

Anja Lydén-Sauri

**TEKSTIN EETOKSESTA TEKIJÄN TOTUUTEEN:
LEO TOLSTOIN KIRJAILIJAKUVAN RESTAUROINTIA.**

**Yleinen kirjallisuustiede
Pro gradu –tutkielma**

**Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos**

Syyskuu 2000

TUTKIMUSLÄHTEET*ADRIAN 1994*

ADRIAN, ESA, Suomentajan alkusana. - TOLSTOI, LEO, *Sota ja rauha*.
Suom. Esa Adrian. Helsinki: Otava.

AHLMAN 1953

AHLMAN, ERIK, *Ihmisen probleemi*. 2.p. Jyväskylä: Gummerus 1982.

BAHTIN 1929

BAHTIN, MIHAIL, *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja
Tapani Laine. S.l.: Kustannus Oy Orient Express 1991.

BARTHES 1993

BARTHES, ROLAND, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola.
Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

BERLIN 1953

BERLIN, ISAIAH, *The Hedgehog and the Fox: an Essay on Tolstoy's view of
History*. London: Weidenfeld and Nicholson.

BOOTH 1961

BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*. Chicago – London: The Univer-
sity of Chicago Press 1983, 2.p.

FOUCAULT 1989

FOUCAULT, MICHEL, What is an Author? – *Textual Strategies: Perspectives
in Post-Structuralist Criticism*, 5.p. Toim. Josue V. Harari. London: Cornell
University.

GILLES 1975

GILLES, DANIEL, Esipuhe. - Tatjana Tolstoi, *Isäni Leo Tolstoi*. Suom. Kai
Kauhanen. Helsinki: Kirjayhtymä 1978.

HAAPALA 1986

HAAPALA, ARTO, Kuinka monta heitää on? Tekijät, tekijänroolit, tekijäpersoonat ja teoskohtaiset tekijät. – *Teksti ja konteksti. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40*. Toim. Jaana Anttila. Helsinki: SKS.

KALIMA 1908

KALIMA, EINO, *Leo Tolstoi*. Kansanvalistusseuran elämäkertoja 16. Helsinki: Kansanvalistusseura.

KROHN 1992

KROHN, LEENA, Ei ihminen ole idea. – *Todistajan katse: kirjoituksia taiteen ja kirjallisuuden etiikasta*. Toim. Leena Krohn ja Eila Kostamo. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

KUNDERA 1986

KUNDERA, MILAN, *Romaanin taide*. Suom. Jan Blomstedt ja Riikka Stewen. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY 1987.

LAINÉ 1983

LAINÉ, TIMO, *Romaanin dialogiikka: Mihail Bahtinin romaaniteoria, lähtökohdat ja niiden filosofis-antropologinen kritiikki*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.

LOTMAN 1989

LOTMAN, JURI, *Merkkien maailma*. Suom. Erkki Peuranen, Paula Nieminen ja Jukka Mallinen. Helsinki: SN-kirjat OY.

LYYTIKÄINEN 1995

LYYTIKÄINEN, PIRJO, Friedrich Nietzsche: subjektin purkamisesta minuuden rakentamiseen. – *Subjekti.Minä.Itse.: Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiaasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Tietolipas 139. Helsinki: SKS.

MATSON 1950

MATSON, ALEX, *Kaksi mestaria*. Porvoo: WSOY 1966.

MATSON 1960

MATSON, ALEX, *Romaanitaide*. Helsinki: Tammi.

MORSON 1987

MORSON, GARY SAUL, *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in 'War and Peace'*. Stanford, California: Stanford University Press.

MORSON 1994

MORSON, GARY SAUL, *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven and London: Yale University Press.

NABOKOV 1982

NABOKOV, VLADIMIR, *Lectures on Russian Literature*, edited by Fredson Bowers. London: Weidenfeld and Nicholson.

PEURANEN 1991

PEURANEN, ERKKI, Mihail Bahtinin elämästä ja ajattelusta. - MIHAIL BAHTIN, *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Kustannus Oy Orient Express 1991 (1929), s.l.

PYYKKÖ 1992

PYYKKÖ, LEA, Lukijalle. - TOLSTOI, *Ylösousemus*. Suom. Lea Pyykkö, 4.p. Hämeenlinna: Karisto 1992.

RIMMON-KENAN 1995

RIMMON-KENAN, SHLOMITH, Kerronta, representaatio, minä. Vierailuluento Helsingissä 1993, suom. Auli Viikari. – *Subjekti. Minä. Itse.: Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Tietolipas 139. Helsinki: SKS.

SAARILUOMA 1998

SAARILUOMA, LIISA, Saatteeksi. - *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saari-
luoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimi-

tuksia 701. Helsinki: SKS.

SEPÄNMAA 1986

SEPÄNMAA, YRJÖ, Kirjailijapersoona ja hänen kuvansa. – *Teksti ja konteksti. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40*. Toim. Jaana Anttila. Helsinki: SKS.

TAMMI 1991

TAMMI, PEKKA, Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. – *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: SKS.

TAMMI 1992

TAMMI, PEKKA, *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

TOLSTAJA 1992

TOLSTAJA, SOFIA ANDREJEVNA, *Päiväkirjat 1862-1919*. Suom. Marja-Leena Jaakkola. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

TOLSTOI 1978

TOLSTOI, TATJANA, *Isäni Leo Tolstoi*. Suom. Kai Kauhanen. Helsinki: Kirjayhtymä.

TOLSTOI 1898

TOLSTOI, LEO, *Mitä on taide?* Suom. Jalmari Aalberg. Porvoo: Werner Söderström.

TOMASHEVSKIJ 1923

TOMASHEVSKIJ, BORIS, *Literature and Biography. – Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Toim. Ladislav Matejka ja Krystyna Pomorska. Cambridge Mass. 1971.

TROYAT 1965

TROYAT, HENRY, *Tolstoi*. Suom. Risto Lehmusoksa. 2.p. Juva: WSOY 1995.

USPENSKI 1970

USPENSKI, BORIS, *Komposition poetiikka: taideteoksen sommittelun periaatteet*. Suom. Marja-Leena Vainionpää-Palmgren. S.l.: Kustannus Oy Orient Express 1991.

VAINIKKALA 1991

VAINIKKALA, ERKKI, Kertominen ja lukemisen välivaiheet: Implikoidun tekijän ja lukijan ambivalenssi. – *Monikasvoinen subjekti: Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista*. Toim. Juha Hyvärinen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos.

VILJANEN 1929

VILJANEN, LAURI, *Merkkivaloja: Kirjailijoita tällä ja tuolla puolen maailmansodan*. Porvoo: WSOY.

VON WRIGHT 1961

VON WRIGHT, GEORG HENRIK, *Ajatus ja julistus*. Suom. Jussi Aro. 3.p. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY 1989.

VON WRIGHT 1996

VON WRIGHT, GEORG HENRIK, *Ihminen kulttuurin murroksessa*. Suom. Jussi T.Aro, Risto Hannula ja Heikki Nyman. Helsinki: Otava.

VON WRIGHT 1999

VON WRIGHT, GEORG HENRIK, Lukijalle. Esipuhe kokoomateoksessa *Tieto ja ymmärrys*. Helsinki: Otava.

TUTKIELMAAN LIITTYVÄT LEO TOLSTOIN TEOKSET

TOLSTOI 1857

Lapsuus. Poikaikä. Nuoruus. Suom. V.K.Trast. - Tolstoi, *Valitut teokset 4.* Porvoo: WSOY 1930.

TOLSTOI 1865 a

Sota ja rauha I,II,III,IV. Suom. Juho Hollo, 2.p. Porvoo: WSOY 1945.

TOLSTOI 1865 b

Sota ja rauha 1,2. Suom. Esa Adrian. Helsinki: Otava 1994.

TOLSTOI 1877 a

Anna Karenina I,II. Suom. Eino Kalima, 5.p. Porvoo – Helsinki: WSOY 1948.

TOLSTOI 1877 b

Anna Karenina I,II.. Suom. Ulla-Liisa Heino. Helsinki: Ex Libris 1969.

TOLSTOI 1886 a

Kuolema. Suom. Ilmari Calamnius. Porvoo: WSOY 1905.

TOLSTOI 1886 b

Ivan Iljitshin kuolema. Suom. Juhani Konkka. - Tolstoi, *Valitut kertomukset 2.* Porvoo-Helsinki: WSOY 1963.

TOLSTOI 1886 c

Smertj Ivana Iljitsha. Moskva: Izdatelstvo "Hudozhestvennaja Literatura" 1969.

TOLSTOI 1887

Pimeyden valta eli kun kynsi on kiinni, niin on koko lintu hukassa. Suom. Martti Wuori. Tampere: K.Kaatra 1908.

TOLSTOI 1890 a

Paholainen. Suom. Arvid Järnefelt. - Tolstoi, *Leo Tolstoin jälkeenyjääneet teokset 1.* Porvoo: WSOY 1911.

TOLSTOI 1890 b

Saatana. Suom. Juhani Konkka. - Tolstoi, *Valitut kertomukset 2.* Porvoo: WSOY 1963.

TOLSTOI 1890 c

Kreutzersonaatti. Suom. Valto Kallama. - Tolstoi, *Kreutzersonaatti ja Polikushka.* Helsinki: Ex Libris 1971.

TOLSTOI 1890 d

Kreutzer-sonaatti. Suom. Juhani Konkka. - Tolstoi, *Valitut kertomukset 2.* Porvoo-Helsinki: WSOY 1963.

TOLSTOI 1895 a

Isäntä ja renki. Suom. J.Hollo. Porvoo: WSOY 1921.

TOLSTOI 1895 b

Isäntä ja renki. Suom. Juhani Konkka. - Tolstoi, *Valitut kertomukset 3.* Porvoo-Helsinki: WSOY 1963.

TOLSTOI 1898 a

Isä Sergei. Suom. Arvid Järnefelt. - Tolstoi, *Leo Tolstoin jälkeenjättämät kaunokirjalliset teokset II.* Porvoo: WSOY 1912.

TOLSTOI 1898 b

Isä Sergius. Suom. Juhani Konkka. - Tolstoi, *Valitut kertomukset 3.* Porvoo – Helsinki: WSOY 1963.

TOLSTOI 1899 a

Ylösousemus. Suom. Jalmari Aalberg. Porvoo: Werner Söderström 1899.

TOLSTOI 1899 b

Ylösousemus I. Suom. Arvid Järnefelt. Helsinki: Ex Libris 1971.

TOLSTOI 1899 c

Ylösousemus II,III. Suom. Arvid Järnefelt. Helsinki: Ex Libris 1973.

TOLSTOI 1899 d

Ylösousemus. Suom. Lea Pyykkö. 4.p. Hämeenlinna: Karisto 1992.

TOLSTOI 1899 e

Voskresenie. Leningrad: Izdatelstvo "Hudozhestvennaja Literatura" 1970.

TOLSTOI 1902 a

Valo paistaa pimeydessä. Suom. Arvid Järnefelt. - Tolstoi, *Leo Tolstoin jälkeenjättämät kaunokirjalliset teokset II.* Porvoo: WSOY 1912.

TOLSTOI 1902 b

Hadshi Murat. Suom. Arvid Järnefelt. - Tolstoi, *Hadshi Murat ynnä muita jälkeenjätäneitä teoksia.* Porvoo – Helsinki: WSOY 1912.

TOLSTOI 1902 c

Hadzi-Murat. Suom. Juhani Konkka. – Tolstoi, *Valitut kertomukset 3.* Porvoo: WSOY 1963.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2.KIRJAILIJAKUVA – KENEN KUVA?	4
2.1. Kenen näkökulma?	5
2.1.1. Biografinen kuva	5
2.1.2. Tekstuaalinen kuva	7
2.1.3. Institutionaalinen kuva	8
2.2. Sisäistekijä ja identiteetti	11
2.2.1. Sisäistekijä ja subjekti	11
2.2.2. Sisäistekijä ja tekijä	13
3. TORSO-TOLSTOI	15
3.1. Kriitikoiden kuva	15
3.2. Ongelmana ’romaani’	18
3.3. ”Sodan ja rauhan” Tolstoi	20
3.3.1. ”Plastisen sommitelman” luoja	21
3.3.2. ”Uniikin mikromaailman” tekijä	23
3.3.3. ”Satiirikko”	25
3.4. Filosofien Tolstoi	29
3.4.1. ”Kettu, joka tahtoi siiliksi”	29
3.4.2. ”Ajattelun ravistaja”	32
4. TORSOSTA TOSI-TOLSTOIHIN	36
4.1. Metodien pohdiskelua	36

4.1.1. Biografismi huipussaan	36
4.1.2. Tekstuaalisia metodeja: Uspenskin ja Tammen analyysimallit	39
4.2. Kohteen rajaus	42
5. TEKSTIEN ERITTELYÄ JA TULKINTAA	44
5.1. ”Ivan Iljitshin kuolema”	44
5.1.1. Novellin taustaa	44
5.1.2. Egoistin elämä	45
5.1.3. Tekstin sisältämä arvojärjestelmä	58
5.2. Intertekstuaalisia kytkentöjä	60
5.2.1. Sovituksen ekstaasi: <i>Isäntä ja renki</i>	60
5.2.2. Egoismista altruismiin: <i>Ylösousemus</i>	69
5.3. Tekstin eetoksesta tekijän totuuteen: karrieritekijän kuva	91
5.3.1. ”Tutkija.” Mitä elämä on?	92
5.3.2. ”Eetikko.” Miten elää?	95
5.3.3. ”Inhorealisti.” Eläin ihmisessä?	96
6. LOPUKSI	103

TUTKIMUSLÄHEET

TUTKIELMAAN LIITTYVÄT LEO TOLSTOIN TEOKSET

Tutkielman kansi:

Valokuva: Leo Tolstoi Jasnaja Polnajassa v. 1908,
Valokuvannut K. Bulla, (Tolstaja, Päiväkirjat 1862-1919)
Piirros Leo Tolstoista: David Levine,
(Helsingin Sanomat syksy 1999).

1. JOHDANTO

”He eivät voi ymmärtää, sitä täytyy odottaa ainakin sata vuotta vielä.”
Leo Tolstoi, *Valo paistaa pimeydessä* (1902, s.152).

Tolstoin kuolemasta tulee tänä syksynä kuluneeksi 90 vuotta. Mielestäni on tullut aika tarkastella, mikä merkitys voisi kirjallisuuskurssissa olla tällä ’supertekijällä’, joksi Venäjän maan suuri kirjailija-ajattelijatutkijoiden piirissä ilmeisen auliisti tunnustetaan.

Hänen tähänastinen kirjailijakuvansa on muodostunut omalaatuisiksi montaasiksi todeksi luullun Tolstoin persoonallisuutta, dokumenttien läpi nähtyä Tolstoita, kirjeiden, päiväkirjojen, elämäkertojen ja muistelmien oletettua Tolstoita sekä kaunokirjallisten teosten ja kiistakirjoitusten sisäistekijä-Tolstoita. Suuri yleisö näkee hänet arvatenkin Jasnaja Polnajan valkopartaisena, talonpojanasuisena lahkolaisprofeettana, joka kirjoitti ennen ’hurahtamistaan’ suurenmoiset romaaninsa *Anna Kareninan* ja *Sodan ja rauhan*. Suomentaja Esa Adrian toteaa v.1994 kääntämänsä *Sodan ja rauhan* esipuheessa: ”Tolstoin saarnakirjallisuus on peittynyt historian pölyyn. ’Sota ja rauha’ elää, maailmankirjallisuuden ajattomana klassikkona.” (Adrian 1994, 13.) Ikävää, että saarnakirjallisuuden mukana on pölyyn annettu hautautua myös kirjailijan myöhäisiä sanataideteoksia, jotka ansaitsevat uudelleenarviointia.

Tätä tutkielmaa varten lukemani länsimainen ja venäjänkielestä käännetty kirjallisuudentutkimus on muodostanut mielestäni Tolstoista varsin puutteellisen kuvan, jota voisi kutsua peräti torsoksi. Näyttää siltä, että tutkijat ovat perehtyneet etupäässä kirjailijan varhaistuotantoon ja nimenomaan kyseisiin suuriin romaaneihin. Vähälle huomiolle tai kokonaan huomiotta näyttää jääneen melkoinen osa Tolstoin kaunokirjallista myöhäistuotantoa, koska sen on ilmeisesti nähty sijoittuvan jonnekin kaunokirjallisuuden, teologian ja filosofian välimaastoon, tai mikä pahempaa, se on sysätty armotta saarnakirjallisuuden joukkoon.

On korostettu kovasti Tolstoin persoonallisuuteen liitettyjä dualismeja. Lauri Viljanen innostuu lainaamaan metaforan Shakespearen *Myrskystä*: ”Hänen käteensä on annettu Prosperon taikasauva, mutta hänen sieluaan kirveltää Jumalan ruoska,” (Viljanen 1929, 85). Sitaatti sopinee elämäkertureiden mie-

lestä hyvin luonnehtimaan persoonallista Tolstoita, jonka uskotaan todellisessa elämässään painiskelleen tiettyjen traumojen kanssa.

Alex Matsonin mielestä Tolstoi ei ollut varsinaisesti filosofi. Matson toteaa teoksessaan *Kaksi mestaria*, että Tolstoi esittää ”taiteilijan muotosuhteisiin pohjautuvan näyn, johon hänen filosofointinsa kuuluu kuvan osana”, (Matson 1950, 106). Samoin ajattelee Tolstoin aikalainen ja elämäkerran kirjoittaja Eino Kalima yhtyen D.N.Ovsjaniko-Kulikovskin mielipiteeseen, jonka mukaan Tolstoi on filosofoiva taiteilija, joka kuvia luodessaan ”ei ainoastaan katsele kuvaamaansa aatetta, vaan pyrkii saattamaan sen elimelliseen yhteyteen oman maailmankatsomuksensa kanssa ja tunkeumaan mahdollisimman syvälle tuohon aatteeseen sekä siihen liittyviin elämänilmiöihin”, (Kalima 1908, 105). On mieltä sykähdyttävää lukea näiden ’vanhan tyylin’ tutkijoiden hienostuneita esseitä, joissa tavoitetaan jotain hyvin olennaista vuosisadanvaihteen diskurssista. Matsonin näkemys romaanin muodosta ja sisällyksestä ansaitsee tietynlaisesta vanhanaikaisuudestaan huolimatta huomiota, sillä olen havaitsevinani siinä yleiseispäteviä ja ajattomia kytkeitä uudempiin näkemyksiin.

Sir Isaiah Berlin on esseessään *The Hedgehog and the Fox* jakanut maailmankirjallisuuden nerot ajattelutavaltaan antiikin ajan Arkhilokhoksen metaforan mukaisesti ’siileihin’ ja ’kettuihin’, ns. monisteihin ja pluralisteihin. Berlinin mukaan Tolstoin ajattelutavan sijoittaminen jompaan kumpaan kategoriin on problemaattista, sillä Tolstoin tiedetään yrittäneen itsekkin pohtia asiaa ja jopa monin tavoin harhauttaa sen selvittämistä, (Berlin 1953, 3). Vaikka kysymyksenasettelu vaikuttaakin mielestäni jossain määrin triviaalilta, arvostan Berlinin päättämistä kiintoisaan kompromissiin, jonka näen myös tarkastelun arvoiseksi tässä tutkielmassa.

Henrik von Wright puolestaan on vakuuttunut, että Tolstoin taiteellinen luomistyö oli ”syrjäskel filosofin ja moralistin kutsumuksesta” (von Wright 1996, 197). Pidän enteellisenä sitä, että kunnioitettu filosofimme nosti Tolstoin uudelleen esiin 1990-luvulla ”ajattelun ravistajana”, vaikka toisaalta rohkeuden hämmästellä sitä, ettei von Wrightin oma ajattelu Tolstoin suhteen näytä ravistuneen lainkaan puolen vuosisadan aikana. Hänen 1952-1954 kirjoittamansa Tolstoi-essie on julkaistu sanasta sanaan samanlaisena Jussi Aron suomennoksena von Wrightin esseekokoelmassa *Ajatus ja julistus* (1961), *Ihminen kulttuurin murroksessa* (1996) sekä *Tieto ja ymmärrys* (1999).

Myös Mihail Bahtin arvottaa edellisten tutkijoiden tapaan Tolstoita sangen yksipuolisesti teoksessaan *Dostojevskin poetiikan ongelmia*: ”Tolstoin monologisesti naiivi näkökulma ja hänen sanansa lävistävät kaiken, maailman ja sielun kaikki kolkat on alistettu sen ykseydelle.” (Bahtin 1929, 91.) Bahtinin vertailut ”dialogisen” Dostojevskin ja ”monologisen” Tolstoin välillä tuovat mieleen Milan Kunderan avaramman näkemyksen, jonka mukaan filosofit eivät aina oivalla sitä, että pohdinnan luonne muuttuu, kun se asettuu romaanin kehyksiin. Kundera toteaa, että ”dogmaattisesta ajattelusta” tulee silloin ”hypoteettista”, (Kundera 1986, 85). Hän tarkoittanee filosofeilla erityisesti niitä tutkijoita, jotka eivät kenties oivalla eroa oman suhtautumisensa ja filosofisesti pohtivan romaanikirjailijan ajattelun välillä; dogmaattisuudella ja hypoteettisuudella hän tarkoittanee tästä kysymyksenasettelusta johtuvia perspektiivieroja.

Koettelen tässä tutkielmassa ajatusta, että tekstianalyysin avulla voidaan eritellä tekstin sisästä reflektoituvan tekijän viestejä ja siten tutkia tekstin ja/tai nimenomaan reflektoidun tekijän eetoksen mahdollista dogmaattisuutta ja/tai hypoteettisuutta. Keskeinen kysymys on, mikä asema maailmankatsomukselliseen dialogiin haastavalla fiktiivisellä tekstillä voi olla aikamme hektisessä kulttuurissa.

Gary Saul Morson kritisoi Bahtinin Tolstoi-tulkintaa teoksessaan *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in 'War and Piece'* tuoden esiin ns. negatiivisen kerronnan käsitteellään uuden, metakontekstiin sijoittuvan näkökulman romaanitaiteen kehitykseen ja erityisesti *Sodan ja rauhan* kiisteltyyn kompositioon, (Morson 1987, 130, 131). Teoksessaan *Narrative and Freedom: The Shadows of Time* hän edelleen käy dialogia Bahtinin kanssa ja nostaa von Wrightin tavoin Tolstoin näkemykset esiin löytäen niistä uudelle vuosituhannellemme ulottuvaa, aikasuhteisiin liittyvää ja jopa yhtä käänteentekevää ajattelua kuin hän näki Galileo Galileilla aikanaan, (Morson 1994, 4). Tutkielmani keskeinen teema onkin, mikä merkitys uudelleen esiin nostetulla ja syvemmin ymmärretyllä Tolstoi-kuvalla saattaa olla 2000-luvun myöhäismoderniteetissa.

Aion tässä tutkielmassa pohtia kirjailijakuvan muodostumista yleensä ja erityisesti Leo Tolstoin kohdalla. Tehtävä on erittäin hankala, sillä tutkijoiden kuva on useimmiten yhdistelmä persoonalliseksi oletettua, ekstratekstuaalista Tolstoita ja tekstien sisäistekijä-Tolstoita.

Arvelen, että ns. biografinen ja profetallinen Tolstoi-kuva – jonka rakentaminen sinänsä on lähdeai-

neiston epäluotettavuuden takia tuhoon tuomittu yritys – joutaa jo unohduksiin. On mielestäni tullut aika muodostaa kuva Tolstoin tekijännimestä – karrieritekijästä - myös sitä edustavien myöhäisteosten osalta käymällä ennakkoluulottomasti eräiden dogmaattisinakin pidettyjen tekstien kimppuun ja pelkäämättä tunkeutumista kirjallisuustieteen parista vieraalta tuntuvalle filosofian tai teologian revierille.

Lukiessani Leo Tolstoin teoksia tunnen kiehtovaa sukulaisuutta tekijän olettamaan sisäislukijaan. Siitä näkökulmasta pyrin ennakkoluulottomasti suomalaisen, keski-ikäisen, perheellisen äidinkielenopettajan elämäkokemuksen tuoman kompetenssin turvin punnitsemaan tekstin eetosta ja sisäistekijän omaksumaa totuuden ideaa. Minulla on hypoteesi, jonka mukaan rekonstruoidulla Tolstoi-kuvalla saattaa olla laajempaa kulttuurista merkitystä 2000-luvulla kuin tähänastisella biografian hämärtämällä kuvalla.

2. KIRJAILIJAKUVA – KENEN KUVA?

Lukevan yleisön kannalta kirjailijakuvan käsite lienee melko ongelmaton. Kirjailijakuvan muodostumiseen vaikuttavat todennäköisesti sekä lukuelämys että kirjailijan henkilökuva. Ensivaikutelma jommastakummasta tai molemmista saattaa olla ratkaiseva pitkäksi aikaa. Nuoruudessani 1960-luvulla oli niin sanoakseni trendikästä lukea Dostojevskin teoksia, mutta mielikuva valkopartaisesta lahkolais-Tolstoista torjui tutustumishalun. Jollen olisi kymmenkunta vuotta myöhemmin joutunut ikään kuin sattumalta luettamaan lukiolaisilla *Isäntä ja renki* –novellia, tekisinköhän ollenkaan tätä tutkielmaa. Mainittu novelli muutti suuresti nuoruuteni kuvaa Leo Tolstoista ja synnytti itsessäni voimakkaan innostuksen perehtyä hänen tuotantoonsa ja tarkentaa hänen kuvaansa.

Kirjallisuuskriitikkojen ja julkisen keskustelun vaikutus kirjailijakuvan muodostumiseen lukevan yleisön keskuudessa on ilmiselvästi suuri. Jos kirjailija tuo elämänsä ja itseään esiin yksityishenkilönä paljastaen intiimeimmät ajatuksensa ja syvimmät traumansa, kirjailijakuva muodostuu imagoksi, jonka eri osia on vaikea enää erottaa. Ehkä imago on aito, mutta luultavasti se on usein enemmän tai vähemmän

män huolellisesti suunniteltu kustannusyhtiön ja median etujen mukaisesti. Vaikuttaa siltä, että joistakin esiintymiskykyisistä kirjailijoista tulee julkisuusaddikteja, jotka houkuttelevat yleisönsä toistuvasti fakta-fiktio-piilosille.

Mutta kriittinen lukija pysähtyy ennemmin tai myöhemmin miettimään, mikä kuvassa on aitoa ja mikä keinotekoisia. Voiko kirjailijakuvaa puhdistaa epäolennaisesta ja tarkentaa esiin alkuperäisen viestittäjän hahmo, todellisen tekijän olemus?

2.1. Kenen näkökulma?

Lukeva yleisö tuskin liiemmästi pohtii kirjailijakuvan olemusta, mutta tarkemmin ajateltuna kyseessä näyttääkin olevan varsin problemaattinen tutkimuskohde, jonka äärelle useat ajattelevat kirjallisuuden tutkijat ja jotkut kirjailijatkin ovat pysähtyneet. Aionkin tässä tutkielmani luvussa tarkastella eräiden tutkijoiden näkemyksiä kirjailijakuvasta ja siihen sangen olennaisesti liittyvistä identiteetin ja subjektin käsitteistä. Olen valinnut tutkijat heidän tutkijakuvansa perusteella siten, että he edustavat erilaisia näkökulmia ja kirjallisuustieteen suuntia ja ovat nähneet tarpeelliseksi pohtia kirjailijakuvan tai siihen kiinteästi liittyvän minuuden problematiikkaa.

2.1.1. Biografinen kuva

Tiedetään, että ennen uuden ajan alkua taiteilijan persoona ei kiinnostanut yleisöä, sillä maalauksessa saattoi olla lahjoittajan, kirjoissa vain kustantajan tai kirjanpainajan nimi. Venäläinen tutkija Tomashevskij mainitsee, että tekijän persoona oli kerrassaan tuntematon, kunnes yksilöllisen luovuuden arvostuksen myötä 1700-luvulla lukijoiden mielenkiinto alkoi ulottua teoksen taakse sen luojaan. Kirjailijakuva rakentui kirjailijan elämäkerran perusteella, joka faktojen puuttuessa saatettiin muodostaa anekdoottien ja juurujen pohjalta. Viimein runoilija uskalsi kirjoittaa suoraan omasta elämästään, ja 1800-luvulla hänestä tuli oman elämänsä sankari Byronin, Pushkinin ja Lermontovin tapaan, (To-

mashevskij 1923, 48,49). Niinpä romantiikan kaudella elämän ja kirjallisuuden suhteet sekoittuivat. Teosten sankarit kuviteltiin eläviksi persooniksi, runoilijoista taas tuli eläviä sankareita ja heidän elämästään runoutta. Kuten Tomashevskij mainitsee, muodostui kuva laihasta viittaaan pukeutuneesta nuorukaisesta lyyra kädessä ja arvoituksellinen ilme kasvoilla, (emt. 51.)

Juri Lotmanin mukaan Venäjällä 1830-1840 –lukuihin mennessä elämäkerrasta tuli käsite, joka oli monimutkaisempi kuin tietoisesti valittu naamio, silloin nimittäin vain henkinen kasvu ja ’totuuden’ etsiminen oikeuttivat luomaan teoksia. Kirjailijan velvollisuudeksi tuli toteuttaa elämässä se, mitä hän taiteessa julisti, sillä kirjailija oli julkisuudessa valloittanut aikaisemmin pyhimykselle, saarnaajalle, kilvoittelijalle ja marttyyriille kuuluneen aseman. Lotman mainitsee esimerkkinä Gogolin esittämän velvoitteen ”palaa julkisesti, kaikkien nähden, halusta tulla täydelliseksi”. (Lotman 1989, 254-257.)

Lotmanin mukaan edelleen realismiin siirryttäessä muodostui kuva, jonka mukaan kirjailijan tuli lähes kirjaimellisesti ’palaa julkisesti’, eli todella itse kokea ihmisenä elämisen ylä- ja alamäet. Vain sellaisella kirjailijalla katsottiin olevan elämäkerta, ja vain se oikeutti hänet luomaan kertomuksia muista ihmisistä. Tämä totuudenetsijän profeetallinen kuva huipentui Lotmanin mukaan Tolstoin ja Dostojevskin tuotannossa, joita hänen mielestään ei voi tarkastella ottamatta huomioon heidän elämäkertansa. (Emt. 259.) Käsitys on vaikuttanut ratkaisevasti varsinkin Tolstoin kirjailijakuvaan, ja otaksun, että se on syynä hänen myöhäistuotannostaan tehtyjen tutkimusten vähäisyyteen.

Näyttää siltä, että nykyäänkin jotkut kirjailijat asettautuvat oman elämänsä sankareiksi hyväksymällä esim. marttyyriin, feministitaistelijaan, irvileukailijan tai jopa hullutuksen aseman. Toisinaan joidenkuiden aloittelevien romaanikirjailijoiden fakta-fiktio-leikki tuo mieleen Tolstoin raportoimat oman elämän ylä- ja alamäet. Raju leikki loppuu usein rankkaan henkiseen kriisiin ja ajattelutavan muutokseen, mutta biografioiden harhaisuus kuitenkin yleisesti tunnustetaan. ”Hyvät kirjailijat ja hyvät muistelmakirjailijat ovat mestarillisia valehtelijoita”, väittää Claes Andersson (Helsingin Sanomat 8.7.2000, s. B1).

Tutkijoiden piirissä 1920-luvulla Tomashevskij näki biografioiden epäluotettavuuden, mutta hän hyväksyi kuitenkin kirjailijan itsensä kirjoittaman omaelämäkerran katsoen sen olevan ”a literary fact”, (Tomashevskij 1923, 55). Uudempi kirjallisuudentutkimus osoitti tämänkin faktan fiktioksi, joten jou-

duttiin palaamaan tavallaan lähtökohtaan. Kirjailijan persoona jätettiin kokonaan vaille huomiota ja keskityttiin tutkimaan vain hänen tekstiään. 1900-luvun tutkimussuunnat venäläinen formalismi, ranskalainen strukturalismi ja anglo-amerikkalainen uuskritiikki poikivat metodeja, joiden avulla kirjailijan kuva pyritään hahmottamaan tekstin analyysin ja tulkinnan kautta.

Vaikuttaa siltä, että biografinen kirjailijakuva – olkoon se sitten romanttinen, realistinen, profeetallinen tai muunlainen – on jäänyt sellaisenaan kirjallisuudentutkimuksen historiaan oman aikansa tuotteena ja kuriositeettina, vaikka se on säilynyt lukevan yleisön keskuudessa jatkuvasti kiinnostavana.

2.1.2. Tekstuaalinen kuva

Wayne C. Booth kehitti kirjallisuudentutkimuksen lähemmäksi tiedettä 1960-luvulla erottamalla kauno-kirjallisessa luomis- ja vastaanottamistapahtumassa useita tekijä- ja lukijakonstruktioita ja antamalla käsitteille nimet. Onhan ilmeistä, että todellinen, monia tarinoita kertova kirjailija, ”flesh-and-blood author”, luo yhden tarinan sisälle kuvitteellisen sisäisen tekijän, ”implied author” ja kertojan, ”teller”, sekä yhtä kuvitteellisen sisäisen lukijan, ”postulated implied reader”. Booth ulotti näkökulmansa laajemmalle nimittämällä kirjailijan kaikkien teosten sisäisten tekijöiden yhdistelmää ”karrieritekijäksi” (”career-author”), joka parhaimmillaan voi kohota ”julkiseksi myytilksi”, eräänlaiseksi ”super-tekijäksi” (”The Public Myth, a Kind of Super-Author”). (Booth 1983, 428-431.)

Boothin ideasta kehittynyt narratologia rajaa tutkimuksen tekstin sisään, ja käsitteet ’sisäistekijä’ ja ’sisäislukija’ ovat vähitellen vakiinnuttaneet asemansa. Pekka Tammen mukaan kirjailija ei voi romaanissaan ”kertoa” mitään, sillä hän voi vain ”tehdä tekstin, joka esittää, kuinka fiktiivinen kertoja kertoo”, (Tammi 1992, 12). Edelleen, Tammen mukaan, jos emme tunne tekstin todellista tekijää, konstruimme joka tapauksessa mielessämme romaanille tekijän, joka on myös ”keksinyt kertojan ja esittänyt keksintönsä lukijoille”, ja kyseisen sisäistekijän ominaisuudet voidaan päätellä ”vain tekstiin sisältyvien ominaisuuksien perusteella”. (Emt. 116.) ”Samoin tekstin sisäislukija – erotuksena todellisista, historiallisista lukijoista – on pikemminkin joukko ominaisuuksia: tekstin edellyttämä kielitaito, kulttuuritausta ja kirjallinen kompetenssi, joiden voi katsoa olevan välttämättömiä lukemisen onnistumi-

selle.” (Emt.117.)

Tammen metodin avulla tekstiin sisältyvät sisäistekijän ominaisuudet voidaan määrittää mahdollisimman tarkasti. Mitä sisäislukijaan tulee, ajattelen, että todellisella lukijalla tulee olla kykyä havaita nopeasti, onko hänellä riittävästi kompetenssia voidakseen ymmärtää ne ominaisuudet, jotka personoituvat sisäislukijakonstruktion, sillä muutoin lukemisen onnistuminen saattaa todellakin vaarantua. ”Lukemisen onnistuminen” tarkoittanee ideaalitulannetta, jolloin todellinen lukija osaa sisäislukijalta vaadittavien ominaisuuksien kautta mahdollisimman tarkasti hahmottaa sisäistekijän intentiot. Tammen mukaan lukemisen taito onkin yhteydessä siihen, ”*keksiikö* lukija sen erityisen periaatteen, jonka vaaraan määrätty kokonaisuus rakentuu”, joten kirjallisuudentutkimuksen päämäärä on nimenomaan tekstianalyysin ja tulkinnallisten oletusten välisen vuorovaikutuksen selvittäminen. (Tammi 1992, 67.)

Todellinen kirjailija siis luo kuvan lukijasta, jonka hän näkee katsovan kuvittelemaansa tekijää. Jos kirjailija menettelee näin erikseen jokaisen teoksensa kohdalla, voidaan sanoa hänen luoneen itsestään monta erilaista sisäistekijää, siis monta kirjailijakuva. Tämä tuntuu loogiselta, ja mieleeni nousee ajatus näyttelijästä, joka hämää yleisöään erilaisilla naamioilla. Niinpä lukemalla saman kirjailijan koko tuotannon tavoittaa varmimmin sisäistekijöiden yhdistelmän eli Boothin mainitseman karrieritekijän, siis mahdollisimman monipuolisen kirjailijakuvan. Tässä tutkielmassa pyrin hahmottamaan erityisesti ideologisen kuvan Leo Tolstoin merkittävimpinä pidettyjen myöhäisteosten karrieritekijästä.

2.1.3. Institutionaalinen kuva

Kirjallisuusinstituutiossa kirjailijan nimellä on merkityksellinen asema. Michel Foucault on huomannut, että tekijännimellä on paitsi osoittavia myös kuvaavia tehtäviä. Nimi Shakespeare viittaa hänen mukaansa paitsi Hamletin kirjoittajaan, mutta kuvaa myös käsitettä ”maailmankirjallisuuden nero”. Tekijännimellä on siis tietty rooli diskurssissaan, nimittäin tekijäfunktion asema. (Foucault 1989, 145-147.) Tutkijan mukaan persoona tekijännimen takana on kuitenkin merkityksetön: ”- - he must assume the role of the dead man in the game of writing.” (Emt. 143.)

Focault'n mukainen kirjailijan rooli ”kuolleen miehenä” on Roland Barthesille itsestäänselvyys, sillä hän näkee jännittävällä tavalla kirjailijan alkukantaisten yhteisöjen laulajan tai samaanin jälkeläisenä, vain välittäjänä, jonka esitystä tutkija voi ihailia, mutta hänen ”nerouttaan” ei koskaan. Barthes näkee Tomasevskij'n tavoin, että kirjailija on hahmona, persoonana, moderni tuote. Mutta – kun kirjoitus alkaa, kirjailija astuu ”omaan kuolemaansa”, (Barthes 1993, 111). Pidän mielenkiintoisena Barthesin näkemystä, jonka mukaan kirjailija, teoksensa isä ja omistaja, kirjoittaa ”itsensä tekstiin” kuin ”kuvioksi mattoon”, ja hänestä tulee ikään kuin ”paperikirjailija”, jolloin tekstin kirjoittava ”minä” on vain eräänlainen ”paperiminä”. (Emt. 165.)

Myös Yrjö Sepänmaa lähestyy kirjailijakuvan käsitettä pitäen lähtökohtana tekijännimeä, joka hänen mielestään on osa teosta. Myöskään Sepänmaa ei yhdistä tekijännimeä sitä edustavaan elävään persoonaan, mutta näkee ”tekijännimi-persoonan” tuotannosta hahmotetun vastuuhenkilön kuvan kirjailijakuvana, (Sepänmaa 1986, 172). Kirjallisuuden Sepänmaa näkee institutionaalisen taideteorian mukaisena kirjailijakuvien galleriana, josta jotain kannetaan ulos, jotain tuodaan takaisin. Kuvien hän näkee muuttuvan taidekäsitysten mukana, koska kuvat ovat jatkuvasti tarkastelijoiden käsissä. Niin muodoin luontevalta tuntuu Sepänmaan gallerian hierarkiakin, jonka ylimmälle tasolle sijoittuvat Boothin mukaiset myyttiset super-tekijät kansalliskirjailijoiden ja muiden huipputekijöiden kuvineen, jotka saattavat kilpailla keskenään tai jopa syrjiä toisiaan. (Emt. 178.)

Esteetikko Arto Haapalan mielestä Sepänmaan näkemys on ”uusestetismiä”, jonka hän näkee toteuttavan vanhaa ”taidetta taiteen vuoksi” –iskulausetta ikään kuin institutionaalisesti tulkittuna, (Haapala 1986, 158). Hän antaa ymmärtää, että kansainvälisissä tutkimuksissa institutionaalista taideteoriaa on arvosteltu paljonkin, ja keskittyy horjuttamaan sitä uusestetismin perusideaa, jonka mukaan taideteoksia tarkastellaan pelkiksi formaaleiksi tutkimusobjekteiksi redusoituina. Haapala pitää välttämättömänä oikean tulkinnan saamiseksi ottaa huomioon myös persoonallista kirjailijaa koskevaa tietoa, ja hän nujertaa Tammen ja Sepänmaan ”sisäistekijäopeista” lähtöisin olevan kirjailijakuvan tulkinnan osoittamalla vaikuttavasti Maiju Lassila/”Algot Untola” –esimerkillään, ettei taideteoksia voi irrottaa synty-taustastaan. (Emt. 158, 163, 164.)

Haapala uskaltaa heittäytyä naiiviksi ihmettelemällä, miksi olisi tehtävä ero todellisen kirjailijan ja teoksen kautta näyttäytyvän tekijän välillä. ”Jos luen edesmenneen isoisäni kirjeitä, onko minun tehtävä

erottelu kuolleen isoisäni (fyysinen isoisä) ja olemassaolevan – jollakin tavalla olemassaolevan – isoisäni (kirjeiden isoisä) – välillä?” hän kysyy, eikä pidä tilannetta erilaisena fiktiivisen kaunokirjallisuuden suhteen. (Emt. 166.) Haapalan kirjailijakuva perustuu ihmisen kokonaiskuvaan ja on sikäli konstailematon. Se riittänee kulttuurintutkimuksen traditioihin, mutta eksaktimpaan analyysiin pyrkivä kirjallisuustiede tarvitsee toki komplisoidumpia erotteluja.

Pysähdyin pohtimaan Haapalan näkemystä lukiessani nuoruudenaikaisia, miehelleni kirjoitettuja kirjeitä. Ihmettelin, olinko todella kirjoittanut niin naiivin tuntuista tekstiä. Ja kun oikein tarkkaan mietin, oli myönnettävä, että ei se ollut ”oikea” minäni, vaan rakastuneena naisena ottamani rooliminä, joka kirjoitti konstruoimalleen sisäislukija-rakastetulle. Ihminen muuttuu koko ajan sekä fyysisesti että psyykkisesti, emootiot ohjaavat tietoisuuden kehittymistä, eikä tiukasti ottaen sama subjekti voi esiintyä lineaarisen aikakäsityksen mukaisesti yhtä aikaa hetki sitten tai kolmekymmentä vuotta sitten kirjoitetun tekstin sisä- ja ulkopuolella. Kirjeet ovat mielestäni tekstejä, joiden sisäistekijöillä ja lukijoilla näyttää olevan yhtä vähän tekemistä todellisten kirjoittajien ja lukijoiden kanssa kuin kaunokirjallisuudessa, vaikka julkaistavaksi aikomattomia kirjeitä ei sinänsä voi kaunokirjallisuutena pitääkään.

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että biografinen kirjailijakuva elää voimakkaasti lukevan yleisön keskuudessa median ruokkimana. Sen sijaan tekstuaalisesta ja institutionaalisesta näkökulmasta katsellen todellisella kirjailijapersoonallisuudella ei tunnu olevan merkitystä, vaan hänet työnnetään pois ’kuolemaan’. Hänen nimensä ja tuotantonsa sijoitetaan hierarkkisesti institutionaaliseen kirjallisuusgalleriaan, jossa niistä muodostuu kuva, mahdollisesti palvottu ikoni, joka kuitenkin voidaan kantaa poisikin. Taideinstituutiot pitävät huolen, että varsinkin myyttisiä supertekijöitä ei unohdeta. Erityisesti heidän syntymänsä juhluvuosina nimi ja sitä edustava tuotanto nostetaan esiin ihailtavaksi ja mahdollisesti uudelleen arvioitavaksi, kuten tapahtui Pushkinille ja Nabokoville vuonna 1999.

On mielenkiintoinen ja kiistanalainen kysymys, millä perusteella instituution edustajat rakentavat hierarkioitaan. Arvelen, että kirjallisuudentutkijat todellisina asiantuntijoina voisivat vaikuttaa asiaan nykyistä enemmän vaikkapa juuri median kautta.

2.2. Sisäistekijä ja identiteetti

Kiintoisa kysymys sisäistekijän identiteetistä on askarruttanut 1990-luvulla eräitä tutkijoita. Erkki Vainikkala etsii filosofian ja narratologian harmoniaa ja löytää sen Wayne C. Boothin näkemyksessä siitä, että kirjailija muuntuu teoksissaan yhtä moneksi ”ideaaliseksi normiyhdistelmäksi”, implisiittiseksi tekijäksi, joka abstraktina käsitteenä on mielikuva, kirjailijan kuva, toinen ”minä”, jopa ”parempi minä”, (Vainikkala 1991, 85, 87).

Jos kirjailija oletetaan Barthesin tavoin samaanin tapaiseksi välittäjäksi, joka ikään kuin kirjoittaa itsensä tekstiin sisäistekijäksi, voidaan yrittää pohtia kirjailijan ja hänen tekstinsisäisen heijastumansa suhdetta. Booth näkee sisäistekijän kirjailijan toisena ’minänä’, jopa todellistaan parempana. Mutta siitä seuraa, että sisäistekijä voi edustaa myös kirjailijan huonompaa minää, kuten dekadenssikirjallisuudessa, tai millä muulla tavalla tahansa arvotettua minuutta.

Pirjo Lyytikäinen nostaa minuuksien galleriassa esiin Friedrich Nietzchen näkemyksen, jonka mukaan minuus voidaan taiteellisen tyylin avulla kehittää persoonalliseksi, koherentiksi kokonaisuudeksi, ”itseudeksi”. Voitaneen pitää osuvana ja ajankohtaisena Lyytikäisen havaintoa, että Nietzchen mukainen itseys kehittyneenä lähes saavuttamattomaksi ”yli-ihmisen ideaaliksi” vaikuttaa nykyisessäkin ajattelussa ”produktiivisen estetiikkana, luovan liikkeen ideaalina ja uuden tiedonkäsityksen liikkeellepanijana”. (Lyytikäinen 1995, 175, 182 .) Yli-ihmisen ideaali sinänsä luo pelottaviakin miellelyhtymiä. Joka tapauksessa voidaan olettaa, että elämästään enemmän tai vähemmän tyylikästä taideteosta luova kirjailija joutuu kohtaamaan hybriksensä, mikä sivistyssanana voi tarkoittaa todellakin joko ’ylimielisyyttä’ tai jopa ’rikollista uhmamieltä’.

2.2.1. Sisäistekijä ja subjekti

Kirjailijan voidaan nähdä siis heijastavan itseään – ”kirjoittavan itseänsä tekstiin kuin mattoon” – si-

säislukijan kautta nähtynä jonkinlaisen minuuden tai peräti itseyyden hahmossa. Voidaanko olettaa, että kyseinen minuuus tai itseys on sisäistekijänä jonkinlainen tietoisuus, subjekti, joka mahdollisesti keskustelee enemmän tai vähemmän suvereenisti kirjailijatekijän kanssa? Jos oletamme kirjailijatekijän Barthesin tavoin edelleen vain samaani-välittäjäksi, niin mistä tekstin sisäistekijä perimmältään ammentaa identiteettinsä ja tietonsa?

Slomith Rimmon-Kenan tutkii subjektin ja minän ilmenemistä kerronnan käsitteestä lähtien. Hän näkee kaksi vastakkaista käsitystä. Ensimmäisen mukaan hyväksytään side tarinan kertomisen ja minuuden (tai vähintään puhuvan subjektin) välillä, mutta toisen käsityksen mukaan kerronta on vain ruumiittoman ja minättömän kielen merkitsimien ketjun purkautumista. Ensimmäisen näkemyksen kannattajat kiistelevät siitä, edellyttääkö kerronta minuutta tai subjektia vai onko kerronta perustana puhujan minuudelle tai subjektiudelle. Toisen näkemyksen puoltajat joutuvat lisäkysymyksen eteen: jos subjekti syntyy kerronnasta, eikö subjekti silloin ole itsekin kertomus, jopa fiktio? Rimmon-Kenanin esimerkki Philip Rothin romaanista *The Counterlife* on valaiseva: ”Ja ajattelin itsekseen: - Kaikenlaisia kertomuksia ihminen keksiikin elämäkseen. Kaikenlaista elämää ihminen keksiikin kertomuksikseen.” (Rimmon-Kenan 1995, 28.)

Tutkija jättää ratkaisematta kerronnan ja kerrotun ontologisen statuksen ja toteaa, että ”harhanakin saavutettavuus on lukemisen välttämätön seuraus tai kangastus, ja kerronta on sen ainoa ilmaisuväline”, (emt. 31). Hän päätyy käyttämään sekä subjektin että minuuden käsitteitä korostaakseen eri näkökulmien vuorovaikutusta. Subjektin hän määrittää ”erilaisissa sosiaalisissa systeemeissä manifestoituviksi minuuden asemiksi” ja minuuden ”symbolisen järjestyksen ylittäväksi käsitteeksi, joka kattaa ruumiilliset tuntemukset, psyyken sisäiset prosessit ja toimijan roolin”. (Emt. 21.) Ymmärrän tämän niin, että subjekti on nähtävissä ikään kuin ulkopuolisesta perspektiivistä ja minuuus monipuolisemmin ja syvemmin sisältä päin, koska se käsittää sekä fyysiset että psyykkiset prosessit ja esiintyy toimijana. Rimmon-Kenanin erottelu tuntuu järkevältä, sillä subjektihan merkitsee ulkoa päin nähtyä ’tekijää’ ja ’minuuus’ taas on intiimi, sisäinen ’itseys’.

Venäläinen Mihail Bahtin todellakin pitää romaanin tekijää, kertojia ja henkilöitä eräänlaisina itsenäisinä persoonallisuuksina, joiden ääntä voi jopa kuunnella. Hän kuuntelee subjektien ääntä siten, että ns. monologisissa teoksissa – kuten hänen mielestään esim. Leo Tolstoin - kuuluu vain tekijän täysiarvo-

nen ääni, mutta dialogisessa teoksessa tekijän ja sankarin vuoropuhelu. Edelleen Bahtinin mukaan esim. Dostojevskin teoksissa voidaan kuulla peräti useiden itsenäisten subjektien ”täysiarvoisten äänten aitoa polyfoniaa”. (Bahtin 1929, 90, 91).

Tutkija Timo Laine on havainnut, että Bahtinin mielestä kirjailijalla on dialoginen suhde paitsi vastaanottajaan myös yläpuolellaan olevaan vastaanottajaan, ”absoluuttisesti ymmärtävään kumppaniin”, joka voi olla ”jumala, absoluuttinen totuus, kansa, historiallinen kaitselmus jne”, ja että kaikki dialogit käydään ikään kuin tuon ”kolmannen”, yläpuolisen ymmärtäjän taustaa vasten, ja että kirjailija suuntautuu ”omaa pientä aikaansa suurempiin konteksteihin, äärettömään dialogiin”. (Laine 1983, 95.) Tämän kiintoisan näkemyksen mukaan kirjailija todellakin voidaan nähdä ikään kuin kahden maailman välissä sukkuloivana yhdyshenkilönä, joka on enemmän tai vähemmän tietoinen motiiveistaan.

Tutkija Erkki Peurasen mukaan Bahtin näkee kirjailijat – varsinkin Tolstoin ja Dostojevskin – itsensä kaltaisina totuudenetsijöinä, (Peuranen 1991, 15 -16). He pohtivat perimmäisiä filosofisia ja eettisiä kysymyksiä ihmiselämästä ja sen tarkoituksesta etsien ns. totuutta. Tuntuu mielekkäältä ajatus, jonka mukaan kirjailijoilla, tutkijoilla ja kenellä tahansa totuudenetsijöillä on bahtinilainen yläpuolinen ”absoluuttisesti ymmärtävä kumppani”, jonka voidaan ymmärtää liittyvän kiinteästi asianomaisten henkilöiden elämänkatsomukseen. Kysymys on kirjailijan eetoksesta ja siitä, miten se välittyy hänen teksteihinsä. Mutta miten kirjailija tulkitsee asemansa kahden maailman välillä?

2.2.2. Sisäistekijä ja tekijä

Tutkijanakin esiintyneen kirjailija Leena Krohnin mukaan on asioita, jotka eivät koskaan ilmene havaintojen tasolla, mutta silti vaikuttavat ”omasta potentiaalisuudestaan” käsin. Krohnin mukaan sen ”jonkin” kanssa, mikä jää ilmiöiden taakse, kaikki taide pyrkii tavalla tai toisella kosketuksiin. ”Jokainen taiteilija antaa pois jotakin, mitä hän ei omista, jonka olemassaolosta hän ei välttämättä edes tiedä.” (Krohn 1992, 161.) Krohnin eetos liittyy nähtävästi tiettyyn aistien ulkopuoliseen, metafyyseen maailmaan, mihin taide näyttää toimivan eräänlaisena linkkinä, ja mistä taiteilija tuntuu ammen-

tavan jotain hänelle itselleenkin ehkä irrelevanttia pois annettavaa.

Milan Kunderan mukaan romaanikirjailija ei ole kenenkään ajatusten tulkki - ei edes omiensa. Hän väittää, että *Anna Kareninaa* muokatessaan Tolstoi ei kuunnellut oman moraalisen vakaumuksensa ääntä, vaan ääntä, jota voi kutsua ”romaanin viisaudeksi”. (Kundera 1986, 160.) ”Kaikki todelliset romaanikirjailijat kuuntelevat tätä ylipersonallista viisautta, ja siitä selittyy, että suuret romaanit ovat aina hieman älykkäämpiä kuin tekijänsä.” Kundera yltyy ironiseksi: ”Teoksiaan älykkäämpien romaanikirjailijoiden pitäisi vaihtaa ammattia.” (Emt. 160.)

Siis ”romaanin viisaus”, ”ylipersonallinen viisaus”...? Kirjailijan mukaan vastaus löytyy juutalaisesta sananlaskusta ”ihminen ajattelee, Jumala nauraa”. Kundera tulkitsee sananlaskun siten, että kun hän väittää ”Jumalan” nauravan katsoessaan ajattelevaa ihmistä, niin hänen mielestään kyseinen uskonnollinen auktoriteetti näkee ihmisen unohtavan silloin ”totuuden”. Kundera väittää edelleen: mitä enemmän ihmiset ajattelevat, sitä kauemmas toisistaan ihmisten ajatukset etäännyvät. Häntä itseään viehättää ajatella sellaista totuutta, että romaanin taide tuli maailmaan ”Jumalan naurun kaikuna”. (Emt. 160.)

Tutkijaksi uskaltanut taiteilija kirjoittaa ”Jumalan” isolla J:llä ja antaa näin tälle ylipersonalliselle viisaudelle juutalais-kristilliseen tapaan persoonallisuuden. Oman persoonansa hän häivyttää asettautumalla paradoksaalisesti välikappaleen asemaan ja Jumalansa naurun kaikukammiksi, vaikka julisti alun perin, ettei romaanikirjailija ole ”kenenkään ajatusten tulkki”. Voimme päätellä, että Kunderan mielestä hänen ja juutalaisten Jumala-persoona on siis ’totuus’, mutta samalla hän ei ole ’kukaan’, vaikka hänellä on nimi. Paradoksi liittyy juutalaisten erikoislaatuiseen suhtautumiseen Vanhan Testamentin Jahveen, ideaan yhdestä ainoasta jumalasta, jonka nimeä ei saanut lausua.

Siinä, missä tutkija törmää seinään tai kiertää kehää, taiteilija liikkuu suvereenisti seinien läpi murtaen kehiä ja aukaisten leikiten outoja silmukoita. Ehkä joidenkin kirjailijoiden keino osoittaa olevansa ’elävä’ on astua niiden rinnalle, jotka julistavat hänen ’kuolemaansa’ ja yrittää toimia välittäjänä taiteen subjektiiviseen ja yliaistilliseen maailmaan ’heräämällä kuolleista’ ja tuomalla tietoaan sieltä, minkä olemassaolon objektiiviseen tieteellisyyteen pyrkivä tutkija joutuu kyseenalaistamaan.

3. TORSO-TOLSTOI

3.1. Kriitikoiden kuva

Näyttää siltä, että Leo Tolstoin maine maailmankirjallisuuden romaanitaiteen nerona perustuu ennen muuta teokseen *Sota ja rauha*, joka paradoksaalisesti herätti ankaran polemiikin romaanin olemuksesta. Kirjailija oli saanut mainetta *Lapsuus*, *Poikaikä ja Nuoruus* –teoksillaan, *Sevastopol*-kertomuksillaan ja romaanillaan *Kasakat*, joka oli ollut varsinainen menestys. Hurja nuoruus ja kulkurivuodet olivat jääneet ja nelikymppinen kirjailija oli asettunut perheenisäksi tiluksilleen Jasnaja Polnajaan. Eino Kalima kertoo, että Venäjän kirjallisuuspiireissä tuli vallitsevaksi yhteiskunnallinen edistys- ja parannustendenssi, joka synnytti ’taide elämää varten’ –näkömyksen. Kaliman mukaan Tolstoi omaksui täydellisesti tämän realistisen tradition, johon venäläisen kirjallisuuden voiman ja suuruuden nähtiin perustuvan, ja kehitti sen ”äärimmilleen”. (Kalima 1908, 65).

Näkemys ’taiteesta elämää varten’ vaikutti ilmeisesti sen, että Tolstoi rohkeni irrottautua länsimaisen romaanitaiteen konventioista niiden viiden vuoden aikana, jolloin hän kirjoitti *Sotaa ja rauhaa*. Kaliman mukaan teosta oli paranneltu ja kirjoitettu uudestaan seitsemän kertaa, jolloin tuloksena v.1869 oli ”parituhatsivuinen, nelinidoksinen teos”, (emt. 93). Voidaan olettaa, että teoksen kompositio kaikkineen oli loppuun asti harkittu.

Tutkija Gary Saul Morson mainitsee, että Tolstoi itse kielsi teoksensa olevan nimenomaan romaani, mutta että silti eräät varhaiset kriitikot, kuten Turgenjev, Aksharumov ja Strakhov arvioivat *Sotaa ja rauhaa* perinteisen romaanin kriteerein moittien sen ns. esteettisiä puutteita, kuten faktan ja fiktion sekoittamista, pitkiä filosofisia pohdintoja, runsaita ranskankielisiä sitaatteja, henkilöiden ja detaljien valtaisaa määrää, selkeän teeman ja yhtenäisyyden puutetta, kunnollisen alun ja lopun puuttumista ja

teoksen liiallista kokonaispituutta. Verrattuna heidän mielestään onnistuneeseen *Kasakat* –romaanin *Sota ja rauha* tuomittiin tekijänsä ”täydelliseksi epäonnistumiseksi”, vaikkakin toki tunnustettiin myös sen ”suurenmoiset ansiot”. Morsonin mukaan varhaisin länsimainen kritiikki yhtyi venäläiseen, mutta yritti sentään enemmän ymmärtää ja selittää teoksen erityispiirteitä. Henry Jamesin, Percy Lubbockin ja John Baileyn arvostelu oli kielteistä, mutta Matthew Arnold ja George Steiner vähätelivät tai pitivät jopa tahattomina teoksen epäsovinnaisuuksia nostaten Leo Tolstoin vertailukelpoiseksi Shakespearen, Addisonin ja Racinen rinnalle. (Morson 1987, 66 – 72.)

Taiteilijannero tunnustettiin ankarasta kritiikistä huolimatta, sillä hänen katsottiin täyttäneen realismin mukaiset edellytykset kirjailijasta, jolla oli ns. elämäkerta. Juri Lotmanin mukaan Tolstoi oli osoittanut kokeneensa ihmisenä olemisen vaikeudet ja tavoitelleensa totuutta ja henkistä kasvua, joten hänessä nähtiin jopa huipentuneena ajanmukainen palvottu ”totuudenetsijän profeetallinen kuva”. (Lotman 1989, 259.)

Morsonin mukaan vasta venäläiset formalistit 1900-luvun alkupuolella oivalsivat, että suuri venäläinen proosa syntyi länsimaiseen verrattuna myöhään, mutta että se samalla hylkäsi sen tradition ja lähti omille teilleen jopa sitä parodioiden. Morson osoittaa, että formalistien mielestä Tolstoi halusi nimenomaan ravistella perinteisiä romaanin konventioita, ja että he ensimmäisinä todistivat systemaattisesti, että *Sodan ja rauhan* erikoinen muoto olikin tahallinen, ja että itse asiassa teos oli varhainen esimerkki modernista fiktiosta.

Koska entinen biografinen kuva kirjailijasta oman elämänsä sankarina hylättiin, syntyi kuva uudesta modernista Tolstoista, jonka teosten erityispiirteet nähtiinkin kiintoisina, uutta luovina kuriositeetteina: ”If the effect was disturbing so much the better.” (Morson 1987, 74.) Paljon moitittuja teoksen filosofisia pohdiskelujaksoja kutsuttiin ”homeerisiksi poikkeamiksi”, joiden tarkoituksena oli antaa tekijän äänen kuulua henkilöiden vuoropuhelun ja yksinkertaisen tapahtumakuvauksen välillä, kertoo Morson. Hänen mukaansa vasta formalistit oivalsivat lukea *Sotaa ja rauhaa* uudella tavalla ja kääntää erityispiirteet teoksen eduksi. Morson mainitsee Viktor Shklovskyn ja Boris Eichenbaumin huomanneen, että koska käsitettä ’taideteoksen yhtenäisyys’ ei ollut oikeastaan koskaan täsmällisesti määritelty, ei sitä heidän mielestään edes voitu vaatia traditionaalisessa mielessä. (Emt. 74.)

Morsonin mukaan näyttää siltä, että formalistit todellakin havaitsivat sen, mitä Tolstoi ei ehkä itse selkeästi tiedostanut, nimittäin *Sodan ja rauhan* merkityksen romaanitaidetta uudistavana teoksena, mutta että heidän metodeillaan teokseen kätkeytyvää ja taideteokselta vaadittavaa muodon yhtenäisyyttä, Tolstoin perimmästä intentiosta, ei kuitenkaan pystytty vielä keksimään. Morson mainitsee edelleen, että sittemmin kyseinen muodon ongelma sivuutettiin tai kiistettiin kokonaan epäolennaisena kysymyksenä. (Emt. 77.)

Morson huomauttaa, että formalistien uutta modernia Tolstoi-kuvaa arvosteltiin länsimaissa, mutta että Virginia Woolf, E.M.Foster, Hugh Walpole ja Mark van Doren nostivat *Sodan ja rauhan* yhdeksänentoista vuosisadan suurimmaksi klassiseksi romaaniksi, vaikkakaan ei konventiaalisessa klassisessa mielessä. (Emt. 77.) Kritiikki laimeni ja toisen maailmansodan aikana teoksen havaittiin saavuttaneen suuren suosion, koska siinä oli huomattu tiettyjä yhtäläisyyksiä Napoleonin ja Hitlerin invaasioiden välillä. Morsonin mukaan sodan jälkeen oltiin yleisesti sitä mieltä, että *Sota ja rauha* on puhdas klassikkoromaani, yksinkertaisesti hyvää luettavaa ilman mitään kummallisuuksia. (Emt. 78.)

Syynä kritiikin hiljentymiseen Morson näkee osaltaan silloisen Neuvostoliiton tilanteen, jossa formalistinen kritiikki oli torjuttu ja Tolstoi valjastettu ”suuren isänmaallisen sodan” palvelukseen. Lännessä teoksen erilaiset käännökset ja versiot – varsinkin Aylmer Mauden – olivat omiaan ikään kuin pehmentämään teoksen rosoisina pidettyjä piirteitä, mainitsee Morson. Hän huomauttaa, että sittemmin suuri kiinnostus ”arvoituksellisenä” pidetyn Dostojevskin tuotantoon sivuutti mielenkiinnon ”läpinäkyvänä” pidetyn Tolstoin teoksiin. (Emt. 78 – 80.)

Tuntuu siltä, että venäläiskirjailijoista Dostojevski on todellakin ollut sotien jälkeen suosituimpi luke- ja tutkimuskohde kuin Tolstoi. Oletettavasti myös Bahtinin subjektiivinen vertailu on ollut omiaan kohottamaan Dostojevskin kirjailijakuvan arvoa kirjallisuustieteen galleriassa Tolstoin tappioksi.

Kriitikoiden kuva Tolstoista näyttää aikojen kuluessa muodostuneen melko yksimieliseksi. Kirjailija nähdään universaalina maailmankirjallisuuden klassikkona, jonka kuvan voidaan havaita projisoituvan lähinnä *Sodan ja rauhan* kautta. Teosta arvosteltiin romaanina, vaikka se tekijänsäkään mielestä ei ollut romaani, ja sittemmin sen muodon ’omituisuudet’ hyväksyttiin suurpiirteisesti modernismin nimissä. Mikä arveluttavinta, teosta ei osattu lukea kokonaisuutena, eli siihen kätkeytyvää muodon yhtenäis-

syyttä ei keksitty. Mitä aikalaiskriitikoihin tulee, Tolstoin suunnaton arvostus rakennettiin itse asiassa hataralle pohjalle.

Eräitä myöhäisempiä tutkijoita näyttää kuitenkin itsepintaisesti kiehtoneen *Sodan ja rauhan* muoto. He tahtoivat tarkastella, millaiseen näkemykseen ja ajatteluun perustuu kompositio, josta Tolstoin itsensä tiedetään sanoneen, että *Sota ja rauha* ei ole romaani, runoelma eikä historiallinen kronikka. Tolstoin tiedetään sanoneen lisäksi, että ”*Sota ja rauha* on sitä, mitä sen tekijä halusi ilmaista ja pystyi ilmaisemaan siinä muodossa, jossa se hahmottui”. (Morson 1987, 181; Adrian 1994, 7.)

Saadakseen mahdollisimman oikean kuvan *Sodan ja rauhan* tekijästä täytyy siis perehtyä teoksen rakenteeseen ja niihin syihin, miksi tekijä on päätenyt kyseiseen kompositioon. Muodon ongelmaa ei mielestäni voi varhaisimpien kriitikoiden tapaan vähätellä eikä missään tapauksessa sivuuttaa.

3.2. Ongelmana ’romaani’

Alex Matson on pohtinut perusteellisesti romaanin olemusta v.1960 ilmestyneessä teoksessaan *Romaanitaide*, joka tietystä ’vanhanaikaisuudestaan’ huolimatta sisältää mielestäni omaperäisyydessään ajattomia ja syvällisiä näkemyksiä.

Matsonin mukaan taide on aina nimenomaan muotojen luomista, joten romaani on kiistattomasti taidelaji, ja se on taidetta juuri muotonsa ansiosta, (Matson 1960, 11). Hänen mielestään tunnetusti hyvien romaanien muodot ovat kuitenkin niin moninaiset, ettei mitään ulkonaista muotokaavaa voida laatia, mutta romaaneja on katseltava silti juuri muotona, ikään kuin esineenä tai hahmona. Edelleen Matsonin mielestä romaanien tarjoamasta muotojen paljoudesta on löydettävä yhteinen tekijä, joka sitoo ne yhteiseen alkutyyppiin, romaanin ideaan. (Emt.12-13.) Eriteltyään useiden kirjailijoiden teoksia, kuten esim. Cervantesin, Defoen, Kiven, Joycen ja Kilven, Matson esittää seuraavan määritelmän: ”Romaani on kaunokirjallinen muoto, jossa elämää tietyn välimatkan päästä jäljentämällä luodaan totuudellinen,

suljettu, moniulotteinen sommitelma.” (Emt.129.)

Kaunokirjallisella Matson selittää tarkoittavansa samaa kuin ’fiktio’ (engl. ’fiction’), joka hänen mielestään on suomalaista ilmaisua valaisevampi, koska sillä hänen mukaansa tarkoitetaan ”olosuhteisiin soveltuva keksittyä selitystä, joka voidaan olla ottavinaan todesta”. ’Muoto’-sana ei hänen mielestään selitystä kaipaa ja ’elämää tietyn välimatkan päästä jäljentämällä’ merkitsee, että kirjailija on vapaa itse valitsemaan perspektiivinsä. Edelleen Matsonin mukaan romaani voi olla satua tai fantasiaa, kunhan se hänen mielestään jäljentää elämää oikein, ja ’suljettu sommitelma’ merkitsee eräänlaista pyörityä kokonaisuutta, joka syntyy osien keskinäisestä suhteesta. ’Moniulotteisuudella’ korostetaan sommitelman suhdetta moniulotteiseen elämään, sillä Matsonin mielestä romaanin muoto on ikään kuin kuutiomainen, kun taas kertomuksen hän näkee etenevänä viiva-muotona. (Emt. 130-131.)

Kaiken kaikkiaan Matson näkee romaanin ”avaruuteen projisoituna tilavana rakennelmana, jonka osien välinen jännitys on massojen ja tasojen jännitystä, plastilliseksi käsitettyä muotoa silloinkin, kun se rakentuu yksinomaan psykologisista oivalluksista.” Mutta koko romaanitaiteen hallitsevana periaatteena Matson pitää kuitenkin totuudellisuutta: ”Romaanilla, joka ei ole totuudellinen, ei ole muotoa, koska kiinteä muoto edellyttää loogista rakennetta”, ja ainoa kysymykseen tuleva logiikka on hänen mielestään ”ilmiömaailman logiikka” eli kyseinen totuudellisuus, (emt. 131, 148).

Mikäli olen oikein ymmärtänyt, Matsonin päättely kiertyy arveluttavasti kehään: totuudellisella romaanilla on muoto, jos se noudattaa ilmiömaailman logiikkaa eli totuudellisuutta. Siis Matsonin mukaan loogisuus on muotoa ja epäloogisuus muodottomuutta, joten epälooginen teos ei tämän päättelyn mukaan voisi olla romaani. Ei Matsonin mielestä voi ollakaan, joten hän erottaa kertomuksen viivamuotoon perustuvat romaanit ”valheromaaneina” moniulotteisista, sinfoniaa muistuttavista oikeista romaaneista, (emt.148).

Matson oivaltaa, että romaanimuodon vaihtelut ovat myötäilleet länsimaisen ajattelun kulkemaa tietä. Hänen mukaansa romaanin teknisen muodon on vaihduttava ihmisten todellisuuskäsitysten vaihtumisen myötä. (Emt. 150.)

Sellaisenaan Matsonin romaaniteoreettinen näkemys vaikuttaa mielestäni monipuoliselta ja dynaami-

selta. Se mahdollistaa käsitykset romaanin teknisen muodon muuttumisesta ja kehitymisestä aikakauden ajattelun myötä, mutta asettaa toisaalta tiukat vaatimukset muodon plastisuudelle, totuudellisuu-
delle ja moninäkökulmaisuu-
delle. Tuntuu kiintoisalta erottaa kertomus ja romaani ja verrata niitä yksinkertaiseen melodiaan ja monimuotoiseen sinfoniaan. Vaikeammin sulatettavalta tuntuu jako ns. valheromaaneihin ja aitoihin romaaneihin, joskin Matsonin erittely Sillanpään romaaneista vakuutti terävänäköisyydellään. Esim. *Nuorena nukkunut* ei muotovirheidensä vuoksi Matsonin mielestä kohoa loogisuuden ja totuudellisuuden suhteen *Hurskaan kurjuuden* tasolle. (Emt. 178-188.) Niin huvittavalta kuin Matsonin näkemys ”muotovirheistä” ja ”valheromaaneista” saattaa myöhäismoderniteetin kirjallisuuskurssissa tuntuakin, arvelen ongelman nousevan vielä esiin.

Venäläinen Boris Uspenski määrittelee taideteokset ja erityisesti sanataideteokset eri näkökulmista katsoen v.1970 ilmestyneessä teoksessaan *Komposition poetiikka*. Hän kirjoittaa väljästi ”taiteen teksteistä”, joissa hänen mielestään on ”suljetun järjestelmän ominaisuuksia”, ja kukin teos esittää ”omien lakiansa mukaan järjestyneen uniikin mikromaailman”, jolla on ”oma tila- ja aikarakenteensa”, (Uspenski 1970, 11, 18).

Uspenskin ”suljettu järjestelmä” vastanee Matsonin ”suljettua sommitelmaa” ja ”uniikki mikromaailma” muistuttaa Matsonin ”avaruuteen projisoitua tilavaa rakennelmaa”. Olennainen ero Uspenskin mikromaailman ja Matsonin rakennelman välillä on tarkastelutavassa. Uspenski näyttää siirtyvän mikromaailmansa sisäpuolelle tutkimaan eri näkökulmia ja tasoja, kun taas Matson tutkii rakennelmasa eri osien välisiä suhteita. Uspenski keskittyy kaikenlaisen taiteen tekstin mahdollisimman tarkkaan objektiiviseen analyysiin, kun Matsonin looginen, suorastaan salapoliisimaisen pikkutarkka päättely hui-
pentuu nimenomaan romaanien jaotteluun ja erittelyyn sekä arvottavaan, subjektiiviseen tulkintaan.

3.3. ”Sodan ja rauhan” Tolstoi

Tolstoin mammuttiteos on ollut selvästikin ankara haaste monille tutkijoille. Seuraavassa tarkastelen *Sodan ja rauhan* komposition kautta heijastuvaa Tolstoin kuvaa erityisesti Matsonin ja Uspenskin nä-

kemysten kautta. Kuva täydentyy Gary Saul Morsonin oivaltavan ja ehkä yllätyksellisenkin tulkinnan avulla, johon on nähdäkseni vaikea esittää mielekästä kritiikkiä.

3.3.1. ”Plastisen sommitelman” luoja

Alex Matson paneutuu kysymykseen *Sodan ja rauhan* muodosta Tolstoi-esseessään teoksessa *Kaksi mestaria*. Hän tuo esiin varhaisimpien kriitikoiden näkemykset *Sodan ja rauhan* ’selkeytymättömyydestä’, ’hajanaisuudesta’, ’rakenteen hallitsemattomuudesta’ ja ’sommittelemattomasta realismista’ huomauttaen, että jos kritiikissä on perää, ei teosta todella voikaan pitää taideteoksena ja vieläpä alal- laan suurimpiin kuuluvana romaanina, (Matson 1950, 8).

Matson kiinnittää huomiota erityisesti Percy Lubboicin moitteisiin teoksen hajanaisuudesta ja yksityis- kohtien liiallisesta määrästä. Matson yhtyy Lubboicin näkemykseen siitä, että katsojan huomio siirtyy yksityiskohdasta toiseen ’liian suuressa kuvassa’, ja että näin ollen ei vaikutus voi kasvaa sen suurem- maksi kuin mitä yksityinen kohde herättää. (emt. 10). Itsekin arvelen myös kenen tahansa ensi kertaa *Sotaa ja rauhaa* lukevan yhtyvän tähän kritiikkiin, sillä onhan selvää, että teos on oikeastaan luettava yhdeltä istumalta yhteen menoon vieläpä muistiinpanoja tehden, jos mieli muistaa edes jotain henki- löistä ja tapahtumista saati hahmottaa kokonaiskuvaa.

Matson toistaa Lubboicin päivittelyä, minkä mukaan Tolstoi on vain ”kierrellyt vuorenkorkuista ai- neistomassaa, lohkaissut siitä palasia sieltä täältä kykenemättä päättämään, mihin tarkoitukseen hän niitä keräilee”, ja minkä mukaan Tolstoi vain ”tuhlaa aineistoaan, liittää päättömästi teokseensa pal- jon, mikä sitten jää loppuun kehitlemättä ja menee hukkaan, vieläpä heikentää loppuun kehitellynkin vaikutuksen hajottamalla lukijan huomion”, (emt. 20, 21). Eikä Matson kokonaan tyrmääkään Lubbo- cin kritiikkiä, vaan myöntää, ettei tosiaan ole helppoa löytää kokoavaa näkemystä teoksesta, joka on niin laaja.

Mutta teoksen syntyhistoriaan vedoten Matson väittää, että ryhtyessään valtavaan työhönsä Tolstoilla

on kuitenkin täytynyt olla jokin häntä kiehtonut idea. Tiedetään, että teoksesta piti alun perin tulla Tolstoi-suvun vaiheita Napoleonin-sotien aikana kuvannut kronikka, mutta että tekijän mieli muuttui. Matson uskoo Tolstoin löytäneen suvun dokumenttien joukosta jotain, ”mikä ansaitsi tulla ilmennetyksi taiteen yleiskielellä, jotain, mikä ei koskenut vain Tolstoi-suvun jäseniä, vaan elämää yleensä”, (emt. 22).

Matson seuraa kiinteästi Tolstoin luomisprosessia ja johdattelee lukijan erinomaisen tarkkanäköisesti löytämään tekijän tajunnasta käsin toistuvia loogisia yhteyksiä teoksen rakenteen eri osiin. Lähtökohdiana Matson pitää teoksen nimeä *Sota ja rauha*, jossa ’sota’ mainitaan ensin. Tutkija huomaa, että teoksen filosofiset jaksot kuuluvat juuri sotaa koskevaan osaan. Niitä hän pitää erityisen merkityksellisinä, koska ne ovat ylipäänsä jääneet moneen kertaan kirjoitettuun ja tarkistettuun teokseen, joten hänen mielestään niitä tutkimalla voisi Tolstoin idea – näkökulma sotaan - olla löydettävissä. Eriteltyään monia taistelukuvauksia Matson pysähtyy pohtimaan 1800-luvun historian tutkimukselle vastakkaista Tolstoin näkemystä, minkä mukaan yksityinen ihminen ei kykene määräämään tapahtumien - eikä siis historian - kulkua. (Emt. 30 – 31.)

Päätelmästä muotoutuu Matsonin mukaan Tolstoin historianfilosofia, minkä mukaan ”se tapahtuu, minkä piti tapahtua”. Matson huomaa, että Tolstoin mielestä ihmiset – kuten myös kansojen suuret johtajat Napoleonin tavoin - toimivat itse asiassa mielijohteittensa varassa, eivätkä näin ollen pysty vaikuttamaan ratkaisevasti historian kulkuun, (emt. 28 – 30).

Matson osoittaa, että teoksen sotakuvauksissa kohoaa selkeänä tämä näkemys, ja että se on tekijän näkökulma, ”kaikkialla ohjaava käsi”, joka liittää kuvasarjat yhdeksi rakennelmäksi. Mutta Matsonin mukaan Tolstoin filosofian kohde ei itse asiassa olekaan vain historia, vaan koko elämä, minkä hän näkee kohoavan sekä sodan että rauhan yläpuolelle ja jatkuvan molemmissa, (emt. 39, 72). Matson osoittaa, että myös yksilötasolla Tolstoin historiannäkemys pätee siten, että ihminen ei kykene ohjaamaan edes oman elämänsä kulkua, kuten kirjan henkilöistä on helppo havaitakin, (emt. 76).

Seurattuaan ”teoksen osista ja osien välisistä suhteista lähteviä perspektiivisiä viivoja” Matson löytää pisteen, josta hän havaitsee tekijän näkökulman avautuvan. Piste on Tolstoin filosofointia ja kuvausta hallitseva näkemys, minkä mukaan näennäisen suunnittelemattomuuden takana piilee kuitenkin kaikes-

sa havaittavaa johdonmukaisuutta ja järjestystä. ”Sotaa kuvataan, koska näkemys on sodasta saatu, mutta koska se on poikkeustilanne, on kuvattava myös rauhaa. Ja yhtenäisyyden vuoksi täytyy sodalla ja rauhalla olla yhteinen pohja: saman kansan, samojen henkilöiden ja saman näyttämön on esiinnyttävä kummassakin”, päättelee Matson. Näin hänen mukaansa teoksen nimeen liittyvä logiikkakin selviää: koska teosta ei ollut tarkoitettu kenenkään henkilön tai henkilöiden romaaniksi, sen nimeksi piti tulla yleisemmin vain *Sota ja rauha* sanojen tässä nimenomaisessa järjestyksessä. (Emt. 95, 96.)

Matson osoittaa vakuuttavasti, että teos on taideteoksena pidettävä ’arkkitehtoninen sommittelu’, mutta että sen romaanimuodolta voidaan vaatia yhtä vähän ’sovinnasta ehjyyttä’ kuin esim. Cervantesin, Dostojevskin, Kiven, Joycen ja Faulknerin teoksilta. (Emt. 107, 109.) Kunnioittaen Tolstoita nimityksellä ’ihmiskunnan kaikkein suurimpiin kuuluva taiteilija-profeetta’ Matson osoittaa vakuuttavasti, että *Sota ja rauha* on romaani, mutta tutkija haluaa tähdentää, että romaanitaidetta ei voi arvioida ’muista taidelajeista johdetuilla säännöillä’, (emt. 107, 109).

Esa Adrian mainitsee, että suomalaisen Alex Matsonin ”suurenmoinen analyysi” on ”mullistanut” käsitteet *Sodasta ja rauhasta* ja osoittanut peräti, miten teosta on luettava, (Adrian 1994, 8). Oletan Adrianin kääntäjänä tutustuneen myös venäläiseen tutkimukseen, jota on nähdäkseni niukasti suomennettu, joten hänen kunnioituksensa Matsonin tulkintaa kohtaan tuntuu arvokkaalta. Matsonin tarkastelema *Sodan ja rauhan* tekijä-Tolstoi näyttää kuitenkin olevan sama kuin persoonallinen kirjailija-Tolstoi, mistä viestii Matsonin kirjailijakuva Tolstoista ”taiteilija-profeettana”.

3.3.2. ”Uniikin mikromaailman” tekijä

Kun Matson etsii teoksen arkkitehdin ’plastisen sommitelman perspektiivipisteen’, josta hän hahmottaa tekijän suunnitelman ja tulkitsee hänen eetoksensa, venäläisen strukturalistin Boris Uspenskin analyysiin tarvitaan rakennelman – komposition – hajottaminen eri tasoihin ja osiin ja useiden eri näkökulmien tutkiminen ”uniikin mikromaailman” sisällä. Sanataideteokset hänkin näkee omana kategorianaan, eikä pidä tarpeellisena puuttua erityisesti romaanitaitteeseen, vaan pitää *Sotaa ja rauhaa* itsestäänsel-

västi romaanina. (Uspenski 1970, 11 – 16, 19.)

Kun Matsonin mukaan romaanin 'muotoa' ja 'sisältöä' ei voi selkeästi erottaa toisistaan, näen, että Uspenski jakaa teoksen komposition hyvin mielekkäästi "pintarakenteeseen" ja "syvärakenteeseen". Edellisellä hän tarkoittaa teoksen kolmea merkitystasoa, nimittäin "psykologista", "fraseologista" sekä "paikan ja ajan suhteiden" tasoa, mutta syvärakenteella taideteoksen "ideologisen tason näkökulmajärjestelmää". (Emt. 22.)

Uspenski tyytyy pintarakenten perusteelliseen erittelyyn, mutta mainitsee pitävänsä *Sotaa ja rauhaa* kuitenkin ideologisesti "moninäkökulmaisena" teoksena erotukseksi "triviaaleista" teoksista, joissa "maailmankatsomus rakentuu vain yhdestä hallitsevasta näkökulmasta", joka "määrää teoksen muita näkökulmia", (emt. 22 – 23). Mihin perustuu tämä jännittävä näkemys, joka on vastakkainen paitsi Matsonin myös Mihail Bahtinin tunnetulle käsitykselle *Sodasta ja rauhasta* 'yksiäänisenä', 'monologisena' teoksena? Ongelma liittyyneen siihen, miten tutkijat näkevät 'tekijän' funktion teoksessa.

Uspenskin mukaan *Sodan ja rauhan* tekijällä, kertojilla ja henkilöillä on kaikilla oma "subjektiivinen tajunta", joiden "havaintomaailmat voivat olla ristiriidassa keskenään". Tekijän aseman Uspenski näkee kirjailijan "tietyn teoksen kerronnan ja kuvauksen sommittelussa ottamana näkökantana" eli "tekijän roolina", (emt. 26). Kertojat ja henkilöt voivat hänen mukaansa tulla tekijän näkökulman välittäjiksi, mutta Uspenski ei ota kantaa siihen, missä määrin tekijän ideologinen näkökulma hallitsee teosta, eli kuten hän mainitsee, hän ei lähde "intuitiivisen ymmärtämisen tielle", (emt. 167).

On kysyttävä, mitä 'subjektiivinen tajunta' merkitsee tekijäfunktion kannalta katsoen. Uspenski pitää *Sotaa ja rauhaa* moninäkökulmaisena teoksena, mutta siinä mielessä, että "näkökulmat voivat olla toisilleen alisteisia" erotukseksi Bahtinin 'polyfonisesta' teoksesta, jossa näkökulmat edustavat 'samanarvoisia ideologisia ääniä', (emt. 22 – 25). Uspenski jättää avoimeksi kysymyksen, hallitseeko *Sodan ja rauhan* tekijän näkökulma teosta. Bahtinille se näyttää olevan selviö, sillä hänen mielestään *Sodan ja rauhan* henkilöt on "kaikki näköpiireineen, totuuksineen, pohdiskeluineen ja kiistoineen kirjoitettu heitä rajoittavan romaanin yhdenmukaiseen, monologiseen kokonaisuuteen, - -" (Bahtin 1991, 111).

Vaikuttaa siltä, ettei Uspenski ota kantaa siihen, miten *Sodan ja rauhan* tekijän näkökulma sijoittuu

toisilleen mahdollisesti alisteisten näkökulmien hierarkiaan, vaan jättää sen todellakin tulkinnan – ja sikäli intuitiivisen ymmärtämisen – pulmaksi. Vaikka Uspenskin Tolstoi-kuva jääkin sen tähden epäselväksi, näen kuitenkin, että hänen näkökulmateoriansa muodostaa mainion metodin paitsi *Sotaa ja rauhaa*, myös Tolstoin myöhäisteoksia tutkittaessa.

3.3.3. ”Satiirikko”

Matson ja Uspenski pitävät *Sotaa ja rauhaa* kiistattomasti romaanina, mutta Gary Saul Morson palauttaa esiin kysymyksen, mihin genreen teos voidaan sijoittaa, jos se ei tekijänsä mukaan ole romaani, runoelma eikä kronikka. Hän kysyy, miksi Tolstoi rakensi teokseensa juuri kyseisen oudon komposition, ja olettaa, että tekijällä täytyi olla siihen syy.

Morsonin lähtökohtana on Tolstoin selitys siitä, mitä *Sota ja rauha* nimenomaan *ei* ole – ei romaani, vielä vähemmän runoelma ja vielä sitäkin vähemmän kronikka. Tutkija oivaltaa, että koko teoksen rakenne perustuu itse asiassa eräänlaiseen negatiivisen kerronnan menetelmään, minkä mukaan kertoessaan tarinaa Tolstoi oikeastaan kertoo, mitä *ei* tapahtunut. Morson selvittää Tolstoin tuominneen oman aikansa historiankirjoituksen täysin vääristyneeksi ja valheelliseksi ja ajatelleen, että koska voidaan olla varmoja vain siitä, mitä *ei* tapahtunut, negatiivinen kerronta on ainoa vastuullinen tapa kirjoittaa menneisyydestä. Morson selittää lisäksi, että koska mitkään suunnitelmat eivät Tolstoin mukaan toteudu, yksilöillä ei hänen mukaansa ole historian kulkuun mitään vaikutusta, eikä näin ollen ole sankareitakaan, joten Napoleonkin oli Tolstoin mielestä vain tehoton johtaja. (Morson 1987, 130-131.)

Mihin negatiivisen kerronnan idea perustuu? Morson tuo esiin Tolstoin näkemyksen, minkä mukaan millään menetelmällä ei voida kuvata riittävästi minuutta, koska ihmismieli koostuu joka hetki myriadeista ajatuksista ja mielipiteistä, joiden kaottista tilaa Tolstoi vertaa taistelun kaaokseen. Edelleen Morson kertoo Tolstoin verranneen armeijan käyttäytymisestä vastuussa olevia kenraaleita ja hallitsijoita ihmismielen järjestyksestä ja johdonmukaisesta toiminnasta vastaaviin ”upseereihin”, nimittäin ”tarkkaavaisuuteen”, ”muistiin” ja ”tottumukseen”. Koska vertauksen mukaan tarkkaavaisuus ”valaisee kapean valonsäteen tavoin” kerrallaan vain pienen osan siitä, mitä tapahtuu, on Tolstoin mielestä mah-

dotonta kuvata kaikkia ihmismielen samanaikaisesti tuottamia lukemattomia toimintoja.

Näin päädytään Morsonin mukaan Tolstoin näkemykseen, että koska historiankirjoitus vääristää käsitystä kansojen elämästä, niin romaanien voidaan katsoa vääristävän käsitystä ihmisten elämästä, eli Tolstoin yksilöpsykologisen ajattelun voidaan katsoa noudattelevan johdonmukaisesti hänen historianfilosofiaansa. (Emt. 193, 200.)

Morson tuntuu pitävän ilmeisen loogisena Tolstoin näkemystä, jonka mukaan ihmismielen kaaosta on yhtä mahdoton kuvata totuudenmukaisesti kuin taistelun kaaosta. Näin päädytään negaatioon: kaikki yritykset kertoa inhimilliseen toimintaan ja ajatteluun liittyvä totuus ovat mahdottomia. Tolstoin tiedetään olleen ajan tavan mukainen 'totuudenetsijä'; Morson vertaakin häntä Dostojevskiin, joka uskoi ratkaisevansa ihmismielen arvoitukset taiteellisen intuition avulla, sekä piilotajunnan tutkija Freudiin, joka uskoi niiden ratkeavan psykoanalyysissa, mutta Tolstoin hän havaitsee *Sodassa ja rauhassa* kieläneen koko olemassaolon mysteerin. (Emt. 193.)

Kuten Morson päätelee Tolstoin tajunnasta käsin, tosi elämänymmärrys saavutetaan vasta sitten, kun ei enää tarvitse tehdä mitään perimmäisiä kysymyksiä; itse asiassa 'totuus' ei ilmene kriittisissä tapahtumissa eikä elämän ratkaisuhetkissä, vaan se on kätkeytynä arkipäivän rutiineihin ja kaikkeen tavalliseen ja huomaamattomaan toimintaan. "The thruths we seek are hidden in plain view and, for that reason, are all the more difficult to discern." (Emt. 5.)

Tämän Tolstoin näkemyksen totuuksista, joiden Morson ilmaisee olevan "hidden in plain view", on aiemmin oivaltanut Isaiah Berlin: " - - he (Tolstoy) has no fear of questioning anything, and believes that some simple answer must exist – if only we did not insist on tormenting ourselves with searching for it in strange and remote places, when it lies all the time at our feet." (Berlin 1953, 60.)

Arvelen Morsonin ja Berlinin tarkoittavan, että Tolstoi *Sotaa ja rauhaa* kirjoittaessaan oli ponnistellut niin kovasti etsiessään 'totuutta', että oli lopulta ikään kuin luovuttanut toteamalla, että kyseisen hermeneuttisen ongelman avain onkin itse asiassa 'kätkeytynä selkeästi näkyviin' tai on esillä 'koko ajan jalkojemme juuressa'. Päätelmä sisältänee ajatuksen, että totuutta on turha etsiä, koska sitä ei oikeastaan edes ole; olematonta arvoitusta on turha yrittää ratkaista. Morson huomaa Tolstoin itse asiassa

ironisoivan teoksessaan eräiden henkilöidensä, kuten Andrein ja Pierren tarmokkaita ponnisteluja totuuden löytämiseksi, ja tekijän näkemyksen välittäjiksi kohoavat viisas kenraali Kutusov ja nöyrä talonpoika Karataev. (Morson 1987, 226.)

Niinpä Morsonin mielestä Tolstoin perusongelma oli, kuinka kirjoittaa kertomus, jonka haluaa havainnollistavan kaikkien kertomusten valheellisuuden, ja millainen tulisi sellaisen teoksen komposition olla. Siten Tolstoi tuli luoneeksi teoksen, jonka kompositiosta Morson päätyy toteamaan: ”If Tolstoy’s work is not an epic or a novel, it must be seen as a satire of sorts.” (Emt. 136.) Käsitys siitä, että *Sotaa ja rauhaa* olisi luettava ’eräänlaisena satiirina’, on mielestäni merkittävä oivallus, joka ansaitsisi huomiota lukevan yleisön ja erityisesti nuoren ikäpolven keskuudessa.

Oivalluksensa kautta Morson selittää luontevasti myös kaikki *Sodan ja rauhan* merkillisinä ja klassisen romaanitaiteen vastaisina pidetyt piirteetkin, kuten esim. selkeän juonen puuttumisen. Tutkija huomaa Tolstoin vastustavan tietoisesti käsitystä romaanitaiteen perinteisen juonen välttämättömyydestä ja pitävän juonta jopa totuudenmukaisuuden kannalta harhaan – jopa ”semioottiseen totalitarismiin” - johtavana: ”In Tolstoy’s thinking, a plot where every event is predetermined instatiates semiotic totalitarianism, a false view both history and the psyche.” (Emt. 188.)

Morson esittää uuden näkökulman Bahtinin ’monologiseen’ Tolstoi-kuvaan löytämällä paradoksaalisesti *Sodasta ja rauhasta* sekä ’polyfoniaa’ että ’dialogiaa’. Morson löytää teoksesta juonen asemesta nimittäin ”tapahtumien polyfoniaa” (”polyphony of incident”), mutta hän myöntää teoksen tekijän käyttävän Bahtinin kritisoimaa, ajoittain monologiselta vaikuttavaa ”absoluuttista kieltä ja perspektiiviä”. Se on tutkijan mielestä välttämätöntä kuvattaessa esim. henkilön elämän tärkeitä hetkiä silloin, kun henkilö ei hänen mukaansa itse tajua kokemansa merkitystä. Esimerkkinä hän mainitsee metsästysretkikohtauksen, jossa nuori Rostov näkee Karai-koiransa hampaat suden kurkussa ymmärtäen ”Jumalan kuulleen hänen rukouksensa”, ja ”lukijan annetaan tietää se, mitä nuorukainen ei vielä itse tajunnut, että hetki oli miehen elämän onnellisin”. (Emt. 156, 189.)

Morson antaa ymmärtää, että absoluuttinen perspektiivi mahdollistaa hänen mielestään syvällisemmän ja monipuolisemman tapahtuma- ja henkilökuvauksen kuin kenties bahtinilainen henkilöiden puheen tasolla toimiva samanarvoisten äänten polyfonia. ”The representation of the truly ordinary is possible

only through extraordinary methods.” (Emt. 189.)

Mitä tulee Bahtinin käsitykseen siitä, että romaanitaiteen tulee olla dialogista, eikä se voi olla luonteeltaan ns. monologista, Morson väittää, että itse asiassa jyrkkä kieltäytyminen osallistumasta dialogiin onkin oikeastaan dialogia – mutta laajemmalla tasolla. Morsonin mukaan useimmissa romaaneissa käydään vuoropuhelua sekä romaanin sisällä että genren tasolla, mutta Tolstoin näkemykset keskustelevat vain jälkimmäisessä. Tolstoin onnistui muuttaa dialogin luonne, eikä hänen romaaniensa dialogisuudelta voi ummistaa silmiään niin kauan kuin niitä luetaan romaaneina, väittää Morson. ”It is the reader’s knowledge of the novelistic tradition that forces Tolstoy’s statements into proclaiming their nondialogicality.” (Emt. 20.)

Morson näkee lisäksi *Sodan ja rauhan* ikään kuin käyvän keskustelua ”puhtaan rakenteen” (”pure structure”) ja ”puhtaan antirakenteen” (”pure antistructure”) välillä, eikä hänen mielestään kumpikaan hallitse teosta, sillä sen rakenne perustuu tutkijan mukaan itse elämään, minkä hän näkee selittävän myös olennaisten ja epäolennaisten yksityiskohtien runsauden, teoksen valtavan kokonaispituuden ja sen, ettei teoksella ole oikeastaan selkeätä alkua eikä loppua. Morson tiivistää näkemyksensä arvioon, että *Sota ja rauha* on pikemminkin ”pala elämää” (”piece of life”) kuin ”pala taidetta” (”piece of art”). (Emt. 150-151.) Morsonin tulkinta näyttää sijoittavan Tolstoin suurteoksen taiteen hierarkiaan siten, että ”satiirinen pala elämää” nousee siinä korkeammalle kuin ”pala taidetta”.

Morsonin tapa laajentaa Bahtinin dialogisuus- ja polyfonia-käsitteitä lingvistiikan ulkopuolelle on mielestäni nokkelaa ja ironista, sanoisin peräti ’tolstoimaista’. Se on kuitenkin semanttisesti perusteltavissa, sillä ilman muuta romaanin kaikki rakenneaineokset tulee voida koodata jollekin merkkikielelle. Taiteessa samoin kuin tieteessä voidaan ilmeisesti tulkita uudelleen eri tutkijoiden määritelmiä ja ikään kuin kävellä konventioiden yli. Morsonin ajattelua symboloi mainiosti hänen esittelemänsä *Sodan ja rauhan* kohta, joka liittyy Borodinon taisteluun: Napoleon seuraa taistelua kaukoputkella, koska siten hän näkee esimerkkejä siitä järjestyksestä, jonka edustaja uskoo olevansa. Paljain silmin katsova nuori Rostov havaitsee vain kaaoksen, mutta oppii, miten siihen tulee reagoida. (Emt. 145.)

Niinpä Morson suosittelee kirjallisuudentutkijoitakin hylkäämään mitä erilaisimmat ”teleskoopit” ja tarkkailemaan ”paljain silmin” huolellisesti niitä yksinkertaisia ilmiöitä, jotka ovat ”hidden in the diffu-

se light of plain view”. (Emt. 271.) Arvelen, että merkkejä siirtymisestä ns. pehmeämpään ja suvaitsevampaan tutkimustapaan melkoisen ’teleskooppikaaoksen’ jälkeen onkin havaittavissa kirjallisuustieteen piirissä.

Morsonin Tolstoi-kuvassa näkyy terävä satiirikko, joka haastaa suureen dialogiin paitsi oman aikansa kulttuurin, niin myös 2000-luvun taiteen ja tieteen diskurssin. Satiirikkona Tolstoi nähdään ivaamassa ennen kaikkea niitä, jotka väittävät olevansa oikeassa, jotka uskovat tietävänsä totuuksia ja jotka tuomitsevat muiden mielipiteet. Kysymys on arvosubjektivismista ja –objektivismista kulttuurin kaikilla aloilla.

3.4. Filosofien Tolstoi

Millaisena ajattelijana Tolstoita on pidetty? Seuraavassa tarkastelen erittäin arvostettujen tutkijoiden Isaiah Berlinin ja Henrik von Wrightin Tolstoi-kuvia, jotka ovat omista perspektiiveistään nähtyinä perusteellisesti eriteltyjä ja viehättävän syvällisiä, vaikka ne perustuvatkin paitsi teoksensisäisiin näkemyksiin ennen muuta tulkinnanvaraisiin biografisiin lähteisiin, joten kirjallisuustieteen – ja tämän tutkielman – kannalta ne lienevät suhteellisen vähämerkityksisiä ja joutanevat vähitellen ’pölyn peittoon’.

3.4.1. ”Kettu, joka tahtoi siiliksi”

Pidän pohdinnan arvoisena Berlinin tapaa jakaa kirjailijat, filosofit ja ihmiset yleensäkin ajattelutavataan ’kettuihin’ ja ’siileihin’: ”The fox knows many things, but the hedgehog knows one big thing”. Kreikkalaisen Arkhilokhoksen metaforan mukaan ketut ovat ”pluralisteja”, eli monilla eri tavoilla ja tasoilla ajattelevia, monia yksityiskohtia havaitsevia ja monia johtopäätöksiä tekeviä. Siilit taas suh-

teuttavat kaiken yhteen keskeiseen visioon ja ”monisteina” pyrkivät kokonaiseen, yleiseen ja järjestyneeseen näkemykseen. (Berlin 1953, 1.)

Berlinin mukaan maailmankirjallisuuden suuria kettuja ovat mm. Herodotos, Aristoteles, Shakespeare, Montaigne, Erasmus, Molière, Goethe, Puskin, Balzac ja Joyce. Siileihin hän katsoo kuuluvaksi mm. Platonin, Lucretiuksen, Danten, Pascalin, Hegelin, Nietzchen, Ibsenin, Proustin ja Dostojevskin, mutta Tolstoin tyyppiä hän pitää problemaattisena ja jopa absurdina, koska hän päättelee Tolstoin itsensäkin pohtineen ongelmaa ja tehneen parhaansa hämätäkseen tutkijoita. (Emt. 2, 3.)

Eriteltyään Tolstoin historianfilosofista näkemystä Berlin päätyy toteamaan, ettei hänen mielestään kukaan muu kirjailija ole yhtä vaistonvaraisesti ja monipuolisesti kuvannut elämän koko kirjoa, sen vastakohtaisuuksia, henkilöitä ja tapahtumia, tärkeitä hetkiä – elämän vuoksea ja luodetta. Tutkija havaitsee Tolstoin tavoitelleen kuitenkin jonkinlaista synteisiä: ”He advocated a single embracing vision; he preached not variety but simplicity, not many levels of consciousness but reduction to some single level - - ” (emt. 40). Berlin toteaa Tolstoin *Sodassa ja rauhassa* päätyneen kuvaamaan ideaa ’hyvästä ihmisestä’, jolla on ’yksinkertainen, välitön, avoin sielu’, ja myöhemmin ihannoimaan talonpoikia sekä vailla monimutkaista teologiaa tai metafysiikkaa olevaa yksinkertaista kristinoppia. (Emt. 40.) Berlin painottaa Tolstoin intuition ja teoreettisen vakaumuksen välistä ristiriitaa ja toteaa siihen viitaten, että ’terveen’ Tolstoin rinnalla ’epänormaaleina’ pidetyt Gogol ja Dostojevski vaikuttavat suorastaan ehjiltä persoonallisuuksilta yksinkertaisine visioineen. (Emt. 42.) Rinnastus on mielestäni osuva, mutta sisältää tarkemmin ajatellen vulgäärin arvoasetelman. Pidän tarpeettomana pohtia taiteilijoiden psyyken kulloistakin tilaa, vaikka heidän teoksensa suorastaan provosoisivat siihen.

Berlin osoittaa ansiokkaasti valistuskirjoilijoiden vaikutuksen Tolstoin ajatteluun ja tähdentää slavofii-
lien ja symbolistirunoilijoiden vahvistaneen Tolstoin ”luontaista anti-intellektualismia ja antiliberalismia”. Proudhonin, Schopenhauerin ja erityisesti Stendhalin vaikutus on Berlinin mukaan ollut luultua suurempi, mutta erityisen suurena vaikuttajana Tolstoin ajattelussa hän pitää erästä Pietarissa diplomaattina ollutta kreivi Josef de Maistrea, jonka kerrotaan olleen ”taantumuksellinen ja kiihkokatolinen rojalisti”, mutta jonka näkemykset olivat ”lähempänä Nietzcheä, d’Annunziota ja modernin fascismin sanansaattajia kuin oman aikansa kunnioitettuja rojalisteja”. (Emt. 42 – 47, 49.) Berlin osoittaa, että kirjoittaessaan *Sotaa ja rauhaa* Tolstoi sai vaikutteita Maistrelta, jonka tiedetään verranneen toisiinsa

taistelukenttää ja elämää. Hän osoittaa myös Maistren pilkanneen kenraaleja ja väittäneen, että he vain kuvittelevat johtavansa taistelua ja kontrolloivansa joukkojen liikkeitä. (Emt. 52.)

Berlinin mukaan kumpikin, sekä Maistre että Tolstoi, vastustivat liberaalioptimismia, minkä mukaan ikuinen onni on saavutettavissa järjen ja tieteen avulla. Pessimistisinä ajattelijoina he kuuluvat olleen kitkerän ironisia poliittisia uudistuksia kohtaan ja Berlin väittää 800-luvun inhimillisten arvojen ikään kuin murentuneen heidän hyppysissään, (emt. 56, 59). ”Opposed as Tolstoy and Maistre were – one the apostle of the gospel that all men are brothers, the other the cold defender of the claims of violence, blind sacrifice, and eternal suffering – they were united by inability to escape from the same paradox - - .” (Emt. 80.)

Niinpä Berlin näkee sekä Tolstoin että Maistren ajattelutavaltaan ”terävisilmäisinä kettuina” (”sharpeyed foxes”), joita yhdisti kykenemättömyys paeta samaa paradoksia, jonka muodosti Berlinin mukaan emotionaalinen kaipaus elämän harmoniseen kokonaisnäkemykseen, mutta taipumus nähdä vain sotaa ja epäjärjestystä, (emt. 80). Näin Berlinin mukaan törmätään vanhaan ristiriitaan kahdenlaisen tiedon välillä, joita hän kutsuu ”todellisuudentajuksi” (”sense of reality”) ja ”viisaudeksi” (”wisdom”), (emt. 76-77).

Berlin pitää Tolstoita aluksi realistina, joka tajuaa, että kaikki tietomme on empiiristä eikä muuta tietoa voi olla, ja että voimme saada vain tiedon jyväsiä emmekä koskaan kaikkea tietoa. Berlin tuo esiin Tolstoin *Sodasta ja rauhasta* välittyvän näkemyksen, minkä mukaan edellä mainitun myöntäminen ja siihen alistuminen synnyttää tunteen totuuden oivaltamisesta ja niin muodoin tuo mielenrauhan. Tutkijan mukaan ajattelutapa oli tyypillinen sen ajan nihilisteille, mutta kaikesta pikkutarkasta empiirisyydestään, rationaalisuudestaan ja realistisuudesta huolimatta se hänen mielestään kätki kuitenkin jopa intohimoisen kaipauksen elämän kokonaisnäkemykseen, ikään kuin ketun katkeruuden sävyttämän aikomuksen tavoitella siilin näkemystä. ” But its emotional cause is a passionate desire for a monistic vision of life on the part of a fox bitterly intent upon seeing in the manner of a hedgehog.” (Emt. 75.)

Berlin näkee Tolstoin ’kettuna, joka tahtoi olla siili’, ja tutkija toteaa ketun epäonnistuneen, koska tämä ei osannut vältyä näkemästä kaikkea, mitä näki, eikä osannut olla epäilemättä: ”- - he could close his eyes but not forget that he was doing so; - - ” (emt. 81). Berlin toteaa, että Tolstoin todellisuudentaju

sai mielipuolisia ylpeyden ja itseinhon sävyjä: ”- - he is the most tragic of the great writers, a desperate old man, beyond human aid, wandering self-blinded at Colonus.” (Emt. 82.)

Berlinin tulkinta ’siili ja kettu’ -metaforasta sekä vertaus Tolstoista Kolonoksessa vaeltavaan, itsensä sokaiseeseen Oidipukseen tuntuu sisältävän kovin subjektiivisen ja biografian sävyttämän näkemyksen. Tutkijan esseestä henkii enemmän sääliä kuin kunnioitusta ”mitä traagisinta suurta kirjailijaa” kohtaan, joka oli ”liian ovela” saavuttaakseen ”siilin viisauden”. Berlin tuomitsee pluralistit ”luvatun maan” ulkopuolelle ja päästää monistit sisään pohtimatta, mitä ylipäättään merkitsee olla jonkin asian – uskon tai järjen – sokaisema.. On syytä myös epäillä, ovatko Berlinin käsitykset kahdesta erilaisesta tiedosta – ’todellisuudentajusta’ ja ’viisaudesta’ – lainkaan yhteismitallisesti vertailukelpoisia.

Gary Saul Morsonin Tolstoi-kuva, joka perustuu *Sodan ja rauhan* kaukoputkivertaukseen, on nähdäkseni Berlinin ’kettu-siili’ –kuvaa mielekkäämpi, vaikka se sisältää itse asiassa saman asetelman kahdenlaisesta tiedosta. Morsonin tulkinnan mukaan *Sodan ja rauhan* tekijällä on selkeä kokonaisnäkemys elämästä, joka on nähtävissä paljain silmin ja ”hidden in plain view”, mikä mielestäni viittaa Berlinin ’monistiin’ ja muistuttaa sellaisena ’siilin viisautta’.

3.4.2. ”Ajattelun ravistaja”

Myös suomenruotsalainen filosofi Georg Henrik von Wright tarkastelee persoonallisen Leo Tolstoin ajattelua erittäin monipuolisesti, vaikkakin arveluttavan subjektiivisesti ja vieläpä vakaumuksellisen kristityn näkökulmasta vv.1952-54 kirjoittamassaan esseessä *Tolstoi ajattelijana*. Hän päätyy Berlinin tavoin säälinsekaiseen, ankaraan arvottamiseen, vaikka mainitsee Tolstoin olevan ajallisesti vielä liian lähellä, ”jotta kohtuullisin yleispätevyyden vaatimuksin voitaisiin ’mitata’ hänen suuruuttaan”, (von Wright 1996, 170). Tutkija on huolellisesti eritellyt Tolstoin näkemykset historiasta, taiteesta ja uskonnosta ja välillä suorastaan yhtynyt niihin, mutta useimmiten tuominnut ne ankarasti. Tarkastelen seuraavassa eräitä valitsemiani von Wrightin kommentteja muutamiin Tolstoin ajatuksiin, joilla on merkitystä tutkielmani kannalta.

Filosofi von Wright ilmoittaa oivaltaneensa, että Tolstoi on aina ajankohtainen, koska ”hän pystyy panemaan ajatuksemme liikkeelle, herättämään epäilyksiä ja vaatimaan kannanottoihin”, (emt. 166). Kuitenkin mielestäni on arveluttavaa väittää, että Tolstoilta puuttui melkein kokonaan ”todellisten näkijöiden” - kuten Kierkegaardin, Dostojevskin tai Nietzchen – kyky kokea heidän omalle ajalleen vieraita ristiriitoja, jotka aktualisoituvat ”ehkä vuosisadan kuluttua”, (emt.168). Väitettään von Wright ei perustele, mutta esseeseen väittämä olisi ollut ehkä syytä tarkistaa ennen vuosien 1996 ja 1999 kokoomateoksissa tapahtunutta uudelleen julkaisua. Onhan ilmiselvää, että tätä nykyä kaikilla yhteiskunnallisen elämän ja kulttuurin aloilla globalisoituvassa ja medialisoituvassa Maa-planeetan maailmassa ja ennen muuta Venäjällä eletään samantapaisten ristiriitojen paineessa kuin satakunta vuotta sitten ja jotka Tolstoin tiedetään silloin voimakkaasti tiedostaneen.

Bahtinin tavoin von Wrightkään ei pidä Tolstoita vuoropuheluun kykenevänä eikä edes väittelijänä, vaan Berlinin tavoin sokeana dogmaattikkona, jolla on ”vain kaksi kirjallista metodia: kertomus ja saarna” (emt. 169). Tutkijan mielestä kuitenkin Tolstoi kykenee panemaan ajatuksemme liikkeelle. Kyseessä on jännittävä paradoksi, joka voidaan selittää Morsonin tavoin sillä, että Tolstoin ’monologisuus’ onkin haaste laajempaan dialogiin, johon von Wrightkin tuntuu vakaasti antautuneen ja jopa antaen Tolstoille tunnustusta siitä, että hänen monet ajatuksensa taiteesta, historiasta, kasvatuksesta, moraalisesta ja uskonnosta voivat toimia tehokkaana kannustimena jokaiselle ”entistä syvempiin kannanottoihin, itsekritiikkiin ja yleisesti hyväksytyjen totuuksien ja arvostusten uudelleen arvioimiseen”, (emt. 177).

Filosofi von Wright kuvaa Tolstoin ”uskonnollista elämäntietä” toteamalla, että ”runollisen illuusion” vallassa syntyivät suuret teokset, mutta että ”elämänhurmaa” seurasi ”elämänlamaannus”, jolloin ”Tolstoi ei vaihtanut aikaisempaa illuusiotaan totuuteen vaan toisiin illuusioihin, joita hänen rehellisyyden vaatimuksensa kuitenkin pakotti häntä yrittämään paljastaa”, (emt. 243).

Von Wright esittää joitakin harhakuvina pitämiään Tolstoin ideoita, joiden hän näkee johtaneen Tolstoita ”harhaan” hänen yrittäessään etsiä ”uskoa”, (emt.243). Yhtenä sellaisena von Wright pitää esim. Tolstoin ihannetta yksinkertaisen talonpojan elämästä. Kuitenkin tiedetään, että talonpojan ajattelu parhaimmillaan, kuten Karataevin *Sodassa ja rauhassa*, oli Tolstoin mukaan jotain todellista, aivan muuta kuin esim. ortodoksisen kirkon menot, joita hän puolestaan piti harhana. Toisaalta von Wright moittii

kristillisiä teologeja siitä, että he ovat tuominneet Tolstoin kristinopin ilman asiallisia – siis historiallisia ja filologisia perusteita – harhaopiksi. Tutkija puolustaa Tolstoin kristinoppia teologien tuomiolta, mutta tuomitsee itse sen kuitenkin 'harhaksi' omien erittäin perusteellisten pohdiskelujensa päätteeksi syyttämällä Tolstoita kehäpäätelmien teosta ja uskonnollisesta itsepetoksesta toteamalla, että Tolstoi kieltäytyy kutsumasta "Jumalaa oikealla nimellä" kutsuen häntä "järjeksi", ja että Tolstoin uskonto on "itsekkyyden viekkauksellaan saavuttama voitto", (emt. 295).

Tuntuu oudolta, että filosofi jättää määrittelemättä selkeästi omalta kannaltaan termit 'totuus', 'harha', 'järki' ja 'Jumala'. Otaksun, että von Wrightilla ei ole ollut halua muuttaa mitenkään lähes puoli vuosisataa sitten kirjoitettamaansa tekstiä; hän mainitsee nimittäin uusimman kokoomateoksensa *Tieto ja ymmärrys* esipuheessa, että essee *Tolstoi ajattelijana* on "kätkeytyksi ehkä persoonallisinta, mitä olen kirjoittanut", ja että hänen mielestään "Tolstoi ruumiillistaa rationalistisen ihmisen eksymistä elävän elämän lähteiden etsinnässä". (Von Wright 1999, 5.)

Puuttumatta siihen, onko von Wright ehkä teologisesta näkökulmasta katsoen oikeassa, kannattaa kuitenkin pohtia kriittisesti hänen tulkintaansa Tolstoin viimeisen näytelmän *Valo paistaa pimeässä* loppukohtauksesta, johon hän vetoaa esseensä lopussa Tolstoin ajattelun mitätöimiseksi. Von Wright siteeraa katkelmia päähenkilö Nikolain repliikistä keskeneräisen loppukohtauksen ensimmäisen version hahmotelmasta: "Olen kaiken aikaa täynnä epäilyksiä, olenko tehnyt oikein. En ole saanut aikaan mitään. - - Olin heikkouden malliesimerkki. Selvästikään Jumala ei tahdo, että olisin hänen palvelijansa." (Von Wright 1996, 295-296.)

Von Wright näyttää ajattelevan, että Nikolai on Tolstoin *alter ego* ja repliikin katkelma sinällään todiste kirjailijan epäuskosta ja epätoivosta. Filosofi ei näyttänyt havainneen, että repliikeissään Nikolai puhutteli 'Jumalaa' isänä ja 'Sinuna' ja vieläpä isoilla alkukirjaimilla, mikä viittaa selkeästi kristillisen uskon ideaan. Näen, että uskova Nikolai vajosi itsesääliin huomattessaan, että omaiset eivät ymmärtäneet häntä, mutta että heikkouden hetki meni ohi. Näytelmän viimeisen kohtauksen keskeneräiseksi jääneen toisinnon hahmotelmassa – josta von Wright vaikenee – tekijä huomauttaa lopuksi: "He eivät voi ymmärtää, sitä täytyy odottaa ainakin sata vuotta vielä." (Tolstoi 1912, 152.) Jos halutaan von Wrightin tavoin nähdä Nikolai kirjailijan alter egona, kommentin tulkinta on selkeä: Tolstoi näki ajattelunsa saavan vastakaikua vasta hyvin kaukana tulevaisuudessa.

Kiintoisaa sinänsä on se, että Tolstoi joskus kirjoitti kaksi erilaista loppua kertomuksilleen. Ehkä tapa kuvasti kirjailijan mielessä vallinnutta kahdenlaisen tiedonkäsityksen välistä ristiriitaa – kutsuttakoon niitä Berlinin mukaan sitten vaikkapa ’todellisuudentajuksi’ ja ’viisaudeksi’ tai von Wrightin mukaan ’järjeksi’ ja ’uskoksi’.

Tolstoin ajattelun oudolta tuntuvaan parodioimiseen von Wright intoutuu esseensä lopussa: "Hän seuraa valoa, mutta tämä valo ei lähde kiinteästä pisteestä, vaan hän kantaakin sitä itse edellään; ja mitä pitemmälle hän kulkee, sitä syvemmäksi ja yksinäisemmäksi muuttuu se pimeys, jossa hän harhailee." (Von Wright 1996, 296.)

Mainitsematta lähettään von Wright yhtyy tällä kommentillaan Berlinin näkemykseen oman järkensä sokaisemasta sääliittävästä ihmisestä, joka Oidipuksen tavoin harhailee pimeydessä. Tolstoin alkuperäinen vertaus löytyy *Kreutzer-sonaatin* jälkipuheesta ja merkitsee päinvastaista: "Ihminen, joka tunnustaa Kristuksen oppia, on ihmisen kaltainen, joka kantaa pitemmän tai lyhyemmän riu'un päässä olevaa lyhtyä edessään ja se kiihottaa häntä koko ajan seuraamaan itseään ja taas avaa ihmisen eteen uuden, houkuttelevan, valaistun avaruuden." (Tolstoi 1971, 162.)

Muuttamalla Tolstoin vertauksen sisällön alkuperäiseen nähden päinvastaiseksi von Wright haastaa kirjailijan ja lukijat dialogiin subjektiivisesta ja objektiivisesta "totuudesta" asettuen itse jälkimmäisen kannalle, mikä tuntuu kieltämättä oudolta filosofin asenteeksi – varsinkin kun termi "totuus" on selkeästi jäänyt määrittelemättä.

Leo Tolstoin kirjailijakuva hahmottuu moniulotteisena järkäleenä, josta heijastuu *Sotaan ja rauhaan* perustuva romaanitaiteen uudistaja ja terävä satiirikko, joka uudisti aikanaan myös historiantutkimuksen. On luultavaa, että hänen merkityksensä ajattelun ravistajana ja kulttuuridialogin haastajana tulee kasvamaan. Mutta kuten von Wright toteaa, Tolstoi on irrotettava satunnaisista yhteyksistä tiettyyn historialliseen ympäristöön "saadaksemme vihiä siitä, mikä on hänessä arvokkainta", (von Wright 1996, 170), eli on syytä hylätä biografinen illuusio Tolstoista ja keskittyä tutkimaan, millainen kuva muodostuu erityisesti tekijän myöhäisten kaunokirjallisten teosten kautta.

4. TORSOSTA TOSI-TOLSTOIHIN

4.1. Metodien pohdiskelua

Seuraavassa pohdin eri mahdollisuuksia hahmottaa Leo Tolstoin eräisiin myöhäisteoksiin perustuvaa kirjailijakuva, jota nimitän ”tosi-Tolstoiksi”. Olen kiinnostunut siitä, millainen eetos nousee esiin Tolstoin teksteistä. Millainen maailmankuva, sielunmaisema - ’totuus’ - on teoksen sisäisellä tekijällä? Millaiseen dialogiin hän houkuttelee lukijansa?

4.1.1. Biografismi huipussaan

1800-luvun kirjallisuudentutkimus on tarkastellut Tolstoin teoksia biografis-historiallisen ajattelutavan mukaisesti selittäen niitä kirjailijan oman elämän kautta. Niinpä on löydetty lähes identtisiä vastinehenkilöitä Tolstoin teoksista ja hänen sukulais- ja tuttavapiiristään. Käsite *alter ego* näyttää olevan itsestäänselvyys; esim. Kalima kuvatessaan *Lapsuus, Poikaikä, ja Nuoruus* –kertomuksia kirjoittaa päähenkilö Nikolinka Irtenjevistä luontevasti ”Leo-Nikolinkana” ja ”Irtenjev-Tolstoina”, (Kalima 1908, 20, 21). *Sodassa ja rauhassa* Tolstoin katsotaan kuvanneen mm. omaa isäänsä Nikolai Rostovina, omaa äitiään Maria Bolkonskajana ja tati Jergolskajaa Sonjana, (emt. 95). Myös aiheet teoksiinsa Tolstoin katsotaan saaneen joko muiden elämästä tai omasta kokemuspiiristään ja kieltämättä usein niin todella olikin. *Anna Kareninan* tapahtumat liittyivät tunnetun venäläisen pyhän synodin yliprokuraattori Pobedonostsevin elämään (emt. 111) ja *Kreutzer-sonaatin* nähtiin kuvaavan Tolstoiden omaa parisuhdehelvettiä, kuten elämäkerturit yksimielisesti toteavat. Gary Saul Morsonin mukaan novelli *Isä Sergius* kuvaa eräällä tavalla jopa luotettavammin Tolstoin identiteettiä ja eetosta kuin kirjailijan omat päiväkirjat ja kirjeet, (Morson 1987, 23).

Kiinnostus kirjailijoiden persoonaa kohtaan on romantiikan ajoista lähtien ollut suuri, mutta huolimatta kirjallisuustieteen uusista suuntauksista biografismi elää ja vaikuttaa tätä nykyä median välityksellä

voimakkaammin kuin ehkä koskaan. Yrjö Varpio kirjoittaa: ”Kärjistäen sanottuna enää ei puhu teksti, vaan sen saama asema mediassa. Syntyykin helposti paradoksi, että kirjallisuudesta ei tarvitse puhua, riittää kun puhutaan kirjailijasta.” (Helsingin Sanomat 8.6.2000, B9.) Vaikuttaa siltä, että tutkimusilmastokin on lämmennyt tiukan tekstuaalisuuden jälkeen väljemmälle kontekstuaalisuudelle. Liisa Saariluoma toteaa, että nykyisessä strukturalismin jälkeisessä tilanteessa on hänen nähdäkseen yleisesti vapauduttu ”tekstien vankilasta”. Hänen mukaansa ”teksti toimii jälleen ei-tekstuaalisessa todellisuudessa”, vaikka ”naiiviin empirismin” ei ole paluuta, (Saariluoma 1998, 10).

Leo Tolstoin kirjailijakuva on ollut maailmankirjallisuudessa ehkä eniten ”naiivin empirismin” läpikäymä. Daniel Gilles hehkuttaa Tatjana Tolstoin muistelmien esipuheessa: ”Sillä ihminen Tolstoi valloittaa aina. - - Hän on eräs niitä harvoja kirjailijoita, jonka oma teoksissa kuultava persoonallisuus antaa lopultakin vielä enemmän kuin hänen romaaninsa. Hänen dramaattisin, kiehtovin ja myös epähienoin teoksensa on – hänen oma elämänsä.” (Gilles 1975, 26.) Sitaatti on mainio esimerkki elämäkerturien harrastamasta lukijoiden manipuloinnista. Herää kysymys, onko Gilles lukenut Tolstoin teoksia ollenkaan, ja jos on lukenut, niin mitä niistä ja millä ymmärryksellä.

Olen silkasta uteliaisuudesta lukenut Tolstoista kertovia muistelmateoksia tunnistuen niiden sisältämän subjektiivisuuden ja epäluotettavuuden. Arvostan kuitenkin Eino Kaliman lausumaa vuodelta 1908, jolloin Tolstoi vielä eli: ”- - Tolstoi-taiteilijan ja Tolstoi-totuudenetsijän eli varhaisemman ja myöhemmän Tolstoin vastakohtaisiksi asettaminen on suurimmassa määrin pintapuolista ja eksyttävää.” (Kalima 1908, 190.) On kiintoisaa havaita, että Kalima korosta eroa Tolstoin varhais- ja myöhäistuotannon välillä, ja vaikuttaa jopa siltä, että Kalima tajusi jo silloin jollain tavoin eron persoonallisen tekijän ja teoksensisäisen tekijän välillä.

Historioitsija Henri Troyat on kirjoittanut Leo Tolstoin omiin päiväkirjoihin ja kirjeisiin perustuvan perinpohjaisen elämäkerran, jossa paljastetaan aiemmin vaiettuja seikkoja, kuten esim. nuoren Tolstoin syfilis-tartunta. Troyat tuntuu pyrkivän objektiiviseen dokumentaatioon, mutta innoittuu välillä runoilijaksi, kuten esim. kuvatessaan Tolstoin hautajaisia: ”Leo Tolstoi muistutti enää vahasta tehtyä haamua, jonka tuulenpuuska olisi voinut karkottaa, mielikuvitusolentoa, *Sodan ja rauhan* Platon Karatajevia.” (Troyat 1965, 586.)

Vertauksen mukana Troyat näyttää siirtyvän ajassa vainajan vierelle ja oivaltavan kunnioittavan tun-

tuisesti sen, mikä Tolstoin elämässä oli olennaista. Parhaimmillaan – ja pahimmillaan elämäkerta voi näköjään muodostua fiktioksi, jonka sankari saa suorastaan mystisen sädekehän.

Tolstoin vaimon Sofia Andrejevnan – Sonjan - päiväkirjat vuosilta 1862 – 1919 ovat raskasta luettavaa. Ne tuovat esiin katkeralta ja neuroottiselta vaikuttavan naisen, joka jo vastaviihittynä vaimona ennusti: ”Eikö itse asiassa ole hänen kannaltaan hyvä, kun itken ja alan tajuta selvemmin, että meidän välilämme on jotain hyvin monimutkaista, jotain sellaista, joka vähitellen erottaa meidät henkisesti kokonaan toisistamme?” (Tolstaja 1992, 10.) Päiväkirjat kuvaavat riipaisevan tuntuisesti avioliitossa vallitsevaa puolisoitten valtataistelua, missä seksuaalisuudella on keskeinen osa: ”En ole muuta kuin ruumiin tyydytys. Lapsenhoitaja, tuttu huonekalu, *nainen*”, (emt. 37). Sonja oli tahtonut lopettaa synnyttämisen viidennen lapsen jälkeen, mutta synnytettyään kuitenkin kolmetoista lasta ja haudattuaan heistä viisi alaikäisinä ryhtyi lasten vuoksi taisteluun miehensä testamentista ja tuli aiheuttaneeksi 82-vuotiaan Tolstoin pakoon ja kuolemaan liittyneen skandaalin.

Tatjana Tolstoi pohtii muistelmissaan: ”Esimerkki ikuisesta taistelusta: hengen voiman ja lihan vallan välisestä taistelusta. - - Voiko lihaa moittia siitä, että se taistelee olemassaolonsa puolesta? Voiko äitiäni moittia siitä, että hän ei kyennyt seuraamaan isääni hänen korkeuksiinsa? - - Ja oliko isäni syyllinen halutessaan pelastaa sen jonkun, ’josta hän joskus tunsu itsessään jäljen’ ja pelastaessaan sen, hintana elämänsä?” (Tolstoi 1978, 292-293.)

Elämäkerturit ja muistelijat näyttävät olevan yksimielisiä siitä, että Tolstoi sopersi viimeisinä sanoinaan rakastavansa ’totuutta’. Arvelen, että persoonallisen Tolstoin kuvittelema totuus, ’josta hän joskus tunsu itsessään jäljen’, on jäänyt tuntemiltani tutkijoilta selkeästi täsmentämättä, mutta otaksun, että Tolstoin fiktiivisistä teksteistä on löydettävissä jotain siitä, mitä Vladimir Nabokovin mukaan ei kuvaa sana ’pravda’, vaan pikemminkin sana ’istina’, ’the inner light of truth’ eli eräänlainen ’sisäinen totuuden valo’, (Nabokov 1982, 141).

Juri Lotmanin mukaan Tolstoin teoksia ei voi tutkia ottamatta huomioon elämäkertaa, (Lotman 1989, 259). Arvelen, että kohtuullinen perehtyminen kirjailijan elämäkertaan onkin välttämätöntä teosten syntyhistorian vuoksi, mutta olen vakuuttunut siitä, että tekstin erittelyssä ja tulkinnessa on pidettävä erillään ekstratekstuaalinen tekijä ja teoksen sisäistekijä.

4.1.2. Tekstuaalisia metodeja: Uspenskin ja Tammen analyysimallit

Tutkielmani ongelmana on löytää Tammen termiä käyttäkseni ”kertovan tekstin” ja Uspenskin mukaisen ”sanataideteoksen” eetos, maailmankuva. Täsmennettynä ongelmana on löytää Leo Tolstoin eräiden kaunokirjallisten myöhäisteosten tekstinsisäisen tekijän ’totuus’, millä ymmärrän nimenomaan tekstistä hahmottuvaa ideologiaa. Kyseisen ideologian hahmottamiseksi aion eritellä ja tulkita kyseisiä tekstejä Uspenskin ja Tammen teorioiden opastuksella.

Venäläistä strukturalismia ja tarttolaista koulukuntaa edustavan Boris Uspenskin *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet* tarjoaa työkalut minkä tahansa taideteoksen, mutta erityisesti sanataideteoksen struktuurin eri tasojen ja näkökulmien tarkasteluun. Uspenskin terminologia on joskus liian tulkinnanvarainen, ja hänen metodinsa sopii parhaiten venäjänkielisiin teksteihin, joten käytän eksaktimpana ja suomenkielisiin teksteihin sopivampana rinnakkaismetodinä Tammen kehittämää kertojan ja henkilön diskurssin analyysimallia.

Tuntuu kiehtovalta ajatella sanataideteosta omien lakiensa mukaan järjestyneenä ”uniikkina mikromaailmana”, jolla on oma tila- ja aikarakenteensa, (Uspenski 1970, 237). Mikromaailman rakenne saadaan selville Uspenskin kehittämällä näkökulma-analyysillä ja selvittämällä kyseisten näkökulmien suhteet. Näkökulma-analyysin tarkoitus on selvittää ne erilaiset *tekijän asemat*, joista kerronta tai kuvaus on esitetty, (emt. 16). *Tekijän* näkökulmalla Uspenski ei tarkoita ”kirjailijan maailmankuvaa riippumattomana teoksesta vaan aina hänen tietyn teoksen kerronnan ja kuvauksen sommittelussa ottaamaansa näkökantaa (tekijän roolia)”, (emt. 26). Ilmaisuu on mielestäni hieman epätarkka, mutta ymmärrän Uspenskin tarkoittavan tekijällä nimenomaan *tekstinsisäistä tekijää* irrotettuna kirjailijan persoonasta, mutta nähtynä *kirjailijasta käsin* nimenomaan hänen tekstinsisäisenä heijastumanaan.

Uspenskin metodissa tekstinsisäisen tekijän aspekti otetaan huomioon analyysissä, kun taas Pekka Tammen mukaan sisäistekijä jää taustalle *lukijan konstruoitavaksi* fiktiiviseksi hahmoksi, joka ei esiinny analyysissä. Kun Uspenskin mallissa *sisäinen tekijä kertoo* käyttäen toisinaan kertojia tai henkilöitä kerronnan välikappaleina, Tammen käsityksen mukaan *kertoja kertoo* siten kuin *tekijän tuottama teksti esittää*. (Tammi 1992, 29, 118.) Lukijan on konstruoitava mielessään sisäistekijä tekstistä hahmottuvan arvojärjestelmän perusteella. Erittäin kiintoisalta tutkielmani kannalta tuntuu Tammen *epäsuoraksi*

kommunikaatioksi kutsuma ideologinen kuvauskeino, minkä mukaan sisäistekijän voidaan huomata kommunikoiden epäsuorasti sisäislukijan kanssa ikään kuin kertojan ja yleisön ”selän takana”, mikäli kertojan suoraan esittämät väitteet osoittautuvat kyseenalaisiksi muun tekstin välittämään tietoon nähden. Silloin lukija joutuu päästelemään, että ristiriitaan kätkeytyy jokin syvempi, sisäistekijän aikoma merkitys. (Tammi 1992, 25.)

Tammen kehittämässä *kertojan ja henkilön diskurssin* analyysimallissa huomio kiinnittyy erityisesti *kertojan vapaaseen epäsuoraan esitykseen*, minkä kautta välittyy *henkilölle* kuuluva subjektiviteetti tai näkökulma, (emt. 27 – 33). Kyseisen KHD-mallin mukaan arvottavat kerronta-asetat on havaittavissa useiden lingvististen ja translingvististen merkkien avulla, joista mainittakoon esim. *deiktiset viittaukset, leksikaaliset täytteet, syntaktiset merkit, idiomit, kuvakieli, erilaiset kontekstuaaliset havainnot, vihjeet ja arvottavat epiteetit* – eli on osattava lukea tekstiin kätkeytyvää *asennesemantiikkaa*.

Mitä tulee tulkintaan, Tammen mukaan aidosti yksilölliset tekstit ovat aina yhtenäisiä omalla tavallaan ja ”lukemisen taito on yhteydessä siihen *keksiikö* lukija sen erityisen periaatteen, jonka varaan määrätty kokonaisuus rakentuu”, (emt. 67). Ymmärrän tämän siten, että analyysin kautta lukijan on oivallettava semanttinen periaate – ideologia -, joka sitoo tekstin kokonaisuuden. Mallin mukaan teksti siis kertoo kertojan kautta ja tekstillä on siis tietty ideologia, mutta jos fiktiivisen sisäistekijän voidaan olettaa kommunikoiden epäsuorasti sisäislukijan kanssa, voidaan mielestäni sisäistekijää pitää vastuullisena tekstin sisältämästä ideologiasta.

Millaisia asemia – näkökulmia – tekijä (tai teksti kertojan kautta) voi ottaa? Uspenskin mukaan mahdollisuuksia on monia, mutta hän on luonnostellut analyysia varten seuraavat näkökulman ulottuvuudet: sanataideteoksen syvärakennetta edustava *ideologinen* eli arvojärjestelmien taso sekä teoksen pintarakennetta edustavat *fraseologinen* eli kieliparsien taso, *paikan ja ajan suhteiden* taso sekä *psykologinen* taso. (Emt. 17, 22.)

Omassa tekstin eetosta käsittelevässä tutkielmassani kysymykseen tulee lähinnä ideologisen näkökulmarakenteen analyysi. Uspenskin mukaan se on vaikeimmin tavoitettavissa formalisointiin pyrkivällä tutkimuksella, joten ”analyysin on tarpeen mukaan turvauduttava myös *intuitiiviseen ymmärtämiseen*.” (Emt. 22.) Keskeinen ongelma on silloin, kenen näkökulman sisäinen tekijä ottaa arvottaessaan kuvaa-

maansa maailmaa. Näkökulma voi Uspenskin mukaan kuulua suoraan tai epäsuoraan sisäiselle tekijälle itselleen, joillekin henkilöille tai kyseessä voi olla *kertojajärjestelmä*, joka mahdollisesti eroaa tekijän arvomaailmasta. (Emt.22.)

On merkille pantavaa, että tekijä voi ottaa moninaisia asemia, joten hän voi havainnoida ja arvottaa samanaikaisesti useista eri näkökulmista; tekijä voi harkitusti puhua myös muulla kuin omalla suullaan ja vaihtaa kertojan näkökulmaa. Ideologinen *näkökulmahenkilö* on joko arvottamisen kohde tai arvoasenteen esittäjä, joka voi toimia tekijän näkökulman välineenä. (Emt. 26-27.) Yleensä on mahdollista erottaa toisistaan *todelliset ja mahdolliset ideologiset näkökulmahenkilöt*, väittää Uspenski, mutta toteaa myös: ”Tekijän tai kertojan näkökulma voi ilmetä teoksessa myös suoraan (kun tekijä tai kertoja kertoo omalla äänellään), mutta usein tarvitaan erityisanalyysia.” (Emt. 28.)

Uspenski pitää vähiten kiinnostavana näkökulmarakenteen sommittelumahdollisuuksien käytössä rakennetta, jossa maailmankatsomus muodostuu vain *yhdestä hallitsevasta näkökulmasta*, joka määrää teoksen muita näkökulmia. Sen sijaan mielenkiintoisempina hän pitää *moninäkökulmaisen ideologisen rakenteen* sisältäviä teoksia, joissa esiintyy monia arvoperspektiivejä, ja joissa voi tarkastella tekijän ideologisen aseman muutoksia. (Emt. 23.) Sellaisena hän pitää Tolstoin *Sotaa ja rauhaa* mainiten teoksesta lukuisia esimerkkejä, (esim. emt. 167). Mihail Bahtinin *polyfoniaa* Uspenski pitää yhtenä moninäkökulmaisen ideologisen rakenteen tapauksena, jossa ei ole henkilöiden ulkopuolella olevaa abstraktia ideologista näkökulmaa, vaan näkökulmat kuuluvat suoraan kerrottuihin tapahtumiin osallistuville henkilöille, (emt. 25).

Vaikka Uspenskin mukaan analyysissa tarvitaan ”intuitiivista ymmärtämistä”, konkreettiset välineet auttavat alkuun. Sellaisina hän tarjoaa eräitä ideologisen näkökulman kuvauskeinoja, joita ovat tekijän asennetta kuvauskohteeseen ilmaisevat *kiinteät epiteetit* ja puhujan *kieliparren* analyysi. Erilaiset varsinkin venäjän kielelle ominaiset *nimeämiskäytännöt* ja *näennäissuora* esitystapa paljastavat arvoasetelmia. Uspenskin mukaan fraseologia eli *kielenkäytön taso* on usein ainoa, jonka kautta voidaan tekijän aseman muutoksia seurata, (emt.35, 57). *Kerrottu monologi* eli tajunnan virran kuvaus on ideologinen kuvauskeino, jossa henkilöpuheen yksilöllinen tyyli korvautuu tekijän omalla tyyllillä, (emt. 66), ja jota Uspenski mainitsee havainneensa mm. Tolstoin teoksissa usein esiintyvän.

Huomaan, että Uspenskin ja Tammen metodeissa on lopultakin kyse samasta asiasta: *kuka näkee, tietää tai kokee?* Uspenski sallii tekijän omassa roolissaan siirtyvän luomansa *sanataiteen mikromaailman* sisään ja siellä vaihtavan tasoja ja näkökulmia liukuen suvereenisti kertojien ja henkilöiden lähelle tai peräti heidän sisä- ja ulko- tai yläpuolelleen tai välillä kadoten jäljettämiin. Kun Uspenski näkee teoksisäisen tekijän aktiivisessa roolissaan vaikuttavan mikromaailmassaan, Tammi antaa kertomukseen kuuluvan fiktiivisen maailman välittyä lukijalle siten, että (tekijän tuottama) *teksti esittää*, kuinka *kertoja kertoo*, että *henkilöt havaitsevat*, (Tammi 1992, 29). Uspenskillä tekijän aspekti on tärkein, Tammiella kertojan ja henkilön, joiden *suoraa, epäsuoraa* tai ns. *vapaata epäsuoraa kerrontaa* erittelemällä voidaan tutkia asenneseemantiikkaa ja pyrkiä tulkintaan.

Tutkielmani työnimenä on *Tekstin eetoksesta sisäistekijän totuuteen*. Otsikon mukaisesti aion tutkia Tolstoin tekstejä Tammen tapaan tarkastellen *tekstin esittämää kertojan kerrontaa henkilöiden havainnoista* tavoitteena löytää *tekstin sisältämä arvojärjestelmä*, sekä Uspenskin tapaan tarkastellen sanataideteoksen struktuurin *ideologista näkökulmarakennetta* tavoitteena löytää *sisäistekijän ideologia – ns. totuus*. Näen, että tarkastelemalla tekstejä kahden toisiaan täydentävän metodin avulla minulla on mahdollisuus päästä mahdollisimman objektiiviseen tulkintaan, jonka toivon johtavan tutkielmani otsikon mukaisesti tekstin eetoksesta sisäistekijän totuuteen.

Käyn työhön uteliaana ja toivon, että minulla on tulkintaa varten edes hitunen Uspenskin vaatimaa intuitiivista ymmärrystä ja Tammen edellyttämää lukijan kompetenssia.

4.2. Kohteen rajaus

Leo Tolstoi koki *Anna Kareninan* jälkeen 1870-luvun lopulla uskonnollisävyisen henkisen kriisin, minkä jälkeen hän asetti julistajan ja valistajan tehtävänsä etusijalle ja ajoittain lakkasi kokonaan kirjoittamasta fiktiivistä tekstiä. *Mitä on taide?* –esseessään hän tuomitsi kaunokirjallisuuden - mukaan lukien paria poikkeusta lukuunottamatta oman tuotantonsa – valheelliseksi ja turmiolliseksi. Tolstoi hyväksyi ainoastaan ns. kristillisen taiteen, jota hän katsoi olevan kahdenlaista: 1) uskonnollista taidet-

ta, joka ilmentää uskonnollisesta vakaumuksesta lähteviä tunteita ja 2) yleismaailmallista taidetta, joka ilmentää yksinkertaisimpia, kaikille ihmisille ymmärrettäviä, jokapäiväisimpiä tunteita. (Tolstoi 1898, 182.)

Sitä paitsi katson vielä tarpeelliseksi huomauttaa, että omat taiteelliset teokseni pidän huonona taiteena, lukuunottamatta kertomuksia ”Jumala näkee totuuden” ja ”Kaukaasialainen vanki”. Edellisen tahtoisin lukea uskonnolliseen, jälkimmäisen taas yleismaailmalliseen taiteeseen kuuluvaksi. (Emt. 187.)

Tolstoi kirjoitti vielä – paljolti ystävänsä ja vihamiehensä Turgenjevin kannustamana - lukuisia fiktiivisiäkin teoksia, jotka voidaan tulkita jompaankumpaan hänen määrittelemäänsä kategoriaan. Eniten arvostusta ovat saaneet ”yleismaailmallisen taiteen” genreen luettavat novellit *Ivan Iljitshin kuolema*, *Isäntä ja renki*, *Polikushka* sekä *Hadshi Murat*. Lähes unohduksiin vaiettuja ovat eräät yksityiskohdittaan ja asenteiltaan aikoinaan dekadentteina pidetyt, nykyajan lukijaakin epäilemättä järkyttävät novellit *Saatana*, *Kreutzer-sonaatti* ja *Isä Sergius* sekä näytelmä *Pimeyden valta*. Laajassa romaanissa *Ylösnousemus* nousevat esiin monipuolisesti kaikki Tolstoin mieltä askarruttaneet yhteisölliset ja yksilölliset teemat, joiden käsittely huipentuu yksinkertaiseen, uudelleen tulkittuun kristilliseen näkemykseen, josta Tolstoi teki perinpohjaisesti selkoa *Kreutzer-sonaatin* jälkipuheessa.

Aloitin lukemalla novellia *Ivan Iljitshin kuolema*, mutta teen ’intertekstuaalisia hyppäyksiä’ tarpeen mukaan myös muihin Tolstoin teoksiin. Koska venäjänkielentaitoni on olematon, olen pyrkinyt lukemaan rinnakkain eri suomennoksia, joten teosten tulkintaan vaikuttaa oman näkemykseni lisäksi myös kääntäjien tulkinta alkuperäistekstistä. Tulkintani tulee ymmärtää siis nimenomaan suomalaisesta ja suomenkielisestä perspektiivistä nähtynä puheenvuorona eräistä Tolstoin myöhäisteoksista.

5. TEKSTIEN ERITTELYÄ JA TULKINTAA

5.1. ”Ivan Iljitshin kuolema”

Kuten Kalima toteaa, *Ivan Iljitshin kuolema* on ensimmäinen huomattava taiteellinen tuotos, jonka Tolstoi kirjoitti uskonnollisen kriisinsä jälkeen, (Kalima 1908, 159). Valitsin kertomuksen tutkielmani lähtökohdaksi, koska siinä ovat idullaan kaikki ne teemat, joita Tolstoi tuo esiin eri tavoin painotettuina kaikissa myöhemmissä teoksissaan.

5.1.1. Novellin taustaa

Tolstoi sai novellin valmiiksi vuonna 1886 ja suomeksi se ilmestyi ensimmäisen kerran sensuurin hyväksymänä, Ilmari Calamniuksen suomentamana pikku kirjaseinä vuonna 1905 nimellä *Kuolema*. Teos ilmestyi uudelleen Juhani Konkan suomennoksena v.1963 Tolstoin *Valittujen kertomusten 2.* osassa nimellä *Ivan Iljitshin kuolema*. Käännökset eroavat toisistaan kiinnostavalla tavalla siten, että vanhempi Calamniuksen suomennos vanhahtavine – sanoisinko järeämpine – sanontoineen edustaa mielestäni paremmin silloisen kulttuurin asenneilmastoa ja on otaksuttavasti lähempänä alkuperäistekstiä. Uudempi Konkan käännös on kuitenkin paikka paikoin ajatuksenjuoksultaan luontevampi ja selkeämpi. Luen molempia yhtä aikaa ja siteeraan intuitiivisesti jompaakumpaa tai molempia tarpeen mukaan. Tuon erittelyssä esiin käännösten eroavuuksia, mikäli niillä on tekstin viestin suhteen merkitystä. Mikäli suomennokset jossain kohdassa eroavat ajatuksellisesti toisistaan, vertaan niitä venäjänkieliseen alkuperäistekstiin.

Leo Tolstoi oli pienestä pitäen joutunut kokemaan monien omaistensa kuoleman. Jo kaksivuotiaana hän menetti äitinsä ja yhdeksänvuotiaana isänsä. Veljiensä lisäksi hän saattoi hautaan viisi kaikkiaan kolmestatoista omasta lapsestaan. Tolstoin tiedetään koko ikänsä pohdiskelleen kuoleman arvoitusta ja aika ajoin poteneen suoranaista kuolemankauhua, jopa useasti suunnitelleen itsemurhaakin.

Idean kertomukseensa Ivan Iljitshistä Tolstoi sai yhdistelemällä tosielämän tapauksia. Hän oli pudonnut heinäkuorman päältä ja saanut jalkaansa avohaavan, joka hoitamattomana ärtyi ja aiheutti ”luukalvontulehduksen”. Lähes kuusikymmenvuotias kirjailija joutui vuoteenomaksi. Henri Troyat mainitsee Tolstoin kirjoittaneen ystävälleen Ozmidoville: ”Minä kuolen jalkaani tulleeseen haavaan. Elämänvirtani on enää kapea noro...” (Troyat 1965, 383.) Troyat’n mukaan Tolstoista oli kiihottavaa kuvitella kuolemaa mielessään, ja tutkija toteaa, että Tolstoin ajatukset ”olivat kovasti samanlaisia kuin hänen erään kertomuksensa päähenkilön, Ivan Iljitshin.” (Emt. 383.)

Kertomuksen tapahtumat sijoittuvat 1850 - 1860 -lukujen Venäjälle. Päähenkilö on korkea-arvoinen virkamies, tutkintotuomari ja apulaisprokuraattori Ivan Iljitsh Golovin. Muita henkilöitä ovat hänen vaimonsa Praskovja Feodorovna, tyttärensä Liisa, poikansa Vasja, palvelijat Pjotr ja Gerasim sekä läheisin työtoveri Pjotr Ivanovitsh.

Novellissa on 12 lukua. Ensimmäisessä kuvataan Ivanin työtoverien ja perheenjäsenten reaktioita hänen kuolemaansa, toisessa luvussa tehdään takautuvasti selkoa Ivanin elämänkaaresta avioliiton ensi vuosiin saakka ja kolmannessa kuvataan Ivanin urakehitystä ja perhe-elämää 17 vuotta eteenpäin. Luvussa 4 Ivanin sairauden ensi oireet puhkeavat, ja seuraavat kahdeksan lukua kuvaavat ajallisesti kolmessa kuukaudessa tapahtuvan taudin edistymisen kuolemaan asti.

Luen ja erittelen novellin tekstiä tarkkailemalla Tammen ja Uspenskin mainitsemia ideologisia kuvauskeinoja ja tulkitsemalla kerronnan asemista välittyvää asennesemantiikkaa. Yritän hahmottaa mahdollista sisäislukijalle osoitettua sisäistekijän epäsuoraa kommunikointia ja siten paljastuvia ideologisia merkityksiä.

5.1.2. Egoistin elämä

Novellin alussa kaikkitietävä hän-kertoja vie lukijan mukanaan Oikeuspalatsiin seuraamaan oikeuden jäsenten reaktioita Ivan Iljitshin kuolinnuutiseen. Kertoja esittää saman kohtauksen useiden eri henkilöi-

den näkökulmista ja seuraa keskustelua synkronisesti välillä henkilöiden ulkopuolelta ja välillä heidän tajunnastaan käsin.

Paitsi Ivan Iljitshin kuoleman jokaisessa herättämiä ajatuksia virassa tapahtuvista siirroista ja mahdollisista muutoksista, jotka seuraisivat ehkä piankin, itse tuon heille läheisen tuttavan poismeno herätti kussakin niin kuin tavallisestikin iloa siitä, että kuollut oli toinen eikä asianomainen itse.

”Kas vain, hän kuoli, mutta minäpä olen vielä elossa”, ajatteli tai ainakin tunsi jokainen. (Tolstoi 1886 b, 266.)

Henkilöt ovat selvästi kertojan arvottamisen kohteita päätellen verba sentiendi –ilmauksesta ”poismeno herätti kussakin iloa”. Kertoja siirtyy epäsuorasta diskurssista henkilön suoraan esitykseen korostaakseen alkavaa ironiaa ja valitsee leksikaaliset täytteet *kas vain*, *minäpä* ja *ainakin* tuodakseen esiin henkilöiden helpotuksen ja vahingonilon. Kerronnan ironia kasvaa kohtauksessa, jossa vainajan työtoveri Pjotr Ivanovitsh keskustelee lesken kanssa ja istuimesta muodostuu ongelma. Huomiota kiinnittävät lukuisat arvottavat epiteetit ja kuvailevat verbit, (jotka olen kursivoinut):

”Pyrkiessään sohvaan istumaan ja kulkiessaan pöydän sivu (koko vierashuone oli muutoinkin *ahdettu täyteen* huonekaluja ja pikkukapineita) tartutti leski mustan pääharsonsa liepeen pöydän uurteeseen, ja kun Pjotr Ivanovitsh kohousi päästääkseen sitä irti, niin alkoi hänen istuinjakkaran, painonsa alta vapautuneena, *kovasti pompahdella ja töykkiä* häntä - - taas *nousi* jakkara *kapinaan*, vieläpä *pahasti raksahti*. - - Pjotr Ivanovitshia taas *kovasti tympäsi* tämä harsojuttu ja *taistelu vieterijakkaran kanssa* - - .” (Tolstoi 1886 a, 12,13.)

Tekstin ironia varmistuu, kun lesken ja Pjotrin keskustelu etenee:

”Rouva *tekeytyi* sen näköiseksi, kuin olisi halunnut kuulla Pjotr Ivanovitshilta eläkettä koskevia neuvoja, mutta tämä *huomasi*, että rouva *tiesi* pienimpiä yksityiskohtia myöten jo senkin, mitä Pjotr Ivanovitsh *ei itse tuntenut*; toisin sanoen kaiken sen, mitä saattoi *kiskoa* valtionkonttorista kuolemantapauksen sattuessa; mutta rouva tahtoi vielä tietää, voisiko jollakin tavoin *nyhtää* rahaa enemmän.” (Tolstoi 1886 b, 272.)

Kertoja on näkymättömästi läsnä ja liukuu nopeasti yhtä aikaa sekä Pjotrin että lesken tajuntaan antaen ymmärtää, että Pjotr lukee lesken ajatukset, jotka kertoja tekee lukijalle selväksi käyttämällä tilanteessa kielteisesti arvotettavia verbejä *kiskoa* ja *nyhtää*. Lesken lisäksi kertoja suhtautuu negatiivisesti muihinkin vainajan perheenjäseniin sekä yltyy ivaamaan kirkollista toimitusta:

Sielunmessu alkoi – kynttilöineen, huokauksineen, suitsukkeineen, kyyneleineen ja asiaankuuluvainen itkuntillityksineen.” (Tolstoi 1886 a, 18.)

Sielunmessua kuvaava alatyylinen ilmaus *itkuntillityksineen* varmistaa vaikutelman, minkä mukaan kyseessä on Tammen teorian mukainen kertojan kautta tapahtuva tekstin sisäistekijän kommunikaatio yleisön kanssa. Tekijä olettaa sisäislukijan, joka sietää kuolemaan, hautajaisiin ja kirkkoon liittyvää hirtehishuumoria ja ironiaa.

Tekstin sisältämä arvojärjestelmä alkaa hahmottua, kun ilmenee, että ainoa myönteisesti kuvattu henkilö on perheen palvelija:

- Miltäs nyt tuntuu, veli Gerasim, - virkkoi Pjotr Ivanovitsh jotakin sanoakseen.
- Onko ikävä?
- Minkäpä Jumalan tahdolle taitaa, kaikkihan tästä kerran sinne mennään, - sanoi Gerasim näyttäen valkoiset, täyteläiset talonpoikaishampaansa ja, kuten ihminen lisääntyneen työn touhussa, työnsi sukkelasti oven auki, huusi ajajaa, istutti Pjotr Ivanovitshin vaunuihin ja hypähti takaisin portaille ikään kuin mieltien, mitä vielä olisi tehtävää. (Emt. 19.)

Kertoja kuuntelee näkymättömänä havainnoijana Pjotrin ja Gerasimin suorana esityksenä ilmaistua jutustelua. Pjotrin myönteinen asenne palvelijaa kohtaan ilmenee suorassa puhuttelussa *veli Gerasimiksi*. Kertoja siirtyy Pjotrin näkökulmaan johtolauseen ilmauksella *jotakin sanoakseen* ilmaistaakseen Pjotrin hyväntahtoisen aikomuksen puhutella palvelijaa. Sitten kertoja antaa palvelijan tuoda esiin nöyrään Jumalan tahdolle alistumiseen perustuvan elämänasenteensa ja mainitsee ikään kuin ihailien Gerasimin *näyttävän valkoiset, täyteläiset talonpoikaishampaansa*. Viittaus palvelijan säätyyn ja yksityiskohtainen kuvaus hänen ahkerista toimistaan voitaneen tulkita suopeudeksi palvelijaa kohtaan.

Ensimmäisessä luvussa tekstistä hahmottuu kielteinen, jopa pilkallinen näkemys venäläisen ylemmän keskiluokan edustajien elämäntapaa ja ortodoksista kirkkoa kohtaan, mutta tietty arvostus talonpoikaissäädyn edustajaa sekä hänen fatalistista uskoaan kohtaan. Toisen luvun alussa kertoja tiivistää yhteen virkkeeseen luvun sisällön ja oman kärjistyneen asenteensa:

Ivan Iljitshin elämäkertomus on mitä yksinkertaisin ja tavallisin, ja samalla mitä kamaalin. (Tolstoi 1886 a, 21.)

Lause ennustaa, mitä on tulossa, nimittäin kertojan mielestä tyypillisen 1800-luvun venäläisen keski-luokkaisen perheen pojan tarina, *yksinkertainen ja tavallinen*. Kertoja mainitsee, että Ivan oli jo nuoruudessaan lakitieteissä ollut ”kyvykäs, hilpeän hyväntahtoinen, ihmisystävällinen mies”, joka ei ollut ”mikään suosionetsiskelijä”, mutta joka kuitenkin ”kuten kärpänen valoa kohti pyrki korkeammassa asemassa olevien ihmisten pariin, omisti itselleen heidän käytöstapojaan, heidän elämäntapomuksiaan ja rakenteli ystävällisiä suhteita heidän kanssaan”, (emt. 23). Kertojan mielestä Ivan Iljitshin tarina on myös *mitä kamalin*. Ilmaus viittaa kielteisesti arvottaen Ivanin elämäntapaan, mitä kertoja ei tunnu hyväksyvän.

Koulu-aikoinaan oli hän tullut tehneeksi tekoja, jotka hänestä ennen näyttivät sangen törkeiltä ja pakoittivat häntä inhoamaan omaa itseään sinä aikana kun hän ne teki, mutta perästäpäin huomattuaan että samallaisia tekoja olivat tehneet myös ylempänäseisovat henkilöt pitämättä niitä rumina, hän ne täydellisesti unhoitti, jos kohta ei vielääkään pitänyt niitä kauniina, mutta ei vähääkään niitä hävennyt silloin kun sattui ne muistamaan. (Tolstoi 1886 a, 24.)

Kertoja on siirtynyt takautuvasti muistellen Ivanin tajuntaan ja viittaa ristiriitaan, mikä oli vallinnut nuorukaisen omantunnon ja *sangen törkeiltä näyttäneiden tekojen* välillä, mutta mikä ristiriita sittemmin oli häipynyt *ylempänäseisovien henkilöiden* esimerkin ansiosta. Kerronnan kautta voimistuu tekijän ivallisen kriittinen asenne 1800-luvun venäläisen keski- ja yläluokan elämäntapaa kohtaan. Olen kursivoinut tekstiä ryydittävät runsaat kontekstuaaliset vihjeet, joiden tyyli tiivistyy rahvaanomaisesta aina hienostuneeseen ranskankieliseen sitaattiin:

Oli hänellä täällä maaseutukaupungissa ollessaan myös *suhteita erääseen naiseen*, joka oli *pikiintynyt* tähän hiukan *keikarimaiseen* juristiin - - , otti osaa *juominkeihin* kaupunkiinsaapuneiden sivus-adjutanttien mukana, ajelipa toisinaan toverien seurassa *laitakaupunginkin kaduille* illallisen jälkeen. - - Mutta kaikella tällä oli niin *ylevä säädyllisyyden leima*, ettei siitä mitenkään voinut käyttää rumia sanoja, vaan kaikki sopi tuohon ranskalaiseen lauseparteen: *il faut que jeunesse passe*. (Emt. 25-26.)

Kerronta etenee kuvaten samaan naljailevaan sävyyn Ivanin nousevaa virkauraa ja avioitumista. Kertoja tarkkailee vaihtelevasti vuoroin ulkopuolisesta, vuoroin sisäpuolisesta näkökulmasta seuraten henkilön mielenliikkeitä ja tajunnan virtaa äärimmäisen yksityiskohtaisesti.

Sangen pian, ei enemmän kuin vuoden päästä naimisiinmenon jälkeen, ymmärsi Ivan Iljitsh, että aviollinen elämä, joka toi jonkun verran mukavuuksia elämään, todellisuudessa on kovin monimutkainen ja raskas laitos, jota varten, täyttääkseen siinä velvollisuutensa s.o. viettääkseen sopusuhtaista, hienon-maailman hyväksymää elämää, täytyy luoda määrätty suhde, kuten virkaakin varten. (Emt. 34-35.)

Vapaan epäsuoran kerronnan kautta kertoja tuo esiin tekstin arvoasenteen, jonka mukaan aviomiehen on syytä omaksua *monimutkaiseen ja raskaaseen* avioliittoinstituutioon nähden virkamiesmäinen – siis byrokraattinen, vieraannuttava – suhtautumistapa, ja että se oikeastaan kuuluukin vevollisuuksiin jotta tulisi hyväksytyksi *hienossa-maailmassa*.

Tuli lapsia. Vaimo kävi yhä äreämmäksi ja vihaisemmaksi, mutta Ivan Iljitshin rakentamat varustukset tekivät hänet miltei läpitunkemattomaksi näitä mielenpuuskauksia vastaan. - - Pääasia, että Ivan Iljitshillä oli virka. Kaikki hänen elämänsä harrastukset keskittyivät tähän virkamaailmaan, joka hänet kokonaan nieli kitaansa. (Emt. 36, 37.)

Kertoja korostaa järeällä kuvakielellä miehen omaksumaa suhdetta vaimoonsa. Ivanin *rakentamat miltei läpitunkemattomat varustukset* vihjaavat puolisoiden väliseen sotatilaan. Ivan paljastuu työnarkomaaniksi, jonka elämä ja harrastukset liittyvät *virkaan*, mutta *virkamaailma* kuvataan pedoksi, joka *nieli* miehen *kokonaan kitaansa*. Metaforien käyttö korostaa kertojan paheksuntaa Ivanin elämäntapaa kohtaan.

Kolmannessa luvussa Ivan sai ylennyksen ja siirron toiselle paikkakunnalle. Kalustaessaan perhettään varten uutta arvolleen sopivaa asuntoa hän putosi tikkailta verhoja ripustaessaan ja satutti kylkensä ”ikkunanhakaan”, (Tolstoi 1886 b, 288), mutta kylki parani pian ja kertoja antaa ymmärtää, että Ivan Iljitshin näkökulmasta katsoen kaikki olivat tyytyväisiä elämänmuutokseen, joka toi perheelle lisää arvovaltaa ja vaurautta.

Neljännessä luvussa Ivan Iljitshille ilmaantuu oireita: hänellä oli toisinaan ”kummallinen maku suussa ja jotakin pahalle-tuntuvaan vatsan vasemmalla puolella”, (emt. 56). Alituinen vaiva – ehkei vielä kipu – kyljessä katkeroihti Ivanin mieltä. ”Mies alkoi nyt yhä useammin riidellä vaimonsa kanssa, ja pian hävisi keveys ja hauskuus, ja vaivoin säilyi yksin säädyllisyys jäljellä, - -” (emt. 56). Lopulta Ivan suostuu menemään lääkärille, joka osoittautuu samanlaiseksi byrokraatiksi kuin hän itse, mikä käy ilmi lukuisista kertojan arvottavista epiteeteistä, (kursivointi minun):

Odotusta, lääkärin *teennäistä tärkeyttä*, Ivan Iljitshille *tuttua*, samanlaista kuin hänen *oma tärkeytensä* oikeudessa, - - Kaikki oli *tarkalleen samanlaista kuin oikeudessa*. Samoin kuin hän *näytteli itsetärkeyttä* syytetyille oikeudessa, *näytteli* nyt kuuluisa lääkäri hänen edessään. - - Lääkäri ratkaisi siinä Ivan Iljitsin silmissä *mitä loistavimmalla ta-*

valla umpisuolen olevan päänvaivana, tosin sillä varauksella, että - -. Kaikki oli tarkalleen samoin kuin Ivan Iljitsh oli tehnyt tuhannen kertaa syytetyille yhtä loistavalla tavalla. Yhtä loistavasti lääkärikin teki yhteenvedon ja katsahti voitollisesti, jopa iloisesti lasiensa yli tuomittavaa. (Tolstoi 1886 b, 294, 295.)

Kerronnassa rinnastetaan toisiinsa näkökulmahenkilö Ivan Iljitshin kautta lääkärin vastaanotto ja oikeudenkäynti, joita yhdistää samanlainen teennäisen tärkeältä tuntuva virkavaltaisuus, minkä mukaan vain tapaukset ovat kiinnostavia, eivät ihmiset. Vaikuttaa siltä, että kyseessä on jälleen sisäistekijän epäsuora kommunikaatio, minkä mukaan tekstin ideologia täydentyy rankalla kritiikillä lääkäriä kohtaan. Tekstissä viedään lääkärin ja tuomarin rinnastus Ivan Iljitshin mielessä äärimmäisyyksiin:

- Me potilaat teemme varmaan teille usein sopimattomia kysymyksiä, hän sanoi. – Onko tällainen tauti ylipäänsä vaarallinen vai ei?

Lääkäri katsoi häneen ankarasti vain toisella silmällään yli lasien aivan kuin puhuen: syytetty, mikäli ette pysy teille asetettujen kysymysten rajoissa, minun on pakko määrätä teidät poistettavaksi istuntosalista. (Tolstoi 1886 b, 295.)

Kokeiltuaan monen eri lääkärin hoitoja aina homeopatiaa myöten Ivan Iljitsh menettää toivonsa ja vajoaa masennukseen, jota teksti esittää lähes taukoamattomana tajunnanvirrankuvauksena. Kaikkitietävä kertoja seuraa Ivanin mielenliikkeitä ja ajatuksia tunkeutuen potilaan sieluun ja havaiten sieltä löytyvän myrkyllisen ”saastan”, taudin psyykkisen heijastuman, joka tunkeutuu yhä syvemmälle potilaan koko olemukseen synnyttäen ahdistuskohtauksia ja ajatuksia kuolemasta.

”Kun ei minua ole, mitä tulee olemaan? Ei mitään. Missä minä olen, kun minua ei ole? Kuolemako siis? Ei, en tahdo.” - - ”Niin, se sairauden alku. Loukkasin kylkeni, en kiinnittänyt siihen huomiota; aluksi kolotti hiukan, sitten yhä enemmän, sitten lääkärit, sitten alakuloisuutta, surua, jälleen lääkäreitä; olen kulkenut yhä lähemmäksi, lähemmäksi kuilua. - - . Tosiaanko kuolema?” (Tolstoi 1886 b, 304.)

Ivan Iljitsh torjuu kuolemanajatuksen järkensä avulla pohtimalla päätelmää, jonka hän oli ”tankannut” päähänsä erään Kizewetterin logiikasta: ”Caius on ihminen, kaikki ihmiset ovat kuolevaisia, Caiuskin on siis kuolevainen.” (Tolstoi 1886 b, 306.) Sisäinen monologi heijastaa lukijan mieleen novellin alun, jossa Ivanin työtoverit tunsivat helpotusta siitä, että eivät itse kuolleet. Samoin ajatteli vielä Ivankin; kuolema koski vain muita, ei itseä. ”Ivan Iljitsh ei ollut Caius eikä ylipäänsä ihminen, hän oli aina ollut täysin erikoinen, muista poikkeava olento - -.” (Emt. 306.)

Kerrotussa monologissa paljastuu, että Ivanin elämää oli hallinnut hybris, ajatus siitä, että hän ei ollut ihminen, vaan jokin *täysin erikoinen*, kuolematon *muista poikkeava olento*. Taudin edetessä Ivanin hybris alkaa haihtua ja sitä mukaa kuolema hiipiä näkyvämmäksi. Kertoja siirtyy Ivanin vierellä taudin syntypaikalle ja kuuntelee hänen ajatuksiaan, jolloin kerronta saa hirtehisen sävyn verrattaessa toisiinsa *verhojen poimutusta* ja *hyökkäystä sodassa*. Kuolema tuntuu vetävän puoleensa potilasta siinä määrin, että hän tuntee aistivansa sen. Käyttäen vapaata epäsuoraa esitystä kertoja välittää Ivanin tuntemaan kauhun, joka on niin lamauttava, ettei hän pysty nimittämään kuolemaa oikealla nimellään vaan käyttää eufemismia *se*.

”Totta on. Täällä, tuota verhoa poimuttaessani menetin henkeni aivan kuin hyökkäyksessä sodassa. Niinkö? Miten kauheaa ja miten typerää! - - Hän meni työhuoneeseensa, kävi pitkäkseen ja jäi taaskin yksin *sen* kanssa. Silmästä silmään *sen* seuraan, vaikka hänellä ei ollutkaan *sen* kanssa mitään tekemistä. Piti vain katsella *siihen* ja tuntea vilunväreiden hiipivän selässä. (Emt. 309.)

Kerronta etenee kuvauksella, kuinka potilaan tila heikkeni ja hänelle ruvettiin antamaan oopiumia ja morfiiniruiskeita. Lopulta hänelle jouduttiin hankkimaan ulostamista varten ”erikoislaite”, jonka käytössä häntä alkoi auttaa Gerasim, ”perheen talonpoikainen tarjoilija”. Kertoja havainnoi nuorukaista vieläkin myönteisemmin kuin ensimmäisessä luvussa:

- Gerasim, sanoi Ivan Iljitsh heikolla äänellä.

Gerasim hätkähti kenties säikähtäen, olisiko tehnyt jotakin väärin, käänsi nopeasti sairaan taholle raikkaat, hyvántahtoiset, yksinkertaiset kasvonsa.

- Mitä tahdotte?

- Ajattelen, että tämä on sinusta vastenmielistä. Anna anteeksi minulle. En jaksa itse.

- Varjelkoon! Gerasim väläytti silmiään ja paljasti terveet valkoiset hampaansa. - Miksi en tekisi tätä? Tehän olette sairas.

Ja taitavin, väkevin käsin hän toimitti tutun tehtävän ja poistui kevein askelin. (Tolstoi 1886 b, 310.)

Ivan Iljitsh havaitsi Gerasimin olemuksessa – erityisesti hänen *raikkaissa, hyvántahtoisissa, yksinkertaisissa kasvoissaan* - sellaista myötätuntoa, että yllättäen hän itsekkin puolestaan kykeni asettumaan toisen asemaan ja pahoittelemaan jopa anteeksipyynnön kera sitä, että palvelija joutui *vastenmieliseen* työhön. Gerasim tuntui hämmästyvän isäntänsä tunteenpurkausta ja reagoi siihen iloisesti ja helpotuneesti, mistä viestii poistuminen *kevein askelin*. Ivan Iljitshin hybris tuntui kadonneen. Tarvittiin ärimmäinen fyysinen alennustila ulostamisongelmineen, jotta Ivan Iljitsh kykeni unohtamaan itsek-

kyytensä ja osoittamaan myötätuntoa toiselle ihmiselle. Gerasimista tulee hänen lempeä hoitajansa, jonka läsnäolo ja vahvojen käsien kosketus lievittää potilaan kärsimyksiä, joista suurin on kuitenkin sielullista laatua:

Ivan Iljitshin suurimpana sielunkärsimyksenä oli valhe. Tuo kaikkien ties-miksi hyväksyi-tunnustama valhe, että hän on ainoastaan sairas, mutta ei muka kuole - -. Valhe, valhe! tämä hänen kuolemansa aattona sepitetty valhe, joka alensi tuon kamalanjuhlallisen totuuden kaikkien heidän ylellisyyksiensä, vieraspitajensa ja herkuttelujensa tasalle – se tuntui Ivan Iljitshistä kauhean kiduttavalta. - - Ja monta kertaa tottatosiaan, kun he näitä metkujaan hänen edessään harjoittivat, oli hän ihan huudahtamaisillaan heille: ”heretkää valehtelemasta! - -” Mutta hänellä ei ollut koskaan rohkeutta tätä sanoa. (Tolstoi 1886 a, 95-96.)

Kertoja asettui Ivanin *sieluun* löytäen *suurimman kärsimyksen* aiheen, mikä oli *kaikkien hyväksymä valhe* hänen tilastaan. Ja Ivan näki, että perhe valheen turvin jatkoi tavallista elämäänsä eli *ylellisyyksiensä, vieraspitajansa ja herkuttelujansa*, minkä kaiken Ivan koki *kiduttavana*. Hänellä ei kuitenkaan ollut rohkeutta huutaa julki totuutta, mutta miksei? Kertoja tietää, että Ivan huomasi ”koko ympäristönsä” pitävän ”kuolintoimintaa” vain ”satunnaisena ikävyytenä”, tai ”ehkä samankaltaisena epähienoutena, jona pidetään esimerkiksi sitä, jos joku ihminen astuu sisään hienoon vierassaloonkiin ja levittää ympärilleen pahaa hajua” (emt. 96).

Kerronta välittää aikakauden ylemmän keskiluokan vieraantuneen asenteen sairauteen ja kuolemaan, ja kuvaus huipentuu groteskiin vertaukseen kuolemasta yhtä sopimattomana käytöksenä kuin suolistokasujen päästäminen arvokkaassa seurassa. Tekstin sisältämä arvojärjestelmä täydentyy edelleen näkemyksellä, minkä mukaan kuolema on sopimaton tabu.

Kertoja toteaa, että Ivan Iljitsh kärsi valheen vuoksi eikä uskaltanut paljastaa totuutta, koska tunsii, ettei kukaan edes tahtonut ymmärtää hänen asemaansa puhumattakaan että olisi säälinyt häntä. Sääliä hän kertojan mukaan kaikkein eniten kaipasi.

Vain Gerasim yksin ymmärsi sen ja sääli häntä. Juuri sen vuoksi Ivan Iljitshistä oli hyvä olla ainoastaan Gerasimin seurassa. Hänen oli hyvä, kun Gerasim piteli olkapäillään hänen jalkojaan, toisinaan halki yönkin, ja haluamatta mennä nukkumaan puhui: ”Älkää olko huolissanne, Ivan Iljitsh, ennätän vielä nukkua”, tai kun hän alkaen äkkiä sinutella lisäsi: ”Sinähän olet sairas, miksi siis en palvelisi sinua?” (Tolstoi 1886 b, 313.)

Kertoja on läsnä ja kuvaa Ivanin tuntemuksia, kun Gerasim hoitaa häntä. Rohkea sinuttelu osoittaa palvelijan tuntevan erityistä sääliä ja läheisyyttä isäntäänsä kohtaan. Kertoja ei kuitenkaan siirry kertaa-kaan varsinaisesti Gerasimin tajuntaan, vaan selostaa ulkoapäin ja Ivanin näkökulmasta hänen asennettaan ja toimiaan, mutta näyttää tosin tietävän jotain myös hänen tunteistaan:

Gerasim yksin ei valehdellut. Kaikesta huomasi että hän yksin tajusi, mistä oli kysymys, ei pitänyt tarpeellisenä salata sitä, vaan yksinkertaisesti osoitti sääliä laihtuneelle, heikolle isännälleen. (Tolstoi 1886 b, 313.)

Sisäistekijä tahtoo kertojan kautta antaa yleisölle käsityksen palvelijasta pyyteettömän hyvän ihmisen perikuvana. Olisiko kuva saattanut hämärtyä, mikäli kertoja olisi siirtynyt Gerasimin mieleen ja selostanut hänen ajatuksiaan ja motiivejaan?

Kertoja kuvaa yksityiskohtaisesti, kuinka taudin edistyessä Ivan Iljitshin ahdistuskohtaukset pahenivat, ja kuinka viimein eräänä yönä juotuaan tuskiinsa vaimon kehotuksesta oopiumia potilaan valtasi niin ankara itsesääli, että hän komensi Gerasiminkin pois huoneesta ja purskahti itkuun. Itkettyään surkeutetaan hän alkoi syyttää Jumalaa epäoikeudenmukaisuudesta ja lopulta jopa siitä, ettei saa vastausta syytöksiinsä, eikä nähdäkseen tule koskaan samaankaan. Mutta sitten kertoja antaa hänen yhtäkkiä vaieta ja ikään kuin pelästyä omaa tunteenpurkaustaan. Kertoja kuuntelee ja raportoi Ivan Iljitshin tajunnasta nousevaa vuoropuhelua eläytyen sairaan näkökulmaan:

Sitten hän asettui, herkesi ei ainoastaan itkemästä, vaan myös hengittämästä, ja jännitti huomionsa kokonaan yhteen kohti: aivan kuin olisi hän kuunnellut ääntä, joka ei puhunut äänneiden avulla vaan sielun ääntä, ajatusten kulkua, mikä hänen hengessään nousi.

– Mitä sinä tahdot? – oli ensimmäinen selvä, sanoilla ilmaistava käsite, minkä hän kuuli. – Mitä tahdot? Mitä tahdot sinä? – toisti hän itselleen. – Mitäkö? – Sitä ettei tarvitseisi kärsiä. Sitä että saisi elää! – kuului vastaus.

Ja hän antautui jälleen niin jännitetyn sisällisen huomionteon valtaan, ettei edes kivun tunto saanut häntä siitä irtihoukutelluksi.

– Elää? Kuinka elää? – kysyi sielun ääni.

– Niin, elää sillä tavalla kuin minä ennen elin, - hauskasti ja hyvästi. (Tolstoi 1886 a, 118.)

Tekstin ideologia saa metafyyssisen ulottuvuuden myötä syvyyttä. Kertoja paljastaa Ivan Iljitshin naiivin katkeran asenteen kristinuskon Jumalaa kohtaan. Ivanin elämystä ei kyseenalaisteta, ei myöskään

väitetä, että vastaus olisi tullut hänen herjaamaltaan Jumalalta. Kertoja selostaa sen sijaan Ivanin keskustelua ”sielun äänen” – omantunnon - kanssa, joka tuntuu vaativan miestä tilille elämästään. Kertojan asenteen kautta on kuitenkin luettavissa sisäistekijän näkemys kristinuskon Jumalasta omantunnon äänenä.

Kertoja seuraa Ivanin sisäistä monologia, jossa tämä muistelee elämäänsä taaksepäin lapsuudesta alkaen. Muistot ovat mieluisia ja vähemmän mieluisia, mutta Ivan ei tunne syyllistyneensä mihinkään sellaiseen, mikä oikeuttaisi senhetkiset kärsimykset ja kuoleman. Niinpä sielullinen ahdistus ja fyysinen tuska vain yltyvät ja tauti pahenee vääjäämättömästi. Kun Ivan Iljitsh eräänä yönä ahdistuksen kourissa kuitenkin sattui katsahamaan Gerasimin ”unisiin, hyvänsuopeisiin, jykeviin kasvoihin”, hänen päähänsä iskeytyi ajatus siitä, ettei hänen elämänsä ehkä kuitenkaan ollut sellainen kuin sen olisi pitänyt olla. Gerasimin kasvot olivat yhtäkkiä hänen henkinen peilinsä; palvelijasta huokuva empatia havahdutti hänet peilaamaan omaa asennettaan läheisiinsä.

Ja koko hänen virkansa, hänen elintapansa, hänen perheensä, ja koko seurapiirin ja viiranhoidon edut, kaikki saattoivat olla jotakin epäolennaista. Hän yritti puolustella tuota kaikkea. Ja äkkiä hän tunsikin koko puolustelunsa heikkouden. Ei ollut mitään puolustamista.

”Mutta jos niin on”, hän sanoi itselleen, ”ja minä poistun elämästä tietoisena siitä, että olen tuhonnut kaiken, mitä minulle oli annettu eikä mikään ole enää korjattavissa, niin kuinka silloin?” Hän kääntyi selälleen ja rupesi erittelemään tyystin uudella tavalla koko elämänsä. Kun hän näki aamulla palvelijan, sitten vaimonsa, sitten tyttärensä, sen jälkeen lääkärin; heidän jokainen liikkeensä, jokainen sanansa antoi vahvistusta sille kauhistavalle totuudelle, mikä oli paljastunut hänelle yöllä. Hän näki heissä itsensä, kaiken sen, mistä oli elänyt, näki selvästi, että kaikki tuo oli ollut väärää, kaikki hirveää, suurta petosta, joka peitti alleen sekä elämän että kuoleman. (Tolstoi 1886 b, 329-330.)

Nyt tekstin kautta nousee esiin voimakas eettinen ulottuvuus. Ivan Iljitshille paljastui *kauhistava totuus*, kun hän yöllä oivalsi Gerasimin hyvyyden. Se muodosti kontrastin hänen itsensä, omaistensa ja lääkärin itsekkyydelle; *hän näki heissä itsensä* ja joutui nyt kohtaamaan oman syyllisyytensä.

Taistellessaan syyllisyytensä torjumiseksi Ivan Iljitsh sai niin ankaran ahdistuskohtauksen, että vaimo sai hänet suostuteltua papin tuloon, rippiin ja ehtoolliseen. Kertoja mainitsee sen jälkeen potilaan tunteen helpotusta ja jopa liikutusta, mutta sitten ärsyyntyneen vaimonsa olemuksesta ja läsnäolosta, muistaneen elämänsä petoksen ja ratkenneen huutoon, jota tietävästi kesti vielä kolme päivää ja ”joka

oli niin pelottavaa, ettei sitä voinut kuunnella kauhistumatta kahdenkaan oven takaa”. (Tolstoi 1886 b, 331.)

Omaksumansa groteskin tyylin mukaisesti kertoja selostaa äärimmäisen yksityiskohtaisesti kuolevan fyysisiä reaktioita innostuen jopa hänen ääntelynsä foneettiseen erittelyyn, mistä suomentajat ovat olleet jostain merkillisestä syystä eri mieltä keskenään, (ja jopa alkuperäistekstin kanssa, jossa on suomen kielen u-vokaalia vastaava venäjän kielen y):

- A! Aa! Aa! hän huusi monenlaisin äänenvivahtein. Hän aloitti huutamisen: ”En halua!” ja jatkoi sitä koko ajan a-vokaalilla.” (Tolstoi b, 331, Konkan suomennos).

– Oo! Oo! Oo! – huusi hän eri äänilajeissa. Kerran alettuaan sitä ääntiötä huutaa, huusi hän sitä koko ajan. (Tolstoi 1886 a, 134, Calamniuksen suomennos.)

Huudon pikkutarkka foneettinen kuvaus maininnalla *eri äänilajeissa* tapahtuvasta huudosta ja tietystä *vokaalista* tai *ääntiöstä* korostaa kertojan kautta sisäistekijän hirtehistä huumorintajua ja osoittaa nähdäkseni hienoista halveksuntaa itsehillintänsä menettänyttä kuolevaa kohtaan.

Kerronnasta paljastuu sisäistekijän viileän kärsivällinen asenne kuolevaa Ivania kohtaan, joka kampailee syyllisyytensä kanssa, mutta joka ei vielä kukaan oivalla, mitä pitäisi tehdä. Hetki hetkeltä kertoja raportoi Ivan Iljitshin tajunnasta käsin kuolinkamppailun etenemistä. Lopulta Ivan menetti ajantajun ja pyristeli ”näkyvätöntä voimaa” vastaan, joka työnsi häntä ”mustaan säkkiin” tai ”reikään”, mihin solumista esti kuitenkin ”se itsetunto, että hänen elämänsä on ollut hyvä”, (Tolstoi 1886 a, 135).

Äkkiä jokin voima tönäisi hänen rintaansa, kylkeensä, salpasi yhä pahemmin hengityksen, ja sitten hän vajosi reikään, ja siellä reiän loppupäässä leimahti jokin valo. Hänelle tapahtui samoin kuin junanvaunussa, jolloin kuvittelee matkustavansa eteenpäin, mutta ajaakin taaksepäin, ja vasta sitten toteaa oikean suunnan.

”Niin, kaikki on ollut väärää”, hän sanoi itselleen. ”Voidaan, voidaan tehdä ’se’. Mikä ’se’?” hän kysyi itseltään ja hiljeni äkkiä. (Emt. 332.)

Kuolevan viimeisten elämysten raportointi antaa realistisuudessaan lukijalle vaikutelman oikeasti koetusta ja eletystä. Musta aukko ja valo sen päässä ovat klassisia kuolinhetken elämyksiä, mutta junanvaunuvertaus säväyttää uutuudellaan ja osuvuudellaan: niin voi tosiaan tapahtua suuren oivalluksen hetkellä. Niinpä kertoja havaitsee Ivan Iljitshin kokevan voimakkaan katarsiksen vain tuntia ennen kuolemaansa. Sen aiheuttaa hänen poikansa, joka on hiipinyt huoneeseen ja itkien alkanut suudella

kuolevan kättä, joka oli ensin tahattomasti huitonut poikaa päähän. Oman pojan tunnepurkaus ja kiihkeä fyysinen kosketus oli se uskottavalta tuntuva energiavirta, jonka varassa Ivan Iljitsh viime hetkellä jaksoi ryhtyä ”elämänsä korjaamiseen”.

Hän avasi silmänsä ja näki pojan. Hänessä heräsi sääli poikaa kohtaan. Vaimokin lähestyi häntä. Ivan Iljitsh katsoi häneen. Suu auki, kyynel nenällä ja poskilla vaimo katseli häntä toivottoman näköisenä. Ivan Iljitshissä heräsi sääli häntäkin kohtaan.

”Niin, kidutan heitä”, hän ajatteli. ”Heidän on sääli minua, mutta kaikille on parempi, että kuolen.” Hän tahtoi sanoa sen, mutta voimat eivät riittäneet puhumiseen. ”No, miksi puhua, täytyy tehdä”, hän ajatteli. Hän osoitti vaimolle katseellaan poikaa ja virkkoi:

- Vie pois . . . on sääli . . . sinuakin . . . (emt. 333).

Täysin uupuneena Ivan Iljitsh jaksoi kuitenkin - todennäköisesti ensimmäistä kertaa elässään - asettua poikansa ja vaimonsa asemaan ja nähdä heidät häntä säälivinä ja kärsivinä inhimillisinä olentoina. Niinpä Ivanissa heräsi myös sääli heitä kohtaan sekä halu lopettaa heidän kiduttamisensa suostumalla lopultakin kuolemaan. Vaimolle osoitettu anteeksipyyntö jää voimien loppuessa heikoksi käden huihtaisuksi, mutta kertoja mainitsee, että Ivan tajusi tulevansa ymmärretyksi ilman sanojakin. Kenen taholta?

Hän tahtoi vielä sanoa ”anna anteeksi”, mutta tulikin sanoneeksi ”anna mennä”, ja heilautti vain kättään, tietäen että hänet kyllä ymmärtää se, joka tahtoo. (Tolstoi 1886 a, 137.)

Calamniuksen suomennoksen mukaan *se*, jonka Ivan tietää tahtovan ymmärtää anteeksipyyntönsä, on ilmeisesti vaimo tai poika, sillä muita läsnäolijoita ei kertoja mainitse. Juhani Konkka on tulkinut Tolstoin intention dramaattisemmin:

Hän aikoi vielä sanoa ”anna anteeksi”, mutta jaksamatta sitä tehdä huitaisi heikosti kädellään tajuten, että sen ymmärtäisi Hän, jolle se on tarpeellista. (Tolstoi 1886 b, 333.)

Hän isolla alkukirjaimella tuntuu viittaavan itse Jumalaan, joten Ivan Iljitshin anteeksipyyntö tässä tulkinnassa saa syvemmän merkityksen ja sisäistekijän tarjoama katarsis suuremman tehon kuin tekijä lienee tarkoittanut, sillä alkuperäisteoksessa *Smertj Ivana Iljitsha* persoonapronominit on kirjoitettu pienellä alkukirjaimella.

Joka tapauksessa kuoleva tuntee sovituksen jälkeen vapautuneensa kaikesta itseään painaneesta ja näännyttäneestä. Kertoja kuvaa, että se kaikki ”työntyi nyt ulos kahdelta, kymmeneltä puolelta, kaikilta tahoilta” (emt. 333), ja hän tuntee vapauttaneensa kärsimyksistä paitsi itsensä myös omaisensa.

”Kuinka suloinen ja yksinkertainen asia!” hän ajatteli, (Tolstoi 1886 a, 137).

Eettinen viesti välittyy koruttomasti tekstistä, jonka sävy on vakavoitunut kuvaamaan kuolevan helpotusta ja iloa anteeksiannon jälkeen, joka osoittautuikin *suloiseksi* ja *yksinkertaiseksi* asiaksi. Seuraavassa hetkessä kertoja kuuntelee Ivanin sisäistä ihmettelyä siitä, että kivut ja kuolemanpelko ovat poistuneet.

Hän herkistyi kuuntelemaan.

Hän etsi entistä tuttua kuolemanpelkoa eikä löytänytäkään sitä. Missä se oli? Mikä kuolema? Ei ollut minkäänlaista pelkoa, koska ei ollut kuolemaakaan.

Kuoleman sijalla oli valo.

– Kas vain! hän virkkoi äkkiä ääneen. – Mikä ilo! (Tolstoi 1886 b, 333.)

Kertoja samastuu Ivanin sisäiseen monologiin lyhyin kysymyksiin ja vastauksiin. Tehokkaat vastakohtaparit *kuolema ja pelko* sekä *valo ja ilo* korostavat eettistä sanomaa.

Kuvattuaan kuolevan tajunnasta käsin hänen viimeisiä ajatuksiaan ja sanojaan kertoja siirtyy vuoteen vierelle ja toteaa viileän tuntuiseksi kliinisen havainnon, minkä mukaan kuolinkamppailua kesti vielä kaksi tuntia. Kertoja raportoi tarkasti näkö- ja kuulohavainnoin kuolevan Ivanin fyysisiä reaktioita, mutta kun ne näyttävät päättyvän, hän siirtyy vielä kerran kuolevan ”sisimpään” toteamaan hänen viimeisen ajatuksensa:

Hänen rinnassaan poreili jokin; hänen riutunut ruumiinsa nytkähteli. Sitten poreilu ja rahina rinnassa vähitellen hiljenivät.

– Loppu! sanoi joku hänen lähettyvillään.

Hän kuuli tuon sanan ja toisti sen sisimmässään. ”Kuolema on lopussa”, hän sanoi itselleen. ”Sitä ei enää ole.”

Hän veti ilmaa sisäänsä, keskeytti puolivälissä, ojentautui ja kuoli. (Emt. 333.)

Ensin kertoja kuulee ja havaitsee *poreiluna*, *nytkähtelynä* ja *rahinana* Ivan Iljitshin viimeiset ruumiin toiminnot. Kun ne hiljenevät, kertoja siirtyy vielä kerran kuolevan ajatuksiin kuullen sanan *loppu* erikoisella tavalla sekä Ivanin ulkopuolelta että hänen tajunnastaan käsin. Aistiipa perusteellinen kertoja

vielä Ivanin toistavan sanan *sisimmässään* ja reagoivan siihen toteamuksella, jonka mukaan *kuolema on lopussa*. Sitä seuraa viimeinen ajatus, jonka mukaan *kuolemaa ei enää ole*.

Kertojan raportoima Ivan Iljitshin viimeinen ajatus kiihottaa lukijan uteliaisuutta ja herättää ontologisia kysymyksiä, mutta kertoja palaa viime hetkellä kuolevan tajunnasta asettuen jälleen vainajan vierelle selostamaan vihoviimeisiä fyysisiä reaktioita ja toteamaan lyhyesti, että hän *kuoli*.

Kertojan ja kuolevan näkemyksistä välittyy ristiriita, jonka taustalla on *kuolla*-verbin semantiikkaan liittyvä ongelma. Ristiriidan taustalla hämöttää tekstin sisältämään arvojärjestelmään liittyvä sisäistekijän eettis-metafyysinen visio, jonka teksti jättää viisaasti lukijan pohdittavaksi.

5.1.3. Tekstin sisältämä arvojärjestelmä

Kertomuksen nimessä *Ivan Iljitshin kuolema* sana *kuolema* vihjaa oikeastaan päähenkilön elämään, jonka eettinen laatu kyseenalaistetaan alusta lähtien. Kertoja selostaa Ivanin elämänkaaren tavattoman kriittisesti ja paikka paikoin lähes brutaalisti. Kertojan iva kohdistuu kauttaaltaan aikakauden ylemmän keskiluokan, ns. hienoston elämäntapaan, joka nähdään kaikessa ylellisyydessään ja teeskentelyssään todellisesta elämästä ja kuolemasta vieraantuneena, valheellisena ja vääränä. Novellin temaksi nousee epäeettisen elämäntavan ongelma.

Ivan Iljitsh kuvataan ympäristönsä muokkaamana ja sen täysiverisenä edustajana ja sittemmin uhrina, joka havahtuu pohtimaan elämäänsä vasta taudin alkaessa oirehtia. Potilas ei pysty ottamaan vastaan apua perheeltään, työtovereiltaan eikä lääkäreiltään, koska näkee heissä oman itsekkyytensä ja uskoo heidän teeskentelevän. Niinpä hän sulkeutuu omien fyysisten ja psyykkisten kärsimystensä sotatilaan ryhtyen kapinoimaan kaikkia ja kaikkea – eniten omaa hybristään - vastaan. Toiseksi temaksi kohoaa kärsimyksen ongelma.

Sairauden paheneminen ja palvelija Gerasimista välittyvä vilpitön empatia vauhdittavat Ivan Iljitshin hybrisen murenemista. Gerasimin hyväntahtoisen ja epäitsekään olemuksen kautta Ivan Iljitsh vii-

mein alkaa epäillä, miten valheellisesti on elänyt, mutta ei tahdo myöntää sitä itselleen. Taistelu syyllisyyden tiedostamiseksi aiheuttaa entistä kovemmat psyykkiset ja fyysiset kärsimykset. Novellin kolmanneksi teemaksi kohoaa syyllisyyden tunnustamisen vaikeus.

Ortodoksinen tarjoamasta ripistä ei ole terapiaksi Ivanille, joka suhtautuu kirkkoinstituutioon yhtä kaunaisesti kuin muihinkin yhteiskunnallisiin laitoksiin. Kolmipäiväisen huudon ja kuolinkamppailun päättää Ivanin pojan yllättävä fyysinen säälinilmaus, joka synnyttää kuolevassa vastakaikua ja oivalluksen elämänsä korjaamisesta osoittamalla läheisilleen myötätuntoa. Teema huipentuu sovituksen kautta tapahtuvaan syyllisyydestä vapautumiseen.

Tekstistä ilmenee näkemys, jonka mukaan yhteisön tasolla ilmenevä epäeettinen ja materialistinen elämäntapa johtaa yksilölliseen itsekkyyteen ja kärsimykseen. Näkemyksen mukaan sellainen elämä onkin itse asiassa kuolemaa, joten novellin nimellä on kaksoismerkitys. Syyllisyyden myöntäminen ja sovitaminen lopettaa kuoleman, ja tilalle tulee jotain elämääkin parempaa, mitä tekstin mukaan parhaiten kuvaavat metaforat ”valo” ja ”ilo”. Ne vihjaavat sisäistekijän metafysiseseen visioon kristinuskon Jumalasta ihmisen sisäisenä äänenä sekä kuoleman hetkellä oivalluksen ja ilon tuovana valoilmionä. Sisäistekijä välittää tämän totuutensa epäsuorasti kertojan ja päähenkilön kautta siten, että skeptiseksi ja ontologisiin pohdintoihin kykeneväksi oletettu sisäislukija voi tehdä omat päätelmänsä.

Leo Tolstoi käsitteli elämän ja kuoleman sekä syyllisyyden ja sovituksen teemoja vaihtelevasti painottaen myöhemmissä fiktiivisissä teoksissaan. Tarkastelemalla joitakin niistä lähtökohtanani *Ivan Iljitshin kuolema* pyrin näkemään syvemmälle tekstejä yhdistävään ideologiaan ja monipuolistamaan teosten karrieritekijän kuvaa.

5.2. Intertekstuaalisia kytkentöjä

Elämän ja kuoleman toisiinsa kietoutunut mysteeri toistuu erilaisina variaatioina Tolstoin useimmissa myöhäisteoksissa liittyneinä syyllisyyden ja sovituksen ongelmaan. Tekijän ironian aste näyttää riippuvan kertojan asenteesta arvottamisen kohteena olevaa näkökulmahenkilöä kohtaan. Arvottamisen sävy näyttää liittyvän vahvasti päähenkilön säätyyn ja sivistystasoon, sillä korkea-arvoinen virkamies, tutkintotuomari ja Oikeuspalatsin jäsen Ivan Iljitsh Golovin on saanut osakseen paljon purevampaa ivaa kuin alempisäätyinen majatalon isäntä, toisen arvoasteen kauppias Vasili Andreitsh Brehunov novellisissa *Isäntä ja renki*. Alhaista säätyä edustava palvelija Gerasim saa osakseen sisäistekijän varauksettomman sympatian samoin kuin renki Nikita *Isäntä ja renki* –novellissa.

Rajaan tarkasteluni koskemaan näitä kahta novellia yhdistävää teemaa *elämän ja kuoleman ongelma*. Näen sen kertomusten yhteisenä metonymisenä *subtekstinä*, jonka ymmärrän tarkoittavan tekstin primaarimerkityksen alta löydettävää kätkeyttä merkitystä. Yritän suhteuttaa siihen kokonaisten tekstien välillä havaitsemani kytkennät.

Luen seuraavassa novelleja mielessäni Pekka Tammen ohjeet intertekstuaalisten kytkentöjen havaitsemisesta. Hän esittää yhteenvedona Kiril Taranovskin mallista tärkeinä pitämänsä pääväittämät: ”(i) Yhtäältä: tulkinnan kannalta relevantit tekstien väliset suhteet on pidettävä erillään muista, ja tässä subtekstianalyysi erkane perinteisestä vertailevasta tutkimuksesta. (ii) Toisaalta: subtekstin tarkastelu asettaa aina rinnakkain tekstikokonaisuudet, ja tätä kokonaisuuksien välistä suhdetta on lukijan osattava tulkita. (Tammi 1991, 69.)

5.2.1. Sovituksen ekstaasi: *Isäntä ja renki*

Isäntä Vasili Andreitsh Brehunov lähtee renkinsä Nikitan kanssa hevoskyydillä metsäkauppoja tekemään naapurinsa tilanomistajan luo. Matkalla he joutuvat keskelle lumimyrskyä ja huomaavat eksyneensä. Kierrettyään aikansa kehää he päättävät yöpyä, isäntä nukkuen turkkeineen reessä ja renki huo-

noissa vaatteissaan säkki peittonaan lumikuopassa reen takana. Kertoja asettuu useimmiten isännän ajatuksiin antaen hänestä leppoisan ja hyväntahtoisen, mutta ahneen kuvan.

Millainen oli talomme vanhusten vielä eläessä? Keskinäinen, varakas talonpoikais-talo: suurimomylly ja majatalo – siinä koko omaisuus. Ja mitä olen minä siitä tehnyt 15 vuodessa? Nyt siinä on puoti, kaksi kapakkaa, jauhomylly, aitta, kaksi vuokratilaa, rakennus ja rautakattoinen varastohuone”, mietti hän ylpeänä. – ”Toista kuin isäukon aikana! Kenestä näillä seuduin nykyään puhutaan? Brehunovista.” (Tolstoi 1895 a, 78.)

Kytchentä Vasili Andreitshin itserakkauteen ja Ivan Iljitshin ylemmydentuntoon on ilmeinen. Kumpi-kin ihaili itseään urallaan menestyneenä ja varakkaana, erikoislaatuisena persoonana jopa siinä määrin, että toinen rohkeni uhmata sairautta ja toinen luonnonvoimia, kuten ilmenee:

”Ja miksi niin on laita? Siksi, että pidän asioistani huolen, enkä laiskottele tai hassuttele kuten toiset. Minä en nuku öisinkään. Olipa lumimyrsky tai ei – minä lähdän matkaan. Niinpä asiat järjestyvät. Ihmiset luulevat, että rahoja ansaitaan noin vaan, leikitellen. Ei, vaivaa siinä on nähtävä, päätänsä vaivattava. Pitää osata yöpyä ulkonakin ja olla yö nukkumatta. Ajatella päänsä puhki”, mietti hän ylpeänä. (Emt. 78.)

Toisin kuin *Ivan Iljitshin kuoleman* ”hienosto” *Isäntä ja renki* –novellin talonpoikaiset henkilöt käyttä-vät usein Jumalaan viittaavia sanontoja puheessaan. Pelätessään miehensä eksyvän vaimo pyytää Vasili Andreitshiä ottamaan rengin mukaansa: ” – Niin, todella, ottaisit jonkun mukaasi, minä pyydän Juma-lan nimessä!” (Emt. 16.) Sanonnat ”Jumala heitä armahtakoon!”, ”No, Jumalan haltuun!”, ”Jumala tiesi!” toistuvat tekstin repliikeissä usein, sillä ne kuuluivat luonnollisina sanontoina aikakauden talon-poikaissäädyn puheenparteen, mutta niiden voidaan katsoa myös kuvastavan käyttäjiensä luontevaa suhdetta ortodoksiseen uskuntoon, jonka merkitystä ei kyseenalaistettu.

Kertoja antaa isäntä Vasilin kääntyä Jumalan puoleen myös ajatuksissaan: ”Ponnistele, yritä, niin Ju-malalta tulee siunaus. Kunpahan vain Jumala antaisi terveyttä.” (Emt. 79.) Isäntä ei ole kuitenkaan si-säistänyt uskuntoonsa kuuluvaa etiikkaa päätellen siitä, että kuullessaan susien ulvovan lumimyrskyn pimeydessä hän joutuu kuolemankauhun valtaan, jättää renkinsä yksin lumeen nukkumaan ja karauttaa hevosella pois.

”Miksi jäädä tähän makaamaan ja kuolemaa odottelemaan? Hevosen selkään ja eteen-päin!” johtui äkkiä hänen mieleensä. – ”Ratsastaessa hevonen ei pysähdy. Hänelle – Va-sili Andreitsh ajatteli Nikitaa – ei kuolema suuria merkitse. Millainen onkaan hänen elämänsä! Hänen ei ole sääli elämää; minulla, Jumalan kiitos, on millä elellä . . .”

--

Heilahtavan reen kolahdus oli herättänyt Nikitan, joka hieman kohottautui. Vasili Andreitshista tuntui siltä, että Nikita sanoi jotakin.

- Kuuntele heitä, hölmöjä! Joutuisinko perikatoon noin vain, ihan suotta? huudahti Vasili Andreitsh. Hän korjasi polvien alle turkkiensa liehuvat liepeet, käänsi hevosen ja ajoi reen luota sinne päin, missä otaksui metsän ja vahtikojun olevan. (Emt.88.)

Ivan Iljitsh oli itsekkyydessään hylännyt henkisesti vaimonsa ja lapsensa. Vasili Andreitsh hylkäsi renskinsä paitsi henkisesti myös konkreettisesti perustellen tekoaan sillä, että rengille *ei kuolema suuria merkitse* toisin kuin hänelle, jolla *Jumalan kiitos, on millä elellä*. Jumalan liittäminen hylkäämisen perusteluun heijastaa irvokkaasti isännän ylemmydentuntoa, joka korostuu äärimmilleen huudahduksessa, jossa tulee nimittäneeksi rengin tapaisia *hölmöiksi*.

Vasilin ratsastaessa pois kertoja tarkkailee Nikitaa, joka alkaa risaisissa vaatteissaan lumen alla paleltaa. Kertoja siirtyy Nikitan tajuntaan selostaen hänen ajatuksenjuoksuaan, jossa punnitaan tyynesti mennyttä elämää, kuolemaa ja vielä senkin jälkeistä olotilaa luottaen ”korkeimman Isännän” oikeudenmukaisuuteen:

Hänen mieleensä johtui ajatus, että hän voi tänä yönä kuolla, jopa todennäköisesti välttämättä kuolee, mutta tämä ajatus ei tuntunut hänestä erikoisen epämiellyttävältä eikä liioin erikoisen pelottavalta. Erikoisen epämiellyttävältä ajatus ei tuntunut senvuoksi, että hänen elämänsä ei suinkaan ollut ollut alinomaista juhlanviettoa, vaan päinvastoin lakkaamatonta palvelusta, johon hän alkoi väsyä. Erikoisen pelottavuutensa tämä ajatus kadotti siitä syystä, että hän tunsii olevansa riippuvainen paitsi kulloisestakin isännästään, esim. Vasili Andreitshistä, jonka palveluksessa hän nykyään oli, korkeimmasta Isännästä, siitä, joka oli hänet lähettänyt elämään, tiesi kuollessaan jäävänsä tämän isännän valtaan ja tiesi, ettei tämä isäntä tee vääryyttä. ”Sääli luopua totutusta elämästä. Mutta mitäpä tehdä, täytyy tottua uuteenkin.” (Emt. 91.)

Nikitan osoittama lapsenomainen usko palauttaa mieleen palvelija Gerasimin lausahduksen: ” – Minikäpäs Jumalan tahdolle taitaa, kaikkihan tästä kerran sinne mennään.” Gerasim jäi kuitenkin ulkoapäin nähdyksi hyvän ihmisen perustyypiksi toisin kuin Nikita, jonka tajuntaan kertoja asettuu paljastaen hänen persoonallisuudestaan hyvin inhimillisiä, jopa raadollisia piirteitä:

”Synnit?” mietti hän muistellen juoppouttaan, tuhlatuja rahojaan, vaimonsa loukkauksista, herjauksia, kirkossakäynnin laiminlyömistä, paastojen noudattamatta jättämistä ja kaikkea, mistä pappi oli häntä ripillä soimannut. ”Tietysti ne ovat syntejä. Mutta olenko

minä ne itse aiheuttanut? Jumala on minut tällaiseksi luonut. Syntineni, päivineni! Mikäs auttaa?” (Emt.92.)

Nikita ei tahdo tiedostaa syyllisyyttään, josta *pappi oli häntä ripillä soimannut*, vaan lapsen tavoin ajattelee olevansa viaton, koska on oman näkemyksensä mukaisesti *luotu sellaiseksi jopa synteineen päivineen*. Kenties papin moittiva asenne oli ollut omiaan herättämään Nikitan vastustuksen samoin kuin pieni lapsi puolustautuu muita syyttämällä, jos häneltä vaaditaan ankarasti tunnustusta pahante-koon. Ivan Iljitshin tavoin Nikita syyttää Jumalaa, mutta Ivanin tavoin ei kuuntele sisäistä ääntään, vaan paatuneena veijarina - kuin isäntiensä edessä alistumaan tottuneena - jättäytyy Jumalansa huomaan:

- Taivaallinen isä! lausui hän itsekseen – ja se tietoisuus, ettei ollut yksin, että on olemassa Joku, joka kuulee eikä hylkää, rauhoitti hänet. - - Hän ei tiennyt, oliko tulossa kuolema vaiko uni, mutta tunsu olevansa yhtä valmis kumpaankin. (Emt. 94.)

Kertoja tuo Nikitan kautta esiin sisäistekijän uskonnollisen vision suositeltavasta suhtautumisesta väis-tämättömän edessä: nöyrä alistuminen ehkä *taivaallisena isänä* kuviteltavaan *Johonkuhun* ja lap-senomainen luottamus hänen huolenpitoonsa tuo mielenrauhan. Ennen tajuntansa menettämistä Nikita ehtii pohtia edessään olevia vaihtoehtoja:

Jos Jumala määrää heräämään eloon tässä maailmassa ja samoin kuin tähänkin asti pal-velemaan renkinä, hoitelemaan toisten hevosia, vetämään myllyyn vieraita jyviä, yhä edelleenkin juopottelemaan ja pyhästi vannomaan, että lakkaa iäkseen juomasta, yhä edelleenkin luovuttamaan palkkarahansa eukolleen ja tynnyrintekijälle ja yhä odottelemaan poikansa täysi-ikäiseksi varttumista – niin se on Hänen pyhä tahtonsa. (Emt. 94.)

Elämisen vaihtoehtoon Nikita suhtautuu sarkastisesti. Mietteet paljastavat rengin katkeruuden siitä, että elämä tarjoaa niin vähän, vain vaivalloista raatamista toisten hyväksi ja pojan täysi-ikäisyyden odotte-lemista. Kuoleman vaihtoehto tuntuu hänestä mieluisammalta:

Jos taas Jumala määrää heräämään toisessa maailmassa, jossa kaikki on oleva niin uutta ja iloista kuin lapsuuden ensiaikoina äidin hyväilyt, lasten leikit, niityt, metsät ja talviset mäenlaskut, ja alkaa toinen, ihan uudenlainen elämä – niin sekini on Hänen pyhä tahton-sa. (Emt. 95.)

Kuvitelmat kuolemanjälkeisestä todellisuudesta vahvistavat käsitystä rengin ajattelun lapsenomaisuudesta, ehkäpä tietystä älyllisestä yksinkertaisuudesta. Mutta teksti välittää väkevän viestin, jonka mukaan positiivisella, uskonnollisella mielikuvaharjoittelulla on rentouttava vaikutus kriisitilanteessa, jossa hengenlähtö näyttää varteenotettavalta realiteetilta, ja että väistämättömän edessä on viisainta sopeutua ja tunnustaa auktoriteetin määräysvalta.

Isäntä Vasilin ratsastusretki öisessä lumipyryssä päättyi nolosti, sillä hän eksyy, putoaa hevosen selästä ja raahautuu pakokauhun vallassa eteenpäin hevosen jälkiä seuraten, mutta vajoaa lumeen.

”Metsä, pässit, vuokramaat, puoti, kapakat, rautakattoinen talo ja varastohuone, perintöprinssi”, mietti hän, ”miten niiden kaikkien sitten käy? Mitä tästä tuleekaan? Sehän on mahdotonta!” välähti ajatus hänen mielessään. - - ”Eikö tämä kaikki ole pelkkää unta?” ja tahtoi herätä, mutta heräämisestä ei ollut tietoakaan. (Emt.101.)

Hädän hetkellä isännän päällimmäisenä ajatuksena on huoli omaisuudesta ja sitten pienestä pojastaan, *perintöprinsistä*. Vasili Andreitsh kieltää kuoleman mahdollisuuden uskottelemalla, että kaikki on vain unta, mutta kylmyys palauttaa hänet todellisuuteen ja pakottaa hänet kompuroimaan eteenpäin. Pian hän huomaa kiertäneensä kehää ja saapuneensa reen luo, jonne Rusko-hevonen oli palannut. Hän kuulee Nikitan sanovan jotain.

- Mitä sinä? kysyi hän. – Mitä sinä sanot?
- Minä ku-ku-kuolen, virkkoi Nikita vaivalloisesti, katkonaisin äänin. – Anna saatavani pojalle tai eukolle – yhdentekevää.
- Mitä, oletko paleltunut? kysyi Vasili Andreitsh.
- Tunnen kuolemani tulevan . . . Anteeksi, Kristuksen tähden . . . virkkoi Nikita itkevin äänin, yhä huitoen käsillään ikään kuin olisi karkoittanut kärpäsiä kasvoistaan. (Emt. 106.)

Kertoja kuuntelee vieressä miesten sananvaihtoa ikään kuin ihmetellen yhdessä lukijan kanssa ensin rengin tuntemaa huolta pojastaan ja eukostaan ja sitten hänen isännälleen osoittamaansa anteeksipyynnötä, jota hän tehostaa vielä ilmauksella *Kristuksen tähden*. Pyytääkö renki isännältään anteeksi sitä, että rohkenee kuolla ja jättää hänet, vai pyytääkö hän kuolevana uskovaisena tavan mukaan syntejään anteeksi? Voi vain kuvitella, että mitään tällaista ei Vasili Andreitsh olisi odottanut rengiltään. Isännän reaktio tulee lukijalle odottamattomana:

Vasili Andreitsh seiso i hetkisen hiljaa ja liikkumatta, astui sitten niin päättäväisesti kuin edullista kauppaa päättäessään askeleen taaksepäin, kääri turkkinsa hihat ja alkoi mo-

lemmin käsin kaivaa lunta Nikitan päältä ja reestä. Poistettuaan lumen irroitti Vasili Andreitsh nopeasti vyönsä, levitti turkkinsa, tyrkkäsi Nikitaa ja paneutui hänen päällensä peittäen hänet turkeillaan ja lämpöisellä ruumiillaan. (Emt. 106.)

Kertoja ei paljasta kummankaan ajatuksia, vaan selostaa tarkasti isännän toimia ikään kuin hienotunteisuudesta hänen yhtäkkistä helymistään kohtaan. Sitten kertoja siirtyy isännän mieleen, johon ei kantaudu ”hevosen liikahtelua eikä myrskyn ulvontaa, vaan yksinomaan Nikitan hengitys”.

- Näetkös mitä, ja sinä jo juttelit – kuolevasi. Makaa, lämpene, näin on hyvä . . . – alkoi Vasili Andreitsh.

Ihmeekseen hän ei saanutkaan sanotuksi enempää, sillä kyyneleet kiertyivät hänen silmiinsä ja alaleuka värähteli kovin. Hän ei virkkanut enää mitään, nieleskeli vain, mitä tuntui nousevan kurkkuun. ”Jopa säikähdin, nähtävästi olen kovin heikko”, mietti hän. Mutta tämä heikkous ei ollut hänestä lainkaan vastenmielinen, vaan tuotti hänelle erikoista, milloinkaan ennen kokemattonta iloa. (Emt.107.)

Kerronnassa ilmenee kytkentä Ivan Iljitshin kokemaan sovitukseen ja sen tuomaan iloon. On merkille pantavaa, että kummassakin tapauksessa aloitteen oli tultava toiselta osapuolelta ja hierarkiassa alemman taholta. Ivan Iljitsh tarvitsi ensin poikansa kosketuksen, ennen kuin kykeni omasta puolestaan sääliin ja anteeksipyyntöön, ja samoin tarvitsi Vasili Andreitsh renkinsä anteeksipyyntöön, johon hän vastasi kaksinverroin hellyttävämmin, koska varmaankin muisti, miten oli tätä hiukan aikaisemmin kohdellut.

- Nikita! sanoi hän.

- Hyvä on, lämmin, kuului vastaus hänen altansa.

- No niin, veikkoseni, minä olin jo hukkaan joutumassa. Sinä olisit paleltunut ja minä

. . .

Samassa alkoivat hänen leukapielensä jälleen vavahdella, silmät kyyneltyivät ja puhe jäi kesken.

”Samapa tuo”, mietti hän. ”Tiedämpähän itse, minkä tiedän”.

Hänen oli lämmin. Altapäin lämmitti häntä Nikita, päältä turkit.(Emt. 108.)

Niin kertoja siirtyy kuvaamaan isännän autuasta mielentilaa, jossa tämä ei ollenkaan huomaa ajan kulumista eikä ruumiinsa vähittäistä kylmenemistä, sillä hänen ajatuksissaan vilistävät kaikenlaisten menneen elämän muistikuvien joukossa mitä merkillisimmät unikuvat ja houreet. Viimein kertoja havaitsee yhdessä Vasili Andreitshin kanssa ”sen Jonkun” saapuneen, joka tunnustetaan jo aikaisemmin esiintyneeksi auktoriteetiksi.

Hän on saapunut ja kutsuu häntä, ja se, joka häntä kutsuu, on sama, joka hänelle huusi käskien paneutua makaamaan Nikitan päälle. Ja Vasili Andreitsh iloitsee siitä, että tuo Joku on tullut häntä noutamaan. ”Minä tulen!” huudahtaa hän iloisesti, ja tämä huuto herättää hänet. - - Hän ihmettelee, mutta ei ole ollenkaan pahoillaan. Hän käsittää, että se on kuolema, mutta ei ole siitäkään ollenkaan pahoillaan. Hän muistaa, että Nikita on hänen allansa, lämmenneenä ja hengissä, ja hänestä tuntuu kuin hän olisi Nikita ja Nikita hän ja ettei hänen henkensä ole hänessä itsessään, vaan Nikitassa. (Emt. 112.)

Aivan samoin kuin Ivan Iljitsh koki juuri ennen kuolemaansa paradoksaalisen oivalluksen kuoleman loppumisesta, myös Vasili Andreitsh kokee jotain samankaltaista, mutta laajemmin ja syvemmin. Ivan Iljitsh oli kokemuksensa kanssa yksin omassa tajunnassaan, mutta Vasili Andreitsh kiinteässä fyysisessä kontaktissa toiseen ihmiseen, jonka hän tuntee pelastavansa antamalla hänelle oman henkensä: ” - - hänestä tuntuu *kuin hän olisi Nikita ja Nikita hän ja ettei hänen henkensä ole hänessä itsessään, vaan Nikitassa*. Kerronnan kautta välittyy viesti eräänlaisesta metafysisestä ekstaasista, jossa kaksi sielua yhdistyy:

”Nikita elää, siis elän minäkin”, sanoo hän riemuiten itsekseen. Ja jotakin aivan uutta, koskaan ennen kokematonta, virtaa hänen sieluunsa. (Emt. 112.)

Kertoja tuntee Vasili Andreitshin sieluun virtaavan *jotakin aivan uutta, koskaan ennen kokematonta*, mutta ei selosta tarkemmin, mitä se voisi olla, vaan jättää sen lukijan pääteltäväksi. Mieleen nousee idea elämyksestä, jota voisi ehkä kuvata sanalla *rakkaus*, mutta joka sana tarkemmin ajateltuna on merkitykseltään liian vajavainen ja triviaali.

Hän muistelee rahoja, puotiansa, taloa, kauppoja ja Mironovien miljoonia ja hänen on vaikea käsittää, miksi eräs mies, jota nimitettiin Vasili Brehunoviksi, oli askarrellut niissä asioissa, joissa oli askarrellut. ”Eipä ihme, eihän hän tiennyt, mistä oli kysymys”, ajatteli hän Vasili Brehunovia. ”Ellen ennen tiennyt, niin nyt tiedän. Erehtymättä. *Nyt tiedän.*” (Emt. 112.)

Kertoja haltioituu yhdessä Vasili Andreithin kanssa kokemaan äskeistäkin riemukkaamman ekstaasin, jossa tapahtuu oivallus entisen elämän materialistisesta turhuudesta. Vasili näkee entisen itsensä uusin silmin ja ymmärtää, että häneltä oli puuttunut *tietoa*: ”Ellen ennen tiennyt, niin nyt tiedän. Erehtymättä. *Nyt tiedän.*” Kertoja kuulee Vasilin repliikit, mutta ei selosta kuolevan uuden tiedon sisältöä, vaan jättää sen lukijan mietittäväksi. Mieleen tulee, että Vasili Andreitsh sai eettisen varmuuden siitä, miten ihmisen tulisi elämänsä elää.

Viimein kertoja havaitsee, että kuoleva ”kuulee jälleen sen kutsuvan, joka jo oli häntä huutanut”:

”Minä tulen, minä tulen!” vastaa koko hänen olemuksensa ihastuneena, heltyneenä. Ja hän tuntee olevansa vapaa, tuntee, ettei mikään häntä enää pidätä.

Mitään muuta Vasili Andreitsh ei enää nähnyt, kuullut eikä tuntenut tässä maailmassa. (Emt. 112.)

Kertoja sallii Vasili Andreitshin rientää pois vapaana ja pidäkkeettömänä totellen auktoriteettinsa kutsua, mutta jatkaa kertomusta mainiten, että miehet kaivettiin lumesta seuraavana päivänä ”kolmenkymmenen sylen päässä tiestä ja puolen virstan päässä kylästä”, (emt. 116).

Nikita oli elossa ja kun hän käsitti sen ”niin hän oli pikemmin pahoillaan kuin iloissaan”. Kertoja tietää hänen eläneen vielä kaksikymmentä vuotta.

Vasta tänä vuonna hän kuoli kotonaan, kuten oli toivonut, pyhäinkuvan alla ja sytytetty vahakynttilä kädessään. Kuoleman lähestyessä hän pyysi anteeksi eukoltaan ja antoi hänelle anteeksi hänen tynnyrintekijänsä, hyvästeli poikaansa ja lapsenlapsiaan ja kuoli vilpittömästi iloiten siitä, että vapautti kuolemallaan poikansa ja miniänsä liiasta leipätaakasta ja nyt todella pääsi tästä jo ikäväksi käyneestä elämästä siihen toiseen, joka vuosi vuodelta ja hetki hetkeltä tuli hänelle yhä ymmärrettävämmäksi ja houkuttelevammaksi. (Emt. 118.)

Lukijan mietittäväksi jää, mikä merkitys lumimyrskyssä eksymisellä oli ollut Nikitalle. Jos hän oli tuntenut olevansa selviytymisestään enemmän pahoillaan kuin iloissaan, oliko hän arvostanut lainkaan Vasili Andreitshin uhrausta? Se, että kertoja mainitsee hänen lopultakin tehneen sovinnon hänet aikoinaan tynnyrintekijän vuoksi jättäneen vaimonsa kanssa, viittaa siihen, että Nikita olisi Ivan Iljitshin tavoin oppinut kuuntelemaan viimeistään kuoleman lähestyessä sisimpänsä ääntä. Voidaanko ajatella, että Ivan Iljitsh tarvitsi ankaran sairauden ja Nikita puolestaan paleltumiskokemuksen, jotta he kypsyisivät ihmisinä epäitsekkääseen eettiseen ajatteluun?

Isäntä ja renki –novellin tekstistä paljastuva ideologia on paljolti sama kuin *Ivan Iljitshin kuolemassa*. Molemmissa kyseenalaistetaan itsekkyyteen perustuva materialistinen elämäntapa, jonka turhuus konkretisoituu sairauden tai luonnonvoimien edessä, kun kuolema häämöttää. Kärsimyksen ja kuoleman kourissa palautuu eletty elämä mieleen, ja tärkeimmäksi asiaksi nousee mielenrauhan saavuttaminen.

Sen ehtona on kuitenkin syyllisyyden tunnustaminen ja sovitus, minkä jälkeen kuoleman hetkellä on mahdollista kokea subjektiivinen oivallus kaiken perimmäisestä tarkoituksesta.

Metafyysisellä tasolla novellien sisäistekijöiden näkemys eroaa olennaisesti. Ivan Iljitshin kuolema päättyy lyhyeen toteamukseen:

Hän vetäisi ilmaa sisäänsä, pysähtyi kesken henkäystä, oikaisihen suoraksi – ja kuoli.

Kertoja lopettaa kuvauksensa vainajan äärellä ikään kuin häneltä loppuisivat sanat kuvaamansa henkilön elämän loppuessa. Kuolema todetaan lakonisesti, eikä aihetta enempään.

Isäntä ja renki – novellin sisäistekijä vaikuttaa uteliaammalta sen suhteen, mitä kuoleman jälkeen tapahtuu. Kerrottuaan Nikitan päässeen ”tästä jo ikäväksi käyneestä elämästä siihen toiseen, joka vuosi vuodelta ja hetki hetkeltä tuli hänelle yhä ymmärrettävämmäksi ja houkuttelevammaksi” kertoja innostuu lopuksi pohtimaan:

Lieneekö hänen parempi vai pahempi siellä, missä hän tämän todellisen kuolemansa jälkeen havahtui? Huomasiko hän pettyneensä, vai löysikö sieltä, mitä oli odottanut? Sen me kaikki saamme pian tietää.

Isännän ja rengin sisäistekijä näyttää Nikitan tavoin luottavan siihen, että ihminen kuoleman jälkeen herää jossain muualla. Hän arvelee, että siellä jossain voi *pettyä* tai *löytää jotain odottamaansa* ja hän siirtyy ”meidän kaikkien” mieleen lupauksella, että *sen me kaikki saamme pian tietää*. On merkillepantavaa, että sisäistekijä välttää tietoisesti uskonnollisen termistön käyttöä ja ehdottomien totuuksien julistamista. Kuitenkin hän antaa ymmärtää arvostavansa yksinkertaisen rengin luottavaista suhdetta metafyysiseen auktoriteettiin, jota renki nimittää vaihtelevasti ”korkeimmaksi Isännäksi, taivaalliseksi isäksi ja Jumalaksi”, mutta josta sisäistekijä näyttää käyttävän varovasti pronomineja ”se” ja ”Joku”.

Eettisellä tasolla *Isäntä ja renki* viestittää koskettavammin kuin *Ivan Iljitshin kuolema* ihmisten välistä huolenpitoa, myötätuntoa ja lähimmäisestä välittämistä. Palvelija Gerasim hoiti uhrautuvaisesti sairasta virkamiestä Ivan Iljitshiä, mutta kauppias Vasili Andreitsh uhraisi oman henkensä pelastaessaan renkinä Nikitan hengen.

Gerasimia ja Vasili Andreitshia voidaan tarkastella ”hyvän ihmisen” arkkityypin kautta, ja sikäli asetelma tuo väkisinkin mieleen kytkennän *Uuden testamentin* evankeliumeihin. Eino Kaliman arvion mukaan *Isäntä ja renki* –novellissa ”tuntuu selvästi kirjailijan inhimillisyydessään syventynyt, todella evankelinen mieliala”, (Kalima 1908, 168). Näin elämän ja kuoleman, syyllisyyden ja sovituksen teemat saavat kätkeytyn merkityksen, joka yhdistää subtekstinä novellien geneettiset kytkennät.

Seuraavassa etsin lisää kytkentöjä edellisistä novelleista ja Tolstoin myöhäistuotannon pääteoksesta *Ylösousemus*. Toivon löytäväni lisää teosten teemoja yhdistäviä subtekstejä ja siten syventäväni teosten karrieritekijän kuvaa.

5.2.2. Egoismista altruismiin: *Ylösousemus*

Henri Troyat kertoo, että suuren romaaninsa aiheen Leo Tolstoi oli saanut vuonna 1887 ystävältään Konilta, joka oli toiminut Pietarissa virallisena syyttäjänä. Tämän luokse oli kerran pyrkinyt nuori ylimys, joka toimiessaan valamiehenä oikeudessa oli tunnistanut varkaudesta syytettynä olleen prostituoidun samaksi tytöksi, jonka oli nuorukaisena vietellyt ja saattanut raskaaksi. Omantunnontuskissaan ylimys tarjoutui menemään naimisiin naisen kanssa, mutta ennen kuin avioliitto ehdittiin solmia, nainen menehtyi vankilassa lavantautiin, (Troyat 1995, 457).

Ylösousemusta alettiin julkaista *Niva* –aikakauslehdessä 1899, mutta ”Keisarillinen sensuuri iski heti kyntensä teokseen”, kuten Troyat huomauttaa, sillä ”kiistakirjoituksen kiivaudella kirjoitettu *Ylösousemus* iski tsaarivaltakuntaan kuin leimahtava salama. Eivät edes korkea-arvoiset henkilöt rohjenneet avoimesti paheksua teosta, joka paljasti hallintojärjestelmän heikkoudet”. Edelleen Troyat väittää: ”Paljastaakseen kaiken tuon ylellisen koristelun peittämän saastan Leo Tolstoi ryhtyy säälimättömäksi tarkkailijaksi ja hän käyttää häikäilemätöntä kieltä, jonka jokainen sana on omiaan loukkaamaan lukijaa. Mutta ennen kaikkea hän haluaa avata aikalaistensa silmät näkemään tsaarin valtakunnan suurten instituutioiden koko mielettömyyden.” (emt. 457-459).

Eino Kalima - Venäjän maan Suomen suuriruhtinaskunnan asukas - mainitsee, että ”ainoastaan ulkomailla pääsi eheänä ilmestymään se suuri kaunokirjallinen teos, jolla yli seitsenkymmenvuotias kirjailija vuosisadan vaihteessa hämmästytti maailmaa: *Ylösousemus*”. Kaliman mukaan ”ensinnäkin on Tolstoi ammentanut laajan teoksensa kuvat pelottavan syvältä yhteiskuntaelämän uumenista. Toiseksi on hän osannut antaa näille kuville sellaisen rehellisen ja tärisyttävän todellisuudenväriin, että tätä kirjaa täytyy todellakin pitää nykyiselle yhteiskuntajärjestykselle vaarallisena tuotteena.” (Kalima 1908, 175).

Pitelen kädessäni tuota aikakautensa ”vaarallista tuotetta”, jonka löysin pari vuotta sitten sattumalta antikvariaatista. Se on vuonna 1899 Werner Söderströmin kustantama ja ”tekijän luvalla” Jalmari Aalbergin suomentama, kolmiosainen ja kaikkiaan 659-sivuinen kauniisti sidottu kirja, jossa ei ole mainintoja eikä merkintöjä sensuurista. Aalbergin suomennoksesta puuttuu kuitenkin monta kohtaa Arvid Järnefeltin käännökseen verrattuna, josta myöskin puuttuu eräitä lauseita tai kappaleita sieltä täältä, mutta jotka on merkitty aina kolmella katkoviivalla. Puuttuvilla kohdilla saattaa olla merkitystä tekstin ideologisessa tulkinnassa, joten luen myös uusinta, sensuroimatonta Lea Pyykön suomennosta vuodelta 1992.

Pyykkö mainitsee esipuheessaan, että venäjän kielen sanalla ”voskresenie” on kaksi merkitystä, nimitäin uskonnollinen *ylösousemusta* tarkoittava sekä kuvaannollinen, *uudestisyntymistä*, *heräämistä* tai *havahtumista* tarkoittava. Järnefelt vieraili Tolstoin luona keväällä 1899, jolloin teos oli korrehtuuri-vaiheessa. Tolstoin aatteiden kannattajana Järnefelt valitsi teokselle uskonnollisen nimen *Ylösousemus*, ja Pyykön mukaan se on vuosien kuluessa kanonisoitu kieleemme samoin kuin Tolstoin etunimi Leo. Suomentajan mielestä *herääminen* tai *havahtuminen* olisi kuitenkin ollut ainoa oikea tulkinta ja Tolstoin tarkoituksen mukainen. Hänen esipuheessa mainitseman perustelu, että Neuvostoliitossa sanalla on vain kuvaannollinen merkitys, tuntuu mielestäni oudolta. (Pyykkö 1992, 11.)

Tietenkin voidaan esittää kysymys, miksi Järnefelt valitsi nimenomaan uskonnollisen *Ylösousemus* –nimen, vaikka hänen on täytynyt tietää sanan muutkin merkitykset. Arvelen, että hän löysi siihen oman käsityksensä mukaisia tulkinnallisia perusteita, tai päätyi siihen yksinkertaisesti keskusteltuaan Tolstoin kanssa. Pyrin saamaan selvyyttä *Ylösousemus* –nimen merkitykseen tekstin erittelyssä ja tulkinnassa.

Ylösousemuksen ensimmäisessä osassa kuvataan vaihe vaiheelta oikeudenkäynti, jossa prostituoitu Katarina Maslova tuomitaan osallisuudesta ryöstömurhaan neljäksi vuodeksi pakkotyöhön Siperiaan. Valamiesten joukossa on ruhtinas Dmitri Ivanovitsh Nehljudov, joka hämmästykseseen tuntee tytön. Mies vajoaa kymmenen vuoden takaisiin muistoihin, jolloin hän nuorena ihanteellisena ylioppilaana oli vierailulla tätiensä maatilalla kokenut ”puhtaan rakkauden” tätiensä ”puoliksi kasvatti- ja puoliksi palvelustytön” viattoman Katjushan kanssa, ja jolloin hän parin vuoden jälkeen palattuaan sinne uudelleen ”siveettömänä egoistina” oli tullut vietelleeksi tytön, saattaneeksi hänet raskaaksi ja sitten hyljänneeksi.

Kertoja kuvaa, kuinka Nehljudov tunnontuskien jälkeen havahtuu muuttamaan elämänsä kokonaan, pyytää anteeksi Katjushalta, jonka katsoo johdattaneensa turmion tielle, ja päättää auttaa tyttöä menemällä naimisiin tämän kanssa. Kertoja vie lukijan hienoston salonkiin, oikeussaliin, ortodoksisen jumalanpalvelukseen ja vankilaan seuraamaan tavattoman realistisesti ja usein erittäin ironisesti kuvattujen instituutioiden ja ihmisten elämää. Takautumissa palataan myös Katjushan muistoihin ja niihin vaiheisiin, joiden kautta hän päätyi omaan elämäänsä ”laillisena ilotyttönä”. Nehljudovin ja Maslovan väliensevittely vankilassa saa heidät huomaamaan valtavan ristiriidan toistensa maailmankuvissa, mutta yhteentörmäys kipeän muiston ja nykyisyyden kanssa aloittaa kummassakin pitkän henkisen kasvuprosessin.

Teoksen toisessa osassa Nehljudov seuraa Maslovaa monisatapäisen vankijoukon mukana viidentuhannen kilometrin matkalla Siperiaan auttaen häntä ja muita vankeja monin tavoin kovien koettelemusten keskellä. Kertoja poimii tuomarien, kuvernöörien, vankilaviranomaisten, saarnamiesten, lahkolaisten, rikollisten, poliittisten vankien, miesten, naisten ja lasten joukosta erilaisia persoonallisuuksia, aatteita ja kohtaloita.

Kolmannessa osassa perehdytään vankien kurjiin oloihin Siperiassa ja tutustutaan eräiden poliittisten vankien mielipiteisiin ja elämänvaiheisiin. Nehljudov huomaa lopulta jäävänsä yksin, kun Katjusha liittyy yhteen erään poliittisen vangin kanssa.

Teoksen teemaksi kohoaa etiikka sekä yksilön että yhteisön tasolla. Keskeisiä ovat yhteiskuntaeettiset kysymykset, kuten 1800-luvun Venäjän maanomistusoloihin, oikeuslaitokseen, vankilajärjestelmään,

ortodoksikirkkoon sekä naisen asemaan liittyvät ongelmat, jotka kytkeytyvät maassa velloviin vallankumousliikkeisiin ja sortuvaan tsaarinvaltaan.

Kertoja toteaa, että ruhtinas Dmitri Ivanovitsh Nehljudov oli ollut omantunnonherkkä ja ihanteellinen nuorukainen, joka oli omaksunut Henry Spencerin käsityksen siitä, että yksityinen maanomistus oli väärin, ja oli sen vuoksi lahjoittanut isältä perimänsä maatilan talonpojille. Paljastuu, että itse asiassa hän on sama ruhtinas Dmitri Nehljudov, joka muisti olleensa pienen Nikolinka Irtenjevin esikuva ja jonka kanssa hän oli haaveillut täydellisen ihanteellisesta elämästä. (Tolstoi 1899 d, 279.) Tolstoin *Poi-kaiässä* Nikolinka tunnustaa:

Itsestään selvää on, että Nehljudovin vaikutuksesta minä tahtomattanikin omaksuin hänen katsomuksensakin, jonka oleellisimpana osana oli hyveen ihanteen intomielinen palvominen ja vakaumus, että ihmisen päämääräksi on pantu alituinen täydellistyminen. Silloin näytti koko ihmiskunnan parantaminen, kaikkien paheitten ja ihmiselämän onnettomuuksien poistaminen helposti toteutettavalta asialta; hyvin helppoa ja yksinkertaista näytti olevan parantaa itsensä, omaksua kaikki hyveet ja olla onnellinen...

Muuten Jumala yksin tietää, olivatko nuo nuoruuden jalot unelmat todellakin naurettavia ja kenen syytä on, että ne eivät toteutuneet... (Tolstoi 1857, 240.)

Myös *Ylösousemus* –romaanin kertoja tiesi, että ruhtinas Dmitri Nehljudovin jalot unelmat osoittautuivat todellakin naurettaviksi paitsi hänen sukulaistensa ja toveripiirinsä silmissä myös nuorukaisen omassa mielessä, ja syy löytyi osaksi ympäristöstä, osaksi nuorukaisen omasta sisimmästä. Kerronnasta käy ilmi, että voidakseen menestyä ylhäisissä piireissä nuorukaisen oli parasta omaksua säätynsä mukainen ajattelutapa.

Niinpä kun Nehljudov pohdiskeli, luki tai puhui Jumalasta, totuudesta, rikkaudesta, köyhyydestä, - kaikki hänen ympäristössään pitivät sitä sopimattomana, suorastaan naurettavana, ja sekä äiti että tädit hyväntahtoisen ironisesti kutsuivat häntä nimellä 'notre cher philosophe', mutta jos luki romaaneita, kertoi rivoja kaskuja, kävi ranskalaisessa teatterissa katsomassa huvittavia vaudevilleja ja selosti niitä hilpeästi, - kaikki kilvan kiittelivät ja rohkaisivat häntä. (Tolstoi 1899 d, 66).

Paitsi ettei sopinut pohdiskella vakavia filosofisia kysymyksiä, vaan pysytellä kevytmielisten huvitusten pyörteissä, nuorukaisen tuli hankkia kokemuksia naismaailmasta. ”Kun hän oli viaton nuorukainen ja halusi pysyä sellaisena avioliiton solmimiseen asti, niin sukulaiset pelkäsivät hänen terveytensä puolesta”, (emt. 67).

Aluksi Nehljudov taisteli vastaan, mutta oli liian hankalaa taistella, sillä kaikki mitä hän uskonsa mukaan piti hyvänä, oli toisten mieltä pahaa, ja päinvastoin, kaikki mikä hänen uskonsa mukaan oli pahaa, häntä ympäröivien ihmisten mielestä oli hyvää. Ja lopputulos olikin että Nehljudov lakkasi uskomasta itseään ja alkoi luottaa toisiin, (emt.67).

Nehljudovista kehkeytyi Ivan Iljitshin kaltainen hienostunut, säädyllinen mies *comme il faut*: ”Kaikki nimittäin tapahtui puhtain käsin, puhtaissa paidoissa, huulilla ranskankieliset sanat ja, mikä pääasia, mitä ylhäisimmässä seurapiirissä, joten siis nämät korkeammassa asemassa olevat ihmiset se itse hyväksyivät.” (Tolstoi 1905, 26.) Miellyttääkseen muita Nehljudov tukahdutti Ivan Iljitshin tavoin omantuntonsa äänen. Kertoja mainitsee, että ”luopuminen omasta vakaumuksesta teki kipeää”, mutta että siinä auttoi suuresti nuorukaisen astuminen sotilaspalvelukseen.

Sotilaselämä yleensä vie miehen rappiolle. Se asettaa hänet täydelliseen toimeettomuuteen, s.o. ilman mitään hyödyttävää työtä; - - Hänellä ei ollut muuta tehtävää kuin pukeutua uniformuunsa, jonka muut olivat välkkyväksi harjanneet ja silittäneet; sitoa vyölleen miekka, jonka toiset olivat tehneet ja hijoneet ja vielä nytkin hänelle tarjosivat; - - Siellä ei hänen, enemmän kuin toistenkaan, tarvinnut tehdä muuta kuin heiluttaa miekkaansa, ampua ja opettaa muita tekemään samoin. - - Tällaisen työn päälle piti syödä lujasti, usein juodakin, upseeriklubissa tai paraissa ravintoloissa. Siellä kului paljon rahaa, jota oli saatu näkymättömistä lähteistä; sitte huviteltiin teattereissa, baleteissa ja naisten seurassa; ratsastettiin hevosen selässä, halottiin ilmaa miekalla, hypeltiin, ja aina tuhlatiin rahaa viiniin, korttipeliin ja naisiin. (Tolstoi 1899 a, 69, 70.)

Kertojan mukaan kolme armeijan palveluksessa vietettyä vuotta muuttivat Nehljudovin ”aivan toiseksi mieheksi”. Hänestä oli tullut ”siveetön, hienostunut egoisti, joka rakasti nautinnoita” (emt. 66).

Teksti välittää sisäistekijän näkemyksen, minkä mukaan arvotetaan erittäin kielteisesti sekä ylimpien yhteiskuntaluokkien että sotilaselämän maailmankuva nautintokeskeisine elintapoineen, koska ne ovat omiaan ruokkimaan ihmisen egoismia.

Istuessaan oikeudessa valamiehenä Nehljudov ”piti itseään muita paljoa parempana ja katsoi hänen osalleen tulevan kunnioituksen aivan luonnolliseksi sekä loukkaantui, jollei hänelle sitä osoitettu”, (emt. 27). Valamies Nehljudovin itsetunto muistutti tuomari Ivan Iljitshin ja isäntä Vasili Andreitshin omaksumaa ylemmydentuntoa, hybristä, jota voinee pitää egoismin ja narsismin huipentumana. Toisin kuin Ivan Iljitsh ja Vasili Andreitsh, jotka olivat elämäänsä suhteellisen tyytyväisiä, kertoja mainit-

see Nehljudovin kuitenkin kokeneen ahdistusta perimiensä mautilojen ja mutkikkaiden naissuhteidensa vuoksi, sekä tunteneen elämänsä ”tyhjäksi” (emt. 18, 21, 23).

Ivan Iljitshin hybris mureni sairauden myötä, Vasili Andreitshin ylemmydentunto romahti lumimyrskyssä, mutta Nehljudovin ylpeys karisi, kun hän tunnisti ryöstömurhasta syytetyn prostituoitu Maslovan samaksi tytöksi, jonka oli vietelty, saattanut raskaaksi ja hyljännyt kymmenen vuotta aikaisemmin.

Nuoruutensa viattomassa vaiheessa Nehljudov oli kokenut yhtä viattoman Katjushan kanssa puhtaan ja kauniin rakkauden, joka teoksessa huipentui pääsiäisyön jumalanpalveluksessa ortodoksisen tavan mukaisesti vaihdettuihin suudelmiin ja ”Kristus on noussut kuolleista” –huudahduksiin.

Tyttö otti jotain nenäliinastaan, antoi kerjäläiselle ja suuteli häntä kolme kertaa ilosta säteilevin silmin, osoittamatta vähintäkään inhon merkkiä. Tätä tehdessään hänen katseensa yhtyi Njehljudovin katseeseen. Hänen silmäyksensä näytti kysyvän: ”Enkö tee oikeen?”

”Teet, teet, rakkaani, hyvin ja kauniisti teet, rakastan sinua.” - - -

- Kristus on kuolleista noussut, Dmitri Ivanovitsh.

- Totisesti onkin, - vastasi Njehljudoff. Suudeltuaan kaksi kertaa he pysähtyivät; mietittyään hetken aikaa ja nähtävästi tultuaan vakuutetuiksi kolmannenkin suudelman välttämättömyydestä, he suutelivat vielä kerran ja molempien huulet vetäytyivät hymyyn. (Emt. 81.)

Kokemus näyttää olleen Dmitrille niin sykähdyttävä, että kertoja mainitsee ”tämän yöllisen jumalanpalveluksen” jääneen ”koko elämän ajaksi Nehljudovin mieleen yhtenä valoisimmista ja voimakkaimista muistoista”, (emt.73). Kertoja antaa ymmärtää, että kirkosta piittaamaton, mutta uudesta tunteestaan hurmioitunut Nehljudov näki jumalanpalveluksen juhlavana, riemukkaana ja iloisena:

- - papit vaaleissa, hopeanhoitoisissa, kultaristein koristetuissa messukasukoissa, diakonin ja lukkarien kullan- ja hopeanhoitoiset messukaavut, koreapukuiset vapaaehtoiset laulajat voideltuine hiuksineen ja juhلالaulujen kansantansseja muistuttavat sävelet, sekä se, kun papit lakkaamatta siunasivat kansaa kolmihaaraisin kukilla koristetuin kynttilöin ja yhä toistivat julistusta: ”Kristus on noussut kuolleista! Kristus on noussut kuolleista!” Kaikki oli ihastuttavaa, mutta hurmaavin kaikista oli Katjusha valkoisessa puvussaan, sininen vyö uumillaan, punainen rusetti mustassa tukassaan ja silmät riemusta säteilevinä. (Emt. 74.)

Ideologisella tasolla kohtauksessa asetetaan rinnakkain symbolinen rituaali Kristuksen uhrautuvasta rakkaudesta, kuvaus Katjushan universaalista rakkauden tunteesta, joka kohdistui Dmitrin ohella kaik-

keen ja kaikkiin – jopa hänen suutelemaansa kerjäläiseen, sekä Dmitrin kokema yhtymisen tytön tunteeseen. Syntyy vaikutelma, että Dmitrin tunne ei kuitenkaan intensiteetissään yllä Katjushan tunteen tasalle, joka puolestaan näyttää heijastavan ortodoksiuskovien palvomaa Kristuksen mystistä rakkautta.

Kertojan kuvauksen taustalla on ideologinen näkemys rakkauden tunteesta unohtumattomana elämyksenä, jonka voimakkuus ja kestävyys saattaa vaihdella yksilön tunnetason mukaisesti. Tunteen laatu näyttää kertojan mielestä riippuvan siitä, miten ihmisen ”eläimellinen” puoli on hallinnassa.

Kuten kaikissa ihmisissä, myös Nehljudovissa oli kaksi minää. Toinen, henkinen, taivoitteli ainoastaan sellaista hyötyä mistä olisi toisillekin onnea, toinen minä, eläimellinen, haki onnea vain itselleen ja oli sen hyväksi valmis uhraamaan vaikka koko maailman onnen. Nyt hänen mielipuolisen egoisminsa kautena pietarilainen sotilaselämä oli kirvoittanut esiin koko hänen eläimellisen puolensa ja tukahduttanut täysin henkisen.

- - Se eläimellinen ihminen joka hänessä oli, ei ainoastaan nostanut nyt päätään, vaan tallasi jalkoihinsa koko hänen henkisen minänsä, joka oli vallannut hänet ensimmäisen käynnin aikana ja vielä aamulla kirkossakin; nyt tämä kauhea eläimellinen puoli hallitsi yksin hänen sielussaan. (Tolstoi 1899 d, 72, 79.)

”Henkinen” merkinnee sisäistekijälle epätsekkyteen ja altruismiin liittyvää tasoa, mutta hieman oudolta tuntuva adjektiivi ”eläimellinen” tarkoittanee tässä tapauksessa pikemminkin seksuaalista itsekkyyttä kuin yleistä egoismia. Kertoja arvottaa ”eläimellisen minän” kielteisesti käyttäen metaforaa ”ei ainoastaan *nostanut päätään, vaan tallasi jalkoihinsa*”, kuin kyseessä olisi todellakin jokin *kauhea eläin*, joka hallitsi kokonaan Nehljudovin sielua.

Kertojan asenne Katjushaan on etäinen, sillä tyttöä tarkastellaan useimmiten ulkoapäin tai Nehljudovin näkökulmasta.

- Dmitri Ivanovitsh, hyvä herra, laskekaa minut irti, - sanoi tyttö vaikeroivalla äänellä. – Matrjona Pavlovna tulee! – huudahti hän riuhtaisten itsensä vapaaksi. Joku tuli todellakin käytävää pitkin.

- Sitte tulen luoksesi yöllä, - sanoi Njehljudoff. – Asuthan yksinäsi?

- Mitä aijottekaan. Älkää Jumalan tähden tulko, sanoi hän, mutta hehkuva, sykkivä sydämensä puhui toista. (Tolstoi 1899 a, 86.)

Kertoja näkee tytön pyristelevän Dmitrin otteessa ja kuulee hänen vaikerointinsa ja kieltonsa, jossa hän vetoaa Jumalaan, mutta sitten kertoja havaitsee tytön *sydämen hehkuvan ja sykkivän* ja peräti *puhuvan* ja aivan päinvastaista kuin suu. Vaikuttaa siltä, että kaikkietävän kertojan mielestä myös Katjushassa

on eläimellinen puoli nostanut päätään. Seikka varmistuu, kun kertoja havaitsee tytön avaavan yöllä ovensa haan Nehljudoville. Sisäistekijä ilmaisee epäsuorasti, että tyttö ei estänyt ”eläimen” irtipääsyä.

Hän nosti Katjushan syliinsä sellaisena kuin hän oli – yksinkertaisessa, karkeassa paidassaan, käsivarret paljaina – ja kantoi hänet pois.

- Voi, mitä teettekään? – kuiskasi hän.

Mutta Njehljudoff ei kuunnellut hänen sanojaan, vaan kantoi hänet huoneeseensa.

- Voi, laskekaa minut, - sanoi hän, mutta puristautui siitä huolimatta lähemmäksi Njehljudovia.

Kun Katjusa vavisten ja sanaakaan virkkamatta oli poistunut huoneesta, läksi Njehljudoff ulos ja pysähtyi rappusille. (Emt. 90, 91.)

Kertoja seuraa kokeneen nuorukaisen ja neitseellisen tytön salaista kohtausta niin läheltä, että lukijalle välittyy tieto kummankin nuoren ylivirittyneistä odotuksista ja niitä seuranneesta pettymyksestä. Naispuolisena sisäislukijana jään tuijottamaan katkoviivaa, jolla on merkitty kertojan häveliäs vaikeneminen, ja ryhdyn miettimään pettymyksen syytä, joka on ilmeinen, ja johon viittaa kertojan toteamus: ”Mutta Njehljudoff ei kuunnellut hänen sanojaan, - - ”. Ilmeisesti ylikiihottunut mies otti itse asiassa väkisin tytön, jonka vastustelun on tietystä vaiheesta täytynyt muuttua todelliseksi, sillä tuskin tyttö muuten poistuisi rakastamansa miehen luota *vavisten ja sanaakaan virkkamatta*.

Ilmenee, että Nehljudovista oli sääli matkustaa pois seuraavana päivänä ”saamatta tyhjentää rakkautensa maljaa sakkaan asti”, mutta toisaalta hän tahtoi katkaista suhteen ennen kuin se olisi voinut käydä ”hankalaksi”, (emt. 93). Tyrkyttyään Katjushalle sata ruplaa Nehljudov poti hetken ankaraa itsehalveksuntaa, mutta päätti unohtaa asian vetoamalla mielessään siihen, että ”kaikkihan tekevät samoin”, (emt. 94).

Tunnontuskat iskevät mieheen uudestaan täydellä teholla, kun hän vuosien kuluttua valamiehenä tunnistaa ilotyttö Maslovan Katjushaksi. Kertoja selostaa oikeudenkäynnin eri vaiheet erittäin ironisesti antaen ymmärtää, että syyttäjien, tuomareiden, puolustusasianajajien ja muiden virkailijoiden asenteisiin heijastuvat heidän yksityiselämässään kokemat myötä- ja vastoinkäymiset, ja että tärkeintä ovat muodollisuudet ja pikkutarkka lain toteuttaminen. Valamiehet tulevat vastoin tarkoitustaan tekemänsä muotovirheen vuoksi tuominneeksi Maslovan syylliseksi osallisuudesta paitsi varkauteen myös murhaan, ja hän saa neljän vuoden pakkotyötuomion.

Kaikki olivat jo niin väsyneet ja väittelyistä hermostuneet, ettei kukaan huomannut lisätä vastaukseen: - s y y l l i n e n , m u t t a i l m a n m u r h a n a i k o m u s t a .

Nehljudovin mieli oli niin kuohuksissa, ettei hänkään huomannut erehdystä ja tässä muodossa vietiin vastaus oikeuden istuntosaliin. (Emt.121.)

Kertoja järkyttyy valamiesten huolimattomuudesta niin, että innostuu kertomaan syrjähyppynä juonen selostuksesta karnevalistisen anekdootin:

Rabelais kertoo, kuinka eräs tuomari jonka ratkaistavana oli joku oikeusjuttu, ensin vetosi kaikenlaisiin mahdollisiin lakipykäliin ja luki parikymmentä sivua lainopillista sekamelskaa, ja lopuksi kehoitti riitapuolia heittämään arpaa ja sopimaan siten, että jos arpanopan silmäluku on tasainen, niin kantaja on oikeassa, muussa tapauksessa vastaaja.

Samoin tapahtui tässäkin. (Emt. 121.)

Analogia Rabelais'n juttuun vihjaa sisäistekijän käsitykseen venäläisestä oikeudenkäynnistä ilveilynä, jossa oikeuden toteutuminen on arpapeliä.

Sääli syyttömyyttään vakuuttavaa tyttöä kohtaan voimistaa Nehljudovin pahan olon sietämättömäksi. Pitkässä monologissa kertoja sallii miehen vajota muistelemaan Katjushan kanssa kokemaansa puhdasta rakkautta, jonka tunki tarvilleensä, ja sitä seurannutta elämää.

Siitä asti oli hänessä tapahtunut kauhea muutos. Hän vertasi itseään Katjushaan ja huomasi muuttuneensa yhtä paljo, jollei enemmän kuin hän siitä hetkestä jolloin tapasi hänet kirkossa aina tähän aamuun asti, jolloin oli häntä tuomitsemassa. Siihen aikaan oli hän reipas, vapaa nuorukainen, jolle lukemattomat mahdollisuudet olivat avoinna; nyt sitä vastoin tunki hän kaikilta tahoilta kietoutuneensa tyhmän, tyhjän, tarkoituksettoman ja arvottoman elämän pauloihin. (Emt. 149.)

Nehljudov oivaltaa, että hänessä itsessäänkin eikä vain Katjushassa on tapahtunut *kauhea* muutos. Mies myöntää elämänsä muuttuneen vähintään yhtä paljon, ellei enemmänkin, sillä hän huomaa vajonneensa valheeseen, ”mitä hirvittävimpään valheeseen, jota koko hänen ympäristönsä piti totuutena” (emt.149).

Ivan Iljitsh tunki lopulta samoin: ”Sillä hän näki heissä oman itsensä, kaiken tuon, jolla hän oli elänyt, ja näki selvästi ettei mikään ollutkaan mitään arvokasta, vaan kaikki oli kauhean suuri petos - - ” (Tolstoi 1905 a, 130). Ivan Iljitsh ei kuitenkaan pystynyt tekemään aloitetta petoksen paljastamiseksi;

luultavasti sen vuoksi, ettei hänellä ollut muistoa itsestään totuutta rakastavana idealistina, kuten Dmitri Nehljudovilla, joka uskalsi sen vuoksi nähdä itsensä rikollisena:

Hän selvästi muisti, miten käytävässä tapasi Katjushan ja antoi hänelle rahat ja sitte juoksi tiehensä. ”Noita rahoja, noita rahoja!” – ajatteli hän itsekseen ja tunsi samaa kauhua ja vastenmielisyyttä kuin silloinkin. – Ainoastaan heittiö, konna voi sen tehdä! Ja minä, minä olen konna ja heittiö! – huudahti hän jälleen. - -

Olenhan käyttäytynyt ilettävästi ja halpamaisesti Marja Vasiljevnaa ja hänen miestään kohtaan. Entä suhteeni omaisuuteeni? Voinko käyttää hyväkseni rikkautta, jonka itse pidän laittomana, sillä tekosyyllä, että olen sen äidiltäni perinyt? Ja entä hyödytön, keho elämäni sitte! Mutta kaikista, kaikista ilkein on rikokseni Katjushaa kohtaan. Tuomitkoot ihmiset minua miten tahansa, heidät voin pettää, mutta omaa itseäni en voi pettää. (Emt. 150.)

Pitkässä kerrotussa monologissa Nehljudov ripittää pahimmat tekonsa, jotka liittyvät rakastajattariin, maataloihin ja *ilkeimpänä kaikista rikos Katjushaa kohtaan*, koska rahan antaminen tytölle oli todennäköisesti ensi askel ilotyön ammattiin. Nehljudov tuntee, että ihmisten tuomio on yhdentekevä sen rinnalla, että *omaa itseä* ei voi pettää. Niinpä Nehljudov päättää ryhtyä ”sielunsa siivoamiseen”.

Ivan Iljitsh ei ollut tottunut pohtimaan elämänsä mielekkyyttä, ennen kuin kuolinvuoteella. Nehljudov sen sijaan oli kokenut jo useita käännekohtia elämässään, jolloin arvot oli pitänyt punnita uudelleen, mutta aina ennen ”saivat maailman viettelykset voiton ja huomaamattaan lankesi hän jälleen, usein vielä syvemmälle kuin ennen”, (emt.151).

”Minun täytyy päästä tuosta valheesta, joka minut sitoo, maksakoon se sitte mitä tahansa, minä tahdon sanoa totuuden kaikille julki ja toimia sen mukaan, - lausui hän päättävästi. – Sanon Missille, että olen irstailija, ja etten voi mennä naimisiin hänen kanssaan, että turhan tähden olen häirinnyt hänen rauhaansa; sanon Marja Vasiljevnaalle – mutta mitäpä minulla olisi sanottavaa hänelle – sanon hänen miehelleen, että olen konnamaisesti pettänyt hänet. Perintöni kanssa menettelen niin kuin pidän oikeana. Sanon Katjushalle, että olen heittiö, että olen rikkonut häntä vastaan ja että teen kaiken voitavani helpottaakseni hänen kohtaloaan. Kun tapaan hänet, pyydän häneltä anteeksi. Tahdon pyytää häneltä anteeksi kuin lapsi . . . Hän pysähtyi – menen naimisiin hänen kanssaan, jos se on välttämätöntä.” (Emt. 152.)

Kertoja kuuntelee Nehljudovin sielun suursiivousta, jossa tahdotaan hinnalla millä hyvänsä lakaista pois *valhe* ja ryhtyä toimimaan *totuuden* mukaan. Mies tuntee, että hänen pyydettyvä anteeksi *lapsen*

tavoin ja sovitettava tekonsa menemällä jopa *naimisiin* Katjushan kanssa. Sielun siivous tuntui Nehljudovista niin vaikealta, että hän tunsu tarvitsevansa siihen näkymättömän auktoriteetin apua:

Hän pysähtyi ja pani kädet rinnalleen samoin kuin ennen lapsena ollessaan, nosti katseensa ylöspäin ja lausui:

- Jumalani, auta minua, opeta minua, tule, ota asuntosi minuun ja puhdistu minut kaikesta pahasta.

Hän rukoili, pyysi Jumalaa auttamaan ja puhdistamaan hänet, mutta se, mitä hän rukoili, oli jo tapahtunut. Hän ei tuntenut ainoastaan vapautta, reippautta ja elämän iloa, vaan hyvän koko voiman. Hän tunsu kykenevänsä kaikkeen, kaikkeen siihen hyvään, joka ihmiselle suinkin on mahdollista. (Emt. 152,153.)

Tekstistä välittyvä viesti, jonka mukaan elämän käännekohta saattaa muodostua niin vaikeaksi, että ihmisen suuren ahdistuksen hetkellä Nehljudovin tavoin palaa lapsuutensa toimintamalliin ja rukoilee kädet ristissä apua siltä Jumalalta, josta ei yleensä muulloin ole välittänyt, ja että se Jumala todellakin kuulee ja auttaa, kuten näytti käyneen Nehljudovin tapauksessa. On kiintoisaa todeta, kuinka eri tavoin Ivan Iljitsh menetteli ahdistuksessaan. Sen sijaan, että hän olisi nöyrästi pyytänyt apua, hän syytti ja herjasi Jumalaansa: ”Lyö vielä, lyö vain! Mutta mistä syystä minua lyöt? Mitä minä Sinulle olen tehnyt, mitä?” (Tolstoi 1886 a, 117.) Nehljudov asettui apua pyytäväksi lapseksi suuren isän eteen, mutta Ivan Iljitsh oli kuin väärinymmärretty murrosikäinen – ja tuli itse asiassa kohdelluksikin sellaisena.

Kertojan mielestä Nehljudovin asenteessa oli kuitenkin vielä toivomisen varaa. ”Herääminen” ei ollut niin perinpohjainen, kuin ankara sisäistekijä olisi toivonut, sillä sieluun oli siivouksen jäljiltä jäänyt vielä itsesääliä ja omahyväisyyttä:

Tämä vakuutus nosti kyynelät hänen silmiinsä. Ne olivat hyviä ja samalla huonoja kyyneleitä. Hyviä sen vuoksi, että ne olivat ilon kyyneleitä, joiden syynä oli sen henkisen olemuksen herääminen, joka monet vuodet oli ollut nukuksissa. Huonoja olivat ne taas sen vuoksi, että niiden syynä oli sääli omaa itseään kohtaan ja oman hyvyiden ihaileminen.

”Miten suloista, miten suloista, Jumalani, miten suloista!” – huudahti hän ajatellen sielussaan vallitsevaa rauhaa. (Emt. 153.)

Syällisyyden tunnustaminen ja hyvät päätökset toivat miehelle *suloiselta* tuntuvan *rauhan*, yhtä suloisena kuin Ivan Iljitshille kuolinvuoteella: ”Kuinka suloinen ja yksinkertainen asia!” (Tolstoi 1886 a, 137.)

Dmitri Nehljudov menettää kuitenkin mielenrauhansa, kun hän menee vankilaan ja kohtaa kaiken sen löyhkän ja kurjuuden, minkä keskeltä hän viimen löytää Maslovan taisteltuaan ensin sinnikkäästi kuluvan ja tapaamisoikeuden saamiseksi. Nainen ei huoli Nehljudovin anteeksipyyntöä.

- Sanoin vielä tahtovani sovittaa rikokseni, - jatkoi Njehljudoff, - ei ainoastaan sanoilla, vaan myöskin teoilla. Olen päättänyt ottaa teidät vaimokseni.

Yhtäkkiä Maslovan kasvoilla kuvastui kauhun ilme. Hänen kierojen silmiensä katse kävi tuijottavaksi, epämääräiseksi ja harhailevaksi.

- Se vielä puuttui. Olisitte voineet jättää sen sanomatta, - sanoi hän vihaisella äänellä ja hänen kasvonsa synkistyivät.

- Tunnen, että minun tulee tehdä se täyttääkseni Jumalan tahdon.

- Mitä Jumalalla on tämän asian kanssa tekemistä? Puhutte toista kuin ajattelette. Jumala? Mikä Jumala? Olisitte silloin muistaneet Jumalaa. Sanoi Maslova ja vaikeni suu avoimena katsellen häneen. (Emt. 248.)

Maslova loukkaa Nehljudovin ylemmydentuntoinen kosinta: ”Olen päättänyt ottaa teidät vaimokseni” ja hän muuttuu vihaiseksi. Miehen hurskas maininta *Jumalan tahdon täyttämisestä* saa hänet ilmeisesti muistamaan järkyttävän yön tapahtumat ja purkamaan täydellä raivolla katkeruutensa Nehljudovia ja Jumalaa kohtaan. Naisen logiikalla hän tekee johtopäätöksensä ja iskee takaisin:

- Sinä tahdot minulla pelastaa sielusi, - jatkoi hän tahtoen purkaa sydämensä niin pian kuin mahdollista. – Tässä elämässä olet pitänyt minua leikkikalunasi ja minun avullani tahdot vielä taivaaseenkin päästä! Sinä, silmälasisi ja koko kirottu, ihrainen naamasi inhoittavat minua. Mene tiehesi, mene! – huusi hän nousten äkkiä seisaalleen. (Emt. 249, 250.)

Kertoja kuuntelee Maslovan tunnepurkausta, jossa paljastuvat naisen sisimmät mielipiteet Nehljudovista: mies yrittää käyttää häntä hyväkseen taas, nimittäin *pelastaa sielunsa* hänen kauttaan, *päästä taivaaseen* vapautumalla syyllisyydestä tunnonrauhaan jo maan päällä. Mutta miehen tapaaminen sai kipeät muistot nousemaan esiin Maslovan mielessä.

Njehljudovin sanat kutsuivat häntä takaisin siihen maailmaan, jossa oli niin paljon kärsinyt ja josta oli vihamielin eronnut. Hän oli äkkiä herännyt siitä horrostilasta, jossa niin kauan oli ollut ja muistaessaan jälleen selvästi koko entisyytensä tuntui elämä hänestä tuskalliselta. (Emt. 251.)

Nehljudovin herääminen syyllisyyteen ja sitä seuraava sovituksen halu aiheuttivat Maslovassakin heräämisen. Hänen kohdallaan oli itse asiassa kysymys uhrin heräämisestä vastarintaan kiusaajaansa

kohtaan, jonka muiston oli tuskallisesti saanut haudattua sielunsa sisimpään, ja jota ei olisi millään halunnut enää kaivaa esiin. ”Iltasella hän jälleen osti viinaa ja joi itsensä humalaan toveriensa kanssa”, (emt. 251). Anteeksiopyynnön ja kosinnan torjuminen merkitsivät Nehljudoville entistä raskaamman syyllisyyden vyörymistä hänen ylleen.

”Vai sillä kannalla asia onkin”, ajatteli Njehljudoff tullessaan ulos vankilasta. Vasta nyt hän käsitti rikoksensa koko suuruuden. Jollei hän olisi koettanut sovittaa tekoaan, ei hän milloinkaan olisi tullut tuntemaan koko sen rikollisuutta eikä Maslova olisi tuntenut kärsimänsä vääryyden koko laajuutta. Mutta nyt ilmeni sen koko kauheus hänelle selvästi. Nyt vasta hän huomasi, kuinka syvästi hän oli turmellut tuon naisen sielun, ja tämä käsitti, mitä hänelle oli tehty. Tähän asti Njehljudov oli leikkinyt tunteillaan, ihailnut itseään ja katumustaan, mutta nyt kauhu hänet valtasi. Hän tunsu nyt, että hänen oli mahdoton enää jättää Maslova, - -”, (emt. 252).

Tekstistä nousevat yksilötason teemat rikoksesta ja rangaistuksesta, syyllisyydestä ja sovituksesta laajenevat kollektiiviselle tasolle kertojan siirtyessä selostamaan Nehljudovin ja Maslovan ’via dolorosaa’ monisatapäisen vankijoukon mukana viidentuhannen kilometrin matkalla Siperiaan, jonne matka taittui vuoroin kävellen, vuoroin junassa äärimmäisen kurjissa olosuhteissa. Nehljudov tiedostaa vähitellen oman syyllisyytensä liittyvän valtavaan yhteiskunnalliseen epäoikeudenmukaisuuteen, jota hän havaitsee oikeuslaitoksen, vankilajärjestelmän ja kirkon tukevan, ja joka projisoituu vankien – erityisesti poliittisten vankien - kohtaloissa. Ruhtinas havaitsee, että monet muutkin kuin Maslova ovat joutuneet tuomituiksi joko täysin syyttöminä tai vähäpätöisten rikkomusten vuoksi. Vangit kääntyvät Nehljudovin puoleen avunpyyntöineen huomattuaan hänen matkan kuluessa auttavan Maslova, ja niin Nehljudov huomaa, että häntä aletaan arvostaa heidän hyväntekijänään. Tekstistä nousee näin esiin idea *hyvän ihmisen perikuvasta* kytkentänä Gerasimiin ja Vasili Andreitshiin.

Ylösnousemuksessa lisääntyvät kertojan pitkät monologit, joiden kautta sisäistekijä kommentoi Nehljudovin ja Maslovan henkistä kasvuprosessia, ja joissa on ymmärrettävissä tekstin ja sisäistekijän ideologia. Toisinaan kertoja innostuu filosofoimaan vertauksin:

Ihmiset ovat kuin virrat. Niissä vesi on aina samaa vettä, mutta virta on välistä kapea välistä paisunut, välistä vuolaampi välistä taas rauhallisempi, ja välistä on vesi kirkasta välistä sakeaa, välistä kylmää välistä lämmintä. Samoin ovat ihmisetkin. Toisella on samat ominaisuudet kuin toisellakin, mutta toiset niistä näkyvät välistä selvemmin kuin toiset, joten ihminen toisinaan näyttää kokonaan muuttuneen, vaikkakin hän itse asiassa pysyy aivan samana. Nuo muutokset ovat toisissa luonteissa selvästi huomattavissa.

Njeljudoff oli yksi sellainen. Aineelliset ja henkiset syyt aikaansaivat hänessä nämä muutokset. Tällainen käännekohta tapahtui hänessä nytkin. (Emt. 294.)

Vertaus tuntuu kiehtovalta ja sopivan hyvin Nehljudoviin, jonka ahtaana, kylmänä ja sameana virrannut uoma on alkanut paisua vuolaammaksi, kirkasvetisemmäksi ja lämpöisemmäksi sekä *aineellisten* että *henkisten* syiden vuoksi. On merkillepantavaa, että tekstin ideologian mukaan ihmisen muuttumiseen vaikuttavat *sekä* aineelliset *että* henkiset syyt, siis ei pelkästään ympäristön olosuhteet tai pelkästään yksilön oma perimä.

Matkustettuaan hoitamaan perintötilojensa asioita Nehljudov havaitsi, kuinka surkeassa köyhyydessä hänen maitaan viljelevät talonpojat elivät. Hän päätti toteuttaa maiden luovuttamisen kokonaan talonpojille, mutta ei kommunistiseen yhteisomistukseen, vaan amerikkalaiselta taloustieteilijältä Henry Georgelta omaksumansa periaatteen mukaan, joka sisälsi ajatuksen köyhyyden poistamisesta uudella maanviljelyyn liittyvällä verouudistuksella, (emt. 56,57). Voitaneen otaksua tekstin taustalla sisäistekijän ottaneen näin kantaa sen ajan maanomistusoloihin.

Ruhtinas sai myös tietää, että hänen ja Katjushan lapsi oli annettu hylkylapsia keräävälle puoskarieukolle, jolla oli tapana antaa heidän kuolla nälkään; käytäntö oli normaali, sillä palvelustytöt eivät pystyneet elättämään vauvoja, joita joutuivat synnyttämään. Katjushan vaiheiden kautta käy ilmi, että saadakseen pitää työpaikkansa tytön oli ollut alistuttava isäntänsä hyväksikäyttöön, jollaista elämää parempi oli tytön kannalta ajan tavan mukaan ollut ”laillisen ilotytön” itsenäinen ja hyvinpalkattu ammatti.

Kertoja eläytyi Katjusan henkiseen taisteluun syyllisyyden tunnustamiseksi, ja huomasi, että naiselle oli muodostunut oma maailmankatsomus:

Tämä maailmankatsomus oli siinä, että suurin onni kaikille miehille, kaikille erotuksetta – vanhoille, nuorille, lyseolaisille kenraaleille, sivistyneille, sivistymättömille – on sukupuolinen yhteys viehättävien naisten kanssa, ja että sen tähden kaikki miehet, vaikka ovatkin olevinaan muissa toimissa, oikeastaan haluavat vain tätä ainoata. Mutta hän, Maslova oli viehättävä nainen, joka saattoi joko tyydyttää taikka olla tyydyttämättä tätä heidän haluansa, ja sen tähden hän oli sekä tärkeä että tarpeellinen ihminen. Koko hänen entinen ja nykyinen elämänsä todisti tämän katsomuksen oikeaksi. (Tolstoi 1899 b, 256, 257.)

Maslovan mieskuvan muuttamiseen ei Nehljudov pystynyt; olihan hän ollut sen ensimmäinen mallikappale ja tarjosi edelleen samaa, vaikkakin nyt avioliiton muodossa, kuten Maslova näki. Sen vuoksi hän torjui edelleen Nehljudovin hyväntahtoisiksi tarkoitetut kosinnat, vaikka alkoi mennyttä elämäänsä muistella tiedostaa myös ilotytön elämän varjopuolet, jota oli yrittänyt saada mielestään alkoholin avulla. (Emt. 82, 83.)

Ruhtinas huomasi, että poliittisia vankeja kohdeltiin paremmin ja hän sai Maslovan siirretyksi heidän joukkoonsa. ”Heidän joukossaan Maslova sitä paitsi pääsi vapaaksi miesten tunkeilemisesta ja kuulemasta joka hetki muistutuksia menneisyydestään, jonka hän nykyään niin mielellään tahtoi unohtaa”, (Tolstoi 1889 a, 6). *Ylösousemuksen* kolmannessa osassa vankileirillä Siperiassa odotellaan lopullisia siirtoja pakkotyöleireille. Kertoja tutustuttaa lukijan muutamiin poliittisiin vankeihin, joilla on suuri vaikutus sekä Nehljudoviin että varsinkin Maslovaan.

Tarkimmin kertoja kuvaa Simonsonia, erästä jakuuttien alueelle karkotettua vankia, ”ryysyistä, mustanverevää miestä syvälle vaipuneine silmineen”, (emt. 6).

Hänellä oli yllään sadetakki ja jaloissaan ainoastaan villasukat ja niiden päälle nuoralla kiinniköytetyt kummikalossit. (Hän oli näet vegetariaani eikä sen vuoksi käyttänyt tappujien eläinten nahasta tehtyjä jalkineita). Hän seisoj portaitten vieressä ja kirjoitti parastaikaa muistikirjaansa ajatusta, joka vastikään oli hänen päähänsä pälkähtänyt. Sen sisältö oli seuraava:

”Jos bakteriologisesti tutkittaisiin ihmisen kynsi, niin huomattaisiin hänen olevan epäorgaanisen olennon, sillä samaan johtopäätökseen olemme tulleet maapallon suhteen tutkittuamme sen kuoren. Mutta sellainen johtopäätös on väärä.” (Emt. 8.)

Hienoista ironiaa on havaittavissa miehen ulkonäön ja vaatetuksen kuvauksessa sekä ilmauksessa *päähänsä pälkähtänyt*. Kuvauksen kontrasti muistikirjaan kirjoitetun erittäin syvämietteisen ajatuksen kanssa tuo ironiaan komiikkaa.

Tekstistä käy ilmi, että Simonson oli jo koulupoikana kapinoinut epärehelliseksi havaitsemaansa virkamiesisää vastaan ja tiedostanut, että kaikki paha johtui ”kansan sivistymättömyydestä”, joten yliopiston lopetettuaan hän oli ryhtynyt kansakoulunopettajaksi. Julistettuaan liian rohkeasti mielipiteitään hänet oli vangittu ja tuomittu maanpakoon Arkangelin kuvernementtiin, jolloin hän oli muodostanut

oman maailmankatsomuksensa, jota kertoja nimittää uskonnoksi. Ironinen asenne katoaa kertojan selostaessa Simonsonin näkemyksiä:

Hänen uskontonsa perustui sille aatteelle, ettei maailmassa mikään ole kuollutta, että kaikki esineet, jotka me pidämme kuolleina, elimettöminä kappaleina, ovat ainoastaan suuren, elimellisen kappaleen osia, jota me emme voi nähdä emmekä mitata, ja että ihmisen sen vuoksi ollen saman elimistön osana tulee ylläpitää kaikkien sen muiden elävien osien elämää. Ja sen vuoksi hän piti rikoksena elävän olennon tappamista, vastusti sotaa, kuolemanrangaistusta ja ihmisten ja eläinten murhaamista yleensä. Hänellä oli oma teoriiansa myöskin avioliitosta. Suvun jatkaminen oli hänen mielestään ihmisen alin tehtävä, vaan jo olemassa olevien elävien olennoiden palveleminen hänen korkein elämäntehtävänsä. (Emt.16, 17.)

Yhtä neutraalisti tai jopa myönteisesti kuin Simonsoniin ja hänen panteismiin perustuvaan etiikkaansa kertoja tuntuu suhtautuvan erääseen toiseenkin poliittiseen vankiin, nimittäin ”kansan riveistä” lähteneeseen talonpoikaan Nabatoviin ja hänen ajatteluunsa.

Nabatovin kerrotaan joutuneen ”vaarallisen liikkeen pyörteisiin” jo 18-vuotiaana nuorukaisena. Hän oli saavuttanut kymnaasissa ”kultamitalin”, mutta ei jatkanut lukuja yliopistossa, vaan palasi kansan pariin tahtoen ”sivistää unohdettuja veljiään”, (emt. 45). Hänet oli vangittu ja tuomittu maanpakoon useaan otteeseen, mutta hän ei ollut katkeroitunut, vaan päinvastoin saanut koettelemuksista lisää tarmoa sivistääkseen ja yhteenliittääkseen talonpoikaista kansaa, mikä oli hänen päämääränsä. ”Hänen mielestään ei kenenkään pitänyt hylätä kansan elintapoja, ei purkaa rakennusta perustuksiaan myöten, vaan ainoastaan muuttaa tämän kauniin, suuren ja hänelle niin tavattoman rakkaan vanhan rakennuksen huoneet toiseen järjestykseen” (emt. 46, 47). Näine mielipiteineen Nabatov edusti vallankumousliikkeen maltillista linjaa.

Uskonnollisessakin suhteessa hän oli oikea, täysverinen talonpoika eikä milloinkaan vaivannut päätään metafysiisillä kysymyksillä kaiken olemassaolevan alusta tai elämästä haudan tuolla puolen. Jumalan olemassaolo oli hänen mielestään hypoteesi, jota hän ei vielä milloinkaan ollut tarvinnut. - -

Kysymys maailman alusta ei ollut hänelle mistään merkityksestä sen vuoksi, että hän alinomaa vain ajatteli, miten parhaiten elää siinä. Tulevaa elämää hän ei myöskään milloinkaan ajatellut. Hän oli näet esi-isiltään perinyt sen lujan, levollisen vakaumuksen, - joka muuten on yleinen kaikille maanviljelijöille – että samoin kuin eläin- ja kasvimaailmassa mikään ei lopullisesti häviä, vaan ainoastaan herkeämättä muuttaa muotoa, kuten lanta muuttuu jyväksi, jyvää kanaksi, sammakonpoikanen sammakoksi, mato perho-

seksi, terho tammeksi – samoin ei myöskään ihminen voi hävitä, vaan ainoastaan muuttaa muotoa. (Emt.47.)

Kertoja näytti tuntevan Nabatovin arvomaailman ja panteistisen maailmankatsomuksen menemättä suoranaisesti hänen tajuntaansa, ja yleisti miehen ajattelutavan koskemaan *oikeita, täysverisiä talonpoikia*, jotka eivät kertojan mukaan harrasta *metafyysillisiä kysymyksiä*. Käy ilmi, että Simonson oli tieteellisen ajattelun kautta päätyneet samantapaiseen maailmankuvaan kuin talonpoikainen Nabatov intuitiivisesti esi-isiensä näkemyksen mukaan. Kertojan asenne muuttuu ihailevaksi, kun hän mainitsee, että filosofoinnin asemesta Nabatov ei tahtonut puhua, vaan toimia kestäen ”lujana kaikki kärsimykset” ja katsoen ”rohkeasti, jopa ilomielin kuolemaa silmiin”, (emt. 47).

Hän oli täydellinen yhteiskunnan mies. Itselleen hän ei näyttänyt vaativan mitään, vaan oli kaikkeen tyytyväinen, mutta ympäristölleen, toveripiirilleen hän vaati paljon ja voi tehdä sen hyväksi miten paljon ruumiillista tai henkistä työtä tahansa, toimia levähtämättä ja syömättä. (Emt. 46.)

Nabatoviin kytkeytyy samanlainen hyvän ihmisen idea kuin Nehljudoviin, Gerasimiin ja Vasili Andreitshiin, sillä *itselleen hän ei näyttänyt vaativan mitään*, vaan työskenteli muiden hyväksi miten paljon tahansa jopa *levähtämättä ja syömättä*.

Kertoja näyttää hyväksyvän ja jopa kunnioittavan näitä kahta poliittista vankia ja heidän samantapaista, maltillista vallankumousideologiaansa korkeine eettisine arvoineen. Vastakohtana Simonsonille ja Nabatoville esitetään kielteisesti arvottaen kiihkeä johtajahahmo Novodvorov, joka oli ”sielunelämänsä puolesta aivan Simonsonin vastakohta” :

Viimemainittu oli todellinen mies ja antoi aina järjen määrätä kaikki tekonsa. Novodvoroff taas kuului niihin, enemmän naisluontoisiin ihmisiin, joiden ajatustoiminta on tähdätty osaksi tunteen määräämien päämaalien saavuttamiseen, osaksi tunteesta johtuvien tekojen puolustamiseen. - -

Hänen luonteestaan puuttuivat kokonaan siveelliset ja esteettiset ominaisuudet, jotka olisivat voineet herättää hänessä epäilyksiä, ja sen vuoksi hän sangen pian pääsi johtavaan asemaan puolueessa – saavutti sen, jota hänen itserakkautensa halasi. (Emt. 57.)

Kertojan kommentti sisältää Novodvorovin luonnekuvauksen yhteyteen liitettynä omalaatuiselta tuntu-
van vihjeen *enemmän naisluontoisista ihmisistä*, joiden ajatustoiminta on *tunteen määräämää*. Kannan-

otto ilmaisee sisäistekijän mielipiteen, minkä mukaan naisen ajattelu on parhaimmillaan heijastusta hänen rakastamansa miehen omaksumasta ideologiasta, kuten kuvaus naisvanki Rantsovasta osoittaa:

Samoin kuin Marja Pavlovna oli täydellisesti siveä tyttö, samoin Rantsova oli mitä sivein nainen – nainen sanan täydessä merkityksessä. - - Hän oppi pian todistamaan nykyisten olojen mahdottomuuden ja että jokaisen ihmisen vevollisuus on taistella niitä vastaan ja koettaa saada aikaan uuden elämänjärjestyksen – sellaisen, joka antaisi yksilölle tilaisuuden kehittyä j.n.e. Ja hän luuli todellakin ajattelevansa ja tuntevansa siten, mutta itse asiassa hän ei ajatellut muuta kuin sitä, että hänen miehensä kaikki mielipiteet olivat järkähtämättömän tosia, ja hän ei välittänyt muusta kuin päästä täydelliseen sopusointuun miehensä kanssa, yhdistää sielunsa hänen sieluunsa, sillä ainoastaan siten hän voi saavuttaa siveellisen tyydytyksen tunteen. (Emt. 52.)

Sisäistekijän ihannekuvaa naisesta näyttää määrittävän ensisijaisesti adjektiivi *siveä*, vieläpä siten, että naisen sanan *täydessä merkityksessä* olisi oltava *mitä sivein nainen*, joka Rantsovan tavoin tosiasiallisesti ei välitä muusta kuin päästä *täydelliseen sopusointuun* miehensä kanssa. Kertoja ryhtyy naisen psyyken asiantuntijaksi väittämällä kategorisesti, että *siveellisen tyydytyksen tunne* riippuu naisen pyrkimyksestä *yhdistää sielunsa miehen sieluun*.

Sisäistekijän naiskuva näyttäytyi selvästi myös Maslovan kohdalla. Simonsonin platoninen rakkaus näytti saavan Maslovassa aikaan kyseisen ”siveellisen tyydytyksen tunteen”. Ensimmäisen kerran joku mies näytti arvostavan hänen henkistä puoltaan, minkä seurauksena Maslova yritti kehittyäkin sen arvoiseksi, ja niin hän lopulta hyväksyi miehen avioliittotarjouksen.

On kiintoisaa pohtia, miksi Simonson ja Maslova suunnittelivat avioliittoa, vaikka kummankin ihanteena kertojan mukaan oli platoninen rakkaus. Tekstiin kätkeyty epäily tuleen esiin kohtauksessa, jossa Nehljudov uskoutuu eräälle naisvangille ja tämä arvelee:

Te tiedätte, etten ole tällaisten asioiden tuntija, mutta minusta näyttää, että hänen (Simonsonin) rakkautensa on vain miesten tavallista tunnetta, vaikka se tosin ilmenee hiukan peitetystä muodosta. Hän sanoo sen lisäävän hänen tarmoaan ja väittää sen olevan puhtaasti – platoonista rakkautta. Mutta minä tiedän, että vaikka hänen rakkautensa ei olekaan aivan tavallista laatua, se kuitenkin on pohjaltaan enemmän tai vähemmän liikaista... (emt. 66,67).

Kertoja tuo naisen suorassa repliikissä esiin näkemyksen siitä, että naiset eivät usko miesten kykenevän platoniseen rakkauteen, vaan että heidän mielestään siihen ikään kuin verhotaan miesten *tavallinen* tunne, ja että vaikka se ei olisikaan *aivan* tavallista laatua, niin se on naisten näkökulmasta katsoen kuitenkin *pohjaltaan* enemmän tai vähemmän *likaista*.

Nehljudov havahtui siihen, että Maslova hänen ansiostaan sai keisarin armahduksen ja vapautui pakotyöstä, mutta tahtoi pysyä silti Simonsonin rinnalla ja seurata häntä edelleen.

- Antakaa minulle anteeksi, - kuiskasi Katjusha tuskin kuuluvasti. Heidän katseensa yhtyivät, ja tuosta kierojen silmien kummallisesta katseesta ja huulten haikeasta hymystä Njehljudoff huomasi, että niistä kahdesta syystä, jotka voivat Katjushan päätökseen vaikuttaa, jälkimmäinen oli oikea. Katjusha rakasti häntä, mutta ajatteli, että rupeamalla hänen vaimokseen hän pilaa hänen onnensa, mutta menemällä Simonsonille vapauttaa hänet. (Emt. 102.)

Katjusha pyysi anteeksi, vaikka ei ollut matkan aikana antanut mitään toiveita miehelle, joka oli ollut varma siitä, että Katjusha lopulta taipuu avioliittoon hänen kanssaan. Anteeksipyyntö osoitti naisen kypsyneen henkisesti arvostamaan Nehljudovin toimintaa hänen ja muiden vankien hyväksi ja ehkä jossain syvällä sielunsa sopukassa tuntemaan syyllisyyttä omasta puolestaan. Kertoja katsoi naista vain miehen näkökulmasta, jolloin Nehljudov oli ilmeisesti loukatun ylpeytensä vallassa näkevinään Katjushan *kierojen silmien kummallisesta katseesta ja huulten haikeasta hymystä* todellisen motiivin, jonka mukaan tyttö kuitenkin *rakasti häntä* ja uhrautui nyt puolestaan Nehljudovin onnen hyväksi.

Menemättä nukkumaan Nehljudov käveli kauan aikaa edestakaisin huoneessa. Hänen asiansa Katjushan kanssa olivat lopussa. Hän ei ollut tälle tarpeellinen, ja se häntä sekä suretti että hävetti. Mutta häntä vaivasi nyt toinen asia. Ja tämä toinen asia ei suinkaan ollut lopussa, vaan päinvastoin voimakkaammin kuin koskaan ennen vaivasi häntä ja vaati hänen toimintaansa. Kaikki se hirmuinen surkeus, jota hän oli nähnyt ja saanut tietää tähän aikaan, ja erittäinkin nyt tässä kauheassa vankilassa, koko tuo surkeus, joka oli kukistanut myös hyväsydämisen Kryltsovin, oli ylimmillään, valloillansa, eikä näkynyt mitään mahdollisuutta voittaa sitä tai edes ymmärtää, miten se oli voitettava. - -

Ja uudella voimalla tuli hänen mieleensä vastausta vaatien tuo vanha kysymys, hänkö Nehljudov on hullu, vai nuo ihmiset ovat hulluja, jotka pitävät itseänsä järkevinä ja tuota kaikkea tekevät. (Tolstoi 1889 c, 388.)

Nehljudovin elämä oli jälleen käännekohdassa; suhde Katjushaan oli päättynyt surun ja häpeän tunteisiin, mutta suhteen päättymisen antoi tilaa sille *toiselle asialle*, joka vaivasi häntä entistä voimakkaammin ja vaati toimintaa, nimittäin *kaikki se hirmuinen surkeus*, josta hän oli tullut tietoiseksi. Rutiinalla selvisi, että koko se kauhea kurjuus, jota hän oli nähnyt vankiloissa oli saanut alkunsa vain siitä, että ihmiset tahtoivat tehdä ”mahdottomuuksia”, nimittäin ”ollen itse pahoja he tahtoivat oikaista pahoja”. Kertoja havaitsee Nehljudovin epäilevän joko omaansa tai vankilajärjestelmän edustajien mielenterveyttä ja järkevyyttä.

Mutta kaikesta siitä oli vain seurauksena, että rahaa tarvitsevat ja ahnaat ihmiset olivat tehneet itselleen ammatin tuosta ihmisten luullusta rankaisemisesta ja oikaisemisesta ja siinä äärimmäisyyteen asti, sekä itse turmeltuivat että lakkaamatta turmelivat niitä, joita he kiduttivat. (Emt. 392.)

Ylösnousemuksen viimeisessä luvussa kertoja näki ”kävelemiseen ja ajattelemiseen” väsyneen Nehljudovin tarttuvan aikansa kuluksi englantilaiselta vierailijalta – neutraalisti kuvatulta saarnamieheltä – muistoksi saamaansa *Uuteen Testamenttiin*, ”jonka hän tyhjentäessään taskujaan kaikesta, mitä niissä oli, oli heittänyt pöydälle”, ja jota hän alkoi lukea ajatellen: ”Sanotaan siellä olevan selityksen kaikkeen”. (Emt. 389.) Kertoja luki vuorisaarnaa yhdessä Nehljudovin kanssa pysähdellen tuskastuneesti epäselvien jakeiden kohdalla. ”Mikä vahinko, että tämä on niin kömpelöä”, hän ajatteli, ”ja kuitenkin tuntuu, että siinä on jotakin hyvää”. (Emt. 389, 390.)

Ja Nehljudovin kävi samoin kuin usein niiden, jotka elävät henkistä elämää. Kävi niin, että ajatus, joka oli alussa näyttänyt hänestä oudolta, paradoksilta, jopa pelkältä pilapuheelta, yhä useammin ja useammin löydettyään vastinetta elämässä yhtäkkiä tuli hänen eteensä yksinkertaisimpana ja selvimpänä totuutena. (Emt. 391.)

Yksinkertaisin ja selvin totuus liittyi Nehljudovin mielestä siihen, minkä hän löysi Jeesuksen vastauksesta Pietarin anteeksiantamisen määrää koskevaan kysymykseen: ”Pitää antaa aina anteeksi, kaikille, lukemattoman monta kertaa, sillä ei ole olemassa semmoisia ihmisiä, jotka olisivat syyttömiä ja voisivat rangaista tai oikaista”, (emt. 392).

Nehljudov ei nukkunut koko yönä, sillä hän oivalsi vasta nyt ymmärtäneensä ajatuksen ”joka kohdassa semmoisissa sanoissa, joita oli monta kertaa ennen lukenut, mutta ei tajunnut”. Kertoja mainitsee hä-

nen löytäneen tekstistä viisi elämänohjetta, käskyä, joita noudattamalla hänen mielestään ihmisten olisi mahdollista rakentaa uusi, inhimillinen yhteiskuntamuoto, ”Jumalan valtakunta maan päällä”:

Ensimmäinen käsky (Matt. 5: 21-26) sisälsi paitsi tappamisen kieltoa sen, että ihminen ei saanut suuttua veljelleen, ei saanut pitää ketään mitättömänä, vaan jos hän jonkun kanssa riitaantuu, hänen on sovittava ennen kuin menee lahjaansa uhraamaan Jumalalle eli rukoilemaan.

Toinen käsky (Matt. 5: 27-32) sisälsi paitsi huorinteon kieltoa sen, että ihminen ei saa pitää naisen kauneutta nautintonsa kohteena, ja kerran yhdyttyään jonkun naisen kanssa hän ei saa tätä milloinkaan hylätä.

Kolmas käsky (Matt. 5: 33-37) oli se, ettei ihminen saa mitään vanhoa.

Neljäs käsky (Matt. 5: 38-42) oli se, että vaatimatta silmää silmästä ihmisen oli päinvastoin käännettävä toinen poskensa, kun häntä oli toiselle lyöty, hänen oli annettava vääryydet anteeksi ja nöyrästi kannettava ne, eikä keltään kiellettävä, mitä häneltä tahdottiin.

Viides käsky (Matt. 5: 43-48) oli se, että ihminen ei saanut vihata vihollistaan eikä sotia niiden kanssa, vaan hänen täytyi rakastaa heitä, auttaa ja palvella heitä.

Nehljudov rupesi katsomaan palavan lampun valoon ja huumaantui. Muistettuaan meidän elämämme koko surkeuden, hän selvästi kuvaili mielessään, millaiseksi tämä voisi muuttua, jos ihmiset kasvatettaisiin näiden sääntöjen mukaan, ja kauan sammuk-sissa ollut riemu täytti hänen sydämensä. Aivan kuin hän olisi pitkällisen nääntymisen ja kärsimisen jälkeen yhtäkkiä löytänyt rauhan ja vapauden. (Emt. 394.)

Kertoja yhtyy Nehljudovin tuntemuksiin ja kuvitelmiin vuorisaarnan sääntöjen mukaan eletävästä, paremmaksi muuttuvasta elämästä. Helpotuksen tunnetta kertoja kuvaa sydämen täyttävänä *riemuna*, joka syntyy *pitkän nääntymisen ja kärsimisen* jälkeen yhtäkkiä löytyvänä *rauhana ja vapautena*. Nehljudovin kokemus muistuttaa *Ivan Iljitshin* tuntemusta kaksi tuntia ennen kuolemaansa:

Kuoleman asemesta oli valkeus.

- Sepä ihmeellistä! – sopersi hän äkisti ääneensä. – Mikä riemu minun rinnassani!
(Tolstoi 1886 a, 138.)

Myös Vasili Andreitsh tunsi riemukkaan oivalluksen juuri ennen kuolemaansa:

”Nikita elää, siis elän minäkin”, sanoo hän riemuiten itsekseen. Ja jotakin aivan uutta, koskaan ennen kokematon, virtaa hänen sieluunsa. (Tolstoi 1895 b, 112.)

Verrattuna edellisten henkilöiden ekstaaseihin Nehljudovin elämys oli kuitenkin pohjimmiltaan erilainen, sillä se ei tullut vasta kuoleman hetkellä, vaan keskellä elämänkaarta. Sitä paitsi hän oli tuntenut

samanlaista riemua joskus aiemminkin, sillä kertoja mainitsee *kauan sammuksissa* olleen riemun täytäneen hänen sydämensä. Kertoja mainitsi Nehljudovin kokeneen samantapaisen elämyksen aikoinaan kirkossa pääsiäisjumalanpalveluksessa Katjushan kanssa ja toisen kerran myöhemmin päättäessään pyytää häneltä anteeksi; ne riemun hetket johtuivat tunnesuhteesta yhteen ihmiseen ja individualistisina tuntemuksina jäivät lyhytkestoisiksi. Nehljudovin uusi riemu johtui tunnesuhteesta yhteisöön, ja hän tunsi universaalien oivalluksensa merkitsevän uutta elämäntehtävää ymmärrettynä siten kuin hän tulkitsee Jeesuksen vertauksen viinitarhureista.

”Juuri samaa mekin teemme”, Nehljudov ajatteli, ”eläessämme siinä järjettömässä vakaumuksessa, että me olemme itse oman elämämme isäntiä, että se on meille omaksi nautinnoksi annettu. Mutta tämä on ihan selvästi järjetöntä. Sillä jos meidät on lähetetty tänne, niin se on arvatenkin tapahtunut jonkun tahdosta ja jotakin tarkoitusta varten. Mutta mepä olemme päättäneet, että elämme vain omaksi iloksemme ja sentähden meidän onkin tietysti paha olla, niin kuin on paha olla työmiehen, joka ei täytä isännän tahtoa. Mutta isännän tahto on lausuttu juuri noissa käskyissä. Jos ihmiset vain täyttävät nuo käskyt – niin maan päälle syntyy Jumalan valtakunta, ja ihmiset saavat korkeimman onnen, mikä heille on mahdollinen. (Tolstoi 1899 c, 395.)

Kertoja lukee Nehljudovin ajatuksia, joiden mukaan ihmiset eivät ole oman elämänsä isäntiä, vaan heidän on tunnustettava *joku*, jonka *tahdosta* heidät on tänne lähetetty *jotakin tarkoitusta* varten. Edelleen Nehljudov pitää välttämättömänä uskoa, että auktoriteetin – ”isännän” eli ”Jumalan” – tahto on ilmaistu juuri vuorisäärän käskyissä, joita noudattamalla maan päälle syntyvän ”Jumalan valtakunnan” myötä ihmiset saavat *korkeimman mahdollisen onnen*.

Tästä yöstä alkoi Nehljudoville aivan uusi elämä. Ei niinkään sen vuoksi että hän joutui uusiin elämänoloihin, vaan siksi että kaikki mitä hänelle siitä lähtien tapahtui, sai kokonaan toisen merkityksen kuin aikaisemmin. Mihin hänen elämänsä uusi kausi päättyy, sen näyttää tulevaisuus. (Emt. 544.)

Nehljudovin uuden elämäntehtävän myötä alkoi myös *aivan uusi elämä*, jossa kaikki tapahtumat saivat *uuden merkityksen*, jota ei kertoja ei pidä tarpeellisena selittää, mutta jonka voi ymmärtää liittyvän Nehljudovin tulkitsemaan viiteen vuorisäärän ohjeeseen perustuvaan uuteen eetokseen. Ilmeisesti miehessä elämän käännekohtien ja oman ajattelun myötä kehittynyt, mutta vielä heiveröinen ja horjunut elämäkatsomus oli saanut yhtäkkisen vankan vahvistuksen erittäin luotettavana pidettävän auktoriteetin taholta, mikä aiheutti näkemyksen uuden elämäntehtävän myötä alkavasta ’uudesta elämästä’.

Nehljudovin oivallus on nähtävissä metonymiana kristillisen ’uudestisyntymisen’, ’kuolleista heräämisen’ ja ’ylösousemisen’ käsitteiden kanssa. Verrattuna Nehljudovin pääsiäisjumalanpalveluksessa kokemaan, yhteen henkilöön kohdistuvaan inhimillisen rakkauden tunteen heräämiseen voidaan nähdä hänen nyt kokeneen heräämisen kaikkiin ihmisiin kohdistuvaan universaaliin rakkauden tunteeseen.

Näen, että kummankin heräämiskokemuksen kytkee subtekstinä yhteen metonymia Kristuksen ylösnousemuksesta, ja Arvid Järnefeltin valitsema *Voskresenie*-nimen käänös romaanin suomenkieliseksi nimeksi *Ylösnousemus* tuntuu näin tulkittuna oikealta ratkaisulta; onhan viimeisintä ’sielun suursiivousta’ arvovaltaisen auktoriteetin luudalla tehtynä pidettävä toki edellisiä Nehljudovin ’heräämisiä’ tai ’havahtumisia’ olennaisesti radikaalimpana.

5.3. Tekstin eetoksesta tekijän totuuteen: karrieritekijän kuva

Luettuani ja eriteltyäni nämä kolme Tolstoin fiktiivistä tekstiä – *Ivan Iljitshin kuolema*, *Isäntä ja renki* sekä *Ylösnousemus* – huomaan, miksi juuri ne ovat olleet kirjailijan myöhäistuotannossa kaikkein arvostetuimmat; juuri niissä paljastuu selkeimmin ja täydellisimmin karrieritekijän ideologia. Tolstoin muut myöhäistuotannon fiktiiviset teokset toistavat usein poleemisesti samoja teemoja, mutta ne osoittautuvat ideologiselta ja psykologiselta tasoltaan mielestäni rajoittuneemmiksi ja ajattelussaan kesken-eräisen tuntuiseksi.

Tarkoitukseni oli alun perin pitäytyä vain tekstien ideologisella tasolla, mutta huomasin pian, että poikkeaminen psykologiselle tasolle oli tarpeen sisäistekijän, kertojan ja henkilöiden ajattelun ja niin muodoitin ideologian selittämiseksi. Olen pyrkinyt erittelyssä asettumaan sellaiseksi sisäislukijaksi, jollaiseksi arvelen tekijän hänet kuvitelleen, nimittäin filosofointiin taipuvaiseksi, henkisesti kehityskelpoiseksi ja –haluiseksi sekä kriittisesti erilaisiin totuuksiin ja ihmisiin suhtautuvaksi persoonaksi, joka ei pane pahakseen ironiaa eikä hirtehisuumoria.

Tällaisen sisäislukijan asemassa Tolstoin tekstejä eritellessäni havaitsin niistä hahmottuvan useita teemoja, jotka yhdistyivät ideologisella tasolla kahdeksi laajaksi osa-alueeksi, nimittäin *metafyysiseksi* ja *eettiseksi* aspektiksi.

Metafyysinen aspekti ilmeni silloin, kun kertoja tai henkilö siirtyi ajatuksen tasolla väliaikaisesti tai pysyvästi pois reaalityodellisuudesta pyrkien kommunikoimaan jonkin tai jonkun sillä hetkellä todelliseksi havaitsemansa olennon kanssa. Eettinen aspekti aktualisoitui, kun oli havaittavissa arvostiritoja yksilön tajunnassa. Tekstimetodin avulla saatoin päätellä, kenen näkökulmasta tilanne arvotettiin: henkilön, kertojan vai sisäistekijän. Tavoitteeni oli tarkkailla nimenomaan tekstin sisältämää arvojärjestelmää, joka heijastui niistä näkökulmista, joiden takana saattoi olettaa sisäistekijän arvottamista.

Edelläkuvatunlaisena sisäislukijana näin kyseisten tekstien kertojat samantapaisina kaikkietävinä, kaikkialla näkymättöminä liikkuvina ja läsnäolevina, terävä-älyisinä, ironisina tarkkailijoina. Heillä oli halutessaan kyky siirtyä henkilöiden tajuntaan, jopa sisimpiin tuntemuksiin, 'sieluun', saakka, ja sitten samassa hetkessä poistua sieltä etäälle joko kertojana oman itsensä tai jonkun toisen henkilön näkökulmaan, tai vetäytyä kokonaan pois tilanteesta useimmiten arvottavasti pohdiskelevan, mutta toisinaan jopa vimmastuneen sisäistekijän näkökulmaan. Kertoja saattoi tarinan lopussa yllättäen siirtyä yksikön tai monikon kolmannen persoonan käytöstä monikon ensimmäiseen, kuten *Isäntä ja renki* –novellissa ("Sen *me kaikki* saamme pian tietää") ilmeisenä tarkoituksenaan siirtyä kaikkietävän, näkymättömän kertojan aspektista ikään kuin kuolevaiseksi ihmiseksi yleisön joukkoon toteamaan realiteetti yhteisen arvoituksen edessä.

5.3.1. "Tutkija". Mitä elämä on?

Ymmärrän tässä tutkielmassa sanalla metafysiikka Otavan *Uuden sivistyssanakirjan* mukaisesti sitä osaa filosofiaa, joka tutkii "olemisen ja tapahtumisen yleisintä luonnetta ja perussyitä"; sana tarkoittaa usein myös "kokemuksen takaista, aistikokemuksen ylittävää".

Leo Tolstoin kahdessa erittelemässäni novellissa *Ivan Iljitshin kuolema* ja *Isäntä ja renki* nousee keskeiseksi teemaksi kuolema sekä fyysisenä että metafyyysisenä tapahtumana. Kertoja näissä novelleissa on kuin tutkija, joka seuraa vaihe vaiheelta fyysisten elintoimintojen lakkaamista, mutta joka samalla tunkeutuu kuolevan tajuntaan seuraten hänen sielunliikkeitään niin pitkälle kuin mahdollista. Ivan Iljitshin, Vasili Andreitshin ja Nikitan tapauksissa kertoja kuvasi kuoleman lähestymistä siten, että henkilön tajunnassa vuorottelivat fyysinen todellisuus ruumiillisine kipuineen ja metafyyminen todellisuus sielullisine tuntemuksineen; niiden laatu näytti riippuvan kuolevan sen hetkisestä mielentilasta.

Kertojan asenne oli utelias ja objektiivisuuteen pyrkivä. Hän yksinkertaisesti asettui näkökulmahenkilönsä tajuntaan ja kertoi neutraalisti, mitä havaitsi sisältä käsin. Vaikutti siltä kuin hän olisi itse ollut kokenut joskus vastavaa, mutta ei ollut itsekään tiennyt, oliko tuntemus ollut todellinen vai kuvitelma. Kertoja antoi ymmärtää, että henkilön kokemus oli täysin subjektiivinen, ja että lukija sai päätellä mitä halusi.

Lukijan omien päätelmien tekoa vauhditti mielestäni se, että kertoja siirtyi pois kuolevan tajunnasta viime hetkellä ja palasi metafyyysisestä todellisuudesta fyysiseen ja saattoi kuvailla vainajan ulkoisen olemuksen muutosta erittäin realistisesti, kuten *Isännässä ja rengissä*: ”Vasili Andreitsh makasi kuin jäädytetty teurasruho - - ”, (Tolstoi 1899 b, 58). Olennaista tekstien arvojärjestelmän kannalta on sisäistekijän näkemys kuoleman hetkellä mahdollisesti tapahtuvista metafyyysisistä elämyksistä ’tunneleinen, mustine aukkoineen, valonleimahduksineen’ ja kokemuksineen auktoriteetin, ’sen Jonkun’ tai ’Jumalan’, eräänlaisista ’kutsuhuudoista’. Sisäistekijä vaikuttaa uteliaalta kuoleman mysteerin edessä ja näyttää haluavan uskoa, että ruumiintoimintojen vähitellen päättyessä saattaa ihmisen sisin olemus, ’sielu’, siirtyä ekstaattisesti toiseen todellisuuteen, mutta tuntuu pitävän ongelmaa viime kädessä hypoteettisena ja ajattelevan, että lukija tehköön omat päätelmänsä.

Metafyyminen aspekti ilmenee romaanissa *Ylösousemus* kiintoisalla tavalla jo näkökulmahenkilön elämässä eikä vasta kuolemassa. Tekstistä käy ilmi näkemys, minkä mukaan ihmisellä saattaa olla elämän kriisitilanteissa mystiseltä vaikuttavia tuntemuksia kontakteista tai kontaktiyrityksistä toista todellisuutta edustaviin olentoihin.

Kertoja mainitsi Nehljudovin kokeneen pääsiäisjumalanpalveluksessa elämyksen, jota kuvaili vapaata epäsuoraa kerrontaa käyttäen: ”- ja hän tunsikin että tässä rakkaudessa hän sulautuu yhdeksi Katjushan kanssa.” Kertoja eritteli tapahtumaa: ”Miehen ja naisen välisessä rakkaudessa on aina hetki, jolloin tämä rakkaus on kehittynyt ylimmilleen, jolloin siinä ei ole mitään tajuttua, mietittyä eikä mitään aistillista.” (Tolstoi 1899 b, 103.)

Kertojan toteamus siirtää Nehljudovin kokeman subjektiivisen ”yhteensulautumisen” elämyksen yleiselle tasolle ja sisältää sisäistekijän väitteen, jonka mukaan nimenomaan miehen ja naisen *ylimmilleen* kehittyneessä *rakkaudessa* on aina hetki, jossa ”ei ole mitään tajuttua, mietittyä eikä mitään aistillista”, tuntemus on siis yliaistillisenä luokiteltava metafyyksiseksi, varsinkin kun on oletettavissa, että rakkauden kohde nähdään silloin epätodellisena, usein lähes ylimaallisena olentona.

Tekstistä ilmenevän arvojärjestelmän mukaan kyseistä metafyyksistä yhteen ihmiseen kohdistuvaa rakkaudeksi nimitettävää hetkellistä tuntemusta merkittävämmäksi kohoaa oivallus sen välttämättömyydestä, että sama tuntemus laajennetaan evankeliumin sanoman mukaisesti kaikkiin ihmisiin kohdistuvaksi kestäväksi veljeyden tunteeksi.

Olen ymmärtänyt, että tekstin sisältämän arvojärjestelmän voisi tiivistää sisäistekijän ’totuutenaan’ pitämään näkemykseen, jonka mukaan subjektiivinen, itsekkäänä pidettävä ’rakkaus’ - addiktio - johtaa egoismiin ja ’kuolemaan’, mutta universaali, epäitsekkäs ’rakkaus’ – veljeys - johtaa altruismiin ja ’uuteen elämään’. Näin tulkittuna elämän ja kuoleman semantiikka kietoutuvat toisiinsa eettisesti.

Karrieritekijä näkee nähdäkseni ongelman siinä, oivaltaako ihminen tämän totuuden Nehljudovin tavoin jo elämänkaarensa jossain vaiheessa, vai Vasili Andreitshin ja Ivan Iljitshin tavoin vasta kuoleman lähestyessä; jos edes silloin.

5.3.2. ”Eetikko”. Miten elää?

Sana ”etiikka” merkitsee tutkielmassani *Otavan uuden sivistyssanakirjan* mukaisesti samaa kuin siveysoppi, moraalifilosofia. Erittelemieni tekstien sisältämä eettinen viesti on selkeä: ihminen on Ivan Iljitshin, Vasili Andreitshin ja Nehljudovin tavoin vastuussa valinnoistaan. Jos valinnoista seuraa arvoriiriitoja, ihmisen tulee kuunnella omaa sisintään, omaatuntoaan, eikä taipua ympäristön painostukseen. Arvoriiriita näyttää ilmenevän fyysisinä ja psyykkisinä oireina, joilla on kyky pysäyttää ihminen miettimään elämäänsä.

Lukemistani teksteistä nousee esiin selkeästi kolme eettistä ongelmaa, nimittäin yksilön suhde omaan itseensä, yksilön suhde *toisiin ihmisiin* ja yksilön suhde *yhteiskunnallisiin instituutioihin*.

Voidaan nähdä, että suhde omaan itseen määräytyy sen mukaan, millainen käsitys omasta itsestä ja identiteetistä on muodostunut. Perusta Tolstoin teosten päähenkilöiden minäkuvalle näyttää rakentuvan lapsuuden- ja nuoruudenkokemuksille, joita kertoja selostaa sitä perusteellisemmin, mitä ylhäisemmästä säädyistä on kyse. Aatelineen syntyperä ja ylempien yhteiskuntaluokkien elämäntapa tuntuvat vaikuttavan narsismin kehittymiseen aina yli-ihmiserieaaliin saakka. Suhde toisiin ihmisiin näyttää mutkistuvan sen mukaan, miten pitkälle yksilön egoismi on kehittynyt. Hybriksen vallassa elävä henkilö näkee toiset ihmiset ja instituutiot välineinä saavuttaakseen omat päämääränsä, jotka liittyvät juridiseen, taloudelliseen tai seksuaaliseen vallankäyttöön, kuten erittelemieni teosten henkilöillä ilmeisesti tapahtui. Vasta kriisin kautta tapahtuva oman syyllisyyden tiedostaminen aiheuttaa sen, että henkilö oppii näkemään toiset ihmiset samanveroisina inhimillisinä olentoina.

Ylösnousemus -romaanin sisäistekijä näkee ihmisessä keskenään taistelevan kaksi puolta, nimittäin ’henkisen’ ja ’eläimellisen’ ominaisuuden. Jälkimmäisellä tarkoitettaneen seksuaaliviettiä, jonka hallitsemattomuudesta voi muodostua trauma. Teoksen sisäistekijän näkemykseen korkeatasoisesta etiikasta tuntuu sen vuoksi liittyvän henkisen puolen korostaminen ja seksuaalisuuden egoistisen toteuttamisen tuomitseminen.

Miehen ja naisen suhde nähdään parhaimmillaan henkisenä, ns. platonisena, jolloin seksuaalisuus palvelee ainoastaan avioliitossa esiintyvää mahdollista tarvetta lisääntymiseen. Tosin Simonsonin eetoksessa piilleen, tekstissä myönteisesti arvotetun viestin mukaan ihmisen lisääntyminen ei ole tarpeellista niin kauan kuin maailmassa on laiminlyötyjä lapsia hoivattaviksi.

Tutkimistani teksteistä kohoaa selkeä eettinen malli 'aidosti hyvästä ihmisestä', joka Gerasimin, Vasili Andreitshin ja lopulta Nehljudovin kautta symboloituu evankeliumien Jeesukseen, joka liikkui hyvän-tekijänä kansan parissa. Tekstin sisältämä viesti huipentuu Jeesuksen vuorisaarnaan perustuvaan Nehljudovin oivallukseen, että ihmisen tulee itsensä unohtaen elää ja toimia toisten hyväksi

Vaikka tekstien ideologia näyttää perustuvan kristinuskoon, niin teksti tuntuu suhtautuvan erittäin kielteisesti kirkkoon instituutiona. *Ylösnousemus* –romaanin sisältää rajua kritiikkiä ja suoranaista pilkantekoa ortodoksisen kirkon rituaaleja ja uskomuksia kohtaan, (esim. Tolstoi 1899 d, 169-175). Niinpä sisäistekijän voidaan havaita tulkinneen kristinuskon ja evankeliumien sanoman uudelleen tekstilähtöisesti ja nimenomaan irrotettuna kirkosta ja sen auktoriteeteista sekä juutalaisesta vanhatestamentillisestä perinteestä.

5.3.3. ”Inhorealisti.” Eläin ihmisessä?

Koska karrieritekijän naturalistinen näkemys ihmisen eläimellisestä puolesta vaivaa minua, tarkastelen edellämainittujen kolmen teoksen lisäksi eräitä muitakin tutkimiani Leo Tolstoin myöhäistuotantoon laskettavia eli Anna Kareninan jälkeen 1880-luvulta lähtien ilmestyneitä ja suomennettuja fiktiivisiä tekstejä. Pyrin täydentämään tekstejä yhdistävän karrieritekijän olemuksen tuomalla esiin joitakin uusia piirteitä. Yritän luonnehtia hänen kuvaansa sellaisena kuin se minulle näyttäytyy puhtaasti tekstiensäisenä tekijänä, vaikka ekstratekstuaalisen tekijän biografia väijyy taustalla.

Tarkastelen karrieritekijää henkilönä, jonka maailmankatsomuksen kehittymistä voi seurata kronologisesti teos teokselta. Hänen ideologiansa kaksi näkökulmaa, metafyyminen ja eettinen, ovat korostu-

neina eri tavoin eri teoksissa, mutta useimmiten niiden semantiikka on kietoutunut toisiinsa ja henkilöpsykologiaan alkaen 1886 ilmestyneestä *Ivan Iljitshin kuolema* –novellista. Sen sisäistekijä hahmottuu olennoksi, joka on havahtunut pohtimaan 1880-luvun Venäjän yhteiskunnallisia oloja näkökulmahenkilönsä Ivan Iljitshin kautta. Sisäistekijä kyseenalaistaa kirkon ja oikeuslaitoksen institutionaalisen merkityksen osoittamalla, miten niiden edustajat saattavat vieraantua tehtävistään ja elää ylempien säätyjen edellyttämää ja normaalina pitämää, mutta sisäistekijän mielestä eräänlaista kuolemankaltaista, epätyytyttävää valhe-elämää.

Vieraantunut valhe-elämä kulkee teemana oikeastaan kaikissa karrieeritekijän teksteissä, mutta erikoisen voimakkaana *Ivan Iljitshin kuoleman* lisäksi novelleissa *Saatana*, *Kreutzer-sonaatti*, *Isä Sergius* ja romaanissa *Ylösousemus*. Kaikkien niiden sisäistekijä on valinnut näkökulmahenkilöksi varakkaan, enemmän tai vähemmän ylhäistä syntyperää olevan mieshenkilön, jonka hallitsevin ominaisuus tuntuu olevan egoismi suhteessa kaikkiin ja kaikkeen ympärillään olevaan. Vaikuttaa ihan siltä, että valitsemalla kyseisen miestyypin useimmiten päähenkilökseen teosten karrieeritekijä on halunnut tarkastella siten eräitä omia ominaisuuksiaan. Näenkin karrieeritekijän suuresti päähenkilöidensä kaltaisena maskuliinisena olentona, joka kuitenkin tuntuu kipeästi tiedostavan ongelmansa ja ikään kuin etsivän siihen ratkaisua henkilöidensä kautta käyttäen kuvauskeinona aikakauden kirjallisuussuuntauksen mukaista naturalismia.

Näyttää siltä, että teosten myötä karrieeritekijän kuva saa uusia piirteitä. *Pimeyden valta* –näytelmän tekstissä paljastuu näkemys myös alimpien yhteiskuntaluokkien valhe-elämästä, jonka nähdään johtuvan köyhyydestä ja tietämättömyydestä. Samalla nousee esiin jo *Ivan Iljitshin kuolemassa* aavistettavissa oleva ja käsittelyn arvoinen uusi piirre, nimittäin naissukupuoleen kohdistuva frustraatio, joka heijastuu vanhan renki Mitritshin repliikissä:

Tekö tytöt ette turmeltuisi? Kuka teitä neuvoo? Ja mitä te saatte nähdä tahi kuulla? Paljasta ruokottomuutta vain. Vaikk'en minä paljoa ole oppinut, niin kuitenkin jotain tiedän, enkä ole niin kuin maalaisakka.

Mikä se maalaisakka on? Paljasta törkyä vain. Teikäläisiä Venäjällä on monta miljoonaa, ja kaikki olette kuin sokeat myyrät, - ette mitään tiedä. - - Miljooneja teitä on akkoja ja tyttöjä, ja kaikki olette kuin metsän pedot. Niin kuin olette kasvaneet, niin kuolettekin, mitään näkemättä tahi kuulematta. Mies se kuitenkin saa joko kapakassa, tahi sotamiehenä, niin kuin minä, jotakin oppia. Vaan akkaväki? - - Niin vain kuin koiran pennut sokeina ryömivät, pääloassa...

Paljonpa tuota osaat! Eikä teiltä kysykään mitään voi. Kuka teitä opettaa? Juopunut mies joskus ehkä ohjaksien perillä opettaa. - - Ihan se on kaikkein kelvottomin elukkalauma ilman paimenta, koko akkaväki, mitä typerintä väkeä koko säätyenne. Kaikkein tyhjänpäiväisintä väkeä koko säätyenne. (Tolstoi 1887, 108, 109.)

Vanha renki vertaa naisia – ”maalaisakkoja” – paitsi *törkyyn*, myös eläimiin *sokeista myyristä* ja *koiranpennuista metsän petoihin* ja mihin tahansa *elukkalaumaan*, joka on ilman paimenta eli opetusta. Vanha sotamies toteaa sarkastisesti, että ainoa opetus tulee joskus ”juopuneelta mieheltä” ja silloinkin väkivaltaisesti. Repliikin pituus ja kiivaus viittaa mielestäni kiistatta tekstin sisältämään arvoasenteeseen, minkä mukaan naiset – erityisesti maaseudun köyhyudessa elävät – ovat säälettäviä ja halveksittavia, eläimen kaltaisia olentoja, mutta että asiantila on paitsi surkeiden olosuhteiden myös miesten syy.

Ensimmäisen kerran uutena piirteenä näyttäytyy *Pimeyden vallassa* myös karrieritekijän oma mahdollisesti ’pimeänä’ pidettävä puoli, nimittäin taipumus lukijaa järkyttävään inhorealismiin. Se ilmaantuu neljännen näytöksen XIV kohtauksessa, jossa naiset pakottavat nuoren renki Nikitan surmaamaan emäntänsä salaa synnyttämän lapsen, jonka isä hän sattui olemaan. Kohtaus esitetään näyttämöllä katsojien silmien edessä.

Matrjona. Jokos sen ristit?

Anisja. Ka, mitenkäs? Väkinen otin pois; - ei tahtonut antaa. (Tulee ja tahtoo antaa lapsen Nikitalle.)

Nikita. (Ei ota vastaan.) Vie itse!

Anisja. He, ota, sanon minä. (Viskaa hänelle lapsen.)

Nikita. (Koppaa sen käsiinsä.) Se elää! Voi, hyvä ihminen, se liikkuu! Se elää! Mitä minä nyt sille...

Anisja. (Ryöstää lapsen Nikitan käsistä ja heittää kellariin.) Tapa väleen, niin ei maar’ se sitte elä! (Sysää Nikitan alas.) Oma tuo on tekemäsi, niin tee siitä itse loppukin!

Huoli yleisenä ajan ilmiönä tapahtuvasta ei-toivottujen vastasyntyneiden heitteillejätöstä ja surmaamisesta näyttää synnyttäneen tekijässä suuttumuksen ja tarpeen kuvata tilannetta siten, että viestin perilemeno ei jää epäselväksi. Näytelmän katsojat ovat varmasti tunteneet kuvotusta joutuessaan seuraamaan riepukäärön viskelyä näyttämöllä. Kiintoisasti näytelmässä on kaksi erilaista loppua, joiden kautta sisäistekijä tutkii näkökulmahenkilön reagointia. Ensimmäisessä Nikita lähtee pakoon, toisinnossa hän jää tuomittavaksi ja katuu ottaen yksin vastuun rikoksesta:

Nikita. Kellarissa surmasin laudalla hänen lapsensa. Istuin sen päälle... tukahdutin... ja sen pienet luut ruskahtelivat. (Itkee.) Ja sitten sen maahan kaivoin. Minä sen tein, minä yksin. (Emt. 131.)

Miksi sisäistekijä päätyy näin kammottavaan ilmaisuun? Onko todella tarpeen tyrkyttää lukijan mieleen niin groteskeja kuvia? Ehkä sisäistekijän vilpittömänä tarkoituksena on äärimmäisin keinoin todella herättää ihmiset havaitsemaan yhteiskunnallisia epäoikeudenmukaisuuksia sekä tiedostamaan syyllisyytensä yksilötasolla, mutta vaikuttaa siltä, että näytelmä liittyy vahvasti myös 1880-luvulla Euroopassa syntyneeseen naturalistiseen suuntaukseen

Järkyttävästä ilmaisusta näyttää tulevan kuitenkin karrieritekijän pysyvä tyylikeino sitä mukaa kun egoistinen seksuaalisuus kohoaa teosten hallitsevaksi teemaksi. Novellissa *Saatana* näkökulmahenkilö, varakas tilanomistaja Jevgeni Irtenjev tahtoo lopettaa intohimoisen suhteen viettelevän kauniiseen talonpojanvaimoon Stepanidaan eikä löydä muuta ratkaisua kuin surmaamisen. Novellissa on jälleen kaksi loppua, mutta on merkittävää, että kumpikin niistä päättyy tuhoisasti. Ensimmäisessä kertoja antaa Jevgenin surmata itsensä ja toisinnossa Stepanidan.

”Niin, tällaisissa tilanteissa myrkytetään tai surmataan vaimoja ja rakastajattaria. Revolveri vain käteen, on kutsuttava hänet luokseen ja syleilyjen asemesta laukauksia rintaan. Siinä kaikki! Onhan hän paholainen, saatana. Oikea perkele. - - On vain kaksi mahdollisuutta: tapettava vaimo tai hänet. Ja vielä... Niin, on vielä kolmaskin: minun on surmattava itseni.” - -

Hän asetti piipun ohimoaan vasten, viivytteli tuokion, mutta kohta kun muisti Stepanidan ja päätöksensä olla häntä näkemättä, sisäisen kamppailunsa, viettelykset, sortumisensa, jälleen uuden kamppailun, hän vavahti kauhusta. ”Ei, parempi sittenkin näin.” Ja hän painoi liipaisinta. - -
Musta lämmin veri pulppusi haavasta, ja ruumis vavahteli. (Tolstoi 1890 b, 386, 388.)

- -

”Enkö minä tosiaankaan voi pitää itseäni kurissa?” hän puheli ajatuksissaan. ”Olenko ihan hukassa? Hyvä Jumala! Mutta eihän ole olemassa mitään Jumalaa. On vain saatana. Ja se saatana on tuo nainen. Hän on valloittanut minut. Mutta minä en tahdo antautua, en tahdo. Niin juuri, saatana, perkele hän on.”

Jevgeni meni ihan Stepanidan luo, otti taskustaan revolverin ja ampui yhden, toisen, kolmannenkin kerran naisen selkään. Tämä syöksyi juoksuun ja kaatui olkikasalle. (Emt. 390.)

Kummassakin loppuversiossa tappamisen yksityiskohtainen kuvaus *haavasta pulppuavine mustine, lämpimine verineen, vavahtelevine ruumiineen ja selkään kolmesti ammuttuine* laukauksineen assosioituu nykyisiin television väkivaltasarjoihin, mutta koska kysymyksessä on maailmankirjallisuuden klassikon teksti, lukijan mieleen pyrkii hämmennys.

Tuntuu merkitykselliseltä, että sisäistekijä sallii kertojan siirtyä sellaisen näkökulmahenkilön tajuntaan, joka ei pysty hallitsemaan egoistista seksuaaliviettiään, vaan näkee naisessa paholaisen ruumiillistuman, itse *saatanan* ja *perkeleen*. Intensiivinen kuvaus vie lukijan mukaansa pohtimaan sitä rajaa, mikä kulkee terveen ja sairaan mielen välillä. Kertoja päättää novellin kummankin loppuversion samaan ajatelmaan, jossa sisäistekijä näyttää ottavan radikaalisti kantaa miehen puolesta.

Ja todellakin, jos Jevgeni Irtenjev oli sielultaan sairas, silloin ovat kaikki ihmiset sielultaan yhtä sairaita. Todellisia mielisairaita ovat epäilemättä ne, jotka näkevät toisissa ihmisissä hulluuden merkkejä, mutta eivät näe niitä itsessään. (Tolstoi 1890 b, 391.)

Ilmeisesti filosofiseksi viisaudeksi tarkoitettu ajatelma tuo mielestäni selkeästi esiin sisäistekijän arvoasenteen, jonka mukaan *kaikki ihmiset* ovat yhtä sairaita, *jos Jevgeniä* on pidettävä sielullisesti sairaana. Asenteen mukaan seksuaalivietin hallitsemattomuus on siis yleistä ja normaalia. Ajatelman mukaan edelleen *todellisia mielisairaita* ovat ne, jotka näkevät hulluuden merkkejä toisissa ihmisissä, mutta eivät itsessään.

Arvelen, että ihmisten mielenterveys oli karrieritekijälle aktuaali kysymys, sillä hän antoi Nehljudovinkin pohtia sitä *Ylösousemuksessa*, mutta siinä ehkä oikeutetumman tuntuisesti oikeusviranomaisten ja vankilaolojen etiikan suhteen:

Ja uudella voimalla tuli hänen mieleensä vastausta vaatiin tuo vanha kysymys, hänkö Nehljudov on hullu, vai nuo ihmiset ovat hulluja, jotka pitävät itseänsä järkevinä ja tuota kaikkea tekevät. (Tolstoi 1889 c, 388.)

Vaikka *Saatanan* kertoja mainitseekin lopussa Jevgenin palanneen luostarista kotiinsa ”ruumiillisesti ja henkisesti heikentyneenä alkoholistina”, joka ei ollut ”vastuussa teoistaan”, tunnen sisäislukijana pettymystä, koska kertomus ei päättynyt Jevgenin kohdalla syyllisyydentuntoon ja sovitukseen. Sisäistekijän kuvaan ilmestyi mielestäni uusi, vähintäänkin neuroottiselta vaikuttava piirre, (neuroosilla ym-

määrän tässä tutkielmassa Otavan *Uuden sivistyssanakirjan* mukaisesti ”sielusyntyistä häiriötilaa tai sairautta, jonka oireet voivat olla sekä sielullisia että ruumiillisia”).

Vaikuttaa siltä, että Jevgenin kohtalo ei kuitenkaan jättänyt karrieritekijää rauhaan, sillä hän palasi egoistisen seksuaalisuuden teemaan entistä voimallisemmin novellissa *Kreutzer-sonaatti*, jonka voi nähdä psykologisena jatkona *Saatana* –novelliin.

Oikeus oli vapauttanut syyttömänä tilanomistaja, yliopiston kandidaatti ja osaston johtaja Pozdnyshev, koska hän oli surmannut vaimonsa mustasukkaisuuden aiheuttamassa mielenhäiriössä. Satunnaisena junamatkustajana minä-kertoja kuuntelee empaattisesti Pozdnyshev kiihkeää erittelyä tapahtuneesta. Miehen näkemyksen mukaan koko elämän kestävä avioliitto on petos, sillä vaikka rakkaus on ”erikoisen etusijan antamista jollekulle kaikkien muiden rinnalla”, niin hänen mukaansa ”etusijan antaminen” ei yleensä kestä kovin kauan, ennen kuin kohde vaihtuu. (Tolstoi 1890 c, 28.) Pozdnyshev in käsitys rakkaudesta on lohduton:

- Pääasiassa paha on siinä, hän aloitti, - että teoriassa oletetaan rakkauden olevan ihanteellista, ylevää, mutta käytännössä rakkaus on iljettävää, sikamaista, josta on inhottavaa ja hävettävää puhua ja ajatella. Eihän luonto ole turhaan tehnyt sitä iljettäväksi ja häpeälliseksi. Ja se on käsitettävä iljettävänä ja häpeällisenä, jos se kerran on sellaista. Mutta nyt ihmiset päinvastoin teeskentelevät, että iljettävä ja häpeällinen on ihanaa ja ylevää. Mitkä olivat rakkauteni tunnusmerkit? Ne, että minä harjoitin eläimellistä liiallisuutta en vain häpeämättä sitä, vaan jostakin syystä ylpeillen ajattelematta tällöin lainkaan vaimoni henkistä elämää, en edes hänen fyysillistä elämäänsä. Ihmettelin, mistä johtui vihamme toisiamme kohtaan, mutta se oli ihmisluonnon vastalause eläimelle, joka tukahdutti ihmisen. (Emt. 67.)

Sisäistekijä on valinnut näkökulmahenkilökseen itsekkään miehen, joka näkee rakkauden *iljettävänä*, *sikamaisena* ja *häpeällisenä* seksuaalitoimintana, joka *eläimen* kaltaisena tukahduttaa ihmisen. Kertojan mukaan Pozdnyshev näyttää otaksuvan, että muut ajattelevat samoin kuin hän, joten vaimo ja hänen ihastunut pianisti nähdään aviomiehen näkökulmasta ikään kuin kahtena *eläimenä*, ja erilaiset eläimiin liittyvät metaforat toistuvat suorastaan paniikinomaisesti.

Näin heti ensi hetkestä, kun miehen katse tapasi vaimoni katseen, että heissä piilevä eläin kysyi välittämättä tilanteen ja yhteiskunnan asettamista ehdoista: ”Saako?” ja vastasi: ”Oo, kyllä, mielellään!” (Emt. 107.)

--

Mustasukkaisuuden raivostunut peto alkoi murista häkissään ja aikoi hypätä ulos, mutta minä pelkäsin tuota petoa ja panin sen nopeasti lukkojen taakse. (Emt. 124.)

Kertoja kuuntelee miehen vuodatusta myötätuntoisesti tehden vain vähäisiä huomautuksia ja tarkistus-kysymyksiä; huomionarvoista on, että hän ei kommentoi mitenkään esim. seuraavaa Pozdnyshevin poleemista purkausta:

Olen jyrkästi sitä mieltä, että kaikkien aviomiesten, jotka elävät kuten minä elin, on joko elosteltava tai erottava; joko surmattava itsensä tai vaimonsa, kuten minä olen tehnyt. Ellei sellaista ole jollekulle sattunut, silloin on kysymyksessä erittäin harvinainen poikkeus. Ennen kuin minä lopetin asian niin kuin lopetin, olin monta kertaa itsemurhan partaalla, ja myös vaimoni yritti myrkyttää itsensä. (Emt. 98.)

Sisäistekijän asenne kuultaa tekstin läpi samanlaisena kuin *Saatana* –novellissa. Näkökulmahenkilön kaltaisella miehellä, joka ei kykene hallitsemaan ”eläintään”, on vaihtoehdot vähissä: ennemmin tai myöhemmin ”peto” karkaa häkistään, eikä hän mahda sille mitään. Tosin karrieritekijä antaa näkökulmahenkilönsä tässä novellissa katua ja pyytää anteeksi kuolevalta vaimoltaan samoin kuin empaattisena terapeutina toimineelta matkatoverikertojaltakin, joka ei ota tapahtuneeseen minkäänlaista kantaa; lukija tehköön omat johtopäätöksensä. Mutta tämäkin teksti tuntuu jäävän eettisesti kesken sikäli, että kertoja jättää näkökulmahenkilö Pozdnyshevin synkän itsesäälän tilaan ilman toivoa ’heräämisestä’ ja mielenrauhan saavuttamisesta.

Niinpä karrieritekijä palaa vielä kerran hallitsemattoman seksuaalisuuden teemaan kertomuksessa *Isä Sergius*. Siinä komea ja ylpeä ruhtinas Stepan Kasatski joutuu kokemaan ruhtinas Nehljudovin tavoin useita ’heräämisiä’, joiden avulla hänen hybriksensä vähä vähältä murenee. Nujertaakseen sisäisen eläimensä munkiksi ryhtynyt ruhtinas jopa ajautuu evankeliumin ohjetta mukaillen hakkaamaan kirveellä poikki sormensa vältyäkseen ”perkeleenä” näkemänsä naisen viettelyltä. Kertoja antaa isä Sergiuksen lopulta löytää mielenrauhan kohdattuaan hyvän ihmisen mallin köyhässä Pashenka-vaimossa. ”Heräämisensä’ jälkeen Isä Sergius kokee metafysisen auktoriteetin läsnäolon pyhiinvaellusmatkalla Siperiaan jalostuen henkisesti nimettömäksi ja passittomaksi ”Jumalan orjaksi”. Kertomus päättyy *Ylösnousemuksen* tavoin sovitukseseen ja harmoniaan, ja huomionarvoista on, että karrieritekijä tuntuu vapautuneen eroottisesta neuroosistaan, sillä hän pystyy näkemään hyvän ihmisen prototyypin mahdolliseksi nyt myös naissukupuolen kohdalla.

Näen Tolstoin myöhäistuotannosta hahmottuvan karrieeritekijän yhteiskunnan instituutioita ja ns. valhe-elämää vastaan taistelevana poleemikkona, jonka henkistä kehitystä voi seurata teos teokselta. Näen hänet perusteellisena tutkijana, joka halusi ottaa selville, mitä elämä ja kuolema merkitsevät. Näen hänet myös inhorealismiin mieltyneenä eetikkona, joka lopulta tunsii löytäneensä totuuden siitä, miten pitää elää, jottei elämä olisi kuolemaa. Arvelen, että kirjoittamisen kautta hän löysi totuutensa, ja hänen tekstiensä kautta kirjoittamalla tämän tutkielman löysin oman näkemykseni hänen totuudestaan.

6. LOPUKSI

Tunnen, että olen onnistunut ainakin hiukan kirkastamaan ja terävöittämään Tolstoin myöhäisteosten karrieeritekijän, ”tosi-Tolstoin” kuvaa. Fiktiivisten tekstien sisältä ei löydykään elämäkertureitten luomaa uskovaista saarnamiestä, vaan sieltä nousee esiin suurenmoinen ihmismielen kuvaaja, tutkija ja ajattelija, jonka teosten soisi kokevan mittavan renessanssin – ylösnousemuksen! – kaikkialla ja ennen muuta identiteettiongelmien kanssa kamppailevalla Venäjällä.

Mieleeni palautuu kuva eilisistä iltautisista. Sukellusvene Kurskin mukana kuolleiden sotilaiden omaiset itkivät muistotilaisuudessa meren äärellä Muurmanskissa. Kyyneliä, epätoivoa, katkeruutta, surua, haastatteluissa syytöksiä viranomaisia ja poliitikkoja kohtaan, jotka tuntuivat pakoilevan vastuuta presidenttiä myöten. Sitten suuri lähikuva presidentti Vladimir Putinin vakavista kasvoista, joista näkyi liikutus, kun hän ilmoitti ottavansa täyden vastuun tapahtuneesta onnettomuudesta ja ”kaikki syyt niskoilleen”, vaikka oli ollut presidenttinä ”niin vähän aikaa”.

Ensin mieleeni nousi ajatus siitä, että Venäjällä on viimeinkin hallitsija, joka on Tolstoina lukenut. Sitten ajattelin, että ilmoitus oli Putinille katkera tehtävä päätellen siitä, että hän mainitsi ottavansa vastuun, *vaikka* oli ollut niin vähän aikaa presidenttinä. Tämä omahyväisen itsesäälin hitunen pudotti mielestäni tunnustuksen arvoa. Viivyttely syyllisyyden tiedostamisessa ja vastuun ottamisessa tuo eh-

dottomasti mieleen Tolstoin teosten itsekkäät, hybrisen vallassa elävät sankarit, joiden henkinen evoluutio kehittyi katkeralta tuntuvien heräämisten kautta. Sen sijaan hyvän ihmisen ideaali, Kristuksen kaltainen viaton mies, joka ottaa vastuun muiden pahoista teoista, tuntuu väikkyvän selkeänä kansan tajunnassa, konkretisoituvan kriisitilanteessa ja kohdistuvan johtajaan.

Ehkä Putinin innoittamana heräsin yöllä lukemaan uudestaan Tolstoin varmasti ajankohtaisinta pienoisromaanina *Hadzhi-Murat*, joka ilmestyi 1904. Oivalsin, että kertomus oli itse asiassa eräänlainen suppea *Sota ja rauha*. Kummassakin tutkitaan, mitä on kuolema ja elämä, sota ja rauha, syyllisyys ja sovitus, sekä ihmisessä piilevä väkivaltainen eläin. Kumpikin teos on eräänlainen satiiri ihmisistä, jotka etsivät tietoisesti tai tiedottomasti elämän tarkoitusta, onnea tai jonkinlaista totuutta huomaamatta, että se on heidän edessään, ”hidden in plain view”. Mutta siinä, missä *Sota ja rauha* on Morsonin mukainen ”pala elämää”, *Hadzhi-Murat* on mielestäni myös ja ennen kaikkea ”pala kuolemaa”, mikä on ehkä vielä kiinnostavampaa.

Kertoja kuvaa yhteiskunnallisella tasolla kulttuurisia eroja, sotaan liittyviä juonitteluja ja taisteluja vuorotellen tshetsheenien ja venäläisten näkökulmasta antaen lukijan oivaltaa tekijän totuuden itsekkään vallanhimon tuhoavasta voimasta. Keisari Nikolai I kuvataan valheellisen elämäntavan paaduttamaksi egoistiksi, jonka ei voi kuvitellakaan harrastavan minkäänlaista itsetutkiskelua, kun taas myös vallanhimoinen, mutta uskontoaan ja perinteitään kunnioittava tshetsheenipäällikkö *Hadzhi-Murat* joutuu petoksensa jälkeen kivuliaan heräämisen eteen.

Yksilöllisellä tasolla kuolema on läsnä yhtä luonnollisena kuin elämä, mutta tekijän totuus kuolemasta ”elämän tärkeimpänä hetkenä – sen päättymisenä ja palautumisena samaan alkulähteeseen, josta se oli kohonnutkin”, kuultaa tekstin läpi, (Tolstoi 1902 b, 156). Tekijän intentio liittyy selvästi lukijan uteliaisuuden herättämiseen, kun seurataan *Hadzhi-Muratin* hengenlähtöä lyhyen hetken ajan hänen sielustaan käsin: ”Kaikki nämä muistot välähtelivät hänen mielessään herättämättä enää minkäänlaista tunnetta: ei sääliä, ei vihaa eikä vähäisintäkään kaipuuta elämään. Kaikki tuntui niin vähäpätöiseltä verrattuna siihen, mikä oli jo alkanut hänen kohdallaan.” (Emt. 275.)

Otaksun, että käsitys kuolemasta *elämän tärkeimpänä hetkenä*, ja että ehkä se onkin *jonkin uuden alku*, tulee kiinnostamaan yhä enemmän erityisesti meidän aikamme ihmisiä. Arvelen, että ”hyvän elämän”

eettisten pohdintojen rinnalle nousee entistä tärkeämpänä ”hyvän kuoleman” problematiikka, johon Tolstoin tekstit antavat oman näkökulmansa.

Globaalilla tasolla Tolstoin teksti haastaa ennen muuta ajankohtaiseen dialogiin eri kulttuurien ja uskontojen kohtaamisesta, mutta viime kädessä tosi-Tolstoi vetoaa jokaisen lukijansa omaantuntoon kysymällä, millaista elämää hän viettää. Ennen muuta tosi-Tolstoi taistelee maskuliinisuuden ja feminiinisyiden totuttuja malleja vastaan. Hänen teoksensa haastavat yhteisen inhimillisen ihmisihanteen pohdintaan ne lukijat, jotka ovat myöhäismodernin aikamme narsistisen yksilöitymisen, planeetanlaajuisen globalisoitumisen ja medioitumisen neurotisoimina lukkiutuneet mieheyden tai naiseuden kriisiin.

Uutta ihmisihannetta pohtiessani mieleen muistuu filosofi Erik Ahlman, joka Tolstoin tavoin pitää ihmisyyden tunnusmerkkinä eräänlaista sisäistä rauhattomuutta, pyrkimystä täydellisyyteen. Sitä kuvastaa termi *Angst*, ”henkinen kärsimys”, jonka voidaan nähdä Ahlmanin mukaan johtavan ihmisen elämässä ratkaisun hetkiin: ensin hän huomaa olevansa ”minä”, mutta paljon myöhemmin hän saattaa kokea, että hänellä on ”varsinainen minä”. (Ahlman 1953, 81,98.) Mielestäni tosi-Tolstoi haastaa lukijansa tutkimaan omaa elämänkaartaan ja pohtimaan valintojaan ja ratkaisujaan erityisesti kyseisen ”varsinaisen minuuden” kannalta.

Ahlmanin mukaan ”varsinainen minä” on ihmisen arvokkain osa ja sentähden tunnetaan, että sen tulisi saada toteutua; ihmisen on mahdollista tuntea, että tällaista arvokasta on myös toisissa ihmisissä, heidän varsinaisissa minuuksissaan, joten todellinen ihmisten välinen rakkaus ja kunnioitus perustuukin jokaisen ihmisen arvokkuuden – ihmisarvon – huomaamiseen, (emt. 103). Siihen perustuu nähdäkseni myös tosi-Tolstoin visio kaikkien ihmisten veljeydestä, mihin hän näytti päätyvän *Ylösousemuksen* lopussa.

Molempien ajattelijoiden näkemysten taustalla on epäilemättä perimmäinen idea ihmisestä, joka on hyvydessään niin täydellinen, että hän kohoaa paitsi eläimen myös ihmisen yläpuolelle jumalolennoksi. Tolstoin teksti haastaakin meidät tutustumaan jälleen suuriin kertomuksiin ja pohtimaan niiden välittämiä eettisiä ja metafysisiä viestejä.

Vaikka Jeesus Nasaretilainen ei itse kirjoittanut yhtäkään tekstinpätkeä tutkijoiden analysoitavaksi, ja joudumme luottamaan evankeliuminkirjoittajien tulkintaan hänen puheistaan, molemmat ajattelijat näyttävät olevan yhtä mieltä myös siitä, että historian persoonallisuuksista juuri Jeesuksen henkisessä kehityksessä pyrkimys täydellisyyteen eli ”varsinaisen minän” toteutuminen on selvimmin ja puhtaimmin tullut esiin.

Niinpä tosi-Tolstoi haastaa lopulta lukijan Nehljudovin tavoin omakätisesti tarttumaan *Uuteen Testamenttiin* sekä itse lukemaan ja analysoimaan kertomusta miehestä, jonka oivaltamasta vuorisaarnaan kätkeystä totuudesta hän itse löysi etsimänsä. Ottamatta sen kummemmin kantaa mahdolliseen Jeesuksen ns. jumaluuteen tai konkreettiseen heräämiseen kuolleista hän hyväksyy vuorisaarnan erittäin radikaalin etiikan ihanteekseen ja ymmärtää ”ylösnousemuksen” metonymiana uuden totuuden oivaltamiselle. Samalla hän haastaa lukijan pohtimaan omaa suhdettaan kirkkoinstituutioon ja sen edustamaan dogmatiikkaan.

Kuten von Wright totesi, Tolstoin tekstit ”ravisuttavat” lukijan ajattelemaan. Ajankohtaisemmin kuin koskaan ne haastavat lukijan pohtimaan subjektiivisen ja objektiivisen tiedonkäsityksen merkitystä ja suhdetta. Tekijä itse ottaa kantaa turvautumalla kiintoisaan lyhty-vertaukseen:

Ihminen, joka tunnustaa ulkopuolista lakia, on kuin ihminen, joka seisoo pylvääseen ripustetun lyhdyn valossa. Hän seisoo tuon lyhdyn valossa, on valoisaa eikä hänen tarvitse mennä kauemmaksi. Ihminen, joka tunnustaa Kristuksen oppia, on ihmisen kaltainen, joka kantaa pitemmän tai lyhyemmän riu’un päässä olevaa lyhtyä edessään: valo on aina hänen edessään ja se kiihottaa häntä koko ajan seuraamaan itseään ja taas avaa ihmisen eteen uuden, houkuttelevan, valaistun avaruuden. (Tolstoi 1890, 162.)