

LEEVI VALKAMA

”Papin tyttärestä” ”Mirdjaan”

Hiukan suomalaisen romaanin muotohistoriaa

1.

Juhani Ahon *Papin tytär* ilmestyi v. 1885, L. Onervan *Mirdja* 1908. Ilmestysvuosien väliin jää lähes neljännesvuosisadan mittainen ajanjakso, jonka kuluessa romaani asettui lujasti, sekä määrältään että merkitykseltään, kirjallisuutemme kenttään. Mainitut teokset edustavat muutamien muiden ohessa tuolloin sellaista muotokehityksen linjaa, johon lajin myöhempiäkin vaiheita ajatellen kannattaa kiinnittää huomiota.

Historiallisesti katsoen ei *Seitsemän veljestä*, Cervantesista lähteneen valtaperinteen täysivoimainen, joskin myöhästynyt edustaja, vielä ollut pitkän välimatkan päässä. Kuitenkin näkymät alkoivat olla aivan toisenlaiset. Vaikka Aleksis Kivi olikin kuvannut vain seitsemää suomalaista jukuripäätä, hänen kunnianhimoisena päämääränään oli ollut laajan ja kestävä elämäntotuuden osoittaminen sekä muodoltaan universaalisen romaanin luominen. Vuosisadan loppuvuosikymmenillä kohtaamme sen sijaan kaikkialla ahtaampaa näkemystä ja tietoista rajoittumista: rajoittuneita henkilökuvia ja aihepiirejä, osaratkaisuja, osatotuuksia ja 'aatteita', joiden kehyksenä oli milloin tilinteko lähimenneisyydestä tai vuorosana päivän keskusteluun, milloin taas tunnustus tai vapaammin kansan parista aiheensa ottanut kertomus. Kun *Seitsemässä veljeksessä* vielä oli tapahtunut hyvin erilaisten aiheiden, erilaisten tyylimuotojen, vieläpä runouden eri lajienkin eppinen integroituminen, niin myöhempien vuosikymmenien teokset näyttäivät tarjoavan varsin ahdasrajaista sisäistä liiket-

tä. Ne pyrkivät olemaan melko yksiviivaisesti joko vakavia tai pienoishumoristisia, ironisia, pateettisia, lyyrisiä tai vain harmaan arkipäiväisiä.

Sen, mitä tässä on sanottu, ei tarvitse suoranaisesti välittää arvoarvostelmia. Aika oli muuttunut — meilläkin. Tuossa vaiheessa romaani oli, laajassa eurooppalaisessa mielessä, lopullisesti osoittanut formaalisen joustavuutensa ja samalla eräänlaisen henkisenkin muuntumiskykynsä. Laajakantoisessa romaanikerronnan ja romaaniitylin muuttumistapahtumassa näyttäisi ehkä joltakin kannalta olevan kysymys vain peräti teknillisestä: yleisimmin sanoen siirryttiin kertojan hallitsemasta eli kertojakeskeisestä hän-romaanista henkilökeskeiseen romaaniin ja sen edellyttämiin objektiivisuutta ja draamallisuutta ilmentäviin esitysmuotoihin. Kuitenkin voidaan väittää, että tässä kaikessa oli vain osaksi kysymys enemmän tai vähemmän selkeitten esteettisten päämäärien noudattamisesta. Ainakin yhtä suuressa määrin vaikutti jokin muu: monien erilaisten tietojen ja ärsykkeiden aiheuttama paine kokea ympäröivä elämä uudella tavalla ja pyrkiä tavoittamaan tuolle kokemukselle taiteessa adekvaatti ilmaus. Tällöin romaanin kyky taipua nimenomaan muodossaan aikansa heijastajaksi tuli lopullisesti vahvistetuksi; yleistä kehityksen taustaa ajatellen osoittautui edellytykseksi ja voimaksi se, mikä tavallisesti oli totuttu katsomaan puutteeksi ja aikanaan miltei häpeäksi: kiinteän muototradition puuttuminen ja sen seuraukseksi käsitetty jonkinlainen 'muodottomuus'.

Tiedetään erittäin hyvin, että kirjallisuutemme nousun alkuvuosikymmenet, vuosisadanvaihteen kahden puolen, ovat olleet ns. vaikutteiden etsijöille erittäin kiitollisia. Olihan realisminkin aihe- ja aatevarasto melkoiselta osalta kansainvälistä, ja 1900-lukua aloittaessaan kirjailijat kohtasivat uuden kulttuurivaikutuksen aallon. Yhtä ilmeistä on, että kirjallisten muotojen alueella täytyi suorittaa opinkäyntiä. Asia oli vain monin verroin ongelmallisempi. Muotoja voidaan kyllä suhteellisen helposti 'jäljentää', siis omaksua tiettyjä kaavoja, tapoja, rakenteellisia ratkaisuja. Mutta ei pidä unohtaa, että kirjallisten muotojen maailma on kaikissa tapauksissa pitkän kulttuurikehityksen tulosta. Muuttuessaankin, kuten uudistuvan romaanin kohdalla, se kantaa itsessään henkistä kerroksellisuutta, samoin kuin myös siteitä siihen kultturelliin ja miksei yhteiskunnalliseenkin ympäristöön, joka on sen alun perin synnyttänyt ja kehittänyt. Silloin

kun oma perinne kykenee antamaan vain niukasti tukea, kuten meillä oli laita, muotojen todellinen sisäinen omaksivalloitus voi onnistua vain harvoille. Sen sijaan esiintyy pintapuolista omaksumista ja sen seurauksena naiiveja ja keinotekoisia taiteellisia ratkaisuja.

Voimme siten varsin helposti ymmärtää senkin, että suomalainen romaani vielä mainittuna ajankohtana suoritti melkoisia harharetkiä. Lukuisien täysin unohtuneiden yritysten lisäksi muistutettakoon tässä vain sellaisista vakavien ponnistelujen tuloksista kuin Jalmari Hahlin *Haomasta ja Anahitasta*, Linnankosken *Laulusta* ja Irmari Rantamalan *Harhamasta*. Jotenkin kestäväen pohjan löysivät yleensä sellaiset, jotka lähtivät luontevasti tavoittamaan muotoa omiin kansallisiin, sekä henkisiin että konkreettisiin, elämänmuotoihin lujasti varautuen. Asiaan kuului onnistuneimmissa tapauksissa lähinnä realistiseksi leimattava käsittelytapa ja kokonaisuuden rakentuminen selväpiirteisen toiminnallisen rungon varaan. Ajattelen esim. sellaisten kuin Arvid Järnefeltin, Santeri Ivalon, Santeri Alkion, Kauppi-Heikin ja Maila Talvion romaaneja ja myös Ahon *Panua* sekä *Kevät ja takatalvi* -romaania. Tunnusomaista on myös tietty 'perinteellisyys': kertoja sisältyi, tosin rajoitetuin valtuuksin, luonnollisena osana kerronnan fiktion ja hänen sallittiin antaa tietoja huomattavasti yli sen, mitä henkilöt tiesivät. Samalla kun tällöin kertomisella ja kuvailulla, suorastaan eräänlaisella kertojan retoriikalla, oli oma välttämätön paikkansa, yritettiin tilanteiden hahmottamisessa, dialogin käytössä ja ajatusten esittämisessä myötäillä uudempiakin ihanteita.

Tässä mainituista erottuu selvästi se kehityslinja, johon kirjoittelun alussa viittasin. Sitä edustamaan ottaisim *Papin tyttären* ja *Mirdjan* lisäksi ennen kaikkea *Papin rouvan* ja Teuvo Pakkalan *Pienen elämäntarinan*. Näitä teoksia ei suinkaan tässä tapauksessa liitä yhteen esim. se, että ne jokainen omalla tavallaan toteuttavat impressionistista tyyli-ihannetta. Niiden yhteinen merkitys on korostetusti muotohistoriallista laatua: niissä ensisijaisesti suoritettiin sisäisen ihmisen valloitus suomalaiseen romaaniin. Asiaan kuului tällöin kertojan häivyttäminen taustalle ja huomion suuntaaminen ihmiseen sellaisenaan. Nimenomaan haluttiin pyrkiä ohi sen, mikä saattaisi olla ulkonaisesti tärkeää ja ihmisten välityksellä tapahtuvaa; siihen, mikä tapahtuu ihmisessä itsessään. Tästä oli seurauksena, että oli tietoisesti kokeiltava ja toteutettava niitä esitystavan ja kerronnan muotoja, joiden varassa sitten intiimi sielunkierros tämän vuosisadan proosa-

epiikassa pääsi elämään. Jo mainitut seikat osoittavat, että nämä romaanit pyrkivät varsin keskeisellä kaistalla niihin päämääriin, joihin 1800-luvun jälkipuoliskon romaanikerronnan uudistuminen oli yleensä tähdännyt. Se, että näitä teoksia kirjallisuushistoriallisessa katsannossa on heitelty realismin ja romantiikan välisen raja-aidan kahden puolen, ei tässä yhteydessä merkitse oikeastaan mitään. — Sopinee huomauttaa, että ihmiseen kiinteästi porautuva kerronta lähti meillä samanaikaisesti liikkeelle myös laajana minä-kertomuksena. Muistetakoon erityisesti sellaiset kuin Ahon *Yksin*, Volter Kilven *Bathseba* ja Joel Lehtosen *Mataleena*.

2.

Jos halutaan suppeasti luonnehtia niitä piirteitä, jotka antavat mainituille Ahon, Pakkalan ja Onervan romaaneille juuri niille ominaisen ja ajankohdan muusta proosasta erottuvan luonteen, on epäilemättä mahdollista valita lähtökohta hyvin eri tavoin. Lopultahan taideteoksen moninaiset ainekset joka tapauksessa muokkautuvat yhtenäiseksi organismiksi. Jokin keskeisin ja karakteristisin pitäisi siten saada kuvastumaan yhtä hyvin luonnosta, ihmisistä, motiiveista kuin rakenteistakin käsin. Tässä tapauksessa liikkeellelähtö voinee luontevasti tapahtua kerronnan perspektiivejä, siis näkökulman asetteluja silmällä pitäen. Etuna on käsittääkseni se, että tällainen lähtökohta muodon alueella on joka tapauksessa hyvin konkreettinen, helposti verifioitavissa.

Todettakoon siis, että perspektiivejä ja näkökulmia ajatellen Ahon pappila-romaaneissa, *Pienessä elämäntarinassa* ja *Mirdjassa* liikutaan yleisesti katsoen samalla linjalla. Yksityiskohtia tarkasteltaessa havaitaan eroavuudet sentään varsin tuntuviksi. Aho käyttää tukikohtinaan vain harvoja henkilöitä, esim. *Papin rouvassa* lähinnä Elliä ja Olavia. Tekniikka muodostuu joustavaksi, mutta sillä on toisaalta persoonalliseksi leimautunut viivähtelevä, syventyvä ilmeensä. Tämä paljastuu varsinkin Pakkalaan verrattaessa: hän liikkuu useampien henkilöiden tajunnassa, samalla levottomammin, hypähtelevämmin; tuloksena on myös omailmeistä ristivalotusta ja aavistelevia viittaussuhteita. Onerva taas lähti edeltäjiään vaativammalle ja myös vaarallisemmalle suunnalle turvautuessaan vain yhteen henkilöön ja hyväksyessään tämän vastapainona, muutamaa harvaa poikkeusta lukuunottamatta, oikeastaan vain eräänlaisen kollektiivipers-

pektiivin; ts. joitakin kertoja annetaan milloin kaupungin rouvien, milloin herrojen esittää käsityksiään Mirdjasta keskustelun muodossa.

Käytettyyn näkökulmatekniikkaan mukautuu kiinteästi esim. luonnon ja yleensäkin ympäristökuvauksen osuus. Aho on tosin *Papin tyttäressä* ja sen jatkossa luonnonkuvaajana miltei rikkaimmillaan. Erikoista on vain se, että kuvauksiin liittyy kerronnan kehitystä yleisemmin ajatellen kahtaalle viittaava luonne. Kirjailija hahmottaa toisaalta tavallaan kertojan auktoriteetilla laajoja maisemapiirroksia henkilöittensä ympäristöksi ja taustaksi; toisaalta hän tuttuun tapansa kutoo luonnon ja ihmisten tunnelmia yhteen. Pakkala ja Onerva ovat tässä kohden uudistajina johdonmukaisempia: *Pienessä elämäntarinassa* ja *Mirdjassa* ei maisemaa enää ole olemassa. Luonnonpiirteet kelpaavat kyllä ihmiskuvauksen välineiksi, mutta sellaisinkin Pakkala käyttää niitä hämmästyttävän niukasti, Onerva hiukan enemmän. Pakkალalle ominaisena piirteenä mainittakoon, että hän jättää luonnosta leikkaamansa kuvan jollakin tavoin itsenäiseksi; se saa sellaisenaan heijastaa ihmistä, ilman Aholle tyypillisiä yhteen soinnuttavia siteitä. Näin Esteri Kalmin ja Lauri Holman lähtiessä hiihtoretkelle:

Kello 8 aamulla Lauri sillä kauniilla metsätiellä tapasi huikaisevasta ruskotuksesta Esterin joka nauroi, osoittaen ruskotusta kuin omaansa, painoi silmänsä umpeen ja tarjosi suunsa suudeltavaksi.

'Hiihdetään niin kauaksi, että eksymme ijäksi!'

Ja he hiihtivät poikki harjanteitten, yli aavikoiden, läpi pu-naisten varvukoiden ja keltaisten petäjikköjen. Lumi heidän sommistaan hopeausvana pölähteli ja tukassa ja hartioilla kultahiutaleina välkkyi.

Mirdjassa muutamilla tunnelmaa luovilla luonnonhelähdyksillä saattaa olla henkilöistä enemmän irrallaan oleva luonne. Ne eivät ole yhtä kuin henkilöiden mieliala, ne ovat todella tunnelmatausta. Ero Pakkalaan verrattuna voi tuntua vähäiseltä; se ilmentää kuitenkin *Pienen elämäntarinan* kireämmin psykologisoivaa ja *Mirdjan* romanttisesti väljempää kerrontaa. Seuraavassa Barcarola-luvun alku:

Kesäkuun yö oli vetten, rantojen, saarien. . . kesäkuun salape-räinen yö täynnä maamehujen kosteaa ja täyteläistä henkäilyä ja arkana ailahtelevaa auteretta . . . kesäkuun äänetön yö — — He-lähtää vain sen halki silloin tällöin satakielen hopeaiset kastanjetit.

Veden kalvoa lipuu venhe. Kaislat kahahtavat, pelästynyt hauki ampuu kiilana pakoon. . . sitten on taas kaikki hiljaista.

Venhe lepää paikallaan, ja ne kaksi, jotka venheessä istuvat, vaikenevat. . .

Olenaisesti toiseenkin suuntaan vievää luonnon hyväksikäyttöä tässä romaanissa esiintyy. Meri jää mieleen ainoana toistuvana luonnonmotiivina. Sitäkään ei kuvata. Mutta Mirdja tavallaan kokee meren; se heijastaa sitä, mitä hänessä elää sielua ja kaipuuta: meri oli "hänen toinen minänsä, hänen parempi, syvempi itsensä!" Siihen projisoituvat hänen kesyttömät tunteensa, mutta se, hänen 'parempana' minänään, tulee myös huonon omantunnon edustajaksi. Viimeksi mainittu seikka panee uumoilemaan vertauskuvallisten tunnearvojen olemassaoloa, ei satunnaisena, vaan laajempipohjaistakin merkitystä tavoittelevana. Sopii nimittäin muistaa, että Mirdja vietti joitakin aikoja setänsä omistamassa meren ympäröimässä Lumiluodossa; ne olivat hänen katumus- ja etsintäkausiansa. Siellä hän myös eli elämänsä viimeiset ajat mielipuolena. — Tietty symbolinen viittaussuhde on olemassa, vaikka se jääkin vain aavistettavaksi.

Kaikki edellä sanottu viittaa tiettyyn suuntaan: kerronnan materiaalin tiukasti keskittävään ja rajoittavaan käyttöön. Ihmisen lävitse elämää tarkasteleva kertoja pyrkii pitäytymään todella vain ihmiseen, vieläpä näissä tapauksissa ihmiseen omana suljettuna maailmanaan. Asiaan saamme tietysti kiinteämmän otteen, jos koetamme tarkastella sitä välittömämmin itse ihmisestä käsin. Kerronnan muotojen sekä niissä ja niiden avulla kasvavan ihmiskuvan suhde on aina problemaattisuudessaan mielenkiintoinen. Tarkasteltavana oleva kehityksen linja noudattaa tässä kohden melko selviä tarkoituksenmukaisuuspyrkimyksiänsä.

On syytä korostaa, että samalla kun aikakauden romaanituotanto melkoiselta osalta liikkui ns. kansankuvauksen parissa, henkilöt näissä Ahon, Pakkalan ja Onervan teoksissa edustavat sivistyneistöä. Otaksuttavasti tietty henkinen viljeltyneisyys ja sen mukanaan tuoma herkistynyt hermojärjestelmä katsottiin yhdeksi sisäänpäin kääntyneen esitystavan edellytykseksi. Ehkäpä myös naisen käyttäminen keskeisenä henkilönä saa tältä kannalta jonkinlaisen osaperustelunsa. Muutenkin voimme sekä Ellissä, Esterissä että Mirdjassa panna merkille eräitä yhteisiä ominaisuuksia. He ovat jokainen yksinäisiä, ratkaisevat kosketukset muiden ihmisten kanssa epäonnistuvat. Tosin El-

lillä on velvollisuutensa pappilan emäntänä; tosin Esterillä ja Mirdjallakin on harrastuksensa — kuvaavaa kyllä se on musiikki, taiteista abstraktisin. Mutta muuten näyttää siltä, että yleiset velvollisuudet, harrastukset, jopa tiedotkin koskettavat vain heidän olemuksensa ulkoisia äärialueita. Edelleen heidän kaikkien kohdalla voidaan puhua epäämättömän rikkaasta sielullisesta materiaalista. Ajateltakoon esim. perinnöllisyydestä ja lapsuudenkokemuksista saatua runsasta käyteainesta; muistettakoon unien, haaveiden ja näkyjen omalaatuinen osuus.

Tämä kaikki on kertojan kannalta tarkoituksenmukaista. Hän on halunnut saada nämä henkilöt käsiinsä miltei kuin ilman niitä rajoitavia ja sitovia tekijöitä, joita ihmisellä sentään yhteiskuntaolentona on. Toisaalta hän — kaikkien näiden romaanien kertojat — näyttää olevan sitä mieltä, että ihmisyksilöön, kaikkein ahtaimmassa mielessä, tiivistyvän rikkauden määrä on se voiman lähde, josta kerronnan näissä tapauksissa on saatava mahdollisuutensa.

Tavallaan kohtalokasta vain on, että tuon rikkauden laatu on käsitetty kovin yksipuoliseksi. Kuvattu elämä liikkuu lopultakin äärettömän kapealla pohjalla. Kuvauksen kohteena ovat onnettomasti päättyvät rakkaussuhteet, ja yhdeksi keskeisimmistä kerronnan rikkaudenillusion perustoista muodostuu tunteiden ja tunneliikkeiden miltei loputtoman runsaalta tuntuva varioituminen. Kirjailijan kannalta on tällöin täysin luonnollista, että kuvatun henkilön on vedottava voimakkaasti myös lukijan tunteisiin, että lukijaa on kyettävä hämmästyttämään, jopa ärsyttämäänkin. Esteristä ja Mirdjasta tuli suorastaan ongelmaihmisiä; mutta yleensäkin ihmiseen tällä tavoin suhtautuva kertoja joutuu näkemään kuvattavansa ongelmana. *Pienen elämäntarinan* Rautiainen sanoo asiain näin: ”Emme voi koskaan täydellisesti selittää itseämme toisillemme. Tekoihimme ja koko elämäämme vaikuttavat monet erilaiset asiat yhtäaikaan ja usein valtavasti ja ratkaisevasti pieni, mitätön niin sanoakseni mikroskoopillinen seikka. Toistemme ymmärtämiseen tarvitsemme pitkät, hienon hienot ja herkkät tuntosarvet.” — Jonkinlaisen rinnakkaispiirteen voimme todeta siinä, että varsinkin tarkkaan sielunanalyysiin tähtäävä minä-romaanin on tietoisesti suosinut poikkeavia yksilöitä minä-hahmoina.

Ellin, Esterin ja Mirdjan lopullisena osana on elämään liittyneiden arvojen luhistuminen, lohduttomuus, tyhjyyden tunto, murtuminen. Mirdjan kohdalla asiasta sanotaan esim. näin: ”Ei ainoatakaan

uutta ajatusta ole ainakaan Mirdjan elämän halki välähtänyt. Paljon lavertelua, paljon suurien sanojen heittelemistä, mutta kaikki vain toisintoja, poimintoja vuosisatojen romuläjiltä ja kalmistoista..." Asiaa kainattaa korostaa kertomisen muotoakin, erityisesti näkökulmia silmällä pitäen. Muistetaan toki, että aikakauden romaanit, jotka rakentuivat kiinteämmin kertojan varaan, käsittelivät suhteita suomalaisuuteen, herännäisyyteen, torpparien ja köyhien ihmisarvoon, ihmisen moraaliseen vastuuseen, maahenkisyyteen jne. Ts. pannesaan henkilönsä ratkaisemaan asennoitumisensa yhteiskunnallisiin kysymyksiin tai aatteisiin ne halusivat vedota yleisiin totuuksiin, avata laajoja näköaloja varsinkin kansallisiin kysymyksiin ja siten pitää näkyvissä ainakin jonkinaikaisia ylipersoonallisia arvoja. Sen sijaan romaani, jonka kohteena on ihminen yksityistapauksena ja ongelmana, voi tietysti yleensä välittää vain rajoitetusta ihmiskohtalosta näkyvää 'totuutta'. Monista seikoista riippuu, missä määrin tällöin jää tilaa taiteen ulkopuolisille, esim. eettisille, arvoille, missä määrin niiden rinnalle ja sijaan nousevat vain itse taidetta koskevat, esteettiseen elämänpäiriin rajoittuvat arvot.

3.

Ahon, Pakkalan ja Onervan romaaneissa toteutettu perspektiivien käyttö edellyttää, samalla kun se tekee varsinaisen kertomisen tarpeettomaksi, nojautumista kuviin, kohtauksiin ja tilanteisiin. Tässä kohden ero Ahon ja Onervan välillä muodostuu hyvin silmäänpistäväksi. Ahon hahmottamilla tilanteilla on todella 'nähdyn' luonne; niillä on tiettyyn aikaan ja paikkaan selvästi ankkuroitu konkreettisuutensa. Onervalla tapaamme väljät rajat ja halun olla riippumaton kaikesta maahan nojaavasta sidonnaisuudesta; kuvien ja tilanteiden liike on usein koettava kuin sisästä käsin. Seuraava Mirdjan ajatelma voidaan ehkä käsittää tuota kertomistapahtumaakin valaisevana: "Sillä koko maailma heijastaa ainoastaan meitä itseämme. Se, mitä me elämän sylin sykkäilyksi luulemme, on vain meidän oman sydämemme levotonta lyöntiä. Ja niin kauan kuin minä olen minä, on maailma minun kaltaiseni."

Pienen elämäntarinan kuvakerronta ansaitsee aivan oman erikoishuomionsa. Kuva ei ole vain jäsentävä ja hahmottava esitystavan väline, vaan se joutuu jonkinlaisena funktionaalisen kokonaisuutena

tärkeään tehtävään sielunkuvauksen palveluksessa. Pakkalan kuva tai tilanne voi olla todellinen miniatyyrimuoto, mutta sillä on mahdollisuus laventuakin; se saattaa näyttää ihmistä joskus enemmän ulkopäin tai kuin vaihtelua tuoden sisästäpäin. Luonteenomaista kuitenkin on, että katse aina suuntautuu ohi ulkonaisen, jonka ei anneta saada kiinteitä ääriviivoja. Kuvaa ei siis oikeastaan voi 'nähdä', lukijan on vain koettava se. Sillä varsinaisena kohteena on sieluntila, tämän romaanin mukainen 'elämä'; kaiken ulkonaisen on jätävä 'haihtuviksi kuviksi', romaanin sanoja käyttäkseni.

Seuraava näyte toivottavasti antaa jonkinlaisen käsityksen romaanin kerronnan ja kuvien liikkeestä. (Roomalaiset numerot osoittavat rivin, jolta uusi kuva tai tilanne alkaa.)

- I Toisen kerran tullessaan Holmalta Esteri syöksyi neiti Smarinin kaulaan.
'Hän pitää minusta, rakastaa minua!'
- II Sen neiti Smartin sittemmin sai omin silmin nähdä, kun Esterin sairastuessa konsulinna Holma kävi hänen luonaan. Hänen mentyään neiti Smarin suu hymyssä ja silmät vesissä sanoi Esterille:
'Sinulla on nyt äiti!'
Esteri kohosi vuoteellaan istumaan ja sanoi pelästyneenä:
'Mitähän jos joskus, kun menen Holmalle, täti Holma tulisi itse avaamaan minulle ovea, sanoisi: 'mene pois!' ja painaisi oven kiinni!'
'Herra siunaa, miten sellaista mieleesi johtuukaan!'
Esteri laskeutui maata ja painoi silmänsä umpeen. Mutta kun hän ne avasi, norahti kyyneliä ohimolle.
'Te erehdyitte lohdutellessanne minua ja käskiessänne lääkärin vakuuttamalla vakuuttaa, ettei tautini ole ollenkaan vaarallista, sillä juuri sitä itkin. Minä sydämeni pohjasta toivoin kuolevani. Ehkä se olisi sittenkin onnellisinta ollut.'
- III Neiti Smarin meni kamariinsa ja itki:
Mikä isku Esterille, jos Laurin tunteet eivät kestäisi. Armahda Jumala!
- IV Aivan kuin tätä peläten hän sitten aina tuskaisella jännityksellä odotteli Esteriä Holmalta ja pani huolekseen pienimmätkin seikat. Levottomaksi sai hänet huomionsa, ettei Esteri koskaan puhunut Laurista. Unen ja viimeisenkin rauhan vei häneltä viimein 'vanhain ja nuorten akademikkojen rekiretki'. Siitä puhuttiin kaikkialla ja pukuja laitettiin, vaan Esteri oli aivan kuin ei olisi asiasta tiennyt mitään, vaikka Lauri Holma oli hommamiehenä.

Neiti Smarin odotteli päivästä toiseen uskaltamatta kysyä, teetätti Esterille uuden puvun tekosyillä ja koetti pönkittää horjuvaa toivoaan vielä rekiretken edellisenä iltana, jolloin Esteri oli Holmalla käymässä.

- V Tapansa mukaan Esteri sieltä palattuaan tuli suoraapäätä neiti Smarinin kammariin, vaan oli pitkät minuutit sanaa sanomatta, maaten lepotuolilla kädet pään takana.

Todettakoon vielä, että se sielunmaisema, joka tässä kerronnassa jatkuvasti elää, on kokonaan sidottu Esteriin. Hän tavallaan vetää muut piiriinsä, vähemmän lopultakin itsenäisinä yksilöinä, enemmän ehkä omasta sieluntilastaan lähtevien heijastusten ja ärsykkeiden eräänlaisina taittajina ja vastapoleina.

Joltakin kannalta samanluontoista kuvien ja kohtausten kuljetelua, myös laskelmoimatonta ja oikukasta laillaan, saatamme tavata Joel Lehtosenkin vuosisadan alun romaaneissa. Ero näyttää kuitenkin erittäin selvältä: siinä missä Lehtonen pysyttelee jäykkänä ja patoutuneena, subjektiivisen tunnekylläisenä, Pakkala on notkeasti leikkivä ja vain olennaiseen pitäytyvä. Huimaavan eron ajankohdan jonkinlaisen normaalikerrontaan taas huomaa, jos asettaa rinnalle vaikkapa Maila Talvion samanaikaisia romaaneja.

Pakkalan kuviin nojaava esitystapa noudattaa omalla miltei nerokkaalla tavalla sitä analyttistä tyyliprinsiippiä, joka eräänä osana kuului eurooppalaisen romaanin uudistumiseen. Nuo kuvat ja tilanteet ovat muuan tapa antaa lukijan käsiin vähitellen niitä siruja ja osasia, aluksi ehkä ristiriitaisiltakin tuntuvia, joista ilmeikäs ja ehyt taiteellinen henkilökuva aikanaan kasvaa. Samaa periaatetta Aho ja Onerva toteuttavat osaksi toisenlaisin keinoin.

Juhani Aholle kuuluu ratkaiseva ansio siitä, että jo viime vuosisadan viimeisillä vuosikymmenillä proosaamme kotiutuivat tärkeimmät niistä esitysmuodoista, joiden varassa intiimit sielunliikkeet saadaan välittömästi kerronnan piiriin. Ajattelen siis sellaisia, jotka kiinteimmin ovat riippuvaisia kuvattuihin henkilöihin sijoitetuista näkökulmista. Niiden asteikko ulottuu tuollaisen henkilön silmin suoritetusta, ehkä melko ulkokohtaisestakin kuvailusta kohti yhä läheisempää myötäelämistä ilmentäviä esitystapoja; eräänä ääriasteena on siirtyminen hän-muodosta monologiin. Ns. sisäisestä monologista emme tässä vaiheessa vielä tietystikään puhu. — Sekä Ahon että Onervan

romaneissa sielunkuvaus perustuu miltei ratkaisevassa määrin eläytymistä kuvastaviin muotoihin tai varsinaiseen eläytymisesitykseen. Kuten edellä on käynyt ilmi, Pakkalan omin alue oli toisaalla.

Tässä on mahdollista vain parin esimerkin avulla valaista tällaisen esitysmuodon erilaisuutta Aholla ja Onervalla. — Ensiksi mainitulle näyttävät tunnusomaisilta sellaiset laajahkot jaksot, joissa kokonaisuuksena on henkilön kannalta kuvaamisen luonne, vaikka yksityiskohdat voivat ainakin jonkinlaista eläytymisen astetta ajatellen olla hyvinkin eriarvoisia. Tietty tyylillinen pidättyvyys kuuluu myös asiaan: tarkoitetut sävyt ja vivahteet saavat heijastua ennen kaikkea sananvalinnasta ja kielikuvista. Sen sijaan tuntuvammin poikkeavat tai silmään pistävät lausemuodot tulevat kysymykseen vain psyykkisen ilmeen korostuksen sitä vaatiessa. Seuraava näyte on *Papin rowvasta*:

Hän koetti haihduttaa aikaa ajatteleamalla kaikkia niitä hetkiä, jotka hän oli ollut yhdessä Olavin kanssa, ja muistella niitä puheita, joita heillä oli ollut. Hän painautui penkkiin, sulki silmänsä ja kuvaili eteensä hänen ulkomuotonsa, liikkeensä, äänen vivahdukseensa ja katseensa. Mutta miksi oli heidän välinsä sitten eilen niin yht'äkkiä muuttunut? Hän näki sen nyt vielä selvemmin kuin eilen, mutta ei voinut enää mitenkään saada vakuutetuksi itseään, ettei se mitään merkinnyt ja ettei se ollut tahallista ja aiottua. Mitäs hän minusta välittäisi! Olenhan ollut mieletön sitä toivoessaniakaan mahdolliseksi. Ja sitä ei hän enää voinut salata itseltään, että hän sentään joskus oli sitä toivonut, välistä ehkä vähän luultakin: silloin kun hän esimerkiksi puhui itsestään, tai kun hän tuli sinne niitylle häntä noutamaan, tai kun istui verannalla pöydän takana ja katseli häneen, tai aina kun puristi hänen kättään hyvää yötä sanoessaan.

Kun Aho lopultakin löysi syvemmältä valottavan ilmeen, kielen raikkaamman vivahteikkisuuden ja eri muotojen vaihtelun tuoman tehon, niin hellittämätön tunteiden paine taas vei Onervan kiihkeään rientoon ja samalla usein monotonisuuteen ja pinnallisuuteen. Saadakseen vaihtelua aikaan hän ajoittain turvautui laajoihin monologiin. Seuraava kohta esittää voimakasta eläytymistä ilmentävää kerrontaa värikkäimmillään; sen teho on sielullisen ilmeen väkevästi tavatussa särmikkyydessä. Tarkkailupiste on Mirdjassa; hän on saapumassa erään miesystävänsä luokse.

Hermostuneita askeleita kuului atelierista. Bengt odotti... Ja odotus on hivuttavin kaikista tuskista... Mutta Bengt saisi aina odottaa...

Odot, odota, rakasta, rakasta! huusi Mirdjan sielussa, ja hän painoi päänsä oveen vääntelevien salaisesta julmasta nautinnostaan.

Ihanaa on noin pitää ihmisten sieluja vallassaan heidän tietämättään, ihanaa, ihanaa!...

Huu! — Oliko hän Bengtin ystävä! Eikö kaikki ollut valhetta alusta loppuun, tämäkin, kuten ennen...? Bengt oli mies...

Mirdja naurahti hiljaa, avasi oven kuulumattomasti ja katsoi sisälle. Bengt ei enää kävellyt. Hän seisoi selin. Puolihämärästä kuului esiin hänen tumma, liikkumaton silhuettinsa.

Miten kaunis mies oli Bengt! Miten ylhäinen oli viiva, joka yhdisti pään ja olkapään! Liian kaunis mies! Se pance aina helposti epäilemään miehen neroa... Sitä paitsi oli kai todellakin Bengtin neron laita niin ja näin, mutta sivistynyt oli hän ainakin sen sijaan, ei yhtään viljelemätöntä kohtaa, ei muokkaamatonta maata...

Bengt katsahti äkkiä taakseen kuin hypnoottisen voiman vetämänä.

Oman kiintoisan kysymyksensä muodostaisi tällaisen kerronnan yhteydessä syntyvä intiimi läheisyydentunto; kenties sitä voitaisiin kuvata sanalla välittömyysilluusio. Osatekijänä tässä on muuan käsitelyihin esitystapoihin liittyvä ominaisuus: ne viittaavat ja vivahduttavat, mutta ne eivät rajoita mitään täsmällisesti. Tietysti asiaan vaikuttaa se alue, jonka piirissä kuvaus lähinnä liikkuu; tietysti tuon alueen tyhjentyttömyyden, lopulta kaaosmaisuuuden tajuaminen. Mutta toisaalta tuolla ilmeellä on myös aivan luonnollinen esteettis-muodollinen taustansa: tässäkin on perimmäisenä lähtökohtana kertojan auktoriteettiaseman murtuminen.

4.

Ei liene kiistettävissä, että kuviin ja tilanteisiin tehokkaasti nojaava ja intiimejä kerronnan muotoja rikkaasti käyttävä kerronta edellyttää pitkälle viljeltyä ammatillista taitoa. Ahon ja Pakkalan kohdalla voitaisiin heidän esiintymisajankohtaansa ajatellen puhua jopa taituruudesta. Siitä, että asianomaiset itse kiinnittivät asian tähän puoleen huomiota, otettakoon muistuttamaan pieni lainaus Ahon tunnetusta *Pientä elämäntarinaa* koskevasta arvostelusta: "Mutta tä-

mä teos ei olekaan kiireellistä tusinatyötä, ei mikään puuvaja, joka käsiin hajoo, vaan kuin kiven päälle rakennettu monivuotisen työn tulos, miltei tieteellisen huolellisesti tehty tutkimus." Siitä älykkäiden ja taidollisten ratkaisujen moninaisuudesta, jota Ranskan kirjallisuus oli Gustave Flaubertista lähtien tarjonnut, varsinkin Aho oli sangen hyvin perillä. Eihän kirjailija enää silloisessakaan muuttuvassa, erikoistuvassa ja spesialisteja kasvattavassa maailmassa voinut olla jonkinlainen kaikentietäjä ja yleisratkaisujen tarjoja. Ei hän voinut myöskään jatkuvasti perustaa työtönsä periytyvien samanlaisten muotojen mekanismiin. Hänenkin oli osoitettava ammattipätevyytensä sillä alueella, jonka muodosti hänen käytössään välittömimmin oleva välineistö: kielen, muodon ja tyylin alueella. Sekä Ahon liikamuodollisilla, artistisilla, että Onervan koloristisilla tyyliaineiksilla oli tuossa mielessä, yleistä muotokehitystä ajatellen, yhteiset juuret; myös korkeaa kirjallista taitoa haluttiin tarjota lukijan nautittavaksi.

Tiedetään esim. erittäin hyvin, että selvälinjaisen toiminnan avulla kyetään romaanille miltei aina luomaan luja tukirakenne. Mutta kun toiminta yksinkertaistuu ja ohentuu ja kun samalla joutuvat käyttöön erilaiset välittömämmin sielunkenttää peilaavat esitysmuodot, on pakko siirtyä kohti abstraktisempia ja taiteen omin keinoin hahmotettavia muotoaineiksia, siis myös kohti hienostuneempaa esteettistä viljeltyneisyyttä ja monipuolisempaa taitoa vaativia ratkaisuja. Tästä seuraava eriasteinen konstruktivisuus merkitsee omaperäisten mahdollisuuksien tavatonta lisääntymistä. Sekä Aho, Pakkala että Onerva suorittivat omalla kaistallaan tämänsuuntaista muodon muokkaustyötä.

Ahon pappila-romaanien luonne on laillaan välittävä: toiminta, niin niukkaa kuin se oikeastaan onkin, luo joka tapauksessa kokonaisuuksille luonnollista runkoa. Tämän ohessa ajallisen ja paikallisenkin liikkumispiirin melko tiukka rajoittaminen on omiansa viemään siihen suuntaan, että tuloksena on luonteenomainen realistis-psykologinen 'kriisikertomus', novellistisesti toteutettu selkeä romaanityyppi. Tavallaan abstraktisemmin hahmotettava aines muodostuu kuitenkin myös erittäin tärkeäksi. Se koostuu lähinnä erilaisista vaihteluista ja vuorotteluista: menneisyys ja nykyisyys vuorottelevat, tunnelmat vaihtelevat, kertojan tarkkailupisteet siirtyvät henkilöstä toiseen, kertomisen muodot suorittavat omaa vuoroliikettään. Muotoja ajatel-

len voidaan esimerkkinä viitata *Papin rouvan* toiseen lukuun. Siinä vaihtelevat Ellin kannalta esitetyt kohdat sekä tilannekuvat, joissa on dialogia; luvun päättää tavallaan parillinen rakennekokonaisuus: toisaalta Olavi huoneessaan selvittämässä mielessään ensimmäisen vierailupäivänsä vaikutelmia, toisaalta Elli puutarhassa miettimässä omalta kannaltaan saman päivän kokemuksia. Näiden erilaisten ainesten tuloksena kirjailija saa aikaan tietyn pitkäjännitteiseksi koettavan, mutta samalla rikkaaksi värittyvän liikkeen, laillaan sisäistä jäntevyyttäkin ilmentävän kaareutumisen.

Sekä *Pienessä elämäntarinassa* että *Mirdjassa* kokonaispuitteet rakentuvatkin varsin toisin: on todella kysymys elämäkertomuksesta, monien vuosien tapahtuma- ja elämyssarjasta, joka ajantunnetta häivyttää pannaan liukumaan lukijan ohi. Kun kerronta melko kiinteästi pyrkii myötäilemään psyykkistä tapahtumista, seurauksena on kuohunnan ja rikkinäisyyden ilmettä, oikullisuutta ja lyhytjännitteisyyttä. Ymmärrettävää on tällöin, että päähenkilön kuolemaa joudutaan käyttämään päättävänä tapahtumana. Samoin näyttää selvältä, että sisäistä konstruktiota luovat tekijät tähtäävät muuhun kuin esim. linjakkuuteen ja jäntevyyteen.

Pakkalan romaani sisältää kyllä kiivaita yhteenottoja ja draamallisia tilanteita. Ehkä jossakin sellaisessa — esim. Esterin ja Laurin kohtauksessa Oulun silloilla — olisi mahdollista nähdä jonkinlainen kokonaiskompositiotakin säätelevä käännekohta. Luulisin kuitenkin, että tässä tapauksessa tuskin mikään tuollainen voi saada merkitystä tulkinnan kannalta. Sen sijaan alkaa kiinnostaa aivan muu.

Pienen elämäntarinan ääressä kokee joskus sellaisen tunnun, että kerronta etenee hyvin määrätietoisesti kuin pituussuuntaan; se ei juuri avarru näyiksi, mutta sen sijaan se jatkuvasti pyrkii peilamaan syvyyttä. Välähdykset Esterin sielunmaisemasta ovat aina edessämme. Mutta samalla voisi sanoa niinkin, että samoin kuin Aho ympäröi ihmisensä luonnolla, niin Pakkala ympäröi Esterin ihmisillä. Siellä tapaamme Esterin isän ja äitipuolen, jolle avioliitto on tuottanut pettymyksen. Siellä on Laura Sorvo, orvoksi jäänyt mutta hyvässä perheessä kasvatettu, ja hänen miehensä matalaotsainen ojuri. Edelleen on uskollinen, miltei puhekyvytön Juho, joka saa aviokseen uskovaisen Katrin; Katri kuitenkin synnyttää lapsen iloluontoiselle renki Kallalle ja karkaa tämän kanssa. Edelleen: Lauri Holma, Alfred Levon, Eemeli Rautiainen jne. Jokainen näistä näyttelee osaansa

traagisessa elämännäytelmässä. Mutta samalla he aivan ilmeisesti ovat ihmisten elämään syvyysulottuvuuksia aikaansaavan viittaustekniikan välineitä. Muistutan eräästä edellä esittämästäni ajatuksesta: Esteri tavallaan vetää muut piiriinsä; he ovat ehkä pikemminkin hänen sieluntilastaan lähtevien heijastusten eräänlaisia taittajia ja vastapooleja kuin itsenäisiä yksilöitä. Näyttää todella siltä, että Esterin taustalle avautuu ja hänen elämänvaiheittensa rinnalla kulkee muiden ihmisten avulla motiiveja, jotka vaihtelevin piirtein ja sävyin korostavat sitä elämän mielettömyyden teemaa, joka hänen kohdallaan etualalla toteutuu. Sen aineksia ovat orpouden kirous, keskinäisen ymmärtämisen vaikeus, kaiken hyvän tahriintuminen, rakkauden järjettömyys, kaikkinaisen valheellisuus jne. Tuossa elämänpettymykseen vyyhteytyneessä motiivien verkossa kirjailija välittömimmin päästää kuuluviin myös oman yksilöllisen tragiikkansa. Tuloksena voi tällöin olla yleisluontoisia mietelmiä, joiden soveltuvuus toteutettuun kerronnan linjaan saattaa tuntua melko kyseenalaiselta: "Se on raskas taakka, nöyryys. Se on kivikontti selässä. Sen kantamiseen tarvitaan suuret voimat. Ja kuta enemmän nöyryyt, sitä enemmän ihmiset sinua lyövät ja lopuksi ristiinnaulitsevat, vaikka olisit puhdas kuin lumi."

Viittaustekniikka ulottuu myös sellaisiin piirteisiin, joiden yhteydessä ehkä voisi puhua johtomotiivista. Sellainen on esim. harkka, jolla on tapana ilmestyä hautausmaille ja jonka pilkkanauruun Esterinkin hautajaiset päättyvät. Sellainen on myös äidin silmät, katse, joka jatkuvasti palaa Esterin mieleen. Kun hän on viimeistä päivää lapsuudenkodissaan, hän haluaa nähdä äitinsä kuvan ja ajattelee olevansa tyytyväinen, jos jäljellä ovat edes silmät ja otsa. Hän näkee kuvan. "Mutta tällä ei ollut silmiä. Kummankin silmän sijalla oli sormen mentävä reikä ja halkeama kuin kyynelura." —

Mirdjan todellisuus jää käsiteltyjen romaanien piirissä lopultakin abstraktisimmaksi. Ilmeisesti näköpiirissä väikkyneet konstruktiiviset ainekset eivät kyenneet saamaan aikaan pitävää muotoa. Tietysti voisi viitata esim. sellaiseen seikkaan, että jonkinlaista sarjamaisuutta toteuttavaa tunnekuohuntaa säätelee laajemmiksi kokonaisuuksiksi *Mirdjan* siirtyminen paikkakunnalta toiselle: hän on kaupungissa, Lumiluodossa, ulkomailla, jälleen kaupungissa jne. Tämä täysin ulkonaiselta tuntuva piirre saa sisällystä, kun muistetaan, että nuoruuden kiihkeimmän vaiheen jälkeen tapahtuva oleskelu Lumiluodossa tuo

Mirdjalle selvyuden hänen vanhemmistaan ja merkitsee samalla jonkinlaista elämän taitekohtaa. Asiaa on painotettu myös kertomistavan vaihteluilla, esim. isän jälkeensä jättämä kirje on tärkein tietojen antaja. Kun uuden elämänperustan etsintä vie Mirdjan ulkomaille, tapahtuu jälleen kertomistavan muutos: siirrytään minä-monologisiin. Loppupuolen unet, näyt ja harhailut todistavat omalla tavallaan pyrkimyksestä kiinnostaviin muotoratkaisuihin. Joka tapauksessa konstruktoiden ja sisästä päin kasvavaksi tarkoitetun taiteellisen elämäntavan ristiriita jää kovin avoimeksi.

5.

Mirdjaan tultaessa on suomalaisen romaanin muotokehityksessä samalla saavuttu erääseen taitekohtaan. Samana vuonna sen kanssa (1908) ilmestyi Linnankosken *Pakolaiset*, seuraavana vuonna tulivat julkisuuteen Maria Jotunin *Arkielämää* ja Ilmari Kiannon *Punainen viiva*; 1910 näki päivänvalon Maiju Lassilan *Tulitikkuja lainaamassa* ja edelleen seuraavana vuonna Ahon *Juha*. Tuo 1910:n tienoon harvinaisen korkeatasoinen romaanisato osoittaa monissa olennaisissa seikoissa toisenlaisia ihanteita kuin kaikki edeltäjänä. Elämäkerrallinen romaanityyppi (Järnefelt, Alkio, Talvio ym.) näyttää toistaiseksi ammentaneen mahdollisuutensa loppuun ainakin kehitystä eteenpäin vievänä muotona; kylliksi oli niin ikään saatu muotonäkemyksen romanttisesta pirstoutuneisuudesta; sisäänpäin kääntynyt, ihmisen ongelmallisuuden paneutunut 'yksilöromaaniksi' oli myös osoittanut rajoituksensa. Tosin kaikki nämä olivat kehityksen myötävaikuttajina suorittaneet omaa tärkeää tehtäväänsä.

Vuosisatamme ensimmäisen vuosikymmenen lopulle tultaessa kättiin kuitenkin — sitä mainittu romaanikimppu osaltaan osoittaa — ennen kaikkea puhtaampia muotomaisen viivoja sekä ulkonaisen tapahtumisen ja sisäisen elämän kiinteämpää yhteyttä; samoin haluttiin etsiä yleispätevämpää totuutta henkilökuivissa, mikä merkitsi mm. nuorekkuuden korostamisen ja siihen liittyvän tunnekuohon väistymistä.

Epäilemättä kuitenkin tiettyjä yleisiä yhtymäkohtia *Papin tyttärestä Mirdjaan* vedettyyn kehityksen linjaan on olemassa. Nytkään ei liikuta eepisen tyyli muodon aivan keskeisimmillä, elämän rikkautta ja monipuolisuutta kuvastavilla alueilla. Niin ikään kannattaa panna merkille, että vaikka 1910:n tienoon romaanit ovatkin voimakkaam-

min kiinni jokapäiväisessä elämässä, tietyissä hyvin konkreettisesti ympäristössä, ne pysyttelevät *Punaista viivaa* lukuun ottamatta merkittävän irrallaan ajankohdan yleisistä kysymyksistä. Tietysti voidaan sanoa, että romaanimme ei ollut tuossakaan vaiheessa vielä kasvanut yhteiskunnallisesti täysi-ikäiseksi. Toisaalta kannattaa kuitenkin viitata erääseen tämän vaiheen proosaepiikan ominaisuuteen: sekin oli omalla tavallaan esteettisesti virittynyttä: sitäkin leimasi laillaan hyvin määrätietoinen taiteellinen tahto. Muuten ei ole ymmärrettävissä pyrkimys draamalliseen, jopa traagiseen, romaanissa, siis vuosisatojen pyhittämiin esteettisiin kvaliteetteihin; muuten ei myöskään halu rohkeasti uudistavaan konstruktion *Arkielämää* teoksessa. Sama halu näkyy myös kertojen suhtautumisessa käyttämäänsä todellisuusainekseen. Puhutaan realismista, mutta ero 1800-luvun realismiin, kuten hyvin tiedetään, on selvääkin selvempi: materiaali on nyt todella elämän- ja todellisuudenläheistä, mutta samalla kuin taiteellisen, fiktiivisen todellisuuden hahmottamiseen irtautuvaa, ei siis esim. satunnaisesti tavattua havaintomateriaalia tai dokumenttiaimesta. On luultavaa, että väliin jäävä proosan kehitystaival on tässäkin kohden suorittanut omaa ohjaustyötänsä.

Edellä mainittu puhdaslinjaisuuden tavoite vaati mm. sitä, että kokonaisuuden ainekset oli saatava käsiin rakentumiseltaan selkeinä ja ilmaisukykyisinä. Kun 1910:n tienoon romaanien kerronta keskeiseltä osalta nojasi taitavaan tilanteiden ja kohtausten käyttöön, lienee ilman muuta pääteltävissä, että edeltäjien kokeilut olivat koituneet todelliseksi hyödyksi. Sisäisten ja ulkonaisten kosketusten kiinteämman yhteyden tavoittaminen vain kehitti tekniikan vaihtelevammaksi, erilaisia muotoaineiksia tasapuolisemmin hyväksi käyttäväksi. Tämä merkitsi mm. sitä, että eläytymistä ilmentävien esitysmuotojen käyttö muodostui ehkä vähemmän näkyväksi; sen sijaan erityisesti dialogin psyykkinen ilmaisuasteikko ja -teho koetettiin, eri teoksissa jossakin määrin eri tavoin, kehittää mahdollisimman pitkälle. Tässä kohden ehkä vertailua kannattaisi pikemminkin suorittaa *Pieneen elämäntarina*n kuin *Papin tyttären* tai *Papin rouvaan* päin.

Siihen, missä määrin tarkasteltu *Papin tyttärestä Mirdjaan* ulottuva linja ehkä luo pohjaa myöhempien vuosikymmenien kehitykselle, ei tässä yhteydessä enää ole mahdollista puuttua. Muuan viittaus vain riittääköön. — Vuosisatamme ensimmäisellä vuosikymmenellä sivistyneistön ja urbaanisoituvan ihmisen kuvaamiseen tähtäävä ker-

ronta kärsi vielä aivan ilmeisesti taidekieleemme lyhyestä perinteestä, nimenomaan äyllisesti hallittavien tyyli- ja muotojen viljelymättömyydestä. Todennäköisesti tämä haittasi esim. Onervaa. Oli tarpeen kielinkehityksellä melkoinen vapautumisprosessi, ennen kuin saattoi tapahtua sellainen teräväpiirteisen intellektuaalisen hahmottamisen ja primitiivisen elämäntunteen liittoutuminen muotoa luovaksi voimaksi, jonka tapaamme Lehtosen *Putkinotkossa*. Tosin Sillanpääkin oli *Elämässä ja auringossa* myötäeläviä esitystapoja käyttäen jo yhdistänyt otollisen psyykkisen pohjan vivahteikkaaseen kielimateriaaliin. Mutta vasta Lehtonen löysi tavan käyttää sisäisen kokemisen tasolla liikkumista miltei häikäilemättömän rohkeasti; hän myös kykeni yhdistämään näin syntyvän modernin muodon perinteelliseen eppiseen rikkaudenilluusioon. Henkilöihin sijoitettujen näkökulmien avartuminen, osaksi omalaatuisen ristivalituksen ansiosta, sai aikaan sekä tunnepohjan että tyyllisävyjen hämmästyttävän monipuolistumisen.

LEEVI VALKAMA: *Von der "Pfarrerstochter" bis "Mirdja". Einiges zur Formgeschichte des finnischen Romans*

Der Roman "Die sieben Brüder" (1870) war die erste beachtenswerte Frucht der finnischen Prosaepik, ein humoristischer Roman, der zeitlich ziemlich spät an die von Cervantes eingeleitete grosse Romantradition anknüpfte. Der realistische Roman wurde von Juhani Aho mit der "Pfarrerstochter" (Papin tytär, 1885) in Finnland eingeführt. Damit begann auch in der finnischen Literatur die für den europäischen Roman nach 1850 bezeichnende Umwandlung der alten Darstellungsformen: der Erzählende büsste seine Autoritätsstellung ein, die neue Perspektiventeknik und neue, das Seelenleben unmittelbar wiedergebende Darstellungsformen (u.a. die erlebte Rede) kamen auf usw. Der Verfasser betrachtet in vorliegendem Aufsatz die Wirkung dieser Erscheinungen auf einige finnische Romane, chronologisch bis zu dem Roman "Mirdja" von L. Onerva (1908). Der Verfasser betrachtet auch die Einflüsse der neuen Richtung auf die Natur- und die Personenschilderung sowie auf die in der Gesamtkomposition der Werke hervortretenden konstruktiven Elemente. Mirdja erschien am Ausgang einer Entwicklungsphase, deren Vertreter den Menschen als introvertiertes, passives und problematisches Geschöpf sahen und sich infolgedessen ganz zielbewusst auf die Analyse seines Seelenlebens konzentrierten. Um 1910 erschienen mehrere bedeutende Werke (u.a. die Romane "Pakolaiset" von Linnan-
koski und "Juha" von Aho), deren Technik sich der Ergebnisse der soeben abgeschlossenen Phase bediente, die aber in ihrer Formintention und erzählerischen Gestaltung zu wesentlich andersartigen Lösungen gelangten.