

Eero Suvilehto

Dimitâr Dimovin *Tupakkaa*
ristiriitojen romaanina

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1995

Eero Suvilehto

Dimitâr Dimovin *Tupakkaa*
ristiriitojen romaanina

Bulgarialaisen kriisin horjutetut kuvat

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa (S212)
huhtikuun 8. päivänä 1995 klo 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1995

Dimitâr Dimovin *Tupakkaa*
ristiriitojen romaanina

Bulgarialaisen kriisin horjutetut kuvat

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 47

Eero Suvilehto

Dimitâr Dimovin *Tupakkaa*
ristiriitojen romaanina

Bulgarialaisen kriisin horjutetut kuvat



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1995

URN:ISBN:978-951-39-8476-2
ISBN 978-951-39-8476-2 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-34-0479-X
ISSN 0075-4633

Copyright © 1995, by Eero
Suvilehto and University of
Jyväskylä

Jyväskylä University Printing
House and Sisäsuomi Oy, Jyväskylä
1995

ABSTRACT

Suvilehto, Eero

Dimiter Dimov's *Tobacco* as a novel of contradictions - the shaken pictures of a Bulgarian crisis. Jyväskylä: University of Jyväskylä 1995.

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1995, 241 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 47)

ISBN 951-34-0479-X

Zusammenfassung

Diss.

This research concerns two differing editions (1951 and 1953) of the Bulgarian Dimiter Dimov's novel *Tjutjun (Tobacco)* and their reception during the last 40 years. The frameworks for this study are reception theory, literary history, comparativism, political science and psychology.

Dimov's modern way of handling a traumatic topic (the destruction of the capitalist class and the formation of a socialist state in Bulgaria) caused public disagreements which were troublesome for the totalitarian state and which the "leadership" of the party solved. Dimov was forced to write another edition in which he tried to adapt it according to the directions given to him. In the new edition, the contradiction between a heroic epic synthesis and a psychological portrait is readily apparent. In addition, the authenticity of the picture that was conveyed about the historical period of transition turned out to be problematic. The state propaganda machinery had to resort to public campaigns to be sure of the "correct" way of reading. It was only in 1992 that the first edition of *Tjutjun* was reprinted and its merits were acknowledged.

After the archives were opened it became possible to further research the whole process in which *the author, the work of art, the conveyer, and the receiver* all played a part.

Changes in reception cannot simply be explained by the political situation, but there are more universal factors in the background. For instance, similar changes can be detected in the reception of Väinö Linna's works in Finland. However, matching changes in Bulgaria have been slower to develop because of the circumstances. The direction of the shifts in reception can partly be interpreted within a theory of crisis. The different stages in managing a national crisis seem to have parallels in literature itself (genres and their aesthetics), and in how literature is received.

Key words: Dimiter Dimov, *Tobacco*, reception, socialist realism, theory of crisis

ESIPUHE

Nyt päättyvä projekti on pitkä matka ihmiselämän mittakaavassa. Dimitâr Dimov on seurannut minua enemmän tai vähemmän tiiviisti jo 20 vuoden ajan. Näihin vuosiin sisältyy 6 vuotta opiskelua, työtä ja elämää Balkanilla. Yleisen kirjallisuuden pro graduni tein v. 1977 Dimovin romaanista *Osâdeni duși /Kiroitut sielut/*. Toimiessani Suomen kielen ja kulttuurin lehtorina Sofiassa v. 1980-1985 keräsin materiaalia lisensiaattintyötäni varten. Muokkasin Suomen akatemian 4 kk apurahan ja työtömyyspäivärahan turvin aineistosta opinnäytetyön, joka julkaistiin kirjana Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitoksella v. 1992 nimellä *Dimitâr Dimovin Tytyn murroksen romaanina Bulgarian kirjallisuudessa*.

Matkallani olen saanut apua monilta ihmisiltä. Erityisesti haluan kiittää ohjaajiani tri Georgi Vältsevia ja prof. Sinikka Tuohimaata kannustuksesta ja kriittisistä huomautuksista. Tuskallisilla loppumetreillä olen saanut tärkeää moraalista tukea ja neuvoja kollegoiltani tri Taisto Määttäältä ja dos. Tuovi Monolalta sekä varsinkin naapuriltani tri Aimo Roiniselta. Sofiassa tri Vältsevin ohella ovat monet tutkijat ja asiantuntijat olleet korvaamattomana apuna. Folkloristi Katja Mihailova on johdattanut minua Bulgarian rikkaaseen kansanperinteeseen ja maantieteilijä Rumen Penin opastanut maantuntemuksessa. Dimovin kotimuseon johtaja Anna Svitkova auttoi ratkaisevasti arkistomateriaalin etsimisessä sekä kommentoi asiantuntevasti monia tutkimukseeni liittyviä yksityiskohtia. Opettaja Sava Panajotov ja kirjailija Radoj Ralin ovat värikkäillä kertomuksillaan syventäneet kuvaani bulgarialaisen elämän sellaisista puolista, jota akateemisen tutkimuksen on vaikea tavoittaa. Varapresidentti Blaga Dimitrova on uhrannut kallista aikaansa ja näyttänyt tietä vallan ja taiteen hämärille kohtaamispaikoille. Professori Erkki Peurasen kanssa olen vuosien mittaan voinut vaihtaa ajatuksia, joita työn äärellä on syntynyt. Tutkijat Erkki Vainikkala ja Veli-Pekka Lehtola ovat olleet aina valmiita ottamaan rakentavasti kantaa tutkimukseni eri vaiheissa nousseisiin kysymyksiin.

Ilman opetusministeriön myöntämää matka-apurahaa Sofiaan sekä Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan ja kirjallisuuden laitoksen apurahaa, en olisi saanut työtäni päätökseen. Professorit Teivas Oksala ja Pekka Lilja vetivät minut odysseijani loppuvaiheessa miehekkäästi kuiville. Kiitokset myös vaimolleni Annelille, joka on antanut minulle voimia ja kannustusta.

Omistan tämän kirjan lapsilleni Ilkolle, Katjalle ja Sinille.

Oulussa maaliskuussa 1995
Eero Suvilehto

- *Mitä sinä täällä teet?*
 - *Tutkin ja kirjoittelen.*
 - *Mitä sinä tutkit?*
 - *Olen filologi, tutkin kirjallisuutta.*
 - *Se on hyvä, tutki vain.*
- Mutta älä tutki asekauppiaita, ampuvat vielä sinut.*

Keskustelu kaivosmies Janis Anastasiadiksen kanssa Olympiadan kylässä (muinainen Stageira, Aristoteleen kotikaupunki) syyskuussa 1992.

SISÄLLYS

I	TUTKIMUKSEN TEOREETTISET JA HISTORIALLISET LÄHTÖKOHDAT	11
1	Dimităr Dimovin <i>Tytyn</i> : kirjailija - teos - reseptio	11
2	Kirjallisuus osana bulgariaalaista identiteettiä	15
3	Kirjailija myyttinä ja vaikuttajana	24
4	Historiallisen romaanin kansalliset juuret	27
	4.1 Sankari Markosta Hilendarskin 'Historiaan'	27
	4.2 Ikeen alla - bulgarialaisen romaanin peruskivi	32
II	DIMOVIN VARHAISTUOTANNON RIKKINÄINEN IHMINEN	41
1	Yliluutnantti Benz	41
2	Kirotut sielut	48
III	MURROKSEN HEIJASTUKSIA	54
1	Kulttuuri-ilmapiiri ja 'yhteiskunnallinen tilaus'	54
2	Romaanin asemasta vuoden 1944 jälkeen	59
IV	TYTYNIN ENSIMMÄINEN LAITOS JA SEN RISTIRIITAINEN VASTAANOTTO	64
1	Juoni ja erityispiirteet	64
2	Tupakka tuotteena ja symbolina	71
3	Irina - Dimovin tuotannon avainhahmo	78
4	Vanhan maailman kasvot - vihollinen lähikuvassa	90
5	Kommunistit ja puolueen ääni	98
6	Teoksen suosio ja sen tausta	107
7	Kirjailijaliiton hämmentyneet kokoukset pääsihteerin salaperäisen kirjeen varjossa	110
8	Kiistan leviäminen lehdistöön	115
9	Puolueen pää-äänenkannattajan isku ja sen jälkikaiut	124

V	TOINEN LAITOS JA HAPAROIVA AIKALAISKRITIIKKI . . .	132
1	Pakkosynnytyksen tulokset	132
2	Soraääniä julkisesta hiljaisuudesta	139
VI	PITKÄN KIRJASODAN MONET ULOTTUVUUDET	144
1	Tietoisuuden häilyvät rajat - päätelmiä lukijakirjeiden perusteella	144
2	Taide propagandan työvälineenä ja ideologisena tahratestinä	148
3	Ensimmäisen laitoksen hidas rehabilitaatio	159
4	Romaani kansallisena pedagogina ja terapeuttina - eräitä paralleeleja	163
5	Kriisin käsittelyn reseptiohistoriallisia ulottuvuuksia	171
VII	LOPUKSI	183
	ZUSAMMENFASSUNG	185
	VIITTEET	187
	LÄHTEET	198
	BULGARIASTA SUOMENNETUT SITAATIT ALKUKIELELLÄ . . .	209
	HENKILÖLUETTELO	239

I TUTKIMUKSEN TEOREETTISET JA HISTORIALLISET LÄHTÖKOHDAT

1 Dimitâr Dimovin *Tupakkaa* : kirjailija - teos - reseptio

Dimitâr Dimovin (1909-1966)* lyhyehkö elämä ehti sisältää ainakin kaksi elämäntyötä. Kirjallisuuden ohella Dimov loi myös merkittävän tieteellisen uran eläinlääketieteen professorina Sofian yliopistossa, jossa hoiti virkaa kuolemaansa saakka. Dimovin elämään mahtuu myös kolme avioliittoa ja kaksi yhteiskuntajärjestelmää. Historian veriset käännteet koskettivat häntä läheisesti jo 4-vuotiaana, kun upseeri-isä kuoli Balkanin sodassa v. 1913. Pojan äiti omistautui tämän tapahtuman jälkeen intensiivisesti lapsensa kasvattamiselle ja kouluttamiselle. Myös Dimovin isäpuoli, joka upseeriuran jälkeen oli toiminut tupakka-alalla, merkitsi kirjailijan tulevaa kehitystä ajatellen paljon. Hänen kautta Dimov ammensi tietoja tupakkateollisuuteen ja kauppaan liittyvistä yksityiskohdista sekä alalla toimineista persoonallisuuksista. Sota-aikana bulgariaalaisten miehitettyä osia eteläisestä Makedoniasta tutustui Dimov myös Kreikan vanhoihin kansainvälisen tupakkakaupan keskuksiin.

Eräs Dimovin paradokseista liittyy hänen kuolemaansa.

* Dimov syntyi 25.6.1909 Lovetšin kaupungissa, mutta perhe muutti noin vuoden päästä Dupnitsaan, mistä tuli Dimitârin kotikaupunki armeija- ja opiskeluaikoihin saakka. - Kirjailijoiden henkilötiedot perustuvat Ivan Bogdanovin teokseen *Trinadeset veka bälgarska literatura* (ks. Bogdanov 1983), mikäli muuta lähdettä ei erikseen mainita. Dimovin osalta olen täydentänyt näitä tietoja erityisesti kirjailijan kotimuseon johtajan Anna Svitkovan tarjoaman kirjallisen ja suullisen materiaalin pohjalta (ks. Svitkova 1992).

Luonteeltaan syrjäänvetäytyvä, kuin sivullisena Bulgarian kirjallisuuteen tullut Dimov kuoli Bulgarian kirjailijaliiton puheenjohtajana. Monien velvollisuuksien ilmeisesti täysin uuvuttamana hän sai kohtalokkaan aivoverenvuodon Bukarestissa pidetyssä kansainvälisessä kirjailijakongressissa 2.4.1966. Romanin *Tytyn* (Tupakkaa 1951) kirjoittaja oli itse ketjupolttaja. Kirjailijan persoonallisuus ja biografia jäävät tässä työssäni kuitenkin taka-alalle - niin mielenkiintoisia, traagisia ja ristiriitaisia elementtejä kuin ne sinänsä sisältävätkin. Tulen nostamaan esille vain seikkoja, joilla näen olevan merkitystä tälle tutkimukselle asettamieni päämäärien kannalta.

Dimovin aseman stalinismin oloissa tekee poikkeukselliseksi jo hänen teostensa henkilöhahmojen ja myös aihepiiriensä korostunut kansainvälisyys. Monipuolisten tieteellisten ja taiteellisten harrastusten ohella Dimov oli kiinnostunut espanjalaisesta kulttuuripiiristä. Vuonna 1943 hän tutki Madridissa kuuluisassa Ramon y Cajal -instituutissa eläinten hermojärjestelmien histologiaa, mutta hankki samalla myös materiaalia toista romaaniaan *Osâdeni Dușia* (Kiroitut sielut 1945) varten. Ajan tapaan Dimovin kansainvälisyys voitiin helposti leimata "holtittomaksi kosmopoliittisuudeksi", mitä vastaan kampanjoitiin yhteiskunnan kaikilla tasoilla.

Dimovin asema ja merkitys bulgarialaisessa kirjallisuudessa on kahtalainen. Hän on huomattava kirjailija, jota on pidetty mm. psykologisen romaanin uranuurtajana. Merkittäväksi tässä suhteessa arvioitiin jo hänen esikoisromaaninsa *Borutšik Benz* (Yliluutnantti Benz 1938). Eniten julkisuutta hän on kuitenkin saanut kiihkeän ja ainutlaatuisen pitkän kirjasodan osapuolena ja kohteena.

Romaani *Tytyn* on laajamittainen kuvaus bulgarialaisen porvarisluokan noususta ja tuhosta. Se kuvaa kriittistä murrosvaihetta, kun neuvostoarmeija työntyi - saksalaisten perääntyessä - syksyllä 1944 maahan ja entinen yhteiskuntajärjestelmä kumottiin. Vaikka kyseisten aihepiirien käsittelyä rajoittivat stalinismin ajan kaavat ja tabut, onnistui Dimov luomaan teoksen, joka ei ole menettänyt merkitystään tänäkään päivänä.

Tytynin ensimmäinen laitokseen kohdistui kuitenkin ankara kritiikki ja polemiikki, johon osallistui lopulta myös valtion korkein johto. Monisyisen kiistan - joka alkuaan liittyi Dimitrovin palkinnon jakamiseen - seurauksena Dimov joutui kirjoittamaan romaanistaan toisen laitoksen. Tämä laitos sai (poliittisen vallan keinoin) kanonisoidun aseman virallisessa kirjallisuuden hierarkiassa. Ensimmäinen laitos painettiin uudestaan vasta v. 1992 - tosin ääniä sen puolesta oli esiintynyt jo sosialismin kaudella. Näin tavallaan ympyrä on sulkeutunut, ja prosessi julkisilta osiltaan kokonaisuudessaan analysoitavissa.

Tutkimukseni kohteena on Dimitâr Dimovin romaanin *Tytyn* kaksi laitosta (1951 ja 1953) sekä niiden vastaanoton ja aseman kehitys tähän päivään saakka. *Tytynin* asemaa tarkastelen sekä Dimovin tuotan-

nossa että bulgarialaisen kirjallisuuden kontekstissa. Ilman laajempaa poliittista ja historiallista taustaa sekä kansallisten erityispiirteiden huomioon ottamista eivät monet teoksen sisäiset (lähinnä esteettiset) enempää kuin ulkoisetkaan ristiriidat (pitkä polemiikki seuraamuksineen) ole ymmärrettävissä. *Tytyn* ja erityisesti siitä käyty kiista hahmottuu pitkälti osana lähihistorian kuvasta käytyä taistelua.

Dimovin romaanin toisistaan poikkeavien laitosten^{*} vastaanotto ja kanonisointiprosessi moninaisine vivahteineen ja vaiheineen tarjoaa mitä parhaan tutkimuskentän reseption tarkastelulle käsitteen laajassa mielessä. Prosessi kuvastaa hyvin myös sitä, miten sekä millaisten argumenttien ja motiivien perusteella 'sosialistisen realismin' määrittely erityisesti ždanovismin aikana ja myöhemminkin tapahtui. *Tytynin* historia on havainnollinen ja konkreettinen esimerkki poliittisen vallan ja taiteen suhteista totalitarismin oloissa. Erityisen paljastavia ovat tässä suhteessa dokumentit (mm. Bulgarian kirjailijaliiton kokouspöytäkirjat vuodelta 1952), jotka ovat olleet luettavissa vasta sosialismin romahdettua. Niistä on nähtävissä millaisia valtapoliittisia tekijöitä saattoi kirjallisuuspalkintojen myöntämiseen liittyä.

Uudemman resptioestetiikan kirjallisuuskäsitykseen sopivaksi tutkimiskohteeksi prosessi sopii hyvin, mm. siitä syystä, että tarkastelun piiriin saadaan niin **kirjailija, teksti, välittäjä** kuin **lukijakin**¹. Painopiste asettuu tässä työssä erityisesti kolmeen viimeiseen aspektiin. Kirjailijan biografialla, ideologista kehitystä ja ihmissuhteita sekä myös hänen suhdetta luomiinsa fiktioihin ovat jo varsin perusteellisesti käsitelleet Dimov-monografioissaan mm. Pantalej Zarev (1970), Ekaterina Ivanova (1981) ja Neli Dospevska (1985). Uudempaa tutkimusta edustavat kuitenkin Krâstju Kujumdžievin tutkielma *Dimitâr Dimov* (1987) ja Anna Svitkovan ja Albert Benbasatin toimittama dokumenttien kokoelma *Slutšjat Tytyn* (Tapaus Tytyn, 1992)**

Aikojen ja arvostusten muuttuminen alkaa jo tuntua Kujumdžievin teoksessa, vaikka hän puhuu vielä *Tytynistä* eräänlaisena miinakenttänä, johon on vaarallista kajota. *Slutšajat Tytyn* on puolestaan karujen historiallisten dokumenttien ja asiakirjojen kokoelma, johon tosin

* Yhdyn tässä kuitenkin Anna Svitkovan ja Albert Benbasatin näkemykseen, että toisen laitoksen juonellisista ja henkilöhahmojen lisäyksistä huolimatta *Tytyniä* on syytä pitää yhtenä teoksena. Alkuperäistä juonta ei toisessakaan laitoksessa rikota ja myös temaattinen konseptio pysyy samana.² En olekaan analysoinut toista laitosta tarkemmin erikseen, vaan kuvannut vain lyhyesti oleellisemmat muutokset.

** Tutustuin teoksen lähdemateriaaliin ja muihinkin aiheeseen liittyviin dokumentteihin jo ennen kirjan ilmestymistä keväällä 1992. Viitteissä käytän Benbasatin ja Svitkovan toimittamaan dokumenttikokoelmaan (paitsi lehtiartikkeleiden osalta) silloin kun alkuperäismateriaali sisältyy siihen sellaisenaan, muussa tapauksessa viitataan suoraan alkuperäismateriaaliin.

liittyy lyhyt kommentti. Kujumdžievin teos on antanut monia virikkeitä työlleni, vaikka se keskittyy enemmän kirjailijan persoonallisuuteen kuin oma tutkimukseni.

Työni polttopisteessä on (kirjailijan elämänkaaren rajojen yli ulottuvan) historiallisen prosessi, jossa kirjailija on vain yhtenä osatekijänä. *Tytynin* laitokset kuvastavat konkreettisesti, miten kirjailija yritti sopeutua aikansa vaatimuksiin, kun vallalla oli 'konfliktittomuuden teoria'. Paradoksi kirjailijan kannalta oli, että hän varhaistuotannossaan v. 1938 lähtien oli viljellyt hyvin ristiriitaisia, psykologisesti rikkinäisiä henkilöahmoja ja julistanut juuri ristiriitaisuuden modernin ihmisen rikkaudeksi. Tytyn variantteineen merkitseekin eräänlaista filosofisten ja esteettisten lähtökohtien yhteentörmäystä, jossa erilaiset kerrostumat paljastuvat paikoin jopa silmiinpistävän selkeinä. Se, että *Tytyn* nousi tärkeäksi ja kiistellyksi teokseksi ei olekaan selitettävissä vain vaikean ja tärkeän aiheen (toinen maailmansota ja yhteiskuntajärjestelmän kumoutuminen) vuoksi, vaan myös tietyistä romaanin formaalisista ja esteettisistä ominaisuuksista käsin. Tarkastelen teosta lähemmin juuri tästä lähtökohdasta. Analyysissä käytän viitekehystenä mm. Staffan Björkin ja Mihail Bahtinin romaanitaiteesta esittämiä teesejä.

Tytynistä on kirjoitettu Bulgariassa paljon - ja viime aikoina on paljastunut yhä uusia yksityiskohtia sekä kirjailijasta että hänen teostensa taustoista - mutta laajemmat synteetit ovat jääneet tekemättä. Kirjasotaan liittyneet ilmiöt on selitetty (esim. Kujumdžiev) lähinnä stalinismiin ja ždanovilaisuuteen liittyvinä ilmiöinä. Tutkittavan prosessin kaareissa hahmottuu kuitenkin myös universaalimpiakin piirteitä, joille löytyy vastaavuuksia esimerkiksi Suomesta. Vertailukohdaksi olen ottanut Väinö Linnan tuotannon vastaanottoprosessissa ja lukijoiden odotushorisontissa tapahtuneet muutokset, joita erityisesti *Tuntemattoman sotilaan* osalta on varsin seikkaperäisesti tutkittu. Myös Bulgarian kirjallisuuden yleisten kehityslinjojen kuvauksessa olen käyttänyt rinnastuksena vastaavia prosesseja Suomessa. *Vaikka Tuntematon sotilas ja Tytyn* käsittelevät luonteeltaan erilaisia kansallisia kriisivaiheita, näyttää teosten vastaanoton kehityksessä vallinneen samansuuntaisia kehitystendenssejä.

Näiden kehityslinjojen kuvaukseen olen soveltanut mm. Johan Cullbergin kehittämään kriisiteorian paradigmaa. Lähtökohtani on pitkälti poikkitieteellinen. Pelkästään yhden paradigman soveltaminen tekisi enemmänkin oikeutta vain paradigmalle - ei itse tutkittavalle monimuotoiselle prosessille ja sen laajoille kytkennöille.

Työni lopussa pyrin synteisiin sekä samalla myös yleisempien kehitysmallien hahmottamiseen. Tietoisesti olen pyrkinyt kuromaan umpeen sitä juopaa, joka kirjallisuustieteessä näyttää problemaattisella tavalla muodostuneen teorian ja tutkimuskohteen välille.³

2 Kirjallisuus osana bulgarialaista identiteettiä

Kansainvaellusten aikana idästä tulleet turkkilais-tataarilaiset muinaisbulgaarit olivat vuonna 681 perustamassaan valtiossa vähemmistönä ja sulautuivat nopeasti traakialaiseen ja slaavilaiseen kantaväestöön Heidän kielestään, uskonnostaan ja tavoistaan on vain vähän konkreettisia dokumentteja. Muinaisbulgaarit, jotka olivat käyttäneet riimukirjoitusta, omaksuivat pian kreikkalainen kirjoitustavan. Esimerkiksi muinaisbulgarialaisten kaanien nimiluettelosta (Imennik) on säilynyt vain kreikkalaista kirjaimistoon pohjautuva versio.¹

Pidettyään pitkään puoliaan mm. Bysanttia vastaan Bulgaria joutui vähitellen kristikunnan piiriin ja samalla sen sisäisiin valtataisteluihin. Rooma ja Bysantti olivat jo tuolloin kilpailevia mahteja, vaikka muodollinen ero tapahtuikin vasta vuonna 1040. Vuosikautia kestäneen poliittisen ja sosiaalisen umpikujan jälkeen Bulgarian hallitsija Boris kastatutti itsensä kristinuskoon vuonna 866.² Hän käytti Rooman ja Bysantin erimielisyyksiä hyväkseen. Diplomaattisin keinoin hän onnistui irrottautumaan Bysantista, uudisti liiton frankkien kanssa ja piti yllä suhteita Roomaan. - Muodollisesti Rooma tuolloin oli myös Konstantinopolin kirkollinen johtaja. Vuonna 870 pidetty Konstantinopolin suuri kirkolliskokous liitti kuitenkin Bulgarian autokefalisena arkkhiippakuntana Konstantinopolin patriarkaatin tuomiovaltaan ja päätös sitoi Bulgarian lopullisesti Bysantin vaikutuspiiriin.³

Euroopassa monet muutkin pienet valtiomuodostelmat yrittivät hoitaa omia intressejään Bysantin ja Rooman välisessä jännitteessä. Slaavilaisen Suur-Määrin hallitsija Rostislav taisteli frankkien ekspansiota vastaan. Aseena kamppailussa oli mm. kielipolitiikka. Juuri Suur-Määrissä pyrittiin oman, slaavilaisen kirjoituksen luomiseen.⁴ Oma kirjakieli olisi ollut suojana frankkien taholta syntyneitä painetta vastaan. Rostislavin pyrkimyksillä tuli olemaan kauaskantoinen merkitys koko slaavilaiselle kulttuuripiirille - eikä vähiten Bulgarialle.

Vuonna 863 lähetettiin Rostislavin pyynnöstä Konstantinopolista Määriin kaksi oppinutta munkkia, Kyrillos ja Methodius. Nämä munkki-veljekset olivat tulleet tunnetuiksi teologeina, filologeina ja Bysantin diplomaatteina, joiden tehtävänä oli huolehtia uskonnollisesta ja poliittisesta valistuksesta. He olivat kehittäneet slaavilaiselle kielelle oman kirjoituksen ja kääntäneet sille huomattavan osan uutta ja vanhaa testamenttia. Määrissä veljekset ottivat uuden kirjakielen käyttöön sekä perustivat kirkkoja ja kouluja.

Vuonna 868 Kyrillos joutui Venetsiassa (joka tuolloin kuului lähinnä Bysantin alaisuuteen) tunnettuun kiistaan kolmikielisyysopin kannattajien kanssa. Puheessaan slaavilaisen kirjoituksen puolesta Kyrillos vetosi Paavalin I Korinttolaiskirjeen 14. luvun 5. jakeeseen, jossa Paavali sanoo toivovansa, että kaikki seurakuntalaiset puhuisivat kielil-

lä.⁵ Puhe on jäänyt Kyrilloksen itsensä kirjoittamana osaksi hänen kirjallista perintöään, joka tunnetaan niin Bulgariassa kuin laajalti muuallakin slaavilais-ortodoksisella alueella. Vapaasti käännettynä tekstin keskeinen osa on seuraava:

"Eikö Jumalan sade lankea kaikille samalla tavoin? Eikö myös aurinko paista kaikille? Emmekö hengitä ilmaa kaikki samalla tavoin? Eikö ole häpeä, että hyväksytte vain kolme kieltä ja haluatte kaikkien muiden heimojen ja kansojen olevan kuuroja ja mykkiä? Sanokaa minulle, pidätkö Jumalaa niin voimattomana, ettei hän pysty antamaan heille kieltä, vai niin kateellisenako, että ei halua, me tunnemme monia kansoja, jotka ylistävät Jumalaa omalla kielellään."⁶

Yhtäläisyys Kyrilloksen esittämien näkemysten ja Saksassa yli puoli vuosituhatta myöhemmin syntyneen uskonpuhdistuksen ideologian välillä on selvä. Tätäkin taustaa vasten on ymmärrettävä kuinka arvokkaaksi Kyrilloksen Ja Metodiuksen jättämä perinne on koettu. Joulukuussa 967 paavi Andrei II hyväksyi virallisesti slaavilaisen kielen käyttämisen liturgisena kielenä, mikä merkitsi Kyrilloksen ja Metodiuksen työn juhlallista tunnustamista. Mukana oli samalla myös valtapoliittisia pyyteitä. Kun slaavilaisesta kirjoituksesta oli tavallaan tulossa Bysantin ase Roomaa vastaan, paavi otti nyt tämän aseensa itselleen.⁷

Kyrillos nimitettiin Pannonian ja Määrin arkkiepiispaksi sekä paavin legaatiksi, jonka alaisuuteen kuului mm. nykyisen Unkarin, Tsekinmaan ja Slovakian sekä Kroatian alueita. Vuonna 870 saksalainen papisto kuitenkin vangitutti Metodiuksen syyttäen tätä saarnaamisesta laillisten alueidensa ulkopuolella. Myös paavi lakkasi lopulta tukemasta Metodiusta tämän osoitettua edelleenkin uskollisuutta Bysanttia kohtaan. Syynä oli ilmeisesti myös se, että Määrin kuningas taipui entistä enemmän Rooman kannalle. Ennen kuolemaansa vuonna 885 Methodius ehti vielä kääntää koko raamatun ja runsaasti hengellistä kirjallisuutta sekä kouluttaa satoja oppilaita. Kun nämä poliittisten suhdanteiden muututtua karkotettiin Määristä, uusi turvapaikka löytyi tsaari Boriksen hallitsemasta Bulgariasta.

Merkittävimmäksi veljesten työn jatkajaksi kohosi Bulgariassa Kliment Ohridski (n. 840-916).^{*} Hän koulutti v. 900 perustamassaan

* Klimet Ohridskin asemasta ja merkityksestä on esitetty Bulgariassa ja Jugoslaviassa toisistaan poikkeavia näkemyksiä. Jugoslavialaisen tulkinnan mukaan Kliment Ohridski (ohridski = ohridiläinen, ja Ohrid-järvi sijaitsee nykyisen Makedonian tasavallassa) puolusti kielikysymyksissä lähinnä makedonialaisia intressejä. Makedonia kuului kuitenkin sekä Ohridskin aikaan kuten myöhemmin myös lähes koko Turkin vallan ajan uskonnollisesti, kielellisesti ja hallinnollisesti kiinteästi Bulgarian yhteyteen. Kiista makedonialaisten etnisestä identiteetistä hiertää edelleenkin sekä Sofian ja Skjopjen ja Belgradin välejä. Tämä ristiriita ei rajoitu vain kielestä ja kulttuurista käytäviin keskusteluihin, vaan lisää alueen vakavia sotilaallisia ja poliittisia jännitteitä.

Pyhän Pantelejmonin luostarissa 3500 oppilasta kirkollisiin tehtäviin ja siten häntä pidetään myös Bulgarian korkeamman opillisen sivistyksen perustajana. Sofian nykyinen yliopisto onkin nimetty juuri Kliment Ohridskille. Hän kehitti slaavilaisen kirjoituksen lähes sen nykyiseen muotoonsa. Tosin Kyrilloksen ja Metodiuksen luoma glagolitsaksi nimitetty kirjaimisto eli uudemman (kirilitsan) rinnalla 1000-luvulle saakka.⁸

Omilla aakkosilla kirjoitettu uusi kirjakieli julistettiin valtion viralliseksi kieleksi vuonna 983. Päätös liittyi vallanvaihtoon ja näyttää syntyneen sisäisen valtataistelun tuloksena.⁹ Pääkirkkojen pragmaattinen suhde kolmikielisyysdogmiin tuli jälleen kerran konkreettisesti ilmi; Bulgariassa Bysantti alkoi nyt puolustaa samaa kolmikielisyysdogmia, jota vastaan se oli Määrissä taistellut ja pitänyt kerettiläisenä. Kehitys johti kuitenkin Bulgariassa suhteellisen yhtenäiseen omakieliseen kulttuuriin. Filologit ovat panneet merkille tuolloisissa teksteissä esiintyneen sanan **kieli** (ezik) semanttisen laaja-alaisuuden. Sanaa käytettiin sekä nykyisessä merkityksessä että myös tarkoittamassa kansaa.¹⁰

Bulgarian keskiaikainen kirjallisuus sai tärkeimmät vaikutteensa Bysantista ja oli aluksi pääasiassa Juuri kreikasta käännettyä uskonnollista kirjallisuutta, jonka rinnalle alkoi pian esiintyä myös omaperäisiä tekstejä. Tšernorizets Hrabârin poleeminen kirjoitus (800-luvulta) slaavilaisten aakkosten puolesta (Za bukвите) edustaa hyvin tätä omaperäistä linjaa.¹¹ Samaan suuntaukseen kuuluvat myös monet apokryfit, joiden ohella merkittäviä kirjallisuuden lajeja olivat mm. saarnatekstit (oratorska proza) ja hagiografiat.

Kun Bysantti valloitti Bulgarian vuonna 1019, toteutettiin kolmikielisyysdogmi niin konkreettisesti, että bulgariankielistä kirjallisuutta alettiin systemaattisesti tuhota.¹² On kuitenkin todettu, että juuri Bysantin vallan aikana (1019-1185) bulgariankielinen apokryfinen kirjallisuus eli kukoistuskauttaan. Syntyi mm. Bulgarian apokryfinen historia (Balgarski apokrifin letopis), jonka alku muistuttaa laajalle levinnyttä Isakin viimeisistä näyistä kertovaa apokryfiä. Kyseinen historia on patrioottisen paatoksen sävyttämä, aikaisemmat bulgarialaiset kuninkaat esitetään idealisoidussa hengessä ja bulgarialaiset nähdään valittuna kansana, jonka Jumala oli ohjannut asuinsijoilleen.¹³ Bysanttilaisen (vieläkin vaikuttavan) käsityksen mukaisesti taas kansainvaellusten yhteydessä saapuneet tulokkaat ovat barbaareita, joilla ei ole perinteistä oikeutta alueeseen.

Merkittäviä apokryfejä ovat myös bogomililäisyyteen liittyvät kirjoitukset. 900-luvulla syntynyt bogomililäisyys oli kerettiläinen oppi, jossa pakanallinen dualismi yhdistyi kristinuskoon. Tämän manikealaisvaikutteisen opin mukaan Saatana oli luonut maailman näkyvän osan ja Jumala vain ihmisen sielun. Papisto rituaaleineen kuten myös feodaalinen esivalta kuuluivat Saatanan luomaan näkyvään osaan. Bogomilismillä oli voimakas yhteiskunnallinen sisältö, joka vaikutti erityisesti Bysantin vallan kaudella, mutta on jättänyt jälkensä meidän päiviimme

saakka.¹⁴ Bogomililäisyys on eräs nykykirjallisuudenkin keskeisiä aiheita. Erityisesti sosialismin aikana bogomilismi nähtiin feodalismien oloissa syntyneenä edistyksekkäänä liikkeenä.

Vapauduttuaan Bysantista Bulgaria koki nousukauden. Se jatkui voimakkaana erityisesti vuoden 1204 jälkeen, jolloin latinalaiset ristiretkeläiset valloittivat Konstantinopolin. Bulgarian silloisesta pääkaupungista Târnovosta tuli hetkeksi koko itäisen kirkon keskus.¹⁵ Uuden itsenäisyyden kautena elpyi aikaisempi perinne ja myös uutta kirjallisuutta syntyi keskiaikaisten lajien puitteissa. Vuodelta 1273 on peräisin ensimmäinen paperille kirjoitettu bulgarialainen kirja, nimeltään Târnovon evankeliumi (Târnovsko evangelie). Bulgaria oli nyt keskeisessä asemassa bysanttilaisen kulttuurin kehittäjänä ja välittäjänä ainakin Serbiassa, Valakiassa, Moldaviassa ja Venäjällä. Esimerkiksi ikonimaalauksen alueella Târnovon koulukunta vaikutti hyvin laajasti ortodoksissa piirissä.¹⁶ Bulgarian merkitys Venäjän keskiaikaiselle kulttuurille yleensäkin on ollut varsin tuntuva.¹⁷ Feodaalivaltion kukoistus jäi kuitenkin lyhyeksi. hajoittavat voimat repivät maata sisältä ja ulkoa. Kerettiläiset opit (tärkeimpänä bogomilismi) vastustivat sekä maallista että hengellistä valtajärjestelmää, ja sotia käytiin niin bysanttilaisia, latinalaisia kuin tataareitakin vastaan. Vuonna 1393 turkkilaisten onnistui vallata Târnovo, ja Bulgaria menetti itsenäisyytensä.

Lähes 500 vuotta kestänyt turkkilaisvallan aika merkitsi uhkaa oman kulttuurin olemassaololle. Osa bulgarialaisista omaksui islamilaisuuden, mutta valtaväestö jäi entiseen uskoonsa. Vieraan kulttuurin ekspansio ei tullut pelkäämään Turkin taholta, vaan uhkana oli myös kreikkalaistuminen, sillä Bulgarian kirkko oli alistettu kreikkalaisten johtoon. Oman kielen ja kulttuurin säilyttäjinä toimivat silti luostarit. Keskiaikainen perintö otettiin kansallisen heräämisen ns. 'renessanssin' (1762-1878) aikana taas käyttöön. Varsinaisen kaunokirjallisuuden katsotaan syntyneen juuri tuon ajan loppupuolella. Kansallisen historiatiotisuuden ensimmäiset herätteet tulivat kuitenkin teoksista, joita suppeasti ottaen ei voida pitää kaunokirjallisina.

Keskiaikaiselle ja yleensäkin myyttiselle ajattelutavalle oli tyypillistä pitää kirjoitustaidon alkuperää jumalallisena. Kreikkalaiset liittivät kirjoituksen lähinnä Hermekseen, babylonialaiset Habun- ja egyptiläiset Thot-jumalaan.¹⁸ Keskiaikaiset kiistat kolmikielisyysdogmista perustuvat konkreettisten reaalipoliittisten syiden ohella myös yllämainittuun käsitykseen. Näitä taustoja ajatellen ei ole ihme, että Kyrilloksen ja Metodiuksen hahmot saivat ja saavat edelleenkin erityisen aseman bulgarialaisessa tietoisuudessa. Jo 'renessanssin' aikana Kyrilloksen ja Meto-

* Bulgariassa nimitetään ensimmäistä kyrillisillä aakkosilla kirjoitettua kieltä muinaisbulgariaksi (straobalgarski). Suomessa slavistien käyttämä nimitys muinaiskirkkoslaavi on lähempänä Bulgarian ulkopuolella käytettäviä nimityksiä. Muissa slaavilaisissa maissa ei nimittäin olla erityisen halukkaita liittämään ensimmäistä slaavilaista kirjakieltä pelkäämään bul-

diuksen päivää (24. toukokuuta) alettiin viettää ensimmäisenä kansallisena juhlapäivänä.²¹ Munkkiveljesten asemaa bulgarialaisessa identiteetissä kuvaa, että heidän asemastaan ja merkityksestään slaavilaiselle kulttuurille uskallettiin käydä harvinaista) polemiikkia myös neuvostoliittolaisten kanssa - vaikkakin vain suppeissa tieteellisissä yhteyksissä.

Kyrillisen kirjoituksen bulgarialaisen alkuperän korostaminen on ymmärrettävää sekä historiallisesta perspektiivistä (alituinen taistelu kansallisen olemassaolon puolesta ja toisaalta käsitys kirjoituksen myytteisestä alkuperästä) että nykyaikanakin vallitsevista antropologisista näkökohdista. Pitäväthän useat antropologit oman kirjoituksen luomista osoituksena korkeasta kulttuuritasosta, jonka vain harva kansa saavuttaa.²² Joka tapauksessa Kyrilloksen ja Metodiuksen elämäntyö ja heidän luomansa kirjoitus on osa keskeisintä kansallista symboliikkaa.²³ Juuri kirjallisuus auttoi identiteetin, kielen ja keskiaikaisen perinnön säilymisen pitkän turkkilaisvallan aikana. Tämä historiallinen seikka on paljolti vaikuttanut myöhemminkin suhtautumista kirjallisuuteen ja kirjailijoihin. Erilaisten yhteiskuntajärjestelmien vallitessa perinne vain on saanut erilaisia korostuksia.

Polemiikki kyrillisen kirjoituksen kansallisesta alkuperästä muistuttaa joitakin muita keskusteluja kulttuuriperinnön omistamisesta. Tiettyä analogiaa on esimerkiksi Kalevalan 150-vuotisjuhlien tiimoilla esiintyneissä mielipiteiden ilmauksissa. Suomessa Kalevalasta puhuttu kansalliseepoksena, Neuvostoliitossa taas käytettiin kansaneepoksen nimeä.²⁴ Suomessa sen enempää kuin Bulgariassakaan eivät ulkopuolelta kuuluneet eriävät mielipiteet ole heikentäneet kulttuurisaavutuksen kansallista korostusta. Meillä kuitenkin eivät sitten kielitaistelun ole kansalliset symbolit joutuneet sellaisten ristipaineiden alle kuin Bulgariassa (ja myös esim. Makedoniassa). Kyrilloksen ja Metodiuksen päivä, 24. toukokuuta, on eräs suurimmista kansallisista juhlapäivistä. Tapahdumaa hallitsee vahva isänmaallinen paatos ja samalla kuitenkin 24. toukokuuta on virallisista juhlapäivistä kaikkein spontaanein. Kaukainenkin historia (tulkintoineen) on läsnä bulgarialaisessa ajattelussa ja kulttuurissa. Piirre on niin voimakas, että sitä on mielestäni mahdotonta sivuuttaa tutkitaanpa sitten mitä bulgarialaisen kulttuurielämän osaluetta tahansa - erityisesti tämä koskee kirjallisuutta.

Venäläisen Georgi Gatševin mukaan tyypillistä Romanian, Bul-

garialaisen yhteyteen. Puolaksi kyseinen kieli on 'starocerkiewno - slawianski'; venäjäksi 'staroslavjanskii jazik'; slovakiksi 'staroslovansky jazyk'; tsekiksi 'staroslovenski'. Nimityksiin liittyy enemmän tai vähemmän näkemys, että kyseinen kirjakieli on eräänlaista yleisslaavilaista perintöä. Toisaalta Jugoslaviassa painotettiin (kuten vieläkin Serbiassa ja Makedoniassa) Kyrilloksen ja Metodiuksen makedonialaisuutta.¹⁹ Kreikkalainen tutkimus puolestaan katsoo, että veljekset ovat lähinnä kreikkalaisia.²⁰

garian ja Serbian kirjallisuuksille on ollut niiden nopea kehitys. Kyseisissä maissa saatiin kansallinen itsenäisyys 1800-luvulla ja alettiin nopeasti omaksua ja hyödyntää eurooppalaista kulttuuriperintöä, josta Turkin vallan kaudella oli jääty syrjään. Keskeisintä Gatševin tutkimusaineistoa on juuri Bulgarian kirjallisuus, joka vuosisadassa oli käynyt läpi kehityksen pyhimyselämäkerroista moderneihin eurooppalaisiin virtauksiin. Esimerkiksi Ranskassa tai Englannissa vastaava tapahtuma oli kestänyt kokonaisen vuosituhannen.²⁵

Suomalaisesta perspektiivistä katsoen balkanilaisissa ilmiöissä on myös tuttuja piirteitä. Gatšev jakaa kirjallisuuden kausiin sen perusteella, mikä taiteellisen tietoisuuden muoto kulloinkin on hallitseva. Tietoisuuden päämuotoja gatševilaisessa konseptiossa ovat folkloristinen, uskonnollinen, kriittinen ja varsinainen taiteellinen tietoisuus.²⁶ Nopeutuneen kehityksen tuloksena kyseiset tietoisuuden muodot sekoittuvat keskenään. Gatšev puhuukin myös ns. synkreettisestä tietoisuudesta ja vastaavasti synkreettisestä kirjallisuudesta. Hänen mukaansa synkreettinen tietoisuus on hallitseva erityisesti 1800-luvun alkupuolella eikä taiteellisen tietoisuuden vaihe ei vielä välttämättä edellytä kaunokirjallisuutta nykyaikaisessa mielessä.²⁷

Bulgarialainen Bojan Nitšev käyttää osittain hyväkseen Gatševin käsitteistöä ja tutkii mm. folkloren ja kaunokirjallisuuden suhteita viime vuosisadan eteläslaavilaisessa kirjallisuudessa. Nitšev jakaa aikakaudet kahteen pääperiodiin, jotka ovat folkloristisen ja post-folkloristisen tietoisuuden kausi.²⁸ Vedenjakajana on suhde taideteokseen (tässä sanataideteokseen). Folkloristisen tietoisuuden vallitessa ei Nitševin mukaan vielä voida puhua varsinaisesta fiktiosta, vaan taideteos otetaan totena.²⁹ Post-folkloristisen tietoisuuden kautta Nitšev luonnehtii taiteellisen ehdollisuuden (hudožestvena oslovnost) kehittymisellä. 1800-luku merkitsi siirtymistä tietoisuuden kaudesta toiseen. Nitšev ottaa esille Ivan Vazovin (1850-1921) romaanin *Ikeen alla* (Pod igoto, 1890). Teoksessa on kohta, jossa kansanihmiset seuraavat näytelmää. Esityksen aikana fiktio ja todellisuus sekoittuvat katsojan mielessä koomisella tavalla. Nitšev vertaa Vazovin teosta Cervantesin tunnettuun romaaniin, jonka päähenkilön Don Quijoten tajunnassa on vastaavanlainen sekaannus.³⁰ Vazovin tapauksessa viittaus eurooppalaiseen renessanssiin on joiltakin osin perusteltua. Vaikka *Pod Igoto* kuvaakin bulgarialaisen vapaustaistelun vaiheita, on teoksessa tiettyjä analogisia piirteitä esim. Aleksis Kiven *Seitsemän veljeksien* kanssa. Tällaisia ovat erityisesti folklorististen aiheilmien käyttö, ajallisen ja avaruudellisen tilan tuntu, huumori ja eräänlainen perusoptimismi.³¹ Vazov eroaa kuitenkin selvästi Kivestä vahvan patrioottisen paatoksensa puolesta. Tässä Vazov on lähempänä esimerkiksi Runebergiä, jonka sankarirunoelmista hänen on myös mainittu saaneen venäläisen lehdistön kautta tiettyjä herätteitä.

Bulgarialainen kirjallisuudentutkimus näyttää joskus sivuuttavan muualla Euroopassa (jopa Balkanilla) esiintyneet kehitystendenssit.

Bulgarian kirjallisuus on usein nähty varsin itseriittoisena ja uniikkina ilmiönä. Tätä suuntausta edustaa mm. Pantalej Zarev, joka on kirjoittanut bulgarialaisen kirjallisuuden paremmuudesta (prevâzhodsvo) ja viittaa samalla vanhaan myyttiin Bulgarian kansan messiaanisesta tehtävästä.³² Samassa yhteydessä Zarev esittää kansanpsykologisen koulukunnan (narodnopsihologiseska skola) perustamista.³³ Nuorempaan tutkijapolveen kuuluva Bojan Nitšev on vastustanut tällaisia lähtökohtia (vaikka ei mainitsekaan Zarevia nimeltä). Nitševin mukaan ei vain Bulgarian, vaan yleensäkin eteläslaavilaisten kirjallisuuksien tutkimusta vaivaavat hyperbolat ja ajatus slaavilaisesta messianismista. Kyseisen alueen kirjallisuuksien vakava marxilainen tutkimus ei hänen mielestään (ainakaan vielä vuoteen 1976 mennessä) ollut edes kunnolla alkanut.³⁴ Zarevin näkemykset eivät mielestäni ansaitse huomiota niinkään tieteellisen merkittävyytensä kuin pelkän olemassaolonsa vuoksi. Ne havainnollistavat erästä historian ja kirjallisuudenkin tulkintatapaa, joka vaikuttaa tänäkin päivänä. Kyseessä on perinne, jonka laajempia syitä on ainakaan tässä yhteydessä mahdoton perusteellisesti selvittää, mutta johon joudumme vielä palaamaan.

Nitševin kritiikkiin sisältyy nähdäkseni ristiriita sen kanssa, että hän toisaalla pitää Levi-Straussin näkemystä mytologisen ajattelun ulottumisesta nykyisiin kulttuureihin anakronismina.³⁵ Vaikka Nitševin 1800-luvulle vetämä raja selvittää joitakin ilmiöitä, sen on luonteeltaan vahvasti yleistävä. Onhan esimerkkejä siitä, kuinka 'taiteellinen ehdollistaminen' on kyseenalaista nykyistenkin taidemuotojen vastaanotossa. Tunnettuja ovat esim. kuvaukset amerikkalaisen yleisön reaktioista tiettyihin filmeihin todellisuutena.³⁶ Bulgariassa taas saattaa vieläkin tavata sadunkertojan, jolle ihmesadun sisältö on aivan ilmeisen totta. Vaikka kyseessä olisikin lähinnä relikti, se on myös osoitus siitä, että erilaiset tietoisuudet elävät rinnakkain. Nitšev itsekin mainitsee ihmesatujen parodioinnin perinteen, mikä viittaa siihen, että ihmesatuihinkin on suhtauduttu tietyllä ehdollisuudella.³⁷ Vieläkin kyseenalaisemmaksi esitetty jako tulee kun tarkastelemme alempana lukijakirjeiden perusteella tapoja, joilla Dimovin tuotantoa luettiin vielä 50- ja 60-luvuilla.

Runsas ja monilta kulttuureilta (mm. traakialaiselta ja muinaisbulgarialaiselta taholta) vaikutteita saanut folklore näkyy kirjallisuudessa vahvasti.* Varsinkin maaseudun elämään liittyy vielä melko vahva

* Merkittäviä folkloren hyödyntäjiä 1800-luvulla olivat esim. lyyrikot: Dobri Tšintulov (1822-1886), Najden Gerov (1823-1900), Petko Slavejkov (1827-1895), Pentšo Slavejkov (1866-1912) ja Hristo Botev (1847-1876) sekä prosaisteinakin merkittävät Ljuben Karavelov (1835-1879), Ivan Vazov (1850-1921), Pentšo Slavejkov ja (prosaistina tunnettu) Georgi Rakovski (1821-1867). Näistä Ivan Vazov ja vallankumousrunoilija Hristo Botev ovat kansalliskirjailijan asemassa. Botev hyödynsi vahvaa lauluperinnettä, johon vielä palaa alempana. Tällä vuosisadalla, ennen vallankumousta vaikuttaneista kirjailijoista, folkloren aineksia ovat runsaasti

laulu- ja kertomaperinne, jota on vaikea sivuuttaa kuvattaessa kyseistä elämänpiiriä. Bulgarian kaunokirjallisuuden katsotaan syntyneen 1800-luvun kuluessa, jolloin romantiikka vielä vaikutti mm. kansanrunouden merkityksen korostamisena 1700-luvulla puolestaan kirjallisuus oli lähes poikkeuksetta enemmän tai vähemmän uskonnollista.

Folkloren anti kirjallisuudelle on ollut tuntuva sosialisminkin kaudella, vaikka henkilökultin aikana huomattava osa kansanperinteestä nähtiin taantumuksellisena. Folkloren aineksia käyttävät runsaasti Suomessakin tunnetut, proosaa ja näytelmiä kirjoittavat Nikolaj Haitov (s. 1919) ja Jordan Raditškov (s. 1929). Varsinkin Raditškovin tuotannossa suullinen, fantasiaiva folklore toimii rakenteeltaan hyvin modernin kokonaisuuden elementtinä. Folkloren ja kirjallisuuden suhteita sosialisminkin kaudella ei ole perusteellisemmin tutkittu.³⁸ Myös folkloren tutkimus on vaikuttanut valikoivalta. Varsinainen alakulttuuri karnevalisatioineen sekä laaja vitsi- ja kaskuperinne ovat lähes kartoittamatta. Geneettisesti kirjalliseenkin sankariin johtava sankarilauluperinne taas on tutkimuksessa hyvinkin paljon esillä.

Folkloren ohella Bulgarian kirjallisuuden keskeinen kasvualusta on maan pitkä historia. Romantiikka suuntautui paljossa näihin molempiin. Kun kansallisen heräämisen aikaan etsittiin identiteettiä ja juuria, löydettiin rikas keskiaikainen menneisyys. Tätä perinnettä osaltaan välittivät legendat ja eepiset sankarilaulut (junaski pesni). Mikään folkloreperäinen kaunokirjallinen teos ei kuitenkaan noussut sellaisen kansallisen symbolin asemaan kuin esim. Kalevala Suomessa. Keskiajan mahtikauden toi tietoisuuteen kansallinen herättäjä Paisij Hilendarski (1722-1773) teoksellaan *Istorija slavenobolgarskaja* vuonna 1762. Samalla Hilendarski loi perinteen, joka on jatkunut eri muodoissa. Erityisesti kaunokirjallisuudelle keskiaika on ollut ehtymätön lähde. Nykykirjailijoihin kuuluvan Vladimir Baševin toteamus, että hän näkee keskiaikaisessa kirjallisuudessa merkillistä valoa, on kuvaava.

Keskiaikainen perintö on osa kollektiivista tietoisuutta. Tutkija Petăr Dinekov korostaa keskiaikaisen kirjallisuuden elävää merkitystä ja uskoo sen jatkuvan tulevaisuuteenkin. Hän ei tarkemmin konkretisoi eikä analysoi nykykirjailijoiden kiinnostusta keskiaikaan. Vuonna 1972 Dinekov kirjoitti, että oli vielä liian aikaista arvioida tämän ilmiön syitä.³⁹

Keskiaikaisten kirjallisten lähteiden käyttämiseen esimerkiksi subtekstinä tai muuna aineksena on varmasti useitakin syitä. Bysantin piirissä raja kanonisoidun ja apokryfisen tekstin välillä oli käytännössä joskus horjuva. Syntyi erilaisia kristillisen ja pakanallisen tradition kontaminaatioita. Uskonnollinen kirjallisuus oli siten usein epädogmaattista

käyttäneet proosassa mm. Jordan Jovkov (1880-1937) ja Elin Pelin (1877-1949) ja lyriikassa Pejo Javorov (1878-1914) sekä Elisaveta Bagrjana (s. 1892).

(kerettiläistäkin) ja sisälsi kaunokirjallisuudelle tyypillisiä persoonallisia painotuksia. Kun keskiaikaiselle kirjallisuudelle ominaiset symbolit ja allegoriat ovat osittain menettäneet alkuperäisen (uskonnollisen) sisäl-
tönsä, voi niissä muuttuneessa historiallisessa tilanteessa aktualisoitua uusia merkityksiä. Koska tietoisuus historiasta elää voimakkaana, kirjailijoilla on mahdollisuus käsitellä anakronismin avulla yhteiskunnallises-
ti arkojakin aihepiirejä.

Petâr Dinekov näkee juuri vanhan uskonnollisen kirjallisuuden Bulgarian kaunokirjallisuuden kasvualustana. Hänen mukaansa folklorella ei ole kansalliskirjallisuuden synnylle Bulgariassa ollut niin suurta merkitystä kuin monissa muissa maissa.⁴⁰ Esimerkiksi kansanrunouden tutkimukseen ei kiinnitetty läheskään sellaista huomiota kuin Suomessa. Merkittävin bulgarialaisen folkloren tutkija näyttää olleen serbialainen -
Vuk Karadžits.⁴¹

Apokryfisen ja kanonisoidun kirjallisuuden rajan horjuessa suullinen ja kirjallinen perinne kietoutuivat yhteen ja vaikuttivat toisiinsa. Esimerkiksi legendat ovat folkloren ja uskonnollisen kirjallisuuden kohtaamispaikkoja. Legendojen on puolestaan nähty vaikuttaneen mm. pyhimyselämäkertoihin, kronikoihin ja apokryfeihin.⁴² Uudemman kaunokirjallisuuden käyttämä rekisteri oli suullisen perinteen laajaa kirjoa ajatellen sosialismin kaudella melko valikoiva. Siellä missä kaunokirjal-
lisuus on lähestynyt suullista karnevalisaatiota on jälkimmäinen joskus ottanut aineksia edelliseltä ja kehittänyt niitä oman improvisaationsa pohjalta. Tunnetuin tällainen kirjallisuudesta suulliseen perinteeseen poikennut hahmo on Aleko Konstantinovin (1863-1897) pakinoissaan kuvaama Baj Ganju (1895). Tämä bulgarialainen ruusuvesikauppias on arvoiltaan materialistinen, sivistykseltään rajoittunut, mutta ovela nousukas, joka kiertää Eurooppaa myymässä tuotteitaan. Baj Ganjussa on monia inhimillisesti mielenkiintoisia piirteitä; hän on nokkela ja käytännöllinen, elämään myönteisesti asennoituva; jalat tukevasti maassa seisova kansantyyppi. Mitä erilaisimpine variaatioineen eli Baj myös sosialistisen Bulgarian vitsi- ja kaskuperinteessä. Kaunokirjallisuuden ja muunkin korkeakulttuurin tarjoaminen positiivisten mallien antipodi on ollut elinvoimainen hyvin erilaisissa historiallisissa olosuhteissa. Baj Ganjun sitkeähenkisyys ei johdu vain tiettyjen aiheiden jatkuvasta ajan-
kohtaisuudesta, vaan myös elävästä suullisesta perinteestä.

Suullisen folkloren karnevalisoivaa anti-autoritääristä linjaa on nykykirjailijoista (socialismin aikaan ja sen jälkeen) kenties rohkeimmin hyödyntänyt suosittu lyyrikko ja satiirikko Radoj Ralin (s. 1923). Hänen tuotantonsa on useinkin liikkunut sallitun rajoilla. Esimerkiksi teos *Lyti tšuški* (Väkevää paprikkaa) vedettiin ilmestymisvuonnaan 1968 pois myynnistä. Sensuurin ajoittainen herkkyyys aiheutti siten eräänlaista uusjakoa sanallisen kulttuurin alueella.

3 Kirjailija myyttinä ja vaikuttajana

Puolalaisen Stefan Morawskin mukaan maissa, joissa demokraattinen perinne historiallisten olosuhteiden vuoksi on heikko, luovalla älymyksellä on taipumus ottaa itselleen poliittisia tehtäviä. Tyypillisinä esimerkkeinä Morawski mainitsee slaavilaiset ja Balkanin seudun maat.¹ Ainakin Bulgarian osalta Morawskin väitteen voi katsoa pitävän paikkansa.

Kansallisen heräämisen aikoihin kirjailijoiden ja kirjallisuuden yhteiskunnallisuus oli selviö. Esimerkiksi Georgi Gatšev korostaa kirjallisuuden merkitystä vapautusliikkeelle.² Ns. 'renessanssin' aikaisista kirjailijoista merkittävin, kansallisrunoilija Hristo Botev (1847-1876) tunnetaan yhtäläillä vapautustaistelijana kuin runoilijankin, jota on usein verrattu unkarilaiseen Sandor Petöfin. Molemmat taistelivat Ranskan vallankumouksen innoittamina maansa vapauden puolesta sekä runoin että asein. Botev kaatui Balkaninvuorilla v. 1876 yrittäessään joukkoineen kapinaa turkkilaisia vastaan. Kuolema teki hänestä kansallisen marttyyrin ja sankarin, jonka muistoa vaalitaan mitä suurimmalla pieteetillä. Kesäkuun toisena, Botevin syntymäpäivänä, koko maassa pysäytetty jopa liikenne ja vietetty minuutin hiljaisuus runoilijan muiston kunniaksi (vuoden 1986 jälkeen sankarikulttiin liittyviä menoja rajoitettiin). Sosialismin kaudella hiljennettiin silti samalla myös kapitalismin ja fasismin vastaisessa taistelussa kaatuneiden kunniaksi. Tässä kuvastuu marxilainen tapa nähdä historialliset henkilöt ja tapahtumat tietyn lainmukaisen prosessin osana. Pitkän ja mutkikkaan historian haltuunotto on Bulgariassa aina ollut hyvin tärkeä valtopoliittinenkin kysymys.

Botevin jälkeen myös moni muu merkittävä kirjailija on kuollut poliittisissa taisteluissa. Maan itsenäistyttyä vuonna 1878 demokratia oli heikolla pohjalla ja mm. vahvat nationalistiset ryhmittymät vaikuttivat sekä ulko- että sisäpolitiikkaan. Bulgarian kaikkien aikojen kenties merkittävin satiirikko Aleko Konstantinov (s. 1863) ammuttiin vuonna 1878. Runoilijat Geo Milev (s. 1895) ja Hristo Asemov (s. 1897) murhattiin epäonnistuneen kansannousun jälkeen vuonna 1925. Työläiskirjailija Nikola Vaptsarov (s. 1909) ammuttiin vuonna 1942 syytettynä osallistumisesta kommunistipuolueen keskuskomitean toimintaan. Luetteloa voisi jatkaa paljon pitempäänkin, aina tunnettuun Georgi Markoviin saakka, joka murhattiin sateenvarjolla Lontoossa 1978.

Turkkilaisvallan lopulla monet kirjailijat elivät maanpaossa - erityisesti Bukarest oli pakolaiskirjailijoiden keskus. Hristo Botevkin teki kuulun retkensä turkkilaisia vastaan juuri Romaniasta käsin. Kirjailijoiden maanpakolaisuus on jatkunut kautta historian, eikä Turkin vallasta vapautuminen merkinnyt tässä suhteessa mitään radikaalia muutosta. Esimerkiksi kansalliskirjailija Ivan Vazov joutui oleskelemaan maanpa-

ossa Odessassa vuosina 1887-1889. saksalaissuuntauksen päästyä Bulgarian politiikassa voitolle ei russofiili Vazovin turvallisuudelle ollut taikaita.

Sosialismin kaudella hyväksytyjen kirjailijoiden asema oli taloudellisesti varsin turvattu. Toisaalta myös sanktiot puoleen ja toiseen olivat voimakkailta. Bulgarian kirjailijaliittoa (jossa oli yli 300 jäsentä) pidettiin pienten sosialistimaiden eräänä rikkaimpana ja suhteet keskusjohtoon olivat korostuneen kiinteät. Liittoon kuuluva kirjailija oli vahvasti yhteiskunnallinen henkilö, joka myös vastaa laajasti työnsä vaikutuksista. Kirjallisuudelle annettu pragmaattinen funktio olikin usein suorana tai epäsuorana argumenttina, kun yksittäistä teosta arvioitiin. Maan koko kirjallisuuden tilaa taas arvioitiin säännöllisesti vuosittain huhtikuussa pidettävissä kokouksissa, joissa keskushallinnon edustaja on esittänyt kirjallisuudelle sen kulloisetkin tehtävät ja suuntaviivat. Ajankohdaksi valittu huhtikuu oli symbolinen viittaus huhtikuun puoluekokoukseen (1956), jossa henkilökultti tuomittiin. Kyseinen ajankohta haluttiin nähdä ja esittää jyrkkänä rajapyykkinä henkilökultin ja demokratian välillä. Kirjallisuudelle ulkoapäin asetetuista tehtävistä huolimatta eivät kirjailijat Bulgariassa useinkaan ajautuneet niin näkyvään oppositioon kuin joissakin muissa sosialistimaissa. Georgi Markov, joka tällaiseen asemaan kuitenkin joutui, katsoi juuri kirjailijaliiton jäsenyyden suomien merkittävien taloudellisten ja sosiaalisten etujen olleen tärkeänä syynä kirjailijoiden ja hallituksen suhteellisen 'harmonisiin' suhteisiin.³

Vaikka Bojan Nitšev kritisoi Levi-Straussin näkemystä myyttisen ajattelun ulottumisesta nykyaikaan, hän tekee tälle kuitenkin implisiittisiä myönnytyksiä useassakin kohden. Hän puhuu mm. tietystä henkisen elämän sfääristä, jonka bulgarialainen romaani muodostaa. - Nitšev nimittää tätä kansalliseksi myytiksi. Hänen mukaansa siinä yhtyvät subjekti ja objekti, kirjat ja kirjailijat.⁴ Mielestäni kyseinen ilmiö ulottuu laajemminkin kirjallisuuden alueelle. Erityisesti kansallisrunoilija Hristo Botevin kultissa ovat kirjailija ja hänen tuotantonsa toisistaan erottamaton kokonaisuus.

Kirjailijan yhteiskunnallisuuden eräs puoli näkyy tavassa, jolla kirjallisuuden historia ja kritiikki ovat suhtautuneet biografiaan. Kirjailijoiden biografian erikoisuuksia ei korostettu, vaan pikemminkin ne on painettu taustalle. Paljon merkittävämmäksi katsottiin yhteiskunnallinen tietoisuus ja mm. luokkatausta. Esimerkiksi tästä tendenssistä sopii Pantalej Zarevin Dimităr Dimovista kirjoittama monografia.⁵ Välistä biografiat ovat muistuttaneet pikemminkin hagiografiaa, sillä kirjailija edustaa paljon enempää kuin itseään. Tällä ilmiöllä lienee kytkentöjä mm. historialliseen tosiasiaan, että omakielinen (omat aakkoset) kirjoitus ja kirjallisuus ovat Bulgariassa vahvemmin kansallisen identiteetin osia kuin monessa muussa maassa. Kirjailijoista annettu kuva on siten usein ollut lähes päinvastainen kuin lännessä, missä yleensä on korostu-

nut näkemys luovan ihmisen lähes väistämättömästä epäsosiaalisuudesta ja moninaisesta poikkeuksellisuudesta. - Ruotsalainen Olof Lagercrantz on kritisoinut varsinkin Strindberg-tutkimusta, joka Lagercranzin mukaan on rakentanut kyseenalaisen inferno-myytin.⁶

Laajan yleisön luova suhde suosittuihin kirjailijoihin ja heidän teoksiinsa on synnyttänyt puolestaan aivan omat ilmiönsä. Viittasin jo Konstantinovin Baj Ganjuun sekä Radoj Ralinin tuotantoon. Jälkimmäinen kirjailija näyttää toimineen suorastaan eräänlaisena sosiaalisena instituutiona, jonka merkitys on melko hyvin mitattavissa osakseen saamista sanktioista. Hän on kokenut sekä julkaisukiellon että vastaanottanut huomattavia kirjallisuuspalkintoja. Ralin on ollut myytti sinänsä; hänen persoonallisuutensa ja tuotantonsa raja on erikoisella tavalla hävinnyt yleisön tietoisuudessa. Ralin voidaan nähdä vanhan veijariperinteen modernina edustajana.

Kirjailijan asema henkilökultin kautena oli erityisen vaikea pitkälti samoista syistä kuin älymystön yleensäkin. Proletkulttiin kuului painottaa puoluekantaista ja luokkataustaa enemmän kuin vaikkapa ammatillisia tai muita ominaisuuksia; kirjailijatkin oli jaettu edistyksellisyytensä suhteen selviin kategorioihin. Niin kirjallisuutta kuin muitakin yhteiskunnallisia instituutioita johtivat usein kyseisen alueen sisäisiin lakeihin perehtymättömät henkilöt. Kirjailijan asema erityisesti henkilökultin aikana kuvastuu hyvin siitä prosessista, jonka Dimitar Dimov kävi lävitse, kun romaani Tytyn asetettiin arvostelun kohteeksi.⁷ Kyseisen aikakauden eräitä puolia varsinkin kirjallisuuden kannalta käsitte-
len alempana vielä yksityiskohtaisemmin.

4 Historiallisen romaanin kansalliset juuret

4.1 Sankari Markosta Hilendarskin 'Historiaan'

Etelä-slaaveilla on tunnetusti hyvin säilynyt eppisten laulujen perinne. Laajempaan eurooppalaiseen tietoisuuteen tämän toivat erityisesti serbialainen Vuk Karadžits ja saksalaiset romantikot¹ Vanhastaan perinnettä olivat ylläpitäneet erityisesti sokeat kerjäläislaulajat. He muodostivat sosiaalisen luokan, jolla oli omat tavat ja mm. salakieli. Igin kaupungissa Serbiassa heillä oli jopa oma koulu "Slepska akademia", jonka tiedetään toimineen vuoteen 1790 saakka. Bulgariassa taas Doborskon kylä tunnettiin sokeitten laulajien koulutuspaikkana.² Eppisten laulujen keskeisen ja hyvin säilyneen lajin muodostavat sankarilaulut (junaški pesni).³ Lauluilla on ollut patriarkalisessa yhteisössä tärkeä sosiaalinen funktio - erityisesti siirtymäriittien yhteydessä. Sankarilaulujen patriarkalisuutta on korostanut sekin, että vain miehillä oli yksinoikeus niiden esittämiseen. Monilla palkkakunnilla sankarilaulun synonyymina onkin käytetty nimitystä miesääni (mážki glas). Laulajan oli kuuluttava avioituneiden miesten säätyyn; nainen tai naimaton mies ei sopinut esittäjäksi.

Krali Markosta kertovat laulut muodostavat eppisen kokonaisuuden, jota Bulgariassa on nimitetty kansalliseksi sankarieepokseksi.⁴ Kyseinen hahmo tunnetaan kuitenkin myös laajemmin etelä-slaavilaisessa folkloressa. *Rolandin laulun* tai *Niebelungin laulun* tapaan Krali Marko on keskiaikaista perua (tosin edellisiä nuorempi) ja perustuu ainakin osittain historiallisiin tapahtumiin. Todellisuudessa Krali Marko oli 1300-luvun lopulla vaikuttanut turkkilaisten vasalli, joka eppisissä lauluissa on muuttunut kansan urhoolliseksi puolustajaksi. Lauluissa on nähty myös vanhempiakin kerrostumia ja vaikutteita Pyhän Yrjänän legendasta sekä traakialaisesta mytologiasta. Krali Markon hahmo onkin vain eräänlainen keskus, joka pitää koossa eri kulttuuripiireiltä ja -kauksilta omaksutut moninaiset ainekset.⁵ Kyseisiä lauluja on koottu yhtenäiseksi teokseksi suhteellisen myöhään; alkuperäistä aineistoakin kerättiin esimerkiksi vielä 1960-1965.*

* Tuolloin ja aikaisemmin saadusta materiaalista toimitettiin vuonna 1971 kansanperinteen julkaisusarjassa kokonaisuus, jonka nimenä on Bългарski junaški epos (Bulgarian sankarieepos).⁶ Viimeisin sankarieepokseksi nimetty teoskokonaisuus on Andrej Germanovin toimittama *Krali Marko* (1982), jonka alaotsikkona on: bulgarialainen sankarieepos kolmessakymmenessäkolmessa laulussa (Bългарski junaski epos v trideset i tri pesni). Germanov on yksinkertaistanut laulujen arkaaista kieltä laajaa lukijakuntaa ajatellen.⁷ Romanskan toimittama teos on taas tieteellinen, ja lauluista esitetään useampia variaatioita rinnakkain. Kummatkin teokset ovat syntyneet hyvin pitkällä aikavälillä kerätystä materiaalista. Bulgarian tiedeakatemian piirissä on vielä

Nämä toistaiseksi syntyneet teokset ovat luonteeltaan varsin erilaisia kuin esimerkiksi suomalainen *Kalevala*, josta Lönnrotin tuntuva osuus tekee lähinnä taide-epoksen, *Krali Marko* on vielä huomattavasti lähempänä autenttista kansanrunoutta kuin edellinen. Kirjallisessa asusaankaan bulgarialaisella eepoksella ei ole sellaista kanonisoitua muotoa kuin *Kalevalalla*. Eeposten erilainen synty ja kansallinen merkitys on ymmärrettävissä laajemmassa historiallisessa kontekstissa. Teoksiin kohdistunut yhteiskunnallinen tilaus oli erilainen. Suomessa kansallisia juuria etsittiin romantiikan käsitysten hengessä juuri kansanrunoudesta, ja Lönnrotkin työskenteli ns. romanttiseen aksioomaan tukeutuen. Kyseisen aksiooman mukaisesti jokaisella merkittäviin kulttuurisaavutuksiin yltäneellä kansalla oli myös ollut kansaneepos tai sen alkuaste.⁸ Kerätessään kuvitellun yhtenäisen eepoksen palasia Lönnrot hahmotteli mielessään myös kuvaa muinaisesta sankariajasta. - Tämä kuva kyllä vastasi romantiikan käsityksiä, mutta ei todellisuutta. Lönnrot ei nähnytäkään tehtäväkseen vain kirjallisuuden kirjoittamista, vaan hän (ainakin aluksi) uskoi kirjoittavansa myös historiaa. Ajan henkeen kuului juuri oman kansallisen historian olemassaolon todistaminen.⁹

Bulgariassa kansallisen heräämisen aikoihin vallitsivat pitkälti samat aatevirtaukset ja käsitykset kuin vastaavana kautena Suomessa.¹⁰ Esimerkiksi Petko Slaveikovilla näyttää 1850-luvulla olleen suunnitelma laajan runoelman kirjoittamisesta. Teoksen pääsankari olisi ollut juuri Krali Marko. Hanke kuitenkin raukesi, vaikka ainakaan materiaalista ei ollut pulaa. Kaikenkaikkiaan ei folkloren tutkiminen 1800-luvulla Bulgariassa ollut yhtä aktiivista kuin Suomessa.¹¹ Vaikka suullinen perinne eli 1800-luvulla monipuolisena ja voimallisena, ei puhtaasti folkloren pohjalta syntynyt mitään kansallisen identiteetin kannalta keskeistä kirjallista monumenttia. Tämän funktion näyttää täyttäneen ylempänä käsitelty Paisij Hilendarskin 'historia'.

Sankarilaulujen merkitys on kuitenkin paljon monitasoisempi kuin saattaa ensisilmäyksellä näyttää; onhan Krali Markosta laulettu näihin päiviin saakka. Myös turkkilaisia vastaan taistelleista lainsuojattomista, haidukeista, kertovat laulut (haiduški pesni) ovat hyvin tunnettuja. Näistä lauluista ammensivat edellä jo mainitut vallankumousrunoilijat Hristo Botev ja Petko Slaveikov monia aineksia tuotantoonsa.

Krali Markon hahmossa on piirteitä mm. kansansatujen kiviä viskoviien jättiläisten kanssa, ja hän seurustelee luonnonhenkien kanssa, joilta saa apua pyrkimyksilleen.¹² Samoin kuin haidukki-lauluissa, myös Krali Markossa toistuu koetuksen motiivi. Koetteilla on usein avioliitto, uskonto sekä muut etniseen identiteettiin liittyvät seikat. Arvomaailma on patriarkaalin ja rangaistukset ankaria; kun Markon vaimo pettää miestänsä vierasuskaisen turkkilaisen kanssa, Marko polttaa hänet.¹³

aivan hiljakkoin ollut vireillä ajatus yhtenäisemmän ja mahdollisesti laajemman eepoksen toimittamisesta.

Lauluperinteen jatkumiseen on varmasti vaikuttanut se, että laulujen arvomaailmalla on vieläkin tietty merkitys. Onhan esimerkiksi verikosto toiminut Balkanilla näihin päiviin saakka. Myös etnisiin kysymyksiin liittyvät poliittiset jännitteet ovat olleet rauhallisempinakin aikoina hallitusten päänvaivana.

Krali Markossa esiintyvät rinnakkain sekä pakanallinen että kristillinen arvomaailma ilman kovin jyrkkää keskinäistä konfliktia. Kun Marko on kerskaillut kapakassa voimillaan, jotka on saanut haltiattarelta (Samovilalta). Jumala tosin rankaisee Markon hybriksen. Laulu kertoo, kuinka Marko kohtaa vanhukseksi pukeutuneen Jumalan. Tällä on mukanaan pieni nyytti, jota yrittää nostaa. Marko tulee avuksi, mutta mitkään ponnistukset eivät tuota tulosta; nyytti jää maahan - ja Marko menettää voimansa. Jumala rankaisee näin Markoa, joka on kehunut, että nostaa koko maailman ylös ja kääntää sen nurin. Kun Marko ensin yritti nostaa nyytin toisella kädellä, puolet hänen yliluonnollisista voimistaan oli kadonnut. ja kun hän vielä yritti molemmin käsin, menivät loputkin voimat. Jumala selittää, että kantamuksessa oli koko maanpiiri. Marko katuu itkien ylpeyttään, ja Jumala armahtaa nöyrytyneen sankarin. Yliluonnollisten voimien sijaan Jumala lahjottaakin nyt Markolle oveluuden - piirteen joka on hyvin yleinen varsinkin folkloren muissa lajeissa.

Kun et voi voimalla
voittaa voitat oveluudella ja petoksella.¹⁴

Jos edellistä kohtaa vertaa suomalaisen taide-epoksen loppuun, huomaa että jälkimmäisessä pakanauden ja kristinuskon yhteentörmäys on paljon jyrkempi. Väinämöinenhän joutui täysin väistymään Kristus-lapsen tieltä.¹⁵

Käsitystä siitä että Bulgarian kaunokirjallisuuden pohja olisi ennen kaikkea keskiaikaisessa kirjallisuudessa¹⁶ eikä niinkään folklores- sa tukevat muutamat havainnot. Hiukan yllättävää on esimerkiksi, että suullisessa perinteessä niin yleisistä balladeista siirtyi vain hajanaisia elementtejä kaunokirjallisuuden eri lajeihin, joiden katsotaan vakiintuneen 1870-luvun paikkeilla. Kleo Prohriston näkee tässä eräänlaista suullisen ja kirjallisen perinteen keskinäisiä kompensatioita.¹⁷

Mielestäni on korostettava folkloren arkaaisten muotojen pitkää säilymistä Bulgariassa - kuten Balkanin muutamilla muillakin alueilla. Läntisessä Euroopassa sankarilaulut syrjäytyivät mm. balladin tieltä jo 14. ja 15. vuosisadalla. Unkarissakaan ei sankarilauluja 1800-luvulla enää tavattu, vaikka balladeja kerättiin kansanliikkeen mitat saavuttaneen innostuksen vallassa.¹⁸ Bulgariassa sankarilauluja kuullaan yhä vieläkin, vaikka niillä ei enää olekaan entistä rituaalista funktiota. Näiden laulujen esittäminen ei ole enää miesten yksinoikeus, vaan perinteen viimeisimmät taitajat ovat olleet lähinnä naisia.¹⁹

Krali Marko on nähtävissä eräänlaisena myyttisen tietoisuuden arkkityyppinä. Hahmon merkitys ei ole luettavissa vain kirjallisuuteen

tulleista lainautumista tai alluusioista, vaan pikemminkin on kyse laajemmaltakin henkistä kulttuuria muovaavasta periaatteesta. Mielestäni tässä voitaisiin viitata bulgarialaissyntyisen Tzvetan Todorovin esittämiin näkemyksiin tietynlaisesta ajattelutyylistä - vaikka Todorov ei bulgarialaiseen kulttuuripiiriin erityisesti kajoakaan.²⁰ Kyseinen tietoisuus manifestoituu eri tavoin sanallisen kulttuurin eri alueilla. Bulgarian kirjallisuuden ja kansallisen heräämisen kannalta merkittäväksi kohosi erityisesti Paisij Hilendarskin (1722-1798) *Istorija Slovenobolgarskaja* (Slaavilais-bulgaarien historia, v.1762). Teoksen tematiikka nousee pitkälti samoista olosuhteista kuin Krali Markossakin.

Turkkilaisvallan aikana oli bulgarialaista identiteettiä uhannut sekä muhamettilainen hallitsija että kreikkalaisuus. Jälkimmäinen vaara näyttää ajoittain olleen edellistäkin suurempi, sillä turkkilaisuuteen liittynyt muhamettilaisuus oli kristityille vierasta ja vaikeasti omaksuttavaa. Käännynnä tapahtui lähinnä vain taistelujen yhteydessä; voituille annettiin mahdollisuus valita kuoleman ja kääntymisen välillä. Varsinaiset käännynnätarkoituksessa tehdyt retket olivat harvalukuisia, vaikkakin tunnetusti verisiä. Turkkiilaisten valtaa voidaankin luonnehtia enemmänkin poliittiseksi ja taloudelliseksi kuin uskonnolliseksi. Jo se tosiasia, että ortodoksisen kirkon pääpaikka sijaitsee yhä tänäkin päivänä Istanbulissa, on osoitus Turkin hallitsijoiden perinteisestä diplomaatiasta ja joustavuudesta kristittyjä kohtaan. Kreikkalaiset pitivät Bulgarian kirkon johtoa käsissään aina vuoteen 1870 saakka, vaikka bulgarialaiset olivat vaatineet kirkollista itsenäisyyttä pitkään ja sinnikkäästi. Vuosisatojen kuluessa kreikasta oli vähitellen tullut hallitseva kieli sekä hengellisessä elämässä että kaupankäynnissä, joka Turkin imperiumissa olikin suurelta osin juuri kreikkalaisten hallussa. Päinvastoin kuin Turkilla, Kreikalla oli bulgarialaisten keskuudessa varsin korkea sosiaalinen status. Kreikkalaisuutta suosiva ajattelutapa oli levinnyt myös kouluopetuksen myötä, ja historiankirjoituskin oli unohtanut Bulgarian omat keskiaikaiset saavutukset ja voitot Bysantista.²¹

Turkin imperiumin sisäisiä oloja ja poliittista käytäntöä kuvaa osaltaan mm. parin keskiaikaisen kirjaston kohtalo. Valloittaessaan Tarnovon vuonna 1393 eivät turkkilaiset hävittäneet kaupungin kahta merkittävää bulgarialaista kirjastoa, vaan ne saivat olla kutakuinkin rauhassa yli 400 vuotta. Vasta vuosina 1827 ja 1837 kirjastot tuhottiin tietävästi kreikkalaisen piispa Kritskin toimesta.²² Tuhon suuruutta on vaikea arvioida, mutta joka tapauksessa arvokasta keskiaikaista jäämistä hävisi lopullisesti.

Ongelma oli ehtinyt muodostua sekin, että muinaiskirkkoslaaviksi kirjoitettu kirjallisuus oli jo 1700-luvulla huomattavasti etäännyntynyt kansan puhumasta kielestä. Valistusajan aatteisiin tutustunut munkki Paisij Hilendarski (1722-1798) ryhtyi tietoisesti korjaamaan kyseistä puutetta. Teoksellaan *Istorija slavenobolgarskaja* (= Slaavilais-bulgaarien historia, 1762) hän sekä uudisti kirjakieltä että toi kansan tietoisuuteen

sen menneet suuruudenajat. Lähteinä Hilendarskillä oli mm. joitakin kreikkalaisia merkintöjä bulgarialaisista kuninkaista ja 1600-luvun alussa latinaksi kirjoitettujen historioiden venäjännöksiä.^{23*}

G.D. Gatšev tarkastelee Hilendarskin teosta tyypillisenä ns. synkreettisen kirjallisuuden esimerkkinä. Hän näkee 'historiassa' mm. rapsodian, keskiaikaisen kronikan, publisistiikan, profetian - ja jopa romanttisen lyriikan piirteitä.²⁵ 1700-luvulla käsitykset kirjallisista lajeista eivät luonnollisestikaan vielä olleet vakiintuneet nykyisiin muotoihinsa. Hilendarskin lähtökohta oli joka tapauksessa historian kirjoittaminen, mihin jo teoksen nimikin viittaa. Valistuksen ajan Euroopassa historian merkitys oli nousussa. Tämä koskee myös Venäjää, josta Bulgariaan jo tuolloin saatiin vaikutteita.²⁶ Kyseisen ajan historia oli kuitenkin vielä tieteenä eriytymätöntä ja sisälsi usein mm. uskonnollisia tulkintoja. - Tilanne oli vastaava monissa muissakin tieteissä, esimerkiksi astronomia ei vielä 1700-luvulla ollut täysin eronnut astrologiasta.²⁷

Istorija slavenoblgarskaja koostuu viidestä luvusta, joista kolme ensimmäistä kuvaa kronologisessa järjestyksessä merkittäviksi katsottuja historiallisia tapahtumia. Tarkasteltavana on sekä Bulgarian että Serbian historia. Neljännessä luvussa esitellään Bulgarian kuninkaat ja viidennessä vielä (laajemmin) tärkeimmät hallitsijat. Hilendarskin kerronnassa korostuu selvän didaktinen ote; keskeisiä asioita toistetaan moneen kertaan ja suuria hallitsijoita idealisoidaan vahvasti. Kielteiset seikat Hilendarski syrjäyttää valikoiden aineistonsa kansallisen herätyksen tarpeisiin sopivaksi. Niiltä osin teos muistuttaakin suuresti keskiaikaisia pyhimyselämäkertoja tai kronikoita, joissa molemmissa ihmiskuvaus jää tyypittelyn tasolle. Henkilöt ovat lähinnä vain tietyn idean kuvitusta, vailla valmiiksi annetun kaavan ylittävää tahtoa.²⁸ Voimakas polarisoituminen kielteisiin ja positiivisiin hahmoihin näyttää nousevan samalla kertaa sekä uskonnollisesta että kansallisesta taustasta.

Hilendarski käyttää systemaattisesti kahta retorista keinoa - antiteesiä ja hyperbolaa. Kerrottuaan ensin Bulgarian kuninkaiden urotoista ja voitokkaista sodista mm. kreikkalaisia ja latinalaisia vastaan Hilendarski ottaa esille Serbian kuninkaat. Kirjoittaja korostaa Serbian kuninkaiden latinalaista syntyperää. Rakentaessaan omaa kansallista myyttiään Hilendarski samalla vähättelee ja solvaakin naapurikansan kuninkaita. Serbialaista kuningasta Stefania Hilendarski kuvaa seuraavaan tapaan:

* Hilendarskin merkitys on nähty käänteentekevänä koko Bulgarian kirjallisuuden kehitykselle. Hän hyödynsi vanhaa târnovolaista traditiota, johon oli hyvin perehtynyt. Tätä perinnettä on tutkinut mm. D.S. Lihatsjev, joka pitää koulukuntaa yhtenä varhaisrenessanssin ilmentymänä.²⁴ Koulukunta liittyy patriarkka Evtimij Târnovskin (1330-1404) nimeen ja sen ohjelmaan kuului kirjakielen uudistaminen sekä kirjallisuuden lajien kehittäminen. Târnovon koulukunta vaikutti laajasti mm. Venäjällä ja Serbiassa, samoin Romaniassa, jossa muinaiskirkkoslaavi palveli kirjakielenä vielä 1700-luvun lopulla.

Mutta jotkut serbit, jotka ylimielisyydessään ovat hänen kaltaisiaan, kätkevät hänen tekonsa ja nimen Nasilni /nasilie= väkivalta, suom. huom./ Stefan. He ovat nimittäneet hänet Silni /silen = vahva, suom. huom./ Stefaniksi ja pitävät häntä pyhimyksenä, vaikka hän on tappanut isänsä ja kuollut kirouksessa ja hyljättynä, ja hänessä on loppunut Neman Simeonin perhe ja suku. He eivät ole kiinnittäneet tähän mitään huomiota, eivätkä kiinnitä nytkään, /.../ ylistivät tätä enemmän kuin hänen vaariaan Milutinia ja ovat kirjoittaneet hänen nimiinsä koko Serbian kunnian ja urotyöt. /.../ Näin he ovat ylpeydessään hänestä kirjoittaneet, mitä ovat mummoilta Stefanista kuulleet, ovat hänestä kirjoittaneet. Eivät ole katsoneet kirjoituksia, mitä aikaisemmat ovat kirjoittaneet hänestä ja hänen töistään ja montako maata hän on valloittanut./.../ Lyhyt on ollut hänen valtansa ja pahaa siitä on syntynyt.²⁹

Paisij Hilendarskin vaikutus Bulgarian kirjallisuuteen jatkui voimakkaana 1800-luvun loppuun saakka 1. ajan, jolloin kysymys valtiollisesta itsenäisyydestä oli kaikkein polttavimmillaan. Teoksen merkitys ei kuitenkaan ole rajattavissa vain tähän aikakauteen eikä pelkästään kirjallisuuden alueelle. Gatševin mukaan Paisij'n historia on kansallisen sankariteoksen asemassa samaan tapaan kuin *Slovo o polku Igore* Venäjällä tai vaikkapa keskiaikaiset kronikat Englannissa.³⁰ Erityisesti bulgarialaisen romaanitaiteen kehitykselle näyttää Hilendarski antaneen aivan merkittäviä herätteitä ja suuntaviivoja. Romaanin juurten yleensäkin on usein katsottu versoneen samasta kronikan ja elämäkerran maaperästä³¹ kuin Paisij'n historiinkin. Jos Hilendarskin teosta tarkastellaan eräänlaisena romaanin alkumuotona on samalla korostettava juuri sen eeposenomaisuutta. Läntisessä Euroopassa porvarillisen romaanin synty on liitetty luonteeltaan intiimeihin tekstityyppeihin, erityisesti kirjeeseen ja päiväkirjaan.³² Bulgariassa näytetään romaaniin edetyn toista, ylempänä mainittua linjaa. Elämäkerrat olivat lähinnä pyhimyselämäkertoja ja keskiaikaisen kronikan vaikutus johti koko romaanitaiteen kehitystä tiettyyn suuntaan. Historiallisen romaanin asema oli pitkään hallitseva ja esimerkiksi psykologinen romaani ilmestyi varsin myöhään Bulgarian kirjallisuuteen. Yleensäkin lajit eriytyivät ja vakiintuivat myöhemmin kuin länsi-Euroopassa, jossa kirjallisuus ei samassa määrin ollut kuormitettu yhteiskunnallis-ideologisilla funktioilla.³³

4.2 Ikeen alla - bulgarialaisen romaanin peruskivi

Romaanin eräänä lajityypillisenä piirteenä on nähty sen tietty avoimuus toisten lajien suhteen. Tämä avoimuus ulottuu myös kaunokirjallisuuden konventionaalisten rajojen yli.¹ Romaanin synnystä esitetyt teoriat ovat keskenään varsin ristiriitaisia. Ranskalainen koulukunta liittyy lajin synnyn lähinnä 1600-luvun barokkiromaanin. Neuvostoliitossa taas (esim. B. Griftšov ja M. Bahtin) on katsottu romaanin juurien ulottuvan antiikkiin. Bulgarialaisenkin romaanin genesis näyttää muutamista yrityksistä huolimatta jääneen tarkemmin selvittämättä.² Yritän tässä hah-

motella Ivan Vazovin romaanin *Ikeen alla* (Pod Igoto) asemaa kyseisen genren kansallisessa historiassa.

Vuonna 1890 ilmestyneessä romaanissaan Ivan Vazov melkein eksplisiittisesti ilmaisee asettavansa itselleen korkeat esteettiset päämäärät. Tämä näkyy mm. romaanin kohdasta, jossa hän arvioi erästä emigranttikirjailijan teosta (suomennokset Tyyni Leision).

"Se oli maastamuuttaneen Romaniassa kirjoittama tuote. Mikä suuri määrä tämäntapaisia kirjoja edustikaan tuota itsessään keskinkertaista tuotantoa, täynnä isänmaallisia, särjettyjä lausetapoja, mitätöntä kaunopuheisuutta ja epätoivoisia huudahduksia ja solvauksia Turkkiä vastaan. Mutta juuri sentähden se myös herätti innostusta bulgarialaisissa luki-joissa, jotka janosivat vapaata sanaa. Rypistyneiden ja tuhraantuneiden sivujen tilasta päättäen oli kirja kulkeutunut sadoissa käsissä ja innostanut tuhansia sieluja."³

Siteerattu katkelma osoittaa havainnollisesti millaiseen traditioon *Ikeen alla* sijoittuu - ja mitä vastaan se myös pyrki olemaan oppositiossa. Heräävän kansakunnan kirjallisuutta hallitsi kyseisen historiallisen vaiheen sanelema paatos, joka ei aina voinut olla kaventamatta teosten esteettistä täysipainoisuutta ja yleisinhimillistä merkittävyttä.

Vazov kirjoitti itsekkin romaaninsa maanpaossa Odessassa vuosina 1885-1889 saksalaismielisten tultua valtaan Bulgariassa. - Kirjoittamistilanne tuntuu teoksessa mm. romanttisena nostalgiana. *Ikeen alla* on laajamittainen kuvaus bulgarialaisesta elämänmuodosta ja vapautusliikkeestä turkkilaisvallan loppuaikoina kuuluisaan huhtikuun kansannousuun (1876) saakka. Romaanin alkuperäinen alaotsikko olikin: *Iz zivota na bълgarite v navetserieto na osvobozdenieto* (Bulgariaalaisten elämästä vapautuksen aattona). Kyseistä aikaa Vazov oli kuvannut jo aikaisemmin ilmestyneessä runoteoksessaan *Epopeja na zabravenite* (Unohdettujen epeoja, 1884) ja novellikokoelmassaan *Tšitsovtši* (Sedät, 1885). *Ikeen alla* -romania onkin pidetty Vazovin aikaisempien teosten synteessä.⁵

Milena Tsanevin mukaan yllämainitut varhaisteokset edustavat kahta erilaista linjaa. *Epopeja na zabravenite* on kansallisen heräämisen ajan sankareiden apoteoosi, joka sai vaikutteita mm. Victor Hugon tuotannosta. Vazov itse mainitsee virikkeiden antajaksi myös Runebergin*,

* Kulttuuri- ja kirjallisuushistoriallisesti on mielenkiintoista, että Runeberg puolestaan oli saanut hyvin runsaasti vaikutteita ja herätteitä eteläslaavilaiselta folklorelta, johon oli tutustunut saksannosten kautta. Erityisesti Runebergin epigrammeissa näkyy serbialaisten naistenlaulujen vaikutus hyvinkin suorana. Inger Haskån mukaan nuoren Runebergin keskeiset kirjalliset mallit olivat syksyn 1828 ja kevään 1829 aikana Byron ja *Serbische Folklieder*. Runebergin ensimmäistä kokoelmaa hallitsi kuitenkin edellinen.⁶ Serbialaisen sankarirunouden merkitystä Runebergille ei pidetä yhtä mullistavana kuin naistenlaulujen. Haskå mainitsee tässä yhteydessä vain runot *Hauta Perhossa* ja *Pilven Veikko* Samalla hän kuitenkin korostaa, että sankarilaulut antoivat *Vänrikki Stooliin* monia impulsseja,

johon hän oli tutustunut venäläisen lehdistön kautta.⁸ Novellikokoelma *Tšitsovtši* on taas joiltakin piirteiltään edellisen vastakohta. Teos kuvaa yksinkertaisia kansanihmisiä realistisella otteella, rehevää huumoria viljellen. Koomisuus syntyy useinkin henkilöiden naiivista suhteesta eurooppalaiseen kulttuuriperinteeseen, joka on vielä varsin ulkoisesti omaksuttua. - Aleksis Kiven veljesten sivistyspyrkimykset on melko paralleeli ilmiö eri olosuhteissa.

Vazovin novelleja on joskus pidetty hänen proosatuotantonsa taiteellisenä huippuna. Petâr Rondevin mukaan novellien tyylin plastiisuus, maalauksellisuus ja yksityiskohtien elävyys ovat olleet ylittämättömiä Bulgarian kirjallisuudessa.⁹ Vazovin kansankuvauksissa on havaittu venäläisen tradition vaikutusta; erityisesti on viitattu Gogoliin ja Turgenjeviin.¹⁰

Kahden päälinjan - realistisen kansankuvauksen sekä toisaalta idealisoivan ja heroisoivan perinteen - risteytyminen on *Ikeen alla* -romaanissa niin leimaa-antavaa, että J.L. Runebergin yhteydessä käytetty 'ideaalirealismi'-termi sopii myös hyvin Vazoviin.¹¹ Molemmilla kirjailijoilla oli melko ideaalinen kuva kansasta, molempien teoksista henkii usko jumalalliseen ja patriarkaaliseen järjestykseen.¹² Balkanin sodan ja I maailmansodan aikoihin Vazovin tuotannossa esiintyi myös nationalistisia ja sovinnostisia korostuksia.¹³ Vazovin romaanin joistakin realistisista piirteistä huolimatta voidaan todeta, ettei siinä vielä olla laskeuduttu eepoksen runollisesta maailmantilasta romaanin proosalliseksi muuttuneeseen maailmaan.¹⁴

Kytkentänä sankarilaulujen perinteeseen on jo erään päähenkilön nimi Marko. Myyttisen kaimansa tavoin hän on jättiläiskokoinen, oikeudenmukainen ja nokkela.¹⁵ Luonto on niin Krali Markon kuin Vazovinkin sankareiden puolella; edellistä auttaa haltijatar Samovila, jälkimmäisiä esimerkiksi ukkonen.¹⁶ Sekä sankarilaulujen että romaanin teemaattisena keskuksena on taistelu vääräuskoista valloittajaa vastaan. Krali Markolle tyypillinen vanhurskas kosto esiintyy myös *Ikeen alla* -romaanissa.¹⁷ Jälkimmäisenkin moraalinen arvomaailma on naiivin selkeä. Tämä kuvastuu mm. henkilöiden nimistä, jotka ovat usein kantajiensa moraalisia epiteettejä. - Esimerkiksi epäluotettavan Hadži Smionin nimi viittaa käärmeeseen; ranskalaista kulttuuria apinoiva Mihaliki tunnetaan taas Alafrankan nimellä. Rikkaan maanomista Jan poikaa, Stevtšovia sanotaan 'turkkilaisten korvaksi'.¹⁸ Kaikki nämä henkilöt ovat epäluotet-

vaikka sitä onkin vaikea osoittaa viittaamalla runojen joihinkin konkreettisiin kohtiin. Bulgarialainen kansanrunous liittyy samaan perinteeseen kuin serbialainenkin. Molemmissa on toistuvana aiheena taistelu vääräuskoisia (turkkilaisia) vastaan. Sama sankari, Krali Marko - Marko Krale-vits, esiintyy molemmilla. Myös Samovila, naisen hahmossa esiintyvä, sankareita auttava luonnon hengetär, on Balkanin slaavien keskuudessa yleisesti tunnettu. Jugoslavian kriisin puhkeamisen jälkeen sankarilaulut ovat nykyisen sodan myötä taas jälleen kerran kokeneet ylösnousemuk-sen.

tavia ja vapautusliikkeelle vaarallisia.

Bulgariassa kansallisen heräämisen kirjallinen muisteleminen näyttää olleen varsin yleistä, ja Vazovkin oli tavallaan perinteen jatkaja. Vazovin tärkeitä edeltäjiä oli mm. Zahari Stojanov teoksellaan *Zapiski po bălgârskite vâstanija* (Muistelmia bulgarialaisista kansannousuista, 1884). Kansallisuusaatteen agitaatio, johon kirjallisuus kytkeytyi, oli tullut luoneeksi melko yksiulotteista ja idyllistä kuvaa kansasta. Esteenä maan kaikinpuoliselle kukoistukselle nähtiin vieraat vallanpitäjät; hengellistä elämää olivat hallinneet kreikkalaiset ja maallista valtaa pitäneet turkkilaiset. Erityisesti jälkimmäisten on katsottu perinteisesti olleen eurooppalaisesta kulttuuritasosta kaukana jäljessä. Kun kirkollinen ja lopulta valtiollinenkin itsenäisyys oli maailmanpoliittisten suhdanteiden vaihtuessa suurin ponnistuksin saatu, ei kuva yhtenäisestä ja sisäisesti solidaarisesta kansasta enää näyttänytkään vastaavan todellisuutta. Olikin tullut lähes sanonnaksi, että vapautuksen jälkeinen aika ei ollut patriotismin vaan hyödyn tavoittelun aikaa.¹⁹

Syitä sosiaalsiin epäkohtiin tai poliittiseen hajanaisuuteen Vazov ei kuitenkaan etsinyt esimerkiksi yhteiskunnallisista valtarakennelmista. Sosialismiin Vazov näyttää suhtautuneen avoimen penseästi. Vallankumouksellisten (sosialistien) kuvauksissa on peittelemätöntä sarkastisuutta. Bulgarialaiseen patrioottisuuteen melkein korollaarisesti liittyvä russofiilisyyden juonne ei merkinnyt Vazoville sovintoa sosialismin aatteiden kanssa. Tämä näkyy mm. Kondovin hahmossa, jota kuvataan romaanissa seikkaperäisesti.

Kondovin ihanne on Raskolnikov. Kirjalliseen esikuvaansa vahvasti samaistunut Kondov aikoo ommella pitkän palttoonsa alle narun, jossa voisi huomaamatta kantaa kirvestä. Suunnittelemansa murhan hän katsoo tekevänsä ihmiskunnan hyväksi.²⁰ Kondovia ei esitetä pelkästään yltiöpäisenä haihattelijana, vaan lähinnä patologisena tapauksena. Kondovin esittelykin tapahtuu lääkärin luona. Tohtori Sokolov ja kansanmies Barzobegunek käyvät Kondovin ilmaantuessa pihaan seuraavalaista keskustelua (suomennos Leision):

Mikäs lintu se tämä herra on?, kysyi Bârzobegunek. - Kandov - venäläinen opiskelija.

Niin, mutta millainen ihminen? - Filosofii, diplomaatti, sosialisti, nihilisti ...Ja piru tietää mitä vielä muuta ... Yhdellä sanalla, on täällä sairas ...²¹

Kyse ei kuitenkaan ole sairaudesta vain sanan konventionaalisessa mielessä.*

* Kuten tulemme huomaamaan vihollisen fyysiselle sairaudelle annetaan myös Dimovin *Tytynissä* (ja varsinkin teokseen ja sen arvostelijoihin liittyneessä polemiikissa) moraalinen ja ideologinen sisältö. -Susan Sontagin mukaan erityisesti totalitaariset liikkeet ovat olleet taipuvaisia käyttämään sairauksia tällaisina kielikuvina. Hän kiinnittää huomiota mm.

Kondov vain haluaa kovin kiihkeästi liittyä bulgarialaisiin, jotka valmistelevat kansannousua Turkkiä vastaan. Hänen käytöksessään Ja ulkonäössään (kuten Dostojevskin vallankumouksellisilla) on jotakin erikoista, sairaalloisuuteen viittaavaa. Kappaleen nimi on ironisesti 'Tohtori Sokolovin sairaat' (Bolnite na doktor Sokolova).²³ Kondovin persoonallisuutta hahmotellaan vielä tarkemmin asettamalla hänet kontrastiin bulgarialaisen ympäristönsä kanssa.

"... Kondov, joka yhä vain seiso i vaitonaisena nurkassa, ei nauranut. Ikään kuin ei olisi nähnyt tai kuullut mitä hänen ympärillään tapahtui. Ilmeisesti hänen ajatuksensa liikkui muualla. Hänen luiseville, kalpeille kasvoilleen oli levinnyt vielä voimakkaampi murhe ja melankolia, jotakin sairaalloista, kuvaamattoman sairaalloista, ja se loi täyden vastakohdan ympäristön huolettomien ja naurusta venyneiden kasvojen kanssa."²⁴

Samalla kun Vazov piirtää Kondovista sairaalloisen kuvan, hän myös antaa psykologisen selityksen Kondovin edustamille aatteille, joiden toteutumiseen kirjailija ei usko.

"Nuori opiskelija oli yksi niistä intohimoisista luonteista, jotka löytävät mielen elämään vain jonkun ihanteen kumartamisesta. Sellaiset luonteet voivat hengittää vain intohimojen voimakkaiden kiintymysten houkutusessa /.../".

Nuori palava idealisti Kondov tuli Bulgariaan äärimmäisten teorioiden ja periaatteiden elähdyttämänä. Ne ovat rehellisessä sielussa avaramielisiä, mutta hirveitä pilalle menneessä olennossa.

Ensimmäinen kohtaaminen elämän kanssa horjutti hänen uskontonsa syviä vakaumuksia. Hän näki, että täällä sille oli täysin epäotollinen maaperä. Hän ei voinut enää kumartaa särkyneelle epäjumalalle ja etsi uuden - se olikin valmiina - Bulgaria.²⁵

Ennen liittymistään vapaustaisteluun on Kondov kokenut rakastumisen. Kohteena on ollut nainen, joka sattuu olemaan myös Kondovin ystävän Ognjajovin rakastettu.

"... tämä rakkaus. Hän antautui sille samalla kohtuuttomalla innolla kuin aiemmin sosialismin idealle."²⁶

Kondov on yltiöpäinen monomaani, jonka on vaikea käsittää, että vapautustaistelun organisaattori Ognjajov samanaikaisesti ja yhtälailla pystyy rakastamaan sekä naista että isänmaataan.²⁷ Kondov saa kuitenkin eräänlaisen sovituksen kaatumalla lopulta Bulgarian puolesta.²⁸ Näin hänen sosialisminsäkin jää tavallaan vaille merkitystä suuren asian - kansallisen vapautuksen - taustaa vasten.

Venäjä 'Isä Ivania' oli jo vuosisatoja odotettu vapauttajana, eikä

siihen, että Solzhenitsynin *Syöpäosastossa* on vältetty käyttämästä syöpää metaforana esimerkiksi stalinismin.²²

Vazovkaan anna sivuseikoilta vaikuttavien ideologisten kysymysten rikkoa tätä kuvaa. Bulgarian vanha russofiilisyys tulee voimakkaasti esille oppimattoman kansakouluntarkastajan Mitjo Beigeton edesottamuksissa. Hän erottaa opettajan, joka on opettanut, että venäläiset ovat hävinneet sekä Sevastopolissa että Krimillä.²⁹

Bulgariaalaisten kuvauksissa heijastelee eräänlainen rousseaulaisväriltäinen luonnonihmisen ihailu. Erityisen selvänä tämä asenne sävyttää Ivan Borimetskan kuvausta. Kyseinen sankari on saanut nimen Borimetska taisteltuaan karhun kanssa (nimi on viittaus tuohon tapahtumaan). Borimetskan hyperbolisesti kuvatut voimat ja koko viittaavat folkloren, erityisesti sankarilaulujen, myyttisiin malleihin. Hänen äänensäkin on "ukkoson kaltainen".³⁰ Borimetskaa luonnehditaan Ognjanovin näkemänä vielä seuraavasti:

"Hän /Ognjanov/ katseli tuota tavattoman pitkää vartaloa, tuota luissevaa ja laihaa, mutta voimakasta ruumista; tuota kulmikasta pitkäkarvaista päätä, jolla oli kalpea otsa ja pienet villit silmät, suunnattoman suuri nenä ja leveät sieraimet, sekä suunnaton suu, joka voi nielaista vapaasti kerralla koko jäniksen ja noita pitkiä, karvaisia, jänteviä käsiä, jotka voivat pirstota koko leijonan. Hän oli luotu taistelemaan villien petojen kanssa, joihin luonto hänet lähensi /.../ Ikään kuin koko hänen ruumiinsa vastakohtana ilmaisivat hänen kasvonsa kuitenkin suopeutta /.../ Ei kukaan voinut otaksua, että tämä villi, raaka, kehittymätön luonne kykenisi myös mieltymään ja ihmishellät tunteensa purkamaan. Mutta niin kuitenkin oli /.../Tuo nuorukainen kykenee itseuhrautuvaisuuteen /.../ alkoivat hänen kasvonsa näyttää Ognjanovista yhä myötätuntoisemmilta ja vieläpä viisailtakin."³¹

Romanttisen liioittelun ja hugolaisen vastakohtien estetiikan keinoin kuvattu villi ei kuitenkaan nouse joukosta varsinaiseksi ihanteeksi. Pikemminkin keskipisteessä ovat valistunut patriootti Marko ja erityisesti vallankumouskomitean johtohahmot Sokolev ja Ognjanov. Jälkimmäinen liikkuu valepuvussa ympäri maata tehden propagandaa vapautuksen puolesta. Hänessä on nähty Vasil Levskin nimellä tunnetun legendaarisen vallankumoustaistelijan piirteitä. Konservatiivi Vazov on kuitenkin riisunut Ognjanovin mallinsa yhteiskunnallisista uudistusideoista. Jäljellä on lähinnä vain kansallisuusaate.³²

Varsinkin kauppias Markon kuvaus on nostalgisesti sävyttynyt. Tässä Vazov liittyy muistelmakirjallisuuden perinteeseen, joka näki vapautusta edeltäneen heräämisajan jotenkin neitseellisenä. Taustalla vaikuttaa myös Vazovin maanpakolaisuus. Markon konkreettisena mallina on pidetty kirjailijan isää.³³ Marko esitellään heti romaanin alussa kotoisessa idyllissään suuren lapsijoukon keskellä. Perillisiään Marko kasvattaa kristillisessä hengessä, mutta samalla järkevän vapaamielisesti. Hän on niitä Turkin vallan aikaan vaurastuneita porvareita, jotka ymmärtävät sivistyksen merkityksen. Kouluja käymättömän Markon sivistyskäsitys on toisaalta pragmaattinen, toisaalta naiivin ihaileva.

"Hänellä oli hämärä käsitys niistä käytännön eduista, jotka voisivat tuottaa tietoa kansalle, jonka muodostivat maanviljelijät, käsityöläiset ja kaupppamiehet /.../ hän tunsi, ymmärsi sydämessään, että oppiin oli piiloutunut joku salaperäinen voima, joka ennemmin tai myöhemmin mulistaa koko maailman. Hän uskoi tieteeseen, niin kuin Hän uskoi Jumalaan ilman arveluja."³⁴

Marko on patriarkaalisien elämänmuodon edustaja, jonka elämässä perhe ja sukulaissuhteet ovat kiinteä perusta. Tässäkin suhteessa hän on kansainvälisen ja juurettoman Kandovin vastakohta. Markoa eivät vähällä sytytä ulkoa tulleet aatteet. Jopa Turkin vastaiseen kansannousuun Marko suhtautuu aluksi epäilevästi. Turkkilaisia paossa olevaa Ognjanoviakin Marko auttaa aluksi vain siksi, että sattuu tuntemaan tämän isän.³⁵ Vaikka Marko on haluton lähtemään porvarillisen idyllinsä keskeltä minkäänlaisiin seikkailuihin, hän on silti valmis seisomaan oikeaksi katsomansa asian takana. Hänen käytöstään ohjaavat perityt arvot ja oikeudenmukaisuus. Lopulta Marko on valmis jopa luovuttamaan pihallaan kasvavan suuren kirsikkapuun, jonka rungosta tehdään tykki.³⁶ Jättiläismaiset voimat omaava Borimetška kantaa sitten tuota tykkiä yksin, kun taistelu on käymässä epätoivoiseksi.³⁷ Pihapuusta valmistettu tykki kohoaa vapautustalun symboliksi. Teoksen ihmiskuvauksessa vuorottelevat realismi ja huumori heroisoivan päätöksen kanssa. Juoninainen noudattaa paljolti seikkailuromantiikan kaavioita. Tyypillisiä ovat esimerkiksi juonen katkaisut jännittävissä kohdissa. Tällaisessa juonen rakentamisessa on nähty mm. Eugene Suen ja Victor Hugon vaikutusta.³⁸

Hyvinkin monelta suuntaan viittaavat vaikutteet eivät johdu vain kyseisen genren avoimuudesta. Myös bulgarialaisen draaman kehityksessä on nähty vastaavia piirteitä. 1800-luvun puolivälissä syntynyt kansallinen teatteri ajoi patrioottisiin hyveisiin kasvattavia tendenssejä. Moraali oli mustavalkoista, mutta näytelmiin virranneet vaikutteet kirjavia. Niitä saatiin yhtälailla Shakespearelta kuin rahvaan rakastamasta Genovevan kärsimyksistään. Tyylikaudet sekoittuivat toisiinsa kokonaisuuksiksi, joita piti koossa lähinnä vain vahva paatos ja ylempänä mainitut tendenssit.³⁹ Syitä tähän eklektisyyteen on etsittävä aikakauden yleisistä oloista ja kulttuurikehityksen tilasta. Nopeasti eurooppalaisen sivistyksen tasolle pyrkivä kansakunta omaksui mallinsa usein satunnaisesti ja valikoimatta.

Romaani *Ikeen alla* on myös kyseisen aikakauden lapsi, vaikka edustaakin uutta tasoa bulgarialaisessa proosataiteessa. Bojan Nitševin mukaan Vazov tavallaan syntetisoi aikansa henkisen elämän jäsentymättömyyden taiteelliseksi ja genren suhteen ehjäksi kokonaisuudeksi. Samalla hän loi tietyt suuntaviivat bulgarialaisen romaanin kehitykselle. Vazov välitti 1800-luvun muistelmaperinnettä ja vaikutti osaltaan voimakkaasti varsinkin historiallisen romaanin syntyyn ja kehitykseen.⁴⁰

Ikeen alla -romaanin asemaa korostaa myös se, että vastaavaa ei

Bulgarian kirjallisuudessa syntynyt pitkään aikaan.⁴¹ Yrityksiä oli kyllä ajoittain paljonkin. Mitkään lukuisista sodista (esim. 1885 Serbiaa vastaan, 1905 Balkanin sota, 1913 ensimmäinen maailmansota, 1923 syyskuun kansannousu) eivät saaneet osakseen yhtä laajamittaisia taiteellisesti merkittäviksi katsottuja kuvauksia.

Ikeen alla jätti ikään kuin aukon jälkeensä, siitä muodostui monumentti, kansallinen symboli, jonka avulla hahmotetaan erästä kansakunnan olemassaolon kannalta kriittistä ja tärkeää vaihetta.

Kansallista yhteishenkeä manifestoiva taide on Bulgariassa ollut näyttävästi esillä laajemminkin. Jättikokoiset historialliset monumentit kuuluivat sosialismin kaudella pienenkin kaupungin julkisivuun. Piirre ei mielestäni selity pelkästään ulkoisten paineiden kautta, vaikka niitäkin on ollut jatkuvasti. Yhtenäisyyttä julistavan julkisivun takana vaikuttaa tosiasiallinen monikansallisuus ja hiukan nihilistinen suhtautuminen valtioon. Jälkimmäisen Pantalej Zarev katsoo periytyneen turkkilaisvallan ajoilta.⁴²

Valtiollista yhtenäisyyttä häiritsi vapautuksen jälkeen (suurvaltojen toimesta järjestetty) maan jako itä- ja länsi- Bulgariaan, mikä kesti vuoteen 1885 saakka. Rajat Romanian kanssa ovat vaihdelleet ja etnisiä vähemmistöjä on asunut Tonavan molemmilla puolen. Kiista makedonialaisten etnisestä ja historiallisesta asemasta on aiheuttaa edelleenkin kiistoja läntisen ja eteläisen naapurivaltion kanssa. Vähemmistöongelmista huomattavin on ollut turkkia puhuvien asema. Heidän etninen kuulumisensa turkkilaisiin pyrittiin virallisesti kieltämään, ja vapaaehtoiseksi väitetty nimenmuutoskampanja vuonna 1984 herätti kansainvälisen kohun. Ulkoisten ja sisäisten ristipaineiden keskellä maa on aina tarvinnut yhdistävät monumenttinsa, joiden rakentamisesta kirjallisuuskään ei ole voinut jäädä sivuun. Amplitudi nihilististen asenteiden ja sankarikultin välillä on suuri. Toinen ääripää jäi sosialismin kaudella suullisen folkloren reuna-alueelle - toinen sijoittui taas korkeakulttuurin puolelle.

Ajaessaan yhtenäisyyden ideaa ja luodessaan malleja sankareidensa kautta Vazovin teos väläyttää joskus myös asian kääntöpuolta. Lähes naturalistisella tarkkuudella kuvataan kuinka Ognjajov kouluttaa kurittomia joukkojaan. Pelokkaat sotilaat pannaan ampumaan mustalainen, joka on toiminut turkkilaisten urkkijana. Tappamisen vastenmielisyys ja kauhu saa heidät ampumaan ensimmäisellä kerralla ohi. Vasta toinen kerta onnistuu - ja lähistöllä olevat joukot puhkeavat suosionsoituksiin.⁴³

Vazovin vaikutusta ei ole pidetty joka suhteessa positiivisena. Bojan Nitšev näkee, että *Ikeen alla* on jättänyt eräänlaiset syntymämerkkinsä bulgarialaiseen romaanitaiteeseen. Nitšev viittaa tässä mm. teoksen kirjajaan vaikutustaustaan.⁴⁴

Verrattaessa suomalaisen romaanin kulmakiveksi katsottua *Seitsemää veljestä* Vazovin teokseen näkyy ero mm. teosten peruskonfliktis-

sa. Kai Laitinen puhuu Aleksis Kiven kahdesta maailmasta, ulko- ja sisäpiiristä, jotka ovat konfliktissa keskenään. Ulkomaailma edustaa häiritsevää ja vihamielistä mahtia, josta koituu sisäpiirille vain turmelusta. Laitisen mukaan sisä- ja ulkomaailman raja lankeaa *Seitsemässä veljeksessä* yhteen Impivaaran villin vapauden ja kylän sivilisaation välisen eron kanssa.⁴⁵

Ikeen alla -romaanin alussa - aivan kuten *Seitsemässä veljeksessäkin* - hahmottuu eräänlainen sisämaailman ihannekuva. Idylli ei edellisessä kuitenkaan liity luontoon vaan perheeseen, joka on kokoontunut yhteiselle aterialle. Ulkoa tuleva tasapainon järkyttävä on turkkilaisia pakeneva kapinallinen, joka etsii Markon luota suojaa.⁴⁶

Pantalej Zarev on pitänyt Bulgarian kirjallisuuden kahtena tärkeimpänä perusjuonteena taistelevuutta ja kansallisen itsetiedostuksen korostamista.⁴⁷ Nämä pitkälti historiallisista oloista johtuvat piirteet hallitsevat myös Vazovin romaania. Kirjailijan ylen nihkeä suhde sosialismiin ei suistanut häntä kansalliskirjailijan asemasta sosialismin-kaan aikana (lukuunottamatta lyhyttä ždanovilaisuuden kautta). Uusi järjestelmä tukeutui voimakkaasti vanhaan venäläismieliseen traditioon, jonka ehkä merkittävin edustaja ja kuvaaja Vazov on ollut.

II DIMOVIN VARHAISTUOTANNON RIKKINÄINEN IHMINEN

1 Yliluutnantti Benz

Dimitâr Dimovin ensimmäisen romaanin *Porutšik Benz* (Yliluutnantti Benz, 1938) tapahtumat sijoittuvat ensimmäiseen maailmansotaan, vaikkakin itse sota väistyy eräänlaiseksi absurdiksi taustaksi. Kerronnan polttopisteessä ovat bulgarialais-ranskalainen Elena Petraševa ja saksalainen lääkintäupseeri Benz. Päähenkilöiden syntyperässä kohtaamme piirteen, joka toistuu usein Dimovin tuotannossa. Jo henkilövalinnallaan kirjailija toi tiettyä kosmopoliittisuutta bulgarialaiseen romaanitaiteeseen, joka perinteisesti askarteli kansallisten aiheiden parissa. Romaanin mottona on alkukielinen sitaatti Baudelairin runosta:

- infame a qui je suis lié
comme le forcat a la chaine.
Comme au jeu le joneur têtü.
Comme à la bouteille l'ivrogne,
comme aux vermines la charogne
- Maudite, maudite sois-tu.¹

Motossa tiivistyy teoksen yleistunnelma ja keskeinen problematiikka. Romaanin ihmiskuvaus keskittyy enemmän tai vähemmän vieraassa miljöössä eläviin henkilöihin, joita yhdistää ambivalentti intohimo. Samalla motto on myös vihje Dimovin kirjallisiin vaikuttajiin, vaikka tutkimus ei Baudelairin merkitystä ole erityisesti korostanutkaan. Osaltaan tähän näyttää olleen syynä, että symbolismi nähtiin pitkään kielteisenä, dekadenssiin liittyvänä suuntauksena. Jo sosialismin loppuvuosina

tilanne kuitenkin muuttui. Perusteellisia tutkimuksia symbolismista on ilmestynyt esim. Rozalina Likovan laaja monografia *Problemi na evropeiskija simvolizâm* (Eurooppalaisen symbolismin ongelmia, 1984). Symbolismin merkitys maailmansotien väliselle kirjallisuudelle Bulgariassa oli joka tapauksessa tuntuva - erityisesti tämä koskee lyriikkaa. Eurooppalaiset virtaukset ja kosmopoliittisuus ovat tuntuvasti läsnä mm. Herder-palkinnon saaneen Atanas Daltševin (1904-1978) tuotannossa. Hänen tuotantonsa kosmopoliittisuuteen liittyy omakohtainen sivullisuuden tuntu. Esimerkiksi runoa 'Lähtiessä' on tällaisten tuntojen manifestatio (käännös Tarmo Manelius).

Mitä kaipaisin? kun ei ollut
lemmittyä, ei tuttuja:
kuljeksin tässä kaupungissa,
tuulille nostan lakkia²

Vaikka lyriikka oli omaksunut eurooppalaiset virtaukset ja esimerkiksi novellin, alueella vaikuttivat klassikoiksi kohonneet Elin Pelin ja Jordan Jovkov, näyttää juuri romaania vaivanneen eräänlainen jälkijättöisyys. Ilmiöitä on pohtinut mm. Bojan Nitšev, joka viittaa *Ikeen alla* -romaanin pitkään jatkuneeseen vaikutukseen, sekä eräänlaiseen eepin tietoisuuden kypsymättömyyteen. Nitšev katsoo romaanin kehityksen yleensäkin liittyvän läheisesti kaupunkikulttuurin syntyyn ja että bulgarialaisen romaanin melko vaatimattomat yritykset kaupunkikuvauksen alueella johtuivat tavallaan reaalmateriaalin puutteesta.³ Vähän on kuitenkin kiinnitetty huomiota romaanin kehityksen laajempaan sosiologiseen taustaan, mm. siihen että bulgarialainen porvariluokka oli tunnetusti varsin pieni ja iältään nuori. Dimitâr Dimov kuuluu niihin bulgarialaisiin kirjailijoihin, jotka hankkivat vaikutteensa yleiseurooppalaisista virtauksista. Moderni urbaanisuus ja kosmopolitismi viehättivät häntä, kun taas kotoiset miljööt edustivat pitkästyttävää ja vastenmielistäkin provinssiaalisuutta.

Ensimmäisessä romaanissaan Dimov kuvaa bulgariaalaista pikkukaupunkimiljöötä (tässä laitakaupunkia) saksalaisen upseeri Benzin näkökulmasta.

"Talojen ovien edessä, neliskulmaisilla kivillä tai pienillä puutuoleilla istui mustiin pukeutuneita vanhoja naisia. He polttivat tupakkaa tai huutelivat likaisille, ahavoituneille lapsille, jotka parveilivat katujen sakeassa pölyssä. Jalkakäytävällä kulki alaikäisiä tyttöjä, joille sotavuodet olivat antaneet vaarallista ja heidän iälleen ennenaikaista itsenäisyyttä. Enemmistö oli köyhästä yhteiskuntaluokasta, tupakkavarastojen työntekijöitä, mutta ei vielä katunaisia."⁴

Univormuun pukeutunut atleettivartaloineen Benz näyttäytyy ympäristönsä vastakohtana, joka katselee bulgarialaisia alentuvasti. - Keskikau-pungin ihmiset Benz kokee tyylittömiksi nousukkaiksi.

"Esikaupungin rahvaanomainen rauhallisuus väistyi tietyn eleganssin tieltä /.../. Hyvinpukeutuneet nuoret naiset kiiruhtivat koteihinsa, etteivät olisi sekaantuneet työläisten ja alokkaiden joukkoon, sen jälkeen kun olivat lopettaneet jonkun hyväntekeväisyyskomitean istunnon. He kulkiivat suurellisin, kevyin liikkein ja jotenkin naurettavan touhukkaasti, jättäen jälkeensä wieniläisen parfyymien tuoksun. He käänsivät kasvonsa häntä kohti ja tervehtivät hymyllä, joka herätti hänen ajatuksissaan muiston alaikäisestä flirtistä. Mutta enempää he eivät häntä liikuttaneet."⁵

Benzin sivullinen suhde ympäristöön ohjaa kerrontaa ulkoisesta sisäiseen, psykologisiin, ajallisiin ja filosofisiin laajentumiin. Rintaman selustassa työskentelevälle Benzille jää runsaasti aikaa mietiskelyyn. Lähtötilanne on ikävystyminen, jota Benz yrittää karkoittaa mm. hurjilla autoajeluilla. Vauhdin hurmaa verrataan juopumukseen: siinä oli nopeasti juodun viinalasin polttavaa makua.⁶ Benzin ajelut ovat säännöllisiä, ja niiden valmisteluissa on rituaalimaista huolellisuutta.⁷ Moottorin antaman voiman kokeminen ja kiihtyvän vauhdin yksityiskohtainen kuvaus tuo mieleen futurismin konekulttuurin ihailun. Hallitsevaksi tunnelmaksi palaa kuitenkin ikävä, baudelairelainen 'spleen', sillä Benz on asetettu eräänlaiseen vakuumiin, kuin kokeelliseen tyhjiöön. Myös nuori kaunotar Elena Petraševa on samankaltaisessa tilanteessa. Hän tosin liikkuu upseeriveljensä ja tämän saksalaisten kollegojen seurassa, mutta samalla vailla omaa funktiota, vain ihailun ja huolenpidon objektina. Benz tapaa Elenan seurueineen juuri automatkan aikana. Seikkailuromantiikalle ominainen 'sattuma' ohjaa heidät yhteen, kun Elenaä kuljettavien saksalaisten autosta puhkeaa kumi.⁸

Benz haluaa tutustua kuvankauniiseen, mutta viileältä vaikuttavaan Elenaan ja kaksi voimakasta, taustoiltaan erilaista poikkeusihmistä joutuvat vähitellen kosketuksiin toistensa kanssa. Jo ensimmäisessä romaanissaan Dimov osoittaa kiinnostuksensa kyseiseen ihmistyyppiin, jolle mm. kirjailijan varhainen suhde Nietzscheen antaa oman nyanssinsa.⁹

Benz huomaa pian, että Elena seurueineen haluaa käyttää häntä hyväksi lääkärinä ja että heidän kiinnostuksensa Benziä kohtaan on ollutkin laskelmoitua. Taka-ajatuksena on saada Benz tekemään Elenalle huomiota herättämätön abortti ja pelastamaan näin tytön maine. Elenan huoltajana toimiva kenraali "D" taivuttelee Benziä vetoamalla ympäristön ja bulgarialaisen perinteen paineisiin sekä Elenan isän muistoon.¹⁰ Alussa ikonimaisen kauniina esitelty Elena riisutaan vähitellen ja lähes systemaattisesti ulkoisesta arvokkuudestaan. Asteittainen paljastaminen kohti eräänlaista esineellistä alastomuutta muistuttaa Kafkan kertomatekniikkaa. Kafkalaisesta sankarista Elena eroaa kuitenkin siinä, että hän käy ankaraa puolustustaistelua eikä alistu helposti esineeksi. Kun Elenasta kuoritaan yhä uusia kerroksia, hahmottuu samalla Benzin persoonallisuus. Lääkintäupseeri Benz pystyy tarkkailemaan itseään ja toisia kliinisen viileästi. Hänellä on - Dimovin henkilöille ominainen - korkea tietoisuus ja välillä maanisuuksiin hipova taipumus itse-erittelyyn.

Kun Benzin rakastama Elena osoittautuu petolliseksi, Benz ajautuu itseanalyysin kierteeseen. Tietoisuus ei kuitenkaan johda rationaalsiin ratkaisuihin tai mielen viettitasojen hallintaan.

"Myöhemmin kun Benz kuljetti muistoissaan näiden tapahtumien ketjua, hänestä tuntui, että sittenkin oli hetkiä, jolloin voisi pysäyttää niiden synkän välttämättömyyden. Petollista ja myöhäistä kohtalonuhmaa, joka ei voisi muuttaa mitään".¹¹

Mikään järkiperäinen tieto Elenasta ei pysty vapauttamaan Benziä lumouksesta. - Paljastuu mm. että Elenan aikaisempi kavaleeri on saattanut tämän raskaaksi ja kaatunut sitten rintamalla. Kenraali "D" on järjestänyt tilalle itävaltalaisen, aatelista syntyperää olevan von Harschfieldin, joka on nyt kihloissa Elenan kanssa. Kun kenraali pyytää Benziä suorittamaan abortin, hän asian salaamiseksi myös esittää, että Benz saisi halutessaan siirron Saksaan. Benzin ylpeys ei kuitenkaan salli hänen olla pelinappulana, ja Benz sanookin lähtevänsä Saksaan vain Elenan kanssa. Näin Benz tunnustaa rakkautensa hyvin epätoivoisessa tilanteessa. Hänellä ei ole Saksassa edes paikkaa mihin Elenan veisi.¹²

Benzin intohimoa ei ole tarkemmin motivoitu. Jo alkuun se vaikuttaa hieman absurdilta. Kertoja ei psykologisoi henkilöitä läheskään loppuun saakka, vaikka teos sisältääkin runsain mitoin tapahtumien kommentointeja ja mielenliikkeiden tarkastelua. Päähenkilöiden vaikuttimet jäävät näin salaperäiseen hämäämään; erityisesti tämä koskee Elena, jota voi monessa suhteessa pitää dimovilaisen naisen perustyyppinä. - Benzin intohimoon liittyy joka tapauksessa vahva omistamisen halu. Abortin jälkeen hän kokee tyydytystä katsellessaan avutonta ja nyt Benzistä täysin riippuvaista Elena.¹³ Omistaminen on kuitenkin mahdotonta. Harschfield kuolee rintamalla, ja Elena alkaa yhä enemmän näyttäytyä demonina.¹⁴ Benzin suhde Elenaan käy entistä ambivalentimmaksi. Tämä motossa hyvin valaistu asetelma on esillä jo suhteen alussa, silloin tosin vielä vain eräänlaisena nyanssina.

"/.../tuossa matalassa kurkusta tulevassa naurussa Benz tunsu enemmän julmuutta kuin hänen sanoissaan. Hänestä /Benzistä/ tuntui, että hän /Elena/ menetti itsehillintänsä ja antautui hetkelliseen pahan-suopuuteen."¹⁵

Elenan tunnetilat liikahtelevat laidasta laitaan; joskus hänen iloisuutensa katkeaa kuin veitsellä leikaten.¹⁶ Moraalisesti arveluttavat piirteensä Elena esittää kuitenkin niin artistisina tunnustuksina, että Benzin on mahdoton tuomita häntä mistään.¹⁷ Dimov kuvaa Elenan persoonallisuuden ristiriitaisia piirteitä usein juuri äänensävyjen kautta, jotka sisältävät yhä enemmän merkillistä polyfoniaa.

- Niin, miksi?! hän toisti äänellä, johon saattoi samanaikaisesti liittää kyynisyttä, keimailua ja hellyyttä.¹⁸

Ambivalenttisuus ei liity vain suoraan ihmiskuvaukseen, vaan läpäisee teoksen useammalla tasolla. Se on läsnä myös maisemassa:

"Valtava hiljaisuus hallitsi laakeaa niittyä, jota ympäröivien vuorten siluetit hävisivät auringonlaskun sinertävään tuhkaan. Puhalteli tuuli, lämmin ja kostea, kuin suutelevan naisen hengitys - ja vaimeni lähenevän yön värähdysten keskelle. Oli surullista ja rauhallista."¹⁹

Usein maisemassa on myös vihamielinen vivahde.

"/.../ mikään raikastava vehreys ei virvoittanut silmää tässä autiossa makedonialaisessa maisemassa. Vain auringon hehku ja taivaan lasitunut sinisyys antoivat sille sen värien kirkkauden, jossa oli jotakin terävää, surullista ja hirveää."²⁰

Maisemalla ei ole itseisarvoa, vaan se alistetaan ihmiskuvauksen osaksi. Luonto saa toimia subjektiivisten tunteiden projektiona. Tässä Dimov on symbolismin ja ekspressionismin perinteen jäljillä. Inhimillinen nyanssi maisemassa on usein myrkyllinen ja liittyy kuoleman elementteihin.

"Keskiyö oli mennyt jo ajat sitten. Edes lepakot eivät enää lennelleet hämärässä, vaan nukkuiivat koloissaan. Vain outo tupakan, kukkien ja mätänemisen tuoksu oli yhtä voimakas ja kiihottava."²¹

Selvimmillään projektio näyttäytyy ihmisten intiimimpien miljöitten kuvauksessa. Talossa, jossa Elena asuu, on vain erikoisilla tempuilla avattava ovi ja huoneiden akustiikassa on ahdistava piirre.

"Hänen /Elenan/ äänensä ihanat värähdykset vaimenivat silmänräpäyksessä, ilman resonanssia/.../ Kaikki äänet kuolivat aiheuttajansa kanssa, ilman kaikua."²²

Kaiuttomilla huoneilla ja suljetuilla ovilla Dimov luo samantapaisen makaaberin tunnelman kuin esim. Kafka kuvatessaan *Amerikka*-romaanissaan oveltomia käytäviä ja asumattomia lukittuja huoneita.²³ Elenan kaunis ääni, joka ei kaiu, kuvaa yhtäläillä inhimillisen yhteyden puutetta kuin Kafkan sankarin turha koputtelu suuren tyhjän talon oville. Yllä lainatun katkelman 'kontrasti' ulottuu laajemminkin eri aistien alueelle. Visuaalista kuvaa hallitsevat valo ja varjo, kukkien tuoksuun sekoittuu mätänemisen haju. Kuvauksissa vallitsee synergeettisyys, aivan kuin kirjailija toteuttaisi johdonmukaisesti baudelairelaisen estetiikan näkemystä eri aistien välillä vallitsevasta korrespondenssista.²⁴

Miljöössä, puheen sävyissä ja mielialoissa tuntuva ambivalenssi saa täydellisimmän ilmauksensa juuri Elenassa, jossa piirre on kuvattu lähes totaalisenä. Hän on eriuskoinen, toisen kihlattu ja puoliksi ranskalainen. Lisäksi esiintyy vihjailuja hänen eroottisesta suhteestaan ystäväntärensä.²⁵ Kun saksalaiset vetäytyvät, Benz jää Elenan vuoksi Bulgari-

aan. Syntyy omituinen tilanne Elenan ranskalaisen rakastajan suojellessa Benziä. Elena kuitenkin antaa Benzin ilmi ja paljastaa poliittisen kaksoisroolinsa lopussa. Mustat sotilaat ampuvat Benzin, joka kuolinkourituksen hetkellä hymyilee onnellisesti.²⁶ Niin paljon kielteistä kuin Elenasta tulee esille, hän on arkimoraalin tavoittamattomissa.

"... /Benz/ Halusi tutkia /.../ mikä hänen kasvoillaan oli niin enkeli-
mäistä ja demonista."²⁷

"Elena /... / ikuisen naisen ruumiillistuma salaisuuksiensa koko tuho-
avassa viehkeydessä."²⁸

"... tässä naisessa oli jotakin, mikä pakotti Benzin ajattelemaan, että mi-
kään maallinen oikeudenmukaisuus ei pystynyt tätä tuomitsemaan tai
tekemään tälle oikeutta."²⁹

Varsinkaan Dimovin varhaistuotannossa ihmisten kohtalo ei tunnu ulkoisesti dominoidulta, vaan se on pikemminkin eräänlaista sisäisen rakenteen toteutumista. Benzin masokistinen rakkaus ei voi johtaa muuhun kuin tuhoon. Eros ja Thanatos ovat erottamattomat seuralaiset, ja koko teoksen läpi tuntuu alitajuisten voimien pohjavirta. Freudilaisuuden juonne on näkyvä jo tässä Dimovin ensimmäisessä teoksessa ja säilyy erilaisina nyansseina halki koko kirjailijan tuotannon.

Elenan hahmoa ei ole nähtävä vain Benzin alitajuisena fiksaatio-
na tai pelkästään naisellisuuden arkkityyppinä. Pikemminkin häneen liittyy kokonainen elämännäkemyks.

"Benz oli vakuuttunut, että tämän naisen rakkaus ja kärsimykset, joita
hän tuotti, liittyivät itse elämän syvään läpikulkemattomaan salaisuus-
teen."³⁰

Mielestäni Dimovin ensimmäinen romaani manifestoi monessa suhteessa mitä paljaimmin kirjailijan ihmiskuvaa.

Vaikkakaan *Porutšik Benziä* ei pidetty vielä kovin kypsänä psykologisena romaanina, oli se kuitenkin uranuurtaja maassaan kyseisen lajin alalla.³¹ Dimovin ihmistä hallitsee läpikotainen kaksijakoisuus. Tietoinen ja alitajuinen käyvät kamppailua, jossa jälkimmäinen vie yleensä voiton. Ihmiset lähestyvät joiltakin piirteiltään nietzscheläisen yli-ihmisen mittoja, mutta kantavat mukanaan eräänlaista schopenhauerilaista varjoa. Pessimismi niin ihmisen kuin inhimillisen kulttuurinkin suhteen ei Dimovin tuotannossa väisty koskaan lopullisesti. Rakkaus on aina myös kärsimystä, joka eliminoi harmonian. Ihminen on tuomittu yksinäisyyteen, eikä rakkaus suo siitä pakoa.

Vahvan psykologisen otteen lisäksi uutta bulgarialaisessa kirjallisuudessa oli teoksen henkilöiden kosmopoliittisuus, älyllinen suuntautuneisuus ja dekadenssin rajoilla liikkuva hienostuneisuus. Kertoja ottaa viileän ja etäisen asenteen sotatapahtumiin, eikä Bulgarian sotaa kuvaavalle kirjallisuudelle luonteenomaisista patrioottisista korostuksista näy

jälkeäkään. Kun Vazov aloittaa teoksensa perheidyllistä, joka häiriytyy vihollisen toimista, niin Dimovin ihminen on valmiiksi rikki jo sisältä päin ja kantaa suurinta vihollista itsessään. Kuvattavien ihmisten kosmopoliittisuus liittyy laajempaan sivullisuuden problematiikkaan. Vierasmaalaisuus on myös kerrontatekninen keino, jolla kuvaukseen otetaan objektivoivaa etäisyyttä. Samaa funktiota palvelee usein henkilöiden ammattitausta. Benz on ensimmäinen Dimovin henkilögallerian monista lääkäreistä, jotka ajoittain tarkkailevat sekä itseään että ympäristöönsä kliinisen tarkasti. Tyypillisesti heidän pohdintansa laajenevat filosofiseksi kysymyksenasetteluiksi.

Elena Petraševassa ovat idullaan piirteet, joita Dimov kehittää eri suuntiin myöhemmin tuotantonsa keskeisissä naishahmoissa. He ovat jo ulkoisen kauneutensa suhteen Elenan sukulaisia, ja heidän käytöksessään on tavalla tai toisella tuhoavia piirteitä. Elena vaikuttaa kuitenkin heistä julmimmalta. Hänessä Dimov toi vaarallisen viettelijättären bulgarialaiseen romaaniin. Kritiikki näki Elenan hahmon jotenkin puhtaaksiviljellyn nietzscheläisenä ja toivoikin kirjailijan syventävän ihmiskuvaustaan.³²

Dimovin varhaistuotannon vaikutustaustasta nousevat ajan länsieurooppalaiset virtaukset monella tavoin ja välistä hyvinkin selväpiirteisesti esiin. Koska kirjailijan tuotantoa hallitsevat erityisesti naiset, avautuu heidän kautta oleellisia puolia Dimovin kehityksestä ja kirjailijalaadusta yleensäkin. Uusi tutkimus on korostanut Oktave Mirbeau'n merkitystä kirjailijan naiskuvaukselle. Dimovin teosten naisissa on nähty läheistä sukulaisuutta Le Jardin Des Suplices -romaanin (1918) Claran kanssa, joka on Kiinassa syntynyt englantilaisnainen ja toteuttaa kolonialismin oloissa vapaasti ja tuhoavasti intohimojensa kaikkia mahdollisia oikkuja.³³

Vastaava perustyyppi oli eurooppalaisessa kirjallisuudessa laajemminkin esillä ja tuli tutuksi Suomessa erityisesti Mika Waltarin tuotannossa. Nämä analogiat sitovat molemmat kirjailijat tiiviisti oman aikansa virtauksiin. Waltarilainen viettelijätär esiintyy pohjimmiltaan varsin samanlaisena läpi kirjailijan tuotannon.³⁴ Dimovin femme fatale taas kokee huomattavan metamorfoosin ja saa erilaisia esteettisiä ja moraalisiaakin funktioita. Elena Petraševa on kyseisen kehityksen alkuitu, jossa tyyppin eräät peruspiirteet näkyvät selvinä ja välistä teesimäisen pelkistettyinä.³⁵

2 Kirottut sielut

Dimovin toinen romaani *Usâdeni duși* (Kirottut sielut) ilmestyi v. 1945, seitsemän vuotta esikoisteoksen jälkeen. Tapahtumapaikkana on sisällissodan aikainen Espanja. Tässäkin teoksessa henkilöt kuuluvat eri kansallisuuksiin. Espanjalaisten lisäksi esiintyy mm. ranskalaisia ja amerikkalaisia. Päähenkilö on myös fiktiivisenä kertojana toimiva englantilainen dekadentti Fanny Horn, joka sisällissodan aattona on tullut Espanjaan etsimään sisältöä elämälleen.

Kerrontateknisesti *Usâdeni duși* merkitsee uutta vaihetta Dimovin tuotannossa. Jo esikoisromaanissa tapahtui näkökulmien risteytymistä; objektivoiva kerronta sulautuu kuin huomaamatta Benzin havaintoihin. Nyt päähenkilön näkökulma on entistä dominoivampi, sillä teoksen keskeiset tapahtumat esitetään Fannyn muisteluna, eräänlaisena takautumana. Kehyskertomuksena toimii laajahko episodi hotellissa, jossa espanjalainen Luis Heredia tutustuu Fanny Horniin. Luis on palannut ulkomailta ja odottelee kansainvälisten rikostoveriensä yhteydenottoa. Pitkästyneenä hän tarkkailee ympäristöä. Se tuntuu Luisista jo vieraalta, sillä hän on ollut kauan ulkomailla rikollisissa puuhissa. Luis on hylännyt aatelisen tuotantonsa ihanteet ja ryhtynyt huumekauppiaksi. Espanjalaista miljöötä esitellään Luisin näkemänä kriittisen välimatkaan päästä.

"Hän näki saman Espana tradicionalin, jonka oli jättänyt viisitoista vuotta sitten jälkeensä - pöyhkeilevän ja ylpeän, mutta ystävällisen ja groteskilla tavalla naurettavan teeskentelevässä demokraattisuudessaan ja muistoissaan kunniakkaasta menneisyydestä, jota se toi esille kaikkialla. Nyt tämä Espanja muistutti köyhtynyttä hidalgoa, joka oli ottanut vastaan pienen viran, mutta säilyttänyt rääsyissään koko vanhan sukunsa ylpeyden."¹

Lähtötilanne on taas sivullisuus - ja hotellihuoneen joutilas ikävä. Luisia voi jopa pitää vieraantuneisuuden tyyppiesimerkkinä, katsotaanhan kyseiseen psyyken tilaan kuuluvan vallanpuutteen, elämän tarkoituksettomuuden, normittomuuden sekä vieraantumisen omasta minästä.² Fannyn asema ei ole sen parempi, hän asuu samassa hotellissa vailla normaaleja inhimillisiä kontakteja. Fannyn deprivatioon liittyy vielä morfiinin puute, joka johtaakin hänet huumekauppias Heredian luo. Alkaa kaupankäynti, jonka yhteydessä varsinkin Luis riisutaan erilaisista rooleistaan, ja hänen rikkinäisyytensä paljastuu. Hän esiintyy Espanjassa lääkekauppiaina ja -syntyperänsä mukaisesti - aatelismiehenä. Ulkomailla hän taas uskottelee olevansa poliittinen pakolainen.³ Kaupankäynti muodostuu julmaksi, kun Fanny tulee loukanneeksi Luisin ylpeyttä. Koko prosessi on kuin koe, jossa mitataan molempien äärimmäiset rajat.⁴ Luis tinkii hinnan korkeaksi, sillä Fannylla ei ole vaihtoeht-

toja. Kauppaa ei kuitenkaan pitkitä pelkkä kostonhalu, vaan Luis myös vaistoa jonkinlaista kohtalonyhteyttä Fannyyn.⁵ Luisille kohtalokas naistyyppi esitellään jo aivan teoksen alussa. Lähtö Espanjasta on tapahtunut naisseikkailujen vuoksi, ja maan taantumuksellisuus liittyy Luisin mielessä erityisesti ahtaisiin seksuaalisiin normeihin.⁶ Ulkomaillakin Luis on ajautunut rikollisuuteen juuri naissuhteiden kautta.

"Miten ja miksi hän päätyi tähän hävettävään kauppaan /.../ ... syy oli taas nainen. Luis oli rakastunut erääseen kabarettitaiteilijattareen, nimeltään Georgette Quidi, joka myöhemmin osoittautui tyhmäksi ja vulgääriksi. Hän oli levantilainen, kansallisuudeltaan määrittelemätön, yksi niistä sekarotuisista, jotka kiertelivät Välimeren rosvoluolia ja joissa yhdistyvät monien kansojen paheet. Hänen kasvoillaan oli himmeä, oliivimainen vivahde kuin espanjattarilla, mutta piirteissä ei ollut jälkeäkään näiden ystävällisten ja siveiden naisten hienostuneisuudesta. Hänen silmänsä, kylmät, mustat ja pistävät, katselivat käärmemäisen tuijottavasti, pysähtyneesti. ja hänen vartalonsa säteili jonkinlaista laiskaa intohimoa /.../. Tämä nainen - hän muistutti kitkerän makeaa banaania - kehittäi hataran suunnitelman amerikkalaisten ryöstämiseksi, minkä ansiosta Luis joutui vankilaan."⁷

Rangaistus ei ole muuttanut mitään, vaan Luis on langennut uudestaan rikollisuuteen, huumeiden salakuljettajaksi.

"Entinen hidalgo - nyt salakuljettaja - koki moraalisia järkytyksiä, keräsi katkeraa viisautta ja kehittyi misantroopiksi. Kuitenkin hän tunsu outoa murhetta, kun menetti Georgetten /.../ Eräs humalainen merikapteeni oli katkaissut tältä kurkun Beirutissa."⁸

Nainen ja rikollisuus kulkevat omituisella tavalla käsi kädessä. Huomio kiintyy tiettyihin attributteihin, esim. 'kitkerän makea'. Rakkauden kaksijakoisuus, joka näkyy jo *Porutšik Benzin* baudelairelaisessa motossa, toistuu jälleen.

Osâdeni Duši toistaa joitakin Dimovin esikoisromaanin motiiveja, mutta psykologinen ote entisestään vahvistunut. *Porutšik Benzin* henkilöiden käytös tuntuu heikosti motivoidulta - vain epämääräisiä viittauksia esim. Elenan isäkompleksiin esiintyy, ja Benzin tausta on melkein jätetty käsittelemättä.⁹ Ihmiset ovat irti sekä menneisyydestä että nykyisyydestä. Toisenkin romaanin ihmiset käyttäytyvät usein absurdisti, mutta tälle on usein konkreettisia tai psykologisesti motivoituja syitä. Esimerkiksi Luisin kiintymys tuhoaviin naistyyppihin näyttää palautuvan syyllisyudentunteeseen,¹⁰ joka pulpahtelee hänen tietoisuuteensa.

"/.../ selvemmin kuin nyt hän ei ollut tuntenut, ettei ollut mitään muuta kuin kansainvälinen roisto, sortunut hidalgo, joka oli tuhannut nuoruutensa juoksemalla naisten perässä ja pöyhkeilyt edistyksellisillä aatteilla pettääkseen ihmisiä ja käydäkseen kauppaa poliittisen emigrantin naamion alla, ei mitään muuta kuin kaikkein vulgaarein rikollinen tyyppi, jonka jopa espanjalainen poliisi olisi heti pannut vankilaan, jos olisi tiennyt mitä hän teki ..."¹¹

Kerronta pysähtyy Luisiin varsin perusteellisesti, kun ottaa huomioon, että tämä katoaa teoksen juonesta ensimmäisen luvun jälkeen kokonaan. Luisilla on kuitenkin temaattisesti tärkeä asema; hän on tavallaan symmetrisessä suhteessa myöhemmin kuvattaviin henkilöihin.¹²

Luisissa herää aluksi sääli morfiinin puutteesta kärsivää Fannya kohtaan, mutta kun jälkimmäinen käyttäytyy ylpeästi, Luis vastaa samalla mitalla.¹³ Fanny joutuu tarjoamaan morfiinista kaikki rahansa, lopulta myös vaatteensa ja muunkin omaisuutensa. Luisin yhä kieltäytyessä Fanny tarjoaa hänelle ruumistaankin. Silloin Luis iskee Fannyn ylpeyteen heittämällä tälle morfiinin ilmaiseksi. Fanny ei kuitenkaan hyväksy armolahjaa, vaan paiskaa morfiinin takaisin.¹⁴ Teollaan Fanny nostaa itsensä ihmisenä eri kategoriaan kuin mihin hänen rappiotaan osoittavat piirteensä viittaavat. Käyttäytymisen yleisiin fysiologisiin ja psykologisiin lainalaisuuksiin suhteutettuna Fannyn teko on uskottavuuden rajoilla. Fannya kuten Dimovin henkilöitä yleisemminkin - riivaa usein jokin ylikorostunut luonteenpiirre, joka ei mahdu keskivertokäyttäytymisen kaavaan. Luopuessaan morfiinista vaikeista vieroitusoireista huolimatta Fanny tavallaan kääntää Maslowin tarvehierarkian pääläelleen.* Fannylle on tärkeämpi osoittaa Luisille voimansa ja ylpeytensä kuin saattaa ruumiinsa homeostaasiin (tosin patologiseen). Fanny yrittää helpottaa oloaan kohtuuttomilla alkoholimäärillä. Luis tarkkailee tilannetta ja käy samalla läpi eräänlaista itsensä arviointia, prosessia, joka sosiaalipsykologisessa mielessä on eräänlaista subjektiminän muuttumista objektiminäksi.¹⁶ Ulkomaailmaan reagoiva Luis (subjektiminä) näyttää toimivan irrallaan muistelevasta, tekojaan tarkkailevasta ja harkitsevasta Luisista (objektiminä). Ajatuksissaan hän pystyy selkeän kriittisesti, välistä ironisestikin, tarkastelemaan kohtalokkaita heikkouksiaan. Esimerkiksi reaktionsa Fannyyyn hän pui läpi useammalta kannalta ja pohtii samalla myös Fannyn kohtaloa. Harkitseva tietoisuus ei kuitenkaan ohjaa Luisia ratkaisujen hetkellä, vaan hänen käyttäytymisensä on mielen syvempien kerrosten predestinoimaa. Tämä käy ilmi, kun Luis lopulta suostuu auttamaan baarissa hoipertelevaa Fannya.

"Nyt hän oli suojaton heikko nainen. Hänen vihreät silmänsä pysähtyivät Luisiin tyhjinä ja kärsivinä kuin olennon, joka on kytketty irti maailmasta. Seuraavassa silmänräpäyksessä Luis nousi mekaanisesti, meni hänen luokseen ...,"¹⁷

Tapahtumien edetessä kohti suhteen laukeamista kiintyy huomio freu-

* Maslow asettaa teoriassaan ihmisen tarpeet niiden kehittymisen mukaiseen järjestykseen: 1. fysiologiset tarpeet (nälkä, jano jne.); 2. turvallisuuden tarpeet; 3. kuulumisen ja rakkauden tarpeet; 4. sosiaalisen arvostuksen tarpeet; 5. itsensä toteuttamisen tarpeet. Maslowin mukaan kukin tarve pystyy kehittymään ja vaikuttamaan vasta kun edelliset tarpeet ovat tyydytetyt.¹⁵

dilaiseen symboliikkaan viittaaviin yksityiskohtiin. Luisin tunnelataus välittyi voimakkaana hänen valmistellessaan Fannylle morfiinipiikkiä.

" ... hän meni kemikaalikauppaan ja osti ruiskeen, spriiilampun ja muutamia muita tarvikkeita, jotka olivat välttämättömiä steriilin morfiiniliuoksen valmistamiseksi ja sen pistämiseksi ilman infektion vaaraa. Vaakoja hänellä oli matkalaukussaan. Valmisteltuaan kaiken huolellisesti hän söi illallisen ja kuunteli myöhemmin jousiorkesteria salissa /.../ Hänestä tuntui, että kaikessa tässä huolenpidossa Fanny Horria kohtaan oli jotakin outoa ja koskettavaa, mikä oli ikään kuin vetänyt hänet pois tähän saakka viettämänsä elämän kylmästä autiudesta."¹⁸

Kaupankäynnissä kovuutta - jopa julmuutta - osoittanut Luis paljastaa itsestään yllättävän puolen, kun hän ei pysty antamaan pistosta, vaan pyytää siihen Fannya.

" - Voisitko suorittaa pistämisen itse? - hän kysyi. Ajatus, että hän itse olisi pistänyt neulan hänen ruumiiseensa, tuntui kuvottavalta."¹⁹

Luisin kyvyttömyyttä korostaa sekin, että vastaava tapaus kuvataan vielä toiseen kertaan.²⁰ Pistämiseen liittyvä symboliikka ja tunnelataus sopii hyvin yksin ambivalenttien mielle yhtymien kanssa; viittaus impotenssiin on ilmeinen.* - Mielestäni kohtaus kuvaa Luisin kyvyttömyyttä myös laajemmassa mielessä. Traagisen selvästi Luis tiedostaa mikä häntä ja Fannya yhdistää.

"... Luis tajusi myös oman ammattinsa iljettävyyden. Kuinka kauan hän vielä möisi myrkyä hänen kaltaisilleen onnettomille? Eikö hän itsekin oikeastaan ollut rappiolla kuten tämä nainen? Äkkiä hänelle valkeni, että heidän kohtalonsa oli jotenkin yhteinen, että molemmat olivat samassa asemassa, josta oli mahdoton palata toisten ihmisten normaaliin olotilaan."²³

Kohtalon käsite saa painoa monella tavoin; Luisin kohtalon suuntaviivat piirtyvät heti teoksen alussa. Kohtalo on laadultaan tässäkin teoksessa pitkälti subjektiivista, eräänlaista sisäisen rakenteen toteutumista. Kuva-
tut maisemat ja miljööt näyttäytyvät ihmisten sieluntiloina. Subjektiivinen ja objektiivinen sulautuvat toisiinsa. Fannyn - kuten Benzinkin - harhailu vieraassa, epätodellisessa miljöössä muistuttaa esimerkiksi

* Piikkiä ei tee seksuaaliseksi vain freudilainen tulkinta. Pitkäaikaisilla morfinisteilla on runsaasti sukupuolitoimintojen häiriöitä. Addiktio voi toimia sukupuolivietin korvikkeena. Laskimonsisäisesti ruiskutettu morfiini synnyttää orgasmin kaltaisen kokemuksen, joka paikallistuu lähinnä alavatsan alueelle.²¹ - Usein on vaikea vetää rajaa milloin Dimovilla on freudilainen aspekti - milloin taas fysiologinen tai etologinen. Kun Dimovia on joskus pyritty leimaamaan freudilaiseksi,²² näytetään sivuutetun se tosiasia että hän oli hermoston histologian tutkija ja tunsikin hyvin etologiaa. Myös etologi voi tulla korostaneeksi vietin osuutta käyttäytymisessä - luonnollisesti eri lähtökohdista kuin Freudin tukeutuva.

Joseph Conradin käyttämiä kerronnallisia asetelmia. Varsinkin romaanin *Pimeyden sydän* päähenkilö Kurz toteuttaa intohimojaan samaan tapaan pidäkkeettömästi kuin Dimovinkin seikkailijat. Molemmilla kirjailijoilla matkan motiivista kasvaa monitasoinen allegoria. Kyse ei ole vain kulkemisesta, vaan matkasta tajunnan kerroksissa. Kahdessa Dimovin ensimmäisessä romaanissa miljöö näyttää muodostavan lähinnä vain puitteet, jossa kohtalo toteutuu. Toisessa Dimovin romaanissa ihmiset suhteutetaan kuitenkin taustoihinsa näkyvämmiin kuin esikoisteoksessa. Luis on tietoinen sukunsa perinteistä, joista hän on sanonut irti.

"Don Parfirion ja Donna Carmenin kaikki tyttäret olivat menneet onnellisesti naimisiin paikallisten aatelisten kanssa, ja kaikki heidän poikansa olivat saavuttaneet arvokkaita asemia armeijassa, Cortesissa ja kirkossa /.../ Kaikki Herediat olivat hyvin arvokkaita, jumalaapelkääviä, moraaliltaan ankaria ja horjumattoman uskollisia Borbonen kuningashuoneelle. Näin oli ainakin tähän saakka. Säännöllisesti jokaisesta sukupolvesta yksi tai kaksi ryhtyi munkiksi; säännöllisesti yksi tai kaksi saavutti amiraalin tai kenraalin arvon ja säännöllisesti yksi tai kaksi edusti Granadan provinssin maanomistajia Cortesissa. Ainoastaan Luis, ensimmäisenä kahteensataan vuoteen, tahrasi suvun maineen kääntymällä tasavaltalaiseksi ja häpäisemällä joitakin jalosukuisia neitoja."²⁵

Katkelman kategoriset attributit antavat ironisesti värittyneen kuvan yhteisöstä, jonka normit ovat määränneet ihmisten elämän lähes alusta loppuun. Tällaisissa olosuhteissa Luisin lankeaminen ei näyttäyty pelkästään kielteisenä. Hän on eräs Dimovin monista luopioista, joiden rikkeeseen sisältyy myös luova momentti - olipa lopputulos sitten mikä tahansa. Esikoisteoksen luopio oli Benz, joka jättäytyi omasta armeijastaan ja päätyi kuolemaan. Luis ja Fanny ovat molemmat kääntäneet selkensä oman yhteiskuntansa arvoille. Dekadentteinakin Dimovin ihmiset ovat voimaihmissä, jotka omalla tavallaan toteuttavat kohtalonsa loppuun saakka. Luopuruuden teema toistuu romaanissa vielä myöhemminkin.

Osâdeni Dušin ihmisiä koskevassa tutkielmassani kiinnitin huomiota ristiriidan käsitteeseen. Jaoin sen seitsemään pääkategoriaan: 1. tunne-elämän ambivalenssi, joka leimaa erityisesti rakkaussuhteita; 2. ristiriita järjen ja tunteen välillä; 3. moraaliset ristiriidat; 4. rooliristiriidat; 5. yksilön ja ympäristön väliset ristiriidat; 6. sukupuolten väliset ristiriidat; 7. suuret yhteiskunnalliset konfliktit.²⁶ Luettelon viimeinen kategoria ei vielä Dimovin toisessa romaanissa nouse hallitsevaksi, vaikka teoksen II ja III pääluke liittyvät läheisesti Espanjan sisällissodan aikoihin. - Ristiriitojen verkko on nyt kuitenkin jännitetty laajemmalle kuin esikoisromaanissa, ja ristiriidasta eri muodoissa tulee dimovilaisen ihmisen keskeinen tunnusmerkki. Kirjailija on (muissa yhteyksissä) suoraan ilmaissutkin näkemyksensä, että modernin ihmisen kohtalo on tietty rikkonaisuus, mikä samalla on myös hänen rikkautensa ja

ylpeytensä aihe.²⁷ Kirjailijan tulevien teosten kannalta on myös merkittävää, että hän kuvaa toisessa romaanissaan tasavaltalaisten puolella taistelevia kommunisteja. Poliittisen ihmisen kuvaus on kuitenkin niukkaa ja hiukan luonnosmaista. Romaani päättyy kohtaukseen, jossa tasavaltalaisten puolella taisteleva Arkimedes Moreno tarkastelee kuningasmielisten hävitettyä sairaalaleiriä. Fanny on ollut kyseisessä leirissä vapaaehtoisena työntekijänä ja kokenut onnettoman rakkauden jesuiittaan.

"Millainen draama, millainen sisäinen konflikti oli raadellut näiden ihmisten sieluja. Epäilemättä Arkimedes Moreno olisi voinut oppia jotakin, jos olisi mennyt lörpöttelemään englannittaren kanssa. Mutta vanhaa maailmaa kohtaan tuntemansa vihan ja gautson plebeijimäisen ulko kuoren alla sykki hieno ihmissydän. Hän ei halunnut turhan uteliaisuutensa vuoksi ärsyttää ja aiheuttaa kärsimyksiä näille sairaille kiroituille sieluille. Hän syytti halvan savukkeen ja lähti uutta leiriä kohti. Vanhasta jäi jäljelle vain mustia savuavia tuhkaläjiä, sillä niin vaati elämän kehitys ja logiikka."²⁸

Teoksen loppua sävyttää (Dimovin myöhemmässä tuotannosta tuttu) moralisoiva äänenpaino, mutta myös sääli ja ymmärrys. - Jo romaanin alussa on melodramaattinen kohtaus.

"Tarjoilija toi ruuat, joihin heistä kumpikaan tuskin koski, ja keräsi myöhemmin pettyneenä astiat. Miksi tämä hotellin hienostunein pariskunta, englannitar ja espanjalainen, ei pitänyt ruuista. Ja tarjoilija meni moittimaan kokkia. Mutta Luis ja Fanny tuijottivat toisiaan katkerin tuntein, kuin ihmiset, jotka olivat tavanneet liian myöhään"²⁹

Kyseinen juonne seuraa läpi kirjailijan tuotannon ja tekee Dimovista ennen kaikkea häviäjien kuvaajan.

Psykologisen otteen syvenemisen ohella teoksessa kiinnostavat huomiota eräät rakenteelliset ja kerrontatekniset toteutukset. Ensimmäinen pääluku, jossa Fanny ja Luis tutustuvat toisiinsa, toimii laajennettuna kehyskertomuksena. Kaksi viimeistä päälukua taas muodostavat romaanin keskeisen juonellisen sisällön.

Kertojaksi on asetettu Fanny, joka aloittaa tarinan oopiumin vaikutuksen alaisena. Tämä antaa subjektiivista liikkumatilaa, vaikka kertomus jatkuu kolmannessa persoonassa.³⁰ Fanny pysyy koko ajan sekä tapahtumien polttopisteessä että niiden tarkkailijana. Kertomateknisesti syntyy erikoinen kontaminaatio kertojan ja Fannyn näkökulman välillä, eikä niitä ole helppo erottaa toisistaan. Välistä lukija melkein unohtaa teoksen alkuosassa määritellyn kertomatilanteen ja fiktiivisen kertojan ääni lähestyy sivullisen, objektiivisen kertojan ääntä.³¹ Subjektiivinen ja objektiivinen risteytyvät myös rakenteen useammilla tasolla. Tapahtumien alku ja loppu kiertyvät yhteen. - Teoksen syklinen aika tukee osaltaan ihmiskuvan monikerroksisuutta.³²

III MURROKSEN HEIJASTUKSIA

1 Kulttuuri-ilmapiiri ja 'yhteiskunnallinen tilaus'

Bulgarian lähihistoria on kokenut useitakin uudelleenarviointeja, ja kaoottiselta näyttävä menneisyys antaa jatkuvasti pohjaa ristiriitaisille tulkinnoille. Myös romaani *Tytyn* monine ristiriitoinen sekä siitä käyty pitkälliset kiistat, ovat osa taistelua, jonka kohteeksi historian kuvaus ja tulkinta ovat joutuneet. Sosialistisen Bulgarian kulttuurihistorian perusteellinen kartoitus lienee vielä tekemättä.¹ Esimerkiksi Petâr Avramov erottaa siinä kuitenkin kolme luonteeltaan erilaista kehitysvaihetta. Ensimmäinen on ideologisen valtataistelun vaihe v. 1944-1948, jolloin yksilö pakotettiin valitsemaan taistelevien osapuolten välillä. Tärkeimpänä Avramov pitää seuraavaa ajanjaksoa v. 1948-1956. Tällöin tapahtui kommunistisen ideologian vakiintuminen ainoaksi hyväksyttäväksi periaatteeksi. Ajalle antoivat leimansa monet henkilökulttiin liittyneet vääristymät. Tilanne oli paljolti samanlainen kuin esim. Neuvostoliitossa, jossa kirjallisuus pyrittiin alistamaan poliittiseksi instrumentiksi.² Henkilökultin aikana vaikuttanut kylmän sodan ilmapiiri loi aikaan vielä omat varjonsa. Kolmanneksi ajanjaksoksi Avramov erottaa vuoden 1956 jälkeisen kauden, jolloin hän katsoo kultin aikaisen dogmatismien ja kaavamaisuuden tulleen voitetuksi.³ Jyrkkä jako periodeihin on luonnollisesti yleistävä, mutta auttaa päälinjojen hahmottamisessa. Kuvaavaa on, että periodit osuvat yksiin tärkeiden puoluekokousten kanssa.

Toinen maailmansota merkitsi murrosta kaikille sotaan osallistuneille maille - eikä vähiten siellä, missä vanha yhteiskuntajärjestelmä kumottiin. Suomessakin, joka säilytti yhteiskuntajärjestelmänsä, on puhuttu 'toisesta tasavallasta'. Bulgariassa murros oli sekä sisä- että

ulkopoliittisesti meikäläistä jyrkempi. Samalla on kuitenkin otettava huomioon, että Bulgaria selvisi huomattavasti pienemmin vaurioin kuin monet muut sotaan osallistuneet maat - sodan kahdessa vaiheessa bulgarialaisia arvioidaan kaatuneen n. 32000.⁴ Suuria materiaalisia tuhoja tosin aiheuttivat liittoutuneiden Sofiaan kohdistamat pommitukset v. 1943, ja se, että saksalaiset liittolaiset alistivat Bulgarian talouden sotakoneistonsa käyttöön.⁵ Neuvostoarmeija tuli maahan saksalaisten jo perädyttyä eikä juuri kohdannut vastarintaa. Hallitus oli julistautunut neutraaliksi sotaa käyviä osapuolla kohtaan, mutta tämä ele ei enää estänyt neuvostoarmeijan tuloa Tonavan yli. Jo toisen kerran tällä vuosisadalla Bulgarian liittolaisuus Saksan kanssa oli päätyneet tappioon. On huomattava, että Bulgaria ei ollut taistellut Saksan rinnalla Neuvostoliittoa vastaan, vaan laajentaakseen omia rajojaan Balkanille.

Neuvostoarmeijan työntyessä Romanian kautta maahan syyskuun alussa v. 1944 vetosi neuvostopropaganda venäläisten ja bulgarialaisten vanhoihin historiallisiin ja etnisiin yhteyksiin. Uuden yhteiskuntajärjestelmän vakiinnuttamisessa näitä seikkoja pidettiin korostetusti esillä. Haluttiin osoittaa, että 9. syyskuuta 1944 tapahtunut vallanvaihto olisi peruspiirteiltään ollut lokakuun vallankumouksen toistoa.⁵ Tällä näkemyksellä oli merkittävä vaikutus lähes kaikilla elämän ja kulttuurin alueilla. Balkanin kommunistiliikkeen solidaarisuus Neuvostoliittoa kohtaan oli toisen maailmansodan aikana varsin selvä. Dimitrovin ja Titon yhteinen balkanilainen profiili oli kuitenkin melko vahvasti esillä ainakin Dimitrovin kuolemaan saakka 1. vuoteen 1949. Toisen huomattavan bulgarialaisen kommunistijohtajan Vasil Kolarovin kuoleman jälkeen v. 1950 näyttää stalinistinen linja päässeen maassa lopullisesti hallitsevaksi, ja neuvostomallia alettiin soveltaa hyvinkin perusteellisesti ja laajasti. Esimerkiksi Stalinin teesi luokkataistelun jatkuvasta kärjistymisestä ja ns. 'jäsenkirjan omistavasta vihollisesta' loi epäilyn ja epäluottamuksen ilmapiiriä puolueen työntekijöidenkin keskuuteen. Puhdistusten kohteeksi joutui monia merkittäviä kommunisteja, keskuskomitean sihteeriä myöten.⁷ Dimitrovin henkilökohtaista osuutta kulttuuripolitiikan linjanvetäjänä on usein korostettu; erityisesti taide-elämän kysymyksiin hän puuttui voimakkaasti.⁸

Maan kommunistipuolueen V edustajakokouksessa v. 1948 Dimitrov antoi kansalle tehtäväksi saavuttaa 15-20 vuodessa sama, mihin muissa maissa oli päästy kokonaisuudessaan vuosisadassa. Vielä kovin vakiintumattomissa oloissa tällaiset tavoitteet vaikuttavat todella korkeilta. Vaikeuksia tuotti sekin, että ns. kylmän sodan aikana kauppa kapitalistimaiden kanssa supistui romahdusmaisesti etenkin v. 1949-1951.⁹ Jo pelkästään Sofiaan kohdistettujen pommitusten vuoksi uuden rakentamisen tarve oli suuri. Maan kehittymätöntä teollisuustuotantoa onnistuttiinkin valtavin ponnistuksin ja uhrauksin nostamaan tuntuvasti, ja teollisuuden sanottiin v. 1964 jo tuottaneen päivässä enemmän kuin vuodessa ennen sotaa.¹⁰ Rakennustyö näyttää palvelleen myös muita

kuin taloudellisia tarpeita. Korkealle asetetut päämäärät edellyttivät kaikkien voimien yhdistämistä samojen tunnusten alle. Puolue oli näiden päämäärien asettaja ja käytännön toimien organisoija; puolueesta ja edistyksestä pyrittiin takomaan ihmisten mielessä erottamia käsitteitä. Kun kaikki vähänkin merkittävät yhteiskunnalliset organisaatiot olivat tulleet puolueen valvontaan, pystyttiin yksilön 'edistyksellisyys' ja 'taantumuksellisuus' määrittelemään melko tarkasti. Sisäisestä vastustuksesta ja stalinismista huolimatta maassa syntyi myös innostusta mittavia hankkeita kohtaan.

Vaikeimmin tilanteeseen sopeutui valtaväestön muodostanut konservatiivinen talonpoikaisto ja erittäin huomattava osa älymystä. Puolue pyrki kaikin keinoin yhdistämään kulttuurityöntekijät Isänmaalliseen rintamaan, josta käytetään lyhennettä OF. Mm. Georgi Dimitrov teki tämän hyväksi työtä ja vaati taiteilijoiden kongressissa v. 1947 kaapeiden yksilöllisten pyrkimysten alistamista yleiselle kansanomaisen taiteen intressille, isänmaalle ja sitä johtavalle Isänmaalliselle rintamalle.¹¹ Jo v. 1945 Dimitrov oli puolueensa pääsihteerinä kategorisesti ilmaissut Komsomolin istunnossa, että johtavan älymystön tuli olla joko välittömästi puolueen riveissä tai yhteistyössä puolueen liittolaisten kanssa Isänmaallisessa rintamassa.¹² Merkittävä osa johtavista kirjailijoista jäi kuitenkin kyseisten organisaatioiden ulkopuolelle - mikä tietysti merkitsi mm. julkaisuvaikeuksia.¹³ Kun myös kirjallisuuskritiikki kytkettiin puolueen linjaan, pystyttiin antamaan se 'systemaattinen ojenus, jota monen kirjailijan katsottiin tarvitsevan.'¹⁴ Ojennusta saivat nekin, joiden katsottiin olevan fasismin vastaisia demokraatteja; tuomioita langetettiin herkästi mm. uskonnollisesta mystiikasta, formalismista ja symbolismista.¹⁵ Luettelo uudelle taiteelle sopimattomista piirteistä on kuitenkin paljon laajempi. 'Abstrakti humanismi', 'holtiton kosmopoliittisuus' tai freudilaisuus olivat yhtäläillä kritiikin silmätikkuina, ja myös epäpoliittisuutta käytettiin lyömäaseena.¹⁶

Yleisesti ottaen kulttuuripolitiikan linjat olivat samat kuin Neuvostoliitossa vastaavana aikana. Uuden tietoisuuden kasvatuksessa toimii positiiviseksi sankariksi nimetty ihmistyyppi. Ždanovilaisen kulttuuripolitiikan aikana kyseinen hahmo oli tunnetusti tiukkaan muottiin valettu. Jo sosialismin loppukauden aikaisten arvioiden mukaan fasismin vastaista taistelua kuvaava kirjallisuus oli useimmiten liiaksi kuvailtavaa, valheellisen korkealentoista, ja henkilökuvaus jäi kaavamaiseksi. Konstadinovan ja Kujumdžievin mukaan huomattava osa kyseisestä kirjallisuudesta ei ansaitse paikkaa kirjallisuuden historiassa, vaan sitä tulisikin tarkastella lähinnä yhteiskunnallisena ja sosiaalisena ilmiönä.¹⁷ On myös tuotu esiin, että tuona aikana Neuvostoliitossa vallinnut dogmaattinen normisto omaksuttiin Bulgariassakin varsin mekaanisesti ja ilman luovia sovelluksia.¹⁸ Positiivisen sankarin osalta voidaan viitata Pekka Liljan esittämään neljään piirteeseen, jotka ovat: 1. päämäärätietoisuus; 2. puoluekantaisuus; 3. optimismi; 4. moraalinen nuhteetto-

muus.¹⁹ Kenties kaikkein kouriintuntuvimmin dogmaattinen estetiikka vaikutti teollisuustyöläisiä kuvaavassa proosassa.²⁰ Uutta ihmistä kuvattaessa oli rasisiteena myös ns. konfliktittomuuden teoria (teoriija na bez-konfliktnostta). Sen mukaan sosialismissa enää ei voinut olla taistelua hyvän ja pahan välillä, vaan hyvän ja vielä paremman välillä.²¹ Oltiin luomassa uutta, proletaarista taidetta, jonka katsottiin olevan myös estetiikaltaan uusien lakien alainen.

Teollistuminen esitettiin lähes maagisena mahtina, jonka alttarille oltiin valmiita uhraamaan mitä tahansa inhimillisiä arvoja. Konstadinova ja Kujumdžiev kuvaavat ajan arvoasetelmia viittaamalla Ivan Jotovin v. 1950 ilmestyneen pienoisoromaanin *Minârite* (Kaivosmiehet) erään sankarin lausumaan, joka vapaasti käännettynä kuuluu: "Tuotanto, ensimmäiseksi tuotanto, kaikki muu vasta sitten".²² Tuotannon teknologia saattoi olla kirjailijan suuremman huomion kohteena kuin ihmiset, jollei heidän suorituksensa sitten yltäneet stahanovilaisiin mittoihin. Tällainen hahmo on esimerkiksi Anton Mihailovin romaanissa *Novite pešti dimjat* (Uudet piiput höyryävät, 1953) esiintyvä Dimitâr, joka työskentelee kemiallisen kombinaatin rakennustyömaalla 60 tuntia yhteen menoon tuntematta minkäänlaista väsymystä. Konstadinovan Ja Kujumdžievin mukaan tällainen kuvaustapa alensi sitä todellista sankaruutta jota prikaatiliike osoitti elävässä elämässä.²³ Arviot henkilökultin aikaisesta taiteesta ovat olleet ja ovat edelleenkin enemmän tai vähemmän ristiriitaisia. Jo vuonna 1953 Krum Grigorev valitti bulgariaalaista proosaa arvioivassa tilaisuudessa, että kirjallisuus oli latistunut kaavamaiseksi kuvatessaan nykyaikaan liittyviä aiheita. Kriitikoista kirjailija Grigorev sanoi:

"... pienestä neli- tai viisipaltaisesta sanomalehtinovellistakin he etsivät kuin suurennuslasilla asioita, jotka eivät sopineet näihin palstoihin. Tavallisesti he aloittivat: missä on puoluesihteerin, missä positiivinen sankari, missä vihollinen, missä kansanhämähäkki. Kun nämä seikat vain olisi luetellut, tekemättä novellia - olisi jo tullut viisisivuinen novelli. He eivät arvostelleet kirjailijaa itse asiasta, teoksesta lähtien, vaan päinvastoin - oliko mukana ne seikat, jotka kritiikin teorian mukaan täytyi olla."²⁴

Ivan Bogdanov taas katsoo tilannetta kriitikon näkökulmasta ja sanoo juuri kritiikin aseman olleen kyseisenä aikana erityisen tukalan.²⁵ Tähän viittaavat myös monet seikat jotka käyvät ilmi alempana tarkasteltaessa *Tytynin* vastaanottoon liittyviä kiistoja. Ne jotka arvioivat aikakautta yhteiskunnallisista ja poliittisista lähtökohdista, ovat painottaneet asioita eri tavalla. Kulttuurivallankumousta tutkinut Petâr Avramov ei ole pitänyt kultin ajan vaikutusta kovinkaan kielteisenä. Hän korosti vaiheen suhteellista lyhyttä ja katsoo, ettei se pystynyt kovin syvästi vaikuttamaan jo vakiintuneiden taiteilijoiden teoksiin.²⁶ Avramov näki myönteistä kehitystä etenkin sisällöllisessä mielessä ja siteeraa mm. Obretenovin näkemyksiä uudesta maalaustaiteesta vuodelta 1947:

"Tavallinen ihminen, elämän luoja, kaikissa ilmenemismuodoissaan oli vieras useimpien taiteilijoittemme tähänastisissa tauluissa. Läikkä maisemassa, yksityiskohta tapainkuvauksessa, korostus. Tänäpä hän on luovan innostuksen keskus, maalauksen peruselementti. Hänen elämänsä, luova tekonsa, taistelunsa ja kärsimyksensä tulevat taideteosten todelliseksi sisällöksi."²⁷

Tuon ajan kuvataidetta esittelevät taidemuseoiden osastot kuitenkin paljastavat mm. aihepiirin suppeuden. On myös tunnettua, että useat huomattavatkin taiteilijat jäivät paitsioon - kuten esimerkiksi perinteistä, luonnonläheistä maalaiselämää kuvannut Vladimir Dimitâr. Kuvataidetta hallitsivat monumentit, jotka neuvostomallin mukaisesti saivat välistä jättiläismäiset mittasuhteet.

Yksiviivaiset ja mielivaltaiset teoriat olivat koitua tuhoksi kokonaisille taiteen lajeille. Esitettiin jopa, että draama lajina olisi kieltämässä itsensä. Ajatus johdettiin jo mainitusta konfliktittomuuden teoriasta; sosialismissa ei haluttu nähdä sellaisia konflikteja, jotka antaisivat aines-ta draamaan.²⁸ Vuoden 1956 jälkeen tällaisilla teorioilla ei ollut virallista kannatusta, mutta ristiriidan käsite yhteiskunnallisfilosofisena ongelmana ei ollut koko sosialismin kaudella suinkaan loppuun käsitelty. Vaikka konfliktittomuuden teoria oli vallalla vain varsinaisen kultin kaudella, pysyi ns. antagonististen ristiriitojen käsittely sosialistisen yhteiskunnan yhteydessä eräänlaisena tabuna lähes järjestelmän loppuun saakka.*

Vaikka maan politiikka olikin tiukan keskusjohdon sanelemaa, ei myöskään voida vähätellä niitä spontaaneja voimia, jotka uutta kehitystä tukivat. Joukot saatiin mukaan valtaviin hankkeiden toteuttamiseen, eikä mukana olleiden kertomusten mukaan innostustakaan puuttunut. Nuorisoprikaatit rakensivat jopa kokonaisia kaupunkeja. On huomattava, että sodan jälkeen väestöstä oli ainakin 30 % lukutaidottomia.²⁹ Kansan hyvin tuntemasta Krali Markosta ei tuolloin ollut kovinkaan pitkä harppaus stahanovilaiseen Dimitâriin. Agitaatio niin ihmisen kuin koko kulttuurinkin muuttamisesta näyttää menneen huomattavaan osaan kansasta melko hyvin perille. Myöhemmin tuon innostuksen on tulkittu johtuneen mm. naiivista mentaliteetista, joka oli valmis liiankin suoraan omaksumaan ulkoa tulleita vaikutteita.³⁰

Vuoden 1956 jälkeen tapahtui Bulgariassa - kuten yleensäkin sosialistisessa leirissä muutoksia niin politiikassa kuin kulttuurielämänkin alueella. Bulgariassa uuden poliittisen kurssin alkaminen ajoitetaan huhtikuun täysistuntoon; puhutaan ns. 'huhtikuun hengestä'. Kirjallisuudessa on vakiintunut nimitys 'huhtikuun runoilijat', millä tarkoitetaan juuri vuoden 1956 jälkeen tuotantonsa aloittanutta runoilijasukupolvea.

* Vielä vuonna 1984 Bulgarian tiedeakatemian tutkija Kiril Karadžov yritti turhaan tuoda kysymystä julkisen filosofisen keskustelun piiriin.

Kun sodan jälkeinen hallitus suuntasi huomion asemansa vakiinnuttamiseen ja siihen kiinteästi liittyneeseen rakennustyöhön, saivat monet muut vaikeat kysymykset jäädä syrjään. Tällaisia olivat esimerkiksi maan rajat, jotka ovat heikosti vastanneet etnistä todellisuutta ja aiheuttaneet konflikteja naapurimaiden kanssa. Osaltaan uuteen linjaan vaikuttivat ne katkerat kokemukset, joita porvarillisten hallitusten valloituspolitiikka oli aiheuttanut. Jo maan alla toimiessaan kommunistit olivat vastustaneet silloista nationalismia, ja Georgi Dimitrov oli ajautunut konfliktiin hallituksen kanssa vastustaessaan Bulgarian osallistumista ensimmäiseen maailmansotaan. Palattuaan pitkästä maanpaosta ja asettuessaan Neuvostoliiton johtaman kaappauksen avulla maansa johtoon Dimitrov demonstroi vahvasti nationalismin vastaisuuttaan. Ristivetoa oli jo perinteisesti moneen suuntaan, ja esimerkiksi Dimitrovin ja Titon kaavailema hanke balkanilaisesta liittovaltiosta kariutui suurvaltojen etupiirijakoon sopimattomana. Bulgarian kansallisten intressien sopeuttaminen Stalinin vaatimuksiin ei ollut todellisuudessa läheskään niin kitkatonta kuin sosialismin aikana annettiin virallisesti ymmärtää. Tämä koskee mm. tupakkakauppaa, mistä enemmän alempana.

Varsinkaan älymystön sopeutuminen uuteen ja vakiintumattomaan järjestelmään ei ollut helppoa. Kirjailijoistakin vain pieni osa oli ollut kommunisteja tai heidän kannattajiaan. Nyt kirjailijat jaettiin eri kategorioihin sen mukaan, mikä oli heidän suhteensa valtion uuteen ideologiaan.³¹ Kritiikin suhtautuminen oli luonnollisesti tämän mukainen, samoin julkaisumahdollisuudet. Kirjallisuudelle annettua merkitystä uuden vallan vakiinnuttamisessa kuvastaa tosiseikka, että kirjailijaliiton johtoon asetettiin puolueen organisaatio vain neljä päivää sen jälkeen kun neuvostojoukot olivat tulleet maahan.³²

Olen tässä tarkastellut vaikeaa murrosvaihetta lähinnä ulkoisista yhteiskunnallisista lähtökohdista käsin. Kyseessä oli luonnollisesti myös syvä kriisi, jolla on monia psykologisia ulottuvuuksia. *Tytynin* vastaanoton tarkastelun yhteydessä pyrin selvittämään eräitä kehityslinjoja myös em. lähtökohdista käsin.

2 Romaanin asemasta vuoden 1944 jälkeen

On jo todettu, että Bulgarian kirjallisuuden arvostetuin kärki on perinteisesti painottunut romaania lyhyempiin lajeihin.* Tilanne pysyi tältä

* Tämä ei suinkaan koske tilannetta määrän suhteen. Esimerkiksi sotien välissä kirjoitettiin runsaasti erityisesti historiallisia romaaneja. Historiaan kohdistuvaa kiinnostusta tuettiin virallisesti, ja Kansanvalistusminis-

osin samana myös melko kauan sodan jälkeen. Tietyn perinteen ohella selitykseksi on nähty myös, että vain lyhyet lajit olisivat kyenneet kyllin herkästi reagoimaan ajalle tyyppillisin käännteisiin.³

Puhuttaessa 1940-luvun romaanin tilasta on otettava huomioon asian tietty kaksijakoisuus. Jotkut ajan kritiikin tuomion saaneista teoksista ovat myöhemmin nousseet merkittävään asemaan maan kirjallisuudessa Emiljan Stanevin pienoisoromaani *Kradetsât na praškovi* (Persikkavaras, v. 1948) on tästä ehkä paras esimerkki. Teos on tullut myöhemmin hyvin suosituksi, ja siihen pohjautuva filmi on jo eräänlaisessa klassikon asemassa. Vuonna 1948 kritiikki kuitenkin totesi, että Stanevin romaani oli taka-askel kirjailijan tuotannossa.⁴ Kirjassaan Stanev kuvaa bulgarialaisen upseerin vaimon ja serbialaisen sotavangin suhdetta ensimmäisen maailmansodan aikana. Stanevin yleisinhimillinen ja psykologinen lähestymistapa eivät miellyttäneet kritiikkiä enempää kuin epäajankohtaiseksi katsottu aihekaan. Moitteita tuli myös epäpoliittisuudesta ja objektivismista. Ei nähty mieltä kuvata epäpoliittisen naisen rakkautta, naisen joka kaiken lisäksi oli kritiikitön ympäristöönsä kohtaan. Arvostelu tosin tunnusti, että teos oli kirjoitettu lahjakkaasti, mutta siinä ei esiintynyt tarpeeksi edes kriittistä realismia. *Kradetsât na praškovi* oli kritiikin silmissä aivan liian kaukana ajan tärkeistä ongelmista ja tehtävistä.⁵ Kirjallisuudelle nyt annetut tehtävät olivat erilaiset kuin 20- ja 30-luvuilla, jolloin rikkoutunutta kansallista yhtenäisyyttä yritettiin

teriö perusti erityisen rahaston historiallisten tutkimusten ja romaanien palkitsemiseksi. Erään historiallisen romaanin sarjaa julkaisevan kustantamon nimi oli varsin kuvaavasti *Drevna Bâgarija* (= Muinainen Bulgaria) Historiallisen romaanin kirjoittamisesta sanotaan tulleen tuottava ammatti, jota harjoitettiin laajasti. 1920-luvun toiselta puoliskolta aina 30-luvun loppuun ilmestyi historiallisia romaaneja useita jokaista kuukautta kohti. Välttämättä kirjamaariaa kuljetettiin kasarmeihin kasvattamaan sotilaita isänmaalliseen ja sankarilliseen henkeen.¹

Kirjallisuudelle säilytetyt tehtävät on nähtävä tilannetta vasten, jossa kansa oli pahasti hajalla v. 1923 epäonnistuneen talonpoikaiskapinan ja sitä seuranneiden jälkiselvittelyjen vuoksi. Sanottiin, että aivan kuin kansallisen heräämisen aikoihin oli täytynyt kääntyä menneisyyteen, oli tehtävä nytkin, jos haluttiin jatkaa kansallista olemassaoloa.² Rikkinäistä kansaa pyrittiin kokoamaan yhteisten päämäärien ja tunnusten alle; erityisesti Makedonian vapautusliike toimi aktiivisesti ja aihetta käsiteltiin runsaasti kaunokirjallisuudessa. Ajankohtaiseksi koettiin myös vaatimus maan rajojen palauttamiseksi San Stefanon sopimuksen mukaiseksi.

Historiallisten sankareiden kavalkadeilla on ollut suuri merkitys bulgarialaisessa kulttuurissa. Tämä näyttää palautuvan mm. hilendarskilaiseen perinteeseen, joka puolestaan liittyy Bysantin vaikutuspiirin kulttuuriilmiöihin (mm. hagiografiat ja kronikat). Sosialismin kaudella tendenssi jatkui voimakkaana. Oman ajan keulakuvat liitettiin saumattomasti herosten historialliseen jatkumoon. Kavalkadin toisessa ääripäässä ovat saattaneet esiintyä legendaariset munkkiveljekset Kyrillos ja Metodius yli tuhannen vuoden takaa - ja toisessa taas virassa istuva kulttuuriministeri tai puolueen keskuskomitean puheenjohtaja. Vuodesta 1986 lähtien näitä demonstraatioita gorbatsovilaisen linjan mukaisesti pyrittiin vähentämään ainakin vielä elävien johtohahmojen osalta.

paikata menneen suuruudenajan kuvauksilla. Nyt vaadittiin ajankohtaisuutta, uuden ihmisen monumentteja. Epäajankohtaisilla ja epäpoliittisilla aiheilla, kuten myöskään psykologisella analyytisyydellä ei ollut käyttöä.

Kaukaisempien historiallisten aiheiden torjuminen johtui varmasti osittain 30-luvun tilanteesta. Historian tietyt vaiheet ja henkilöt olivat tuolloin palvelleet sovinistisen propagandan välineenä. Vasemmistorintama oli vastustanut yltiöisänmaallisuutta ja kritisoinut Bulgari-an osallistumista vuosisadan alkupuolen lukuisiin tuhoisiin sotiin. Georgi Dimitrov syyttikin juuri sovinismia näistä kansallisista katastrofeista.⁶ Vasemmistoälymyyden lempilukemistoon sanotaan ennen toista maailmansotaa kuuluneen mm. Anatole Francen *Pingviinien saari*. Teos on satiiri ranskalaisesta nationalismista, ja erityisesti France irvailee mytologisoivaa historiankirjoitusta, johon liittyy käsitys oman kansakunnan ylivertaisuudesta muihin kansoihin verrattuna. Vastaava messianismi oli tyypillistä Bulgariassakin erityisesti 30-luvulla.

Poikkeuksena historiallisen romaanin alalla pidetään Stojan Zagortšinovin romaania *Den posleden - Den gospoden* (Päivä viimeinen - Päivä jumalainen, v.1931-1934). Kyse ei tässäkään teoksessa ole sankarikultin horjuttamisesta, vaan heroisuuden uudenaikaisesta sisällöstä. Zagortšinov pyrki kuvaamaan 1300-luvulle sijoittuvia tapahtumia ilman sotaista nationalismia.⁷ Hänen sankarinsa taistelevat feodaaliajan sosiaalisia epäkohtia vastaan. Johtajien mallit ovat osittain folkloresta, osittain historiasta.⁸ Kapinoitsijat ovat bogomililäisiä, joiden julistama kerettiläisyys levisi keskiaikana laajalle Eurooppaan. Bogomililäisyys on tulkittu luonteeltaan edistykselliseksi, koska se taisteli sekä kirkollista että maallista esivaltaa vastaan. Zagortšinovin luomassa bogomililaisten johtajan Momtsilin hahmossa on nähty tiettyjä positiivisen sankarin piirteitä.⁹

Vasemmistolaisittain orientoituneen kirjallisuuden kehitystä ei kangertanut vain fasismien suuntaan kallisteleva hallinto ja sensuuri. Kommunistien keskuudessa sanotaan kireässä tilanteessa esiintyneen hyvin jyrkkää lahkolaisuutta, jonka esteettinen normisto oli kapea ja dogmaattinen. Myöhemmin korkealle arvostettu runoilija Geo Milevkin sai näiltä tahoilta tuomion anarkistisena individualistina, vaikka hän oli vuoden 1923 kansannousun ehkä merkittävin ylistäjä ja maksoi vaikumuksestaan hengellään vuonna 1925.¹⁰ Tällaiset ilmiöt olivat omiaan loitontamaan kirjailijoita kommunistiliikkeestä, vaikka aihetta poliittiseen ja sosiaaliseen tyytymättömyyteen oli paljonkin.

Sosialismin aikana kirjailijoiden uusi orientoituminen tuntuu olleen kaikkein vaikein juuri romaanin alueella. Askel analyyttisempaan, psykologiseen suuntaan oli 30-luvulla jo otettu eikä monellakaan nykyisin merkittäväksi katsotulla kirjailijalla ilmeisesti ollut sisäisiä valmiuksia uuden sankarin luomiseen. On kuitenkin otettava huomioon mitä kirjallisuuden kerrosta tarkastellaan. Verrattaessa 30-luvun massa-tuotantona kirjoitettuja teoksia 40-luvun agitaatiota palvelevaan kirjalli-

suuteen havaitaan paljonkin yhtymäkohtia. Selvimpiä näistä ovat hahmojen monumentaalisuus ja psykologisen otteen toissijaisuus.

50-luvun alussa näyttää tiukka ajankohtaisuuden vaatimus hukan hellittäneen. Syntyi joukko historiallisia romaaneja, joiden yhteydessä puhutaan ns. eepisistä aallosta. Yhteisenä piirteenä näille teoksille on paneutuminen kansallisen heräämisajan ja keskiaikaisiin sankarihahmoihin (esimerkiksi Levski ja Rakovski sekä kuninkaat: Ivailo, Kalojan, Samuil, Petâr ja Asen). Tyypillisesti romaaneja hallitsi vain yksi keskushahmo. Poikkeuksena Bojan Nitšev mainitsee vain Stefan Nitševin romaanin *Za svabodata* (Vapauden puolesta, v. 1950).¹¹

Staffan Björck on esittänyt käsityksen, että psykologisen ja eepisen intressin välillä vallitsee eräänlainen kilpailutilanne.¹² Sodan jälkeinen aikakausi näyttää vaatineen juuri eepisyyttä - ja selvästi psykologisen intressin kustannuksella. Haluttiinhan uusi aika nähdä sankaruuden kautena. Sosialismin aika pyrittiin rinnastamaan kansallisen heräämisen aikaan, 'renessanssiin'. Mara Tsontševan mukaan sekä sosialismin että 'renessanssin' kaudelle oli ominaista, että taiteeseen on liittynyt vahvoja yhteiskunnallisia funktioita.¹³ Tällaisten lausumien yhteydessä kuitenkin sivuutetaan ennen sotaa vallinnut tilanne. Ohjattiinhan tuolloin esimerkiksi historiallista romaania valtion tuella ja palkinnoilla palvelemaan kasvatuksen ja kansallisen yhtenäisyyden tarpeita. Ideologinen sisältö oli luonnollisesti toinen kuin sodan jälkeen, mutta molemmat aikakaudet hyödynsivät samoja arkkityyppisiä ja sankareita vedoten yhtäläillä muinaiseen suuruudenaikaan sekä 'renessanssiin'. 50-luvulla alkanut suuntautuminen historiaan jatkui vahvana juonteena koko sosialismin ajan.

Alakulttuuria edustavan suullisen tarina- ja kaskuperinteen taipumus profanoida virallistettu ja ikonisoitu heeros on ilmeisesti sitä voimakkaampi mitä nuoremista kausista on kyse. Vanhemmat hahmot taas jäävät eräänlaiseen absoluuttiseen menneisyyteen, ja niiden asema kansallisten symbolien järjestelmässä on miltei horjumaton. Antagonistinen suhtautuminen sankaruuteen ei lankea pelkästään suullisen ja kirjallisen tradition rajalle. Onhan myös folklore täynnä sankareita ja heidän maanläheisiä antipodejaan. Tämän perinteen vielä eläessä myyttien luominen ja hävittäminen näyttää olevan kiinteä osa kulttuuria, fakta jota maan virallinen administraatio ei ole voinut sivuuttaa. Kaunokirjallisuuden kannalta marginaaliin sijoittuvat erilaiset sankarien elämäkerrat muodostavat tavallaan oman lajinsa, joka hagiografian tavoin (ja sen ilmeisenä sukulaisena) korostaa kuvattaviensa hyveitä ja kärsimyksiä. Kyseessä ei luonnollisestikaan ole ollut mikään unikaali ilmiö; esimerkiksi osa länsimaisesta kioskikirjallisuudesta tulee syvärakenteeltaan lähelle näitä elämäkertoja sekä huomattavaa osaa kultin aikana kirjoitettua kirjallisuutta.

Suhde myyttiin kävi jo sosialismin ajan kirjallisuudentutkimuksessa läpi merkittäviä muutoksia. Kun aikaisemmin kritisoitiin struktu-

ralistien näkemyksiä myytin asemasta nykyaikana, ei loppuaikoina enää oltu yhtä jyrkkiä - edes silloin kun kyse on omasta yhteiskunnasta. Esimerkiksi neuvostoliittolainen Arseni Gulyga antoi myytin käsitteelle uusia painotuksia. Strukturalistien tavoin hän katsoo, että kirjailijat työskentelevät lähinnä myyttien parissa. Gulygan mukaan esimerkiksi kansalliseen viiteryhmään samaistuminen ja historiallinen tajunta ovat eräänlaisia mytologisen tajunnan muunnelmia. Hän ei kuitenkaan esimerkiksi Roland Barthesin lailla korosta myyttien kielteisiä puolia (minä näkee olevan lähinnä toisen maailmansodan historiallista painolastia), vaan pitää myyttiä lopultakin välttämättömänä osana inhimillistä maailmaa. Gulyga katsoo, että myytti on luonteeltaan toiminnallinen, eräänlainen käyttäytymistä ohjaava kaava.¹⁴ Nämä uudet näkemykset ovat olleet osaltaan redusoimassa dialektisen ja historiallisen materialismin kautta johdettua - usein mekaanisesti sovellettua - ajatusta yhteiskunnan ja kulttuurin jyrkistä, hyppäyksenomaisista muutoksista tiettyinä murroskausina.

Suuret historialliset tapahtumat tulevat yleensä ennemmin tai myöhemmin laajamittaisen kuvauksen kohteeksi. Annetun kuvan historiallinen todenmukaisuus, elinvoimaisuus ja poliittinen käyttöarvo ovat kuitenkin melko hatarassa ja ristiriitaisessa suhteessa toisiinsa. Kerran luodut mallit ovat osa inhimillistä todellisuutta - niin kauan kun syntyy taas uusia malleja, joiden on tavalla tai toisella selvitettävä suhteensa entisiin.¹⁵ Kun uuden aikakauden tuloa haluttiin kuvata monumentaalisin mittasuhtein, tuntuu juuri romaaniin kohdistuneen suuria odotuksia. Tarvittiin näkemisen malli, kokoava kuva aikakaudesta, joka oli ollut monessa suhteessa hämmentävä ja traumaattinen. - Ja uusi järjestelmä tarvitsi perusteluja olemassaololleen.

Kun Pantelei Zarev määritteli Bulgarian kirjallisuuden kahdeksi päätendenssiksi taistelevuuden ja kansallisen itsetiedostuksen, hän edustaa lähinnä sosialismin kauden virallista näkemystä Vuoden 1944 jälkeen nuo kaksi piirrettä olivat enemmän kuin pelkkiä tunnusmerkkejä. Ne olivat tehtäviä, joita puolue on kirjallisuudelle pyrkinyt antamaan. Romaanin osalta tämä merkitsi johdonmukaista kallistumista eepoksen suuntaan ja ylevän sankarin suosimista. Koska aikansa mukana eläneet prosaistit olivat Northrop Fryen esittämän kehityskaaren mukaisesti lähellä ironisen sankaruuden vaihetta (vrt. Dimov), ei paluu ylevään hahmoon ollut joka suhteessa kitkaton. Dimitâr Dimovin romaani Tytyn kuvastaa yhden taideteoksen tasolla havainnollisesti millaisia ristiriitoja tällainen siirtymä käytännössä aiheutti.

IV TYTYNIN ENSIMMÄINEN LAITOS JA SEN RISTIRIITAINEN VASTAANOTTO

1 Juoni ja erityispiirteet

Vaikka Dimovin ensimmäisiä teoksia voidaan luonnehtia psykologisiksi romaaneiksi, on molemmissa myös konkreettisten tapahtumien taso melko hallitseva. Varsinkin *Usâdeni Duši* rakentuu varsin kiinteälle juonelle siitä huolimatta, että romaani onkin suurelta osalta eräänlaista narkomaanin tajunnanvirtaa lähestyvää kertomusta.¹ Yleensäkin - Dimovin tuotannolle ominaiset - muistumat tai muut laajentumat eivät täysin riko juonen loogista kulkua. Tässä suhteessa Dimov on perinteisillä linjoilla.

Tytyn on kooltaan laaja romaani; ensimmäisessä laitoksessa on 703 sivua, ja sen juoni haarautuu useammalle taholle kuin yhdessäkään kirjailijan muussa teoksessa. Kuitenkin myös tässä on se dimovilainen piirre, että siinä painottuvat muutamat voimakkaat keskushenkilöt, ja romaanin tärkeät tapahtumat ovat juuri heihin kiinteässä - loogisessa tai symbolisessa - suhteessa. Tällainen keskushahmo on Irina Tsakâra, jonka elämänkaari kattaa koko teoksen sen ensimmäiseltä viimeiselle sivulle saakka. Romaanin juoni onkin helpointa esittää keskitetysti juuri Irinan tarinana, eräänlaisena kehityskertomuksena.

Irina on provinssikaupungin poliisin tytär, joka uneksii hienommasta elämästä jossakin muualla. Hän tutustuu ja rakastuu Boris Moreviin, joka on yksi köyhän latinanopettajan kolmesta pojasta. Kaksi muuta veljestä, Pavel ja Stefan ovat vallankumouksellisia. Pavel toimii ammattivallankumouksellisena eri puolilla maailmaa. Boris puolestaan haaveilee fanaattisesti rahasta ja vallasta unohtaen Irinan, joka menee

Sofiaan opiskelemaan lääketiedettä.² Myös Boris on tullut Sofiaan ja nainut tupakkayhtiö "Nikotianan" omistajan Pier Spiridonovin sairaal-loisen tyttären Marian. Sofiassa monet Irinan opiskelutovereista osallistuvat poliittisiin mielenosoituksiin. Itse Irina jää poliittisesti passiiviseksi ja pitää kyseistä toimintaa epä-älyllisenä. Opiskelu ja koko Sofian elämä ei ole täyttänyt Irinan unelmia. Hän tapaa Sofiassa taas Boriksen, joka kyvyillään ja valtavalla energiallaan on noussut tupakka-bisneksen huipulle. Boriksen vaimo Maria on sairautensa vuoksi henkisesti ja fyysisesti lopussa - ja Irinasta tulee vähitellen Boriksen rakastajatar, sittemmin liikekumppani.³ Irinan kauneutta ja viehätysvoimaa käytetään hyväksi kaupoissa saksalaisten kanssa. Ennen pitkää Irina on myös saksalaisen konsernin edustaja von Geierin rakastajatar.⁴

Kauppa käy hyvin ja Nikotiana vaurastuu, mutta tupakankäsittelyssä tehdyt rationalisoinnit aiheuttavat työläisten keskuudessa tyytymättömyyttä ja lakkoja. Irinan isä, joka on ammatiltaan poliisi, kuolee lakkomellakoissa. Isän kuolema ei kovinkaan paljon kosketa Irinaa, eivät myöskään serkku Dinkon moraaliset syytökset hautajaisten aikaan. Dinko on ollut jo hyvin varhain rakastunut Irinaan, mutta tämä on hävennyt serkkunsa köyhyyttä. Dinkon päätös ryhtyä partisaaniksi näyttää saavan pontta siitä, että Irina on hylännyt hänen rakkautensa.⁵

Maria kuolee ja mahdollistaa näin Irinalle aseman Boriksen lailisena vaimona. Irinan valvoessa yksin vuoristohuvilalla itsesyytösten vaivaamana ilmestyy yöllä yllättäen paikalle Boriksen veli, partisaanijohtaja Pavel, johon Irina huomaa kohta ihastuvansa. Keskustelun aikana viitataan myös kolmannen veljen Stefanin kohtaloon. Hän on kuollut poliittisen toimintansa vuoksi vankilassa. Pavel torjuu Irinan erikoisessa mittelössä, jonka nämä kaksi voimakasta persoonallisuutta käyvät keskenään. Partisaanijohtaja pitää kiinni velvollisuuksistaan, tutkii Irinan paperit ja katkaisee johdot tämän puhelimesta. Irina jää huvilaansa ja Pavel palaa partisaanitovereidensa luo, joita nyt esitellään lähemmin.⁶

Sodan jo lähestyessä loppuaan Boris ja hänen eksperttinsä Kostov matkustavat Kreikkaan, jossa Boris käy vielä kauppaa kreikkalaisten kanssa. Mukana on myös saksalaisia liikekumppaneita, mm. von Geier, joka jatkaa suhdettaan Irinaan. Seurueen ollessa Bulgarian valtaamassa Pohjois-Kreikassa työntyy neuvostoarmeija Tonavan yli ja hetken päästä valta Bulgariassa on vaihtunut. Boris saa tätä ennen kuitenkin malarian ja kuolee Tessalonikissa; von Geier taas joutuu partisaanien ampumaksi, kun seurue kuljettaa Boriksen ruumista haudattavaksi Kavalaan. Irina pakotetaan samalla matkalla hoitamaan partisaaneja, joista yksi osoitautuu hänen serkukseen Dinkoksi. Tämä on vakavasti haavoittunut ja kuolee Irinan käsiin. Samana yönä kaatuu useita partisaaneja, mm. Šiško, joka pitää sankarillisesti puoliaan saksalaisylivoimaa vastaan. Kreikan jaksossa traagisten tapahtumien vauhti kiihtyy, se on juonellinen huipentuma, johon sisältyy myös Kristalo-nimisen pikkutyön kuo-

lema.- Yleisen luhistumisen hetkellä Nikotianan ekspertti Kostov on adoptoinut hänet kuvitellen saavansa tästä uutta sisältöä elämälleen.⁷

Irina ja Kostov palaavat Sofiaan, jossa partisaanijohtaja Pavel Morev pitää nyt valtaa. Kostov päätyy pian itsemurhaan, mutta Irina yrittää käyttää Pavelia hyväkseen passin hankkimiseksi. Pavel kuitenkin katsoo tämän olevan mahdotonta. Koska Irina ei voi sopeutua uuteen valtaan, hänen kohtalonsa on lopulta sama kuin Kostovin. Pavel on mennyt rintamalle Tsekkoslovakiaan ja saa tänne kirjeessä tiedon Irinan kuolemasta. Voitot saksalaisista ja partisaanitoverien kohtalon muistelemisen vie Pavelin huomion pian pois veljensä vaimon kohtalosta.⁸

Romaanin juonen päälinjan seurattessa kiinteästi Irinan henkilökohtaista elämää, tapahtumat hahmottuvat pitkälti hänen persoonallisuutensa kautta. Romaanin tärkeitä solmukohtia ovat varsinkin tietyt tapaamiset. Kun Irina toimii välillä lääkärinä, hänellä on mahdollisuus ammattinsakin puolesta tavata erilaisia ihmisiä, mikä luo kerrontaan yhteiskunnallista perspektiiviä. Tapaamisten merkittävyys liittyy kuitenkin myös laajemmin koko Irinan persoonallisuuteen ja on samalla eräs Dimovin kertomislaadulle ominainen piirre. Dimovin romaanien päähenkilöt ovat useimmiten henkisesti avoimessa tilassa olevia etsijöitä. Heidän kohtalonsa määräytyy mitä suurimmassa määrin niiden persoonallisuuksien kautta, joita he kulloinkin sattuvat kohtaamaan. Benzin kohtaloksi tulee Elena - Fannyn espanjalainen jesuiitta.⁹ Irinan kohtaloksi taas muodostuu Boris Morev. Esimerkiksi Fanny Hornia ja varsinkin Irinaa voisi kulttuuriantropologisessa mielessä luonnehtia ulkoapäin ohjautuviksi ihmisiksi. He toimivat kuin tutkan tavoin, tunnustellen toisilta ihmisiltä tulevia vaikutteita ja suuntaavat sitten käyttäytymisensä pitkälti niiden mukaan.¹⁰ Yhteistä näille molemmille on voimakas elämänjano, johon liittyy vahva muutoksen tai ainakin vaihtelun halu.

Irinan elämälle ratkaiseva on tapaaminen Boriksen kanssa heti teoksen alussa.¹¹ Mutta vasta kun Irina myöhemmin tapaa yökerhossa Boriksen ja tämän hienostuneen mutta sairaalloisen vaimon, hänessä herää mustasukkaisuus ja samalla tietoisuus omista mahdollisuuksista.¹² Merkittävä on myös tapaaminen Boriksen veljen Pavelin kanssa vuoris- tohuvilalla, vaikka se ei enää lopullisesti muutakaan Irinan elämän kulkua. Pavelin kautta Irina kuitenkin tajuaa valintojensa kohtalonomaisuuden.¹³

Tapaamiset ovat paitsi juonen käännekohtia myös keskeinen ihmiskuvauksen keino. Dimovin metodi on luonteeltaan kontrastiivinen; hän rinnastaa eri tavoin ihmisiä ja vertailee heitä toistensa kanssa. Myös veljekset Pavel ja Boris joutuvat tällaiseen vertailuun, joka päättyy Irinan silmissä Pavelin hyväksi. Irinan oma kehityskaari kuvastuu hyvin mm. tapaamisesta Bimbi-nimisen ilotytön kanssa. Romaanin lopussa Bimbi suhtautuu Irinaan kuin vertaiseensa.¹⁴ Eräiden tapaamisten merkittävyyttä korostaa se, että ne sattuvat traagisissa yhteyksissä, liittyvät esimerkiksi kuolemaan. Tällainen on Irinan ja Pavelin tapaamisen ohella

myös Irinan ja Dinkon kohtaaminen Kreikassa keskellä sodan viimeisiä taisteluja. Keskeisten henkilöiden kuolemaan kirjailija liittää lähes aina eräänlaisen yhteenvedon heidän itsensä ja heidän läheistensä elämästä. Tyypillisesti tämä tapahtuu jonkun läheisen henkilön tajunnan kautta. Irina mietiskelee kuolevan serkkunsa luona myös omaa elämäänsä ja sen laajempia yhteyksiä.¹⁵

Kuolema on tärkeä motiivi koko Dimovin tuotannossa; se on niitä ääritilanteita, joilla kirjailija moraalista maailmaansa hahmottaa. Kuoleman motiivin tärkeys näyttää korostuneen Dimovin tuotannossa erityisesti hänen Espanjan kautensa jälkeen. Tavassa, jolla kirjailija tätä motiivia käyttää on yhtymäkohtia eksistentialismiin. Juuri kuolema on niitä olemassaolon rajatilanteita, jotka toimivat eräänlaisina moraalisisina koordinaattoreina, näyttävät milloin on suistuttu tieltä. Eksistentialistisen näkemyksen mukaan rajatilanteet johtavat ihmisen suurten peruskysymysten äärelle.¹⁶

Partisaanien kuolema antaa heille tavallisesti eepistä suuruutta ja korottaa heidät eräänlaiseen kiistattomaan sankaruuteen, jonka luonnetta vielä alempana tarkastelen. Mainitsemani yhteenvedot henkivät *Tytynissä* pateettisuutta ja tuntuvat hiukan keinotekoisilta - ainakin kuvattavien tajunnanvirtaan sijoitettuina. Kirjailijan ääni on mukana niiden tuomitsevassa sävyssä. Irina syyttää ajatuksissaan itseään ja kapitalismia miltei koko teoksen läpi, mutta romaanin laajin yhtäjaksoinen 'sisäinen oikeudenkäynti' tapahtuu Nikotianan ekspertti Kostovin mielessä, kun hänen adoptioimensa kreikkalainen tyttö Kristalo on kuollut. Tässä muutamia näytteitä siitä, mitä Kostovin tajunnanvirtaan on pantu liikkumaan.

"/.../niin sinä löysit moraalisen oikeutuksen siitä että nostat hänet nä-
lästä ja kurjuudesta. Mutta se ei ollut tekosi todellinen syy. Itsekkyttäsi
sinä halusit ottaa lapsen ja kasvattaa. Halusit tehdä hänestä intohimosi
lelun ja koristeen homehtuneelle ja hyödyttömälle elämällesi. Kolmekym-
mentä vuotta sinä syydit miljoonia, joita Nikotiana sinulle antoi, loistit
eleganssilla, amerikkalaisilla autoilla ja tuhlaavaisuudella ... Muistatko
yöt Unionissa, kun hävisit välinpitämättömästi kolmekymmentätuhatta
pokerissa /.../ Vain kauppataito ja häikäilemätön johdonmukaisuus, jolla
suoritit työn Nikotianassa, ne pelastivat sinut olemasta täysi mitättö-
myys. /.../ Katso tuon lapsen ruumista, tuhansien kreikkalaisten lasten
hahmoa, jotka kuolivat krooniseen nälkään ja sairauksiin samalla tavalla
... Sinä halusit hänen adoptiollaan tyydyttää tyhjämpäiväistä turhamai-
suuttasi, rauhoittaa omaatuntoasi, vapautua siitä tietoisuuden kauheasta
haamusta että olet itse ratas koneistossa, joka tuottaa sotia, nälkää ja
lasten kuolemaa. /.../Mikään Aliks ei voi pyyhkiä pois tätä syyllisyyttä.
Mitä? ... Itketkö? ... Mutta ne eivät ole kyyneliä Aliksille! ... Älä petä
omaatuntoasi katumuksella, joka ei voi ottaa tyhjän ja hyödyttömän
elämän syyllisyyttä./.../ Lähde heti huoneesta! ... Älä loukkaa lapsen
ruumista sairaalloisella tunteellisuudellasi! /.../ Teon moraalista arvoa ei
määrää sen motiivit, vaan tietoisuus sen seurauksista. Kaikki muu on
itsepetosta ja kaksinaamaisuutta. Siinä elämäsi lopputulos! ... Ainoa mikä
sinulle jää on tunnustaa totuus. Ihmiset kuolevat, mutta elämä jatkuu,

kulkee eteenpäin, tulee paremmaksi. Älä katso luhistumista ja kaaosta, jotka nyt tulevat. Ne koskevat vain sinun tylsää ja rajoittunutta maailmaasi ... /.../Aliksin kuolema on tuhansien nälkäisten lasten protesti, elämän ja ruuan tähden, joista tappelevat ihmiset, jotka näit tänä yönä.¹⁷

Tämä sisäinen monologi jatkuu kolme sivua ja edustaa sekä romaanin arvomaailmaa, että myös erästä kerrontateknistä toteutusta. Teoksen keskeiset henkilöt on kuvattu moninkertaisen ristivalaistuksen kautta. Erityisesti kuva Irinan persoonallisuudesta syntyy juuri tällä tavoin. Kyseinen kuvaustapa johtaa myös erilaiset maailmankatsomukset keskinäiseen dialogiin, jossa subjektiiviset näkökulmat kohtaavat toisensa. Näkökulmien ja tajunnanvirran käyttö lähentävät Dimovia modernin romaanin perinteeseen. Modernissa romaanissa kyseiset keinot yleensä korostavat ennen kaikkea subjektiivisen tajunnan osuutta ja tekevät kaikkietävän kertojan aseman tavallaan mahdottomaksi. Kahdessa Dimovin ensimmäisessä romaanissa tätä linjaa on noudatettu varsin selväpiirteisesti. *Tytynissä* näitten modernien keinojen funktio on kuitenkin muuttunut. Kirjailija tulee usein aktiivisesti mukaan sisäisiin monologeihin, ja hänen sivullisuutensa on enää lähinnä muodollista. Hän on silloin pikemminkin kaikkietävä ja näkevä historiallinen ja yhteiskunnallinen omatunto, joka ei enää tyydy vuoleskelemaan sivullisena kynsiään. Kyseiset piirteet vievät teosta tuntuvasti perinteiseen suuntaan. Näissä kohdin tuntuu käsitys siitä, että bulgarialainen romaani on kauan kantanut "syntymämerkkejään", pitävän erikoisella tavalla paikkansa. Huutomerkki ja retoriikka eivät tuo kuitenkaan mieleen Vazovia, vaan pikemminkin sen turkkilaisvastaisen emigranttikirjallisuuden, jonka yläpuolelle Vazov pyrki. Tajunnanvirta ja sisäiset monologit eivät toimi *Tytynissä* pelkästään kirjailijan tietyn sanoman äänitorvena, vaan luovat välistä hyvinkin pitkiä eppisiä kaaria. Näin ne loitontuvat kauas subjektiivisen tajunnan kuvauksesta ja yhtyvät kerronnan objektivoivaan, esimerkiksi historiallisia tosiasioita kuvaavaan tai selittävään tasoon. Välistä Dimov vahvasti alleviivaa sitä kenen näkökulmaa kulloinkin seurataan - aivan kuin ei enää itsekään olisi varma asemastaan fiktiossa. Tällainen on mm. kuvaus Kostovista, joka muistelee menneisyyttään kotikaupungissaan Salonikissa.

/.../ Hän tunsu Salonikin kouluvuosiltaan ranskalaisesta lyseosta, kun bulgarialaiset anarkistit kaivoivat tunnelin kadun alle räjäyttääkseen ilmaan Ottomaanien pankin /.../. Hän tunsu Salonikin Hurietan päiviltä, kun turkkilaiset ja bulgarialaiset demokraatit syleilivät toisiaan kokouksissa ja uskoivat, että verisen sulttaanin kukistaminen toisi oikeudenmukaisuuden imperiumiin /.../. Hän tunsu Salonikin ensimmäisen rakkautensa päiviltä. /.../ Hän tunsu Salonikin päiviltä, jolloin astui Bulgarian konsulaatin palvelukseen ja liikkui isä Pierin kanssa jossakin Ateenan ylellisessä kahvilassa.¹⁸

Silloin kun sanoudutaan vieläkin selvemmin irti kuvattavien tajunnan tasosta, se ilmaistaan kategorisesti. Tällöin kertojan kaikkitietävyys on osoittelevaa. Kun Kostov ja Irina ajavat Kreikasta katastrofin jälkeen Irinan kotikaupungin ohi, kuvataan sen tapahtumia seuraavasti:

He eivät tieneet, mitä siellä oli tapahtunut. - He eivät tieneet, että kaupunkiin oli tullut partisaaniosasto niiden tuhansien vilkuttavien työläisten vastaanottamina, jotka olivat käsitelleet Nikotianan ja saksalaiselle tupakkakonsernille työskennelleiden saksalais-bulgariaalaisten parasiittifirmojen tupakkaa.

He eivät tieneet, että Isänmaallisen rintaman komitea oli ottanut vallan rauhallisesti ja lujasti, tukeutuen tämän kaupungin työläisiin.

He eivät tieneet, että pääkaduille olivat astuneet Pavel Morevin prikaatin ruskettuneet, parroittuneet ja repaleiset miehet, ja heidän eteensä oli heitetty kukkaismatto, että kommunisti Morev oli kahdenkymmenen vuoden poissaolon jälkeen seissyt isänsä edessä ja sanonut hänelle: "Hyvää päivää, isä!"¹⁹

"He eivät tieneet" toistuu hiukan yli sivun pituisessa jaksossa yhteensä kahdeksan kertaa. Viimeinen kerta sisältyy yhteenvetoon, jossa huomio käännetään pois päähenkilöiden kohtalosta.

He eivät tieneet tästä kaikesta, kuten myöskään monista suuremmista ja pienemmistä draamoista, jotka olivat tapahtuneet kaupungissa. Mutta vaikka olisivatkin tieneet, ei se olisi heitä liikuttanut, koska heidän elämästä tyhjentyneitä sydämiään hallitsi vain surkeus ja kylmyys.²⁰

Näkökulmien käyttöä, sekä mm. niiden erilaisia filosofisia kytkentöjä tarkastelen vielä alempana varsinkin henkilökuvauksen yhteydessä. Tässä käsitellyt esimerkit antavat jo havainnollisen kuvan siitä, että Dimovin tuotanto muodostaa hyvin erikoislaatuisen perinteiden ja tyyliuuntien risteytymän. Varhaistuotannon vahva psykologinen ote ja näkökulmien liikkuvuus on *Tytynissäkin* eräänä juonteena mukana. *Tytynissä* subjektiivisten näkökulmien monenkirjavan kaleidoskoopin yläpuolelle kohoaa kuitenkin kaikkitietävä autoritäärisyys, joka kuuluu sekä sisäisten monologiensa kautta puhuvassa omantunnon äänessä että kertojan suorissa kommentteissa. Tältä osin teos läheneekin eepoksen ehjää arvomaailmaa, jonka normisto on tavallaan lopullinen. Eepokseen *Tytyniä* lähentävät kuitenkin vielä enemmän positiivisten sankarien hahmot. Heidänkään kuvauksessa ei Dimov voinut täysin vapautua varhaistuotantonsa eräistä piirteistä, minkä vuoksi kirjailija joutui kritiikin kohteeksi. Sosialistinen realismi ei positiivisten sankareiden eikä yhteiskunnallisten ilmiöiden kuvauksessa tuolloin liittynyt realismin perinteeseen, vaan oli luonteeltaan pikemminkin romanttista. Realismiin (myös psykologiseen) kuuluu mm. tietty analyttisyys, romantiikalle taas nähdään ominaiseksi pyrkimys suuriin synteeseihin.²¹ *Tytynissä* nämä tendenssit yhtyvät erikoiseksi, usein myös epätasaiseksi ja esteettisesti ristiriitaiseksi kokonaisuudeksi.

Tytynin eräs kaikkein selvin kytkentä historialliseen aikaan on luettavissa Boris Morevin puurististä, johon sodan oloista johtuen on raaputettu liidulla lyhyesti:

BORIS MOREV
1908-1944 ²²

On monella tavoin selvää, että teos pyrkii luomaan laajamittaista kuvaa siitä historiallisesta vaiheesta, johon Boris Morevin miehuusikä ja kuolema liittyvät. Romaanin juonen päälinja etenee lähinnä ajassa, joka kattaa 30-luvun kokonaisuudessaan ja 40-luvun puoliväliin saakka. Teoksen aika ei kuitenkaan ole puhtaasti lineaarinen, vaan useat takautumat, esimerkiksi Irinan lapsuuteen, antavat sille osittain syklisen luonteen. Syklisyyttä korostaa myös vuodenaika, jolloin Irinan elämän tärkeät käännteet tapahtuvat. Hän tapaa ensimmäisen kerran Boriksen syksyllä kotiseudullaan ja palaa sinne myös samana vuodenaikana, kun Boris on kuollut ja Nikotiana luhistunut.

Kertojan aktiivinen tunkeutuminen kuvattaviensa tajuntaan vaikuttaa myös romaanien aikadimensioon. Henkilöiden mielessä kuvatut muistumat eivät kuitenkaan riko lineaarista, juonen logiikan kautta hahmottuvaa aikaa - kuten usein modernissa romaanissa tapahtuu. Dimovin teoksessa takautumat pikemminkin täsmentävät kulloisenkin 'reaaliajan' aseman historiallisessa jatkumossa. Niiden lopullinen suunta ei vie nykyhetkestä poispäin, vaan ne palaavat aina siihen takaisin. Niistä tulee nykyhetken selitys, usein myyttinen synteesi.

Georg Lukács on esittänyt, että dualismi empiirisen todellisuuden ja abstraktien yleistysten välillä on historialliselle romaanille epäedullista. Hän katsoo, ettei historiallinen romaani voi olla jonkin ideologian omaksuntaa tai yksityiskohtien rekisteröintiä vaan lainomaisuuksien paljastamista ja kuvaamista yksityiskohtien avulla.²³

Tytyn rikkoo tuon tuosta juuri Lukácsin esittämää teesiä vastaan, kun selitetään toistuvasti kapitalismin lainalaisuuksia ja vedotaan tiettyjen tapahtumien historialliseen välttämättömyyteen. Lukácsin romaani-käsitys on kuitenkin normatiivisempi kuin esim. Bahtinin, joka näkee romaanin luonteeseen kuuluvan, että se pystyy hyödyntämään mitä erilaisimpia aineksia.² Mielestäni *Tytyn* sisältää myös kyseistä moniäänisyyttä, vaikka autoritaarinen tuomari ja historianselittäjä riistääkin välittä romaanin henkilöiltä sanat suusta tai menee tapahtumien edelle.

Teos on niin monessa suhteessa erilaisten vaikutteiden ja näkemysellisten konseptioiden kompromissi ja risteytymä, että niiden selvittäminen vaatisi laajaa kulttuurihistoriallista analyysia. Kirjallisuuden omia keinoja ajatellen voidaan todeta, että Dimov yhdisti erikoisella tavalla mm. eepin ja psykologisen juonteen, kaksi tendenssiä, joiden on nähty olevan tiettyssä oppositiossa keskenään.²⁵ Samalla hän teki myös eräänlaisen kompromissin lineaarisen ja syklisen ajan välillä -

Dimov käytti modernin romaanin keinoja, mutta antoi niille sisällön, joka lähentää teosta hyvinkin perinteiseen epiikkaan. Kirjailijan tekemät myönnytykset aikansa estetiikalle eivät kuitenkaan olleet riittävät, vaan hän joutui ankaran kritiikin jälkeen tekemään teoksen seuraavaan laitokseen vielä muutoksia.

Tytynin korostunut kansallinen merkitys perustuu huomattavassa määrin teoksen aiheeseen, jota hiukan yleistäen voisi nimittää bulgarialaisen kapitalismin nousuksi ja tuhoksi. Boriksen ja Nikotianan luhistuminen osuvat melko tarkoin ajallisesti yksiin saksalaisten vetäytymisen ja neuvostojoukkojen tulon kanssa. Yhteyttä näiden tapahtumien välillä ei kuitenkaan ole esitetty niinkään loogisella tai historiallisen välttämättömyyden tasoilla, vaan neuvostojoukkojen saapumiselle ja siihen liittyneelle vallanvaihdolle annetaan pikemminkin moraalinen sisältö. Kapitalismin ja sen rappion hyperbolinen kuvaus kävivät argumenteista, joita uusi valta vakiintumisvaiheessaan tarvitsi. Nämä aikakauden vaatimukset teos varsin pitkälle täyttikin. Dimovin romaanissa tapahtumien kulku painottuu kuitenkin siten, että suuri muutos tulee kuin ulkopuolelta, etäisten anonyymien voimien sanelemana. Tällaista kuvaa ei haluttu tukea, vaan vuoden 1944 syyskuun jälkeinen vallanvaihto tahdottiin nähdä analogisena tapahtumana Venäjän vallankumouksen (tai siitä annetun kuvan) kanssa. Ajatuksen ydin on, että uusi yhteiskuntamuoto syntyi ja vakiintui myös Bulgariassa sisäistä tietä, historiallisen materialismin yleisten lakien mukaisesti.

Teoksen ympärillä käyty polemiikki liittyy oleellisesti juuri näihin kysymyksiin. Eräissä yhteyksissä esitetty käsitys Dimovin romaanista eräänlaisena 'miinakenttänä'²⁶ olisi ilmeisesti nähtävä mm. kyseistä taustaa vasten.

2 Tupakka tuotteena ja symbolina

Tupakka kuuluu Balkanin maiden perinteisiin vientituotteisiin. Bulgaria on Turkin ja Kreikan ohella maailman johtavia ns. itämaisen tupakan tuottajia. Tupakan merkitys oli erityisen korostunut vielä ennen toista maailmansotaa, jolloin teollisuustuotteiden osuus koko Bulgarian viennistä jäi 4 %:n seutuville.¹ Sotien välisenä aikana tupakka muodosti keskimäärin 40 % - parhaimpina vuosina jopa 3/4 -koko Bulgarian viennistä. Yli puolet tupakasta meni tuolloin Saksaan. Koska tupakan viljely ja käsittely on luonteeltaan pitkälti käsityötä, se satoi piiriinsä melko huomattavan osan väestöstä. Tupakan viljelyä harjoitti parhaimmillaan n. 200 000 taloutta. Varsinaisissa tupakkatehtaissa oli töissä ainoastaan 2 000 työläistä, vaikka muuhun käsittelyyn osallistui n. 40 000 henkeä. On arvioitu, että sotien välisen ajan Bulgarian 5-6 miljoon-

naisesta väestöstä osallistui tupakan tuotantoon ja kauppaan lähes miljoona ihmistä.² On kuitenkin syytä tarkastella lähemmin ryhmien sosiaalista jakautumista. Enemmistönä tästä joukosta olivat pieniä tilojaan viljelleet ja perinteisesti konservatiivisesti asennoituneet talonpojat. Tupakkatyöläisten sanotaan silti muodostaneen maan suurimman ja aktiivisimman proletaariryhmän. Bulgarian agraarisia oloja kuvaa hyvin, ettei kyseinen ryhmä ollut 40 000 henkeä suurempi, vaikka tämän joukon yhteydessä saatetaankin puhua 'vaikuttavasta työläisryhmästä'. - Huomattavin osa näistä heikossa asemassa olevista työläisistä oli kahden viimeisen sodan jälkeen Traakiasta ja Makedoniasta tulleita pakolaisia.³ Tällä seikalla oli varmasti merkitystä sille, että tupakkatyöläiset käyttivät radikaaleja menetelmiä taistelussa asemansa parantamiseksi. Sotien välissä tupakkatyöläiset järjestivät useita lakkoja, joihin parhaimmillaan osallistui n. 30 000 henkeä. Näistä luvuista kuten muustakin tuota aikakautta koskevasta informaatiosta jää kuva, että niin kapitalismi kuin siihen liittyvä työväenluokkakin olivat vasta kehityksensä alkuvaiheessa. Tupakalla oli silti keskeinen asema maan taloudessa ja se löi leimansa tuolloiseen elämään. Tuotteen historiallinen merkitys näkyy konkreettisesti mm. siinä että tupakan kaupan ja viljelyn keskuksien sijainti vaikutti ratkaisevasti esim. toisen Balkanin sodan jälkeisiin neuvotteluihin ja rajojen vetoon.⁴

Dimovin romaanissa tupakka ei ole kuitenkaan pelkkä tuote tai kaupankäynnin artikkeli, vaan kirjailija kyllästää tupakan mitä moninaiemmilla merkityksillä, joista osa on eksplisiittisesti ilmaistu - osa taas antaa mahdollisuuksia erilaisille tulkinnoille. Romaani alkaa maaseudun syksyisten puuhien kuvauksella; ensimmäinen näkymä ei kuitenkaan avaudu tupakkavainiolle, vaan viininkorjuupaikalle. Viininviljelyllä on Bulgariassa ikivanhat perinteet, mikä ilmenee mm. folkloressa monella tavoin. Jopa viljelyn vaiheisiin liittyy erilaisia rituaaleja, joista on pidetty tähän päivään saakka kiinni. Esimerkiksi Trifon Zarezan -juhlaa vietetään helmikuussa, kun viiniköynnökset leikataan tulevaa kasvukautta varten. Viinistä on monia legendoja, joissa tämän juoman terveyttä ja hyvää tuulta tuottavia ominaisuuksia korostetaan. Erityisesti korjuuaika on iloinen tapahtuma, jossa perinteiset työlaulut kajahtelevat. Maalaiskylien kollektiivinen henki näkyy näissä hiukan rituaalinomaisissa tapahtumissa. Viini on keskeisenä osana myös monissa hedelmällisyysriiteissä, esimerkiksi laskiaisena tanssittavissa erikoisissa pukkitansseissa 'Kukerissa'. Viini on sekä osa jokapäiväistä ruokakulttuuria että merkkitapahtumien juhlistaja. Tähän nautintoaineeseen ei Bulgariassa juuri liity negatiivisia assosiaatioita. - Vanha traakialainen perinne tuntuu tapakulttuurissa vieläkin.

Kuvaus viivähtää miellyttävissä viininkorjuutunnelmissa vain tuokion ennen kuin päähenkilö karkotetaan idyllistä. Poikien karkeuksista loukkaantunut Irina palaa kotiinsa tupakkapeltojen halki ja tapaa tupakkakaupoista haaveilevan nuorukaisen Boriksen.⁵ Romaanin ekspoo-

sitiassa on valmiina asetelma, jota kehitellään vähitellen. Tupakka ei paljasta heti myrkyllisyyttään. Myös Irinan kotona viljellään hiukan tupakkaa, jota hän itse isänsä kanssa käsittelee ja kuivattaa, mikä pienessä mittakaavassa on miellyttävää ja kotoista puuhaa.⁶ Ensimmäinen kosketus tupakkaan on teoksessa lähinnä positiivinen. Parasta ja kalleinta laatua olevat tupakanlehdet levittävät syysillassa kotiinsa astelevan Irinan ympärille hienoa tuoksuaan.⁷ Tupakka on aluksi läsnä vain välitömästi aistittavana kasvina muiden kasvien joukossa.

Uuden näkökulman tähän kasviin tuo Boris. Tavatessaan Irinan hänellä on kädessään saksalainen kirja, joka sisältää tietoa tupakasta.⁸ Tämä tieto on luonteeltaan erilaista kuin Irinan aistiensa kautta vastaanottama. Köyhän opettajan poika vihaa kurjuuttaan ja uneksii tupakka-kaupan kautta avautuvista rikastumismahdollisuuksista.⁹ Tieto näistä mahdollisuuksista on se hyvän ja pahan tiedon hedelmä, joka myöhemmin muuttaa kaiken. Boriksen kiinnostus tupakkaa kohtaan lähenee fanaattisuutta ja hänen hahmossaan välähtää demonisia piirteitä. Jo hänen ilmestymisensä tapahtuu pelottavalla tavalla. Irina kuulee aluksi vain Boriksen äänen, joka on terävä ja epäystävällinen. Boriksen kasvat ovat kalpeat ja kylmät, silmät syvällä päässä ja pistävät.¹⁰ Hänen katseessaan on kylmä liekki. Nämä piirteet kuitenkin erottavat Boriksen ympäristönsä muista miehistä ja vetoavat salaperäisellä tavalla Irinaan.¹¹ Se että Boriksen hahmo on eräänlainen arkkityyppisen viettelijän variaatio, tulee esille siinä miten Boriksen vaikutusta Irinaan on luonnehdittu. Mennessään salaa tapaamaan Borista Irina joutuu valehtelemaan vanhemmilleen ja samalla menettää jotakin nuoruutensa viattomuudesta. Asia on ilmaistu suoraviivaisella vertauksella.

... hän palasi huoneeseensa - puhtaaseen kuin sielunsa eiliseen saakka.¹²

Tästä alkaa Irinan moraalinen myrkyttyminen, jota jatkuu koko teoksen loppuun. Hänessä tapahtuu siis tiettyä kehitystä ja muuntumista ihmisenä ja näin syntyy monisärmäinen henkilökuva, jota käsitellään alempana erikseen.

Boris taas pysyy alusta loppuun uralleen omistautuneena monomaanina, josta ihmisenä ei juuri muita tasoja avaudukaan. Hänen persoonallisuutensa hahmottuu kuin osana tupakka-alan koneistoa. Boriksen sisäiseen elämään viitataan harvoin ja yleensä ylimalkaisesti; todetaan vain esimerkiksi että "hänen ajatuksensa työskentelivät tupakan ihmeen parissa".¹³ Seurattaessa Boriksen nousua tupakka-bisneksen alimmalta askelmalta korkeimmalle huipulle paljastuu se monitasoisten merkitysten kirjo, jonka Dimov aiheeseensa sisällyttää.

Tupakan tuoksua kuvaavat luonnehdinnat muuttuvat, kun koki-jana on Boris, joka menee työhön tupakkatehtaan varastoon.

"narkoottisesti tuoksuvat keltaisenruskeat tupakanlehdet, joita hän järjesteli /.../ saattaisivat muuttua hänellekin loistavaksi kodiksi, amerikkalaiseksi autoksi, voitoiksi ja mahtavuudeksi."¹⁴

Intressi ei ole enää esteettinen, vaan taloudellinen. Kyse ei ole vain omistamisesta sinänsä, vaan omistamiseen liittyvästä vallasta, halusta nousta massan yläpuolelle, jonka Boris kokee vastenmieliseksi.¹⁵ Tupakka rinnastuu tässä huumausaineeseen, se tarjoaa mahdollisuuden valankäyttöön, mikä puolestaan voi huumata ja kaventaa ihmisen henkisen perspektiivin. Borikselle käy juuri näin. Ollessaan jo uransa huipulla hän matkustaa Kavallan kaupunkiin, joka on kuuluisa monista historiallisista nähtävyyksistä. Hän ei näe kaupungissa kuitenkaan muuta kuin omistamansa tupakkavarastot.¹⁶ Tässä suhteessa Boris on tyyppinen äkkirikastunut nousukas.

Uransa alkuvaiheessa Boriksen on ensin koettava tupakan konkreettinenkin myrkyllisyys.

"Mutta jo ensimmäisinä päivinä hänen ihmeensä osoitti hirvetytensä. Tupakanlehtien narkoottinen haju tuntui hänestä sietämättömältä. Myrkyllinen pöly, jota hän nieli päivällä, raastoi illalla hänen keuhkoistaan ankan kivuliaan yskän ja kellertävää limaa. Hänen kasvonsa kävivät kalpeiksi, häntä pyörrytti, hän oksensi usein ja oli kylmän hien peitossa. Ne olivat vakavan nikotiinimyrkytyksen oireita aloittelijoilla, jotka uustrastivat ja jäivät työajan jälkeen voittaakseen mestarien suosion".¹⁷

Tupakan vahingollisuutta varsinaisena nautintoaineena ei teoksessa erityisemmin korosteta, mutta tupakanpolton kielteiset puolet näkyvät juuri Boriksessa. Tupakointi kuuluu Boriksen yleensäkin epäterveeseen elämäntapaan. Tämä piirre liittyy hänen persoonallisuutensa yhä totaalisemmin osaksi Nikotiana-nimistä tupakkafirmaa, jonka johtajaksi hän nousee kykyjensä ja naimakaupan ansiosta.

"/Boris/ poltti paljon, ei kävellyt ja vietti liian paikallaanolevaa ja epätervettä elämää. Aivan kuin mikään ei olisi voinut puhdistaa hänen keuhkoistaan tervaa ja pölyä, jotka ensimmäinen työvuosi Nikotianassa oli niihin kerrostanut."¹⁸

Kuvatessaan tupakkaa ja sen ympärillä hyörivää elämää Dimov tavallaan soveltaa dialektisen materialismin teesiä määrällisen muutoksen hyppäyksenomaisesta tulosta laadulliseksi.¹⁹ Dimov antaa tälle muutokselle lähinnä metafyyssisen sisällön, mihin teoksen alkukin viittaa. Suurkapitalismia edustava Nikotiana on osakeyhtiö, joka vie tupakkaa ulkomaille. Firman nimi on kirjoitettu kultaisin kirjaimin pääportin ylle, ja yhtiön rakennuksia luonnehditaan seuraavasti:

"Ne olivat suuria, monikerroksisia rakennelmia, jotka maksoivat miljoonia. Niiden litteissä julkisivuissa, pienissä neliskulmaisissa ikkunoissa, niiden modernissa tyyliä oli jotakin sielutonta kuin maailmassa, joka ne oli rakentanut. Nikotianan varasto muistutti vedenpaisumusta edel-

täneen ajan hirviötä ja aivan kuin halusi murskata suuruudellaan viressä olevat toisten firmojen varastot.²⁰

Myöhemmin tupakka ei enää esiinnykään miellyttävästi tuoksuvana kasvina, vaan se saa muita epiteettejä. Siinä tuntuu ooppiumin haju - tai tupakkapellet ovat myrkyllisen vihreitä.²¹ Tupakka on tästä eteenpäin tavalla tai toisella suhteessa Nikotianaan, joka on oma maailmansa. Tämän maailman kuvauksessa tuntuvat sekä ajan alleviivaama morali että Dimovin yksilöllinen tapa kuvata erilaisia elämänpiirejä. Viittaus vedenpaisumukseen on johdonmukainen jatko niille arkkityypisille asetelmille, joilla romaani alkaa. Tupakan myyttisiin mittoihin nostettu myrkyllisyys johdetaan kapitalismin ominaisluonteesta, maailman, jossa hallitsee vain voiton periaate.²² Suurin kultaisin kirjaimin kirjoitettu firman nimi on paljon puhuva. Myöhemmin mainitaan vielä nimi "Nikotianan kultainen tie",²³ puhutaan "kultakuumeesta"²⁴ tai "Nikotianan kultaisesta haamusta".²⁵ Firmasta kasvaa hirviö, kultainen vasikka, jolle Boris uhraa oman ja monen muunkin elämän.

Jo sinänsä myrkyllisen tuotteen ottaminen aiheeksi kapitalismin kuvauksessa oli ajan tilanteeseen sopiva valinta. Elettiin aikaa, jolloin kansaa kasvatettiin uuteen tietoisuuteen ja kapitalismin ilmentymille osoitettiin niille kuuluva paikka silloisessa polarisoituneessa arvomaailmassa. Sota-aikoina tupakka on eräs niistä tuotteista, joihin melkein kaikkialla oli liittynyt erilaista keinottelua. - Ja kun vienti oli pääosiltaan suuntautunut fasistiseen Saksaan, asettuu tupakkakauppa erityisiin historiallisiin ja ideologisiin kehyksiin. Nämä seikat antoivat Dimoville lähtökohdat sille hyperbolalle, jonka hän kuvaamastaan firmasta loi. Boris tekee Bulgarian miehittämässä Tessalonikissa suuria epätoivoisia kauppoja vielä sodan loppuvaiheessa, kun hänen terveytensä on jo mennyt. Saksa perääntyy ja neuvostotankit lähestyvät Tonavaa. Malariaan sairastunutta Borista yritetään vielä ennen kuolemaansa virvoittaa allekirjoittamaan kauppasopimus. Tajuntansa jo menettäneenäkin Boriksen kuullaan hourivan uusista kaupoista.²⁶

Dimov tarkastelee Nikotianan omistajia ja eksperttejä suhteessa firmaan, Borista tavallaan sen osana. Yhtiö näyttää kuitenkin lyövän lähtemättömän leimansa jokaiseen, joka sen kanssa joutuu lähempään kosketukseen. Ihmisistä tulee välikappaleita, esineitä kapitalististen lainalaisuuksien vallitessa. Myös Irina, josta tulee Boriksen toinen vaimo, joutuu myymään kauneuttaan firman hyväksi.²⁷ Paljaimmillaan kapitalismin raadollisuus esitetään Boriksessa, jonka loppu on kuvattu groteskisti. Edistyksellinen lääkäri kuuntelee Boriksen viimeisiä ouseita kaupoista.²⁸ Jo Ivan Vazov oli pannut lääkärin arvioimaan venäläisen vallankumouksellisen tilaa - nyt Dimov laittaa potilaan paikalle bulgarialaisen kapitalismin edustajan. Vazovilla oli asenteessaan melkoisesti huumoria, mutta Dimov on vakava. Nikotianaan liittyy muutakin sairautta. Firman omistajan Spiridonovin tytär Maria kärsii merkillisestä hermosairaudesta, jota lääkärit eivät voi parantaa. Jotkut merkit viittaa-

vat siihen, että kyseessä on perinnöllinen rappeutuminen, johon liittyy emotionaalinen yliherkkyys.²⁹ Vaikka firman vanhemmissa eksperteissä ja omistajissa on enemmän inhimillisyyttä kuin nousukasmaisessa Boriksessa, ei se kuitenkaan muuta Nikotianan lopullista luonnetta, joka myrkyttää kaiken mikä sitä vain koskettaakin.³⁰ Firma on tavallaan 'synnistä siinnyt'. Vanha legendaarinen Spiridonov, 'isä Pier', on keksinyt idean tupakkafirmasta ollessaan Kreikassa.

"Kuinka likaisesti olikaan Nikotianan tarina alkanut!...Suunnitelma siitä oli syntynyt tupakansavun, samppanjahöyryjen ja juopuneiden naisten kanssa pidettyjen orgioiden keskellä. Tällaisissa olosuhteissa ei tavallisen ihmisen pää pysty keksimään mitään, mutta isä Pierin aivot synnyttivät Nikotianan."³¹

Moraalinen ja biologinen rappeutuminen liittyvät kiinteästi toisiinsa. Synnit periytyvät sairautena seuraaville sukupolville; luonnosta tulee moraalisen tuomion täytäntöönpanija.

Marian tavoin myös Boriksen toinen vaimo Irina on hedelmätön. Aivan selvästi ilmaistaan, että syynä tähän ovat paheet, joiden vuoksi Irinaa odottaa yksinäinen vanhuus.³² Nikotiana ja omistava luokka on kuvattu niin totaaliseen umpikujaan, että vanhan luokan häviäminen alkaa tuntua biologiseltakin välttämättömyydeltä. Kapitalistinen maailma piirretään täyteen hirviöitä ja jo Nikotianan ensimmäisessä lähemmässä esittelyssä viitataan vedenpaisumusta edeltävään aikaan.³³

Kuva kapitalismista syntyy romaanissa lähinnä omistavan luokan kautta. Teos on ensisijaisesti kuvaus tämän yhteiskuntaluokan luhistumisesta ja kärsimyksistä. Esineellistyminen koskee lopulta kaikkein eniten juuri omistajia. Boriksen muuttuminen esineeksi on luonteeltaankin konkreettista. Hän kuolee Salonikissa, mutta hänet on vietävä haudattavaksi Kavallaan. Aivan kuten Boris on eläessään alistanut ihmiset - Irinaa myöten - palvelemaan omia ja firman päämääriä, joutuu Boris kuoltuaan palvelemaan toisten tarkoitusperiä. Hänen ruumistaan kuljetetaan groteskin näkyvästi auton takapenkillä. Syynä ei ole vain sodan olosuhteista johtuva kiireinen lähtö, vaan Irina ja hänen seuralaisensa tekevät tämän oman henkensä turvaamiseksi. He pelkäävät partisaaneja ja toivovat näiden kunnioittavan ruumiin kuljettajia.³⁴ Boriksen kuolemalta riistetään viimeinenkin arvokkuus, kun hänet hautaa pappi, joka ei itsekään usko korkeampiin voimiin. Sitä että Boris on häviävän maailman edustaja, alleviivaa vielä se, että hänen nimensä kirjoitetaan puuristiin pelkällä liidulla.³⁵ Vaikka lopulta kaikki Boriksen läheisetkin kuolevat, konkretisoituu vanhan maailman luhistuminen selvimmin juuri Boriksen kohtalossa. Irina, jota voidaan pitää teoksen keskeisimpänä hahmona, on suhteessa tuohon maailmaan Boriksen välityksellä.

Nicotianan ja sen edustaman kapitalistisen maailman olemusta alleviivataan mitä erilaisimmilla tavoilla. Useimmiten tämä tehdään hyvin eksplisiittisesti, esim. Irinan sisäisessä monologissa teoksen lop-

pupuolella.³⁶ Aina moraalinen linjanveto ei yllä sellaiseen tuomitsevaan paatokseen kuin näissä päähenkilöiden ajatuksissa, joissa kirjailijan (ja myös puolueen) ääni kuuluu taustalla. Mielestäni teoksen alku on esimerkki kirjailijan taidosta sisällyttää myös pelkkiin kuviin monitasoisia merkityksiä. Viittasin jo siihen, että Boris tuo Irinalle eräänlaisen uuden tietoisuuden, joka on sitten johtamassa tätä kohtalokkaalle tielle. Kyseiseen arkkityyppiseen tilanteeseen liittyy myös eräitä filosofisia ulottuvuuksia, jotka ovat koko Dimovin kirjailijakuvan kannalta oleellisia. Vaikka romaanin käsittelemä aika kattaa vain vajaan parinkymmenen vuoden periodin, ehtii siihen mahtua tietyn yhteiskuntamuodon nousu ja tuho.

Romaanin on nähtävissä myös viittauksena oletettuun arkaaiseseen yhteiskuntamuotoon, jota voi nimittää vaikka alkukommunismiksi, aikakauteen, jolloin ihminen eli sopusoinnussa luonnon ja itsensä kanssa. Viittaus ei ole kuitenkaan puhtaasti diakroninen, vaan valokeilaan tulevat myös erilaiset ihmistyypit erilaisine sisäisine maisemineen. Irinasta kuten Boriksestaakaan ei taipumustensa ja pyrkimystensä vuoksi ole provinssin pysähtyneessä ilmapiirissä eläjiksi. He ovat ympäristöstään poikkeavia jo voimakkaiden ambitioidensa puolesta, yksilöllisiin ratkaisuihin pyrkiviä individualisteja. Molemmat kuuluvat samaan poikkeusihmisten kategoriaan kuin Dimovin aikaisempienkin romaanien päähenkilöt. Molemmat ovat tavallaan tuomittuja yksinäisyyteen, koska he eivät voi elää tavallista elämää. Individualismiin liittyvä vierassieluisuuden kirous koski Dimovin varhaistenkin romaanien päähenkilöitä, *Tytynissä* tämä kirous nähdään kapitalismin olemuksena. Nikotianan maailmassa kaikki henkilöt esitetään korostuneen vieraina toisilleen, sillä tupakka on myrkyttänyt ihmissuhteet. Tupakka symboloi joidenkin kulttuurien kollektiivisissa myyteissä ihmiskunnan turmelusta ja rappiota.³⁷ Dimov nostaa tämän nautintoaineen rappeutuvan yhteiskuntamuodon symboliksi. Kuoleman ja hajoamisen motiivit, joita kirjailija jo varhaistuotannossaan viljeli, liitetään nyt tupakan kautta kiinteästi historiallisiin - ja samalla selittäviin yhteyksiin.

Itse tupakanpolttoa on romaanissa kuvattu useassa kohden. Tupakointi edustaa tämän artikkelin eräänlaista mikrotasoa, johon alussa jo viittasin. Tupakanpoltto näkyy haitallisena lähinnä vain Borikses- sa, josta on tullut firmansa erottamaton osa; sekä Boris että Nikotiana on kuvattu yhtäläillä hyperbolisesti. Savukkeen sytyttäminen tietyissä tilanteissa on reaalinen tapahtuma, jonka mainitseminen kerronnassa voi olla pelkkä todellisuuden tuntua lisäävä yksityiskohta. Usein tupakointi saa kuitenkin lisämerkityksiä. Esimerkiksi Dinko ei halua ottaa Irinan tarjoamia hienoja savukkeita ja osoittaa näin sanoutuvansa irti Irinan edustamasta yhteiskuntaluokasta.³⁸ Marian ruumista katsottuaan Irina sytyttää savukkeen ja alkaa miettiä menneisyyttään, jonka toteaa johtaneen eräänlaiseen moraaliseen rappioon.³⁹

On mielenkiintoista havaita, että Pavelinkin suussa on savuke,

kun hän on lukenut tiedon Irinan kuolemasta ja miettii tämän kohtaloa. Tupakka voidaan tässäkin nähdä pelkkänä konkreettisena detaljina tai ajatella, että sen mukana palaa tavallaan Irinan muisto. Mielestäni kyseinen teoksen loppuun sijoitettu kohta antaa mahdollisuuksia myös muille tulkinnoille.

Hän sytytti savukkeen ja katsoi kaukaisuuteen. Toukokuun päivä vielä kajasteli kukkivien metsien ja peltojen yllä. Hän muisti Balatonin taistelut, ja myöhemmin hänen tajuntaansa tunki partisaaniesikunnan kätköpaikka, Sinisten vuorten ja Dinkon, Šiškon, majurin, Blažen hahmojen eepos. Ja silloin hän tajusi, että kaikki mikä tapahtui ei voinut olla toisin ja että ihmiset kärsivät ja kuolivat, mutta elämä kulki pysähtymättä eteenpäin.⁴⁰

Vaikka loppu on pateettisen optimistinen, leijuu ilmassa savu, jonka synnyttämän aineen myrkyllisyyttä on läpi teoksen eri tavoin korostettu. On sanottu mm. että itse myrkky, nikotiini, ei tuoksu⁴¹ - se ei tuoksu tässäkään, mutta on läsnä savussa. Tahtoen tai tahtomattaan kirjailija on jättänyt mahdollisuuden myös toisenlaisille näkymille kuin mihin lopun ylevät lauseet viittaavat.

3 Irina - Dimovin tuotannon avainhahmo

Tytynin päähenkilöksi kohoavaa Irinaa on pidetty yhtenä Bulgarian kirjallisuuden merkittävimmistä naishahmoista.¹ Dimovin aikaisempien teosten osalta todettiin, että kirjailija rakensi päähenkilöistään kompleksisia ja monella tavalla ristiriitaisia hahmoja. Irinastakin piirityvän kuvan elävyys ja vaikuttavuus perustuu paljolti juuri tuohon ristiriitaisuuteen.

Tietty moninaisuus syntyy mm. siitä, että lukijalle avautuu Irinan koko elämänkaari erilaisine vaiheineen (maalaisyttö, lääketieteen opiskelija, tupakkafirman omistajan rakastaja - vaimo, kurtisaani jne.) erityisen leimallista kuitenkin on, että persoonallisuuden eri puolet vaikuttavat Irinassa yhtäaikaaisesti ja päällekkäin.

Irinan suhde lapsuuden ympäristöön värityy hienoisten riitasointujen kautta. Sadonkorjuustakin hän jää jotenkin ulkopuolelle, sillä hän on hiukan sisäänpäin kääntynyt ja haavoittuva.² Hän on pettynyt siihen, että tämäkään sadonkorjuu ei tuonut mitään uutta. Irinan on vaikea lähestyä ympäristönsä nuoria, jotka ovat hänestä yksinkertaisia, karkeita ja ulkonäöltään suttuisia. Päinvastoin kuin Irinassa heissä ei ole intohimoa kirjoihin ja niiden kautta avartuvaan toisenlaiseen elämään.³

Alun idylli rikkoutuu yhä enemmän, kun tapahtumat liitetään Irinan subjektiiviseen kokemusmaailmaan. Hänellä on komplekseja perheestään (isä on provinssikaupungin poliisi) sekä köyhistä sukulai-

sistaan. Irina elää provinssissa, mutta on ajatuksissaan muualla. Sisäisesti hän jo elää toista, hienostuneempaa elämää, joka tosin on pitkälle kirjallisuudesta saatujen kuvitelmiin tuotetta.⁴ Hänessä on vahva lataus yhteiskunnalliseen nousuun, mikä sitten toteutuukin lääkärin koulutuksen ja rikkaan miehen kautta.

Eriyistä huomiota on syytä kiinnittää siihen, miten Irinan nuoruutta (lukiolaistytönä) kuvataan, sillä noihin aikoihin palataan teoksen myöhempien tapahtumien yhteydessä.

Irinan suhteessa provinssiympäristöön on henkilökohtaisen kokemuksen vahva tuntu. Dimov itse on usein ja selvästi ilmaissut viihtymättömyytensä bulgarialaisessa provinssissa.⁵ Myös Irina kokee valkosipulilta tuoksuvat auringonkukansiementen kuoria syljeskelevät maalaispojat vastenmielisiksi. Silloinkin kun maisemassa tai vaikkapa interiörissä välähtää idylli, painaa kuvaan leimansa surumielinen nyanssi tai ristiriidan siemen.

"Värikkästä ja kuolevasta kasvillisuudesta /.../ tien laidassa henki eräänlainen alistuneisuus, jonka hiljaisuus ja pehmyt aurinko kyllästi suloisella surulla."⁶

Irinan koti on kuvattu miellyttäväksi ja siistiksi, mutta samalla tuntuu jännite muun ympäristön kanssa. Irinan äidin suvulla on kaupunkilainen tausta. Hänen perheensä on Tessalonikin makedonialaista käsityölläissukua, joka on paennut Balkanin sodan jälkeisten vainojen vuoksi Bulgariaan. Irinan äiti edustaa toista kulttuurielementtiä kuin perheen lähiympäristö.

"Liinat ja pöytäliinat olivat karkeasta kotitekoisesta kankaasta, silitettyjä ja hyvin puhtaita. Leipä, joka oli leikattu suoriksi, ohuiksi viipaleiksi oli matalassa korissa. Ruokailuvälineet kiiltelivät puhtauttaan. Nämä olivat kaikki asioita, joita tšekäläisiltä seuduilta kaupunkiin muuttaneet eivät voineet helposti omaksua. Mutta Tsakaran vaimo oli oppinut ne äidiltään jo ennen naimisiin menoa..."⁷

Näin Irinalla on kotinsa perintönä suhde toisenlaiseen elämäntyyliin. Aivan kuten Dimov itse nuoruudessaan, myös Irina uneksii merentakaisista maailmoista. Naiivejakin muotoja saava kaipaus erottaa Irinan useimmista ikätovereistaan ja yhdistää kohtalokkaasti nuoreen Boris Moreviin, joka köyhyyden katkeroitettuna haaveilee tupakkakaupalla saatavista voitoista. Heille molemmille on ominaista henkinen aktiivisuus. Boris kuitenkin suuntaa energiansa vain tiettyjen päämäärien saavuttamiseksi. Irina on taas persoonallisuudeltaan ja havaintomaailmaltaan avoimempi ja samalla monitasoisempi.

Se että Irina valmistuu lääkäriksi ei sinänsä merkitse paljokaan hänen elämänuraansa ajatellen, mutta hänen persoonalleen se antaa muutamia oleellisia piirteitä. Koska Irina ja hänen näkökulmansa hallitsevat teosta keskeisiltä osin, Irinan ammattitausta kytkeytyy tiiviisti

romaanin teemaan ja rakenteeseen. Lääkärin näkökulma on eräs niistä tarkkailupisteistä, joista Irina itseään ja ympäristöään tutkiskelee.

Lääkärin rationaalisuus ja tarkkasilmäisyys säilyvät Irinassa silloinkin, kun hän elää moraalisen rappionsa päiviä. Jo tähän ammatin kytkeytyy eräs Irinan paradokseista. Samalla kun hänen miehensä on työläisten arkkivihollinen, Irina joutuu auttamaan mm. haavoittuneita partisaaneja tai heidän sairaita lapsiaan.⁹ Irinan ammattitaita antaa hänelle konkreettista ja henkistäkin liikkuma-alaa. Lääkärin näkökulman käyttö lähentää Dimovia yhteiskuntakriittisiin realisteihin, vaikka hänet monessa suhteessa onkin liitettävä paljon myöhäisempään perinteeseen. Irinasta tulee inhimillisten raja-aitojen ylittäjä, jonka persoonallisuuteen sisältyy niin kurtisaani ja lääkäri kuin myös jotakin viattomasta maalaistytöstä. Dimovin näkökulmatekniikka on hänen ihmiskuvauksensa oleellinen elementti. Kirjailijan tapa kuvata henkilöitään erityisesti ristivalaistuksessa on rikkaimmillaan juuri Irinan hahmossa. Monessa yhteydessä on tunnustettu Irinan hahmon vaikuttavuus, mutta se mihin tämä perustuu, on jäänyt tarkentamatta. Irinan ulkoinen kauneus säilyy miltei hänen elämänsä loppuun. Tätä puolta korostetaan läpi teoksen. Ei edes partisaanijohtaja Pavel, jonka sisäiseen elämään vain niukasti viitataan, ole sitä huomaamatta.

"Hänen sinisenmusta tukkansa oli tiheä ja pehmeä kuin silkki, ja hänen rinnoiltaan ja olkapäiltään säteili eräänlainen magneettinen voima, järjelle käsittämätön ja vanha kuin maailma."¹⁰

Fyysinen kauneus on vain yksi piirre Irinan herkässä ja monitahoisessa persoonassa. Hän näkee ihmisissä mitä toiset eivät pysty näkemään. Vain Irinan silmissä esimerkiksi Boris saa inhimillisiä ulottuvuuksia.

Erikoista on, että kaikkein suurimmat syytökset ja ankarimmat tuomiot Irina antaa itse itsestään. Irina on äärimmäisen tiedostava henkilö, joka koko ajan tarkkailee itseään ja ympäristöään. Hänen tiedostava minänsä on hiukan irrallaan toimivasta minästä, mikä ristiriitaisuus kuvastuu myös hänen tajuntansa virrassa.¹¹ Avainkohtiin liittyvät sisäiset tilinteot sisältävät yleensä tuomionjulistuksen myös koko kapitalistiselle maailmalle. Tyypillisiä tilinteon hetkiä ovat läheisten ihmisten kuolemat, kun Irinan isä on kuollut toimiessaan lakkomellakoissa poliisina, on Irina jo niin vieraantunut perheestään, ettei kuolema häntä heti edes kosketa. Hautajaispäivän jälkeisenä iltana Irina kuitenkin jää yksin ajatustensa kanssa ja tajuaa kuinka on muuttunut.

"Niin hän oli nyt toinen ihminen! ... Kuului toiseen maailmaan ja se oli Nikotianan maailma ja saksalaisen tupakkakonsernin, Boriksen, Kostovin ja von Geierin, korkeimman vallan maailma, loiston ja nautinnon ja Marian entinen maailma. Siihen maailmaan hän nyt kuului, henkisesti ja fyysisesti. /.../ hänen sydämeensä oli pesiytynyt jotakin kovaa ja kylmää kuin maailma, jonka keskellä eli."¹²

Tuomarin ääni kuuluu Irinan ajatuksissa vielä voimakkaampana, kun hän valvoo talossa, jossa Boriksen ensimmäinen vaimo Maria on juuri kuollut.

"Tytöstä /.../ oli tullut huomaamatta naimisissa olevan miehen ystävätär, sitten rakastajatar, joka otti vastaan lahjoja, sitten kurtisaani, joka halusi kunnioitusta ja lopulta ovela, häikäilemätön ylläpidetty nainen, jolle oli yhdentekevää kunnioitettiin häntä vai ei. Ja nyt hän halusi naida Boriksen, tulla Nikotianan ja sen miljoonien herrattareksi. Nyt hän oli sotkeutunut pelkän rahan hallitseman maailman kompromissien alhaisuuteen, oli antautunut velttouteen, egoismiin ja nautintoihinsa, esitti harrastelijamaista mielenkiintoaan lääketieteeseen, mykisti kaikki hienostuneisuudella ja loistollaan. Ja kun hän tajusi tämän hän tunsi, ettei ollut muuta kuin parasiitti, joka herätti ihmisten kiukun."¹³

Boriksen ruumiin ääressä Irina taas näkee oman ja läheistensä kohtalon koko kapitalismin kohtalona. Samalla Irina osallistuu tuomarina oikeudenkäyntiin, joka on suunnattu häntä itseään ja hänen maailmaansa vastaan.

"Mikä pimeä voima, mikä synkkä arpa oli tehnyt Boriksesta niin mittamattoman ahneen ja vallanjanoisen, Kostovista niin naurettavan muoti-perhosen ja Irinasta niin kylmän irstailijan? Se oli Nikotiana! ... kaikki alkoi ja loppui Nikotianaan /.../. Ei, tässä kaikessa oli jotakin hirviömaistä ja mieletöntä, mitä ei voisi korjata muulla tavalla kuin sillä, jonka Irina näki kuluneena yönä. Mutta se merkitsi Nikotianan luhistumista ja sen maailman, jonka oli luonut."¹⁴

Tässä viitataan edeltävään yöhön, jonka aikana Irinan rakastaja, saksalainen natsi ja tupakkakauppias von Geier on ammuttu ja Irinan serkku, partisaani Dinko kuollut taistelussa. Siteerattuihin tuomionjulistuksiin liittyy raamatullista pateettisuutta ja retoriikkaa. Viittaus syntyi ja sen sovitukseen on selvä, kun Irina kyseisenä yönä tekee taas kerran tiliä tapahtumien syvemmistä syistä.

"Ja silloin hänestä tuntui, että tämä yö ja kaikki mitä siinä koki oli sovitusta niistä kymmenestä vuodesta, jotka oli viettänyt velttoudessa, toimettomuudessa ja nautinnoissa. Sovitusta oli Boriksen kuolema /.../ alkeellisessa ja likaisessa sotilaiden hotellissa, jonka seinillä vilisi torakoita. Sovitusta oli von Geierin kohtalo; hän odotti rangaistustaan elottomin, välinpitämättömin silmin. Sovitusta oli Kostovin sairaus; hän kieriskeli ruohikolla nitroglyseriinitabletti kielensä alla. Lopulta sovitusta oli sekin, että Irina meni nyt käskystä sitomaan haavoittunutta komentajaa, joka johti Nikotianan maailmaa tuhoavia ihmisiä."¹⁵

Irinan hoitaessa kuolevaa Dinkoa hän muistelee myönteisessä valossa nuoruutensa turmeltumattomia aikoja, joihin serkku Dinkokin liittyy. Edelliset näytteet riittävät kuitenkin kuvaamaan romaanin erästä tendenssiä ja tapaa, jolla se on toteutettu. Näissä tunnustuksissa ja sisäisissä oikeusistunnoissa Irinalle kertyy melkoinen määrä pejoratiivisia

luonnehdintoja. Kuitenkaan Irina ei tule lopullisesti määritellyksi. Toistuessaan tuomiot alkavat myös syödä itseään, menettää tehoaan, muuttua itsensä parodiaksi.

Irinan kuva täydentyy ratkaisevasti muutamien miesten näkökulmien kautta erityisesti Boriksen, Dinkon, Pavelin ja von Geierin. Heille kaikille Irina jää saavuttamattomaksi, kullekin eri syistä. Pavelista ja Dinkosta Irinan erottaa yhteiskunnallinen ja ideologinen juopa. Boris ja von Geier ovat taas kapitalismin maailmasta, jossa tupakka on myrkyttänyt ihmissuhteet. Kunkin miehen silmissä korostuvat erilaiset aspektit, mutta niissä kaikissa on läsnä ambivalenssi muodossa tai toisessa. Dinko, joka jo nuorena on epätoivoisesti rakastanut Irinaa, huomaa surullisena, kuinka tämä on vieraantunut provinssitaustastaan ja siten myös Dinkosta. Samalla jotkut seikat silti muistuttavat entisestä.

"Hän katsahti synkkänä hänen /Irinan/ herkän tummaa kättään, jossa oli kultakello ja tummanpunaisiksi värjätyt kynnet. Hänen huulipunansa oli jättänyt jälkiä tupakan kullattuun päähän. Mikään ei ilmaissut Irinan vieraantuneisuutta perheestä niin hyvin kuin tämä hienostunut, huolellisesti hoidettu käsi. Ja kuitenkin siinä oli jotakin, mikä muistutti, että se oli kansasta lähteneen tytön käsi. Se oli sen pyöreyydessä ja ranteen yläpuolisten lihasten rotevuudessa."¹⁷

Pavelkin vaistoa Irinassa naisen, mikä hiukan horjuttaa hänen muuten ehdotonta kuvaansa. Mutta henkisiltä voimiltaan ja moraaliltaan ylivertaisena Pavel lopulta torjuu Irinan, joka kuuluu auttamattomasti toiseen maailmaan. Pavelin persoonan monumentaalinen ehjyys ei muualla osoitakaan rakoilemisen merkkejä. Hänelle Irina on koettelemus, josta Pavelin sanotaan selviävän helposti. Koettelemuksen voittamiseksi hän silti käy läpi partisaaniliikkeen historiaa.¹⁸ Pavelin moraalinen maailma on niin kategorinen, että hän näkee Irinan itsemurha-aikeissa lopulta myönteisen ratkaisun.

"Mikään ei voisi häntä pelastaa. Nyt hän herätti Pavelissa vain myötätuntoa itsetuhorefleksinsä vuoksi. Viimeinen jalo refleksi kerran terveeltä ja voimakkaalta sielulta, jonka Nikotianan maailma oli turmellut /.../. Nyt yölampun kermanväriseessä valossa hänen kasvonsa näyttivät aavemaisen kauniilta ja aivan kuin kantoivat väistämättömän kohtalon, lähellä olevan kuoleman leimaa."¹⁹

Kuolema jää näin Irinan ainoaksi tavaksi lunastaa menneisyyden rikkomukset. Irinan oman sisäisen äänen ohella Pavelin antama tuomio on ankarin, vaikka se sisältääkin sentimentaalisia lievennyksiä.

Saksalainen von Geier, Boriksen liikekumppani ja Irinan rakastaja, arvioi Irinaa hiukan viileämmin kuin muut mainituista miehistä. Geierin näkemänä Irinaan ei liity demonisuutta, jota monet muut hänessä kokevat. Juuri Geier havaitsee kenties kaikkein selvimmin Irinan persoonallisuuden erään perusominaisuuden.

"Ja silloin von Geier tajusi taas, että rakasti tätä naista hänen vitaliteettinsa vuoksi, koska hän osasi olla myymättä itseään kokonaan ja säilyttää aina osan arvostaan ja ylpeydestään."²⁰

Geier tajuaa käytännöllisellä tasolla sen kaksijakoisuuden, ominaisuuden, joka on liitetty ns. karismaattisiin persoonallisuuksiin.

Boris on näistä miehistä kaikkein riippuvaisin Irinasta. Tämä riippuvaisuus johtuu paljolti Irinan tarpeellisuudesta firmalle, mutta muuttuu Boriksen viimeisinä epätoivoisina hetkinä emotionaaliseksi takertumiseksi. Borikselle Irina näyttäytyy silloin ennen kaikkea vahvana naisena, joka elää sekä fyysisen että henkisen voimansa päiviä.

"Nyt hän oli elinvoimansa, viettelevän kauneutensa huipulla. Hänen sinertävän musta tukkansa oli tiheä ja villi, hänen kasvonsa säteilivät sileinä kuin norsunluu ja hänen ruumiinsa liikkeissä oli jonkinlaista kissamaista notkeutta. Koko hänen olemuksessaan henki itsetyytyväisyys, kyky elää itsensä kautta ja vain itselleen. Hänestä oli tullut kaunis ja täydellinen tuote siinä maailmassa, jossa ihminen kohosi ryöstämällä toisia."

"Ja kun katseli Irinaa tällaisena, Boris tiesi, että tämä oli tullut haavoittumattomaksi ja juuri kun Boris tarvitsi Irinaa kaikista eniten, hänellä ei ollut tähän mitään valtaa."

"/.../ Hänen täytyi joko erota ja elää ilman Irinaa tai sietää hänen rakastajiaan. Ensimmäinen /vaihtoehto/ tuntui hänestä mahdottomalta, toinen taas täytti hänet raivolla. Nyt Irinan täydellinen olemus pakotti hänet tuntemaan ylpeyttä, syytti hänen sammuneen elinvoimansa, pelasti hänet hermokohtauksilta. Nyt Irinasta oli tullut hänelle täysi, ehdoton välttämättömyys ja sen vuoksi hänen täytyi sietää tämän kaikkia oikkuja, antaa periksi."²¹

Voimissaan oleva Irina eroaa kuvasta, joka hänestä on annettu kohtauksissa Pavelin kanssa hiukan aikaisemmin - silloinhan Irina näyttäytyi herkkänä ja särkyneenä.²² Vaihtuvat tilanteet paljastavat Irinasta uusia, yllättäviä puolia. Hänessä on vastakkaisia persoonallisuuden ulottuvuuksia, jotka tuodaan esiin kerronnan objektiivisella tasolla ja näkökulmien vaihdoilla. Kyse ei ole ristivalaistuksesta, joka syntyy pelkäämään eri henkilöiden näkökulmista. Ristikkäisyyttä on jo saman henkilön näkökulman sisälläkin, erityisesti emotionaalisisessa värityksessä. Tämä tuntuu esimerkiksi Boriksen näkemässä Irinassa.

Näin luotu kuva on alituisessa liikkeessä. Sitä eivät pysäytä ne pitkät tuomionjulistukset, joita toiset ja Irina itselleen langettavat. Hän on merkillisesti väistytvä ja määritelmien haarukkaan lopulta sopimaton hahmo. Vaikka Irinasta sanotaan, että hän on tavallaan (moraalisessa mielessä) kuollut,²³ Irinassa esitetään myös piirteitä, jotka tekevät hänestä elävemmän kuin yhdestäkään toisesta teoksen henkilöstä. Hänellä on esimerkiksi kyky nauraa itselleen vaikeina ja traagisinakin hetkinä. Dimov onnistuu jättämään tuotantonsa keskeisimmän naishahmon

arvoituksellisen naurun taakse. Irina on saman naistyyppin, dimovilaisen prototyypin, variaatio kuin varhaisten romaanien Elena ja Fanny. Näihin molempiin liittyy varsin samanlainen filosofinen tausta sekä näkemys elämästä ja ihmisestä yleensä. *Tytyn* on kuitenkin kirjoitettu aikana, jolloin Dimov sanoi omaksuneensa (aikaisemmin huonosti tuntemansa) marxilaisen maailmankatsomuksen. Tämä merkitsi mm. tietyn lisäjuonteen tuloa ihmiskuvaukseen, jossa edellytettiin moraalista selkeyttä.

Kirjailijan marxilaisuus näkyy Irinassa myös siten, että tämän dekadenssi liittyy Nikotianaan ja sen edustamaan kapitalismiin. Tätä seikkaa alleviivataan läpi teoksen. Irina on eräänlainen lumottu uhri; hän on joutunut pahojen voimien valtaan, josta vain Pavel näyttäisi voivan hänet vapauttaa, mutta sekin mahdollisuus jää vihjaisun tasolle. Edistys vaati Irinan kaltaisten häipymistä historian näyttämöltä. Kaikkien Irinaan liittyneiden dramaattisten käännteiden ja emotionaalisten paisuttelujen jälkeen hänen loppunsa on kuvattu yllättävän lakonisesti. Saadessaan rintamalle tiedon Irinan itsemurhasta Pavel kyllä pysähtyy hetkeksi, mutta ajattelee, että hänen tovereilleen on tapahtunut paljon dramaattisempia asioita. Sitten Pavel sytyttää tupakan, katsoo toukokuun iltaan ja miettii elämän pysähtymätöntä kulkua eteenpäin.²⁴ Lopun understatement ei kuitenkaan muuta sitä, että romaani jää lukijan mieleen enemminkin Irinan ja jopa Boriksen tai Kostovin kuin Pavelin ja muiden partisaanien draamana.

Dimov oli ennen kaikkea naisten kuvaaja. Psykologisena selityksenä tähän voidaan pitää mm. hänen harvinaisen voimakasta ja pitkään kiinteänä jatkunutta äiti-suhdettaan, joka välillä muistutti eräänlaista symbioosia ja kenties vaikeutti muita naissuhteita.²⁵ Nämä kirjailijan biografiaan kuuluvat seikat eivät liity varsinaiseen työhön teemaan, mutta ovat taustana Dimovin kirjailijakuvan hahmottamisessa. Ristiriitainen Irina olisi kenties palautettavissa kirjailijan ambivalenttisiin tuntemuksiin yleensäkin naisia kohtaan, miltä taholta tutkimukselle voisi avautua hyvinkin mielenkiintoisia näkymiä. Tässä yhteydessä meitä kiinnostaa kuitenkin enemmän se, mihin yleisempiin ajattelumalleihin Dimovin luomilla henkilöihahmoilla on kytkentöjä, ja mitä funktioita ne teoksessa ja sen ulkopuolellakin palvelevat.

Jos Irina itse on monesta näkökulmasta kuvattu ja nämä näkökulmat sisältävät nekin ristiriitoja niin hän on myös ympäristönsä monisärmäinen heijastaja. Hän tarkastelee toisia vaihtelevien välimatkojen päästä ja assosioi odottamattomasti ilmiöitä ja asioita keskenään. Hänelle kaksi maailmaa, joiden absoluuttista vastakohtaisuutta korostetaan, eivät välttämättä ole lopullisesti erilaiset. Irina on pohjimmiltaan välinpitämätön kumpaakin kohtaan ja osoittaa taipumuksia sopeutua niihin, vaikka Pavelin edustama uusi valta ei suostukaan hänen kanssaan kompromisseihin. Irina ajattelee, että olisi voinut viininkorjuun aikaan Boriksen asemasta tavata Pavelin, mikä myös olisi johtanut hänen elämänsä eri suuntaan.²⁶ Irinan kohtalossa ja vaiheissa korostuu elämän

absurdi puoli ja sattuma monella tapaa, minkä hän pystyy myös itse näkemään. Tarkastellessaan itseään ja menneisyyttä pitkäköissä kontemplaatioissa Irina muistuttaa Dimovin varhaisten romaanien päähenkilöitä, joiden tajunnanvirtaa myös seurataan ja joiden subjektiivinen aika ja näkökulma hallitsevat kerrontaa. Tytyynissä vastaavat kontemplaatiot ovat vakavasti muistumiin sidottuja, ja niillä on runsaasti historiallisia ulottuvuuksia.

Romaanissa *Osâdeni duși* tällainen muistuma (joka on Fanny Hornin kertomus) ratkaisee pitkälle koko teoksen rakenteen, onhan suurin osa romaanista Fannyn muistelua.

Dimovin eräänä vaikuttajana on mainittu Henri Bergson, johon Dimov tutustui jo lukiossa opettajansa Ivan Sarailievin välityksellä. Sarailiev oli itse ollut Bergsonin oppilaana Pariisissa.²⁷ Bergson jakaa muistin kahteen päätyyppiin - millä jaolla on nähty olevan tiettyä relevanssia myös eurooppalaisen kirjallisuuden kehittymiselle. Näistä tyypeistä ensimmäinen on **memoire involontaire** ja jälkimmäinen **memoire volontaire**. Bergsonia kiinnosti taiteellisen luomistyön kannalta lähinnä edellinen, hänen mielestään vain sillä oli esteettistä käyttöä, juuri se muodosti eräänlaisen taiteen raakamateriaalin. Memoire involontaire'n Bergson käsitti ei-opituksi, käytännön utilitaristisista päämääristä vapaaksi muistamiseksi, jossa menneisyys ikään kuin seuraa vain oman luonteensa välttämättömyyttä. **Memoire volontaire** on edellisen vastakohta; sitä ohjaa järki, tahto ja elämän käytäntö. Kyseessä on opittu tapa tallettaa menneisyyttä. Bergson antaa intuitiolle yleensäkin etusijan todellisuuden käsittämisessä. Hän katsoo, että järki käsittelee asioita mekaanisesti, vaisto taas lähestyy elämää ikään kuin orgaanisesti. Bergson pitääkin elämän käsittämisen kyvyttömyyttä järjelle suorastaan luonteenomaisena piirteenä.²⁹

Verrattaessa Dimovin varhaistuotannon henkilöiden, esimerkiksi Fannyn muistelmia Irinan vastaaviin, havaitaan selvä muutos. Subjektiivinen näkökulma tuntui kyllä edelleen; esimerkiksi nuoruus on esitetty muistoissa jotenkin harmonisempana kuin mitä suorassa kerronnassa romaanin ekspositiossa annetaan ymmärtää. Ratkaiseva ero varhaistuotantoon, varsinkin ensimmäiseen romaaniin, on kuitenkin siinä, että *Tytyynissä* ns. objektiivisen kertojan näkökulma on vahvistunut ja samalla tunkeutunut voimakkaasti tiettyjen henkilöahmojen tajunnanvirtaan. Sitä seurataan kolmatta persoonaa käyttäen. Kyseessä ei ole ajatuksen referaatti eikä myöskään varsinainen sisäinen monologi, vaan eräänlainen erlebte Redeä vastaava sekamuoto.³⁰

Dimovin teoksille tyypillinen erilaisten esteettisten ja filosofisten konseptioiden päällekkäisyys ja myös ristiriitaisuus on kaikkein voimakkaimmillaan juuri *Tytyynissä*. Ja kyseinen piirre tiivistyy erityisesti Irinan hahmossa, joka on kuvattu monien, sisäisestikin ristiriitaiden näkökulmien ja hänen omien assosiaatioittensa kautta. Tuodessaan Irinan muistoihin yhteiskunnallista linjaa ja laajoja kehityskaaria luot-

saavan elementin Dimov tavallaan kääntää bergsonilaisen ajattelun pääläelleen; painopiste tulee nyt nimenomaan **memoire volontaire'n** osalle. Kyse ei ole pelkästään uusista esteettisistä konseptioista, vaikka sellaisiinkin Dimovin romaanien jotkut piirteet ovat palautettavissa. Taustalla on myös kirjailijan maailmankatsomuksellinen murros, jonka hän tosin näyttää käyneen melko nopeasti ja ilmeisen pinnallisesti läpi. Dimov on todennut, että *Tytynin* kirjoittaminen ei olisi ollut mahdollista ilman marxilaisen maailmankatsomuksen omaksumista.³¹

Kirjailijaliiton kokoukselle tarkoittamassaan viimeisessä puheessaan, jonka Dimov kirjoitti, mutta jätti kuolemansa (1966) vuoksi pitämättä, hän käsitteli suhdettaan joihinkin keskeisiin filosofisiin peruskysymyksiin. Puhuessaan Dimov totesi, että nykyisen aikakauden monimutkaisten prosessien (joista keskeisin oli yleismaailmallinen siirtyminen kapitalismista sosialismiin) tiedostamisessa vain järki, joka on varustettu marxilaisen dialektisen ajatuksen aseilla, voi auttaa oikeaan orientoitumiseen. Samalla Dimov kielsi intuition, irrationaalisen ja alitajuisen merkityksen niin historiallisessa kehityksessä kuin luomistyössäkin.³² Puhuessaan Dimov sanoutui näin vielä kerran irti nuoruutensa vaikutustaustasta, johon kuuluvat kiinteästi mm. Nietzsche, Freud ja Bergson. Näiden lausumien yhteydessä on otettava huomioon, että Dimov esitti ne kirjailijaliiton puheenjohtajan ominaisuudessa ja tarkoitti ne merkittävälle julkiselle foorumille. Marxilaisuus oli *Tytynin* ilmes-
tymisen aikoihin usein vain välttämätön etiketti. Käytännössä tämä merkisi joidenkin dogmaattisten normien hyväksymistä tai sen demonstraatiota.

Irinan hahmo on kuitenkin se, joka näyttää kestävän ajan paineita enemmän kuin useimmat muut Dimovin henkilöt, puhumattakaan ns. positiivisista sankareista. Tämän seikan on myöhempi kritiikki jo useaan otteeseen todennut. Sitä, että Irina on sidoksissa siihen vaikutustaustaan, josta Dimov virallisesti sanoutui irti, pani kritiikin vaikeaan asemaan. Irinassa ja hänen henkilökohtaisessa kohtalossaan heijastelee niin eksistentialisteille, Schopenhauerille tai Nietzschekin ominainen tietoisuus elämän irrationaalisista ulottuvuuksista³³ Irinalle poliittiset järjestelmät ovat lopulta yhdentekeviä; sattuma (tai kohtalo) on vain määrännyt hänen miehekseen veljeksistä kapitalistin.

Romaanin päähenkilöiden valintaan liittyy tietty preferenssi. Esimerkiksi Irina kuuluu monien piirteidensä puolesta siihen aristokratiaan, josta Dimov yleensä muusansa valitsi.³⁴ Kyse ei ole niinkään yhteiskunnallisesta, vaan lähinnä henkisestä aristokratiasta. Tässä yhteydessä voitaisiin viitata useillekin suunnille, jotka vaikuttivat dimovilaisen ihmisen syntyyn. Dimovin vieraus tavallista ns. massaihmiä kohtaan ei ole velkaa vain esim. Schopenhauerille tai Nietzschele. Hän oli perehtynyt hyvin myös espanjalaisiin filosofeihin, erityisesti ns. vuoden 1898 sukupolveen. Näistä esimerkiksi Ortega-y-Gasset katsoi massojen kapinain muodostavan suurimman uhkan vuosisatamme

kulttuurille.³⁵ Dimov ei alun pitäenkään ollut keskivertoihmisen kuvaaja, mikä aiheutti hänelle tiettyjä ongelmia ns. 'tyypillisyyden' vaatimuksen suhteen. Vaikka Dimov itse romaanissaan julistaa individualismin tuhoa, jää Tytyn lopulta kuitenkin suurten yksilöiden romaaniksi.

Dimovin freudilaiset herätteet tuntuvat voimakkaimmin hänen varhaistuotannossaan ja siinäkin harvoin kovin puhtaina. Freudilaisuutta on luonnollisesti vaikea erottaa kirjailijan muusta vaikutustaustasta. Esimerkiksi rakastamisen vaikeus, joka koskee sekä Dimovin naisia että heitä ympäröiviä miehiä, viittaa yhtä hyvin vuosisadan vaihteen dekadenteihin kuin Nietzscheen tai Freudiinkin. Jälkimmäinen katsoo, että vain harvoilla on sellainen luonteenrakenne, että he voivat löytää rakkaudesta onnensa.³⁶ Nietzsche taas näkee myös erotiikassa ja rakkaudessa tiedostamatonta valtataistelua.³⁷ Dimovia yhdistää näihin molempiin eroottisuuden korostunut merkitys. Vaikka Dimov on monessa suhteessa lähellä Nietzscheä - esimerkiksi rakkaus ja valtataistelu kulkevat molemmilla käsi kädessä - hän ei Nietzscheen tavoin aseta erotiikkaa historiallisiin yhteyksiinsä. Eros ei Dimovilla ole historiallisesti determinoitu, vaan omalakinen, ajan ja kulttuurin ylittävä entiteettinsä "vanha kuin maailma". Dimov jättää eroottisuuden lähinnä myytin alueelle. - Ja eroottisuus ilmenee kaikkein voimakkaimmin juuri Irinan persoonallisuudessa.

Irina on aina vähintään kahden elementin asukas: hänellä on kosketus toisilleen vihamielisiin maailmoihin, hän on paatunut hyväntehtäjä, tuomittu ja samalla itsensä tuomari, monelta taholta määritelty ja silti määrittelemätön. Hän on Dimovin varhaisten naishahmojen pitemmälle viljelty muoto, jossa kirjailija on toteuttanut muutamia tuotantonsa tendenssejä laajimmassa mittakaavassa. Irinassa on samaa oikullisuutta kuin Elenassa ja Fannyssa, mutta hänen persoonassaan on myös enemmän vitaalisuutta, eikä dekadenssi ole joka suhteessa yhtä ilmeinen. Myös Irinassa on samoja myyttisiä ulottuvuuksia kuin Fannyssa ja Elenassa, vaikka hänen kytkentänsä yhteiskunnallisiin realiteetteihin ovat joiltakin osin laajemmat. Merkittävä Irinan ulottuvuus perustuu ajankohtiin, jolloin häntä on kuvattu. Hallitsevia vuorokaudenaikoja ovat yö ja ilta. Lähes kaikki Irinaan liittyvät ratkaisevat käänneet ja tapaamiset sattuvat kyseisinä aikoina (Irina tapaa Boriksen ensimmäisen kerran illalla ja Pavelin yöllä; kuolettavasti haavoittunutta serkkuaan Dinkoa hän hoitaa yöllä jne.). Irina on yöpuolen ihminen, jossa on kuun syklistä vaihtelevuutta. Hämärät vuorokaudenajat ovat hänen ominta aikaansa.

Ensimmäisessä romaanissaan Dimov sisällytti Elenan hahmoon koko elämän arvoituksellisuuden. Onko Irina sitten vain kuva naisesta tai korkeintaan luokkansa edustaja? Jälkimmäiseksi Irina ei sovi, sillä hän ei ole monessakaan suhteessa tyypillinen-naisellisuuden myyttinen olemus sitä vastoin on Irinassa hyvinkin dominoiva. Dimov kuvaa luontoa niukasti ja luonnosmaisesti, luonto palvelee kiinteästi ihmisku-

vausta ja on hyvin subjektiivisesti väritynyttä.³⁸ Maisema ei ole pelkkä miljö, vaan enemmänkin sieluntila, eikä sillä ole suurempaa itseisarvoa. Dimovin antroposentrisessä maailmassa suuret jännitteet lankeavat tavalla tai toisella yksin sukupuolten välisten ristiriitojen kanssa. Tässä taistelussa nainen käyttää luonnon hänelle antamia aseita ja on syklisessä vaihtelevuudessaan myös lähempänä luontoa kuin mies. Luonto ei ole lempeä, vaan pikemminkin dekadenttien luonto, jossa tuntuvat kuoleman tuoksut ja värit. Nainen - tässä Irina - edustaa juuri luonnon yöpuolta. Hän ei ole tasavertainen miehen partneri, vaan eräänlainen seireeni, joka kuuluu aina puoliksi toiseen, tuntemattomaan elementtiin. Seireenin myyttiseen olemukseen liittyy myös riippumattomuus ja nar-sistissävyinen itseensä keskittynyt autoeroottisuus.³⁹ Tällainen itseriittoisuus paljastuu Irinassa mm. kohtauksessa, jossa Boris tajuaa, ettei hänellä ole mitään valtaa vaimoonsa.

Irinaa ei ole samalla tavoin kuin Elenaa julistettu elämännäkemysmanifestaatioksi, mutta sellainen hänestäkin tiettyssä mielessä hahmottuu. Hän on romaanin henkilöistä se, jossa näkökulmat kohtaavat synnyttäen dialogisuutta, jota esimerkiksi M. Bahtin romaanitaiteelta edellyttää.⁴⁰ Irinassa on kuin pähkinänkuoressa Dimovin kirjailijakuvan keskeiset piirteet. Ja ne taas nivoutuvat pitkälti siihen syvään murrokseen, johon Bulgaria toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen joutui. Aikakauden kirjallisuudelta vaadittiin suuria synteesejä enemmän kuin analyttisyyttä. Irinassa on kuitenkin näitä molempia. Häntä tarkastellaan koko ajan monesta eri näkökulmasta naisena ja ihmisenä. Eräänlaista eepistä synteisiä kehitellään varsinkin hänen sisäisissä monologeissaan. Tällöin Irina käy usein läpi koko elämänsä. Jaksoihin sisältyy autoritäärinen elementti, mikä ilmenee mm. raamatullisina tyylikuvioina ja sanakäänteinä. Autoritääriset nyanssit hallitsevat kuitenkin teoksen mieshahmoja - erityisesti Pavelia ja Borista. He molemmat edustavat (hiukan eri tavalla) ankaraa yhteiskunnallista moraalialtai ainakin kuria. Irina taas ajattelee, että kumpi tahansa heistä voisi olla hänen miehensä; Irinalle he ovat tiettyssä mielessä saman rahan kääntöpuolia. Pavel ja Boris ovat liittäneet kohtalonsa yhteiskuntajärjestelmien historiallisiin muotoihin, jotka eivät Irinaa ratkaisevasti kiinnosta.

Irina tekee kuitenkin *Tytynistä* romaanin käsitteen modernissa merkityksessä. Mihail Bahtin katsoo, että romaanin eräs perusteemoista on sankarin ja hänen kohtalonsa tai asemansa vastaamattomuus. Ihminen on joko enemmän tai vähemmän kuin kohtalonsa. Juuri sankarin aseman suhteen romaani eroaa eepoksesta. Jälkimmäisessä sankarin todellisen olemuksen ja hänen ulkoisen suorituksensa välillä ei ole eroa.⁴¹ Irinan henkilö vastaa hyvin Bahtinin moniäänisen romaanin sankarille antamia määreitä, Boriksen ja Pavelin piirteet taas ovat kallistamassa teosta eepoksen suuntaan.

Vaikka Irinassa on Dimovin naisille ominaista myyttistä ajattomuutta, ei hän jää vaille historiallistakaan relevanssia. On todettu, että

Bulgariassa on perinnettä nihilistisessä suhtautumisessa valtiota kohtaan. Mielestäni tämä piirre ei voi olla erillään suhtautumisesta yhteiskuntajärjestelmiin. Näyttää siltä, että tämä Irinassa kuvattu ominaisuus on niitä kipeitä kohtia, joihin tiettyä tyypillisyyttä peräänkuuluttava kriitikki ei helpolla päässyt käsiksi. Irinan hahmossa tiivistyvät monet jännitteet, joiden olemassaoloa on ollut vaikea tunnustaa.

Uudemmassa tutkimuksessa on yhä enemmän otettu esille kirjailijan henkilökohtainen suhde kuvattaviinsa. Esimerkiksi Ekaterina Ivanova on tutkinut kirjailijan biografialla ja tarkastelee tältä pohjalta eräitä Dimovin henkilöahmoja. Ivanova näkee varsinkin Irinassa kirjailijan alter egon ja samalla Dimovin proosataiteen pisimmälle kehitetyn naishahmon. Vertailtuaan kirjailijan kolmen romaanin keskeisiä miehiä ja naisia Ivanova on havainnut johdonmukaisen kehitystendenssin. Naishahmot (Elena - Fanny - Irina) rikastuvat ja saavat yhä enemmän ulottuvuuksia. Miesten (Benz - Heredia - Boris) kuvaus taas seuraa päinvastaista linjaa, jonka loppupäähän sijoittuva Boris esiintyy sisäistä elämää vailla olevana monomaanina.⁴²

Ivanova pitää Borista ja Irinaa kirjailijan persoonallisuuden kahden puolen edustajana ja näkee heissä Dimovin henkilökohtaisen kehityksen huipentuman. Ivanovan käsityksen mukaan Irinassa esiintyvät kirjailijan persoonallisuuden spontaanit ja synnynnäiset piirteet erityisesti nuoruuden ajoilta. Boris taas edustaa Dimovin sitä puolta jonka yhteiskunta ja taistelu siinä vaatii. Ivanova näkee Boriksen kuolemassa ennustuksen kirjailijan omasta kohtalosta. Vähät sisäiset ulottuvuutensa Boris saa juuri Irinan välityksellä, johon kirjailijan suhde on kaikkein elävin ja erikoisella tavalla jännitteinen. Irinan hahmo ei kasva pelkätään fiktiivisten henkilöiden näkökulmien taitavasta ristivalaistuksesta, vaan pohjalla on myös kirjailijan oma ambivalenttisuus kuvattavansa suhteen. Ivanova on kiinnittänyt huomiota siihen kuinka Irina (kertojan kautta) vuoroin ikään kuin tuomitaan ja torjutaan ja hetken päästä vedetään lähelle hyväksymisen piiriin.⁴³

Ivanova käsittelee myös Irinan ja Dimovin välistä analogiaa suhteessa historiallisiin tapahtumiin. Molemmat olivat poliittisesti konservatiivisia tai ainakin passiivisia ja ottivat ajan suuret mullistukset vastaan enemmän tai vähemmän ristiriitaisesti.⁴⁴ Käännyntäisen ongelmaa Dimov lähestyy vielä sekä *Tytynin* kommunistien kuvauksessa että myöhemmässä tuotannossaan. Kirjailijan tietty sivullisuus ajan tapahtumiin näyttää olleen hänen henkilökuvauksensa kannalta lopultakin hedelmällinen lähtökohta. Juuri Dimov onnistui lyömään särön siihen monoliittiseen ja stereotyyppiseen ihmiskuvaukseen, johon kirjallisuus oli kyseisenä aikana ajautunut.

Kirjailijan Irinassa luoma naiskuva on monessa suhteessa moderni ja vastaa suuressa määrin joitakin naistutkimuksen myöhemmin esittämiä näkemyksiä. Tässä voidaan viitata esim. Julia Kristevaan, joka haluaa ymmärtää naisella sitä, mitä ei voi sanoa tai esittää. Nainen on

hänen mukaansa jotakin, mikä jää ideologioiden ja terminologioiden tavoittamattomiin, niiden ulkopuolelle.⁴⁵

4 Vanhan maailman kasvot - vihollinen lähikuvassa

Tytynin ensimmäisessä painoksessa korostuu porvariston osuus sekä teoksen henkilövalinnassa että juonellisessa painotuksessa. Monet porvariston edustajat on kuvattu intiimiltä etäisyydeltä ja nyansoidusti. Tällainen kuva syntyy esimerkiksi Nikotianan pääekspertti Kostovista. Hän kuuluu nuorempaan porvarissukupolveen kuin firman luoja ja omistaja isä Pier, joka on Boriksen appi. Kostovilla on jo ikänsä ja asemansa puolesta tiettyä perspektiiviä asioihin ja hänellä on myös silmää nähdä yhteiskunnan suuria kehityslinjoja. Vaikka esimerkiksi hänen kevytmielistä yksityiselämäänsä korostetaan, paljastaa Kostovin käytös varsin monisärmäisen persoonallisuuden. Hän on Irinan ohella niitä henkilöahmoja, joissa tuntuu kirjailijan ambivalentti suhde kuvattavaansa. Juuri tällaisten ihmisten saama tuomio on tyyppillisesti ankarin. Kostovin ja Irinan hahmojen läheisyys korostuu myös siinä, että he molemmat päättävät päivänsä oman käden kautta. Erona näiden kahden henkilön välillä on kuitenkin heidän suhteensa omaan yhteiskuntaluokkaansa.

Kostovin kuuluminen porvaristoon on jo vanhempaa perua ja melko kompleksitonta. Irina taas on Boriksen tavoin tulokas. Kostov on keskimäinen linkki siinä kolmen porvarispolven ketjussa, jonka kuvausta teos huomattavalta osin on, ja edustaa luokan kehityksessä suhteellisesti kypsää vaihetta. Kostov ei ole yhtä energinen kuin Boris, mutta hän on myös vapaampi siitä nousukasmaisesta yksioikoisuudesta, jota nuoressa Boriksessa kuvataan. Kun Boris arvioi ihmisiä ja asioita vain firman ja voiton kannalta,¹ Kostov tiedostaa herkästi myös muita inhimillisiä aspekteja. Hän ajattelee esimerkiksi Boriksesta, että tämä on hyvä ekspertti, mutta ihmisenä kylmä kuin kivi.² Borista on myös toisaalla luonnehdittu kylmäksi ja julmaksi ihmisiä kohtaan - Kostovia taas huomaavaiseksi ja inhimilliseksi.³ Sukupolvien välisiä eroja ja suhteita on syytä tarkastella yksityiskohtaisemmin, sillä teos on eräänlainen retrospektiivinen selonteko historialliseen muutokseen johtaneesta kehityksestä.

Porvariston vanhimpaan polveen kuuluva isä Spiridonov jää osittain myyttiseen hämääseen, sillä hän kuolee pian sen jälkeen kun Boriksesta on tullut vävy ja firman vastuullinen jäsen. Spiridonovissa näyttää kuitenkin erityisesti nuorena olleen eräänlaista pioneerien rohkeutta ja energisyyttä, josta ei ole puuttunut röyhkeyttäkään.⁴ Firmasta on tullut hänen elämänsä tarkoitus ja vanha Spiridonov hyväksyy Bo-

riksen juuri niiden piirteiden vuoksi, jotka ovat Kostoville vastenmielisiä.

"Isä Pier määritteli hänet nopeasti hyväkäyttöiseksi, kylmäksi ja ove-laksi ihmiseksi. Sellaisia ihmisiä saattoi keskustelussa koetella joka puo-lelta ilman että ymmärsi mitä ajattelevat. Oli myös jotain muuta; hänen terävät silmänsä saattoivat heittää nopean katseen johonkin ja sen jälkeen jähmettyä kuin eivät olisi sitä huomanneet. Ne olivat ihanteelliset silmät pokeriin, pettämiseen, kauppaneuvotteluihin tai väijytysiskuun, joka täytyi valmistella huomaamatta ja tehdä päättävästi.⁵

Boris on uusi elementti omistavassa luokassa. Hänet tarvitaan elähdyt-tämään väsynyttä verta, joka näkyy kaikkein selvimmin Spiridonovin tyttäressä Mariassa. Spiridonovin ohella vanhimmista porvareista esitel-lään mm. Barutšiev. Tämä käy vielä vanhana ja sairaana kauppa Borik-sen kanssa ja valittaa Kostoville nuorten ahneutta ja häikäilemättömyyt-tä, joka ylittää kaikki kohtuuden rajat.⁶ Kritiikin kohteena on erityisesti Boris. Spiridonovin (ja hänen ikäistensä muiden porvarien) sekä Kosto-vin ja Boriksen kautta kuvastuu bulgarialaisen porvariston kehityskaari, joka moraalisisessa mielessä edustaa nousua ja tuhoa. Keskimmäiseen ikäpolveen kuuluva Kostov pohtii esimerkiksi, miten rahalla voisi tehdä ihmisiä onnelliseksi.⁷ Boris taas miettii vielä kuollessaankin miten saisi laajennettua valtaansa. Boriksen hahmo on lähellä eräänlaista luon-nenaamiota. Juuri hänessä toteutuu selvimmin Marxin esittämä tyyppi kapitalistista aikana, jolloin kapitalistinen tuotantotapa laajenee ja kil-pailu kiristyy.⁸

Kehityskaaren biologinen ulottuvuus manifestoituu konkreetti-
sesti Spiridonovin tyttären Marian salaperäisiä oireita saavassa rappeu-
tumissairaudessa. Thomas Mannin Buddenbrookien Hannon tavoin⁹
myös Maria on taiteellinen ja yliherkkä sairaalloisuuteen saakka. Hän
soittaa pianolla omituista katkeilevaa musiikkia ja liikkuu aavemaiseksi
kuihtuneena Spiridonovin suuressa talossa.¹⁰ Thomas Mannin kuvaa-
man suvun rappeutumisen syyt viittaavat lähinnä biologisiin tekijöihin,
mutta Dimov nostaa Marian sairauden selityksen pikemminkin moraa-
lille ja metafyyssille tasolle. Irina, joka on koulutukseltaan lääkäri,
tekee Mariasta lähes kliinisen tarkkoja havaintoja,¹¹ mutta vasta Pavel
antaa taudille etiologian. Keskustellessaan Irinan kanssa yöllä vuoristo-
huvilalla Marian kuoleman jälkeen Pavel vihjaa, että Marian kuolinsyy
on tämän isän tekemät synnit.¹² Pavelin sanoissa on erityistä painoa jo
siksi, että lausuja on Bulgarian partisaanien ja kommunistien korkein
johtaja. Hän on puolueen konkreettinen edustaja ja puhuu samalla puo-
lueen äänellä, joka kuuluu teoksessa eri ihmisten tajuntojen enemmän
tai vähemmän siivilöimänä. Maria on tavallaan Nikotianan lapsi ja itse
Nikotianan synty on kuvattu paheelliseksi. Porvarisluokan rappion
metafyyssinen selitys vastaa romanttista otetta, joka tuntuu teoksessa
paikoin voimakkaana. Bojan Nitšev näkee esimerkiksi siinä, miten ro-

maanissa on kuvattu Morevin kolmen veljeksensä (Pavelin, Stefanin ja Boriksen) erilaisia elämänkaaria, tietyn analogian ihmesadun juonirakenteen kanssa.¹³

Vallanhimon moraalisesti runtelema Boris ja biologisesti rappeutuva Maria ovat porvariston kehityksen ääripäitä, Marian sisäistä elämää on valotettu hiukan enemmän kuin Boriksen, jonka harvat lähikuvat syntyvät yleensä vain Irinan kautta. Käsittelimme Borista hänen myymänsä tuotteen, tupakan yhteydessä, sillä hän hahmottuu lähinnä osana Nikotiana, ja hänen esineellistymisensä on kuvattu lopussa karmivissa hyperbolisissa mittasuhteissa. Boris on yhden intohimon ilmentymä, jonka intressipiiri on rajoittunut. Inhimillistä ulottuvuutta Borikseen tuo Irinan ymmärtävän perspektiivin ohella vain Boriksen tausta: hän on yksi kolmesta Morevin veljeksestä.

Dimovin porvaristosta antama kuva herätti jo alkuun hävinneen yhteiskuntaluokan edustajien närkästystä, mikä ei saanut julkista ilmaisuja.¹⁴ Kuten alempana käy ilmi, julkinenkin kritiikki oli ristiriitaista, mutta kesti kauan ennen kuin se myönsi, että kirjailijan ambitiot suuren eepoksen luomiseksi ja tähän tarjolla oleva reaallinen historiallinen materiaali olivat jotenkin epäsuhdassa keskenään.¹⁵

Huomiota porvariston kuvauksessa herättää erityisesti, että rappeutuminen on ikään kuin nopeutunut, se alkaa jo pioneeri Spiridonovin ensimmäisessä biologisessa jälkeläisessä. Keskimmäistä sukupolvea edustava Kostov ja nuorimpaan kuuluva Boris ovat hekin tavallaan Spiridonovin jälkeläisiä, mutta vain tietyssä sosiaalisessa merkityksessä. Mielestäni tässä on syytä viitata usein esitettyyn näkemykseen Bulgarian historiallisista kehityslinjoista. Eri yhteyksissä oli tullut tavaksi puhua nopeutuneesta kehityksestä. Taustalla on mm. historiallisen materialismin aksiooma hyppäksenomaisista muutoksista, jotka syntyvät määrällisen muuttumisesta laadulliseksi esimerkiksi vallankumousten yhteydessä.¹⁶ Georgi Dimitrov oli julistanut kansalliseksi tehtäväksi historiallisen harppauksen toteuttamisen Bulgarian kehittämiseksi edistyneiden valtioiden tasolle. Käsitys nopeutuneesta kehityksestä ei liity vain sosialismiin siirtymisen käännteentekevään vaikutukseen, vaan muihinkin suuriin yhteiskunnallisiin murroksiin. Kulttuurielämän (lähinnä kirjallisuuden) alalla kehityksen linjoja selviteltyt neuvostoliittolainen Gatšev katsoo Bulgarian kansallisen heräämisen renessanssiin rinnastettavaksi ilmiöksi. Erityisesti *Tytynin* kirjoittamisen aikaan nopeutuneen kehityksen konseptio oli hyvinkin aktuaalinen, eikä kirjailijalle tuottanut vaikeuksia siirtää sitä bulgarialaisen kapitalismin rappeutumisen kuvaukseen. Eräät Dimovin henkilöahmot näyttävät käyvän sitä ohuemmiksi, mitä edustavimmiksi he erityisesti luokkasuhteiden kannalta muodostuvat. Boris, joka maan rikkaimpana miehenä on suurkapitalismin henkilöitymä, on vailla laajempia intressejä ja näkemyksiä. Hänelle esimerkiksi sota ja sen käännteet näyttäytyvät anonyymeinä voimina, kuin luonnonmullistuksina, joiden taustoja hän ei edes

pohdi. Boriksen persoonaan ei hänen nousukkaan hybrikseltään jaa juuri tilaa muille ulottuvuuksille; hän kuivuu yksilotteisuudessaan ja hiukan keinotekoisessa edustavuudessaan abstraktioksi. Vallankumousjohtaja Pavel, Boriksen veli, jää taas kapeaksi henkilöahmoksi hiukan toisella tapaa. Tätä Dimovin tuotannossa laajemminkin esiintyvää piirrettä on myöhemmin kritiikki pitänyt heikkoutena,¹⁷ mutta se myös sopi ajan kuvaan. Onhan kyseistä vaihetta luonnehdittu eepisen, monumentaalisen tietoisuuden kaudeksi.¹⁸ Pantalej Zarev taas puhuu kirjailijoiden tehtävästä, joka ei ollut vain tutkiskella kansan psyyken kehitystä, vaan myös vaikuttaa tähän kehitykseen. Zarev mainitsee tällaisena 'virheettömänä kirjailija-pedagogina' myös Dimităr Dimovin.¹⁹

Tuntuu ironiselta, että juuri Zarev oli yksi niistä auktoriteeteista, jotka kritisoivat *Tytynin* ensimmäistä laitosta ja vaativat sen uudelleen kirjoittamista korjaillussa muodossa .

Ulkoapäin ja lähinnä toiminnan kautta kuvattu Boris muodostaa kuitenkin poikkeuksen teoksessa esiintyvien kapitalistien joukossa. Erityisen merkille pantavaa on kirjailijan tapa kuvata eräitä saksalaisia. Tässä suhteessa Dimov on aikakautensa merkittävä poikkeus.. On syytä viitata kyseisen periodin yleismaailmalliseen tilanteeseen ja henkeen, joka vallitsi ns. kylmän sodan kaudella. Paranoidiseksi luonnehdittuun politiikkaan kuului puolin ja toisin into paljastaa vihollinen sekä ulkoa että sisältä.

McCarthy'n kautena USA:ssa joutui esimerkiksi Arthur Miller House Committee'n eteen vastaamaan näytelmästänsä *The Crucible* (1953), jonka katsottiin antaneen väärän kuvan nykyisyydestä ja menneisyydestä ja loukanneen amerikkalaisia arvoja.²⁰ Jo epä-amerikkalaisuus kävi tuolloin leimasimesta kommunismista puhumattakaan. Aikakautta ja Bulgarian korkeakulttuurin etnosentristä luonnetta ajatellen tuntuu hiukan paradoksaaliselta, että Dimov kuvaa saksalaista tupakkakauppiasta ja natsia von Geieria varsin ymmärtävällä ja psykologisella otteella. Tämä kapitalismin kaikkein taantumuksellisimman osan edustaja näyttäytyy inhimillisine puutteineen, mutta intresseiltään laaja-alaisena persoonallisuutena. Merkitystä tällaisen kuvan syntymiselle lienee eräillä historiallisilla ja kirjailijan biografisilla seikoilla. Saksalainen elementti oli bulgarialaisessa elämässä mukana monella tavoin melkein valtion koko kapitalistisen kauden ajan. Ensimmäisessä ja toisessa maailmansodassa Bulgaria oli liitossa saksalaisten kanssa ja maata hallitsi saksalaisperäinen kuningassuku. Esimerkiksi äitinsä välityksellä Dimov oli tutustunut myös saksalaiseen kulttuuriperintöön jo varhain. Varsinkin Nietzsche oli ollut äidin jatkuvan harrastuksen kohteena.²¹ Von Geierin kuva onkin hyvin kulttuuripitoinen, mutta sisältää myös piirteitä jotka kytkevät hänet kokevana henkilönä muihinkin inhimillisiin yhteyksiin vahvemmin kuin esimerkiksi Boriksen. Von Geieria on esitelty mm. seuraavaan tapaan, tässä lähinnä Irinan näkemänä.

"Von Geier ojensi hänelle /Irinalle/ tupakkarasiansa tavallisen nikkelöidyn, käytännöllisen, ilman nimikirjoituksia ja koristuksia, joita oli Lichtenfeldin tupakkarasiassa. Sellainen oli hänen persoonallisuutensakin - kunnollinen, mutta vailla muodinmukaista eleganssia. Hän oli lyhyt, harteikas ja jäntevä, hoikkavatsainen ja lihaksikas. Hän oli auringon oranssinväriseksi paahtama kuten kaikki vaaleat ihmiset. Toinen hänen jalkansa oli merkittävästi toista lyhyempi, mutta tämä ruumiin epätasapaino antoi hänen ulkomuotoonsa jotakin dramaattista. Vamman liitti heti hänen menneisyyteensä taistelulentäjänä Richthofenin eskadroonassa. Hänellä oli vaalean teräksen väriset ankarat silmät."²²

Näissä havainnoissa Irinan näkökulma tuntuu esimerkiksi siinä, että Geierin fyysinen olemus on voimakkaasti esillä. Irinan perspektiivi yleensäkin edustaa myös tiettyä 'ruumiin viisautta' ja antaa tilaa mm. eroottisille vaikutelmille. Hänen näkökulmansa on avoimempi ja liikkuvampi kuin kenenkään toisen koko teoksessa. Irina itse jää jotenkin määrittelemättömäksi, mutta on samalla toisten suhteen avoin, heijastaa heitä useammalla inhimillisellä tasolla. Irina on tunnustettu erääksi Bulgarian kirjallisuuden merkittävimmistä naishahmoista - ja vastaavasti von Geierin hahmoa on taas pidetty yhtenä kaikkein parhaimpana ulkomaalaisen kuvauksena.²³ Näiden sisällöllisesti korostuneiden arvioiden yhteydessä ei kuitenkaan ole painotettu itse kerrontatekniikkaa, jossa keskeisessä asemassa on näkökulman käyttö. Geier saa eräät ihmiskuvan kannalta merkittävät ulottuvuutensa juuri Irinan välityksellä.

Ylempänä mainitsin, että tapaamiset merkitsevät usein juonellista käännettä ja ovat välistä hyvinkin kohtalokkaita. Erityisesti ihmisten ensimmäiset tapaamiset painottuvat voimakkaasti muuallakin kirjailijan tuotannossa.²⁴ Ihmissuhteen merkitys ja kehityssuunta paljastuvat nopeasti jo ensimmäisistä vaikutelmista. Irina tarkastelee Geieria ensimmäistä kertaa yksityiskohtaisemmin rannalla, kun tämä on riisuutunut uimista varten. Jo itse asetelma on kuvaava: Geier on ilman rekvisiittaa; hänen tupakkarasiansakin on yksinkertainen ja koruton. Näin Geier hahmottuu jo varhaisessa vaiheessa eräänlaiselta perustasolta käsin ja sellaiselta inhimilliseltä etäisyydeltä ettei hänestä pääse muodostamaan ainakaan mitään kasvotonta vihollista. Irina toimii tällä tavoin aivan kuin yleisinhimillisenä koordinaattina läpi teoksen.

Jo varhaistuotannossaan Dimov keskittyi älymystön kuvaukseen. Kulttuuri-ihminen esiintyy erityisesti varhaisissa romaaneissa dekadenttina tai jonkin sairaalloisen intohimon runtelemana. Korkea tietoisuus merkitsee ristiriitojen lisääntymistä ja usein traagista umpikujaa. Yleiseksi kuvaksi jää kulttuuripessimismi, jota romaanien taustalla käyttävät sodat osaltaan vahvistavat. Myös von Geier on pessimismin sävyttämä hahmo, eikä hänen suhteensa kansallissosialismiin ole yksiselitteinen. Von Geierin sisäisiä liikahteluja kuvataan tarkasti ja samalla hänen persoonallisuutensa liittyy hyvin läheisesti saksalaiseen taustaan. Vaikka hän antautuu välillä uneksimaan saksalaisen hengen suuruudesta ja jopa tuntuu odottavan sotaa, Geierin mielessä on myös toisenlaisia tunteita, jotka nekin nivoutuvat saksalaiseen kulttuuriperintöön.

"Filosofien kuoro julisti pateettisesti runoelmaa sen /saksalaisen hengen suuruuden/ toteutumisesta, ja Wagnerin musiikin ylimaalliset soinnut kohottivat sen ja kantoivat ajan ja avaruuden äärettömyyteen. Mutta kun kuoro ennusti voittoa, musiikista, joka oli aineettomampi ja ylitti ajatuksen, erottautui tummia epäsointuja, joissa kaikui kohtalon synkkä uhka. Saksalainen nilkutti ja kiiruhti hermostuneesti, tietämättä miksi. Sitten hän pysähtyi nopeasti. Yhtäkkiä hänestä tuntui, että aurinkoisen päivän hiljaisuudessa, meren elottomassa liikkumattomuudessa, palaneessa ruohossa ja sisiliskoissa, oli jotakin kauheaa. Ja se oli materian vastahakoisuutta, joka kieltäytyi seuraamasta hengen lentoa. Jopa hänen oma kehonsa, kiirehtimisestä väsyneenä ja kuumuuden hiostamana, ikään kuin kieltäytyi sitä tekemästä."²⁵

Vastaavalla tavalla kuvattu luonto on tuttu Dimovin aikaisemmista romaaneista. Myös niissä luonto väreineen ja tunnelmineen heijastelee enemmänkin kuolemaa kuin elämää ja on vihamielinen tai välinpitämätön ihmiskohtalon suhteen. Ihmisen ja hänen luomansa arvojen ristiriita luonnon kanssa on niitä suuria perusjännitteitä, jotka ilmenevät kirjailijan henkilöhahmoissa eri tavoin. Eurooppalaista ajattelua leimaava hengen ja aineen dualismi vaikuttaa myös Geierin kokemusmaailmassa ihmisen ja luonnon välisenä ristiriitana. Ihminen ei esiinny kokonaisena, vaan on osittain itsekin hengen pyrkimyksille vastahakoista luontoa. Tuloksena on erikoinen makaaberi ahdistus, jossa ruumista ei enää koeta oman minän osaksi, vaan pikemminkin ulkopuoliseksi esineeksi. Geierin traagisuus ei ole vain yksilöllistä, hänen omaan kohtaloonsa liittyvää, vaan sillä on yleisempiä ulottuvuuksia. Erityistä merkitystä Geierin hahmo saa siitä, miten hän henkilökohtaisella tasolla heijastelee näitä eurooppalaisen ajattelun vanhoja ydinkysymyksiä. Hänen persoonallisuutensa kytkeytyy historiaan myös konkreettisemmin, ensimmäisessä maailmansodassa saamansa vamman kautta. Tältä osin Geierin kuva noudattaa eepistä johdonmukaisuutta; hän on henkilö, jolla on menneisyys. Geier on näin eräänlainen ikkuna myös saksalaisuuteen, jonka tiettyjä puolia asetetaan tarkasteltavaksi yhden ihmisen ja hänen kohtalonsa mittakaavassa.

Von Geier on kuvattu fyysisesti voimakkaaksi ja tunneilmauksensa hyvin kontrolloivaksi ihmiseksi, mutta hänen perusongelmansa näyttää olevan yksinäisyys. Edellisen sitaatin kuvaama Angst hiipii hänen mieleensä juuri yksinäisinä hetkinä. Tapa jolla Geier angstistaan selviää on esitetty seuraavasti:

"Mutta hän ryhdistäytyi ja lähti taas eteenpäin. Aine vapautti hänet epämiellyttävästä läsnäolostaan. Hänen tietoisuudessaan kaikui taas filosofien kuoro ja Wagnerin musiikki, mutta epäsoinnut, jotka varoittivat kohtalon raivosta, eivät enää kuuluneet. Tällä hetkellä saksalainen hyväksyi sodan ja tahtoi sitä kuin nuoruutensa päivinä, kuin kaksikymmentä vuotta sitten, kun eräänä, myös tällaisena melankolisen hiljaisuuden jähmettämänä kesäpäivänä lensi ensimmäistä kertaa vihollista kohti."²⁶

Pako angstisesta yksinäisyydestä onnistuu kollektiivisen kokemuksen avulla, mutta merkitsee samalla yhtymistä tuhoaviin voimiin ja siten myös inhimillisen tason laskua. Kuvatessaan Geierin mielenliikkeitä Dimov on näkemykseltään lähellä eräitä toisen maailmansodan jälkeisiä tutkijoita, jotka kiinnittivät huomiota mm. fasismien johtaneisiin psykologisiin tekijöihin. Esimerkiksi Erich Fromm puhuu ihmisen itsensä ylittämisen tarpeesta eräänlaisena perustarpeena joka etsii toteutumistaan joko luovassa tai tuhoavassa teossa, kun edelliseen ei ole mahdollisuutta.²⁷ Geierin tajunnassa tapahtuva liike yksilöllisen heikkouden kokemisesta yhteisön jäsenyyden tarjoamaan suuruuden tuntuun on psykologisesti motivoitu ja vastaa vihan mekanismeissa havaittuja lainalaisuuksia.²⁸ Geierin viha, joka saa hänen kannaltaan - hyväksyttävän purkautumistensä kollektiivisessä ideologiassa, pohjautuu hänen itsensä kokemaan heikkouteen. - Juuri tämä on tunne, jota hän ei anna itselleen anteeksi.

Kun Geier joutuu partisaanien vangiksi ja häntä odottaa kuolema, kohoo hänen mieleensä vielä kerran ajatus kansallisesta ylemmyydestä. Tällä hän säilyttää kasvonsa vihollisen ja kuoleman edessä. Tapansa mukaan Dimov liittyy myös Geierin kuoleman moraalisiin viitekehyksiin, kuin pyrkien sulkemaan sen avoimuuden, joka Geierinkin kuvauksessa on ollut vallitsevana.

"Myöhemmin /Geier/ syytti tupakan ja tajusi, että hänen minuuttinsa olivat luetut. Mutta se ei häntä liikuttanut, vaan hän tunsu ainoastaan hirsipuun eteen asetetun roiston ilkeyttä ja surkeutta. /.../ Mittaamaton ja epäinhimillinen harha saksalaisen hengen ylemmyydestä sumensi hänen ajatuksensa jopa tälläkin hetkellä. Mikään ei häntä nyt liikuttanut. Ei mikään paitsi se, että näyttää kylmän vihansa vihollista kohtaan."²⁹

Geierin henkilökuvaan nivoutuu tunnelmien ja muutamien, välistä melkein huomaamatta sivuutettujen, yksityiskohtien kautta erikoinen allegoria. Mielestäni hänessä välittyy myös tietty ajan ja historian näkemys, eräänlainen "ikuisen paluun" variaatio.³⁰ Paluun ajatus tuntuu jo ihmishengen (antagonistisessa) suhteessa luontoon. Jälkimmäinen väijyy alituisesti edellistä, muuttaakseen sen taas kuoleman kautta materiaksi. Historiallisten tapahtumien tasolla paluun teema välähtää mm. yksityiskohdassa, joka tulee Geierin mieleen juuri toisen maailmansodan aattona. Hänen muistonsa ensimmäisen maailmansodan alkamisesta liittyvät samanlaiseen 'melankolisen hiljaisuuden jähmettämään kesäpäivään'.

Sodassa vammautunut Geier kantaa itsessään seuraavan sodan syytä. Hän on fyysisesti mukana historian kierteessä, josta ei näy ulospääsyä. Geierin oma näkemys historiasta on pohjimmiltaan pessimistinen, eikä hän jaksa uskoa arvoihin, joita itse firmansa kautta edustaa. Romaanin ensimmäisen osan lopussa, jossa mainitaan Varsovan pommitusten alkaneen, kuvataan Geierin ajatuksia seuraavasti:

"Myöhään illalla sen päivän jälkeen von Geier istui terassilla ja ajatteli Dürerin kaiverrusta, joka esitti ritaria, koiraa, paholaista ja kuolemaa. Hän yritti vapautua epämiellyttävästä tunteesta, että paholainen symbolisoi saksalaisia konserneja, ritari oli pahuus ja koira typeryyss³¹

Jos Geier epäilee silloista saksalaista politiikkaa, niin hänen niukemmin esitelty ystävänsä Lichtenfeld suorastaan vihaa Hitleriä.³² - Kuva saksalaisista yleensäkin on psykologisesti monivivahteinen ja varsin vapaa stereotyyppiä. Ylempänä viittaamiini historiallisiin seikkoihin on lisättävä myös tosiasia, että Saksan liittolaisena Bulgaria ei (esimerkiksi Kreikan tavoin) kuulu fasismista todella vakavasti kärsineisiin maihin. Näkemys fasismista painottuu Tytyynissä siten, että ilmiö esitetään kapitalismiin (mm. konsernit) kiinteästi liittyvänä piirteenä. Tavallisia saksalaisia sotilaita on kuvattu seuraavan tapan:

"He olivat kypsiä, yksinkertaisia ihmisiä, vailla kiihkeää valmiutta kuolla konsernien puolesta, mutta kurin kiristämiä ja kyvyttömiä kysymään, miksi heidät oli tuotu tänne. Heidän väsymyksensä ja vaikenemisensä herättivät tiettyä myötätuntoa. Kun he pysähtyivät lepäämään, Essenin työläinen tarttui pienen bulgarialaisen lapsen käteen ja alkoi kävelyttää häntä jalkakäytävällä. Pommerilainen pitkäviiksinen maalaismies katseli kaihoisesti vihreätä ruohoa ja lehtien puhkeavia varpuja, ajatellen peltoaan. Sitten nämä miehet taas nostivat kiväärit olalleen, panivat kypärät päähänsä ja jatkoivat hidasta väsyttävää kulkua kohti etelää.³³

Yleistävää tyypittelyä saksalaisten kuvauksessa on kuitenkin kohdassa, jossa slaavilaista ja saksalaista luonnetta vertaillaan keskenään Irinan ja Geierin kautta. Rinnastus tapahtuu hetkellä, jolloin tuho kolkuuttelee ovelle. Geierin ajatteluun työntyy kuin huomaamatta yleistävä kommentti. Saksalainen kaipaa yksinäisyydessään Irinaa, vaikka tämä on uskonon eikä piittaa sovinnaisuuksista.

"Ajatus tästä ei häntä häirinnyt, vaan ainoastaan lisäsi hänen tarvettaan. Velttoudestaan ja parasitiin elämästään huolimatta hän oli säilyttänyt jotakin menneisyytensä terveydestä. /.../"

"Se oli tapa ajatella ja nauraa itselleen ylhäisen mutta kuolevan maailman keskellä, korruptoituneen olennon katkeraa viisautta. Hän /Geier/ rakasti hänen henkeään, sillä häneltä itseltään tämä viisaus puuttui. Saksalainen ei koskaan voinut osoittaa slaavilaisten moraalista voimaa nauraa itselleen."³⁴

On mielenkiintoista, että juuri dekadenssiin vajoavassa Irinassa kuvataan slaavilaisuuteen liitettyjä myönteisiä piirteitä, jotka terävöityvät vertailussa. Dimov harrasti koko tuotannossaan runsaasti ulkomaisia aihepiirejä ja varsinkin hänen ensimmäisessä romaanissaan bulgarialaisuus esiintyy yleensä provinsialismina, jota hän selvästi vierasti. Nyt kuvauksessa tuntuu vastakohta-asettelu. Siinä länsi nähdään kyllä säänneltyinä ja sivistyneinä, mutta myös kulttuurillisesti kuolleena, slaavilai-

suus taas normalisoitumattomana ja kulttuurillisesti sulautumattomana. Jälkimmäisessä kuitenkin katsotaan olevan tulevan kulttuurin siemen.

Dimovin rinnastuksissa on kuitenkin ulkokohtainen sävy. Kirjailija kyllä puhuu itselleenkin nauravista slaaveista, mutta konkreettisella tasolla nauru jää vähiin. Huumori ei ole kirjailijan vahvinta aluetta ja tässä suhteessa hän on kaukana varsinkin sellaisista varhaisemmista klassikoista kuin Vazov, Konstantinov tai Pelin, jotka hyödynsivät folkloren rikasta aineistoa ja loivat värikylläisiä kansantyyppejä. Folklore tuo heidän henkilöihinsä tiettyä maanläheisyyttä ja suhteellisuudentajua, jota taas Dimovin äärimmäisyyksiä tavoittelevat sankarit harvemmin osoittavat. Myös kertojan ääni on Dimovin teoksissa usein kategorinen, korkeimman totuuden julistaja.

Olen tarkastellut kuoleman korostunutta merkitystä Dimovin tuotannossa ja erityisesti Tytynissä. Kyseiseen motiiviin palaan kommunistien kuvauksen yhteydessä vielä uudestaan. Vanhan maailman kaikki tärkeimmät edustajat kuolevat kaikki, eikä Geier tee poikkeusta. Geierkin on samalla niitä ristiriitaisia hahmoja, jotka ylittävät stereotyyppian rajat ja alkavat elää omaa elämäänsä. Toistuvasti yhteiskunnallisilla ja moraalisisilla käsitteillä operoiva kirjailija näyttää taistelevan myös Geierin kuten Irinan ja Kostovin kanssa. Dimovin ihmiskuva oli vakiintunut hänen varhaistuotannossaan avoimeksi ja liikkuvaksi, lopullisia määritelmiä väistäväksi. Aikakauden estetiikka vaati kuitenkin selvärajaisuutta ja kuolema palvelee omalla tavallaan kyseistä linjaa ja tukee suurta eepistä synteisiä.

5 Kommunistit ja puolueen ääni

Ensimmäisen kerran vallankumouksellisiin viitataan romaanissa jo sivulla 11, kun Irinan isä Tšakara puhui Morevin kolmesta veljestä. Hän mainitsee, että vanhin heistä on kommunisti, joka on ollut vangittuna ja sitten paennut ulkomaille. Vanhimman veljen nimeä ei mainita eikä hänen persoonastaan esitetä enempiä täsmennyksiä. Nuorimmasta veljestä Stefanista käy ilmi, että hänet on erotettu lukiosta. Myöhemmin Boris mainitsee Irinalle lyhyesti, että hänen molemmat veljensä ovat kommunisteja ja vanhin on ilmeisesti Argentiinassa.¹ Nimeään myöten Pavel pysyy kuitenkin pitkään tuntemattomana. Henkilökohtaisesti hän ilmestyy vasta vaiheessa, jolloin Irina on saavuttamassa (Marian juuri kuoltua) paikan Boriksen rinnalla, mutta samalla myös menettämässä ihmisarvoaan moraalisten kompromissien vuoksi. Pavel saapuu yönä, jolloin Irina ei saa unta huvilallaan ja miettii tekojensa oikeutusta. Ajan kohta värittää vahvasti tapahtumia.

Vastakkaisiin leireihin kuuluvat henkilöt ovat kuin irti maail-

moistaan, ja yö on erityisesti Irinan ominta aikaa. Pavelista esitellään Irinan silmin kaksi ulottuvuutta, joita voi myös pitää Irinan sisäisen maailman heijastumina. Ensinnäkin Pavel on eräänlainen huonon oman-tunnon inkarnaatio. Aluksi Irina säikähtää Pavelia ja kohta tämän suulla jatketaan ja täsmennetään sitä tuomiota, jonka Irina on ajatuksissaan itselleen jo langettanut. Pavel ei kuitenkaan syytä Irinaa henkilökohtaisesti, vaan pikemminkin sitä maailmaa, jonka uhriksi tämä on joutunut.² Säikähdysten jälkeen Irina alkaa tarkastella Pavelin olemusta yksityiskohtaisemmin.

"Hän puhui välinpitämättömästi, hiukan halveksuvasti, lähes huomaamattomasti hymyillen, mikä paljasti hänen hampaittensa salamoinnin. Hänen kuultavat kasvonsa olivat ilmeikkäät ja kauniit, otsa korkea, nenä suora ja huulet sarkastisesti supussa /.../. Nämä kasvot olivat rehelliset, henkevät ja tuliset. Ja silloin hän tunsu äkkiä, että se mitä nyt koki, muistutti sitä kiihtymystä, jonka oli kokenut tavatessaan ensimmäisen kerran Boriksen. Mutta tämä oli vain silmänräpäyksen tuntemus, joka sammui heti hänen paatumuksensa tuhkaan. Seuraavassa hetkessä hän tajusi huvittuneena, että tuo mies miellytti häntä leveine hartioineen, komealla vartalollaan, röyhkeällä ja karskilla käytöksellään."³

Näin Pavel joutuu intiimin kokemuspöörin alueelle, jossa Bahtinin mukaan korkeiden muotolajien sankari menettää helposti merkkiominaisuutensa.⁴ Tapa, jolla Dimov tämän myönnytyksen tekee, on hänen ihmiskuvaukselleen ominainen. Pavelin ja Irinan tavatessa ensimmäistä kertaa kuvataan vain jälkimmäisen tunteiden heräämistä. Pavel taas pysyy horjumattomana, vaatii Irinalta passin nähtäväkseen eikä kysele tämän taustoja. Tehtävälleen uskollisena Pavel kieltäytyy Irinan tarjomasta kestityksestä ja käskee hänet peittämään paljastuneen rintansa.⁵ Myöhemmin kuitenkin myös Pavel tajuaa kokeneensa tuona yönä jotakin erikoista, mutta selittää heikkoutensa johtuneen vain hermojen väsymisestä ja valvomisesta.⁶ Irinan turvautuessa Pavelin apuun ulkomaanpassin saamiseksi palautuvat yön muistot tämän mieleen. Pavelin mielenliikkeitä kuvataan kyseisessä tilanteessa seuraavasti:

"Nyt tämä elämä tuntui hänestä kuin ihanan kiihottavalta runoelmalta. Täytyisikö hänen muuttua tämän naisen tähden, vanhan maailman kappaleen ja kuolevan olennon, jonka kärsimyskin oli kyllästetty luonnottomalla tunteellisuudella! ... Hän tunsu tätä kohtaan sääliä. Kajastus siitä yöstä, jolloin hänestä tuntui, että tämä kiihotti häntä, katosi sinisistä vuorista, partisaanien piilopaikasta, Dinkon ja Šiškon eppisestä kuolemasta kertovan runoelman sokaisevaan loisteeseen."⁷

Katkelmalla kirjailija nostaa Pavelin kategoriaan, johon tämä asemansa puolesta näyttää kuuluvan. Viittaus sinisiin vuoriin herättää bulgarialaisessa lukijassa assosiaatioita, mm. haidukkiperinteeseen, josta taidelyriikka ja kokonaiset folkloren lajit ovat ammentaneet innoitustaan. Kirjailija ei kuitenkaan tyydy viittaukseen, vaan täydentää mielleyhtymän

lukijalle valmiiksi, korostaa oman ajan sankarin yhteyttä historiaan ja siitä syntyneisiin myytteihin. Näin Dimov tavallaan tekee tyhjäksi sen kosketuksen, joka kahden sankarin välillä on päässyt syntymään. Sitä mistä tällaisessa kosketuksessa genren estetiikan tasolla on kysymys, valaisevat M. Bahtinin esittämät näkemykset *Kuolleiden sielujen* kirjoittamisprosessista. Gogol oli kuvitellut alkuun teoksensa muodoksi *Jumalaisen näytelmän*, mutta juuri edellä mainittujen kaltaisten kosketusten jälkeen tämä osoittautui mahdottomaksi.

"Tunkeuduttuaan kerran tuttavanomaisen kosketuksen piirun hän ei enää päässyt siitä pois eikä voinut tuoda tälle alueelle distansoituja myönteisiä hahmoja. Eepoksen distansoidut hahmot ja tuttavallisen kosketuksen hahmot eivät mitenkään voineet kohdata toisiaan samalla kuvauskentällä. /.../ Positiivinen päätös muuttui abstraktiseksi ja kaikesta huolimatta luisui pois teoksesta. Siirtyminen samojen ihmisten seurassa ja samassa teoksessa helvetistä kiirastuleen häneltä ei käynyt päinsä, sillä saumatonta siirtymistä ei voinut olla. Gogolin tragedia on tietyssä mielessä muotolajin tragedia (mikäli muotolajia ei käsitetä formalistisessa mielessä, vaan maailman arvottavan tajuamisen ja kuvaimisen vyöhykkeeksi)".⁸

Dimovin pyrkimys ylevän sankarin luomiseksi näkyy monin tavoin ja selvästi romaanissa. Pavelin hahmo puhdistetaan teoksen loppupuolella useampaan kertaan mm. historiallisten kytkeiden avulla, ja Irinan itsemurhalta kiistetään traagisuus suhteuttamalla se eräiden partisaanien kokemaan kohtaloon. Koko ylevyyttään Pavel ei saa pelkästään siteistään sankarilliseen menneisyyteen* tai uskollisuudesta kaatuneita tovereitaan kohtaan, vaan hänen asemansa ulkoiset tunnukset vedetään vahvasti esille.

Näitä kaikkia seikkoja Bahtin pitää korkeiden muotolajien omi-

* Historiallisten sankareiden kavalkadeilla on erityisen painottunut merkitys bulgarialaisessa kulttuurissa. Tämä näyttää palautuvan mm. hilen-darskilaiseen perinteeseen, joka puolestaan liittyy Bysantin vaikutuspiirin kulttuuri-ilmioihin (mm. hagiografiat ja kronikat). Sosialismin kaudella tendenssi jatkui voimakkaana. Oman ajan keulakuvat (joita Pavelkin osittain edustaa) liitettiin saumattomasti herosten historialliseen jatku-moon. Kavalkadin toisessa ääripäässä ovat saattaneet esiintyä legendaari-set munkkiveljekset Kyrillos ja Methodius yli tuhannen vuoden takaa - ja toisessa taas virassa istuva kulttuuriministeri tai puolueen keskuskomite-an johtaja. Vuodesta 1986 lähtien näitä demonstraatioita vähennettiin gorbatsovilaisen linjan mukaisesti. Nykyajassa vaikuttavan henkilön asettaminen kanonisoitujen sankareiden joukkoon on myös tällaisessa kontekstissa ongelmallista, sillä näin edellisetkin ikään kuin etäännytetään kriittisen kosketuksen ulkopuolelle. Historian haltuunotto on uuden vallan vakiinnuttua laajentunut jatkuvasti siten, että kapitalismin ajan ilmiöissä ja henkilöissä on alettiin nähdä entistä enemmän edistyksellisiä puolia (paralleeli ilmiö on ollut esim. DDR:ssa vietetyt Lutherin syntymän 500-vuotisjuhlallisuuDET). *Tytynin* kirjoittamisen aikaan laajemmat kytkenät kansalliseen menneisyyteen eivät olleet vielä ajankohtaisia. Edistyksellisyys oli vielä kapeasti käsitetty, mikä näkyy *Tytynissäkin* esim. luokkataustaltaan epäpuhtaiden kommunistien kuvauksessa.

naisuuksina - kuten myös menneisyyden idealisoinnin virallista luonnettakin.⁹ Silloinkin kun Pavel on asemansa tunnukset riisunut, hänen ajatuksensa eivät irtoa niiden merkityksestä. Julkinen minä peittää lähes täysin yksityisen. Herätessäänkin Pavel muistelee taistelujaan eri maissa ja Neuvostoliitossa saamaansa sotilaskoulutusta.¹⁰ Hänen aamuisia ajatuksiaan (sodan loppuvaiheessa Slovakiassa) on kuvattu seuraavasti.

"Aamuruskon kajo muuttui toukokuun aamuksi. Huone täyttyi kirkkaasta valosta ja auringonsäteet paistoivat hänen mantteliinsa, joka oli ripustettu tuolille. Sen päällä kiilsivät kenraaliluutnantin arvomerkit ja uusien neuvostoliittolaisten mitalien nauha. Hän hymyili tyytyväisenä. Arvo- ja kunniamerkit ilahduttivat, vaikka hän teeskentelikin välinpitämättömyyttä niitä kohtaan. Ne olivat lahja kansalta ja hänen onnelliselta proletaaritähdeltään, joka oli johdattanut hänet vahingoittumana koettelemusten ja vaarojen läpi, joissa kolme neljänestä hänen ystävästään oli kuollut. Ne olivat osa hänen täysiverisen dynaamisen elämänsä runoelmasta, joka ei ollut jättänyt jälkeensä tyytymättömyyden tai surun varjoja, koska hän rakasti elämää ja elämä oli hänet palkinnut."¹¹

Tällaisessa varjottomuudessaan Pavel erottautuu Dimovin henkilögalleriasta omaksi tyypikseen. Hänen koettelemuksistaan kyllä mainitaan, mutta niitä ei tarkemmin konkretisoida. Ainoaksi ristiriidan säröksi jää Pavelin pieni herkistyminen Irinalle, jonka hän tosin vasta myöhemmin tunnustaa ja panee mm. väsymyksen tiliin. Vastaavaa, lähes monoliittista ehjyyttä on myös Pavelin veljessä Boriksessa ja eräissä *Kirottujen sielujen* espanjalaisissa Jesuiitoissa.¹² Jälkimmäisten synkkiä juonteita vain vastaa Pavelin persoonallisuudesta säteilevä aura. Ristiriitaisuutta modernin ihmisen rikkautena pitänyt Dimov joutui piirtämään tuon auran melko efektinomaiseksi; se jää hampaiden tai arvomerkkien säteilyksi. Vaikka Pavelin perhetaustaa on varsinkin Boriksen kuvauksen yhteydessä hiukan esitelty, hänen ulkomailla viettämästään vallankumouksellisen elämästä annetaan vain viittauksenomainen kuva. Näin Pavelin hahmo pysyy lähes hermeettisesti arkielämän piirin ulkopuolella.

On todettu, että Dimov toi vieraita elementtejä bulgarialaiseen kirjallisuuteen. Krastju Kujumdžiev ei näe Dimovin tuotannon arvomaailmassa niinkään kreikkalaisortodoksista vaan pikemminkin katolisen juonteen.

"Hänen mukanaan kirjallisuutemme aivan kuin ilmestyi jotakin, mikä muistuttaa synkän firenzeläisen keskiaikaista varjoa. Hänen maailmansa on ylevän vakavuuden maailma."¹³

Viittaus katoliseen kulttuuripiiriin ei tunnu aivan haetulta, mutta varsinkin Pavelissa on riittämiin myös bysanttilaista ainesta, joka on saanut uudessa kontekstissa uuden funktion ja arvoisällön. Dionýz Đurišin on esittänyt, kuinka merkitykset joskus muuttuvat kirjallisuuksien vuorovaikutusprosesseissa.¹⁴ Vastaavia muutoksia esiintyy myös mur-

rosaikojen yhteydessä, ja Dimovin *Tytynissä* eräät niistä näkyvät konkreettisesti. - Esimerkiksi sairauden symbolinen sisältö on Dimovilla täysin päinvastainen kuin Vazovilla. Myös Pavel on kyseiseltä kannalta mielenkiintoinen. Se, että hahmo palautuu kristilliseen perinteeseen, on jo ensi lukemalta selviö. Tarkasteltaessa eräitä hagiografialle yleisiä piirteitä, täsmentyy mille taholle kirjailija on erityisesti velkaa.

Pyhimyselämäkerta on kirjallinen laji, jonka keskeisinä ominaisuuksina voidaan pitää mm. mystisismia, idealisointia, kuvallista ja pateettista kieltä, joka on täynnä hyperbolia ja superlatiiveja. Useimmat hagiografiat on kirjoitettu kristillistä ideaalia vastaavan kaavan mukaisesti. Jo elämänsä varhaisina vuosina pyhimys eroaa muista ikäisistään kykyjensä puolesta ja siinä, että hän kääntää huomionsa pois maallisesta elämästä. Myöhemmin hän omistaa elämänsä toisten hyväksi ja julistustyölle tai vetäytyy erakoksi. Pyhimys on lunastanut kilvoituksellaan kuolemattomuuden ja hänen päätöksellään on ihmeitätekevä voima.¹⁵ Pavelinkin hahmossa vastaavat momentit ovat mukana ainakin erilaisina variaatioina. Dimovin velka hagiografialle ei luonnollisestikaan ole suora, vaan hän seuraa erityisesti tuolloiseen sosialistiseen realismiin liittyntä mallia. Myös siihen kuuluu keskeisenä kuolemattomuuden ajatus eri muunnelmineen. Hahmojen idealisoinnista sosialistisessa realismissa Lozan Nitsolov ottaa yhtenä tyyppinä esille Šolohovin *Aron raivoajat*. Šolohovin henkilöahmoissa hän näkee ns. peitettyä idealisointia, vaikka kirjailija suhtautuu heidän puutteisiinsa välillä ironisesti.¹⁶ Näistä hahmoista on kuitenkin pitkä matka Dimovin Paveliin. Hänen kohdallaan voisi idealisaation asemesta käyttää pikemminkin todellisuuden kiillottamis-termiä, joka liitetään (vuonna 1954 tuomittuun) konfliktittomuuden teoriaan. Kirjallisuuden termien sanakirja on omistanut oman artikkelin "todellisuuden kiillottamiselle" (lakirovka na deistvitelnostta), tavalle, jolla uudesta yhteiskunnasta ja sen edistyksestä annettiin ristiriidaton ja paraatimainen kuva.¹⁷ Vastaavaa kriittistä artikkelia ei kyseisessä teoksessa ole henkilökuvauksesta, vaan ilmiö näyttää implisiittisesti sisältyvän mm. idealisointia käsittelevään lukuun.

"Sosialistisessa taiteessa idealisointi johdattaa mielikuvituksen kohti valoisaa ja optimistista näkemystä. Tämän aiheuttaa vallankumousromantiikka, eli se ylevä, uljas paatos, joka siivittää tavalliset ihmiset ja nostaa heidät sankarin jalustalle. Vallankumousromantiikka syntyy siitä, että proletariaatti on luokka, joka on suuntautunut aurinkoista tulevaisuutta kohti."¹⁸

Vuonna 1973 ilmestynyt teos esittää, millä alueella ristiriidattomuuden konseptio on pisimpään säilyttänyt asemiaan. Kyse ei ole ihmiskuvauksesta yleensä, vaan sankareista, jotka ajallisen tai hierarkkisen asemansa vuoksi ovat etääntyneet kriittisen kosketuspiirin ulottumattomiin. Tätä taustaa vasten Dimovin Pavel oli astunut askeleen kohti kuolevaisen heikkoutta. Pienikin särö tuntui aikana, jolloin stahanovilainen sankari

ei tuntenut minkäänlaista väsymystä 60 tunnin työrupeaman jälkeen.

Näkökulmien kaleidoskoopilla leikkivä kirjailija onnistuu Irinan kautta sanomaan Pavelista jotakin, mikä ei olisi muuten ollut mahdollista. Jalustalleen nostetun johtohahmon käsittelyssä oli kuitenkin kirjoittamattomat, mutta tiukat normit, joiden rikkominen ei tullut kysymykseen. Dimov kokeili jäätä Irinan avulla mm. sillä hinnalla, että kielsi sankarittarensa moneen kertaan. On mielenkiintoista, että Irina huomaa Pavelissa ominaisuuden, joka aivan kuin vihjaa konfliktittomuuden teorian inspiroimaan tapaan nähdä ja kuvata todellisuutta.

"Hän istui kirjoituspöydän takana pukeutuneena kenraalimajurin univormuun rinnoilla riippuvine neuvostoliittolaisine kunnianauhoineen. Univormu oli onnistuneesti valittu ja vielä aivan uusi, niin että hänen hahmonsä, kuten Dankininkin, näytti pikemminkin paraatimaiselta kuin kapinalliselta."¹⁹

Hetken päästä kuitenkin todetaan, että univormu korostaa Pavelin hyvää ruumiinrakennetta, terveyttä jne.²⁰ Näissä havaituissa seikoissa painottui Irinan näkökulma. Kriittinen nyanssi otetaan takaisin romaanin näkökulman sisällä, kun Pavelin ihmeitätekevä karisma paljastuu.

"Lyhyenä tuokiona, jolloin Irina tuijotti hänen kasvojaan, Irina tajusi äkkiä, että hänen sielussaan kuohahti jotakin epätavallista, mitä ei ollut kokenut Borista, von Geieria eikä ketään muutakaan tähän saakka tuntemaansa miestä kohtaan. Noiden kasvojen ja koko elävyyttä ja kauneutta huokuvan persoonallisuuden vaikutuksen alaisena hän tunsi, että syntyi ja alkoi elää uudestaan. Hänen ikävästään ja välinpitämättömydestään, hänen sielunsa tuhkasta ja sakasta versoi uusi tunne, ei arka ja tyttömäinen kuin se, jota oli tuntenut ensimmäistä kertaa Borista kohtaan, vaan kypsä ja voimakas kuin hänen ruumiinsa täysi kukoistus, kuin kesän hehku, kun elämä saavuttaa kehityksensä huipun. Se oli ihmeellinen ilon kokemus, joka kutsui hänen sieluaan ja ruumistaan uudestaan elämään, ja joka teki hänet lojaaliksi ja puhtaaksi kuin ennen."²¹

Mystiikan kristillinen pohja on taaskin ilmeinen.

Ylempänä olen viitannut teoksen alkuun, jossa kuvataan Irinan ja Boriksen ensimmäisiä tapaamisia. Kirjailija esittää konkreettisen vertauksen avulla, mitä aluksi salainen suhde Borikseen merkitsee Irinalle. Kyse on moraalisen puhtauden menettämisestä, syntiinlankeemuksesta. Irinan sydän on ollut puhdas kuin hänen huoneensa siihen hetkeen sakka, jolloin hän alkaa tapailla Borista. Saatanallisen Boriksen veli Pavel näyttää nyt Irinalle pelastavat ja puhdistavat kasvonsa. Kristillistä myyttiä mukaileva kehä on sulkeutumassa Irinan ajatuksissa; hän kokee syntyvänsä uudestaan Pavelin vaikutuksesta ja olevansa vapaa Boriksen ja Nikotianan kautta saamastaan vakavasta tahrasta. Pelastuminen annetaan kuitenkin vain mahdollisuutena, joka ei toteudu. Kyseinen variantti olisi ollutkin hankala, sillä Irinan suhteessa Paveliin on eroottinen lataus. Tilanne on samankaltainen kuin *Osâdeni dušissa*, jossa maa-

ilmannainen Fanny ja jesuiitta Heredia voivat lopulta olla lähemmin keskenään vain tuhoavassa kontaktissa.²²

Sopivaksi katsottu tapa kuvata johtavia kommunisteja on kietoutunut monella tavoin sekä päivänpolitiikkaan että välillisesti vanhaan myyttiseen ja uskonnolliseen traditioon. Näiltä tahoilta tullesiin kaanoneihin kirjailija sopeutui nopeasti. Dimovin ihmiskuvaus oli kuitenkin tietyllä tavoin vakiintunut hänen kahdessa ensimmäisessä romaanissaan eri suuntaan. Tämä aiheutti yllättäviä esteettisiä kombinaatioita, joita muutamat sitaatit ovat valaisseet. Kirjailijan eräissä henkilöissä tuntuu kuin tulen ja veden kosketus; konfliktittomuuden teoria ja näkemys ristiriidoista modernin ihmisen rikkautena sopivat heikosti samoihin kansiin edes sellaisessa kaikkinielävissä lajissa kuin romaani. Kun ristiriidattomuus korostuu esimerkiksi Pavelissa ja Irinassa taas saman ominaisuuden äärimmäisinä vastakohtina, he ovat näiden tunnusmerkkillisten ominaisuuksiensa puolesta vaarassa muuttua abstraktioiksi, eri kategorioihin kuuluvien ihmistyyppien edustajiksi. Vaara koskee erityisesti Pavelia, jonka hahmo on pitkälle valmis, kun neljä tuon ajan positiiviselle sankarille annettua tyyppillistä piirrettä on kuvassa mukana. Hän edustaa kuitenkin eräänlaista uuden vallan keskustaa, kiistatonta johtajuutta. Puolue, kansa ja itse elämä on valinnut hänet johtamaan historiallisesti välttämätöntä tapahtumaa.

Pavelin ohella teoksessa esiintyy myös muita kommunisteja, joiden muodostama yhteisö on laaja ja kirjavakin vaikka Dimoville itselleen kyseinen elämänpiiri oli tunnetusti pysynyt pitkään vieraana.²³ Kirjailija jakaa kommunistit tiettyihin kategorioihin, millä oli vastaavuutensa ajan poliittisessa käytännössä. Ekaterina Ivanova on todennut *Tytynin* olevan selvä osoitus siitä, miten henkilökohtainen kokemus vaikuttaa psykologisen kuvauksen onnistumiseen.²⁴ Kun lähempi kosketus vastarintaliikkeeseen ja kommunisteihin oli jäänyt Dimovilta vähäiseksi, näyttää tämä osaltaan edistäneen turvautumista ajan estetiikan tarjoamiin malleihin.

Rivikommunistit tulevat kuvaan paljon aikaisemmin kuin Pavel, joka selvittää sisäiset kiistat karismaattisella persoonallisuudellaan. Tarkastelen heistä muutamia ja samalla niitä kategorioita, jotka näyttävät implisiittisesti toimivan kuvauksen selkärankana. *Tytynin* arvomaailma on tietyiltä osin ehjä ja hierarkisesti järjestynyt. Erityisesti tämä liittyy kommunistien kuvaukseen, jossa arvottavina kriteereinä ovat asema puolueessa, oikeaoppisuus, luokkatausta ja uhrautumiskyky. Ensimmäinen kriteeri koskee lähinnä Pavelia, joka ylimmän johdon edustajana muodostaa oman kiistattoman lajinsa. Hän on saanut asemansa kansalta ja puolueelta ja on näiden kanssa yhtä. Puolueen ääni puhuu kaikkinäkevänä omanatuntona ja rohkaisijana kaikille muille keskeisille kommunisteille. Mutta Pavel ei tällaista ääntä kuule, vaikka hänen ajatuksiaan päästäänkin seuraamaan useampaan kertaan. Pavel kyllä muistelee legendaarisia kavereitaan ja heidän velvoittavaa perintö-

ään, mutta varsinaisesti puolueen ääntä ei mainita.²⁵ Syynä on nähdäkseen se, että Pavel on puolueen ruumiillistuma ja puhuu puolueen suulla. Näin Pavel (jonka pöydällä on Stalinin teoksia)²⁶ kuvastaa hyvin aikaa, jolloin puolue henkilöityi johtajaan. Luokkakantaisuuden tai oikeaoppisuuden kriteeri ei ole hänen kohdallaan validi eikä hänen uhrautumiskykyäänkään enää koetella.

Rivikommunistien kuvauksessa kolme viimeistä kriteeriä kietoutuvat läheisesti toisiinsa ja muodostavat vedenjakajan. Uhrautumiskyky kokoaa kriteereistä merkittävämmäksi ja hyvittää paljonkin ihmisten muita puutteita. Kun Irina ehdottaa partisaaneille von Geierin vapauttamista sitä vastaan, että hän hoitaa vakavasti haavoittunutta Dinkoa, on partisaanien vastaus ehdottomasti kielteinen. Irinan kokemusta tuossa tilanteessa on kuvattu seuraavasti:

"Irina vavahti uudestaan, koska hänestä tuntui, että näissä ihmisissä oli jotakin, mistä saksalainen ajatus yli-ihmisestä oli vain karikatyyrimäinen ja naurettava jäljitelmä."²⁷

Katkelma osoittaa, millaisia mittasuhteita uuden ihmisen kuvaus tavoitelti. Korkein uhrin muoto on kuitenkin oman itsensä uhraaminen. Näkyvimmin kohoo uhrinsa kautta suuruuteen Šiško-niminen politikomisaari. Hänen asemaansa pitävät jotkut oppineemmat kyseenalaisena, sillä Šiško on kouluja käymätön työläinen²⁸. Šiškossa on silti myös vanhaa taistelun tuomaa karismaa, jonka epäilevä Dinkokin vaistoaa.

"Dinko tunsi äkillistä liikutusta. Hänestä tuntui, että se tuli tuon ihmisen menneisyydestä, hänen menetetyistä silmistään ja jostakin näkymättömästä, mitä taistelu luo köyhälistöstä lähteneisiin kommunisteihin. Ja silloin hän tajusi, että se jokin oli itsekieltämys."²⁹

Kun Šiško joutuu joukkueensa kanssa saksalaisten saartamaksi, hän käskää muiden paeta ja jää itse henkensä hinnalla hidastamaan saksalaisten tuloa. Viimeisten hetkien lähestyessä alkaa kirjailijalle tyypillisen lausekaavion jälkeen kuuluisa sisäinen monologi:

"Ja silloin Šiško tajusi, että puolue sanoi hänelle: Bravo, vanhus, sinä kestit. Sinä kestit kuin vaikeina päivinä, kun asiat eivät olleet sinulle selviä, mutta kuljit kokouksissa ja menetit silmäsi ... Sinä kestit kuin suuren lakon aikana, kun tupakkaherrat juonittelivat lakkokomitean kanssa ja yrittivät lahjoa sinut ja epäonnistuttuaan siinä poliisi hakkasi sinua.... Sinä kestit kuin lainsuojattoman ja partisaanin elämäsi vuosina, kun kuolemanvaaran ja nälän tunteina ja jääkylminä öinä et sortunut henkisesti... Ja nyt viimeisessä taistelussa, kestit taas, mutta nyt kuolet, koska olet vanha ja heikko, koska älysi työskentelee hieman hitaasti... Niin, älysi työskentelee hitaanlaisesti, eikä voi käsittää monta asiaa kerralla kuten Dinkon /.../ Ihmisten ominaisuudet ovat erilaisia. Minkä yksi omistaa, puuttuu toiselta. Mutta sinä annoit minkä voit, ja koska annoit sen sydämestä, puolue kiittää sinua."³⁰

Aikaisemmin on Šiškolle sanonut hänen toverinsa mm. että: "Anteeksi, toveri politkomisaari ... vatsasi on paksu, mutta sydän miehekäs ..."31 Siteeratuissa luonnehdinnoissa on sydämen uskollisuus ratkaiseva. Se painaa älyn tai ruumiin rajoituksia enemmän. Suomalaisen lukijan mieleen tulevat tässä helposti Runebergin tunnetut säkeet *Vänrikki Stoolista*:

"Nääs Tuuvan mieli kylläkin ol' lyhyt mittojaan; Pää huono oli, arveltiin, vaan sydän paikallaan"32

Yhteinen piirre molemmille kirjailijoille on eräänlainen ulkomuodon ja olemuksen erottaminen,³³ ihmisen lopulliseksi mittariksi tulee hänen henkilökohtaisesti antamansa uhri. Ivan Vazovin romaanin moraalinen viitekehys toimii samalla periaatteella.

Tytynissä sydämen uskollisuutta korostetaan vieläkin selvemmin kuin edellisissä teoksissa. Šiškon kuulema puolueen äänen sanoma on tuttu *Uuden testamentin* vertauksista. Kaikilla mainituilla kirjailijoilla oli kuvattaviensa taustalla ideaalinen malli, jonka perustavat piirteet olivat samat. *Tytynissä* eksplisiittisyyden aste on kuitenkin suurin. Pantalej Zarev ei puhu turhaan aikakauden kirjailija-pedagogeista. Kuolema saa kaikissa mainituissa teoksissa mielekkään sisällön. Dimovin varhais-tuotannossa taas korostuu kuoleman absurdi luonne kautta linjan. Näin *Tytyn* merkitsi paluuta eppiseen maailmantilaan, jossa sankarin kuolemalla on aina mieli ja merkitys. Uhrikuolema on myyttinen argumentti, jolla uusi valta lunastaa oikeutensa.³⁴

Tytynissä uhrimieli ja luokkakantaisuus kulkevat käsi kädessä; Šiškon ohella mm. Spasuna-niminen työläisäiti uhraa lakkotaistelussa rohkeasti itsensä.³⁵ Samoin tekee myös Dinko ja eräät muut, joista sanotaan, ettei heillä ole muuta annettavaa puolueelle kuin verensä.³⁶

Sydämen ja veren argumentti tulee painavaksi tilanteessa, jossa asetetut päämäärät ovat kritiikin ulottumattomissa, ja usko asetetaan tiedon yläpuolelle. Ljubomir Levčev on esseeromaanissaan *Ubij Bâgarina!* (Tapa bulgarialainen!, 1988) käsitellyt seikkaperäisesti mm. Nikeian ensimmäistä suurta kirkolliskokousta jossa tuomittiin gnostilaisuus ja hyväksyttiin dogmi leivän ja viinin konkreettisesta muuttumisesta Kristuksen ruumiiksi ja vereksi. Levčev katsoo päätöksen olleen kohtalokkaan koko ihmiskunnan kehitykselle ja merkinneen samalla antiikin perinteen hylkäämistä eurooppalaisessa traditiossa.³⁷ Samassa teoksessa Levčev toteaa ironisesti, että bulgarialaiset ovat historioitsijoita, mutta historian subtekstinä on kuitenkin politiikka.³⁸ Lähihistorian suora kriittinen käsittely on ollut kuitenkin ongelmallista; myyttirakennelmasta ei voitu romuttaa vain yhtä osaa ilman vaikeaa kokonaiskuvan tarkistamista. Levčev puhuu samassa yhteydessä kristinuskosta marttyyrien jälkeläisten uskontona, joka viralliseksi uskonnoksi tultuaan alkoi itsekin verisesti vainota vääräuskoisia. Levčev ottaa keskiaikaisesta vallankäytöstä esille periaatteita, jotka tuntuvat kovin tutuilta stalinismin aikana kirjoitetun kaunokirjallisuudenkin sivuilta. Rooman imperiumin

uutta kristillistä Jumalaa Levštšev luonnehtii pelottavalla tavalla erehtymättömäksi (päinvastoin kuin polyteismin aikaiset jumalat). Uuden uskon periaatteeksi Levštšev näkee absoluuttisen dikotomian; joka ei ollut Jumalan kanssa, oli häntä vastaan.³⁹

Tytynissäkin dikotomia lähenee paikoitellen absoluuttista. Epäily on älymystöstä lähteneille ja luokkataustaltaan epäpuhtaille tyypillistä. Puhtaus ja todellinen uhrimieli tulee luokasta, joka on erottamattomassa kolmiyhteydessä puolueen ja johtajan kanssa. Esimerkiksi herkkätuntoinen Maks Eškenazi on puolueessa tulokas, jota sitoo vanhaan maailmaan (juutalainen) sukutausta ja vanha rakkaussuhde. Hänen horjuva luonteensa kirjataan luokkataustan tiliin rinnastuksen kautta.

"Työläinen, joka tuli köyhyyden pohjalta ei koskaan päästäisi itseään vajoamaan tuohon tilaan."⁴⁰

Maksin tie päättyy itsemurhaan. - Hänen kaltaiselleen kahden maailman kansalaiselle ei ollut roolia historian näyttämöllä.

6 Teoksen suosio ja sen tausta

Tytynyn suosioon on nähtävissä useitakin syitä, josta osa perustuu kirjailijaa kohtaan syntyneisiin odotuksiin ja toisaalta itse aiheeseen. Dimov oli jo ehtinyt tulla tunnetuksi aikaisemmilla romaaneillaan, joista varsinkin *Osâdeni duši* oli saanut kiitosta psykologisena romaanina. Katkelmia *Tytynistä* oli julkaistu mm. *Literaturen Front* -lehdessä 1946 ja *Septemvrissä* 1949 -jälkimmäisessä jo varsin lopullisessa muodossa.¹ Dimov oli kerännyt runsaasti materiaalia sekä valmistellut pitkään ja huolellisesti työtään, josta ensimmäisiä katkelmia oli kirjoitettu jo v. 1946. Kirjailijalla oli tapana kuulla useitakin mielipiteitä töistään jo niiden varhaisessa vaiheessa. Dimovin tuttavat ovat kertoneet itsepäisestä kirjailijasta, joka pakotti heidät silloisissa vaikeissa oloissa kuuntelemaan romaanikäsitarkoituksensa otteita joskus jopa tuntikaupalla.*

* Kujumdžiev kirjoittaa tästä Dimovin tavasta seuraavasti: Näyttää, että tämä lukeminen on ollut hänelle henkinen välttämättömyys, koska hän on joskus saanut saaliikseen ihmisiä, joilla ei ole mitään yhteistä kirjallisuuden kanssa. Tästä ovat valittaneet monet hänen ystävänsä. Professori (eläinlääketieteessä, suom. huom.) Elisej Janev kertoo: Dimităr Dimov oli usein kauhistuttanut tieteellistä ja varsinkin kirjallisuudesta kiinnostunutta kollegaansa ehdotuksella lukea tälle osia romaanistaan. Kohtelias kollega oli myöntynyt välttämättömyyden edessä. Lukeminen oli alkanut klo 8:n tienoilla illalla ja jatkunut usein klo 1 - 2 :een puolenyön yli. Siihen aikaan Plovdivissa oli sähkövalo usein sammunut. Mutta lopettaminen ei ollut tullut kuuloonkaan. Toivon kipinät,

Kyseinen työskentelytapa varmasti myös osaltaan vaikutti, että tieto tulevasta teoksesta levisi.

Jo romaanin aihe oli merkittävä monessakin suhteessa. Kuvauksen kohteena oli maan taloudelle tärkeä tuote ja elinkeino, joka sitoi piiriinsä suuren osan maan väestöstä. Lisäksi teoksen tapahtumat sijoittuvat traumaattiseen historialliseen murrosvaiheeseen, jonka käsittelemiseksi kansakunta tarvitsi siitä riittävän vakuuttavan kuvauksen. Syyt laajan yleisön mittavaan kiinnostukseen olivat monesti myös ilmeisen henkilökohtaisia eivätkä välttämättä vailla inhimillisiä pyyiteitä. Porvariluokan kohtalon laajamittainen kuvaus oli toistaiseksi jäänyt tekemättä. Kun sellainen nyt oli saatu, heräsi uteliaisuus ja mielenkiinto moneltakin taholta. Uuden vallan kannattajat tai sen puolesta taistelleet halusivat luonnollisestikin nähdä oman - voittajan - kuvansa. Toisaalta haluttiin myös päästä tirkistelemään hävinnyttä osapuolta, jonka tuhoaminen parhaillaan oli käynnissä. Tappiolle jääneitä kiinnosti luonnollisesti myös itseäänkin, millaisen kohtelun he saivat tässä tuomioistui-
messä, vaikka puolustukseen ei ollutkaan reaalaisia mahdollisuuksia. Tiettyä uteliaisuutta omalta osaltaan lisäsi myös se, että monet lukivat romaania enemmänkin dokumenttina kuin fiktiona, kuten käy ilmi alempana tarkasteltavista lukijakirjeistä.

Dimov oli tullut tunnetuksi cksoottisilla aiheillaan (Espanjan sisällissota) ja ulkomaalaisten kuvauksilla. Monia tietysti saattoi kiinnostaa, miten aikaisemmin kansainvälisiin aiheisiin suuntautunut kirjailija selviäisi bulgarialaisen aiheen käsittelystä. Myös tässä romaanissa esiintyi monia ulkomaalaisia, ja siten Dimov pysyi edelleen uskollisena pitkään jatkuneelle kosmopoliittiselle linjalleen.

Kosmopoliittisuus oli kyseisenä aikana lähinnä kirosana. Samalla siihen liittyi myös väistämättä eräänlainen kielletyn hedelmän houkutus, kun maa oli äärimmilleen ulkomaailmasta eristetty. Se että *Tytynistä* tuli juuri se "päivän iskelmä"³, kuten Kujumdžiev teosta sattuvasti luonnehtii, perustuu nähdäkseni osittain edellä mainittuun seikkaan.

Maan eristäytyneisyydellä oli monta tasoa ja myös laajamittaisia vaikutuksia. Kyseessä ei ollut pelkästään kapitalistisesta nykykulttuurista eristäminen, vaan ilmiöön liittyi pyrkimys puhdistua niin bulgarialaisesta kuin venäläisestäkkin porvarillisesta taiteesta. Jopa Dostojevskin *Riivaaajat* joutui mustalle listalle, ja Tolstoitakin sopi lukea vain esipuheen jälkeen, jossa oli selitetty tolstoilaisuuden pikkuporvarillinen luonne. Puolet Majakovskista ei kelvannut luettavaksi, ja Jeseniniä pidettiin liian sentimentaalisenä. Mustalla listalla olivat samoin Anna Ahmatova, Maria Tsvetajeva, Boris Pasternak, Isaak Babel jne. Tällaisen neuvosto-

jotka sähkön katkeaminen oli antanut isännille, olivat sammuneet, ja lukeminen jatkui kynttilöiden valossa. Väsynyt isäntä nyökytteli hajamielisen kohteliaasti, professori ajatteli huomista työtä ja oli kuuntelevinaan, kunnes innoittunut kirjailija huomasi menneensä liian pitkälle tai lukeensa kaikki sivut.²

malliin pohjaavan kulttuurin leikkauksen on täytynyt olla tuntuva maassa, johon jo ennen sotia oli ehtinyt muodostua mm. laaja ja tasokas kaunokirjallisuuden kääntämisen perinne. Esimerkiksi August Strindbergin näytelmiä esitettiin Bulgarian teattereissa jo ennen kuin länsi-Eurooppa oli häntä vielä varsinaisesti löytänyt.⁴ Erityisesti ranskalainen symbolismi on vaikuttanut voimakkaasti bulgarialaiseen lyriikkaan, ja Baudelairen tuotanto oli tullut tunnetuksi bulgarian kielellä aina hänen estetiikkaa koskevia kirjoituksiaan myöten. Pohjoismainen kirjallisuus oli yllättävän hyvin esillä myös Suomen osalta, kuten Liilia Siibergin tutkimus osoittaa. Johannes Linnankosken, Juhani Ahon, F.J. Sillanpään, Arvid Järnefeltin ja Santeri Alkion tuotantoa oli luettu tai nähty teattereissa jo viime vuosisadalta lähtien.⁵ On kuitenkin syytä ottaa huomioon, että esimerkiksi kirjallisuutta harrastava sosiaalinen kerros ollut kovinkaan laaja maassa, jossa lukutaidottomuus sotien jälkeen vielä varsin yleistä.

Myös elokuvien tarjonnan suhteen oli jo ehditty tottua hyvin kansainväliseen tarjontaan. Georgi Markovin mukaan Bulgarialaisissa filmiarkistoissa oli kansainvälisestikin merkittävät kokoelmat maailman elokuvataiteen merkkiteoksia. Vuonna 1947 ne kuitenkin suurelta osin tuhottiin ja filmit sulatettiin raaka-aineiksi muihin tarkoituksiin.⁶

Kulttuuritaistelua ei käyty vain kulttuurin aseina eikä se suuntautunut vain tiettyjä taiteilijoita, teoksia tai tyyliä vastaan. Se kohdistui myös kokonaisesti kieliin ja kulttuureihin. Saksan ohella Englanti pysyi vuosikausia pois virallisilta foorumeilta. Venäjän kieli ja neuvostokulttuuri sitä vastoin olivat osa jokapäiväistä elämää ja vaikuttivat monin tavoin maan ilmeeseen.⁷

Kujumdžievin arvion mukaan uusi dogmaattinen estetiikka ei ollut ehtinyt vielä juurtua suureen lukijakuntaan samalla tavoin kuin kriitikkojen keskuuteen.⁸ Jos tilannetta tarkastellaan esim. alempana käsiteltävien lukijakirjeiden perusteella, ei asia näytä näin yksiselitteiseltä. Teoksen lukijakunta käsitti kuitenkin paljon myös sellaisia henkilöitä, joille kaunokirjallisuus yleensäkin ei ollut mitenkään tyyppillinen harrastus. On sanottu pienen painoksen (4000 kpl) melkein jokaisen yksittäisen kappaleen saavuttaneen kymmeniä lukijoita.⁹ Kirjastoissa teos oli valtavan jonotuksen takana. Tästä todistavat eri kirjastoista kustantajalle lähetetyt kirjeet, joista on säilynyt useita kappaleita Dimovin kotimuseon arkistossa. Georgi Markov taas kuvaa reportaaseissaan kuinka Boris Morevin ja Irinan hahmoista tuli lukijoiden epäjumalia. Kielteisestä kapitalistisesta sudesta tuli todellinen sankari, jota monet halusivat matkia. Ja kauniista seksikkästä porvarillisesta rakastajattaresta moraalisine harhailuineen ja lankeamisineen tulikin todellisen naisen symboli, joka teki väkijohdajista, traktoreista ja stahanovisteista kömpelöitä nukkeja.¹⁰

Myös Markovin arvio kuvaa hyvin taustatekijöitä, jotka tekivät teoksesta niin suosittu. Paradoksaalista on, että lukijan kiinnostuksen

teokseen herättivät pitkälti juuri ne piirteet, jotka kaikkein eniten joutuivat kritiikin hampaisiin. Teoksen saama valtava suosio oli johtamassa kirjailijaa ja hänen teostaan julkisen huomion keskipisteeseen ja pian myös poliittisen kampanjoinnin työvälineeksi.

Michael Foucault on kuvannut kuinka esim. 1700-luvulla Ranskassa valtio käytti julkisia mestaus- ja kidutustilaisuuksia valtansa lujittamisrituaaleina. Varoittaviksi esimerkeiksi tarkoitettut rikolliset saivat kuitenkin usein sympatiaa puolelleen. Valtiovaltaa omalla tavallaan vastustaneet hahmot saattoivat herättää kunnioitusta tai sääliä, ja moni tunnusti heissä itsensä. Myös rikosten myöhempi julkinen käsittely vaikutti Foucaultin mukaan usein tavalla, joka toimi rankaisijan tarkoituksiperiä vastaan. Vaikka almanakoissa ja kansankirjasissa rikolliset oli esitetty näennäisesti varoittavina esimerkkeinä, jotkut saivat kuolemansa jälkeen pyhimyksen sädekehän ja positiivisen rankarin hohteen.¹¹ Myös monissa *Tytynin* kielteisissä hahmoissa on ristiriitaisuuksia ja kaksinaisuutta, joka mahdollistaa heidän esiintymisensä myös sankareina. On tässä yhteydessä syytä korostaa, että - kuten alempana käy ilmi - fiktiivisiä hahmoja arvioitiin ja tuomittiin kyseisenä aikana samoin kriteerein kuin reaalisia henkilöitäkin.

Tytynin vastaanottoon liittyy myös puolia, jotka eivät voineet saada kiistan aikana julkista ilmaisuaan. Romaanissa kuvatun ja tuomitun yhteiskuntaluokan edustajat olivat Kujumdžievin mukaan katkerointuneita. Monet katsoivat Dimovin tavallaan kavaltaneen henkilöt, joiden parissa oli pitkään elänyt.¹² Dimovin kotimuseoon tallennetusta 55 luki-jakirjeestä ei silti yksikään sisällä kriittistä kannanottoa sen suhteen, että porvarisluokkaa olisi kuvattu esimerkiksi epätodesti tai epäoikeudenmukaisesti.¹³ Tällaisiakin mielipiteitä Kujumdžiev sanoo asianosaisilta henkilökohtaisesti kuulleensa.¹⁴ Myös lukuisat keskusteluni erityisesti bulgariaalaisten emigranttien kanssa ovat tukeneet Kujumdžievin havaintoja. Kielteisten mielipiteitten puuttuminen kirjeistä johtunee samoista seikoista, jotka käyvät alempana ilmi tarkasteltaessa pääsihteerin henkilökohtaisen kirjeen merkitystä *Tytynin* tapauksen kehittymiselle. Taustalla vaikuttavan periaatteen voisi kiteyttää siten, että kun kaikki oli poliittista, mikään ei voinut olla puhtaasti henkilökohtaista.

7 Kirjailijaliiton hämmentyneet kokoukset pääsihteerin salaperäisen kirjeen varjossa

Bulgarian kirjailijaliitto käsitteli yleiskokouksessaan 27. tammikuuta 1952 teoksia, joille esitettiin Dimitrovin palkintoa kyseisenä vuonna. Kokouksesta liikkeelle lähtenyt prosessi on havainnollinen esimerkki yhteiskunnallisista ja ulkokirjallisista tekijöistä, joita kirjallisuuspalkin-

toihin saattaa liittyä. Tämän prosessin ja sen lopputuloksen tarkastelu tukee esim. Rien T. Segersin näkemystä palkintojen myöntämismekanismien tutkimisesta eräänä reseptioestetiikan tärkeänä sovellutuksena. Samalla se vahvistaa myös hänen esittämänsä näkemyksen aiheen tutkimisen vaikeudesta.¹ Toisen laitoksen syntyä ei kuitenkaan voitaisi ymmärtää ilman kyseisen prosessin selvittämistä - ei myöskään teoksen saamaa suosiota ja yhteiskunnallista painoarvoa.

Kirjailijaliiton puhemiehistön kuutta päivää ennen kokousta antamaan proosaosaston ehdokkaiden luetteloon kuului myös Dimovin romaani *Tytyn*. Kirjailijaliiton yleiskokouksen pöytäkirjoista henkii ajalle tyypillinen virallinen yksimielisyys. Pavel Vežinov korosti avauspuheenvuorossaan palkinnon suurta merkitystä ja valintalautakunnan suurta vastuuta tehtävässään. Palkinnon saajien tuli täyttää sekä korkeimmat taiteelliset kriteerit, että myös täyttää viidennen puoluekokouksen antamat tärkeät tehtävät. Niihin kuului kuvata ennenkaikkea työväenluokan sankarillisia ponnisteluja sosialismin rakentamiseksi ja niitä suuria muutoksia, jotka tapahtuivat Bulgarian maaseudulla.²

Ainoa ristiriitoja herättänyt teos käsiteltyjen joukossa oli romaani *Tytyn*. Vežinov totesi, että jo puhemiehistön piirissä oli esiintynyt vakavaa, lähinnä ideologis-poliittista vastustusta Dimovin teosta kohtaan. Puheenvuorossaan Vežinov kehotti yleiskokousta keskustelemaan teoksesta.³

Keskustelu ja sen funktiot ovat mielenkiintoisia monessa suhteessa. Avoin keskustelu stalinismin aikaan, samoin kuin fasismin oloisakin oli mahdottomuus.⁴ Ja missä keskustelua taas sallittiin, siinä näytetään usein olleen koira haudattuna. Pöytäkirjojen puheenvuoroista kuvastuu joidenkin kokoukseen osallistujien neuvottomuus ja ilmeinen pelko tilanteessa, jossa tuli ilmaista henkilökohtainen mielipide tulenarasta, ideologiaa sivuavasta kysymyksestä. Toisaalta kaikki pyrkivät kiihkeästi todistamaan oikeaoppisuuttaan ja uskollisuuttaan hallitsevalle järjestelmälle. Näinä vuosina elettiin pahinta stalinismin kautta ja kylmän sodan aikaa, jolloin myös esim. USA:ssa etsittiin sisäistä vihollista. Pitkälti luokkataustan ja muiden ulkokirjallisten kriteerein valittujen kirjailijaliiton jäsenten lausumat viestivät sekä valistumattomuudesta että ilmeisen heikosta mausta. Näkemys totalitarismista eräänlaisena keskin-kertaisuuden voittona tuntuu tässä varsin hyvin pitävän paikkansa. Krastju Kujumdžievin mukaan kritiikki oli suorastaan innostunut dogmaattisista kaanoneista. Kultin estetiikassa oli uutuudenviehätystä, sen selkeät ja yksinkertaiset näkemykset saivat helposti valtaansa bulgarialaiset kriitikot.⁵

Kujumdžievin arvio kritiikkojen suhteesta dogmaattiseen malliin rinnastuu Želju Želevin kuvaukseen totalitaarisen yhteiskunnan kehityksen spontaanista alkuvaiheesta, jota leimaa fanaattinen usko dogmeihin. Kokouksen kulku osoittaa kuitenkin mukana olleen jo elementtejä, jotka kuuluvat Želevin analyysissä lähinnä totalitarismin kehityk-

sen toiseen päävaiheeseen. Sille on ominaista ns. "jesuiittamaisuus" (jesuitsvoto). Tällä Želev tarkoittaa tilannetta, jossa julkinen mielipiteenilmaisu eroaa yksityisestä ja asioita ilmaistaan pitkälti vihjailujen, heittojen, alluusioiden ja analogioiden avulla.⁶

Eräs kokouksen osanottajista, Zdravko Srebrov, sanoi arvostaneensa kirjan harvinaisia kirjallisia ominaisuuksia ja lukeneensa teoksen mitä parhaimmin ennako-odotuksin. Ilmaisukeinot olivat hänen mukaansa olleet loistavat, mutta se missä määrin teos kuvastaa todellisuutta, olisi jätettävä sihteeristön ratkaistavaksi.⁷ Puhujasta jää pöytäkirjan muistiinpanojen perusteella vaikutelma, että hän henkilökohtaisesti yrittäisi välttää nielaisemasta syöttiä, josta ei vielä tiedä mitä se pitää sisällään.

Kaikki muut eivät olleet yhtä pidättyväisiä, vaan useammassakin puheenvuorossa puututtiin ankarasti kirjailijan metodiin. Näitä lausumia edustaa hyvin Emil Petrovin, joka toteaa:

/.../ romaani Tytyn ei sattumalta ole herättänyt kiihkeää keskustelua, mikä selittyy itse teoksen sisäisestä ristiriitaisuudesta. Kyseessä on kiistämätön lahjakkuus /.../ mutta myös selvästi väärä, rappiokirjallisuuden vaikutuksen alainen metodi. Dimovin romaanissa hyvä ja myönteinen muuttuu rappeutuneeksi ja pieneksi, kielteiseksi. Vahingolliset, kielteiset tendenssit ilmenevät itse tämän romaanin perustassa, mitkä tendenssit vahvistuessaan olisivat estäneet kirjailijan kehitystä ja hänen tuotantoaan. Kirjailijaa on autettava objektiivisella kritiikillä, jotta hän voittaisi anti-realistiset tendenssit tuotannossaan.⁸

Mitä 'antirealistisilla tendensseillä' haluttiin ymmärtää, täsmentyvät seuraavissa puheenvuoroissa. Myöskään Maksim Naimovits ei halunnut myöntää Dimitrovin palkintoa teokselle. Hän perustelee kantaansa seuraavasti:

...Tytynin suhteen on välttämätöntä asettaa kysymys: vastaako se meidän kirjallisuutemme yleistä realistista kehitystä? -Ei! Kirjassa on yksi perusteellinen vika kehittelyn metodissa. Se ei rakennu todelliselle vallankumoukselliselle pohjalle, vaan kehittää kysymyksiä biologiselta pohjalta. Hän on sallinut positiivisten sankarien madaltamisen.⁹

Jälkimmäisestä puutteesta Dimovia syytti myös Stojan Karolev, joka näki kirjailijan epäonnistuneen kommunistien kuvauksessa. Näissä eivät näkyneet vallankumoukselliset pyrkimykset, sitkeys jne. Dimov oli sensijaan antanut kommunisteille paljon kielteisiä ominaisuuksia, mikä johtui Karolevin mukaan epärealistisesta metodista. Tupakkamonopolistien paljastamisessa (= izoblitšeniето - sana kuuluu ajan keskeiseen poliittiseen terminologiaan) Dimov oli taas onnistunut. Karolev sanoi, että mielipiteiden hajaantumisen oli kysymys juuri erilaisten mielipiteiden muodostumisesta eikä mistään tarkoitushakuisuudesta. Hän kertoi myönteisestä ennakoasenoitumisestaan teokseen, mutta luettuaan romaanin olikin huomannut siinä yllämainittuja puutteita.¹⁰

'Hyvän ennakkokäsityksen' taustalla lienee yksinkertaisesti se, että teosta oli ylemmältä taholta (puhemiehistö) esitetty palkintojen saajien joukkoon. Vastakkaiset mielipiteet taas syntyivät juuri edellisten puhujien esille tuomista seikoista - teoksen ristiriitaisista ominaispiirteistä. Vasta nelisenkymmentä vuotta myöhemmin on tuotu päivänvaloon seikkoja, jotka tekevät *Tytynin* tuolloisesta arviointiprosessista entistä monisyisemmän ja herättävät yhä laajempia kysymyksiä.

Romaanin ilmestyttyä vuoden 1951 lopulla Dimov oli nimittäin saanut henkilökohtaisen, käsinkirjoitetun kirjeen BKP:n pääsihteeriltä Vålko Tšervenkovilta:

Kunnioitettu Toveri Dimov

Hyvää uutta vuotta. Toivotan Teille terveyttä ja paljon voimia tulevalle hedelmälliselle työlle, teidän uusille menestyksillenne.

Koko sydämeistäni tervehdin teitä "Tytyinin" johdosta. Kiitän Teitä, että sen minulle lähetitte. Luin sen jo - luin sen syvällä tyydytyksellä, luin sen tuntien mitä suurinta iloa kaunokirjallisuutemme, Teidän ja teidän menestyksenne johdosta.

Veljellisesti puristan kättänne.

1.1.52 Teidän V. Tšervenkov ¹¹

Kirjeen alkuperäinen tarkoitus on askarruttanut asiasta tietäneitä ja prosessissa mukana olleita näihin päiviin saakka. Dimoville kirje oli ilmeisen tervetullut, sillä hän oli kokenut suuria vaikeuksia jo romaninsa julkaisemisen ja viimeistelyn kanssa. Hän näyttääkin valmistautuneen kohtaamaan yhä kovempia hyökkäyksiä romaanin ilmestyttyä vuoden 1951 lopulla ja lähettäneen siitä syystä teoksensa ensimmäisiä kappaleita Tšervenkoville toivossa, että tämä ottaisi siihen myönteisen kannan. Ei ole tiedossa, lähettikö Dimov puolueen pääsihteerille kirjeen tai mahdollisen muun henkilökohtaisen viestin.¹²

Myönteisestä kirjeestä huolimatta Dimov joutui omituiseen välikäteen myöhemmin, kun romaania alettiin käsitellä kirjailijaliiton kokouksissa keskusteltaessa Dimitrovin palkintojen jakamisesta. Kokousten kululle antoi leimansa se, että Dimov ei tuonut kirjettä yleiseen tietoon, vaan kertoi siitä vain joillekin kirjailijaliiton johtoon kuuluville. Ekaterina Ivanovan mukaan Dimov keskusteli ainakin kirjailijaliiton puhemiehistöön kuuluneen Kamen Kaltševin kanssa, pitikö Tšervenkovin kirje tuoda julki ennen kuin Tytyniä alettaisiin käsitellä yksityiskohdaisemmin liiton kaunokirjailijoiden ja kriitikkojen sektiossa. Kaltševin sanotaan olleen kirjeen julkistamisen kannalla, mutta Dimovin siitä kieltäytyneen. Syitä lienee moniakin, mutta esim. Ivanova katsoo, että heränneen kiistan ratkaisemisen näin yksinkertaisella tavalla olisi ollut Dimovin luoteen vastaista.¹³ Tarkalleen missä vaiheessa ja ketkä kaikki tiesivät kirjeestä, ei ole tiedossa, mutta muutamien liiton jäsenten kan-

nalta tämä seikka saattoi muodostua eräänlaiseksi kohtalonkysymykseksi. Ainakin Kamen Kaltšev näyttää pöytäkirjojen perusteella esiintyneen varsin pidättyväisesti jo ennen kolmena päivänä (8., 9. ja 13. helmikuuta 1952) käytyä arviointia *Tytynin* kelvollisuudesta Dimitrovin palkinnon saajaksi.¹⁴

Koska tieto kirjeestä kulki pitkälti huhujen varassa, se vaikutti ilmeisesti kollegojen suhtautumiseen ja lisäsi epätietoisuutta. Vaikka kirjeen sisällön olisi tiennytkin, se ei olisi vielä selventänyt, mikä teoksessa oli pääsihteeriä miellyttänyt ja mikä mahdollisesti ei. Näennäisesti esteettinen ja epävirallinen kannanotto jätti auki monia kysymyksiä, joissa noissa oloissa saattoi piillä arvaamattomia vaaroja.

Sektion arviointitilaisuuksissa käytiin niin kiihkeä keskustelu ja turvauduttiin niin hengenvaarallisiin argumentteihin, että Ekaterina Ivanova luonnehtii näitä tilaisuuksia *Tytynin* julkiseksi tuhoamiseksi /autodafe/.¹⁵ Niissä pidettiin kaksi laajaa alustusta (Pantelej Zarev ja Emil Petrov) ja käytettiin 21 puheenvuoroa. Anna Svitkova on analysoinut lausuntojen sisällön akselilla kielteinen - myönteinen ja toteaa yhteenvedossaan, että varauksettomasti romaanin takana oli vain kolme henkilöä (Virineja Vihra, Dimităr Hadžiliev ja Koljo Dimitrov) ja muutamia huomautuksin neljä (Georgi Jovkov, Hristo Radevski, Nikola Furnadžiev ja Jako Molhov).¹⁶ Puoltajien määrä oli sama kuin kirjailijaliiton puhemiehistön kokouksessa 1. maaliskuuta, jolloin vain 7 puhemiehistön 23 jäsenestä puolsi palkinnon myöntämistä, ja Dimovin ehdokkuus näin hylättiin. Puhemiehistön päätös tehtiin suoraan äänestämällä ilman lisäkäsittelyä.¹⁷ Sektion kokouksessa esitetyistä syytöksistä Svitkova on luokitellut keskeisimmiksi seuraavat: a) sosialistisen realismin postulaatteja ei ole noudatettu; b) metodin eklektisyys; c) taantumuksellinen porvarillinen filosofia; d) naturalismi; e) sankarien biologisuus ja eroottisuus; f) turha psykologismi.¹⁸ Näistä ensimmäinen sisältää tavallaan jälkimmäiset. Sosialistisen realismin käsite oli kuitenkin jo alun perin horjuva, ja sen lopulliseen määrittelyyn oli oikeus vain kaikkein korkeimman vallan edustajalla. Kuten tulemme näkemään se toimi samaan tapaan kuin Neuvostoliiton rikoslain pahamaineinen 58. pykälä, joka käytännössä oikeutti tuomitsemaan kansalaisen melkein minkä tahansa teon perusteella.

Ristiriitaisen teoksen ympärillä käyty väittely ja siitä koituneet ongelmat kytkeytyvät sekä suurempiin poliittisiin linjoihin että puolueen pääsihteerin persoonallisuuteen. Vuoden 1956 jälkeen valtaan tullut Todor Živkov hoiti (= manipuloi) kirjailijaliiton ristiriitoja toisella tavalla, joka perustui erittäin intiimiin kirjailijoiden ja pääsihteerin suhteeseen. Pääsihteerin kanta konkreettisiin henkilöihin ja kysymyksiin tuli silloin esiin suoremmin ja henkilökohtaisemmin kuin Tšervenkovin aikana.¹⁹ Toistaiseksi on jäänyt selvittämättä järjestettiinkö kirjailijaliitossa syntynyt väittely tarkoituksellisesti "sisäisen vihollisen" seulomiseksi pois riveistä, vai kehittyikö asia tähän suuntaan spontaania tietä. Joka

tapauksessa on väitetty Tšervenkovin raivostuneen siitä, että Tytynistä oli ryhdytty väittelemään sen jälkeen, kun hän oli ilmaissut myönteisen kantansa teoksesta - vaikkakin vain epävirallisessa yksityiskirjeessä.²⁰ Georgi Markovin arvio tilanteesta on, että sensuuri oli päästänyt teoksen huolimattomuuttaan läpi, mikä viittaisi siihen, että poliittiseksi ja samalla kohtalokkaaksi muodostunut prosessi olisi lähtenyt aluksi liikkeelle spontaanisti.²¹ Tšervenkovia seuranneen Todor Živkovin kaudella ei vastaavia ristiriitoja liiton ja pääsihteerin näkemyksissä päässyt esille kenties senkään vuoksi, että kirjailijaliitto oli monella tapaa keskushallinnon ja pääsihteerin aivan välittömässä kontrollissa. Kirjailijaliittoon kuului mm. politbyroon ja keskuskomitean jäseniä.

8 Kiistan leviäminen lehdistöön

Ensimmäinen laajempi täysin julkinen arvio *Tytynistä* ilmestyi 6. maaliskuuta 1952. Kriitikko ja tutkija Pantelei Zarev käsitteli kokonaisen aukeaman verran teosta arvovaltaisessa kirjailijaliiton *Literaturen front* -lehdessä. Laaja kritiikki (käsikirjoitus 20 konekirjoitusliuskaa) käsittää keskeiset Zarevin kirjailijaliiton kokouksessa 8.2.-52 esittämät teesit muokattuina ja eräillä kokousten samanmielisten osanottajien lausunnoilla täydennettyinä. Kritiikkiä voitaneen pitääkin pitkälti kollektiivisena kannanottona.

Zarev toteaa aluksi romaanin saaman suosion ja että kirjailijapiireissä oli herännyt perustavaa laatua olevat kysymyksiä Dimovin metodista, positiivisten sankarien luonnehdinnasta ja teoksen taiteellisista ansioista.¹ Lähtökohdiltaan ja sisällöltään artikkeli lähempänä kulttuuripoliittista julkilausumaa kuin teokseen paneutuvaa kritiikkiä. Zarev käsittelee aihetta deduktiivisesti, lähtien niistä normeista ja tehtävistä, joita kirjallisuuden tuli täyttää. Kirjoitus ei kuvaa vain *Tytyniä* vaan yhtäläillä se tulee ilmaiseeksi tilanteen, mihin kirjallisuus niin kuin kritiikkikin olivat asetettujen päämäärien ja tarjolla olevien välineiden suhteen joutuneet.

Nykyisessä kirjallisuudessamme on teoksia, jotka tyypillisesti ja luonteenomaisesti on luotu köyhästi, ilman kuvallisuuden ja kielen rikkautta. Sellaisten teosten vaikutus on varsin heikko. Tämän tyyppisiä puutteita vastaan kirjallisuudessa on käytävä vakavaa ja systemaattista taistelua. Mutta täysiarvoista ei ole myöskään realismi sellaisella kirjailijalla, joka ajattelee kuvallisesti, tunkeutuu joidenkin henkilöidensä psykologiaan, kuvaa maalauksellisesti heidän elinolojaan, mutta samanaikaisesti sietää epäterveitä taiteellisia vaikutuksia. Jossakin määrin juuri tällainen ristiriitainen luonne on kooltaan varsin laajalla Dimităr Dimovin kirjalla.²

Zarev myöntää, että Dimov on lahjakkaimpia bulgarialaisia kirjailijoita, vaikka ei olekaan tyyppillinen sosialistisen realismin edustaja.³ Zarevin kritiikin tyyli antaa hyvän kuvan aikakauden kulttuurikeskustelun tyylistä ja sanakäänteistä. Esimerkiksi paljastamista merkitsevä verbi (izoblitšam) tai siitä johdettu substantiivi (izoblitšenie) toistuu artikkelissa lukuisia kertoja eri synonyymeineen. Zarev katsoo, että kirjailija on onnistunut porvarisluokan seksuaalisten paheiden ja raa'an taloudellisen riiston paljastamisessa. Samoin hän on pystynyt paljastamaan mm. (porvarillisten) poliitikkojen lahjottavuuden.⁴ Arviot siitä miten kirjailija on onnistunut kielteisten sankarien kuvauksessa perustuvat kritiikissä pitkälle juuri siihen kuinka kirjailija on onnistunut paljastamaan viholliselle a priori annettuja negatiivisia ominaisuuksia. Von Geierin hahmoa Zarev pitää epäonnistuneena - päinvastoin kuin muita teoksessa esiintyviä saksalaisia, jotka hänen mukaansa noudattavat kielteisyydessään historiallista totuudenmukaisuutta.

Mutta von Geierin hahmoa, saksalaisen tupakkakonsernin edustajaa Bulgariassa, ei ole esitetty totuudenmukaisesti. Tällä sankarilla on myös sellaisia ominaisuuksia, jotka todistavat kirjailijan väärää kantaa hänen valaisemisessaan. Von Geier on kärsivällinen ja huolellinen palvelija. /.../ kirjailija ei paljasta tarpeeksi saksalaisen pääoman petomaista ryöstäjän kättä, joka oli ojentunut kansamme työn päälle. Hän (kirjailija, suom. huom.) on keskittänyt huomionsa pääasiassa ominaisuuksiin, jotka yksilöllistävät von Geieria henkilönä, jolla on laaja sivistys, filosofisia ja musikaalisia harrastuksia, sivistys, joka nostaa hänet keskinkertaisuuden yläpuolelle. Hänessä on tiettyä vanhanaikaista ritarillisuutta, /.../ erityisesti suhteessa Irinaan. Hänen käytöksessään ei tunnu tarpeeksi sitä mikä luonnehtii hitleristiä, joka täyttää tehtävää maamme muuttamiseksi saksalaisten magnaattien puoli- siirtomaaksi.⁵

Kriitikko demonstroi tarkkaa tietämystä siitä miten, missä laajuudessa ja miltä etäisyydeltä kutakin hahmoa olisi kuvattava. Taustalla on postulaatti kirjallisuudelle langenneesta tehtävästä kyseisenä aikakautena

Näine heikkouksineen Dimovin romaani asettaa ongelman tyyppillisyydestä meidän todellisuutemme kuvaamisessa. Onko oikein sosialistisen realismin kannalta, että kirjailija syrjäyttää aikakauden todelliset historialliset sankarit ja askarruttaa meitä niin yksityiskohtaisesti Irinan henkilökohtaisella maailmalla ja rakkausseikkailuilla. Irinanko elämä ja hänen loputtomat rakkausseikkailunsa muodostavat kuvatus todellisuuden pääsisällön? /.../ Irinan hahmolla kirjailija ei ole pyrkinyt vain paljastamaan tupakan "hervittävä voimaa", joka tappaa ihmisen, vaan myös kuvaamaan porvarillisen elämän yksityiskohtia, jotka syrjäyttävät todella tyyppillisen kuvatussa historiallisessa todellisuudessa.⁶

On helppo päätellä, mitä 'elämän totuudellisella realistisella sisällöllä' tässä yhteydessä tarkoitetaan. Jos työväenluokka ja erityisesti sen etujoukkona toimiva kommunistinen puolue olivat historian lopullista ja todellista kulkua ohjaava ja määräävä voima, sen täytyi myös saada keskeinen rooli taiteessa.

Analyyttinen ja psykologinen luokkaviihollisen lähikuva esitetään läpi koko arvostelun kielteisenä piirteenä, joka heikentää teoksen arvoa. Tämä koskee erityisesti saksalaisen fasistin von Geierin hahmoa, joka on toteutettu arvostelun mukaan liian psykologisesti. Samoin kritiikki kyselee, miksi Kostovin moraalista kriisiä on kuvattu niin yksityiskohtaisesti.⁷ Samassa arvostelussa on kuitenkin todettu Dimovin ansioksi juuri henkilöahmojen vaikuttavuus ja kaavoista vapaa tapa kuvata elämää.⁸ Kritiikki peräänkuuluttaa keskenään ilmeisen ristiriitaisia asioita. Toisaalta vaaditaan vaikuttavia ja uskottavia henkilökuvia, mutta toisaalta taas tyypillisyyttä, joka antaa henkilökuvauksessa vain vähän liikkumavaraa. Tyypillisyyden ongelma on kompastuskivi, joka panee Zarevin kuten muutkin arvostelijat koetukselle. Zarev tiivistää ongelman erään puolen seuraavasti:

Dimovin romaanissa keskeisellä sijalla ovat kielteiset sankarit, jotka tulevat porvariluokan keskuudesta tai ovat sidoksissa siihen. Mutta joillekin heistä kirjailija on lahjoittanut sellaisia piirteitä, että he menettävät juuri kielteisten sankarien laatunsa ja houkuttelevat lukijoiden sympatian. Tästä syystä vähentyy yleisesti ottaen elämän totuudellisuus romaanin sisällössä.⁹

Irian hahmoon Zarev on tyytymätön, koska tämä rappeutuessaankin säilyttää riippumattomuutensa ja moraalisen ylemmyytensä ympäristön suhteen. Irina jää Zarevin mukaan lukijan mieleen pikemminkin positiivisena sankarina kuin porvariluokan edustajana.¹⁰ Zarev ottaa kriittisesti esille myös kirjailijan empatiat tiettyjä hahmoja kohtaan:

Tässä ei ole kysymys siitä, onko Irian käyttäytyminen mahdollista siten kuin romaanissa on kuvattu. Kyse on muusta: onko yleensä oikein kuvata porvariluokkaa meillä fasismin aikana ei pelkästään kriittisesti, vaan myös näkökulmasta, joka väistämättä on johtanut hänen sympatioihinsa tämän sankarittaren hahmoa ja käytöstä kohtaan.¹¹

Pavelin hahmoa Zarev pitää epäselvänä ja kalpeana; hän kritisoi myös sitä, että tämä käyttäytyy öisessä huvilakohtauksessa salonkisankarin tavoin. Dinkon rakkaus porvarilliseen naiseen osoittaa Zarevin mukaan, kuinka heikko kirjailijan tunne on tämän sankarin suuruutta kohtaan. Positiivisten sankareiden ristiriitainen tunne-elämä on kriitikolle ongelmallinen, eikä hän pidä oikeudenmukaisena esimerkiksi Maksin hahmoa. Tämä kun on joukossaan ainoa dimitrovilaisen kurssin kannattaja, mutta tekee itsemurhan henkisessä masennuksessa muistellaan entisiä intelligentin nautintojaan.¹² Aikaisemmin Zarev on silti antanut tiettyä tunnustusta kirjailijalle juuri älymystön epävakaa psyyken uskotavana kuvaajana. Zarev tarjoaa näin implisiittisesti näkemystä, että älymystön jäsenelle itsemurha olisi tyypillisyyden vaatimukset täyttävä ratkaisu, mutta vain siinä tapauksessa, että hän olisi valinnut väärän poliittisen kurssin. Lakkotaistelussa kuolevan työläisnaisen, Spasunan

hahmoa Zarev pitää liian biologisena ja groteskina (Spasuna ryyppää ja käyttää kovaa kieltä), eikä yleensäkään hyväksy kirjailijan tapaa kuvata kansanhimiä. Esimerkiksi tästä Zarev ottaa kohdan, jossa kuvataan kuinka köyhän opiskelijan, Tšingisin, mustat silmät kiiltelivät kuin kallossi¹³

Zarev yleistää teoksen henkilökuvauksen peruspuutteeksi, että se asettaa vastakkain yksilöllisen ja luokkaluonnehdinnan.¹⁴ Näin hän tulee moittineeksi teosta juuri piirteestä, joka ilmeisesti on tehnyt siitä niinkin kestävän taideteoksen kuin miksi se on vuosikymmenien aikana osoittautunut. Tyypillisuus on käsitetty tässä selvärajaisesta musta-valkoisesta moraalaisesta viitekehuksesta lähtien. Samalla tulee esiin myös kirjallisuudelle määrätty pragmaattinen funktio poliittisessa taistelussa, seikka joka virallisen kritiikin kaikilla tasoilla nousi ratkaisevaksi kriteeriksi.

Välistä tyypillisuus tuntuu viittaavan tilastolliseen keskiarvoon tai matemaattiseen todennäköisyyteen. Zarev ei pidä uskottavana, että Boris ja Irina nousevat kansan keskuudesta porvaristoon ja tupakkapiirien johtoon.¹⁵ Tässäkin arvostelun kohdassa Zarev pyrkii selvästi heijastelemaan kirjailijaliiton enemmistön lausuntoja. Liiton kokouksessa pitämässään alustuksessa hän ei ollut kyseistä näkemystä esittänyt. Ilmeisten kansanmiesten (jotka lausuntojensa perusteella tuntevat mm. tupakka-alaa) näkemyksiä on tullut Zarevin arvosteluun useampiakin, vaikka ideologinen linja ei ole alustuksesta muuttunut. Zarev esimerkiksi yhtyy kritiikissään Maksim Naimovitsin liiton kokouksessa esittämään kielteiseen arvioon Dimovin juonellisesta ratkaisusta, joka koskee kielteisten sankareiden kohtaloa (he kuolevat kaikki).¹⁶ Arvioiden motiivit kuitenkin eroavat hyvin kuvaavalla tavalla toisistaan. Zarev pitää kirjailijan ratkaisua efektin hakemisena, joka on samanlaista menneisyyden jäännettä kuin teoksen melankolian ja traagisen tunteen estetisointi (erityisesti kielteisten sankarien kohdalla).¹⁷ Naimovits taas pitää kirjailijan ratkaisua vääränä, koska se ei vastaa todellisuutta:

Kirjailija tappaa kaikki sankarit etukäteen. Kaikki he kuolevat biologisen turmeltuneisuutensa vuoksi. Onko totta, että kapitalistiluokka kuoli ennen syyskuun 9:tä, koska heillä ei ollut elinmahdollisuuksia? Se on perin väärin, koska kapitalistiluokka elää tänäänkin.¹⁸

Tätä Naimovitsin lausuntoa lukiessa on vaikea yhtyä Kujumdzievin korostamaan näkemykseen, että väittely olisi pysynyt vielä tuossa vaiheessa kirjallisuuden ja kirjallisuutta koskevien mielipiteiden alueella.¹⁹

Ideologisuudessaankin esim. Zarevin kriteerit tosin perustuvat enemmän estetiikkaan kuin Naimovitsin, joka vaikuttaa toimintaan valmiilta käytännön mieheltä. -Jos luokkavihollisia vielä jossakin oli, ne kuului tietysti paljastaa ja likvidoida.

Sisältöesteettisesti painottuneessa kritiikissään Zarev puuttuu myös kirjailijan tyyliin, jossa näkemänsä heikkoudet hän panee nekin

kirjailijan väärän metodin syyksi:

Tyypilliset Dimovin metodin ja maailmankatsomuksen piirteet ovat heijastuneet hänen tyyliinsä. Dimovin tyyli on ominaista puheen esi-neellinen, konkreettinen kuvallisuus. Mutta se on tarkoituksellisen vaati-vaa, runsailla barbarismien käytöllä väritettyä, vierasta kansankielelle. Jo muutamalta sivulta hänen kirjastaan voi ottaa merkittävän määrän il-maisuja, vierailta sanoilla väritettyjä: "liehittelijöitä, jotka simuloivat tunteita" (84); "harjoitusten stereotypia" (88); "musikaalinen skitsofrenia" (109) jne.²⁰

Sielläkin missä Zarev joutuu tunnustamaan Dimovin tyyllisiä ansioita, hän jäljittää niidenkin takaa jälleen kirjailijan väärää suhdetta kuvattavia kohtaan:

Mutta hänen kielensä kauneudessa huomaa myönteistä esteettisesti arvioivaa suhdetta porvarillista elämää kohtaan. Marian luonnehdinnan yhteydessä esimerkiksi /hänet, suom huom./ on kuvattu edullisessa onnettoman olennon valossa, luokkansa tuomarina. Dimov käyttää täl-laisia ilmauksia: "Muistot lapsuudesta olivat hajonneet hetkessä spleenin sadepilviin."(47); "Hän tajusi kuinka äskeinen suru, tasainen ja hiljainen kuin loputon avaruus, joka piiritti kaikkialta hänen elämänsä." (47); "Hän makasi vielä vähän aikaa katsellen kyyhkysia, jotka lensivät kuin pienet kullassa ja sinessä kylpeneet enkelit."(50)²¹

Kritiikkinsä loppupuolella Zarev vielä toteaa romaanin ristiriitaisuuden ja antaa kirjailijalle useita neuvoja. Niitä sävyttävät sosialistisen realismin zarevilaiset tulkinnat, ja Zarev esittää Dimoville malliksi myös kansalliskirjallisuuden kanonisoituja malleja. Freudilaisen idealistisen ihmiskäsityksen, naturalismin ja porvarillisen kirjallisuuden erotiikan tilalle (jotka tylsistyttävät massojen tietoisuutta) Zarev tarjoaa mm. kansalliskirjailija Vazovin romantiikkaa.

Hänen metodinsa ei eroa vain sosialistisen realismin kirjailijoiden meto-dista, vaan myös Ivan Vazovin metodista, joka romaanissa "Ikeen alla" on kuvannut vallankumouksellisten (Ognajov ym.) sankarilliset hahmot vangitsevan kauniisti/.../ Millä puhtaudella hän on kirjoittanut Ognja-jovin ja Radan rakkauden! Dimovin romanissa ei tavoiteta tarpeeksi selkeästi tuota romantiikkaa, jonka löydämme Vazovilta myös vallan-kumoustaistelujen kuvauksessa/.../. Kuten "Kirotuissa sieluissa", osittain myös "Tytyynissä" tuntuu toisenlainen romantiikka: veristen, dra-maattisten taistelujen romantiikka, porvariluokan edustajien voimakkai-den luonteiden ja intohimojen illuusioiden romantiikka, joka ajautuu ristiriitaan realismin romantiikan kanssa.²²

Zarevin mielestä nämä puutteet osoittivat lahjakkaan kirjailijan jälkeen-jääneisyyttä Bulgarian ja Neuvostoliiton sosialistisen kirjallisuuden aatteellisesta kehityksestä. Hän ei pidä romaanin loppua tarpeeksi va-kuuttavana sen tulevaisuuden suhteen, joka kansaa odottaa. Tämän arvostelija katsoo tietystä määrin vähentävän romaanin paljastavaa voimaa. Hän antaa ohjeeksi Dimoville neuvostoliittolaisten kollegojensa

esimerkin. Pravda oli nimittäin arvostellut Aleksandr Fadejevin ja Valentin Katajevin romaanit, minkä jälkeen kirjailijat olivat kirjoittaneet teoksestaan uuden version. Kehotuksellaan Zarev yhtyy kirjailijaliiton kokouksen erääseen puhujaan, joka oli esittänyt, että Dimov noudattaisi niiden neuvostoliittolaisten kollegojensa esimerkkiä, jotka olivat miehekkäästi tarttuneet uudelleenkirjoitustyöhön puolueen päälehdien ojenuksen jälkeen.²³

Varovaisella ja oikeaoppisuutta alleviivaavalla arvostelullaan Zarev ei kuitenkaan onnistunut välttämään tiettyjä poliittisia virheitä. On erityisesti korostettava niiden poliittisuutta, sillä ideologisuudesta ei ole kysymys. - Hänen julistamansa kokonaisarvio on nimittäin toinen kuin Tšervenkovin (kirjeessä), ja lisäksi hän tulee sanoneeksi artikkelinsa loppupuolella mm. seuraavaa:

Mutta ei ole epäilystäkään että porvarillisen kirjallisuuden rappeutuneella maulla lukenut saa tiettyä tyydytystä Dimitâr Dimovin romaanista.²⁴

Reaktio Zarevin artikkeliin tuli myös *Literaturen Frontin* palstoilta. Vastaaaja on kirjailija Nikolai Furnadžiev, joka ei ota kantaa vain Zarevin artikkeliin, vaan myös kirjailijaliiton kritiikkitalaisuuksissa esitettyihin arviointeihin. Furnadžievin kirjoituksen loppuun on lisätty jälkisana, jossa ilmoitetaan ettei lehden toimitus yhdy Zarevin näkemyksiin. Toimitus pahoittelee suurta virhettä, jonka se on tehnyt julkaistessaan artikkelin ilman selvää huomautusta omasta kannastaan. Sen toimitus kuitenkin lupaa tuoda julki jossakin lehden seuraavista numeroista.²⁵

Myös Furnadžievin kirjoitus on eräänlainen kulttuuripoliittinen julkilausuma, osa keskustelua, jonka alkuperäinen kohde, romaani *Tytyn*, jää yhä kauemmaksi taustalle. Artikkelin heijastelee jo kirjailijaliiton kokouksessa esille tuotuja (teosta puolustavia) kantoja eikä ole enempää kuin edeltäjänsäkään kovin yksilöllinen kannanotto. Kirjoituksen poliittiset päämäärät kajastelevat sanakäänteiden takaa, joilla Furnadžiev artikkelinsa aloittaa.

Ilo toverin onnistumisesta työssään on eräs jaloimpia tunteita, joita kansamme omistaa. Työläisten keskuudessa tämä on luonnollinen piirre, jonka kanssa he eivät koreile, samalla rehellisyydellä myös kritisoivat. Valitettavasti meidän keskuudessamme, kirjailijoiden, ei ole aina näin. Puolue asettaa etemme kaikkein vastuullisimman ja vaikean tehtävän luoda totuudenmukaisia teoksia uusista suhteista, uusista ihmisistä todellisuudessamme. Keskuudessamme on ihmisiä mitä erilaisimmin kirjailijataustoin, mitä erilaisimmin ideologisin valmiuksin, erilaisen tahdonlujuuden ja uskon omaavia asetettujen päämäärien saavuttamisessa. Kuka muu, jos ei ystäväsi, auttaa sinua, että voitat vaikeudet? kuka muu, jos ei hän, iloitsee menestyksestäsi? Kenellä muulla, jos ei meidän kritiikillämme, on ensimmäinen velvollisuus auttaa juuri näin kirjailijoitamme työssään.²⁶

Furnadžiev vetoaa luokkakantaisuuteen ja asettaa rinnastusten kautta älymystön edustajat moraalisesti huonoon valoon. Tässä hän noudattaa täysin aikakauden propagandan tendenssiä. Sen mukaan jo pelkkä älymystöön kuulumisenkin oli tietystä mielessä epäilyttävää (myös Zarev piti älymystöön kuuluvien kommunistien horjuvan psyyken kuvausta onnistuneena). Esimerkiksi tällaisen taustan omaava kirjailija ei siten voinut olla varma, etteikö kyseistä seikkaa voitaisi nostaa esiin sopivalla hetkellä

Furnadžiev moittii *Tytyniä* arvostelleita kriitikoita, erityisesti Zarevia, jotka typeriä teorioita kehittelemällä halusivat heittää kirjailijan yli laidan sallimatta tämän olla sosialistisen realismin edustaja.²⁷ Kirjoittajan logiikka pohjaa päättelyyn, jonka mukaan Dimovin taiteellinen onnistuminen ei olisi ollut mahdollista ilman kirjailijan oikeaa maailmankatsomusta ja sosialistisen realismin metodia. Näin Furnadžiev oli joutunut saman ongelman eteen kuin muutkin kriitikot. Teos oli ilmeinen taiteellinen edistysaskel Bulgarian kirjallisuudessa, ja yleisö oli ottanut sen innolla vastaan - mutta toisaalta romaania oli mahdollon selvärajaisesti sijoittaa sosialistisen realismin kaavaan. Kirjallisuudelta vaadittiin vaikuttavuutta, joka voitaisiin valjastaa puolueen päämääriin, mutta vaadittu metodi ei tarjonnut riittäviä välineitä tuon vaikuttavuuden aikaansaamiseksi. Päinvastoin kuin Zarev, Furnadžiev katsoo Dimovin onnistuneen kielteisten sankarien kohdalla. Myös näihin hahmoihin liittyy kirjoittajan mukaan nuorisoa poliittisesti kasvattavaa voimaa ja totuudellisuutta, sillä ne herättävät vihaa ja vastenmielisyyttä.²⁸

Romaanin eroottisten ja muiden arkaluontoisten vivahteiden osalta Furnadžiev kääntää taitavasti syytöksen kohti Zarevia.

Irinasta Zarevilla on pakonomainen käsitys - etsii hänestä vahvistusta Dimovin näennäiselle sukupuolivaistojen, erotiikan filosofialle /.../ sanoo kirjaimellisesti: "Pikanttien kohtausten runsas kuvaus antaa myös tietyn värisävyn romaanille". Mistä Zarev on ottanut tämän kaiken? Missä on tämä runsaus? Ymmärtääkö hän, mitä pikantit kohtaukset ovat, vai haluaako hintaan mihin hyvänsä etsiä vasikkaa härän alta? (bulgarialainen sanonta, suom. huom.)²⁹

Erityisen ankarasti Furnadžiev hyökkää Zarevia vastaan puolustaessaan romaanin positiivisten sankareiden ylevyyttä.

Jos Spasuna raukka ei olisi poikennut kapakkaan, hänestä puhuttaisiin aivan toisin. Hän esiintyy järkevänä kommunistina kokouksessa Simeonin luona, hän on epäitsekäs äiti ja kuolleen kommunisti-miehensä neuvon puolesta taistelija, lopulta hän kuolee aukiolla sankarina - ei! -koska tupakoi, koska joi kaksi lasia rakijaa /.../ ja koska kantaa keppiä, on kuulema biologinen tyyppi! Ja Varvara suorastaan kärsii seksuaalisesta nälästä ja tyydyttämättömyydestä! Varvara on uhrannut kaiken henkilökohtaisen työväenluokan taistelulle. /.../ lopulta hän rakastuu Dinkoon ja haluaa kuolla yhdessä hänen kanssaan. Tämä oli muka seksuaalista nälkää. Erottaako Zarev rakkauden ja seksin? Vaiko todella mihin hintaan hyvänsä haluaa tunkea "Tytyyniin" sitä, mitä on lukenut porvarillisen

rappiokirjallisuuden kirjoista? Missä Maria ja Irina menevät Spasunan ja Varvaran edelle ja missä yleensä he ja Kostov ja von Geier ovat kritiikin mielestä sympaattisia? Niinkö hän heidät näkee? Sellainenko on hänen makunsa?³⁰

Furnadžiev näkee Zarevin väitteistä seuraavan johtopäätöksen, että Šiško, Lila, Blaže, Simeon, Dinko, Dankin ja Varvara ovat ryhtyneet kommunisteiksi ja kärsivät ennenkuulumattomia kärsimyksiä vain sukupuolisten vaistojensa vuoksi.³¹ Kirjoittaja käy Zarevia vastaan hyödyntämällä pahansuopaa lähilukua, ja kiista saa vähitellen eräänlaisen oikeudenkäynnin luonteen. Zarev oli kirjoittanut:

Kirjailijan maailmankatsomuksellisten kantojen mukaan ihminen tulee esiin lähinnä /predimno/ persoonan syvältä biologiselta pohjalta eikä siltä jalolta ja ylevältä, joka määräytyy yhteiskunnallisesta ihanteesta.³²

Tätä Zarevin kohtaa Furnadžiev ruotii seuraavasti:

Ehkäpä (sanallaan, suom. lisäys) "lähinnä" hän haluaa suojautua, mutta tuo "lähinnä" ei voi häntä pelastaa, koska käsillä on romaani, jossa on heijastettu oikein laaja ja monimutkainen todellisuus. Olisiko voinut syntyä tätä totuudellista kuvausta (otraženie = heijastus, suom huom.) kirjailijalla, jos hänellä olisi ne maailmankatsomukselliset lähtökohdat, joita Zarev hänellä vakuuttaa olevan³³

Myöskään Furnadžiev ei voi täysin kiistää teoksen eroottisia vivahteita, mutta tekee asiasta erilaisen yleistyksen. Hän katsoo, etteivät kyseiset kohdat kuitenkaan luonnehdi kirjaa eivätkä ole lukuisampia kuin jossakin toisessakaan romaanissa, josta Zarev on silti kirjoittanut aivan toisin.³⁴

Myöskään Furnadžiev ei onnistu Zarevia paremmin sijoittamaan teosta puhdasrajaiseen kategoriaan. Aiempien myönteisten kriitikoiden tapaan joutuu Furnadžiev enemmän tai vähemmän suorasti tunnustamaan teoksen epäortodoksisuuden. Vain sanamuoto ja johtopäätökset ovat erilaiset kuin Zarevilla.

* Verbillä luonnehtia /harakteriziram/ ja erityisesti sen substantiivijohdoksella karakteristikka oli sosialistisen järjestelmän aikana vahvoja konnotaatioita, jotka johtavat kauas esteettisten kysymysten ulkopuolelle. Karakteristika eli arvio henkilöstä kansalaisena vaadittiin työpaikan puolueorganisaatiolta tai muulta vastaavalta elimeltä esimerkiksi anottaessa ulkomaanpassia. On syytä kiinnittää huomiota, että teoksen arvioinnissa käytetään samanlaista kieltä ja argumentaatioita kuin vastaavan ajan poliittisissa oikeudenkäynneissä. Fiktiivisiä henkilöitä arvioidaan samoin kriteerein kuin poliittinen valta arvio todellisia, eläviä henkilöitä. Furnadžiev esittää tätä periaatetta suorastaan maksiminaan moittiessaan Zarevia siitä, ettei tämä suhtaudu romaanin henkilöihin kuin eläviin ihmisiin.³⁵

D. Dimovilla on se arvokas ominaisuus, että, kuten vähemmistö kirjailijoistamme, hän ei anna kaavoja, vaan eläviä ihmisiä, jotka hän pyrkii rakentamaan kirjassaan oikealla metodilla.³⁶

Ilmaisulla 'pyrkii' /se stremi/ Furnadžiev tulee implisiittisesti viitaneeksi samaan ongelmaan kuin Zarevkin. Vaaditun metodin ja asetettujen päämäärien välillä vallitsi ilmeinen ristiriita. Metodin määrittely ei tässä enempää kuin muissakaan kritiikeissä perustu ensisijaisesti esteettiseen analyysiin. Kriteerinä on lähinnä teoksen vaikutus, ts. kuinka tehokkaasti se pystyy palvelemaan kasvatuksen välineenä. Kritiikki painottuu teoksen ulkopuolisiin seikkoihin: kirjan suhde todellisuuteen, kirjailijan luokkakantaisuus ja suhde kuvattaviinsa jne. Teoksen sisäiset ominaisuudet tulevat puolestaan arvioiduksi pitkälti määrällisin perustein. Juuri määrälliset seikat korostuvat Furnadžievilla, kun hän pohtii Spasunan ja Varvaran tyypillisyyttä. Psykologisointiin hän suhtautuu torjuvasti erityisesti naispartisaani Varvaran hahmossa.

Furnadžievin mukaan nämä naiset voisivat olla mukana suuremmassa naishahmojen galleriassa, mutta koska heitä on vain kaksi, he lakkaavat olemasta tyypillisiä.³⁷

Esteettisen apparaatin kömpelyys ja psykologinen yksiviivaisuus monitasoisen ja ristiriitaisen teoksen tulkinnassa on ilmeinen. Kun teoksen henkilöahmot esitetään (usein toisten romaanihenkilöiden tajunnan kautta taitettuna) mitä erilaisimmissa valaistuksissa ja keskenään ristiriitaisin nyanssein, kritiikki joutuu väistämättä arviointeihin, jotka eivät voi olla kovin totaalisia ja lopullisia. Tämä seikka sotii taas ajan poliittisen ajattelun yleistä linjaa vastaan. Selvä ärtyneisyys kuvastuu Furnadžievin sanoista, jotka hän kuitenkin suuntaa enemmänkin Zareviin kuin Dimovin romaaniin. Teoksen lynkkaus olisikin tuottanut vaikeuksia sen jälkeen, kun romaanista oli ehtinyt tulla oman aikansa "iskelmä", kuten Kujumdziev on asiaa luonnehtinut.³⁸ Joutuessaan myöntämään teoksen enemmän tai vähemmän ristiriitaiset piirteet Furnadžiev näyttää projisoivan oman epävarmuutensa Zareviin eikä hyväksy saman asian myöntämistä tämän arvioinneissa.

Zarevin sekaannuttavat pohdinnat "Tyty nin" metodista, jotka muistuttavat kaupankäyntiä, ovat mielestäni epätosia: realistinen metodi, mutta liian eklektinen, sosialistisen realismin elementtejä ja kriittisen realismin piirteitä ja samalla antirealistisen porvarillisen realismin vaikutuksia! Tästä puurosta ei ole mitään hyötyä lukijalle eikä kirjailijalle.³⁹

Dimovin kieleen ei Furnadžievkään ole täysin tyytyväinen, vaikka ei Zarevin tapaan annakaan konkreettisia esimerkkejä Tyty nin kielen heikkouksista. Furnadžiev viittaa yleisesti kirjailijan kieltä kohtaan esitettyyn kritiikkiin ja kielen huolimattomuuteen ja köyhyyteen, sekä kansan kielelle vieraisiin malleihin ja vaikutuksiin.⁴⁰ Tältä osin Zarevin kanssa yhtenevän näkemyksen jälkeen Furnadžiev hyökkää kuitenkin heti seuraavaksi pitkällä lauseella kriitikko-kollegoitaan vastaan, jotka eivät

hänen näkemyksensä mukaan ole osanneet oikein arvioida teosta. Hän katsoo tärkeäksi selvittää, oliko kritiikin virhe satunnainen, vai oliko kyseessä ilmiö joka estää koko bulgarialaisen kirjallisuuden oikeaa kehitystä.⁴¹

Kokonaisarvion myönteisenpää painotusta ja paria muuta seikkaa lukuunottamatta ei Furnadžiev pystykään tekemään vakuuttavaa pesäeroa kollegaansa. Kyseisen painotuksen ohella erona on vain, ettei Furnadžiev näe teoksen positiivisissa sankareissa eroottisuutta dominoivana piirteenä tai löydä taustalta kirjailijan rappiollista (erotiikan dominoimaa) ihmiskäsitystä. Furnadžiev ei myöskään Zarevin tavoin esitä, että Dimov kirjoittaisi romaaninsa uudestaan, vaikka hänkin neuvoo tätä ottamaan oppia Leniniltä, Stalinilta ja neuvostokirjallisuudelta.⁴² Oleellista koko prosessissa on, että teoksen asemesta kritiikin kohteeksi ovat nyt joutumassa itse kriitikot, ja Furnadžievin pahaenteinen kysymys näyttää merkinneen eräänlaista noitavainojen alkua. Joka tapauksessa kiista teoksesta oli nyt levinnyt näyttävästi julkiselle foorumille, mikä silloisissa oloissa oli melkein mahdottomuus - silloinkin kun kyseessä oli taideteos.

Ylempänä lainattu *Literaturen Frontin* toimituksen huomautus, että lehti ei yhdy Zarevin näkemyksiin, viittaa siihen, että lehden toimitus oli huomannut tehneensä poliittisen virheen. Furnadžievin artikkeliin ei toimitus vastaavaa huomautusta liittänyt. Hänen artikkelinsa julkaiseminen näyttääkin olleen yritys oikaista tapahtunut tosiasia. Kujumdžiev on kommentoinut (v. 1987) *Literaturen frontin* reaktiota paniikinomaiseksi.⁴³

9 Puolueen pää-äänenkannattajan isku ja sen jälkikaiut

Literaturen Frontin veto ei kuitenkaan merkinnyt viimeistä sanaa kiistassa, jonka taustalla leijui puolueen pääsihteerin salaperäinen kirje. Ongelmalliseksi arviointien motiivien selvittämisen tekee epätietoisuus mm. siitä, missä vaiheessa kukin osapuoli sai kirjeestä tietää ja millaisten tulkintojen välityksellä. Puolueen johtajan kanta toimi luonnollisesti ylimpänä direktiivinä, mutta mitä hän kirjeellään lopulta tarkoitti? Dimovin jäämistöä ja elämäkertaa tutkinut Ekaterina Ivanova toteaa Vålko Tšervenkovin raivostuneen siitä, että teoksesta oli kiistelty vielä sen jälkeen, kun hän oli jo ehtinyt lausua siitä kirjeessä kantansa.¹

Puolueen pääsihteerin reaktio kiistaan sai julkisen ilmaisunsa mahdollisimman arvovaltaisella foorumilla, kommunistisen puolueen pää-äänenkannattajassa *Rabotnitšesko delossa* 16.3.1952. Muodollisesti kyseessä on toimituksen artikkeli. Ilmestyneet artikkelit muuttuvat (kronologista järjestystä seurattaessa) yhä selkeämmin poliittisen julki-

lausuman luonteisiksi. Itse teos jää taka-alalle polemiikin siirtyessä arvostelijoihin, poliittisiin linjanvetoihin ja henkilökysymyksiin. *Rabotnitšesko delon* pitkän artikkeli *Za romana "Tytyň" i negovite zlopolutšni krititsi* (Romaanista "Tytyň" ja sen epäonnistuneista kritikoista) seuraukset olivat laajakantoiset sekä Dimovin kirjailijauralle, että ilmeisesti koko Bulgarian kulttuurielämälle.

Aluksi artikkeli toteaa romaanin saaman laajan suosion, vaikka suurin osa kritikoista oli kieltänyt teoksen häikäilemättömän jyrkästi kirjailijaliiton kokouksissa syyttäen sitä mitä erilaisimmista rikkeistä. Retorinen asetelma on sama kuin Furnadžievin kirjoituksessa: lukijakunta (= kansa) ja älymystöön lukeutuvat kriitikot asetetaan kontrastiin toistensa kanssa. Kansaan vetoaminen on samalla myös johtajaan vetoamista, sillä johtajan ja kansan liitto esitettiin pyhänä ja rikkumattomana. Piirre tulee esille myös kirjoituksen synnyttämässä jatkokeskustelussa. Kriitikoita nimitetään artikkelissa "zarevilaisiksi". Nämä loukkasivat partisaaniliikettä, työläisiä ja lukijoita, jotka kuitenkin artikkelin mukaan olivat "kolme päätä" arvostelijoita ylempänä. Puolueen päääänenkannattajan sävy on yleensäkin jyrkempi kuin kirjallisen *Literaturen front* -lehden. Artikkelissa kysytään, että mikä sai kirjallisuuskritiikin itsetyytyväiset mestarit hyökkäämään sellaisella raivolla *Tytyňin* kimppuun.²

Artikkelin mukaan romaani näyttää, millaisilta verisiltä käpäliltä isänmaa oli pelastettu ja mitkä ovat kommunistipuolueen ja mahtavan Neuvostoliiton ansiot vapautuksessa. *Tytyň* oli terävä ase, joka lisäsi vallankumouksellista tarkkaavaisuutta. Puutteet (mm. kieli ja objektivismi) todetaan lyhyesti, samoin se, että nämä seikat voidaan helposti korjata seuraavassa laitoksessa. Teosta kiitetään kuitenkin Bulgarian kirjallisuuden ylpeydeksi ja kaikkein vaikuttavimmaksi teokseksi syyskuun 9:nnen (v. 1944) jälkeisenä aikana. Artikkelissa neuvotaankin, että näin olisi kritiikin pitänyt ottaa teos vastaan. Oppimestareina kirjailijaliiton kokouksissa esiintyneet kriitikot joutuvat nyt itse oppilaan paikalle ja saavat maistaa samaa keppiä, jota olivat tarjonneet Dimoville. Aikakauden ksenofobisesti väritynyt propaganda on vahvasti läsnä tässä hyökkäyksessä. Zarevia ja muita samanmielisiä kritikoita syytetään ironisin sanankääntein kevytmielisiksi **muukalaisiksi**. Lisäksi Zarevia nimitetään tervettä järkeä vailla olevaksi farisealaiseksi, joka väittää yleisöllä olevan pornografisen maun.³

Rab. Delo ottaa esiin myös Zarevin kustantajalle (Narodna kultura) kirjoittaman, Tytyňiä puoltavan lausunnon ja moittii häntä moraalittomasta 180 asteen käännöksestä, kun Zarev on nyt asettunut romaanin kieltäjien joukkoon.* Artikkelin kirjoittaja ottaa näin itseoikeutetusti

* Zarevin lausunnonlelle ovat kuvaavia eräät korjaukset ja yliviivaukset. Ne osoittavat, että kirjoittajan suhtautuminen romaaniin ei ole ollut yksiselitteinen eikä lausunnon antaminen helppoa. Dimităr Dobrev, joka toimi

vallan sanoa lopullisen sanansa sekä teoksesta että kriitikoista. Hyökkäys ulottuu kuitenkin myös laajemmalle, ja hyökkääjällä on selvästikin ylimmän tuomarin oikeus tuomita myös kirjailijaliiton lehden *Literaturen frontin* toimituksen menettely sen annettua tilaa Zarevin kritiikille ilman minkäänlaista lisähuomautusta.

Eikö muka *Literaturen frontin* toimittajat huomanneet Zarevin selvästi väärää arviointeja, eikö heihin tehnyt mitään vaikutusta tämä periaatteen herjaus, jota heille tarjotaan marxilaisena kritiikkinä? Tosiasia, että Zarevin sanavuolauden alla ei ole minkäänlaista toimituksen huomautusta, osoittaa että toimitus on solidarisoitunut hänen kanssaan/.../ Dimovin romaani osoitti, että sellaiset kriitikkomme kuin Pantalej Zarev, Stojan Karolev, Pentšo Dantšev /.../ kärsivät omahyväisyydestä, /.../ kuvittelevat, että he ovat lunastaneet Bulgarian kirjallisuuden, että ovat sen täysiä ja vastuuttomia isäntiä, että voivat puolueen päätösten lukuisien sitaattien suojassa itse asiassa olla välittämättä sen päätöksistä ja politiikasta.⁷

Käsiteltyään kritiikin tekemiä virheitä artikkeli toteaa näiden olevan osoitus siitä, etteivät kriitikot ole opiskelleet luovasti neuvostokirjallisuutta. Syylliseksi asetetaan myös kirjailijaliitto ja sen puolue-osasto, joka ei ollut ryhtynyt minkäänlaisiin toimenpiteisiin talmudismin ja lahkolaisuuden puhdistamiseksi. Syyllisten paljastamisen jälkeen analysoidaan syitä siihen, ettei joukko kriitikoita selvinnyt *Tytynin* kaltaisesta kokeesta. Selitykseksi annetaan, että he olivat irtaantuneet elämästä ja luutuneet dogmeihin.⁸

Narodna kultura -kustantamon päätoimittajana, on sanonut, että Zarev viivytteli pitkään lausuntonsa jättämistä.⁴ Romaanin monitasoisuus ja ristiriitaisuudet olivat asettaneet ammattilukijat dilemman eteen jo ennen romaanin ilmestymistä. Zarevin lausunnosta on luettavissa mm. seuraavia yliviivattuja kohtia (yliviivatut suluissa)

Romaani /.../ on (vakava) taideteos/.../ Kirjailija on onnistunut näyttämään merkittävän syvällisesti ja mestarillisesti kapitalistisen harvainvallon luonteen. /.../ Siinä näkyy heijastettuna (varsin syvällisesti todellinen) kapitalistisen herruuden kuva./.../ kuvaukset /.../ (tietyissä mielessä kirjallisuudessamme toistaiseksi vertaansa vailla olevat)⁵

Epäröinnin lisäksi myös ajatus romaanin mahdollisesta uudelleenkirjoittamisesta tulee jo tässä vaiheessa esille, kun Zarev tarkastelee romaanin puutteita. Ne esitetään suosituksessa suppeasti, mutta samansuuntaisesti kuin myöhemmin julkisessa kritiikissä: liian paljon tilaa kapitalistiluokan yksityiskohtaiselle kuvaukselle työväenluokan asemesta, oli länsi-eurooppalaisen kirjallisuuden vaikutusta jne. Lausunto loppuu seuraavasti:

Dimov olisi voinut korjata kaikki nämä puutteet romaanin uudelleenlyömisellä./.../ osoitetut virheet varmasti tullaan panemaan merkille kritiikimme taholta teoksen puutteina /.../ ⁶

Mielestäni lausunnon varovaisuus ja ristiriitaisuus osoittaa, että Zareviin kohdistetut ankarat syytökset ovat katteettomia. Varaukset kirjeessä ovat saman kaltaisia kuin Zarevin myöhemmässä julkisessa kritiikissä. Varovaisuus ei johdu vain teoksen herättämistä vaikutelmista, vaan kyseessä on myös oma henkilökohtainen turvallisuus.

Artikkelin seurauksia ei tarvinnut kauan odottaa, mikä näkyy mm. kirjailijaliiton eri elinten jälkeen jääneistä kokouspöytäkirjoista ja muista myöhemmin esiin tuoduista dokumenteista. Liiton puhemiehistön ja puolueosaston kokouksissa käsiteltiin jo saman kuun aikana artikkeleita lukuisissa puheenvuoroissa.

Puhemiehistön kokouksen päiväjärjestykseen on merkitty vain kaksi kohtaa, joista toinen käsittelee *Rabotnitšesko delon* artikkeliin liittyviä kirjallisuuskritiikin kysymyksiä. Kokouksen alustukseksi esittämiseen huomioissa Radevski toteaa mm.:

/.../ tiesimme, että puolueemme johtaja kirjoitti kirjeen kirjan kirjoittajalle, mutta emme ottaneet vaarin suhtauduimme kevyesti työhömmme. Meidän lausuntomme täytyy rakentua kuitenkin siten, ettei se mene näiden kriitikkojen tuhoamiseksi - haluan sanoa kolmen viitatus - Zarevin, Korolevin, Pentšo Dantševin, jotka sovelsivat talmudilaisia toimenpiteitään ja metodejaan kirjallisuuteemme. Heidän virheensä ärsyttävät, mutta meidän ei pidä tuhota heitä, vaan auttaa. Puhemiehistön on sen lisäksi tehtävä organisatorisia johtopäätöksiä. Ei Zarev, ei Karolev, eikä Pentšo Dantševkaan voi nyt jäädä johtaville paikoille, mutta he voivat kuitenkin jäädä työhön laajempaan kollektiiviin julkaisujemme parissa.⁹

Myöhemmin on tuotu esille, etteivät syytösten kohteeksi joutuneet ja niistä mm. työpaikan menetyksellä kärsineet kriitikot olleet ainoat, jotka olivat teosta liiton kokouksissa arvostelleet - eivätkä edes kaikkein kii-vaimmat.¹⁰ Erotetuiksi Zarevin ohella joutuivat Septemvri lehden päätoimittaja Stojan Karolev, toimittaja Maksim Naimovits (samasta lehdestä) ja Literaturen front -lehden toimittajat Pentšo Dantšev ja Emil Petrov.¹¹ Karolev on sanonut kyseisen epäjohtonmukaisuuden johtuneen henkilökohtaisista syistä, mutta on kieltäytynyt julkisesti asiaa enempää penkomasta.¹²

Liiton kokousten pöytäkirjat toistelevat pää-äänenkannattajan mielipiteitä ja sanakäänteitä, ja syytetyt katuva 'virheitään'. Vastaaviin itsekritiikkeihin joutuivat turvautumaan monet sen ja myöhemmän ajan tunnetut kirjailijat. Lausunnot ovat lohdutonta Stalinin kauden historiaa, jota ei voi tarkastella erillään ajan yhteiskunnallisesta kontekstista leireineen, kuulusteluineen ja katoamisineen. Ne myös muodostavat osan sitä hermeneuttista kehää, joka auttaa *Tytynin* laitosten ja niiden monihaaraisten vastaanotto-prosessien ymmärtämistä.

Ljudmil Stojanov yritti vetää Hristo Radevskin vastuuseen siitä, että tämä kirjeestä tietoisena oli päästänyt keskustelun liikkeelle. Vaapaan keskustelun vaaran kirjoittaja näkee siinä, että se saattaisi levitä myös poliittisiin kysymyksiin.

/.../ olisi voitu välttää virheen tekeminen, jos vain toveri Radevski olisi antanut signaalin. Tällainen viaton syy kuin "Tytyynin" tapaus oli, saattaa toistua muiden, vakavampien poliittisten kysymysten kohdalla, jotka saattavat puhemiehistön vaikeaan asemaan.¹³

Virineja Vihra käytti myöhemmin kirjailijaliiton puolueosaston kokouksessa puheenvuoron, jossa puolueen ja johtajan (sekä hänen kaikkien tekemistensä - niin virallisten kuin epävirallisenkin) ykseys on ehdoton. Samalla lausumassa paljastuu myös eräitä arvoasetelmia, joihin palaamme yksityiskohtaisemmin alempana.

/.../ toveri Tšervenkov puolueemme pääsihteerinä ilmaisee samanaikaisesti kirjeellään puolueen dokumenttina puolueen linjan suhteessa romaaniin "Tytyin" /.../ Eivätkö he ota huomioon, että puhuessaan romaanin paheellisuudesta ja pornografiasta loukkasivat sekä yleisöä, että toveri Tšervenkovia, jolla heidän mukaansa täytyi olla paheellinen maku pornografian suhteen, koska oli pitänyt romaanista ja jopa tervehtinyt sen kirjoittajaa? Epänormaalejako olivat nämä epäonnistuneet kriitikot? Olivatko lapsia?...¹⁴

Edellisen (myös *Rab. delossa* julkaistun) puheenvuoron perusteella ei tunnu ihmeelliseltä, että Dimov taipui puolueen pää-äänenkannattajan suositukseseen kirjoittaa romaani uudelleen toista laitosta varten. Muut vaihtoehdot eivät juuri tulleet kysymykseen. Erot kahden laitoksen välillä ovat jälkipolvien luettavissa. -Se taas mitä kirjailija subjektiivisella tasolla koki ja joutui käymään läpi, jää arvailujen varaan, sillä Dimov ei pitänyt päiväkirjaa eikä myöskään säilyttänyt keskeneräisiä käsikirjoitusluonnoksia. Aikalaiset ovat kuitenkin todenneet, että Tytyniin liittynyt kiista oli kirjailijalle äärimmäisen raskas.¹⁵

Tšervenkovin henkilökohtaisesta kirjeestä alkaneella prosessilla oli myös seurauksia, jotka ulottuvat lukijakuntaan, vaikkakaan ei välttämättä aina halutulla tavalla.

Kirjailija alkoi saada kirjeitä ja kutsuja erilaisiin keskustelutilaisuuksiin lukijakunnan kanssa. Dimov joutui käymään noissa tilaisuuksissa Tytynin tiimoilta ainakin vuoteen 1960 saakka Hänen asemansa ei varmasti ollut helppo, sillä Dimoville eivät tuollaiset esiintymiset olleet mitenkään mieluisia.¹⁶ Jo ensimmäinen säilyneistä kutsukirjeistä vuoden 52 lopulta kuvastaa koettelemuksia, joihin kirjailija teoksensa vuoksi joutui käytännöllisesti katsoen lopuksi elämäänsä. Kutsuista oli myös erittäin vaikea kieltäytyä, sillä kyseisinä aikoina tämä olisi voinut johtaa jopa kohtalokkaisiin tulkintoihin ja seuraamuksiin. Kirje on osoitettu Sofian tiede- taide- ja kulttuurikomitealle, lähettäjäksi on merkitty Stalinin kaupungin (nyk. Varna) Kansanrintaman kaupunkikomitea. Allekirjoittajina ovat monet puoluehierarkiassa korkealla olevat henkilöt (esim. Kansanrintaman kaupunkikomitean sihteeri, Nuorisoliiton kaupunkikomitean sihteeri ja Bulgaria-Neuvostoliitto -seuran puheenjohtaja) Kirjeen keskeinen sisältö on seuraava:

Toverit

Tov. Dimitâr Dimovin romaani "Tytyt" aiheutti suurta mielenkiintoa kaupunkien työtätekevien ja kansalaisten keskuudessa. Lukuisien kysymysten vuoksi, joita nousee sen ympäriltä aiomme suorittaa romaanin julkisen arvioinnin.

Pyydämme, jos on mahdollista, että meille lähetetään kirjailija, jonka läsnäollessa tapahtuu arviointi, jonka olemme määränneet suoritettavaksi tämän vuoden joulukuun lopussa. Ilmoittakaa, jos mahdollista heti, onko mahdollista, että kirjailija on kaupungissamme ja täsmälleen minä päivämääränä.

Odottaen nopeaa vastaustanne /.../

Toverillisin tervehdyksin¹⁷

Vaikka kovin yksityiskohtaisia kuvauksia en näistä tilaisuuksista ole löytänyt, näkyy jo kutsukirjeen sanamuodosta, millaiseksi välineeksi kirjailija oli joutunut. "Että meille lähetetään kirjailija" kertoo siitä korutonta kieltään. Varnaan (tuolloin Stalin) suunnitellun tilaisuuden kaltaisen tapahtuman mittasuhteet olivat luonnollisesti massiiviset, mikä antoi näille oman luonteensa. Varsinaisesta suuresta väittelystä ei kuitenkaan enää voida puhua, sillä kuten Hristo Radevski oli kirjailijaliiton yleiskokouksessa 22. 4. 1952 todennut, *Rab. delon* artikkeli oli pannut jokaisen paikalleen.¹⁸

Näiden suurten tapahtumien lomaan mahtui myös lukuisia pienempiä lukijoiden ja kirjailijan tapaamisia, joita niitäkin kommentoitiin lehdissä. Valaiseva on mm. lehtiartikkeli, jossa kerrotaan, kuinka Dimov tapaa 1953 Sofiassa, Stalinin piirin Kansanrintaman osasto 277:n lukijakerhon. Artikkelin kirjoittajaksi merkitty As. Milanov kuvaa havainnollisesti tilaisuuden latautunutta tunnelmaa.

Kello on puoli seitsemän. Istuutuneina laajaan pöyryyn, toinen toisensa vieressä, 13 kerholaista ja muutamia kansanrintama-aktivistia keskustelvat hiljaa.

Ovikello soi. Johtajatar avaa nopeasti oven, ja vain hetken päästä odottajien silmät loistavat ilosta.

Kuuluisa kirjailijamme on lukijoidensa parissa. Johtajatar esittelee liikuttuneena kirjailijan/.../

Yllättyneenä lämpimästä vastaanotosta tov. Dimov hallitsee näkyvän liikutuksen ja alkaa kertoa elämästään.

Hänen katseensa harhailee kaukana menneisyydessä. Vie hänet kotikaupunkiinsa Dupnitšaan, nyt Stankedimitrovo - sinne, missä "...Aurinko hyväilee hellästi mulpereiden, päärynäpuiden ja kvitteneiden lehtiä ja keltaiset viiniköynnökset /... / taipuvat avuttomina runsaan hedelmän painosta...siellä missä tien molemmilla puolilla leviää aaltomainen punertava tasanko, johon on istutettu tupakkaa."¹⁹

Sen enempää ja konkreettisemmin ei Dimov artikkelin mukaan esimerkiksi lapsuudestaan kerrokaan. Syy on ilmeinen. Hänen porvarillisella taustallaan ei ollut käyttöä siinä propagandatyössä, jonka esineeksi kirjailija oli joutunut. Lehti toteaa vain, että kirjailijalle oli hänen koti-

kaupungistaan tupakantuoksun ja muiden miljöön yksityiskohtien ohella jäänyt mieleen tupakkatyöläisten nikotiinin kellastamat kasvot sekä heidän sankarillinen taistelunsa paremman elämän puolesta. Sitten kirjailija oli kertonut eläinlääketieteen opinnoistaan ja erikoistumisestaan Madridissa, espanjalaisen proletariaatin pääkaupungissa, ja työstään köyhänä eläinlääkärinä, joka läheltä koki maalaisten surkea elämän.²⁰

Oikean luokkataustan puute oli heikko kohta Dimovin menneisyydessä, mikä teki hänen tilanteensa arkaluonteiseksi ja pani korostamaan elämäkerran tavallaan 'lieventäviä' asianhaaroja.

Vastaavaan kompleksiseen asemaan joutuivat monet muutkin kirjailijat. Esim. Radoj Ralin on kertonut kokeneensa paljonkin häpeää porvarillisen perhetaustansa vuoksi.²¹ Tilaisuudessa käytyä 'keskustelua' lehti kuvaa mm. seuraavasti:

Kukaan ei huomannut, että kaksi tuntia oli kulunut. Kirjailija vastasi heille mielihyvin ja usein osoitti virheitään kirjan ensimmäisessä laitoksessa. Näin syntyi arvokas keskustelu kirjailijoiden ja lukijoiden välillä.

Kaikesta näkyi selvästi, että kirjaa oli tarkasteltu piirissä syvällisesti. Ja tässä näemme myös uuden kirjailijamme, joka ei pakene kansaa, vaan menee sen luo, elää sen kanssa, keskustelee kaikkein oleellisimmista ongelmista sen kanssa ja oppii siltä.

Lopuksi tov. Dimoville ojennettiin vaasi ihanien elävien kukkien kera ja hänelle sanottiin kiihkeät kiitokset hänen vierailustaan. Dimov vastasi myös kuumalla kiitollisuudella tästä aloitteesta ja korosti, että tämän vireän yleisön keskellä hän oli tuntenut itsensä onnelliseksi.²²

Teoksen reseption eraan oleellisen puolen ymmärtämiseksi on tärkeää tietää, miten tällaisissa lukijapiireissä teosta luettiin. Se tapahtui *Rab. delon* arvovaltaisen ja ohjeellisen artikkelin kanssa, mikä oli annettu suosituksiksi kansanrintaman istuntoja varten. "Etteivät vain erehdy keskusteluissa" /Ta da ne sgrešat v raziskanijata/²³ toteaa Stojan Karolev selvitellessään v.1990 kampanjaa, jonka kohteeksi hän itsekin joutui

Vapaan keskustelun jokseenkin täydellistä tyrehtymistä kuvastaa

* Samassa yhteydessä Karolev kirjoittaa kuinka hänet oli sektiossa antamansa lausunnon vuoksi erotettu työstään ja joutunut muuttamaan vaimoineen ja lapsineen asumaan maalle. Hän ihmettelee vielä 40 vuoden jälkeen artikkeleita, kokouksia ja radion intensiivistä propagandaa "syyllisten" tuomitsemiseksi ja leimaamiseksi.²⁴

Selitykseksi Karolev antaa pääsihteerin kirjeen, josta ei tuona aikana käydyissä julkisissa keskusteluissa kuitenkaan ensin tuotu julki. Itsekään hän ei sano sitä lukeneensa, mutta Karolevin mukaan Dimov oli siitä hänelle kehumut. Karolev kysyykin ilmeisen katkerana sitä miksi prossista kirjoittaneet ovat unohtaneet kritiikkinsä vuoksi kärsimään joutuneet. Hän on itse sitä mieltä, että realisempi vaara kuin esim. Dimovin yllä roikkui niiden päällä jotka (vaikkakin epäsuorasti) vastustivat kaikkivaltiasta Vâlko Tšervenkovia. Karolev tunnustaa, etteivät kriitikot olleet mitään sankareita, eivätkä aina edes olleet kovin selvillä todellisista käskey- ja hallintojärjestämisestä.²⁵

sekin, että *Literaruren front* -lehti julkaisi jo maaliskuussa 1952 *Rab. delon* artikkelin omilla palstoillaan täydellisenä. Siihen on liitetty lyhyt huomautus, jossa lehden toimitus ilmoittaa hyväksyvänsä kokonaisuudessaan ja täysin oikeana ja oikeudenmukaisena *Rab. delon* näkemykset *Tytynistä* sekä kritiikin epäonnistumisesta.²⁶

Mutta kuten kirjailijaliiton kokouspöytäkirjoista on käynyt ilmi, eivät poliittisen virheen tehneet toimittajat enää voineet korjata tilannetta ja säilyttää työpaikkojaan. 'Jokainen oli näin pantu paikalleen' eikä ensimmäistä laitosta enää julkisesti arvosteltu muulla tavoin kuin puolueen pää-äänenkannattajan artikkelia suoraan tai epäsuorasti siteera-ten.²⁷

V TOINEN LAITOS JA HAPAROIVA AIKALAISKRITIIKKI

1 Pakkosynnytyksen tulokset

Kritiikin ja syntyneen polemiikin eräs yksimielisimmistä vaatimuksista oli ollut, että teoksen painopistettä olisi uudessa laitoksessa siirrettävä työväenluokan sankareiden ja heidän taistelujensa kuvaukseen. Haluttiin synnyttää sankarieepoksen mittasuhteet täyttävä romaani (roman epopeja). Dimoviin kohdistuikin paineita monelta suunnalta. Hän näyttää olleen eräänlaisen tupakkatyöläisten palkkasoturin asemassa työskennellessään toisen laitoksen kimpussa erilaisten neuvojen ja toimittajien huolellisessa ohjauksessa.¹ Kujumdžiev pitää syntyneitä tilannetta Bulgarian kirjallisuuden historiassa ainutlaatuisena ja kuvailee sitä mm. seuraavasti:

/.../ kirjailija, kabinettiinsa piiritettynä, jännittää mielikuvitustaan, ja ulkopuolella tuhannet lukijat uskoen hänen luomustensa todellisuuteen odottavat kärsimättömästi, mitä heidän lempisankareilleen tapahtuu, miten uusi sankaritar ilmaantuu/.../ tuntien etukäteen uusia nautintoja ja liikutuksia, olivat päättäneet lopettaa piirityksen, kun tämä omituinen Dimitâr Dimov, tämä taikuri, joka paljasti heille tuntemattomia maailmoja, heittää heille kuin lunnaaksi valtavan lahjakkuutensa synnytelmän....

Kaikki tämä olisi ollut syvästi liikuttavaa /.../, jos ei olisi ollut olemassa kuilua Dimitâr Dimovin hienostuneen taiteellisen ja moraalifilosofisen ajattelun ja niiden kulttuuritason välillä, jotka tahtoivat tehdä hänet omakseen, jotka toivoivat, että ero "kansan" ja kirjailijan välillä on pyyhitty pois, jos voitto vieraantuneisuudesta ei tässä itse asiassa olisi ollut ulkonainen valevoitto; jos tämä kaikki ei olisi ollut väkivaltaa kirjailijan luovaa ja älyllistä laatua kohtaan; jos hän ei olisi ollut pakotettu

olemaan ymmärrettävä, "kansanomainen", mikä itse asiassa merkitsi valekansanomaisuutta.²

Kirjailija ei kuitenkaan tuntenut olevansa vastuussa pelkästään lukijoille ja kriitikoille, vaan hän kääntyi apua ja neuvoja hakien suoraan Tservenkovin puoleen. Yhteydenotto tapahtui vaiheessa, jolloin Dimov ilmeisesti halusi jo jättää toisen laitoksen käsikirjoituksen kustantajalle. Syyskuun 17. 1953 päivätyssä, yhdeksän tiheän konekirjoitusliuskan laajuisessa kirjeessä Dimov sanoo toimineensa ensisijaisesti *Rab. Delon* toimituksen artikkelin perusteella. Tämän ohella hän ilmoittaa ottaneensa huomioon myös lukijakunnan keskusteluissa ja kirjeissä esittämät toivomukset.³

Dimovin kirjeen yhtenä motiivina näyttää olleen halu eliminoida kirjailijaliiton suora puuttuminen käsikirjoitukseen ennen julkaisua. Hänelle oli kirjeen mukaan esitetty liitosta perusteellisia muutoksia toiseen laitokseen. Koko käsikirjoitus tulisi kokonaisuudessaan asettaa 10-15 -henkisen ryhmän kriittiseen käsittelyyn. Dimovin mukaan tämä olisi käytännössä merkinnyt koko romaanin uudelleenkirjoittamista, minkä onnistumiseen hän ei uskonut. Samalla Dimov esittää avoimen epäilynsä kollegojensa hyväntahtoisuutta kohtaan ja vetoaa mm. terveyteensä, joka työpaineiden ja pitkään *Tytynin* ympärillä jatkuneen prosessin tuloksena oli alkanut horjua. Dimov esitti, että teosta käsiteltäisiin vasta sen ilmestymisen jälkeen ja laajassa lukijapiirissä.⁴ Kirjailijan vetoamus noudattaa ajan pateettista tyyliä; hän toistaa vetoomuksensa useaan kertaan, mikä jättää väsyneen ja epätoivoiselta vivahtavan vaikutelman.

Toisen laitoksen ilmestymisen jälkeen Liitto voi järjestää kirjan laajan, julkisen arvioinnin, johon ottavat osaa kaikki liiton jäsenet, jotka ovat sen lukeneet uudessa muodossa, kaikki tupakkatyöläiset jotka on keitetty ja kiehutettu tapahtumissa, kaikki lukijat. Ja arvostelkoon silloin tyhjentävästi, ankarasti, säälimättömästi elämän ja taistelun ihmiset, jotka samoin kuin He tajuavat kirjan kokonaisvaikutuksen ja sen kapitalismin vastaisen perustendenssin. Totuus vaatii tunnustamaan, että juuri nämä ihmiset -työläiset, maalaiset, partisaanit, kansan älymystö - ottivat teidän jälkeenne kirjan puolustamisen. Juuri nämä tuliset ja herkät ihmiset, jotka ovat taistelleet elämän puolesta, koska rakastavat siinä ihmisyyttä, saivat minut tuomaan uuden sankarittaren ja laajentamaan työläismaailman ja työläisten solidaarisuuden kuvausta. Siksi, ainakin toistaiseksi, ainakin "Tytynin" konkreettisesti tapauksessa pidän parempana olla Teidän ja heidän arvosteltavana ja ohjattavana, eikä kirjallisten kollegojen, jotka parhaassa tapauksessa ponnistelevat vahingollisesti pyrkimyksessään tehdä siitä moitteettoman. Samat ihmiset nyt sillä jalolta näyttävällä teko-syyllä, että auttavat minua, pitkittävät "Tytynin" toisen laitoksen julkaisua kunnes väsyn ja disorganisoidun täysin ja kunnes ulkomaalaiset kustantamot ja kääntäjät heittävät sen suunnitelmistaan.⁵

Näin Dimov pyrki (pääsihteerin mallia noudattaen ja syntyneitä tilanetta hyödyntäen) tavallaan työntämään kulttuurielämän keskiasteen vallankäyttäjät syrjään kritiikin eturintamasta. Esitystään hän motivoi

vetoamalla mm. siihen, etteivät kriitikot olleet onnistuneet ensimmäisenkään laitoksen arvioinnissa, eikä katso kritiikin tilan siitä korjaantuneen.⁶ Hän toivoo myös pääsihteeriltä suostumusta siihen, että voisi säilyttää teoksen emotionaalisen ja loogisen kokonaisuuden ja tehdä siihen vain muutoksia, jotka ovat hänen sen hetkisten ideologisten, kerronnallisten ja kielellisten mahdollisuuksiensa rajoissa.⁷

Kirjeessä hän esittelee yksityiskohtaisesti, miltä pohjalta uuden laitoksen käsikirjoitus on syntynyt. Dimov kirjoittaa, että hänen työtään ohjasi kolme tekijää: *Rabotnitšesko Delon* artikkeli, lukijoiden suurissa julkisissa arvioinneissa lausumat mielipiteet, lukijoiden kanssa käydyissä keskusteluissa ja yksityiskirjeissä ilmaistut mielipiteet. Kirjailija esittää, että artikkelin huomautukset (joista hän mainitsee mm. Pavelin hahmon riittämättömän vakuuttavuuden ja Spasunan sekä Varvaran epämääräisyyden) olivat konkretisoituneet lukijoiden suosituksissa. Hän lausuu myös kiitollisuutensa lukijoille, jotka melkein heti *Rab. Delon* artikkelin ilmestymisen jälkeen ja sen johdattamana olivat osaltaan auttaneet - päinvastoin kuin kriitikot - kirjailijan luomisprosessia. Dimov tiivistää lukijakollektiivin suositukset kolmeen pääkohtaan: 1) oli luotavat työväenluokan hahmo, joka voimaltaan ja selkeydeltään kilpailisi Irinan kanssa; 2) työläisten maailman, sen sisäisen elämän ja taistelujen kuvausta oli laajennettava; 3) Tšakaran ja Kostovin rinnalle oli luotava muita hahmoja, joista näkee, etteivät he ole ainoita poliisin tai tupakkaherrojen edustajia.⁸

Kirjailija toteaa, että ryhtyessään työstämään romaania hänellä oli kaksi vaihtoehtoa; kirjoittaa teos lähes täysin uudestaan tai jättää *Tytyn* Tytyniksi ja tehdä vain ne parannukset, jotka ovat hänen tuolloisen ideologisten, kerronnallisten ja kielellisten mahdollisuuksiensa rajoissa. Ensimmäisen vaihtoehdon kirjailija sanoo hylänneensä siksi, ettei siten välttämättä säästyisi joiltakin muilta virheiltiltä. Toisen vaihtoehdon hän taas katsoo noudattavan *Rab. Delon* ohjeita.⁹ Dimovin lausumien ja kirjeiden perusteella jää vaikutelma, että kirjailija pyrki kaikin tavoin korjaamaan "virheensä" ja täyttämään ne vaatimukset joita yhteiskunnallisen vallan edustajat hänelle asettivat. Eri asia kuitenkin on oliko kirjailijalla tähän riittäviä edellytyksiä ja oliko ylipäätään mahdollista alistaa luomisprosessia näin suuressa määrin ulkoisten vaateiden ohjattavaksi lopputuloksen siitä kärsimättä.

Tšervenkov vastasi Dimovin kirjeeseen. Hän toteaa lyhyesti, että kirjailijalla oli vapaus toimia teoksensa kanssa omantuntonsa ja isänmaallisen vastuuntuntonsa mukaan.¹⁰ Tämä 'henkilökohtainen' kirje, joka toimi luonnollisesti passina teoksen julkaisemiselle, oli todellisuudessa yhtä vähän henkilökohtainen kuin kirjailija itse 'vapaa' henkilökohtaisen omantuntonsa mukaisesti päättämään julkaisusta. Vapauden ja henkilökohtaisen luomistilan puute tuntuvat myös entistä vahvempaan toisessa laitoksessa, jonka ratkaisut ovat erikoinen kompromissi ylhäältä ja alhaalta tulevan 'tilauksen' ja kirjailijan henkilökohtaisten

edellytysten välillä.

Toiseen laitokseen vaaditussa muutoksissa heijastelevat suoravii-
vaisesti ajan ideologiset doktriinit ja niiden päivänpoliittiset kurssit.
Esteettiseltä kannalta vaatimusten takaa hahmottuu pari yksinkertaista
ajattelumallia, joita voisi luonnehtia eräänlaiseksi määrän ja symmetrian
estetiikaksi. Käytännössä tämä merkitsi sitä, että kirjailija pyrki lisää-
mään työväenluokan ja sen taistelujen kuvaamista sekä kirkastamaan
positiivisten ja kielteisten sankarien välistä kontrastia. Näiden laajen-
nusten kautta romaanin sivumäärä kasvoi 250 sivua.

Uudessa versiossa kirjailija sanoo luoneensa työväenluokasta
lähteneen Lilan hahmon Irinan moraaliseksi vastakohtaksi ja kuvan-
neensa tätä samalla keinojen rikkaudella kuin Irinaakin.¹¹ Juuri Lila -
Siskon voimakasluonteista tytärtä - voidaankin pitää kirjailijan vakavim-
pana yrityksenä toteuttaa kritiikin tärkeimmät vaatimukset. Muilta
oleellisilta osin teos on entisensä; Lilan ohella henkilögalleria kasvaa
vain parilla sivuhenkilöllä. Poliisitarkastaja ja tupakkavaraston johtaja
ovat tulleet lakkotapahtumiin mukaan demonstroimaan vihollisleirin
kielteisiä puolia, koska Tšakara ja Kostov eivät sympaattisuudessaan
olleet kritiikin mukaan kyllin tyyppisiä yhteiskuntaluokkansa edusta-
jia.¹²

Ensimmäisen laitoksen henkilöistä erityisesti Pavelin osuutta on
lisätty. Hän astuu näyttämölle jo teoksen alkupuolella.¹³ Pavel esitellään
toisessa laitoksessa erityisesti suhteessa Lilaan ja tämän ajatusten kaut-
ta.¹⁴ Näin Pavel ja Lila muodostavat eräänlaisen symmetrisen parin
Boriksella ja Irinalle. Symmetriaa täydentää mm. se, että myös Pavelin
ja Lilan välillä on suhteen harmoniaa häiritsevä (vaikkakin eri tyyppi-
nen) henkinen juopa. Pavelin jo ensimmäisessä laitoksessa esitetyt posi-
tiivisen sankarin hagiografiset piirteet säilyvät toisessa laitoksessa, mut-
ta hänen rakastettunsa Lilan on vaikea luopua kansallisen kommunisti-
puolueen linjasta Pavelin edustaman kominterniläisyyden hyväksi.
Vaikka Pavelin läsnäolo puolueen sisäisissä kiistoissa ja vaikea rakkaus-
suhde Lilaan tuo hänet lähemmäksi tavallisen kuolevaisen elämänpiiriä,
on hahmon maanläheisyys tavallaan muodollista. Kominternin ja puolue-
en ulkomailla toimivan päämajan palveluksessa toimiva Pavel jää
lähikuvastaan huolimatta edelleenkin etäännytyksi hahmoksi, vaille
sisäistä säröä, joka on niin tyyppinen Dimovin alkutuotannolle kuten
myös Tytyinin muille päähenkilöille. Vaikka Pavel ei astukaan toisessa
laitoksessa juoneen suoraan ulkomailta sankaritöistä palanneena, hänen
auransa säteilyvoima on edelleenkin toisessa, kominterniläisessä todelli-
suudessa, joka on hänen elämänsä ja persoonallisuutensa sisältö ja ylin
normi.

Lilan suhde Paveliin on niin täysin ideologian läpituokema, että
heidän lopullinen lähentymisensä on mahdotonta ennen kuin Lila on
luopunut kansallisesta linjastaan, jota kuvataan fanaattiseksi ja elämälle
vieraaksi.¹⁵ Parin uusi onnellinen kohtaaminen tapahtuu vasta teoksen

loppupuolella, jolloin myös Lila on saanut Neuvostoliitossa poliittisen koulutuksen ja ansainnut siellä erilaisia tunnustuksia ja kunniamerkkejä. Lopullinen sovinto ja lähentyminen tapahtuu vasta neuvostojoukkojen tulon aikoihin ja heidän 12-vuotisen eronsa jälkeen.¹⁶ Kominterniläisyyden nimellä kulkeneen stalinismin välikappaleen moraalinen ylemmyys ja pikkumaisuudet sovittava kaikkivoipa oikeaoppisuus tulee teoksessa selkeäksi monella tavalla. Lilaa ovat suosittelleet neuvostoliittolaiseen koulutukseen juuri ne henkilöt, joita vastaan hän on kansallista lahkolaisuutta puolustaessaan taistellut. Olivathan nämä avarakatseiset kominterniläiset toverit nähneet Lilan lahkolaisuuden takaa hänen todellisen olemuksensa. Partisaani Dingo esittää tämän tapauksen esimerkkinä siitä miten neuvostosuuntauksen kannattajat eroavat edukseen lahkolaisista.¹⁷ Pavelin palattua uudelleen Bulgariaan ja kohdatessa partisaani Lukanin hän huomaa miehessä heti muutoksen, jonka syykin tuodaan julki.

Monet seikat olivat muuttaneet Lukanin hahmoa. Aikaisempi vasemmistolahkolainen otti vastaan entisen vastustajansa sydämellisesti ja rehellisesti, ilman epäilyksen häivää, että tämä voisi kostaa hänelle menneisyydestä ylimielisyydellä. Pavelilla ei myöskään ollut sellaista tarkoitusta, ja kahden miehen välille syntyi heti ymmärrys. Puolue oli pyyhkinyt täysin pois muiston heidän aikaisemmasta vihastaan.¹⁸

Ennen kaksitoistavuotista eroaan Lilasta Pavel on ehtinyt kosia tätä, mutta saanut kieltävän vastauksen.¹⁹ Kosinta tapahtuu tilanteessa, jossa Pavel on erotettu puolueesta hänen puolustaessaan kansanrintamaperiaatetta ja muita kominternin taistelukeinoja.²⁰ Kuvaavaa Pavelin kosinnalle on, että se kuin erikoisen montaasin tuloksena sijoittuu keskelle poliittista väittelyä, jossa hän agitoi Kominternin puolesta kansallista linjaa vastaan.

- Teidän typeryytenne, jotka historia tulee kieltämään... Puolue kulkee eteenpäin, eikä mikään voi pysäyttää sen kehitystä... Tulee päivä, jolloin tajuaatte virheenne ja minä tulen siihen uudelleen.

- Hyvä!... Lilan kasvoilla värähti epävarma ja surullinen hymy.
- Sinun täytyy odottaa sitä päivää eikä toimia sen yhtenäisyyden vastaisesti.

Pavel katsoi häntä katkerana tuntien sen voiman vaikutuksen, jolla tämän ruumis ja sielu häntä vetivät puoleensa. Hän oli nainen, mutta hänen ilmeessään oli jotakin poikamaista ja viatonta, oli kypsä, mutta tuo ilme oli nuorukaismainen ja turmeltumaton. Vaaleassa tukassa, valoisissa silmissä, hänen ihonsa kalpeassa sävyssä oli jonkinlaista kylmää kireyttä, joka puhdisti hänen kasvonsa kaikesta tunteellisesta ja jätti näille vain järjen ja tahdon ilmeen. Hänestä tuntui, ettei ollut nähnyt kasvoja, joilla oli kauniimpi ja kylmempi piirteiden terävyys, naista jolla oli suurempi kyky hallita itseään.

- Lila !... lausui hän äkkiä. -Kaikesta huolimatta, minä rakastan sinua.

- Se ei ole kovin tärkeää nyt, hän vastasi hätkähtäen kevyesti.

- Haluatko tulla vaimokseni? ...hän jatkoi yllättäen tasaisella läpitunkevallalla äänellä, joka hämmensi tätä vielä voimakkaammin.

- Mitä sanot?... hän kysyi nyrpistäen ja onnistui näin peittämään kiihtymyksensä.
- Että kihlaudumme näinä päivinä!..²¹

Pavelin pyyntö saa Lilan hetkeksi kuvittelemaan perheonnea ja jopa Pavelin kanssa hankittua lasta.²² Lilan sisäinen kamppailu ratkeaa kuitenkin nopeasti ja tyyppillisin perustein.

Mutta tuo näky, kivulias ja saavuttamaton pysyi hänen tietoisuudessaan vain yhden sekunnin. Hetki sen jälkeen hän näki itsensä taas Remsin sihteerinä ja kaupunkikomitean jäsenenä, jonka takana seisojia tuhansia tupakkatyöläisiä.²³

Pavelin vakuuttelut siitä, että puolueen linja tulisi muuttumaan Komin-ternin kannalle, eivät vakuuta Lilaa, joka riistäytyy Pavelin sylistä.

-Jätä minut!...Mitään ei voi enää olla välillämme!... Sinä olet ulkona puolueesta! ... Hänen huutonsa, tukahtunut, ruma ja raaka, pakotti tämän päästämään hänet heti.²⁴

Vastaavat epiteetit ovat Lilan kuvauksessa niin hallitsevia, että hahmo toimii ilmeisen huonosti lukijan samaistumiskohteena. Myös kritiikki kiinnitti näihin seikkoihin huomiota. Tuntuu kuin Lilan hahmo olisi rakennettu siten, ettei lukijalle pysty muodostumaan enempää katarttista, sympatisoivaa kuin ihailevaakaan eläytymistapaa hänen suhteensa. Hän ei juuri anna mahdollisuuksia sääliin, ihailuun tai vapauttavaan myötätuntoiseen nauruunkaan.²⁵

Dimov toteutti muutokset juonessa ja henkilökuvauksessa varsin yksinkertaisia periaatteita noudattaen. Työväenluokan kuvausta on lisätty, kielteisille hahmoille yritetään luoda myönteinen vastapooli - ja päinvastoin. Myönteisessä valossa kuvattu konstaapeli Tšakāra saa vastapainokseen epämiellyttävämmän virkavallan edustajan, poliisitar-kastajan. Porvarisluokan sivistyneiden vanhemman polven edustajien (erityisesti Kostov) rinnalle on lisätty tupakkavaraston johtaja, joka epämiellyttävällä tavalla yrittää liehitellä ja painostaa Lilaa lakkotaistelun aikana.²⁶ Näin Dimov yritti sopeutua vaatimuksiin, joita mm. tyyppil-lisyyden ja muiden yksiviivaisesti tulkittujen sosialistisen realismin normit vaativat.

Kontrastille pohjautuva rakenteellinen asetelma, joka on nähty Dimovin tuotannon yhtenä hallitsevan piirteenä²⁷, toteutuu toisessa laitoksessa entistä selkeämmin ja lähes mekaanisesti. Piirrettä vahvistaa myös toisessa laitoksessa tapahtuva Pavelin ja Boriksen kohtaaminen, jossa veljesten edustama hyvä ja paha konkretisoituu naiivin selkeästi heidän elämäntavassaan ja luonteenpiirteissään.²⁸ Psykologiselta kan-nalta Irinan vastapuolen, Lilan, kehitys on kuvaava. Hän lähestyy vähitellen Pavelin ideologista linjaa, joka osoitetaan mm. lakon epäonnistu-misen kautta ainoaksi oikeaksi toimintaperiaatteeksi. Pavel taas ei käy

romaanissa mitään syvempää henkistä kehitysprosessia läpi, vaan säilyttää ideologisen oikeaoppisuutensa kuten muutkin piirteensä alusta loppuun. Heidän suhteensa kehitys rajoittuukin oleelliselta osaltaan siihen ideologiseen muutokseen, johon Lila 'elämän opettamana' joutuu taipumaan. Kansainvälistä kommunistista avantgardea edustava Pavel kaikkietävytydessään itse asiassa vain odottaa asioiden kypsymistä sille tolalle, jolle niiden tiettyjen objektiivisten historiallisten lakien mukaisesti tuli kypsyäkin.

Kokonaisuudessaan toisen laitoksen muutoksia voidaan pitkälti pitää ensimmäisessä laitoksessa ilmenneiden propagandististen ja pedagogisten tendenssien alleviivauksina ja selvennyksinä. Nämä tendenssit ovat jo ensimmäisessä laitoksessa (erityisesti Pavelin kuvauksessa ja kertojan moraalisisissa tuomioissa) vahvasti mukana ja tuntuvat välistä kuin toisesta teoksesta tai tyyllilajista leikatulta. Dimovin läheisten ystävien välityksellä onkin tullut julkisuuteen tieto, että jo romaanin ensimmäisen laitoksen satakunta viimeistä sivua ovat syntyneet kustantajan painostuksen tuloksena.²⁹ Joka tapauksessa varsinkin henkilöhahmojen kuvauksessa vallitsevat ristiriitaiset lähtökohdat esteettisine ja filosofisine asetelmineen eivät asetu pelkästään romaanin kahden poikkeavan laitoksen välille. Ne ovat läsnä jo ensimmäisen laitoksen sisällä.

Jos yhtyy Tontšo Žetševin näkemykseen *Tytynistä* eräänlaisena kansantuomioistuimen intellektuaalisena jatkeena,³⁰ on syytä tehdä tiettyjä täsmennyksiä, joita jo historiallinen perspektiivi vaatii. Kyseiset oikeudenkäynnit ovat osoittautuneet monessa mielessä pseudo-oikeudenkäynneiksi, joiden mielivaltaisuuksia oiotaan edelleenkin entisessä sosialistisessa leirissä. Rehabilitointi koskee pitkälti myös kansallisia lahkolaisia, "sektantteja", jotka asettuivat vastustamaan Stalinin ja Kominternin linjaa. Sektanttien kohtalo stalinistisissa puhdistusoperaatioissa oli todellisuudessa tuskin yhtä ruusuinen kuin Lilan, josta neuvostoliittolainen koulutus muokkasi oikeaoppisen kommunistin. Myös Tytyynissä - erityisesti niiden ideologisten painotusten ja piirteiden osalta, jotka tulevat toisessa laitoksessa entistä hallitsevammaksi - on pseudo-oikeudenkäynnin sivumaku.

Dimov ei onnistunut luomaan työväenluokan sankareista läheskään yhtä vakuuttavaa kuvaa kuin porvariston edustajista. Ristiriitaisen ja rikkinäisen ihmisen prototyyppi, jota Dimov oli alkutuotannossaan onnistuneesti varioinut, ei ollut yhdistettävissä positiiviseen sankariin. Antagonistisia ristiriitoja ei haluttu nähdä eikä tunnustaa sosialistiseen yhteiskuntaan kuuluvaksi ilmiöksi. Tätä seikkaa kuvastaa osaltaan Pavelin suhde lahkolaisiin. Sisäiset ristiriidat pyyhkiytyvät puolueen sisältä vallanvaihdon aikoihin olemattomiin kuin taikaiskusta. Jo aikalaiskriitikki näki (vulgaarimarxilaisesta viitekehyksestään lähtien) puutteita myös toisen laitoksen henkilöhahmoissa. Yhteiskunnallinen tilanne ja silloisen kritiikin välineet eivät kuitenkaan antaneet edellytyksiä ongelman syvällisempään analyysiin ja sen todellisten taustojen pohdintoihin.

2 Soraääniä julkisesta hiljaisuudesta

Ylempänä on kuvattu, kuinka *Rabotnitšesko Delon* artikkeli "pani jokaisen paikalleen". Arvovallallaan se oli omiaan jäädyttämään keskusteluympäiriä, joka kyseisenä aikana oli kyllin normatiivinen ja ahdistava ilman korkeimman tahon suoranaista asioihin puuttumistakin. Kuvavaa on, ettei merkittävien lehtien kritiikeissä otettu toiseen laitokseen minkäänlaista kantaa kovin nopeasti. Tätä ei kuitenkaan tarvitse ihmetellä, vaikka kyseessä olikin kuumaksi yhteiskunnalliseksi ja poliittiseksi puheenaiheeksi noussut teos. Olivathan ensimmäisestä laitoksesta väärää arviointeja tehneistä jotkut saaneet maksaa virheistään jo mm. työpaikkojen ja yhteiskunnallisen aseman menetyksillä. Ilmeistä on, ettei uudesta laitoksesta uskallettu julkisesti sanoa ainakaan mitään kovin omaperäistä, ellei samalla selustaa ollut ensin varmistettu korkeimman vallan suuntaan.

Ensimmäinen näkyvä kirjallisuuskritiikin reaktio tuli vasta loppuvuodesta 1954 *Literaturen Frontin* sivuilta - eli noin vuosi toisen laitoksen ilmestymisen jälkeen. Kirjoittaja on Emil Manov, jonka arvostelu on otsikoitu: "Muutamista "Tytyynin" puutteista" (Za njakoi nedostatatši na "Tytyyn") . Arvostelu käsittää melkein koko lehden keskiaukeaman alakerrat ja keskittyy nimensä mukaisesti lähinnä seikkoihin, joissa kirjoittaja ei katso Dimovin onnistuneen. Manov pahoittelee aluksi, että kirjallisuuskritiikki tulkitsi puolueen puuttumisen kielloksi mielipiteiden vaihdolle, ennen kuin se edes oli vakavasti alkanut. Itsekin hän silti aloittaa varmalta pohjalta moittimalla Dimovin alkutuotannon objektiivismia, epäilyttäviä vieraita aiheita ja vaikutuksia, hämää psykologismia, eroottisuutta, matalaa makua ja halpahintaista erikoisuuden tavoittelua. *Tytyynin* hän kuitenkin sanoo merkinneen edistystä kirjailijan kehityksessä. Pavelin lisättyä osuutta Manov pitää pääosiltaan onnistuneena. Hahmoon on hänen mukaansa tullut lihaa ja verta mm. Lilan suhteen kautta. Pavelinkin hahmoon on tullut selkeyttä. Valitettavana vanhan linjan seuraamisena Manov taas pitää sitä, että Dimov ilman perusteita pakottaa Pavelin emigroitumaan Argentiinaan. Kosmopoliittisuuden vastaista tendenssiä heijastaa toisaalta hänen myönteinen arvionsa toisen laitoksen kielen niistä muutoksista, jotka vähentävät vierasperäisten sanojen osuutta tekstissä.¹

Lilan suhteen Manov on kuitenkin lähes kautta linjan tyytymätön ja näkee kirjailijan ajatuksen ja toteutuksen välillä huomattavan juovan. Manov kysyykin:

Miksi Lila, kaikesta ulkoisesta kauneudestaan ja kansan asialle omistautumisestaan huolimatta ärsyttää meitä? Miksi kun kirjailija puhuu hänestä, ikään kuin kaikki on kunnossa, mutta kun panee hänet toimimaan ja suhteeseen toisten ihmisten kanssa, hän menettää heti viehätyksensä?²

Manovilla on kysymykseen aikakaudelle tyypillinen vastaus valmiina. Koska Dimov ei ollut noudattanut tai ymmärtänyt oikein *Rab. Delon* ohjeita, jotkut ensimmäisen laitoksen virheet olivat vain pahentuneet. Myös Lilan ulkoisessa olemuksessa Manov havaitsee nyansseja, jotka herättävät kielteisiä tunteita. Romaanissa toistuvat lukuisia kertoja maininnat Lilan metallinsinisistä silmistä, joissa palaa kylmä tai jäätävä liekki. Nämä ominaisuudet Manov ymmärtää siten, että vaikka Lilassa on kaikkea kaunista, mitä työväenluokka saattoi antaa, hänessä on myös kommunisti-sektantin piirteitä, kuten monissa muissakin tovereissaan. Kriitikko ei kuitenkaan voi hyväksyä, että Pavelillakin on terävät läpätunkevat silmät, vaikka ei olekaan sektantti. Manov luettelee romaanista 9 kohtaa, joissa Lila esiintyy ja mainitsee tämän riitelevän Isänsä, puoluetovereidensa tai Pavelin kanssa tai toimivan jälkimmäistä vastaan kuudessa kohtauksessa (s. 33-48, 182-196, 209-224, 265-279, 331-349 ja 623-638). Kahden muun kohtauksen (s. 405-417 ja 472-482) heikkoutena Manov pitää, että Lilalla on sisäisiä ristiriitoja, kun hän joutuu tappamaan lakkopäivänä agentin ja kärsii tapahtuneesta vielä myöhemmin omantunnontuskia. Lilan viimeinenkin esiintyminen romaanissa on Manovin mielestä epäonnistunut tämän yrittäessä turhaan agitoida Irinaa kääntymään uusien vallanpitäjien puolelle (s. 927-933). Työväenluokan edustajien kuvaus ei saa Manovilta ylipäänsäkään tunnustusta. Hän katsoo, että Lilassa ja muissa luokan edustajissa, on liikaa konkreettisia puutteita ja hahmojen kasvattava voima vähenee näissä esiintyvien ristiriitojen kautta. Erityisesti Lilan ja Varvaran hahmon Manov katsoo tarvitsevan selkeyttämistä.³

Manov moittii Dimovia objektivismista; kirjailija tarkasteli asioita kuin suuren linssin läpi ja välinpitämättömästi. Objektivismia Manov haistaa mm. työläiskorttelin kuvauksissa ja siinä, miten ironisti kirjailija näkee vasemmistolaisen ja oikeistolaisen opiskelijoiden juhliivan samalla tavalla. Tällaisten seikkojen Manov katsoo estävän lukijan eläytymistä. Kirjailija oli näin paetessaan yhtä kaavaa langennut toiseen lisätesseen kielteisiin sankareihin myönteisiä piirteitä ja päinvastoin. Myöskään teoksen kieleen ei Manov ole tyytyväinen, vaan pitää sitä paikoin yhä liian salonkityylisenä, kirjallisella tavalla älyllisenä tai liian brutaalina, työväenluokan edustajalle sopimattomana. Manov ei pidä Dimovin toiseen laitokseen tekemiä korjauksia riittävänä, ja arvostelun yleinen linja sisältää pitkälti samoja näkemyksiä kuin jo kirjailijakokouksessa ja siitä seuranneessa polemiikissa esitetyissä puheenvuoroissa. Erotiikan hän sen sijaan jättää Tytynin osalta käsittelemättä.⁴ Aihe olikin osoittautunut lyömäaseeksi, joka helposti kääntyi lyöjää vastaan.

Nykyisin vallitseva näkemys kyseisestä kaudesta auttaa meitä osittain ymmärtämään sekä kirjailijan että kriitikoiden asemaa taistelussa, jossa tiettyä mallia ja kuvaa lähihistoriasta yritettiin kirkastaa kansalaisten mielissä. Yksilöllisen liikkumavaran rajallisuutta kuvastaa hyvin Manovin esittämä moite Dimoville:

Kirjailijalle on ikään kuin ollut ylipäänsä tärkeämpää ilmaista ajatuksensa kuin ilmaista se totuudenmukaisesti /.../⁵

Totuudenmukaisuuden käsite problematisoituu kuitenkin, kun kirjoittaja tarjoaa kirjailijan avuksi auktoriteettien sitaatteja tai omia ajatelmiaan. Ensin Manov lainaa Gorkia, jonka mukaan kirjallisuuden tehtävä on ottaa pientä ja luonteenomaista ja luoda siitä suurta ja tyyppillistä. Sitten Manov viittaa Stalinin vaatimukseen totuuden kirjoittamista ja palaa taas Gorkiin, joka kieltää olevansa naturalisti ja vaatii kirjallisuuden kohoamista todellisuuden yläpuolelle.⁶ Vain hiukan ylempänä hän on moittinut Dimovia siitä, mitä hän Gorkin suulla on nyt vaatimassa.

Nähdäkseni juuri pienten ilmiöiden ja nyanssien tarkastelu luonnostaan vaatii juuri lähietäisyyttä, jossa Dimoville tyyppillinen analyytinen lähikuva ja suurennuslasi ovat tarpeen.⁷ Stalinin vaatimus totuuden kuvaamiseksi on taas absurdi tarkasteltuna niitä dokumentteja vasten, joita on myöhemmin aikakaudesta paljastunut. Eikä absurdius suinkaan vähene, jos totuuden käsitettä analysoidaan taiteen filosofian kannalta tai yleisemmin ontologisessa mielessä. Manov yrittää kuitenkin täsmentää taiteen velvollisuuksia "totuuden" suhteen seuraavasti:

Jos totuus on kaunis, tehkäämme se vielä kauniimmaksi, että se sytyttäisi ihmisten sydämet taisteluun sen kunnian puolesta; jos se on ruma, maalatkäämme se vahvennetuin värein, pakottaaksemme ihmiset vihaamaan sitä ja muuttamaan elämänsä.⁸

Tämä yhteenveto toistaa periaatetta, joka hallitsee Manovin arvioita vanhoista ja uusista työväenluokan edustajista romaanissa. Kaikenkaikkiaan Manov vaatii suurta normatiivista selkeyttä, minkä uskoo parhaiten toimivan kasvatuksen välineenä.

Seuraava kansallisesti huomattavalla foorumilla ilmestynyt kritiikki ilmestyi puolisen vuotta Manovin arvostelun jälkeen *Septemvri* -lehdessä. Kirjoittaja, Al. Pešev, lähtee varovasti liikkeelle historiallisella yhteenvedolla, jonka mukaan romaanin kuvaama 30-luvulta alkanut aikakausi oli häpeällisin ja alhaisin mitä Bulgaria koko raskaan historiansa aikana on saanut kokea. Häpeällisenä Pešev pitää Bulgarian hallitsevan porvariston ja dynastian epäisänmaallisuutta heidän vamiellessaan maaperää ulkomaisille hitleristeille maan lopulliseksi orjuuttamiseksi.⁹ Puolueen sisäiset ongelmat, joita romaanissa käsitellään, saavat arvostelussa yksiviivaisen selityksen: väliaikaisesti voittanut vasemmistolahkolaisuus oli aiheuttanut kriisin puolueessa, mutta työkansan ainoana johtajana se oli löytänyt voimia ohjata kansa ainoalle oikealle tielle.¹⁰

Historialliseen katsaukseen, joka on luonnollisesti propagandaa vallitsevan yhteiskuntajärjestelmän puolesta ja sen vahvistamiseksi, Pešev käyttää arvostelunsa alussa tilaa puolentoista tiheään ladotun sivun verran.¹¹

Mielenkiintoista Peševin artikkelissa on mm. se, että kirjallisuudelle asetetut tehtävät heijastuvat myös kriitikon tapaan hahmottaa kokonaisia kirjallisia lajeja. Kirjoittaja katsoo (taas *Rabotnitšesko. deloon* viitaten), että *Tytyn* kuuluu laillisin perustein paljastavan kirjallisuuden /izoblitsatelna literatura/ kärkijoukkoon Bulgariassa.¹²

Ilmaisu "laillisin perustein" kuvastaa hyvin sitä, että taide oli tiukasti samojen lakien (pitkästi myös samojen tuomareiden) alainen kuin mikä tahansa muukin ilmiö tai subjekti yhteiskunnassa. Kritiikkiä leimaa varovaisuus, mitä puolueen pää-äänenkannattajan artikkelin seuraamukset olivat ilmeisesti vain lisänneet. Kujumdžiev on esittänyt myöhemmin, että Manov osoitti kriittisessä arvostelussaan tiettyä kansalaisrohkeutta.¹³ Pešev taas liikkui jo huomattavasti varmemmalla pohjalla Manovin jo ikään kuin tunnusteltua heikkoa jäätä ensimmäisenä. Yhä ilmeisemmäksi oli kuitenkin käynyt ettei *Tytynistä* puhuttaessa enää riittänyt pelkkä vetoaminen esimerkiksi Marxiin, Leniniin tai Staliniin; selusta täytyi turvata myös kotimaisten vallanpitäjien ja aatteen tulkitsijoiden suunnalta. *Rabotnitšesko delon* ohjeelliseen artikkeliin viittaamisesta oli näin tullut kanonisoitu kuvio kaikissa julkisissa yhteyksissä, joissa *Tytyniä* arvosteltiin.

Peševin artikkeli ei tuo oleellisesti uutta Manovin esittämiin näkemyksiin. Jossakin suhteessa hän kuitenkin on vieläkin dogmaattisempi kuin edeltäjänsä. Vaikka Pešev sanoo pitävänsä Lilasta ja antaa hahmolle huomattavasti tunnustusta kuten parille muullekin kommunistille¹⁴, löytää hänkin juuri Lilassa vakavia puutteita.

Dim. Dimovin suurin virhe mielestäni on, että on pannut sankarittarelleen liian raskaan ja epäkiitollisen tehtävän, nimittäin - olla vasemmistolahkolaisen ryhmäkuntalaisuuden virheiden ja heikkouksien lunastusuhri /... / Ei ole virhe, että vasemmistolahkolaisuutta on kuvattu nopeasti ohimenevänä sairautena *Tytynissä*, mutta epäoikeudenmukaista on, että se heitetään Lilan päälle. Liian julmasti on menetellyt kirjailija, kun kuormittaa sen virheillä tämän nuoren neidon hennot hartiat./... / Lila on neito. Onko hänen rakkautensa välttämätöntä synkentyä jostakin raaasta ja kivuliaasta traagisuudesta. Julmalla tavalla kirjailija on poistanut myös muut hänen ilonsa ja siinä missä niitä on, antaa niitä kitsaasti.¹⁵

Peševin artikkelissa on merkittävää, että hän tuo nyt selvästi julkisuudessa esille näkemyksen ensimmäisen laitoksen tiettyjen piirteiden paremmuudesta suhteessa toiseen laitokseen. Hän näet katsoo, että kysymystä sektanteista on toisessa laitoksessa paisuteltu liikaa - päinvastoin kuin ensimmäisessä laitoksessa, jossa kysymyksen käsittely keskittyy Lukanin hahmoon.¹⁶ Tavallaan myös tässä on kysymys samanlaisesta selkeyttämisen periaatteesta kuin Manovillakin. Pešev kuitenkin menee jälkimmäistä pitemmälle vaatimuksissaan. Hän ei katso vain Lilan ja Varvaran tarvitsevan kyseistä selkeyttä, vaan ulottaa sen myös Irinaan. Peševin mukaan Irina - päinvastoin kuin Boris, jota hän pitää onnis-

tuneena hahmona - jättää tietoisuuteen sekavan tunteen.¹⁷ Irina asetetaan arvostelussa tuomiolle aivan yhtä suoraviivaisin kriteerein kuin kuka tahansa reaalin henkilö kyseisen ajan yhteiskunnassa. Kirjoittaja ei hyväksy, että kirjailija ikäänkuin vapauttaa sympatiaa herättävän Irinan selvältä tuomiolta.

Millainen Irina on? Vapautammeko hänet tietoisuudessamme vai tuomitsemme. On kyse moraalisesta tuomiosta tavallisen bulgarialaisen ihmisen näkökulmasta. /... / ... hän on porvarillisen maailman uhri, traaginen luonne, mutta tämä asianhaara ei vapauta häntä vastuusta synnyinmaansa edessä /.../. Tässä on paikallaan muistuttaa absoluuttisesti oikeasta ajatuksesta, että tyyppillinen on ennen kaikkea poliittinen ongelma. /... / Irinan hahmo tarvitsee selkeyttämistä. Välttämätöntä on ristiriitaisten suhteiden poistaminen, joista eräät kätkävät vaarallisia suuntauksia lukijamme oikealle kasvattamiselle.¹⁸

Toistoa tyylikeinonaan käyttävästä artikkelista kuvastuvat jälleen ne vaikeudet, joihin Dimov joutui toteuttaessaan aikakautensa 'tilausta' (tai pikemminkin moninaisin sanktioin tuettua määräystä). Olihan juuri näkökulmien vaihtelu ja ristikkäisvalaisun tekniikka olleet Dimovin varhaistuotannon lähes eräänlaisia merkkiominaisuuksia - puhumattaakaan esim. kirjailijan ihmiskäsityksen taustalla vaikuttaneista filosofisista ja psykologisista paradigmoista.

Yllä käsitellyt arvostelut, kuten muutkin aikalaisensa, ovat nykyisestä perspektiivistä katsoen arvosteluja vain tietyin varauksin. Niitä voidaankin pitää yhtä lailla myös poliittisina julkilausumina tai propagandakirjoituksina, joissa kirjallisuus sinänsä on toissijaisessa asemassa, taistelun välikappale.

Sosialistisen realismin käsitteen ongelmallisuus tulee esille molempien arvostelujen yhteydessä. *Tytynin* tapausta v.1992 käsitellyt Tontšo Žetšev katsookin, että aikakauden kuolleita normeja ja postulaatteja saarnaava kritiikki oli sisällöltään pikemminkin sosialistista klassisismia kuin realismia.¹⁹ Joka tapauksessa kritiikki painottuu voimakkaasti akselille **teos - lukija** ja lopullinen arvio teoksesta pohjaa sen 'kasvattavaan' vaikutukseen. Täysin toinen kysymys puolestaan on, voitiinko asetettuihin päämääriin päästä niiden valmiiden, mutta ristiriitaisten reseptien avulla, joita kritiikki auliisti tarjoili. Näyttää pikemminkin siltä, että kyseisellä 'metodilla' on käyttöä edes propagandatarkoituksiin vain tiettyinä historiallisina kausina, jotka muutenkin ruokkivat vastaavia ajattelumalleja (vrt. luku X 5.)

VI PITKÄN KIRJASODAN MONET ULOTTUVUUDET

1 Tietoisuuden häilyvät rajat - päätelmiä lukijakirjeiden perusteella

Dimovin kotimuseoon on tallennettu 55 lukijakirjettä, mikä ei museon johtaja Anna Svitkovan mukaan välttämättä vastaa niiden alkuperäistä lukumäärää. Hänen arvionsa kuitenkin on, että ne sisältönsä puolesta kuvastavat varsin hyvin niitä tendenssejä, joita romaanin vastaanotossa vallitsi. Svitkova ei usko puuttuvien kirjeiden sisältävän mitään merkityksellisesti uutta lukijakunnan reaktioiden kannalta.¹

Lukijakirjeiden kirjoittamisajankohdat, määrät ja sisältö viittaavat vahvasti siihen, että romaanin saama huomio ja korkeimmalta poliittiselta taholta annetut lausunnot ovat vaikuttaneet lukijoiden kiinnostukseen, kirjoittamisaktiivisuuteen ja mielipiteisiin. Yhtään säilynyttä lukijakirjettä (BKP:n pääsihteerin kirjettä lukuunottamatta) ei ole päivätty ennen *Rab. delon* artikkelin ilmestymistä. *Tytynin* ensimmäiseen laitokseen viitataan selvästi vain 9 kirjeessä. Toisen laitoksen ilmestyttyä ei kirjeiden perusteella ole aina pääteltävissä kumpi laitos on kyseessä. Säilyneistä kirjeistä suurin osa (44/55) ajoittuu vuosille 1954-55, mihin kauteen keskittynyt kampanjointi näyttää siis tuottaneen välitöntä tulosta.²

Kirjeet ovat paljonpuhuvia dokumentteja aikakauden kulttuuriilmastosta, eikä niitä nähdäkseen ole syytä tarkastella vain intiimeinä ja välittöminä reaktioina luettuun teokseen. - Vielä vähemmän sellaiseksi saattoi jäädä pääsihteerin kirje, jonka vaikutuksia ja merkitystä on jo käsitelty. Elettiin yhteiskunnassa, jossa yksityisyyden alue oli jo lähes

kaiken kattavan valvontakoneiston vuoksi olematon. Propagandasodaksi muuttuneen polemiikin synnyttämä tilanne herättää myös laajempia kysymyksiä vapaan mielipiteen muodostuksen mahdollisuuksista yhteiskunnissa, joissa taideteokset ovat massiivisen julkisuusaparaatin tulkinta- ja lukuohjeiden armoilla. Esimerkiksi Jürgen Habermas ei juuri usko vapaan mielipiteen muodostuksen mahdollisuuksiin sen jälkeen kun 1600- ja 1700-luvulla syntynyt kahvilaperinne vapaine keskusteluineen on menettänyt merkityksensä. Hänen mukaansa julkisuus tuotetaan nykyisin yleisölle lähinnä tiedotusvälineiden kautta ja ilman autonomista keskustelua Habermasin tarkastelun näköpiirissä ovat kuitenkin lähinnä yhteiskunnat, joissa taidetta ja taidekriittiköä ei ainaakaan systemaattisesti ole liitetty esim. valtiollisen propagandan osaksi.³

Dimovin saamien lukijakirjeiden analysointi on ongelmallista monessakin suhteessa. Vain osassa niistä käy ilmi mistä laitoksesta kulloinkin puhutaan. Päiväyksen tai sisällön perusteella on selkeästi pääteltävissä vain 9 tapauksessa, että on kyse ensimmäisestä laitoksesta ja 15 tapauksessa vastaavasti toisesta. Vain kaksi kirjoittajista ilmaisee selvästi lukeneensa molemmat laitokset.⁴ Lukijakirjeiden sisältöön ja arvioihin ei silti kovin merkittävästi tunnu vaikuttaneen se, kumpi laitoksista on luettu.

Varsin yleisesti lukijat näyttävät omaksuneen arvovaltaisissa kriitikeissä ilmaistun näkemyksen siitä, että kirjailijan tuli ottaa luomistyössään oppia kansalta ja työväenluokalta. Kirjailija saakin lukijoilta monenlaisia neuvoja - pitkälti samansuuntaisia kuin kirjailijaliiton kokouksissa ja julkisissa arviointitilaisuuksissa, joissa mm. kehoitettiin seuraamaan neuvostokirjallisuuden esimerkkiä. Kuvaava ja tyyppillinen on erään asevelvollisen vuoden 1954 kesäkuussa Dimovin kustantajalle, Narodna kulturalle, Trojanista lähettämä kirje, jonka hän pyytää välittämään kirjailijalle. Kustantamon puoleen asevelvollinen kääntyy otsikolla: "Kunnioitetut toverit - toverillinen taistelutervehdys!" /uvažaemi drugari - boen drugarski privet/⁵. Kirjeen Dimoville henkilökohtaisesti osoitetussa jaksossa sotilas ensin pyytelee anteeksi rohkeuttaan ja asettuu sitten tuttavalliseen keskusteluun kirjailijan kanssa.

*/.../ vastaten kustantamon ilmoitukseen arvioinneista ja tuntien Teidät jotenkin läheiseksi kirjailijaksemme istun jakaakseni kanssanne vaikutelmia, jotka minulle jäivät teoksestanne. Haluan keskustella kanssanne tästä, koska olen vakuuttunut, että se auttaa minua ymmärtämään ja tuntemaan Teidän romaaniinne voiman. Mutta en keskustele kanssanne kuin kriitikko kirjailijan kanssa, ei ja ei, haluan vain yksinkertaisesti että keskustelemme, kuten toverit, kuin taistelijat!*⁶

Dimovista kirjoittaessaan asevelvollinen käyttää monikon ensimmäisen persoonan omistusmuotoa, vaikka muuten kirjoittaakin yksikön ensimmäisessä persoonassa. Yksityiskohta kuvastelee lukijan kokevan itsensä osaksi kollektiivia ja yhteiskuntaluokkaa, jonka edustajat sanelevat lo-

pulta ehdot myös kirjailijalle.

Kirjoittaja osoittaa teoksen puutteet ja vahvat puolet hyvin samanlaisina kuin julkinen kritiikki, henkilökohtaiset kommentit ovat lähinnä vain sotilaiden operaatioiden kuvauksiin liittyviä täsmennyksiä. Asevelvollinen lopettaa kirjeen seuraavasti:

/.../ lupaan Teille, että vielä rauhallisemmin, kovemmin ja miehekämmin seison paikallani enkä koskaan salli "Nikotianalaisten" tulevan tänne. Eikä koskaan ole tarpeen kirjoittaa uutta romaania työväen köyhyydestä, koska se on vapaa, vahva ja voimakas, koska Lilan unelma on totta.

Rakkain sotilastervehdyksin /.../7

Kenties havainnollisin esimerkki siitä mitä massiivinen julkisuustyö oli saanut aikaan on kirje, jonka Dimov sai mieshenkilöltä Tetevenistä vuoden 1954 lopulla. Kirje alkaa:

Muutamia päiviä sitten kaupungissamme suoritettiin kulttuuritalon aloitteesta Teidän loistavan romaaninne "Tytyt" arviointi. Toveri Tsvetan Minkov antoi täyden kuvauksen päähenkilöiden persoonallisuudesta, aikakaudesta ja yleensä kaikesta myönteisestä ja kielteisestä romaanissa. Jossakin salin perällä minä kuuntelin. Kuuntelin, eivätkä silmäni hievahtaneet esitelmöitsijästä. Hän niin elävästi, kuvaavasti, esitti kaiken, että sinä tahtomattasi, haluamattasi muutut korvaksi ja silmäksi ja alat elää sankareiden kautta. Hahmot, todelliset ja elävät, Teidän luomanne ja esitelmöitsijän kautta, aivan kuin laskeutuivat kuulijan luo, lumosivat hänet ja hänet vangitsivat./.../8

Tilaisuuden suggestiivisuus välittyy hyvin kirjeestä, ja mukana on uskonnolliselle hurmokselle ominaisia elementtejä. Huomiota kiinnittää mm. ilmaisu, jossa kuvataan kuinka romaanihenkilöt "aivan kuin laskeutuivat kuulijan luo". Kyseessä on ihaileva ja eläytyvä vastaanottotapa, mikä välittyy monista muistakin lukijakirjeistä. Kohta "esitelmöitsijän kautta" saa tässä kuitenkin erityisen merkityksen, sillä kirjeestä käy alempana ilmi, ettei kirjoittaja ole itse lukenut romaania, vaan ainoastaan kuullut mielipiteitä ja tulkintoja kirjasta. Teteveniläinen kääntyykin Dimovin puoleen saadakseen tämän avulla luettavakseen *Tytynin*, josta on kirjoittajan mukaansa tullut käännekohta monen ihmisen elämässä.⁹ Tällä tavalla itse fiktiosta ja jopa pelkästään siitä välitetystä kuvauksesta (toisen asteisesta fiktiosta) oli muodostunut sosiaalinen fakta, jollaisina erilaisia myyttejä voitaneen perustellusti pitää.¹⁰

Joidenkin kirjeiden sisällöt ovat hätkähdyttäviä dokumentteja aikakauden sosiaalisesta todellisuudesta ja taiteen osuudesta sen ylläpitäjänä ja luoja. Radamovon kylästä heinäkuussa -54 kirjoittava koululainen ilmoittaa kirjailijalle, että hänen lempihahmonsa teoksessa (2. laitos) on Lila, jolle "puolue on oikeassa, jopa silloinkin kun erehtyy" /..partijata e prava daže kogato greši/¹¹

Lukijakirjeiden yhtenäisestä, virallista kantaa enemmän tai vä-

hemmän myötäilevästä, linjasta erottuu kuitenkin kaksi kirjettä, joiden sisältö saa merkitystä nykyisestä perspektiivistä tarkasteltuna. Naishenkilö (ei paikkaa eikä päiväystä) toteaa, ettei yhdy käsityksiin romaanin uudelleen kirjoittamisen vaatimuksesta.¹² Nuori opiskelija asettuu samalle kannalle lokakuussa -54 päivätyssä kirjeessään. Jälkimmäinen on ainoa säilyneistä kirjeistä, joissa ilmoitetaan yksiselitteisesti kirjoittajan lukeneen molemmat laitokset. Opiskelijan kirje sisältää näkemyksiä, jotka uskallettiin tuoda julkisuuteen vasta vuosikymmeniä myöhemmin.

Koululaisena luin teoksenne Tytyn. Tänä syksynä, toisen vuoden opiskelijana, luin sen toisen laitoksen ja tänä iltana Emil Manovin artikkelin *Literaturen Front'*ista.

Olen lukenut vähän kirjoja, mutta sanon oman mielipiteeni, joka on kielteinen tämän artikkelin suhteen. Jos olisitte ottaneet huomioon hänen mielipiteensä, en olisi ottanut lukeakseni teostanne yhdellä henkäisyllä. Teillä ei olisi ollut niin suuri määrä lukijoita, jotka arvostavat sitä enemmän salaa itsekseen kuin virallisesti.

Jos olisitte seuranneet Emil Manovin ohjeita, erityisesti kielestä, kirjan arvo olisi sellainen kuin esimerkiksi on Emil Kolarovin *Kraj Maritsa*, eli lehtityyliä, karkeaa propagandaa. /... /

Kun luin Teidän kirjaanne näin todellisuuden, mutta kun luin *Kraj Maritsaa*, näin neuvosto-filmin, neuvosto-todellisuuden bulgarialaisilla nimillä.

Ensimmäinen laitos miellyttää minua enemmän.¹³

Aikakauden taustaa vasten opiskelijan kirje on mielestäni nähtävä rohkeuden osoituksena. Samalla se myös omalla tavallaan vahvistaa Radoj Ralinin näkemystä taiteen erityisestä merkityksestä funktioista totalitarismin oloissa. Taide jäi sanktioituna ja kaavoihin pitkälle pakotettunakin alueeksi, jossa oli edes hiukan tilaa yksilöllisille ja eriäville reaktioille.¹⁴ Opiskelijan kirje on myös ensimmäinen kirjallinen dokumentti, jossa koko ensimmäinen laitos asetetaan etusijalle toisen suhteen.

Lukijakirjeissä pistää silmään, että fiktion ja faktan raja lukijoiden mielessä on usein horjuva. Mallia tällaiseen suhtautumiseen oli saatu jo julkisen polemiikin lausunnoista, joissa arvosteltiin ja tuomittiin romaanin henkilöitä pitkälti samaan tapaan kuin ketä tahansa 'kansan tuomiolle' joutunutta. Joka tapauksessa yli puolessa kotimuseon lukijakirjeistä on mainintoja tai kysymyksiä, jotka osoittavat, että romaania on luettu lähinnä dokumenttina. Kirjeissä pyydetään mm. täsmennyksiä romaanissa kuvattujen tapahtumien ajankohtiin ja paikkoihin sekä tietojakin henkilöistä. Jotkut jopa pyytävät ihailemiensa päähenkilöiden osoitteita, voidakseen tavata heitä.¹⁵

Vaikkakaan säilyneiden kirjeiden edustavuutta ei voida pitää kattava koko lukijakuntaa ajatellen (esim. vallanvaihdossa häviölle jääneet), eikä kirjoittajien taustoista ole tarkempia tietoja, on aineistosta tehtävissä muutamia johtopäätöksiä. Ainakin Gatševin esittämät ja Nitševin täsmentämät teesit ns. folkloristisen tietoisuuden väistymisestä

tarkasteltavan materiaalin valossa tulevat varsin kyseenalaisiksi.¹⁶ Osoitavathan lukijakirjeet konkreettisesti, että 1800-luvulle sijoitettu naiivi suhde fiktion vallitsi ainakin hyvin näkyvässä osassa lukijoita vielä sosialismin aikanakin. On myös syytä korostaa, ettei myöskään prosessi *Tytynin* ympärillä ollut omiaan kyseistä tietoisuuden muotoa vähentämän - vaan pikemminkin päinvastoin.

2 Taide propagandan työvälineenä ja ideologisena tahratestinä

Tytynin ensimmäisen laitoksen jälkeinen, kirjailijalle tuskallinen prosessi oli jo yhteiskunnallisen laajuutensa ja merkityksensä vuoksi ainutlaatuisen Bulgarian kirjallisuuden historiassa. Monien teosten kohtalo on kuitenkin ollut vieläkin kovempi. Vuoden -56 jälkeen deklamoitu stalinismista luopuminen ei näytä radikaalisti parantaneen tilannetta. Sensuuri toimi tehokkaasti aina siihen saakka kun kustannustoiminta oli valtion monopoli.

Lienee mahdotonta arvioida moniko teos on jäänyt julkaisematta ideologisesti sopimattomana tai vaikkapa kirjailijan luokkataustan vuoksi. Omalla tavallaan kuvaavia kuitenkin ovat tapaukset, joissa kirja on vahingossa päässyt lipsahtamaan sensuurin läpi levikkiin, mutta sitten takavarikoitu sekä myyntipisteistä että kirjastoista ja tuhottu. Kiellettyjen kirjojen yhteiskunnallista painoarvoa osoittaa, että yksi näistä on Bulgarian nykyisen presidentin Želju Želevin yhteiskuntafilosofinen tutkielma nimeltä *Totalitarnata dārzava* (= Totalitaarinen valtio, v. 1982). Siitä huolimatta, että Želevin teoksessa ei fasismin analyysin yhteydessä suoraan viitatakaan sosialististen yhteiskuntien käytäntöihin, ei sosialismin oloja tunteva ajatteleva lukija voi helposti välttyä näkemästä varsin systemaattisia yhtäläisyyksiä näiden kahden järjestelmän välillä. Sattumalta ei Želev viittaakaan teoksessaan Bertolt Brechtin teeseihin ominaisuuksista, joita totuuden puhuja fasismin oloissa tarvitsee. Brechtin mukaan niihin kuuluu - rohkeuden ja älyn lisäksi - myös oveluus.¹

Vaikka Želevin teos on yhteiskuntafilosofinen tutkielma, se on itsekkin esimerkki keinoista, joihin myös kaunokirjallisuus turvautui kuvatessaan tulenarkoja aiheita. Sensuurin läpi päässeistä, mutta sitten kielletyistä kaunokirjallisista teoksista lähihistorian ajalta tunnettuja ovat ainakin Valeri Petrovin ja Radoj Ralinin näytelmä *Improvizatsija* (= Improvisaatio, v. 1963); Ralinin satiiriset aforismit *Lyti tsuski* (= Väkevää paprikaa, v. 1968); Georgi Markovin näytelmä *Da se provres pod dagata* (= Että pääset sateenkaaren läpi, v. 1967) ja Blaga Dimitrovan allegorinen romaani *Litse* (= Kasvot, v. 1981) Yhteistä näille fiktiivisille teoksille, samoin kuin myös Želevin filosofiselle tutkielmalle on moni-

tulkintaisuus. Tämä läntisessä korkeakulttuurissa lähes kanonisoitu ihanne sai paradoksaalisesti ehkä kaikkein suurimman merkityksen juuri sosialismin oloissa. - Siellä missä virallinen kulttuuripolitiikka vaati kovimpina aikoina taiteelta jopa niin pitkälle menevää selkeyttä ja ristiriidattomuutta, että kokonaiset taiteenlajit olivat vaaravyöhykkeessä.

Viimeinen tunnetuista julkaisemisen jälkeen kielletyistä romaaneista, Blaga Dimitrovan *Litse*, edustaa jo vapaamielisempää kautta kuin *Tytyn*. Edellisessä modernin kirjallisuuden keinot ovat näkyvämmiin käytössä kuin esimerkiksi *Tytynissä*. Vaikka Dimov usein leikkii erilaisen näkökulmien kaleidoskoopilla, käyttää hän välistä paljonkin myös ns. objektiivisen kerronnan keinoja. Romaanissa *Litse* taas objektiivinen kertoja häivytetään, mutta ikkunalla oleva kasvi näyttää erikoisella tavalla toimivan samassa funktiossa. Teoksen alussa on paljon puhuva motto:

Kaikki tässä kirjassa
on kuvittelua,
vain fiikus on
totta.²

Fiktion ja todellisuuden suhde problematisoituu, kun kuvauksen kohteena on ensisijaisesti sosiaalinen todellisuus monine arkielämästä tuttuine yksityiskohtineen - mitä motto kuitenkin väittää fiktioksi. Näin toteutuu karnevalisaatiolle ominainen, 'normaalin' järjestyksen kumoutuminen. Teoksen kirjoittamisen aikoihin kirjailijalta ei enää vaadittu sellaista eksplisiittistä henkilökohtaisten kantojensa paljastamista kuin stalinismin kaudella. Kirjailijaa ei välttämättä enää suoranaisesti samastettu esimerkiksi romaanin kertojaan, kuten tapahtui vielä *Tytynin* ilmestymisen aikaan. Kuitenkin 'kuvitellun' maailman kuvaus sisälsi niin paljon kriittisiä elementtejä (joita kustannustoimittajat tosin olivat jo ennen ilmestymistä runsaasti sensuroineet) että poliittista kannattavuutta laskevat päättäjät kielsivät Dimitrovan teoksen jälkikäteen.³ Hänen kuten monen muunkin kirjailijan teosten kohtalot ovat hyvin osoittaneet, että tämän päivän fiktio voi olla huomisen faktaa - ja myös päinvastoin.

Tytyniin liittynyttä prosessia (erityisesti sen kahden laitoksen ilmestymisen välisenä aikana) ei voida tarkastella irrallaan stalinismin kontekstista. Ongelmana on kuitenkin, että kaikkia asiaan liittyviä mahdollisia dokumentteja ei ole tavoitettavissa. Esimerkiksi kirjailijaliiton jaoston kokouksen puheenvuoroista on jäänyt jäljelle vain Dimovin henkilökohtaisesti paikalle hankkiman pikakirjoittajan muistiinpanot, jotka eivät ole täysin tarkkoja. Dokumenttien puuttuminen on myös osa politiikkaa, jota näytetään noudatetun *Tytyninkin* kohtaloa käsiteltäessä. Kirjailijaliitto oli kieltäytynyt hankkimasta paikalle pikakirjoittajaa vetoamalla varojen puutteeseen.⁴ Kovin perusteellisia analyysejä ja yleistyksiä stalinismin bulgarialaisesta variaatiosta ei ole tehty, vaikka esimer-

kiksi puolueen keskusarkiston dokumentteja onkin jo saatavilla. Tiettyjä peruspiirteitä stalinistisen kulttuuripolitiikan olemuksesta on kuvattu mm. peilaamalla sitä fasismien kautta, jossa kirjanpito oli tarkkaa ja jota jo pitkään on ollut mahdollista tutkia.⁵

Kiistaan *Tytynistä* sisältyy ilmeisiä henkilökohtaisia intrigejä ja muita vaikeasti selvitettäviä yksityiskohtia. Aikakauden taustaa vasten on kuitenkin mahdollista tehdä joitakin johtopäätöksiä. - Että näinkin julkinen väittely ylipäänsä oli mahdollista, perustuneen pitkälti siihen, että kysymyksessä oli nimenomaan taideteos. Taide (yhtäläillä kuin urheilu ja viihdekin) toimivat stalinismin oloissakin paljolti varaventtiilinä, jollaista ilman ei mikään yhteiskuntajärjestelmä näytä tulevan toimeen. Ja juuri yhteiskunnissa, joissa julkisen elämän muut alueet tarjoavat vain vähän liikkumatilaa, ovat edellä mainitut sektorit kohonneet tavalla tai toisella tärkeäksi. Georgi Markovin mukaan Bulgarian kirjailijaliiton asema oli taloudellisesti jopa suhteellisesti vahvempi kuin muiden sosialistimaiden. Tämä perustui mm. siihen, että Bulgarian kirjailijaliitolle tuli osa kaikista maassa julkaistuista kirjoista saaduista tuloista.⁶ Samalla kun näistä inhimillisen ilmaisun sektoreista pidettiin tarkkaa huolta, niitä myös valvottiin. Totalitaarisen mallin mukaisesti kaikkien kansalaisjärjestöjen tuli olla valtion (= puolueen) kontrollissa. Miten tämä käytännössä tapahtui, selittyy pitkälti niiden funktionaalisten erityispiirteiden pohjalta, joiden varassa totalitaarinen yhteiskunta yleensäkin toimii. Željū Želev mainitsee tällaisina piirteinä mm. totalitaarisen vakoilun. Tällä ei suinkaan tarkoiteta vain ulkomailla tai ulkomaalaisia kohtaan suoritettua vakoilua tai salaisen poliisin toimintaa, mitkä tosin ovat tärkeä osa järjestelmää nekin. Želevin mukaan totalitaarisessa järjestelmässä kansalainen on yhtä aikaa sekä vakoilija että vakoilun kohde. Jokainen on velvollinen paljastamaan kaikki järjestelmänvastaiset ilmiöt ja henkilöt. Tämä johtaa siihen, että jopa perheenjäsenet saattavat paljastaa toisiaan, lapset vanhempiaan jne.⁷ Kirjailijaliitto ei tehnyt tässä suhteessa poikkeusta. Suuren merkityksensä ja vaikutusvaltaisuutensa vuoksi liitto oli ilmeisesti paljon suuremmissa ja välittömämmässä yhteyksissä puolueen johtoon kuin useat muut organisaatiot. Monet kirjailijat kuuluivat suoraan vallan sisäpiiriin ja pysyivät jo asemansa vuoksi lojaaleina järjestelmälle. Kirjailijaliitossa, kuten yleensä kulttuurin alalla, sanktioiden paine oli voimakas molempiin suuntiin, kirjailijat saivat toimia "veitsen ja leivän välissä" kuten asia joskus aivan suoraan oli eräille kirjailijoille puolueen erään johtomiehen taholta ilmoitettu.⁸ Varsin tyypillisesti näyttävät henkilökohtaiset ristiriidat ja taiteellisiin ambitiioihin helposti liittyvä kateus ajaneen kirjailijoitakin pääsihteerin pakeille puhumaan toisen kirjailijan pään menoksi. Markovin mukaan kirjailijaliittoon oli muodostunut useampia keskenään kilpailevia klikkejä, jotka käytännössä hoitivat valtion turvallisuuspoliisin (Dâržavna Sigurnost) roolia suhteessa toisiinsa. Puolueen pääsihteerillä saattoi ainakin Živkovin kaudella olla tiedossaan joskus jopa kirjai-

lijan intiimeimmät yksityisasiat.⁹

Kontrollin ja sanktioiden lukuisista eri muodoista olivat tärkeässä asemassa erilaiset palkinnot, joita jaettiin tunnetusti kaikilla yhteiskuntaelämän saroilla kunnostuneille - enemmän tai vähemmän keinotekoisin perustein. Taiteeseen kohdistuneilla sanktioilla oli järjestelmän kannalta selvästikin tärkeä rooli ja ilmeisen laajamittaiset vaikutukset. Kirjailijaliitto toimi samalla tavoin kuin mikä tahansa vastaava ammatillinen tai kansalaisorganisaatio; oli tukemassa järjestelmää, joka sitoi puolueen sanktioihin ja kontrolliin koko väestön.¹⁰ Liiton erityinen tärkeys, mistä ovat todisteena jo sen taloudelliset resurssit, kirjailijoille rakennetut asunnot, lomakeskukset jne. perustuu tosiseikkaan, että kulttuuri toimi yhtenä kaikkein keskeisimpänä propagandan välineenä. Ja juuri propaganda häikäilemättömmässä muodossaan on totalitaarisen yhteiskunnan funktionaalisenä peruspiirteitä.¹¹ Taiteen lopullinen arvo määräytyykin pitkälti sen käyttökelpoisuudesta poliittisessa ja ideologisessa taistelussa.

Mainonnan tavoin myös poliittinen propaganda pyrkii selkeisiin dikotomioihin. Tyypillinen kummallekin on mm. retorinen kaava: 'ennen ja jälkeen'. Bulgarian taiteessa niin kuin propagandassakin tähdennettiin mitä erilaisimmin keinoin rajaa "syyskuun 9." (1944) jälkeisen ja sitä edeltäneen ajan välillä. Dimovin nähtiin (puolueen pää-äänenkannattajan mukaan) onnistuneen tehtävässään kohdassa 'ennen'. Esimerkiksi Pantelej Zarev arvioi Dimovin suoritusta seuraavasti:

Romaani Tytyn on ajateltu laajaksi bulgarialaisen porvarisluokan paljastukseksi. Tässä teoksessa ovat ilmenneet selvästi ja kiistattomasti Dimovin merkittävät ominaisuudet kertojana, joka osaa ottaa haltuunsa elämän laajan kuvan romaanin lajin avulla.

Kirjailija on suuntautunut niin tärkeään ongelmaan, joka liittyy meillä konflikteihin tupakan tuottamisessa ja viennissä ennen syyskuun 9:ttä. Hän on pystynyt käsittämään oikein millainen keskeinen merkitys tuolla kysymyksellä on ollut kansalliselle elämällemme fasismin aikakaudella maassa, joka on tupakan tuottaja ja jossa on runsaasti tupakkatyöläis-proletariaattia. Dimov on paljastanut petomaiset taistelut tupakan ympärillä, paljastanut riiston, johon kansamme joutui paikallisten ryöstäjien ja heidän ulkomaisten kumppaniensa taholta.¹²

Tässä yhteydessä on syytä pysähtyä eräisiin dokumentteihin, jotka ovat tulleet esiin mm. puoluearkistojen avauduttua käsiteltävän aikakauden osalta. Bulgarian tupakkakauppa jatkui vilkkaana myös sodan jälkeen, vaikka juuri sota-ajat ovat olleetkin erilaisilla nautintoaineilla keinotekoisin tunnettua kulta-aikaa. Tupakka- kuten muunkaan kaupan konfliktit eivät nimittäin syyskuun 9:n jälkeen suinkaan loppuneet, niiden ratkaiseminen vain tapahtui toisella tavalla. Ja ratkaisut tehtiin jokseenkin yhtä suoraviivaisesti kuin vaikkapa Dimovin romaanin kohtalosta päätettäessä: poliittisen hierarkian korkein henkilö ratkaisi asian. Näihin kirjallisuuden ulkoiisiin seikkoihin on syytä kajota siitakin syystä, että

kritiikki korosti arvioivansa teosta juuri sen historiallisen totuudenmukaisuuden perusteella.

Vasta vuonna 1991 tuli julkisuuteen tietoja, jotka osoittavat vakavia Bulgarian ja Neuvostoliiton välillä vallinneita ristiriitoja aikana, jolloin sodan jälkeisiä kauppasuhteita järjesteltiin. Samalla herää myös kysymys *Tytynin* kaltaisen teoksen ilmeisestä tarpeellisuudesta propagandavälineenä kääntämään pois huomio verisestä päivänpolitiikasta aikaan "ennen", jolloin Bulgaria kävi tupakkakauppaa saksalaisten liittolaistensa kanssa.

Bulgarialla ja Neuvostoliitolla oli ollut ainakin 40-luvun lopulla vakavia erimielisyyksiä sovittaessa hinnoista, joilla maiden välinen kauppavaihto tapahtuisi. Bulgarian tuotteista tupakka oli eräs kansantaloudellisesti merkittävimpiä. Kiistaa oli syntynyt myös siitä, miten paljon neuvostoliittolaisille tuli antaa tietoja Bulgarian taloudellisesta tilanteesta hallinnon eri tasoilla. Bulgarian ministerineuvoston puheenjohtaja Traitšo Kostov oli maan lainsäädäntöön pohjaavien oikeuksien perusteella halunnut, että Bulgaria luovuttaisi Neuvostoliitolle tietoja maan taloudellisesta tilanteesta vain kontrolloidusti, lähinnä valtiollisella tasolla.¹³ Joulukuun 6:nä 1948 Bulgarian työväenpuolueen delegaation ollessa vierailulla Moskovassa Stalin oli puhutellut bulgarialaisia puoluetovereitaan (V. Tšervenkovin yksityiskohtaisten muistiinpanojen mukaan) mm. seuraavaan tapaan:

Ette halua paljastaa salaisuuksianne? Haluatte olla riippumattomia? Ette halua meidän tietävän millaisilla hinnoilla myytte? Jos ette halua, niin sanokaa. Kääntykää meidän puoleemme valtiona. Ei, sitä te ette tee. Teidän täytyy välttämättä nöyryyttää meidän ihmisiämme. Mitä ilkeyttä. Sillä Tito aloitti. Juuri niin./.../ Jos ette halua meidän tietävän teidän salaisuuksianne, menkää helvettiin, pärjäämme ilman teitäkin. Mitä, pidätte meitä hölmöinä, ja te olette eurooppalaisia, teillä on suhteita Eurooppaan. Menkää helvettiin. Jos ette halua - ei tarvitse. Haluatte olla riippumattomia, osoittaa riippumattomuutta? Ilman teitäkin me tiedämme kaiken. Mutta minä kysyn teiltä: eikö torpedovene ole salaisuus, eivätkö sukellusveneemme ole salaisuus, meidän katjuskamme, mitä se on, eikö se ole salaisuus? Me uskouduimme teille, mutta te säilytätte meiltä salaisuuksia. Minä kysyn teiltä (tov. Tr. Kostoville), voivatko kommunistit valehdella toisilleen? /.../... Minulla oli parempi kuva teistä. Täytyy katsoa, mistä olette ja kuka Te olette. Katsokaahan tänne! Haluatte tapella. Painitaan. Mutta tietäkää, että me emme lopeta koskaan puolitiiehen. Taistelu viedään loppuun asti.¹⁴

Kun Kostov "tunnusti" seuraavan päivän tapaamisensa yhteydessä tehneensä virheen ja ottavansa kritiikistä opikseen, Stalin sanotaan vastanneen: "Hyvä, jos kerta tunnustatte virheenne, unohdetaan tämä."¹⁵

Asia ei kuitenkaan jäänyt siihen. Bulgarian etuja ajanut ministerineuvoston jäsen ja maansa poliittisen arvohierarkian toinen mies Traitšo Kostov joutui parjauksen kohteeksi. Häntä syytettiin nationalismista, neuvostovastaisuudesta, intellektuaalisesta individualismista,

vasemmistolaislahkolaisista jäänteistä, hillittömästä poliittisesta karierismista, poliittisesta antautumisesta viholliselle, hirvittävästä agenttiprovokaatiosta, salaliitosta Georgi Dimitrovia vastaan ja puolueen hajoittamisen valmisteluista. Muutamissa politbyroon ja keskuskomitean täysistunnoissa vuoden 1949 alussa Kostovin persoonallisuutta ja työtä arvioitiin Stalinin syytösten valossa. Myöhemmin Kostovia kidutettiin ja kuulusteltiin useita kuukausia, minkä jälkeen hänet tuomittiin kuolemaan.¹⁶

Kostovia ja hänen kanssaan "samanmielisiä" vastaan käydyssä prosessissa kunnostautuneista valtion turvallisuuspoliisin virkailijoista 56:lle annettiin eri asteisia (myös rahallisia) tunnustuspalkintoja.¹⁷

Taiteilijoiden selkeärajainen luokittelu eri kategorioihin palvelee päämääriä, joihin totalitaarinen yhteiskunta näyttää lainomaisesti pyrkivän. Ensinnäkin se noudattaa yksinvaltaisen puolueen rakenteellista peruseriaa, äärimmilleen vietyä ja selkeää hierarkkisuutta. Toiseksi se palvelee pyrkimystä yhteiskunnan mahdollisimman suureen yhdenmukaistamiseen kaikilla tasoilla.¹⁸

Hierarkkisuus ja sitä ylläpitävä autoritaarinen ajattelutapa ovat totalitaarisen yhteiskunnan välttämättömiä edellytyksiä, joiden suhteen juuri taide joutuu (erityisluonteensa ja tiettyyn autonomisuuteen pyrkivän perinteensä vuoksi) helposti konfliktiin. Modernin taiteen eri suuntauksukset olivat tulilinjalla yhtäläillä fasistisessa Saksassa kuin henkilökultin kauden sosialismissa.

Totalitarismin vihamielisyys nimenomaan moderneja taidesuuntia kohtaan on Želevin mukaan johdettavissa lähinnä kolmesta modernin taiteen peruspiirteestä. Modernille taiteelle on yleensä tunnusomaisia aiheiden käsittelyn suuri vapaus ja väistämätön individualistinen subjektiivisuus. Jo tämä tekee taiteilijan suhteellisen riippumattomaksi poliittisen johdon tarkoituksista ja toivomuksista. Totalitarismin oloissa tämä merkitsee eräänlaista oppositiota, mitä taas kyseinen järjestelmä ei voi sietää. Modernille taiteelle ei voida myöskään voida säilyttää sosiaalipoliittista tehtävää kasvattaa kansaa virallisten ihanteiden hengessä. Tämä on mahdotonta, koska taiteilijalla on rajaton vapaus aiheiden käsittelyssä, mikä puolestaan voi johtaa siihen, että hän voi tulkita aiheita hallitukselle epätoivotulla tavalla. Lisäksi modernia taidetta eivät kaikki voi ymmärtää, koska se vaatii tiettyä esteettistä sivistystä ja koulutuneisuutta. Kolmanneksi moderni taide ei puhu yksimerkityksellisesti - yleistävän ja pelkistetyt muotonsa vuoksi - edes asiantuntijoille. Se antaa vastaanottajille suuren tulkinnanvapauden mm. heidän omasta koulutuksestaan, temperamentistaan ja henkilökohtaisesta kokemuksestaan riippuen, mikä puolestaan saa heidät poikkeamaan stereotyyppisestä puoluekantaisesta ajattelumallista.¹⁹

Želev on tiivistänyt fasistisen Saksan johtajien kulttuuripoliittisista lausunnoista eräänlaisen yhteenvedon luonteisen luettelon niistä perusvaatimuksista, joita taiteelle asetettiin. Taide ei kyseisen konseptin mukaan saanut olla:

- a) kansalle vierasta
- b) aatteetonta
- c) epäpoliittista
- d) pessimististä
- e) intellektuaalista
- f) nihilististä
- g) hempeää
- h) modernista
- i) anarkistista jne.²⁰

Positiivisesti ilmaistuna kansallissosialistiselle taiteelle taas kuului:

- a) kansanläheisyys
- b) että se kulkee kansallissosialistisen vallankumouksen viitoittamaa tietä
- c) sankarillisuus
- d) romanttisuus
- e) velvoittavuus ja sitovuus
- f) realismi
- g) poliittisuus
- h) että taiteellinen sisältö palvelee kansan ideologista kasvattamista
- i) että se on selvää ja ymmärrettävää kaikille
- j) että se on elämänmyönteistä
- k) optimistisuus jne.²¹

Tytynin kritiikin analyysi paljastaa, että kaikki fasistiselle taiteelle sopimattomaksi julistetut piirteet on tuotu esille, kun teoksen puutteita on etsitty. Vastaavasti kaikki kohdat jotka määrittelevät fasistiselle taiteelle kuuluvia positiivisia piirteitä olivat Tytynin puolustajien lausunnoissa suoraan tai implisiittisesti mukana.

Želev ei kuitenkaan mainitse erikseen luettelossaan paria kohtaa (vaikkakin ne siihen implisiittisesti sisältyvät), jotka Tytynin kritiikissä olivat hyvinkin keskeisiä ja kuuluivat myös fasistisen kritiikin arviointiperusteisiin. Näitä ovat kosmopoliittisuus ja seksuaalinen siveettömyys, joista kumpaistakin voitiin tulkita todella väljästi - katsojan silmästä ja taka-ajatuksista riippuen. Taiteen kriteerit eivät luonnollisesti poikenneet paljonkaan niistä direktiiveistä ja yleisistä periaatteista, joiden mukaan yhteiskunnan haluttiin totalitarismin päämäärien saavuttamiseksi toimivan.

Kosmopoliittisuuden vastaisen linjan tiettyä yhtäläisyyttä totalitaristisissa järjestelmissä kuvastaa omalla tavallaan se, että esperantistit tuhottiin Neuvostoliitossa ja Saksassa melkein samoihin aikoihin.²² Želev näkee jatkuvan ulkoisen uhan esittämisen erääksi totalitarismin funktionaaliseksi peruspiirteeksi. Hänen mukaansa järjestelmä tarvitsee sitä eräänlaisena jatkuvana argumenttina, jolla se perustelee jäseniinsä kohdistaman painostuksen ja yksilön henkilökohtaisten intressien täydellisen uhraamisen valtiolle.²³ Ulkoisen uhan jatkuvaan teroittamiseen liittyy myös laajalle levinnyt vakoilumania, jonka pragmaattista käyttöarvoa vallanpitäjille esimerkiksi Aleksandr Solzhenitsyn on Vankileirien

saaristossa perustellut seuraavasti:

Luultavasti vakoilumania ei ollut pelkästään matalaotsaisen Stalinin intohimo. Se osoittautui heti käytännölliseksi kaikille etuoikeutettuun asemaan kipuaville. Siitä tuli luonteva perustelu jo kypsymässä olevalle kaikkinaiselle salailemiselle, informaation kieltämiselle, suljetuille oville, lupalappujärjestelmille, vartioiduille huviloille ja salaisille vakoiluverkostoille. Vakoilijakunnan panssariaita esti kansaa näkemästä, miten byrokratia sopi asioista, laiskotteli ja teki virheitä, miten se söi ja huvitteli.²⁴

Markov on antanut havainnollisen kuvauksen siitä, miten yliherkkä vallankumouksellista tarkkaavaisuutta harjoittava, nyt eroottisuutta vaaniva silmä saattoi (Stalinin kultin jälkeisenäkin aikana) olla.

Kun edesmennyt hyvin lahjakas kuvittaja Aleksander Denkov teki kuvituksen erääseen fantasia-romaniini /.../ ja piirsi erälle sankaritarista hameen, joka ulottui hiukkasen polvien yläpuolelle, Komsomolin keskuskomiteassa pidetään erityisistunto, jossa tuomitaan tytön näkyvien polvien epämoraalisuus, ja asiasta vedettiin mitä vakavampia poliittisia johtopäätöksiä. Saso raukan täytyi pidentää tytön hameetta, muuten ei olisi käynyt hyvin. Mutta jos katsomme tätä pientä tapausta tarkemmin, näemme että se on tyypillinen "yleiskansalliselle" vakoilun menetelmälle. Komsomolin keskuskomitean sihteeri tuskin olisi havahtunut askartelemaan jonkun tytön kevyesti kohotetun hameen kanssa. Sillä perusteella, mitä tunsin sen jäseniä tuohon aikaan /1958/, heillä ei kai olisi ollut mitään hameen korkeammallekaan nostamista vastaan. Mutta tässä tulemme yhteen kaikkein tyypillisimmistä sosialistisen Bulgarian todellisuuden sanoista - SIGNAALI. Tämä sana oli vallan luoma ollakseen hyväksyttävä synonyymi inhottavalle sanalle KANTELU. Niinpä kun teette kantelun, avoimen, puoliksi peitetyn tai salaisen, teidän toimintaanne ei nimitetä "kanteluksi", vaan "signalisoinniksi". Tuossa tapauksessa henkilö, jolle kantelutoimenne osoitatte, ei sano: "tuli kantelu", vaan aina: "tuli kanteluja!". Monikkomuoto pyrkii naamioimaan signaalin ainoan lähteen tai antamaan vaikutelman joukkoluonteisuudesta.²⁵

Silloinkin kun johtavalta taholta oli viestitetty selvä kielteisyys taideteoksen suhteen, jäivät lopullisesta toimenpiteestä vastaavat tavallisesti hämärän peittoon. Tällainen oli tilanne esimerkiksi, kun Markovin näytelmä poistettiin ohjelmistosta v. 1967 sosialisessa Narodna tsena -teatterissa. Kirjailija oli yrittänyt silloisen yleisen tavan mukaan kutsua ensi-iltaan yhteiskunnan ja puolueen johtomiehiä taatakseen näin näytelmän hyväksymisen ja kritiikin suosion. Aitiot olivat kuitenkin pysyneet tyhjinä ja vasta toisena esitysiltana oli näytökseen saapunut kolme kenraalia. Markov kuvaa kuuluisissa reportaaseissaan, kuinka noin 40 minuuttia istuttuaan kunniavieraat olivat poistuneet erään heistä lausussa voimakkaalla kenraalin äänellään läpi kireän hiljaisuuden:

Tätä ei voi katsoa enempiä! /Tova povetše ne može da se gleda!/²⁶

Näytelmän esittäminen pysäytettiin kolmannentoista kerran jälkeen hyvästä yleisömenestyksestä huolimatta. Teatterin ohjaaja sekä näyttelijöitä erotettiin. Kirjailijan halutessa löytää näytäntöjen keskeyttämisestä vastuussa olevan hänen etsintänsä päättyi tuloksettomana, vaikka hän kävi asiassa jopa puolueen pääsihteerin puheilla. Todor Živkov oli luke- nut näytelmän ja vastannut Markovin kyselyihin, ettei löydä näytelmästä mitään sopimatonta poliittisessa mielessä. Näytäntöjen lopettamisesta ei pääsihteerin ollut sanonut tietävänsä mitään, arvellut vain "tovereiden" päättäneen vastustavien mielipiteiden vuoksi lopettaa esitykset. Pääsihteerin oli vihjannut näytelmän taiteelliseen puoleen, jota hän oli sanonut olevansa epäpätevä arvioimaan. Sensurointitoimesta vastaavaa ei kirjailijan sitkeistä etsinnöistä huolimatta löytynyt miltään päätöksenteon tasolta. Aluksi näytelmä näytti jääneen kritiikin täydelliseen paitsioon. Vasta kuukausia myöhemmin puolueen pää-äänenkannattaja ilmoitti, että näytelmä oli ollut vieras bulgarialaiselle yleisölle, joka itse oli sen hylännyt. Katsomot olivat kuitenkin tyhjätkin koska lippuja ei oltu erilais- ten tekosyiden perusteella myyty.²⁷ Silloin kun taideteoksen ideologinen sopimattomuus oli vaikeasti osoitettavissa, voitiin toimenpide varsinkin kritiikin kautta panna näin helposti esteettisten puutteiden tilille.

Myös signaalin konkreettinen lähettäjä pysyi tyypillisesti anonyyminä. Päätöksistä vastaavat puolestaan viittasivat epämääräisesti, asemastaan riippuen eri suuntiin. Esimerkiksi nuorisoliiton kustanta- mon vastaava saattoi sanoa, että asia on järjestetty ylemmältä taholta ja nuorisoliiton keskuskomitean sihteeristö taas ilmoittaa, että tämä olikin ollut heitä alemman tahon kanta.²⁸

Politiikan suhde taiteeseen ei kuitenkaan paljastu vain virallisten taidepoliittisten julkilausumien eikä edellä kuvatun kehittyneen signaalijärjestelmän kautta (joka mahdollisesti mm. sen, ettei sensuuria erillisenä organisaationa varsinaisesti tarvittu). Taide oli vallanpitäjien käsissä luonteeltaan hyvinkin joustava ja monikäyttöinen työkalu, vaika sen käsitteleminen vaati oveluutta ja taitoa.

Tytynin tapaus on havainnollinen esimerkki taideteoksen, taitei- lijän, kritiikin, yleisön, julkisuuden ja valtakoneiston monimutkaisista suhteista, kun yhteiskunta on totaalisesti politisoitunut ja valta äärim- millen keskittynyt. Kulttiasemaan nousseesta teoksesta oli tullut yhteis- kunnallinen voimatekijä, realiteetti jota oli mahdoton sivuuttaa. Koska kritiikki oli ehtinyt ajautua teoksen kokonaisarviossa eri suuntaan pää- sihteerin näkemyksen kanssa, oli asia luonnollisesti korjattava. Teoksen suosiota ajatellen oli nyt helppo kääntyä kansan puoleen kriitikkoja vastaan, millä eleellä pääsihteerin - Georgi Markovin mukaan - voitti huomattavasti suosiota osakseen.²⁹ Seurasi kritiikkokuntaan kohdistunut puhdistusoperaatio stalinismin hengessä. Kyseessä oli luonnollisesti vain yksi monista älymystöön kohdistuneista pogromeista. Älymystö yleensäkin oli vaaravyöhykkeessä, sillä luokkakantaisuus toimi kriteeri- nä mitä erilaisimmista asioista päätettäessä. Älymystön tulenarka asema

näkyä varsin hyvin myös nussa arvioissa, joita kritiikki (esim. liiton tilaisuuksissa ja Zarev *Literaturen front* -lehdessä) eräistä Dimovin fiktiivisistä hahmoista antoi. Zarev suo yleensä niukasti tunnustusta Dimovin kuvaamille kommunistihahmoille, mutta älymystöstä lähteneiden kommunistien kohdalla hän tekee poikkeuksen. - Yleensä Zarev pitää, kuten myös kirjailijakokouksen arvostelijat, Dimovin tietämystä kommunisteista ja partisaaniliikkeestä osittain riittämättömänä. Maksissa ja Stefanissa Zarev kuitenkin katsoo kirjailijan onnistuneen kyseisissä hahmoissa, kun on kuvattu kommunisteja joilla oli intelligentin epävakaa psyyke.³⁰

Kritiikko näyttää joutuvan näitä hahmoja arvioidessaan osallistumaan itsensä tai oman sosiaalisen ryhmänsä tuomitsemiseen. Aivan kuin hän olisi itsekin osaltaan mukana panemassa alulle vyörytystä, jonka alle hän ja muutamat muut joutuivat.

Tytynistä oli muodostumassa näin eräänlainen ideologinen tahratesti, jonka perusteella voitiin seuloa jyviä akanoista. Se oli omalaa- tuinen peili, johon piti katsoa tietyllä tavalla ja nähdä siinä tiettyjä asioita. Ja oikeita asioita piti nähdä myös oikeassa määrin. Lopulta ei vielä tämäkään riittänyt, vaan kohtalonkysymykseksi muodostui se mitä ylin päättäjä ja hänen monimuotoiset ja -lukuiset välikätensä näkivät katsojan teoksessa näkevän. Mutta korkeampi taho vaihteli myös välistä kantojaan ja tulkintojaan arvaamattomalla tavalla. Näiden vaihtelujen seurauksena saattoi pyöveli pudota itse seuraavaksi mestauspölkylle.

Dimovin romaanin tietyt ominaisuudet, joita ylempänä olen tarkastellut, tekevät siitä mitä sopivimman kyseisenlaisiksi testiksi. Elettiin yhteiskunnassa, jossa ns. antagonistisia ristiriitoja ei virallisen totuuden mukaan ollut - ja käsillä oli teos, joka oli kuitenkin (jo kirjailijan ominaislaadusta ja tausta johtuen) ladattu täyteen mitä moninaisimpia ristiriitoja.

Anna Svitkovan analyysi kirjailijaliiton arviointikokouksen puoltavista ja vastustavista argumenteista pätee hyvin myös lehdistössä käytyyn polemiikkiin. Hänen mukaansa vastustajien silmätikkuna olivat erityisesti romaanin kohdat, joita voitiin pitää siveellisesti arveluttavina (vrt. edellä). Dimovin puolustajat taas käänsivät kirjailijaliiton myöhemmissä kokouksissa tämän syytteen zarevilaisia vastaan (pääsihteerin kirjeen avulla) siten, että jälkimmäisten väitettiin syyttävän pääsihteerää pornografisesta mausta. Näin onnistuttiin tekemään itse zarevilaisista tabun rikkojia ja leimaamaan heidät vääräoppisiksi näennäisesti ideologisista perusteista.

On tyypillistä, että fiktiota ja eläviä henkilöitä arvostellaan ja tuomitaan hyvin samanlaisin kriteerein. Tämä kuvastaa osaltaan sitä, miten vähäiseksi taiteen liikkuma-ala ja autonomia olivat käymässä. Samalla kuitenkin sosiaalisen todellisuuden tietty fiktiivinen luonne kivettyneine symboleineen kävi väistämättä yhä ilmeisemmäksi. Tilan- netta havainnollistaa esimerkiksi Dimitrovan romaani, johon aikaisem-

min on jo viitattu.

Varsinkin *Tytynin* ensimmäisen laitoksen analyysin yhteydessä olen käsitellyt jännitteitä jotka syntyvät ihmiskuvauksen erilaisten lähtökohtien (ja niihin liittyvien muotolajien) välillä. Kyse syntyneessä kiistassa ei kuitenkaan ollut enää vain esteettisistä kategorioista, vaan jännite sai nopeasti poliittisen ulottuvuuden. Jälkeen jääneiden dokumenttien perusteella teoksesta käyty kiista oli syvemmltä olemukseltaan enemmänkin juuri poliittinen kuin ideologinen. Todellisia ideologioita erimielisyyksiä ei ilmene mistään julkisista eikä muistakaan saatavilla olevista asiakirjoista, vaan ideologian suhteen vallitsee mitä täydellisimmin konsensus.

Kiistassa näyttää toimineen eräänlainen "pienien erojen narsismi". Freud käytti termiä luonnehtiessaan tapaa, jolla sosiaalisesti läheiset yhteisöt käyvät toistensa kimppuun. Hän katsoo ilmiön ainakin harmittomassa muodossaan toimivan mekanismina, jolla yhteisö vahvistaa sisäistä kiinteyttään.³²

Prosessin ymmärtämisen kannalta on syytä pysähtyä juuri kyseisiin pieniin eroihin ja erityisesti argumentteihin, jotka kiistan varsin pitkäksi ajaksi ratkaisivat ja jäädyttivät. Kuten todettiin, ero romaanin puolustajien ja vastustajien välillä kulminoitui pitkälti kysymykseen seksuaalimoraalista. Lopullinen pesäero romaanin vastustajiin saatiinkin erityisesti sillä, että syytettiin heitä pääsihteerin moraalin arvostelemisesta. Liiton sisäisessä kiistassa auktoriteetti-argumentti toimi sitä tehokkaammin mitä suoremmin se onnistuttiin liittämään pääsihteerin persoonallisuuteen. Puolueen päälehden artikkelissa (jonka voi katsoa edustavan pääsihteerin kantaa) taas auktoriteetti-argumentti saa voimansa siitä, että se vetoaa myös kansaan. Se että kysymys teoksen seksuaalisista värityksistä nousi niin ratkaisevaksi syntyneessä kiistassa, osoittaa kuinka vahvasti patriarkaalisten arvotakennelmien varassa yhteiskunta toimi.³² Samalla se kertoo myös siitä, ettei kansan isästä ja johtajasta luodussa julkisessa hagiografisessa kuvassa hyväksytty piennintäkään naarmua.

Se kuinka kritiikin lukijakuntaan kohdistamat moitteet käännettiin syytöksiksi itseään puolueen johtajaa vastaan, noudattaa eräänlaista pyhän kolmiyhteyden logiikkaa. Puolueen kansan ja johtajan kolmiyhteys merkitsi käytännössä, että jos jonkun voitiin tulkita toimineen näistä yhtäkin vastaan, hän oli syyllinen myös kaikkia muita kolmiyhteyden jäseniä kohtaan.

3 Ensimmäisen laitoksen hidas rehabilitaatio

Tytynin ensimmäisen laitoksen ympärillä käyty, poliittiseksi kampanjoinniksi muuttunut kiista ylhäältä annettuine ratkaisuihin ja lukuohjeineen oli omalaatuisella tavalla kanonisoinut toisen laitoksen. Kyseinen kanonisointi on myöhemmin nähty ratkaisuksi, jossa kirjaston kaikki osapuolet - eikä vähiten Bulgarian kirjallisuus - kärsivät valtavia tappiota.¹ Vakavalle avoimelle keskustelulle jäi vähän sijaa, kun korkein poliittinen taho oli kovalla kädellä puuttunut taideteoksesta syntyneeseen kiistaan. Romaania käsittelevät artikkelit puuttuivat lähinnä vain tyyllillisiin piirteisiin, toistelivat fraaseja enemmän tai vähemmän dogmatiikan hengessä tai jäljittivät romaanihenkilöiden prototyyppejä.²

Kielitieteilijä Dimo Iv. Dimovin arvio (vuodelta 1958) toiseen laitokseen tehdyistä kielellisistä muutoksista on kuitenkin yleisesti ottaen kielteinen. Hänen näkemyksensä on, että vierasperäisyydet, josta Dimovia oli moitittu, itse asiassa olivat jo aikoja sitten kotiutuneet bulgarialaiseen sanavarastoon.³ Paljon myöhemmin, kun kultin kautta voitiin avoimemmin arvostella, on esim. Kujumdžiev nähnyt kirjailijan tekemät myönnytykset yrityksenä sopeutua aikansa keskivertolukijan vaatimustasoon.⁴ Dimo Dimovin kommentti lienee kuitenkin Peševin jälkeen (vuodelta 1955) ensimmäinen selkeä julkinen kannanotto, jossa varhaisimman laitoksen tietyt piirteet (joskin vain suppealta stilistiseltä kannalta) arvioidaan onnistuneemmiksi kuin niiden myöhäisemmissä laitoksissa korjatut variantit.

Vaikka julkinen vaitonaisuus jatkui käytännössä lähes koko sosialismin kauden ajan, ei kysymys *Tytynistä* silti jättänyt kritiikkiä rauhaan. Pikemminkin tuntuu siltä, että siitä kansallisen kriisikauden kuvauksesta, joka *Tytyn* on, oli myös itsestään tullut eräänlainen kansallinen kompleksi tai sellaisen osa. Romaaniin ja sen laitoksiin liittyviä, kauas estetiikan rajojen yli ulottuvia, kysymyksiä oli kuitenkin mahdollista käsitellä vain peitetysti, rivien välissä. Esim. Kujumdžievin artikkelissa vuodelta 1969 on monimielinen otsikko: Dimitâr Dimovin lahjakas epäonnistuminen /Talantlivjat neuspeh na Dimitâr Dimov/. Kirjoittaja toteaa kritiikin yksimielisyyden sen suhteen, ettei Dimov ollut onnistunut luomaan Nikotianalle antipodimaailmaa.⁵ Vaikkakaan kirjoittaja ei aseta laitoksia selvään paremmuusjärjestykseen, artikkeli kuitenkin epäsuorasti kallistuu ensimmäisen laitoksen puolelle. Olihan epäonnistuneiksi katsottujen positiivisten sankareiden osuus juuri toisessa laitoksessa hallitseva.

Kujumdžiev viittaa vain ohimennen Dimovin epäonnistumisen eräänä syynä kultin kauden estetiikkaan ja toteaa, etteivät kommunistien kuvaukset muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta olleet onnistuneita Bulgarian kirjallisuudessa.⁶ Samalla hän tekee kuitenkin mielenkiintoisen kommentin Dimovin suhteen:

Mutta tämä epäonnistuminen on kovin kaunopuheinen ja opettavainen, sisältää kovin mielenkiintoisia ongelmia ohittaaksemme sen helposti, ainoastaan rekisteröidäksemme sen. ...Usein lahjakkuuden epäonnistumiset osoittautuvat hedelmällisemmiksi ja arvokkaammiksi historialle kuin mikä tahansa keskiverto menestys. ne lähentävät meitä enemmän to-
tuuksiin.⁷

Epäonnistumisen lopulliseksi syytäksi Kujundžiev tahtoo osoittaa itse kirjailijan ja hänen taustaansa, joka oli kuin toisesta maailmasta:

Hän tuli monimutkaisuuksin, hämärin psykologisin ornamentein, sairaalloisella tunteellisuudella, hänen ajatuksensa oli metafysisesti virit-
tynyttä, henkisesti herkistynyttä. Hän kantoi mukanaan sairaan maail-
man käsityksiä /... /⁸

Ilmeisesti tämänkään artikkelin tarkoitus ollut vain käsitellä vain esteet-
tisiä kysymyksiä, vaan viesti on selvästikin suunnattu laajemmalle,
erityisesti älymystölle, ja tähtää vallanpitäjien asettamiin poliittisiin
päämääriin kyseisessä historiallisessa tilanteessa.

Se että Tytynillä edelleenkin oli käyttöä eräänlaisena poliittisena
vedenjakajana, kuvastuu melko selvästi Kujumdžievin artikkelissa, joka
on kirjoitettu Prahan miehitykseen loppuneen suojasään jälkeisessä
ilmapiirissä. Lisääntynyt sotilaallinen ja ideologinen varuillaanolo mer-
kitsi myös kurinpalautusta kulttuurielämässä. Kujumdžievin artikkeli
saa painoa jo siitä syystä, että se ilmestyi juuri *Rabotnitšesko delossa*,
puolueen päälehdessä. Olihan juuri samassa lehdessä 'pantu kaikki
paikalleen' kiistassa, joka Tytynin ympärillä käytiin 50-luvun ensimmäi-
sellä puoliskolla. Joka tapauksessa kirjoitus viestii vahvasti, että toisen
maailmansodan loppuvaiheisiin liittynyt vallanvaihto kuului yhä tabui-
hin, joita voitiin käsitellä vain yhdestä näkökulmasta. Vaikka taiteen
vapaus oli suojasään aikana väliaikaisesti lisääntynytkin, oli edelleen
alueita, joilla aihe määräsi myös käsittelytavan. Kujumdžiev, joka paljon
myöhemmin katui *Rabotnitšesko Delossa* esittämiään ajatuksia ei silti kos-
kaan julkisesti esittänyt ensimmäisen laitoksen uudelleen julkaisemista.⁹

Kujumdžievin, kuten kenen tahansa lähistoriaa käsitelleen,
keskeisiä dilemmaa oli, että sosialistiseksi kutsuttuun yhteiskuntamu-
toon siirtyminen merkitsi käytännössä juuri stalinismin tuloa. Kun Ku-
jumdžiev toteaa marxismin ja syyskuun 9. 1944 pelastaneen Dimovin
lahjakkuuden pessimismiltä ja mielen tyhjyydeltä, hänen on ilmeisen
vaikea jo tekstinsä koherenttisuuden vuoksi ruveta täsmentämään kul-
tin estetiikan tuhoja esim. joissakin romaanin henkilöahmoissa.¹⁰

On ilmeistä, että mikäli poliittisia edellytyksiä vain olisi ollut,
ensimmäisen laitoksen suurempi esteettinen eheys toiseen verrattuna
olisi painanut vaakakupissa edellisen hyväksi. Ensimmäisen laitoksen
hyväksi teki tavallaan työtään mm. se, että sitä oli käännetty vieraille
kielille, vielä toisen laitoksen ilmestymisen jälkeenkin. Kun Dimovin
kootut teokset ilmestyivät 1974, viittasi Radko Trifonov arvostelussaan

näihin seikkoihin. Hänen vaatimuksensa on ensimmäinen selkeä julkinen kannanotto ensimmäisen laitoksen puolesta.

Kuten jokainen taideteos, myös "Tytyn" elää itsenäistä elämäänsä, jolla ei ole mitään yhteistä tekijänsä tarkoitusten eikä tahdon kanssa. Niin myös riippumatta siitä onko Dimov ollut vakuuttunut, että toinen laitos on hänen luomistyönsä menestys, on myös ensimmäisellä laitoksella elämisen oikeus/.... /¹¹

Kesti kuitenkin vielä kauan ennen kuin Dimovin ominaisluonne kirjailijana voitiin avoimesti tunnustaa ja tehdä siitä asianmukaiset johtopäätökset. Kun Kujumdžiev vielä 1972 oli pitänyt *Tytyniä* Dimovin tuotannon huipentumana, arvelee Ognjan Saparev pohtiessaan Dimoviin liittyviä paradokseja v. 1983, että kirjailija toteutti ilmeisesti parhaiten lahjakkuutensa erityisluonnetta romaanissa *Osâdeni Duši*. Dimovin teokset ovat Saparevin mukaan pikanttia lukemista, samalla kun niissä on myös jotakin muuta. Dimovin ansioiksi Saparev katsoo, että tällä on tarkka korva alitajunnalle ja hänen psykologinen analyysinsä on syvällistä. Kirjoittaja näkee näiden piirteiden toteutuvan paremmin ensimmäisessä kuin toisessa laitoksessa ja hän esittääkin nyt suoraan edellisen uudelleen julkaisemista.¹²

Ensimmäisen laitoksen uusi hidas tuleminen liittyy näin samalla Dimovin koko tuotannon uudelleenarviointiin. Saparev ei ole ainoa kriitikko joka nostaessaan ensimmäisen laitoksen toisen edelle myös samalla arvioi *Osâdeni Dušin* kirjailijan pääteokseksi. Myös Stojan Karolev asettaa v.1990 kirjoittamassaan artikkelissa *Tytynin* ensimmäisen laitoksen toisen edelle ja samalla esittää näkemyksensä, että *Osâdeni duši* on Dimovin pääteos.¹³

Sosialismin romahtamisen jälkeinen aika, jolloin Karolevin artikkeli on kirjoitettu, on antanut tilaa myös paljon radikaalimmille arvioille sosialistisen kauden kirjailijoista. Näissä arvioissa myös Dimov on pyritty pudottamaan sekä kansalliselta jalustaltaan että myös asemastaan yleensäkin vakavasti otettavan kaunokirjallisuuden piiriin kuuluvana kirjailijana.¹⁴ Aika oli joka tapauksessa kallistanut vaakaa ensimmäisen laitoksen hyväksi ja lopulta vuoden 1992 syksyllä se sai taas ilmestyä 40 vuoden jälkeen.

Ensimmäisen laitoksen uusi tuleminen liittyy ajankohtaan, jossa koko Bulgarian kirjallisuuden kaanon on joutunut ravistelun kohteeksi. Enää ei ole instanssia, joka voisi määritellä ainoan oikean lukutavan tai ylipäätään sitä kovinkaan tehokkaasti säädellä. Tietyissä avainasemassa on edelleenkin koululaitos, jonka yksi tärkeimmistä tehtävistä Bulgariassa, kuten kaikkialla, on kansallisen kulttuuriperinnön siirtäminen ja väistämättä myös tulkitseminen kasvaville sukupolville. Mielenkiintoisella tavalla uutta tilannetta valaisee esim. v. 1993 julkaistu, lukion kirjallisuuden opettajille tarkoitettu, Bulgarian opetusministeriön (Ministerstvo na obrazovanieto, naukata i kulturata) hyväksymä opetuksen

oheismateriaali. *Tytynin* käsittelyn yhteydessä ehdotetaan mm. ensimmäisen ja toisen laitoksen vertailemista keskenään. Painopiste opettajille esimerkkeinä annetuissa teemoissa on nyt erityisesti universaaleissa psykologisissa ja eksistentiaalisissa kysymyksissä. Pelkästään toisessa laitoksessa esiintyviä henkilöahmoja (esim. Lila) ei ehdoteta lainkaan omaksi teemakseen. Irinan hahmoa taas suositellaan käsiteltäväksi Dimovin varhaistuotannon naishahmojen rinnalla.¹⁵

Vaikka ensimmäinen laitos pääsi taas esiin vasta sosialismin romahdettua, on kuitenkin kiinnitettävä huomiota siihen, että painotukset virallisissakin arvioissa (ainakin epäsuorasti) olivat kääntyneet alkupe-
räisemmän version hyväksi jo aikaisemmin. Vallanvaihdos siten vain nopeutti prosessia, joka oli historiallisista syistä keinotekoisesti hidastunut. Nähdäkseni on kysymys nimenomaan hidastuneesta prosessista, mikä on ristiriidassa sen kanssa mitä neuvostoliittolainen Gatšev on esittänyt tarkastellessaan *Tytynin* ominaispiirteitä.

Gatševin näkemyksiin voi yhtyä siinä, että *Tytyn* sisältää ns. nopeutuneen kehityksen oloissa syntyneelle kirjallisuudelle tyypillisiä, ristiriitaisia piirteitä. Niitä ovat mm. tälle vuosisadalle ominainen psykologinen analyttisyys ja nopeatempoisuus, jotka *Tytynissä* limittyvät kerronnan perusteelliseen hitauteen ja eepiseen rauhallisuuteen - pikemminkin viime vuosisadalle tai varhaisemmille kausille ominaisiin piirteisiin.¹⁶ Jos kuitenkin tarkastellaan esimerkiksi Pavelin hahmoa (ja varsinkin hänen toisessa laitoksessa laajennettua osuuttaan), voisi romaania pikemminkin luonnehtia taantumaksi Dimovin kirjailijakehityksessä. Merkitsihän Pavel eräänlaista hagiografian sosialistisen variantin tuloa Dimovin tuotantoon.

Erityisen ilmeiseksi Gatševin termin kyseenalaisuus käy kuitenkin, kun tarkasteltavana on *Tytynin* laitosten kanonisointi ja vastaanotto. Ensimmäisen laitoksen myöhästynyt tunnustaminen on paljonpuhuva esimerkki siitä, kuinka administratiiviselta taholta pyrittiin säätelemään ja estämään prosessia, joka toisenlaisissa olosuhteissa olisi voinut tapahtua paljon nopeammin. Nykyperspektiivistä katsoen on selvää, että prosessin ohjailun taustalla on yritys vakiinnuttaa tietty yksiselitteinen kuva historiallista tapahtumista, jotka johtivat yhteiskuntajärjestelmän kumoutumiseen. Tämä vaivoin rakennettu kuva, sieti huonosti min-
käänlaista revisiota reaalisosialismin oloissa. Tytyn oli jo aiheensa kannalta teoksia, joiden suhteen kritiikin täytyi pystyä osoittamaan kategoriset ja selkeät suuntaviivat. Teoksen ominaisuudet antoivat kuitenkin kritiikille sellaiset lähtökohdat, että se joutui hämmennyksiin ja reagoi väistämättäkin ristiriitaisesti; olihan *Tytyn* 'lahjakkaasti epäonnistunut' sen suhteen mitä virallisen historiankirjoituksen pönkittäjät kirjallisuudelta vaativat.

Nämä historialliseen tilanteeseen ja totalitarismin kulttuuripolitiikkaan liittyvät seikat auttavat nähdäkseni kuitenkin vain osittain ymmärtämään kokonaisuudessaan prosessia, jonka *Tytyn* ja sen vas-

taanotto ovat käyneet läpi. *Tytyn* eri variantteineen on lähihistorian merkittävä ja laajamittainen kuvaus, joka antoi mahdollisuuksia hahmottaa kansakunnan olemassaolon kannalta kriittisiä vaiheita. Kansallisten kuten yksilöllistenkin kriisien käsittelyyn näyttää kuitenkin liittyvän myös yhteiskunnallisista oloista suhteellisen riippumattomia universaaleja tendenssejä, joilla on myös merkitystä sekä kirjallisuuden että sen reseption kehitykselle.

4 Romaani kansallisena pedagogina ja terapeutina -eräitä paralleeleja

Olen ylempänä tarkastellut kuinka *Tytyn* ja sen kirjoittaja joutuivat lähinnä poliittisen valtataistelun välikappaleiksi. Mitä funktioita teos taas on täyttänyt laajemman lukijakunnan ja koko kansakunnan kannalta, on monitasoinen kysymys, jota pyrin tässä valaisemaan lähinnä eräiden rinnastusten ja analogioiden avulla.

Aivan ilmeisesti se tehtävä, joka teokselle ideologisen kasvatuksen välineenä pyrittiin jälkikäteen säilyttämään, ei halutulla tavalla onnistunut. Eräistä antisankareista tuli pikemminkin idoleja kuin varoittavia esimerkkejä. Kirjailijoille annettu rooli nimenomaan pedagogeina näkyy jo siitä käytännöstä, että he joutuivat usein selittämään teoksiaan lukijakunnalle. Dimovin liikkuma-ala oli tällaisissa tilaisuuksissa todella mitätön, kun esim. lukijapiirit olivat jo usein lukeneet teoksen puolueen pää-äänenkannattajan ohjeiden kera. Joka tapauksessa kyseinen kirjoitus toimi ylimpänä auktoriteettinä, kun teosta julkisesti käsiteltiin. Tätä taustaa vasten tuntuu Zarevin näkemys (vuodelta 1976) Dimovista ja hänen aikalaisistaan kollegoista "erehtymättöminä pedagogeina" vähintäänkin tahattomana ironialta.¹ 'Erehtymättömiä' he saattoivat olla vain siinä mielessä, ettei heillä juuri ollut reaalista mahdollisuutta erehtyä pois annetusta totuudesta ilman että olisivat myöhemmin joutuneet katumaan ja korjaamaan virheitään. Omavaltaisuus tämän totuuden suhteen olisi merkinnyt jopa hengenvaarallisen riskin ottamista. Kyseessä oleva 'erehtymättömyys' koskee luonnollisesti myös Zarevia ja muita aikanaan epäonnisia kriitikoita.

Tytyninille, kuten taiteelle yleensäkin, annettu asema kasvatuksen välineenä kuvastuu monissa aikakauden julkisissa arvioinneissa ja dokumenteissa. Mikä taas mahdollisesti oli teoksen terapeutin funktio kansakunnalle sen suuren historiallisen murroksen ja yhteiskunnallisen kriisin käsittelyssä, on vaikeammin arvioitavissa. Myös pedagogisuuden ja terapeutisuuden suhde on jo määrittelyn kannalta ongelmallinen, ja käytännössä raja on usein liukuva. Tiettyjä periaatteellisia eroja voidaan kuitenkin hahmottaa ja täsmentää tekemällä muutamia yleis-

tyksiä sekä historiallisen käytännön että teoreettisten lähtökohtien perusteella. Michel Foucault näkee opetus- ja hoitoinstituutioiden toimivan yhteiskuntien valtarakenteiden pönkittäjinä - kuten oikeuslaitoksen ja rangaistuskäytäntöjenkin.² Hän käsittelee lähinnä valtamekanismien luonnetta ja yksilön asemaa sen kohteena. Tässä yhteydessä pyrin kuitenkin tarkastelemaan lukijoita myös subjekteina eikä vain objekteina, joiksi heidät mm. lukuohjeiden avulla yritettiin alistaa.

Kirjallisuuden terapeuttista funktiota voidaan hahmottaa sekä yksilöllisestä, että laajemmasta sosiologisesta näkökulmasta. Edellinen lähtökohta on tärkeä erityisesti siinä vielä nuorena terapiamuodossa, joka on Amerikasta levinnyt kirjallisuusterapian (bibliotherapy) nimellä myös Suomeen. Tässä keskityn lähinnä jälkimmäiseen, sosiologisesti painottuneeseen aspektiin, vaikkakin se on monessa suhteessa problematisempi, mihin mm. Freudin ja Frommin (alempana esitetyt) lausunnot viittaavat.

Taideteoksen terapeuttisesta vaikutuksesta yhteisölle on puhuttu varsinkin silloin, kun aiheena on ollut jokin kansakunnan olemassaolon kannalta merkittävä kriisivaihe. Sitä minkä tyyppisestä terapeuttisesta tapahtumasta mahdollisesti on ollut kyse, ei yleensä kuitenkaan ole yritetty tarkemmin määritellä.³ Ongelmalliseksi tällaisen tarkastelun tekee, - kuten konkreettinen tutkimuskin osoittaa - että eri yksilöiden reseptiotavat vaihtelevat oleellisesti mm. sosiaalisista taustoista riippuen.⁴ Erityisesti *Tytynin* tapauksessa voisi puhua omana tyyppinään ns. virallisesta reseptiosta, jota lukijalle tarjottiin ulkopuolelta pedagogiseksi malliksi ja ohjeeksi.* Mikäli kirjallisuuden reseptiota halutaan tarkastella juuri sen terapeuttisen funktion kannalta olisi vastaanottajaryhmien erittelyn lisäksi syytä analysoida myös itse kyseessä olevaa terapeuttista prosessia.. Vaikka psykoterapeuttinen käsitteistö diagnooseineen ei ole yksiselitteinen ja kiistaton, antaa se silti varsin loogisen viitekehyksen ja uuden näkökulman tiettyjen kirjallisten teosten vastaanottoprosessissa tapahtuneiden suurten linjanmuutosten kuvaamiseksi. Koska tämä käsitteistö on suhteellisen vakiintunut, voisi se riittävin varauksin sovellettuna vähentää ylimalkaisuutta, mikä aiheesta käytyä keskustelua on toistaiseksi vaivannut.

Kriisin käsitettä on käytetty laajasti erilaisissa yhteyksissä - mm. taloustieteessä, politologiassa, ekologiassa, lääketieteessä - ja toisistaan hieman poikkeavissa merkityksissä.⁶ Sana *kriisi* pohjautuu kreikkalaiseen sanaan *krisis*, jolla on tarkoitettu ratkaisevaa käännettä, äkillistä muutosta tai kohtalokasta häiriötä.⁷ Mainittujen tieteiden piirissä kriisi on käsitetty pitkälti juuri alkuperäiseen merkitykseensä viittaavalla

* Viktor Krivulin on puhunut vastaavasti myös ideaalilukijasta, jollainen esim. Josef Stalin oli. Hän katsoo, että Stalin oli näkymättömänä pysyvästi läsnä jopa Osip Mandelstamin, Boris Pasternakin ja Mihail Bulgakovin luomistyön korkeimmissa hetkissä.⁵

tavalla. Silloin kriisiä tarkastellaan lähinnä ulkoapäin eräänlaisena yksilön, järjestelmän tai organismin objektiivisena tilana, eikä havainnoivan tai kokevan subjektin suhdetta kriisiin juuri problematisoida.

Psykologian eräiden uusimpien terapeuttisten suuntausten piirissä kriisi kuuluu avainkäsitteisiin. Parin viime vuosikymmenen aikana on puhuttu kriisipsykoterapiasta, jonka pohjana on ns. kriisiteoria. Tarkastelen muutamalla seuraavalla sivulla joitakin tämän terapiamuodon ja teorian avainkäsitteitä, minkä jälkeen pyrin muutamien synteiesien ja rinnastusten avulla osoittamaan niiden tietyn relevanttisuuden myös kirjallisuudentutkimuksessa.

Kriisipsykoterapeuttisen suuntauksen perustajana voidaan pitää ruotsalaista psykiatria Johan Cullbergia, vaikkakin hän selvästi tunnustaa velkansa Freudille ja erityisesti Hans Eriksonille.⁸ Cullbergin mukaan psyykkisen kriisin käsitteeseen sisältyvät ulkoinen tapahtuma, tämän tapahtuman tulkinta ja reagointi tulkintaan. Näiden kolmen toisiinsa läheisesti liittyvän aspektin lisäksi kriisiä voidaan tarkastella siltä kannalta, millaista ympäristön vuorovaikutus on kriisiin joutuneen kanssa.⁹

Perinteisesti terapialla on tarkoitettu lähinnä yksilöterapiaa, mihin on omalta osaltaan vaikuttanut mm. freudilainen ajattelutapa ja käytäntö. Jo Freud oli kuitenkin ottanut käyttöön yhteisöneuroosin käsitteen, vaikka näyttää jättävän aiheen sen ongelmallisuuden vuoksi vaille yksityiskohtaisempaa tarkastelua. Hän painottaa silti voimakkaasti aiheen tutkimuksen tärkeyttä ja sanookin odottavansa, että kaikista vaikeuksista huolimatta joku vielä uskaltautuu tutkimaan sivilisoituneiden yhteiskuntien patologiaa.¹⁰ Myös perinteinen sosiologia on tarkastellut patologisia ilmiöitä lähinnä vain ns. suhteellisuusperiaatteen näkökulmasta. Tämän ajattelutavan mukaisesti yhteiskunnan katsotaan olevan normaali silloin, kun se pystyy toimimaan. Patologisuuden käsite saa merkityksen vasta, kun tarkastellaan yksilön sopeutumattomuutta yhteisöönsä.¹¹

Erityisesti toisen maailmansodan kokemusten jälkeen yhteisöjen patologioiden tutkimus näyttää nousseen uudella tavalla ajankohtaiseksi. Erich Fromm esittääkin, että samalla tavalla kuin on olemassa kahden ihmisen hulluutta "folie à deux", on olemassa myös miljoonia koskevaa hulluutta "folie a millions".¹² Psykiatrisessa diagnostiikassa erotuvat kaksi tärkeää päätyyppiä, psykoosit ja neuroosit. Edellinen edustaa niistä vaikeampaa muotoa, jonka etiologia (varsinkin skitsofrenian osalta) on yhä intensiivisen tutkimustyön kohteena. Terapiamuotoa, jota on käytetty erityisesti psykoottisessa vaiheessa olevaan potilaaseen, on nimitetty supportiiviseksi terapiaksi. Neurooseja taas on jo perinteisesti hoidettu lähinnä ns. eksploratiivisilla l. paljastavilla menetelmillä, joista juuri klassisen psykoanalyysin katsotaan edustavan niiden kaikkein puhtaimmaksi viljeltyä muotoa.¹³ Psykoterapeuttiset menetelmät voidaankin jakaa periaatteessa näihin kahteen pääryhmään, jotka eroavat merkittävästi toisistaan sekä yleisiltä päämääriltään että suhteessaan

potilaaseen ja taustalla olevaan konfliktiin.

Kyseiset menetelmät eroavat myös suhteessa transferenssiin ja käytetyn tekniikan puolesta.¹⁴ Näiden erojen selvittämiseksi turvaudun lähinnä Veikko Tähkän esittämiin luonnehdintoihin, jotka antavat (freudilaisesta viitekehystä lähtien) tiivistetyn kuvan kahden terapiatyypin yleisistä linjoista, kuten myös vallalla olleista hoitokäytännöistä.

On syytä korostaa eroja esimerkiksi suhtautumisessa potilaan tietoisuuteen ja tiedostamiseen - mikä onkin psykoterapeuttisen tekniikan kaikkein keskeisimpiä aspekteja. Supporttiivisessa terapiassa, jonka katsotaan (freudilaisittain nähtynä) käsittelevän lähinnä tietoisia ja esitietoisia ongelmia, käytetään runsaasti mm. suggestiota, manipulaatiota, ja emotionaalista purkautumista. Kun käsitellään esitietoisia ongelmia, tarvitaan joskus myös osoittamista ja selventämistä. Kahta viimeistä käytetään hyväksi myös psykoanalyysissä - kuten tulkintaakin, mikä puolestaan ei kuulu varsinaisten supporttiivisten menetelmien tekniikkaan.¹⁵ Näiden terapiamuotojen eroja voidaan luonnehtia myös tarkastelemalla potilaan ja terapeutin rooleja subjekti-objekti -suhteen valossa. Pelkistään voi todeta, että supporttiivisessa terapiassa potilas on enemmän objektin - ja paljastavassa taas vastaavasti subjektin - asemassa. Luonnollisesti terapeutin aktiivisuus on näissä metodeissa siten aivan lähes päinvastaisessa asemassa. Aktiivinen ja autoritaarinen potilaan elämään puuttuminen, esim. pakkotoimenpiteiden käyttö, tulee Tähkän mukaan yleensä kysymykseen vain tietyissä supporttiivisissä hoitomuodoissa.¹⁶

Potilaan kliinisen tilan vaikutuksen menetelmän valintaan Tähkä on tiivistänyt kuuteen pääperiaatteeeseen, jotka olen tässä pelkistänyt kolmeen kohtaan. Lähtökohtana on juuri supporttiivisen ja paljastavan menetelmän keskeisiä erojen havainnollistaminen.

- 1) Mitä akuutimpi, regressiivisempi ja vakavampi (esim psykoosit ja addiktiot) potilaan tila on, sitä, ilmeisemmin supporttiiviset menetelmät ovat ainakin aluksi perusteltuja. Mitä kroonisempi häiriö, jossa regressio on suhteellisen stabiililla tasolla, sitä enemmän paljastavien menetelmien käyttö on mahdollista.
- 2) Mitä selvemmin psykopatologinen tila on syntynyt reaktiona akuuttiin kriisiin, sitä enemmän supporttiivinen hoito on aluksi paikallaan. Mitä kauemmaksi laukaiseva kriisi on jäänyt tai mitä enemmän häiriö pyrkii kroonistumaan kriisin jälkeen, sitä enemmän on syytä harkita paljastavien tekniikoiden käyttämistä.
- 3) Mitä selvemmin neuroottisesta tai neuroosin tavoin rakentuneesta oireenmuodostuksesta tai häiriöstä on kysymys, sitä paremmin paljastavat menetelmät ovat perusteltuja. Psykoanalyttinen hoito sopii erityisesti vaikeisiin ja kroonisiin psykoneurooseista ja neuroottisen ongelman pohjalle syntyneisiin lievempiin häiriöihin. Mitä selvemmin psykopatologinen tila taas on seurausta psyykkisten struktuurien vaillinaisesta kehityksestä, sitä vähemmän paljastavista

menetelmistä on apua ja sitä enemmän on turvaututtava supportiivisiin tekniikkoihin.¹⁷

Erytisesti psykoosin hoidon osalta menetelmän valinta on psykoanalyttisesti orientoituneen Tähkänkin mukaan kategorisesti supportiivisen terapian puolella. Psykoottiset tilat merkitsevät persoonallisuuden organisaation regressiivistä hajoamista ja että ego on ainakin tilapäisesti epäonnistunut adaptiivisissä ja defensiivisissä tehtävissään:

Paljastavat toimenpiteet, joiden ensisijainen tarkoitus on potilaan vastarinnan ja defenssien heikentämisen kautta päästä käsiksi /.../ tiedostamattomiin konflikteihin, saattavat psykoottisissa tiloissa siten yleensä lisätä jo olemassa olevaa regressiota ja sisäistä kaaosta. Niin kauan kuin potilas on psykoottinen, hänen persoonallisuutensa luhistuneiden struktuurien uudelleen mobilisoituminen ja tukeminen supportiivisen terapian keinoin on siten ainoa rationaalinen hoitomuoto. Psykoottisen vaiheen mentyä ohi on joissain tapauksissa mahdollista harkita paljastavien aineiden varovaista ja vähittäistä lisäämistä.¹⁸

On syytä pitää silmällä, että terapeutin suhteeseen sisältyy valtaspekti. Myös diagnoosiin sisältyy eräänlainen hallinnollinen funktio, joka toteutuu esim. hoitomuodon valinnassa. Diagnoosien irrelevanttisuutta (sielullisten tilojen kuvaamisessa) ovat kritisoineet varsinkin ns 'puhtaan' psykoanalyysin edustajat.¹⁹ Erytisesti stalinismin kaudella myös koko yhteiskunta oli tavallaan jatkuvan ylhäältä tulevan 'diagnosoinnin' ja sitä seuranneiden toimenpiteiden kohteena.

Vielä eksplisiittisemmin kuin Tähkällä kehityksen eri vaiheet koroistuvat Johan Cullbergin kuvauksessa psyykkisen kriisin eri vaiheista ja oireiden kehityksestä traumaattisen tapahtuman jälkeen. Hänen näkemystään on tietyin sovellutuksin käytetty laajalti mitä erilaisimpien kriisien käsittelyssä. Painotuksellisenä erona Cullbergin ja Tähkän (perinteisemmässä) esityksissä on se, että edellinen tarkastelee jälkimmäistä enemmän kriisien konkreettisia ulkoisia syitä sekä niihin liittyviä sosiaalisia tekijöitä.

Cullberg viittaa useisiin tutkimuksiin, jotka näyttävät osoittavan kriisireaktioiden kehittymisen yllättävän yhdenmukaisuuden erilaisissa tapauksissa. Hän on jakanut kehityksen neljään toistaan seuraavaan vaiheeseen: 1) shokkivaihe, 2) reaktiovaihe, 3) korjaantumisvaihe, 4) uudelleen suuntautumisen vaihe. Vaiheiden kesto vaihtelee paljonkin ta-

* Ensimmäistä vaihetta, jota nimitetään myös akuutiksi shokkivaiheeksi, leimaa usein hämärtyneisyys ja voimakas regressio. Psykkinen energia pyrkii eri tavoin suuntautumaan pois todellisuudesta. Vaihe kestää kuitenkin tavallisesti suhteellisen lyhyen ajan ja vain harvoin lukkiutuu pysyvämmäksi neuroosiksi.²¹

Reaktiovaihe kestää tavallisesti shokkivaihetta pitempään ja se alkaa, kun uhriksi joutuneen täytyy avata silmänsä ja nähdä, mitä on ta-

pauksesta riippuen, vaikkakin kehityksen yleinen suunta on sama.²⁰ Kaikkiin näihin vaiheisiin voi liittyä eri asteisina mitä erilaisimpia käytöksen poikkeavuuksia.

Vaikka Cullberg ei käytä Tähkän tavoin dikotomiana supporttiivisen ja eksploratiivisen terapian käsitteitä, hänen suosittelmansa menetelmät kriisin eri vaiheissa ovat oleellisilta osiltaan analogiset. Terapian kannalta on ratkaisevan tärkeää tietää, mikä vaihe kriisin käsitteilyssä on meneillään. Yleisenä kehityslinjana on, että kriisin akuutin vaiheen jäädessä taakse supporttiivisten menetelmien osuus vähenee eksploratiivisten ja analyttisten kustannuksella. Samalla potilas muuttuu passiivisesta objektista toimivaksi ja omaehtoiseksi subjektiksi.²⁵

Edellä lyhyesti esittämieni psykoterapeuttisten käsitteiden ja käytäntöjen valossa on mielenkiintoista - ja tässä yhteydessä relevanttia, että myös taideteos (tulkintoineen) voi toimia mm. supporttiivisessa tai eksploratiivisessa funktiossa suhteessa vastaanottajaansa.²⁶ Tulkintojen vaihdellessa eri aikakausina nämä aspektit voivat korostua samassa teoksessa eri tavoin. Ylempänä olen viitannut mm. Björckiin, jonka mukaan vallitsee tietty ristiriita psykologisen ja eepin intressin välillä. Kenties tämän taustalla vaikuttaa myös funktionaalinen ristiriita, jota voidaan kuvata juuri edellä mainitulla käsitteparilla.

Kirjallisuuden ja sen terapeuttisten (tai pedagogisten) funktionaalisten paralleelien hahmottamiseksi voidaan käyttää esim. seuraavaa laatimaani yksinkertaistavaa mallia.

pahtunut tai tapahtumassa. Psykkisesti joudutaan nyt suuntautumaan uudella tavalla, että todellisuuteen voitaisiin sopeutua. Tässä vaiheessa käynnistyvät puolustusmekanismit (mm. torjunta, regressio ja projisointi). Onnettomuuteen joutunut yrittää hahmottaa kaottisen tilanteen ja usein toistaa tyypillisesti kysymyksen "miksi". Esiitetty kysymys on kuitenkin lähinnä vain muotonsa puolesta loogisiin suhteisiin viittaava. Selitykseksi annetaan tässä vaiheessa tavallisesti jokin taantuneeseen ajatteluun ja maagisiin käsityksiin perustuva näkemys. Usein ajatellaan sattuneen onnettomuuden olevan rangaistus.²²

Korjaantumisvaihetta Cullberg luonnehtii erityisesti siten, että silloin ihminen alkaa suuntautua tulevaisuuteen sen sijaan, että aikaisemmissa vaiheissa on keskittynyt täydellisesti traumaan ja menneisyyteen. Torjunnan käyttö puolustusmekanismina ei ole samalla tavoin kuin aikaisemmin tarpeellista. Vaihetta pidetään kriittisenä edistymisen kannalta, sillä todellisuuden vääristymisen pitäisi nyt olla vähimmillään.²³

Uudelleen suuntautumisen vaiheessa, mikäli onnettomuuden uhri on pystynyt työskentelemään kriisin läpi, voidaan menneisyyden tapahtumiin suhtautua uudella tavalla. Ne kyllä koetaan pysyvänä arpena, jotka voivat tuottaa välillä tuskaakin. Niistä on kuitenkin tullut elämän osa, jota ei tarvitse unohtaa ja koteloida. Horjunut itsetunto on päässyt tasapainoon ja pettymyksistä on selvitty, kun uudet objektit ovat korvanneet kadotetut.²⁴

Teos ja lukija

Teoksen piirteitä	Lukijan suhteellinen asema	
	subjektina	objektina
- klassinen taideteos/epopeija - kaikkietävä tunnistettava kertoja (opettaja) - suuret historialliset synteetit - eepiset sankarit - moraalinen musta-valkoisuus - yksitulkintaisuus	-	+
- avoin taideteos - kertoja enemmän tai vähemmän piilossa - psykologiset analyttiset lähikuvat - moraalinen problemaattisuus - monitulkintaisuus	-	+

Terapeutti ja potilas

Terapeuttinen tekniikka ja diagnoosi	Potilaan suhteellinen asema	
	subjektina	objektina
- supportiivinen - auktoriteetin ja transferenssin käyttö	-	+
Vakava diagnoosi		
- eksploratiivinen (esim. psykoanalyttinen) - abstinenssisääntö (transferenssin välttäminen)	-	+
Lievä diagnoosi		

Analogia pohjautuu siinä lukijan tai potilaan (suhteelliseen) asemaan subjektina tai objektina. Esimerkiksi historiallisista kriisivaiheista taiteen kautta hahmotettu kuva ei kuitenkaan voi olla vapaa yhteiskunnallisista valtasuhteista ja seurata välittömästi ja spontaanisti yhteisön 'paranemista'. Carl Lesche onkin todennut, että juuri ideologisista syistä kaikkien ei sallita hankkia itsetuntemusta ja vapautusta, eivätkä kaikki edes halua sitä.²⁷

Juuri tällaisiin seikkoihin pohjaa eräs *Tytyninkin* keskeisistä dilemmoista. Teos avasi (kirjailijan ilmeisesti tietämättä ja tahtomattakin) lukijoiden itsetietoisuuteen ikkunoita, jotka valtakoneistoja ohjaileva apparaatti olisi halunnut pitää kaikin keinoin kiinni. Tilanne on monessa mielessä analoginen sellaisen supportiivisen hoitosuhteen kanssa, jossa aktiivisesti puututaan potilaan elämään ja asetetaan hänet tavallaan lapsen asemaan. Siinä terapeutti ikään kuin tarjoutuu vanhempi-auktoriteetin rooliin. Potilas voi käsittää tämän tiedottomasti lupaukse-

si, että terapeutti jatkossakin ottaa vastaan ongelmien ratkaisemisen. Tällä tavoin supportiivisesti hoidetut potilaat voivat myös joutua pahoihin riippuvuusongelmiin.²⁸ Totalitaristiselle valtakoneistolle taas hierarkinen riippuvuus olekaan ongelma vaan itse päämäärä. Tällöin esim tiettyjen kriisien käsittely saattaa keinotekoisesti - ja samalla vaarallisesti - pitkittyä, kuten nykyiset Itä-Euroopan dramaattiset purkaukset ovat kouriintuntuvasti osoittaneet.

Näkemys häiriintyneen aikuisen ja lapsen aseman samankaltaisuudesta (toinen tietyn tyyppisen supportiivisen terapian - toinen taas kasvatuksen ojektina) ei ole kuulunut vain länsimaisen psykiatristen pohdintojen piiriin. Kyse on ilmeisesti laajemminkin eurooppalaisen kulttuurin sisäistämistä arvoista, jotka säätelevät mm. lapsen asemaa yhteisössä. Ylempänä lainaamani Vihrineja Vihran *Rab. delon* artikkelin ilmestymisen jälkeisessä keskustelussa esittämät kaksi kysymystä ansaitsevat tässä suhteessa erityistä huomiota. Vihra katsoi, että kriitikot (esim. Pantelej Zarev) olivat arvostellessaan *Tytyniä* tietystä siveettömyydestä samalla syyttäneet puolueen pääsihteerinä pornografisesta mausta. Vihran paljonpuhuva kysymys - sinällään kouluesimerkki foucaultilaisen vision realisoitumisesta totalitarismissa - oli kuulunut: "Epänormaalejako he ovat? Ovatko he lapsia?" Näin saavat kaksi asiaa tietyn kuvauksensa toistensa kautta. Lausumaan sisältyy tavallaan eräänlainen diagnoosi ja edustaa koruttomasti näkökantaa, jonka mukaan poikkeavat (tai sellaisiksi osoitetut) joutuivat automaattisesti kasvatettavien, likvidoitavien tai hoidettavien kategoriaan. Kuten on nähty, Zarev joka aluksi erehtyi kritiikissään liian pitkälle, mainitsee saamansa ojennuksen jälkeen Dimovin yhtenä "erehtymättömänä pedagogina". Niin lapset, kuin psyykkisesti tai näkemyksellisesti poikkeavatkin, olivat järjestelmän intensiivisen kasvatuksen kohteena. Kasvatettavana oli kuitenkin myös koko kansa, jonka opettajina juuri taiteilijat saivat ja usein halusivatkin toimia. Varsinkin Vihran lausunto osoittaa kuinka Tzvetan Todorovin kuvaama Amerikan valloittajien "toiseuden" määrittelyn logiikka toimii tälläkin vuosisadalla miltei muuttumattomana. Pakanassa nähdyn elämellisyyden tilalle vain on tullut toisinajattelijan psyykkinen poikkeavuus.²⁹

Kun viitataan supportiivisen terapian ja pedagogian analogisiin piirteisiin, on täsmennettävä, että tässä tarkoitetaan erityisesti traditio-naalista pedagogista mallia, jossa oppilaan omaehtoinen liikkuma-ala prosessissa on suppea. Esimerkiksi bulgarialainen - suggestopedisen opetusmenetelmän kehittäjä - Georgi Lozanov on kritisoinut tätä mallia mm. siitä, että se ei ota huomioon kaikkia persoonallisuuden kerroksia ja on siksi sekä tehoton että aiheuttaa kielteisiä sivuvaikutuksia.³⁰

5 Kriisin käsittelyn resptiohistoriallisia ulottuvuuksia

Tytynin käytön tietty epäonnistuminen juuri kasvatuksen välineenä perustunee pitkälti samoihin seikkoihin, joiden vuoksi perinteisen autoritaarisen opetuksen ja kasvatuksen voi yleensäkin katsoa epäonnistuneen. Perinteisessä pedagogiikassa (eikä vain sosialismissa) pyritään Lozanovin mukaan opettamaan aivoille miten niiden pitäisi toimia, kun lähtökohtana tulisi pikemminkin olla tieto siitä miten ne toimivat.¹ Lukemisprosessin kannalta *Tytyniä* voisi luonnehtia siten, että sitä lukiessa syntyy eräänlainen tietoisuuden ja paratietoisuuden ristiriita, joka perustuu itse teoksen ominaislaatuun. Kertojan ääni kyllä usein julistaa kategorisuuttaan esimerkiksi moraalisenä tuomarina, mutta samalla jäävät helposti välittömän havaintokynnyksen alapuolelle monet nyanssit jotka esimerkiksi fiktiivisten henkilöiden tajunnanvirrassa tuntuvat viestittävän lähes päinvastaisia sivumerkityksiä. Lozanov nimittää tätä enemmän tai vähemmän tietoisuuden kentän ulkopuolelle jäävää aluetta paratietoisuudeksi, joka on hänen kehittämänsä suggestopedisen metodin avainkäsitteitä. Siihen kuuluvat emotionaalisten ärsykkeiden ohella myös mm. assosioimisen, koodaamisen ja symbolistamisen monet tiedostamattomat muodot, jotka vaikuttavat persoonallisuuteen informatiivisesti, algoritmisesti ja uudelleen ohjelmoivasti. Lozanovin teesi on, että haluttu oppimisprosessi toteutuu onnistuneesti vain jos paratietoiset havainnot ovat sopusoinnussa tietoisien kanssa.² Vaikka Lozanov on kehittänyt metodinsa opetustarkoituksiin on sillä samalla myös saatu selviä psykoterapeuttisia tuloksia.³ Tämä on mielestäni vain yksi esimerkki siitä, kuinka monia yhtymäkohtia käytännössä terapeutisella ja pedagogisella prosessilla saattaa olla.

Tytynin ja sen eri laitosten vastaanottoa historiallisessa perspektiivissä on tiettyjen analogioiden ja reduktioiden avulla mahdollista tarkastella myös eräänlaisena terapeutisena prosessina. Tähän liittyy luonnollisesti tärkeitä varauksia, joihin palataan vielä alempana. Kirjallisuuden terapeutin aspektin kannalta erityisen kuvaavia ja ilmiön funktionaalisia ja rakenteellisia lainalaisuuksia paljastavia ovat ne tapaukset, joissa teos joutuu julkisen kiistan (ns. kirjasodat) kohteeksi. Totalitarismissa julkisen ja yksityisen mielipiteen suhde on erilainen kuin järjestelmässä, joissa hyvinkin vastakkaisten näkemysten julkaisu on jo suuremman lehdistönvapauden vuoksi mahdollista. Oloissa, joissa lehdistön voi katsoa edustavan useampien osapuolien ja poliittisten näkemysten kirjoa, kirjasodan taustalla olevat sosiaaliset ym. jännitteet artikuloituvat luonnollisesti paljon vapaammin.

Vertailtaessa esimerkiksi *Tytynin* ja Linnan *Tuntemattoman sotilaan* reseptioita ja niihin liittyneitä kiistoja paljastuu silti yllättävän paljon analogioita tai suoranaisia vastaavuuksia. Erityisen selväksi nämä

seikat tulevat, kun vertailu tapahtuu pitemmällä aikavälillä. Vertailuun antaa perusteita se, että molemmat kirjasodat olivat kansallisessa mitataavassa toisen maailmansodan jälkeen kaikkein merkittävimmät. Sekä Linna että Dimov käsittelivät kansallisen olemassaolon kannalta lähihistorian kriittistä vaihetta, jonka jälkiseurauksiin kumpikin kansakunta joutui suurin ponnistuksin ja menetyksin sopeutumaan. Raju yhteiskunnallinen murros (suurista keskinäisistä eroista huolimatta) oli kummassakin maassa tosiasia.

Sekä Suomessa että Bulgariassa (kuten monessa muussakin eurooppalaisessa valtiossa) voidaan toisen maailmansodan aikaista ja sen jälkeistä yleistä tilannetta luonnehtia pitkälle kriisiteorian kehittäjä Cullbergin näkemyksiin viitaten. Hänen mukaansa

...voidaan käytännössä määritellä psyykkiseksi kriisiksi yksilön psyykinen tilanne sellaisessa ulkoisessa tapahtumassa, joka on omiaan uhkaamaan yksilön fyysistä olemassaoloa, sosiaalista identiteettiä ja turvallisuutta ja perustarpeita.⁴

Cullbergin mielenkiinnon kohteena on erityisesti yksilön kriisi. Jos määritelmässä yksilön tilalle vaihdetaan kansakunta ja sosiaalisen tilalle kansallinen, ollaan hyvin lähellä sitä kollektiivista tilannetta, jossa Suomessa tai Bulgariassa toisen maailmansodan synnyttämässä murroksessa oltiin. Ulkoisen tapahtuman merkitystä korostava Cullbergin määrittely on sovellettavissa varsin hyvin kansalliselle tasolle siitäkin syystä, että kyseisten maitten kohtalona oli jo pelkästään kokonsa ja geopolitiisen asemansa vuoksi joutua suurvaltapolitiikan objektiksi. Neuvostoliitto oli julistanut sekä Suomea että Bulgariaa vastaan sodan nykyperspektiivistä katsottuna tekaistuina perustein - ja vaiheessa, jossa kumpikaan ei ollut Saksan liittolainen. Suomeen Neuvostoliitto hyökkäsi sodan alkuvaiheessa, Bulgariaan taas lopussa, jolloin saksalaiset olivat jo melkein vetäytyneet maasta. Tässä tullaan tietysti myös tosiasioihin, jotka veivät maiden historiallista kehitystä ratkaisevalla tavalla eri suuntiin. Toinen maailmansodan loppuvaiheen tuloksena ja voittajavaltioiden etupiiriin vaikutuksesta Bulgaria päätyi neuvostomalliseen yksipuoluejärjestelmään. Suomessa taas puoluekenttä monipuolistui, kun osa vasemmistosta nousi maanalaisesta asemastaan lailliseksi puolueeksi. Molemmat maat olivat kärsineet suuria alueellisia menetyksiä, maksoivat sotakorvauksia, ja monet joutuivat siirtolaisiksi. Pelkästään sodan aineellisten tuhojen korjaaminen vaati kummassakin maassa suuria uudelleenorganisointiprosesseja. Saksan puolella taistelleitten maiden entisten johtajien tyypillinen kohtalo oli molemmissa maissa samankaltainen: heidät tuomittiin sotarikollisina. Bulgariassa johdon puhdistus kuitenkin jatkui pitkään ja verisempänä sodan päätyttyäkin. Silloin olivat vuorossa sisäiset puhdistukset, jotka osaltaan pitivät yllä ja osaltaan lisäsivät sodan jälkeistä epävarmuutta ja pelkoa. Myös omaisuuden sosialisointi ja pakkokollektivisointi olivat monen yksilön psyyken mur-

taneita kansallisia traumoja, joilta Suomi sai säästyä. Sodassa Suomea vähäisemmin uhrein selvinnyt Bulgaria menetti puolestaan väestöään monin verroin pakkotyöleireillä ja kansantuomioistuimen pikaisesti toimeenpanemissa oikeudenkäynneissä.

Vaikka tarkastellun historiallisen vaiheen monet yksityiskohdat eroavat kyseisissä maissa huomattavasti, Cullbergin kuvaus tyypillisistä kriiseistä ja niiden käsittelystä valaisee hyvin tilannetta kummassakin tapauksessa. On paikallaan tässä lainata hänen näkemystään erityisesti sotashokin kokemisesta ja tyypillistä tavoista reagoida siihen, koska asiaan liittyy myös voimakas yhteiskunnallinen ulottuvuutensa:

Äkillinen ja raju kokemus siitä, että elämässä tosiaankaan ei ole mitään takeita, että ihminen on täysin alttiina, että kaaos voi syntyä ilman, että mikään jumalallinen tai yhteiskunnallinen oikeudenmukaisuus johtaa kaikkea parhain päin, on kokemus, joka haastaa peliin ihmisen koko elämänasenteen ja luottamuksen elämään. Vahva usko yhteiskunnan edustajiin (oli tämä yhteiskunta muodoltaan sitten millainen hyvänsä) on monille ihmisille paras ja vedenpitävin tapa pyrkiä turvallisuuteen ja takeisiin siitä, että pahaa ei tapahdu. Lojalisuus yhteiskuntaa kohtaan saa totemistisen (maagisesti suojelevan) merkityksen, ja jokaisen, joka uhmaa tätä lojalisuutta, koetaan vihollisena. Mielenosoittajat, pitkätukaiset, narkomaanit, rikolliset, psyykkisesti sairaat koetaan epämääräisesti yhteenkuuluviksi, johonkin pelottavaan jäsentymättömään sektoriin, jolle yhteiskunnan on asetettava rajat. Pahan sijoittaminen jonnekin oman itsen ulkopuolelle näkyväiseen maailmaan on kaikkina aikoina ollut eräs primitiivinen, magiaa lähellä oleva keino kokea itsensä oikealla puolella olevaksi ja siten samalla onnettomuuksia vastaan suojaetuksi.⁵

Bulgarian kokemaa yhteiskunnallista murrosta kuvaa hyvin vuoden 1944 syyskuun 9. päivän saama historiallisen merkkipaalun asema. Poliittisista näkemyksistä riippumatta on muodostunut tavaksi puhua "syyskuun 9:n" edellisestä ja jälkeisestä ajasta. Taas siitä, mitä tuon päivämäärän katsotaan kansakunnalle merkinneen, on todellisuudessa esiintynyt täysin vastakkaisia näkemyksiä.

Suomessa on vastaavasti puhuttu toisesta tasavallasta, jonka kirjailijaksi juuri Väinö Linna on mainittu. Dimităr Dimov muistuttaa Linnaa siinä, että hän sai kansalliskirjallisuudessa (kiisteltynäkin) merkittävän, eräänlaisen instituution aseman suhteellisen suppeasta tuotannostaan huolimatta. Molempien voi katsoa nousseen hyvin keskeiseksi ja erittäin laajan yleisön lukemaksi kirjailijaksi paitsi esteettisten ansioidensa, myös kansallisesti tärkeitten ja vielä kipeitten aihepiiriensä vuoksi. Linnan ja Dimovin laji oli laajamittainen romaani; kummankin teosta on rinnastettu eepokseen.

Toisen maailmansodan jälkeen syntynyttä tarvetta ns. epepeijan luomiseksi on jo ylempänä käsitelty Bulgarian kirjallisuuden osalta. Linnan suosio samalla vuosikymmenellä osoittaa mielestäni, vastaavan tendenssin vaikuttaneen myös Suomessa. Kenties kyse on lopulta varsin universaalista ilmiöstä, tarpeesta hahmottaa kansallisia kriisivaiheita

erityisesti sotia - tietyn muotolajin puitteissa. Tämä tendenssi on ilmeisesti ollut vaikuttamassa jo varsinaisen arkaaisen eepoksen syntyyn.

Universaalin ja kollektiivisen ilmiön taustalla on kuitenkin oltava vastaavuuksia myös yksilöllisellä tasolla. Ne heijastuvat mielestäni hyvin amerikkalaisen kirjailijan prof. Robert Randolphin esittämässä näkemyksissä, jotka perustuvat pitkälti hänen omiin kokemuksiinsa potilaiden parissa. Randolph on käyttänyt erilaisista traumoista kärsineiden potilaiden kertomuksia terapeuttisena materiaalina, johon yritetään saada eheyttä ja mielekäs juoni. Erityisen tärkeänä hän pitää, että potilas on oman kertomuksensa sankari, joka kertoo tarinansa juuri omalla kielellään eikä kuten esimerkiksi lääkäri, joka käyttää potilaalle vieraita ja irrallisia latinankielisiä termejä. Randolphin mukaan potilaan kertomuksen eheys on suorassa suhteessa potilaan minäkäsityksen eheyteen.⁶ Jungilainen psykoanalyttikko James Hillman, joka on kehittänyt potilaan kertomuksen hoitamisen ideaa, kuvaa potilaan minän ja hänen kertomuksensa suhdetta mm. seuraavanlaisella esimerkillä:

Patient say: "It doesn't make any sense; I have wasted the best years of my life. I don't know where I am, or who I am."...The patient is in search of new story, or of reconnecting with the old one. I believed the story to be the sustaining fiction ... but had taken her story literally in the clinical language in which it had been told to her, a tale of sickness, abuse, wastage of the best years. The story needed to be doctored, not her; it needed reimagining... She was indeed a victim, not of her history but of the story in which she had put her history.⁷

Ennen kuin jatkan *Tuntemattoman sotilaan* ja *Tytynin* vastaanottoprosessien ja niiden psykoterapeuttisten paralleelien tarkastelua, on syytä korostaa eräitä yhteiskuntajärjestelmistä johtuvia seikkoja, jotka merkittävästi vaikuttavat prosessien kehitykseen ja keston. *Tuntemattoman sotilaan* sensuurikysymystä pohtiva Yrjö Varpio on ottanut esille tietyt kustantajan käsikirjoitukseen esittämät poistot, joihin Linna suostui. Varpio ei anna yksiselitteistä vastausta siihen, kohdistuiko teokseen sensuointitoimenpiteitä ja ymmärtää kustannustoimittajien menettelyn ajan maun ja kirjallisen normiston taustaa vasten.⁸ Olen ylempänä kuvannut, kuinka bulgarialainen sensuuri käytännössä toimi. Myöskään siellä ei konkreettiseksi sensoriksi ilmoittautunut kukaan tai ottanut siitä henkilökohtaista vastuuta. Viitattiin vain esimerkiksi korkeampiin tahoihin tai epämääräisiin "siganaaleihin", jotka luonnollisesti myös edustivat jotakin vaikeasti määriteltävää yleistä normia. . Samoin kuin Linna myös Dimov suostui hyvinkin pitkälle kustannusvirkailijan tekemiin muutosehdotuksiin. Kummankin tapauksissa voitaisiin Varpion lähtökohdista joko kieltää sensuurin olemassaolo tai sivuuttaa koko kysymys banaalina tai puhtaasti teoreettisena. Varpioon voi silti yhtyä siinä, että *Tuntemattoman sotilaan* käsikirjoituksesta karsittujen tekstikatkelmien avulla voidaan tietyissä mielessä kartoittaa kyseisen ajan kirjallista normistoa.⁹ Sama seikka pätee tietysti myös Dimovin Tytynin suh-

teen. Etsittäessä 'alkuperäistä', kirjailijan alunperin kustantajalle esittämää versiota on Dimovin tapaus ongelmallisempi, sillä kirjailija ei säilyttänyt käsikirjoituksia eikä jättänyt jälkeensä muistiinpanoja. On voitu esittää vain arvioita siitä kuinka paljon kirjailija joutui käsikirjoitusta muokkaamaan jo romaanin ensimmäistä laitosta varten. Dimovin tukala asema yhteiskunnan viralliselta taholta tulevien paineiden alla näkyy tietysti jo siinä, että hän joutui kirjoittamaan teoksestaan uuden, ensimmäisestä poikkeavan version.

Kai Laitinen on todennut, että *Tuntemattoman sotilaan* ilmestyessä (1954) aika oli kypsä sodan tilityksille.¹⁰ *Tytynin* osalta voi todeta melkein päinvastoin: aika ei - ainakaan valtaa pitävien kannalta - ollut vielä lainkaan kypsä sen kriisin aitoon käsittelyyn, mitä sota ja siihen liittynyt yhteiskuntajärjestelmän kumoutuminen merkitsi. Täsmennyksenä on syytä lisätä, että niin Suomessa kuin Bulgariassakin asioita kyllä käsiteltiin ja tilitettiin eri taiteen alueilla. Oleellisinta on kuitenkin tiettyjen aiheiden käsittelytapa, johon liittyvät läheisesti myös tiettyjen kirjallisuudenlajien ja tyyliuuntien ominaispiirteet. Käydyissä kiistoissa nämä ensisijaisesti estetiikan alueelle kuuluvat seikat saivat niin stalinistisessa Bulgariassa kuin myös sodan jälkeisessä Suomessa korostetun poliittisen sisällön, ja alettiin penkoa kirjailijoiden poliittisia kantoja.

Tuntemattoman sotilaan ympärillä käyty väittely vaikutti Suomessa vapauttavasti sekä kirjallisuuteen että yhteiskunnalliseen ilmapiiriin. Esimerkiksi Linnan seuraava teos *Täällä pohjantähden alla* v.1959-1962 ei kipeistä aiheistaan huolimatta joutunut vastaavan polemiikin kohteeksi, ja savu kirjasodan yltä hälveni melko nopeasti.. Dimovin *Tytynin* erilaisista asemaa tässä suhteessa kuvaa hyvin Krâstju Kujumdžievin näkemys, että korkeimman tahon annettua lausuntonsa teoksesta siitä oli tullut eräänlainen tabu, jota kritiikki lähestyi varovasti kuin vaarallista miinakenttää.¹¹

Näiden erojen taustalla vaikuttavat luonnollisesti yhteiskunnalliset tekijät. Bulgariassa sosialismi, erityisesti stalinistisessa vaiheessaan, merkitsi kulttuuritarjonnan määrällisen lisääntymisen ohella myös keskusjohtoista kulttuuripolitiikkaa, jonka yhtenä säätelijänä toimi yliherkkä ja joskus paranoidistikin reagoiva sensuuri. Suomessa kehitystä voisi kuvata pikemminkin päinvastaiseksi. Monet sellaiset äänet ja näkemykset, jotka sotien välisenä aikana eivät olisi kirjallisuudessa saaneet suunvuoroa, nousivat nyt vahvasti kuuluville esim. Linnan romaaniutuotannossa. Tosin sensuuri muodossa tai toisessa jatkui myös sodanjälkeisessä Suomessa. Usein oli kyse itesesensuurista, varsinkin kustantajat saattoivat pelätä neuvostovastaisuuden leimaa. Kuvaavaa on esimerkiksi Solzenitsynin *Vankileirien saariston* painattaminen Ruotsissa niinkin myöhään kuin 1974.

Tytyniin liittynyt kirjasota oli Bulgariassa laatuaan viimeinen, vaikka jo ilmestyneitäkin teoksia hävitettiin vielä 1980-luvulla, kuten Želevin ja Dimitrovan tapaukset ovat osoittaneet. Kyseessä eivät kuiten-

kaan olleet laajat ja avoimet kiistat, jollaisia kirjasodilla yleensä ymmärretään, vaan pikemminkin hiljainen ja mahdollisimman huomaamaton tuhoaminen. Yhteiskunta säilytti näin totalitarismille ominaisen piirteensä juuri siinä, että lähihistorian tiettyjä kysymyksiä sivuava avoin ja kriittinen keskustelu oli jokseenkin mahdotonta.

Laajemmassa perspektiivissä *Tytynin* ja *Tuntemattoman* reseption suuret kehityslinjat ovat silti samansuuntaiset, vaikka ne noudattavakin varsin erilaista aikataulua. Suomessa *Tuntemattoman sotilaan* vastaanottoa on kartoitettu yksityiskohtaisesti. Tutkimus on paljastanut reseption muuttumisen eri aikakausina ja analysoinut mm. lukijoiden sosiaalisen taustan vaikutusta lukutapaan. Bulgariassa ei *Tytynin* reseption osalta vastaavia analyysejä ole ainakaan toistaiseksi tehty. Tämä puute ei silti estä suurten peruslinjojen rinnastuksia ja niiden taustalla olevien lainalaisuuksien hahmottamista.

Vaikka *Tytynin* kaksi tosistaan poikkeavaa laitosta näyttää ensi silmäykseltä mutkistavan vertailujen tekoa, tilanne on kuitenkin tiettyssä mielessä melkein päinvastainen. Toinen laitos on arvokas dokumentti silloin, kun teosta tarkastellaan nykyaikaisen reseptiotutkimuksen läh-tökohdista osana yhteiskunnallista viestintäprosessia, jonka keskeisiä osallistujia ovat kirjailija, teos, kustantaja, kriitikki ja lukija.¹² Muutokset, joita kirjailija teokseensa teki osoittavat konkreettisesti, miten hän pyrki reagoimaan kritiikkiin. Samalla käy yhä ilmeisemmäksi tietty esteettisten konseptioiden ristiriitaisuus, jota on tarkasteltu ensimmäisen laitoksen analyysin yhteydessä. Jo varhaistuotannossaan psykologisiin analyyseihin kallistuva kirjailija ei pystynyt täyttämään hänelle asetettua tehtävää: luoda riittävän uskottava kommunistien ja partisaanien taistelua kuvaava epepeija.

Terapeuttista viitekehystä soveltaen voidaan *Tytynin* tarkasteltavien laitosten katsoa edustavan kahta eri vaihetta ja aspektia kriisin käsittelyssä. Nämä erilaiset vaiheet kuvastuvat paralleelisina, mutta hiukan eri tavoin myös *Tuntemattoman sotilaan* ja sen filmiversioiden vastaanotossa. Katarina Eskola on luonnehtinut lukutavan muutosta mm. siten, että teos on 50-luvulta 80-luvulle tultaessa muuttunut kansallisesta terapeutista eräänlaiseksi toimintojen tulkiksi.¹³ Silti on mielestäni syytä täsmentää, että myös tulkintaa on pidettävä terapeuttisena tapahtumana - erityisesti psykoanalyysissä. Teoksen merkitys toimintojen tulkina ei siten välttämättä vähennä tai kumoa sen terapeuttista funktiota. Kyse on nähdäkseni pikemminkin vain eri tyyppisestä terapeuttisesta tapahtumasta, jonka taustalla on erilainen vaihe kriisin käsittelyssä. Terapeuttisen tapahtuman enempää kuin kriisin vaiheenkaan kuvausta ei kuitenkaan voida esittää suoraan ehdottomien ja täysin selvärajaisten kategorioitten avulla, vaan pikemminkin erilaisina siirtyminä teoreettisten ääriarvojen välillä.

Sekä romaanin *Tuntematon sotilas* että siitä tehtyjen elokuvaversioiden vastaanotto kuvastavat sitä, että eeppeisiä mittasuhteita lähente-

levistä sankareista - eräänlaisista selviytymisen toiminnallisista malleista - on yleisön kiinnostuksen painopiste siirtynyt psykologisempaan suuntaan. Rokkaa, joka juuri tällaista hahmoa parhaiten edustaa, ei Katarina Eskolan tutkimuksen mukaan koeta enää 80-luvun alussa samalla tavalla romaanin keskushahmoksi kuin noin vuosikymmen aikaisemmin. Lukijoiden kiinnostus ja huomion oli nyt jakautunut tasaisemmin eri henkilöiden kesken. Aivan kuin havaintokenttä olisi laajentunut ja sen piiriin yhä enemmän päässeet myös ne hahmot, jotka eivät Rokan tavoin enää edustakaan selviytymisen aspektia.¹⁴ Kimmo Jokisen ja Maarja Lingon tutkimus Rauni Molbergin *Tuntematon sotilas* -elokuvan vastaanotosta vahvistavat tendenssin jatkumisen varsin selkeänä vielä Eskolan tarkasteleman ajankohdan jälkeenkin. Jokinen ja Linko ovat tiivistäneet kuvaavasti mielenkiinnon painopisteen siirtymistä Rokasta Hietaseen siten, että taitajan tilalle on noussut pohtija.¹⁵

Psykoterapeuttisten paralleelien kannalta kyse on tavallaan siirtymisestä supportiivisesta eksploraatiivisen prosessin suuntaan. Torjunta ei toimi enää suojamekanismina samalla tavoin kuin ennen, vaan myös muut kuin koetuksen selviytymistä edustavat hahmot nousevat tietoisuuden ja pohdinnan piiriin. Ajalliseen etäisyyteen (johon kokonaisuutena nivoutuu tietysti mm. monia sosiologisia tekijöitä, lukijasukupolvet jne) liittyvää vastaanottotavan muutosta voisi joiltakin osin kuvata myös brechtiläisen vieraannuttamisefektin avulla. Mielestäni se, että teosta ei nykyisin tarkastella ja arvioida samassa määrin kuin ennen suoranaista todellisuuden kuvauksena, kuvastaa eräänlaista lukemistavan viilenemistä. Ajallinen välimatka näyttää siten toimineen todellisuusilluusiota rikkovan vieraannuttamisefektin tavoin, ja vastaanottotavan voidaan katsoa tulleen entistä analyttisemmäksi. Ilmiötä voisi kirjallisuuden lajeihin suhteutettuna kuvata myös siten, että ne piirteet teoksessa, jotka lähentävät sitä eepokseen (mm. ylivertainen sankari ja tapahtumien kytkeytyminen myyttiseen kansalliseen menneisyyteen ja sen hahmoihin) ovat eräiltä osin menettäneet aktualisuuttaan. Ulkoisen toiminnan sijaan ovat nyt aikaisempaa enemmän saaneet lukijan huomiota myös sotilaiden sisäiset mielenliikkeet.

Sekä Dimov että Linna joutuivat teostensa vuoksi käymään läpi kirjasodan. Monilta osin erilaisten teosten yhteisenä piirteenä on niiden tarjoama uusi näkökulma, johon johtava kritiikki reagoi aluksi hyvin kielteisesti. *Tuntematonta sotilasta* moitittiin sammakkoperspektiivistä; teoksen näkökulmahan asettuu pitkälti yhden jalkaväkikomppanian yksilöiden tasolle. Vastaavasti Dimovin yksityiskohtaisia lähikuvia ja psykologista, ymmärtävää otetta (erityisesti vihollisen osalta) ei kritiikki ollut valmis hyväksymään. Kuten on havaittu, erityisen ankarasti kritiikki puuttui näihin piirteisiin silloin, kun kuvattavana olivat viholliset. Romaanin toiseen laitokseen vaadittiin lisää partisaanien sankarillisten taistelujen kuvausta. Tällä haluttiin siirtää painopistettä juuri suuntaan, mikä tekisi teoksesta epepeijan. Teoksen erilaisista kokonaisarvioista

riippumatta oli kaikki julkinen kritiikki kyseisen vaateen suhteen varsin yksimielinen. Vaatimusten suunta oli yksityiskohtaisista lähikuvista ja analyysseistä suuriin panoraamoihin ja synteeseihin.

Joskin pyrkimys laajojen eppisten kokonaisuuksien luomiseen suurten historiallisten murrosten kuvaamiseksi ja käsittelemiseksi vaikuttaa universaalilta piirteeltä, esimerkiksi Bulgariassa ylhäältä johdettu kulttuuripolitiikka osaltaan vielä vahvasti kyseistä tendenssiä. Kujumdžievin mukaan kirjallisuus vuoteen -56 saakka oli luonteeltaan pateettista, ylisti vapaustaistelijoiden moraalista suuruutta ja paljasti kansan luokkavihollisten moraalisen rappion. Painopiste oli taistelevien voimien ulkoisen yhteentörmäyksen kuvaamisessa. Siinä ei kysytty enää "miksi", vaan näytettiin "kuinka". Juonen kehittäminen ja laajat kuvaukset hallitsivat syvyyden kustannuksella.¹⁶ Hän luonnehtii vuotta -56 edeltävää aikaa ja sen jälkeen tapahtunutta asteittaista muutosta mm. seuraavasti:

Muodot pyrkivät monumentaalisuuteen ja eppisyyteen, eivät intellektuaaliseen analyttisyyteen. Selkeys, lopullisuus, asioiden kategorisuus johtavat myös taideteoksen samaan /.../, rakennelman lopullisuuteen ja kategorisuuteen. Itse historia on kovin kategorinen, se vaatii häikäilemättä, ehdoitta ja hypnotisoi tällä niin tietoisuuden, ettei se etsi sitä, mikä on sen takana, piilotettua mieltä, salaisia merkityksiä ja monia kerroksia. Kirjallisuutemme kehityksen myöhäisimpinä kausina kirjailija suuntautui myös näiden samojen historiallisten tapahtumien ja draamojen muihin puoliin, näkee ne uusista aspekteista, analyttinen katse suuntautuu näkyvän ja asioiden ulkoisen kerroksen tuolle puolen, mutta se tapahtuu jo pitkähkön historiallisen matkan etäisyydeltä ja vaatii uutta sisältöä ja uusia muotoja.¹⁷

Kujumdžiev kuvaa proosassa tapahtunutta muutosta, jonka hän ajoittaa lähinnä 60-luvulle, myös mm. siten, että sankarien ulkoinen aktiivisuus vähenee, samoin juonen hallitsevuus rakenteellisena elementtinä.¹⁸ Kriisiteoriaa ja terapeutista käsitteistöä soveltaen voisi muutosta kuvata myös siten, että kirjallisuudessa oli tavallaan tultu reaktiovaiheesta korjautumisvaiheeseen tai mahdollisesti jo uudelleen suuntautumiseen vaiheeseen. Menneisyyden tapahtumat voidaan yhäkin kokea pysyvänä arpena, mutta niihin suhtaudutaan nyt mahdollisesti uudella tavalla, eivätkä ne enää häiritse elämää samalla tavoin kuin aikaisemmin.¹⁹ Valmiiden (tavallaan supportiivisten) toiminnallisten mallien ja suurten synteiesien vastaanottamisen asemesta kirjallisuus vaatii nyt lukijalta enemmän sisäsyntyistä aktiivisuutta. Hän on vähitellen muuttumassa autoritaarisen opetuksen ja ohjauksen kohteesta ajattelevaksi ja analysoivaksi subjektiksi.

Vaikkakin *Tytynistä* syntyneeseen pitkään kiistaan olivat hyvin ratkaisevina sytykkeinä päivänpoliittiset tekijät, voidaan sitä hahmottaa pitkälle edellä esitetyn käsitteistön avulla. Teos tarjosi ilmestyessään lähestymistapaa, jota aikansa tiettyä kollektiivista yliminää ja ideologista

valvontamekanismia mitä tiukimmin edustava kritiikki ei voinut hyväksyä. Tytynissä oli liikaa analyttisyyttä, liikaa lähikuvia, ristiriitaisia kontemplaatiota ja psykologiaa - aikana jolloin vaadittiin eppisiä synteesejä, selviä malleja ja toimintaa. On erityisesti painotettava sanaa **liikaa**, sillä romaani sisältää myös jälkimmäisiä elementtejä. Nämä tekevät Tytynistä monessa suhteessa hyvin ristiriitaisen teoksen omalle aikakaudelleen. Neuvostoliittolainen . Gatšev on luonnehtinut *Tytyniä* kirjallisuuden nopeutuneen kehityksen oloissa syntyneeksi synkreettiseksi romaaniksi, jossa on mukana eri aika- ja kehityskausille ominaisia piirteitä.²⁰ Romaanin toista laitosta tarkastelevan Gatševin nopeutuneen kehityksen konseptio asettuu kuitenkin hiukan erikoiseen valoon varsinkin nykypäivän perspektiivistä tarkasteltuna. Vuonna 1992 Trudkustantamo nimittäin julkaisi Tytynin ensimmäiseen, "alkuperäiseen" laitokseen perustuvan uuden laitoksen laajalla ja perusteellisella esipuheella varustettuna. Aika oli siis vihdoin kypsynyt sellaisille monitasoisille analyyseille ja lähikuville, joita Dimov oli 40 vuotta aikaisemmin pyrkinyt tuomaan julki. Tätä taustaa vasten romaanin toinen laitos pikemminkin edustaa suhteessa ensimmäiseen painokseen taantuvaa kehitystä.

Kun tarkastelemme teoksen vastaanoton kehitystä terapeutisena prosessina tai sellaisen paralleelina, voidaan se mielestäni nähdä eräänlaisena trauman pitkitettynä tai hidastuneena käsittelyä. Pitkittyneeksi sen on tehnyt erityisesti yhteiskunnan tarve suojata valtarakenteitaan ylläpitäviä myyttejä. Prosessin pituutta ja eritoten suomalaista kirjallisuutta ajatellen ei jatkosotaa käsittelevä *Tuntematon sotilas* tarjoakaan kaikkein havainnollisinta rinnastuskohtaa *Tytynille*. Pikemminkin kansalaissodan ja talvisodan kuvauksien kehittämisessä ja vastaanotossa esiintyy enemmän vastaavia piirteitä. Esimerkiksi Linnan trilogia *Täällä pohjantähden alla* (1. osa) kuvaa vuoden 1918 tapahtumia melkein 40 vuoden jälkeisestä näkökulmasta ja tavalla joka ei sotaa edeltäneessä ensimmäisessä tasavallassa olisi ollut mahdollista. On kuitenkin myös esitetty näkemys, ettei Linnakaan olisi uskaltanut ruveta redusoimaan kuvaa itsenäisyyden alkuvaiheista kovin voimakkaasti, vaan tyytynyt kompromissiin vallassa olevin virallisten myyttien kanssa.²¹

Talvisotaan on liittynyt poliittisia tabuja (mm. kysymys sodan aloittajasta), jotka ovat vaikeuttaneet aiheen käsittelyä ja aiheuttaneet sensuuria. Kyseessä on kuitenkin aihepiiri, jonka koetaan käsittelevän kansakunnan olemassaolon kannalta ratkaisevaa kriisivaihetta. Hannu Niklander on todennut varsinaisesti talvisotaa kuvaavien romaanien jääneen yksitasoiseksi. Moraalinen maailma on kaksinaapainen, henkisen liikkumavaran ahtaus korvattu toimeliaisuudella ja jylhänhartaalla sankaruudella. Aihetta on ruvettu käsittelemään myös psykologiselta kannalta, realistisen lähikuvan keinoin ja tavallisen rivimiehen perspektiivistä Niklanderin mukaan vasta aivan viime vuosina.²²

Myös *Tytyn* käsitteli kriittistä historian ajanjaksoa, johon syys-

kuun 9:nnen tabu liittyi. Samoin myös itse teoksesta tuli eräänlainen tabu, johon kritiikki ei uskaltanut pitkään kajota. Laaja lukijakunta oli kuitenkin kritiikkiä valmiimpi ottamaan jo v. 1952 vastaan kirjailijan tarjoaman kuvan, joka vasta 40 vuoden jälkeen näyttää lopulta tulevan kanonisoiduksi. Tytynin vastaanoton monet piirteet kytkeytyvät mielestäni teoksen modernin romaanin erityispiirteisiin, joita olen jo tarkastellut lähemmin. Samoin romaanin luonteeltaan ristiriitaiset ominaisuudet, joita myös melko hyvin luonnehtii Gatševin käyttämä termi synkreettisyys, antavat lukijalle mahdollisuuden lukea teosta niin psykologisena romaanina, Boriksen ja Irinan kehityskertomuksena kuin myös partisaanitaistelujen epopeijana.

Kuten lukijakirjeistä on käynyt ilmi, monet lukivat erityisesti 50-luvulla romaania myös kuin dokumenttia, ja kirjailija joutui vastaamaan kyselyihin romaanihenkilöiden myöhemmästä kohtalosta. Vastaavanlainen lukijakunnan suhtautuminen fiktion dokumenttina on tuttua myös *Tuntemattoman sotilaan* ja *Täällä pohjantähden alla* -trilogian tapauksissa. Kummassakaan maassa vastaavaa yhtä laajamittaista kiinnostusta fiktion reaalisia malleja kohtaan ei ole muiden teosten enempää kuin muiden kirjallisuuden lajien osalta ollut havaittavissa. Mielestäni tämä osoittaa, millainen asema erityisesti romaanilla voi olla historian ja sitä hahmottavien myyttien rakentajana tai redusoijana olla. Jo tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että merkittävimmät kirjasodat ja erilaisten sanktioiden käyttö ovat liittyneet tyypillisesti romaaniin. Elokuvan tavoin myös romaani luo ikonisuutensa vuosi helposti vahvan todellisuussillusion, millä luonnollisesti on esimerkiksi propagandistista käyttöä.

Myyttien vaikutus kansallisen identiteetin ja historiankäsityksen luojana on Suomessa ollut Heikki Ylikankaan mukaan monissa tapauksissa suurempi kuin historiantutkimuksen.²³ Bulgariassa, kuten Balkanilla yleensä, vastaava piirre on vieläkin korostuneempi. Pantelej Zarev määritteli kategorisesti Bulgarian kirjallisuuden dominantiksi taistelun- ja taistelun kautta tapahtuvan kansallisen itsetiedostuksen.²⁴ Jos kansallinen tai kollektiivinen itsetiedostus tapahtuu korostetusti juuri tätä kautta, voisi olettaa kyseisen aiheen ohella myös sitä vastaavien muotolajien saavan erityisaseman kirjallisuudessa. Näin on selvästi ollut ainakin määrän suhteen, mikä on käynyt ilmi jo esimerkiksi 1930-luvun kirjallisuuden yhteydessä. Aiheen eräänlainen jatkuva ajankohtaisuus ei silti välttämättä ole synnyttänyt moniakaan taiteellisilta arvoiltaan kestäviksi osoittautuneita teoksia. Kuten ylempänä todettiin, *Ikeen alla* romaanin on nähty jättäneen jälkeensä eräänlaisen tyhjiön. Syynä on ilmeisesti, että kyseessä on romaanityyppi, joka yleensä rakentuu melko stereotyyppisen juonen vaaraan ja jää henkilökuvaukseltaan yksitasoiseksi. Lukijan odotushorisontti ei joudu koetukselle juuri sen enempää kuin tyypillistä viihdekirjallisuutta luettaessa.

Kansallinen ja kollektiivin identiteetti näyttää historiallisesti tar-

kasteltuna syntyvän pitkälti erilaisten yhteisöllisten kriisien käsittelyn tuloksena, jonka eräänlaisia kiteytyneitä muotoja myös esim. sankarilaulujen ja eeposten voidaan katsoa edustavan. Vastaavanlainen asema lankeaa myös teoksille, jotka on tiettyjen piirteittensä vuoksi koettu eepoksen sukulaisiksi. Linnan *Tuntemattoman sotilaan* ja Dimovin *Tytynin* laitosten vastaanotossa tapahtuneet muutokset osoittavat, kuinka teoksen eri puolet voivat aktualisoitua aikakauden ja lukijoiden tarpeitten ja tottumusten suuntaan. Tällaisia aktualisoitumisen mahdollisuuksia *Tytyn* tarjoaa nähdäkseni enemmän kuin *Tuntematon sotilas*. Katarina Eskolan lukijatutkimusten perusteella ei Linnan romaanin tulkinnaassa ole esiintynyt kovin jyrkkiä muutoksia. Hän on tässä yhteydessä viitannut mm. kysymykseen tekstin avoimuudesta.²⁵ Tytynin vastaanotossa taas näyttää tapahtuneen hyvinkin jyrkkä muutos. Tämän mahdollistaa (poliittisten konjunktuurien ohella) *Tytynille* ominainen modernin romaanin avoimuus sekä liikkuva ja monipuolinen näkökulmatekniikan käyttö, mitä ei taas voida pitää Linnan teoksille yhtä lailla tyypillisenä. Samalla *Tytyn* (ensimmäinenkin laitos) on myös epäyhtenäisempi teos kuin *Tuntematon sotilas*. Synnytyksen jäljet ja ajan kovat ristipaineet näkyvät siinä monella tasolla.

Näiden romaanien eri puolten aktualisoituminen eri aikakausina näyttäisi viittaavan siihen, että Nothrop Fryen esittämä malli kirjallisuuden ylevän sankarin historiallisesta kehittämisestä kohti täysin maallistunutta varianttia, ei välttämättä aina noudata hänen esittämänsä pitkää kehitysuraa. Linnan ja Dimovin teokset ja niiden vastaanotossa tapahtuneet muutokset osoittavat myös lyhempien kehityskaarien tai mahdollisten syklien* esiintymisen, jonka taustalla olevia tekijöitä olen

* Esimerkiksi Serbiassa näyttää - jo Jugoslavian laajenevan kriisin alkuvaiheessa - aktualisoituneen Krali Markovitsin myytti, jonka kantajina sankarilaulut ovat olleet. Hyvinkin selvää syklistyyden ilmenemistä on havaittavissa myös (esim.lyriikan) formaalisten piirteiden suhteen. Sotajoilla näyttää oleva arkaaisia ja yleviä runomittoja suosiva vaikutus. Suomessa sota-aika merkitsi tunnetusti eräänlaista runebergiläisyyden uutta tulemistä. Samoin esimerkiksi venäläinen lyriikan on todettu hyllänneen jokseenkin täysin 1940-luvulla luonnolliseen, liikkuvaan tavupainoon perustuvan toonisen runomitan - kuten myös futuristien suosiman pelkästään lausepainoon perustuvankin. Tilalle tuli tavujen lukumäärään ja painollisuuteen perustuva syllabo-tooninen klassillinen runomitta. Vielä vanhempi, puhtaasti tavujen lukumäärään perustuva, syllabinen runomitta on puolalaista perua 1600-luvulta ja pohjautuu puolan kielen mekaaniseen, painojärjestelmään, jossa paino on aina toiseksi viimeisellä tavulla. Venäjän kielessä tällaisen mitan on sanottu kuulostavan jokseenkin yhtä oudolta kuin nyky-suomalaisen korvassa esimerkiksi A. Oksaksen "Sonetti suomenkielestä".²⁶ Klassisen syllabo-toonisen mitan ehdotonta valta-asemaa Neuvostoliitossa 1940-luvun runoudessa kuvastavat hyvin Valentin Kiparskin ja Lauri Viljasen sodan jälkeen esittämät näkemykset:

/.../ lyriikka ainakin kvantitatiivisesti, kuten aina sotien aikana, elää nousukautta. Vaikeampi on tietysti sanoa, tuleeko tämä kehitys

käsitelty ylempänä. Joissakin tapauksissa lieneekin paikallaan puhua Gatševin tapaan nopeutuneesta kehityksestä. Samalla on kuitenkin syytä jättää kehitytyksen käsite vaille itsestään selvää arvovarausta.

jatkumaan sodan sankariaikakauden päätyttyä ja uuden, arkisen rakennuskauden alettua. Yksi seikka on varma: venäläinen runomitta on tällä haavaa lopullisesti palannut takaisin syllabotoniseen järjestelmään; Blokin ja Majakovskin uudistukset eivät enää löydä käyttäjiä.²⁷

Myöhempi historia on kuitenkin osoittanut, ettei tämäkään vaihe jäänyt pysyväksi, vaan kyseessä oli vain sankarillisia hahmoja vaativan aikakauden ilmiö.

VIII LOPUKSI

Olen tarkastellut romaania Dimitâr Dimovin romaania *Tytyn* sekä sen vastaanottoa ja asemaa kirjailijan tuotannossa että myös laajemmassa kirjallisuushistoriallisessa kontekstissa. Poikkeukselliseksi teoksen tekee sen kiistanalainen asema Bulgarian kirjallisuudessa ja kaksi toisistaan poikkeavaa laitosta, joista ensimmäinen on vakiinnuttamassa asemaansa elettyään n. 40 vuotta eräänlaista varjoelämää toisen rinnalla.

Tytynin vastaanotto ja siihen liittyneet ilmiöt kuvastavat konkreettisesti eräitä realsosialismissa (varsinkin stalinismin kaudella) vallinneita olosuhteita ja käytäntöjä. Taide toimi politiikan välineenä, instrumenttina jonka funktioita voidaan luonnehtia (virallisten julkilausumien mukaisestikin) pedagogisiksi ja propagandistisiksi. Modernin taiteen piirteitä sisältävä teos jättää kuitenkin tietyn avoimuutensa vuoksi helposti tilaa kovin ristiriitaisille tulkinnoille. Tämä ei puolestaan sovi enempää totalitaristiseen ideologiaan kuin sen poliittiseen käytäntöönkään. Luonnollisesti kaikkein vähiten tilaa ristiriitaisille tulkinnoille sallitaan silloin, kun kuvattavana ovat kriittiset murrosvaiheet, joiden lopputulokseen vallitseva yhteiskuntajärjestelmä valtarakenteineen nojautuu. Kun establišmentti rakentaa omaa myyttiään, se tavallaan myös antaa olemassaololleen moraaliset perusteet. Ongelmalliseksi tilanne käy silloin, kun myytti - taiteen, historiankirjoituksen tai suoran poliittisen propagandan kautta välitetty - niveltyy huonosti ihmisten arkikokemukseen eikä vastaa historian sitä kuvaa, joka mielletään totuudeksi.

Dimovin tuotanto on ladattu monenlaisilla ristiriidoilla, joita olen varsinkin *Tytynin* osalta lähemmin analysoinut. Se että romaani synnytti aikakaudelle poikkeuksellisen laajaa polemiikkaa, joka tosin nopeasti jäädytettiin, pohjaa juuri teoksen avoimuuteen ja ristiriitaisiin tulkintoihin houkutteleviin rakenteellisiin ja kerronnallisiin ratkaisuihin.

Teokseen liittynyt monitahoinen prosessi on kuvaava ja konkreettinen osoitus myös siitä kuinka vaikeasti hallittava työkalu moderni taide saattaa totalitaarisen vallan pitäjille olla. He eivät voineet karkottaa runoilijaa maasta ja valtiosta, vaan joutuivat sietämään häntä. Kirjailijoille annettiin päämääriä, mutta niiden saavuttamiseksi oli mahdotonta olla rikkomatta annettua normistoa.

Tynin tulkinnallinen avoimuus mahdollisti myös teoksen polyfunktionalisuuden, ts. että teos saattoi saada eri yhteiskuntapiireissä funktioita, jotka olivat ristiriitaisia ja yhteensopimattomia. Romaania luettiin monella tapaa, mutta valtakoneisto pyrki kanonisoimaan propagandalla ja kulttuuriorganisaatioita hyväksi käyttäen yhden lukutavan - ja myös tietyn laitoksen. Tutkimukseni hahmottaa eri viitekehyksistä lähtien prosessia, jossa autoritäärinen opettaja näyttää häviävän problematisoivalle terapeutille, ja objekti nousee vähitellen subjektiksi. Prosesissa on nähtävissä tiettyjä psykologisiin lainalaisuuksiin pohjaavia universaaleja piirteitä, jotka eivät selity pelkästään päivänpoliittisilla konjunktoureilla. Samansuuntaista kehitystä on tapahtunut mm. Väinö Linnan Tuntemattoman sotilaan vastaanoton muuttumisessa.

Nykyisestä historiallisesta perspektiivistä voisi todeta, että valheellinen kuva historiasta osoittautui lopulta kestäättömäksi. Aika on pakottanut kuitenkin tutkijan varovaiseksi. Balkanin historia syvine ristiriitoineen on edelleenkin pelottavan avoin yllättäville käännteille ja sen mukana myös uusille tulkinnoille.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Schriftsteller Dimityr Dimow (1909-1966) nimmt in vieler Hinsicht einen interessanten Platz in der Literatur Bulgariens ein. Schon aufgrund seines ersten Romanes (dt. Übersetzung "Oberleutenant Benz", 1938) verdiente er den Titel eines Pioniers des neuen psychologischen Romanes. Dimow hat die Philosophie sowie die Literatur Westeuropas gründlich studiert, und insbesondere in seinen Frühwerken sind die Einflüsse des französischen Symbolismus, sowie die von Freud, Nietzsche und Bergson deutlich zu erkennen. Während des Zeitalters des sozialistischen Regimes hilt man wiederum seinen breitangelegten historischen Roman "Tjutjun" (dt. "Tabak", DDR 1951) für das zentrale Werk der bulgarischen Literatur der Nachkriegszeit.

Für den Schriftsteller war es nicht unproblematisch sich der Ästhetik der Zdanowschen Epoche anzupassen. Die Widersprüchlichkeit seiner modernen Persönlichkeiten in den Frühwerken ist zum Teil auch in die der sozialistischen Epoche übergegangen. Dennoch scheint Dimow die Forderung seiner Zeit nach schwarz-weiß-gemalter Geschichtsschreibung und den dazu passenden aktiven Heldenfiguren erfüllen zu wollen. Der "Tabak" ist eine großangelegte Schilderung des Aufstiegs und Falls des Kapitalismus in Bulgarien, die ihren Höhepunkt in der Invasion der Roten Armee im September 1944 findet. Die geradezu gigantische Beliebtheit des Werkes läßt sich jedoch nicht hauptsächlich durch die Erfüllung der Normen einer dogmatischen Ästhetik, sondern mehr noch durch das Abweichen von derselben erklären. Dimow hat in vieler Hinsicht einen modernen Roman geschaffen, in dem die Blickpunkte schnell wechseln und die verschiedensten Diskurse sich überschneiden. Diese Eigenschaften machen das Werk zu einem vieldeutigen Kunstwerk, und gleichermaßen zu einem Zankapfel.

Angesehen der Tatsache, daß das Thema - der Einzug des Sozialismus in Bulgarien - traumatisch und politisch heikel war, ist es verständlich, daß sich die Vertreter der Staatsgewalt unmittelbar einmischten, was auch dazu mit persönlichen Intrigen verbunden war. Dimow wurde angehalten eine zweite Fassung des Werkes vorzulegen, welche im Jahre 1953 erschien. Diese "Neufassung" wurde gewissermaßen kanonisiert bis hin zum Jahre 1992, wann die ursprüngliche Fassung neuaufgelegt wurde. In der zweiten Fassung verlegte der Schriftsteller das Schwergewicht von den von den politischen Führungskräften als gefährlich beliebt angesehenen "Antihelden" auf die gewissermaßen positiv ausgerichteten. Künstlerisch kann diese Lösung unbedingt nicht als gelungen bezeichnet werden. Die Verknüpfung von psychologischem Portrait und epischem Heldentum erwies sich zumindest als problematisch.

Auf viele Weise wurde versucht, die richtige Lesart des in sich widersprüchlichen Werkes durch breitangelegte öffentliche Kampagnen zu gewährleisten, an welchen sich auch Dimow selbst zu beteiligen hatte. Die durch den Roman hervorgerufene Polemik scheint mir einen konkreten Beweis davon abzulegen, wie problematisch ein modernes Kunstwerk für ein totalitäres Staatssystem sein kann.

Vom Blickpunkt der Rezeptionsesthetik aus betrachtet ist dieser Entwicklungsprozeß als ein besonders deutliches Beispiel für die vielschichtigen Wechselbeziehungen zwischen Schriftsteller, Text, Vermittler und Leser, insbesondere im Rahmen eines totalitären Staatssystems anzusehen. Ich habe diesen Prozeß u. a. unter Verwendung von Leserbriefen, Zeitungskritiken und der Dokumentation seitens des bulgarischen Schriftstellerverbandes untersucht. Die zentralen Figuren mit ihren psychologischen Grundzügen haben allmählich immermehr an Bedeutung gewonnen, während die epischen Helden in eine Art Nebenrolle gedrängt wurden.

Als bedeutsamer als die epische Synthese hat sich die analytische und psychologische Portraiturerung erwiesen. Die Umwandlung in der Rezeption der Werke läßt sich im wesentlichen durch die politische Konjunktur, - wie die allmähliche Auflösung des stalinistischen Regimes und den Zusammenbruch des sozialistischen Systems - erfassen.

Dazu kommen anscheinend aber auch universellere Eigenschaften, die mit der Untersuchung und Bewältigung nationaler traumatischer Gefühle in Beziehung stehen. Eine ähnliche Entwicklung ist auch in der Geschichte der Rezeption von Väinö Linnas Roman "Der unbekannte Soldat" (1954), welche auch anfangs voller Widersprüchlichkeiten war, zu erkennen. Ich habe die Rezeption dieser beiden Werke unter anderem vor dem Hintergrund der von Johan Cullberg entwickelten Krisentheorie miteinander verglichen. In der Rezeption dieser beiden, in vieler Hinsicht zwar recht voneinander verschiedenen Werke sind gleichartige Wandlungen zu verzeichnen, wenn auch die Auseinandersetzung mit Linnas Werk recht bald zur Ruhe gekommen ist. Bei Anwendung der Krisentheorie Cullbergs kann man diese Wandlungen weitgehend als Spiegelung des Bewältigungsprozesses nationalen Traumas verstehen. Die die Interessen eines totalitären Regimes vertretende und bevormundende Kulturpolitik scheint ihrerseits die spontane Entwicklung in der Entgegennahme zumindest von Dimows "Tabak" gebremst zu haben.

Die Wandlungen in der Rezeption besonders dieses Werkes, sowie die Doppelfassung desselben sprechen dafür, daß sich unter gewissen Bedingungen die Degenerierung des Heldenbegriffes verhältnismäßig schnell vollziehen kann, sowie auch beispielsweise nicht unbedingt den von Northrop Frye aufgesetzten langzeitlichen Entwicklungsgang nachzuvollziehen braucht.

VIITTEET

I TUTKIMUKSEN TEOREETTISET JA HISTORILLISET
LÄHTÖKOHDAT

- 1 Dimitâr Dimovin *Tytyn:*
Kirjailija - Teos - Reseptio**
1. Segers 1985, s. 129.
 2. Benbassat & Svitkova 1992, s. 326.
 3. Vrt. Bürger 1977, s. 7.
 4. Vrt. Honko 1983, s. 2.
 5. Gatšev 1979, s. 28.
 6. Vrt. sama, s. 20-105.
 7. Sama.
 8. Vrt. Nitšev 1976, s. 15-19.
 9. Sama, s. 43.
 10. Sama, s. 22-24.
 11. Vrt. Karhu 1979, s. 100-121.
 12. Zarev 1976, s. 222.
 13. Sama, s. 243.
 14. Nitšev 1976, s. 12.
 15. Sama, s. 19.
 16. Vrt. Lehtonen 1983, s. 496-499.
 17. Nitšev 1976, s. 46.
 18. Vrt. Dinekov 1972, s. 318.
 19. Sama, s. 54.
 20. Dinekov 1977, s. 40.
 21. Sama, s. 115.
 22. Sama, s. 42.
 23. Vrt. Angelov 1983, s. 48.
 24. Vrt. sama, s. 26-28.
 25. Ks. Tšernorizets 1982, s. 27-29.
 26. Gyzelev 1981, s. 77.
 27. Vrt. Petkanova 1981, s. 19.
 28. Vrt. Gyzelev 1981, s. 66-67 ja 80.
 29. Sama, s. 88.
 30. Sama, s. 130-139.
 31. Vrt. Lihatshev 1973, s. 14-15.
 32. Dinekov 1977, s. 192-193.
 33. Vrt. Zivojin 1983, s. 56-57.
 34. Vrt. Angelov 1983, s. 14.
 35. Vrt. Dinekov 1972, s. 52.
 36. Vrt. Hoebel 1961, s. 21.
 37. Vrt. Klinge 1981, s. 280-282.
- 2 Kirjallisuus osana bulgariaista identiteettiä**
1. Bogdanov (1) 1983, s. 57.
 2. Gyzelev 1981, s. 41.
 3. Vrt. sama, s. 49-51.
 4. Vrt. Bahtin 1979, s. 91.
 5. Ks. Gyzelev 1981, s. 51.
 6. Ks. Dinekov 1972, s. 35.
 7. Gyzelev 1981, s. 248.
 8. Sama, s. 249.
 9. Vrt. Angelov 1983, s. 48.
 10. Vrt. sama, s. 26-28.
 11. Ks. Tšernorizets 1982, s. 27-29.
 12. Gyzelev 1981, s. 77.
 13. Vrt. Petkanova 1981, s. 19.
 14. Vrt. Gyzelev 1981, s. 66-67 ja 80.
 15. Sama, s. 88.
 16. Sama, s. 130-139.
 17. Vrt. Lihatshev 1973, s. 14-15.
 18. Dinekov 1977, s. 192-193.
 19. Vrt. Zivojin 1983, s. 56-57.
 20. Vrt. Angelov 1983, s. 14.
 21. Vrt. Dinekov 1972, s. 52.
 22. Vrt. Hoebel 1961, s. 21.
 23. Vrt. Klinge 1981, s. 280-282.
- 3 Kirjailija myytinä ja vaikuttajana**
1. Morawski 1974, s. 18.
 2. Vrt. Gatšev 1964, s. 16.
 3. Markov 1979, s. 19.
 4. Nitšev 1978, s. 8.
 5. Ks. Zarev 1972.
 6. Vrt. Lagercrantz 1985, s. 13.
 7. Kujumdžiev 1987, s. 200-206.

4 Historiallisen romanin kansalliset juuret

4.1 Sankari Markosta Hilendarskin 'historiaan'

1. Dinekov 1977, s. 115.
2. Romanska 1971, s. 48-49.
3. Sama, s. 44.
4. Sama, s. 45-46.
5. Vrt. Todorov 1981, s. 7.
6. Vrt. Romanska 1971, s. 23.
7. Ks. Germanov 1982.
8. Kaukonen 1979, s. 94-95.
9. Sama, s. 89-90.
10. Vrt. Dinekov 1982, s. 195.
11. Vrt. Sama, s. 240.
12. Vrt. Todorov 1981, s. 35.
13. Romanska 1971, s. 324-325.
14. Sama, s. 365.
15. Vrt. Kaukonen 1956, s. 396.
16. Vrt. Dinekov 1979, s. 40.
17. Prohristo 1979, s. 120.
18. Ks. Vargyas 1979, s. 7.
19. Romanska 1971, s. 44.
20. Ks. Todorov 1982, s. 223-226.
21. Vrt. Dinekov 1972, s. 147.
22. Bogdanov 1983, s. 40.
23. Gatšev 1964, s. 23.
24. Lihatšev 1967, s. 136-182.
25. Vrt. Gatšev 1979, s. 68.
26. Dragoeva 1979, s. 30.
27. Wright 1981, s. 50.
28. Vrt. Boeva 1979, s. 50.
29. Hilendarski 1971, s. 68.
30. Vrt. Gatšev 1979, s. 61.
31. Vrt. Björck 1968, s. 9.
32. Vrt. Heiskanen-Mäkelä 1984, s. 25.
33. Vrt. Robinson 1974, s. 66.

4.2 Ikeen alla - bulgarialaisen romaanin peruskivi

1. Björck 1968, s. 9-10.
2. Nitšev 1978, s. 14-15.
3. Vazov 1913, s. 12.
4. Tsaneva (a) 1981, s. 277.
5. Bayer-Endler 1983, s. 127-129.
6. Haskå 1982, s. 6-19.
7. Sama, s. 9-10.
8. Tsaneva (b) 1981, s. 197.
9. Rondev 1981, s. 261.10. Bayer-Endler 1983, s. 139.
11. Vrt. Tarkka 1977, s. 13.
12. Vrt. Tideström 1941, s. 330-352.
13. Bayer-Endler 1983, s. 133.
14. Vrt. Lukács 1971, s. 47.
15. Vazov 1913, s. 11-16.
16. Sama, s. 18.
17. Sama, s. 249.
18. Sama, s. 59-60.
19. Vrt. Tsanev 1978, s. 15.
20. Vazov 1976, s. 288-289.
21. Vazov 1913, s. 205.
22. Sontag 1991, s. 84-85.
23. Vazov 1913, s. 205.
24. Vazov 1976, s. 284.
25. Sama, s. 287.
26. Sama, s. 290.
27. Sama, s. 289.
28. Sama, s. 379.
29. Vazov 1913, s. 138.
30. Sama, s. 256.
31. Sama, s. 256-271.
32. Bayer-Endler 1983, s. 129.
33. Tsaneva (a) 1981, s. 292.
34. Vazov 1913, s. 10.
35. Sama, s. 15.
36. Vazov 1976, s. 269.
37. Sama, s. 317.
38. Bayer-Endler 1983, s. 131.
39. Vrt. Popova, s. 29-32.
40. Nitšev 1978, s. 28.

- 41. Sama, s. 29.
- 42. Zarev 1976, s. 88.
- 43. Vazov 1976, s. 381.
- 44. Nitšev 1978, s. 28.
- 45. Vrt. Laitinen 1984, s. 65 ja 72.
- 46. Vazov 1913, s. 7-13.
- 47. Zarev 1976, s. 188.

II DIMOVIN VARHAISTUOTANNON RISTIRIITAINEN IHMINEN

1 Yliluutnantti Benz

- 1. Dimov 1974, s. 35.
- 2. Daltsev 1984, s. 54.
- 3. Nitšev 1978, s. 65.
- 4. Dimov 1974, s. 38.
- 5. Sama, s. 39.
- 6. Sama, s. 40.
- 7. Sama.
- 8. Sama, s. 41.
- 9. Kujumdžiev 1972, s. 49.
- 10. Dimov 1974, s. 123.
- 11. Sama, s. 149.
- 12. Sama, s. 126.
- 13. Sama, s. 137.
- 14. Sama, s. 154.
- 15. Sama, s. 70.
- 16. Sama, s. 75.
- 17. Sama, s. 143.
- 18. Sama, s. 171.
- 19. Sama, s. 40.
- 20. Sama, s. 154.
- 21. Sama, s. 146.
- 22. Sama, s. 80.
- 23. Vrt. Kafka 1965, s. 67
- 24. Vrt. Laitinen 1984, s. 171.
- 25. Dimov 1974, s. 67.
- 26. Sama, s. 215-225.
- 27. Sama, s. 172.
- 28. Sama, s. 167.
- 29. Sama, s. 207.
- 30. Sama, s. 171.
- 31. Kujumdžiev 1974, s. 514.
- 32. Sama.
- 33. Ivanova 1985, s. 37.
- 34. Vrt. Haavikko 1982, s. 342-346.

2 Kirotut sielut

- 1. Dimov 1974, s. 231-232.
- 2. Vrt. Seeman 1959, s. 783-791.
- 3. Dimov 1974, s. 231-232.
- 4. Sama, s. 258.
- 5. Sama, s. 259.
- 6. Sama, s. 232.
- 7. Sama, s. 233-234.
- 8. Sama, s. 234.
- 9. Sama, s. 72-73.
- 10. Rubin 1970, s. 51.
- 11. Dimov 1974, s. 235-236.
- 12. Vrt. Suvilehto 1977, s. 93.
- 13. Dimov 1974, s. 250.
- 14. Sama, s. 250-258.
- 15. Maslow 1954, s. 6-35.
- 16. Eskola 1974, s. 95.
- 17. Dimov 1974, s. 266.
- 18. Sama, s. 267.
- 19. Sama, s. 269.
- 20. Sama, s. 283.
- 21. Kärhä 1970, s. 13.
- 22. Vrt. Bumbalov 1974, s. 232.
- 23. Dimov 1974, s. 259.
- 24. Vrt. Conrad 1981, s. 104.
- 25. Dimov 1974, s. 233.
- 26. Suvilehto 1977, s. 104-108.
- 27. Vrt. Dimov 1974, s. 10.

28. Sama, s 506-507.
 29. Sama, s. 280.
 30. Sama, s. 286.
 31. Vrt. Suvilehto 1977, s. 9-11.
 32. Vrt. Sama, s. 98.

III MURROKSEN HEIJASTUKSIA

1 Kulttuuri-ilmapiiri ja yhteiskunnallinen tilaus

1. Avramov 1980, s. 8.
 2. Vrt. Lilja 1980, s. 67.
 3. Avramov 1980, s. 191.
 4. Vasilev 1981, s. 114.
 5. Sama, s. 105.
 6. Sama, s. 112.
 7. Sama, s. 130.
 8. Avramov 1980, s. 167.
 9. Vasilev 1981, s. 125.
 10. Bulgarian kasvat 1964, s. 54.
 11. Avramov 1980, s. 167.
 12. Sama, s. 73.
 13. Sama, s. 169.
 14. Tsaneva 1960, s. 124-125.
 15. Avramov 1980, s. 968.
 16. Konstadinova - Kujumdžiev 1979, s. 44.
 17. Sama, s. 81.
 18. Sama, s. 54.
 19. Lilja 1980, s. 55-62.
 20. Konstadinova - Kujumdžiev 1979, s. 109.
 21. Nitsolov 1973, s. 156.
 22. Konstadinova - Kujumdžiev 1979, s. 104.
 23. Sama, s. 110.
 24. Sama, s. 107.
 25. Bogdanov (I) 1983, s. 35.
 26. Avramov 1981, s. 27.
 27. Ks. Sama, s. 169.
 28. Popova s.a., s. 78.
 29. Avramov 1980, s. 51.
 30. Konstadinova - Kujumdžiev 1979, s. 54.
 31. Avramov 1980, s. 71-72.
 32. Sama, s. 77.

2 Romanin asemasta vuoden 1944 jälkeen

1. Vrt. Tsanev 1975, s. 44-47.
 2. Kazandžiev 1937, s. 52.
 3. Konstadinova - Kujumdžiev 1979, s. 9.
 4. Sama, s. 44.
 5. Sama, s. 45.
 6. King 1973, s. 195.
 7. Tsanev 1975, s. 48.
 8. Sama, s. 178.
 9. Sama, s. 49.
 10. Dimov 1980, s. 189.
 11. Nitšev 1978, s. 237-238.
 12. Björck 1970, s. 28.
 13. Tsontševa 1985, s. 7.
 14. Gulyga 1984, s. 96.
 15. Sama, s. 91-94.
 16. Frye 1957, s. 33-34.

IV TYTYNIN ENSIMMÄINEN LAITOS JA SEN RISTIRIITAINEN VASTAANOTTO

1 Juoni ja erityispiirteet

1. Suvilehto 1977, s. 11.
2. Dimov 1951, s. 3-89.
3. Sama, s. 90-205, 355-356.
4. Sama, s. 370.
5. Sama, s. 252-307 ja 392.
6. Sama, s. 398-434.
7. Sama, s. 436-647.
8. Sama, s. 653-703.
9. Vrt. Suvlehto 1977, s. 53.
10. Vrt. Riesman 1960, s. 6-31.
11. Dimov 1951, s. 5-9.
12. Sama, s. 115.
13. Sama, s. 410.
14. Sama, s. 688.
15. Sama, s. 602.
16. Jaspers 1970, s. 26-27 ja 29.
17. Dimov 1951, s. 644-647.
18. Sama, s. 544-545.
19. Sama, s. 651-652.
20. Sama, s. 653.
21. Vrt. Karhu 1973, s. 46 ja 51.
22. Dimov 1951, s. 22.
23. Lukács, s. 95.
24. Bahtin 1975, s. 79-94.
25. Vrt. Björck 1970, s. 10.
26. Vrt. Kujumdžiev 1987, s. 205.

2 Tupakka tuotteena ja symbolina

1. Bulgarian kasvot 1964, s. 54.
2. Kujumdžiev 1981, s. 412-13.
3. Kujumdžiev 1987, s. 162-166.
4. Radev 1992, s. 68-69.

5. Kujumdžiev 1981, s. 418.
6. Dimov 1951, s. 5-7.
7. Sama, s. 13.
8. Sama, s. 5.
9. Sama, s. 7.
10. Sama, s. 16.
11. Sama, s. 5.
12. Sama, s. 13.
13. Sama, s. 17.
14. Sama, s. 18.
15. Sama, s. 18 ja 25.
16. Sama, s. 444.
17. Sama, s. 19.
18. Sama, s. 132.
19. Vrt. Afanasjev 1976, s. 90-94.
20. Dimov 1951, s. 30.
21. Sama, s. 32 ja 44.
22. Sama, s. 475.
23. Sama, s. 182.
24. Sama, s. 183.
25. Sama, s. 475.
26. Sama, s. 537-539.
27. Sama, s. 375-379.
28. Sama, s. 538.
29. Sama, s. 49-50.
30. Sama, s. 360.
31. Sama, s. 545.
32. Sama, s. 497.
33. Sama, s. 30.
34. Sama, s. 588.
35. Sama, s. 633-639.
36. Sama, s. 661-633.
37. Tarasti 1974, s. 80.
38. Dimov 1951, s. 302.
39. Sama, s. 398.
40. Sama, s. 703.
41. Sama, s. 34.

3 Irina - Dimovin tuotannon avainhahmo

1. Kujumdžiev 1965, s. 101.
2. Dlmov 1951, s. 3.
3. Sama, s. 4.
4. Sama.
5. Vrt. Ivanova 1981, s. 123.
6. Dimov 1951, s. 4.
7. Sama, s. 10.
8. Sama, s. 16.
9. Sama, s. 429.
10. Sama, s. 681.
11. Vrt. Eskola 1971, s. 95.
12. Dimov 1951, s. 307.
13. Sama, s. 398-399.
14. Sama, s. 634-635.
15. Sama, s. 596.
16. Vrt. sama, s. 598 Ja 502.
17. Sama, s. 303.
18. Vrt. Sama, s. 681 Ja 691.
19. Sama, s. 681.
20. Sama, s. 555.
21. Sama, s. 477-478.
22. Sama, s. 401.
23. Sama, s. 517.
24. Sama, s. 703.
25. Vrt. Ivanova 1981, s. 26.
26. Dimov 1951, s. 692.
27. Ivanova 1981, s. 81.
28. Vrt. Kumar 1963, s. 526-528.
29. Bergson 1964, s. 174.
30. Vrt. Björck 1970, s. 154-160.
31. Vrt. Kujumdžiev 1987, s. 190 ja 205.
32. Ks. Karolev 1971, s. 350.
33. Vrt. Kunnas 1981, s. 72-73.
34. Zarev 1987, s. 356.
35. Kujumdžiev 1987, s. 106.
36. Freud 1982, s. 93.
37. Vrt. Kunnas 1981, s. 62 ja 65.
38. Zarev 1972, s. 27-28.
39. Harding 1976, s. 118.
40. Bahtin 1979, s. 95-100.
41. Sama, s. 497-498.

42. Vrt. Ivanova 1985, s. 116-117.
43. Sama, s. 108-115.
44. Sama, s. 113.
45. Kristeva 1980, s. 137-138.

4 Vanhan maailman kasvot - vihollinen lähikuvassa

1. Dimov 1951, s. 32.
2. Sama, s. 88.
3. Sama, s. 131.
4. Sama, s. 199.
5. Sama, s. 58-59.
6. Sama, s. 198-199.
7. Sama, s. 131.
8. Marx 1974, s. 89-90.
9. Vrt. Mann 1980, s. 576.
10. Dimov 1951, s. 188.
11. Sama, s. 188-189.
12. Sama, s. 405.
13. Nitšev 1978, s. 208.
14. Kujumdžiev 1987, s. 192.
15. Sama, s. 122-126.
16. Vrt. Afanasjev 1976, s. 90-94.
17. Karolev 1958, s. 53.
18. Žetšev 1980, s. 50-51.
19. Zarev 1976, s. 178.
20. Foulkes 1983, s. 83-86.
21. Ivanova 1981, s. 10.
22. Dimov 1951, s. 349.
23. Žetšev 1980, s. 64.
24. Vrt. Suvilehto 1976, s. 52-53.
25. Dimov 1951, s. 357.
26. Sama, s. 356-357.
27. Fromm 1973, s. 87.
28. Rubin 1970, s. 23.
29. Dimov 1951, s. 588.
30. Vrt. Kunnas 1981, s. 111-115.
31. Dimov 1951, s. 366.
32. Sama, s. 578.
33. Sama, s. 367.
34. Sama, s. 503.
35. Uspenski 1981, s. 6.

5 Kommunistit ja puolueen ääni

1. Dimov 1951, s. 16.
2. Sama, s. 408.
3. Sama, s. 403-404.
4. Vrt. Bahtin 1979, s. 482-485.
5. Dimov 1951, s. 402-407.
6. Sama, s. 681.
7. Sama, s. 691-692.
8. Bahtin 1979, s. 490.
9. Vrt. Sama, s. 476-482.
10. Dimov 1951, s. 694.
11. Sama.
12. Vrt. Suvilehto 1977, s. 77.
13. Kujumdžiev 1987, s. 298.
14. Đurišin 1984, s. 269.
15. Nitsolov 1973, s. 414.
16. Sama, s. 42.
17. Sama, s. 542.
18. Sama, s. 403.
19. Dimov 1951, s. 667.
20. Sama.
21. Sama.
22. Vrt. Suvilehto 1977, s. 105.
23. Kujumdžiev 1987, s. 236.
24. Ivanova 1987, s. 236.
25. Dimov 1951, s. 691.
26. Sama, s. 622.
27. Sama, s. 594.
28. Sama, s. 605.
29. Sama, s. 567.
30. Sama, s. 617-618.
31. Sama, s. 611.
32. Runeberg 1962, s. 40.
33. Karkama 1982, s. 66.
34. Vrt. Arppe 1986, s. 17.
35. Dimov 1951, s. 295.
36. Vrt. sama, s. 612.
37. Levštšev 1988, s. 34-36.
38. Sama, s. 8.
39. Sama, s. 35.
40. Sama, s. 247.

6 Teoksen suosio ja sen tausta

1. Ks. Kujumdžiev 1987, s. 187-189.
2. Sama, s. 190.
3. Sama, s. 191.
4. Ks. Markov 1981, s. 213.
5. Siiberg 1994, s. 10-20.
6. Ks. Markov 1981, s. 215.
7. Sama, s. 216.
8. Kujumdžiev 1987, s. 192.
9. Svitkova 1992.
10. Markov 1981, s. 220.
11. Foucault 1980, s. 78-79.
12. Kujumdžiev 1987, s. 191-192.
13. Vrt. Dimovin kotimuseon lukijakirjeet v. 1952-1966.
14. Kujumdžiev 1987, s. 192.

7 Kirjailijaliiton hämmen- tyneet kokoukset pää- sihteerin salaperäisen kirjeen varjossa

1. Segers 1985, s. 31.
2. Ks. Benbassat & Svitkova 1992, s. 9.
3. Sama.
4. Vrt. Želev 1990, s. 119.
5. Kujumdžiev 1987, s. 192.
6. Želev 1990, s. 178-179.
7. Ks. Benbassat & Svitkova 1992, s. 12.
8. Sama, s. 12-13.
9. Sama, s. 313.
10. Sama.
11. Sama.
12. Svitkova 1992.
13. Ivanova 1990, s. 224.
14. Ks. Benbassat & Ivanova 1992, s. 9-16.
15. Ivanova 1990, s. 224.
16. Svitkova I 1990, s. 3.

17. Ks. Benbassat & Svitkova 1992, s. 125.
18. Svitkova I 1990, s. 3.
19. Ks. Markov 1981, s. 3.
20. Ivanova 1990, s. 224.
21. Markov 1981, s. 220.

8 Kiistan leviäminen lehdistöön

1. Zarev 1952, s. 2.
2. Sama.
3. Sama.
4. Sama.
5. Sama, s. 3.
6. Sama.
7. Sama.
8. Sama.
9. Sama.
10. Sama.
11. Sama.
12. Sama.
13. Sama.
14. Sama.
15. Sama.
16. Sama.
17. Sama.
18. Ks. Benbasat 1990, s. 104.
19. Vrt. Kujumdžiev 1987, s. 200.
20. Zarev 1952, s. 3.
21. Sama.
22. Sama.
23. Sama.
24. Sama.
25. Ks. Furnadžiev 1952, s. 3.
26. Sama.
27. Sama.
29. Sama.
30. Sama.
31. Sama.
32. Zarev 1952, s. 3.
33. Furnadžiev 1952, s. 3.
34. Sama.

35. Sama.
36. Sama.
37. Sama.
38. Sama.
39. Sama.
40. Sama.
41. Sama.
42. Sama.
43. Vrt. Kujumdžiev 1987, s. 200.

9 Puolueen pää-äänenkannattajan isku ja sen jälkikaiut

1. Ivanova 1990, s. 224.
2. Za romana "Tytyñ" ... 1952, s. 2.
3. Sama.
4. Ks. Benbassat & Svitkova 1992, s. 291.
5. Zarev 1951.
6. Sama.
7. Za romana "Tytyñ" ... 1952, s. 2.
8. Sama.
9. Ks. Benbassat & Svitkova 1992, s. 170-171.
10. Karolev 1990, s. 2.
11. Ks. Benbassat & Svitkova 1992, s. 178.
12. Karolev 1990, s. 2.
13. Ks. Benbassat & Svitkova 1992, s. 174.
14. Ks. sama, s. 179-180.
15. Svitkova 1992.
16. Sama.
17. Ks. Benbassat & Svitkova 1992, s. 263.
18. Ks. sama, s. 236.
19. Milanov 1953, s. 2.
20. Sama.
21. Ralin 1992.
22. Milanov 1953, s. 2.
23. Karolev 1990, s. 2.

24. Sama.
 25. Sama.
 26. Literaturen front, 1952, s. 2.
27. Ks. esim. Sestrinski 1952, s. 46.

V TOINEN LAITOS JA HAPAROIVA AIKALAISKRITIIKKI

1 Pakkosynnytyksen tulokset

1. Kujumdžiev 1987, s. 206.
2. Sama, s. 206-207.
3. Benbassat & Svitkova 1992, s. 226.
4. Sama, s. 269.
5. Sama, s. 275-276.
6. Sama, s. 269.
7. Sama, s. 271.
8. Sama, s. 266-267.
9. Sama, s. 270-271.
10. Sama, s. 278.
11. Sama s. 269.
12. Sama.
13. Dimov 1953, s. 42-45.
14. Sama, s. 39-42.
15. Sama, s. 214.
16. Sama, s. 613-630.
17. Sama, s. 482.
18. Sama, s. 614.
19. Sama, s. 223.
20. Sama, s. 219.
21. Sama, s. 223.
22. Sama.
23. Sama.
24. Sama, s. 224.
25. Vrt. Jauss 1977, s. 231-244.
26. Dimov 1953, s. 345-352.

27. Vrt. Žetšev 1992, s. 612.
28. Dimov 1951, s. 573-581.
29. Ivanova 1990, s. 216-217.
30. Žetšev 1992, s. 607.

2 Soraääniä julkisesta hiljaisuudesta

1. Manov 1954, s. 2.
2. Sama.
3. Sama, s. 3.
4. Sama.
5. Sama.
6. Sama.
7. Sama.
8. Sama.
9. Pešev 1955, s. 174.
10. Sama.
11. Sama, s. 174-175.
12. Sama.
13. Kujumdžiev 1955, s. 224.
14. Ks. Pešev 1955, s. 182 ja 185.
15. Sama, s. 182.
16. Sama.
17. Sama, s. 176 ja 184.
18. Sama, s. 176-178.
19. Žetšev 1992, s. 610.

VI PITKÄN KIRJASODAN MONET ULOTTUVUUDET

1 Tietoisuuden häilyvät rajat - päätelmiä lukijakirjeiden perusteella

1. Svitkova 1990.
2. Ks. Lukijakirjeet 1952-1964.
3. Habermas 1982, s. 20-60.
4. Kirjeet 25.7.1952 ja 22.12.1955. Ks. Lukijakirjeet 1952-1964.
5. Kirje 16.6.1954, Ks. Lukijakirjeet 1952-1964.
6. Sama.
7. Sama.
8. Kirje 2.12.1954. Ks. Lukijakirjeet 1952-1964.
9. Sama.
10. Vrt. esim. Gulyga 1984, s. 7.
11. Kirje 11.7.1954. Ks. Lukijakirjeet 1952-1964.
12. Kirje (ei päivämäärää). Ks. Lukijakirjeet 1952-1964.
13. Kirje 26.11.1954. Ks. Lukijakirjeet 1952-1964.
14. Radoj Ralin 1992.
15. Lukijakirjeet 1952-1964.
16. Vrt. Nitšev 1976, s. 15-43.

2 Taide propagandan työvälineenä ja ideologisena tahrasteinänä

1. Ks. Želev 1990, s. 180.
2. Dimitrova 1990, s. 5.
3. Dimitrova 1992.
4. Svitkova 1990, s. 95.
5. Vrt. Želev 1990, s. 5-24.
6. Markov 1981, s. 319.
7. Sama, s. 311.
8. Sama, s. 364.
9. Sama, s. 334.

10. Vrt. Želev 1990, s. 126-152.
11. Sama, 255-261.
12. Zarev 1952, s. 2.
13. Ks. Isusov 1991, s. 203.
14. Sama, s. 204-205.
15. Sama.
16. Sama, s. 205-212.
17. Sama, s. 201.
18. Vrt. Želev 1990, s. 146-147.
19. Sama, s. 166-168.
20. Sama, s. 169.
21. Sama.
22. Vrt. Solzhenitsyn 1974, s. 54.
23. Želev 1990, s. 264.
24. Solzhenitsyn 1974, s. 57.
25. Markov 1981, s. 201-202.
26. Sama, s. 206.
27. Sama.
28. Sama, s. 202.
29. Sama, s. 221.
30. Zarev 1952, s. 3.
31. Freud 1982, s. 70.
32. Vrt. Hoebel 1965, s. 170.

3 Ensimmäisen laitoksen hidas rehabilitaatio

1. Kujumdžiev 1987, s. 193.
2. Ks. esim. Dimov 1957, s. 52; Zarev 1972 ja Kujumdžiev III 1972, s. 3.
3. Dimov 1987, s. 52.
4. Kujumdžiev 1987, s. 216.
5. Ks. Kujumdžiev II 1972, s. 32.
6. Sama, s. 33 ja 55.
7. Sama, s. 32.
8. Sama, s. 50.
9. Vrt. Kujumdžiev 1987, s. 235.
10. Vrt. Kujumdžiev II 1972, s.

- 41-46.
 11. Trifonov, 1974, s. 3.
 12. Saparev 1983, s. 2.
 13. Karolev 1990, s. 2.
 14. Svintila 1991, s. 4.
 15. Radev 1993, s. 393.
 16. Gatšev 1979, s. 453.

4 Romaani pedagogina ja terapeuttina - eräitä paralleleleja

1. Zarev 1976, s. 178.
2. Vrt. Foucault 1980, s. 16-38.
3. Vrt. Eskola 1984, s. 325-332.
4. Jokinen & Linko 1987, s. 96.
5. Krivulin 1993.
6. Vrt. esim. Kenan 1987, s. 724-726 ja Robinson 1968, s. 511-513.
7. Cullberg 1991, s. 12.
8. Sama, s. 20.
9. Sama, 1980, s. 7.
10. Freud 1982, s. 109-110.
11. Fromm 1971, s. 21.
12. Sama, s. 24.
13. Tähkä 1970, s. 83 ja 103.
14. Sama, s. 83-94.
15. Sama, s. 92.
16. Sama, s. 177 ja 179.
17. Sama, s. 104-105.
18. Sama, 101.
19. Lesche 1978, s. 229.
20. Vrt. Cullberg 1980, s. 22-23.
21. Sama.
22. Sama, s. 23-27.
23. Sama.
24. Sama, s. 29.
25. Sama, s. 35-36.

26. Vrt. Suvilehto 1994, s. 109-115.
27. Lesche 1978, s. 229.
28. Vrt. Tähkä 1970, s. 177-178.
29. Vrt. Todorov 1992, s. 150.
30. Lozanov 1980, s. 35-36.

5 Kriisin käsittelyn resptiohistoriallisia ulottuvuuksia

1. Lozanov 1980, s. 34.
2. Sama, s. 20-23.
3. Sama, s. 86.
4. Cullberg 1980, s. 7.
5. Cullberg 1991, s. 132-133.
6. Randolph 1991, s. 1-2.
7. Hillmann 1983, s. 17.
8. Varpio 1980, s. 91-92.
9. Sama.
10. Laitinen 1986, s. 554.
11. Kujumdžiev 1987, s. 205.
12. Segers 1985, s. 145.
13. Vrt. Eskola 1984, s. 325-331.
14. Sama, s. 326.
15. Jokinen & Linko 1987, s. 75.
16. Kujumdžiev 1987, s. 233-234.
17. Sama.
18. Sama.
19. Cullberg 1980, s. 29.
20. Gatšev 1979, s. 453.
21. Ylikangas 30.7.1994.
22. Niklander 1991, s. 502-504.
23. Ylikangas 1992, s. 2.
24. Zarev 1976, s. 225.
25. Eskola 1984, s. 331.
26. Kiparski & Viljanen 1946, s. 5-6.
27. Sama, s. 17.

LÄHTEET

1 Painetut lähteet

- Afanasjev 1976 = Afanasjev, Viktor, Filosofian alkeet (suom. Robert Kolehmainen, Raija-Liisa Pöllä & Viola Zakreuskaja). Moskova 1976.
- Angelov 1982 = Angelov, Dimitâr, Bâlgarsko srednovekovie - Ideologitseska misâl i prosveta / Bulgarian keskiaika - Ideologinen ajattelu ja valistus. Sofija 1982.
- Arppe 1986 = Arppe, Tiina, Kuolema, symbolinen ja tuhlauus - Jean Daudrillard a Georges Bataille, teoksessa Symbolit (toim. Katarina Eskola). Jyväskylä yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 1. Jyväskylä 1986.
- Avramov 1980 = Avramov, Petâr, Kulturnata revolutsija v Bâlgarija / Kulttuurivallankumous Bulgariassa /. Sofija 1980.
- Bahtin 1979 = Bahtin, Mihail, Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia (suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola). Moskova 1979.
- Bayer-Endler 1983 = Bayer, Eduard & Endler, Dietmar, Bulgarische Literature im Überblick. Leipzig 1983.
- Benbassat 1990 = Benbassat, Albert, Slutšajat "Tytyt"/Tapaus "Tytyt"/, Plamâk 6, Sofija 1990.
- Benbassat & Svitkova 1992 = Benbassat, Albert & Svitkova, Anna, Slutšajat "Tytyt" Tapaus "Tytyt" 1951-1952/ (toim. Benbassat & Svitkova) Sofija 1992.
- Bergson 1964 = Bergson, Henri, Creative evolution. London 1964.
- Björck 1970 = Björck Staffan, Romanens formvärld. Stockholm 1970.
- Boeva 1979 = Boeva, Ludmila, Istorija slovenobolgarskaja kato literaturno proizvedenie, - v Za literaturnite žanrove prez bâlgarskoto vâzraždane / Istorija slovenobolgarskaja kaunoklrjallisena tuotteena, - teoksessa Kirjallisista lajeista Bulgarian renessanssin aikana (Toim. P. Dinekov ja T.S. Undžieva). Sofija 1979.
- Bogdanov 1983 = Bogdanov, Ivan, Trinadeset veka bâlgarska literatura I-II /Kolmetoista vuosisataa bulgariaalaista kirjallisuutta I-I/. Sofija 1983.
- Bulgarian kasvot 1964 = Bulgarian kasvot (ei tekijää). Helsinki 1964.
- Bumbalov 1974 = Za psihologitšeskov maisterstvo na Dimitâr Dimov i za njakoi tipologitšeski osobenosti na Osâdeni duši, - v Literaturnen protses i hudožestveno tvortšestvo / D. Dimovin psykologisesta taituruudesta ja Kirottujen sielujen typologisista erikoi-suuksista, teoksessa Kirjallisuuden prosessi ja taiteellinen luomistyö / (Toim. P. Zarev). Sofija 1974.
- Bürger 1977 = Aktualität und Geschichtlichkeit, Studien zum gesellschaftlichen Funktionwandel der Literatur. Nördlingen 1977.

- Conrad 1981 = Conrad, Joseph, Pimeyden sydän (suom. Marianne Alopeaus). 1981.
- Cullberg 1980 = Cullberg, Johan, Psykykinen trauma: Kriisiteoriasta ja kriisipsykologiasta (suom. Yrjö Nuorteva, Tarja Summa ja Ingall Österberg). A-klinikkasäätiön julk. 3. Kouvola 1980.
- Cullberg 1991 = Cullberg, Johan, Tasapainon järkkyyssä: Psykoanalyttinen ja sosiaalipsykiatrinen tutkielma (suom. Mirja Rutanen), Helsinki 1991.
- Daltšev 1984 = Daltšev, Atanas, Runoja, mietteitä, fragmentteja (suom. Tarmo Manelius). Helsinki 1984.
- Dimitrova 1990 = Dimitrova, Blaga, Litse (vtoro dopâlneno izdanie) / Kasvot (toinen täydennetty laitos). Vratsa 1990.
- Dimov 1951 = Dimov, Dimitâr, Tytyn, 1. izd. / Tupakkaa, 1. lait. / Sofija 1951.
- Dimov 1953 = Dimov, Dimitâr, Tytyn, 2. izd. /Tupakkaa, 2. lait. / Sofija 1953.
- Dimov 1974 = Dimov, Dimitâr, Sâtšinenija I / Teokset I / Sofija 1974.
- Dimov 1958 = Dimov, Dimo, Promenite v tšužda leksika pri vtoro izdanie na "Tytyn" ot Dimitâr Dimov /Muutokset Dimitâr dimovin "Tytynin" toisen laitoksen vieraassa sanastossa/ Balgârski ezik III, Sofija 1958.
- Dimov 1992 = Dimov, Dimitâr, Tytyn, (uudelleen julkaistu ensimmäinen laitos), Trud, Sofia 1992.
- Dimov 1980 = Dimov, Georgi, Balgârskata marksitšeska Kritika i razvitiето na natsionalnata ni literatura / Bulgarian marxilainen kriitikki ja kansallisen kirjallisuutemme kehittyminen /. Sofia 1980.
- Dinekov 1972 = Istoritšeska sâdba i sâvremennost /Historiallinen kohtalo ja nykyaika /. Sofija 1972.
- Dinekov 1977 = Dinekov, Petâr, Pri izvorite na bâlgarskata kultura / Bulgarian kulttuurin lähteillä /. Sofija 1977.
- Dinekov 1982 = Dinekov, Petâr, Literatura i kultura / Kirjallisuus ja kulttuuri /. Sofija 1982.
- Dragoeva 1979 = Dragoeva, Nadežda, Kam zanrovata harasteristika na istorija slavenoblgarskaja, - v Za literaturnite žanrove prez bâlgarskoto vazraždane / Istoriija Slavenoblgarskajan lajiluonteesta, teoksessa Kirjallisuuden lajeista Bulgarian renessanssin aikana / (toim. P. Dinekov ja T.S. Undzieva). Sofija 1979.
- Đurišin 1984 = Đurišin, Dionyz, Theory of literary comparatistics. Bratislava 1984.
- Elevterov 1978 = Elevterov, Stefan, Nova bâlgarska literatura 1878- 1918 / Uusi bulgarialainen kirjallisuus 1878-1918 /. Sofija 1979.
- Erikson 1950 = Erikson, Erik H. , Childhood and society, New york 1950.
- Eskola 1974 = Eskola, Antti, Sosiaalipsykologia. Helsinki 1974.
- Eskola 1984 = Eskola, Katarina, 30-vuotias Tuntematon sotilas - kansalli-

- sesta terapeutista ihmisen toiminnan tulkiksi, *Sociologia* 21/4. Helsinki 1984.
- Foucault 1980 = Foucault, Michel, Tarkkailla ja rangaista (suom. Eevi Nivanka), Keuruu 1980.
- Foulkes 1983 = Foulkes, A B., Literature and propaganda. New York and London 1983.
- Freud 1982 = Freud, Sigmund, Ahdistava kulttuurimme. (suom. Erkki Puranen). Jyväskylä 1982.
- Fromm 1973 = Fromm, Erich, Terve yhteiskunta (suom. Annikki ja Matti Kannisto). Rauma 1973.
- Frye 1957 = Frye, Northop, Anatomy of Criticism. New York 1957.
- Furnadžiev 1952 = Furnadžiev, Nikola, Edna vredna kritka za romana "Tytyñ"/Vahingollinen arvostelu romaamista "Tytyñ"/, Lite-rauren front, 11. Sofija 1952.
- Gatšev 1979 = Gatšev, Georgi, Uskorenoto razvitie na kulturata /Kulttuurin nopeutunut kehitys/ (käänt. venäjältä Donka Dantševa), Sofija 1979.
- Georgiev 1985 = Georgiev, Ljuben, Dimitâr Dimov. Sofija 1985.
- Germanov 1982 = Germanov, Andrej, Krali Marko, Bâlagarski junaški epos v trideset i tri pesni / Bulgarianlainen sankariepos kolmesakymmenessä kolmessa laulussa / (toim. Germanov). Sofija 1982.
- Gorki 1973 = Gorki, Maksim, Sosialistisesta realismista - aikauskirjassa Teema (toim. Sakari Virkkunen). Helsinki 1973.
- Gulyga 1984 = Gulyga, Arseni, Myytti ja nykyaika. Eräistä kirjoitusprosessin näkökohdista (suom. Risto Koivisto) Punalippu n:o 11. Petroskoi 1984.
- Gyzelev 1981 = Gyzelev, Vasil, Bâlgarskoto srednovekovie (VII -X v),- v Kratkata istorija na Bâlgarija / Bulgarian keskiaika (VII - X vuosisata), teoksessa Bulgarian lyhyt historia / (toim. Vasil Gyzelev). Sofija 1981.
- Haavikko 1982 = Haavikko, Ritva, Demoninen nainen ja tuhoava rakkaus Mika Waltarin teoksissa, Mika Waltari, mielikuvituksen jättiläinen (toim. Ritva Haavikko). Juva 1982.
- Habermas 1992 = Habermas Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Darmstadt 1982.
- Haskå 1982 = Haskå, Inger, Kommenter till lyriska översättningar i samlade skrifter av Johan Ludvig Runeberg (under redaktion av Carl-Erik Thors och Thore Wretö), trettonde delen. Helsingfors 1982.
- Hearding 1976 = Harding, Ester, Womans's mysteries, ancient modern. New York 1976.
- Heiskanen-Mäkelä 1984 = Heiskanen-Mäkelä, Sirkka, Uuden ajan kirjallisuuden valtavirtauksia V, 1700-luvun porvarillinen klassismi ja esiromantiikka. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitoksen

- monisteita n:o 25. Jyväskylä 1984.
- Hilendarski 1971 = Hilendarski, Paisij, Slavenobolgarska istorija /Slaavilaisbulgarialainen historia /. Sofija 1971.
- Hillman 1983 = Hillman, James, Healing fiction, Barrytown 1983.
- Hoebel 1961 = Hoebel E. Adamson, Primitiivinen kulttuuri, II painos (suom. Elina Haavio-Mannila ja Martti Haavio). Porvoo 1961.
- Honko 1983 = Kalevalan kansainvälinen merkitys kasvussa. Helsingin Sanomat 7.3.1983.
- Hough 1971 = Hough, Graham, Kirjallisuus ja tutkimus. Helsinki 1971.
- Isusov 1991 = Isusov, Mito, Stalin i Bâlgarija /Stalin ja Bulgaria/ Sofija 1991.
- Ivanova 1975 = Ivanova, Ekaterina (merkinnyt muistiin) Spomeni na Dimitâr Dobrev -v Slutšajat Tytyn 1951-1953 /Dimitâr Dobrevin muistelmät -teoksessa Tapaus Tytyn 1951-1953/ (toim. Benbassat & Svitkova). Sofija 1992.
- Ivanova 1981 = Ivanova, Ekaterina, Stranitsi ot žiznenija i tvortšeskija pât na Dimitâr Dimov / Sivuja D. Dimovin elämän ja luomisen tieltä /. Sofija 1981.
- Ivanova 1985 = Ivanova, Ekaterina, Dimitâr Dimov - avtor, vreme i geroi/ D. Dimov, Kirjalija, aika ja sankarit /. Sofija 1985.
- Ivanova 1990 = Ivanova, Ekaterina, Romana "Tytyn" i negovoto autodafe /Romaani "Tytyn" ja sen julkinen tuhoaminen/ Septemvri 9. Sofia 1990.
- Jaspers 1970 = Jaspers, Karl, Johdatus filosofiaan (suom. Sinikka Kallio) Keuruu 1970.
- Jauss 1977 = Jauss, Robert, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1. München 1977.
- Jauss 1979 = Jauss, Robert, Literaturgeschichte als Provokation. Baden-Baden 1979.
- Jokinen & Linko 1987 = Jokinen, Kimmo - Linko Maarit, Uusi tuntematon. Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 4. Jyväskylä 1987.
- Kafka 1965 = Kafka, Franz, Amerikka (suom. Elvi Sinervo). Helsinki 1965.
- Karhu 1973 = Karhu, Eino, Suomen 1900-luvun alun kirjallisuus. Tampere 1973.
- Karhu 1979 = Karhu, Eino, Suomen kirjallisuus runonlaulajista 1800-luvun loppuun II osa. Helsinki 1979.
- Karkama 1982 = Karkama, Pertti, Vapauden muunnelmat: J.L. Runebergin maailmankatsomus hänen epiikkansa pohjalta. SKS:n Toimituksia 380. Helsinki 1982.
- Karolev 1958 = Karolev, Stojan, Vâprosi na psihologitšeskata karakteristika, - väv Vâprosi na bâlgarskata literatura /Psykologisen kuvauksen kysymyksiä - teoksessa Bulgarian kirjallisuuden kysymyksiä/. (toim. P. Zarev). Sofija 1958.

- Karolev 1971 = Karolev, Stojan, Idei, izobraženie, stil / Ideat, kuvaus, tyyli /. Sofija 1971.
- Karolev 1990 = Karolev, Stojan, Slutšajat "Tytytyn" ot po-drug âgâl /Tapaus "Tytytyn" toisenlaisesta näkökulmasta/. Duma 21. Sofia 1990.
- Kaukonen 1956 = Kaukonen, Väinö, Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos (toim. V. Kaukonen). Helsinki 1956.
- Kazandžiev 1937 = Kazandžiev, S., Pred izvora na života / Elämän lähteen edessä /. Sofija 1937.
- Kenway 1987 = Kenway, P. , Crisis. -in The new Palgrave - A dictionary of Economics, vol. 1. (edited by John Eatwell, Murray Milgate and Peter Newman). Hong Kong 1987.
- King 1973 = King, Robert, Minorities under communism. Massachusetts 1973.
- Kiparski & Viljanen 1946 = Kiparski, V. ja Viljanen Lauri, Johdanto teoksessa Venäjän runotar, valikoima venäläistä lyriikkaa (toim. Kiparski, V ja Viljanen Lauri). Otava, Helsinki 1946.
- Klinge 1981 = Klinge, Matti, Suomen sinivalkoiset värit, kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä. Helsinki 1981.
- Konstadinova - Kujumdžiev 1979 = Konstadinova, E. - Kujumdžiev, K., Razvitie na razkaza i povestta 1944-1955 /Novellin ja pienoisromaanin kehitys 1944-1955 /. Sofija 1979.
- Kristeva 1980 = Kristeva, Julia, A woman cannot be defined in New French Feminism (ed. by Elaine Marks and Isabelle de Courtiron). Amherst 1980.
- Kujumdžiev 1965 = Kujumdžiev, K., Geroite na Dimitâr Dimov, opit za sotsialna i psihologitšeska harakteristika. Plamâk 5 / Dimitâr Dimovin sankarit, yritys sosiaaliseksi ja psykologiseksi luonnehdinnaksi. Plamâk 5 /. Sofija 1965.
- Kujumdžiev (a)1972 = Kujumdžiev, K. , Dimitâr Dimov, Biografija /Dimitâr Dimov, Biografia/. Rodna rets 6. Sofija 1972.
- Kujumdžiev (b) 1972 = Kujumziev, K. , Krititšeski delnitsi /kriittisiä päiviä/. Sofia 1972.
- Kujumdžiev (c) 1972 = Kujumdžiev, K. , Po sledite na "Tytytyn": Marena-Veronika-Irina /"Tytytynin jäljillä: Marena-Veronika-Irina/. Otetšestven front 11.8. Sofija 1972.
- Kujumdžiev 1974 = Kujumdžiev, K., Dimitâr Dimov i negovijat roman - Belezki, v Dimitâr Dimov, Sâtšinenija I / D. Dimov ja hänen romaaninsa Huomautuksia, - teoksessa D. Dimov, Teokset I /. Sofija 1974.
- Kujumdžiev 1981 = Kujumdžiev, K., Beležki, -v D. Dimov, sâtšinenija v pet toma II / Huomautuksia, - teoksessa D. Dimov, Teokset viidessä osassa II/. Sofija 1981.
- Kujumdžiev1987 = Kujumdžiev, K., Dimitâr Dimov, Monografija /Dimitâr Dimov, monografia/. Sofija 1987.
- Kumar 1963 = Kumar, Shiv, Bergson and the stream of consciousness

- novel. New York 1963.
- Kunnas 1981 = Kunnas, Tarmo, Zarathustran varjo. Keuruu 1981.
- Kärhä 1970 = Kärhä, Esko, Klassiset huumausaineet, - teoksessa Huumausainekysymys (toim. I. Taipale). Porvoo 1970.
- Lagercrantz 1985 = Lagercrantz, Olof, Strindberg ja toden illuusio. Helsingin Sanomat 14.7.1985.
- Laitinen 1984 = Laitinen, Kai, Metsästä kaupunkiin. Keuruu 1984.
- Laitinen 1986 = Laitinen, Kai, Suomen kirjallisuuden historia. Helsinki 1986.
- Lesche 1978 = Lesche, Carl, Psykoanalyysin tieteenteoriaa, teoksessa Psykoanalyysin ja psykoterapian suuntauksia (toim. Yrjö O. Alanen ja Veikko Tähkä). Espoo 1978.
- Levtšev 1989 = Levtšev, Ljubomir, Ubij bälgarina! / Tapa bulgarialainen! / Sofia 1988.
- Lihatšev 1967 = Lihatšev, D.S., Predvožroždenie na rusi v kontse XIV - pervoi polovinoj. XV veka, - v literaturni epohi vožroždenija i problemy vsemirnoi literatury / Venäläisten esirenessanssi XIV vuosisadan lopusta XV vuosisadan ensimmäiselle puoliskolle, - teoksessa Renessanssin kirjalliset kaudet ja maailmaakirjallisuuden ongelmat. Moskva 1967.
- Lihatšev 1973 = Lihatšev, D.S., Razvitie russkoj literatury X-XII vekov / Venäjän kirjallisuuden kehitys X-XII vuosisadalla /. Leningrad 1973.
- Lilja 1980 = Lilja, Pekka, Positiivisen sankarin tulo neuvostovirolaiseen romaaniin. Tausta ja toteutus. Jyväskylä Studies in the Arts 13. Jyväskylä 1980.
- Lozanov 1980 = Lozanov, Georgi, Suggestopedia (suom. Jukka-Pekka Takala). Jyväskylä 1980.
- Lukács 1965 = Lukacs, Georg, Der historische Roman, Georg Lukacs Werke. Neuwied- Berlin 1965.
- Lukács 1971 = Lukács, Georg, Die Theorie des Romans, ein geschichtsphilosophischen Versuch über die Formen der grossen Epik. Berlin 1971.
- Manov 1954 = Manov, Emil, Za njakoi nedostatâtši na Tytyn /Joistakin Tytynin puutteista/. Literaturen front 25.11. Sofija 1954.
- Mann 1980 = Mann, Thomas, Buddenbrookit (suom. Siiri Sieberg) Juva 1980.
- Markov 1979 = Markov, Georgi, Zadotšni reportaži za Bälgarija / Kaukoreportaaseja Bulgariasta /I. Paris 1979.
- Markov 1981 = Markov, Georgi, Zadotšni Reportaži za Bälgarija II. " Zürich 1981.
- Marx 1974 = Marx, Karl, Pääoma I. (suom. Kustannusliike Progres) Moskova 1974.
- Maslow 1954 = Maslow, A. H., Motivation and personality. New York 1954.

- Milanov 1953 = Milanov, As., Sresta s tsitatelite/Tapaaminen lukijoiden kanssa/. Otetsestven Front 4.3. Sofia 1953.
- Morawski 1974 = Morawski, S., Taide ja poliittinen sensuuri, - teoksessa Taide kovassa maailmassa (toim. Arne Kinnunen). Porvoo 1974.
- Niemi 1980 = Niemi, Juhani, Tuntematon sotilas sodankuvauksen perinteessä, - teoksessa Väinö Linna, Toisen tasavallan kirjailija (toim. Jaakko Syrjä et. alii). Porvoo 1980.
- Niklander 1991 = Niklander, Hannu, Kaksi talvisodasta myöhästynyttä. Parnasso 8., Forssa 1991.
- Nitšev 1976 = Nitšev, Bojan, Ot folklor kâm literatura / Folkloresta kirjallisuuteen / Sofija 1976.
- Nitšev 1978 = Nitšev, Bojan, Sâvremennijat bâlgarski roman / Nykyaikainen bulgarialainen romaani /. Bâlgarski pisatel, Sofija 1978.
- Nitsolov 1973 = Nitsolov, Lozan (et. alii), Retšnik na literaturnite termini / Kirjallisuuden termien sanakirja/. Sofija 1973.
- Pešev 1955 = Pešev, Al. , Otzivi i retsenzij: "Tytytyn" /Mielipiteitä ja arvosteluja: "Tytytyn"/. Septemvri 6. Sofia 1955.
- Petkanova 1982 = Petkanova, Donka, Apokrifnata literatura v Bâlgarija, - v Stara bâlgarska literatura I / Apokryfinen kirjallisuus Bulgariassa, -teoksessa Vanha bulgarialainen kirjallisuus I / (toim. D. Petkanova). Sofija 1982.
- Petlov 1981 = Sâzdavane na bâlgarskata dâržava, - v istorija na Bâlgarija II / Bulgarian valtion synty, teoksessa Bulgarian historia II / (toim. P. Kosev). Sofija 1981.
- Popova = Popova, Krasimira, Das bulgarische Teater. Sofia (ei painovuotta).
- Prohristova 1979 = Prohristova, Kleo, Baladata i literaturata na bâlgarskoto vâzraždane. - Za literaturnite žanrove prez bâlgarskoto vâzraždane / Balladi ja kirjallisuus Bulgarian renessanssissa, - teoksessa Kirjallisuuden lajeista Bulgarian renessanssin aikana / (toim. P. Dinekov ja T.S. Undžieva). Sofija 1979.
- Radev 1993 = Radev, Ivan (toim.), Almanah - IX klas, Bâlgarska literatura /Almanakka - IX luokka, Bulgarian kirjallisuus. Veliko Târnovo 1993.
- Radev 1992 = Radev, Simeon, Konferentsijata v Bukurešt i Bukureštikijat mir ot 1913 /Bukarestin konferenssi ja Bukarestin rauha 1913/, Sofija 1992.
- Randolph 1991 = Randolph, Robert, Healing the patients story. San Marcos 1991.
- Riesman 1960 = Riesman, David, The Lovely Crowd, New Haven 1960.
- Robinson 1968 = Robinson, James A., Crisis, in International Encyclopedia of the social sciences (editor David L. Sills). The Macmillan Company & The Free Press, New York 1968.
- Robinson 1974 = Robinson, A.M., Borba idej v ruskoj literature XVII v. / Aatteiden taistelu Venäjän kirjallisuudessa XVII vuosisadalla /

- Moskva 1974.
- Romanska 1971 = Bâlgarski junaški epos / Bulgarialainen sankarieepos / . Sofija 1971.
- Rondev 1981 = Rondev, Petâr, Vazovite 'Tšitsovtši', - v Tvorbi i problemi, literaturni analizi I / Vazovin 'Sedät', - teoksessa Teoksia ja ongelmia, kirjallisuuden analyysija / (toim. M. Tsaneva). Sofija 1981.
- Rubin 1970 = Rubin, Theodore, Vihan psykologia (suom. Ritva Lassila). Helsinki 1970.
- Runeberg 1962 = Runeberg, J.L., Vänrikki Stoolin tarinat, 6. Painos (suom. Otto Manninen). Porvoo 1962.
- Saparev 1983 = Saparev, Ognjan, Paradoksite na Dimitâr Dimov/D. Dimovin paradoksit/, Narodna kultura 25.11. , Sofija 1983.
- Seeman 1959 = Seeman, M., On the meaning of alienation; American Sociological Review 24. New York 1959.
- Segers 1985 = Segers, Rien, T., Kirja ja lukija: Johdatusta kirjallisuuden-tutkimuksen uuteen suuntaukseen (suom. Lilli Ahonen). Tietolipas 97. , Juva 1985.
- Sestrinski 1952 = Sestrinski, Ivan, Bâlgarskata literatura vâv vâzhod /Bulgarian kirjallisuus nousussa/,Tšitalište 17. , Sofija 1952.
- Solzhenitsyn 1974 = Solzhenitsyn, Aleksandr, Vankileirien saaristo (suom. Esa Adrian). Tukholma 1974.
- Sontag 1991 = Sontag, Susan, Sairaus vertauskuvana & Aids ja sen vertauskuvat (suom. Osmo Saarinen). Hämeenlinna 1991.
- Suvilehto 1994 = Suvilehto, Eero, Literatur als Pädagogik und Therapie - Skizze zu einem literaturgeschichtlichen Entwicklungsmodell, in Literarische Wechselbeziehungen shwischen Finnland und Deutschland (Satz Christiane Günzel). Wissenschaftliche Beiträge Der Ernst-Moritz Arndt Universistät Greifswald 1994.
- Svintila 1991 = Svintila, Vladimir, Utšastta na bâlgarskata kultura, Nov den 54. Sofija 1991.
- Svitkova (a) 1990 = Svitkova, Anna, Slutšajat "Tytyt"/Tapaus "Tytyt"/, (toim. Anna Svitkova) Plamâk 6. Sofija 1990.
- Tarasti 1974 = Tarasti, Eero, Näkökulmia Claude Levi Straussin strukturianthropologiaan, - teoksessa Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa (toim. Apo & alii). Helsinki 1974.
- Tarkka 1977 = Tarkka, Pekka, Putkinotkon taustaa. Keuruu 1977.
- Tidestrom 1941 = Tideström, Gunnar, Runeberg som estetiker, literära och filosofiska idéer i den unge Runebergs författarskap. Helsingfors 1941.
- Todorov 1981 = Todorov, Evgeni K., Bâlgarski naroden geroitsen epos / Bulgarialainen kansan sankarieepos / , Sofija 1981.
- Todorov 1982 = Todorov, Tzvetan, Theories of the Symbol. (transl. by Catherine Porter), Oxford 1982.
- Todorov 1992 = Todorov, Tzvetan, Zavladjavaneto na Amerika -

- vâprosât za drugija, /Amerikan valloittaminen - kysymys toisesta/ (käänt. Stojan Atanasov), Sofia 1992.
- Trifonov 1974 = Trifonov, Radko, Novo izdanie na proizvedenijata na Dimitâr Dimov /Uusi laitos D. Dimovin teoksista/, Otetsestven front 6.7. Sofija 1974.
- Tsanev 1960 = Tsanev, Georgi, Literaturnata kritika sled 9 septemvri 1944, Kirjallisuuskritiikki syyskuun 9. 1944 Jälkeen, - Septemvri n o 2/. Sofija 1960.
- Tsanev 1975 = Tsanev, Georgi, Hudožestveni obrazi i krititišeski idei, straniški ot istorijata na bâlkarskata literatura / Taiteellisia hahmoja ja kriittisiä ideoita, sivuja bulgarialaisen kirjallisuuden historiasta /. Sofija 1975.
- Tsanev 1978 = Tsanev, Georgi, Razvoi na žanrovete v bâlgarskata literatura prez 80 te godini (1879-1890), - v Osvoboždenieto na Bâlgarija i literaturata / Bulgarian kirjallisuuden lajien kehitys 80-luvulla (1879-1890), - teoksessa Bulgarian vapautus ja kirjallisuus /. Sofija 1978.
- Tsaneva (a) 1981 = Tsaneva, Milena, "Pod igoto" žanrovo-stilovi osobnosti i ideino emotšionalen patos - v Tvorbi i problemi, literaturni analizi I /"Ikeen alla" lajin tyyllisiä erikoisuuksia ja aatteellis-emotionaalinen paatos, - teoksessa Teoksia ja ongelmia, kirjallisia analyysseja / toim. M. Tsaneva). Sofija 1981.
- Tsaneva (b) 1981 = Tsaneva, Milena, Vazovata "Epopeja na zabravenite", Kotso/ Vazovin "Unohdettujen epopeja", "Kotso" / (artikkeli samassa teoksessa kuin edellinen).
- Tsernorizets 1982 = Tsernorizets, Hrabâr, Za bukvite - v Starobâlgarska literatura II / Kirjaimista - teoksessa Muinaisbulgarialainen kirjallisuus II / (toim. D. Petkanova). Sofija 1982.
- Tsontševa 1985 = Tsontševa, Mara, Harakterni tšerti i osobnosti na bâlgarskoto vâzraždane i negovoto izkustvo, - v Bâlgarsko vâzroždensko izobražitelno i prilozno izkustvo / Bulgarian renessanssin ja sen taiteen tyypillisiä piirteitä ja erikoisuuksia - teoksessa Bulgarian renessanssin kuva- ja käyttötaide / toim. A. Obretanov). Sofija 1985.
- Tähkä 1970 = Tähkä, Veikko, Psykiatrian perusteet. Porvoo 1970.
- Uspenski 1981 = Uspenski, B.A., Ivanov, V.V., Toporov, V.N., Pjatigorski, A. M. ja Juri Lotman, Teesejä kulttuurin semioottisesta tutkimuksesta (sovellettuna slaavilaisiin teksteihin), Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos, Suomen semiotiikan seura (julkaisuja II). Jyväskylä 1981.
- Vargyas 1979 = Vargyas, Lajos, Unkarilaiset kansanballadit, - teoksessa Kuoliaaksi tanssitettu tyttö (toim. Viljo Tervonen). Forssa 1979.
- Varpio 1980 = Varpio, Yrjö (myös toim.), Väinö Linna, toisen tasavallan kirjailija, Porvoo 1980.
- Vasilev 1981 = Vasilev, Vasil, Istorija na Bâlgarija / Bulgarian historia /.

- Sofia 1981.
- Vazov 1913 = Vazov, Ivan, Ikeen alla I (suom. Tyyni Leisi). Helsinki 1913.
- Vazov 1976 = Vazov, Ivan, Pod igoto / Ikeen alla /. Sofija 1976.
- Vihra 1952 = Vihra, Virineja, Izvodi ot statijata za zlopoluštñnite krititsi /Johtopäätöksiä epäonnistuneita kriitikoita käsittelevästä artikkelista/, Rabotnitšesko delo 31.3. Sofija 1952.
- Wright 1981 = Wright, Georg Henrik von, Humanismi elämänasenteena. Keuruu 1981.
- Ylikangas 1992 = Ylikangas, Heikki, Suomen sisällissodan myytit tutkimusta vahvempia, Kaleva 19.3. Oulu 1992.
- Zarev 1952 = Zarev, Pantelej, Za pâlna pobeda nad antirealistitšñnite vlijanija/ Täyteen voittoon antirealistisista vaikutuksista/, Literaturn front 10, Sofija 1952.
- Zarev 1972 = Zarev, Pantelej, Dimitâr Dimov. Sofija 1972.
- Zarev 1976 = Zarev, Pantelej, Narodopsihologija i literatura, aspekti na stila / Kansanpsykologia ja kirjallisuus, tyylin aspekteja / Bâlgarski pisatel, Sofija 1976.
- Zarev 1977 = Zarev, Pantelej, Panorama na bâlgarska literatura I / Bulgarian kirjallisuuden panoraama I / Sofija 1977.
- Zarev 1987 = Zarev, Pantelej, Bâlgarska klasika II / Bulgarian klassikot II /. Sofija 1987.
- Za romana "Tytyn".. 1952 = Za romana "Tytyn" i negovite zlopoluštñni krititsi /Romaani Tytynistä ja sen epäonnistuneista kriitikoista/ (ei tekijää), Rabotnitsesko delo 16.3. Sofija 1952.
- Želev 1990 = Želev, Zelju, Fašizmât /Fasismi/, Sofia 1990.
- Žetsev 1980 = Žetšev, Tontšo, Bâlgarskijat roman sled deveti septemvri / Bulgarianlainen romaani syyskuun yhdeksännen jälkeen /. Sofija 1980.
- Žetšev 1992 = Žetšev, T. , Preprotšitaiki Tytyn - poslepis v Dimitâr Dimov: Tytyn/uudelleen lukien Tytyniä - jälkikirjoitus teoksessa Dimitâr Dimov, Tytyn/. Sofija 1992.
- Zivojin 1972 = Zivojin, S.A., Enciklopedijski leksiko srpsko harvatski jezik / Serbo-kroatialainen tietosanakirja /. Belgrad 1972.

2 Painamattomat lähteet

- Dimitrova 1992 = Keskustelut Blaga Dimitrovan kanssa Sofiassa touku-kuussa 1992.
- Krivulin 1993 = Viktor Krivulinin esitelmä Mukkulan kanasainvälisessä kirjailijakokouksessa Lahdessa 22.6. 1993.
- Lukijakirjeet 1952-1964 = Dimovin kotimuseon lukijakirjeet vuosilta 1952-1964, Dimovin kotimuseo, Sofia.
- Ralin 1992 = Ralin, Radoj, Keskustelut Radoi Ralinin kanssa Sofiassa

- touko- ja kesäkuussa Sofiassa 1992.
- Siiberg 1995 = Siiberg, Liilia, Ot romantizâm kâm realizâm /Romantis-
mista realismiin/ (Jyväskylässä tekeillä oleva slaavilaisen filolo-
gian laudaturtyö).
- Svitkova (b) 1990 = Svitkova, Anna, Slutšajat "Tytyt" /"Tapaus "Tytyt"
(Anna Svitkovan hallussa oleva julkaisematon käsikirjoitus).
- Svitkova 1992 = Keskustelut Anna Svitkovan kanssa Dimovin koti-
museossa Sofiassa touko- ja kesäkuussa 1992.
- Suvilehto1977 = Suvilehto, Eero, Ihmisistä ja heidän maailmoistaan Di-
mitâr Dimovin romanissa Kiroitut sielut. Kirjallisuuden pro gra-
du -tutkielma. Jyväskylän yliopisto 1977.
- Ylikangas 1994 = Ylikangas, Heikki, Esitelmä Pentinkulman päivillä
30.7.1994.
- Zarev 1951 = Zarev, Pantelej, "Tytyt"-roman ot Dimitâr Dimov / "Ty-
tyt"-Dimitâr Dimovin romaani / Zarevin narodna kultura -kus-
tantamolle antama arvio Tytytistä 3.8.1951, Dimovin kotimuseon
arkisto, Sofia.

BULGARIASTA SUOMENNETUT SITAAITIT ALKUKIELELLÄ- TUTKIMUKSEN TEOREETTISET JA HISTORIALLISET LÄHTÖKOHDAT

2 Kirjallisuus osana bulgariaista identiteettiä

Sit.6 "Бог не изпраща ли дъжд еднакво на всички? Също тъй и слънцето не свети ли на всички? И не дишаме ли еднакво всички въздух? И как вие не се срамувате, като признавате само три езика и като повелявате щото всички други народи и племена да бъдат глухи и неми?, Пояснете ми - Бога за безсилен ли смятате, та той не може да даде всичко това, или завистлив, та не желае? Че ние познаваме много народи, които разбират книги и които славят бога всеки на свой език."

(Dinekov 1972, s. 35)

4 Historiallisen romaanin kansalliset juuret

4.1 Sankari Markosta Hilendarskin historiaan

Sit.29 "Но някои сърби подобни нему със своето високоумение, скриват неговите дела и име Насилни Стефан. Нарекли го Силни Стефан и го имат за свет, задето убил баща си и умрял в проклетие и отлъчване, и с него се свършило семейството и родът на Неман Симеон. Не обръщали никакво внимание на това и сега не обръщат внимание, /.../ хвалят го повече от неговия дядо Милутин и приписали нему цялата сръбска слава и подвизи. /.../ Така самонадеяно написали; кой какво чул от бабите за Стефан, написал ха него. Не гледали в родослова как предишните са написали за него и за делата му и колко земя е владял. /.../ Кратка била неговата сила и зло произлязло от нея."

(Hilendarski 1971, s. 68)

4.2 Ikeen alla - bulgarialaisen romaanin peruskivi

Sit.23 "Кандов, който мълчаливо стоеше на ъгъла, не се изсмя. Сякаш той не виждаше и не чуяше що става около му. Вероятно умът му беше унесен в други предели. По мършавото му, бледно, замислено лице беше разляна още по-силна меланхолия и тъга, нещо болезнено, неизразно болезнено, и то съставяше пълен контраст с безгрижните и разтегнати от смеха физиономии наоколо."

(Vazov 1976, s. 284)

Sit. 24 "Младият студент беше една от ония страстни натури, които намират смисъл на живота само в поклонение на някой идеал. Такива натури могат да дишат само в увлечението на страстни,

силни привързаности/.../ Млад, горещ идеалист, Кандов дойде в България, зашеметен от крайни теории и принципи, великодушни в една честна душа, грозни в едно развалено същество. Първата среща с живота разклати дълбоките убеждения на религията му. Той видя, че тук е съвсем чужда почвата за нея /.../ Той не можеше да се кланя вече на един пукнат кумир. И потърси нов - той го имаше готов - в лицето на България."

(Vazov 1976, s. 287)

Sit.25 "/.../ тая любов, той се предаде на нея със същата беззаветна разпаленост, както по-преди - на идеалите на социализма.

(Vazov 1976, s. 290)

II DIMOVIN VARHAISTUOTANNON RIKKINÄINEN IHMINEN

1 Yliluutnantti Benz

Sit.4 "Пред вратите на къщите, върху четвъртити камъни или малки, дървеи столчета, седяха стари жени, облечени в черно, пушеха тютюн или подвикваха на нечистите и загорели деца, които се валяха в изобилния прах на улицата. По тротоарите се разкождаха непълнолетни момичета, у които военните години бяха създали опасна и преждевременна за възрастта им самостоятелност. Повечето бяха от бедната класа, работнички от тютюневите складове, но не още уличници."

(Dimov 1974, s. 38)

Sit.5 "Простолюдното спокойствие на крайния квартал отстъпи място на известна елегантност. По тротоарите се замъркаха офицери в бели фуражки и небесносини пелерини. Добре облечени млади жени бързаха към домовете си, за да не се смесят с тълпата от новобранци и работнички, след като бяха свършили заседанието си в някой благотворителен комитет. Те вървяха с изящни, леки движения, като оставяха зад себе си благоухание на виенски парфюм и смешна предвзетост. Те извързваха към него лицата си и поздравяваха с усмивки, които събуждаха в паметта му спомени от мимолетен флирт."

(Dimov 1974, s. 39)

Sit.11 "По-късно, когато Бенц прекарваше в паметта си веригата на тия събития, струваше му се, че все пак имаше моменти, в които можеше да спре мрачната им неизбежност. Измамлива и късна самоувереност срещу съдбата, която нищо не можеше да измени."

(Dimov 1974, s. 149)

- Sit.15 "/.../ в този нисък гърлен смях Бенц долови повече ожесточеност, отколкото в думите ѝ. Стори му се, че тя изгуби самообладание, за да се отдаде на мигновено злорадство."
(Dimov 1974, s. 70)
- Sit.18 " - Да, защо?!... - повтори тя с глас, в който човек можеше да вложи едновременно цинизъм, кокетство и нежност."
(Dimov 1974, s. 171)
- Sit.19 "Огромна тишина царуваше над равното поле, заобиколено с планини, чиито силуети се губеха в синкавата пепел на залеза. Полъхваше вятър, топъл и влажен, като дъх на целуваща жена, и замираще всред тръпките на приближаващата нощ. Бе тъжно и спокойно."
(Dimov 1974, s. 40)
- Sit.20 "/.../ никаква свежа зеленина не съживяваше окото в тоя пустинен македонски пейзаж. Само блясъкът на слънцето и лазурната синевина на небето му придаваха оная разточителна яркост на цветовете, в която имаше нещо остро, тъжно и жестоко."
(Dimov 1974, s. 154)
- Sit.21 "Отдавна бе минало полунощ. Дори прилепите не летяха вече из мрака и спяха в дупките си. Само странното благоухание на тютюн, на цветя и гнилост бе все тъй силно и възбуждащо."
(Dimov 1974, s. 146)
- Sit.22 "Чудните трептения на гласа ѝ замряха мигновено, без резонанс. /.../ Всички шумове умираха с причината, която ги произвеждаше, без отражение."
(Dimov 1974, s. 80)
- Sit.27 "Искаше да съзерцава под светлината на лампата всичко, що бе тъй ангелско и демонично в лицето ѝ."
(Dimov 1974, s. 172)
- Sit.28 "/.../ Елена /.../ възплътен духа на вечната жена с всичката гибелна съблазън на тайните му."
(Dimov 1974, s. 167)
- Sit.29 "/.../ в тая жена наистина имаше нещо, което караше Бенц да мисли, че никаква земна справедливост не бе в състояние да я осъди или оправдае."
(Dimov 1974, s. 207)
- Sit.30 "/.../ Бенц бе добил убеждението, че любовта на тая жена и мъките що причиняваше, са свързани с дълбоката и непроницаема тайна на самия живот."
(Dimov 1974, s. 171)

2 Kirofut sielut

- Sit.1 "Той вида същата Espana tradicional, която бе оставил преди петнадесет години - надута, горда, благородна, но вежлива и чудновато смелна в своята лицемерна демократичност и със спомена за славно минало, което изтъкваше навсякъде. Тази Испания сега приличаше на обеднял идалго, постъпил на дребна служба, но запазил в обносните си всичката гордост на своя древен род."
(Dimov 1974, s. 231)
- Sit.7 "Как и защо стигна до тази срамна търговия, не представляваше голям интерес. Можеше да се каже само, че причината бе пак жена. Луис се влюби в една кабаретна артистка на име Жоржет Киди, която по-късно преценяваше като глупава и вулгарна. Тя бе левантинка, с неопределима народност, един от тия мелези, които скитат из вертепите около Средиземно море и съединяват в себе си пороците на много раси. Лицето ѝ бе матово, с маслинен оттенък, както у испанките, нов чертите ѝ нямаше нито следа от изтънчеността на тези приветливи и целомъдрени жени. Очите ѝ, студени, черни и вероломни, гледаха с втрещената неподвижност на змия, а от тялото ѝ се излъчваше някакво лениво сладострастие /.../ Тази жена - приличаше на горчиво-сладък банан - измисли един плитко скроен обир на американци, благодарение на който Луис попадна в затвора."
(Dimov 1974, ss. 233-234)
- Sit.8 "Някогашният идалго - сега контрабандист - преживя нравствени сътресения, натрупа горчива мъдрост и стана мизантроп. Все пак той почувствува странно съжаление, когато изгуби Жоржет Киди. Закла я един пиян морски капитан в Бейрут."
(Dimov 1974, s. 234)
- Sit.11 "/.../ по-ясно от сега той не бе усещал, че не е нищо друго освен международен мошеник, освен пропаднал идалго, освен нищожество, което бе прахосало младините си да тича подир жени и да кокетира с прогресивни идеи, да мами хората и върши срамна търговия под маската на политически емигрант, освен един най-вулгарен криминален тип, когото дори испанската полиция въпреки високите му покровителства веднага би поставила в затвора, ако знаеше с какво се занимава."
(Dimov 1974, ss. 235-236)
- Sit.17 "Зелените ѝ очи се спряха върху Луис с пустотата и мъката на същество, извергнато от света.
В следващия миг Луис стана машинално, отиде при нея /.../"
(Dimov 1974, s. 266)

- Sit.18 " /.../ той отиде в една дрогерия и купи спринцовка, спиртна лампа и някои други принадлежности, които бяха необходими, за да приготви стерилен разтвор от морфина и да го инжектира без опасност от инфекция. Везни той имаше в куфара си. След като приготви грижливо всичко, той се навечеря в ресторанта, а после послуша струнния оркестър в хола /.../ Стори му се, че във всички тия грижи към Фани Хорн имаше нещо странно и вълнуващо, което сякаш го бе изтръгнало от студената пустота на живота, който водеше досега."
(Dimov 1974, s. 267)
- Sit.19 " - Би ли могла да си направиш инжекцията сама? - попита той.
Мисълта да забие сам иглата в тялото ѝ го отвръщаваше."
(Dimov 1974, s. 269)
- Sit.23 " /.../ Луис съзна и грозотата на собствения си занаят. Докога щеше да продава отрова на нещастници като нея? Не бе ли всъщност пропаднал като тази жена? Изведнъж го осени мисълта, че съдбата им бе някак обща, че и двамата се намираха в едно и също състояние на пълна невъзможност да се върнат към нормалното съществуване на другите хора."
(Dimov 1974, s. 259)
- Sit.25 "Всичките дъщери на дон Порфирио и доня Кармен се омъжиха щастливо за местни благородници, а всичките им синове заеха достойни места в армията, в кортесите и в черквата. /... .../ Всички Ередиевци бяха много достойни мъже със строг морал, с боязън от бога и с непоколебима вяност към Бурбонската династия. Така поне бе досега. По един-двама от всяко поколение редовно ставаха монаси, по един-двама редовно стигаха чин адмирал или генерал и по един-двама редовно представляваха земевладелците от провинцията Гранада в кортесите. Само Луис, за първи път от два века, опетни честта на рода, като стана републиканец и скандализира няколко благородни девойки."
(Dimov 1974, s. 233)
- Sit.28 "Каква драма, какъв вътрешен конфликт бе разтърсил душите на тия хора? Без съмнение, Архимедес Морено можеше да научи нещо, ако отидеше да побъбре с англичанката. Но под омразата му към стария свят, под плебейската му външност на гаучо, под измачканата униформа и червената петолъчна звезда на кепето му - знака на работническия батальон - туптеше фино човешко сърце. Той не искаше от празно любопитство да разчепква и да причинява страдания на тия болни осъдени души. Запали евтина цигара и тръгна към новия лагер. А от стария оставаха само димящи купове от черна пепел, защото тъй искаха развитието и логиката на живота."
(Dimov 1974, s. 506-507)

- Sit.29 "Келнерът носеше ястията, до които двамата едва се докосваха, и после оскърбено прибираше чиниите. Защо тази двойка от испанец и англичанка, най-изисканата в целия хотел, не харесваше менюто? И келнерът отиде да направи забележка на готвача. А Луис и Фани впиваха погледите си един в друг с горчивото съжаление на хора, които се бяха срещнали твърде късно."
(Dimov 1974, s. 280)

III MURROKSEN HEIJASTUKSIA

1 Kulttuuri-ilmapiiri ja 'yhteiskunnallinen tilaus'

- Sit.24 "В едно вестникарско разказче - казва той - от четири-пет колонки, критиците диреха като с лупа неща, които не могат да се поберат на тия пет колонки. Обикновено почваха: Къде е партийният секретар, къде е положителният герой, къде е врагът, къде са хората на народа ... Ами че само да ги изредиш тия неща, без да правиш разказ - то петте страници на разказа ще се изпълнят."

(Konstantinova
Kujumdžiev 1979, s. 107)

- Sit.27 "Обикновено човекът, творецът на живота във всичките му прояви, беше гост в досегашните картини на повечето от нашите художници. Петно в пейзажа, битова подробност, акцент. Днес той е центърът на творческото вдъхновение, основен елемент в картината. Неговият живот, творчеството му, борбите и страданията му стават истинско съдържание на художествените произведения."

(Avramov 1980, s. 169)

IV TYTYNIN ENSIMMÄINEN LAITOS JA SEN RISTIRIITAINEN VASTAANOTTO

1 Juoni ja erityispiirteet

- Sit.17 " /.../ да ... ти намери морално оправдание в довода да я изтръгнеш от глада и мизерията. Ала това не бе същинският мотив на постъпката ти. Ти искаше да вземеш и възпитаеш детето от егоизъм. Ти искаше да го направиш играчка и украшение на страстта си, на мухлясалия си и безполезен живот. Тридесет години ти пръскаше милионите, които ти даваше "Никотиана", блестеше с

елегантност, с американски коли и разсипничество ... Спомняш ли си нощите в "Юнион"... /.../ Само търговският ум с безскруполната последователност, с която вършеше работата в "Никотиана", те спасяваха от това да бъдеш пълно нищожество. /.../ Погледни трупчето на това дете, образ на хиляди гръцки деца, които измряха от хроничен глад и болести по същия начин!... Ти искаше с неговото осиновяване да наситиш суетното си тщестлавие, да приспиш угризенията си, да се отървеш от кошмарния призрак на съзнанието, че сам представляваш колелце от машината, която докарва войните, глада и смъртта на децата. /.../ Никаква Аликс не може да изтрие тази виновност. Какво? ... Плачеш ли? ... Но това не са сълзи за Аликс!... Не зальгвай съвестта си с разкаяние, което не може да премахне вината на празния ти безполезен живот. /.../ Излез веднага от стаята! ... Не оскърбявай трупчето на детето с болнавата си чувствителност! /.../ Нравствената стойност на една постъпка се определя не от мотивите и, а от съзнанието за последиците и. Всичко останало е самоизмама и лицемерие. Ето това е равносметката на живота ти! ... Единственото, което ти остава, е да признаеш истината. Хората умират, но животът продължава, върви напред, става все по-добър. Не гледай разрухата и хаоса, които идват сега. Те засягат само твоя тъп и ограничен свят" /.../ Смъртта на Аликс е протест на хиляди гладни деца, за живота и храната на които се бият хората, които видя тази нощ."

(Dimov 1951, s. 644-646)

Sit.18 "Той познаваше Солун от ученическите години на френския лицей, когато български анархисти копаеха тунел под улицата, за да вдигнат във въздуха Отоманската банка. /.../ Той познаваше Солун от дните на Хуриета, когато турски и български демократи се прегръщаха по митингите и вярваха, че свалянето на кървавия султан ще докара справедливост в една империя.. /.../ Той познаваше Солун от дните на първата си любов. /.../ Той познаваше Солун и от дните, когато постъпи на служба в българското, консулство, и една вечер гуля с татко Пиер в някакъв луксозен кафе-шантан на Атина."

(Dimov 1951, s. 544-545)

Sit.19 "Те не узнаха какво бе станало в него. Те не узнаха, че с градчето преди три дни бе влязъл партизански отряд, посрещнат с ликоване от хилядите работници, които манипулираха тютюна на "Никотина" и на паразитните немско-български фирми, работещи за Немския папирсен концерн.

Те не узнаха, че комитетът на Отечествения фронт бе поел властта спокойно и твърдо, опрян на работниците и този отряд.

Те не узнаха, че по главните улици бяха пристъпвали почернели, брадясали и окъсани мъже от бригадата на Павел Морев, а пред тях се бе изсипал килим от цветя, че бяха настъпили покъртващи сцени, че една възрастна майка се бе хвърлила в ръцете на

синовете си - партизани, и умряха от сърдечен удар, че жени и мъже, братя и сестри, разделени от години, се бяха прегръщали и целували на улицата.

Те не узнаха, че заедно с отряда в града бе влязъл и щаба на партизанската бригада, че в къщата на бившия учител по латински се бе разиграла невиджана сцена, че комунистът Морев след двадесетгодишно отсъствие се бе изправил пред баща си и му бе казал "Добър ден татко".."

(Dimov 1951, s. 651-652)

Sit.20 "Те не узнаха всичко това, както и много други по-големи и по-малки драми, които се бяха случили в града. Но и да бяха узнали, нямаше да се развълнуват, защото в изчерпаните им от живота сърца царуваше само печал и студенина."

(Dimov 1951, s. 653)

2 Tupakka tuotteena ja symbolina

Sit.11 "тя /.../ се прибра в стаичката си - чиста като душата и до вчера..."

(Dimov 1951, s. 13)

Sit.12 "...мисълта му бе заета с миража на тютюна..."

(Dimov 1951, s. 17)

Sit.13 "Жълтокафените тютюневи листа с наркотично благоухание, които нареждаше /.../ можеха да се превърнат и за него в разкошен дом, в американска кола, печалби и могъщество..."

(Dimov 1951, s. 18)

Sit.16 "Но още през първите дни миражът му показва жестокостта си. Наркотичната миризма на тютюневите листа му се стори непоносима. Отровният прах, който поглъщаше през деня, вечер се къртеше от дробовите му с остра, мъчителна кашлица и жълтеникави хрочки. Лицето му стана бледно, виеше му се свят и често повръщаше, облян в студена пот. Това бяха признаци на остро отравяне с никотин у начинающите, които се престараваха и оставаха след работното време, за да спечелят благоволенията на майстора."

(Dimov 1951, s. 19)

Sit.17 "Пушеше много, не ходеше пеш и водеше много скован и нехигиеничен живот. А от дробевите му сякаш нищо не можеше да изчисти катрана и праха, които първата година от работата "Никотина" беше наслоила в тях."

(Dimov 1951, s. 132)

- Sit.19 "Това бяха големи, многоетажни постройки, които струваха милиони. В плоските им фасади, в малките им квадратни прозорчета, в модерния им стил имаше нещо студено и бездушно като света, който ги бе построил. Складът на "Никотиана" приличаше отдалеч на допотопно чудовище и сякаш искаше да смаже с големината си съседните складове на другите фирми."
(Dimov 1951, s. 30)
- Sit.30 "Колко мръсно беше започнала историята на "Никотиана"!... Проектът за нея се роди сред тютюнев дим, изпарения на шампанско и оргия с пияни жени. При такива обстоятелства главата на обикновен човек не може да измисли нищо, но мозъкът на татко Пиер роди "Никотиана"."
(Dimov 1951, s. 545)
- Sit.39 "Той запали цигара и се загледа в далечината. Майският ден продължаваше да сияе над цъфнали гори и поля. Спомни си Балатонските боеве. а после в съзнанието му изпъкнаха скривалището на партизанския щаб, епопеята в сините планини и образите на Динко, Шишко, майора, Блаже... И тогава той съзна, че всичко, което ставаше, не можеше да бъде друго и че хората се еха, страдаха и умираха, а животът вървеше неспирно на пред."
(Dimov 1951, s. 703)
- 3 **Irina - Dimovin tuotannon avainhahmo**
- Sit.6 "От многоцветната и умираща растителност, от имортелите и жълтурчетата край пътя се излъчваше някакво примирение, което тишината и мекото слънце насищаха със сладостна печал."
(Dimov 1951, s. 4)
- Sit.7 "Кърпите и покривката бяха от грубо домашно платно, изгладени и много чисти. Хлябът, нарязан на правилни, тънки филийки, стоеше в плитка кошничка. Приборите лъщаха от чистота. Това бяха все неща, които селянките от тукашните места, преселени в града, не можеха да усвоят лесно. А съпругата на Чакъра ги знаеше от майка си още преди да се омъжи..."
(Dimov 1951, s. 10)
- Sit.10 "Синкаво-черната и коса бе гъста и мека като коприна, а от гърдите и раменете и се излъчваше някаква магнетична сила, недостъпна за разума и стара като света."
(Dimov 1951, s. 681)
- Sit.12 "Да, тя беше вече друг човек! ... Принадлежеше към друг свят и това беше светът на "Никотиана" и Немския папиросен концерн, на Борис, на Костов и на фон Гайер, светът на върховната власт,

лукса и удоволствията, някогашният свят на Мария. Към този свят принадлежеше тя сега, духовно и физически... /.../ ...в сър

цето и се беше загнездило нещо кораво и студено като света, всред който живееше."

(Dimov 1951, s. 307)

Sit.13 "Момичето /.../се беше превърнало неусетно в приятелка на женен мъж, после в любовница, която приема подаръци, след това в метреса, която изисква почит, и най-сетне в хитра безскрупулна, поддържана жена, за която бе все едно дали я почитат или не. А сега тя искаше да се омъжи за Борис, да стане господарка на "Никотиана" и милионите и. Сега тя се бе сринала в подлостта на компромисите на света, който се управляваше само от пари, бе се отдала само на леността, егоизма и насладите си, парадираше с дилетантски интереси в медицината, смайваше всички с разточителството и лукса си. И като съзна това, тя почувствува, че сега не беше нищо друго освен паразит, който озлобяваше хората."

(Dimov 1951, s. 398-399)

Sit.14 "Коя тъмна сила, кой мрачен жребий бяха направили Борис тъй безмерно алчен и жаден за власт, Костов - толкова смешен молец на модата и Ирина - толкова студена развратница? Това бе "Никотиана"! ... Всичко започваше и свършваше с "Никотиана"... /.../ Не, във всичко това имаше нещо чудовищно и безсмислено, което не можеше да се поправи по друг начин, освен по тоя, който Ирина видя през изтеклата нощ. А това означаваше рухване на "Никотиана" и край на света, който я беше създал."

(Dimov 1951, s. 634-635)

Sit.15 "И тогава и се стори, че тази нощ и всичко, което преживяваше в нея, бе изкупление за десет години прекарани в леност, безделие и наслади. Изкупление бе смъртта на Борис /.../ в изоставения и мръсен военен хотел, по чиито стени пылеха дървеници. Изкупление бе съдбата на фон Гайер, който чакаше наказанието си с безжизнено равнодушни очи. Изкупление бе болестта на Костов, който се търкаляше на тревата с хапче от нитроглицерин под езика си. Най-сетне изкупление бе и това, че сега Ирина отиваше да превърже по заповед ранения командир на хората, които разрушиха света на "Никотиана".

(Dimov 1951, s. 596)

Sit.17 "Той погледна мрачно малката и нежно-мургава ръка със златен часовник и тъмночервен маникюр. Червилото на устните и беше оставило следи върху позлатения край на цигарата. Нищо не издаваше отчуждеността на Ирина от семейството така добре както тази изящна, грижливо поддържана ръка. И все пак в нея имаше нещо, което напомняше, че беше ръка на момиче от

народа. Това бе нейната закръгленост и здравината на мускулите от китката нагоре."

(Dimov 1951, s. 303)

- Sit.19 "Нищо не можеше да я спаси. Сега тя беше у него само съчувствие поради рефлекс да се самоунищожи - последен и благороден рефлекс на някога горда, здрава и силна душа, която светът на "Никотиана" бе осакатил. /.../ Сега под кремавата светлина на нощната лампа., лицето и изглеждаше призрачно красиво и сякаш носеше печата на неизбежната съдба, на близка гибел."

(Dimov 1951, s. 681)

- Sit.20 "И тогава фон Гайер съзна пак, че обичаше тази жена заради нейната жизненост, заради умението и да не се продава напълно, да спасява винаги част от достойнството и гордостта си,"

(Dimov 1951, s. 555)

- Sit.21 "Сега тя бе в апогея на своята жизненост, на своята съблазън и красота. Синкаво-черната и коса бе гъста и буйна, лицето и сияеше с гладкостта на слонова кост, а в движенията на тялото и прозираше някаква котешка пъргавина. От цялото и същество лъхаше самодоволство, способно да живее чрез себе си и за себе си. Тя се беше превърнала в красиво и съвършено произведение на света, в който човек се издигаше, ограбвайки другите.

И като я гледаше такава, той съзна, че тя бе станала вече неузвима и че тъкмо когато изпитваше най-голяма нужда от съществуването и, нямаше власт над нея.

/.../ Той трябваше или да се разведе и да живее без нея, или да понася любовниците и. Първото му се струваше невъзможно, а второто го изпълваше с ярост. Сега нейният съвършен вид го караше да изпитва гордост, разпалваше угасващата му жизненост, спасяваше го от пристъпите на неврастенията. Сега тя бе станала пълна, абсолютна необходимост за него, и поради това трябваше да понася всичките и прищевки, трябваше да отстъпи."

(Dimov 1951, s. 477-478)

4 **Vanhan maailman kasvot - vihollinen lähikuvassa**

- Sit.5 "Татко Пиер го определи бързо като тактичен и студен хитрец. Такива хора човек можеше да опипа в разговора от всички страни, без да разбере какво мислят. Имаше и друго: острите му очи можеха да хвърлят мигновеният поглед върху нещо и след това да замръзнат, като че не са го забелязали. Това бяха идеални очи за покер за надлъгване, за търговски преговори или за удар от засада, който трябваше да се подготви незабелязано и нанесе решително."

(Dimov 1951, s. 58-58)

Sit.22 Фон Гайер и поднесе табакерата си - обикновена, никелова, практична, без монограми и украшения, каквито имаше сребърната табакера на Лихтенфелд. Също такава беше и личността му - прилична, но лишена от модна елегантност. Той бе нисък, широкоплещест и набит, с прибран корем и здрави мускули, които бяха потъмнели от слънцето с оранжев отенък като у всички руси хора. Единият му крак беше значително по-къс от другия, но тази дисхармония в тялото придаваше на външността му нещо драматично. Човек свързваше веднага недостатъка с миналото му на летец от бойната ескадрила на Рихтхофен. Той имаше сурови очи с цвят на бледа стомана."

(Dimov 1951, s. 349)

Sit.25 "Хор от философи декламираше патетично поемата за осъществяването му, а надземни звуци от Вагнерова музика я подемаха и разнасяха в безкрая на времето и пространството. Но докато хорът предричаше победа, от музиката, по-безплътна проникваща и надминаваща мисълта, се откъсваха мрачни дисонанси, в които звучеше грозно заканата на съдбата. Германецът куцаше и бързаше нервно, без да знае защо. После изведнъж той се спря. Стори му сеп внезапно, че в тишината на слънчевия ден, в безжизнената неподвижност на морето, в изгорялата трева и гущерите, които пробягваха лениво между камъните, имаше нещо страшно. И това беше враждебната инертност на материята, която отказваше да следва полета на духа. Дори собственето му тяло, изморено от бързането и запотено от горещината, сякаш се отказваше да прави това."

(Dimov 1951, s. 357)

Sit.26 "Но той се окопоти и пак тръгна напред. Материята го освободи от неприятното си присъствие. В възнанието му прозвучаха отново хорът на философите и Вагнеровата музика, а дисонансите, предупреждаващи за гнева на съдбата, не се чуваха вече. В този момент германецът приемаше и желаше войната както в дните на младостта си, както преди двадесет и пет години, когато в един също такъв, скован от меланхолично затишие, летен ден излиташе за пръв път с изстребителя си срещу врага."

(Dimov 1951, s. 357-358)

Sit.29 "После запали цигара и съзна, че минутите му бяха преброени. Но той не се развълнува от това, а почувствува само злоба и печал на разбойник, изправен пред бесилка. /.../ Неизмеримата и безчовечна заблуда за превъзходството на немския дух замъгляваше разума му дори в този момент. Нищо не го вълнуваше сега. Нищо освен това, да покаже студената си омраза към врага."

(Dimov 1951, s. 588)

Sit.31 "Късно вечерта след този ден фон Гайер седеше на терасата и мислеше за гравюрата на Дюрер, която изобразяваше рицаря,

кучето, дявола и смъртта. Той се мъчеше да се отърве от неприятното усещане, че дяволът символизираше немските концерни, рицарят бе злото, а кучето - глупостта."

(Dimov 1951, s. 366)

Sit.33 "Това бяха зрели, прости хора, лишени от буйната готовност да умрат за концертните, но стегнати от дисциплината и неспособни да се попитат защо бяха докарани тук. Умората и мълчанието им събуждаха известно съчувствие. Когато спираха да починат, работник от Есен улавяше за ръчицата малко българско дете и почваше да го разхожда по тротоара. Померански селянин с дълги мустаци гледаше с копнеж зелената трева и напъпилите дръвчета, мислейки за нивата си. После тия мъже отново нарамваха пушките си, наместваха каските си и мълчаливо продължаваха бавния уморителен ход на юг."

(Dimov 1951, s. 367)

Sit.34 "Но мисълта за това не го възмути, а само засили нуждата от нея. Въпреки своята леност и паразитен живот тя беше запазила нещо от здравината на миналото си.../ .../ това беше навикът да мисли и да се смее на себе си - горчивата мъдрост на издигнатото, но покварено същество пред един свят, който загиваше. И той обичаше духа и, защото тази мъдрост му липсваше. Един германец не можеше да прояви никога моралната сила на славяните - да се смее на себе си."

(Dimov 1951, s. 503)

5 **Kommunistit ja puolueen ääni**

Sit.3 "Той говореше небрежно, малко презрително, с едва забележима усмивка, която разкриваше святкането на зъбите му. Матовото му лице бе изразително и красиво, с високо чело, с прав нос, с тънки, саркастично свити устни. Чий поглед наподобяваха тези остри, тъмни, дълбоко поставени очи? Но разумът и пак отказа да възприеме приликата с друго едно лице, чиято студена подлост познаваше до втръсване. Отказа може би затова, че лицето, което виждаше сега, бе по-мъжествено и красиво от онова, на което приличаше. В него нямаш нито следа от змийската хладина на другото, което подкупваше, мамеше, грабеше, от тъпата ограниченост на еснаф, обхванат от безумието да завладее света. Това лице бе честно, одухотворено и пламенно. И тогава тя почувствува внезапно, че това, което изпитваше сега, приличаше на вълнението при първата и среща с Борис. Но това бе само мигновено усещане, което се задуши веднага в пепелта на покварата и. В следващата секунда тя съзна насмешливо, че този мъж и

харесваше с широките си плещи, със стройното с итяло, с безцеремонното си и дръзко държание."

(Dimov 1951, s. 402-403)

Sit.7

"Сега тоя живот му се струваше като прекрасна, вълнуваща поема. Нима трябваше да му измени заради тази жена, отломка от стария свят, болно и загиващо същество, на което дори страданието бе просмукано от извратена чувственост! ... Той почувствува към нея съжаление. А мъждеенето на оная нощ, през която му се стори, че тя го вълнуваше, се губеше в ослепителния блясък на поемата за сините планини, за партизанското скривалище, за епичната смърт на Динко и Шишко."

(Dimov 1951, s. 691-692)

Sit.11

"Сиянието на зората се превърна в майско утро. Стаята се изпълни с ярка светлина и лъчите на слънцето огряха куртката му, окачена на стола. Върху нея лъщяха пагони на герерал-лейтенант и лентичките на нови съветски ордени. Той се усмихна доволно. Пагоните и ордените го радваха, макар да се преструваше на равнодушен към тях. Те бяха подарък от народа и от щастливата му пролетарска звезда, която го бе провела невредим през изпитания и опасности, в които три четвърти от другарите му загинаха. Те бяха част от поемата на пълнокръвния му динамичен живот, който не бе оставил зад себе си сенки на неудовлетвореност или печал. Понеже обичаше живота и животът го бе възнаградил."

(Dimov 1951, s. 694)

Sit.13

"С него в нашата литература сякаш се появи нещо, което наподобява средновековната сянка на мрачния флорентинец, неговият свят е свят на високата сериозност."

(Kujumdžiev 1987, s. 298)

Sit.18

"Идеализацията в социалистическото изкуство отвежда въображението към една светла и оптимистична представа. Тази и особеност внася и определя революционната романтика или с други думи, онзи приповдигнат мажорен патос, който окриля обикновените хора и ги издига до пиедестала на герои. Революционната романтика произлиза от обстоятелството, че пролетариатът е класа, насочена към слънчевото бъдеще."

(Nitsolov 1973, s. 403)

Sit.19

"Той седеше зад бюрото, облечен в униформата на генералмайор, с лентички на съветски ордени върху гърдите си. Униформата бе сполучливо избрана и още съвсем нова, така че придаваше на фигурата му, както у Данкин, по-скоро параден, отколкото бунтовнически вид."

(Dimov 1951, s. 667)

- Sit.21 "През късата секунда, в която гледаше втренчено лицето му, тя съзна изведнъж, че в душата и бликна нещо необикновено, което не бе изпитвала ни към Борис, ни към фон Гайер; ни към който и да е от мъжете, които бе познавала до сега. Под влиянието на това лице и на цялата личност, от която лъхаше одухотвореност и красота, тя усети, че се раждаше и почваше да живее отново. От сплина и равнодушието и, от пепелта и утайките на душата и изникваше ново чувство, не плахо и юношеско като онова, което изпита за първи път към Борис, а могъщо и зряло като пълния разцвет на тялото и, като зноя на лятото, през което животът достига апогея на развитието си. Това бе чудно усещане на радост, което зовеше духа и тялото и отново към живот, и което я правеше лоялна и чиста както преди."
(Dimov 1951, s. 667)
- Sit.27 "Ирина потрепера отново, защото и се стори, че у нея хора имаше нещо, на което немската идея за свръхчовека бе само карикатурно и смешно подражание."
(Dimov 1951, s. 594)
- Sit.29 "Динко почувствува внезапно вълнение. Стори му се, че то идеше от миналото на този човек, от загубеното му око и от нещо невидимо, което борбата създава само у комунистите, излезли от низините. И тогава той съзна, че това нещо бе себеотрицанието."
(Dimov 1951, s. 567)
- Sit.30 "И тогава Шишко съзна, че партията му казваше: "Браво, старче, ти удържа!... Ти удържа като в тесняшките дни, когато нещата не ти бяха ясни, но ходеше по митингите и загуби окото си... Ти удържа както през дните на голямата стачка, когато тютюневите господари разиграваха стачния комитет и се опитаха да те подкупят, а след безуспешния опит да направят това, полицията те смаза от бой... Ти удържа както в годините на своя нелегален и партизански живот, когато в часовете на смъртна опасност, на глад и ледени ноци пак не падаше духом... И сега, в последното сражение, ти пак удържа, но вече ще умреш, защото си стар и немощен, защото умът ти работи малко бавно... Да, умът ти работи бавничко и не може да схване като Динковия много неща наведнъж. /.../ Качествата у хората са различни. Това, което притежава един, липсва у друг. Но ти даваше, каквото можеше, и понеже го даваше от сърце, партията ти благодари."
(Dimov 1951, s. 617-618)
- Sit.31 "Прощавай, другарю политкомисар... Коремът ти е дебел, но сърцето мъжко... Не се сърдиш нали?"
(Dimov 1951, s. 611)

- Sit.40 "А един работник, излязъл от низините на бедността, никога нямаше да изпадне в това състояние и да се отпусне така."
(Dimov 1951, s. 247)

6 Teoksen suosio ja sen tausta

- Sit.2 Излежда, това четене му е било душевна необходимост, понякога е хващал за жертви хора, които нямат нищо общо с литературата. От това са се оплаквали много негови приятели. Професор Елисей Янев разказа: Д. Димов често ужасявал своя учен и твърде незаинтересован от литературата колега с предложения да му чете части от романа си. Учтивият колега се примирявал с неизбежното. Четенето започвало към 8 ч. вечерта и продължавало често до 1-2 ч. след полунощ. По това време в Пловдив често спирало електрическото осветление. Но за прекъсване не можело да става и дума. Искриците надежда, които спирането на тока давало на домакините, угасвала и четенето продължавало на свещи. Уморената домакиня кима с разсеяна вежливост, професорът си мисли за утрешната работа и се прави, че слуша, докато въодушевеният автор забележи, че е прекалил или изчел всичките страници.

(Kujumdžiev 1987, s. 190)

7 Kirjailijaliiton hämmennyneet kokoukset valtion päämiehen salaperäisen kirjan varjossa

- Sit.8 /.../ романа "Тютюн" не случайно е предизвикал оживените разисквания, обяснявана със самата вътрешна противоречивост на произведението. Налице е един безспорен талант /.../ Имаме и един обаче ярко неправилен метод под влияние на упадъчната литература: романа на Димов хубавото и положителното преминава в упадъчно и дребно, в отрицателно. Вредните, отрицателни тенденции се проявяват в самата основа на този роман, които тенденции, ако се утвърдят, биха пречили на развитието на автора и неговото творчество. На автора трябва да се окаже помощ чрез една обективна критика, за да преодолее антиреалистичните тенденции в творчеството си.

(Benbassat & Svitkova 1992, s. 12-13)

- Sit.9 Тютюн на Димитър Димов - необходимо е да се постави въпросът - отговаря ли на общото реалистично развитие на нашата литература? Книгата има един основен порок в метода на разработката. Той не застава на една действително революционна база а развива въпросите върху биологическа база. Допуснал едно принизяване на положителните герои.

(Benbassat & Svitkova 1992, s. 13)

Sit.11 Уважаеми другарю Димов.

Честита Ви новата година. Желая Ви здраве и много сили за по-нататъшна плодотворна работа, за нови Ваши успехи.

От все сърце Ви поздравявам за "Тютюн". Благодаря Ви, че ми го изпратихте. Дочитам го вече - дочитам го с дълбоко удовлетворение, дочитам го с превелика радост за нашата художествена литература, за Вас и Вашата сполука, другарю Димов.

Братски Ви стискам ръката.

1.1.52 г. Ваш В. Червенков
(Benbassat & Svitkova 1992, s. 7)

8 Kiistan leviäminen lehdistön

Sit.2 В съвременната ни литература има творби, в които типичното и характерното са възсъздадени бедно, схематично, без богатство на художествените образи и на езика. Въздействието на такива творби е твърде слабо. Срещу такъв род недостатъци в литературата ни трябва да се проведе сериозна и системна борба. Но не е пълноценен реализмът на писателя и тогава, когато той проявява значителни качества на художник, който мисли образно, вниква в психологията на някои от героите си, изобразява картинно обстановката на техния живот, но същевременно търпи нездрав художествени влияния. А донякъде такъв именно противоречив характер има доста голямата по обем книга на Димитър Димов.

(Zarev 1952, s. 2)

Sit.5 Навярно е даден обаче образът на фон Гайер, представител на немския тютюнев концерн в България.

Тоя герой е носител също така на качества, които свидетелствуват за неправилната позиция на автора при и неговото осветляване. Фон Гайер е търпелив и усърден служител. Зад неговото поведение авторът не разкрива достатъчно хищническата грабителска ръка на немския капитал, посегнал върху труда на нашия народ. Той е съсредоточил своето внимание главно върху качествата, които индивидуализират фон Гайер като човек с широка култура, с философски и музикални интереси, култура, която го издига над посредствеността. В него има известно старомодно кавалерство, проявявано особено в отношенията му към Ирина. В поведението му не се долавя достатъчно онова, което характеризира хитлериста, изпълняващ задачата да превърне страната ни в полуколония на немските магнати.

(Zarev 1952, s. 2)

Sit.6 С тия си слабости романът на Димов поставя проблема за типичността при изобразяването на нашата действителност. Правилно ли е от гледището на социалистическия реализъм

писателят да измества действителните исторически герои на епохата като ни занимава така подробно с личния свят и любовните похождения на Ирина? Нима животът на Ирина и нейните безкрайни любовни авантюри съставляват основното съдържание на изобразяваната действителност? Защото, както ще видим след малко, с образа на Ирина писателят е целял не само да изобличи "страшната сила" на тютюна, убиваща човека, но и да възсъздаде подробности от буржоазния бит, които изместват действително типичното в изобразяваната историческа действителност.

(Zarev 1952, s. 3)

Sit.9 В романа на Димов централно място заемат отрицателните герои, които произлизат от средите на буржоазната класа или са свързани с нея. Но някои от тях са надарени от писателя с такива черти, че губят качеството си именно на отрицателни герои и привличат симпатията на читателя. А поради това се намалява изобщо жизнената правда в съдържанието на романа.

(Zarev 1952, s. 3)

Sit.11 Тук става дума не за това дали е възможно поведението на Ирина. Както е описано в романа. Става дума за друго: дали е правилно да се възсъздава изобщо буржоазната класа у нас от периода на фашизма не само критически, но и от едно гледище, което неизбежно е довело автора до симпатиите му към образа и поведението на тази героиня.

(Zarev 1952, s. 3)

Sit.18 Всички герои са предварително умъртвени от писателя. Всички те загиват предварително, благодарение на своята биологическа извратеност. Вярно ли е, че капиталистическата класа загина преди 9 септември, защото нямаше жизнени условия?

Това е коренно погрешно, защото капиталистическата класа живее и днес.

(Benbassat 1990, s. 104)

Sit.20 Характерните черти на метода и на светосъзерцанието на Димов са се отразили и върху неговия стил. Стилът на Димов се отличава с предметна, конкретна образност на речта. Той обаче е преднамерено изискан, оцветен от изобилната употреба на варваризми, чужд на езика на народа. Само от няколко страници на неговата книга могат да се извлекат значително количество изрази, испъстрени с чужди

думи: "угодници, които симулираха чувства" /84/: "стереотипът на упражненията" /88/:

"музакална шизофрения"/109/ и т.н.

(Zarev 1952, s. 3)

Sit.21

Но в красотата на неговата реч се долавя понякога положително естетико-оценъчно отношение към буржоазния бит. Във връзка с характеристиката на Мария например, обрисувана в благоприятна светлина на нещастно същество, съдник на своята класа. Димов си служи с такива изрази: "Спомените от детинството бяха разпръснали за миг дъждовните облаци на сплина"/47/. "Тя усети пак предишнаата печал равна и тиха като безкраен простор, който отвсякъде заобикаляше живота и"/47/.

"Тя полежа още малко гледайки гълъбите, които летяха като малки бели ангели, окъпани в злато и синева"/50/.

(Zarev 1952, s. 3)

Sit.22

Неговият метод се различава не само от метода на писателите социалистически реалисти, но дори и от метода на Иван Вазов, който в "Под игото" е обрисувал с пленителна красота героичните образи на революционерите /Огнянов и др./, на хората от народа /Боримечката/. Дори в образа на Мунчо Вазов не е изгъкнал нищо грубо и отблъскващо, а напротив го е облагородил и възвеличил. С каква чистота е описал Вазов любовта между Огнянов и Рада! В романа на Димов не се долавя достатъчно ярко и оная романтика, която също откриваме у Вазов при изобразяване на революционните борби. /.../

Както в "Осъдени души" така отчасти и в "Тютюн" се долавя романтика от по-друг тип: романтика на кървави, драматични стълкновения, романтика на илюзията за силни характери и страсти у представители на буржоазната класа, която влиза в противоречие с романтиката на реализма

(Zarev 1952, s. 3)

Sit.24

Но несъмнено е, че читател с вкус опорочен от буржоазната литература ще намери известно удовлетворение в романа на Димитър Димов, а това означава, че неговата творба не осъществява напълно оная практическа, възпитателна и естетическа функция, която се изисква днес от нашата художествена литература.

(Zarev 1952, s. 3)

Sit.26 Радостта от успеха на другар по работа е едно от най-благородните чувства, които притежава народът ни. В средства на нашите работници това е естествена черта, с която те никога не се кичат.

Със същата искреност те се и критикуват.

За съжаление, между нас, писателите, не винаги е така. Пред нас Партията поставя най-отговорната и трудна задача - да създадем правдиви произведения за новите отношения, за новите хора в нашата действителност. В нашата среда има различни хора - с различно писателско минало, с различна идеологическа подготовка, с различна устойчивост на волята и вярата при постигането на поставените цели. Кой друг, ако не твоя другар, ще ти помогне, за да преодолееш трудностите?

Кой друг, ако не той, ще се зарадва на успеха ти? Кой друг, ако не нашата критика, има първото задължение да подпомага именно така писателите в тяхната работа?

(Furnadžiev 1952, s. 3)

Sit.29 За Ирина П. Зарев има натрапчива идея - в нея той дири потвърждението за мнимата Димова философия на половите инстинкти, на еротиката. Във връзка с нея критикът буквално казва: "Изобилното описание на пикантни сцени придава също определен колорит на романа" От къде е взел Зарев всичко това? Къде е това изобилие? Разбира ли той какво е пикантни сцени или той на всяка цена трябва да търси под вола теле.

(Furnadžiev 1952, s. 3)

Sit.30 Бедната Спасуна, ако не беше се отбила до кръчмата, съвсем иначе щеше да се говори за нея. Тя се явява като разумен комунист на конференцията у Симеон, тя е себеотрицателна майка и борец за заветите на загиналия си съпруг-комунист, тя най-после умира на площада като героиня - не! - защо пуши, защо изпи две чаши ракия. /.../ и защото носи бастун, тя била биологичен тип. А Варвара, направо страда от полов глад и неудовлетвореност! Варвара е жертвувала всичко лично за борбата на работническата класа. Най-после тя се влюбва в Динко и иска да умре с него. Това било полов глад. Прави ли Зарев разлика между пол и любов? Или на истина за всяка цена иска да ни натрапи за "Тютюн" онова, което чел в книгите за упадъчната буржоазна литература? И с какво Мария и Ирина превъзхождат Спасуна и Варвара, и с какво изобщо те и Костов, и фон Гайер са симпатични

според критика? Тъй ли ги вижда той? Такъв ли е неговият вкус?

(Furnadžiev 1952, s. 3)

Sit.32 Според миогледните позиции на писателя човекът изпъква с дълбоко биологичната обусловеност на личността, а не с онова благородно и възвишено, което се определя от обществения идеал.

(Zarev 1952 s.3)

Sit.33 Може би със своето "предимно" той иска да се ограда, нои това "предимно" не може да го спаси. Защото налице е един роман, в който правдиво е отразена много широка и сложна действителност. Би ли могло да се получи това правдиво отражение у един автор, ако той имаше тия миогледни позиции, които Зарев му приписва? Ясно е, че не може. Възражението тогава може да бъде друго - вярно е, че Д. Димов общо взето има правилен поглед за събитията и хората, които отразява, но когато пристъпи към изграждането на техните образи, той е още в плен на буржоазната философия. Тук става дума, би казал критикът, за художественото.

(Furnadžiev 1952, s. 3)

Sit.36 Д. Димов има това ценно качество, че като малцина наши автори, не дава шампи, а дава живи хора, които той се стреми да изгради в книгата си с правлен метод.

(Furnadžiev 1952, s.3)

Sit.39 Обърканите разсъждения на Зарев за метода в "Тютюн", които напомнят пазарлъци, според мене са неверни: реалистичен метод, но твърде еклектичен, с елементи на социалистически реализъм и черти на критически реализъм и същевременно с влияния на антиреалистичния буржоазен метод! От тая каша - никаква полза нито за читателя, нито за автора.

(Furnadžiev 1952, s.3)

9 Puolueen pää-äänenkannattajan isku ja sen jälkikäit

Sit.5 Романът /.../ представлява (сериозна) художествена творба /.../. Авторът е успял да покаже (със.значителна дълбочина и майсторство) характерът на капиталистическата олигархия /.../. В него се вижда отразена (доста дълбоко действителна) картината на капиталистическото господство

/.../ описания /.../ (в известен смисъл нямат равни в литературата ни до сега)

(Zarev 1951)

Sit.6 Димов би могъл да направи всички тия недостатъци чрез преработката на романа /.../ посочените грешки сигурно ще бъдат отбелязани от нашата критика като недостатъци /.../

(Zarev 1951)

Sit.7 Нима редакторите на литературен фронт не забелязаха явно неправилните оценки на Зарев, нима на тях не им направи никакво впечатление цялото това безпринципно бръщолевене, което им е предложено като марксистическа критика? Фактът, че под многословието на Зарев няма никаква редакционна бележка, каквато излиза едва в следващия брой на вестника, показва, че редакцията се е солидаризирала с него. /.../ Романът на Димитър Димов показва, че такива наши критици, като Панталей Зарев, Стоян Каролев, Пенчо Данчев /.../ страдат от самомнение /.../, те си въобразиха, че българската литература им е дадена на откуп, че са пълни и безотговорни стопани в нея, че могат, под прикритието на многобройни цитати от партийните решения, фактически с Партията, с нейните решения и политика да не се считат.

(Za romana Tytyn... 1952, s.2)

Sit.9 /.../ ние знаехме, че вождът на нашата партия написа писмо до автора на книгата, но ние не си дадохме сметка, отнесохме се леко към нашата работа - Нашият доклад трябва да се построи така все пак, че да не се отива до унищожаването на тези критици - искам да кажа главно за посочените трима - Зарев, Каролев, Пенчо Данчев, които приложиха своите талмудистки мерки и методи в нашата литература. Ще се бият техните неправилности, но ние трябва не да ги унищожим, а да им помогнем, да ги поправим... Президиумът трябва освен това да направи и организационни изводи. Нито Зарев, нито Каролев, Нито Пенчо Данчев могат да останат сега на ръководни места, но те все пак могат да останат на работа в по-широкия колектив около нашите издания.

(Bembassat & Svitkova 1992, s. 170-171)

Sit.13 Можеше да се избегне допускането на грешката. Само другарят Радевски да беше сигнализирал. Такъв един невинен повод, какъвто е случаят с романа "Тютюн" може да се повтори с други по-сериозни политически въпроси, които да поставят Президиума в тежко положение...

(Bembassat & Svitkova 1992, s.263)

- Sit.14 Другарят Червенков като генерален секретар на нашата партия изразява едновременно чрез писмото си, като партийен документ, и партийната линия по отношение романа "Тютюн". /.../ Не считаха ли, че като говореха за порочност и порнография на романа оскъряваха и публиката и другаря Червенков, който според тях трябва да е имал порочен вкус към порнографията та е харесал романа и дори е поздравил автора му? Ненормални ли бяха тия злополучни критици и писатели? Деца ли бяха?
(Bembassat & Svitkova 1992, s.179-180)
- Sit.17 Другари,
Романът "Тютюн" на др. Димитър Димов предизвика голям интерес всред трудещите се и гражданството на нашия град. Поради многобройните въпроси които възникват около него, възнамеряваме да проведем публично обсъждане на романа.
Молим, ако е възможно, да ни бъде изпратен авторът, в чието присъствие да стане обсъждането, което сме определили да се проведе в края на месец декември тази година. Съобщете по възможност веднага, възможно ли е авторът да бъде в града ни и точно на коя дата.
(Benbassat & Vihra 1952, s. 263)
- Sit.19 Часът е шест и половина. Насядали в широк кръг, един до друг, 13 кръжочници и някои активисти-отечественофронтовци тихо разговарят.
Звънецът иззвънява. Ръководителката бързо отваря вратата и само след миг очите на очакващите блясват от радост.
Известният наш писател е сред своите читатели. Ръководителката с вълнение представя автора /.../
Изненадан от топлия прием, др.Димов преодолява видимото вълнение и започва да разказва за своя живот.
Погледът му се рее далече в миналото. Пренася го в неговия роден град Дупница, сега Станкедимитрово - там, където /.../ слънцето леко гали листата на черниците, крушите и дюлите, а жълтите пръчки на лозята/.../ висят огънати безпомощно под тежината на изобилния плод ... там, където от двете страни на шосето се простира вълнообразна червеникава равнина, засята с тютюн...
- (Milanov 1953, s.2)
- Sit.22 Никой не усети, че са преминали два часа. Авторът със задоволство отговаряше на тях и честно посочваше своите грешки в първото издание на книгата. Така се получи едно ценно събеседване между автор и читатели.
От всичко се виждаше ясно, че в кръжока книгата е разглеждана задълбочено.
Но тук ние виждаме и нашия нов писател, който не бяга от народа , а отива при него, живее с него, разисква най-жизнените

проблеми с него и се учи от него.

Накрая на Др.Димов бе поднесена ваза с прекрасни живи цветя и му бяха изказани възторжени благодарности за неговото посещение. Димов отговори също така с гореща благодарност за тая инициатива и подчерта, че всред тази будна читателска група той се е почувствувал щастлив.

(Milanov 1953, s.2)

V TOINEN LAITOS JA HARJOITVA AIKALAISKRIPPIKKI

1 Pakkosynnytyksen tulokset

Sit.2 /.../писателят, обсаден в кабинета си, напряга своето въображение, а отвън хиляди читатели, вярващи в реалността на неговите изобретения, очакват с нетърпение да видят какво ще стане с любимите им герои, как ще се появи новата героиня, красива и мъдра като Атина Палада, предвкусвайки нови наслади и възвращения, решени да вдигнат обсадата, когато тоя странен Димитър Димов, тоя магьосник, който им разкри необикновени светове, им хвърли като откуп рожбата на грамадния си талант..

Всичко това би било дълбоко трогателно, дори величествено,/.../, ако не съществуваше пропаст между изтънченото художествено и морално-философско мислене на Димитър Димов и културното равнище на тия, които искаха да го направят свой, които се надяваха, че разликата между "народа" и твореца е заличена: ако всъщност преодоляването на отчужденото тук не беше външно лъжепреодоляване: ако всичко това не беше едно насилие над творческата и интелектуална природа на писателя: ако той не беше принуждаван да бъде достъпен, "народностен", което фактически означаваше лъженародностен.

(Kujumdžiev 1987, s.206)

Sit.5 След излизането на второто издание Съюзът може да организира широко, публично обсъждане на книгата, в което ще вземат всички съюзни членове, които са вряли и кипели в събитията, всички читатели. И тогава нека бъде разкритикуван изчерпателно, строго, безмилостно от хора на живота и борбата, които също като Вас усещат цялостното въздействие на книгата и виждат основата и тенденция срещу капитализма. Истината изисква да признае, че именно тия хора - партизани, работници, селяне, народни интелегенти - поеха след Вас защитата на книгата. Именно тия горещи и чувствителни хора, които са се борили за живота защото обичат човешкото в него, ми внушиха да въведа новата героиня и да разширя описанието на работническия свят и работническата солидарност. И затова, поне за сега, поне за

конкретния случай с "Тютюн" аз предпочитам да бъде критикуван и напътстван от Вас и от тях, а не от литературни колеги, които в най-добрия случай се престарват вредно в желанието си да го направят безупречен. Същите хора сега, под благовидния предлог че ми помагат, ще отлагат второто издание на "Тютюн" докато се изморят и дезорганизирам напълно и докато чуждестранните издателства и преводачи го изхърлят от плановете си.

(Benbasat & Svitkova 1992, s.275-276)

- Sit.21 - Вашите глупости, които ще бъдат отречени от историята... Партията върви напред и нищо не може да спре развитието и ... Ще дойде ден, когато вие ще съзнаете грешките си и аз отново ще вляза в нея.
- Добре!... - Върху лицето на Лила трепна неуверена и тъжна усмивка. - Ти трябва да чакаш този ден и да не действуваш сега срещу единството и.
- Той продължаваше да я гледа горчиво, изпитвайки въздействието на силата, с която тялото и душата и го привличаха. Тя бе жена, но в израза и имаше нещо момчешко и невинно, бе зряла, но този израз беше юношески и непоқварен. В русата коса, в светлите очи, в бледия оттенък на кожата и имаше някаква студена изопнатост, която очистваше лицето и от всичко чувствено и така оставяше в него само израза на ума и волята. Стори му се, че не бе виждал лице с по-красива и хладна заостреност на чертите, жена - с по-голяма способност да заповядва над себе си.
- Лила!... - произнес той внезапно. - Въпреки всичко, аз те ~~обичам~~
- Това не е много важно сега - отговори тя, като трепна леко.
- Искаш ли да станеш моя жена?... - неочаквано продължи той с равен, проникващ глас, който я разстрои още по-силно.
- Какво казваш? - попита тя, като се намръщи и така успя да скрие вълнението си.
- Да се венчеем тия дни!...

(Dimov 1953, s.223)

- Sit.23 Но това видение, мъчително и недостижимо, се задържа в съзнанието и само една секунда. Миг след това тя се видя отново тютюнорабо секретарка на Ремса и членка на градския комитет, зад която стояха хиляди тютюнорботници.

(Dimov 1953, s.23)

- Sit.24 - Остави ме!... Нищо вече не може да съществува между нас!
... Ти си във от партията! Викът и, задушен, грозен и суров, го накара да я пусне веднага.
- Върви си!... - грубо заповяда тя.

(Dimov 1953, s.224)

2 **Soraääniä julkisesta hiljaisuudesta**

Sit.2 Защо Лила, въпреки всичките си качества на външна хубост и преданост към народното дело, ни дразни? Защо когато авторът говори за нея като че ли всичко е в ред, но щом я накара да действа и я постави в отношение към други хора тя веднага губи очарованието си?

(Manov 1954, s.2)

Sit.5 За автора като че е било по-важно да изрази изобщо неговото мисъл, отколкото да я изрази правдоподобно /.../

(Manov 1954, s.2)

Sit.8 Ако истина е красива, нека я направим още по-красива, за да възпламени тя сърцата на хората на борба за нейтоно тържество: ако тя е грозна, нека я рисуваме в сгъстени краски, s. 2) за да накараме хората да я възненавидят и да променят живота си

(Manov 1954,

Sit.15 Най-голямата грешка на Дим.Димов по мое мнение е, че е възложил на героинята си твърде тежка и неблагоприятна задача - именно - да бъде изкупителна жертва на слабостите и грешките на левосектанското фракционерство в Партията./.../ Не е грешка, че левосектанството като скоропременно болест се изобразява в "Тютюн", но несправедливо е, че то се прехвърля върху Лила. Твърде жестоко е постъпил авторът, когато соварва грешките и заблужденията му върху неукрепналите плеши на тази девойка./.../ Лила е девойка. Необходимо ли е любовта и да се помрачава с някакъв суров и мъчителен трагизъм? По жесток начин авторът е отнел и другите и радости и доколкото ги има, дава ги скъпернически.

(Pešev 1955, s.182)

Sit.18 Каква е Ирина? Да я оправдаем ли в съзнанието си, или да я осъдим: Отнася се до нравствена присъда от гледището на обикновения български човек./.../ тя е жертва на буржоазния свят, трагична натура, но това обстоятелство не я освобождава от отговорност пред родината и, именно пред родината.

Тука е уместно да припомним абсолютно правилната мисъл, че типичното е преди всичко политически проблем.

Образът на Ирина има нужда от изяснение. Необходимо е отстраняване на противоречивите отношения, някои от които крият опасни насоки за правилното възпитание на нашия читател.

(Pešev 1955, s.176-178)

VI PITKÄN KIRJASODAN MONET ULOTTUVUUDET

1 Tietoisuuden häilyvät rajat - päätelmiä lukijakirjeiden perusteella

Sit.6 /.../ позовавайки се на съобщението на издателството за отзиви и чувствувайки Ви някак си наш близък писател, сядам да споделя с Вас впечатленията които останаха в мен след прочитането на произведението Ви. Желая да споделя с Вас това, защото съм уверен, че ще ми помогнете правилно да разбера и почувствувам силата на романа Ви. Но не събеседвам с Вас като критик с писател, не и не, желая просто на просто да поговорим, като другари, като бойци!

(Kirje 11.6.1954)

Sit.7 /.../Ви обещавам /.../ че още по-спокойно, твърдо и мъжествено ще стоя на своя пост и никога не ще позволя да идват "Никотиянци" тук. И никога няма да стане нужда да се пише нов роман за нищетата на работничеството, защото то е вече свободно, силно и могъщо, защото мечтата на Лила е действителност.

(Kirje 11.6.1954)

Sit.8 Преди няколко дена в нашия град се проведе по инициатива на читалището обсъждането на вашия прекрасен роман "Тютюн". Другарят Цветан Минков направи пълна обрисовка на лицата на главните герои, на епохата и изобщо на всичко положително и отрицателно в романа. Някъде в дъното на салона аз слушах. Слушах, а очите ми не се откъсваха от докладчика. Той така живо, така картинно предаваше всичко, че ти неволно без да искаш се превръщаш в слух и зрение и започваш да живееш с героите, образите, действени и живи предадени от Вас и чрез докладчика, като че ли слизаха при слушателя, обайваха го и го пленяваха.

(Kirje 2.12.1954)

Sit.13 Като ученик четох произведението Ви "Тютюн". Тази есен като студент втора година прочетох второто му издание, а тази вечер - статията на Емил Манов в "Литературен Фронт".

Аз съм чел малко книги, но ще кажа собственото си мнение, което е отрицателно към тази статия. Вие ако бяхте взели предвид неговото мнение, аз не бих се възхищавал и чел на един дъх вашето произведение. Вие не бихте имали толкова голям брой читатели, които много повече я ценят скрито в себе си, отколкото официално.

Ако следвахте указанията на Емил Манов, особено по отношение на чертите на героите и езика, то ценността на книгата щеше да бъде каквато е например "Край Марица" на Емил Коралов тоест вестникарска, грубо пропаганда.

Като четях Вашата книга виждах действителността, а като четях "Край Марица" виждах съветски филм, съветска действителност с български имена.

Първото издание ми хареса повече.

(Kirje 26.11.1954)

2 Taide propagandan työvälineenä ja ideologisena tahrtestina

Sit.2 Всичко в тази книга
е измислица,
само фикусът е
истина

(Dimitrova 1990, s.5)

Sit.12 Романът "Тютюн" е замислен като широко изобличение на българската буржоазна класа. В тази творба са се проявили ярко и безспорно значителните качества на Димов като повествовател, който умее да разгърне широка картина на живота, служейки си с жанра на романа.

Писателят се е насочил към така важната проблема за конфликтите у нас преди 9 септември около производството и износа на тютюна. Той е можал да схване правилно какво централно значение е имал този въпрос в националния живот на нашата страна през периода на фашизма като страна производителка на тютюн и с многоброен пролетариат - тютюнорботници. Димов е разобличил хищническите борби около тютюна, разкрил е експлоатацията, на която се подлагаше народът ни от местни грабители и техни съучастници от чужбина.

(Zarev 1952, s.2)

Sit.14 "Не искате да издавате своите тайни? Искате да бъдете независими? Не искате ние да знаем по какви цени продавате? Не искате - тогава ни кажете. Обърнете се към наситео държава. Не, вие това не правите. Трябва неприменно да унизите нашите хора? Каква злоба. С това започна Тито. Точно така" /.../ Не искате да знаем вашите таайни, вървете по дяволите, и без вас ще минем. Какво, вие ни смятате за простаци, за наивни (дурачки), а вие сте европейци, вие имате връзки с Европа. Идете по дяволите. Не искате, не трябва. Искате да бъдете независими, да покажете независимост? Ние и без вас всичко знаем. Но аз ви питам: миноносецът не е ли тайна, не са ли тайна нашите подводници, нашите катюши, това шо е - не е ли тайна? Ние ви доверяваме, а вие тайни пазите от нас. Аз ви питам (към др.Тр.Костов), могат ли комунисти да се лъжат един други? /.../ Аз имах за Вас по-добро мнение. Трябва да се види откъде сте и кой сте Вие? Я ме

погледнете! Искате да се биете? Ще се преборим. Само знайте, че ние на половин път никога не спираме. Ще доведем борбата докрай.

(Isusov 1991, s.204-205)

- Sit.25 Когато покойният високоталантлив илюстратор Александър Денков правеше илюстрациите на един мой фантастичен роман /.../ и нарисува една от героините с пола, леко повдигната над коленете, в ЦК на Комсомола има специално заседание, в което се обсъди неморалността на показните колене на момичето и бяха направени най-сериозни политически изводи. Горкият Сашо, трябваше да удължи полатана момичето, иначе работите отиваха зле. Ако, обаче разгледаме тази малка история по-подробно, ще видим, че тя е типична за "всенародния" метод за цензуриране. Секретариатът на ЦК на Комсомола едва ли би се сетил да се занимава с някаква леко повдигната пола. Доколкото познавах членовете му по онова време /1958 г./, те май нямаха нищо против полата да се повдигне и по-високо. Но тук стигаме до една от най-характерните думи на Българската социалистическа действителност СИГНАЛЪТ. Тази дума бе създадена от властта, за да бъде приемлив синоним на отвратителната дума ДОНОС. Така, че ако вие направите донос, открит, полуприкрит или таен, вашето действие се нарича не "донасяне", а "сигнализиране". В този случай човекът до когото отправяте вашата доносническа дейност, не казва "получи се донос", а винаги: "получиха се сигнали!".

Множественото число цели да маскира единствения източник на сигнала или пък да се създаде впечатление за масовост.

(Markov 1981, s. 201-202)

3 Ensimmäisen laitoksen hidas rehabilitaatio

- Sit.7 Но тази несполука е твърде красноречива и поучателна, съдържа твърде интересни проблеми, за да я отменим лесно, да я регистрираме само - Често пъти неуспехите на таланта се оказват плодотворни и по-ценни за историята от всеки посредствен успех. Те ни сближават до повече истини.

(Kujumdžiev b 1972, s.32)

- Sit.8 Той идваше със сложности, с тъмни психологически плетеници, болезнена чувствителност, неговата мисъл беше метафизично настроена, духовно изнежена, той носеше със себе си представите на един болен свят /.../

(Kujumdžiev b 1972, s. 235)

- Sit.11 Като всяко художествено произведение и романът "Тютюн" жевее свой самостоятелен живот, който няма нищо общо нито с наме

ренията, нито с волята на своя автор така и независимо дали Димитър Димов е бил убеден, че втора редакция е негова творческа сполука, има право на живот и първото издание.

(Trifonov 1974, s. 3)

5 Kriisin käsittelyn reseptiohistoriallisia ulottuvuuksia

Sit.17 Формите тежнеят към монументилност и епичност, а не към интелектуална аналитичност. Яснотата, завършеността, категоричността на нещата водят до същия /.../ съвършеност и категоричност на художествената постройка. Самата история е твърде категорична, тя се налага безапеллационно, безвъпросн и с това така хипнотизира съзнанието, че то не търси това, което е отвъд нея, скрит смисъл, тайни значения и много дъна. В по-късни периоди от литературното ни развитие писателят се насочва и към други страни на същите тия исторически събития и драми, вижда ги откъм нови аспекти, аналитичният поглед се насочва отвъд видимостта и външния пласт на нещата, но това става вече от дистанцията на един немалък исторически път и налага ново съдържание и нови форми.

(Kujumdžiev 1987, s. 234)

HENKILÖLUETTELO

- Aho, Juhani 109
 Ahmatova, Anna 108
 Alkio, Santeri 109
 Andrei II 16
 Asen 62
 Avramov, Petâr 55, 57
 Babel, Isaak 108
 Bagrjana, Elisavata 22
 Bahtin, Mihail 14, 32, 70, 88, 100
 Barthes, Roland 63
 Bašev, Vladimir 22
 Baudelaire, Charles 42, 109
 Benbassat, Albert 13
 Bergson, Henri 85, 86
 Björck, Staffan 14, 62, 168
 Blok, Aleksander 182
 Bogdanov, Ivan 11, 57
 Botev, Hristo 21, 24, 25, 28
 Brecht, Bertolt 148
 Bulgagov, Mihail 164
 Cervantes 20
 Conrad, Joseph 52
 Cullberg, Johan 14, 165, 167, 168, 172, 173
 Daltšev, Atanas 42
 Dantšev, Pentšo 126, 127
 Dimitâr, Vladimir 58
 Dimitrov, Georgi 55, 56, 59, 61, 92, 114, 153
 Dimitrov, Koljo 114
 Dimitrova, Blaga 148, 149, 157, 175
 Dimov, Dimitâr 11-13, 21, 25, 42, 46-48, 50, 53, 63, 68-71, 73-75, 77, 79, 80, 83-89, 91-104, 106-108, 110-121, 123-126, 128-130, 132-135, 137-146, 149, 151, 157, 159-163, 173 174, 177
 Dimov, Iv. Dimitâr 159
 Dinekov, Petâr 22, 23
 Dobrev, Dimitâr 125
 Dospevska, Neli 13
 Dostojevski 36, 108
 Ďurišin, Dionýz 101
 Dürer 97
 Erikson, Hans 165
 Eskola, Katarina 176
 Fadejev, Aleksadr 120
 Foucault, Michael 110, 164
 France, Anatole 61
 Fromm, Erich 164
 Freud, Sigmund 51, 86, 87, 158, 165
 Fromm, Erich 96
 Frye, Northrop 63, 181
 Furnadžiev, Nikola 114, 120-125
 Gatšev, Georgi 19, 20, 24, 31, 32, 92, 147, 162, 179, 180, 182
 Germanov, Andrej 27
 Gerov, Najden 21
 Gogol 100
 Gorgi 141
 Griftšov, B. 32
 Grigorev, Krum 57
 Gulyga, Arseni 63
 Habermas, Jürgen 145
 Haitov, Nikolaj 22
 Hadžiliev, Dimitâr 114
 Haskâ, Inger 33
 Hilendarski, Paisij 22, 28, 30-32
 Hillman, James 174
 Hitler 97
 Hugo, Victor 33, 38
 Ivanova, Ekaterina 13, 89, 104, 113, 124
 Janev, Elisej 107
 Javorov, Pejo 22
 Jesenin, Sergei 108
 Jokinen, Kimmo 177
 Jovkov, Georgi 21, 114
 Jovkov, Jordan 21, 42
 Jotov, Ivan 57
 Järnefelt, Arvid 109
 Kafka, Franz 45
 Kalojan 62

- Kaltšev, Kamen 113
 Karadžits, Vuk 23, 27
 Karadžov, Kiril 58
 Karavelov, Ljuben 21
 Karolev, Stojan 112, 126, 130, 161
 Kataev, Valentin 181
 Kâltsev, Kamen 114
 Kiparski, Valentin 181
 Kivi, Aleksis 20
 Kolarov, Emil 147
 Konstantinov, Aleko 23, 24, 26, 98
 Kostov, Traitšo 152
 Kristeva, Julia 89
 Kritski 30
 Krivulin, Viktor 164
 Kujumdžiev, Krâstju 13, 14, 56, 57, 101, 107, 108, 110, 111, 132, 142, 159-161, 175, 178
 Kyrillos ja Methodius 15-19, 60, 100
 Lagercratz, Olof 26
 Laitinen, Kai 40
 Le Jard 47
 Leisio, Tyyni 33
 Lenin, V.Ī. 124, 142
 Lesche, Carl 169
 Lévi-Straus 21, 25
 Levski 62
 Levtshev, Ljubomir 106, 107
 Lihatšev, D.S. 31
 Likova, Rozalina 42
 Lilja, Pekka 56
 Linko, Maarit 177
 Linna, Väinö 14, 171, 174, 175, 179, 184
 Linnankoski, Johannes 109
 Lozanov, Georgi 170, 171
 Lukács, Georg 70
 Luther100
 Lönnrot, Elias 28
 Majakovski 108, 182
 Mandelstam, Osip 164
 Manelius, Tarmo 42
 Mann, Thomas 91
 Manov, Emil 139-141, 146
 Marx 91, 142
 Markov, Georgi 24, 25, 50, 109, 115, 148, 150, 155
 Maslow, A.H. 50
 McCarthy 93
 Mihailov, Anton 57
 Milev, Geo 24, 61
 Miller, Arthur 93
 Milutin 32
 Minkov, Tsvetan 146
 Mirbeau, Oktave 47
 Molberg, Rauni 177
 Molhov, Jako 114
 Morawski, Stefan 24
 Naimovits, Maksim 112, 118, 127
 Neman, Simeon 32
 Nietzsche 86, 87, 93
 Niklander, Hannu 179
 Nitšev, Bojan 20, 21, 25, 39, 42, 91, 147
 Nitšev, Stefan 62
 Nitsolov, Lozan 102
 Obretanov 57
 Ohridski, Kliment 16, 17
 Oksanen, A. 181
 Ortega-y-Gasset 86
 Paavali 15
 Pasternak, Boris 108, 164
 Pelin, Elin 22, 42, 98
 Pešev, Al. 141, 142
 Petrov, Emil 112, 114
 Petâr 62
 Petrov, Valeri 148
 Petöfi, Sandor 24
 Prohristo, Kleo 29
 Radevski, Hristo 127
 Raditškov, Jordan 22
 Rakovski, Georgi 21, 62
 Ralin, Radoj 23, 26, 130, 147, 148
 Ramon y Cajal 12
 Randolph, Robert 174
 Rostislav 15
 Runeberg, J. L. 20, 33, 34, 106
 Samuil 62

- Saparev, Ognjan 161
 Sarailev, Ivan 85
 Shopenhauer 86
 Segers, Rien T. 111
 Shakespeare 38
 Siiberg, Liilia 109
 Sillanpää, F.J. 109
 Silni, Stefan 32
 Slavejkov, Pentšo 21
 Slavejkov, Petko 21, 28
 Šolohov, Mihail 102
 Solzhenitsyn, Aleksandr 36, 154
 Sontag, Susan 35
 Srebrov, Zdravko 112
 Stalin 55, 59, 105, 124, 127, 128,
 142, 152, 155
 Stanev, Emiljan 60
 Stojanov, Ljudmil 127
 Stojanov, Zahari 35
 Strindberg, August 26, 109
 Sue, Eugene 38
 Svitkova, Anna 11, 13, 114, 144
 Târnovski, Evtimij 31
 Tito 55
 Todorov, Tzvetan 30, 170
 Tolstoi 108
 Trifonov, Radko 161
 Tähkä, Veikko 166, 167, 168
 Tsontševa, Mara 62
 Tsvetajeva, Maria 108
 Tšernorizets, Hrabâr 17
 Tšervenkov, Vâlko 113, 114, 128,
 130, 134
 Tsintulov, Dobri 21
 Tähkä, Veikko 166-168
 Zagortšinov, Stojan 61
 Zarev, Patelej 13, 21, 25, 39, 40,
 63, 93, 114-127, 151, 157, 163,
 170, 180
 Želev, Željju 111, 112, 148, 150,
 153, 154, 175
 Žetsev, Tontšo 138, 143
 Živkov, Todor 114, 115, 156
 Vaptsarov, Nikola 24
 Varpio, Yrjö 174
 Vazov, Ivan 20, 33-35, 37, 98,
 102, 106
 Wagner 95
 Waltari, Mika 47
 Vežinov, Pavel 111
 Vihra, Virineja 114, 128, 170
 Viljanen, Lauri 181
 Ylikangas, Heikki 180