

## Pari aspektia novellitaiteestamme

### 1. Perinnepohjaisuuden linjoja

Eurooppalaisen novellitaiteen lähtökohtana pidetään aiheellisesti *Decameronea*. Kehysrakenteesta Boccaccio löysi magneettisen kentän, jossa vanhan kerrontaperinteen ainekset järjestyivät tiiviiksi mutta samalla monipuoliseksi kosmokseksi. Firenzen rutto ei ole satunnainen lähtökohta, vaan kymmenhenkisen nuorten seurueen maaseutuidylliä ja novellien kerrontatilanteita ja itse novelleja ympäröivä ja läpäisevä katastrofitilanne. Se avaa mahdollisuuden kontrastiseen maaseutuidylliin, mutta se myös sulkee nuorten olemassaolon kauhun epävarmuuteen: seuruehan välttää ruton vaaran vain pariiksi viikoksi.

Itse novellien materiaalin käyttö on *Decameronessa* taiteen kannalta vähintään yhtä ratkaisevaa. Mitä kirjavimmista lähtökohdista, ennen kaikkea roomalaisen keskiajan mutta myös orientin ja antiikin pienmuotoisten lajien kaavamaisista kuvioista Boccaccio loi ihmiskuvauksen taidetta. Tätähän on syytä ihailtu ja tutkimuksissa usein korostettu. Esimerkiksi Hans-Jörn Neuschäfer on taitavasti osoittanut Boccaccion novellien korkean tason verrattuna lähtökohtina olleisiin anekdootteihin tai muihin vastaaviin tyyppimuotoihin. Neuschäferin vertailusta yksi näyte:

*Decameronen* ”Kolmen sormuksen” (I 3) aihe on 1200-luvun lopulla syntyneestä toscanalaisesta *Novellino*-kokoelmasta (LXXIII). Boccaccio ei muuttanut tarinaa paljonkaan. Muutoksia on vain alussa ja lopussa, mutta juuri ne ovat ratkaisevia, sillä niiden ansiosta koko kertomus saa uuden tyyllittelyprinsiipin ja uuden sävyn. *Decameronen* novellin sulultaani Saladin ei alun alkaenkaan ole yksipuolisesti viekas — viekas hän kyllä on suunnitellensa rahan saantia Melkisedek-nimiseltä juutalaiselta. Hänestä mainitaan sellaisia ylistäviä ominaisuuksia kuin *valore* ja *magnificenze*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ”Il Saladino, il valore del qual fu tanto che non solamente di piccolo uomo il fè di Babilonia Soldano, ma ancora molte vittorie sopra li re saracini e cristiani gli fece avere, avendo in diverse guerre e in grandissime sue magnificenze speso tutto il suo tesoro. . .” — NEU 13. Sitaatti V. Brancan laitoksesta, Firenze 1960, s. 75.

(Suomennoksessa tosin vain näin: ”Saladin, jonka urheus oli niin suuri, ettei se ollut ainoastaan tehnyt häntä vähäpätöisestä miehestä Babylonian sulttaaniksi, vaan oli myös tuottanut hänelle monta voittoa saraseenien ja kristittyjen kuninkaista, oli monissa sodissaan ja hovinsa loistavalla elämällä kuluttanut loppuun kaikki aarteensa.”<sup>2</sup>) Aivan uutta on se, että toisaalta rohkeus ja muu suurenmoisuus ja toisaalta viekkaus ja kavaluus liittyvät toisiinsa, siis ominaisuudet jotka siihenastisen tradition mukaan olivat sulkeneet toinen toisensa ulkopuolelle — rohkea ja suurpiirteinen ritari ei saanut olla viekas, viekas kettu ei saanut olla uljas. Nämä Saladinin eri puolet yhtyvät toisiinsa: suurpiirteinen sodanjohto ja finanssipolitiikka olivat saattaneet hänet pulaan, josta hän saattoi selviytyä vain oveluuden avulla. Näiden ominaisuuksien yhdistymisen vuoksi Saladin ei ole enää kaavamainen yksipuolinen tyyppi, joka edustaa vain jotakin tiettyä ominaisuutta, esimerkiksi viekkautta, vaan monipuolinen ja itsenäinen yksilö, jossa on kiinnostavaa ongelmallisuutta. Yksilöllisyyttä korostaa myös se, että hänellä on yksilöllinen nimi Saladin — hän ei siis ole pelkkä ”sulttaani”. Hänen tekonsa, ratkaisunsa ja suhtautumisensa ovat komplisoituneita, niissä on moraalista problematiikkaa. Tämä ambivalenssi syvenee novellin lopussa. Saladin ja Melkisedek ikään kuin vaihtavat roolia: Saladin on nyt salaperäisyytensä asemesta avomielinen, Melkisedek ei ole enää ahne vaan suurpiirteinen. Varsinaista uutta on se, että kummallakin protagonistilla on tilaisuus muuttaa vapaaehtoisesti aiempaa menettelyään, olla siten ’toisenlainen’, mikä taas *Novellinon* tarinassa täysin evätään. Sulttaani saa juutalaisen rahat, juutalainen sulttaanin ikuisen ystävyys. Tämä ei merkitse sitä, että Saladinin avomielisyys karkottaisi hänen aikaisemman viekkautensa tai että juutalaisen myöhempi suurpiirteisyys työntäisi hänen saituutensa unohduksiin. Kaikki nämä ominaisuudet ovat jatkuvasti esillä, ambivalenttisen ihmisen ristiriitaisuus toteuttaa tekojen mahdollisuudet. Novellin varsinainen viehättävyys ei perustu siihen, että kaksi antagonistia lopuksi heilahtavat jalomielisyyteen. Tyydytyksen antaa se, että he eivät *Novellinon* tarinan lailla ole sidoksissa pelkkään oveluuteensa, vaan he voivat reagoida myös toisin ja reagoida todella hienosti.<sup>3</sup>

Myös fabliau-pohjaisten *Decameronen* novellien erittelyssään Neuschäfer osoittaa vakuuttavasti, miten Boccaccio onnistui murtamaan kansankielisen keskiaikaisen kirjallisuuden kirjoittamattoman tyylikaanonin

<sup>2</sup> Dec I 45.

<sup>3</sup> NEU 12–16.

ja kykeni kombinoimaan tyylin eri tasoja, aloittamaan esimerkiksi aviirikosjuttunsa kuten ritariromaanin, yhdistämään jopa fabliaun karkean komiikan *amor courtois*'n kanssa uudeksi yhteydeksi.<sup>4</sup> Neuschäfer onnistuu nähdäkseni varsin oivallisesti osoittamaan, että Boccaccion novellistiikka on enemmän kuin korostettua *bel parlarea*, että Boccaccio on novelleillaan avannut maailman kokemiselle mahdollisuuksia, joita ei aikaisemmin tunnettu, että hänen novelliensa uudenaikainen luonne tekee niistä oman maailmankäsityksemme ratkaisevia tienraivaajia.<sup>5</sup>

Vielä tärkeämpää kuin ”maailmankäsityksen” uudenaikaisuuden tähdentäminen on mielestäni Neuschäferin luonnehdinta novellimuodon variaatiolaajuudesta ja väljärajaisuudesta. Muotojen rikkaus selittyy novellin monialkuisuudesta. Minkäänlaista ”Urformia” on turha kaavailla. Kuitenkin on novelli nähtävä omaksi lajikseen, joka eroaa muista lajeista ja kirjallisista ilmaisumuodoista. Luonteenomaisten tuntomerkkien etsinnässä on ensisijaisesti oltava selvillä novellin historiallisista riippuvuussuhteista. Mitään ennakolta valmista, ikuista ja muuttumatonta olemusta on turha olettaa. Ei ainoastaan laji itse muutu, vaan myös sen suhteet muihin lajeihin.<sup>6</sup>

Robert Petsch on sitä mieltä, että faabeli rakentaa erikoisen sillan anekdootin ja novellin välille.<sup>7</sup> Petsch puhuu runollisesta transparensista, joka ei ole millekään muulle runouden lajille niin leimallista kuin eläinfaabelille. Eläinnaamion suojissa tapahtuva näennäisen sitoutumaton leikki ja vakava tarkoitus yhtyvät lujasti toisiinsa. Jokin sellainen, jota ei ilmaista suoraan, tulee aavistettavaksi.<sup>8</sup> Toisinaan faabeli on lähellä arvoitusta: tarvitaan paljastus, selitys.

Novellin taustamuotoja on tietysti myös pila, anekdootin sukulainen. Helmut Prang luonnehtii tätä lajia (Schwank) seuraavasti: Sisältö on usein karkea, joskus jopa kaksimielinen. Aiheet ovat arkielämästä, realismisuus hallitsevana sävynä, pohjalla vitaalinen, maanläheinen elämänilo. Ovela lähimmäisen petkuttaminen ja jonkun toisen petkutuksen paljastaminen kuuluvat suosittuihin teemoihin, samoin pappien turmeltuneisuuden ja aviollisen uskottomuuden paljastaminen. Näitä teemoja käsitellään pilarunoissa varsin yksipuolisesti, pilkallisesti, koomisesti, koskettamatta varsinaista problematiikkaa.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> NEU 16–26.

<sup>5</sup> NEU 10–11.

<sup>6</sup> NEU 7–9.

<sup>7</sup> Petsch 454.

<sup>8</sup> Petsch 39.

<sup>9</sup> Prang 58–62.

Tietysti myös legenda, satu ja tarina ovat novellin taustamuotoja. Varsinkin satujen yhteys muihin kerrontamuotoihin, anekdoottiin, pilaan, faabeliin ja legendaan, sittemmin novelliin ja romaaniin, on monipuolinen. Sadun elementtejä on näissä runsaasti, ja sekamuodot ovat tavallisia. Varsinkin sadun ja tarinan yhtyminen on ollut hedelmällistä.

Sitä mikä erottaa novellin novelliksi verrattuna juuri legendaan, satuun ja tarinaan, ei ole useinkaan helppo osoittaa. Lähinnä tulee kysymykseen kaavan murtuminen, esimerkiksi sadun aloitus- ja lopetuslaista luopuminen, kolmi- ja muun määräisen jäsennyksen syrjäyttäminen jms. Toinen tunnusmerkki on kokonaisrakenteen uusi järjestyminen, motiivien ja kerronta-ainesten kerrostaminen, eri näkökulmien käyttö, rytmin vaihtelu tms. Samalla tavoin kuin Boccaccio onnistui murtamaan perinnäisten muotojen (satu, anekdootti, exemplum, lai, fabliau yms.) jäykän kaavamaisuuden ja pinnallisuuden, samalla tavoin on käynyt muussakin taiteeseen yltäneessä perinnepohjaisessa novellistiikassa. Näiden muutosten tutkiminen on novellin teorian ja yksityisten novellien ja novellisikermien selvittämisessä ensiarvoisen tärkeää.

Suomalainen novellistiikka alkaa asteikoltaan olla yhtä laajaa kuin muukin yleismaailmallinen novellitaide perinnäisestä tiukasta boccacciolaisesta ja rehevämmästä laajasta cervanteslaisesta tyypistä aina uudenaikaisiin avomuotoisiin kehitelmiin *short storyn* ja *Kurzgeschichten* moninaisuutta.

Kerrontaperinteen taustalajeista *tarina*, *legenda*, *satu*, *faabeli*, *anekdootti*, *pilajuttu* on tarina osoittautunut Suomen kirjallisuudessa elinvoimaisimmaksi. Tällöin on siis kysymys novellien perinnepohjaisuudesta, ei määrän tai taiteellisuuden tasosta. (Runsain määrä novellistiikkaa on tietysti syntynyt varsinaisen tarina- tai muun perinnelähtöisyyden ulkopuolella, elämäntilanteina, elämänkohtaloina, ihmiskuvina ja olemassaolon ongelmallisuutena tai ongelmattomuutena hahmoutuen.) Myös esimerkiksi satuperinteen pohjalla on syntynyt korkeatasoista uutta, muistettakoon vaikka vain Tove Janssonin Muumi-kirjojen runolliset fantasiaeläimet. Myös seikkailusadut ovat monin näkyvin ja implisiittisin yhteyksin vaikuttaneet novellitaiteen kehitykseen. Lähempänä todellisuutta ja nykyaikaa ovat pilat ja kaskut ovat arkielämän realismissaan antaneet nekin suomalaisen novelliin aiheita ja aineksia. Viittaaan vain yhteen esimerkkiin. Yleismaailmallisesta aiheesta ”miten äkäpussi kesytetään” syntynyt suomalainen muunnos on psykologiassaan terävä ja hauska: muuan mies päätteli vaimonsa äkäisyyden johtuvan karusta lapsuudesta, teki ison kan-

nellisen kätkeyn ja paiskasi kiukuttelevan akkansa siihen ja lullasi tätä yhtä päätä kolme päivää.<sup>10</sup> Tästä aiheesta on Viljo Kojo kehittelty mainion novellinsa ”Kun ei ole lapsena lullattu” (kokoelmassa *Postitalon Anna-Mari ja Sörkän poika*). Kojo on rakentanut taitavasti novellinsa porras-tuksen, syventänyt Eliaan ja Karoliinan aviollisen suhteen takautuvan selvittelyn ja etenevän novellistisen tilannesarjan avulla, antanut ratkaisun kypsyä hiljalleen Eliaan lauhkean luonteen mukaisesti ja juoksuttanut dra-maattiseen kulminaatioon naapurin isännän ja tämän pojat tapahtuman todistajiksi. Huomattava taiteellinen ratkaisu on myös se, että Kojo ei lukitse päätäntöä alkuperäisjutun ratkaisuun ”siihen loppuivat akan metkut”, vaan jättää lopputilanteen etenemään, päättää novellinsa Eliaan lulauslaulun säkeihin.<sup>11</sup>

Muita perinnemuotoja hedelmällisemmin on kuitenkin *tarina* luonut novellitaiteeseemme voimakasta kasvua. Itse tarinoiden kerronta on jos mikä edustanut eepistä perustilannetta: tarinoita kerroitiin pitkinä talvi-iltoina, kun väki oli kokoontunut puhdetöihin, tai kalasaunoissa, eränuotioilla, myllytuvisissa, pitkillä kaupunkimatkoilla — matkan varren huomiota herättävät maastokohdat ja paikat palauttivat mieleen niihin liittyviä tarinoita.

Kansantarinan perinne näkyy selvänä 1800-luvun orastavassa ruotsin- ja suomenkielisessä novellistiikassamme. J. L. Runebergin ”Linnanvangit” on kansantarinan kaltainen ja on mielestäni kaikessa luonnosmaisuu-desaan osoitus kiinnostavasta aiheenkäsittelystä ja rakenneratkaisusta. Sakari Topeliuksen *Sumutarinoin*in kuuluvat kapteeni Videstrandin kertoma ”Pienkeittäjä, joka aina nousi ylimmäksi” ja dosentti Sumun kertoma ”Toholampi” ovat kansantarinapohjaisia. Viitattakoon tässä yhteydessä samalla Topeliuksen teoksen erinomaisiin *Decamerone*-heijastumiin. Topeliushan käytti aikaisemmin julkaistuja novellejaan ja upotti ne kehyskertomukseen. Tämän hän laati erittäin taitavasti, antoi *Decameronen* näkyä aivan selvästi, mutta muunteli aineksia ja vivahteita: itse tarinoille otollinen kerrontatilanne syntyy Helsingistä Lyypekkiin matkalla olevan laivan jouduttua pysähtymään merelle sumun vuoksi, kerrontaseurueeksi seuloutuu matkustajista kolmen naisen ja seitsemän miehen ryhmä (vrt. *Decameronen* seitsemän naista, kolme miestä), ja Boccaccion ihailija kapteeni Videstrand ehdottaa kymmenosaista kertomussarjaa. Topelius on hyvin oivaltanut *Decameronen* kehyksen ja novellien strukturaaliset suhteet, määräisyyden ja poikkeuksellisuuden yhtymisen (huomaa erikoisesti

<sup>10</sup> Ks. esim. Suomen kirjallisuus I, s. 515.

<sup>11</sup> Kojo 104–15.

sarjan kymmenes päättävä osa), antanut myös lauluille osuutensa. Keskeinen seurallisuuden aspekti avautuu oivallisesti: ”Onnellinen kohtalo oli tälle alukselle koonnut melkoisen määrän niitä rakastettavia ominaisuuksia, jotka tekevät keskustelun viehättäväksi, ja me kaikki ymmärsimme olevan edullista käyttää niitä hyväksemme.” Itse kehystilanteessa ei ole aivan samanlaista jyrkkää kontrastisuutta kuin *Decameronessa*, kuitenkin jotakin vastaavaa: merivirrat saattoivat kuljettaa pysähtyneen laivan karioille, ja tuo ”puheliasta tuttavuus” syntyi niiden kesken, ”jotka sattumus kokoa yhtein hauralle alukselle tuntemattomien syvyyksien pinnalle”.<sup>12</sup> Topelius on mielestäni suorastaan nerokkaasti soveltanut sekä boccaccio-laista että kotoista kansantarinaa perinnettä. Sikerlässä olevat kansantarina pohjaiset novellit ovat hyvin merkittäviä, ja ”Toholammen” vaikutus kehysten rakentamiseen (neiti Hemmingin reagointi) on tuntuva.

Aivan yhtä selvää *Decamerone*-mukaelmaa kuin Topeliuksen *Sägner i dimman* ei suomenkielisessä kirjallisuudessa ole. Kojo kutsuu kyllä novellikokoelmansa *Aurinko, kuu ja valkoinen hevonen* Ananiaksen kyläkahvilassa kerrottuja tarinoita ”*Decamerone*-novelleiksi” ja vaikutteita Kojo ilmeisesti saikin Joel Lehtosen suomentamista Boccaccion novelleista, mutta vaikutteet rajoittuvat lähinnä esimerkiksi aviorikosaiheiden osuuteen. Pelkkä perusaiheiden käsittelyn uskaliaisuus on sittenkin vähäarvoisempi samankaltaisuus. Muista novellisarjaratkaisuista muistettakoon erikoisesti Eino Leinon *Nuori Nainen*, joka koostuu Alppilan japanilaisessa huoneessa olevan neljän miehen (tohtori, pankinjohtaja, toimittaja, dosentti) kertomuksista, ja Unto Seppäsen *Myllytuvan tarinoita* ja *Myllykylän juhlaa*. Omat uudenaikaiset rakenneratkaisunsa ovat tehneet Pentti Haanpää *Yhdeksän miehen saappaat* ja Veijo Meri *Yhden yön tarinat* -teoksessaan.<sup>13</sup>

Niin hyvin Kojon kuin aivan erikoisesti Unto Seppäsen novellituotanto nojautuu vankasti kansantarinaamme perinteeseen. Kysymyksessä ei ole perinteen talteenotto ja julkaiseminen, vaan yksilöllisen taiteilijan perinteen aineksista ja kuvioista luoma persoonallinen novellitaitteide. Tätä on korostettava väärinkäsitysten välttämiseksi. Jonkun kertojarengin käyttö ei merkitse muuta kuin raa’an materiaalin saantia.<sup>14</sup>

Tarina merkitsee siis suomalaisessa novellitaitteessa melkoista elinvoimaa. Perinteisen peruskuvion muuntuminen, syventyminen ja kerrostumi-

<sup>12</sup> Topelius 462–67.

<sup>13</sup> Mattila 152–57. Eino Kauppinen on eräässä yhteydessä (kirje Pekka Mattilalle 21. 5. 1974) ehdottanut *Yhdeksän miehen saappaita* luonnehtivaksi nimitykseksi mainiota termiä ’ketjunovelli’.

<sup>14</sup> Samaa päätelmään on tullut Hannes Sihvo. Ks. Sihvo 8–11.

nen taiteeksi on aina persoonallinen tapahtuma. Lähtökohtana voi olla niinkin selvä perinnehakuisuus kuin Aleksis Kiven ”Vuoripeikoissa”. Tämä ”tarina Nurmijärveltä” alkaa näin selvänä paikallis-uskomustarinana:

Ei kaukana Nurmijärven kirkolta, lähellä järveä, löytyy vuori, jota kutsutaan Korkeakallioksi. Tämä kuitenkin ei ole korkeimpia vuoria; mutta länteenpäin loppuu se jyrkällä seinällä jossa nähdään kamoittavasti tuijottelevia luolia ja reikiä. Ylhäällä humisee tuuhea männistö, alhaalla on lakea niittu, jonka ylitse juoksee talvitie kirkolta Palojoen kylään.

Paitsi muutamia kummallisia jälkiä ja kaavoja, joita vuoren kamarassa löytyvän sanotaan, ei ole tällä juuri mitään ihmeteltäviä omiaisuksia, mutta tarina on sille antanut erityisen maineen. — Näin kerrotaan.<sup>15</sup>

Jo tässä paikallistarinan lajinomaisuutta erinomaisesti luonnehtivassa johdanto-osassa erottuu Kiven persoonallinen lauserytmi ja sananvalinta. Tämä yksilöllisyys vahvenee itse tarinan kerronnassa, näkökulman käytössä, rytmikassa, koko sanataiteellisessa hahmotuksessa. On syytä viitata myös Kiven romaaniin kuuluviin lukuisiin kansantarinapohjaisiin, verrattoman persoonallisella tavalla kerrottuihin tarinoihin.

Novellitaiteeksi nousevan tarinaperinteen linja näkyy selvänä kirjallisuudessamme. Parhaiksi edustajiksi voidaan nimetä Viljo Kojo, Unto Sepänen, Aino Kallas, Pentti Haanpää ja Heikki Toppila; uudempaa tarinaperinnettä edustaa ennen kaikkea Veijo Meri. Itse aiheista taas ’kuolema’ on synnyttänyt ehkä taiteellisesti vaikuttavimmat novellit — samoin kuin epäilemättä myös vanhimmat ja vaikuttavimmat kansantarinat, nuo väki- ja kalmauskomuksiin ja elävän ruumiin kuvitelmiin perustuvat tarinat. Kaikki äsken mainitut novellistitkin voidaan ottaa siinä esimerkeiksi. Tar kastelen seuraavassa lähinnä kahta Heikki Toppilan *Kuoleman Siiveri* -nimiseen kokoelmaan kuuluvaa novellia.

Aivan keskeinen on Heikki Toppilan taiteessa tarinan ja myytin hallitsema maailma. Heikki Toppila -monografiassaan on Rafael Koskimies osoittanut, miten taikausko, kuolemanpelko, aaveet ja painajaisunet ovat jo Toppilan lapsuudesta lähtien luoneet pohjaa aiheiston ja sävyjen ja näkökulmien määräytymiseen. Varhaiselämyksiä Koskimies selvittelee seuraavasti:

Olihan hän etäisen pohjolan, pitkien talvien ja lyhyitten kesien lapsi, olihan hänen veressään perittyä levottomuutta ja raskautta, kasvoihan hän jurossa talonpoikaismaassa, jonka asujamien laatua ei mitenkään voi väittää keveäksi ja iloiseksi. Kuolema vieraili hänen kodissaan vie-

<sup>15</sup> Kivi 479.

den pieniä siskoja, joiden pikku kynsiä hän oli ihaillut, hautaan. Painostavia olivat monet aamuvaihain isän seurassa tehdyt hevoshetket Ouluun: pimeinä pakkasaamuina istuuduttiin rattaille, huurteiset maisemat erottuivat vaivoin hämärästä, pimeä meri kohisi uhkaavana vassamalla. Huonosti hoidetut hautausmaat, joita poikainen näki usein ja joiden hiekassa lahonneet ristit ja pääkallot viruivat katoavaisuuden liiankin selvinä todistajina, herättivät hänessä jo varhain kammon tunteita. Pikkuikkunaiset pirtit, ummehtunut ilma, liian haju, ruskat, tietämättömyys, ahnas rahanhimo, mitä kaikkea hän kotikylässään yllin kyllin joutui kokemaan, samoin kuin aikaisemmin mainittu hurmahenkien laestadiolaisuus ja pimeissä pirtteissä kerrotut kauhutarinat — kaikki tämä oli omansa painamaan lähtemättömän jäljen poikkeuksellisen herkkään poikaan, joka sitten, kauan aikaa alkuperäisten kokemusten jälkeen, runoilijana vapautui noista elämyksistään purkamalla niitä taiteessaan.<sup>16</sup>

Myöhempi perehtyminen kansan uskomuksiin ja tarinoiniin esimerkiksi kesän 1923 pitkällä pyöräretkellä Oulusta Jyväskylään antoi Toppilalle autenttista aineistoa, jota hän sittemmin käytti raaka-aineena taidetta luodessaan.<sup>17</sup> Tiheimmillään on maagis-mystinen salaperäisyys kokoelmassa *Kuoleman Siiveri*. Sen jokainen novelli on tässä suhteessa huomionarvoinen. Makaabereista kuolema-aiheisista novelleista valitsen esimerkiksi ”Raippatanhut”-sarjaan kuuluvan ”Kosiomiehen kolminkertaisen kuoleman” ja ”Kuoleman Siiverin”.

Viisiosainen ”Raippatanhut”-sarja on rakenteellisesti mielenkiintoinen. Siinä on koko sikermää koossapitävänä ja yksityisiä novelleja syventävänä ja valaisevana kehystenä raipparangaistusten toimeenpano, kaksipäiväiset ”raippatanhut”. Tapahtumapaikka havainnollistuu ensimmäisessä virkkeessä: ”On raippatanhujen paikka mäellä kaupungin laidassa, pieni pääkallon muotoinen kumpu, siinä piiskaustaalu.”<sup>18</sup> Sen reaalisen esikuvana on Jyväskylän Mäk’Matin mäki, entinen kuuluisa piiskaustaalu. Itse novellisikermän paikka on epämääräinen, samoin tapahtuma-aika.<sup>19</sup> Väkevän tehokkaasti Toppila havainnollistaa itse piiskaustoimitukset ja tapahtumia seuraavan kansanjoukon reagoinnit, kammottavan verisen räikkäyksen synnyttämän hurman ja uteliaisuuden. ”Ihmislauma on kuin yksi olio, alkuaistoinen, verenhimoisen peto.” Tarinat piiskaustakunnan haltijasta ja kummituksista tihentävät maagista tunnelmaa, johon piiskaustakunnan rikokset ja elämänvaiheet sijoittuvat luontevasti.

<sup>16</sup> RK 27–28.

<sup>17</sup> RK 77–81.

<sup>18</sup> HT 289.

<sup>19</sup> RK 112–21.



”Kosiomiehen kolminkertainen kuolema” on sarjan kolmantena novellina. Sitä valmistellaan sarjan ensimmäisessä, ”Veriruuksujen koristaessa”-nimisessä osassa, jossa kehys on kaiken aikaa näkyvässä, vaikka keskuk-sena onkin Kuumäen leski-isännän tapaus. Irvan Tommin kuolemaa koskeva tappo on ”sotkuinen juttu, mies on oikeastaan kolmesti tapettu, selit-tä silloin, kuka on syyllinen”. Syyllisiä onkin kertynyt seitsemän, kaikki saman miehen taposta, siinä he istuvat piiskattavien istuimella vuoroaan odottaen ”vieri vieressä piiskausta katsellen, veri ihan niitten silmille pärs-kyy”. Tässä valmistavassa osassa kerrotaan lyhyesti kolmiosainen hirtehi-nen tapahtumasarja.<sup>20</sup> Itse novelli rakentuu vastaavasti kolmiportaiseksi, jokainen jakso elämänkuvausta novellistisen ytimekkäästi syventäen. No-vellistinen sisäinen jännitys syntyy tapetun Irvan Tommin ja Puiron talon leskiemännän suhteesta, leskimiehen aikamiespoikien tähän suhteeseen suhtautumisesta, mikä varsinaisesti ”ensimmäiseen kuolemaan” johtaakin, ja tapahtumien groteskien käännteiden mukaan sotkemien ulkopuolisten hätäratkaisuihin. Porrastus rakentuu taidokkaasti. Siinä on omalaatuista ”ei siinä vielä kyllin”-porrastusta, toisenkäännteistä kuin Neuschäferin mainiosti erittelemä jännityksen porrastuminen *Decameronen* seitsemän-nen päivän seitsemännessä novellissa,<sup>21</sup> mutta novellin linjakkuuden kan-nalta yhtä tehoisaa: Ei siinä vielä kyllin, että Puiron lesken lyhempi poika kimpaannuksissaan äitinsä Tommi-sulhon herkuilla mässäilyistä survaisi ukon pöydän alle niin että niskat menivät kaksinkerroin, vaan myöhem-min tupaan tullut Puiron leski luuli sulhonsa tukehtuneen kuumaan puu-roon. Ei siinä vielä kyllin, että kun pojat sitten kantoivat Tommia liiteriin, ruumis tarttui lyhyempää poikaa hampain kädestä kiinni purren siihen ru-man haavan, vaan pojat väittivät käräjäpöytäkirjan mukaan Tommin menneenkin vain tainnoksiin ja vain pelotelleensa äitiään Tommin kuole-malla. Ei siinä vielä kyllin, että pojat sijoittivat Tommin vanhan ruunan selkään ja taluttivat hevosen Humeijan rusthollin viljavainioon, vaan Hu-meijan herra juoksi sitten viljavainiota sotkevan hevosen luo ja sivalsi jo kuollutta ukkoa halolla päähän, niin että ukko jymähti kuin kiviriippa pel-toon. Ei siinä vielä kyllin, että Humeijan herra hätäännyksissään pyysi työmiestensä etumiestä jollain konstilla hukuttamaan hevosen ja ruumiin ja lupasi palkita etumiehensä siitä hyvästä ruhtinaallisesti, vaan tämä etu-mies juurikään näkemänsä unen ja erään aikaisemman tapauksen perus-teella väitti Tommin vain teeskentelevän ja näyttelevän kuollutta. Ei siinä sitten kyllin, että tämä etumies asetti ”kuolleeksi heittäytyneen” veneen

<sup>20</sup> HT 294–95.

<sup>21</sup> NEU 21–22.

perätuhdolle istumaan, pani melan tämän käteen ja työnsi veneen virran vietäväksi ja vielä huusi: ”Huopaa, kun koski lähenee”, vaan putouksen äärellä olevat kalastajat kimpaantuivat siitä, että koskea lähestyvä vene sotkisi heidän verkkonsa, Kuumäen renki hyppäsi omaan veneeseensä ja päästyään lähelle äijän venettä sieppasi tästä kiinni ja pudisteli niin että ukko putosi koskeen, mutta putosi itsekin. Renki siitä pelastettiin, mutta nyt piiskattavana oleva ”sameasilmäinen mökkiläinen”, kalastaja, oli huu-tanut: ”Se saa kuolla, tuo hullu, joka tottelemattomuudessaan laski läpi verkkojemme, mutta renki pitää pelastaa, Kuumäen verotalon renki.”

Tapahtumat kerrotaan kärjäselvitysten mukaisesti. Mukaan tunkeutuvat syytettynä olleiden paljastukset tapetun Tommin monista aiemmista varkauksista ja muista kolttosista. Kun varmoja todistajia ei saatu, ei oikeaa syyllistä löytynyt, ja niin täytyi lautakunnan päätellä Puiron emännän lailla. Leski näet todisteli moneen kertaan: ”Minun luuloni miehen menosta on seuraava: Meidän poika sen aluksi pukkasi lusikka suussa pöydän alle, siitä se vain tupehtui, Humeijan herra turrutti sen tunnon uudestaan ja vasta koskessa henki lopullisesti meni.”<sup>22</sup>

Novellin monivaiheisuudessa on sekä huvittavia että salaperäisiä kään-teitä. Jakautuva ja porrastuva rakenne on erinomainen. Kuoleman ongel-mallisuus on kuitenkin vain asiassa mukana olevien tulkinnan synnyttä-mää. Ruumiin seikkailut ovat joka tapauksessa osittain sidoksissa maagi-seen. ”Kuoleman Siiveri” sijoittuu taas puhtaasti merkilliseen maagiseen unimaailmaan.

”Kuoleman Siiverissä” saavat perinnäiset kiirastuliaihe, Kainin aihe ja Jerusalemin suutarin aihe varsin omalaatuisia muunnelmia. Teemana on syntien, elämän harha-askelien sovittaminen. Se toteutuu merkillisessä ra-jamaailmassa:

Elämän ja kuoleman rajamailla harhailee paljon ihmisiä, sairaita, tautien turmelemia ihmisiä, rumina, inhoittavina haaskoina liikuskellen. Kuoleman ota on lyönyt merkkinsä heidän haiseviin ruhoihinsa, vaika elämän auringonpaisteisille kedoille syntinen sielu halaa.

Siellä kulkee Kuoleman Siiverikin, murhaaja, valapatto, kolme kerta pyövelin kirveen alta pelastunut, puolisokea, laiha, musta mies, se-lässä seitsenkertaisten piiskausten arvet vihavoiden. Siellä kiertää Kuo-leman Siiveri samaa ympyrää ajasta aikaan elämän harha-askelia ker-raten, hämärissä valveillaolon rannan takaisissa kylissä talosta taloon hyppertäen, kiertää kiimaisena, kuten ennenkin kiiltävää polkua taa-postaen, avaten tutun talon, tavaten tutun tytön. Outo on katse työllä. Siiveriä ihan pelottaa. Mitä lienee tapahtunut?<sup>23</sup>

<sup>22</sup> HT 308–322.

<sup>23</sup> HT 272.

Novelli rakentuu surrealistisena pyörteenä, painajaisarjana, jossa samat motiivit ja tapahtumat kertautuvat samanlaisina tai muuntuvina, peräkkäisinä tai sisäkkäisinä. Rytmikaltaan novelli on harvinaislaatuinen. Kertautuvat keskeiset tapahtumat, henkilöt ja muut motiivit pyörivät kierteenä dynaamisena liikkeenä: Siiveri piiskattavana, oikeudessa syytettynä, kidutettuna, Siiveri nylkemässä mustaa tammaa, Rämälän lehmiä, Siiveri pirtin tanssihumussa, metsässä maan uumenissa tahmean sinisen aineen sisässä, Siiveri tappelussa, sodassa, äidin hoivaamana, pikku poikana, taas tutun tytön talossa ja niin uudelleen ja edelleen kertautuvana ja muuntuvana tapahtumasarjana. Kertautuvien motiivien rytmistä ja kuvioiden välisten rajojen unenomaisesta liu'unnasta näytteeksi seuraava palanen:

Mutta tanssi kiihtyy, ja Siiveriä venytetään mukana. On niin paha olo, suuri tuska ja hätä. Hän näkee taas, miten ukko kävelee pitkin jäätyynyttä tietä, vastatervatut kengät luistavat, ukko hoipertelee ja kaatuu, hän on vanha ja lapsellinen, häpeää lankeamistaan; miehistään ryhtiään hän sopertaa pehmeällä äänellään:

– Vartoos, kun pääsen kotia, lyön terlikat kantapäihin!

Kieli somasti särähtää ukolla, ja ihmiset nauravat hänelle.

– Ukko on tullut uudestaan lapseksi, sanotaan, häpeää lankeamistaan. Sillä on liukkaat kengät ja jalat eivät muutenkaan kannata. . .

– Vartoos, kun pääsen kotia, lyön terlikat kantapäihin!

Niin sanoo ukko, ja ihmiset nauravat hänelle. Mutta Kuoleman Siiveri tietää, että ukolla on tuhatmarkkanen taskussa, ja hän kiertää metsän läpi ukon eteen ja lyö puukon rintaan. Sitten hän pakenee kaartaen ladon ja lammen.

Herra armahda, Herra armahda!

Tuhatmarkkanen polttaa povea, ja taas alkaa pitkä öinen humaus. Väkevä, tulinen viina kiertää sisällä ja ympärillä on kuhinaa ja elämää, rivo, syntinen tanssinhumu. Siiveri kulkee lelluvien olentojen mukana tanssin mainingeissa kuin kala vedessä, völlähtelevät paljaat rinnat ja riippuvat vatsat hiipovat hänen laihtunutta ruhoaan. Se tuottaa omituisen riuduttavan nautinnon, kosketus vihavoittaa tutunomaisesti räähkättyä, haavojen turmelemaa ihoa. Se on kivusta turtuneen, helvetillisten tuskien kypsyttämän lihan tuskallinen nautinto. Siiveri hekumoitsee tunnustellen säästeliäästi vähäisimmänkin hyvätunteen, kuten saituri härskääntynyttä sillinpäätä imeskellellään. Se on nukuttavan riuduttava nautinto.

Siiveri herää tuskaiseen tuntoon, häntä lyödään suolavedessä lioteilla raipoilla. Tämän hän sai hevosen nylystä. . . Jestas, miten koskee! Tämän hän sai hevosen nylystä, mutta odottakoot. . . Ilkeää sentään tekee, kun sen muistaa. . . Siinä taas hummataan nylkemisen jälkeen, ja kun ilot ovat ylimmillään, toikkaroipi nyletty tamma pirtin

ovelle ja nuojuttaa päättään edestakaisin. Lapset kirkuvat ja humalaiset miehet huutavat:

- Mitä kummittelet, koni?
- Maahan kuvatus, kaadu maahan, kuvatus!
- Voi sun jukul’avita, perhana. . .

Naiset itkevät ja emäntä on kauhusta sanaton.

Ja Siiverille yksin piiskat tuomittiin. . . Se kirvelee enemmän kuin suolatut raipat. . . vaan odottakootpa. . .

Niinhän se onkin Siiveri taas vapaa ja metsässä. Siinä on rankkitiinu pensaasuojuassa. Hän taluttaa kellokkaan ja vasta markkinoilta tuodun Valkupään tiinun luo. Kiskokaapas siitä mahaanne! Lehmät kiskovat rankkia ja pökertyvät siihen sammalille. Siiveri pomppii niiltä nahat pois ja menee Rämälään odottamaan.

Ja illankähmässä, kun lehmät saapuvat, konttaavat nekin nyletyt naudat surkeasti ammuen muitten mukana. Se on hirmuinen näky. Piijat huutavat ja emäntä pyörtyy navetan kynnykselle. . . Mutta Siiveri vain nauraa. Siinä on heille kosta veljen kädestä. Miksipä hänelle yksin piiskat tuomittiin?<sup>24</sup>

Nylkemisen, tappamisen, viinanjuonnin, tanssin ja piiskattavana olon jatkuvassa myllerryksessä Siiveri siis polttaa entisiä syntejään. Ihmeellistä vaihetta tuskan alhossa merkitsee kun tulee äiti ja vilvoittaa kuumeista ot-saa. Nyljetyn mustan tamman kontrastikuvaksi sukeltautuu lapsuuden puuhevonen: ”Hänhän onkin vielä pikku poika ja leikki valkoisella puuhevosella, jolla on ikäänkuin mustat sukat jalassa.” Äidin toisen käynnin jälkeen uusi rinnasteinen muuntunut kuva: ”Siinä on penkillä puuhevonen ihan mustuneena ja Siiveri pesee sen tummaa pintaa, ja äiti vierellä selittää, että se on synti, suuri synti.” Ja kun äiti taas kerran tulee, hän vetää poikansa ruohoiselle nummelle. Ja siellä: ”Siinähän tuleekin musta tamma pää pystyssä vastaan, reippaana kuin ennenkin astellen. Mutta eihän se olekaan enää musta tamma, valkoinen on pää ja kaula ja valkoinen on vaippa selässä.” Uudella käynnillään äiti sanoo, että pian on Siiveri kaikesta vapaa. Mutta Siiveri ei usko. Hänen tavoittamansa tuttu tyttö ja tämän lapsi häipyvät sumuun, Siiveri joutuu taas Rätylän takakartanolle, jossa kaksi nyljettyä lehmää ammu saihossa. ”Niin kiertää Kuoleman Siiveri elämän harha-askelia kerraten – päivät ja yöt, kesät ja talvet saapastaa ajattomuuden rantoja mies polttaen suuria syntejään hivuttavalla tuskien tulella.”<sup>25</sup>

”Kuoleman Siiverissä” heijastuu tarinoiden historiassa tapahtunut muutos: tarinamaailman muuttuminen kristillisten aineiden johdosta nega-

<sup>24</sup> HT 280–81.

<sup>25</sup> HT 288.

tiiviseksi; esimerkiksi paholainen on tullut ystävällisten avulioiden henkio-  
lentojen sijaan. Toppilan novellissa puhutaan paholaisesta; siinä on useita  
alluusioita Raamattuun ja uskonnolliseen mielikuvamaailmaan; siinä on  
vahvasti kristillistä syyllisyysfilosofiaa. Tarinaperinteinen puoli ei kuiten-  
kaan ole sen merkitsevin puoli, vaan se, että Toppila on novellissaan luo-  
nut kuolemasta, joka ratkaisemattomana olemassaolon arvoituksena on  
kirjallisuuden aiheista keskeisimpiä, harvinaisen sanataiteellisen vision.  
Sen rytmi on suggestiivinen, sen surrealistinen kuvien pyörre samoin.  
Edellä olevasta pitkäköstä lainauksesta erottuvat myös muutamat väke-  
vät vertaukset ja metaforat. Monet kuvat ovat kinesteettisiä ja motorisia.  
Myös tahmeus ja niljakkuus tehostuvat paitsi tappamisen, nylkemisen ja  
tanssin tapahtumarytmissä myös monissa kuvissa ja äänteellisessä ainek-  
sessa.

Mitä tekemistä ”Kuoleman Siiverillä” on *Decameronen* kanssa? Olem-  
me kaukana Boccaccion novellien heleydestä ja vapaasta leikkelystä.  
Vastaavaa sävyä tavoittaa enintään kehyksen ruton kuvauksesta, Firen-  
zen onnettomuuden synnyttämästä moraalisesta rappiosta ja makaaberis-  
ta taudinkuvauksesta ja kuolemasta. Moinen rinnastus olisi kuitenkin liian  
teennäinen. Tarkoituksenani on ollut osoittaa taiteen tapahtuman vastaa-  
vuuksia. Samalla tavoin kuin keskiaikainen fabliau- ja muu vanhempi ker-  
rontaperinne muokkautuu taiteeksi Boccaccion ansiosta, samalla tavoin  
syntyy taidetta myöhemminkin. Valitsemillani esimerkeillä olen halunnut  
osoittaa, miten esimerkiksi kotoinen tarinaperinteemme on noussut sana-  
taiteen tasolle. Erikoisesti Heikki Toppila ansaitsee siinä suhteessa jatku-  
vaa huomiota.

Heikki Toppilan novellit ovat sopiva esimerkki myös siitä, miten tari-  
napohjainen novellitaiteemme on ohjautunut novelliperinteen eri linjoihin.  
”Kosiomiehen kolme kuolemaa” edustaa juonellisesti porrastuvaa tapah-  
tumasarjanovellia. ”Kuoleman Siiveri” on rakenteeltaan kierteinen: sillä  
on tausta mutta ei varsinaista tapahtuma-alkua, ja loppu kiertyy ratkaise-  
mattomaan alkupisteeseen. Siiverin kuva on monimuotoinen: hän on syyll-  
inen ja hän haluaa sovittaa, mutta hänen osakseen on tullut myös epäoi-  
keudenmukaista syyllisyyttä ja rangaistusta (vain hänet tuomittiin joukol-  
la toteutetusta hevosen nylkemisestä; väärän todistuksen johdosta hänet  
tuomittiin Kalaojan Santerin taposta, vaikka juuri Santerilla oli heidän kä-  
sikähmässään ase, jonka Siiveri ryösti itselleen ja jolla hän sitten löi). Si-  
iverin kuva ja kohtalo on todella polymorfinen, ja novellin rakenne ilmen-  
tää juuri sitä: kerronnan kierteinen rytmi ja Siiverin tekojen mielettömyys

ovat yhtä. Tämän novelliperinteen osittain yhtäläisiä vaikuttajia ovat Dostojevskin ja Tšehovin, anglosaksisten kauhufantasioiden ja Kafkan painajaisunimaailman novellistiset voimakeskukset.

## 2. Näkökulmatekniikkaa

Etenkin Tšehovin toteuttamassa novellin vallankumouksellisessa uudistamisessa on myös uudennaisella näkökulman käytöllä ratkaiseva osuutensa. Annamari Sarajas kirjoittaa asiasta näin: ”Eräs niistä taitavista keinoista joilla Tšehovin perinteen novelli lisää tehokkuutta syvyyssuuntaan ovat näkökulman vaihdokset, kamerakulman asettelu. Klassillinen, pitkätaissuuntainen novelli etenee useimmiten yhtä näkökulmaa käyttäen, ulkopuolisen tarkkailijan kertomuksena. Keskihakuinen mielialanovelli tyytyy harvoin tähän. Näkökulman siirtely on sille erinomainen keino tiivistää tunnelmaa novellin sisäistä keskusta kohti. Näkökulma siirretään esimerkiksi vain piinallisen hitaasti keskushenkilön haltuun, paljastetaan vasta myöhemmin hänen kannaltaan se mikä muiden reaktioista jo on vihjaten käynyt ilmi.”<sup>26</sup>

Maria Jotunin lyhyet novellit, joita Rafael Koskimies ”omassa sanastossaan” nimittää sattuvasti ”abstraktioiksi” tai ”käsiterunoiksi”,<sup>27</sup> ovat näkökulman vaihtelevan käytön esimerkkinä novellitaiteemme parhaimmista. Erikoisen näkökulmatekniikan hallinta ei kuitenkaan rajoitu Jotunilla vain suppean muodon vaihtelevaan hahmotukseen. Myös laajamittaisen novellin rakentelussa hän on vaihtelevan näkökulmatekniikan avulla onnistunut tekemään oivalliset rakenneratkaisunsa. *Martinin rikos* on tältä kannalta, novellistisena toteutumana muutenkin, erittäin mielenkiintoinen.

*Martinin rikos* on laaja, noin sadan tavallisen kokoisen sivun mittainen novelli. Se tuli julkisuuteen samana vuonna kuin Jotunin komedia *Miehen kylkiluu* (1914). Näiden kahden teoksen rinnakkaisuus ilmentää jo varhaistuotannosta lähtien Jotunille luonteenomaista heilahtelua: nopeata näkökulman vaihtoa komiikasta tragiikkaan. Samat elämänongelmat valaistuvat vuoroin kepeän käsittelyn ja leikin, vuoroin vakavan pohdiskelun ja leikkaavan, dramaattisen syvennyksen keinoin.

*Martinin rikoksen* fiktiivisessä miljöössä on aineksien ja värien vastavuutta suomalaisen sisämaan pikkukaupungin (Kuopion) kanssa. Fiktiivi-

<sup>26</sup> Sarajas 79.

<sup>27</sup> Koskimies, Antti Hyryn lyhyt muoto. US 25. 8. 1968.

nen historiallinen aika vastaa väljästi vuosisatamme alkupuolta. Novellin tapahtuma-aika ulottuu alkukesästä syksyyn; lisäksi on mukana takautuvia jaksoja. Keskeisinä toimivina henkilöinä ovat Martin, lääkäri; Fredrika, hänen vaimonsa; Anna, heidän tyttärensä; Alvar, heidän poikansa; Iida, Alvarin vaimo; Lennart Ahlman, vanhaa kauppiassukua oleva liikemies. Sivumennen tavataan myös Alvarin ja Iidan lapset Martta ja Einar. Tärkeitä taustahenkilöitä ovat Erik Öhman vanhempi ja nuorempi, varakaita liikemiehiä.

Novelli jäsentyy 18 jaksoon (lukuun). Kaksi ensimmäistä jaksoa avaavat Martinin perheen elämäntilanteen. Äidin ja tyttären suhde on läheinen ja lämmin. Yhteisenä huolenaiheena on Alvar, joka on vähitellen luisunut rappioon; käy ilmi hänen tuhmaileva elämänsä ja juopottelunsa, mukana on viittauksia myös vielä arveluttavampaan. Anna on lupautumassa Lennart Ahlmanille. Siitä on isä iloinen, äiti ei. Äiti ja isä ovat vieraita keskenään. Myös Alvar ja Iida ovat etääntyneet toisistaan. Iidan huvittelunhalu suuntautuu ulkopuolelle, Alvar on siitä selvillä.

Näkökulma vaihtuu nopeasti näissä kahdessa ensimmäisessä luvussa. Ensimmäisen luvun alkutilanteena on aurikoinen aamuhetki, joka nähdään Annan näkökulmasta. Seuraavana on dialogijakso, Annan ja äidin aamujutustelu, jossa paljastuvat Alvarin elämäntavat, perheen raha-asiat, perheen häpeä. Seuraavana on kertojan näkökulma, josta katsotaan äidin ja tyttären yhteistä oloa ja heidän välistään suhdetta. Kuin huomaamatta vaihtuu tähytystypiste äidille: ”Ja kun Anna kohosi istualleen, huomasi äiti, että jokin ikävä ajatus painoi taas hänen mieltään.”<sup>28</sup> Seuraava äidin ja tyttären keskustelu koskettelee Annan asemaa ja heidän maallälhtöään. Keskustelun lomaan sijoittuu kaksi äidin ajattelujaksoa. Keskustelun jälkeen seuraa nopeavaihtoisesti Annan ja äidin ajatuksia, sitten neljän vuorolauseelman mittainen isää koskeva sananvaihto, ja luku päättyy Annan ajatuksiin.

Myös toinen luku avautuu Annan näkökulmasta. Aamuinen yhdessä-olo jatkuu, mutta kokonaisuutta hallitsee Annan ajattelu, josta näkökulma avautuu aluksi edelliseen päivään, Lennartin vierailuun. Annan ajattelu on oman aseman aprikointia, Lennartille suostuminen keskeisenä ongelmana. Anna tietää isän olevan hyvillään asiasta, koska perheen onni tuntuu riippuvan Lennartin varallisuudesta. ”Tämä on kauppa kuten maalaisten, ajatteli Anna. Eipä runollisuutta, eipä rakkautta.”<sup>29</sup> Mutta voihan Anna

<sup>28</sup> MJ 7.

<sup>29</sup> MJ 15.

yrittää, koettaa ”sopiutua”. Melkein riemukkaalta tuntui uusi velvoitus, joka hänelle nyt selkeni. Luvun päättää lyhyt äidin ja tyttären keskustelu.

Näin näkökulma vaihtuu seuraavissakin luvuissa: henkilöltä toiselle, välillä kertojalle, ja dialogijaksoja on runsaasti.

Kolmannen luvun muistin tasolla takautuvissa jaksoissa valaistaan Fredrika Martinin aikaisempaa elämää. Käy ilmi, että Erik Öhman oli ollut ”hänen leikkitoverinsa, hänen parhain ystävänsä”. ”Ja hän jumaloi vieläkin Erikiä.”<sup>30</sup> Samoin kuin Alvar heillä samoin Erikin poika osoitti rappion merkkejä. Ja hän oli salaa toivonut, että nuori Erik ja Anna olisivat menneet yhteen. Myöhemmin, kymmenennessä luvussa, käy ilmi, että orastava rakkaussuhde Fredrikan ja Erik Öhman vanhemman välillä oli tukahtunut Erikin ollessa ulkomailla ja huhun kertoessa hänen siellä kihlautuneen. Kun samaan aikaan osui Martinin kosinta, Fredrika epätoivoissaan suostui Martinin vaimoksi. Erik Öhmanin palattua ulkomailta huhu osoittautui vääräksi. Sittemmin Erik solmi myös oman avioliittonsa.

Novellin keskeiset ihmissuhteet paljastuvat vaihe vaiheelta. Teemallinen ongelmakeskus on Alvar. Jokainen heijastaa ja tilittää suhdettaan häneen. Käy ilmi, että rappio oli päässyt alkuun jo nuoruudessa, vähitellen, ensin ruumiillisena väsymyksenä. Hän oli eronnut koulusta antautuakseen käytännölliselle alalle. Kuitenkaan hän ei ollut osannut tarttua mihinkään. Hän oli luisunut toimeettomuuteen ja ryypiskelyyn. Pääsy Öhmanille palvelukseen ja avioituminen Iidan kanssa merkitsivät väliaikaista nousua. Seurasi vajoaminen saamattomuuteen, juopottelua, rahan saamiseksi kavalluksia, nimien väärennyksiä. Pääsy Ahlmanin konttoriin ei auttanut, päinvastoin rappio vain syveni: Lennart Ahlman sieti Alvaria Annaa tavoittellessaan, ja Alvar käytti tilannetta hyväkseen, kietoi siis sisarensa ja muut läheisensä rappion vyyhtiin.

Taitavasti eri näkökulmia käyttämällä Jotuni vähin erin paljastaa ongelmakokonaisuuden. Kesän aikana tapahtuu paljon. Anna ja Lennart kihlautuvat. Iidalla on ollut suhde nuoremman Erik Öhmanin kanssa, mutta kesän aikana hän kietoo Lennartin pauloihinsa, leikitelläkseen ja samalla kostaakseen Annalle, jonka poroporvarillista nuhteettomuutta hän ei sietänyt. Alvar, joka käyttää hyväkseen sekä sisarensa että vaimonsa suhdesidonnaista apua rahaa kiristäessään, syyllystyy myös uusiin entistä pahempiin väärennyksiin. Yhteenotto isän kanssa on väistämätön, ja isä painostaa poikansa tekemään itsemurhan.

<sup>30</sup> MJ 20.



*Martinin rikos* on todellinen ihmissuhteiden novelli. Kullakin henkilöllä on oma perusongelmansa, joka paljastuu ennen kaikkea suhteessa Alvariin. Äiti säälii poikaansa, ymmärtää tätä. Hän tuntee selvää syy-yhteyttä. Hän on tehnyt rikoksen elämää vastaan antautuessaan Martinille ja uskossa valheellisia huhuja Erik Öhmanista. ”Tekipä Alvar mitä tahansa, äiti ei häntä tuomitseisi, ei häntä jättäisi. He kaksi, he kuuluivat yhteen, minkä Alvar elämällään rikkoi, sen hänkin rikkoi.”<sup>31</sup>

Isäkin tuntee syyllisyyttä. Hän tuntee laiminlyöneensä poikansa kasvatuksen. Isän periaatteena on kuitenkin rigoristinen joko — tahi. Tärkeintä on oikeuden toteutuminen, velvollisuuden täyttäminen, ja sen vuoksi isän mielestä Alvarilla ei ole oikeutta elää.

Anna tuntee veljeään kohtaan sääliä ja rakkautta, ja kun hänkin epä-määräisesti joskus ajattelee kuolemaa parhaaksi Alvarille, se tapahtuu rakkauden tasolla: ”Alvar katsoi Annaa silmiin ja Anna näki hänessä veljensä, jota hän ei voinut olla rakastamatta. Hän ymmärsi häntä ja rakasti häntä rikoksineen ja valheineenkin. Ja kuitenkin olisi hänestä ollut onni, jos äkkinäinen tauti, jos salama olisi hänet tappanut ja tuhonnut tuohon hänen eteensä.”<sup>32</sup>

Idan suhde Alvariin jakautuu avioliiton sopuisan alkuaajan jälkeen suunnilleen seuraavaksi: kiusaantuminen — arvosteleminen — kylmeneminen — sopeutuminen ja siihen liittyvä irtautuminen: ensin pari ohimenevää rakkaussuhdetta, sitten pitempiaikainen suhde nuorempaan Erik Öhmaniin ja sitten Lennart Ahlmaniin. Lapset olivat Iidalle toisarvoisia. Hän tahtoi elää ja iloita, ja hän myös osasi elää väljästi, oman vapautensa säilyttäen. ”Hän otti tinkimättä ja antoi surkuilematta.”<sup>33</sup>

*Martinin rikoksen* sosiaalinen taso on ongelmaton — ainakin eksplisiit-tisesti. Vain neljännen luvun alkupuolella piirtyy seuraavanlainen vastakohta: ”Paisteista katua ajoi joku maalainen kärryissään torille. Sinne kulki talonemäntiä rannukkaiset, harmaat saalit hartioilla, maitokannu ja torikori kädessään. Suorina ja jäykkinä kulkivat rikkaammat, sivuilleen katsomatta. Köyhemmät ja laihemmat työmiesten vaimot mennä humpasivat kiireesti käsiään huitoen ja pää etukumarassa ja tervehtivät nöyrästi rikkaampia, jotka vaan huulia liikuttaen arvokkaasti vastasivat.”<sup>34</sup> Sosiaalinen ero häivähtää myös Annan tuumiskelussa: ”Tämä on kauppa

<sup>31</sup> MJ 31.

<sup>32</sup> MJ 58.

<sup>33</sup> MJ 53–54.

<sup>34</sup> MJ 21–22.

kuten maalaisten.” Implisiittistä sosiaalista problematiikkaa voisi tietenkin yrittää nähdä Martinin perheen rappioilmiöistä. Sellainen veisi nähdäkseni kuitenkin teoksen perustasojen ulkopuolelle, ja yritys olisi kovin teennäinen.

Sen sijaan moraalisten ongelmien osuus on kauttaaltainen ja painava. Novellistisesti magneettisina keskuksina on Alvarin rappio ja Annan asema. Alvarin degeneraatiosta irtautuu useita muita koskevia moraalisia kysymyksiä, perinnöllisyyden osuus, kasvatuskysymys, vanhempien välisen suhteen ongelmat, oman avioliiton ongelmat, heikon, pehmeän luonteen suhtautumisvaikeudet. Pahimmaksi kiristyy kysymys siitä, onko isällä oikeutta pakottaa poikansa itsemurhaan — vaikka se näyttäisi olevankin ainoa ulospääsytie. Ratkaisuksi voi katsoa novellin nimen: Martinin rikos.<sup>35</sup> Mutta tässäkin ratkaisussa on ongelmallisuutta: on kysymyksessä rikos, mutta miten sitä on arvioitava? Tapahtumassa on viiltävää ristiriitaa: kun isä kuulee laukauksen poikansa huoneesta, hän ei tunne helpotusta. ”Uusi tuska, synkempi kuin kaikki entiset, vyöryi raskaana hänen päällensä, hän paineli käsillä päätänsä, huojutteli sitä ja voihi ääneen.”<sup>36</sup>

Toisena ongelmakeskuksena on naisen suhde rakkauteen ja avioliittoon — Jotunille luonteenomainen teema. Päätyminen väärän miehen vaimoksi on aihe, jota Jotuni väsymättä varioi kautta tuotantonsa. *Martinin rikoksessa* on kysymys myös Fredrikan rikoksesta: vastoin syvintä tunnettaan hän oli antautunut Martinin aviopuolisoksi, järjen käskyä totellen. Tämä rikos rakkauden käskyä vastaan varjostaa koko Fredrikan elämää. Siihen on itse asiassa sidoksissa myös Alvarin harhautunut elämä. Paralleelisena on tyttären ratkaisu: väärän miehen vaimoksi. Samoin on käynyt myös Iidalle.

Novellissa on kerrostuvaa problematiikkaa ja toisiinsa sitoutuvia motiiveja. Isän elämänasenteissa heijastuu biologista determinismiiä, ja toisaalta häntä ohjaa tinkimätön oikeudentunto, velvollisuus paitsi heitä asianomaisia myös koko yhteiskuntaa kohtaan ”ja niitä terveitä ja voimakkaita kohtaan, jotka tulevaisuutta takaavat”.<sup>37</sup>

Alvarin tapaukseen valahtaa myös rappion romantiikkaa, selvimmin kahdeksannessa luvussa, myös viidennentoista luvun Alvarin mietteitä koskevissa kohdin. Siihen liittyy Alvarin osoittama ”säännöllisen pikkue-

<sup>35</sup> Annamari Sarajas toteaa asiasta: ”Jotuni vastaa kieltävästi nimittämällä kirjansa ’Martinin rikokseksi.’” — Suomen kirjallisuus V, s. 79.

<sup>36</sup> MJ 117.

<sup>37</sup> MJ 67–68.

lämän” halveksunta. Vastaavuutta on myös Iidan asenteissa, vaikka hänen rohkea antautumisensa elämänleikkiin onkin dynamiikaltaan vastaakohta Alvarin elämänväsymykselle. Kumpikin piirre on tyypillinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa.

Monet *Martinin rikoksen* motiivit ja ongelmat ja sävyt ovat vuosisatamme alun kirjallisuudesta tuttuja, erikoisen tuttuja Maria Jotunin elämäntapakuvausta. Nämä ainekset olisivat toisarvoisia, ellei niistä rakentuisi ihmiskuvauksen taidetta. Teoksen rinnakkaiset teemat etenevät johdonmukaisesti. Tapahtumien tasolla huipentumana on Alvarin itsemurha. Sisäisten sielullisten tapahtumien tasolla novellistinen ydinkohta on nähdäkseen Annan elämänpettymyksessä. Anna, jossa on teoksen henkilöistä eniten hienoa inhimillisyyttä, lämpöä, avaraa sielukkuutta, kokee pettymyksen juuri kun hän on tietoisesti ohjannut itsensä ottamaan vastaan uuden elämän, unohtanut ajatuksen itsensä myymisestä, halunnut nähdä kaikesta huolimatta ratkaisussaan oikeata, syvää, inhimillisesti kehittävää. ”Niin, että hän oli menetellyt oikein, kun asian täten ratkaisi. Tiesihän nyt edes, mihin kiinteästi pyrkiä ja mitä tahtoa. Oppia toista ymmärtämään ja häntä rakastamaan. Oppia hänestä löytämään ihminen ja oppia sen ihmisen kanssa sopiutumaan.” ”Täyttävää, melkeinpä riemukasta oli siinä uudessa velvoituksessa. Se tuotti tyydytyksen ja sen kautta selveni kaikki.”<sup>38</sup>

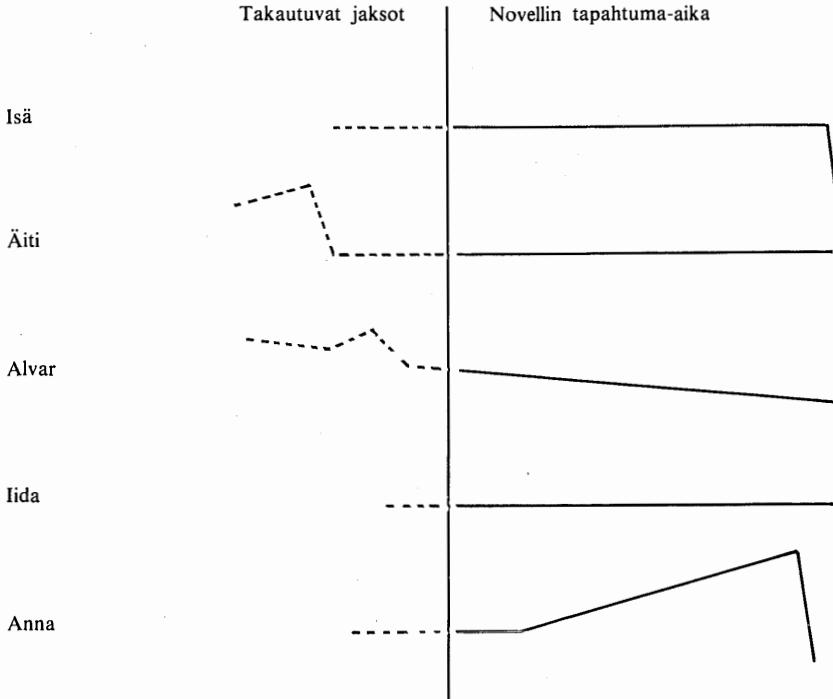
Vain Annassa tapahtuu elämäntunteen nousu, ratkaiseva elämään suhtautumisen muutos novellin varsinaisena tapahtuma-aikana. Hiljainen sisäinen tilitys johtaa tähän nousuun. Siihen on persoonallisuuden edellytykset. Sen vuoksi sen täydellinen katkeaminen Lennartin uskottomuuteen on syvän traaginen. ”Likainen ja matala oli maailma. Ja kuitenkin tuntui kipeältä kieltäytyä siitä elämästä, joka siinä maailmassa hänelle tarjoutui.”<sup>39</sup>

Isän kokemaa sielullista romahdusta ei edellä minkäänlainen nousu. Äidin syvimmat elämänpettymykset ovat taas takanapäin. Iida pysyy samanlaisena kaiken aikaa. Alvar luisuu jatkuvasti alaspäin. Hänen rappionsa syvyyttä osoittaa se, että hän on valmis käyttämään vaimonsa ulkopuolisia suhteita rahaa saadakseen.

Yritän osoittaa seuraavan kaavion avulla novellin keskeisten henkilöiden sisäistä elämänkehitystä:

<sup>38</sup> MJ 16, 17.

<sup>39</sup> MJ 101.



*Martin rikoksessa* ei ole ehkä sellaista luontevuutta kuin Jotunin suppeissa novelleissa ja esimerkiksi *Miehen kylkikuussa*. Siinä on hiven suunnitelmallisuuden tuntua. Tämä ei nähdäkseni kuitenkaan pahasti häiritse. Kokonaisrakenne on esteettisesti luja. Hallittu nopea näkökulmien vaihto rytmittää novellin, nykyarvioinninkin vaatimukset huomioon ottaen, kestäväksi taiteeksi. Jotunin lauserytmi on elastista ja etenevää. Monessa kohdin näkyy Jotunin taito kirjoittaa dialogia ja luoda dramaattisia tilanteita. *Martinin rikos* on ihmiskuvauksen taidetta, sanataidetta.

Voiko *Martinin rikosta* pitää novellina? Eikö kokonaisuudessa ole sellaista väljyyttä ja vaihtelevuutta, että sitä voisi nimittää pikku romaaniksi yhtä hyvin kuin *Arkielämää*-teosta? Itse asiassa *Martinin rikoksen* struktuuri on kuitenkin keskitetyn kiinteä, novellistisen linjakas. On huomattava, että esimerkiksi sekä vanhempi että nuorempi Öhman jäävät taka-alalle, niin tärkeitä henkilöitä kuin ovatkin; he eivät esiinny näkyvästi toimivina henkilöinä. Lukuun ottamatta toisessa luvussa olevaa ”edellispäivää” valaisevaa jaksoa kaikki takautuvat jaksot rakentuvat tiiviinä selostuksina muistin tasolla — eläviä tilanteita ei niissä ole. Näiden seikkojen perusteella on varsin aiheellista luonnehtia *Martinin rikos* nimenomaan novelliksi.

## LÄHTEET

- |  |             |
|--|-------------|
|  | Viitelyhene |
| Boccaccio, Giovanni: Decamerone I—II. Täydellisestä italiankielisestä laitoksesta suomentaneet Ilmari Lahti ja Vilho Hokkanen. Kuudes painos (Tammen Kurkisarja). Helsinki 1973. | Dec. I, II  |
| Jotuni, Maria: Martinin rikos. Helsinki 1914.  | MJ          |
| Kojo, Viljo: Tuulta ja tyyntä. Valittuja novelleja. Helsinki 1947.   | Kojo        |
| Topelius, Z.: Kootut teokset VI. Porvoo 1929.  | Topelius    |
| Toppila, Heikki: Tarinat. Porvoo 1950.   | HT          |
| <br>   |             |
| Koskimies, Rafael: Antti Hyryn lyhyt muoto. US 25. 8. 1968.  |             |
| Heikki Toppila. Kertojan kehityshistoriaa. Porvoo 1938.  | RK          |
| Mattila, Pekka: Romaaneja vai novellikokoelmia? Hiukan lajiteoreettista rajankäyntiä. Sananjalka 15, 1973  | Mattila     |
| Neuschäfer, Hans-Jörn: Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. München 1969.                       | NEU         |
| Petsch, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst. 2. Auflage in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Bd. 20. Halle 1942.                | Petsch      |
| Prang, Helmut: Formgeschichte der Dichtkunst. Stuttgart 1968.  | Prang       |
| Sarajas, Annamari: Maria Jotuni. Suomen kirjallisuus V. Keuruu 1965  |             |
| Sihvo, Hannes: Unto Seppäsen Myllytarinat. Suomi 113:4, 1968.  | Sihvo       |

PEKKA MATTILA: *Aspects of the Finnish short-story.*

## 1. Stories based on traditional material

Just as Boccaccio succeeded in breaking through the rigid formality and superficiality of traditional narrative techniques, so elsewhere have there been examples of a similar breakthrough in the art of the short-story based on tradition.

Popular jokes and anecdotes tend to deal rather one-sidedly with the themes of adultery and deception; they treat them sarcastically and brutally, without really coming to grips with the actual human problems. When the writer of an artistic short-story deals with these themes he combines different stylistic levels and materials and creates a polyform description of man.

It is not always easy to say exactly what distinguishes a short-story from a traditional legend, fairy tale or other narrative. It seems to be mostly a question of breaking down a formula: for example, rejecting the traditional rules for beginning or ending a fairy-tale, definite three-fold structure and so forth. Another characteristic is a new way of making the structure — stratification of motifs and types of narration, use of changing points of view, variation of rhythm etc.

In Finnish literature very fine short-stories have been written on the basis of the fairy-tale tradition. The development of the short-story has also been implicitly influenced by adventure stories in many ways. Jokes and anecdotes nearer to reality and modern times have, in their everyday realism, provided material and motifs for Finnish short-stories.

Legends, however, have been more fruitful than other traditional forms in vitalizing the Finnish short-story tradition. The actual telling of stories has if anything represented a ba-

sically epic situation: stories were told during the long winter evenings when people had gathered to do their spare time work, or in saunas after fishing, by camp-fires, in mill-houses or on long journeys to the town: particular places and landmarks by the roadside reminded people of stories connected with them. The folk legend tradition can be seen clearly in the first of our short-stories, written in both Swedish and Finnish in the 19th century. During the present century, especially Viljo Kojo, Aino Kallas, Unto Seppänen, Pentti Haanpää and Heikki Toppila have written interesting short-stories based on the folk-legend tradition. The newer tradition is represented above all by Veijo Meri.

The short-stories by Heikki Toppila, for example, show how features of the legend tradition have in various ways been incorporated into this art form. Toppila has used a divergent and staggered structure, different degrees of speed and strength of rhythm, creating a polyform description of man. As well as a Boccaccio type of development one can also see the central power of the short-stories by Dostoevsky and Chehov, the anglosaxon horror stories and also the nightmare world of Kafka.

## 2. The point-of-view technique

In the radical renewal of the art of the short-story brought about by Chehov a very important part is also played by a new way of handling the angle of vision. Changes in point of view create depth and space. By varying the point of view, the author may either agonizingly slowly or very rapidly reveal the central human relationships and focus on the conflicts. Among Finnish short-story writers, especially Maria Jotuni has succeeded in finding excellent structural solutions by means of a multiplepoint-of-view technique. Jotuni is equally at home with this rapid changing of viewpoint in her short-stories and in longer and more complicated ones.