

Teppo Kulmala

Minuus itseyyden kiertoradalla



Hermann Hessen proosatekstit ja
jungilainen psykoenergetiikka

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 77

Teppo Kulmala
Minuus itseyyden kiertoradalla

Hermann Hessen proosatekstit ja
jungilainen psykoenergetiikka

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa (S212)
syyskuun 21. päivänä 2001 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2001

Minuus itseyyden kiertoradalla

Hermann Hessen proosatekstit ja
jungilainen psykoenergetiikka

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 77

Teppo Kulmala

Minuus itseyyden kiertoradalla

Hermann Hessen proosatekstit ja
jungilainen psykoenergetiikka



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2001

Editors

Matti Vainio

Department of Musicology, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo and Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-8121-1

ISBN 978-951-39-8121-1 (PDF)

ISSN 0075-4633

ISBN 951-39-1023-7

ISSN 0075-4633

Copyright © 2001, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House,
Jyväskylä and ER-Paino Ky, Lievestuore 2001

ABSTRACT

Teppo Kulmala

The Ego on the Orbit of the Self. Hermann Hesse's Prose and the Jungian View of Psychoenergetics.

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2001, 431 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts

ISSN 0075-4633; 77)

ISBN 951-39-1023-7

Zusammenfassung

Diss.

The study *The Ego On The Orbit Of The Self - Hermann Hesse's Prose And The Jungian View Of Psychoenergetics* (Minuus itseiden kiertoradalla - Hermann Hessen proosatekstit ja jungilainen psykoenergetiikka) focuses on that which occurs as psychic energy in Hesse's prose, as understood in terms of Carl Gustav Jung's analytical psychology.

Hesse's works – from *Demian* (1919) to *Das Glasperlenspiel* (1943, English titles *Magister Ludi* and *The Glass Bead Game*) – attempt to define the forms of both the unconscious and the conscious and also to experience them. The archetypal language moves forward in cycles as a developing spiral circle that equals the process which Jung calls individuation.

Events are "complexes" involving psychic energy which are generated into consciousness together with the unconscious, "texts" with which it is easier for man to understand the projections of the unconscious and the assimilation of them into consciousness as a compensating experience.

Archetypes, which man understands as collective symbols, create shapes, situations, phenomena and personifications that transform psychic energy. The "magical theatre" in *Der Steppenwolf* (English title *Steppenwolf*) and the "archive" in *Die Morgenlandfahrt* (English title *A Journey To The East*) serve as examples of the psyche's complexes that involve psychic energy. These complexes are internalized, and partially cognized, by means of symbolism. In *Siddhartha*, for example, projection is targeted at the symbol of the river. Siddhartha assimilates the energy of this symbol and experiences polar dynamics as a river in him.

As creative energy, this symbols compares to the cycle of nature. In *Das Glasperlenspiel* the regressive drowning of Josef Knecht – a man specialized in concepts – in a mountain lake symbolizes progression of the symbol phenomenon as assimilation of the text into nature, an archetypal cycle.

Projections and symbolism have an effect on man and community, and can even change them. In Hesse's works, main characters are created by using impulses from dreams, myths, arts and religions. The ego is challenged to participate in the creative work. This is individuation, and it affects the community through individuals, as exemplified by the life of Josef Knecht in *Das Glasperlenspiel*.

Individuation resembles a heroic myth. Jung sees the archetypal symbols of the *shadow*, *anima* (and *animus*), *the old wise man* (and *the great mother*) and *the self* as the key phases of this myth. This study observes texts using these development phases as tools. *The self*, the psyche as a whole, is the source and the goal of every phase. Hesse's prose can be perceived as that which occurs, which interprets the possibilities of the ego to make the self become real on both individual and collective level.

The inner goal is conceptualized on a relative level only. The texts have a function of expressing by means of relativity. As polar counterparts move towards each other in order to be unified, the energy of symbols can, however, be directed. Polar interaction is the key driving power in Hesse's texts.

Key words: Hesse, Jung, individuation, psychoenergetics, archetype, symbol, polarity, spiral circle.

Author's address

Gummeruksenkatu 5 A 20,
40100 Jyväskylä
Finland

Supervisor

Professor Dr. Tarmo Kunnas
Department of Literature
University of Jyväskylä
Finland

Reviewers

Professor Dr. Aarre Heino
Department of Literature and the Arts
University of Tampere
Finland

Professor Dr. Gerhard Schmitt
Department of German, French and
Scandinavian languages
University of Oulu
Finland

Opponent

Professor Dr. Gerhard Schmitt
Department of German, French and
Scandinavian languages
University of Oulu
Finland

KIITOSSANAT

Hesse-tutkimukseni ovat edenneet kuin suuremmat elämänmuutokset. Taitekohdat osuvat vuosikymmenien taitteisiin. Käsillä oleva teos on kolmas Hermann Hessen tuotantoa koskeva laaja opinnäytetyöni. Pro gradu -tutkielma *Weg nach Osten. Hermann Hesse ja itä ennen Arosutta* valmistui Tampereen yliopistossa 1980 ja lisensiaatintyö *Hermann Hessen itä. Idän viisaus Hessen teoksissa ja elämässä* Jyväskylän yliopistossa 1989. Välillä Hesse ei ole ollut kadoksissa. Verraten paljon olen hänen kanssaan kulkenut ja meidän molempien muoto on muuttunut. Näiden vuosien konkreettisia tuloksia ovat artikkelit, arvostelut, esipuheet, suomennokset sekä muun muassa pitkäkök vaellus Hessen jalanjäljissä Sveitsissä.

Tässä vaiheessa, kun matka edelleen jatkuu, kiitän käsillä olevaan kirjaan johdaneen prosessin kuluessa minulle elämässä ja tässä työssä läheisiä henkilöitä: Sinikkaa rakkaana elämäkumppanina ja kirjan kansikuvasta; monia muitakin, mutta erityisesti Risto Urriota ystävänä; Risto Niemi-Pynttäriä, Tuomo Lahdelmaa, Gerhard Kohlia ja Ulrich Breueria väitöskirja-aihetta sivunneiden keskustelujen osapuolina ja Gerhardia myös Zusammenfassung-osuuden saksantajana. Mika Oksaselle kiitos Abstractin englannista. Heiner Hesseä kiitän 1990-luvun alkuvuosina alkaneesta henkisestä ja tapaamisena ja kirjeitse konkretisoituneesta mukanaolosta.

"Kammiotani" Keski-Suomen Kirjailijataloa kiitän kuin se olisi ajatteleva ja tunteva olento, niin kuin se onkin.

Varsinaisen työn seurannasta sen eri vaiheissa kiitän professoreita Liisa Saariluoma, Leena Kirstinä, Gerhard Schmitt, Tarmo Kunnas ja Aarre Heino. Jokaisen panos on ollut omalla tavallaan tärkeä. Erikseen tahdon korostaa Liisan vaativuuden ja Gerhardin valoisan kannustavuuden sekä hänen kirjoittamiensa teosten myönteistä merkitystä. Leena Kirstinä on sydämellisellä tavalla antanut aikaansa työn keskivaiheen version lukemiselle ja kommentoimiselle. Tarmo Kunnas on ollut subjektiivisia näkemyksiäni ymmärtävä ja niitä kunnioittava ohjaaja. Aarre Heinolta olen saanut virikkeitä Hesse-kiinnostukseen jo kirjallisuudenopintojeni alkuvaiheissa ja nyt edelleen.

Kiitos kuuluu myös Liisa Saariluoman johtamalle yleisen kirjallisuustieteen valtakunnalliselle tutkijakoululle, jossa minun oli mahdollisuus olla mukana yhden vuoden ajan sekä sanomalehti Keskisuomalaisen päätoimittajalle Erkki Laatikaiselle tutkimustyön arvostuksesta ja joustavasta suhtautumisesta virkavapauteen. Jyväskylän yliopiston kirjaston kaukolainapalvelun henkilökuntaa, Päijänne Antikvariaatin Jouko Ylöstä ja Kampus Kirjan Matti Leskelää kiitän hyvästä avusta kirjallisuuden hankkimisessa, ja alla olevan päiväyksen jälkeen liitän mukaan erityiskiitokset yliopiston kirjaston julkaisuyksikölle, Pekka Olsbolle ja Marja-Leena Tynkkyselle suurenmoisesta työstä ja yhteistyöstä kirjan taittovaiheessa.

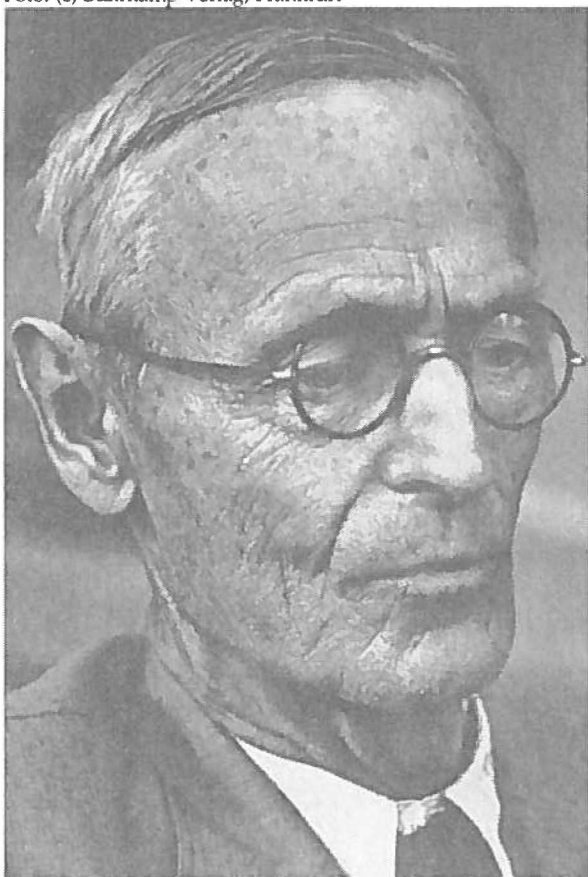
Prosessi on kääntänyt elämätkuvaani, ja omistan sen uudelle syklille.

Kirjailijatalossa Jyväskylässä
Kristuksen Ylösnousemisen päivänä huhtikuussa 2001

Teppo Kulmala

*"Wir sind Menschen. Wir machen Götter und kämpfen mit ihnen,
und sie segnen uns."*
(Emil Sinclair Demianissa)

Foto: (c) Suhrkamp Verlag, Frankfurt



Hermann Hesse 1877–1962

Foto: (c) Suhrkamp Verlag, Frankfurt



C. G. Jung 1875–1961

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	15
1.1	"Künstler und Psychoanalyse"	15
1.2	Psykoenergetiikka	16
1.3	Jungilainen taidekäsitys	18
1.4	Hesse, Jung ja maailmankuvien yhteys	19
1.5	Hessen elämäntilfilosofiaa	20
1.6	Tietoisena ja tiedostamattoman synergia	22
1.7	Tutkimuskin projektiona	23
1.8	Individuaatio yli kulttuurirajojen	24
1.9	Polaarinen kehityskulku	25
1.10	Arkkityyppinen symboliikka	26
1.11	Melodia ja vastamelodia	27
1.12	Spiraalikehä	29
1.13	Tutkimuksen kulku	30
1.14	Lähteistä ja merkitsemistavoista	33
2	OTTEITA HERMANN HESSEN ELÄMÄSTÄ JA TUOTANNOSTA ..	35
2.1	Lapsuus ja nuoruus	35
2.2	Unterm Rad, murrosiän kriisi	37
2.3	Romantikkojen jäljissä	37
2.4	Peter Camenzindin kohtalo	40
2.5	Melankolikko ja etsijä	40
2.6	Svaabilaiset kertomukset	41
2.7	Knulp, kulkurin hyvästijättö	42
2.8	Rosshalde kriisin ennakoijana	43
2.9	Itäaasialainen kutsu	44
2.10	Kriisi ja uusi ääni	46
2.11	Psykoanalyysi	47
2.12	Steppenwolf-kriisi	49
2.13	Das Glasperlenspielin kotimaaton taiteilija	50
3	DEMIANISTA DAS GLASPERLENSPIELIIN ELI UUDISTUNUT, EPÄVARMA, PERINTEINEN KERTOJA	52
4	IHMISEN SISÄISEN KEHITYKSEN PROSESSI	64
4.1	Hermann Hesse: "Menschwerdung"	64
4.2	Carl Gustav Jung: individuaatio	68
4.3	Kurgast: kehitystien polaarisuus	70
4.4	Neuroosien kautta	73
	<i>Lapsi, aikuinen, vai molemmat?</i>	
	<i>Aikuinen lapsessa</i>	
	<i>Lapsi aikuisessa</i>	
	<i>Neuroosi intelligenessin ihmönä Siddharthassa</i>	
	<i>Neuroosi kutsuna erillisyydestä yhteyteen Der Steppenwolfissa</i>	
	<i>Goldmundin siveellisyys ja Narzissin siveettömyys</i>	

4.5	Luova matka	78
	<i>Tiedostamattoman kohtaaminen</i>	
	<i>Eri teitä yhteen</i>	
	<i>Maaginen idealismi</i>	
	<i>Luonnonvoimat ja kiinalainen "magia"</i>	
5	PSYYKEN KIRJOITUSTA	88
5.1	Persoonallinen ja kollektiivinen	88
5.2	Psykologiset tyypit ja funktiot	90
5.3	Tietoisuuden ja tiedostamattoman vuorokäynnistä	92
5.4	Persoonallisuuksista ylipersoonalliseen	94
	<i>Der Steppenwolfin persoonallisuuden funktiokompleksit</i>	
	<i>"Maaginen teatteri" persoonallisuuden areenana</i>	
	<i>Sanataide persoonallisen ja ylipersoonallisen välittäjänä</i>	
	<i>Sanataiteen suhteellisuus</i>	
	<i>Persoonallisen ja ylipersoonallisen kohtaaminen</i>	
	<i>Kohiti polaarista itseä ('jumaloitumista')</i>	
5.5	Ylipersoonallisuus luonnon ja hengen palvelijana	109
	<i>Goethe ja Leo</i>	
	<i>Der Alt-Musikmeister</i>	
	<i>Josef Knecht</i>	
	<i>Buddha, intialaiset viisaat ja Siddhartha</i>	
	<i>Kiinan "kuolemattomat" ja Der Steppenwolf</i>	
5.6	Huumori ylipersoonallisen ja persoonallisen välittäjänä	120
	<i>Suhteellistavan huumorin dimensiot Der Steppenwolfissa</i>	
	<i>Mozartin lapsenmauru</i>	
	<i>Die Morgenlandfahrtin ja Das Glasperlenspielin leikki</i>	
6	MYYTTIEN KIRJOITUSTA	130
6.1	Psykoanalyttinen myytti ja Hessen tekstit	130
6.1.1	Myytti elämän luoja	130
6.1.2	Tekstit sankarimyyttinä	131
6.1.3	Psykye maailmankaikkeuden kuvana	132
6.1.4	Demianin myyttinen individuaatio	134
6.1.5	Tiedostamaton tietoisien tasapainottajana	136
6.1.6	Universaalipoetiikka	138
6.1.7	Syklinen progressio Siddharthassa	139
6.1.8	Josef Knechtin elämä spiraalina	140
6.2	Myyttien välittävä funktio	142
	<i>Käärme ja nuodonmuutokset</i>	
	<i>Kuoleman ja uudestisyntymä</i>	
	<i>Kuoleman pelosta kuoleman hyväksymiseen</i>	
	<i>Kuoleman välitila Klein und Wagnerissa</i>	
	<i>Luomisen välitila Klingsors letzter Sommerissa</i>	
	<i>Yksilö aikakausien kompensattorina</i>	
6.3	Rituaalit ja meditaatio	152
	<i>Rituaalin luonnollinen ja kirjallinen sykli</i>	
	<i>Indischer Lebenslauf, elämä unessa</i>	
	<i>Musiikin ja kiinalaisen talon riitit Das</i>	

→ poikkeus
→

✓

	<i>Glasperlenspielissä</i>	
	<i>Uhri siirtymäriittinä</i>	
6.4	Meditaatio	160
	<i>Kuuleva Siddhartha</i>	
	<i>Om Siddharthan motiiviina</i>	
	<i>Deniaanin meditaatio</i>	
	<i>Kompensoiva meditaatio Das Glasperlenspielissä</i>	
7	TEKSTIN ENERGETIIKKA	168
7.1	Elämänvirta	168
7.1.1	Libidon funktio	171
7.2	Energian muotoutuminen psyykessä	174
7.2.1	Kompensoatio	174
	<i>Das Glasperlenspiel kompensoivien poolien spiraalina</i>	
	<i>Aikakauden kompensoatio Die Morgenlandfahrtissa</i>	
7.2.2	Kompleksit	177
	<i>Kompleksit tietoisien ja tiedostamattoman "teksteinä"</i>	
	<i>Subjekti ja objektiivinen subjekti</i>	
	<i>Sivullisesta tai "nuussailumisesta" kolmi synkronista ilmiöstä</i>	
	<i>Harry Hallerin persoona</i>	
	<i>Josef Knechtin persoonallisuus</i>	
7.2.3	Progressiot ja regressiot	183
	<i>Herättä vai uukahtaa</i>	
	<i>Emil Sinclairin regressio</i>	
	<i>Hermine ja Pablo Harry Hallerin regressioita</i>	
	<i>Äiti-suhteen regressio</i>	
7.2.4	Energia tahtona	191
	<i>Vaisto, tieto, tahto</i>	
	<i>Eltäminen ystävyyttä</i>	
	<i>Tahto vaistota - tietoinen vaikuttaa kompensoivasti tiedostamattomaan</i>	
	<i>Vaisto tahtomiseen - tiedostamaton vaikuttaa kompensoivasti tietoiseen</i>	
	<i>Sattuma vaistojen ja tahdon välissä</i>	
	<i>Luonnonmukainen tahto, primitiivi Regennmacher</i>	
	<i>Vaistoton tahto, "länsimäinen" Siddhartha</i>	
	<i>Tahto lähestyy vaistoa symbolien kautta</i>	
	<i>Tahto tietoisuuden kasvuun</i>	
7.2.5	Etiikka energettisenä ilmiönä	204
	<i>Tietoisien pelkojen ja tiedostamattomien vaistojen ristipaine</i>	
	<i>Pelottava moraalit, luontainen eettisyys</i>	
	<i>Taide ja filosofia</i>	
	<i>Pelottava alitajunta</i>	
	<i>Taiteilija, psykoanalyysi ja etiikka</i>	
	<i>Tietoisuuden kehitys eettisenä energiana</i>	
	<i>Siddharthan persoonallinen rakkaus</i>	
	<i>Siddharthan "lapsi-ilmiöiden" rakkaus</i>	
	<i>"Itämaisen" Siddharthan ylipersonallinen rakkaus</i>	
	<i>Siddharthan itsen rakkaus</i>	

Usko ja rakkaus Demianissa
Rakastava musiikki
Estetiikka vai etiikka, Josef Knechtin ristiriita
Yksilö ja rakkauden haaste aikakaudelle

8	ARKKITYYPIT	226
8.1	Vaistojen peilialissa eli kompleksien ja symbolien maailma ...	226
8.2	Arkkityyppien luova funktio	229
8.2.1	Henki ei voi jäljentää luontoa	230
8.3	Arkkityyppisen symboliikan energia projektiiona ja introjektiona	232
	<i>Projektiot näkökulmana komplekseihin</i>	
	<i>Hessen tekstin arkkityyppisiä projekteja</i>	
	<i>Projektoiden spiraali</i>	
	<i>Introjektio, koko tiedostamaton ei mahdu tietoiseen</i>	
	<i>Dissimilaatio, projektoiden jakaminen</i>	
	<i>Identifikaatio, persoonallisuuden kadottaminen</i>	
	<i>Kun Haller surmaa symbolin</i>	
	<i>Inflaatio, "ich will, ich will, ich will!"</i>	
8.4	Arkkityyppisen symbolin tehtävistä	241
	<i>Symbolien motiivinen merkitys</i>	
	<i>Symbolin syntyessä</i>	
	<i>Symbolin dynamiikka</i>	
	<i>Symboli energian muuntajana</i>	
	<i>Symboli on symboli - eli symbolin 'ontologiasta'</i>	
	<i>Symbolin kulku</i>	
	<i>Glasperlenspielin pysähtynyt symboliikka</i>	
	<i>Josef Knecht symbolisen funktion elvyttäjänä</i>	
	<i>Vanhasta symbolista uuteen eli spiraalissa virtaava vesi</i>	
	<i>Opin lautta symbolienergeettisessä virrassa</i>	
	<i>Sinn + Bild eli sisäisen ja ulkoisen yhteys</i>	
	<i>Yksilö ja yhteisö, Demianin ja Der Steppenwolfin surnat</i>	
8.5	Unen arkkityyppiset prosessit	264
	<i>Teksti luo unia</i>	
	<i>Siddharthan erilaiset unetilat</i>	
	<i>Unet tietävät 'minua' enemmän</i>	
	<i>Sinclairin uni-individuaatio</i>	
	<i>Hallerin Goethe-uni kompensatona</i>	
	<i>Sinclairin ja Hallerin unien amplifikaatiot</i>	
	<i>Unen kollektiiviset ulottuvuudet</i>	
8.6	Luomistyön arkkityyppiset prosessit	273
	<i>Luova toiminta ja taide subjektin objektivoijana</i>	
	<i>Yksilö luojajumalana</i>	
	<i>Taide elämäniä</i>	
	<i>Täydentävät personifikaatiot</i>	
	<i>Dualistisesta polaariseen tietoon</i>	
	<i>Tiedon sulautuminen kokemukseen</i>	
8.7	Symboliikka havainnollisina elämänilmiöinä	283
	<i>Elämän taide eli symboliikan eleellis-ekspressiivinen taso</i>	
	<i>"Hesseltäinen" Buddha: suuruus teoissa, ei filosofiassa</i>	

	<i>Hymyn ja naurun luonnollinen magia</i>	
	<i>Kieli ja vaistot elämän instrumentteina</i>	
	<i>"Herääminen" myyttisen ja psykoanalyttisen kokemuksen havainnollistajana</i>	
	<i>Suudelman magia</i>	
	<i>Maaginen "herääminen"</i>	
	<i>Musiikin kokemus</i>	
	<i>Harryn elämäntausti</i>	
	<i>Titon uhritanssi</i>	
	<i>Elämä itse</i>	
	<i>Siddharthan elämälle myöntyvät ratkaisut</i>	
	<i>Josef Knechtin eläväksi tekevä kuolema</i>	
	<i>Elivät historia kompensattorina Das Glasperlenspielissä</i>	
8.8	Symboliikan arkkityyppinen luonnonmukaisuus	307
	<i>Luonnon polaariset suhteet (ittäinen näkökulma)</i>	
	<i>I Ging ja luonnon kuvat Das Glasperlenspielissä</i>	
	<i>Luonnon elementit muuttujina</i>	
	<i>Puun polariteetti</i>	
	<i>Tuli maagisena tiedostamisen elementtinä</i>	
	<i>Tuli vuorella, Knecht luostarissa</i>	
	<i>Josef tulitietoisuuden ympäröimänä</i>	
	<i>Uudistavan linnun liekit Demianissa</i>	
	<i>Tulen jumaluus</i>	
	<i>Siddharthan virtaava joki</i>	
	<i>Josef Knechtin kuolema ja luonnonmukainen uudestisyntyminen</i>	
	<i>Symboliikka hengen ja luonnon tuulisessa syklissä Demianissa</i>	
	<i>Helvetin tuli ja verinen vesi</i>	
9	INDIVIDUAATION ARKKITYYPPINEN KULKU	340
9.1	Energian arkkityyppiset symboliasemat individuaatiossa	340
9.1.1	Arkkityyppinen nielu	342
9.1.2	Hessen tekstin psykoenergeettinen profiili	343
9.1.3	Maagis-myyttinen psykodraama	345
9.2	Arkkityypit lähtevät elämään	347
9.2.1	Varjo	347
	<i>Varjo Emil Sinclairin yksilöllisenä kasvukipuna</i>	
	<i>Steppenwolf-varjon kutsu</i>	
	<i>Emil Sinclair hyväksyy "syntinsä"</i>	
	<i>Erilaisia varjoja</i>	
	<i>Uudestisyntynyt varjon avulla</i>	
	<i>Harry Haller julkaisijan varjona</i>	
	<i>Pablon syvenevä funktio</i>	
	<i>Josef Knecht Titon kutsujana, Tito Josefin</i>	
	<i>Kastalia ei hyväksy kollektiivista varjoaan</i>	
	<i>Sotakollektiivin varjona</i>	
9.2.2	Anima	360
	<i>Anima ja animus</i>	
	<i>Myyttinen Beatrice Demianissa</i>	
	<i>Yin ja yang</i>	
	<i>Yhteys persoonasta persoonalliseen ja edelleen ylipersonalliseen</i>	

	<i>Anima kuvallistuvana vaistona</i>	
	<i>Projektioiden vastavuoroisuus Siddharthassa</i>	
	<i>Anima tekstin eri muodoissa</i>	
	<i>Anima-piirteiden positiivisuus ja negatiivisuus</i>	
	<i>Anima tekstin eri vaiheissa</i>	
	<i>Animan täyttäessä tehtävänsä</i>	
9.2.3	Vanha viisas	373
	<i>Denian - nuori vanha viisas</i>	
	<i>Denian johtajana</i>	
	<i>Vanha viisas henkenä itsessä</i>	
	<i>Viisaan opettajan välillisyyys</i>	
	<i>Vasudevan virtaava ja opiton oppi</i>	
9.2.4	Suuri äiti	380
	<i>Frau Eva, hierosgamos</i>	
	<i>Goldmundin ja Sinclairin initiaatio äidistä rakastettuu</i>	
	<i>ja edelleen äitiin</i>	
9.2.5	Itse	383
	<i>Itse energian arkkityypisen kokemisen lähteenä ja tavoitteena</i>	
	<i>Itsen ilmenemismuotoja</i>	
	<i>Sisälle itseän</i>	
	<i>"Maagiseen teatteriin"</i>	
	<i>Frau Evan taloon</i>	
	<i>Itse lapsena</i>	
	<i>Androgyyninen kokonaisuus</i>	
	<i>Abrahas psyyken itse-polariteetin ilmentäjänä</i>	
	<i>Jumalallinen subjekti</i>	
	<i>Mandala ja taiteentekeminen itsen ilmaisuna</i>	
	<i>Visionääristä taidetta</i>	
	<i>Taiteellinen sublimaatio polaarisenä ilmiönä</i>	
	<i>Yksilön ja maailman uudestisyntyminen Denianissa</i>	
	<i>Josefin mandala</i>	
	<i>Melodia ja vastamelodia</i>	
	<i>Luomme itse havaintomme</i>	
	<i>Päähenkilöstä symboliksi</i>	
	<i>Suudelma, sanoin kuvaamaton</i>	
	ZUSAMMENFASSUNG	411
	LÄHTEET	415
	HENKILÖHAKEMISTO	429

1 JOHDANTO

1.1 "Künstler und Psychoanalyse"

Hermann Hesse oli vuosien 1909 ja 1929 välillä useaan otteeseen psykoanalyttisessä terapiassa. Intensiivisimmillään analyysi oli 1916-1926, jolloin se painottui jungilaisiin menetelmiin. Keväällä 1921 terapiaa antoi lyhyehkön ajan Jung itse. Hesse ei tahtonut korostaa psykoanalyysin suoria vaikutuksia kaunokirjallisessa tuotannossaan. Niitä myöskään kieltämättä hän 1910-luvun lopussa ja 20-luvun alussa muun muassa esseessään *Künstler und Psychoanalyse* (1918) korosti analyysin moniulotteista merkitystä kirjailijalle ja ihmiselle. 20-luvun toiselta puoliskolta alkaen hän oli psykoanalyysiä koskevissa lausunnoissaan pidättyväisempi, jopa kriittinen. Hänen eräiden kommenttiansa mukaan taiteen erityiskysymyksiä Jung ja yleensä analyttikot tunsivat riittämättömästi (esim. Brief an Peter Seidmann [Nov. 1958], GB IV, 320-321)¹. Hessen mielestä eivät vain he, vaan myös heidän oppejaan seuraavat kirjallisuustieteilijät liian kernaasti näkevät taiteen mestariteokset ja mitkä tahansa somaattiset oireet samanarvoisina tiedostamattoman oireina ([Notizen zum Thema Dichtung und Kritik] VII, 365-370).

Tutkiessaan psyyken energian toteutumista Hermann Hessen tekstissä käsillä oleva työ tuskin liialti uhmaa Hessen mielipidettä taiteilijaa ja hänen taidettaan ymmärtämättömästä psykologiasta – ainakaan sellaisena kuin kirjallisuustieteellinen analyysi pyrki kuorimaan esiin taiteilijan ongelmia ja niistä johtuvia kirjallisia vaikuttimia. Tutkimuksen keskeinen aihe on kirjallisuustieteellisin ja psykoanalyttisin lähtökohdin tutustua sanataiteen tapahtumiseen, tekstin hahmottamaan sisällölliseen prosessiin sen energiaa koskevien eli energeettisten ja tähän liittyen keskeisesti symbolisten ilmiöiden kautta.

¹

Hermann Hessen teosten viitteissä pelkät roomalaiset numerot I-VII viittaavat koottujen teosten laitokseen *Gesammelte Dichtungen I-VI* (1952) ja *VII Gesammelte Schriften* (1957) ja arabialaiset numerot laitokseen *Gesammelte Werke 1-12* (1970). Teosta *Gesammelte Briefe I-IV* (kuten tässä) merkitään GB I-IV ja *Ausgewählte Briefe* AB. Muutoin Hessen teoksen viite ilmaistaan otsikolla ilman kirjailijanimeä.

1.2 Psykoenergetiikka

Käytän paljon ja otsikosta lähtien ilmaisua *psykoenergetiikka* tai *psykoenergeettinen*. Se saattaa kuulostaa ongelmalliselta, koska kirjaimellisesti tällaisena nimitys ei kuulu Jungin varsinaiseen perustermistöön.² Katson itsenäisesti, että kysymyksessä on työn tarkoitusta vastaava ilmaus kuvaamaan psykologian ja Hessen sanataiteen prosessien toisiinsa liittyvää funktiota. *Energian* (jolla Jungin termistössä on tärkeä arkkityyppeihin ja kokemuksellisuuteen viittaava luonne) ja sen *muutosten* kuvaajana "psykoenergetiikka" on adekvaatti lähtökohta ja kuvaus Hessen tekstien prosesseja nimenomaan analyttiseen psykologiaan pohjautuvassa valossa tarkasteltaessa.

Psykyke on energeettinen järjestelmä ja jatkuvaa tapahtumista. Jungille psyykinen energia on sielullisen psykodynamiikan ja siihen liittyvien prosessien ilmausta. Tuon energian vaikutuksia koemme affekteissamme, haluissamme, vieteissämme, toiveissamme, mutta myös ylipäättään ajattelussamme³, elämänilmauksissamme ja unien tapahtumissa. Energia vaikuttaa psyykkisessä järjestelmässä jatkuvana sisäisenä liikkeenä, ja 'sielullisiksi' kuvailtavissa kokemuksissamme psyyke ilmenee energeettisenä (ks. esim. Hark 1998, 47), mutta Jung korostaa psyykkistä prosessia toisekseen nimenomaan ja yksinkertaisesti elämäntapahtumana:

Alle Aussagen, die überhaupt erdenkbar sind, werden von der Psyche gemacht. Sie erscheint u.a. als ein dynamischer Prozess, der auf der Grundlage der Gegensätzlichkeit der Psyche und ihrer Inhalte beruht und ein Gefälle zwischen ihren Polen darstellt. Da Erklärungsprinzipien nicht über die Not hinaus vermehrt werden sollen und sich die energetische Betrachtungsweise als allgemeines Erklärungsprinzip der Naturwissenschaften bewährt hat, so haben wir uns auch in der Psychologie auf sie zu beschränken. Es liegen auch keine sicheren Tatsachen vor, die eine andere Auffassung als passender erscheinen liessen, und zudem hat sich die Gegensätzlichkeit oder Polarität der Psyche und ihrer Inhalte als ein wesentliches Ergebnis der psychologischen Empirie erwiesen. (Jung 1988, 352-353).

Jung puhuu *psyykkisestä energiasta* laajaan *elämänenergiaan* sisältyvänä osana. Yhteys elämänenergiaan sinänsä kuitenkin merkitsee, että psyykinen on jatkettavissa ylipäättään myös elämän fysiologisiin perusteisiin, biologisiin funktioihin, luonnonprosesseihin ja niin muodoin edelleen sielun ja ruumiin suhteisiin (ks. Jung eb.

² Jungin mukaan aivan kuten fysiikassa puhutaan energiasta ja sen ilmenemismuodoista, sähköstä, valosta, lämmöstä jne., tehdään samoin psykologiassa. Siinäkin kysymys on ensisijaisesti energiasta, jonka ilmenemismuodot voivat suuresti vaihdella. Kun libido käsitetään energiaksi, päästään Jungin mukaan tiettyyn yhtenäiseen näkemykseen, jolloin usein ristiriitaiset käsitykset siitä, onko kysymys seksuaalisuudesta, vallanhalusta, nälästä tai jostain muusta siirtyvät periferiaan. Jungin tarkoitus oli psykologiassa päästä luonnontieteellistä enegiataloutta vastaavaan yhtenäiseen näkemykseen. (Jung 1988, 212). Hän pyrki tavoitteen erityisesti kirjassaan *Über die Energetik der Seele* (1928, Jung 8, 1-74). Teoksen englannin *On Psychic Energy* ei mielestäni riitä kuvaamaan *energetiikkaan* sisältyvää rajautumatonta dynamiikkaa, mikä osaltaan kuvastaa käsillä olevan kirjan keskeisiin ajatuksiin kuuluvaa asiaa eli kielen riittämättömyyden dilemmaa.

³ Kuten kirjassani erityistä painoarvoa saava romantikko Novalis jo kirjoittaa: "Gerade, wie sich die Tanzkunst zur Naturlehre des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen, oder die Malerkunst zu der Optik und der Theorie des Auges – eben so die Logik zu der Psychologie oder deren Capitel, der Naturlehre des Denkens." (Novalis III, 570).

353-354 ja 8, 18)⁴.

Psykoenergetiikka myös käsillä olevassa työssä ikään kuin sulattaa psyykkisen energeettiseen, jolloin psyykkisen energian (jungilaisen *libidon*) lisäksi on puhuttava jostain laajemmasta; jostain, jonka ulottuvuudet toimivat oman käsityskykymme valossa libidonaalisesti, mutta jonka ulottuvuudet ovat psyykeksi mieltämämme systeemiä valtavammat. Itse asiassa kysymys on silloin kaiken olevan ja tapahtuvan ilmenemisestä; elämän energetiikasta, josta havaintoja ja kongnitioita luova psyykkinen funktio on vain osa, joskin analyttisen psykologian valossa olennainen ja tietoisuuden mahdollistajana ainoa osa. Vastaavasti työni pyrkii osoittamaan, että juuri psyyken tapahtumista kuvastavalla *sanataiteella* on merkitsevä funktio osana elämän itsensä energeettistä ilmenemistä.

Jung olettaa, että on olemassa myös subjektiiviselle psyykelle käsittämätön transsendentti⁵ objekti (Jung 1988, 353), jota lähestyminen kuitenkin näyttää keskeisesti kuuluvan ihmisen¹ olemisemme toteuttamiseen. On vain niin, että tätä kohti on kuljettava "psykoenergeettisesti", psyykessä tapahtuvan tietoisien ja tiedostamattoman liikkeen ja psyykessä vaikuttavien transformaatioiden tietä. Energetiikka-termiä tässä käyttämällä haluan osoittaa yhtäältä libidon dynamiikkaan ja toisaalta psyykkisen energian ilmenemismuotojen potentiaaliseen rajattomuuteen⁶. Paitsi psyyken tapahtumien sinänsä kokeminen ja ymmärtäminen myös pyrkimys transsendenssia realisoivien rajojen mahdolliseen ja epätodennäköiseen ylittämiseen on Hermann Hessen tekstien tienviitta. Seuraavaan *Die Morgenlandfahrtin* lauseeseen tulen tässä merkityksessä viittaamaan moneen otteeseen: "Allein das Paradoxe muss immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muss immer neu unternommen werden." (VI, 11).

Vielä kerran: jos voitaisiinkin "psykoenergetiikan" sijasta puhua yleistävämmin esimerkiksi "elämän energiasta", käytän edellistä myös osoittamaan psykologisen aineiston ja erikseen analyttisen psykologian avainasemaan tämän tutkimuksen kulussa. Kirjan keskeisiin funktioihin kuuluu tarkastella ihmisen sisäistä kasvua Hessen proosassa. Jung kutsuu tällaista kasvuprosessia termeillä "Individuation", "Verselbstung", "Selbstverwirklichung" (Jung 7, 191). Hän pitää ihmisen kasvun dynamoimaa kehityskulkua energeettisenä differentioitumisprosessina, jolloin se rinnastuu yhtä hyvin romantikkojen, ei vähiten Novaliksen maagiseen taidekäsitukseen, Nietzschen apollonis-dionyysiseen polariteettiin, myyttien rituaaleihin kuin myös uskontojen jumalalliseen virtaan. Johdun korostamaan, että näiden luonne on merkittävästi paitsi sinänsä energeettinen myös psyykkinen. Jung kirjoittaa:

⁴ Arabialaiset numerot Jungin kohdalla viittaavat hänen 20-osaiseen koottujen teostensa laitokseen *Gesammelte Werke von C. G. Jung*. Tämän täydennysosana on ilmestynyt muun muassa 3-osainen *Gesammelte Briefe*, joka viitteenä merkitään GB:llä ja arabialaisella numerolla.

⁵ Selvennykseksi ennakoin, että jos ilmaisu transsendentti (esiintyy myös muodoissa transsendentti tai transsendenssi) viittaa tämän tutkimuksen kuluessa Jungin käsittämättömäksi kutsumaan ehdottomaan objektiin, ylimalalliseen, ylipersonalliseen, 'jumalalliseen', tulee se sisältämään myös muutosta, ihmisen uuteen kehitysvaiheeseen siirtymistä ilmaisevan ja sellaisena hyvin elämänläheisen psyykkisen funktion.

⁶ Energetiikka on fysiologisesti määritelty opiksi energiasta ja sen muutoksista. Filosofisesti sillä ymmärretään kaiken olevan ja tapahtuvan olevan energian ilmenemistä (Nyky-suomen laitos 1973, 100).

Die Tatsache also, dass der seelischen Dynamik eine Polarität zugrundeliegt, bringt es mit sich, dass die Gegensatzproblematik im weitesten Sinne in die psychologische Diskussion gezogen wird, mit allen ihren religiösen und philosophischen Aspekten. Letztere verlieren dabei den selbständigen Charakter ihres Fachgebietes und zwar notwendigerweise, weil sie mit einer psychologischen Fragestellung angegangen waren, d.h. sie werden hier nicht mehr unter dem Gesichtswinkel der religiösen oder philosophischen Wahrheit angesehen, sondern vielmehr auf ihre psychologische Begründung und Bedeutung hin untersucht. Ungeachtet ihres Anspruchs auf selbständige Wahrheit besteht nämlich die Tatsache, dass sie empirisch, d.h. naturwissenschaftlich betrachtet, in erster Linie einmal *psychische Phänomene* sind. (Jung 1988, 352).

Koska on erityisen huomionarvoista, että energia on samastettavissa myös luonnon kiertokulkuun, ovat analyyttisen psykologian lisäksi myös uskontojen, myytien ja aatteiden energetiikat pohjimmiltaan yhdistettävissä fyysiseen energiaan ja elämämme vaistomaiseen alkuperään (ks. esim. Jung 7, 72-74). Ei ihme, jos sekä Hesse että Jung tunsivat huomattavaa kiinnostusta intialaisen ja kiinalaisen ihmis- ja maailmannäkemyksen luonnonmukaisuuteen. Hessen tuotannossa tämä näkyy moniaalla, mutta aivan erityisesti teoksissa *Aus Indien* (1913), *Siddhartha* (1922) ja *Das Glasperlenspiel* (1943). Jung korosti etenkin myöhemmässä tuotannossaan idän ajattelun ja analyyttisen psykologian vastaavuuksia, mitä hyvin valaisevasti kuvastaa *Gesammelte Werke* 11. niteenä julkaistu teos *Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion*, ennen muuta sen toinen osa *Oestliche Religion* (Jung 11, 507-634).

Kaiken tämän vuoksi tutkimukseni kasvaa hesseläis-jungilaisena spiraalikehänä (ks. tuonnempana) verraten laajaan energetiikan ilmenemismuotojen tarkkailuun, luonnollisesti niissä rajoissa, kuin se Hessen tuotannon lähinnä jungilaisessa analyysissä on valaisevaa ja johdonmukaista. Jos sekä Hessen että Jungin ihmis- ja maailmankuvaa voisi tarkastella suppeammassakin muodossa, muodostaa heidän eri kulttuureja ylittävä avarakatseisuutensa työni suhteellisen laajuuden yhden perusteen.

1.3 Jungilainen taidekäsitys

Taideteos voi Jungin mukaan olla tekijänsä määrättyjen tietoisien tarkoitusprien tuote ja sen materiaali näille motiiveille alistettua. Silloin se on hyvin riippuvainen taiteilijan persoonallisuudesta (Jung 15, 83). Tämä olisi freudilainen kiintopiste. Mutta kun Jung puhuu taiteesta, hänen korostuksensa on aivan muualla. Hän on kiinnostuneempi, kuten hän kutsuu "visionäärisestä" kuin "psykologisesta" taiteesta. Tällöin hän ei tähdenä sitä, mikä on psykologis-kausalisesti selitettävää, vaan sitä mikä nostaa esiin esi- ja yli-inhimillisiä aineistoja, luovuuden tiedostamattomia ja kollektiivisia, ihmisyyden yleismaailmallisia ja tekijän tietoisuuden ennakoimattomia, hänen aihe maailmansa ylittäviä tai 'yllättäviä' elementtejä. Nämä ovat "alkuelämystä" (Urerlebnis, Urvision) heijastavia muotoja ja sisältöjä, joiden edessä sanataiteen materiaalin, kielen, on vieläpä tunnustettava riittämättömyytensä. Tällöin, ja tämä on nähtävä Jungin taide- ja kirjallisuuskäsityksen perustavana tekijänä, hän painottaa taideteoksen mytologis-motiivista, unenomaista ja "ylipersonaalista", ikään kuin objektista uudeksi tekijäksi, toiseksi subjektiiksi muotoutuvaa

luonnetta.⁷

Kun teosta tarkastellaan tällaiselta, luomisprosessin muotoutumista ja johonkin ennalta määrättyyn tarkoitukseen päättymättömyyttä alleviivaavalta psykologis-rakenteelliselta pohjalta, on taiteilijan persoonallisen kausaliteetin vaikutus teokseen Jungin mukaan kriteerinä epäadekvaatimpi (ks. Jung 15, esim. 82-85, 99, 102-103, 110-112).⁸

Toki tähän kuitenkin olennaisena ulottuvuutena kuuluu, että teoksen merkittävänä funktiona on tiedostamattomassa piilevien sisältöjen ja "alkukuvien" esille tuomisen kautta myös asteittain avartaa yksilöllistä ja kollektiivista tietoisuutta. Huippumuodossaan tämä on suoranaista profetoimista (ks. eb. 112-114, 118) ja sen vaikutuksen täytyy olla sekä persoonallisen että kollektiivin suhteen kumuloiva, tulevaan suuntautunut, finalistinen kehitysprosessi, johon nähden taiteilija henkilönä on lähinnä prosessoivan instrumentin ja arkisen inhimillisen onnensa uhraavan *kollektiivi-ihmisen* asemassa (eb. 116).

Koska käsillä oleva tutkimus lähtee vastaavista premissistä, varsinaisen kirjailijakuvan hahmottamispyrkimys olisi sen tavoitteena verraten tarkoitukseton tai yksipuolinen. Vaikka tätä kysymystä ei tyystin voida sivuuttaa, ei kohdistettuna tavoitteena myöskään ole etsiä, pohtia tai arvailla niitä mahdollisia suoria vaikutteita, joita Hesse sai analyyttisestä psykologiasta, psykologisesta kirjallisuudesta, pitkäaikaiselta terapeutiltaan J.B. Langilta, joka oli Jungin oppilaita, tai Jungilta itseltään. Toistaiseksi ainoassa kiitettävän kattavassa ja samalla tärkeässä Hessen ja Jungin yhteyksiä tulkitsevassa teoksessa, Günter Baumannin tutkimuksessa *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jung's* (1993), Hessen ja Jungin kirjaimellisia yhteyksiä on tarkasteltu ja samalla pyritty korostamaan niiden merkittävyyttä suuremmaksi, kuin mitä Hessen omista lausumista on luettavissa, mikä ei suinkaan vähennä Baumannin tutkimuksen arvoa teosanalyysien osalta.

1.4 Hesse, Jung ja maailmankuvien yhteys

Välttääkseni energian tekstissä saamien ilmenemismuotojen laajahkossa analyysissäni toisensuuntaista yksipuolisuutta olen katsonut hyväksi muun muassa kir-

⁷ Jungin mieliesimerkkejä ovat Goethen *Faustin* toinen osa ja Nietzschen *Zarathustra*, jossa "yhdestä tulee kaksi" (esim. Jung 15, 85, 104), mutta eivät tietenkään vain nämä. Jung puhuu tässä yhteydessä samoin mm. Dantesta, Blakesta, Hoffmannista ja Böhlestä (ks. eb. 104-105) ja jotain vastaavaa hän löytää myös Hessen *Demianista*: "Ihr Buch hat ein bestmögliches Ende, nämlich da, wo Alles Vorausgegangene auch wirklich ein Ende hat, und wo Alles das wiederum beginnt, womit das Buch begonnen hat, nämlich mit der Geburt und dem Aufwachen des Neuen Menschen. Die grosse Mutter ist schwanger geworden durch die Einsamkeit des Suchenden. Sie hat... den alten Menschen in den Tod geboren und dem Neuen die ewige Monade, das Mysterium der Individualität, eingepflanzt. Und wie der erneuerte Mensch wieder erscheint, so erscheint auch die Mutter wieder – in einem Weib auf dieser Erde." (Jung, Brief an Hermann Hesse [3.12.19], GB III, 385).

⁸ Jung kirjoittaa: "So will das Kunstwerk betrachtet sein als eine alle Verbindungen frei ergreifende, schöpferische Gestaltung. Sein Sinn und seine ihm eigentümliche Art ruhen in ihm selber und nicht in seinen äusseren Vorbedingungen; ja, man könnte fast sagen, es sei ein Wesen, das den Menschen und seine persönlichen Dispositionen nur als Nährboden benützt, über dessen Kräfte nach eigenen Gesetzen verfügt und sich selbst zu dem gestaltet, was es aus sich selber werden will." (Jung 15, 83).

joittaa avauksen (tutkimuksen toinen osa), jossa tarkastelen Hermann Hessen elämän ja tuotannon keskeisiä etappeja hyväksyen lopulta siis myös sen, että kirjailijan vaiheet antavat selittävää ja vaikuttavaa taustaa teostenkin elämään. Olennaisimpia näistä ajanjaksoista epäilemättä ovat *Demianin* ja *Der Steppenwolfin* syntymistä kehystäneet henkisten kriisien kaudet.

Samalla palaan muistuttamaan, etten aio suoranaisesti pohtia esimerkiksi Baumannin implisiittisesti esittämää kysymystä, mitä Hesse todella tarkoitti. Työni olennainen tavoite ei ole tutustua kirjailijaan, vaan ennen kaikkea tekstiin ja sen avaamiin, meitä lukijoina koskettaviin näköaloihin. Käsittelen Hessen keski- ja myöhäiskauden teoksia suhteellisen laajasti. Pääkohteiksi rajautuvat kuitenkin *Demian*, *Siddhartha*, *Der Steppenwolf*, *Narziss und Goldmund*, *Die Morgenlandfahrt* ja *Das Glasperlenspiel*. Teosten psykoanalyttisen seurannan kuluessa lähestyn Hessen tekstiä löytääkseni kohdat, joissa teksti – omaa painoaan ja omaa tietä kulkien – yhdentyy analyttisen psykologian näkemyksiin ja joissa Hessen ja Jungin maailmankuvat, motiivit ja symboliikka leikkaavat toisiaan riippumatta siitä, onko Hessen katsomus faktisesti osoitettavissa Jungin teorioista johtuvaksi. Kun näkökulma on mainituissa leikkauskohdissa, voi joskus tuntua siltä kuin Jungia analysoitaisiin vastaavasti Hessen kuin Hesseä Jungin avulla. Vaikka tämä vaikutelma ei kuulu kirjan keskeisiin tavoitteisiin, sen pitäisi niitä toisaalta palvella. Toivoakseni se edesauttaa teoksen psykologisten ja hengenhistoriallisten yhteyksien valottamista. Hermann Hessen ja Carl Gustav Jungin kohdalla tällaiset vastavuoroisesti vaikuttavat kokonaisuudet kuuluvat asiaan.

1.5 Hessen elämänfilosofiaa

Edellisestä huolimatta Hessen tuotantoa tutkittaessa on hyvä pitää mielessä hänen oma filosofiansa, hänen kirjailijana saksalaisen idealismin traditioita jatkava laatusa. Hessen lukeneisuus ja klassikkojen suuntaan maailmankirjallisuudessa ja musiikissa suuntautuvat ambitiot eivät tietenkään ole näkymättä hänen ajattelussaan, joka kanavoitui mielipiteiksi ja katsomuksiksi laajassa essee-, artikkeli- ja arvostelutuotannossa sekä muun muassa poikkeuksellisen runsaassa kirjeenvaihdossa. Käsillä oleva tutkimus hyödyntää tätä lähteistöä näin viitaten myös Hessen kertomakirjallisuuteen hänen filosofiansa mahdollisena kuvittajana.

Modernina kirjailijainakin Hessen kirjallisuuskäsitys seuraa painottuneesti juuri perintöä, lähinnä saksalaista, myös Jungin ajatteluun (ks. esim. Young-Eisendrath and Dawson 1997, 22, Jung 1989, xi-xii, Jung 1988, 192-193) merkittävästi vaikuttanutta traditiota, Kantia, Goetheä, romantikkoja, Nietzscheä.

Hessen tekstien taipumus fantasiaan ei kanavoidu tunnelmointiin aatteiden kustannuksella, vaan dynaamisiin kehityskertomuksiin hänen elämännäkemyksensä palveluksessa. Hän pohtii kielen riittämättömyyden ongelmia todeten niiden viime kädessä olevan ratkaisemattomia, mikä ei kuitenkaan estä pyrkimystä niiden avaamiseen.

Kun *Das Glasperlenspielissä* esiintyy taide- ja hengenhistorian tyylejä ja aikakausia itsetarkoituksellisesti yhdistämään pyrkivä mikrokosmos, on lupa nähdä sen ennakoivan oman aikakautemme sekä postmodernia keskustelua että tiedon-

siirron koneistumista. Näitä vastaavaa todellisuuden tulkitsejan osaa Hesse ei kuitenkaan tekstillä tekstin kielensisäisenä maailmana hae tai myönnä. Hän pyrkii löytämään rajallisena kokemastaan sanataiteesta ne vahvuudet ja ne kanavat, jotka vapauttavat kieltä tekstuaalisuuden sisäisten merkitysten labyrinteistä ulos kohti eksistentiaalista kokemista sekä myöskin aatteellis-psykologisten funktioiden ilmaisemista. Tästä varsinkin *Das Glasperlenspielissä* merkitsevältä osaltaan jopa teemaattisesti on kysymys.

Romantiikan ja dekonstruktionismin osoitetutuja yhteneväisyyksiä (ks. esim. Zima 1994, 1-28) nousee esiin Hessenkin teoksista: ironiantaju, metafaktiivinen ja intertekstuaalinen aineisto tai mieltymys sanataiteen lajien yhdistelemiseen. Post-individualistinen tai jälkistrukturalistinen perspektiivi olisi Hessen teosten analysoimiseksi mielestäni haastava ja relevantti, mutta vain jos kielen kerroksellisuutta purettaessa huomioidaan, että filosofia ei Hessen tapauksessa ole ainakaan tähdätysti kielensisäinen tai sellaisena dekonstruktioita edellyttävä periaate. Olisikin väitettävissä, että kieli antaa Hesselle lähinnä 'vain' tärkeän virikkeen ja rakennusaineita kokemuksellisen ja 'uskonnollisen' ratkaisun etsimiseen. Tältä pohjalta hän lukeutuu saksankieliseen modernismiin vastaavalta tekstin koherenssia puoltavalta tasolta kuin esimerkiksi Thomas Mann. Jos heissä onkin paljon yhteistä, erotaviin tekijöihin kuuluu muun muassa heidän nietscheläisyytensä. Nietzschen tekstin monimerkityksisyyden takana havaittavan kirkkauden ja täsmällisyyden liittää mieluummin Hesseen kuin Manniin. Toisaalla, jos Nietzschen nimeen vannovan poststrukturalistin tai dekonstruktionistin on esitettävä kiinnostuksensa toisen tai toisen kirjalliseen ilmaisuun, hänen Mannia tiukasti purkavaa katsettaan Hessen tekstin selkeälinjainen individuaalisuus tai edes romanttinen ideaalisuus tuskin hellyttää ja kääntää.

Psykoanalyysiin liittyessään filosofia Hessen kohdalla on kuvattavissa jungilaisella ilmaisulla "Heilsweg", joka tässä yhteydessä merkitsee, että sanataide on ihmisen psyykkisen kasvun instrumentti. Pikemmin kuin sinänsä filosofiana sen sisällöt ovat kuvattavissa 'elämänfilosofiana', sisäisen kasvun prosesseina. Hessen traditionaaliselle kertojanaan on ominaista, että teksti myös psykoanalyttisessä kontekstissaan pitää kiinni kertojan tai henkilöiden fiktiivisestä yhtenäisyydestä. Hyvä esimerkki on kuvaus Harry Hallerista *Der Steppenwolfin* "maagisessa teatterissa". Minä-kertojan persoonallisuus hajoaa tuhansiin osiin, mutta kerronnan monologinen välittömyys ja tekstin koherenssi eivät katoa, vaan turvataan symboliikalla. Tämäkin osoittaa, kuinka arkkityyppien maailma soveltuu fiktiiviseen ja koettavaan kuvakieleen, mutta tuskin niinkään käsitteillä spekuloivaan merkkieleen.

Mytologisen ja arkkityyppisen aineiston fiktioksi kirjoittamisen kautta Hessen teksti kuvittaa, motivoi ja kanavoi individin ajatusten, tunteiden, kokemuksen maailmaa. Keskeisesti näin luodaan symboliikkaa ja symboliikan psyykkistä energiaa muuntavan funktion välityksellä uutta kreatiivisuutta. Yksilön kehitystä kuvaava ja symbolien kiertokulkuna etenevä prosessi ei ole totuutta abstrahoivaa merkkioppia, vaan juuri 'elämänfilosofiaa', 'parantavaa' psykologiaa, empirismia ja pragmatismia, joka motivoi taiteellista fiktiota pikemmin uskonnollisuutta kohti.

Jos arkkityyppien rajattomasta energaattisesta maailmasta onkin uskallettua vetää ehdottomia yhtäläisyysmerkkejä tekstien aatesisältöjen suuntaan, voi arkkityyppisen symboliikan silti paljolti juuri psykologiansa ja uskonnollisuutensa

vuoksi sanoa olevan samaa kuin Hessen tekstin⁹ emotionaalinen ydin ja teoksen ajatus, kannanotto. Arkkityyppisyys on tekstin 'uskonnollisesti' ja 'luonnonmukaisesti' suhteellinen julistus ja ihmiskohtaloa yksilöllisesti ja yhteisöllisesti kuvastava terapia. Symbolinen sanataide on Hessen kohdalla ihmisen ja ihmisarvoisen kulttuurin puolesta esitettyä puhetta ja tuntemista, jossa myös huumori romanttisine ironioineen paljastaa suhteellistavan dimensionsa polaarisesti.

Tällaiset näkökulmat tekevät oikeutta eivät väitteelle, eivätkä arvottamiselle, vaan otaksumalle, että jos kysymys aina on myös leikistä, ovat leikin merkitykset Hessen kohdalla poststrukturalistisia kielensisäisiä merkityisleikkejä 'vakavammin' kiinni välittömän ekspressiivisissä, eksistentiaalisissa ja tähän liittyvissä syvyysspsykologisissa kysymyksissä. Eräässä mielessä Hesse seuraa Novalista kutsuessaan tämän teoksia "luonnonfilosofiaksi" ja "mystiikaksi" ja paljon arvokkaammaksi tunnelmana (Stimmung) ja runoutena (Poesie) kuin filosofiana ([Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 232). Vastaavasti Nietzsche vetoaa Hesseen luovana taiteilijana ja sellaisena ennen kaikkea aatehistoriallisella ([Über "Zarathustras Wiederkehr"] 11, 46) ja yksilöpsykologisella ([Jüngste deutsche Dichtung] 11, 221) tasolla.

Energiaan pohjaavan psykologian 'elämänfilosofiaa' on kuvata ihmistiedon ja -tunteen mahdollisuuksia valottavaa ja dynamoivaa kokemuksellisuutta. Toivon tutkimukseni osoittavan, että 'ajattomiin' (nykykeskustelussa epäilemättä sanottaisiin myös 'historiallistettuihin' ja kenties 'vanhanaikaisiin') arkkityyppeihin ja mytologiaan liittyvänä Hessen teksti tätä kautta tuo esiin eksistentiaalisen, mutta sellaisena sitoutumattoman ja yhä uudestaan uutta luovana ja siksi radikaalina toimivan sanomansa. Kun käytän lähteinä esimerkiksi Joseph Campbellin syvyysspsykologiaan pohjautuvaa ja sankarimytologian tyypejä analysoivaa kirjaa *The Hero with a Thousand Faces* (1949) tai Colin Falckin teosta *Myth, truth and literature. Towards a true post-modernism* (1989) näen näiden kuvastavan tietynlaista linjaa ja siltaa ikivanhojen myyttien ja modernin eksistenssiajattelun välillä. Puolestaan esimerkiksi Northrop Fryen *Anatomy of Criticism* (1957) liittävät vastaavat eksistentiaaliset ja uskonnolliset näkemykset suoranaisesti kirjallisuuden omaksi maailmaksi omaten siten relevantin välittävän funktion yhtäällä sanataideteosten sekä toisaalla uskonnollisen dimension luonnollisena ilmiönä huomioivan jungilaisen syvyysspsykologian yhteydessä.

Kun siis *Das Glasperlenspielin* ratkaisussa siirrytään merkeillä pelaamisen suljetusta ja hierarkisille rooleille perustuvasta yhteisöstä keskelle ihmisen ja luonnon avointa vuorovaikutusta, muuntuu sakraalisiin muotoihinsa erakoitunut peliестetiikka elämän ja kuoleman temaattiseksi yhteydeksi, sisällölliseksi pyhyydeksi, jota teksti tavoittaa ja jota se palvelijana todistaa, mutta jota kieli sinänsä ei teoreetikona omilla diskursseillaan ja muilla ehdoillaan johda.

1.6 Tietoisien ja tiedostamattoman synergia

Oma analyysini on sitoutumattoman hermeneuttinen, eikä tulkitsijan subjektiivivi-

⁹ Käytän tässä tutkimuksessa sanaa 'teksti' melko yleisesti myös merkityksessä, jossa se ilmaisee Hermann Hessen lähinnä *Knulp*-teoksen (1915) jälkeistä proosatuotantoa kokonaisuutena.

nen perspektiivi ole siinä vailla vaikutusta. Jungilaisella termillä ilmaistuna tarkastelen tekstiä *amplifikaation* näkökulmasta sellaisena kuin tuo käsite ymmärretään kohteen (Jungilla pääasiassa unikuva) avartamisena ja syventämisenä. Tämä tapahtuu etsimällä psykoanalyttisiä ja silloin varsinkin symbolisia merkityksiä; mutta myös hengenhistoriasta, kuten mytologiasta, mystiikasta, uskonnosta ja taiteesta saatavien rinnakkaismuotojen perusteella (ks. Jung 1988, 408 ja esim. 11, 532). Käsitkseni mukaan Hesse itse tulkitsisi teoksiaan sekä samalla että eri tavalla kuin itse olen tehnyt. Tämä johtuu siitä, että hänen tuotantonsa tarjoaa yhtäältä hänelle itselleen ja toisaalta tutkijalle ja lukijalle erilaisen, itse kunkin sisäisten lähtökohtien ja muun muassa henkilöhistoriallisten kasvudiskurssien vaikuttamien tekijöiden pohjalta avautuvan projektion. Psykoanalyttisen teorian mukaan niin tuon projektion luomisessa kuin sisäistämisessäkin on kuitenkin yhteistä sekä sen arkkityyppinen liittyminen luontoon ja vaistoihin, että myös sen kollektiivinen, jo maailmanhistorian alusta periytyvä ja länsimaisen kehityksen osaltaan muuntama tausta.

Tutkimuksen perustalle asettuukin jungilainen ihmiskuva, jonka mukaan yksilö luo maailmaa ja eksistenssiä ratkaisevasti omien projektoidensa ja noiden projektoiden assimiloimisen kautta. Tämä merkitsee lähinnä sitä, että ihmisen kokemus ja ajatukset elämästä ovat tietoisien ja tiedostamattoman psyyken toisiaan kompensoivaa synergiaa. Yksilön tilanteet, tunteet, ajatukset syntyvät havainnoista, joissa sisäinen komponentti on yhtä merkittävä kuin ulkoinen. Se, mitä havaitsemme ulkopuolellamme tapahtuvaksi, on sisäisen maailmamme heijastusta. Projektoiden tiedostamaton ulottuvuus tekee elämästä jatkuvan löytöretken, koska projektoiden ja niistä syntyvän energeettisen symboliikan ymmärtävä assimiloiminen merkitsee luovaa, tiedostamattoman aineiston vaikutuksesta uusiutuvaa tietoisuutta. Viimeksi mainittu taas esimerkiksi tietoisien tahdon muodossa vaikuttaa vastavuoroisesti tiedostamattomaan, joka tältä pohjalta tuottaa uusiutuneita, jälleen projektioina ilmeneviä, kokemiseen, ymmärtämiseen, sisäistämiseen johtavia ja haastavia sisältöjä.

1.7 Tutkimuskin projektiona

Kysymyksessä on polaarin kehityskulkuajatus, joka merkitsee, että ihminen projektioita luomalla, niiden vaikuttamana ja niitä sisäistämällä tiedostaa itseään yhä enemmän samalla syventäen tiedostamattoman kokemuksensa laatua. Elämästä tulee Hessen proosateoksen nimen mukaan *Morgenlandfahrt* tai Jungin ilmaisun mukaan *individuaatio*, jonka keskeinen motiivi on "Heilsweg", kulku kokonaisemman ihmisyyden suunnassa.

Jung tekee individuaatioteoriaansa helpommin lähestyttäväksi osoittamalla, että ihmispsyykelle merkityksellisiä projektioita voidaan rajata tietyn arkkityyppisen symboliikan tunnuspiirtein. Vaikka tämä symboliikka on myös kirjani oleellinen kohde, on muistutettava, että havaintomme elämästä ylipäätään ja rajoitta koostuu projektioista. Psykye on sisäisen elämämme kokonaisuus, ja näemme kaiken oman sielunkerrostumamme läpi tai suodattamana, ja havainnoillamme on meihin tästä johtuva vaikutus. Hessen teosten tutkijana en voi välttyä lukemasta

teksteistä omia projektioitani. Nämä puolestaan vaikuttavat tulkintoihin, joiden persoonallinen dimensio tuo välttämättä mukanaan subjektiivista assosiativisuutta. Tämän taas käsillä oleva aihe ja sen tarkastelutapa tekevät tarkoituksenmukaiseksi. Kuten *Das Gaspertenspielin* Josef Knecht ilmaisee, on olemassa sekä objektiivisia, kaikille yhteisiä ja merkitseviä että myös yksilöllisesti erilaisia ja sellaisina samoin merkitseviä assosiaatiota:

"Ich kann euch meine Assoziation verständlich machen, aber ich kann nicht machen, dass auch nur bei einem einzigen von euch meine private Assoziation gleichfalls zu einem gültigen Zeichen, zu einem Mechanismus wird, der auf Anruf unfehlbar reagiert und stets genau gleich abläuft." (VI, 143).

Jung kirjoittaa, että jokainen ajatus, jokainen tunne, jokainen havainto muodostuu psyykkisistä kuvista, ja maailma on olemassa vain sikäli kun kykenemme reprodusoidaan siitä kuvan (Jung 11, 515). Niin myös esimerkiksi nyt käsillä oleva tutkimus on paitsi kirjoittajalleen myös lukijalleen projektio, johon hän itse vaikuttaa, mutta joka tämän vaikutuksen kautta myös ainakin potentiaalisesti (riippuen tekstin mahdollisen sisäistämisen intensiteetistä) luo enemmän tai vähemmän vaikutustaan häneen. Jungin mukaan teoksen ymmärtämiseksi sen on annettava muotoilla itseä, niin kuin se on muotoillut tekijäänsä (Jung 15, 120). Koko itseystämme emme voi rakentaa erillistä ja tarkoin selitettyä skeemaa. Sen sijaan luomme lävitsemme virtaavien kokemushavaintojen sarjan, joka osittain tiedostuu ja osittain jää tiedostamattomaksi. Tietoisuuskin merkitsee vain 'osallisuutta', ei 'hallitsemista', koska elämältä ilman tiedostamatonta puuttuisivat vaistot ja näin ollen se olisi myös vailla elämää. Periaatteessa ja mahdollisina kaikki ilmiöt ovat mukana matkalla "Morgenlandiin".

Hesselle läheisen romantikko-ajattelijan Novaliksen mukaan kaikki nähtävissä oleva on vertausta. Vertauksen kautta Novalis uskoo runoudelle olevan mahdollista todentaa todellistettaviksi mahdottomiakin elämänilmiöitä (ks. esim. Novalis III, 398 ja 600 sekä myös esim. I, 197). Tämä on Hessen koko tuotannon keskeinen ajatus: "Allein das Paradoxe muss immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muss immer neu unternommen werden." (VI, 11). Sadussa *Iris* Hesse jatkaa Novaliksen kokemuksesta:

"Jede Erscheinung auf Erden ist ein Gleichnis, und jedes Gleichnis ist ein offnes Tor, durch welches die Seele, wenn sie bereit ist, in das Innere der Welt zu gehen vermag, wo du und ich und Tag und Nacht alle eines sind. Jedem Menschen tritt hier und dort in seinem Leben das geöffnete Tor in den Weg, jeden liegt irgendeinmal der Gedanke an, dass alles Sichtbare ein Gleichnis sei und dass hinter dem Gleichnis der Geist und das ewige Leben wohne. Wenige freilich gehen durch das Tor und geben den schönen Schein dahin für die geahnte Wirklichkeit des Innern." (III, 367).

1.8 Individuaatio yli kulttuurirajojen

Kaikkialla Hessen teoksissa on nähtävissä pyrkimystä ihmisen itseyden hahmottamiseen ja kokemiseen. Havaitsemme arkkityypisiin tilanteisiin perustuvan Jungin individuaatioteorian vastaavan Hessen henkilöiden pyrkimyksiä. Tutkimus kiinnittääkin huomionsa arkkityypisen kokemuksen pohjalta syntyvän taiteen ja

erityisesti kirjallisuuden kielen, Hessen tekstin mahdollisuuksiin kertoa ihmisestä, hänen motiiveistaan ja eksistentiaalisista tilanteistaan.

Jung luonnollisesti soveltaa arkkityyppi- ja individuaatioteorioitaan yleensä ihmisiin, ei niinkään kirjallisuuden henkilöihin, joskin myös heihin. Hessen teoksia on käännetty puolelle sadalle kielelle mukaan lukien toistakymmentä Intian eri kieltä ja murretta. Hän on 20. vuosisadan luetuin saksankielinen kirjailija. Tuotannon reseptio erilaisilla kulttuurialueilla viittaa hänen henkilöidensä ja kertojiensa välittämän kokemuksen yleispätevyyteen yksilöllisten eroavaisuuksien taustalla. Katson tässä työssä, että siinä missä puhumme Jungin ihmiskäsityksestä yleensä, puhumme myös Hessen tekstistä. Tutkittavat henkilöt elävät individuaatioprosessissa, mikä Jungille on ihmiselämän keskeinen tehtävä.

Kun Jung sanoo kirjallisuustieteilijöille, että on muistettava yhtäältä kollektiivisen tiedostamattoman tuottamien manifestaatioiden ja toisaalta tietoisuuden keskenään kompensoiva luonne, hän muistuttaa hyvin tärkeästä ja myös Hessen tuotannon merkitystä laaja-alaistavasta seikasta. Implisiittisesti osoitin tähän jo edellä puhuessani *Das Gaspelenspielin* yhteisöstä. Jung nimittäin toteaa, että yksityiselle kirjailijalle on mahdollista kompensoida paitsi omaa tietoisuuttaan myös oman aikakautensa tietoisuutta kokonaisuutena:

Eine Zeitepoche ist wie die Seele eines Einzelnen, sie hat ihre besondere, spezifisch beschränkte Bewusstseinslage und bedarf daher einer Kompensation, die dann eben durch das kollektive Unbewusste auf solche Weise geleistet wird, dass ein Dichter oder ein Seher dem Unausgesprochenen der Zeitlage Ausdruck verleiht und in Bild oder Tat das heraufführt, was das unverstandene Bedürfnis aller erwartete, sei es nun im Guten oder im Bösen, zur Heilung einer Epoche oder zu deren Zerstörung. (Jung 15, 113).

Hermann Hessen tekstin reseptio tukee käsitystä, että teksti kykenee yhdistämään yksityisen ja yleisen ja kuvastamaan näin myös sitä Jungin alleviivaamaa näkemystä, jonka mukaan individuaatio ei toteudu ainoastaan persoonallisena, vaan myös kollektiivisena kehitystienä.

1.9 Polaarinen kehityskulku

Jung rinnastaa arkkityyppisen kokemuksen vaistoihin. Viimeisessä suuressa teoksessaan *Das Gaspelenspiel* Hesse kuvaa aivan kuin vaistotonta, totaalisesti henkisiin harjoituksiin keskittyvää yhteisöä. Tutkimukseni liikkuukin näiden ääripoolien, luonnon ja hengen, tiedostamattoman ja tietoisien tai kokemuksellisen ja käsitteellisen välisellä alueella. Jungin mukaan elämä syntyy vastakohtista, jotka puolestaan eivät toimi dualistisesti, toisiaan erottavasti, vaan polaarisesti, toisiaan täydentävästi (erityisesti Schmitt 1999, esim. 57-62). Kun dualismin katsannossa vastakohtat siis ovat erilliset toisiinsa nähden, polaarisen näkökulman mukaan vastakohtat pysyvät yhdessä ja samassa kokonaisuudessa täydentäen toisiaan ja kehittyen niiden vaihtuvien suhteiden pohjalta, jotka elämää liikuttavat. Tuon kokonaisuuden lähestymisestä Hessen teoksissa on kysymys.

Das Gaspelenspiellissä vaistot ovat ainoastaan näennäisesti syrjäytetty elementti. *Gaspelenspiel*-yhteisössä polaarisen vuorovaikutuksen suhdejärjestelmä

on vain kallistunut voimakkaasti tietoisuudelle pyhitetyn henkisyiden ja käsitteiden suuntaan, kielipeliin ja merkkien maailmaksi. Koska tietoinen ja tiedostamaton yhteisen kokonaisuuden polaarisisina elementteinä pyrkivät jungilaisen näkemys mukaan kompensatioon, on kuitenkin selvää, että *Das Glasperlenspielin* kuvaama abstraktio ei voi olla kohtaamatta kompensatorisia motiiveja. Näin tapahtuukin, kuten teoksen päähenkilön Josef Knechtin arkkityyppinen elämänkulku osoittaa.

1.10 Arkkityyppinen symboliikka

"Jede Erscheinung auf Erden ist ein Gleichnis." – Voisimme kääntää tämän myös niin, että jokainen syntyvä ja tapahtuva ilmiö on mahdollista kokea elävänä symbolina. Erityisen, psykologiaa ja taidetta yhdistävän painoarvon kirjani yhteydessä saakin energeettinen symboliikka. Tällöin tarkastelen sitä jungilaisessa merkityksessä, mikä tarkoittaa, että symboli on energian virtaa muuntava, luova psykologinen koneisto, ilmiöiden synnyttäjä, liikuttaja, muuttaja ja sävyttäjä. Symboli on toisin sanoen psyykkisen energiamme prosessori, jonka toimintaan itse vaikutamme, ja tuo vaikutus voi meitä muuttaessaan kehittyä paitsi oman ihmisyytemme koko ihmiskunnan hyväksi. Eli kuten Novalis sanoo: "*Aistillisesti havainnoitava*, koneistoksi tullut mielikuvitus on *naailma*." (*Eine sinnlich wahrnehmbare, zur Maschine gewordene Einbildungskraft ist die Welt*, Novalis III, 252). Symboli säätelee energiaa sykkisten poolien välillä toimien siltana tiedostamattomasta ja siksi myös 'ylipersonallisesta' tietoiseen ja persoonalliseen. Erikseen spekuloiden erilaisia kirjallisuustieteellisiä tapoja määrittellä symbolia nojautun mainittuun analyttiseen psykologian tarjoamaan symbolikäsitteeseen. Hermann Hesse, kuten tulemme näkemään, antaa tähän sanataiteilijana luvan. Hän kirjoittaa muun muassa:

Eine neue Dichtung beginnt für mich in dem Augenblick zu entstehen, wo eine Figur mir sichtbar wird, welche für eine Weile Symbol und Träger meines Erlebens, meiner Gedanken, meiner Probleme werden kann. ... Beinahe alle Prosadichtungen, die ich geschrieben habe, sind Seelenbiographen... sie sind im Grunde Monologe, in denen eine einzige Person, eben jene mythische Figur, in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich betrachtet wird. ([Eine Arbeitsnacht] 11, 80-81).

Ja hänen *Demianissaan* minä-kertoja toteaa:

... wie sehr wir Schöpfer sind, wie sehr unsere Seele immerzu teilhat an der beständigen Erschaffung der Welt. Vielmehr ist es dieselbe unteilbare Gottheit, die in uns und die in der Natur tätig ist, und wenn die äussere Welt unterginge, so wäre einer von uns fähig, sie wieder aufzubauen, denn Berg und Strom, Baum und Blatt, Wurzel und Blüte, alles Gebildete in der Natur liegt in uns vorgebildet, stammt aus der Seele, deren Wesen Ewigkeit ist, deren Wesen wir nicht kennen, das sich uns aber zumeist als Liebeskraft und Schöpferkraft zu fühlen gibt. (III, 198-199).

Kun symbolien muuntama energetiikka on analyttisen psykologian kannalta rinnastettavissa energian eri muotoihin, fysiikasta ajatustenvirtaan, luonnonilmiöistä hengen dimensioihin, on se samalla ja pohjimmiltaan arkkityyppinen voimakenttä, jota ehkä parhaiten voisimme kuvata elämän toteutumiseksi. Arkkityyppisyys on

vaistoa ja muotoa, alitajunnasta ja myyteistä nousevien kuvitelmien aikojen alusta peritty kollektiivinen potentiaali, jonka realisoijana puolestaan juuri symbolit ihmisen työssä, unissa, myyttisissä rituaaleissa tai taiteissa toimivat (ks. esim. Jung 9/I, 95).¹⁰ Näin ne synnyttävät yhteyden tiedostamattoman luonnon ja enemmän ja vähemmän konventionaaliseksi aikojen kuluessa leimautuneiden mielikuvien välille. Henkilökohtainen sielunhistoria – piilotajunnan persoonallinen osa – puolestaan sävyttää tuota kokemusta itse kunkin yksilöllisten piirteiden variaatioin.

Symbolit ilmenevät projektioissa. Niiden luonnetta ja samalla tärkeyttä Jung korostaa jatkuvilla muistutuksillaan individuaatioprosessin tiedostamattomien sisältöjen täydellisen tiedostamisen loogisesta mahdottomuudesta (ks. esim. Jung 7, 244). Symbolien varassa vastapoolien irrationaalinen yhtyminen kuitenkin käy päinsä. Arkkityyppien symboliikka, johon erityisesti perehdyn, on psyykkisen energian kulkua, prosessia, muotoa, rakennetta ja emotionaalista ekspressiivisyyttä myös siinä mielessä kuin Northrop Frye on sanataideteoksen sisäistä maailmaa tutkiessaan jungilaiseen analyysiin rinnastuvasti todennut. Se on menestyksen ja tappion vuorottelua, elämän ja kuoleman rytmiä, luonnon prosesseihin identifioituvaa sykliä, jossa käsitteellisesti artikuloitu maailma ja sisäisten kokemusten maailma hakevat toisiaan (Frye 1973, esim. 105, 119, 158). Inhimilliseen olemukseemme kuuluu, että symboliikka tarjoaa vaistoista ja intuitiosta mielteiksi kehittyviä merkityksiä ja johdattaa meitä kosketukseen ei-subjektiiivisen ja kollektiivisen, tiedostamattoman, salaisen, uskonnollisen, eräänlaisen ihmis-luonnon perusvoiman kanssa.

Kollektiivisessä tiedostamattomassa on näin katsottuna jotakin samaa kuin elämän tietoisuudelta salattu ja sellaisena uskonnollinen merkitys. Väitteeni on, että Hermann Hessen sana taideteokset ovat pyrkimystä tuon merkityksen hahmottamiseen ja tavoittamiseen niin, että etsimisen ja heijastamisen, löytämisen ja sisäistämisen prosessi toteutuu kirjallisuuden, Hessen tekstin synnyttämien ja tietoisuuden kasvuun tähtäävien projisointien kautta.

1.11 Melodia ja vastamelodia

Hesse on todennut sanataiteensa merkitsevimmäksi dilemmaksi ja tehtäväksi polaarisuuden ilmentämisen. Hän kuvaa tätä haastetta ja ongelmaa erityisen sattuvasti vuonna 1924 Badenin kylpylässä oleskelun pohjalta syntyneisiin muistiinpanoihin perustuvassa teoksessa *Kurgast (Aufzeichnungen von einer Badener Kur)*. Siinä hän esittelee tuskastuneen, ironisen, mutta myös ajoittain välittömiin vapautuneisuuden hetkiin valpastuvan minä-kertojan, Hermann Hessen. Hän sanoo kaiken kärsimyksen, typeryyden, katkeruuden keskelläkin yhä uudelleen kyyneensä vapauttamaan itsensä, unohtamaan ja uhraamaan minänsä ja tajuamaan sisäisen ja ulkoisen, minän ja maailman välisen kaksijakoisuuden illuusioksi. Hän sanoo kokeneensa jotain mitä hän uskonnollisin sävyin kutsuu "ykseydeksi":

Leicht war es mir nie geworden, niemand konnte weniger Begabung zum Heiligen ha-

¹⁰ Jung nimeää ilmaisun "arkkityyppi" kirjalliseksi lähteiksi Ciceron, Pliniuksen ja *Corpus Hermeticum*in (Jung 11, 55).

ben als ich; aber dennoch war mir immer wieder jenes Wunder begegnet, dem die christlichen Theologen den schönen Namen der "Gnade" gegeben hatten, jenes göttliche Erlebnis der Versöhnung, des Nichtmehrwiderstrebens, des willigen Einverständenseins, das ja nichts anderes ist als die christliche Hingabe des Ich oder die indische Erkenntnis der Einheit. (Hesse IV, 64).

Kurgast ilmentää esseistisen tarkkanäköisesti Hessen teemoja ja motiiveja. On kysymys ykseyden, armon, syvemmän totuuden ja samalla ja siksi psyykkisen eheyden tavoittelemisesta. Tutkiskellaan viisainta tietä sen saavuttamiseksi. Päädytään ymmärtämään välittömän, takertumattoman, vastaan pyristelemättömän, vaistomaisen toiminnan arvo. Pohditaan erityisesti taiteilijan mahdollisuuksia tämän kaiken ilmaisemiseksi.

Jos Hesse-niminen kertoja *Kurgastissa* sekä kavahtaa muukalaisuuttaan porvarillisessa kylpyläympäristössä että veltostuu tuntemaan siihen vetoa, hän myös taiteilijalle ominaisella liikkuvuudella, mielikuvituksella, huumorilla, kokemisalttiudella oivaltaa, että kaikkinaiset vastakkaisuudet ovat antinomioita, joiden kehityksen ja jatkuvuuden vuoksi on voitava polaaraisesti koskettaa toisiaan ja vaikuttaa toisissaan. Kuten Jung sanoo, aavistamattaankin tietoisuus suuntautuu kohti tiedostamatonta vastakohtaansa, jota ilman tietoisuus jäisi paikoilleen, kuihtuisi tai surkastuisi. Vain vastakohtaisuus sytyttää elämän.

Jatkan *Kurgastin* lähtökohtaesimerkkiä näkökulman vuoksi, jonka se tarjoaa psykoenergeettiselle tarkastelulle nimenomaan sellaisena kuin tuo energetiikka pyrkii ilmenemään Hessen tekstissä, "melodiana" ja "vastamelodiana", niin kuin kertoja *Kurgastissa* tähdentää. Juuri tässä kohdassa tulemme siihen, mitä hän tarkoittaa edellä esille nostamallaan ykseyden ajatuksella. Poolin ja vastapoolin samanaikaisuuden tavoittaminen tekstiin on Hermann Hessen tuotannon keskeinen pyrkimys:

Ich möchte einen Ausdruck finden für die Zweiheit, ich möchte Kapitel und Sätze schreiben, wo beständig Melodie und Gegenmelodie gleichzeitig sichtbar wären, wo jeder Buntheit die Einheit, jedem Scherz der Ernst beständig zur Seite steht. Denn einzig darin besteht für mich das Leben, im Fluktuierten zwischen zwei Polen, im Hin und Her zwischen den beiden Grundpfeilern der Welt. (IV, 113-114).

Hessen kerronnassa vastausta "melodian" ja "vastamelodian" yhteen soinnuttamiseen haetaan ratkaisevasti arkkityyppisen symbolisen kuvakielen välityksellä. Tutkimuksessani tarkastelen näin syntyvän ihmis- ja maailmankuvan liikettä, sen toteutumista psyykkisenä energiana ja sen taipumusta kaareutua *sykliseksi* kehäksi, joka on sulkeutumaton ja pysähtymätön ja virtaa siksi spiraaliseen etenemiseen rinnastuvana voimana ja tapahtumisena – inhimillisen kehitysprosessin polaarise- na ja kompleksisten tilanteiden – elämänkulun – haaroittamana ja polveiluttamana kiertona.

Siinä "melodia" ja "vastamelodia" löytävät toisensa ennen kaikkea sen vuoksi, että ne eivät dualistisesti katoa toisiltaan. Vaikka toinen on vallitseva, molemmat ovat läsnä. Jos ne jossakin kohdassa koskettavat toisiaan, pelkkä käsitteellinen tietoisuus ei tuon kosketuskohdan tavoittamiseen riitä. Tarvitaan tietois- tamattoman muodostamaa *kokemusta*, joka ei täysin voi tiedostua ja jonka kielellisen välittämisen edessä jokainen kokija joutuu tekemisiin mainitun "melodian" ja "vastamelodian" yhdessä ilmaisemisen ongelman kanssa.

1.12 Spiraalikehä

Spiraali tai oikeammin *spiraalikehä* on tutkimuksen terminä käsitettävä kuvallisena tai kuvitteellisena muotona, eräänlaisena ajatuksen apuvälineenä liikkuvan ja kehittyvän prosessin havainnollistamiseksi. Rakenteellisesti tuota spiraalia ei tässä ole syytä geometrisoida. Vielä vähemmän sitä olisi pidettävä vertikaalisena kierukkana, sylinterinä, lieriönä tms. Sen sijaan sen esikuvaksi voidaan katsoa ja kokea jungilainen, Tiibetin mandala-symboliikkaan liittyvä psykologis-symbolinen näkökulma. Tämän mukaan mandala palvelee konservatiivista tarkoitusta – aikaisemmin olemassa olleen järjestyksen palauttamista. Mutta samalla se edesauttaa luovaa tavoitetta. Se nimittäin antaa ilmauksen ja muodon jollekin vielä olemassa olemattomalle, uudelle ja ainutlaatuiselle.

Jälkimmäinen aspekti, niin kuin Marie-Louise von Franz jatkaa Jungin teoksessa *Man and His Symbols*, saattaa olla edellistä tärkeämpi, mutta nämä eivät ole ristiriidassa. Useimmiten siihen, mikä palauttaa vanhan järjestyksen, sisältyy samalla jokin uuden luomuksen aines. Tässä uudessa järjestyksessä vanha muoto palaa korkeammalla tasolla. Prosessi on kohoava spiraali. Se kasvaa ylöspäin tullen samalla aina uudelleen ja uudelleen samaan pisteeseen (von Franz 1964, 225). Työni rakenne hakeutuu psyyken ja tekstin energieettisiä ilmenemismuotoja analysoidessaan vastaavaan spiraalimaiseen kehityskulkuun.

Eri pääluvut (vrt. sanataide, psyyke ja mytologia yhteyksineen, energieettinen dynamiikka näiden liikevoimana, arkkityypit näiden rakennedeterminanttina, symbolit näiden ilmentymänä ja individuaationaalinen kulku näiden kehitysprosessina) voidaan suureksi osaksi nähdä 'sykleittäin' tasoina, joiden tarkoitus on valaista samaa aihetta uudelta tasolta. Tekniikka ei kenties riitä tutkimusta mahdollisesti ainakin osittain rasittavan toistavuuden puolustelemiseen, mutta antaa toistoille tietyn tarkoituksen, toivoakseni myös oikeutuksen. Jos tällä matkalla löydetään, kadotetaan ja löydetään, kaiken olennaisen on tarkoitus säilyä myös uusin löydösten jälkeen ja jo kadottuaankin mukana. Asiaa vahvistaa se että jokaisessa tarkasteltavassa teoksessa ollaan ratkaisujen hetkellä lähtemässä johonkin uuteen. Jopa silloin, kun uusi, kuten *Narziss und Goldmundin* Goldmundin ja *Das Glasperlenspielin* Josef Knechtin tai Kleinin ja Klingsorin (Hessen novelleissa *Klein und Wagner* ja *Klingsors letzter Sommer*) kohdalla toteutuu kuolemassa, se on nähtävissä yhteydessä paluuseen, jälleensyntymiseen. Hessen tekstin prosessia voidaankin kuvata kehänä kiertyväksi ja sykleinä edistyväksi *spiraalienergeetikaksi*. *Das Glasperlenspielissä* kerrotaan elämänsä keskeisessä ratkaisuvaiheessa eli Kastalian *Glasperlenspiel-yhteisöstä* eroamassa olevan Josef Knechtin ajatuksista:

So war sein Weg denn im Kreise gegangen, oder in einer Ellipse oder Spirale, oder wie immer, nur nicht geradeaus, denn das Geradehörte gehörte offenbar nur der Geometrie, nicht der Natur und dem Leben an. (VI, 489).

1.13 Tutkimuksen kulku

Tiivistän vielä tutkimuksen osittain lineaarisena, mutta edellä mainitulla tavalla painottuneesti syklisenä ja spiraalinomaisena etenevän kulun (suluisissa ovat keskeisten lukujen numerot). **Elämäkerrallinen** (2) osuus tarkastelee Hessen tuotannon kehkeytymistä hänen oman elämänsä kehyksissä. Polarisoituva lähestymistapa modernisoi Hessen **kertojanäänen** (3), joka noin vuosista 1914-1916 on varhais- tuotantoon verrattuna uudenlaisten ongelmien edessä. Viittasin näihin edellä *Kurgastin* asetelmia kuvattaessa. Teosten aihemaailma kuvastaa uusia dimensioita, jotka yhtä kaikki liittyvät psykoanalyttiselle tarkastelulle ominaiseen ihmis- ja maailmankuvaan ja heijastavat samalla Hessen symboliikan arkaaista ja romanttista luonnetta. Pelkistetysti ja rajaamattomasti ja tietyiltä puoliltaan ilmaistuin *Demian* avautuu myytin, *Siddhartha* itäaasialaisen legendan, *Der Steppenwolf* maagisen idealismin, *Narziss und Goldmund* romanttisen taiteilijaelämäkerran, *Die Morgenlandfahrt* näitä kaikkia yhdistävän ja yhteisöllistävän sekä *Das Glasperlenspiel* ne hengenhistoriaan liittävän perspektiivin näkökulmasta.

Siirtyessäni ratkaisevammin psykologian alueelle tarkastelen rinnakkain Hessen ja Jungin kuvauksia yksilön elämänmittaisesta **kehitysprosessista** (4), jolloin terminologisina lähtökohtina ovat Hessen "Menschwerdung" (ilmaistuesseessä *Ein Stückchen Theologie*) ja Jungin individuaatioteoria. Osoitan prosessin **polaariseen** (4.3) luonteeseen ja pyrin todellistamaan sen tutkimuksen kuluessa.

Etenen analysoimaan individuaation lähtökohtatilannetta, joka on **elämänkriisi** (4.4), usein neuroottinen, sekä henkisinä että fyysisinä oireina ilmenevä vastakohtaisuus yksilön sisäisen ja ulkoisen elämän välillä. Kriisiin vastaaminen vaatii toimintaa, ja tuon toiminnan edellytykset ovat **kreatiiviset** ratkaisut (4.5). Uutta luovuus tässä yhteydessä liittyy Hessellä muun muassa romanttisiin ja nietzscheiläisiin vaikutteisiin. Sen perustava liikerata on tietoisensa ja tiedostamattoman **psyyyken** (5) kompleksisia vastakohtaisuuksia polaaraisesti heijastava ja niitä kirjoittava, niitä symbolien avulla käsittelevä. Tällöin sen kehitysdynamiikka noudattaa myös sekä läntisen että itäaasialaisen **mytologian** (6) kuvaamia kehitysvaiheita ja rituaalisia piirteitä. Tiedostamattomana ja enenevässä määrässä tietoiseksi tulevana tavoitteena on psyyyken kokonaisuuden (Jung kutsuu tätä arkkityyppisesti *itseksi*) hahmottaminen ja kokeminen. Myytteihin, uskontoihin ja suuriin taideluoimiin yhdistyessään ihmisen eri osapersoonallisuuksista koostuva *itse* saa **ylipersoonallisena** ja jumalallisena ilmaistun luonteen (5 ja 6). Jos tämä on esimerkiksi läntisessä uskonnollisuudessa käsitetty paitsi moraaliseksi usein myös traagiseksi tai vähintään kuolemanvakavaksi, Hessen teksti osoittaa, ettei edes ylipersoonallista voida lähestyä ilman **huumorin** (5.6) ja dualistista moraalista suhteellistavan polaarisen etiikan ja uudestisyntymän ulottuvuutta.

Yksilön ja kollektiivin kehitys edellyttää jungilaisuudessa psykoenergeettisiä prosesseja. Psykykinen **energia** (7) on Hessen teosten käyttövoima. **Energia muotoutuu** (7.2) kompensatorisena virtana hahmottaen sekä yksilöllisten että yhteisöllisten prosessien etenemistä. Nämä tapahtumiset muodostavat **energeettisiä komplekseja** (7.2.2), tietoisensa ja tiedostamattoman, sisäisen maailman ja ulkoisen maailman yhteisvaikutuksesta syntyviä ja symbolien muuntamia "tekstejä". Niille ominainen polaaraisuus merkitsee sisäisen projisoitumista ulos, ja toisin päin – ulkoisen

introjisoitumista osaksi ihmisen sisäistä elämää. Viimeksi mainitussa tapauksessa alunperin objektin asemaan projisoitu ulkoinen, subjektin havainnoima kohde omaa itse subjektisia, luojaansa objektivoivia piirteitä. Hessen teoksissa tämä ilmenee jatkuvasti muun muassa päähenkilön psyykeä symboloivien 'sivuhenkilöiden' ja tapahtumanäyttämöiden (esimerkiksi *Der Steppenwolf*in "maaginen teatteri") subjektisesti määrävänä asemana suhteessa päähenkilön komplekseihin ja kehitykseen.

Kehitys etenee **progressioon regressioiden** (7.2.3) kautta, mikä takaa polaari-
sen vuorovaikutussuhteen elävyyden sekä epäilemättä myös kaunokirjallisen kiinnostavuuden tuottamalla jatkuvasti kompensatorisesti vaihtelevin suhtein etenevän tekstin. Pelkkä progressio tai pelkkä regressio merkitsisi psykologista ja strukturaalista yksipuolisuutta tai kehityslinjan katkeamista. On tyypillistä että merkittävät sivuhenkilöt kuten *Demian*issa tai *Hermine* ja *Pablo* *Der Steppenwolf*issa omaavat regressiivisen ja sen kautta kompensatorisesti myös progressiivisen funktion.

Energia on Jungin arkkityypiteorian mukaisesti rinnastettavissa **vaistoihin**: eivät vain ihmiset, vaan myös luonto ja eläimet toimivat Hessen tekstin symbolisina liikuttajina. Ihmisessä vaisto liittyy tiedostamattomaan **tahtoon** (7.2.4), joka kanna-voituessaan esimerkiksi luomistyöhön sisäistetään ja siirretään tietoisiksi tahdoksi symbolien kautta. Individuoituessaan ihminen tai yhteisö tietoisesti motivoituu kohti tiedostamattoman vaistomaista tahtoa, kuten esimerkiksi luonnon olosuhteisiin mukautuminen *Das Glasperlenspiel*iin sisältyvässä kertomuksessa *Der Regemacher* jo primitiivisessä yhteisössä tuo ilmi. Tämä taas merkitsee kollektiiville yhteisten sisäisten lakien kuulemista ja johtaa ymmärtämään yksilöiden pohjimmaisen ykseyden: samuuden, joka johtaa energetiikkaa **eettisinä** (7.2.5) muotoutuviin ja yhteisöön laajeneviin komplekseihin ja ratkaisuihin, esimerkiksi *Siddharthassa* altruistiseen rakkauteen ja *Das Glasperlenspiel*issä palvelemisen temaattiseen alleviivaukseen.

Symboliikka jungilaisessa teoriassa saa alkunsa ihmisen vaistomaisesta taipumuksesta luoda **arkkityyppejä** (8), jolloin arkkityyppi on nähtävä autonomisena ja vaistomaisena **energeettisenä** taipumuksena kollektiivisten symbolien luomiseen. Arkkityypit hahmottuvat tilanteiksi kuten "maagiseksi teatteriksi" tai *Die Morgenlandfahrt*in "arkistoksi" ja tulevat osittain tietoisiksi symboleina eli konkreettisiksi muodoiksi, ilmiöiksi ja personifikaatioiksi todellistuvien mielikuvien kautta. Tällaiset mielikuvat täyttävät esimerkiksi sekä "maagisen teatterin" että "arkiston".

Ennen kuin työssäni varsinaisesti paneudutaan symboliikkaan, on keskityttymmin tarkasteltava tapahtumaa, jossa tiedostamattomat arkkityypit **projisoidaan** ulos, kohdataan ja **introjisoidaan** (8.3). Mitä intensiivisemmin tietoinen osallistuu tähän prosessiin tiedostamattoman rinnalla, sitä muuntuvampi ja transformoivampi prosessi on, ja sitä menestyksellisemmin individuaatiototeutuu. Erityisen selkeästi ja dynaamisesti näin tapahtuu, kun *Siddhartha* projisoi arkkityypin tapahtumisensa joen symboliin, sisäistää symbolin energian ja kokee kertojan tietoisuudelta karkaavan "melodian" ja "vastamelodian" polaari-
dynamiikan jokena omassa itsessään. **Symboli** (8.4) muuntaa arkkityypin kuvan energiaa ja on siis **energeettinen**, käsitteettömälle kokemukselle perustuva. Siksi se on usein ei-kirjaimellinen, **havainnollinen** (8.7), alkuaineiden ilmenemistä vastaavan **luonnonmukainen** (8, 8), ekspressiivinen, elämyksellinen, aistittava ja tekoihin ja toi-

mintaan perustuva ilmiö. Esimerkiksi Josef Knechtin regressiivinen kuolema vuoristorajavellä kuvastaa vaikuttavasti tuon ilmiön progressiota, polaarista toteutumista, tekstin yhdentymistä arkkityyppiseen sykliin.

Tämän vuoksi **symbolin toiminta** on luonnonkiertoon rinnastuvaa ja autonomisesti luovaa, mihin perustuu myös objektistensymbolien usein maaginen ja transsendenttinen subjektinen funktio. Edellä on tullut esille, että olemme projektoidemme *vaikuttamia*, olemme symboliikkamme liikuteltavissa. Hessen teoksissa **unet** (8.5) luovat päähenkilöitä. Myytit ja **taide** (8.6) luovat päähenkilöitä jopa niin että heistä itsestäänkin tulee Siddharthan tavoin symboleja. Usein uskonnolliseen liittyvät muodot, kuten Abraxas *Demianissa* ja riitit *Die Morgenlandfahrtissa* luovat päähenkilöitä. Nimihenkilö luo *Demian*-teoksen päähenkilöä Emil Sinclairia, joki luo Siddharthaa, taide luo *Die Morgenlandfahrtin* kertojaa, Hermine ja Pablo, tanssi, "maaginen teatteri" ja Mozart luovat *Der Steppenwolfin* Harry Halleria. Minuudelle suunnattu haaste on olla *luomisprosessissa* mukana. Tietoisuuden ei tule antautua kokonaan tiedostamattoman vaikutteille. Polaarisuus vasta luo individuaation.

Glasperlenspielin järjestelmä ei äsken mainituin tavoin luo Josef Knechtä. Kevätseijan tuoksu ja Schubertin laulu luovat häntä enemmän (ks. Hesse VI, 143). Tämä johtuu siitä, että Glasperlenspielin alkujaan luova symbolinen rituaali on abstrahoitunut käsitteiksi, merkeiksi, kirjaimiksi, joiden kompensatorinen symbolifunktio on estynyt. Käsitekieli syrjäyttää itse elämän. Tämä yleensäkin, kuten Hessen tuotannossa kuvataan, on varsinkin oppi-isiinsä sitoutuneiden ja esikuviansa nimiin vannossa heidät patsaiksi kivettävien oppirakennelmien, historiankirjoituksen ja dogmien dilemma. Se johtaa helposti paitsi dynaamisen ja muuntavan symbolienergian surkastumiseen myös tietoisin subjektin dualistiseen eriytymiseen elävästä objektista. Sen vuoksi oppiin tai dogmiin sisältyvän energian individualisaationaalisena funktio on elää ja virrata kohti uutta symboliikkaa sen sijaan että se kuivuisi verettömänä paikalleen pysähtyneitä merkkejä kumartavaksi automaattiksi.

Yksilö luo maailmaa. Hänen luomansa maailma luo vuorostaan yksilöä. Koska kaikki uusiutuvat symbolit autonomisen piirteensä ohella ovat myös psyyken projektioita, on yksilö omassa sisäisessä maailmassaan siis myös itse niiden tekijä: 'jumalallinen' luovuus on hänessä itsessään. Hän luo 'jumalansa', jotka luovat häntä. Tällöin lukija Hermann Hessen tekstin luoja on mahdollisuutena samanarvoisessa asemassa kirjailijan kanssa. Teosten reseptio osoittaa, että luominen toteutuu paljolti kollektiivisen, ihmistä yleensä koskevan ja koskettavan symboliikan välityksellä.

Individuaation arkkityyppinen kulku (9) toteutuu symbolista symboliin etenevänä sankarimyyttiä muistuttavana prosessina, jossa jungilainen teoria havaitsee keskeisiksi rajautuvina etappeina *varjon, animan/animuksen, vanhan viisaan/suuren äidin ja itsen* arkkityyppiset ja individualisaatiossa yleensä tässä järjestyksessä esiintyvät symbolit (9.2.1-5). Esimerkiksi *Demianissa* päähenkilö Sinclairin ilkeä koulutoveri Kromer on *varjo*, ensimmäinen ihastus Beatrice on *anima*, myyttinen Frau Eva on *suuri äiti* ja ylipersonallinen Demian on *itse*. Rajat kuitenkin liikkuvat ja liukuvat. Nimihenkilö Demianiin liittyy kaikkien keskeisten vaiheiden motiivista kuvallisuutta, mikä ilmentää psyyken kokonaisuutta itse kunkin etapin perimmäisenä lähteenä.

Syklisenä etenevän individuaation kuluessa nuo eri personifikaatioissa,

muodoissa ja tilanteissa ilmenevät perussymbolit hahmottuvat motiiviseksi kehi-tyskuluksi, joka mainittuine etappeineen on leimaa-antava, joskaan ei kirjaimelli-nen Hessen kaikille tutkimuksen päätehtävissä oleville teksteille. Kirjan viimeisissä osissa tarkastelen individuaatiota tällaisena profiiltaan energeettisenä ja kirjalli-sesti dramaattisena symbolistenkompleksien jatkumona. Kyseisen tutkimusosuuden on tarkoitus yhä tarkemmin havainnollistaa tekstiä tapahtumisena, joka yksilön ja kollektiivin tasolla arkkityyppisesti tulkitsee psyyken toimintaa.

Tuon tapahtumisen keskeinen tehtävä on tuoda esiin tietoisuuden keskuksen eli *minän* mahdollisuuksia ja etenemistä psyyken kokonaisuuden (tietoisesta ja tiedostamattoman yhdessä) eli *itsen* (9.25) todellistamiseksi. *Itse* on Jungin mukaan yksilöksi nimitetyn energeettisen kohtalonkombinaation täydellisin ilmaus ja elämän päämäärä. Voimme saavuttaa ulkoiset tavoitteemme, mutta kuka meistä todella realisoisi sisäisen päämääränsä? Se on tavoittamaton ja siksi se on aina suhteellisesti tettava. Sen, mikä pitää Hessen tekstin polaarista symbolikoneistoa "melodian" ja "vastamelodian" yhtymistä tavoittavassa liikkeessä, on *Die Morgenlandfahrtin* kerto- ja-minä H.H. ilmaissut mainituksessaan: "Allein das Paradoxe muss immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muss immer neu unternommen werden."

1.14 Lähteistä ja merkitsemistavoista

Kirjan lukijaa pyydän huomioimaan, että käytän kursivoituja sanoja ja ilmaisuja subjektiivisesti, kenties omavaltaisen tuntuisesti ja tarkkaa järjestelmällisyyttä tavoittamatta. Tähtään kuitenkin siihen, että korostan tiettyä seikkaa kulloisessakin yhteydessä samalla pyrkien selkeyttämään ajatusta. Siksi kursivoitteja esiintyy verraten paljon jungilaisten käsitteiden ja jossakin määrin esimerkiksi itäaasialaisten sanojen yhteydessä. Intian ja Kiinan filosofis-uskonnollisiin katsomuksiin on niiden tutkimuskohteessa olevan korostuneen aseman vuoksi perehdytty jopa laajemmin kuin kristinuskon näkemyksiin, jotka Hessen, Jungin ja omaan henkilö- ja kulttuuritaustamme kuuluvina ovat nekin analyysin merkitsevä osa.

On syytä todeta, että intialaisen ajattelun lähdemateriaalina olen käyttänyt aihetta ajatellen tarkoituksenmukaisesti yleistäviä, jossakin määrin populistisiakin teoksia, painotetusti kuitenkin käänöksineen alueen klassikkoja. Kiinan viisauksien esittelyssä erityishuomion saavat Hessen ja Jungin erittäin suuresti arvostamat Richard Wilhelmien klassikkosaksannokset. Mitä tulee intialaisen ja kiinalaisen termistön translitteraatioon, se käytetyssä lähteistössä jonkin verran vaihtelee. Tutkimuksessa on pyritty johdonmukaisuuteen ja selkeyteen sanskritista ja kiinasta länsimaisille kielille vakiintuneiden ja vakiintuvien translitteraatioiden pohjalta sellaisina kuin ne esiintyvät osittain melko vanhassa lähdekirjallisuudessa ja toisaalta ovat Hessen aikakauden saksan kirjoitusjärjestelmien suhteen adekvaatteja. Jungilaisessa lähteistössä erityissija on Jungin omien kirjoitusten lisäksi Jungin Zürichin piiriin kuuluneen Jolande Jacobin teoksella *Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung mit Illustrationen* (1940), Helmut Harkin jungilaisia käsitteitä hyvin tiivistävällä julkaisulla *Lexikon Jungscher Grundbegriffe* (1988) sekä Jungin psykologiaa sanataiteeseen valaisevasti soveltavalla Gerhard Schmittin kirjalla *Text als Psyche. Eine Einführung in die analytische Psychologie C.G. Jungs für Literatur-*

wissenschaftler (1999).

Kirjassa on käytetty verraten pitkiä lainauksia¹¹ varsinkin Hermann Hessen teoksista. Tutkimuksen tehtävänasetteluun kuuluu haastaa lukijaa, hänen projektioitaan suhteessa Hessen tuotantoon, ts. näkemään oma minuutensa tai psykologiansa osana sanataiteellista tapahtumista. Nähdäkseni näiden tekstien maailma, tämä kuvaamani 'elämänfilosofia' välittyy tutkimusaihetta ajatellen relevanteimminkin, jos sen tarjoamia 'peilejä' ei tässä yhteydessä tähdätysti minimoida. Vastavista syistä ja toki huomioiden saksan kulttuurikielen aseman olen pidättäytynyt suomentamasta sitaatteja paitsi kun ne ovat varsinaisen tekstini sisällä. Sielläkin saatan alkuperäisten merkitysvivahteiden säilyttämiseksi käyttää saksalaista alkumuotoa tai liittää sen suomennoksen yhteyteen.

Kun tutkimusteksti halukkaasti varustaa sanojaan ja termejään paitsi kursiveilla myös lainaus- ja heittomerkeillä, kuvaa se osaltaan myös kielen ja käsitteiden suhteellisuutta, edellä esille tullutta Hessen keskeistä dilemmaa, haastetta ja paradoksia: niin paljon tarkastelemme havaintoja ja kokemuksia, joiden kiteyttäminen sanoiksi ei tee niille riittävästi oikeutta. Mutta tässäkin: "... das an sich Unmögliche... muss immer neu unternommen werden", ja oman tekstini monet heittomerkit ikään kuin tahtoisivat *kirvata*, että sana on liiketilassa. Sellaisena sana tunnustelee myös mahdollisuutta sanoa sitä mikä on sanottavaksi mahdotonta.

¹¹ Pyydän huomioimaan, että kun samassa sitaatissa alkuperäistekstistä jätetään kohtia välistä pois, käytetään poistojen tilalla kolmea pistettä ilman sulkuja. Kun sitaatteja täydennetään tarpeellisilla huomioilla, ne liitetään mukaan tavallisiin sulkumerkkeihin. Hakasulkujen käytön olen kaikkiaan pyrkinyt luettavuutta edesauttaakseni jättämään mahdollisimman vähälle. Merkitysten tähdentämiseksi olen tehnyt kursivoiteja myös sitaatteihin. Omat kursivoinnit merkitsen lainauksen loppuun nimikirjaimillani. Muilta osin kursivoinnit kuuluvat alkuperäistekstiin, mikä eräissä harvoissa tapauksissa selvyiden vuoksi vielä erikseen mainitaan. – Todettakoon edelleen, että Hessen teksteihin viittaavissa kohdissa en ole käyttänyt 'ebenda' (eb.) merkintää, vaan viitannut lähteen toistuessakin siihen aina asianomaisin merkinnöin suoraan uudestaan.

2 OTTEITA HERMANN HESSEN ELÄMÄSTÄ JA TUOTANNOSTA

Hermann Hesse ei ole kirjoittanut yhtenäistä tai kronologisesti laaja-alaista kokonaisuutena elämästään. Kuitenkin hän teksteissään käsittelee jatkuvasti omaelämäkerrallisia aineksia. Suoraan lapsuuteen ja nuoruuteen johdattavat muun muassa *Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher* -teokseen (1901) sisällytetty muistelmia *Meine Kindheit* (1896), sadunomainen ja humoristinen autobiografinen kertomus *Kindheit des Zauberers* (1923), leikkisiä 'novelli' *Kurzgefasster Lebenslauf* (1925), lukuisat kirjeet, päiväkirjakatkelmat ja mietelmät, muutamat esseet ja "tutkielmat", kuten *Aus Kinderzeiten* (1903), *Haus zum Frieden. Aufzeichnungen eines Herrn im Sanatorium* (1910)¹².

Omaelämäkerrallisia kertomuksia ovat edelleen esimerkiksi *Der Bettler* (1948) ja *Kinderseele* (1919). Hessen merkittäviin, luomistyön keskivaiheen teoksiin kuuluvissa kirjoissa *Kurgast* (1924) ja *Die Nürnberger Reise* (1927) päähenkilö on keski-ikäinen Hermann Hesse. Henkilökohtaiselta Intian-matkalta syntynyt varhaisempi *Aus Indien* (1913) kuuluu sekin Hessen tärkeisiin kirjoihin.

2.1 Lapsuus ja nuoruus

Hermann Hessen vuonna 1877 syntyessä työskentelivät hänen vanhempansa Marie Hesse (o.s. Gundert) ja Johannes Hesse lähetykskustantamossa Württembergin Calwissa. Aikaisemmin he olivat toimineet lähetystehtävissä myös Intiassa. Vuonna 1881 perhe muutti Baseliin, jossa isä oli lähetykskoulun opettajana aina vuoteen 1886, minkä jälkeen palattiin takaisin Calwiin.

Vanhempien kodin perintöön Hermann Hesse viittasi myöhemmin eri yhteyksissä yhä uudelleen. Erityisen vahvasti häneen vaikuttivat sekä vanhempien harras kristillis-pietistinen hurskaus että kotiin heijastuvan Kaukoidän

¹² Tässä "tutkielmassa" (Prosa aus dem Nachlass, 377), kuten Hesse sanoo, hänen lähteenään on hänen ensimmäinen psykoterapiansa Villa Hedwigin parantolassa Badenweilerissa 1909. Teksti on julkaistu teoksissa *Prosa aus dem Nachlass* (1965) ja *Kleine Freuden* (1977) (ks. Cremerius 1983, 172).

maailman kirjava värikkyys (esim. Baumer 1959, 22 ja Böttger 1974, 17). Idän eksotiikka eli vallankin isoisän hahmossa. Lukuisia paitsi eurooppalaisia myös aasialaisia kieliä hallinnut Hermann Gundert, teologian tohtori, Calvin lähetyskustantamon johtaja oli merkittävä indologi, jonka suurimpiin töihin kuulunut malayalamin kielen sanakirjaa vieläkin pidetään eräänä kielentutkimuksen perusteoksena (Zeller 1977, 11, myös Böttger 1974, 20 ja Mileck 1978, 3). Hermannin lapsuudessa Gundert oli alituisen syventynyt indologiseen työhön, ja hänen kotinsa oli täynnä muistoja Intiasta (esim. [Eine Bibliothek der Weltliteratur] VII, 335-336 ja Baumer 1959, 22).

Luonteeltaan herkkä ja taiteellisuuteen taipuvainen Hermann seikkaili mielellään isoisän valtavassa kirjastossa, selaili ja luki ja tartutti itseensä elinikäisen tarpeen maailmankirjallisuuden mahdollisimman laajalle ulottuvaan omaksumiseen. Lapsuutensa ja varhaisnuoruutensa kristillis-pietistisen perhemiljöön Hermann koki kuitenkin ankarana. Lapsena häntä pidettiin erittäin ongelmallisena, mitä kuvastavat yhteensä pitkähäköt oleskelut kodin ulkopuolella poikakodeissa.¹³ Opiskeluvuosina hän ajautui psyykkiseen kriisiin, vakaviin erimielisyyksiin isän kanssa sekä Maulbronnin protestanttis-teologisen seminaarin keskeyttämiseen. Isä-suhteessa tapahtui myönteinen muutos vasta Hessen ensimmäisen kirjallisen menestyksen ja äidin kuoleman jälkeen (Ball 1978, 55).

Kodin ja vanhempien maailma tavallaan jakautui "isän" ja "äidin" alueisiin, kuten Hessen minä-kertoja kuvaa novellissa *Kinderseele*¹⁴:

Unten in unsrer Wohnung waren Mutter und Kind zu Hause, dort wehte harmlose Luft; hier oben wohnten Macht und Geist, hier waren Gericht und Tempel und das "Reich des Vaters". (III, 437).

Vaikka Hessessä vaikeimpinakin aikoina säilyi kunnioitus lapsuuskotia, myös isää kohtaan (esim. Brief an seinen Vater [6.3.10], GB I, 173 ja Brief an seine Schwester Adele [27.1.46]¹⁵, GB IV, 321), lapsuuskokemusten dualistisen jakautumisen jäljet ovat tuotannosta selkeinä löydettävissä. Kokoavasti tämä käy ilmi Hessen psykoanalyttikolleen Josef Bernhard Langille omistamassa runossa

Rückkehr, joka päättyy:

In der Mutterwärme Zauberkreis -
Väter, o wie habt ihr uns belogen!
Krampf und Leid und Krieg war euer Erbe,

Nehmt es wieder, dass es endlich sterbe!

Heimgekehrt zum alten Mutterland,
Hören wir der alten Freiheit Lieder,
Und der dürre Stab in unsrer Hand
Grünt und wird zum Zauberstabe wieder. (Die Gedichte 1, 440).

¹³ Kuudenteentoista ikävuoteen mennessä Hermann Hesse ehti asua yhteensä kolmen vuoden ajan laitoksissa kodin ulkopuolella (Mirkus 1997, 78).

¹⁴ *Kinderseele* kirjoitettiin Bemissä vuoden 1918 lopulla. Se sisältyy Hessen novellikokoelmaan *Klingsors letzter Sommer* (1920). Näiden lisäksi tässä Hessen kokonaistuotannon kannalta hyvin tärkeässä kirjassa on novelli *Klein und Wagner*.

¹⁵ Avoin kirje, joka julkaistiin *Neue Zürcher Zeitungissa* 10.2.1946.

2.2 Unterm Rad, murrosiän kriisi

Kehitysvuosiensa vaikeimman kriisin Hesse toi välillisesti esiin kaunokirjallisesa muodossa romaanissa *Unterm Rad* (1906). Teoksen aihe liittyy kirjoittajan kokemuksiin Maulbronnin luostarin protestanttisessa seminaarissa, jossa hän opiskeli vuosina 1891-92. Romaanissa Hesse on sijoittanut tuolloisia tuntejaan sekä päähenkilöön Hans Giebenrathiin että tärkeimpään sivuhenkilöön Hermann Heilneriin, joka, toisin kuin Hans, on tiedostanut erilaisuutensa, yhteisön kaavoihin sopimattomuutensa ja yksilöllisen taiteellisuutensa jo varhain. Hänessä on sitä Hermannin 'sivupersoonaa', josta Hesse myöhemmin omaelämäkerrallisessa fiktiossa *Kurzgefasster Lebenslauf*¹⁶ toteaa:

Die Sache war so: von meinem dreizehnten Jahr an war mir das eine klar, dass ich entweder ein Dichter oder gar nichts werden wolle. (IV, 471-472).

Tiedostavuutensa vuoksi Hermann Heilner myös kykenee taisteluun persoonallisuutta tukahduttavia opettajia ja järjestelmää vastaan. Hesselle Maulbronnin seminaari merkitsi hermokriisiä, mutta myös erästä käännekohtaa ja uuden perustaa. Kun romaaninhenkilö Giebenrathin on konkreettisesti hukuttava, ui Hesse rakastamiensa kirjojen ja itsetutkiskelun virtaan, mutta myös Hansia onnistuneemmin ihmisten pariin. Lopullisesti hän voitti nuoruuden vakavan kriisinsä työskennellessään Calvin tornikellotehtaassa – työläisenä työläisten joukossa:

Jetzt erst habe ich allmählich wieder Ruhe und Heiterkeit gefunden, bis geistig gesund geworden... die böse Zeit voll Zorn und Hass und Selbstmordgedanken liegt hinter mir, immerhin hat sie mein dichterisches Ich ausgebildet; die tollste Sturm- und Drang-Zeit ist glücklich überstanden. (Brief an Ernst Kapff [Mai 1895], sis. julk. Zeller 1977, 29).

2.3 Romantikkojen jäljissä

Erottuaan Perrotin tornikelloverstaan palveluksesta syksyllä 1895 Hesse siirtyi Heckenhauerin kirjakauppaan Tübingeniin. Täällä hänet tunnettiin enimmäkseen yksinäisenä ja sivullisena. Hän hoiti tunnollisesti työtään samalla kun kirjoitti ja kartutti tietoja. Jonkin aikaa hän luki ainoastaan Goetheä ajautuen sitten Saksan romantikkojen ja etenkin Novaliksen lumoihin (Mileck 1978, 15).

Hän viipyi toimessa heinäkuun loppuun 1899. Edellisenä vuonna hänet oli ylennetty myymäläapulaiseksi. Vastaavan työn hän otti vastaan syksyllä 1899 R. Reichin kirjakaupassa Baselissa, jossa asui liki viisi vuotta, kunnes vuonna 1904 avioitui ja ryhtyi vapaaksi kirjailijaksi. Tällöin hän perusti vaimonsa Maria (Mia) Bernoullin kanssa kodin Boden-järven Saksan-puoleiselle rannalle Gaienhofeniin.

Varsinkin Goethen ja Novaliksen, mutta myös kaikkiaan romantiikan ja

¹⁶ Kirjoitettu 1925. Julkaistiin ensin *Neue Rundschau* ja ilmestyi 20 vuotta myöhemmin Hessen kokoelmassa *Traumfährte* (1945).

sitä edeltänyt aikakausi kirjallisuudessa on Hesselle ja monille hänen teostensa henkilöille merkitykseltään oleellinen – Hesselle jo lapsuus- ja nuoruusvuosista lähtien. Bibliofiilisessä esseessä *Eine Bibliothek der Weltliteratur* (1929) hän mm. kertoo kokemuksistaan isoisä Hermann Gundertin kirjastossa:

... in diesem geheimnisvollen und staubigen Büchersaal, machte ich die erste wertvolle Entdeckung auf dem Gebiete der Dichtung: ich entdeckte die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts! Sie war in dieser seltsamen Bücherei in einer seltenen Vollständig vorhanden, nicht etwa nur der Werther, die Messiade und einige Almanache mit Kupfern von Chodowiecki, sondern auch weniger bekannte Schätze: Hamanns sämtliche Schriften in neun Bänden, der gesamte Jung-Stilling, der ganze Lessing, die Gedichte von Weisse, von Rabener, von Ramler, von Gellert, die sechs Bände "Sophiens Reise von Memel nach Sachsen", einige Literaturzeitungen und verschiedene Bände von Jean Paul. (VII, 336).

Monet varhaisista kiinnostuksen kohteista jäivät pysyviksi. Ei ole sattuma, että *Der Steppenwolf*-teoksen päähenkilön Harry Hallerin vuokrahuoneesta löytyvät kuusiosainen Johann Timotheus Hermeksen *Sophies Reise von Memel nach Sachsen*, joka lojui sohvalta päivästä toiseen. Ahkerassa käytössä *Der Steppenwolf*in julkaisija-kertojan mukaan ovat olleet myös Goethen ja Jean Paulin Kootut teokset, Novalis, Lessing, Jacobi, Lichtenberg ja Dostojevski ([*Der Steppenwolf*] IV, 195).

Edelleen on hyvä muistaa Hessen paitsi jatkuvasti esseissä, artikkeleissa, tutkielmissa ja kritiikeissä ilmaisema kiintymys saksalaisen kirjallisuuden klassismin ja romantiikan aikakauteen ja näiden mieltymyksiin myös hänen julkaisemansa tai toimittamansa tai esipuhein avustamansa lukuisat kirjat. Näihin kuului esimerkiksi Goethen, Jean Paulin, Hölderlinin, Novaliksen, Eichendorffin, Christian Wagnerin, Matthias Claudiuksen, Brentanon, Möriken, Arnimin ja Kellerin teoksia sekä muun muassa saksalaisia kansanlauluja (*Der Lindenbaum*, 1910 ja *Des Knaben Wunderhorn*, 1911); romanttisia lauluja (*Der Zauberbrunnen*, 1913); itämaisia kertomuksia (*Morgenländische Erzählungen, Palmblätter*, 1914 ja *Sesam, Orientalische Erzählungen*, 1925), klassismin saksalaista lyriikkaa (*Lieder deutscher Dichter*, 1914), kristillistä keskiaikaa (*Franz von Assisi*, 1904, *Gesta Romanorum*, 1915 ja *Märchen und Legenden aus den Gesta Romanorum*, 1926), Boccacciao (*Boccaccio*, 1904), japanilaisia kertomuksia (*Geschichten aus Japan*, 1922), ranskalaisia saagoja (*Zwei altfranzösische Sagen*, 1924) ja Shakespearea (*Die Geschichte von Romeo und Julia*, 1925).

Kirjallisuuden lisäksi Hessen kiinnostuksen kohteita erityisesti esseistinä ja kriitikkona olivat psykologia, filosofia, kulttuuri ja historia sekä hänen Saksaa kohtaan tuntemansa pettymyksen aiheuttamiin taite- ja vetäytymisvuosiin (20-luvun alkuun) asti myös politiikka (Kulmala 2000, 8).

Suoraan kirjakauppamiljööstä tulee aihe Hessen näihin aikoihin paljon kirjoittamista kepeän romanttisista proosakatkelmista yhteen: *Der Novalis. Aus den Papieren eines Altmodischen* (1901-1902, I, 66-91)¹⁷. Vannoutuneeksi bibliofiiliksi tunnustautuva kertoja kuvailee ja kuvittelee Novaliksen koottujen teosten vuonna 1837 ilmestyneen IV osan kahden niteen vaiheet, kirjojen liittymisen lukijoidensa kohtaloihin, ystävyYTEEN, rakkauteen, suruun, koti-ikävään, nuoruuteen. Novaliksen teokset elävät mukana, osana kohtaloita, unohtuen ja jälleen löytyen.

¹⁷ Julkaistu ensimmäisen kerran kirjallisessa aikakauslehdessä *Mitzz* 1907. Myöhemmin mukana Hessen kootuissa teoksissa (I,1952) sekä valikoimassa *Frilhe Prosa* (1948).

Der Novalis on kuvaava osoitus Hessen tuolloisesta kirjailijanlaadusta: romantikan liekki palaa hennolla tulella, varovaisen intohimoisesti ja sellaisena tekijänsä ajatusmaailmaa ja suhdetta taiteeseen ja elämään heijastaen. Tällaisen romantikon tapaamme jo myös Hessen varhaisen 'sivupersonan' Hermann Lauscherin päiväkirjoitteissa vuonna 1901 ilmestyneessä proosateoksessa (johon sisältyy myös joitakin runoja) *Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher*¹⁸. Päiväkirjamerkinässä todetaan mm.:

Hoffmann tritt mir als romantischer Erzähler immer mehr an die erste Stelle, Tieck versagt doch öfters, auch in den Märchen, Novalis ist noch nicht fertig geworden, und Brentano ist doch zu bewusst formlos. (I, 200).

Kysymyksessä on Hessen kolmas kirja. Se ei ole niin naiivisti tai hajanaisesti tunteellinen tai pessimistisesti romanttinen kuin edeltäjänsä: *Eine Stunde hinter Mitternacht* (1899) ja runoteos *Romantische Lieder* (1899). *Hermann Lauscher* hahmottelee varovasti ennakoiden Hessen tulevan tuotannon keskeisten ongelmien lähdeettä, jossa myös Novaliksella on merkitsevä osa: polaarista näkemystapaa, kiehtovaa tyyliä pelata vastakohtilla, sovittaa, luoda henkisen ja aistillisen liittoja, tavoittaa taiteen välityksellä elämään kokonaista harmoniaa, tarkoitusta, salaisuutta. Kirjailijan taiteilija-individualisteista ensimmäinen on Lauscher, kaihoisa, intomielinen esteetikko ja romantikko.

Das ist mein Fluch und Glück, dass ich keine Schönheit grob und froh genießen kann, dass ich sie auflösen, durchdringen, in Einheiten zerlegen und über die Möglichkeit ihres Wiederaufbaues auf künstlerischem Wege nachdenken muss. (I, 202).

Wenn irgendwo, so liegt für mich Lust und Sinn des Lebens im Fortschreiten, im immer bewussteren Klarlegen und Durchdringen der Wesenheit und Gesetze des Schönen. (I, 202).

Otan esille *Hermann Lauscherin* pitkän kertomuksen *Lulu*, koska siinä tiedostamaton sielunelämä alleviivatulla tavalla elää rinnakkain ja samanarvoisena reaalisen tason kanssa. Tiedostamatonta personifioivat satumaiset hahmot Lulu ja vanha filosofi Drehdichum, maaginen taikuri. Viimeksi mainittu jo kiepauttaa näkyville Hessen tulevien tekstien energeettisen merkityksen, pyrkimyksen dualismin sijasta polaarisuuteen. Niinpä Drehdichum toteaa Lauscherille:

"Ei nun... jedes irgend höherstehende Menschenwesen strebt *instinktmässig nach jener Harmonie*, die im glücklichen *Gleichgewicht des Bewusstes und des Unbewusstes* bestände. Solange aber der zerstörende *Dualismus* das Lebensprinzip des denkenden Ich zu sein scheint, neigen strebende Naturen gerne in halbverstandenen Instinkt zu Bündnissen mit entgegengesetzt Strebenden... Solche Bündnisse können ohne Worte, sogar ohne Wissen geschlossen werden, können wie Verwandtschaften unerkannt, *rein gefühlsmässig leben und wirken*. Jedenfalls sind sie *vorbestimmt und stehen ausserhalb der Sphäre des persönlichen Willens*. Sie sind ein unermesslich wichtiges Element dessen, was man *Schicksal* nennt. Es ist vorgekommen, dass das eigentliche, wohlthätige Leben eines solchen Bündnisses erst im Augenblicke der Trennung und Entsagung begann; denn diese unterliegen unserm Wollen, dem die Macht jener Sympathie sich entzieht." (I, 162, kurs. TK).

¹⁸ Ilmestyi täydennettynä vuonna 1907 nimellä *Hermann Lauscher*.

2.4 Peter Camenzindin kohtalo

Alkutuotannossaan Hermann Hesse valottaa paitsi taiteilijan yleensä poikkeusyksilön asemaa maailman kokonaisuudessa. Esikoisromaanin *Peter Camenzind* (1904) nimihenkilö on Hesselle myös myöhemmin tyypillinen yksilöllinen etsijä, luonnonlapsi, joka pienestä kotikylästään Alppien sylistä lähtee ulos, hengen ja viettelysten maailmaan. Tulevan tuotannon vakavat ristiriita-asetelmat jäävät vielä suureksi osaksi spontaanin tunteellisuuden alle. Jo nyt henkilön kohtaloon kuitenkin vaikuttaa alkuperäisen persoonallisuuden, pohjimmaisen *minän* tai *itsen* nietzscheläisessä hengessä valpas dynamiikka. Nietzscheläiseen moraalinen relativismiseen Lauscherin tapaan tunteellinen ja melankolinen Camenzind on kuitenkin liian lauhkea. Hän päätyy altruismiin Franciscus Assisilaisen hengessä (ks. Reichert 1972, 28). Hän palaa retkiltään synnyinseudulle. Lapsuutta hän ei saa takaisin. Sen sijaan hän on oppinut ymmärtämään varhaisvuosien merkityksen taipumustensa ja *kohtalonsa* aitona tulkkina.

Peter Camenzindin tarina on sivullisen biografia. Mukana on sekä romanttisia että realistisia aineksia. Fritz Böttger on tutkimuksessaan *Hermann Hesse* löytänyt vaikutteita Jean Paulilta ja Wilhelm Raabelta, mikä on sattuvaa varsinkin Hessen kerronnasta välittyvän hiljaisen huumorin näkökulmasta. Olosuhteiden epäsuotuisuuksia uhmaten Camenzind tahtoo pelastaa inhimillisen moraalisen hyvyyden, veljeyden ja huumorin arvot. Tällaisena Hessen romaani liittyi ajan reformistisiin virtauksiin, muun muassa porvarillisen nuorisoliikkeen tavoitteisiin (ks. Böttger 1974, 107-109). Parina ilmestymisensä jälkeisenä vuonna *Peter Camenzindii* myytiin yli 30 000 kappaletta. Se oli ennen ensimmäistä maailmansotaa tekijänsä suosituin teos, ja sen ansiosta hän saattoi omistautua vapaaksi kirjailijaksi.

2.5 Melankolikko ja etsijä

Yhteensä Hessen teokset ennen maailmansotaa sävyttyvät ajalle ylipäättään ominaisella katkeralla ja kauneutta hakevalla melankoliolla. Hesse seurasi ihanteitaan Goetheä, Mörikeä, Hölderliniä, Novalista. – Theodore Ziolkowski mainitsee hänen tavallaan käyttäneen hyväkseen tätä jälkeläisen mielenlaatua (Ziolkowski 1965, 4) proosakokoelmissaan *Diesseits* (1907), *Nachbarn* (1908) ja *Umwege* (1912) sekä runokokoelmassa *Unterwegs* (1911). *Kurzgefusster Lebenslaufissa* kirjailija myöhemmin (1925) toteaa tuosta ajasta:

Ich hatte Frau, Kinder, Haus und Garten. Ich schrieb meine Bücher, ich galt für einen lebenswürdigen Dichter und lebte mit der Welt in Frieden. (IV, 475).

Vuosisadan alussa Hesse tutustui Gustav Gräseriin, boheemiin askeettiin ja runoilijaan, joka innosti Hessen "Asconan aurinkoveljiksi" kutsutun siirtokuntaansa. Tämä luonnonrakkauden, terveiden elämäntapojen ja avoimen kanssakäymisen sanomaa julistanut yhdyskunta eli Monte Veritàn vuorella, Maggiorejärven rantamilla Lasonen, Asconan ja Locarnon tuntumassa. Paikasta oli kehkeytynyt vaihtoehtoista elämäntyyliä etsivien taiteilijoiden,

ajattelijoiden, kulkureiden ja hengeltään anarkistien toisessa muodossa vieläkin toimiva kokoontumispaikka (Kulmala 1995a, 14).¹⁹ Täällä kirjailija paastosi, nukkui kivilattialla, noudatti kasvisvaliota ja viettipä jopa päivän maahan kaviutuneena. Hän oli ryhtynyt harrastamaan teosofiaa. Hän tutki Intian uskontoja ja vuorelta palattuaan myös kiinalaista viisautta. Porvarillisen vakiintumisen mukanaan tuomista paineista Hesse ei silti vapautunut.

2.6 Svaabilaiset kertomukset

Hermann Hesse kanavoi lisääntyvää ahdistustaan lukuisiin matkoihin samaan aikaan kun perhe-elämä Gaienhofenissa myös tasaantui rauhoittuen miltei idylliksi. Perheeseen syntyivät pojat Bruno, Heiner ja Martin. Kirjailijana Hesseä pidettiin lähinnä viehättävän tunteellisena prosaistina (esim. Böttger 1974, 127), mitä kuvaa vahvistavat Gaienhofenissa syntyneet ns. svaabilaiset kertomukset.

Yleensä näissä tarinoissa seurataan nuorten päähenkilöiden kulkua lapsuuden ja nuoruuden viattomuuden ja harmittomuuden päättymisestä kohti aikuisuutta; kohti säännöillään, kielloillaan, velvoitteillaan yksilöllisyyttä rajoittavan yhteisön ja persoonallisen tietoisuuden välistä, yleensä väistämätöntä ristiriitaa. Ja edelleen kohti tästä aiheutuvaa vastuuta, syyllisyyttä, yksilöllisen tahdon usein nihilismin sävyin etenevää²⁰ (ks. esim. *Walter Kömpff* [1908] ja *Emil Kolb* [1912], *Die Erzählungen* I, 397-430 ja II, 45-72) kamppailua ulkopuolisten paineiden puristuksessa. Kertomuskokoelmien lisäksi Gaienhofenissa syntyivät vastaavaa tematiikkaa sisältävät romaanit *Unterm Rad* ja *Gertrud* (1909).

Kuten monesti myöhemmin, Hesse svaabilaistöönsä kuvaa päähenkilön kulkua poikaiden viattomuudesta ja harmittomuudesta sosiaalisesti velvoittavaan aikuisuuteen. Sen seurauksena on yksilöllisyyttä rajoittavan yhteisön ja persoonallisen tietoisuuden välinen, yleensä väistämätön ja syyllisyudentuntojen entisestään vaikeuttama ristiriita. Tämä joko voi murtaa omaehtoisen tahdon ja tylsistyttää elämän puolipainoiseksi kompromissiksi tai myönteisessä tapauksessa pakottaa ihmisen jatkuvaan kamppailuun itseyden toteutumisen puolesta, niin kuin uudistuvien sävyn tapahtuu varsinkin Hessen tulevassa tuotannossa.

Vielä svaabilaisvaiheessaan kirjailija tuntuu suhtautuvan yksilön mahdollisuuksiin kohtalon tietoisena muovaajana verraten dualistisesti ja skeptisesti. On tyypillistä, että päähenkilöt, usein Hessen synnyinkaupungin Calvin "näköisestä" svaabilaisesta pikkukaupungista Gerbersausta kotoisin olevat ja myöhemmin muualle opiskelemaan lähtevät nuorukaiset imevät kiihkeästi niin taiteellisia, uskonnollis-filosofisia kuin erityisesti luonnon kauneuteen nivoutuvia vaikutteita²¹ kuitenkin kykenemättä niitä sisäistämään.

¹⁹ Monte Verità on säilyttänyt uusien lomassa vanhoja rakennuksiaan ja toimii vaiheitaan esittelevänä museona. Nytemmin sen yhteyteen on muodostunut tunnettu kongressikeskus (Kulmala 1995a, 14).

²⁰ Herbert W. Reichert on viitannut Hessen tämän kauden tuotannon nihilismiin yhteydessä Nietzschien 'amor fatiin' tutkimuksessaan *The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse* (ks. Reichert 1972, 34-40).

²¹ Esseessä *Von der Seele* (1917) Hesse tunnustaa: "Ich habe in der Jugendzeit nähere und

Pikemmin he pyrkiessään niitä seuraamaan ajautuvat ulkokohtaisiin äärimmäisyyksiin, joiden merkitys on enemmän hajottava kuin rakentava. On kuvaavaa, että etsiytyessään sovintoon maailman porvarillisten konventioiden kanssa *Gertrud*-romaanin päähenkilö säveltäjä Kuhn jää taiteilijana yhteisöön nähdessä ulkopuoliseksi ja että merkitystä, lohtua ja hyvyttä suovan turvapaikan (II, 191) tarjoaa lopulta elämän kokonaisuudessa saarekkeeksi miellyvä taide. Edelleen esimerkiksi pitkän *Freunde*-kertomuksen²² päähenkilö Hans Calwer ei sitkeistä ja uhrautuvista yrityksistä huolimatta miellä tavoitetta, jonka voisi valita. Monien Hessen tämän kauden päähenkilöiden tapaan Calwerin vaellus on spontaanien, mutta epäkypsien ratkaisujen rasittamaa edestakaisin kuljeksimista. Jos johtotähtenä kylläkin on persoonallisuus, minuuden etsiminen, ei kuitenkaan niin, että tuo yksilöllisyys nivoutuisi yhteen ympäröivän todellisuuden kanssa. Pikemmin se miltei ehdottomasti on maailmasta erillään. Sen päämäärä on eräänlainen taiteilijan epätäydellisyys, erakkous, ympäristön halveksunta ja tämän tuottama narsistis-masokistinen tyydytys.

Silti kauden kertomuksissa on myös eräitä, jotka poiketen yleisestä linjasta ovat selvempiä enteitä tulevasta. Huoliteltu, dialogissaan hivenen hienosteleva ja samalla kuivakiskoinen realismi ja kertomusperinnettä jäljittävä sovinnaisuus tekevät esimerkiksi sinällään harmittomissa italialaisaiheissa ja vaikkapa kertomuksessa *Ein Mensch mit Namen Ziegler*²³ tilaa fantasioivalle, keinojen laajentamiseen valmiille omapäisyydelle.

2.7 Knulp, kulkurin hyvästijättö

Knulp on svaabilaisproosan sarjassa kenties merkittävin Hesseä odottava jyrkän muutoksen ennakoija. *Knulpin* (*Drei Geschichten aus dem Leben Knulps*, 1915, kirjoitettu 1907-1913) nimihenkilö on lähtöisin Gerbersausta. Hessen monien sankareiden tavalla hän on poikkeusihminen, mutta svaabilaishenkilöiden joukossa sisäisesti myös eri maata. Knulp ei halua eikä voi menettää sitä lapsen viisasta yksinkertaisuutta, sitä välitöntä elämysmaailmaa, josta muiden on aikuistuaakseen luovuttava. Varhaisvuodet merkitsevät hänelle paitsi kaunista muistoa myös aikuisiässä toteutumistaan jatkavaa ihmeenomaista kohtaloa. Ne ovat myöhempien kokemusten katoamaton alkulähde. Ne ovat tiedostamattomasta pulppuava outo kuvastin ja elämän käännteitä jatkuvasti selittävä tapausten virta. Knulp on jättänyt kotikaupungin ja kunniallisen vakiintumisen. Tietäen ja tietämättään hän juuri siksi, ikuisesti nuorena ja avoimena, on itseä ja ihmisyyttä kohtaan kuuliaisempi kuin Hessen gerbersaulaiset yleensä.

Ei silti, suuri lapsi ja poikamainen naisten hurmaaja ei hänkään selviydy ilman aikuisen syyllisyyttä, ei epäilyttä, ei vailla itsetuntoa raastavaa riittämät-

innigere Beziehungen zu Landschaften und Kunstwerken als zu Menschen gehabt, ja, ich träumte jahrelang von einer Dichtung, in der nur Luft, Erde, Wasser, Baum, Berg und Tier vorkämen und keine Menschen." (VII, 70).

²² *Freunde* on kirjoitettu 1907-08. Se ilmestyi ensi kerran julkaisussa *Vellugen & Klasings Monatshefte* 23, 1908/09, III. Hessen kokoelmista se esiintyy vasta 1965 ilmestyneessä teoksessa *Prosa aus dem Nachlass* (Die Erzählungen II, 502).

²³ Kertomus on kirjoitettu 1908. Se julkaistiin lehdessä *Simplizissimus* 13, 1908/09 ja ilmestyi Hessen 1935 julkaistussa kokoelmassa *Fabulierbuch* (Die Erzählungen II, 503).

tömyyden ja yksinäisyyden tunnelmaa. Kulkurin vapaudella on tietty hinta. Knulp vierastaa porvarillista elämänmuotoa ja on sellaiseen osallistumatta, mutta hieman norškoilevassa tarkkailijan osassaan myös viehättyy siitä. Oikeastaan hän on sovitusta ja turvallista koloa etsivä varhainen Harry Haller, Arosusi (*Der Steppenwolf*, 1927). Samoin hän on jo *Narziss und Goldmundin* (1930) Kultasuu. Knulp on luonnonlapsi, joka ei yksin jäämisen uhallakaan luovu laadustaan, mutta ei myöskään tule toimeen vailla merkitsevää kosketusta sosiaalisesti järjestäytyneeseen objektiin, normatiivisesti asettuneeseen elämään, lapsenmielisen ja taiteellisen minuutensa vastatekijään. – Vastaavasti kunnialliset kansalaiset kaipaavat kultasuitaan ja knulpejaan aivan kuin muistutuksena kadottamastaan: Knulp on yhä vapaa, koska luontoa rakastava lapsen Jumala kuitenkin on hänessä aikuismaisen tuotteliasta luonnon tuhoajaa vahvempi.

Hesse oli svaabilaiskaudellaan lyhytproosan mestari, tunteellinen prosaisi. *Knulpissa* hän kuvaa vuosisadan takaista eteläsaksalaista maisemaa, käsityöläiselämää, maalaisihmisiä ja vaeltelun runoutta edeltäjiensä Eichendorffin ja Kellerin hengessä. Jos kohta Hessen ensimmäisten kirjojen hehkuisa romantiikka ei ole tyystin kadonnut, on ote sekä jäntevämpi että maanläheisempi. Kuvaavaa ehkä on, että saman kauden loppuun sijoittuvaa romaaniaan *Rosshalde* (1914) hän itse piti vielä 1940-luvun alussa kerrontateknisenä saavutuksena, jota ei sittemmin ollut kyennyt ylittämään (Brief an Peter Suhrkamp [15.1.42], 11, 30). Samoin *Knulpia* hän muisteli erityisellä lämmöllä (Brief an eine Leserin in Stuttgart [23.2.35], AB, 138 ja Brief an Will Eisenmann [Januar 1945], GB III, 259).

Vuonna 1912 Hesse siirtyivät Gaienhofenista Berniin. Kirjailijan tuottelias kausi jatkui, mutta hiipui kohta *Rosshalden* ja *Knulpin* ilmestymisen jälkeen pariaksi vuodeksi henkilökohtaisiin kriiseihin ja mm. uuvuttavaan toimintaan saksalaisten sotavankien huoltotyössä.

Knulp on kunniallisuuttaan pönkittävän yhteisön raikas luopio ja sellaisena Hessen elämän, ajattelun ja kirjallisen kehityksen 1910-luvun jälkipuoliskolta alkaneen rankan uudistumisen edelläkävijä. Aikakauden kuvauksena *Knulp* on hyvästijättö katoavalle elämänmuodolle. Mutta nimihenkilön sielu on mukana myös tuossa pian käynnistyneessä neljännesvuosisadan mittaisessa kuohuntavaiheessa; yksilön, taiteen, hengen ja Euroopan kaunokirjallisessa yhteenkietoutumassa, johon Hermann Hessen maine – *Demianista* (1919) *Das Glasperlenspielin* (1943) – ratkaisevasti perustuu (Kulmala 1994, 7-12).

2.8 Rosshalde kriisin ennakoijana

Romaani *Rosshalde* heijastelee Hessen toisen vakavan psyykkisen kriisin alkua. Kirjailijan oma kohtalo kuvastuu päähenkilön, maalari Veraguthin hahmossa tämän pyrkiessä vapautumaan sisäistä kehitystään estävän avioliiton kahleista. *Rosshalde* vastaa hyvin Hessen varhaiskaudelle ominaista tendenssiä porvarillisen maailman normeista irtautumiseksi. Vähitellen esiin nouseva motiivi tässä on itä, Intia: Veraguthin ystävä Intian-matkaaja Otto Burkhardt taivuttaa Veraguthin mukaansa Intiaan, matkalle, jonka Hesse oli tehnyt kolmisen vuotta ennen *Rosshalden* julkaisemista tunnettuaan itsensä kotona Gaienhofenissa muukalaiseksi sekä suhteessa porvarilliseen vakiintuneisuuteen että Maria-

vaimoon (esim. Zeller 1977, 64).

Rosshalde representoi Hessen verraten idealisoivia kuvitelmia Intiasta (II, 504) ennen matkaa, johon häntä olivat kutsuneet myös sekä lapsuuden kodissa itäiseen Aasiaan syntynyt kiinnostus että romanttinen kiintymys Schopenhaueriin ja intialaisen viisauden saksannoksiin ([Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 257-258, [Eine Bibliothek der Weltliteratur] VII, 337-339, myös Michels 1977a, 44). Intian-matkalle häntä niin ikään oli johtamassa tyytymättömyys Euroopan rauhattomaan ja aineellistuvaan henkeen ([Besuch aus Indien] III, 857) sekä tarve etsiä sen vastapainona henkilökohtaista totuutta (myös Ganeshan 1974, 32).

2.9 Itäaasialainen kutsu

Hermann Hessen vanhempien ja äidin puolelta isovanhempien intialaisen lähetystaustan perhepiiriin tuoma henki lievensi pietistisen kodin ankaruutta ja oli luonut Hessen orienttia kohtaan tunteman kiinnostuksen perusteet. Sittemmin hän säännöllisesti arvioi merkitseviä Intian tai Kiinan viisautta koskettelevia teoksia lehdistössä, sovelsi itämaisia piirteitä kaunokirjallisessa tuotannossa sekä laati Intian-matkastaan teoksen *Aus Indien* (1913).

Aluksi Hesse oli tutustunut vierasmaalaisten välityksellä tiettyihin, silloin teosofisiksi kutsuttuihin kirjoituksiin, joiden sanottiin sisältävän, niin kuin Hesse essessä *Eine Bibliothek der Weltliteratur* mainitsee, okkultista viisautta. Kirjoitukset, osaksi paksuja järkäleitä, osaksi mitättömiä kuluneita traktaatteja, olivat Hessen mielestä kuitenkin järkiään jotenkin ikäviä, epämiellyttävän opettavaisia ja täitmäisen ihanteellisia. Niiden intialainen perimä antoi silti lähtökohdan jatkaa eteenpäin ja ensimmäisen kultajyvän Hesse kertoo löytäneensä *Bhagavadgītān* joskin verraten heikoista saksannoksista:

... ich entdeckte den asiatischen Einheitsgedanken in seiner indischen Gestalt. Von da an hörte ich auf, jene wichtigtuenden Schriften über Karma und Wiedergeburtstheorie zu lesen und mich über ihre Enge und Schulmeisteri zu ärgern; statt dessen suchte ich mir anzueignen, was mir an echten Quellen erreichbar war. Ich lernte Oldenbergs und Deussens Bücher und ihre Übersetzungen aus dem Sanskrit kennen, Leopold Schröders Buch "Indiens Literatur und Kultur", einige ältere Übersetzungen indischer Dichtungen. Zusammen mit der Gedankenwelt Schopenhauers, die mir in jenen Jahren wichtig geworden war, haben diese altindischen Weisheiten und Denkart einige Jahre lang mein Denken und Leben stark beeinflusst. (VII, 338).

Tiettyä tyytymättömyyttä ja pettymystä Hessen Intian-harrastuksessa oli kuitenkin aina mukana. Käännökset olivat hänestä huonoja – erityisen kiitoksen saivat ainoastaan Deussenin *Sechzig Upanishaden des Veda* ja Neumannin *Reden Buddhas*. Lisäksi Hesse sanoo etsineensä intialaisesta maailmasta jotain, viisauden lajia, joka siitä oli aavistettavissa mutta ei löydettävissä (VII, 338-339).

Vuosia myöhemmin hän sai viisauden lähteen vanhasta kiinalaisesta kirjallisuudesta. Hän kertoo jo aikaisemmin oppineensa isänsä välityksellä tuntemaan Laotsen, mutta varsinaisen herätteen antoi Richard Wilhelm saksantama kiinalaisen viisauden klassikkosarja. Sitä Hesse piti Saksan tuolloisen hengenelämän tärkeimpiin kuuluvana tapauksena.

Die Bücherreihe begann... mit den Gesprächen des Konfuzius, und ich werde nicht vergessen, wie erstaunt und märchenhaft entzückt ich dieses Buch in mich aufnahm, wie fremd und zugleich wie richtig, wie vorgeahnt, wie erwünscht und herrlich mir dies alles entgegenklang. Seither ist diese Bücherreihe stattlich geworden, dem Konfuzius sind der Lao-tse, der Dschuang Dsi, der Mong Dsi, der Lü Bu We, die chinesischen Volksmärchen gefolgt. ([Eine Bibliothek der Weltliteratur] VII, 339-340).

Kiinalaiskirjoista Hesse löysi sen mitä intialaisista oli jäänyt paitsi: elämänläheisyyden; henkeä koskevan harmonian yhtyneenä aistilliseen ja jokapäiväiseen elämän leikkiin ja kiihkoon. Erityiskorostuksen hän antaa sille edestakaisliikkeelle, joka näissä teoksissa vallitsee korkean henkisyyden ja naiivin elämänmukavuuden välillä. Intialaista joko-tai -asennetta vastaa tässä suhteellistavan huumorin sävyttämä sekä-että. Vastapoolit kietoutuvat toisiinsa:

Wenn Indien in der Askese und im mönchischen Weltentsagen Hohes und Rührendes erreicht hatte, so hatte das alte China nicht minder Wunderbares erreicht in der Zucht einer Geistigkeit, für welche Natur und Geist, Religion und Alltag nicht feindliche, sondern freundliche Gegensätze bedeuten und beide zu ihrem Rechte kommen. War die indisch-asketische Weisheit jugendlich-puritanisch in ihrer Radikalität des Forderns, so war die Weisheit Chinas die eines erfahrenen, klug gewordenen, des Humors nicht unkundigen Mannes, den die Erfahrung nicht enttäuscht, den die Klugheit nicht frivol gemacht hat. ([Eine Bibliothek der Weltliteratur] VII, 340).

Matkakirjassa *Aus Indien* (1913) johtava ajatus on kulttuurien ykseys niiden moninaisuuden ja erilaisuuden taustalla. Kun Hesse vuonna 1922 muistelee matkaansa, hän toteaa, ettei niinkään kulkenut laivoissa ja junissa, kuin pitkin itse löytämiään *maagisia* siltoja. Hänen oli lakattava etsimästä kaukaisesta Aasiasta Euroopan vastapainoa ja samalla lakattava vihaamasta Eurooppaa. Kuitenkin vasta vähitellen matkan jälkeen hänessä kypsyi tunne todellisen Euroopan ja todellisen idän tuntemisen varsinaisesta lähteestä: se ei ollut ulkokohtaista läsnäoloa, vaan vaati sisäistämiseen perustuvaa henkistä kokemista. Vasta sen jälkeen on kaipaus jäämisestä Intiaan päättynyt. Enää ei tarvitse toivoa olevansa itsekin buddhalainen tai taolainen, omaksua intialaisia viisauksia ja kultteja tai tuntea varsinaista eroa "kunnioitetun" idän ja "sairaana" Euroopan välillä.

Ich wusste, dass es, in Europa wie in Asien, eine unterirdische, zeitlose Welt der Werte und des Geistes gab, die nicht durch die Erfindung der Lokomotive und nicht durch Bismarck umgebracht worden war, und dass es gut und richtig war, in dieser zeitlosen Welt, in diesem Frieden einer geistigen Welt zu leben, an der Europa und Asien, Veden und Bibel, Buddha und Goethe gleichen Teil hatten. ([Besuch aus Indien] III, 857).

Tämän arvojen ja hengen ajattoman maailman sisäistämisen myötä Hesse kertoo lähteneensä opiskelemaan "magiaa". Kirjoittamisajankohtana 20-luvun alussa 'opiskelu' yhä jatkuu, koska "magian" omaksuminen on prosessina päätymätön (III, 857-858).

Teoksessa *Aus Indien* ykseyden teema kulminoituu uniin, erityisesti kirjassa kerrottuun *Singapore-Traumiiin* (III, 803-810). Tuo uni on sisäinen kokemus, jota kirjailijan oli mahdoton löytää maantieteellisestä Intiasta (III, 845). Matkan merkitys näyttääkin Hesselle olleen ennen muuta psyykkinen.

2.10 Kriisi ja uusi ääni

Hermann Hessen varhaisemmalle tuotannolle on tyypillinen romanttinen käsitys taiteilijasta, joka taiteen kautta yrittää sopusoinnussa yhteiskunnan kanssa lunastaa sivullisuutensa. Tämän ajatuksen murtuminen sijoittuu muun muassa nietzscheläisen ja freudilaisen maailmankuvan kehyksiin Hessen 1910-luvun jälkipuoliskolla alkavan modernismin ja siihen liittyen psykoanalyysin vaikutteista muotoa ja sisältöä saaneen luomisperiodin teoksissa. Erityisesti juuri kerronnan psykologinen tekniikka (esim. Esselborn-Krumbiegel 1994, 38) leimaa Hessen panosta 20. vuosisadan modernin proosan tärkeänä edustajana. Kriisivuosien tähden ensimmäisen luomiskauden todellisuuteen nähden verraten kysymyksetön maailma oli äkkiä paljastunut vaaralliseksi ja levottoman realistiseksi (esim. Ziolkowski 1965, 6). Myöhemmin Hesse kirjoittaa tällaisesta havahtumisestaan esseessä *Geheimnisse* (1947). Kirjoittajan mukaan todellisuuden äkkinäinen tunnistaminen voi tapahtua yhtä hyvin sodan sylkäämisen pommituksen, sairauden kuin onnettomuudenkin kautta. Mutta järjestyksen, varmuuden, uskon, tiedon ja mukavuuden armottoman kyseenalaistamisen saattaa laukaista myös pelkkä tunnelman kasautuma, herääminen painajaisesta, uneton yö (VII, 789).

Todellisuus on avautunut kirjailijalle uudessa valossa, kun hänen tuotantonsa tulee *Demianista* lähtien "uusi ääni". Hesse toteaa:

Sie haben recht, wenn Sie in meinen Schriften vom "Demian" an eine neue Note spüren, sie beginnt in einigen der "Märchen" schon vorher. (Brief an F. Abel [Dez. 1931], AB, 59).

Hän on huomauttanut tuotantonsa ennen tätä olleen "valheellisen maailman" rakentamista. Hän oli vaiennut "pimeästä ja petomaisesta" puolestaan tyytyen "hyvään ja kunnialliseen". Hän vertaa nykyistä itseään Dostojevskiin ja sanoo, että sopivaisuuden ja moraalin kustannuksella hänen henkilönsä olivat jättäneet "tuhansia totuuksia" huomioimatta. Oli aika löytää esteettisen, harmonisen ja "resignoituneen" tyylin tilalle jotain täysin uutta (Brief an Carl Seelig [ca. Herbst 1919], GB I, 423-424).

"Inzwischen war Krieg gewesen, war mein Frieden, meine Gesundheit, meine Familie zum Teufel gegangen, ich hatte die ganze Welt aus neuen Gesichtspunkten sehen lernen und namentlich meine Psychologie durch das Miterleben der Zeit und durch die Psychoanalyse völlig neu orientiert. Es blieb mir nichts übrig, wenn ich überhaupt weitermachen wollte, als unter meine früheren Sachen einen Strich zu machen und neu zu beginnen." (Brief an Ludwig Finckh [5.1.20] GB I, 436).

Sota vaikutti kriisiin. Hesse ei itse osallistunut rintamapalvelukseen. Sen sijaan hän sodan ajan aina kevääseen 1919 saakka toimi uuvuttavassa vankeinhoitotyössä Bernissä. Oman rasituksensa aiheutti se tyrmäävä vastaanotto, minkä kohteeksi hänen yhtäältä kansallismieliset, toisaalta pasifistiset kirjoituksensa eri syistä Saksan eri poliittis-yhteiskunnallisissa piireissä joutuivat (esim. Mileck 1978, 76).

Vaikuttamassa olivat edelleen tapahtumat perhepiirissä: isän kuolema, vaimon ja kolmesta pojasta nuorimmaisen (Martinin) sairastuminen sekä Maria ja Hermann Hessen avioliiton ajautuminen lopulliseen umpikujaan. Maria Hesse

joutui sairautensa pakottamana hermoparantolaan. Lapset oli lopulta lähetettävä kasvatettaviksi kodin ulkopuolelle.

2.11 Psykoanalyysi

Huhtikuun alussa 1916 Hesse hakeutui muun muassa päänsäryn ja pelkotilojen vuoksi seitsemäksi viikoksi parantolaan Luzerniin. Siellä hän monien muiden kuurien ohella sai psykoterapiaa, jota piti hoitomuodoista tuloksellisimpana. Hänen terapeuttinsa oli Josef Bernhard Lang, Jungin oppilas. Hessen Freudinopinnot olivat alkaneet noin 1914 ollen aktiivisimmillaan vuosina 1918-20, jolloin hän perusteellisesti perehtyi tämän pääteoksiin (Cremerius 1997, 30-31). Se mitä Hesse Freudia luettuaan tiesi teoreettisesti alkoi hahmottaa hänelle käytännössä. Parantolassa hänelle kertyi 12 kolmetuntista istuntoa. Hesse jätti hoidon kesken katsottaan velvollisuuksiensa sotavankeinhoitotyössä edellyttävän paluuta Berniin. Syitä olivat myös taloudellinen tilanne ja perheen ongelmat. Jatkosta Luzernissa kuitenkin sovittiin, ja Hesse matkusti sinne Langin terapiaan kesäkuusta 1916 aina marraskuuhun 1917 aluksi viikottain ja myöhemmin satunnaisemmin (Michels 1997, 117-118).

Kaikkiaan Hesse oli psykoterapiassa useaan otteeseen, ensiksi jossakin muodossa jo murrosikäisenä jouduttuaan luostariseminaarin keskeydyttyä Bad Bollin ja Stettenin parannuslaitokseen (ks. Limberg 1997, 87). Vuosina 1909 ja 1912 hän oli psykoanalyttisessä hoidossa Villa Hedwigin kylpylässä Badenweilerissa (Cremerius 1997, 34)²⁴. Aikuisvuosien terapiat jatkuivat 20-luvun loppuvuosiin, ratkaisevaa osaa analyysi näytteli Hessen elämässä vv. 1916-1926. Tänä aikana terapia painottui jungilaisiin menetelmiin.

Vuonna 1918 Hesse oli osittain jungilaisen (Cremerius 1983, 175) psykologi Johannes Nohlin terapiassa. Vuoden 1921 keväällä avioliiton hajoaminen ja siihen liittyvien sisäisten prosessien työstäminen sai Hessen kysymään terapiamahdollisuutta Jungilta.²⁵ Tapaamiset käsittivät kymmenen istuntoa touku-kuussa 1921. Sittenkin psykoterapia jatkui jälleen Langin johdolla. *Der Step-penwolfen* kirjoittamisen kuluessa he tapasivat säännöllisesti neljän kuukauden aikana joulukuusta 1925 maaliskuuhun 1926 (esim. Baumann 1997, 42).

Julkisesti Hesse suhtautui psykoanalyysiin, etenkin Freudiin ja Jungiin, joiden tuotantoa hyvin tunsi ja arvosti, kaikkiaan melko pidättyvästi²⁶, mutta periaatteessa, yksilöpsykologisena ja kulttuurihistoriallisena ilmiönä ja varsinkin omien analyysiensä aikoihin erittäin myönteisesti. Jungin Hesselle antama terapia kesällä 1921 sai kirjailijan jopa haltioihinsa sekä suhteessa Jungin persoonallisuuteen että hänen menetelmiinsä (Briefe an Volkmar Andrea und an

²⁴ Tämän pohjalta syntyi Hessen proosallinen "tutkielma" *Haus zum Frieden* (1910).

²⁵ Hesse ja Jung olivat tutustuneet jälkimmäisen kutsusta Bernissä illallisella syksyllä 1917. Pitkäksi venyneen keskustelun aikana käytiin läpi Jungin ideoita ja teorioita. Samoihin aikoihin Hesse aloitti Jungin tekstien lukemisen (Baumann 1997, 42).

²⁶ Tähän Hessellä oli ymmärrettävä näkökulma, kuten seuraava katkelma osoittaa: "Über die Psychoanalyse möchte ich mich auf keine Diskussionen einlassen. Die Stütze, auf die ein Mensch sich in besonders schwierigen Zeiten stützt, kann für ihn nicht Gegenstand von Diskussionen sein, um so mehr, wenn er, wie ich, sich zur Dogmatik und zu Untersuchungen über Rechtgläubigkeit nicht berufen fühlt." (Brief an Emmy und Hugo Ball [Mai 1921], GBI, 474).

Hans Reinhart [Mai 1921], GB I, 472-473). Välittömästi ja kohdistetusti psykoanalyysistä Hesse kirjoitti verraten, ehkä yllättävän vähän, mutta välillisesti ja siihen viitaten erittäin paljon. Keskeinen aihe se on esseessä *Künstler und Psychoanalyse* (1918) ja osassa esseetä *Notizen zum Thema Dichtung und Kritik*²⁷ (1930). Psykoanalyysia nimeämättä jungilaisuus on epäämätön ja kauttaaltaan läpilyövä elementti esseessä *Ein Stückchen Theologie* (1932). Lisäksi Hesse käsittelee psykoanalyysia muutamissa muissa esseissä, monissa artikkeleissa, arvosteluisissa²⁸, päiväkirjoissa, hyvin usein kirjeissä sekä välillisesti esimerkiksi kaunokirjallisissa omaelämäkertakirjoissaan *Die Nürnberger Reise* (1927) ja *Kurgast* (1924). Kuten johdannossa totesin, erityisesti *Demianin* (1919), *Siddharthan* (1922), *Der Steppenwolf* (1927), *Narziss und Goldmund* (1930), *Die Morgenlandfahrt* (1932) ja *Das Glasperlenspiel* (1943), mutta myös eräiden muiden Hessen näiden aikojen teosten psykoanalyttisen profiilin seuraaminen on käsillä olevassa tutkimuksessa keskeistä.

Vaikka Hermann Hesse vuosina 1917-1918 runsaan vuoden piti säännöllistä unipäiväkirjaa (julkaistu vuonna 1996 nimellä *Traumgeschenk*) ja paljon myös vesivärimaalasi omia uniaan, ei hän halunnut alleviivata analyysin suoria vaikutuksia kaunokirjallisessa tuotannossaan. Myöskään hän ei pyrkinyt niitä kieltämään. On huomattava, että pitkäaikaisen jungilaisen analyttikkonsa Josef Bernhard Langin hän nimeää *Demian*-teoksensa tärkeän sivuhenkilön Pistoriuksen esikuvaksi (Brief an Carlo Isenberg [7.1.26], GB II, 128-129). Psykoanalyysin käytännön merkityksen elämässään Hesse oli myöhemmin taipuvainen rajamaan niin, että se olisi 1920-luvun ensimmäisellä puoliskolla jo hiipunut. Toki sen jälkeen kiinnostus säilyi, mutta vaimeampana (vrt. Brief an Herbert Schulz [April 1950], GB IV, 54; an Peter Seidmann [November 1958], GB IV, 320-321 ja an Emanuel Maier [ohne Datum, cirka 1950], sis. julk. Jung, GB II, 184).

Hesse kävi satunnaista kirjeenvaihtoa Jungin kanssa aina vuoteen 1950. Hän puhuu useammin Freudista (esim. Dahrendorf 1958, 81), mutta missään hän ei merkittävästi aseta toista tai toista tärkeämmäksi vaikuttajakseen, vaikka kerran mainitseekin Freudin kirjoitusten liikauttaneen häntä enemmän (Brief an Emanuel Maier, ks. edellä). Oleellisempaa ja käsillä olevassa työssä ratkaistavan lähtökohtaproblematiikan mukaista taas on olettaa, että Hessen *teosten* analyttinen ja kuvastollinen sisältö jo yksin uskonnollisen²⁹ ja itämaisen luonteensa vuoksi on lähempänä Jungia. Yhtenä, mutta vain yhtenä syynä tähän lienee hänen omakohtaisen terapiansa jungilaisuus. Korostetummin Jung-läheisyys on nähtävä yhteydessä paitsi jungilaisen näkemyksen kiistattomaan avarakatseisuuteen myös siihen, että Hesseä ja Jungia tahoillaan kiinnostivat samat elä-

²⁷ Tässä viitataan erityisesti esseen viimeiseen osaan, jonka otsikko on *Die Psychologie der Halbgebildeten* (VII, 365-370).

²⁸ Hesse arvioi Freudin ja Jungin teoksia vuosien 1920 ja 1934 välisenä aikana. Toisaalta hän hyödyntää psykoanalyttistä tietämystään kaunokirjallisuuden arvioissaan. Esimerkiksi Cremerius mainitsee oikeutetusti Hessen kirjoitukset Musilista ja Kafkasta ([Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen, ks. 12, 470-491], Cremerius 1983, 179).

²⁹ Hesse kirjoittaa: "... und so will und kann auch die heutige Psychoanalyse... im Grunde kaum ein anders Ziel haben als die Schaffung des Raumes in uns, in dem wir Gottes Stimme hören können." (Brief an Emmy und Hugo Ball [Mai 1921], GB I, 474). – Ja edelleen samana vuonna 1921: "Als menschliches Ideal erscheint mir nicht irgend eine Tugend oder irgend ein bestimmter Glaube, sondern als Höchstes, wonach Menschen streben können, erscheint mir die möglichste Harmonie in der Seele des Einzelnen. Wer diese Harmonie hat, der hat das Gleiche, was die Psychoanalyse etwa freie Verfügbarkeit der Libido heißen würde, und wovon das Neue Testament sagt: 'Alles ist Euer'." (Mein Glaube, 91).

mänaalueet. Psykologian ja uskontojen lisäksi näihin sisältyivät myyttien, aate-maailmoiden ja taiteiden sisällöt ja ilmiöt niin lännessä kuin aasialaisessa idäs-sä.

Tosin vaikka Hesse vielä esseessään *Künstler und Psychoanalyse* (1918) näki taiteiden ja psykoanalyysin yhteydet läheisiksi ja hedelmällisiksi (VII, 137), hän ei tätä enää varsinkaan 20-luvun puolivälin jälkeen juurikaan vahvistanut tai ollut valmis suoralta kädeltä edes myöntämään. Hänen eräiden lausuntojensa mukaan taiteen erityiskysymyksiä Jung ja yleensä analyytikot lausuvat riittä-mättömästi (GB IV, 54 ja 320-321, ks. edellä). Hessen mielestä eivät vain he, vaan myös heidän oppeihinsa tukeutuvat kirjallisuustieteilijät olivat taipuvaisia näkemään taiteen mestariteokset samanarvoisina tiedostamattoman sympto-meina minkä tahansa somaattisen oireen kanssa ([Notizen zum Thema Dich-tung und Kritik] VII, 366). Tähän nähden on sinänsä hauska paradoksi, että *Der Steppenwolf*in ja *Kurgastin* ahdistuneet keski-ikäiset päähenkilöt kärsivät nimen-omaan myös reumasta ja että *Das Glasperlenspielin* ylihenkistynyt päähenkilö verrattain nuorena kuolee juuri fyysisen heikkoutensa vuoksi.

On huomattava, että vaikka Hesse näyttää ainakin osittain myös petty-neen terapioihin (ks. Cremerius 1983, 174), näitä analyysijaksoja ovat seuran-neet verrattomana luovana aktiviteettina ja mm. matkusteluna ilmenneet sis-ään- ja ulospäin suuntautuneisuuden kaudet (esim. Cremerius 1997, 35 ja 1983, 191). Taiteellinen työntensiteetti vaikutti erityisen voimakkaana vuosina 1919 ja 1920³⁰ heti Hessen muutettua Bernistä eteläiseen Sveitsiin, Alpeille liki Italian rajaa.

2.12 Steppenwolf-kriisi

Tessinin kantonissa Hessen kotipaikaksi tuli vanha, pieni ja idyllinen Montag-nolan kylä Luganon yläpuolella. Täältä hän poistui taloudellisesti välttämättö-mille luentomatkoille vastahakoisesti, ja reumaattisten oireiden vuoksi Badenin Vernahofin kylpylään välttämättä. Kuitenkin hän asui talvet 1923-24 ja 1924-25 Baselissa ja tästä eteenpäin vuoteen 1932 saakka talvet Zürichissä tukijansa Fritz Leutholdin tarjoamassa huoneistossa (Mileck 1978, 130-131). Montagnolassa hänen ystävyysuhteistaan erityisen merkityksen sai tuttavuus läheisessä Caro-nan kylässä asuneen kirjailija Lisa Wengerin ja tämän miehen Theo Wengerin kanssa, kun heidän 27-vuotiaasta tyttärestään Ruthista 1924 tuli tuolloin 47-vuotiaan Hessen toinen vaimo. Avioliitto osoittautui alusta alkaen erehdyksek-si ja päättyi käytännössä muutamassa kuukaudessa ja virallisesti vuonna 1927.

Epäonnistunut suhde Ruth Wengeriin osaltaan johti Hessen kolmannen vakavan kriisin puhkeamiseen. Tämän *Der Steppenwolf*in ja *Krisis*-runokokoelman (1928) kirjoittamista kehystäneen ajan kuluessa kirjailijan elä-män ääripäitä olivat aistillisiin elämännautintoihin viehtyminen ja itsemurha-

³⁰ Tosin vuonna 1920 erittäin intensiivistä luomisjaksoa (satuja, esseitä, näytelmäkatkelma [*Die Heimkehr*], kuukausijulkaisun perustaminen [*Vivos Voco*], *Siddharthan* aloittaminen, luonnosteluja *Der Steppenwolf*in ja erityisesti novellit *Klein und Wagner* ja *Klingsors letzter Sommer*) seurasi luomistyön täydellinen lamaantumisen (ks. Cremerius 1983, 192-193). *Siddharthan* keskeydyttyä Hesse kykeni jatkamaan teostaan vasta puolitoista vuotta myöhemmin – tällä kertaa Jungin antaman terapian jälkeen.

ajatukset (esim. Mileck 1978, 133). Kriisi tasaantui kylläkin jo vuonna 1927. Seuraavat teokset, runokokoelma *Trost der Nacht* (1929) ja "kertomukseksi" nimetty, joskin laajahkona kehitysromaanina mieltyvä *Narziss und Goldmund*³¹ luovatkin kuvaa olemassaoloon verrattain seesteisesti suhtautuvasta hiljaisesta tarkkailijasta, joka tuntuu jättäneen taakseen yhtä hyvin Steppenwolf-Hallerin katkeran ironian maailmaa ja itseään kohtaan kuin myös maagisen ekstaattisuuden sellaisena kun se esiintyy *Der Steppenwolf*issa.

20- ja 30-lukujen vaihteessa Hessen henkilökohtainen elämä vaikutti vaihtuneelta. Tulevan kolmannen vaimonsa Ninon Dolbinin (o.s. Ausländer) hän oli tavannut talvella 1926. Elokuussa 1931 he muuttivat uuteen omaan taloon Casa Bodmeriin, joka puutarhoineen rakennettiin Montagnolaan Hessen ystävän, lääkäri ja muusikko Hans C. Bodmerin myötävaikutuksella (esim. Mileck 1978, 243).

2.13 Das Glasperlenspielin kotimaaton kirjailija

Omasta tehtävästä ja panoksesta taiteilijana Hermann Hesse oli 1920-30 -lukujen vaihteen aikoihin epävarma. Taide tuntui kyseenalaiselta. Se oli imenyt hänen voimiaan niin että elämä itse näytti jääneen liian intensiivittömäksi ja vähälle huomiolle (eb. 215). Tämantapaisiin raskasmielisiin tuntemuksiin vaikutti kirjailijan maailmansodasta lähtien ristiriitaisten Saksan-suhteiden ajautuminen ratkaisevaan umpikujaan. Jo vuosia aikaisemmin Saksan suunnasta esitetyt moitteet ja suoranaiset parjaukset epäisänmaallisuudesta olivat edesauttaneet Hessen päätöstä anoa Sveitsin kansalaisuutta, joka hänelle myönnettiin 1924 (eb. 136). Kaikkiaan etenkin laaja kirjeenvaihto ja lehtiartikkelit osoittavat Hessen olleen Saksan kohtalosta syvästi ja kokonaisvaltaisesti huolestunut (esim. Brief an Thomas Mann, [Anfang Dezember 31], GB II, 302-303 ja Brief an Arthur Stoll [26.8.32], GB II, 344). Lähinnä politiikkaa ja kirjallisuutta koskevien esseiden kokoelmassa *Betrachtungen* (1928) kirjailija suuntasi voimakasta arvostelua Saksan rappeutumisvaiheessa olevana näkemäänsä yhteiskuntaa kohtaan.

Hessen 1920-luvun teoksia arvioitiin suppeammin ja negatiivisemmin kuin hänen aikaisempia kirjojaan. Myös myynti oli vähäisempää (Mileck 1978, 137), kunnes *Narziss und Goldmund* 30-luvun alussa nousi jälleen suureen menestykseen (Zeller 1977, 104). *Das Glasperlenspiel* ei 1942 saanut Saksassa paino-

³¹ Kirjoittaessaan *Narziss und Goldmundia* Hermann Hesse kirjoitelmassaan *Eine Arbeitsnacht* (1928) toteaa: "Man nernt diese Dichtungen 'Romane'. In Wirklichkeit sind sie keineswegs Romane, so wenig wie ihre grossen, mir seit der Jünglingszeit heiligen Vorbilder, etwa der 'Heinrich von Ofterdingen' des Novalis oder der 'Hyperion' Hölderlins Romane sind." (11, 81). Hesse nimesikin ainoastaan varhaisemmalla, 'perinteisemmällä' kaudellaan teoksiaan 'romaaneiksi'. *Peter Camenzind*, *Unterm Rad*, *Gertrud* ja *Rosshalde* ovat romaaneja. Tarkastelemani kriisien ja niiden jälkeisten, 'romaanien' muistuttavien proosakirjojen määreet ovat sen sijaan seuraavat: *Demian* on "Die Geschichte einer Jugend". *Siddhartha* on "Eine indische Dichtung". *Steppenwolf* ilmestyi ensin ilman lajirumiketta, myöhemmissä painoksissa se merkittiin "Erzählung". *Narziss und Goldmund* on "Erzählung". *Die Morgenlandfahrt* on "Erzählung". *Das Glasperlenspiel* on "Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften. Jopa Hesse-tutkimus puhuu *Demianista* alkavien pääteosten kohdalla sangen yleisesti "romaanista" (poikkeuksen tässä suhteessa toki muodostaa romaaniksi lyhyt *Die Morgenlandfahrt*).

lupaa ja se ilmestyi vasta vuoden 1943 lopulla Sveitsissä. Saksassa teos julkaistiin 1946 – muutama viikko sen jälkeen kun Hesselle oli myönnetty Nobelin kirjallisuuspalkinto ja kolme kuukautta Frankfurtin Goethe-palkinnon jälkeen (ks. Michels 1977b, 49-51).

30-luvun alussa Hessen henkilökohtainen elämä muuttui tasaisemmaksi. Se keskittyi kotiin ja kirjoitustyöhön, ja kaikki muukin – lukeminen, kirjeenvaihto, musiikki, maalaaminen ja puutarhanhoito – toteutuivat miltei rituaalinomaisessa järjestyksessä (Mileck 1978, 245). Kansallissosialistien valtaannousu Saksassa loi raskaat kehykset myös elämälle Montagnolassa. Aina sodan loppuun saakka Hesse majoitti ja pyrki kaikin tavoin auttamaan lukuisaa joukkoa poliittisia pakolaisia, mikä yhdessä pulaan jääneiden kanssa käydyn paisuvan kirjeenvaihdon sekä mm. Hans-veljen itsemurhan (1935) ja oman horjuvan terveyden rinnalla saattoi kirjailijan lähes jatkuvaan uupumuksen ja masennuksen tilaan. Tarmoa ja kiinnostusta taiteelliseen työhön jäi suhteettoman vähän (ks. eb. 245-247), ja *Das Glasperlenspielin* koko syntyprosessi venyi noin 11 vuoden mittaiseksi. Kertomus *Die Morgenlandfahrt* ilmestyi sen itsenäisenä introduktiona 1932 eli *Das Glasperlenspielin* kirjoittamisvaiheen alussa.

3 DEMIANISTA DAS GLASPERLENSPIELIIN ELI UUDISTUNUT, EPÄVARMA, PERINTEINEN KERTOJA

Hermann Hessen *Knulpin* jälkeinen tuotanto liittyy kirjallisuuden 1900-luvun ensipuoliskon modernistiseen virtaan merkitsevästi psykoanalyttisen piirteis-
tönsä vaikuttamana. Vaikka Hessen tyyliin samalla kuuluu vahvaa, tiheää eks-
pressionistista visionäärisyyttä, tekstin sisällöltään ja muodoltaan uskonnollis-
myyttiset ja romanttiset ainekset ankkuroivat tuotantoa myös seesteisemmäksi
sävyttyvään perinteeseen.³²

*Demianin*³³ minä-kertoja toteaa otsikoimattoman johdannon alussa, Her-
mann Hessen "uuden" kertojanäänänen ensikappaleessa, ryhtyvänsä kertomaan
elämäntarinaa, itse asiassa muistelmiaan. Hän mainitsee, että oikeastaan täytyi-
si palata kauemmaksi kuin varhaisimpiin lapsuusvuosiin; olisi edettävä suvun
etäisiin alkuvaiheisiin.³⁴ Tässä jo hän tulee viitanneeksi jungilaisiin yhteyksiin,
kollektiivisen piilotajunnan ja muistin merkityksiin. Jungin mukaan yksityinen
ihminen on tiedostamattoman psyykensä välityksellä osallisena koko ihmis-
kunnan alitajuisten kuvien ja symbolien aarteistosta (ks. esim. Jung 1964, 55-58
ja Wehr 1984, 38). *Demianin* kertoja kuvaa:

Das Leben jedes Menschen ist ein Weg zu sich selber hin, der Versuch eines Weges,
die Andeutung eines Pfades. Kein Mensch ist jemals ganz und gar er selbst gewesen;
jeder strebt dennoch, es zu werden... jeder wie er kann. Jeder trägt Reste von seiner
Geburt, Schleim und Eischalen einer Umwelt, bis zum Ende mit sich hin. Und allen
sind die Herkunft gemeinsam, die Mütter, wir alle kommen aus demselben
Schlund; aber jeder strebt, ein Versuch und Wurf aus den Tiefen, seinen eigenen
Ziele zu. Wir können einander verstehen; aber deuten kann jeder nur sich selbst. (III, 102).

³² Franz Baumer on huomauttanut, että Hesse erottuu *tunteelle* antamansa merkityksen
vuoksi monista modernisteista (Baumer 1959, 81-82). Aarre Heino viittaa Baumerin huo-
mioon artikkelissaan *Huilunsoittaja – Hessen runoja suomalaisille* (Heino 1983, 192). Epäile-
mättä Hesse käsittelee tunteita tavalla, joka ankkuroi häntä juuri romantiikkaan.

³³ *Demian* syntyi kahdessa kuukaudessa syksyllä 1917 ja ilmestyi tekijänimellä Emil Sin-
clair 1919 (Unsel 1987, 67).

³⁴ Tarkasti ottaen alkuna on *Demianin* motto, eräänlainen temaattinen kehotushuuto: "Ich
wollte ja nichts als das zu leben versuchen, was von selber aus mir heraus wollte. Warum
war das so sehr schwer?" (III, 101).

Demianin johdannon kertojalla on edessä sekä psykologinen että kirjailijan dilemma. Hän ei anna arvoa romaanikirjailijoille, jotka toimivat kuin "jumalana" näkisivät ja käsittäisivät kaiken ja voisivat esittää sen verhoamatta ja olennaisena (III, 101). Kuitenkin hän korostaa muistiinpanojensa varassa (III, 179) kirjoittavansa ihanteen sijasta todellisesta ja ainutkertaisesta ihmisestä (III, 101), jolloin hän myös myöntää tiedostamattaan unohtavansa jotakin (III, 179). *Der Steppenwolfissa* ja *Das Glasperlenspielissä* tällaista unohtavaa epäluotettavuutta yritetään korjata käyttämällä useampia kertojia. *Siddharthassa* ja osittain *Narziss und Goldmundissa* totuudellisuutta tehostetaan myytin intertekstuaalisuudella ja subteksteillä. *Die Morgenlandfahrtin* luotettavuutta korostetaan marssittamalla näyttämölle, "matkan" osanottajiksi joukko ei vain Hessen, vaan myös monien muiden kaunokirjallisten teosten henkilöahmoja ja tekijöitä – ikään kuin he yhdessä paikkaisivat *Morgenlandfahrtin* kertojan muistikatkoja.

Kertomisen epävarmuus selittyy helposti, sillä vaikka tarkasteltavat Hessen pääteokset noudattavat subjektiivisen kehitysromaanin perinnettä, ne keskittyvät päähenkilön sisäiseen todellisuuteen ja samalla etäännyttävät konkreettisen ympäristön osuutta.³⁵ Viimeksi mainittua rajataan kerronnassa niin että ulkopuolisen maailman olennaiseksi tehtäväksi tulee toimia sisäisten projektoiden näyttämönä. Ympäristön merkitys ei tällöin kuitenkaan läheskään eliminoidu, vaan yhteydessään henkilöiden psyyken tapahtumiseen se saa muuntuva uutta näkökulmaa ja symbolista korostusta.

Hessen teokset liittyvät saksalaisen humanismin ja klassismin aatemaailmaan. Niissä on yhtenevyyttä saksalaiseen Bildungsromaniin sellaisena kuin sillä ymmärretään erityisesti Goethen *Wilhelm Meisters Lehrjahrestä*, mutta myös romantikkojen, kuten Jean Paulin, Tieckin, Novaliksen ja Hölderlinin romaaneista alkavaa pyrkimystä kuvata henkilöä, joka aste asteelta etsii esimerkiksi sukulaissielujen, ystävyyden ja rakkauden kautta itseään ja oikeaa elämäntapaa ja joka tällöin joutuu monenlaisiin koettelemuksiin elämän ankarien realiteettien kanssa, kunnes löytää tasapainon sekä suhteessa itseensä että tehtäväänsä maailmassa (ks. Dilthey 1965, 272 ja Saariluoma 1985, 2-3). Kun osassa Bildungsroman-traditiota, esimerkiksi Novaliksen *Heinrich von Ofterdingenissä* on kysymys vastaavasta sisäänpäinkääntyneisyydestä kuin Hessen teoksissa, on Hesse kehitysromaanin tradition seuraajana lähempänä romantikkoja kuin esimerkiksi *Wilhelm Meisteria*.

Kun ympäristön merkitys määräytyy yksilön sisäisen kehityksen ehdoilla, on Hessen kohdalla syytä puhua erityisesti modernistisesta psykodraamaasta. Siinä suhteessa hänen tarkasteltavan kauden tekstinsä ovat jungilaisen "Heilswegin" seuraamista sellaisena kuin tämän "tien" tarkoitus on johtaa ihmistä persoonallisuutensa tuntemiseen ja täydentämiseen oman kokemuksen ja subjektiivisuuden ensisijaisuutta korostamalla (ks. Jacobi 1940, 75-76).

Silti on pinnalta katsoen niin, että Hessen kerrontaa leimaa moderneja kulttuuri- ja kirjallisuusteorioita ratkaisevasti 1800-luvun alusta lähtien ohjannut "kartesiolainen", "humanistinen" tai "porvarillinen" käsitys. Se rakentuu ajatukselle itsenäisestä ja omalakisesta subjektista, jolle niin luonto, toiset ihmiset

³⁵ *Demianissa* yksityisillä episodeilla on rakenteellista itsenäisyyttä, mikä myös etäännyttää teosta traditionaalille kehitysromaanille ominaisesta jaksottelusta. Kokemukset sitoutuivat varsinaiseen elämäntarinaaan vain pinnallisesti; teoksen syvärakenne noudattaa psyykkistä diagrammia, jonka kohokohtia nuo elämykset ovat (Esselborn-Krumbiegel 1994, 34-35).

kuin hänen oma aineellisuutensakin ovat objekteja (Lehtonen 1994, 17-18)³⁶. Hessen kertoja luottaa ihmiseen, subjektiin, ajattelevana, osittain jopa jumalallisenä olentona. Hän uskoo oman elämänsä merkitykseen ja ainutkertaisuuteen. Mutta samalla hän on myös aivan kuin kirjallisen esitystapansa 'luopio', sillä sittenkään hän ei enää pidä mahdollisena sellaista subjekti-objekti -suhteen taitteellista hahmottamista, johon hänen tekstinsä näennäisen perusjuonteen muodostava 'kartesiolainen' käsitys tukeutuu. Pikemmin vaikuttaa siltä, että kertoja käyttää perinteistä näkökulmaa nimenomaan voidakseen myös osoittaa sen suhteellisuuden.

Niinpä *Demianin* kertoja ryhtyy tiedon sijasta korostamaan *kokemuksen* merkitystä. Tällöin subjektin ja objektin rajat alkavat sulautua. Kerronta toteutuu sisäisen liikkeen maisemassa. Ulkoisten paikkojen määrä ja merkitys mini-moituu. *Itsen* 'ääni' alkaa ikään kuin 'ajatella' *minän* eli henkilön sisäpuolella. Samalla ulkoinen miljöokuvaus liittyy välittömästi henkilön sisäiseen tapahtumiseen. *Demianin* kertoja mainitsee:

Einen Wissenden darf ich mich nicht nennen. Ich war ein Suchender und bin es noch, aber ich suche nicht mehr auf den Sternen und in den Büchern, ich beginne die Lehren zu hören, die mein Blut in mir rauscht. (III, 102).

! 70-
saus

Realismi menettää kertojan silmissä luotettavuuttaan. Kertojan, Emil Sinclairin, alusta saakka syvästi ihailema Max Demian on "valepukuinen prinssi" (III, 123), ja *Die Morgenlandfahrtin* sankari H.H. lähtee sisäiselle matkalleen mielessään unelma "nähdä kaunis prinsessa Fatme ja jos mahdollista saavuttaa hänen rakkautensa" (VI, 13). Hessen kertoja käyttää myyttisiä ilmauksia. Näitä ovat erityisesti kristinuskon piiristä tai sen lähiympäristöstä tutut käsitteet varsinkin *Demianin* ja *Narziss und Goldmundin*, mutta myös esimerkiksi *Der Steppenwolf*in tapauksessa.³⁷ Näitä ovat intialaisen uskonnon ilmaukset ja ajattelukäsitteet *Siddharthassa*. Edelleen näitä ovat vanhan kiinalaisen viisauden näkemykset ja termit *Das Glasperlenspielissä*. Mutta näitä kaikkia Hessen kertoja soveltaa modernismille tyypilliseen avoimeen, mimesistä (totuuden 'jäljittelyä') rikkovaan tapaan.

Kuitenkin on vielä kertaalleen tähdennettävä, ettei Hessen proosakerronnassa kartesiolais-realistisessa mielessä ole mitään tavatonta.³⁸ Subjekti kertoja-

³⁶ Mikko Lehtonen on tiivistänyt kyseisen käsityksen subjektista mm. seuraavilla kolmella seikalla: "(i) Ihminen nähdään *luonnosta erilliseksi*. Ihminen on subjekti ja luonto hänen objektinsa. (ii) Ihminen nähdään *erilliseksi toisista ihmisistä*. Ihminen on universaaliksi esitetty, mutta tosiasiaa etnisiltä piirteiltään, sukupuoleltaan ja sosiaaliselta asemaltaan erityinen yksilösubjekti, jota vastassa ovat toiset subjektit hänen objekteinaan. (iii) Ihminen nähdään tässä subjektikäsityksessä *itsessään jakautuneeksi*. Ihminen on ensisijaisesti yhtä kuin hänen järkensä, jolle aistimukset ja tunteet ovat alisteisia, järjen objekteja." (Lehtonen 1994, 18).

³⁷ Vrt. *Demianissa*: Gott, Teufel, Paradies ja jopa lukujen otsikoissa: Kain, Der Schächer, Beatrice, Jakobs Kampf, Frau Eva. *Narziss und Goldmundin* tapahtumista suuri osa sijoittuu keskiaikaiseen luostariin ja saa sen uskonnollisesta käytännöstä kehyksensä. *Der Steppenwolfissa* mm. on kuvaavaa, että minä-kertoja toteaa ennen kehitysprosessinsa ratkaisuvaiheita: "Und wer (Steppenwolf -TK) suchte über den Trümmern seines Lebens den zerflatternden Sinn, litt das scheinbar Unsinnige, lebte das scheinbar Verrückte, hoffte heimlich im letzten irren Chaos noch Offenbarung und Gottesnähe?" (IV, 219).

³⁸ Koko teoksen kattavana tyyllillisenä ratkaisuna oikeastaan ainoan poikkeuksen muodostaa *Märchen*-kokoelmassa julkaistu satu *Traumfolge*, jossa teksti etenee unen kieltä jäljittävänä surrealistisena tajunnanvirtana (ks. III, 328-341).

na hallitsee kertomuksensa kohteen. Kertoja tai kertojat kuvaavat henkilöitään, ympäristöään ja arkitodellisuuden ylittäviä tilanteitakin melko traditionaalisesti. Kertoja osallistuu kerrottavaan. Perinteisenä kertojana hän näkee henkilöiden tietoisuuden yli tai ali, mutta modernina kertojana hän on tietoinen *varsinaisen* todellisuuden tavoittamattomuudesta. Hessen uusi ääni ilmenee ennen kaikkea modernistisena *näkemyksenä* ja *katsomuksena* perinteisen muodon kehksissä³⁹.

Kun sanataiteen kielen katsotaan Hessellä toimivan sisäisen näkemyksen symbolisena projektiona, hän on romantikko ja modernisti, molempia.⁴⁰ Merkitsevää Hessen tekstin kannalta on se, että kieli projektoiden välityksellä todellistaa sisäisen näkemyksen ulos. Modernistinen tunnuspiirre tässä tapauksessa on, että kartesiolaisen tiedon ja 'cogito ergo sum' -subjekti-objekti-suhteen sijasta teksti korostaa kokemuksen ja muutoksen polaarisia dimensioita. Väylinä tähän kuuluvat keskeisesti intertekstuaalisuus ja vielä painottuneemmin luonnon prosesseihin identifioituminen sekä erityisen korostuneesti psykologian, mutta myös tradition ja myyttien symboliikka.

Hessen subjektiivisille kehitys"romaaneille"⁴¹ lineaarista ulkoisten tapahtumien kirjaamista merkitsevämpää on sisäisten kokemusten syklinen dynamiikka. Ratkaisevasti kerronta liikkuu psykoanalyttisiä symboleja⁴² hyväksi käyttävällä, elämysten yhteyksiä tajuntaan tarkkailevalla tasolla. Sen vuoksi *unet* ovat teoksissa merkitsevä motiivi ja siksi Hessen tuotanto muistuttaa psykodraamaa, jossa kehityksen asteet määräytyvät erityisestä vaistomaisesta "arkityyppisestä" asemasta. Tämä on jungilainen piirre (ks. Snider 1984, 15), johon hyvin tarkasti tämän työni vaiheissa tutustumme, ja tällaisena prosessi toistuu Hessen teoksissa, myös useissa saduissa sekä paljolti lyhytmuotoisemmassa proosassa, tunnetuimpina esimerkkeinä novellissa *Klingsors letzter Sommer* (1920)⁴³ ja etenkin novellissa *Klein und Wagner* (1920)⁴⁴.

Jotain Hessen kerronnalle sangen ominaista löydän Northrop Fryen tutkielmista teoksessa *Anatomy of Criticism*. Frye erottaa tyylianalyysissään romaanin lajista omaksi proosan alueeksi muodon, jota hän kutsuu käsitteellä "romance". Se on lähellä myyttiä, satua, unta ja rituaalia (Frye 1973, 107)⁴⁵ sekä lä-

³⁹ Liisa Saariluoma esittää vastaavanlaisen tunnuspiirteen tulkitessaan Thomas Mannin romaania *Doktor Faustus* (ks. Saariluoma 1989, 273-303).

⁴⁰ Jos Hessen kieltä haluaa kuvata mahdollisimman pyöreästi, ei olisi kaukaa sanottu, että se on muodoltaan romanttis-modernistista ja näkemykseltään modernistis-romanttista.

⁴¹ Esimerkiksi kirjeissään Hesse kyllä käytti myös 'Roman' -nimitystä, mutta ei kuitenkaan nimenmyyt teoksiaan 'romaaneiksi' (vrt. *Eine Arbeitsnacht*, 11,80-81, ks. tämän tutkimuksen 2. osan viite 31).

⁴² Tiivistäessään symbolin käsitettä Jung viittaa siihen terminä, nimenä tai kuvana, joka vaikka olisikin tuttu jokapäiväisessä elämässä, nimenomaan voi omata erityisiä lisämerkityksiä. Tällöin symboli osoittaa johonkin aavistuksenomaiseen, tuntemattomaan tai meiltä kätkettyyn (Jung 1964, 20). Todellinen symboli ei ole johdettu, sekundäärinen tai symptomaattinen, vaan kuten Jung artikkelissaan *Psychologie und Dichtung* korostaa: "... *wirkliches Symbol, nämlich ein Ausdruck für unbekannte Wesenheit*" (Jung 15, 108).

⁴³ Novelli on kirjoitettu keskikesällä 1919 Hessen muutettua Tessinin Montagnolan Casa Camuzziin (esim. Unsel 1987, 95). Barokin metsästyslinnaa muistuttavan sadunhohtoisen Casa Camuzzin on suunnitellut Pietarin hovissa työskennellyt Agostino Camuzzi. Tila on kuuluisa erityisesti monilajisesta puutarhastaan (ks. Kulmala 1995b, 14).

⁴⁴ Novelli syntyi samana kesänä 1919 hieman ennen *Klingsoria*.

⁴⁵ Frye määrittelee "romancen" seuraavasti: "(1) The mythos of literature concerned primarily with an idealized world. (2) A form of prose fiction practised by Scott, Hawthorne,

hellä käsillä olevan kirjan tutkimuskohdetta, Hessen pääosin jungilaisella as- teikolla tulkittua tekstiä.

Fryen mukaan olennainen ero romaanin ja "romanssin" välillä on karakteri- stiiikassa. "Romanssissa" ei niinkään pyritä luomaan "todellisia ihmisiä" kuin tyyliteltyjä, psykologiseksi arkkityypeiksi laajenevia hahmoja. "Romanssin" sankareissa ja antisankareissa Frye havaitsee jungilaiselle näkemystavalle omi- naista psykoenergiaa ja arkkityypistä symboliikkaa. Näiden vuoksi "romans- sista" Fryen mukaan usein säteilee subjektiivista intensiteettiä, jonka hehku on aivan toista luokkaa kuin romaanissa. Frye katsoo, että tiettyjen elementtensä vuoksi tämä muoto, jonka juuret ovat ikivanhat ja romantiikan uudelleen elvyt- tämät, on jo luontojaan romaania kumouksellisempi. Hän viittaa siihen, että romaani on tekemisissä persoonalla tai sosiaalisella maskilla varustettujen hen- kilöiden kanssa ja tarvitsee siksi jotensakin stabiilin yhteisön kehyksiä, kun taas "romanssissa" käsitelty individualiteetti antaa hahmojen pikemminkin toimia 'tyhjiössä' (*in vacuo*), jossa rajoja luo oikeastaan vain mielikuvituspotentiaalin muuttuvuus (ks. eb. 304-306). Niinpä sankari tällaisessa teoksessa liikkuu mm. legendojen ja satujen maailmassa, jossa luonnon lait lievästi häilyvät. Sankarin toiminta viittaa ihmeisiin, mutta hänet identifioidaan inhimillisenä (eb. 33).

Hesse kirjoitti satuja, ja hänen teoksissaan on läpi tuotannon jotain sa- dunomaista, mainittua "romanssia" vastaava piirre. Hänen tunnetuin "legen- dansa" on *Siddhartha (Eine indische Dichtung)*⁴⁶, jossa sisäinen kehityskertomus sovitetaan intertekstuaalisesti itämaiseen aiheeseen. *Siddhartha* kuvaa intialaisen henkilön, Siddharthan "täyttymystä" ja hänen nuoruudesta vanhuuden kyn- nykselle jatkuvaa kulkuaan tätä kokemusta kohti. Ensimmäisessä osassa nimi- henkilö viettää noin 20 vuotta 'hengen' maailmassa *joen* tällä puolella. Toisen osan ensimmäisessä jaksossa hän on noin 20 vuotta 'luonnon' (aistien) maail- massa *joen* tuolla puolella, ja toisessa jaksossa 20 vuotta *joella*, jolloin *joki* synteti- soi hänen aikaisemmat elämänvaiheensa (ks. Ziolkowski 1965, 167-168). Teok- sen subtekstinä toimii vanhan Intian uskonnollisuus, lainaukset *Veda-* kirjallisuuteen kuuluvista *Upaniṣadeista* ja historiallisen Buddhan legenda.

'Siddhartha' on eräs Buddhasta käytetyistä nimistä, hänen ristimänimensä, mikä merkitsee "häntä, joka saavuttaa kaikki tarkoituksensa" (Aho 1931, 23). Interteksti Buddhan legendaan näkyy ilmeisimmillään Hessen kirjan nimessä, mutta myös Gautama Buddhan ja Siddharthan elämänvaiheissa on sivuavuuk- sia ja yhtäläisyyksiä.⁴⁷ Niin kuin Ziolkowski toteaa, päähenkilön yhteydet

William Morris, etc., distinguishable from the novel." (Frye 1973, 367). Kun "romance" suomennetaan "romanssiksi", konnotaatio viittaa "seikkaluomaaniin" (ks. esim. Mattila 1984, 65), mutta tarkasteltavassa yhteydessä huomiota on kiinnitettävä juuri "romancen" potentiaaliseen laaja-alaisuuteen.

⁴⁶ *Siddhartha* syntyi kahdessa vaiheessa. Ensimmäinen osa valmistui 1920 ja julkaistiin ensin kahdessa jaksossa lehdissä *Neue Zürcher Zeitung* ja *Genius* 1920 sekä kokonaan *Neue Rund- schau*ssa 1921 (Unsel 1987, 107). Toisen osan Hesse kirjoitti keväällä 1922. Teos *Siddhartha* ilmestyi lokakuussa 1922 (myös esim. Michels 1977a, 40-42). Se on käännetty kaikille ns. kulttuurikielille sekä myös 12 kielelle Intiassa (ks. Unsel 1987, 113).

⁴⁷ Myös historiallinen Siddhārtha Gautama Buddha, Hessen Siddharthan tavoin ihailtu ja kaunis nuorukainen (III, 617-618 ja esim. Aho 1931, 26-27), jätti lapsuus- ja nuoruuskotin- sa löytääkseen todellisen tiedon. Lähtöön antoi lopullisen sysäyksen vaeltavan munkin näkeminen (Aho 1931, 29). Samoin Hessen Siddhartha päättää seurata samana-asteetteja tavattuaan näitä kotiseudullaan (III, 622). Molempia ajaa vetäytymiseen kärsimyksen tun- teminen. Gautaman kärsimys introjisoituu häneen ulkoa, hänen nähdessään vanhuutta, sairautta, kuolemaa (Aho 1931, 28). Siddharthan kärsimys saa alkunsa etenkin sisäisestä

Buddhaan palvelevat lähinnä *Siddharthan* legendallisuutta (Ziolkowski 1965, 155). Buddha-legendan pastissinen subteksti *Siddharthassa* on nähtävissä yhteydessä sankarin sisäisen eheytyksen teeman verbalisoimiseen.

Kannattaa huomata, että legenda⁴⁸, tuo "romanssille" ominainen laji oli omakohtaisena eepin kerronnan muotona Hesselle varsin tuttu. Jo ennen *Siddharthaa* hän oli kirjoittanut 16 legendaksi luokiteltavaa tarinaa tai kertomusta.⁴⁹ Tärkeää on edelleen havaita, että Hessen viimeisen suuren proosateoksen *Das Glasperlenspielin* pitkä keskeinen kehityskertomus *Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht* päättyy lukuun, jonka kertojat ovat nimenneet otsikolla *Die Legende*.

Siddharthan kerronnassa Hessen kertojalle myös muissa teoksissa usein ominainen, toistoillaan miltei resitatiivisesti kaksi-, kolmi- ja neljäänisyyttä reflektoiva musiikillisesti sointuisa tyyli⁵⁰ esiintyy kärjistetyimmässä muodossaan ja ilmenee läpi teoksen sen ensivirkkeestä lähtien:

Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flussufers bei den Booten, im Schatten des Salwales, im Schatten des Feigenbaumes wuchs Siddhartha auf, der schöne Sohn des Brahmanen, der junge Falke, zusammen mit Govinda, seinem Freunde, dem Brahmanensohn. (III, 617).

hädästä, kyvyttömyydestä kokea ätman omassa itsessä. Siddharthan brāhmana-isän (brāhmana on ensimmäisen kastin nimi, siihen kuuluva henkilö [Teivonen [[selit.]] 1975a, 97]) tavoin myös Gautaman isä pikkukuningas Suddhodana (Teivonen 1978, 12) halusi estää poikansa jättämästä kotiaan (Aho 1931, 25-28). Hänen äitinsä kuningatar Mahā Māyā (Teivonen 1978, 12) oli kuollut seitsemän päivää synnyttämisen jälkeen (buddhalaisen käsityksen mukaan 'kallisarvoinen astia', joka oli suojannut Buddhaa ennen hänen maailmaan tuloaan, ei koskaan uudelleen saisi palvella maallisia tarkoituksia; von Glasenapp 1963, 70. myös Aho 1931, 22). Vaikka Siddharthan äiti elää, hänestä kerrotaan veraten vähän ja huomaamattomasti (III, 617,618,625). Toisin kuin Siddhartha, Gautama oli ennen lähtöään menynyt naimisiin (puolisonaan prinsessa Yasodharā [Teivonen 1978, 12] ja hänellä oli poika, Rāhula (eb. ja esim. Aho 1931, 25). Siddhartha ei avioitu, mutta hänellä tulee olemaan rakastajatar, Kamala, joka synnyttää hänelle pojan, Siddharthan. Vanhempi Siddhartha jättää Kamalan ja pojan, kuten nuori Gautama oli jättänyt perheensä (Teivonen 1978, 12). Ennen kuin tuleva Buddha päätti lähteä yksin vaeltamaan löytääkseen todellisen tiedon, yrittivät tanssijattaret häntä viimeisenä yönä turhaan viihdyttää (Aho 1931, 32-33). Hessen Siddhartha viettää – epätoivon ja epäilyjen kiihtyessä – viimeistä edellisen illan tanssijattarien seurassa ja istuu sitten koko seuraavan päivän mango-puun alla jättääkseen kaupungin päivän vaihduttua yöksi (III, 679-681). Buddha valaistui istuessaan viikunapuiden lajiin kuuluvan bodhipuun juurella (ks. esim. Teivonen 1978, 14, Gothóni-Māhapañña 1990, 73-74 ja Percheron 1979, 21-24). Siddhartha ei puun alla kulunutta elämää kootessaan saavuta täyttymystä, mutta hänkin kokee erään ratkaisevasta hetkistään ymmärtäessään aistillisuuteen kietoutuneen elämänvaiheensa kuluneen loppuun (III, 677).

⁴⁸ Legenda on usein pyhimysten vaiheista ja ihmetöistä kertova ja uskonnollisen alkuperän omaava allegorinen kertomus, joissakin tapauksissa kehityskertomus, joka esittää hurskauden saavuttamisen ja pyhäksi tulemisen tien (Palmgren 1986, 273-274). Legenda koostuu pääosin ideaalisesta elämästä, jonka episodit sisältävät traditionaalisia ja siirrettävissä olevia motiiveja. Hesse on siirtänyt Buddhan elämästä erilaisia motiiveja päähenkilönsä elämään. Hän on käyttänyt hyväkseen legendan ominaispiirteitä pyrkimättä silti kirjoittamaan mallin mukaista legenda (ks. Ziolkowski 1965, 155-156).

⁴⁹ Myöhemmin nämä yhdessä eräiden myöhempien tekstien kanssa on koottu 1979 julkaisuun Hermann Hessen niteeseen *Legenden*.

⁵⁰ *Siddharthan* kielen moniäänisyydellä Hesse Hugo Ballin mukaan tavoittelee ennen kaikkea "Intian musiikkia": "Er (Hesse) trägt ihren (Musik Indiens) Klang seit frühestem Kindergedanken im Ohr; diesen hieratischen Dreiklang, der den Satz gleich einem Sternbild tönen lässt, indem er dreimal dasselbe sagt, nur in anderer Wendung. Priesterlich *tanz* und schreitet die Sprache, denn der priesterschritt ist ein feierlicher *Urtanz*, und das *Tänzerische ist dem Prister eigen*. (Ball 1977, 131, kurs. TK).

Päälausetta edeltävät adverbit tehostavat rytmiä ja ilmentävät seikkaperäisyyttä. Näyttämö kuvataan selkeästi, toistaen, toistaen, ja vain pienin variaatioin. *Siddharthan* kieli näyttää pyrkivän Hessen *Kurgastissa* ilmaisemaan "maagiseen" tavoitteeseen ja samalla psykoanalyttisesti tulkitsevan tutkimukseni keskeiseen sisällölliseen kohteeseen: vastakohtia tasapainottavaan liikkeeseen, kielen melodian ja vastamelodian yhteen sovittamiseen.⁵¹ Mark Boulby kutsuu *Siddharthan* kieltä liturgiseksi ja meditatiiviseksi. Se muistuttaa jonkin verran *Raamatun Psalmeja*, mutta myös *Upaniṣadien* tai erityisesti Buddhan kanonisten puheiden kieltä – varsinkin paralleeliensa, toistojensa ja fraasiensa ansiosta (Boulby 1967, 132).⁵²

Boulby sanoo *Siddharthan* tyyliä "maagiseksi realismiksi", koska kieli kykenee yhdistävästi tulkitsemaan sekä sisäistä maailmaa että ulkoista todellisuutta (eb. 133). Ziolkowskin mukaan teosta ei voida arvioida perinteisen realistisen romaanin kriteerein. Hän rinnastaa *Siddharthan* Hermann Brochin teokseen *Der Tod des Vergil*. Molemmissa on realistisen kerronnan taso, mutta kumpikin edustaa kokonaisuutena *sisäisen näkemyksen symbolista projektiota*, eikä suinkaan yritystä ulkoisen todellisuuden vangitsemiseksi tai jäljentämiseksi. Ziolkowski toteaa Hessen kertojana yleensäkin muistuttavan luonnon ja hengen välillä heilahtelevia sankareitaan tuntiessaan ristiriitaisia impulsseja realismia ja lyyrisyyttä kohtaan. *Siddharthassa* hän tavoittelee symbolisen runollisuuden äärimmäisyyttä (Ziolkowski 1965, 177).

Entistä enemmän Hessen kertoja etäännyy niin sanotusta kartesiolaisuudesta⁵³ *Der Steppenwolfissa*⁵⁴. Vaikka kieli enimmäkseen noudattaa perinteistä muotoa, arkkityypiset symbolihahmot ja -tilanteet fyysistyvät modernistiseen tapaan, sulkeutumattomuutta, epämääräisyyttä, sisäistä tapahtumista kuvastavaksi imaginäärisyydeksi. Tätä ilmentää *Der Steppenwolfissa* myös – tietynlaisena myöntyksenä kielen riittämättömyydelle – useampien lähteiden ja kertojien käyttö. Julkaisija-kertoja toteaa esipuheessaan tietävänsä Harry Hallerista vain vähän. Varsinkin tämän syntyperä ja menneisyys ovat jääneet hänelle tuntemattomiksi (IV, 185).

Julkaisija on rakenteellisesti neljään osaan jakautuvan teoksen kertojista ensimmäinen. *Vorwort des Herausgebers* -selonteossa tämä Harry Hallerin kanssa samassa talossa asuva naapuri selvittelee yhtäältä omasta perspektiivistään,

⁵¹ Reso Karalashwili ja Siegfried Unseld mm. ovat kiinnittäneet tähän huomiota (Karalashwili 1978, 259 ja Unseld 1978, 372).

⁵² Eräässä kirjeessään Hesse siteeraa otteen Buddhan puheista ja kommentoi sen jälkeen sen kieltä: "(Buddha): 'In einer solchen Heilsordnung, ihr Mönche, kann die Liebe zum Meister vollkommen sein, kann die Erfüllung der Regel vollkommen sein, und warum das? Die Sache, Ihr Mönche, verhält sich eben so, wie's zu erwarten ist bei einer wohlverkündigten Heilsordnung, bei einer wohldargelegten, anziehenden, Ruhe schaffenden, die ein vollkommen Erwachter kundgetan hat.' Hier ist jene Ruhe, die in unsrer Dichtung beinahe nur bei Stifter vorkommt, Ziel einer Sprechweise geworden, die zwar oft äusserst subtile und differenzierte Untersuchungen vornimmt, stets aber Zeit hat, stets gelassen und ohne Scheu vor Wiederholungen wandelt, einer überpersönlichen, einer heilenden und 'Ruhe schaffenden' Sprache. (Brief an eine Leserin [April 1949], Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha I, 226).

⁵³ Huomattakoon *Tractat vom Steppenwolf*in toteamus: "Denn es ist ein, wie es scheint, eingeborenes und völlig zwanghaft wirkendes Bedürfnis aller Menschen, dass jeder sein Ich als eine Einheit sich vorstelle." (IV, 243).

⁵⁴ *Der Steppenwolf* ilmestyi 1927. Tätä ennen *Neue Rundschau* oli julkaissut aiheeseen liittyvän *Der Steppenwolf. Ein Stück Tagebuch in Versen* 1926 ja itse teokseen sisältyvän *Tractat vom Steppenwolf* 1927 (ks. Unseld 1987, 135).

toisaalta Hallerin asunnosta löytämiensä ja nyt julkisuuteen saattamiensa muisiinpanojen pohjalta Hallerin persoonaa ja elämäntapaa. Toinen osa *Harry Hallers Aufzeichnungen* kertoo nimihenkilönsä elämästä hänen itsensä subjektiivisesti näkemänä. Kolmas osa *Traktat vom Steppenwolf* sisältää tuntemattoman henkilön (-henkilöiden) laatiman kirjoituksen "Steppenwolfista", jonka piirteet ovat yhdistettävissä Halleriin. Traktaatti esittää Hallerin ratkaisuksi persoonallisuuden kaikkien aspektien hyväksymistä ja niiden vastakohtia suhteellistavan huumorin kokemista. Haller-minä-kertojan subjektiivinen kehitys traktaatin esittämää ratkaisua kohti muodostaa teoksen suoraan kolmannesta jatkuvan neljännen osan. Harry etenee kompromisseista ja erakkoudesta ja sairaalloisuudesta kohti "Kuolemattomien" alueeksi kutsuttua tervehtymistä, hengen ja luonnon, polaarisen melodian ja vastamelodian yhteyttä.

Harryn johdattajista merkittävimmät ovat arkkityyppisellä symboliikalla ladatut henkilöahmot, Hermine ja Pablo. Hermine on ilotyttö, joka opettaa Harrya tanssimaan ja rakastamaan. Pablo on jazzsaksofonisti, joka "maagisessa teatterissa" ohjaa Harrya tunnistamaan itsessään olevien yksilöllisten persoonallisuuksien moninaisuuden ja aavistamaan niiden takana piilevän tuntemattoman kollektiivisuuden.

Pian *Der Steppenwolf*in ilmestymisen jälkeen Hesse kuvaa (ks. myös tutkimuksen johdanto ja tämän luvun viite 41) sanataiteellisia pyrkimyksiään kirjoituksessa *Eine Arbeitsnacht* (1928):

Eine neue Dichtung beginnt für mich in dem Augenblick zu entstehen, wo eine Figur mir sichtbar wird, welche für eine Weile Symbol und Träger meines Erlebens, meiner Gedanken, meiner Probleme werden kann. Die Erscheinung *dieser mythischen Person* (Peter Camenzind, Knulp, Demian, Siddhartha, Harry Haller usw.) ist der schöpferische Augenblick, aus dem alles entsteht. Beinahe alle Prosadichtungen, die ich geschrieben habe, sind Seelenbiographen, in allen handelt es sich nicht um Geschichten, Verwicklungen und Spannungen, sondern sie sind im Grunde Monologe, in denen eine einzige Person, eben jene mythische Figur, in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich betrachtet wird. Man nennt diese Dichtungen "Romane". In Wirklichkeit sind sie keineswegs Romane... (11, 80-81).

Hetken vielä jatkamme matkaa tuotantokronologisesti. Tapaamme *Der Steppenwolf*ia seuraavan kertomuksen *Narziss und Goldmund*⁵⁵ nimihenkilöt. Miten tunnistettavasti he ovatkaan tällaisia Hessen edellä "myyttisiksi persooniksi" mainitsemia hahmoja. Keskiaikaisen luostarin opettaja ja apotti Narziss edustaa lähes itseriittoiseksi rajautuvaa 'henkeä'. Luostarista lähtevän nuoren maailmankiertäjän ja kuvanveistäjän Goldmundin olennaisia motiiveja ovat rakkaus, taide ja kuolema. Näitä yhdistää hänen kaipuunsa äidilliseen, menetetyn äidin ikävä ja elämänpitäinen matka mahdollista ikiäitiä, täydellistynyttä kuvaa kohti.

Palattuaan vuosien vaellukselta takaisin luostariin Goldmund ilmaisee Narzissille, että taide on merkinnyt hänelle voittoa katoavuudesta. Narziss näkee Goldmundin taiteeseen ja maailmaan antautumisessa jotain perin henkistä, jotain joka tuo Goldmundin lähelle Narzissia, Geistin valtakuntaa:

⁵⁵ *Narziss und Goldmund* ilmestyi jatkokertomuksena *Neue Rundschau*ssa 1929-30 alaotsikolla *Geschichte einer Freundschaft*. Hesse kirjoitti teosta vuosina 1927-29, ja se ilmestyi kirjana 1930 (Unsel 1987, 155-157).

"Du (Goldmund) hast von den 'Urbildern' gesprochen, von Bildern also, die nirgends vorhanden sind als im schöpfersichen Geist, die aber in der Materie verwirklicht und sichtbar gemacht werden können. Lang ehe eine Kunstgestalt sichtbar wird und Wirklichkeit gewinnt, ist sie schon vorhanden, als Bild in der Seele des Künstlers! Dieses Bild nun, dies 'Urbild' ist aufs Haar genau das, was die alten Philosophen eine 'Idee' nennen." (V, 279).

Aikajärjestystä noudattavasti jatkuvine lukuineen *Narziss und Goldmund* on *Der Steppenwolf*in jälkeen kerrontateknisesti yllättävän traditionaalinen, joskin jälleen pikemmin vain pintatasoltaan. Tarkasteltavista pääteoksista se on kuitenkin eniten Bildungsromania muistuttava ja sellaisena eniten myös romanttinen taiteilijaelämäkerta⁵⁶. Painotetusti teoksessa seurataan kuvanveistäjä Goldmundin aistillisena korostuvaa seikkailua ja vaiheita nuorukaisesta vanhuuteen, vaikkakin nimihenkilöiden psyykkinen polariteetti on myös Goldmundin vaiheiden merkitsevä tausta. Ajallisesti liikutaan lähinnä symbolisesti hahmotellussa keskiajassa, mutta vailla *Siddharthalle* ominaista myyttihistoriallisen selkeästi osoitettavissa olevaa intertekstiä. Narzissin tarina toisaalta heijastaa Narkissos-myyttiä siinä merkityksessä kuin itsekeskeisyys henkevä ja kauniinakin johtaa kuihtumiseen, jos se jää vaille riittävän elävää yhteyttä vastapooliinsa. Kuoleva Goldmund kysyy, millä tavalla Narziss aikoo joskus kuolla, jos hänellä ei kerta ole äitiä. "Ilman äitiä ei voi rakastaa. Ilman äitiä ei voi kuolla." (V, 322).

Goldmund rinnastuu nimenä kristillisen kirkon pyhään Johannes Krysotomokseen, mikä välittömällä tavalla osoittaa Goldmundin psyyken polaariseen luonteeseen. Hän etsii äidillistä ja aistillista, mutta hänessä on myös isällinen ja hengellinen dimensio. Tilanne Narzissin kohdalla on vastaava, mutta siinä missä Goldmund toteuttaa sisäistä kehitystään sitä läpi elämällä, Narzissin tragedia syntyy siitä, että hän lähes onnistuu äidillisen ja aistillisen ulottuvuuden sulkeemisessa elämästään. Että näin ei tapahdu totaalaisesti, johtuu siitä merkityksestä, minkä Goldmund saa Narzissin elämässä:

Jeden Tag kehrten die Gedanken des Abts (Narziss) zu irgendeiner Stunde zu seinem Freunde zurück, in Liebe und Sehnsucht, in Dankbarkeit, in Sorge, zuweilen auch mit Bedenken und Selbstwürfen. Hätte er dem Freunde nicht vielleicht mehr davon verraten sollen, wie sehr er ihn liebte, wie wenig er ihn anders wünschte, wie reich er durch ihn und durch seine Kunst geworden war? Er hatte ihm wenig davon gesagt, viel zu wenig vielleicht – wer weiss, ob er ihn nicht hätte halten können? (V, 307).

Romantiikan tausta heijastuu edelleen Hessen seuraavasta kertomuksesta *Die Morgenlandfahrt*⁵⁷, jonka muoto tekstin määrällistä suppeutta myöten on erilainen, mutta jonka kerronnallisen rungon keskeinen elementti on jälleen tietty veljeskuntalaisuus. Ollaan lähellä saksalaisen 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun Bundesromania⁵⁸, lajia, jonka esikuvana olivat erilaiset rationalismia vas-

⁵⁶ Kuten Liisa Saariluoma mainitsee, perisaksalaisen taiteilijaelämäkertaromaanin traditio ulottuu saksalaisesta romantiikasta 1790-luvulta Hermann Hesseen (*Narziss und Goldmund*, 1930). (Saariluoma 1989, 274).

⁵⁷ *Die Morgenlandfahrtin* kirjoittaminen kesti kesästä 1930 kevääseen 1931 (Unsel 1987, 169). Teos ilmestyi 1932.

⁵⁸ Heijastusvaikutuksensa laji on aiemmin antanut mm. sellaisille teoksille kuin Goethen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Jean Paulin *Titan*, Hoffmannin *Elixiere des Teufels*, Hölderlinin *Hyperion* oder *der Eremit in Griechenland* ja Novaliksen *Heinrich von Ofterdingen* (Ziolkowski 1965, 256).

taan reagoineet salaiset järjestöt. Bundesromanissa on tavallista, että järjestö opastaa tai koettaa kontrolloida sankarin elämää, mikä tuottaa jännitystä sankarin ja järjestön välille. Tyypillisesti järjestön huipulla on Vanhempien korkea tribunaali, jonka päämies edustaa järjestön henkisen prinssiin inkarnaatiota. Vannottuaan uskollisuudenvalan noviisi voi osallistua järjestön juhliin ja salaisiin matkoihin, joilla häntä seuraa järjestön humanisuuden inkarnaationa kaikkivoipa ajaton ja paikaton 'tukihenkilö', 'lähettiläs', 'nero'. Lajin peruslaatu on mystinen, mikä tosin korostuu vasta romanttisessa romaanissa, jossa tähdenetään myös järjestön luonnetta transsendentin ihanteen symbolina, samoin kuin mysteeriin päätyvää ratkaisua (ks. Ziolkowski 1965, 255-258, myös Mileck 1978, 217). *Die Morgenlandfahrt* edustaa Bundesromanin keskeisiä romanttisia tunnusmerkkejä. *Die Morgenlandfahrtin* matkakuvauus – kertojan näkökulmasta hänen ajattelunsa riittämättömyyden paljastava visio – taianomaisine, ajan ja paikan rajat häivyttävine episodeineen viittaa yhtä hyvin sadunomaiselle, lapsen maailman mielikuvine ääretöntä potentiaalia ja vastakohdattomuutta⁵⁹ heijastavalle tasolle kuin esimerkiksi Novaliksen "maagisen runoilijan" tavoittelemalle⁶⁰ korkeamman ykseyden ja uskon asteelle.

Die Morgenlandfahrtin kertojalle tuo "Idän-matkan" muistona symboloituva 'korkein' on tietoisella tasolla vain kuvitelmaa (VI, 35-36). Mutta sen perusta on syvemmällä, arkkityypisellä tasolla.

Taiteellinen kirjoittaminen mahdollistaa kertoja-H.H:lle "Idän-matkan" tehneen järjestön fantastisten muotojen epämääräisen kuvailemisen paljastamatta kuitenkaan niiden sisäistä perusmerkitystä. Enempää kuin Goldmund ei kykene ikuistamaan "Urmutteria" kuvaksi, ei H.H. kykene jäljentämään "Morgenlandfahrtia" sanoiksi. Myöhemmin, saatuaan uudelleen kosketuksen "liittoon", hän havahtuu huomaamaan, miten mieletön on ollut ajatus kirjoittaa järjestön historia. Tuo liitto on ääretön, tuhannetta osaakaan sen arkiston miljoonista muistiinpanoista, kuvista ja merkeistä H.H. ei katso olevansa kykenevä tulkitsemaan (VI, 62). Sen sijaan tulemme näkemään, että ne tulkitsevat häntä (ks. VI, 70-76), niin kuin *Narziss und Goldmundin* lopussa "ikiäiti" muovaa Goldmundia (ks. V, 320-322).

Die Morgenlandfahrtin realistinen taso kuvaa H.H:n asemaa sisäisen kehitysprosessin keskellä. Muistot ovat unelmia, kaipuu, tavoite. Sittemmin "liiton" palvelija ja samalla sen johtajaksi osoittautuva Leo kiteyttää sen mitä tässä tutkimuksessa tulen käsittelemään *individuaationa*: H.H:n sisäisen kehityksen, kertomuksen kuvaaman prosessin ja H.H:n tilanteen ratkaisun ovelta:

"Bruder H. ist durch seine Prüfung bis in die Verzweiflung geführt worden, und Verzweiflung ist das Ergebnis jedes ernstlichen Versuches, das Menschenleben zu begreifen und zu rechtfertigen. Verzweiflung ist das Ergebnis eines jeden ernstlichen Versuches, das Leben mit der Tugend, mit der Gerechtigkeit, mit der Vernunft zu bestehen und seine Forderungen zu erfüllen. Diesseits dieser Verzweiflung leben die Kinder, jenseits die Erwachten. Angeklagter H. ist nicht mehr Kind und ist noch nicht ganz erwacht. Er ist noch mitten in der Verzweiflung. Er wird sie durchschreiten und wird damit sein zweites Noviziat leisten." (VI, 68).

⁵⁹ Tätä kuvastaa myös Novaliksen *Heinrich von Ofterdingen* (ks. Novalis I, 227 ja Schulz 1983, 144).

⁶⁰ Novaliksen runoilija pyrkii löytämään luonnon ja hengen, koko olemisen ykseyden ja tavan esittää sen (esim. Novalis II, 548 ja Schulz 1983, 98-100).

Die Morgenlandfahrtin "arkistosta" ei ole pitkä matka tai ei matkaa lainkaan *Das Glasperlenspielin*⁶¹ näyttämölle Kastalian maakuntaan. Teoksen aihe on lasihelmileikki tai lasihelmipeli (Glasperlenspiel). Se on korkean hengenkulttuurin, tieteiden ja taiteiden vaalijaksi syntynyt ja kehitelty, ratkaisevasti musiikkiin ja matematiikkaan pohjautuva kieli- ja meditaatiojärjestelmä, jonka periaatteisiin ja historiallisiin vaiheisiin lukija johdatetaan ja jonka tiettyä ratkaisevaa vaihetta maailmanhistoriassa teos *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassene Schriften* keskittyy erityisesti päähenkilönsä Josef Knechtin elämäkerran välityksellä kuvaamaan.

Knechtinkään elinaikaa ei täsmennetä läheskään tarkasti, mutta kerronnan kontekstistä voidaan päätellä hänen eläneen joitakin sukupolvia ennen merkertojan aikaa eli muutamia satoja vuosia Hermann Hessen teoksen *Das Glasperlenspiel* ilmestymisajankohdan jälkeen.⁶² Teos rakentuu kolmesta osasta. Ensimmäisen, tyyllisesti esseistisen osan *Das Glasperlenspiel* alaotsikko siis on erikseen *Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine Geschichte*⁶³. Toinen, edelliseen komplikaatioita ja kompensatiota luovaa realistisuutta tuova osa on *Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht*⁶⁴, ja kolmas, allegorista ja symbolista kaikupohjaa, taustaa ja selitettä tarjoava osa *Josef Knechts hinterlassene Schriften* Viimeksi mainittu sisältää alaosat *Die Gedichte des Schülers und Studenten*⁶⁵ ja *Die drei Lebensläufe*⁶⁶.

Päähenkilö Josef Knechtin elämänvaiheet teoksen toisessa osassa kuvataan perinteisesti, taiteilijaelämäkertaa vastaavan kehitysromaanin muodossa, mutta korostetusti historioitsijan näkökulmasta (VI, 119). Kerronnan lähteiksi mainitaan säilyneet arkistotiedot. Kuitenkin Knechtin elämän jälkimmäisimmän jakson osalta on niiden puuttumisen vuoksi turvauduttava legendaan (VI, 119).

Jälleen olemme keskellä Hessen "uuden kertojanäänen" epävarmuutta, 'tyhjiötä' ja samalla rajattomia valmiuksia ja mahdollisuuksia. Olemme kuin lasihelmipelaaja valmiin ja kuitenkin yhä valmistuvan pelinsä ääressä. Tai olemme kuin fantastisin kirjailija vielä valkoisen ja kuitenkin kirjoitetun paperin edessä. Sanoin tavoittamattoman todellisuuden kuvaamiseen liittyvien näkökohtien vaikeus koskee myös *Die Morgenlandfahrtin* "liittoon" tai *Der Steppenwolfen* "maagiseen teatteriin" rinnastuvan Glasperlenspielin hahmottamista.⁶⁷ Jo esittelevässä johdannossa se jää yksityiskohdattomaksi. Läpi teoksen *Das Glas-*

⁶¹ *Das Glasperlenspielin* syntyprosessi kesti noin 11 vuotta. Teos ilmestyi Sveitsissä vuonna 1943.

⁶² Kun *Das Glasperlenspielin* johdanto julkaistiin *Neue Rundschau* joulukuussa 1934, Hesse kirjoitti kerronta-aikaan viittaavana alahuomautuksena: "Diese Abhandlung ist das Vorwort zu einer utopischen Dichtung, man hat sie sich etwa um das Jahr 2400 geschrieben zu denken." (Von Wesen und Herkunft des Glasperlenspiels, 69).

⁶³ Johdannon Hesse kirjoitti neljänä erilaisena muunnelmana vv. 1932-34. Muunnelmista neljäs eli lopullinen ilmestyi ensimmäisen kerran *Neue Rundschau* joulukuussa 1934 (esim. Michels 1977b, 37-38).

⁶⁴ Knechtin elämäntarinan 12 lukua syntyivät vuosina 1938-42. Seitsemän niistä ilmestyi tuolloin erillisinä eri lehdissä (Michels 1977b, 43-48).

⁶⁵ Teoksen 13 runoa Hesse kirjoitti vuosina 1932-1941. Niistä painettiin seitsemän *Corona*-julkaisussa 1935. Hessen kokoelmaan *Neue Gedichte* (1937) sisältyi neljä uutta Knechtin runoa. Kaksi liitettiin *Das Glasperlenspielin* teoksen julkaisuvaiheen kynnyksellä (Michels 1977b, 39,42,48 ja Mileck 1978, 263).

⁶⁶ Josef Knechtin kirjoittamat elämäkerrat ilmestyivät ensiksi *Neue Rundschau*; *Der Regenschauer* 1934, *Der Beichtvater* 1936 ja *Indischer Lebenslauf* 1937 (Michels 1977b, 36-43).

⁶⁷ Teos on omistettu: "Den Morgenlandfahrern" (VI, 79). Glasperlenspielin edeltäjänä mainitaan "magisches Theater" (VI, 109).

perlenspielissä esiintyy kohtia (eivätkä nämä koske ainoastaan Spielin sinänsä kuvaamista), joissa kertoja äkkiä on luopunut kaikkietävyystään kertoen toisilta kuulemaansa tai valittaen kirjallisten lähteiden niukkuutta.⁶⁸

Teoksen mikrostruktuurin puitteissa, kuten Aarre Heino havaitsee, nämä ovat näkökulman muutoksia, joihin sisältyvä dynaaminen elementti on siinä, että tuollainen äkillinen luopuminen muuten vallitsevasta kaikkietävyydestä jo sinänsä merkitsee kertojan *asenteen muuttumista* teokseensa. *Das Glasperlenspielin* makrostruktuurissa tämä *dynaaminen elementti* osoittaa, että kertoja kuvaa tiettyä Kastalian veljeskuntaa, jonka mahdollisuuteen tai toivottavuuteen hän ei kuitenkaan ota selvää kantaa. Yhtäältä lukija voi nähdä kertojan pitävän tuollaista hengenviljelyyn omistautunutta veljeskuntaa myönteisenä ja toivotavana, jopa välttämättömänä ilmiönä. Toisaalta kertoja antaa selviä viitteitä veljeskunnan tuhosta, tarjoaapa hän mahdollisuuden ajatella jonkinlaisen uuden symbioosin syntymistä Kastalian ja valtion välille (Heino 1975, 72) ja niin muodoin myös Glasperlenspielin ympärille kehittyneen järjestelmän ja yhteiskunnan välille.

Yhtä kaikki, kun kerronnan alue konkreettisesti laajenee elävään historiaan, yhteiskuntaan ja politiikkaan tavalla, joka osoittaa näiden päältä katsoen maailmallisten tekijöiden polaarisen vastavuoroisuuden suhteessa yksilön henkiseen kehitykseen, on Hessen yksilö-yhteisö -problematiikka lopullisesti kadottanut varhaistuotannon joko-tai -dualisminsa.

Historioitsijana vielä johdannon jälkeenkin verraten esseistisesti asennoitunut me-kertoja on Kastaliassa määriteltyjen periaatteiden vastaisesti sisällyttänyt teokseensa sekä vahvaa elämäkerrallista aineistoa että suorastaan fiktiivistä tekstiä. Tästä voimme havaita kastalialaisten premissien sitten Knechtin päivien löyhtyneen ja murtuneen sekä suhteessa historiankirjoituksen että fiktion säännösteltyyn toisarvoisuuteen. Me-kertojan selonteossa nämä tyyliyt yhteyvät. Tulemme huomaamaan tämän johtuneen paljolti Josef Knechtin henkilökohtaisen elämänprosessin vaikutuksesta. Tulemme myös havaitsemaan, että kun objektiivista ulkopuolista maailmallisuutta on subjektiivisesti rikottu, on samalla luotu uusia, subjektin sisältä syntyneitä objekteja, joilla puolestaan onkin subjektinen tehtävä. Ihmisen luoma maailma muodostaa ihmistä.

Tämä subjekti-objekti -polariteetti, jossa toinen vaikuttaa toiseen, mutta myös vaikutettu vaikuttaa vaikuttajaan, on käsillä olevan työni polttopisteitä. *Demianissa* se ilmaistaan näin:

"Wir sind Menschen. Wir machen Götter und kämpfen mit ihnen, und sie segnen uns." (III, 214).

⁶⁸ Vrt. – "Da wir an Dokumenten... so arm sind" (VI, 141), "... soweit sie uns erhalten ist" (VI, 163), "Mit Bestimmtheit wissen wir nur" (VI, 192), "Wir wagen darüber nur behutsame Andeutungen" (VI, 257), "Wir wissen aus mehreren Äusserungen" (VI, 378), "... glauben wir sagen zu dürfen" (VI, 436).

4 IHMISEN SISÄISEN KEHITYKSEN PROSESSI

4.1 Hermann Hesse: "Menschwerdung"

Luen Hessen varhaistuotannon sijoittuvan vuosiin 1899-1915, jolloin hän siis kertoo henkisesti suuntautuvien poikkeusyksilöiden asemasta, pyrkimyksestä ja mahdollisuuksista persoonallisesti painottuvaan, joskin verraten sovinnaiseen sosiaaliseen sopeutumiseen. Aavistelevasti romaanissa *Rosshalde* ja kertomuskokoelmassa *Knulp* sekä ratkaisevasti satujen kokoelmassa *Märchen* (1919) ja teoksessa *Demian* (*Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*) päähenkilöt luopuvat yrityksistä sopeutua yhteisönsä porvarilliseen diskurssiin. Nyt he tavoittelevat uskollisuutta ensi sijassa vain omaa itseään, sekä henkistä että aistillista alkuvoimaisuutta ja kohtaloa, potentiaaliaan, elämän heille tarjoamaa tarkoitusta kohtaan.

Tässä vaiheessa Hessen päähenkilöiden sisäinen kehitys on kautta linjan joko suoranaisesti sovitettavissa kirjailijan myöhemmin kirjoittaman esseen *Ein Stückchen Theologie* (1932) ajatuksiin tai kaikessa tapauksessa lähelle niitä. Esseessä Hesse luonnosteleo ihmisen kehitys- ja yksilöitymisprosessin, jota motivoi itsetuntemuksen kasvattaminen ja pyrkimys kohtalon aitoon toteuttamiseen. Pyrin tutkimuksen kuluessa osoittamaan, että tämä Hessen termillä "Menschwerdung" kutsuma tie sisältää *Ein Stückchen Theologiessa* pelkistetysti esitetyn ja Hessen tarkasteltavan kauden proosasta kaikkiaan laajasti ja tarkasti hahmottuvan vastaavuuden Carl Gustav Jungin psykologiassa merkittävään *individuaatioon*. Se on Jungin mukaan inhimillisen elämän keskeinen tehtävä: psyyken kokonaistumiseen tähtäävää piilevien taipumusten realisoimista, "itsensä toteuttamista", "itseksi (das *Selbst*) tulemista" (ks. Jung 1988, 412). – Jung kirjoittaa:

Individuation bedeutet: zum Einzelwesen werden, und, insofern wir unter Individualität unsere innerste, letzte und unvergleichbare Einzigartigkeit verstehen, zum *eigenen Selbst werden*. Man könnte "Individuation" darum auch als "Verselbstung" oder als "Selbstverwirklichung" übersetzen. (Jung 7, 191).

Hessen *Knulpia* seuraavien pääteosten, *Demianin*, novellien *Klein und Wagner* ja *Klingsors letzter Sommer* sekä legendanomaisen *Siddharthan*⁶⁹ kantava teema on juuri yksilöitymiskehitys, "Menschwerdung". Tahoilleen muuntuen teema jatkuu seuraavissa pääteoksissa *Der Steppenwolf*, *Narziss und Goldmund*, *Die Morgenlandfahrt* ja *Das Glasperlenspiel*. Viimeksi mainituissa yksilökeskeisyys laajenee astetta objektiivisemmaksi. Tällä tarkoitan samalla kertaa yhtäältä sitä, että yhteisön ja yhteiskunnan motiivinen merkitys korostuu sekä toisaalta sitä, että objekti vakiintuu toimijaksi – 'subjektiksi' – subjektin rinnalla ja siihen vaikuttaen. Varsinkin viimeksi mainittu piirre on tutkimukseni kannalta ensiarvoinen.

Omavoimaisimmat motiivinsa 'hesseläinen individuaatio' saa subjektin tarpeista tuntea oma kohtalonsa sekä tämän mukaisesta pyrkimyksestä itsensä toteuttamiseen. Näen tämän Hessen teosten merkitsevänä, ellei merkitsevimpänä funktiona: ihmisen mahdollisuuden kohdallaan tietoisesti hahmottaa eksistenssinsä perustavinta käsitettävissä olevaa luonnetta tai tarkoitusta; olemassaolonsa mielen tai mielettömyyden ontologiaa. Tässä yhtäältä mahdotomassa ja ihmislunnon rajoissa tietenkin mahdollisessa tehtävänasettelussa on kysymys siitä mistä Hesse esseessään *Zarathustras Wiederkehr*⁷⁰ kirjoittaa:

Wie im Leibe eines Weibes das Kind, so wächst Schicksal in eines jeden Menschen Leib, oder wenn ihr wollt, könnt ihr auch sagen: in seinem Geist oder in seiner Seele. Es ist dasselbe. Und wie das Weib eins ist mit seinem Kinde und sein Kind liebt und nichts Besseres in der Welt kennt als sein Kind – so sollet ihr euer Schicksal lieben lernen und nichts Besseres auf der Welt kennen als euer Schicksal. Es soll euer Gott sein, denn ihr selbst sollet eure Götter sein. (VII, 206).

Hessen Zarathustran moraliteetti: rakastakaa kohtaloanne! on luonnollisesti jo esseen nimen tähden nähtävä yhteydessä Nietzscheen. Vastavuus onkin olemassa. Dualistisen moralismin vastapainoksi Nietzsche vaatii etsimään omaa syvää minuutta, omaa moraalia. Nietzschen traagisen elämäntunteen avain on symbolisesti ilmaistu hänen maailmankuvansa syklisessä kompensatorisuudessa ja sitä dynamoivassa Dionysos-kuvassa. Tämä kaikkiaan merkitsee valmiutta transfiguraatioon ja myös haastaa muutokseen. Nietzscheläisen maailman- ja ihmiskuvan rakenteellinen symboli on kehä,⁷¹ ikuinen tapahtuminen, "tahto valtaan", henkinen polariteetti (ks. Schmitt 1998, 161-164), mikä leimaa myös Hermann Hessen ajattelua.

*Zarathustras Wiederkehr*issä hän julistaa Nietzschen Zarathustran äänensävyin saksalaiselle nuorisolle intensiivistä elämää. Hän neuvoo kohtaamaan kärsimyksen ja yksinäisyyden, mutta juuri tällaisen uskalluksen kautta yleensä hyviin ja säteileviin tekoihin. Ne johtavat oman kohtalon tuntemiseen ja

⁶⁹ Tutkimusteemaani puoltaa, että yhdeksi pääteoksista luetaan myös kirja *Kurgast (Aufzeichnungen von einer Badener Kur)*. Tämä ilmestyi yksityispainoksena vuonna 1924 ja 'virallisesti' 1925.

⁷⁰ Hessen "lentolehtinen" *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend. Von einem Deutschen* julkaistiin kirjasena 1919. Toisessa painoksessa vuotta myöhemmin Hesse luopui anonymiteetistä: *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die Deutsche Jugend von Hermann Hesse*. Esse sisältyy muun muassa Hessen kokoelmaan *Politische Betrachtungen* (1970). ← kurs.

⁷¹ Gerhard Schmitt rinnastaa Nietzschen suljetun maailmankuvan Jungin esittämään psyyken suljettuun järjestelmään. Molempien energiamäärä on vakio ja käsitettävä suhteiltaan polaaraisena. Tällaisena Nietzschen ja Jungin ajattelu on lähellä sekä Herakleitosta että 19. vuosisadan fysiikan löytämiä havaintoja (Schmitt 1998, 25-26).

kunnioittamiseen ja juuri sen vuoksi myös tekoihin muiden ihmisten, maan, maailman puolesta (ks. VII, 200-203). Hessen Zarathustran mukaan tie kohtaloon on yhtä kuin tie itseen, sielun tuntemukseen, "jumalaan" (ks. VII, 206-207). Se on samaa kuin Nietzschen "amor fati" ja Zarathustran "Werde, der du bist", kun tämä ajatus käsitetään energeettisenä ja polaarisenä "eettisenä imperatiivina", virtana, jossa vastapoolien kohtaaminen ei merkitse virran tyyntymiseen johtavaa päämäärää, ei dualistisen aspektin voittoa, vaan uutta rauhattomuutta, uutta näkökulmaa suhteessa entisiin ja katoaviin arvoihin ja symboleihin, uusia symboleja, päättymättömien kompensatoristen tapahtumisten prosessia (ks. Schmitt 1998, 125-126). – Hessen Zarathustra julistaa:

"Schämet euch, ich bitte euch darum, doch nicht dessen, dass der Gott zu euch geredet hat! Sehet euch ausgezeichnet, sehet euch berufen, sehet euch auserwählt! Aber nicht auserwählt zu diesem und zu jenem, zu Weltmacht oder zu Handel, zu Demokratie oder Sozialismus! Auserwählt seid ihr, im Leid ihr selbst zu werden, im Schmerz euren eigenen Atem und euren eigenen Herzschlag wieder zu gewinnen, den ihr verloren hattet. Auserwählt seid ihr, Sternenluft zu atmen und aus Kindern Männer zu werden." (VII, 221).

Elämänmittainen ja luovana prosessina käsitettävä kehityskulku, individuaatio – *Ein Stückchen Theologiessa* "Menschwerdung" – alkaa, Hesse kirjoittaa, lapsuudesta, viattomuuden tilasta, joka on "paratiisi, vastuuton esiaste" (VII, 389). Tosin tämä toteamus, kuten Hessen teksti ylipäätään, on nähtävä enemmän suhteellistavassa valossa kuin väitteenä, sillä hänen teoksiaan lukiessa asteita on tarkoituksetonta ja mahdotonta selvärajaisesti erottaa toisistaan. Freudista alkaen psykoanalyttisessä ajattelussa korostuu, että lapsetkin ovat jo viattomuutensa tilassa kosketuksissa myös aikuisten diskurssiin, yhteisöllisiin ja perusluontoaan vastaamattomiin normeihin. Hessen *Der Steppenwolfin* kolmannen osan *Tractat vom Steppenwolf* kertoja toteaa, etteivät lapset ole suinkaan autuaita. Heillä on runsaasti ristiriitoja ja he kykenevät kaikenlaisiin kärsimyksiin (IV, 249).

Ein Stückchen Theologien mukaan yksilö vartuttuaan tulee tietoiseksi hyvästä ja pahasta, erilaisista kulttuurinsa käskyistä ja velvoitteista, moraalista, uskonnosta, inhimillisistä ideaaleista. Samalla jokainen tämän vaiheen vakavasti ja differentioituvana yksilönä elävä ihminen joutuu huomaamaan, että useimmat määritellyistä ihanteista, hyvyys, oikeudenmukaisuus, kuuliaisuus jne. jäävät häneltä todellisuudessa saavuttamattomiksi. Tällöin hän ahdistuu, mikä saattaa johtaa henkiseen romahtamiseen, mutta voi toisaalta avata tien "hengen kolmanteen valtakuntaan" (VII, 389).

Jälkimmäisessä tapauksessa ihminen saavuttaa tilan, joka on moraalien ja normatiivisten lakien ja ihanteiden toisella puolella. Hesse puhuu tässä yhteydessä armosta, vapautumisesta, korkeammasta vastuuttomuudesta ja uskosta. "Kolmannen vaiheen" muodot voivat vaihdella, mutta sisällöille on yhteistä, että joskin meidän tulee pyrkiä hyvään, emme ole omasta ja maailman epätäydellisyydestä vastuussa, koska emme ohjaa itseämme, vaan meitä ohjataan. Meidän tietämyksemme yläpuolella on olemassa Jumala tai "Se", jonka palvelijoita olemme ja jolle kuulumme. (VII, 389).⁷²

72

Useissa yhteyksissä ja jo paljon varhaisemmassa vaiheessa Hesse on tuonut ilmi, että se mitä hän ymmärtää Jumalalla tai "Sillä", lähestyy analyttisen psykologian käsitystä *itsestään*. Esimerkiksi esseessä *Krieg und Frieden* (1918) hän korostaa, että kaikella ei akateemise-

Tässä vaiheessa ihminen voi jälleen hyväksyä sekä minuuden että maailman. Korkeampi vastuuttomuuden tila ei merkitse paluuta lapsen viattomuuteen. Se ei merkitse myöskään välinpitämättömyyttä, vaan pikemmin myötäelävyyttä, jolloin ihminen kykenee elämään omien uskomustensa mukaisesti, mutta suhtautumaan suvaitsevaisesti myös niihin, joiden uskomukset ovat erilaiset (VII, 389).

"Menschwerdung"-prosessin sisältämän progression Hesse *Ein Stückchen Theologiassa* esittää myös eurooppalaiselle mallille analogisena orientaalisena kehityskulkuna.⁷³ Intialaisessa brähmanismissä sisäinen tie ahdistuksesta kohti vapautusta on yogaa, kuvatun Menschwerdung-prosessin "toinen aste". Se voi johtaa näennäisyyksien totena pitämisestä henkiseen tietoon, joka koskee ihmisessä olevaa korkeampaa, jumalallista eli "ätmania" ja tämän yhteyttä maailmanhenkeen.

Näin pitkälle ihminen ei kuitenkaan pääse varsinaisesti yogassa, vaan vasta kristilliseen "armoon" rinnastuvan vapautumisen kautta, jolloin "hänen minuutensa on tullut kokonaan itseydeksi" (VII, 390), kuten Hesse edelleen jungilaisittain kirjoittaa. Tämä Buddhan "nirvāpaksi" kutsuma "pyhien valaistuminen" ("Erwachtsein" der Heiligen) vastaa "Menschwerdung"-mallissa "kolmatta astetta", joka puolestaan kiinalaisessa "tiessä" saa nimityksen "tao" (VII, 389-390).

Jungin mukaan harvat toteuttavat individuaatiota tietoisesti. *Ein Stückchen Theologiassa* Hesse myöntää useimpien ihmisten jäävän hahmotellun kolmiasteisen mallin toiseen vaiheeseen tai kenties alemmaksi. *Märchen*-kokoelman sadussa *Iris*⁷⁴ kertoja selvittää:

Alle Kinder, solange sie noch im Geheimnis stehen, sind ohne Unterlass in der Seele mit dem einzig Wichtigen beschäftigt, mit sich selbst und mit dem rätselhaften Zusammenhang ihrer eignen Person mit der Welt ringsumher. Sucher und Weise kehren mit den Jahren der Reife zu diesen Beschäftigungen zurück, die meisten Menschen aber vergessen und verlassen diese innere Welt des wahrhaft Wichtigen schon früh für immer und irren lebenslang in den bunten Irrsalen von Sorgen, Wünschen und Zielen umher, deren keines in ihrem Innersten wohnt, deren keines sie wieder zu ihrem Innersten und nach Hause führt. (III, 368).

Miltei säännönmukaisesti Hessen proosahenkilöt ovat kehityksensä suhteen kompleksisia ja verrattain epätoivoisia ihmisiä, koska ovat taipuvaisia pyrkimään kohti 'itseksi tulemista' (jungilaisittain Verselbstung), kohti yhä korkeamman kehitysasteen mahdollisuutta, mutta joutuvat havaitsemaan valitsemansa tien vaikeuden, päättymättömyyden, loppuun saakka viemisen mahdot-

na, vaan elävänä ymmärrettävällä tiedolla on vain yksi todellinen kohde. Se tunnetaan ja ilmaistaan tuhansissa muodoissa, mutta on itse asiassa aina vain yksi; tietämys salaperäisestä ja jumalallisesta elämästä meistä jokaisessa. Se on Hessen mukaan tietämystä mahdollisuudesta, jonka mukaan tuon sisäisimmän totuuspisteen lähtökohdista kaikki vastakohtaparit olisivat joka hetki kumottavissa, valkoinen muutettavissa mustaksi, paha hyväksi, yö päiväksi. Tällaista 'jumalallisuutta' intialainen sanoo 'ätmaniksi', kiinalainen 'taoksi' ja kristitty 'armoksi' (ks. VII, 120). – Hesse itse kirjoittaa itämaiset termit saksalaisittain, mutta kannattaa huomata, että sanskritin ātman kirjoitetaan usein myös Ātman, jolloin se merkitsee samaa kuin korkein henki eli Brahman (Raju 1992, 238).

⁷³ Tulemme näkemään, että tämä heijastuu myös Hermann Hessen tekstien tyyliin. Erityisesti näin tapahtuu intialaisaiheisessa teoksessa *Siddhartha*.

⁷⁴ *Iris* julkaistiin ensimmäisen kerran 1918 sarjassa *Die Blücherei für deutscher Kriegsgefangene* sarjan 13. niteenä (Unsel 1987, 87).

tomuuden. Ainoastaan sen perimmäiseen toteutumattomuuteen tyytyminen näyttää ratkaisevasti murtavan vaikean tien patoutumia. Hessen monet satuhenkilöt ja Siddhartha sekä useat eri teosten keskeisistä sivuhahmoista (esim. der Alt-Musikmeister *Das Glasperlenspiel*issä, Leo *Die Morgenlandfahrt*issa, Pablo *Der Steppenwolf*issa, Vasudeva *Siddharthassa* tai Demian ja Frau Eva *Demianissa*) ovat viimeksi mainitussa suhteessa ja yleensä individuaatioprosessin todellistajina esimerkillisiä hahmoja.

Hessen teosten päähenkilöissä vaikuttaa tavoite murtaa tähänastisen elämän rajoja ja rajoituksia, enemmän ja vähemmän tiedostamaton pyrkimys muuttua ja löytää itsensä uutena. Siksi "Menschwerdung", sisäisen kuulemisen ja kasvamisen tie, on Hessen keskeisten sankareiden ainoa vaihtoehto. Esseessä *Chinesische Betrachtung* (1921) hän lainaa muinaista kiinalaista ajattelijaa Yang Tschouta⁷⁵, joka määrittelee ihmisen sisäisen ja ulkoisen kohtalon seuraavasti:

Vier Dinge sind es, von welchen die meisten Menschen abhängen, welche sie allzu-sehr begehren: Langes Leben – Ruhm – Rang und Titel – Geld und Gut. Der beständige Wunsch nach diesen vier Dingen ist Ursache, dass die Menschen sich vor den Dämonen fürchten, dass sie sich voreinander fürchten, dass sie Angst vor den Mächtigen und Furcht vor Strafen kennen. Auf dieser vierfachen Furcht und Abhängigkeit beruht jeder Staat. Die Menschen, welche diesen vier Abhängigkeiten unterliegen, leben wie Unsinnige. Einerlei, ob man sie totschiage, oder am Leben lasse: das Schicksal kommt diesen Menschen von aussen her! Wer aber sein Schicksal liebt und sich mit ihm Eins weiss – was fragt der nach langem Leben, nach Ruhm, nach Rang, nach Reichtum?! Die Menschen dieser Art haben den Frieden in sich. Nichts in der Welt kann sie bedrohen, nichts kann ihnen feind werden. Im eigenen Innern tragen sie ihr Schicksal. (VII, 269).

4.2 Carl Gustav Jung: individuaatio

"Menschwerdung" rinnastuu Jungin teorian individuaatioon, ja sen viimeinen vaihe psyyken kokonaisuuden arkkityyppiin eli *itseän*. Individuaation, psyykkisen kehitystapahtuman, jota Jungin kokemuksen mukaan suhteellisen harvat tietoisesti toteuttavat, tarkoitus on vapauttaa ihminen tiedostamattomien kuvien suggeroivasta vallasta sekä vääränlaisista *persoonan* rooleista ja naamioista (ks. Jung 9/1, 137 ja esim. Wehr 1984, 40), luulotellusta yksilöllisyydestä, joka saattaa esiintyä näennäisenä kapinana yhteisöä kohtaan, mutta onkin itse asiassa pinnallista kollektiivisuutta⁷⁶ (vrt. myös Jacobi 1940, 121). Jung määrittelee individuaatiotapahtumaa edelleen:

Die I(ndividuation) ist allgemein der Vorgang der Bildung und Besonderung von Einzelwesen, speziell die Entwicklung des psychologischen Individuums als eines

⁷⁵ Yang Tschoun (pinyin-transkriptiojärjestelmässä Yang Zhu) kuuluisa luku sisältyy taolaisen filosofian klassikkoon *Liezi* (Richard Wilhelm saksannoksena *Lit Dsi. Das wahre Buch vom quelleden Urgrund. Die Lehren der Philosophen Lit Yu Kou und Yang Dschu*). Teos on luultavimmin kirjoitettu 3. vuosisadalla ajanlaskumme jälkeen, joskin Yang kehitteli egoistisen hedonismin huippua kuvaavia ajatuksiaan jo noin 300-luvulla ennen ajanlaskumme alkua (Huotari ja Seppälä 1990, 190, ks. myös Lee 1972, 68). Hesse on pienin muutoksin lainannut otteen ko. Richard Wilhelm saksannoksesta (Wilhelm [verd.] 1987, 153).

⁷⁶ Erityisen ominainen tällainen asetelma on *Der Steppenwolf*in Harry Hallerille.

vom Allgemeinen, von der Kollektivpsychologie unterschiedenen Wesens. Die I. ist daher ein *Differenzierungsprozess*, der die Entwicklung der individuellen Persönlichkeit zum Ziele hat. Die Notwendigkeit der I. ist insofern eine natürliche, als eine Verhinderung der Individuation durch überwiegende oder gar ausschliessliche Normierung an Kollektivmassstäben eine Beeinträchtigung der individuellen Lebenstätigkeit bedeutet. (Jung 6, 477).

Individuaation merkitys ulottuu yksilöstä kollektiiviin, jolloin kollektiivisuuden merkittävää funktiota ei ole käsitettävä yhteisöllisenä sääntö- tai muotiohjeistona, vaan syvemässä ja yksilön elämän ontologiselle merkitykselle rinnakkaisemmassa ulottuvuudessa.

Individuaatio on Jungille ihmisessä piilevien taipumusten *luovaa toteuttamista*, jonka kuluessa yksityinen ihminen muotoutuu luonnon ja sosiokulttuurisen ympäristön tarjoamalta pohjalta yksilöksi. Tämän itsensäluomisprosessin sisällä ihmisellä ei kuitenkaan ole käytössä rajattomia vapauksia, vaan hän on alistettu vuosisataisten kokemusstruktuurien muodollisiin rajoihin (Schmitt 1999, 11). Nämä Jungin arkkityypeiksi kutumat ihmistä muovaavat tekijät ovat esikuva tai malli sekä havainnoille että arvioille. Ne eivät ole vain ilmaisua taiteellisen tai psyykkisen kehitysprosessin pinnalla, vaan muodostavat niiden perustan. Jungin ilmaisu luovasta prosessista yleensä koskee sekä psykologiaa että taidetta:

Der schöpferische Prozess... besteht in einer unbewussten Belebung des Archetypus und in einer Entwicklung und Ausgestaltung desselben bis zum vollendeten Werk. (Jung 15, 95).

Individuaation tavoite on tehdä ihminen yksilöksi, joka hän *on* (Jacobi 1940, 121). Väittämän merkitys on epämääräinen, koska analyttinen psykologia ei anna avainta, jolla eksistenssimme lukko olisi sanallistaen purettavissa. Jungia tulkiten kysymys on eräänlaisesta ihmisen perimmäisestä olemisesta, filosofisesta ontologisuudesta, mutta ennen kaikkea käytännöllisestä totuudellisuudesta ja sen mukaisesta kehitystien toteutumisesta.

Tämä ei merkitse egoismia tai individualismia, vaan tietoisien ja tiedostamattoman vuorovaikutuksen välityksellä saavutettavaa kokonaisuutta suhteessa olemiseen ja maailmaan. Se ei tarkoita luulotellun individuaalisuuden korostamista vastakohtana kollektiivisille velvoitteille, vaan omalaatuisuuden sisäpuolella tapahtuvaa järjestymistä kokonaisuuteen (Jacobi 1940, 121).

Jungin mukaan tietoisuus saa kaiken psyykkisen energiansa tiedostamattomasta. Jos nämä erotettaisiin, tietoisuus olisi vailla elämää, vaistotonta (esim. Schmitt 1999, 46-47). Mutta tiedostamaton ei saisi myöskään saada haltuunsa tai vallata tietoisuutta, sillä Jungin teoriassa korostuva tiedostamattoman 'parantava vaikutus' syntyy nimenomaan sitä mukaa kun tiedostamattonta energiaa integroidaan tietoisuuteen (eb. 46).

Jung sanoo, että tiedostamattomat tapahtumat kompensoivat tietoisien minän tapahtumia ja että ne sisältävät kaikkia niitä aineksia, jotka ovat tarpeen kokonaispsykyen säätelyyn. Persoonallisella tasolla ne ovat unissa esiintyviä, mutta tietoisuudessa tuntemattomiksi jääneitä motiiveja, huomatuksi tulematomia päivittäisten tilausten merkityksiä, tekemättömiä päätöksiä, ilmaismattomia affekteja, torjuttua itsekritiikkiä jne. Mutta mitä enemmän ihminen tulee itsetuntemuksen lisääntymisen ja sitä vastaavan toiminnan avulla itsensä tietoiseksi, sitä enemmän tuo persoonallinen, kollektiivisen tiedostamat-

toman eteen kasautunut kerros katoaa. Näin syntyvä tietoisuus ei enää ole pienen ja persoona-keskeisesti tuntevan minä-maailman vankina,⁷⁷ vaan se pääsee osalliseksi laajemmasta maailmasta, kuten Jung ilmaisee, "objektista". Riittävästi laajennuttuaan tietoisuus ei enää muodostuu persoonallisten toiveiden, pelkojen ja ambitoiden vyyhdestä, jota jatkuvasti täytyisi kompensoida tai korjata tiedostamattomilla persoonallisilla vastakkaispyrkimyksillä. Sen sijaan se on osa niiden suhteiden toimintaa, joilla maailma on liittynyt objektiin ja jotka puolestaan velvoittavat yksilön ehdottomaan ja lakkauttamattomaan yhteyteen maailman kanssa. Tällä tasolla ei enää ratkota egoistisia toiveristiriitoja, vaan vaikeuksia, joilla on laajemmat yhteydet. Viime kädessä kysymys on kollektiivisen tiedostamattoman asettamista kollektiivisista ongelmista, jolloin ongelmien vaatima kompensatiokin on kollektiivista. Nyt voimme kokea, että tiedostamaton tuottaa sisältöjä, jotka koskevat sekä asianomaisia yksityisiä ihmisiä että monia muita tai ehkä kaikkia (Jung 7, 196).

Pitkälle viety individuaatio merkitsee Jungin mukaan '*objektiivista tietämystä*', *elämän keskeistä salaisuutta*. Se on irtautumista arvoarvostelmista ja ihmiselle tuiki tavallisesta tunteenomaisesta sidonnaisuudesta. Kohti objektiivista etenevän individuaation edellytyksenä on tuon riippuvuuden sisältämistä, individuaatiolle sinänsä välttämättömistä *projektiosta* vapautuminen. Kun tunnesiteet koostuvat pakon sävyttämästä halusta ja intohimosta, puolin ja toisin vangitsevista odotuksista, on objektiivinen tunnistaminen tällaisten riippuvuussuhteiden tuolla puolella (Jung 1988, 300).

Hermann Hesse osoittaa "Menschwerdungille" paikan paitsi yksilön kehityksessä myös ihmiskunnan arkkityyppisessä muutosprosessissa sukupolvesta toiseen ja vuosisatojen läpi. Tällöin kehitys kulminoituu aina tiettyihin suuriin kollektiivisiin kokemuksiin ja niihin vaikuttaneisiin persoonallisuuksiin. Samoin se ainakin toivekuvina ja unina hahmottaa yhä korkeampia asteita ([Ein Stückchen Theologie] VII, 391-393). Jungin nähdään viittaavan vastaavankaltaisiin persoonallisuuksiin, kun hän toteaa esimerkiksi Goethen 'salaisuuden' olevan siinä, että Goethessä vaikutti elävä substanssi, ylipersonallinen prosessi, arkkityyppien maailman suuri uni (Jung 1988, 209-210).

4.3 Kurgast: kehitystien polarisuus

Poolin ja vastapoolin samanaikaisuuden tavoittaminen tekstiin on Hermann Hessen tuotannon keskeinen, edellä mainittua ihmisen kehitysprosessia (Menschwerdung, Individuation) palveleva pyrkimys ja dilemma. Erityisen suoraan kertoja ilmaisee tämän Badenin kylpylässä oleskelun pohjalta syntyneisiin muistiinpanoihin perustuneessa elämäkerrallisessa teoksessa *Kurgast (Aufzeichnungen von einer Badener Kur)*⁷⁸, johon johdannossa merkittävästi viittasin. Kat-

⁷⁷ Persoona on Jungille se sopeutumisjärjestelmä tai maneeeri, jonka välityksellä olemme suhteessa sosiaaliseen maailmaan. Hyvin usein samastumme persoonaan. Jokaisella ammatilla esimerkiksi on omanlaisensa persoona, rooli, johon itse kukin ammatissa oleva pyrkii sen ehdoilla vastaamaan. Tilanne, jossa esimerkiksi professori identifioituu oppikirjaansa tai tenori ääneensä, on Jungin mukaan kuitenkin onneton. Tällöin yksinkertaisimmatkin toimet menettävät luonnollisuutensa (Jung 9/1, 137).

⁷⁸ *Kurgast* ilmestyi 'virallisesti' 1925 ja lähes samanlaisessa muodossa yksityispainoksena

son, että juuri näitä *Kurgast*-merkintöjä on, ei vähiten niissä ilmaistun tavoitteellisuuden vuoksi, edelleen syytä tähdentää:

Wäre ich Musiker, so könnte ich ohne Schwierigkeit eine zweistimmige Melodie schreiben, eine Melodie, welche aus zwei Linien besteht, aus zwei Ton- und Notenreihen, die einander entsprechen, einander ergänzen, einander bekämpfen, einander bedingen, jedenfalls aber in jedem Augenblick, auf jedem Punkt der Reihe in der innigsten, lebendigsten Wechselwirkung und gegenseitigen Beziehung stehen. ... eben dies, diese Zweistimmigkeit und ewig schreitende Antithese, diese Doppellinie möchte ich mit meinem Material, mit Worten, zum Ausdruck bringen und arbeite mich wund daran, und es geht nicht. Ich versuche es stets von neuem, und wenn irgend etwas meinem Arbeiten Spannung und Druck verleiht, so ist es einzig dies intensive Bemühen um etwas Unmögliches, dieses wilde Kämpfen um etwas nicht Erreichbares. Ich möchte einen Ausdruck finden für die Zweiheit, ich möchte Kapitel und Sätze schreiben, wo beständig Melodie und Gegenmelodie gleichzeitig sichtbar wären, wo jeder Buntheit die Einheit, jedem Scherz der Ernst beständig zur Seite steht. Denn einzig darin besteht für mich das Leben, im Fluktuierten zwischen zwei Polen, im Hin und Her zwischen den beiden Grundfeilern der Welt. Beständig möchte ich mit Entzücken auf die selige Buntheit der Welt hinweisen und ebenso beständig daran erinnern, dass dieser Buntheit eine Einheit zugrunde liegt; beständig möchte ich zeigen, dass Schön und Hässlich, Hell und Dunkel, Sünde und Heiligkeit immer nur für einen Moment Gegensätze sind, dass sie immerzu ineinander übergehen. Für mich sind die höchsten Worte der Menschheit jene paar, in denen diese Doppeltheit in magischen Zeichen ausgesprochen wird, jene wenigen geheimnisvollen Sprüche und Gleichnisse, in welchen die grossen Weltgegensätze zugleich als Notwendigkeit und als Illusion erkannt werden. Der Chinese Lao Tse hat mehrere solche Sprüche geformt, in denen beide Pole des Lebens für den Blitz eines Augenblicks einander zu berühren scheinen. Noch edler und einfacher, noch herzlicher ist dasselbe Wunder getan in vielen Worten Jesu. (IV, 113-114).

Jung näkee, että energian liikkeellepaneva voima ovat toisiinsa vaikuttavat ja sulautuvat ja toisiaan täydentävät vastakohtat, *polariteetti*. Se on kaiken, myös sielullisen elämän välttämätön edellytys niin teoriassa kuin käytännössä. Jungin mukaan minuuden syntymisen ehto ylipäätäänkin on se, että vastakohtaisuudet pyrkivät tasoittumiseen: aivan kuten tapahtuu energian syntyprosessissa, joka alkaa jännityksestä vastakohtien – kuumen, kylmän, korkean, matalan... – välillä. Tietoisien psyykkisen elämän perustana oleva energia on olemassa ennen tietoisuutta. Tietoisuutta lähestyessään tämä tiedostamaton energia ilmenee ensin projisoituina numeenisiin hahmoihin, kuten jumaliin, henkiin ja demoneihin. Numeenisuus on vitaali voimanlähde aina siihen saakka kun energia nähdään näiden hahmojen muodossa. Sitä mukaa kun kuvat kalpenevat ja menettävät tehoaan näyttää Jungin mukaan siltä kuin *minä* (empiirinen ihminen) saisi kyseisen voimanlähteen omistukseensa. Tuo omistaminen merkitsee kuitenkin kahta, toisilleen vastakkaista seikkaa: yhtäältä ihminen pyrkii hallitsemaan tätä energiaa ja omistamaan sen ja kuvitteleekin sen omistavansa,

(300 numeroitua kappaletta) 1924 nimellä *Psychologia Balnearia oder Glossen eines Badener Kurgastes*. Kirja perustuu Hessen kahteen hoitokuuriin Badenin kylpylässä 1923. Se kirjoitettiin pääosin Badenissa, osaksi myös Montagnolassa (Unsel 1987, 117).

⁷⁹ Ulla Littan on tutkimuksessaan *Musik aus der Perspektive der Jungischen Psychologie* todennut, että musiikki on libidon dynamiikkaa heijastava energeettinen prosessi. Kun psyyke on Jungille itesäätelyn järjestelmä, on musiikki vastaava täydellistä tasapainoa saavuttamaton systeemi, jossa jokainen elementti osoittautuu suhteelliseksi. Kaikki on kiinni sisäisistä vastakohtaisuuksista ja toteutuu dynaamisessa liikkeessä. Musiikki tulee musiikiksi vasta rinnakkaisuusien olemisessa, erilaisten arvojen säilymisessä, vastakohtien yhdessä ja erikseen vaikuttamisessa (Littan 1994, 33).

mutta toisaalta *se kuitenkin omistaa hänet* (Jung 1988, 348-349, viim. kurs. TK).⁸⁰

Subjekti-objekti -polariteetti merkitseekin *kompensatorista suhteellisuutta* objektin ja subjektin välillä. Relatiivisuus taas tuo mukanaan polariteetin jatkuvan liikkeen ja muotoutumisen. Tähän Novaliksen ja Schellingin ajattelua muistuttavaan ja yleensäkin hyvin romanttiseen käsitykseen (esim. Oittinen 1984, 26) liittyy Hessen tekstin dilemma: luoda kieltä, joka ei pysäytä liikettä tai ei näe subjektia ja objektia yksipuolisesta ja kompensoimattomasta, vaan suhteellistavasta perspektiivistä.

Kurgast on itseironinen tutkielma fyysisestä raihnaisuudesta, kylpylämiljöön joutilaisuudesta ja porvarillisesta alistuvuudesta turhanaikaiseen itsekkyyteen ja hengettömään ajanvietteeseen. Tavoitteet toisaalta eivät ole ainoastaan tylsistyttävän tilanteen inspiroimaa haavetta tai pakoa, vaan pikemmin selkeä vaihtoehto: dialogin toinen osatekijä vuoropuhelussa, jonka käynnistäjänä on kuvaus taiteilijan ja kirjailijan psykologiasta, tarpeesta ja kyvystä ratkaista neuroosi tai etsiä mahdotonta taiteen välityksellä.

Tietoisien ja tiedostamattoman välisen kosketuksen kulminaationa *Kurgastissa* on kertojan äkkiä ja varoittamatta vapautuva spontaani *nauru* kylpylän ruokasalissa. Kertoja tuntee saliin kokoontuneiden sairaiden, haluttomien, hemmoteltujen ja veltojen ihmisten äkkiä kuvastavan koko sivilisoitunutta, korkeammat vaikuttimensa menettänyttä, kirjaimellisesti jumalatonta elämää.

Es war unerträglich lächerlich, unerträglich idiotisch, dies Schauspiel voll sinnloser Feierlichkeit, all diese aufgehäufte Menge von Essen, von Porzellan und Glas, von Silber, Wein, Brot, Dienerschaft, alles für die paar längst satten Gäste, deren Langweile und Trübsinn weder das Essen noch das Trinken noch der Blick zu den ziehenden Wolken zu heilen vermochte. (IV, 93).

Äkkiä tämä kaikki hillitsemättömästi ärsyttää kertojan nauruhermoja, ja katso, tuo tahaton nauru tarttuu:

... und, als wäre eine Fensterscheibe zerbrochen und der blauweisse Himmel hereingeflossen, lief für Minuten eine frohe und kitzelnde Stimmung, ein Schmunzeln durch den ganzen Saal, als habe jedermann es nun ebenfalls bemerkt, wie unsäglich blöde und lächerlich wir in unsrer Kurwürde und langweiligen Traurigkeit dagesesen hatten. (IV, 96-97).

Kertojan ristiriidat sulavat hetkeksi vapautuneisuudeksi ja välittyvät sanoitta häneltä muille. Elämän vastapoolit kohtaavat paitsi yksilössä samassa valossa myös yksilöiden välillä toinen toisen tietoisesti aavistaen. Naurun läpi apeat ja neuroottiset kylpylävieraat ovatkin iloisia "Jumalan vieraita".⁸¹ Huumorin lapsekkuus, välittömyys ja käsitteetön tietoisuus *Kurgastissa* on lautta, joka ohjaa meitä kohti tämän tutkimuksen keskeisiä tarkastelunkohteita. Niihin kuuluu myös *naurun* motiivinen funktio. "Menschheit ist eine humoristische

⁸⁰ Vrt. Hessen sanat *Ein Stückchen Theologiessa*: "Einerlei welche Formen und Ausdrücke der Glaube annehme, sein Inhalt ist jedesmal derselbe: dass wir wohl nach dem Guten streben sollen, soweit wir vermögen, dass wir aber für die Unvollkommenheit der Welt und für unsere eigene nicht verantwortlich sind, dass wir uns selbst nicht regieren, sondern regiert werden, dass es über unsrem Erkennen einen Gott oder sonst ein "Es" gibt, dessen Diener wir sind, dem wir uns überlassen dürfen." (VII, 389).

⁸¹ Novaliksen sanoin: "Humor ist Resultat einer freyen Vermischung des Bedingten und Unbedingten. Durch Humor wird das eigentümlich Bedingte allgemein interessant, und erhält objektiven Werth." (Novalis II, 425).

Rolle", Novalis sanoo (Novalis II, 437).

Mutta ennen kuin keskitemymmin tarkastelemme "Menschwerdungin" ja individuaatiokehityksen polaarisesti eteneviä toteutumismahdollisuuksia, on tässä vaiheessa kohdistettava huomiota myös myönteisen toteutumisen tiellä oleviin, ensiksi lähinnä neurooseina ilmeneviin esteisiin.

4.4 Neuroosien kautta

Lapsi, aikuinen, vai molemmat?

Jatkuva uusiutuminen, yksilön tahdosta riippumaton, mutta myös hänen tahdonsa vaikuttama transformaatio ei Hessen kuvailemalla itseksi tulemisen tiellä ole vain mahdollinen, vaan myös väistämätön. *Rosshalden* ja *Knulpin* jälkeisen proosan päähenkilöt kulkevat psyykkisen eheytyksen suuntaan ja konventioista riippumatonta eettistä kokonaisnäkemyksiä kohti. He ovat henkisesti tavoittelevia ihmisiä, joiden sisäistä kaarta yllä kuvattu "Menschwerdung"-malli hahmottaa. Esimerkiksi *Iris*-kertomuksen Anselm käy useiden muiden *Märchen*-kokoelman satujen päähenkilöiden tavoin läpi koko elämänsä, ottaa toveriksi kohtalon, joka kasvaa häneen kiinni lapsuusvuosina, risteilee vastakohtien sävyttämää aikuisuutta etsiytyäkseen viimein aistimaan uudelleen lapsuuden aitoja kokemuksia, ei taantuen, vaan hahmotellen synteisiä ja luoden uutta ja kokonaista.

Der Steppenwolfin itsemurhaa hautova neurootikko ja kaupunkilaiserakko Harry Haller havaitsee, että häntä itsetuntemukseen ja muiden ihmisten pariin johdettava ilotyttö Hermine alusta saakka muistuttaa Harrya itseään. Hän näkee Herminen piirteissä jotain, joka tuo mieleen hänen oman nuoruutensa, aina poikavuosilta saakka (IV, 275-276). Tästä näkökulmasta Hermine on lapsuuden unelma. Hän on kuin *Die Morgenlandfahrtin* minä-kertoja H.H:n pienestä pojasta asti uneksima Prinzessin Fatme, jonka rakkauden saavuttaminen häilyy H.H:n elämän keskeisenä liikuttajana (VI, 13,61-62).

Kohtalon ja yksilöllisen tahdon ongelma on Hessen tekstissä paljaana esillä. Satukertomukset kiertyvät usein äiti-symboliin, varhaislapsuuden määrävyyteen. Satujen henkilöt ovat itseensä sidottuja, koska heidän eri persoonallisuuksilleen⁸² on ratkaisevinta ollut syntymä ja lapsuus. Sinne he tietoisesti tai tiedostamattaan nojaavat ja viimeistään kuolemassa palaavat. Äiti-kuvaa ei näissä tapauksissa pidä tulkita vain freudilaisittain. Se ulottuu yksilöllisen psyyken sfääriin yli ja muotoutuu myyttiseksi äidilliseksi alkuperustaksi, Jungin Magna Materiksi, suureksi maaäidiksi, joka koostuu pimeistä ja kirkkaista, tietoisista ja tiedostamattomista elementeistä (Mondon 1997, 151-152).⁸³ Suuren

⁸² Tutkimuksen kuluessa osoitetaan itse kuhunkin keskeiseen henkilöön sisältyvän ei ainoastaan yhtä tai kahta, vaan lukuisia eri persoonallisuuksia. Tämä näkökulma on ominainen niin esimerkiksi jungilaiselle näkemykselle kuin Nietzschen ajattelullekin.

⁸³ Miehellä arkkityyppinen *suuri äiti* esiintyy anima-kuvana (Schmitt 1999, 186-187). – Jungin mukaan infantiililla miehellä on säännönmukaisesti äidillinen *anima* (Jung 9/1, 216). *Anima* Jungin arkkityyppiteoriassa merkitsee miehen tiedostamattomassa ilmeneviä naisellisia personifikaatioita. Niiden tehtävä on luoda yhteys yksilöllisen tietoisuuden ja kollektiivisen piilotajunnan välille (Jung 1988, 408-409).

äidin etsiminen määrää esimerkiksi *Narziss und Goldmund* -teoksen Goldmundin koko kohtalon.

Aikuinen lapsessa

Demianin ensimmäisen luvun otsikko *Zwei Welten* viittaa kaksinaisuuteen, jota leimaa yhtäällä minä-kertojan lapsuusympäristön rauhallinen, ankara ja kristillisel- lisellä järjestyksellä turvaa tarjoava atmosfääri sekä toisaalla kotia ympäröivä, levottomuutta, uhkaa ja salaperäisyyttä huokuva ulkomaailma. Viimeksi mainittuun kuuluvat palvelijattaret, kisällit, juopot, rötöstelijät, viekotteleisuus, epäsosiaalisuus, väkivaltaisuus, seksuaalisuus. Kertojan mukaan nuo maailmat merkillisellä tavalla kaikessa erilaisuudessaankin olivat läheisiä toisilleen ja tulivat toimeen keskenään (III, 103-104). Hän itse toteaa olleensa "vanhempiensa lapsi" ja totta kai kuuluneensa "valoisaan ja oikeaan maailmaan". Kuitenkin hän samalla on tuntenut vetoa siihen toiseen, pahaan ja kiellettyyn, jossa paholainen saattoi kuljeskella kadulla, valepuvussa tai avoimesti (III, 105).

Lapsuus päättyy. Tietoisuus hyvän ja pahan kaksijakoisuudesta tuo mukanaan ristiriitoja, epäröintiä ja syyllisyyttä. *Demianin* minä-kertoja sanoo huomanneensa, että yhdestä sääntöjen rikkomuksesta seurasi väistämättä uusia, mutta myös että kohtalon täytyi kietoutua hänen sisimpäänsä (III, 114).

Tilanne on *Demianissa* muistelmiaan kirjoittavan Emil Sinclairin perspektiivistä ollut raju, ahdistava ja vääjäämätön. Sen vuoksi hän kerrotun kehitystiensä alkuvaiheessa on syrjäyttänyt auttajan ja esikuvan, uutta aikuisempaa maailmaa edustavan Demianin hetkeksi maailmastaan ja tavallaan viivähtänyt *Ein Stückchen Theologiassa* esitetyn "Menschwerdungin" ensiasteen viattomuudessa vielä kerran – kuin aavistaen tulevan tien ratkaisevan merkityksen, kuin voimia keräten. Irtoamisen vaikeutta heijastaa, että kertoja käyttää varhaisvuosiensa diskurssin mukaista raamatullista kuvakieltä: *Demianin* päähenkilö palaa "tuhlaajapoikana" (III, 143) lapsuudenkodin idylliin, vastakohtaiseksi muuttuneen maailmansa valoisalle puoliskolle, jonka "paratiiseihin" (III, 130 ja 143) hän "saatanastaan" (III, 139) vapautuneena tuntee vaistomaista vetoa samalla unohtaen tietoisuudestaan Demianin hänelle edustaman uuden maailman. Kuitenkin hän vaistoaa, että paluutie on tukossa.⁸⁴ Sitten hän ymmärtää, että monet ihmiset jäävät elämänsä ajaksi haaksirikkoisiksi roikkumalla menneisyydessä ja näkemällä tuskaisia unia "kadotetusta paratiisista" (III, 144).

Sinclair kuvaa tapahtuvaa aikuisena, ajallisesti monia vuosia myöhemmästä perspektiivistä. Kerrontavaiheen tilannetta reflektoidena kertojana hän voi todeta, ettei sisäisen kasvun edistyminen ole ollut vaivatonta:

Ach, das weiss ich heute: nichts auf der Welt ist dem Menschen mehr zuwider, als den Weg zu gehen, der ihn zu sich selber führt. (III, 142).

Lapsi aikuisessa

Jungin mukaan *lapsi* kykenee naiiviutensa ja viattomuutensa vuoksi luomaan aikuista täydemmin tunteen *itsestä* – ihmisen kokonaisuudesta ja individuaation päämäärästä. *Lapsen* yksilöllisyys on toteutumattomien toiveiden tai tarpeiden

⁸⁴ "Menschwerdungia" kuvatessaan Hesse toteaa, että lapsuuden viattomuuteen voidaan palata vain ani harvoin ([*Ein Stückchen Theologie*] VII, 391).

tavoittamaton ja siksi väärentämätön. Sosiaalinen rooli ei ole päässyt siihen toistaiseksi käsiksi (ks. Jung 1988, 248).⁸⁵

Jung näkee *neuroottisten* ristiriitojen ilmentävän lapsen ja sosiaalisen aikuisen välillä ihmisessä käytävää kamppailua. Koettaessaan omaksua aikuisen ihanteita lapsi sietää huonosti rajoituksia, joiden mielekkyys jää avautumatta. Ristiriitoja syntyy edelleen, kun lapsi aikuisessa pyrkii toisaalta mukautumaan, toisaalta vapautumaan.⁸⁶ Kyseinen oire esiintyy tyypillisenä monissa Hessen henkilöissä, varsinkin *Der Steppenwolf*in Harry Hallerissa, *Siddharthan* Siddharthassa, *Die Morgenlandfahrt*in H.H:ssa, *Kurgastin* Hessessä tai *Klein und Wagnerin* Kleinissa.

Jung toteaa, että mikäli taistelu olisi kaikilta vaiheiltaan tietoinen, siitä ei ilmeisesti syntyisi neuroottisia oireita. Niitä ilmenee vain, kun olemuksen toista puolta ja sen kysymysten vakavuutta ei osata oivaltaa. Freudin mukaan oireet ovat syrjäytettyjen toiveiden toteutumia. Tiedostuessaan toiveet joutuisivat sovitattomisiin konflikteihin siveellisten vakaumusten kanssa (Jung 7, 26-27).

Neuroosi intelligenssin ilmiönä Siddharthassa

Siddharthassa liike-elämää ja kaupungin huvituksia harjoittavia ihmisiä kutsutaan termillä "Kindermenschen" (ks. III, 663-672). He ovat "lapsia", vaikka he ovat aikuisia, nykyaikaisen kulutusyhteiskunnan myyjiin ja ostajiin rinnastuvien persoonien kaltaisia, aineelliseen menestykseen perustuvien konventioiden armoilla. Kauppias-Kamaswami, jonka palvelukseen Siddhartha asettuu, osoittaa sen alituisella liiketoimia koskevalla huolehtimisellaan (III, 668). Toisekseen "Kindermenschen"-positio viittaa kuitenkin samaan kuin *Demianin* kertoja muistuttaessaan kuvaavansa lapsen kokemuksia (III, 101).

"Kindermenschen"-asema näyttää olevan paradoksi. Jos näennäisesti onkin erkaannuttu omasta *itsestä*, ollaan sitä myös sikäli lähellä⁸⁷, että tietoisuus yhä on lapsenomaisen välittömässä suhteessa elämän piilotajuisiin yllykkeisiin. Se ei ainakaan liian ratkaisevasti ole takertunut tietoisene sanelemaan yksipuolisuuteen: 'järkevään' 'kannattavaan', 'oppineeseen', 'dogmaattiseen'. *Siddharthan* "Kindermenschen"-tasolla elävät ihmiset jos ovatkin tunteissaan laskelmoivia, ovat myös 'aikuista' vaistomaisemmin aistejaan seuraavia, valppaammin tiedostamattoman ehdoilla eläviä ihmisiä. Vastaavasta tilanteesta on lähestyttävissä uskontojen juurtuminen aidoimmillaan ns. tavallisen kansan pariin: salaisuus, ylipersonallisuus ei näiden ihmisten keskuudessa ole muuttunut tietoiseksi laskelmaksi, vaan säilyttänyt lapsuuden kokemusalltiuden. *Ein Stückchen Theologiessa* Hesse kärjistää seuraavaan tapaan:

Die Mehrzahl wird ja nie ein Mensch, sie bleibt im Urzustand, im kindlichen Dies-

⁸⁵ Vrt. Jeesusken sanat: "Antakaa lasten olla, alkää estäkö heitä tulemasta minun luokseni. Heidän kaltaisensa on taivasten valtakunta." (Matt.19:14).

⁸⁶ Jung kuvaa neuroosia tilana, jossa ihminen ei ole sovussa itsensä kanssa. Tilanne syntyy, kun hänen viettitarpeensa ja kulttuurinsa vaatimukset ovat ristiriitaisia. Neuroosissa toisiinsa törmäviä elementtejä ovat yksilön infantiili haluttomuus ja sopeutumishalukkuus, samoin hänen yhtäältä kollektiiviset ja toisaalta yksilölliset velvoitteensa. "Die Neurose ist ein Stopzeichen vor einem falschen Weg und ein Mahnruf zum persönlichen Heilungsprozess." (Jung 1988, 313).

⁸⁷ 'Lapsi' on mytologioissa ja Jungilla eräs itseyden keskeisistä symboleista, kuten käsillä olevassa tutkimuksessa myös tullaan osoittamaan.

seits der Konflikte und der Entwicklungen; die Mehrzahl lernt niemals vielleicht auch nur die "zweite Stufe" kennen, sondern bleibt in der verantwortungslosen Tierwelt ihrer Triebe und Säuglingsträume stehen und die Sage von einem Zustand jenseits ihrer Dämmerung, von einem Gut und Böse, von einer Verzweiflung an Gut und Böse, von einem Auftauchen aus der Not in Lichter der Gnade klingt ihnen lächerlich. (VII, 393-394).

Tietoisuuden ylivoimaisuus ja samalla yksipuolisuus ihmiselle ominaisen ahdistuksen lähteenä lopulta on paitsi Siddharthan äärimmilleen viedyllä askeesilla itseään etsivän samana-vaiheen myös *Das Glasperlenspielin* pelaajien tragedia. Viimeksi mainituille on avattu kaksi periaatteessa luontaista väylää tiedostamattomaan: musiikki ja meditaatio. Niitä harjoitetaan kuitenkin tietoisien säännösten alaisuudessa ja ne palvelevat *Das Glasperlenspielissä* ennen kaikkea intelligenssin tarpeita. Tästä seuraa, että jäljitellään, opiskellaan, mutta ei luoda, eikä leikitä. Siddharthan asenne hänen siirtyessään kauppiaksi kaupunkiin on sikäli myönteinen, että hän samana-asketismin jälkeen löytää lapsen leikkivän mielen uudelleen:

Kamaswami betrieb seine Geschäfte mit Sorglichkeit und oft mit Leidenschaft, Siddhartha aber betrachtete dies alles wie ein Spiel, dessen Regeln genau zu lernen er bemüht war, dessen Inhalt aber sein Herz nicht berührte. (III, 666).

Itensä etsijänä, individuaation kulkijana Siddhartha ei kuitenkaan kaupunkielämänsäkään aikana kykene välttymään neuroosilta. Maailma vangitsee hänet, huvitukset, himo, velttous ja jopa hänen aina ennen eniten halveksimansa ahneus vievät mukanaan ja omistaminen käy hänelle taakaksi ja vankilaksi (III, 675).

Neuroosi kutsuna erillisyydestä yhteyteen *Der Steppenwolfissa*

Harry Haller *Der Steppenwolfissa* on minän hajoamisen dramaattisesti kokeva, surkeista sopeutumisvaijoista sekä suhteessa itseensä että ympäristöön kärsivä neurootikko. On jännittävää, että Hermann Hessen varhaisemmalle tuotannolle ominaiset romanttiset tekijät siitä huolimatta säilyvät myös *Der Steppenwolfiin*, tuon kritisoimaansa moderniin Eurooppaan sijoittuvan ja samalla 'maagisen' ajattomasti unenomaisen teoksen keskeisinä piirteinä. On Hessen kirjailijanlaadulle yleensäkin kuvaavaa, että vaikka ajan kulttuuridiskurssi on vahvasti vaikuttamassa teosten henkilöiden pyrkimykseen, arkaainen ja transsendenttinen symboliikka on korostunut. Ajattomuudessaan sen voi nähdä edustavan myös modernin maailman aikuismaisten vaatimusten paineissa kamppailevaa lapsen sielua.

Der Steppenwolfiin Harry Haller on sivullinen intellektuelli. Tietoisesti hän myöntää psyykkisesti epätasapainoisen, kärsivän ja sairaalloisen luonteensa ("Seelenkrankheit", ks. IV, 259). Hänen neuroottisuuteensa kuuluu, että hän kokee sosiaalis-henkisen eristäytyneisyyden sekä nautintona että kärsimykseenä.⁸⁸ Niin kuin Nietzsche kuvaa *Jenseits von Gut und Böse*ssä syvästi kärsivän

⁸⁸

Der Steppenwolfiin kiinteästi liittyvä runokokoelma *Krisis* (1928) luo tiivistetyn kuvan Harry Hallerin neuroottiseen lähtöasetelmaan. Sopeutumattoman runoilijan nuolet sinkoutuvat tarpeena ja kaipuuna alas ja ylös, luontoon, henkeen, mutta myös ainakin potentiaalisesti rauhoittavan porvarillisen kompromissin alueelle niiden väliin. Runoilijan neuroosi nousee aivan kuin sopeutumattomasta sopeutuvuudesta. Hän elää porvarillises-

ihmisen vaalivan eristäytyneisyyttään, suojelevan sitä tunkeilulta ja sääliiltä ("Das tiefe Leiden macht vornehm; es trennt", Nietzsche 1968, 235), on tämä leimaa-antavaa myös Hallerin estyneelle, itsemurha-ajatuksella herkkutelevalle ja kuolemaa suunnattomasti pelkäävälle (ks. IV, 272) elämänsenteelle. Tietoinen ja tiedostamaton ovat toinen toista tukahduttavassa ristiriidassa, mikä ilmenee paitsi ironiana, ärtymyksenä, masokistisena minäkeskeisyytenä ja itseinhona myös fyysisinä oireina. Häntä vaivaavat sekä kihti että armottomat pää- ja silmäsäryt (IV, 208).

Haller kuvittelee itsensä jyrkästi kahdeksi eri persoonaksi, intellektuelliksi ja "susi-ihmiseksi". Edellinen on ihastunut korkeakulttuuriin, traditioihin, ja itseironisin piirtein myös "suden" vihaamaan porvarilliseen järjestykseen. Jälkimmäinen taas elää viettien maailmassa, raa'an, amoraalisen luonnon maisemassa. Vain joskus – varsinkin kuullessaan rakastamaansa musiikkia, jossa Mozartilla on erityisasema – Harry nopeiksi, ihmeenomaisen onneikkaiksi tuokioiksi kykenee unohtamaan sisällään taistelevien voimien sovittamattomuuden (IV, 212). Tässä tilanteessa tuo psyykkisesti ja fyysisesti itsensä sivulliseksi ja epätoivoiseksi kokeva ihminen saa kosketuksen psyykkensä potentiaaliin ja polaariseen laajuuteen ja yhteyksien mahdollisuuteen:

Es war bei einem Konzert gewesen, eine herrliche alte Musik wurde gespielt, da war zwischen zwei Takten eines von Holzbläsern gespielten Piano mir plötzlich wieder die Tür zum Jenseits aufgegangen, ich hatte Himmel durchflogen und Gott an der Arbeit gesehen, hatte selige Schmerzen gelitten und mich gegen nichts mehr in der Welt gewehrt, mich vor nichts mehr in der Welt gefürchtet, hatte alles bejaht, hatte an alles mein Herz hingegeben. (IV, 212).

Eri toten ennen individuaation tuottamia muodonmuutoksia Haller kärsii torjuttujen viettien ja niiden aiheuttaman trauman tuottamasta neuroosista. Tällaisena hän olisi sopiva potilas myös Freudille. Jos Harry onkin itseironisiin mittoihin saakka tiedostava, on hän samalla elämänsä suhteen pidättyväinen ja alitajuisia yllykkeitään fyysiseen olemukseensa vaivoiksi ja kivuiksi patoava sivullinen (ks. IV, 208).

Niin kuin Siddharthalla myös Hallerilla viettitarpeet ja kulttuurin vaatimukset, ihmisen lapsenomainen vastahakoisuus ja siitä huolimatta ilmenevä sopeutumishalukkuus ovat keskenään vastakohtaisia (ks. Jung 1988, 413). Häiriö ilmenee persoonallisessa psyykessä, mutta Jungin mukaan sen syyt olisi etsittävä myös ihmisen sosiaalisessa ilmapiirissään sietämättömänä kokemasta muutoksesta (ks. Jacobi 1940, 117-118). Tältä perustalta selittyy modernisoituvassa ja markkinoituvassa kaupungissa elävän Harry Hallerin kaksijakoinen ja toimintaan kykenemätön psyyke; hänen viehtymyksensä yhtäältä vanhaan korkeakulttuuriin ja toisaalta viettitarpeisiin. Ristiriitaisesti hän kaipaa

sa todellisuudessa täysin tyytymättömänä sen ehtoihin. Oletan, että juuri siksi hänen riskipaineinen suuntautuneisuutensa, kaipuunsa ja pyrkimyksensä – luontoon, henkeen – on niin ehdotonta. Antautuminen luonnolle samastuu haluun palata lapsuuteen tai kuolla ja antautumisessa henkeen kajastelee uuden lapsuuden ja kuolemattomuuden aavistus. Runossa *An den indischen Dichter Bhartrihari* länsimainen runoilija yhdistää nämä teemat intialaiseen aiheeseen: "Scheinheilig wandl ich durch die Welt des Scheins,/ Mir selbst wie euch verhasst, ein Greuel jedem Kinde,/ Und weiss doch: alles Tun, eures wie meins,/ Wiegt weniger vor Gott als Staub im Winde./ Und weiss: auf diesen ruhmlos sündigen Pfad/ Weht Gottes Atem mich, ich muss es dulden,/ Muss weiter treiben, tiefer mich verschulden/ Im Rausch der Lust, im Bann der bösen Tat." (V, 701).

sosiaaliseen ilmapiiriin ja on kykenemätön ihmissuhteisiin. Hänelle nykypäivän porvarillisuus on sietämätöntä ja hän kaihoaa sitä silti.

Mutta Hallerin kehitys tulee todistamaan, että neuroosi on yksilön myönteisen kehityksen kannalta välttämätön. Jungin mukaan neuroottiset oireyhtymät ovat lopultakin myös taidokkaita järjestelyjä, jotka uskomattoman itsepin-taisesti ja verrattoman kavalasti, mutta vääjäämättä palvelevat tarkoituksiaan tiettyihin tavoitteisiin tähdäten (Jung 7, 43).

Goldmundin siveellisyys ja Narzissin siveettömyys

Der Steppenwolf osaltaan osoittaa, että neuroosit ovat ihmisten vieraantumista itsestään. Analyyttinen psykologia seuraa Freudin käsitystä, jonka mukaan vieraantuminen johtuu useimmilla ihmisillä siitä, että he pitäytyvät tietoisesti siveellisiin ihanteisiinsa, mutta piilotajuisesti tavoittelevat ajan sivistysvirtaus-ten kannalta epäsideellisiä ihanteita, joita eivät tietoisesti halua hyväksyä. Pelätessään ja torjuessaan epäsideellisyttään nämä ihmiset haluaisivat olla yhä sideellisempiä (Jung 7, 21-22).

Ristiriita voi muodostua myös toisin päin. Siveetön Goldmund tarjoaa tästä esimerkin Hessen kertomuksessa *Narziss und Goldmund*: Narziss on aikuismainen, oppinut luostarimunkki. Goldmund on taiteilija, lapsekas kulkuri ja elostelija. Kun Jungin mukaan on ihmisiä, jotka ovat näennäisesti omillaan ja luontonsa kanssa sopusoinnussa ollessaan estoitta epäsideellisiä (ks. Jung 7, 21-22), ei Goldmund ole kaukana heistä. Mutta onko sopusointu todellista, kun Goldmund ei löydä etsimäänsä elämän merkitystä? Jungin mukaan näin ei olisi. Pikemmin hän vastaisi, että tuollainen epäsideellisyys ihmisissä on tekeytymistä! Goldmundilla on sisimmässään sideellinen puolensa. Se on vain enemmän ja vähemmän vaipunut piilotajuntaan! (ks. eb. 22).

Jung korostaa, että äärimmäisyydet herättävät aina epäilyksiä vastakohti-en olemassaolosta ja vaikutuksesta (eb.). Goldmundiakin jyrkemmin tällaista äärimmäisyyttä edustaa sideellisyteensä takertunut Narziss. Tässä merkityk-sessä jälkimmäisen sideellisyys on hänen polaarisen psyykensä vastaista, oike-astaan 'sideettömyyttä'. Näennäisessä sideettömyydessään Goldmund taas toteuttaa selvästi dynaamisemmin kohtaloaan ja on siis kohtalonsa suhteen 'sideellisempi'.

4.5 Luova matka

Tiedostamattoman kohtaaminen

Hermann Hessen *Demian*-teoksen päähenkilölle Emil Sinclairille voi ainoastaan sekä yksilöllisen että sen 'takana' olevan kollektiivisen piilotajunnan rohkea ja kaunistelematon kohtaaminen osoittaa tien tietoiseen uudistumiseen ja samalla

⁸⁹

Toisin kuin Freud, Jung korostaa, etteivät neuroosien oireet ole ainoastaan aikaisemmin vaikuttaneiden syiden seurauksia. Ne eivät ole esimerkiksi lapsuuden sukupuoli-suuden tai lapsellisen vallanhalun aiheuttamia, vaan myös yrityksiä päästä uuteen kokonaiskäsi-tykseen elämästä (Jung 7, 50).

individuaatioon. Tämän kauden merkittäviin esseisiin kuuluvassa *Gedanken zu Dostojewskijs "Idiotissa"* (1919)⁹⁰ Hesse haastaa tiedostamattoman kohtaamiseen *Demianin* henkilöille ominaisen "maagisen ajattelun" välityksellä:

Die Zukunft ist ungewiss, der Weg aber, der hier gezeigt wird, ist eindeutig. Es bedeutet: seelische Neueinstellung. Er führt über Myschkin, er fordert das "magische" Denken, das Annehmen des Chaos. Rückkehr ins Ungeordnete, Rückweg ins Unbewusste, ins Gestaltlose, ins Tier, noch weit hinter das Tier zurück, Rückkehr zu allen Anfängen. Nicht, um dort zu bleiben, nicht um Tier, nicht um Urschlamm zu werden, sondern um uns neu zu orientieren, um an den Wurzeln unseres Seins vergessene Triebe und Entwicklungsmöglichkeiten aufzufinden, um aufs neue Schöpfung, Wertung, Teilung der Welt vornehmen zu können. (VII, 185-186).

Emil Sinclairin on kohdattava ja kestettävä sekä itsessään että kollektiivissa polaariset vasta-alueet, joihin kuuluu myös 'paha'. Hessen Dostojevski-esseiden (myös *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas*, 1919)⁹¹ tukemalla tavalta *Demian* luo kuvaa eurooppalaisen kulttuurin ja moraalin tietoisella tasolla tukahduttamista, mutta kollektiivisena piilotajuntana oikeuksiaan vaativista perusvieteistä. Kun ne olemassa olevan normiston tasolta näyttävät amoraalisilta, ovat ne tiedostamattoman kannalta oleellisia. Tämä moraaliteetti sisältyy saksalaiseen idealismiin jo paljon ennen Nietzscheä: onhan se merkitsevä perusaksiooma ennen muuta Kantin "eettisestä imperatiivista" (esim. Aspelin 1977, 406) lähtien. Hesse siis löytää näkemykselle erityisen havainnoitsijan Dostojevskin henkilöistä ja 1900-luvun Euroopalle rinnasteiselta 1800-luvun Venäjältä.

Harry Haller ymmärtää, että hänen kohtalokas vankilansa on tietoisuus, viettien vastainen tajunnan tragedia (ks. IV, 294). Herminen hahmossa projisoituva tiedostamaton ("maaginen voima", "salaiset lähteet", ks. IV, 294) haluaa "pelastaa" hänet, ei juuri vähempää kuin tietoisuuden kynsistä.

Ich (HH) sah diesen Kerl, dieses Vieh von Steppenwolf vor mir wie eine Fliege im Netz, und sah zu, wie sein Schicksal der Entscheidung zutrieb, wie er verstrickt und wehrlos im Netze hing, wie die Spinne zum Zubeissen bereit war, wie eine rettende Hand ebenso nahe schien. Ich hätte über die Zusammenhänge und Ursachen meines Leidens, meiner Seelenkrankheit, meiner Verhextheit und Neurose die klügsten und einsichtsvollsten Sachen sagen können, die Mechanik war mir durchsichtig. Aber nicht Wissen und Verstehen war es, was not tat, wonach ich mich sich verzweifelt sehnte, sondern *Erleben*, Entscheidung, Stoss und Sprung. (IV, 294, kurs. TK).

Eri teitä yhteen

Der Steppenwolfin Schwarze Adler -nimisessä kapakassa kohtaavat sisäisessä ja ulkoisessa elämässään täysin eri suunnista tulevat Harry ja Hermine. *Demianissa* puolestaan Sinclair liittyy Frau Evan ja Demianin talossa⁹² kokoontuvaan piiriin, ihmisten väliseen "liittoon", sen "merkittyihin", "sisärenkaaseen". Viimeksi mainittuun minä-kertoja ottaa me-näkökulman; yksilöllinen tie yhdistyy

⁹⁰ Julkaistu teoksessa *Blick ins Chaos* (1921).

⁹¹ Julkaistu teoksessa *Blick ins Chaos* (1921).

⁹² Talo sijaitsee H:n kaupungissa (III, 225,229,248), mikä välittömästi assosioituu kirjailijaan (H). Voisimme todeta tapahtumien toteutuvan kirjailijassa. Seuraamatta biografista tienviittaa pitemmälle, huomautan tulevaa analyysiä ennakoiden, että *talo* ja *kaupunki* ovat psyyken kokonaisuutta ilmentäviä symboleja (esim. Jung 9/2, 241).

yhteiseen.

Piirin katsomustapoja kuvatessaan kertoja osoittaa *Demianin* ajatussisältöjen lähteisiin: ryhmään kuuluu *yhteisen* asian yhdistämiä *erilaisia* ihmisiä. Heissä on vanhojen kielten, symbolien ja riittien tutkijoita. Heissä on menneisyyden jumalien tuntijoita, jotka samalla luovat uusia toivekuvia. Heissä on tiedostamattoman sielunelämän, unien ja ihanteiden tarkkailijoita, joiden mukaan ihmiskunnan kehitys perustuu näiden seikkojen vaikka vain hapuillinkin aavistamiselle.⁹³ Heidän joukossaan on astrologeja, kabbalisteja, kreivi Tolstoin kannattaja⁹⁴, uusien lahkojen jäseniä, intialaisten järjestelmien harjoittajia, kasvissyöjiä. Se mikä kyseisille henkisyyttä edustaville ihmisille on yhteistä, on lopultakin heidän liittymisensä paitsi "piiriin", myös siihen maailmaan, jossa he elävät ja jonka välityksellä heidän siksi on toteutettava henkisyytään. Näiden aikalaiskriitikoiden, Euroopan militarisoitumista ja hengen taantumista arvostelevien (III, 237-238) ihmisten asenne ja toiminta representoi Hessen tuotannossa keskeisenä kulkevaa ajatusta sisäisen ja ulkoisen toisiinsa kietoutumisesta. Samoihin aikoihin syntyneessä Hessen kertomuksessa *Innen und Aussen* (1920)⁹⁵ tämä ilmaistaan tiedettä ja logiikkaa yksipuolisesti palvovalle Friedrichille, kun jumalankuva (Götze) yllättäen alkaa konkreettisen todellisesti puhutella häntä hänen omassa sisimmässään. Maagiseen kokemiseen perehtynyt ystävä tulkitsee Friedrichin tilanteen:

"Siehe, das ist Magie: Aussen und Innen vertauschen, nicht aus Zwang, nicht leidend, wie du es getan hast, sondern frei, wollend. Rufe Vergangenheit, rufe Zukunft herbei: beide sind in dir! Du bist bis heute der Sklave deines Innern gewesen. Lerne sein Herr sein. Dies ist Magie." (4, 386).

Demianissa piirin "sisärenkaan" mielestä jokainen oppi ja uskontunnustus on hyödytön. Velvollisuus ja kohtalo, *luonto* ja *tahto* on yksinomaan itse kunkin tuleminen "kokonaan omaksi itsekseen"⁹⁶. Mutta vaikka kerronta keskittyy sisäisiin prosesseihin, yksilön tuntema yhteisyys, maailmassa vaikuttamisen periaate on Hessen teoksissa kauttaaltaan merkitsevä. Näemme, että sotaan valmistautuvan Euroopan ilmapiiri on kiinteässä kosketuksessa siihen kehitykseen, mikä Emil Sinclairissa toteutuu. Edelleen tulemme havaitsemaan, että *Der Steppenwolf* muistuttaa saksalaisen romantiikan fantasiaa myös sellaisena kuin se esimerkiksi Hoffmannilla nousee esiin suoraan rationaalisesta, loogisesti selittyvästä todellisuudesta ja 'ihmeistää' jokapäiväisyyttä (ks. Ziolkowski 1965, 205). Puolestaan *Siddharthassa* "täyttymykseksi" (die Vollendung, III, 720) kutsuttu ratkaisu on suoraan yhteydessä jokapäiväiseen elämään; maalliseen

⁹³ Juuri nämä edellä mainitut ovat kertojalle piirin jäsenistä läheisempiä (III, 237), mikä korostaa *Demianin* mytologista ja psykologista luonnetta.

⁹⁴ Kertoja uppoutuu sisäiseen maailmaan ulkoisten yksityiskohtien kustannuksella. Tätä osoittavat "tolstoilaisia" koskevat maininnat. Todettuaan, että piirissä oli "... ein Anhänger des Grafen Tolstoi" (III, 237) kertoja hieman myöhemmin piiriä kuvatessaan mainitsee: "... hier gab es... Tolstojünger..." (III, 238). Kontekstista on vain tahtoen pääteltävissä, että tuo yksi Tolstoin kannattaja kuuluisi piirin "sisärenkaaseen" ("Wir im engern Kreise...", III, 238) ja että muut tolstoilaiset olisivat niitä, jotka kuuluivat piiriin vähemmän kiinteästi "... gehörten zu unsrem Kreise, näher oder ferner" (III, 237).

⁹⁵ Julkaistu ensin *Bund*-lehden liitessä Bernissä 1920. Vuonna 1935 kertomus liitettiin Hessen kokoelmaan *Fabulierbuch*.

⁹⁶ "... dass jeder von uns so ganz er selbst werde, so ganz dem in ihm wirksamen Keim der Natur gerecht werde und zu Willen lebe, dass die ungewisse Zukunft uns zu allem und jedem bereit finde, was sie bringen möchte." (III, 238).

työntekoon, jota päähenkilö ja hänen symbolinen ohjaajansa Vasudeva harjoittavat lautureina joella.

Das Glasperlenspielin Josef Knechtin ratkaisu siirtymisestä tieteiden ja estetiikan suljetusta Kastalian yhdyskunnasta maalliselle ja luovalle alueelle, opettajaksi ja kirjailijaksi, kuvastaa individuaation arkiseen, tavalliseen elämään liittyvää funktiota. Tähän nähden on myös luontevaa, että energiansa ulkomaailmaan suuntaava Goldmund on Narziss und Goldmund -polariteetin toimivampi ja individuaatiossa kehittyvämpi osapuoli teoksessa *Narziss und Goldmund*. Minä-kertoja H.H:n taas johtaa kertomuksessa *Die Morgenlandfahrt* "Idänmatkan" symbolin todellistamiseen suora kosketus jokapäiväiseen todellisuuteen: arkinen tapaaminen sotakirjeenvaihtaja Lukasin kanssa.

Maaginen idealismi

Teos *Kurgast* pohtii minä-kertoja Hermann Hessen mahdollisuuksia taiteilijana. Kysymys ei Hessen varhaistuotannon tapaan ole taiteilijan sopeutumisesta porvarilliseen yhteisöön, vaan mahdollisuuksista elämän monijakoisuuden ja sen takana olevan ykseyden ilmentämiseen. Moninaisuuden sisäistä kehitystä motivoiva kokeminen on Hessen *Märchenistä* ja *Demianista* käynnistyneen elämän- ja luomisajan keskeinen ihmiselle ja kirjailijalle⁹⁷ asetettu haaste. Psykoanalyysia ja idän viisautta hyödyntävälle pyrkimykselle antaa taustaa Hessen romanttinen kirjailijanlaatu ja häntä romantiikassa kiehtovan maagisen idealismin sananmukaisesti Novalikseen viittaava ajatus.

Iris-sadun fantasia-aines tuo mieleen Hessen tyyllisesti tunteellisen, romantiikan korostetusti leimaaman varhaisemman luomiskauden. Selkeämmin se silti ennakoii ja todentaa hänen kehityskertomustensa myöhempiä ja vakavammin romanttisia sekä monessa muussa suhteessa uudistuneita ongelmanasetteluja. *Iriksen* keskeinen symboli on miekkalilja, kukka, sininen kukka, Novaliksen *Heinrich von Otfredingenin* tunnettu poeettinen kuva. Yhtäläisyydet Novaliksen teokseen ovat ilmeiset. Jo Heinrichille romanttinen kaipuu sinisen kukan puoleen on herännyt unessa. Myös hän tekee matkaa kukan teriöön, salattuihin maailmoihin (Novalis I, 197) ja lopulta rakkauden nimissä alkuäidilliseen kotiin, "... immer nach Hause" (eb.). Puolestaan astuessaan sinisen kukan teriöön *Iriksen* päähenkilö Anselm on matkalla "avatun portin" läpi, vertauksen taakse; ensin lapsuuden unessa, ja kertomuksen lopussa aikuisena unen tällä puolen:

Und auch sein Traum war wieder da, den er als kleiner Knabe geträumt, dass er in den Kelch hinabschritt, und hinter ihm schritt und glitt die ganze Welt der Bilder mit und versank im Geheimnis, das hinter allen Bildern liegt. Leise fing Anselm an zu singen, und sein Pfad sank leise abwärts in die Heimat. (III, 383).

Vertauksen takana on toinen, syvä ja todellinen maailma, sillä *Iriksen* kertojan mukaan jokainen ilmiö on vertaus, ja jokainen vertaus on avoin portti, jonka kautta valmistautunut sielu voi astua maailman sisimpään. Siellä minän ja

⁹⁷ Kuten todettu, *Kurgastissa* tekijä ja henkilö yhdistyvät: Teoksen minä-kertoja on nimeltään Hermann Hesse. Näin on myös *Die Nitrberger Reisesa* (1927). Dokumentaariisiin luentomatkan kokemuksiin perustuvana ja temaattisesti huumorin sovittavaa merkitystä korostavana selontekona (esim. IV, 166) se on *Kurgastin* rinnakkaisteos.

sinän rajat katoavat, päivä ja yö tulevat yhdeksi. Kertoja sanoo jokaisen elämässään kohtaavan näitä portteja. Jokaiselle välähtää joskus mieleen ajatus, että kaikki näkyväinen on vertausta ja että vertauksen takana ovat henki ja ikuinen elämä. Kuitenkin vain harvat astuvat portista. Harvat *sisäistävät* tuota aavistettua todellisuutta, harvat vaihtavat siihen kauniin näennäiselämänsä (III, 367).

Todellista on siis ihmisen sisäinen maailma. Se on myös se romanttinen ulottuvuus, jota kirjallisuushistorioitsijat usein hylätessään saksalaisen romantiikan "romanttisena" eivät Hessen mielestä tahtoneet käsittää (ks. [Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 230-231). Jenan romantiikan, Novaliksen piirin, ohjelmallisen sisällön mukaan romanttinen ajattelu on subjektivismia, mutta ei mielivaltaista. Se noudattaa määrättyä metodia (ks. Oittinen 1984, 24): ylipersonallisen (transsendenttisen) minän on noustava persoonallisen (empiirisen) minän yläpuolelle ja saatava jälkimmäinen hallintaansa.

Kysymys on analyttiseen psykologiaan yhdyttyä psyyken tiedostamattomien sisältöjen todentamispotentiaalista sikäli kuin transsendentti ei "ahmaise" tietoisuutta, vaan on polariteetti, joka sisältää myös empiirisen.

Onkin huomattava, että Fichten "tuottavaan mielikuvituskykyyn" (oppi minästä joka asettaa ei-minän)⁹⁸ käsityksiään perustaneet Jenan romantikot eivät hekään sallineet tiedostamattoman 'nielaista' tietoisuutta, vaan pitivät eietietoista sellaisena erityisenä periaatteena, mistä myös tajuinen on johdettavissa (Oittinen 1984, 13). Jumaluudessa Novalis näki minää ja ei-minää keskenään välittävän tekijän. Runoudesta tulee väline, jolla Absoluutti tavoitetaan, ihmisen moraalisen uudistumisen ja samalla maailman muuttamisen keino (eb. 21-22). Novaliksen mielestä maailma on "romantisoitava":

Die Welt muss romantisirt werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Romantisiren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzirung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualit[ative] Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisirt – es bekommt einen geläufigen Ausdruck, romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselerhöhung und Erniedrigung. (Novalis II, 545).

"Romantisiren" merkitsee alemman ja korkeamman minän identifioimista ja antaa määrätyn, uuden sisällön koko romantiikan käsitteelle. Novalis löysi tukea ajatukselleen yhtä hyvin alkemiasta kuin vanhoista myyteistä. Toukokuussa 1798 hän ensi kerran luonnosteli ajatustaan Fichten subjektiivista idealismia omaan suuntaan jatkavasta "maagisesta idealismista", jonka välityksellä hän pyrki luomaan ihmisen ja universumin suhteita ja yhteyttä koskeville ajatuksilleen suuren järjestelmänsä (Schulz 1983, 97-98).

Wir werden die Welt verstehn, wenn wir uns selbst verstehn, weil wir und sie integrante *Hälften* sind. Gotteskinder, göttliche Keims sind wir. Einst werden wir seyn, was unser Vater ist. (Novalis III, 548).

⁹⁸

Fichte näki, että ihminen ajatuksensa voimalla kykenisi kohoamaan oman itsensä yläpuolelle, tarkastelemaan sielunsa liikkeitä ja ohjaamaan niitä tahtonsa mukaan – esimerkiksi parantamaan sairauksiaan tai vaikka surmaamaan itsensä (ks. Walzel 1927, 29-30).

Lähteet, joista Novaliksen maaginen idealismi ja Jungin analyttinen psykologia ammentavat, nousevat molemmat polariteetin ajatuksesta. Novalis katsoi, että oli opittava *syntetisoivan* tarkastelutavan taito. Tuon taidon olivat Novaliksen mukaan muinaiset mystikot, runoilijat, pyhät, hullut⁹⁹ ja profeetat osanneet.¹⁰⁰ Se oli *magia*, joka merkitsee konkreettisempaa kuin assosiativista suhdetta luonnon ja hengen, tiedostamattoman ja tietoisien, välillä ja jota Novalis määrittelee: "... Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen" (Novalis II, 546). Novaliksen mukaan "Herausgehn" ja "Hineingehn" ovat käsitteinä hyvin suhteellisia. Se mitä kutsumme sisäänpäin suuntautuneisuudeksi on oikestaan ulospäin kääntymistä, se on alkuperäisen hahmon uudelleen omaksumista. Novalis kirjoittaa:

Wir haben 2 Systeme von Sinnen, die so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwebt sind. Ein System heisst der Körper, Eins, die Seele. Jenes steht in der Abhängigkeit von äussern Reizen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äussere Welt nennen. Dieses steht ursprünglich in der Abhängigkeit eines Inbegriffs innerer Reize, den wir den Geist nennen, oder die Geisterwelt. Gewöhnlich steht dieses letztere System in einen Associationsnexus mit dem andern System – und wird von diesem afficirt. Dennoch sind häufige Spuren eines umgekehrten Verhältnisses anzutreffen, und man bemerckt bald, dass beyde Systeme eigentlich in einem Vollkommenen Wechselverhältnisse stehn sollten, in welches jedes von seiner Welt afficirt, einen Einklang, keinen Einton bildeten. Kurz beyde Welten, so wie beyde Systeme sollen eine freye Harmonie, keine Disharmonie oder Monotonie bilden. Der Übergang von Monotonie zur Harmonie wird freylich durch Disharmonie gehn – und nur am Ende wird eine Harmonie entstehn. In der Periode der Magie dient der Körper der Seele, oder der Geisterwelt. / *Wahnsinn – Schwärmerey.* / Gemeinschaftlicher Wahnsinn hört auf Wahnsinn zu seyn und wird Magie. Wahnsinn nach Regeln und mit vollem Bewusstseyn. (Novalis II, 546-547).

Ottakaamme esille Hessen *Narziss und Goldmund*. Aiheen valinta keskiajalta sekä rakkauden, taiteen ja katoavuuden teemat viittaavat Hessen kirjailijanlaadun romanttisiin aspekteihin. Novaliksen vaikutus on läsnä Goldmundin taiteen 'maagisissa' tavoitteissa yhdistää vastakohtat ja voittaa kuolema. Rinnasteisesti tähän ja rinnasteisesti rakkauden teeman käsittelyyn Novaliksen *Heinrich von Ofterdingenissä* rakkauden yksittäiset maalliset manifestaatiot ovat lähinnä vain vaihtuvia – rajattoman äidin, äidin *alkukuvan*, kaikkeuteen, "...

⁹⁹ Hesse kirjoitti esseensä Dostojevskin *Idiootista* suhteellisen pian *Demianin* jälkeen. Myshkinissä häntä kiinnostaa se tiedostamattoman poikkeuksellinen dynamiikka, mikä ajaa Myshkinin irrationaaliin tilanteisiin. Mutta ei tässä kaikki: visionäärisissä kokemuksissaan Myshkin näyttää myös "maagisesti" tiedostavan tuon piilotajuisen voiman sanoman. Hesse kirjoittaa: "Myschkin unterscheidet sich von den andern dadurch, dass er als "Idiot" und Epileptiker, der aber zugleich ein recht kluger Mensch ist, viel nähere und unmittelbare Beziehungen zum Unbewussten hat als jene. Das höchste Erlebnis ist ihm jene halbe Sekunde höchster Feinfühligkeit und Einsicht, die er einige Male erlebt hat, jene magische Fähigkeit, für einen Moment, für den Blitz eines Momentes alles sein, alles mitfühlen, alles mitleiden, alles verstehen und bejahen zu können, was in der Welt ist. Dort liegt der Kern seines Wesens. Er hat Magie, er hat mystische Weisheit nicht gelesen und anerkannt, nicht studiert und bewundert, sondern (wenn auch nur in ganz seltenen Augenblicken) tatsächlich erlebt. Er hat nicht nur seltene und bedeutende Gedanken und Einfälle gehabt, sondern ist, einmal oder einigemal, auf der magischen Grenze gestanden, wo alles bejaht wird, wo nicht nur der entlegenste Gedanke wahr ist, sondern auch das Gegenteil jedes solchen Gedankens. ([Gedanken zu Dostojwskijs "Idiot"] VII, 182-183).

¹⁰⁰ Analyttinen psykologia osoittaa vastaavasti, että aina kun tiedostamattoman sisällöt aktivoituvat tietoisuudessa, on seurauksena jonkin asteista epätasapainoisuutta, viime kädessä suoranaista 'hulluutta'.

immer nach Hause" (Novalis I, 325, myös Schulz 1983, 142) johtavan äiti-ihanteen ja rakkauden – rajallisia varjokuvia, muuttuvia muuttumattomuudessa, ikuisessa, jota Goldmund sekä ihmisenä että kuvantekijänä yrittää konkretisoida. Goldmundin tarina on 'maagisen' taiteilijan tarina ja sellaisena liki Hesse kuvaa Novaliksen ajattelusta, romantikoista, mutta myös Goethestä:

Tausendmal hat er (Goethe) sich in die Spielereien des Geistes verloren, in die Schleier der Maja verliebt, tausendmal ist er zur Urmutter zurückgekehrt. Und jede solche Heimkehr des Weltgereisten erkennen wir an einem Aufflammen des mütterlichen Funkens, einem Aufblinden der naiven, zeugungsfrohen Sprachgenialität... ([Über Goethes Gedichte] VII, 385-386).

Novaliksen "maagisen idealismin" mukaan mystistä ei voi määritellä vain yliluonnolliseksi. Pikemmin on sanottava, että mystisen olemuksen ilmaisema polaarisuus on paradoksaalista jäädessä sen vuoksi järjen tavoittamattomaksi (ks. Oittinen 1984, 22). Hesse kirjoittaa läheisen tutustumisen Novalikseen merkitsevän syvää ja maagista kokemusta, initiaation ja mysteeriin vihkiytymisen elämystä ([Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 234). Tällainen maaginen selittämättömyys on havaittavissa jo *Der Steppenwolf*in Harry Hallerin ensimmäisissä tuntemuksissa hänen kohdattuaan Herminen, opastajansa itsetuntemukseen ("Woher sie diese Kräfte nahm, woher die Magie ihr kam...", IV, 294).

Mystiselle on Novaliksen mukaan ominaista liikkuvuus. Luonnon ja hengen välillä vallitseva voimavirta kulkee kohti polaarisenä ymmärrettävää (siis ei kuollutta ja energiatonta) harmoniaa disharmonian kautta. Toimivuus ja rauhattomuus osaltaan karkottavat tuon 'mystisen' määritelmien ulottumattomiin. Toiminnan kuluessa ruumis palvelee henkimaailmaa, ja ihminen on eräänlaisessa viisaan hulluuden tilassa (ks. Novalis II, 546-547); jollaisen täytyy jollain tavalla olla ominainen jopa kaikin tavoin mielentyneyttä korostaville *Das Glasperlenspiel* -teoksen lasihelmipelaaajille. Glasperlenspiel-pelijärjestelmän syntyynhän vaikuttivat monen muun, kuten hellenistis-gnostilaisten piirien ja vanhojen kiinalaisten ohella "idänmatkaajien" viisaus, romanttinen filosofia, Novaliksen maagiset uninäyt ja "maaginen teatteri" (VI, 87,96,109).

"Was innen ist, ist aussen!" (VII, 173) Hesse toteaa myös esseessä *Die Brüder Karanusoff oder Der Untergang Europas*. Dostojevski on Hesselalle maagikko, psykologi, mystikko, polaarista elämäkuvaa ilmentävä ja Beethoveniin rinnastettava myyttinen näkijä (ks. [Über Dostojewskij] VII, 292-294). Ei ole yllättävää, että erityisen tunnusomaista maaginen toiminta onkin *Idiotin* Myshkinille, niin kuin Hesse häntä kuvaa:

Der Idiot ist... zeitweise jener Grenze nahe, wo von jedem Gedanken auch das Gegenteil als wahr empfunden wird. Das heisst, er hat ein Gefühl dafür, dass kein Gedanke, kein Gesetz, keine Prägung und Formung existiert, welche anders wahr und richtig wäre als von einem Pole aus – und zu jedem Pol gibt es einen Gegenpol. Das Setzen eines Poles, das Annehmen einer Stelle, von wo aus die Welt angeschaut und geordnet wird, ist die erste Grundlage jeder Formung, jeder Kultur, jeder Gesellschaft und Moral. Wer Geist und Natur, Gut und Böse, sei es auch nur für einen Moment, als verwechselbar empfindet, ist der furchtbarste Feind jeder Ordnung. Denn dort beginnt das Gegenteil von Ordnung, dort beginnt das Chaos. ([Gedanken zu Dostojewskijs "Idiot"] VII, 183).

Olemme todenneet lapsen välittömien ja viattomien tuntemusten olevan verra-

ten lähellä *itseä*, psyyken keskusta. Kun magia rinnastuu runouteen ja fantasi-
aan, yhdistyy se myös leikkiin ja lapsuuteen. Hesse toteaa omaelämäkerrallises-
sa kertomuksessa *Kindheit des Zauberes*¹⁰¹:

Ich konnte auch zaubern, was ich dann leider früh verlernte und erst in höherem Al-
ter von neuem lernen musste, und verfügte über die ganze sagenhafte Weisheit der
Kindheit. (IV, 450).

Jos "taikominen" lapselle merkitsee fantasiaa, viatonta kaipuuta ulos arkitodel-
lisuudesta, merkitsee se uudelleen 'magian' lähteille päässeelle aikuiselle tuon
todellisuuden *sisäistämistä*. Novaliksen maagisen idealismin tai siihen rinnastu-
van Hessen Dostojevski-käsityksen mukaisesti sisäinen ja ulkoinen ovat polaa-
risesti yhtä. Sisäisen maailman muuttuessa muuttuu myös ulkoinen (vrt. [Innen
und Aussen] 4, 386).¹⁰² Tämä tapahtuu vastakohtaparien polaarisen vuorovaiku-
tuksen kautta, vapaana yksipuolisuudesta, vailla dualismin pakottavaa rajaus-
ta.

Maaginen idealismi on väline kohti Hessen esseessä *Ein Stückchen Theolo-
gie* hahmotteleman ja jungilaiseen individuaatioon rinnastuvan kehitystien
tavoitetta. Hessen luonnosteleva prosessi kulkee kuin Dostojevskilla ja Nova-
likseilla: "Der Übergang von Monotonie zur Harmonie wird freylich durch
Disharmonie gehn – und nur am Ende wird eine Harmonie entstehn." (Novalis
II, 546-547). Hessen *Ein Stückchen Theologie* -esseen mukaan taas tie johtaa viat-
tomuudesta syyllisyyteen, syyllisyydestä epätoivoon ja epätoivosta joko tuhou-
tumiseen tai vapautumiseen (VII, 391). "Menschwerden ist eine Kunst", Novalis
sanoo (Novalis II, 559), ja niin myös Hesselle väline tällaiseen vapautuneeseen
polaarisuhteeseen on tietoisien ja tiedostamattoman vuoroleikkiä prosessoiva
taide. Esseessä *Künstler und Psychoanalyse* (1918) hän toteaa:

Gerade die Analyse aber lehrt jeden Künstler eindringlich, wie das, was er zu Zeiten
"nur" als Fiktion zu schätzen vermochte, gerade ein höchster Wert ist, und erinnert
ihn laut an das Dasein seelischer Grundforderungen sowohl wie an die Relativität
aller autoritären Massstäbe und Bewertungen. Die Analyse bestätigt den Künstler
vor sich selbst. Zugleich gibt sie ihm ein Gebiet der rein intellektuellen Betätigung in
der analytischen Psychologie frei. (VII, 140).

Harmoniaa ei ole mielletävä vastapoolien liikkumattomana tasapainona, vaan
energian vapaana käyttövoimana:

... als Höchstes, wonach Menschen streben können, erscheint mir die möglichste
Harmonie in der Seele des einzelnen. Wer diese Harmonie hat, der hat das Gleiche,
was die Psychoanalyse etwa freie Verfügbarkeit der Libido heissen würde und wo-
von das Neue Testament sagt: "Alles ist Euer". (Brief an Lisa Wenger [23.3.21], GB I,
468).

Meillä ei siis ole ainoastaan dualistinen 'toinen puoli', eikä meillä ole myöskään
'toinen puoli'. Myöskään meillä ei ole 'molemmat erilleen jakaantuneet puolis-

¹⁰¹

Ilmestynyt kertomusten ja satujen kokoelmassa *Traumfährte* vuonna 1945.

¹⁰²

Dostojevskin ja Novaliksen rinnalla Hessen mielikohde vastaavassa yhteydessä on Jean
Paul, josta hän kirjoittaa: "... er hat Gedanken ausgesprochen, welche der heutigen psy-
choanalytischen Auffassung kongenial sind, und er hat jene bunte Brücke zwischen Be-
wusstem und Unbewusstem, den Traum, gekannt, gepflegt und studiert wie kaum je ein
anderer Dichter, Dostojewskij vielleicht ausgenommen." ([Über Jean Paul] VII, 262).

kot'. Sen sijaan meillä on 'molemmat puoliskot yhdessä ja eri suhteissa'.

Maagisen ajattelun tavoin taide tuo ilmi tiedostamattomia impulsseja. "Autan teitä vain tekemään omaa maailmaanne näkyväksi, siinä kaikki" (IV, 369), toteaa Harry Hallerin psyyken ylipersonalliseksi ilmentymäksi *Der Steppenwolf*in "maagisessa teatterissa" osoittautuva Pablo. 'Näyttämötapahatumien' edellä kuvattuine naamiaisineen "maaginen teatteri" muistuttaa nietscheiläistä, dionyysistä, traagista ja samalla optimistista, elämänmyönteistä visiota toiseen todellisuuteen. Haller vajoaa dionyysiseen transsiin, jossa hänen persoonallisuutensa hajoaa lukemattomiksi kokonaisvisioon sulautuviksi osiksi. Apollonista ja dionyysistä kannattaa luova elämänhurmio, jossa sisäiset tapahtumat ovat pääosassa. Nietzschen *Die Geburt der Tragödiessä* kuvataan:

... und jetzt tritt Apollo an ihn heran und berührt ihn mit dem Lorbeer. Die dionysisch-musikalische Verzauberung des Schläfers sprüht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich... Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken. Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiderklang desselben. Der lyrische Genius fühlt aus dem mystischen Selbstentäußerungs- und Einheitszustande eine Bilder- und Gleichniswelt hervorwachsen, die eine ganz andere Färbung, Kausalität und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastikers und Epikers. (Nietzsche 1955, 68).

Luonnonvoimat ja kiinalainen "magia"

Kurzgefasster Lebenslaufissa (1925) Hesse käsittelee muun muassa luonnon laajentamista sen omilla ehdoilla. Minä-kertoja-kirjailija tarkastelee menneisyyttä ja todellisuutta 'elämän satuna', joka ei hänelle näyttele suurtakaan roolia, koska ollutta, nykyistä ja tulevaa ei oikeastaan voi erottaa toisistaan. Kertoja toteaa elävänsä hyvin paljon tulevaisuudessa. Niinpä biografiaa ei tarvitse päättää sen laatimisajankohtaan, vaan sen voi antaa rauhassa jatkua (IV, 484).

Die magische Auffassung des Lebens war mir stets nahe gelegen, ich war nie ein "moderner Mensch" gewesen, und hatte stets den "Goldenen Topf" von Hoffmann, oder gar den "Heinrich von Ofterdingen", für wertvollere Lehrbücher gehalten als alle Welt- und Naturgeschichten (vielmehr hatte ich auch in diesen, wenn ich solche las, stets entzückende Fabulationen gesehen). (IV, 485).

Kiinalaisessa viisaudessa Hesseä varsinkin vielä 20-luvulla kiehtoi huomattavasti enemmän Laotsen¹⁰³ mystinen ja sosiaalisista normeista piittaamaton henki, kuin Kungfutsen¹⁰⁴ "formalistisesti pedanttinen" ([Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 25) valtiollinen ja moraalinen hyveoppi.¹⁰⁵ *Kurzgefasster Lebenslaufin* kertoja ryhtyy maalariksi ja kiinalaiseksi taikuriksi ("Ich war hauptsächlich mit Malen und mit chinesischen Zaubermethoden

¹⁰³ Kiinassa vallitsevan ja muualla maailmassa alaa valtaavan *pinyin* -transkriptiojärjestelmän mukaan nimi kirjoitetaan Laozi (Huotari ja Seppälä 1990, 5).

¹⁰⁴ Kongfuzi, vrt. edellinen viite.

¹⁰⁵ Asennetta valaisee Hessen Richard Wilhelmille tämän *I Ging* -saksannoksen jälkeen lähettämä kirje: "Ihre chinesische Welt sieht mich mit ihrer magischen Seite an, während ihre prachtvolle moralische Ordnung mir, dem Unsozialen, bei aller Bewunderung fremd bleibt. Leider ist mir dadurch auch das I Ging nur teilweise zugänglich, ich betrachte zuweilen seine tiefe, satte Bilderwelt, ohne zur Ethik der Kommentare eine eigentliche Beziehung zu haben. Auf dem dürren Ast, auf dem ich sitze, blüht die Blume der staatlichen, familiären und gesellschaftlichen Beziehungswelten leider nicht." (Brief an Richard Wilhelm [4.6.26], GB II, 143).

beschäftigt...", IV, 485). Hän intoutuu myös musiikkiin kertoen suunnitelleensa oopperaa, jossa voisi ylistää luonnon viattomuutta ja ehtymättömyyttä ja esitellä sen kulkua aina siihen saakka, kun se väijäämättömän kärsimyksen pakotamana kääntyy hengen, vastapoolinsa puoleen (IV, 486). Kun ooppera ei valmistu, kertojalle jäävät sentään maagiset kiinalaiset keinot todellisuuden siedettävämmäksi tekemiseksi:

Ich legte daher diese Arbeit (die Oper) beiseite und wandte mich nun vollends ganz der praktischen Magie zu. War mein Künstlertraum ein Wahn gewesen, war ich weder zu einem "Goldenen Topf" noch zu einer "Zauberflöte" fähig, so war ich doch zum Zauberer geboren. Auf dem östlichen Wege des Lao Tse und des I Ging war ich längst weit genug vorgedrungen, um die Zufälligkeit und Wandelbarkeit der sogenannten Wirklichkeit genau zu erkennen. Nun zwang ich diese Wirklichkeit durch Magie nach meinem Sinne, und ich muss sagen, ich hatte viel Freuden daran. (IV, 486-487).

Kertoja on perillä kiinalaisesta tavasta jakaa 'maaginen toiminta' luontonsa mukaan yhtäältä 'valkoiseen magiaan' ja toisaalta 'mustaan magiaan'¹⁰⁶. Hän tunnustaa, ettei hän aina rajoittanut toimiaan vain valkoisen magian "suopeiisiin puutarhoihin", vaan silloin tällöin häntä veti puoleensa myös mustalta puolelta kohoava pieni ja elävä liekki (IV, 487).

Oleellista kiinalaiselle valkoiselle magialle on polaarisuus, eli Richard Wilhelminkin mukaan kyky hallita kohtaloa sopusoinnussa luonnon ja maailmantapahtumien keskeisen lainmukaisuuden kanssa. Siinä se muistuttaa Novalikin maagista idealismia. Musta magia puolestaan pyrkii vaikuttamaan olosuhteisiin ja tapahtumiseen itsekeskeisellä omavaltaisuudella, luonnon lainmukaisuudesta piittaamatta ja satunnaisin päämäärin (Wilhelm 1950a, 75-76). Välitön esimerkki viimeksi mainitusta magian harjoituksesta on sateentekijä Maro Josef Knechtin laatimassa *Das Glasperlenspielin* sisältyvässä kertomuksessa *Der Regenmacher*. Primitiivisessä yhteisössä elävä Maro käyttää sateentekijän maagisia taitoja luonnonhenkien palvelemisesta piittaamatta ja omaksi edukseen (ks. VI, 586-587) ja sellaisena hän on luontoa nykymaailmassa häikäilemättä tuhoavien kulutustekniikan 'ihmeiden' edeltäjä. Kun siis valkoiselle magialle on ominaista minän ja maailmassa vallitsevien lakien sopusointu, tietoisuuden avartuminen luonnon prosesseihin mukautuen, pyrkii musta magia vahvistamaan ainoastaan minää koskettavia voimia ja muodostamaan minästä tapahtumien keskukseen (ks. Wilhelm 1950a, 76-77).

¹⁰⁶

Valkoista ja mustaa magiaa harjoitetaan myös *Narziss und Goldmundin* keskiaikaisessa luostarissa: "Gelehrsamkeit und Frömmigkeit, Einfalt und Verschlagenheit, Weisheit der Evangelien und Weisheit der Griechen, weisse und schwarze Magie, von allem gedieh hier etwas, für alles war Raum..." (V, 10).

5 PSYYKEN KIRJOITUSTA

5.1 Persoonallinen ja kollektiivinen

Jung näkee piilotajunnassa kaksi kerrosta: henkilökohtainen piilotajunta ja epätai ylipersonallinen eli kollektiivinen piilotajunta. Ensiksi mainittuun kuuluvat torjutut (tahallaan unohdetut) tuskalliset kuvitelmat ja käsitykset sekä tietoisuuskynnyksen alle jääneet (subliminaaliset), tiedostamattomasti havainnoidut aiheet. Tämä piilotajunnan osa vastaa unissa usein esiintyvää *varjohahmoa*¹⁰⁷.

Ein *persönliches* B(ewusstsein) hat weder archaischen Charakter noch kollektive Bedeutung, sondern drückt persönlich-unbewusste Inhalte und eine persönlich-bedingte Bewusstseinslage aus. (Jung 6, 453).

Das urtümliche B(ewusstsein), das ich auch als "Archetypus" bezeichnet habe, ist immer kollektiv, d.h. es ist mindestens ganzen Völkern oder Zeiten gemeinsam. Wahrscheinlich sind die hauptsächlichsten mythologischen Motive allen Rassen und Zeiten gemeinsam... (eb.).

Kollektiivisen tiedostamattoman sisällöt perustuvat psyykkisen toiminnan, varsinkin älykerroksen perimille, inhimillisille ja eläimellisille mahdollisuuksille yleensä. Kysymys ei ole vain biologisesta riippuvuudesta, vaan ajassa ja tilassa käsittämättömästä, sekä ajattomasta että paikattomasta ilmiöstä. Kollektiivisessä tiedostamattomassa energettinen *luonto* kohtaa ihmisen elämälle ominaisen, luovaan symbolien muodostamiseen kykenevän *hengen*, joka samoin on energettinen ja uusiutuva. Jung kirjoittaa:

Wir müssen daher notgedrungen annehmen, dass die gegebene Hirnstruktur ihr Sein nicht bloss der Einwirkung der Umweltbedingungen verdankt, sondern ebenso auch der eigentümlichen und selbständigen Beschaffenheit des lebenden

¹⁰⁷

Varjo edustaa persoonallisuuden vastapuolta. Se on epäedullisten piilevien ominaisuuksien, toistaiseksi kehittymättömien toimintojen ja henkilökohtaisen piilotajunnan aiheiden kokonaisuus (Jung 7, 71), johon usein liittyy myös kollektiivisiä piirteitä. Viimeksi mainittuja arkkityyppejä ja ylipersonallisia *varjoja* edustavat mm. Goethen *Faustin* Mefisto ja Kristuksen kiusaaja (Hark 1998, 146).

Stoffes, d.h. also einem mit dem Leben gegebenen Gesetze. Die gegebene Beschaffenheit des Organismus ist daher ein Produkt einerseits der äusseren Bedingungen und andererseits der dem Lebendigen inhärenten Bestimmungen. Demgemäss ist auch das urtümliche Bild einerseits unzweifelhaft auf gewisse sinnfällige und stets sich erneuernde und daher immer wirksame Naturvorgänge zu beziehen, andererseits aber ebenso unzweifelhaft auf gewisse innere Bestimmungen des geistigen Lebens und des Lebens überhaupt. Dem Licht setzt der Organismus ein neues Gebilde, das Auge, entgegen, und dem Naturvorgang setzt der Geist ein symbolisches Bild entgegen, das den Naturvorgang ebenso erfasst, wie das Auge das Licht. Und ebenso wie das Auge ein Zeugnis ist für die eigentümliche und selbständige schöpferische Tätigkeit des lebenden Stoffes, so ist auch das urtümliche Bild ein Ausdruck der eigenen und unbedingten, erschaffenden Kraft des Geistes. (eb. 454).

Kollektiivisessa tiedostamattomassa, aivan persoonallisen vyöhykkeen alapuolella on emootioiden ja affektien alue. Kysymys on primitiivisistä vieteistä, joita tietyissä tapauksissa voimme kuitenkin kontrolloida ja järjestää. Seuraavaksi syvemmän alueen inflatoriset sisällöt murtautuvat esiin tiedostamattoman syvimmistä ja pimeimmistä, koskaan täysin tietoisiksi tulemattomista, luonteeltaan autonomisista tekijöistä. Näitä tietoinen minä ei siis voi täysin assimiloida. Ne muodostavat neuroosien ja psykoosien sisältöjä, mutta myös luovien henkien visioita ja hallusinaatioita (ks. Jacobi 1940, 43-44). Neurootikko Harry Haller *Der Steppenwolfissa* kutsuu vanhan luostarinmuurin portin äärellä saamaansa "maagisen teatterin" kutsua: "... jene Halluzination oder Vision" (IV, 258). Kutsu tulee äkkiarvaamattomana aaltona hänen sisimmästään, jossa se on kuitenkin ollut ajatta, kuten osoittavat Hallerin sanat:

... ich sah ein kleines hübsches Portal mit einem Spitzbogen in der Mitte der Mauer und wurde irr, denn ich wusste wahrhaftig nicht mehr, ob dies Portal immer dagewesen oder neu hinzugekommen war. Alt sah es ohne Zweifel aus, uralt... .. und wahrscheinlich hatte ich das Tor hundertmal gesehen und bloss nie beachtet... (IV, 214).

Seuraavana yönä Harry lukee salaperäiseltä kulkijalta muurin luona saamaansa kirjaseen (*Tractat vom Steppenwolf*), jonka tuntematon kirjoittaja tietää hänestä (Harrysta) enemmän ja kuitenkin vähemmän kuin hän itse (IV, 253). Analyyttisen psykologian näkökulmasta traktaatti edustaa piilotajuntaa, myös sen kollektiivisia kerroksia – näyttäähän kirjaseen sisältö (Harry-kertojan mielestä) sangen objektiivisesti laaditulta. Tekstin selvästi omaa itseään koskevan tarkoituksen hän tulkitsee niin, että hänen täytyisi muuttua. Hänen pitäisi palaa kuoleman liekeissä ja uudistaa näkemys omasta itsestään. Hänen olisi revittävä naamionsa ja ryhdyttävä minuuden kehittämiseen (IV, 253). Aamun jo kajastaessa Haller liikkuu tietoisien ja tiedostamattoman rajamailla, puolittain unenomaisessa tilassa, mitä osoittaa hänen ilmestyksenomainen ajatuksensa nukahtamisen hetkellä; hetkellä, jossa tiedostamattoman hyöky jälleen koskettaa hänen tietoisuutta samalla kompensoiden ja purkaen hänen itsemurhapäätöksensä:¹⁰⁸

Ins Bett nahm ich meinen Entschluss (den Selbstmord -TK) mit. Ganz zu äusserst aber, an der letzten Grenze des Bewusstseins im Augenblick des Einschlafens, blitzte sekundenschnell jene merkwürdige Stelle des Steppenwolfbüchleins vor mir auf, wo von den "Unsterblichen" die Rede war, und damit verband sich die aufzuckende Er-

¹⁰⁸

Aivan vastaavasti tapahtuu *Siddharthan* nimihenkilölle hänen turtuneessa mielentilassa aikessaan hukuttautua. Tiedostamaton estää hänen yrityksensä nostamalla intialaisen pyhän "Om"-soinnun välityksellä kompensoivia sisältöjä hänen tietoisuuteensa (III, 683).

innerung daran, dass ich manche Male und erst noch ganz vor kurzem mich den Unsterblichen nah genug gefühlt hatte, um in einem Takt alter Musik die ganze kühle, helle, hart lächelnde Weisheit der Unsterblichen mitzukosten. Das tauchte auf, glänzte, erlosch, und schwer wie ein Berg legte sich der Schlaf auf meine Stirn. (IV, 256).

5.2 Psykologiset tyypit ja funktiot

Teoksessaan *Psychologische Typen* Jung jakaa persoonallisuudet tyyppeihin; ekstrasverteihin ja introverteihin, rationaaliin ja irrationaaliin, järkeviin ja tunteellisiin. Hän tutkii tyyppien asemaa individuaatiossa sekä muun muassa eri tyyppiinpiirteiden kompleksisuutta yhdessä ihmisessä (esim. Wehr 1984, 49-56 ja Bennet 1968, 36-39). Yksinkertaistaen, mutta vastaavaan tapaan Hesse eseesään *Ein Stückchen Theologie* tarkastelee samaa asiaa jakaen tyypit yhtäältä "hurskaisiin" ja toisaalta "järkeviin". Lopulta hän pohtiessaan nerokkaan ihmisen tunnusmerkkejä luo 'polaarisen tyyppiopin', joka sellaisenaan on Jungin tyyppiteoriaan verrattavissa.

Überhaupt scheint es mir ein Kennzeichen des genialen Menschen zu sein, dass er zwar seinen Typus als besonders geglücktes Exemplar darstellt, zugleich aber ein geheimes Verlangen nach dem Gegenpol, eine stille Achtung für den gegensätzlichen Typ in sich trägt. Der Nur-Zahlen-mensch ist nie genial, ebensowenig der Nur-Stimmung-mensch. Manche Ausnahmemenschen scheinen geradezu zwischen den beiden Grundtypen hin- und herzuschwanken und von tief gegensätzlichen Begabungen beherrscht zu sein, die sich gegenseitig nicht ersticken, sondern bestärken... (VII, 400).

Tietoiseen ajatteluun vaikuttaa Jungin rajauksen mukaan neljä kompensoivasti toimivaa funktiota (das Empfinden, das Denken, das Fühlen, das Intuieren)¹⁰⁹. Vaikka yksilö käyttää myös muita funktioita ja alueet polaarisen dynamiikan mukaisesti myös sulautuvat ja peittävät toisiaan, yksi neljästä on merkitsevin itse kunkin tietoisessa orientoitumisessa todellisuuteen. Se määrittää yksilöllisen perustyyppin sekä sosiaalisella, henkisellä että eettisellä tasolla. Sen rinnalla toimii "apufunktio", joka sekin kuuluu tietoisuuden alueelle. Taas yksi funktiosta toimii siltana tiedostamattomasta tietoiseen, ja yksi jää "vähempiarvoiseksi" eli yleensä kokonaan tiedostamattomaan, josta käsin se vaikuttaa kompensoivasti tietoisuuteen. Niinpä ekstrasverttisella tietoisuudella on introverttinen tiedostamaton, ja päin vastoin. Jos kaikki neljä funktiota voitaisiin tuottaa merkitsevinä tietoisuuteen, puhuttaisiin '*pyöreästä*', so. ihanteellisesti täydellisestä ihmisestä: "Die ideale Vollständigkeit ist das *Runde*, der *Kreis*... aber seine natürliche minimale Einteilung ist die *Vierheit*" (Jung 11, 182, ks. myös Jacobi 1940, 24-26 ja Hark 1998, 182-184). Eteneminen tähän suuntaan vaatii individuaatiota, *sykleissä*

¹⁰⁹ Jung kuvaa näiden funktioiden toimintaa järjestyksessä Empfindung-Denken-Fühlen-Intuition: "... gibt es... vier psychologische Aspekte der psychischen Orientierung, über die hinaus nichts Grundsätzliches mehr aussagen ist. Wir müssen zur Orientierung eine Funktion haben, welche konstatiert, dass etwas ist, eine zweite, die feststellt, was das ist, eine dritte Funktion, die sagt, ob einem das passt oder nicht, ob man es annehmen will oder nicht und eine vierte Funktion, die angibt, woher es kommt und wohin es geht." (Jung 11, 182).

toteutuvaa kehitystä. Esimerkiksi mandalat¹¹⁰ heijastavat myös tyyppien keskinäistä polariteettia ja kuvaavat nimenomaan polkuja keskustaan, individuaatiota (ks. Jung 1988, esim. 202). Niiden piirtäminen on Jungille spontaania taidetta, 'maagista toimintaa', heijastumaa ja palautetta sielun alkuperästä ja päämäärästä, viettien ja aistien sekä tajunnan yhteydestä (eb. 413).

Kun käsillä olevalle tutkimukselle mielletään polaarinen liikerata, on huomattava, etteivät tietoinen ja tiedostamaton muodosta tasapainoista vastaparia enempää tässä kirjassa kuin analyttisessä psykologiassakaan. Arkkityyppisten painopisteiden ja tiedostamattoman alueen laajuuden ja siihen sisältyvän 'suuren tuntemattomuuden' vuoksi kallistuma tuntuu viettävän kohti tiedostamatonta. Kun tutkimus osoittaa erityiskiinnostusta piilotajuisten sisältöihin ja niiden vaikutukseen sekä luovaan tekstiin että yleensä elämänilmiöihin, saattaa joskus syntyä vaikutelma, että näin tapahtuu tietoisuuden funktioiden kustannuksella. Tämä on luonnollista, kun muistetaan, että psyyken piilotajuinen alue peittyi ratkaisevasti sellaiseen määrättömyyteen ja tilattomuuteen, mikä tekee sen aseman psyyken kokonaisuudessa sekä arvoitukseksi että potentiaaliltaan hyvin hallitsevaksi. Kun ajatellaan yksilön rajattua, ajallista ja äärimmäisen suhteellista *minää* sitä valtavaa rajatonta taustaa vasten minkä ajaton *itse* muodostaa (peittäen siis myös yksilön syntymän ja sitä edeltäneen ajan, eräänlaisen tuonpuoleisen alueen), saadaan ehkä käsitys tietoisuuden suhteellisesta 'pienuudesta', mutta myös sen valtavista haasteista ja tehtävistä koko polaarisen psyyken kentällä. *Minän* merkitys ei lopulta todellakaan ole toisarvoinen, vaan jokapäiväiselle elämälle ratkaiseva, koska miellämme ja jäsenämme olemistamme nimenomaan tietoisuuden välityksellä.

Dualistisen näkökulman vallitessa *minä* kuitenkin näyttäisi välittömästi häviävän suurelle salaperäiselle vastustajalleen, hukkuvan näkymättömiin, nukkuvan unia näkemättä tai toisessa tapauksessa kieltävän koko tiedostamattoman vaikuttavan olemassaolon. Polaarisen katsannon mukaan sen sijaan tietoisuus (jonka keskus *minä* on) ikään kuin ui tiedostamattomaan, sukeltaa näkemään myös tiedostamattoman unia ja löytää sen alueelta itseensä nähden kompensoivasti toimivan 'vasta-alueen', aarteiston, jonka näkeminen, kokeminen, hyväksyminen ja sisäistäminen muuttaa häntä ihmisenä.

Polaarisesti katsottuna piilotajuinen ja tietoinen ovat jatkuvassa vuorokäynnissä; ikään kuin tanssissa, kuten tulemme näkemään Josef Knechtin kuolemännäyttämön motiivin *Das Glasperlenspielissä* kuvastavan, tai joessa, kuten Siddharthan kokema 'täyttymys' *Siddharthassa* meille osoittaa.

Jungin kaaviossa tietoisuuden alue järjestyy siis neljään edellä mainittuun funktioon. Tiedostamattoman alue (pintatasolta siirrytään yhä syvemmälle) taas jakautuu niin, että lähimpänä tietoisuutta on unohdettu aineisto, seuraavana ovat torjutut sisällöt, sitten ovat emootiot ja sen jälkeen ovat inflatoriset sisäl-

¹¹⁰

Mandala (sanskritin sana) tarkoittaa maagista ympyrää, keskustan, tavoitteen ja psyykistä kokonaisuutta merkitsevän arkkityyppisen *itsen* symbolia, joka ilmenee symbolisesti ympyränä ja nelilukujen symmetrisenä järjestelmänä. Mandala esiintyy pääasiassa kaikkialla idässä, mutta myös lännessä varsinkin keskiajan alussa, jolloin mandalan keskellä tavallisesti on Kristus ja neljä evankelistaa tai heidän symbolinsa neljässä kardinaalipisteessä. Jung kirjoittaa: "... Der dadurch konstellierte Archetypus stellt ein Ordnungsschema dar, welches als psychologisches Fadenkreuz bzw. als viergeteilter Kreis, gewissermassen über die psychische Chaos gelegt wird, wodurch jeder Inhalt seinen Ort erhält und das ins Unbestimmte auseinanderfließende Ganze durch den hegenden und schützenden Kreis zusammengehalten wird." (Jung 1988, 313).

löt. Syvimmällä sijaitsee koskaan tietoiseksi tulemattoman kollektiivisen tiedostamattoman aineisto. Jacobi merkitsee kyseisen skeeman seuraavasti: I) Unohdettu (Vergessenes) II torjuttu (Verdrängtes), III emootiot (Emotionen) IV) invaasiot (Invasionen), V) kollektiivisen tiedostamattoman tiedostumaton osa (nie bewusst zu machender Teil des kollektiven Unbewussten). Näistä kaksi ensiksi mainittua (I ja II) muodostavat persoonallisen tiedostamattoman ja kolme jälkimmäistä kollektiivisen piilotajunnan. Jos kaavio esitetään pyramidilla, on pienenä huipun huippuna 1) minä, ja siitä alaspäin hieman tilavampana 2) tietoisuus, ja edelleen laajentuen 3) persoonallinen tiedostamaton ja suurimpana pohjakerroksena 4) kollektiivinen tiedostamaton. Neljäs on se keskusvoima, josta kaikki yksityispsykyt ovat kerran leikkautuneet (ks. Jacobi 1940, 43-48).

5.3 Tietoisuuden ja tiedostamattoman vuorokäynnistä

Mainittu keskusvoima läpäisee kaikki eriytymisen ja yksityistymisen tasot eläen kaikessa mitä on sekä kollektiivisessä että yksilöllisessä psyydessä. Jokainen osa ihmiskunnan historiaa muodostaa hieman differentioituneemman jakson kollektiivipsyykeä, kunnes on saavutettu ryhmittymisen kansallisuuksiin, on kuljettu suvusta perheyksiköihin jne. (ks. eb.). Myös minä-tietoisuudessa siis on pohjimmiltaan kysymys kollektiivipsyyken differentioitumisesta (eb. 47).

Piilotajunnan syvyyyksiin on kätkeyty kaikki ihmisen hylkäämät, tähän asti tu temattomat ja kehittymättömät olemassaolon tekijät, lait ja ainekset (ks. Campbell 1966, 52). Tiedostamattoman struktuuria tietoisuus ei voi luoda välitömästi, mutta kylläkin kokemusten ja vaikutusten kautta: epäsuorin ilmauksin, symptomein¹¹¹, komplekseihin, unessa, fantasiassa ja visioissa esiintyvin kuvin ja symbolein, kuten esimerkiksi Emil Sinclairille, Siddharthalle ja Harry Hallerille ensin emotionaalisesti ja sitten inflatorisesti tapahtuu. Hallerin tiedostamaton saa hänen tietoisuutensa tuntemaan kuin näkymätön maagikko johtaisi viisaasti hänen kohtaloaan (IV, 258). Tällöin käynnistyvä individuaatiovaihe merkitsee "paluuta harhoista", tähänastisen persoonallisuuden hajottamista (IV, 319). Herminen välityksellä tiedostamaton energiavirta lähettää aistillista onesteppiä muotiravintoloissa tanssimaan ryhtyneelle Hallerille, reumaatikolle, modernin ajan halveksijalle ja henkisellet erakolle, jatkuvasti kollektiivisia emotionaalisia ja inflatorisia signaalejaan. Hänen tilanteensa vastaa täysin vieraaseen ympäristöön matkanneen myyttisen sankarin asemaa. Tällöin, Joseph Campbell kuvaa,

¹¹¹

Symptomi on energiavirran tukkeutuma, joka ilmenee sielullisena tai fyysisenä merkkinä, "signaalina". Se hälyttää *tietoisuudelle laajenemisen välttämättömyyttä* (ks. Jacobi 1940, 48-49). Symptomien laukaisevat tiedostamattoman tunnelatautuneet kompleksit. Symptomien oletetaan esittävän tilapäistä kompromissia tiedostamattoman ja tietoisien, viettitarpeiden ja henkis-sielullisten intressien välillä. Kun tietyt energia-alueet tällöin eristäytyvät elämään aivan kuin omaa elämänsä, ilmenee se ihmisen kokonaisuudessa usein psykosomaattisesti (ks. Hark 1998, 161-162), mikä nähdään erityisen tyypillisenä *Der Step-penwolfin* Harry Hallerin ja *Kurgastin* minä-kertojan reumaattisessa oireilussa. Kuten näissä Hessen teoksissa symptomien ratkaisemiseen analyyttisessä psykologiassa tarvitaan symptomien ilmaisemien konfliktien tiedostamista ja työstämistä. Tällöin neuroottisiin oireisiin sitoutunut psyykinen energia kanavoituu tervehdyttäviin uomiin. Energiansiirtäjinä toimivat ennen muuta symbolit, joiden symptomeihin kätkeytyneen sanoman ymmärtäminen muodostaa olennaisen vaiheen junglaisessa psykoterapiassa (ks. eb. 162).

ihmistä yötä päivää ahdistaa jumalainen olento, elävän itsen mielikuva, joka on suljettu epäjärjestyksen tilassa olevan psyyken muodostamaan labyrinttiin (Campbell 1966, 60). Minä-kertoja Harry Haller puolestaan toteaa:

Hätte Hermine mich nur acht Tage allein gelassen, so wäre ich diesen mühsamen und lächerlichen Lebemannsversuchen alsbald wieder entflohen. Aber Hermine war immer da; obwohl ich sie nicht jeden Tag sah, war ich doch stets von ihr gesehen, geleitet, bewacht, begutachtet, – auch alle meine wütenden Auflehnungs- und Fluchtgedanken las sie mir *lächelnd* vom Gesicht. (IV, 320, kurs. TK).

Henkilökohtainen piilotajunta päättyy varhaisimpiin lapsuusmuistoihin. Yhteinen piilotajunta sisältää myös sitä edeltäneen ajan. Kun *regressio*¹¹², kuten Emil Sinclairin unissa, suuntaa henkisen energian varhaislapsuudenkin ohittaen esisien jäljille näiden jäämistöihin, arkkityypit viriävät ja taruhahmot heräävät eloon (Jung 7, 83-84).¹¹³

Itämaiselle tietoisuudelle ei nähtävästi tuota vaikeuksia ajatella tietoisuutta 'fenomenologisesti' ilman minää. Syvässä meditaatiossa idän mystikot saavuttavat kohdan, jossa havaintojen tekijän ja kohteen välinen ero kokonaan katoaa, jossa subjekti ja objekti liukenevat erottamattomaksi kokonaisuudeksi (esim. Capra 1975, 128). Intialaislähtöisissä yoga-järjestelmissä ja hindu-psykologiassa puhutaan tällöin tajunnan korkeimmasta asteesta. Katsotaan, että alempi tai tiedostamaton tajunta liittyy tahattomasti tietoisuuteen, kunhan korkein tietoisuuden aste ensin kehittyy. Analyyttinen psykologia näkee vastaavan asian toisin päin: se mikä hindu-psykologiassa on tajunnan korkein aste, sijoituisi Jungin tiedostamisen asteita kartoittavassa mallissa alimmaksi eli kollektiiviseen tiedostamattomaan (ks. Rauhala 1984, 49-50). Niinpä se mitä Intian yogissa tapahtuu ns. 'ylitietoisuudessa', voi meille tapahtua ainoastaan tiedostamattomassa. Meidän tietoisuutemme vaatii asian välitöntä suhteellistamista. Jung tähdentää länsimaista perspektiiviään todetessaan, ettei voisi kuvitella suhteessa subjektiin olematonta tilaa, havaintojen takana on aina oltava havainnoitsijan: "... solange noch Wahrnehmungen gemacht werden, muss jemand da sein, der wahrnimmt." (Jung 11, 521-522).

Siis välillisesti, ainoastaan epäsuorasti minuuden myötävaikutuksella tiedostamme lopulta myös tiedostamattoman olemassaolon, kun taas vähemmän egosentrisen itäisen hengen sisällöt näyttävät kiinnittyneen subjektiin vain löyhästi. Jung katsoo, että idän yogan korkeammat muodot tähtäävätkin juuri minän käytännölliseen vapauttamiseen. Koska se mikä meille lännessä on "tietoisuuden hämärää taustaa", ymmärretään idässä yllä mainittuna "korkeampana" tietoisuutena, on Jungin mukaan "kollektiivinen piilotajunta" eurooppalainen vastine buddhille, valaistuneelle hengelle (eb. 522). Yllä mainitun syvällisen näkemyseroavaisuuden vuoksi Jung kuitenkin varoittaa länsimaista ihmistä pyrkimyksistä idän yogan tai meditaation täydelliseen omaksumiseen (ks. eb. 576-577).

¹¹² Toteamme tässä vaiheessa, että regressiolla ymmärretään analyttisessä psykologiassa paluuta eksistenssin aikaisempiin vaiheisiin, aina varhaislapsuuden ja arkaaisen sielullisen tilan asteisiin saakka (Hark 1998,141).

¹¹³ Läntiselle tietoisuudelle on ominaista vierastaa tällaisia piilotajuisia voimia, mikä Jungin mielestä johtuu yksinkertaisesti siitä, että tiedostamattoman tuottamat sisällöt vaikuttavat vallitsevan, kristinuskon läpätunkeman peruskäsityksen kannalta liian vastakkaisilta. Jos tietoisuus kuitenkin myöntää, että ihmisten kannanottojen pätevyys on kaiken kaikkiaan suhteellinen, vastakohtaisuuksien sovittamattomuus vähenee (Jung 7, 84-85).

Mutta *itse* on jotain elämällemme keskeisempää, sillä se sisältää sekä tiedostamattoman että tietoisuuden, ja Jungin mukaan tästä on lopulta kysymys Buddhankin viisaudessa. On korostettava, että käsillä olevan tutkimuksen länsimainen ja psykoanalyttinen perspektiivi tarkastelee Buddhan ja yleensä idän katsomuksia tästä näkökulmasta. Otamme huomioon Jungin äskeisen varoituksen. Samastuminen intialaiseen käsitykseen, saatikaan sen 'ylitietoisuuteen' ei tässä yhteydessä ole relevanttia eikä edes mahdollista.

Jung katsoo, että Buddhalle *itse* on kaikkien jumalien yläpuolella edustaen ihmisen olemassaolon ja yleensä maailman ydintä. Ja tämä 'undus mundus' käsittää olemassaolon sinänsä, mutta myös tietoisuuden siitä. Jung siis tähden-tää, että ilman tietoisuutta maailmaa ei ole (Jung 1988, 282-283, ks. myös 11, 521-522). Tiedostamaton lähettää symbolista ja muovailtavaa raaka-ainetta, jonka tietoisuus sisäistää ja tekee maailman, on luoja, voisimme jatkaa: 'tiedostamattoman armosta'. Mutta yhtä vähän kuin ätman (tai oikeammin: korkeampi henki Ätman), nirvāṇa, tao tai *itse* kokonaisuutena tai perimmältään voi länsimaisen analyttisen psykologian mukaan avautua tietoisuuden tavoitettavaksi, yhtä vähän on mahdollista kokonaan yhdistää tiedostavaa subjektia ja luonnon objektia.

5.4 Persoonallisuuksista ylipersonalliseen

Der Steppenwolfin persoonallisuuden funktiokompleksit

Koska suhde tietoisesta ja tiedostamattomasta välillä on kuvattavissa *polaarisena*, on Jungin mukaan yhdessä ja samassa psyykessä olemassa lukuisia eri persoonallisuksia (Schmitt 1999, 17),¹¹⁴ ei siis ainoastaan *Der Steppenwolfin* Hallerin dualistisesti kuvittelemaa kahta (ihmisen ja suden) puoliskoa. Jung kuvaa tätä monipersonallisuutta:

Tatsächlich gelingt es auch einer etwas geschärften psychologischen Beobachtung unter nicht allzu grossen Schwierigkeiten, bei normalen Individuen wenigstens andeutungsweise Spuren einer Charakterspaltung nachzuweisen. Man muss z.B. nur jemand unter verschiedenen Umständen genau beobachten, dann wird man entdecken, wie auffallend seine Persönlichkeit beim Übergang von einem Milieu ins andere sich verändert, wobei jedesmal ein scharfumrissener und von dem früheren deutlich verschiedener Charakter herauskommt. (Jung 6, 504).

Sisäinen persoonallisuus ja sielu ovat rinnasteisia käsitteitä, 'funktiokomplekseja' (Jung 6, 503f., Schmitt 1999, 17, Hark 1998, 148 ja myös esim. Jung 1979, 47), jolloin osapersonallisuuksilla on oma tietoisuus (Schmitt 1999, 18, Jung 8, 115). Jungille sielu on maailma, johon myös minä sisältyy: "... für mich nämlich ist die Seele eine Welt, in der das Ich enthalten ist" (Jung 1979, 47).¹¹⁵ Harry Haller tulee

¹¹⁴ Gerhard Schmitt on teoksessaan *Zyklus und Kompensation. Zur Denkfigur bei Nietzsche und Jung* osoittanut Nietzschen ajattelun lähtevän Jungin näkemystä vastaavasta psyyken monipersonallisuudesta (esim. Schmitt 1998, 30).

¹¹⁵ Sielu sisäisenä asenteena muodostaa Jungin mukaan mahdollisuuden päästä suhteeseen tiedostamattoman kanssa. Sellaisena se merkitsee vastakohtaa *persoonalle*, jonka kautta ihminen asennoituu ulkomaailmaan (ks. Jung 6, 503f.). Sielun käsite viittaa myös ihmiseen itsestään olevaan elävyyteen, vaikuttavuuteen, toimivuuteen, 'elämänhenkeen' (ks.

sielun ja persoonallisuuden käsitteet rinnastaen huomaamaan:

"Wir sind aus der Natur herausgefallen und hängen im Leeren. Aber nun fällt mir etwas ein: in dem Steppenwolfraktat, von dem ich dir (Hermine) erzählt habe, steht etwas darüber, dass es nur eine Einbildung von Harry sei, wenn er glaubt, dass es nur eine oder zwei Seelen zu haben, aus einer oder zwei Persönlichkeiten zu bestehen. Jeder Mensch bestehe aus zehn, hundert, aus tausend Seelen." (IV, 317).¹¹⁶

Tietoisuus on funktiokompleksista toimintaa, joka ylläpitää psyykkisten sisältöjen suhdetta minään (Jung 6, 596, ks. Jacobi 1940, 14-15). Funktiokompleksien polaarinen (ks. Schmitt 1999, 58-59) ja aina uudelleen järjestävä moninaisuus on edellytys, joka evoluution kuluessa on mahdollistanut ihmiselle sopeutumisen alituisesti vaihteleviin elämänolosuhteisiin (eb. 18-19).

Kompleksi, libidon muodostelma, tuottaa persoonallisuuden sikäli kun tuolla muodostelmalla on autonominen merkitys. Jung toteaa, että *jokaisella kompleksilla on fragmentaarinen persoonallisuus* (mikä siis on eri asia kuin ulkomaailman ehtoihin suhteutuva persoona, esim. Jung 5, 328, Schmitt 1999, 28). Harry Hallerin "maagisessa teatterissa" tapaama ja myöhemmin Pabloksi transformoituva shakinpelaaja antaa oppia nimenomaan persoonallisuuden rakentamisessa, "... über den Aufbau der Persönlichkeit" (IV, 386). Niinpä hän toteaa:

"Ich bin niemand... Wir tragen hier keine Namen, wir sind hier keine Personen." (IV, 386).

Kompleksin fragmentaarinen persoonallisuus muodostaa teoreettisen taustan olettamukselle, jonka mukaan kirjallisuuden halunot kuvaavat kokonaispsyyyken osa-aspekteja (Schmitt 1999, 28). Oleellista individuaation kannalta on niiden osa-aspektien *kompensoiminen* – ja näin kehittävästi prosessoiminen – vuorovaikutuksessa toinen toiseensa. – Hermine kuvaa:

"Der Denker Harry ist hundert Jahre alt, aber der Tänzer Harry ist kaum erst einen halben Tag alt. Den wollen wir jetzt weiterbringen und alle seine kleinen Brüderlein, die ebenso klein und dumm und unerwachsen sind wie er." (IV, 317).

Huomioimme edellä *minän* suhteellisuuden verrattuna *itsen* valtavuuteen, ja onkin korostettava psyyyken toiminnan olevan ennen kaikkea tiedostamattoman

Jung 9/I, 36 ja Hark 1998, 148-149). Hesse viittaa samaan esseessä *Von der Seele* (1917). Hän kirjoittaa ihmisten yleensä tarkkailevan toisiaan tarkoitushakuisesti ja vaati-muksen, pelokkaina, toiveikkaina, himokkaina. Jos tällainen arvosteleva halu muuttuu todelliseksi näkemiseksi ja omistautumiseksi, tarkkaileminenkin muuttuu toisenlaiseksi: "So wird uns die gesamte Menschenwelt zu einer Darstellung der Seele. Wie ich in Berg und Fels die Urkräfte der Schwere, im Tier die Beweglichkeit und angestrebte Freiheit sehe und liebe, so sehe ich im Menschen (der jenes alles ja auch mit darstellt) vor allem jene Form und Äusserungsmöglichkeit des Lebens, die wir "Seele" nennen und die uns Menschen nicht nur eine beliebige Lebensstrahlung unter tausend anderen zu sein scheint, sondern eine besondere, eine auserwählte, hochentwickelte, ein Endziel." (VII, 70).

¹¹⁶ Ajatus ihmiseen sisältyvistä monista persoonallisuuksista on tuttu myös romantikoille, mm. Hoffmannille (ks. Weibel 1954, 88) ja Novalikselle, joka kirjoittaa: "Eine ächt *synthetische* Person ist eine Person, die mehrere Personen zugleich ist – ein Genius. Jede Person ist der Keim zu einem *unendlichen* Genius. Sie vermag in mehrere Person[en] zertheilt, doch auch Eine zu seyn. Die ächte Analyse der Person, als solcher bringt Personen hervor – die Person kann nur in Personen sich vereinzeln, sich zertheilen und zersetzen." (Novalis III, 250).

toimintaa (suurimman osan elämäämme *tiedostamme vain hūnūtrūsti tai nukumme*). Jung kirjoittaa:

Unser Bewusstsein hat sich sowohl historisch als auch individuell aus der Dunkelheit und Dämmerung ursprünglicher Unbewusstheit herausentwickelt. Es gab psychische Prozesse und Funktionen, lange bevor ein Ichbewusstsein vorhanden war. Das "Gedanken haben" existierte, ehe ein Mensch sagte: "Ich bin mir bewusst, dass ich denke." ... Selbst der zivilisierte Mensch ist noch nicht frei vom Dunkel der Urzeit. Das Unbewusste ist die Mutter des Bewusstseins. Wo eine Mutter ist, da ist auch ein Vater. Doch er scheint unbekannt zu sein. Das Bewusstsein, dieses jugendliche Wesen, kann wohl seinen Vater verleugnen, nicht aber seine Mutter. Das wäre zu unnatürlich: kann man doch an jedem Kind sehen, wie zögernd und langsam sich das Ichbewusstsein aus einem bruchstückartigen Bewusstsein einzelner Momente herausentwickelt, und wie diese Inseln allmählich aus dem völligen Dunkel blosser Instinkthaftigkeit auftauchen. (Jung 9/1, 298-299).

Tietoisuus rakentaa psyykestä ainoastaan evoluution mukana muotoutuneen (Schmitt 1999, 38) "sekundaarisen" osan (Jacobi 1940, 17-18).¹¹⁷ Tietoisuuden, tuon "sekundaarisen" osan taipumus on *kuoleman-* (siis myös tiedostamattoman) *pelossaan* sopeutua elämään tekemällä passiivisia kompromisseja tietoisien ja piilotajuisen kesken. Tällöin se ei siis pyri positiivisempaan mahdollisuuteensa: aktiivisesti polaariseen vuorovaikutukseen psyyken eri tekijöiden välillä. Tätä tosiasiaa kuvaa hyvin-individuaatioprosessiin 'heränneen' Harry Hallerin itse-tutkiskelu:

Mit der fortschreitenden Zerstörung dessen, was ich früher meine Persönlichkeit genannt hatte, begann ich auch zu verstehen, warum ich trotz aller Verzweiflung den Tod so entsetzlich hatte fürchten müssen, und begann zu merken, dass auch diese scheussliche und schmäbliche Todesfurcht ein Stück meiner alten, bürgerlichen, verlogenen Existenz war. ... Dieser begabte und interessante Herr Haller hatte zwar Vernunft und Menschlichkeit gepredigt und gegen die Roheit des Krieges protestiert, er hatte sich aber während des Krieges nicht an die Wand stellen und erschiessen lassen, wie es die eigentliche Konsequenz seines Denkens gewesen wäre, sondern hatte irgendeine Anpassung gefunden, eine äusserst anständige und edle natürlich, aber doch eben einen Kompromiss. ... und sehnte sich keineswegs nach seiner Befreiung und Vollendung, sondern sehnte sich im Gegenteil heftig zurück in die bequemen Zeiten, als seine geistigen Spielereien ihm noch Spass gemacht und Ruhm eingebracht hatten. Genauso sehnten sich die von ihm verachteten und verhöhten Zeitungsleser nach der idealen Zeit vor dem Kriege zurück, weil das bequemere war, als aus dem Erlittenen zu lernen. (IV, 320-321).

Harry Haller kokee lyhyessä ajassa symbolihenkilöitymiensä Herminen, Marian ja Pablon välityksellä persoonallisuksiensa ennalta-arvaamattomuuden. Hän kohtaa tilanteita, jotka hänelle aikaisemmin olisivat olleet tyystin moraalittomia tai muuten mahdottomia: *Der Steppenwolf*in kolmen sivun mittaan (IV, 336-339) hän nauttii huumeita, on vähällä joutua seksuaalisiin orgioihin, vastaanottaa Pablolta tarjouksen saada rahaa vastaan lemmonyö Marian kanssa, todistaa Pablon lähimmäisenrakkautta rutiköyhää sairasta kohtaan, pyytää Hermineä

¹¹⁷

Erinomaisen havainnollisen esimerkin tietoisuuden saarekkeista tiedostamattoman valtavalla merellä tarjoavat Stanislaw Lemin romaani *Solaris* (1961) sekä Andrei Tarkovskin pohjalta valmistama samanniminen elokuva (1972). Näissä teoksissa osoitetaan, kuinka kaikki tiedostettu nousee valtavana merenä kuvatusta tiedostamattomasta (*Solariksen* keskeinen elementti on henkilöiden elämää muovaava meri). Tämä puolestaan tuottaa tietoisuudelle nimenomaan tietoisien ja tiedostamattoman vuorovaikutuksen synnyttämiksi osoittautuvia sisältöjä, joissa aina säilyy tietty "sekundaarisuus", "saarellisuus" ja samalla ääretön arvoituksellisuus.

opettamaan erikoislaatuisen kielisuudelman ja kiihottuu Herminen ja Marian lesbosuhteesta – "... und ich dachte an die tausend Seelen des Steppenwolftrakates" (IV, 339).

"Maaginen teatteri" persoonallisuuksien areenana

Intellektuelli-"susi-ihmisen" psyyken moneen jakautumisessa hänen elämänsä *Tractat vom Steppenwölfen* tekstin mukaan heilahtelee ei vain kahden, vaan tuhansien, lukemattomien pooliparien välillä (IV, 243). Tätä jakautumista projisoivaa näyttämöä, Harry Hallerin eri persoonallisuuksien areenaa, *Der Steppenwölfen* minä-kertoja ja *Tractat vom Steppenwölfen* me-kertoja nimittävät "maagiseksi teatteriksi" (magisches Theater ja *Magisches Theater*). Pablo¹¹⁸ viittaa "teatteriin" astuvan Hallerin pohjimmaiseen kaipaukseen ja kehottaa sen saavuttamiseksi tätä vapautumaan *niin sanotusta* (kursivointi TK) "persoonallisuudestaan" (IV, 370). Samalla "maaginen teatteri" on nietzscheläisittäin nähtävissä oleva luovuuden näyttämö (ks. Carlsson 1979, 378). "Nur -- fir -- Ver -- rückte!" (IV, 215), sanotaan "maagisesta teatterista" *Der Steppenwolfissa*; "Nur Narr! Nur Dichter!" kutsuu Nietzsche *Dionysos-Dithyramben* avausrunon otsikossa (Nietzsche 1969, 375)¹¹⁹ ja laulaa *Zarathustran* dionyysinen taikuri (Nietzsche 1979, 301-304)¹²⁰. Kun Nietzsche *Also sprach Zarathustrassa* esittää kolme "yli-ihmiseen" johtavaa astetta, asteista viimeinen on luova, uuteen alkuun kykenevän lapsen kaltainen ihminen. Hän vasta voi valloittaa oman maailmansa (esim. Kinnunen 1960, 167-168). Luovuus merkitsee Nietzschelle "... uutta alkua, leikkiä, itsestään vierivää pyörää, ensimmäistä liikettä, pyhää myöntymystä"¹²¹ (Nietzsche 1979, 30).

¹¹⁸ Pablo sanoo olevansa "maagisen teatterin" omistaja: "Mein Theaterchen hat so viele Logentüren...", IV, 370), mikä viittaa Pablon funktioon psyyken kokonaisuuden, arkkityypin *itsen* personoitumana. Haller (tietoisuus) menee "teatteriin" oikealta ja Hermine (tiedostamaton) vasemmalta puolelta, jolloin Pablo on yhdistävä tekijä, *itse*, psyyke yhteensä, tässä eräänlainen seremoniamestari, joka toteaa "teatterinsa" olevan "Scheinwelt" (IV, 371), symboli, jonka voimme tulkita olevan olemassa, mutta jonka muodot, vaikutus, koko *Der Steppenwölfen* kuvallistunut energiaproessi ovat lähtöisin 'Pablosta', so. Harry Hallerin omasta psyykestä. Kuka tahansa toinen näkisi "teatterin", kuten minkä hyvänsä hyvän taideteoksen jne. toisin, ja silti sinne kuuluvat myös arkaaiset, kollektiivista piilota-juntaa edustavat yhteiset tekijät. Samoin sinne liittyvät modernin Euroopan kulttuuridis-kurssin leimaamat piirteet, kuten ihmisten ja koneiden käymä taistelu, "... der Kampf zwischen Menschen und Maschinen" (IV, 374).

¹¹⁹ *Dionysos-Dithyrambessa* runoilijaa kuvataan: "... ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes/ ... /nach Beute lüsternd,/ bunt verlarvt,/ sich selbst zur Larve,/ sich selbst zur Beute,/ ... in Urwäldern/ unter buntzottigen Raubthieren/ sündlich gesund und schön und bunt ... /mit lüsternden Lefzen/ selig-höhnisch, selig-höllisch, selig-blutigierig..." (Nietzsche 1969, 375-376). – Harry Hallerin Steppenwolf-kauden runossa vastaava asettelma tosin toistuu vähemmän dionyysisenä: "Was das Leben ein bisschen fröhlicher macht?/ An meinem Schwanz ist das Haar so grau,/ Auch kann ich nicht mehr ganz deutlich sehen,/ Schon vor Jahren starb meine liebe Frau./ Und nun trab ich und träume von Hasen,/ Höre den Wind in der Winternacht blasen,/ Tränke mit Schnee meine brennende Kehle,/ Trage dem Teufel zu meine arme Seele." (IV, 252).

¹²⁰ "Nur Narr! Nur Dichter!" kuuluu ensin *Zarathustrassa* ja myöhemmin erillisinä julkaistuihin *Dionysos-Dithyramben* runoihin. Anni Carlsson toteaa dityrambien teeman rinnastuvan *Der Steppenwölfen*: molempien itseanalyysissä persoonallisuuden jakautumisen draama toteutuu vastavoimien toisiinsa kietoutuvina prosesseina (ks. Carlsson 1979, 378).

¹²¹ "... ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen."

Apolloninen taide kiinnittää meidät Nietzschen mukaan kauniisiin ilmiöihin, kauniiseen muotoon. Dionyysinen taide saa meidät tuntemaan itsemme pohjaltaan samaksi ilmiöiden takana olevan alkuolemuksen kanssa. "Traagisessa taiteessa" nämä molemmat vietit yhtyvät. Ajatus on esillä jo Nietzschen ensiteoksessa *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, josta "dionyysisen" käsite myöhemmin laajenee elämän myöntämiseksi, elämän tahdoksi sinänsä (ks. Salomaa 1998, 36-37). Hessen "maaginen teatteri" on samoin kutsu hengen ja luonnon voimia yhdistävään 'traagiseen', elämälle sen eri dimensioissa myöntyvään luovuuteen. Tulemme havaitsemaan, että kutsun esittäjät Hermine ja Pablo ovat Hallerin piilotajunnan sisältöjen projektioita ja symboleina johdattavat hänet arkkityyppiseen muutosprosessiin.

"Maaginen teatteri" on Novalikselta ja romantiikalta peritty¹²² nietzscheläinen, mutta myös itäaasialainen kutsu hengen ja luonnon voimia yhdistävään luovuuteen. Se muistuttaa orientin elämänkuvaa sellaisena kuin *Tractat vom Steppenwolfen* kertoja sitä tulkitsee:

... der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe. Erkennt und genau gewusst haben dies die alten Asiaten, und im buddhistischen Yoga ist eine genaue Technik dafür erfunden, den Wahn der Persönlichkeit zu entlarven. Lustig und vielfältig ist das Spiel der Menschheit: der Wahn, zu dessen Enttarnung Indien tausend Jahre lang sich so sehr angestrengt hat, ist derselbe, zu dessen Stützung und Stärkung der Okzident sich ebenso viele Mühe gegeben hat. (IV, 245-246).

"Maagisessa teatterissa" Hallerin yksilöllinen tajunta on erityislaatuksella, huumaiden siivittämällä, dionyysisellä vimmallalla (ks. IV, 368) kosketuksessa henkilökohtaisen ja kollektiivisen tiedostamattoman valtavaan laajuuteen. Tähän häntä valmistetaan jo "teatteria" edeltävissä naamiaistanssiaisissa:

Ich war nicht mehr ich, meine Persönlichkeit war aufgelöst im Festrausch wie Salz im Wasser. Ich tanzte mit dieser oder jener Frau, aber nicht nur sie war es, die ich im Arm hatte, deren Haar mich streifte, deren Duft ich einsog, sondern alle... die im selben Saal, im selben Tanz, in derselben Musik wie ich schwammen und deren strahlende Gesichter wie grosse phantastische Blumen mir vorüberschwebten, alle gehörten mir, allen gehörte ich, alle hatten wie aneinander teil. Und auch die Männer gehörten dazu, auch in ihnen war ich, auch sie waren mir nicht fremd, ihr Lächeln das meine, ihr Werben das meine, meines das ihre. (IV, 362-363, kurs. TK).

Tällaista poikkeustilannetta olisi Jungin mukaan pidettävä myös vaarallisena (ks. Jung 1979, 27), sillä siinä tiedostamaton vaikuttaa korostuneesti ja myös korostuneen hajaannuttavasti tajuntaan. "Maagisessa teatterissa" Harryn peilikuva alkaa vavahdella ja pirstoutua. Se hajoaa lukemattomiin osiin:

Ich sah, einen winzigen Moment lang, den mir bekannten Harry, nur mit einem ungewöhnlich gutgelaunten, hellen, lachenden Gesicht. Aber kaum, dass ich ihn erkannt hatte, fiel er auseinander, löste sich eine zweite Figur von ihm ab, eine dritte, eine zehnte, eine zwanzigste, und der ganze Riesenspiegel war voll von lauter Harrys oder Harry-Stücken, zahllosen Harrys... .. und alle waren ich, und jeder wurde blitzschnell von mir gesehen und erkannt und war verschwunden, nach allen Seiten

122

Novalis esittää "sielun", yksilöllisen prinssiin (Novalis III, 551) ominaisuuksina "efektin" ja "onnellisuuden", kun taas "henki" merkitsee "ideaalia" ja "siveyslakia" (Novalis III, 293). Novalis viittaa sielun kompleksisuuteen mm. seuraavasti: "Der Sitz der Seele ist bald hier, bald dort – bald an mehreren Orten zugleich – er ist veränderlich – und so auch der Sitz ihrer Hauptglieder – die man durch die Hauptleidenschaften kennen lernt." (eb. 274).

liefen sie auseinander, nach links, nach rechts, in die Spiegeltiefe hinein, aus dem Spiegel heraus. (IV, 372-373).

Komentoidessaan kiinalaista ikuisen elämän kirjaa *Das Geheimnis der goldenen Blüte* Jung osoittaa kuvaa, joka esittää kontemplaatiossa olevaa viisasta: pää on tulen ympäröimänä, ja siitä tulee esiin viisi inhimillistä hahmoa, jotka taas jakautuvat 25 pienempään hahmoon. Jungin mukaan tämä olisi skitsofreeninen prosessi, jos se jäisi pysyväksi. Siksi kiinalainen ohje sananmukaisesti korostaa, että henkitulen muodostamat hahmot ovat ainoastaan tyhjiä värejä ja muotoja ja että olennon valo heijastuu takaisin "alkuperäiseen, todelliseen" (Jung 1979, 27).

Totesin psyyken koostuvan lukuisista osapersoonallisuuksista. "Maagisessa teatterissa" Hallerin tietoisuus hajaantuu ("Es gab keine Gedanken mehr"; IV, 364) jakaantuakseen sitten lukemattomiin eri minuuksiin, joita hänen kohtaanansa (myöhemmin Pabloksi osoittautuva; IV, 414) shakinpelaaja järjestelee kuin lasihelmipelaaja miniatyyrimaailmoita. Hän huomauttaa:

"So wie die Verrücktheit, in einem höhern Sinn, der Anfang aller Weisheit ist, so ist Schizophrenie der Anfang aller Kunst, aller Phantasie." (IV, 389).

Jungilaisesta näkökulmasta tarkasteltuna sekä *Das Geheimnis der goldenen Blüten* kiinalainen mietiskelijä että *Der Steppenwolf*in Haller osoittavat tietoisien ja tiedostamattoman välisen individuaatioprosessin *luovan komponentin* merkitykseen. "Maagisen teatterin" shakinpelaaja (Pablo) selvittää:

"Wir zeigen demjenigen, der das Auseinanderfallen seines Ichs erlebt hat, dass er die Stücke jederzeit in beliebiger Ordnung neu zusammenstellen und dass er damit eine unendliche Mannigfaltigkeit des Lebensspiels erzielen kann. Wie der Dichter aus einer Handvoll Figuren ein Drama schafft, so bauen wir aus den Figuren unsres zerlegten Ichs immerzu neue Gruppen, mit neuen Spielen und Spannungen, mit ewig neuen Situationen. Sehen Sie!" (IV, 387-388).

Viisas shakinpelaaja järjestelee (kuin "runoilija") hahmoista pelin toisensa jälkeen. Jokainen figuuri on osa Harry Halleria. Ne kaikki muistuttavat etäältä toisiaan. Ne kuuluvat ikään kuin samaan maailmanjärjestykseen ja sitoutuvat samaan perintöön ja kuitenkin jokainen täysin uutena (IV, 388). Ne siis ovat yksilöllisiä persoonallisuuksia kollektiivisen tiedostamattoman pelilaudalla. Psykyke kokonaisuutena on samaa kuin nämä funktiokompleksit ja piilotajunta yhdessä – elämäntaitoa: "Dies ist Lebenskunst" (IV, 388), opastaa Pablo-shakinpelaaja.

Sanataide persoonallisen ja ylipersonoallisen välittäjänä

Shakinpelaaja *Der Steppenwolf*issa on siis "kuin runoilija", epäämätön taiteilija ("Wie der Dichter... .. ein wählerischer Künstler..." (IV, 388) ja sellaisena Harry Hallerin elämän auki repivässä paljastavuudessaan nerokas. Osoittaahan useamman kertojan mukanaolo *Der Steppenwolf*issa tai *Das Gasperspiel*issä, että aukottoman totuuden tavoittaminen kerrotusta kohteesta on mahdotonta. Tässä mielessä kertojan tai hänen eri näkökulmasta kertovien persoonallisuuksien tai useampien eri kertojien tehtävää ja dilemmaa tarkasteltaessa on pidettävä mielessä myös *Die Morgenlandfahrt*in minä-kertojan H.H:n tavaton tilanne ääret-

tömien ainesten arkistossa.¹²³ Siellä H.H. havaitsee kaikkien "Idän-matkaa" kuvanneiden ihmisten kertomusten poikkeavan toisistaan (ks. VI, 72-75). Tässä ja *Das Glasperlenspielissä* sekä osittaisemmin *Der Steppenwolfissa* kertomisen ongelma on yksi teoksen teemoista. Niin kuin Ziolkowski huomauttaa, tämä on eräs esseistisen sanataiteen aspekti modernissa fiktiivisessä kirjallisuudessa. Esimerkkeinä Ziolkowski mainitsee myös nimet Proust, Gide, Huxley, Joyce, Broch ja Thomas Mann (Ziolkowski 1965, 82).

Kirjailija H.H:n selonteossa *Die Morgenlandfahrtin* "Idän-matka" transformoituu nimiin, käsitteisiin ja tapahtumiin, jotka persoonallista kehitystietään kulkevan kertojan perspektiivissä nähdään ihanteellisessa ja sellaisena myös lasten maailmaan rinnasteisessa valossa (matkaa kuvataan myös ilmaisulla "Kinderkreuzzug", VI, 37). Teoksen lopussa lapsenomainen fantasia ja ylipersoonallinen todellisuus yhdentyvät vertauskuvallisesti taiteen välityksellä niin että lähtökohtaa (päähenkilö H.H.) ja tavoitetta ("Idän-matkan" merkityksellisin hahmo Leo) esittävät kuvat sulautuvat toisiinsa, yhdeksi, muotoutumistaan jatkavaksi symboliksi:

Und im Innern der Figuren sah ich etwas sich bewegen, langsam, unendlich langsam sich bewegen, wie eine eingeschlafene *Schlange* sich bewegt. Es ging da etwas vor sich, etwas wie ein sehr langsames, sanftes, aber ununterbrochenes Fliesen oder Schmelzen, und zwar schmolz oder rann es aus meinem Ebenbild in das Bild Leos hinüber, und ich erkannte, dass mein Bild im Begriffe war, sich mehr und mehr an Leo hinzugeben und zu verströmen, ihn zu nähern und zu stärken. Mit der Zeit, so schien es, würde alle Substanz aus dem einen Bilde in das andre hineinüberriesen und nur ein einziges übrigbleiben: Leo. Er musste wachsen, ich musste abnehmen. (VI, 75-76, kurs. TK).

Die Morgenlandfahrtissa taiteilija-kertoja (persoonallinen) sulautuu (ylipersonaal-lisempaan) kohteeseen ja samalla taiteeseen. Taideteosten henkilöt elävät kauemmin, ainakin hieman 'ikuisemmin', kuin heidät luoneet taiteilijat.

Ich fragte den Diener Leo, warum das wohl so sei, dass die Künstler manchmal nur wie halbe Menschen erschienen, während ihre Bilder so unwiderleglich lebendig aussähen. Leo sah mich an, verwundert über meine Frage. ... und sagte: "Bei den Müttern ist es auch so. Wenn sie die Kinder geboren und ihnen ihr Milch und ihre Schönheit und Kraft mitgegeben haben, dann werden sie selber unscheinbar, und es fragt niemand mehr nach ihnen." (VI, 27-28).

Taiteilija kuuluu taideteokselle, ei taideteos taiteilijalle, Novalis sanoo ("Der Künstler gehört dem Wercke und nicht das Werck dem Künstler", Novalis III, 411), ja Jung on artikkelissaan *Psychologie und Dichtung* kuvannut asian vastaavalla *Die Morgenlandfahrtista* luettavalla tavalla. Taide kasvaa taiteilijasta irti, itsenäistyy ja muokkaa häntä. Tämä on tosiasia riippumatta siitä, tietääkö taiteilija, että teos varttuu ja kypsyy hänessä vai kuvitteleeko hän antavansa muodon jollekin tarkoitushakuiselle keksinnölleen (Jung 15, 118). Jungin mukaan taiteilijan ja teoksen suhde muistuttaa äidin ja lapsen suhdetta. Jung kuvaa:

¹²³

Arkiston laatikoissa ja hyllyissä ovat 'hengen maailman' kirjoitukset, kirjat, kuvat ja merkit. Kaiken tämän laajuuden ja moninaisuuden tutkimista varten arkistossa on myös mitaamaton kortisto, joka lokero-, sarja- ja numeroviitteinen johdattaa tiedonetsijää eteenpäin: "Mit jedem neuen Versuche aber begann ich mehr und mehr einzusehen, welche unerhörte Fülle an Material, an Wissen, an magischen Formulierungen dieses Archiv enthalte." (VI, 61).

Handwritten note: *Handwritten note: ...*

Die Psychologie des Schöpferischen ist eigentlich weibliche Psychologie, denn das schöpferische Werk wächst aus unbewussten Tiefen empor, recht eigentlich aus dem Reiche der Mütter. Überwiegt das Schöpferische, so überwiegt das Unbewusste als leben- und schicksalgestaltende Kraft gegenüber dem bewussten Willen, und das Bewusstsein wird von der Gewalt eines unterirdischen Stromes mitgerissen, ein oft hilfloser Zuschauer der Geschehnisse. Das wachsende Werk ist des Dichters Schicksal und bestimmt seine Psychologie. Nicht GOETHE macht den "Faust", sondern die seelische Komponente "Faust" macht GOETHE. (eb.).

Jung vastaisi H.H:n edellä esittämään kysymykseen toteamalla jokaisen ihmisen syntyneen tietyllä määrällä elämän *energiaa*. Taiteilijassa hänen vahvuutensa – *luovuus* – vaatii energiaa eniten, niin että jäljelle jää liian vähän, jotta jokin muu erityinen arvo voisi täysipainoisesti kehittyä. Jungin mukaan inhimillinen kiihtuu taiteellisen kustannuksella usein siinä määrin, että voi elää enää ainoastaan primitiivisellä tai muutoin alentuneella tasolla. Monesti tämä ilmenee lapsellisuutena, harkitsemattomuutena tai häikäilemättömänä ja naiivina, 'autoeroottisena' egoismina (eb. 117). Psyken polaarisen dynamiikan vuoksi tällaisenkin ilmenemisen takana on kuitenkin myös kompensatioon pyrkivä inhimillinen tekijä. Mutta jos se epäonnistuu (ja näin tietysti usein tapahtuu), voi kompensoina motiivina toimia itse luovuus ja sen 'takaisinsyöttö'. Tarkoitin taiteen subjektista vaikutusta luovaan taiteilijaan tai taiteen vastaanottajaan. Havainnollistan tätä seuraavaksi *Die Morgenlandfahrtissa*.

H.H:n "Idän-matkan" muistot ja pyrkimys niiden kuvaamiseen sävyttyvät naiivilla ja subjektiivisella pyyteisyydellä, jonka yhteydessä ainoastaan kuvauksen kohteena oleva "Morgenlandfahrt" tuntuu antavan hänen elämälleen sisältöä ja merkitystä. Mutta lopulta matkakuvaukseksi aiottu teksti ottaa subjektiiviset ohjat ylipersonana omiin käsiinsä. Tällöin kertomuksesta tulee H.H:n egoistista narsismia kompensoiva prosessi, joka relativoi hänen matkakuvauksen ehdottomaan jäljentämiseen pyrkivän taiteensa. Leo viittaa tähän jo edellä siteeratun keskustelun jatkuessa:

"Das ist aber traurig", sagte ich (H.H.) ohne eigentlich viel dabei zu denken.
 "Ich denke, es ist nicht trauriger als alles andre auch", sagte Leo, "es ist vielleicht traurig, und es ist auch schön. Das Gesetz will es so."
 "Das Gesetz?" fragte ich neugierig. "Was ist das für ein Gesetz, Leo?"
 "Es ist das Gesetz vom Dienen. Was lange leben will, muss dienen. Was aber herrschen will, das lebt nicht lange."
 "Warum streben dann so viele nach Herrschaft?"
 "Weil sie es nicht wissen. Es gibt wenige, die zum Herrschen geboren sind, sie bleiben dabei fröhlich und gesund. Die andern aber, die sich bloss durch Streberei zu Herren gemacht haben, die enden alle im Nichts."
 "In welchem Nichts, Leo?"
 "Zum Beispiel in den Sanatorien." (VI, 28).

Jungin mukaan persoonallinen on taiteelle rajoitus, jopa taakka. Epäämättömästi Jung viittaa suurten, 'kuolemattomien' taideteosten todistusaineistoon väittäessään luovan prosessin myös vapauttavan tuosta taakasta. Kun freudilaisittain todetaan, että jokaisessa taiteilijassa on infantiilisen autoeroottisesti rajoittunut persoonallisuus, sopii tämä Jungin mielestä kenties taiteilijaan *persoonana*, mutta on riittämätön kuvaamaan taiteilijassa olevaa *luojaa*. Viimeksi mainittu on Jungille persoonaton, jopa epä- ja yli-inhimillinen tai ihminen korkeammassa merkityksessä. Siispä jokainen luova taiteilija onkin yhtäältä inhimillispersonallinen ja toisaalta epäpersoonallinen. Ja viimeksi mainittu on samaa

kuin *luova prosessi itse*. Tuo prosessi sisältää ihmiselle tiedostamattoman *tahtovan* epiteetin, jonka *instrumentiksi* taiteilija usein persoonalliset toiveensa ja inhimillisen onnensa uhraten asettuu (ks. Jung 15, 116).

Die Morgenlandfahrtissa itse luomisen energeettistä prosessia on pidettävä subjektina, joka johtaa taiteilijan tai vastaanottajan visionäärisen elämyksen ja samalla psyyken *kollektiivisen hengen* alueelle tai lähelle sitä, ja jonka kantava ajatus on kaikkea yksipuolisuutta kompensoiva *palveleminen*, siis myös *eettinen* motiivi.

Luovuuden vähintäinkin näennäisesti kieltävässä¹²⁴ lasihelmipelaajien järjestössä ja sen edustamassa Glasperlenspielissä tarvitaan tai tarvittaisiin siel-läkin luovaa prosessia subjektina. Siellä erityisesti *musiikki* nähdään yksilön subjektivisimman elämysmaailman ulkopuolisena ja ainakin sen relativoina ideana ja ideaalina, ajattoman hengen suurimpien ajassa luotujen saavutusten kuvana ja lähteistönä, johon ei periaatteessa saisi enää ollenkaan puuttua liittämällä siihen yksilöllisiä mielikuvia (esim. VI, 80,141).¹²⁵ Kun Kastalian peliyhteisöön pääsevät vain hyvin lahjakkaat persoonallisuudet, on kuitenkin johdonmukaista ja myös Josef Knechtin kehityksestä ilmenevää, että yksilö lunastaa osallisuutensa tuohon *kollektiivisen hengen* lähteistöön persoonallisen kehityksensä, luovuutensa ja kokemuksensa kautta. Näin ollen luovuuden torjumisen synnyttämä ristiriita on Kastaliassa ilmeinen. Yksilöllinen ja kollektiivinen henki vaatisivat luovasti toisiaan, ja kun individin luovuutta tukahdutetaan, estyy myös kollektiivisen tai 'objektiivisen' hengen subjektiivinen vaikutus. Tällöin viimeksi mainitun elämää ja kehitystä kokonaisuutena kompensoiva ja dynaamoiva funktio on haalentunut. Samalla Kastalia on ajautunut yksilinnakkeiseksi saarekkeeksi ilman riittävää vuorovaikutusta ulkopuoliseen maailmaan. Tämä tosiasia selittää Josef Knechtin irtautumista pelaajayhteisöstä.

Sanataiteen suhteellisuus

Individuaatio etenee kohti *itseä*, psyyken kokonaisuutta, mutta varsinainen 'salaisuus' jää saavuttamatta. "Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht" (Novalis II, 418). Analyttisen psykologian kuvastin tarjoaa jännittävää vertailupintaa, kun todetaan, ettei myöskään luovan prosessin varsinainen 'salaisuus' ole selitettävissä. Se mitä Jung puhuu artikkelissaan *Psychologie und Dichtung* yhtäältä *psykologisen* ja toisaalta *visionäärisen* taiteen eroista, havainnollistaa aihettamme. Psykologisen taiteen sisällöt syntyvät Jungin mukaan aina psykologisesti ymmärrettävän inhimillisen alueen rajojen sisällä. Tällainen alue – kirjailijan lukijalle psykologisesti käsitettäväksi tekemine kohtalonkäänteineen – on esimerkiksi Goethen *Faustin* ensimmäinen osa (Faustin rakkaus Gretcheniin, Gretchenin lapsenmurha jne.). Kun taas siirrytään *Faustin* toiseen osaan, kaikki Jungin mukaan muuttuu, käy visionääriseksi:¹²⁶

¹²⁴ Jonkinasteinen luovuus Kastaliassa toki on sallittua. Tästä ovat esimerkkinä erityisesti opiskelijoilta vaadittavat subjektiiviset "elämäntarinat", joiden kertoja toteaa monesti laajenneen todellisiksi pienoisromaaneiksi (ks. VI, 190-192).

¹²⁵ Glasperlenspiel-järjestelmässä on menty niin pitkälle, että yksilöllisestä taiteentuottamisesta on lähes kokonaan luovuttu. On eräällä tavalla oivallettu kaiken taiteen pohjimmaisen lähteen olevan joka tapauksessa yhteisen. On omistauduttu kollektiivina vain tälle – 'ikuisen hengen' palvelemiselle (ks. VI, 80, ks. myös edellinen viite).

¹²⁶ Vastavaa visionäärisyyttä Jung näkee myös mm. (*Der Steppenwolfin* "maagiseen teatteriin" rinnastamassani) Nietzschen dionyysisessä elämyksessä, Wagnerin *Nibelungenringis-*

Der Stoff oder das Erlebnis, das der Gestaltung zum Inhalt wird, ist nichts Bekanntes; es ist von fremdartiger Wesenheit, von hintergründiger Natur, wie aus Abgründen vormenschlicher Zeitläufe oder wie aus Licht- und Dunkelwelten übermenschlicher Natur stammend, ein Erlebnis, dem menschliche Natur in Schwäche und Unbegreifen zu erliegen droht. Der Wert und die Wucht auf der Ungeheuerlichkeit des Erlebnisses, das fremd und kalt oder bedeutend und erhaben aus zeitlosen Tiefen auftaucht, einerseits von schillernder, dämonisch-grotesker Art, menschliche Werte und schöne Formen zersprengend, ein schreckenerregender Knäuel des ewigen Chaos oder ein "crimen laesae majestatis humanae", um mit Nietzsche zu reden, andererseits eine Offenbarung, deren Höhen und Tiefen zu ergründen menschliche Ahnung kaum genügt, oder eine Schönheit, welche zu erfassen Worte sich vergeblich mühen. (Jung 15, 103).

Visionäärisen elämyksen palauttaminen persoonallisen kokemuksen piiriin tekee kokemuksen Jungin mukaan jotenkin epäaidoksi, ainoastaan "korvaavaksi", jolloin sen alkunäynomainen perusluonne katoaa ja muuntuu symptomiksi (eb. 106). Tämä on tyypillistä H.H:n tilanteelle *Die Morgenlandfahrtissa*. *Visionäärisyys* on Jungille:

... ein echtes Urerlebnis... unbekümmert darum, was Vernünftler darüber meinen... nichts Abgeleitetes, nichts Sekundäres und nichts Symptomatisches, sondern ein *wirkliches Symbol, nämlich ein Ausdruck für unbekannte Wesenheit*. (eb. 108).

Tämän visionäärisyyden H.H. epäilemättä on jollakin tavoin "Idän-matkanaan" kokenut. Hänen aikoessaan kirjoittaa "Morgenlandfahrtista" on visionäärisyys siirrettävä kielen avulla *psykologiseksi*, jolloin kollektiivisesta visiosta ja sen olemassa olostaan itsestäänkin tulee kyseenalainen. Se on tietoisuuden ulottuvilla vain muistona ja aavistuksena inhimillisen arjen tuolla puolella olevasta.

Onkin tämän pohjalta johdonmukaista, että Hessen tavoin kirjailija palaa arkaasiin ja mytologisiin hahmotuksiin löytääkseen kokemukselleen sopivan ilmaisun (ks. eb. 110-111). Koska ilmaisu ei koskaan saavuta lähteenään olevan ilmestyksen täyteyttä eikä rajattomuutta, tarvitsee kirjailija – edes hipaisten aavistettua jäljentääkseen – tavattoman määrän aineistoa (eb. 111), ja tämä juuri on H.H:n ylivoimainen asema teoksessa *Die Morgenlandfahrt*. Jung kutsuu kokemuksen ja muodon suhdetta tällaisessa tilanteessa "hervittäväksi paradoksiksi" (eb.) ja Hessen kertoja mainitsee, että paradoksiin on kuitenkin yhä uudelleen rohjettava käydä käsiksi, sinänsä mahdotonta on aina uudestaan yritettävä (VI, 11).

Sitä, mitä tuossa alkunäynomaisessa visiossa meille oikeastaan ilmenee, Jung kuvaa:

... ist ein Bild des *kollektiven Unbewussten*, nämlich der eigentümlichen, angeborenen Struktur jener Psyche, welche Matrix und Vorbedingung des Bewusstseins darstellt. (Jung 15, 111).

Tällöin mytologiset motiivit kätkeytyvät myös moderniin kuvakieleen, Zeuksen kotkasta tulee lentokone jne. (eb.). Epäilemättä *Der Steppenwolfissa* esimerkiksi autot, "maagisen teatterin" groteski liikeneruuhka, voisi olla vaikkapa Haadeksen joukkojen vastine. Yleensä Hessen tekstissä kuitenkin vältetään moder-

sä, Tristanissa ja Parzivalissa, Blaken piirroksissa ja runoissa, Hoffmannin *Goldene Topfissa*, Böhmen filosofis-runollisissa teksteissä, Danten *Divina Commediassa*, Joycen *Ulyssöksessä* jne. (ks. Jung 15, 104-105, Joycen osalta erit. 121-149).

nia kuvakieltä.¹²⁷ *Die Morgenlandfahrtin* kertoja vieläpä uskoo mytologis-arkkaaisen kielensä vastaavan alkuperäistä elämystä:

Denn mein Glück bestand tatsächlich aus dem gleichen Geheimnis wie das Glück der Träume, es bestand aus der Freiheit, alles irgend Erdenkliche gleichzeitig zu erleben, Aussen und Innen spielend zu vertauschen, Zeit und Raum wie Kulissen zu verschieben. So wie wir Bundesbrüder ohne Auto oder Schiff die Welt durchreisten, wie wir vom Kriege erschütterte Welt durch unsern Glauben bezwangen und zum Paradiese machten, so riefen wir das Gewesene, das Zukünftige, das Erdichtete schöpferisch in den gegenwärtigen Augenblick. (VI, 24).

Personallisen ja ylipersonallisen kohtaaminen

Hessen teoksissa haetaan muotoa ja sisältöä yli- tai ali-inhimillisille tekijöille, joiden realisoimisen ihanteena on niiden uudelleen löytäminen inhimillisessä tietoisuudessa. Mytologis-arkkaaisessa kuvakielessä 'korkeamman' eli ylipersonallisen todellisuuden kuva sulautuu 'alempaan' eli persoonalliseen todellisuuteen. Ilmiö havainnollistuu, kun muistetaan, että esimerkiksi uskontojen kielessä tietoisuus tavoittaa jumalat vertauskuvien kautta. Hessen tekstissä esimerkiksi *Der Steppenwolf*in "maaginen teatteri" on vastaavassa mielessä eräänlainen 'temppeleli'¹²⁸, ylipersonallisen ja persoonallisen kohtauspaikka, vedenjakaja, virta tietoisesta ja tiedostamattoman välillä. Se on "kuolemattomien" asuinsija siinä mielessä kuin Jung näkee kuolevaisessa ihmisessä myös jumaliin ja kuolemattomuuteen rinnasteisen (ja samalla käsittämättömän) ulottuvuuden (ks. Jung 5, 254) tai niin kuin Novalis sanoo: "Unser ganzes Leben ist Gottesdienst!" (Novalis II, 609).

"Maagisella" näyttämöllä maailmaa edustava saksofonisti Pablo ja henkeä edustava Mozart odottavat Harry Halleria (IV, 415) tapahtumassa, joka itse asiassa on Harryssa toteutuvaa individuaatiota. Se on olemisen energiaan perustuva, Pablon ja Mozartin symbolit samaksi polaarisuudeksi yhdyttävä luova prosessi. Tiedostamattaan Haller on etsinyt siihen kosketusta jo erakkoerillisyytensä aikana, kun piilotajuntaan padottuja aineksia on noussut hänen tietoisuuteensa¹²⁹:

Einmal geschah es nachts, dass ich im Wachliegen plötzlich Verse sagte, Verse viel zu schön und viel zu wunderbar, als dass ich daran hätte denken führen, sie aufzuschreiben, die ich am Morgen nicht mehr wusste und die doch in mir verborgen lagen wie die schwere Nuss in einer alten brüchigen Schale. (IV, 212).

Vastapoolien yhteys alkaa toteutua, kun Haller syvimmän ahdistuksensa het-

¹²⁷ *Die Morgenlandfahrtissa* tämä selittyy myös sillä, että kaikkinaisen koneistumisen, mekani-soitumisen ja itsetarkoituksellisen materialisoitumisen väheksyminen on oleellinen "liiton" itää kohti osoittava tunnusmerkki: "Den Vorschriften getreu, lebten wir als Pilger und machten von keiner jener Einrichtungen Gebrauch, welche einer von Geld, Zahl und Zeit betörten Welt entstammen und das Leben seines Inhaltes entleeren; vor allem gehörten dazu die Maschinen, wie Eisenbahnen, Uhren und dergleichen." (VI, 15, ks. myös 19 ja 24).

¹²⁸ Sama koskee *Die Morgenlandfahrtin* liiton "arkistoa" tai (teoreettisemmin) *Das Glasperlenspielin* pelinäyttämöä. Glasperlenspielin pieni piiri jopa on samastanut Spielin jumalanpalvelukseen (VI, 113).

¹²⁹ *Tractat vom Steppenwolf*in kirjoittajan sanoin: "...auch das unglücklichste Leben hat seine Sonnenstunden und seine kleinen Glücksblumen zwischen dem Sand und Gestein." (IV, 227).

2008-
Sivut

kellä¹³⁰ saa tietoisien *minän* yksipuolisuutta *kompensoivia* tiedostamattomia sisältöjä hänessä herättävän Herminen välityksellä uutta sisältöä elämään. Lopulta yhteys on todennettavissa Hallerin psyykessä toteutuvana Pablon ja Mozartin samuutena. Haller tuntee vetoa aistillisuuteen ja "primitiiviseen" jazziin (IV, 221), mutta kokee 'armoitetut' jumaluuden tuokionsa *hengessä*, kuullessaan "suloista vanhaa musiikkia" (IV, 212).

Jo ennen "maagista teatteria" Harry Haller havaitsee rakastamassaan musiikissa ja kirjallisuudessa kuolemaan vastattavan toisenlaisella ajattomuudella, "kuolemattomuudella". Se merkitsee, että tiettyinä hetkinä tietoisuus vapautuu. Ihminen ja susi, henki ja luonto myöntyvät rauhaan ja vahvistavat kokonaisuutena toisiaan (IV, 245). Nämä ovat nopeasti ohi kiihtäviä tuokioita, jotka "maagista teatteria" edeltävissä naamiaistanssiaisissa ilmenevät myös joukkoiloon sulautumisena, rytmin, viinin ja viihteen inspiroiman ja ahdistukset unohtamaan saavan suggestiivisuuden välityksellä (IV, 361-363). Näiden tietoisuuden traagiikkaa soveltavien ja sellaisena korostuneesti 'sielullisten' (Jung, esim. 6, 883), mutta myös 'nietzscheläisittäin' kuvattavissa olevien (esim. Frenzel 1979, 33,40 ja Kunnas 1981, 77) visionääristen elämysten mitan¹³¹ Harry Haller tuntuu olevan kosketuksessa kokonaisempaan psyykkiseen eksistenssiinsä, analyyttisen psykologian kielellä *itseän*.¹³²

*Tractat vom Steppenwolf*in tekijä näyttää tarkoittavan juuri psyykkistä kokonaisuutta silloin kun hän puhuu hajanaisia persoonallisuksiamme yhdistävästä ylipersonallisesta vaikuttajasta. Hän käyttää esimerkkinä muun muassa intialaisten eeposten ihmiskäsitystä¹³³ sekä Goethen runoutta:

... die Helden der indischen Epen sind nicht Personen, sondern Personenknäuel, Inkarnationsreihen. ... Wer etwa den Faust auf diese Art betrachtet, für den wird aus Faust, Mephisto, Wagner und allen andern eine Einheit, eine Überperson, und erst in dieser höhern Einheit, nicht in den Einzelfiguren, ist etwas vom wahren Wesen der Seele angedeutet. (IV, 245).

Harryn elämän ongelma – elää kahtena, vaikka persoonallisuuksia on tuhansia, osoitetaan "maagisessa teatterissa", jossa hänelle myös tarjotaan avaimet kokonaisemman itseyden löytämiseen. Tällöin osoittautuu, että hänen ihmisuhteensa – nuorukaisen vielä viattomista vuosista alkaen – ovat perustuneet tiedostamattomien aineiden sisäisesti realisoitumattomaan dissimilaatioon. Subjektin ja objektin – Harryn ja hänen palvomiensa tyttöjen tai Hallerin ja hänen tiedostamatonta sisältöään kuvallistaneen suden – välissä on ollut jyrkkä ja dualistinen

¹³⁰ Baumann huomauttaa, että tällainen mahdollisimman epätoivoinen tilanne jungilaisessa merkityksessä lamaanuttaa tietoisuustason ja on sen vuoksi erittäin otollinen arkkityypisten aineiden vaikutukselle (ks. Baumann 1993, 208).

¹³¹ Jo julkaisija toteaa esipuheessaan kivulloisesta, liikuntakyvyttöään reumaattisesta Hallerista: "In dieser Periode kam mir mehr und mehr zum Bewusstsein, dass die Krankheit dieses Leidenden nicht auf irgendwelchen Mängeln seiner Natur beruhe, sondern im Gegenteil nur auf dem nicht zur Harmonie gelangten grossen Reichtum seiner Gaben und Kräfte. Ich erkannte, dass Haller ein Genie des Leidens sei, dass er, im Sinne mancher Aussprüche Nietzsches, in sich eine geniale, eine unbegrenzte, furchtbare Leidensfähigkeit herangebildet habe." (IV, 193).

¹³² Muistamme, että *itse* on Jungin psykologian keskeinen arkkityyppi. Sen toteuttaminen on yksilöitymisen (Verselbstung) varsinainen päämäärä: "*Selbst*. Als empirischer Begriff bezeichnet das Selbst den Gesamtumfang aller psychischen Phänomene im Menschen. Es drückt die Einheit und Ganzheit der Gesamtpersönlichkeit aus." (Jung 6, 512).

¹³³ Siddharthan "täytymys" teoksessa *Siddhartha* toteutuu juuri intialaisissa kehyksissä.

muuri.¹³⁴ Harry ei ole antautunut "tuhatmuotoiselle mytologialleen" (IV, 399). Hän ei ole kyennyt rakastamaan, vaan vain tuloksettomasti haaveilemaan rakkaudesta (IV, 397). Aggressiot ovat jääneet patoutuneeksi sivistyneisyydeksi ja sivistys patoutuneeksi aggressiivisuudeksi (sekä älykkö että peto ovat puolittaisia, "... traurig blickte der fließende, halbgestaltete Wolf mich aus den schönen scheuen Augen an", IV, 369).

Kaikki se, mitä Harrylle tapahtuu "maagisessa teatterissa", on hänen henkilökohtaisen elämänhistoriansa kääntöpuoli, lukemattomien poolien sykli, jonka mahdollisuudet hän on tähän asti jättänyt käyttämättä, mutta joiden sisäistämiseen hänelle "teatterissa" osoitetaan mahdollisuus.

Wünsche, Träume und Möglichkeiten, die einst einzig in meiner Phantasie gelebt hatten, waren jetzt Wirklichkeit und wurden gelebt. (IV, 397).

Und ich staunte darüber, wie reich mein Leben, mein scheinbar so armes und liebloses Steppenwölfleben, an Verliebtheiten, an Gelegenheiten, an Lockungen gewesen war. (IV, 398).

Kohti polaarista itseä ('jumaloitumista')

Koska *itse*¹³⁵ on periferian ja keskuksen yhteys, kuuluvat kaikki psyykkiset ilmiöt sen piiriin (Schmitt 1999, 229-230). *Minä* on itsen osa, ja suhteessa *minään itse* on objektiivinen realiteetti (eb. 230). Mutta vaikka *itse* on vapaan tahdon ulottumattomissa, on se sen finalistisesti tavoiteltavissa.

Itse on kuvaamattomissa ja määrittelemättömissä (eb.). Osa ei voi tuntea kokonaisuutta. Sen sijaan sen on mahdollista tuntea kokonaisuuden yksittäisiä osia, jolloin *itsen* tarkkailun ylivoimaisuus suhteellistuu (eb. 231). Mahdotonta on yritettävä mahdollistaa, kuten edellä luimme *Die Morgenlandfahrtista* ja niin kuin myös *Das Glasperlenspielin* motossa todetaan:

... nichts entzieht sich der Darstellung durch Worte so sehr und nichts ist doch notwendiger, den Menschen vor Augen zu stellen, als gewisse Dinge, deren Existenz weder beweisbar noch wahrscheinlich ist, welche aber eben dadurch, dass fromme und gewissenhafte Menschen sie gewissermassen als seiende Dinge behandeln, dem Sein und der Möglichkeit des Geborenwerdens um einen Schritt näher geführt werden. (VI, 79).

Mahdottoman mahdollistuminen on individuaatioprosessissa johdonmukaista, koska tajunta irtautuu pakonomaisista kiinnittymistään. Mitä sille lopulta tapahtuu, sitä analyttinen psykologia ei kykene sanallisesti määrittelemään. Viittauskohteena on uskonnollinen ajattelu¹³⁶ sellaisena kuin se läpi ihmiskunnan on esiintynyt (esim. Jung 1979, 41). Personifioituine jumalinen se kuuluu kollektiivisen piilotajunnan oleellisimpaan sisältöön. Sen kieltäminen sen sisäis-

¹³⁴ Ei siis ole pidettävä merkityksettömänä, että Harry saa kutsun "maagiseen teatteriin" juuri vanhaan luostarinmuuriin heijastuvista valokirjaimista.

¹³⁵ *Itse* psyyken kokonaisuutena ja jungilaisena arkkityyppinä on se alue, jonka ympärillä keskeinen osa tämän tutkimuksen tarkastelukohteistoa liikkuu. Vaikka *itseä* arkkityyppinä ja arkkityyppisinä ilmentyminä käsitellään erikseen kirjan lopussa, *itse* on esissä verraten paljon myös aikaisemmin. Se ikään kuin lävistää ja kehystää koko analyysin.

¹³⁶ Muistamme, että Hesse puhuu "Menschwerdungin" kuviteltavissa olevana päämääränä "armosta" tai käyttää itämaisia ilmauksia "Atman", "Nirwana", "Tao" ([Ein Stückchen Theologie], VII, 389-390).

tetyssä (ei siis ulkokuvaisessa, tajunnan kiinnittymiä vastaavassa -) muodossaan merkitsee kokonaispersoonallisuuden kasvun heikentymistä, suoranaista nihilismia. Novaliksen mukaan ihminen kykenee joka hetki olemaan yliaistillinen olento (Novalis II, 421), jolloin, niin kuin Manfred Frank sanoo, yliaistillisen menettäessä velvoittavan ja erityisesti suojelevan voimansa, ei jää enää mitään, mihin ihminen pitäytyy, ei perustaa, mihin voisi suuntautua (Frank 1982, 13-14). Jung kirjoittaa:

Erst auf der Basis einer solchen Einstellung, die auf keine in der christlichen Entwicklung erworbenen Werte verzichtet, sondern im Gegenteil mit christlicher Liebe und Langmut sich auch des Geringsten in der eigenen Natur annimmt, wird eine höhere Stufe von Bewusstsein und Kultur möglich werden. Diese Einstellung ist in echtestem Sinne religiös und darum therapeutisch, denn alle Religionen sind Therapien für die Leiden und Störungen der Seele. (Jung 1979, 43).

Emme tiedä individuaation päämäärää, mutta voimme havainnoida sen vaiheita. Kun henkilökohtaisen piilotajunnan vyöhyke tietoisuuden *itsestä* syvetessä väistyy kollektiivisen piilotajunnan tieltä (Jung 7, 196), Harry Haller matkalla "maagiseen teatteriin" ja "teatterissa" etenee kohti Goethen, Mozartin ja muiden *Der Steppenwolfissa* "Kuolemattomiksi" kutsuttujen arkkityyppisten hahmojen ilmentämää kollektiivista tiedostamatonta (ylipersoonallisuutta). Tämä toteutuu hänen käydessään läpi henkilökohtaisia kokemuksiaan – "maagisessa teatterissa" aina nuoruuden vuosiltaan saakka. Kohtaamalla yksilöllisen piilotajunnan kaaoksen ja järjestämällä sitä tietoisuudessa uudelleen hän lähestyy paitsi tietoisuuden kokonaan saavutettavaksi avautumatonta kollektiivista piilotajuntaa myös ennen kaikkea sen vuorovaikutusta tietoisuuden kanssa. Hän lähestyy ihmispsyykelle mahdollisia ikuisia totuuksia, ihmisessä olevaa jumalaa ja Novaliksen polaarista ja elävää "harmoniaa" (ks. Novalis II, 546-547). Hän lähestyy "Kuolemattomia", joihin *Der Steppenwolf*in kertojen perusteella nimenomaan taiteen, filosofian ja uskontojen suurten yksilöiden epätiteelliset teot ja tunteet kuuluvat. – Kuolemattomuus on näin kollektiivisen piilotajunnan ikuista tulemistä tietoiseksi. Kuolema on paluuta kollektiiviseen piilotajuntaan.¹³⁷

Vielä vaiheessa, kun tietoinen aineisto on voitolla siinä määrässä, että se tukahduttavasti torjuu tiedostamatonta, "Kuolemattomat" ovat olleet Hallerille lähinnä ironisesti suhtauduttava tragedia, kuolleita nimiä, ei muuta:

¹³⁷ Miguel Serrano kertoo Hessen ja Jungin kanssa käymiensä keskustelujen pohjalta kirjoittamassaan teoksessa *C.G. Jung and Hermann Hesse. A Record of Two Friendships* Hessen todenneen: "The act of dying is like falling into Jung's Collective Unconscious, and from there you return to form, to pure form..." (Serrano 1977, 15). Tätä ajatusta kuvastavat kuolevan Goldmundin sanat *Narziss und Goldmundissa*: "... Vor kurzem noch wäre es mir ganz unerträglich gewesen zu denken, dass ich sterben könnte, olne ihre (Urmutter) Figur gemacht zu haben; mein Leben wäre mir unütz erschienen. Und nun sieh, wie wunderbar es mir mit ihr gegangen ist: statt dass meine Hände sie formen und gestalten, ist sie es, die mich formt und gestaltet. Sie hat ihre Hände um mein Herz und löst es los und macht mich leer, sie hat mich zum Sterben verführt, und mit mir stirbt auch mein Traum, die schöne Figur, das Bild der grossen Eva-Mutter. Noch sehe ich es, und wenn ich Kraft in den Händen hätte, könnte ich es gestalten. Aber sie will das nicht, sie will nicht, dass ich ihr Geheimnis sichtbar mache. Lieber will sie, dass ich sterbe. Ich sterbe gern, sie macht es mir leicht." (V, 321-322).

Ein Friedhof war unsre Kulturwelt, hier waren Jesus Christus und Sokrates, hier waren Mozart und Haydn, waren Dante und Goethe bloss noch erblindete Namen auf rostenden Blechtafeln, umstanden von verlegenen und verlogenen Trauernden, die viel dafür gegeben hätten, wenn sie an die Blechtafeln noch hätten glauben können, die ihnen einst heilig gewesen waren... (IV, 264).

Koska "Kuolemattomat" kuitenkin ovat erottamaton osa Hallerin individuaatioita, he ovat objektiseen Halleriin vaikuttava subjekti. He muuttavat häntä. Muutos toteutuu psyydessä syklisenä tapahtumasarjana, joka täydellisimmillään merkitsisi psyyken kokonaistumista (*itsen* toteutumista). *Tractat vom Steppenwolfissa* kertoja tuo tiettäväksi, että tietoisesti käytetty kieli ja ajattelun yksipuolisuus (sekä samalla tietoisuuden ylituotannon tragedia sen toimiessa varsinaisen toiminnan, tekojen, elämän salpaajana, ks. esim. IV, 235) estävät hahmottamasta kokonaista kuvaa ihmisen olemuksesta (ks. IV, 244-245). Ei elämä tosiaankaan kulje niin tavanomaisesti (simplen) kuin ajatteleme, eikä niin karkeasti (grob) kuin typerässä kielessä (Idiotensprache) ilmaisemme (IV, 246).

Kertojan ja Jungin (esim. Jung 6, 518-519) mukaan tällainen dualistinen yksipuolisuus on ominaista erityisesti länsimaiselle ajattelulle. Voisimme todeta huomion kärjistetyimmillään johtavan päätelmään, että kun lännessä on jääty kielen 'ansaan' tai ajatusten 'vankilaan', idässä ollaan tässä suhteessa lähempänä 'vapaasti liikkuvaa jumalaa'. Orientissa ihmisen jakautuminen useisiin eri persoonallisuuksiin on oivallettu ratkaisevasti toisin: eräänlaisen energieettisen 'spiraliteetin', liikkeen, muuttuvuuden, syntymän ja kuoleman yhdessä ihmisessä toteutuvan katkeamattoman ja polaarisen sarjan ilmauksena ja sekä samanaikaisesti että perättäin ilmenevinä vaiheina. *Tractat vom Steppenwolfissa* kuvataan tätä:

... dass das vielleicht alles eine billige Oberflächenästhetik ist, dass wir irren, wenn wir auf unsre grossen Dramatiker die herrlichen, uns aber nicht eingeborenen, sondern bloss aufgeschwatzten Schönheitsbegriffe der Antike anwenden, welche überall vom sichtbaren Leibe ausgehend, recht eigentlich die Fiktion vom Ich, von der Person, erfunden hat. In den Dichtungen des alten Indien ist dieser Begriff ganz unbekannt, die Helden der indischen Epen sind nicht Personen, sondern Personenknäuel, Inkarnationsreihen. Und in unsrer modernen Welt gibt es Dichtungen, in denen hinter dem Schleier des Personen- und Charakterspiels, dem Autor wohl kaum ganz bewusst, eine Seelenvielfalt darzustellen versucht wird. Wer dies erkennen will, der muss sich entschliessen, einmal die Figuren einer solchen Dichtung nicht als Einzelwesen anzusehen, sondern als Teile, als Seiten, als verschiedene Aspekte einer höhern Einheit (meinetwegen der Dichterseele). (IV, 245).

Yhteen elämään, yhteen ihmiseen sisältyviin tuhansiin eri pooleihin ja persoonallisuudenosiin uskovat "Kuolemattomat" (ks. IV, 243) vastaavat Hallerille *relativoimalla* hänen dualistisen ja sellaisena jäykän totuutensa ja tuomitsemalla hänet elämään ja nauramaan (IV, 413). Vastaavaa dualismia kuin Hallerissa on havaittavissa *Das Glasperlenspielin* Josef Knechtin tietoisessa pyrkimyksessä Glasperlenspielin täydelliseen hallitsemiseen (VI, 199) ja hänen toiveessaan sisällyttää kiinalaisen elämänviisauden perusteet – *I Gingin*¹³⁸ järjestelmä – Glasperlenspieliin. Polaarinen (tässä tapauksessa kiinalainen) asenne vastaa tällaiseen dualismiin jälleen relativoivasti nauraen, kuten *I Gingin* harjoittaja Ältere

¹³⁸ Noin 4. vuosituhannella eKr. alkunsa saanut oraakkelikirja *I Ging* (kiinassa vakiintuneessa pinyin -transkriptiossa Yi jing, anglosaksisessa maailmassa käytössä olevassa Wade Giles -systemissä I ching [Huotari ja Seppälä 1990, 5,172,186,497]) on kungfutselaisuuden ja taolaisuuden yhteinen perusteos (ks. Wilhelm [Vorrede] 1923, III-IV ja Jung 1988, 380).

Bruder Josef Knechtille erakkomajassaan Bambusgehölzessä:

"Nur zu!" rief er, "du wirst ja sehen. Einen hübschen kleinen Bambusgarten in die Welt hineinsetzen, das kann man schon. Aber ob es dem Gärtner gelingen würde, die Welt in sein Bambusgehölz einzubauen, scheint mir doch fraglich." (VI, 211).

Kun täydellistä tietoisuutta koko psyykestä ei voida saavuttaa, vastaa *itse* 'korkeimpana' prinssiippinä kokonaisuuksia, joista kristityt käyttävät nimitystä Jumala, esimerkiksi intialaiset nimitystä Ätman-Brahman ja kiinalaiset nimitystä Tao (tao, pinyin-transkriptiossa dao), jotka nekään eivät määrity tai taivu kattavin käsittein ja kuvin kuvattavaksi. – Sen sijaan ne mitä suurimmassa määrin viittaavat *elämään*, psyyken tapahtumiseen, ja ne jättävätkin meille *kokemuksen*; elämän, olemisen, elämän sanojen ja symbolien takana.

"Maaginen teatteri" on luova, romantiikan ja orientin elämänkuvalle ominainen tapahtuma, jossa romantikkojen transsendenttinen minä, eli kuten Novalis sanoo "potenssoitu minä"¹³⁹, kohtaa empiirisen minän, ja elämä kuvautuu arkkityypiseksi tapahtumaksi mieltäytyvänä ontologisena merkityksenä, olemassaolon prosessina. – Tämä on "Kuolemattomien" ohje:

"Sie sollen leben, und Sie sollen das Lachen lernen. Sie sollen die verfluchte Radiomusik des Lebens anhören lernen, sollen den Geist hinter ihr verehren, sollen über den Klimbim in ihr lachen lernen. Fertig, mehr wird nicht von Ihnen verlangt." (IV, 413-414).

5.5 Ylipersonallisuus luonnon ja hengen palvelijana

Goethe ja Leo

*Der Steppenwolf*n tärkeänä arkkityypisenä sivuhenkilönä esiintyvä Goethe tarjoaa Hessen mielestä korostuneen vastavoiman saksalaisen kulttuurin ja yhteiskunnan tuottamia ahdistuksen ja turhautuneisuuden tunteja kohtaan. Esseessään *Dank an Goethe* (1932) Hesse selvittäessään kirjailijoiden vastuuta ja hengen merkitystä sodan vuosina toteaa Goethen ruumiillistaneen tuolloin voimakkaaksi haasteeksi noussutta henkistä ja siveellistä problematiikkaa, ratkaisematonta ongelmaa hengen ja isänmaanrakkauden välillä (VII, 379-380). Totuus ja sen palveleminen näyttivät sittenkin olevan kiihkeän kansallismielisyyden vihollisia. Vielä ensimmäisen maailmansodan aikana ja jälkeen Hesse horjui patriotismin ja ylikansallisen totuuden välillä, mutta nyt hän toteaa, ettei Goethe sopinut nationalisteille samalla kun hän Hessessä tuntui vahvistaneen kaikkea tämän pyhänä pitämää (VII, 380-381). Syitä siihen että Goethe jäi elämään esseen kirjoittajan elämään pohtiessaan Hesse asettaa erityistä painoa Goethen 'salaperäisempään' puoleen, viisauteen kirjailijanroolin takana, mutta myös polaarisuuteen dualismin sijasta:

In dieser, für mich höchsten Goethegestalt vereinen sich die Widersprüche, sie deckt sich nicht mit der einseitig apollonischen Klassizität noch auch mit dem die Mütter suchenden, dunklen Faustgeist, sondern besteht eben in dieser Bipolarität, in diesem Überall-und-nirgends-Zuhausesein. ... Er ist zeitlos, denn alle Weisheit ist zeitlos. Er

¹³⁹ Novalis: "Romantisiren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzirung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche quali[tative] Potenzenreihe sind." (Novalis II, 545).

ist *unpersönlich*, denn alle Weisheit überwindet die Person. (VII, 381, kurs. TK).

Totesimme, että myös Jungin mukaan – ja tämä ilmenee hänestä erityisesti Goethen *Faustin* toisessa osassa – taiteilija on visionäärinä "*unpersönlicher, schöpferischer Prozess*" (Jung 15, 116):

Als Mensch kann er gesund oder krankhaft sein; seine *persönliche* Psychologie kann und soll darum persönlich erklärt werden. Als Künstler dagegen ist er nur aus seiner schöpferischen Tat zu verstehen. (eb.).

Hesse puolestaan kirjoittaa:

Diese Weisheit Goethes... sie ist sogar kaum mehr goethisch, sondern sie atmet gemeinsame Luft mit der Weisheit Indiens, Chinas, Griechenlands, sie ist nicht mehr Wille und nicht mehr Intellekt, sondern Frömmigkeit, Ehrfurcht, *Dienenwollen*: Tao. Jeder echte Dichter hat ja einen Funken von ihr, weder *Kunst* noch *Religion* sind ohne sie möglich... aber sie hat bei Goethe ein paarmal sich zu so *magischen Worten* verdichtet, wie sie es nicht in jedem Volke und nicht in jedem Jahrhundert tut. Sie steht hoch über alle Literatur. Sie ist nichts als Anbetung, nichts als Ehrfurcht vor dem Leben, sie will nur *dienen* und kennt keine Ansprüche, keine Forderungen oder Rechte. Es ist jene Weisheit, von der alle Sagen aller edlen Völker wissen, dass sie einst vorhanden war, zu den Zeiten der grossen Herrscher, und dass die Herrscher und ihre Diener ihr untreu geworden sind, und dass Umkehr zu ihr der einzige Weg ist, um die Erde wieder mit dem Himmel zu versöhnen. (VII, 382, kurs. TK).

Goethe on syventänyt ihmisen osaa sekä suhteessa luontoon että jumaluuteen (esim. Koskenniemi 1944, 489). Näitä goetheläisiä periaatteita *Die Morgenlandfahrtin* "liitto" ja sen palvelija Leo esimerkillisesti noudattavat. Kun Leo on sopusuhteissa niin hengen kuin luonnonkin kanssa (VI, 50-51), H.H:n todellisiin rikkomuksiin veljeskuntaa kohtaan kuuluu näiden molempien pyyteettömästi palvelemisesta luopuminen, jonka vuoksi hän on myynyt viulunsa ja elänyt "itsemurhaajan elämää", ylenkatsonut uskontoa ja kieltänyt luonnon (VI, 66-67).

Hengen ehdoton luonto-yhteys sekä taiteellinen 'leikittelevyys' hengen ja luonnon välillä *Die Morgenlandfahrtin* ratkaisuna tekevät Hessen kertomuksesta 'goetheläisen' ja 'kiinalaisen' teoksen, jollaisena se yhdentyy analyttisen psykologian polaariseen ihmiskuvaan.

Kaikkiaan siis: ylipersonallinen prosessi näkyy Jungin mukaan erityisen selvästi Goethessä ja tämän *Faustissa* (Jung 1988, 209-210). Vastaavasti Hesse puhuu Goethen yhteydessä korkealle kehittyneestä persoonallisuudesta, nerosta ylipersonallisen täydellisimpänä ilmentäjänä.

Der Alt-Musikmeister

Josef Knechtin kuvattujen elämänvaiheiden tärkeä personifikaatio on hänet Kastaliaan valinnut ja kutsunut der Alt-Musikmeister. Jokaisella käynnillään Musikmeisterin luona Josef saa mestarin esimerkistä ja tämän ohjaamista kontemplatiivisista harjoituksista voimaa ja suuntaa kohtalonsa toteuttamiseen (VI, esim. 181, ks. myös Chi 1976, 153-154). Viimeisinä elinkuukausinaan Alt-Musikmeister vetäytyy erakonkammioon, käy harvasanaisiksi, lopettaa puhumisen. Hänestä tulee hymyilevä ja säteilevä vanhus (VI, esim. 358). Hän muistuttaa kuvauksia taolaisista 'ylipersonallisista' piirtein kuvatuista viisaista, ja hänessä on samaa kuin *Siddharthan* "täydellistyneissä" Vasudevassa ja Siddhart-

hassa (III, 718-719).¹⁴⁰ Ja hän muistuttaa kristittyä tai intialaista tai kiinalaista pyhän hahmoa. Knecht käsittää, että Alt-Musikmeister on "... ein Vollendeter" (VI, 352). Josef kertoo käynnistään Alt-Musikmeisterin luona:

"... doch sagte er nichts als meinen Namen und gab mir die Hand, und auch diese Bewegung und die Hand schienen mir zu leuchten, der ganze Mann schien, oder doch seine Augen, sein weisses Haar und seine hell rosige Haut, eine leise kühle Strahlung von sich zu geben... .. da sass er... und hatte sich völlig hinter sein Strahlen und Lächeln, hinter seine goldene Maske verborgen... einer anderen Welt mit anderen Gesetzen angehörig, und alles, was von mir zu ihm, aus unserer Welt in die seine hinüber sprechen wollte, lief an ihm ab wie Regen an einem Stein." (VI, 350-351).

Musikmeisterin elämänsä lopulla saavuttama "kirkastuminen" (Verklärung, VI, 356-357) merkitsee erityisesti musiikin ja meditatiivisten tekijöiden todellistumista luonnollisesti ja yhteydessä 'elävään' elämään. Tämä on nähtävä vastaakohtana musiikin ja mietiskelyn symptomaattiselle, kirjoitettuihin sääntöihin alistetulle ja abstraktiselle käytölle Kastalian veljeskunnassa.

Musikmeister siis on jatkuvasti läsnä Josef Knechtin elämän ratkaisuvaiheissa. Lopuksi tämä opettaja-oppilas -suhde sulautuu yhteydeksi ja samuudeksi, luonnoksi ja hengeksi, sisäistetyksi vaikutukseksi sekä persoonallisen kohtalon ja totuuden (Knecht) erottamattomuudeksi ykseydestä ja ylipersonallisesta kohtalosta (Alt-Musikmeister).

Josef Knecht tuntee Alt-Musikmeisterin polaarisen symbolimerkityksen¹⁴¹. Sen tiedostaessaan ja sisäistäessään Josefin tiedostamaton (Musikmeister) ja tietoisuus (Knecht) vaikuttavat vapauttavasti toisiinsa. Josef käy läpi individualitaatiotaan edelleen ollen valmiimpi tulevaan kohtaloonsa. Tämä ilmenee hyvin hänen kuvatessaan säännönmukaisuuden ja tarkoitushakuisuuden sijasta spontaanina toteutuvaa meditaatiotaan, jonka hän kokee vierailullaan "kirkastuneen" Alt-Musikmeisterin luona ja jonka teemana on musiikkimestarin elämä. Hän sanoo meditaation aikana nähneensä tai tunteneensa Musikmeisterin ja tämän vaiheet aina siitä lähtien kun oli hänet poikasena ensi kerran tavannut. Tuo elämä oli Knechtin mukaan ollut antaumusta ja työtä, mutta se oli toteutunut pakottomasti, kunnianhimottomasti ja musiikin täyttämänä. Se oli kehittynyt niin kuin musiikkimestari olisi valinnut musiikin yhtenä niistä teistä, jotka johtavat ihmisen korkeimpaan päämäärään, sisäiseen vapauteen, puhtauteen ja täydellisyyteen. Tällöin mestari oli antanut musiikin ikään kuin vallata itsensä. Musiikki oli muuttunut, kirkastunut, fyysisestä klavesiin soittamisesta ja henkisestä teoriasta oli tullut sydämensykettä ja hengitystä, se oli tunkeutunut

¹⁴⁰ Sulkeutuessaan maailman ja aistien hälyltä Alt-Musikmeister *Tuo Te Kingin* mukaisesti palaa luonnonkiertoon samastuen alkuperäiseen (ks. myös Chi 1976, 134): "Der Anfang des Seins der Welt/ heisst die Mutter der Welt./ Wer seine Mutter findet, um seine Kindschaft zu erkennen,/ Wer seine Kindschaft erkennt, um seine Mutter zu bewahren:/ Der kommt beim Aufhören des Ichs in keine Gefahr./Wer seinen Mund zuhält und seine Pforten schliesst,/ der hat sein Leben lang nicht Mühsal./ Wer seinen Mund auf tut und seine Handlungen in Ordnung bringen will,/ dem ist sein Leben lang nicht zu helfen./ Wer das Kleine wahrnimmt, ist klar./ Wer das Weiche wahr, ist stark./ Wer sein Licht gebraucht um zurückzukehren zu seiner Klarheit,/ der hinterlässt kein Ich, das eine Gefahr treffen könnte./ Das heisst: das Ewige erben." (Wilhelm [verd.] 1921, 57).

¹⁴¹ "Das ist das Bild des Buddha", Inn-Ung Lee toteaa "kirkastuneesta" Alt-Musikmeisterista (Lee 1972, 67). Vastaavasti Chi kutsuu häntä "taoksi", osaksi loputonta suurta alkuyhteyttä (Chi 1976, 33).

mestarin nukkumiseen ja uniin, ja Alt-Musikmeisterista oli lopulta tullut enää ainoastaan *symboli*, ilmentymismuoto, *musiikin personifikaatio* (VI, 356), joka tuoloisen vierailun aikana ilmenee Josefille nimenomaan henkistyneenä, salaperäisenä musiikkina, polariteettina, jossa uusi ääni yhtyy moniääniseen lauluun:

"Wenigstens habe ich das, was von ihm ausstrahlte oder was zwischen ihm und mir wie rhythmisches Atmen hin und her wogte, durchaus als Musik erfunden, als eine völlig unmateriell gewordene, esoterische Musik, welche jeden in den Zauberkreis Eintretenden mit aufnimmt wie ein mehrstimmiges Lied eine neu einfallende Stimme. Einem Nichtmusiker wäre die *Gnade* vielleicht in anderen Bildern wahrnehmbar geworden, ein Astronom hätte vielleicht sich als Mond um einen Planeten kreisen sehen..." (VI, 356, kurs. TK).

Josef Knecht

Tarkasteltaessa Josef Knechtin vaikutusta omassa yhteisössään Kastaliassa sekä Kastalian hänen jälkeensä tulevissa kohtaloissa, nähdään Knecht suurena, jopa maailmanhistoriallisena persoonallisuutena. Kulttuurihistorioitsija Jacob Burckhardtin¹⁴² mukaan "suuren yksilön" (esimerkiksi taiteilijan, filosofin, taruhenkilön, uskonnon perustajan ja maailman tapahtumiin vaikuttavan henkilön, ks. Burckhardt 1947, 250-293,340)¹⁴³ kohtalona on olla kokonaisuuden edun kannalta oikeassa paikassa oikealla hetkellä (eb. 357). Tämä on tyypillistä Knechtille läpi hänen elämänsä. Kertojan mielestä Josefin kohtaloa on olla "onnekas":¹⁴⁴

... gibt es hervorragenden Menschen, aus deren Leben das "Glück" nicht wegzudenken ist, bestehe es auch nur darin, dass sie und die ihnen gemässe Aufgabe tatsächlich geschichtlich und biographisch einander finden und treffen, dass sie nicht zu früh und nicht zu spät geboren wurden; und zu ihnen scheint Knecht zu gehören. (VI, 277).¹⁴⁵

Jacob Burckhardtin mukaan ihminen, jolla on poikkeuksellista tahdonvoimaa, levittää ympärilleen *maagista* pakkoa – vetäen puoleensa ja valloittaen itselleen kaikki vallan ja herruuden ainekset (Burckhardt 1947, 346). Tällainen ihminen on tietysti lähellä Nietzschen "yli-ihmistä" (esim. Salomaa 1998, 58-59), ja samoin myös muun muassa *Demianin* nimihenkilöä, jonka kuvataan herättävän ihmisissä arvailuja, arkailua ja torjuntaa, mutta niiden takana kuitenkin epäämätöntä vetoaivoimaa ja ihastusta (ks. III, 122-123,128-129,145). Tällainen suuruus

¹⁴² Jacob Burckhardtin esiintyminen tutkimuksessa saa lisämerkitystä, koska Hesse myöntää hänen antaneen esikuvallista vaikutusta *Das Glasperlenspielissä* tärkeälle henkilölle, Mariafelsin luostarissa toimivalle historioitsija Pater Jakobukselle (Brief an Robert Faesi [1.11.43], AB, 204). Esikuvallisuus tulee kirjassamme vielä tuonnempana esille.

¹⁴³ Jacob Burckhardt kirjoittaa: "Die *Fähigkeiten* entwickeln sich oder schliessen sich wie selbstverständlich und vollständig auf mit dem Selbstbewusstsein und den Aufgaben. Der grosse Mensch erscheint in jeder Stellung nicht nur komplett, sondern jede scheint für ihn sogleich zu klein; er füllt sie nicht bloss aus, sondern er kann sie sprengen." (Burckhardt 1947, 344).

¹⁴⁴ Vastaava "onnekkuus" on ominaista myös Siddharthalle kauppias Kamaswamin näkökulmasta: "... er (Siddhartha) hat das Geheimnis jener Menschen, zu welchen der Erfolg von selber kommt, sei das nun ein angeborener guter Stern, sei es Zauber, sei es etwas, das er bei den Samanas gelernt hat." (III, 667).

¹⁴⁵ Nietzschen mukaan "yli-ihminen", tämä korkeampiärvoinen tyyppi, ihanneihminen on jo usein ollut olemassa, mutta vain onnellisena sattumana, poikkeuksena, ei milloinkaan tahdottuna (Salomaa 1998, 59).

on nimenomaan sisäistä, persoonallista suuruutta. Burckhardtin kuvaus kertoo Josef Knechtin kaltaisesta ei-dualistisesta ihmisestä:

Das Allerseltenste aber ist bei weltgeschichtlichen Individuen die *Seelengrösse*. Sie liegt im Verzichtenkönnen auf Vorteile zugunsten des Sittlichen, in der freiwilligen Beschränkung nicht bloss aus Klugheit, sondern aus innerer Güte, während die politische Grösse egoistisch sein muss und *alle* Vorteile ausbeuten will. (Burckhardt 1947, 347-348).

Persoonallinen suuruus merkitsee samalla ylipersonallisuutta. Jacob Burckhardtin mukaan "suuruuden" näyttää määräävän se, että tällainen henkilö toteuttaa yksilölliseen rajoittumaton tahtoa, joka nähdään, kulloisenkin lähtökohdan mukaan, Jumalan, kansan tai yhteisön ja aikakauden tahtona (eb. 356).

Oleellisimmin me-kertoja paljastaa Knechtin vaikutuksen ja hänen elämänvaiheidensa kuvaamisen merkityksen heti *Das Glasperlenspielin* johdannon alussa – perustellessaan teoksen kirjoittamistehtävään ryhtymisen mielekkyyttä:

Aber ein Blick in die Vorgeschichte eben dieses Geisteslebens, namentlich in die Entwicklung des Glasperlenspiels, zeigt uns unwiderstehlich, dass jede Phase der Entwicklung, jeder Ausbau, jede Änderung, jeder wesentliche Einschnitt, sei er fortschrittlich oder konservativ zu deuten, unweigerlich zwar nicht seinen einzigen und eigentlichen Urheber, wohl aber sein deutlichstes Gesicht gerade in der Person dessen zeigt, der die Änderung einführte, der zum Instrument der Umformung und Vervollkommnung wurde. (VI, 81).

Ideallisesta näkökulmasta Burckhardtin tähdentämä yksilöllinen kyky sulautua kokonaisuuteen ja toimintaan kokonaisuuden hyväksi on 'ylipersonallista' ja polaarista toimintaa ja sellaisena sillä on vastineensa niin lännen kuin idänkin viisauudessa. – *Das Glasperlenspielin* johdannon kertojan mukaan hänen (heidän) aikakautenaan (siis useampia sukupolvia Knechtin jälkeen) merkittävistä (Knechtin kaltaisista) persoonallisuuksista puhutaan vasta kun kohdataan ihmisiä, jotka riippumatta kaikista originelleista piirteistä ja eriskummallisuuksista ovat onnistuneet mahdollisimman täydellisesti palvelemaan ylipersonallista. Kertojan mukaan tämä ihanne toimi myös vanhoina aikoina. Mainitaan Kiinan "viisaat" tai "täydelliset", Sokrateen siveysopin malliyksilö tai erät suuret järjestöt, Rooman kirkon suuruuden aika ja esimerkiksi Tuomas Akvinolaisen ihanne (VI, 81). Uudemman historian elämäkerrallisiin kuvauksiin taipuvaiset kirjailijat ovat sitä vastoin nähneet persoonallisuuden merkitsevänä ominaisuutena poikkeavia, normien vastaisia, ainutkertaisia ja monesti jopa patologisia piirteitä (VI, 81). *Demianin* 1900-luvulla näitä näkyy myös suhtautumisessa Demianiin, ks. III, 128-129,147).

Knechtin ja hänen opiskeluaikojen ystävänsä, Kastalian ulko-oppilaisiin kuuluvan ja Glasperlenspielin harjoittajasta valtiolliseen virkaan hakeutuvan Plinio Designorin vuorovaikutus kuvastaa Knechtin ylipersonalliseen taipuvaisia ominaisuuksia. Josefin ja Plinion myöhempi tapaaminen yhdistää "Menschwerdungin" etsijän ("toinen aste", Plinio) ja lähes löytäjän ("kolmas aste", Josef) kuvat toisiinsa. Se on myös lähellä Leon ja H.H:n kohtaamista *Die Morgenlandfahrtissa*. Plinio on H.H:n kaltainen, epätoivoinen, "perussäännötkin unohtanut" (VI, 410) etsijä. Knecht on lähes Leo, ylipersonallisia piirteitä omaava viisas, joka samalla on hierarkian huipulla, ylin veljeskunnassa. *Die*

Morgenlandfahrtissa ja *Das Glasperlenspielissä* subjektien ja vastakohtaisten kuvien yhdentyminen on sisäinen, täydentävä, polaarin prosessi. Tätä heijastaa kertoja/kertojen merkintä, jossa Knecht selvittää Plinion hänessä herättämiä vaikutuksia:

"... er (der Ruf von Plinio -TK) erscheint mir nicht als Fremdes und von aussen Kommendes, dem man sich öffnen oder auch verschliessen kann, sondern er kommt wie aus mir selber, er ist die Antwort auf ein sehr stark und drängend gewordenes Verlangen, auf eine Not und Sehnsucht in mir selbst." (VI, 411).

On edelleen korostettava, että kaikessa Hessen tarkasteltavan kauden henkilöiden keskinäisessä vuorovaikutuksessa subjektissa on objektia ja objektissa on subjektia. Itse kukin henkilö on toiselle henkilölle tämän funktiokompleksinen symboli, persoonallisuutta, sielua, heijastava projektio.

Niinpä Knecht vaikuttaa olemuksellaan Designoriin jälkimmäisen omista lähtökohdista johdattaen Plinion tämän psyydessä laiminlyödyiksi jääneiden alueiden pariin takaisin. Konkreettisenä tienä toimivat meditaation ja musiikin harjoitukset (VI, 417-418). Designori puolestaan symboloi Knechtin psyyken yhä elämättä jäänyttä, ulkomaailmaan kutsuvaa puolta (VI, 410).

Designori kuvaa Knechtiä myös "taikuriksi" (VI, 427). Psykologisesti voimme sanoa, että 'maagikon' Josefista tekee hänen intensiivinen individuaati-
onsa. Tällaisella ihmisellä on omalaatuinen kyky vetää kanssaihmiä puoleensa (esim. VI, 233) epäilemättä sen vuoksi, että hän heijastaa heille kollektiivisen tiedostamattoman symboliikkaa. – Jo vuonna 1909 arvioidessaan Kungfutsen *Gesprächen* Hesse viittaa vastaavaan asiaan siteeraamalla teoksen II osan aloit-
tavaa katkelmaa *Der Polarsterni*:¹⁴⁶

Wer kraft seines Wesens herrscht, gleich dem Nordstern, der verweilt an seinem Ort und alle Sterne umkreisen ihn. ([Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 31 ja Wilhelm [verdeutsch] 1914, 8).

Buddha, intialaiset viisaat ja Siddhartha

Kun uskonnolliset ja mystiset elämykset ovat ylipersonallisen ilmentymiä, *Siddhartha*-teos osoittaa niiden toteutuvan täydellisimmillään Buddhassa, jonka yliyksilölliseen 'totuuteen' rinnasteisen 'totuuden' nimihenkilö löytää omaa, yksilöllistä tietä seuraten.¹⁴⁷

Totesimme, että Jung ymmärsi Buddhan elämän persoonallisen läpi mur-
tautuneeksi ja sen tavoittaneeksi *itsen* todellisuudeksi.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Kun Richard Wilhelm kommentoi *Polarsterniä*, tuntuisi hänen luonnehdintansa osuvalla myös Josef Knechtiin suuntautuvana: "Wie die Sonne nur durch die Überlegenheit in ihre Bahnen zwingt, so herrscht der Genius nur durch die immanente Schwerkraft seiner Persönlichkeit ohne alle Vielgeschäftigkeit." (Wilhelm [erläutert] 1914, 8).

¹⁴⁷ Eräässä julkaisemattomista kirjeistään Hesse toteaa: "Das religiöse Erlebnis, das mystische sowohl wie das der Gemeinschaft, ist zwar ein typisches allgemeines, durchaus überpersönliches; aber es ist nun einmal so, dass es dennoch in seinen hohen Formen nur von Individuum, von der hochentwickelten Persönlichkeit, vom Genie ganz erfüllt wird." (Lektüre für Minuten II, 100).

¹⁴⁸ *Itsen* käsitteellistäminen on mahdotonta, ja tähän Buddha tuntuu viittaavan oppilaiden kysyessä häneltä mitä hän "täydellisen heräämisen" kokemuksessaan on saavuttanut. Buddha näyttää kääntäneen vastauksen paradoksiksi todetessaan, ettei hän "heräämises-
sään" ole saavuttanut vähäisintäkään asiaa, ja nimenomaan tästä syystä se onkin "täyd-

Olemme myös havainneet, että Jungin mukaan 'persoonallisuus' on rajattu funktiokompleksi, joka yhteydessään piilotajuntaan avartuu. Tämän yhteyden vuoksi 'persoonallisuus' on myös 'sielu' (ks. Jung 6, 503-510). Mutta sielu ei ole ainoastaan persoonallinen ongelma, vaan koko maailman ongelma (myös esim. Jung 1988, 138). Arkkityyppinen jumalankuva symboloi Jungin mukaan 'sielun' ja Jumalan olemusten välillä vallitsevaa yhtäläisyyttä (eb. 416), jota Buddha kuvastaa *itsen* arkkityypin ruumiillistumana. Buddhalaisuudessa Buddhasta¹⁴⁹ tuli *itsen* toteuttamisen malli, jota jäljitellään siitä huolimatta että hän henkilökohtaisesti on julistanut jokaiselle olevan mahdollista kausaaliketjusta vapautumalla tulla buddhaksi (eb. 283).¹⁵⁰

Käsitys *itsestä* ihmisen todellisena perusolemuksena ja olemassaolon ytimenä on yhteneväinen *Upaniṣadien* Tat tvam asi (tattvamasi-) -opin kanssa. Ihmisen todellinen olemus, (psykologiassa puhumme *itsestä*), on *Upaniṣadien* mukaan olennaisesti identtinen Brahmanin (korkeimman) kanssa. Identifikaatio, joka usein ilmaistaan sanoilla Tat tvam asi, "se olet sinä" tai "että sinä olet", tai Aham Brahmasmi (aham bhahmāsmi), "minä olen Brahman", on *Upaniṣadien* keskeinen sanoma (Karttunen, Färding, Nieminen 1977, 29 ja Raju 1992, 176).¹⁵¹ Hesse valaisee tätä muun muassa seuraavasti:

Sie sagen, das Suchen des Ich sei weniger wichtig als das Finden des rechten Verhältnisses zu den andern. Aber dies ist gar nicht zweierlei. Wer jenes echte Ich sucht, der sucht zugleich die Norm alles Lebens, denn dies Innerste Ich ist bei allen Menschen gleich, es ist Gott, es ist der "Sinn". Darum sagt der Brahmane zu jedem fremden Wesen "tat tvam asi" – das bist du. (Brief an Helene Welti [28.2.20], GB I, 445).

Jung, joka katsoo *itsen* merkitsevän Buddhalle olemassaolon olennaisuutta, sanoo Buddhan ymmärtäneen ihmisen tietoisuuden kosmogonisen merkityksen (Jung 1988, 283). Jungilaisittain *itse*, Buddha, voidaan nähdä esimerkkinä täydellisestä individuaatiosta, jossa kollektiivisen piilotajunnan vyöhyke on syrjäyttänyt yksilöllisen piilotajunnan vyöhykkeen rakentuen yhteydessä tietoisuuteen *itseksi*.¹⁵² Kuvana tämä siis saattaisi olla yhtä jumalankuvan arkkityypin kanssa, valaistu. Vaikka tiedämme, että täydellistä tietoisuutta *itsestä* ei voida saavuttaa, *itse* on kuitenkin elämän päämäärä, sillä se on täydellisin ilmaus yksilöksi kutsuttavasta kohtalon-yhdistelmästä (Jung 1988, 416). Buddha *itsen*

linen herääminen" (ks. Watts 1971, 65).

¹⁴⁹ Buddha = herännyt, valaistunut, oppinut, valaistumalla pelastunut ihminen (Teivonen 1975b, 130).

¹⁵⁰ Alan Watts huomauttaa, että varoittaessaan takertumasta ätmaniin Buddha näki, ettei päämäärän kohteeksi käsitetty itse enää ollut tosi itse, vaan vain yksi lisämuoto mäyän illuusio, epätodellisuus, petos jne., ks. Teivonen 1975b, 136] lukemattomien muotojen joukkoon. Näin ollen Buddhan anātman [anātman = kaikki "asiat" ovat ehdollisina ja ehdottomina ilman erillistä "sielua" tai pysyvyyden ominaisuutta joka erottaisi ne ikuisesti muista "asioista", Humphreys 1976, 33] voitaisiin Wattsin mukaan ilmaista muodossa "Todellinen itse on ei-itse", koska mikä tahansa yritys tajuta itse, uskoa siihen tai etsiä sitä sysää sen heti tavoittamattomiin (Watts 1971, 67).

¹⁵¹ Vrt. "Minä olen se joka olen." (2.Moos.3:14). "Minä-joka-olen" (hepreaksi *ehje aser ehje*) viittaa Jumalan nimeen *Jahve. ehje* merkitsee 'minä olen', *jahve* 'hän on' (Vanha Testamentti 1992, 77).

¹⁵² Sangaharakshita kuvaa Buddhan tietä valaistumiseen jungilaisena individuaatioprosessina "korkeimmalla tasolla". Se toteutuu symbolisten hahmojen kohtaamisena ja näiden arkkityyppisten sisältöjen integroimisena tietoisuuteen (Sangharakshita 2000, 43).

symbolina kuvastaa tällaista päämäärää.¹⁵³

Miten tuo tavoitteellinen kuvastin realisoituu Hessen *Siddharthassa*, jossa Buddha on henkilö, jonka oppi hylätään, mutta jonka viisaus hyväksytään? Haen seuraavassa vastausta pyrkimällä tarkastelemaan intialaista viisautta eri puolilta, mutta tähdätysti sellaisena kuin se voidaan nähdä analyyttisen psykologian kuvastimessa.

Intian Vedānta-kirjallisuuteen kuuluvat¹⁵⁴ *Upaniṣdit* tekevät eron ātmanin, toden, yliköylöllisen itsen ja jivātmanin eli yksilöllisen sielun välillä (ks. Watts 1971, 67). Tässä työssä edellä tarkastelemastamme läntisestä perspektiivistä katsottuna jivātmanin sisäinen ulottuvuus on lähellä sitä mitä analyyttinen psykologia kutsuu persoonalliseksi sieluksi. Ulkokohtaisena sen taas voidaan vastaavasti käsittää olevan lähellä *persoonaa*, 'minää', joka ihminen ei todellisuudessa ole, mutta mitä hän ja toiset ajattelevat hänen olevan. Jung varoittaa ihmistä samastumasta persoonaansa (Jung 1988, 414) ja hyväksyessään ihmisen persoonallisen sielun Jungilla on toinen näkökulma kuin Buddhalla silloin kun Buddhan oppi anātmanista eli sieluttomuudesta tulkitaan kirjaimellisena¹⁵⁵.

Sammuttaminen, tyhjyys, hiljaisuus, maailman voittaminen, sieluttomuus tai buddhalaisuudessa nirvāpalle annettu käsitteellinen merkitys kiusaa proosahenkilö Siddharthan tapaan (ks. esim. III, 642) myös Hesseä. Hän pohdiskelee buddhalaisuutta tästä näkökulmasta:

Ob Nirwana Erlöschen oder Einssein mit Gott sei, ob es negativ oder positiv, Seligkeit oder nur Ruhe bedeute, darüber zu sprechen, hat Buddha abgelehnt und verboten. Ich glaube auch, dass der Streit hierüber unnütz ist. Nirwana ist, wie ich es verstehe, das Zurückgehen des Einzelnen zum ungeteilten Ganzen, der erlösende Schritt hinter das Prinzipium Individuationis zurück, also, religiös ausgedrückt, Rückkehr der Einzelsee zur Allsee; zu Gott. Eine andere Frage ist es, ob man diese Rückkehr begehren und suchen soll oder nicht. Wenn Gott mich in die Welt hinaus wirft und als Einzelnen existieren lässt, ist es dann meine Aufgabe, möglichst rasch und leicht wieder zurück ins All zu kommen – oder soll ich nicht vielmehr Gottes Willen gerade dadurch erfüllen, dass ich mich treiben lasse (in "Klein und Wagner" nannte ich es "sich fallen lassen"), dass ich seine Lust, sich immer wieder in Einzelwesen zu spalten und auszuleben, mit ihm büsse? ([Tagebuch 1920/1921] Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha I, 20).

Hesse esittää oman tulkintansa Buddhan 'sieluttomuudesta', anātmanista samastamalla 'minän' materiaan. Tässä mielessä Hessen näkemys on *Bhaga-*

¹⁵³ Kristus on Jungin mukaan Buddhan lailla *itsen* ruumiillistuma. Molemmat osoittavat oikean *tien*, mutta Jungiin vetoaa nimenomaan Buddhan historiallinen *persoonallisuus*: Jeesukseen verrattuna hän on helpommin ymmärrettävä. Vaikka myös Buddha heijastaa jumalallista olemusta, on Kristus vaikeammin tajuttavissa ihmiseksi ja Jumalaksi. Sen sijaan Kristus on kärsimyksen (ja kärsimyksen myötä myös ilon) hyväksyvänä ihmisenä Buddhaa todellisempi ja inhimillisempi (Jung 1988, 283).

¹⁵⁴ *Upaniṣdit* edustavat kehittyneempää uskonnollista ja filosofista ajattelua kuin aikaisempi vedalainen kirjallisuus (Intian vanhin kirjallisuus), mutta *Upaniṣditkin* kuuluvat vedalaisuuteen. Niiden suosio pohjautuu myös siihen, että tärkeimmäksi intialaiseksi koulukunnaksi kohonnut Śamkaran perustama Vedānta-suunta on ottanut *Upaniṣdit* kolmen peruskirjansa joukkoon. Myöskin Śamkhya-koulukunta pitää *Upaniṣdveja* lähtökohtanaan (Teivonen [johd.] 1975a, 11-13).

¹⁵⁵ Buddhalaisen käsityksen mukaan ei ole olemassa mitään pysyvää ja muuttumatonta minää (ātman). Psykofyysinen olento, jota nimitetään ihmiseksi, koostuu viidestä ilmiöryhmästä (skandhasta): muodosta, tuntemuksista, mielteistä, tahtomuksista ja tajunnasta (Gothóni-Māhapaṛṇa 1990, 15).

vaḍgāṅgā merkittävän Sāṃkhya-(Sāṅkhyā-) koulukunnan¹⁵⁶ ajattelun mukainen.
– Hesse kirjoittaa:

... in einer kurzen Darstellung der Sāṃkhya-Lehre... finde ich den mechanischen Vorgang des Nirwana genau beschrieben, und sofort schien es mir höchst wahrscheinlich... dass Buddha tatsächlich diese Lehre gekannt hat. Das Sāṃkhya erkennt zwei Prinzipien, zwei Dinge ohne Anfang und Ende: die Materie und die Seelen. Ein höchst feiner Apparat ist uns Menschen, den wir leicht irrtümlich für die Seele selbst halten (es ist das Nervensystem) vermittelt zwischen beiden. Einzig an der Materie geschieht Veränderung... die Seele selbst bleibt stets sich gleich. Ich kann nun Freud und Leid überwinden und hinter mich bringen, indem ich das "Unterscheiden" lerne, d.h. indem ich einsehe, dass alles Geschehen meine Seele gar nicht angeht, dass ich jenen Apparat in mir mit meinem wahren Selbst verwechsle. Erkenne ich das und handle ich danach, so werde ich nicht wiedergeboren, denn mit der Abkehr der Seele vom Sinnlichen tritt Bewusstlosigkeit... und der Kontakt zwischen mir und der Materie (also auch zwischen mir und den Möglichkeiten der Wiedergeburt) ist aus-geschaltet. ([Tagebuch 1920/1921] Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha I, 21).

Toisin kuin Buddhan kirjaimellinen tulkinta sāmkyā-ajattelu hyväksyy ātmanin todellisuuden. Sen mukaan alunperin puhdas ja määrittelemätön ātman on lisäksi erilainen eri ihmisillä, muun muassa koska syntymä, kuolema sekä henkiset ja ruumiilliset kyvyt ovat jokaisella erilaiset. Erilaisuuden aiheuttaa se, että ātman on kosketuksessa prakritiin, alkeismateriaan (ks. oheinen viite). Tästä kosketuksesta syntyy persoonallisuus (ks. Raju 1992, 160), jonka voimmekin nyt liittää edellä mainittuun *Upaniṣadien* jivātmaniin eli yksilölliseen sieluun.

Bhagavadgāṅgā yogan noudattaminen¹⁵⁷ on dharman¹⁵⁸ seuraamista, jota

¹⁵⁶ Vahvasti Sāṃkhya-koulukunnan ajatteluun perustuvalla tavalla (Teivonen [johd.] 1975b, 18) *Bhagavadgāṅgā* (*Mahābhāratan*, Intian laajimpiin kuuluvan eepin teoksen tunnettu osa ja vedalaisen järjestelmän yksi pääteos, Raju 1992, 48) opettaa, että Brahman kätkee itseensä alkeismateriaan (prakṛiti tai prakṛti), mihin kaikki materiaallinen muoto perustuu. Alkeismateria koostuu kolmesta säikeestä (olennaisesta piirteestä t. attribuutista, guṇa) tai alkutekijästä, jotka ovat sattva, rajas ja tamas. Sattva edustaa olemassaoloa, valoa, puhtautta ja hyvyttä. Rajas on liikettä, toimintaa ja intohimoa. Tamas on jarruttava este rajakselle, tyhmyyden ja pimeyden periaatti. Nämä säikeet yhdistävät hengen (puruṣa t. puruṣa) materiaan, ja ovat kaiken toiminnan ja tapahtumisen perusteena. Kaikki olemassaoleva koostuu säikeiden erilaisista yhdistelmistä (Teivonen [johd.] 1975b, 18, termistön osalta myös Raju 1992, 245-256).

¹⁵⁷ Hesse kirjoittaa *Ein Stückchen Theologissa*: "Der indische Brahmanismus (der, wenn man seine Gegenwelle, den Buddhismus, miteinrechnet, wohl das Höchste ist, was die Menschheit an Theologie geschaffen hat) hat andere Kategorien, die sich aber ganz gleich deuten lassen. Dort geht die Stufenfolge etwa so: der naive Mensch, beherrscht von Angst und Begierde, sehnt sich nach Erlösung. Mittel und Weg dazu ist Yoga, die Erziehung zur Beherrschung der Triebe. Einerlei ob Yoga als ganz materielle und mechanische Bussübung betrieben wird oder als höchster geistiger Sport – stets bedeutet es: Erziehung zur Verachtung der Schein- und Sinnenwelt, Besinnung auf den Geist, den Atman, der uns innewohnt und der eins ist mit dem Weltgeist. Yoga entspricht genau unserer zweiten Stufe, es ist Streben nach Erlösung durch Werke... Yoga ist aber nur Stufe und endet mit Verzweigung. Die Buddhalgende (und hundert andre) stellt dies in deutlichen Bildern dar. Erst indem Yoga der Gnade weicht, indem es als Zweckstreben, als Beflissenheit, als Gier und Hunger erkannt wird, indem der aus dem Traum des Scheinlebens Erwachende sich als ewig und unzerstörbar, als Geist vom Geiste, als Atman erkennt, wird er unbeteiligter Zuschauer des Lebens, kann er beliebig tun oder nichttun, genießen oder entbehren, ohne dass sein Ich mehr davon berührt wird. Sein Ich ist ganz zum Selbst geworden. Dies "Erwachtsein" der Heiligen (gleichbedeutend mit dem "Nirwana" Buddhas) entspricht unserer dritten Stufe." (VII, 389-390).

voidaan kutsua myös persoonallisuuden toteuttamiseksi tai 'yksilöllisen sielun' kuuntelemiseksi ja joka johtaa jivātmanin tiedosta kohti tietoa ātmanista, *itsestä* sekä lopulta absoluutista ja Ātmanin ja Brahmanin identtisuudesta. Minäkeskeisyyden sijasta ihminen tällöin tiedostaa toimivansa ylikysilöllisesti, 'jumalallisen voiman instrumenttina' (ks. Radhakrishnan [transl.] 1974, 280). – *Siddhartha*-teoksen Siddhartha, 'teon yogi'¹⁵⁹ ei seuraa Buddhaa, vaan pyrkii itsekohtaiselle dharmalle uskolliseen toimintaan. Se merkitsee ehdotonta yksilöllisyyttä, persoonallista tietä, joka puolestaan johtaa ylikysilölliseen *kokemukseen*.

Merkitsisikö tämä Hessen Siddharthan kohdalla intialais-buddhalaista materia-kielteisyyttä tai persoonallisuuden kieltämistä? – Sāmkhyan mukaan Hessen kuvaamassa vaiheessa, jossa sielu tosin on yhä olemassa, mutta ilman tietoisuutta, ilman tuntemuksia ja ilman yhteyttä minuuden ja materian välillä (ks. edellinen sitaatti), ātman ei enää ole kiinnostunut prakritin (alkeismaterian) ilmentymistä ja muodoista, ja prakriti vetäytyy pois lakaten vaikuttamasta (Raju 1992, 163-164). Elämää ilman tietoisuutta on, kuten myös Jung sanoo, mahdoton kuvitella (ks. Jung 11, 521-522), eikä Siddharthan "täyttymyksen" (die Vollendung) kokemuksessa edes osittaisessa määrässä ole kysymys tällaisesta maailmasta, eikä niin muodoin myöskään yksilöllisyydestä irtautumisesta. Siddharthan ratkaiseva kokemus ei merkitse intialaista 'ylitietoisuutta' sellaisena kuin sen katsotaan olevan arkitietoisuuden 'tuolla puolella' (ks. Rauhala 1984, 49), eikä polaaraisesti vastavuoroisen liikkeen päättymistä¹⁶⁰. Sen sijaan se merkitsee viimeksi mainittuun myöntymistä ja siihen yhtymistä – "sich fallen lassen" – moninaisuuden, *elämän virtaan* pudottautumista.

Siksi yksilöllisyyden ylittämistä ei *Siddharthassa* tule nähdä persoonallisuuden sammumisena, vaan sen kokemisena uudella, täydellisesti hyväksyttävällä, siihen takertumattomalla ja sen vuoksi epäitsekällä ja ihmisten erilaisuuden ja erilaiset tiet myöntävällä tavalla. Siddhartha vakuuttaa Govindalle, että pääasia kaikessa näyttää olevan rakkaus (die Liebe, III, 729). Hän perustelee Buddhan opista irtautumisensa yksilöllisenä ratkaisuna, jonka kautta hän puolestaan löytääkin Buddhan kuvastaman *itseyyden*, mutta ylikysilöllisellä tasolla.

Yksilöllinen ja sitä 'eliminoimaton' ylikysilöllinen taso siis yhtyvät yksilöllisen tien ylikysilöllisenä "täyttymyksenä", eikä ylikysilöllisyyden teema *Sidd-*

¹⁵⁸ Inhimillinen prosessi (historia) on Brahmanin eettinen prosessi ja tapahtuu yksilöiden kautta. Ihminen ei pääse siitä ja hänen tulee sen vuoksi toimia sen mukaan. Se mitä *Bhagavadgītā* sanoo oikeaksi teoksi (dharma) on toimintaa kosmisen persoonan maailman lakien mukaan (Raju 1992, 214). Dharma merkitsee yhteisöllisesti sosiaalis-eettistä arvoa, moraalia, lakia, vallitsevaa kastien ja elämänkausien sosiaalijärjestystä (Tähtinen 1984, 150). Mutta se merkitsee myös velvollisuutta persoonalliseen oikeamielisyyteen, kumulatiivista eettisen tietoisuuden tajua, sisäisen olemisen lakia, ja se on ainutlaatuinen jokaisella. Jokaisen on löydettävä ja seurattava omaa dharmaa (Timpe 1970, 352).

¹⁵⁹ *Bhagavadgītāssa* tiedon tietä (jñānamārga) kutsutaan myös tiedon yogaksi (jñānayoga), omistautumisen tietä (bhaktimārga) omistautumisen yogaksi (bhaktiyoga) ja teon tietä (karmamārga) teon yogaksi (karmayoga). Epiikka oli tarkoitettu ihmiskunnan enemmistölle, joka sai siitä inspiraationsa. Sen vuoksi *Bhagavadgītā* opettaa pääasiassa teon tietä (Raju 1992, 202-203).

¹⁶⁰ Vrt. Hesse-nimisen kertojan sanat *Kurgastissa*: "Ich möchte einen Ausdruck finden für die Zweiheit, ich möchte Kapitel und Sätze schreiben, wo beständig Melodie und Gegenmelodie gleichzeitig sichtbar wären, wo jeder Bunttheit die Einheit, jedem Scherz der Ernst beständig zur Seite steht. Denn einzig darin besteht für mich das Leben, im Fluktuieren zwischen zwei Polen, im Hin und Her zwischen den beiden Grundpfeilern der Welt." (Hesse IV, 113-114).

harthassa ole ristiriidassa Hessen yleisesti teoksissaan korostaman yksilöllisyyden kanssa.¹⁶¹ Kirjailija vertaa *Demian* ja *Siddharthaa*:

Dies Buch (*Demian*) betont den Individuationsprozess, das Werden der Persönlichkeit, ohne das kein höheres Leben ist... Dass mir die andere Seite unsrer Aufgabe und Bestimmung, die grössere, göttliche, das Überwinden der Persönlichkeit und das Durchdrungenwerden von Gott, auch bekannt ist, haben Sie aus dem *Siddhartha* gesehen. Ich selber sehe diese zwei Bücher keineswegs als Widersprüche, sondern als Stücke desselben Weges. (Brief an Frederik van Eeden [3.2.1923], GB II, 48).

Kiinan "kuolemattomat" ja *Der Steppenwolf*

Hessen romaanikatkelma *Das Haus der Träume* (1914)¹⁶² kertoo ulkomaailmalta puutarhaansa eristäytyneestä, rauhallisesta, hymyilevästä, huolella ja taidolla puita ja kasvimaita hoitavasta vanhuksesta, jolla on tapana lukea iltaisin joko kiinalaisia kirjoja tai myöhempää Goetheä. Jo tässä fragmentissa "kuolemattomien" todetaan kiinalaisissa kertomuksissa viittaavan kokonaisuuteen (das Ganze) ja samalla jumalaan (Prosa aus dem Nachlass, 407). Kiinalaisissa tarinoissa ja maalauksissa näiden sopusointuun elämän kanssa tulleiden viisaiden uskotaan saavuttaneen paitsi maagiset voimat myös ikuisen hengen, maanpäällisen kuolemattomuuden (esim. Wilhelm 1919, 69-75, Sanders 1986, 76,81, Lee 1972, 170, Campbell 1966, 167). Martin Buberin saksantaman teoksen *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten* (1911)¹⁶³ alummainen lähde ovat Pu Sung-lingin (pinyin-transkriptio: Pu Songling [1640-1715], ks. Huotari ja Seppälä 1990, 173,330) muistiin merkitsemät kansan- ja ihmetarinat (teokseen *Liao Tschai* [*Liaozhai zhiyi*]) sellaisina kuin hän ne sai "viimeiseksi Kuolemattomaksi" kutsutulta ystävältään. Buberin mukaan oleellista näissä kertomuksissa on "die Magie des Selbstverständlichen", mikä tarkoittaa, ettei luonnon järjestystä mitenkään rikota, vaan sitä laajennetaan sen omilla ehdoilla (Buber [Vorwort] 1919, X). Psykologian kielellä vastaava maagisuus on lähinnä psyykkistä prosessia – eli piilotajunnan tulemista enenevässä määrässä tietoiseksi. Arvioidessaan Buberin toimittamaa teosta Hesse kirjoittaa tarinoiden logiikan muistuttavan uni-logiikkaa:

... die Geister gehen wie in Hoffmannschen Märchen am hellen Tage und mitten zwischen den Verrichtungen des Alltags ihre Wege, kreuzen die Wege der Menschen und treten zu ihnen beständig in enge Beziehungen, die nicht auf Furcht und Grauen, sondern auf Zueignung und freundlichster Nachbarschaft berufen... ([Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 38).

... ist Traum und Realität so zart und geschmeidig und sinnbildhaft ineinander gewoben, wie auf einer Tempelstickerei magische Bilder und Schriftzeichen ineinander

¹⁶¹ Ihmisyyden yläpuolelle nousemisestaan huolimatta myös Buddha eli pitkän inhimillisen elämän. Juuri tässä *Siddhartha* näkee Buddhan suuruuden: olemuksessa, toiminnassa, ei opissa, vaan osoitettavissa olevassa elämässä (III, esim. 644,729).

¹⁶² Ilmestynyt ensimmäisen kerran painettuna julkaisussa *Schwäbische Bund* (1920-21). Sisältyy Hessen valikoimaan *Prosa aus dem Nachlass* (1965).

¹⁶³ Hermann Hesse arvosti Martin Buberia erityisen paljon sekä juutalaisten että kiinalaisten klassikkojen toimittajana ja kääntäjänä. Esseessään *Eine Bibliothek der Weltliteratur* Hesse mm. kirjoittaa: "... haben mehrere Übersetzer sich neu um die chinesische Lyrik bemüht und, mit grösserem Gelingen, auch um die volkstümliche Erzählliteratur Chinas, da haben Martin Buber... und andre Schönes geleistet..." (VII, 340).

dergeschlungenensind. (12, 40).

Näissä tarinoissa henkien maailmaa ei nähdä tuonpuoleisena länsimaisessa merkityksessä, vaan se on oman elinpiirimme todellisuutta. Siinä henget ilmentävät 'korkeampaa' todellisuutta eli ovat syntyneet valve-tajuntaa syvemmissä sielunkerroksissa (ks. Buber [Vorwort] 1919, IX). Ne ovat se kollektiivinen piilotajunta, jonka Harry Haller mm. uneksiessaan Goethestä (IV, 282-287) Goethen edustamana 'objektiivisena henkenä' *itsessään* todellistaa. Oikeastaan koko "maagista teatteria" voidaan pitää mahtavana univisiona, sukeltamisena henkilökohtaiseen ja kollektiiviseen piilotajuntaan. Samalla se on *uni*, joka kiinalaisia tarinoita muistuttaen ei eroa todellisuudesta, vaan on sen kanssa maagisesti ja tietoisuuden tiedostamattomaan liittävästi yhtä.

*Der Steppenwolf*in "Kuolemattomat" – myöhemmin Hesse on todennut heidän rinnastuvan hengenmaailman yliajallisiin edustajiin, kuten Bach, Jeesus, Laotse, Buddha, Giorgione, Corot, Cézanne ([Brief an Herrn M. Februar 1953], AB, 403) – ovat kuin kiinalaisten kertomusten "Kuolemattomia", henkiä tai täydellistyneitä. He tulevat 'korkeamman' todellisuuden, 'kollektiivisen hengen' tiedostamattomista syvyyksistä samalla maagisesti objektivoidun tietoiseksi osaksi Hallerin päivittäistä todellisuutta hänen ulkopuolellaan. "Kuolemattomat" ovat Hallerin *itseä* ja samalla 'kollektiivinen henki', taiteen, uskonnon, psykologian välityksellä 'arkkityyppien maailman suuri uni' (ks. Jung 1988, 209-210 ja 416), jonka muun muassa Mozart ja Goethe, Hallerin unikuvat ja tietoiset ideaalipersonat 'ylipersonallisuudessaan' ovat tehneet näkyväksi.

Olemme todenneet, että jos individuaatioprosessia halutaan tiedostaa, on piilotajunnan ja tietoisuuden tultava toistensa kanssa kosketuksiin niin että vastapoolien vaikutussuhde mahdollisimman täydellisesti toteutuu. Kun tämä ei loogisesti ole viime kädessä mahdollista, on turvauduttava *symboleihin*, joiden varassa poolien irrationaalinenkin yhtyminen käy päinsä. Piilotajunta tuottaa symboleja itsestään. Tajunnassa ne laajenevat. Tämän prosessin keskeiset symbolit kuvaavat *itseä*, ihmisyksiköä, joka siis on yhtäältä sitä minkä ihminen tiedostaa ja toisaalta tiedostamattoman sisältöä, teleos anthropos, ihminen kokonaisuudessaan (Jung 11, 501-503). "Maaginen teatteri" kokonaisuudessaan on itseyden symboli.

5.6 Huumori ylipersonallisen ja persoonallisen välittäjänä

Suhteellistavan huumorin dimensiot *Der Steppenwolf*issa

Harry Hallerille "maagisen teatterin" elämys on psykologinen ja metafyyminen prosessi kohti syvempää elämää, jossa yksilöllisen olemassaolon epäilyttävyys ja absurdus osoittautuisivat oikeutetuiksi ja luonnollisiksi, koska jokaisella aspektilla on olemassa vastine yksilön sisimmässä. Missään kenenkään taholta ihminen ei voi kohdata esimerkiksi kauheuksia, jotka eivät olisi yhtä kauhistuttavina olemassa myös hänessä itsessään (ks. IV, 392). Siksi Haller nauttii "maagisessa teatterissa" myös groteskeja mittoja saavasta moraalittomuudesta ja disharmoniasta aina siihen saakka kun 'surmaa' Pablon lemmensyleilyyn kietoutuneen Herminen (IV, 406). Rangaistukseksi Hallerille 'nauretaan':

... stimmten sämtliche Anwesende mit tadellosem Einsatz ein Gelächter an, ein Gelächter im höhern Chor, ein furchtbares, für Menschen kaum erträgliches Gelächter des Jenseits. (IV, 412).

Tapahtumat etenevät Hallerin psyykessä, jota lopulta "maaginen teatteri" kokonaisuudessaan kuvastaa. Jos symbolinen (Harryn sisäisessä maailmassa todellinen) murha on tarpeen hänen uuden kehitysvaiheensa mahdollistumiseksi, se samalla dualistisen konvention muovaamine syyllisyydentuntoineen tuo tietäväksi, ettei hän vielä ole valmis – enempää kuoleman selittämättömään tiedostamattomaan kuin kuolemattomuuden ikuisuuteenkaan.

Hän on keskellä tai alussa individuaatiota. Hän on keskellä konventioista irti repäistyessään ahdistavaa ja entiset asetelmat mullistavaa sisäisesti tervehdyttävää prosessia. Psyyken polaarisenä energiana tuo tapahtumainkulku virtaa tietoisien ja tiedostamattoman välillä. Hän on tietoinen syyllisyydestään, mutta myös siitä, että tietoisuus on kietoutunut tiedostamattomaan, musiikkiin, Mozartiin, Pabloon, tanssiin, nauruun. Hänen on vastaisuudessa löydettävä se.

Hatte ich nicht einst, in der frühern Zeit, schon einmal diesen Schauer gefühlt, der zugleich etwas wie Glück war? Hatte ich nicht schon einmal diese Musik vernommen? Ja, bei Mozart, bei den Unsterblichen. (IV, 407).

Mozart ilmestyy 'murhan' jälkeen uudelleen näyttämölle. Viritellessään modernisti asustautuneena radiokojetta hän osoittaa tiedostamattoman läsnäolon tietoisuudessa, ajattomuuden läsnäolon ajallisessa. Mozart sanoo kauhistuneelle ja häkeltyneelle Hallerille:

"Hören Sie einmal, Sie Männlein, ohne Pathos und ohne Spott, hinter dem in der Tat hoffnungslos idiotischen Schleier dieses lächerlichen Apparates die ferne Gestalt dieser Göttermusik vorüberwandeln! Merken Sie auf, es lässt sich etwas dabei lernen. Achten Sie darauf, wie diese irrsinnige Schallröhre scheinbar das Dümme, Unnütze und Verbotenste von der Welt tut und eine irgendwo gespielte Musik wahllos, dumm und roh, dazu jämmerlich entstellt, in einen fremden, nicht zu ihr gehörigen Raum hinein schmeisst – und wie sie dennoch den Urgeist dieser Musik nicht zerstören kann, sondern an ihr nur ihre eigene ratlose Technik und geistlose Betriebsmacherei erweisen muss!" (IV, 411).

Haller on ahdistunut murhateostaan ja tuomitaan "maagisen teatterin" häpäisystä. Hänen rikkomuksensa on ollut kykenemättömyyttä toteuttaa kohta-
loa. Siksi hänen on aloitettava elämänpelinsä alusta (IV, 415), kieltämättä *varjo-
jaan*¹⁶⁴, aistillisuutta, illusorisen aikaistodellisuuden tarkoituksettomuutta, kieltämättä sisäistä helvettiään, mutta kieltämättä myöskään leikkiä ja naurua (IV, 415) eli kuten radiota sormeileva Mozart sanoo:

"Wenn Sie dem Radio zuhören, so hören und sehen Sie den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem. ... gerade so schmeisst das Leben, die sogenannte Wirklichkeit, mit dem herrlichen Bilderspiel der Welt um sich... ... Das ganze Leben ist so, mein Kleiner, und wir müssen es so sein lassen, und wenn wir keine Esel sind, lachen wir dazu." (IV, 409-410).

¹⁶⁴ Jungin arkkityypiteoriassa *varjo* on tietoisesti omaksuttuun elämänmuotoon sopimattomien ja siinä siksi torjuttuina toteutumattomien persoonallisten ja kollektiivisten ainesten summa. Tietoisuutta kompensoivan ja mm. luovana yllykkeenä toimivan *varjon* tiedostaminen on individuaation kannalta ensiarvoista (Jung 1988, 415, ks. myös viite 107).

Tractat vom Steppenwolf esittää huumorin dimensiota *itsen* realisoimisen vaihtoehdoksi tulkiten huumorin eräänlaiseksi sivullisen oikopoluksi, porvarillisen keskietien mukavammaksi ja helpommaksi väyläksi sisäiseen vapautumiseen (ks. Baumann 1993, 202-203). *Tractatissa* todetaan edelleen:

*Der Humor bleibt stets irgendwie bürgerlich, obwohl der echte Bürger unfähig ist, ihn zu verstehen. In seiner imaginären Sphäre wird das verzwickte, vielspältige Ideal der Steppenwölfe verwirklicht: hier ist es möglich, nicht nur gleichzeitig den Heiligen und den Wüstling zu bejagen, die Pole zueinander zu biegen, sondern auch noch den Bürger in die Bejagung einzubeziehen. (IV, 239).*¹⁶⁵

Baumann huomauttaa, että *Tractat* käsittää huumorin alempiarvoisena, porvarillisen keskinkertaisena vaihtoehtona *itsen* ihanteeksi. Primääri, varsinainen tavoite on sen sijaan *itsen* realisoimista Jeesuksen ja Buddhan esikuvan mukaan. Mutta yhtä merkittävää on, että huumori *Der Steppenwolfissa* sisältää myös 'jumalallisen' ulottuvuuden. Baumann huomioi molemmat huumorin dimensiot mielestäni relevantilla tavalla, kun hän sanoo, että tuodessaan näkyville kattavan mahdollisuuden objektiivis-maailmallisen ja subjektiivis-sielullisen ristiriidan sovittukseen (ihanteellisen ja todellisuuden välillä) *Der Steppenwolfin* huumori soveltaa *romanttista ironiaa* välineenä individuaatioproblematiikan ratkaisuun (Baumann 1993, 203-204).

Hessen teksti on lähellä schlegeliläistä ironiakäsitettä. Pantakoon merkille, että Schlegelille romanttinen ironia on "jumalallinen tuulahdus". Se on "... kirjasta tietoisuutta ikuisesta liikkuvuudesta, äärettömän täydestä kaaoksesta" ja "paradoksien muoto", "teesin ja antiteesin analyysi", joka "muuttuu vakavaksi" (Schlegel 2001, 20-21).

Oskar Walzel määrittelee romanttisen ironian taidoksi kohottaa itsensä kaiken, myös oman itsensä yläpuolelle. Samalla se on kohtaloon sopeutumista siinä mielessä, että hyväksytään tiedostavan ihmisen rajat ja mahdottomuus metafyyssisen totuuden kaipuun täydelliseen tyydyttämiseen: jokaista yritystä kuvata ääretöntä vastaa ylipääsemätön kuilu tuon äärettömän saavuttamiseksi. Mutta Schlegelin mukaan nimenomaan siksi, riittämättömyyden tunnustaessaan minä kasvaa ei-minän mittoihin. Tämä juuri ilmenee romanttisena ironiana, rajattomana henkisen vapauden tuntona (ks. Walzel 1927, 47-48).

Näin romanttinen ironia on myös kykyä vapauden realisoimiseen tai kuten Ricarda Huch sanoo "hengen vapautta" (Huch 1951, 255). Se on ennen kaikkea suhteellistavaa, ehdottoman ja ehdollisen ratkeamatonta ristiriitaa sokraattisesti reflektoivaa, moninaista, mikä aiheuttaa sen, että ironia on velvollisuus moraalilain kunnioittamisen sijasta (ks. Saarinen 2001, 25).

Niin myös huumori Hessen *Der Steppenwolfissa* on nähtävä keinona sovittaa romanttinen ihanteellisuus ja äärettömyydenkaipuu maailman ja oman minän empiirisen riittämättömyyden kanssa. Huumori on viimeinen mahdollinen silta elämään (ks. Baumann 1993, 204-205 ja 244-245), ja nauru on Hallerin tapauksessa rinnastettavissa siihen mitä Paul de Man ilmaisee ironiasta todetessaan, että se on *vertigo*, hulluuden rajalle vievä huimaus. Silloin de Manin mukaan

¹⁶⁵ Tällaisena huumori liittyy sivullisen taiteilijan vapauksiin, kuten Hesse viittaa esseessään Jean Paulista: "... sein Humor beruht nicht wenig mit auf einem heimlichen Selbsterkennen, auf einem stillen Wissen von der eigenen Schwäche des Dichters, der in seiner Schreibstube ein Herrgott, im täglichen Leben aber ein armer, nervöser, geplagter Mensch ist." ([Über Jean Paul] VII, 264).

tervejärkisyys on olemassa vain, koska suostumme toimimaan kaksinaisuuden ja teeskentelyn sovinnainten käytäntöjen puitteissa, samoin kuin sosiaalinen kieli kätkee todellisten ihmissuhteiden luontaisen väkivaltaisuuden. Kun tämä naamio paljastuu naamioksi, sen takana oleva aito olento näyttää väistämättä olevan hulluuden partaalla (de Man 2001, 14).

Nietzschen kautta huumorin suhteellistavaa funktiota voidaan lähestyä vastaavasta perspektiivistä. Nietzscheille subjektiivinen totuus on luonteeltaan illusorista ja koomista on se vakavuus, jolla illuusioon suhtaudutaan. Nauramalla ihmisen tietämys kohoaa uudelle tasolle. Nauramalla ihminen välttää fanaattisuuden, relativoi omat totuutensa ja kohoaa tietoisuudessa (ks. Kunnas 1981, 98-99 ja Nietzsche, esim. 1979, 297-299). Nauramalla ihminen oppii 'tanssimaan':

Ihr höheren Menschen, euer Schlimmstes ist: ihr lernet alle nicht tanzen, wie man tanzen muss – über euch hinweg tanzen! Was liegt daran, dass ihr missrieket!
Wie vieles ist doch möglich! So lernt doch über euch hinweg lachen! Erhebt eure Herzen, ihr guten Tänzer, hoch! höher! Und vergesst mir auch das gute Lachen nicht! ... Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, lernt mir – lachen!
(Nietzsche 1979, 299).

Eikö Nietzsche kuvaa Harry Hallerin individuaatiota! Haller on "maagisessa teatterissa" oppiakseen elämän. Oppiakseen leikkimään elämänpelinsä sadoilla-tuhansilla hahmoilla paremmin (IV, 415). Oppiakseen naurun välityksellä elämän tanssin.

Romanttinen ironia ja nietzscheläinen nauru on tyypillinen Halleria *Der Steppenwolfissa* koskevalle ratkaisulle. Hän on 'tämänpuoleista' ja 'tuonpuoleista' polaarisesti yhteen suhteellistavan naurun kohde ja kokija. Kuvaannollisesti hän on unen ja valveen rajalla, näkee, aavistuksenomaisesti ymmärtää, mutta ei vielä ole 'herännyt' (ks. IV, 415).

Kun apolloninen ja dionyysinen "maagisessa teatterissa" kiertyvät toisiinsa sukeltautuvaksi kehäksi, välkkyvä spiraalinomaisena mieltävän kehätien päämääränä "kuolemattomuutena" ilmaistuu majakka. "Kuolemattomuuden" ensiaskeleita Harry Haller "teatterissaan" 'steppailee'. "Kuolemattomuuden" sisäistämistä hän "maagisesti" naurun välityksellä opettelee. Lopussa hän jää edelleen harjoittelemaan huumoria – joskus voidakseen Herminen kutsumaan tapaan todella tanssia ja, kuten Zarathustra sanoo, *leikkii* ollakseen "... uusi alku, leikki, itsestään vierivä pyörä, ensimmäinen liike, pyhä myöntymys" (Nietzsche 1979, 30). Kun kreikkalaisten jumalien nauru ja Nietzschen nauru *Jenseits von Gut und Böses* liittyvät yhteen (ks. Voit 1992, 47), lähestymme sitä mitä Nietzsche kutsuu filosofeista ylimpien eli "*kultaisten* naurajien" nauruksi (Nietzsche 1968, 246). Se on juuri tuota "kirkasta" ja "jääkylmää" naurua (IV, 401), jota kohti Haller "maagisen teatterin" 'tanssiinkutsussa' on menossa. Se on "kuolemattomien" naurua. Nietzsche kirjoittaa *Jenseits von Gut und Böses*ä:

... gesetzt, dass auch Götter philosophieren, wozu mich mancher Schluss schon gedrängt hat -, so zweifle ich nicht, dass sie dabei auch auf eine übermenschliche und neue Weise zu lachen wissen – und auf Unkosten aller ernstesten Dinge! Götter sind spottlustig; es scheint, sie können selbst bei heiligen Handlungen das Lachen nicht lassen. (Nietzsche 1968, 246).

Varsinkin jos Apollo ja Dionysos tulkitaan Nietzschen varhaisinta tuotantoa sävyttävässä dualistisessa valossa (ks. esim. Kinnunen 1960, 66), eikä vastapoolien sulautumista zarathustralaisin silmin ja 'hyvän ja pahan tuolla puolen' vielä nähdä, voi Nietzschen naurun taustalla kuulla juuri sellaistaakin ironista mustavalkoisuutta, mikä vastaa myös Harry Hallerille alusta saakka ominaista ja kuvatun kehitysprosessin kuluessa vain osittain kadonnutta neuroottisuutta. Mutta nimenomaan tämän neuroottisen ironian tasapainottamiseksi Haller tarvitsee "maagisen teatterin" kokemuksen pohjalta toisenlaista, *Tractat vom Steppenwolf*in ehdottamaa huumoria, vapauttavampaa ja spontaanimpaa: "... so dass ich in ein erlösendes Gelächter ausbrach" (IV, 371), Harry huomaa heti "maagisen teatterin" alussa.

Se on huumoria, joka on vastapoolit hyväksyvää, ehdollisuuteen tai ehdottomuuteen takertumatonta, jungilaisittain ahtaasta *minä*-keskeisyydestä irtoavaa, relativivaa, nietzscheläisittäin apollonis-dionyysistä ja romanttisesti ironista huumoria. Se on naurua, joka sulattaa yhteen yhtäältä elämän hirte-hishuumorin (... den Galgenhumor dieses Lebens, IV, 413) ja toisaalta jumalallisen "Kuolemattomien" huumorin (Götterhumor, IV, 401). Yhdistävä nauru on persoonallisen ylipersonalliseen kietovaa naurua, jollaiseen Hermine jo ensi kertaa Hallerin tavattuaan varovasti on viitannut sanoessaan ymmärtävänsä tämän tarinan hyvin koomisena ja häntä naurattavana (IV, 280).

Niin kuin Baumann toteaa, *Der Steppenwolf*in "Kuolemattomiin" lasketaan kuuluvaksi sekä traagiset "marttyyrit" että optimistiset "humoristit" (ks. Baumann 1993, 222). Baumann panee merkille "Paavalin psykologian", jonka mukaan perisyntin tosiasia ei merkitse ainoastaan syyllistävää, vaan myös vapauttavan tuomion (eb. 241 ja Baumann 1990, 70).¹⁶⁶ Sen sijaan Baumann jättää huomioimatta "Kuolemattomiin" jo terminä liittyvän itäaasialaisen dimension, johon myös *Der Steppenwolf*in yhteydessä on vähintään viitattava.

Huchin määrittelemänä "vapaana henkenä" romanttinen ironia sisältää itsessään myös idän viisaudelle ominaisen luonnonmukaisen, luonnon energiaan ja toimintaan yhdyntävän (esim. Wilhelm [erl.] 1921, XX-XXI) ulottuvuuden. Huch kuvaa tosi ironikon ominaisuutta: "Nicht naturlos, aber naturfrei..." (Huch 1951, 255). Nauru jota Mozart, Pablo ja "Kuolemattomat" varsinaisesti nauravat, on totta kai jotain muutakin kuin Hallerin tietoisuus kuulee. Se on tiedostamatonta, se on "kuolemattomien" naurua, ja silloin se epäilemättä on myönteistä, yksinkertaista, hyvää tekevää ja "raikasta naurua" (mit ihrem heiteren Lachen), kuten Hesse muuatta kiinalaisen kertomuksen henkilöä kuvatesaan on ilmaissut ([Pu Ssung-Ling: "Chinesische Geistergeschichten"] [[Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen]] 12, 39).

Naurussa yhdistyvät *Der Steppenwolf*issa toisiaan kompensoivat äärimmäisyydet. "Kuolemattomien" nauru on kohteetonta; se on merkillistä naurua, se on vain valoa ja vain kirkkautta (IV, 347,370), ja kun se sulautuu jokapäiväisyyteen, sitä leimaa minuuden suhteellistaminen. Kaikki korkeampi huumori alkaa siitä, kun omaa persoonaa ei enää oteta vakavasti, kuten Pablo "maagisessa teatterissa" huomauttaa (IV, 371). Ja niin kuin Pablossa yhdistyvät jazzmuusikko ja Mozart, yhdistyvät Mozartissa *Der Steppenwolf*in henkilönä huumorin

¹⁶⁶ Vrt. Paavalin sanat: "... sillä kaikki ovat tehneet syntiä ja ovat vailla Jumalan kirkkautta mutta saavat hänen armostaan lahjaksi vanhurskauden, koska Kristus Jeesus on lunastanut heidät vapaiksi." (Room.3:23-24).

polaariset dimensiot. Silloin jumalallinen musiikki sietää nykyaikaista radiota. Silloin kuolematon nauru kiinalaisissa kertomuksissa kuvattujen jumalien taivoin (ks. [Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 38) laskeutuu arkipäivän ulottuvuuksiin, aina niiden groteskeihin kerroksiin saakka.

Da klang hinter mir ein Gelächter, ein helles und eiskaltes Gelächter, aus einem den Menschen unerhörten Jenseits von Gelittenhaben, von Götterhumor geboren. Ich wandte mich um, durchfroren und beseligt von diesem Lachen, und da kam Mozart gegangen, lachend ging er an mir vorüber, schlenderte gelassen auf eine der Logentüren zu, öffnete sie und trat ein, und ich folgte ihm begierig, dem Gott meiner Jugend, dem lebenslangen Ziel meiner Liebe und Verehrung. (IV, 401).

Mozart begann laut zu lachen, als er mein langes Gesicht sah. Vor Lachen überschlug er sich in der Luft und schlug Triller mit den Beinen. Dazu schrie er mich an: "He, mein Junge, beißt dich die Zunge, zwickt dich die Lunge? ... Das ist ja zum Lachen, du Drachen, zum lauten Lachen, zum Verkrachen, zum In-die-Hosen-Machen! O du gläubiges Herze, mit deiner Druckerschwärze, mit deinem Seelenschmerze, ich stifte dir eine Kerze, nur so zum Scherze." (IV, 403-404).

"Kuolemattomien" nauraessa nauravat pyhissä toimissaan mukana Nietzsche'n jumalat ja kukaties myös juutalaisia lainoppineita vastaan kääntynyt Paavalin Kristus. Yhtä lailla ominaisena tuo nauru tuntuu kaikuvan "kuolemattomiksi" kutsuttujen työssijoilta Kiinan viisaissa tarinoissa (ks. Buber 1919, 18-38 ja Wilhelm 1982, 70-71). Vastaan se soinnahtaa myös intialaisessa ajattelussa sellaisena kun se sielläkin on käsitettävä viisautena suhteellisyydestä (ks. esim. Watts 1971, 58-59).

"Kuolemattomat", jos ketkä tietänevät, että olemassaolo perustuu luomiseen, eikä tietoisuudellemme mikään kärsimys, kuolemanpelko, kuolema, mutta ei myöskään edes ikuinen "kuolemattomuus" ole pysyvä, vaan muutosten alainen asiointila.

Lännen ja idän "Götterhumorin" sekä Nietzsche'n tai romanttisen ironian funktiot eivät kaikkiaan sulje pois toisiaan. Kaikki ovat elämää suhteellistavia.

Kun Harry Halleria "maagisessa teatterissa" valmistetaan tai initoidaan nauramaan, tulee kuolema häntä vastaan Mozartin *Don Juanin* "kuolemattomana" musiikkina. Mozart henkilökohtaisesti ilmestyy teatteriin nauraen pelottavan pilkallisesti ja johtaen koko universumia, jonka tasangolla kulkevat taiteilijat, Brahms, Wagner, perässään musiikkiinsa väsyneet soittajat (IV, 400-402). Mozart sanoo:

"Sehen Sie, das ist Brahms. Er strebt nach der Erlösung, aber damit hat es noch gute Weile." (IV, 402).

"Erst wenn sie die Schuld ihrer Zeit abgetragen haben, wird sich zeigen, ob noch so viel Persönliches übrig ist, dass sich eine Abrechnung darüber lohnt." (IV, 403).

"... das Leben ist immer furchtbar. Wir können nichts dafür und sind doch verantwortlich. Man wird geboren, und schon ist man schuldig. Sie müssen einen merkwürdigen Religionsunterricht genossen haben, wenn Sie das nicht wussten." (IV, 403).

Mozartin lapsenauru

Enempää aikakausien kuin yksilöidenkään "kuolemattomaksi" julistama taide ei vapauta syyllisyydestä ja kuolemanpelosta niin kauan kun "kuolematto-

muus" ja "kuolema" nähdään Hallerin tavoin yksilön omassa kokemuksessa erillisinä. Syyllisyys on dualismin aiheuttamaa. Sen vuoksi Brahmsilla ja Wagnerilla on Hallerin musiikkia subjektiivis-käsitteellisesti arvottavassa perspektiivissä matkaa vapautumiseen, kun taas *Der Steppenwolfissa itsen* symboliksi Pablon humoristisen elämännäkemyksen avulla kohotettu naurava Mozart muistuttaa Halleria niistä hetkellisistä elämyksistä, joiden mukana hän on saanut kosketuksen polariteettiin.

Musiikin erilaisia rationaaliin ja irrationaaliin jakautuvia merkitystasoja ei koskaan voida lopullisesti selittää ja sen vuoksi musiikin potentiaalinen puhuttelevuus koskettaa koko psyyken aluetta (ks. Littan 1994, 66-67). Mozartin musiikin *itsen* kosketus on läsnä "maagisessa teatterissa" samalla kun teatterikutsu on toistunut *Der Steppenwolfissa* aikakauden tanssimusiikkina ja jazzina.¹⁶⁷ "Teatterin" ovien otsikkokirjoituksiin kuuluu muun muassa: "*Inbegriff der Kunst/ Die Verwandlung von Zeit in Raum/ durch die Musik*" (IV, 386). Ennen kaikkea "maaginen teatteri" kuitenkin hajottaa Hallerin aikaisemmin esteettisessä kokemuksessa hahmottaman polariteetti-ideaalin koko hänen elämänsä potentiaalisiksi realismiksi.¹⁶⁸

Tämän potentiaalivyyhden selventämiseen hänen kokemusmaailmassaan ei ole riittäviä käsitteitä ja järjesteltävää kieltä, ja epäilemättä sen vuoksi hän kuulee Mozartin paitsi nauravan myös "huutavan" (schreien). Hän kuulee huumorin ratkaisevaan mahdollisuuteen vihjaavan Mozartin loruilua muistuttavan kirkumisen, joka tuo *Der Steppenwolfin* huumoriin vielä yhden ulottuvuuden. Mozartin nauru on kuin *lapsen*; ja olemme nähneet, että lapsen välitön kokemusmaailma on lähempänä *itseä* kuin sosiaalisen persoonan neurooseihin liimautuneen aikuisen.

¹⁶⁷

Myöhemmillä vuosikymmenillä saman kutsun voi kuulla myös esimerkiksi The Beatlesin musiikissa. *Magical Mystery Tour* on yksin lyriikaltaan kuin "maagisen teatterin" introduktio (ks. myös seuraava viite): "... Roll up, roll up for the Mystery Tour/ Roll up, Roll up for the Mystery Tour// Roll up (and that's an invitation)/ Roll up for the Mystery Tour./ / Roll up (to make a reservation)/ Roll up for the Mystery Tour./ / The Magical Mystery Tour is waiting you/ take you away, waiting to take you away./ ... Roll up (we've got everything you need)/ Roll up for the Mystery Tour./ / Roll up (satisfaction guaranteed)/ Roll up for the Mystery Tour./ / The Magical Mystery Tour is hoping to/ take you away, hoping to take you away./ ... I've got an invitation/ to make a reservation// The Magical Mystery Tour is coming to/ take you away, coming to take you away./ / The Magical Myster Tour is dying to/ take you away, dying to take you away/ take you today." (Lennon & McCartney 1993, 10).

¹⁶⁸

Tätä kuvaavat "maagisen teatterin" kaikki tuhannet mahdollisuudet, *itsen* potentiaali, josta psyyken kokonaisuuden suhteen erittäin rajallinen minä-kertoja ehtii nimetä näkeмиensä oviotsikoiden mukaan muutamia: "*Alle Mädchen sind dein!/ Einwurf ein Mark*" (IV, 373). "*Auf zum fröhlichen Jagen!/ Hochjagd auf Automobile*" (IV, 374). "*Mutabor/ Verwandlung in beliebige Tiere und Pflanzen*" (IV, 385). "*Kannasutram/ Unterricht in der indischen Liebeskunst/ Kurs für Anfänger: 42 verschiedene Methoden/ der Liebesübung*" (IV, 385). "*Genussreicher Selbstmord!/ Du lachst dich kaputt*" (IV, 385). "*Wollen Sie sich vergeistigen?/ Weisheit des Ostens*" (IV, 385). "*O dass ich tausend Zungen hätte!/ Nur für Herren*" (IV, 385). "*Untergang des Abendlandes/ Ernützigte Preise. Noch immer unübertroffen*" (IV, 385). "*Inbegriff der Kunst/ Die Verwandlung von Zeit in Raum/ durch die Musik*" (IV, 386). "*Die lachende Träne/ Kabinett für Humor*" (IV, 386). "*Einsiedlerspiele/ Vollwertiger Ersatz für jede Geselligkeit*" (IV, 386). "*Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit/ Erfolg garantiert*" (IV, 386). "*Wunder der Steppenwolfdressur*" (IV, 387). "*Alle Mädchen sind dein*" (IV, 392). "*Wie man durch Liebe tötet*" (IV, 399). "*Harrys Hinrichtung*" (IV, 412).

"He, mein Junge... Denkst an deine Leser, die Äser, die armen Gefrässer, und an deine Setzer, die Ketzer, die verfluchten Hetzer, die Säbelwetzter? ... O du gläubiges Herze, mit deiner Druckerschwärze, mit deinem Seelenschmerze, ich stifte dir eine Kerze, nur so zum Scherze. Geschnickelt, geschnakelt, spektakelt, schabernackelt, mit dem Schwanz gewackelt, nicht lang gefackelt. Gott befohlen, der Teufel wird dich holen, verhauen und versohlen für dein Schreiben und Kohlen, hast ja alles zusammengestohlen." (IV, 403-404).

Die Morgenlandfahrtin ja Das Glasperlenspielin leikki

"Maagisen teatterin" näytös kertautuu *Die Morgenlandfahrtissa*. Kertomuksen Leo on yhtäältä realistinen, toisaalta transsendenttinen hahmo, yksi Hessen "Kuolemattomista". – Tällaisia ovat minä-kertoja H.H:n kuvaukset Leosta:

... hörte ich aus einem der oberen Fenster die Melodie eines kleinen Liedes oder Tanzes, eines Gassenhauers, mit den Lippen gepfiffen. Ich wusste noch nichts, aber ich horchte auf, die Töne mahnten mich, und irgendeine Erinnerung begann sich in mir aus dem Schlaf zu arbeiten. Es war eine banale Musik, aber es waren wunderbar süsse, leicht und anmutig geatmete Töne, welche dieser Pfeifer mit seinen Lippen hervorbrachte, ungemein reinlich, wohligh und naturhaft anzuhören wie Vogeltöne. (VI, 44).

Er ging die Gasse hinab, und wenn sein Schritt auch leicht und mühlos und jugendlich war, er war vom selben Klang wie die Dämmerung, er war befreundet und eins mit der Stunde, mit den gedämpften Lauten vom Stadtinnern her, mit dem Halblicht der ersten Laternen, welche eben zu leuchten begannen. (VI, 45).

H.H. näkee Leon olemuksen harmonisena, sopusoinnussa kaikkeen ympärillä olevaan. Leo on kitkattomassa yhteydessä tiedostamattomaan – luontoon. Kertomuksen susikoina Necker hyväksyy hänet samalla vierastaen H.H:ta (VI, 50-51), 'elämänpelinsä' hukannutta 'arosutta'. Kuvaavasti Leo näkee elämän nimenomaan "pelinä", "leikkinä", josta toki voidaan tehdä myös kaikkea muuta mahdollista, velvollisuus, sota tai vankila, mistä se ei kuitenkaan tule sen sievoisemmaksi (VI, 48-49).

Kun 'empiirinen *minä*', H.H. on suhtautunut itseensä tosikkomaisesti, liian vakavasti, tietää Leo hänen tiedostamattomana, transsendenttisena puoliskonaan vaistomaisesti leikillisen ja hilpeän elämännäkemyksen arvon. Hän on humoristi ja hengen *palvelija*, ylin "liiton" ja sen veljeskunnan hierarkiassa ja luonnon kanssa yhtä. Liiton "arkistossa", teoksen päätösnäyttämöllä H.H:lle langetetaan Harry Hallerin saama tuomio – häneen suhtaudutaan hymyillen ja humoristisesti (VI, 65). Lisäksi hänelle näytetään lähes "maagisen teatterin" visiota vastaava yksilöllisen ja kollektiivisen tiedostamattoman sisältöjä raottava näyttämö. Sieltä hän löytää "Idän-matkan" käsikirjoituksensa, mikä kuitenkin arkiston loputonta laajuutta vasten katsottuna näyttää sekavalta ja hyödyttömältä, sivuasiat on nostettu etualalle, pääasiat unohdettu (VI, 58-59). Arkiston laatikoissa ja hyllyköissä ovat 'hengen maailman' kirjoitukset, kirjat, kuvat ja merkit. Kaiken tämän laajuuden ja moninaisuuden tarkastelemista varten arkistossa on mittamaton kortisto, joka lokero-, sarja- ja numeroviitteineen johdattaa eteenpäin ja ainakin periaatteessa kohti etsittyjä tietoja.

Mit jedem neuen Versuche aber begann ich mehr und mehr einzusehen, welche unerhörte Fülle an Material, an Wissen, an magischen Formulierungen dieses Archiv enthalte. (VI, 61).

Nämä tiedot ovat jälleen läsnä *Das Glasperlenspielin* koko järjestelmässä. On huomattava, että symboliverkostona myös Glasperlenspielin, tuon Platonin hengessä yliaistillisia ja muuttumattomia ideoita järjen avulla tavoittelevan järjestelmän perusominaisuuksiin kuuluu leikki. Samoin siinä ovat läsnä yli-inhimillinen nauru ja kuolematon ilo (VI, 116). Tosin näiden sisäistäminen näyttää onnistuvan vain harvoille lasihelmipelaajille, minkä johdosta Glasperlenspielin näyttämöllä Kastaliassa elämä näyttää tavoitellun polaarisen komedian sijasta typistyvän: olevan lähes eräänlaista dualistista tragediaa.

Der Alt-Musikmeister, Josef Knechtin polaarisia voimia tasapainottava ja kompletoiva projektiivinen henkilöahmo on kuitenkin tällainen 'leikkivä' ihminen. On luontevaa että kun Knecht toteaa Musikmeisterin "kirkastuneen" ja tulleen "täydellistyneeksi" (VI, 352), tämän olemuksesta heijastuu jotain hyväntahtoisesti pilkallista, hieman syyttävän ja kaikkiaan leikkisän huumorin sävy, joka kuitenkin samalla tuntuu olevan sanojen yläpuolella ja sellaisena aivan toisilla merkitystasoilla (VI, 350-351).

Niin kuin *Der Steppenwolf*in "Kuolemattomien" ja heitä vastaavasti *Die Morgenlandfahrtin* liiton "ylimpien" huumorissa, on Alt-Musikmeisterin 'ylitodellisessa' tai kiinalaisessa viisaudessa olemassa hitunen 'pilkkaa' rakkauden, hyväntahtoisuuden, hymyn lomassa. Tällaisesta piirteestä Hesse kirjoittaa esseessä *Glück* (1949):

... und auch die unpathetische Schopenhauersche begierdelose Liebe war schon nicht mehr mein unbedingtes Ideal, seit ich die leise, unscheinbare, sparsame und stets ein wenig spöttische Art von Weisheit hatte kennenlernen, auf deren Boden die Berichte über das Leben der chinesischen Meister und die Gleichnisse des Dschuang Dsi¹⁶⁹ gewachsen sind. (IV, 891).

Josef Knechtiltä Alt-Musikmeisterin, humoristisin piirtein väritetyn symbolisen henkilöahmon välittämien energettisten ominaisuuksien assimiloiminen vaatii hierarkian ylimmälle portaalle etenemistä ja sen jälkeen sieltä kokonaan irtautumista. Musikmeisterin esimerkin sisäistäminen johdattaa Knechtin ymmärtämään Glasperlenspielin olemusta sellaisena kuin siihen liittyy myös hilpeys.¹⁷⁰ Ainakin osittain integroituaan ja omaksuttuaan "kirkastuneen" Musikmeisterin hilpeyden Knecht kykenee sulattamaan esiin tuon leikkisyyden merkityksen – sen sisäisen, elämänasenteen perustavinta laatua olevan tarkoituksen – ja muuntamaan sen hymyksi, säteilevyydeksi ja rakkaudeksi. Knecht viittaa tähän "aitoon hilpeyteen" Plinion kanssa keskustellessaan:

"... dieser Mann (Alt-Musikmeister) hat in seinen letzten Lebensjahren die Tugend der Heiterkeit in solchem Masse besessen, dass sie von ihm ausstrahlte wie das Licht von einer Sonne, dass sie als Wohlwollen, als Lebenslust, als gute Laune, als Vertrauen und Zuversicht auf alle überging und in allen weiterstrahlte, die ihren Glanz ernstlich aufgenommen und in sich eingelassen hatten. ... Diese Heiterkeit zu erreichen, ist mir, und vielen mit mir, das höchste und edelste aller Ziele. ... Diese Heiterkeit ist weder Tändelei noch Selbstgefälligkeit, sie ist das höchste Erkenntnis und

¹⁶⁹ Dschuang Dsi (pinyin-transkriptio: Zhuangzi) on varhaisen taolaisen filosofian klassikko. Hänen todetaan eläneen 369-286 eKr. eli pari-kolmesataa vuotta Laotsen jälkeen (Huotari ja Seppälä 1990, 188,185).

¹⁷⁰ Plinio Designori ilmaisee myöhemmissä keskusteluissaan Knechtin kanssa pitävänsä tuota hilpeyttä ylpeänä ja pilkallisena (VI, 395,403,407). Tämän voi katsoa johtuvan siitä, ettei Plinio ole sisäistänyt Knechtin hilpeyttä itseensä, mutta myös siitä, ettei Knecht ole kehityksessään Alt-Musikmeisterin "kirkastumista" vastaavassa vaiheessa.

Liebe, ist Bejahen aller Wirklichkeit, Wachsein am Rand aller Tiefen und Abgründe, sie ist eine Tugend der Heiligen und der Ritter, sie ist unsterblich und nimmt mit dem Alter und der Todesnähe nur immer zu. Sie ist das Geheimnis des Schönen und die eigentliche Substanz jeder Kunst." (VI, 418-419).

6 MYYTTIEN KIRJOITUSTA

6.1 Psykoanalyttinen myytti ja Hessen tekstit

6.1.1 Myytti elämän luoja

Myytit eivät analyttisen psykologian mukaan ole tietoisesti harkittuja. Unien tavoin ne syntyvät spontaanisti. Ihmisessä on sisäinen tarve "mytologisoida", luoda *vaiston irrationaalisesta voimasta* syntyviä ja myytteinä ilmeneviä projektioita. Näin myytit ovat sielullista olemustamme kuvaavia psyykkisiä manifestaatioita (Hark 1998, 114), joiden esiintymistä tulkitessaan Jung korostaa primitiivien luonnontapahtumille antamia sisäisiä merkitystasoja. Tällöin esimerkiksi auringonkierron eri vaiheet kuvaavat jumalan ja sankarin kohtaloita. Jung kirjoittaa:

Alle mythisierten Naturvorgänge wie Sommer und Winter, Mondwechsel, Regenzeiten usw. sind nichts weniger als Allegorien eben... objektiven Erfahrungen, als vielmehr symbolische Ausdrücke für das innere und unbewusste Drama der Seele, welches auf dem Weg der Projektion, das heisst gespiegelt in Naturereignissen, dem menschlichen Bewusstsein fassbar ist. (Jung 9/1, 16).

Analyttisen psykologian myyttikäsityksen mukaan myyttejä ei *keksitä*, vaan ne *koetaan*. Näillä alkujaan esitietoisien sielun ilmauksilla on vitaali, ei ainoastaan esittävä, vaan myös elämää luova merkitys. Siksi kadottaessaan myyttejä aavistavan kykynsä primitiivinen heimo särkyy ja tuhoutuu. Aivan samoin on laita kenellä tahansa sielunsa ja näin muodoin persoonallisuutensa jonkin piirteen menettävällä ihmisellä. Mytologia muodostaa elävän uskon, uskonnon, jonka kadottaminen merkitsee ajatta jokaiselle, myös sivilisoituneelle ihmiselle moraalista katastrofia. Jung samastaa uskonnon ja mytologian todeten niiden olevan samaa kuin elävä suhde sielullisiin, ei tietoisuudesta varsinaisesti johtuviin, joskin tietoisuuden usein epäsuorasti aiheuttamiin tapahtumiin. Monet myyteistä syntyvät kuitenkin spontaanisti, vailla tunnistettavia ja ilman tietoisuudessa osoitettavia syitä (eb. 168). Myytin perusta siis on kollektiivinen, vaistoihin, ihmisen fysiologiaan yhteydessä oleva piilotajunta:

Die Tatsache des kollektiven Unbewussten ist einfach der psychische Ausdruck der Identität der Gehirnstruktur jenseits aller Rassenunterschiede. Daraus erklärt sich die Analogie, ja sogar Identität der *Mythennotive* und der *Symbole* und der menschlichen *Verständnismöglichkeit* überhaupt. Die verschiedenen seelischen Entwicklungslinien gehen von einem gemeinsamen Grundstock aus, dessen Wurzeln in alle Vergangenheiten hinunterreichen. (Jung 1979, 8-9).

Myytin 'keksimätön' luonne merkitsee, että se koostuu symboleista, jotka, kuten Jung ilmaisee, yksinkertaisesti ovat tapahtuneet (Jung 18/I, 269). Tällöin esimerkiksi jumalaihmissen myytillä on paljon Jeesuksen toimintaa varhaisempi alkuperä¹⁷⁰. Jo muinaisessa Kreikassa inhimillinen henki oli kylliksi kehittynyt johtuakseen huomaamaan, että jumalista kerrotut tarinat olivat ainoastaan liioiteltuja perimätietoja muinaisten aikojen kuninkaista ja heidän teoistaan. Jo tuolloin havaittiin, ettei sinänsä yliluonnollista myyttiä voi ottaa sananmukaisesti. Siksi se yritettiin redusoida yleisesti ymmärrettävän faabelin muotoon. Niinpä myytit palautuvat primitiviiseen tarinankertojaan ja hänen uniinsa, sellaisiin ihmisiin, joita mielikuvituksen luomukset ovat elähdyttäneet (Jung 1964, 90). Uudet mytologiat syntyvät hengenhistoriallisen kontekstin muuttuessa, ihmisen tietoisuuden kehittyessä ja ennen kaikkea uusien kollektiivisesta tiedostamattomasta nousevien symbolien kautta. Mutta samalla kun arkkityypit saavat myytissä hahmonsaa, tietoisuus saattaa jäädä kytketyksi tiedostamattoman vaimomaisiin juuriin (ks. Hark 1998, 115-116).

6.1.2 Tekstit sankarimyyttinä

Sankarimyytti on maailman myyteistä yleisin. Se esiintyy yhtä lailla Kreikan ja Rooman klassisessa mytologiassa, keskiajalla, Kaukoidässä tai primitiivien heimojen keskuudessa. Se on mukana myös unissamme. Vaikka sankarimyyttien yksityiskohdat suuresti vaihtelevat, ovat ne rakenteellisesti sangen yhtäläisiä, muodoltaan yleismaailmallisia. Yhä uudelleen toistuva on tarina, joka kuvaa sankarin ihmeellistä, vaatimattomissa oloissa tapahtuvaa syntymää, hänen varhain osoittamaansa yli-inhimillistä voimaa, nopeaa nousua asemaan tai valtaan, voitokasta kamppailua pahan voimien kanssa, lankeemusta hybrikseen ja kukistumistaan joko petoksen tai uhrautumisen kautta (Henderson 1964, 110). Analyyttisen psykologian mukaan jumalan kaltaiset hahmot edustavat näissä myyteissä symbolisesti koko psyykeä. Ne antavat persoonalliselle minälle siltä puuttuvaa voimaa. Hahmojen erityisrooli osoittaa sankarimyyttin olennaiseksi tehtäväksi yksilön tietoisuuden kehittämisen; tulemisen tietoiseksi voimista ja heikkouksista, joiden kanssa hänen on selviydyttävä elämässä (eb. 110-112). Yleinen sääntö on, Joseph L. Henderson kuvaa, että sankarimyyttin tarve herää vaiheessa, jossa *minä* tarvitsee vahvistamista; silloin kun tietoinen mieli kaipaa apua jossakin, johon se ei omin neuvoin kykene, vaan sen on ammennettava apua tiedostamattomassa olevista voimanlähteistä (eb. 123). On Hermann Hesen teosten symboliikan arkaaiselle ja transsendenttiselle piirteistölle kuuluvaa,

¹⁷⁰ Esimerkiksi Kristuksen ristiinnaulitseminen näyttää kuuluvan hedelmällisyssymboliikan piiriin, mikä tavataan muun muassa Osiriksen, Tammusin ja Orfeuksen rituaaleissa. Jung muistuttaa heidänkin olleen jumalallista tai puolijumalallista syntyperää, kukoistaneen ja tulleen surmatuiksi ja uudelleen syntyneen. Toisin kuin Kristus he kuitenkin kuuluivat syklisiin uskontoihin, joissa jumalakuninkaan kuolema ja uudestisyntyminen oli ikuisesti toistuva myytti. Kristuksen ylösnousemushan tapahtuu vain kerran ja lopullisesti (Henderson 1964, 108).

että tuotannossa esiintyy jatkuvasti sankarimyyteissä keskeisiä symboleja. Tällaisia ovat Joseph Campbellin luettelemat ylimaallinen voima, vedet, puu, vuori, auringon kulta, lintu, kosminen ihminen... (ks. Campbell 1966, 40-41). Hesse käyttää arkkityyppejä prosesseja ja symboleja, jotka silloinkin kun selittyvät modernin maailman murroksesta käsin, osoittavat myös ajattomaan mytologiaan, arkkityyppisten prosessien historiattomaan ja sykliseen toistumiseen, niin kuin muun muassa Mircea Eliade näitä on kuvannut (ks. Eliade 1992, 9-44).

Arnold van Gennepin 1909 esittämän klassisen jaottelun mukaan (ks. Simonsuuri 1994, 26) mytologisen sankarin seikkailu noudattaa säännönmukaisesti siirtymäriiteissä esiintyvää syklistä rakennetta: *ero-initiaatio-paluu* -kaavaa. Campbell esittää tämän "monomyyttisen" rakenteen avulla. Sen mukaisesti sankari ensin eroaa maailmasta, kohtaa uuden voiman lähteen ja *palaa* 'uudella tasolla' takaisin – tuo voima mukanaan jakamaan sen maailman kanssa (Campbell 1966, 30-40). Uusi (ja korkeampi-) taso merkitsee, että voimme puhua ympärystä, mutta myös *spiraalista*.¹⁷¹

Näen Hessen proosan noudattavan tällaista sankarimyyttiä muistuttavaa tapahtumista, psyykkistä individuaatiota, muodoltaan kohti keskustaa kaartuvaa syklisesti kehittyvää spiraalia. Jokaisessa tarkastelemassamme teoksessa ollaan ratkaisun hetkellä lähtemässä johonkin uuteen. Jo johdannossa totesin, että silloinkin, kun tuo uusi (Kleinilla, Klingsorilla, Goldmundilla, Josef Knechtillä) toteutuu kuolemassa, se on nähtävissä yhteydessä paluuseen. Kuolema merkitsee myös uudelleen syntymistä. Tältä pohjalta olen kutsunut Hessen tekstin prosessia kehänä kiertyväksi ja sykleinä edistyväksi *spiraalienergeetikaksi*.¹⁷²

Kreikkalaisessa ajattelussa ihmisen olemuksen arvoitus ilmaistaan usein juuri syklisen näkemyksen tai käännekohtateorian mukaan – toisin kuin myöhemmässä länsimaaisessa ajattelussa, jossa ihminen on suora linja syntymän ja kuoleman välillä. Sofokleen ajattelun mukaan Oidipuksen ambiguiteetti valaisee tätä (Simonsuuri 1994, 165). Oidipuksen elämä kulkee edestakaisin vastapoolien välillä. Milloin se on kaaos, epäjärjestys, sekasorto, milloin taas kosmos, järjestys, eheys (ks. eb.). Näin edeten se hahmottaa myyttien tarkoitusta sellaisena kun nämä ovat pyrkineet kertomaan, miten *Kaaoksesta* tuli *Kosmos*, epäjärjestyksestä järjestys (eb. 64).¹⁷³

6.1.3 Psygyke maailmankaikkeuden kuvana

Hindulainen myytti kuvaa koko maailmankaikkeutta jumalallisena rytmisenä leikkinä (lilä), jossa Brahman muuntautuu maailmaksi. Lilä jatkuu loputtomina jaksoina Yhden muuttuessa moneksi ja monien palatessa yhteen (Capra 1975, 184, ks. myös Raju 1992, 228 ja Radhakrishnan [transl] 1974, 240-242). Vedäntäfilosofian mukaan luominen, ylläpitäminen ja hävittäminen ovat kolme jumalal-

¹⁷¹ Buddhalaisuudessa tietä valaistumista kohti kuvataan kohoavalla spiraalilla. Tällöin henkisen kokemuksen vaiheittaisena sarjana kehittyvä ja psykologisin kriteerein toimiva "spiraalipolku" merkitsee "elämänpyörän kehästä" vapautumista (ks. Sangharakshita 2000, 99-111).

¹⁷² Vrt. *Das Glasperlenspiel*: "So war sein (Josef Knechts) Weg denn im Kreise gegangen, oder in einer Ellipse oder Spirale..." (VI,489).

¹⁷³ Kreikkalainen 'khaos' merkitsee 'kaikkeuden ensimmäistä tilaa, syvöverä, äärettömyyttä', 'kosmos' taas 'järjestyksestä, maailmaa, kauneutta' (Simonsuuri 1994, 64).

lista periaatteita: Brahmā, Višnu ja Śiva (Karttunen, Färding, Nieminen 1977, 149). Śiva, kosminen tanssija (esim. Capra 1975, 177) on hävittävä tahto, joka siirtyessään toisesta asiasta toiseen siirtää sivuun tai hylkää vanhat välineet (Wood 1973, 145). Śiva, *tanssin* jumala (esim. Teivonen [selit.] 1975a, 103 ja Sharpe 1980, 14) on Brahmanin ensimmäinen aspekti, Brahmanin tahto tai tarkoitus. Tätä jumaluutta sanotaan hävittäjäksi, koska sen voima kohdistuu elämän uudistamiseen ja päämäärään (Wood 1973, 227). Śiva on dynaamisen maailmankaikkeuden personifikaatio. *Tanssin* välityksellä hän pitää yllä maailmankaikkeuden moninaisia ilmiöitä ja yhdistää kaikki asiat sulauttamalla ne rytmiinsä ja panemalla ne osallistumaan tanssiinsa (Capra 1975, 177). Hermann Hesse kuvaa Śivan kosmista tanssia seuraavasti:

... da gibt es die vier Weltzeitalter, mit dem goldenen beginnend, und von einem zum andern heruntersinkend und verludernd, bis es unerträglich wird und der grosse Shiva zum Tanz antritt, und im göttlichen Tanz den ganzen Weltdreck zunichte trampelt. Dann kann die Schöpfung wieder neu, schön und unschuldig beginnen. Manchmal scheint es mir, wir seien so gegen das Ende des vierten Zeitalters geraten und Shiva trete diesmal als Atombombe auf... (Brief an Lise Isenberg [Oktober 1945], AB, 216).

Višnu on ylläpitäjä-jumala, valon ja auringon personifikaatio (Teivonen [selit.] 1975b, 142). *Das Glasperlenspiel* Josef Knecht toteaa, että nukkuva Višnu antaa uuden maailman syntyä kuin jumalien unilla leikkien ("... der schlummernd liegt und aus goldenen Götterträumen spielend eine neue Welt werden lässt", VI, 420), mikä on liitettävissä Višnun palvojen piirissä syntyneeseen myyttiin, jonka mukaan nelikasvoinen luojajumala Brahmā syntyi kosmista unta nukkuvan Višnun navasta putkahtaneen lootuksen päällä istuen (Parpola 1980, 180). Klassisessa hinduismissa ovat Knechtinkin mainitsema "neljä maailmankautta". Näitä voidaan Parpolan mukaan verrata Hesiodoksen kulta-, hopea-, pronssi- ja rautakausiin. Suhteellinen pituus yhdistää maailmankaudet numeroihin 4, 3, 2 ja 1. Niinpä esimerkiksi ensimmäinen ja paras kausi, joka Knechtin kertomaan tapaan vastaa tällaisessa syklissä kevättä (VI, 420) on neljä kertaa pitempi kuin viimeinen ja pahin, nyt parhaillaan elettyvä maailmankausi (Parpola 1980, 174). Tuskin on sattuma, että Josef Knechtin elämäkuvauksen fyysiseen kuolemaan johtavalla loppunäyttämöllä on aamu ja että aurinko nousee vuorten takaa veden ylle (ks. VI, 537-540).

Taolaisessa filosofiassa koko maailmankaikkeus makro- ja mikrokosmoksineen perustuu ympyräksi mieltyvään tilaan, joka on täynnä vastakohtia, mutta jossa vastakohtat eivät asetu toisiinsa nähden vastakkain, vaan muodostavat sulautuvina ja jatkuvina pooleina ikuisen tulemisen ja menemisen, syntymisen ja kuoleamisen virran. Tähän verraten *kärsimyksen*, *karman* ja *tyhjyyden* teemoja korostavaa buddhalaisuutta on pidettävä jälleensyntymiskäsityksineen syklisenä, mutta nirvāpaan, kiertokulun päättymiseen tähtäävine tavoitteineen loppumaisesti lineaarisena. Toisekseen tämäkin on opin paradoksi. Jos Buddhas-ta on buddhalaisuudessa tullut lineaarinen toteuttamismalli, on hän itse korostanut jokaisen mahdollisuutta tulla buddhaksi nimenomaan kausaali- ja vapautumalla (Jung 1988, 383), jolloin buddhalaisuus on koettava pikemmin syklisenä, kuolemien ja jälleensyntymien kierron hyväksyvänä kokemuksellisenä ja edelleen finalistisena viisautena. Kristinusko puolestaan on syklinen sikäli kun se näkee Ylösnousemuksen ajatuksena palaamisesta paratiisiin. Taas line-

aarinen se on painottaessaan *pelastuksen* lopullisuutta tuonpuoleisuudessa. Nietzschen kritiikki uskontoa kohtaan perustuu paljolti uskontojen dualistiseen ja lineaariseen piirteistöön, dogmaattisuuteen, mikä pysäyttää liikkeen (ks. Schmitt 1998, 419-421). Vastaavaa syklisyyteen ja polaarisuuteen tukeutuvaa dualismin kritiikkiä havaitsemme Hermann Hessen ja Carl Gustav Jungin tuotannossa.

Individuaatio on liikkumista erilaisia vaiheita sisältävässä syklissä keskustaa kohti (Jung 1988, 200), ja edellä esitettyyn viitaten psyykettä voidaan tarkastella maailmankaikkeuden syklisen kiertokulun spiraalisena pienoiskuvana. Yksilöllinen ja kollektiivinen heijastuvat polaaraisesti toisissaan, ja vaiheiden solmukohdista ja etapeista koostuu 'hengen tarinoita' (vrt. 'hengen asteet' Hessen esseessä *Ein Stückchen Theologie*), joiden rinnakkaiskohdat ovat löydettävissä sankarimyyteistä niiden kertoessa sankarin vaiheista tämän enemmän ja vähemmän vaarallisella matkalla ratkaisua kohti.

6.1.4 Demianin myyttinen individuaatio

Mytologisia hahmoja luova taiteilija tekee Jungin mukaan visioita ja aavistuksia "hämärän peilissä", jolla Jung tarkoittaa luonnon energialle analogisia "alkuelämyksiä" (Urerlebnis). Ne ovat sanattomia ja kuvattomia, mutta ne haluavat tulla ilmaistuksi. Alkuelämys on Jungin mukaan kuin tuulenpyörre, joka tarttuu kaikkeen sen eteen tulevaan ja saa ylös suuntautuvan pyörteen voimasta elämyksen ilmentymään näkyvänä hahmona (Jung 15, 111).¹⁷⁴

Hessen kertojassa on *Demianista* ja *Märchenistä* lähtien maagikko, joka personifioi subjektiivisia henkilöitä niin että kertomukset saavat myytin piirteitä – yhteiseksi ja kollektiiviseksi laajenevan synnytystuskan sävyjä. 1910-luvun jälkipuoliskolta alkaen Hessen keskeisessä proosassa on maailmaa uudeksi luomaan pyrkivän taiteellisen rituaalin leimaa. Sellaisena teksteissä on paljon samaa kuin varsinkin kreikkalais-roomalaisissa ja itäisissä myyteissä.

Niinpä jo *Demianin* kertojan tehtävänasettelu on kuin Mefistofeleeltä kosketuksen saanen tähtien tavoittelijan ja kylläntyneen lukutoukan Faustin uusi asenne tämän kohdattua paholaisen. Tällainen 'mefistofeelinen sysäys' rakentuu ihmisen sisäiseen realismiin; piilotajuiseen, kaoottiseen, mutta samalla välilistämättömään totuuteen.

Meine Geschichte ist nicht angenehm, sie ist nicht süß und harmonisch, wie die erfundenen Geschichten, sie schmeckt nach Unsinn und Verwirrung, nach Wahnsinn und Traum wie das Leben aller Menschen, die sich nicht mehr belügen wollen. (III, 102).

Yhdentyessään myyttiseen kiertokulkuun *Demianin* Emil Sinclairin individuaatio on kuin antiikin sankaritarina. Esimerkiksi Sofokleen oidipusmyyttiin pohjautuvassa tragediassa *Kuningas Oidipus* sankari on tyypillinen omaa subtekstiään, tiedostamattoman 'salakirjoitusta' tunteva henkilö. Vielä hän ei tunne piilotajuntaa, mutta elämänmatkallaan hän perehtyy siihen. Kirsti Simonsuuri on kuvannut tätä *Kuningas Oidipuksen* kohdalla niin, että sankari puhuu kaksinaisista kieltä, joka tapahtuu jumalien tasolla ja ihmisten tasolla, mutta hän on "välissä", tasot ovat erillään, ja hän kuulee vain ihmisten kielen. Lopullisesti vasta

¹⁷⁴ "Es (Urerlebnis) ist wie ein Windwirbel, der alles ergreift, was sich ihm bietet, und, indem er es empowirbelt, damit sichtbare Gestalt gewinnt."

sitten, kun totuus paljastuu hänelle, tasot yhdistyvät, ihmisen kieli luopuu, murtuu, muuttuu nöyräksi itsetuntemuksen kieleksi, ja Oidipus vihdoinkin 'kuulee' itsensä ja 'kuulee' myös jumalat (ks. Simonsuuri 1994, 163-164). Oidipus ja Teiresias (sokea tietäjä) ovat ikään kuin saman psyyken kaksi puolta, jossa Teiresias edustaa jumalallista ja alitajuista tietoa, ja Oidipus inhimillistä, tietoista ja rajallista tietoa (ks. eb. 63-164).

Demianissa nimihenkilössä on Teiresiasta ja sankarissa Emil Sinclairissa Oidipusta. Paitsi Demianiin yhdentyy Teiresiaan kuva Frau Evaan. Simonsuuri kuvaa Sofokleen tragedia-hahmoa *linnuista* ennustajaksi, iättömäksi välittäjäksi jumalien ja ihmisten välillä, elävien ja kuolleiden ja sukupuolten välillä. Simonsuuren mukaan hän on *hermafrodiitti* olento, enemmän feminiininen kuin maskuliininen hahmo (eb. 164). Frau Evaan *Demianin* minä-kertoja kuvaa täysin vastaavasti vaiheessa, jossa Emil Sinclairin persoonallinen matka on aavistanut ylipersonallisen tavoitteensa. Se on hänessä itsessään ja hän kokee sen "kotiinpaluuna".

Mit nass gewordenen Augen starrte ich auf mein Bild und las in mir selbst. Da sank mein Blick herab: unter dem *Vogelbilde* in der geöffneten Tür stand eine grosse Frau in dunklem Kleid. Sie war es. Ich vermochte kein Wort zu sagen. Aus einem Gesicht, das *gleich dem ihres Sohnes ohne Zeit und Alter* und voll von beseeltem Willen war, lächelte die schöne, ehrwürdige Frau mir freundlich zu. Ihr Blick war Erfüllung, ihr Gruss bedeutete Heimkehr. (III, 232, kurs. TK).

Myyttien kulttuurinen vaikutus kielineen, taiteineen, uskontoineen siirtää myyteissä kuvatun yksilöllisen kehityskulun kollektiivin prosessiksi, jolloin myös transkendentti symboliikka on kokonaisia ihmisryhmiä koskevaa (ks. esim. Henderson 1964, 157 ja Simonsuuri 1994, 25). Haluan tässä yhteydessä viitata *Der Steppenwolfin* julkaisija-kertojaan, jonka mukaan Harry Haller on persoonallisuutensa piinassa kokenut sen mitä itse on sanonut aikakautensa kärsimyksistä. Julkaisija viittaa Hallerin muistiinpanojen kohtaan:

"Zum wirklichen Leiden, zur Hölle wird das menschliche Leben nur da, wo zwei Zeiten, zwei Kulturen und Religionen einander überschneiden. Ein Mensch der Antike, der im Mittelalter hätte leben müssen, wäre daran jämmerlich erstickt, ebenso wie ein Wilder inmitten unsrer Zivilisation ersticken müsste. Es gibt nun Zeiten, wo eine ganze Generation so zwischen zwei Zeiten, zwischen zwei Lebensstile hineingerät, dass ihr jede Selbstverständlichkeit, jede Sitte, jede Geborgenheit und Unschuld verlorenght. Natürlich spürt das nicht ein jeder gleich stark..." (IV, 205-206).

Tällainen myyttinen 'välitila' eli liminaalisuus (Simonsuuri 1994, 26) epäilemättä on ominainen omankin aikamme muun muassa postmodernistisiksi mielletyille ilmiöille. *Demianissa* nimihenkilön perspektiivistä *Eurooppa* on nähtävissä myyttien kertomusten mukaisessa tilassa. Paitsi jokainen ihminen myös yhteisö tai yhteisöllinen ilmiö kulkee yhä uudelleen samankaltaisen prosessin lävitse kohti toista olotilaa. Tämä on alue, jossa kommunikoidaan jumalien ja ihmisten välillä, tuntemattoman ja tunnetun todellisuuden, tiedostamattoman ja tietoisien välillä (ks. eb. 26-28). – Demian sanoo:

"Ich unterscheide ziemlich genau die Träume, die mir Bewegungen in der eigenen Seele anzeigen, und die anderen, sehr seltenen, in denen das ganze Menschenschickal sich andeutet. ... das weiss ich bestimmt, ich habe etwas geträumt, was nicht mich allein angeht. ... ich habe seit mehreren Jahren Träume gehabt, aus denen ich..."

fühle, dass der Zusammenbruch einer alten Welt näher rückt. ... Noch weiss ich nichts andres, als dass etwas Grosses und Furchtbares im Anzug ist, das mich betrifft. ... Die Welt will sich erneuern. Es riecht nach Tod. Nichts Neues kommt ohne Tod." (III, 247).

6.1.5 Tiedostamaton tietoisien tasapainottajana

Joseph Campbell toteaa myytin olevan salainen aukko, josta maailmankaikkeuden lakkaamattomat voimat virtaavat. Inhimillinen kulttuuri kautta aikojen – paitsi uskontoineen myös filosofioineen, taiteineen, tieteineen, tekniikkoineen rakentuu myytin pohjalle, jota Campbell kutsuu *maagiseksi* (Campbell 1966, 3).

Tuolle "salaiselle aukolle" ja "magialle" merkittävien unien tulkinnessa Jung antaa painoa *amplifikaatiolle*. Käsite tarkoittaa kokemuksen, esimerkiksi unen laajentamista ja syventämistä sellaisten samankaltaisten tai analogisten kuvamotiivien välityksellä, jotka ovat peräisin ihmiskunnan eri aikakausien uskonnon-, kulttuurin- ja hengenhistoriasta. Jungin amplifikaatiometodissa näitä symbolien, satujen, myyttien jne. aineistoja, vivahteita ja merkityksiä valaistaan kokemuksen, esimerkiksi unen ykseydellisen luonteen mahdollisimman täydelliseen todellistamiseen saakka. Metodin on Jungille mahdollistanut syvälinen perehtyminen mytologioiden, kulttuurien ja hengenhistorian maailmaan paitsi lännessä myös idässä (Wehr 1984, 41-42, ks. Jung 1988, 408 ja 11, 532).

Jungin mukaan kaikki tietoinen mielikuvitus ja toiminta on kehittynyt tiedostamattomien esikuvien kautta ja on niistä riippuvainen aina, kun tajunta ei ole etäännynt liian erilleen piilotajunnasta:

... wenn es noch in allen seinen Funktionen vom Trieb mehr abhängig ist, als vom bewussten Willen, vom Affekt mehr als vom rationalen Urteil. (Jung 1979, 9).

Jos tämä tila takaa primitiivisen ihmisen sielullisen terveyden, osoittaa se muokautumattomuutta heti olosuhteiden muuttuessa korkeampaa moraalista toteuttamista vaativiksi.

Höheres und weiteres Bewusstsein, das nur durch Assimilation von Fremdem entsteht, neigt zur Aunonomie, zur Empörung gegen die alten Götter, welche nichts anderes sind als die mächtigen unbewussten Vorbilder, die bis dahin das Bewusstsein in Abhängigkeit hielten. (eb.).

Individuaatio toteutuu tiedostamattomia sisältöjä havainnoimalla, kokemalla, tunnistamalla ja tiedostamalla, mutta tietoisien ja tiedostamattoman välisen molemminpuolisuuden polaarinen merkitys korostuu, kun Jung kuvaa autonomiaan pyrkivän tietoisuuden vaaroja. Ne muistuttavat *Das Glasperlenspielin* kastaialais-miehistä henkeä, ylitse sivistävää ja vietillisistä lähteistään etäännyvää tajuntaa. Jung katsoo, että mitä vahvemaksi tajunta (das Bewusstsein) ja tietoinen tahto tulevat, sitä enemmän tiedostamaton (das Unbewusste) joutuu taka-alalle ja sitä herkemmin syntyy mahdollisuus, että tajuntamielikuva ihmisen persoonallisuutta kaventaen irtaantuu tiedostamattomasta esikuvasta. Tästä näyttää olevan kysymys silloin, kun intellektualismi samastetaan *henkeen*, jota se ei suinkaan ole, sillä henki kattaa myös luonteen, kokemuksen, mielen (Gemüt).

Der Intellekt ist tatsächlich dann ein Schädiger der Seele, wenn er sich vermisst, das Erbe des Geistes antreten zu wollen, wozu er in keiner Hinsicht befähigt ist, denn Geist ist etwas Höheres als Intellekt, indem er nicht nur diesen, sondern auch das Gemüt umfasst. Er ist eine Richtung und ein Prinzip des Lebens, das nach übermenschlichen, lichten Höhen strebt. Ihm aber steht das Weibliche, Dunkle, das Erdhafte (Yin) entgegen mit seiner in zeitliche Tiefen und in körperliche Wurzelzusammenhänge hinabreichenden Emotionalität und Instinktivität. (eb. 6).

Dieses entwurzelte Bewusstsein, das sich nirgends mehr auf die Autorität der Urbilder berufen kann, ist zwar vom promethäische Freiheit, aber auch von gottloser Hybris. Es schwebt zwar über den Dingen, sogar über dem Menschen, aber die Gefahr des Umkippen ist da, nicht für jeden individuell, aber doch kollektiv für die Schwächern einer solchen Sozietät, welche dann, ebenfalls, prometheisch, vom Unbewussten an den Kaukasus gefesselt werden. Der weise Chinese würde mit den Worten des *I Ging* sagen, dass, wenn Yang seine grösste Kraft erreicht hat, die dunkle Macht des Yin in seinem Innern geboren wird, denn um Mittag beginnt die Nacht, und Yang zerbricht und wird zu Yin. (eb. 9-10).

Tajunnan ja piilotajunnan esikuvien välinen erillisyys johtaa syyllisyyteen, syntintuntoon (eb. 9) sekä voi kasvaessaan viedä romahdukseen,¹⁷⁵ mikä on tyypillistä länsimaiselle ja harvinaista itämaiselle ihmiselle. Jungin mukaan kiinalainen viisaus ei milloinkaan ole pystynyt repäisemään inhimillisen luonnon vastakohtia niin erilleen, että nämä aina tiedostamattomaan saakka olisivat kadonneet havaitsemattomiksi toisiltaan (eb. 11).

Edellä esitetyltä pohjalta lähdemme siitä, että etäätyminen tiedostamattomista alkukuvista on myös myyteistä erkaantumista. Apuun rientävä tiedostamaton on avun hyväksyvälle yksilölle tai kollektiiville myyttiseen matkaan rinnastuva ja tiedostamattoman sisältöjä tunnistamaan ja assimiloimaan haastava prosessi.

On kuitenkin muistutettava, että vaikka piilotajuksen arkaainen pohjavire säilyisi perustaltaan samanlaisena, aika, konventiot, kulttuuri erilaisine diskursseineen muuntavat myyttejä, ja koska tietoisuutemme on rajattu (tai tajuntaa arvostavassa hybriksessään yksipuolinen), myytti on kuin esiin työntävä lähde, jonka syvemvät vedet (tiedostamattoman sisällöt) ovat vaikeasti saavutettavissa. Oleellistahan esimerkiksi on, että tiedostamattoman ja tietoisien alueita polaaraisesti johtavassa vuoropuhelussa dogmit ja normatiiviset arvot saattavat keikahtaa pääläelleen, kuten Demianin kertoma Raamatun ristiinnaulitun ryövärin tarina *Demianissa*:

"Erst war er ein Verbrecher und hat Schandtaten begangen... und nun schmilzt er dahin und feiert solche weinerliche Feste der Besserung und Reue! ... Es ist wieder einmal nichts als eine richtige Pfaffengeschichte, süsslich und unredlich, mit

¹⁷⁵ Hesse tarkoittaa esseessä *Ein Stückchen Theologie* ilmeisen vastaavaa asiaa todetessaan, että "Menshwerdungin" syyllistävä vaihe, tietoisuus moraalista, kulttuurin vaatimuksista, ihanteista ja niiden toteuttamisen toivottomuudesta synnyttää epätoivon. Hän kirjoittaa: "Diese Verzweiflung führt nun entweder zum Untergang oder aber zu einem dritten Reich des Geistes..." (VII, 389). Viimeksi mainittua vaihtoehtoa on tässä pidettävä nimenomaan tiedostamattoman puoleen kääntymisenä. Piilotajunnan kompensatio epätoivon vaiheessa avaa uuden kehitysvaiheen, jonka lopullisen päämäärän tavoittamiseen liittyvään suhteellisuuteen esseen kirjoittaja viittaa ilmaisullaan "Gnade", "Atman", "Nirwana", "Tao" (VII, 390). Kuitenkin hän osoittaa myös, että ihminen voi elää tuon "kolmannen asteen" viitoittamaa elämää. Tällöin Hesse korostaa ilmaisua "Glauben" ja tiivistää: "Der Weg führt... zur Erlösung: nämlich nicht wieder hinter Moral und Kultur zurück ins Kinderparadies, sondern über sie hinaus in das Lebenkönnen kraft seines Glaubens." (VII, 391).

Schmalz der Rührung und höchst erbaulichem Hintergrund. Wenn du heute einen von den beiden Schächern zum Freund wählen müsstest oder dich besinnen, welchem von beiden du eher Vertrauen schenken könntest, so ist es doch ganz gewiss nicht dieser weinerliche Bekehrte. Nein, der andere ist's, der ist ein Kerl und hat Charakter. Er pfeift auf eine Bekehrung die ja in seiner Lage bloss noch ein hübsches Gerede sein kann, er geht seinen Weg zu Ende und sagt sich nicht im letzten Augenblick feig vom Teufel los, der ihm bis dahin hat helfen müssen. Er ist ein Charakter, und die Leute von Charakter kommen in der biblischen Geschichte gern zu kurz. Vielleicht ist er auch ein Abkömmling von Kain." (III, 155-156).

6.1.6 Universaalipoetiikkaa

Myyttistä harmoniaa tavoitteleva Novalis tyypillistää Herderin romantikoissa syyttämän orientin kaipuun piirteitä.¹⁷⁶ Novaliksen *Heinrich von Ofterdingen* sisältää eräänlaisen päättymättömän reinkarnaation mysteerisen maailman, kun Heinrich etsiessään "sinistä kukkaa" vaeltaa unessa monien elämien läpi – ajatta ja paikatta, kuten Hessen *Die Morgenlandfahrtin* idänmatkaajat. Heinrich kasvaa jatkuvasti tietoisemmaksi tehtävästään runoilijana. Hän havaitsee maailman perustuvan runoilijoiden loihlimalle harmonialle. Erakon luolasta hän löytää salaperäisen kirjan, jossa havaitsee olevan kuvia aikaisemmasta elämästään, läheisistä ihmisistä – kuin he olisivat hänen edellisistä inkarnaatioistaan. Viimeiset kuvat ovat hämäriä, eikä hän kykene tulkitsemaan niitä, ja kirjan loppu näyttää puuttuvan (Novalis I, 264-265, Schulz 1983, 144 ja Dauer 1965, 222). – Sekä *Heinrich von Ofterdingenissä* että *Die Morgenlandfahrtin* "Idän-matkalla" ja "liitossa", veljeskunnassa ja sen "arkistossa" kaikki on potentiaalisesti läsnä ja kaiken alkulähde on 'äidillinen koti', jota viime kädessä ei pystytä tulkitsemaan. Tällaista tilannetta kuvailee myös *Heinrichin* Zyane, vastapoolien sovittaja, salaperäinen 'lähettilätär':

"Wer hat dir von mir gesagt", frug der Pilgrim. "Unsre Mutter." "Wer ist deine Mutter?" "Die Mutter Gottes." "Seit wann bist du hier?" "Seitdem ich aus dem Grabe gekommen bin?" "Warst du schon einmal gestorben?" "Wie könnt' ich denn leben?" ... "Woher kennst du mich?" "O! von alten Zeiten; auch erzählte mir meine ehemalige Mutter zeither immer von dir?" "Hast du noch eine Mutter?" "Ja, aber es ist eigentlich dieselbe." "Wie hiess sie?" "Maria." "Wer war dein Vater?" "Der Graf von Hohenzollern." "Denn kenn' ich auch." "Wohl musst du ihn kennen, denn er ist auch dein Vater." "Ich habe ja meinen Vater in Eisenach?" "Du hast mehr Eltern." "Wo gehn wir denn hin?" "Immer nach Hause." (Novalis I, 325).

Heinrich von Ofterdingen on myyttinen romaani maailman 'vapauttamisesta' roudon mahdin avulla. Se vaatii, Gerhard Schulz sanoo, runollisen ilmaisuvoin itsenäistymistä: hengen tulee koota lujutensa menettäneen todellisuuden palaset ja liittää ne itseensä uudeksi poettiseksi kuvastoksi, joka ei enää ole tekemisissä kokemusten hahmottamisen ja syventämisen tai yhteisöllisten tunteusten ja tunteiden ilmaisemisen kanssa, vaan kantaa itsessään omaa lakia, johon haluaa sovittaa maailman. Tässä runoudessa runous ja uskonto yhtyvät. Se on 'universaalipoetiikkaa', jonka näkökulmasta traditionaaliset kirjalliset ja uskonnolliset muodot näyttävät riittämättömiltä (Schulz 1983, 147).

¹⁷⁶

Herderin Intia-kuva oli kaunis ja idealisoitu. Hän ei päästänyt irti historiallisesta hypoteesistä, jonka mukaan ihmiskunnan ja sivistyksen alkuperä ovat idässä. Herderin perspektiivissä ihmiskunnan nuoruus oli sen kultainen aikakausi, intialaiset olivat alkuihmisiä ja edustivat ylintä sivilisaatiota. Hän puhui "*Morgenlandista*", jonka unelmissa varsinainen ja todellinen Intia unohtui (ks. Dauer 1965, 220-221).

Sekä *Heinrich von Ofterdingenissä* että *Die Morgenlandfahrtissa* lähestytään unen ja taiteen sekä realisoimista että transsendoitumista. Tämän visualisoimiseksi ajan ja paikan rajat häivytetään niin että nykyhetken todellisuus tulee kosketuksiin 'korkeamman' todellisuuden kanssa. Romanttinen idea, "Idänmatka", "sininen kukka" on ykseyden kuva, idän filosofian psykologis-taiteellinen symboli. Novaliksen mukaan uskonto on yhtä kuin muuttaa maailmaa hengen voimalla. Runouden avulla kumottaisiin vallitseva proosallinen maailma (ks. Oittinen 1984, 14) ja luodaan uusi ihanteellinen yhteisö, 'runollinen valtio' (eb. 23). Tätä puolestaan *Die Morgenlandfahrtin* maailma, jossa runoilijoiden luomukset ovat runoilijoita elävämpiä, muistuttaa.

6.1.7 Syklinen progressio Siddharthassa

Siddharthan ensimmäinen konflikti on syntynyt, kun päähenkilö ei kykene löytämään kaipaamaansa *Ātmania*, itsensä perimmäistä totuutta enempää uhreista kuin meditaatiosta. Lapsuudenkodin jättäminen, samana-askeettien ryhmään liittyminen on alku tielle, joka vähä vähältä osoittautuu enemmän löytämiseksi kuin etsimiseksi. Se mikä *Siddharthan* matkalla antaa löytää itsensä, ovat *symbolit*. Ne taas, kuten *Siddhartha* osoittaa, eivät löydy opeista, vaan *kokemuksen* kautta. Jo nuorena *Siddhartha* kertoo jänne mukaan havaitsee:

... von allen Weisen und Weisesten, die er kannte und deren Belehrung er genoss, von ihnen allen war keiner, der sie ganz erreicht hatte, die himmlische Welt, der ihn ganz gelöscht hatte, den ewigen Durst. (III, 621).

Siddhartha osoittaa lopulta, että etsiminen on ollut välttämätöntä vain sen vuoksi, että nimihenkilö voisi oivaltaa tuon päämääräkeskeisen etsimisen turhuuden ja näin havaita myös elämän syklisen ja polaarisen progression. – Teoksen lopussa *Siddhartha* sanookin *Govindalle*:

"Der Sünder ist nicht auf dem Weg zur Buddhaschaft unterwegs, er ist nicht in einer Entwicklung begriffen, obwohl unser Denken sich die Dinge nicht anders vorzustellen weiss. Nein, in dem Sünder ist, ist jetzt und heute schon der künftige Buddha, seine Zukunft ist alle schon da, du hast in ihm, in dir, in jedem der werdenden, den möglichen, den verborgenen Buddha zu verehren. Die Welt, Freund Govinda, ist nicht unvollkommen, oder auf einem langsamen Wege zur Vollkommenheit begriffen: nein, sie ist in jedem Augenblick vollkommen, alle Sünde trägt schon die Gnade in sich, alle kleinen Kinder haben schon den Greis in sich, alle Säuglinge den Tod, alle Sterbenden das ewige Leben." (III, 725-726).

Siddharthan loppuratkaisussa päähenkilön näkökulma muuttuu. Aikaisemman lineaaris-progressiivisen etäisen päämäärän saavuttamista, loppuun kulkemista vaativan prinssiin sijaan tulee polaarisuus, syklisyys ja keskustan vetovoimasta kaartuva spiraalisuus, jota kohti *Siddhartha* individuaatioprosessissa on ollut matkalla. Nyt etsijästä tulee löytäjä.¹⁷ *Siddhartha* havaitsee, että todellisuus ei ole ainoastaan fyysisesti, vaan myös filosofisesti riippumaton. Kokonaisuuden visio on rajaton.

Colin Butler huomauttaakin artikkelissaan *Siddharthasta*, että nimihenkilön ratkaisuvaiheissa kokonaisuuden toisella puolella ei ole järkyttäviä tekijöitä,

¹⁷ *Siddhartha*: "Suchen heisst: ein Ziel haben. Finden aber heisst: frei sein, offen stehen, kein Ziel Haben." (III, 723).

jotka saattaisivat tuoda mukanaan vain osittaisen todellisuuden. Syklisen prinssiipin ansiosta luonto ja olemassaolon tarkoitus selittyy ilman ulkopuolista ylimaallista välittäjää. Maailma itsessään on tarkoituksellinen (Butler 1971, 122).

Siddhartha lakkaa huolehtimasta kärsimyksestä, katoavaisuudesta, tarkoituksettomuudesta. Luonnollinen maagisuus, virtaavuuden, moninaisuuden ykseyden, ajattomuuden ja näihin liittyen jatkuvan muutoksen ja liikkeen *kokemus* suo hänelle mahdollisuuden tarkastella kärsimystä riippumattomana ja sen vuoksi hyväksyvänä, siihen myöntyvänä (ks. eb. 123). Tällöin tarkoituksettomuus on vaihtunut tarkoitukseksi, katoavaisuudesta tullut katoamattomuus, kärsimys lakannut. Vielä palattuaan elämänvaiheestaan kaupungissa Siddhartha ajatteli, että myös hän tulisi vanhaksi ja hänen täytyisi kerran kuolla, sillä kuten jokainen myös hän oli katoava olento (III, 692). – "Täyttymyksen" (die Vollendung) koettuaan hän sanoo Govindalle:

"Es scheint ja so, weil wir der Täuschung unterworfen sind, dass Zeit etwas Wirkliches sei. Zeit ist nicht wirklich, Govinda, ich habe dies oft und oft erfahren." (III, 725).

Katoavaisuuden ja sen myötä kärsimyksen ja tarkoituksettomuuden motiivi ovat menettäneet kirjaimellisen merkityksensä. Ajattomuudessa ei voi olla sitä mitä totutusti ymmärretään katoavaisuudella. Kysymys ei ole fyysisestä kuolemattomuudesta, vaan katoamattoman muutoksen ja jatkuvuuden merkityksen oivaltamisesta. Kuten lähinnä buddhalaisuutta ja taolaisuutta analysoiva Alan Watts toteaa, ohimenevyys masentaa vain sellaisen mielen, joka välttämättä haluaa tarttua kiinni. Mielelle, joka antaa mennä ja liikkuu muutosten virran mukana katoavuuden ja tyhjyyden tunteesta muodostuu eräänlainen hurmio (Watts 1971, 62). Katoavuudesta tulee liikkuvan energian vakio, elämän ikuinen virta, kuten *Siddharthassa* kuvataan:

... Fluss... strebte aufs neue, floss aufs neue... Alles zusammen war der Fluss des Geschehens, war die Musik des Lebens. (III, 720).

6.1.8 Josef Knechtin elämä spiraalina

Josef Knechtin asteittaista kehitystä *Das Glasperlenspielissä* leimaa yhä uudelleen jo varhaisessa "kutsumuksessa" esille tullut irtautuminen tähän asti harmonisesta ja rakastetusta kotipaikasta, kasvaminen ulos (Entwachsen), vapautuminen, poistuminen, väistyminen (Entwerden)¹⁷⁸ enää hänelle kuulumattomasta ja hänen kehitystään vastaamattomasta elämänmuodosta (VI, 131).¹⁷⁹

¹⁷⁸ Hesse kiinnittää ilmaisuun "Entwerden" huomiota mm. seuraavasti: "Das Bedürfnis der Jugend ist: sich selbst ernst nehmen zu können. Das Bedürfnis des Alters ist: sich selber opfern können, weil über ihm etwas steht, was es ernst nimmt. Ich formuliere nicht gern Glaubenssätze, aber ich glaube wirklich: ein geistiges Leben muss zwischen diesen beiden Polen ablaufen und spielen. Denn Aufgabe, Sehnsucht und Pflicht der Jugend ist das Werden, Aufgabe des reifen Menschen ist das Sichweggeben oder, wie die deutschen Mystiker es einst nannten, das "Entwerden". Man muss erst ein voller Mensch, eine wirkliche Persönlichkeit geworden sein und die Leiden dieser Individuation erlitten haben, ehe man das Opfer dieser Persönlichkeit bringen kann. (Brief an M.K. [Januar 1933], AB, 93). – Myös Gerhart Mayer on artikkelissaan *Hermann Hesse. Mystische Religiosität und dichterische Form* huomionut, että ilmaisu "Entwerden" pohjautuu erityisesti keskiaikaiseen mystiikkaan (Mayer 1960, 456).

¹⁷⁹ Tätä kuvastaa erityisesti Josef Knechtin opiskeluaikainen runo *Stufen*: "Wie jede Blüte

"Menschwerdungin" prosessi on etenemistä ja samalla saavuttamista että luopumista. Jungin psykologialle ominainen polaarin vuoroliike toteutuu energialtaan vakioisen ja psyyken alueen (ks. Jung 7, 72) sisällä tapahtuvana spiraalina: luopumisen ja saavuttamisen, syntymisen ja kuoleamisen aina eteenpäin virtaavana ja kehäksi kaartuvana prosessina, jonka kuluessa ihmisen psyyke tietoisien ja tiedostamattoman vuoroliikkeen ansiosta kehittyy (individuaatioprosessin myötä) yhä kokonaisemmaksi. *Das Glasperlenspielin* Legende-luvun kertoja kuvaa Kastaliasta lähtevän Josef Knechtin ajatuksia (ks. myös tämän tutkimuksen johdanto, s. 29):

So war sein Weg denn im Kreise gegangen, oder in einer Ellipse oder Spirale, oder wie immer, nur nicht geradeaus, denn das Geradlinige gehörte offenbar nur der Geometrie, nicht der Natur und dem Leben an. (VI, 489).

Es ging, so schien es, beim "Erwachen" nicht um die Wahrheit und die Erkenntnis, sondern um die Wirklichkeit und deren Erleben und Bestehen. Im Erwachen drang man nicht näher an den Kern der Dinge, an die Wahrheit heran, man erfasste, vollzog oder erlitt dabei nur die Einstellung des eigenen Ich zur augenblicklichen Lage der Dinge. Man fand nicht Gesetze dabei, sondern Entschlüsse, man geriet nicht in den Mittelpunkt der Welt, aber in den Mittelpunkt der eigenen Person. Darum war auch das, was man dabei erlebte, so wenig mitteilbar, so merkwürdig dem Sagen und Formulieren entrückt; Mitteilungen aus diesem Bereich des Lebens schienen nicht zu den Zwecken der Sprache zu zählen. Wurde man ausnahmsweise dabei einmal ein Stück weit verstanden, dann war der Verstehende ein Mann in ähnlicher Lage, ein Mitleidender oder Miterwachender. (VI, 490-491).

Sanoilla ilmaisematon todellisuus relativoi sekä *Siddharthassa* että *Das Glasperlenspielissä* totuuden ja illuusion, hengen ja luonnon, yangin ja yinin vastakkaisuuden – tehden ne buddhalaista tai taolaista ajattelua vastaavasti saman ympyrän toisiinsa sulaviksi ja toisiinsa vaikuttaviksi ja toisissaan dynaamisesti kehittyviksi polaariseksi osiksi, joiden erot ovat kielen, käsitteiden, eivät *kokemuksen* ja sisäisen todellisuuden aiheuttamia. Sisäinen ja ulkoinen kiertyvät spiraalinomaisesti yhteen, jatkuvuudeksi. Hengen ja maailman väliset rajat relativoituvat. Josef Knechtin elämäntapaamisen päätösluku *Die Legende* kuvaa pitkähkösti Knechtin vaellusta "hengen provinssiin" ja sen ulkopuolisen maailman välillä. Knechtin polaarin kokemus, jota kuvataan "heräämiseksi" (Erwachen) on yhtä lähellä Kastaliaa ja sen 'totuuden' merkkeihin perustuvaa järjestelmää kuin Kastalian rajojen takaista todellisuutta. Paitsi musiikkiin Josef vertaa "heräämisiään" *luontoon ja maailman kriiseihin*:

"Sie sind ungeheuer wirklich, so wie etwa ein heftiger körperlicher Schmerz oder ein überraschendes Naturereignis, Sturm und Erdbeben, uns ganz anders mit Wirklich-

welkt und jede Jugend/ Dem Alter weicht, blüht jede Lebensstufe,/ Blüht jede Weisheit auch und jede Tugend/ Zu ihrer Zeit und darf nicht ewig dauern./ Es muss das Herz bei jedem Lebensrufe/ Bereit zum Abschied sein und Neubeginne,/ Um sich in Tapferkeit und ohne Trauern/ In andre, neue Bindungen zu geben./ Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne,/ Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben./ Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten,/ An keinem wie an einer Heimat hängen,/ Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen,/ Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten./ Kaum sind wir heimisch einem Lebenskreise/ Und traulich eingewohnt, so droht Erschlaffen./ Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise,/ Mag lähmender Gewöhnung sich entrafen./ Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde/ Uns neuen Räumen jung entgegenenden,/ Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden .../ Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!" (VI, 555-556).

keit, Gegenwärtigkeit, Unentrinnbarkeit geladen zu sein scheint als die gewöhnlichen Zeiten und Zustände. ... es ist mir in solchen Stunden wirklich, als habe ich lange Zeit im Schlaf oder Halbschlaf gelegen, jetzt aber sei ich wach und hell und empfänglich wie sonst niemals. Die Augenblicke grosser Schmerzen oder Erschütterungen, auch in der Weltgeschichte, haben ihre überzeugende Notwendigkeit, sie entflammen ein Gefühl von beklemmender Aktualität und Spannung. Es mag sodann, als Folge der Erschütterung, das Schöne und Lichte geschehen oder das Tolle und Finstere; in jedem Fall wird das, was geschieht, den Anschein der Grösse, der Notwendigkeit und Wichtigkeit tragen und sich von dem, was alle Tage geschieht, unterscheiden und abheben." (VI, 508).

6.2 Myyttien välittävä funktio

Käärme ja muodonmuutokset

Kuten vaistot ovat *a priori* olemassa olevia dynaamisia tekijöitä, joista tietoiset eettiset ratkaisut viime kädessä riippuvat (Jung 1988, 333), myytit pohjautuvat vaistopohjaisiin ja havaintojen välityksellä kokemuksena ilmeneviin arkkityyppeihin. Ihmisen olemuksen perustason muodostavat tiedostamattoman sisällöt. Piilotajunnan olemusta emme kuitenkaan pysty tiedon avulla tajuamaan enempää kuin asettamaan sille rationaalisia rajoja (eb.). Kun alitajunta lähettää ihmiselle viestejä jo mainitusta "salaisesta aukosta", myyttien maailmasta, koskettamme *maagisen lähteen* pintaa ja turvallisuuttamme järkyttävät 'lähetit', eräänlaiset *kohtalon personifioitumat* (vrt. esimerkiksi Sinclairilla Kromer ja Demian, Kleinilla Wagner, Siddharthalla askeetit, Harry Hallerilla Hermine ja Pablo, Goldmundilla naiset, H.H:lla Leo, Josef Knechtillä Musikmeister¹⁸⁰) alkavat sekoittaa tähän asti omaksumaamme turvallista järjestystä ja elämäntapaa. Samalla ne ovat kutsu sankarimyyttiin, kutsu '*seikkailuun*', joka merkitsee matkaa tiedostamattomaan ja mahdollisuutta 'itsensä löytämiseen' ja joka esimerkiksi Campbellin myyttiteorian mukaan sisältää paitsi kauhuja ja ahdistusta (Harry Hallerin on käytävä "maagiseen teatteriin" "helvetin" kautta, IV, 358) myös arvaamatonta, edessä odottavaa myönteisyyttä (ks. Campbell 1966, 49-58). Hesen teoksissa epätoivo ja toivo *kutsun* saaneen psyykessä kietoutuvat dynaamisesti toisiinsa. *Der Steppenwolf*in minä-kertoja kuvaa:

So wie ich noch vor kurzem mich mit Scheu und Furcht gegen den angenehmen Leichtsinn der nur sinnlichen Liebe gewehrt, wie ich vor Marias lachender, sich zu verschenken bereiter Schönheit Angst gespürt hatte, so spürte ich jetzt Angst vor dem Tode – aber eine Angst, welche schon wusste, dass sie bald zu Hingabe und Erlösung werden würde. (IV, 350).

Jungin mukaan esimerkiksi ajatus Kristuksesta Vapahtajana lähtee kautta maailman levinneestä esikristillisestä ideasta: sankari ja pelastaja, jonka hirviö on

¹⁸⁰ Niinpä Josef Knecht tuntee Musikmeisterin tavatessaan ihanteiden maailman edessään. Kohtaaminen on merkitykseltään ratkaiseva koko hänen tulevan elämänsä kannalta. – "Es gibt viele Arten und Formen der Berufung, der Kern und Sinn des Erlebnisses aber ist immer derselbe: es wird die Seele dadurch erweckt, verwandelt oder gesteigert, dass statt der Träume und Ahnungen von innen plötzlich ein Anruf von aussen, ein Stück Wirklichkeit dasteht und eingreift. Hier nun war das Stück Wirklichkeit die Gestalt des Meisters gewesen... (VI, 129).

niellyt, palaa ihmeellisellä tavalla takaisin voitettuaan hirviön. Jokainen sukupolvi näyttää tunteneen tämän myytin joltakin aikaisemmalta ajalta tulevana perinteenä. Siksi sankarimyytti, myytti jumalaisia voimia omaavasta ihmisestä, joka voittaa lohikäärmeiden, käärmeiden, hirviöiden, demonien muodossa esiintyvän pahan ja vapauttaa kansansa tuhosta ja kuolemasta, on ollut aina olemassa (Jung 1964, 72-73,79). Psykoanalyttisen tulkinnan mukaan jumalaiset hahmot¹⁸¹ edustavat tiedostamatonta ja ihmiset tietoisuutta, ja elämän prosessissa on kysymys näiden välisestä vuorovaikutuksesta. Käärme symboloi miltei kaikkialla kätkeytyä, muotoa edeltävää, eriytymätöntä (Eliade 1992, 64), ja sankarimyytissä toteutuu *muodonmuutoksen mysteeri*, täydellisen kuolemaa ja syntymää merkitsevän henkisen *riitin* tai henkisen *matkan* tapahtuminen, jolloin vanhat käsitteet ja emotionaaliset kaavat eivät enää päde (Campbell 1966, 51).

Koska juuri *käärmeen* symbolinen funktio *Siddharthassa* kuvastaa hyvin tällaista kietoutumista ja muodonmuutosta, on sen tarkasteleminen tässä yhteydessä erityisen relevanttia. – Lähdettyään Buddhan luota Jetavanan lehdosta Siddhartha tuntee jättäneensä jotain samoin kuin käärme, joka luopuu vanhasta nahkastaan (III, 645). Ensimmäisen "heräämisensä" jälkeen matkalla (kotiin) Siddhartha taas seisautuu kuin käärmeen kohdanneena ("... als läge eine Schlange auf seinem Wege", III, 648). – Käärmettä, myös viisauden ruumiillistumaa (Jung 1964, 95) on symbolina yleisesti käytetty 'välittäjänä' alisen maailman ja tietoisien elämän välillä.¹⁸²

Käärme tulee maaäidin syvyyksistä ja hahmottuu tietoisuudessa kollektiivisen piilotajunnan symboliksi. Tiedostamattoman gravitaation vaikutuksesta esiintyy esimerkiksi käärmeunia (tiedostamaton uhkaa niellä tietoisuuden, ks. Schmitt 1999, 243). Samalla, progressiivisempänä, käärme analyttisessä psykologiassa kuvastaa myös elämäntavasta toiseen siirtymistä (Henderson 1964, 153-154). Jung sanoo, että käärme on alhaisin ja korkein, paholainen ja Jumalanpoika (Jung 9/II, 201). Muun muassa kalojen ja liskojen tavoin käärmeet ovat myyttien välittäjäeläiminä yhdistäneet vedenalaisen elämän ja lintujen lennon niiden välissä olevaan maanpäälliseen elämään. Muinaisessa Intiassa kuuluisat nāga-käärmeet kuvaavat ktoonisen transkendentin symbolina kahta toisiinsa kietoutunutta käärmettä (Henderson 1964, 154). Buddhalaisuudessa kerrotaan

¹⁸¹ Jung toteaa, että ihminen ei pysty määrittelemään "jumalallista" olentoa. "When, with all our intellectual limitations, we call something 'divine', we have merely given it a name, which may be based on a creed, but never on factual evidence." (Jung 1964, 21).

¹⁸² Tunnetuimpia esimerkkejä on Nietzschen *Zarathustra*. Luvussa *Vom Biss der Natter* käärme ilmestyy viikunapuun (vrt. Buddha-legenda) alle nukahtaneelle Zarathustralle. Kun käärme on purrut Zarathustraa, tämä toteaa: "Du wecktest mich zur Zeit, mein Weg ist noch lang" (Nietzsche 1979, 70). Käärme ilmaisee Zarathustralle tämän erikoislaatuisen, hirviömäisen voiman (ks. Kinnunen 1960, 176). Luvussa *Vom Gesicht und Ritsel* Zarathustra puhuu käärmeestä, jonka näkee matelevan nuoren paimenen suuhun. Zarathustra kuulee sisäisen äänensä, kaiken hänessä olevan hyvän ja pahan, neuvovan paimenta puremaan käärmeen pään poikki (Nietzsche 1979, 160). Jungin mukaan käärme tässä kohtauksessa liikkuu alitajuisen ja tietoisien maailman välillä. Suuhun tunkeutumalla se estää liian puhumisen, mutta täyttää paimenen tiedostamattomalla voimalla, joka ilmenee pelkona (pään poikki pureminen) ja spontaanina ja vapauttavana nauruna (ks. Jung 5, 483). – *Also sprach Zarathustra*: "Nicht mehr Hirt, nicht mehr Mensch -, ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher lachte! Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch wie er lachte! / Oh meine Brüder, ich hörte ein Lachen, das keines Menschen Lachen war, -- und nun frisst ein Durst an mir, eine Sehnsucht, die nimmer stille wird. / Meine Sehnsucht nach diesem Lachen frisst an mir: oh, wie ertrage ich noch zu leben! Und wie ertrüge ich's, jetzt zu sterben!" (Nietzsche 1979, 160).

Buddhan ottaneen itselleen käärmeen (nāga) olomuodon kyetäkseen parantamaan sairaita ja auttamaan nälkiintyneitä (Cooper 1984, 55). Kuoleman ja elämän yhdistävän käärmeen ominaisuuksiin esimerkiksi kiinalaisessa mytologiassa sisältyy kuolemattomien sukukuntaan suojelushenkenä kuuluminen ja vesien ja sateiden hallitseminen. Kiinassa lohikäärmeen hahmo ja rytmiikan täydellisyys kuvastaa korkeimpia huippuja ja syvimpiä syvyyksiä (ks. eb. 53-55 ja Sanders 1986, 48).

Kreikkalaisen lääkintätaidon jumalan Asklepioksen symbolina tämän sauvan ympäri kiertynyt käärme näyttää samoin olevan välittäjä maan ja taivaan välillä (Henderson 1964, 154). Vastaavasti Mooses kohottaa erämaassa kansan nähtäväksi käärmeen, josta kristikunnassa tulee ristiinnaulitun Vapahattajan esikuva (Biedermann 1993, 177). Samalla kertaa Kristuksen ja paholaisen¹⁸³ kuvana käärme Jungin mukaan symboloi alkuihmisen kokemaa voimakasta vastakohtaisuutta, jonka tavoittamiseen tavallisen ihmisen tietoisuus ei riitä. Tiedostamattomasta tämä tila esimerkiksi unen kautta voi silti tulla esiin usein juuri käärmeen hahmona (ks. Jung 9/II, 263), jolloin se esimerkiksi alkemistisen ja gnostilaisen, häntäänsä purevan tai nielevän Ouroboros-käärmeen muodossa pyrkii toteuttamaan kuoleman ja syntymän, jatkuvan uudelleen luomisen kiertokulkua (ks. Biedermann 1993, 178, Jung 9/II, 262-264, Koivunen 1995, 74).

Kaikkiaan käärme siis on välittäjä, tiedostamaton, mahdollisesti Buddha¹⁸⁴ ja samalla siinä on jotain hyvin syyllistäväää. Niinpä myös Siddhartha havahtuu käärmeen kohdattuaan totaaliseen yksinäisyyden tunteeseen, viluun ja masennukseen (III, 648-649). Mutta kuten intialaisessa filosofiassa esitetään jokaisen yhdessä elämässä tapahtuvan jälleensyntymän, jokaisen tietoisuuden uudistumisen olevan etappi vapautumisen päämäärää kohti (ks. esim. Deussen [verdeutsch] 1921, 277 ja 603, Radhakrishnan [transl. and comment.] 1974, 149-150 ja Ganeshan 1974, 83) sekä kiinalaisessa ajattelussa kohti yinin ja yangin harmoniaa (ks. esim. Keyserling 1979, 54), tuntee myös Siddhartha "heräämisen" kokemuksen jälkeen olevansa valmiimpi, entistä voimakkaampi, valmis aloittamaan jälleen alusta, valmis uuteen elämään (III, 649). Tässä vaiheessa hän saa rakastajattaren, Kamalan, ja siirtyy sosiaaliseen elämänvaiheeseen.

Kun Siddhartha jättää kaupunkiperiodinsa ja paljon myöhemmin uudelleen kohtaa Kamalan, tämä on matkalla Buddhan luo. Joella Kamala kuolee käärmeenpuremaan (III, 704), mikä tässä saa luonnollisen takautuvan symbolimerkityksen: Siddharthan aistillisuuteen (Kamalaan) sidottu elämänkausi on

¹⁸³ "Herra Jumala sanoi käärmeelle: – Koska tämän teit, olet kirottu. Toisin kuin muut eläimet, karja ja pedot." (1.Moos.3:14).

¹⁸⁴ Hessen kertomuksessa *Die Morgenlandfahrt* salaisen järjestön jäsenet ovat tehneet "Idänmatkan", jolla jokaisella osallistujalla on oltava oma motiivinsa ja päämääränsä. Nämä tavoitteet viittaavat lapsuudenunelmiin, tiedostamattoman alueisiin. Kertoja H.H:n päämääränä on nähdä kaunis Prinzessin Fatme ja saavuttaa tämän rakkaus. Muuan toinen etsii "Taoksi" nimeämäänsä aarretta. Ja edelleen: "... ein anderer aber hatte sich gar in den Kopf gesetzt, eine gewisse Schlange fangen zu wollen, welcher er Zauberkräfte zuschrieb und die Kundalini nannte." (VI, 13, kurs. TK). Matkaajat, taiteilijat ja taiteilijoiden luomukset ovat kertojan muistikuvien mukaan päässeet verrat pitkälle psyyken kokonaisuutta kohti. Tätä ilmentää sekin, että kertoja siteeraa matkalle osallistunutta Siddharthaa kohdassa, jossa tämä on saavuttanut *Siddhartha*-teoksessa "täyttymykseksi" (Vollendung) kutsutun vapautumisensa: "Die Worte tun dem geheimen Sinn nicht gut, es wird immer alles gleich ein wenig anders, ein wenig verfälscht, ein wenig närrisch – ja, und auch das ist gut, auch damit bin ich einverstanden, dass das, was eines Menschen Schatz und Weisheit ist, dem andern immer wie Narrheit klingt." (VI, 11 ja III, 727).

päättynyt. Käärme ei kuitenkaan kuole. Sillä on jälleen myös ennakoiva ja energiaa siirtävä funktionsa. Niin kuin Siddharthan edellä mainitussa "heräämisessä", käärmeen kuva nytkin liittyy astumiseen elämäntavasta toiseen¹⁸⁵, 'kohoamista' sekä samalla tiettyä 'paholaismaista' taantumista. Käärmeen positiivisuus ja negatiivisuus kiertyvät *Siddharthassa* yhteen, kun käärme tuo kollektiivisesta piilotajunnasta myös sellaista sisältöä, mitä Siddhartha ei kykene assimiloimaan ja mikä sen vuoksi ei kohtaa hänen tietoisuuttaan kompensoivasti ja kehitystä vapauttavasti, vaan merkitsee *Raamatun* myytille vivahtavaa 'syntiinlankeemusta', dualististen vastakohtien aiheuttamaa epätoivoa, itsekkyyttä, pelkoa, erillisyyttä.¹⁸⁶ Tässäkin myös kristillistä vertauskuvallisuutta omaava käärme (1.Moos.3) ennakoi Siddharthan seuraavaa kriittistä elämänvaihetta, mikä toteutuu konfliktina hänen poikansa (Siddharthan) kanssa.

Kuolema ja uudestisyntyminen

Der Steppenwolfissa, *Siddharthassa* ja *Narziss und Goldmundissa* samoin kuin *Das Glasperlenspielin* loppuratkaisussa sekä novelleissa *Klein und Wagner* ja *Klingsors letzter Sommer* elämän oleellinen vaikutin on polaarisi-myyttiseen ajattomuuteen rinnastuva ja sellaisena uudestisyntymistä korostava kuolema. Harry Hallerilla, Siddharthalla, Klein-novellin Kleinilla tai *Das Glasperlenspielissä* Josef Knechtin kirjoittamana "elämäntarinana" julkaistujen *Der Regenmacherin* ja *Der Beichtvaterin* päähenkilöillä sateentekijä Knechtillä ja rippi-isä Josephus Famuluksella se on itsemurhan vaihtoehto. Josef Knechtillä se on luonnollinen, joskin äkillinen ja näennäisen odottamaton kuolema. Taiteilija Goldmundilla se on paluu alkuaidilliseen kollektiiviseen tiedostamattomaan. Taiteilija Klingsorilla se lähes vastaavasti on hukuttautuminen dionyysiseen, äärimmilleen viritettyyn luovaan, ja sellaisena *itseä* kokonaisuutena heijastavaan toimintaan, jollaista Jung kutsuu *visionääriseksi* (Jung 15, 102f., ks. myös tämän tutkimuksen johdanto).

Tyypillistä näille henkilöille on, että individuaatioprosessiin rinnasteisen kehityskulun aikana kuolema muuttuu torjuttavasta tekijästä oleelliseksi osaksi heidän elämänsä sykliä. Sellaisina 'kirkastuneina' tuokioina henkilöt voivat visioda koko elämänsä ikään kuin ajattomana jaksottaisena ja ympyrämäisenä tapahtumana, jossa mennyt, nykyisyys ja tuleva kietoutuvat toisiinsa.

Tällaisina hetkinä kuolemalle ja muille arkkityyppisesti latautuneille kokemuksille ominaiset kollektiivisen tiedostamattoman manifestaatiot Jungin mukaan nousevat esiin ja omaksuvat *kompensoivan* luonteen sulhteessa yksipuolisesti jännittyneeseen tietoisuuteen:

... dass heisst, dass durch sie eine einseitige, unangepasste oder gar gefährliche Bewusstseinslage ins Gleichgewicht gebracht werden soll" (Jung 15, 112).

¹⁸⁵ Vastaava käärmeen ilmentämä transformaatio toteutuu H.H:n kohdalla *Die Morgenlandfahrtin* liiton "arkistossa", kun ylipersoonallisuutta reflektioivaa Leoa esittävä kuva alkaa sulautua minä-kertoja H.H:n kuvaan: "... im Innern der Figuren sah ich etwas sich bewegen, langsam, unendlich langsam sich bewegen, wie eine eingeschlafene Schlange sich bewegt." (VI, 75).

¹⁸⁶ Kannattaa huomata, että Josef Knechtin toisessa "elämäntarinassa" *Der Beichtvater* kuvattua kaksia erämaassa asustavaa katumuksentekijää elävät, kuten heistä toinen (Dion Pugil) antaa ymmärtää, 'viattomien' ja 'pyhien' välissä, etsijöinä, *tiedon* (kurs. TK) puun hedelmää syöneinä ja siksi syntyisinä (ks. VI, 636).

Juuri tuollaisena hetkenä tapahtuu, että *Kurgastin* kertoja-Hessen tavoittamat "Melodie" ja "Gegenmelodie" löytävät hetkeksi toisensa. Niinpä tiedostamattoman ja tietoisien polaariseen vuorovaikutukseen kutsuttu ja antautunut Harry Haller vastaavana, joskin jälleen katoavana tuokiona näkee aistillisessa kokemuksessa ilotyttö Marian kanssa sen, minkä hän ennen oli kokenut nopeina armoitettuinä välähdyksinä musiikissa:

Und so stiegen viele Bilder meines Lebens... von mir auf, der ich so lange leer und arm und bilderlos gelebt hatte. Jetzt, vom Eros zauberhaft erschlossen, sprang die Quelle der *Bilder*... und für Augenblick stand das Herz mir still vor Entzücken und vor Trauer darüber... wie voll hoher ewiger Sterne und Sternbilder die Seele des armen Steppenwolfes gewesen sei. Es schaute Kindheit und Mutter zart und verklärt wie ein fernes, unendlich blau entrücktes Stück Gebirge herüber, es klang ehern und klar der Chor meiner Freundschaften mit dem sagenhaften Hermann beginnend, dem Seelenbruders Herminens; duftend und unirdisch, wie feucht aus dem Wasser heraufblühende Seebumen, schwammen die Bildnisse vieler Frauen heran... Diese Bilder – es waren Hunderte, mit und ohne Namen – waren alle wieder da, stiegen jung und neu aus dem Brunnen dieser Liebesnacht, und ich wusste wieder, was ich lang im Elend vergessen hatte, dass sie der Besitz und Wert meines Lebens waren und unzerstörbar fortbestanden, stergewordene Erlebnisse, die ich vergessen und doch nicht vernichten konnte, deren Reihe die Sage meines Lebens... war. (IV, 332-333, kurs. TK).

Siddharthan konfliktien kliimaksissa – Siddharthan aikoessa heittäytyä itsemurhaan – hän jälleen kuulee sisäisen äänensä motivoivan kutsun:

Da zuckte aus entlegenen Bezirken seiner Seele, aus Vergangenheiten seines ermüdeten Lebens her ein Klang. Es war ein Wort, eine Silbe, die er ohne Gedanken mit lallender Stimme vor sich hinsprach, das alte Anfangswort und Schlusswort aller brahmanischen Gebete, das heilige "Om", das so viel bedeutet wie "das Vollkommene" oder "die Vollendung". Und im Augenblick, da der Klang "Om" Siddharthas Ohr berührte, erwachte sein entschlummerter Geist plötzlich, und erkannte die Torheit seines Tuns. (III, 683).

Siddhartha "herää" tietoisuuteen ihmisenä olemisen korkeammasta mahdollisuudesta 'jumalallisen' voiman kautta: "'Om!' Und wusste um Brahman... wusste um alles Göttliche wieder..." (III, 683). Kristinuskon diskurssissa tämä voima olisi "armo" ("... ein Vordringen zu Gnade und Erlöstsein..." [Ein Stückchen Theologie] VII, 389). Psykoanalyttisesti tulkittuna se on tiedostamattomasta tietoisuuteen nouseva, jälkimmäisen yksipuolisuudessaan traagista asemaa taspainottava, mutta itsessään irrationaalinen ja viime kädessä syitä etsivästä ymmärryksestä riippumaton kompensatorinen tapahtuma. Ihmisen tahdon on kuitenkin täytynyt olla siihen suuntautunut, koska tapahtuma on polaarinen; myös tiedostamattoman on täytynyt saada kompensoivaa energiaa tietoisuudelta (esim. Jung 1988, 329).

Siddharthan "armo" onkin nähtävä hänen kehitysprosessinsa tuloksena: tietoinen on individuaatioprosessin kuluessa sisäistänyt ja käsitellyt aikaisemmin tiedostamattomana olleita, mutta askeesivaiheen ja kaupungissa vietettyjen vuosien aikana Siddharthan tietoisuudessa aktualisoituneita sisältöjä. Tältä tietoisuuden uudelta tasolta ne vastavuoroisesti koskettavat tiedostamatonta, joka puolestaan tuottaa uusia sisältöjä myös niiden vaikuttamana.¹⁸⁷ Siksi Siddhart-

¹⁸⁷

Kristinuskossa puhutaan persoonallisen ja ylipersonallisen tahdon synergiasta. Jumala on antanut ihmiselle vapaan tahdon. Rukousyhteydessä tiedostamattomaan ilmehen

han "armo" toteutuu tietoisesti ja tiedostamattomasti *tahdottuna* polaarisen kehityskulun vaiheena *itsen* toteuttamisessa – "Menschwerdungen" ja intialaisittain yogan tiellä.¹⁸⁸

Siddhartha tunnustaa, että synti ja kärsimys ovat olleet välttämättömiä. Hän itse on tehnyt immanenttia uudestisyntymää merkitsevän 'armon' *kokemisen* mahdolliseksi:

Ich habe Verzweiflung erleben müssen, ich habe hinabsinken müssen bis zum törichtesten aller Gedanken, zum Gedanken des Selbstmordes, um Gnade erleben zu können, um wieder Om zu vernehmen, um wieder richtig schlafen und richtig erwachen zu können. Ich habe ein Tor werden müssen, um Atman wieder in mir zu finden. Ich habe sündigen müssen, um wieder leben zu können. (III, 690).

Siddharthan "synti" on minuuteen takertuminen, etäisyys tiedostamattomasta, ennen kaikkea etäisyys *itsestä*, tietoisuuden ja tiedostamattoman (koko psyyken) kokonaisuudesta ja polaarista dynamiikasta. Radhakrishnan viittaa tällaiseen "syntiin" osuvasti todetessaan:

Sin is not the violation of a law or a convention but the central source of all finiteness, ignorance, the assertion of the independence of the ego which seeks its own private gain at the expense of others. When the sin is renounced, when this ignorance is overcome, our life is spent in the service of the One in all. (Radhakrishnan [comment.] 1974, 224).

Kuoleman pelosta kuoleman hyväksymiseen

*Der Steppenwolf*in Harry Hallerin individuaatiossa *kuoleman* merkitys muuttuu erityisesti pelkojen läpikäymisen pohjalta. Kuin buddhalainen hän oivaltaa elämän *kärsimyksellisen*¹⁸⁹ luonteen, mutta ymmärtää tiedostamattomia sisältöjä hyväksytyään ja integroituaan, että merkitsevää ei ole kuolema sinänsä, vaan *suhtautuminen* kuolemaan. Aikaisemmin hän sivullisuudessaankin on paitsi kaivannut kuolemaa myös kammoksunut ja pelännyt sitä. Käsiteltyään symbolejaan ja edettyään individuaatiossa riittävästi hän tunnustaa:

Das Unglück, das ich brauche und ersehne, ist anders; es ist so, dass es mich mit Begier leiden und mit Wollust sterben lässt. Das ist das Unglück oder Glück, auf das ich warte." (IV, 341).

Kuoleman vietti yhdentyy syntymän ja elämän viettiin Hallerin todetessa kaipeavansa kärsimyksiä, jotka tekevät hänet valmiiksi ja halukkaaksi kuolemaan (IV, 341).

Haller ja Hessen henkilöistä myös etenkin Siddhartha, Klein, Klingsor ja

ymmärtää toteuttavansa tuota tahtoa myös Jumalan tahdon mukaisella tavalla: "Tapahtukoon sinun tahtosi,/ myös maan päällä/ niin kuin taivaassa." (Matt.6:10).

¹⁸⁸ Tähän liittyen voimme huomioida, kuinka Hesse itse korostaa inhimillisen tahdon osallisuutta "uskomiseksi" käsittelemässään tapahtumassa: "Woran wir beide, (Thomas Mann) und ich, trotz Resignation und mancherlei Skepsis glauben, ist natürlich nichts Theologisches, wir glauben beide nicht an ein Walten und Eingreifen "höherer" Mächte unabhängig vom menschlichen Willen... ([Ein unveröffentlicher Brief], Lektüre für Minuten II, 106).

¹⁸⁹ Buddhalaisuudessa kärsimys, epätydyttävyyys (duhkha) saa aikaan etsimisen, joka kääntyyään henkiseksi aiheuttaa intuitiivisen, emotionaalisen, jopa mystisen luottamuksen (śraddhā). Tästä henkinen spiraalipolku alkaa (ks. Sangharakshita 2000, 101-102).

Josef Knechtin fiktiivinen inkarnaatio Dasa *Das Glasperlenspielin* sisältyvässä *Indischer Lebenslaufissa* todellistavat seuraavaa Herminen väittämää:

"Leben wir denn, wir Menschen, um den Tod abzuschaffen? Nein, wir leben, um ihn zu fürchten und dann wieder zu lieben, und gerade seinetwegen glüht das bisschen Leben manchmal eine Stunde lang so schön." (IV, 308-309).

Kuoleman välitila Klein und Wagnerissa

Paikka paikoin tekstissämme esiintyy Hessen novellissa *Klein und Wagner* erittäin merkitsevä termi "sich fallen lassen", jonka voidaan nähdä kuvaavan tiedostamattomien sisältöjen hyväksymiseen ja integroimiseen liittyvää valmiutta ja tilannetta. Omalaatuisen kiinnostavan tarkastelukohdan "sich fallen lassen" -tapahtumiselle antaa tiibetiläistä buddhalaisuutta edustava *Tiibetiläinen kuolleidenkirja*¹⁹⁰, kun sitä luetaan *kuoleman* ja sen hyväksymisen kokemuksesta ja samalla elämässä merkitsevien 'välitilojen' elämystä kuvaavana tilanteena erityisesti suhteessa *Klein und Wagneriin*.

Kuolleidenkirjan (*Bardo Thödol*) kolme osaa *Tschikhai-Bardo*, *Tschönyid-Bardo* ja *Sidpa-Bardo* kuvaavat sielullisia tapahtumia (mukaan lukien kuolemaan astuvan unitilat eli niin sanotut karmalliset illuusiot) kuoleman hetkellä ja ennen uudestisyntymää (ks. Jung 11, 550). Novellissa *Klein und Wagner* Klein antaa juuri kuoleman hetkellä itsensä pudota ("sich fallen lassen", III, 549-551) elämänsä kaikkien tähänastisten kuvien ja kuvitelmiensä sisäpuolelle. Kleinin hukkumiskuolema merkitsee näin piilotajunnan valtoihin sukeltautumista. Tällaiset kuolemaa edeltävät tiedostamattomat kuvat Jung yhdistää *Bardo Thödolin* kuvaileman bardon eli niin sanotun välitilan maailmoihin sen kollektiivista tiedostamatonta Jungille edustavine henkineen ja jumalineen (esim. Jung 11, 566). Bardo on tämän mukaan aukko tai 'avaruus', joka olennaisesti kuuluu ihmisen mielenprosessiin ja muutoksen mahdollisuuksiin, ei vain kuoleman hetkellä, vaan myös jokapäiväisessä elämässä (ks. Tanner [johd.] 1979, 28 ja Trungpa 1979, 36) ja joka selkeimmin tulee esiin kun Kleinin tavoin on pakko päästää irti jostakin, mikä on antanut maailmalle ja *minille* kiinteyden tunnun.

Buddhalaisuuden näkökulmasta kaikki olemassaolo on pysymätöntä, hetkellistä, ajatuksen jatkuvaa välähtelyä. Jokaisen katoamisen ja esiin välähtämisen, kuoleman ja syntymän väliin jää katkos. Se on ovi 'avaruuteen', kaikkiallisen avoimuuden ulottuvuuteen, joka vastaa valppainta mahdollista mielentilaa, välitöntä tajuisuutta. Bardo-käsitteen ymmärtäminen merkitseekin olemassaolon katselemista uudella tavalla (ks. Tanner [johd.] 1979, 27-28). Tätä vastaava 'välitila' on ominainen esimerkiksi Siddharthalle ja *Das Glasperlenspielissä* Josef Knechtille tilanteissa, joita kertojat kutsuvat "heräämisiksi". Kleinille tuollainen kokemus avautuu kuoleman yhteydessä:

Und wer sich einmal, ein einziges Mal hingeben hatte, wer einmal das grosse Vertrauen geübt und sich dem Schicksal anvertraut hatte, der war befreit. Er gehorchte nicht mehr den Erdgesetzen, er war in den Weltraum gefallen und schwang im Reigen der Gestirne mit. So war das. Es war so einfach, jedes Kind konnte das verstehen, konnte das wissen. Er dachte dies nicht, wie man Gedanken denkt, er lebte,

¹⁹⁰ Jung laati psykologisen kommentaarin Tiibetiläisen kuolleidenkirjan saksannokseen *Das Tibetanische Totenbuch oder Die Nach-Tod-Erfahrungen auf der Bardo-Stufe* (Jung 11, 550-567).

fühlte, tastete, roch, sah und verstand, was Leben war. Er sah die Erschaffung der Welt, er sah den Untergang der Welt, beide wie zwei Heerzüge beständig gegeneinander in Bewegung, nie vollendet, ewig unterwegs. Die Welt wurde immerfort geboren, sie starb immerfort. Jedes Leben war ein Atemzug, von Gott eingesogen. Wer gelernt hatte, nicht zu widerstreben, sich fallen zu lassen, der starb leicht, der wurde leicht geboren. Wer widerstrebte, der litt Angst, der starb schwer, der wurde ungerne geboren. (III, 550).

Klein und Wagnerin pitkä kuolema-kohtaus osoittaa suoraan *kokemukseen*. Se näyttää meille todellisuuden läsnäolon sen luontoisena kun se ilmenee *Tiibetiläisessä kuolleidenkirjassa* esitetyllä tavalla minä-kokemuksen kiinteyden horjuessaan tai pirstoutuessa (Tanner [johd.] 1979, 28). Ilkka Tanner tähdentää, ettei tiibetiläinen elämys viittaa kokemuksen emotionaalisuuteen, vaan intensiivisyyteen (eb. 29). Näin on myös Kleinin tapauksessa. Chögyam Trungpan mielestä *Tiibetiläisestä kuolleidenkirjasta* voitaisiin puhua "Tiibetiläisenä Syntymäkirjana". Sen perusta ei ole kuolema sinänsä, vaan aivan erilainen käsitys kuolemasta. Trungpa kutsuu sitä "Avaruuden kirjaksi". Avaruus eli tila sisältää syntymän ja kuoleman (Trungpa [selit.] 1979, 35). *Kuolleidenkirjan* sanoma perustuu toiseen tapaan tarkastella omaa psykologista kuvaamme. Trungpa korostaa, että kaikki riippuu puhtaasti yksilöstä. Kukaan ei pelasta meitä, meidän on antauduttava oman itsemme varaan (eb. 36-37). Ajatus on vahvasti läsnä Kleinin kokemuksesta, joka hänenkin tuntemanaan voi tapahtua yhtä hyvin elämässä kuin kuolemassa (III, 549). Elämä ja kuolema kuuluvat samalle kehittyessään spiraaliksi kiertyvälle olemisen kehälle.

Es war selig zu leben, es war selig zu sterben, sobald man allein im Weltraum hing. Ruhe von aussen gab es nicht, keine Ruhe im Friedhof, keine Ruhe in Gott, kein Zauber unterbrach je die ewige Kette der Geburten, die unendliche Reihe der Atemzüge Gottes. Aber es gab eine andere Ruhe, im eigenen Innern zu finden. Sie hiess: Lass dich fallen! Wehre dich nicht. Stirb gern! Lebe gern! (Hesse III, 551).

Luomisen välitila Klingsors letzter Sommerissa

Hessen novellissa *Klingsors letzter Sommer* nimihenkilö-taidemaalari päästäää Kleinin tavoin 'irti' kaikesta mikä sitoo häntä hänen itsensä ulkopuolelle – antautuen totaalaisesti psyykensä kaotantiseen kuohuntaan, taiteilijana pudottautuen "omakuvan" luomiseen. Tässä prosessissa tiedostamaton avautuu koko potentiaalisessa laajuudessaan tietoisien kuolemanpelkonsa kahleista vapautuneen yksilön kokemuksesta ulottuville. Sellaisena Klingsorin elämys vastaa Kleinin elämystä.

Lähellä kuolemaa Klingsorin elämä muuttuu kuviksi, mytologisten, arkaisten, arkkityyppisten symbolien sarjoiksi. Niiden assimiloiminen herättää kuolevassa oivalluksen, joka kertoo hänelle hänen tekevän uutta syntymää yhtä hyvin kuin kuolemaa. Olemisen polaarisuus näyttäytyy inhimillisen kokemisen rajoissa liki rajattomina "melodioiden" ja "vastamelodioiden" jatkumona.

... Gesichter sah er hinter dem Klingsor-Gesicht... viele Gesichter malte er... ... Den Kopf aber baute er majestätisch und brutal, einen Urwaldgötzen, einen in sich verliebten, eifersüchtigen Jehova, einen Popanz, vor dem man Erstlinge und Jungfrauen opfert. ... Ein andres war das des Verfallenden, des Untergehenden, des mit seinem Untergang Einverstandenen... (III, 610).

Und noch weiter, noch tiefer... schliefen fernere, tiefere, ältere Gesichter, vormenschliche, tierische, pflanzliche, steinerne, so als erinnere sich der letzte Mensch auf Erden im Augenblick vor dem Tode nochmals traumschnell an alle Gestaltungen seiner Vorzeit und Weltenjugend. (III, 611).

Er fühlte gläubig, dass in diesem grausamen Kampf um sein Bildnis nicht nur Geschick und Rechenschaft eines Einzelnen sich vollziehe, sondern Menschliches, sondern Allgemeines, Notwendiges. Er fühlte... alle vorhergegangene Angst und Flucht und aller Rausch und Taumel war nur Angst und Flucht vor dieser seiner Aufgabe gewesen. Nun gab es nicht Angst noch Flucht mehr, nur noch Vorwärts, nur noch Hieb und Stich, Sieg und Untergang. (III, 613).

Piilotajunnan ja sen kollektiivisen kuvaston kohtaaminen *Klingsors letzter Sommerissa* on läsnä sellaisena kuin visionäärinen luovuus, 'maaginen' taide kykenee sen kokemuksellemme välittämään. Tällaisena se tuottaa sellaisia kollektiivisia ja "primitiivis-sielullisia" aineistoja, joista Jung luovaa prosessia analysoidessaan kirjoittaa:

Nach dem phylogenetischen Grundgesetz muss die psychische Struktur genau wie die anatomische die Merkmale der durchlaufenen Ahnenstufen an sich tragen. Das ist mit dem Unbewussten auch tatsächlich der Fall: in Bewusstseinsklipsen, zum Beispiel im Traum, in der Geistesstörung usw., treten seelische Produkte oder Inhalte an die Oberfläche, die alle Merkmale des primitiven seelischen Zustandes an sich tragen, und zwar nicht nur der Form nach, sondern auch nach dem Sinngehalt, so dass man oft meinen könnte, sie wären Fragmente alter Geheimlehren. (Jung 15, 111-112).

Visionäärinen luova toiminta kuvastaa siis psyyken välitiloja, joiden funktiota palvelevat *Klingsors letzter Sommerissa* myös nimihenkilön psyykettä heijastavat personoitumat (ja persoonallisuudet), hän itse, kuten hän itseään kutsuu: "Li Tai Pe"¹⁹¹, sekä hänen ystävänsä Hermann eli "Thu Fu"¹⁹². Heidän erilaisuutensa,¹⁹³ muun muassa polaaraisesti liki vastakkainen tapa suhtautua kuolemaan, Thu Fu-Hermannin valoisa, ja Li Tai Pe-Klingsorin paljon synkempi (ks. III, 570 ja 599-600) yhdistyvät lopulta "omakuvassa" Klingsorin psyyken kompensoivina pooleina, 'maagisena' yhteytenä.

Yksilö aikakausten kompensattorina

Klingsors letzter Sommerissa, kuten *Demianissakin* yksityisen ihmisen sielullinen kaaos laajenee Euroopan sisäiseksi kaaokseksi. Armenialainen tähtienselittäjä ja

¹⁹¹ Kahdeksas ja yhdeksäs vuosisata olivat Kiinan nk. Tang-kauden (Tang-dynastia, 618-906-7) runouden loistavinta aikaa. Edellisen alkupuolella aloittivat Wang Wei ja Meng Haoran (Meng Haoran) luonnonlyriikan perinteen, joka ei ole sen jälkeen lakastunut. Samaan aikaan kirjoitti Li Po (Li Bo), Kiinan ensimmäinen boheemihahmo, "romanttisia" runoja vapautuneemmin kuin kukaan aikaisemmin ja harva hänen jälkeensä. Li Pon rinnalla eli Tu Fu (Du Fu), vakava ja yhteiskunnan epäkohtiin puuttuva lü-runon mestari, jota kiinalaiset yhä pitävät historiansa suurimpana runoilijana (ks. Nieminen 1987, 8-9 ja ks. myös Huotari ja Seppälä 1990, 313-316).

¹⁹² 700-luvulla eläneiden kiinalaisten runoilijoiden Li Tai Pen (= Li Tai Po, Li Po, Li Bo) ja Thu Fun (Tu Fu, Du Fu) lyriikkaan Hesse oli ensi kerran tutustunut Hans Bethgen vuonna 1907 toimittaman teoksen *Die chinesische Flöte* välityksellä. Hesse kirjoitti kyseisestä teoksesta arvion *Die Propyläen* -lehteen 27.1.1907. Tämä on Hessen ensimmäinen kiinalaista teosta koskevista monista arvosteluista (Hsia 1974, 41,53).

¹⁹³ Yhteistä Hessen kiinalaisille runoilijahenkilöille on se että kiinalaiselle lyriikalle ominaisesti molempien runoissa on kuvallista täsmällisyyttä (ks. Nieminen 1971, 532).

maagikko, eräänlainen Max Demianin inkarnaatio toteaa *Klingsors letzter Sommerissa*:

"Bei uns im alten Europa ist alles das gestorben, was bei uns gut und unser eigen war; unsre schöne Vernunft ist Irrsinn geworden, unser Geld ist Papier, unsre Maschinen können bloss noch schiessen und explodieren, unsre Kunst ist Selbstmord. Wir gehen unter, Freunde, so ist es bestimmt, die Tonart Tsing Tse ist angestimmt." (III, 591-592).

"Perikadon musiikista", "Tsing Tsen" sävellajista puhutaan myös *Das Glasperlenspielissä*. Kertoja toteaa Kiinassa katsotun, että musiikin kulloinenkin tila on suoraan verrannollinen kulttuurin, moraalin ja hallinnon tilaan. Jos musiikki rappeutuu, on se varma merkki siitä, että myös valtiolla menee huonosti ja sen hoito on retuperällä. *Das Glasperlenspielin* johdannossa kuvataan:

... die Dichter erzählten furchtbare Märchen von den verbotenen, teuflischen und dem Himmel entfremdeten Tonarten, zum Beispiel der Tonart Tsing Schang und Tsing Tse, der 'Musik des Untergangs'. (VI, 99).

Niin kuin *Demian* ja varsinkin *Das Glasperlenspiel* osoittavat, on yksityisellä ihmisellä mahdollisuus vaikuttaa kollektiiviin, jopa sen historiallisiin "sävellajeihin" ja konkreettisiin murroskohtiin. Tämä mahdollisuus vastaa Jungin *Psychologie und Dichtungissa* "visionääriselle" taiteelle tarjoamia haasteita ja merkityksiä, sillä Jungin mukaan voimakas "visionäärinen" teos on *kompensaatiota* myös suhteessa aikakauteen. Goethen *Faust* koskettaa jotakin jokaisen saksalaisen sielussa. Yleispätevyys tekee Dantesta kuolemattoman (Jung 15, 112-113). Taiteilijat vaikuttavat aikakausien murroskohtiin myös kuolemansa jälkeen. Lisäksi he ennakoivat niitä. Tähän viittaa *Der Steppenwolf*n julkaisija-kertoja todetessaan:

Eine Natur wie Nietzsche hat das heutige Elend um mehr als eine Generation voraus erleiden müssen, – was er einsam und unverstanden auszukosten hatte, das erleiden heute Tausende. (IV, 206).¹⁹⁴

Jung katsoo, että jokainen aikakausi muistuttaa omine yksipuolisuuksineen, ennakkoluuloineen ja henkisine kärsimyksineen yksilön sielua, ja juuri yksilö, taiteilija, näkijä kykenee kollektiivisia aineistoja tuottaessaan kompensoimaan ajan tilannetta, tapahtui se sitten kyseisen kauden parannukseksi tai sen tuhoksi (Jung 15, 113).

Kokonaiseen historialliseen aikakauteen vaikuttava tekijä Hermann Hesen tekstissä on *Das Glasperlenspielin* Josef Knecht, näkijä, jonka individuaatio-prosessi ja profeetallisuus ovat toisiinsa yhteydessä. Kuten olemme nähneet, hän on elämällään ja toiminnallaan muuttanut teoksessa kuvatun Kastalian maakunnan tilaa ja suhdetta valtioon ja kirkkoon – näin muodoin koko yhteiskunnan perustavimpiin tekijöihin.

Yhä on silti pidettävä mielessä *Die Morgenlandfahrtin* H.H:n kysymyksenä esittämä ajatus, jonka mukaan taiteilijat monesti näyttävät vain puoli-ihmisiltä samalla kun heidän luomansa kuvat ovat vastustamattoman eläviä (VI, 27). Jälleen voimme antaa Jungin vastata, kun hän sanoo, ettei Goethe tee *Faustia*, vaan

¹⁹⁴ Nietzschen näkyyn kulttuurin "iltaruskosta" viittaa myös *Das Glasperlenspielin* johdannon me-kertoja (VI, 94).

sielullinen komponentti 'Faust' tekee Goetheä (Jung 15, 118). Maailmaa ei ole ilman tietoisuutta, mutta tietoisuutta 'luova' tekijä on tiedostamattomassa. Tältä pohjalta "visionäärisyys" yllä tarkastelemassamme merkityksessä on tiedostamattoman luomistyötä. Tietoisuus kuitenkin osallistuu siihen sisäistämällä ja muovaamalla tiedostamattoman lähettämää symbolista raaka-ainetta (Jung 1988, 282-283). Niinpä kristinuskossakin siis puhutaan synergiasta. Ihminen osallistuu Jumalan luovaan työhön yhdessä Jumalan kanssa energialla, jonka hän saa Jumalalta.

6.3 Rituaalit

Rituaalin luonnollinen ja kirjallinen sykli

Myyttiä kirjallisuuden sisäisenä ilmiönä tutkinut Northrop Frye näkee myytin arkkityypin¹⁹⁵ ja genren ohella yhtenä kirjallisuutta strukturoivista tyylilajeista. Myytti on rituaalin ja unen yhteyttä verbaalisen kommunikaation muodossa. Myytti selittää sekä inhimillisen elämän sykliin liittyvää, itsessään selittämätöntä luonnonmukaista rituaalia että unen aina osittain hämääriä alluusioita. Myytti antaa merkitystä rituaaliin ja narratiivisuutta uneen sekä näihin identifioituneen että tehden ne siirrettävissä oleviksi (ks. Frye 1973, 106-107).

Analyttisessä psykologiassa korostetaan näkemystä rituaalista initiaationa. Muinaisaikojen heimoyhteisöissä initiaation rituaali johdattaa noviisin takaisin äiti-lapsi -identiteetin tai *minä-itse* -identiteetin syvimmälle tasolle pakottaen hänet näin kokemaan symbolisen kuoleman. Tämä merkitsee, että hänen identiteettinsä sulautuu ohimenevästi kollektiiviseen tiedostamattomaan, tilaan, josta hänet seremoniaalisesti pelastaa uuden syntymän riitti, siirtyminen elämänvaiheesta toiseen¹⁹⁶.

Initiaation päämuodot toistuvat kuvina ja riitteinä edelleen sellaisina kuin ne on historiasta tunnistettavissa. Yksilön koko elämään liittyy Jungin mukaan *itsen* ja *minän* tuottamien vaatimusten alkuperäisen ristiriidan toistuminen. Se ei ole vahva ainoastaan nuoruudessa, vaan esittää henkisesti ratkaisevampaa osaa ihmisen tullessa keski-ikään ja esiintyy merkittävänä edelleen siirtymisessä keski-ikästä vanhuuteen (ks. Henderson 1964, 128-130).

Joskin Harry Hallerin näennäinen päämäärä *Der Steppenwolf*in "maagisessa teatterissa" ja sitä edeltävissä naamiaisissa on päästä naispuolisen johdattajansa Herminen suosioon, on hänen "teatterikokemuksellaan" kokonaisuutena siirtymäriitin luonne siinä merkityksessä kuin initiaatio käsitetään analyttisessä psykologiassa¹⁹⁷:

¹⁹⁵ Ks. tämän tutkimuksen johdanto-osan luku Arkkityyppinen symboliikka.

¹⁹⁶ Vrt. muun muassa yhä käytössä olevat kirkolliset riitit; kaste, rippi, ehtoollisen mysteerio, häät, paasto, hautajaiset.

¹⁹⁷ Tähän on myös Baumann viitannut. Hän korostaa ennen kaikkea naamiaisten initiaatioluonnetta (ks. Baumann 1993, 226-227).

... the novice for initiation is called upon to give up willful ambition and all desire and to submit to the ordeal. He must be willing to experience this trial without hope or success. In fact, he must be prepared to die... the purpose remains always the same: to create the symbolic mood of death from which may spring the symbolic mood of rebirth. (Henderson 1964, 131-132).

Fryen myyttianalyysissä verbaalisten suhteiden kollektiivinen järjestelmä, potentiaalisten kirjallisten muotojen valtava massa on viime kädessä elämään ja todellisuuteen rinnastuva universumi (ks. Frye 1973, 122), jossa uskonnollinen ja poeettinen identifikaatio eroavat tarkoitukseltaan vain siinä suhteessa, että edellinen on eksistentiaalinen ja jälkimmäinen on metaforinen. Niinpä esimerkiksi Kristus identifioituu uskonnossa Jumalaan, ihmiseen, karitsaan, puuhun tai temppeleihin, kun taas kirjallisuudessa vastaava inhimillinen yhteisyyden käsite (olemme kaikki yhden ruumiin jäseniä) saa metaforisen luonteen (ks. eb. 140-143).

Siirrän Fryen kirjallisen universumin tarkastelun painopistettä analyttisen psykologian, romantiikan ja itäisen näkökulman kautta antamalla enemmän merkitystä juuri sille 'uskonnolliselle', ontologiselle tai eksistentiaaliselle kokemistavalle, minkä Fryen sanataiteen aitauksiin pitäytyvä tarkastelutapa näyttää rajaavan kirjallisuuden ulkopuolelle tai ainakin periferiaan. Kun siirrän Fryen strukturalistisen universumin *elettävässä elämässä* koettavaksi ja indviduaatiota edistäväksi maailmaksi, yritän pyrkiä johonkin Hessen teksteille hyvin ominaiseen. Kuvallisuus Hessen tuotannossa toteutuu indviduaatioprosessiin yhdistyvän tekstin tapahtumina, joihin sisältyvä mytologis-arkaais-arkki-tyyppisten piirteiden korostus ja energeettisen vaiston dynamiikka edesauttavat tekstin projisoitumista konkreettisena ulos. Teksti toisin sanoen ei jää vain metaforiselle tasolle, vaan kielellisen ja käsitteellis-kuvallisen luonteensa lisäksi se on energiaa, libidoa, luova prosessi tai kiinalainen te – LEBEN¹⁹⁶.

Näin ajateltaessa ei Fryen tavoin pitäydytä vain kirjallisen universumin sisälle, vaan pidetään mielessä kirjallisuuden funktio tiedostamattoman psyyken sekä yksilöllisen että kollektiivisen tason konkreettisena projektiona. Frye toisaalta itsekin ottaa keskeisen kaikupohjan nimenomaan luonnosta ja sen prosesseista. Hän näkee, että kirjallisuus yhtäältä jäljittelee – *syklisenä prosessina* – luontoa, ja on toisaalta osa kommunikatiivista järjestelmäämme (eb. 100).

Mutta sen sijaan että jäätäisiin Fryen korostamaan metaforiseen ja jäljittelevään yhteyteen, kirjallisuus analyttisen psykologian näkökulmasta voidaan nähdä tiedostamattoman luonnon ja konventionaalisten mielikuvien – eli piilotajunnan ja tietoisien ajattelun – välittömänä ja *kokemuksellisessa* merkityksessä luovana liittoutumana. Kysymyksen ei toisin sanoen tarvitse olla siitä, että kirjallisuus kuin elämää heijastava, mutta omalakinen 'kirkko' auttaa meitä elämään, vaan siitä että kirjallisuus jo 'uskontona' elää osana meidän elämäämme.

Fryen teoriaa ei ole kuitenkaan syytä syrjäyttää, vaan pikemmin korostaa, että hänen analyysissään kertova aspekti on symbolista kommunikaatiota, joka on kuvattavissa luonnon tiedostamattomaan toistoon perustuvaan rytmiin rinnastuvana *rituaalina*. Rituaalit liittyvät kuunkierron, vuodenaikojen sekä inhimillisen elämän syklisten liikkeiden ympärille. Kun kirjallisuus yhdistää rituaalin ja sosiaalisen toiminnan *uneen* ja *individaaliseen ajatteluun* (eb. 119), *unesta*

¹⁹⁶ *Te* (pinyin-transkriptiolla de) merkitsee taolaisuudessa asioiden ja olioiden olemukseen sisältyvää luontaista voimaa (Seppälä 1986, 20) ja tämänmukaista hyveellistä elämää (Huotari ja Seppälä 1990, 181). Richard Wilhelm saksantaa käsitteen *te* ilmaisulla LEBEN.

tulee kirjallisuuden kertova sisältö. Arkkityyppinen analyysi on tekemisissä rituaaleihin rinnastuvien yhtäältä *maagisten* (magia pyrkii tällöin palauttamaan menetetyt suhteen luonnon kiertokulun kanssa) ja toisaalta uusiutuvien tai konventionaalisten toimintojen kanssa (ks. eb. 104), ja näiden piirissä liikumme myös Hessen teksteissä. Tällaisiin toimintoihin kuuluu mm. Hesseltä sellaisinaan puuttuvien häiden lisäksi hänelläkin esiintyviä initiaatioita, kuten hautajaiset ja yhteisöihin liittymistä kuvaavat intellektuaaliset ja sosiaaliset 'vihki-mykset' tai todelliset tai epätodelliset tuomioistuimet.

Hessen kohdalla saa erityishuomiota vihkiytyminen musiikkiin ja taiteeseen, esimerkiksi *Glasperlenspiel*-motiivin seremoniallisessa muodossa *Das Glasperlenspiel*issä tai vihkiytyminen oraakkeliin (*I Ging Das Glasperlenspiel*issä¹⁹⁹). *Der Steppenwolf*issa ja *Die Morgenlandfahrt*tissa vietetään sisäiseen näkyyn perustuvia juhlia (jälkimmäisessä erityisesti Bremgartenin "liittojuhlat", VI, 27). Tuomioistuimet ovat keskeinen motiivi *Der Steppenwolf*issa ja *Die Morgenlandfahrt*issa, kun päähenkilöt joutuvat unenomaiseen ja initiaation merkitystä vastaavaan oikeusistuntoon, jossa unenomaisuus viittaa tiedostamattomaan rituaaliin ja oikeusistunnon motiivi tietoiseen konfliktiin. *Der Steppenwolf*in Harry Haller osallistuu myös kuokkavieraana hautajaisiin, jotka ennakoivat hänen uutta, "maagiseen teatteriin" päätyvää elämänvaihettaan. Hautajaisissa (ks. IV, 259-260) saamansa tuntemattoman miehen antaman vihjeen johdosta Haller lähtee "Schwarze Adleriin" (IV, 260,273), esikaupungin laitakapakkiaan, jossa hän tapaa tiedostamattomansa personifikaatioksi osoittautuvan, individuaatioprosessia liikkeelle sysävän Herminen.

Frye sanoo, että rituaalin viettoa johtaa energia, vaisto, vietti, mutta myös inhimillinen tahto, joka kirjallisuudessa yhdistyy moraaliseen dialektiikkaan ja individuaaliseen ajatteluun ja kollektiivisena johtaa yhteisöä kehittämään muotoaan. Fryen mukaan tämä merkitsee sitä, että luonto siirtyy ihmismielen sisäpuolelle, mutta ei todellisena, vaan kuviteltavissa olevana imaginaarisuutena, kirjallisuuden omana, lopullista vastausta tarjoamattomana metamorfoosina ja inhimillisenä universumina (ks. Frye 1973, 104-126). Analyyttisen psykologian perspektiivissä Fryen rituaalikäsitys kannattaa pitää mielessä, kunhan erityisellä alleviivauksella muistetaan, että esimerkiksi Hessen *Der Steppenwolf*in ja *Die Morgenlandfahrt*in initiaatioksi luonnehdittavat seremoniat²⁰⁰ omaavat sanataiteellisen luonteensa lisäksi Fryen kirjallisen universumin rajoja koettelevan, elävästi eksistentiaalisen, jungilaisittain visionäärisen ja sellaisena suoranaisesti ja välittömästi uskonnollisen funktion²⁰¹. Ne ovat Harry Hallerin ja H.H:n ko-

¹⁹⁹ Hessen *Das Glasperlenspiel*issä esiintyy merkittävänä meditatiivis-riittisenä motiivina kiinalaisen Muutosten kirjan *I Gingin* (pinyin-transkriptio: Yi jing; käytetään myös nimitystä Zhou yi [Huotari ja Seppälä 1990, 290]) käyttö. Kysymyksessä on yksi kiinalaisen ajattelun "viidestä klassisesta kirjasta" (ks. Wilhelm [erl.] 1914, III; Huotari ja Seppälä 1990, 290, Nieminen 1969, 8 ja Korhonen 1921, 42-43). Josef Knecht opiskelee kiinan kieltä ja Kiinan klassikkoja kuuluisassa itäaasialaisessa oppitalossa (VI,204). Hän edistyy nopeasti kiinan kirjoittamisessa ja lukemisessa sekä omaksuu ulkoa joukon *Schi Kingin* (Shi jing), klassisen Laulujen kirjan lauluja. Sittenmmin hän kiinnostuu entistä enemmän *I Gingistä*, josta tietoja kuitenkin on saatavissa erittäin niukalti. *I Ging* tulee liittymään *Das Glasperlenspiel*issä saamansa motiivisen ja symbolisen erityisuuteen vuoksi analyysiini myöhemmin symboliikan tarkastelun yhteydessä.

²⁰⁰ Puolestaan *Das Glasperlenspiel*issä osittain jumalanpalveluksellisen luonteen (ks. VI, 113) omaavat "Spieleit" ovat pikenmin näytöksiä kuin initiaatioita.

²⁰¹ Tällöin en tietenkään tarkoita teologista tai kirkollista, vaan välittömään eksistentiaaliseen kokemiseen liittyvää funktiota.

kemia projektioita, mutta arkaais-mytologisina ne koskettavat myös ajatonta ja paikatonta kollektiivista tiedostamatonta ja voivat siksi olla myös meidän projektioitamme ja koskettaa meistä monia, ei vain kirjallisuutena ja kirjallisuuden metaforina, vaan myös individuaationaaliseen *elämään* suoranaisesti vaikuttavana *symboliikkana*, kokemuksena, kenties myös ilmestyksenä.

Silloinkin kun *Demianin* Emil Sinclair liittyy valittujen yhteisöön, ja kun nämä "merkityt" ja "heränneet" valmistautuvat sotaan ja menevät rintamalle, lähettäne kollektiivinen tiedostamaton heidän mukanaan taisteluun myös monta Hermann Hessen teoksen symboliikan omana projektionaan ja tiedostuvaksi kokemukseksi tuntemanaan sisäistävää nykypäivän lukijaa. Reseptiivisen kokemuksen mukana tietoisuus tulee ikään kuin tiedostamattoman rituaalin kutsuvieraaksi. Tämän rituaalin vaikutuksesta tietoisuus altistuu individuaatioprosessille ja muuttuu sen mukaisesti. Sen vuoksi myös perittyä diskurssia noudattavat esimerkiksi kristillis-moraaliset käsitykset *Demianissa* tai *Der Steppenwolfissa* muuttuvat. Edellisessä Jumala ja paholainen nähdään samanarvoisina polariteetin toimijoina, jolloin sotamotiivinkin varsinainen funktio voi olla visionäärisesti pasifistinen. Taas *Der Steppenwolf*in "maagisessa teatterissa" periaatteessa kaikki elämänilmiöt relativoidaan saman polaarisen näyttämön osatekijöiksi.

Olen edellä halunnut väittää, että mytologinen symboliikka puhalttaa kirjallisuuteen elämän hengen. Tuo elämä on tiedostamatonta. Mutta kun kirjallisuus symboliikkansa välityksellä projisoi tiedostamattoman näkyviin, se myös tulee kosketuksiin tietoisen ja tietoiseen sisältyvän dialektiikan kanssa. Siitä siis tulee osa koettavaa, mutta myös tietoisesti havaittavaa todellisuutta.

Jos sota *Demianissa* onkin symbolinen faktori, osoittaa teoksen konteksti sen liittyvän historialliseen sotaan. Vaikka nykylukija ei lähde kyseiseen ensimmäiseen maailmansotaan, solmiutuu tässä kirjallinen todelliseen ja yksilöllinen yleiseen. Jokaisella meillä on paitsi yhteiset myös yksilölliset sodalle rinnasteiset ja mytologian aineistoja koskettavat kokemuksemme.

Samoin on syytä huomioida Harry Hallerin visio modernista eurooppalaisesta kulttuurista "maagisessa teatterissa", "... der Kampf zwischen Menschen und Maschinen", joka muistuttaa 2000-luvun väkivalta-viihteellisten tv-sarjojen, toimintaelokuvien²⁰² ja uutisfilmien poikkileikkausta, toistuvaa rituaalia, teknis-viihteellistä ja esittämiensä järkytysten ylitarjontaan turtunutta maailmaa (ks. IV, 374-377).²⁰³ "Taistelu ihmisten ja koneiden välillä" on sekä kirjallisen universumin symboliikkaa että osa jokapäiväistä eksistentiaalista ja moraaliseen dialektiikkaan haastavaa kokemista, jossa tietoisen ja tiedostamattoman vuorovaikutus avaa piilotajunnan tunnistamiseen johtavan individuaatioprosessin port-

²⁰² Jos etsin erityisen hyvää rinnastuskohdetta, en suinkaan hae sitä esimerkiksi ns. 'action-movie' -tuotannon massasta, vaan valitsen teoksen eurooppalaisen elokuvataiteen kriittisestä lähihistoriasta. Tarkoitan Jean-Luc Godardin yltiöväkivaltaista liikennekulttuuria kuvaavaa ja sellaisena seremoniallista *Week-end*-elokuvaa (1967).

²⁰³ Vrt. – Überall lagen Tote und Zerfetzte herum, überall auch zerschmissene, verbogene, halbverbrannte Automobile, über dem wüsten Durcheinander kreisten Flugzeuge, und auch auf sie wurde von vielen Dächern und Fenstern aus mit Büchsen und mit Maschinengewehren geschossen. (IV, 374). ... dann führen wir schnell wie der Teufel zwischen Flintenkugeln und gestürzten Wagen hindurch... (IV, 376). ... schon zielte ich und drückte los, dem Lenker in die blaue Mütze. Der Mann sank zusammen, der Wagen sauste weiter, stieß gegen die Wand, prallte zurück, stieß schwer und wütend wie eine grosse dicke Hummel gegen die niedere Mauer, überschlug sich und krachte mit einem kurzen leisen Knall über die Mauer in die Tiefe hinunter. (IV, 377).

teja. Niiden takaa, osana yhteisen ihmisyyden teemaa, taas avautuu myös Jungin psykologiaa leimaava eettisyyden vaisto (esim. Jung 7, 196).

Indischer Lebenslauf, elämä unessa

Hessen teoksissa visionääriset päätöskohtaukset yleensäkin ilmentävät rituaalin, sosiaalisen toiminnan, unen ja individuaalisen ajattelun ja kokemuksen kietoutumista toisiinsa. Erityisen konkreettisesti ja havahduttavasti tämä tulee ilmi Josef Knechtin kolmannessa "elämäntarinassa" *Indischer Lebenslauf* teoksessa *Das Glasperlenspiel*. Tässä "elämäntarinassa" Josef kertoo intialaisen ruhtinaanpojan Dasan (sanskritinkielinen muunnos Knechtistä) viattomasta lapsuudesta paimenena; aineellisesti yltäkylläisestä, mutta sielulliseen epätoivoon päätyvästä maailmallisesta elämästä sekä *hymyllä*, sanattomuudella päähenkilön 'herättävän' ja kosketukseen 'korkeamman todellisuuden' kanssa johdattavan erakko-yogin kohtaamisesta.

Dasa joutuu satumaiseen seikkailuun, jonka kuluessa korkein onni ja onnettomin kärsimys vaihtelevat kuin unessa, kunnes hän yogin luona metsässä "herää" (VI, 683) havaitsemaan tähänastisen elämänsä olleenkin 'unta', leikkiä ("Maya")²⁰⁴, jonka aikana hän on ehtinyt olla yhtä hyvin paimen kuin kuningas, murhamies kuin rakastava isä. Eikä "herännyt" Dasa voi olla varma siitäkään, ettei tämäkin herääminen suuresta unesta ole unta, harhakuvitelmaa, mähä. Joka tapauksessa viisaan yogin tapaamisesta on näennäisesti kulunut vuosia, ja kuitenkin se on tapahtunut samana päivänä: Dasa on 'uneksintu' vuosien ilot ja surut, mähän koko huumen ja surkeuden muutamassa hetkessä – hakiessaan yogille vettä kaivosta (VI, 685).²⁰⁵ Tämä viittaa itäiseen käsitykseen elämän unenomaisesta luonteesta, illuusiosta, joka jatkuu niin kauan kun ihminen kiinnittyy illuusion ymmärtämättä sen varsinaista olemusta (ks. esim. Maharishi [comment.] 1971, 170, Raju 1992, 217 ja Sharpe 1980, 16-20). Analyttisen psykologian valossa mähä, kuva, illuusio on tiedostamattoman projektio, jonka energian assimiloimisesta polaariseen vuoroliikkeeseen tietoisuuden kanssa individuaatioon juuri on kysymys. Dasa on elänyt 'unessa', jota hän ei ole kyennyt 'selittämään', koska ei ole integroinut projisoimansa maailman voimaa itseensä.

Voidaan toisin sanoen todeta unen symbolitoiminnan ja elämänilmiöiden *Indischer Lebenslaufissa* kietoutuvan toisiinsa. Elämä ilmiötasolla on symbolien virtaa. Individuaation kehitys on symbolien projektioilun oivaltamisesta syntyvää, progressiivisessa suhteessa tiedostamattomaan tapahtuvaa *kokemista*. Projektiot ovat välttämättömiä, mutta kiinnittyminen ja kiintyminen symbolei-

²⁰⁴ mähä = Brahmanin selittämätön voima, illuusio, tietämättömyys, kosmisen tiedostamattomuuden periaate (Raju [glossary] 1992, 239), myös epätodellisuus, petos, magia, noi-tuus, eräs Višnun energiamuoto eli śakti (Teivonen [selit.] 1975b, 136).

²⁰⁵ Taolainen klassikko Dschuang Dsi (Zhuangzi) kertoo vastaavasti: "... Im Traume mag einer Wein trinken, und morgens erwacht er zu Tränen und Klage; im Traume mag einer klagen und weinen, des Morgens geht's zum fröhlichen Jagen. Während des Traumes weiss er nicht, dass es ein Traum ist. Im Traum sucht er den Traum zu deuten. Erwacht er, dann erst bemerkt er, dass er geträumt. So gibt es wohl auch ein grosses Erwachen, und danach erkennen wir diesen grossen Traum. Aber die Toren halten sich für wachend und massen sich an zu wissen, ob sie in Wirklichkeit Fürsten sind oder Hirten. Kung und du, ihr seid beide Träumende. Dass ich dich einen Träumenden nenne, ist auch ein Traum. Solche Worte nennt man paradox. Wenn wir aber nach zehntausend Geschlechtern einmal einem grossen Berufenen begegnen, der sie aufzulösen vermag, so ist es, als wären wir ihm zwischen Morgen und Abend begegnet." (Wilhelm [übertr.] 1982, 50).

hin (kuin ne olisivat ainoa konkreettinen todellisuus) on elämistä 'unen vallas-
sa', mikä merkitsee, että projektioita ei kyetä integroimaan, eikä sulattamaan
tietoisuuteen (ks. Jung 1988, 349). Näin juuri tapahtuu *Indischer Lebenslaufissa*.

Tämä on tilanne myös *Der Steppenwolfin* "maagisessa teatterissa" erityisesti
silloin kun Harry Haller murhattuaan Herminen kuvan, luulee kuvaan kiinnit-
tyen, kuvatietoisuuteen takertuen surmanneensa todellisen ihmisen (IV, 406).
Kun psyyken polariteetti on kallistunut jyrkästi tiedostamattoman suuntaan,
joudutaan piilotajuisten yllykkeiden valtaan ja toimitaan Dasan tai Hallerin ta-
voin niiden ehdoilla ilman että tuota toimintaa tiedostetaan, vaan tietoisuuden
kohteena on sisäistämätön projektio, joka sellaisena on ulkoinen harha, illuusio,
kuva, mätä.

Musiikin ja kiinalaisen talon riitit Das Glasperlenspielissä

Nimenomaan *kuvalliset piirteet* tekevät rituaalin Hessen teoksissa tärkeäksi.
Esimerkiksi uskonnoissa kirjailijaan vaikuttivat varsinkin niiden rituaaliset ja
symboliset aspektit (ks. Ziolkowski 1965, 236). Tässä suhteessa hän on viehätty-
nyt katolisuudesta samoista syistä kuin Intian uskonnoista niiden fantastisim-
missa muodoissaan:

Das Christentum, das Sie meinen, ist unendlich viel reiner, jesus-ähnlicher und sitt-
lich höher als alles Kirchliche. Aber es hat weder Basiliken noch gotische Dome, we-
der etwas wie den Text der römischen Messe noch etwas wie die Musik Palestrinas
oder Bachs hervorgebracht, und wird es nie hervorbringen. Für Ihren Standpunkt ist
das Magische in der Religion etwas Überwundenes und Dummes, so etwa wie für
den reinen Buddhisten die Götter und Mythologien Torheit sind. Aber ich habe es
an mir erlebt, dass man von der reinsten Philosophie und Moral gern und mit guten
Ergebnissen zu den Göttern und Götzen zurückkehren kann. Die stille, bildlose, göt-
terlose Weisheit Buddhas bedarf des Gegenpols, und die wilde wütende Größe Shi-
vas und das Kinderlächeln Vishnus sind nicht minder gute Schlüssel zum Geheim-
nis der Welt als die moralisch-kausale Erkenntnis Buddhas. (Brief an Kun Fiedler
[Oktober 1939], VII, 616 ja AB, 183).

Vannoutuneimmissa pelaajapiireissä aidon Glasperlenspielin katsottiin omaa-
van jumalanpalveluksellisen (joskaan ei teologisen) luonteen (VI, 113) Samoin
kuin vanhan Kiinan kulttuureissa myös Spiel-järjestelmän 'palveluksissa' puo-
lestaan musiikki saa kuvallisen riitin, palvonnan, uhrin ja pyhien menojen piir-
teitä. Se näyttää olevan tilanne jossa *jumaluus ja ihmisyyys symbolisesti* kohtaavat
(ks. VI, 101 ja Wilhelm 1956, 78-79).

Glasperlenspielin juhlanäytännöt ovat musiikillisia pyhiä toimituksia; py-
hä näytelmä, jossa kosmisten tapahtumien ilmentäjänä on Spielin visuaalinen
merkkikieli. Glasperlenspielin henki on musiikillinen. Musiikin henki on moni-
naisuuden ja jumaluuden sisältävä ykseys. Glasperlenspielin käytännön muo-
dolistuminen ja merkkikieleksi abstrahoituminen ei sulje pois sen periaatteel-
lista lähtökohtaa. Sen mukaan ihminen tulee jumaluudesta osalliseksi (leikkien,
pelaten)²⁰⁶ symbolein kuvallistuvan musiikin välityksellä:

²⁰⁶ Spiel merkitsee saksassa leikkiä ja peliä, kisa, soittoa, näyttelemistä ja leikkittelyä. Esi-
merkiksi 'aufs Spiel setzen' tai 'auf dem Spiel setzen' viittaavat alttiiksi asettautuneeseen
ja vaaranalaiseen, ja 'das freie Spiel der Kräfte' vapaaseen liikkuvuuteen. Teos *Das Glas-
perlenspiel* on suomeksi ilmestynyt nimellä *Lasihelmipeli*, mikä on osuvaa varsinkin jos ha-
lutaan kuvata Glasperlenspielin abstrahoitunutta ja säännönmukaistunutta luonnetta. On
silti muistettava, että Glasperlenspiel viittaa myös leikkiin, luovuuteen, taiteeseen, mikä

Es (das Spiel) bedeutete eine erlesene, symbolhafte Form des Suchens nach dem Vollkommenen, eine sublimale Alchemie, ein Sichannähern an den über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist, also an Gott. So wie die frommen Denker früherer Zeiten etwa das kreatürliche Leben darstellten als zu Gott hin unterwegs und die Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt in der göttlichen Einheit erst vollendet und zu Ende gedacht sahen, so ähnlich bauten, musizierten und philosophierten die Figuren und Formeln des Glasperlenspiels in einer Weltsprache, die aus allen Wissenschaften und Künsten gespeist war, sich spielend und strebend dem Vollkommenen entgegen, dem reinen Sein, der voll erfüllten Wirklichkeit. (VI, 112-113).

Josef Knechtin Kastalian juhlanäytäntöön valmistama Glasperlenspiel-yhdistelmä on "Chinesenhausspiel" (VI, 357). Kiinalainen talo itsessään on rituaalinen, luonnon suhteet, kosmisen järjestyksen ja hengen voimat huomioiva, taiteita kunnioittava²⁰⁷, hierarkisesti järjestynyt, detaljeissaan matemaattisesti toisiinsa ja ilmansuuntiin muotoutunut sekä pihojen jakaman jatkumon²⁰⁸ täydentämä rakennuskokonaisuus (ks. Kelling 1935, 10-20). Sellaisena se muistuttaa Glasperlenspieliä, joskin luonnon ja taiteellisuuden sekä käytännön sosiaalisten suhteiden huomioiminen näyttää kiinalaisen arkkitehtuurin kohdalla korostetumalta.

Knechtille "Chinesenhausspiel" on yksi etappi hänen kompensoivien symboliensä jatkumossa. Se tosin toteuttaa Glasperlenspielin abstrakteja perusperiaatteita persoonallisuutta tärkeämpinä, mutta on myös riittävän elastinen reagoimaan sadoin nyanssein persoonallisuuden henkeen, ääneen, mielenlaatuun ja käsialaan (VI, 358).

Uhri siirtymäriittinä

Tuskin on olemassa tietoista olentoa, joka enempää yksilöllisellä kuin kollektiivisellakaan tasolla voisi elää lainkaan ilman pelon tunnetta. Ei edes *Der Regemacherin* primitiivinen yhteisö Josef Knechtin *Das Glasperlenspielin* sisältyvässä "elämäntarinassa" kykene palvomaan luontoa sen henkimaailmoineen ilman objektia kohtaan tunnettavaa pelkoa. Tässä pelon kohde tosin on paljolti jäsenytymätön, tiedostamaton, ja pelossa merkitsevää on eläimellinen vaistomaisuus.

Toisekseen pelko ihmisessä on – vieläpä primitiivillä – rinnastettava kuitenkin myös tietoisuuden traagiikkaan. Eksistenssipelko yhdistettynä sosiaalisten velvoitteiden aiheuttamaan ahdistukseen hallitsee Knechtin kertomassa *Der Regemacherissa* ihmisten elämää. Ne jotka, kuten sateentekijät *Der Regemacherissa*, muuntavat osan pelostaan tahdoksi yhteisön hyväksi toteutuvaan toimintaan, ovat aikakauden hyviä ja edistyneitä yksilöitä.

sen meditaatiota ja paitsi musiikkia ja kirjallisuutta myös muita taiteita puolelleen sulkevan sisällön kannalta olisikin oleellista. Käsillä olevan tutkimuksen eri vaiheissa osoitetaan Glasperlenspielin liukuminen 'leikistä' 'pelaamiseksi', jolloin luovuus on Kastaliassa jouduttu alistamaan säännöille, vapaus kurinalaisuudelle. Teoksen otsikko kattaa molemmat alueet ollen osa polaarista teemaa. Englanniksi kirja on ilmestynyt sekä nimellä *The Glass Bead Game* että *Magister Ludi*. Näistä viimeksi mainittu vastaa teoksen ajatusta vajavaisemmin.

²⁰⁷ Taiteellisesti työskentelevillä käsityöläisillä uskotaan kiinalaisessa viisaudessa olevan maagista vaikutusta luomuksissaan. Siksi varsinkin talon toteuttamiseen osallistuvia maalareita ja kuvanveistäjiä on kohdeltu erikoisen hyvin (ks. Kelling 1935, 7).

²⁰⁸ Pihajatkumo muistuttaa tilannetta esimerkiksi Waldzellin luostarinomaisessa Glasperlenspiel-keskuksessa (ks. VI, 161-162).

Yhtä kaikki pelkoa kompensoidaan tietoisien ja tiedostamattoman polariiteettiin, so. elämän kokonaisuuteen sisältyväksi toiminnaksi *rituaalien ja uhrien välityksellä*. Glasperlenspielin hengen uhri (yksilöllisyyden luovuttaminen kokonaisuudelle) suoritetaan *Der Regenschmacherissa* luonnolle, mutta periaatteessa samoin motiivein: subjekti uhraa objektille, uhraa subjektiivisuuttaan, viime kädessä oman *minänsä*, subjektiivisen olemassaolonsa, henkensä. Näinhän sateentekijä Knecht juuri tekee (VI, 603-605) samalla omalaatuisen vavahduttavasti ennakoiden kastalialaisen luojansa Josef Knechtin, mutta myös sodassa kuolevan Demianin tai Kristuksen elämää. Uhri toteutuu jatkuvuuden hyväksi. Se voi olla esimerkki yhtä hyvin sateentekijän oppilaalle Turulle, Josefin oppilaalle Tito Designorille, Emil Sinclairille kuin apostoleille.

Tuskin voidaan kylliksi korostaa, että Josef Knechtin laatimat taiteelliset elämäntarinat ovat hänen projektioitaan ja vaikuttavat sisäistyväksi symboliikkana hänen oman elämänsä kulkuun. Lähes vastaavasti niiden on mahdollista vaikuttaa myös *Das Glasperlenspielin* kertojien, Hermann Hessen tai lukijoiden elämään – itse kunkin subjektiivisesti kokemana. Vaikka tuon vaikutuksen muodot ja toteutumukset yksilöllisesti ja intensiteetiltään vaihtelevat, kohteenamme olevan sanataiteen arkkityyppis-mytologinen valmius sisältää analyttisen psykologian valossa myös kollektiiviset, yhteiset piirteensä. Tätä kautta kirjallisuus tarkastelemassamme Hermann Hessen proosassa juuri muuttuukin kieliopelista ja filosofiasta psykologiaksi, uskonnoksi, *elämäksi*.

Josef Knechtin kuolemaa on pidettävä uhrikuolemana. Hän, hengen edustaja, uhraa itsensä maailman hyväksi, niin kuin hänen opiskeluvuosinaan kirjoittamassaan "elämäntarinassa" sateentekijä Knecht uhrautuu heimonsa hyvinvoinnin puolesta 'ylipersonallisen' totuuden nimissä (ks. VI, 603-605). Uhri palvelee sekä maailmaa ja sen lakeja että sen luonteenomaisen järjestyksen transsendoitumista, mahdollisuutta siirtyä uuteen vaiheeseen. Tämä toteutuu symbolisesti Titossa, joka tuntiessaan syyllisyyttä mestarinsa Josef Knechtin kuolemasta elää kokemuksen itsessään myös syvänä muutoksena:

O weh, dachte er entsetzt, nun bin ich an seinem Tode schuldig! Und erst jetzt, wo kein Stolz zu wahren und kein Widerstand mehr zu leisten war, spürte er im Weh seines erschrockenen Herzens, wie lieb er diesen Mann schon gehabt hatte. Und indem er sich, trotz allen Einwänden, an des Meisters Tode mitschuldig fühlte, überkam ihn mit heiligem Schauer die Ahnung, dass diese Schuld ihn selbst und sein Leben umgestalten und viel Grösseres von ihm fordern werde, als er bisher je von sich verlangt hatte. (VI, 543).

Kirjailija on useammassa yhteydessä tulkinut Knechtinsä kuolemaa uhriajatuksen pohjalta. Vaikka Hessen mukaan Knechtin kuolemalle voidaan antaa useita merkityksiä, on tekijälle itselleen siinä merkittävää urheasti ja myönteisesti annettu uhri. Samalla Josefin toteuttama kasvatustehtävä ei suinkaan keskeydy, vaan täytyy (Brief an Rolf v. Hoerschelmann [22.2.44], VII, 640).

Palvelutehtävä siirtyy opettajalta oppilaalle. Tämän osoittavat myös kaikki Josefin laatimat "elämäntarinat" ja tähän teemaan päättyy samoin Knechtin elämänvaiheiden kuvaus. Knecht on omassa itsessään sisäistänyt maailman ja Kastalian symbolisen energian elävänä projektiona kehityksensä hyväksi. Hän on ymmärtänyt veljeskunnan ja sen ulkopuolisen yhteiskunnan erillisyyden ja niiden polaarisien vuorovaikutusten välttämättömyyden. Knechtin kuolemasta tulee myytti ja legenda. Eräänlaisena sovitusuhrina sen vaikutus Titoon muis-

tuttaa siirtymäriittä. Symbolisesti Knecht jälleensyntyä Titossa. Hessen henkilöitä eri teksteissä voidaan yleensäkin tulkita kuin toistensa inkarnaatioina. Mikäli pääteosten sarja olisi jatkunut vielä *Das Gasperleuspielin* jälkeen, ei olisi epäjohdonmukaista otaksua, että Titosta eri ruumiillistumana olisi tullut seuraavan kirjan sankari.

6.4 Meditaatio

Persoonallisen ja ylipersoonallisen riitinomaista vuorovaikutusta kuvastaa Hes-sen teoksissa tärkeä kontemplaation motiivi, jonka funktiota tutkimuksen tässä vaiheessa pidän tarpeellisenä myös sen Hessen tekstin itäistä dimensiota avaa-van merkityksen vuoksi.

Ein Stückchen Theologiessa Hesse katsoo läntisen "Menschwerdungin", Intian yogan²⁰⁹ sekä taolaisen 'tien' vastaavan toisiaan (VII, 389-390). Orientissa sisäisen itsen kehittämismenetelmät ovat ennen kaikkea pyrkimystä kumota ja ylittää inhimillisen olemisen rajat, jolloin kysymyksessä on uuden ihmisen, myyttisen ihmisjumalan luominen (ks. Eliade 1992, 135). Alan Wattsin mielestä on varmintä sanoa, että intialainen filosofia on ensisijaisesti "vapautumisen" eli mokshan (mokša)²¹⁰ kokemus. Vasta toissijaisesti se on ajatusjärjestelmä, joka yrittää tulkita tätä kokemusta sovinnaiselle kielelle. Pohjimmiltaan Intian filosofia Wattsin mukaan käy ymmärrettäväksi vain osallistumalla tähän kokemukseen, jossa on kyse samanlaisesta epäsovinnaisesta tiedosta kuin taolaisuudessa (Watts 1971, 55).

Itämaisissa psykologioissa meditaatio on olennainen osa tuota tietä ja osallistumista, joka pelkistetysti ilmaisten merkitsee persoonallisten ja ylipersoonallisten sisältöjen kohtaamistapahtumaa. Kun kokemisesta idässä puhutaan merkitysten synnyn ja tajunnan sisäisen organisoitumisen prosessina, meditaatio on keino, jonka avulla tätä tapahtumaa voidaan alitajunnan avulla elävöittää ja avartaa (Rauhala 1986, 65). Ihmisessä oleva ätman-Brahman -yhteys on mahdollista ohjata kosketukseen tajunnan kanssa meditaation välityksellä (ks. eb. 44).

Yoga merkitsee liittämistä, toisiinsa yhdistämistä, mutta myös mietiskelyä ja keskittymistä. Lauri Rauhala sanoo meditaation voivan olla aktiivista, meditoijan huomion johonkin kokemistilan täyttävään sisältöön kohdistavaa, tai passiivista, tajunnan spontaaniin itseohjauksellisuuteen luottavaa. Viimeksi mainitussa tajunnallinen tapahtuminen etenee ilman tietoista sisältöjen valintaa tai ohjantaa kohti sitä syvällisen kokemisen tilaa, johon ihmisen potentiaalit riittävät. Tähän katsomukseen näyttää sisältyvän ajatus, että ihmisen aito luontai-

²⁰⁹ On huomattava (viittasin tähän kirjan edellisessä osassa *Siddharthaa* ja intialaisia viisauksia käsiteltäessä, viite 159), että puhuminen elämän tiestä ja puhuminen yogasta merkitsevät intialaisessa filosofiassa myös samaa. Sanalla tie (mārga) on laajempi merkitys kuin sanalla yoga, sillä 'tie' sisältää kaiken mitä ihminen elämänsä aikana tekee suoraan tai epäsuoranaisesti päämääränään pelastus, kun taas 'yoga' tarkoittaa tiettyjä menetelmiä, joiden tarkoitus on saman pelastuksen saavuttaminen suoraan. Kuitenkin sanoja on alettu käyttää erottamattomasti samassa merkityksessä ja erityisesti viitattaessa kolmeen tärkeimpään elämän tiehen. Tiedon tie jñānamārga yhdentyy siis tiedon yogan (jñānayoga), omistautumisen tie bhaktimārga taas omistautumisen yogaan (bhaktiyoga) ja teon tie karmamārga teon yogaan (karmayoga) (Raju 1992, 202).

²¹⁰ mokša = "vapautuminen", lopullinen elämän päämäärä, joka saavutetaan kun ihminen on vapautunut tarrautumisesta ja inhosta aistiesineisiin sekä erheestä, ts. kokonaisvaltaisesta väärästä ideologiasta (Tähtinen 1984, 151).

nen kokemiskapasiteetti ilman moraalivarausta on sinänsä hyvää ja arvokasta. Kun passiivisessa meditaatioissa pyritään mahdollisimman täydelliseen tajunnan tyhjentämiseen, tavoitteena on saavuttaa kokemuksen organisoitumiselle vanhoista 'rasitteista' vapaa alkutila. Aivan samoin Jungin arkkityyppi-oppi voidaan nähdä yrityksenä päästä ihmisen kokemuksen alkulähteille (ks. eb. 55-57).

Vaikka Jung siis suhtautuu varauksella siihen, että länsimainen ihminen pyrki täydellisesti omaksumaan idän yogan tai meditaation tekniikoita (ks. Jung 11, 576-577), hän näkee intialaisen, tiibetiläisen ja taolaisen yogan symboliikassa ja analyttisessä psykologiassa paljon yhtymäkohtia. Ensiksi mainittu tuottaa arvokasta vertailuaineistoa kollektiivisen tiedostamattoman tulkitsemiseen (eb. 579). Hesse asenne itäisiin yoga-menetelmiin on samansuuntainen.²¹¹ Molemmat näkevät meditaation itsetuntemusta syventävänä välineenä käyttökelpoiseksi ja tarkastelevat sitä myönteisessä valossa silloin kun se (lännessä) lähtee länsimaisen kulttuurin ja ihmiskäsityksen luomalta pohjalta. Jungin mukaan eurooppalainen ihminen – toisin kuin aasialainen – ei riittävästi koe ja sisäistä (vaan ainoastaan tai pikemmin 'tieteilee'), mitä on hänessä hänen sisälleen oleva 'luonto'. Siksi tuon luonnon hallitsemisyritykset itämaisittain omaksumaton meditaatio avulla ovat vähintään kyseenalaisia ja persoonallisen tiedostamattoman kaoottisia alueita paljastaessaan jopa vaarallisia (eb. 575-576, 618).

Hesse tahtoo alleviivata, että länsimainen ihminen on meditaation korkeampien muotojen ja saavutusten kannalta väistämättä aloittelija, vain 'lapsen asteella'. mikä ei kuitenkaan estä Hesseä suhtautumasta meditaatioon ja sen harjoitukseen myönteisesti (Hesse, Brief an einen Studenten [12.2.50], AB, 299 ja [Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 21 ja Mein Glaube, 30-31). Arviossaan Karl Eugen Neumannin saksannoksesta *Die Reden Gotamo Buddhas* Hesse vuonna 1921 kirjoittaa – ennakoiden paitsi *Siddharthassa* ja *Demianissa* myös *Das Glasperlenspielissä* esiintyvän meditaatio-motiivin olemusta:

Zweck und Resultaten der Meditation ist nicht ein Erkennen im Sinn unserer westlichen Geistigkeit, sondern ein Verschieben des Bewusstseinzustandes, eine Technik, deren höchstes Ziel eine reine Harmonie, ein gleichzeitiges und gleichmässiges Zusammenarbeiten von logischem und intuitivem Denken ist. ([Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12,21 ja Mein Glaube, 30-31).

Kuuleva Siddhartha

Jokea ja pyhää *om-* (aum-) tavua voidaan pitää Siddharthan meditaatio-objekteina, mantroina²¹², keskittymisen apuvälineinä.

Siddharthan mietiskely voisikin näyttää keskittyvältä, aktiiviselta ja kohteelliselta, mikäli hän tavoittelisi objektia tai mieltäisi meditatiivisen päämäärän. Sen sijaan Siddharthan kontemplatiivinen toiminta joen äärellä on ennen

²¹¹ Kertomuksessa *Edmund* (1930, ilmestynyt kokoelmassa *Traumfährte*, 1945) Hesse ennen kaikkea mustan huumorin keinoin osoittaa niihin ristiriitaisiin, vaarallisiin ja tuhoisiinkin seuraamuksiin, joihin kritiikitön tai yksipuolinen 'idän magian' (tässä tapauksessa lähinnä tantrististen harjoitusten) omaksuminen saattaa länsimaisessa kulttuurissa elävän harrastajansa johtaa (IV, 510-516).

²¹² mantra = ajatuksen väline, puhe, pyhä teksti tai puhe, rukous, ylistyslaulu, vedalainen hymni tai kaava, loitsu, manaus (Teivonen [selit.] 1975a, 100).

kaikkea käsitettävä vapaaksi tietoisena ja tiedostamattoman vuorovaikutukseksi, spontaaniksi tarkkailuksi, välittömäksi objektin sisäistämiseksi, jonka kehyyksiksi on vaikea tai mahdoton määritellä tiettyä tavoitetta palvelevaa meditaatiotekniikkaa. Siddharthan kontemplaatiota ei myöskään kertoja kuvaa meditaationa, vaan lähinnä "kuuntelemisena" (lauschen) ja "kuulemisena" (hören) (III, 719). Siddhartha sanoo:

"Es gibt in der tiefen Meditation die Möglichkeit, die Zeit aufzuheben, alles gewesene, seiende und sein werdende Leben als gleichzeitig zu sehen, und da ist alles gut, alles vollkommen, alles ist Brahman." (III, 726).

Vaikka *Siddhartha* on länsimainen kirja, on teoksen Siddhartha-aiheen päähenkilö itämainen ihminen. Hänen meditaationsa käsitteellistäminen länsimaisesta perspektiivistä on vähintään yhtä mahdotonta kuin hänen "täyttymyksensä" esittäminen sanoina. Olemme edellä käsitelleet *Siddharthan* narratologista moniäänisyyttä (ks. tutkimuksen kolmas osa, s. 57-58), ja edelleen on syytä huomata, että pyrkiessään mukautumaan a-u-m -tavun ja joen rytmiin kertoja tavoittelee polaarista "melodian" ja "vastamelodian" yhteen soinnuttamista. Kuinka hyvin hän siinä onnistuu, on ennen muuta *kokevan* reseption, ei niinkään käsitteellisen arvostelun todennettavissa.

Om Siddharthan motiivina

Lähinnä hindulaisuutena tunnetun ajatustavan mukaan ihmisen oleminen on elämästä elämään kiertyvä jälleensyntymien syklinen sarja. Tällaista rituaalista kiertoa kuvaa *Siddharthan* motiivina esiintyvä *Veda*-kirjoitusten pyhä *om*-tavu²¹³, jonka sisäistäminen on merkitsevä tekijä nimihenkilön yksilöitymisprosessissa. – Kertoja kuvaa nuorta Siddharthaa:

Schon verstand er, lautlos das Om zu sprechen, das Wort der Worte, es lautlos aus sich heraus zu sprechen mit dem Aushauch, mit gesammelter Seele, die Stirn umgeben vom Glanz des klardenkenden Geistes. Schon verstand er, im Innen seines Wesens Atman zu wissen, unzerstörbar, eins mit dem Weltall. (III, 617).

Valaistaaksemme *om*-tavun merkitsevää asemaa intialaisessa, Jungin individualisaatioon ja Hessen "Menschwerdungin" rinnastamassani yksilöitymiskehityksessä²¹⁴, on syytä luoda taustaa sen paikkaan intialaisessa kulttuurissa ja *Sidd-*

²¹³ Veda-uskonnon (jolla tässä tarkoitetaan olennaisesti uudempaa Veda-uskontoa; arjalaisen ja ei-arjalaisen kulttuuri-elementtien yhteensulautumisesta noin 600 eKr. syntyneitä hindulaisuutta, ks. esim. Pentikäinen, Pentikäinen 1978, 40) symbolina käytetty *om* (aum) on alunperin pyhä vahvistussana, jota käytetään kuin 'aamen' rukousten alussa ja lopussa. Kolmea kirjainta on selitetty hindu-kolminaisuudeksi ja sieluntiloiksi (Teivonen [selit.] 1975a, 96), ja *om* voi tarkoittaa myös Brahmania tai välinettä Brahmanin (Ātmanin) saavuttamiseksi (Deussen [Index] 1921, 910).

²¹⁴ Esseessä *Krieg und Frieden* (1918) Hesse kirjoittaa: "Alle Erkenntnis aber, wenn man darunter etwas Lebendiges und nicht Akademisches versteht, hat nur einen Gegenstand. Es wird von Tausenden und tausendfach erkannt und in tausend verschiedenen Arten ausgedrückt... Es ist die Erkenntnis *des Lebens in uns*, in jedem von uns, in mir und dir, des geheimen Zaubers, der geheimen Göttlichkeit, die jeder von uns in sich trägt. ... die Erkenntnis von der Möglichkeit, von diesem innersten Punkte aus alle Gegensatzpaare zu jeder Stunde aufzuheben, alles Weiss in Schwarz, alles Böse in Gut, alle Nacht in Tag zu verwandeln. Der Inder sagt "Atman", der Chinese sagt "Tao", der Christ sagt "Gnade". (VII, 120, kurs. TK). *Ein Stückchen Theologien* "kolmatta astetta" kuvatessaan Hesse vastaa-

harthassa:

Upaniṣadit ovat Intian ensimmäinen spesifistisesti filosofinen kirjallisuudenlaji ([Stichworte zu einem Vortrag über indische Kunst und Dichtung], Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha I, 146-147 ja ks. Karttunen, Färding, Nieminen 1977, 29). *Upaniṣadien* oppi yhdestä, kaikkiallisesta Brahmanista on korkeampi viisaus. Edellä on todettu, että ihmisen todellinen olemus, itse, on *Upaniṣadien* mukaan olennaisesti identtinen yhden ja kaikkiallisen Brahmanin kanssa. "Tiedä itsesi", sanotaan *Kausītaki-Upaniṣadissa*, "koska tämä on korkein hyvä" (Tähtinen 1984, 109). *Upaniṣadien* mukaan korkeimman hengen itsessään toteuttanut ihminen elää muuttuneessa ja todellisessa maailmassa, jossa ulkoinen hyvä ja paha lakkaa olemasta (Raju 1992, 29).

Upaniṣadit alkoivat kehittyä vuoden 1000 eKr. jälkeen (eb. ja [Stichworte zu einem Vortrag über indische Kunst und Dichtung], Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha I, 146-147) meditatiivisen ajattelun ja sisäisyyden uskontona. Niitä edeltäneestä *uhri*-uskonnosta ei kuitenkaan luovuttu. Se jatkoi elämistään tulkittuna *teoksi*, joka *symboloi* ulkomaailmasta luopumista sisäisen todellisuuden hyväksi (Raju 1992, 29-30). *Siddharthan* kertoja osoittaa nimihenkilön tuntevan *Upaniṣadien* välittämän *tiedon*, mutta kokevan uhrien suorittamisen ristiriitaiseksi tämän isän ja opettajien hänelle välittämän tiedon kanssa (III, 619-621). Ajallisesti Siddhartha siis elää uhriuskonnon ja meditatiivisen ajattelun välisessä siirtymävaiheessa, jossa uusi sisäisyyden uskonto ei ole syrjäyttänyt uhriin perustuvaa uskontoa, vaan on sulautunut siihen.

Pyhä tavu om (aum) voidaan ymmärtää sekä ätmanin sisäisimpänä ytimenä, yksilöllisenä itsenä että Brahmanina, universaalisenä jumaluutena – mikro- ja makrokosmoksena. Yksilö on osa kokonaisuutta. Om yhdistää hänet kokonaisuuteen (esim. Zimmer 1973, 333 ja Shaw 1978, 118). Om-tavussa tunnetaan sekä näkyväisten ilmiöiden alue, jossa ajalliset manifestaatiot ilmentyvät ja katoavat, että transsendentin, ajattomuuden alue, joka *Siddharthan* ratkaisussa yhdentyy teoksen sykliseen prinssiippiin.²¹⁵ Transsendentti on ajallisten ilmentymien tuolla puolella ja kuitenkin yhtä sen kanssa. (Zimmer, eb., myös Shaw 1978, 118-119). *Māndūkya-Upaniṣadissa* todetaan:

vasti puhuu etenemisestä "... zum Erleben eines Zustandes jenseits von Moral und Gesetz, ein Vordringen zu Gnade und Erlöstsein, zu einer neuen, höheren Art von Verantwortungslosigkeit, oder kurz gesagt: zum Glauben" (VII, 389). Intiassa yksilön kehitystie kulkee *Ein Stückchen Theologien* kirjoittajan mukaan näin: "... der naive Mensch, beherrscht von Angst und Begierde, sehnt sich nach Erlösung. Mittel und Weg dazu ist Yoga, die Erziehung zur Beherrschung der Triebe. ... stets bedeutet es: Erziehung zur Verachtung der Schein- und Sinnenwelt, Besinnung auf den Geist, den Atman, der uns innewohnt und der eins ist mit dem Weltgeist. ... Sein Ich ist ganz zum Selbst geworden. Dies 'Erwachtsein' der Heiligen (gleichbedeutend mit dem 'Nirwana' Buddhas) entspricht unserer dritten Stufe (VII, 389-390). Ja edelleen vastaava symboliikka löytyy Laotsen viisaudesta: "... dessen 'Weg' der Weg vom Gerechtigkeitsstreben zum Nichtmehrstreben von der Schuld und Moral zum Tao ist..." ([Ein Stückchen Theologie] VII, 390).

²¹⁵ Lautturi Vasudeva ennustaa jo nuorelle Siddharthalle: "Auch das habe ich vom Flusse gelernt: alles kommt wieder! Auch du, Samana wirst wiederkommen." (III, 653). Vanhan Siddharthan kuunnellessa jokea ymmärtää hän Vasudevan sanojen tosiasiallisen merkityksen: "... und aus dem Wasser ward Dampf und stieg in den Himmel, ward Regen und stürzte aus dem Himmel herab, ward Quelle, ward Bach, ward Fluss, strebte aufs neue, floss aufs neue." (III, 720).

↑ Pikkä
Pois

↑ Pikkä
Pois

Was geworden ist, was wird und was werden wird, dieses alles ist der Laut Om. Und was ausserdem noch über die drei Zeiten hinausliegend ist, auch das ist der Laut Om. (Deussen [verd.] 1921, 577).

Traditionaalinen tapa ääntää pyhä tavu – a-u-m – kuvaa ajattomuutta ajan sisäpuolella ja ykseyttä moninaisuudessa. Jokainen kirjain vastaa yksilöllisen sielun makrokosmokseen korrespondoituvaa tilaa (ks. Shaw 1978, 119, Teivonen 1975a, 58-62 ja Zimmer 1973, 333-334). a on vaišvānara, valveillaolon tila tai alue. Sen merkitys on 'maallinen persoona'. u on taijasa, unitilan alue – merkitykseltään 'persoona jolla on psyykkistä voimaa'. m on prajñā, syvän unen alue, 'tietoinen intensiivisyys' tai 'intensiivisesti tietoinen olento'. a-u-m toistetaan äännettäessä keskeytymättä. Syntyy jatkuva sointi, loputon kehä tai ajallisen tulemisen aina samaksi jäävä prosessi, jossa kokonaisuus – mihinkään yksittäiseen osaan täysin sisältymättä – jää olemaan. Näkymätöntä ykseyttä symboloi neljäs faktori – 'vaikeneminen' – päättyvän m-äänteen ja alkavan a-äänteen välillä. Tämä näkyvästä kolminaisuudesta syntyvä näkymätön neljäs on kokonaisuuden ja ykseyden henkinen prinssiippi, kaiken tulevan sekä yksityisten osien moninaisuuden perusta (esim. Shaw 1978, 119, Zimmer 1973, 334, Deussen [verd.] 1921, 582, Raju 1992, 57-58). *Māndūkya-Upaniṣadissa* sanotaan:

Denn dies alles ist Brahman, Brahman aber ist dieser Ātman (die Seele), und dieser Ātman ist vierfach. (Deussen [verd.], 1921, 578).

Siddharthan ensimmäinen konfliktitilanne osoittaa, että nimihenkilölle eivät riitä enempää säädösten mukaiset uhrin kuin *Upaniṣadien* tietokaan. Hänen on uskaltauduttava yksilöllisen toiminnan tielle. Ennen kaikkea kysymys on tällöin sekä tiedostamattoman että tietoisin, sekä *symbolien* että *ajattelun* polaarista, kokemuksellisessa vuorovaikutuksessa toteutuvasta uudistumisesta. Kun Siddhartha sitten on kulkenut individuaationaalisen 'tien' ratkaisevasti pitkällä olevaan vaiheeseen, on om-tavun merkitys muuttunut. Ulkokohtaisesta ja liikkumattomasta *merkistä* ("Schon *verstand* er [Siddhartha], lautlos das Om zu sprechen... Schon *verstand* er, im Innen seines Wesens Atman zu *wissen*..." [III, 617, kurs. TK]) se on muuttunut *energeettisesti dynaamiseksi* sekä myös *sisäistetyksi projektioksi*, tiedostamattoman ja tietoisin yhteydeksi. Teoksessa ratkaisu kiteytetään luvussa *Om* (III, 715-721).

Olemme todenneet kertojan kielen noudattavan pyhille kirjoituksille läheistä 'moniäänisyyttä' (vrt. a-u-m), mikä tehostaa om-tavun esikuvallisuutta Siddharthan ei enää tietämisessä, vaan *kokemisessa*. Kokemus merkitsee ajan liukumista ajattomuuteen, moninaisuuden virtaamista ykseyteen. *Joki* on kokemuksen *kuva* – a-u-m – tavun osat mutta myös kokemus, tiedostettu ja kuitenkin käsitteetön ja tiedostamaton *tapahduma*, tavun osien summa:

Und wenn Siddhartha aufmerksam diesem Fluss, diesem tausendstimmigen Liede lauschte, wenn er seine Seele nicht an irgendeine Stimme band und mit seinem Ich in sie einging, sondern alle hörte, das Ganze, die Einheit vernahm, dann bestand das grosse Lied der tausend Stimmen aus einem einzigen Worte, das hiess Om: die Volendung. (III, 720).

Huomataan vielä, että siinä missä *vesi* romaanin ratkaisussa merkitsee "täytty-myksen" symbolia, eräänlaista 'armon astiaa', on se nuorelle Siddharthalle ollut merkityksetön:

Die Waschungen waren gut, aber sie waren Wasser, sie wuschen nicht Sünde ab, sie heilten nicht Geistesdurst, sie lösten nicht Herzenangst. (III, 619).

Demianin meditaatio

Meditaation motiivi esiintyy myös *Demianissa*, jossa minä-kertoja kuvaa kahdesti (III, 160-161 ja 244) häntä hämmentävää nimihenkilön kontemplatiota, jota myöhemmin kutsutaan "itseän menemiseksi" ("Jetzt ist der ganz in sich hereingegangen" [III, 161] ja "Er hat sich zurückgezogen" [III, 244]). *Demianissa* nimihenkilön "itseän meneminen" on funktioltaan symbolinen. Kyseisissä kohtaauksissa Max Demian projisoi Emil Sinclairin sisäistä potentiaalia ja vielä tiedostamatonta tavoitetta. Näissä tilanteissa Demian on jungilaisen *itsen*, yksilöitymisen, individuaation tavoitteen osittain orientaalin vertauskuva, jota kohtaan Sinclair tuntee hämmennystä ja lapsekasta pelokkuutta (III, 245).

Meditaatio liittyy osana siihen romanttis-maagiseen ilmapiiriin, joka ympäröi Max Demiania sekä motivoi Emiliä hänen kasvuprosessissaan. Jälkimmäisen henkilökohtaiset meditaatioharjoitukset epäonnistuvat (III, 162), mutta niiden esikuva kiihottaa häntä jatkamaan omaa, länsimaiselta perustalta lähtevää yksilöitymistään. Tie ja päämäärä ovat länsimaisessa ja itämaisessä mielessä yhteismitalliset, kuten olemme nähneet Hessen mm. esseissään *Krieg und Frieden* ja *Ein Stückchen Theologie* toteavan. Orientaalisten piirteiden liittäminen eurooppalaisena henkilönä individuaatiota symboloivaan Max Demianiin korostaa tätä ykseyttä.

Kompensoiva meditaatio Das Glasperlenspielissä

Siddhartha ja *Das Glasperlenspiel* erityisesti osoittavat meditaation motiivisen merkityksen länsimaiseen perspektiiviin sovitettuna. Viimeksi mainitussa meditaatio on Glasperlenspielin oleellinen elementti. Vahvasti käsitteellisessä merkkimaailmassa sen funktio on nähtävä tietoisuutta kompensoivana ja psyykeä tasapainottavana tekijänä.²¹⁶ Josef Knechtin elämään liittyessään meditaatio on individuaation liittyvän muodonmuutoksen olennainen vaikuttaja.

Luodessaan katsauksen kahteen Glasperlenspielin keskeiseen pelimenehtelmään kertoja ilmaisee Knechtin kannattaneen enemmän elämyksellistä, eksistentiaalista ja kontemplatiivista "psykologista menetelmää", kuin asiallisempaa ja abstraktisempaa "muodollista menetelmää" (VI, 284). Asiallista muodollisuutta korostavan menetelmän vastapainona "psychologische Spielweise" hakee painotetusti "kokonaisuutta ja sopusointua" kutakin pelin vaihetta seuraavasta ja voimakkaasti tähdentämästään meditaatiosta, mikä luonnollisesti on osoitus myös sekä Glasperlenspielin että Knechtin kehityksen itäisestä merkitystasosta.

²¹⁶ *Das Glasperlenspielin* johdannossa kerrotaan: "... wesentlich später kam allmählich aus dem geistigen Inventar des Erziehungswesens, und namentlich aus den Gewohnheiten und Bräuchen der Morgenlandfahrer, auch der Begriff der Kontemplation in das Spiel. Es hatte sich der Übelstand bemerkbar gemacht, dass Gedächtniskünstler ohne andre Tugenden virtuose und blendende Spiele spielen und die Teilnehmer durch das rasche Nacheinander zahlloser Vorstellungen verblüffen und verwirren konnten. Nun fiel allmählich dieses Virtuosität mehr und mehr unter strenges Verbot, und die Kontemplation wurde zu einem sehr wichtigen Bestandteil des Spieles, ja sie wurde für die Zuschauer und Zuhörer jedes Spieles zur Hauptsache. Es war dies die Wendung gegen das Religiöse." (VI, 110).

"Das Spiel, wie ich es meine", schrieb Knecht einmal an den Alt-Musikmeister, "umschliesst nach absolvierter Meditation den Spieler so, wie die Oberfläche einer Kugel ihren Mittelpunkt umschliesst, und entlässt ihn mit dem Gefühl, eine restlos symmetrische und harmonische Welt aus der zufälligen und wirren gelöst und in sich aufgenommen zu haben." (VI, 284-285).

Meditaation kompensoiva tehtävä käy hyvin selville Josef Knechtin yhtäältä samastaessa kohtalonsa täydellisesti Glasperlenspielin kuvastamaan 'hengen totuuteen' (ks. VI, 155) ja toisaalta kuljettaessa mukana omaa yksityistä kohtaloaan, josta hän tulee erityisen tietoiseksi veljeskunnan johtajaksi Magister Ludiksi nimityksensä aattona läpikäymiensä ja meditaatioissa ilmi tulevien muistikuvien välityksellä. Noissa kuvissa ilmenee Hessen teoksille tuttu motiivi opettaja-oppilas -suhteen merkityksestä ja jatkuvuudesta, sielullisesta transformaatista.

Tässä meditaatioissa Josef näkee ensimmäisen kohtaamisensa Musikmeisterin kanssa. Kuva liittyy hänen elämänsä vaiheisiin, joita Musikmeister on esikuvallisena hahmona ollut jatkuvasti ja oman muuttumisensa vuoksi ohjaamassa (ks. VI, 309). Knechtin meditaatioissa mielikuvien virrasta tarkentuu kaksi kuvaa tai vertausta. Ensimmäisessä poikana Josef seuraa edellä astelevaa mestaria, jonka kasvojen näkee muuttuvan vanhemmiksi, hiljaisemmiksi ja kunnioitettavammiksi, "... zusehends einem Idealbild zeitloser Weisheit und Würde sich annähernd..." (VI, 310). Kulkiessaan esikuvan jäljessä Knecht kuitenkin pysyy jatkuvasti samana poikana, Josefina.

Toisen meditaatiokuvan näyttämö on Josefin ja Musikmeisterin ensikohtaamisen pianohuone. Siellä vanhus astuu yhä uudestaan Josefin luo. Mestari ja oppilas seuraavat toisiaan "... wie am Draht eines Mechanismus gezogen" (VI, 310). Vastakohtien polaarisuutta liikettä ja muutosta symboloiva meditaatiokuva kuvastaa jatkuessaan Josefille prosessia, jossa hän assimiloii omaa kohtaloaan. Kohtalo sisältyy kokonaisuuteen, johon hän assimiloii myös Glasperlenspielin symbolin. Kohtalo on kokonaisuus, johon Josef tuntee olevansa itse osavaikuttajana ja samalla tuota kokonaisuutta personifioivan Alt-Musikmeisterin inkarnaationa:

... so dass es bald nicht mehr zu erkennen war, wer komme und wer gehe, wer führe und wer folge, der Alte oder der Junge. ... Und während er diesem unsinnig-sinnvollen Traum-Rundlauf zusah, war in seinem eigenen Gefühl der Träumende bald mit dem Alten, bald mit dem Knaben identisch... und im Verlaufe dieses schwebenden Wechsels kam ein Augenblick, da war er beide, war zugleich Meister und Schülerlein, ja er stand vielmehr über beiden, war der Veranstalter, Ersinner, Lenker und Zuschauer des Kreislaufs... Und aus diesem Stadium entwickelte sich eine neue Vorstellung, *mehr schon Symbol als Traum, mehr schon Erkenntnis als Bild*, nämlich die Vorstellung oder vielmehr Erkenntnis; dieser sinnvoll-sinnlose Rundlauf von Meister und Schüler, dieses Werben der Weisheit um die Jugend, der Jugend um die Weisheit, dieses endlose, beschwingte Spiel *war das Symbol Kastaliens, ja war das Spiel des Lebens* überhaupt, das in alt und jung, in Tag und Nacht, in Yang und Yin gespalten ohne Ende strömt. Von hier aus dann fand der Meditierende den Weg aus der Bilderwelt in die Ruhe und kehrte nach lange dauernder Versenkung gestärkt und heiter zurück. (VI, 310-311, kurs. TK).

Meditaatio tasoittaa Knechtin Glasperlenspieliä kohtaan tuolloin tuntemia epäilyjä. Spiel ja Leben kompensoituvat, ja meditaatio osoittaa Josefille mitä Glasperlenspiel hänelle ihanteellisimmillaan merkitsee: liiketilassa olevaa, jatkuvasti

muotoutuvaa symboliikkaa, elämää, kohtaloa. Voisimme ilmaista sen myös: leikkiä pelin sijasta.²¹⁷

²¹⁷ Knechtin meditaatio yhdistyy taolaiseen näkemykseen luonnonmukaisesta elämästä ja siksi myös elämästä eräänlaisena leikkinä. – *Tao Te King* (Daodejing, englannissa käytetyn Wade-Giles transkription mukaan *Tao te ching* [ks. Huotari ja Nieminen 1990, 186-187]) - teos kuvastaa tätä esimerkiksi seuraavasti: "Der SINN erzeugt./ Das LEBEN nährt./ Das Wesen gestaltet./ Die Kraft vollendet./ Also auch:/ unter allen Geschöpfen ist keines,/ das nicht den SINN ehrt/ und das LEBEN werthält./ Wird der SINN geehrt und das LEBEN gewertet,/ so bedarf es keiner Gebote:/ und alles geht beständig von selber./ Darum, lass den SINN erzeugen,/ nähren, vermehren,/ reifen, aufziehen, schützen:/ Erzeugen und nicht besitzen,/ wirken und nicht behalten,/ mehren und nicht beherrschen:/ Das ist geheimes LEBEN. (Wilhelm [verd.] 1921, 56).

7 TEKSTIN ENERGETIIKKA

7.1 Elämänvirta

Alle Naturkräfte sind nur Eine Kraft. Das Leben der ganzen Natur ist ein Oxyd[ations] Process. (Novalis III, 659).

Luonnonvoimiin (sekä luonnossa liikkuvan hengen voimiin) kuuluu psyykkinen energia,²¹⁸ jonka Jung rinnastaa Robert Mayerin luomaan ajatukseen fysiikassa esiintyvistä energian säilymisen laista (Jung 7, 72). Jung katsoo, että se sisältää ikivanhan esikuvan, joka on piillyt kollektiivisessa piilotajunnassa ja johon alkukantaisimmat uskonnot maailman eri tahoilla ovat pohjautuneet. Näiden niin sanottujen dynamististen uskontojen ainoa perusajatus on, että on olemassa yleisluontoinen salattu voima, *mana*, alkukantainen energetiikka, joka vaikuttaa kaikessa (Jung 7, 73). Vanhan käsityksen mukaan tämä voima on *sielu*. Sielun kuolemattomuuden ajatukseen sisältyy sen vakiona säilyminen. Alkukantaisten kansojen käsityksissä sielunvaelluksesta (metempsychose) energian rajaton muuntuminen on yhtynyt sen ikuisen säilymiseen (eb. 74).²¹⁹

Jung käsittää psyykkisen rakenteen jatkuvan energeettisen liikkeen järjestelmänä. Psyykkinen energia, *libido* on psyykkisen systeemin muotoja ja toimin-

²¹⁸ Campbell kirjoittaa energioiden rinnakkaisuudesta kuvastavasti, vaikka tarkoituksettomankin yleistävästi todetessaan, että maailman näkyvät struktuurit, asiat ja olennot nähdään kaikkialla läsnä olevan voiman seurannaisilmiöinä. Tällöin luonnontieteet nimittävät tuota voimaa *energiaksi*, hindut käyttävät nimitystä *śakti*, melanesialaiset *mana*, taolaiset *te* (de). Kristityille se on Jumalan voima *Pyhä Henki*, esimerkiksi sioux-intiaaneille *wakonda*, ja psykoanalytikoille *libido*. Kaikkiällisen voiman manifestaationa kosmoksessa on universumin itsensä rakenne ja virta (ks. Campbell 1966, 257-258). Edes kristillisessä perinteessä tähän ei voi liittää vain 'pyhän' ja 'hyvän' arvolatausta. Jumalan hengen lisäksi hengellisen energian tunnustetaan toimivan pahan voimien välityksellä. Todettakoon, että itäinen kristillinen traditio puhuu myös Jumalan luomattomista energioista kehittäen valon ja tulen teologiaa, joka synnyttää syvän mystisen kokemuksen (ks. Johnston 1997, 188-190).

²¹⁹ Muistamme 'sielu'-käsitteen esiintyvän Jungilla erityisesti persoonallisuuteen ja funktio-komplekseihin liittyvänä terminä. Tällöin sen funktio on ehkä suppeampi, mutta myös tässä käytössään sille on ominaista energeettinen vakioisuus. Se on osa yleistä energeettistä voimaa. Palaamme kohta 'sieluun' persoonallisuustekijänä.

toja yhdistävä ja niitä käynnissä pitävä dynaaminen ja lukemattomia vastapoolleja sisältävä tekijä.

Die Psyche ist ein System mit Selbstregulierung... es gibt kein Gleichgewicht und kein System mit Selbstregulierung ohne Gegensatz. (Jung 1936a, 90).

Mircea Eliaden mukaan kaikki uskonnollinen toiminta on pyrkimystä palauttaa kosminen ykseys ja tehdä ihminen uudelleen ehjäksi (Laitinen 1992, xiv). Kristilliseen diskurssiinsa kriittistä näkemystä luova ja 'nietzscheläiseksi' kasvava *Demianin* Emil Sinclair on Nietzschen suhteen oikeastaan vain näennäisen epäortodoksinen silloinkin, kun on kykenemätön liittymään niiden koulutoverien ajatuksiin, jotka pitävät pyhiä taruja, kuten kolminaisuutta ja Jeesuksen tahratonta syntymää naurettavina ja nykyajalle jopa häpeällisinä (III, 154). Nietzschen mukaan nimittäin, kuten Gerhard Schmitt mainitsee, myytti ottaa tieteen tehtävän silloin kun jälkimmäisen keinot on käytetty loppuun. Näin myytit näyttäytyvät Nietzschelle yhtä modernina ja tulevaisuuteen suuntautuvana todellisuuden hahmottamisen tapana kuin tiedekin. 1880-luvun Nietzsche katsoo maailman kokonaisuuden koostuvan kaikkialle ulottuvan voiman virrasta, jota ei voida kokonaisuudessaan havaita. Tämä voima määrää alati muuttuvaa maailmaa, jollaisena Nietzsche näkee todellisuuden Herakleitosta seuraten (Schmitt 2000, 80-81).²⁰ Kun kuitenkin *Zarathustrassa* kaikki palaa uudestaan, johtuu tämä siitä, että kaikki on "kietoutunut yhteen" (eb. 92). Energian muodonmuutokset ovat ikuisia, mutta energian määrä ja kombinaatiot rajallisia (ks. esim. Kunnas 1981, 111), mihin viittaavat Zarathustran sanat:

"o wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe – dem Ring der Wiederkunft? (Nietzsche 1979, 233).²¹

Myyttisen sankarin sisäistä kehittymistä tutkiva Joseph Campbell korostaa jumalallisen energian vaistomaista ohjautuvuutta (ks. Campbell 1966, 86-89). Emil Sinclair, jonka saamasta kutsusta ja initiaatiosta, rituaalista ja individuaatiosta *Demianissa* on kysymys, tuntee henkilökohtaisen yhteytensä ulkomaailmaan *vaistojen* ja aistien kautta, mikä johdattaa hänet takaisin lapsuuden peruskokemukseen. Hessen *Ein Stückchen Theologien* kielellä tämä vastaa "Menschwerdungin" viattomuuden tilan eli kehityksen "ensimmäisen asteen" tuntemuksia. Kosketus toteutuu kuitenkin uudesta yksilöitymistien vaiheesta – kohdasta, jossa nähdään kajastus "kolmatta astetta" (samaa tapaan kuin Hesse kuvaa sitä *Ein Stückchen Theologiessa*). Näin Emil Sinclair:

Ich hatte mich daran gewöhnt, in mich hineinzuleben und mich damit abzufinden, dass mir der Sinn für das da draussen eben verlorengegangen sei, dass der Verlust der glänzenden Farben unvermeidlich mit dem Verlust der Kindheit zusammenhänge, und dass man gewissermassen die Freiheit und Mannheit der Seele mit dem

²⁰ Vastaavaa näky avautuu, kun tutkimme Pythagoraan filosofiaa kaikkeuden ikuisesta kiertokulusta tai kiinalaista *I Gingiä*, jonka keskeisiä lähtökohtia on olettaa ihmiselämään vain rajallinen määrä mahdollisia tilanteita.

²¹ Vrt. *Zarathustrassa* myös: "Muss nicht, was laufen kann von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehn kann von allen Dingen, schon einmal geschehn, getan, vorübergelaufen sein? ... Denn, was laufen kann von allen Dingen: auch in dieser langen Gasse hinaus – muss es einmal noch laufen! –" (Nietzsche 1979, 158-159).

Verzicht auf diesen holden Schimmer bezahlen müsse. Nun sah ich entzückt, dass dies alles nur verschüttet und verdunkelt gewesen war und dass es möglich sei, auch als Freigewordener und auf Kinderglück Verzichtender die Welt strahlen zu sehen und die innigen Schauer des kindlichen Sehens zu kosten. (III, 231).

Jungilaisittain katsottuna tuo häviämätön energia virtaa *syklissä*, ja muotoutuu kierrossaan siksi mitä me kutsumme elämäksi. Elämä on vastakohtaisuudelle perustuvaa energiaa, mikä merkitsee arvojen, totuuksien ja kaiken inhimillisen suhteellisuutta.²²² Jung toteaaakin, ettei mikään sielullinen arvo voi kadota tulematta ekvivalenssilla korvatuksi (Jung 1931, 420). Ihmispsykyssä energiavirta varastoituu sekä tiedostamattomassa että tietoisessa. Tietoisuuden keskus on *minä*, mutta *individuaatio* ("Menschwerdung") on itse asiassa energian liikkumista koko psyyken alueella, alituista energeettistä tapahtumista tiedostamattoman ja tietoisuuden välillä. Näen Hessen proosatekstin tapahtuvan psyykyssä toteutuvana polaarisen prosessin ja tulen tutkimuksen jatkuessa tarkemmin tarkastelemaan tuon syklisen, myös spiraalina hahmotettavan ja kompensoivasti etenevän liikkeen motiivisia, arkkityyppejä ja symbolisia ilmentymiä. Etsiydyn tekstin luennassa teille, joita kohti *Tractat vom Steppenwolfen* kertoja osoittaa, kun hän korostaa puhuvansa "ihmiseksi tulemisen pitkän tien tavoitteesta" (IV, 250):

... alles Erschaffene, auch das scheinbar Einfachste... ist in den schmutzigen Strom des Werdens geworfen und kann... nie mehr stromaufwärts schwimmen. Der Weg in die Unschuld, ins Unerschaffene, zu Gott führt nicht zurück... sondern immer weiter in die Schuld, immer tiefer in die Menschwerdung hinein. ... Statt deine Welt zu verengern, deine Seele zu vereinfachen, wirst du immer mehr Welt, wirst schliesslich die ganze Welt in deine schmerzlich erweiterte Seele aufnehmen müssen, um vielleicht einmal zum Ende, zur Ruhe zu kommen. Diesen Weg ist Buddha, ist jeder grosse Mensch gegangen, der eine wissend, der andre unbewusst, soweit ihm eben das Wagnis glückte. Jede Geburt bedeutet Trennung vom All, bedeutet Umgrenzung, Absonderung von Gott, leidvolle Neuwendung, Rückkehr ins All, Aufhebung der leidvollen Individuation, Gottwerden bedeutet: seine Seele so erweitert haben, dass sie das All wieder zu umfassen vermag. (IV, 249-250).

Psyyken suljetussa syklissä tiedostamattoman ja tietoisien poolit ovat kietoutuneet toisiinsa vaihtuvassa ja *kompensoivassa* energeettisessä suhteessa. Ulkomaailmasta psyykeen tulevat impulssit seuraavat toisiaan hyvin nopeasti ja putoavat eri pisteisiin polaarisen alueen eri puolilla. Tämä merkitsee nopeaa nousua ja laskua tietoisien ja tiedostamattoman molemmilla sektoreilla. Se johtaa energian kiertävään virtaan, aiheuttaa *regressioita*, kehittää psyyken *progressiivista* dynamiikkaa ja tekee sen *havainnolliseksi* (ks. Schmitt 1999, 70-71 ja Jacobi 1940, 65-67).

Samoin kuin esimerkiksi taolaiset Jung rinnastaa energiavirran *veteen*, tuohon Hessen kaikkialla, mutta varsinkin *Siddharthassa*, *Klein und Wagnerissa* ja *Das Glasperlenspielissä* merkitykselliseen motiiviseen symboliin. Virran patoutuminen merkitsee neuroosia. Virtaaminen taas on energeettistä, elämän hahmottamiseksi ja kokemiseksi ja elämään sopeutumiseksi välttämättömien arkkityyppien liikettä ja symbolien muodostusta. Kun energia virtaa jatkuvasti vaihtelevassa määrässä tietoisien ja tiedostamattoman välillä, parantava tie, *individuaatio*, arkkityyppien kautta etenevä prosessi, on Jungin psykologiassa samaa

²²² Vastaavasti Nietzscheillä maailmanjärjestys on syklinen ja moraalinen käyttäytyminen perustuu vaistoihin, eikä teoreettiseen harkintaan (Salomaa 1998, 50, ks. myös Schmitt 2000, 91-92).

kuin tiedostamattoman energian integroiminen tietoiseen ja tietoisien energian takaisinsyöttö tiedostamattomaan.

Jo Hessen proosan varhainen päähenkilö Hermann Lauscher (teoksessa *Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher*, 1901) sen jälkeen kun on pyrkinyt häivyttämään luonnolliset tunteet esteettiseen maailmantarkkailuun tunnustaa lopulta taiteellisuutensa lähteen olevan tiedostamattomassa (I, 207-208). Mutta varsinkin Hessen *Knulpin* (1915) jälkeisen luomisvaiheen päähenkilöt näkevät tai aavistavat piilotajunnassa dualistiset vastakohtat sulattavan 'kaaoksen', jonka virtaan sukeltautuminen ("sich fallen lassen", esim. [Klein und Wagner] III, 551) ei merkitse vastakohtien sammumista, vaan tietoisien ja tiedostamattoman uutta kokemuksellista vuorovaikutusta, alkua, takertumattomuutta, jälleensyntymää. Viimeksi mainittu, kuten esimerkiksi novellissa *Klein und Wagner*, saattaa viimein yhdistyä konkreettiseksi kuvattuun kuolemaan, mutta voi johtaa myös "täyttymyksen" kokemukseen elämässä, niin kuin *Siddhartha* osoittaa. Viimeksi mainitun nimihenkilö aavistaa vastavoimien itsetarkoituksellisen merkityksettömyyden jo paljon ennen "täyttymystä" – puhuesaan Buddhalle:

"Ob sie (die Welt) gut oder böse, ob das Leben in ihr Leid oder Freude sei, möge dahingestellt bleiben, es mag vielleicht sein, dass dies nicht wesentlich ist..." (III, 641).

Vastavoimien merkitys toisilleen kulminoituu siihen eettiseksi leimautuvaan näkemykseen, joka on ominainen *Siddharthan* ratkaisussa sekä lopulta *Die Morgenlandfahrtissa* ja *Das Glasperlenspielissä* keskeisessä "palvelemisen" motiivissa. Onhan se edellä kuvatulta pohjalta nähtävä tuota polaarista kiertoa edistävänä toimintana. Kun yksilö tietoisesti luo, rukoilee, meditoi ja niin edelleen, hän suorittaa *uhria* piilotajunnalle. Tietoinen sisältö toimittaa siis eräänlaista vastapalvelusta tiedostamattomalle, jolta se on saanut energiaa, uusia sisältöjä elämään. Psyöken kokonaisuus, *itse*, on vastavuoroista 'palvelevaa' energiavirtaa näiden poolien välillä.

7.1.1 Libidon funktio

Sisäisen ja ulkoisen keskinäinen sopeutuminen toteutuu psyko- eli libidoenergeettisenä säätelynä, jonka kuluessa energia (libido) muuntuu psyykkisiksi tiloiksi ja suhteiksi. Näiden ilmentämät symboliset hahmot ovat kaiken psyykkisen tapahtumisen redusointia (ks. Schmitt 1999, 21). Kun energian määrä siis on Jungin mukaan vakio (myös esim. Jung 8, 17,20,28 ja Schmitt 1999, 21), psyykeen ei tule ulkoa päin kirjaimellisesti uutta energiaa, mutta kylläkin ärsytystä ja impulsseja, jotka vaikuttavat komplekseja luovaan ja komplekseja hajottavaan libidonaaliseen energiavirtaan (Schmitt 1999, 22-23). Tämän mukaisesti persoonallisuudet ja kompleksit ovat eri ilmenemismuodoin virtaavaa energiaa, jonka ohjaaminen ympäristöön sopeutuvaksi on symboleja käyttävän tietoisuuden yksi keskeinen tehtävä (ks. eb. 23).²²³

Sopeutuminen merkitsee sitä että subjekti ja objekti säilyttävät luonteensa voiden ilman identifioitumista sovittautua suhteeseen toistensa kanssa (eb. 26).

²²³ Periaatteellisen mallin tästä tarjoaa das Glasperlenspiel -järjestelmä, jossa pysyvät arvot ovat jatkuvassa muutosliikkeessä, kuin yin ja yang alituudessa muutoksessa ikuisessa olemisessä.

Der Steppenwolfissa tämä ilmenee muun muassa siinä, että objektiiviset esineet käyvät tiedostamattomasta nousevien symbolien kanssa vuorovaikutukseen tulleele Hallerille rakastettaviksi ja tärkeiksi. "Modernilla ihmisellä", minäkertoja pohtii, tilanne on juuri päinvastainen: tämä ei rakasta edes pyhimpinä pitämiään esineitä; autoakaan, jonka hän mahdollisimman pian toivoo voitavansa vaihtaa parempaan merkkiin (IV,352).

Ich lernte vor allem, dass diese kleinen Spielzeuge, Mode- und Luxussachen nicht bloss Tand und Kitsch sind und eine Erfindung geldgieriger Fabrikanten und Händler, sondern berechtigt, schön, mannigfaltig, eine kleine oder vielmehr grosse Welt von Dingen, welche alle den einzigen Zweck haben, der Liebe zu dienen, die Sinne zu verfeinern, die tote Umwelt zu beleben und zauberhaft mit neuen Liebesorganen zu begaben, vom Puder und Parfüm bis zum Tanzschuh, vom Fingerring bis zur Zigarettdose, von der Gürtelschnalle bis zur Handtasche. Diese Tasche war keine Tasche, der Geldbeutel kein Geldbeutel, Blumen keine Blumen, der Fächer kein Fächer, alles war plastisches Material der Liebe, der *Magie*, der Reizung, war Bote, Schleichhändler, Waffe, Schlachtruf. (IV, 335, kurs. TK).

Die Morgenlandfahrtin kertoja H.H. suree kaikkea "Idän-matkalla" kadottamaansa, haihtuneita muistikuvia ja esineitä, hän, veljeskunnan kapellimestari ja viulisti, on jopa myynyt viulunsa. Taas *Das Glasperlenspielissä* Josef Knecht tuntee Kastalian merkkimaailman jätettyään erityistä kiintymystä pieniin esineisiin, puuhiluun, kirjan niteeseen. H.H:n kohdalla subjekti ja objekti ovat erillistymättömiä siihen mittaan, että voimme sanoa hänen samastuneen esineisiin ja identifioituneen niitä koskeviin, "Idän-matkaksi" hänen tietoisuudessaan yhdistyviin ilmiöihin. Josef Knechtille esineet taas ovat selkeästi erillisiä asioita.

Mutta kun tutkimuksen kuluessa puhutaan usein sisäisen ja ulkoisen 'identifioitumisesta', on syytä viimeistään nyt ja myös tulevissa luvuissa esitetyjä tulkintoja ennakoiden tähdentää, että 'identifioituminen' tällöin toteutuu suhteessa tiedostamattomasta nousevana projektiona ilmenevään *symboliin*. Merkitseehän suhde psyyken symboliin suhdetta omaan itseen. Subjektin ja symbolin suhde on psyyken elämää; polaarista *energeettistä* vuorovaikutusta tietoisesta ja tiedostamattoman välillä. Projektio kohdistuu usein reaalisesti olemassa oleviin henkilöihin, ilmiöihin ja esineisiin, jolloin näillä on paitsi tämä symbolinen myös itsenäinen, subjektista riippumaton olemassaolonsa.

Projektoiden sisäistäminen – siis myös niihin äsken mainitulla tavalla 'identifioitumalla' – ja individuaation edelleen kehittyminen onkin mahdollista vasta projektoiden sopeuttavan differentioimisen kautta. Projektiot on luotu tiedostamattomassa. Tietoisuudessa ne käsitellään niin että niistä voidaan tähänastisessa symbolisessa funktiossaan myös luopua. Itsenäisinä objekteina, varsinaisen psyykkisen motiivin ulkopuolella olevina asioina, esineinä, henkilöinä tai ilmiöinä niiden ei tarvitse kadota, vaikka ne konkreettisesti poistuvatkin teoksen näyttämöltä. Syntyvä uusi suhde projektiioon on energiaa vapauttava, mutta ei energiaa hävittävä. Samalla tuo muuttunut näkökulma on projektion yksilöllistä luonnetta kollektiiviseksi laajentava, mikä ei tietysti voi olla vaikuttamatta individuaation tässäkin työssä korostettuun eettiseen ominaislaatuun. Äsken kuvatuissa Hallerin ja Knechtin vapautuneesti objektia arvostavissa suhteissa esineisiin on kysymys juuri uudesta suhteesta objekteihin ja niiden edustamiin ilmiöihin.

Vastaava suhde symboliseen kohteeseen, tässä tapauksessa personifikaatioon, on esimerkiksi Sinclairilla *Demianin* lopussa Demianiin, Goldmundilla

Narziss und Goldmundin lopussa Narzissiin ja Siddharthalla kehitystiensä vaiheissa Buddhaan ja Vasudevaan. Individuaation kuluessa sankarit projisoivat ulkomaailmaa sisäiseksi maailmakseen, jolloin ulkomaailman ihmisten on myös erillisinä objekteina omattava subjektille merkityksellistä painoarvoa. Kun näistä henkilöistä luovutaan symboleina, jäävät he autonomisina henkilöinä vähintään muistoina vaikuttaen jäljelle, kuten *Das Glasperlenspielin* sisältyvässä Josef Knechtin kertomuksessa *Der Beichtvater*, jossa toinen keskeinen henkilö isä Dion Pugil pyytää päähenkilö Josephus Famulusta istuttamaan palmun haudalleen (VI, 638). Osaltaan nuo symbolihenkilöt jatkavat energeettistä vaikutustaan ihmisen seuraavissa kehitysvaiheissa ja niihin kuuluvissa uusissa projektioissa eli energian ilmenemismuodoissa. Ihminen on tällöin sisäistänyt symbolin energian. *Demianin* kertoja viittaa tähän teoksen päätteeksi:

Aber wenn ich manchmal den Schlüssel finde und ganz in mich selbst hinuntersteige, da wo im dunkeln Spiegel die Schicksalsbilder schlummern, dann brauche ich mich nur über den schwarzen Spiegel zu neigen und sehe mein eigenes Bild, das nun ganz Ihm (Demian) gleicht, meinem Freund und Führer. (III, 257).

Der Steppenwolf päättyy vastaavaan tapaan:

Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen... Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich. (IV, 415).

Samalla nämä ajankohtaisen projektioitehtävänsä täyttäneet symbolit jatkavat merkityksellään hahmoina toimintaansa myös päähenkilön ulkopuolella, kuten Buddhan elävä vaikutus *Siddharthassa* erikoisen selkeästi osoittaa. Tarkastelumme pohjalta on todettavissa, että arkkityyppistä säteilyvoimaa meihin kohdistaneen henkilön, viisaan, ystävän, rakastetun, uskonnollisen johtajan jne. keskeinen funktio ei ole se, että ihminen jää pysyvästi hänen palvojakseen. Hän, esimerkiksi Buddha, on kanavan tiedostamattomaan avannut opas. Buddha itse korostaa, että hänen tehtävänsä on *tulemisessa* olemisen sijasta (esim. [Kurzgefasster Lebenslauf] IV, 482, Winternitz 1929, 111 ja Aho 1931, 91). Sen vuoksi ihmisen olisi kyettävä jättämään kukin kehitysvaihe myös suhteessa sitä edustaviin henkilöihin. Jos kuviteltaisiin tilanne, jossa Emil Sinclair jäisi pysyvästi ja ensi-ihastuksen leimaamin tuntemuksin Beatricen pauloihin, solmisi avioliiton ja näin luultavasti sitoutuisi itsensä ulkopuolelta säädelyjen sosiaalisten konventioiden alaiseksi, olisi se individuaation kannalta kohtalokasta, mikäli Sinclairin psyyke ei samalla löytäisi uusia, toista tietä kehitykselle suosiollisia kanavia.

Ei tarvitse viitata vain Glasperlenspiel-järjestelmään ja *Narziss und Goldmundissa* Mariabronnin luostariin, kun havaitaan se vaara minkä perinteinen sosiaalinen tai uskonnollinen liittoutuma yksilölliselle kehitykselle asettaa, ellei tuollainen ryhmä *Demianin* "merkittyjen" ja *Die Morgenlandfahrtin* "liiton" tavoin toimi nimenomaan elävästi ja muuntuvasti symbolisena ja olemisessaan *tulemiseen* ja ohimenevyyteensä viittaavana funktiona. Pysyväksi siunattu avioliitto on Hessen mies-näkökulmasta kerrotuissa teksteissä *Rosshalden* (1914) perhepainajaisten jälkeen suoranainen mahdottomuus, kuten varsinkin Kleinin vaimonmurhafantasia novellissa *Klein und Wagner* ja Pravati-vaimon petollisuus Josef Knechtin laatimassa elämäntarinassa *Indischer Lebenslauf* vielä erityisesti korostavat.

Surmatessaan "maagisessa teatterissa" Herminen Harry Haller osoittaa Herminen symbolisen merkityksen viitaten samalla spontaanin reaktion kautta siihen erillisyyteen, mikä juuri onkin välttämätön individuaation jatkumiseksi. Asian kääntöpuoli on, että murhatessaan Haller kuitenkin tuo tiettäväksi, ettei hän ole valmis loppuun asti sisäistämään ja sietämään Herminen projektion hänessä tuottamaa symbolista funktiota. Samaa valmistumattomuutta osoittaa H.H. surressaan "Idän-matkalla" ja sen jälkeen kadottamaansa symbolista aineistoa, ikään kuin se ja vain se olisi tärkeämpää ja välttämättömämpää kuin mikään muu (ks. VI, 31). – Näitä kysymyksiä selvittelen edelleen keskittyessäni symbolien ja projektoiden olemukseen ja tehtäviin.

7.2 Energian muotoutuminen psyykessä

7.2.1 Kompensaatio

Kompensaatio on luonnonilmiöihin verrattavasti vastakohtia säätelevä suhde tietoisien ja tiedostamattoman välillä (ks. Schmitt 1999, 23). Jungille arkkityypin tapahtumisen jatkumo ihmisen elämässä on samaa kuin kompensaatioiden jatkumo lisääntyvästi numeeniseksi käyvässä sarjassa (eb. 154). Tiedostamattoman aineisto kompensoi tietoisuutta luovasti ja arkkityyppisesti esimerkiksi unien ja uskontojen välityksellä (ks. eb. 69,281-282). Muutos tietoisuudessa muuttaa vastavuoroisen kompensoivasti tiedostamatonta (eb. 74-75), ja kulku toteutuu molemmissa tapauksissa syklisenä (ks. eb. 33).

Hessen teksti on kautta linjan kompensatorista "melodian" ja "vastamelodian" liikettä ja pyrkimystä toistensa yhteyteen. Niinpä esimerkiksi ekstravertilla²⁴ ihmistyyppillä Goldmundilla on tiedostamaton introversio (Narziss) ja toisin päin. Taas introvertin Harry Hallerin tiedostamaton ekstraversio on Hermine. Tarkastelemme seuraavaksi lähemmin Hessen tekstin kompensaatioita kahden esimerkin kautta. Toinen (*Das Glasperlenspielissä* esiintyvä) kuvaa lähinnä yksilöllistä ja toinen (*Die Morgenlandfahrtissa* esiintyvä) lähinnä kollektiivista kompensoitumista, joskin molemmissa yksilöllinen vaikuttaa kollektiiviseen, ja päin vastoin.

Das Glasperlenspiel kompensoivien poolien spiraalina

Teoksissa *Narziss und Goldmund* ja *Das Glasperlenspiel* Hesse kuvaa aistillisuuden torjumista sellaisena kuin se ilmenee luostarissa tai jälkimmäisen lähes luostarinomaisissa olosuhteissa. Näissä kuvauksissa Geist-poolia kohti painotuneeseen ja sulkeutuneeseen sfääriin sovitetaan Natur-poolin luonnollisuutta ja aistillisuutta: kirjavuutta, värikkyyttä, huumaa, kuvallisuutta ja kärsimystä. *Das Glasperlenspiel* on monisuuntaisten polaaristen kompensaatioiden kehäksi kiertyvä teksti. Se on Knechtin individuaationaalista kehitystä seuraava spiraali.

²⁴ Jungin tyyppiteoriassa introversio on aserne, jolle on tunnusomaista mielenkiinnon keskittyminen psyyken sisäisiin tapahtumiin. Ekstraversio on tämän vastakohta: kiinnostus kohdistuu ulkoiseen objektiin (Jung 1988, 411,412, ks. myös tämän tutkimuksen 5. osan 2. luku).

Teoksen ihmissuhteissa Josef liikkuu koko kehän alueella niin että kompensatio tapahtuu aina toiselta puolelta ja sen laatu on riippuvainen Knechtin kulloisestakin paikasta.

Niinpä lasihelmipelaajien henkisessä ja hermeettisessä piirissä Kastalian maakunnassa elävä Josef Knecht ja Kastalian pelaajayhteisöstä irtautunut Plinio Designori vahvistavat sisäisen maailmansa vastapoleina toisiaan. Samoin Plinion poika Tito isänsä tavoin opastaa Knechtiä, opettajaansa, luonnon (Knechtin psyykessä vähempiarvoiseksi²²⁵ jääneen poolin) tuntemukseen vaiheessa, jossa Knecht siirtyy Kastaliasta ulkomaailmaan (VI, esim. 176 ja 534). Tässä merkityksessä Plinio ja Tito ovat osa sitä jatkuvien kompensatioon hakeutuvien suhdekompleksien sarjaa, mikä leimaa Knechtin koko elämää. Ihanteellisimmillaan ja komplementaarisimmillaan Knechtin psyyken sisältöjä projisoi-tuu ja personifioituu Alt-Musikmeisterissa, joka on suuntautunut ennen kaikkea meditaatioon, musiikkiin ja Glasperlenspeliin (VI, esim. 350-352).

Knechtin kannalta polariteetin vastakkaista puolta omalla erityisellä paikallaan edustaa Glasperlenspiel-yhteisön jättänyt Ältere Bruder, joka kompensoi Knechtin abstraktismiin ja tutkimukseen eriytynyttä persoonallisuutta (Knechtin psyyken yhtä funktiokompleksia) mystisellä, kontemplatiivisella ja luonnonläheisellä näkemyksellä. Pater Jakobus taas tuo Glasperlenspiel-järjestelmän käsitteelliseen maailmaan erikoistuneelle Knechtin persoonallisuudelle kosketuksen ajassa historiallisesti eläviin realiteetteihin.

Äärimmilleen spesifioitunut Fritz Tegularius, Glasperlenspielille täysin vihkiytynyt Knechtin ystävä, kompensoi jälleen Knechtin toista puolta. Se on tuo (Alt-Musikmeisterin ja varsinkin Ältere Bruderin edustama) mystisismiin, subjektiiviseen ja uskonnolliseen suuntautuneisuus (esim. VI, 352). Tämän kompensatona Knechtissä toimii laajasti ottaen myös Glasperlenspiel-järjestelmä, jonka abstraktista ääripoolia Josef puolestaan tasoittaa laatimillaan luovasti fiktiivisillä ja subjektiivisilla "elämäntarinoilla" sekä lopulta koko elämällään.

Kun Josef Knecht Kastalian merkittävimmän viran Magister Ludin haltijana on sisäistänyt käsitteiden maailman sen yksilölle mahdollisessa huippumuodossaan, kompensoivat hänen psyykettään ero Glasperlenspielistä ja siirtyminen 'tavalliseen elämään', johon kuuluvat myös aikakausi, historia ja inhimillinen kuolema.

²²⁵ Jungin mukaan ihmistyyppi määräytyy psyykessä vaikuttavien funktioiden pohjalta rationaaliseksi tai irrationaaliseksi. Ensiksi mainitussa tapauksessa hallitsee *Denken* tai *Fühlen*; jälkimmäisessä taas *Empfindung* tai *Intuition*. Rationaalisella tyyppillä *Denken* tai *Fühlen* ovat korkeampiarvoisia tiedostettuja ja *Empfindung* tai *Intuition* vähempiarvoisia **tiedostamattomia** funktioita. Irrationaalisella tyyppillä tilarune on päinvastainen, funktioparit siis vaihtavat paikkaa niin että *Denken* ja *Fühlen* ovat vähempiarvoisia ja tiedostamattomia. Rationaalisten ja irrationaalisten funktioiden suhde on toisiinsa sulautuva. Tämä nähdään hyvin esimerkiksi Josef Knechtissä, jossa rationaalinen ja irrationaalinen suuntautuneisuus erityisen selkeästi vuorottelevat ja sekoittuvat. Kaikkiaan funktioiden suhde onkin kompensoiva ja polaarisuus. Vähempiarvoinen funktio voi olla energiamäärältään suurempi, kuten voimakkaan tiedostamattoman vaikutuksen alaisena havaitaan (ks. Jung 18/1, 33-35, Schmitt 1999, 85, Jacobi 1940, 20-26). On lisäksi huomattava, että jos tiedostamaton ei joka hetki vaikuttaisikaan läheskään koko kapasiteetissaan, juuri sen suhteellisen laajuus korostaa vähempiarvoisen funktion potentiaalista merkitystä (ks. tässä yhteydessä myös tutkimuksen 5. osan 2. luku).

Aikakauden kompensaatio Die Morgenlandfahrtissa

H.H:n epäilyt mitä tulee "liiton" uskollisen palvelijan Leon äkinäiseen vaelta-javeljeskunnasta katoamiseen, "Idän-matkan" merkityksen himmenemiseen ja oudosti hävinneisiin esineisiin (VI, 28-33) liittyvät hänen henkilökohtaisiin neurooseihinsa. Kaikkiaan *Die Morgenlandfahrt* on kuitenkin myös aikakauden kompensaatiota. Tämän osoittaa realistisen tason liittäminen kerronnan ensimmäisen unenomaista matkaa fantastisesti muistelevan tason ja kollektiivisen tiedostamattoman voimakkaasti vaikuttamaksi symboliksi nousevan päätösosan välille. Ennen tätä välijaksoa kertoja toteaa tehneensä yrityksen lähestyä päämääräänsä käytännöllisellä ja järkevällä tavalla (VI, 37). Niinpä kertomuksen keskimmaisella tasolla kuvataan H.H:n tapaamista toimittaja ja sotakirjailija Lukasin kanssa. Tämä muistaa "lasten ristiretken" hurmosliikkeenomaisena sodanjälkeisten vuosien nopeasti unohdettuna tuotteena, mutta suhtautuu vakavasti siihen, ettei H.H. kykene kuvaamaan kokemustaan. Aivan vastaavasti ovat Lukasilta kadonneet hänen omien sotakokemustensa visiot, eikä hän usko aiheesta laatimansa kirjan antavan lukijalleen sodasta juuri vähäisintäkään käsitystä. Kirja kuitenkin syntyi. Lukas selvittää:

"Ich musste... das Buch schreiben... es war die einzige Möglichkeit meiner Rettung vor dem Nichts, vor dem Chaos, vor dem Selbstmord. ... und es hat mir die erwartete Rettung gebracht, einfach weil es geschrieben ist, einerlei wie gut oder wie schlecht. ... beim Schreiben durfte ich nicht einen Augenblick an andere Leser denken als an mich selber oder höchstens hie und da an einen nahen Kriegskameraden... immer an solche, die im Krieg ungekommen waren. Ich war während des Schreibens ein Fieberkranker oder Irrsinniger, umgeben von drei, vier Toten mit verstümmelten Leibern – so ist das Buch entstanden." (VI, 40).

Kollektiivisen tiedostamattoman tuottamien manifestaatioiden merkitys on niiden kompensoivassa funktiossa: ne tasapainottavat yksipuolista ja sopeutumattomaa tietoisuudentilaa. Kirjallisuusartikkelissaan *Psychologie und Dichtung* Jung mainitsee neuroosien ja mielisairaiden harhojen usein palvelevan tällaista kompensaatiota (Jung 15, 112). Sekä Lukas että H.H. toimivat taiteilijoina kuin "kuumesairaat" tai "mielenvikaiset" (VI,40). Toisekseen H.H. siis osoittaa paranoidisiksi mieltäviä piirteitä suhteessa "liiton", Leon ja esineiden kadottamiseen. Psykologisesti selitettävällä tapahtumainkululla on kuitenkin aikakautta kollektiivina edustava *visionäärinen* puolensa, jota H.H. teoksen loppujakson tapahtumissa liiton "Korkean istuimen" (Hohe Stuhl) edessä ja aineistoltaan äärettömäksi osoittautuvassa arkistossa kenties vain hipaisee, mutta tämän vaikka pienen, niin tärkeän kosketuksen verran myös todellistaa. Tällöin "visionäärisyys" osoittautuu ennen muuta kaiken käsitettävän, kaiken ajassa kirjoitetun ja kaiken "psykologisoidun" tiedon relativoiduksi ja sitä *kompensoivaksi* funktioksi. Sellaisena veljeskunnan arkisto koskettaa, ei vain H.H:ta, vaan myös koko aikakautta. Muistamme Jungin näkemyksen, jonka mukaan aikakausi muistuttaa yksipuolisuuksineen, ennakkoluuloineen ja henkisine kärsimyksineen yksilön sielua (Jung 15, 112-113). H.H. kertoo kokemuksistaan "arkistossa":

Wie verschob, veränderte und verzerrte sich alles und alles in diesen Spiegeln, wie spöttisch und unerreichbar verbarg sich das Gesicht der Wahrheit hinter allen diesen Berichten, Gegenberichten, Legenden! Was war noch Wahrheit, was war noch glaublich? Und was würde übrigbleiben, wenn ich auch noch über mich selbst, über mei-

ne eigene Person und Geschichte, die Wissenschaft dieses Archives erfahren würde? (VI, 74).

7.2.2 Kompleksit

Kompleksit tietoisien ja tiedostamattoman "teksteinä"

Individuaatio tähtää viime kädessä objektiiviseen tietämykseen, mikä tapahtuu muuntamalla energiaa kuviksi, ja näin vaistoamalla myös tuon 'viimekätisen' eli ylipersonallisen (salaisuuden, jumalallisen) kokemuksen läsnäoloa. Tämän edellytyksenä on kompleksien muodostuminen. Kun tutkimuksen jälkimmäisessä osassa keskitymme tulkitsemaan Hessen tekstiä arkkityyppien ja arkkityyppisen symboliikan liikuttamien prosessien kautta, on huomattava, että individuaationa näkemäni kehitys toteutuu juuri kompleksisena tapahtumisena.

Hessen henkilöt joutuvat synkronoimaan psyykkistä maailmaansa suhteessa ulkomaailmaan. Sisäisen ja ulkoisen jatkuvan yhdistämisen kuluessa rakentuu psyykkisiä, minuuden ja maailman omaksumisena manifestoituvia komplekseja, joiden alkuperä on tiedostamattomassa, mutta joiden ilmentämiä *projektioita* he individuaation kuluessa kokevat ja tiedostavat (ks. Schmitt 1999, 11). Yksilö kohtaa projektiot symboleina, "transsendenttisenä funktiona" (Hark 1998, 166-170). Symbolit, niiden sisäistäminen ja muutokset ilmentävätkin eräänlaista "sielun vaeltamista". Tutkimuksen käsillä oleva osa on itsenäisyytensä lisäksi valmistelua myös tämän "vaeltamisen" tarkastelemiseen.

Olemme huomioineet, että kompleksit ja persoonallisuudet ovat itse asiasa yhteneväisiä. Niiden energiamäärä vaihtelee tietoisien ja tiedostamattoman välisillä alueilla. Ne rinnastuvat myös *sielun*²²⁶ (ks. Schmitt 1999, 17-18) ja *minän* (eb. 26) käsitteisiin, jolloin viimeksi mainitussa tietoisien energian määrä on merkitsevä. Ne ovat kestävyydeltään relatiivisia²²⁷ ja muodostuvat libidonaalisista, jatkuvasti myös dynaamiikaltaan vaihtelevista energiavirroista (ks. eb. 22-23,26). Kaikki symboliikka on toisin sanoen libidonaalisen tilan ilmausta, jolloin sekä persoonalliset että kulttuuriset toiminnot muodostuvat energetiikasta ja sen hahmottumista (ks. eb. 20-21).

Kompleksiset tilanteet, energiakasautumat, muuttuvat sitä mukaa kun yksilö assimiloii aluksi erillisten symbolien energiaa omaan kokemusmaailmaansa. Näin myös individuaatio asteittain kehittyy. Gerhard Schmitt ilmaisee tämän niin, että subjekti toteuttaa individuaatiota aina muotoillessaan "uusia

²²⁶ Sieluun yleisesti mielletty transsendenttinen funktio on johdonmukainen, kun ajatellaan komplekseissa yhtyviä tiedostamattomia ja tietoisia elementtejä yhtäältä 'jumalallisina' ja toisaalta inhimillisinä tekijöinä. Intian ātmanissa (siis nimenomaan pienellä alkukirjaimella) tai taolaisilla erityisesti energeettisessä te'ssä (de, LEBEN) tällaisten tekijöiden voidaan länsimaisen sisäistämiskyvyn puitteissa ja näkökulmasta tunnistaa yhdyntävän vastaavalla tavalla.

²²⁷ Suhteellisesti korkein kestävyys on *minä-kompleksiksi* kutsutulla tietoisuuden keskuksella. Jung kuvaa *minää* seuraavasti: "Unter 'Ich' verstehe ich einen Komplex von Vorstellungen, der mir das Zentrum meines Bewusstseinsfeldes ausmacht und mir von hoher Kontinuität und Identität mit sich selbst zu sein scheint. Ich spreche daher auch von *Ich-Komplex*. Der Ich-Komplex ist ein Inhalt des Bewusstseins sowohl wie eine Bedingung des *Bewusstseins* (s.d.), denn bewusst ist mir ein psychisches Element, insofern es auf den Ich-Komplex bezogen ist." (Jung 6, 471, Schmitt 1999, 26). *Minä* on siis 'vain' kompleksi kompleksien joukossa, ja näin huomattavasti *itseä* suppeampi, eikä suinkaan identtinen tämän psyyken kokonaisuuden kanssa (Jung 6, 471).

tekstejä" itsestään, kanssaihmisistään ja ympäristöstään (Schmitt 1999, 11). Ei ole kaukaa haettua rinnastaa tämä Novaliksen ajatukseen elämän funktiosta ei meille annettuna, vaan meidän tekemänämme (Novalis II, 563). Jung muotoilee kompleksin olemusta seuraavasti:

Er ist das *Bild* einer bestimmten psychischen Situation, die lebhaft emotional betont ist und sich zudem als inkompatibel mit der habituellen Bewusstseinslage oder -einstellung erweist. Dieses Bild ist von starker innerer Geschlossenheit, es hat seine eigene Ganzheit und verfügt zudem über einen relativ hohen Grad von *Autonomie*, das heisst, es ist den Bewusstseinsdispositionen in nur geringem Masse unterworfen und benimmt sich daher wie ein belebtes corpus alienum im Bewusstseinsraume. (Jung 8, 111).

Jung katsoo, että tahdonponnistuksin kompleksien vaikutusta voidaan ohimenevästi ja yleensä jaksottain lieventää, mutta niiden poistamiseen tahto ei kykene (eb.). *Minä* (ks. edellinen alaviite) ei analyttisessä psykologiassa todellakaan ole oman kohtalonsa herra. Energeettisesti nähtynä 'minä' siis on kompleksiksi (ks. Jung 6, 471), ja kompleksit ovat psyykkisten sisältöjen ryppäitä, jotka eivät edes *minään* tapauksessa toimi tietoisuuden ehdoilla, vaan siihen nähden pikemmin mielivaltaisesti kyeten tiedostamattomasta käsin 'sielullisesi' toimiesaan joka hetki paitsi edistämään myös estämään tietoisia suorituksia (Jung 1931, 121, ks. myös esim. 6, 508-509).

Nimenomaan kompleksin primääri "ydinaines" on enimmäkseen tiedostamaton, autonominen ja ihmisen johtamattomissa. Sellaisia ovat usein esimerkiksi taideteoksen syntymistä ohjannet tiedostamattomat energiaryppäät. Vaikka niiden kompleksisuus ylittää tietoisuuskynnyksen niin, että kyseisen kompleksin vaikutelma on assosioitavissa ja havaittavissa, ei se kuitenkaan ole välittömästi tietoisesti assimiloitavissa, sillä tietoisuus ei kykene murtautumaan kompleksien primääriin ja luonnonmukaiseen autonomisuuteen. Jos tällaiset kompleksit yritetään käsitteellisesti erillistää, ne menettävät luovan symbolisuutensa ja samalla aitoutensa (ks. Jung 15, 90-91).

Kun Harry Haller "maagisessa teatterissa" surmaa Herminen kuvan, hän käy tietoisensa assosiaation kimppuun. Hän iskee symbolin leikkiveitsellään symptomiksi. Hän ei ole tiedostanut kyseisen psyykkisen prosessin arkkityyppejä, kompleksista kollektiivista ydintä, vaan ainoastaan persoonallisen tiedostamattoman vyöhykkeen läpi syösyneen tietoisensa havaintonsa siitä (eräänlaisen kompleksin pintatason). Freud kykenisi selittämään tapahtuman reduktiivisena, persoonallisen alitajunnan reaktiona tietoisuudessa. Mutta Jung meni syvemmälle vision, unen tai taideteoksen itsenäiseen merkitykseen, ja tämän purkaminen likikään aukottomaksi tietoiseksi selitykseksi on analyttisen psykologian kannalta mahdollista.

Sen sijaan autonomisten kompleksien havaitseminen tekee niistä *koettavia* ja mitä suurimmassa määrässä *vaikuttavia* energeettisiä tapahtumia. Toki ne voidaan ja pitäisi paitsi assosoida myös assimiloida, mutta tämä tapahtuu kokemuksellisen individuaatioprosessin, ei päättelevän käsitteenmuodostuksen kautta. Näistäkin syistä Jung esittää periaatteellisen kysymyksen, "merkitseekö" taide ensi kädessä ja todella mitään käsitettävää ja palvelevatko taiteen tulkinat pikemminkin intelligenssin tarpeita. Ehkä "taide", Jung jatkaa, on kuin luonto. Siitä voidaan sanoa, että se on kauneutta ja täyttää tehtävänsä, mutta ennen kaikkea se yksinkertaisesti *on* (ks. Jung 15, 89). Tämä vastaa viitteellisesti myös

siihen, että tiedostamattoman kohtaamiseen ja sisäistämiseen liittyvien huomioideni pääpaino on *kokemisessa* käsittemerkitysten ja kielensisäisten funktioiden sijasta.

Jung kirjoittaa, ettei mikään ole välittömälle kokemukselle vahingollisempaa ja vaarallisempaa kuin tieto (Erkenntnis, eb. 90). Tällä toisaalta ei tietenkään viitata analyysin tarpeettomuuteen. Pikemminkin, koska autonominen kompleksiksi ilmenee symbolien kautta, antavat viimeksi mainitut avaimen juuri tuohon taideteoksen *olemisen* tarkasteluun, mytologisiin ja kollektiivista tiedostamatonta heijastaviin psyyken energetiikan pohjalähteisiin. Ne tosin eivät avaudu opillisen tekniikan avulla, eivätkä ole määrättyinä kohteena olemassa, vaan vaikuttavat mielikuvien ja ideoiden *mahdollisuuksina*. Nämä ovat lukemattomien yksilöllisten kokemusten pohjalla olevia arkkityyppisiä motiiveja, äärettömän moninaisissa hahmoissa ilmentyviä, mutta psyykkisinä perusrakenteina tyyppillisesti toistuvia muotoja (ks. Jung 15, 92-93). Näihin vaistoja muistuttaviin ja sellaisina ihmissukupolvista toisiin samankaltaisina jatkuviin mahdollisuuksiin viitaten rohkenen tässä työssä lähestyä sekä kompleksien keskeistä funktiota (myös niiden tiedostamatonta vyöhykettä) että varsinkin myöhemmässä vaiheessa arkkityyppien symbolista toimintaa (viime kädessä myös psyyken kokonaisuutta).

On lisäksi huomattava, että komplekseihin kuuluu myös niihin sekundäärisesti liittyneitä, alkuperäisestä persoonallisesta dispositiosta ja kausaalisesti ympäristöön liittyvistä kokemuksista peräisin olevia, dynamiikaltaan mahdollisesti hyvin aktiivisia assosiaatioita. – Mutta kun tiedostamaton tunkeutuu tietoisuuden kynnyksen yli ja kallistaa riittävästi tietoisesta ja tiedostamattoman tasapainoa, putoaa yksilö tietoisuudentason laskeutumisessa aktiivisesti tietoisesta tilasta passiiviseen, "vallattuun" tilaan. Tällöin suhteellisen korkea-asteisen itenäisyyden omaava uusi kompleksiksi vaikuttaa kuin vieras olento tietoisuuden tilassa. Nyt kysymyksessä on häiriintynyt psyykkinen tila, jossa emotionaalisuus on korostunut. Yksi yleisimmistä syistä on moraalinen konflikti (ks. Jacobi 1940, 49-51).

Freud pitää komplekseja *minän* vapautta tukahduttavana sielullisena voimana (vrt. *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*), mutta Jung näkee kompleksin yleensä *rakenteellisena*, neutraalina käsitteenä (Schmitt 1999, 18-19). Tällöin kompleksiksi voi toimia ennen kaikkea myös positiivisesti. Se saattaa, Jacobi sanoo, olla paitsi (niin kuin edellä kuvattiin) mahdollinen este myös potentiaalinen kiihoke suurempiin ponnistuksiin ja näin uusiin kehitysmahdollisuuksiin. Tässä mielessä kompleksit ovat sielullisen elämän *poltto- ja solmukohtia*, joita ei saisi jättää käyttämättä ja joita ei voisi edes puuttua, koska muuten sielullinen aktiviteetti tyrehtyisi (Jung 1931, 122-23). *Der Steppenwolf*in Harry Hallerin tai *Siddharthan* nimihenkilön neuroottisiksi edellä kuvatut tilanteet ovat kompleksiryppäitä. Ne haastavat ratkaisemaan itsensä ja ovat samalla tienviittoja individuaatioon. Harry Hallerin yksipuoliselle tietoisuudelle tapaaminen tiedostamatonta edustavan Hermine-projektion kanssa on solmukohta, *kompensoiva tilanne*, uudenlainen kompleksiksi. Hermine sanoo kernaasti lyövänsä vetoa sen puolesta, että on aikaa siitä kun Harryn on täytynyt jota kuta totella (IV, 274). Herminen kohtaamisessa Hallerin tiedostamaton fyysistyy tietoisuuteen; piilotajunta muistuttaa fyysistä toimintaa, ja toiminta piilotajuntaa:

Und sie (Hermine) war genau so mit mir, wie es in diesem Augenblick für mich gut war – oh, und so ist sie auch seither zu jeder Stunde mit mir gewesen. Sie behandelte mich so schonend, wie ich es nötig hatte, und so spöttisch, wie ich es genötigt hatte. Sie bestellte ein belegtes Brot und behalf mir, es zu essen. Sie schenkte mir ein und hiess mich einen Schluck trinken, aber nicht zu rasch. Dann lobte sie meine Folgsamkeit. (IV, 274).

Subjekti ja objektiivinen subjekti

Koska energiamäärä tietoisuuden ja kompleksien sisällä vaihtelee, energieettisten arvojen poikkeamat antavat aiheen puhua relatiivisesti tietoisemmasta tai tiedostamattommasta tietoisuudesta. Jos sanotaan, että 'minä teen' tai toisaalta 'olen tietoinen mitä teen', on näiden välillä Jungin mukaan jyrkkä ero ja jopa vastakohtaisuus. On olemassa tietoisena olemista, jossa tiedostamaton on vallitseva sekä toisaalta tietoisena olemista, jota hallitsee tietoisuus. Jung korostaa, ettei löydy sellaista tietoisuuden sisältöä, josta olisi varmuudella väitettävissä, että se on totaalisesti tiedostettu, – kaikki mitä tiedostetaan, on toisesta perspektiivistä tiedostamatonta (Jung, 8, 217-218, Schmitt 1999,30).

Viimeksi mainitusta näkökulmasta voitaisiin Jungin mukaan myös sanoa "en minä elä, vaan elämä elää minua" (... nicht ich lebe, es lebt mich²²⁸, Jung 1979, 48), kun taas tajunta tekee parhaansa kuvitellakseen "...ich lebe" (eb.). Mikäli tämä kuvitelma tiedostamattoman hyväksymisen seurauksena luhistuu, ilmenee tiedostamaton Jungin mukaan jonakin objektiivisena, joka sisällyttää minän itseensä (eb.).

Jungille *minä-kompleksi* on paitsi tietoisena olemisen keskus myös sen ehto, mutta koska sillä siis psyyken kokonaisuudessa on vain suhteellinen asema muiden kompleksien seurassa (Jung 6, 471), yhteen ihmiseen sisältyy lukuisia eri persoonallisuuksia. Tämänhän varsinkin *Der Steppenwolf* on meille osoittanut. Kun Jung kutsuu psyykettä kokonaisuutena autonomiseksi *itseksi*, *minä* on tietoisuuden subjekti, ja *itse on koko psyyken, myös tiedostamattoman subjekti* (eb.). Hermann Hessen teksteissä tämä merkitsee kahdenlaisten subjektien todellisuutta. Yhtäällä on tiedostavan henkilön, esimerkiksi Harry Hallerin eri persoonallisuuksien näyttämö, ulkopuolisten impulssien ja tiedostamattomien prosessien vaikutuksesta muuttuva minä. Toisaalla on hänen tiedostamattoman projisointeina toimivien symbolihahmojensa, esimerkiksi Herminen ja Pablon subjektisuus.

Minä kompleksina muodostuu keskeisesti "olemassaolon" fyysisestä *havainnoimisesta* sekä muistin sisällöistä. Sen vuoksi *minäksi* kutsuttua muutostilassa olevaa energiakasautumaa voidaan Jungin mukaan sanoa *psyykkisten faktojen kompleksiksi*. Jung vertaa tätä kompleksia magneettiin: vetovoimansa vuoksi se imee itseensä sekä tiedostamattoman sisältöjä että vaikutteita ulkomaailmasta.²²⁹ Kun nämä sisällöt ja vaikutteet ovat kosketuksissa *minään*, niitä *tiedostetaan* (Jung 18/1, 27, ks. Schmitt 1999, 27).

Hessen teoksissa havaitsemme noiden sisäisten sisältöjen ja ulkoisten vaikutteiden aatteellisesti romantiikkaa lähestyvän yhtenevyyden: Ulkoinen Hessen tekstissä on sisäisen kanssa erillinen ja kuitenkin ne ovat myös yhtä sen

²²⁸ Vrt. "Enää en elä minä, vaan Kristus elää minussa." (Gal.2:20).

²²⁹ Vastaavasti Novalis toteaa sielun ja ruumiin vaikuttavan toisiinsa galvaanisesti ("... – wenigstens auf eine analoge Art – deren Gesetze aber in einer höhern Region liegen", Novalis II, 555).

vuoksi, että ulkoinen projisoituu sisältä käsin.²³⁰ Henkilöhahmot, esimerkiksi *Der Steppenwolf*in Hermine ja Pablo tai *Die Morgenlandfahrt*in Leo ovat olemassa yhtä hyvin Harry Hallerin ja H.H:n tiedostamattomassa kuin henkilöinä heidän ulkopuolellaan. Näiden hahmojen vaikutus on Hallerin ja H.H:n näkökulmasta luonteeltaan sekä *sisäinen* että *ulkoinen*, jolloin molemmilla puoleilla on oma autonomiansa. Hessen sankareiden kanssa nämä itsenäiset liikuttajat ovat vuorovaikutuksessa sekä sisäisesti että ulkoisesti. Ulkoinen todellisuus vastaa Hallerin ja H.H:n sisäiseen huutoon. Projisoidessaan regressiotilanteen lähtökohdasta sisältöjään ulos heidän tiedostamattomansa luo ulkopuolista maailmaa. Viimeksi mainitun henkilöistä ja vaikuttimista tulee heidän sisäisen todellisuutensa *symboleja*. Suhteessa heihin noilla symboleilla on sekä objektin että subjektin asema.

Objekteina ne ovat heidän tietoinen tarkkailunsa kohde. Subjekteina ne suuntautuvat heihin tietoisuuden ja tiedostamattoman vuorovaikutusta dynaamisesti eli heidän kokemuksiinsa syventävästi ja tietoisuuttaan edistävästi – ylipäättään psyykettä kokonaistavasti ja objektivoivasti. Symbolit siis vaikuttavat luojaansa. Hessen tuotannossa tästä kokonaisvaltaisista esimerkki on *Die Morgenlandfahrt*. "Idän-matkan" osanottajat ovat kertojaan vaikuttava energeettinen voima, joka koostuu olemassa olevista tai fiktiivisistä taiteilijoista ja ajattelijoista sekä heidän luomistaan hahmoista (VI, esim. 21,23-27).

Tällöin symbolit ovat subjektinsa subjekteja, ja tällöin symbolit sisäisestä maailmastaan ulos projisoinut yksilösubjekti objektivoituu. Tämä luo edellytykset sille, että minä *kokee* myös muut minät (ihmiset) erilaisuuksineenkin pohjimmiltaan vertaisinaan, siis kollektiivista tiedostamatonta edustavan subjektin objekteina, mikä luonnollisesti luo Hessen teoksille niille ominaista inhimillis-eettistä sävyä.

Sivullisesta tai "massaihmisestä" kohti synkronista ihmistä

Olemme havainneet, että *minä* on suhteellisen pysyvyyden ja jatkuvan vaihtelun energetiikkaa. Minän korkea ja dynaaminen energialataus saa sen virtaamaan minä-kompleksia ympäröivällä tietoisuuden alueella (Schmitt 1999, 28). Jos virtaavuus lakkaa, kompleksiliittymä muuttuu staattiseksi, eriytyneeksi ja yksipuoliseksi – *neuroosiksi* – joka ei enää kykene sopeutumaan siihen tiedostamattomasta pyrkivän *energian, elämän*, vaatimukseen (Jung 8, 115 ja Schmitt 1999, 29).²³¹

Niinpä *Der Steppenwolf*in Harry Haller on torjunut persoonallisuksiensa puolia siinä määrässä, että suhtautuu psyykensä vähempiarvoiseen eli tiedostamattomaan ja ekstraverttiseen luontoonsa lähinnä pidättyvän ironisesti, jolloin 'elämättömyys' on leimaa-antavaa paitsi psyykelle myös fyysiselle olemukselle, mikä ilmenee sairaalloisuutena, kihtinä, pään- ja silmäsärkyinä (ks. IV, 208).

Minä vetää puoleensa sen ajankohtaista asemaa vahvistavia komplekseja – pyrkien tietoisesti välttämään komplekseja, jotka voivat olla tiellä sen pyrkiessä

²³⁰ Olemme nähneet "maagisessa teatterissa" ja tulemme edelleen havaitsemaan, että sisäisen ja ulkoisen varsinainen 'identifioiminen' sisältää myös vaaransa.

²³¹ On syytä muistaa, että neuroosi voi toimia progressiivisen kehityksen alkuna. "... ist ein Stopzeichen vor einem falschen Weg und ein Mahnruf zum persönlichen Heilungsprozess." (Jung 1988, 413).

uuteen asenteeseen (Schmitt 1999, 27). Minän ja tietoisuuden on orientoitettava sekä *'nach aussen'* että *'nach innen'*; mikä on ulkomaailman ja tiedostamattoman keskinäisen *synkronoitumisen* ehto. Kysymys ei siis ole varsinaisesta identifioitumisesta, vaan ennen kaikkea vastavuoroisuudesta ja synkronoisuudesta. Sopeuduttaessa yksipuolisesti *'nach aussen'*, minä-kompleksi kollektivisoituu sosiaalisten olosuhteiden ja ympäristön ehdoilla ja heikkenee. Toisaalta ei voida vetäytyä täydellisesti, vaan korkeintaan vain tilapäisesti, myöskään *'nach innen'*, sillä kokonaispsyky vaatii myös ympäristön ehtoihin sopeutumista (ks. Jung 8, 43, myös esim. 8, 50ff. ja Schmitt 1999, 23-24 ja 31-32).

Yksipuolinen sopeutuminen ulkoiseen objektimaailmaan – subjektin objektivoituminen ulkomaailman diskurssien ja dualistisia konventioita luovien kirjoitettujen ja kirjoittamattomien säätelymekanismien ehdoilla tekee meistä 'persoonia'. Tällöin emme sopeudu tai kasva sisäisesti luomiemme elävien ja muuttuvien symbolien johdattamina, vaan olemme tietoisuuden komplekseja, joille on ominaista kollektiivis-konventionaalisen moraalin mukaan valmistettu naamio²³² (ks. Schmitt 1999, 31). Se on samaa kuin 'kasvomme' yksipuolisesti ulospäin. Vaikka persoona on välttämätön yksilön sopeutumiselle yhteiskuntaan ja sen realiteetteihin (esim. Hark 1998, 123), tuo se mukanaan vaaran ajautua laihaan kompromissiin yksilöllisyyden ja sosiaalisuuden välillä, jolloin haasteeksi nousee se, miltä me ammatin, arvonimien jne. suhteen näytämme (ks. Jung 7, 173). Tilanne on Jungin mukaan otollinen alku ismeihin mieltyneen "massaihmissen" synnylle ja sen välttääkseen ihmisen olisi opittava tuntemaan arkkityyppien olemassaolo ja merkitys (Jung 8, 250-252, ks. Schmitt 1999, 32). Hessen teoksissa subjektille luodaan jatkuvasti mahdollisuuksia ja taipumusta objektivoitua ilman sosiaalistavaa yksipuolisuutta, mikä selittyykin pitkälti tekstin arkkityyppisen aineiston pohjalta, kuten tulevassa tarkastelussani keskittyvästi tulen osoittamaan.

Harry Hallerin persoona

Sattuvan esimerkin elämisestä persoonan kautta tarjoaa Steppenwolf-Haller, jonka kaksijakoinen ihminen-susi -luonto osoitetaan "maagisessa teatterissa" kesyksi kompromissiksi. Tuo sovitteluratkaisu on Hallerin aidompia persoonallisuuksia ja hänen suhdettaan sosiaaliseen ympäristöön 'piilottava'. Se on suojanuuri, joka toimii näennäisesti normeja vastaan ja kuitenkin paradoksaalisesti sosiaalisten konventioiden ehdoilla ja jonka valheellisuuden ja luonnottomuuden "teatteri" paljastaa.²³³

Erityisen pelkistynyt tällainen paljastus on, kun "maagisessa teatterissa" ihmismäisesti käyttäytyvä susi lauhkean koiramaisesti eläintenkesyttäjää totellen kieltää oikean luontonsa. Vastaavasti tätä seuraavassa "maagisen teatterin" kohtauksessa ihminen muuttuu koiraksi, susimaiseksi ja uhkaavaksi, luontonsa vastaiseksi raakaa lihaa purevaksi petoeläimeksi (IV, 390-392).

Luonnoton näytös laajenee jälleen kollektiivin, yhteisön symboliksi, eettiseen uudelleen asennoitumiseen haastavaksi kuvaksi sotia käyvästä Euroopas-

²³² Voisimme puhua ehkä myös symptomista, merkistä tai osana olemisesta rattaistossa; eräänlaisesta ennalta määrättyjen ehtojen mukaan 'pelaamisesta' (vrt. Glasperlenspielin symbolimerkit, jotka ovat ylimmän johdon tiukassa valvonnassa, VI, 84).

²³³ On kuvaavaa, että "maagisen teatterin" kutsu välitetään ensimmäisen kerran luostarinmuuriin heijastuvina valokirjaimina (IV, 214).

ta, modernista maailmasta, jonka alkulähde kuitenkin on yksilössä, *itsessä*, Harry Hallerin ja jokaisen ihmisen psyykessä²⁴.

... und mit Entsetzen erinnerte ich mich an jene scheusslichen Photographien von der Front, die man während des Krieges zuweilen zu Gesicht bekommen hatte... ... Wie war ich damals noch dumm und kindlich gewesen, als ich mich, ein menschenfreundlich gesinnter Kriegsgegner, über diese Bilder entsetzt hatte! Heute wusste ich, dass kein Tierbändiger, kein Minister, kein General, kein Irrsinniger Gedanken und Bilder in seinem Gehirn auszubrüten fähig war, die nicht ebenso scheusslich, ebenso wild und böse, ebenso roh und dumm in mir selber wohnten. (IV, 392).

Josef Knechtin persoonallisuus

Das Glasperlenspielissä pelijärjestelmä yhtäältä tekee päähenkilö Josef Knechtistä *persoonan*, yhteisön silmissä ohjekuuliaisien mallipelaajan. Toisaalta Alt-Musikmeisterin ja sittemmin myös Ältere Bruderin ja isä Jakobuksen vaikutus Josefin psyyken projektioiden todellistaa hänessä näiden motiivisten personifikaatioiden liikuttaman objektin, jolloin sisäinen omakohtainen kompleksisuus, *persoonallisuus* on ulkokohtaisen *persoonan* sijasta keskeinen.

Josef Knecht toisin sanoen on sekä sosiaalisen että psyykkisen *subjektin* *objekti*. Se mitä hän tässä 'välitilassa' voi tehdä, on peliyhteisön sääntöjen ja sosiaalisten vaatimusten sijasta pyrkiä kuuliaisuuteen autonomisena vaikuttavaa sisintä ja suureksi osaksi tiedostamattomana vaikuttavaa itseään kohtaan; ei sitä vastaan taistelemisen. Viimeksi mainittu olisi samaa kuin varsinaisen itsensä vastustaminen. Jo *Der Steppenwolf*in julkaisija näkee tällaisen piirteen yksilön (Harry Hallerin) tragediana:

Gegen sich selber, gegen dies unschuldige und edle Objekt richtete er nun zeitlebens die ganze Genialität seiner Phantasie, die ganze Stärke seines Denkvermögens. (IV, 192).

7.2.3 Progressiot ja regressiot

Herätä vai nukahtaa

Demianissa Emil Sinclairin elämään on hänen kuvatun kehityksensä alkuvai-

²⁴ Palaan intialaisen ajattelun yhteen ydinlauseeseen: "Tat twam asi" (tattvamasī). Tämä *Upaniṣadeissa* keskeinen lause: "se olet sinä" tai "että sinä olet" (Karttunen, Färding, Nieminen 1977, 29 ja Raju 1992, 176), jota tarkastelimme kirjamme viidennessä osassa *Siddharthan* ja intialaisten viisauksien yhteydessä (ks.115), on myös yksi "maagisen teatterin" lauseista (IV, 378). Intian filosofiassa lauseella ilmaistaan ihmisen todellisen olemuksen, itsen, identtisyttä Brahmaniin, Korkeimpaan (Karttunen, Färding, Nieminen 1977, 29 ja Raju 1992, 176). Katsottaessa asiaa länsimaisesta perspektiivistä käsitys on rinnasteinen analyyttisen psykologian kanssa sellaisena kun *minä* yhdistetään tietoisuuden keskukseksi ja *itse* psyyken kokonaisuudeksi. Kollektiivisesti minä yhdistyy maailmaan, ja psyyke johonkin korkeampaan. *Upaniṣadien* filosofia ei ole panteismia, jonka mukaan Korkein Henki on sama kuin maailma, vaan panenteismia. Tällöin maailma on vain osa Korkeimmasta Hengestä, ja viimeksi mainittu on maailmaa paljon suurempi. Kuten *Bhaga-vadgṛā* selittää, maailma on vain osa (*amśā*) Jumalasta (Raju 1992, 176). Jokaisen ihmisen varsinainen olemus on yhteneväinen, mikä ilmenee siinä, että me kaikki olemme osa Korkeimmasta. Sekä *Upaniṣadeissa* että *Der Steppenwolfissa* "Tat twam asi" viittaa myös eet-tiseen merkitykseen; lähimmäisenrakkauden kutsuun. Harry Haller löytää lauseen "maagisessa teatterissa" paradoksaalisessa tilanteessa kesken ihmisten ja koneiden välistä taistelua erään surmatun henkilön taskusta (IV, 378).

heessa kertynyt energeettistä ylituottoa. Tiedostamattoman energian tunnustamaton runsaus ilmenee ensin jäsentymättömänä viehtymyksenä kiellettyyn, vanhempien kodin ulkopuoliseen, kummitusten, palvelijoiden, skandaalinkäryjen, juoppojen tai pahantekijöiden maailmaan (III, 103-104), kunnes projektiona tarkentuu, kun Emil ajautuu kiusaajan eli Kromerin valtoihin (III, 107-122). Tällainen alaisuuteen joutuminen merkitsee, että ahtaalla oleva tietoisuus on vajonnut *regressioon*, mikä Emil Sinclairin psyykessä saa nopeasti aikaan kompensointia: Demian teoksen henkilönä ja samalla Sinclairin psyyken symbolisena personifikaationa tuo mukanaan Emilin alitajuisten sisältöjen ensimmäisen individuaation kannalta ratkaisevan projektion ja käynnistää *progression*.

Psyyken tietoisien ja tiedostamattoman alueen vuorovaikutuksessa 'vaaka' ei individuaatioprosessin kehittyessä ole 'keskellä', ei lepotilassa, ei täsmällisessä tasapainossa. Mikäli kallistumaa puolelle tai toiselle ei esiintyisi, libidon virta tyrehtyisi ja psyyken dynamiikka tyyntyisi seisovan veden kaltaiseksi vaistotomuudeksi. Kun libidon virta Jungin mukaan perustuu *kompensoivasti* psyykessä liikkuviin vastakohtaisiin komplekseihin, liikkuu tämä virta ihanteellisimmillaan tasapainoa vaihdellen ja esteittä vastapoolien välillä.

Jos kompleksit törmäävät ja vastustavat toisiaan, syntyy edellä *Demianin* esimerkissä näkemäämme energian ylituotantoa joko tietoisien tai tiedostamattoman alueella. Silloin vapaa energiavirta tukkeutuu (esimerkiksi neuroosiksi) ja se on *korjattava symboleja muodostamalla*: Sinclair kohtaa Demianin. Demianin ja muiden symbolien avulla libidon ylijäämäenergiasta on mahdollista luoda *psyykeä ja kulttuuria uudesti luova tekijä*, jolloin individuaatio voi edetä ja maailma sisäisesti kehittyä. Samalla kun etäämpänä yhä tarkemmin tulen tarkastelemaan projektoiden (kuten myös assimiloivasti toimivien introjektoiden) toimintaa, keskityn tässä luvussa havainnoimaan energiavirran progressiivisen ja erityisesti regressiivisen taipumuksen merkityksiä.

Energeettinen liike on *progressiivista* tai *regressiivistä*. Progressio koordinoi vapaasti ja menestyksellisesti vastakohtia ja regressio – esimerkiksi Sinclairin tapauksessa tiedostamattoman energian ylituotanto – johtaa jyrkkiin kallistumiin, neuroosiin ja ääritapauksessa psykoosiin, jonka rajoja ainakin *Der Step-penwolfen* neurootikko Harry Haller joutuu tunnustelemaan. Toisekseen regressio saattaa olla erityisen virvoittava, niin kuin on lopulta laita myös Hallerin kohdalla. Se luo uutta tilaa piilotajunnan energialle ja tuo tiedostamattoman elävöittäviä kuvia tietoisuuteen mahdollistaen sen laajenemisen ja muuttaen psyykkisen tapahtumisen positiiviseksi (Jacobi 1940, 69-72).

Jos siis regressio dynaamisena merkitsee "heräämistä", on se taannuttavana jäämistä tiedostamattoman valtaan: "nukahtamista", jonka kuvaamiseen sopivat saduille ja myynteille ominaiset ilmaukset: eksyä 'metsään', tai jäädä 'luolaan' (esim. Schmitt 1999, 277). Usein tuo "nukahtaminen" aiheutuu depressiosta. Tietoinen on tällöin käyttänyt ponnisteluihinsa tiedostamattoman energiaa, jolloin piilotajunnassa on syntynyt tasoitusta vaativa vajuustila, mikä voimistaa tiedostamattoman vetovoimaa. Energia on vakio, mutta siirrytään progressiosta regressioon (eb.). Regressiivisen prosessin myönteinen toteutuminen taas luo tilanteen, jossa vanhentuneen asenteen pohjalta rauhattomuutta synnyttävä energia strukturoidaan tietoisesti uuteen sopeutumistehtävään (ks. eb. 276). Mitä enemmän siis olemme tiedostamattoman vallassa, sitä enemmän tuo tiedostamaton vaatii vastapoolin vaikutusta, tiedostamistaan.

Hessen teoksissa on kaikkialla kysymys alitajuisten symboliikan tietoiseksi

'kirjoittamisesta'. Tekstin komplikaatioissa liikutaan yleisesti regression, piilota-juisen voimistuvan vetovoiman alueella. Negatiivisimmillaan tuo regressio passivoittaa tietoisuuden, jolloin ihminen näennäisesti pysähtyy kehityksessään. Näin tapahtuu Hessen useimmille sankareille tietyissä elämänvaiheessa. Hessen ilmauksella "*Erwachen*" ilmaistavissa oleva motiivi rinnakkaisine ja johdannaisine kokemuksiineen (käytetään muun muassa ilmauksia "*Berufung*", "*Vollendung*") taas merkitsee juuri sitä, että tiedostamattoman kuvat alkavat toimia kompensoivasti näin elävöittäen tietoisuuden. Uusi kehitysvaihe mahdollistuu.

"Erwachen" on lähtömotiivina Siddharthan ensin aistillisen – eli edelliseen elämänvaiheeseen nähden vastakohtaisen – ja myöhemmin henkeä ja luontoa synkronoivan ja "täyttymykseen" johtavan kehityksen kausille (III, 650-652,692). Edelleen "Erwachen" on alku Josef Knechtin kääntymiselle ratkaisevasti painotuneemmin omaan itseen (nach innen), jolloin Glasperlenspielissä pelaajille ideaaliksi merkittävä kieli menettää Josefin kohdalla tähänastista merkitystään:

Dass das "Erwachen" eine jeweilige Erkenntnis seiner selbst und des Ortes, an dem er innerhalb der kastalischen und der menschlichen Ordnung überhaupt stand, zu bedeuten hat, ist zu vermuten, doch scheint uns der Akzent mehr und mehr auf die Selbsterkenntnis sich zu verschieben, in dem Sinn, dass Knecht von "Beginn des Erwachens" an mehr und mehr sich einem Gefühl seiner besonderen, einmaligen Position und Bestimmung näherte, während ihm die Begriffe und die Kategorien der überrkommenen allgemeinen und speziell kastalischen Hierarchie immer mehr zu relativen werden. (VI, 211-212).

Psyykkisen elämän kulku taataan kuitenkin lopulta sillä, että tiedostamaton ei milloinkaan tule täysin tietoiseksi. Samalla se jatkuvasti pysyttelee vahvempuna energiantuottajana. Kokonaisuus jää aina suhteelliseksi ja epätasapainoiseksi, ja sen edelleen työstäminen elämänmittaiseksi mahdollisuudeksemme (ks. Jacobi 1940, 120).

Die Persönlichkeit, als eine völlige Verwirklichung der Ganzheit unseres Wesens, ist ein unerreichbares Ideal. Die Unerreichbarkeit ist aber nie ein Gegengrund gegen ein Ideal; denn Ideale sind nichts als Wegweiser und niemals Ziele. (Jung 1934, 190).

Merkityksellistä Hessen sankareiden kohdalla luettavan myönteisen individualisaation energaattisissa aalokoissa on regression kuohuihin jääneen tiedostamattoman energian projisoiminen ulos. Syntyvät projektiot ovat autonomisia ja energiapotentialiltaan usein korkeita tiedostamattomia komplekseja, ja juuri niiden välityksellä tietoisuus voi asettautua vastatusten tiedostamattoman kanssa (ks. Schmitt 1999, 276).

Projisoitu energia ilmenee kuvina, sillä Jungin mukaan libidoa ei voida käsittää kuin sellaisena määrättynä muotona, joka on mielikuvien kanssa identtinen. Niinpä libidon vapauttaminen tiedostamattoman kuohuista edellyttää ensin sitä, että nuo fantasiakuvat nousevat pintaan. Sen vuoksi tiedostamattoman on tällaisessa tapauksessa saatava tilaisuus fantasioidensa esiin tuottamiseen (Jung 7, 236, Schmitt 1999, 277). Tiedostamattoman kaottinenkin vaikutus on hyväksyttävä.

Mikäli libidonaaliset muodot, fantasiakuvat, tiedostetaan, tietoisuus myös assimiloii niiden energian. Jos kuitenkin käy niin, että tiedostamattomat kompleksit assimiloivat tietoisuuden, projisoituja kuvia ei tunneta omina luomuksina. Silloin regressio on negatiivinen tosiasia: individualisaatio jää kesken. Tiedos-

tamattoman toteuttama valtaus ('nukahduttaminen', 'hukuttaminen', 'metsään eksyttäminen') on kuin ihmisen katoamista projektioiltaan tai projektioihinsa, hänen vajoamista itseensä. Tämä merkitsee muun muassa toimimista projektioiden ehdoilla, mutta irrationaalisella, ihmiselle itselleen käsittämättömällä tavalla (ks. Jung 9/1, 31, Schmitt 1999, 276-277). Näin tapahtuu myös eräissä Hessen saduissa, kuten *Augustuksessa*²³⁵ (III, 261-285) ja *Faldumissa*²³⁶ (III, 342-363), joiden keskeinen motiivi on maaginen toiveiden toteutuminen. Jos toteutuneet toiveet ovat toivojien projektioita, he toimivat niiden ehdoilla, mutta useimmat (*Faldumissa* toivojina ovat kokonaisen kaupungin asukkaat) projektion varsinaista merkitystä sisäistämättä. Siksi toiveet ottavat toivojan haltuunsa kuin kreikkalaisessa tarussa kuningas Midaksesta, joka toivoi jumalalta, että kaikki mihin hän koskee muuttuisi kullaksi. Tällöin hän muuttaa kullaksi lopulta jopa oman rakkaan tyttärensä. Samoin Hessen saduissa toivomuksen alkuperäinen tarkoitus kääntyy vastakohtakseen. *Augustuksen* köyhä Elisabeth-rouva joutuu toiveensa valtaan. Sen sijaan että assimiloisi toiveen omana luomuksenaan, hän 'dissimiloi' toiveen poikaansa Augustukseen toivoen kaikkien tätä rakastavan. Käytännön elämässä tuo hyvää tarkoittava, mutta sisäistämättömän ulkokohmainen toive kääntyykin vastakohtakseen: projektion kantajaksi joutunut Augustus käyttää ihmisten kiintymystä hyväkseen. Hänestä tulee sielultaan tyhjä, ahne ja kärsivä, kunnes hän itse tiedostaa tuon projektion todellisen funktion.

Emil Sinclairin regressio

Jung näkee luonnossa vallitsevan komplementaarisen prinssiipin merkitsevän, että jokaisella psyykkisellä kehityskululla, olipa se yksilöllinen tai kollektiivinen, on ajallinen optimiaste, jonka ylittämistä seuraa sen kääntyminen vastakohtakseen. Vastakohtien toisiaan säätelevää kompensatorista funktiota Jung kutsuu Herakleitoksen luoman termin mukaisesti myös enantiodromiaksi²³⁷. Selkeimmin voimme havaita tämän tietoisien yksipuolistuessa äärimmilleen. Tiedostamaton tuottaa tällöin täysin vastakohtaista aineistoa (Schmitt 1998, 95-97, Jung 5, 478). Tältä pohjalta esimerkiksi Jeesuksen kiusaukset erämaassa tai pyhien kristillisten kilvottelijoiden paholaisnäyt ovat kuvattavissa ja selitettävissä. Kun tietoinen mieli on kääntynyt täydellisimpään mahdolliseen hyvyteen, paha ilmestyy paikalle. Luonnollisesti vaarana on tällöin vastakohtien irtoaminen toisistaan, kääntyminen puoleen tai toiseen ja ajautuminen tuon toisen valtaan. Tällaisesta hajottavasta vallasta vapautuu Jungin mukaan vain kykenemällä tietoisesti erottautumaan piilotajunnasta. Tämä ei onnistu tiedostamatonta torjumalla – koska silloin piilotajunta vain ikään kuin yllättää takapäin. Sen sijaan esiin työntyvä tiedostamaton on pyrittävä ilmaisemaan ja erottamaan tarkasteltavaksi (Jung 7, 79). Näin tapahtuu myös Evankeliumin kertomuksessa. Jeesus sisäistää paholaisen konkretisoimalla ja näin kompensoimalla

²³⁵ *Augustus* ilmestyi ensi kerran julkaisussa *Die Grenzboten* 1913. Satu on mukana Hessen kokoelmassa *Märchen* (1919).

²³⁶ *Faldum* ilmestyi ensi kerran julkaisussa *Westermanns Monatshefte* (nimellä *Das Märchen von Faldum*) 1916. Satu on mukana Hessen kokoelmassa *Märchen* (1919).

²³⁷ Kysymyksessä siis on Herakleitoksen kehittelemä termi, joka merkitsee vastakohtien säätelevää toimintaa. Herakleitos oletti kaiken jossain vaiheessa etenevän vastakohtaansa. Tällöin, Jung mainitsee, esimerkiksi: "... läuft die rationale Kultureinstellung notwendigerweise in ihr Gegenteil, nämlich in die irrationale Kulturverwüstung." (Jung 7, 78).

sen energian (ks. Matt.4).

Loppujen lopuksi kaikki mitä ihminen laiminlyö vajoaa piilotajuntaan vahvistaen sen voimavaroja. Tämä juuri merkitsee, että esimerkiksi Hessen itsemurhakandidaatit; vastakkaisiin elämäntapoihinsa äärimmilleen heittäytyvä Siddhartha tai elämänsä tuhannet mahdollisuudet kahteen ääri vaihtoehtoon pelkistävä Harry Haller ovat vaarassa joutua esiin pyrkivän tiedostamattoman valtaan. Seurauksena on paitsi regressiota myös sanktioita: 'henkistettykin sielu' kenties muuttuu tiedostamattoman käsittelyssä 'henkistymisen' ääri-ilmioiksi, jumalaksi ja paholaiseksi, ja kärsii silloin jumalan rangaistuksen: Sakariaan hajoamisen²³⁶, jonka myös Nietzsche Jungin mukaan koki mielisairautensa alkaessa (Jung 7, 79).

Demianissa Emil Sinclair nähdessään nimihenkilön meditatiivisessa tilanteessa tuntee tämän nyt "menneen kokonaan itseensä" (III, 161), jolloin Demian muuttuu Emilin silmissä myyttiseksi symbolikuviksi – *kiveksi, puuksi, avaruudeksi, kuolemaksi*. Vielä kykenemättä assimiloimaan Demianin heijastamia ja itseensä kuuluvia tiedostamattomansa sisältöjä Sinclairista tuntuu, ettei hän koskaan ennen ollut jäänyt niin yksin, mikä merkitsee *minän* (Sinclairin) ja *itsen* (Demianin) erillisyyttä. Yksinäisyys ilmenee *regressiona*, Demianin herättämien, mutta Sinclairin tietoisuuden tavoittamattomien tiedostamattomien sisältöjen 'ylitse vuotamisena'. Tämä nähdään Emilissä taantumista merkitsevän hummailun muodossa sekä uhmakkaana hakeutumisenä pahantekijäin "pimeään maailmaan" (ks. III, 167-172).

Tällainen amoraalisuus *Demianin* kontekstissa on olemista enantiodromian vaarallisemmalla, yksipuolistavalla ja dualisoivalla vyöhykkeellä. Emil Sinclairia polaariseen myyttien tulkintaan opastava urkuri Pistorius sanoo, että sikäli mikäli vihaamme ihmistä, vihaamme hänen kuvassaan jotain joka on meissä itsessämme, sillä mikään muu kuin itsessä oleva ei meitä liikauta (III, 206). Tästä yksipuolistumisen uhkaa lähellä olevaa Sinclairia muistutetaan varsinkin koulutoveri Knauerin hahmossa. Tietoisella tasolla tuolloin voimainsa tunnossa oleva Emil vetää heikkoa Knaueria tiedostamattaan puoleensa, koska viimeksi mainittu näkee "sen" (es) Sinclairin silmissä: "es" on samaa kuin jotain erityistä (etwas Besonderes). "Se" saa Knauerin otaksumaan, että toveri on spiritisti tai teosofi (eb. 207). Sisäinen kehitys luo vaikutustaan ulos. Sinclair on Knauer-episodissa vaiheessa, jossa hänen individuaatioprosessinsa heijastuu ulkomailmaan niin että hän Demianin tavoin herkästi erottuu muista. Tällöin nämä puolestaan ovat alttiita näkemään hänessä oman kehityksensä vaatiman projektion. Knauerille Sinclair on tuollainen projektio. Heijastus on kuitenkin molemminpuolinen. Emil ei kykene opastamaan Knaueria, seksuaalisia viettejään häpeilevää surkealta näyttävää nuorukaista. Tämä johtuu siitä, ettei Emil ole valmis sisäistämään Knauerin puolestaan hänelle tarjoamaa projektiota. Knauerin heijastaman energian omaksuminen merkitsisi aistillisuuden kutsun valtaaman Sinclairin nykyisen, yksinäiseksi mutta ylitsevuotavan vitaaliseksi itsensä tuntevan elämäntunteen 'madaltamista' tai suhteellistamista.

Sinclair on keskellä symbolisten ja tietoisuudelta karkaavien hahmojen maisemaa. *Demianissa* nimihenkilö-personifikaation ja myöhemmin hänen äitin-

²³⁶ Sakarias oli Johannes Kastajan isä. Kun enkeli ilmestyi hänelle ilmoittaen tulevasta "suuren Jumalan miehen" syntymästä, hän menetti puhekykynsä, kunnes poika oli syntynyt (Luuk.1:5,8-25,57-80).

sä (Frau Eva) lisäksi psyyken kokonaisuutta ja arkkityyppisenä symbolina kokonaisuuden toimintaa ilmentää gnostilainen Abraxas, hyvän ja pahan sisältävä jumala.²³⁹ Knauer-episodi osoittaa, ettei Emil vielä ole valmis kohtaamaan Abraxasin kokonaisuutta omassa itsessään. Knauer herättää hänessä välinpitämättömyyttä ja vastenmielisyyttä, sääliä ja inhoa (III, 210). Sinclair tajuaa, ettei voi opettaa omaa kokemustaan toiselle ihmiselle (III, 208), mutta hän ei myöskään kykene olemuksessaan ja esimerkillään lähestymään Knaueria. Oleellista tässä on, että vahvaksi itsensä tunteva Sinclair ei myönnä, että myös heikko Knauer on osa hänen omaa tiedostamatonta sisäistä kokonaisuuttaan ja liikauttaa häntä, koska on hänessä, kuten Pistorius on opettanut (III, 206).

Vastakohtien polaaraisuus Sinclairissa on hajonnut dualistisesti kahtia ja samalla hänen ulottumattomiinsa. Egoistisen itsekeskeisesti hän sulkee itseltään jotain itseensä kuuluvaa ja ajautuu enantiodromian hallitsemattomuutta hipovaan torjuntaan ja yksipuolisuuteen.

Kaikki tämä kuitenkin merkitsee Emilille (ja vastaavissa tilanteissaan esimerkiksi Siddharthalle ja Harry Hallerille) muutosprosessin alkua, sillä regressio ei tuo mukanaan vain taantumaa, vaan myös haasteen; se on kuin myyttistä *uudestisyntymää* valmisteleva *kuolema*. Se on edellytys tietoisuuden mahdollisuudelle sisäistä esiin tulvinutta tiedostamatonta. Se on lähtölaskentaa *minän* ja *itsen* lähestymiselle, toisiaan ravitsevalle liikevoimalle. *Minä* voi todellistaa *itseä* ja näin edeten vaikuttaa sielullisen kokonaistumisen, tietoisien ja tiedostamattoman eheyttävän vuorovaikutuksen hyväksi. Sinclairin individuaatiokehitys kuvaa sitä, että piilotajunta on myönteisen dynamoivasti vaikuttava voima myös regressiossa. Varsinaisen regression tilassa vaikutuksen voima vain ilmenee tietynlaisena irrationaalisuutena ja on sen vuoksi tietoisuuden kannalta usein perin etäistä. *Demianin* minä-kertoja sanoo:

Es gibt solche Träume, in denen man, auf dem Weg zur Prinzessin, in Kotlachen, in Hintergassen voll Gestank und Unrat steckenbleibt. So ging es mir. Auf diese wenig feine Art war es mir beschieden, einsam zu werden und zwischen mich und die Kindheit ein verschlossenes Edentor mit erbarmungslos strahlenden Wächtern zu bringen. Es war ein Beginn, ein Erwachen des Heimwehs nach mir selber. (III, 171).

Emil Sinclairin tilanteen suhteessa hänen tiedostamattomansa torjuttuun osaan oikaisee hänen *luova toimintansa*. Se kaikkiaan merkitsee hänelle potentiaalisesti vapauttavien projektioiden muodostamista. Hän maalaa unenomaisessa ja kuin tajua vailla olevassa tilassa (III, 211). Energia muotoutuu symboleiksi. Valmiin kuvan tuottama kiihtymys tuo hänen mieleensä raamatullisen myytin:

... über den Kampf Jakobs mit dem Engel Gottes, und das "Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn". (III, 211).

Kristillinen diskurssi ei kuitenkaan riitä, sillä tahtoessaan kuin jumalankuvan palvoja polvistua kuvan eteen Sinclair havaitsee, ettei enää kykenekään objektiivomaan kuvaa ulkopuolelleen (III, 211-212). Enantiodromian haamu hänen ympäriltään hälvenee. Taiteellisen työn tulokseksi ilmaistu prosessi on assimiloitunut osaksi toteuttajaansa. *Myytin sankarista itsestään on tullut luotu ja luoja*. Kuten Campbell ilmaisee:

²³⁹ Valotan Abraxasin merkitystä erikseen tuonnempana tarkastellessamme arkkityypin ja symbolin funktioita.

... as the incarnation of God is himself the navel of the world, the umbilical point through which the energies of eternity break into time. Thus the World Navel is the symbol of the continuous creation: the mystery of the maintenance of the world through that continuous miracle of vivification which wells within all things. (Campbell 1966, 41).

Hermine ja Pablo Hallerin regressiona

Naisellinen tiedostamaton, Hermine, jonka Haller on tanssiaisissa nähnyt oman persoonallisuutensa projektiona (samoin kuin hän näkee kohta myös Pablon)²⁴⁰, vetää Harrya irti hänen vanhoista neuroottisista asenteistaan. Tiedostamattoman vetovoiman yltyessä Hallerin tietoisuus kuitenkin assimiloii Hermineen ja Pabloon projisoituneiden ja voimakkaasti vaikuttavien fantasiakuvien energian vain osittain. Hän on regressiossa.

Naamiaistanssiaisaiset ovat Herminen ja Pablon kautta Hallerin *itseä* tunnistavine piirteineen toimineet progressiivisesti, progressiivisemmin kuin *Demianin* Emil Sinclairin vastaavasti elosteleva elämänvaihe, joka sekkin on henkilönsä individuaatioprosessin elimellinen osa. Ja kuitenkin Harry Hallerin ja Emil Sinclairin kohdalla menestyksellinen progressio on myös regressiota, edellyttää regressiota tai kääntyy vahvaksi regressioksi. *Der Steppenwolfissa* sen ilmentymäksi nousee "maaginen teatteri", johon Harry menee suoraan tanssiaisista:

Einen Augenblick lang wurde ich wach und nüchtern, fühlte ungeheure Müdigkeit mich von hinten überfallen, fühlte die durchschwitzten Kleider widerlich feucht und lau um mich hangen, sah meine Hände rot und dickgeädert aus zerdrückten und verschwitzten Manschetten hervorkommen. Aber sofort war das wieder vorbei, ein Blick Herminens löschte es aus. Vor ihrem Blick, aus dem meine eigene Seele mich anzuschauen schien, sank alle Wirklichkeit zusammen, auch die Wirklichkeit meines sinnlichen Verlangens nach ihr. Verzaubert blickten wir einander an, blickte meine arme kleine Seele mich an. "Du bist bereit?" fragte Hermine, und ihr Lächeln verflog, wie der Schatten über ihrer Brust verflogen war. Fern und hoch verklang *jedes fremde Lachen* in unbekanntenen Räumen. (IV, 366-367, kurs. TK).

Harryn kehitys on regressioista huolimatta ja myös niiden tähden progressiivinen. Individuaatioprosessi tekee hänet reumaattisesta, vaivalloisesti liikkuvasta neurootikosta vapautuneeksi tanssitaituriksi. Tiedostamattoman ('jumalallisen armon') vaikutus tietoiseen on uudistanut ihmistä. Hallerin transformoituva psyky on dynaamisimmillaan juuri noissa "maagista teatteria" edeltävissä tanssiaisissa.

Äiti-suhteen regressio

Olemme havainneet, että jos tietoinen ei individuaation kuluessa assimiloii tiedostamattoman sisältöjä, käyttää se niiden energiaa sokeasti, 'heijastamatta', 'ymmärtämättä' tai joutuu tiedostamattoman 'nielemäksi'. Schmitt huomauttaa, että suhde äidilliseen tiedostamattomaan on tällainen tarjous regressioon (Schmitt 1999, 285). Individuaatiossa on päästävä vapaaksi äiti-symbioosista,

²⁴⁰ "War nicht vielleicht ich es, der ihn sprechen machte, der aus ihm sprach? Blickte nicht auch aus seinen schwarzen Augen nur meine eigene Seele mich an, der verlorene bange Vogel, ebenso wie aus den grauen Augen Hermines?" (IV, 367). – Ja Pablo vahvistaa: "Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern Bildersaal öffnen als den Ihrer Seele." (IV, 368-369).

mikä taas vapauttaa niin huomattavaa energieettistä intensiteettiä, että muuttuu elämää uhkaavaksi vastustajaksi (eb.). Tuon tiedostamattoman intensiteetin hyväksyminen, kokeminen, sisäistäminen ja vapauttaminen oman kohtalon palvelukseen on yhtä hyvin Hessen päähenkilöiden kuin myyttien sankareidenkin tehtävä.

Se mitä saattaa tapahtua tiedostamattoman äidin niellessä tietoisien käy ilmi Goldmundin individuaatioissa kertomuksessa *Narziss und Goldmund*, joskaan varhain äitinsä menettänyt Goldmund ei vapaudu symbioosin seurauksista varsinaisesti vasta kuin kuolemassa. Hänen intensiivinen, raju, naisuhteita tavoitteleva ja kuvallisesti luova elämänsä kuitenkin näyttää tähtäävän juuri tuohon vapautumiseen. Kun elämä käy hänelle ylivoimaiseksi vastustajaksi, individuaatio osoittaa tarkoituksensa: Goldmund ei kuolemassa menetä äitiään, vaan pikemminkin äiti-kuvan sisäistämistä estäneen symbioosin. Kuolemassa hän saavuttaa äidin, koska kykenee sisäistämään sekä äidin symbolisen että subjektisen energieettisen funktion ja samalla luopumaan äiti-kuvasta:

"Und nun sieh, wie wunderbar es mir mit ihr [Mutter] gegangen ist: statt dass meine Händen sie formen und gestalten, ist sie es, die mich formt und gestaltet." (V, 321).

"Aber sie will das nicht, sie will nicht, dass ich ihr Geheimnis sichtbar mache. Lieber will sie, dass ich sterbe. Ich sterbe gern, sie macht es mir leicht." (eb. 321-322).

Ahtaan symbioosin sijasta äiti on valtavassa kollektiivisessä tiedostamattomassa. Goldmundin kuolema on energieettistä paluuta "ikäiäidin" luo, salaiseen (piilotajuiseen), kaivattuun kuolemaan eli uudestisyntymään.²⁴¹

Harry Haller *Der Steppenwolfissa* tuntee vastaavanlaista, kuolemassa sovituksensa saavaksi aavistamaansa elämänkaipuuta:

"Aber wenn das Glück mir manchmal eine Stunde Zeit lässt, zum Wachwerden und zum Sehnsuchthaben, dann geht alle meine Sehnsucht nicht dahin, dies Glück immer zu behalten, sondern wieder zu leiden, nur schöner und weniger ärmlich als früher. Ich sehne mich nach Leiden, die mich bereit und willig machen zum Sterben." (IV, 341).

²⁴¹

Mikäli rinnastamme tämän uskonnolliseen kontekstiin, toteamme kristillis-ortodoksisen Pääsiäistroparin säkeen toteutuvan: "Kuolemalla kuoleman voitti". Yhteys on tässä luonteva, koska *Narziss und Goldmundin* keskeinen miljöö on kristillinen luostari ja koska nimi Goldmund viittaa Kirkon pyhään Johannes Krysostomokseen. Polaarisesti Goldmund on sekä itsenäinen henkilö että munkki Narzissin projektio. En voi väittää Hessen tunteneen kristillis-ortodoksista palveluskäytäntöä, mutta pyhän henkilön nimi Goldmund on myös kristinuskon henkeä kuvastava, kun kirkossa korostetaan kuoleman 'salaisuutta'. Ortodoksisessa palveluksessa *Johannes Krysostomoksen* (so. Kultasuun) liturgian eukaristiaan osallistuvat rukoilevat ennen pyhän Ehtoollisen jakamista: "Sinun salaiseen Ehtoolliseesi osalliseksi tee minut nyt, Jumalan Poika, sillä minä en ilmoita salaisuutta vihollisillesi enkä suutele Sinua kuten Juudas, vaan niin kuin ryöväri tunnustan Sinut: Muista minua, Herra, Sinun valtakunnassasi" (Jumalallinen liturgia 1988, 122-123). – Samalla on huomattava että mytologinen viisaus on yleismaailmallista: kiinalainen elämännäkemyks korostaa, että niin kauan kun *minut* identifioituu katoavaan ruumiiseen, ihminen kärsii katoavaisuudesta. Tuolloin hän harhautuu luulemaan, että hän kuolemassa tuhoutuu, vaikka vain häntä ympäröivät prinssiipit – tietoisuus ja luonto – jälleen eroavat (vastaavasti olemme nähneet tapahtuvan intialaisessa viisaudessa, niin kuin mm. *Bhagavadgītā* kuvaa). Siksi orientin näkemystavan mukaan *minut* tulisi kyetä laajentamaan ja tällöin näkemään sen kollektiivisuus (ks. esim. Wilhelm 1956, 149-150).

7.2.4 Energia tahtona

Vaisto, tieto, tahto

Demianin minä-kertoja huomauttaa tulleensa kertomansa elämyksen laadusta tietoiseksi vasta monta vuotta myöhemmin kuvattujen tapahtumien jälkeen (III, 199), mikä osoittaa hänen edenneen individuaatiossa ("Menschwerdungissa") hänen nyt kuvaamaansa päähenkilöä pitemmälle, – kenties lähelle sitä vaihetta, josta Pistorius toteaa:

"Es ist ein grosser Unterschied, ob Sie bloss die Welt in sich tragen, oder ob Sie das auch wissen!" (III, 199).

Voimme nähdä minä-kertojan havainneen sen myyttien totuuden (ks. Campbell 1966, 87-89), että *vaistot* ohjaavat päämäärään, mutta myös *tiedon* tulisi yhdenytyä vaistojen kanssa. Eivätkä vain *tieto ja vaistot* ole yhteneväisiä, vaan, niin kuin Pistorius tähdentää, ja Sinclair myöhemmin yhteydessä kohtaloonsa oivaltaa, myös *vaistot ja tahto* ("Man durfte nur sich wollen, nur sein Schicksal", III, 222).

Tieto ja tahto periytyvät evoluution varhaisilta kehityskausilta – vaistoista. Tietoisuus on inhimillistä, mutta pohjimmiltaan se on polaarisisessä yhteydessä tiedostamattomaan²² ja siksi se on myös eläimellistä ja sellaisena se on elämän-prosessia ενεργεettisesti ohjaavaa toimintaa. Pistorius selvittää tätä seuraavasti:

"... Sinclair, Sie machen die Sache! Und wie, bitte. ... Sie machen es mit einem neuen Organ, mit einem Atemregulator. Und nun können Sie sehen, wie wenig 'persönlich' Ihre Seele in ihrer Tiefe ist. Sie erfindet nämlich diesen Regulator nicht! Er ist nicht neu! Er ist eine Anleihe, er existiert seit Jahrtausenden. Er ist das Gleichgewichtsorgan der Fische, die Schwimmblase. Und tatsächlich gibt es ein paar wenige seltsame und konservative Fischarten noch heute, bei denen die Schwimmblase zugleich eine Art Lunge ist und unter Umständen richtig zu atmen dienen kann. Also haargenau wie die Lunge, die Sie im Traum als Fliegerblase benutzen!" (III, 201).

Eläimen ystävyys

Hessen tekstissä eläimillä ei ole ainoastaan esimerkiksi käärmeen ja linnun *Siddharthassa*, *Demianissa*, *Märchenissä*, *Narziss und Goldmundissa* ja *Die Morgenlandfahrtissa* saamaa transformatiivisen ja unenomaisen symbolin motiivia. Eräissä tapauksissa eläimet esiintyvät myös yksilöityinä henkilöihämoina, kuten *Narziss und Goldmundissa*, jossa jälkimmäisen nimihenkilön hevonen Bless omaa liki inhimilliset piirteet (V, 19). Hermine *Der Steppenwolfissa* toteaa eläinten olevan ihmisiä aidoimpia:

"... dass gar kein einziges Tier in Verlegenheit ist oder nicht weiss, was es tun und wie es sich benehmen soll. ... Sie sind, wie sie sind, wie Steine und Blumen oder wie Sterne am Himmel." (IV, 304, kurs. TK).

Tässä mielessä Harry Hallerin tiedostamattomia sisältöjä paljastava ja purkava susiluonto on kompromisseihin mieltynyttä 'kesyttäjäänsä' eli ihmisluontoa vii-

²² Vrt. Novalis: "Dass der Wille die polarisierende Macht ist, ist ausser Zweifel – die Best[immung], was, nach *beschener Polarisierung*, rechts oder links, pos[itiv] oder negativ seyn soll – ist ein 2ter Act des *Willens*." (Novalis II, 276).

saampi ja tässä mielessä eläimet juuri vaistojensa vuoksi ovat lähellä 'jumalallisia' olentoja²⁴³. *Narziss und Goldmundin* Goldmund tuntee petojen repivän sisintään (V, 53) ja toisaalla hän kuvittelee kreikkalaisten ja latinaisten oppikirjaimien muuttuvan äidiksi ja luonnon ilmiöiksi ja toivoisi voivansa osata puhua eläinten kanssa, jopa muuttua eläimeksi (V, 67-68).

Die Morgenlandfahrtissa ylipersonallisena personifikaationa esiintyvän Leon ystävä, (nimensä kautta jokeen [Necker] eli tiedostamattomaan assosioituva) susikoira Necker, suhtautuu torjuvasti minä-kertojaan (VI, 50,52,67). Tämä on luonnollista, koska kertoja H.H. pyrkii ratkaisemaan "Idän-matkan" ja samalla olemisensa tarkoituksen yksipuolisesti tietoon ja käsitteelliseen kieleen, mutta ei vaistoihin ja luonnolliseen havaintoon nojautuvasti.

Puluuvat eläimet ovat myyttisiä olentoja, joita Jung kuvaa arkkityyppisen vanhan viisaan mielikuvahahmon apureina (Schmitt 1999, 217). Tällainen inhimillisesti temaattinen funktio on myös Leon 'apulaisella' Neckerillä *Die Morgenlandfahrtissa*. H.H:n kateus mitä tulee Leon suhteeseen koiriin ja luontoon, sadepisaroihin, yöhön, maan kamaraan, osoittaa vakuuttavasti H.H:n tilanteen: hän on vailla välitöntä kosketusta aistien maailmaan. Leo taas havainnoi ympäristöään, viheltää, on ystävä Neckerin kanssa ja kulkee maisemassa kuin virta vedessä:

... es gefiel mir (H.H.) eigentlich sehr, wie er (Leo) mit dem Tier befreundet war und ihm die Freude dieser nächtlichen Begrüssung machte; aber zugleich war es mir kläglich und schien mir kaum zu ertragen, wie Leo da mit diesem Wolfshund und wahrscheinlich mit vielen, vielleicht mit allen Hunden der Gegend in so vertraulicher Freundschaft stand, während ihn von mir eine Welt von Fremdheit trennte. Die Freundschaft und das Vertrauen, um die ich flehend und demütigend mich bewarb, schien nicht nur diesem Hunde Necker, sie schien jedem Tier, jedem Regentropfen, jedem Fleck Erdboden zu gehören, den Leo betrat, er schien beständig sich hinzugeben, immerzu in fließender, wogender Beziehung und Gemeinschaft mit seiner Umgebung zu stehen, alles zu kennen, von allen gekannt und geliebt zu sein – nur zu mir, der ich ihn so sehr liebte und seiner so sehr bedurfte, führte ihn kein Weg... (VI, 50-51).

Kun tuohon luonnon 'jumalalliseen' piiriin liittymään mahdolliseksi luodun ihmisen erityispiirteenä on tietoisuus, kuuluu puolestaan 'jumalallisen' yhteytensä (yhteyden piilotajuntaan, eläinyhteyden) oivaltaneen tietoisuuden hesseläisiin symboleihin *hymyn* ja *naurun* motiivi; joka sekkin on *vaistomainen ele*. Pab-

²⁴³ Jumala sanoi Moosekselle: "Minä olen se joka olen." Hän sanoi vielä: "Näin sinun tulee sanoa israelilaisille: 'Minä-olen on lähettänyt minut teidän luoksenne.'" (2.Moos.3:14). – Kontrastina ihmisen 'jumalallisuudelle' ironisoidaan *Der Steppenwolfissa* juuri ennen "maagiseen teatteriin" siirtymistä elokuvanäytäntöä, jossa Harry Hallerin kritisoima teknistynyt ja veltostunut kulttuuri esittäytyy ajalle tyyppillisessä muodossa: Haller on kat-somossa, kun näytetään elokuvaa Jumalan johdatuksesta, Mooseksen ja israelilaisten Egyptin-vaiheista: "Es war mir so wunderbarlich und unglaublich, dies alles mit anzusehen, und die heiligen Geschichten, ihre Helden und Wunder, die über unsre Kindheit einst die erste dämmernde Ahnung einer anderen Welt, eines Übermenschlichen ergehen liessen, hier vor dankbarem Publikum, welches still seine Brötchen ass, gegen Eintrittsgeld vorgespielt zu sehen, ein hübsches kleines Einzelbild aus dem riesigen Ramsch und Kultur- ausverkauf dieser Zeit. Mein Gott, um diese Schweinerei zu verhüten, hätten damals, ausser den Ägypten, auch die Juden und alle andern Menschen lieber gleich untergehen sollen, eines gewaltsamen und anständigen Todes, statt dieses grausigen Schein- und Halbund-halbtodes, den wir heute starben. Na ja!" (IV, 354-355).

lolla on "kaunis eläimenkatse" (IV, 358) ja minä-kertoja kuvaa hänen silmiään:

... welche eigentlich Tieraugen waren, aber Tieraugen sind immer ernst, und seine lachten immer, und ihr Lachen machte sie zu Menschaugen. (IV, 367).

Tahto vaistota – tietoinen vaikuttaa kompensoivasti tiedostamattomaan

Muistamme, että Demian pystyy tahdollaan vaikuttamaan muihin ihmisiin. Tähän asti tarkasteleman perusteella voidaan todeta kysymyksen liittyvän *tahdon* energeettiseen suuntaamiseen vastakohtasta toiseen. Jung sanoo, että mitä enemmän keskitytään tiedostamattomiin sisältöihin, sitä energiavarautuneemmiksi ne tulevat ja sitä enemmän ne muuntuvat ja todellistuvat tietoisuuteen (ks. Jung 11, 535). Voimme sanoa tahdon saaneen energiaa tiedostamattomasta, mutta myös puolestaan ohjaavan tietoisuuden energiaa kompensoivalla tavalla takaisin tiedostamattomaan. Tietoisen ja tiedostamattoman alueiden polaarista toisiinsa kietoutumista osoittaa, että tahdon keskittäminen on Demianille enemmän *vaistomainen* kuin suunniteltu teko:

"Man hat nämlich keinen freien Willen, wenn auch der Pfarrer so tut. Weder kann der andere denken, was er will, noch kann ich ihn denken machen, was ich will. Wohl aber kann man jemand gut beobachten, und dann kann man oft ziemlich genau sagen, was er denkt oder fühlt, und dann kann man meistens auch voraussehen, was er im nächsten Augenblick tun wird. Es ist ganz einfach, die Leute wissen es bloss nicht. ... Es gibt zum Beispiel bei den Schmetterlingen gewisse Nachtfalter, bei denen sind die Weibchen viel seltener als die Männchen. Die Falter pflanzen sich gerade so fort wie alle Tiere, der Mann befruchtet das Weibchen, das dann Eier legt. Wenn du nun von diesen Nachtfaltern ein Weibchen hast – es ist von Naturforschern oft probiert worden -, so kommen in der Nacht zu diesem Weibchen die männlichen Falter geflogen, und zwar stundenweit! ... Auf viele Kilometer spüren alle diese Männchen das einzigen Weibchen, das in der Gegend ist! Man versucht das zu erklären, aber es geht schwer. Es muss eine Art Geruchssinn oder so etwas sein, etwa so wie gute Jagdhunde eine unmerkliche Spur finden und verfolgen können." (III, 150-151).

Yökiitäjien koiraat löytävät naaraan tuntikausienkin matkan päästä. Tätä Sinclairille selvittäessään Demian myös korvaa kristinuskon opin ihmisille annettusta vapaasta tahdosta *vaistoilla*, – eläville olennoille evoluutiossa kehittyneellä *energialla*, jonka suuntautuneisuutta kylläkin voi tahdonalaisesti tarkkailla ja harjaannuttaa ja näin siirtää tietoisuuden energiaa tiedostamattomaan sekä samalla kehittää jälkimmäisen valmiutta palvella tietoisuutta, mikä Demianin tapauksessa ilmenee selkeästi kontemplatiivisena asenteena²⁴⁴ ja intuitiivisuuden kykynä.

Kontemplatiivisen energian keskittämisen avulla Demian jopa kykenee vaikuttamaan kanssaihminen käyttäytymiseen. Näin vapaa tahto saa kristillisten instituutioiden diskurssista poikkeavan²⁴⁵, mutta suhteessa elävään ja toimi-

²⁴⁴ Jungin mukaan kontemplatiivisella asenteella jo itsessään on tiedostamatonta kompensointia vapauttava ja näin psyykeä tervehtyttävä vaikutus (Jung 11, 536).

²⁴⁵ On huomattava, että kristinuskossa vapaa tahto käsitetään paljon freudilaisen yliminän kautta: ihmisen tahto on vapaa, jotta hän syyllisyydentuntoaan lepyttääkseen voisi täyttää Jumalan asettamat lait, mikä käytännössä on tietenkin merkinnyt yritystä täyttää Jumalan ilmoituksen usein lähes yksityisasiakseen ottaneiden instituutioiden asettamat lait, ja samalla yhteiskelpoisuuden velvoitteet. Viimeksi mainittujen eettisestä kyseenalaisuudesta esimerkkejä ovat uskontojen nimissä käydyt sodat. Moraali, jonka kohtaamme

vaan kristillisyyteen ristiriidattoman merkityksen. – Demian:

"Wenn so ein Nachtfalter zum Beispiel seinen Willen auf einen Stern oder sonstwohin richten wollte, so könne er das nicht. ... Er sucht nur das, was Sinn und Wert für ihn hat, was er braucht, was er unbedingt haben muss. Und eben da gelingt ihm auch das Unglaubliche – er entwickelt einen zauberhaften sechsten Sinn... ... Unserer hat mehr Spielraum, gewiss, und mehr Interessen als Tier. Aber auch wir sind in einem verhältnismässig recht engen Kreis gebunden und können nicht darüber hinaus." (III, 152).

Urkuri Pistorius opastaa Sinclairia kuuntelemaan mitä tämän kollektiivisilla vaistoilla on sanottavaa. Siinä on tiivistettynä *Demianin* perustavin tematiikka: ihmisyyden mahdollisuuksien toteuttaminen niin että tuon toteuttamisen ohjaaminen on *vaistomaisesti* ja evoluutionäarisesti luontaista ja samalla *haluttua*:

"Der Schwung, der Sie fliegen macht, das ist unser grosser Menschheitsbesitz... Es ist das Gefühl des Zusammenhangs mit den Wurzeln jeder Kraft, aber es wird einem dabei bald bange! Es ist verflucht gefährlich! Darum verzichten die meisten so gerne auf das Fliegen und ziehen es vor, an Hand gesetzlicher Vorschriften auf dem Bürgersteige zu wandeln. Aber Sie... fliegen weiter... ... da entdecken Sie das Wunderliche, dass Sie allmählich Herr darüber werden, dass zu der grossen allgemeinen Kraft, die Sie fortreisst, eine feine, kleine eigene Kraft kommt, ein Organ, ein Steuer! (III, 201).

Demian suhteellistaa Sinclairin kristillisen diskurssin muovaamia käsityksiä psykoanalyttisena ja myös nietzscheläisenä tarkasteltavissa olevan myyttien näkemisensä välityksellä. Kristillisten normien ja virallisuuden takaa kääntyy esille toinen, kirkollisen ohjeiston kannalta vastakkainen puoli. Niinpä Golgatan ristiinnaulitsemiskertomuksessa Demian arvostaa katumattoman ryövärin luonteen lujuttua ja tahtovaa itseuskollisuutta:

"... er geht seinen Weg zu Ende und sagt sich nicht im letzten Augenblick feig vom Teufel los, der ihm bis dahin hat helfen müssen." (III, 155-156).

Demianin käsitysten korostus on *vaistoissa* ja niihin liittyvässä *energiassa*, freudilaisittain seksuaalisuudessa, mutta jungilaisittain paljon laajempaan käsitettävässä *libidossa*, luonnossa, luonnon ja hengen yhteydessä – eli koko elämää johtavassa vaistojen energetiikassa. Demian jatkaa:

"Er (Gott) ist das Gute, das Edle, das Väterliche, das Schöne und auch Hohe, das Sentimentale – ganz recht! Aber die Welt besteht auch aus anderem. Und das wird nun alles einfach dem Teufel zugeschrieben, und dieser ganze Teil der Welt, diese ganze Hälfte wird unterschlagen und totgeschwiegen. Gerade wie sie Gott als Vater alles Lebens rühmen, aber das ganze Geschlechtsleben, auf dem das Leben doch beruht, einfach totschiweigen und womöglich für Teufelzeug und sündlich erklären!" (III, 156).

Hessen teoksissa on tuollaisen institutionaalisen dogmatismien kannalta moraalittomuutta. On huomattava, että *Demianin* ja *Die Morgenlandfahrtin* symbolisiin ryhmittymiin kuuluu nimenomaan mahdollisimman erilaisia, eri piireistä tulevia ihmisiä (esim. III, 237 ja VI, 13,15). Yhteen liittyviä ihmisiä yhdistää paljon pikemmin elävä *vaisto* kuin dogmatisoiva *tieto*. Tällaiseen tilanteeseen verrattuna *Das Gaspelenspielissä* järjestelmän ympärille syntyvät dogmit merkitsevät jarruttavaa prinssiippiä, jota Josef Knecht tavallaan vaistomaisesti ja samalla sisäisesti tahtoen koko elämällään kompensoi.

Mytologis-uskonnollisen aineiston ja arkkityyppisten mielikuvien kautta Demian johdattaa Sinclairin rakentamaan sisäistä maailmaansa uudelleen. Demian opastaa häntä löytämään hänessä valmiina olevia aineksia, ohjaa häntä hyväksymään *vaistonsa* ja ohjaa häntä *tahtoon* sulautumaan noiden vaistojen virtaan. Kun tietoisuus (tahto) näin kompensoi tiedostamatonta (vaistot), Sinclair jatkaa myytin sankarin tapaan vaellusta itsetuntemuksen tiellä.

Energia siis kanavoituu paitsi välittömään luonnonmukaiseen elämään, vaistoihin, myös tietoisuuden käytettävissä olevaan tahtoon. Demianin esi-merkki yökiitäjäperhosista ilmentää eläimen tahdon olevan sinänsä vaistomais- ta. Ihmisen tehtävä puolestaan on hyväksyä tahdon liittyminen vaistoihin sekä käyttää ominaisuuttaan tietoisena olentona tämän funktion hyväksi. Sen mukaisesti hänen olisi *tietoisesti* tahdottava synergeettiseen yhteistyöhön tiedosta- mattomien vaistojensa kanssa. Näin tulkitsem Demianin tahtovan sanoa. Jungi- laisen kehitysdynamiikan mukaisesti tämä kuuluu polaariseen (ei siis toisen 'yhteistyökumppanin' pois sulkevaan) individuaatioon.

Polaarisessa kompensaatiossa vaistopohjaisesta tahdosta tulee myös *tietoi- sia* elinolosuhteitamme rakentava ja konkreettisesti ihmisen tavoitteita palvele- va tekijä. Kulttuuria luovana ja muun muassa uskonnon muodostelmissa primi- tiivistä viettiluontoa tasoittavana tekijänä toimiva tahto ilmentää Jungin mu- kaan myös eräänlaista energia- tai libidoilyijäämää, jota ei välittömästi käytetä vaistomaiseen ja aineelliseen reproduktioon (ks. Schmitt 1999, 142-143).

Niinpä vaistoja tahdoksi kiteyttävä energeettinen funktio ilmenee laajasti ottaen kulttuurissa, sen muodostelmissa, sen toimimisessa sekä myös kirjalli- suuden symboliikassa. Northrop Fryen mukaan kirjallisuuden energia pyrkii kuvaamaan sekä arkkityyppistä ja sosiaalista halua (desire) ja täyttymystä että sen esteitä. Jos *rituaali* on syklistä toistuvuutta, on se myös halun ja vastenmieli- syyden (repugnance) dialektiikkaa. Se tuntee mieltymystä hedelmälliseen, voit- toon, vastustaen kuivuutta, vastustaen vihollista. Halu dynamoi luontoa jäljen- tävää inhimillistä prosessia ja johtaa yhteisöä kehittämään muotoaan. Kirjalli- suuden symboliikka on osa tätä prosessia (ks. Frye 1973, 104-106).

Vaisto tahtomiseen – tiedostamaton vaikuttaa kompensoivasti tietoiseen

Emil Sinclair tunnistaa myytin läsnäolon Demianin olemuksessa nähdessään tämän katseessa omalaatuista eläimellistä ajattomuutta, selittämätöntä ikaikai- suutta (III, 157). Demianin välityksellä hän oivaltaa oman sisäisen mikrokos- moksensa yhteyden suureen ja aina olleeseen mytologian makrokosmukseen:

Was Demian da... über die göttlich-offizielle und die totgeschwiegene teuflische Welt gesagt hatte, das war ja genau mein eigener Gedanke, mein eigener Mythos, der Gedanke von den beiden Welten oder Welthälften – der lichten und der dunkeln. Die Einsicht, dass mein Problem ein Problem aller Menschen, ein Problem alles Lebens und Denkens sei, überflog mich plötzlich wie ein heiliger Schatten, und Angst und Ehrfurcht überkam mich, als ich sah und plötzlich fühlte, wie tief mein eigenes, persönliches Leben und Meinen am ewigen Strom der grossen Ideen teil- hatte. (III, 157).

Weg nach aussen on myös Weg nach innen. Joseph Campbell toteaa, että poh- jimmiltaan mytologisen sankarin matka suuntautuu maan päällä tapahtues- saankin sisäänpäin, syvyyksiin, joissa merkilliset vastukset voitetaan ja pitkään

kadoksissa ja unohtuneina olleet voimat elvytetään sillä tarkoituksella että niiden avulla voitaisiin muuttaa maailmaa (Campbell 1966, 29). Sankari symboloi sitä jumalallista luovuutta ja pelastavaa mielikuvaa joka on kätkeytyneenä meihin jokaiseen ja odottaa vain, että tulemme siitä tietoisiksi ja herätämme sen eloon (eb. 39). Kuten *Demianin* minä-kertoja ilmaisee, tie sisimpään vahvistaa, mutta on rankka ja merkitsee paitsi lapsuuden loppua myös yksinäisyyttä (III, 157).

Emil Sinclair on myyttisen tien sankari. Kun hänelle *Demianin* entisessä asuintalossa näytetään tämän äidin valokuva, hän tunnistaa naisen, joka kantaa hänen oman kohtalonsa piirteitä (III, 224). Sinclair etsii vaistonvaraisesti ja ilman paikallista päämäärää kohtalonsa henkilöitymää, kunnes ilmoittautuu yliopistoon, jossa ei välitä opetuksesta, halveksii nuorison laumahenkeä ja lukee ja ihailee ilmeisen vaistomaisesti Nietzscheä, joka hänestä niin taipumattomasti oli kulkenut omaa tietään (III, 225). Lopulta hän kohtaa *sattumalta* *Demianin* jälleen. Tämä toteaa häntä odottaneensa ja näkevänsä, että Sinclairissa entistä selvempänä näkyy "merkki" (Zeichen, III, 226).

Opitun diskurssin, normin, ideologian, sanan, 'kirjaimen' sijaan Frau Eva välittää Emil Sinclairille '*kuvan*', joka on kirjaimellisesti kuvaamaton, kuvaton, *vaisto*, myyttinen salaisuuden kokemus. Jatkuvan toteutumisensa se ilmaisee *unien* kautta. Minä-kertoja kuvaa:

Eine Zeitlang hatte ich Träume, die wie Nachbildungen unsrer Tagesgespräche waren. Ich träumte, dass die ganze Welt in Aufruhr sei und dass ich, allein oder mit Demian, angespannt auf das grosse Schicksal warte. Das Schicksal blieb verhüllt, trug aber irgendwie die Züge der Frau Eva – von ihr erwählt oder verworfen zu werden, das war das Schicksal. (III, 240).

Demian-teoksen mytologinen symboliikka kaikkiaan osoittaa minä-kertojan vakavan suhtautumisen "menneisyyden jumaliin" sekä "tiedostamattomiin sielun ihanteisiin" ja "ihmiskunnan uniin". Jos virallinen kristinusko kehityksensä kuluessa ja yhteiskunnallisiin olosuhteisiin perimmäistä sanomaansa rajaavasti sitoutuneena näyttääkin oppirakennelmiseen niitä kumonneen, ne ovat uskontojen vaelluksessa ja hurskaiden erakoiden rukouksissa myös sulautuneet ja jatkuneet. Ne ovat *vaistomainen voima*, *tahdon* tukema ja tahtoon vaikuttava, mutta viime kädessä tietoiselta tahdolta salattu tiedostamaton tahto, energetiikka tai kohtalo, jonka *Demianissa* osoitetaan siirtyvän sankarillisista, kohtaloon vastustamattomista yksilöistä yhteisöihin. Tällaisina välittäjä-yksilöinä mainitaan Mooses, Buddha, Napoleon, Bismarck, Caesar, Loyola (III, 239). Yhteensä ihmiskunta on 'kollektiivinen eläin', jota *vaisto*, kohtalo, myyttisten sankarihahmojen, "merkittyjen" välityksellä 'tahtoo' kutsua dualististen määräysten sijasta kohti tahtoa, kohti omakohtaista tietoisuutta ja sen yhteyttä vaistoihin ja tiedostamattomaan, kohti viime kädessä autonomisesti vaikuttavan, mutta salatuksi jäävän *itsen* polarista toteuttamista.

Oikeastaan aika vaivattomasti tämä vaistoa puolustavan *Demianin* kirkollisten käsitysten kritiikistä huolimatta toisaalta on käännettävissä omassa kulttuuripiirissämme vaikuttavan uskonnon kielelle: Jumala ohjaa luotujaan itenäisesti, mutta tarjoaa heille vapaan tahdon muodossa mahdollisuuden yhteistyöhön, synergiaan, ja jääden lopulta itse kuitenkin salaisuudeksi.²⁴⁶

²⁴⁶

Vrt. Jeesuksen sanat: "- Isä meidän, joka olet taivaissa! Pyhitetty olkoon sinun nimesi. Ta-pahtukoon sinun tahtosi, myös maan päällä niin kuin taivaassa." (Matt.6:9-10), ja Jeesus

Sattuma vaistojen ja tahdon välissä

Niin kuin *vaistot* ohjaavat tiedostamattomasta nousevien mielikuvien aktivoimaa myytin sankaria kohti päämäärää, ja sattumat (kuten varsinkin Freud on osoittanut) paljastuvat aiemmin tukahdutettujen toiveiden ja ristiriitojen tuloksiksi (esim. Campbell 1966, 51,87-88), myös Emil Sinclair huomaa "sattumalta" (III, 191) etsittyneensä sekä Demianin luo (III, esim. 226) että uuteen "turvapaikkaan" (III, 191), kontaktiin urkuri Pistoriuksen kanssa. Kerronta-ajassa elävä minä-kertoja tietää Sinclairin "sattuman" osuvan johdonmukaiseen vaiheeseen:

Wenn der, der etwas notwendig braucht, dies ihm Notwendige findet, so ist es nicht der Zufall, der es ihm gibt, sondern er selbst, sein eigenes Verlangen und Müssen führt ihn hin. (III, 191).

Myyttisen *kutsun* esittää tässä vaiheessa *musiikki*, urkujensoitto, jota Emil kuulee esikaupungin kirkosta. Bachin tulkinta etenee omalaatuisesti, erityisen persoonallisesti, tahtovasti ja vaativasti, rukoukselta soinnahtavasti (III, 191), mikä rinnastuu Sinclairin yksilölliseen kehitystiehen – kutsuen häntä mestareiden musiikin ajattomille ja ajatuksin ilmaisemattomille lähteille ja konventionaalisen moraalin tuolle puolelle (ks. III, 192-194) – "suureen ja avaraan, kaikessa Abraxasiin viittaavaan" (III, 190).

Soittaja, Pistorius, vahvistaa jungilaisittain (ks. esim. Jung 11, 635) kertojan ymmärrystä "sattuman" johdon- ja tarkoituksenmukaisesta luonteesta todetessaan, että tieto Abraxasista ei tule "sattumalta" (III, 194). Abraxas-tietoa Sinclairille välittävä Pistorius on hänkin löytynyt "sattumalta", mutta vain näennäisesti niin. Pistoriuksen merkitys Sinclairin kehityksessä osoittautuu huomattavaksi ja tarkoitukselliseksi. Myös hän on myytin *opas*, initiaation ohjaaja ja ihmisten keksimistä jumalista (myyteistä) kiinnostunut analyytikko.²⁴⁷

Luonnonmukainen tahto, primitiivi Regenmacher

E erityisen luonnonmukaisena ja vaistomaisena tahdon keskittäminen toteutuu *Das Glasperlenspielin* sisältyvässä Josef Knechtin laatimassa fiktiivisessä "elämäntarinassa" *Der Regenmacher*. Siinä päähenkilö, primitiivi sateentekijä Knecht tuntee olevansa kokonaisuuden, luonnon osa. Hän oppii maagiset merkit, Glasperlenspielin varhaiset korrespondenssit luonnolta ja tuntee niiden liikkuvan omassa itsessään (VI, 565). Tämä merkitsee, että hän kykenee vaikuttamaan kohteen ominaisuuksiin, tekemään sadetta (VI, 568-569). Orientaalisesti Knecht näkee kokonaisuuden suhteiden verkkona, moninaisuuden ykseytenä. Hän oi-

Getsemanessa: "Isä, jos se on mahdollista, niin menköön tämä malja minun ohitseni. Mutta ei niin kuin minä tahdon, vaan niin kuin sinä." (Matt.26:39); "Valvokaa ja rukoilkaa, ettette joutuisi kiusaukseen. Tahtoa ihmisellä on, mutta luonto on heikko." (Matt.26:40) ja "Isä, ellei tämä malja voi mennä ohitseni minun sitä juomatta, niin toteutukoon sinun tahtosi." (Matt.26:42).

²⁴⁷

Se että elämäkerralliset Hesse-tutkimukset ja Hesse itse (Brief an seinen Neffen Carlo Isenberg [7.1.26], GB II, 128-129 tai an Emanuel Maier, sis.julk. Jung, GB II, 184) ovat nähneet Pistoriuksen ja Hesseä terapeuttineen tohtori Langin yhdessä ja samassa henkilössä, on luontevaa, koska Pistorius valaa Sinclairiin elinvoimaa selittämällä tämän uria (III, 217) ja gnostilaisuuden olemusta. Samoin oli Lang valottanut vastaavia aiheita Hesselle (ks. Jung, Brief an Emanuel Maier, [24.3.50], GB II, 183).

valtaa järjestyksen, joka sulkee hänet piiriinsä sekä tekee hänet osavastuulliseksi maailman tapahtumisesta. Hänen tahtonsa vaikuttaa tiedostamattomiin voimiin.

Regenmacher-Knecht tavoittelee, kuten kertoja Josef Knecht mainitsee, samaa päämäärää kuin vuosituhansien jälkeinen tiede ja tekniikka, luonnon hallitsemista ja luonnon lakien hyväksi käyttämistä. Kuitenkin sateentekijä ja hänen opettajansa Turu tekevät sen myöhempiin aikoihin verrattuna aivan eri tavalla:

Sie trennten sich nicht von der Natur und suchten in ihre Geheimnisse nicht gewaltsam einzudringen, sie waren nie der Natur entgegengesetzt und feindlich, immer ein Teil von ihr und ihr mit Ehrfurcht hingegeben. Es ist wohl möglich, dass sie sie besser kannten und klüger mit ihr umgingen. (VI, 575).

Vaistoton tahto, "länsimainen" Siddhartha

Siddharthalla tahdon keskittäminen realisoituu hänen nuoruutensa samana-vaiheessa hänen jätettyään lapsuus- ja nuoruuskotinsa. "Menschwerdung"-kaavion mukaisesti ("Yoga entspricht genau unserer zweiten Stufe... Yoga ist aber nur Stufe und endet mit Verzweiflung..." [Ein Stückchen Theologie] VII, 390) Siddhartha päämääränsä kannalta turhaan etsii tietoa ja vapautusta intialaisen yogan askeesista ja meditaatio- ja keskittymisharjoituksista. Samanain joukossa Siddhartha projisoi sisäisen ahdistuksensa ulos – maallisen elämän halveksimiseen, maailman ja elämän katsomiseen tuskana ja epätoivona (III, 625-626). Oleellista on, että Siddharthan projektiot ovat tällöin vailla sitä elävää, dynaamista ja progressiivista symbolinmuodostusta, jota individuaation solmukohdat edellyttäisivät. Jos Buddhan kärsimysoppia tulkitaan kirjaimellisesti, tuskan päättymisen on mahdollista vain irrottautumalla maailman himoista, vapautumalla elämän *tahdosta*, tekemällä itsensä kaikesta janosta tyhjäksi, irtautumalla minästä (esim. Humphreys 1976, 33, Raju 1992, 117, Karttunen, Färding, Nieminen 1977, 253, Aho 1931, 109, Lee 1972, 75). Samanain luona ("nach neuen Samanaregeln...", III, 627) elävällä Siddharthalla on Buddhan kärsimysopin mukainen päämäärä:

... leer werden... Von sich selbst wegsterben, nicht mehr Ich sein, entleerten Herzens Ruhe zu finden, im entselbsteten Denken dem Wunder offen zu stehen, das war sein Ziel. Wenn alles Ich überwunden und gestorben war, wenn jede Sucht und jeder Trieb im Herzen schwieg, dann musste das Letzte erwachen, das Innerste im Wesen, das nicht mehr Ich ist, das grosse Geheimnis. (III, 626).

Tahdon keskittäminen on tässä tapauksessa ei-vaistomaista ja ei-luontaista. Ali-tajunta tuottaa tuohon tyhjentymiseen pyrkivään, mutta ajateltuun tavoitteeseen keskittyneeseen ja paradoksaalisesti jännittyneeseen, ylikuormitettuun tietoisuuteen kylläkin kuvia, mutta nämä painajaishallusinaatiota muistuttavat näyt eivät ole tietoisuutta motivoivia dynaamisia kokemuksia. Niissä ei ole symbolin liikkeelle panevaa funktiota. Niiden kompensoiva progressio on olematon.

Er tötete seine Sinne, er tötete seine Erinnerung, er schlüpfte aus seinem Ich in tausend fremde Gestaltungen, war Tier, war Aas, war Stein, war Holz, war Wasser, und fand sich jedesmal erwachend wieder... (III, 627).

Historiallisen Buddhan tavoin (esim. Aho 1931, 42) Siddhartha viimein havaitsee asketismin hyödyttömyyden. Merkityksettömyys selittyy sillä, että itsetarkoitukselliset harjoitukset ja näyt *eivät luo eläviä symboleja*. Tiedostamaton on assimiloinut tai 'niellyt' tietoisuuden. Siddhartha ei tunne projisoituvia kuvia omikseen. Piilotajunnan ja regressiivisen tietoisuuden välillä ei ole polaarista, energeettisesti kompensoivaa yhteyttä. Teoksen intialaisen aiheen paradoksi on, että tämä näyttää johtuvan Siddharthan "länsimaisuudesta"!

Vetoan Jungiin, joka toteaa idän katsomuksen perustuvan psyykkiselle todellisuudelle, psyykelle pääasiallisena ja ainoana eksistenssiehtona. Kysymys on Jungin mukaan tyypillisesti introvertistä katsantokannasta vastakohtana tyypilliselle läntiselle ekstraverttiselle näkökulmalle. Jung kirjoittaa:

Im Osten dagegen wird unsere zärtlich gehegte Extraversion als trügerische Begehrlichkeit gewertet, als Existenz im Sangsāra, als innerstes Wesen der Nidana-Kette, die ihren Höhepunkt in der Summe des Leidens der Welt erreicht. Wer die gegenseitige Herabsetzung der Werte zwischen Introvertierten und Extravertierten praktisch erfahren hat, wird dem emotionalen Konflikt zwischen dem östlichen und dem westlichen Standpunkt wohl verstehen. (Jung 11, 518).

Kristillinen länsi katsoo ihmisen vapautumisen olevan kiinni Jumalan armosta ja joka tapauksessa yleensä instrumentaalista suhteesta kirkkoon ja Jumalan sanktioihin samalla kun itä pitää kiinni käsityksestä, jonka mukaan ihminen itse on kehittymisensä ja vapautumisensa syy ja liikuttaja (eb.). Läntinen ihminen – ja samoin Hessen Siddhartha kehityksensä nuoruus- ja varhaisemman keski-ikäisen vaiheissa – etsii armon osallisuutta pelon, katumuksen, lupausten, hylkäämisen, alentumisen, hyvien tekojen ja ylistyksen kautta. Täydellinen ja ainoa todellisuus jää tällöin ihmisen ulkopuolelle.

Jungin mukaan ero idän ja lännen näkemyksen välillä on niin suuri, että kummallakaan ei näytä olevan syytä jäljitellä toista. Konflikti on hyväksyttävä (eb. 520). Tärkeämpää kuin imitoida idän harjoitusten tekniikkaa olisi Jungin mielestä tarkastella, onko tiedostamattomassa sellaista introverttiä tendenssiä, joka muistuttaisi idän henkistä periaatetta (yoga-järjestelmissä ja hindu-psykologiassa puhutaan tavoitteena 'ylitietoisuudesta', ks. Rauhala 1984, 49). Lännessä toisaalta löydämme nimenomaan *tiedostamattomasta* myös ne pelon ja vastustuksen ainekset, jotka leimaavat suhtautumistamme tuota introverttiä tendenssiä kohtaan:

Wir müssen von Innen zu den östlichen Werten gelangen, nicht von Aussen, wir müssen sie in uns, im Unbewussten suchen. Dann werden wir entdecken, wie gross unsere Furcht vor dem Unbewussten ist und wie heftig unsere Widerstände sind. Dieser Widerstände wegen bezweifeln wir gerade das, was dem Osten so offensichtlich erscheint, nämlich die Fähigkeit der introvertierten Mentalität zur Selbstbefreiung. (Jung 11, 521).

Hermann Hesse yhdistää matkakirjassaan *Aus Indien* (1913) idän ja lännen näkemykset tähdentämällä että moninaisuuden ja erilaisuuden taustalla on joka tapauksessa olemassa ykseys. Teema kulminoituu kirjassa kuvattuihin uniin (ks. III, 803-810 ja [Robert Aghion]²⁴⁸ II, 381-384). Näissä korostuu, että ykseys on luonteeltaan sisäinen kokemus. Maantieteellisestä, konkreettisesta Intiasta sitä

²⁴⁸ Robert Aghion on *Aus Indien* -teokseen sisältyvä kertomus. Se on sijoitettu erillisenä Hesseen koottujen (1952) toiseen osaan.

oli mahdoton löytää (III, 845).

Idässä 'alempia', puolittain fysiologisia psyyken kerroksia hallitaan ja kontrolloidaan askeesilla, "harjoituksilla", joissa 'länsimainen' Siddhartha siis epäonnistuu. Haṭhayogaa²⁴⁹ harjoitetaan kärsivällisesti, kunnes nuo "alemmat kerrokset" eivät enää haittaa "korkeamman" tietoisuuden kehittymistä. Jungin mukaan "harjoituksissa" ei ole kysymys lännen sublimateille rinnasteisista tahdonponnistuksista, vaan pikemmin sopeuttamisesta ja muovaamisesta (eb. 523), kun taas Siddharthalle samanaudessa on ominaista juuri tuo vieläpä erityisen itsepäinen "länsimainen" sublimateiva pyrkimys.

Samana-Siddharthan päämääränä on minän kieltäminen tahdonponnistusten avulla. Hänen epäonnistumisensa kuvastaa enemmän hänen ekstraverttia läntistä lähestymistapaansa kuin samanain "harjoituksiin" ja Buddhaan suunnattua kritiikkiä. Jos puhumme kirjailijasta, on syytä todeta, että Hermann Hesse on pääsemättömissä läntisestä, vuosisatojen takaa hänen tiedostamattomaan kulttuuriperintönä muovanneesta taustasta: *Siddhartha* on aiheestaan huolimatta läntisestä perspektiivistä avattava teksti.²⁵⁰

Mutta vähitellen Siddhartha oivaltaa, että samanain joukosta hän ei hae omaa, vaan samanain dharmaa²⁵¹ (III, 628-631). Lopulta hän ymmärtää sen mihin näimme Jungin kiinnittävän huomiota: erilaisuuden merkityksen samuudessa. Jokaisen on realisoitava 'korkeampi' totuus omassa itsessään, mutta kompensoivasti toimiva tahto ei synny dualistista tietä, ei tahtona tietoon eittiedon sijasta. Sen sijaan se syntyy elämän luontaisena energetiikkana tahdon polaarissa yhteydessä vaistoihin, kompensoivan tietoisuuden yhteydessä kompensoivaan piilotajuntaan. Jo samana-Siddhartha toteaa ystävälleen Govindalle:

"... lange Zeit habe ich gebraucht und bin noch nicht damit zu Ende, um dies zu lernen, o Govinda: dass man nichts lernen kann! Es gibt, so glaube ich, in der Tat jenes Ding nicht, das wir 'Lernen' nennen. Es gibt, o mein Freund, nur ein Wissen, das ist überall, das ist Atman, das ist in mir und in dir und in jedem Wesen. Und so beginne ich zu glauben: dies Wissen hat keinen ärgeren Feind als das Wissenwollen, als das Lernen." (III, 630-631).

Tahto lähestyy vaistoa symbolien kautta

Demianissa Emil Sinclairin kehitys etenee vaistojen ohjaamana kohti hänen individualiteellisen merkityksellisiä kulminaatioita, motiiveja ja symboleja. Siddhartha (samana-vaiheen jälkeen), Harry Haller, Goldmund, H.H. ja Josef Knecht jatkavat vastaavaa kehitysprosessia toisissa konteksteissa. Symboliset personifikaatiot, kuten Sinclairin eri vaiheissa esiintyvät henkilöt (Kromer, Beck, Beatrice, Knauer, Pistorius) liittyvät Sinclairin elämään erällä tavoin vaistomaisesti. Täytettyään tehtävänsä – kasvatettuaan tietoisin ja tiedostamattoman

Haṭhayoga on biofyysinen yoga, joka koostuu tietyistä menetelmistä ruumiin tahdonalaisten ja autonomisten prosessien hallitsemiseksi ja myös elämänprinsipiä (prāṇa), johon päästään hengityksen hallinnalla (Raju 1992, 201).

²⁵⁰ Vrt. Hessen maininta: "'Siddhartha' ist ein sehr europäisches Buch, trotz seines Milieus, und die 'Siddhartha'-Lehre geht so stark vom Individuum aus und nimmt es so ernst, wie keine asiatische Lehre es tut." (Brief an Hans Rudolf Schmid [18.1.25], GB II, 96).

²⁵¹ Dharma on mm. ansio, hyve, oikea teko. Buddhalaisuudessa se on velvollisuus, laki, Buddhan oppi, luonto, kategoria, kvaliteetti ja perimmäinen totuus (Raju [glossary] 1992, 239, ks. myös tämän tutkimuksen s. 118 viite 158).

vuorovaikutuksesta nousevaa individuaatiota Sinclairissa he katoavat. Samalla he jättävät sankarin tämän kehityksessä vanhan vaiheen jälkeen ja uutta vaihetta ennen tyypilliseen 'välitilaan', jossa henkisen kirkastumisen kaltaista oivalusta (tiedostamattoman assimiloimista) saattaa seurata psyyken epätasapainoa, epätoivoa ja ahdistusta, sillä tiedostamaton varsinkin on suhteettoman hallitseva.

Mitä pitemmälle Sinclairin individuaatioprosessi etenee, sitä merkittävämmän (ensiksi hallitseva) *vaisto* ja (kehittyvä) *tahto* lähestyvät toisiaan. Sinclair keskittää tahtonsa luodakseen spontaanin maalaamisen välityksellä itselleen kuvan tiedostamattomansa symboleista, Beatricesta, linnusta, Demianista. Lopulta hän keskittää tahtonsa kutsuessaan Frau Evaa, *itsensä* keskeisintä symbolia ("Urmutter").

Se mitä tapahtuu yksilölle, tapahtuu laajemmassa mitassa yhteisökollektiiville. Eurooppa kohtaa *Demianin* lopussa tiedostamattoman arkkityypin *varjon*, joka projisoituu sodan symbolina. Kertojan kuvaamana tämä merkitsee kollektiivin toteuttamaa "kohtaloon katsomista".

Vaistot ovat tässä vaiheessa tahtoa korostuneempia. Monikaan tuskin pohjimmiltaan tietoisesti *tahtoi* sotaa? Eurooppa, yhteisö, on lähtenyt omaan myyttiseen ja psykologiseen prosessiinsa. Demianin, jonka mielestä yksilöllistä ja kollektiivista kohtaloa on ajateltava "... biologisch und geschichtlich" (III, 239), sanoin:

"Was kommen wird, ist unausdenklich. Die Seele Europas ist ein Tier, das unendlich lang gefesselt lag. Wenn es frei wird, werden seine ersten Regungen nicht die lieblichsten sein. Aber die Wege und Umwege sind belanglos, wenn nur die wahre Not der Seele zutage kommt, die man seit so langem immer und immer weglügt und betäubt. Dann wird unser Tag sein... die bereit sind, mitzugehen und da zu stehen, wohin das Schicksal ruft..." (III, 238).

"Als die Umwälzungen auf der Erdoberfläche die Wassertiere ans Land, Landtiere ins Wasser warf, da waren es die schicksalbereiten Exemplare, die das Neue und Unerhörte vollziehen und ihre Art durch neue Anpassungen retten konnten. ... Sie waren bereit, und darum konnten sie ihre Art in neue Entwicklungen hinüber retten. ... Darum wollen wir bereit sein." (III, 239).

Demian-teos on *henkistä evoluutiota*. Se kuvaa *tietoisuuden kehitysprosessia*, jonka alummainen lähtökohta on ollut linnunmunassa²⁵², maailman synnyssä, Evassa, arkkityypisessä *suuressa äidissä*²⁵³, jota Frau Eva symboloi:

²⁵² Jungin mukaan lintu on vapautuneen sielun symboli (Jung 5, 365). Viitattessaan tähän Baumann rinnastaa 'sielun' ja 'itsen', mutta meidän on kuitenkin muistettava, että Jungille 'sielu' on varsinaisesti se mitä käsitämme funktiokomplekseilla ja 'persoonallisuudella' (joita ihmisellä voi olla useita, ks. Schmitt 1999, 13), kun taas *itse* on kaiken sisälleen sulkeva kehä, kehän keskipiste ja koko psyykkisen olemassaolon perusta (ks. Baumann 1993, 52). – Muna on Jungin mukaan arkkityypin äitisymboli, jota hän havainnollistaa vaikeimmista esimerkeistä egyptiläisestä mytologiasta ja *Tiibettiläisestä Kuolleidenkirjasta* (Jung 5, 329; ks. Baumann 1993, 53).

²⁵³ *Suuri äiti* kuuluu *varjon, anima/animuksen, vanhan viisaan ja itsen* rinnalla Jungin psykologian perustaviin arkkityyppeihin. Käsite periytyy uskonnonhistoriasta ja käsittää äitijumalattaren tyyppin erilaisia piirteitä. Tässä muodossa mielikuva tosin koetaan käytännössä vain harvoin ja aivan erityisissä olosuhteissa. Jung korostaa, että arkkityypisenä symbolina *suuri äiti* on *äiti*-arkkityypin johdannainen. Kun siis tarkastelemme *suurta äitiä* psykologiselta kannalta, on tarkastelun pohjaksi otettava tuo paljon yleisempi *äiti*-arkkityypin (Jung 9/I, 148). Viimeksi mainitun ominaisuuksia ovat "äidillisyyden", naisellisen maagisen auktoriteetin, viisauden ja henkisen ymmärryksen ylittävä korkeus ja hyvyys, suojelevuus,

Sie (Frau Eva) war für jeden von uns, der seine Gedanken äusserte, ein Zuhörer und Echo, voll von Vertrauen, voll von Verständnis, es schien, als kämen die Gedanken alle aus ihr und kehrten zu ihr zurück. (III, 239).

Emil Sinclairin ja muiden Hessen sankareiden kehityskulku merkitsee, että he yhtenä kollektiivin subjekteista vaikuttavat kollektiivin muotoutumiseen. Toteuttaessaan persoonallisuuksina yksilöllistä kohtaloa he toteuttavat maailman kohtaloa, joka vastaa heille kollektiivisena *vaistona*:

Auch ich wurde von Menschen umarmt, die ich nie gesehen hatte, und ich verstand es und erwiderte es gerne. Es war ein Rausch, in dem sie es taten, kein Schicksalswille, aber der Rausch war heilig, er rührte daher, dass sie alle diesen kurzen, aufrüttelnden Blick in die Augen des Schicksals getan hatten. (III, 253).

Jos vaistojen ja tahdon vuorokäynti *Demianin* sodassa toteutuu eräänlaisena vaistojen 'liikekannallepanona', on tilanne Sinclairia 'pitemmälle' individuaatioissaan edenneen Josef Knechtin elämäkuvauksessa *Das Glasperlenspielissä* lähes päinvastainen. Josef Knecht seuraa uimaan hypännyttä oppilastaan Titoa säilyttääkseen ja syventääkseen nuorukaisen luottamusta. Kuollessaan jääkylmään vuoristorajanteen Knecht uhrautuu Titon vuoksi ("Der Anruf war stärker als die Warnung, der Wille stärker als der Instinkt", VI, 542, kurs. TK). Tahto ja vaisto yhtyvät pikemmin tahdon kuin vaiston 'liikekannallepanona' tässä *Das Glasperlenspielin* luvussa *Die Legende* kuvatussa kuolemassa, jonka symbolinen merkitys on paluu ykseyteen ja Knechtin jatkuvuus Titossa, 'jälleensyntymä'.

Tahto tietoisuuden kasvuun

Jungilaisessa analyysissä subjektin tie on aina finalistinen. Tietoisien minän täydellinen vapaus on toteutumaton illuusio, mutta sitä suurempi on *tahto* tuohon vapauteen ja sitä suurempi tuo vapaus on, mitä enemmän tiedostamattoman muotoja ja sisältöjä projisoidaan – paitsi uniin tai myytteihin myös taiteeseen – ja tiedostetaan.

Näen *tahdon* vaikuttavana motiivina Hessen sankareiden pyrkimyksessä kohti täydempää ihmisyyttä. Jung korostaa tiedostamattomien sisältöjen aktivoituvan, ei kylläkään tahdonvaraisesti, vaan spontaanisti ja omia lakejaan noudattaen (ks. Jung 11, esim. 527,529,536,539). Mutta jokainen tiedostamattoman vaikutus on *vastaus* määrättyyn tietoisuuden tilaan (eb. 597)²⁵¹, ja polaritee-

kantavuus, hedelmällisyys, ravitsevuus. Äiti voi olla joko rakastava tai kauhistuttava. Tällaiset ominaisuudet Jungin mukaan yhdistyvät esimerkiksi keskiaikaisen allegorian Mariassa, joka on samalla Kristuksen risti tai intialaisessa jumalataräidissä Kälissa. Intian sämkhya-filosofiassa prakriti (materia) kolmine piirteineen (hyvyys, intohimo ja pimeys, sattvam, rajas ja tamas) edustaa äiti-arkkityypin aspekteja; suojelevaa ja ravitsevaa hyvyttä, orgiastista tunteellisuutta ja maanalaista pimeyttä. *Äidin* ominaisuuksiin kuuluu myös olla paikkana maagiselle muutokselle ja jälleensyntymä. *Äiti* toimii auttavana vaistona tai impulssina. Mainittuja 'pimeitä' piirteitä ovat salainen, kätkeytyvä, syvä, kuolleitten maailma, nielevä, viettelevä, myrkyttävä, pelkoa herättävä, väistämätön (eb. 158).

251

Olemme havainneet, että mitä avarammaksi tietoisuutemme kasvaa ja vaikuttaa toiminnassamme, sitä enemmän henkilökohtaisen piilotajunnan vyöhyke väistyy kollektiivisen piilotajunnan sisältöjen tieltä. Siten tietoisuus vapautuu minuuden henkilökohtaisen maailman, roolipaineiden, ympäristön vaatimusten ja yksilöllisyyden välille rakennettujen kompromissien ja näistä aiheutuvien alitajuisien konfliktien kehästä. Vaikeudet eivät enää ole niinkään itsekeskeisten halujen ristiriitoja, vaan ongelmia, jotka koskevat yhtä

tin toteutumisen mukaisesti piilotajunnan manifestoitumista edeltää minätietoisuuden eräänlainen tiedostamattoman virralle avautuminen, tyhjentyminen, edellytyksettömämpi, regressiivisempi asenne rationaaliin ja keskityneempi asenne tiedostamattomaan²⁵⁵ (ks. eb. 535). Nähdäkseni juuri tätä Emil Sinclairin tahto ilmentää *ottaessaan vastaan* tiedostamattomansa personifikaatioita, so. hänen ryhtyessään maalaamaan Beatricen kuvaa tai hänen keskittyessään kutsumaan Frau Evaa.²⁵⁶

Harry Hallerin tilanteessa näin tapahtuu *Tractat vom Steppenwolfin* lukemisen ja Herminen kohtaamisen jälkeen. Epäilemättä Hallerin ylikireää tietoisuutta johdattaa tiedostamattomasti kompensoiva ja spontaani, eräänlainen tahdosta riippumaton kohtalo tai tahto: "Maagisen teatterin" kutsu luostarinmuurilla, tapaamiset Herminen ja Pablon kanssa kapakassa, lemmenkohtaus ilotyttö Marian kanssa, naamiaisten ajelehtiva tunnelma ja "maagisen teatterin" 'ylitodellisuus' toteutuvat kaikki kuin omaa, tietoisesta tahdosta piittaamatonta lakiaan. Ja silti on muistettava, että vaistot ja tahto yhdentyvät Hallerissa ja vastaavasti esimerkiksi Sinclairissa, Siddharthassa, Goldmundissa, H.H:ssa ja Knechtissä toisiinsa silloin kun he avautuvat, ottavat vastaan ja löytävät kuin *Demianin* yökiitäjäperhoset vaistomaisen, mutta samalla tarkoituksenmukaisen 'kutsun'. Tätä osoittavat itsemurhan vaihtoehtoa hautovan Hallerin kohdalla jopa sekä hänen itseironinen asenteensa entistä arosuden elämää kohtaan (IV, 320-321) että varsinkin hänen kuolemanpelon voittamiseksi itselleen selittämänsä vaistomainen ja vielä varsinaisia käsitteitä mieltämätön halunsa ratkaisuun, uuteen elämännäkemykseen. Tässä tilanteessa vanha ja uusi, tuska ja mielihyvä, pelko ja ilo sekoittuvat hänessä aivan merkillisesti toisiinsa (IV, 325). Ja edelleen:

In jener kurzen Zeit, zwischen meinem Bekanntwerden mit Maria und dem grossen Maskenball, war ich geradezu glücklich und hatte dabei doch niemals das Gefühl, dies sei nun eine Erlösung, eine erreichte Seligkeit, sondern spürte sehr deutlich, dass dies alles Vorspiel und Vorbereitung sei, dass alles heftig nach vorwärts dränge, dass das Eigentliche erst komme. (IV, 339).

Siinä määrin kuin Jungin analyttinen psykologia suo ihmiselle *tahdon vapautta*, on siinä jotain samaa kuin Nietzschen energettisessä *vallantahdossa* sellaisena kuin tämä on kykyä polaaraisesti toteutuvaan, traagisen tunteen ja dionyysisen halun dynamoimaan transfiguraatioon, jatkuvassa kompensatorisessa muutostilassa olevaan apollonis-dionyysiseseen kehityskulkuun (ks. Schmitt 1998, 162-163).

Mitä kiihkeämmin tällaisessa dionyysisen halun tilassa oleva Emil Sinclair *tahtoo* piirtää "uninaisensa" Frau Evan ikiäidilliset piirteet, sitä pitemmälle piilo-

paljon muita kuin minua (Jung 7, 196, myös esim. Bennet 1968, 135). Nyt ulkoisen rooli-persoonan sijasta ongelmien lähteeksi tulee sisäinen persoonallisuus. Tämä paitsi antaa tilaa tiedostamattomille sisällöille myös synnyttää minuuden ja muiden kompleksien menestyksellistä kohtaamista leimaavaa eettisyyden tuntoa.

²⁵⁵ Metodisesti analyttinen psykologia käyttää tätä ilmiötä niin sanotussa "aktiivisessa kuvittelussa". Se muodostuu tietoisuuden relatiivisten linjojen katkaisemisesta harjoituksessa, jolla tiedostamattomia sisältöjä autetaan nousemaan esiin (ks. esim. Jung 11, 579). Tiedostamattoman aineiston vastaanottamisen menetelmä perustuu muun muassa leikissä, unessa ja fantasiassa esiintyvään mielikuvituksen luonnollisesti parantavaan toimintaan (ks. Klaasio 1999, 84).

²⁵⁶ Günter Baumann kuvaa osuvasti vastaavaa asiaa *Der Steppenwolfin* kohdalla: "Das 'Magische Theater' kann nicht gesucht, sondern nur gefunden werden." (Baumann 1993, 193).

tajuksen ja tietoisien kompensatorinen prosessi etenee. Sitä enemmän Emil 'tyhjentyä' piilotajunnalleen, tulee Frau Evan tiedostamattomista piirteistä omassa itsessään tietoiseksi ja onnistuu niitä kuvaamaan. Günter Baumannilta jää tämänsuuntaisessa analyysissä (ks. Baumann 1993, 57) huomioimatta, että *taide itsessään vie* Sinclairia individuaatioprosessissa eteenpäin. Luova toiminta kehittää häntä myös tahtomaan, mikä tahto johtaa tietysti edelleen eräänlaiseen analyttisen psykologian mukaiseen amplifikointiin, tiedostamattoman aineiston avartumiseen ja siihen liittyen 'aktiiviseen kuvitteluun'. Sinclair ryhtyy määrittämään tiedostamattoman lähteistä nousevia, hänestä häneksi tulevia kuvia.²⁵⁷ Tähän Sinclairin prosessiin liittyen on täysi syy huomata, että myös Nietzscheen mukaan vallantahto on nimenomaan 'tulemisen' (Werden) symboliikkaa (ks. Schmitt 1998, 163-164), energeettinen prosessi.

7.2.5 Etiikka energettisenä ilmiönä

Tietoisien pelkojen ja tiedostamattomien vaistojen ristipaine

Ratkaiseva este vaistojen ja tahdon toteuttamiselle on jo edellä huomioimamme tietoinen *pelko*; pelko siitä, että sosiaalis-kulttuurisen diskurssin kasvattamana rakennetun minuuden piirteet hajoavat, pelko alitajunnan yllykkeitä kohtaan, viime kädessä pelonsekainen ajatus *kuolemasta* (ks. esim. [Der Steppenwolf] IV, 248) ja pelko siitä että tästä pelosta on luovuttava. Vaistojen toteuttaminen estyy, koska tietoinen pelko aktualisoi minuuden siinä määrässä täyttävästi, ettei tiedostamattomille yllykkeille jää tilaa vaikuttaa. Arkikokemuksestakin tiedämme, että viimeksi mainitut tosin saattavat lopulta nielaista tietoisuuden kokonaan, mutta voivat ennen kaikkea myös tukahtua tietoisien, pelkoa torjuvan aktiviteetin alle. Eli kuten *Tractat vom Steppenwolfin* tekijä toteaa Hallerin kaltaisista "arosisista":

Aber jene höchste Forderung, jene echte, vom Geist gesuchte Menschwerdung zu bejahen und anzustreben, den einzigen schmalen Weg zur Unsterblichkeit zu gehen, davor schiebt er sich doch in tiefster Seele. (IV, 248).

Puolestaan urkuri Pistorius kertoo terapeutin 'oppaan' ominaisuudessa pelon kohtaamisesta Emil Sinclairille:

"Sie müssen Liebesträume, Liebeswünsche haben. ... Fürchten Sie sich nicht! Sie sind das Beste, was Sie haben! ... Ich habe damit viel verloren, dass ich in Ihren Jahren meine Liebesträume vergewaltigt habe... Wenn man von Abraxas weiss, darf man es nicht mehr tun. Man darf nichts fürchten und nichts für verboten halten, was die Seele in uns wünscht." (III, 205).

Pelottava moraalit, luontainen eettisyys

Moraalikoodeksit velvollisuutena tuntevalle tietoisuudelle arkkityyppinen *varjo*, ts. tietoisesti valittuun elämänmuotoon sopimaton ja tiedostamattomasta käsin vaikuttava kompensoiva osapersoonallisuus (esim. Jung 1988, 414-415),

²⁵⁷

On myös huomattava, että sananmukaista tahtoa oleellisempaa individuaatiossa on tahdon ja vaistojen sulautuminen aktiviteetiksi (joka voisi hyvin olla myös näennäistä passiivisuutta, vrt. regressio).

merkitsee jotain pelottavaa, pahaa, moraalitonta. *Demianin* Pistorius kuitenkin kannattaa uskontoa, joka on assimiloinut *varjon* energian elämän osaksi; uskontoa, joka on dionyysisesti dynaaminen ja kollektiivisille vaistoille perustuva. Niinpä Pistoriuksella on aihetta huomauttaa, että tietoisien ja tiedostamattoman alueet yhdistävän, *Demianissa* keskeisen "Abraxas"²⁸⁸ -nimisen symbolin kuuleminen on konventionaalisen moralistin kannalta moraalitonta:

"Statt sich oder einen andern ans Kreuz zu schlagen, kann man aus einem Kelch mit feierlichen Gedanken Wein trinken und dabei das Mysterium des Opfers denken. Man kann, auch ohne solche Handlungen, seine Triebe und sogenannten Anfechtungen mit Achtung und Liebe behandeln. Dann zeigen sie ihren Sinn, und sie haben alle Sinn. ... Der Mensch, den Sie töten möchten, ist ja nie der Herr Soundso, er ist sicher nur eine Verkleidung. Wenn wir einen Menschen hassen, so hassen wir in seinem Bild etwas, was in uns selber sitzt. Was nicht in uns selber ist, das regt uns nicht auf." (III, 205-206).

Kun Pistoriuksen teorian tavalla luotetaan vaistojen lähtökohtana luontaiseen eettisyyteen ja kanavoidaan tämä mysteeriiin, ollaan Jungille ominaisen, uskonnollisia kuvia hyväksi käyttävän psykoanalyysin, mutta ei missään tapauksessa dualistis-moralistisen uskonnon tai kausaliteettiin takertuvan psykologian alueella. Miksi siis Pistorius *käytännössä* epäonnistuu ja myös aiheuttaa Sinclairille pettymyksen haaveissaan perustaa uusi, kollektiivisille kuville perustuva uskonto (III, 219-220)?

Itse asiassa Pistorius – ja tässä hän sittenkin muistuttaa instituutioon ja kirjoituksiin dualistisesti turvautuvaa "uskovaa" – ei *elä* mielipiteidensä vaatimalla tavalla. Hän ei sisäistä symbolejaan. Hän on ahdistavan ja pelottavan tietoisuutensa ylikuormittama ja siihen takertunut, eikä tuo tietoisuus kykene omaksumaan oikeaksi aavistamiaan projektioita, ei kykene integroimaan niitä luovalla tavalla.²⁸⁹ *Kokemaan* kypsytettömänä ihmisenä hän muistuttaa Sinclairia auttaessaankin paitsi riittämätöntä terapeuttia myös tulevia lasihelmipelajia:

Er (Pistorius) verweilte allzu warm im Gewesenen, er kannte allzu genau das Ehemalige, er wusste allzu viel von Ägypten, von Indien, von Mithras, von Abraxas. Seine Liebe war an Bilder gebunden, welche die Erde schon gesehen hatte... Sein Amt war vielleicht, Menschen zu sich selbst führen zu helfen... Ihnen das Unerhörte

²⁸⁸ Gnostikko Basilidesin (n. 125 jKr.) opissa Abraxas-jumaluus esiintyy vastakohtien ykseyden symbolina. Urkuri Pistorius toteaa: "... unser Gott heisst Abraxas, und er ist Gott und ist Satan, er hat die lichte und die dunkle Welt in sich. Abraxas hat gegen keinen Ihrer Gedanken, gegen keinen Ihrer Träume etwas einzuwenden. ... Aber er verlässt Sie, wenn Sie einmal tadellos und normal geworden sind." (III, 203). Abraxas kuvattiin aina varhaiselle keskiajalle saakka kiveen, kameehen, ja sitä kunnioitettiin jumaluutena. Herderin tietosanakirjassa vuodelta 1902 Abraxas selitetään: "Abraxasgemmen, geschnittene, wohl als Amulett dienende Ringsteine, zeigen eine menschenähnliche Gestalt mit den Abbildern der 5 Grundeigenschaften der basilidischen Gottheit: Hahnenkopf (Vorsicht), Schlangenfüsse (Gemüt und Vernunft), in der rechten Hand die Peitsche (Kraft), in der linken Kreis, Schild od. Kranz (Weisheit) um einen doppelkreuzartigen Zweig, u. rätselhafte Schriftzeichen." (Esselborn-Krumbiegel 1991, 29,30-31). Abraxasiin palataan tässä kirjassa edelleen arkkityyppistä symboliikkaa eriteltäessä.

²⁸⁹ Mielestäni rinnasteista on se, mitä Jung kertoo teoksessa *Erinnerungen, Träume, Gedanken* omasta teoloi-isästään. Jungin mukaan Jumala-kokemus vaatii ihmistä uskomaan ilman että tällä on minkäänlaista toivoa tiedosta. Juuri sitä hänen isänsä oli äärimmäisin pornistuksin koettanut, mutta epäonnistunut. Jungin mielestä isän teologiasta puuttui sekä tietoteoreettinen kritiikki että kokemus (Jung 1988, 99).

zu geben, die neuen Götter, war sein Amt nicht. Und hier brannte mich plötzlich wie eine scharfe *Flamme* die Erkenntnis... Es war falsch, neue Götter zu wollen, es war völlig falsch der Welt irgend etwas geben zu wollen! Es gab keine, keine, keine Pflicht für erwachte Menschen als die eine: sich selber zu suchen, in sich fest zu werden, den eigenen Weg vorwärts zu tasten, einerlei wohin er führte. ([Demian] III, 220, kurs. TK).

Taide ja filosofia

Käsitän, että Sinclairin Pistoriusta kohtaan suuntaama kritiikki on myös kannanotto sen kielestä ja käsitteistä *kokemukseksi* pyrkivän taiteellisen motiivin puolesta, johon olemme viitanneet tämän kirjan johdannossa. Analyyttinen psykologia on mitä suurimmassa määrässä käytäntöä. Jung ei argumentoi filosofisen johdonmukaisesti. Hänen ajatustensa kohdalla kysymys ei ole 'totuudesta', vaan parantamisesta. Hän työskentelee empiirisesti ja pragmaattisesti. Hänen ajattelunsa tavoite ei toisin sanoen ole abstraktisen systeemin immanentti johdonmukaisuus, vaan oireiden tarkka huomioiminen, suhteellistaminen ja arvioiminen (Schmitt 1998, 37). Vastaavasta näkökulmasta on avattavissa filosofian ja fiktion suhde Hessen proosassa. Perustuessaan arkkityyppiseen symboliikkaan se ei ole olematta ajatusjärjestelmien palveluksessa, mutta se ei toisaalta niinkään pyri filosofioiden jäljentämiseen kuin niiden prosessoimiseen ja sen myötä dynamoimiseen sekä saattamiseen muutokselle perustuvaksi elämän osaksi.

Symboliikka Hessen teksteissä on jatkuvasti uusia kokemussisältöjä avaavaa energieettistä tapahtumista, jonka keskeinen funktio on uudelleen ja uudelleen muotoutuva kokemus pysähtyneen ajatuksen tai ajatusjärjestelmän sijasta. Tästä nähdäkseni lähtee Hessen eksistentiaalisesti elävän proosataiteen perusuoma. Purkaessaan psyyken sisältöjä teksti seuraa Kantilta periytyvää saksalaisen idealismin linjaa, jonka mukaan taide ja kirjallisuus eivät autonomisina ilmiöinä sinänsä alistu käsitteiden kielelle, eikä kriittinen ajattelu institutionalisoidulle filosofialle.²⁶⁰ Käsitteiden ja filosofian täsmentämisspyrkimysten sijasta Hesse käyttää arkaaista arkkityyppistä aineistoa 'modernisti' (oikeammin: nyt ja ajattomasti) olemassa olevana, sitä olevasta ajasta ulos historiallistamatta. Tämä loitontaa häntä 'postmodernista' keskustelusta lähestyttäen häntä pikemmin Hegeliin siinä mielessä, kun esteetiikka Hegelillä toimii filosofian ideoita havainnollistavana apufunktiona. Pohjimmiltaan aitona romantikkona Hesse ei tietenkään pysähdy Hegeliin, käsitteiden kuvaamisen mahdollisuuteen tai yleensä aistillisten ja henkisten elementtien dualismiin. Hän kumoaa rajoja kirjallisuuden ja filosofian väliltä polaarisella ja nimenomaan taiteellisen kreatiivisuuden kesyttämätöntä, määrittelemätöntä ja lajien rajoja murtavaa dynamiikkaa korostavalla katsannolla. Tässä hän lähestyy Nietzschen vastakohtia toisiltaan kumoamatonta ja käsitteellisten kysymysten ja 'totuuksina' annettujen vastausten filosofisista traditioista taiteellisuuden puoleen kääntyvää *leikin* dialektiikkaa.

Hessen teksti ilmentää trooppien tiedostamatonta kykyä murtautua käsit-

²⁶⁰

Vrt. Kant: "Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgendeiner bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff*, adäquat sein kann, sie folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann" (Kant 1977, 249-250). Tai: "... denn Schönheit ist kein Begriff vom Objekt, und das Geschmacksurteil ist kein Erkenntnisurteil" (eb. 221, ks. Zima 1994, 3-4).

teiden läpi. Mikäli häntä kuitenkin haluttaisiin tarkastella Nietzscheään seuraavien poststrukturalistien tasoilta, ollaan vaikeuksissa tämän työn johdannossa viitatuista syistä. Hessen romanttinen idealismi on sittenkin niin lähellä metafysiikkaa ja hänen tekstinsä niin traditiosidonnaisesti "logosentristä", että esimerkiksi dekonstruktionismien ajatuksiin loputtomasta tekstuaalisuuden purkamisesta se ei omien lähtökohtiensa pohjalta liity (ks. myös edellisen kappaleen osalta esim. Zima 1994, 1-28).

Voimme katsoa, että Hessen teoksissa individuaationa kuvattava kehityskulku on ihmiskohtalon toteuttamista. Se on vaistojen seuraamista. Se on omille mieltymyksille, omalle tahdolle (tahtoon) myöten antamista. Lopulta se tarjoaa elämän varsinaiseksi 'tarkoitukseksi' elämää, jossa elämä tehdään *elämällä* eletäväksi. *Demianin* minä-kertoja kuvaa "oivalluksensa" hetkellä, että olennaista oli löytää oma kohtalo ja toteuttaa sitä täysillä. Kaikki muu on puolittaista, pakoa massaihanteeseen, sovittelua ja pelkoa oman itsen suhteen:

Ich war ein Wurf der Natur, ein Wurf ins Ungewisse, vielleicht zu Neuem, vielleicht zu Nichts, und diesen Wurf aus der Urtiere auswirken zu lassen, seinen Willen in mir zu fühlen und ihn ganz zu meinem zu machen, das allein war mein Beruf. Das allein! (III, 221).

Pelottava alitajunta

On tosiaankin eri asia aavistaa ja olla tietoinen vaistojen kutsusta ja haluta elää niiden mukaan, kuin todella rohjeta elää niiden vietäväksi antautuen.²⁶¹ Tämä on monien Hessen intellektuellien sivullisten ongelma, Hallerin, Narzissin, la-sihelmipelaajien tai *Demianin* Pistoriuksen:

"... ich (Pistorius) muss immer von etwas umgeben sein, was ich als schön und heilig empfinde. Orgelmusik und Mysterium, Symbol und Mythos... – Das ist meine Schwäche. Denn ich weiss manchmal... dass ich solche Wünsche nicht haben sollte, dass sie Luxus und Schwäche sind. Es wäre grösser, es wäre richtiger, wenn ich ganz einfach dem Schicksal zur Verfügung stünde, ohne Ansprüche. Aber ich kann... nicht so völlig nackt und einsam stehen, auch ich bin ein armer, schwacher Hund, der etwas Wärme und Futter braucht und gelegentlich die Nähe von seinesgleichen spüren möchte. Wer wirklich gar nichts will als sein Schicksal, der hat nicht seinesgleichen mehr, der steht ganz allein und hat nur den kalten Weltenraum um sich. ... das ist Jesus im Garten Getshemane." (III,221-222).

Edelleen tämä on yhteisön, Eurooppa-kollektiivin dilemma: ego-persoonan hallitsemassa ja normittamassa maailmassa syntyvä pelko. Piilotajuisten voimien tunnistamattomuus aiheuttaa arkuutta, kauhua, torjuntaa, tylsistävää passivoitua nista, itsehyväistä kiintymystä, sokeasti moralisoivaa hyökkäävyyttä. Tämän dilemman kompensoiva tasapainottaminen tiedostamattoman yllykkeiden ja sisältöjen avulla on *Demianin* ja *Der Steppenwolf*in keskeisten henkilöiden ja symbolien tehtävä. *Tractat vom Steppenwolf*in kertojan mukaan varmin tie ikuisen kuolemaan on epätoivoinen haluttomuus kuolla, kun taas kyky kuolla, repäistä verhot, minän lakkaamaton valmius muutokseen johtaa kuolematto-
muuteen (IV, 248). Puolestaan Demian kysyy:

²⁶¹ Ennen tällaista 'antautumista' *Der Steppenwolf*in minä-kertoja mainitsee: "Ich stand einen Augenblick schnuppernd, roch an der blutigen grellen Musik (Jazz -TK), witterte böse und lüstem die Atmosphäre dieser Säle." (IV,221).

"Die Menschen fliehen zueinander, weil sie voreinander Angst haben – die Herren für sich, die Arbeiter für sich, die Gelehrten für sich! Und warum haben sie Angst?" (III, 228).

Demian puhuu tässä yhteydessä Euroopan hengestä ja ajan merkeistä.

Überall, sagte er, herrsche Zusammenschluss und Herdenbildung, aber nirgends Freiheit und Liebe. Alle diese Gemeinsamkeit, von der Studentenverbindung und dem Gesangsverein bis zu den Staaten, sei eine Zwangsbildung, es sei eine Gemeinschaft aus Angst, aus Furcht, aus Verlegenheit, und sie sei im Innern faul und alt und dem Zusammenbruch nahe. (III, 227).

Nimihenkilöä tulkiten voimme todeta *Demianin* kuvaaman laumayhteisön synnyn liittyvän *pelkoon*, joka nousee piilotajuisten voimien tunnistamattomuudesta ja torjumisesta. Kun tämän pelon varaan syntyneet uskonto, moraalit ja ihanteet eivät tiedosta varsinaisia vaikuttimiaan, ne johtavat siihen moderniin ahdistukseen ja epäeettisyyteen, johon Demianin kriittiset näkemykset viittaavat hänen vastatessaan edellä siteerattuun kysymykseensä ("Und warum haben sie Angst?"):

"Man hat nur Angst, wenn man mit sich selber nicht einig ist. Sie haben Angst, weil sie sich nie zu sich selber bekannt haben. Eine Gemeinschaft von lauter Menschen, die vor dem Unbekannten in sich selber Angst haben! Sie fühlen alle, dass ihre Lebensgesetze nicht mehr stimmen, dass sie nach alten Tafeln leben... Hundert und mehr Jahre lang hat Europa bloss noch studiert und Fabriken gebaut! Sie wissen genau, wieviel Gramm Pulver man braucht, um einen Menschen zu töten, aber sie wissen nicht, wie man zu Gott betet, sie wissen nicht einmal, wie man eine Stunde lang vergnügt sein kann. ... Ich spüre, dass es Auseinandersetzungen gibt. ... Es wird die Wertlosigkeit der heutigen Ideale dartun, es wird ein Aufräumen mit steinzeitlichen Göttern geben. Diese Welt, wie sie jetzt ist, will sterben, sie will zugrunde gehen, und sie wird es." (III, 228).

Taiteilija, psykoanalyysi ja etiikka

On muistettava, että vaikka Hessen kertojat pyrkivät irti konventioista, he ovat verraten traditiosidonnaisia. Kun välimatkaa perityn kielen suhteen kuitenkin otetaan, tapahtuu tämä usein korostamalla kielen riittämättömyyttä. Mahdollisimman olennaista sisäistä kokemusta tavoitteleva Hermann Hessen 'uusi ääni', varhaisena konkretisoitumanaan *Demian*, ei voi syntyä velvollisuudesta konventioita kohtaan, vaan velvollisuudesta omaa itseä kohtaan. Tämän tehtävän tasolla kieli on vaikeuksissa. *Die Morgenlandfahrtissa* "Idän-matka" on ylivoimainen kerrottavaksi. Siddhartha ei kykene ilmaisemaan 'täyttymystään' sanoin. *Das Glasperlenspielin* kertojat pahoittelevat tämän tästä riittämättömyytään pysytellen silti koherentissa tekstissä ja turvautuen muun muassa legendaan. *Demianin* Sinclairille on mahdotonta kertoa kaikista unistaan:

Ihn behielt ich zurück, wenn ich ihm alles andre erschlossen hatte. Er war mein Winkel, mein Geheimnis, meine Zuflucht. (III, 203).

Kirjaimellistetut konventiot erkaannuttavat yksilöllisestä "salaisuudesta" ja ky-

seenalaistavat sen kuvaamista.²⁶² Individuaatiokehitystä representoivan kirjan kirjoittamista kuitenkin puoltaa kerronnan *vaistomainen kollektiivisuus* ja tämän perusteleva *eettisyys*. Jungin mukaanhan individuaatiossa subjektin ongelmat nousevat objektin ongelmiksi ja persoonallisen painopiste lähestyy kollektiivista. Hessen jungilaisen ja uskonnollisen ajattelun pohjana etiikalla on erityistä merkitystä. Palaan *Die Morgenlandfahrtissa* kohtaan, jossa H.H. kysyy palvelija-Leolta:

... warum das wohl so sei, dass die Künstler manchmal nur wie halbe Menschen erschienen, während ihre Bilder so unwiderleglich lebendig aussähen. (VI, 27).

Leon mukaan kysymyksessä on palvelemisen laki:

"Was lange leben will, muss dienen. Was aber herrschen will, das lebt nicht lange." (VI, 28).

Esseessä *Künstler und Psychoanalyse* (1918) Hesse tähdentää paitsi psykoanalyysin syventävää suhdetta piilotajuntaan, likeisempää, hedelmällisempää ja intohimoisempaa tietoisien ja tiedostamattoman välisen vuoroliikkeen (hin und her) kokemista, myös analyysin liittymistä etiikkaan, persoonalliseen omaantuntoon. Kirjoittajan mukaan analyysi vaatii suhteessa itsen totuudellisuutta, johon emme ole tottuneet. Se opettaa näkemään ja tuntemaan sellaista mitä yksilö ja yhteisö ovat pyrkineet itsessään tukahduttamaan. Hän ken tämän hyväksyy ja uskaltautuu vieläkin pitemmälle, ajautuu Hessen mukaan askel askeleelta syvempään yksinäisyyteen, yhä etäämmälle perityistä näkemyksistä ja konventioista. Mutta hän myös näkee tai aavistaa totuuden säälimättömän kuvan. Tuo kuva kohoaa tradition luhistuvien kulissien takaa. Ja tuo totuus on yhtä kuin luonto (VII, 140-141).

Merkitsevän analyysin kasvattavaa ja yllyttävää voimaa Hessen mielestä tuskin kukaan voi tuntea edistävämmin kuin taiteilija (ks. VII, 140-141). Vakavan analyysin seurauksena tapahtuu muun muassa seuraavaa:

Gelernte wird zu Sichtbarkeit, Gewusstes zu Herzschlag, und wie die Ängste, Verlegenheiten und Verdrängungen sich lichten, so steigt die Bedeutung des Lebens und der Persönlichkeit reiner und fordernder empor. (VII, 141).

Moraali ja uskonto ovat siis syvimmissä mahdollisessa mielessä sisäisiä ja persoonallisuksiemme, sielujemme 'löydettäväksi' asettuvia kysymyksiä. Olemme nähneet, että analyttisen prosessin tarkoitus ei ole johtaa tiedostamattoman valtaan antautumiseen, vaan saavutetulta pohjalta syntyvään uuteen, tietoisien ja piilotajuisen väliseen vuorovaikutukseen, "melodian" ja "vastamelodian" kirjoittamiseen – kokemuksiin ja *itseä* kohti. – Hesse mainitsee:

Ich verlange von mir Zurückgehen hinter die Gegensatzpaare, Annahmen des Chaos. Dies ist dasselbe, was die Psychoanalyse verlangt, woher ich es ja zum Teil auch habe: Wir sollen, wenigstens für ein einziges Mal, alle Werturteile weglassen und uns selber ansehen, so wie wir sind, oder wie die Äusserungen des Unbewussten uns zeigen, ohne Moral, ohne Edelmut und all den schönen Schein, in unsren nackten Trieben und Wünschen, unsern Ängsten und Beschwerden. Und erst von da aus, von diesem Nullpunkt aus sollen wir wieder versuchen, fürs praktische Leben Wert-

²⁶² On itse asiassa tähän kuuluvaa, että Hesse julkaisi *Demianin* salanimellä (Emil Sinclair).

tafeln aufzustellen, Ja und Nein, Gut und Böse zu trennen, Gebote und Verbote aufzustellen. (Tagebuch 1920/21 Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha I, 24-25).

Siddhartha on "heräämistien" kokemustensa jälkeen juuri tällaisessa "nollapisteessä". Kirjailijan psykoterapia²⁶³ – "Opittu muuttuu näkyväksi olevaksi, tiedetystä tulee sydämen sykettä" (vrt. edellinen lainaus) – tai hänen käsityksensä taiteilijan psykoanalyysistä epäilemättä heijastuu *Siddharthan* päähenkilöstä teoksen toisen osan alussa, joka jopa alkaa seuraavalla virkkeellä:

Siddhartha lernte Neues auf jedem Schritt seines Weges, denn die Welt war verwandelt, und sein Herz war bezaubert. (III, 650).

Tässä vaiheessa Siddhartha etsii samana-persoonan sijasta eri persoonallisuuksiaan. Niinpä hänen suuntautuneisuutensa kohde ei enää ole puhdas henki (abstraktion merkityksessä), vaan 'sielu' (persoonallisuus, elämän kompleksisuus) Natur- ja Geist-poleja yhdistävässä merkityksessä. Hän näkee maailman ympärillä kauniina ja houkuttavana ja kokee luonnon eläimellisen liikkeen kaikkialla (III, 650-651), mutta hän muistelee myös mennyttä, hengellistä elämäänsä (III, 651-652). Hän tuntee luonnon ja hengen välisen heilahtelun itsessään ja kykenee hyväksymään molemmat (III, 652). Niinpä "heräämiseen" liittyvässä uninäyssä Siddhartha aikoo syleillä ystävänsä (Siddharthan) menettämistä surevaa henkistä Govindaa, mutta huomaakin syleilevänsä aistillista naista.

... und aus des Weibes Gewand quoll eine volle Brust, an der lag Siddhartha und trank, süß und stark schmeckte die Milch dieser Brust. Sie schmeckte nach Weib und Mann, nach Sonne und Wald, nach Tier und Blume, nach jeder Frucht, nach jeder Lust. Sie machte trunken und bewusstlos. (III, 652).

Tietoisuuden kehitys eettisenä energiana

Der Steppenwolfissa olemassaolo ilmenee lopulta teoksen ratkaisuvaiheissa "maagisen teatterin" muodon saavana arkityyppisesti latautuneena ja symboliseksi kuvasarjoiksi hahmottuvana energiana, vuorovaikutustapahtumana tietoisien ja tiedostamattoman välillä. Piilotajunnan mittakaavassa järjellinen kieli on täysin riittämätön, mutta sanoilta salattua, mahdotonta, kuten Hesse myöhemmin paitsi *Die Morgenlandfahrtissa* (VI, 11) myös muun muassa *Das Glasperlenspielin* motossa (VI, 79) korostaa, on aina yritettävä mahdollistaa. Tämä on tietoisuuden dilemma ja tehtävä. Piilotajunnan kuvilla on oma tietoisuus (Jung 1988, 190), jota kohti tietoinen minä kehittyy, jota se todellistaa. Kutsumuksemme on tietoisuuden luominen siitä 'tuonpuoleisesta', joka on mahdollisuutena olemassa myös tällä puolella. Vaistot ovat piilotajunnan energiaa, ja kun ja

²⁶³ Muistutan, että ennen *Siddharthan* toisen osan kirjoittamista Hesse kevätkesällä 1921 kävi läpi kolmesta lyhyehköstä jaksosta koostuneen psykoanalyttisen prosessin C.G. Jungin johdolla. Mm. Siegfried Unseld päätelee, että noiden istuntojen vuoksi kirjailijan *Siddharthaa* jatkaessaan oli luontevampaa suuntautua 'sielun' kuin hengen maisemaan (Unseld 1978, 377), mikä on johdonmukaista ajateltaessa teoksen ensimmäisen osan loppuratkaisua. Siinä Siddhartha jättää askeesin ja kokee "heräämisen" voimakkaasti aisteihin vaikuttavana ilmiönä. On silti todettava, että teoksen loppuratkaisussa, Siddharthan "täyttymyksen" visiossa on näkyvässä yksilöllisestä 'sielusta' ylikysilölliseen 'henkeen' laajeneva merkitys.

jos tietoinen eettinen tahto on polaarisisä suhteessa tiedostamattomiin vaistoihin, ne toteutuvat Jungin mukaan arkkityyppisenä tapahtumana (ks. Jacobi 1940, 114). Tunnettuaan myytin eli molempien maailmojen (valoisan ja tumman maailmanpuoliskon, III, 157) sisältyvän omaan sisimpäänsä Emil Sinclair oivaltaa, että tämä onkin kaikkien ihmisten, vieläpä kaiken elämän ja ajattelun ongelma.²⁶⁴ Tällöin hänessä herää myös itselle kuuliiseen velvollisuuteen perustuva vastuuntunto (ks. III, 157).

Demian selvittääkin, että jokaisen on itse itsessään löydettävä se mikä on sallittua ja mikä kiellettyä, juuri häneltä kiellettyä (III, 158). *Der Steppenwolf*in Hermine toteaa, että tämän maailmamme ilmakehän ulkopuolella on "Aidon" (des Echten) valtakunta, johon kuuluvat Mozartin musiikki ja suurten runoilijoiden runot, sinne kuuluvat pyhimykset... Mutta ikuisuuteen kuuluu myös *jokainen tosi teko, jokainen aito tunne*, silloinkin, kun kukaan ei sitä tiedä, ei sitä näe ja kirjoita muistiin. Tietoisuuden suhteellisuuteen sisältyvästi Hermine käyttää nimenomaan ilmaisuja "*das Bild jeder echten Tat*" ja "*die Kraft jedes echten Gefühls*" (IV, 345, kurs. TK). 'Tuonpuoleinen' ilmenee meille kaikessa tapauksessa, ei sinänsä, vaan *kuvina ja energiana*.

"... (wir) könnten gar nicht leben, wenn es nicht ausser der Luft dieser Welt auch noch eine andre Luft zu atmen gäbe, wenn nicht ausser der Zeit auch noch die Ewigkeit bestünde, und die ist das Reich des Echten. Dazu gehört die Musik von Mozart und die Gedichte deiner grossen Dichter, es gehören die Heiligen dazu, die Wunder getan, die den Märtyrertod erlitten und den Menschen ein grosses Beispiel gegeben haben. Aber es gehört zur Ewigkeit ebenso das Bild jeder echten Tat, die Kraft jedes echten Gefühls, auch wenn niemand davon weiss und es sieht und aufschreibt... Die Gemeinschaft der Heiligen... was ich vorher die 'Ewigkeit' genannt habe. Es ist das Reich jenseits der Zeit und des Scheins ... dort ist unsre Heimat, dorthin strebt unser Herz... und darum sehnen wir uns nach dem Tod. Dort findest du deinen Goethe wieder und deinen Novalis und den Mozart..." (IV, 345-346).

Juuri *kuvien muodostamisen* Harry Haller näkee tehtävänä, kun piilotajuisen aistilliset impulssit tunkeutuvat hänen ennen niin ylikuormitettuun, mutta Herminen johdattaman regressiivisen ja aistillisena elämänä ilmenevän prosessin kautta 'tyhjentyneeseen' tietoisuuteensa. Samalla tietoisensa ja tiedostamattoman polariteetti hakeutuu *Der Steppenwolfissa* ja yleensäkin Hessen tuotannossa eettisinä painottuvia energeettisiä ja progressiiviseksi kääntyviä ilmaisuja *koh-
ti*²⁶⁵:

²⁶⁴ Vrt. Novalis: "Wir werden die Welt verstehen, wenn wir uns selbst verstehen, weil wir und sie integrante *Hälften* sind. Gotteskinder, göttliche Keime sind wir. Einst werden wir seyn, was unser Vater ist." (Novalis II, 548). – Tähän liittyen todellinen moraali on myös Fichtelillä esiintyvä näkemys, jonka mukaan: "Die Moral sagt schlechthin nichts Bestimmtes – Sie ist das Gewissen – eine blosser Richter ohne Gesetz... Gesetze sind der Moral durchaus entgegen." (Novalis III, 685).

²⁶⁵ *Siddharthan* ensimmäisen osan kirjoittamisen jälkeen Hessen oli vaikea jatkaa teostaan. Toisen osan aloittamiseen kuluikin puolitoista vuotta. Tauon aikana Hesse ilmaisee tähtäävänsä nimenomaan individuaation sosiaalista uudelleen arviointia merkitsevän aspektin tavoittamiseen. "Der Weg der Individuation, die innere Stimme (auch das Gewissen) so persönlich und so übersensibel macht und das Leben so ausserordentlich differenziert und erschwert – das habe ich erfahren und stecke noch mitten drin. Die Wiedereinpassung des differenzierten Individuums ins Ganze, in Sozialität und Gesellschaft könnte ich erst darstellen, wenn ich selbst auf diesem Wege schon weiter wäre. (Brief an Georg Reinhart [15.8.21], GB I, 475-476).

Aber jene Nacht war es, in der zum erstenmal wieder seit der Zeit meines Niedergangs mein eigenes Leben mich mit den unerbittlich strahlenden Augen anblickte, wo ich den Zufall wieder als Schicksal, das Trümmerfeld meines Daseins wieder als göttliches Fragment erkannte. Meine Seele atmete wieder, mein Auge sah wieder, und für Augenblicke ahnte ich glühend, dass ich nur die zerstreute Bilderwelt zusammenzuraffen, dass ich nur mein Harry Hallersches Steppenwolflieben *als Ganzes zum Bilde* zu erheben brauchte, um *selber in die Welt der Bilder einzugehen* und *unsterblich* zu sein. War denn nicht dies das Ziel, nach welchem jedes Menschenleben einen Anlauf und Versuch bedeutete? (IV, 333).

Hermine tuntee Harry Hallerin elämänhistorian. Hän kuvaa sitä Hallerille tode- ten, että mitä enemmän elämä Harrya on herätellyt ja kuljettanut itseä kohti, sitä enemmän tämän on täytynyt kärsiä. Niin että se mikä aikaisemmin on ollut kaunista, pyhää ja rakastettavaa, entinen usko ihmisiin ja korkeaan kutsumuk- seen ei ole suinkaan auttanut, vaan käynyt arvottomaksi, murentunut, ohenta- nut ilmaa (IV, 341-342). Harryn vastaus – "Ich nickte, nickte, nickte" (IV, 342) – tuskin jättää sijaa epäilyyn: Harry kuuntelee Herminessä omaa sisintään.

Herminen mukaan Hallerille on kasautunut ongelmia tämän vähä vähältä huomattessa, että elämä ei olekaan sankarillinen runoelma sankarirooleineen, vaan pikemminkin kelpo vieraspaikka, missä ollaan perin tyytyväisiä, kunhan saadaan syömistä ja juomista, kahvia ja sukanparsintaa, tarokinpeluuta ja ra- diomusiikkia (IV, 342). Ja Hermine jatkaa:

"... meine Träume hatten recht gehabt, tausendmal recht, ebenso wie deine. Das Le- ben aber, die Wirklichkeit, hatte unrecht. ... Wer heute leben und seines Lebens froh werden will, der darf kein Mensch sein wie du und ich. Wer statt Gedudel Musik, statt Vergnügen Freude, statt Geld Seele, statt Betrieb echte Arbeit, statt Spielerei echte Leidenschaft verlangt, für den ist diese hübsche Welt hier keine Heimat..." (IV, 343).

Todellisten unelmien toteuttajat, uusien ihanteiden pystyttäjät ovat puolestaan *Demian*-teoksen nimihenkilön näkökulmasta traagisia sankareita. He toteutta- vat *luonnon* ihmiskunnalle tarkoittamaa tehtävää, joka Demianin mukaan on kirjoitettu yksilöiden sisimpään, sinuun, minuun, niin kuin aikanaan Jeesuk- seen, Nietzscheen (III, 229).

Campbellin mukaan initiaation läpikäyneen myytin sankarin on toimitta- va maailmassa – saattaakseen viisauden salaisuudet takaisin ihmisten keskuu- teen. Täällä hänen urotyönsä voi koitua yhteisön, kansakunnan, planeetan tai kymmentuhannen eri maailman uudistajaksi (Campbell 1966, 193). On siis luovuttava tietoisuuden (logoksen) yksipuolisuudesta ja transformoitava se tie- dostamattoman avulla. Campbell kuvaa tätä niin, että sankarin tehtävä on sur- mata *isän* (mytologisessa kuvastossa lohikäärme, kiusaaja, hirviökuningas) tiukkana ja taannuttavana sankariin jäänyt aspekti ja vapauttaa vitaaliset ener- giat maailmankaikkeuden elvyttämisen hyväksi (ks. eb. 352), vapauttaa ne yk- sipuolisen logoksen vallasta. Sinclairin unessa tätä kuvastaa aikomus tappaa isä (III, 129-130), mikä itse asiassa merkitsee osittaista 'itsemurhaa' ja osittaista 'Ju- malan-murhaa'; nimittäin isässä omaksutun omakuvan ja isän välittämän us- konnollisen diskurssin murhaamista. Campbellin ilmaisen mukaan eilispäivän sankarista tulee huomisen tyranni, mikäli hän ei tänään ristinnaulitse itseään (eb. 353).²⁶⁶

²⁶⁶ Joseph Campbell: The savior figure who eliminates the tyrant father and then himself

Jos tietoisien Jumala-kuvamme (lähinnä *Raamatusta* omaksumamme Kristus-käsityksen) on kuoltava tiedostamattoman Jumala-suhteemme eheyttämisen puolesta, tuo kuolema toteutuu kompensatorisena tapahtumana elämän hyväksi Sinclairissa, meissä kaikissa. Se johdattaa meidät meissä itsessämme olevan, ei dogmaattisen ja sellaisena vastakohtat dualiteetiksi hajottavan, vaan elävän ja sellaisena vastakohtat polariteetiksi yhdistävän Kristuksen mukana immanenttiin Kiirastuleen, mutta myös Ylösnousemukseen, Paratiisiin, uuteen syntymään.

Siddharthan päämääränä on, että *itseä* symboloivat persoonallisuudet Vasudeva ja Siddhartha palaavat – ja tämä vastaa mahāyāna-buddhalaisuuden elämännäkemyistä – "täyttymyksen" jälkeen maailmaan: maalliseen, palvelemaan toimintaan lauttureina.²⁶⁷ Koska *itse* käsittää psyyken kokonaisuutena myös kollektiivisen tiedostamattoman (ks. myös Baumann 1993, 218), individuaatioprosessin tavoitetta voidaan Jungin mukaan kuvata yhdeksi tulemisena *itsen*, mutta samalla myös ihmiskunnan kanssa (Wehr 1984,104). Tältäkin pohjalta yksipuolisesti tiedostetun Jumalan surmaaminen Jeesuksessa kuvastaa tuota eettisenä huipentuvaa prosessia: yksilöllistä syöksymistä kohti alitajuntaa, kohti ristiinnaulitsemisen kaaosta ja kollektiivista syntymistä Ylösnousemuksessa uudelleen.

Käte Nadler on analyysiäni vastaavasti todennut, että ihminen Hessen mukaan luo tiellä itsen (Weg nach innen) *kuvan* maailmasta. Loputtomassa kärsimyksessä ihminen omaksuu maailman kohtalon, mutta tiellä ulos (Weg nach aussen) hän säteilee tuon maailman 'ylittämisestä' saamaansa voimaa rakastavasti ulospäin (ks. Nadler 1956,98). Tällainen kärsimyksen sisäistäminen ja rakkauden ulkoistaminen on hakematta myös se malli, jota Kristuksen elämä kuoleman syntymäksi kääntävänä individuaationa noudattaa. – Jung kirjoittaa:

Sie (Individuation) bedeutet eine Loslösung von Wertungen und von dem, was wir als gefühlsmässige Verbundenheit bezeichnen. An der gefühlsmässigen Verbundenheit liegt den Menschen im allgemeinen sehr viel. Aber sie enthält immer noch Projektionen, und dieser gilt es zurückzunehmen, um zu sich selbst und zur Objektivität zu gelangen. Gefühlsbezeichnungen sind Beziehungen des Begehrens, belastet mit Zwang und Unfreiheit; man erwartet etwas vom anderen, wodurch dieser und man selber unfrei werden. Die objektive Erkenntnis steht hinter der gefühlsmässigen Bezogenheit; sie scheidet das zentrale Geheimnis zu sein. Erst durch sie ist wirkliche Coniunctio möglich. (Jung 1988, 300).

Vastaavasti Kiinan *I Gingissä* tunteet nähdään kuin meren aaltoina. Ne ovat voimakkaita, mutta vailla kestävyyttä. Tämän vuoksi tunteiden kanavoimiseksi tarvitaan moraalia ja moraalin mukaisia tekoja, jotka taas eivät ole tietoisien yksipuolisesti tai sääntöihin pakotettuna toteutettuja. *I Gingin* mukaan näiden ko-

assumes the crown is (like Oidipus) stepping into his sire's stead. To soften the harsh patricide, the legend represents the father as some cruel uncle or usurping Nimrod. Nevertheless, the half-hidden fact remains. Once it is glimpsed, the entire spectacle buckles; the son slays the father, but the son and the father are one. The enigmatical figures dissolve back into the primal chaos. This is the wisdom of the end (and rebeginning) of the world. (Campbell 1966, 353-354).

²⁶⁷

Hinayāna-buddhalaisuuden ihanne on, että jokainen ihminen taistelee oman pelastuksensa puolesta. Mahāyānassa ihanne on bodhisattvaksi tuleminen. Menemättä nirvāgaan valaistuksen saavuttanut työskentelee muiden pelastuksen puolesta. Mahāyānassa korostetaan lähimmäisenrakkautta sen liioitelluimmissa ja kohtuuttomimmissa muodoissa (Raju 1992, 122).

koava voima ei ole konventioiden ehdoilla toimiva 'persoona', vaan 'persoonallisuus', luontoon (analyttisessä psykologiassa sanomme: tiedostamattomaan) omassa itsessään mukautuva ja siksi tunteet etiikaksi ja teoiksi muuntamaan kykenevä ihminen (ks. Wilhelm [erl.] 1923, 131 ja 1956, 73-74). Erityisen helppo tämä on ymmärtää polaariseen metafysiikkaan perustuvassa taolaisuudessa, mutta myös kungfutselaisuuden korostamien yhteisöllisten normien katsotaan pohjautuvan "taivaan tahtoon", luonnonmukaisuuteen, ihmistuntemukseen (ks. Wilhelm 1950b, 89-92,114).

Analyttisen psykologian kielelle tiivistettynä tietoisuuden energeettinen etiikka merkitsee lähinnä persoonallisesta piilotajunnasta pulppuavien emotionaalisten aineiden projektoiden assimiloivaa tiedostamista, niiden kollektiivisten piirteiden kokevaa sisäistämistä sekä niiden välittämistä sellaisina ympäristöön. Tämä vastaa Hessen tekstin psykoenergetiikan mukaista kiertokulkua.

Siddharthan persoonallinen rakkaus

Hessen tuotannon modernistisiin psykoanalyttisiin piirteisiin kuuluu, että rakkauden sinänsä merkitsevä motiivi liittyy kaikissa nyt keskeisesti tarkasteltavana olevissa teoksissa psyyken projektioihin, sisäisen kamppailun sytyttämiin haaveisiin ja kutsuihin tai kehitysprosessin vaiheita korostavaan symboliikkaan. Eivät edes Siddharthan ja Kamalan pitkään jatkunut yhdessäolo tai *Klein und Wagner* -novellissa Kleinin kiihkeä hullaantuminen tanssijatar Teresiinaan ole sanan perinteisessä merkityksessä rakkauskertomuksia. Sen sijaan, koska rakkaus nähdään merkitsevänä osana individuaatiota, liittyy se tekstien eettiseen funktioon. Selvitän tätä erityisesti *Siddharthan* kohdalla, koska siinä rakkauden erilaiset asteet ovat selkeässä yhteydessä nimihenkilön sisäisen kasvun vaiheisiin.

Palaan Siddharthan "heräämisiin". Jätettyään samant hän tuntee itsensä "heränneeksi" ja "uudestisyntyneeksi" (III, 647). Jälleensyntymä on tässä nähtävä uutena tietoisuutena. Olennaisesti se on tiedostamattoman kohtaamisen pohjalta syntyvä uusi alku (III, esim. 647 ja 652). Se on siis erotettava Intian (erityisesti Buddhan) alkuperäisen karma-opin mukaisesta fyysisestä jälleensyntymästä. Sen sijaan se on rinnastettavissa tutkimuksessamme myös myyttien tarkastelussa esille tulleeseen intialaiseen käsitykseen, jonka mukaan ihmisen on – tyytymättä siihen mitä on – synnyttävä uudelleen tässä elämässä. Tämä merkitsee uusiutumista tietoisuudessa, ihmisessä sisäistyvän hengen uudistavaa toteuttamista (ks. esim. Deussen [verd.] 87-89,603,277, Radhakrishnan [transl. and Notes] 1974, 149-150 ja Ganeshan 1974, 83). Tähän rinnasteisesti kiinalaisessa muutoksen opissa ihminen muuttaessaan mielensä rakennetta muuttaa myös kohtaloaan (esim. Keyserling 1979, 54).

Aiemmin tietoisesti henkisiin harjoituksiin suuntautunut Siddhartha näkee jumalallisen myös aistillisen kokemuksen ja luonnon kirjavassa moninaisuudessa ja "heräämisensä" hetkellä ennen kaikkea siinä.

Er blickte um sich, als sähe er zum ersten Male die Welt. Schön war die Welt, bunt war die Welt, seltsam und rätselhaft war die Welt! Hier war Blau, hier war Gelb, hier war Grün, Himmel floss und Fluss, Wald starrte und Gebirg, alles schön, alles rätselvoll und magisch, und inmitten er, Siddhartha, der Erwachende, auf dem Wege zu sich selbst. All dieses... war nicht mehr... sinnlose und zufällige Vielfalt der Erscheinungswelt, verächtlich dem tiefdenkenden Brahmanen... Blau war Blau, Fluss

war Fluss, und wenn auch im Blau und Fluss in Siddhartha das Eine und Göttliche verborgen lebte, so war es doch eben des Göttlichen Art und Sinn, hier Gelb, hier Blau, dort Himmel, dort Wald und hier Siddhartha zu sein. Sinn und Wesen waren nicht irgendwo hinter den Dingen, sie waren in ihnen, in allem. (III, 647).

"Herääminen" on henkinen oivallus, joka käsitetiedon sijasta merkitsee *symbolista prosessia* ja psyykkisen kokonaistumisen kokemusta. Josef Knechtin kohdalla *Das Glasperlenspielissä* sitä kuvataan seuraavasti:

Es ging, so schien es, beim "Erwachen" nicht um die Wahrheit und die Erkenntnis, sondern um die Wirklichkeit und deren Erleben und Bestehen. Im Erwachen drang man nicht näher an den Kern der Dinge, an die Wahrheit heran, man erfasste, vollzog oder erlitt dabei nur die Einstellung des eigenen Ich zur augenblicklichen Lage der Dinge. ... Darum war auch das, was man dabei erlebte, so wenig mittelbar, so merkwürdig dem Sagen und Formulieren entdrückt... (VI, 490-491).

Tämä on ominaista myös Siddharthalle (III, esim. 699) hänen toisen "heräämisenä" jälkeen joella. Maailma ja Jumala nähdään ykseytenä. 'Maailman ylittämisen' ei merkitse buddhalaista (kirjaimellisesti tulkittua): 'maailman kieltämistä' (ks. III, 642), vaan erillisyyden läpäisemistä, 'maailman myöntämistä' (ks. III, 699), mikä taas yhdistääkin Siddharthan buddhalaisuuteen – mahāyānaan. Maallisessa ammatissa lautturina työskentelevässä Vasudevassa sekä hänen seuraajassaan, jopa 'inkarnaatioissaan' Siddharthassa on buddhalaista maailmaan palaajaa, nirvāṇaan vaipumisen sijasta kanssaihmissiään palvelemaan lähtevää bodhisattvaa, jossa intuitiivinen *kokeminen* (prajñā)²⁶⁸ herättää elämän myönteisyyden, myötätunnon (karuṇā)²⁶⁹, rakkauden, ja rakastavan ja tiedostamattoman symbolin *veden* virtaavuuteen rinnastuvan *leikinomaisen* toiminnan (ks. III, 699, 715, 721, 707 ["Der Fluss aber lacht, er lacht mich aus, mich und dich lacht er aus, und schüttelt sich über unsre Torheit"] ja 717 ["Der Fluss lachte..."] sekä 729).

Syvimmältään karuṇā tarkoittaa myös jokapäiväisen elämän 'vahvistamista' sen *luonnollisessa* sellaisuudessa (tathatā)²⁷⁰. Siddhartha sanoo:

"... dieser Stein ist Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott, er ist auch Buddha, ich verehere und liebe ihn nicht, weil er einstmals dies oder jenes werden könnte, sondern weil er alles längst und immer ist." (III, 727).²⁷¹

²⁶⁸ Prajñā voidaan kääntää 'viisaudeksi' ja olemassaolon perusluonteen kokonaisvaltaiseksi ymmärtämiseksi. Buddhalaisuus on olennaisesti viisausoppia, jonka harjoitus muodostuu eettisyydestä, meditaatiosta ja viisaudesta. Eräs bodhisattvojen täydellisyyksistä on eedualistinen viisaus, jota valaistaan erityisesti mahāyānan Prajñā-pāramitā-suuttrissa (Gothóni-Māhapañña 1990, 47).

²⁶⁹ Karuṇā ei voi usein nähtyyn tapan suomentaa sääliksi, vaan se on rakastavan ystävällisyyden, myötätunnon ja tyyneyden ohella yksi neljästä rajattomasta mielentilasta (Gothóni-Māhapañña 1990, 36-37).

²⁷⁰ Mahāyāna-buddhalaisuudessa tathatā tarkoittaa ajatuksen ja määritelmien verhoamatonta ja jakamatonta todellisuutta, todellisuutta sellaisenaan. Näin se viittaa konkreettiseen erotukseksi käsitteellisestä. Buddha on Tathāgata, hän joka on realisoitunut ja tiennyt asiat niiden todellisuudessa (Murti 1980, 350 ja Gothóni-Māhapañña 1990, 61). Hän on "näin-kulkija", koska hän on herännyt tähän primääriseen, epäkäsitteelliseen, sanojen välittämättömään maailmaan. Koska tathatā on Buddhan ja kaikkien olentojen tosi tila, sillä tarkoitetaan myös meidän aitoa eli originaalista luontoamme, "buddha-luontoa" (ks. Watts 1971, 88).

²⁷¹ Tämä on hyvin lähellä Novalista hänen kirjoittaessaan: "Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Stein, Pflanze[,] Thier und Element werden, und vielleicht giebt es auf diese Art eine fortwährende Erlösung in der Natur." (Novalis III, 664).

Siddharthan "lapsi-ihmisten" rakkaus

Sittemmin hieman ennen "täyttymystä" Siddhartha lopulta havaitsee kuinka lähellä (jos sovitamme tämän havainnon Hessen "Menschwerdung"-ilmaisuihin) "ensimmäinen aste" eli "Kindermenschen"-taso ja "kolmas aste" eli 'vapautumisen' taso ovat toisiaan:

Anders sah er jetzt die Menschen an als früher, weniger klug, weniger stolz, dafür wärmer, dafür neugieriger, beteiligter. ... Obwohl er nahe der Vollendung war, und an seiner letzten Wunde trug, schien ihm doch, diese Kindermenschen seien seine Brüder, ihre Eitelkeiten, Begehrlichkeiten und Lächerlichkeiten verloren das Lächerliche für ihn, wurden begreiflich, wurden liebenswert, wurden ihm sogar verehrungswürdig. ... und er konnte sie dafür lieben, er sah das Leben, das Lebendige, das Unzerstörbare, das Brahman in jeder ihrer Leidenschaften, jeder ihrer Taten. (III, 715-716).

Aikuisen "Kindermenschen"-tason negaationa on lapsenmielen projisoiminen aineelliseen kilpailuun, jossa halu kanavoituu omistamiseen ja viihteitä tekevän onnen kyltymättömään liikatuotantoon. Tästä tulee vähitellen myös Siddharthalle muuri *lapsen* ja *itsen* välille aivan vastaavasti kuin älyllistetystä henkisyystä tulee muuri etsivän *minän* ja toivottoman kaukana ajatusrakennelmien takana löytämistään odottavan *itsen* välille.

Kun Siddhartha havaitsee eri persoonallisuuksiensa välillä vallitsevan ristiriidan (ks. III, 669), hän joutuu tilaan, jota voimme nimittää *neuroosiksi*, individuaation häiriintymiseksi, dissosioitumiseksi, ihmisen risitiriidaksi itsensä kanssa silloin kun henkiset vaatimukset ja luonnolliset vietit pyrkivät erkaantumaa toisistaan. Se on hänelle ominainen, ei "lapsi-ihmisenä", vaan "toisen asteen" etsijänä. Tahdostaan huolimatta hän ei kykene samastumaan "lapsi-ihmisiin" ja heidän lapsekkaisiin pyrintöihinsä²⁷ (III, 670), mikä puolestaan joutaa tietoisuuden tragedialle ominaiseen yksinäisyyteen ja uuteen neuroosiin: persoonallisuuden kutsu ja persoonan vaatimukset ovat keskenään toivotonmassa ristiriidassa.

Mutta ihmiselämässä on nimenomaan oltavakin neurooseja, sillä ne antavat elämälle kohteellisuutta ja merkitystä, mikä luovasti vastaanotettuna toimii psyyken kokonaistaloutta edistävästi (ks. Hark 1998, 116-119).

Siddharthalla syntyneen kriisin (III,680) ratkaiseminen edellyttää tiedostamattomasta nousevaa kompensatiota ja sen projisoimista individuaatiokehityksen jatkumisen hyväksi. *Vaistomaisesti* Siddhartha *tietää* kriisinsä, mutta koska hän kykenee myös *katsomaan* sitä suoraan silmiin ja *kokemaan* siihen sisältyvän psyykkisen energian, hän pystyy myös *elämään* sitä luovasti sisäistäen läpi. Tiedostamaton aines tulee varsinaisesti tietoiseksi vasta kokemisen kautta:

"Es ist gut... alles selber zu kosten, was man zu wissen nötig hat. Dass Weltlust und Reichtum nicht vom Guten sind, habe ich schon als Kind gelernt. Gewusst habe ich es lange, erlebt habe ich es erst jetzt. Und nun weiss ich es, weiss es nicht nur mit dem Gedächtnis, sondern mit meinen Augen, mit meinem Herzen, mit meinem Magen..." (III, 691).

²⁷

Jung puhuu ennakkoluuloisista ihmisistä (hän viittaa uskonnollisessa mielessä uskoviin ihmisiin), jotka toisin kuin Kristus opettaa yrittävät jäädä lapsiksi sen sijaan että tulisivat lasten kaltaisiksi. Jungin mukaan he eivät voita elämäänsä, koska eivät ole sitä kadottaneetkaan (Jung 11, 514).

Mutta vasta myöhemmin – Kamalan kuoltua ja Siddharthan otettua poikansa elämään kanssaan joelle – Siddhartha varsinaisesti löytää sen tiedostamattoman aineksen mikä on leimaa-antava "lapsi-ihmisten" elämälle:

... eines Menschen wegen leidend, einen Menschen liebend, an eine Liebe verloren, einer Liebe wegen ein Tor geworden. (III, 709-710, ks. myös 674).

Siddharthan kiintymys ja rakkauden tuska ovat polttavimmillaan pojan paettua hänen luotaan. Sen enempää kuin "lapsi-ihmiset" sisäisesti kehittyäkseen kykenevät assimiloimaan elämäänsä ohjaavan tiedostamattoman vaikutusta, ei vielä kykene myöskään Siddhartha. Hän lähtee etsimään poikaa. Tämä edustaa vaistomaisesti Siddharthalle alitajuntaa. Siddharthan tietoisuus ei kuitenkaan pysty vastaamaan tiedostamattoman tulvaan. Tietoisuuden alue kapenee ratkaisevasti (kuin "lapsi-ihmisellä"); mikä ilmenee jyrkkänä minä-keskeisenä omistamisen haluna.

Siddhartha tulee entisen asuinkaupunkinsa laidalle. Hän elää siellä läpi kehitystiensä vaiheita. Samalla hän hyväksyy tuskan, elää läpi ahdistuksensa. Tällöin poikaan projisoitunut tiedostamaton "lapsi-ihmisyyden" realisoituu Siddharthan tietoisuudessa *kokemukseksi* (III, 713), jonka suhteen pelkkä *tieto* on riittämätön. Siddhartha on *luullut* toimivansa oikein vastaamalla pojan uppiniskaisuuteen ja ylpeyteen, uhmaan ja kovuuteen 'pehmeydellä', kuten tiedostamaton on häntä opettanut, myöntyvällä rakkaudella, ystävällisyydellä ja kärsivällisyydellä. Siddharthan asenteen ymmärtävä Vasudeva toteaaakin:

"Du zwingst ihn nicht, schlägst ihn nicht, befiehst ihm nicht, weil du weisst, dass Weich stärker ist als Hart, Wasser stärker als Fels, Liebe stärker als Gewalt." (III, 707-708).

Vasudevan sanat ovat rinnasteisia Laotsen riveille *Tao Te Kingissä*:

Dass Schwaches das Starke besiegt
und Weiches das Harte besiegt,
weiss jedermann auf Erden,
aber niemand vermag danach zu handeln. (Wilhelm [verd.] 1921, 83).

Siddhartha on toiminut kuin Laotsen "pehmeä" "kovaa" vastaan. Kuitenkin hän erehtyy, sillä "lapsi-ihmisten" sokeassa, vielä tietoisuuden realisoimattomassa omistavassa kiintymyksessään hän ei kykene näkemään, mikä on hänen poikansa 'kovuuden' varsinainen luonne ja merkitys. Itse asiassahan 'kovuus' onkin tässä tapauksessa 'pehmeyttä', *veden* virtaamista. "Wasser will zu Wasser, Jugend will zu Jugend" (III, 707), toteaa Vasudeva hänelle. Se on luonnollista kehitystä omaa kohtaloa kohti. Sitomalla pojan itseensä Siddhartha asettuu virtaavan veden tielle. Luulotellusta oikeasta tarkoituksestaan huolimatta hänen 'pehmeytensä' on 'kovuutta'. Vasudeva huomauttaa, että eikö Siddhartha pakota poikaansa elämään kahden vanhan banaaninsyöjän kanssa, joiden ajatuksia nuorukainen ei voi tuntea omikseen (III, 708). Siddhartha on tiennyt tämän, mutta toimivaksi tuo tieto realisoituu hänen myös *kokiessaan* sen, sisäistäessään mitä oli tuo "lapsi-ihmisten" rakkaus – tuo "... eine trübe Quelle, ein dunkles Wasser ..." (III, 710, kurs. TK).

Piilotajuisen energian virtaa kuvastavasti tämä "lapsi-ihmisen" vaistomaisesti omistamisenhalusta vapauttava kokemus välittyy hänelle *joen* ja pyhän

om-tavun heijastamien projektoiden, uusien symbolien assimiloimisen kautta (ks. III, 713-714) ja ilmentyy tuon kokemuksen jälkeen hänen fyysisessä olemuksessaan, joka edelleen projektiona heijastuu hänelle Vasudevan olemukselta:

Er erhob sich und begrüßte Vasudeva, welcher ihm nachgegangen war. Und da er in Vasudevas freundliches Gesicht schaute, in die kleinen, wie mit lauter Lächeln ausgefüllten Falten, in die heiteren Augen, da lächelte auch er. (III, 714).

"Itämaisen" Siddharthan ylipersonallinen rakkaus

Bodhisattvan paluu maailmaan perustuu siihen että maailma, muoto, itsessään onkin päämäärä, nirvāṇa, ja että māyā (maailman illusorisuus, tyhjyys) on muoto. Havainto että kukin yksittäinen muoto juuri sellaisenaan on tyhjyys ja että lisäksi jokaisen muodon ainutlaatuisuus johtuu siitä että se on olemassa *suhteessa* kaikkiin toisiin muotoihin, on mahāyāna-buddhalaisuudessa tärkeässä *Avatamsaka-sūtrassa* (Kukkaisköynnös-suutra, ks. Ikeda 1977, 160 ja Watts 1971, 90) esitetyn dharmadhatu-opin (dharma-alue-) perusta. Tässä suutrassa osoitetaan Buddhan tajuavan, että koko universumi on hänen ruumiinsa, ihmeellinen toisiinsa liittyvien osien sopusointu, joka järjestyy *sisältäpäin*, siitä itsestä, eikä niinkään ulkopuolisen puuttumisen kautta (Watts 1971, 91). *Siddharthan* lopussa Govinda näkee maailmankaikkeuden heijastuvan ystävänsä kasvoilta maailman ja jumaluuden yhdistävällä tavalla:²⁷³

Er sah seines Freundes Siddhartha Gesicht nicht mehr, er sah statt dessen andre Gesichter, viele, eine lange Reihe, einen strömenden Fluss von Gesichtern, von Hunderten, von Tausenden, welche alle kamen und vergingen, und doch alle sich beständig veränderten und erneuerten, und welche doch alle Siddhartha waren. ... er sah Tierköpfe, von Ebern, von Krokodilen, von Elefanten, von Stieren, von Vögeln, er sah Götter, sah Krischna, sah Agni – er sah alle diese Gestalten und Gesichter in tausend Beziehungen zueinander, jede der andern helfend, sie liebend, sie hassend, sie vernichtend, sie neu gebärend, jede war ein Sterbenwollen, ein leidenschaftlich schmerzliches Bekenntnis der Vergänglichkeit, und keine starb doch, jede verwandelte sich nur, wurde stets neu geboren, bekam stets ein neues Gesicht, ohne dass doch zwischen einem und dem andern Gesicht Zeit gelegen wäre – und alle diese Gestalten und Gesichter ruhten, flossen, erzeugten sich, schwammen dahin und strömten ineinander, und über alle war beständig etwas Dünnes, Wesenloses, dennoch Seiendes, wie ein dünnes Glas oder Eis gezogen, wie eine durchsichtige Haut, eine Schale oder Form oder Maske von Wasser, und diese Maske lächelte, und diese

²⁷³

Nimi Govinda kuuluu intialaisen *Bhagavadgītān* nimistöön. Se merkitsee: pääpaimen, Kriṣṇa, ja on useiden muiden henkilöiden nimi (Teivonen [selit.] 1975b, 132). Lisäksi Govindan kysymyksessä olevan vision yhteydessä esiintyvät *Siddharthassa* nimet Kriṣṇa (Kṛṣṇa) ja Agni kuuluvat myös *Bhagavadgītān*. Edellinen on Viṣṇu-jumalan ruumiillistumaksi (avatāra) ja viime kädessä koko maailmankaikkeuden käsittävän korkeimman jumaluuden, Brahmanin, kanssa identtiseksi paljastuva tekijä (Karttunen, Färding, Nieminen 1977, 48). Agni on tulen jumala, uhrifuli ym. (Teivonen, [selit.] 1975b, 132). *Bhagavadgītāssa* kuvataan Arjunan (Kriṣṇan opetusten kohteen) näkemää Kriṣṇa-jumalan ilmestystä, joka kuvaston astetta rajummasta sävystä huolimatta muistuttaa *Siddharthan* Govindan näkyä (ks. Radhakriṣṇan [transl.] 1974, 274-278). Huomaamme tämän esimerkiksi seuraavasta: "In Thy body, O God, I see all the gods and the varied hosts of beings as well, Brahmā, the lord seated on the lotus throne and all the sages and heavenly nāgas. // I behold Thee, infinite in form on all sides, with numberless arms, bellies, faces and eyes, but I see not Thy end or Thy middle or Thy beginning, O Lord of the universe. O Form Universal." (eb. 274-275). – Nāga tarkoittaa käärmedemonia tai -henkeä (Teivonen [selit.] 1975b, 136).

Maske war Siddharthas lächelndes Gesicht, das er, Govinda, in eben diesem selben Augenblick mit den Lippen berührte. (III, 731-732).

Ja kuten *Bhagavadgītāssa* Arjuna näkee Kriśnan, myös Govinda näkee Siddharthan ylyksilöllisyyden ja jumalallisuuden. – *Bhagavadgītāssa* kuvataan yksilöllisen omistautumista (devotion) ylipersonalliselle jumaluudelle (Radhakrishnan [Notes] 1974, 371):

Having become one with Brahman, and being tranquil in spirit, he neither grieves nor desires. Regarding all beings as alike he attains supreme devotion to Me. Through devotion he comes to know Me, what My measure is and who I am in truth; then, having know Me in truth, he forthwith enters into Me. Doing continually all actions whatsoever, taking refuge in Me, he reaches by My grace the eternal, undying abode. (Radhakrishnan [transl.] 1974, 371-372).

Tämä on Radhakrishnanin mukaan karma-yogan päämäärä. Noissa kolmessa säkeistössä osoitetaan yksilön toiminnan tapahtuvan niin, että hän on Jumalan työkalu (ks. Radhakrishnan [Notes] 1974,372). Myös Siddharthan kautta ilmiöt virtaavat instrumentaalisesti. Govindan visiossa toiminta näyttää tapahtuvan, ei Siddharthan tekemänä, vaan hänen lävitseen. Siddharthan lauseet "etsimisestä" ja "löytämisestä" kuvastavat tätä viitaten myös länsimaisen ja orientin ihmiskäsityksen eroihin. "Länsimainen" Siddhartha on ollut "etsivä". "Löytäessä" päämääräkeskeisen etsimisen tarpeettomuuden Siddharthasta tulee itämainen, kenties, niin kuin Hesse on kuvannut, "taolainen" (Brief an Helene Welter [29.8.22], GB II, 28, Brief an Stefan Zweig [27.11.22], GS II, 42). Mutta hänestä tulee myös ihminen, jota rakkauden imperatiivi lähentää kristittyyn (Mein Glaube] VII, 372).

"Wenn jemand sucht", sagte Siddhartha, "dann geschieht es leicht, dass sein Auge nur noch das Ding sieht, das er sucht, dass er nichts zu finden, nichts in sich einzulassen vermag, weil er nur immer an das Gesuchte denkt, weil er ein Ziel hat, weil er vom Ziel besessen ist. Suchen heisst: ein Ziel haben. Finden aber heisst: frei sein, offen stehen, kein Ziel haben." ([Siddhartha] III, 722-723).

Tältä pohjalta voimme tarkastella myös *Siddharthan* altruistista 'rakkauskäskyä'. Jos maailman prosessi on Brahmanin muodon ja materian (prakritin) prosessi, niin kuinka ihminen – jos hän rakastaa sisäistä ihmisyyttään eli ätmania Brahmanissa – ei rakastaisi myös Brahmanin ulkoisia manifestaatioita? Prakritin ja ätmanin erillisyyden oivaltaminen²⁴ merkitseekin tällöin irrottautumista, se on nousemista buddhin eli järjen tason 'yläpuolelle' (ks. Raju 1992, 215). Tämä toteutuu oivaltamalla subjektiivisen järjen, jungilaisittain *minä-kompleksin* suhteellisuus. Tällöin ihminen toimii persoonallisesti, mutta yhdentyvässä suhteessa kollektiiviseen; edelleen subjektiivisesti, mutta ei 'subjektiivisesti subjektiivisesti' (kaksinkertaisuus tässä nähtynä takertumisena subjektiivisuuteen, itsekkyytenä, *minään* identifioitumisena, aistillisiin tai henkisiin haluihin ja päämäärään kiinnittymisenä). Laotsen mukaan kun minää ei enää ole, ei ole myöskään minäkäänlaisia vaaroja (Wilhelm [verd] 1921, 18). Kuvaamassani intialaisessa ajatte-

²⁴ *Bhagavadgītān* mukaan ihmisen päämäärä on toteuttaa itseään ja kehittyä niin pitkälle, että hän huomaa itsensä erilliseksi prakritista, maailmantapahtumasta, joka on yhtä kuin samsāra (sansara), mikä merkitsee myös sielunvaellusta (ks. Sharpe 1980, 16-20). Erillisyyks on kuitenkin nähtävä suhteellistevassa valossa

lussakaan tämä ei merkitse maailmasta luopumista tai yksipuolista ja kirjaimellista irrottautumista, vaan uudenlaista omistamatonta rakkautta maailmaa kohtaan. Radhakrishnan kirjoittaa:

When we see the One Self in all things, equalmindedness, freedom from selfish desires, surrender of our whole nature to the Indwelling Spirit and love for all arise. When these qualities are manifested, our devotion is perfect and we are God's own men. Our life then is guided not by the forces of attraction and repulsion, friendship and enmity, pleasure and pain, but by the single urge to give oneself to God and therefore to the service of the world which is one with God. (Radhakrishnan [Notes] 1974, 299).

Sangharakshita toteaa, että ollakseen todella ehdotonta vapauden on kohottava ehdollisen (samsāra) ja ehdollistamattoman (nirvāṇa) välisen vastakohtan yläpuolelle, sidonnaisuuden ja vapauden tuolle puolelle, koska kaikki nämä ovat itse asiassa vain ajattelun aiheuttamia rakennelmia. Pohjimmiltaan on mahdotonta paeta ehdollistetusta ehdollistamattomaan, ikään kuin ne olisivat eri asioita. Paradoksaalista on, että ollakseen todella vapaa, ihmisen on päästävä irti sidonnaisuuden lisäksi myös vapaudesta. On päästävä samsārasta nirvāṇaan, mutta tämän lisäksi myös nirvāṇasta takaisin samsāraan. Jälkimmäistä vapautumista Buddha Sangharakshitan mukaan tarkoitti mahākaruṇālla, "suurella myötätunnolla", joka on ehdollistetun ja ehdollistamattoman olemassaolon ykseyden tajuamista sellaisena kuin tämä ykseys näyttää ehdollistetusta näkökulmasta katsottuna. Tämän vuoksi valaistumiskokemus ei sisällä ainoastaan valaistumista ja vapautta, vaan myös äärettömän ja tyhjentyttömän rakkauden (Sangharakshita 1979, 66).

Siddhartha sekä hyväksyy että hylkää, sekä on hyväksymättä että hylkäämättä sekä "sansaran" (samsāra) että "nirvanan" (nirvāṇa), koska kummallakaan ei ole hänelle käsitteenä merkitystä, hän ei pidä kiinni kummastakaan. Tämä vapautuminen merkitsee myös Siddharthalle rakkautta. Hän ei rakasta määritelmiä, koska ne ovat yksipuolisia (ks. III, 725). Sen sijaan hän rakastaa maailman sykliä ja elämää – tathatā – suoraan 'sellaisena kuin se on':

"Einen Stein kann ich lieben, Govinda, und auch einen Baum oder ein Stück Rinde. Das sind Dinge, und Dinge kann man lieben. Worte aber kann ich nicht lieben. Darum sind Lehren nichts für mich, sie haben keine Härte, keine Weiche, keine Farben, keine Kanten, keinen Geruch, keinen Geschmack, sie haben nichts als Worte. Vielleicht ist es dies, was dich hindert, den Frieden zu finden, vielleicht sind es die vielen Worte. Denn auch Erlösung und Tugend, auch Sansara und Nirwana sind blosse Worte, Govinda. Es gibt kein Ding, das Nirwana wäre; es gibt nur das Wort Nirwana." (III, 727-728).

Vastaavasti taolaisuudessa: *Tao* (SINN, johon sisältyy kaikki oleva) ja *te* (LEBEN, elämä, energia) ovat kaiken olevan edellytys, ilman niitä ei ole mitään, eikä mitään voi tapahtua. – Taon ja ten toteuttaminen tuo mukanaan rakkauden ja etiikan (ks. myös Hsia 1974, 248):

Darum: Ist der SINN abhanden, dann das LEBEN.
Ist das LEBEN abhanden, dann die Liebe.
Ist die Liebe abhanden, dann die Gerechtigkeit.
Ist die Gerechtigkeit abhanden, dann die Moral.
(Wilhelm [verd.] 1921, 43).

Siddharthan itsen rakkaus

Siddharthan ja Govindan viimeinen kohtaaminen saa liikkeelle teoksen loppuosalle merkittävän epätiteellään rakkauden teeman. Se tapahtuu nimihenkilön kaupunkielämän vaihetta ja itsemurha-aikomusta seuraavan "heräämisen" jälkeen joella. Govinda on nyt tuon rakkauden ensimmäinen kohde, kuten hän aikaisemmin Siddharthan unessa oli ollut Siddharthan aistillisen halun ensimmäinen kuva. Tuon aistillisen unen kielen voisimme tulkita niin, että se on korvannut naisellisen *animan* arkkityypikuvan Siddharthalle läheisen Govindan kuvalla: uni ei siis kuvasta freudilaisittain seksuaalisuutta, vaan paljon laajempaa ja sellaisena jungilaista arkkityypistä motiivivia.

Mutta nyt, tätä toista "heräämistä" ennen Siddharthan uni on ollut syvää, unia näkemätöntä ja poikkeuksellisen ajatonta ja virkistävää (III, 684). Uudessaakaan kontekstissa Govindan hahmo ei sinänsä edusta, mutta kuitenkin ennakoii *animan* sijasta vieläkin laajemman arkkityypin eli *itsen* alkavaa realisoitumista. Tätä kuvastaa arkkityypisten motiivien ("Om" ja joen virta) läsnäolo.

Siddhartha on lähellä Hessen "Menschwerdung"-mallissa kuvaamaa "kolmatta astetta", piilotajuksen aineiston ratkaisevaa tiedostumista – *uudestisyntymistä*: "Er war gestorben, ein neuer Siddhartha war aus dem Schlaf erwacht" (III, 692). Kysymys näyttää olevan nimenomaan havahtumisesta epätiteelläänseen rakkauteen²⁷⁵:

Mit lächelndem Gesicht schaute Siddhartha ihm (Govinda) nach, er liebte ihn noch immer, diesen Treuen, diesen Ängstlichen. Und wie hätte er, in diesem Augenblick, in dieser herrlichen Stunde nach seinem wunderbaren Schläfe, durchdrungen von Om, irgend jemand und irgend etwas nicht lieben sollen! Eben darin bestand die Verzauberung, welche im Schläfe und durch das Om in ihm geschehen war, dass er alles liebte, dass er voll froher Liebe war zu allem, was er sah. Und eben daran, so schien es ihm jetzt, war er vorher so sehr krank gewesen, dass er nichts und niemand hatte lieben können. (III, 687-688).

Usko ja rakkaus Demianissa

Henkisyys *Demianin* Emil Sinclairin initiationaalisessa prosessissa on luonteeltaan *vaistomaista* ja *aistillista*, mitä tässä tapauksessa osoittaa hänen Frau Evaa kohtaan tuntemansa henkisen palveluksen lisäksi myös hänen fyysinen rakastumisensa:²⁷⁶

Ich meinte, es nicht mehr ertragen zu können, sie neben mir zu sehen, ohne sie in die Arme zu schliessen. (III, 240).

²⁷⁵ Siddhartha aavistaa vapautuneen rakkauden kykenevän päästämään hänet häntä tähän asti jäytäneestä erillisyydestään. Esseessä *Von der Seele* (1917) Hesse kirjoittaa vastaavasta asiasta: "Nur die wunschlose Liebe vermag dies Netz zu durchbrechen. Und überall, wo es durchbrochen wird, blickt Seele uns an." (VII, 71). Esseessä *Ein Stückerchen Theologie* todetaan: "Auf der dritten Stufe beginnen die Kämpfer einander zu erkennen, nicht mehr in ihrer Fremdheit, sondern in ihrem Aufeinanderangewiesensein. Sie beginnen einander zu lieben, sich nacheinander zu sehnen." (VII, 402).

²⁷⁶ Vastaavasti Harry Haller rakastuu Hermineen, mutta vasta ollessaan riittävän valmis, jotta voisi assimiloida Herminen symboloiman arkkityypisen sisällön tietoisuuteensa. Tiedostamaton aines, kuten olen todennut, tulee Harryn tietoisuuteen "maagisessa teatterissa" kuitenkin volyyymilla, joka myös sokaisee hänen tietoisuuttaan.

Henkinen ja aistillinen merkitsevät yhdessä hengellisyyttä ja sielullisuutta, jonka keskeinen voima, kuten Frau Eva Sinclairille kertomassaan sadussa osoittaa, on *pyyteetön rakkaus*. Sadun nuorukainen rakastuu tähteen ja syöksyy korkealta kalliolta tyhjyyteen tähteä kohti. Viime hetkellä hän kuitenkin epäilee mahdollisuuksiaan ja murskautuu sen vuoksi rannalle. – Tarina on lähes paralleeli Kristuksen sanoista, joiden mukaan "usko siirtää vuoria" (Matt.21:21)²⁷. Toisessa Frau Evan kertomassa sadussa (III, 241-242) rakastunut mies vetää luokseen koko kadottamansa maailman, joka nyt hehkuu häntä vastaan täysin uudistuneena. Näin tapahtuu, koska hänen rakkautensa on niin vahva, että se muistuttaa edellisen sadun tavoittamatonta ihannetta – uskoa, joka siirtää vuoria.²⁸

Frau Evan sadut on tulkittava *uskon ja rakkauden* yhteytenä. Yhteyden olennainen voima on ihmisessä itsessään. Jos Hesse kutsuu sitä *Ein Stückchen Theologiessa* "armoksi", ei tätä armoa siis käytännön kristinuskossa esiintyvän tulkinnan tapaan ole kuitenkaan nähtävä 'armona' ihmisen ulkopuolella. Armo on ihmisessä itsessään.

"Liebe muss nicht bitten", sagte sie (Frau Eva), "und nicht fordern. Liebe muss die Kraft haben, in sich selbst zur Gewissheit zu kommen. Dann wird sie nicht mehr gezogen, sondern zieht. Sinclair, Ihre Liebe wird von mir gezogen. Wenn sie mich einmal zieht, so komme ich. Ich will keine Geschenke geben, ich will gewonnen werden." (III, 241).

Rakastava musiikki

Jungilainen ja itäaasialainen eettinen imperatiivi syntyy oivalluksesta, jonka mukaan olemme aina sidotut ilmiöihin ja vaihtuviin symboleihin, emmekä koskaan saavuta *itseä* sen lopummaisessa merkityksessä. Kun oivallamme tämän, olemme oivaltaneet psyyken kokonaisuuden (*itsen*) sanattoman olemuksen. – Eräissä Dschung Dsin anekdooteista todetaan:

"Es gab Dinge, die der Entstehung von Himmel und Erde vorausgingen; aber was den Dingen ihre Dinglichkeit gibt, ist nicht selbst ein Ding. Innerhalb der Welt der Dinge aber kann man nicht jenseits der Dinge zurückgehen, und da es zu jeder Zeit Dinge gab, ist kein Aufhören. Der berufene Heilige, der die Menschen liebt, ohne jemals damit aufzuhören, hat ebenfalls diese Wahrheit erkannt." (Wilhelm [verd.] 1969, 233-234).

Rakkaus tässä 'alistuu' *taolle ja telle*²⁹ – se on konventionaalisten rakkauskäsitysten tai moraalisäännösten yläpuolella. Se yhdistää ja hyväksyy vastakohtat ollen rakkautta elämään kokonaisuutena.

Kuvastavan arkkityyppisen motiivin tarjoaa klassinen musiikki. Sen puhaimmat länsimaiset toteutumat *Das Glasperlenspielin* kertoja näkee 15.-18. vuosisatojen Euroopassa, jossa tyylien ja ilmaisun moninaisuuden pohjalähteenä on havaittavissa yhteinen henki ja moraalinen salaisuus ja hurskaus (VI, 98 ja 116). Vanhassa Kiinassa, *Das Glasperlenspielissä* korostetaan, musiikki yhdistää kos-

²⁷ Vrt. myös: "Joka uskoo minuun, 'hänen sisimmästään kumpuavat *elämän veden virrat*'" (Joh.7:38, kurs. TK).

²⁸ Vrt. Paavalin sanat: "... vaikka minulla olisi kaikki usko, niin että voisin siirtää vuoria, mutta minulta puuttuisi rakkaus, en olisi mitään" (1.Kor.13:2).

²⁹ Laotse sanoo: "Höchste Güte ist wie das Wasser. Des Wassers Güte ist es, allen Wesen zu nützen ohne Streit" (Wilhelm [verd.] 1921, 10).

misen ja maallisen järjestyksen sekä on niiden, samoin kuin tasapainoisen etiikan ja estetiikan alkulähde (VI, 99-100 ja esim. Lee 1972, 103).

Yksilössä musiikin tehtävänä on saattaa erilleen pyrkivät tunteet sopuointuun noiden tunteiden yhteisen keskuksen, ihmisen varsinaisen olemuksen ympärille ja vaikuttamaksi. Richard Wilhelm vertaa tiedostamattomasta nousevan tunteen ääntä musiikin ääneen. Nämä ovat rinnasteisia ja näiden välityksellä yksilöt voivat syvempien kokemusten tasolla ymmärtää toisiaan (Wilhelm 1956, 63,68).²⁸⁰

Siddhartha sanoo, että jokaisen totuuden kohdalla on sen vastakohta yhtä totta (III, 725). Tällainen polaaraisuus, "Melodien" ja "Gegenmelodien" analogia on ominaista myös Hessen uskon- ja ajattelun maailmassa. Esseessä *Mein Glaube* (1931) hän mainitsee:

Später hat meine persönliche Religion ihre Formen noch oft verändert, niemals plötzlich im Sinn einer Bekehrung, stets aber langsam im Sinn von Zuwachs und Entwicklung. Dass mein "Siddhartha" nicht die Erkenntnis, sondern die Liebe oben an stellt, dass er das Dogma ablehnt und das Erlebnis der Einheit zum Mittelpunkt macht, mag man als ein Zurückneigen zum Christentum, ja als einen wahrhaft protestantischen Zug empfinden. (VII, 372).

In meinem religiösen Leben spielt also das Christentum zwar nicht die einzige, aber doch eine beherrschende Rolle, mehr ein mystisches Christentum als ein kirchliches, und es lebt nicht ohne Konflikte, aber doch ohne Krieg neben einer mehr indisch-asiatisch gefärbten Glaubigkeit, deren einziges Dogma der Gedanke der Einheit ist. Ich habe nie ohne Religion gelebt, und könnte keinen Tag ohne sie leben, aber ich bin mein Leben lang ohne Kirche ausgekommen. (III, 373).

Estetiikka vai etiikka, Josef Knechtin ristiriita

Jos ajatellaan, että Glasperlenspiel on kirkkoon rinnastettava kollektiivinen symboli, ovat nämä symbolit *Das Glasperlenspielin* peliyhteisössä ja kristinuskon kollektiivissa ilmeisen rinnasteisina ilmiöinä vaarassa vieraantua elämästä ja jähmettyä muodoksi dynaamisen toimivuuden sijasta. Estetiikan ja etiikan dilemma kuuluu Josef Knechtin keskeisiin motiiveihin. Vaatiihan individualisaation kehitys nimenomaan symbolien elävyyttä, muutosvalmiutta ja viime kädessä uuden kehitysvaiheen mahdollistamiseksi niistä luopumista. Kauneuden ja moraalin ristiriita merkitsee Knechtille lopulta koko hänen elämänsä kuvauksensa toistuvaa konfliktitilannetta ja sellaisena *Das Glasperlenspielin* tärkeää temaattista tekijää. Kertoja kuvaa Knechtin kehitystä:

Man sieht, es war der alte Wettstreit zwischen Ästhetisch und Ethisch, der sich in Knecht vollzog. Die nie vollkommen ausgesprochene, aber auch niemals ganz schweigende Frage war dieselbe, die da und dort in seinen Schülergedichten in Waldzell so dunkel und drohend aufgetaucht war – sie galt nicht nur dem Glasperlenspiel, sie galt Kastalien überhaupt. (VI, 216).

²⁸⁰

Richard Wilhelm kertoo teoksessaan *Wandlung und Dauer* mainion esimerkin: "... dass zwei Freunde beisammen waren, der eine spielte Zither, und der andere sagte: 'Ich höre grosse Wasser rauschen, ich sehe Berge sich auftürmen.' Der Freund hatte das Gefühl, dass er am Grossen Berge, am Tai Schan stehe, wenn Wasserstürze sich herniederwälzen. So weit geht die Mitteilungsfähigkeit des Gefühls, erfüllt die Töne selbst so weit, dass, wie es scheint, sogar manches vom Anlass des Gefühls mit hinübergerissen und visionär reproduziert werden kann." (Wilhelm 1956, 68).

Kun Knecht virassaan Magister Ludina suuntautuu pedagogisiin tehtäviin, opetustoimeen, nuorison kasvattajaksi, tämä merkitsee teosta nimi-kongruenssista (Knecht) lähtien leimaavan *palvelun* teeman laajenemista. Palveleminen ei enää kohdistu yksisuuntaisesti Glasperlenspieliin, transkendentin ja hengen merkikmaailmaan. Nyt se suuntautuu Glasperlenspielin eettistä ideaalia realisoiden²⁸¹ todella myös Kastalian sisäpiiriä laajempaan yhteisöön, maailman hyvinvointiin. Tällaisena palvelun ajatus on esillä *rakkauden* teemaan liittyen jo esimerkiksi *Siddharthassa* tai Knechtin "elämäntarinoissa" *Der Regenmacher* ja *Der Beichtvater*.

Hesseläinen tematiikka, myös palvelemisen ajatus toteutuu symbolisten kuvien ja motiivien välityksellä. Nämä ovat se uutta luova, prosessoiva tekijä, joka antaa Hessen tekstille sen eksistentiaalisen ja ekspressiivisen ominaislaadun. Tämä merkitsee liikkeelle ja muutokselle rakentuvaa individuaatiota ja sisäiselle kasvulle perustuvaa prosessia varsinaisen filosofian kuvittamisen sijasta. Symbolinen fiktio kanavoi kokemuksia niin että elämän eksistentiaalinen täyteys itsessään avautuisi mahdollisimman dynaamisena ja että se ihmisyyden mytologiseen ja arkkityyppiseen luonteeseen liittyvänä loisi tekstiin myös sen etiikan, psykologisen, mutta käsitteisiin kiinni jäämättömän aatesanomana.

Yksilö ja rakkauden haaste aikakaudelle

Die Morgenlandfahrtissa täysin itseensä uppoutunut luova toiminta kompensoi taiteilijan, H.H:n tai Lukasin, tietoisuutta, mutta taiteen symbolinen tehtävä on samalla selvästi laajempi. "Idän-matka" on toteutettu H.H:n tietoisten muistikuvien mukaan hänen omana merkillisenä aikanaan; suursotaa seuranneena synkkänä, epätoivoisena ja silti hedelmällisenä kautena (VI, 9). Yhteisöllisen ajanjakson ratkaisevuuteen osoitetaan näin jo teoksen ensimmäisessä kappaleessa – aivan vastaavasti kuin Glasperlenspiel-järjestelmän syntyyn *Das Glasperlenspielin* johdannossa. Kun *Die Morgenlandfahrtin* henkilö Leo *Das Glasperlenspielin* Josef Knechtin tavoin on sekä palvelija että johtaja, *palvelemisen* teema, jota Hesse esseessään *Dank an Goethe* tähdentää ylipersonallisen taiteen korkeana tunnusmerkkinä (ks. s. 109-110), nousee *Die Morgenlandfahrtissa* ja *Das Glasperlenspielissä* erityisellä tavalla keskeiseksi. Henkilö H.H:n luova individuaatio toimii sen vuoksi *palvelevassa* funktiossa. Hänen yksilöllinen matkansa kollektiiviseen tiedostamattomaan kääntää esiin sodanjälkeiselle ajalle välttämättömän *eettisen* uudelleenarvioinnin vaatimuksen. Tämä tapahtuu tiedostamattomaan hautautuneen symbolin (*die Morgenlandfahrt*) luovalla henkiin heräämisellä.

Ennen kuin siirrymme kohdistetummin tarkastelemaan arkkityyppisen symboliikan luonnetta ja tehtäviä, on todettava, ettei arkkityyppinen symboli itsessään ole hyvä taikka paha. Se on moraalisesti riippumaton. Varsinaisen eettisen luonteensa se osoittaa vasta tullessaan kosketukseen tietoisuuden kanssa (ks. Jung 15, 119). Sitä mukaa kun luovuus etenee ja arkkityyppisen *Morgenlandfahrt*-symbolin, jota Jung tällaisessa yhteydessä kutsuisi "kuin uneksi" (eb.

²⁸¹ Yhdistäessään subjektiivisen objektiiviseen meditaatio ja kontemplatiivinen elämä tarjoaa Glasperlenspielille oman, itään viittaavan luonteensa mukaisen järjestäytyneen uskonnon muodon (esim. VI, 110). Se on uskoa 'korkeampaan totuuteen', ei yhteenkään jumalaan erikseen, vaan yhtenäisessä hengessä kaikkiin yhdessä (VI, 113). Tässä suunnassa Glasperlenspielin toiminta uskontojen tavoin nähdään syvässä mielessä eettisenä (VI, 328).

120) assimiloinen tietoisuuteen kehittyä, *palvelemisen* teema *Die Morgenlandfahrtissa* kirkastuu. Yhteisön erehdysten (sodan syiden ja sodan) jälkeinen aikakausi näyttää vaativan uudelleen arvioita. Nämä taas haastavat yhteistyöhön Morgenlandfahrt-symbolin kanssa, sen luovaan tulkintaan. Tämä selittää sitä, että H.H. juuri nyt, kerrontatilanteessa vuosia "Idän-matkan" jälkeen, kokee tärkeäksi sen historian laatimisen. Niinpä Jungin mukaan aikojen alusta saakka tiedostamattomassa olleet kollektiiviset kuvat pyrkivät tietoisuuteen erityisesti aikakausien murroskohtien vaiheissa (eb. 118-119).

Kun *Demianin* kertoja kuvaa saman jumaluuden toimivan niin luonnossa kuin ihmisessä; kun hän mainitsee iankaikkisuuden alkuperän olevan löydettävissä ihmisestä itsestään, hän viittaa noiden kollektiivisten kuvien jatkuvuuteen. Samalla niiden virtaavana lähteenä on kertojan mukaan myönteinen liikerata. Josef Knecht kutsuu sitä "palvelemiselle" pyhitetyn elämänsä kohdalla "kehäksi", "ellipsiksi" tai "spiraaliksi" (VI, 489). *Demianin* kertoja toteaa, että ihmisessä oleva iankaikkinen alkuperä, jumaluus, on lähtöisin tuntemattomasta, joka kuitenkin antaa tuntoa itsensä ennen kaikkea rakkauden- ja luomisvoimana (III, 199).

8 ARKKITYYPIT

8.1 Vaistojen peilialissa eli kompleksien ja symbolien maailma

Jungin arkkityyppiteoria syntyi erityisesti sekä unipsykologian tuoman kokemuksen että mytologian ja patologian opintojen pohjalta. Jos hän vielä ennen vuotta 1919 käsitti arkkityypit kuviksi, alkoi hän nyt puhua *arkkityypistä* inhimillisessä psyydessä olevana näkymättömänä struktuurina, rakenteellisena määrittäjänä, joka mahdollistaa kuvien synnyn ja niiden kautta ilmaisee itsensä. Ilmeneminen toteutuu *arkkityyppisinä kuvina* tai kuvitelmina (ks. esim. Schmitt 2000, 84-85). Näitä ovat muun muassa isä-, äiti-, ja lapsi-arkkityypit, jumalan-kuvat sekä animus ja anima.

Arkkityypit vaikuttavat tiedostamattomassa psyydessä rakennedominanteja muodostavina faktoreina, jotka järjestävät kuvia ja motiiveja tiettyjen perusmallien mukaan. Korostaessaan että nuo kuvat, mielikuvat ja symbolit itsessään eivät ole varsinaisia arkkityyppejä Jung pitää arkkityyppiä vaistomaisena *taipumuksena* ja *mahdollisuutena* niiden ilmestymiseen ja muotoutumiseen (ks. Jung 9/1, 155).²⁸² Näin ollen arkkityypit lähinnä ovat kokemusta organisoivia ja siihen vaikuttavia energieettisiä voimakenttiä, prosesseja, *valmiusjärjestelmiä*.

Arkkityypit ovat likeisessä yhteydessä *vaistoihin* sellaisina kuin nämä ovat toiminnan tyyppillisiä ja toistuvia muotoja. Jos siis vaistot kuvaavat *käyttäytymisen* perusmuotoja, voidaan arkkityyppejä pitää *havainnon* perusmuotoina. Niinpä viimeksi mainitut olisi Jungin mukaan nähtävä eräänlaisena vaiston 'näkemysnä itsestään'.

²⁸²

Jung kirjoittaa: "Seine (des Archetypus) Form... ist... etwa dem Achsensystem eines Kristalls zu vergleichen, welches die Kristallbildung in der Mutterlauge gewissermassen präformiert, ohne selber eine stoffliche Existenz zu besitzen. Letztere erscheint erst in der Art und Weise des Anschliessens der Ionen und dann der Moleküle. Der Archetypus ist ein an sich leeres, formales Element, das nichts anderes ist als eine "facultas praeformandi", eine a priori gegebene Möglichkeit der Vorstellungsform. Vererbt werden nicht die Vorstellungen, sondern die Formen, welche in dieser Hinsicht genau den ebenfalls formal bestimmten Instinkte entsprechen. Ebensowenig wie das Vorhandensein von Archetypen an sich, kann auch das der Instinkte nachgewiesen werden, solange sich diese nicht in concerto betätigen." (Jung 9/1, 155).

*Der Steppenwolf*n peileistä, ovista, visioista täyttyvässä "maagisessa teatterissa" liikutaan tämän mukaisesti kuin 'vaistojen peilialissa'.²⁸³ Vaistojen 'itsereflektointiin' viittaa Jungin teorian mukaan arkkityyppisten kuvien psykodynaamiikka ja lumoavuus. Nämähän ovat esimerkiksi "maagiseen teatteriin" keskeisesti kuuluvia piirteitä. Jung sanookin, että arkkityyppisillä kuvilla ja mytologisilla mielikuvilla on erityistä voimaa (voisimme sanoa 'vaistoa') vallata ihmisen persoonallinen kokemus puolelleen. Tästä johtuu, että arkkityypit 'varautuneina voimakkeuksina' panevat liikkeelle neuroottisia komplekseja, jopa psykoottisia häiriöitä, mutta toisaalta tuovat mukanaan myös huomattavia terapeutisia vaikutuksia. Sen vuoksi Jung näkee arkkityypin sielullisena elämänoimana, jonka psyykkisiä tapahtumia keskittävä ja suuntaava vaikutus on ensiarvoinen myös individuaatiossa, kehityksessä oman itsen todellistamiseksi (ks. Hark 1998, 25-27, Jung, esim. 8, 244, 9/1, 95-96 ja 7, 74 -75).

Kun olemme tässä tutkimuksessa puhuneet Hermann Hessen teosten päähenkilöiden kehityksessä olennaisista arkkityyppisistä elämyksistä, olemme havainneet niiden merkityspainopisteen olevan mielikuvissa ja symboliikassa. Merkitsevää on, että ne perustuvat kokemukseen enemmän kuin kirjaimellisuuteen ja käsitteellisyteen.

Sinänsä havaitsematta jääneet arkkityypit muistuttavat Kantin tiedostamisen ulkopuolelle jääviä transsendenttisiä "olioita sinänsä", jotka näyttäytyvät meille ilmiönä, todellistuvina mielikuvina (esim. Aspelin 1977, 397). Viimeksi mainitut siis voidaan havaita ja tiedostaa ja niiden pohjalta voidaan tarkastella sitä mielikuvien kompleksisuutta, josta myös minä-kuva rakentuu ja jonka pohjimmainen lähde on kollektiivisessa tiedostamattomassa ja sen arkkityypeissä.²⁸⁴

Arkkityypin taipumuksenaan jostakin aiheesta tuottamat mielikuvat vaihtelevat hyvin paljon menettämättä perushahmoaan. Sen alkulähde on siinä vaistovoimassa, johon *Demianin* nimihenkilö viittaa, kun hän kuvailee ajokoiran kykyä löytää näkymätön jälki tai muuatta yökiitäjäperhosten lajia. Viimeksi mainitussa naaraita on paljon vähemmän kuin koiraita, mutta koirasperhoset lentävät tavoittelemansa kumppanin luo jopa tuntikausien matkan päästä (III, 150-151). Jung vastaavasti vertaa arkkityypeille ominaista vaistovoimaa lintujen

²⁸³ Hermann Hessen teoksissa peilimotiivilla on yleensäkin merkitsevä funktio. Helga Esselborn-Krumbiegel on tarkastellut tätä Jacques Lacanin psykologisten teorioiden valossa tavalla, joka ei ole ristiriidassa jungilaisen projektioita luovan analyysin kanssa. Esselborn-Krumbiegelin mukaan henkilöt reflektoidessaan erilaisten peilien (esimerkiksi personifikaatioiden [kuten *Demianissa* ja *Der Steppenwolfissa*] tai veden [kuten *Unterm Radissa*, *Klein und Wagnerissa*, *Siddharthassa* tai *Das Glasperlenspielissä*]) välityksellä itseään etsivät lapsuudessa kadottamaansa yhtenäistä identiteettiä ja fiktiivistä ihanneminaa. Sen löytymättömyys on verranollinen siihen, että paluu yhteyteen äidin kanssa, niin kuin erityisesti Goldmund ja Emil Sinclair etsinnöissään havaitsevat, on tavoittamaton. Sen sijaan tällainen itsereflektointi tuottaa jatkuvasti kuvia särkyneestä identiteetistä ja itsen elämättömistä osista sekä lopulta niiden kokemisen ja sisäistämisen summana persoonallisen kokonaisuuden – sellaisena kuin tämä ilmenee yksilön sisäistä maailmaa ja samalla ihmiskunnan historian alkukuvia heijastavina polaarisisäisillä voimilla. Nämä voimat vaikuttavat yhdessä, mutta niitä ei voida sovittaa yhdeksi. Tämä, kuten eri tavoin *Demianilla*, *Kleinilla*, *Hallerilla* tai *Goldmundilla*, merkitsee dynaamista, destruktiivien kautta syntyvän moninaisuuden hyväksyvää kehitystä, jossa ollaan vapautumassa (vrt. *Siddhartha*, *Klein*, *Goldmund*, *Knecht*) tai ainakin toiveissa vapautua (vrt. *Sinclair*, *Haller*) alkuperäistä yhtenäisyyttä tavoitteleiden, mutta jatkuvasti särkyneiden peilikuvien rajoittavasta valasta (ks. Esselborn-Krumbiegel 1993, 130-148).

²⁸⁴ Myytit kuuluvat kolmanteen tasoon ja muodostavat kirjavan kudelman, johon symbolit ovat kutoutuneet mukaan arkkityyppisinä motiiveina (Schmitt 2000, 85).

yllykkeeseen pesän rakentamiseen tai muurahaisten yllykkeeseen muodostaa järjestyneitä yhdyskuntia. Jung kirjoittaa:

Here I must clarify the relation between instincts and archetypes: What we properly call instincts are physiological urges. But at the same time, they also manifest themselves in fantasies and often reveal their presence only by symbolic images. ... They are without known origin; and they reproduce themselves in any time or in any part of the world – even where transmission by direct descent or "cross fertilization" through migration must be ruled out. (Jung 1964, 69).

Koska arkkityyppi toisekseen edustaa valmiutta ajasta toiseen samanlaisten tai samankaltaisten myyttien kokemiseen, vaikuttaa Jungin mukaan siltä kuin piilotajuntaan syöpyisi vain fyysisten tapahtumien koettuja kuvitelmia. Siksi voitaisiin otaksua, että arkkityypit olisivat usein kertautuneiden omakohtaisten reaktioiden mieliinpainumia (Jung 7, 75). – Jung sanoo:

Nichts hindert uns, anzunehmen, dass gewisse Archetypen schon bei den Tieren vorkommen, dass sie mithin in der Eigenart des lebendigen Systems überhaupt begründet und somit schlechthin Lebensausdruck sind, dessen Sosein weiter nicht mehr zu erklären ist. Die Archetypen sind, wie es scheint, nicht nur Einprägungen immer wiederholter typischer Erfahrungen, sondern zugleich auch verhalten sie sich empirisch wie *Kräfte* oder *Tendenzen* zur Wiederholung derselben Erfahrungen. Immer nämlich, wenn ein Archetypus im Traum, in der Phantasie oder im Leben erscheint, bringt er einen besonderen "Einfluss" oder eine Kraft mit sich, vermöge welcher er *numinos*, resp. faszinierend oder zum Handeln antreibend wirkt (Jung 7, 75).

Kun arkkityyppi on piilotajuisena esimuotona olemassa ennen tietoisuutta olleessa psyyken osassa (Jung 1988, 349), ihminen on arkkityyppisten tunteiden ja tekojen välikappale.²⁸⁵ Arkkityyppiset kuvat aktivoituvat unissa, myyteissä tai esimerkiksi taiteissa ilmitulevien *kompleksien* ja komplekseja ilmaisevien *symbolien* välityksellä. Vaikka arkkityypit siis ilmaisevat olematta kirjaimellisia tai itse sisältö (ks. Jung 7, 69 ja 1988, 348 ja 410 ja Jacobi 1940, 57-62), ne kuitenkin samalla muodostavat sekä psyykkisen että taiteellisen kehitysprosessin perustan (Schmitt 1999, 11), kompleksien ja symbolien maailman lähtökohdan.

Mytologian jumalat ja jumalattaret on Joseph Campbellin mukaan käsiteltävä katoamattoman olemisen eliksiiriin (elixir) ruumiillistumiksi ja vartijoiksi. Itse he eivät sen sijaan ole samaa kuin Korkein (the Ultimate) ensisijaisessa tilassaan (Campbell 1966, 181). Tämän vuoksi sankari ei yhteydessään heihin etsi heitä itseään, vaan heidän suosiotaan tai armoaan (grace), heidän ylläpitävän substanssinsa voimaa (eb.). Jungilaisittain tämä voima on energeettinen liikkeelle sysäävä mahdollisuus, prosessi, arkkityyppi, joka sisältää symboliksi tuleminen ja näin ollen muutoksen potentiaalin. Niinpä jumalankuvat, kuten Campbell sanoo, eivät ole päämäärä sinänsä. Heistä kertovat myytit transponoivat mieltä ja henkeä; eivät jumalien suhteen kuitenkaan *up to*, vaan *past* – tuonpuoleiseen tyhjyyteen. Tästä näkökulmasta Campbell näkee painavatkin teologiset dogmit ainoastaan kasvatuksellisina houkutuskeinoina, joiden tehtävä on johtaa rajoittunut äly konkreettisten tosiasioiden ja tapahtumien hälinästä verraten pelkistyneelle alueelle:

²⁸⁵

Huomattakoon, että Northrop Frye esittää myytin mukautumisen luontoon näiden kahden "analogisena symboliikkana", jossa symboli merkitsee prosessia (rakentamista, suunnittelemista). Symboliikka liikkuu syklisesti, menestys ja tappio vuorottelevat, ponnistus ja lepo vaihtelevat, elämä ja kuolema (ks. Frye 1973, 158, ks. myös tämän työn johdanto).

... where, as a final boon, all existence – whether heavenly, earthly or infernal – may at last be seen transmuted into the semblance of a lightly passing, recurrent, mere childhood dream of bliss and fright. (Campbell 1966, 180-181).

Se että arkkityypit ovat kautta aikojen leimanneet sekä dynamoineet tyyppien perusmielikuvia ja näiden tilanteita (ks. Jung 11,96), käy ilmi siitäkin, että jokaisella ihmisellä on paitsi henkilökohtaisia kokemuksia ja muistumia myös suuret esikuvansa. Nämä ovat analyttisen psykologian mukaan ihmismielen kuvitelmiin periytyviä, aikojen alusta olleita mahdollisuuksia. Tämä selittää miksi satuaiheet toistuvat kautta maailman samanlaisina tai miksi mielisairaat kokevat täsmälleen samoja mielikuvia ja asiayhteyksiä. Edellä kävi ilmi, että periytyviä eivät ole itse kuvitelmat, vaan niiden mahdollisuudet. Sinänsä mahdollonta on aina yritettävä mahdollistaa, *Das Glasperlenspielissä* ja *Die Morgenlandfahrtissa* korostetaan (VI, 11 ja 79). Kysymys on piilotajunnan yleisinhimillisten esikuvien valmiudesta nousta samoista lähteistä ja ilmentyä vaihtelevissa muodoissa ja kuitenkin analogisia kuvia ja yhteyksiä sisältävinä.

Nämä mielikuvamahdollisuudet esiintyvät kaikkialla maailmassa paitsi myyttien aineksina luonnollisesti samalla myös yksilön omintakeisina, alitajunnasta juontuvina tuotteina (ks. Jung 11, 96-97). – Arkkityyppisten kuvien *motiivit* ovat eri kulttuureissa ja eri ihmisillä pohjimmiltaan samat ja löytyvät muotoaan varioiden yhä uudelleen mytologioista, uskonnoista, saduista ja mysteereistä, ja kuten todettua, arkkityypit personifioituvat ja symboloituvat myös *unissa* tai esimerkiksi (psykoottisissa) fantasioissa, taiteessa ja *kaunokirjallisuudessa* (myös Snider 1984, 17). Joskaan arkkityyppiset symbolit eivät ole tyhjentävän kirjaimellisesti selitettävissä (myös Jacobi 1940, 112), ovat ne kuvallistamispotentiaalin vuoksi tietyin piirtein konkretisoitavissa. Northrop Frye (Frye 1973, esim. 119,141) tai Colin Falck teoksessaan *Myth, truth and literature* katsovatkin, että koska kirjallisuus konkretisoi arkkityyppejä, se tämän taipumuksensa vuoksi lähestyy uskontoa (ks. Falck 1991, esim. 99-100). – Jung tiivistää edellä esitettyä:

Der Begriff des Archetypus ... wird aus der vielfach wiederholten Beobachtung, dass zum Beispiel die Mythen und Märchen der Weltliteratur bestimmte, immer und überall wieder behandelte *Motive* enthalten, abgeleitet. Diesen selben Motiven begegnen wir in Phantasien, Träumen, Delirien und Wahnideen heutiger Individuen. Diese typischen Bilder und Zusammenhänge werden als archetypische Vorstellungen bezeichnet. Sie haben, je deutlicher sie sind, die Eigenschaft, von besonders lebhaften Gefühlstönen begleitet zu sein... Sie sind eindrucksvoll, einflussreich und faszinieren. Sie gehen hervor aus dem an sich unanschaulichen Archetypus, einer unbewussten Vorform, die zur vererbten Struktur der Psyche zu gehören scheint und sich infolgedessen überall auch als spontane Erscheinung manifestieren kann. (Jung 1988, 410).

8.2 Arkkityyppien luova funktio

Energiana toteutuva arkkityyppisyys hahmottuu tilanteiksi, joiden lukumäärä on potentiaalisesti rajaton. Erityisen painokkaasti tämä ilmenee *Der Steppenwolfen* "maagisessa teatterissa" ja *Die Morgenlandfahrtin* "arkistossa". Rajattomuudesta huolimatta arkkityyppisiä kuvia siis on mahdollista profiloida myyteissä,

saduissa, tarinoissa, unissa esiintyvien ideoiden, mallien ja kuvallistamisten välityksellä. Tietoisuuden havaitsemat kuvat syntyvät subjektiivisina variantteina, libidovirtausten, faktorien ja motiivien heijastuksina, efekteinä ja symboleina tuon autonomisen ja kollektiivisen rakenne-elementin eli arkkityypin perustalle (ks. Schmitt 1999, 110-114). Niinpä lopulta maailmakin, kuten sen käsitämme, ja niin kuin Novalis sanoo on "hengen" universaalinen kuva (*Universaltröpus*), symboli (Novalis II, 600).

Vaikka arkkityyppien summa on kaikkien psyyken latenttien mahdollisuuksien summa, valtava materiaali alkutietoa syvimmistä yhteyksistä Jumalan, ihmisen ja kosmoksen välillä, Jung on selvittänyt personifioituvien ja muuten symboloituvien kuvamuotojen lukumäärää tarkoituksella rajata se vastaamaan inhimillisen olennon aikojen alusta kokemia tyyppillisiä peruselämyksiä (ks. Jacobi 1940, 61). Koska noiden elämysten totuus on kirjaimellisuuden sijasta niiden symbolisuudessa, ne eivät perustu minkään hengellisen tai maallisen instituution opilliseen, eivätkä edes yleispätevästi tulkittuun faktaan, vaan *tunteeseen* ja *kokemukseen*, johon puolestaan vaikuttavat sekä perikuvalliset, intuitiiviset että myös kulttuuritaustasta riippuvaiset tekijät (ks. Jung 1964, 90-96). Peruselämykset havainnoituvat *projektioiden*, joita tarkemmin tarkastellaan käsillä olevan kirjan tämän osan kolmannessa luvussa.

Jos kykenemme 'keskustelemaan' tiedostamattoman kanssa, saamme arkkityypeistä apua elämämme *muutoksiin* (ks. Jacobi 1940, 57). Hessen tärkeät proosateokset täyttyvät tämäntyyppisistä monologeista ja dialogeista.²⁸⁶ Analyttisen psykologian mukaan kuvallinen hahmo ilmenee persoonallisessa tietoisuudessa eräänlaisena *vaiston jälkikuvana*; vaiston, joka on miljoonien yksilöllisten kokemusten läpileikkaama. *Kuvallisen hahmotuksen kautta arkkityypit projisoituvat ulos maailmaan* – tietoisena käyttönä ja sopeutumisen muotona, uskonnossa, tieteissä, moraalissa ilmenevinä säännöstelevinä ja samalla vaistoanalogiaan kompensatorisesti suhtautuvina ja mukautuvina kategorioina (ks. Schmitt 1999, 119).

8.2.1 Henki ei voi jäljentää luontoa

Kun mieltämämme arkkityypiset sisällöt ovat kollektiivisessa tiedostamattomassa olevien prosessien manifestaatioita, perushahmoa ei tuoteta. Onhan se a priori autonomisena olemassa tiedostamattomassa. Tietoisuudessa kuva vähitellen edellä mainittuna *vaistojen* 'jälkikuvana' ja toisaalta *ilmiöiden* 'alkukuvana' kirkastuu. Merkitykseltään se ei silloin luonnollisestikaan ole vain yksilöllinen, vaan myös yleisinhimillinen.

Kun arkkityypit määräytyvät *nuodon* ja *rakenteen* perustalta, ovat ne rinnastettavissa Platonin ideoihin (ks. Jacobi 1940, 57-59). Esimerkiksi arkkityyppi *äiti* on struktuurina olemassa jokaisen 'äidillistä' koskevan lukemattoman ilmaisen ytimenä. Se säilyy samana, vaikka 'äidillisen' aspektit ja symbolit muuttuvat. Myyttinen ja moderni *äiti* ovat siksi peruspiirteiltään yhtenevät. Tietoiseksi tuleminen merkitsee *isä*-prinsiipin logoksen irtoamista *äidistä*. Näin isä toteuttaa

²⁸⁶

Vrt. Hessen maininta esseessä *Arbeitsnacht*: "Beinahe alle Prosadichtungen, die ich geschrieben habe, sind Seelenbiographen, in allen handelt es sich nicht um Geschichten, Verwicklungen und Spannungen, sondern sie sind im Grunde Monologe, in denen eine einzige Person, eben jene mythische Figur, in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich betrachtet wird." (11, 81, ks. myös tämän työn johdanto ja kolmas osa).

tietoisuuden luomisen ja ideoiden formuloimisen. Kuitenkin logos syöksyy yhä uudelleen tiedostamattomaan, "äidilliseen", ja muotoilee symbolejaan tämän arkkityypin lähteistössä (ks. Jacobi 1940, 59-60)²⁸⁷ – syntyäkseen uudelleen.

Niin kuin Jung sanoo, ja Hesse tuo *Der Steppenwolfissa* ilmi, muun muassa kirjailija Goethe on 'ylipersonallisesti' henkistänyt arkkityyppien piilotajuisen maailman, valanut kollektiivisen piilotajunnan lähteistön kuvat ikuisiksi to-tuuksiksi, *objektiiviseksi hengeksi*. Tätä voidaan lähestyä Jungin mukaan:

Das kollektive Unbewusste stellt das Objektiv-Psychische, das persönliche Unbewusste aber das Subjektiv-Psychische dar (Jung, 7, 71).

Narziss und Goldmundissa subjektiivista henkeä symboloivat objektiivista juma-layhteyttä tavoittelevat Narziss ja luostariyhteisö. Goldmund tuntuu kaipaavan tuon hengen perustalle ikään kuin näkymättömiin luontoa, alkuäitiä, äidin ark-kityyppiä, objektiivista. Kuitenkin – ja samalla Goethen ylipersonallisuutta onkin välittömästi suhteellistettava – tämän arkkityypin *kuvaaminen* aukotto-man yleispätevästi tai 'objektiivisena henkenä' täydellisesti on Jungin mukaan Goethellekin mahdotonta. Koska arkkityypin varsinainen olemus ei voi tulla tietoiseksi, se on transsendentti ja psykoidi²⁸⁸ (ks. esim. Jung 7, 119 ja 1988, 410), ja siksi meidän on myönnettävä siihen, että se minkä Goethe taiteellaan tavoit-taa 'objektiivisena henkenä', on lopulta kuitenkin ainoastaan erityisen yleispä-tevästi objektivoitu 'kuva' tuosta pohjimmiltaan tavoittamattomasta, vaistoihin rinnastuvasta kollektiivisesta hengestä.

Taide siis antaa siitä enemmän ja vähemmän yleispäteviä *muotoja* ja koke-muksia, mutta ei itse sisältöä, eikä *kokemusta* sen perimmäisessä merkityksessä. Goldmund ei kykene koskaan saattamaan "ikiäidin" kuvaa tietoisien taiteen kei-noin valmiiksi. Taiteensa välityksellä hän *Klingsors letzter Sommer* -novellin ni-mihenkilön tavoin voi aavistaa mielikuvansa todellisuuden ja päämääränsä ko-konaisuuden, mutta lopullista paluuta kollektiiviseen tiedostamattomaan, "al-kuäidin syliin" (Jung 5, 277), merkitsee vasta kuolema. Tämän näemme myös Kleinin kohdalla novellissa *Klein und Wagner* ja Josef Knechtin elämän päätös-näyttämöllä teoksessa *Das Glasperlenspiel*.

Jos havainnollistamme analyysia jatkamalla sitä Hessen teosten aatteellis-kulttuurisen ja kasvatuksellisen lähtökohtadiskurssin eli kristinuskon alueelle, on todettavissa, että kirkollisten dogmien 'isällinen' Jumala on luonnon luojana mahdottomuus, koska henki ei voi syntyä eikä synnyttää ilman 'äidillistä' ele-menttiä. Tältä perustalta käy ymmärrettäväksi, että Kristuksesta tulee kokonai-

²⁸⁷ Kungfutselaisen viisauden mukaan hetkellä, jolloin lapsi ensimmäisen kerran kirkaisee aiemmin äidissä nukkuneet prinssiipit – tietoisuus ja luonto – eroavat löytämättä enää uu-destaan elämän kokonaisuutta. 'Katsovasta' ja 'tietävästä' tietoisuudesta voi kuitenkin ih-misen sisäisen kehitysprosessin myötä tulla myös eri astein 'tunteva' (Empfindende, ja yhä syvemmälle tiedostamattomaan mentäessä Fühlende). Pohjimmaista luontoa tietoi-suus ei kuitenkaan tavoita kuin ainoastaan epäsuorasti (ks. Wilhelm 1956, 144-145). Tao-laisuudessa asia nähdään vieläkin yksinkertaisemmin. Kuolema on luonnollisen elämän-rytmin osa. Taolainen ei takerru elämään tai kuolemaan, vaan suhtautuminen on luonnol-lisuutta seuraava ja pikemmin hilpeä (ks. Wilhelm [erl.] 1982, 294).

²⁸⁸ Psykoidi-termillä Jung viittaa kollektiivisen tiedostamattoman sanoin kuvattavaksi avau-tumattomaan kerrokseen ja sen sisältöihin (arkkityyppeihin). – "Das kollektive Unbe-wusste (s.d.) stellt eine Psyche dar, die im Gegensatz zu dem uns bekannten Psychischen unanschaulich ist, weshalb ich sie als *psychoid* bezeichnet habe." (Jung 8, 495 ja Jung 1988, 414).

nen, luova, ylipersonallinen, Jumala, vasta kuolemassa. Myös Goldmundin tapauksessa kuolema merkitsee polariteetin lopullista toteutumista, kompensoivan 'äidillisen' kohtaamista ja siis dogmittomana ja kirjaimellistamattomana 'ylösousemuksena' ilmenevää tietoisuuden ja tiedostamattoman uutta suhdetta.²⁸⁹ Näin kuolema on osa individuaatiota, se on myös 'jälleensyntymä'. Se ei Goldmundin kuvaamana muistuta 'maan päällä ja taivaissa' -dualismia (ts. yhtäällä ja toisaalla), vaan polaarille kierrolle ominaisella tavalla kuolema suhteellistuu määrittelemättömäksi mahdollisuudeksi ja avoimuudeksi:

"Nun, es ist wohl etwas dumm von mir (Goldmund). Aber ich bin wirklich neugierig darauf. Nicht auf das Jenseits, Narziss, darüber mache ich mir wenig Gedanken, und wenn ich es offen sagen darf, ich glaube nicht mehr daran. Es gibt kein Jenseits. ... neugierig auf das Sterben bin ich nur darum, weil es noch immer mein Glaube oder mein Traum ist, dass ich unterwegs zu meiner Mutter bin. ... Ich kann mich von dem Gedanken nicht trennen, dass statt des Todes mit der Sense es meine Mutter sein wird, die mich wieder zu sich nimmt und in das Nichtsein und in die Unschuld zurückführt." (V, 318).

8.3 Arkkityypisen symboliikan liike projektioiden ja introjektioina

Projektit näkökulmana komplekseihin

Projektiio on tiedostamattoman energiaa ja merkitse dissimilaatiota: subjektiivisia sisältöjä projisoidaan havaittuun objektiin. Kun arkkityypin energia tiedostamattomassa on niin suuri, että aktiviteetit joutuvat rauhattomaan tilaan, aiheuttavat levottomuutta, ne projisoidaan ulos, ulkoiseen objektiin, usein muihin ihmisiin (ks. Schmitt 1999, 260).

Elämämme on tietoisesta ja tiedostamattoman energiaa, jossa viimeksi mainittu on tuntematon, mutta vaikuttavampi tekijä. Tämän vaikutuksen vuoksi havaintomme elämästä on jatkuvaa ja mittamatonta projektioiden luomista. Arkkityypisille motiiveille analyyttinen psykologia nimeää projektioiden rajattomuudesta huolimatta perustavat, individuaatiossa yleensä tässä järjestyksessä esiintyvät symbolit: *varjo*, *anima/animus*, *vanha viisas/suuri äiti* ja *itse* (esim. Jacobi 1940, 122-123).

Edellisiin viitaten *varjo-projektiio* tarkoittaa, että (esimerkiksi *Demian*-teoksen Emil Sinclairin tavoin) omat yhteiskunnallisesti epäilyttävät sisällöt ja ominaisuudet projisoidaan toiseen, koska niiden arvoa ei sillä hetkellä tunnusteta ja niistä halutaan vapautua (Schmitt 1999, 261).

Anima-projektiossa taas aikaisemmin elämässä laiminlyödyn *animan* nyt voimallisesti esiin työntyvä energia johtaa ihastumiseen – usein tietoisuutta uhkaavassa mitassa. Näin käy ennen *animan* assimiloimista Siddharthalle suhteessa Kamalaan ja Harry Hallerille suhteessa Hermineen sekä Emil Sinclairille suhteessa Beatriceen ja myöhemmin Frau Evaan, jonka katson edustavan *animaan* yhteydessä olevaa tai sitä jatkavaa *suuren äidin* projektiota.

²⁸⁹ Vrt. kuolevan Goldmundin sanat: " ... wie wunderbar es mir mit ihr (Eva-Mutter) gegangen ist: statt dass meine Hände sie formen und gestalten, ist sie es, die mich formt und gestaltet." (V, 321).

Vanha viisas -projektiossa energia projisoidaan yleensä liittyneenä arvoihin ja päättelyyn (ks. eb.). Esimerkiksi *Siddharthan* Buddha ja Siddhartha ovat ystävänsä Govindan projisointeina vanhoja viisaita.

Itse-projektiossa energia voidaan samaten projisoida yhteydessä sekä elämänarvoihin että yhteisöllisiin toimintoihin. Oleellista kaikkien, mutta erityisesti tämän projektion tunnistamisessa ja myönteisessä hyväksi käytössä on vasta kohtien yhtäältä differentioiminen ja toisaalta suhteellistaminen (ks. eb. 262). Muiden projektioden tavoin *itse* voi ilmetä monessa muodossa, myös henkilökaatioiden välityksellä.

Projektion merkitys on siinä, että vasta projektiossa tietoisuus saa välttämättömän *näkökulman tiedostamattomiin komplekseihinsa*. Projektiot on kuitenkin sisäisesti integroitava, sillä projektion jatkuessa muuttumattomana, sitä ei enää tunnisteta omaksi (ks. eb.). Projektioden funktio on tuottaa *tiedostamattomia psyyken sisältöjä ja komplekseja kuviksi* (eb. 270), jolloin projektion luomisessa erityistä merkitystä on unilla, myyteillä ja taiteella.

Tietoisuuden tehtävänä puolestaan on assimiloida projektiot kompensoivina sisäisen kehityksen motiiveina. Sellaisina ne ovat individuaatioprosessin polttovoima, *symboliikkaa*, ja sellaisina ne assimiloiduttuaan katoavat uusien projektioden, symboliikan, tieltä.

Asiaa voi yksinkertaistaa kuvaamalla projektioden kiertokulkua visionääriseksi, havainnoitavaksi elämänprosessiksi, jatkuvaksi havaintojen luomiseksi ja kokemiseksi. Tämäkään ei ole kaukana romanttisesta käsityksestä, vaan lähellä sitä, mitä Novalis kutsuu "elävöittämiseksi" (Belebung), "sieluttumiseksi" (Beseelung) tai "havaintoja tekevän kokemisen toimeksi" (die Action des Vernehmens).²⁹⁰

Hessen tekstin arkkityypisiä projektioita

Emil Sinclairille keskeiset symbolihahmot Demian ja Frau Eva ovat määrittelemättömän arkkityypisen prosessin projisoituja ilmentymiä ja sellaisena myös *symboleja*. Vanha Siddhartha projisoi sisäisen maailmansa ajattomana virtaavaan jokeen. *Der Steppenwolf*in "maaginen teatteri" on Harry Hallerin osapersonallisuuksien keskeinen projektio. "Teatteriin" päästäkseen hänen on luovutettava entisestä ihminen-susi -persoonallisuusjakautumansa käsitteellistetyistä dualismista. Sen sijaan hänen on hyväksyttävä tiedostamattoman käsitteetön ja toiminnaksi dynamoituva vaikutus. Tämä hänen on koettava polaarisisessä yhteydessä tietoiseen olevana elementtinä (" – nur für Verrückte – Eintritt kostet den Verstand ... "[IV, 357] todetaan "maagisen teatterin" ilmoituksessa).

*Narziss und Goldmund*in Goldmund projisoi kohtalonsa etsimisen taideveistoksiin, jotka hänen näkökulmastaan voisivat viitata (tietoisuuden tasolla kuitenkin lopullisesti toteutumattomaan) "Urmutteriin" (Eva) päämääränä ja

²⁹⁰ Novalis kirjoittaa: "Ich kann etwas nur erfahren, in so fern ich es in mir aufnehme; es ist also eine Alienation meiner selbst und eine Zueignung oder Verwandlung einer andern Substanz in die meinige zugleich: das neue Product ist von den beiden Factoren verschieden, es ist aus beiden gemischt. Ich vernehme nun jede Veränderung der zugeeigneten Substanz als die meinige und eine fremde zugleich; als die meinige, in so fern ich sie überhaupt vernehme; als eine fremde, in wie fern ich sie so oder so bestimmt vernehme. Jeder Action in jenem entspricht eine gleichzeitige Action in mir, die Action des Vernehmens." (Novalis II, 551-552).

ideaalina. H.H. taas projisoi käsittämättömän maailmansa "Idän-matkan" valta-vaan arkistoon ja sen johtohahmoon, palvelija Leoon, ja Josef Knecht puolestaan Glasperlenspieliin, kiinalaiseen *I Gingiin* sekä Josefiin vaikuttaviin henkilöihin, erityisesti Alt-Musikmeisteriin, Ältere Bruderiin, Pater Jakobukseen ja Knechtille tuntematonta Kastalian ulkopuolista maailmaa heijastavaan Plinio Designoriin.

Tässä mainitut ovat Hessen tuotannossa eräitä erittäin merkitseviä projektioita. Viittaan niihin todetakseni ja tulevassa käsittelyssä vahvistaakseni, että kaikkiaan voimme pitää Hermann Hessen tekstiä sisäisen maailman prosessointien projektiona ja samalla haasteena tuon projektion kokemiseen ja tiedostamiseen. Tämän osoittaminen leimaa tutkimukseni tulevaa arkkityyppeihin, symboleihin ja niiden individuaatioissa esiintymiseen keskittyvää analyysiä.

Projektoiden spiraali

Projektiot eivät ole pysyviä, vaan *transformoituvat energeettisenä virtana*, voisimme sanoa: syklisessä ja spiraalina kehittyvässä kiertokulussa. Spiraalia ei tässä tule kuitenkaan mieltää esimerkiksi 'lieriöksi' sellaisena että siinä olisi tarkasteltavissa jotakin 'ylhäällä' ja jotakin 'alhaalla', vaan sen sijaan kysymys on spiraalisesti muodostuvasta kehästä (ks. tämän tutkimuksen johdanto-osa).

Hessen teosten sivuhenkilöt, sankareiden tiedostamattoman sisällöistä projisoituvat personifikaatiot ja symbolit poistuvat täytettyään tehtävänsä. Näin tapahtuu individuaation kehitysetappeja (der Schatten, anima / animus, die grosse Mutter, der alte Weise, das Selbst) vastaavassa joskaan ei tiukan säännönmukaisessa tai vaiheisiin suljetusti rajatussa järjestyksessä kunkin päähenkilön assimiloitua kehitystilanteiden projektioita tietoisuudessaan. Sisäistämisen jälkeen kukin projektio on valmis hajoamaan ja katoamaan. Lopussa eloon jäävä sankari (Sinclair, Siddhartha, Haller, Narziss ja H.H.) on yksin. Hänen on aloitettava uudelta tasolta alusta. - Sinclairin sanoin: " ... wenn ich manchmal den Schlüssel finde und ganz in mich selbst hinuntersteige ..." (III, 257). - Ja Hallerin sanoin: " Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen ..." (IV, 415).

Vuoristojärveen hukkuva Josef Knecht assimiloii itsessään kokonaisen uuden elämän kutsun, kun hän sisäistää nuorena Titossa projisoituvan oman kohtalonsa jatkuvuuden merkityksen. Kleinin, Klingsorin ja Goldmundin kuoleman elämyksissä näytävät potentiaalina assimiloituvan kaikki heidän kohtalolle merkittävät projektiot. Kleinilla ja Klingsorilla tämä ilmenee ajattomuuden ja paikattomuuden kokemuksella latautuvan ykseydellisen elämyksen kautta. Goldmund taas tuntee lopulta kuolemassa palaavansa nuoruudestaan saakka aistillisuudesta, naisten ja taiteiden projektioista etsimänsä "Urmutterin" luokse. Kuoleman kollektiivinen tiedostamaton löytää hänet, tulee subjektiksi, tekijäksi, johon sulautuessaan subjekti Goldmund uskoo objektina sulautuvansa suurempaan – ja samalla siis subjektiseen – objektiivisuuteen. Vastaavasti kuin esimerkiksi *Klein und Wagnerin* ratkaisussa, tässä *Narziss und Goldmundissa* esitettyssä subjektin ja objektin yhtymisessä *etsiminen* siihenastisten motiivien merkityksessä päättyy, kollektiivinen *löytää* yksilöllisen:

"Sie (Eva-Mutter) hat ihre Hände um mein Herz und löst es los und macht mich leer, sie hat mich zum Sterben verführt, und mit mir stirbt auch mein Traum, die schöne Figur, das Bild der grossen Eva-Mutter. Noch sehe ich es, und wenn ich Kraft in den Händen hätte, könnte ich es gestalten. Aber sie will das nicht, sie will nicht, dass ich

ihr Geheimnis sichtbar mache. Lieber will sie, dass ich sterbe. Ich sterbe gern, sie macht es mir leicht." (V, 321-322).

Etsimisen eli tähän saakka vaikuttaneiden projektioiden muodostamisen päättymisestä ja niiden assimiloimista seuraavasta *löytämisen* alkamisesta²⁹¹ – tosin elämässä, ei kuolemassa – puhuu "täyttymyksen" (die Vollendung) kokenut Siddhartha ystävälleen Govindalle:

"Wenn jemand sucht", sagte Siddhartha, "dann geschieht es leicht, dass sein Auge nur noch das Ding sieht, das er sucht, dass er nichts zu finden, nichts in sich einzulassen vermag, weil er nur immer an das Gesuchte denkt, weil er ein Ziel hat, weil er vom Ziel besessen ist. Suchen heisst: ein Ziel haben. Finden aber heisst: frei sein, offen stehen, kein Ziel haben." (III, 722-723).

Introjektio, koko tiedostamaton ei mahdu tietoiseen

Introjektio on sisäistämistä ja assimilaatiota. Sellaisena se myönteisesti toteutessaan on individuaatioprosessin kehitysteeltä seuraavalle siirtymisessä olennainen ja välttämätön vaihe. Kuitenkin introjektio saattaa toteutua myös liioiteltuna ja sen vuoksi tarkoituksensa kadottavana.

Kun objekti introjektiossa sisällytetään subjektiiviseen intressipiiriin (Schmitt 1999, 259), on mahdollista, että tiedostamattoman energiavirran vaikutukselle avautunut (projektioihin sisältöään 'tyhjentänyt') minä assimiloii projektioita suhteettomassa määrässä. Tällöin minän ulkopuolella projisoituvat ilmiöt, esimerkiksi "maailman synnit", kuten Schmitt ilmaisee, saatetaan sisäistää henkilökohtaisina ominaisuuksina: ääritapauksessa ihminen saa kuvankantajan funktion (eb. 261). Vaaravyöhykkeellä ollaan, kun yksityisen ihmisen tietoisuus joutuu suhteessa erityisen voimallisiin kollektiivisiin projektioihin tekemisiin tuon rajatun minän työstettäväksi liian suuren assimiloivan energian kanssa. Tällaisia ovat usein esimerkiksi uskonnolliset projektiot (eb. 266). Fritz Tegularius Glasperlenspielin ruumiillistumana on hyvä esimerkki tällaisesta hybriksestä, maailman sisällyttämisestä minään. Ältere Bruder epäilemättä viittaa kriittisesti juuri Tegulariuksen kaltaisen ihmisen näkökantaan todetessaan Knechtille:

"... du wirst ja sehen. Einen hübschen kleinen Bambusgarten in die Welt hineinsetzen, das kann man schon. Aber ob es dem Gärtner gelingen würde, die Welt in sein Bambusgehölz einzubauen, scheint mir doch fraglich." (VI, 211).

Traagista Fritz Tegulariuksen tilanteessa edelleen on, että hän samalla paradoksaalisesti kuuluu pelijärjestelmän kapinallisiin: hänen assimiloiva prosessinsa on niin voimakas, että Knecht Magister Ludina ja veljeskunnan johto hänen suosituksistaan pitävät Tegulariuksen asettamista vastuunalaisimpiin tehtäviin vaarallisena itse järjestelmän kannalta (VI, 226).

Projisoidessaan esikuvan (esim. analytikkoon) ihminen saattaa vaappua

²⁹¹ Joseph Campbell korostaa, että myytin sankari on kantanut etsimiään jumalallisia voimia mukana koko 'seikkailunsa' ajan: "He is 'the king's son' who has come to know who he is and therewith has entered into the exercise of his proper power – 'God's son,' who has learned to know how much that title means. From this point of view the hero is symbolic of that divine creative and redemptive image which is hidden within us all, only waiting to be known and rendered into life." (Campbell 1966, 39).

sairaalloisen jumaloinnin ja halveksivan vihan välillä. *Demianin* kontekstista on helppo päätellä, että Pistorius on Sinclairille eräänlainen analyytikko.²⁹² Tällöin viimeksi mainitun suhtautumisessa on nähtävissä juuri nämä molemmat vastakkaiset projektiosta syntyvät piirteet. – Taas omaksuessaan (introjisoidessaan) esikuvan ihminen voi joutua naurettavan itsensä jumaloinnin tai kidutuksen valtaan. – Virhe, jonka hän molemmissa tapauksissa tekee (ja jolta Sinclair suhteessa Pistoriukseen hänestä etäännyessään välttyy), on Jungin mukaan se, että ihminen pitää *kollektiivisen piilotajunnan sisältöä tietyn toisen ihmisen ominaisuuksina* (tai *Glasperlenspielin ominaisuuksina*, kuten Fritz Tegularius tekee). Näin hän näkee itsensä tai toisen "jumalana" tai "paholaisena" (Jung 7, 76). Turhaan ei Nietzscheä ole pidetty Tegulariuksen esikuvana.²⁹³

Syyttä ei Harry Haller välittömästi Herminen tapaamista seuraavassa unessaan hermostu, kun optimismia ja uskoa julistava Goethe ei vastaakaan neuroottisen Harryn sisäistämää omakuvaa; ahdistuneen sivullisen projisoimaa, sijaisluonteen omaavaa objektiä; kärsivää, inhimillisen lohduttomuuden koko skaalan tuntevaa henkistä neroa (IV, 283-284). Tilanteen kompensoimiseksi on johdonmukaista, että jazzmuusikko Pablo, Goethen ja Mozartin näennäinen vastakohta, johon Haller tuntee aluksi antipatiaa, muuttuu teoksen symbolikuvastossa Harryn ystäväksi. Eikä siinä kaikki. Hän myös transformoituu riehakkaaksi Mozartiksi näin edelleen suhteellistaen ja tasapainottaen Harryn jumaloivasti ihannoivaa suhdetta²⁹⁴ taiteen suuriin mestareihin.

Der Steppenwolf-teoksessa Hermine on Hallerin ruumiillistunut mielikuva, symboli, joka kompensoivasti tekee Harryn tiedostamattomaan tukahdutetusta aistillisuudesta tietoista. Hermine opastaa Halleria vapauttamaan animaaliset sielunvoimat. Hermine kuljettaa häntä kohti elämänuskolle välttämättömien persoonallisuuden osien hyväksymistä edellytyksenä persoonallisen ja yliper-

²⁹² *Demian* syntyi välittömästi Hessen ensimmäisen merkittävän terapiavaiheen (1916-1917) jälkeen. Olemmekin edellä todenneet, että Pistoriuksen esikuvana on pidetty Hessen analyytikkoo J.B. Langia (ks. Baumann 1997, 50). Hesse on myös viitannut Langin ja teoshenkilönsä yhdennäköisyyteen (Hesse Brief an Carlo Isenberg [7.1.26], GB II, 128-129).

²⁹³ Esimerkiksi Joseph Mileck katsoo Tegulariuksen ja Nietzschen samuuden selviöksi. Mileckin mukaan Knechtin suhde Tegulariukseen vastaa Hessen suhdetta Nietzscheen: nuoruuden viehtymystä seuraa inho, vuosien mittaan kosketukset säilyvät satunnaisina, syntyy läheisyyttä ja riippuvaisuutta ja lopulta irtautuminen: "And Knecht's ultimate conviction that Tegularius is an example to be treasured but not to be emulated, that his sick geniality is self-destructive, and that his asocial individualism poses danger more than it promises hope, had become Hesse's concluding assessment of Nietzsche." (Mileck 1978, 272-273). Tarkoituksellisempaa kuitenkin on nähdä Tegulariuksen persoonallisuus teoksen eräänä kompensoivasti toimivana motiivina: on huomattava, että Tegularius edustaa Knechtille "... zugleich die Verkörperung höchster katalistischer Fähigkeiten und das mahende Vorzeichen für deren Demoralisierung und Untergang" (VI, 368), mikä kuitenkin merkitsee Knechtille enemmän kutsua ja toimintaa kuin torjuvuutta ja irtautumista: "Wir sind nun der Meinung, dass es nicht bloss dessen aussergewöhnliche Begabung, seine rastlose und namentlich allen Problemen des Glasperlenspiels offenstehende Genialität war, welche für Knecht etwas Anziehendes hatte. Sondern dessen starkes und dauerndes Interesse galt nicht nur der grossen Begabung des Freundes, es galt ebenso sehr dessen Fehlern, seiner Kränklichkeit, es galt gerade dem, was den andern Waldzellern an Tegularius störend und oft unleidlich war." (VI, 365).

²⁹⁴ Tällaisessa idealisoivassa tilanteessa Jungin mukaan ilmenee arkkityypin luontainen vaikutus: arkkityyppi ottaa ihmismielen alkuvoimaisesti valtaansa ja pakottaa sen ylittämään inhimillisen rajat. Se johtaa liioitteluun, suuruudenhulluuteen (inflaatioon), pakoon, harhoihin ja haltioitumiseen hyvästä ja pahasta. Siinä on Jungin mielestä yksi syy, miksi ihmiset ovat aina tarvinneet henkiä eivätkä koskaan ole voineet elää ilman jumalia (Jung 7, 76-77).

soonallisen, ajan ja yliajallisen integraatiolle.

Kuitenkin kohti tervehdyttävää projektoiden hajottamista ja ulos suuntaamista sekä samalla niiden sisältöjen assimiloimista tarkoittavan kehityksen vaikeus on *Der Steppenwolfissa* tyypillisenä esillä. Harry Hallerin piilotajunnan sisällöt heijastuvat suoraan Herminen ja Pablon ominaisuuksiksi saaden hänet pitämään näitä henkilöitä 'todellisina' nimenomaan ja miltei yksinomaan tiedostamattomansa muovaamien tuntemusten ja käsitysten valossa.

Herminen ja Pablon fyysistä olemassaoloa ei ole syytä epäillä, päin vastoin, mutta erityisesti "maagisessa teatterissa" – kohdatessaan koko tähänastisen elämänsä peilialin uudessa, tiedostamatonta tietoistavassa muodossa – Haller joutuu psyyken sisältöjen 'yliajamaksi' tavalla, joka saa hänet näkemään tiedostamattoman jälleen 'epätodellisessa' kuvastimessa, ts. oikeastaan ainoana oikeana ja tavoiteltavana 'todellisuutena':

Als letzte Figur in meiner tausendgestaltigen Mythologie, als letzter Name in der unendlichen Reihe tauchte sie auf, Hermine, und zugleich kehrte mir das Bewusstsein wieder und machte dem Liebesmärchen ein Ende, denn ihr wollte ich nicht hier in der Dämmerung eines Zauberspiegels begegnen, ihr gehörte nicht nur jene eine Figur meines Schachspiels, ihr gehörte der ganze Harry. Oh, ich würde nun mein Figurenspiel so umbauen, dass alles sich auf sie bezog und zur Erfüllung führte. (IV, 399).

Dissimilaatio, projektoiden jakaminen

Emil Sinclairin kehityksessä Demianin ja Abraxasin symbolit ottavat hänet siinä määrin valtaansa, että hän elää vain itseensä uppoutuneena. Ulkomaailma käy merkityksettömäksi, jolloin epätasapaino aiheuttaa jopa itsemurha-ajatuksia²⁹⁵ (III, 191) ja joka tapauksessa äärimmäistä ahdistusta²⁹⁶. Näin on aina siihen asti, kunnes Emil Sinclair Siddharthan tai H.H:n tavoin pystyy *jakamaan* tuon projisoidun symboliaineiston muiden ihmisten kanssa. Tämä merkitsee, että hän kykenee paitsi osaksi assimiloimaan symbolien sitomaa ja niissä ilmentyvää energiaa, osaksi myös *dissimiloimaan* sitä. Tällöin hän siirtää eli projisoi itse projisoimaansa ja introjisoimaansa symbolienergiaa ulkopuolelleen. Tavallaan symbolit nyt ohittavat alkuperäiseen kokijaansa keskittyneen funktion, jolloin niiden käsittely ja niistä irrottautuminen helpottuu. Muuttuessaan merkeiksi ne siirtyvät hänen kannaltaan myös yhteisön omaisuudeksi.

Niinpä H.H. löytää etsimänsä sadun- ja unenomaisen "Idän-Matkan" joh-tohenkilön Leon nimen ja osoitteen yksinkertaisesti tavallisesta osoitehakemistosta (VI, 41). H.H:ta auttaa sotakirjailija Lukas, joka kirjoitti kokemistaan, niin ikään unenomaisilta tuntuneista sodan järkytyksistä keskittymällä niihin, niiden realismiin, niin täydellisesti kuin mahdollista. *Energeettinen tahto*, eräänlainen pyrkimys vapautua työn ja tekemisen kautta ("... Streben nach Erlösung durch Werke", [Ein Stückhchen Theologie] VII, 390) on Lukasin tapauksessa tuottanut individuaatiokehityksen – tai ainakin sisäiseltä tuhoutumiselta pelastumisen – kannalta tulosta. Lukasin maailmansodan kokemuksista laatimaa kirjaa on *Die Morganlandfahrtin* kertojan mukaan luettu paljon (VI, 37). Kirjan menestyksellisestä reseptiosta on pääteltävissä, että tekijä on löytänyt kokemuksilleen sellaiset yleisesti vastaanotettavissa olevat symbolit, joiden avulla hänen

²⁹⁵ Samoin käy astetta päättäväisemmässä mitassa Siddharthalle ja Harry Hallerille.

²⁹⁶ Tämä on erityisen tyypillistä myös kertoja H.H:lle *Die Morgenlandfahrtissa*.

oma projektio- ja introjektio työskentelynsä on helpottunut ja mahdollistunut. Kykenemättä assimiloimaan kokemiaan kauheuksia sellaisenaan hän on projisoitunut niiden energiaa ulospäin, jakanut ne kirjansa lukijoiden kanssa.

Emil Sinclair *Demianissa* projisoi projektiivisia ja introjektiivisiä kokemuksiaan ulos yhteisöön, 'merkittyjen' piiriin, ja Siddhartha kaikkeudelliseen visioon, jossa jokapäiväisen elämän kaikki piirteet liittyvät kaikkiin muihin piirteisiin. Näin nämä päähenkilöt onnistuvat 'maagisesti' tuntemaan ja assimiloimaan ennen ja aussen -funktioiden fantasiaa ja realismia limittävän polaarisen yhtenevyyden.

Identifikaatio, persoonallisuuden kadottaminen

Projektio- ja introjektio -tapahtumisen yhteydessä Jung käyttää edelleen käsitteitä *identifikaatio* ja *inflaatio*. Projektiivisesti dissimiloiva identifikaatio suuntautuu sekä ihmisiin, asioihin että funktioihin. Omaa individualiteettia katoaa identifikaation kuluessa tiedostamattomaan (Schmitt 1999, 267). Tiedostamaton identifikaatio piilotajunnan arkkityyppisiin tekijöihin ja komplekseihin toki on projektion ja introjektion edellytys, luonnollinen energeettinen prosessi. Varsinaiset ongelmat alkavatkin vasta ympäristöstä tulevien impulssien vaikutuksesta. Niinpä ulos dissimiloitua identifikaatio saa esimerkiksi valloittamaan sosiaaliseen hyväksymiseen johtavia valtavia työalueita ja intensiteettejä, mutta on samalla tappio persoonalliselle ja luonnonmukaiselle individualiteetille. Identifikaatiossa toisin sanoen antaudutaan sitoutuvasti ja huumorittomasti työn, arvon tai esimerkiksi uskonnon numeenisen ilmiön esiintymismuodon ottaneelle arkkityyppiselle energiastruktuurille (ks. Schmitt 1999, 269-271 ja Jung 7, 156-157 ja 5, 201). Kirjallisuudessa tällainen identifikaatio ilmenee usein paholaisen kanssa tehdyn sopimuksen motiivina, joka, kuten Thomas Mannin *Doktor Faustus*ssa, johtaa persoonallisen tietoisuuden romahdukseen (Schmitt 1999, 270).

Identifikaation vaara onkin nimenomaan siinä, että projisoitua energiaa on liikaa tietoisuuden hallittavaksi ja tiedostamattoman energian tulva tuottaa arkkityyppiseen struktuuriin identifioitumista tietoisuutta hajottavassa mitassa (ks. eb. 259). Kohdetta ei tällöin tunnisteta projektioksi, eikä sitä assimiloida ja hajoteta, vaan kaikki tapahtuu päin vastoin: se mikä hajoaa, onkin kyseiseen projektiioon assimiloitua minä (ks. eb. 271). Kun Harry Hallerille tapahtuu näin "maagisessa teatterissa", on se toisekseen johdonmukaista ja ennustettavissa, koska identifikaatio arkkityyppiseen tekijään siis on joka tapauksessa ja tiettyssä volyyymissa välttämätön – individuaatiossa projektion vieläpä vaatima prosessin osa (eb.).

Kun Haller surmaa symbolin

Palaamme Harry Hallerin osaksi "maagisessa teatterissa" tulevaan tiedostamattoman äkkiryynnäkköön. Piilotajuinen tulva todellistaa sen mikä identifikaatiossa on kohtalokasta: Hallerilta jää tiedostamatta, että hänen kohtaamissaan projektioissa on kysymys psyyken energiavirrasta muotoutuvista persoonallisista ja arkkityyppisistä symboleista, väreistä ja muodoista ja osista ja yhdistelmistä, ei siis suinkaan pysyväisestä kokonaisuudesta. Hän mukautuu "teatterissa" kohtaamiinsa kuviin ja tilanteisiin, mutta tässä tapauksessa assimilointi päättyy siihen, että projektiot eivät integroiduttuaan hajoa, vaan hajottavat tietoisuu-

den, joka samastuu ulos dissimiloituviin mielikuviin ja "maagisessa teatterissa" toimii liki psykottisten visioiden ehdoilla. Tässä tilanteessa Haller ei havaitse 'magian' toista, tietoisuuden kannalta luonnollisempaa puolta: polaariseen energiavirtaan perustuvaa relativismia.

Erityisesti näin tapahtuu suhteessa Hermineen, *animaan*, miehen piilotajunnan naiselliseen personifikaatioon, jonka tehtävä on jungilaisen näkemyksen mukaan luoda yhteyttä yksilöllisen tietoisuuden ja kollektiivisen piilotajunnan välille (Jung 1988, 408-409). *Anima* projisoituu luontoon ja tiedostamattomaan (kuten naisen piilotajunnasta [animasta] lähtöisin oleva *animus* projisoituu henkeen ja tietoiseen, esim. eb. 409 ja 1979, 41). Herminen surmaaminen "maagisen teatterin" loppunäytännössä on aistillisten impulssien (mustasukkaisuus, IV, 414) motivoima. Tiedostamattoman voimakas vaikutus on projektion assimilaatioita tukkeuttavalla tavalla hajaannuttanut Hallerin tietoisuuden. Sen johdosta hän pitää tietoisuuden ja kollektiivisen piilotajunnan välillä psyykkisenä energiana (libidona) vaikuttavan *animan* arkkityypistä mielikuvapersonifikaatiota (siis projektiota, ks. esim. Jung 1979, 36) absoluuttisella tavalla tietoiseksi konkretisoituneena todellisuutena. Tämä edelleen aiheuttaa hänessä identifioitumisen tuohon Herminen mielikuvahahmoksi erillistettyyn ehdottomaksi koettuun todellisuuteen.

Tiedostamattoman perspektiivistä Haller tässä kohtauksessa surmaa itsensä. Vaikka Hermine on myös itsenäinen hahmo, ei Haller tapa häntä konkreettisenä persoonallisuutena, vaikka niin nimenomaan luulee. Sen sijaan se minkä Harry iskee kuoliaaksi, on oleellinen osa Halleria itseään, Herminen symboloima *anima*. Murha patoaa merkitsevän osan Hallerin libidoa katkaisten hänen yksilöllisen tietoisuutensa yhteyden *animan* piilotajuiseen arkkityypisymboliin ja sysäten tietoisien ja tiedostamattoman välisen suhteen voimakkaasti vastakkaisen punnuksen puoleen – tietoisuuden suunnassa raskaasti alaspäin.²⁹⁷ Tämä omaan *animaan* kohdistunut tiedostamaton "itsemurha" ilmenee tietoisuudessa konventionaalisenä syyllisyyden tunteena. – "Kuolemattomien" tuomioistuin toteaa:

"Meine Herren, vor Ihnen steht Harry Haller, angeklagt und schuldig befunden des mutwilligen Missbrauchs unsres magischen Theaters. Haller hat nicht nur die hohe Kunst beleidigt, indem er unsern schönen Bildersaal mit der sogenannten Wirklichkeit verwechselte und ein gespiegeltes Mädchen mit einem gespiegelten Messer totgestochen hat, er hat sich ausserdem unsres Theaters humorloserweise als einer Selbsmordmechanik zu bedienen die Absicht gezeigt." (IV, 412).

Tuomioistuin määrää Harrylle *ikuisen elämän* tuomion, mikä on ymmärrettävissä hänen palauttamisenaan "itsemurhasta" takaisin elämään, 'uudestisyntymänä' ja elämän energieettisen merkityksen perustavalaatuksena alleviivauksena. Edelleen Harryltä kielletään kahdeksitoista tunniksi pääsy "maagiseen teatteriin", mikä osoittaa ajankäsiteltemme suhteellisuutta ja naurettavuutta energian pysyvyyden ja itse elämän kannalta. Kolmanneksi Hallerille sitten langetetaan naurunalaiseksi joutumisen rangaistus (IV, 412), mikä – ikuisuuden ja päivän

²⁹⁷ Emil Sinclairin isänmurhaussa *Demianissa* surmaaminen on sen sijaan kohdistunut – tiedostamattoman menestyksellisen individuaation hyväksi suorittamana kompensatorisena tekona – diskursiivista tietoisuutta vastaan. Vakaumuksellisesti kristityn kasvattajaisän edustama Jumala-kuva halutaan 'ristiinnaulita' tiedostamattoman ja tietoisien polaaraisesti luoman Jumala-kuvan energian elävöittämiseksi.

yhtyessä leikinlaskuun – näyttää tähtäävän Hallerin tosikkouden realisoimiseen sekä hänen suhteessaan kaoottiselta vaikuttavaan tiedostamattomaan että porvarillisen diskurssin sävyttämään tietoisuuteen.

Psyykkinen 'toisena olo' vasta mahdollistaa persoonallisen tietoisuuden ja sen osallisuuden individuaatioon. *Minän ja arkkityypin välillä on oltava välimatkaa* (ks. Schmitt 1999, 271-272 ja Jung 9/1, 185). Menestyksellisessä individuaatiossa on siksi kysymys tietoisuuden ja tiedostamattoman vastavuoroisesta, toisiaan edesauttavasta liikkeestä, ei niihin samastumisesta, ei niihin uppoamisesta. *Veden* on voitava liikkuu spiraalikehän kaikilla polaarilla alueilla ja ihmisen on olemuksensa mukaan voitava ohjata polaarista kehitystään tiedostamattomasta dissimiloituvan tietoisuuden välityksellä. Tästä näkökulmasta tietoisuus on kuin valtavaa tiedostamattoman virtaa purjehtiva pieni vene, jota ei kuitenkaan ole varaa päästää ajelehtimaan, sillä silloin vene identifioituu veteen, ajaa karille tai kokonaan hukkuu.

Inflaatio, "Ich will, ich will, ich will!"

Jung kuvaa subjektin identifioituvaa etäännyntymistä subjektista itsestään ja objektin hyväksi myös *inflaatioksi* (ks. Schmitt 1999, 267). Arkkityyppi nielee siihen samastuvan minän, jolloin 'minä voin' muuttuu muotoon 'minun täytyy', ja tämä 'täytyminen' johtaa lopulta minuuden menetykseen, arkkityypille antautumiseen. Erinomainen esimerkki on Hermann Hessen vuonna 1916 kirjoittama satu *Der schwere Weg*²⁹⁸ (ks. III, 321-327), J.B. Langin kanssa käydyn psykoterapi-an ensimmäinen fiktiivinen ilmentymä. Sadussa minä-kertoja seuraa johtajansa vaikeakulkuiselle vuorelle. Johtaja on määrittelemätön opas, arkkityyppinen personifikaatio, aivan kuten määrittelemätön vuori on arkkityyppinen maise-ma. Oppaan matkalauluun "Ich will, ich will, ich will!" -yhtyminen on johtajan jalanjäljissä astelevalle, vielä tilanteensa tiedostavalle kertojalle vaikeaa, ja siksi hän laulaa: "Ich muss, ich muss, ich muss!".

Mutta johtajan seuraaminen on käynyt pakonomaiseksi ja osoittaa, että minä-kertoja menettää minuutensa hallinnan. Hän yhtyy johtajan lauluun:

"Ich will, ich will, ich will!" ... und ich musste nicht mehr, sondern wollte in der Tat, und von einer Ermüdung durch das Singen war nichts mehr zu spüren. (III, 325).

Lopulta hän syöksyy johtajansa, arkkityyppisen mielikuvansa (*itsen* tai sitä edustavan *vanhan viisaan*) jäljessä vuoren huipulta alas syvyyteen, kohtaloon, "äidin rinnoille" (III, 327), mikä olisi tulkittavissa myönteisenä kollektiivisen piilotajunnan sisältöjen integroimisena, mikäli inflatorinen minuuden menetys ei olisi näin suhteeton.

Inflaatiota tuottavalle arkkityypille on ominaista määrätä minää – vieraannuttaviin mittoihin. Inflaatiossa minä-kompleksit vahvistuvat, mutta menettävät minä-luonteensa tuottaen stereotyyppioita (Schmitt 1999, 273).²⁹⁹ Ihminen

²⁹⁸ Ilmestynyt ensi kerran *Neue Rundschau* 1917, sisältyy Hessen kokoelmaan *Märchen* (1919).

²⁹⁹ *Varjoninflaatiossa* stereotyyppiat ovat yleensä lapsellisuutta, *animainflaatiossa* oikullisuutta, turhamaisuutta ja arvaamattomuutta, *vanha viisas-* inflaatiossa saarnaavuutta ja *itseinflaatiossa* yli-inhimillisiä ja omnipotenssifantasioita (ks. Schmitt 1999, 273). – *Der schwere Weg*issä vuorelta alas hypäävä kertoja seuraa yhtä hyvin *vanhaan viisaaseen* kuin *itsen* yhdistyvää arkkityyppiä.

on tällöin arkkityyppiin kahlittu. Hän käyttää arkkityypin energiaa, mutta liian korkeana tuo energia syö minän ja sen sopeutumisen, jolloin seurauksena on neuroosi (eb. 274). Juuri tällaisesta yhtä hyvin "maagiseen teatteriin" matkalla oleva Harry Haller kuin *Der schwere Wegin* opastaan seuraava ahdistunut ja väsynyt kertoja kärsivät. *Der Steppenwolfissa* Haller seuraa Pabloa "teatteriin" ja *Der schwere Wegissä* kertoja-henkilön opas hyppää rotkoon ja kertojan on itse hypättävä perässä. Sekä Haller että sadun kertoja joutuvat antautumaan kollektiiviselle tiedostamattomalle ilman tarpeeksi vahvaa polaarista vastavoimaa, ilman riittävän minä-tietoisuuden suojaa. Kun Haller kuitenkin on "maagiseen teatteriin" astuessaan jo assimiloinut sisäisen maailmansa pooleja – oppinut muun muassa tanssimisen ja rakastamisen ainakin niiden alkeina – on vaaka *Der schwere Wegissä* tiedostamattoman punnuksen totaalisesti alaspainama. Ei siis ole hämmästyttävää, että tarina päättyy jyrkkään syöksyyn.³⁰⁰

Und ich fiel schon, ich stürzte, sprang, ich flog; in kalte Luftwirbel geschnürt schoss ich selig und vor Qual der Wonne zuckend durchs Unendliche hinabwärts, an die Brust der Mutter. (III, 327).

Inflaatio toteutuu ilman tietoisien ja tiedostamattoman polaarista vastakkaisuutta. M-L. von Franz muistuttaa Jungin teoksessa *Man and his Symbols*, kuinka arkkityyppisen *itsen* ilmentyminen voi johtaa tietoisien minän suureen vaaraan:

Only if I remain an ordinary human being, conscious of my incompetence, can I become receptive to the significant contents and processes of the unconscious. But how can a human being stand the tension of feeling himself at one with the whole universe, while at the same time he is only a miserable earthy human creature? If, on the one hand, I despise myself as merely a statistical cipher, my life has no meaning and is not worth living. But if, on the other hand, I feel myself to be part of something much greater, how am I to keep my feet on the ground? It is very difficult indeed to keep these inner opposites united within oneself without toppling over into one or the other extreme. (von Franz 1964, 217).

8.4 Arkkityyppisen symbolin tehtävistä

Symbolien motiivinen merkitys

Arkkityyppi vaikuttaa yleisinhimillisessä kokemisessamme, mutta koska sille ei voida antaa yleistettävää tulkintaa, tehtävämme on avata sen *projektioita* ja *tiedostaa sen sisältöjä* (Jacobi 1940, 62). Arkkityyppiä tutkittaessa on otettava huomioon kysymyksessä olevan yksilön *elämäntilanne* (Jung 1964, 96-98), joten emme kirjallisuutta Jungin psykologian lähtökohdista analysoidessamme voi puhua vain symboleista sinänsä, vaan niiden *suhteesta henkilöihin ja koko kontekstiin*. Jungille symbolit ovat luonnollisia energeettisiä taipumuksia psyyken sisäisten vastakohtien yhteensovittamiseen (eb. 99), ja kirjallisuudessa merkitsevää on symbolien kokemuksellinen arvo suhteessa teoksen erilaisiin vuorovai-

³⁰⁰ *Der schwere Wegin* inflatoriseen funktioon ei aikaisemmin ole kiinnitetty huomiota. Mielestäni liian itsestäänselvästi sitä – sinänsä paikkansa pitävästi – on tulkittu 'vain' psykoterapian kaunokirjallisenä kuvauksena (vrt. esim. Freedman 1997, 95 ja Mileck 1978, 115-116).

kutuksiin.

Arkkityypit ovat sukua vaistoille ja niiden kautta aineellisille tapahtumille (ks. Jung 7, 104) ja silloinkin kun arkkityyppiset mielikuvat vielä tai yhä ovat tiedostumattomia, ne joka tapauksessa esiintyvät projisoituina kulloiseenkin ympäristöön. Identifikaatio- ja inflaatiovaikutusten edesauttamana projektion kohteena olevat ihmiset nähdään usein heitä yli- tai aliarvioimalla ja esimerkiksi väärinkäsitysten, riitojen, kiihkoilun ja kaikenlaisten hassutusten aiheina (ks. eb.). Sanotaan jonkun 'jumaloivan' jotakuta tai että joku on jonkun 'paha henki'. Näin juuri syntyy nykyaikaisia taruja, mielikuvituksellisia huhuja, epä- ja enakkoluuloja (eb., ks. myös eb. 76-77). Eriyisen tärkeää on silti muistaa, että projektiot eivät ole ainoastaan poikkeustilanteita. Elämämme hahmottaminen muodostuu ylipäätään projektioista, joiden kautta syntyy se elämän ja kirjallisuuden energettinen symboliikka, jota tutkimus on valottanut ja johon sen jatkuessa yhä keskitetymin perehdyn.

Symbolin syntyessä

Arkkityyppinen kuva on energettisessä funktiossaan *symboli eli myyttimotiivi*³⁰¹ (Schmitt 1999, 135). Se ei ole pelkkä semioottis-rationaalinen merkki, vaan libidonaalisia vertauksia luova silta tiedostamattomaan (ks. eb. 20, 133). Symboli on psykologinen, energiaa muuntava ja arkkityyppejä muun muassa myyttien kautta välittävä *koneisto* (eb. 134).³⁰² Symbolin energettinen luonne merkitsee, että keskeisempää kuin sinänsä symbolin aihe ja kuvallisuus on sen *kokemuksellinen* funktio. Tässä mielessä subjektin tehtävä symbolia luovasti kokevana, eikä sitä siis esimerkiksi tahdonvaraisesti keksivänä (ks. eb. 137 ja Jung 18/1, 206) tekijänä on tärkeä. Vasta kokemus synnyttää elävän symbolin. Aurinko, vesi, Kristus, Buddha, "maaginen teatteri", Abraxas, Glasperlenspiel... ovat kuolleita symboleja niin kauan kun yksilö tai kollektiivi ei oman kokemuksensa välityksellä luo niitä eläviksi.

Symbolien spontaanisuus ja kokemuksellisuus perustuu siihen, että ne ovat tiedostamattoman emotioineen ja inflatorisine kuohuineen alkuun pane-mia. Symbolin syntyminen käynnistyy, kun tietoisuus ei löydä elämäntilanteelle adekvaattia ratkaisua: tiedostamaton on tunkeutunut etualalle luoden jokaiselle tietoiselle tahdonilmaisulle yhtä voimakkaan vastakkaisen motiivin. Tilanne johtaa ratkaisu- ja toimintakyvyttömään tilaan, tahdottomuuteen, energiavirran patoutumaan, regressioon, joka ilman kompensoivaa prosessia kävisi sietämättömäksi. Mutta symbolien muodostumisen välityksellä seisautunut ristiriita ratkeaa. Symbolit syntyvät, koska vastakohtien jännityksestä alkaa kehkeytyä uusi vastakkaisuudet ylittävä ja yhdistävä funktio.

Regressiivisyys on merkinnyt, että tietoisuuden energia ei suinkaan ole suuntautunut ratkaisemaan tilannetta, vaan etäännytty siitä ja näennäisesti välttää sitä.³⁰³ Tietoisuuden passivoituessa tiedostamaton sen sijaan on yhä aktiivi-

³⁰¹ Symboli vastaa myyttimotiivia ja myyttimotiivi puolestaan arkkityyppistä kuvaa, jolloin myyttimotiivi voidaan Schmittin mukaan nähdä myös eräänlaisena välirenkaana arkkityypin ja symbolin keskellä (Schmitt 1999, 135).

³⁰² Jungin määritelmän mukaan: "Die psychologische Maschine, welche Energie verwandelt, ist das *Symbol*." (Jung 8, 56).

³⁰³ Käytännön elämässä symbolinmuodostusta edeltävä regressio ilmenee mm. 'pakona' ongelmatilanteista yksinäisyyteen, matkoille, kävelyretkille, alkoholiin jne. Mutta vaikka

nen kyeten myös saamaan aikaan tuon vastakohtaisia tahtoja sovittavan ja ne yhdistävän uuden, vahvemman motiivin, niin sanotun *transsendenttisen funktion*. Sen avulla tiedostamaton tuottaa tietoisuudelle raaka-ainetta, josta tietoisuus muotoilee symbolisen kokemuskuvan. Näin psyyken elämä jatkaa virtaansa uusissa uomissa ja uusin tavoittein. – Tähän prosessiin liittyen sadun ja myytin symboli esiintyy usein vastakohtaisena tai *maagisena* (ks. Schmitt 1999, 137-141).

Symbolin dynamiikka

Symboli ilmentää, luo muotoa ja ohjaa sekä luonnonmukaista elämää että tahdona toimivaa, kulttuuria muodostavaa ja viettiluontoa tasoittavaa energiaa. Symboli on tiedostamattoman parafraasi (eb. 149), jonka tietoinen ja tiedostamaton yhdessä työstävät. Vaistojen ja tahdon polaariseen toisiinsa kietoutumiseen liittyen symboli luo luonnontilasta dialektisen suhteen subjektiivisen ja objektiivisen välille. Vaikka symbolisuhde määräytyy aina myös yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti, tutuista, uusiutumattomista yhteyksistä ei voi luoda *elävää symbolia*, vaan ainoastaan merkin, symptomien, jolle tietoisin ja tiedostamattoman välittävän luonteen sijasta on ominaista yksinomaisen rationaalisuus (eb. 148, Jung 6, 515-516, ks. myös Jung 15, 81). Jungin mukaan symbolina voidaan käsittää:

Jedes psychische Produkt, insofern es der augenblickliche bestmögliche Ausdruck für einen bis dahin unbekannten oder bloss relativ unbekannten Tatbestand ist, kann als Symbol aufgefasst werden, insofern man geneigt ist anzunehmen, dass der Ausdruck auch das, was erst geahnt, aber noch nicht klar gewusst ist, bezeichnen wolle. (Jung 6, 516).

Tämä merkitsee sitä, että kun symboli tiedostetaan, sen energia suuntautuu toisaalle ja se itse 'kuolee' muuttuen merkitykseltään historialliseksi – merkiksi tai symptomiksi (Schmitt 1999, 149, Jung 6, 516). Hessen *Das Glasperlenspielin* symbolit ovat ilmeisen harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta tunnettuja, merkityksiltään käsitteellistettyjä symboleja, ja sen vuoksi lasihelmileikkiä toteutetaan ennen kaikkea merkkikielenä. Kuten teoksen ensimmäisen osan (*Das Glasperlenspiel. Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine Geschichte*) kertoja toteaa:

Die Weltkommission aller Länder allein entschied über die (heute kaum mehr vorkommende) Aufnahme neuer Zeichen und Formeln in den Bestand des Spiels, über etwaige Erweiterungen der Spielregeln, über die Wünschbarkeit oder Entbehrlich-

ihminen tällöin on päältä katsoen toimimaton ja sulkeutunut, valmistele hän tiedostamattomassaan ratkaisua (ks. Schmitt 1999, 138-139). Emil Sinclairin yksinäinen hummailuvaihe *Demianissa* (III, 167-172) tai Kleinin heittäytyminen itsemurhaan *Klein und Wagnerissa* (II, 548-554) kuvastaa hyvin tällaista regressiota. Itse asiassa lähes vastaavasta tietoisuuden tyhjentämisestä näyttää olevan kysymys siinä rationaalisuuden mitätöimisessä joka on leimaava monille kristillisille mystikoille tai idän menetelmien harjoittajille, esimerkiksi zen- (pinyin-transkriptio: chan-) buddhalaisille heidän pyrkiessään vapautumaan tavanomaisista mielteistä ja mielikuvista ja antautuessaan ("sich lassen", Jung 11, 592) vastaanottavaiseksi tiedostamattoman luonnon tarjoamille vastauksille (ks. eb. 592-593). Jung selittää tätä niin, että tietoisuudessa säästyy tällöin energiaa, joka vajoaa edelleen tiedostamattomaan näin vahvistaen tiedostamattomien sisältöjen valmiutta murtautua tietoisuuteen (eb. 595-596).

keit neu einzubeziehender Gebiete. Betrachtet man das Spiel als eine Art Weltsprache der Geistigen, so sind die Spielkommissionen der Länder unter Leitung ihrer Magister in ihrer Gesamtheit die Akademie, welche den Bestand, die Fortbildung, die Reinhaltung dieser Sprache überwacht. (VI, 114-115).

Puolestaan *Der Steppenwolfin* "maagisen teatterin" tulkitseen Harry Hallerin tiedostamattoman ylivallasta ja regressiosta huolimatta ja regressiosta myös joutuksen elävänä, tietoisena ja tiedostamattoman yhteyttä valmistavana ja prosessoivana symbolina. Hallerhan sisäistää – relativoidun huumorin välityksellä – "maagisen teatterin" visiot lopulta siihen mittaansa, että kertoja voi todeta:

Oh, ich begriff alles, begriff Pablo, begriff Mozart, hörte irgendwo hinter mir sein furchtbares Lachen, wusste alle hunderttausend Figuren des Lebensspiels in meiner Tasche, ahnte erschüttert den Sinn, war gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen, seine Qualen nochmals zu kosten, vor seinem Unsinn nochmals zu schaudern, die Hölle meines Innern nochmals und noch oft zu durchwandern. (IV, 415).

Kun Glasperlenspieliä on kertoja/kertojien mukaan joskus kutsuttu myös nimityksellä "magisches Theater" (VI, 109), voimme edellä esitetyn pohjalta päätellä tuon vaiheen, jota jotkut aavistelevat henget "sarjalukemistojen" aikana pitivät kaivattuna päämääränä (VI, 109) merkinneen pelin historiassa rikasta symbolioiden muodostumisen aikakautta. Symbolien sittemmin sisäistyessä, mutta myös muuttuessa merkeiksi, ei symbolienergiaa enää ole assimiloitu, – niin että merkkien tilalle olisi, kuten edellä oleva sitaatti "Die Weltkommission aller Länder ..." paljastaa, kehittynyt uutta, luovalle kokemukselle perustuvaa energeettistä symboliikkaa. Kastaliassa annetaan suurta painoarvoa meditaatiolle, jonka välityksellä Spielin hieroglyfejä varjellaan heikkenemästä peliksi kirjaimiksi (VI,111). Kun meditaatio kuitenkin kohdistetaan nimenomaan olemassa oleviin merkkeihin,³⁰⁴ sen uutta luova ja transsendenttinen funktio toimii huonosti tai ei ollenkaan.

Toki jokainen yksilö luo omat projektionsa, ja jokainen merkki Glasperlenspielin tieteitä ja taiteita kuvallistavassa pelissä voi periaatteessa toimia eri yksilöille erilaisena projektiona ja merkin sijasta myös luovasti introjisoituna *symbolina*. Kun luovan yksilöllisyyden merkitys kuitenkin kielletään, on täysin ilmeistä, että Glasperlenspielistä on paitsi harjoittajakollektiivinsa myös sen yksityisten jäsenten kannalta tullut lähinnä 'kuollut symboli', luovaa projektionmuodostusta ehkäisevä ja yksisuuntaisesti intelligenssiä ravitseva *merkkien* pelilauta, jota vieläpä harjoitetaan verraten totalitaarisessa yhteisössä.

Kollektiivinen tiedostamaton pakottaa Kastaliassa vallitsevan tilanteen transsendenttiseen funktioon Josef Knechtin elämän kautta. Hänen yksilöllinen kohtalonsa saa suhteellisen ylipersonallisen erityismerkityksen luomalla yksilöllisen taiteentuottamisen kieltäneelle (VI, 80)³⁰⁵ kollektiiville uuden symbolioiden

³⁰⁴ Teoksen johdannon kertojan mukaan: "Nach jedem Zeichen nämlich, das der jeweilige Spielleiter beschworen hatte, wurde nun über dies Zeichen, über seinen Gehalt, seine Herkunft, seinen Sinn eine stille strenge Betrachtung abgehalten, welche jeden Mitspieler zwingt, sich die Inhalte des Zeichens intensiv und organisch gegenwärtig zu machen. (VI, 110).

³⁰⁵ Teoksen kertojan mukaan: "Wir sind nicht blind gegen die Tatsache, dass dieser Versuch (das Werk: *Das Glasperlenspiel* – TK.) einigermassen im Widerspruch zu den herrschenden Gesetzen und Bräuchen des geistigen Lebens steht oder doch zu sehen scheint. Ist doch gerade das Auslöschen des Individuellen, das möglichst vollkommene Einordnen der Einzelperson in die Hierarchie der Erziehungsbehörde und der Wissenschaften eines der

kan alueen, kuten myös syntynyt, Glasperlenspielin säännöstöä uhmaava ja Josef Knechtin vaistojen ja tahdon synergiaa kuvastavaan elämään keskittyvä teos *Das Glasperlenspiel* osoittaa.

On huomattava, että Hessen teoksissa individuaatiota prosessoivan symbolin ilmestyminen merkitsee aina paitsi uutta tilannetta myös sitä, että vanha kohde voi toimia uutena symbolina, uudenslaisin yhteyksin. Josef Knechtin jälkeisen *Das Glasperlenspielin* me-kertojan kannalta yhteys Glasperlenspieliin ja sen merkkikuvioihin on kerronnan tyylin ja painotusten perusteella epäilemättä muuttunut kohti uutta elävää kehitystä; merkistä symbolin suuntaan.

Erityisen selkeänä vanhan näkeminen uusin silmin toteutuu sellaisessa johtomotiivissa kuin *Siddharthan* joki, joka kerronnan vaiheissa nähdään ennen kaikkea muuttuneesta sisäisestä asemasta, uusiin yhteyksiin virtaavana:

Heiter blickte er (Siddhartha) in den strömenden Fluss, nie hatte ihm ein Wasser so wohl gefallen wie dieses, nie hatte die Stimme und Gleichnis des ziehenden Wassers so stark und schön vernommen. Ihm schien, es habe der Fluss ihm etwas Besonderes zu sagen, etwas, das er noch nicht wisse, das noch auf ihn warte. In diesem Fluss hatte sich Siddhartha ertränken wollen, in ihm war der alte, müde, verzweifelte Siddhartha heute ertrunken. Der neue Siddhartha aber fühlte eine tiefe Liebe zu diesem strömenden Wasser und beschloss bei sich, es nicht so bald wieder zu verlassen. (III, 692-693).

Symboli energian muuntajana

Muutoksia realisoivan koneiston muodostaminen on energiansiirtoa, ja tämä tapahtuu symbolien välityksellä.³⁰⁶ Niitä tulee esiin muun muassa ja erityisellä tavalla luovassa työssä, myyteissä, unissa ja spontaanissa taiteessa. Symbolit ovat syklisen energiavirran 'lauttureita' (ks. Jung 11, 542), joita kirjallisuuden oma maailma käyttää myös tahdonalaisin tavoittein, joskin symbolit tässä tietoisessa funktiossaan helposti vakiintuvat ja ovat jo vakiintuneet merkeiksi ja symptomeiksi. Tiedostamattoman tuottamia symboleja Jung kutsuu nimenomaan "luonnollisiksi symboleiksi" (natürliche Symbole, Jung 11, 547), ja edellä on korostunut, että symbolissa sen kielellistämisen sijasta korostuu *kokemus*. Sen vuoksi individuaatiota tarkasteltaessa on erityishuomiota kiinnitettävä eleelliseen ja ekspressiiviseen, elämykselliseen ja luonnolliseen symbolituotantoon, jota tässä pidämme ontologisena, eksistentiaalisena, uskonnollisena.

Energeettisen prosessin kyky luovaan fantasiaan tuottaa kuvan *objektiivis-psykkisestä tiedostamattomasta*. Tällöin aktiivinen psyykinen toiminta tapahtuu vaihtokohdassa tiedostamattomien sisältöjen ja niiden kuviksi tulleiden ilmen-

obersten Prinzipien unsres geistigen Lebens. Und dieses Prinzip ist denn auch in langer Tradition so weit verwirklicht worden, dass es heute ungemain schwierig, ja in vielen Fällen vollkommen unmöglich ist, über einzelne Personen, welche dieser Hierarchie in hervorragender Weise gedient haben, biographische und psychologische Einzelheiten aufzufinden... (VI, 80).

³⁰⁶ *Demianin* kertojan voi katsoa viittaavan symbolin funktion energiaan muuntavana psyykkisenä koneistona (Jacobi 1940, 73) seuraavasti: "... wie sehr wir Schöpfer sind, wie sehr unsere Seele immerzu teilhat an der beständigen Erschaffung der Welt. Vielmehr ist es dieselbe unteilbare Gottheit, die in uns und die in der Natur tätig ist, und wenn die äussere Welt unterginge, so wäre einer von uns fähig, sie wieder aufzubauen, denn Berg und Strom, Baum und Blatt, Wurzel und Blüte, alles Gebildete in der Natur liegt in uns vorgebildet, stammt aus der Seele, deren Wesen Ewigkeit ist, deren Wesen wir nicht kennen, das sich uns aber zumeist als Liebeskraft und Schöpferkraft zu fühlen gibt." (III, 198-199).

tymien välillä. Näin siis käy esimerkiksi unissa, fantasioissa ja näyissä. Näissä psyykinen toiminta määrää kuville "arvointensiteetin", mikä saa merkityssisältönsä konstellaatiosta, kuvan arvosta kontekstissa (Jacobi 1940, 72-73).

Muuntaessaan energiaa *symboli luo*, jolloin sillä on transsendenttinen funktio ja se toimii tavallaan *jumalallisena elementtinä*. Jumalallisuus siis on energiaa, jota edustaa symboliikka, ja symboliikka on jatkuvaa liikettä, muutoksen tila.

Hessen teoksissa on erittäin korostetusti kysymys *päähenkilön suhteesta keskeisiin symboleihin*. Kadottaessaan prosessinsa tietyissä vaiheissa elämänsä ratkaisevimmat symbolit, Emil Sinclair Demianin, Siddhartha esimerkiksi virtaavan joen, tai Goldmund alkuäidin, tai H.H. "Morgenlandfahrtiksi" kutsumansa fantasian, tai Josef Knecht musisoimisen (luovana toimintana, mikä on tapahtunut myös H.H:lle, VI, 67), henkilöt etäännyvät itsensä näköisyydestään ja näennäisesti tai väliaikaisesti omimmasta kohtalostaan, elämänsä mielekkyydestä. Tällöin he kokevat *epätoivoa, pelkoa ja vastoinikäymisiä*, joiden funktio³⁰⁷ osoittautuu kuitenkin myöhemmän kehityksen kannalta merkittäväksi. Koska symboleista on kehityksen jatkumisen edellytyksenä kyettävä luopumaan, tuo funktio on myös välttämätön. *Tractat vom Steppenwolfen* kertoja korostaa tätä profioidessaan Harry Hallerin kohtaloa:

Den Weg zum wahren Menschen, den Weg zu den Unsterblichen kann Harry zwar recht wohl ahnen, geht ihm auch hier und da ein winziges, zögerndes Stückchen weit und bezahlt das mit schweren Leiden, mit schmerzlicher Vereinsamung. ... und wenn auch am Ende dieses Weges Unsterblichkeit lockt, so ist er doch nicht gewillt, all diese Leiden zu leiden, alle diese Tode zu sterben. Obwohl ihm vom Ziel der Menschwerdung mehr bewusst ist als den Bürgern, macht er doch die Augen zu und will nicht wissen, dass das verzweifelte Hängen am Ich, das verzweifelte Nichtsterbenwollen der sicherste Weg zum eigenen Tod ist, während Sterbenkönnen, Hüllenabstreifen, ewige Hingabe des Ichs an die Wandlung zur Unsterblichkeit filirt. (IV, 248).

Symboli on symboli – eli symbolin 'ontologiasta'

Hesse selvittää symboliikkaa omien teostensa kohdalla seuraavasti:

... betrachten Sie bitte meine Bücher nicht als Literatur, als Äusserung von Meinungen, sondern als Dichtung; und lassen Sie nur das gelten und sprechen, was Ihnen wirklich als Dichtung erscheint. Der Literat ist schwer zu kritisieren, er kann vielerlei Meinungen haben und sie alle schön begründen, er bleibt ja im Rationalen, und für die blosse ratio sieht die Welt immer zweidimensional aus. Die Dichtung aber kann sich anstrengen, soviel sie mag, um etwaige Meinungen durchsetzen, sie vermag es nicht, sondern sie lebt und wirkt nur da, wo sie wirklich Dichtung ist, das heisst *wo sie Symbole schafft*. Der Demian und seine Mutter sind, so glaube ich, Symbole, das heisst sie umschliessen und bedeuten weit mehr, als der rationalen Betrachtung zugänglich ist, sie sind *magische Beschwörungen*. Sie mögen das anders ausdrücken, aber Sie sollen sich von der Kraft der Symbole leiten lassen, nicht etwa von dem, was Sie bloss rational als Programm und literarische Meinung aus meinen Büchern herauslesen. (Brief an F. Abel [Dez.1931], AB, 60-61, kurs. TK).

³⁰⁷

Tämä funktio on rinnastettavissa Novaliksen ja Nietzschen ajatteluun, mitä kuvastavat *Der Steppenwolfen* julkaisijan siteeraamat, Hallerin Novalikselta lainaamat sanat: "Man sollte stolz auf den Schmerz sein – jeder Schmerz ist eine Erinnerung unsres hohen Ranges.' Fein! Achtzig Jahre vor Nietzsche!" (IV, 199). Nietzsche ei Schopenhauerin tavoin kiellä elämää kärsimyksen vuoksi, vaan näkee juuri siinä erinomaisen elämää säilyttävän ja ylläpitävän voiman. Jokainen suuri kasvaminen tuo Nietzschele mukanaan tavatonta kärsimystä; myös Nietzschen kuuluisaa nihilismia leimaa se, että taantumuksen merkit juuri kuuluvatkin eteenpäinmenon aikoihin (ks. Salomaa 1998, 31,34-35).

Symbolit ovat Hesselle "maagisia", *kirjallisuuden elämää luovia* ilmauksia. Tämä antaa edelleen aihetta korostaa hänen teoksiaan itsenäisenä, omaa maailmaansa luovina tekstinä. Siinä mielessä tuotantoa on johdonmukaista tarkastella myös sellaisina *sanataideteoksen sisäisen elämän kokonaisuuksina*, joille Northrop Frye on perustanut myyttimetodinsa. Fryen mukaan kirjallisuus syntyy luonnonvoimien yhteydet itseensä sisällyttäneestä ihmiskunnan kollektiivisesta subjektista ja ilmentää näin arkkityyppejä tai universaalista merkitystä saavia figureja (ks. Frye 1973, esim. 119).

Symbolit ilmaisevat psyykkistä tapahtumaa kuvallisesti, ja kuvan merkityssisällön kautta ne vaikuttavat psyykkisen tapahtuman etenemiseen (Jacobi 1940, 110). Mitä selvempiä kuvissa näyttäytyvät *arkkityypiset* luonnokset ovat, sitä yksiselitteisemmin symboli on psyykkistä kenttää hallitseva tekijä. Aurin-gonkierto esimerkiksi saattaa primitiiville ihmiselle kuvata konkreettista luonnon-tapahtumaa. Psykologisesti orientoituneelle modernille ihmiselle se ilmaisee vastaavaa, yhtä lainmukaista tapahtumaa hänen sisäisessä maailmassaan. Puolestaan esimerkiksi jälleensyntymän symbolilla on aina sielullisen *muutoksen* alkuidea – yhtä hyvin primitiivin initiaatiiritissä, alkukristillisessä kasteessa kuin modernin yksilön unikuvana.³⁰⁸ Kun kuitenkin *tie*, jota kulkien jälleensyntymä saavutetaan, on kulloisessakin historiallisessa ja yksilöllisessä tietoisuudessa erilainen, on jokainen persoonallinen symboli Jungin mukaan tulkittava ja arvotettava *yltääältä kollektiivisena ja toisaalta yksilöllisenä*, jolloin persoonallisen kontekstin ja yksilöllisen psykologisen momentin prinssiippi on ratkaiseva (eb. 111). Sen vuoksi tietty symboli – esimerkiksi *Der Steppenwolf*in "maaginen teatteri" – näyttäytyy eri ihmisille, eri lukijoille *sekä yhteisestä että erilaisesta perspektiivistä*. Samoin vaihtelee sen symbolinen funktio: toiselle se on mitä elävin progressioon kutsuva symboli, kun taas toinen kenties ei koe sitä lainkaan symbolina.

Kirjallisuudessa symbolien esiintymisessä on kysymys myös reseption toteutumisesta: siitä että lukijoiden ja kertojan/henkilöiden ominaisuudet ja diskurssit koskettavat vaikuttavasti toisiaan. Symboleilla on tämän vuoksi adekvaatti teleologinen perusta tai ne avautuvat yleisesti tulkittaviksi. Hessen teosten arkkityyppinen symboliikka sekä muun muassa intertekstuaaliset piirteet korostavat tätä tunnistettavuutta. Toisaalta on muistettava, että siinä missä *allegoria*³⁰⁹ on synonyyminen ilmaus tunnetulle sisällölle, on jungilaisen kirjallisuus-analyysin lähdeittävä siitä, että symbolin sisältöä ei voida ilmaista kielellisesti tyhjentyvän rationaalisesti, vaan vain symbolin itsensä kautta (ks. Jacobi 1940, 112). Symbolin irrationaalinen osa on ainoastaan johdettavissa mieleen (*zu Gemülte führen*, eb.). Kun Platon esittää koko tietoteoreettisen probleeman luolaver-tauksessa tai Kristus puhuu vertauksissaan Jumalan valtakunnasta, ovat nämä Jungin mielestä aitoja symboleja, yrityksiä ilmaista asia jolle ei ole olemassa sanallisia käsitteitä (Jung 15, 81). Kun symboli toisin sanoen on yliaistillisen ta-

³⁰⁸ Käsitteellä on yhteys romantiikasta juontuvaan myyttikäsitteeseen, jonka Richard Wagner esittelee *Oper und Drama* -teoksessaan. Wagner puhuu muotoa antavan luomisprosessin "tiivistämisestä" (Verdichtung). Wagnerin mukaan ihmisen mielikuviutus muovaa luonnonilmiöt, kuten päivän ja yön, auringon nousun ja laskun antropomorfisiksi ilmiöiksi, joista he johtavat itsensä ja oman toimintansa (Schmitt 2000, 75).

³⁰⁹ Jungin mukaan: "Allegorie ist eine Paraphrasierung eines bewussten Inhaltes, Symbol dagegen ein bestmöglicher Ausdruck für einen erst geahnten, aber noch unerkannten, unbewussten Inhalt" (Jung 9/1, 16, ks. Schmitt 1999, 1949-150).

pahtumisen jäljitelmä, on se sellaisen jäljitelmä, mitä ei voida jäljitellä. Symbolin suuruus on siinä, että vaikka sillä on arkkityyppinen perusta tai keskusta, se on vain symboli, joka vain osoittaa: keskustaan, maailman salaisuuteen ja sisimpään, alkutietoon (VI, 197), kuten Josef Knecht symbolin dynaamiseen, tapahtuvaan³¹⁰ luonteeseen viitaten sanoo:

"Ich begriff plötzlich, dass in der Sprache oder doch mindestens im Geist des Glasperlenspiels tatsächlich alles allbedeutend sei, dass jedes Symbol und jede Kombination von Symbolen nicht hierhin oder dorthin, nicht zu einzelnen Beispielen, Experimenten und Beweisen führe, sondern ins Zentrum, ins Geheimnis und Innerste der Welt, in das Urwissen. Jeder Übergang von Dur zu Moll in einer Sonate, jede Wandlung eines Mythos oder eines Kultes, jede klassische, künstlerische Formulierung sei, so erkannte ich im Blitz jenes Augenblicks, bei echter meditativer Betrachtung, nichts anderes als ein unmittelbarer Weg ins Innere des Weltgeheimnisses, wo im Hin und Wider zwischen Ein- und Ausatmen, zwischen Himmel und Erde, zwischen Yin und Yang sich ewig das Heilige vollzieht." (VI, 196-197).

Symbolin kulku

Totesimme Jungin kuvaavan symbolin muodostamisen kulkua "transsendenttisenä funktiona" (myös Hark. 1998, 166-170). Hermann Hessen teoksissa symbolit ovat tapahtumia liikuttavia (subjektisia) tekijöitä, mikä vaikuttavalla tavalla korostaa niiden kokemukseen perustuvaa luonnetta. Samalla ne ovat näkijänsä psyyken kosketuksesta muotoaan muuttavia tapahtuvia (objektisia) liikkujia. Näitä – subjekteja ja objekteja – ovat mm. Abraxas *Demianissa*, joki *Siddharthassa*, "maaginen teatteri" *Der Steppenwolfissa*, Goldmundin veistokset ja "Urmutter" *Narziss und Goldmundissa*, Morgenlandfahrt tai Glasperlenspiel. Ja edelleen symbolit ovat personifikaatioita: Demian, Buddha, Pablo, Leo, Alt-Musikmeister...

Symboli on elävä ja ainutkertainen toimija. Siihen perustuu myös sen uskonnollisuus. *Der Steppenwolfissa* Hermine esittää tulkinnan aitojen, todellisten ja epäaitojen, epätodellisten symbolien välisestä erosta:

"Ja, da gibt es manche Heilige, die habe ich besonders gern: den Stefan, den heiligen Franz und andere. Von ihnen sehe ich nun manchmal Bilder und auch vom Heiland und der Muttergottes, solche verlogene, verfälschte, verdummte Bilder, und die kann ich gerade so wenig ausstehen... Wenn ich so einen süßen dummen Heiland oder heiligen Franz sehe und sehe, wie andere diese Bilder schön und erbaulich finden, dann spüre ich es wie eine Beleidigung des richtigen Heilands und denke: ach, wozu hat er gelebt und so furchtbar gelitten, wenn den Leuten schon so ein dummes Bild von ihm genügt! Aber ich weiss trotzdem, dass auch mein Heiland- oder Franzbild bloss ein Menschenbild ist und an das Urbild nicht hinreicht, dass dem Heiland selbst mein inneres Heilandbild gerade so dumm und unzulänglich vorkommen würde wie mir jene süßlichen Nachbilder." [IV, 289].

Aito, elävä subjektiivisesti havainnoitu symboli on Hermine itse Hallerille, jonka näemme kokevan Herminen tapaamisen Emil Sinclairin, Siddharthan ja Josef Knechtin "heräämistien" kulminaatiovaiheille sukua olevana tapahtumana:

³¹⁰ Ideografia on lasihelmipelaaajien peliväline. Pohjimmiltaan Glasperlenspiel on tai sen pitäisi olla prosessia: "... ein Musizieren" (VI, 115).

Plötzlich ein Mensch, ein lebendiger Mensch, der die trübe Glasglocke meiner Abgestorbenheit zerschlug und mir die Hand hereinstreckte... Plötzlich wieder Dinge, die mich etwas angingen, an die ich mit Freude, mit Sorge, mit Spannung denken konnte! Plötzlich eine Türe offen, durch die das Leben zu mir hereinkam! Ich konnte vielleicht wieder leben, ich konnte vielleicht wieder ein Mensch werden. (IV, 290).

Teoskonteksteissaan Faust ja Zarathustra, kuten Jung sanoo, ovat *symboleja* (esim. Jung 15, 85) ja aivan samoin "Die Morgenlandfahrt" on *symboli*, ei pelkkä symptomi, ei ainoastaan allegoria. Samalla se on Jungin symbolia kuvaavan ilmaisun mukaisesti "todellinen":

... ein wirkliches Symbol, nämlich ein Ausdruck für unbekanntes Wesenheit. (Jung 15, 108).

... der Ausdruck eines urlebendig Wirkenden... ... ein 'urtümliches Bild'... der Archetypus..(eb. 118).

Jung korostaa symbolin kollektiivina edustavan esimerkiksi *Faustin* tapauksessa nimenomaan saksalaista sielua. Tällainen saksalaisuuden representaatio ei olisi kaukaa haettu myöskään Hessen teosten kohdalla sellaisina kuin ne yleismaailmallisuudessaankin heijastavat yhtäältä saksalaista idealistista perintöä, mutta myös 1900-luvun modernin kehityksen hybristä ja paineita.

Glasperlenspielin pysähtynyt symboliikka

Das Glasperlenspiel on periaatteessa rikkaiden symbolien maailma. Kuitenkaan symbolien transsendenttinen funktio ei ole tässä systeemissä kollektiivina toteutunut. Symbolit on valjastettu tai pysähdytetty symptomeiksi, koska niistä on tullut hermeettinen itsetarkoitus, sääntöjen ja palvonnan kohde, mikä ilmi selvästi estää uudistavaa, energeettistä ja luovaa kokemusta suhteessa näihin hengenhistorian kuluessa merkittävimpiin, tieteen ja taiteen huippukausia kertaaviin symboleihin.

Tuollainen maailma hallitsee myös päähenkilön tietoisuutta siinä määrässä, että tiedostamattoman tasapainoyritys on Josef Knechtin psyyken kohdalla vähintään johdonmukainen. Samalla hänen elämänsä kompensoi kollektiivia. Knechtin suuriin vaikuttajiin kuuluva historioitsija Pater Jakobus tähdentää maailmanhistoriallisen kehityksen huomioon ottamisen merkitystä epäilemättä juuri siksi, että hän on nähnyt tiedostamattoman ja tietoisin kollektiivisen syklin, kehä- ja spiraaliliikkeen vääjäämättömyyden. Valtakunta, sellainen kuin hengen vaalimiseksi syntynyt Kastalia, ei voi jatkaa olemassaoloaan hermeettisenä ja staattisena. Kastaliassa tietoisuus on kiinnittynyt merkkeihin, 'kuolleisiin symboleihin', eikä *elämän* ja *kokemuksen* kautta ole kyennyt symboleihin sisältyvän energian assimiloimiseen, mikä "musisoimisen" ja meditaation Glasperlenspielissä olemassa olevasta tärkeästä asemasta huolimatta merkitsee tiedostamattomien tekijöiden huomattavaa laiminlyömistä.

Jakobuksen ennustama väkivaltaisen kehityksen näköala (esim. VI, 472) on selitettävissä tiedostamattoman kompensointiväistämättömyytenä ja uhkana: sodan tai muun väkivallan estäminen voisi toteutua ainoastaan sitä kautta, että Glasperlenspielin kuvamaailma sisäistetään *elämäksi*, jossa symbolit menettävät symptomisena määräävän luonteensa, elävät ja kuolevat synnyttääkseen uusia kokemuksia, uusia symboleja, ja tiedostamaton voisi toteutua polaa-

risena tekijänä suhteessa tuohon yksipuoliseen ja sen vuoksi kollektiivisen neuroosin ja joka tapauksessa vaikean regression uhkaamaan tietoisuuteen.

Kertoja toteaa *Glasperlenspielin* valiodien lähes samastaneen pelin jumalanpalvelukseen (VI, 113). Rinnastus heijastaa *Glasperlenspielin* ja kirkollisten järjestelmien samuutta sikäli, että vertauskuvallinen merkkikieli on molemmissa määräävässä asemassa. Voitaneen sanoa, että jos tiedostamattoman vaikutusta elvyttävistä tekijöistä (vrt. meditaatio Kastaliassa ja rukous kirkoissa)³¹¹ huolimatta symboliikan energiaa ei assimiloida, ei myöskään lasihelmileikkiä ihmisessä itsessään ja Jumalaa ihmisessä itsessään sisäistetä.³¹² On heti lisättävä, että näin todetessani asetan itselleni luvan viitata ennen muuta aikakausiin ja kollektiiveihin (1900-luvun Eurooppa ja *Das Glasperlenspielin* tulevaisuuden Kastalia), mutta niiden yksityisten ihmisten subjektien piirteisiin minulla ei yleisesti ottaen ole pääsyä. Progressiota estävä tai edistävä tekijä eivät ole symboliset kuvat itsessään, vaan *kokemuksellinen kontakti*, projektio ja assimilaatio, symbolin eläväksi tekemisen takaava energiansiirto suhteessa symbolikuvaan. On aivan selvää, että monet yksilöt kokevat sellaisetkin symbolit eläviksi ja muuttuviksi, jotka kollektiivisessa merkityksessä näyttävät kuolleilta ja paikalleen pysähtyneiltä; eikä kenenkään omakohtaista henkisyttä, individuaalisuutta tai uskonnollisuutta voi pelkästään viimeksi mainittuihin vetoamalla asettaa kyseenalaiseksi.

"Palveleminen" *Die Morgenlandfahrtin* ja *Das Glasperlenspielin* symboliikan stabiliteetin tai itsetarkoituksellisuuden murtavana motiivina merkityksellistyy päähenkilöiden individuaation mukana: symbolien palvelemisesta tulee tiedostamattoman ja tietoisien polaarisen ja syklis-kompensatorisen kiertoliikkeen leimaaman hengen palvelemista,³¹³ ja todellinen hallitseminen syntyy tällaisesta palvelemisesta. Silloin symbolit on sisäistetty energeettisinä *itsen* heijastumina,

³¹¹ Ulkoisten rituaalien sisäisellä tehtävällä on silti merkitystä. Ne kuuluvat 'tien' etappeihin edistämällä symbolien integroitumisen tapahtumista. Mikäli suhde dogmiin ei muutu 'automaattiseksi', eivätkä sinänsä muuttumattomat rituaalit menetä elävälle symbolille ominaista uudelleen koettavissa olemisen funktiota (jolloin symboli, kuten joki *Siddharthassa* kohdataan eri tilanteissa uudistuneena, uudenlaisena projektiona), nuo tunnepitoisina arvoina vaikuttavat rituaalit näennäisestä samana pysymisestään huolimatta ikään kuin pitävät tietoisuuden kanavan mytologian (kollektiivisen tiedostamattoman) alueelle avoimena. Kuvaisin niitä kuin välittävinä lävistäjinä psyyken polaarilla kehällä. Tämä ilmenee siinä mitä Jung sanoo katolisen kirkon rituaalisista dogmeista kokemuksellisena ja sielullista jännitystä tasapainottavana draamana (ks. Jung 11, 50-52) sekä myös mm. seuraavissa Hessen teosten kohdissa: 1) Pistoriuksen ongelma *Demiassa* on kokemukseen kypsymätön teoria, tietoisuuden ylituotto, joka saa hänet haaveilemaan kompensaatista, uudesta kollektiivisille kuville perustuvasta uskonnosta (III, 219-220). 2) H.H.:ta *Die Morgenlandfahrtin* "liiton" tuomioistuimessa moititaan hartaudentarjoituksen puutteesta ja hänelle määrätään rituaalisiksi miellyttäviä harjoituksia (ks. VI, 66,69-70). 3) Kun *Narziss und Goldmund* -kertomuksen Goldmund palaa seikkailujensa jälkeen luostariin, Narziss ohjaa hänet uudelleen säännöllisten rukousten toimittamiseen (ks. V, 294-295).

³¹² Todettakoon, että nykyhetken valtiollisissa järjestelmissä tilanne on epäilemättä surkeampi, koska ne näyttävät lähes katastrofaalisessa mitassa laiminlyöneen sen, mikä sekä kirkossa että *Glasperlenspiel*-organisaatiossa on keskeistä. Tarkoitin ihmisen ja yhteisön elämän syvemmässä merkityksessä henkistä dimensiota. Tämän ulottuvuuden elvyttäminen ja siirtäminen myös maallisempaan yhteiskunnalliseen elämään on alun alkaen nähty *Glasperlenspielin* keskeiseksi tehtäväksi, jossa se on sekä onnistunut että epäonnistunut (vrt. *Das Glasperlenspiel. Versuch einer allgemeinerständlichen Einführung in seine Geschichte*, VI, 79-116).

³¹³ Der Musikmeister opastaa nuorta Josefia ennen tämän siirtymistä ylempään oppilaitokseen todeten lasihelmipelaajan tehtävänä olevan vastakohtien oikean tuntemuksen, "...erstens nämlich als Gegensätze, dann aber als die Pole einer Einheit." (VI, 155).

kuten Hessen teosten tietyt arkkityyppiset henkilöt myös osoittavat. Näihin kuuluu *Der Steppenwolf*in Goethe, josta Hesse esseessään *Dank an Goethe* (vas- taava luonnehdinta sopisi myös esimerkiksi *Das Glasperlenspiel*in Musikmeiste- riin³¹⁴) toisessa yhteydessä vuonna 1932 kirjoittaa (ks. myös s. 109-110):

In dieser, für mich höchsten Goethegestalt vereinen sich die Widersprüche, sie deckt sich nicht mit der einseitig apollonischen Klassizität noch auch mit dem die Mütter suchenden, dunklen Faustgeist, sondern besteht eben in dieser Bipolarität, in diesem Überall-und-nirgends-Zuhausesein. Einzelne Sprüche und Dichtungen dieses geheimnisvollen Weisen finden wir namentlich in seinen Alterswerken, in Gedichten, späten Faustpartien, in Briefen, in der "Novelle". Aber derselbe reife, schon überpersönliche Goethe blickt uns auch... aus manchen Werken und Zeugnissen seiner Mannes- und Jünglingszeit an. ... Er ist zeitlos, denn alle Weisheit ist zeitlos. Er ist unpersönlich, denn alle Weisheit überwindet die Person. ([Dank an Goethe] VII, 38).

Goethen viisaus on Hessen mukaan hartautta ja kunnioitusta itse elämän edes- sä. Vaatimuksitta ja erityisoikeuksitta se tahtoo ainoastaan palvella. Hesse ko- rostaa, että se on juuri sitä viisautta, jonka kaikkien suurten kansojen tarinat kertovat kerran olleen olemassa, mutta jolle hallitsijat ja heidän palvelijansa ovat tulleet uskottomiksi. Paluu tuon viisauden puoleen on ainoa tie, joka pa- lauttaisi tietoisien ja tiedostamattoman, eli kuten Hesse ilmaisee "taivaan" ja "maan", sovittavan yhteyden (ks. [Dank an Goethe] VII, 382). Epäilemättä tämä koskee myös *Glasperlenspiel*-järjestelmää.

Josef Knecht symbolisen funktion elvyttäjänä

Introspektiivisemmät 'idän' uskonnot ovat päässeet elävien symboliensa sisäis- tämisessä huomattavasti 'länttä' syvemmälle, mikä selittää myös niiden elämän- ja luontoläheisempää maailmannäkemyttä. Hesse rinnastaa Goethen taolaiseen viisaaseen:

... [Goethe] weit um sich her wie ein chinesischer Magier jene magisch zwiefältige Atmosphäre, jene Laotse-haft Luft erzeugt... (Dank an Goethe, 123-124).

Kiinalaisen elämänviisauden tuntija ja *I Ging* -rituaalia harjoittava Josef Knecht lähtee Kastaliasta noudattaakseen omaa, hänelle ja kollektiiville *merkeiksi* jäh- mettyneiden symbolien sijasta *elämässä* toimivien *symbolien* mukaista kutsumus- taan "Heilsweg"-prosessin toteuttamisessa. Hän ennakoi lähtönsä jo nuorena arvostaessaan Kastaliasta irtautuvia ja ulkopuoliseen maailmaan palaavia va- liokoululaisia, jotka hänen mielestään ovat rohjenneet tehdä jotain perin ratkai- sevaa (VI, 150). Erityisesti ennakointia tiikuu Knechtin varhaisista keskusteluis- ta hänen maailmallisen vastapoolinsa opiskelijatoveri Plinio Designorin kanssa (esim. VI, 171). Josefin jälkeenjääneistä runoista osa on kertojan mukaan synty- nyt Plinion edesauttaman kriisin seurauksena (VI, 182). Niistä on selvästi luet- tavissa aavistus symbolien ohikiitävyydestä, esimerkiksi runossa *Ein Traum* (VI, 549-552)³¹⁵ vanha kirjastonhoitaja puhalttaa kirjojen otsikot tyhjyyteen ja kirjoit-

³¹⁴ Musikmeister sanoo nuorelle Josefille: "Du sollst dich auch gar nicht nach einer vollkom- menen Lehre sehnen, Freund, sondern nach Vervollkommnung deiner selbst. Die Gott- heit ist in dir, nicht in den Begriffen und Büchern. Die Wahrheit wird gelebt, nicht do- ziert." (VI, 157).

³¹⁵ Vrt. myös muun muassa runot *Buchstaben* (VI, 546-547) ja *Der letzte Glasperlenspieler* (VI,

taa uudet tilalle. Myös muistiinpanoissaan ja kirjeissään Knecht esittää tämän-suuntaisia näkemyksiä:

"Das Ganze des Lebens, des physischen wie des geistigen, ist ein dynamisches Phänomen, von welchem das Glasperlenspiel im Grunde nur die ästhetische Seite erfasst, und zwar erfasst es sie vorwiegend im Bild rhythmischer Vorgänge." (VI, 186).

"... und der ganze sinnvoll gegliederte Bau zu sinken, zu entarten, dem Untergang entgegenzuwanken beginnt." (VI, 196).

Knecht ymmärtää, etteivät vastapoolit Kastaliassa toteudu dynaamisessa ja kokonaisuutta kehittävässä suhteessa. Epäilemättä hänen lähtöään symbolisten merkkien valtakunnasta viivyyttää ainoastaan se, että korkealle työstetyt symbolit ovat syntyäkseen vaatineet pitkälle kehittynyttä individuaatiota hengenhistorian eri vaiheissa. Tällaisista symboleista hänkään ei niiden henkistyneen merkittävyyden tähden henno päästää irti ennen kuin suhteessa itseensä on tehnyt ne merkeistä todellisiksi symboleiksi, puhaltanut niihin elämän, integroinut niiden energeettisen potentiaalin. Tähän viittaa hänen pyrkimyksensä tutkia erään Glasperlenspielin koko sisältö aloittain ja rakentaa se uudelleen (VI, 198).

Knechtin tilanne lienee sama kuin jos kristityn, asemassaan ja ajattelussaan korkealle edistyneen papin olisi äkkiä katsottava tähän asti palvelemaansa Jumala-kuvaa kokonaan uudesta näkökulmasta. Tällaisen uhkan alla hän luultavasti luostariveli Narzissin tavoin (Narzissin uhka personifioituu Goldmundissa, esim. V, 64) pyrki pidentämään ja syventämään rukouksia ja muita kirkollisia rituaaleja.

Näin tekee myös Knecht, joka suurimman epäilyn hetkellä vetäytyy yhä syvemmälle Glasperlenspielin tutkimuksiin (VI, 186) ja todellakin tavoittelemaan sen sisintä ydintä (VI, 198) samalla kuitenkin sille antautumatta: yleisten periaatteiden vastaisesti hän sen sijaan haluaa korostaa henkilökohtaisen persoonallisen panoksen potentiaalia Glasperlenspielissä (ks. VI, 141-143, 220)³¹⁶.

Knechtin kunnianhimoisen tavoite on integroida kastalialaiset symbolit niin pitkälle kuin mahdollista. Näin tapahtuu, kun Knechtistä tulee sisäisestä kapinastaan huolimatta lasihelmipelijärjestelmän merkittävin henkilöitymä Ludi Magister ja kun hän tätä ennen uskoo päässeensä lähelle tuota Glasperlenspielin ydintä (VI, 199).

Varsinaisesti Josef Knechtin sisäisestä kasvusta kuitenkin kertovat hänen kehittyvä relativiteetintajunsa suhteessa Glasperlenspieliin, hänen vapauttava lähtönsä Kastaliasta sekä hänen vaikutuksensa kollektiiviin ja sen myöhempään kehitykseen. Knechtin elämäkerran laatiminen ja taideteos – *Das Glasperlenspiel*

548).

³¹⁶ Kannattaa huomata, että ellei kysymyksessä ole me-kertojan subjektiivinen provokaatio tai tahaton epäselvyys, tai viittaus hänen/heidän aikansa Kastaliassa tapahtuneeseen muutokseen, Glasperlenspielin hermeettinen järjestelmä näyttää myös "vuotavan". Toistaan kertoja: "Die eigentliche, letzte Finesse des privaten Spielens hochentwickelter Spieler besteht ja eben darin, dass sie der ausdrückenden, namengebenden und formbildenden Kräfte der Spielgesetze so sehr Herr sind, um in ein beliebiges Spiel mit objektiven und historischen Werten auch ganz individuelle, einmalige Vorstellungen mit aufzunehmen." (VI, 220). Jos kysymyksessä on subjektiivisen "vuotaminen" objektiiviseen, on se johdonmukainen, sillä osaltaan se selittää yksilöllisyyteen taipuvaisen Josef Knechtin merkittävää etenemistä veljeskunnan hierarkiassa.

– yksilöllisyyttä aliarvioineessa Kastaliassa, jossa taiteentekeminen on katsottu turhaksi ja siitä on luovuttu, on vaikuttava osoitus Knechtin kannustamana syntyneistä uudistuksista. Tähän viittaa sekin, että kertoja otaksuu Knechtin fiktiivisten oppinäytetöiden, "elämäntarinoiden" olevan ehkä kirjan arvokkain osa (VI, 192).

Hesseläisen myyttisen kertomuksen kertoja tarkkailee tapahtumia kuin elämä olisi symbolien syklistä ja spiraalista toteutumista. Jos symbolien energiaa ei assimiloida, se kasautuu, eikä kykene virtaamaan ja uudistumaan tai se huojuuttaa tietoinen-tiedostamaton -polariteettia tavalla, jossa poolien kosketus minimoituu ja joka tekee esimerkiksi Glasperlenspielin henkisestä symbolimaailmasta elävässä mielessä hengettömän. Paradoksi kuvallistuu Josef Knechtin hukkumiskuolemassa, joka osoittaa, että Knechtin tiedostamattomalleen antama tila ei hänen eläessään ole sittenkään ollut riittävä. *Vedessä* symboloituva tiedostamaton aines vaatiikin nyt oikeuksiaan vyöryen kuin inflatorinen tulva yksipuoliseen runsauteensa tukehtuvan tietoisin aineksen niskaan, jolloin tietoinen valo (kuin kuolinnäyttämön yllä hohtava aurinko) katoaa Knechtin silmistä. Kuolleiden symbolien tahtomattaan raskauttama Josef hukkuu elävään symboliin, kun vesi nielee hänet. Hieman vastaavalla tavalla symbolit *Die Morgenlandfahrtissa* huuhtoutuvat runsaudessaan tavoittamattomiin.

Silti on muistettava, että vaikka Josef Knechtin kuolema on Hessen tärkeiden teosten arkkityyppisten kompleksien sarjassa viimeinen symbolinen tapahtuma³¹⁷, Knechtin tiedostamattomalle antama merkitys tuottaa myös progressiivista tulosta: sisäinen inkarnaatio jatkuu kuoleman jälkeen, sillä tämänkin symbolin energia assimiloituu *transsendenttisenä funktiona* uuden elämän hyväksi.

Das Glasperlenspiellissä uuden 'syntymän', uuden kehitysvaiheen personifikaatio on Tito, opettajansa kuolemasta merkitystä ja muutosta kohtaloonsa saava Josef Knechtin oppilas.

Tähdennän tässä yhteydessä, että Hermann Hessen teoksille on yleensäkin ominaista tekstin jatkuvuus teoksesta teokseen. Kirjallista linjaa *Demianista* *Das Glasperlenspielin* voidaan seurata myös ikään kuin yhden individuaation, yhden päähenkilön kehitysprosessin kuvauksena. Tukea näkemykselle antaa *Das Glasperlenspielin* rakenne. Josef Knecht esiintyy teoksessa neljänä eri aikakauteina elävänä inkarnaationa: primitiivisen yhteisön sateentekijänä (kertomuksessa *Der Regenmacher*), rippi-isänä kristinuskon alkuvaiheiden Palestiinassa (kertomuksessa *Der Beichtvater*) ja myyttisenä hahmona muinaisessa, joskin myös ajatottomana tulkittavassa Intiassa (kertomuksessa *Indischer Lebenslauf*). Muistettakoon lisäksi, että *Das Glasperlenspielin* kertojan mukaan on esitetty monenlaisia otaksumia siitä, kirjoittiko Knecht ainoastaan nuo kolme "elämäntarinaa", vai onko joitakin ehkä kadonnut (VI, 192). Säilyneiden kertomusten ja kirjeiden perusteella kertoja toteaa olevansa tietoinen Knechtin esitöistä 1700-luvulle sijoitettava "elämäntarinaa" varten. Siinä Knechtin piti esiintyä svaabilaisena teologina, joka myöhemmin siirtyi kirkon palveluksesta muusikoksi. Josefin todetaan jättäneen työn lopulta kesken liiallisten osatutkimusten ja yksityiskohtien runsauden takia. Tämä antaa kertojalle aiheen huomauttaa, että kolmea julkaistua "elämäntarinaa" olisi pidettävä pikemmin kaunokirjallisen ihmisen luomuksina

³¹⁷ Katsomme näin, vaikka *Das Glasperlenspiel* -teoksessa Josefin runot ja "elämäntarinat" onkin sijoitettu kirjan varsinaisen pääjakson jälkeen: siellä ne toimivat myös eräänlaisina 'liitteinä'.

ja jalon luonteen tunnustuksina kuin oppinnäytteinä (VI, 193), mikä edelleen korostaa Knechtin taiteellisesti monipuolista kompensoivaa merkitystä yksipuolisesti tieteellisen Kastalian historiassa.³¹⁸

Vanhasta symbolista uuteen eli spiraalissa virtaava vesi

Tiedostuessaan symboli menettää sen projisoineen ihmisen kannalta elävyytensä alistuen merkiksi. Kun kehitys jatkuu, takaa elävyyden menestyksellisessä individuaatiossa tästä eteenpäin tuon aikaisemman symbolin tiedostamisesta ja sen energian sisäistämisestä virinnyt toiminta ja sen suunta: uudet projektiot, uusien tiedostamattomien symbolien kohtaaminen ja tiedostaminen, mikä siis voi merkitä myös aikaisemmin esiintyneen symbolisen motiivin ja kohteen näkemistä uudenaikaisessa valossa.

Glasperlenspielin pelaajayhteisössä säännöt selvästi estävät uutta *kokemuksellista* näkökulmaa symboleihin. *Siddharthan* joen nousevat, laskevat ja uudelleen nousevat aallot taas kuvastavat symbolin kokemuksellista muuttuvuutta, syklistä ja spiraalisesti etenevää prosessia. Niinpä Siddharthan myöhemmät kokemukset joella ovat sille luonteenomaisia. Kun joki aikaisemmin on huuhtonut Siddharthan itsemurha-aiheet ja saanut hänet valitsemaan uudenaikaiset persoonalliset tavoitteet, se sittemmin uudessa kohdassa spiraalia osoittautuu kollektiiviseksi, kaikkeutta, polaarista ykseyttä ja ajatonta muutosta julistavaksi symboliksi:

... Siddhartha sah ihn eilen, den Fluss, der aus ihm und den Seinen und aus allen Menschen bestand, die er je gesehen hatte, alle die Wellen und Wasser eilten, leidend, Zielen zu, vielen Zielen, dem Wasserfall, dem See, der Stromschnelle, dem Meere, und alle Ziele wurden erreicht, und jedem folgte ein neues, und aus dem Wasser ward Dampf und stieg in den Himmel, ward Regen und stürzte aus dem Himmel herab, ward Quelle, ward Bach, ward Fluss, strebte aufs neue, floss aufs neue. Aber die sehnliche Stimme hatte sich verändert. Noch tönte sie, leidvoll, suchend, aber andre Stimmen gesellten sich zu ihr, Stimmen der Freude und des Leides, gute und böse Stimmen, lachende und trauernde, hundert Stimmen, tausend Stimmen. (III, 720).

Und alles zusammen, alle Stimmen, alle Ziele, alles Sehnen, alle Leiden, alle Lust, alles Gute und Böse, alles zusammen war die Welt. Alles zusammen war der Fluss des Geschehens, war die Musik des Lebens. (III, 720).

Minään sisältyvät konfliktiset kompleksit odottavat eri elämän- ja ikävaiheissa *aktuaalista*, kullekin tilanteelle nimenomaisesti kuuluvaa ratkaisua (ks. Jung 1931, 109,112). Tämä on sinänsä kiusallisen neuroosin positiivinen ulottuvuus. Se on *kutsu arkkityyppien* elävöittämiseen. Se on persoonallisuutta rakentava vaistomainen tekijä. Se on tietoisuuden yksipuolisuuden kyllästyttämän tiedostamattoman motoroima voima. Subjektin sisäistä kehitystä vaaliessaan se ei ollenkaan välttämättä ole yhteisöllisten normien mukainen, mutta ihmisyyden sisäisen kehityksen kannalta se on *eettinen*. Se luo symboleja ja jättää niitä jälkeensä.

³¹⁸

Olen analysoinut Hessen kirjassa *Prosa aus dem Nachlass* (1965) kahtena mukaelmana ilmestynyttä, kirjoittajaltaan kesken jäänyttä kertomusta *Der vierte Lebenslauf* tutkimukseni *Hermann Hessenin itä* (Kulmala 1989, 673-684).

Opin lautta symbolienergeettisessä virrassa

Demianissa Emil Sinclair loukkaa ilkeällä huomautuksella opettavaista keskustelukumppaniaan Pistoriusta pyytäessään tätä taas kerran kertomaan unensa ja todetessaan samaan hengenvetoon Pistoriuksen puheiden olevan "kirotun antiikvaarisia" (III, 217). – Emil on kyllästynyt Pistoriuksen harrastamaan myyttiteoriaan, vanhojen uskontojen ja unien selittämiseen ja romantiikkaan (ks. III, 217-218). Hänen näennäisen tahaton ivansa herättää paitsi syyllisyyttä myös tiedostamattoman psyyken aktivoitumisen, kun hän nyt tuntee otsallaan "Kainin merkin" (III, 219), mikä osoittaa Pistoriuksen tarjoaman 'opin' tehneen tehtävänsä: Sinclair on assimiloinut oppiin sisältyvän energian. Oppi ei tällöin ole osoittautunut vääräksi ja hylättäväksi, vaan se on sisäistynyt osaksi hänen psyykettään. Opin välittänyt Pistorius sen sijaan on täyttänyt symbolisen funktionsa.

Myytin sankarina Sinclair on valmis jatkamaan yksilöllistä matkaa ilman opillisen tulkitsijan 'lauttaa'. Hessen päähenkilöille on yleensäkin ominaista, että he toteavat riittävän aikaa harrastamansa opin täyttäneen vastaisen kehityksen kannalta merkityksensä. Opilla on ollut johdettava ja jossakin perifeerisemmässä muodossa edelleen jatkuva tehtävä, mikä vastaa romanttista käsitystä tieteestä, joka on *kohteeksi ja orgaaniksi* (*Object und Organ*, kurs. Novalis) tehty ymmärryksen sielunvoima, "realisoitu ja objektivoitu ymmärrys" (Novalis III, 251-252), sisäisestä maailmasta ulkoistettu symbolinen energia. Matematiikasta kirjoittava Novalis sanoo edelleen:

Alles soll aus und heraus und sichtbar werden – Das System der Wissenschaften soll symbolischer Körper (Organsystem) unsers Innern werden – Unser Geist soll sinnlich wahrnehmbare Maschine werden – nicht in uns, aber ausser uns/Umgekehrte Aufgabe mit der Äussern Welt./ (Novalis III, 252).

Analyyttinen psykologia jatkaa, että tietoisesti sisäistyessään symboli muuntuu merkiksi ja menettää varsinaisen kehitystä edistävän funktionsa (Schmitt 1999, 149, Jung 6, 516, ks. myös 15, 81). Näemme Hessen tärkeiden henkilöiden jättävän taakseen *symbolin* konkretisoituman sen jälkeen kun he ovat assimiloineet tuohon symboliin kannaltaan sisältyvän energian. Sinclair jättää Pistoriuksen, Demianin tai Frau Evan. Siddhartha jättää Buddhan seurattuaan tietyn elämänsä vaiheensa ajan tämän oppia ja kunnioittavasti sisäistettyään tämän elävän olemuksen. Sen jälkeen hän ei tarvitse Buddhan symbolifunktiota, vaan toteuttaa Buddhasta, hänen opistaan ja ennen kaikkea olemuksestaan assimiloimaansa energiaa omassa elämässään – ilman opettajaa, ilman omalle prosessilleen annettavansa jo antanutta Buddhaa, itse omana "Buddhanaan".

Pistoriuksella ja Buddhalla on Sinclairin ja Siddharthan näkökulmasta oppi, teoria. Oppiin kiinnittyminen ilman opin energeettisen ja kehittävän funktion sisäistämistä näyttäisi Hessen tekstissä merkitsevän psyyken kehitysdynamiikkaa jarruttavaa dualismia, eräänlaista elämä-kuolema -akselin ehdottomuutta. Hesse itse on todennut, ettei Siddhartha kuollessaan tule haluamaan nirvāṇaan, vaan uuteen kiertokulkuun, uuteen hahmoon, uudelleen syntymään [Tagebuch 1920/21] Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha I, 11).

Symbolit ja oppi ja sanat ovat se lautta, joka pysyy mukana energeettis-polaarisessa virrassa, mutta johon ei tule tai tarvitse takertua, kun riittävä matka on kuljettu. "Täytyksen" koettuaan Siddhartha sanoo, että sanat eivät tee

salaiselle merkitykselle hyvää, koska jos yrittää ilmaista merkitystä, se vääristyy ja muuttuu hieman valheelliseksi. Tällöin se mikä toiselle on viisautta, on toiselle narrimaisuutta (III, 727).³¹⁹ Hyväksyessään tämän Siddhartha tulee samalla osoittaneeksi yksityisten projektioden luomisen subjektiiviseen laaja-alaisuuteen. Symboli, *Siddharthan* joki, *Denianin* Abraxas, *Der Steppenwolf*in "maaginen teatteri" tai mahdollisena vaikutusta luovana projektiona vaikkapa tämä tutkimus on jokaiselle vähän erilainen ja kollektiivisen tiedostamattoman psyykeemme tuottaman yhteisyyden tasolla myös jossakin määrin samanlainen.

Buddhalaisuudessa oppi ymmärretään 'lauttana', joka johtaa vastakkaiselle rannalle. *Joki* on elämä ja viisaiden opetukset ovat 'opetusten vene'. Etsivä tekee matkan joen toiselle puolelle. Kun ylitys on tapahtunut, este häviää, vastakkaiset rannat tai opetusten vene eivät katoa, mutta ne nähdään uudessa, dualistisen sijasta polaarisessa valossa. Buddhalainen symboliikka kuvaa tätä niin, että on vain hiljaisuus ja liikkumattomuus – nirvāṇa, tai mahāyāna-buddhalaisittain niin, että on sekä yhdeksi tulleet sāmsara ja nirvāṇa tai ei ole kumpaakaan (ks. Zimmer 1973, 424,428 ja Shaw 1978, 23-124).³²⁰

Merkitsevää on, että *Siddharthassa* päähenkilön keskustellessa Buddhan kanssa tämä opettajantyöstään huolimatta myös varoittaa opista:

"Es ist an Meinungen nichts gelegen... jeder kann ihnen anhängen oder sie verwerfen. Die Lehre aber, die du von mir gehört hast, ist nicht meine Meinung, und ihr Ziel ist nicht, die Welt für Wissbegierige zu erklären. Ihr Ziel ist ein anderes; ihr Ziel ist Erlösung vom Leiden. Diese ist es, welche Gotama lehrt, nichts anderes." (III, 642).

Buddhan mukaan on tyyperyyttä nähdä vaivaa lautasta sen jälkeen, kun sitä ei enää tarvita (Sangaharkshita 1979, 68). Miltei Freudia ennakoiden Buddha ajattelee, että kaikki filosofiat ja suuri osa uskonnollista opetusta ovat halujen ja toiveiden järkeistämistä. Vastaavalla tavalla Jung katsoo symbolien muuttuvan merkeiksi sen jälkeen kun niiden energia on assimiloitu ja ne tällöin ovat kokemukseksena funktiona täyttäneet individuaatiota kasvattavan merkityksensä. Rinnasteinen on buddhalaisuuden korostus, jonka mukaan valaistumisen kokemukseen kuuluu ilahduttava vapautumisen tunne. Buddha vertaa tuota mielentilaa vaarallisesta viidakosta tai vankilasta vapautuneen mielentiloihin (eb.

³¹⁹ Siddhartha esittää saman ajatuksen samoin sanoin Hessen kertomuksessa *Die Morgenlandfahrt* (Hesse VI, 11), jossa Siddhartha on yksi idän-matkaajista.

³²⁰ Ortodoksisessa intialaisessa katsomuksessa lautta-vertausta käytetään laajemminkin elämänvoimien tavoitteiden välinesymbolina. Joutuessaan arvojen ristiriitaan tai keskittäessään henkisiä voimiaan ihminen joutuu useasti hylkäämään tai torjumaan alemmat halunsa. Ne ovat kehityksen tikapuut tai lautta, joista ylemmälle tasolle päästyään voi luopua (ks. Tähtinen 1984, 27). On edelleen huomattava, että joki on Intiassa saavuttanut aseman paitsi buddhalaisuuden myös muiden filosofisten järjestelmien yleisenä vertauskuvana. Niinpä *Vedoissa* puhutaan tiedosta 'kaukaisen rannan transsendenttisenä viisautena' ja esim. *ei-Vedat* tunnustavassa (eb. esim. 150) jainalaisuudessa viisaista sanotaan, että he ovat 'valmiit kahlaamaan' (ks. Zimmer 1973, 424 ja Shaw 1978, 113). Kiinalaisessa filosofiassa joki on vaelluksen perikuva (esim. Hsia 1974, 242). Kun Kungfutzen mestari seisoo virran partaalla ja lausuu: "So fließt alles dahin wie dieser Fluss, ohne Aufhalten Tag und Nacht" (Wilhelm [verd.] 1914, 92), on hän lähellä Hessen lautturi Vasudevaa, joka sanoo Siddharthalle: "Auch das habe ich vom Flusse gelernt: alles kommt wieder! Auch du, Samana wirst wiederkommen..." (III, 653). *Tao Te Kingissä* todetaan: "Rückkehr ist die Bewegung des SINNS. Schwachheit ist die Äusserungskraft des SINNS" (Wilhelm [verd.] 1921, 45).

65). Tällaisesta 'symboliviidakosta' vapautuvista Hessen sankareista kuvaannollisin on Josef Knecht. Lähtiessään Kastalian hengen yhteisöstä hän kuin valaistunut Buddha soittaa kirsikkapuun alla puuhuilua ja lausuu säkeitä:

Mein Haupt und Glieder,
Die lagen darnieder,
Aber nun steh ich,
Bin munter und fröhlich,
Schau den Himmel mit meinem Gesicht. (VI, 523).

Vaikka Siddhartha (ainakaan edellä mainitussa kerronnan vaiheessa) tai Josef Knecht eivät ole saavuttaneet lopullista vapautumista, on Siddharthan oppeihin nojaamattomalle "heräämisen" kokemukselle ominaista nimenomaan suunnaton vapautuneisuus:

O wie gut ist dies Geflohensein, dies Freigewordensein! Wie rein und schön ist hier die Luft, wie gut zu atmen! (III, 690).

Niinpä mahāyāna-buddhalaisuudenkaan pyrkimyksenä ei ole filosofisen järjestelmän rakentaminen, vaan vapautuksen kokemuksen tuottaminen (ks. Watts 1971, 82-83) ja tähän liittyen mādhyamika, väitteiden suhteellisuus (eb. 82) ja sūnyavāda, joka viittaa käsitteiden suhteellisuuteen (ks. eb. 83 ja Raju 1992, 131-132).

Kiinan taolaisuudessa pyritään 'tietämisen' sijasta 'katsomiseen' eli sisäiseen 'valaistumiseen'. Richard Wilhelm tähdentää, että kysymys ei ole intialaisesta asketismista, vaan pikemmin päinvastoin. Laotse alleviivaa fyysistä hyvinvointia (Wilhelm [erl.] 1921, 57), eikä *tao* voida kuvata sanoin tai määritellä. Näin ollen myös *Tao Te King* tyytyy *tao*ä kuvatessaan kertomaan sen ominaisuuksista ja puhumaan vertauskuvilla (Seppälä 1986, 20, Huotari ja Seppälä 1990, 186). 'Opittomuuden oppi' tulee painottuneesti ilmi jo *Tao Te Kingin* ensimmäisissä:

Der SINN, den man ersinnen kann,
ist nicht der ewige SINN.
Der Name, den man nennen kann,
ist nicht der ewige Name. (Wilhelm [verd.] 1921, 3).

Toisessa luvussa todetaan:

Also auch der Berufene:
Er verweilt im Wirken ohne Handeln.
Er übt Belehrung ohne Reden. (eb. 4).

Upaniṣadeissa Vedojen opinnot katsotaan vain valmisteluksi oikeaan tietoon, joka perustuu varsinaisen opin ja järkeilyn sijasta sisäiseen näkemykseen ja omakohtaiseen kokemukseen.³²¹ Tästä puhutaan muun muassa *Kena-Upaniṣadissa*:

³²¹ Tätä on tähdentänyt mm. Johanna Maria Kunze tutkimuksessaan *Lebensgestaltung und Weltanschauung in Hermann Hesses Siddhartha* (1946).

"Das, bis zu dem kein Aug' vordringt,
Nicht Rede und Gedanke nicht,
Bleibt unbekannt, und nicht sehn wir,
Wie einer es uns lehren mag!"

Nur wer es nicht erkennt, kennt es,
Wer es erkennt, der weiss es nicht, –
Nicht erkannt vom Erkennenden,
Erkannt vom Nicht-Erkennenden!

In wem es aufwacht, der weiss es
Und findet die Unsterblichkeit;
Dass er es selbst ist, gibt Kraft ihm,
Dass er dies weiss, Unsterblichkeit. (Deussen [verd.] 1921, 205-206).

Bhagavadgītāssa kuvataan "järjen yläpuolelle nousemista" (Raju 1992, 215) ja dharma³²²-uskollisuutta seuraavaa sisäiseen näkemykseen perustuvaa tietoa eli suoraa kokemusta. Tämä eroaa olennaisesti filosofisesta tiedosta. Radhakrishnan selvittää:

The philosophers prove that God exists but their knowledge of God is indirect; the seers proclaim that they have felt the reality of God in the depths of their soul and their knowledge is direct. (Radhakrishnan [Notes] 1974, 237).

Radhakrishnan kirjoittaa edelleen opin välineellisyydestä:

The faith ends in experience, tongues shall cease and doctrine shall fade away... Ordinarily the study of the Veda is a quickening influence. But when once we have the awakening which is sufficient unto itself, we need no external aid and so pass beyond śabdabrahma or any institutional guidance. One who proposes to cross a river needs a boat, but "let him no longer use the Law as a means of arrival when he has arrived." (eb. [Notes] 209-210).³²³

Siddhartha ei kykene sanallisesti välittämään kenellekään "heräämisen" tai "täyttymyksen" kokemuksiaan (ks. III, 727) sen enempää kuin Buddha pystyi käsittein ilmaisemaan valaistumistaan (ks. III, 643,644). "Täyttymyksen" (jungilaisittain voisimme tällä kohtaa puhua energeettisestä *itsestä*) symboliksi Sidd-

³²² Inhimillinen prosessi on *Bhagavadgītāssa* Brahmanin eettinen prosessi ja tapahtuu yksilöiden kautta. Ihminen ei pääse siitä ja hänen tulee sen vuoksi toimia sen mukaan. Se mitä *Bhagavadgītā* sanoo oikeaksi teoksi (dharma) on toimintaa kosmisen persoonan maailman lakien mukaan (Raju 1992, 214). Dharma merkitsee yhteisöllisesti sosiaalis-eettistä arvoa (ks. eb.), mutta, kuten olemme todenneet, on se myös velvollisuutta persoonalliseen oikeamielisyyteen. Se on kumulatiivista eettisen tietoisuuden tajua, sisäisen olemisen lakia, ja se on ainutlaatuinen jokaisella. Itse kunkin on löydettävä oma dharma ja seurattava sitä (ks. Timpe 1970, 352, ks. myös tämän tutkimuksen viitteet 158 ja 251)).

³²³ śabdabrahma = prakriti = alkeismateria. Olemme todenneet, että Brahman *Bhagavadgītā* mukaan kätkee itsensä alkeismateriaan, mihin kaikki materiaallinen muoto perustuu. Alkeismateria koostuu kolmesta säikeestä (olennaisesta piirteestä t. attribuutista, guna) tai alkutekijästä, jotka ovat sattva, rajas ja tamas. Sattva edustaa olemassaoloa, valoa, puhtautta ja hyvyyttä. Rajas on liikettä, toimintaa ja intohimoa. Tamas on jarruttava este rajakselle, tyhmyyden ja pimeyden prinssiippi. Säikeet yhdistävät hengen (puruša) materiaan, ja ovat kaiken toiminnan ja tapahtumisen perusteena. Kaikki olemassaoleva koostuu säikeiden erilaisista yhdistelmistä (Teivonen 1975b, 18). – Huom! Radhakrishnanin lainaus on *Tripitakaan* sisältyvästä *Majjhima Nikāyasta* (Radhakrishnan 1974, 210). *Tripitaka* on Buddhan opetusten ensimmäinen kokoelma (suom. Kolme koria), hinayāna-buddhalaisuuden pääteos (ks. Raju 1992, 114, ks. myös viite 156).

hartha projisoituu, ei omasta, vaan Govindan perspektiivistä. Buddhan ja Siddharthan ilmentämää arkkityyppiä ei voi lopullisesti ymmärtää, vaan vain kokea. Juuri näin tapahtuu Govindalle sekä myös Kamalalle (III, 704) heidän suhteessaan tiedostamattoman kollektiivisiin symboleihin, Siddharthaan ja Buddhaan:

Er (Govinda) sah seines Freundes Siddhartha Gesicht nicht mehr, er sah statt dessen andre Gesichter, viele, eine lange Reihe, einen strömenden Fluss von Gesichtern... welche alle kamen und vergingen, und doch alle zugleich dazusein schienen, welche alle sich beständig veränderten und erneuerten, und welche doch alle Siddhartha waren. ... jede verwandelte sich nur, wurde stets neu geboren, bekam stets ein neues Gesicht, ohne dass doch zwischen einem und dem anderen Gesicht Zeit gelegen wäre... ... dies Lächeln Siddharthas war genau dasselbe, war genau das gleiche, stille, feine, undurchdringliche, vielleicht gütige, vielleicht spöttische, weise, tausendfältige Lächeln Gotamas, des Buddha... ... So, das wusste Govinda, lächelten die Vollen-deteten. (III, 731-732).

Kamala taas näkee Buddhaa etsiessään ja tällöin uudelleen Siddharthan kohdat-tuaan ajattomuuden, jatkuvuuden ja ykseyden Siddharthan kasvoilta ja kuulee sen myös joelta (III, 704-705).

Kun myytin runoutta uhkaavat historian ja tieteen *selitykset*, myytti menet-tää *elinvoimansa*. Sen vuoksi sen kannalta tärkeämpiä kuin sovellutukset nyky-aikaisiin selityksiin ovat inspiroituneet ja valaisevat menneisyyden viitteet (Campbell 1966, 249). *Demianin* Pistoriuksenkaan tehtäviin tai ammattiin (Amt) ei kuulu antaa ihmisille mitään ennenkuulumatonta, uusia jumalia (III, 220). Campbell toteaa, että kun menneisyyden viitteet löydetään, valtavat puolittain kuolleet ikonogragian alueet ilmaisevat taas pysyvän inhimillisen merkityksen-sä (Campbell 1966, 249). – Tämän myös oman tiensä ylivoimaista vaikeutta täh-dentävä, selityksiinsä sotkeutunut ja uskontoa kaipaava Pistorius ymmärtää:

"Wer wirklich gar nichts will als sein Schicksal, der hat nicht seinesgleichen mehr, der steht ganz allein und hat nur den kalten Weltraum um sich. Wissen Sie, das ist Jesus im Garten Gethsemane." (III, 222).

Individuaatio ei seisahdu yhdeksi opiksi tai tavoitteeksi. Hessen "Menschwer-dungiksi" kutsuma prosessi on "Morgenlandfahrt", matkalla olo uuteen aa-muun. Pysyvän vapautumisen tai kestävästä valaistumisen sijasta ihmisen edessä on jatkuvaa projektoiden ja niiden symbolisen ja integroivan energeettisen pro-cessin kokemusta. Se on yhtä kuin elämä, jossa tietoisien ja tiedostamattoman vuorovaikutuksellinen energia polaaraisesti toteutuu. Prosessin merkitys on juu-ri tässä, *kokemisessa*, avoimuudessa mukautua tapahtumisen virtaan, "sich fallen lassen", kuten Hessen kertoja *Klein und Wagnerissa* ilmaisee (III, 551).

Es gab kein Ding in der Welt, das nicht ebenso schön, ebenso begehrenswert, ebenso beglückend war wie sein Gegenteil! Es war selig zu leben, es war selig zu sterben sobald man allein im Weltraum hing. Ruhe von aussen gab es nicht, keine Ruhe im Friedhof, keine Ruhe in Gott, kein Zauber unterbrach je die ewige Kette der Gebur-ten, die unendliche Reihe der Atemzüge Gottes. Aber es gab eine andere Ruhe, im eigenen Innern zu finden. Sie hiess: Lass dich fallen! Wehre dich nicht! Stirb gern! Lebe gern! ([Klein und Wagner] III, 551).

Gott selbst nannte sich nicht. Er wollte genannt, er wollte geliebt, er wollte gepriesen, verflucht, gehasst, angebetet sein, denn die Musik der Weltchöre war sein Gotteshaus und war sein Leben – aber es galt ihm leicht, mit welchen Namen man ihn pries... ([Klein und Wagner] III, 554).

Sinn + Bild eli sisäisen ja ulkoisen yhteys

Jolande Jacobin mukaan saksalainen sana *Sinnbild* kuvaa hyvin symbolin kenttää. Se on osallisena molemmilla alueilla. *Sinn* järjestyy tietoiseen, rationaaliin; *Bild* tiedostamattomaan, irrationaaliseen (Jacobi 1940, 112). Toisekseen molemmat viittaavat energiaan ja aistillisen alueelle.

Jung kehottaa johdattamaan "sisäiset kuvat" ei vain kielellisten, vaan myös alkuperäisten ilmenemisten muotoon. Tällöin merkittävä ei ole vain kuvan sisältö, vaan myös *värit ja jakautuminen erityisiksi yksilöllisiksi merkityksiksi*. Tästä on kysymys Emil Sinclairin romantiikan ajatteluun viittaavasti ja aavistelevalle tavalla maagisesti kokiessa ulkoisen ja sisäisen maailmansa samuuden:

Ich hatte nicht gewusst, dass diese Welt noch so schön sein könne. Ich hatte mich daran gewöhnt... dass der Verlust der glänzenden Farben unvermeidlich mit dem Verlust der Kindheit zusammenhänge, und dass man gewissermassen die Freiheit und Mannheit der Seele mit dem Verzicht auf diesen holden Schimmer bezahlen müsse. Nun sah ich entzückt... dass es möglich sei, auch als Freigewordener und auf Kinderglück Verzichtender die Welt strahlen zu sehen und die innigen Schauer des kindlichen Sehens zu kosten. (III, 230-231).

Tiedostamaton on tässä alkanut lähettää vastauksiaan tietoisuudelle. Myöhemmin minä-kertoja toteaa aistillisen ja epäaistillisen rakkauden, todellisuuden ja symbolin vähitellen kietoutuneen toisiinsa (III, 242). Kun Sinclair tällöin lukee "erästä kirjaa", aistimus (Gefühl) on sama kuin Frau Evan suudelma (III, 242), mikä osoittaa kertojan luottavan kirjallisuuden, tekstin mahdollisuuksiin koskettaa tiedostamatonta ja päästä sen kanssa ihmiselämää eheyttävään yhteyteen. Mutta vaikka ihminen pyrkii tiedostamaan psykologisia funktioitaan, hän myös jää alkuviettejään ilmaisevien tiedostamattomien symbolien piirittämäksi. Ja edelleen: kuitenkin juuri nämä ovatkin "*taiteen lähde*"³²⁴ (Jung 1936b, 67, Jacobi 1940, 116), kuva, "todellisia fantasioita", jotka toimivat ihmisessä unien tai luovan toiminnan aikana, jolloin tapahtuu, että hänen *minänsä* ilmenee hänessä vaikuttavien tiedostamattomien *itsen* voimien *objektina*.

Yksilö ja yhteisö, Demianin ja Der Steppenwolfin surmat

Sisäinen kehitys saa yksilön tuntemaan osallisuutensa sekä kollektiiviseen perimäänsä että yhteisölliseen nykyisyytensä. Oma kohtalo rinnastuu ja liittyy maailman kohtaloon, sisäinen etiikka ulkoiseen (esim. Jung 1934, 116, ja 7, 196 sekä Jacobi 1940, 116-119). Symbolikuvien merkitys ei kuitenkaan perimmältään synny niiden viehättävyydestä, vastenmielisyydestä tai yleisinhimillisestä vaikuttavuudesta. Vaikka *Demianin* sota³²⁵ on paikannettavissa ensimmäiseksi maa-

³²⁴ Taideartikkeleissaan *Psychologie und Dichtung* (Jung 15, 97-118) ja *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk* (Jung 15, 75-96) Jung kaikkiaan korostaa tätä "taiteen lähde" nimenomaan luovana prosessina.

³²⁵ Günter Baumann näkee *Demianin* lopun sotänäyttämön paitsi aikakaudelle ominaisen, uuden ihmisen syntymistä toivovan ekspressionistisen avantgardismin luomuksena myös

ilmansodaksi, jolloin se on objektiivisesti totta³²⁶; se päähenkilö-minä-kertojan silmissä tapahtuu hänen ja hänen edustamansa kollektiivin arkkityyppisenä *symbolina*,³²⁷ mikä on merkittävämpi painopiste *Demianissa*, tässä kaikkineen symboliikalle rakentuvassa teoksessa.

Individuaation kuvastimessa sota on symbolina totta, mutta samassa kuvastimessa se on totena kenties unta (se on: koska se on totta, se juuri sen vuoksi ehkä onkin unta tai fantasiaa, siis myös arkkityyppien kieltä). Sen ontologia porautuu tiedostetun objektin merkitystä syvemmälle; hyvän ja pahan rajat sulattavaan tietoisien ja piilotajuisten polaariseen kokonaisnäkemukseen, jossa niin sanottu 'paha' on välttämätön 'hyvän' vastavoimana ja jossa oleellista on, että poolien eri puolet *koetaan* niiden syvimmissä *mahdollisessa ja samalla suhteellisavassa* laajuudessa. Sota on siis olemassa arkkityyppisenä mahdollisuutena sekä ihmisen että kollektiivin psyydessä. Individuaatio, joka luonteensa mukaan kehittää tietoisuuden valmiutta tunnistaa yhteydet oman minuuden ja muiden minuuksien välillä, merkitsee kasvavaa etiikan tajua (esim. Jung 7, 196) ja tarjoaa näin muodoin kapasiteettia tuon sodan myös konkreettiseen rauhanomaiseen selvittämiseen.

Kuvastavan rinnastuskohdan symboliselle 'pahalle' sodalle antaa 'hyvä' Jumala, johon uskotaan luojasymbolina, mutta uskontojen on mahdoton viime kädessä todellistaa Hänen sisältöään tai kuvata sitä millään objektiivisesti kumoamattomalla tavalla. "Minä olen se joka olen" (2.Moos.3:14), Jumala sanoo, mutta ei itse itsenään näyntyä. Dualistinen hyvä-paha -akseli Jumalan osoit-

kertomuksen perusajatuksiin soveltumattomana, koska jungilaisen psykologian merkityksessä jokainen vihan ja tappamisen muoto on erehdys. Tästä näkökulmasta sota olisi Baumannin mukaan pitänyt selittää kollektiivisena mielipuolisuuksena, joka haluaa sammuttaa kansallisen "varjo"-projektion väkivallalla. "Welch eine Wucht hätte die introvertierte Psychologie des Romans erst entfaltet, wenn der Autor sie am Ende mit gebührender Deutlichkeit von der extravertierten Kollektiv-Neurose des Krieges abgesteigt hätte!" (Baumann 1993, 76). Tätä ei käy kiistäminen, mutta kun Baumann pitää *Demianin* kyseistä osaa valitettavana virhearviona, tunnen näkemyksessä myös dualistisen puntaroimisen painoa. Sellaisena se katsoo Hessen kirjasta välittyvää tiedostamattoman energiamaineistoa, tässä tapauksessa sotaa, liki vastaavan yksipuolisesti tietoisuuden vaakakupista kuin on laita Harry Hallerin tämän katsoessa "maagista teatteria" tosikkomaisesti ja symboliikan suhteellistavaa viestiä vajavaisesti havainnoiden. *Demianin* tapahtumat ovat tapahtumia Emil Sinclairin psyydessä, jossa myös sotana ilmenevän projektion varsinaiset taistelut käydään ja ainakin osittain integroidaan.

³²⁶ Tällöin väkivaltainen todellisuus kuvastaa tiedostamattomien voimien konkreettisena tuhoavuutena ilmenevää tulvaa. Sota on sinänsä absurdia toimintaa. Se osoittaa, että yhteisö ei ole tiedostanut piilotajuisia projektioita, vaan joutunut kollektiivisen psykoosin muodossa niiden saartamaksi. Näin syntyneen epäeettisen regression positiivinen aspekti on sen tietoisuudelle sinkoamassa haasteessa. Sodan tulvana puhkeava projektiivinen energiakasautuma vaatii vapautuakseen tietoisuuden kompensoivaa uudistumista. Tämä puolestaan on eettisten uudelleenarvioiden ja samalla kollektiivisen eheytyksen edellytys. Liittyessään individuaatioon Emil Sinclairin yksilöllinen kehitys, *Demian*-teoksen varsinaisen teema liittyy myös kollektiiviseen etiikkaan (vrt. Jung 7, 196, vrt. myös edellinen viite).

³²⁷ Joseph L. Henderson kirjoittaa sodan arkkityyppisestä merkityksestä: "In wartime, for instance, one finds increased interest in the works of Homer, Shakespeare, or Tolstoi, and we read with a new understanding those passages that give war its enduring (or "archetypal") meaning. They evoke a response from us that is much more profound than it could be from someone who has never known the intense emotional experience of war. The battles on the plains of Troy were utterly unlike the fighting at Agincourt or Borodino, yet the great writers are able to transcend the differences of time and place and express themes that are universal. We respond because these themes are fundamentally symbolic." (Henderson 1964, 107).

tamiseksi sulkee Hänen kaikkeudellisesta todellisuudestaan väistämättä jotain pois. *Demianissa* nietzscheläinen kristinuskon kritiikki pohjautuu paljolti tähän näkemykseen. Tällöin Kain ja ristillä katumaton ryöväri nähdään polaarisien kokonaisuuden – ei siis suinkaan 'hyvän' Abelin tai 'hyvän' katuvan ryövärin yksipuolisesta perspektiivistä. Ensiksi mainitut 'pahat' saavat sen vastavuoroisen merkityksen ja oikeutuksen, jonka kristinuskko heiltä on kieltänyt. Sodalla psyykkisenä tapahtumana on *Demianissa* vastaava symbolifunktio. Se on polariiteetin osa. Rauhan tae on lopultakin se, että sotaa ei erillistetä 'pahana', vaan sen energia sulautetaan kokonaisuuteen, jolloin sodankäynti sodankäyntinä käy yksipuolisuudessaan merkityksettömäksi ja tarpeettomaksi.

Tässä yhteydessä on syytä tarkastella myös *Der Steppenwolfin* "maagisen teatterin" symbolista tapahtumaa "Kampf zwischen Menschen und Maschinen" (IV, 374-385). Myyttisellä tasolla Harry Haller ja hänen ystävänsä Gustav hyökkäävät kyseisessä visiossa piilotajuisten hirviöiden (autot, liikennekuluttuuri) kimppuun. Ilmieselvästi on käynnissä yksipuoliselle tietoisuudelle sen pelkäämästä tiedostamattomasta singottu haaste. Kamppailun polaarisien päämäärään osoittaa murhatöitä tekevien Hallerin ja Gustavin tappaman ruumiin tasokusta löytyvä käyntikortti: "'Tat twam asi.'" (IV, 378) – 'se olet sinä'.³²⁸

Piilotajunnan 'hirviöitä' on luonteenomaista vastustaa, mutta *Der Steppenwolfin* rituaali osoittaa, että jos surmaa toisen ihmisen, surmaa itsessään olevista persoonallisuuksista yhden, ehkä hirviömäisen, ja silti osana kokonaisuuteen kuuluvan psyykensä osan. Persoonallisuudet ovat kuitenkin vaihtuvia funktio-komplekseja, ja persoonallisuuden tuhoaminen "maagisessa teatterissa" on vain toinen puoli tuota symbolista tappamisrituaalia.

"Tat twam asi" on siirretty modernia eurooppalaista elämänmuotoa ivaavan ja sellaisena kriittisen kuvauksen kehyksiin. Mutta osoitteellisenakin sen merkitys yhtä kaikki ja erikoisesti huumorin vaikuttamana³²⁹ on vastapoleja yksi- ja kaksipuolistumisen sijasta *suhteellistava*. Tätä osoittaa myös Harryn ja Gustavin murhanhimon laannuttavan lapsenomaisesti viattoman jalankulkijan ilmestyminen maisemaan (IV, 384). Tässä tulemmekin rituaalin toiseen ulottuvuuteen:

Harryn henkilöhistorian diskurssiahan leimaa juuri yksipuolisuus ja dualistisuus. Julkaisija-kertoja ja *Tractat vom Steppenwolf* viittaavat Harryn lapsuuteen. Ilmenee, että hänellä on ollut kasvattajinaan hyväsydämiset, mutta ankarat ja hyvin kristityt vanhemmat ja opettajat. Kasvatusajatuksena on ollut tah-

³²⁸ "Tat twam asi" (se olet sinä) on intialaisen filosofian eettinen, minun ja sinun pohjimmaista samuutta julistava apoteoosi. Olen edellä todennut (ks. esim. viite 234), että Intian ajattelun varhaisimman ilmaisun sisältäviin *Vedoihin* kuuluvien *Upanišudin* mukaan ihmisen todellinen olemus, itse, on olennaisesti identtinen Brahmanin (korkeimman jumaluuden) kanssa. Muistutan vielä, että identifikaatio, joka usein ilmaistaan sanoilla Tat twam asi", tai Aham Brahmasmi, "minä olen Brahman", on *Upanišudin* keskeinen sanoma (Karttunen, Färding, Nieminen 1977, 29). – Vrt. tässäkin kohdassa myös Vanhan Testamentin Jumalan sanat: "Minä olen se joka olen" (2.Moos.3:14).

³²⁹ Vrt. Gustavin toteamus: "Nur töten wir nicht aus Pflicht, sondern zum Vergnügen, oder vielmehr: aus Missvergnügen, aus Verzweiflung an der Welt. Darum macht das Töten uns einen gewissen Spass..." (IV, 380). Ja Harry Hallerin toteamus: "Komisch... dass das Schiessen so viel Spass machen kann! Dabei war ich früher Kriegsgegner!" (IV, 382); ja edelleen: "... was wir tun, ist wahrscheinlich verrückt, und wahrscheinlich ist es dennoch gut und notwendig. Es ist nicht gut, wenn die Menschheit den Verstand überanstrengt und Dinge mit Hilfe der Vernunft zu ordnen sucht, die der Vernunft noch gar nicht zugänglich sind." (IV, 383).

don murtaminen, jolloin niin käsky rakastaa lähimmäistä kuin itsevihakin on iskostettu lapseen samoilla ankaran kurin menetelmillä (ks. IV, 193-194,235-236).

Harryn kanssa tappamisrituaaliin osallistuva Gustav on vastaavanlaisin diskurssein ollut sekä teologian professori että sotilas ja ennen kaikkea, Hessen *Ein Stückchen Theologien* "Menschwerdung"-mallin mukaisesti, eksistentiaalisesti ja vastentahtoisesti "syyllinen", tuomittu elämään ja sen vuoksi kompensaaion tarpeessa: kuten kerran sodassa, elämänvelka (Lebensschuld) pakottaa hänet jälleen tappamaan (IV, 380, kurs. TK). "Maagisen teatterin" visionäärinen sota ihmisten ja koneiden välillä tarjoaa tukahdutetun aggression purkamismahdollisuuden, itsessään olevan 'pahan' myöntämisen ja sisäistämisen ja siitä (yhdestä persoonallisuuden osastaan) luopumisen, avaimen kompleksin tai sielun muutokseen. Näin siis todellakin kun surmaa toisen, surmaa persoonallisuuden itsessään, mikä viime kädessä ei kuitenkaan merkitse tuhoamista, vaan psyyken kokonaisenergian sisällä tapahtuvaa muodonmuutosta.

Symbolisena funktiona regressiivinen teko merkitsee individuaatioon kuuluvaa progressiota. Tässä pahan perimmäinen merkitys onkin vastapoolin vapauttamisessa ja poolien tasapainottamisessa ja sen vuoksi ulkoisiin tapahtumiin nähden paradoksaalisesti etikassa.³⁰⁰

Vastaava tilanne toteutuu *Demianissa* Emil Sinclairin uneksiassa isänmurhasta (III, 129-130) ja *Der Steppenwolfissa* Harryn surmatessa Herminen mielikuvan (IV, 406). Olen edellä tähdentänyt, että etenkin viimeksi mainitussa tapauksessa Haller kuitenkin unohtaa relativismin, kokee anima-Herminen tiedostamattoman sisällön ehdottomana tietoisuutena ja joutuu nimenomaan siksi hirtittäviin syyllisyydentuntoihin sekä saa nimenomaan tästä teosta hirttolavan edessä (*Harrys Hinrichtung*, IV, 412) myös ehdottomuuttaan suhteellistavan naurunalaiseksi joutumisen tuomion.

Toki tämä ei koske ainoastaan kohtausta Herminen kanssa. Itse asiassahan piilotajunnan tulva saa Hallerin "maagisessa teatterissa" ylipäättäänkin identifioimaan symboliset visiot yksipuolisen tietoisena todellisuutena. Tällöin symbolien integraatio ei tapahdu niin, että se johtaisi progression edellyttämään, symboleja suhteellistavaan ja hajottavaan energeettiseen muutokseen. Sen sijaan piilotajunnan paine hajottaa tietoisuutta siinä mitassa, että symbolienergian polaarinen (tiedostamaton-tietoinen-) liikerata tukkeutuu, ja toiminta tapahtuu yksipuolisesti "maagisen teatterin" visioiden ehdoilla. Kuitenkin siinä missä koko koneiden ja ihmisten yhteisölliseksi kuvaksi laajentunut tappamisrituaali oli leimautunut relativivoivalla huumorilla, sävyttää yksityisen anima-projektion

³⁰⁰ Löydämme tällaisen, poolit läpi elävän ja perimmältään eettisen kokonaisnäkemysten, energian vakiona pysymiseen ja tuon vakion sisällä muuttumiseen perustuvan rinnastuskohdan intialaisesta epiikasta mm. sellaisena kuin se esiintyy Hessen runossa *Bhagavad Gita* (1914): "Wieder lag ich schlaflos um Stund,/ Unbegriffenen Leids die Seele voll und wund.// Brand und Tod sah ich auf Erden lodern,/ Tausende unschuldig leiden, sterben, modern.// Und ich schwor dem Kriege ab im Herzen/ Als dem blinden Gott sinnloser Schmerzen.// Sieh, da klang mir in der Stunde trüber/ Einsamkeit Erinnerung herüber,// Und es sprach zu mir den Friedensspruch/ Ein uraltes indisches Götterbuch:// 'Krieg und Friede, beide gelten gleich,/ Denn kein Tod berührt des Geistes Reich.// Ob des Friedens Schale steigt, ob fällt,/ Ungemindert bleibt das Weh der Welt.// Darum kämpfe du und lieg nicht stille;/ Dass du Kräfte regst, ist Gottes Wille!// Doch ob dein Kampf zu tausend Siegen führt,/ Das Herz der Welt schlägt weiter unberührt.'" (Die Gedichte 1, 392).

(Herminen) identifikaatiota kuolemanvakavuus. Tämä lopulta erityisen selvästi osoittaa kollektiivisen tiedostamattoman läpi vaikuttavan henkilökohtaisen piilotajunnan voiman. Mitä lähempänä Harry/Haller on omaa yksityistä psyyketään, sitä vaikeampaa hänen on irrottautua neurooseistaan ja jatkaa individuaatiotaan.

Animan surmaaminen tuo esiin, että Harryn psyyke ei vielä koneiden ja ihmisten välisen taistelun jälkeen ollut sisäistänyt polaarisuutta ja suhteellisuutta. Herminen "taposta" hänet tuomitaan "naurulla", jota hän tappamisrituaalissa joka tapauksessa oli 'harjoitellut'. 'Harjoituskin' on tuottanut tulosta: Harry Haller sisäistää "naurun" tuomion tavalla, joka *Der Steppenwolf*in myönteisen avoimen lopun perusteella merkitsee koko "maagisen teatterin" osittaista assimilaatiota:

Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen... (IV, 415).

Näin tehdään tilaa uusille symboleille, individuaatiolle.

8.5 Unen arkkityypiset prosessit

Teksti luo unia

Unet ovat Freudille ja Jungille tiedostamattoman luovan toiminnan seurausta. Tärkein menetelmä epäterveiden ristiriitojen paljastamiseksi, Freud osoitti ja Jung myönsi, on unien tulkinta. Freudin "unimekanismit" ovat Jungin mukaan johtaneet siihen, että on ollut lupa luulla unen niin kutsuttuja "fasadeja" riippumattomiksi ja samalla uskoa todellisten unisisältöjen jäävän kätkeyiksi. Freudin näkemysten sijaan Jung korostaa, ettei ole oikeutta syyttää unta minäänlaisesta tarkoituksellisesta petoksesta:

Die Natur ist zwar oft dunkel und durchsichtig, aber nicht listig wie der Mensch. Man muss darum annehmen, dass der Traum gerade das ist, was er sein soll, nicht mehr und nicht weniger (Jung 7, 109).

Jungille uni on siis konkreettinen, todellinen: eikö "nicht listig" sisällä jotain sel-laista kuin 'allegorisoimaton' tai 'symboli joka on symboli' (vrt. "Minä olen se joka olen", 2.Moos.3:14). Sellaisena se on subjektisena vaikuttava toteutuminen, energieettinen kuva, personifikaatio ja muoto, vuorovaikutukseen osallistuva tapahtuma.

Jung etenee unien tulkinnassa henkilökohtaisen tiedostamattoman tasolta kollektiiviseen tiedostamattomaan. Hän sanoo, että unien ilmaisukielen ymmärtämiseksi tarvitaan usein vastineita alkukantaisista ja historiallisista kuvakielistä, koska unet ovat pääasiassa peräisin piilotajunnasta, joka sisältää noiden kaikkien aikaisempien kehityshistorian kausien toimintamahdollisuuksien jäänteitä, arkkityyppejä, perikuvia (ks. Jung 1964, 67).

Demianin Emil Sinclair kokee spontaaniin maalaamiseensa kietoutuvan unen aikana kulkeutuvansa lapsuusaikaan, jopa aikaan ennen syntymää, "... ja bis in Vorexistenzen und frühe Stufen des Werdens..." (III, 212). Lopulta yksilöllisen ja kollektiivisen piilotajunnan kaunistelematon kohtaaminen osoittaa Sin-

clairille tien myös tietoisien uudistamisen, individuaation, dynaamisen itsekkyyden ja luovan epäitsekkyyden perustoihin. Pari vuotta *Demianin* kirjoittamisen jälkeen laatimassaan esseessä *Gedanken zu Dostojevskijs "Idiot"* Hesse sanoo:

Die Zukunft ist ungewiss, der Weg aber, der hier gezeigt wird, ist eindeutig. Es bedeutet: seelische Neueinstellung. Er führt über Myschkin, er fordert das "magische" Denken, das Annehmen des Chaos. Rückkehr ins Ungeordnete, Rückweg ins Unbewusste, ins Gestaltlose, ins Tier, noch weit hinter das Tier zurück, Rückkehr zu allen Anfängen. Nicht, um dort zu bleiben, nicht um Tier, nicht um Urschlamm zu werden, sondern um uns neu zu orientieren, um an den Wurzeln unseres Seins vergessene Triebe und Entwicklungsmöglichkeiten aufzufinden, um aufs neue Schöpfung, Wertung, Teilung der Welt vornehmen zu können. (VII, 185-86).

Edelliseen liittyvästi Jung juuri unissa näkee kollektiivisen tiedostamattoman manifestaatioita, jotka johtavat yksilölliset ainekset inhimillisten ongelmien alkukokemusten yhteyteen (Jacobi 1940, 86-87). Tällöin edetään persoonallisten lapsuudenkompleksien syntyajankohdan läpi meidän kaikkien esihistorialliseen alkuun (eb.), "*Kinderlandiin*", autonomisesti toimivaan tiedostamattomaan, jonka tietoistaminen tapahtuu *arkkityyppien* aktivoimisen välityksellä. Jungin "Heilsweg" on käytännössä unien- ja kuvientulkinnan "heräämistä" edellyttävä tie (ks. Jacobi 1940, 94-98). – *Demianissa* "merkittyjen" ja "heränneiden" tai "heräävien" joukko pyrkii yhä täydellisempään "valveillaoloon" III, 236), kun taas useimpien muiden tavoite on sitoa elämänsä ja onnensa yhä ahtaammin "lauman" (III, 237) ehtoihin.

Siddharthan erilaiset unitilat

Siddharthassa kertojan "lapsi-ihmisiksi" kutsumat kaupunkilaiset elävät kokonaisvaltaisesti eräänlaisessa hyvin vähän tiedostetussa 'autonomisessa' tiedostamattomassa; unen, mäyän, lauman maailmassa, josta arkkityyppijä symbolisen prosessoinnin välityksellä tietoisiksi aktivoiva Siddhartha lähtee pois, jatkamaan 'korkeamman asteista unta', 'valveilla oloa', oman kohtalonsa symboloimista, elämän löytämistä.

Intian filosofiassa unia selitetään erityisesti *Upaniṣadeissa*. *Māndūkya-Upaniṣadissa* esitetään, kuinka sama ātman kulkee kolmen tilan, unennäön, valveillaolon ja syvän unen läpi. Vastaava kehityskulku esiintyy tutkimukseni 6. osa 4. luvun yhteydessä a-u-m -tavun analyysissä x) – Alkuperäisessä luonnossaan ātman voidaan käsittää vain neljännessä eli syvän unen takaisessa puhtaan ātmanin tilassa. Alempi ātman eli *minä* identifioi valveillaolossa itsensä ruumiiseen ja sen tietoisuus suuntautuu ulospäin. Tämän tilan ātman on nimeltään vaiśvānara (maallinen persoona). x) (ks. s. 162-164)

Unennäön tila taas on tajasa (persoona, jolla on psyykkistä voimaa). Meillä itse kullakin unessamme oleva tietoisuus on sisäistä tietoisuutta.³³¹ Tietoisuus, jossa unen kohteet nähdään, ei ole vain valo, jonka avulla ne nähdään, vaan myös ne luova voima. Esimerkki tällaisesta unesta on, kun Siddhartha viimeisenä yönä ennen aistillisessa elämässä kaupungissa Kamalan rakastajana ja kauppiana viettämänsä elämänvaiheen jättämistä näkee unen sisäisestä kuolemastaan (III, 678). Uni projisoi hänen minuutensa Kamalan laululinnun muo-

³³¹ Sana tejas merkitsee voimaa, *tulta* ja valoa (Raju 1992, 58).

toon. Lintu on Siddharthan unessa kuollut.³³²

Syvässä unessa, puhtaana ātmanin tilassa, ihminen ei näe, tiedä eikä halua mitään. Kaikesta tulee differentioitumaton, luja, massiivinen tietoisuus, jonka peittää syvä tiedottomuus. Hyvällä syvällä unella on vain hyviä vaikutuksia. Tässä tilassa oleva ātman on prajñā (intensiivisesti tietoinen olento tai tietoinen intensiivisyys). Syvä uni tietää kaiken kahdessa muussa tilassa tapahtuvan ja säilyttää kaikki kokemukset. Siksi sen täytyy olla läsnä jokaisessa tilassa. Unen näön ja heräämisen tilat ovat peräisin siitä ja sulautuvat siihen. Vaikka intialaisessa yoga-ajattelussa (ja siihen liittyvässä hindu-psykologiassa) korostetaan ylitietoisuutta, tajunnan avartamista tietoisuuden eikä tiedostamattoman ulottuvuuden todellistamisen lähtökohdista tai suunnassa (ks. Rauhala 1984, 49-50), esimerkiksi Raju, jota tässä kappaleessa olen lainannut, rinnastaa syvän unen ilmiön juuri psykologian tiedostamattomaan (ks. Raju 1992, 57-58). – *Māndūkya-Upaniṣadissa* syvää unta kuvataan:

Das ew'ge schlaf- und traumlose,
Das ohne Namen und Gestalt,
"Mit eins aufleuchtend" ... allwissend, –
Ihm gilt keine Verehrung mehr.

Kein Nehmen ist da, kein Geben,
Wo keine Sorge mehr besteht,
Dann ist nur in sich selbst ruhend
Das ew'ge Wissen, selbst sich gleich. (Deussen [verd.] 1921, 591).

Ātmanin alkuperäinen luonne on kuvaamani intialaisen katsomuksen mukaan noiden kolmen tilan takaisessa tilassa. Se on 'tietoinen', mutta olematta suuntautunut sisään- tai ulospäin. Se on puheen ja aistien tuolla puolen, koska se on niiden lähde eikä kohde: ātman on sama kuin Brahman itse (ks. Raju 1992, 58 ja Teivonen [johd.] 1975a, 58).

Vastaavasti Jung puhuu unien takaisesta tilasta "kosmisena alkuyönä", mikä oli olemassa kauan ennen minä-tietoisuutta, ja mikä tulee aina olemaan etäälle yli sen mitä minä-tietoisuus koskaan voi tavoittaa. Unessa löydämme syvemmän, todemman, ikuisemmän ihmisen. Tämä asuu yhä siinä alkuyön hämärässä, missä hän vielä oli kokonaisuus, ja kokonaisuus oli hänessä, eriytymättömässä ja kaikkea minuutta ilman olevassa luonnossa. Jung sanoo, että juuri tästä – kaikki yhteen liittyvästä syvyydestä – uni nousee esiin; olkoon se kuinka lapsellinen, groteski ja moraaliton tahansa (Jung 1988, 417 ja 10, 168).

Tietoisuus ja tiedostamaton, tajunta ja unen asteet sekä näiden vuorovaikeus johdattavat esimerkiksi Emil Sinclairia, Siddharthaa ja Harry Halleria yhä syvemmälle *itseensä*, jonka 'alimman' (kuten lännen syvyytyspsykologia käsittää) tai 'ylimmän' (kuten intialainen viisaus käsittää) sisältävän, mutta yhtä kaikki käsittämättömän kokonaisuuden Jung idän näkemysten tavoin, mutta kulttuurisesti eri asemasta vahvistaa.

Kuultuaan itsemurha-ajatustensa jälkeen "täydellisyyden" (das Vollkommene, die Vollendung) soinnun (Om) sisimmässään Siddhartha vaipuu syvään, unennäöstä vapaaseen uneen: "Tief war sein Schlaf und frei von Träumen" (III,

³³²

Ennakoivaa merkitystä symboli saa, kun Kamala laskee linnun vapaaksi kuultuaan Siddharthan lähteneen (III, 681). Myöhemmin Siddhartha jälleen tuntee linnun elävän omassa sisimmässään (III, 689-690 ja 691).

684). Jos tämä uni lähtee "kosmisesta alkuyöstä", on se rinnastettavissa myös vedāntan prajñāan, syvän unen ātmaniin. *Māndūkya-Upaniṣad* yhdistää ātmanin tilat juuri pyhään om- (aum-) tavuun, jolloin valvetilan ātman vastaa tavun kirjainta a, unen ātman kirjainta u, syvän unen ātman kirjainta m, sekä viimein Ātmanin (joka on identtinen Brahmanin kanssa) ātman koko tavua a-u-m (ks. Teivonen [johd. ja suom.] 1975a, 58-62). *Māndūkya-Upaniṣad* kuuluu *Atharvavedaan* (eb. 58). Nuoruudessaan brāhmanan (eli ensimmäiseen kastiin kuuluvan) poikana Siddhartha (der Sohn des Brahmanen, III, 617) oli opiskellut tietoa syvän unen ātmanista erityisesti *Sāmavedan Upaniṣadeista*:

Gewiss, viele Verse der heiligen Bücher, zumal in den Upanishaden des Samaveda, sprachen von diesem Innersten und Letzten, herrliche Verse. "Deine Welt ist die ganze Welt", stand da geschrieben, und geschrieben stand, dass der Mensch im Schläfe, im Tiefschlaf, zu seinem Innersten eingehe und im Atman wohne. (III, 620).

Sāmavedaan kuuluvassa *Chāndogya-Upaniṣadissa* (Deussen käyttää muotoa *Sāmaveda* ja *Chāndogya-Upanishad*), joka oli nuorelle Siddharthalle hyvin läheinen³³³, syvästä unesta todetaan mm.:

Uddālaka Āruni sprach zu seinem Sohne Çvetaketu: "Lass dir von mir, o Teurer, den Zustand des Schlafes erklären. Wenn es heisst, dass der Mensch schlafe, dann ist er mit dem Seienden, o Teurer, zur Vereinigung gelangt. Zu sich selbst ist er eingegangen, darum sagt man von ihm "er schläft" (*svapiti*), denn zu sich selbst eingegangen (*svam apīta*) ist er. – (Deussen [verd.] 1921, 164).

Anna Otten kommentoi *Chāndogya-Upaniṣadin* 'unenselitystä' niin, että unettomassa unessa ātman on kuin henkäys, joka sulkeutuu Brahmaniin suuntautuakseen sen jälkeen jälleen ulospäin. Syvä uni ja herääminen ovat kuin kuolema ja jälleensyntyminen (Otten 1978, 223). Siddhartha tuntee unensa olleen "... ein Untertauchen und völliges Eingehen in Om, in das Namenlose, Vollendete" (III, 684). Hän kokee myös ikään kuin kuolleensa ja syntyneensä uudelleen. Hän toisin sanoen kykenee realisoimaan sen 'ulospäin suuntautuneisuuden', mikä brāhmanan pojalle oli jäänyt arvoitukseksi.³³⁴

Joella itsemurha-aietta seuranneessa kompensoituneessa tilassa unensa jälkeen Siddhartha tuntee, ettei uni koskaan ollut virkistänyt ja uudistanut häntä sillä tavalla. Siddharthan on tunnusteltava itseään ja ympäristöään vakuuttuakseen, ettei tosiaan ollutkin kuollut ja syntynyt uutena ihmisenä (III, 684-685).

³³³ "Oft sprach er aus einem Chandogya-Upanishad sich die Worte vor: 'Fürwahr, der Name des Brahman ist Satyam – wahrlich, wer solches weiss, der geht täglich ein in die himmlische Welt.'" (III, 621). – Hesse on saanut lainauksen liki kirjain kirjaimelta Paul Deussenin käännöksestä *Sechzig Upanishad's des Veda* ([Chāndogya-Upanishad] Deussen 1921, 192). Kohdassa esiintyvä satyam merkitsee Deussenin saksantamana die Wahrheit (eb. 192 ja [Index] 917). Hieman myöhemmin Siddhartha toistaa seuraavat *Dhyānabindu-Upaniṣadin* säkeet: "Om ist Bogen, der Pfeil ist Seele, / Das Brahman ist des Pfeiles Ziel, / Das soll man unentwegt treffen." (III, 621). – Deussenin saksannos on muuten samanlainen, mutta ensimmäisessä säkeessä on ainoastaan yksi verbi: "Om ist Bogen, der Pfeil Seele" ([Dhyānabindu-Upanishad] Deussen 1921, 661).

³³⁴ Wo war der Kundige, der das Daheimsein im Atman aus dem Schläfe herüberzauberte ins Wachsein, in das Leben, in Schritt und Tritt, in Wort und Tat? (III, 620) Siddhartha nuorukaisena ihmettelee.

Unet tietävät 'minua' enemmän

Uni on *kompleksin* tavoin autonominen psyykkinen ilmiö. Sillä on tietoisuudellemme tuntematon päämäärä, oma kielensä ja lakinsa, joita emme tietoisina subjekteina kykene tavoittamaan (Jacobi 1940, 87). Monet unet ovat primitiivisten ideoiden, myyttien ja riittien kaltaisia. Unikuvat kuitenkin rakentavat siltaa tietoisuuden rationaalisen maailman ja vaistojen maailman välille (Jung 1964, 47).

Unet ja niiden symbolit ovat aina yksilöllisiä, mutta on olemassa myös tyypillisiä unia ja yleisesti esiintyviä yksittäisiä symboleja, joita Jung pitää pikemminkin "*motiiveina*" (Jung 1964, 53). Kollektiivisia, kaikkialla tavattavia yleishahmoja Jung rinnastaa eläinten *vaistoihin*, jotka vaihtelevat eri lajeilla palvelen silti samoja yleisiä tarkoitusperiä (eb. 75). Jung ei kuitenkaan hyväksy unille "standardisymboleja", vaan korostaa tiedostamattoman sisällön moniselitteisyyttä. Unien merkitys riippuu esiintymisyhteyksistä samoin kuin kunkin uneksijan erityisestä elämän- ja sieluntilanteesta (Jacobi 1940, 53).

Unet viime kädessä, kuten *Tractat vom Steppenwolf*in kertoja mainitsee, antavat aavistaa sen mitä tietoisuus ei kerta kaikkiaan tiedä eli: "... *was der Mensch sei...*" (IV, 246). Taas Demian toteaa hyvin erottavansa unet, jotka kertovat hänen omista sielunliikkeistään niistä unista, jotka tarkoittavat koko ihmiskunnan kohtaloa ja ovat sangen harvinaisia:

"Die Deutungen sind zu ungewiss. Aber das weiss ich bestimmt, ich habe etwas geträumt, was nicht mich allein angeht." (III, 247).

Sinclairin uni-individuaatio

Unissa *Demianin* Emil Sinclair joutuu koulutoverinsa Kromerin väkivallan uhriksi ja näkee tämän viettelevän ja pakottavan hänet rikoksiin. Kauhistuttavin näistä painajaisista kuvaa isän-murhaa. Emil väijyy Kromerin kanssa puiden takana. Emilin isä tulee esiin. Unessaan Emil tietää, että hänen on murhattava. Tähän hän herää (III, 129-130).

Emil Sinclairin kohdalla yksilöllinen ja yleinen yhtyvät isän-murhan motiivissa. Se on symbolinen hyvästijätö maailmalle, johon isä on poikansa liittänyt. Freudilaisesti tulkittuna se voisi ilmaista oidipus-kompleksia, ja kieltämättä kysymyksessä onkin päähenkilön seksuaalisuuden herääminen (ks. III, 143-144) sekä irtautuminen kristillisen lapsuuskodin idyllistä ja järjestyksestä. Kun, kuten edellä on havaittu, murhan kuitenkin aiheuttaa se voima, jota Demian (*itse*, kokonaisuus) Sinclairin psyykessä edustaa, on isän-murha nähtävä ennen muuta dualistisesta polaariseksi muuntuvana suhteena kristillistä diskurssia heijastavaan isä-symboliin. Projisoituaan tiedostamattoman sisällön unessaan Emil assimiloit tuota projektiota sitä mukaa kun isän-maailma menettää hänelle entistä merkitystään (ks. III, esim. 130-131).

Tätä unta seuraavissa unissa – Sinclairin edelleen mukautettua ja tietoisesti integroitua Kromerissa personifioituneita energeettisiä merkityksiä – ottavat seuraavat progressiossa vastaan tulevat symbolit Kromerin paikan.

Viimeksi mainituista merkityksellisimpiä ovat Demian ja Frau Eva, joiden esiintyminen todellakin tapahtuu uneen rinnastettavassa maailmassa, arkkityypisen motiivin liikuttamana. Tuo motiivi on Emil Sinclairin psyyken tapah-

tuma, jossa aistillinen ja henkinen komponentti ovat jatkuvasti muotoutuvassa, polaarisisessä ja dynaamisesti individuaatioprosessin mukaiseen uudistumiseen pyrkivässä suhteessa keskenään:

Manchmal glaubte ich bestimmt zu fühlen, dass es nicht ihre (Frau Eva -TK) Person sei, nach der mein Wesen hingezogen strebte, sondern sie sei nur ein *Sinnbild* meines Innern und wolle mich nur tiefer in mich selbst hinein führen. Oft hörte ich Worte von ihr, die mir klangen wie Antworten meines Unbewussten auf brennende Fragen, die mich bewegten. ... allmählich schoben sich sinnliche und unsinnliche Liebe, Wirklichkeit und Symbol übereinander. ... ich war bei ihr, sah ihr ins Gesicht, sprach mit ihr und hörte ihre Stimme und wusste doch nicht, ob sie wirklich und nicht ein Traum sei. Ich begann zu ahnen, wie man eine Liebe dauernd und unsterblich besitzen kann. ... Alles was wichtig und Schicksal für mich war, konnte ihre Gestalt annehmen. Sie konnte sich in jeden meiner Gedanken verwandeln und jeder sich in sie. (III, 242-243, kurs. TK).

Hallerin Goethe-uni kompensatiiona

Unien, objektiivis-psykkisen alkuluonnon äänen (ks. Jacobi 1940, 53) yleinen tehtävä on kompensoida tietoisuuden puutteita tai vääristymiä (ks. Jung 1964, 62). Kohta tavattuun Harry Hallerin Hermine – epäilemättä jopa ymmärtäen projisoivan vaikutuksensa merkittävyuden ja sen seurauksena energiavirran kiihtymisestä Hallerissa seuraavan väsymyksen³³⁵ – pyytää häntä nukkumaan hetken. Nukahdettuaan Haller uneksii pitävänsä nuhdesaarna Goethelle, joka ärtyneen unennäkijän mielestä on oivaltanut katoavaisuuden lohduuttomuuden ja kaiken epätoivon, mutta julistanut silti uskoa ja optimismia ja henkistä tavoitteellisuutta; tehnyt hetkestä ikuisuuden, muuttanut luonnon henkisyudeksi.

Vastauksena unennäkijän kiukkuiseen purkaukseen Goethe kertojan yllätykseksi viittaa Mozartin *Zauberflöten*, joka kertojan mielestä on "rakkainta maailmassa" (IV, 284). Unen Goethen mukaan *Die Zauberflöte* nimenomaisesti saarnaakin uskoa ja optimismia. Samassa Goethe hymyilee, nauraa ja muuttaen muotoaan nuorekkaaksi ja leikkisäksi toteaa, että ikuisuuden kannalta katsottuna aika on silmänräpäyksen mittainen. Sitten tämä Goethe alkaa *tanssia*. Näin personifioitunut unikuva johdattaa Halleria itse asiassa samaan mihin Hermine häntä ensitapaamisen tanssiinkutsullaan on johdattanut.

Der Steppenwolfissa symbolien (Hermineen, Goethen, Pablon, Mozartin) tarkoitus on energeettisesti kompensoida Harryn yksipuolisuutta, lävistää tietoisuuden tragedia tiedostamattoman leikkisällä ja vapauttavalla ja suhteellistavalla *huumorilla* ja herättää *halua* (viime kädessä kuolemanpelon) sijasta:

³³⁵ Osoitus tiedostamattomaan energiaan sisältyvistä voimista on, että monet Hessen sankareista – Sinclair, Klein, Klingsor, Goldmund, H.H. ja erityisesti kuolemaan johtavasti sairastuva Josef Knecht tuntevat tiedostamattoman vallassa oltuaan ja sen projektioita enemmän ja vähemmän assimiloituaan suunnatonta väsymystä. Aivan kuin he olisivat hetkeksi rantautuneet energiavirran riepotteleman myrskyn kourista. Tällainen on tilanne myös Harry Hallerilla sekä hänen saatuaan ensikosketuksen tiedostamattomansa personifikaatioon Hermineen (IV, 281-282), läpikäytyään "maagisen teatterin" ("... ich fühle mich ausgehöhlt und bereit, ein Jahr lang zu schlafen", IV, 414) että hänen naamiaisissa aistien valtaan heittäytyttyään kokiessa aavemaisen uupuneisuuden, pysähtyneisyyden ja liikkumattomuuden tilan: "Gespenstisch und schauerlich floh alles auseinander, fröstelnd drängten sich die Tänzer, die eben noch hellauf geglüht, in ihre Mäntel und schlugen die Kragen hoch." (IV, 366).

Goethe... schien sogar gerade dies gewollt und bezweckt zu haben, diese tiefe Verlegenheit, diesen zuckenden Zwiespalt von Begehren und Angst. (IV, 287).

Katkelma on Hallerin edellä mainitusta unesta, jonka hän näkee tavattuinaan Herminen ja sitä ennen käytyään kuokkavieraana (uutta elämäänsä ennakoivissa) hautajaisissa sekä standardisoidun porvarilliseksi hienostokodiksi kuvatus tuttavaprofessorin perheessä. Siellä hän on suuttunut isäntäpariskuntaan. Eriytyinen kimpaantumisen aihe on ollut hänen kitschinä ja sentimentaalisenä ylvästelynä pitämänsä Goethen koristemuotokuva. Sitten hän on lähtenyt ahdistuneena ja arosuden sisällään voitonriemuisesti ulvoessa kapakoihin.

Lopulta hän on tullut hautajaisissa saamansa vihjeen (sen on antanut *Tractat vom Steppenwolf* -tekstin hänelle aiemmin ojentanut mies) perusteella "Schwarze Adleriin" (IV, 273). Se on syrjäinen ja hänelle entuudestaan vieras esikaupungin ravintola (Wirtshaus). Kun Goethe täällä ilmestyy hänen uneensa, on unisymbolin funktio porvariskodissa vierailun pohjalta kompensoiva. Tiedostamattoman luoma Goethe myöntää, että etevät ihmiset ovat aina eläneet kuolemaa vastaan taistelevan *vaiston* (vrt. edellisessä sitaatissa: Angst) ja *tahdon* (vrt. Begehren) motivoimina, pelossa ja elämänhalussa.³³⁶ Mutta kun unen Haller syyttää Goetheä optimismista, joka syntyy luonnon henkistämisestä ja silmänräpäyksen muumioimisesta ikuisuudeksi (nämä kaksi ovat piirteitä jotka tietoinen Steppenwolf-Haller ihannoituun Goethe-kuvaansa nimenomaan on omaksunut; ts. unessa Harryn tiedostamaton puhuu hänen tietoistaan vastaan)³³⁷, Goethe laskee relativismin padon irti: muumioidun ikuisuuden sijasta hän puhuu Mozartin *Zauberflötestä!* Tällöin energia virtaa kuoleman ja elämän yhdeksi suhteellistavana polaarisuutena "maagista teatteria" ennakoivan huumorin muotoon.

Huumori totunnaisessa merkityksessä ei ole lopullinen vastaus. Goethe sanoo, että hänessä on ollut paljon lapsekkuutta, uteliaisuutta, kauan aikaa leikinhalua, halua ajantuhlaukseen, kunnes hän on oivaltanut, että leikin täytyy kerran loppua (IV,285). Huumorilla on myös se ikuisempi "kuolematon" merkitys, jota tutkimuksessamme olemme tarkastelleet. Ja kuten Goethe vihjaa ikuisuuden olevan vain silmänräpäyksen mittaisen, juuri tarpeeksi pitkän leikinlaskuun (IV, 286), edes hän ei kykene esittämään huumorin merkitystä kirjaimellisesti, vaan ainoastaan fyysisen transformaation, suhteellistavan *hymyn, tanssin* ja musiikillisen atmosfäärin kautta. Näin virtaavat tiedostamattomat sisällöt Hallerin uneen:

Während er (Goethe) dies sagte, lächelte er ganz durchtrieben, geradezu schlingelhaft. Seine Gestalt war grösser geworden, die steife Haltung und die krampfhaft Würde im Gesicht war verschwunden. Und die Luft um uns her war jetzt ganz voll von lauter Melodien, lauter Goetheliedern, ich hörte Mozarts "Veilchen" und Schuberts "Füllest wieder Busch und Tal" deutlich heraus. Und Goethes Gesicht war jetzt rosig und jung und lachte und glich bald dem Mozart, bald dem Schubert wie ein Bruder, und der Stern auf seiner Brust bestand aus lauter Wiesenblumen, eine grosse

³³⁶ Huomaa unen Goethen käyttämät vastaavat ilmaisut: "... ich habe stets den Tod gefürchtet und bekämpft. Ich glaube, der Kampf gegen den Tod, das unbedingte und eigensinnige Lebenwollen ist der Antrieb, aus welchem alle hervorragenden Menschen gehandelt und gelebt haben." (IV, 285).

³³⁷ Baumann on viitannut tähän todeten, että koska Haller tuntee itsensä tässä vaiheessa epätoivoiseksi, on hänen mielestään myös Goethen ja muiden "Kuolemattomien" oltava epätoivoisia (ks. Baumann 1993, 220-221).

Primel blühte froh und feist aus seiner Mitte hervor. (IV, 285-286).

Unen Goethe ilmaisee kuuluvansa "Kuolemattomiin". Nämä ovat hänen mukaansa mieltyneet leikkiin, koska vakavuus on ajalle tyypillinen ominaisuus ja syntyy ajan yliarvioimisesta. Ikuisuudessa ei kuitenkaan tunneta aikaa; siksi ikuisuus mahtuu silmänräpäykseen ja leikinlaskuun, yhdessä välähtävään alkuun ja loppuun.

Sinclairin ja Hallerin unien amplifikaatiot

Emil Sinclair suhtautuu unessaan Kromerin väkivallan uhriksi joutumiseen myönteisesti (III, 130), mikä merkitsee, että hän tiedostamattomasti on hyväksynyt Kromerin heijastaman oman pimeän puolensa, *varjonsa*. Tämä käy entistä selvemmäksi, kun minä-kertoja tietoisesti toteaa, että päästämätön kohtalo on laskeutunut hänen ylleen (III, 130). Olemme viitanneet siihen että isän-murhaa kuvaavan unen funktio ei niinkään ole löydettävissä freudilaisesta taakse päin johtavan assosiaatioketjun purkamisesta, kuin jungilaisesta *amplifikaatiosta*, unisisällön laajentamisesta sitä vastaaviin analogioihin (Jung 1988, 408). Isän unielementti on siis yhdistettävissä 'isällisen ideaan'.

Siinä missä Freudin reduktio purkaa merkitykset takaisin kompleksiasemaan, Jungin amplifikaatio kirkastaa niiden nykyisen merkityksen ja laajenemispotentiaalain, joka omaa sekä persoonalliset assosiaationsa ja kontekstinsa että myös kollektiivisen ulottuvuutensa – mytologioiden yleisen symbolisen aineiston (ks. Jacobi 1940, 100-106).

Der Steppenwolfin Harry Hallerin äskeisessä Goethe-unessa Goethen ojentamasta lippaasta paljastuu kaunis naisensääri, johon Haller tuntee rakastuneensa, kunnes epäilee että kysymyksessä onkin skorpioni (IV, 287). Tiedostamaton osoittaa unen välityksellä, että Steppenwolf-Harryn *pelko* ja uudistuvan Harryn *tahto* ovat alkaneet kamppailunsa. Uudistumiseen viittaa seksuaalinen jalka, jonka ilmestyminen on johdonmukaista myös freudilaisena ajatuksena unissa ilmenevistä päiväjäänteistä. Onhan Haller ennen nukahtamista tavannut Herminen.

Unen kollektiiviset ulottuvuudet

Primitiivisillä kansoilla ja lapsilla kollektiivipsyyken sisällöt eivät ole eronneet individuaalipsyyken sisällöistä. He eivät pidä jumalia, demoneja jne. psykologisenä funktiona, vaan omaksuttuina realiteetteina. Korkeampien voimien projektioilunnetta ei siis käsitetä. Jos sitten ensin etenkin valistusajalla korostettiin, etteivät jumalat ole olemassa, vaan ovat ainoastaan projektioita, ei jumalia vastaava psykologinen funktio poistunut jumalien mukana. Se vaipui tiedostamattomaan tuottaen siellä libidon ylijäämää, joka ennen oli kanavoitu jumalankuvien kulttiin. Nyt se keskittyi tietoisien tahdon maksimointiin, jonka taas ilman tiedostamattoman suhteellistavaa ja täydentävää ulottuvuutta voidaan katsoa johtaneen myös nykyisen elämänmuodon rationalistisiin äärimmäisyyksiin ja joko intelligenssin tai aineellisen tehokkuuden enemmän ja vähemmän neurootiseen hybrikseen.

Symboli on symboli tai 'vain' symboli, unissakin. Unen motiivinen luonne on välitön, ei välillinen, mutta kylläkin amplifikoiva. Unen kohdalla pätee se

mitä olen sanonut symbolin ja metaforan erosta, jolloin uni vastaa autonomista, uusia yhteyksiä avaavaa energeettistä symbolia. Jungilaisena tekijänä uni on symbolinen prosessi, joka siirrettynä kirjallisuuteen vaikuttaa merkitsevästi – subjektisena motiivina ja personifiointeineen – tekstin tapahtumiin. Esimerkiksi *Demianissa* ne toteutuvat Sinclairin psykodraamana, individuaation 'tekstinä', jota uni ohjaa.

Uni *Demianin* kontekstissä on subjektin asemassa, kuoleva ja uudelleen syntyvä ilmentymä, joka subjektisena arkkityyppisenä motiivina ja vaistomaisena symbolina muokkaa objektia (unenäikijä-subjektia). Emil Sinclair kertoo:

"Ich weiss nicht", sagte ich, "wie lange mein Traum dauern soll. Ich wünsche, er wäre ewig. Unter dem Bild des Vogels hat mich mein Schicksal empfangen, wie eine Mutter, und wie eine Geliebte. Ihm gehöre ich und sonst niemand." (III, 234).

Demianin Frau Eva kiteyttää unien ohjaavan ja subjektisena objektiseen unenäikijään, 'tien' kulkijaan vaikuttavan merkityksen, kun hän toteaa, että vaikka itse kunkin on löydettävä oma unensa, jokainen uni myös katoaa, eikä yhteenkään voi jäädä kiinni (III, 234).

Unen subjektiluonteeseen kuuluvasti *Demianin* "merkittyjen" talokin on Emil Sinclairin oman psyyken näyttämö, joka sisäisenä tekijänä osallistuu myös ulkopuolisen maailman sekä tavanomaisiin että tavattomiin tapahtumiin.

Von diesem Tag an ging ich im Hause ein und aus wie ein Sohn und Bruder, aber auch wie ein Liebender. ... Draussen war die "Wirklichkeit"... Strassen und Häuser, Menschen und Einrichtungen, Bibliotheken und Lehrsäle – hier drinnen aber war Liebe und Seele, hier lebte das Märchen und der Traum. *Und doch lebten wie keineswegs von der Welt abgeschlossen, wir lebten in Gedanken und Gesprächen oft mitten in ihr, nur auf einem anderen Felde, wir waren von der Mehrzahl der Menschen nicht durch Grenzen getrennt, sondern nur durch eine andere Art des Sehens. Unsere Aufgabe war, in der Welt eine Insel darzustellen, vielleicht ein Vorbild, jedenfalls aber die Ankündigung einer anderen Möglichkeit zu leben.* (III, 236, kurs. TK).

Sinclair liittyy unimaisessa todellisuudessaan "merkittyjen" yhteisöön, eräänlaiseen salaseuraan, sen sisärenkaaseen, joka aivan samaan tapaan esiintyy unenomaisena elementtinä *Die Morgenlandfahrtin* "idän-matkaajien" ryhmänä, lasihelmipelaajien utooppisena Kastalian-yhteisönä sekä *Der Steppenwolf* "Kuolemattomien" yhteytenä (tämän yhteyden piirissä Haller on "maagisessa teatterissa", jonne hän menee nukuttuaan koko päivän, IV, 351).

Tältä pohjalta "maaginen teatteri" on tulkittavissa myös konkreettisena unena tai yhteydessä unitilaan. Pitkässä "maagisen teatterin" tapahtumajaksossa on kuitenkin olennaista, että kun katsotaan "teatterin" ilmentävän psyyken kokonaisuutta, sulkee se sisälleen myös tietoisuuden. "Teatterissa" tämä toimii erittelevämmin kuin yleensä tapahtuu varsinaisen unitilan alueella. "Maaginen teatteri" lukemattomine ovineen ja kokemusmahdollisuuksineen toki osoittaa, että tietoisuus toimii yhteydessä tiedostamattomaan ja sen ehdoilla, eikä kykene hahmottamaan kuin murto-osan *itsestä* eli psyyken kokonaisuudesta. Silti tietoisuus välittää "teatterin" irrationaalisuudesta selkeinä ja johdonmukaisina hahmottuvia tapahtumakokonaisuuksia. Puhtaasti unen maailmaa tiedostamme yleensä toisin tai kaapeammalta sektorilta.

"Maagista teatteria" vastaava tilanne toistuu *Die Morgenlandfahrtin* "arkistossa": myös sen voimme tulkita kuvastavan *itseä* ja myös siellä tietoisuus toimii

kokonaisuuteen nähden erittäin suhteellisella ja tiedostamattoman valtaamalla, mutta silti tavanomaista unennäkemistä seikkaperäisellä tavalla.

Molemmissa tapauksissa uni vaikuttaa subjektina tietoiseen minään. Näiden vuorovaikutus todellistaa sen, mitä kiinalainen klassikko Dschuang Dsi kuvaa anekdootissaan *Schmetterlingstraum*: kertoja uneksii perhosesta tietämättä herättyään, onko hän uneksinut olevansa perhonen vai onko perhonen uneksinut olevansa hän (Wilhelm [verd.] 1969, 52). Elämä on sekä unta että valvetta, ja tämän taide, esimerkiksi *Der Steppenwolf* eri konteksteissaan osoittaa.

Palaan vielä hetkeksi äsken esille tulleet "merkittyjen" yhteisön funktioon olla "saarena maailmassa" ([Demian], III, 236). Ryhmittymän joukko muodostaa Hessen eri teosten konteksteissa eri asteita ja on jokaisessa tapauksessa yhtä kirjava ja samalla tavoin hengen yhteydellä, eräänlaisella uskonnollisella unen energialla ladattu. – *Demianin* kertoja kuvaa:

Auch hier gab es Gläubige und Bekenner bestimmter Hoffnungen und Heilslehren. ... Wir im engern Kreise hörten zu und nahmen keine dieser Lehren anders als denn als Sinnbilder. ... Und wir empfanden einzig das als Pflicht und Schicksal: dass jeder von uns so ganz er selbst werde, so ganz dem in ihm wirksamen Keim und Natur gerecht werde und zu Willen lebe, dass die ungewisse Zukunft uns zu allem und jedem bereit finde, was sie bringen möchte. (III, 238).

Unien prosessi, tiedostamattomasta luovia sisältöjä saaneiden taiteen mestareiden kohde, Novaliksen "Heimweh", uskonnollinen yhteisyys ja ajattomuuden (kuolemattoman kuoleman kaipuu) hahmottuvat eräänlaisiksi ihanneyhteisön elementeiksi. Sellaiseen kuuluvia Hermine kutsuu aidoiksi ihmisiksi; "hurskaiksi", "pyhiksi", "pyhien yhteydeksi", "Vapahtajan nuoremiksi veljiksi" (IV, 345). Heidän toteuttamastaan "Idän-matkasta" *Die Morgenlandfahrtin* minäkertojalla H.H:illa on unen ja taiteen kokemusta muisteleva aavistus. Heidän luokseen Herminen mukaan ovat pyrkimässä ihmisten hyvät teot, rohkeat ajatukset ja rakkaus. Tuossa "iäisyydessä ajan ja näennäisyyden tuolla puolella" ovat pyhimysten rinnalta löydettävissä Goethe, Novalis,³³⁸ Mozart ja, kuten Hermine vihjaa, myös Pablo (IV, 345-346).

8.6 Luomistyön arkkityypiset prosessit

Luova toiminta ja taide subjektin objektivoijana

Taide individuaation osana tuottaa tiedostamattoman sisältöjä eli muuntaa ja ilmentää psyykkistä energiaa (ks. Jacobi 1940, 73). Tiedostamattomasta nousevat symbolit vaikuttavat energoittisen aktiviteetin seurauksena ja ilmauksena (Schmitt 1999, 20) luovassa toiminnassa (kuin "maagisessa teatterissa") tavalla, joka muokkaa tekijää tai vastaanottajaa – eli tekee hänestä, hänen eri osapersoonallisuuksista koostuvasta subjektiivisesta *minästä* arkkityyppisten symbolien liikuttaman objektin (ks. Jacobi 1940, 114,143). Näin tapahtuu erityisesti

³³⁸ Että *Der Steppenwolf*in teksti osoittaa kirjailijoista juuri Goethen ja Novalikseen, perustelee heidän tutkimuksessani saamaansa painoarvoa. Hessen tekstien psykoenergeetikassa näiden kirjailijoiden merkitys on ohittamaton.

Hessen *Die Morgenlandfahrtissa* tai *Das Glasperlenspielissä*, joissa taideteosten ja aatteiden ja tieteiden (viimeksi mainitussa erityisesti matematiikan)³³⁹ maailma eräänlaisena henkisen tien aarreaitana, individuaatiota pitkälle kokeneiden ja kollektiivista tiedostamatonta näkyviin tuottaneiden tiedettä ja taidetta edustavien ihmisten yhdessä luomana symbolivarastona ratkaisevasti määrää luovan vastaanottaja-päähenkilön sisäistä todellisuutta tämän individuaatioprosessin keskellä.

Harry Haller on löytänyt portin "Kuolemattomien" maailmaan dionyysisen vitalismin tietä. Goldmund koskettaa samaa tietoisiksi 'ideoiksi' henkistyneitä tiedostamattoman ja tietoisien vuorovaikutusta taiteessaan. Narziss sen sijaan lasihelmipelaajien tavoin abstrahoi 'objektiiviseksi hengeksi' mieltävän tavoitteensa irti tai suhteettoman etäälle oman elämänsä piilotajuisista luonnonvoimista³⁴⁰ jääden näin sekä epäilijäksi että kohtalonsa sivustakatsojaksi. Samalla kun hän näkee kuolevan Goldmundin saavuttavan päämääränsä, hän on itse ratkaisutta. Hänen kohdallaan avoin loppu – Goldmundin viimeiset sanat polttivat *tulen* lailla hänen sydäntään (V, 322, kurs. TK) – kuitenkin osoittaa, että kosketus Goldmundin herättämään arkkityyppiseen motiiviin on *kutsu*. Narziss on lähdössä matkalle, jolla hänen tehtävänsä on tasapainottaa polaariset vastakohdat ja assimiloida Natur itsessään.³⁴¹ Siksi epäilemättä hänenkin on lähdeittävä etsimään "Kuolemattomien" portin avainta, pelaamaan elämää, tulemaan enemmän omaksi itseksi. Narziss on vastaavassa asemassa kuin olivat Hessen aiempien teosten lopussa Emil Sinclair, Govinda ja Harry Haller sekä myöhemmin Josef Knecht tilanteessa, jossa hän jättää lasihelmipelaajien henkisen veljeskunnan siirtyäkseen kasvattajaksi maailmaan.

Tietoisuuden ja tiedostamattoman luonnon välinen kaksinaisuus, ja kaksinaisuudesta kehkeytyvä väistämätön kamppailu (ks. esim. Wilhelm, 1956, 144) sekä sen sovittaminen mahdollisimman vapaaksi ja harmoniseksi "melodian" ja "vastamelodian" polaariseksi vuorovaikutukseksi sekä edelleen tämän viime kädessä ei täysin tasapainoisen mutta suhteellisesti sopusointuisen yhteyden ilmaiseminen ovat Hessen tuotantoa kauttaaltaan leimaavaa perusaineistoa. Esimerkiksi Goldmund tuntee tuon kamppailun sisällään, mutta pyrkiessään taiteellaan tavoittamaan sen sovitusta hän havaitsee sen subjektiivisen *minän* välityksellä mahdottomaksi. Se on toivotonta niin kauan kun hän *persoonana*

³³⁹ Matematiikka on 'maagikon', Novaliksen runoilijan työväline: "Jede Linie ist eine Weltaxe." Puhdas matematiikka on uskontoa, jonka perustana ovat sisäinen yhteys ja maailmankaikkeuden vastavuoroisuus ja joka ilmenee luovana idealismina musiikissa. Novalis katsoo aidon matematiikan olevan kotonaan itämailla, Euroopassa se on rappeutunut pelkäksi tekniikaksi (Novalis III, 593-594).

³⁴⁰ "Kuolemattomien" alueella, 'korkeammassa' todellisuudessa 'ylipersonallinen' ja kollektiivinen piilotajunta tulevat tietoisiksi 'objektiivis-psykkisenä henkenä' (Objektiv-Psychische), jota ne Jungin mukaan edustavat (ks. Jung 7, 71).

³⁴¹ Narziss viittaa jo nimellään hänessä vaikuttavien aistillisten komponenttien merkitykseen. Narkissos-myytin nuorukaisen itsekeskeisyys vain on hänessä suuntautunut liialliseen rakkauteen omaa henkistä 'logoksen' sfääriään kohtaan. Viimeksi mainittu puolestaan on komponenttina olemassa äidilliseen luontoon suuntautuneessa Goldmundissa, kuten jälleen nähdään nimialluusion kautta: Kun hänen nimellinen esikuvansa kristillisen kirkon pyhä Johannes Krysostomos (Kultasuu) vetäytyi askeettiseen elämään ja yksinäisyyteen (esim. Tarvainen 1986, 193), tekee Goldmund päinvastoin: lähtee maailmaan, antaa aisteilleen ja silti, milloin selkeämmin, milloin himmenevästi, säilyttäen jatkuvan kosketuksensa Geistiin, *taiteilijana*, Narzissin ystävänä (V, esim. 317). Se mikä Narzissille on "Gott", on Goldmundille "Urmutter". Molemmat kuitenkin etsivät ihmisen kokonaisuutta, junglaisittain *itseä*.

identifioituu tuohon kamppailuun. Ainoastaan takertuneisuuden päätyminen ja pudottautuminen ("sich fallen lassen" -ajatus, esim. [Klein und Wagner] III, 549) tietoisin ja tiedostamattoman sovittamattomasta taistelusta vapauttaa hänet. Hän sisäistää vaelluksensa vaiheet luostariin palattuaan veistämiinsä teokseen.

Erikoisen merkittäviä Goldmundin töistä ovat evankelistojen kuvat, joissa voimme havaita Goldmundin kuvaavan *vanhan viisaan* projektiioon rinnastuvia hahmoja, kuten hengellisen mestarinsa apotti Danielin ja taiteellisen ohjaajansa eli mestari Niklauksen piirteitä (V, 293,297). Vähintään yhtä tärkeä on Goldmundin viimeinen eli Neitsyt Maria -veistos (V, 304-305). Sen esikuva on Lydia, yksi hänen rakastetuistaan. Analyttisessä tarkastelussamme tämä kuva rinnastuu *anima*-projektiioon. Kun teokset ovat valmiit, kun Goldmund on sisäistänyt nämä arkkityypiset myyttimotiivit, katoaa niiden Goldmundin psyykeä ja persoonallisuutta tähän asti projisoitunut funktio.³⁴²

Goldmund lähtee luostarista takaisin maailmaan kuitenkin havaitakseen, ettei sillä ole enää hänelle mitään annettavaa (V, 315). Individuaatiota edistävät projektiot siis ovat jo toisaalla: "Urmutter", *ylipersonallisuus*, tulee nyt tekijäksi *persoonan* ja *persoonallisen* sijasta (ks. V, 321-322). Goldmund saa kosketuksen *itsen* lähteeseen. Ehkä paradoksaalista, eikä kuitenkaan lohdutonta, vaan pikemmin johdonmukaista on tämän tapahtuminen kuolemassa. "Animus leijaillee pois ja anima vajoaa syvyyteen", kuvaa Richard Wilhelm persoonallisuuden ykseyden harhan päättymistä eli kuolemaa kungfutselaisessa viisaudessa (ks. Wilhelm 1956, 144-145). Epäilemättä juuri tähän osoittaa "Urmutterin" salaisuus: *minä* ei enää identifioitu ruumiiseen, ei edes kuviin, vaan vailla dualistisuutta 'ikuisen', jossa polariteetin vastapoolit sulautuvat äärettömyyteen. Jää ainoastaan tuo "sich fallen lassen", eräänlainen taolainen 'vesiputous'³⁴³, josta *Der Steppenwolfissa* kuvatut "Kuolemattomat", kuten Mozart ja Goethe voivat tietoisin ja piilotajuisen vuorovaikutuksen 'henkistämällä' tosin *luoda* kuolemattomien ideoiden valtakunnan, mutta joka kokevalle *minälle* viimeistään kuolemassa merkitsee tietoisuuden lakkaamista ja astumista puhtaan kollektiivisen, 'äidillisen', piilotajuisen alueelle.

Viimeksi mainittu taas esimerkiksi kiinalaisen vaelluksen ja muutoksen tematiikan mukaisesti tulee synnyttämään jälleen uutta polarisuutta, uutta tietoisuutta, yinin ja yangin energiaa, jonka äidillinen luonto subjektina synnyttää ottaakseen sitten taas takaisin. Näin syntyy syntymisen ja kuoleamisen polariteetti. Nietzsche on omalla tavallaan ilmaissut tämän "ikuisen paluun" -

³⁴² Tältä pohjalta olisi kiinnostavaa lähestyä sitä ilmeistä tosiseikkaa, etteivät taiteilijat yleensä halua palata jo julkaistujen teostensa pariin. Kun taiteilija on luonut projektionsa ja valmiin työn välityksellä assimiloitunut sen itseensä, työn on kadottava taustalle, jotta uudet projektiot saisivat tilaa. Oletamus tarjoaa luontevan lähtökohdan tutkia luovaa työprosessia, olkoonkin että taiteilijan varsinaiset motiivit torjua vanhaa tuotantoaan lienevät usein paljon kompleksisempia.

³⁴³ Laotsen mukaan korkeimman elämän salaisuuteen kuuluu spontanisuus. Yksilö ei taolaisen käsityksen mukaan elä itse, vaan hän tulee eleyksi (Wilhelm [erl.] 1921, XIX). Siksi tärkein toimintaperiaate *Tao Te Kingissä* on *wu wei*, teoton toiminta (Nieminen 1969, 16); toiminta, joka ei ole luonnonvastaista (Seppälä 1986, 20, Huotari ja Seppälä 1990, 187). Mutta *wu wei*, ei-toiminta ei suinkaan ole toimettomuutta, vaan vastaanottavaisuutta; otetaan vastaan yksilössä vaikuttava perimmäinen metafysisyys. *Te* (LEBEN) on hyvä toimiessaan jokaisessa hetkessä ja paikassa kunkin hetken ja paikan mukaisesti (Wilhelm [erl.] 1921, XIX). Vrt. Paavalin sanat: "Enää en elä minä, vaan Kristus elää minussa" (Gal.2:20).

ajatuksessan,³⁴⁴ josta ei lopultakaan ole pitkä matka kiinalaiseen filosofiaan. Seu-raavat *Tao Te Kingin* säkeet ovat kuin suoraa heijastusta äitiään ja lapsuuttaan etsineen Goldmundin elämäntalosta sen päätepisteessä:

Der Anfang des Seins der Welt
heisst die Mutter der Welt.
Wer seine Mutter findet, um seine Kindschaft zu erkennen,
Wer seine Kindschaft erkennt, um seine Mutter zu bewahren:
Der kommt beim Aufhören des Ichs keine Gefahr. (Wilhelm [verd.] 1921, 57).

Kun *Die Morgenlandfahrt* osoittaa, että taiteilijoiden luomukset ovat todellisempia kuin tekijät, johtuu se merkitsevästi siitä, että jälkimmäiset ovat 'erillisiä' siinä missä edelliset ovat 'yhteisiä'. Tämä on Novaliksen mukaan taiteen olemus ja suuruus:

ARTISTICK. Je einfacher im Ganzen – und je Individueller, und mannichfacher im Detail – desto vollkommner das Kunstwerk. (Novalis III, 260).

In dem Augenblicke, als es (das Werck) ganz Sein werden sollte, ward es mehr, als er, sein Schöpfer – er zum unwissenden Organ und Eigenthum einer höhern Macht. Der Künstler gehört dem Wercke und nicht das Werck dem Künstler. (Novalis III, 411).

Subjektivistien yksilöiden erilaiset yhteydet yhteiseen, objektiiviseen ja alkupe-
räiseen kollektiiviseen H.H. oivaltaa jo ensimmäisissä matkansa muistikuvissa:

... im höheren und eigentlichen Sinn, war dieser Zug zum Morgenlande nicht bloss der meine und nicht bloss dieser gegenwärtige, sondern es strömte dieser Zug der Gläubigen und sich Hingebenden nach dem Osten, nach der Heimat des Lichts, un-aufhörlich und ewig, es war immerdar durch alle Jahrhunderte unterwegs... und... grosse Heerfahrt war nur eine Welle im ewigen Strom der Seelen, im ewigen Heim-wärtstreben der Geister nach Morgen, nach der Heimat... zugleich erwachte in mei-nem Herzen ein Wort, das ich während meines Novizenjahres gelernt und das mir immer wunderbar wohlgefallen hatte, ohne dass ich es doch eigentlich verstanden hätte, das Wort des Dichters Novalis: "Wo gehen wir denn hin? Immer nach Hause." (VI, 14-15).

Ajatus vahvistuu H.H:n päästyä uuteen kosketukseen "liiton" kanssa:

Wohl hatte ich den Ausweg gesucht, von einer objektiven Geschichtsdarstellung ab-zusehen und ohne Rücksicht auf die höheren Zusammenhänge, Ziele und Absichten mich einfach auf das von mir persönlich Erlebte zu beschränken. Aber man hatte ja gesehen, wohin das führte. (VI, 59).

Kun Novalis tahtoo nähdä ilmiöiden ulkonaisuuden ja moninaisuuden takana ykseyden, hän runoudellaan luo 'maagisesti' uuden suhteen ilmiöiden ja ideoi-den välille (Schulz 1983, 100 ja Novalis III, 301 ja 429). *Die Morgenlandfahrtissa* tekijän sulautuminen taiteeseensa osoittaa, että taide uutena suhteena ilmiöiden ja ideoiden välillä löytää 'maagisen' yhteyden 'korkeampaan' todellisuuteen – *minän* ja *itsen*, tietoisien ja transsendentin välille. Näistä edellistä edustaa Hessen kertomuksessa H.H. ja jälkimmäistä Leo, joiden 'maagisen' yhteneväisyyden

³⁴⁴ Nietzschen maailmankuva nähdään tässä Jungin ajattelua vastaavana psyykkisen energi-an katoamattomuuden ja jatkuvan uudelleen muotoutumisen dynaamisena periaatteena (ks. Schmitt 1998, 30).

taiteen energia – heitä esittävien kuvien yhtyminen – tuo ilmi. *Die Morgenlandfahrtin* "Idän-matka" taiteilijoiheen ja taiteen luomuksineen on itsenäinen esteettis-energeettinen kokemus, ajaton, kokonainen, tietoisuuden yksipuolistumista kompensoiva taiteen maailma, johon H.H. sulautuessaan Leoon jälleen itsekin palaa (ks. Ziolkowski 1965, 273-274).

Taideteoksen ajattomuuteen osoittavasti Hesse myös esseessään *Magie des Buches* (1930) mainitsee, että kirjailijat kuolevat usein tuntemattomina, mutta heidän teoksensa sukeltautuvat vuosien kuluttua esiin³⁴⁵ säteilevinä ja kuin aikaa ei olisikaan (VII, 349, ks. myös Ziolkowski 1965, 272). Tässä katsannossa lasihelmipelaajien ratkaisu *Das Glasperlenspielissä* uhrata subjektiivisten taideteosten tuottaminen Glasperlenspielin symboloiman hengen palvelemiselle omaa vastaavan funktion. Glasperlenspielin pelaajat uhrautuvat palvelemaan 'suurempien persoonallisuuksien' hengenhistoriassa kerran niin vaikuttavasti assimiloimaa ja taiteen ja filosofian ja uskonnon kielellä hahmottelemaa 'objektiivista henkeä'. Tuota 'symbolein'³⁴⁶ ilmenevää kokonaisuutta,³⁴⁷ joka on meditaation ja musiikin motiivien välittämänä tietyyssä mitassa transsendentti ja joka tapauksessa vain 'välittäjä' tietoisuudeltamme salatun 'totuuden' ja tietoisuutemme sillalla. Sanat, kuvat, pelimerkit putoavat sillalta jo ennen puolimatkaa: juuri kielellä ilmaisemisen dilemma ja sen korostava myöntäminen (jo *Das Glasperlenspielin* motossa, VI, 79) on oleellinen tekijä alleviivaamaan myös Glasperlenspielin orientaalisuutta.

Kuitenkin tuon omakohtaisen luovuuden rajoittaminen sisältää Glasperlenspielissä ristiriidan. Mukana on totalitaarinen piirre. Jos monet taiteen klassikot ovat kukin aikanaan törmänneetkin erilaisiin sääntöihin ja rajoituksiin, olisi vaikea kuvitella, että heidän kaltaistensa 'objektiivisen hengen' mestareiden pitäisi alistua Kastalian Glasperlenspiel-järjestelmän sääntöön, jonka mukaan uusien subjektiivisten taideteosten luominen on kielletty. Ja ennen kuin mestari on mestari, hän on potentiaali, esimerkiksi Kastalian valiokoululainen. Paradoksaalisesti 'objektiivisen hengen' vaaliminen subjektiivisuutta tukahduttamalla muodostaa esteen tuon hengen uusien ilmiöiden syntymiselle ja niin muodoin symboliikan kautta etenevälle jatkuvuudelle.

Yksilö luoja jumalana

Demianin personifioimattomista symboleista keskeinen on "Abraxas". Keskustelut Pistoriuksen³⁴⁸ kanssa valmistavat Emil Sinclairia Abraxasin lähestymiseen ja kohtaamiseen. Myytin ja psykoanalyysin luonteeseen kuuluu, että 'tien' kulki-

³⁴⁵ Kun tekijäpersoonien asema henkilöjulkisuutta enenevästi suosivassa kulttuuriilmastossa on nyttemmin korostunut tai ylikorostunut, huomio tietenkin saattaa kirjallimellisesti otettuna ja ainakin osittain vaikuttaa paikkansa pitämättömältä. Se että näin on, epäilemättä heijastaa sitä lineaarisesti itseään refleктоivan tietoisuuden valta-asemaa, mikä aikaamme leimaa.

³⁴⁶ *Das Glasperlenspielin* keskeisen kerronta-ajan kehyksissä symbolit, kuten olemme havainneet, ovat itse asiassa merkkien tai symptomien asemassa.

³⁴⁷ Hans Jürg Lüthi sanoo lasihelmipelaajan itse ehdottomaan pyrkimisen sijasta palvelevan ehdotonta (Lüthi 1970, 122). Tähän on välittömästi lisättävä, että ehdottomaan (Glasperlenspielin hallitsemiseen, ks. VI, 198-199) pyrkivä Josef Knecht havaitsee kehityksensä kulessa ehdottoman nimenomaan kiertyvänkin suhteellisuudeksi.

³⁴⁸ Pistorius, urkuri ja epäonnistunut teologi, muistuttaa yhtä hyvin 'lautturia', opastavaa välittäjää Sinclairin sisäisen maailman etapeissa, kuin samalla myöskin 'terapeuttia'.

jan on oppaan tosin johdattamana, mutta viime kädessä itse tehtävä työ. Symboloihan myytin sankari sitä luovan ja pelastavan jumalan kuvaa, joka piilee mahdollisuutena meissä kaikissa ja herätäkseen eloon odottaa, että oppisimme sen tuntemaan (Campbell 1966, 39).

Mircea Eliaden syklisen myyttiteorian mukaan arkaainen ihminen osallistuu joka vuosi luomista pahtumien toistamiseen, itse luomistyöhön (Eliade 1992, 134), minkä Eliade näkee heijastuvan moderniin kirjallisuuteen sellaisten tekijöiden kuin Eliotin ja Joycen tuotannossa (eb. 130). Orientissa sisäisen itsen kehittämismenetelmät ovat ennen kaikkea pyrkimystä kumota ja ylittää inhimillisen olemisen rajat, jolloin kysymyksessä on uuden ihmisen sisäistäminen, ihmismjumalan luominen (ks. eb.135).

Löydämme vastaavia näkyjä Nietzschen arvojen relativismia ja ikuista paluuta koskevista ajatuksista, ja ennen muuta meidän on tässä yhteydessä huomioitava Jungin näkemys ihmisessä piilevästä luovasta mytologisesta taipumuksesta. Se merkitsee, että vaikka kaikki traditiot maailmasta katoaisivat kerralla, seuraavat sukupolvet rakentaisivat koko mytologian ja uskonnon historian alusta uudelleen (Jung 5, 45-46). Samaan päätyy *Demianin* minä-kertojan kuvatessaan Emil Sinclairissa jumalalliseen luomistyöhön samastuvaa, elämyksellisesti viriävää ja luonnon ja hengen toisiinsa liittävää yhteydentuntoa:

... wir sehen die Grenze zwischen uns und der Natur zittern und zerfließen und lernen die Stimmung kennen, in der wir nicht wissen, ob die Bilder auf unserer Netzhaut von äusseren Eindrücken stammen oder von inneren. ... machen wir die Entdeckung, wie sehr wir Schöpfer sind, wie sehr unsere Seele immerzu teilhat an der beständigen Erschaffung der Welt. Vielmehr ist es dieselbe unteilbare Gottheit, die in uns und die in der Natur tätig ist, und wenn die äussere Welt unterginge, so wäre einer von uns fähig, sie wieder aufzubauen, denn Berg und Strom, Baum und Blatt, Wurzel und Blüte, alles Gebildete in der Natur liegt in uns vorgebildet, stammt aus der Seele, deren Wesen Ewigkeit ist, deren Wesen wir nicht kennen, das sich uns aber zumeist als *Liebeskraft* und *Schöpferkraft* zu fühlen gibt. (III, 198-199, kurs. TK).

Taide elämänä

Romanttisen taiteen näkökulmasta *taide* voidaan nähdä läheisesti assosioituneena myös prosesseihin, jotka sisältyvät todellisuutta havainnoiviin 'tavallisen' kokemisen muotoihin. Colin Falck lähtee tästä muistuttaessaan Kantiin vedoten, että *havainnot* vaativat *mielikuvia*, ja *kokemus* on mahdollinen ainoastaan havaintokenttämme subjektiivisen järjestämisen kautta. Se että "näemme" jotakin on aistitiedostomme käsitteellisen tulkinnan vuoksi samaa kuin nähdä jotakin "jonakin". Falck toteaa, että havaintotiedon organisointi ja syntetisointi saadaan Kantin järjestelmässä aikaan *mielikuvitukseen* "kätkeyllä" aktiivisuudella, mikä semantisoii empiirisiiä intuitioitamme johonkin johon mielen tietoinen osa voi tarttua. Siksi *mielikuvitus* on *havainnon itsensä* välttämätön aines. Niinpä Falck arvioi, että "mielikuvien" tekeminen, henkinen "kuvittaminen" sekä "keksiminen" ja "luominen" ovat likeisesti liittyneet "*näkemiseen*" sellaisena kun sovelamme tätä käsitettä tavalliseen havaintoon objekteista (ks. Falck 1991, 66-68).

Varhaisessa romantiikassa taiteellinen prosessi yhdistettiin kernaasti biologian orgaanisiin käsitteisiin tai analogiaksi animaalisien- ja kasvien elämän kanssa. Tämä ei Falckin mielestä merkitse ainoastaan uutta metaforista mallia, vaan syvältä miellettyä filosofista oivallusta elämän ja taiteen suhteesta ja *taiteen* ruumiillistetusta paikasta *elämän* keskellä. Herder etsi inhimillisen kielen perus-

teita orgaanisesta elämästä. Goethen taiteellista ja tieteellistä toimintaa yhdistää *luonnon idea* tai *elämän idea* – universaalina tapahtumana, josta ihminen sen korkeimpana ilmauksenakin on vain osa. Schelling omaksui Schillerin huomiot "leikistä" ja esteettisestä "halmosta" ontologisin perustoin: Taiteessa ja esteettisessä kokemuksessa tietoisuus ja inhimillisen hengen vapaa aktiviteetti yhdistyvät luonnon tiedostamattomaan elämään, mikä toimii inhimillisen mielen syvyyksissä. Tämän mukaan taide olennaisesti *on* elämää, ei pelkästään verrattavissa elämään (eb. 80). Taide on kuin hengen ja luonnon piiritanssi, kuten *Der Steppewölfin* Herminen toiminta, kun luonto ja leikki yhdentävät elämän luonnolliset toiminnot ja taiteen:

Oh, darin war Hermine wie das Leben selbst: stets nur Augenblick, nie im voraus zu berechnen. Jetzt ass sie, und das Entenbein und der Salat, die Torte und der Likör wurde ernst genommen, wurde zum Gegenstand von Freude und Urteil, von Gespräch und Phantasie. War der Teller weggetragen, so begann ein neues Kapitel. Diese Frau, die mich so vollkommen durchschaut hatte, die mehr über das Leben zu wissen schien als die alle Weisen, betrieb das Kindsein, das kleine Lebensspiel des Augenblicks mit einer Kunst, die mich ohne weiteres zu ihrem Schüler machte. (IV, 302).

Kaikkea inhimillistä olemassaoloamme leimaava elämän eteenpäin pyrkiminen tai merkityksen luominen on Falckin mukaan olennaisesti läsnä taiteen tekemisessä ja ymmärtämisessä, joka siksi on paikannettava itsessään luovan elämänprosessin sisäpuolelle. Tällöin elämä on nähtävä paitsi sokeana a natura naturata, myös muotoa antavana ja henkisenä, inhimillisesti yhteisenä (siis ei vain subjektiiviseen minään perustuvana) prosessina – a natura naturans. Taide on erityinen ja "puhdas" muoto luomisen prosessia, mutta samaan aikaan luonto tai elämä "antavat muodon" taiteelle (ks. Falck 78-81)³⁴⁹. Tämän mukaisesti taide siis pohjautuu perusvieteille, "luonnon taidevieteille", sanoo Nietzsche, apolloniselle ja dionyysiselle, jotka saattavat meidät traagisen taiteen kautta riemullisesti myöntämään elämän ja tahtomaan elämää, mikä Nietzscheille merkitsee elämää korkeampana olemassaolona (ks. Salomaa 1998, 35-37,47).

Falck sanoo, että kirjallisuuden intensiivisen kielen täytyy ilmaista elämää, koska kirjallisuus on *kieltä* ilmaisevimmillaan ja koska ilmaiseva kieli on keskeinen inhimillinen keinomme *tavoitella elämää* ja liittyä merkityksen antamisen prosessiin. Juuri tämä yhteys oikeuttaa suhteuttamaan kirjallisuuden totuuteen tai todellisuuteen. Falckin mukaan suhteuttamisessa tarvittavan intellektuaalisen kapasiteetin on liityttävä *luovuuteen*, – intuitiivisuuteen, joka on samaa kuin *uskonnollisen taju* (Falck 1991, 99-100). Tämän havaitsemme Hessen tekstien elävien personifikaatioiden keskeiseksi funktioksi sellaisena kuin sillä tarkoitetaan henkilöissä piilevien sekä irrationaalisten että rationaalisten kompleksien prosessoitumista ja luovaa vuorovaikutusta.

Täydentävät personifikaatiot

Hermann Hessen teosten symboliset personifikaatiot eivät ole vain fantastisia realisoitumia, kuten esimerkiksi Goethe ja Mozart, vaan *eläviä olentoja*, elävän elämän 'taiteilijoita', itsenäisiä henkilöitä. Sellaisina he representoivat

³⁴⁹ Samansuuntaisia ovat Northrop Fryen käsitykset symboliikan luonnollisesta syklistä, kirjallisuuden, myytin ja luonnon analogiasta (Frye 1973, esim. 158-160).

myös jungilaisen teorian toimivuutta sanataiteen käytännössä. Kuvaavaa on, että jos sivuhenkilö – esimerkiksi Hermine – on Harry Hallerin tiedostamattoman ruumiillistuma ja sellaisena välineellinen ja ilmaiseva osa Halleria itseään, hän ei kuitenkaan ole ainoastaan persoonallisuustekijä Hallerissa, vaan hän on fiktion henkilöahmona myös elävä olento Hallerin ulkopuolella. Hermine on henkilö, jolla on oma psykologiansa. Hän on henkilö, jonka psyyke ja 'todellisuus' ei ole samaa kuin hänen symbolinen todellisuutensa.³⁰⁰ Hermine ja Harry Haller tulevat henkilöinä vedetyksi toisiinsa, koska heidän psyykensä kompensoivasti tarvitsevat ja vahvistavat toisiaan.

Tässä vastapoolien yhdentymisessä piilee merkitsevä osa Hessen teosten *etiikkaa*. Psyykeltään erilaiset ihmiset ovat tärkeitä toisilleen muotoillakseen yhdessä kokonaisuutta, luodakseen elämän pohjalähdettä ja seuratakseen sen virtaa. Että Hermine on erilainen ja erilaisuudessaan myös Hallerin kaltainen (IV, 316), Hallerin tiedostamattoman osa; ja Haller vastavuoroisesti on Herminen osa (myös Hermine voisi tältä perustalta olla *Der Steppenwolf*in päähenkilö) käy vakuuttavasti ilmi Herminen repliikistä:

"Du hast gesagt, ich solle dir befehlen, und es würde dir eine Freude sein, allen meinen Befehlen zu gehorchen. Vergiss das nicht! Du musst wissen... wie es dir mit mir geht, dass mein Gesicht die Antwort gibt, dass etwas in mir dir entgegenkommt und dir Vertrauen macht – ebenso geht es mir auch mit dir. ... und darum sind wir Freunde geworden." (IV, 298).

Dualistisesta polaarisesta tietoon

Novalis soveltaa maagista idealismia matematiikkaan, kemiaan ja fysiikkaan pyrkien myös löytämään kaikkien tieteenalojen välisiä yhteyksiä, yhteisiä nimitäjiä, ykseyden ja tavan esittää sen (ks. Schulz 1983, 100 ja Oittinen 1984, 26). 'Maagiseen idealismiin' *Die Morgenlandfahrt*issa ja *Das Glasperlenspiel*issä liittyy vastaava dimensio. Hessen tuotannon kuvastimessa tämän seurauksena on uudella leimalla varustettu 'objektivoituminen'.

Jos subjektiivinen kasvuprosessi johtaa ilmentymiin ja yhteyksiin, jotka ovat olemassa, eivät ainoastaan yksilöllisessä ja kollektiivisessa piilotajunnassa tai näiden projektioina, vaan samalla realiteetteina yksilöstä riippumatta, ovat tällaisia realiteetteja myös hengen historian ilmentymät. *Die Morgenlandfahrt*in

³⁰⁰

Vaikka individuaatio kehittyi symbolisia projekteja energisesti assimiloimalla ja vaikka tämä tapahtuu tietoisuuden aktivoitumisen välityksellä, on huomattava, että emme lopultakaan opi *tietämään* symboleista kuin symbolisen todellisuuden tietoisuudelle välittyvän osan. Sen sijaan emme tiedä symbolin sisintä ja tiedostamattomaksi jäävää luontoa, aivan samoin kuin emme tiedä todellista tai varsinaista 'todellisuutta'. Tämän vuoksi individuaatiokohityksen vaiheissa korostuu juuri energettinen *kokemuksen* merkitys. Esimerkiksi kristinuskon piirissä korkein kuviteltavissa oleva symboli on tässä yhteydessä Jumala. Voimme tuntea Hänet kirjoitusten, sakramenttien, riittien ja muiden projektiivisten ilmaistemme symbolisena todellisuutena, mutta viime kädessä, kuten kristinuskossa myös korostetaan, hän on *salaisuus*. Tältä pohjalta uskonogmien käsittämisen kirjaimellisenä totuutena kyseenalaistuu. Toisekseen myös pyhien kirjoitusten polemisoiminen niiden kirjaimellisten ristiriitojen osoittamisen perusteella vaikuttaa hyvin puolinaiselta. Pikemmin tällöin toimitaan kuin Harry Haller "maagisessa teatterissa": nähdään tiedostamattomasta kokemukseksi nousevat kuvat kuin ehdottoman tietoisuuden tuottamina konkretisoitumina. Niin myös jungilaisen individuaation päättymätön päätepiste eli *itse* on potentiaalisimmassa todellisuudessaan salaisuus, jonka aavistaminen ja lähestyminen liittyy tiedon sijasta kokemukseen.

ja *Das Glasperlenspielin* vaiheessa ylitodellinen ja yliajallinen yhä merkitsee Hermann Hessen tekstissä *itseä*, psyyken kokonaisuutta ja jumalallisuuden kosketusta yksityisen henkilön individuaatiossa tai yogassa. Sen lisäksi se on vielä jotain muuta ja ulkopuolista,³⁵¹ jotain, minkä vaikutus mahdollistuu individuaatiossa, mutta mikä myös 'tieteellisenä totuutena' koskettaa subjektia olematta hänen henkilöhistoriallisen kehitysprosessinsa luomus. Tämä kosketus toteutuu eräänlaisena 'objektiivisen hengen' historiallisena tietoisuutena,³⁵² tietona ja haasteena tutkimukseen, joka leimaa koko Hessen *Das Glasperlenspiel* -teoksen atmosfääriä.

Ja kuitenkin, vaikka tuo hengen historia tulee ikään kuin yksilön ulkopuolelta, kuinka hän voisi olla siitä erillinen, jos hän yhä on elävässä piilotajuisessa yhteydessä myös vuosituhansien takaisin arkkityyppeihin ja myytteihin? Juuri siksi dualistinen näkemys on riittämätön. Kaiken vaikuttaminen kaikkeen on ymmärrettävissä ainoastaan polaarisesti.

Jos vielä *Siddharthassa* joen kuvastama ykseysvisio avautuu yksilöllisenä elämyksenä 'maagisen idealismin' ja *minän* vapautumisen välityksellä, näyttäisi "liiton arkisto" *Die Morgenlandfahrtissa* siis olevan myös kokijansa H.H:n ulkopuolella – 'objektivoituna' tiedon, taiteen, uskon synteesinä. Ulkopuolisuus merkitsee kuitenkin myös yhteyttä, sillä "hengen objektiivin" hallitsemiseen H.H:lla ei näytä olevan muita maagisia välineitä kuin hänen subjektiivinen kerontansa, taiteensa. Hän näkee sen riittämättömänä, koska kokee sen dualistisesti irrallisena kaiken muun määrättömän subjektiivisen taiteen joukossa. "Arkistossa" lukemattomat yksilölliset yritykset kuvata 'korkeampaa' totuutta relativoituvat, mutta H.H:n *minä* jää dualistiseen asemaan tuon kaiken totuuden ulkopuolelle.

Leo osoittaakin H.H:lle uuden tien. Symbolis-energeettisenä prosessina se toteutuu polaarisesti, kun H.H:ta esittävä veistos tai olento sulautuu vastaavanseläiseen, "liiton Korkeista Korkeimmaksi" (der Oberste der Obern) osoittautuvan ja sellaisena *itsen* arkkityyppejä esittävän Leon kuvaan (VI, 75-76). Dualistinen erillisyyttä *minän* (H.H.) ja *itsen* ("Idän-matka", "arkisto", objektiivinen, Leo) väliltä häviää.

Yksilö on näin osa olemassaolevaa 'objektiivista henkeä'. Subjektina hänen asemansa on tuohon henkeen kietoutuva ja niin muodoin polaarinen, ei erillinen. Taiteilija toteuttaa subjektiivisia kuviaan jo olevasta 'objektiivisten totuuksien' arkistosta tehden tietoiseksi kollektiivista tiedostamatonta sekä ätmania, taota, *itseä* – tietoisesta ja tiedostamattoman mahdollisimman täyttä vuorovaikutusta. Koskaan se ei kokonaisuudessaan taivu kuviksi, sanoiksi, edes musiikiksi, kuten muun muassa Hermann Hessen 'taiteilijabiografia' *Kurzgefasster Lebenslauf* (1925) on osoittanut (IV, 486-487). Tuon energettisen vuorovaikutuksen jäljet ovat kuitenkin löydettävissä tieteen, taiteen ja uskonnon historiasta ja arkistoista. Mutta sen sijaan että subjekti lähestyy niitä vain dualistisesti ja pitää niitä erillisinä objekteina, hänen olisi koettava luovapolaarinen osallisuutensa tuosta objektista.³⁵³ Tähän lopulta viittaa edellä kuvattua H.H:n ja Leon sulautumista

³⁵¹ Siis aivan samoin kuin Hessen teosten symboliset personifikaatiot (esimerkiksi Hermine ja Pablo) ovat myös konkreettisia henkilöitä vaikuttamiensa henkilöiden ulkopuolella.

³⁵² Lüthi pitää *Die Morgenlandfahrtin* veljeskunta-arkiston avaimoituja numeroita ja merkkejä, ei enää itseriittoisen, tähtiä ja maailmaa ohjailevan 'maagisen idealistin' taianomaisina muodostelmina, vaan 'objektiivisen hengen' apuvälineinä (ks. Lüthi 1970, 105).

³⁵³ Aivan vastaavasti tämän tutkimuksen kirjoittaja tai lukija on osallinen tutkimuksessa

edeltävä episodi, jossa H.H. löytää oman korttinsa (*minä*) yhdestä "arkiston" (*itse*) sadoista laatikoista (VI, 70-71).

Tiedon sulautuminen kokemukseen

Pyrkiessään selventämään Alt-Musikmeisterin 'salaisuutta' Plinio Designorille Josef Knecht viittaa taiteisiin, uskontoihin, taruihin, kosmogonioihin. Niinpä esimerkiksi taiteilijat, runoilijat, säveltäjät ovat ehkä olleet surullisia, erakkoja, raskasmielisiä uneksijoita ja kuitenkin heidän teoksensa ovat "osa jumalien ja tähtien kirkkautta" (VI, 502).³⁵⁴ Kun Hesse essessä *Ein Stückchen Theologie* rinnastaa länsimaisen "toisen asteen" etsijän (Hessen proosan tyypillisesti kärsivän taiteilijaluonteeseen) intialaiseen yogan harjoittajaan (VII, 389-390), tekee Knecht *Das Glasperlenspielissä* vastaavan "kolmannen asteen" rinnastuksen puhumalla samassa yhteydessä taiteilijoiden taiteesta ja intialaisten 'tien' seuraajien perimmäisistä saavutuksista. Intialainen kosmogonia sulautuu symbolina *Das Glasperlenspielin* itäiseen atmosfääriin. Sen funktio on toimia rinnasteisesti *Glasperlenspielin* teemaan nähden ja näin kuvastaa hengen jatkuvuutta, syntymisen ja katoamisen vuoroliikettä, vastakohtien ykseyttä. – Josef Knecht:

"Die Welt, wie diese Mythen sie darstellen, beginnt in ihrem Anfange göttlich, selig, strahlend, frühlingsschön, als goldenes Zeitalter; sie erkrankt sodann und verkommt mehr und mehr, sie verrot und verendet, und am Ende von vier immer tiefer sinkenden Weltzeitaltern ist sie reif dafür, vom lachenden und tanzenden Schiwa zerretren und vernichtet zu werden – aber es endet damit nicht, es beginnt neu mit dem Lächeln des träumenden Vischnu, der mit spielenden Händen eine neue, junge, schöne, strahlende Welt erschafft." (VI, 419-420).

Glasperlenspiel yhteisöllisenä funktiokompleksina on taiteiden, tieteiden ja uskontojen arkiston symboli, jonka energian viime kädessä olisi assimiloitettava. Muutoin uhkaava ja jo toteutunut jähmettyminen pelkäsi symptomien maailmaksi ei ole estettävissä. Mutta integraatio tuon yhteisön yksilöissä ei lopultaakaan toteudu Kastaliassa käytössä olevana tiedonvälityksenä³⁵⁵, vaan persoonallisena *kokemuksena*, kuten *Das Glasperlenspielin* loppuratkaisu osoittaa: Josef Knechtin sisäistettyä *Glasperlenspiel*-symbolin sen hänelle tarjoamien mahdollisuuksien äärrajoille, hän jättää tuon symbolin (kuin opin lautan, kun oppi on tehnyt tehtävänsä ja virta ylitetty). Hän jatkaa tietään *Glasperlenspielin* energian omakohtaisesti assimiloineena subjektina, joka kahlitsematta elämää *tiedoksi*, jatkaa elämää *kokemuksena*.

Kuitenkin siis tiedostamaton ja tietoinen toimivat yhdessä. Energian määrä pysyy vakiona. Sen kuvalliset ilmentymät vaihtuvat, mutta jo omaksuttu tie-

tutkittuun maailmaan.

³⁵⁴ Olemme nähneet, että *Die Morgenlandfahrtissa* runoilijoiden luomusten todetaan olevan runoilijoita elävämpiä (VI, 27-28).

³⁵⁵ Nykyisen tietoyhteiskunnan ja *Glasperlenspiel*-järjestelmän vaara on yhteinen: libidoenergiaa vapauttavan kokemuksellisen symboliikan sijasta on juututtu informaatiomerkkien ja symptomien verkkoon. Tässä mielessä Hessen *Glasperlenspielin* kautta esittämä utooppinen rakennelma voidaan nähdä profeettallisena sikäli kun Kastaliassa ja 2000-luvun Euroopassa erikoistuminen tiedon kokoamiseen tapahtuu tiedostamattoman psyyken ja kaikkiaan ihmisen energeettisesti elävän ulottuvuuden kustannuksella. – Kun toisaalta lähdetään siitä, että nykyisen tietojärjestelmän keskeinen motiivi on yleensä materiaallinen tulos siinä missä se *Glasperlenspielissä* on henkisyiden vaaliminen, kysymys ainakin laadullisessa mielessä näyttää olevan kahdesta vastakohtaisesta maailmasta.

to ei voi tyystin kadota. Se jättää myös myöhempään kokemiseen piirteensä. Tiedon maailmassa Knechtiä kiinnostavat viime vaiheessa ennen kaikkea elävä, abstrahioimaton historia ja sen jatkuvuus. Hänestä tulee kasvattaja Kastalian ulkopuoliseen maailmaan. Paradoksaalista, mutta johdonmukaista on tuon kasvatustehtävän täyttymyksen toteutuminen kuoleman kokemuksessa. Hesen teoksesta teokseen jatkuva spiraali-energetiikka jatkuu symboliikan sykli- senä kehäliikkeenä edelleen: henki (Knecht) on koskettanut luontoa (hänen oppilaansa Tito). Knechtin kuolemaa seuraa Titon symboloima jälleensyntymä.

8.7 Symboliikka havainnollisina elämänilmiöinä

Elämän taide eli symboliikan eleellis-ekspressiivinen taso

Olen viitannut symbolin käsittein lähestyttävään, mutta viime kädessä kirjaimellistamattomaan ja havainnollisena kokemuksena vastaanotettavaan merkitykseen ja tehtävään. Yhdessä nämä piirteet, yhtäältä sanojen kyky toimia merkkeinä ja tuottaa käsitteellisesti artikuloitu maailma sekä toisaalta ihmisen osittainen ja "subjektiivinen" aistikokemuksen kyky ovat Colin Falckin mukaan mysteerio, joka luo pohjan riippumattomasti olemassa olevana havaitun *objektin* läsnäololle. Molemmat prosessit ovat *symbolinen* muutos "merkistä" "merkit- tyyn", minkä Falck näkeekin tietoisien olemassaolemisemme perustana ja "sovi- tun" symbolismin pohjalla (Falck 1991, 52).

Jung tähdentää, että siinä missä merkki, symptomi, allegoria ja semiootti- nen viittaus osoittavat johonkin jo käsitteellisesti kauan tunnettuun, symboli ilmaisee jotain joskin alkuperäisen elävää niin samalla myös uudesti havainnoi- tua, vielä käsittein hahmottamatonta (ks. Jung 15, 81 ja 118).

Vastaavaasti Falck katsoo symboliikan luonteen merkityksen *antamisessa* ja nimeämisen *prosessissa* muotoutuvan siten, että "symboli" on käsitteellisesti ymmärretyn älyllisen koodin ('allegorian') sijasta aidosti alkuperäinen heuristi- nen tarkoituksen ilmituleminen. Tämän perustavalaatuista tarkoitusta luovan prosessin omaksumat muodot ja suuntaviivat ovat osa fyysistä luontoamme ja inhimillistä olemustamme (Falck 1991, 52-53) eli niin kuin Jung näkee, vaisto- maista taipumustamme arkkityyppisten tilanteiden ja kuvien muodostamiseen. Falckin analyysi yhdentyy analyyttisen psykologian painotuksiin energeettises- tä ja symbolien kautta etenevästä arkkityyppisestä prosessoitumisesta. Tällai- nen tapahtuminen antaa puolestaan kirjallisuudelle elämää paitsi representoi- van myös sitä luovan funktion.

Biologinen rakenne hallitsee *eleitä*, joita kielen verbaalisesti ilmenevät muodot seuraavat (pää ajattelee, silmät näkevät, kädet tarttuvat, jalat astuvat). Falck huomauttaa, että vasta verrattain sivistyneillä tasoilla alkaa suhde biolo- gisen rakenteen ja ekspressiivisen muodon välillä heiketä ja käydä vaikeam- maksi erottaa. Kokonaan se ei kuitenkaan katoa (eb. 53).

Jungin mukaan elävän symboliikan funktio on paitsi uutta luova myös suurempia ihmisryhmiä koskettava. Tällöin symbolin keskeinen tunnuspiirre ei enää ole se differentioituneisuus, jota sen toisaalta on tuntematonta ilmaistes- saan osoitettava; vaan siinä on oltava mukana myös jotain niin primitiivistä, että sen 'kaikkialla läsnäolevuutta' (Omnipräsenz) ei voida epäillä. Vasta kun

symboli täyttää viimeksi mainitun ehdon, sen vaikutus on yleistettävissä, mihin myös elävän sosiaalisen symbolin vahva ja samalla vapahtava vaikutus perustuu (Jung 6, 518). Novalis tavallaan yhdistää nämä ulottuvuudet, primitiivisen ja uudeksi erottuvan, todetessaan, että ihmisen *jäsenet* (*Glieder*), esimerkiksi silmät, kädet, piirteet ovat sitä *persoonallisempia*, mitä henkevämpi ja sivistyneempi ihminen on (Novalis III, 308).

Kielen *poeettinen* ulottuvuus – aineksinaan muun muassa rytmi, symbolinen rakenne, emotionaalinen ilmaisullisuus – kuuluu Falckin mukaan *eleelliseen* ja *ekspressiiviseen* (ts. primitiiviseen) dimensioon vastakohtana *loogiselle* ja *viitteelliselle* dimensiolle. Poeettinen ulottuvuus ilmenee mahdollisena *runoudessa* ja *mielikuivituksellisessa kirjallisuudessa* sekä erityisen itsestäänselvin ja puhtain ekspressioin *tanssissa* ja *musiikissa*, jotka sisältyvät kielemme matriisiin ("luonnon perussuhteina", sanoo Novalis [Novalis III, 564]), mutta jotka "puhtaasti loogisen" diskurssin abstraktio sivuuttaa.

Viimeksi mainittukaan ei silti voi sanoutua irti kielen ekspressiivisestä matriisista (ks. Falck 1991, 53-54). Romantikko Percy Shelley'n *A Defence of Poetryn* käsityksiin viitaten Falck toteaa, että runous jokapäiväisen elämämme poeettisena dimensiona on "sitä mikä sisältää kaiken tieteen, ja sitä mihin kaiken tieteen on viitattava" (eb. 54).

Shelley'n mukaan sanat muuttuvat ajan mukana jakamisen ja luokittelun merkeiksi yhteisöjen ja maailman nuoruudessa vitaalisesti metaforisina vallinneiden integraalisten ajatuskuvien sijasta. Silloin kun tuo pohjimmainen ilmaisevuus tunnistetaan, kieli lähestyy alkuperäistä funktiotaan: vielä käsitteettömänä, mutta eleellisesti ja emotionaalisesti merkitsevänä toimivaa tehtäväänsä (eb. 55-56).

Korostaessaan esimerkiksi uskonnollisten riittien tunteenomaista ja psyyken jännityksiä laukaisevaa tehtävää tiedostamattoman prosessin ilmaisuna Jung katsoo, että ennen kuin alkuaikojen ihmiset oppivat tuottamaan ajatuksia, ajatukset tulivat heihin. He *eivät ajatelleet*, sen sijaan he *havaittivat henkisen funktionensa* (Jung 11, 49,52). *Der Steppenwolf*in minä-kertoja kuvaa saksofonisti Pablon soittoa:

... manchmal klatschte er während des Musizierens auch plötzlich in die Hände oder erlaubte sich andere Begeisterungsausbrüche, stieß etwa laute gesungene Worte aus wie: "o o o o, ha ha, hallo!" (IV, 314).

Shelley'n teos edessä Falck sanoo edelleen, että maailman nuoruudessa ihmiset tanssivat ja laulavat ja imitoivat luonnon objekteja tarkastellen näissä ja muissa toimissaan tiettyä rytmiä tai järjestystä (ks. Falck 1991, 55,57). Nimeämisessä ja luokittelussa tämän ekspressiivisen tai eleellisen ulottuvuuden leimaaman järjestelmän periaate edelleenkin säilyy pohjalla. (eb. 56).

Jungilainen tapa hahmottaa olemassaoloa arkkityyppisten motiivien ja kompensoivaan toimivuuteen pyrkivien symbolien välityksellä itse asiassa tekee *elämästämme "taiteellisen prosessin"*, jota me vaistomaisesti noudatamme ja josta meillä on mahdollisuus tulla enenevässä määrin myös tietoiseksi. Tässä mielessä individuaatioprosesseja hahmottava kirjallisuus on elämää tai ainakin sisältää projektiota elämästä. Juuri uskonnollisen, psykoanalyttisen ja terapeutin suuntautuneisuutensa vuoksi Hessen tekstit avautuvat pikemmin välittömän elämäkokemuksen kuin kysymysten, epäröinnin, piilomerkitysten ja

dekonstruktion kautta. Voitaisiin todeta, että mitä enemmän kykenemme sisäistämään kirjallisuuden tekstin tuottamia projektioita omaan itseemme nähden, sitä enemmän ymmärrämme, kenties sinänsä tekstiä, mutta ennen kaikkea myös elämää ja siihen kuuluvasti henkilökohtaisen individuaatiomme kehitystä ja sen lainalaisuuksia suhteessa kollektiiviin. Lukijasuosionsa vuoksi Hermann Hessen teokset näyttävät omaavan tässä suhteessa vahvaa kaikupohjaa. Vaikut-tavan reseption syitä on varmastikin löydettävissä edellä mainituista seikoista: tekstin projektiot eivät jää lukijalle abstraktioiksi, vaan puhuttelevat riittävän *havainnollisesti* ja tutusti, ja samalla kuitenkin sellaisella uutta tuntematonta esiin tuovalla ja eläviä symboleja luovalla tavalla, joka saa lukijan valppaaksi assimiloimaan noita projektioita.

"Hesseläinen" Buddha: suuruus teoissa, ei ajatuksissa

Siddharthassa nimihenkilö oivaltaa heti ensi hetkestä tavattuaan valaistuneen Buddhan tämän pyhyiden ja välittömästi hän tuntee kunnioittavansa ja rakastavansa Buddhaa. Kuitenkin Siddhartha on kiinnostuneempi Gotaman olemuksesta kuin hänen opetuksestaan.

Er war wenig neugierig auf die Lehre, er glaubte nicht, dass sie ihn Neues lehren werde... Aber er blickte aufmerksam auf Gotamas Haupt, auf seine Schultern, auf seine Füße, auf seine still herabhängende Hand, und ihm schien, jedes Glied an jedem Finger dieser Hand war Lehre, sprach, atmete, duftete, glänzte Wahrheit. Dieser Mann, dieser Buddha, war wahrhaftig bis in die Gebärde seines letzten Fingers. Dieser Mann war heilig. (III, 638).

Siddhartha toivoo voivansa katsoa ja hymyillä, istua ja kulkea yhtä todellisesti kuin Buddha, yhtä vapaasti, kunnianarvoisesti, kätketysti ja samalla avoimesti, lapsellisesti ja samalla salaperäisesti. Sillä hän aavistaa, ettei näin voi toimia kuin se joka on päässyt itsensä sisimpään (III, 639)³⁶⁶; toisin sanoen oppiin liittyvien symbolien taakse, opin energian assimiloimiseen, opin tekemiseen itsetar koituksena tarpeettomaksi mukauttamalla sen energia elämäksi.

Ensimmäinen Buddhan olemuksessa Siddharthan huomiota kiinnittävä seikka on *hymy*:

Der Buddha ging seines Weges bescheiden und in Gedanken versunken, sein stilles Gesicht war weder fröhlich noch traurig, es schien leise nach innen zu lächeln. Mit einem verborgenen Lächeln, still, ruhig, einem gesunden Kinde nicht unähnlich, wandelte der Buddha, trug das Gewand und setzte den Fuss gleich wie alle seine Mönche, nach genauer Vorschrift. (III, 637).

Autuas hymy on *Siddharthassa* täyttymyksen symboli, sisäisen saavutuksen vi-suaalinen määrittäminen (ks. Ziolkowski 1965, 171). Govinda näkee tuon hymyn myöhemmin rauhan saavuttaneen Siddharthan kasvoilla (III, 729). Tätä ennen Siddhartha näkee sen lautturi Vasudevan, ystävänsä, opastajansa ja arkkityyp-pisen projektionsa kasvoilla (III, 698).

Saavuttaessaan lopussa tavoittelemansa Siddhartha muistuttaa valaistu-nutta Buddhaa. Kuitenkaan hän ei ole kulkenut Buddhan tietä. Hän ei ole löy-

³⁶⁶ Tilanne ei muutu Siddharthan "täyttymyksen" (Vollendung) kokemuksen jälkeen. Yhä hän näkee Buddhan suuruuden tämän olemuksessa, teoissa, ilmeissä ja eleissä (Gebärde), ei puheissa ja ajatuksissa (III, 729).

tänyt nirvāṇaa kirjaimellisesti buddhalaisessa mielessä. Brown kutsuu vanhaa Siddharthaa osuvasti "hesseläiseksi Buddhaksi" (Brown 1976, 195). Pannwitz sanoo vielä osuvammin Siddharthan lopulta saavuttamaa tilaa "eurooppalaiseksi nirvanaksi" (Pannwitz 1957, 14).

Hesse viittaa *Siddharthan* loppuun toteamuksella, jonka mukaan se on miltei enemmän taolainen kuin intialainen (Brief an Helene Welti [29.8.22.], GB II, 28). Tämä korostaa teoksen havainnollista ja 'jokapäiväistä' dimensiota. Asiaa valaisee edelleen esimerkiksi Hessen essee *Eine Bibliothek der Weltliteratur* (1929). Siinä kirjailija toteaa löytäneensä kiinalaisesta viisaudesta sen mitä hän intialaisilta oli jäännyt kaipaamaan: elämänläheisyyden, henkisen harmonian yhtyneenä aistillisen ja jokapäiväisen elämän leikkiin ja kiihkoon. Kiinalaisissa klassikoissa häneen vaikuttaa avara edestakaisliike korkean henkistyneisyyden ja naiivin elämänmukavuuden välillä. Vanhassa Kiinassa henkisyys on hänen mukaansa jalostettu niin, etteivät luonto ja henki, uskonto ja arkipäivä merkitse vihamielisiä, vaan ystävällisiä, molemmat puolet oikeuksiinsa päästäviä vastakohtia. Paitsi viisautta ja kokemusta niissä on myös *huumoria* (VII, 340), johon tässäkin yhteydessä palaamme.

Hymyn ja naurun luonnollinen magia

Keskustellessaan varhain Kastalian jättäneen ja maallisessa elämässä mielestään epäonnistuneen ystävänsä Plinio Designorin³⁵⁷ kanssa Josef Knecht vastaa tämän valituksiin kahdella merkitsevällä ja Alt-Musikmeisterilta saatua vaikutusta ilmentävällä eleellä: *katseella* (VI, 396,409 ja 416) ja *naurulla* (VI, 405,406,408 ja 412). Knechtin eleet ovat merkki siitä, että hän on sisäistänyt Alt-Musikmeisterin personifioiman symbolin energian. Energeettinen symboli on transformoitunut kokijakseen. Knechtin sydämellinen ja miltei lapsellinen katse (VI, 396) tuo mieleen Alt-Musikmeisterin lisäksi Hessen edellisten teosten symbolit Demianin, Vasudevan, Siddharthan, "Kuolemattomat", Leon:

Designori zeichnet auf, er sei bis dahin noch niemals einem Blick aus Menschenaugen begegnet, der zugleich so forschend und so liebevoll, so unschuldig und so richtend, so strahlend freundlich und so allwissend war. Er bekennt, dass dieser Blick ihn zuerst verwirrt und gereizt, dann beruhigt und allmählich mit sanfter Gewalt bezwungen habe. (VI, 416).

Falckin analyysi teoksessa *Myth, truth and literature* on ansainnut erityiskiinnostuksemme. Hänen korostamansa symboliikan eleellis-ekspressiivisen perusdimensio omaa elävää kaikupohjaa Hessen teoksissa. Tämä ilmenee paitsi sinänsä aistimellisen kokemisen korostumisessa myös erikseen *hymyssä* ja *naurussa* Hessen tärkeissä teoksissa kokonaisuuden (Jungin *itsen*) energiaa personifioivien henkilöiden kohdalla. Herkästi nauruksi vaihtuva hymy on olennainen yhtä hyvin Demianille, Frau Evalle, Vasudevalle, Pablolle, Leolle, Ältere Bruderille kuin Alt-Musikmeisterillekin. Hymy on kuin piilotajuisen energian kanava, virvoittava 'vesi', joka sammuttaa teoreettisen pohdiskelun liekit tai yhdistää ne tietoisien ja tiedostamattoman yhdessä kerrostamaksi sateenkaareksi.³⁵⁸ *Der Step-*

³⁵⁷ Kertoja/kertojen mukaan Knechtin ja Designorin välistä keskustelua seurataan jälkimmäisen muistiinpanojen pohjalta (VI, 391).

³⁵⁸ Vrt. Nietzschen Zarathustran sanat: "... diese Wolke, die ich unter mir sehe, diese Schwärze und Schwere, über die ich lache – gerade das ist eure Gewitterwolke./ Ihr seht nach

*penwolf*in minä-kerronnassa esimerkiksi Hallerin yritykset persoonana päteä saksofonisti Pablon silmissä teoretisoimalla tälle jazzin olemusta kilpistyvät paitsi Pablon soittoon myös sanattomaan vastaukseen – hymyyn (IV, 314-315).

Omalaatuisen arvoituksellisena hymyn symboli on nähtävissä monella suunnalla uskonnollisessa kuvataiteessa: kristillisissä ikoneissa, keskiajan gootikan enkeliveistoksissa, Rafaelin madonnoissa, idän Buddhan- ja jumalankuvissa ja niin edelleen. – Kuoleman läheystyössä hymy ilmestyy myös Goldmundin kasvoille kertomuksessa *Narziss und Goldmund*. Nuo kasvot näyttävät kenties hieman 'hulluilta', ikivanhoilta, ja silti hilpeiltä ja hyviltä, tyyniltä ja tyytyväisiltä (V, 311-313). Ne muistuttavat myyttisiä, viisaan vanhuksen, ehkä Laotseen kasvoja sellaisina kun ne nähdään *Siddharthan* Vasudevalla ja Siddharthalla. Täysin eri miljöössä kuin Harry Haller ja kuitenkin tämän tavalla (ks. [Der Steppenwolf] IV, 412) Goldmund vielä viimeksi kuulee kuolemattomuuden ja kuoleman yhdeksi tekevän kollektiivisen piilotajunnan kutsun unessaan – *nauruna!*

"Ich lag, und in meiner Brust tat es brennend weh, und ich wehrte mich und schrie, aber da hörte ich eine Stimme lachen – eine Stimme, die ich seit meiner Kindheit nicht mehr gehört hatte. Es war die Stimme meiner Mutter, eine tiefe Frauenstimme, voll von Wollust und Liebe..." (V, 320).

Toisin kuin Harry Haller, Goldmund on elämässään osannut rakastaa ja tanssia (ks. esim. V, 315); siksi hän on myös Halleria valmiimpi nauramaan. Itse asiassa hän tällöin on valmiimpi kuolemaan (ks. V, 318). Se mitä taas Harry Haller tarvitsee "kuolemattomuuteen", neuroosista vapautumiseen eli kuolemaan sopeutumiseen, on ilmaistu hänelle *Tractat vom Steppenwolf*in, Herminen, "maagisen teatterin", "Kuolemattomien" välityksellä. Hänen pitää oppia nauramaan, enempää ei häneltä vaadita (IV, 413-414). Mozart ilmaisee tämän Hallerille "maagisessa teatterissa", jonka funktio on ilmaistu jo Harry Hallerin ennen Herminen tapaamista saamassa "teatterin" kutsussa:

Magisches Theater
Eintritt nicht für jedermann
 – *nicht für jedermann*

Nur -- für -- Ver -- rückte! (IV, 215).

Katkoviivat korostavat "Verrückte" -sanan etymologiaa sellaisena kuin se merkitsee "siirtämistä", "muuttamista", "(paikaltaan) liikauttamista". Tästä juuri, vailla *anima*a elävän jähmettyneen keski-ikäisen miehen 'hullannuttamisesta', 'paikaltaan siirtämisestä' on kysymys, kun Hermine sanoo Hallerille aikovansa rakastuttaa tämän itseensä (IV, 299). Ilman "hulluutta" (tarkemmin: ilman "paikaltaan siirtymistä") ei ole asiaa "maagiseen teatteriin".

Hallerin kohdalla se merkitsee, että hänen on "teatteriin" päästäkseen opittava tuntemaan laimin lyömäänsä *anima*a, vähintäänkin tanssimisen ja rakastamisen aakkosien muodossa.

"Kuolemattomuus" on kuolemanpelkoon perustuvan, energiaa sitovan

oben, wenn ihr nach Erhebung verlangt. Und ich sehe hinab, weil ich erhoben bin./ Wer von euch kann zugleich lachen und erhoben sein?/ Wer auf der höchsten Bergen steigt, der lacht über alle Trauer-Spiele und Trauer-Ernste." (Nietzsche 1979, 43).

neuroosin vastapooli. "Kuolemattomuus" on silloin energian vapauttamista. Sen vuoksi sen ensimmäinen merkki Harry Hallerissa on spontaani, tahaton nauru "maagisen teatterin" kynnyksellä (IV, 371). Tuo nauru jo osoittaa, että hän on valmis "liikahtamaan paikaltaan", kohtaamaan piilotajunnan sisältöjä ja tulevaisuudessa "leikkimään" (ks. IV, 415) tiedostamattoman suhteellistavilla ehdoilla.

Kieli ja vaistot elämän instrumentteina

Kun tavanomainen kieleemme on yhteydessä *elämämme käytäntöön*, ekspressiivisyys synnyttää kieltä tuoden mukanaan subjektiivisuutta ja sen välineellisen suhteen maailmaan. Kieli on käytännöllistä orientoitumista todellisuuteen. Kun käsitteet objekteista kehittyvät, tuon suhteen käytäntö, joka (saaden vaikutuksensa subjektiivisista intentioistamme ja *tietoisuuden tahdostamme*) muuntuu *instrumentaaliseksi* (ks. Falck 1991, 57-58).

Subjekti-objekti -suhde ei ole kuitenkaan ainoastaan käytännön projektien tiedostamista, vaan todellakin myös *elämistä* niiden keskellä. Falckin mukaan intuitiiviset tietoisuuden lajit ovat antaneet välttämätöntä avoimuutta taipumuksessamme avata jatkuvasti uusia *horisontteja* sen todellisuuden jatkumoon, johon kuulumme. Ilmaisevuotemme, kykymme sanoa uutta, nojautuu esi-artikuloituihin *vaistoihin* tai *intuitioon*, ja nämä antavat meille *mielialan, tunnelman* (mood), joka ontologisesti tulkittuna sisältää jotakin syvällä kielen itsensä pohjalla olevasta ajatuksen ja tunteen primitiivisestä yhteydestä; retoriseen prosessiin yhdistyvistä poeettisesta luomisesta, josta enin osa on tietoisuuden kynnyksen alapuolella ja muistuttaa siksi *unta* (ks. Falck 1991, 59-60 ja Frye 1973, 271-272). Falck lainaa jälleen romantikko Shelley'n ajatusta todetessaan, että ilmaisujen luomiseen keskittyvä kirjallisuus paljastaa "asioiden vielä tuntemattomia suhteita ja ikuistaa käsityksen niistä" (Falck 1991, 62).

Kun Govinda *havaitsee* Siddharthan 'symbolisuuden' ja tuon personifioituneen symbolin merkityksen Govindalle itselleen, tietoinen (ks. seuraavassa lainauksessa "ein Feuer brannte...") ja tiedostamaton ("Tränen liefen...")³⁶⁹ ovat läsnä samassa *kokemuksessa*. Sen funktio on nimenomaan havainnon luovassa dimensiossa, jatkuvuudessa, elämässä, tekstin samanaikaisessa ja samalla tuonpuoleisessa tai -jälkeisessä tilassa, johon Hessen tarkasteltavan kauden teosten päätökset eräänlaisen inkarnaatioketjun lenkkeinä aina osoittavat:

Tief verneigte sich Govinda, *Tränen liefen*, von welchen er nichts wusste, über sein altes Gesicht, wie *ein Feuer brannte* das Gefühl der innigsten Liebe, der demütigsten Verehrung in seinem Herzen. Tief verneigte er sich, bis zur Erde, vor dem regungslos Sitzenden, dessen Lächeln ihn an alles erinnerte, was er in seinem Leben jemals geliebt hatte, was jemals in seinem Leben ihm wert und heilig gewesen war. (III, 733, kurs. TK).

Siddharthasta tulee "täyttymyksessä" joen kaltainen, vastapoolit yhdistävä ja käsitteiltä karkaava vaistomaisen elämän kuva; mikä samalla paljastaa kielellisen kerronnan mahdollisuuksien rajallisuuden. Elämän kannalta teksti voi olla tai on symboli, ja sanat ovat tai voivat olla symboleja. Samalla teksti on elämän projektio, ja projektion energian mahdollinen vaikuttavana symbolina sisäistä-

³⁶⁹

Tulen edelleen painottamaan veden merkitystä nimenomaan tiedostamattomaan ja tulen merkitystä tietoiseen viittaavina arkkityypisinä motiiveina.

minen on enemmän *kokemuksen* kuin tiedon funktio.³⁶⁰

"Herääminen" myyttisen ja psykoanalyttisen kokemuksen havainnollistajana

Colin Falck näkee myytin havaitsevan tietoisuuden muotona, joka yhdistää *nähdyn* "faktan" ja sen "selityksen", sillä myytin tietoisuudessa fakta ja selitys eivät vielä ole erillistyneet. Pikemmin kysymyksessä onkin *vision* ja *havainnon* kuin selityksen malli. Myyttiin kuuluvat menetetyt yhteydet ovat Falckin mukaan palautettavissa ja visio uudelleen luotavissa runouden välityksellä yhdistämällä subjektiivinen ja henkinen havainnolliseen (ks. Falck 1991, 117,121). Näkökulma vastaa romantikkojen käsitystä, joka onkin Falckin tekstin merkitsevä tausta. Subjektiivisuuden ja objektiivisuuden dualismi on tämän mukaisesti inhimilliseen tilaan sinänsä sisältymätön, tietoisuuden yksipuolisesti kehittämä käsitys (ks. eb. 121), jonka esimerkiksi jungilainen näkökulma relativoi mahdolltomuudeksi. Subjekti ei voi olla erillään objektista, eikä objekti subjektista.

Siksi ymmärtääksemme primitiivisempää ja ehkä myös syvällisempää maailman kokemisen tapaa on meidän vetäydyttävä länsimaisessa ajattelussa *kokemisen itsensä* ja *koetun maailman* välille luodusta etäisyydestä. Tällöin lähestymme *uskonnollista* ajattelua sekä monia ei-läntisiä filosofioita. (ks. eb.). Tässä yhteydessä on korostettava myös Falckin esittämää käsitystä myytin todellisesta luonnosta: se on pikemmin *poettisen symbolin* kuin allegorian muoto. Myytit ruumiillistavat *originaalista perustaa* maailman *ontologisesta visiosta*. Kosketus myytin luontoon merkitsee Falckin mukaan pikemmin suurempaa konkreettisuutta ja imagistista runsautta kuin suurempaa muodollisuutta ja abstraktioita (eb. 129-130).

Romanttissävyinen konkreettisuus ja symboliikan kuvallisuus ovat Hessen näkemykseltään modernismia edustavien tekstien keskeisiä tunnuspiirteitä. Moniin muihin aikakauden modernistisiin kirjailijoihin, esimerkiksi rinnastuskohteena paljon käytettyyn Thomas Manniin verraten kerronta hyödyntää traditioita jokseenkin kriittittävästi. Niinpä muun muassa esitellessään *Das Glasperlenspielin* abstraktisen 'hengen' utooppisen systeemin teoksen perinteinen kerronta luo arvostelunsa tuota järjestelmää kohtaan nimenomaan traditioita arvostavalta, itse asiassa niiden uutta tuleamista toivovalta. 361 Onhan Josef Knechtin tarina haluttu kuvata Kastalian sääntöjen vastustaman (vanhan, mutta tässä yhteydessä radikaalin) elämäkerrallisen ja sellaisena korkealle arvostetun kehityskerto-

³⁶⁰ Tästä näkökulmasta on hämmentävän puolinaista esimerkiksi kirjallisuuskritiikeissä usein ilmeisen kysymyksettömään tapaan kutsua kohdeteosta jotenkin ehdottomaan tapaan 'hyväksi' (tms.) tai 'huonoksi' (tms.), ellei samalla kyetä osoittamaan, että näitä adjektiivisia määreitä kehystää ennen kaikkea subjektiivisuus, ehdollisuus ja riittämättömyys.

³⁶¹ Liisa Saariluoman mukaan Thomas Mannin romaanit ovat jatkuvaa ja etenevää keskustelua tradition kanssa, jota kirjailija jatkaa ja jonka hän samalla yhä enenevässä määrin kumoaa sisältäpäin. Esimerkiksi *Doktor Faustuksessa* taiteilijaelämäkertaromaanin perisaksalainen traditionaalisuus on näennäistä. Samalla kun romaani ankkuroituu moninkertaisesti traditioon, se reflektoi tuota traditiota ja asettaa sen kyseenalaiseksi (Saariluoma 1989, 274). *Das Glasperlenspielissä* tilanne on pikemmin päinvastainen: menetetty traditio halutaan palauttaa takaisin. Hessen teos nostaa perinteisen elämäkerrallisen fiktion uudelleen merkittäväksi.

muksen (ks. VI, 80) muodossa. Lisäksi Knechtin kirjoittamiksi merkityt ja kertojien teoksen "ehkä arvokkaimpana osana" (VI, 192) pitämät kolme "elämäntarinaa" noudattavat samaa muotoa. *Das Glasperlenspielissä* kielensisäisen maailman problematiikkaa avataan mitä suurimmassa määrässä konkreettisella ja perinteisen kielen vakiinnuttamin muodoin kokonaisuutta yhteneväistävällä 'osallistuvuudella', mikä yleensä leimaa Hermann Hessen sanataidetta yleisemmin, eikä suoranaisesti houkuttelee postmoderneihin tulkintoihin.

Erittäin painottuneesti objektiivisille käsitteille perustuva Glasperlenspiel-järjestelmä pohjautuu sekin traditioille. Mutta taiteellisen luovuuden minimoivassa ehdottomuudessaan se on hoivannut kieleen itseensä keskittyviä perinteitä unohtaen samalla *havainnollisen*. Systemi perustaa näkemyksensä *merkkien* vaalimiseen ja järjestelemiseen paneutumatta *symboliikkaan* siinä merkityksessä kuin olemme tässä työssä symboliikkaa tarkastelleet: siis individuaatioprosessiin yhteydessä olevana vaiheittaisena, spiraalisesti symbolista symboliin etenevänä energeettisenä kehänä ja yleensä romanttiselle käsitykselle sukua olevana maagisena, havainnollisena ja *elävänä prosessina*. Juuri tällaisen individuaationaalisen symboliikan vaiheissa esimerkiksi Goldmund *Narziss und Goldmündissa* uneksii, että kreikkalaiset sanat ovat kaloja ja virtaavaa vettä, ja että hänen nimikkopyhimyksensä Johannes Krysostoms, Kultasuu, sanojen sijasta puhuu suustaan tulevien pienten lintujen kielellä (V, 67-68).

Das Glasperlenspielin päähenkilön Josef Knechtin kohdalla tiedostamaton kompensoi Glasperlenspielin dualistis-synteettiseen järjestelmään ankkuroitunutta psyykeä polaaristen, elävien motiivien (eli symboliikan energian) kautta. Niinpä Knecht kutsuu kohtaamisiaan näiden prosessien personifikaatioiden kanssa "heräämisikseen".³⁶² Ensimmäinen "heräämisen" kokemus on hänelle perehtyminen *I Gingissä* toteutuvaan tiedostamattoman ja tietoisien polaariseen vuorovaikutukseen. Tämän "heräämisen" konkreettinen personifikaatio on Bambusgehölzissä elävä Ältere Bruder

Josef Knecht nimittää oleskeluaan Ältere Bruderin luona Bambusgehölzissä "heräämisensä aluksi". Kertoja(t) kuvaa(vat) tätä vaihetta:

... wie denn von jener Zeit an das Bild vom Erwachen häufiger in seinen Äusserungen vorkommt, mit einer ähnlichen, doch nicht durchaus gleichen Bedeutung, wie er sie vorher dem Bild der Berufung beigeleitet hatte. ... doch scheint uns der Akzent mehr und mehr auf die Selbsterkenntnis sich zu verschieben, in dem Sinn, dass Knecht vom "Beginn des Erwachens" an mehr und mehr sich einem Gefühl seiner besonderen, einmaligen Position und Bestimmung näherte, während ihm die Begriffe und die Kategorien der überkommenen allgemeinen und speziell kastalischen Hierarchie immer mehr zu relativen wurden. (VI, 211-212).

Knechtin toisen "heräämisen" ruumiillistuneeksi projektioksi tulee hänen Mariafelsin luostarissa viettämänsä ajan kuluessa historioitsija Pater Jakobus, joka siirtää Knechtin ensimmäisen "heräämisen" *havainnollisen* yksilöllisen kokemuksen (Bambusgehölzin *I Ging*) kollektiiviseksi korostamalla elävän ja konkreettisen maailmanhistorian merkitystä (VI, esim. 277-278).

³⁶² Knechtin muuttumisen (individuaation) ilmeisen ratkaisevaa osuutta myös kollektiivin, Kastalian kompensoivana muuttajana osoittavat kertojan sanat: "Dass das 'Erwachen' eine jeweilige Erkenntnis seiner selbst und des Ortes, an dem er innerhalb der kastalischen und der menschlichen Ordnung überhaupt stand, zu bedeuten hat, ist zu vermuten... (VI, 211-212, kurs. TK).

Brāhmanain ja samanain opista erkaantuessaan puolestaan *Siddharthan* nimihenkilö ei enää pidä 'intialaisittain' lopullisena tavoitteenaan yksinomaan abstraktiota, tietoa, puhdasta henkeä ja ilmentymätöntä, vaan "heränneenä" Siddhartha näkee jumalallisen myös aistillisen kokemuksen ja luonnon kirjassa moninaisuudessa ja kuvallisuudessa:

All dieses, all dies Gelb und Blau, Fluss und Wald, ging zum ersten Mal durchs Auge in Siddhartha ein, war nicht mehr Zauber Maras³⁶³, war nicht mehr sinnlose und zufällige Vielfalt der Erscheinungswelt... Blau war Blau, Fluss war Fluss, und wenn auch im Blau und Fluss in Siddhartha das Eine und Göttliche verborgen lebte, so war es doch eben des Göttlichen Art und Sinn, hier Gelb, hier Blau, dort Himmel, dort Wald und hier Siddhartha zu sein. Sinn und Wesen waren nicht irgendwo hinter den Dingen, sie waren in ihnen, in allem. (III, 647).

Suudelman magia

Aistivaikutelmien korostuminen on likeisessä yhteydessä vastaaville, "heräämisille" rinnasteisille hetkille myös muissa Hessen tarkasteltavan kauden keskeisissä teoksissa. Sotakentällä haavoittunut Sinclair tuntee – kirjaimellisesti – vrensä vetävän häntä eteenpäin:

...ich spürte einen leichten Kuss auf meinen Lippen, auf denen ich immer ein wenig Blut stehen hatte, das nie weniger werden wollte. (III, 257).

Se mihin hänet on 'vedetty' on Frau Eva, jonka valituksi tai hylätyksi tulemisen Sinclair kokee "kohtalona" (III, 240), ja samalla Demian. Viimeksi mainittuun Sinclairin transformoi *suudelma*, Demianilta sotakentällä saatu jäähyväisele. Suudelma jatkaa *Demianin* kristillisten, mutta sisäistettyinä uudelleen tulkittujen symbolien sarjaa. Suudelmassa yhtyvät jumalallinen rakkaus ja saatanallinen kavalluus,³⁶⁴ vastakohtat, jotka Sinclairin on – "Menschwerdungin" kolmannelle asteelle edetessään – löydettävä Frau Evana ja Demianina (ks. III, 252) itsestään. Sanataideteos symboleineen on tehnyt tehtävänsä päättyessään myönteiseen kehitykseen tätä sankarin yksilöitymistä kohti:

Aber wenn ich manchmal den Schlüssel finde und ganz in mich selbst hinuntersteige, da wo im dunkeln Spiegel die Schicksalsbilder schlummern, dann brauche ich mich nur über den schwarzen Spiegel zu neigen und sehe mein eigenes Bild, das nun ganz Ihm gleicht, Ihm, meinem Freund und Führer. (III, 257).

Individuaation transformaatioluonteen ja transsendenttisen funktion toteutumisperiaatteen mukaisesti Frau Eva katoaa Emil Sinclairin elämästä. Tämän lähdön, samoin kuin Goldmundin ja Narzissin eron ja toisaalta sulautumisen symboloi niin ikään *suudelma* (III, 245 ja V, 316). Goldmund ja Frau Eva poistuvat varsinaisesti suudelman jälkeen, mikä tuo elävästi mieleen kristillisen myto-

³⁶³ Māra on buddhalaisuudessa ilkimys ja "kuolema", Buddhaa koetellut kiusaaja, jonka sanotaan itse asiassa olevan aistimaailman valtiias. Māra yhdistyy meditaatioissa ilmeneviin vaikeuksiin ja mm. sekavuuteen, ylpeyteen, pyyteeseen, tyytymättömyyteen ja intohimoon (Gothóni-Mahapañña 1990, 43).

³⁶⁴ "Jeesuksen kavaltaja oli sopinut miesten kanssa merkistä: 'Se on se mies, jota minä suutelen. Ottakaa hänet kiinni.' Hän meni suoraa päätä Jeesuksen luo, sanoi: 'Terve, rabbi!', ja suuteli häntä. Jeesus sanoi hänelle: 'Ystävä, tätä varten sinä olet tullut.'" (Matt.26:48-50).

logian hyvän ja pahan yhtymisen ja samalla jäähyväisvaiheen motiivin³⁶⁵, mutta ennen muuta sen, että suudelma, kuten Jung primitiiviin ihmiseen viitaten huomauttaa, on Freudin inestihypoteesissa korostaman seksuaalisen kausaliteetin sijasta pikemminkin yhteydessä ravitsemiseen (Ernährungsakt) ja siihen liittyvään kehitysviettiin (ks. Jung 5, 529-530).

Mytologian maailmassa tuota 'ravitsemista' voi kuvata pyrkimyksenä konnaistumiseen ja alkuihmisyyteen. Tästähän on kysymys esimerkiksi Eroksen ja Psykhen tarinassa tai siinä mitä Aristofanes kertoo Platonin *Pidoissa*: Aristofanesin mukaan ihmiset olivat alkujaan pyöreitä ja androgyynejä, mutta kun he yrittivät kiivetä jumalien kimppuun, Zeus heikensi ihmisiä halkaisemalla heidät kahtia. "Kun ihmisruumiit näin oli halkaistu, puolikkaat hakeutuivat ikävissään toistensa luo. Ne kietoutuivat syleilemään toisiaan kasvaakseen taas yhteen ... " (Platon 1999, 103). Aristofanes sanoo, että ihmisissä rakkaus toisiinsa pyrkii palauttamaan entisen ykseyden ja saattamaan ihmiset ennalleen tekemällä kahdesta yhden kokonaisuuden (eb. 104).

Demianissa suudelma on symboli, rituaalinen teko, ja symbolina se on luonnollinen pyrkimys psyyken sisäisten vastakohtien yhteensovittamiseen (ks. esim. Jung 1964, 99 ja Henderson 1964, 140). Frau Evan ja Demianin suudelmat eivät merkitse yksin seksuaalisuutta, eivätkä vain jäähyväisiä. Sovittaessaan vastapoleja suudelma on individuaatiota henkisesti 'ravitseva' ja psyykkisesti progressiivinen. Sinclair on kulkenut yksilöitymisen tietä, tietoisesta ja tiedostamattoman polaarista spiraalia juuri siihen vaiheeseen, jossa Frau Evassa personifioituvan arkkityypin esiintyminen on johdonmukainen tuottaakseen myönteiselle yksilölliselle kehitykselle välttämättömät vaiheet – projektion, introjektion ja symboliin sisältyvän energian integroimisen tapahduttua toki myös 'jäähyväiset'. Viimeksi mainittu tarkoittaa symbolihahmon siirtymistä etualalta taustalle eli kokonaisuutta vahvistaen kokonaisuuteen sulautuvaksi osaksi.

Maaginen "herääminen"

"Herääminen" (Erwachen) erityisesti *Siddharthan* ja *Das Glasperlenspielin* motiivina on tila, jossa havainnot kokemuksellistuvat. Tunteet ovat tällöin merkitseviä, mutta olennainen on myös kokemukseen sisältyvä henkinen oivallus. Näin prosessi merkitsee luonnon ja hengen yhteyttä. Siinä on samaa kuin Novaliksen

³⁶⁵

Jos Kristuksen kavaltamista suudelmalla tarkastellaan projektiviisena tapahtumana, merkitsee se, että Juudas tuolloin inflatorisesti integroi oman tiedostamattomansa sisällön. Suudelma ei kuitenkaan saavuta kompensoivaa, tasoittavaa luonnetta, koska Juudas ei kykene sopeutumaan suudelman avaamien piilotajuisten patojen murtumiseen. Hän ei kestä tiedostamattoman energian ylitse vyöryvää tulvaa. Tietoisesta ja tiedostamattoman toiminnan ristiriitaa on niin valtava, että se voi tasoittua ainoastaan paluussa kollektiiviseen piilotajuun – kuolemassa. Kun puolestaan suurinkvisiittori Dostojevskin *Karamazovien veljeksissä* vastaanottaa Jeesuksen suudelman, on vaikutus vastaava, inkvisiittorin tietoisuuden mykistävä, ja oikeastaan ainoa mahdollinen reaktio psyykessä, joka on projisoitunut Kristuksen, mutta valjastanut Hänet – padoten Hänestä virtaavan energian – tietoisesta laskelmoinnin välineeksi. Samalla inkvisiittori on alistanut tietoisuutensa pakkovaltaan myös uskon, tai jopa ihmeen (sillä Kristuksen toinen tuleminen on hänelle reaalin, ihmeeton ja ajatuksissa pitkälle kehitelty tapahtuma). Narzissin dualismi Hessen kertomuksessa ei ole näin jyrkkä, mutta ylikorostaessaan hengellisyyttä narsistisiin mittoihin se sisältää samansuuntaisia piirteitä. Sen sijaan Goldmundissa vastapoolin integroiminen toteutuu pikemmin luonnollisen polariteetin mukaan. Näin tapahtuu myös Emil Sinclairissa suhteessa Frau Evaan ja Demianiin.

ja romantiikan, mutta myös kiinalaisten viisaiden 'maagisessa ajattelussa' (myös Boulby 1967, 138-140). Juuri magiasta Hessen mukaan on kysymys esimerkiksi Dostojevskin Myshkinin hetkellisissä kokemuksissa. Esseessä *Gedanken zu Dostojewskijs "Idiot"* Hesse kirjoittaa:

Das höchste Erlebnis ist ihm (Myschkin) jene halbe Sekunde höchster Feinfühligkeit und Einsicht, die er einige Male erlebt hat, jene magische Fähigkeit, für einen Moment, für den Blitz eines Momentes alles sein, alles mitfühlen, alles mitleiden, alles verstehen und bejahren zu können, was in der Welt ist. Dort liegt der Kern seines Wesens. Er hat Magie, er hat mystische Weisheit nicht gelesen und anerkannt, nicht studiert und bewundert, sondern (wenn auch nur in ganz seltenen Augenblicken) tatsächlich erlebt. (VII, 182-183).

Jälleen Kastalian veljeskunnasta ulkopuoliseen maailmaan astumisensa kynnyksellä Josef Knecht kokee "heräämisen" elämyksen:

Nachdem der Meister den Brief gelesen hatte, in welchem die Behörde sein Gesuch abschlägig beschied, spürte er ein leises Schaudern, ein Morgengefühl von Kühle und Nüchternheit, das ihm anzeigte, die Stunde sei gekommen, und es gebe nun keine Zögern und Verweilen mehr. Dies eigene Gefühl, das er "Erwachen" nannte, war ihm von den entscheidenden Augenblicken seines Lebens her bekannt, es war ein belebendes und zugleich schmerzliches, eine Mischung von Abschied und Aufbruch, tief im Unbewussten rüttelnd wie Frühlingstraum. (VI, 480).

Tässä tilanteessa Knecht vaistomaisesti muistaa opiskeluvaiheensa runon *Stufen*, jonka käsikirjoituksen hänen ystävänsä Fritz Tegularius on säilyttänyt. Siitä Knecht havaitsee alunperin kirjoittaneensa runon otsikoksi *Transzendieren!* (VI, 483), mikä on sekä assosioitavissa että merkityksellisesti rinnastettavissa jungilaiseen, symbolien sisäistämistä seuraavaan *transsendenttiseen funktioon* ja samalla aste asteelta, kokemus kokemukselta, "herääminen" "heräämiseltä" kehittyvään individuaatioon. Myöhemmin Knecht kuvailee veljeskunnan johtajalle Alexanderille heidän ennen Knechtin lopullista lähtöä käymässään keskustelussa "Erwachen" ja "Transzendieren" ilmaisumerkitysten kietoutumista toisiinsa:

"... welche Bedeutung seit den Studentenjahren und dem 'Erwachen' für mich das Wort Transzendieren gehabt hat. ... und war mir seither, gleich dem 'Erwachen' ein rechtes *Zauberwort*, fordernd und *treibend*, tröstend und versprechend. Mein Leben... sollte ein Transzendieren sein, ein Fortschreiten von Stufe zu Stufe, es sollte ein Raum um den andern durchschritten und zurückgelassen werden... nie müde, nie schlafend, stets wach, stets vollkommen gegenwärtig. Im Zusammenhang mit den Erlebnissen des Erwachens hatte ich gemerkt, dass es solche Stufen und Räume gibt und dass jeweils die letzte Zeit eines Lebensabschnittes eine Tönung von Welke und Sterbenwollen in sich trägt, welche dann zum Hinüberwechseln in einen neuen Raum, zum Erwachen, zu neuem Anfang führt." (VI, 511, kurs. TK).

Knechtin *Stufen*-runo on syntynyt hänen opiskellessaan Kastalian Itä-Aasian tutkimuslaitoksessa (das ostasiatische Studienhaus, VI, 482). Runon kirjoittamisen aikoihinkin hän oli kokenut "heräämiseksi" nimittämänsä elämyksen (VI, 482). Knecht yhdistää runon musiikkiin, musiikin ajattomaan, aina nykyhetkessä pysyvään olemukseen (VI, 484-485,511), johon runosäkeet liittävät moraalisen imperatiivin, subjektiivisen käskyn olla valmis jokaiseen tarvittavaan muutokseen (VI, 484-485). Muutoksen teema runossa, samoin kuin sen syntyhetken paikantuminen Knechtin kiinalaisuuden opintojen yhteyteen, rinnastavat runon *I Gingiin* ja samalla Josefin individuaatioprosessin taitekohtaan. Tällaisena *Stu-*

fen on pieni helmi, joka kokoaa yhteen Hessen tuotantoa yleensä leimaavia erilaisia virikkeitä, rinnastuskohteita ja fiktioksi kristalloituvia uskonnollispsykologisia peilejä.

Knechtin "heräämiset" ovat samalla olleet toisiaan seuraavia "eroja". Saman kaareutuvan tien varrella toteutuu muutoksia. Ulottuvuudet ja tilanteet vaihtelevat kaiken aikaa (ks. VI, 490).

Wenn es schon kein Gehen, sondern nur ein Geführtwerden, wenn es schon kein eigenmächtiges Transzendieren gab, sondern nur ein Sichdrehen des Raumes um den in seiner Mitte Stehenden, so bestanden die Tugenden dennoch und behielten ihren Wert und ihren Zauber, sie bestanden im Jasagen, statt Verneinen, im Gehorchen, statt Ausweichen und vielleicht ein wenig auch darin, dass man so handelte und dachte, als sei man Herr und aktiv, dass man das Leben und die Selbsttäuschung, diese Spiegelung mit dem Anschein von Selbstbestimmung und Verantwortung, ungeprüft hinnahm, dass man aus unbekanntem Ursachen eben doch im Grunde mehr zum *Tun* als zum Erkennen, mehr *triebhaft* als geistig geschaffen war. (VI, 490, kurs. TK).

Tässä ympyrässä tai spiraalissa tieto ja totuus, henki ja luonto *suhteellistuvat* totuudellisuudeksi, jota ihminen voi tulkita ainoastaan *sisäisen kokemuksensa* ääntä kuunnellen. Hän joutuu "itsensä keskipeeseen" (VI, 491) eli jungilaisittain symbolien sisäistämisen, spiraalinomaisesti kehittyvän ja uutta luovan *transsendenttisen funktion* kautta (vrt. siis runo: *Transzendieren!*) lähemmäksi *itsen* arkkityypin tuntemista ja tunnistamista.

Myös Knechtin tapauksessa kokemus merkitsee vaistojen heräämiseen rinnastuvaa luonnollisuutta, *aistivaikutelmien* vapautumista. Knechtin poistues- sa Kastaliasta häntä ympäröi vaatimukseton, ajaton ja säteilevä päivä ja hän soittaa puuhuiluaan, jolloin hän tuntee onnellisesti yhdentyvänsä taivaan, vuorten, laulun ja päivän kanssa (VI, 524). Edelleen – saavuttuaan Designorien kotiin – hän ihastelee kirjahyllystä löytämänsä Friedrich Rückertin nidettä *Weisheit des Brahmanen*, jonka tekijällä hän arvelee olleen "kolme aitoa intohimoa": puutarhurin, kasvattajan ja kirjailijan (VI, 530), mikä viittaa siihen että "herääminen" ja lähtö Kastaliasta ovat tehneet Knechtin valmiimmaksi persoonallisella *luovalla tavalla* toteuttamaan näkemystään – ei enää lähes vain teoretisoiden eikä ainoastaan sopimuksenvaraisin merkein kuvallistaen, vaan elämän itsensä kautta. Tällöin hän myös suunnittelee tätä kokemustaan heijastavan kirjan kirjoittamista (VI, 531). Matkallaan Belpuntin (= kaunis silta) vuoris- tomajaan, jossa Knechtin on tarkoitus opettaa Designorien poikaa Titoa, hän kiinnittää huomion luonnon ja rakennusten detaljeihin. Hän iloitsee siitä mikä on konkreettisesti läsnäolevaa yhdistäen havaintonsa aistilliseen puuhuilulla *soit- tamaansa musiikkiin* (VI, 532). Tämä osaltaan osoittaa, kuinka symboliikan lähde on konkreettisesti kohteessa ilmenevässä ja tiedostamattoman aiheuttamassa projektiossa. Symboliseksi sen varsinaisesti tekee energettinen prosessi – projisoinnin ja introjisoinnin tapahtuminen.

Musiikin kokemus

Kuten *Das Glasperlenspielin* johdannossa lainattu kiinalainen klassikko Lü Bu We (Lü Buwei) osoittaa, tanssi, taide ja musiikki ovat "magian" alkuvoimainen "taikakeino" (ks. VI, 100-101). Niinpä muutaman viikon takainen reumapotilas Harry Haller kuin tanssin *kompensoivan* voiman taikomana *juoksee* "maagiseen

teatteriin" ripeästi kepein askelin ja one-stepin tahdissa läpi kaikkien salien helvettiä kohti (... der Hölle entgegen, IV, 358).

Kun puolestaan Josef Knecht *Das Glasperlenspielissä* uskoo tietoisesti olevansa lähellä Glasperlenspielin ydintä (VI, 199) – eli tieteiden ja taiteiden mahdollisimman täydellistä teoreettista hallitsemista – on luonnollista, että ääri-ajoille pingotettu tietoisuus vaatii *kompensaatiota*. Tämä ilmenee *I Ging* -projektion sisäistämisenä Ältere Bruderin luona Bambusgehölzissä sekä samoihin aikoihin haluna vetäytyä Glasperlenspielistä kokonaan musiikkiin. Näinhän myös Ältere Bruder tympäännyttyään Kastaliassa vallitsevaan antimystiseen ja kungfutselaiseen henkeen (VI, 206) on vetäytynyt *I Gingin* tietoisena ja tiedostamattoman yhteyttä luovasti korostavaan maailmaan.³⁶⁶ – Josef Knecht:

"Denn die Innenseite, die Esoterik des Spiels, zielt wie alle Esoterik ins Ein und All hinab, in die Tiefen, wo nur noch der ewige Atem im ewigen Ein und Aus sich selbst genügend waltet. Wer den Sinn des Spiels in sich zu Ende erlebt hätte, wäre eigentlich schon kein Spieler mehr, er stünde nicht in der Vielfalt mehr und wäre der Freude am Erfinden, Konstruieren und Kombinieren nicht mehr fähig, da er eine ganz andere Lust und Freude kennt. Da ich dem Sinn des Glasperlenspiels nahe zu sein meine, wird es für mich und für andre besser sein, wenn ich das Spiel nicht zu meinem Beruf mache, sondern mich lieber auf die Musik verlege." (VI, 199).

I Gingissä musiikkia vertauskuvallistetaan luonnon pitkästä jännityksen tilasta alkukesän aikaan vapauttavalla, selkeyden, helpotuksen ja ilon jälkeensä jättävällä ukkosella: Richard Wilhelm saksantaa:

Der Donner kommt aus der Erde hervorgetönt:
Das Bild der Begeisterung.
So machten die alten Könige Musik,
Um die Verdienste zu ehren,
Und brachten sie herrlich dem höchsten Gotte dar,
Indem sie ihre Ahnen dazu einluden. (Wilhelm [verd.] 1923, 50).

Musiikin voima vapauttaa sydämen jännityksen, ja sydämen innoitus ilmentyy vaistomaisesti musiikin äänessä, tanssissa, kehon rytmisissä liikkeissä, luonnonmukaisuudessa, jonka Kiinan viisaat hallitsijat ylensivät ja järjestivät. Musiikkia pidettiin vakavana, pyhänä, ihmisten tunteet puhdistavana voimana. Musiikin kautta oli mahdollista rakentaa siltoja näkymättömään maailmaan, yhteydeksi ihmisyyden ja jumaluuden välille. Se mikä ihmisessä on sisäisintä, on musiikin ja liikkeen välityksellä yhteydessä kosmiseen. Esimerkiksi pyhien näytelmien mysteerioihin osallistuvat ovat kutsutut, kuten Wilhelm ilmaisee "syvyyksiin ikuisuuden suunnassa" (ks. Wilhelm [erl.] 1923, 50 ja 1956, 72-73). Hermann Hessen *Das Glasperlenspielissä* kertoja lainaa Lü Bu Wen klassikkoa *Frühling und Herbst*³⁶⁷ viitaten tällöin juuri musiikin tasapainottavaan, tietoista ja

³⁶⁶ Gottfried Koller huomioi oikeutetusti, että juuri Glasperlenspielin ja *I Gingin* yhdistymätömyys on nähtävä ydinkohtana tulkittaessa sekä Josef Knechtin että Kastalian tragediata (Koller 1952, 17). Tähän on lisättävä, että kysymys ei ole ainoastaan 'tragediasta', vaan myönteisestä kasvusta sellaisena kuin Josef Knechtin elämänvaiheet ja Kastalian myöhempi kehitys sen meille osoittavat.

³⁶⁷ Pinyin-transkriptiojärjestelmässä siis: Lü Buwei. Hänen toimittamanaan vuonna 240 eKr. julkaistu filosofisesti painottuva antologia *Lǐshǐ chūnqū* (Herra Lün kevättä ja syksyä) luetaan Kiinan varhaisen proosan parhaimmiston. Antologiassa käsitellään eri filosofisten koulukuntien oppeja. Lisäksi se sisältää kansanperinnettä (Huotari ja Seppälä 1990, 298).

tiedostamatonta yksilössä ja kollektiivissa *kompensoivaan* funktioon:

Beginnend mit der Rhythmus (Händeklatschen, Aufstampen, Hölzerschlagen, früheste Trommelkunst) war sie [Musik] ein kräftiges und erprobtes Mittel, eine Mehrzahl und Vielzahl von Menschen gleich zu "stimmen", ihren Atem, Herzschlag und Gemütszustand in gleichen Takt zu bringen, die Menschen zur Anrufung und Beschwörung der ewigen Mächte, zum Tanz, zum Wettkampf, zum Kriegszug, zur heiligen Handlung zu ermutigen. (VI, 101).

Tällaisen kompensaaation personifikaationa Knechtin elämässä on Alt-Musikmeister, joka on kuulainen lasihelmipelaja, mutta jonka selkeästi perustavin suuntautuneisuus on polaarinen ja suhteellistavuuteen³⁶⁸ liittyen kontemplatiivinen. Musikmeisterin edustamasta ihanteesta Spiel-järjestelmä kokonaisuutena ja meditaatioharjoituksista huolimatta on kuitenkin etäännytynyt. Knechtin elämästä tulee tämän tilanteen kompensatiota. Josefin kannalta Musikmeisterissa ilmenee eräänlainen ylipersonallinen ja samalla elämän konkreettisuutta tähdentävä ideaali (ks. VI, 126-127,129,157), joka varoittaa Josefia Glasperlenspielin yksipuolistamisen vaaroista ja suhteellistamisen välttämättömyydestä jo varhain – kutsuessaan hänet valiokoululaiseksi Waldzelliin³⁶⁹:

"Dass das Spiel Gefahren hat, ist gewiss. Eben darum lieben wir es, auf gefahrlose Wege schickt man nur die Schwachen. Du sollst aber nie vergessen, was ich dir so oft gesagt habe: unsre Bestimmung ist, die Gegensätze richtig zu erkennen, erstens nämlich als Gegensätze, dann aber als die Pole einer Einheit. So ist es auch mit dem Glasperlenspiel." (VI, 155).

On edelleen huomattava, että yksilöllisen psyyken *kompensoiva* funktio ei lopulta kuitenkaan valitse musiikin genreä ja aikakautta *Das Glasperlenspielin* kertojan/kertojien hyväälle (klassiselle) musiikille antamien muodollisten premissien mukaan. *Der Steppenwolf*in Harry Hallerille ratkaisevana individuaatiota edistävänä kompensoivana tekijänä toimii se, mitä *Das Glasperlenspielissä* kutsututaisiin "sarjalukemistojen aikakauden" ("das feuilletonistische Zeitalter", VI, 87) rappeuttavaksi musiikiksi (kapakoiden tanssimusiikki ja jazz tai *Das Glasperlenspielissä* "Musik des Untergangs", VI, 94).

Toisaalta *Das Glasperlenspielin* me-kertoja tavallaan eliminoi tämän ristiriidan todetessaan monien "sarjalukemistojen aikakaudella" kutsuneen Glasperlenspieliä "maagiseksi teatteriksi" (VI, 109). Harry Haller siis on mukana samassa 'leikissä', ja Josef Knechtissä on samaa kuin Hallerissa, kun hän esitelmöi Glasperlenspielin aloittelijoille. Knecht tekee eron "laillisten" eli yleistajuisten ja "yksityisten" eli subjektiivisten assosiaatioiden välillä (VI, 143). Hän esittää esimerkin Glasperlenspielissä ehdottomasti kiellettyjen assosiaatioiden sittenkin suuresta arvosta yksilöille. Hän kertoo kevätretkellä *kokemansa* seljan tuoksun, täysin yksityisen ihmeellisen elämyksen assosioituneen myöhemmin erääseen Schubertin kevätlauluun. Tällöin yhdistelmä on merkinnyt hänelle subjektiivisesti merkittävää assosiaatiota vastakohtana Glasperlenspielin käyttämille ob-

³⁶⁸ Ulla Littan korostaa, että kuten psyydessä myös musiikissa eri elementit toteutuvat suhteellisina, dynaamisessa ja polaarisisessa liikkeessä (ks. Littan 1994, 33).

³⁶⁹ Waldzell on Kastalian toisen ja kolmannen asteen koulu, jossa arvostetaan erityisesti musiikkia, pyritään kokonaisnäkemykseen sekä tieteen ja taiteen lähentämiseen. Waldzelliin pikkukaupungissa sijaitsivat myös Glasperlenspielin johto ja laitokset, pelisali, peliarkisto sekä Magister Ludin virasto (VI, 160).

jektiivisille assosiaatioille. Tahollaan Knecht toteuttaa Colin Falckin päätelmiä ihmisestä *kokemukseen kykenevän merkityksen lähteenä* (Falck 1991, esim. 3 ja 102). Symboli on ihmiselle lajina kuuluvan arkkityyppisen lähteistön vuoksi jokaiselle samanlainen ja yksilöllisten eroavuuksien vuoksi samalla erilainen. Merkertojan mukaan Josef sanoo:

"Aber die Assoziation, das jedesmalige Aufzucken zweier sinnlicher Erlebnisse beim Gedanken 'Vorfrühling', ist meine Privatsache. ... Ich kann euch meine Assoziation verständlich machen, aber ich kann nicht machen, dass auch nur bei einem einzigen von euch meine private Assoziation gleichfalls zu einem gültigen Zeichen, zu einem Mechanismus wird, der auf Anruf unfehlbar reagiert und stets genau gleich abläuft." (VI, 143).

Kun Knecht on Bambusgehölzissä sisäistänyt *I Gingin* vastauksena ilmentyneen projektionsa, hän jatkaa Kastaliassa Kiinan opintoja pyrkien erityisesti perehtymään kiinalaiseen musiikkiin (VI, 212). Kaikkiaan tiedostamattoman kompensoiva projektio on tasapainottanut hänen psyykettään – niin että hän nyt voi aloittaa kokonaan Glasperlenspielille omistautuvan, tietoisuuden maksimoimista merkitsevän elämänvaiheensa (VI, 213-214), johon hän kykenee kuitenkin suhtautumaan individuaationsa progression edellyttämällä tavalla. Tämä tuottaa hänelle haaveen Glasperlenspielin sommitelmasta, jossa Spielin lait ilmaisevien ja muotoilevien voimien hallinta saavuttaa sellaisen täydellisyyden, että lasihelmipelaaja kykenee mihin tahansa objektiivisia ja historiallisia arvoja käsittelevään Spieliin punomaan myös edellä esille tulleita *yksilöllisiä* ja ainutkertaisia mielteitä (VI, 220).

Harryn elämäntanssi

Luova toiminta kuten musisoiminen ilmaisee – potentiaalisesti – psyykeä kokonaisuutena. Harry Hallerin *itseä* symbolina personifioivalle Pablolle merkitystä on ennen kaikkea sillä, että *soitetaan ja tanssitaan*. Hän selvittää:

"Wenn ich sämtliche Werke von Bach und Haydn im Kopf habe und die gescheiterten Sachen darüber sagen kann, so ist damit noch keinem Menschen gedient. Wenn ich aber mein Blasrohr nehme und einen zügigen Shimmy spiele, so mag der Shimmy gut sein oder schlecht, er wird doch den Leuten Freude machen, er fährt ihnen in die Beine und ins Blut. ... Sehen sie einmal in einem Ballsaal die Gesichter an in dem Augenblick, wo nach einer längeren Pause die Musik wieder losgeht – wie da die Augen blitzen, die Beine zucken, die Gesichter zu lachen anfangen! Das ist es, wofür man musiziert." (IV, 323).

Falckin mukaan poststrukturalismin virhe on eliminoida se havainnollistettu ja ruumiillistettu artikulaatio, joka itse asiassa on kielen edellytys (ks. Falck 1991, 101-102). Jos sekä poststrukturalismi että uskonnot pyrkivät purkamaan kartesiolaista minä-keskeisyyttä, päättyy niiden keskinäinen yhteys siihen merkitykseen minkä uskonnot antavat eksistentialiselle, *koetulle* merkitykselle ja *koetulle* käsitykselle. (ks. eb. 101).

Eksistentialisen kokemuksen ensisijaisuus kuuluu Hessen tuotannon kantaviin ajatuksiin. Juuri tällaisessa perspektiivissä käsillä oleva tutkimus avautuu uskonnollista dimensiota kohti. Sen mukaisesti myös kielen 'ylittävän' (reach beyond) tai 'transsendentoivan' (transcend) kyvyn tulisi olla esitietoisien tarkoituksellisuuden – fyysisen ja biologisen järjestelmämme – muotoilemaa. Falckille

tämä merkitsee, että tuollaisen ylittämisen, transsendentin (transcendence) omaksuminen on *huolehtimista* (care or concern) autenttiseen todellisuussuhteeseen pyrkimisestä ja inhimillisen elämän jatkuvuuteen mukautumisesta, mikä Falckin mukaan vastaa liberaalia "uskonnollisuuden vaatimusta" (ks. eb. 102-103).

Tämä manifestoituu Falckin mielestä nimenomaan taiteellisissa ja inhimillisissä kokemuksissa – Schilleriltä perusteet saaneessa "leikissä" ("leikkiessään ihminen on tosi inhimillinen" on käsitys joka yleensä traditionaalisista [ei-liberaaleista, ks. edellä] uskonnoista [ks. eb. 103] ja muiden muassa *Das Glasperlenspielin* 'hengen' järjestelmästä puuttuu). Musiikin yhteyttä autenttiseen korostaa, että musiikki säilyttää muotonsa välityksellä myös sen mikä on sanoin ilmaisematonta. Sen vuoksi musiikilla on välittömän ja tyhjentävästi selittämättömän symbolin luonne (Littan 1994, 66f.). *Leikin* ilmenemismuotoja voivat olla musiikkikappaleen lisäksi mm. tanssiliike, lemmensyleily³⁷⁰, maaliin ammuttu nuoli... (ks. Falck 1991, 103). Elämä on hyvin helppoa (kinderleicht, IV, 275), *Der Steppenwolf*in Hermine huomauttaa, ja Nietzschen Zarathustra liehakoi:

"Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich." (Nietzsche 1979, 44).

Dogmaattisen kielen sijasta uskonnollisen ilmestyksen pitäisikin Falckin mielestä ilmetä pikemmin luonnollisuutena, – *tanssina, leikkinä, animaalisena vitaalisuutena, luovana voimana*. (ks. Falck 1991, 127-129). Hessen teosten merkitseviä juuri tanssijattarina tiedostamattomasta nousevia mielikuvahahmoja ovat Hermine *Der Steppenwolf*issa, Narzissin kadottama äiti *Narziss und Goldmund*issa ja Kleinin animan ilmentymä Teresina *Klein und Wagner*issa. Kun Hermine sanoo opettavansa Harry Hallerin tanssimaan, tämä reumaattinen, fyysisiä kipuja poteva erakoitunut neurootikko *ajattelee* koko tähänastiselle henkiselle ajatusmaailmalleen vierasta tanssiharrastusta erittäin epäilevästi (IV, 305). "Tuollaisena ei tulla tanssiaisiiin" (IV, 274), Hermine on jo heidän ensitapaamisellaan Harryn olemusta tarkastellessaan moittinut, mutta myöhemmin hän huomauttaa Hallerin melkoisesti virkistyneen. Tanssiharjoitukset ovat tehneet hänelle hyvää (IV, 340). Sittemmin Harry *kokeekin* musiikissa, tanssissa ja aistillisessa kokemuksessa uskonnolliseen ilmestykseen rinnasteista yhteisyyttä, tervehtymistä ja vapautuneisuutta.³⁷¹

³⁷⁰ Vrt. *Der Steppenwolf*in Herminen sanat Hallerille: "Ideal und tragisch lieben, o Freund, das kannst du gewiss vortrefflich... Du wirst nun lernen, auch ein wenig gewöhnlich und menschlich zu lieben." (IV,318). – Myöhemmin koettuaan aistillisuudessa ajattomuuden, ykseyden elämyksen (ilotyttö Marian kanssa) Haller korostaa nimenomaan välittömän luonnollisuuden merkitystä: "Mit den ihr gegebenen Sinnen, mit ihrer besonderen Figur, ihren Farben, ihrem Haar, ihrer Stimme, ihrer Haut, ihrem Temperament so viel Sinnen- und Liebesglück als irgend möglich zu erringen, für jede Fähigkeit, für jede Biegung ihrer Linien, jede zarteste Modellierung ihres Körpers beim Liebenden Antwort, Verständnis und lebendiges, beglückendes Gegenspiel zu finden und hervorzuzaubern, dies war ihre (Maria) Kunst und Aufgabe. Schon bei jenem ersten schüchternen Tanz mit ihr hatte ich das empfunden, hatte diesen Duft einer genialen, entzückend hochkultivierten Sinnlichkeit *gewittert* und war von ihr bezaubert gewesen. (IV,334-335, kurs. TK).

³⁷¹ Saksan 'Steppen' mieltyy *Der Steppenwolf*issa yksintanssiin (steppen = Step tanzen = 'stepata'). Näin kirjan otsikon voisi suomentaa "Arosuden" sijasta "Steppisudeksi". 'Steppen' on yhdistettävissä nimenomaan Harry Hallerin psyyken energeettiseen prosessiin.

... in dieser gesegneten Nacht, strahlte ich selbst, der Steppenwolf Harry, dies Lächeln, schwamm ich selbst in diesem tiefen, kindhaften, märchenhaften Glück, atmete ich selbst diesen süßen Traum und Rausch aus Gemeinschaft, Musik, Rhythmus, Wein und Geschlechtslust, dessen Lobpreis... ich einst so oft mit Spott und armer Überlegenheit mit angehört hatte. Ich war nicht mehr ich, meine Persönlichkeit war aufgelöst im Festrausch wie Salz im Wasser. Ich tanzte mit dieser oder jener Frau, aber nicht nur sie war es, die ich im Arm hatte, deren Haar mich streifte, deren Duft ich einsog, sondern alle, alle die andern Frauen mit, die im selben Saal, im selben Tanz, in derselben Musik wie ich schwammen und deren strahlende Gesichter wie grosse phantastische Blumen mir vorüberschwebten, alle gehörten mir, allen gehörte ich, alle hatten wir einander teil. Und auch die Männer gehörten dazu, auch in ihnen war ich, auch sie waren mir nicht fremd, ihr Lächeln das meine, ihr Werben das meine, meines das ihre. (IV, 362-363).

Titon uhritanssi

Josef Knechtin elämäkuvauksen päättävässä *Die Legendessä* Josef ja hänen nuori oppilaansa Tito ovat syyskuun aamussa järven, vuoren ja auringon edessä. Näyttämö on runollinen ja merkityksiltään latautunut:

Vor ihm lag der kleine See und unbewegt, jenseits ein steiler hoher Felsabhang, mit scharfem, schartigem Grat in den dünnen, grünlichen, kühlen Morgenhimmel schneidend, schroff und kalt im Schatten. Doch war hinter diesem Grat spürbar schon die Sonne aufgestiegen, ihr Licht blinkte da und dort in winzigen Splintern an einer scharfen Steinkante, es konnte nur noch Minuten dauern, so würde über den Zacken des Berges die Sonne erscheinen und See und Hochtal mit Licht überfluten. (VI, 537).

Auringon tultua vuoren takaa ja loistaessa Belpuntin puoleiselle rannalle (Knechtille ja Titolle) Tito *tanssii* maagisen, paanisen, spontaanin, tiedostamattoman, hartaan, aurinkoa palvovan, elämänuskaisen, ylpeän, nöyrän hurmion vallassa (VI, 538-540). Titon "Fest- und Opfertanz" (VI, 539) symboloi hänen yhteyttään Knehtiin, heidän maailmoidensa liittoutumista. *Die Legenden* kertoja kuvaa tanssia ensin molempien perspektiivistä ja näkee heidät sen jälkeen yhteisessä valossa:

Dies alles, gleich dem Lichtrausch des Sonnenaufgangs, währte nur Minuten. Ergriffen sah Knecht dem wunderbaren Schauspiel zu, in welchem der Schüler vor seinen Augen sich verwandelte und enthüllte, ihm neu und fremd und vollwertig als seinesgleichen entgegentrat. Beide standen sie auf dem Gehsteige zwischen Haus und Hütte, von der Lichtfülle aus Osten gebadet und vom Wirbel des eben Erlebten tief erregt... (VI, 540).

Tito herää hurmiostaan: hänen yhä iättömille ja tiukan naamiomaisille kasvoilleen (alterslos maskenstrenges Gesicht) tulee lapsellinen ja hieman hölmistynyt ilme (VI, 541). Tämä viittaa siihen mitä Hesse *Ein Stückchen Theologiessa* kuvaa "Menschwerdungin" ensimmäisen ja kolmannen vaiheen yhteisenä piirteenä (VII, 389). Lapsi, Tito, on tanssissaan koskettanut jotain pyhää, ajatonta, iätöntä, ykseydellistä, arkkityyppisesti jumalallista. Tietoisella tasolla se on hänelle kuitenkin käsittämätöntä ja hämäntyneenä ja hämmentyneenä hän seuraa ensimmäistä mielijohdettaan: haastaa opettajansa uimaan vastarannalle, ennen kuin aurinko ehtii sen valaista (VI, 541). Juuri nyt valon ja varjon raja kulkee keskeltä

järveä, joka on kuin kiinalainen Tai Gi³⁷² -ykseys, yinin ja yangin näyttämö – toinen puoli valoa, toinen tummuutta, koko ajan muutoksen tilassa:

... auf das jenseitige Seeufer weisend, das wie die Hälfte der Seebreite noch in dem grossen Schatten lag, den der vom Morgenstrahl bezwungene Felsberg allmählich immer enger um seine Basis zusammenzog. (VI, 541).

Kutsu (der Anruf) on varoitusta voimakkaampi (VI, 542). – Huolimatta fyysisestä heikkouden ja epävarmuuden tunteesta Knecht seuraa järveen hypännyttä ja jo etäällä uivaa Titoa viiltävän kylmään veteen. Knechtille tämä merkitsee lyhyttä kuolinkamppailua. Pian Tito ei enää näe toista uimaria, eivätkä hänen etsintänsä johda tulokseen. Tito palaa uupuneena rantaan (VI, 542-543). Tiedostamattoman energia syöksyy hänen tietoisuuteensa, mikä ilmenee fyysisenä heikkoudentuntona ja ajatusten pakahduttavana täyteenä:

... und fühlte sich... als mit dem Schwinden der körperlichen Schwäche das Bewusstsein und der Schreck über das Geschehene wiederkehrte. (VI, 543).

Nuoren Josefin *Stufen*-runon säkeet "Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde/ Uns neuen Räumen jung entgegensenden" (VI, 556) toteutuvat. Elämäkuvauksen loppu on myyttinen ja kohtalonomainen. – *Vedessä*, myyttisessä *symbolissa* näyttäytyy, niin kuin Lüthi ilmaisee, 'luonnon äidillinen pohjalähde' (Lüthi 1970, 136), johon Knecht yhdistyy 'absoluuttisen hengen sanansaattajana' (eb.). Nuoruus saa hänet astumaan uusille, nousevan auringon kuvallistamille symbolisille alueille, ja tämä toteutuu myyttisen prosessin mukaan (ks. eb.).

Josef Knechtin elämäkuvauksen loppuratkaisu on symbolien visio, jolle Lüthi löytää merkkeihin assosioituvan ja sellaisena kohtauksen energetiikalle, elävälle symboliikalle oikeutta tekemättömän ilmaisun: "Hieroglyphen" (eb. 135). Kuitenkin Lüthin tarkastelu osuu oikeaan hänen puhuessaan *Die Morgenlandfahrtin* liiton arkiston kompleksisista muodoista merkkeinä ja todetessaan *Das Glasperlenspielin* elämäkuvauksen kuvat Glasperlenspiel-systeemin kuviin verrattuna konkreettisesti *eläviksi*, toimiviksi, 'maagisen idealistin' taianomaisiksi ja samalla vaikuttavan luonnollisiksi muodostelmiksi (ks. eb.). Hessen tuotannon jatkumossa tämä loppunäyttämö, jota kohta tarkastelen vielä tarkemmin, tuo ilmi entistä kirkastuneemman objektiivisuuden ja subjektiivisuuden polaarisen yhteyden.

Siddharthan elämälle myöntävä ratkaisu

Siddharthan päähenkilö näkee lopulta elämän ja näkee Brahmanin jokaisessa ihmisten intohimoista ja jokaisessa heidän teoistaan (III, 716). Hän sanoo Gvindalle:

"Die Welt selbst aber, das Seiende um uns her und in uns innen, ist nie einseitig. Nie ist ein Mensch, oder eine Tat, ganz Sansara oder ganz Nirwana, nie ist ein Mensch ganz heilig oder ganz sündig." (III, 725).

³⁷² Tai Gi, pinyin-transkriptiossa Taiji, on kaiken takana oleva suuri ääretön (Huotari ja Sepälä 1990, 179,295).

Siddhartha ei katso ulkoista todellisuutta, māyān³⁷³ tai "sansaran" (samsāra)³⁷⁴ maailmaa intialaisen filosofian merkityksessä harhana, 'illuusiona' ja riippuvuutena, eikä hīnayāna-buddhalaisittain 'kärsimyksenä', joka olisi voitettava ja sammutettava, vaan juuri varsinaisena 'todellisuutena', samanarvoisena sisäisen todellisuuden (ātman, Brahman) rinnalla, siihen kuuluvana, itse asiassa Ātmanina itse. Samuus ei kuitenkaan merkitse, että ulkopuolinen sulautuessaan sisäpuoliseen 'eliminoituisi', tulisi "sansaraksi" harhan ja illuusion merkityksessä, vaan identtisyys tekeekin sansaran todeksi, osoittaa Ātmanin arkisuuden, Brahmanin jokapäiväisyyden, ulkoisen ja sisäisen toinen toistaan pois sulkevatoman polaarisuuden.

Jos kutsuisimme Siddharthan "täyttymystä" nirvāṇaksi (Hessen tekstissä "Nirwana"), se ei ole yhtä kuin sansaran sammuttava valaistuminen, vaan se on "sansaraa" yhtä paljon kuin nirvāṇaa, ilman yksipuolisuutta – elämä itse, "Werdemutter" ja "Schöpferkraft", kuten samsāraa (Hessen tekstissä siis "Sansara") myös kutsutaan (Deussen [Index] 1921, 907). Näin Siddhartha etäänny intialaisen filosofian ja alkuperäisen (hīnayāna-) buddhalaisen opin pohjimmaiseen tavoitteeseen helposti sisällytettävästä elämänkielteisyydestä lähestyen sen sijaan mahāyānan³⁷⁵ ja taolaisuuden³⁷⁶ elämänmyönteisyyttä ja -läheisyyttä.

Siddhartha sanookin Govindalle, että maailman selittämisen, erittelemisen ja halveksimisen voi huoletta jättää suurten ajattelijoiden tehtäväksi. Siddharthalle itselleen on riittävää voida rakastaa maailmaa, ei halveksia sitä, ei vihata, vaan voida tarkkailla itseä ja kaikkia olentoja rakkaudella, ihailulla ja kunnioituksella (III, 729).

Josef Knechtin eläväksi tekevä kuolema

Palaamme *Das Glasperlenspielin* syysaurinkoiselle vuoristojärvelle. Siellä Josef Knecht realisoi kuolemallaan *Glasperlenspielin* teoreettisen viisauden ja esteet-

³⁷³ Māyā = Brahmanin selittämätön voima, illuusio, tietämättömyys, kosmisen tiedostamattomuuden periaate (Raju [glossary] 1992, 239); Zauberkunst, Blendwerk, Täuschung, das Blendwerk der empirischen Realität; materieller als Werdemutter, Schöpferkraft (Deussen [Index] 1921, 907, ks. myös tutkimuksen viite 204).

³⁷⁴ Samsāra merkitsee buddhalaisuudessa ja hindulaisuudessa näennäisyyden maailmaa vastakohtana todellisuuden maailmalle. Sillä ymmärretään maallista elämää ja illuusiota, mutta myös palaamista lähtöpisteeseen, kulkua, tilojen suksessiota, olemassaolojen kiertokulkua, jälleensyntymää ja sielunvaellusta (Deussen [Index] 1921, 916, Teivonen [selit.] 1975a, 139, Grimm 1979, 481-482, Sangharakshita 1979, 186, Tähtinen [sanasto] 1984, 152, Wood 1973, 227).

³⁷⁵ Mahāyānassa vapautunut bodhisattva toimii nirvāṇaan menemisen sijasta toisten olentojen vapautumisen hyväksi (ks. Raju 1992, 122). Prajñān eli intuitiivisen viisauden avulla hän näkee todellisuuden luonteen mikä herättää karuṇān eli säälin kaikkia kohtaan. Esimerkiksi Watts tähdentää karuṇān syvimmillä tasollaan tarkoittavan enemmän kuin sääliä. Bodhisattvan paluu perustuu siihen periaatteeseen, että samsāra tosiasiaassa on nirvāṇa ja että "tyhjiys on nimenomaan muoto". Kun prajñā on sen tajuamista, että "muoto on tyhjiys", on karuṇā sen tajuamista, että "tyhjiys on muoto". Karuṇā on sen vuoksi jokapäiväisen maailman "vahvistaminen" sen luonnollisessa "sellaisuudessa". Tämä zen-(chan-) buddhalaisuuden korostama mahāyānan piirre osoittaa Wattsin mukaan vääräksi käsityksen, että buddhalaisuus olisi aina maailman kieltävä filosofia, jossa muotojen ainekertaisuudella itsessään ei olisi merkitystä. Olentojen elämä on vain sovinnaisesti erotettavissa niiden kuolemasta. Todellisuudessa kuoleminen on elämistä (Watts 1971, 89-90).

³⁷⁶ "Sein und Nichtsein ist ungetrennt durcheinander...", todetaan *Tao Te Kingissä* (Wilhelm [verd.] 1921,27).

tiset visiot³⁷ *elämässä*. Kuolema on taolainen tai kristillinen paradoksi, joka vastakohtanaan ilmentää uutta alkua, syntymää, vanhan tärnsformaatiota uudessa. Josef Knechtin kuoleman näyttämöllä vesi (*I Gingin* merkki *Kan*) ja aurinko (*I Gingin* merkki *Li*, tuli) yhtyvät. Nämä *Kan-Li* -'hää' ovat, kuten Richard Wilhelm kuvaa, *maaginen* 'uuden synnyttävä' (Wilhelm [Text und erl.] 1979, 75). Vastakohtat yhdistävällä 'uhrilla' Knecht täydellistää kohtalonsa ja turvaa sen jatkuvuuden opettajansa kuoleman todistamassa ja vaikuttamassa Titossa. Aivan samoin näen Kristuksen turvaavan elävän uskon apostoleissa. Knechtin niin kuin Kristuksenkin kohdalla yksilöllisen empiirisen maailman rajat hajoavat ja eksistenssi muuttuu legendaariseksi. Loppu on elämän ensivaiheiden tavoin avoin.

Kertomus Knechtistä kuuluu Kastalian, Glasperlenspielin ja ihmiskunnan 'hengen' tradition historiaan (ks. Karlaschwili 1977, 231). Tuohon ajan virtaan sen ajattomuuteen viittavine motiiveineen individuaatioprosessi Knechtin elämäkuvauksen perusteena ja tätä kokonaisuutta palvellen sulautuu. *Itseksi* tuleminen tässä yhteydessä on täyttymätön, olemassaolon kokonaisuuden pohjimmiltaan selittämättömään – tietoisuudelta viime kädessä salattuun – 'jumaluuteen' osoittava prosessi. Enemmän kuin jälkeensä jättämillään Glasperlenspiel-yhdistelmillä, 'objektiivisen hengen' *merkeillä* Knecht, kuten viimein tapahtumat Belpuntissa osoittavat, vaikuttaa *esimerkillään, eleyllä elämällään*.

Elävä historia kompensattorina Das Glasperlenspielissä

Hegelin historianfilosofia liittyy osaltaan Glasperlenspielin kehitykseen. Teoksen johdannon kertoja(t) mainitsee lyhyesti tästä sukulaisuudesta:

Geister wie Abälard, wie Leibniz, wie Hegel haben den Traum ohne Zweifel gekannt, das geistige Universum in konzentrische Systeme einzufangen und die lebendige Schönheit des Geistigen und der Kunst mit der magischen Formulierkraft der exakten Disziplinen zu vereinigen. (VI, 85).

Hegelin mukaan ihmiskunnan historiassa edetään filosofien paljastaman rationaalisuuden kautta kohti Jumalaan rinnastettavaa, mutta järjen avulla ymmärrettävissä olevaa absoluuttista ideaa tai henkeä, mikä puolestaan arkikokemuksen piirissä yhdistää jumalallisen ja inhimillisen (ks. Plant 2000, 35-37). Kun prosessi etenee niin että aikaisemmat elämänmuodot sulautuvat rikkaampiin ja syvempiin muotoihin (eb. 35-36), on havainnot ja elämykset käsitteellistävä järjen dialektinen historia (ks. esim. Aspelin 1977, 432, Saarinen 1985, 264,279) nähtävä hegeliläisyydessäkin tässä mielessä pikemmin polaarisenä kuin dualistisena ja sellaisena tuo dialektiikka vastaa Glasperlenspielin historiaa ja kehitystä.

³⁷ Vrt. Knechtin aikaisempi kuvaus Glasperlenspielistä: "Ich begriff plötzlich, dass in der Sprache oder doch mindestens im Geist des Glasperlenspiels tatsächlich alles allbedeutend sei, dass jedes Symbol und jede Kombination von Symbolen nicht hierhin oder dorthin, nicht zu einzelnen Beispielen, Experimenten und Beweisen führe, sondern ins Zentrum, ins Geheimnis und Innerste der Welt, in das Urwissen. Jeder Übergang von Dur zu Moll in einer Sonate, jede Wandlung eines Mythos oder eines Kultes, jede klassische, künstlerische Formulierung sei, so erkannte ich... bei echter meditativer Betrachtung, nichts anderes als ein unmittelbarer Weg ins Innere des Weltgeheimnisses, wo im Hin und Wider zwischen Ein- und Ausatmen, zwischen Himmel und Erde, zwischen Yin und Yang sich ewig das Heilige vollzieht." (VI, 197).

Spielin ajatuksen alummaisiet lähteet ovat esimerkiksi Pythagoraassa ja antiikin kulttuurin myöhäiskausissa, jotka sivuavat myös Hegeliä (VI, 85) ja joille ei ole nimettävissä varsinaista alkua (VI, 85).³⁷⁸ Kun Glasperlenspielin historian todeetaan kuitenkin käytännön tasolla jo saavuttaneen huippunsa (VI, 109), siis pysähtyneen, voimme katsoa tämän ilmentävän Spielin polaariseen katsantoon ilmestynyttä murtumaa, johon näyttää korostuvasti sisältyvän Hegelin liiallista dualistista tulkintaa ja joka tapauksessa yksipuolista itseriittoisuutta.

Glasperlenspielin huipentama nykyisyys saa Kastaliassa 'hegeliläisen' absoluuttisen idean leiman, jossa käsitteellistävää merkitys on viety äärimuotoon. Tämä tapahtuu yksilöllisesti luovia ja arkisia elämänmuotoja alistavalla ja pois sulkeavalla tavalla. Jos sovittaisimme ajatuksen Hegelin historianfilosofiaan, vaikuttaisi siltä kuin Glasperlenspielin katsottaisiin saavuttaneen historiallisen kehityksen päämäärän, historia olisi Spielissä jo täytetty (ks. Burckhardt 1947, 45, Plant 2000, 34). Kastaliassa tämä merkitsee viettien, maailman, sosiaalisten olosuhteiden ja politiikan radikaalia väheksymistä, mikä osoittaa, että Hegelin käsitteitä eläväksi tekevältä arkiselta elämältä ja maailmanhistorialta on hämärtytetty sen ensisijainen tehtävä: hengen tai absoluuttisen idean ilmaiseminen ja havainnoiminen (ks. Saarinen 1985, 288).

Sen sijaan Kastaliassa pidetään 'täydellisen' ilmaisijana symboleja, joiden uutta luova funktio on kääntynyt elävää symboliikkaa vastaan; 'peliksi', merkikieleksi. Sen, miten välttämätön elävän historian ja luovan symboliikan funktio polaarisen kehityslinjan jatkumiselle kuitenkin on, Pater Jakobus³⁷⁹ tiivistää:

"Ihr Mathematiker und Glasperlenspieler... habet euch eine Weltgeschichte zurechdestilliert, die bloss noch aus Geistes- und Kunstgeschichte besteht, eure Geschichte ist ohne Blut und Wirklichkeit; ihr wisset genau Beschied über den Verfall des lateinischen Satzbaues im zweiten oder dritten Jahrhundert und habet von Alexander oder von Cäsar oder von Jesus Christus keine Ahnung. Ihr behandelt die Weltgeschichte wie ein Mathematiker die Mathematik, wo es nur Gesetze und Formeln gibt, aber keine Wirklichkeit, kein Gut und Böse, keine Zeit, kein Gestern, kein Morgen, nur eine ewige, flache, mathematische Gegenwart." (VI, 251).

Kun Josef Knechtin individuaatio osoittaa Glasperlenspieliin sisältyvän dualis-
mia, jolle on ominaista erillistävyys ja pysähtyneisyys, on Knechtin elämänku-

³⁷⁸ Hegelin mukaan äärettömän täytyy hahmottua äärelliseksi palatakseen sitten itseensä ja tullakseen tietoiseksi omasta olemuksestaan. Hegelin perusmotiivi juontuu pakanallisesta ja kristillisestä uusplatonismista: alkuperäinen ykseys – luopumus – menetetyt sopusointun palautuminen (Aspelin 1977, 431). Malli on sukua Glasperlenspielin kehitykselle: ihanteelliset 'kulta-ajat' vanhassa Kiinassa, antiikissa ja eurooppalaisessa musiikissa – 'luopumus' "sarjalukemistojen aikakaudella" (moderni) – uudelleen löydetty 'sopusointu' Glasperlenspielissä.

³⁷⁹ Viittasimme edellä siihen, että Pater Jakobuksen esikuvana on yleisesti nähty kulttuurihistorioitsija Jacob Burckhardt. Hesse osoittaa esikuvallisuuteen itsekkin mm. kirjessään Robert Faesille: "... während der spätere Knecht, historisch vorgeschult, den Gedanken der Relativität und Vergänglichkeit auch der idealsten Welt verkörpert. Dass Knecht sie so sehn konnte, verdankt er dem Meister Jakobus, und dass ich Kastalien, meine Utopia, zugleich in ihrer Relativität sehen konnte, verdanke ich jenem Jakobus, nach dem der Pater seinen Namen bekommen hat: Jakob Burckhardt..." (Brief an Robert Faesi [1.11.43], AB 204). Lisäksi *Das Glasperlenspiel*ssä lainataan lähes sanasta sanaan katkelmaa Burckhardtin tutkielmasta *Das Revolutionszeitalter* (ks. Ziolkowski 1965, 314). Ensiksi mainituksa kohta kuuluu: "Es können Zeiten des Schreckens und tiefsten Elends kommen. Wenn aber beim Elend noch ein Glück sein soll, so kann es nur ein geistiges sein, rückwärts gewandt zur Rettung der Bildung früherer Zeit, vorwärts gewandt zur heiteren und unverdrossenen Vertretung des Geistes in einer Zeit, die sonst gänzlich dem Stoff anheimfallen könnte." (VI, 472).

vaus sen sisältämine vastapoleihin perustuvine komplekseineen nähtävä vastavuoroisena pyrkimyksenä ratkaista hengen ja luonnon suhde ei dualistisen, vaan polaarisen näkemyksen hyväksi. Lähempänä kuin dualismin hengessä tulkittua hegeliläistä dialektiikkaa³⁸⁰ tuo näkemys on taiteellista romantiikkaa. Tätä kuvastavaa on se mitä Hesse kirjoittaa esseessään *Über Jean Paul* (1921)³⁸¹:

Jean Paul ist das Musterbeispiel eines Genialen, der nicht eine Spezialität in sich hochgezüchtet hat, sondern dessen Ideal das freie Spiel aller Seelenkräfte ist, der zu allem ja sagen, alles auskosten, alles lieben und leben möchte. So sehen wir den Dichter... unaufhörlich... zwischen all den hundert Polen und Gegenpolen seiner Natur hin und wider laufen, das Hin und Her, das elektrische Aufzucken zwischen all diesen Polen ist recht eigentlich das Leben seiner Dichtung. (VII, 263).

Josef Knechtin subjektiivisen elämän uudeksi, individuaatiota ilmentäväksi dimensioiksi³⁸² tuleekin Pater Jakobuksen persoonallisuuteen elävänä³⁸³ merkkien sijasta projisoituva *konkreettinen historia*, jonka myötä Knecht oppii katsomaan nykyisyyttä ja omaa elämäänsä historiallisena todellisuutena (VI, 250, ks. myös 278).

Knechtin elämässä tämä merkitsee uutta vaihetta "heräämisten" tiellä (VI, 259). On edelleen huomattava, että historiankaan sisäistäminen ei tapahdu ilman vastavuoroisuutta: Josef itse toimii Pater Jakobuksen psyyken tähän asti huomiotta jääneen energettisen dimension projektiona selvittäessään isä Jakobukselle hengen maailmaa sellaisena kuin se ilmenee Glasperlenspielin kehityksessä, rakenteissa ja perusajatuksissa (VI, 273).

³⁸⁰ On otaksuttava, että Josef on sisäistänyt Hegelinsä. Kerrottaessa hänen opinnoistaan todetaan hänen lukeneen paljon, ja erityisesti saksalaisia filosofeja "... Leibniz, Kant und die Romantiker, von denen ihn Hegel weitaus am stärksten anzog" (VI, 165). – Mitä tulee Hegelin 'väärin'tulkintoihin, *Das Glasperlenspielin* kontekstista voidaan lukea "sarjalukemistojen aikakauden" tulkinneen Hegelinsä hengettömästi, suorastaan turmiollisesti. Kuten Magister Ludi Josef Knecht pelaajayhteisöstä eroamisensa kynnyksellä laatimassaan "kiertokirjeessä" toteaa: "Der zweite Grund unserer Scheu vor der Welthistorie besteht in unsrem Misstrauen gegen eine gewisse Art der Geschichtsbetrachtung und Geschichtsschreibung, welche im Verfallszeitalter vor der Gründung unseres Ordens sehr beliebt war und zu der wir von vorneherein nicht das mindeste Zutrauen haben: der sogenannten Geschichtsphilosophie, deren *geistvollste* Blüte und zugleich gefährlichste Wirkung wir bei Hegel finden, die aber in dem auf ihn folgenden Jahrhundert bis zu der widerlichsten Geschichtsverfälschung und Demoralisierung des Wahrheitssinnes führte (VI, 457-458, kurs. TK). – Kastalia on taas ajautunut dualistisesti tulkitun hegeliläisyyden toiseen äärimmäisyyteen – melko totaaliseen hengen abstraktismiin, jota vastustaessaan Pater Jakobus kiinnittää Knechtin huomion hengen äärellisiin ja konkreettisiin muotoihin, arkipäivän historiaan ja politiikkaan, kaoottiseen todellisuuteen, 'lihaan ja vereen' Kastalian ulkopuolella (ks. VI, 251).

³⁸¹ Sisältyy Hessen kokoelmaan *Betrachtungen* (1928).

³⁸² Vrt. "... erlebte er Geschichte nicht als Wissensgebiet, sondern als Wirklichkeit, als Leben, und dazu gehört als Entsprechung die Wandlung und Steigerung des eigenen, persönlichen Lebens zu Geschichte." (VI, 278).

³⁸³ Tavallaan kertoja viittaa Pater Jakobuksen symboliseen elävyyteen todetessaan: "Er (Knecht) hätte dies von einem blossen Gelehrten nicht lernen können. Jakobus war nicht nur, weit über die Gelehrtheit hinaus, ein Schauender und Weiser. Er war überdies ein Erlebender und Mitschaffender..." (VI, 278). Tähän elävään symbolisuuteen kuuluu myös kokeva eettisyys: "... er hatte die Stelle, an die ihn sein Schicksal gestellt, nicht dazu benutzt, sich im Behagen eines betrachtenden Daseins zu wärmen, sondern hatte die Winde der Welt durch seine Gelehrtenstube wehen lassen und die Nöte und Ahnungen seiner Epoche in sein Herz eingelassen, er war am Geschehen seiner Zeit mittätig, mitschuldig und mitverantwortlich geworden..." (VI, 278-279).

Knechtin ja Jakobuksen vuorovaikutus laajenee kollektiiviseksi ollessaan kertoja/kertojen ajassa yhä jatkuva alku laajakatseiselle yhteistyölle ja liittosuhteelle Rooman kirkon ja Kastalian välillä (VI, 113-114). Tämä epäilemättä merkitsee myös elävän *uskonnollisen* dimension vahvistumista Kastaliassa. Onhan Pater Jakobus epäillyt maakunnan henkistä olemusta siitä puuttuvan "varsinaisen uskonnollisuuden" tähden (VI, 273). Pater Jakobus osoittaa, että havainnollinen (VI, 281) meditatiivinen ja uskonnollinen sektori ovat Glasperlenspiel-järjestelmässä menettäneet kompensoivan voimansa.³⁸⁴

"Ihr seid grosse Gelehrte und Ästhetiker, ihr Kastalier, ihr messet das Gewicht der Vokale in einem alten Gedicht und setzt seine Formel zu der einen Planetenbahn in Beziehung. Das ist entzückend, aber es ist ein Spiel.³⁸⁵ Ein Spiel ist ja auch euer höchstes Geheimnis und Symbol, das Glasperlenspiel. Ich will auch anerkennen, dass ihr den Versuch machet, dies hübsche Spiel zu so etwas wie einem Sakrament zu erheben, oder mindestens zu einem Mittel der Erbauung. Aber Sakramente entstehen nicht aus solchen Bemühungen, das Spiel bleibt Spiel. ... Ihr kennt ihn nicht, den Menschen, nicht seine Bestialität und nicht seine Gottesbildschaft." (VI, 273-274).

Kaikkiaan Josefin ja Jakobuksen keskustelut viittaavat kokemuksellisen ja havainnollisen aineiston kasvamiseen edellisen elämässä. Ovathan Mariafelsing luostarissa käydyissä keskusteluissa merkittäviä aiheita paitsi historia myös *I Ging* (VI, esim. 278), musiikki (VI, esim. 282), uskonto (VI, esim. 282) sekä ihmistuntemus ja antropologia (VI, esim. 274).

Myöhemmin korkeassa virassa Magister Ludina Knecht keskittyy Kastalian ja Glasperlenspielin vaiheisiin koettaen syvällisesti määrittellä niiden funktioita ja asemaa maailmanhistoriassa. Toiseksi hän vähitellen alkaa ajatella virkaansa vähemmän abstraktisessa mielessä; enemmän koulumestarina, joka on sitoutunut käytännölliseen opetukseen, eikä niinkään toimimiseen esteettisen Glasperlenspielin mandariinina. Havaittuaan ylenmääräisen abstraktismin vaarat hän toivoo eliminoivansa niiden aiheuttamia vahinkoja perustasolla antamalla elementaaristen periaatteiden asianmukaista johdatusta varhaisvaiheen oppilaille (VI, 373-374, ks. myös Ziolkowski 1965, 321). Pedagogin työ tarjoaa Knechtin psyyken vastapoleille harmonisoivan yhdistelemisen mahdollisuuksia: meditaatiota ja aktiivisuutta, oppimista ja opettamista, tutkimista ja kasvattamista (Carlsson 1977, 53).

Perehtyessään historiaan hän havaitsee Kastalian ja sen ulkopuolisen maailman – kuten maan politiikan ja sivistyksen – vuorovaikutuksen jatkuvasti heikentyneen (VI, 373). Tämän vuoksi hän pyrkii opettamaan yhä enemmän, yhä nuorempia ikäluokkia (VI, 373) samalla kun itsekin tuntee usein polttavaa kaipuuta maailmaan, ihmisiin ja lapsekkaaseen elämäntapaan (VI, 373).

Lienee kastalialaisen järjestelmän luonteelle ominaista, etteivät muutokset maakunnassa ole toteutuneet radikaalisti tai nopeasti. Niiden käynnistyminen ja suunta ovat silti ilmeiset. Knecht osaltaan on saattanut alulle kehityksen, jolla

³⁸⁴ Jung näkee kirkollisten sakramenttien (aivan kuten pakanauskontojen kuvien) voiman siinä, että ne tiedostamattoman kokemuksen kanavina kykenevät psyyken jännitystilojen tasoittamiseen. Ilman tällaisia rituaaleja tiedostamattoman energian ylituotto saattaa haikautua hallitsemattomiin muotoihin, erilaisiin julmuuksiin tms. (ks. Jung 11, 50-52).

³⁸⁵ Paradoksaalista on, että 'peli', 'leikki' Kastaliassa otetaan nimenomaan suhteettoman vakavasti. Spiel siellä siis merkitsee jotain aivan muuta kuin 'nauru'; kuin huumorin ja leikin ulottuvuudet Glasperlenspielin edeltäjäksi (VI, 109) mainitussa "maagisessa teatterissa" – ainakin sellaisena kuin tuo "teatteri" esiintyy *Der Steppenwolfissa*.

Kastalia pyrkii voittamaan eristäytyneisyytensä sekä myöntämään hengen elämään antautuneissa yksilöissä kaksi puolta ("die beiden Pole", VI, 357); myös heissä kaipuun myös konkreettiseen elävään todellisuuteen, "luonnolliseen" elämään. Glasperlenspielin nykyistä järjestelmää edustava me-kertoja toteaa tämänsuuntaisen kehityksen toteutuneen:

... und auch der Erziehungsbehörde ist ja diese Schwierigkeit bekannt, wenigstens hat sie immer von Zeit zu Zeit nach Mitteln gesucht, ihr zu begegnen und durch vermehrte Pflege körperlicher Übungen und Spiele wie durch Versuche mit mancherlei Handwerks- und Gartenarbeiten den Mangel *auszugleichen*. Wenn wir richtig beobachtet haben, besteht bei der Ordensleitung in neuerer Zeit auch eine Tendenz zum Abbau mancher als überzüchtet empfundenen Spezialitäten im Wissenschaftsbetriebe, und zwar zugunsten einer Intensivierung der Meditationspraxis. Man braucht kein Skeptiker und Schwarzseher und kein schlechter Ordensbruder zu sein, um Josef Knecht recht zu geben, wenn er schon eine geraume Zeit vor uns den komplizierten und empfindlichen Apparat unsrer Republik als einen alternden und der Erneuerung in mancher Hinsicht bedürftigen Organismus erkannte. (VI, 373-374, kurs. TK).

Olemme havainneet, että individuaatioon liittyy *ettinen* dimensio. Yhtäältä Knechtin maagista arvoituksellisuutta ja toisaalta hänen suuntautuneisuuttaan Kastalian ulkopuolista maailmaa palvelemaan tehtävään 'ennakoi' Hessen jo vuonna 1909 Kungfutsen *Gesprächen* saksannoksesta laatimaansa arvioon lainaama kohta:

Nicht kümmernere ich mich, dass die Menschen mich nicht kennen. Ich kümmernere mich, dass ich die Menschen nicht kenne. (Wilhelm [verd.] 1914,7 ja Hesse [Chinesisches] 12, 31).

Kungfutsen *Gespräche* päättyy katkelmaan *Die Summe der Lehre*:

Der Meister sprach: "Wer nicht den Willen Gottes kennt, der kann kein Edler sein. Wer die Formen der Sitte nicht kennt, der kann nicht gefestigt sein. Wer die Rede nicht kennt, der kann nicht die Menschen kennen." (Wilhelm [verd.] 1914, 219).

Valitun ihmisen, jolle voidaan uskoa valtaa, on Kungfutsen mukaan tunnettava ennen muuta kaikkeen maan päällä vaikuttava "Jumalan tahto", niin että hän kaikissa teoissaan ja tekemättä jättämisissään voi suuntautua tämän mukaisesti. Hänen täytyy samoin ymmärtää kauneus, jonka rytmi hallitsee elämää ja antaa pitävyyttä ilmiöiden katoaville muodoille. Edelleen hänen täytyy tuntea "puhe", ihmisessä oleva ilmaus, jotta hän on kykenevä ymmärtämään ja johtamaan ihmisiä (Wilhelm [erl.] 1914, 219).

Knecht on Kastalian ja Glasperlenspielin ylimpänä viranhaltijana sisäistänyt yhtä hyvin uskonnon kuin kauneuden ja taiteen muodot. Mutta vielä hänen on opittava tuntemaan "puhe", ihminen itse kielen ja merkkien takana, – niin että hän lopullisesti ymmärtäisi ihmistä ja kykenisi johtamaan häntä, toimimaan ihmisen parhaaksi. On taolainen paradoksi, että tullakseen hallitsijaksi hän 'alentaa' itsensä hallitsijasta palvelijaksi, – *Tao Te Kingin* mukaan:

Das Werk wird vollbracht,
und er nennt es nicht seinen Besitz.
Er kleidet und nährt alle Geschöpfe,
und er spielt nicht den Herrn.
Insofern er ewig ohne Begehren ist,

kann man ihn als klein bezeichnen.
 Insofern alle Geschöpfe sich ihm zuwenden,
 (und er spielt nicht den Herrn)
 kann man ihn als gross bezeichnen:
 Also auch der Berufene:
 Niemals macht er sich gross;
 Darum bringt er sein grosses Werk zustande. (Wilhelm [verd.] 1921, 36).

Että "kutsut" ja "heräämiset" Josef Knechtin elämäнкуvauksen liikuttajina ovat olleet hänessä symbolisia motiiveja, osoittaa myös hänen eronsa Magister Ludin virasta sellaisena kuin kertoja sitä kuvaa:

Seit sie (die Tendenz zum Verzicht auf sein Amt -TK) ihm selbst völlig bewusst geworden war, dies mag etwa im sechsten oder siebenten Jahr seines Magistrates gewesen sein, hatte sie sich erkräftigt und war von ihm, dem Mann des "Erwachens", ohne Scheu in sein bewusstes Leben und Denken aufgenommen worden. (VI, 436).

"Kutsujen" ja "heräämistien", motiivien, symbolisten kompleksitilanteiden sisäistäminen tietoisiksi on vienyt Knechtin ratkaisevasti pitemmälle individuaatio-prosessissa. Aatehistoriallisten ja yhteiskunnallisten aspektiensä pohjalla *Das Glasperlenspiel* on subjektista kollektiiviseksi laajeneva eksistentiaalisen individuaation kuvaus. Tähän osoittaa myös kertoja:

Mehr und mehr auch wurde ihm (JK) in der Zeit dieses langsamen Sichlösens und Abschiednehmens klar, dass der eigentliche Grund seines Fremdwerdens und Fortwollens wohl nicht das Wissen um die für Kastalien bestehenden Gefahren und die Sorge um dessen Zukunft sei, sondern dass es einfach ein leer und unbeschäftigt gebliebenes Stück seiner selbst, seines Herzens, seiner Seele sei, das nun sein Recht begehrt und sich erfüllen wollte. (VI, 448).



8.8 Symboliikan arkkityyppinen luonnonmukaisuus

Luonnon polaariset suhteet (itäinen näkökulma)

Kun nuori Siddhartha erottaa sisäisen 'kartesiolaisin silmin' ulkoisesta, hän etsii olemisen merkityksen paljastavaa *tietoa*. Buddhalaisuutta tutkinut Alan Watts muun muassa korostaa, että kun pidämme uskonnollisia kokemuksia 'sisäisen elämän' tapahtumina, johtuu tämä pelkästään siitä että subjekti erotetaan virheellisesti objektista (Watts 1975, 109). *Vapautumisen kokemus* saa Wattsin mukaan sisältönsä nimenomaan uudella tavalla nähdystä *fyysisestä naailmasta* (eb. 108). Niinpä Siddharthakin tulee löytämään asioiden ja ilmiöiden todellisen olemuksen empiirisen todellisuuden taustalla tai perusvoimana vaikuttavasta ykseydestä ja moninaisuudesta. Theodore Ziolkowski katsoo Hessen esittävän tämän modernin fiktion tekniikalla, josta voidaan käyttää James Joycen tunnettua määritelmää "the epiphany". Ziolkowski sanoo sen merkitsevän realismista 'uuteen mystisismiin' kääntymisen symptomia. Havainnoijalle (Siddharthalle) paljastuu objektin yhteys kokonaisuuteen, ja havaitessaan objektin uudella tavalla hän kykenee välittömään ja rakastavaan suhteeseen sen kanssa. Siddhartha näkee asioiden ja ilmiöiden tarkoituksen kuuluvan niihin luonnostaan. Tarkoitus ei ole niiden todellisuuden tuolla puolella oleva abstraktinen ihanne, vaan objektit ovat itsessään tarkoituksellisia ykseyden ja jumalallisuuden mani-

feستاatioina ja vertauskuvina (ks. Ziolkowski 1965, 172-174).

Vaikka on virhe pitää Kiinan kungfutselaisuutta ja taolaisuutta toisensa pois sulkevinä järjestelminä,³⁸⁶ kuvataan taolaisuutta Wattsin mukaan usein perusteellisena vastakohtana sille kungfutselaisuuden ajatukselle, että yhteiskunnan asianmukainen järjestys riippuu 'nimien korjaamisesta'³⁸⁷, toisin sanoen yhteisestä sopimuksesta roolien ja niiden suhteiden määrittämiseksi. Taolaisen käsityksen mukaan mitään sellaista määrittelyä ei voida ottaa vakavasti. Nimet tai sanat on määriteltävä toisten sanojen avulla, ja millä sanoilla ne määriteltäisiin (Watts 1975, 69).

Der SINN, den man ersinnen kann,
ist nicht der ewige SINN.
Der Name, den man nennen kann,
ist nicht der ewige Name.
Jenseits des Nennbaren liegt der Anfang der Welt.
Diesseits des Nennbaren liegt die Geburt der Geschöpfe.
(Wilhelm [verd.] 1921, 1).

Koko kiinalaisessa filosofiassa keskeinen *wu wei* -toiminta edellyttää ja tarkoittaa, ettei toimita ristiriidassa taon, *luonnon* tien tai järjestyksen kanssa. Sen vuoksi on Wattsin mukaan taon vastaista yrittää sitoa sen kaikkia alati muuttuvia muotoja nimiin, sillä tällöin vaikuttaisi siltä kuin *luonnon* rakenne olisi samaa kuin *kielen* rakenne, että luonto olisi joukko erillisiä asioita kun se sen sijaan on joukko vaihtelevia *suhteita*. Sen vuoksi ei todellisuudessa ole tapaa olla luonnon ulkopuolella ja samalla puuttua sen toimintaan. Ihmisen organismi ei ole maailmaa vastassa, vaan maailmassa (Watts 1975, 69-70).

Kun kieli on tietämistä ja symbolien jäljittämistä, luonto on symbolien kokemista, elävöittämistä, sisäistämistä, assimiloimista, motivoimista, energiaa, ja itse elämä, sen arkinen mystiikka, yin & yang, polariteetti. Tätä spontaania maagisuutta, syntymän ja kuoleman ajatonta elämää, johon lopulta myös tietoisuus ja kirjallisuus osallistuu, symboloi *Siddharthassa* kattavana intialainen *om*-tavu, joka on luontojaan käsitteiden takana, ja luonto, luontojaan sanojen takana, *vesi*, kattavana joen virta.

Und alles zusammen, alle Stimmen, alle Ziele, alles Sehnen, alle Leiden, alle Lust, alles Gute und Böse, alles zusammen war die Welt. Alles zusammen war der Fluss des Geschehens, war die Musik des Lebens. (III, 720).

Tao Te Kingissä kuvataan:

Der grosse SINN ist allgegenwärtig,

³⁸⁶

Taolaisuus ei tarkoita ainoastaan Laotsen ja häntä lähellä olevien klassikkojen, kuten Dschuang Dsin (Zhuangzi) ja Liä Dsin (Liezi) viisauksia (esim. Wilhelm [erl.] 1921, XIII), vaan sen piirteet liittyvät myös kungfutselaisuuteen (esim. Koskikallio [johd.] 1950, 39) ja esimerkiksi *I Gingiin*, joka merkitsee koko kiinalaisen ajattelun ja kulttuurin pohjalähdeä (esim. Nieminen 1969, 19) sekä sen kommentaareihin (esim. Watts 1971, 33).

³⁸⁷

Kungfutselle, toisin kuin Laotselle, nimet ovat tärkeitä, koska hänen suhteensa todellisuuteen perustuu todellisuuden käsittämiseen objektiivisesti totena ja, edelleen toisin kuin Laotselle, käsittein saavutettavana. Yksinkertaisen rationaalisesti tämä ei silti tapahdu, vaan on pikemmin intuitiivisen evidenssin asia. Intuitio on viime kädessä neron ja kosmisen todellisuuden ideoiden kanssa yhteydessä olevan pyhän (Schong Jen) saavutettavissa. Katsoessaan ideoita hän luo nimet. Siksi nimet vastaavat todellisuuden syvintä olemusta. Nimi vastaa ideaa ja ideaan sisältyvää suhteiden kompleksia, eikä rajaudu yksin empiiriseen maailmaan (ks. Wilhelm 1950b, 131-132).

er kann zur Rechten sein und zur Linken.
Alle Geschöpfe verdanken ihm ihr Dasein.
(Wilhelm [verd.] 1921, 36).

Auf der ganzen Welt gibt es nichts Weicheres als das Wasser.
Und doch in der Art, wie es dem Harten zusetzt,
kommt nichts ihm gleich. (eb. 83).

Es wandelt im Kreise und kennt keine Unsicherheit.
Man kann es fassen als die Mutter der Welt.
Ich weiss seinen Namen nicht.
Ich bezeichne es als "SINN". (eb. 27).

I Ging ja luonnon kuvat Das Glasperlenspielissä

I Ging osoittaa sitä psykoterapiaan rinnastavalle Jungille (Jung 11, esim. 639,649-650) tiedostamattoman ja tilanteiden välistä vuorovaikutusta. Kiinalaisen katsomuksen mukaan luonnolla on sielu. Sen elementit ovat salaperäisessä yhteydessä toisiinsa, taivaansuuntiin, ilmaan, maahan, veteen, tähtiin (Kelling 1935, 3). *I Gingin* elämänviisauteen pohjautuvan filosofian mukaan jokainen olento on ajan (yang) ja tilan (yin) välissä sekä äärettömän (kiän) ja maan eli rajatun (kun) välissä. Maa koetaan painovoimansa vuoksi lineaarisena ja taivas auringon ja planeettojen tähden ympyränmuotoisena. Ihminen on maa-ihminen-taivas -kolminaisuuden keskusta. Hänen olemuksensa perusta on yhtä taivaan eli äärettömän hengen potentiaalin kanssa. Ruumis yhdistää hänet maahan. *Välissä olemista* voidaan kuvata vain tyhjyytenä, koska huomiokyky sinänsä on tyhjä: me olemme huomiokyky. Ainoastaan kun ihminen on myöntynyt tähän tyhjyyteen, hän kokee itsensä kahden voiman (yang ja yin) sekä taivaan ja maan keskustaksi. Ihanteellisimmillaan (so. 'leväten' eli toimien spontaanisti) tyhjässä liikekeskuksessa ihminen hallitsee jokaisen tilanteen käyttäen sen ylläpitämiseen joko antavaa yang- tai ottavaa yin-voimaa (Keyserling 1980, 54).

Opinnot eivät riitä luonnon "täydellisyyden" tavoittamiseen. Esimerkiksi kiinalaisessa rakennustaiteessa puhutaan "näkiän voimista", myös ennustamisesta. Tämä taito on vain harvoilla ja jää aina osittain salatieteeksi (Kelling 1935, 3). Sovellettuna Jungin näkemukseen kiinalaiset myyttiset käsitteet 'taivas' ja 'maa' rinnastuvat tietoiseen ja piilotajuiseen, joiden vuorovaikutus opastaa ihmistä ymmärtämään menneisyyttä ja näkemään tulevaisuuteen. Tällöin käsitteet *tao* ja *arkkityyppi* ovat asetettavissa rinnakkain.³⁰⁶ Samalla esimerkiksi *I Gingin* tarkastelussa on muistettava, että toimimme niiden relativoiden ehtojen mukaisesti, joita *tao* ja *arkkityyppikin* edustavat. Teoriaa sinänsä ei voida projisoida monikerrokselliseen esteettiseen todellisuuteen, vaan analyysin taustalla ovat tutkijan ja lukijan projektiot. Sanataideteosta kuvatessaan tuollainen projektiotulkintoineen on kuitenkin juuri sellaisena tärkeä suhteellinen näkökulma.

³⁰⁶ *I Gingissä* (Yi jing) muutoksen tuntevan katse suuntautuu muutoksessa vaikuttavaan ikuiseseen ja muuttumattomaan lakiin. Se ilmaistaan nimityksellä Tao (tao, dao, Wilhelm saksannos: SINN), joka on pohjimmiltaan käsitteeton, mutta sen kuvaamista voidaan lähestyä esimerkiksi kuvauksella: "... der Lauf, das Eine in allem Vielen" (Wilhelm [Einl.] 1923, VIII). Tämän todellistamiseen tarvittava peruslähtökohta on kaiken olevan alku: Tai Gi (Taiji), jota yleisesti on merkitty yinin ja yangin sisältävällä ympyrällä ja jonka yhteyteen vastakohtien (yin, yang) maailma on rakentunut. (eb.).

Kiinnostuttuaan Kiinan klassisiin kirjoihin kuuluvasta *I Gingistä* nuori Josef pääsee ulkonaisesti kiinalaistuneen ja itseään kiinalaisesti nimellä "der Ältere Bruder"³⁸⁹ kutsuvan erakon oppiin "Bambusgehölziin". Taolaiseen tyyliin Ältere Bruderin ihanteista keskeinen on luonnonmukaisuus.³⁹⁰ Bambusgehölzissä ja samoin monissa muissa elämänsä kulminaatiotilanteissa ratkaisua *I Gingin* siankärsämökorsilta kysyvä (VI, ks. esim. 210, 232, 337-338) tai *I Gingin* periaattein toimiva (VI, esim. 337-338,340) sekä uutta voimaa ja suuntaa kohtalonsa toteuttamiseen hakeva ja saava Josef Knecht etsii – myös tiedostamattomasti³⁹¹ – itsen eheytymistä. Samalla hän *vaistomaisesti* on pyrkimässä sulautumaan *luonnon* tarkoitukseen. *I Gingin* rituaalisen käytön ja ohjeiden mukaisesti tällainen pyrkimys vie hänet Glasperlenspielin eristyneestä, esteettisestä, yksilöllisen taitteenharjoittamisen (uutta luovuuden) kieltävästä hengen järjestelmästä kohti sekä subjektiivisesti vapaata luovuutta että kohti luontoa, maailmaa, yhteiskuntaa ja elävää poliittista historiaa. Luovuus ilmenee hänen runoissaan ja "elämäntarinoissaan" samoin kuin hänen yksilöllisissä mielipiteissään ja kiinnostuksessaan *I Gingiin*. Luontoon ja maailmaan hän astuu lopullisesti ja ratkaisevasti jättäessään Kastalian.

I Gingin rituaali perustuu kahdeksalle trigrammille. Nämä muodostuvat ehjien positiivisten (*yang*, kyllä) ja katkonaisten negatiivisten (*yin*, ei) viivojen eri yhdistelmistä, joita *I Gingin* tulkitsija pitää *siirtymätilanteina*. Trigrammit yhdistellään siankärsämöitä tietyllä tekniikalla lajittelemalla³⁹² 64 heksagrammiksi, jolloin kukin merkki koostuu kuudesta ehyen yang-viivan ja katkonaisten yin-viivojen yhdistelmästä. Ne ovat jatkuvasti vaihtuvia, liikesuuntien tai -pyrkimysten kuvia, jolloin huomiota ei 'länsimaisittain' kiinnitetä asioihin niiden olemisessa, vaan asioiden 'liikkeeseen asioiden vaihtuvuudessa' (ks. Wilhelm [Einl.] 1923, IV-VI). Aina kun yksi viiva muuttuu, muuttuu koko heksagrammi ja myös kyseisellä merkillä esitetty tilanne. Kuvatessaan muutosta symbolit kuvaavat tietoisien ja tiedostamattoman keskinäisen suhteen vaihtelua.

I Ging ideoineen ja muutoksineen ei sisällä kausaaliteoriaa, vaan länsimaisittain lähinnä modernille luonnontieteelliselle ajattelulle sukua olevan todennäköisyysteorian.³⁹³ *I Ging* asettaa ihmisen jatkuvasti muuttuvan konstellaation

³⁸⁹ Kiinassa on ollut tapana puhutella toista ihmistä "vanhempana veljenä" samalla kun omaa itseä kutsutaan "nuoremaksi veljeksi" (esim. Hsia 1974, 296). Ältere Bruder on saanut itselleen nimen, jolla hän Kastaliassa opiskellessaan oli itsepintaisesti puhutellut esimiehään (VI, 205).

³⁹⁰ Neljännellä vuosisadalla ajanlaskumme jälkeen syntyneelle ns. uustaolaisuudelle oli tunnusomaista 'nihilistinen kapina' ja 'mystinen eskapismi'. Uustaolaiset pyrkivät luomaan synteisin virkamiesjattelun ja meditatiivisen erakkoelämän välillä. Heidän viisaansa toimi maailmassa ja yhteiskunnassa, mutta oli samalla sen ulkopuolella. Ihanteena oli välitön luonnonmukaisuus (Seppälä 1986, 23-24, myös Huotari ja Seppälä 1990, 190).

³⁹¹ Jung kirjoittaa: "... da Hoch immer nach Tief strebt und Heiss nach Kalt, so sucht jedes Bewusstsein, ohne es vielleicht zu ahnen, nach seinem unbewussten Gegensatz, ohne den es zu Stagnation, Versandung und Verholzung verurteilt ist. Nur am Gegensatz entzündet sich das Leben." (Jung 7, 58).

³⁹² Kiinalaiset havaitsivat, että niin kauan kun asiat ovat syntyessä niihin voidaan vielä vaikuttaa. Merkkien ja viivojen todettiin liikkeessään ja muutoksessaan salaperäisesti myötäilevän tai mukailevan makrokosmoksen liikkeitä ja muutoksia. Kosmisten vaikutusten on nähty kätkeytyvän huomaamattomiin oraakkelin varsiin – siankärsämökorsiin, joiden kasvimaailman tuotteina on katsottu omaavan erityislaatuisen suhteen 'alkuelämään'. "Sie entstammten heiligen Pflanzen", Richard Wilhelm toteaa (Wilhelm [Einl.] 1923, VIII).

³⁹³ Muun muassa Fritjof Capra on teoksissaan, kuten *The Tao of Physics* verrannut idän mys-

keskukseen, jossa hänen tulee reagoida muutokseen (esim. Chi 1976, 85).³⁹⁴

Alkuperäiseltä merkitykseltään *yin* on "pilvinen, synkkä". *Yang* taas merkitsee varsinaisesti "... auringossa hulmuava lippu", jotakin joka on "valaistu, kirkas". Molemmat käsitteet on siirretty merkitseväksi yhtäältä "valaistua" (die erleuchtete) ja toisaalta "tummaa" (die dunkle) *vuoren* tai *joen* puolta (jossa eteläpuoli joelle katsottaessa on tumma, yin, ja valoa heijastava pohjoispuoli kirkas, yang). – Tästä perustilanteesta ilmaukset siirrettiin *I Gingiin* näkyvän olemisen vaihtuvina perustilanteina (Wilhelm [Einl.] 1923, IX).

Olemassaolo muodostuu kyseisten voimien muutoksista. Muutos on osaksi jatkuvaa kiertymistä yhdestä toiseen, ja edelleen ympyräksi sulkeutuva rakenne siihen liittyvine tapahtumakomplekseineen – kuten päivä ja yö tai kesä ja talvi. Muutoksen pohjana on kaikessa vaikuttava *tao* (der SINN) (eb.).

I Gingin kahdeksan merkkiä, trigrammia, esittävät *kuvia*. Tämä liittyy sekä Laotsen että Kungfutsen käsitykseen, jonka mukaan kaikki näkyvässä tapahtuva on näkymättömän idean vaikuttamaa ja kuvina ilmentyvää. Sikäli maallinen tapahtuminen on samalla vain yliaistillisen tapahtumisen jäljitelmää, projektioita, 'mukailua', mikä edelleen tulee myöhemmin toteutumaan yliaistillisena tapahtumisena. Ideat ovat yhteydessä korkeampiin sfääreihin oleville pyhille ja viisaille mahdolliset tavoitettavaksi välittömän intuition välityksellä. Siksi he ovat maailmantapahtumiseen vaikuttavassa asemassa, ja siksi ihminen muodostaa 'kolmannen ulottuvuuden' ideoiden yliaistillisen maailman, 'taivaan' ja näkyväisen fyysisen maailman, 'maan' välillä.

I Gingin merkkeihin perustuvat projektiot, *kuvat* ovat malli kulloisenkin ajan vaatimaan toimintaan. Toiminta tapahtuu *kuvien ja niiden yhdistelmien osoittamien tilanteiden kautta*. Tällä tavalla tulee mahdolliseksi sopeutua luonnon kiertokulkuun. Myös ihmiskunnan kulttuurilaitosten luominen on johdettavissa näihin kuviin ja ideoihin (ks. eb. IX-X).

Siänkärsämökorsien (sittemmin on käytetty myös tikkuja ja kolikoita, esim. Markert 1987, 21) tai kortteja (esim. Holitzka 1996) käsittelyn avulla esiin saatavien *I Gingin* tekstien (pääösten, kuvausten) välityksellä kuvat verbalisoidaan. Kyseisten tekstien avulla ihminen saatetaan tilanteeseen vapaasti ratkaista kullekin ajankohdalle sopiva toimintasuunta niin, että se toteutuisi sopuinnussa lopullisen merkityksen, *taon* (SINN) kanssa (ks. Wilhelm [Einl.] 1923, X). Prosessin tarkoitus on tarjota tiedostamattomille voimille tilaisuus toteutua (ks. eb. VII-VIII). Projektiot toisin sanoen assimiloidaan toiminnaksi.

Jos positiivisella, nousevan luonteen omaavalla viivalla on muutosvoimaa, se kääntyy negatiiviseksi, ja toisin päin. Mikäli voimaa on vähemmän, viiva jää

tikkojen ja modernin fysiikan maailmannäkemyksen yhtäläisyyksiä. Näissä molemmissa maailmankaikkeus Capran mukaan nähdään keskinäisten dynamiisten yhteyksien jatkuvasti kasvavana ja muuttuvana verkkona. Hän toteaa tilan ja ajan yhdistymisen suhteellisuusteoriassa viittaavan siihen, ettei aineen olemus ole erotettavissa sen aktiivisuudesta. Atomihiuukkasten ominaisuudet voidaan siksi käsittää vain dynaamisessa yhteydessä, liikkeessä, keskinäisessä vuorovaikutuksessa (ks. Capra 1975, 178). Juuri tällainen kausaalittomuus on ominainen *I Gingille*.

³⁹⁴ Kuitenkin *I Gingin* käyttö 'viisauden kirjana' on oraakkelikäyttöä merkittävämpää. Laotsen (Laozi) koko ajatusmaailma on *I Gingin* oppien lävistämä, ja nykyinen *I Ging* perustuu Kungfutsen (Kongfuzi) kommentoimaan laitokseen. (Wilhelm [Einl.] 1923, VIII). Muutoksen, *I Gingin* perusteeman pohjana voidaan nähdä Kungfutsen sanat hänen tarkaillessaan virtaavaa jokea: "So fließt alles dahin wie dieser Fluss ohne Aufhalten Tag und Nacht." (Wilhelm [verd.] 1914, 92).

muuttumatta. Muuttuvia positiivisia viivoja merkitään yhdeksällä (9) ja liikkuvia negatiivisia kuudella (6). Muuttumattomat viivat palvelevat merkin aineistona ilman sisäistä 'erityismerkitystä'. Yang-viivojen tapauksessa niitä merkitään seitsemällä (7) ja yin-viivojen kahdeksalla (8) (ks. eb. VI-VII).

Das Glasperlenspielissä Ältere Bruderin ja Josef Knechtin ensikohtaaminen toteutuu kiinalaisten kohteliaisuuksien ja tapojen atmosfäärissä. Klassikkojen sananparsien ja laulujen säikeiden lausumisen lisäksi he juovat teetä ja aterioivat kiinalaisten menojen mukaisesti (VI, 207). Ältere Bruderin puutarhan altaassa ui kaksi kultakalaa, joiden symbolista merkitystä vahvistavat Knechtin seuraavana aamuna tekemät huomiot:

... dann... Knecht... blickte in die kleine kühle Welt von Dunkel und Licht und zauberisch spielenden Farben hinab, wo in dem dunkel Grünblauen und tintig Finstren sich die Leiber der Goldenen wiegen und dann und wann, eben wenn die ganze Welt verzaubert und für immer entschlafen und in Traumbann verfallen schien, mit einer sanft elastischen und doch erschreckenden Bewegung Blitze von Kristall und Gold durch das Schlafdunkel schickten. Er blickte hinab, mehr und mehr versinkend, mehr träumend als kontemplierend... (VI, 208).

Kalat vedessä ovat Hessen teosten mielihahmoja jo varhaisemmista teoksista alkaen (esim. *Unterm Rad*, I, 381-382 tai *Kuulp*, III, 85) ja edelleen myöhemmin (esim. *Narziss und Goldmund*, V, 188-189). Kiinan kielessä sanat 'kala' ja 'hyvinvointi' ääntyvät samalla tavoin. Kala edustaa hyvinvointia, uudistumista ja harmoniaa (Cooper 1984, 86, Biedermann 1993, 108), mutta analyyttisen psykologian kuvastimessa oleellisempaa on, että kalan ilmentämä projektio nousee vedestä, tiedostamattomasta, äidillisestä (ks. Biedermann 1993, 106).³⁹⁵ Jung kutsuu kasteastiaa "syntymätilaksi" (Geburtsraum) ja vertaa sitä kalalammikkoon, johon ihminen symbolisesti upotetaan ja jälleen elvytetään (Jung 18/I, 174 ja 9/II, 82).

Ältere Bruder tiedustelee *I Ging* -oraakkelilta vastausta Josefin mahdolliseen jäämiseen hänen vieraakseen. Hän aloittaa seremonian kehoitettuaan Knehtiä kuuliaisuuteen ja "kultakalamaiseen hiljentymiseen" (siis valppaaksi tiedostamattoman vaikutteille). Josef noudattaa ohjetta, istuu ja katselee kunnioituksella ja uteliaana ja hiljaa "kuin kultakala" (VI, 208).

Ältere Bruderin Knechtin kanssa toteuttaman *I Ging* -rituaalin vastaus on merkki *Mong* ([nuoruudenhulluus] Jugendtorheit, VI, 210). Ältere Bruderin sanoin se merkitsee:

"Dies Zeichen hat den Namen: Jugendtorheit. Oben der Berg, unten das Wasser, oben Gen, unten Kan. Unten am Berge entspringt die Quelle, Gleichnis der Jugend. Das Urteil aber lautet:

³⁹⁵

Kristikunnassa kala on Kristuksen symboli (Jung, esim. 9/II, 112f.), minkä sanotaan olevan lähtöisin siitä, että kalaa tarkoittavan kreikankielisen sanan ikhthys kirjaimet ovat samat kuin alkukirjaimet sanoissa Iesous Khristos Theou Hyios Sooteer (Jeesus, Kristus, Jumalan poika, Vapahtaja). Profeetta Joonan joutuminen suuren kalan vatsaan kuvastaa ihmisen joutumista tiedostamattoman hallintaan, ja pääsy pois kalan vatsasta valoisalle rannalle uuden tietoisuuden tavoittamista (Biedermann 1993, 106,108). Kuvataiteissa tunnettu esimerkki on Marc Chagallin maalaus *Le temps ría point de rive* (*Ajalla ei ole ranta*), jonka keskeinen elementti on ihmiskädellä viulua soittava ja palavin siivin veden, kaappikellon ja rakastavaisten yllä lentävä kala (ks. Jung 1964, 41).

Jugendtorheit hat Gelingen.
 Nicht ich suche den jungen Toren,
 Der junge Tor sucht mich.
 Beim ersten Orakel gebe ich Auskunft.
 Fragt er mehrmals, ist es Belästigung.
 Wenn er belästigt, so gebe ich keine Auskunft.
 Fördernd ist Beharrlichkeit." (VI, 210).

Niin kuin Ältere Bruder mainitsee, "oben Gen, unten Kan", ja *Gen* tarkoittaa myös – Wilhelmin käänöksessä – "das Stillehalten, der Berg", ja *Kan* "das Abgründige, das Wasser" (Wilhelm [verd.] 1923, 14). *Mongin* 'nuoruuden ja hulluuden' ajatus on Wilhelmin mukaan lähestyttävissä seuraavasti: *Gen* (ylempi trigrammi) on vuoren kuva. *Kan* (alempi trigrammi) on veden kuva. Lähde, joka on vuoren juurella, on kokemattoman nuoruuden vertauskuva. Ylemmän trigrammin ominaisuus on 'pysyttelemine hiljaa' ja alemman 'kuilu' ja 'vaara'. Pysyttelemine vaarallisen kuilun edessä on levottoman 'nuoruudenhulluuden' symboli. Heksagrammi kuitenkin osoittaa tien 'nuoruudenhulluuden' voittamiseen: Vesi virtaa väistämättä, täyttää lähteen virraten aina, ja tämä myös osoittaa, että edistymisen esteet ja aluksi vallinnut epätietoisuus voitetaan (eb.).³⁹⁶

I Gingistä katsottuna Josef Knechtissä on 'nuoruudenhulluutta'. Bambusgehölzissä hän on elämäntilanteessa, mikä *I Gingin* mukaan merkitsee hänelle edellä mainittua pysähtymistä ja pysyttelemistä 'vaarallisen kuilun edessä'. Vuoren juurella oleva lähde siis on *I Gingissä* kokematon nuoruutta, 'hulluutta'. Kun vuori erityisesti Kungfutselle on korkeimman esikuvallisuuden ja hyveen vertauskuva (esim. Do-Dinh 1987, 90), nähdään Knechtin 'nuoruudenhulluus' sitä suhdetta vasten, mikä hänellä tässä vaiheessa on Glasperlenspieliin: hän (*minänä*) on mielestään liki valmis Spielin, 'täydellisyyden' ertauskuvan (objektin) täydelliseen hallitsemiseen (VI, 199). Heksagrammi *Mong* relativoi tämän kartesiolaiseen ja dualistiseen näkemykseen riasteisen näkökulman suhteuttamalla vuoren polaaraisesti veteen, puolestaan Laotsen keskeiseen ajattomuuden ja paikattomuuden vertauskuvaan (Wilhelm [verd.] 1921, 71).

'Nuoruudenhulluuden' tilanne vuoren ja veden välissä kuvastaa Josefi 'valmiuteen' liittyvää epätietoisuutta. *Mong* on hänen tiedostamattomansa projisointi, jonka katsominen ja assimiloiminen opastaa hänet tuntemaan veden symbolissa virtaavuuden ja muutoksen motiivin. Se merkitsee kuilun ylittämisen olevan mahdollista.

Edelleen *Mongin* ohjeen mukaisesti Knecht on lähestynyt opettajaa kunnioittavasti, kokemattomuutensa tuntien. Hän on osoittanut vaatimattomuutta, hyväksynyt opettajan. Ältere Bruder samoin on pidättäytynyt opetuksesta, kunnes *Mong* on osoittanut siihen oikean tien ja paikan. Knecht ei rasita opettajaa lisäkysymyksillä. Ältere Bruder muistuttaa Buddhan, Vasudevan, Leon tai Musikmeisterin tavoin taolaista, ei puhuen ja käsittein, vaan **esimerkkinsä ja**

³⁹⁶ *Mong* 'kuvataan' – eli *Mongin* kuva *I Gingissä* kuuluu kokonaisuudessaan: "Unten am Berg kommt ein Quell hervor, das Bild der Jugend. So nährt der Edle durch gründliches Handeln seinen Charakter." (Wilhelm [verd.] 1923, 15). – Lähde virtaa voittaen pysähtyneisyyden, kaikki tyhjät paikat veden edestä täyttyvät. Samoin käy tiellä luonteen sivistämiseen: kiertämättä tai ylitse hyppäämättä, veden tavoin vähitellen ja jatkuvasti (Wilhelm [erl.] 1923, 15). – *Mong* sopii Knechtin vierailuun Bambusgehölzissä. Vaikka Josef ei pysty tutkimaan oraakkelin sisältöä, hän uskoo vaistomaisesti ("... seufzte er unwillkürlich tief auf") ymmärtävänsä oraakkelin sanoman: hän oli "nuori hullu", joka oli tullut ja saisi jäädä (VI, 210).

elämänsä kautta vaikuttavaa opettajaa. Opetuksen omaksuminen tapahtuu *I Gingin* periaattein luonnonomaisesti – niin kuin vesi tulee esiin kaikki aukot täyttäen (Wilhelm [erl.] 1923, 15).

Kun Josef Knecht myöhemmin ennen lähtöään opetustehtäviin Mariafel-sin benediktiiniluostariin kysyy *I Gingin* neuvoa, hän saa heksagrammin *Lii*:

"Der Wanderer" mit dem Urteil "Durch Kleinheit Gelingen. Dem Wanderer ist Beharrlichkeit von Heil." (VI, 232).

Tämän jälkeen hänen osakseen tulee:

... eine Sechs auf zweitem Platz (VI, 232).

Viimeksi mainittuun *I Gingin* tapahtumaan palaan kohta.

Luonnon elementit muuttujina

Jungin individuaatioprosessi tähdentää Hessen "Menschwerdungin" ([Ein Stückchen Theologie] VII, 390) tavoin yksilöitymiskehityksen toteutuvan paralleleina ihmiskunnan historiassa ja eri kulttuureissa. Jos tällöin puhutaan "sielunvaelluksesta", on kirjaimellisesti otettuna toki huomattava, että siinä missä se esimerkiksi intialaisissa ajatteluissa on tavattu liittää ihmisen aikaisempien elämien tekojen ja saavutusten karmaattisiin tuloksiin, Jung tähdentää 'uudesti syntymistä' ei fyysisenä reinkarnaationa, vaan inhimillisen psyyken kehityskulkuna, johon yksilöllinen tietoisuus osallistuu (ks. Jung 1988, 319f.).

Ihmisen kehitystä eri traditioissa ohjaavat symbolit toimivat kuitenkin analogisesti niin että ne *spontaanein* sielullisin ilmiöin pyrkivät luonnolliseen ja luonnonmukaiseen symbolituotantoon. Esimerkkejä ovat primitiivien uskonnolliset initiaatiot, intialaiset yogamuodot tai Ignatius von Loyolan harjoitukset, kuten myös erityisesti keskiaikainen *alkemia*, jossa Jungin mukaan ei käsitelty vain kemiallisia aineita, vaan sen sijaan luotiin myös "alkemistista filosofiaa", joka ilmaistiin alkemistisella symboliikalla ja joka on modernin psykologian hapuileva esiaste (ks. Jung 7, 241).

Ihr Geheimnis ist die Tatsache der transzendenten Funktion, der Verwandlung der Persönlichkeit durch die Mischung und Bindung edler und unedler Bestandteile, der differenzierten und der minderwertigen Funktionen, des Bewussten und des Unbewussten. (eb. 241-242).

Luonnon peruselementit ovat Kreikassa maa, ilma, tuli ja vesi sekä Kiinassa puu, metalli, tuli, vesi ja maa. Muinaisten kiinalaisten elementit erosivat kreikkalaisista sikäli että ne eivät niinkään olleet itsenäisiä ja muuttumattomia aineita, vaan muuttuvia suureita, jotka edustivat eri vaiheita materian kehityksessä. Viisi elementtiä ovat pikemmin luonnon viisi perusprosessia kuin sen viisi perusainetta. Niiden keskinäinen seuranta ja syklinen liike on väistämätöntä, joskin se tapahtuu eri ajattelijoiden mukaan erilaisessa järjestyksessä (Huotari ja Seppälä 1990, 444-445). Kiinalainen peruselementtien liike liittyy Jungin näemykseen, kuten hänen monet idän katsomuksia analysoivat artikkelinsa osoittavat, muun muassa kirjoitukset *I Gingin*, *Das Tibetanische Totenbuchin* ja *Das Geheimnis der goldenen Blüten* laitoksissa. Tarkastelen seuraavassa luonnon alkua-

neiden liikettä Jungille ja Hesselle keskeisen symboliikan valossa.³⁹⁷ Erityis huomion tässä muuttuvuutta ja sellaisena kiinalaista näkemystä korostavassa prosessissa tulee saamaan *Das Glasperlenspielin Die Legende* -luvun ratkaisujen näyttämö, Josef Knechtin viimeinen maisema, jossa koko luonto elementaarisine prosesseineen kuvastaa tapahtuvaa kuoleman ja uudelleen syntymän kohtaamista ja dynamiikkaa, sulautumista ja jatkumista, loppumisen ja alkamisen kiertoa.³⁹⁸

Puun polariteetti

Narziss und Goldmundin kertoja kuvaa kertomuksen ensimmäisen sivun mitan luostarin edustalla kasvavaa kastanjapuuta (V, 9), joka saa korostettua merkitystä jälleen Goldmundin palatessa luostariin (VI, 283).³⁹⁹ *Narziss und Goldmundin* kontekstissa puu-symbolin korostunut asema on yhteydessä teoksen äiti-symboliikkaan. Maa, puu ja vesi ovat eri kulttuurien yhteisiä äiti-symboleja. Sen vuoksi on Jungin mukaan loogista, että puuta keskiajalla kutsuttiin kunnianimellä "Frau" (Jung 5, 277). Niinpä myös *Demianissa* Frau Evan fyysisessä olemuksessa on jotain kunniaakkaalle puulle ominaista:

Sie erhob sich und ging durch die Gartendämmerung⁴⁰⁰ voraus. Gross und fürstlich schritt die Geheimnisvolle zwischen den schweigenden Bäumen, und über ihrem Haupt glommen klein und zart die vielen Sterne. (III, 253).

Ei ole hämmästyttävää, että kristillinen legenda teki Kristuksen kuolinpuusta 'elämänpuun' (Jung 5, 277). Eedenin puutarhan tiedostamattoman paratiisin keskellä elämänpuun vierellä kasvaa hyvän- ja pahantiedon puu (1.Moos.2:8). Kristuksen kuolema esiintyy *Genesiksessä* käänteisenä, kun ihminen kuuntelee arkkityypistä *varjoaan* käärmettä ja syö hyvän- ja pahantiedon puun hedelmää (1.Moos.3:6-7): piilotajuinen tietoistuu, individuaatioprosessi alkaa. Kristuksen elämä hahmottaa arkkityypisen esimerkin individuaation läpi elävästä henkilöstä. Hänen kuolemassaan individuaatiokehitys saavuttaa täyttymyksensä: paluun tiedostamattomaan. Täyttymys ei kuitenkaan merkitse loppua tai katoavaa, kun Ylösnousemus osoittaa polariteetin jatkuvan. Kristus on *itsen* personifioituma.

Puu ei siis ole ainoastaan naisellinen. Kuvastaessaan polaarisuutta se on androgyyninen. Sen mytologisia ilmentymiä ovat muun muassa Aadamin

³⁹⁷ Luonnonmukaisuuden ja kokemuksen kuvallistamisessaan tällainen symbolinmuodostus on ominaisena olemassa myös esimerkiksi Fryen ja Falckin edellä esille tulleissa teorioissa.

³⁹⁸ Reso Karalaszchwili on artikkelissaan *Josef Knechts Tod* analysoinut Knechtin kuoleman näyttämöä vastaavaan, alkuaineiden vuorovaikutusta ja sen myötä myös *I Gingin* toimintaa heijastavaan tapaan (Karalaszchwili 1977, 223-231). Tulkintani on yhteydessä Karalaszchwilin näkemyksiin. Koska tutkimukseni korostaa analyyttisen psykologian osuutta, painopisteissä on eroavuutta, mutta Karalaszchwilin mielestäni hyvä ja psykologiseen perspektiiviin nähden risitiriidaton analyysi joka tapauksessa kulkee tarkasteluni taustalla.

³⁹⁹ Vastaavasti on huomattava, että *Das Glasperlenspielin* Eschholzin valiokoulun (Kastalian suurin koulukeskus jossa Josef Knecht aluksi opiskelee) keskellä kasvaa viisi jättiläispuuta (VI, 139).

⁴⁰⁰ *Suuri äiti* (jollaisena Frau Evaa tutkimukseni kuluessa pidän) voi olla myös haltijatar ja noita. Ktoonisen anima-luonnon vuoksi hän on kytköksissä metsään, puutarhaan, kasveihin (Schmitt 1999, 282-283).

ruumiista versova sukupuu (Jung 5, 282) ja Mercuriuksen ominaisuuksiin yhdistetty kyky omaksua minkä tahansa olennon muoto (Jung 12, 523). – Niinpä myös kun käärmeen täyttämän toiveensa tuloksena puuksi muuttunut Piktoria Hessen sadussa *Piktors Verwandlungen*⁴⁰¹ löytää tiedostamattoman projektionsa, kauniin tytön (jungilaisittain *animan*) ja sisäistää tämän itseensä:

... sie sank dahin und wurde eins mit dem Baume... ... jetzt sang er laut Piktoria, Viktoria. (Die Märchen, 210).

Tällöin Piktoria löytää "paratiisin" ja "ikuisen muuttumisen lahjan":

In jeder Gestalt... war er ganz, war ein Paar, hatte Mond und Sonne, hatte Mann und Weib in sich, floss als Zwillingfluss durch die Länder, stand als Doppelstern am Himmel. (Die Märchen, 210-211).

Puolestaan idässä, Kungfutsen haudalla, kasvavat tuhatvuotiset puut (Do-Dinh 1987, 75). Buddha valaistui bo-puun alla (esim. Aho 1931, 46)⁴⁰². *I Gingissä* puuta verrataan 'jaloon ihmiseen', joka järjestää inhimillisen yhteisön kokonaisuuden hyväksi (Wilhelm [erl.] 1923, 140). *Das Glasperlenspielin* "elämäntarinassa" *Der Beichtvater* Josephus Famulus istuttaa puun johdattajansa Dion Pugilin haudalle ja elää vielä sen vuoden, kun puu kantoi ensimmäiset hedelmänsä (VI, 642), mikä ilmentää Dionin myönteistä vaikutusta Josephukseen ja Dionin 'jatkumista' psyyken kokonaistavana poolina Josephuksen elämässä.

Narziss und Goldmundissa puu näyttää kompensoivan luostarimiljööhen henkisesti ylikorostunutta asemaa. Symboli-kuvat eli libidon energeettiset hahmotumat pyrkivät tiedostamattoman voiman ansiosta tulkitsemaan enemmän tai vähemmän tuntemattomia tosiasioita. Jungin mukaan elämänpuu on mytologiassa lähes yhtä toistuva äitisymboli kuin *vesi* (Jung 5, 278), ja se mitä Goldmund haluaisi ikuistaa puuhun, on kollektiivisen piilotajunnan perustavinta sisältöä. Lapsuudessa äitinsä menettänyt veistäjä-Kultasuu kanavoi libidon psyykkisen energian tuon libidon kohteena olleen äidin takaisin valloittamiseen taiteen avulla (ks. Jung 5, 284). Mutta "ikiäidiksi" transsendoituvan äidin kuva on psykoidi arkkityyppi, joka sen vuoksi saa jumalallisen, koettavan, mutta käsitteettömän ja tietoisesti kuvattavaksi tavoittamattoman merkityksen.

Tuli maagisena tiedostamisen elementtinä

Tuli, myyttien ja myös alkemian merkitsevä aines, viittaa tietoisuuteen, joka lisääntyy aiemmin tiedostamattomana olleilla sisällöillä (esim. Jung 11, 549). Jung sanoo, että *tietoisuuden lisääminen* tiedostamattoman kautta on "kirkastumista" (Aufhellung). Se on henkinen teko, jonka perusteella myös useimmat myyttiset sankarit on tunnistettu auringon ominaisuuksien avulla ja heidän suuren persoonallisuutensa syntymää nimitetään valaistumiseksi (Erleuchtung, Jung 1934, 208, Jacobi 1940, 147).

Gnosiksessa valoihminen on *ikuisen valon* symboli. Jos hän on pudonnut

⁴⁰¹ *Piktors Verwandlungen* on kirjoitettu 1922. Alkujaan satu ilmestyi julkaisun *Gesellschaft für Bücherfreunde, Chemnitz* erikoispainoksena. Vuonna 1955 se liitettiin Hessen *Die Märchen* -kokoelman laajennettuun laitokseen.

⁴⁰² Bo-puu kuuluu viikunapuihin. Siksi kerrotaan myös viikunapuusta (esim. Percheron 1979, 21-24) tai vain "suuresta puusta" (Sangharakshita 2000, 26).

materian pimeyteen, hänet täytyy vapauttaa siitä prosessissa, jolla on "yhdistävän symbolin" numeerinen merkitys (ks. Jacobi 1940, 160). Jungille aurinko on oikeastaan ainoa järjellä tajuttava jumalankuva. Veden tavoin se on elämän antaja, mutta se on myös näkyväisen maailman epäämätön keskipiste. Auringossa luonnollisena, moraalilakia kumartamattomana elementtinä inhimillisten lakien sekoittama ihminen voi käsittää ristiriitojen harmonisesti ratkeavan. Aurinko esittää tämän maailman näkyväistä jumalaa, joka kristillisessä kuvamaailmassa onkin Kristuksen allegoria ja joka Jungin näkemyksessä yhdentyy omaa sielua ohjaavaan voimaan, energiaan, libidoon (Jung 5, 158 ja 11, 615).

Mircea Eliade toteaa, että suurinta kannatusta koko kreikkalais-orientaalisessa maailmassa sai myytti maailmanpalosta, josta hyvät pelastuvat. Stoalaisuus, Sibyllan oraakkelit ja juutalais-kristillinen kirjallisuus tekivät tästä myytistä apokalypsiensä ja eskatologiansa perustan. Maailmanpalon myytti oli lohduttava sikäli, että tuli uudisti maailman ja sen avulla rakennettiin "uusi maailma", joka edelleen uudistaen maailmaa elää ja kasvaa ikuisesti ja jossa kuolleet nousevat ylös kuolemattomuuteen (Eliade 1992, 106).

Jumala ilmaisee itsensä Moosekselle *palavan puun* välityksellä ("Minä olen se joka olen", 2.Moos.3:14) ja apostoleille Pyhän Hengen liekkeinä. Kirkoissa palava kynttilä on vertauskuva Kristuksesta maailman valkeutena. Kristillisyydessä korostetaan liekkiä rukouksen konkretisoitumana. Esimerkiksi Kreikan vanhojen tarujen mukaan tulen aikaansaaminen oli jumalien taito aina siihen saakka, kunnes Prometheus onnistui ryöstämään heidän tulensa.

Valon kuvakieli ja *Raamatussa* enkeleitä ympäröivä tuli – helluntaina laskeutuvat liekin kielet ja serafien Jesajan päälle asettama tuli – assosioivat tulta hengellisenä alueena ja enkelimaailmana inhimillisen ja jumalallisen alueen välillä. Prometheuksen tarina tai Zeuksen samastuminen salamaan ja valaisevaan tuleen ovat samansisältöisiä todistuskappaleita (Frye 1973, 145).

Mytologioiden tuli kuvaa yleensä "miehistä" elementtiä vastakohtana naiselliselle *vedelle*. Tuli on elinvoiman, sydämen, siittämisen, valon ja auringon kuvastaja. Toisaalta se on symbolisisällöltään kaksinainen: tuli palaa paitsi puhdistavassa kiirastuleessa myös ikuisesti hävittävässä helvetissä (Biedermann 1993, 378-379). *Mandaloiden* keskuksessa elävöityvä *aurinko* kiertokulkee mandalassa ja liittyy vastakohtat myötöpäiväiseen liikkeeseen (Jung 1979, 138, ks. myös Jacobi 1940, 155). Taivas sisältää auringon, kuun ja tähtien liekehtivän joukon ja identifioidaan tavallisesti *läpikulkupaikaksi* apokalyptisen maailman taivaaseen (Frye 1973, 145). – Steppenwolf-Hallerille "maagisen teatterin" mytologisen kutsun lähettävät hohtava kadunpinta ja ikivanha luostarinmuuri *puu-ovisine* kaariportteineen. Hallerin muutosprosessiin johtavan tapahtuman kuvausta sävyttävät tuleen ja kultaan liittyvät ilmaisut:

... wie hübsch die zarten bunten Buchstaben*irrl*ichter über die feuchte Mauer und den schwarzglänzenden Asphalt gegeistert waren, fiel mir plötzlich wieder ein Bruchstück aus meinen vorigen Gedanken ein: das Gleichnis von der *golden aufleuchtenden* Spur, die so plötzlich wieder fern und unauffindbar ist. (IV, 215-216, kurs. TK).

... es hatte mich doch ein Gruss der andern Welt berührt, ein paar farbige Buchstaben hatten getanzt und auf meiner Seele gespielt und an verborgene Akkorde geführt, ein *Schimmer* der *goldenen* Spur war wieder sichtbar gewesen. (IV, 216, kurs. TK).

Tuli vuorella, Knecht luostarissa

Bambusgehölzin kokemusten jälkeen *I Ging* on *Das Glasperlenspielissä* jäänyt oleelliseksi tekijäksi Josef Knechtin elämään. Tätä osoittaa, että hän jälleen täysin uudessa tilanteessa (lähtiessään hänelle määrättyyn tehtävään eli opettamaan Glasperlenspielä Mariafelsin benediktiiniluostariin) kysyy neuvoa *Muutosten kirjalta*. Siankärsämökorsien välityksellä hän saa merkin *Lii*. Se on yhtä kuin "Der Wanderer" (VI, 232).

Kyseisessä heksagrammissa ylempi trigrammi on "*Li*, das Haftende, das Feuer". Alempi trigrammi on "*Gen*, das Stillehalten, der Berg". Yhteensä tämä merkitsee alhaalla paikoillaan pysyttelevää vuorta ja ylhäällä vain hetken viipyvää tulen leimua.⁴⁰³ Luonteensa vuoksi ne eivät jää yhteen, mikä tarkoittaa: vieraat ja eroaminen on vaeltajan kohtalo (Wilhelm [verd. u. erl.] 1923, 163). *Gen* (vuori) on korkeimman esikuvallisuuden ja hyveen esikuva (Do-Dinh 1987, 90). Se on myös kuoleamisen ja syntymisen vertauskuva (Wilhelm [Text u. Erl] 1979, 75).

Suhteutettuna Knechtin kohtaloon muutoksen merkit ovat selvät: *Li*, 'tuli, aurinko' kuvaa kiinalaisessa symboliikassa 'henkeä' ja on jälleensyntymisen aiheuttaja (eb., myös esim. Wilhelm [erl.] 1923, 145). Kun Knecht on Bambusgehölzissä astunut *Mong*-merkin viitoittamalle kohtalon tielle, 'veteen', joka mahdollistaa 'kuilun' ylittämisen (VI, esim. 210), toteuttaa hän nyt edelleen yksilöllistä kohtaloaan 'vaeltajana' kohti uutta syntymää, tiedostamattoman (vesi) tiedostumista (tuli). Hän etenee transformationaalisesti niin kuin merkki *Lii* ja sen muutos, Knechtin *I Gingiltä* saama "Sechs auf zweitem Platz"⁴⁰⁴ osoittavat. Viimeksi mainitulle Josef löytää *I Gingistä* selityksen:

Der Wanderer kommt zur Herberge.
Er hat seinen Besitz bei sich.
Er erlangt eines jungen Dieners Beharrlichkeit. (VI, 232).

Tämän kuvan *Das Glasperlenspielin* kertoja tai kertojat ovat löytäneet sanasta sanaan Wilhelmin saksannoksesta (Wilhelm [verd.] 1923, 164). Se siis viittaa 'kuutoseen': yin-viivan muutokseen yang-viivaan toisella rivillä. Kertoja on jäljentänyt tämän Knechtille ennustetun muutoksen, ja siksi sitä on pidettävä kerroksen kannalta hyvin merkitsevänä. Wilhelmin käännös ja selitys osoittavat, että "Sechs auf zweitem Platz" kompensoi tiedostamattoman ja tietoisien suhdetta alitajunnan sisältöjen *tietoiseen* assimiloimisen suunnassa. Tästä lähtökohdasta ja tämän mukaisesti muutos konkretisoituu merkitsemään kuvatus vaeltajan vaatimattomuutta ja pidättyvyyttä. Hän ei sisäisesti kadota itseään ja löytää siksi rauhallisen paikan. Hän ei menetä ihmisten kiintymystä. Sen vuoksi häntä

⁴⁰³ *Exodusessa* havaitaan vastaavan asetelman visualisoiva tapahtuma: "... koska Herra laskeutui vuorelle tulella. Vuori savusi kuin tulinen uuni ja vavahteli ankarasti." (2.Moos.19:18). "Israelilaiset näkivät Herran kirkkauden vuoren laella, ja se oli kuin tuli, joka polttaa kaiken." (2.Moos.24:17). Ilmiö tavataan myös Kristuksen kirkastumisessa: Korkealla vuorella "... hänen ulkomuotonsa muuttui heidän nähtensä: hänen kasvonsa loistivat kuin aurinko ja hänen vaatteensa tulivat valkeiksi kuin valo." (Matt.17:2).

⁴⁰⁴ *I Gingin* heksagrammeissa, kuten olemme todenneet, muuttuvia viivoja merkitään 6:lla ja 9:llä. Edellisessä tapauksessa negatiivinen yin-viiva muuttuu positiiviseksi yang-viivaksi, ja jälkimmäisessä tapauksessa toisin päin. Länsimaisittain voimme katsoa, että muutoksessa on kysymys tietoisien ja tiedostamattoman aineiston välisestä kompensatorisesta liikkeestä.

autetaan hankkimaan katetta pyrkimyksilleen. Lisäksi häneen liittyy uskollinen ja luotettava palvelija, josta on arvaamatonta etua (Wilhelm [erl.] 1923, 164).

Muutos, kuten *Das Glasperlenspiel* osoittaa, koskee Knechtin oleskelua Mariafelsin luostarissa ("Vaeltaja tulee majapaikkaan" [Der Wanderer kommt zur Herberge]), jonka vaikutelmat ja merkityksen hän tulee sisäistämään.

Tämä vaihe, jossa häntä edesauttavat ystävyys-suhteet erityisesti benediktiinimunkiston kunnioitettuun historioitsijaan Pater Jakobukseen, mutta myös Josefin palvelijana toimivaan noviisi Antoniiniin ("Hän saavuttaa nuoren palvelijan kiintymyksen" [Er erlangt eines jungen Dieners Beharrlichkeit]), ovat siis luettavissa Knechtin toteuttamasta *I Gingistä*. Siinä vuorelta nouseva tuli kuvastaa *tietoisuudessa* tapahtuvaa muutosta. Josef myös havaitsee oraakkelin omalla kohdallaan toteutuvan (VI, 242-242). Lisäksi *I Gingin* vaikuttavuus korostuu, kun luostarin apotin oraakkeli kirjaa kohtaan osoittama kiinnostus johtaa siihen, että Knecht alkaa opettaa *I Gingiä* luostarin isille (VI, 240-241) ja toisaalta Kastalian viranomaiset toteavat Knechtin onnistuneen tehtävässään Mariafelsin luostarissa erinomaisesti (VI, 265)⁴⁰⁵.

Muistutan edelleen, että tapahtumien analysoijalta joka tapauksessa vaaditaan suhteellistavaa näkemystä sekä sanataideteoksen kerroksisesti elävään todellisuuteen että myyttiseen oraakkeliin. *I Gingin* oikea kuvaus tai tulkinta toki ei ole mahdollinen enempää *Das Glasperlenspielin* kertojalle kuin lukijalle. Ulkopuolisella henkilöllä ei ole varsinaista pääsyä toiselle henkilölle ilmoitettuun oraakkeliin. Ältere Bruder on aikaisemmin hyväksynyt Knechtin oraakkelin, vastauksen, joka osoittaa, että Josef voi jäädä Bambusgehölziin. Hän ei kuitenkaan ilmaise hyväksymistään sanallisesti, vaan hiljaisuutena, mikä on osoitus siitä, ettei *Mongin*-heksagrammin verbaalinen tulkinta ole lopultakaan niin merkittävä kuin on Knechtin kyseisessä tilanteessa heijastunut tarkkaavainen ja kunnioittava asenne yleensä vierailuun Bambusgehölzissä ja erityisesti *I Gingiin*, tiedostamattoman laukaisemaan prosessiin. Kertoja kuvaa tätä seuraavasti:

Knecht hatte vor aufmerksamer Spannung den Atem angehalten. In der entscheidenden Stille seufzte er unwillkürlich tief auf. Er wagte nicht zu fragen. Aber er glaubte verstanden zu haben: der junge Tor war angekommen, er durfte bleiben... Das Orakel hatte gesprochen, es hatte zu seinen Gunsten entschieden. (VI, 210).

Samoin kuin *Mongin* myös myöhemmän *Lii*-heksagrammin oikea käsitteellinen tulkinta on mahdollinen ainoastaan Knechtille – ja silloinkin vain sikäli kun se koskee hänen psyykensä tietoiseksi tullutta aluetta. Vähemmän uskallettua on havaita, että *I Gingin* projektiot personifikaatioineen (*Mongin* kohdalla Ältere Bruder ja *Lii*n kohdalla Pater Jakobus, Anton), ja näiden assimiloiminen ovat perusta uudelle "heräämisen" vaiheelle Knechtin individuaationaalisessa ja sellaisena kollektiiviin vaikuttavassa kehityksessä⁴⁰⁶:

⁴⁰⁵ Josef Knechtin varsinainen, hänelle vasta myöhemmin selvennettävä tehtävä Mariafelsissä on Kastalian ja Rooman kirkon välisten etäisten suhteiden lähentäminen (ks. VI, 267-268). Tämä osaltaan alleviivaa Josef Knechtin yksilöllisen elämän merkitystä kollektiivin yksipuolisuuden kompensoijana.

⁴⁰⁶ Edelliseen viitteeseen liittyy on todettava, että Knechtin oleskelu Mariafelsissä ei ole merkityksellinen ainoastaan hänelle itselleen. Pater Jakobus on benediktiinijärjestön johtava poliitikko, poliittisen historian ja nykyisyyden tutkija, jonka mielestä Kastalialla ei ole riittävästi historiallisen jatkuvuuden ja muutoksen tajua. Knechtin kontakti Pater Jakobukseen merkitsee, että Kastalian ja Mariafelsin etäänntyneet suhteet käyvät läheisemmiksi. Josef kaventaa Jakobuksen etäistä asennetta Glasperlenspieliin, ja Knechtin koko

... und für Knecht wurde der Umgang mit dem Historiker und die Schulung durch ihn, welche nun begann, eine neue Stufe auf jenem Weg des Erwachens, als den er sein Leben betrachtete. Um es in wenigen Worten zu sagen: er lernte durch den Pater die Historie, lernte die Gesetzmäßigkeit und Widersprüchlichkeiten des Geschichtstudiums und der Geschichtsschreibung kennen und lernte in den folgenden Jahren darüber hinaus die Gegenwart und das eigene Leben als geschichtliche Wirklichkeit sehen. (VI, 250).

Josef tulitietoisuuden ympäröimänä

Symboliset toiminnat – selvittely tiedostamattoman kanssa – ovat välttämättömiä, koska tietoisuuden energia tarvitsee tiedostamattoman energiaa elämään sopeutumisen ongelmassaan (Schmitt 1999, 287).⁴⁰⁷ Kysymyksessä on myös tais-telu itsetietoisuudesta, jolloin *tuli*, niin kuin edellä on tullut ilmi, on *tietoisuutta* tiedostamattoman alueella.⁴⁰⁸

Kun Josef Knecht on tiedostanut symboliset johtomotiivinsa "kutsumuksen" ja "heräämisen" (VI, 436), *tuli* hänessä voimistuu: ystävänsä Fritz Tegulariuksen näkemänä⁴⁰⁹ hänessä on kertojan kuvausten mukaan ylipersonallisia piirteitä:⁴¹⁰

... er (Knecht) hatte sich so ganz zum Werkzeug gemacht... (VI, 319).

... er (Tegularius) sah ihn im Feuer stehen und ausgeglüht werden... (VI, 333).

... vom Ernst und von der Strenge seines Amtes umgeben und abgeschlossen wie von einer glänzenden Glasur, die im Feuer um ihn gegossen und erstarrt wäre. (VI, 319).

Uudistavan linnun liekit Demianissa

Emil Sinclair ja Pistorius istuvat vaitonaisina kamiinan liekkejä katsellen. Tässä yhteydessä keskittynyt, meditatiivinen toiminta liittyy *tulen arkkityypin* toiminnan välityksellä metamorfoosin motiiviin. Takkatulen edessä Emil Sinclair ja häntä filosofisesti 'herättelevä' Pistorius katsovat hiljaa ja keskustelevat tietoisesti tavalla, joka herättää Emilin tiedostamattomia impulseja. Tulen ja tuhkan transformoiva tehtävä *Demianissa* tekee meditatiivisesta tulta katsovasta toiminnasta eräänlaista vaistomaista rukousta tai alkemistista luonnon mietiskelyä, jossa tiedostamaton virtaa tietoiseen johtaen Sinclairin mieleen paitsi hänen individuaationsa keskeisen symbolin, *linnun*, keltaisen varpushaukan (III, 197) myös lapsuusvuosien käsitteettömyyden – veden, tulen, savun, pilvien, tomun ja silmät suljettuna näkyvien pyörivien värileikkien katselemisen:

myöhemmän elämän välityksellä Jakobuksen häneen tekemä vaikutus tulee suhteellistutamaan Kastalian käsitystä erityisasemastaan suhteessa reaalihistoriaan (historiaan elämä-
⁴⁰⁷ nänä, ei vain historiankirjoituksena) ja politiikkaan.

⁴⁰⁷ Schmittin käyttämän esimerkin mukaisesti Odysseuksen on saatava noita Kirkeltä opastuuta löytääkseen tien kotiseudulle (Schmitt 1999, 287).

⁴⁰⁸ Myytin tarinassa tällainen tietoisuuden kamppailu tiedostamattomassa on esimerkiksi Joonan merihirviön mahassa (ks. Schmitt 1999, esim. 283; vrt. Joonan kirja Vanhassa Testamentissa ja Matt.12:38-42).

⁴⁰⁹ Knechtä, pitkälle individuaatioissa edennyttä henkilöä katsotaan visionomaisesti läheisen ystävän perspektiivistä. Tilanne on vastaava Govindan katsoessa "täydellistynyttä" Siddharthaa.

⁴¹⁰ Muistamme Kristuksen kirkastumisen ja Jumalan ilmestymisen palavana pensaana.

Schon als kleines Kind hatte ich je und je den Hang gehabt, bizarre Formen der Natur anzuschauen, nicht beobachtend, sondern ihrem eigenen Zauberer, ihrer krausen, tiefen Sprache hingegeben. Lange, verholzte Baumwurzeln, farbige Adern im Gestein, Flecken von Öl, das auf Wasser schwimmt, Sprünge in Glas – alle ähnlichen Dingen hatten zuzeiten grossen Zauber für mich gehabt, vor allem auch *das Wasser und das Feuer*, der Rauch, die Wolken, der Staub, und ganz besonders die kreisenden Farbflecke, die ich sah, wenn ich die Augen schloss. In den Tagen nach meinem ersten Besuch bei Pistorius begann dies mir wieder einzufallen. (III, 198, kurs. TK).

Tulen motiivin merkityksellisyttä osoittaa tapahtumaa myöhemmin kuvaavan minä-kertojan toteamus, jonka mukaan kysymys on kokemuksesta tiellä kohti "elämäni varsinaista päämäärää" (eb.). Kuten kristinuskon uskonnollisessa kokemuksessa, tulen heijastama uudistumisprosessi saa mytologiassa yleensäkin *henkilökohtaisen uudistumisen merkityksen* (ks. Eliade 1992, 106). *Demianin* kertoja sanoo tulikuvien katsomisen, luonnon irrationaalisille ja oudoille muodoille antautumisen tekevän todeksi tunnetta, jonka mukaan sisäinen maailmamme yhdentyy nämä kuvat luoneeseen tahtoon, niin että olemme taipuvaisia pitämään kuvia omina mielteinämme ja luomuksinamme. Tällöin havaitsemme rajojen itsemme ja luonnon välillä murtumiseen saakka vavahtelevan, ja tulemme tuntemaan tunnelman, jossa ei ole täyttä varmuutta siitä, tulevatko nuo verkkokalvolle ilmestyvät kuvat ulkoisten vai sisäisten vaikutelmien tuloksena (III, 198).

Alkemian symboliikassa *muna* kuvaa kaaosta, "prima materiaa", joka sisältää siihen kietoutuneen maailmansielun. Munasta kohooa *lintu*, kotka tai Feeniks, vapautettu sielu (ks. Jung 5, 237). Vastaavaa aineen henkistymistä tai transformoitumista kuvataan linnun välityksellä myyteissä, joissa lintu on kuolemattomuuden ja ylösnousemuksen vertauskuva. Tämä on yleistä tarinoissa sielunlunnusta, puhdistavasta tulenliekistä ja uudelleen syntymisestä (ks. esim. Jung 5, 372, Frye 1973, 146 ja Biedermann 1993, 55-56). Alkuaan näiden tarujen kohde oli egyptiläinen pyhä lintu Benu (Bennu, Benhu), joka nähtiin auringonjumalan ruumiillistumana. Kreikassa Feeniks polttaa itsensä tuhkaksi syntyäkseen kolmantena päivänä uuteen elämään, ja kristinuskossa se on kuolematto- man sielun ja Kristuksen ylösnousemuksen symboli. Muinaisessa Kiinassa Feeniksiä vastaa yinin ja yangin yhdistävä tarulintu Feing-huang (Biedermann 1993, 55-56).⁴¹¹ – "Tulenpalvonta (Feueranbeten) ei ole keksinnöistä hassuimpia" (III, 196), Pistorius kamiinan loimussa toteaa.

Tulen jumaluus

Alkemistit projisoivat keskiajalla aineeseen ja sen tuntemattomuuteen symboleja, jotka Jung sittemmin tunnisti piilotajunnan sisällöiksi. Alkemistien meditatioiden ja menetelmien kohteena oli luonnon ja materian alue. Tavoittaessaan aineen henkeä he havaitsivat sen olemuksen määrittelemisen mahdottomaksi. Aivan samoinhan Jung toteaa, ettei psyyken ydintä voida hahmottaa yksiselitteisesti määritelmän (esim. Jung 1988, 408), ja Nietzsche sanoo, ettei tietokyky ole itsenäinen voima, joka saavuttaa totuuden sinänsä, vaan se on tahdon ja af-

⁴¹¹ Niinpä feenikslintu Feing-huang (pinyin-transkriptio: feng-huang) symboloi lohikäärmeen tavoin Kiinassa yhä vielä myös miestä ja naista, avioliittoa ja avio-onnea (Huotari ja Seppälä 1990, 382).

fektien palvelija⁴¹² (Salomaa 1998, 38).

Das Glasperlenspielin kirjoittamisen yhteydessä syntyneessä runossa *Stunden im Garten* (1935) Hesse korostaa nimenomaan tulen *itsen keskipisteeseen* ja samalla *ykseyteen* johtavaa, *jumaluuteen* katsomiseen viittaavaa luonnetta⁴¹³. *Demianissa* tulen metamorfoosi sekoittaa unen ja valveen, tiedostamattoman ja tietoisien väliset rajat:

Ich suchte das Bild, es hing nicht mehr an der Wand, lag auch nicht auf dem Tische.
Da meinte ich mich dunkel zu besinnen, dass ich es verbrannt hätte. Oder war es ein Traum gewesen, dass ich es in meinen Händen verbrannt und die Asche gegessen hätte? (III, 212).

Siddharthan virtaava joki

Siddharthassa joki on keskeinen virtaavan energian symboli. Joki on teoksessa toiminnallinen, juonen merkittävässä tilanteissa toistuva johtomotiivinen rakennetekijä⁴¹⁴ sekä samalla tulkittavissa *kuvallisena, elämyksellistä, energieettistä jatkuvuutta* välittävänä runollisena motiivina (vrt. Kayser 1967, 63 ja 71). Tällöin se ennen kaikkea kuvastaa Naturin ja Geistin ja samalla tiedostamattoman ja tietoisien polariteettia ja sen vuoksi lopulta myös Jungin *itseksi* kutsumaa psyyken kokonaisuutta.

Saavuttuaan kaupunkielämänsä jälkeen uudelleen joelle Siddhartha on samoin kuin tullessaan kaupunkiin "syntynyt uudelleen", jälleen "herännyt". Toinen "herääminen" on analoginen ensimmäisen kanssa. Nytkin kysymys on tietoisuuden uudistumisesta, maagisesta ajattelusta, poolien hyväksymisestä (ks. III, 647 ja 692). Tällä kertaa Siddhartha lähestyy kuitenkin jokea Naturin puolelta, aistillisesta elämästä, kun hän edellisellä kerralla oli lähestynyt sitä henkisestä, askeettien elämästä. Aistillinen tiedostamaton ja henkinen tietoisuus

⁴¹² Nietzscheen mukaan olisi tieto-opin asemasta oikeampaa puhua "affektien perspektiiviopista" (Salomaa 1998, 39).

⁴¹³ Hermann Hessen runo *Stunden im Garten* (kirjoitettu 1935, ilmestynyt alanimikkeellä "Eine Idylle" 1936) on runoilijan kuvaus puutarhanhoidosta; rituaalista, jossa muinaisten kiinalaisten mailmankaikkeuden kooste-elementteinä näkemät (ks. myös esim. Yeung Lai Yin 1973, 27) metalli, puu, vesi, tuli ja maa toimivat kiinteässä vuorovaikutuksessa, sisäisessä yhteydessä toisiaan ruokkien ja kuluttaen. – Polttaessaan maata ja miilua runoilija pohtii tulen merkitystä: "Mir zum Beispiel bedeutet das Feuer/ (nebst Vielem, das es bedeutet/ Auch einen chymisch-symbolischen Kult/ im Dienste der Gottheit,/ Heisst mir Rückverwandlung der Vielfalt ins Eine,/ und ich bin/ Priester dabei und Diener, vollziehe/ und werde vollzogen,/ Wandle das Holz und Kraut zu Asche,/ helfe dem Toten/ Rascher entwerden und sich entsühnen,/ und geh in mir selber/ Oftmals dabei meditierend/ dieselben sühnenden Schritte/ Rückwärts vom Vielen ins Eine,/ der Gottesbetrachtung ergeben./ So vollzog Alchymie die Prozesse und Opfer/ des Läuterns" ([Stunden im Garten] Materialien zu Hermann Hesses Glasperlenspiel I, 119-120). – Pitkässä heksametrirunossa korostuvat luonnon prosessien ja meditaation yhteys, moninaisuuden liike ykseydessä ja liikkeen toiminta ja vaikutus yhteisen jumaluuden hyväksi. Puutarhurille tämä merkitsee mietiskelyä ja uhria. Puutarhurin runoilija rinnastaa nimenomaan 'runoilijaan': "Einstmals herrschte der Glaube,/ man könne durch Brennen die Erde/ Heilsam erneuern und fruchtbar machen,/ zum Beispiel bei Stifter,/ Einem Dichter, von dem ich viel halte,/ "brennen" die Gärtner/ Sich verschiedene Erden,/ und so versuche auch ich es." ([Stunden im Garten] Materialien zu Hermann Hesses Glasperlenspiel I, 122).

⁴¹⁴ Mm. Ziolkowski näkee joen erottavan Naturin ja Geistin paikallisesti toisistaan, koska Siddharthan taival maantieteellisessä tilassa vastaa hänen sisäistä kehitystään (Ziolkowski 1965, 165-166).

kohtaavat joessa toisensa.

Kuten kiinalaisessa filosofiassa (esim. Wilhelm [verd.] 1914, 92 ja [verd.] 1921, 45 ja Hsia 1974, 242) liittyy joen ja virtaavuuden symboli myös *Siddharthassa* sekä välittömyyden että jatkuvuuden, vaelluksen, muutoksen ja tähän yhtyen immanentin jälleensyntymisen tematiikkaan. On painotettava, että ole-massaolon käsittäminen vaelluksena ja muutoksena nousee – alkaen Kiinan filosofian pohjalähteestä *I Gingistä* – esiin kaikkialta kiinalaisesta ajattelusta. Muun muassa se on selkeästi esillä Hessen hyvin tunteman ja arvostaman taolaisen Dschuang Dsin teksteissä. Kuvaava on esimerkiksi vertaus, johon jo olen viitannut: *Schmetterlingstraum*, yksi Dschuang Dsin tunnetuimmista anekdooteista.⁴¹⁵

Kun Siddhartha on herännyt *syvästä unesta*, hänen tuntemuksensa ovat lähellä Dschuang Dsin unestaan kertomaa. Siddharthasta vaikuttaa kuin hän ennen unta olisi ollut toinen Siddhartha, kuin hän olisi kuollut ja syntynyt uudelleen. Hänellä on jopa tunne kuin hän olisi jättänyt taakseen entisen ruumiillistumansa ja siirtynyt toiseen hahmoon (III, 684). Edelleen hän tuntee kuin hänen edellisestä elämästään olisi kulunut sata vuotta, "... vai oliko hän uneksinut elämänsä" (III, 689). Unen ja muutoksen dynamiikka yhdentyy tässä *veteen*, jokeen, aivan samoin kuin *Das Glasperlenspielissä* Josef Knechtin kolmannessa elämäntarinassa *Indischer Lebenslaufissa* tällainen hetken kestänyt 'satavuotinen uni' kohtaa *veden*, lähteen (VI, 682-685). *Siddharthassa* oleellista on tuon veden *virtaavuus*:

"Abwärts geht es mit dir!" sagte er (Siddhartha) zu sich selber und *lachte* dazu, und wie er es sagte, fiel sein Blick auf den Fluss, und auch den Fluss sah er abwärts gehen, immer abwärts wandern, und dabei *singen* und fröhlich sein. Das gefiel ihm wohl, freundlich *lächelte* er dem Flusse zu. (III, 689, kurs. TK).

Joki edustaa *Siddharthassa* virtaavaa energiaa, iloa ja raikasta *huumoria* ("Der Fluss lachte...", III, 717). Joen nauru vahvistaa teoksen yhteyttä kiinalaiseen viisauteen: joki ei kiinalaisessa filosofiassa kuvasta ainoastaan vaellusta, vaan se symboloi samalla ykseyttä ja ykseyden moninaisuutta yhdyntien taolaisten yllimpään ja samalla jotenkin 'leikittelevään' periaatteeseen – *tao*, der SINN. Ulkoinen alaspäin meneminen ("...abwärts geht es...") on taolaisittain samalla sisäistä 'ylöspäin kulkemistä'.⁴¹⁶ – Laotse sanoo:

Dass Ströme und Meere die Könige sind aller Täler, das kommt davon, dass sie tüchtig sind im Untensein.
Darum sind sie Könige aller Täler. (Wilhelm [verd.] 1921, 71).

⁴¹⁵ Einst träumte Dschuang Dsi, dass er ein Schmetterling sei, ein flatternder Schmetterling, der sich wohl und glücklich fühlte und nichts wusste von Dschuang Dschou. Plötzlich wachte er auf: da war er wieder wirklich und wahrhaftig Dschuang Dschou. Nun weiss ich nicht, ob Dschuang Dsou geträumt hat, dass er ein Schmetterling sei, oder ob der Schmetterling geträumt hat, dass er Dschuang Dschou sei, obwohl doch zwischen Dschuang Dschou und dem Schmetterling sicher ein Unterschied ist. So ist es mit der Wandlung der Dinge. (Wilhelm [verd.] 1969, 52).

⁴¹⁶ Adrian Hsia on kiinnittänyt tähän vakuuttavasti huomiota teoksessaan *Hermann Hesse und China* (ks. Hsia 1974, 242-244).

Kulkiessaan 'alaspäin' Siddhartha mukautuu virtaavaan veteen, joka saavuttaa ylemmyyden ja viisauden sen vuoksi, että kulkee alas. Jokea seuraamalla Siddhartha menee 'ylös' eli hänen tietoisuutensa assimiloit *veden* tiedostamattomana virtaavaa energiaa.

Kun vesi edustaa symboliikaltaan yleisesti psyyken tiedostamatonta puolta,⁴¹⁷ tulen ja veden suhde, näennäinen paradoksi, on itse asiassa polariteetti, kuin auringon ja sateen suhde, sateenkaari, täydentävä.

Tämä havainnollistuu kristinuskossa, jossa veden ja tulen liitto ilmenee kasteen ja Pyhän Hengen yhteytenä: "Hän kastaa teidät Pyhällä Hengellä ja tullella" (Luuk.3:16).⁴¹⁸ Kristitty saa kasteessa Pyhän Hengen ja kasteesta alkaen hänen elämänsä on pyhityselämää (Palva 1995, 814). Kristillisessä symboliikassa vesi on puhdistaja ja luoja. Vesi liottaa pois muodot ja eroavuudet sulattaen ne alkutilaan. Veteen meneminen esimerkiksi kirkollisessa kasteessa merkitsee paluuta alkuun ja uutta alkamista (ks. Jung 18/I, 174-175), jälleensyntymää, joka on myös veden alkemistinen idea ja edeltää kristillistä traditiota (ks. Jung 11, 112 ja 18/I, 292).

Alkemiassa veden maailma identifioidaan elämännesteeseen (ks. myös Frye 1973, 146), ja Jungille unien ja fantasioiden suuremmat vesialueet vastaavat tiedostamatonta, jolloin vesi ja piilotajunta saavat äidillisen merkityksen (ks. Jung 5, 276-278). *Vedoissa* vesiä sanotaan *äidillisimmiksi*. Vedalaisessa ikonologiassa vesi on 'äiti', jonka yhteyttä 'isään' verrataan mainittuun polariteettiin; meren ja auringon (veden ja tulen) eroon ja yhteyteen (ks. Coomaraswamy 1933, 67 ja Middleton 1957, 300).

Siddhartha on lopussa löytänyt persoonallisuutensa 'äidinmaailman'⁴¹⁹, luonnon, mutta ilman dualismia, ilman yksipuolisuutta, Geistin ja Naturin sulautumana. Joesta tulee tiedostamattoman ja tietoisien yhdistävän *itsen* symboli, kun se paljastaa Siddharthalle kuvaston, jonka hän "täyttymyksen" kokemuksessa ensin havaitsee – assimiloidakseen kuvat sitten tietoisuuden alueelle, ei varsinaisesti tietäen, vaan *kokien*, elämää läpi eläen. Luonto on virtaavaa energiaa. Siddhartha toteuttaa henkisyytään olemalla osa luontoa. Tällaisena hän on jungilaisen *tien* yhtä hyvin kuin Buddhan⁴²⁰, yhtä hyvin kuin *taon* seuraaja.

⁴¹⁷ Tämän aavistaa myös Goldmund *Narziss und Goldmundissa*. Goldmundille veden kuvajaiset heijastavat mytologiaa ja aistillisuutta, "Königskronen und blanke Frauenschultern" (V, 189) ja vedessä ilmentyvät "alle wirklichen, echten Bilder der Seele" (V, 189).

⁴¹⁸ Vrt. myös: "Joka uskoo minuun, hänen sisimmästään kumpuavat elävän veden virrat, niin kuin kirjoituksissa sanotaan.' Tällä Jeesus tarkoitti Henkeä, jonka häneen uskovat tulisivat saamaan. Vielä ei Henki ollut tullut, koska Jeesusta ei vielä ollut kirkastettu." (Joh.7:38-39).

⁴¹⁹ Äidin- ja isänmaailman eroja kuvastaa esim. Hessen noin vuonna 1918 kirjoittama, psykoanalyttikolleen Langille omistama runo *Rückkehr* (V, 645, ks. tämän tutkimuksen s. 36). – Gerhart Mayer on kiinnittänyt runon yhteydessä huomiota siihen, että "sielun" äidinmaailma vastapainona "hengen" isänmaailmalle johtaa luonnon rakastettuun kotimaahan, saa aikaan sovinnon maailman kanssa ja vapauttaa omantunnon (yliminän) syytöksistä. Mayer toteaa Hessen sisäisen asenteen äidinmaailmaa kohtaan muistuttavan saksalaisten romantikkojen kaipua "pyhään Äiti-Aasiaan" (ks. Mayer 1956, 93).

⁴²⁰ Tässä yhteydessä on tarkoituksellista selvittää tarkemmin mahāyāna-buddhalaisuudessa merkittävää todellisuutta tarkoittavaa termiä – tathatā (ks. myös viite 270). Se osoittaa maailmaa sellaisena kuin se on, ajatuksen, symbolien ja määritelmien verhoamatta. Se viittaa konkreettiseen ja tosiasialliseen erotukseksi abstraktista ja käsitteellisestä. Buddha on Tathāgata, hän joka on realisoinut ja tiennyt asiat niiden todellisuudessa (Murti 1980, 350, ks. myös Gothōni-Māhapañña 1990, 61). Hän on "näin-kulkija" (thus-goer), koska hän on herännyt tähän primääriin, epäkäsitteelliseen maailmaan, jota sanat eivät voi välittää,

... und im still ziehenden Wasser sah er sein Gesicht gespiegelt... dies Gesicht glich einem andern, das er einst gekannt und geliebt und auch gefürchtet hatte. Es glich dem Gesicht seines Vaters, des Brahmanen. ... War es nicht eine *Komödie, eine seltsame und dumme Sache*, diese Wiederholung, dieses Laufen in einem verhängnisvollen Kreise? (III, 717, kurs. TK).

Siddhartha schaute ins Wasser, und im ziehenden Wasser erschienen ihm Bilder: sein Vater erschien, einsam, um den Sohn trauernd, er selbst erschien, einsam, auch er mit den Banden der Sehnsucht an den fernen Sohn gebunden; es erschien sein Sohn, einsam auch er, der Knabe, begehrllich auf der brennenden Bahn seiner jungen Wünsche stürmend, jeder auf sein Ziel gerichtet, jeder vom Ziel besessen, jeder leidend. ... Das Bild des Vaters, sein eigenes Bild, das Bild des Sohnes flossen ineinander... ... Aber die sehnliche Stimme hatte sich verändert. Noch tönte sie leidvoll, suchend, aber andre Stimmen gesellten sich zu ihr, Stimmen der Freude und des Leides, gute und böse Stimmen, lachende und trauernde, hundert Stimmen, tausend Stimmen. (III, 719-720).

Tao Te Kingissä kuvataan kuin Siddharthan asemaa:

Also auch der Berufene:

Wenn er über seinen Leuten stehen will,
so stellt er sich in seinem Reden unter sie.
Wenn er seinen Leuten voran sein will,
so stellt er sich in seinem Ich hintan.

also auch:

Er weilt in der Höhe, und die Leute werden durch
ihn nicht belastet.
Er weilt am ersten Platze, und die Leute werden von
ihm nicht verletzt.

Also auch:

Die ganze Welt ist willig, ihn vorzubringen,
und wird nicht unwillig.
Weil er nicht streitet,

kann niemand auf der Welt mit ihm streiten. (Wilhelm [verd.] 1921, 71).

"Abwärts geht es mit dir..." – 'Alaspäin meneminen', 'myöten antaminen' on *wu wei* -ajatuksen mukaista 'luontaista kehitystä' ("sich fallen lassen", ks. esim. [Klein und Wagner] III, 551, Watts 1971, 36-37, Seppälä 1986, 20), elämää, LEBEN (ks. Wilhelm [erl.] 1921, XIX). Kysymys ei Siddharthan ratkaisun heijastamasta luontoon samastuvasta tasapainoisuudesta huolimatta on poolien harmoniasta, vaan ennen muuta niiden moniäänisyydestä. Jung sanookin, ettei luonto ole ainoastaan harmoninen, vaan myös vastakohtainen ja kaoottinen (Jung 1988, 232-233), ja Hesse viittasi myöhemmin Siddharthan loppuosan polarisuuteen ja taolaisuuteen (vrt. edellä myös Brief an Helene Welti [29.8.22], GB II, 28):

eikä Buddha sekoita sitä sellaisiin käsitteisiin kuin oleminen tai ei-oleminen, hyvä tai paha, menneisyys tai tulevaisuus, täällä tai siellä, liikkuva tai paikallaan oleva, pysyvä tai pysymätön. Koska tathatā on Buddhan ja kaikkien olentojen tosi tila, sillä viitataan myös meidän aitoon eli originaaliseen luontoomme, meidän "Buddha-luontoomme". Mahāyānan keskeisiä oppeja on, että kaikilla olennoilla on Buddha-luonto ja näin ollen mahdollisuus tulla Buddhaksi. Buddha-luonnon ja tathatān yhteneväisyyden vuoksi termiä "Buddha" käytetään tiheästi todellisuudesta itsestään, eikä vain heränneestä ihmisestä (Watts 1971, 88). – Tälle täysin rinnasteisia ovat Siddharthan sanat "Du hast... in jedem den werdenden, den möglichen, den verborgenen Buddha zu verehren" (III, 726) sekä "... dieser Stein is Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott, er ist auch Buddha..." (III, 727).

Mein Heiliger ist indisch gekleidet, seine Weisheit steht aber näher bei Lao Tse als bei Gotama. Lao Tse ist ja jetzt in unsrem guten armen Deutschland sehr Mode, aber fast alle finden ihn doch eigentlich paradox; während sein Denken gerade *nicht* paradox, sondern streng bipolar, zweipolig ist, also eine Dimension mehr hat. An seinem Brunnen trinke ich oft. (Brief an Stefan Zweig [27.11.22], GB II, 42).

Josef Knechtin kuolema ja luonnonmukainen uudestisyntymä

Josef Knecht kuolee *Die Legenden* yksityiskohtaisesti kuvaaman kertomuksen mukaan syksyisen kylmään vuoristojärveen. Knechtin kuolinnäyttämösymboliikan vahvin temaattinen linja on muutos. Veden motiivin ja veden muuntavan symboliikan pohjalta muutoksen nähdään toteutuvan *transsendenttisenä funktiona*. Tapahtumapaikan nimi Belpunt merkitsee sananmukaisesti 'siltaa'. Vesi tällä sillalla kuvautuu valon ja varjon maisemassa. Nyt tiedämme *I Gingin* seuraavan Knechtin elämän muutoksia ja tiedämme, että yin ja yang ovat tumma ja vaalea. Belpuntissa auringon valo etenee pitkin tumman järven pintaa, ja lopulta täydessä itäisessä hehkussaan kietoo Knechtin ja Titon ("... von der Lichtfülle aus Osten gebadet", VI, 540).⁴²¹

Knechtin kuollessa aurinko kiertyy veden ja maan kanssa yhteen. Ei ole hämmästyttävää, että vesi sulkee hänet puoleensa kuin leimuavina liekkeinä ("... ihn ringsum wie mit lodern den *Flammen* umfasste", VI, 542, kurs. TK) ja että vuoren sakarahuipun takaa noussut aurinko on täyttänyt valoa tulvivalla tapahtumalla järveä ja vuoristonäyttämön ylistä laaksoa ("... so würde über den Zacken des Berges die *Sonne* erscheinen und See und Hochtal mit *Licht* überfluten", VI, 537, kurs. TK).

Symbolina ja samalla myyttimotiivina Knechtin kuolema on rinnastettavissa 'täyttymykseen' (vrt. "Vollendung" *Siddharthassa*), jossa yinin ja yangin vuorovaikutus kristalloituu tietoisesta ja tiedostamattoman ja samalla luonnon elementtien kohtaamiseen.

Teoksessa *Das Geheimnis der goldenen Blüte (Tai I Gin Hua Dsung Dsi)* Jung käsittelee *kultaan* liittyvää symboliikkaa. Hän viittaa alkemistiseen puhdistamis- ja jalostamisprosessiin. Pimeys synnyttää valon. "Vesiseudun liijystä" (aus 'dem Blei der Wassergegend') kasvaa jalo kulta; tiedostamattomasta tulee tietoinen *elämis- ja kasvu*prosessin muodossa. Näin syntyy tietoisuuden yhteys elämään (Jung 1979, 21). Belpuntin ratkaisun⁴²² symbolinen merkitys ei ole 'kuolemassa', vaan transsendenttisenä funktiona toteutuvassa 'jälleensyntymässä', jota ilmaistaan myös nuoren Josefin *Stufen*-runossa: "Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde/ Uns neuen Räumen jung entgegenschicken" (VI, 556).

Das Geheimnis der goldenen Blüte kuvaa ihmisen jälleensyntymistä *vedestä ja tulesta* (Wilhelm [Text und Erl.] 1979, 68). Jälleensyntymisen saa aikaan symbolin, jota *I Gingissä* kuvataan *Li* (aurinko, tuli, kirkas, kiinnittyvä). Se on *Kanin* (Kan = vesi) vastapooli edustaen logosta, järkeä, henkeä (eb. 75). Niin kuin jo

⁴²¹ Reso Karalaszvili on artikkelissaan *Josef Knechts Tod* kiinnittänyt huomiota Belpuntin ja Knechtin elämän varhaisemman ratkaisunäyttämön Bambusgehölzin vastaavuuksiin. Siellä vesi oli kuvautunut Knechtin ja Ältere Bruderin – ensiksi mainitun muutosprosessiin johtavassa – kohtaamisessa kultakala-altaalla. Josef oli "... sich still haltend wie ein Goldfisch" (VI, 208). Ältere Bruderille kultakalat ovat muuttuneet "... zu Gottheiten" (VI, 341), ja Knechtille lähettämäänsä viestiin hän on maalannut kultakalan (VI, 340) (ks. Karalaszvili 1977, 226).

⁴²² Karalaszvilin korostaman kultakalasympolin voidaan nähdä viittaavan Knechtin elämäntapahtumien lopun ratkaisuun, 'täyttymykseen' (ks. Karalaszvili 1977, 226).

mainitsin, Wilhelm kuvaa *Kanin* ja *Lin* 'häitä' *maagisena tapahtumana*, joka *synnyttää* uutta; synnyttää '*lapsen*', uuden ihmisen (eb.). Vastaavalla tavalla tiedostamaton Jungin mukaan synnyttää tietoisuutta, mikä on myös länsimaisen ihmisen aurinkoa ja vettä kontemplatiivisesti tarkastelemalla todennettavissa (ks. Jung 11, 616). Kiinassa *Kan* on yhtä kuin "pohjaton" (eb.), ja *I Gingissä* se merkitsee myös vaarallista (Wilhelm [Einl.] 1923, V). – Knecht aavistaa veteen (tiedostamattoman syvyyteen) hyppäämisen vaaran (ks. VI, 542). Kuitenkin hän tahtoen uhrautuu Titon vuoksi tietoisesti säilyttääkseen nuorukaisen luottamuksen ja syventääkseen sitä ("Der Anruf war stärker als die Warnung, *der Wille stärker als der Instinkt*", VI, 542, kurs. TK). Tämä on Josef Knechtin viimeinen "kutsu". Tahdon ja vaiston yhtyminen merkitsee 'täyttymystä', kuolemaa, jonka symbolinen merkitys on paluu ykseyteen, eikä kuitenkaan tarkoita energian katoamista, eikä polaaristen elementtien täydellistä tasapainoa ja liikkumattomuutta, vaan Titossa realisoituvaa 'jälleensyntymää'.

Josef Knechtin elämäntapausten loppukohtaus syysaamuisella vuorijärvellä muistuttaa tilannetta, jota Knecht on Bambusgehölzissä kutsunut "heräämisensä aluksi" (VI, 211). Ennen tuolloin hänen kohtaloaan ohjannutta *I Ging*-seremoniaa on aamu (VI, 207). Veden äärellä kultakalojen luona Knecht oli katsellut hämärän ja valon leikkiä, taianomaisesti tummassa vedessä liikahtevien kultakalojen välkettä (VI, 208, ks. Karalaszewski 1977, 224).

Jälleen on aamu. Ältere Bruderin kala-allasta vastaa nyt järvi, tummaa ja vaaleaa, taianomaisesti *leikkivien värien* pientä viileää maailmaa vastaavat nyt *harmaanvihreä vesi*, viileä aamutaivas, auringon *välkkyvä valo*. Kultakala-altaan äärellä Josef istui "... enemmän ja enemmän uppoutuen" ("mehr und mehr versinkend", VI, 208), ja Belpuntissa hän tuntee, kuinka maisema häntä lähestyen häntä kutsuu ("... ihn angehend und mahnend", VI, 537).

Kylmyys, viileys ja kirkkaus ovat attribuutteja, jotka Hessen teoksissa yhdistyvät useissa ratkaisevissa kohdissa 'ikuisuuden' ja 'hengen', 'kuolemattomuuden' ja 'henkisyyden' käsitteisiin (ks. Karalaszewski 1977, 224-225). Esimerkiksi kohtauksessa kultakala-altaalla todetaan, kuinka Ältere Bruder ja Josef istuivat ja kuuluivat allassuihkun solinan lävistävän aamuhetken hiljaisuutta ikuisuuden melodialla ("... sassen und hörten durch die Morgenstille den kleinen Wasserstrahl des Brunnens klingen, Melodie der Ewigkeit", VI, 208). Vastaavasti Harry Haller *Der Steppenwolfissa* tuntee "Kuolemattomien" valtakunnassa "maagisen teatterin" ohuessa sfäärissä, jossa "melodia" ja "vastamelodia" koskettavat toisiaan:

Teufel, war es kalt in dieser Welt! Diese Unsterblichen vertrugen eine scheusslich dünne Eisluft. Aber sie machte vergnügt, diese eisige Luft, das spürte ich noch in dem kurzen Augenblick, eh mir die Sinne vergingen. Es durchdrang mich eine bitterscharfe, stahlblanke, eisige Heiterkeit, eine Lust, ebenso hell, wild und ausserirdisch zu lachen, wie Mozart es getan hatte. (IV, 404).

Narzissia, hengen miestä ympäröi alusta saakka hänen ylevyytensä, kuin jäätävä ilma (eine erkältende Luft, V, 10, ks. Karalaszewski 1977, 224-225). *Die Morgenlandfahrtissa* "liiton sormus", ikuisuuden kuvastin säteilee "metallista viileyttä" (VI, 69). Ja edelleen kohtauksessa Belpuntin järvellä vastaava kylmyys, viileys, raikkaus, kirpeys on atmosfäärissä välittömästi ja jatkuvasti läsnä (ks. Karalaszewski 1977, 225).

On kiinnostavaa havaita, että tietyyssä mahāyāna-buddhalaisen meditaati-

on muodossa (amitābha) ei veden ollessa meditaation kohteena pyritä yleiseen tapaan suojautumaan aistivaikutelmilta, vaan luodaan *aktiivisella mielikuvituksella* heijastavan vedenpinnan kuva. Tämä taas heijastaessaan auringonvaloa saa aikaan kuvitelman veden muuttumisesta 'loistavaksi ja läpinkyväksi jääksi'.

Jung selvittää kyseistä tiedostamatonta hahmottavaa prosessia todeten auringon jälkikuvan immateriaalisen valon muuttuvan veden materiaksi ja tämän lopulta jään lujaksi aineellisuudeksi. Amitābhassa pyritään vision konkretisoimiseen ja aineellistamiseen. Syntyy tuntemamme fyysisen luonnon ja maailman paikan ottava mielikuvaluomuksen materiaalisuus. Näin sielullinen elementti on luomassa 'toista todellisuutta'. Sinertävä jää muuttuu Jungin mukaan siniseksi lasuurikiveksi, lujaksi kiviseksi *kuvaksi*, josta tulee 'loistava' ja 'läpinäkyvä' 'perusta'. Se on absoluuttinen, reaalin ja kuin 'lasinen järvi', jonka läpinäkyvien kerrosten lävitse katse tunkeutuu syvyyteen. Syvyydestä loistaa 'kultainen lippu' eli dhvaja, kahdeksaan suuntaan ulottuvan kahdeksansäteisen järjestelmän perustaa kuvaava 'symboli'. Jung toteaa amitābhan tekstin kertovan, että tuon symbolin välityksellä "perustan kahdeksan kulmaa ovat täytetyt" (Jung 11, 612, ks. eb. 605-613). Loistavan auringon jälkikuva on saanut mittamattoman säteilyvoiman – puhutaan "tuhannen miljoonan auringon" loistosta, jonka ylle levittäytyvän "kultaisen kasteen" Jung näkee lopullisen, enää hajoamattoman yhteenliittymisen merkinä (eb. 612-613). Yangin ja yinin synenergeettinen sulautuminen toteutuu tavallaan kuviteltavimmassa olevassa, jatkuvaa vaikutusta luovassa kokonaisuudessaan.

I Gingissä Kan (vesi) ja *Li* (tuli) tuottavat yhdessä heksagrammin *We Dsi* (Vor der Vollendung [ennen täyttymystä]), johon palaamme vielä tuonnempaan. Taas tarkasteltaessa *I Gingin* motiivia Josef Knechtin elämänvaiheissa on kertoja kuvannut viimeksi vaikuttavana heksagrammina merkin *Li* ja siinä "... eine Sechs auf zweitem Platz" (VI, 232), mikä antaa tulokseksi heksagrammin *Ding* (=der Tiegel [sulatuspannu])⁴²³. *Dingin* lupaama menestys toteutuu, mikäli ihminen *uhreja pelkäämättä* on uskollinen kohtalolleen. Kohtalon yhteydestä 'korkeimpaan totuuteen' hän, kuten *I Gingissä* todetaan, tulee tietoiseksi "profeettojen ja pyhien" välityksellä (Wilhelm [erl.] 1923, 145). Viimeksi mainittujen piirteitä omaavia henkilöitä Knechtin elämässä ovat olleet Alt-Musikmeister, Ältere Bruder ja Pater Jakobus, jonka kohtaamisessa Knechtin oraakkelin merkki *Ding* toteutuu: Josef ottaa Jakobuksen välittämän viisauden vastaan ymmärtäen maailmaa uudella tavalla, mikä myös ennakoi hänen toimintaansa Magister Ludina.

On selvää, että *I Ging* vaikuttaa Knechtin elämässä jatkuvasti. Hänen Kiinan-opintonsa etenivät tiiviinä hänen lähdettyään Bambusgehölzistä. Mariafelsissä hän toimi *I Gingin* opettajana. Mutta koska kertoja ei täsmennä *I Gingin* osuutta tai määrättyä merkkiä Knechtin ratkaisevimpaan päätökseen, virasta luopumiseen ja sen ajankohtaan, muutoksen yhdistäminen tuossa yhteydessä *I Gingiin* on ainoastaan suhteellisen epävarmaa päättelemistä. Kun toisekseen muistetaan, että myös kertojan tekstiä leimaa arvailujen varassa kirjoittamisen dilemma, voidaan *I Ging* -tulkintaa jatkaa *Das Glasperlenspielin* kertojan antamien tietojen pohjalta, kuten olen osoittanut tutkimuksessani *Hermann Hessenin itä*

⁴²³ *Dingit* ei teoksen kerronnassa ole nimetty, mutta tekstissä mainitut *Li* ja "... eine sechs auf zweitem Platz" eivät anna erehtymisen mahdollisuutta, jolloin juuri *Ding* on oraakkelin Knechtille tarjoama merkki.

(Kulmala 1989)⁴²⁴, ja kuten Ursula Chi tekee päätellessään kuinka *Dingin* oraakkelimerkki jatkaa muutosta edelleen. Tämä tapahtuu sinänsä todennäköisenä mahdollisen, mutta *Das Glasperlenspielin* tekstin ulkopuolelle jäävän päätelmän mukaan niin, että Knechtin Magister Ludin virkaa kohtaan tuntemien esteiden vuoksi *Ding*-heksagrammin⁴²⁵ kolmannella rivillä tapahtuu yang-viivan muuttuminen yin-viivaksi (Chi 1976, 184). Tulkinta on johdonmukainen ja seuraan sitä edelleen.

Mainitussa muutoksessa tuloksena on merkki *We Dsi* (Vor der Vollendung)⁴²⁶, jossa *Li*-trigrammi (das Haftende, die Flamme) on ylhäällä ja *Kan*-trigrammi (das Abgrüdige, das Wasser) on alhaalla (Wilhelm [verd.] 1923, 187). Olemme kuvanneet *Kan-Li* -yhdistelmää maagisena uuden ('lapsen', 'uuden ihmisen') synnyttävänä tapahtumana (Wilhelm [Text und Erl.] 1979, 68). Wilhelm kuvaa, että vaikutukset jäävät kuitenkin ilman suhdetta, kunnes kyseiset voimat on oikean näkökulman saavuttamisella saatettu oikeille paikoilleen (Wilhelm [erl.] 1923, 188). *We Dsissä* edellytetään maailman palauttamista epäjärjestyksestä järjestykseen. Se siis yhdistää toisistaan erilleen pyrkivät voimat ja estää yksipuolisen jäämisen enantiodromian toisen vastakkaisen voiman valtaan⁴²⁷. Tämä todellakin voisi viitata Knechtin eroon Kastaliasta ja toteutua hänen kuoleman näyttämöllään.

Jung pitää *Kania* tiedostamattoman merkinä (Jung 11, 650), ja kun *Li*, logos, on sen vastapoolina yhdistettävissä ennen kaikkea tietoiseen, olisi heksagrammi *We Dsi* (Vor der Vollendung) tulkittavissa seuraavasti: Aurinko (tietoisuus) valaisee näyttämön. Tito kääntyy auringon puoleen. Hän *tanssii* tiedostamattoman uhritanssin (tiedostamattoman) veden äärellä samalla 'luonnon edustajana' kunnioittaen Knechtiä, 'hengen edustajaa':

Ohne zu wissen, was er (Tito) tue, ohne Kritik und ohne Argwohn, tat er, was der selige Augenblick von ihm verlangte, tanzte seine Andacht, betete zur Sonne, bekannte in hingebenen *Bewegungen* und *Gebärden* seine Freude, seinen Lebensglauben, seine Frömmigkeit und Ehrfurcht, brachte stolz zugleich und ergeben der Sonne und den Göttern im Tanz seine fromme Seele zum Opfer dar und nicht minder dem Bewundernden und auch Gefürchteten, dem Weisen und Musiker, dem aus geheimnisvollen Bezirken kommenden Meister des magischen Spieles, seinem künftigen Erzieher und Freunde. (VI, 540, kurs. TK).

Ja edelleen: Tito hyppää veteen, piilotajuntaan, luonnon elementtiin. Näin hän täydentää tanssissaan tiedostamattomasti symboloimansa ykseyden, jonka Knecht häntä seuratessaan ja kuolemallaan lopulta realisoii. Aurinko on nousut.⁴²⁸ Josef in kuolema aiheuttaa Titon 'heräämisen', mikä samoin kuin "kutsu" ja "herääminen" ovat aikaisemmin merkinneet Knechtille itselleen, merkitsee myös Titolle oman kohtalon aavistamista, tiedostamattoman aineiston energieettistä assimiloimista, ja toimimista sen mukaan.

⁴²⁴ Mikäli lukija on kiinnostunut tällaiseen aprikoivaan *I Ging* -tulkintaan, on vastaavan tapan etenevä ja *Das Glasperlenspielin* varsinaisen tekstin vahvistamaton analyysi myös Ursula Chin teoksessa *Die Weisheit Chinas und das 'Glasperlenspiel'* (1976) sekä tarkentamattomampana mainitussa Reso Karalaszwillin artikkelissa *Josef Knechts Tod* (1977).

⁴²⁵ Havaitsimme edellä, että *Ding* on ennakoanut Josef Knechtin toimintaa Magister Ludina.

⁴²⁶ *We Dsi* ei siis esiinny nimettyinä *Das Glasperlenspielissä*.

⁴²⁷ Kuvannollisesti tällaisen yksipuolisuuden voisi katsoa ilmenevän niin, että tuli kuivattaa veden tai vesi sammuttaa tulen.

⁴²⁸ Vrt. Novalis: "Wasser ist eine *nasse Flamme*." (Novalis II, 460).

Kun oraakkelitulkintaa vieläkin jatketaan, voidaan havaita, että lopulta Knechtin elämässä merkitykselliset *I Ging* -heksagrammit kiertyvät kehäksi (tai oikeammin ja samalla spiraaliksi, ks. VI, 489). Sillä koska *I Gingin* välittämä muutos on jatkuvaa, pysähtymätöntä tapahtumista, myös *We Dsi* -ideogrammin on muututtava: Ursula Chi päättelee 'yhdeksän neljännellä rivillä' muuttavan yangin yiniksi, mikä tuottaa tulokseksi ideogrammin *Mong* (die Jugendtorheit [nuoruudenhulluus])⁴²⁹. Tämä on kehä- ja spiraalimuodon kannalta johdonmukaista ja sellaisena perustellusti oletettu muutos.

Onhan *Mong* ollut Josefin ensimmäinen heksagrammi. *I Ging* osoitti sen hänelle vierailulla Ältère Bruderin luona Bambusgehölzissä (VI, 210). Se on "kokemattoman nuoruuden" kuva ja siksi nähtävä Titolle Knechtin motiivissa heijastuvana oraakkelina⁴³⁰ (ks. Chi 1976, 203 ja Karalaszchwili 1977, 230), mutta myös Knechtin uutta transformaatiota Titon välityksellä projisoivana ja lukijan sisäistettäväksi valmiina symbolina. Mestari jatkuu oppilaassaan. Sanataideteoksen henkilöiden on mahdollista jatkua lukijassa.

Mongissa ylhäällä on *Gen* (vuori), alhaalla *Kan* (vesi). Lähde vuoren juurelta tai alarinteellä on kokemattoman nuoruuden kuva. Virtaava vesi täyttää lähteen, jolloin epätietoisuus voitetaan ja luonne henkistyy (ks. Wilhelm [erl.] 1923, 15). Koska Knecht henkilönä kuolee ja vajoaa veteen, tiedostamattomaan, *Mongin* kompletoiva ja kompensoiva tietoisuuspooli, noussut aurinko, kohdistuu koko voimallaan Titoon. Oraakkelin kuvaus tuntuu vastaavan tilannetta: niin kuin Josef Knecht Bambusgehölzissä, nuorukainen on nyt saanut opettajan oikeaan aikaan ja oikealla tavalla (vrt. eb. 14).

Analyyttisen psykologian näkökulmasta Josef Knechtin muutos on tulkittavissa edelleen niin, että tiedostamaton reagoi tietoisien ylivaltaan (Kastalian diskurssi Knechtissä), ja muutos on Josefin kestettäväksi liian raju. Mainittua *We Dsin* 'yhdeksän neljännellä rivillä' -muutosta kuvataan "taistelujen ajaksi" ja siirtymäksi. Taistelua käydään tiedostamattoman eli "paholaisenmaan" (das Teufelsland) voimia vastaan. Uupumattomuus taistelussa tuo menestyksen (eb. 189), mikä ei kuitenkaan toteudu konkreettisesti Knechtissä, vaan hänen välityksellään Titossa, Knechtin projektiossa ja lopulta symbolisessa transformaatiossa. Kun rinnastetaan *We Dsin* muutos ja Jungin näkemys, ymmärretään "paholaisenmaa" ihmisen tiedostamattomina ja tähän asti taustalle jätettyinä voimina. Knechtin kohtaloa vastaavasti kiinalaistenkin korostaman 'käänteislain' (enantiodromian) mukaisesti tapahtuman alku käy ilmi sen lopusta. Yang yhtyy kohokohdassaan yiniin, ja positio korvautuu negaatiolla (Jung 1979, XX).

Nichts kann für immer geopfert werden. Alles kehrt später wieder in verwandelter Gestalt. Und wo einst ein grosses Opfer stattgefunden hat, da muss, wenn das Geopferte zurückkehrt, ein noch gesunder und widerstandsfähiger Körper vorhanden sein, um die Erschütterungen einer grossen Umwälzung ertragen zu können. Deshalb bedeutet eine geistige Krisis von diesem Ausmass oft den Tod, wenn sie auf einen durch Krankheit geschwächten Körper trifft. Denn nunmehr liegt das Opfermesser in der Hand des einstmals Geopferten, und von dem, der einstmals Opferer war, ist ein Tod verlangt. (eb. XX-XXI).

⁴²⁹ *Mong* ei enää tässä yhteydessä kerrontaa esiinny nimettynä.

⁴³⁰ Tässä yhteydessä voidaan katsoa päähenkilön vaihtuvan Knechtistä Titoksi, kuten *Siddharthassa* päähenkilö Siddharthan "täyttymyksen" jälkeen vaihtuu Siddharthasta Govindaksi.

Position muutosta negaatioksi ei tässä nähdä arvottavassa, vaan suhteellistavassa valossa. Titon hurmioituneessa tanssissa aurinko, vesi ja vuori kiertyvät ikään kuin taivaan ja maan, yangin ja yinin rajaamaksi rajattomaksi kehäksi, mikä ennakoi kohtausten kaikkeudellista ja polaariseen vastavuoroisuuteen perustuvan harmonista merkitystä:

Der Knabe, erfüllt von der feierlichen Schönheit des Augenblicks und dem beglückenden Gefühl seiner Jugend und Kraft, reckte die Glieder mit rhythmischen Bewegungen der Arme, welchen bald der ganze Körper folgte, um in einem enthusiastischen Tanz den Tagesanbruch zu feiern und sein inniges Einverständnis mit den um ihn wogenden und strahlenden Elementen auszudrücken. Seine Schritte flogen der siegreichen Sonne freudig huldigend entgegen, wichen ehrfürchtig vor ihr zurück, die ausgebreiteten Arme zogen Berg, See und Himmel an sein Herz, niederkniend schien er der Erdmutter, händebreitend den Wassern des Sees zu huldigen und sich, seine Jugend, seine Freiheit, sein innig aufflammendes Lebensgefühl wie eine festliche Opfergabe den Mächten anzubieten. (VI, 538-539).

Merkitsevät kuvalliset elementit sulautuvat toisiinsa. Yinin ja yangin vuoro-tanssia muistuttava näkymä, valon ja varjon, lämmön ja viileyden kohtaamisiin kuvautuu Titon tiedostamattomaan tanssiin. Sitä seuraavat kuolema ja 'syntymä' symbolisine muunnoksineen tuovat ilmi vision lopullisen tarkoituksen. – Opettajasta oppilaaseen -transformaatio ja 'uuden ihmisen' syntymärituaali ovat näkyvissä sekä Titon yhteydessä luonnonelementteihin että siinä keskinäisessä yhteydessä, joka vallitsee auringon, veden ja vuoren kesken.

(Tito) streckte... den rechten Arm mit zeigender Gebärde aus, auf das jenseitige Seeufer weisend, das wie die Hälfte der Seebreite noch in dem grossen Schatten lag, den der vom Morgenstrahl bezwungene Felsberg allmählich immer enger um seine Basis zusammenzog. (VI, 541).

Kuvaavaa kaikkiaan on, että Knechtin sisäinen kohtalo Belpuntissa täydelleen sulautuu sen ulkoiseen maisemaan. Niin myös yang ja yin kuvallisina selityksinä viittaavatkin juuri luonnonilmiöihin (ks. Wilhelm [Einl.] 1923, V). *I Ging* tekee sisäisen ja ulkoisen, psyykessä tapahtuvan muutoksen luonnossa tapahtuvan muutoksen kanssa yhdeksi. Luonnonelementtien liikkeen *I Gingin* rinnastuva symbolisuus viittaa Knechtiin ja hänen kohtalonsa toteutumiseen, liikkeeseen Knechtin psyykessä.

Tämä sisäisen ja ulkoisen yhteys heijastuu Knechtin projektiona myös Titon 'uhritanssissa'. Yhteensä *I Gingin* projisoimat muutokset kuvastavat Knechtin elämän, kuoleman ja uuden elämän vaiheita, joissa lopulta uhri toteutuu valon ja varjon, auringon ja veden, taivaan ja maan keskustassa, yangin ja yinin yhtymäkohdassa, 'täytyyksessä', jossa kuoleman merkitys on uutta synnyttävä.

Silti on korostettava, että kertojalla ei ole pääsyä Knechtin kokemukseen sinänsä. Kysymys on taideteoksen välittämästä prosessista, ja teos tässä on nähtävä, joskin elämänä, niin sellaisena, kuin se ilmenee kertojan/kertojien sekä lukijan ja tutkijan projektioina. Näiden yhteinen arkkityyppisyys on ilmeinen, mutta itse kukin kykenee assimiloimaan projektionsa vain oman ja yksilöllisen kokemuksensa kautta..

Josef Knechtin kohtalo yhdentyy luonnon kiertokulkuun. Knechtin psyyken luonnon ja hengen sisällöt objektivoidut mikrokosmokselliseksi ykseydeksi, joka on erottamattomissa makrokosmoksen 'luonnosta' ja 'hengestä'. Bel-

puntin näyttämö riitinomaisine motiiveineen on tulkittava uskonnollisen, intuitiivisesti osoitettavan, mutta 'objektiivisen' ja perimmältään sanoihin taipumattoman näkökulman kautta. Subjektiivisesta kokemuksesta tulee tuon tieteellisesti selittämättömän 'objektiivisen' tapahtuman välikappale. Tietoinen ja tiedostamaton kohtaavat sisäisen ja ulkoisen yhteydessä, Hessen "melodiana" ja "vastamelodiana", tai kuten Jung sanoo, "vapaassa riippuvuudessa". Hän kuvaa:

In dieser merkwürdigen Erfahrung erblicke ich eine Folgeerscheinung der Loslösung des Bewusstseins, vermöge welcher das subjektive "Ich lebe" zu einem objektiven "Es lebt mich" wird. Dieser Zustand wird als ein höherer als der frühere empfunden, ja eigentlich als eine Art von Erlösung von Zwang und unmöglicher Verantwortung, welche unweigerliche Folgen der participation mystique sind. Dieses Gefühl der Befreiung erfüllt Paulus⁴³¹ völlig, es ist das Bewusstsein der Gotteskindschaft, welches aus dem Bann des Blutes erlöst. Es ist auch ein Gefühl von Versöhnung mit dem Geschehenden überhaupt, weshalb der Blick des Vollendeten im *Hui Ming Ging* zur Schönheit der Natur zurückkehrt. (Jung 1979, 49).

Symboliikka hengen ja luonnon tuulisessa syklissä Demianissa

Demianissa Emil Sinclair aavistaa myyttisten symbolien toteutumisen tiedostamattoman vähittäisen kuvallistumisen välityksellä. Niinpä hän tuntee Frau Evan ja itsensä alkaneen sulautua toisiinsa (ks. myös III, 242):

... hatte ich Träume, in denen meine Vereinigung mit ihr sich auf neue gleichnishafte Arten vollzog. Sie war ein Meer, in das ich strömend mündete. Sie war ein Stern, und ich selbst war als ein Stern zu ihr unterwegs, und wir trafen uns und fühlten uns zueinander gezogen, blieben beisammen und drehten uns selig für alle Zeiten in nahen, tönenden Kreisen umeinander. (III, 243).

Sinclairin kehitys etenee symboliikan välityksellä. Symbolien energian sulautuessa luontoon (vesi, tähti [tuli]), elämää voidaan kuvata arkkityyppisenä tapahtumana, jossa ulkopuolinen maailma ja sisäinen maailma yhtyvät (Frau Eva).

Campbell nimeää myyttien ja riittien ensisijaiseksi funktioksi sellaisten symbolien tuottamisen, jotka johtavat inhimillistä henkeä eteenpäin – vastapainona niille paikalleen jääneille inhimillisille fantasioille, joiden pyrkimys on hengen kahlitseminen (Campbell 1966, 11). Emil Sinclairin nietzscheläisen⁴³² "piirin" näkökulmasta viimeksi mainittuja, juuttuneita mielikuvia voisivat olla dogmeihin jähmettynyt (isällinen) kirkollisuus, yleinen hengettämyys ja Euroopan teknistynyt pinnallisuus. Sinclair ei Campbellin esittelemän sankarin tavoin silti ole varsinaisesti "kuollut" modernina ihmisenä. Sen sijaan hän on kylläkin uudestisyntynyt ikuisena ihmisenä – täydellisempänä, epäspesifinä ja universaalina (ks. eb. 19-20), mikä merkitsee eräänlaista stabiiliutta labiiliudessa, *idea muuttuvuudessa*. Sinclairin elämänarvot ovat uudistuksellisuutta uudistuksellisemmat ikuisten ja ajattomien ja uutta ihmisyyttä nietzscheläisittäin vaativien arvojen pohjalta. (ks. eb. 11,20).

Demianin minä-kertojalla on muuatta kirjaa lukiessaan ollut uudenlainen

⁴³¹ Vrt. Paavalin sanat: "Enää en elä minä, vaan Kristus elää minussa." (Gal.2:20).

⁴³² Nietzschelle aikalais-Eurooppa on perustuksiaan myöten sairas. Kaikkialla hän näkee dekadenssin merkkejä, "tahdon sairaus" on yleistä, elämän vitaliteetti heikentynyt (ks. Salomaa 1998, 33).

tuntemus, joka muistuttaa Frau Evan suudelman tuottamaa aistimusta (III, 242). Frau Evan symboli edustaa Emil Sinclairin kohtaloa, ja hänen omasta itsestään löytämää uutta ihmistä. Hänen lukemansa kirja saattaisi hyvin olla Nietzschen kirjoittama, mutta se voisi olla myös viesti lukijalle (jolloin se olisi luettavissa: beim Lesen des *Demians*). Kirjallisuuden *kieli* on läsnä Sinclairin "uudessa kokemuksessa". Kirjallisuus on elämää, ja sanat tässä kontekstissa omaavat siis yhä mahdollisuuden edes koskettaa *itsen* syvimpiä kokemuksia. Frau Evan arkkityyppinen symboli on ilmaistu *kielessä*, jonka rinnastuminen *suudelmaan* yhdistää kielen henkisen ja aistillisen dimension toisiinsa.

Alles, was wichtig und Schicksal für mich war, konnte ihre (der Frau Eva) Gestalt annehmen. Sie konnte sich in jeden meiner Gedanken verwandeln und jeder sich in sie. (III, 243).

Myöhemmin meditatiivisesti "itseensä vajonneen" Demianin kasvot, jotka muistuttavat temppeliportaalin ikivanhaa eläinnaamiota (III, 244), osoittavat Demian-arkkityypin perustuvan primääriseen, ajattomaan ja aistilliseen lähteistöön. Ja kun Demian on vetäytynyt, mennyt itseensä ("sich zurückgezogen", III, 244), mikä tapahtuu hänen kemiallisessa laboratoriossaan, on energieettinen yhteys luontoon vieläkin alleviivatumpi. Hän on 'alkemisti', jonka henkistynyt olemus heijastuu välittömästi ympäröivässä luonnossa. Kertoja kuvaa Demiania:

... hatte die Arme regungslos hängen, die Hände im Schoss, sein etwas vorgeneigtes Gesicht mit offenen Augen war blicklos und erstorben, im Augenstern blinkte tot ein kleiner, greller Lichtreflex, wie in einem Stück Glas. (III, 244).

Sitten minä-kertoja kuvaa *luontoa*, jonka Sinclair kokee välittömästi, kun on nähnyt Demianin äskeisessä tilanteessa:

... der schräge dünne Regen kam mir entgegen, die Wolken trieben niedrig unter schwerem Druck wie in Angst vorüber. Unten ging kaum ein Wind, in der Höhe schien es zu stürmen, mehrmals brach für Augenblicke die Sonne bleich und grell aus dem stählernen Wolkengrau. (III, 245).

Henki ja luonto yhtyvät ja puhkeavat välittömään liikkeeseen Sinclairin taiteellisessa motiivissa, *jättiläislinnussa*:

Da kam über den Himmel weg eine lockere gelbe Wolke getrieben, sie staute sich gegen die graue Wand, und der Wind formte in wenigen Sekunden aus dem Gelben und dem Blauen ein Bild, einen riesengrossen Vogel, der sich aus blauem Wirrwarr losriss und mit weiten Flügelschlägen in den Himmel hinein verschwand. (III, 245).

Vesi (feminiininen elementti) ja *tuli* (maskuliininen elementti), sykliset symbolit, sade ja aurinko syntyvät Northrop Fryen myyttiteorian mukaan *tuulessa, ilmassa*, jolla ei ole sykliä. Tuuli puhaltaa siellä missä sitä kuunnellaan.⁴³³ "Hengen" liikettä koskevat mielikuvat ovat todennäköisesti assosioitavissa ennustamat-

⁴³³ Jeesus sanoo: "Tuuli puhaltaa missä tahtoo. Sinä kuulet sen huminan, mutta et tiedä, mistä se tulee ja minne se menee. Samoin on jokaisen Hengestä syntyneen laita." (Joh.3:8). Tässä alkutekstin sana *pneuma* merkitsee sekä tuulta että henkeä (Uusi Testamentti [selit.] 1992, 149). Jung viittaa tähän todetessaan vedestä syntymisen alunperin merkitsevän äidistä syntymistä ja hengestä syntymisen hedelmöittävästä tuulenhenkäyksestä syntymistä (Jung 5, 287).

tomuuden tai äkillisen kriisin teemaan (Frye 1973, 160)⁴⁴, mikä liittyy pneumaattiseen arkkityypiseen, henkiseen ja henkeä synnyttävään energiaan (ks. Schmitt 2000, 95). Tuuli on siis tämän mukaisesti liminaali, 'välitila', jossa tuli ja vesi, tietoinen ja tiedostamaton *yhittyvät ja liikkuvat*. *Demianissa tuuli synnyttää jättäjäsielun*, jossa, niin kuin olemme nähneet, Sinclairin *itsen* vastapoolit kuin toisiaan sammuttamattomana tulena ja vetenä yhtyvät ja joka hänen unikuvaan merkittävästi motivoi hänen yksilöitymisen prosessiaan, kohtaloon, kollektiiviin yhtyviä järkytyksiään:

"Ich spüre nur, dass es eine Erschütterung bedeutet, einen Schritt im Schicksal. Ich glaube, es geht uns alle an." (III, 246).

Tietoisuuden on mahdoton määritellä ketään tai mitään *itseksi* tai jumalaksi, eikä Demian ole jumala. Mutta hänessä on *itsen* arkkityyppiä ja hänessä on jumalallisia piirteitä. Hän toteaa, ettei hän ole nähnyt profetoivia, koko ihmiskunnan tulevan kohtalon paljastavia unia. Sen sijaan hän yksilönä tuntee osallisuutensa kollektiiviin todetessaan varmuudella tietävänsä, että hän on nähnyt myös unta, joka ei kosketa yksin häntä (III, 247).

Demian on arkkityyppinen personifikaatio. Hän on Sinclairissa potentiaalisenä aina läsnä olevassa ja Hessen tekstissä jatkuvasti yllättäen esiin tulevassa (ks. III, esim. 122,129,148,179,226,250,256) Demian-symbolikuvassa personifioituva *osallisuus* itsessä olevaan 'korkeampaan', henkeen, jumalaan, jonka lähde on olemassaolon alummaisessa keskuksessa (ks. Campbell 1966, 44) ja joka sen vuoksi liikkuu kuin tuuli koskettaen kaikkia ja kaikkea. *Tie*, seikkailu, energia, libido, šakti on tästä näkökulmasta keskeinen. Se on *elämä* ja *tarkoitus*, *Demianin*, mutta myös esimerkiksi *Siddharthan* ja *Der Steppenwolf*in perustava teema. Se tekee liikkeestä ja muotoutumisesta, tiedostamattoman tulemisesta tietoiseksi dualistin hengen- tai jumalankuvaa ja kristinuskon kirjaimellista dogmia (silloin kun dogmi ei elä) ratkaisevasti olennaisemman. Demian toteaa:

"Plötzlich wird das, was kommen will, da sein, und dann werden wir das, was wir zu wissen brauchen, schon erfahren." (III, 248).

Olennaisen perspektiivistä elämän tarkoitus hahmottuu myyteissä ja arkkityypeissä, jotka puolestaan kuvallistuvat symbolein. Tähän viittaa Pistorius sanoessaan Sinclairille, että esimerkiksi Kristus ei hänelle ole persoona, vaan sankari, myytti, tavaton varjokuva, jossa ihmiskunta näkee itsensä maalattuna ikuisuuden seinämään (III, 204).

Fryen mukaan kirjallisuus on jaettavissa kolmeen syklisenä toistuvaan symboliseen malliin: apokalyptinen, demoninen ja analoginen. Aiheemme kannalta kiinnostavaa tuossa syklissä on symboliikan suhde myytteihin. Äärimmil-

⁴⁴ Opetuslasten kokemat helluntain tapahtumat latautuvat *erittäinlaiseksi äkilliseksi* ja kauaskantoiseen kehitykseen viittaavaksi kriisiksi, jonka alkua *Apostolien teot* kuvaavat: "Yhtäkkiä kuului taivaalta kohahdus, kuin olisi käynyt raju tuulenpuuska, ja se täytti koko sen talon, jossa he olivat. He näkivät tulenlieskoja, kuin kieliä, jotka jakautuivat ja laskeutuivat itse kunkin päälle. He tulivat täyteen Pyhää Henkeä ja alkoivat puhua eri kielillä sitä mitä Henki antoi heille puhuttavaksi." (Ap.teot 2:2-4). – Myöhemmin Pietari selvittää kriisiä muistuttavan tilanteen syitä ja kehottaa itse kutakin ottamaan kasteen. "Silloin te saatte lahjaksi Pyhän Hengen." (Ap.teot 2:38). Hengen liikkeen aiheuttamaa kriisiä todistaa myös esimerkiksi Marian äitiys (Schmitt 2000, 95).

lään tämä esiintyy kahdessa ensiksi mainitussa mallissa. Niinpä ilmestysmäistä (apokalypnistä) symboliikkaa kuvatessaan Frye toteaa, että taivaan liekehtivä ruumis, aurinko, kuu ja tähdet ovat kaikki sekä universaalin jumalallisen että inhimillisen ruumiin sisäpuolella. Alkemiassa esiintyy saman tyyppin symboliikkaa, Frye sanoo ja arvioi, että luonnon keskus, maahan kätkeytyt kulta ja jalokivet yhdistyvät luonnon kehälle taivaan auringossa, kuussa ja tähdissä. Näin hengellisen maailman persoonallinen keskus, ihmisen sielu, yhdistetään sen kehälle Jumalassa. Siksi uskonnollisuuden, inhimillisen sielun puhdistumisen, maan kullaksi muuttamisen⁴³⁵ ja Fryen analyysille ominaisesti luonnollisesti myös kirjallisuuden välillä on läheinen yhteys (ks. Frye 1973, 146).

Demianissa tulen ja linnun myyttiset motiivit yhdistyvät ajattomassa, kehämäisessä, taivaan ja maan yhdistävässä ja uudeksi luovassa merkityksessä. Ne vapauttavat Sinclairin jatkamaan sisäistä kehitystietään:

Mit starren Augen hing ich an dem Feuer, versank in Traum und Stille, sah Gestalten im Rauch und Bilder in der Asche. ... eine kleine, schlanke Flamme schoss empor, ich sah in ihr den Vogel mit dem gelben Sperberkopf. In der hinstrebenden Kaminglut liefen goldig glühende Fäden zu Netzen zusammen, Buchstaben und Bilder erschienen, Erinnerungen an Gesichter, an Tiere, an Pflanzen, an Würmer und Schlangen. (III, 196-197).

Das Schauen ins Feuer hatte mir gutgetan, es hatte Neigungen in mir gekräftigt und bestätigt, die ich immer gehabt, doch nie eigentlich gepflegt hatte. Allmählich wurde ich teilweise darüber klar. (III, 197).

Emil Sinclairin ratkaiseva kohtaaminen *suurta äitiä* ja *itseä* symboloivan Frau Evan kanssa, täyttymys, toteutuminen – "Erfüllung"⁴³⁶ – kuvallistuu myyttisessä symbolisessa luonnonmukaisessa maisemassa, johon kuuluvat puutarha ja joki.⁴³⁷ Tämä ympäristö aistimellistuu edelleen fyysisessä toiminnassa – urheiluharjoitusta suorittavan Demianin hahmossa:

Unter den hohen Bäumen stand ich betäubt und erschüttert, wacher oder träumender als jemals, wusste es nicht. Sachte tropfte der Regen aus den Zweigen. Ich ging langsam in den Garten hinein, der sich weit das Flussufer entlang zog. ... Er (Demian) stand in einem offenen Gartenhäuschen mit nacktem Oberkörper und machte... Boxübungen. ⁴³⁸ (III, 235)

Erstaunt blieb ich stehen. Demian sah prachtvoll aus, die breite Brust, der feste, männliche Kopf, die gehobenen Arme mit gestrafften Muskeln waren stark und tüchtig, die Bewegungen kamen aus Hüften, Schultern und Armgelenken hervor wie spielende Quellen. (III, 235).

-
- 435 Kysymyksessä ei ole vain kirjaimellinen kulta, vaan se palava viides alkuaine (ydinkulta, quintessential gold), josta taivaalliset ruumiit on tehty (Frye 1973, 146).
- 436 Vrt.: "Ich vermochte kein Wort zu sagen. Aus einem Gesicht, das gleich dem ihres Sohnes ohne Zeit und Alter und voll von beseeltem Willen war, lächelte die schöne, ehrwürdige Frau mir freundlich zu. Ihr Blick war Erfüllung, ihr Gruss bedeutete Heimkehr." (III, 232).
- 437 Mytologinen elämän puu on maailma itse, ja vesi tulee vertauskuvallisen universumin keskuksen silmästä. Vedet merkitsevät myös kuolemattoman, maailmaa luovan demiurgin jumalallista, elämää synnyttävää energiaa ja olemusta (ks. Campbell 1966, 40-41).
- 438 Tiedostamattoman aineiston pesonifikaationa Demian samastuu nyrkkeilyharjoituksineen Josef Knechtin *Das Glasperlenspielissä* laatiman kertomuksen *Der Beichtonter* henkilöön Dion Pugiliin (pugil = Faustkämpfer, Boxer). Kertomuksessa tämä edustaa päähenkilön, katumuksentekijä ja rippi-isä Josephus Famuluksen tiedostamattomia voimia, tietoisuuden *onstapoolia* tai 'kamppailukaveria'.

Tiedostamaton ja tietoinen maalaavat ratkaisunäyttämöä *Das Glasperlenspielin* kohdalla kuvaamani luonnonmukaisten symbolien siveltimellä yhä havainnollisemmin myös *Demianissa*, kun Sinclair ratkaisun hetkellä juoksee ulos *talosta vuorille päin*⁴³⁹. Läsnä ovat *vesi* ja *tuli*: tiheä sade (vesi, tiedostamaton) lyö häntä päin, pilvet ajelehtivat matalalla ohi, raskaina ja kuin pelon painamina (III, 245). Ja aurinko (tuli, tietoisuus) välähtää kelmeästi ja räikeästi teräksisten pilvien takaa.

Dann wurde der Sturm hörbar, und Regen prasselte mit Hagel vermischt herab. Ein kurzer, unwahrscheinlich und schreckhaft tönender Donner krachte über den gepeitschten Landschaft, gleich darauf brach wieder ein Sonnenblick durch, und auf den nahen Bergen überm braunen Wald leuchtete fahl und unwirklich der bleiche Schnee. (III, 245).

Visio laajenee Sinclairin myöhemmin seisoessa sotakentällä vartiossa:

In den Wolken war eine grosse *Stadt* zu sehen, aus der strömten Millionen von Menschen hervor, die verbreiteten sich in Schwärmen über weite Landschaften. Mitten unter sie trat eine mächtige Göttergestalt, funkelnde *Sterne* im Haar, gross wie ein *Gebirge*, mit den Zügen der Frau Eva. In sie hinein verschwanden die Züge der Menschen, wie in eine riesige *Höhle*, und waren weg. Die Göttin kauerte sich am Boden nieder, hell schimmerte das Mal auf ihrer Stirn. Ein Traum schien Gewalt über sie zu haben, sie schloss die Augen, und ihr grosses Antlitz verzog sich in Weh. Plötzlich schrie sie hell auf, und aus ihrer Stirn sprangen *Sterne*, viele tausend leuchtende Sterne, die schwangen sich in herrlichen *Bogen* und *Halbkreisen* über den schwarzen Himmel. Einer von den Sternen brauste mit hellem Klange gerade zu mir her, schien mich zu suchen. – Da krachte er brüllend in tausend Funken auseinander, es riss mich empor und warf mich wieder zu Boden, donnernd brach die Welt über mir zusammen. (III, 255, kurs. TK).

Emil Sinclairin *Demianin* lopussa sotanäyttämön yläpuolella pilvissä näkemän kuvasarjamaisen näyn *kaupunki* on arkkityyppinen universaali symboli. Se on äitiin (jonka lapset ovat kaupungin asukkaita), primitiivien heimoon, naiseen ja edelleen apokalyptin näkyyn (Ilm.17) rinnastettavaa libidoenergiaa (ks. Jung 5, 270 ja 284). Sen myyttinen esikuva on Jerusalem (Ilm.21:9-27), "Jumalan kaupunki" vastapoolinaan Babylon (Ilm.17). Sen taustalla on myös Äiti Maria vastapoolinaan Babylonin portto (ks. Jung 5, 262 ja 270 ja esim. Frye 1973, 119 ja Biedermann 1993, 117).

Kaupunki (kuten myös puutarha) sisällyttää kirjallisuuden tekstin kontekstissa luonnon anagogisesti itseensä (ks. Frye 1973, 119). Elämä sulautuu Sinclairin näyssä arkkityyppisen vision universumiin. Kun kirjallisuuden *kieli* luo elämää arkkityyppisen tapahtuman ja symbolien välityksellä (ks. eb. 122), kaupungista tulee se kosmisten rakenteiden mikrokosminen jäljennös, jonka esimerkiksi Biedermann sen toteaa yleismaailmallisesti olevan (Biedermann 1993, 116). Kaupungin keskelle ilmestyvä Frau Eva personifioi suurta äitiä, universaalia äitiä, joka on myös elämän *energian* alkulähde ja alkuvoima ja joka itse asiassa on olemassa Emil Sinclairin sisimmässä.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Talon muun muassa paitsi ihmisen sisintä koskeva psykoanalyttinen symboli myös yleismaailmallinen vertauskuva ihmisestä itsestään. Vuorta taas on eri puolilla maailmaa pidetty jumalan läheisyyden vertauskuvana (Biedermann 1993, 366-367, 418).

⁴⁴⁰ Joseph Campbell toteaa, että kuten unikuvat ovat lähtöisin yhden ihmisen elämänenergiasta ja edustavat tämän voiman hauraita sirpaleita ja komplikaatioita, ovat kaikki eri maailmoissa esiintyvät – yhtä hyvin maalliset kuin jumalalliset todellisuuden muodot

Se löydetään sanataiteen kielestä silloin kun kirjallisuus osana elämää on tutkijan tai lukijan projektiota ja hän sisäistää sen luontona, henkenä, elämänä itsessään. Koska *Demianin* minä-kertojan kehityskertomus on tutkimusmatka psyykeen, liittyy teoksen kirjoittaminen kuvattuun initiaatioon, *kieli* yhdistyy luonnon sykliin ja haastaa lukijan samaan elähdyttävään tai uudesti synnyttävään kiertoon.

Tässä yhteydessä on syytä huomioida myös Günter Baumannin esille nostama, mutta aikaisemman Hesse-tutkimuksen ohittama seikka, josta Jung puolestaan on itse kirjoittanut. Tämä koskee Sinclairin visionäärisessä suhteessa Frau Evaan, *suureen äitiin*, ilmenevää kollektiivisen inestinin motiivia, jossa siinäkin on kysymys uudelleen syntymisen kokemisesta. Jung tulkitsee *Symbole der Wandlungissa* inestifantasian perustan libidon regressioitumisena tiedostamattomaan, jossa se aktivoi arkkityypin kompensoivia ja tervehdyttäviä voimia (Baumann 1993, 77-78, ks. Jung 5, 532). – Jung kirjoitti Hesselle *Demian*-romaanin johdosta (vrt. myös tämän tutkimuksen johdanto):

... ein gutes Buch muss wie ein richtiges Menschenleben ein Ende haben. Ihr Buch hat ein bestmögliches Ende, nämlich da, wo alles Vorausgegangene auch wirklich ein Ende hat, nämlich mit der Geburt und dem Aufwachen des Neuen Menschen. Die grosse Mutter ist schwanger geworden durch die Einsamkeit des Suchenden. Sie hat (in der Granatexplosion) den alten Menschen in den Tod geboren und dem Neuen die ewige Monade, das Mysterium der Individualität eingepflanzt. Und wie der erneuerte Mensch wieder erscheint, so erscheint auch die Mutter wieder – in einem Weib auf dieser Erde. (Jung, Brief an Hermann Hesse 3.12.19, GB III, 385).

Jung toteaa *Symbole der Wandlungissa*:

Was in Wirklichkeit bei der Inzest- und Mutterleibphantasie geschieht, ist ein Versinken der Libido ins Unbewusste, in welchem Sie einerseits persönlich infantile Reaktionen, Affekte, Meinungen und Einstellungen provoziert, andererseits aber auch Kollektivbilder (Archetypen) belebt, welchen kompensierende und heilende Wirkung, die der Mythos von jeher hatte, zukommt. (Jung 5, 532).

Helvetin tuli ja verinen vesi

Palaan Fryen toiseen symboliikan malliin eli demoniseen kuvakieleen. Frye näkee, että kun ilmestysmäinen (apokalyptinen) mielikuva myytiin yhdistyessään on lähellä uskonnollista taivasta, toinen symboliikan malli eli demoninen kuvakieli liittyy eksistentiaaliseen helvettiin. Tällä alueella *tuli* nimenomaan muuttuukin demonisten henkien alueeksi ja *vesi* identifioituu esimerkiksi valuvaan vereen, kuten Kärsimysnäytelmässä tai Danten symboloimassa historiassa (ks. Frye 1973, 147-150). Demoniseen, eläimelliseen, usein petojen, kuten suden, korppikotkan tai käärmeen muodossa kuvattuun symboliikkaan kuuluu myyttisen dimension rinnalla ja edeltäjänä ironia tai ylenpalttisen taiteellisen leikin ja todellisen elämän ehtoja yhdistävä parodia (ks. eb. 147).

*Der Steppenwolf*in Harry Hallerin 'susimainen' suhde yhteiskunnan sosiaalisten roolipelien leimaamaan eurooppalaiseen taide-elämään, Goethen muotina, tai esimerkiksi elokuvaan, *Genesikseen* filminä, on sekä parodinen että varsinkin "maagisessa teatterissa" myös itseironinen:

yhden ainoan salaperäisen ja selittämättömän universaalien voiman heijastuksia. Tämä elämän lähde on yksilön sisimmässä. Hän löytää sen itsestään (Campbell 1966, 191).

Ich sah mich selbst, einen todmüden Pilger, durch die Wüste des Jenseits ziehen, beladen mit den vielen entbehrlichen Büchern, die ich geschrieben, mit all den Aufsätzen, mit allen den Feuilletons, gefolgt vom Heer der Setzer, die daran hatten arbeiten, vom Heer der Leser, die das alles hatten schlucken müssen. Mein Gott! Und Adam und der Apfel und die ganze übrige Erbsünde war ausserdem noch da. Alles dieses also war abzubüssen, endloses Fegefeuer, und erst dann würde die Frage entstehen, ob hinter alledem auch noch etwas Persönliches, etwas Eigenes vorhanden, oder ob all mein Tun und seine Folgen bloss leerer Schaum auf dem Meere, bloss sinnloses Spiel im Fluss des Geschehens war. (IV, 403).

Das Glasperlenspielin kertojat puhuvat vastaavasti taiteen ja kulttuurin rappiosta, 1900-luvulle ajoitettavasta ja Nietzschen profetoimasta (VI, 94) "sarjalukemistojen" tai "jatkokertomusten" ("Feuilletons", VI, 89) aikakaudesta. *Der Steppenwolfissa* tällaisiin huomioihin on kärkkäämpi Hallerin kahdesta itseensä pelkistämästä persoonallisuuden puoliskosta juuri tuo toinen – susi. Tulen ja veden merkitys muutokseen haastavana Sodomana ja valuvana verenä on esillä niin *Demianin* sodassa, *Siddharthassa* kuvatussa buddhalaisessa kärsimysmotiivissa kuin *Der Steppenwolfin* "maagisen teatterin" "teurastuksessa", jossa Harry Haller väkivaltaisen Eurooppa-kuvan raamit kaulallaan ammuskelee autoilijoita. *Narziss und Goldmundissa* keskiajan musta rutto ja väkivalta (esimerkiksi Goldmundin verityö, kulkuri Viktorin surmaaminen, V, 143) ajavat erityisesti Goldmundia tämän pyrkimyksessä löytää oma, tarkoituksellisempi kohtalonsa. *Die Morgenlandfahrtin* ja *Das Glasperlenspielin* synnyn lähtökohtamotiiveja ovat Euroopassa vallinneen sodan ja väkivallan kaudet. Näiden myöhemmiltä kertojilta ei puutu myöskään ironian tajua, kuten eri toten *Das Glasperlenspielin* johdanto tuo ilmi.

Varsinkin kun Fryen kirjallisuuden sisäiseen maailmaan liittämää demoniseen taipuvaista symboliikkaa katsotaan jungilaisittain elämää havainnollistavassa valossa, nähdään energettisen tahdon näissä Hessen teosten tilanteissa jääneen tiedostamattoman valtaan niin että tietoisuuden ja piilotajuisen vastavuoroinen energiansiirto on kuivettunut. Seurauksena on 'demonisen' symboliikan vallitseva asema. Vielä kykenemättä uusiutumaan tietoisuudessa se on johtanut yksipuolisuudessaan tuhoisiin, kompensatiota edellyttäviin joskin myös kompensatioita luoviin seurauksiin. Kristillisesti ilmaistuna on jääty myöhemmän kehityksen – (so. Ylösnousemuksen) – tähden keskelle Kärsimysnäytelmää ilman että sitä vielä on tiedostettu. Tai sen tiedostamista näissä enimmältään neurottisissa ja varsinkin *Der Steppenwolfin* osalta myös ironisissa regressiovaiheissa vasta valmistellaan. Tällöin myöskin Ylösnousemuksen kompensoiva funktio on kadotettu tai sitä ei ole vielä löydetty.

Tällaista tilannetta kuvattaessa Hessen teoksissa korostuu regression paradoksi, siis myös *Demianissa* Emil Sinclairin psyykettä heijastavan kollektiivisen helvetin eli sodan myönteinen mahdollisuus, uuden *tahdon* syntymisen välttämättömyys. Sinclairin yksilöllinen kehitys kuvastaa juuri tällaista progressiota. Se taas toteutuu suhteellistavasti ja kompensoivasti yhteydessä *vaistoihin*, 'apokalyptiseen' symboliikkaan, uskoon, sotaan, rakkauteen sellaisina kuin ne ovat arkkityyppisiä ja luonnonmukaisia energettisiä ja yksilöitä yhdistävine piirteineen eettisiä voimia: "Jättiläislintu kamppaili ulos munasta" (III, 254), kuten *Demianissa* todetaan.

Hermine (tiedostamattoman personifikaatio) jättää "Mustan *kotkan*" (kurs.

TK)⁴⁴¹ kapakassa Harry Hallerin yksin lähteäkseen tanssimaan. Piilotajuisen (Herminen) äskeisen kosketuksen ja samalla energiakasautumien purkautumisen ansiosta hetkiseksi vapautunut Harry tuntee, nyt jälleen, *tietoisuutensa tulisen* kivun:

Wie ein vorübergehend verschwundener Zahnschmerz plötzlich wieder da ist und wie Feuer brennt, so war in einem Augenblick die Angst und das Grauen wieder da. (IV, 280).

"Maagiseen teatteriin" käy tie tanssiaisten ja naamiaisten kautta. Tanssisalin alakerrassa sijaitsevassa "helvetissä" Haller tunnistaa kaikkialta naamiaistalon huoneista etsimänsä johdattajansa – Herminen.

Weiter lief ich, durch die langen Korridore voll zärtlichen Gedränges, die Treppen hinab, in die Hölle. Dort brannte an pechschwarzen Wänden grelle böse Lampen, und die Teufelskapelle spielte fiebernd. (IV, 358-359).

Yhtä hyvin yksilöissä kuin kollektiivissa *Demianin* edellä mainittu 'kohoamisen' motiivi tapahtuu energiaa siirtävien uusien symbolien välityksellä. Harry Haller menee symbolinsa Herminen 'vetämänä' "maagiseen teatteriin", koska tämä "teurastuksineen" kaikkineen on välttämätön symbolivaihe hänen individuaatiionsa prosessissa. Entisten ihanteiden mureneminen aiheuttaa kriisitilanteen, joka on ratkaistava transsendenttisen funktion, uusien symbolien avulla.

Hermine viittaa "maagiseen teatteriin", ei lopullisena päämääränä, vaan tärkeänä etappina tavoitteeseen, jota hän kutsuu "ikuisuudeksi". Kuten muistamme, "Kuolemattomat" ovat "maagisen teatterin" merkittävä motiivi, ja "Kuolemattomiin", Hermine sanoo, kuuluvat paitsi suuret taiteilijat ja pyhät myös jokaisen aidon teon kuva ja kaikkien aitojen tunteiden voima (IV, 345).

Koska tämä toteutuu yhteydessä kollektiiviseen piilotajuntaan, ovat nuo symbolit samalla yhteisöllisesti merkitseviä ja ihmisiä lähentäviä. Siirtyessään kollektiivisen tietoisuuden tasolle ne muuttavat sisäisen prosessoinnin kautta ulkoista maailmaa.

⁴⁴¹ Lintu, esimerkiksi *Demianissa* Emil Sinclairia ja *Siddharthassa* Siddharthaa individuaatiossa seuraava muutoksen symboli, koskettaa siis myös Harry Halleria.

9 INDIVIDUAATION ARKKITYYPPIINEN KULKU

9.1 Energian arkkityypiset symboliasemat individuaatiossa

Vasta kun tietoisien ja tiedostamattoman kompensoiva "keskikohta" ja ne itseensä sulkeva "kehä"⁴² mahdollisimman pitkälle löydetään ja integroidaan, voidaan Jungin mukaan puhua, ei itsensä täysin tiedostavasta (mikä olisi mahdotonta), mutta kuitenkin kokonaistuneesta ihmisestä. Vasta sitten on sisäisen ja ulkoisen todellisuuden probleema ratkaistu. Vasta sitten elämänasenne ja -käsitys ovat varsinaisessa merkityksessä muuttuneet. Tämä merkitsee, ettei tiedostamattoman impulsseihin yhtäältä identifioiduta (kuten Harry Haller tekee "maagisessa teatterissa"), eikä niitä toisaalta paeta (Haller on toiminut näin ennen Herminen tapaamista ja "maagisen teatterin" kutsua).

Tietoisien elämän ja tiedostamattoman prosessien yhteismitattomuuden välillä vallitseva jännitys voi käydä sietämättömäksi. Viimeksi mainitut ovat koettavissa vain "... im innersten Gemüte", eikä niiden tarvitse missään koskettaa elämän näkyvää pinnallisuutta (ks. Jacobi 1940, 140). Tavanomaisen arkielämän olisi Jungin mukaan joka tapauksessa ja psyyken ylikiihottuneisuuksista huolimatta jatkuttava entisellään. Tämän jännityksen kestäminen on avainuuteen, *objektien* merkitsemään psyykkiseen järjestykseen (eb. 140-141).

Je mehr man sich durch Selbsterkenntnis und dementsprechendes Handeln seiner Selbst bewusst wird, desto mehr verschwindet jene dem kollektiven Unbewussten aufgelagerte Schicht des persönlichen Unbewussten. Dadurch entsteht ein Bewusstsein, das nicht mehr in einer kleinlichen und persönlich empfindlichen Ich-Welt befangen ist, sondern an einer weiteren Welt, an der Welt der Objekte teilnimmt. Dieses weitere Bewusstsein ist auch nicht mehr jener empfindliche, egoistische Knäuel von persönlichen Ambitionen, Wünschen, Befürchtungen, Hoffnungen, der durch unbewusste persönliche Gegentendenzen kompensiert oder auch etwa korrigiert werden muss, sondern es ist eine mit dem Objekt, der Aussenwelt, verknüpfte Be-

⁴²

On edelleen korostettava, että tiedostamattomat liikkeet ovat suhteessa tietoiseen suhteellisessa ja kompensoivassa, eivät ehdottomassa ja kontrastoivassa suhteessa. Tietoinen ja tiedostamaton eivät välttämättä ole vastakohtaisia. Ne *täytyvät* toisiaan *itsessään*, joka ei ole ainoastaan keskipiste, vaan psyykkisenä totaliteettina myös tietoisien ja tiedostamattoman sisällöt käsittävä kehä (ks. Jacobi 1940, 142).

ziehungsfunktion, welche das Individuum in seine unbedingte, verpflichtende und unauflösbare Gemeinschaft mit ihr versetzt. (Jung 7, 196).

Luonteeltaan epäitsekäs yhdentyminen ”objektiiviseen” maailmaan merkitsee sellaista persoonallisuuden uudistumista, jota ei voida ulkoisin kriteerein todistaa oikeaksi eikä tyhjentävästi kuvata tai selittää. Mutta hän ja vain hän, joka on tämän todella kokenut, on kykenevä käsittämään ja osoittamaan, että kysymys on tosiasiallisuudesta (ks. Jacobi 1940, 141). Hessen tekstiä edelleen analysoidessamme vahvistuu erityisesti piirre, jonka mukaisesti *minä* tuntee individuaatioprosessissa itsensä tuntemattoman ja yläpuolelleen asettautuneen subjektin *objektiksi*, mikä Jungin mukaan on juuri *kokemisen*, ei *tietämisen* todennettavissa:

Mit der Empfindung des Selbst als etwas Irrationalem, undefinierbar Seiendem, dem das Ich nicht entgegensteht und nicht unterworfen ist, sondern anhängt, und um welches es gewissermassen rotiert, wie die Erde um die Sonne, ist das Ziel der Individuation erreicht. Ich gebrauche das Wort "Empfindung", um damit den Wahrnehmungscharakter der Beziehung von Ich und Selbst zu kennzeichnen. In dieser Beziehung ist nichts Erkennbares, denn wir vermögen über Inhalte des Selbst nichts auszusagen. Das Ich ist der einzige Inhalt des Selbst, den wir kennen. Das individuierte Ich empfindet sich als Objekt eines unbekanntes und übergeordneten Subjektes. Mir scheint, als ob die psychologische Konstatierung hier zu ihrem äussersten Ende käme, denn die Idee eines Selbst ist an und für sich bereits ein transzendentes Postulat, das sich zwar psychologisch rechtfertigen, aber wissenschaftlich nicht beweisen lässt. Der Schritt über die Wissenschaft hinaus ist ein unbedingtes Erfordernis der hier geschilderten psychologischen Entwicklung, denn ohne dieses Postulat wüsste ich die empirisch stattfindenden psychischen Prozesse nicht genügend zu formulieren. Das Selbst beansprucht daher zum mindesten den Wert einer Hypothese, entsprechend der der Atomstruktur. Und – sollten wir auch hier noch in einem Bilde eingeschlossen sein – so ist es etwas übermächtiges Lebendiges, dessen Deutung jedenfalls meinen Möglichkeiten nicht gelingt. Ich zweifle auch gar nicht, dass es ein Bild ist, aber eines, in dem wir noch enthalten sind. (Jung 7, 263).

Individuaation kulku seuraa näitä subjektivoituvia objekteja ja niihin liittyviä lainmukaisuuksia. Tiennäyttäjät ja etapit muodostavat *arkkityypisiä symboleja*, joiden hahmottamis- ja ilmentymistavat vaihtelevat yksilöllä persoonallisen erikoisluonteen mukaan. Niiden alummaisena lähteenä on kuitenkin valtava määrä ihmiskunnan yhteisen historian erilaisten mytologioiden ja symbolisten esitysten hahmoja ja tapahtumia, joihin edellä kuvaamamme luonnon elementaariset prosessit liittyvät.

Monet näistä hahmottumista ovat luonteenomaisia individuaatiokulun pääetapeille. Vierelle tulee joukko muita arkkityyppejä ja symboleja. Osaksi ne kuvaavat sivuongelmia, osaksi päähahmojen variaatioita. Jung on nimennyt etapeista keskeisimpinä *varjon*, *animan (animuksen)*, *vanhan viisaan (suuren äidin)* ja *itsen* arkkityypit ja niitä eri muodoissa edustavat symbolit (esim. Jacobi 1940, 122-123). Liittyessään syklisesti spiraalikehänä etenevän individuaatioprosessin eri tilanteisiin symbolit ilmenevät itsenäisiksi tekijöiksi hahmottuvina *arkkityypisinä motiiveina*:

Das Unbewusste ist ein reiner Naturvorgang einerseits ohne Absicht, aber andererseits mit jenem potentiellen Gerichtetsein, das für jeden energetischen Vorgang schlechthin charakteristisch ist. Wenn aber das Bewusstsein aktiv Anteil nimmt und jede Stufe des Prozesses erlebt und wenigstens ahnungsweise versteht, so setzt das nächste Bild jeweils auf der dadurch gewonnenen höheren Stufe an, und so entsteht

Zielrichtung. (Jung 7, 254).

Arkkityyppisten motiivien välityksellä ihmisen kokonaispersoonallisuus eri osapersoonallisuuksineen muuttuu ja kehittyy, ja tätä muutostapahtumaa Jung kuvaa edellä korostamanani vastapoolien sulautuvasta yhdistymisestä syntyvänä *transsendenttisena funktiona* (ks. Jung 7, 241,245). Tässä yhteydessä hän puhuu myös "yksilöllisestä kohtalosta", jonka toteutuminen ei merkitse psyykkistä eristäytymistä elämästä ja maailmasta, vaan on päin vastoin mahdollinen ja menestyksekkäs, kun yksilö lujasti tarttuu itselleen asettamiinsa tehtäviin (eb. 246).

Esimerkiksi *Siddharthassa* arkkityyppisyys tärkeimpine energieettisine symboleineen (pyhä Om-tavu, Siddharthan opastaja lautturi Vasudeva, virtaava joki ja Siddhartha itse) on kiinteästi yhteydessä teoksen itämais-myttologiseen aiheeseen. Rajallisesti asian voi ilmaista viittaamalla Ziolkowskin tavoin siihen, että arkkityyppisen kuvakielen teho perustuu suhteeseen, joka vallitsee kuvatun henkilön (tai ilmiön) sekä menneisyyden myyttisen henkilö-hahmon (tai ilmiön) välillä: se herättää ajattomuuden vaikutelman. Nykyisyyden toimintaa tarkastellaan ikään kuin se olisi menneisyyden ikuista palaamista (Ziolkowski 1965, 77), mitä *Siddharthassa* legenda-aihe tai *Narziss und Goldmuundissa* mytologinen kongruenssi jo lähtökohtina edelleen korostavat.

9.1.2 Arkkityyppien nielu

Jungin mukaan on olemassa paljon sellaisia perikuvia, jotka eivät esiinny yksityisen ihmisen unissa eivätkä taiteen teoksissa ennen kuin niitä ärsytetään (erregt werden) tietoisuudessa tapahtuvalla muutoksella. Kun tietoisuus ei pysy mukana, kun se ei koe, ymmärrä ja joutuu ymmälle (verirrt sich) siitä mitä siinä on tapahtumassa, se jää yksipuoliseksi. Tällöin nämä perikuvat tai *vaistot* elpyvät ja lähettävät kuviaan ihmisen *uniin ja taitelijoiden ja näkijöiden tarinoihin* palauttaakseen sielullisen tasapainon (Jung 15, 112-113).

Niin kuin olemme havainneet, voimakas altistuminen tiedostamattomille vaikutteille merkitsee psyykkistä säätelyhäiriötä, jolloin alitajuisen aineiston tulva tukehduuttaa energieettisen virran polaarisen kiertoliikkeen. Tämä tulee Hessen teksteissä esille jatkuvasti. Se on kaikkineen läsnä *Der Steppenwolfin* "maagisessa teatterissa". Se ilmenee silloin kun Goldmund luostarissa menettää tiedostamattomien petojen riivaamana tajuntansa (V, 53). Edelleen se havaitaan esimerkiksi tilanteessa, jossa Sinclair unessaan syö Demianin pakottamana vaa-kunalinnun, joka täyttäen hänet kokonaan alkaa repiä hänen sisuksiaan, ja hän herää kuoleman kauhussa (III, 182).

"Milloin olin taivaassa, milloin helvetissä, enimmäkseen molemmissa yhdessä" (IV, 325), Harry Haller kuvaa itsemurha-ajatuksen uhkaamaa, hengästyttävän kuolinkamppailun (IV, 325) leimaamaa tilannettaan tiedostamattoman sisältöjen tunkeuduttua enenevällä voimalla hänen tietoisuuteensa.

Tiedostamattoman autonominen ja *vaistomainen* toiminta toimii häiriöstä selviytymisen hyväksi samalla kuitenkin edellyttäen tietoisuudelta kykyä assimiloida ja muokata tiedostamattoman tuottamia sisältöjä (esim. Jacobi 1940, 138-139). Hallerille näin tapahtuu aistillisessa suhteessa ilotyttö Mariaan. Hän on Hallerin libidoenergian personifikaatio ja symbolimerkitykseltään Herminen edustaja tai peilikuva ("... maskenhaft von ihr [Hermine] umschlossen!", IV,

332). Maria opettaa Harrylle ei vain uusia suloisia aistionnen leikkejä (IV, 330), vaan myös uudenlaista välitöntä suhdetta nähdä maailma, suoraan ja sinänsä ("... die Welt schlechthin", IV, 330) – maailmaan porvarillisesti takertumatta ja sitä henkisen yksipuolisuuden ja sellaisena dualistisen ylempänä olemisen tasolta pilkkaamatta. *Demianin* Sinclairille vastaava tietoisien ja tiedostamattoman kohtaaminen tapahtuu transformationaalisesti tietoisuuden ja tiedostamattoman yhteistoimintana luovan prosessin, hänen maalaamansa ja häneen subjektiivisesti vaikuttavan kuvan välityksellä:

Nun war es sein Raubvogel, mit einem scharfen, kühnen Sperberkopf. Er stak mit halbem Leibe in einer dunkeln Weltkugel, aus der er sich wie aus einem riesigen Ei heraufarbeitete, auf einem blauen Himmelsgrunde. Wie ich das Blatt länger betrachtete, schien es mir mehr und mehr, als sei es das farbige Wappen, wie es in meinem Traum vorgekommen war. (III, 183).

9.1.3 Hessen tekstin psykoenergeettinen profiili

Individuaatio on arkkityyppien tuottamien kompensatioiden jatkumo. Se toteutuu lisääntyvästi numeenisessa sarjassa, josta Jungin mukaan siis on erotettavissa erityisesti neljä etappia – *varjo*, *anima/animus*, *vanha viisas/suuri äiti* sekä *itse*. Kirjallisuudessa taiteellinen hahmottaminen varioi tätä sarjaa, jolloin se saa erilaisten tyylien kautta psykoenergeettisen profiilinsa, tekstin dramaattisen profiilin (Schmitt 1999, 154-155).

Varioiminen Hessen tekstin kohdalla merkitsee sitä, että teosten eri symbolihenkilöt eivät välttämättä rajaudu vain yhden etapin merkityksiin. Niinpä esimerkiksi Demian-henkilössä ovat edustettuna sarjan kaikki osa-alueet – *varjosta itseen*, ja *Der Steppenwolfin* Pablossa on sekä *itsen* että myös *varjon* ja *vanhan viisaan* piirteitä.⁴⁴³

Individuaatio on *itseksi* tulemista – "Verselbstung" ja "Selbstverwirklichung" – jolloin loppuun saavutetulla individuaatiolla ja *itsellä* on identtinen symboliikka. Individuaatio ei kuitenkaan ole määrätty, saavutettava päämäärä, jonka jälkeen ei enää olisi individuaatiota, edistymistä edelleen. Se on jatkuvaa matkalla oloa. Se on polaarista kehityskulkua. Se on edistyvää paluuta alkuperäiseen. Olemme kutsuneet sitä Hessen teoksen nimellä *Die Morgenlandfahrt*. Jos alkuperäistä pidetään päämääränä, olisi se jotain samaa kuin ihmiselle fylo- ja ontogeneettisesti ennakkoon annettu, jota kohti individuaatiossa organisoidaan ja suhteutetaan olemassa olevia sisältöjä (ks. eb. 253-254). Individuaatio on kuitenkin persoonallinen muoto, jonka kuluessa *itse kukin* jaottelee tietoisuutta paitsi henkilökohtaisen myös kollektiivisen tiedostamattoman osilla (ks. eb. 256).

Symboliikan toteutuminen ihmisen kasvu- tai kehitysprosessissa noudattaa projisointeinen ja assimiloiteinen tutkimuksessani esille tulleita kulkua. Tässä osassa teostamme käsittelen niitä tarkennetusti individuaatioksi kutsuamme kehitystapahtumisen etapeissa. Individuaation eteneminen on kuvattavissa prosessina, jossa arkkityyppi vapautuu autonomiseksi *kuvakompleksiksi* ja tietoisuus omaksuu arkkityyppien eri vaiheiden kautta sen energian. Tämä alkaa siitä kun tiedostamattomassa syntyy arkkityypin aiheuttamaa rauhatto-

⁴⁴³

Tältä osin mm. Baumannin näkemystä Pablossa puhtaasti *itsen* symbolina (Baumann 1993, 216) olisikin mielestäni tarkennettava.

muutta ja se *projisoidaan tietoisena kuvana ulos – autonomiseksi 'toinen'-kompleksiksi*. Projisointi päättyy, kun minä tunnistaa projektion ja *assimiloi* kyseisen autonomisen kompleksin sitoman energian. Tällöin *minä* saa energiaa omistautua seuraavan arkkityypin selvittelyyn, vapauttamiseen ja omaksumiseen (eb. 257).

Etappien alkuvaiheessa prosessi, josta ei vielä olla tietoisia, aiheuttaa luonnollista vierauden tunnetta, muukalaisuutta suhteessa entiseen (ks. Baumann 1993, 35). Olen viitannut tähän paitsi symbolianalyysin yhteydessä myös tarkastellessamme neurooseja. Jung puhuu individuaatioprosessin arkkityypistä "lähtötuskasta":

Man ist in ziellosem Erleben verstrickt und verwirrt, und das Urteil erweist sich als machtlos. Menschliche Deutung versagt, denn es ist eine turbulente Lebenssituation entstanden, auf die keine hergebrachte Sinnggebung passen will. Es ist der Moment des Zusammenbruchs. Man versinkt in eine letzte Tiefe. (Jung 9/1, 41-42).

Individuaatioissa on kysymyksessä *syklinen* kehitystie, jonka muotoa nimitän myös *spiraalikehäksi*. Tien kulku toistuu jokaisen arkkityypin kohdalla. Tiedostamaton vetää tietoisuutta kuin kristalliverkkoa. Tietoisuuden tehtävänä on 'aarten kalastaminen' syvyyksistä (ks. Schmitt 1999, 258). Tiedostamattoman integroiminen tietoisuuteen merkitsee alkuperäisen ja alkuaan sikiökautisen idun luoman persoonallisuuden todellistamista (eb.).

Individuaatio siis vaatii edellä kuvaamaani assimiloivaa tunnistamisprosessia, minkä alkaminen edellyttää, että on tunnettava oma itsensä erillisenä *toisena*, tiedostamattoman piiristä kohonneena (ks. eb. 271-272). Sen vuoksi tietoisuuden ja arkkityypisen vaikuttajan on irrottauduttava toisistaan; kehittyminen on aina ensin erottelua ja vastakkain joutumista (ks. eb. ja Jung 9/I, 185). On ominaista, että Harry Haller jo tutustumisen alkuvaiheessa tunnistaa Herminessä – itsensä *toisessa* – oman nuoruutensa piirteitä sekä kykenee nostamaan tiedostamattomastaan tämän tällöin vielä nimeämättömän naisen nimen:

... begann das Gesicht zu mir zu sprechen und erinnerte mich an meine eigene Knabenzeit und an meinen damaligen Freund, der hatte Hermann geheissen. Einen Augenblick schien sie ganz in diesen Hermann verwandelt. (IV, 296-297).

"Heisst du Hermine?"

Sie nickte strahlend, froh über mein Verraten... (IV, 297).

Myöhemmin Haller tuntee Herminen ajatukset "koti-ikävästä", ikuisuuden kaipeudesta, pyhien yhteydestä⁴⁴ omiksi ja Mozartin ja Bachin sävellyksiä koskettaneiksi ajatuksiin (IV, 347).

Dies alles waren... vielleicht nicht ihre (Hermine) eigenen Gedanken, sondern die meinigen... die sie mir wiedergab, so dass sie nun Gestalt hatten und neu vor mir standen. Dass sie den Gedanken der Ewigkeit ausgesprochen hatte, besonders dafür war ich ihr... tief dankbar. Ich brauchte ihn, ich konnte ohne ihn nicht leben und auch nicht sterben. Das heilige Jenseits, das Zeitlose, die Welt des ewigen Wertes, der göttlichen Substanz war mir heute von meiner Freundin und Tanzlehrerin wie-

⁴⁴ Hermine sanoo: "Ach Harry, wir müssen durch so viel Dreck und Unsinn tappen, um nach Hause zu kommen! Und wir haben niemand, der uns führt, unser einziger Führer ist das Heimweh." (IV, 346). Kuten havaitsemme, nämä ajatukset "koti-ikävästä" viittaavat erityisesti myös romanttisiin, ei vähiten Novaliksen kutsumuksiin.

dergeschenkt worden. Ich musste an meinen Goethetraum denken, an das Bild des alten Weisen, der so unmenschlich gelacht und seinen unsterblichen Spass mit mir getrieben hatte. Nun erst verstand ich Goethes Lachen, das Lachen der Unsterblichen. Es war ohne Gegenstand, dies Lachen, es war nur Licht, nur Helligkeit, es war das, was übrigbleibt, wenn ein echter Mensch durch die Leiden, Laster, Irrtümer, Leidenschaften und Missverständnisse der Menschen hindurchgegangen und ins Ewige, in den Weltraum durchgestossen ist. (IV, 346-347).

Tässä on tunnistettavissa kuinka energia liikkuu tietoisesta tiedostamattomaan, kokoa sieltä uusia aineksia – palatakseen tarkasteltavaksi erottuvina, assimiloitaviksi mahdollisina ja tietoisuuden avartamisen mahdollistavina *kuvina* takaisin. Nyt Hallerin suhde esimerkiksi Goetheen ja edellä mainittuihin sävellyksiin on muuttunut. Se heijastaa ajattomuutta ja yli-inhimillisyyttä, mutta vailla ehdottomuutta, sillä siinä on myös naurua ja sellaista kollektiivisen tiedostamattoman vaikutusta, joka välittömästi aiheuttaa Hallerissa myös *Demianin* Emil Sinclairin kehityksessä tutun spontaanin taiteenluomisen reaktion:

"... ich... suchte nach Papier, fand die Weinkarte vor mir liegen, drehte sie um und schrieb auf ihre Rückseite, schrieb Verse..." ([Der Steppenwolf] IV, 348).

Hallerin runossa *Die Unsterblichen* maallinen huolten täyttämä elämä ja ylimaallinen, kuolemattomien tähtinen avaruus jakautuvat selkeästi kahtia. On kuitenkin huomattava, että tuossa jakautuneisuudessa on edelleen havaittavissa Harrylle aiemmaltaan tuttua arosuden-dualistisuutta. Runon viimeiset säkeet kuuluvat:

Kühl und wandellos ist unser ewiges Sein,
Kühl und sternhell unser ewiges Lachen." (IV, 349).

Tällöin (huom! *wandellos*) tietoinen-tiedostamaton -polariteetin transformaationaallinen energiavirta ikään kuin jäädytetään. *Muutoksen*-ajatuksen kokemukseksi saakka sisäistääkseen Haller tarvitsee vielä "maagista teatteria", jonka ovelle hän juuri tuolloin on saapunut.

9.1.3 Maagis-myyttinen psykodraama

Kun *minä*, tietoisuuden keskus, ja *itse*, psyyken keskus ja kehä lähestyvät toisinaan, edellinen todellistaa jälkimmäistä vaikuttaen tietoisien ja tiedostamattoman vuorovaikutuksessa psyykeä eheyttävästi. Jo toimintansa alkuvaiheessa Jung havaitsi, että tietoisuuden ja tiedostamattoman vuorovaikutuksen selvittelyminen vaikutti häneen itseensä tavalla, jota hän nimitti tietoisuuden avartumiseksi. Myöhemmin hän oivalsi, että muutos oli jatkuvaa tapahtumista, tapahtumasarja, jossa hän oli osallisena, ja lopulta hän nimitti juuri tätä kehitystä yksilöitymiseksi, individuaatioksi (esim. Bennet 1968, 127), *itseksi* tulemiseksi.⁴⁴⁵

Olemme edelleen ja erityisesti Novalikseen ja romantiikkaan liittyneenä nähneet, että *magia* on tietoisien ja tiedostamattoman kohtaamista. Se on myös väline taistella jomman kumman hallitsevuutta (tiedostamattoman vetovoimas-

⁴⁴⁵ Kuten Jung kirjoittaa: "Individuation bedeutet: zum Einzelwesen werden, und, insofern wir unter Individualität unsere innerste, letzte und unvergleichbare Einzigartigkeit vestehen, zum eigenen Selbst werden. Man könnte 'Individuation' darum auch als 'Ver-selbstung' oder als 'Selbstverwirklichung' übersetzen." (Jung 7, 191).

sa puhutaan gravitaatiosta, Schmitt 1999, 277) vastaan. Voittoa individuaatio edellyttää, että tietoisuus liikkuu tiedostamattoman alueilla, mutta palaa sieltä kehittyneenä takaisin (ks. eb.). Viimeksi mainittu tapahtuminen merkitsee tiedostamattomista komplekseista hahmottuvan projektion symbolisen tien loppuun kulkemista sekä tällöin vapautuvan energian assimiloimista (eb. 278). Tyypillisiä tilanteita esittelevät myytit, sadut ja niiden sisältämät psykodraamat (eb. 277).

Individuaatiossa lähdetään kuvaannollisesti *magian alueelle*; 'metsään', 'lirnaan', tiedostamattoman symboliseen tilaan. Siellä arkkityypit symboliikkansa välityksellä kohdataan *autonomisina komplekseina*. Näistä ensimmäinen on kollektiivisesta tiedostamattomasta henkilökohtaisen tiedostamattoman aluetta edustamaan tuleva *varjo*. Toinen on henkilökohtaiselta alueelta kollektiiviseen tiedostamattomaan johdettava *anima*, joka on kumppani tai tuhoava äiti (naisella vastaava miespuolinen kompleksi on *animus*). Seuraavaksi *vanha viisas* tai *suuri äiti* edustavat kollektiivista tiedostamatonta, ja *itse* koko psyyken aluetta.

Sadut ja myytit osoittavat, että ellei suoriudu edessä olevista tehtävistä, jää tiedostamattoman alueelle, 'metsään', 'luolaan' tai esimerkiksi 'valaan vatsaan'. Näissä paikoissa tiedostamaton kohdataan ja ne sisältävät vaaroja ja vaikeita tilanteita: 'manalanmatkan', 'aartenetsinnän', 'merenylityksen'... Ollaan psyykkistä voimaa tarjoavassa tilassa, *muutoksen maagisessa asemassa*. Symboliikan sisällä tapahtuvat energeettiset muutokset merkitsevät transformaatiota, '*jälleensyntymistä*' (eb. 280-281), "heräämistä"⁴⁴⁶, joka ei ole lopullinen ratkaisu, vaan joka tullaan tämän jälkeen eri kehitystilanteiden kautta edelleen testaamaan, edelleen vahvistamaan (ks. eb. 278-281).

Siddharthan nimihenkilö joutuu individuaatioprosessinsa kahden "heräämisen" kokemuksen (III, 647 ja 692) jälkeen tällaiseen testiin, kun hänen on koettava vielä energeettisen polaarisuuden jyrkkä kallistuma minä-keskeisen tietoisuuden suunnassa. Kompleksitilanteen muodostaa tällöin hänen rakkautensa poikaan, jolla on isän nimi – Siddhartha – sekä tuon tunteen motivoima omistamisen halu. Se sitoo päähenkilön tiedostamatonta energiaa sekä aiheuttaa energian tukehduuttavaa ja ratkaisematonta ylituotantoa tietoisuudessa. Seurauksena on syvä epätoivo, joka tasapainottuu vasta uusien tiedostamattomasta projisoitujen ja tietoisessa assimiloitujen ja vapautettujen sisältöjen kautta.

Siddhartha oivaltaa kaiken tosin liittyvän kaikkeen, mutta hänen uudistuneeseen näkemykseensä liittyen käy myös ilmi, että kukin yksilö toteuttaa persoonallista tietään, ja että toisen ihmisen kohtalon sitominen omaansa, jopa kun se tapahtuu rakkauden nimessä, estää tietoisien ja tiedostamattoman vastavuoroisen, moninaisen ja kompensoivasti etenevän polaarisuuden. Hermann Hesen tekstien sitoutumaton *etiikka* toteutuu siis myös tässä. Lautturi Vasudeva toteaaakin:

"Wasser will zu Wasser, Jugend will zu Jugend, dein Sohn ist nicht an dem Orte, wo er gedeihen kann. Frage auch du den Fluss, höre auch du auf ihn!" (III, 707).

Individuaatio on myös myyttinen kehitystie, jolla sankariteot kuuluvat *itseä* kohti matkaavan seuraan. Esimerkiksi *Die Morgenlandfahrt* on myyttisine ja taiteellisine henkilöineen kertojan muistelemana täynnä tällaisten sankaritekoihin

⁴⁴⁶ "Das Erwachen" on kirjaimellinen motiivi *Siddharthassa* ja *Das Glasperlenspielissä*, mutta vastaavin merkityksin motiivisena se esiintyy myös muissa Hessen tarkasteltavan kauden proosateoksissa.

rinnastuvien tapahtumien atmosfääriä. Kun tietoisuus laajenee tiedostamattoman vaikutuksesta, jatkaa se etenemistään tiedostamattoman suuntaan ja assimiloii tämän ilmenemismuotoja edelleen (ks. Schmitt 1999, 238-244). – Turhaan ei Emil Sinclair näe Demianin silmissä:

... *wieder* diese seltsame, tierhafte Zeitlosigkeit, dies unausdenkliche Alter. (III, 157, kurs. TK).

9.2 Arkkityypit lähtevät elämään

9.2.1 Varjo

Varjo Emil Sinclairin yksilöllisenä kasvukipuna

Demianissa kuvattu päähenkilö ja minä-kertoja Emil Sinclairin individuaatio ("Menschwerdung") käynnistyy erityisen elämysellisen ja laatuaan mefistofeelisenä sävyttyvän muiston mieleen palauttamisella. Se koskee kertojan hahmotaman pahan ulkomaailman konkreettista ja vastustamatonta tunkeutumista hänen silloin toistaiseksi vielä melko viattomaan lapsen sieluunsa. Kertoja koettaa pelastautua Franz Kromerin, itseään kolme vuotta vanhemman pojan uhkaavalta käyttäytymiseltä sepittämällä tälle valheellisen tarinan, jossa kuvailee itseään omenavarkaaksi. Hän haluaa osoittaa olevansa kypsä edustamaan sitä aikuisuudesta viestivää, pelottavaa, mutta kiehtovaa toista maailmaa, jossa Kromer puolestaan on Emilin näkökulmasta haka. Todellisuus tunkeutuu sepitelämään, kun Franz Kromer uhkaa antaa Emilin varkaudesta ilmi, ellei tämä suostu ostamaan itseään rahalla vapaaksi (III, 112).

Kysymyksessä on esimerkkitapaus siitä, mitä Jung kuvaa *varjon* tunnistumisena ihmisen individuaatiokehityksessä. Varjo on arkkityypeistä se, joka ilmenee individuaation alkuvaiheessa. Symbolina varjo on kollektiivisesta tiedostamattomasta persoonalliseen tiedostamattomaan siirtyvä hahmo. Se on erityisen lähellä tietoisuuden eksistenssiä (Schmitt 1999, 168) – niin että varjo on samaa sukupuolta kuin subjekti ja sillä on jo olemassa olevan tietoisuuden kanssa jotain yhteistä (ks. eb. 282).

Yhteiskunnallisten normien kannalta varjo usein on negatiivinen ainakin siinä mielessä, että se on sosiaalista sopeutumista vaativia impulsseja noudattamaton. Negatiivinen on tässäkin tapauksessa kuitenkin relativiteetti (ks. eb. 158). Kun *varjon* tehtävänä on edustaa *minän* vastakkaista puolta (von Franz 1964, 173), tuo kielteinen, halveksittu ja kielletty, tuo pimeä puoli saattaa merkitä valoa ja myönteisyyttä varsinkin jos henkilö tuntee erityistä vetoa pimeisiin voimiinsa (Snider 1984, 24-25), jolloin *varjo* herättää myös kompensoivan vastafunktion. Arkkityyppinä varjokin on hyvän ja pahan tuolla puolen. Niinpä esimerkiksi – kuten Nietzsche tavoin myös Jung korostaa – "varjoton" Kristus on "kokonaisuuden" symbolina vaillinnainen (Jung 11, 170, Schmitt 1999, 160).

Taiteissa varjon hahmo on suosittu ja usein työstetty motiivi. Mefisto on tyyppillinen esimerkki (Jacobi 1940, 124-125). *Demianin* Sinclairin tapauksessa varjo ilmenee tyyppilliseen tapaansa impulsiivisena tai tahattomana tekona (von

Franz 1964, 169). Tiukka esimerkiksi kristillinen kasvatus, mikä on Sinclairin kohdalla ominaista, saa varjon ilmentämään paitsi pelkoja myös muun muassa vihaa, kateutta ja jäsentymätöntä seksuaalisuutta. Varjon tunnistaminen tapahtuu Jungin mukaan tietoisena tunteiden kokemisena ja projektiossa muihin ihmisiin (ks. Schmitt 1999, 162 ja von Franz 1964, 168). Tietoinen ego (Emil) käy kannaltaan kaoottista ja ankaraa dialogia varjon personifikaation (Kromer) kanssa.

Steppenwolf-varjon kutsu

Varjo on välttämätön, "ahdas portti", ja sillä on tavaton dynamiikka (Schmitt 1999, 162,159, Jung 9/1, 31 ja 7, 33). *Der Steppenwolfissa* "maagista teatteria" mainostava luostarinmuuri on kuvaannollisestikin tällainen – läpi laskematon portti. Baumann pitää myös Hallerin "maagisessa teatterissa" toteuttamia murhatöitä sekä "teatterin" peilistä heijastuvaa "sutta" varjon ilmauksina (Baumann 1993, 237 ja 239), mikä on totta varsinkin jos varjon moraalista arvolatausta alleviivataan. Näin tapahtuu usein. Se ei kuitenkaan riitä.

On lisäksi huomioitava varjossa oleva arkkityyppisyys, sen autonomisuus ja polaarinen veto voima ja tässä tapauksessa erikseen myös kaunokirjallisuuden välittämä symbolisuus. Jopa pikemmin kuin esimerkiksi 'paha', varjo on ihmisen henkilökohtaisen tiedostamattoman esittämä vaistomainen kutsu kollektiivista piilotajuntaa kohti.

Varjo siis tuo ilmi tähän asti torjuttuja psyyken eri persoonallisuuksia ("susi" "maagisessa teatterissa" ei ole Hallerille vain tällainen, hänhän on paitsi hätistellyt sutta myös antanut sille dualistista tilaa, herkutellut itsettyytyväisenä ja muutokseen antautumatta porvarillisen minuutensa vastakohtalla, omalla "susi"-persoonallisuudellaan).

Varjoille torjuttuina persoonallisuuksina annettavaa dualistis-moraalista arvovarausta olennaisempaa onkin niiden kompensoiva vaikuttavuus. Nähdessään "maagisen teatterin" peilissä ennen Herminen surmaamista suden Haller pikemmin kuin varjon näkee tähänastisen persoonallisuutensa kaksinaisuuden: kun susi on voitolla, ihminen-Harry on tappiolla, ja päin vastoin (ks. IV, 400). Näin tapahtuu myös silloin, kun Hallerille "maagisen teatterin" nimilapun *Wunder der Steppenwolfdressur* (IV, 389) takana näytetään hänen sielullinen tilansa. Koko "maagisen teatterin" prosessi kutsuu ja opastaa Halleria polaariseen katsantoon dualistisen sijasta.

Emil Sinclair hyväksyy "syntinsä"

Varjon projisoiminen, tunteminen ja assimiloiminen tapahtuu minätietoisuuden energieettisen laajenemisen välityksellä. Tässä prosessissa *minälle* syntyy tilaa liikkua ja sopeutua niin että subjekti kuoriutuu neuroosinsa pakkopaidasta kyeten näkemään itsensä, ei vain ego-keskeisesti, vaan myös käyttäytymisensä objektina (ks. Schmitt 1999, 163).

Kun *Demianin* Sinclair individuaatiokehityksensä alkuvaiheessa tuntee vetoa omia pimeitä tiedostamattomia voimiaan kohtaan, psyyken energieettinen laajeneminen on havaittavissa hänen vaistomaisesti liittoutuessaan 'kiellettyä maailmaa', varjoaan edustavan palvelijatar-Linan kanssa (III, 113). Tällöin Emil on ottanut ratkaisevan askeleen individuaation tietä ("Menschwerdung"-

prosessissa "toista astetta" kohti). Kristillinen syntiinlankeemusmyytti toistuu motiivisena sepitelmänä omenavarkaudesta, joka johtaa lopulta konkreettiseen varastamiseen ja 'paratiisista karkottamiseen':

... das alles war lichte Vater- und Mutterwelt, und ich war tief und schuldvoll in die fremde Flut versunken, in Abenteuer und Sünde verstrickt, vom Feind bedroht und von Gefahren, Angst und Schande erwartet. (III, 113).

Emilin itseinhon kuvauksessa on intertekstuaalisia pastissinomaisia sävyjä, vanhatestamentillisia piirteitä, jotka ovat johdonmukaisia henkilön kristilliselle ja sellaisena patriarkaaliselle, seksuaalisuuden pelottavuutta korostavalle diskurssille. Piirteitä ilmaisevat minä-kertojan emootioiden ilmaisut, mm. sanojen "Sünde" ja "Schuld" painottunut käyttäminen (III, 114). Juutalais-kristillisessä perinteessä hän nainen ja synty rinnastuvat vahvasti toisiinsa (esim. Koivunen 1995, 94). *Varjon* tehtävänä on edustaa minuuden vastakkaista puolta sekä personifioida juuri niitä ominaisuuksia, joita yksilö eniten toisissa ihmisissä inhoaa (von Franz 1964, 173), piirteitä, jotka yksilö projisoi omasta itsestään muihin.⁴⁴⁷

Yhteensä Sinclair näyttää myös objektiivisesti tulleen tietoiseksi itsestään aikaisemmin torjumanaan ja 'inhoamaan' eli myös seksuaalista vetovoimaa omaavana olentona (ks. III, 143-144). Tämän tietoisuuden verbaalinen valitus ilmenee lapsuuden isä-kristillisen diskurssin mukaisena:

... ich brachte *Schatten* mit mir, von denen die Heimatwelt nichts wusste. Wieviel Geheimnisse hatte ich schon gehabt, wieviel Bangigkeit, aber es war alles Spiel und Spass gewesen gegen das, was ich heute mit mir in diese Räume brachte. Schicksal lief mir nach, Hände waren nach mir ausgestreckt, vor denen auch die Mutter mich nicht schützen konnte, von denen sie nicht wissen durfte. ... Meine Sünde war nicht dies oder das, meine Sünde war, dass ich dem Teufel die Hand gegeben hatte. (III, 113-114, kurs. TK).

Jos *varjo* ei assimiloida, *minän* dynaaminen potentiaali laskee ja tämä johtaa vanhentuneisiin sopeutumisasenteisiin sekä neuroosiin (Schmitt 1999, 163). Emil Sinclairille ei aluksi, eikä myöhemminkään pysyvästi tapahdu näin. Hän assimiloii *varjon* tiedostamattoman projektiona, Franz Kromerin personifikaationa. Tässä hahmossa, jossa ovat *varjon* luonteeseen kuuluvasti edustettuina sekä persoonallinen että kollektiivinen osa psyykettä (Jung 1988, 414), *varjosta* tulee tietoinen osa Emilin elämää. Kun hän identifioi siihen itsensä, hän elää entistä painottuneemmin aiemmin tietoisuudesta torjutussa tai (Jungin ilmauksen mukaan) vähempiarvoisemmaksi tiedostamattomaan jääneessä persoonallisuudessaan tai persoonallisuuden osassaan (ks. eb.). Kun energettinen polariteetti nyt on vahvasti kallistunut kohti tiedostamatonta, se saa Sinclairin myös identifioitumaan sellaisiin komplekseihin joita hän ei tunnista omakseen (ks. Schmitt 1999, 164); ystävyys täysin oudolta vaikuttavaan Demianiin on tällainen kompleksi.

Emil Sinclairille *varjo* on *Demianin* raamatullista diskurssia vastaavasti myös "Kain", jonka "merkin" Emil kontaktissa Kromeriin ja myöhemmin suhteessa Pistoriukseen saa otsaansa. Kertomuksen 'paha' Kain on *De-mianin* kontekstissa "Jumalan kutsuma", mutta kirkollisten konventioiden tuolla

⁴⁴⁷

Myöhemmin Kromerin paikan saa tässä suhteessa Sinclairin heikkouden ja arvottomuuden tunteumuksia projisoiva opiskelutoveri Knauer.

puolella. Demian selvittää:

"... ein Starker hat einen Schwachen totgeschlagen. Vielleicht war es eine Heldentat, vielleicht auch nicht. Jedenfalls aber waren die anderen Schwachen jetzt voller Angst, sie beklagten sich sehr, und wenn man sie fragte: 'Warum schlaget ihr ihn nicht einfach tot?' dann sagten sie nicht: 'Weil wir Feiglinge sind', sondern sie sagten: 'Man kann nicht. Er hat ein Zeichen. Gott hat ihn gezeichnet!' Etwa so muss der Schwindel entstanden sein." (III, 126).

Niin kuin Mefistofeles, Faustin varjo, Jungin mukaan edustaa Faustille todellista elämänhenkeä (Jung 1988, 239), on Kromerin (joskaan ei mefistofeeliseen tapaan kollektiivisen, vaan persoonallisen tiedostamattoman edustavuuteen painottuva) vaikutus Sinclairiin vääjäämätön ja elähdyttävä. Epäämättä jälkimmäinen hakee edellisessä omia tiedostamattomia pyrkimyksiään, mikä on ominaista *varjon* kohtaamisessa (von Franz 1964, 172).⁴⁴⁸

Erilaisia varjoja

Kirjallisilla varjoilla on variantteja energeettisiä arvoja ja sen mukaisesti myös erilaisia hahmoja. Franz Kromer on vain yksi varjon tyyppikuva. Jungin mukaan kirjallisia varjoja ovat tämän demonisen vastapelurin lisäksi muun muassa kammottava kaksoisolento ja matkaseuralainen, nuorempi veli ja kevytmielinen ystävä (Schmitt 1999, 167).

Niinpä esimerkiksi susi-persoonallisuus edustaa Harry Hallerille 'kaksoisolentoa'. *Tractat vom Steppenwolf* toteaa, että Steppenwolfin kohtaloa oli omistaa kaksi luontoa, inhimillinen ja sudellinen (IV, 225). Tämän dualismin polarisointi on *Der Steppenwolfissa* Hallerin elämän teema:

"*Sein Leben schwingt (wie jedes Menschen Leben) nicht bloss zwischen zwei Polen, etwa dem Trieb und dem Geist, oder dem Heiligen und dem Wüstling, sondern er schwingt zwischen tausenden, zwischen unzählbaren Polpaaren.*" (IV, 243).

Narziss und Goldmundissa jälkimmäisen nimihenkilön 'matkaseuralaiseksi' liittynyt kulkuri Viktor heijastaa Goldmundin itsestään torjuntia moraalittomia piirteitä (varastelu, röyhkeys, hirtehisuumori, pelko, V, 141-142), jotka sisäistyvät vähitellen, ja lopulta erottamattomaksi osaksi Goldmundia hänen kuolemanpelossaan surmatessaan Viktorin (V, 143).

'Nuorempaa veljeä' *varjona* edustaa muun muassa Knauer, Emil Sinclairiin sokeasti kiintynyt nuorukainen, jonka Emil ensin torjuu vastenmielisenä, mutta jonka läsnäolo käy merkitykselliseksi osoittaessaan välittömän yhteytensä Sinclairin omassa itsessään pohtimiin ongelmiin. Emil havaitsee tämän ja sisäistää Knauerin hahmossa ilmenevän *varjo*-energian, jolloin Knauer myös katoaa periferiaan (III, 215).

⁴⁴⁸

Jung kertoo nuoruudessaan kokeneensa *varjon* tavalla, joka saattaa vaikuttaa 'kollektiivisemmältä', mutta on rinnastettavissa tarkastelemaani *Demianin* kohtaukseen: "Goethe hatte gewissermassen eine Grundzeichnung und ein Schema meiner eigenen Konflikte und Lösungen gegeben. Die Zweiteilung Faust-Mephisto zog sich mir in einem einzigen Menschen zusammen, und der war ich. Mit anderen Worten, ich war betroffen und fühlte mich erkannt, und da es mein Schicksal war, so betreffen auch alle Peripetien des Dramas mich selber; ich musste mit Leidenschaft hier bestätigen und dort bekämpfen. (Jung 1988, 239).

Josef Knechtille tällainen vastaavasti kiintynyt 'nuorempi veli' on taitava lasihelmipelaaja Fritz Tegularius, jossa Knechtiä kiehtovat paitsi nerous myös viat, sairaalloisuus, levottomuus ja järjestelmään sopeutumaton yksilöllisyys, jopa erakkous ja moraalittomuus (ks. VI, 365-366). Ilman tämän *varjon* energieettistä assimiloimista Knechtin itsenäinen päätös irtautua kehityksensä hyväksi veljeskunnasta tuskin olisi selitettävissä: *Das Glasperlenspielin* me-kertoja puhuukin "herättävästä aineksesta" ja toteaa Tegulariuksen vaikuttaneen Knechtiin yhtä välttämättömästi kuin Designori ja Pater Jakobus (VI, 367).

'Kevytmieliset ystävät' Hessen teksteissä edustavat yleensä *varjoja*, jotka johdattavat sankarin hänen kristillistä diskurssiaan vastaamattomaan 'moraalitomuuteen', juominkeihin tai naisseikkailuihin, kuten Alfons Beck houkuttelee sisäoppilaitoksessa Emil Sinclairin (III, 165-170) ja oppilastoveri Adolf luostaris- sa Goldmundin (V, 26-30).

Uudestisyntyä varjon avulla

Palaan vielä Kromeriin, Emil Sinclairin ensimmäiseen ratkaisevaan kosketukseen *varjon* kanssa. Kromerin vaikutus on pelottava, mutta elähdyttävä, sillä se aiheuttaa Emilissä uuden tunteen, pahan, viiltävän, kieron ja vastustavan ("... ein böses und schneidendes Gefühl voll Widerhaken", III, 115). Tietyllä ylenkatseella hän tuntee olevansa isäänsä etevämpi, mikä merkitsee hänelle kerrotun elämyksen merkittävintä ja vaikuttavinta hetkeä:

Es war ein erster Riss in die Heiligkeit des Vaters, es war ein erster Schnitt in die Pfeiler, auf denen mein Kinderleben geruht hatte, und die jeder Mensch, ehe er er selbst werden kann, zerstört haben muss. Aus diesen Erlebnissen, die niemand sieht, besteht die innere wesentliche Linie unsres Schicksals. Solch ein Schnitt und Riss wächst wieder zu, er wird verheilt und vergessen, in der geheimsten Kammer aber lebt und blutet er weiter. (III, 115).

Sinclair alkaa kuoriutua lapsuutensa kristillisen diskurssin vaateista nähdesään muuttumisensa niin ehdottomana ja olennaisesti itseensä kuuluvana, että jopa anteeksiannon rukoileminen ja perheen yhteiseen iltarukoukseen sisäisesti yhtyminen on mahdotonta. Samalla hän jättää "hyvästit" lapsuuskotinsa esineille ja entiselle maailmalle. Hän tuntee *kuoleman* maun, mutta yhdistää sen *uudestisyntymään* (III, 116).

Emil Sinclair on myyttisen sankarin tavoin eronnut vanhasta maailmasta ja tunkeutunut uuden voiman lähteille (ks. Campbell 1966, 35). *Kutsun* – mikä merkitsee sankarimyytissä muodonmuutoksen mysteerin alkamista, henkistä matkaa – on siis esittänyt Kromer, kollektiivisia piirteitä sisältävä persoonallinen piilotajunta. Mytologian terminologiassa Kromer on kohtalon voiman edustaja, *airut* eli seikkailun ilmoittaja ja tässä tehtävässään vastenmielinen ja pelottava, sellainen jota maailma on tavannut pitää pahana (ks. eb. 52-53).

Kromer realisoi Sinclairin aikaisemmin idyllisen lapsuudenmaailman edustaen näin *varjona* Emil Sinclairin *itsen* liikkeelle panevaa voimaa. Kirjaimellisesti tämä ilmenee subjektiivisen, mutta subjektin käsityksiä suhteellistavan varjon ilmestymisenä Emilin kartesiolaista subjekti-objekti -dualismin leimamaa maailmaa muistuttavaan elämään. Kromer toteuttaa tehtävänsä viattomuuden tahraajana, käärmeenä, 'Mefistofeleenä' kuin Sinclairin tiedostamattoman kutsusta toimiva käskyläinen tai sanansaattaja. Kun Emil ajatuksissaan

liittää Kromerin itseensä, on kysymyksessä individuaatioprosessin vaihe, jossa yksilö saa tietoisien kosketuksen sielunsa vastakohtaisuuksiin ja introjisoi niitä. Valon ja pimeyden, valheen ja unen, subjektiivisen ja objektiivisen energiapoolit virtaavat toistensa lomassa tai leijuvat toistensa ympärillä.

Psykoanalyysin tasolla kutsu merkitsee paitsi sisäistä kehitystä, usein vauriota persoonallisuudessa tai eksistentiaalisena pelkona ilmenevää henkistä kyllästymistä (von Franz 1964, 166-167). Tavallisen ihmisen "sankaruutta" on asettautua vastakkain tiedostamattoman ja sen symbolien kanssa individuaatioprosessissa. Käsillä oleva työ haluaa osoittaa, että individuaation vaiheet ovat jungilaisessa kirjallisuuden analyysissä keskeinen kohde (esim. Snider 1984, 23-24).

Sen mukaan missä määrässä *varjo* sisältyy yhtäältä *minän* ja henkilökohtaisen piilotajunnan ja toisaalta kollektiivisen tiedostamattoman piiriin, on sillä persoonallinen tai kollektiivinen ilmenemismuotonsa. Se voi tulla tietoisuuteen yksilön vastakohtaa ilmentävänä hahmona (Kromerina) tai myytin olentona, kuten jumalana tai paholaisena. Jos viimeksi mainittua 'kutsujaa' on aavistus jo Kromerissa, niin pian huomaamme, että varsinaisesti sitä edustaa *Demianissa* teoksen nimihenkilö.

Sankarimyyteille on tyypillistä, että *kutsun* esittäjän, kohtalon voimaa edustavan olennon ulkonäkö on epämiellyttävä, eikä vastaa hänen todellista arvoaan (Campbell 1966, 51-52). *Demianissa* Demian kuvataan vain miellyttävänä ja ihanteellisena hahmona, mutta tulemme näkemään, että hänen arkkityypinen merkityksensä onkin huomattavasti *varjoa* laajempi. Taas Kromerin koko perhe on pahamaineinen ja häntä itseään kuvataan ilkeäilmeiseksi, kasvoiltaan julmaksi ja väkeväksi (III, 110).

Sinclairia myöhemmin 'kutsuva' Pistorius on kertojan silmissä kapakan nurkassa musta huopahattu silmillään istuessaan jotenkin varjoisa ilmestys; ruman ja hillittömän oloinen, haeskeleva, jääräpäinen, yhtäältä tahtova ja toisaalta (um den Mund) pehmeä ja lapsekas (III, 193). Myytin initiaatioon, salatie-toisen tuntemattomille alueille viitataan myös Pistoriuksen asuinpaikkaa kuvattaessa:

... musste ich (Emil S.) mich mit Mühe durchs finstere Zimmer und die finsternen Gänge und Treppen aus dem verwunschenen alten Hause tasten. ... In keinem Fenster brannte Licht. Ein kleines Schild aus Messing glänzte im Schein der Gaslaterne vor der Tür. (III, 197).

Sittemmin Pistorius pelmahtaa kylmässä yötuulella kulman takaa, hoiperrellen ja päissään (III, 206), mikä kuvastaa myös Pistoriuksen merkitystä teoksen itsenäisenä henkilönä. Kuvauksen kohteena on hänen omakin kehityksensä, regressio, eräänlainen ajautuminen "Menschwerdungin" (individuaatioprosessin) varhaisemmalle, lapsuuden asteelle. *Demian*-teoksen kuluessa nimittäin käy ilmi, että myös Pistorius on myytin potentiaalinen sankari, Abraxas-uskoa etsivä, mutta teoreettisessa yksipuolisuudessaan regressiostaan toistaiseksi pääsemättömissä oleva persoonallisuus (ks. esim. III, 204), joka *varjolle* ominaisesti viittaa yhtäältä Sinclairin persoonalliseen piilotajuntaan ja toisaalta Abraxas-uskoa julistavana 'kutsujana' kollektiivisen tiedostamattoman alueelle.

Joseph Campbellin mukaan sankari initiaatiossaan käy vaaralliselle koe-tuksen tielle pimeyteen – oman henkisen labyrinttinsa mutkitteleville kujille. Pian hän havaitsee olevansa symbolisten hahmojen muodostamassa maisemas-

sa. Mikä tahansa hahmoista saattaisi nielaista hänet (Campbell 1966, 101). Sinclair on myytin sankarin tavoin vaarassa jäädä infantiilin minän ja sen emotionaalisten suhteiden ja ideaalien vaikutuspiiriin. Tällaisessa tapauksessa sankari on lapsuutensa vanki. Isä ja äiti vartioivat uloskäytäviä. Arka, rangaistusta karttava sielu ei onnistu pääsemään ovesta syntyäkseen ulkopuoliseen maailmaan (eb. 62). Älykäs Pistoriuskin projisoi Sinclairille tällaista välitilassa olemista. Pistorius ei itse kykene *toimimaan*, vaikka hän tietää ja osaa opettaa Emiliä luopumaan lapsuudenkodin moraalista ja porvarillisuudesta, omaa kasvua estävästä diskurssista.⁴⁴⁹

Sovituksen toteutuminen edellyttää, että löydetään lapsuusmiljöön tai vakiintuneen elinympäristön diskurssin tukahduttamat ja kiellettyinä pitämät omat vaistot ja vaikutteet. Tämä mahdollistuu arkkityyppisten vertauskuvien alueella, joiden jatkumossa esimerkiksi *Der Steppenwolfissa* keskeiseksi tulee "maaginen teatteri" ja *Demianissa* kokonaisuuden vastakkaisia puolia integroiva Abraxas. Pistorius korostaa Sinclairille:

"... unser Gott heisst Abraxas, und er ist Gott und ist Satan, er hat die lichte und die dunkle Welt in sich. Abraxas hat gegen keinen Ihrer Gedanken, gegen keinen Ihrer Träume etwas einzuwenden. ... Aber er verlässt Sie, wenn Sie einmal tadellos und normal geworden sind. ... und sucht sich einen neuen Topf, um seine Gedanken drin zu kochen." (III, 202-203).

Samana-askeetikot (samana merkitsee mm. samaa, yhdenmukaista ja yleistä [Teivonen [[selit.]] 1975 a, 102]) ovat Siddharthan persoonallisia, siihenastiselle lapsuuden elämälle vastakohtaisia *varjo*-projektioita, kun taas Buddha edustaa hänelle myyttistä, *varjo*-funktioita huomattavasti laajempaa arkkityyppistä hahmoa. Mutta muutokseen kutsuvana voimana Buddhakin on myös *varjo*.

Harry Hallerille ensimmäistä *kutsua* ei esitä hänen dualistinen susi-varjonsa, vaan sen tuovat polariteetin alueelta (jonne susikin tietysti kuuluu) "maagisen teatterin" 'varjot' tai lähetit, Harryn alitajunnan projisoitumina valokirjaimiksi vanhaan luostarinmuuriin, sen portin yläpuolelle ilmestyvät sanat: *Magisches Theater/Eintritt nicht für jedermann/ – nicht für jedermann* (IV, 215).⁴⁵⁰ *Kutsun* varsinainen lähde syntyy kuitenkin *varjo*-funktioita syvemmillä alueilla, ja tämä ilmenee ensiksi Hallerille lähetettynä *Tractat vom Steppenwolf* -kirjasena.

Varjo on *tien* kynnyks tiedostamattomaan. Vasta kun olemme tulleet tuntemaan varjon realiteetin olemuksemme osana, voi psyyken muiden vastakohtaparien selvittely onnistua; *voidaan saavuttaa objektiivista asenetta omaan persoo-*

⁴⁴⁹

Campbell kutsuu tällaisen diskurssin vaikutusta isän hirviömäiseksi, uhrin oman minän projisoimaksi puoleksi. Se juontuu lapsuuden järjestyttävistä ja myöhemmin aikuisena ulos projisoituvista tapahtumista. Kasvatus ruokkii kasvatettavassaan palvontaa, josta johtuu aikuisena jatkuva fiksoituminen synnintuntoon. Epätasapainoinen ja epärealistinen isäkuva estää aikuistumisen mahdollisuuksien toteutumista sekä suhteessa isään että maailmaan. Myyttisessä katsannossa sovitus ei merkitse muuta kuin luopumista tuosta itse luodusta kaksoishirviöstä – jumalaksi mielletystä lohikäärmeestä (yliminästä) ja syrniksi kuvitellusta lohikäärmeestä (tukahduttetusta psyyken tiedostamattomasta osasta). Minältä vaaditaan takertumattomuutta. On kyettävä uskomaan, että isä on armollinen ja on luotettava hänen armoonsa. Tällöin, Campbell sanoo, uskon keskus siirtyy ihmistä kiusaavan jumalan tiukan ja ahdistavan piiriin ulkopuolelle, ja hirvittävät pedot katoavat (Campbell 1966, 129-130).

⁴⁵⁰

Avistuksen myöhemmin Haller näkee kutsun jatkuvan kadun kiiltävästä, heijastavasta asfaltista luettavissa olevalla lauseella: "*Nur - - flir - - ver - - ritckte!*" (IV, 215).

nallisuuteen (Jacobi 1940, 125-126). Emil Sinclairin muutosvaiheen käynnistyttyä hänen omakuvansa ilmentyy hänelle varjo-Kromerina, vastenmielisiä, suorastaan paholaismaisia piirteitä omaavana vihollisena, joka on hänet vallannut ja jonka tietoisesti pelottavaa vaikutusta hänen tiedostamattomansa koko psyyken polaarisen funktion mukaisesti unen välityksellä kompensoi:

Er war dicht bei mir, bis ich einschlief, dann aber träumte ich nicht von ihm und nicht von heute, sondern mir träumte,⁶¹ wir führen in einem Boot, die Eltern und Schwestern und ich, und es umgab uns lauter Friede und Glanz eines Ferientages. Mitten in der Nacht erwachte ich, fühlte noch die weissen Sommerkleider meiner Schwestern in der Sonne schimmern und fiel aus allem Paradies zurück in das, was war und stand dem Feind mit dem bösen Augen wieder gegenüber. (III, 116-117).

Tämän muutosetapin jälkeen Emil Sinclair henkilönä, ja minä-kertoja muistelmiensa ja prosessinsa kuvaajana ovat uudenlaisten tehtävien edessä. Niistä selviytyminen vaatii sellaista tajunnan sisäisten liikkeiden ilmentämistä, joihin *Demianin* kertoja johdannossaan viittaa. Entinen subjekti-objekti -suhde ei pääse niihin käsiksi (ks. III, 101-102).

Individuaation, tiedostamattoman ja tietoisien välisen vuorovaikutusprosessin kuvaamiseen tarvittavat arkkityyppisten tilanteiden symbolit fyysistyvät *realistisen mimeettisyyden osatekijöiksi*. Lukijan diskursseista ja projektioista riippuen kertojan ja hänen minä-henkilönsä tarina on nähtävissä sekä ulkoisen että sisäisen realismin näkökulmasta. Kertoja toteaa, ettei enää aikoihin ole voinut tarkoin erottaa, mitä on kokenut unissaan ja mitä todellisuudessa (III, 130). Hän nimittää Kromeria suoraan kuin "varjokseen" (Schatten) ja toteaa menettäneensä *voimansa ja elämänsä* (Kraft und Leben) tälle varjolle (III, 129). Metafiktiiivisesti hän tarkkailee tekstiään ja sanoo tietävänsä, että hänen kertojana nyt seuraamansa tie jää useimmille tuntemattomaksi. Niinpä hän rajaa kohderyhmänsä mainiten kertovansa kokemuksistaan heille jotka tuntevat ihmistä paremmin ("... denen, welche den Menschen besser kennen", III, 131), mikä tarkoittanee ihmissielun arvoituksesta syvemmältä kiinnostuneita ja mahdollisen individuaatioprosessin koettelemia ja kehityksensä vaiheissa ehkä vapauttamia lukijoita.

Kromer, *varjon* representaatio fyysisessä maailmassa, on täyttänyt tehtävänsä. Päästäkseen hänestä eroon Sinclairin on *Demianin* ohjeen mukaan isketävä hänet vaikka kuoliaaksi. Tappaminen on Sinclairin diskurssissa niin raju toimenpide, että se tekstin kontekstissa luonnostaan asettuu symboliselle ja unien tasolle. Se on Sinclairille samaa kuin pahan (Kainin) tunnistaminen ja tunnustaminen oman *persoonallisuuden* osaksi, yhdeksi psyyken lukemattomien persoonallisuuksien kehällä.

Kertojalle se merkitsee realistisen henkilöahmon katoamista ja tämän symbolisen energian järjestymistä psyyken kokonaisuudessa uuteen asemaan. Kromer yksilöllisen piilotajunnan projektiona ja personifikaationa on jopa ikään kuin liian mimeettinen hahmo täyttämään kehittyvän individuaatioprosessin kuvaukseltaan edellyttämää sisäistä ilmaisu.

Kromerin energia introjisoituu osaksi Sinclairin psyykeä ja toimintaa. Tämä ilmenee jälkimmäisen piittaamattomana ja lapsuudendiskurssin rajoja

⁶¹

Vrt. "...mir träumte"; kertoja huomaa olevansa subjektiivisten uniensa objekti. Uni objektiivoi hänen subjektiivisuuttaan. Jungin mukaan unissa symbolit syntyvät spontaanisti: Unet tapahtuvat eikä niitä keksitä (Jung 1964, 55). Vrt. jälleen myös Paavalin: "Enää en elä minä, vaan Kristus elää minussa." (Gal.2:20).

uhmaavana, *varjoa kokevaksi toiminnaksi* realisoivana ja uudelle kehitysvaiheelle tärkeän *neuroosin* synnyttävänä käyttäytymisenä (ks. Baumann 1993, 47-48) 'epäsosiaalisuudella' ylvästelevän koulutoveri Alfons Beckin kanssa.

Mutta Kain on tuonut mukanaan myös vaatimuksen uudesta kirjallisesta esitystavasta. Abelin tappaminen on tämän uudistumisen metafora, ja se esiintyy kollektiivista tiedostamatonta projisoivalla alueella.

Harry Haller julkaisijan varjona

Kertojan-vajavaisuutensa tunnustava *Der Steppenwolf*in julkaisija-kertoja (ks. IV, 203) pitää omaa luontoaan ja olosuhteitaan Steppenwolf-henkilöön nähden täysin erilaisina. Kun toisaalta Harry Hallerin elämäntapa ja persoonallisuus kiehtovat häntä siihen mittaansa, että hän seuraa tämän elämää (konkreettisesti jopa kadulla ja konserteissa, IV, 200-201) ja kirjoittaa sitten esipuheen, on Haller koskettanut jotakin julkaisijan *tiedostamattomassa*. Haller edustaa julkaisijan tähän asti torjumaa, mutta nyt *kutsuvaksi* osoittautuvaa puolta tämän omassa itsessä.

Jungilaisittain Haller on tälle porvarillisen maailman ehdoilla eläneelle, moderneja radioapparaatteja kyhäävälle nuorukaiselle ihminen, joka kertoo hänelle jotain hänestä itsestään. Tulkitsen, että Haller on julkaisijan oman psyyken heijastuma. Koska julkaisija on laatinut teoksensa, merkitsee se sitä, että hän myös työskentelee sisäisen projektionsa merkityksen selvittämiseksi. Teos on vaihe julkaisijan individuaatioprosessia. Siinä mielessä kertomus Steppenwolfista alkaa sen lopusta. Kun kerrotut tapahtumat ovat päättyneet, julkaisijalla on valmiutta luovana tekstinä sisäistää se projektioden symbolinen jatkumo, joka noihin projektioihin hänessä liittyy. Tätä kuvastavat julkaisija-kertojan seuraavat sanat:

Ich träume nachts manchmal von ihm und fühle mich durch ihn, durch die blosse Existenz eines solchen Wesens, im Grunde gestört und beunruhigt, obwohl er mir geradezu lieb geworden ist. (IV, 189-190).

Edelleen julkaisija toteaa:

Es war mir nicht möglich, die Erlebnisse, von denen Hallers Manuskript erzählt, auf ihren Gehalt an Realität nachzuprüfen. Ich zweifle nicht daran, dass sie zum grössten Teil Dichtung sind, nicht aber im Sinn willkürlicher Erfindung, sondern im Sinne eines Ausdrucksversuches, der tief erlebte seelische Vorgänge im Kleide sichtbarer Ereignisse darstellt. (IV, 203).

Pablon syvenevä funktio

Puolestaan Pablo symboloi *Der Steppenwolf*issa Hallerin maailman kakofoniaa, aikakauden eurooppalaista pinnallisuutta (ks. IV, 300). Mutta Pablo on myös ajaton opas, elämänhenki, joka Faustin tarinassa vastaa Mefistofelestä, itsemurhan partaalla olevan kuivettuneen oppineen toista puolta, pimeää, kollektiivisen ja persoonallisen piilotajunnan rajoilta tulevaa (ja kollektiivisen tiedostamattoman mielessä *varjoa* syvempiä dimensioita omaavaa) *varjoa*, joka siis on kaikkiaan positiivinen, sisäisellä kehitystiellä välttämätön Hallerin itsen ja olemuksen osa.

Kun Jungin psykologiassa *varjo* on tietoisesti omaksuttuun elämänmuo-

toon sopimattomien ja siinä toteutumattomien persoonallisten ja kollektiivisten ainesten summa, vastaa se myös äskeitä kuvaustani Pablosta. Samoin se on ominainen osa Siddharthan samana- ja Buddha-projektioita. Tietoisuutta kompensoivan ja muun muassa luovana ylykkeenä toimivan *varjon* tiedostaminen on individuaation kannalta ensiarvoista (Jung 1988, 415).

Pablun funktio *Der Steppenwolfissa* enempi kuin Demianin asema *Demianissa* ja Buddhan tehtävä *Siddharthassa* siis ei kuitenkaan rajoitu *varjon* kuvaksi ja prosessiksi, vaan omaa laajemman symbolisen ulottuvuuden.

Josef Knecht Titon kutsujana, Tito Josefin

Että juuri *kutsu*, uuteen astumisen motiivi sisältää aina jotain *varjomaista* ja että *varjo* sellaisena edustaa psyykeä sen tiedostamattomalta ja siksi dimensioltaan laajalta puolelta, osoittavat itse asiassa kaikki nuo Hessen teoksissa niin merkittävät opettaja-hahmot, myös esimerkiksi Vasudeva, Alt-Musikmeister ja Leo, joiden varsinainen funktio syvenee päähenkilöiden individuaation kuluessa yhä lähemmäksi *itsen* aluetta.

Viimeinen tällainen *kutsuja* on Josef Knecht. Hän on siinä mielessä Tito Designorin, valtiomiesisän pahankurisen pojan *varjo*, että hän näyttää edustavan Titon maailmaan nähden aivan toisenlaisia näkemyksiä ja ympäristöä, joita eläväksi tekemään hän lopulta kuolemassaan Titoa kutsuu.

Tai sitten: viimeinen *kutsuja*, *varjo* on Tito! Knecht kutsuu Titoa. Tito kutsuu Knechtiä. Titon tiedostamaton toiminta – tanssi vuoristorajärven rannalla ja sukeltaminen jääkylmään veteen on niin syvä liikahdus tiedostamattoman suunnassa, että se merkillisen vaikuttavasti sulattaa Knechtin psyyken funktioiden, myös *varjon*, faktorit toisiinsa. Titon tanssissa lapsuuden energetiikka ja viisauden käsitteettömyys huikealla tavalla sulautuvat toisiinsa. Tämä maaginen elämys sulkee sisälleen kaksi ihmistä, Knechtin, Titon, ja ilmentää arkkityyppisen tapahtumisen miltei mahdollisinta kuviteltavissa olevaa kokonaisuutta. Sitten tietoisuus pulpahtaa nuorukaisessa pintaan kuin hätäantynyt sukeltaja. Oman luonteensa mukaisesti *minä* tuottaa tilanteeseen suunnatonta hämmennystä:

Sein eben noch alterslos maskenstrenge Gesicht nahm einen kindlichen und etwas törichten Ausdruck an, wie das eines allzu plötzlich aus tiefem Schlaf Geweckten, er wiegte sich ein wenig in den Knien, blickte dem Lehrer dumm-erstaunt ins Gesicht... (VI, 541).

Knechtissä vastaava hämmennys näkyy samoin hänen reaktioissaan. Välittämättä sairauden tunteesta tai siitä, ettei hänen tarkoituksensa ollut uida, hän seuraa Titoa järveen (VI, 541-542).

Tito Designori on edellä kuvatussa kohtauksessa kynnystilassa. Hänen kasvoillaan on eräänlainen tiedostamattoman ykseyden kosketus, 'ajaton naamiomaisuus' (VI, 541), jollaisen tapaamme Emil Sinclairin silmin Demianilla (III, 161, 244), Josef Knechtin silmin Alt-Musikmeisterilla (VI, 351), Tito Designorin silmin Josef Knechtillä (VI, 446) ja Govindan silmin myös Siddharthalla tämän 'täyttymyksessä' (III, 732). Jos Hessen esseessä *Ein Stückchen Theologie* kuvattu "Menschwerdungin" ensimmäinen ja kolmas aste muistuttavat tällöin toisiaan, Tito on lähellä "ensimmäistä", Demian, Alt-Musikmeister, Siddhartha ja Knecht "kolmatta". Tito on yhä lapsi, mutta hänen kehityksensä "toisen asteen" indivi-

duaatioon alkaa välittömästi *varjon* kutsumana, Knechtin kuoleman vaikuttamana. Hän on 'syyllinen' uskonnollis-ontologisessa merkityksessä. Mukana eletty onnettomuus riuhtaisee hänet viattomuuden paratiisillisesta olotilasta ja pakottaa hänet tuntemaan vastuuta, tunnustamaan eksistenssinsä, hyvän ja pahan, liittymisensä maailmaan (ks. Karalaszewski 1977, 301):

Und indem er sich, trotz allen Einwänden, an des Meisters Tode mitschuldig fühlte, überkam ihn mit heiligem Schauer die Ahnung, dass diese Schuld ihn selbst und sein Leben umgestalten und viel Grösseres von ihm fordern werde, als er bisher je von sich verlangt hatte. (VI, 543).

Hesse itse on todennut:

Und er (Knecht) hinterlässt einen Tito, dem dieser Opfertod eines ihm weit überlegenen Mannes zeitlichen Mahnung und Führung bedeuten und ihn mehr erziehen wird als alle Predigten der Weisen. (Brief an eine Leserin [November 1947], GB III, 453-454).

Kastalia ei hyväksy kollektiivista varjoaan

Kun *varjo* torjutaan, se kuitenkin pyrkii vastapoolien energieettisen vuoroliikkeen mukaisesti tietoiseksi, mikä on luonnollista, koska tietoiselle olennolle "varjottomuuden" ihanne merkitsisi polaaraisuuden sijasta jyrkkää ja luonnotonta yksipuolisuutta.

Kollektiivisella tasolla *varjon* torjuminen ilmenee selvästi *Das Glasperlenspielissä* kuvatussa pelaajayhteisön kevätjuhlassa (Frühlingstagungen), joka epäsuorasti ilmentää Glasperlenspielin kriisiä.⁴⁵² Juhla epäonnistuu erityisen surkeasti veljeskunnan tärkeimmän viranhaltijan Magister Ludi Thomas von der Traven⁴⁵³ sairastuttua, jolloin hänen sijaisensa ("Schatten") Bertram joutuu johtamaan juhlan sangen epäsuotuisien tähtien alla.⁴⁵⁴ Hän on valioiden eli apuopettajien (Repetenten) luottamusta vailla (VI, 295), eikä kykene viemään juhlaa läpi vaatimusten mukaisella tavalla (VI, 299). Tällöin häntä vaaditaan katoamaan. Hänestä tulee konkreettisesti ja alentavasti uhri (VI, 304).

Kastalian veljeskunnan näkökulmasta Bertram on inhimillisestä epätäydellisyydestä muistuttava tekijä, normatiivista tehtävää suorittamaan kykenevätön ja siksi hyvien tapojen vastainen, sananmukaisesti "varjo". Pelaajayhteisö ei kuitenkaan kykene assimiloimaan varjoaan. Tämä osaltaan merkitsee Kastalian käsitteellisen maailman ja kollektiivisen tiedostamattoman välistä etäisyyttä johtaen suoranaiseen moraalittomuuteen suhteessa tuon "varjon" personifioitumaan: järjestö suhtautuu Bertramiin lähinnä sadistisella ja pikemmin *Das Glasperlenspielissä* kuvatulle "sarjalukemistojen aikakaudelle" kuin hengen ideaalille ominaisin väkivaltaisain piirtein.

⁴⁵² Vaikuttaa siltä, että kevätjuhla järjestetään Knechtin aikana lähinnä vain Kastalian entisestä kukoistuksesta muistuttavana ja yhteisön eripuraisuutta tasoittavana tapahtumana (ks. VI, 292).

⁴⁵³ Todettakoon, että Hesse sanoo Thomas von der Traven hahmossa ajatelleensa Thomas Mannia (Hermann Hesse – Thomas Mann, Briefwechsel, 161). Mann on kotoisin Lyypekistä Travenin suulta, ja hänen luonteenpiirteensä ja olemuksensa, kuten mm. Ursula Apel vahvistaa, vastaavat Thomas von der Traven piirteitä (Apel 1989, 637).

⁴⁵⁴ Bertramissa on nähtävä eräänlainen yhteen henkilöön projisoitu varjokollektiivi, subjektiivisen kollektiivin torjuntaja personifioiva tiivistymä.

Laajemmin edellinen heijastaa myös Glasperlenspielin kriisiä suhteessa totaalisempaan *varjoonsa* – siihen katoavuuteen, jota yhteiskunnallinen todellisuus valtiomahteineen ja jopa kirkkoineen symboloi. Kastalian torjumanakin tuo katoavuus tulee kuitenkin tietoiseksi Knechtissä. Ilmoittaessaan erostaan Magister Ludin virasta ja koko Kastalian yhteisöstä Josef Knecht painottaa veljeskunnan kasvatusneuvostolle osoitetussa, Pater Jakobuksen ajatuksista vaikutteita saaneessa (VI, 471-472) "kiertokirjeessään", että vaikka Kastalia on vaalinut taiteiden ja tieteiden parhaita saavutuksia; vaikka se on antanut niiden hengen loistaa vuosisatojen yli, on se ulkonaisesti kerran katoava (VI, 452-453). Vastaavasta tilanteesta kirjoittaa Hesselle läheinen kulttuurihistorioitsija, Jakobuksen esikuvana edellä mainittu Jacob Burckhardt näin:

Ihre (der Kultur) äusserliche Gesamtform aber gegenüber von Staat und Religion ist die Gesellschaft im weitesten Sinne.

Jedes ihrer Elemente hat so gut wie Staat und Religion sein Werden, Blühen, d.h. völliges Sichverwirklichen, Vergehen und Weiterleben in der allgemeinen Tradition (soweit es dessen fähig und würdig ist); Unzähliges lebt auch unbewusst weiter als Erwerb, der aus irgendeinem vergessenen Volk in das Geblüt der Menschheit übergegangen sein kann. Ein solches unbewusstes Aufsummieren von Kulturresultaten in Völkern und Einzelnen sollte man überhaupt immer in Rechnung ziehen.

Dies Wachsen und Vergehen folgt höheren, unergründlichen Lebensgesetzen. (Burckhardt 1947, 113-114).

Jacob Burckhardt tarkastelee *Weltgeschichtliche Betrachtungen* -teoksessaan historiaa kolmen voimatekijän, valtion, uskonnon ja kulttuurin, vuorovaikutussuhteena (eb. 74). Jos Kastalia on kulttuurin aluetta (myös Ziolkowski 1965, 326), ovat kirkolliset, yhteiskunnalliset ja historialliset funktiot kohtuuttoman kaukana sen ulkopuolella. Kun Josef Knecht assimiloii Pater Jakobuksen ja Plinio Designorin 'kutsun', assimiloii hän samalla Kastalian kollektiivisen *varjon*, mikä saa hänet näkemään veljeskunnan ja Glasperlenspielin Kastaliassa torjutun puolen: itseriittoisen abstraktismin ja katoavuuden. Aivan kuin Kastalian puolesta Knecht sisäistää sen varjon. Ja assimiloimalla *kollektiivisen varjon* Knecht on vaikuttanut myöhempien aikojen Kastaliaan. Olemme todenneet, että paras suuntaviitta tähän on itse teos, *Das Glasperlenspiel*, siinä sekä esiteltynä kulttuurin, uskonnon ja valtion yhteenkytkentöineen 'objektiivisella tasolla' että itse taide-teoksen syntymisen välityksellä (siihen liittyvine fiktiivisine piirteineen) 'subjektiivisella tasolla'.

Kertoja/kertojen mukaan Kastaliassa on alkanut yhä jatkuva uudelleen arvioiden ja muutosten ajanjakso (VI, 374). Me-kertojan Kastaliassa yksilöllistä panosta arvostetaan yhteisöllisen rinnalla (VI, 82). Julkiset juhlat ovat elpyneet Knechtin ajan muodollisuudesta, eräänlaisesta 'tavan vuoksi' -tunnelmasta (ks. VI, 111), eikä uhkana ollut välien katkeamista Rooman kirkkoon ole tapahtunut. Knechtin ja Pater Jakobuksen vuorovaikutuksesta alkaneen yhteistoiminnan seurauksena Vatikaaniin on vieläpä perustettu Kastalian edustusto (VI, 113-114, 281, 364).

Sota kollektiivin varjona

Yksilön ja maailman kohtalot ovat erottamattomat. *Demianin* kertoja muistaa Demianin ja Frau Evan läheisyydessä H:ssa viettämänsä ajan olleen hänen elämänsä ensimmäinen "täyttymys" (Erfüllung), johon kuuluu myös hänen pääsynsä "liittoon" (III, 249). Jo tuolloin hän aavistaa ja kerronta-ajassa tietää tuon jakson kuitenkin merkinneen vain välivaihetta. Sitä seuraisi jälleen taistelua, kaipuuta ja uneksimista. Hänen individuaationsa dynaamisuutta osoittaa kiihkeä, rakkautena ilmenevä halu kyetä itse vaikuttamaan omaan kohtaloonsa; kyetä itse "vetämään" (ziehen) kohtaloa puoleensa.

Hän keskittää tahtonsa kutsuakseen Frau Evaa, eräänlaisen kosmisen voiman arkkityyppistä personifikaatiota ja tapahtumaa, mikä saa hänet *tuntemaan*, että hän kantoi kristallia sydämessään ja *tietämään*, että se oli hänen minuutensa (III, 250, kurs. TK). Tiedostamistapahtumassaan *minä* on kuin "kristalli", joka hohtaa *itsen* (kuin "sydämen") energeettisestä voimasta. – Frau Evan kohtalona 'kutsuminen' lopullisesti osoittaa Frau Evan sisällyttymisen Sinclairin *itseensä*.

Itsen kosmisen tai transsendenttisen puolen hallitsemiseen voimakkainkaan tahdon keskittäminen ei kuitenkaan riitä. Frau Eva kuulee Sinclairin kutsun, mutta lähettää puolestaan tämän luokse Demianin, jolloin *itsen* polaarin suhteellisuus paljastuu: kohtalo katsookin Sinclairia Frau Evaan liittyneen rakkauden sijasta uhkaavan ja kammottavan naamion takaa (III, 251). Demian ilmoittaa Eurooppa-kollektiivin sodan alkaneen.

Sota on *itseiden* syvyyksistä *minuuden* pinnalle noussut uudestisyntymiseen kutsuva *varjo*. Yhteisöllisellä tasolla se merkitsee samaa, kuin Kromer oli henkilökohtaisesti merkinnyt Emilille tämän poikavuosina aloittaessa yksilöitymisen tiellä kohti Demiania ja Frau Evaa etenevän 'seikkailunsa'. "Varjo oli langennut yllemme" (III, 248), kertoja kuvaa kollektiivia sotana odottavaa vaihetta. Kuten *varjo* oli Emilille merkinnyt uutta elämänjaksoa x) se nyt vastaavasti merkitsee uutta aikaa Euroopalle. Kun uusi nyt alkaa, tulee se Demianin mukaan olemaan kauhistuttava niille, jotka jäävät roikkumaan vanhaan (III, 251). Yksilön ja maailman kohtalot ovat toisistaan erottamattomat. Emil Sinclair tuntee: x) (ks. s. 260-262)

Wie seltsam, dass jetzt der Strom der Welt nicht mehr irgendwo an uns vorbeilaufen sollte -, dass er plötzlich mitten durch unsere Herzen ging, dass Abenteuer und wilde Schicksale uns riefen und dass jetzt oder bald der Augenblick da war, wo die Welt uns brauchte, wo sie sich verwandeln wollte... .. Merkwürdig war nur, dass ich nun die so einsame Angelegenheit "Schicksal" mit so vielen, mit der ganzen Welt gemeinsam erleben sollte. Gut denn! (III, 252).

Yksilön kehitystarina on esimerkki Euroopalle, jonka sodassa on kohdattava oma yhteisöllinen "kromerinsa". Se mahdollistuu yksilöllisen individuaation kollektiivisen kertautumisen kautta. Sodan kohtaaminen on aistillista ja *vaisto- maista* ("die Urgefühle", III, 254), ei vielä tietoiseksi tullutta ("kein Schicksalswille", III, 253) "kohtaloon katsomista", jossa kristinusko sulautuu osaksi ikiaikaisten vaistojen jumaluuksia, joiden kaikkien hengen nykymaailman negatiivinen aineellisuus on rikkonut. Tuo henki vaatii nyt oikeuksiaan sotana ilmenevän *varjon* muodossa.

So durchliefen wir den wunderbaren, tausendköpfigen Götterknäuel der alten Welt bis zum Herandämmern der christlichen Umkehr. Die Bekenntnisse der einsamen Frommen wurden uns bekannt, und die Wandlungen der Religionen von Volk zu Volk. Und aus allem, was wir sammelten, ergab sich uns die Kritik unserer Zeit und des jetzigen Europa, das in ungeheuren Bestrebungen mächtige neue Waffen der Menschheit erschaffen hatte, endlich aber in eine tiefe und zuletzt schreiende Verödung des Geistes geraten war. Denn es hatte die ganze Welt gewonnen, um seine Seele darüber zu verlieren. (III, 238).

Niin kuin kollektiivi tässä kuvauksessa on samalla sisäisen kehityksen tasolla kuin Sinclair kohdattuaan suureksi osaksi henkilökohtaista piilotajuntaansa edustavan *varjon*, Kromerin, laajenee *jättiläislinnun* motiivi yksilöllisen initiaation symbolista kollektiivisen *kynnyksen* symboliksi:

Es kämpfte sich ein Riesenvogel aus dem Ei, und das Ei war die Welt, und die Welt musste in Trümmer gehen. (III, 254).

Sota on merkki jostain syvemmästä, jostain "uuden synnyttämisen mahdollistavasta" (III, 254): "Syvyydessä oli jotain kehkeytymässä. Jotain uuden ihmiskunnan kaltaista" (III, 254). Kuten Sinclairin oli kohdattava Kromer ja uudestisyntyttävä hänen kauttaan, on Euroopan kohdattava sota voidakseen sen kautta uudelleen syntyä.

Denn dies war... uns allen im Gefühl deutlich, dass eine Neugeburt und ein Zusammenbruch des Jetzigen nahe und schon spürbar sei. Demian sagte mir manchmal: "Was kommen wird, ist unausdenklich. Die Seele Europas ist ein Tier, das unendlich lang gefesselt lag. Wenn es frei wird, werden seine ersten Regungen nicht die lieblichsten sein. Aber die Wege und Umwege sind belanglos, wenn nur die wahre Not der Seele zutage kommt, die man seit so langem immer und immer wieder weglügt und betäubt." (III, 238).

"Merkitty" on Demianin ilmaisujen mukaan Kain, koska hän uskaltaa johdattaa "vaarojen teille". "Merkittyjä" ovat olleet he jotka ovat "valmiit kohtaloonsa". Demian mainitsee Mooseksen, Buddhan, Napoleonin, Bismarckin, Caesarin, Loyolan (III, 239). Heidän kohtaloalttiuttaan on Demianin mukaan ajateltava "biologisesti ja kehityshistoriallisesti" (III, 239). Kysymys on henkisestä evoluutiosta, tietoisuuden kehityksestä, tahdosta, joka tapahtuu tiedostamattomasta virtaavaa vaistomaista energiaa vastustamatta. "Merkityt" olivat Demianin mukaan valmiita. Sen vuoksi he kykenivät pelastamaan lajinsa uusiin kehitysvaiheisiin (III, 239).

9.2.2 Anima

Anima ja animus

Kun Jungin psykologiassa *anima* ja *animus* tarkoittavat miehen piilotajunnassa ilmeneviä naisellisia ja naisen piilotajunnassa ilmeneviä miehisiä personifikaatioita (Jung 1988, 238,247), on individuaatioprosessin *varjon* tunnistamisen jälkeen seuraava merkittävä arkkityyppinen etappi miehellä *animan* ja naisella *animuksen* kohtaaminen.⁴⁵⁵ Miehen Eeva ja naisen Aadam projisoituvat *tiedosta-*

⁴⁵⁵ Edellä on käynyt ilmi, että *anima/animus* on "sielunkuvan" arkkityyppinen figuuri, psyy-

mattoman latentista, elämättömästä ja differentioitumattomasta aineksesta. Sen vuoksi oma vastakkaissukupuolinen alkuperusta koetaan kuten oma *varjo* toisessa (ks. Schmitt 1999, 175); valitaan *toinen* esittämään oman sielun projisoituja ominaisuuksia. Tällöin vaikuttaa kuin vieras vastakohtainen persoonallisuus olisi vallannut yksilön – nainen miehen, kuten Hermine Harry Hallerin *Der Steppenwolfissa* tai Kamala Siddharthan *Siddharthassa*.⁴⁵⁶

Animan menestyksellinen kohtaaminen aiheuttaa persoonallisuuden avarutumisen. Tämän edellytyksenä on vaihe, jossa *anima* murtaa kulttuurin estot. Syntyy uusi tilanne, jossa psyyken entinen asenne ei enää ole adekvaatti. Aikaisemmin taustalla hiipuneet ainekset täyttävät nyt eräänlaisella äkkiryynnäköllä tietoisuuden. Viettialueen salvat avautuvat. Naisellinen *anima* ilmestyy (Jung 9/1, 263). Reaktio ilmenee *neuroosina* (esim. Schmitt 1999, 172-173), jonka olemme nähneet tyypillisenä puhkeamisvaiheena sekä muun muassa Sinclairin, Siddharthan että Hallerin kohdalla. *Animalla* on näissä tilanteissa erityisrooli silloin kun *varjo* jo on integroitu tietoisuuteen. Puolestaan esimerkiksi Hallerin kokemukset "maagisessa teatterissa" osoittavat, että niin kauan kun psyyke ei ole työstänyt ja ratkaisevasti assimiloinut *animaa*, psyyke on vähintään disharmonian tilassa. Tähtäkään pohjalta "maagisen teatterin" kutsuvalon teksti "Eintritt nicht für jedermann/ – nicht für jedermann// Nur – – für – – Ver – – rückte!" (IV, 215) ja tuntemattoman miehen myöhemmin kantama kutsuplakaatti "Anarchistische Abendunterhaltung!/ Magisches Theater!/ Eintritt nicht für jed..." (IV, 223) eivät ole hämmästyttäviä.

Myyttinen Beatrice Demianissa

Animan mielikuvamuoto on kehittynyt suhteesta *äitiin* ja tätä edeltäneisiin äiteihin. Arkkityyppikuvassa nousevat esiin miehen naisellisuudesta sukupolvien ketjuissa omaksumat kokemukset. Ne saattavat esiintyä fantasioiden, unien ja visioiden personifikaatioina. Kätketty ja tiedostamaton naisellisuus projisoituu määrättyissä naisissa, kuten äidissä, rakastetussa, puoliossa, siskossa, huorassa ja monissa muissa naisellisissa tyypeissä. Edelleen se löytyy saduista, myyteistä ja kirjallisuudesta sekä uskonnoista. Näiden hahmoja ovat keijukaiset, noidat, haltijattaret, kuningattaret ja jumalattaret (Hark 1998, 20). Luonteenomainen *anima* on esimerkiksi *Parzivalin* Kundry tai Perseus-myytin Andromeda tai Danten *Divina Commedian* Beatrice (Jacobi 1940, 126-127). Myös tässä on muistettava Jungin kuitenkin korostavan, että arkkityyppi *animan* tai *animuksen* taustalla on itsessään tyhjä ja puhtaasti muodollinen tekijä, olemassa oleva a priori (Jung 1988, 410), vaistomainen valmius, mahdollisuus arkkityyppisten kuvien ja motiivien vaikuttavaan ilmentymiseen.

Beatrice on häneen ihastuneelle Sinclairille 'sanantuoja', myyttinen opastaja, suojeleva naishahmo. Sellaisena hän vastaa *Divina Commedian* Beatricea ja Neitsyttä sekä Goethen *Faustin* Gretcheniä, Troijan Helenaa ja Neitsyttä (ks. Campbell 1966, 71 ja esim. von Franz 1964, 183,185-186).

Viittaus Beatricen viisaisiin ja poikamaisiin, kertoo erityisesti miellyttä-

ken komplementäärinen, sukupuolinen osa, johon on vaikuttanut sekä persoonallinen asenne että kokonaisihmillisen kokemuksen sakka.

⁴⁵⁶ Harry Haller edustaa vastavuoroisesti Herminelle *animusta*, samoin Siddhartha Kamalalle. Hessen teosten päähenkilö on aina mies, joten *animan* osuus on *animusta* korostuneempi.

viin kasvoihin (III, 173) on merkki Sinclairin tiestä "nach innen". Beatrice kun heijastaa hänelle hänen omaa sisäistä itseään – symbolina, jossa sukupuolijaon kahtalaisuus myyttien oppaille (kuten myös Demian-henkilölle) ominaisella tavalla himmentyy (ks. Campbell 1966, 152). Niinpä kertoja puhuuakin Beatricesta "*kuvana*", jonka hän Dantea lukemattakin tunnistaa (III, 173).

Ich war wieder bei mir selbst zu Hause, obwohl nur als Sklave und Dienender eines verehrten Bildes. (III, 174).

Sinclair ylittää myytin kynnyistä. Hän on kuin kultin harjoittaja, joka astuessaan temppeleihin (tiedostamattomaan) muistaa (ts. osittain tiedostaa) kuka ja mikä hän on (ks. Campbell 1966, 91-92). Samalla hän jättäessään viattomuuden eli *Ein Stückchen Theologiessa* kuvatun "Menschwerdungin" lapsuudenmaailman "ensimmäisen asteen" lopullisemmin taakseen tavallaan paradoksaalisesti vihkiytyy kuin valmiiksi uuteen lapsuuteen. Hän kohtaa Beatricessa eräänlaisen 'uuden äidin', nuoren, kauniin "autuuden antajan", joka myyttisenä hahmona vastaa paitsi henkilökohtaista ja sellaisena *varjomaista* kutsujaa myös ennen kaikkea opastajaa ja tavoitetta, *animaa*; kollektiivista jumalataria. Arkkityyppisenä kohteena suhde Beatriceen edustaa myös *hierosgamosta*, henkis-mystistä avioliittoa⁴⁵⁷ tämän 'maailman kuningattaren' kanssa (eb. 109). *Hierosgamos* on Beatricen mielikuvahahmossa valmius ja tavoite, jonka mahdollisen realisoimisen symboliksi vasta Frau Eva myöhemmin kuvallistuu.

... wieder lebte ich ganz in dem einzigen Verlangen, das Dunkle und Böse in mir abzutun und völlig im Lichten zu weilen, auf Knien vor Göttern. Immerhin war diese jetzige "lichte Welt" einigermassen meine eigene Schöpfung; es war nicht mehr ein Zurückfliehen und Unterkriechen zur Mutter und verantwortungslosen Geborgenheit, es war ein neuer, von mir selbst erfundener und geforderter Dienst, mit Verantwortlichkeit und Selbstzucht. (III, 174).

Yin ja yang

Sen, että individuaatio tekee tiedostamatonta tietoiseksi samalla yhdistäen vastakohtat vuorovaikutukselliseksi osaksi kokonaisempaa *itseä*, olemme todeneet rinnastuvan kiinalaiseen *yin* ja *yang* -ajatteluun. Siinä vastapareilla on lukemattomien ominaisuuksiensa ilmaisullisena lähtökohtana juuri yinin naisellisuus ja yangin miehisyys (esim. Wilhelm [erl.] 1923, IX).

Koska yin-yang -filosofia hyvin selkeästi havainnollistaa *animan* ja *animuksen* suhdetta psyyken kokonaisuudessa, viittaa vielä kiinalaisen katsomuksen perusteisiin kiinnittämällä huomiota siihen, että todellisuuden kahdentuneet periaatteet kehittyvät *taosta* tai sen symbolina tunnetusta Tai Gi -ympyrästä, jota pidetään vanhan kiinalaisen viisauden kaikilla sektoreilla ykseyden vertauskuvana. Tai Gillä (Taiji) esitetään kuvallisesti positiivisen ja negatiivisen kietoutuminen toisiinsa. Ympyrä itse on määrittelemätön kaiken alku ja ykseys, johon ilmenevä todellisuus sisältyy. Ympyrän vaalea puolisko on yang (positiivinen, miehinen), jonka sisäpuolella on pienempi vaalea kehä. Viimeksi mainittu on

⁴⁵⁷

Hierosgamos merkitsee pyhiä tai hengellisiä häitä. Jung kuvaa tätä arkkityyppisten hahmojen yhtymisenä jälleensyntymismyyteissä, antiikin mysteereissä sekä myös alkemiassa. Tyypillinen esimerkki on Kristuksen ja kirkon kuvaaminen sulhasena ja morsiamena ja alkemistinen auringon ja kuun yhtyminen (Jung 1988, 412).

ympäröity tummalla (yinilla). Tai Gin tumma puolisko on vastaavasti yin (negatiivinen, naisellinen). Se sisältää pienemmän tumman, vaalealla (yangilla) ympäröidyn kehän. Näin Tai Gi osoittaa yangiin sisältyvän myös naisellista sekä yiniin myös miehistä (Wilhelm [erl.] 1921, 89). Taosta syntyneeseen ulko-naiseen maailmaan kuuluu myös ihminen sekä sisäisenä olemuksena että kehollisena ilmiönä, ja hänessä vaikuttaviin polaarisiin jännityksiin sisältyvät yang-prinsiippiin kuuluva *hun*, jonka Wilhelm kääntää sanalla Animus⁴⁵⁸ sekä yiniin kuuluva *po*, jonka Wilhelm kääntää sanalla Anima (Wilhelm [Text und Erl.] 1979, 72-73).

Teoksessa *Demian* nimihenkilön olemukseen sisältyy naisellista. Samoin Frau Evaan sisältyy myös miehistä. Molemmista heijastuu Emilin perspektiiviin sekä jumalallisuutta että demonisuutta (III, esim. 146-147 ja 223-224). Riippumatta Demianin ja Frau Evan objektiivisesta eksistenssistä Emil Sinclairin psyyken kannalta heidän autonomiansa perustuu siihen, että he ovat personifikaatioita, jotka kuvastavat *itsen* mielikuvia ja kokemusta, yinia ja yangia. *Demianissa* näin tapahtuu sanataiteen myyttisessä, henkilöitä symboloivassa, mutta konkretisoimisen sijasta heidän olemistaan Sinclairin psykologisena prosessina korostavassa kuvastimessa. Vastaavasti Jung kirjoittaa:

Es ist mir schon öfter vorgeworfen worden, dass ich Anima und Animus in ähnlicher Weise personifiziere, wie es die Mythologie tut. Dieser Vorwurf wäre aber nur dann berechtigt, wenn der Beweis erbracht wäre, dass ich diese Begriffe auch für den psychologischen Gebrauch mythologisch konkretisiere. Ich muss ein für allemal erklären, dass die Personifikation nicht erfunden ist, sondern dem Wesen der entsprechenden Phänomene inhärent ist. Es wäre unwissenschaftlich, die Tatsache, dass die Anima ein psychisches und daher persönliches Teilsystem ist, zu übersehen. Keiner von denen, die mir diesen Vorwurf machten, wird auch nur eine Sekunde zögern, zu sagen: "Ich habe von Herrn X. geträumt", genau genommen hat er aber nur von einer Vorstellung von Herrn X. geträumt. Anima ist nichts als eine Vorstellung des persönlichen Wesens des fraglichen autonomen Teilsystems. Was dieser Teilsystem transzendent, d.h. jenseits der Erfahrbarkeitsgrenze ist, können wir nicht wissen. (Jung 1979, 36).

Yhteys persoonasta persoonalliseen ja edelleen ylipersonalliseen

Jungin mukaan *anima* ja *animus* ovat vanhastaan muodostaneet kaikkien miehisten ja naisellisten jumaluuksien keskinäiseltä vetovoimaltaan vahvan arkkityyppiperustan. Niiden luonnollisena tehtävänä on luoda yhteys yksilöllisen tietoisuuden ja kollektiivisen piilotajunnan välille. Vastaavasti olemme havainneet, että *persoonaa* (se sopeutumisjärjestelmä tai se tapa, jolla olemme suhteessa maailmaan) edustaa minä-tietoisuuden ja ulkomaailman objektien välistä aluetta. *Animuksen* ja *animan* pitäisi toimia siltana tai porttina kollektiivisen piilotajunnan *kuvoin* samaan tapaan kuin *persoonaa* muodostaa suhdetta maailmassa tapahtuvaan (Jung 1988, 414). Psykkisen kehitysprosessin tehtävänä on tehdä ihminen tietoiseksi näiden kahden maailman, yhtäältä tiedostamattoman lähteistä pulppuavan *animan* ja *animuksen* ja toisaalta roolikäyttäytymisestämme vastaavan persoonan välillä (ks. Jung 7, 211-212). Edelliset viittaavat *itsen* alueelle, persoonallisen ja ylipersonallisen kokonaisuuteen, kun taas *persoonaa* viittaa *minän* alueelle. Mitä eriytymättömämpi "sielunkuva" (*anima*) on, sitä kiin-

⁴⁵⁸

Idän katsomuksissa anima/animusta tai persoonaa näiden sisältämine kompensatorisine suhteineen ei kirjaimellisesti Jungin tarkoittamassa mielessä tunneta (Jung 7, 211).

teämmin maski (persoonaa) on sulkenut ihmisen hänen luonnollisesta vaihtoelämästään (ks. Jung 7, 214 ja Jacobi 1940, 130). – Harry Hallerin peilikuva tällaisessa tilanteessa on seuraava:

Er (Pablo) hielt mir das Spieglein vor die Augen (ein Kindervers fiel mir ein: "Spiegelein, Spiegelein in der Hand"), und ich sah, etwas zerflossen und wolkig, ein unheimliches, in sich selbst bewegtes, in sich selbst heftig arbeitendes und gärendes Bild: mich selber... und innen in diesem Harry den Steppenwolf, einen scheuen, schönen, aber verirrt und geängstigt blickenden Wolf, die Augen bald böse, bald traurig glimmend, und diese Wolfgestalt floss in unablässiger Bewegung durch Harry, so wie in einem Strome ein Nebenfluss von anderer Farbe wölkt und wühlt, kämpfend, leidvoll, einer im andern fressend, voll unerlöster Sehnsucht nach Gestaltung. (IV, 369).

Luonnollisesti myös tutkiessamme *animan* ja *animuksen* vuorovaikutuksen ja vetovoiman motivoivaa merkitystä, olemme tekemisissä individuaation, *itseksi* tulemisen prosessin ja myös Hessen "Menschwerdungin" kanssa. *Demianissa* anima-animus -tekijä johtaa johdonmukaisella tavalla kohti sekä persoonallisesti että ylipersonallisesti vaikuttavien henkilöiden, Frau Evan ja Demianin identtisyyttä. Jo varhain Emil Sinclairissa herää aavistus siitä, että nuo molemmat vastapoolit, naisellinen ja miehinen, sisältyvät häneen itseensä. Kuvaavasti hän oivaltaa tämän tiedostamattoman sisältöjä ilmi tuovan toiminnan, *maalaamisen* välityksellä. Tässä vaiheessa *anima* edustaa Beatrice, idealisoitu rakkaus, jonka kuva (Sinclairin maalaama) vähitellen muuttuu hänen tietoisuudessaan Demianin kuvaksi ja lopulta häneksi itseksensä, Sinclairiksi:

... kam mir ein Gefühl, dass das nicht Beatrice und nicht Demian sei, sondern – ich selbst. Das Bild glich mir nicht – das sollte es auch nicht, fühlte ich – aber es war das, was mein Leben ausmachte, es war mein Inneres, mein Schicksal oder mein Dämon. So würde mein Freund aussehen, wenn ich je wieder einen fände. So würde meine Geliebte aussehen, wenn ich je eine bekäme. So würde mein Leben und so mein Tod sein, dies war der Klang und Rhythmus meines Schicksals. (III, 178).

Anima kuvallistuvana vaistona

Anima vie tietoisuuden autonomian mukanaan tiedostamattomaan, jossa se voi toteutua joko itseään kehittävänä tai tuhoavana (esim. Schmitt 1999, 184). *Unilla* on tiedostamattoman sisällön, myös *animan*, ilmaisijana merkitsevä funktio. Uni on erityisen merkityksellinen tekijä Siddharthan ensimmäisen "heräämisen" jälkeen joella. Hän on elämänsä käännekohdassa kohdatessaan anima-hahmonsa, Kamalan. Emil Sinclairin unia muistuttavassa uninäyssä (ks. [Demian] III, 240) Siddhartha aikoo syleillä ystävänsä menettämistä surevaa Govindaa, mutta huomaakin syleilevänsä naista.

... und aus des Weibes Gewand quoll eine volle Brust, an der lag Siddhartha und trank, süß und stark schmeckte die Milch dieser Brust. Sie schmeckte nach Weib und Mann, nach Sonne und Wald, nach Tier und Blume, nach jeder Frucht, nach jeder Lust. Sie machte trunken und bewusstlos. (III, 652).

Koska anima-kuva ei edusta minää, vaan tiedostamatonta, projisoidaan se ulos – naishahmoihin (Schmitt 1999, 82), joihin rakastutaan päätä pahkaa (ks. von Franz 1964, 180). Näin tekeekin Kamalassa ruumiillistuvalla projektioilleen vähittäisen inflatorisesti antautuva Siddhartha. Silti vaikka anima-projektiot ovat

itsenäisinä olemassa, päähenkilön kannalta heidän aineettomuutensa jopa tässä eroottisesti virittäytyneessä suuntautuneisuudessa toisaalta – Hessen *Demianissa* ja *Der Steppenwolfissa* tai jopa *Narziss und Goldmundissa* – korostuu: Emil Sinclair ei vaihda sanaakaan Beatricen kanssa, eikä Hermine ole Harry Hallerin rakastajatar. *Der Steppenwolfin* minä-kertoja sanoo ennen "maagisen teatterin" tapahtumia vain ajatelleensa häntä; olleensa valmis uhraamaan Herminelle kaikkensa ja kuitenkin ilman että olisi ollut vähimmässäkään määrin rakastunut (IV, 293)⁴⁵⁹. Alituisen naispartneria vaihtava Goldmund ei edes seksuaalisesti kiinny rakastettuihinsa kuin hetkeksi. Tämä yhdentyy Jungin käsitykseen *animan* vastaavuudesta – ei henkilöissä personifioituviin mielikuviin sinänsä, vaan *valmiuksiin, muotoihin, muodollisesti määräytyneisiin vaistoihin*:

Vererbt werden nicht die Vorstellungen, sondern die Formen, welche in dieser Hinsicht genau den ebenfalls formal bestimmten Instinkten entsprechen. Ebensowenig wie das Vorhandensein von Archetypen an sich, kann auch das der Instinkte nachgewiesen werden, solange sich diese nicht in concreto betätigen. (Jung 1988, 410).

Jungin mukaan *animan* läsnäolo siis kuitenkin saa miehen *rakastumaan*⁴⁶⁰ ensi katseesta; tietämään että tässä nimenomaan onkin juuri "hän" (von Franz 1964, 180). Ja itse asiassa tietyllä tavalla nämä henkilöt, myöhemmin "maagisessa teatterissa" myös Haller, valtoimenaan myös 'rakastuvat'. 'Rakastuminen' heidän tapauksessaan vain on lähinnä sitä mitä nimitämme 'ihastumiseksi'. Sinclair on hulluna Beatriceen. Goldmund ei voi vastustaa jatkuvasti vaihtuvia naisiaan. Herminen kosketus *animana* aiheuttaa Harryssa myöhemmin nopeasti ja regressiivisesti puhkeavan rakkaudentunteen, johon Hermine tietoisesti ja oman psyykensä motiivein vaikuttaa:

"Ich aber brauche dich, nicht heute, später, auch zu etwas sehr Wichtigem und Schö-nem." (IV, 300).

"Ich will dich in mich verliebt machen. ... Ich will machen, dass du es wirst, das gehört zu meinem Beruf; ich lebe ja davon, dass ich Männer in mich verliebt machen kann." (IV, 299-300).

"Maagisessa teatterissa" tulee ilmi, että Herminen symbolinen tehtävä Hallerin kannalta on rakastuttaa Harry Harryyn, toisin sanoen tämän oman psyyken naiselliseen persoonallisuuteen sekä myös laajemmin eri persoonallisuuksiin ja

⁴⁵⁹ Myös Baumann on todennut Herminen merkitsevän Hallerille enemmän äidillistä kuin eroottista aspektia (ks. Baumann 1993, 208-209). Asia käy selväksi minä-kertojan todetessa: "Sie war in der Tat wie eine Mama mit mir" (IV, 279) tai Herminen suhtautuessa hie-man ylihuolehtivin sävyin Harryyn tai puhutellessa häntä lepertelevin äänenpainoin, kuten "Du bist ein Kind, Harry" (IV, 309). Samanlaisia piirteitä on *Demianin* Frau Evan suhtautumisessa Emil Sinclairiin.

⁴⁶⁰ Rakastuminen (tai sitä vastaava voimakas ihastuminen) ja rakkaus merkinnevät arkipäivän psykologiassammekin usein eri asioita. Voitaisiin jungilaisittain todeta, että edellisessä, jonka pitääkin voida individuaation jatkumiseksi jos ei kadota niin siirtyä perifeerisemmäksi ja muuntua. Psykologiaa taas voidaan tarkastella tältä pohjalta. Jos kumppani on omassa psyykessään sisäistänyt rakkautensa, hän luultavasti ei ole enää 'rakastamalla' rakastunut, vaan kysymys on kiintymiseksi (joskaan ei kiinnittymiseksi) kasvattavasta tilasta. Muutoksen ei tietenkään tarvitse merkitä vastapuolen konkreettista häviämistä (se voi merkitä sitäkin), vaan pikemmin suhteessa tapahtuvaa kehittymistä. Tämä puolestaan saattaa tuottaa aivan uudenlaista vuorovaikutteisuutta kumppanien välillä.

niiden välityksellä "Urmutterin" arkkityyppiseen symboliin, kollektiivisen *itsen* lähteisiin. Tämä merkitsee edelleen rakkautta ihmisyyteen ja omaan, poikavuosien viattomuuden vuosien jälkeen (ks. Baumann 1993, 210) individuaatiossa ("Menschwerdungin" "toisella asteella") kadotettuun elämäniloon, alkuäidilisyyteen ja lopulta psyyken kokonaisuuteen.

Harry Hallerilla on Hermineen nähden vastaava, tämän henkiseen kehitykseen liittyvä psyykinen symbolifunktionsa, johon minä-kertoja viittaa toteutessaan Herminen lyhyesti selvittävän Harrylle menneisyyttään, suuria, mutta toteutumatta jääneitä mahdollisuuksiaan:

"Ich konnte ein grosses Los auf mich nehmen, die Frau eines Königs sein, die Geliebte eines Revolutionärs, die Schwester eines Genies, die Mutter eines Märtyrers. Und das Leben hat mir nur eben erlaubt, eine Kurtisane von leidlich gutem Geschmack zu werden..." (IV, 342).

Näiden mahdollisuuksien lähempi selvittäminen ei kuitenkaan ole kertojan ulottuvissa. Hermine on sekä Hallerin psyykessä tietoisesti nousevan *itseä* edustavan persoonallisuuden symboli että 'toinen', henkistä animus-hahmoa etsivä ja myös epätoivoinen ihminen Hallerin ulkopuolella. Kun hän ennustaa Harryn täyttävän hänen käskynsä ja surmaavan hänet (IV, 300), tulkitseen kysymyksen olevan yhtäältä siitä viisaudesta, jolla hän katsoo paitsi Hallerin myös omaa ahdistuneisuuttaan ja toisaalta viittauksesta symbolisen symbioosin pysymättömyyteen. Symbolin energia on kyettävä integroimaan, mutta samalla symbolista on luovuttava. Haller toteuttaa Herminen käskyn lopulta ahdistuneena ja luopumiseen valmistautumattomana. Tällöin teko ei täytä Herminen tarkoittamaa merkitystä. Hallerin surmatessa Herminen symbolisen figuurin teon regressiivisyys heijastuu Hallerin näkemänä Herminen kasvoilta; tuskaisista, syvästi hämmästyneistä silmistä (IV, 406).

"Maagista teatteria" reunustavissa naamiaisissa Hermine esiintyy hermafrodiittina, joka samalla on osa Hallerin psyykkistä elämäkertaa. Hermine on pukeutunut Hallerin nuoruudenystävää Hermannia muistuttavaksi mieheksi.

"Ist dies das Kostüm, Hermine, in dem du mich in dich verliebt machen willst?"
"Bisher", nickte sie, "habe ich erst einige Damen verliebt gemacht. Aber jetzt kommst du an die Reihe." (IV, 359).

Tämä palauttaa Harryn mieleen lapsuusaikojen sadunomaisen, vaistomaisen, muuntuvaisen, seksuaalisesti jakautumattoman (Hermine rakastaa sekä miehiä että naisia) rakastamisen taidon (ks. IV, 359-360), jonka kanssa hän kuvatuissa naamiaisissa nimenomaisesti *luo symbolia*, "leikkii"⁴⁶¹:

"Und doch war dies alles nur Maskenspiel, war nur ein Spiel zwischen uns beiden, flocht uns beide enger zusammen, entzündete uns beide füreinander. Alles war Märchen, alles war um eine Dimension reicher, um eine Bedeutung tiefer, war Spiel und Symbol. (IV, 361).

461

Tässä yhteydessä voisi todeta, että siinä missä Haller ja Hermine "leikkivät" elämän symbolileikkiä, siinä lasihelmipelaajat pelaavat hengen kuviksi ja merkeiksi jääneillä kuvilla ja merkeillä, joiden kosketus itse elämään ja sen "lasihelmileikkiin" on minimaalinen ja siksi paradoksaalinen.

Naamiaisissa ja "maagisessa teatterissa" Harry rakastuu Hermineen *hierosgamos*-yhteyden sävyissä ("Lange dauerte dieser Hochzeitanz", IV, 365). Mutta hän ei rakastu ainoastaan Hermineen, vaan ennen kaikkea omaan toimintaansa, jonka Hermine on houkutellut liikkeelle. Sen mukaisesti hänen rakkautensa oikeastaan suuntautuukin *kollektiiviseen anima*an, kollektiivisen piilotajunnan sisältöön, Urmutteriin:

Ich gehörte ihr. Und sie gab sich hin, im *Tanz*, im *Blick*, im *Kuss*, im *Lächeln*. Alle Frauen dieser fiebernden Nacht, alle, mit denen ich getanzt, alle, die ich entzündet hatten, alle, um die ich geworben, alle, an die ich mich verlangend geschmiegt, alle, denen ich mit Liebensehnsucht nachgeblickt hatte, waren zusammengeschmolzen und eine einzige geworden, die in meinem Armen blühte. (IV, 365, kurs. TK).

Projektioiden vastavuoroisuus Siddharthassa

Herminessä projisoituvan kaltaisena löydämme anima-funktion *Siddharthassa*. Kamala on Siddharthalle projektiio, tiedostamattoman personifioitunut symboli, mutta samalla Kamala on itsenäinen henkilö. Kamala on Siddharthan tavoin oppinut tuntemaan tai Siddharthan tavoin aavistamaan Naturin ja Geistin, vastakkaisien poolien tasaveroisuuden ja yhteyden. Sen vuoksi hän ei pelkää oudon näköistä samanaa. Hän ymmärtää, että vastakkaisilla pooleilla on oma paikkansa:

"Hat je ein Samana oder ein Brahmane gefürchtet, einer könnte kommen und ihn packen und ihm seine Gelehrsamkeit, und seine Frömmigkeit, und seinen Tiefsinn rauben? Nein, denn sie gehören ihm zu eigen, und er gibt davon nur, was er geben will und wem er geben will. So ist es, genau ebenso ist es auch mit Kamala, und mit den Freuden der Liebe." (III, 658).

Myöhemmin Kamala ei voi kuulla kyllikseen Siddharthan kertoessa hänelle hänen aavistamansa totuuden perikuvasta, Buddhasta (III, 677). Näin Siddharthasta on tullut Kamalan opettaja (*animus*) aivan samoin kuin Kamalasta aikaisemmin tuli Siddharthan opettaja (*anima*). He ovat kokonaisuuden toisiaan projisoivia pooleja. On 'maagisen idealismin' ja jungilaisen luovuuskäsityksen mukaista, että Siddharthaa ja Kamalaa yhdistää heidän 'normaaliin' rakkauteen kykenemätön taiteilijaluonteensa. Niinpä Siddhartha sanoo:

"Ich bin wie du. Auch du liebst nicht – wie könntest du sonst die Liebe als eine Kunst betreiben? Die Menschen von unserer Art können vielleicht nicht lieben. Die Kindermenschen können es; das ist ihr Geheimnis." (III, 663).

Anima tekstin eri muodoissa

Beatrice, Kamala ja Hermine herättävät Emilissä, Siddharthassa ja Harryssä näiden piilotajunnan torjutun puolen – aistillisuuden. Koska pidän "Urmutterin" mielikuvaa 'naissankari' Goldmundin eri naisissa ja veistoksissa aavistuksien, mutta ei täysin todellistuvana *animana*, on myös kuvaavaa, että alkuäiti nimenomaan *kuvana* johdattaa Goldmundia kohti *itseä*, kohti saavuttamatonta ja siksi kohti kuolemaa, joka vasta voi lopullisesti realisoida tuntemattoman.

Puolestaan *Die Morgenlandfahrtissa* katson *animan* mielikuvan ilmentyvän 'taideteoksena' ja *Das Glasperlenspielissä* 'maailmana'. H.H. *Die Morgenlandfahr-*

tissa ei kykene fyysistämään *taideteostaan*, animaa, "Idän-matkaa", jonka liikkeelle lähdön motiivi on ollut tuota tiedostamatonta *anima*a edustavan lapsenomaisen prinsessa Fatmen hahmo ja joka viimein johtaa H.H:n "liiton" lähteille "arkistoon". Viimeksi mainittu edustaa *itsen* loputtomuutta. Siellä Fatme täyttää dynaamisesti motivoivan ja luovuuteen ("Idän-matkalle") kutsuvan, mutta viime kädessä riittämättömäksi osoittautuvan anima-funktion *minän* ja *itsen* välillä nimenomaan taide-, satu- ja unikuvan kautta:

Dafür fiel mir, beim Herumfingern in einem anderen Zettelkasten, das Wort "Fatme" in die Augen... Ich suchte und fand die Stelle im Archiv. Es lag dort ein winziges Medaillon, das sich öffnen liess und ein Miniaturbildnis enthielt, ein entzückend schönes Prinzessinbildnis, das mich im Augenblick an alle tausendundeine Nächte, an alle Märchen meiner Jünglingszeit, an alle Träume und Wünsche jener grossen Zeit erinnerte, als ich, um zu Fatme in den Orient zu fahren, mein Noviziat abgedient und mich zur Aufnahme in den Bund gemeldet hatte. Eingehüllt war das Medaillon in ein spinnwebfeines violettes Seidentüchlein, ich roch daran, es duftete unsäglich fern und zart traumhaft nach Prinzessin und Morgenland. ... Ach, heute, das fühle ich, würde das Bild der arabischen Prinzessin nicht mehr genügen, mich gegen Welt und Hölle zu feien und zum Ritter und Kreuzfahrer bedürfen. Aber wie süss, wie unschuldig, wie heilig war jener Traum gewesen, dem meine Jugend nachgezogen war, der mich zum Märchenleser, zum Musikanten, zum, Novizen gemacht und bis nach Morbio geführt hatte! (VI, 61-62).

Kollektiivis-kulttuurisena *animan* ilmentymänä Jung pitää esimerkiksi kirkkoa ja matriarkaalista äitiluontoa (Schmitt 1999, 187, ks. Jung 9 /I, 38-39).⁴⁶² Kastalialle ja Josef Knechtile Kastalian murrosvaiheen ruumiillistajana anima on *Das Glasperlenspielin* kerronnan kontekstissa tärkeine katolisine kirkkoineen *maailma*. Täysin miehisessä ympäristössä, täysin henkisiin harjoituksiin omistautuneessa Josefissa ulkopuolisen maailman on kokonaisuutena edustettava nimenomaisesti feminiinisyttä, tiedostamatonta perikuvaa, josta hänellä on varsinainen elämäkokemus vain lapsuudestaan, jota taas edes hänen elämäkertansa kertojat eivät tunne.

Jos *Das Glasperlenspiel*ä kuulee moittivan siitä, että naiskuvat puuttuvat teoksesta, on muistettava, että kirjan merkittävässä osissa, Knechtin kirjoittamissa kolmessa "elämäntarinassa" nainen esiintyy 'elämään kutsujana' merkittävästi kahdessa: *Der Regenmacherissa* ja *Indischer Lebenslaufissa*, molemmissa sankarin puolison, edellisessä Adan ja jälkimmäisessä Pravatın hahmossa. Josefille *anima* on ensiksi näissä kahdessa "elämäntarinassa" personifioitua sekä toiseksi – laajasti ottaen – hänen jokapäiväisessä elämässään personifioitumaton, ulkona, kaipauksen kohteessa, maailmassa projisoitua 'feminiininen' arkityyppi, ihastuksenomainen kuvitelma ja aavistus. Tähän Josef tuntee rakkautta jo ihaillessaan niitä kastalialaisia opiskelijoita, jotka omaa ääntään kuunnellen päättävät jättää veljeskunnan ja palata takaisin maailmaan (VI, 145).

Viimein Titossa, lapsessa, jossa naisellisuus ja miehisuus ovat vielä differentioitumattomia, Knechtin anima kokemuksellistuu *varjosta animaksi* kasvavana *elämän kutsuna*. Tämän kehotushuudon dynamoima prosessi päättyy, kuten Goldmundilla: kuolemaan, joka ruumiillistuu Josef Knechtissä, mutta koskettaa myös Titoa. Hänen kohdallaan kuolema kuitenkin herättää esiin kom-

⁴⁶²

Äiti-anima esiintyy usein maana ja kirkkona, mutta yhtä hyvin esim. puuna, vetenä ja lähteenä, luolana, rasiana (*Die Morgenlandfahrtissa* Prinzessin Fatmen nimi löytyy "... im anderen Zettelkasten", VI, 61), tynnyrinä, laivana ja kaupunkina (ks. Schmitt 1999, 192).

pensoivan vastapoolin. Siksi tämä kuolema *Das Glasperlenspielin* kontekstissa on *itseä* kohti etenevä uudestisyntyä (ks. VI, 543).

Anima-piirteiden positiivisuus ja negatiivisuus

Anima voi välittävänä suhteena miehen tiedostamattomaan ja formuloituna suhteessa kulttuuriin (ks. Schmitt 1999, 171) aiheuttaa sekä 'positiivisia' että 'negatiivisia' vaikutuksia.⁴⁶³ Ensiksi mainittuihin kuuluvat kasvava luottamus ja rakkaus kanssaihmiisiin, idearikkaus ja luovuus, joita on tunnustettavissa varsinkin Emil Sinclairin, Siddharthan ja Josef Knechtin individuaatioissa. Jos *anima* sisäistetään puutteellisesti tai kysymyksessä on desintegraatio, on seurauksena usein oikullisuutta, arkuutta, yliherkkyyttä, hallitsemattomuutta, resentmenttiä, labiliteettia (Jung 9/1, 223 ja Hark 1998, 20-21). Viimeksi mainittuja piirteitä on nähtävissä Steppenwolf-erakossa Hallerissa ennen Hermine-animan kohtaamista. Samaten niitä on havaittavissa 'animattomassa' *Glasperlenspielin* yhteisössä. Kastalianlainen mestaripelaaja Fritz Tegularius ruumiillistaa kyseisiä ominaisuuksia jokseenkin täydellisesti. Suhtautuessaan tähän *Glasperlenspielin* huippuuyksilöön varautuneesti (VI, 226-228) Knecht ja veljeskunta tuntuvat kollektiivina aavistavan ja projisoivan hänessä *varjonsa*, omat heikkoutensa, polariteetin tukkeutuman, kosketuskohtansa puutteellisuuden suhteessa ulkomaailmaan ja samalla suhteessa kollektiiviseen tiedostamattomaan johtavaan maailmaan – *animaan*. Kastalian pyrkimys suhteiden elvyttämiseen katolisen kirkon kanssa⁴⁶⁴ on nähtävä luonteeltaan kompensoivana. Tiedostamaton vaatii oikeuksiaan. Nuo erityisesti Tegulariuksen heijastamat elämättömyyden merkit tarvitsevat hengittääkseen toimivampaa suhdetta Kastalian ulkopuolisen maailman kanssa.⁴⁶⁵

Yhteensä *animassa* kuvallistuvat – alkaen *äidistä* – miehen psyyken naiselliset psykologiset tendenssit, kuten epämääräiset tunteet ja mielialat⁴⁶⁶, ennusta-

⁴⁶³ Tässä yhteydessä on luonnollisesti muistettava käsitteiden 'positiivinen' ja 'negatiivinen' arkkityyppinen suhteellisuus.

⁴⁶⁴ Niin kuin edellä todettiin, Jung näkee kirkon yhtenä animan kollektiivisista ilmentymistä. On toki huomattava, että kokonaan nuo suhteet eivät ole katkenneet, käytännössä eivät olisi voineetkaan, sillä Kastalian koko toiminta mahdollistuu valtion rahoituksen turvin. Eri mailla on omat peliarkistonsa ja -johtonsa. Kastalian julkisiin juhliin saapuu kutsuvieraita kaikkialta maailmasta. Kastalia valmistaa opettajia valtion kouluihin ja korkeakouluihin, toimittaa kirjoja ja menetelmiä ulkomaailmaan vaaliakseen henkisten toimintojen puhtautta sekä vastaanottaa ulko-oppilaita (joihin mm. Plinio Designori kuuluu). Lisäksi Kastalian valiokoulujen "opintoneuvoston" (joka valitsee kouluista lahjakkaimmat jälkikasvuksi veljeskuntaan ja koululaitoksen ylimpiin virkoihin) 20 jäsenestä puolet on Kastalian ulkopuolisia kouluviranomaisia. Mitä tulee *Glasperlenspielin* ja katolisen kirkon väleihin, *Das Glasperlenspielin* johdannon kirjoittaja toteaa: "Im Kampf um ihren Bestand inmitten der ungeistigen Weltmächte nun waren sowohl die Glasperlenspieler wie die Römische Kirche allzusehr aufeinander angewiesen, als dass man es hätte auf eine Entscheidung zwischen beiden ankommen lassen, obwohl dazu häufige Anlässe sich gefunden hätten, denn bei beiden Mächten trieben die intellektuelle Redlichkeit und der echte Drang nach scharfer, eindeutiger Formulierung zu einer Scheidung. Vollzogen wurde sie jedoch niemals." (VI, 113). Seurakuntien ja papiston jäsenistä osa harrastaa *Glasperlenspielin*ä, jota muutoin on kirkon piirissä myös kritisoitu. Väliä ovat säilyneet vaihtelevan suopeina, eivät kuitenkaan erityisen läheisinä. Josef Knechtin "lähetystehtävä" Mariafelsin luostarissa tähtää Kastalian kannalta nimenomaan suhteiden parantamiseen.

⁴⁶⁶ Jungin mukaan miehen ja naisen tiedostamattoman (ts. myös animan ja animuksen) aspektit ovat oleellisesti erilaisia; miehen animalle ovat tyypillisiä nimenomaan mielialoihin ja naisen animukselle mielipiteisiin liittyvät tekijät (ks. Jung 7, 227 ja Schmitt 1999, 178).

vat aavistukset, vastaanottavaisuus irrationaalisille asioille, kyky persoonalliseen rakkauteen, herkkä luonnon tunne – ja tietenkin suhde piilotajuntaan (von Franz 1964, 177). Jos ja kuten länsimaisen miehen 'hyveenä' on nähty naisellisten piirteiden tukahduttaminen, kasautuvat niiden vaatimukset tiedostamattomaan. Tällöin mies *projisoi piirteet naiseen*, joka parhaalla tavalla vastaa hänen tiedostamatonta, useimmin hänen tiedostetun luonteensa kannalta vähempiarvoista ja sille vastakohtaista naisellisuuttaan. Näin juuri toimii Harry Haller projisoidessaan tiedostamattomaansa tukahdutetut aistilliset impulssit Herminen, *animansa* tärkeään kuvastimeen.

Anima tekstin eri vaiheissa

Jung näkee, että sopeutuminen "sielunkuvaan" – vastakkainasettelu oman toista sukupuolta edustavan osan kanssa – toteutuu varsinaisesti (sisäistyvässä suunnassa) vasta kun ulkoisiin realiteetteihin sopeutuminen on tapahtunut (esim. Henderson 1964, 128). Yleensä tämä tapahtuu toisen elämänpuoliskon aikana. Näin on laita muun muassa Harry Hallerin, H.H:n ja Josef Knechtin kohdalla. Sitä ennen – nuorempana – *anima* projisoidaan selkeämmin ulos, kuten Sinclair tekee suhteessa Beatriceen, Goldmund suhteessa lukuisiin rakastajattariinsa, Siddhartha Kamalaan, ja esimerkiksi nimihenkilö *Faustin* ensimmäisessä osassa suhteessa Gretcheniin.⁴⁶⁷ Goethen toisessa osassa kuvaama tragedia pakottaa Faustin etsimään *animan* syvemmältä itsestään, Helenan personifioimasta tiedostamattoman "sielunkuvasta".

Kun vastakkaisen sukupuolen projisoima "Seelenbild" on sisäistetty, tulee mahdolliseksi suhteuttaa tuo kuva tiedostamattoman alueelta tietoiseksi asennoitumiseksi. Tällöin tietoisuuden sisällöt laajenevat ja *persoonallisuus avartuu* (esim. Jacobi 1940, 134-135), kuten Hessen päähenkilöiden kaikissa anima-suhteissa tapahtuu.

Jung on erotellut *animan* kehityksessä neljä eri vaihetta. Ensimmäistä symboloi parhaiten Evan hahmo, joka edustaa puhtaasti vaistomaisia ja biologisia suhteita. Toinen vaihe nähdään *Faustin* Helenassa. Hän personifioi romanttista ja esteettistä tasoa, joka on edelleen luonnehdittavissa seksuaalisilla elementeillä. Kolmatta edustaa esimerkiksi Neitsyt Maria; hahmo, joka kohottaa rakkauten (Eros) henkisen antaumuksen korkeuksiin. Neljättä tyyppiä symboloi Sapiensia, viisautta, joka ylittää jopa pyhimmän ja puhtaimman (von Franz 1964, 185).

Emil Sinclairin anima-suhteissa näyttäytyvät kolme ensiksi mainittua tasoa. Vaistomainen ja esteettinen ihastus Beatriceen kääntyy Frau Evaan suunnatuksi, ensiksi romanttis- ja eroottisävytteiseksi rakkaudeksi ja sitten henkiseksi antaumukseksi. *Der Steppenwolfissa* Jungin Eva vastaa Herminen kollega, iloitsevä Maria; Harry Hallerin aistillisten impulssien konkreettinen kohde.⁴⁶⁸ Her-

⁴⁶⁷ Lapsellisella sankarilla on äiti-anima ja kypsällä tytär-anima (Schmitt 1999, 282). Hessen tekstien kohdalla voidaan todeta, että naisseikkailusta toiseen rientävä lapsellinen Goldmund etsii rakastetuistaan äitiä. "Idän-matkan" muistoissa elävän, henkilönä vartuneemman H.H:n taiteellisista motiiveista keskeinen on hänen fantasioimansa lapsellinen satuhahmo Prinzessin Fatme, jonka löytäminen on ollut hänen alkuperäinen "Idän-matkan" tavoitteensa.

⁴⁶⁸ Marian merkitys ei rajoitu yksinomaan seksuaaliseen dimensioon. Aiheellisesti Günter Baumann toteaa Hesse-tutkimuksen yleensä unohtaneen, että yhteys Mariaan on merkittävä osa Hallerin koko itsetietoisuuden muutoksessa. Se on myös oleellinen tekijä Halle-

mine puolestaan on Helena, joskin yhteydessään *itsen* kollektiiviseen tiedostamattomaan myös Neitsyt Maria (Hallerilla ei kasvavista toiveistaan huolimatta ole seksuaalista suhdetta Hermineen), ei kuitenkaan Sapientia.⁴⁶⁹ *Siddharthan* Kamalassa on Evaa ja Helenaa. *Narziss und Goldmundin* jälkimmäisen nimihenkilön lukuisat naisuhteet kehittyvät seksuaalisesta Evasta haluksi hahmotella 'anima' taiteen välityksellä kuvaksi – Helenaksi, joka kuvana heijastaa Neitsyt Marian hahmoa, *animan* henkistä ulottuvuutta. Tämän Goldmund prosessoi tietoisuuteensa halutessaan veistää Jumalanäidin kuvan. Kaipuussa "Urmutteeriin" Goldmund vaistomaisesti etsii Sapientia-olemusta – mm. Narziss-Goldmund -suhteen polaarisen henkinen-aistillinen -yhteyden välityksellä – sitä luonnollisestikaan tietoisesti saavuttamatta.

Die Morgenlandfahrtissa ja *Das Glasperlenspielissä* animaa ei, kuten todettu, personifioida keskeiseksi henkilöahmoksi⁴⁷⁰, vaan se ilmenee pikemmin *muotoina, väreinä, henkenä*, Helenan ja Neitsyt Marian värittäminä energeettisinä impulsseina ja psyykkisinä, komplekseja luovina kasautumina ennen kaikkea luovan toiminnan suuntaisesti motivoituissa pyrkimyksissä. Glasperlenspiel-järjestelmän tragedia on taipumus *animan* tukahduttamiseen: silta tavoiteltuun objektiiviseen henkeen, *itsen* ja kollektiivisen tiedostamattoman lähteille on Kastalian henkeä ylikorostavassa maailmassa paradoksaalisesti poikki, kunnes teoksen loppunäyttämöllä Knechtin oppilas Tito tanssii uudelleen esiin sen tietoinen-tiedostamaton -yhteyden, johon Hermine oli Harry Hallerin tanssikursseillaan johdattanut.

Die Morgenlandfahrtissa 'feminiininen' kaipaus idealisoidun maailman taiteena tavoittamiseen (pyrkimys laatia "Idän-matkan" historia) johtaa H.H:n tiedostamattomasti kohti psyyken kokonaisuutta "liiton arkistossa" symboloivaa *itseä*. Tässä kertomuksessa "Idän-matkan" fantasia osoittautuu perimmältään taideteokseksi, kertojan luomukseksi, joka on (subjektina) ottanut tämän valtaansa, *eläkkeen häntä* (kuin uni tai kuin Paavalin Kristus), so. johdattakseen häntä (objektia) individuaatioprosessissa eteenpäin⁴⁷¹:

Ich fragte den Diener Leo, warum das wohl so sei, dass die Künstler manchmal nur wie halbe Menschen erschienen, während ihre Bilder so unwiderleglich lebendig

rin henkisten ja tunnepitoisten kokemusten ykseyttä "maagisessa teatterissa". Baumann kirjoittaa: "Maria bewirkt, dass Haller jene neue Unvoreingenommenheit zu den Quellen seines Unbewussten findet, ohne die er die abgründigen Erfahrungen und Einsichten in der Schlusskadenz des Romans nicht hätte machen können." (Baumann 1993, 215).

⁴⁶⁹ En löydä perusteita Baumannin väitteelle, kun hän toteaa Herminen edustavan animan neljättä astetta (Sapientia) – eli Baumannin mukaan "Pallas Athenen" tyyppiä (ks. Baumann 1993, 212).

⁴⁷⁰ *Die Morgenlandfahrtin* Prinzessin Fatmea ja *Das Glasperlenspielin* Adaa ja Pravatia ei voida teoskonteksteissa pitää niin keskeisinä henkilöahmoina kuin ovat esimerkiksi Beatrice, Frau Eva, Hermine ja *Siddharthan* Kamala.

⁴⁷¹ Koska H.H. ei kykene ikuistamaan "Idän-matkaa" sanoiksi (ks. VI, 39), on Ziolkowskin mukaan se mitä hän tämän jälkeen kertoo hänen *yriytyksensä* kertoa matka Itään. Itse puhuisin mieluummin kuin yrityksestä, kreaatiivisuuden funktiosta, yksilön ja kollektiivin (sodanjälkeisen aikakauden) energiasta (joka pakottaa symbolien esiin murtautumiseen) sinänsä, mutta Ziolkowski päätyy omaa näkökulmaani vastaavaan huomioon: kertomisen toiminnasta on tullut kertomuksen subjekti (ks. Ziolkowski 1965, 269). Samalla, kuten olen aikaisemmin osoittanut, taiteilijasta on tullut teos. Tämä teos toimii subjektiivisesti luovassa prosessissa paitsi persoonallista myös kollektiivi-ihmistä edustavassa muodossa (ks. Jung 15, 116).

aussähen. Leo sah mich an, verwundert über meine Frage. Dann liess er den Pudel los, den er auf dem Arm getragen hatte, und sagte: "Bei den Müttern ist es auch so. Wenn sie die Kinder geboren und ihnen eine Milch und ihre Schönheit und Kraft mitgegeben haben, dann werden sie selber unscheinbar, und es fragt niemand mehr nach ihnen." (VI, 27-28).

On kuitenkin edelleen pidettävä mielessä, että taideteoksena ilmenevän ja elävästi vaikuttavan psykoenergeetiikan assimiloiminen toisekseen johtaa tuon teoksen symbolimerkityksen taustalle siirtymiseen. Tästähän on *Die Morgenlandfahrtissa* kysymys, kun sotakirjeenvaihtaja Lukas etäännyttää välejänsä sotakemustensa kanssa projisoimalla ne luovaan työhön ja integroimalla kirjoittamansa teoksen tuottaman projektion (ks. VI, 40). Mitä enemmän puolestaan H.H. integroi "Idän-matkan" sisältöjä veljeskunnan "arkistossa" sitä suhteellisemmaksi "matkan" vaiheet ja niistä kirjoittaminen käyvät. "Arkiston" energettisessä muutosprosessissa "Morgenlandfahrt" sekä osoittautuu kertomuksen lopussa luojaansa elävämmäksi (subjektiksi) että on toisaalta siirtymässä H.H:n psyyken perifeerisempiin osiin.

Die Kerzen brannten herunter und erloschen, ich fühlte mich von einer unendlichen Müdigkeit und Schlaf lust ergriffen und wandte mich weg, um einen Ort zu suchen, wo ich liegen und schlafen könnte. (VI, 76).

Animan täyttäessä tehtävänsä

Marie-Louise von Franzin mukaan *animan* tehtävä oppaana miehen sisäisessä maailmassa täyttyy, kun mies suhtautuu vakavasti *animansa* lähettämiin tunteisiin, mielialoihin, odotuksiin ja fantasioihin, ja kun hän kiteyttää ne johonkin muotoon – esimerkiksi kirjoittamalla, maalaamalla, veistämällä, säveltämällä tai tanssimalla. Kun hän työstää tätä hitaasti ja kärsivällisesti, syvyyksistä nousee muuta pilottajuista aineistoa ja yhdistyy aiempaan aineistoon. Jos syventymistä jatketaan antaumuksellisesti pitemmän aikaa, individuaatioprosessista tulee vähitellen ainoa todellisuus, ja se voi kehittyä aitoon muotoonsa (von Franz 1964, 186.) Juuri tästä metamorfoosista (*minästä itseen* ja jatkuvasta muotoutumisesta näiden välillä) on kysymys *Die Morgenlandfahrtin* loppunäyttämöllä:

... allmählich nur begann ich zu ahnen und dann zu erkennen, was sie (die seltsame Doppelfigur -TK.) darstellen wolle. Sie stellte eine Gestalt dar, die war ich, und dies Bildnis von mir war unangenehm schwächlich und halbwirklich, es trug verwischte Züge und hatte im ganzen Ausdruck etwas Haltloses, Schwaches, Sterbendes oder Sterbenwollendes an sich und sah etwa so aus wie eine Bildhauerarbeit mit dem Titel "Vergänglichkeit" oder "Die Verwesung" oder ähnlich. Die andere Figur dagegen, die mit der meinen in eins verwachsen war, blühte kräftig in Farben und Formen, und eben als ich zu erraten begann, wem sie gleiche, nämlich dem Diener und Obersten Leo, da entdeckte ich noch eine zweite Kerze an der Wand und entzündete auch diese. Jetzt sah ich die Doppelfigur, die mich und Leo andeutete, nicht nur etwas klarer und ähnlicher werden, sondern sah auch, dass die Oberfläche der Figuren durchsichtig war und dass man in ihr Inneres blicken konnte, wie man durchs Glas einer Flasche oder Vase blickt. Und im Innern der Figuren sah ich etwas... unendlich langsam sich bewegen, wie eine eingeschlafene Schlange sich bewegt. Es ging da etwas vor sich, etwas wie ein sehr langsames, sanftes, aber ununterbrochenes Fließen oder Schmelzen, und zwar schmolz oder rann es aus meinem Ebenbild in das Bild Leos hinüber, und ich erkannte, dass mein Bild im Begriffe war, sich mehr und mehr an Leo hinzugeben und zu verströmen, ihn zu nähren und zu stärken. Mit der Zeit, so schien es, würde alle Substanz aus dem einen Bilde in das andre hinüberennen

und nur ein einziges übrigbleiben: Leo. Er musste wachsen, ich musste abnehmen. (VI, 75-76).

Kertoja H.H. on edellisessä vastakkain oman taiteellisen luomuksensa kanssa. Teos on elävämpi kuin tekijä ja vaikuttaa jälkimmäiseen kuin subjekti objektiin. Samalla teos toimii *synnyttävänä, mies-kertojan anima edustavana feminiinisenä elementtinä*, joka siis täyttää tehtävänsä, kun tekijä tai vastaanottaja on assimiloitunut sen energian.

Anima on opastaja, joka kompensoi yksipuolistunutta tietoisuutta ja katoaa symbolina dramaattisesti, kun tietoisuus *todellistaa* anima-hahmon projektiion. *Tietoisuus voi nyt assimiloida animan osatekijät, kompleksit ja energian*. Kuva muuttuu tietoisesta ja tiedostamattoman suhteen funktioksi (Schmitt 1999, 182), jolloin sisäistäminen myös on enemmän kuin tietoisuutta: se on *kokemusta*, jossa tiedostamaton aineisto on kuin pyörre, elämys, joka osittain tiedostuu. Se on kuin tanssia: tietoisesta ja tiedostamattoman tanssia psyyken kokonaisuuden eli *itsen* heijastamassa "maagisessa teatterissa" tai auringon ja veden yhtymäkohdassa, spiraalissa energeettisen muodonmuutoksen kehällä. Tanssia. "Melodi-aa". "Vastamelodi-aa". Yhtyvää. Transformoivaa. Irtoavaa. Sulautuvaa. Syklisenä kiertona toistuvaa ja vakioisen kokonaisenergian rajoissa rajatonta, vapaata, ekspressiivistä, metamorfooseihin valmista ja mahdotonta mahdollistavaa.

Herminen katoaminen *Der Steppenwolfissa* tapahtuu dramaattisesti, mutta hänen energiansa ei katoa, vaan muuntuu vaikutukseksi "maagisen teatterin" päätösjaksossa, 'oikeudenistunnossa', jossa Hallerin tietoisuus on vastakkain osittain sisäistämensä *animan* tuottamien kompleksien ja energian kanssa. Tällöin seuraa *minän* (Harry) ja *itsen* ("Kuolemattomat") välillä käytävä loppunäytös, jonka tuloksena Hallerin *itsen* koskettamana havahtunut *minä* yhä pitemmälle lähestyy *animansa* tavoitetta⁴⁷² ja havaitsee individuaatioprosessiksi tunnistamamme kehitystien edelleen seuraamisen välttämättömäksi:

Oh, ich begriff alles, begriff Pablo, begriff Mozart, hörte irgendwo hinter mir sein furchtbares Lachen, wusste alle hunderttausend Figuren des Lebenspiels in meiner Tasche, ahnte erschüttert den Sinn, war gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen, seine Qualen nochmals zu kosten, vor seinem Unsinn nochmals zu schaudern, die Hölle meines Innern nochmals und noch oft zu durchwandern.

Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich. (IV, 415).

9.2.3 Vanha viisas

Demian – nuori vanha viisas

Kehittyneemmissä mytologioissa esiintyy suuri opas, opettaja, lautturi, joka

⁴⁷²

On huomattava, että Hermine on määritellyt tämän tavoitteen jo todetessaan Hallerille: "Du brauchst mich, um tanzen zu lernen, lachen zu lernen, leben zu lernen. Ich aber brauche dich, nicht heute, später, auch zu etwas sehr Wichtigem und Schönem. Ich werde dich, wenn du in mich verliebt sein wirst, meinen letzten Befehl geben, und du wirst gehorchen, und das wird für dich und mich gut sein." (IV, 300). – Samalla on muistettava se mitä aiemmin totesin Herminestä itsenäisenä, omaa individuaatiotaan toteuttavana henkilönä. Itselfen hän on Hermine. Hallerille hän on symboli ja arkkityyppinen motiivi, Harryn anima-persoonallisuus ja sen toiminta.

saattaa sielut tulevaan elämään ja tuntemattomaan. Joseph Campbell viittaa Kreikan Hermekseen, Rooman Mercuriukseen, Egyptin Thotiin ja kristinuskon Pyhään Henkeen. Goethe esittää *Faustissa* miespuolisena oppaana Mefistofeleen. Danten *Divina Commedian* näyssä tässä osassa on Vergilius, joka Paratiisin kynnyksellä väistyy Beatricen tieltä. Campbell kuvailee kyseistä yliluonnollisen varjeluksen ja johdatuksen periaatteita vaaralliseksi, mutta myös suojelevaksi ja maagista voimaa tarjoavaksi (Campbell 1966, 72-73, 83).

Max Demian⁴⁷³, Emil Sinclairin uusi koulutoveri personifoi Hessen teoksessa sitä psyyken aluetta mitä Franz Kromer oli Emilissä koskettanut ja minkä oli välttämätön – Sinclairiin kuuluvana – nousta ilmi: "Mikä kerran oli ollut Franz Kromer, piili nyt minussa itsessäni" (III, 144). Pimeiden hahmojen ilmaantua uniimme ja näyttävässä tahtovan jotakin emme voi olla varmoja siitä, personifioivatko ne vain meidän *varjoamme* vai *itseä* vai molempia yhtäaikaan (von Franz 1964, 175). Niinpä Demian Sinclairin perittyyn diskurssiin nähden radikaaleine ajatuksineen ilmestyy viimeksi mainitun elämään sen kielletyltä ja pimeältä puolelta. Siksi Demian edustaa myös *varjoa*. Tältä tasolta hänen merkityksensä yhtäältä yksin piilotajuuden sekä toisaalta tietoisien ja tiedostamattoman keskinäisen vuorovaikutuksen arkkityyppisenä symbolina, jungilaisen *itsen* alueen manifestoitumana laajenee ja syvenee mitä pitemmälle Sinclairin individuaatio ehtii säilyttäänsä kuitenkin myös 'varjomaiset' piirteensä. Tällaisena Demian on tapahtumiin eri puolilta osallistuva opas ja johdattaja. Hänen arkkityyppinen merkityksensä määräytyy Sinclairin individuaatioprosessin kulloisenkin vaiheen projektiona. Jungin arkkityyppiteoriaan sovitettuna Demian on myös tietoisien ja tiedostamattoman (tiedostamatonta edustavana) välittäjänä *animan* miespuolinen, *anima* kompensoiva ja prosessissa *anima* seuraava *vanhan viisaan* energieettinen ilmentymä ja personifikaatio. Individuaation seuraava etappi *animan* jälkeen edellyttääkin, että ihminen tässä vaiheessa assimiloii *vanhan viisaan* kehityksensä osaksi (ks. Schmitt 1999, 211).⁴⁷⁴

Demianin silmissä on kertojan mukaan sellaista aikuisten ilmettä, josta lapset eivät pidä (III, 123), mikä on luontevaa lapsuuden diskurssiin pelokkaana taakseen jättävän Emil Sinclairin perspektiivistä silloin kun Demian edustaa hänelle *varjoa*. Epäjohdonmukaisempaa se on sikäli, että Jungin mukaan vielä vailla sosiaalista persoonaa oleva lapsi kykenee luomaan aikuista täydellisemmän tunteen *itsestä* (ks. Jung 1988, 248), ja *itsen* edustajana Demianin yhteyden lapsiin, lasten viattomuuteen, spontaanisuuteen ja kokonaisvaltaisuuteen odottaisi olevan samaan tapaan välitön kuin on Siddharthan lopullinen suhde "lapsi-ihmisiin" tai Jeesuksen suhde lapsiin.

Jo ensimmäisen yhteisen kävelymatkan aikana Emil huomaa Demianin tuntevan Sinclairin kotitalon sen varpushaukkaa esittävine vaakunoineen paremmin kuin Emil itse (III, 124). Alusta saakka Demianissa on Sinclairin kannalta jotain ylipersonallista, mikä luo vaikutuksen Emiliin ja on tulkittavissa hä-

⁴⁷³ Vrt. demiurgi = kuolemattoman olennon maailmaa luova aspekti (Campbell 1966, 41). Kreikkalaisille *daimon* on ihmisen intuitiivisesti tiedostettu sisäinen keskus (von Franz 1964, 161). Hesse toteaa saaneensa Demian-nimen unen välityksellä. ([Schriften zur Literatur 1] 11, 36).

⁴⁷⁴ Naisella *anima* vastaavasti näyttäytyy hänen *animuksensa* naispuolisena vastineena. Se on samalla naisen individuaatioketkeytyksen seuraava vaihe eli *suuren äidin* arkkityyppi (Schmitt 1999, 211). Miehellä tämä *suuri äiti* esiintyy myös, mutta silloin sitä on tarkasteltava yhä *animan* alueelle kuuluvana arkkityyppi-ilmentymänä (eb. 223).

nen individuaatiolleen ominaisena piirteenä.

Subjektivisena kokemuksena individuaatioprosessi saa ihmisen tuntemaan, että ylipersonallinen voima vaikuttaa asioihin *luovalla tavalla* (von Franz 1964, 162). Palaan kohtaukseen, jossa Demian osoittaa varsinaisen luonteensa. Tämä tapahtuu hänen tulkittessaan Raamatun Kain ja Abel -kertomuksen Sinclairille täysin uudesta näkökulmasta.⁴⁷⁵ Demianin mukaan tarina saa alkunsa siitä että Kainilla on "merkki":

... war es etwas kaum wahrnehmbares Unheimliches, ein wenig mehr Geist und Kühnheit im Blick, als die Leute gewohnt waren. Dieser Mann hatte Macht, vor diesem Mann scheute man sich. Er hatte ein 'Zeichen'. (III, 125).

"Zeichen" on Demianin perspektiivistä voiman ja Jumalan merkin ilmentymä. Hän selvittää sen olevan jotakin, jota heikommat eivät tunteneet ja jota he sen vuoksi pelkäsivät, mikä sai heidät pelon vaikutusta lieventääkseen sepittämään tarinan. Tarina on "ikivanha" ja sellaisena sinänsä totta, mutta sitä ei kerrota oikein (III, 126). Näin "Zeichen" olematta pelkkä symptomiksi on ikuisempi, ajattomampi, merkitsevämpi, virtaavampi kuin raamatullinen kertomus, jonka konteksti on hämartyntä jyrkkään, energeettisen virran padonneeseen dualismiin. Jotenkin siihen tapaan tuon "huijauksen" (Schwindel) on Demianin mukaan täytynyt syntyä (III, 126).

Tässä yhteydessä "Zeichen" viittaa suoraan paratiisillisesta lapsuudesta 'synnintuntoisena' irti repäistyyn Emil Sinclairiin, joka on tuntenut merkin otassaan ja jonka viehtymys Max Demianiin nimenomaan tämän erilaisuuden kautta käy implisiittisesti ymmärrettäväksi. Demian on puheillaan Kainista koskettanut Sinclairin tiedostamatonta, ja hieman myöhemmin viimeksi mainittu tiedostaa "merkin" omassa itsessään, jolloin 'merkitty' on muuttanut asemaansa spiraalin kehällä, suhteessa tiedostamattomaan, mutta myös suhteessa isälliseen diskurssiin:

An jenem üblen Abend, wo mein jetziges Elend angefangen hatte, da war das mit meinem Vater gewesen, da hatte ich, einen Augenblick lang, ihn und seine lichte Welt und Weisheit auf einmal wie durchschaut und verachtet! Ja, da hatte ich selber, der ich Kain war und das Zeichen trug, mir eingebildet, dies Zeichen sei keine Schande, es sei eine Auszeichnung und ich stehe durch meine Bosheit und mein Unglück höher als mein Vater, höher als die Guten und Frommen. (III, 127-128).

Jungilaisena *arkkityyppisenä* tekijänä Demian siis on paljon enemmän kuin *varjo*. Hän on ennen kaikkea *itsen* edustaja. Lähestyessään sellaisena Sinclairia hän on myös *henkisen periaatteen* personifikaatio, *vanhaan viisaaseen* rinnastuva profeetta, maagikko tai johtaja. Kuten M.-L. von Franz mainitsee, *itseä* edustava figuuri voi tässä suhteessa olla paitsi 'vanha', myös reaaliselältä olemukseltaan nuori, jopa lapsenhahmoinen; onhan *itse* nimenomaan jotakin ajatonta ja iätöntä (von Franz 1964, 199).

Tämä on tyypillistä myös vanhan Goethen ja nuoren Mozartin tai jazzmuusikon ja hengenmiehen piirteitä omaavalle Pablolle *Der Steppenwolfissa*.

⁴⁷⁵

Kainin merkityksen korostaminen kuuluu gnostilaisuudessa tavattuihin piirteisiin. Kainilaisten laho ei tunnusta hyvän ja pahan perinteistä moraliteettia, vaan katsoo, että ihminen tulee kaikkine häneen kuuluvine mielenliikkeineen elää täysillä, mikä lopulta johtaa vapautumiseen (ks. Esselborn-Krumbiegel 1991, 19).

Tällaisesta hahmosta, jota Jung kuvaa ilmaisulla *Mana-Persönlichkeit*⁴⁷⁶, säteilee mahtavaa lumousta, joka ilman vastaanottajansa tiedostavaa ja erottelevaa aktiivisuutta on altis viemään tämän, ei vain hetkittäiseen (niin kuin silloin tällöin väistämättä tapahtuu), vaan pysyvään hybrikseen ja itsevaltiuteen eli profeettaan identifioitumiseen (ks. Jung 7, 257-260, vrt. Nietzschen suhde Zarathusteraan, myös Jacobi 1940, 137).

Demian johtajana

Demianista tulee teoksen alkuvaiheissa koulun oppilaiden keskipiste. Hän as-karruttaa heidän mieltään. Hänestä kerrotaan kaikenlaista. Todetaan hänen fyysinen voimansa. Arvellaan hänen olevan sukuperältään juutalainen tai kenties muhamettilainen. Kerrotaan hänen seurustelevan tyttöjen kanssa ja että hän tässä suhteessa "tiesi kaiken" (III, 129). Demian on henkis-aistillinen arvoitus, jota itse kukin tulkitsee oman henkilökohtaisen diskurssinsa näkökentästä.

Fryen tyylianalyysissä Emil Sinclair ja Demian ovat tyypillisiä sankareita romaanin lajista omaksi alueekseen erottuvalle, lähellä myyttiä, satua, unta ja rituaalia (ja myös Hessen tekstiä) olevalle proosan muodolle, jota, kuten kirjamme kolmannessa, Hessen kerrontaa erittelevässä osassa totesimme, Frye kutsuu käsitteellä *romance* (ks. eb. 33-34).

Paitsi sankari olisi Demian henkilönä Fryen "romanssi"-muotoon liittyvästi määrittelemänä hahmona *johtaja*. Hänen toimintansa on ihmeenomaista, mutta hänet identifioidaan inhimillisenä olentona. Fryen mukaan "romanssin" sankari (kuten Emil Sinclair) liikkuu maailmassa, jossa luonnon lait häilyvät. Johtaja (Demian) taas omaa voimaa, auktoriteettia ja intohimoja, jotka antavat hänelle aihetta sosiaaliseen kritiikkiin (ks. Frye 1973, 33-34).

Demianin lisäksi tällainen, tosin Kromerin tavoin 'varjomaisempana' ja realistisempana henkilöhahmona kuvattu ohjaava johtaja *Demianissa* on urkuri Pistorius, jonka kosketus transsendenttiin välittyy hänen soittamansa *musiikin* kautta. Vastaavat ja näissä tapauksissa jälleen symbolisemmat *viisaan opastajan* hahmot (joskin hekin usein ilman epiteettiä 'vanha') ovat *Der Steppenwolfin* Pablo, *Siddharthan* Vasudeva ja Buddha, *Die Morgenlandfahrtin* Leo ja *Das Glasperlenspielin* Alt-Musikmeister.

Vanha viisas henkenä itsessä

Olemme todenneet Sinclairin havaitsevan, että Demian tuntee hänen ajatus- ja tunnemaailmansa paremmin ja selvemmin kuin hän itse.

Wie im Traum unterlag ich einer Stimme, seinem Einfluss. Ich nickte nur. Sprach da nicht eine Stimme, die nur aus mir selber kommen konnte? Die alles wusste? (III, 135).

⁴⁷⁶

Mana on "... ausserordentlich wirkungsvolle". Manan omistaminen merkitsee vaikuttavaa voimaa muihin nähden, mutta siinä piilee myös vaara ylimielisyyteen ja itsevaltiuteen. Mana-persoonallisuutta rakentavien kollektiivisen tiedostamattoman sisältöjen tiedostaminen merkitsee miehelle ensimmäistä todellista vapautumista isästä ja tytölle äidistä ja näin oman ainutlaatuisen individualiteetin ensimmäistä tunnistamista. (ks. Jacobi 1940, 137, Jung 7, 249-260).

Animan kompensoivasti johtama kompleksi etenee *vanhan viisaan* tyyppiin, kun ensiksi mainittu (naisella *animus*) tunnetaan ja se muuttuu tietoisuuden funktioksi (Schmitt 1999, 211). *Vanhalla viisaalla* on henkinen faktori. Hän on hengen arkkityyppi, joka odottamattomalla, spontaanilla, maagisella tavalla uudistaa ja muuntaa anima-arkkityypin omaksi funktiokseen assimiloitua ja näin *animan* energian käyttöönsä saanutta tietoisuutta (ks. eb. 211-215).

Arkkityyppeihin liittyvä *kokemuksellisuus* ja suggestiovoima, "mana", karmisma tai magia ei sisäistettyjen arkkityyppisten kuvien ja energian mukana assimiloitukaan kadoksiin tai pysähdyksiin, vaan siirtyy tiedostamattoman hierarkiassa uudelta arkkityyppiseltä tasolta seuraavalle, kuten tässä tarkastelumme vaiheessa *vanhaksi viisaaksi*. Tämä taas puolestaan uusien kompleksien ja edelleen uudistavalla tavalla kompensoi *animan* rikastuttamaa tietoisuutta. Kun *animan* faktori on painottunut aistilliseen, on *vanha viisas* ennen kaikkea henkiseen suuntautunut tiedostamaton ja autonominen tekijä, jonka maagisuus ja odottamattomuus on juuri siinä, ettei sen tuomiin ratkaisuihin ole osattu tietoisesti pyrkiä.

Toteutuessaan nuo ratkaisut sekä suhteellistavat että objektivovat ne assimiloivaa tietoisuutta. Kun tämä on tapahtunut, siirtyy "mana", maaginen arkkityyppinen suggestiivisuus tiedostamattoman energian mukana jälleen seuraavaan, nyt yhä ratkaisevammin *itseä* eli psyyken kokonaisuutta kokemuksena lähestyvään vaiheeseen (ks. eb. ja Jung 9/1, 235).

Vanha viisas on usein nimenomaan maagikko, esimerkiksi lentotaitoinen taikuri, mikä esiintyykin motiivina Hessen *Märchen*-kokoelman saduissa *Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern*⁴⁷⁷ (III, 302-320) ja *Faldum*⁴⁷⁸ (III, 342-363). Lentämiseen liittyy tuuli-identiteetti ja *animukseen* rinnasteinen taivaallinen luonne (Schmitt 1999, 283), eräänlainen *tuulena* liikkuva *tietoisuus*. Identifioituessaan tuuleen *vanhan viisaan* arkkityyppinen hahmo ilmaantuu ja katoaa odottamatta⁴⁷⁹, siis eräällä tavalla 'lennossa'⁴⁸⁰ (ks. eb. 207, 216). *Vanhan viisaan* positiivinen aspekti ilmenee isänä, isoisänä, suurena veljenä, opettajana ja lääkärinä. Negatiivisena *vanhalla viisaalla* taas on sellaisia hahmottumia kuin velho, huono kuningas ja paholainen (eb.). Hessen teoksissa *vanha viisas* on aina positiivinen

⁴⁷⁷ Julkaistu ensi kerran *Neue Zürcher Zeitung*issa 1915.

⁴⁷⁸ Julkaistu ensi kerran nimellä *Das Märchen von Faldum* julkaisussa *Westermanns Monatshefte* 1916.

⁴⁷⁹ Kiehtova ja Fryen "romancen" laatuun sulautuva on Gerhard Schmittin *Text als Psychessit* esittämä esimerkki – Alexandre Dumas'n *Monte-Criston kreivi*. Perinteinen romantiikan kerronta ja polaarin selunmaailma kohtaavat, kun johtajassa, apotti Fariassa kuvastuu tiedostamaton, ja sankarissa, merimies Edmondissa kuvastuu tietoisuus. Vanha viisas (Faria) ilmestyy avuksi tilanteen ollessa eliniäksi tyrmään suljetun Edmondin tietoisuuden kannalta epätoivoinen (ks. Schmitt 1999, 215-216). Schmittin analyysiä tekee mieli jatkaa pitenumälle: Edmond sovittautuu Farian kuoltua tämän paikalle säkkiin, jossa vanginvartijat heittävät 'vainajan' mereen. Edmond putoaa tiedostamattoman elementtiin – *veteen*, josta 14 vuoden vankilapimeyden jälkeen *nuringon*valoon pelastautuessaan on assimiloitunut Farian, vanhan viisaan 'maagisen' ja odottamattoman energian, mikä puolestaan antaa hänelle ratkaisevasti uuden suhteen omaan tietoisuuteensa, uuden persoonallisuuden.

⁴⁸⁰ *Vanhan viisaan* motiivi ilmenee saduissa usein puhuvien ja avuliiden eläinten, erityisesti lintujen hahmossa (Schmitt 1999, 217, Jung 9/1, 247). Tällainen lintu auttaa sankaria, nimeämätöntä nuorukaista, Hessen sadussa *Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern* kiidättyessään hänet hetkessä toivottuun päämäärään (III, 308 ja 318). *Demianissa* olemme nähneet linnun individuaatioprosessissa merkittävänä ja yhteydessä nimihenkilön funktion hahmottavana symbolina.

hahmo.⁴⁸¹

Viisaan opettajan välillisuus

Oleellista on, että viisainkaan opettaja ei varsinaisesti ohjaa 'opettamalla', vaan 'osoittamalla': korostamalla ohjattavansa omaa *kokemusta* ja sen ensisijaisuutta. 'Vanhat viisaat' ovat sankarin tiedostamattomasta projisoituvia symbolikuvia. Sellaisina ne esiintyvät Hessen tekstissä ja täytettyään tehtävänsä eli siirrettyään energiansa myös ne/he (niin kuin *varjot* ja *anima/animukset*) katoavat.⁴⁸² Emil Sinclair oivaltaa tämän varhain, nuorempana kuin esimerkiksi Siddhartha, Harry Haller, Goldmund, H.H. ja Josef Knecht. *Demianin* minä-kertoja toteaaakin:

... ich konnte nicht einen Rat erteilen, der nicht aus meiner eigenen Erfahrung herkam und dessen Befolgung ich mich selber noch nicht gewachsen fühlte. (III, 209).

Myöhemmin Emil opiskelee kreikkalaista, Abraxasia käsittelevää kirjaa ja *Vedan* käännöstä löytämättä kuitenkaan itseään opinnoistaan. Sen sijaan hän samassa yhteydessä havaitsee etsiytyvänsä itseensä ja tuntevansa enenevää luottamusta uniinsa, ajatuksiinsa ja aavistuksiinsa (III, 214).

Hessen tekstissä opit assimiloidaan symbolisena energiana, joka vaikuttaa individuaatiossa tämän jälkeen uusilla tasoilla ja vaiheissa. Niinpä esimerkiksi Emil Sinclair uskoo Abraxasin polaarisuuteen edelleen, vaikka onkin jättänyt sitä opettaneen Pistoriuksen. Oppinsa välittäneet opettaja-hahmot katoavat Hessen teksteissä säännönmukaisesti. Symbolisen opettaja-hahmon jättää esimerkiksi Sinclair paitsi suhteessa Pistoriukseen myös Demianiin, Siddhartha suhteessa Buddhaan, Josef Knecht suhteessa Alt-Musikmeisteriin ja enemmän ja vähemmän vastahakoisesti myös Harry Haller suhteessa Hermineen ja Pabloon. Merkittävää on, että näissä jätettävissä, mutta erittäin tärkeissä opettaja-oppilas-suhteissa on toiminut ylipersoonalliseen rinnastuvan tiedostamattoman vaikutus: "Jumala oli minulle puhunut ..." (III, 216), tuntee Emil Sinclair minä-kertojana kuvatessaan Pistoriuksen merkitystä.

Demian-teoksen henkistä vallankumouksellisuutta osoittaa, että uuden Abraxas-uskonnon opettajaa, mutta sen omakohtaiseen toteuttamiseen rohkenematonta ja osaamatonta Pistoriusta seuraa Emil Sinclairin väliaikaisena johdattajana Nietzsche. Pystyessään seuraamaan "omaa tietään" Nietzsche näyttää toteuttavan sitä 'uskonnollista', mihin Pistorius ei ollut kyennyt. Kertoja-Sinclair toteaa eläneensä Nietzschen mukana, tunteneensa tämän sielun yksinäisyyden, aistineensa tämän kohtalon, kärsineensä samalla tavalla ja olleensa onnellinen siitä että oli ollut olemassa joku niin taipumattomasti tietään kulkenut ihminen (III, 225).

Henkinen vallankumouksellisuus edelleen korostuu *Demianin* rinnastuksessa Jeesuksen ja Nietzschen persoonallisuudet ja alleviivatessaan heidän merkitystään luonnon tarkoituksen välittäjinä ja toteuttajina:

⁴⁸¹ Jos *Das Glasperlenspielin* sisältyvän *Der Regenmacher* -kertomuksen sankaria vahingoittava 'paha taikuri' Maro toteuttaakin Knecht-päähenkilön tiedostamattoman ilmentymänä 'ikään kuin' *vanhan viisaan* tehtäviä, ei hänen kuvansa syvene *vanhan viisaan* hahmotelmaksi, vaan ilmenee pikemmin kiusallisena *varjona*, jonka Knecht assimiloii kompensoivan luonnon (luonnonilmiöiden) välityksellä.

⁴⁸² Kuvaavaa on, että vanha viisas identifioituu myös aurinkoon ja tuleen (ks. Jung 9/1, 240 ja Schmitt 1999, 217).

"Sondern das, was die Natur mit dem Menschen will, steht in den einzelnen geschrieben, in dir und mir. Es stand in Jesus, es stand in Nietzsche. Für diese allein wichtigen Strömungen – die natürlich jeden Tag anders aussehen können, wird Raum sein, wenn die heutigen Gemeinschaften zusammenbrechen." (III, 229).

Vasudevan virtaava ja opiton oppi

Vasudevan⁴⁸³ *vanha viisas* -hahmon funktio *Siddharthassa* on ohjata nimihenkilöä tulkitsemaan tiedostamattoman psyykensä sanatonta henkeä. Buddhan *oppi* kärsimyksestä ja siitä vapautumisesta on jäänyt Siddharthalle vieraaksi. Sen sijaan Vasudevan avoimuus ja kuuntelemisen taito ovat hänelle – hänen asettueessaan joelle lautturin apulaiseksi – läheisiä alusta alkaen. Vasudevan 'metodi' muistuttaa Laotsen sanomaa:

Also auch der Berufene:
Er verweilt im Wirken ohne Handeln.
Er übt Belehrung ohne Reden.
Alle Wesen treten hervor,
und er verweigert sich ihnen nicht.
Er erzeugt und besitzt nicht.
Er wirkt und behält nicht.
Ist das Werk vollbracht,
so verharret er nicht dabei.
Und eben weil er nicht verharret,
bleibt er nicht verlassen. (Wilhelm [verd.] 1921, 4).

Siddhartha oppii Vasudevalta lautturille kuuluvia käytännön taitoja (III, 697-698), mutta oman psyyken tuntemista hän ei opi sinänsä Vasudevalta, vaan Vasudevaksi projisoituneelta *itseltään*. Hän oppii *itseään* Vasudevan eli *vanha viisas* -personifikaation kautta. Tämän yhteyttä tiedostamattomaan tähdenne-tään '*veden*' kaltaisuudella:

Mehr aber, als Vasudeva ihn (Siddhartha) lehren konnte, lehrte ihn der Fluss. Von ihm lernte er unaufhörlich. Vor allem lernte er von ihm das Zuhören, das Lauschen mit stillem Herzen, mit wartender, geöffneter Seele, ohne Leidenschaft, ohne Wunsch, ohne Urteil, ohne Meinung. (III, 698).

Laotse sanoo Tao Te Kingissä:

Höchste Gute ist wie das Wasser.
Des Wassers Gute ist es, allen Wesen zu nützen ohne Streit.
Es weilt an Orten, die alle Menschen verachten.

⁴⁸³

Vasudeva tunnetaan intialaisessa kirjallisuudessa ennen kaikkea Višnu-jumalan ruumiilistuman sekä Brahmaniin rinnastettavan Krišnan (ks. Karttunen, Färding, Nieminen 1977, 48) eräänä nimenä. Myös Krišnan isää sanotaan Vasudevaksi (Teivonen [selit.] 1975b, 142). *Bhagavadgītässä* Krišna on Arjunan vaunujen ajaja, joka ei itse ota osaa taisteluun. Toisaalta hän on suuri opettaja, joka rohkaisee Arjunaa masennuksen hetkellä. Kuitenkin hän opettajana samastuu opettamaansa korkeimpaan jumaluuteen (eb. 15). – *Siddharthassa* Vasudevan funktio on nähtävissä vastaavana: Hän on lautturii (vrt. vaunujen ajaja) ja myös opettaja, joka ei kuitenkaan opeta (ulkopuolista oppia), vaan pikemmin osoittaa (sisäisesti) viime kädessä jumaluutensa ja samalla Siddharthan jumaluuden. Kuitenkin on huomattava, että Krišnan 'osoittavuus' ja jumaluus joka tapauksessa realisoituu pitkän sanallisen opetuksen kautta. Hessen Vasudeva taas 'opettaa' hiljaisuudella. Niinpä hän sanoo Siddharthalle: "Du wirst es lernen ... aber nicht von mir. Das Zuhören hat mich der Fluss gelehrt, von ihm wirst auch du es lernen." (III, 697).

drum steht es nahe dem SINN. (Wilhelm [verd.] 1921, 10).

Vastaavasti Vasudeva tulkitsee *veden* sanomaa:

"Er weiss alles, der Fluss, alles kann man von ihm lernen. Sieh, auch das hast du schon vom Wasser gelernt, dass es gut ist, nach unten zu streben, zu sinken, die Tiefe zu suchen." (III, 697).

Kun Laotse mainitsee ihmisten kuitenkin halveksivan virtaavan veden symboloimaa "korkeinta hyvää", sanoo myös Vasudeva suurimman osan ihmisistä kokevan joen ainoastaan esteenä. Tässä Vasudeva ilmaisee sen eroavuuden, minkä Jung on todennut länsimaisen, ekstraverttisesti tietoisuuteen suuntautuneen ja itämaisesti, introverttisesti tiedostamattomaan suuntautuneen elämänäkemyksen välillä (ks. Jung 11, esim. 616). – Vasudeva:

"Viele habe ich übergesetzt, Tausende, und ihnen allen ist mein Fluss nichts anderes gewesen als ein Hindernis auf ihren Reisen. Sie reisten nach Geld und Geschäften, und zu Hochzeiten, und zu Wallfahrten, und der Fluss war ihnen im Wege, und der Fährmann war dazu da, sie schnell über das Hindernis hinwegzubringen." (III, 697).

Richard Wilhelm toteaa *Tao Te Kingin* johdannossaan, ettei Laotse ole varsinaisesti nimi, vaan ominaisuus, joka on parhaiten saksannettavissa sanalla "der Alte" (Wilhelm [erl.] 1921, IV) ja joka voidaan kääntää myös "altes Kind" (eb. VI). Viimeksi mainittu ilmaisu liittyy jungilaiseen matriisiin sijoitettuna toisiinsa *vanhan viisaan* lisäksi toisen *itseä* ilmentävän epiteetin – *lapsen* (Jung 9/1, 192). Ilmaisu voidaan yhdistää myös Vasudevaan.⁴⁸⁴ Puolestaan Siddharthan assimiloitua tämän vanhan viisaan projektiossa vaikuttavan energian hän alkaa muistuttaa lapsenomaista Vasudevaa (III, 700), mikä jälleen merkitsee individuaatioprosessin kehitysvaihetta, Siddharthan muodonmuutosta, immanenttia *jälleensyntymistä* (ks. III, 700).

9.2.4 Suuri äiti

Vanhan viisaan rinnakkaishahmo on *suuri äiti*, jota Jung kuvaa seuraavasti (ks. myös Baumann 1993, 67):

... schlechthin die magische Autorität des Weiblichen, die Weisheit und die geistige Höhe jenseits des Verstandes, das Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungspendende, die Stätte der magischen Verwandlung, der Wiedergeburt; der hilfreiche Instinkt oder Impuls; das Geheime, Verborgene, das Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, Verföhrende und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare. (Jung 9/1, 97).

Suuri äiti on kuvallisena hahmona noita, taikuri, äitipuoli, hyväntahtoinen vanhus. Hän on hyvä tai paha haltijatar.⁴⁸⁵ Sekä lännessä että idässä vastapoolit ilmenevät yhdessä ja samassa suuren äidin hahmossa, kuten *Kālāssa*, joka puoles-

⁴⁸⁴ Adrian Hsia on koonnut eri käännöksistä Laotzen itseluonnehdintoja, joita ovat mm. "Tor", "Schwachsinnigen", "Wirrkopf", "Idioten" (Hsia 1974, 246-247). Vastavasti Laotse kuvaa viisasta ("der Berufene"): "Wer leuchtend seinen Geist bewahrt, dass er Eines nur umfängt./ der mag wohl innern Zwiespalt vermeiden./ Wer seine Seele einfältig macht und demütig./ der mag wohl werden wie ein Kindlein." (Wilhelm [verd.] 1921, 12).

⁴⁸⁵ On huomattava, että haltijoiakin tekee hyviä tai pahoja vasta tietoisuus.

taan lännessä on eriytynyt *madonnaksi* (Schmitt 1999, 225).

Vanhan viisaan tavoin *suuri äiti* ilmestyy sankarin ollessa hätätilassa (eb. 282). Kompensoivan luonteensa molemmat varsinaisesti osoittavat vaikuttaessaan energieettisesti sankarin elämään tämänkin jälkeen. Vaikutus, kuten Hessen teoksissa, on kehitystä edistävä, mutta ellei hahmoa kyetä riittävästi assimiloimaan, se voisi olla myös päinvastainen (ks. eb.). Tätä tilannetta Harry Hallerissa vallalla oleva dualismi vielä "maagisessa teatterissakin" heijastaa: erityisesti kun hän 'tappaa' *suuren äidin* piirteitä omaavan *animan* – Herminen – ja syyllistyy teostaan, koska unohtaa arkkityyppisten Pablon ja *anima*-Herminen symbolisen, kompensoivan ja siksi myös polaarisen ja relatiivisen luonteen.

Frau Eva, hierosgamos

Hermann Hessen teoksissa miehen kohdalla *animaan* liittyvä *suuren äidin* hahmo on keskeinen *Demianissa* ja *Narziss und Goldmundissa*. Ensiksi mainitun Frau Evalla on ennen kaikkea juuri *suurta äitiä* kuvastavia, maagisia, jumalattarelle ominaisia piirteitä. Emil Sinclair kokee Frau Evan *talossa* tullessa *unensa* valta-piiriin. Hän näkee seinällä maalaamansa *limmun*, ja kun koko entinen elämä kulkee hänen sielunsa silmien ohi, hän kuulee sen kaiken sointuvan jälleen itsessään, juuri tänä hetkenä, hänen myöntämänään, vastaamaan ja hyväksymänään (III, 232).

Frau Evan symbolinen hahmo edustaa monomyytin kehyksiin sijoitettuna seikkailun äärivaiheen personoitumaa, maailman kuningatar-jumaluutta. Suhteessa Frau Evaan sankari-Sinclair vasta täyttää tai täydentää symbolisen 'kihlautumisensa' *anima*-Beatricen kanssa: solmii mystisen avioliiton (*hierosgamos*) kollektiivisen tiedostamattoman sisältöön. Joseph Campbell kirjoittaa tällaisesta tilanteesta:

This is the crisis at the nadir, the zenith, or at the uttermost edge of the earth, at the central point of the cosmos, in the tabernacle of the temple, or within the darkness of the deepest chamber of the heart." (Campbell 1966, 109).

She is the paragon of all paragons of beauty, the reply to all desire, the bliss-bestowing goal of every hero's earthly and unearthly quest. She is mother, sister, mistress, bride. Whatever in the world has lured, whatever has seemed to promise joy, has been premonitory of her existence – in the deep of sleep, if not in the cities and forests of the world. ... the bliss that once was known will be known again: the comforting, the nourishing, the "good" mother – young and beautiful – who has known to us, and even tasted, in the remotest past. (eb. 110-111).

Olemme todenneet Jungin kuvaavan symbolin muodostamisen kehityskulkua "transsendenttiseksi funktioksi" (esim. Hark. 1998, 166-170). Sananmukaisesti tuo nimitys kuvaa myös kollektiivisen *suuren äidin* arkkityyppistä ja jälleensyntymistä kuvastavaa fantasiaa Emil Sinclairin psyydessä. Baumannin mukaan tässä projektiossa jungilaisittain toteutetaan *hierosgamos* (Baumann 1993, 54). Sitä taas Joseph L. Henderson kuvaa miehen naiseen ja naisen mieheen tutustuttavana initiaationa, joka oikaisee mies-nainen -vastakohdan, jolloin miehen tieto (logos) kohtaa naisen kyvyn luoda suhteita (eros). Heidän yhtymistään edustaa pyhän avioliiton symbolinen rituaali, joka on ollut initiaation "sydän" aina sen alkuajoista, antiikin mysteeri-uskonnoista lähtien (Henderson 1964, 134).

Modernin ihmisen on Hendersonin mukaan vaikea käsittää *hierosgamoksen* rituaalia. Niinpä vasta jokin erityinen kriisi ihmisen elämässä saa hänet tiedostamaan sen (eb.). Juuri tällaisen kriisikohdan kautta myös Emil Sinclairin tie, "Menschwerdung", on kulkenut sekä *animan* (Beatrice) että *suuren äidin* (Frau Eva) luo. Ensiksi mainitussa tapauksessa henkilökohtainen kompleksitilanne ja sen assimiloiva ratkaiseminen ja taakse jättäminen (jolloin Beatrice katoaa, mutta hänen energeettinen vaikutuksensa toimii Sinclairin individuaation seuraavissa vaiheissa) johti Emilin uuteen kompleksiin. Siinä kollektiivisen piilotajunnan ja ylipersonallisen osuus on korostunut. Sen vuoksi Frau Evassa on myös *itsen* symboliikka vahva. *Suurena äitinä*, jumalattarena, kosmisena äitinä⁴⁸⁶ Eva siis edustaa merkittävästi myös individuaation viimeisen vaiheen eli *itsen* arkityyppistä mielikuva.

Goldmundin ja Sinclairin initiaatio äidistä rakastettuun ja edelleen äitiin

Rakkaus universaalisen äidin mytologiseen hahmoon on Campbellin mukaan lähinnä spontaani fantasia, jossa lapsen suhtautuminen äitiin ja aikuisen suhtautuminen ympäröivään aineelliseen maailmaan ovat rinnasteisia ja likeisesti toisiinsa liittyviä (Campbell 1966, 113). Jungia lukiessa asia tarkentuu hänen todetessaan, että kysymyksessä ei ole todellinen äiti, vaan pojan libido, jonka objekti äiti kerran on ollut. Olemme havainneet, että symbolit ovat eräänlaisia "libidovertauksia", jotka pyrkivät tulkitsemaan osittain tai kokonaan tuntemattomia tosiasioita, ja libidon olemus on tunnistettavissa ainoastaan vaikutuksen kautta. Symboleja ei tule tulkita kovinkaan kirjaimellisesti, sillä kuvia merkitsevempi on niihin kätkeytyvä tiedostamaton ja luovasti energeettinen arkityyppinen voima (ks. Jung 5, 284). Erityisesti voimme tässä viitata *Die Morgenlandfahrtiin* ja *Das Glasperlenspielin*, joissa *anima* ei hahmotu kirjaimellisesti naiseksi tai äidiksi, vaan yhtäältä taiteen, toisaalta ympäröivän maailman motiiveiksi.

Nainen yleensä edustaa mytologian kuvakielessä kokonaisuutta, joka koostuu kaikesta siitä mitä voidaan tietää. Sankari on se, joka tulee tietämään. Edistyessään hitaassa *initiaatiossa (elämässä)* hahmottuu jumalattaren muoto hänen mielessään useita kertoja uudelleen (Campbell 1966, 116). Tämä on tunnistettavissa varsinkin Goldmundin seikkailuissa rakkaudesta rakkauteen. Kaikissa varhain äitinsä menettäneen Goldmundin suhteissa on pohjimmiltaan kysymys hänen rakkaudestaan äitiin, ei konkreettisenä hahmona, vaan libidonaalisena energiana, jonka piirteet ovat mytologisoituneet ja kuvautuvat Goldmundin fantasioissa tiedostamattomasta tietoiseen hahmottuvana polaarisenä "melodiana" ja "vastamelodiana", "Urmutterina".

"... ein Geheimnis ist es, das ich liebe, dem ich auf der Spur bin, das ich mehrmals habe aufblitzen sehen und das ich als Künstler... darstellen und zum Sprechen bringen möchte. Es ist die Gestalt der grossen Gebälerin, der Urmutter, und ihr Geheimnis besteht nicht, wie das einer anderen Figur, in dieser oder jener Einzelheit... sondern es besteht darin, dass die grössten Gegensätze der Welt, die sonst unvereinbar sind, in dieser Gestalt Frieden geschlossen haben und beisammenwohnen: Ge-

⁴⁸⁶

Vrt. – "Gross und fürstlich schritt die geheimnisvolle zwischen den schweigenden Bäumen, und über ihrem Haupt glommen klein und zart die vielen Sterne." (III, 253). Vrt. myös – "... trat eine mächtige Göttergestalt, funkelnde Sterne im Haar, gross wie ein Gebirge, mit den Zügen der Frau Eva. In sie hinein verschwanden die Züge der Menschen, wie in eine riesige Höhle, und waren weg." (III, 255).

burt und Tod, Güte und Grausamkeit, Leben und Vernichtung. Hätte ich dieser Figur mir ausgesonnen, wäre sie nur mein Gedankenspiel oder ein ehrgeiziger Künstlerwunsch, so wäre es nicht schade um sie... .. Aber die Urmutter ist kein Gedanke, denn ich habe sie *nicht erdacht, sondern gesehen!* Sie lebt in mir, immer wieder ist sie mir begegnet. Zuerst habe ich sie geahnt, als ich in einem Dorf... über dem Bett einer gebärenden Bäuerin das Licht halten musste: damals fing das Bild in mir zu leben an. Oft ist es ferne... aber plötzlich zuckt es wieder auf... .. Das Bild meiner eigenen Mutter, einst mein liebstes, hat sich ganz in dies neue Bild verwandelt, es ist in ihm drinnen wie der Kern in einer Kirsche. (V, 190-191, kurs. TK).

Jumalattaren hahmottuminen siis toteutuu *transfiguraatioiden*⁴⁸⁷ sarjana. Jumalatar houkuttelee, opastaa ja kehottaa sankaria murtamaan kahleensa (Campbell 1966, 116) – Kun Emil Sinclair kohdattuaan Frau Evan tuntee palanneensa kotiin (III, 232), ei tämä tarkoita kuitenkaan kirjaimellista kotia, vaan arkkityypistä kokemusta.

Aus einem Gesicht, das gleich dem ihres Sohnes ohne Zeit und Alter und voll von beselemten Willen war, lächelte die schöne, ehrwürdige Frau mir freundlich zu. Ihr Blick war Erfüllung, ihr Gruss bedeutete Heimkehr. (III, 232).

Mochte sie mir Mutter, Geliebte, Göttin werden – wenn sie nur da war! wenn nur mein Weg dem ihren nahe war! (III, 233).

Myyttien jumalattarien tavoin Frau Eva, kuin kaikkien luotujen äiti (III, 236) opastaa ja kehottaa Sinclairia vapautumaan ja siksi seuraamaan omaa *unen* kuvastamaa kohtaloaan:

"Ja, man muss seinen Traum finden, dann wird der Weg leicht. Aber es gibt keinen immerwährenden Traum, jeden löst ein neuer ab, und keinen darf man festhalten wollen." (III, 234).

"Solange der Tarum Ihr Schicksal ist, solange sollen Sie ihm treu bleiben..." (III, 234).

9.2.5 Itse

Itse energian arkkityyppisen kokemisen lähteenä ja tavoitteena

Energia pyrkii individuaation loppumattomana päämääränä *itsen* arkkityyppistä kohtaamista ja sisäistämistä kohti. Palaan vielä Jungin kuvauksiin *itsestä*, jota hän edelleen määrittelee:

... eine dem bewussten Ich übergeordnete Grösse. Es umfasst nicht nur die bewusste, sondern auch die unbewusste Psyche und ist daher sozusagen eine Persönlichkeit, die wir *auch* sind. Wir können uns wohl vorstellen, dass wir Teilseelen besitzen. So können wir z.B. ohne Schwierigkeiten uns selber als Persona sehen. Aber es übersteigt unser Vorstellungsvermögen, uns klarzumachen, was wir als Selbst sind, denn zu dieser Operation müsste der Teil das Ganze begreifen können. Es besteht auch keine Hoffnung, dass wie je auch nur eine annähernde Bewusstheit des Selbst erreichen, denn, soviel wir auch bewusst machen mögen, immer wird noch eine unbestimmte und unbestimmbare Menge von Unbewusstem vorhanden sein, welches mit zur Totalität des Selbst gehört. Und so wird das Selbst stets eine uns übergeordnete Grösse bleiben. (Jung 7, 195-196).

⁴⁸⁷

Uskonnollisena tämä termi voidaan mieltää numeeniseksi kirkastumiseksi (tav. Kristuksen kirkastus).

Idän ihmiselle elämän käytännössä vallitsevan illuusion luonne paljastuu vastapoolien samanaikaisen tarkastelun välityksellä. Vastakohtien takana ja niissä on varsinainen 'tosi'. Tämä näkee selittämättömän kokonaisuuden ymmärtäen olevansa se jonka kautta toimitaan – 'hyvässä' tai 'pahassa'. Tuo 'tosi', 'itse', Jung toteaa, vastaa Intian ātmania, intialaisen filosofian 'sielua', joka on yhtä kaikessa vaikuttavan Ātman-Puruṣan, 'yleisen' Ātmanin kanssa. Saksassa viimeksi mainittua sanaa Jungin mukaan vastaa "Selbst" vastakohtanaan pieni "Ich" (Jung 11, 675, ks. myös 6, 512). "Selbst" ei ole vain tietoisiksi tullut tai 'kohonnut' minä. Se ei ole vain minussa, vaan Ātmanin ja taon tavoin kaikessa, "... psyykinen totaliteetti" (Jung 11, 675), johon myös "Ich" sisältyy.

Als Empiriker interessiert mich nur der Erlebnischarakter dieser übergeordneten Ganzheit, die *an sich*, ontisch genommen, ein Indescriptibile ist. Dieses "Selbst" steht nie und nimmer an Stelle Gottes, sondern ist *vielleicht ein Gefäß für die göttliche Gnade*. (eb.)

'Armon', Ātmanin, Taon (tao, dao) sulautuminen yhdeksi kaikkeudellisuuden kuvaksi vastaa Hessen esseessä *Ein Stückchen Theologie* esittämiä näkemyksiä. "Menschwerdungin" "kolmas aste" on dualistisen moraalin tuolla puolella, armo, vapautus, uusi korkeampi vastuuttomuus, usko, Ātman, Tao:

Einerlei welche Formen und Ausdrücke der Glaube annehme, sein Inhalt ist jedesmal derselbe: dass wir wohl nach dem Guten streben sollen, soweit wir vermögen, dass wir aber für die Unvollkommenheit der Welt und für unsere eigene nicht verantwortlich sind, dass wir uns selbst nicht regieren, sondern regiert werden, dass es über unsrem Erkennen einen Gott oder sonst ein "Es" gibt, dessen Diener wir sind, dem wir uns überlassen dürfen. (VII, 389).

Der indische Brahmanismus... hat andere Kategorien, die sich aber ganz gleich deuten lassen. ... Besinnung auf den Geist, den Atman, der uns innewohnt... Die Buddhalegende... stellt dies in deutlichen Bildern dar... Sein Ich ist ganz zum Selbst geworden. ... Es ist, wieder in etwas anderer Symbolik, eben derselbe Stufengang bei Lao Tse zu finden... (VII, 389-390).

Itse ei siis ole määriteltävissä, vaan ainoastaan jollakin tavalla *koettavissa* ja *naavistettavissa*. Arkkityyppinä se on kompensoivaa energieettistä tapahtumista sisäisen ja ulkoisen välillä. Koska se on yksilöksi nimitetyn kohtalonkombinaation (eräänlaisen energialeikin) täydellisin ilmaus, Jung pitää sitä myös *elämän päämääränä*. *Itse* on kantilainen paradoksi, tajunnan tavoittamaton totuus, ja kuitenkin, kuten *Die Morgenlandfahrtin* H.H. toteaa: "Allein das Paradoxe muss immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muss immer neu unternommen werden" (VI, 11).

Se on vieras ja lähellä. Se on sielullisen elämämme alkupiste ja lopummainen tavoite ja uusi alkupiste. Se on muutoksia sisältävän kehän⁴⁸⁸ lähtö ja loppu (ks. Jacobi 1940, 144). Tietoisesti asetettuna tavoitteena se on myös *eettinen* postulaatti, todellistamistavoite (eb. 145), jota uskonnon kielellä voidaan kutsua yksilölliseksi osallisuudeksi Jumalasta.

Se on Jumalan valtakunnan alkukristillinen ihanne, joka voi tehdä ihmisestä 'korkeamman' ihmisen eli todellistaa hänessä Kristus-symbolin (Jung 1979,

⁴⁸⁸ Käsillä olevassa tutkimuksessa tällaista kehämäistä liikettä on nimitetty myös spiraalikehäksi.

72, Jacobi 1940, 148-149). Ongelmat eivät tällöin katoa, mutta ne nähdään uudessa, perspektiiviltään avarammassa valossa (esim. Jung 1979, 21-22 ja 7, 196 ja Jacobi 1940, 149). Silloin sisäinen psyykinen todellisuus *koetaan* yhtä totena kuin ulkoisen todellisuuden maailma (Jacobi 1940, 149). Kuten Jung ilmaisee:

... was hier 'Selbst' genannt wird, ist nicht nur in mir, sondern in allen, wie der Ätman, wie das Tao. (Jung 11, 675).

Olenaisesti *itsen* toteutumisen merkitsee vapautumista dualististen vastakohtien harhasta. – Jung kirjoittaa:

Als Empiriker kann ich wenigstens konstatieren, dass der östliche- wie der westliche Mensch durch das Erlebnis des Ätman, des "Selbst", der höheren Ganzheit, herausgehoben ist aus dem Spiel der Mâyâ oder der Gegensätze. Er weiss, dass dunkel und hell die Welt machen. Ich kann diesen Gegensatz nur beherrschen, indem ich durch die Anschauung der beiden mich von ihnen *befreie* und so in die *Mitte* komme. Nur dort bin ich den Gegensätzen nicht mehr unterworfen. (eb. 676).

Itsen ilmenemismuotoja

Luonteeltaan arkkityyppisenä *itsellä* on taipumus esiintyä unissa, myyteissä tai saduissa voimaa ja järjestelykykyä omaaviksi henkilöiksi personifioituen. Tällaisia ovat *vanha viisas* ja *suuri äiti*⁴⁸⁹, johtaja, sankari, profeetta, kuningas ja vahtaja. Tällaisia ovat muun muassa Buddha, Siddhartha, Demian, Frau Eva, Pablo, Leo ja Alt-Musikmeister.

Itsen symboliikkaan kuuluu edelleen monille Hessen henkilöille, esimerkiksi Herminelle, Demianille, Klein & Wagnerille, Narziss & Goldmundille, Leolle ja Knechtille ominainen kaksinaisuus, mikä yleisemmin ilmenee sellaisina pareina kuin yin & yang, veljekset, sankari & vastustaja, hermafrodiitti tai Faust & Mefisto (ks. Schmitt 1999, 237 ja Jung 6, 513). Hermafrodiittisia piirteitä omaavan Herminen 'yang'-pari on Harry (yhdessä he ovat lähempänä *itseä* kuin erikseen). Demian on mefistofeelinen ja hermafrodiittinen hahmo Sinclairille. Narziss ja Goldmund ovat vastakohtaisia 'veljeksiä' (ja yhdessä likempänä *itseä*). Klein ja hänen 'paha' ulottuvuutensa Wagner ovat 'sankari ja vastustaja' (yhdessä he ovat *itsempiä*). Leo ja Knecht taas ovat sekä hallitsijoita että palvelijoita.

Itse ei ole Jumala tai jumala, vaan energieettinen, arkkityyppinen, erilaisia ilmenemismuotoja saava jumaluuteen rinnastettavissa oleva tekijä. Tämä onkin ainoa seikka mitä psykologia Jungin mukaan voi sanoa Jumalan olemassaolosta. *Itsen* kuvista löydetään pikemmin luonnon- ja unen prosessien kaltainen jumalan mekanismi kuin jumalan jälkeä (ks. Jung 11, 64,87).

Spontaanit *itsen symbolit* kaikessa tapauksessa ovat yhdistettävissä *jumalankuvaan*. Niinpä Kristus vastaa ihmisenä *minää*, ja Jumalana *itseä*. Hän on osa ja kokonaisuus (Schmitt 1999, 245), mutta täytettyään symbolisen tehtävänsä, sisäistyttyään tietoisuudessa Hänestä muiden symbolien tavoin tulee merkki tai symptom (ks. Jung 11, 88), jonka energia on kuitenkin uudelleen elävöitettävissä. Se vaatii uutta suhdetta Häneen, tutustumista Kristuksen energieettisessä rajattomuudessa symboleista seuraavaan. Jos kristinuskon pitkä historia täyt-

⁴⁸⁹

Nämä ovat siis *itseä* edustavia hahmoja, joiden esiintymispaikka voidaan mieltää *itsen* ja *anima/animuksen* väliselle alueelle.

tyykin kivettyneistä dogmeista, on se myönteisessä merkityksessä osoitus Kristus-symbolin kollektiivisesta arkkityyppisyydestä, jatkuvuudesta, vieläpä elävyydestä ja mukautumiskyvystä. Vasta meidän päivinämme näyttää Kristuksen kaltainen elävä jumalaihminen lännessä joutuvan tekemään ratkaisevasti tilaa tiedon ja tekniikan hybrikselle, konemaiselle ihmisjumalalle.⁴⁹⁰

Vastaavasti *itseä* ilmentävät mystinen Buddha sekä intialaiset jumalankuvat, kuten hiranyanābha⁴⁹¹ ja puruša⁴⁹² ja edelleen myös ātman, joka suhteessa ihmisen kokonaisuuteen on mielletävissä analyyttisen psykologian 'sielua' laajemmassa merkityksessä ja on puhtaana henkenä (Ātmanina) yhtä Brahmanin, absoluutin ja makrokosmoksen kanssa (ks. Teivonen [selit.] 1975a, 96-97).

Kokonaisuutta ilmentävät geometriset symbolit – kehä, neliö, risti – toimivat *itsen* muodostelmina; samoin lukusymbolit, erityisesti kolmi- ja neliluku⁴⁹³ sekä tähtien kuori (ks. esim. Schmitt 1999, 237,248 ja Hark 1998, 59-60,66-69,139-141,150-153) ja rituaalinen toiminta ympyrässä (ks. Jung 1979, 23 ja 7, 263 ja 11, 70). Neliö ja risti rakentuvat lukusymboleille, ja kolminaisuus analyyttisessä psykologiassa on ylimenovaihe nelilukuun. Saduissa esiintyy kolme tehtävää ja henkilöinä on usein kolme poikaa ja isä (ks. Schmitt 1999, 249-250). 'Neljäs' on erityinen, ambivalentti ja daimoninen. Se on *itse*, joka toimii neljäntenä, muut sisällyttävänä arkkityyppinä (eb. 250). Kristinuskossa tämä voidaan nähdä niin, että Pyhä Kolminaisuus sisältyy Yhteen; Isä, Poika ja Pyhä Henki muodostavat yhden Jumalan.⁴⁹⁴ Vedalaisissa kirjoituksissa taas pyhän a-u-m -tavun näkyvästä kolminaisuudesta syntyvä näkymätön neljäs on kokonaisuuden ja ykseyden prinsiippi (esim. Zimmer 1973, 334 ja Deussen [verdeutscht] 1921, 577-578,579,581,582).

Psykkisissä kriiseissä, niiden eheyttämisessä, reintegraatiossa, konsentraatiossa spontaanisti syntyvä *mandala*⁴⁹⁵ kuvastaa *itseä*, jolloin mandalan kehä⁴⁹⁶ on keskittymisapu yksilöllisen tietoisuuden yhdistämisessä tiedostamattomaan

⁴⁹⁰ Jää tietysti tulevaisuuden nähtäväksi kuinka dramaattisesti tämä yksipuolistaa Jeesuksen syntymän ja kuoleman arkkityyppisessä kierrossa muovautunutta kollektiivipsyyttä ja millainen kompensatio – jumalaihminen? – siitä vuorostaan on seurauksena.

⁴⁹¹ Hiranyanābha = "Kultapainen", Višnun ja useiden henkilöiden nimi (Teivonen [selit.] 1975a, 98).

⁴⁹² Puruša = Ihminen, henkilö, mies, silmäterä, alkuolento, elämän prinsiippi. sielu, henki, korkein olemassaolo, eri olentojen nimi (Teivonen [selit.] 1975a, 101).

⁴⁹³ Jung: "Die Vier symboliert die Teile, Qualitäten und Aspekte des Einen" (Jung 11,62). Kvaterniteetti muodostaa Jungin mukaan jokaisen kokonaisarvion loogisen perustan. "Wenn man z.B. die Ganzheit des Horizontes bezeichnen will, so nennt man die vier Himmelsrichtungen. Es sind immer vier Elemente, vier primitive Qualitäten, vier Farben, vier Kasten in Indien, vier Wege im Sinne von geistiger Entwicklung im Buddhismus. Darum gibt es auch vier psychologische Aspekte der psychischen Orientierung, über die hinaus nichts Grundsätzliches mehr auszusagen ist." (Jung 1988,414).

⁴⁹⁴ Asiaa voidaan lähestyä myös toisin: kristillisessä symboliikassa korostetaan nimenomaan kolminaisuutta, kun taas kvaterniteetti on tiedostamattoman psyyken hahmona merkityksellisempi. Jung päätelee tämän johtuvan siitä, että kristinuskon torjuu 'neljännen' eli 'pahan' prinsiippiin eräänlaisena jumaluutta vastustavana erityisaspektinä, – kuitenkin sen olemassaoloa kolminaisuuteen vaikuttavana tekijänä kieltämättä (ks. Jung 11, 64).

⁴⁹⁵ Tässä kirjassa eri kohdissa esiintyvä mandala (sanskritin sana) merkitsee siis maagista ympyrää. Jung pitää mandalaa *itsen*, keskustan, päämäärän ja psyyken kokonaisuuden symbolina. Mandala ilmaisee myös keskittymisprosessia ja persoonallisuuden uuden keskuksen syntymistä. Mandala-symbolin ilmeneminen tapahtuu ympyräkuviona, luvun neljä ja sen kerrannaisten symmetrisenä järjestyksenä (Jung 1988, 413).

⁴⁹⁶ Kehämuotoja ilmentävät myös mm. käärme, kello, pallo, pyörä, pöytä ja malja (Jung 11, 70).

(ks. Schmitt 1999, 248,253).

*Kristalli*⁴⁹⁷ ja *kiivi* esiintyvät kokonaisuuden ideaalitulana. Analogioita ovat *kaupunki, linna, kirkko, talo, huone, astia* (ks. Jung 9/2, 241 ja Schmitt 1999, 250). *Vesi* ilmenee sekä *itsenä* että *itsestä* virtaavana *animana* (ks. Schmitt 1999, 251). *Itse*-symboleja ovat edelleen *taivas, vuori* (jolloin ihminen kohtaa korkeimman), *helmi, lootus* (*lapsi*-motiivin variaatio) (ks. eb. 251-252). – Yhtä kaikki tässä yhteydessä oleellista on, että *itsen* symboliikka vaiheineen noudattaa ja identifioi individuaation saavutettuja vaiheita (ks. eb.).

Sisälle itseen, "maagiseen teatteriin"

Kokonaisuuden ideaalitulana *itse* on symbolina usein suojaava, kokonaisuutta kuvastava paitsi muoto myös paikka (vrt. edellä: kaupunki, linna, kirkko, talo, huone). Siirtyessäni "maagiseen teatteriin" muistan sen "Kuolemattomien" asuinsijana. Koska totesin "kiinalaisten kuolemattomien" osuuden "maagisessa teatterissa" merkittäväksi, pidän oleellisena viitata myös kiinalaisen rakennustaiteen 'maagisiin' metodisiin lähtökohtiin. Nämä ovat Feng-shui (tuuli ja vesi, suojatun paikan valitseminen) ja Siang-chai ("talon fysiologia"), jotka yhdistävät luonnollisen maagiseen (ks. Kelling 1935, 1-8).

Der Steppenwolfissa Harry Haller saa ensimmäisen 'maagisen' kutsun vanhaan luostarinmuuriin heijastuvista valokirjaimista (IV, 214-215). *Das Gasperspielin* kertoja mainitsee Josef Knechtin Magister Ludina juhlanäytäntöön valmistaman Gasperspiel-kombinaation eli "Chinesenhausspielin" kiinalaisen talon detaljina "henkien muurin" (Geistermauer, VI,337). Tällaista Kelling kutsuu nimityksillä "Geistenmauer" (= ying-pi) tai "Schattenmauer" (chao-pi) (Kelling 1935, 20). *Der Steppenwolfissa* muuri valokirjaimineen on nimenomaan *varjo*, joka kutsuu Halleria individuaatioon. Kiinassa "varjomuuri" (Schattenmauer) rakennettiin vieraiden vaikutteiden, kansan suussa "pahojen henkien" sisälle pääsemisen estämiseksi (ks. eb. 20-21). Jungilainen *varjo* merkitsee samoin pelottavaa uutta voimaa, mutta vastaavasti sillä on kiinalaisen muurin tiettyyn toiseen funktioon liittyvä positiivinen aspektinsa.

Viimeksi mainittu – "maailman idean" toivotus taloon tai temppeleihin (ks. eb.) – tuo mieleen kenties kristittyjen kutsun kirkkoon, mutta erityisesti jungilaisen kutsun äidilliseen (jota kirkkokin symboloi) ja yleensä individuaatioon. Myönteisessä toivotuksessaan kiinalaiset antavat muurille myös nimityksen "Spiegelmauer" (= chao-pi), jolloin muurin katsotaan refleктоivan ikuisuuden ajatusta ja kokoavan luonnon salaisuudet ikään kuin polttopisteeseen. Samalla tuo "peilimuuri" heijastaa "maailman idean" myös sisäpuolelle, asukkaiden sydämiin ja näkemyksiin.

Vastaavalla tavalla heijastus toimii Hallerin matkassa omaan sisimpään. Huipentuma on "maagisessa teatterissa", jossa ajatus on sama kuin "Spiegelmauerissa" (eli niin kuin Kelling kutsuu, satujen taikapeilissä). Heijastus näyttää jotakin joka on pelkkää heijastuksena mieltävää kokemusta enemmän: katsoja näkee itsenäisiä kuvia ja ne vaikuttavat häneen, eivät vain ulkonaisena

⁴⁹⁷

Totesimme edellä Emil Sinclairin tuntevan Frau Evan välittämän *itsen* vaikutuksen minuudessaan "kristallina" (III, 250): "... ich hatte einen Augenblick die Empfindung, ich trage einen Kristall im Herzen, und ich *wusste*, das war mein Ich. Die Kälte stieg mir bis zur Brust." (III, 250, kurs. TK).

muotona, vaan myös kuten omatunto, "todellinen henki", "jumalallisuus" (ks. eb).

*Der Steppenwolf*n naamiaistanssiaisit tapahtuvat talossa, jossa myös "maaginen teatteri" sijaitsee. Matkalla naamiaisiin (vielä tuntemattomaan psyykensä osaan) Haller kuvaannollisesti aavistaa vanhan kuoleman ja uuden syntymän, kun hän käy jättämässä 'hyvästit' entiselle elämälleen: sekä myötätuntoiselle, sivulliselle ihmis-erakko-Harrylle vanhassa kantakapakassaan ("Stahlhelm") että ironiselle Steppenwolf-susi-persoonallisuudelleen aikakauden henkistä alennustilaa tässä tapauksessa susi-ironikon näkökulmasta kuvastavassa elokuvanäytöksessä (IV, 351-353).

"Maagiseen teatteriin" päättyvän illanvieton tapahtumapaikkana oleva rakennus kuvastaa nimeään (Globussäle) myöten Harry Hallerin psyykeä. Talo on suuri. Siinä on lukuisia huoneita ja saleja, käytäviä, rappusia, tanssia, musiikkia, melua, ääntä, naamioita. Paikka on täynnä juhlivia, hyvin erilaisia ihmisiä, joiden lomitse ja joukossa Haller ajelehtii taiteilijain absurdeilla maalauksilla somistetusta huoneesta toiseen. Muuan kellarikäytävä on järjestetty "helvetiksi". Tämän takaosassa, ahtaassa huoneessa ja sen nurkassa sijaitsevassa baarissa Haller tapaa "hermafrodiittisesti" (IV, 360) mieheksi naamioituneen, nuoruudenystävänsä Hermannia muistuttavan Herminen, rakastuu vihdoinkin, kokee "Menschwerdungen" "kolmannen asteen" tuntemuksille ominaisesti lapsuutensa ("ensimmäisen asteen") tunteja uudelleen ja on saanut kosketuksen *itseensä*. "Armo" on häntä koskettanut:

Denn sie unterhielt sich mit mir über Hermann und über die Kindheit, über meine und ihre, über jene Jahre vor der Geschlechtsreife, in denen das jugendliche Liebesvermögen nicht nur beide Geschlechter, sondern alles und jedes umfasst, Sinnliches und Geistiges, und alles mit dem Liebeszauer und der märchenhaften Verwandlungsfähigkeit begabt, die nur Auserwählten und Dichtern auch noch in späteren Lebensaltern zuzeiten wiederkehrt. (IV, 360).

Harry ja Hermine sukeltautuvat takaisin tanssiaisiin, jossa *elämä*, energia liikkuu heidän välillään kiihkeänä ja sytyttävänä:

"Alles war Märchen, alles war um eine Dimension reicher, um eine Bedeutung tiefer, war *Spiel und Symbol*." (IV, 361, kurs. TK).

Talo muuttuu Hallerille "hulluksi uniparatiisiksi" (IV, 361). Psykken symbolina paikan kuvasto vilisee uskonnollis-mytologisia kohteita, numeenista primitivismiä⁴⁹⁸, kollektiivista piilotajuntaa:

... Blüte um Blüte warb mit ihrem Duft, Frucht um Frucht umspielte ich suchend mit probenden Fingern, Schlangen blickten mich aus grünem Laubschatten verführend an, Lotosblüte geisterte über schwarzem Sumpf, Zaubervogel lockten im Gezweige, und alles führte mich doch zu einem ersehnten Ziel, alles lud mich neu mit Sehnsucht nach der Einzigen. (IV, 361).

Juhla siirtyy yhä pienempiin huoneisiin (likemmäksi psyyken keskustaa). Väki alkaa poistua talosta. Viimeiset tarttuvat nauraen ja epätoivoisina vielä jäljellä oleviin tanssinumeroihin. Ja kun Harry ja Hermine ovat kokeneet viimeisen

⁴⁹⁸ Vrt. – "Solch ein Lächeln, solch ein kindhaftes Strahlen, hatte ich zuweilen gedacht, sei nur ganz jungen Menschen möglich oder solchen Völkern, die sich keine starke Individuation und Differenzierung der einzelnen gestatteteten." (IV, 362).

tanssin (Hochzeittanz⁴⁹⁹, IV, 365), liike pysähtyy. Valot sammuvat. Huoneista kantautuu jäistä ja kristallista, mittaamatonta naurua. Pablo ilmestyy paikalle ja johdattaa Harryn ja Herminen "maagiseen teatteriin", jonne mennään ylös portaita pieneen *pyöreään* huoneeseen (IV, 367, kurs. TK). Sen sisäpuolella ympyränmuotoisuus *itsen* symboliikalle ominaisesti edelleen korostuu⁵⁰⁰:

"... das war von oben bläulich erleuchtet und beinahe ganz leer, es war nichts darin als ein kleiner *runder* Tisch und *drei* Sessel, in die wir uns setzten." (IV, 367, kurs. TK).

Toiminta "maagisessa teatterissa", jossa Harry Haller vähän myöhemmin huomaa olevansa kaareutuvassa ("... im runden, hufeisenförmigen" IV, 369) ja kirkkaassa *pyöreässä* teatterikäytävässä ("... in dem hellen runden Theatergang", IV, 389), alkaa seuraavasti:

Aus einer Wandnische nahm er (Pablo) *drei* Gläschen und *eine* kleine drollige *Flasche*, nahm eine exotische *Schachtel* aus farbigen Hölzern, schenkte aus der Flasche die *drei* Gläschen voll, nahm aus der seidenen Jacke *ein* Feuerzeug und bot uns *Feuer* an. (IV,368, kurs. TK).

Huoneesta, jossa Harry saa katsoa *pyöreästä peilistä* entistä minuuttaan, suden ja ihmisen kamppailua sisällään, siirrytään kehämuotoa spiraalisesti kerraten ovelle, ja psyyken keskustaan:

... und da standen wir im *runden*, hufeisenförmigen Korridor eines Theaters, genau in der *Mitte*, und nach beiden Seiten hin führte der gebogene Gang an sehr vielen, an ungläublich vielen schmalen Logentüren vorüber. (IV,369, kurs. TK).

Teatterissa, "kuvakabinetissa" on Pablon mukaan laskematon määrä ovia ja ainoastaan kuvia, ei todellisuutta (IV, 372). Harry näkee lukemattomien erikäisten ja -näköisten haryjen juoksevan peilistä ulos ja peiliin sisään. Hän seuraa heitä ovien yläpuolelle kiinnitettyjen nimilappujen mukaan, välttämättä ja spontaanisti. "Maagisessa teatterissa" hän osallistuu kokemukseen, jossa *itse* kuvallistuu yhä uusina tietoisuuden havaitsemina ja jatkuvasti tietoisuudelta karkaavina projektioina ja tapahtumisten sarjoina.

Frau Evan taloon

Demianissa luova prosessi sitä seuraavine unennäköineen aktivoi ja avaa Emil Sinclairin sisäisen mytologian arkaaisimpiakin kerroksia, johdattaa hänet muistoissa kaukasiin aikoihin ennen syntymää ja yhtä kauaksi tuleviin (III, 212). Kun hän herää, hän arvelee polttaneensa maalaamansa kuvan ja syöneensä sen tuhkan ja juoksee kuin pakon ajamana (III, 212) läpi hämärän ja lapsena pelottavaksi ja houkuttelevaksi kokemansa, lapsuuden diskurssilleen vastakkaisen maiseman:

⁴⁹⁹
⁵⁰⁰

Vrt. hierosgamos. Jungilaisia symboleja seikkaperäisesti selvittänyt Günter Baumann ei ole havainnut nimenomaan "maagista teatteria" ja sen kehämuotoa *itsen* symbolina, vaan nimenomaan kollektiivisena piilotajuntana. *Itseä* hänelle sen sijaan symboloivat Pablo ja "Kuolemattomat" (ks. Baumann 1993, 216-237).

... durch eine Vorstadt, wo Dirnenhäuser standen, dort war hier und da noch Licht. Weiter draussen lagen Neubauten und Ziegelhaufen, zum Teil mit grauem Schnee bedeckt." (III, 212).

Hän huomaa *talon* edessään. Hän toteaa sen muistuttavan synnyinkaupunkinsa juuri sitä taloa, jossa Kromer (*varjo*) oli häntä ensimmäisen kerran kiusannut. Talo mustine oviaukkoineen vetää häntä puoleensa (III, 213).

Edellä on käynyt ilmi talon tehtävä *itsen* symbolina. Näin on ollut primitiivisistä ajoista alkaen. Jung korostaa tätä edelleen mandalasympöliikkaa selvittäessään. Hän ottaa esille idän erityisesti lamalaisuudessa säännömukaisesti esiintyvän kvadraatti-mandalan, joka sisältää stupan pohjapiirroksen viittaavan talon tai temppelin idean eli sisäisen, muurin ympäröimän tilan (Jung 12, 152). Syvyyspsykologit yleensäkin näkevät talon tärkeänä unisymbolina. "Talossa" tapahtuva ilmaisee ihmisen sisäisiä tapahtumia (Biedermann 1993, 366-367). Sinclairin unenomainen syöksyminen pimeään taloon kuvastaa hänen sisäistä myllerrystään; tiedostamattomien voimien aktivoitumista.

Seuratessaan hänelle tarkoitettua kutsua ja jatkaessaan rohkeasti eteensä avautuvien seurausten viitoittamalla tiellä myyttien sankari saa piilotajunnan kaikki voimat puolelleen. Äiti Luonto itse tukee tätä mahtavaa tehtävää (Campbell 1966, 72). Alitajunnan äänen kutsumana Sinclair on rientänyt taloon – pelastaakseen siellä itsemurha-aikeissa lymyävän Knauerin, joka symbolisena hahmona on osa Sinclairin 'taloa', osa häntä itseään, kuten osoittaa Knauerin itsemurhayrityksen jälkeinen takertuminen ja samastuminen Sinclairiin – sellaisena kuin kertoja sitä selvittää:

Er (Knauer) traute mir jede Macht zu. Aber seltsam war dass er oft mit seinen wunderlichen und dummen Fragen gerade dann zu mir kam, wenn irgendein Knoten in mir zu lösen war, und dass seine launischen Einfälle und Anliegen mir oft das Stichwort und den Anstoss zur Lösung brachten. ... auch er war mir gesandt, auch aus ihm kam das, was ich ihm gab, verdoppelt in mich zurück, auch er war mir *ein Führer*, oder doch *ein Weg*. (III, 215, kurs. TK).

Edelleen talo on Sinclairin ja tämän *suurta äitiä* ja *itseä* symboloivan Frau Evan kohtauspaikka; talo, Frau Evan talo, Sinclairin *itsen* paikka, jossa hän kohtaa tiedostamattoman sisältönä maalaamansa varpushaukan, *lapsuutensa* (kotitalon) kivilintuvaakunan, jota Demian oli heidän ystävyytensä ensiaikoina piirtänyt.

... und alles, und alles bis zu diesem Augenblick klang in mir wieder, wurde in mir bejaht, beantwortet, gutgeheissen. (III, 232).

Itse lapsena

Painotan edelleen, että *itse* kohdataan kokemuksena ja sen nähdään kuvallistuvan, mutta se ei ole varsinaisesti todistettavissa. Arkkityyppinä se on jotain jota voi kutsua 'jumalalliseksi', ja se kuvataan esimerkiksi alkueläimistä, verhiöstä, kultaisesta munasta tai mandalan keskeltä kehkeytyneeksi (Jung 9/1, 173 ja Schmitt 1999, 239), siis kuin uutena, kuin 'lapsena' syntyneeksi. Niinpä myös vastapoleista (naisellinen ja miehinen) syntynyt lapsi-motiivi on *itsen* ilmentäjänä merkittävä. Siinä tietoisuus saa viittauksen tiedostamattomaan ja kuoleman yli, osoittaa muuntuvaisuutensa ('jumalallisena' *itse* on hyvin muuntuva) voiden hahmottua paitsi lapsena tai kultaisena munana myös muun muassa

jalokivenä, helmenä, kukkana, astiana, neliönä, kultapyöränä, rajattomiin (Schmitt 1999, 238-239, 252). Esimerkiksi Hessen sadussa *Iris* päähenkilö Anselm kokee lapsena seikkaillessaan paratiisimaisessa puutarhassa iris-kukan teriön edustavan kaiken kuviteltavissa olevan salaisuutta, enemmänkin, sillä iris on hänelle myös tietämisen tuolla puolella oleva; siis 'jumalallinen', siis arkkityypinen tekijä:

... nach rückwärts verlor der Pfad zwischen den goldenen Bäumen sich unendlich tief in unausdenkliche Schlünde... (VI, 364).

Sadun kuluessa Anselm etääntyy puutarhasta ja kulkee läpi elämänsä vaiheet. Hän rakastuu Iris-nimiseen naiseen, joka hänen *animanaan* aavistaa hänen lapsuutensa kukka-salaisuuden, muistuttaa häntä siitä; muistuttaa hänelle, että voi yhtyä Anselmiin vasta kun tämän sisäinen musiikki sointuu yhteen Iriksen oman sisäisen musiikin kanssa (III, 373). Mutta kykenemättä sisäistämään *animaansa* Anselm ei löydä myöskään sisäistä *itseään*, ennen kuin näkee sen elämänsä lopussa palatessaan takaisin äitinsä puutarhassa kukkivan iriksen luokse. Sadun maaginen symboliikka, johon viimein liittyy myös vanhan viisaan hahmo⁵⁰¹, antaa kertojalle avaimet kuvata kuinka Anselm lopulta astuu sisään kukan siniseen teriöön. Nyt hän tulee takaisin "kotiin", nyt hän palaa kollektiivista tiedostamatonta kohti, kokonaisuuden arkkityypin, *itsen* alkulähteille.⁵⁰²

... und als er still der goldenen Dämmerung entgegenging, da war alle Erinnerung und alles Wissen mit einem Male bei ihm... (III, 382).

Hessen individuaatiota toteuttaville sankareille on Emil Sinclairia ja satujen henkilöitä lukuun ottamatta tyypillistä, että heidän lapsuutensa jää tietoisien kerronnan varjoon⁵⁰³. Äiti varsinkin on pimennossa. Siddharthan äidistä ei kerrota. Olen maininnut, että Harry Hallerin tiedämme minä-kertojan, julkaisijan ja *Tractat vom Steppenwolf*in viittausten perusteella varttuneen pikkuporvarillisessa, rakastavassa, mutta ankarassa ja normatiivisesti hyvin hurskaassa kodissa. H.H:n vanhemmista emme tiedä mitään. Goldmund on kadottanut lapsena äitinsä etsien vaellusvuosinaan 'toista' äitiä, jota tutkimukseni viitekehyksissä kuvaa parhaiten Hessen tekstissä, sankarimytologiassa ja analyttisessä psykologiassa käytetty ilmaus "Urmutter". Samalla tämä merkitsee Goldmundille viittausta ja kosketusta *itseensä*, individuaatiotavoitetta, uutta syntymää.

⁵⁰¹ "Ein alter Mann sass vor dem Spalt, der erhob sich, als er Anselm kommen sah, und rief: 'Zurück, du Mann, zurück! Das ist das Geistertor. Es ist noch keiner wiedergekommen, der da hineingegangen ist.'" (III, 382).

⁵⁰² Romantiikan, kuten jo mainitun Novaliksen *Heinrich von Ofterdingenin*, mutta myös esimerkiksi Jean Paulin *Die unsichtbare Logen* keskeisiin symboleihin kuuluu sininen kukka. Sen merkitys on vastaava kuin Hessen sadussa: päättymättömyyden kaipuu. Novalis käyttää tätä mytologioissa (mm. intialainen näytelmä *Sakuntala*) tapaamaansa symbolia omintakeisesti romantiikkiin päämääriinsä (Ritzenhoff 1988, 9-10). *Heinrichissa* kukka yhdistyy oleellisesti nimihenkilön rakkauskokemukseen ja lopulta rakkauden yksittäiset ilmentymät osoittautuvat kaikkineen vaihtuviksi muuttumattomuuden, äidin, kuviksi ja johtavat kaikkeuteen, "... immer nach Hause" (Novalis I, 325) – eli kollektiiviseen tiedostamattomaan.

⁵⁰³ Myöskään *Demianissa* varsinainen lapsuudenkuvaus ei ole kovin oleellinen. Pikemmin Sinclairin varhaisvaiheet kristillis-porvarillisessa kodissa luovat myöhemmälle kerronnalle välttämätöntä kaikupohjaa; kuvaavat hänen kasvudiskurssinsa merkitseviä piirteitä.

Myöskään *Das Glasperlenspielin* Josef Knechtin lapsuutta ei kuvata eikä muistella. Tämä on Jungin psykologian valossa sikälikin luonnollista, että pitkälle *itseen* matkaavalla sankarilla on usein ylikuonnollinen syntymä, johon liittyy kahden äidin (inhimillisen ja jumalallisen) motiivi.⁵⁰¹ Lapsuus on näkymätön. Sankari on uuden sukupolven esikoinen, epätodennäköisestä synnyinpai- kasta tuleva, tiedostamattomia kerroksia ilmentävä ja sankariteoillaan uutta kulttuuria luova Kristus, Dionysos, Herakles, Siegfriid, Parzival, joka kohoaa arvottomasta jumalalliseksi (ks. Jung 9/1, 172-175, 180 ja 5, 411 ja Schmitt 1999, 238-243). Hänen lapsuutensa on uhattu. Josef Knechtin näyttää ikään kuin menettäneen lapsuutensa joutuessaan jo poikasena henkisten auktoriteettien ja symbolien keskelle.

Ja matkalla *itseen* sankari etsii *uutta lapsuutta* (ks. Schmitt 1999, 238). Tältä pohjalta on ymmärrettävää, että Magister Ludiksi ylenneen Josef Knechtin san- karillinen ja kehäspiraalinen kehitystie kaartuu loppuvaiheessaan motivoimaan nimenomaan nuorison kasvattamista ja että hänen kehityskulkunsa täytyy yh- teydessä uutta alkua ja jatkuvuutta symboloivaan Tito Designoriin.

Androgyninen kokonaisuus

Max Demian ei häviä Emil Sinclairin mielestä, vaikka tämä kasvuvuosinaan aluksi pyrkiiikin välttelemään yksinäisenä ja omatahtoissa erityisyydessään ("... unter eigenen Gesetzen", III, 145) vaeltavaa toveriaan. Kun Sinclair muuta- man vuoden mentyä jälleen saa ratkaisevamman kosketuksen Demianiin, ta- pahtuu se ensin Sinclairin talon edustalla, jossa Demian piirtää ulko-oven ylä- puolella olevan *lintuvaakunan* kuvaa ja sitten nitzcheläis-dostojevskilaisessa episodissa kadulla⁵⁰⁵, kuolevan hevosen ympärille kerääntyneen ihmisjoukon takana (III, 145-146).

Lyhyissä kohtauksissa kiteytyy Demianin merkitys Emil Sinclairille. Ni- mihenkilön kasvoja tarkkailemalla minä-kertoja (Sinclair) on saanut vaikutel- man tavallista etevämmästä ja tahtovammasta ihmisestä, taiteilijasta, tutkijasta, jonka kasvot lisäksi heijastavat androgynisyyttä ja ajattomuutta.

Sein Blick schien auf den Kopf des Pferdes gerichtet und hatte wieder diese tiefe, stille, beinah fanatische und doch leidenschaftslose Aufmerksamkeit. ... und damals fühlte ich, noch fern vom Bewusstsein, etwas sehr Eigentümliches. ... ich sah nicht nur, dass er kein Knabengesicht hatte, sondern das eines Mannes... dass es auch nicht das Gesicht eines Mannes sei, sondern noch etwas anderes. Es war, als sei auch etwas von einem Frauengesicht darin, und namentlich schien dies Gesicht mir, für einen Augenblick, nicht männlich oder kindlich, nicht alt oder jung, sondern ir- gendwie tausendjährig, irgendwie zeitlos, von anderen Zeitläufen gestempelt, als wir sie leben. Tiere konnten so aussehen, oder Bäume, oder Sterne... (III, 146).

... etwas ging von ihm aus, etwas umgab ihn, was ich nicht kannte. Ich glaubte, er habe die Augen geschlossen, sah aber, dass er sie offen hielt. Sie blickten aber nicht... sie waren starr und nach innen oder in eine grosse Ferne gewendet. Vollkommen re- gungslos sass er da... sein Mund war wie aus Holz oder Stein geschnitten. Sein Ge- sicht war blass, gleichmässig bleich, wie Stein... Seine Hände lagen... leblos und still wie Gegenstände, wie Steine oder Früchte, bleich und regungslos, doch nicht

504

Taidehistoriassa esimerkinä mytologisesta kahden äidin motiivista on mm. Leonardo da Vincin maalaus Sant'Anna e la Vergine (*Pylät Anna kolmantena*) (Jung 15, 49).

505

Vrt. Niestzen elämäkerta, esim. Kinnunen 1960 sekä Dostojevskin Rikos ja rangaistus, Dostojevski 1968, 170-173 sekä myös 110.

schlaff, sondern wie feste, gute Hüllen um ein verborgenes starkes Leben. (III, 160-161).

Günter Baumann pelkistää Demianin *itsen* inkarnaatioksi (Baumann 1993, 41). Kuvatut kasvot muistuttavatkin iättömyydessään ja androgyynisyydessään⁵⁰⁶ mytologian maailmojen samalla kertaa mies- ja naispuolisia jumalia ja maagikoja. Muun muassa Oidipus-myytin sokea tietäjä Teiresias oli samalla mies ja nainen (ks. Campbell 1966, 152-154). Kreikkalaisilla ei ainoastaan Hermeksen ja Afroditen lapsi Hermafroditos, vaan myös rakkauden jumala Eros (Platonin mukaan jumalista ensimmäinen) olivat sekä mies- että naispuolisia (eb. 153).⁵⁰⁷ Campbell sanoo, että androgyynien hahmojen ilmaantuminen on aina tietynlainen *mysteeri*. Jumalat johtavat ihmisen mielen objektiivisen kokemuksen tuolle puolelle vertauskuvien alueelle, jossa sukupuoli- ja dualismi on ohitettu (eb. 152).

Jungin mukaan *animan* ja *animuksen* kompensatorinen yhteys ilmenee muun muassa siinä, että intialaiset jumalat usein esitetään kaksikasvoisina (ks. Jung 9/1, 97). Intian Śiva ilmestyy yhdistyneenä yhdeksi ruumiiksi puolisonsa Śaktin kanssa (ks. Campbell 1966, 154). *Bṛihad-Āraṇyaka-Upaniṣadissa* miehuus ja naiseus ovat "halkaistun herneen puolikkaat" (eb. 163). 'Valaistumisen' jälkeen maailmaan palaavan bodhisattvan olemukseen kuuluu androgyyninen luonne (ks. eb. 151-153, 162-163). Kiinalaisten kronikoiden Suuri Alkuunsaattaja (The Great Original) T'ai Yuan oli pyhä nainen, jossa yhdistyivät miespuolinen yang ja naispuolinen yin (eb. 152).

Mutta myös *Genesiksen* Luomiskertomuksen mies ja nainen voidaan tulkitella polaaraisesti yhdessä.⁵⁰⁸ Adam sanoo: "Tämä se on! Tämä on luu minun luustani ja liha minun lihastani. Naiseksi häntä sanottakoon: miehestä hänet on otettu." (1.Moos.2:23). Ihmisen alkuperäinen androgyynisyys käy ilmeisemmäksi, kun uudessa *Raamatun*-suomennoksessa viitataan alkutekstin sanaleikkiin: mies on hepreaksi *is*, nainen *issa* eli 'miehetär' (Vanha Testamentti 1992, 9). Demianille Jumala on androgyyni:

"Also müssen wir dann neben dem Gottesdienst auch einen Teufelsdienst haben. ... Oder aber, man müsste sich einen Gott schaffen, der auch den Teufel in sich einschliesst, und vor dem man nicht die Augen zudrücken muss, wenn die natürlichsten Dinge von der Welt geschehen." (III, 156-157).

Androgyynisyys ja ajattomuus on tyypillinen myös arkkityypiselle Herminelle, Hallerin alitajunnasta (syvältä *itsestä*) projisoituneelle *anima*-personifiikaatiolle:

⁵⁰⁶ Vrt. edellisessä sitaatissa "... wie Steine" – Analyttisessä psykologiassa korostetaan *kiven* merkitystä piilotajunnan symbolina. Muun muassa Marie-Louise von Franz toteaa *kiven* kuvaavaan ihmisen tiedostamattoman ydintä jopa kaikkein parhaiten (von Franz 1964, 209-210).

⁵⁰⁷ On kuitenkin huomattava, että miesten ja naisellisten piirteiden ominaisuuksien yhtymisellä yhdessä henkilössä ei analyttisessä psykologiassa tarkoiteta erityistä sukupuolista karakteristiikkaa. Androgyynisyys ei Jungille merkitse hermafrodiittisuutta, vaan symbolia, jossa miehen ja naisellinen kompensoituvat kokonaisen ihmiskuvan hyväksi (ks. Hark 1998, 18-19).

⁵⁰⁸ Näin on tehty mm. mithralaisuudessa (Campbell 1966, 153). Edelleen keskiajan juutalaisen *Kabbalan* opit tai toisen vuosisadan gnostilaiskristilliset kirjoitukset esittävät lihaksi tulleen sanan androgyynisenä (eb. 152-153).

Und jetzt floss über ihr Gesicht, das mir in der Tat wie ein Zauberspiegel war, eine schwere Wolke vom Ernst, plötzlich sprach dies ganze Gesicht nur noch Ernst, nur noch Tragik, bodenlos wie aus den leeren Augen einer Maske. (IV, 298).

Androgyyni-hahmo on näkijän itsensä symboli, jolloin sen katsoja peilaa oman itsensä jumaluutta ja osallisuuttaan ihmisten yhteiseen jumaluuteen. Hermine selvittää tätä toteamalla miellyttävänsä Halleria ja olevansa tälle tärkeä, koska hänessä on jotain sellaista mitä on Harryssa itsessään ja mitä tämä ymmärtää. Herminen mielestä kaikkien ihmisten tulisi olla toisilleen *peilejä*, vastata toisiaan ja antaa toisilleen vastauksia (IV, 297), mikä on kuin myöntävä kannanotto esittämäni tulkintaan ihmisen elämästä jatkuvana projektioiden luomisen, niiden symboleina integroimisen ja niiden katoamisen tapahtumana.

Tahtoen ja tahtomatta Harry Haller ajautuu "maagiseen teatteriin", psyyksensä kokonaisnäyttämölle. Siellä hänessä tapahtuvaa muutosta voisi kuvata kuin se olisi aiemman elämänsä neurooseissa kaksiulotteiseksi suolapatsaaksi jähmettyneen hahmon mukautuvaa liukenemista virtaan; moniulotteisesti elämää virvoittavaan veteen⁵⁰⁹. Täysin erilaisessa ympäristössä ja samansuuntaisin (joskin individuaatiovaiheen kannalta eritasoisin) ratkaisuin "maaginen teatteri" hahmottaa Siddharthan kokemukselle virtaavan veden äärellä rinnasteista kokemusta. Elämykselle ovat ominaisia ajattomuus, ykseys, sukupuolettomuus, *minän* sulautuminen *itsen* virtaan.⁵¹⁰

Arkkityypiset sisällöt, motiivien ja symbolien hahmotettavaksi ja eläväksi tekemät valmiudet luovat yksittäisistä käsitteistä energieettisiä, tapahtuvia kokonaisuuksia. Kaikki miehet ja kaikki naiset ovat mieheyden ja naiseuden esikuva ja edustaja, kaikki elämän polaarisisä tanssissa. *Der Steppenwolf*in minä-kertoja kuvaa:

Ich tanzte mit dieser oder jener Frau, aber nicht nur sie war es, die ich im Arm hatte... sondern alle... die im selben Saal, im selben Tanz, in derselben Musik wie ich schwammen... alle gehörten mir, allen gehörte ich, alle hatten wir aneinander teil. Und auch die Männer gehörten dazu... (IV, 362-363).

Abraxas psyyken itse-polariteetin ilmentäjänä

Hakuteosten mukaan Abraxas on maaginen taikasana, egyptiläis-kreikkalaisesta gnostilaisuudesta periytyvän Jumalan salanimi. Gnostilaisuuden esoteerisen filosofian keskeinen tavoite on vastata kysymykseen "pothen tð kakðn?" (mistä tulee pahuus?). Abraxas on kokonaisuutta ja ikuisuutta (Dahrendorf 1958, 92) ilmaiseva Auringonjumala, joka kykenee yhdistämään valoonsa pimeään, demonis-diabolisen prinssiin. Abraxas ei erota miehistä ja naisellista enempää kuin muitakaan näennäisiä vastakohtia toisistaan. Paljolti siitä syystä varhaiskristillinen jälkimaailma on hävittänyt sen jäljet perusteellisesti,

⁵⁰⁹ Vrt. – "Ich (Harry Haller) war nicht mehr ich, meine Persönlichkeit war aufgelöst im Festrausch wie *Salz im Wasser*." (IV, 362, kurs. TK).

⁵¹⁰ *Itsen* seuraaminen on jatkuvaa uusille alueille lähtemistä. Tilannetta voitaisiin havainnollistaa esimerkiksi Orfeus-myytin tai Raamatun Sodoma ja Gomorra -myytin psykoanalyttisellä tulkinnalla: Orfeuksen katsoessa Manalasta palatessaan taakseen hän kadottaa tietoisuutensa ratkaisevan yhteyden piilotajuntaan menettäessään hänelle edustavan Eurydiken (ks. esim. Gibson 1984, 118). Lootin vaimo ei hänkään seuraa tiedostamattoman ja objektiivisen Jumalan kutsua, vaan toimii palavia kaupunkeja takanaan katsoessaan minuutensa subjektiivisilla ehdoilla (ks. 1.Moos.19:26).

eikä sen ominaisuuksista ole juurikaan konkreettisia merkkejä tallella (Michels 1993, 24). Tämän toteaa myös *Demianin* minä-kertoja, joka penkoo kokonaisen kirjaston löytämättä tietoja Abraxasista (III, 187).

Demianin syntymäaikana kuitenkin sekä Hessen terapeutti J.B. Lang että tämän oppi-isä Jung olivat hyvin kiinnostuneita gnostilaisuudesta. Jung sanoo antaneensa Langille runsaasti tietoa aiheesta todeten Langin puolestaan välittäneen tätä tietoutta Hesselle (Jung, Brief an Emanuel Maier [24.3.50], GB II, 183). Vuonna 1916 Jung julkaisi omakustanteena syyrialaisyyntyisen, toisella vuosisadalla jKr. Egyptissä vaikuttaneen gnostikko Basilidesin tekemäksi merkitsemänsä kirjoituksensa *Septem Sermones ad Mortuos* (*Die sieben Belehrungen der Toten*), jonka hän lähetti Hesselle välittömästi luettuaan *Demianin* (Michels 1993, 25-26).⁵¹¹

Löydöt toiselta vuosisadalta jKr. osoittavat, että Abraxas on kuvattu hahmona, jolla on kukon pää, ihmisen ruumis ja jonka jalat muodostavat kaksi käärmettä. Vasemmassa kädessä tämä jumalaksi identifioitu olento pitää kilpeä ja oikeassa kädessä heiluttaa ruoskaa. Kukko ilmaisee nousevaa aurinkoa. Käärme on maan eläin. Abraxas yhdistää vastakohtat, taivaallisen ja maallisen, valon ja pimeyden (ks. Wolff 1993, 20-21 ja Michels 1993, 25).

Jung kirjoittaa Abraxasista suurelle yleisölle vasta teoksessa *Erinnerungen, Träume, Gedanken* (1961) painetussa kirjoituksessaan. Gnostikko Basilidesiin samastuen Jung tässä *Septem Sermones ad Mortuos* -tekstissään ilmaisee gnostilaisin paradoksein ajatuksiaan psyyken, elämän ja psykologisten ilmausten polarisesta luonteesta (ks. Jung 1988, 388). – Hän kirjoittaa:

Die macht des Abraxas ist zwiefach. Ihr steht sie aber nicht, denn in euern augen hebt sich das gegeneinandergerichtete dieser macht auf.
Was Gott Sonne spricht, ist leben,
was der Teufel spricht, ist tod.
Der Abraxas aber spricht das verehrungswürdige und verfluchte wort, das leben und tod zugleich ist.
Der Abraxas zeugt wahrheit und lüge, gutes und böses, licht und finsterniss im selben wort, und in derselben tat. Darum ist der Abraxas furchtbar.
Er ist prächtig wie der löwe im augenblick, wo er sein opfer niederschlägt. Er ist schön wie ein frühlingstag.
Ja, er ist der grosse Pan selber und der kleine. Er ist Priapos.
Er ist das monstrem der unterwelt, ein polyp mit tausend armen, beflügeltes schlangengeringel, raserei.
Er ist der Hermaphrodit des untersten anfanges.
Er ist der Herr der kröten und frösche, die im wasser wohnen und an's land steigen, die am mittag und um mitternacht im chore singen.
Er ist das Volle, das sich mit dem Leeren einigt. (Jung 1988, 393).

Näin vastaavasti ilmaisee *Demianin* minä-kertoja:

... ich begann zu spüren, dass ich gerade in diesem Ahnungstraum den Abraxas anrief. Wonne und Grauen, Mann und Weib gemischt, Heiligstes und Grässliches ineinander verflochten, tiefe Schuld durch zarteste Unschuld zuckend – so war mein Liebestraumbild, und so war auch Abraxas. Liebe war nicht mehr tierisch dunkler Trieb... und sie war auch nicht mehr fromm vergeistigte Anbeterschaft... Sie war beides, beides und noch viel mehr, sie war Engelsbild und Satan, Mann und Weib in

⁵¹¹

Jungin ja Hessen ensimmäisellä tapaamisella berniläisessä hotellissa syyskuussa 1917 puhuttiin myös gnostilaisuudesta ja kiinalaisuudesta, mikä oli, kuten Hesse sittemmin kertoo, hänestä hyvin arvokasta ja jännittävää (Michels 1993, 26).

einem, Mensch und Tier, höchstes Gut und äusserstes Böses. Dies zu leben schien mir bestimmt, dies zu kosten mein Schicksal. Ich hatte Sehnsucht nach ihm und hatte Angst vor ihm, aber es war immer da, war immer über mich. (III, 188-189).

*Septem Sermonessa*⁵¹² tietäjä vastaa Jerusalemista palaavien kuolleiden kristittyjen kysymyksiin sen jälkeen kun nämä eivät olleet löytäneet etsimäänsä. He saavat kuulla mitä ovat tehneet elämässään väärin laiminlyödessään pyrkimisen omaan itseensä (Michels 1993, 26).

Nicht euer denken, sondern euer Wesen ist unterschiedenheit. Darum sollt ihr nicht nach verschiedenheit, wie ihr sie denkt, streben, sondern NACH EUERM WESEN. Darum giebt es im grunde nur ein streben, nämlich das streben nach dem eigenen wesen. (Jung 1988, 391).

Jumalallinen subjekti

Vanhan Testamentin diabolisena periaattina Jehovasta erottama valonjumala Lucifer on Abraxasissa vielä yhdistettynä Jumalaan.⁵¹³ Puolestaan ihminen ole mukseltaan nähdään jumalien osana. Hän on lähtöisin jumalista ja kulkee Jumalaa kohti (ks. Michels 1993, 27). Sinclairin unessa vastapoolit yhtyvät:

Ihre Umarmung (die Gestaltung des Abraxas -TK.) verstieß gegen jede Ehrfurcht und war doch Seligkeit. (III, 188).

Abraxasin symbolikuva ja arkkityyppinen liike on keskeinen tekijä *Demianin* mytologisessa prosessissa. Sinclairin unikuvissa Abraxas on näkijäänsä muovaava, häntä kutsuva ja initioiva, vaistomainen, kirjatiotojen tavoittamaton (III, 187,214) jumalallinen subjekti, joka yhdistää gnostilaisen motiivin koko teokselle atmosfääriä luovaan nietzscheläisyyteen. Nietzscheläisittäin Abraxas merkitsee kehotushuutoa arvojen relativointiin ja jumalan ja uusien ihanteiden etsimiseen yksilösubjektin oman itsen vitalismista; itsestä pulppuavan elämäntahdon lähteistä. Campbellin mukaan myytin sankari symboloi ihmisen sisimmässä piilevää luovaa ja pelastavaa jumalan kuvaa, joka odottaa tunnistamistaan, jolloin se herää jälleen eloon. Sankari on jumalan inkarnaatio, jonka kautta ikuisuuden voimat murtautuvat ajalliseen maailmaan. Siksi maailman napa (the World Navel) on jatkuvan luomisen symboli: jatkuva eläväksi tekemisen mysteeri, joka virtaa kaikessa luodussa pitäen maailmaa yllä (Campbell 1966, 39,41).

Tällöin konventioiden moraali ja moraalittomuus suhteessa konventioihin suhteellistuvat. Harry Haller ja muut Hessen sivulliset kuvittelevat itsensä muukalaisiksi paradoksaalisesti sen vuoksi, että ovat sidoksissa normien auktoriteetteihin. Abraxasiin ja "maagiseen teatteriin" sovellettuna sekä 'normaalius' että 'epänormaalius' ovat epäadekvaatteja. – Pistorius *Demianissa* korostaa Sinclairille, ettei tämän tulisi verrata itseään muihin, eikä vaivautua erilaisuudestaan. Hänen ei pitäisi kysyä, ovatko hänen aavistelunsa ja sielun äänensä sopivia auktoriteeteille tai Jumalalle, sillä silloin hän ainoastaan kuolettaa itsensä,

⁵¹² Aiheellisesti Volker Michels huomauttaa Jungin kirjoituksen äänensävyiltään muistuttavan Nietzschen *Also sprach Zarathustra* (Michels 1993, 26).

⁵¹³ Kainilaisten lahko gnostilaisuudessa opetti, että Lucifer, langennut enkeli, on Vanhan Testamentin luojajumala. Siksi häneen nojautuvat olivat korkeammassa mielessä hurskaita. Kainilaiset myös tunsivat itsensä Kainin jälkeläisiksi vastustaen samalla lakien ja kielten Jumalaa (Dahrendorf 1958,95).

päätyy poroporvariksi ja jähmettyy fossiiliksi (III, 202-203).

Abraxas ilmenee Sinclairin unissa kotiinpaluuna. Unessa Sinclair haluaa syleillä äitiään, mutta havaitseekin syleilevänsä androgyyniä suurta naista (III, 109) ennakoiden näin individuaatioprosessinsa seuraavaa symbolista henkilöitymää, Frau Evaa. Ihmisolentona Eva personifioi Abraxasin; tuon myyttisen seikkailun kokonaisuutta ilmentävän arkkityyppisen tekijän; tuon myytin sankarin uniensa ja kuviensa kautta vähitellen enemmän ja enemmän tiedostaman tavoitteen.

Abraxasin arkkityyppinen mielikuva jäädyttää dogmit ja sulattaa ne kirjaimettomiksi. Sinclairille Abraxasista kertova Pistorius viittaa sankarimyyttiin, joka pimentää dogmit varjoiksi ja osoittaa teologisten opetusten rajoittuneisuuden ja suhteellisuuden ja samalla yhdenvertaisuuden. Tämän universaalien uskonnon, joka on Pistoriuksen näkökulmasta vielä kehdoissaan ("... noch ein Säugling", III, 204) ja jonka täytyy löytää "kultti ja huuma, juhlat ja mysteerit ("... Kult und Rausch, Feste und Mysterien...", III, 204), sinänsä kauniit viralliset uskontomme ovat unohtaneet. Havaitsimme, että se Pistoriukselta itseltään on jäänyt *käytännön* tasolla toteutumattomaksi. Tässä yhteydessä voidaankin todeta, että "Kult und Rausch, Feste und Mysterien" saattavat Pistoriuksen tarkoittamassa merkityksessä olla yksipuolistavia. Pistoriuksen kokemukseksi kana-voitumaton tieto viittaa jopa siihen, että ne ovat Glapserlenspielin rituaaleille ominaisen jähmettyvän itsetarkoituksen enne. *Itsen* löytämiseen suuntautuvaa kehitystä ne edistävät vasta, jos ne toimivat elävinä ja energiansa sisäistämisen jälkeen sinänsä tarpeettomiksi käyvinä tai uuden puolen itsestään esiin kääntävinä symboleina. Pistorius tietää:

"Die paar wirklich Gläubigen – ich kenne solche – halten sich gern an das Wörtliche, ihnen könnte ich nicht sagen, dass etwa Christus für mich keine Person, sondern ein Heros, ein Mythos ist, ein ungeheures Schattenbild, in dem die Menschheit sich selber an die Wand der Ewigkeit gemalt sieht." (III, 204).

Kun Pistorius käsittää tämän sitä kuitenkaan kokematta, hän tuntuu olevan hyvin lähellä sellaista nähdäkseen nykyihmiselle tyyppillistä aavistusta, jonka mukaan ihmisen varsinaisen olemuksen ja alkuperäisen luonnon mukaista olisi elää tapauskovaisuuden tai sosiaalisen konvention aalisuuden muovaamien roolien ja ehtojen sijasta kerta kaikkiaan jossain syvemmällä, jossain jumalallisen- tai edes jumalallisemman energian liikuttamalla tasolla. Tämän myöntäessäänkään useimmat eivät siihen kykene, mikä hieman yllättäen on myös asosiaaliselta ja sisäisesti dynaamiselta vaikuttavan Pistoriuksen ongelma (III, 221-222).

Vaikka tieto sinänsä on Pistoriuksen mukaan ihmisen osa (ks. III, 199-200), vaatisi elämän sisäistäminen ja maailman uudistuminen hänenkin nähdäkseen ennen kaikkea tiedostamattoman lähteistä nousevien vaikuttavien mysteerien löytämistä (ks. III, 198-199,204), *kokevaa tiedostamista*, ei niinkään tietoa sinänsä tai tietoa pelkän tiedon vuoksi. Kollektiivisella tasolla tämä voi toteutua ainoastaan yksilöllisten uudistumisten kautta. Silloin myös Sinclairin on elettävä unensa läpi ja pystytettävä unille alttarinsa (III, 205), – annettava uniensa vaikuttaa elämäänsä ja assimiloitava unensa.

Edelleen hänen myös on omalla kohdallaan jatkettava myytin 'seikkailua' ja edettävä tiellä Pistoriusta pitemmälle: *elämällä* tuota tietä eläväksi oman itsen sisintä kohti (ks. III, 206). – "Ei ole muuta todellisuutta kuin se mikä meillä on

itsessämme" (III, 206), Pistorius sanoo. Konventioihin nähden tämä merkitsee Emil Sinclairin kulkemaa vähemmistön "vaikeaa tietä".

Mandala ja taiteentekeminen itsen ilmaisuna

Emil Sinclair ryhtyy maalaamaan ihastusihanteensa Beatricen muotokuvaan. Hän ei onnistu mieleisellään tavalla. Hän yrittää uudestaan ja uudestaan luopuen tavoittelemasta nimenomaisen Beatricen kasvoja ja sen sijaan antautuen unenomaiseen ja tiedostamattomasta pulppuavaan luovaan työskentelyyn. Maalaaminen on hänelle yhtä hyvin *leikkiä, vaistoa* kuin *alitajuntaa* (III, 176). Arkkityyppiset mielikuvat aktivoituvat. Arkaaisen estetiikan periaatteisiin kuuluu, että inhimillinen taide on jumalallisen taiteen jäljittelyä. Rituaali siirtää ihmisen myyttiseen aikaan (ks. Eliade 1992, 32,25). Maalaaminen merkitsee Sinclairille *riittä* siinä mielessä kuin mytologioiden tärkeimpiä tehtäviä on tuottaa ihmishengen kehitystä edistäviä *symboleja* (ks. Campbell 1966, 11). Sinclair maalaa lopulta henkistyneet, "pyhää naamiota" muistuttavat kasvot:

Es schien mir eine Art von Götterbild oder heiliger Maske zu sein, halb männlich, halb weiblich, ohne Alter, ebenso willensstark wie träumerisch, ebenso starr wie heimlich lebendig. Dies Gesicht hatte mir etwas zu sagen, es gehörte zu mir, es stellte Forderungen an mich. Und es hatte Ähnlichkeit mit irgend jemand, ich wusste nicht mit wem. (III, 176).

Niin kuin mytologiat heijastavat yhtä ainoaa salaperäistä ja selittämätöntä universaalia voimaa, edustavat unikuvat yhteen ihmiseen kiteytynyttä elämänenergiaa. *Voiman ja energian lähde* on yksilön sisimmässä. Hän löytää sen itseltään (Campbell 1966, 191). Taide on Sinclairille löytöretki 'nach innen', eikä ole hämmästyttävää, että se yhdistyy uniennäköön ja että luova toiminta ja unet yhdessä tuottavat 'salaperäisen universaalisen voiman' ilmentymän: Sinclair huomaa kuvan, valmistamansa objektin muuttavan muotoaan ja saavan subjektiivisia, häneen itseensä vaikutustaan luovia piirteitä:

Es sah mich so fabelhaft wohlbekannt an, es schien meinen Namen zu rufen. Es schien mich zu kennen, wie eine Mutter, schien mir seit allen Zeiten zugewandt. Mit Herzklopfen starnte ich das Blatt an, die braunen, dichten Haare, den halbweiblichen Mund, die starke Stirn mit der sonderbaren Helligkeit (es war von selber so aufgetrocknet), und näher und näher fühlte ich in mir die Erkenntnis, das Wiederfinden, das Wissen. (III, 177).

Aluksi hän hahmottaa kuvassa Demianin kasvot, kunnes ikkunan ristikossa ilta-auringon hohtaessa ikkunan läpi *luoneeseen* Sinclair näkee kasvojen äärioviivojen häipyvän samalla kun punertavan *kehän* ympäröivät silmät, kirkkaas otsalla ja kiihkeä punainen suu hohtivat syvinä ja vilheinä kuvan pinnasta (III, 178). Emil tunnistaa kuvassa itsensä. Ikkunapuiden ristikkoon asetettu kuva kaareutuu arkkityyppiseksi muuttuvaksi tapahtumaksi: myös kristilliseen diskurssiin viittaava risti(kko) muuntuu uudeksi kokonaisuutta ilmentäväksi muodoksi, jonka vaikutelma on mielletävissä *mandalaan*⁵¹⁴ yhdistyväksi. Sin-

⁵¹⁴

Olen todennut mandalan merkitsevän maagista ympyrää. Usein mandala neliöidään. Tähdennän vielä, että se tällöin sisältää neliön, neljä pistettä, jotka tavallisesti koskettavat ympyrän kehää. Jung toteaa neliöimisen olevan yksi monista arkkityyppisistä motiiveista, jotka muodostavat uniemme ja fantasioidemme perusmallit. Mandala on ominainen eri-

clair ei tietoisesti piirrä mandalaa. Spontaanin työn tuloksena syntyy kuitenkin jotakin, joka muistuttaa maagista muotoa.

Mandala, pyykkiseen kokonaisuuteen viittaava *itsen* symboli kuvastaa persoonallisuuden uuden keskuksen syntymistä. Jungin analyysissään käyttämiä mandaloita esiintyy hänen kokemuksensa mukaan tilanteissa, joille on ominaista hämmennys ja neuvottomuus. Mandalassa kiteytyneessä arkkityypissä järjestystä edustava kaavio asettuu tavallaan psyykkisen kaaoksen päälle: niin että jokainen sisältö löytää oman paikkansa ja rajaava ja suojaava ympyrä pitää koossa kokonaisuuden, jota hajoaminen epämääräisyyteen uhkaa (Jung 1988, 413, ks. myös 10, 461 ja 1979, 20). Useimmilla mandaloilla on kukka-, ristitai ympyrämuoto sekä selkeä taipumus nelilukuun (Jacobi 1940, 152). Mandalat ovat yksilöllisestä yhteiseksi laajenevia vertauskuvia⁵¹⁵ samaan tapaan kuin 'Kultainen kukka', jonka salaisuuden Jungin ja Richard Wilhelmmin saksaksi toimittama kiinalaisen ikuisen elämän kirja *Das Geheimnis der goldenen Blüte* lupaa paljastaa. Tämän laitoksen kommentaarissa Jung kirjoittaa:

Wenn meine Patienten solche Bilder entwerfen, so geschieht dies natürlich nicht aus Suggestion... Sie entstanden ganz spontan und zwar aus zweierlei Quellen. Die eine Quelle ist das Unbewusste, welches spontan solche Phantasien erzeugt; die andere Quelle ist das Leben, das, mit völliger Hingabe gelebt, Ahnung vom Selbst, vom individuellen Wesen gibt. Letztere Wahrnehmung wird in der Zeichnung ausgedrückt, erstere zwingt zu einer Hingebung ans Leben. Denn ganz in Übereinstimmung mit der östlichen Auffassung ist das Mandalasymbol nicht nur Ausdruck, sondern hat auch Wirkung. Es wirkt auf seinen Urheber zurück. Es steckt uralte magische Wirkung darin, denn es stammt ursprünglich vom "hegenden Kreis", vom "Bannkreis", dessen Magie sich in unzähligen Volksgebräuchen erhalten hat. ... Die magischen Gebräuche sind ja nichts anderes als Projektionen seelischen Geschehens, die hier ihre Rückanwendung auf die Seele finden als eine Art von Bezauberung der eigenen Persönlichkeit, d.h. eine durch anschauliches Handeln unterstützte und vermittelte Rückführung der Aufmerksamkeit oder, besser gesagt, der Anteilnahme auf einen inneren heiligen Bezirk, der Ursprung und Ziel der Seele ist und jene einst gehabte, denn verlorene und wiederzufundene Einheit vom Leben und Bewusstsein enthält. (Jung 1979, 21-22).

Myös Emil Sinclairin kuva – sielullisen tapahtumisen projektio ja osallisuus psyyken kokonaisuuteen – vastaa piirtäjälleen. Tutkimuksemme valossakaan ei ole hämmästyttävää, että hän kirjoittaa maalaamansa kuvan alle lauseen Novalikselta: "Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffs" (III, 178).⁵¹⁶ Vastapoolien ykseys on olemassa Sinclairin sisimmässä:

Das gemalte Gesicht im Lampenschein verwandelte sich bei jeder Anrufung. Es wurde hell und leuchtend, wurde schwarz und finster, schloss fahle Lider über erstorbenen Augen, öffneten sie wieder und blitzte glühende Blicke, es war Frau, war

tisesti tiibetiläiselle buddhalaisuudelle, lamalaisuudessa ja tantra-yogassa se on mietiskelyn väline (yantra), jumalien asuinsija ja syntymäpaikka. Paitsi kaikkialla idässä mandaloita on esiintynyt myös muualla, kuten todettu, mm. kristityssä maailmassa keskiajalla (esimerkiksi ruusuikkunoissa ja pyhimysten sädekehissä) (ks. Jung 1979, 19-20, 1988, 413 ja 10, 461 ja Jaffé 1964, 240-243).

⁵¹⁵ *Demianissa* tiedostamattoman tulva ilmenee kollektiivin tasolla kokonaisuuden rajoja koettelevana kaaoksena, sotana, jonka kynnyksellä nimihenkilö toteaa: "Es wird jetzt jeder von uns in das grosse Rad hineinkommen." (III, 251).

⁵¹⁶ "Kohtalo ja mielenlaatu ovat käsittämisen nimi." *Heinrich von Ofterdingenissä* kuulemme saman Heinrichilta (sivulauseessa) muodossa: "... dass Schicksal und Gemüt Namen Eines Begriffs sind." (Novalis I, 328).

Mann, war Mädchen, war ein kleines Kind, ein Tier, verschwamm zum Fleck, wurde wieder gross und klar. Am Ende schloss ich, einem starken, inneren Ruf folgend, die Augen und sah nun das Bild inwendig in mir, stärker und mächtiger. Ich wollte vor ihm niederknien, aber es war so sehr in mir innen, dass ich es nicht mehr von mir trennen konnte, als wäre es zu lauter Ich geworden. (III, 211-212).

Visionääristä taidetta

Sinclairin 'mandala' ei ole täydellinen. Ilmaantuessaan kirjallisuuteen mandalat Clifton Sniderin mukaan voivat tarkoittaa tarvetta tai halua itseyden kokonaisuuteen erityisesti jos mandala on epätäydellinen (Snider 1984, 30). Mikäli nyt kysymme, voisiko mandala edes kaikkien muutosääntöjen mukaan toteutettuna olla lopullisesti 'täydellinen', vastaamme tietysti, että *itsen* (psyyyken kokonaisuuden) kuvaa on täydellisenä yhtä mahdoton luoda kuin Jumalan toimimisen salaisuutta mahdoton kuvata. Täydentääkseni vastauksen tarkastelen tässä yhteydessä vielä paitsi mandalan siihen rinnastuen myös yleensä taideteoksen tuottamista suhteessa tiedostamattoman ja tietoisien alueisiin.

Fantasia luovana toimintana on Jungille tiedostamattomien sisältöjen synnyttämä ja tietoisuuden funktioksi siirtyvä tapahtuma. Täydellinenkään taide-teos ei ole samaa kuin sen luojaan psyykinen täydellisyys. Pyrittäessä kanssakäymisessä tiedostamattoman kanssa persoonallisuuden kehitykseen on mandaloissa ja taideteoksissa esille nousevat kuvat, symbolit ja visiot omaksuttava *inhimillisesti koettuina* ja *aktiivisesti*, ei passiivisesti jäljentäen tai yrittämällä todistaa. Jung antaa ymmärtää, että viimeksi mainittu on ominaista *taiteelliselle* (kurs. CJ) taiteen tavalle nähdä ja kokea *inhimillisen* kustannuksella (Jung 7, 234). 'Kokeva tiedostaminen' on tuossa 'inhimillisessä' jotain muuta kuin pelkäämistään 'ajatteleva tiedostaminen'.

Man darf dem Unbewussten sicher keine Bewusstseinspsychologie unterschieben. Seine Mentalität ist eine instinktive; es hat keine differenzierten Funktionen; es *denkt* nicht in der Art, wie wir "Denken" verstehen. Es erschafft bloss ein der Bewusstseinslage antwortendes Bild, das ebenso viel Idee wie Gefühl enthält und alles ist, nur kein rationalistisches Überlegungsprodukt. Man könnte ein solches Bild eher als eine *künstlerische Vision* bezeichnen. Man vergisst leicht, dass ein Problem wie das... auch im Bewusstsein des Träumers keine intellektuelle, sondern eine tief emotionale Frage ist. Das ethische Problem ist für einen moralischen Menschen eine leidenschaftliche Frage, die in den tiefsten Triebvorgängen sowohl wie in seinen idealsten Aspirationen wurzelt. (eb. 201-202).

Taiteellinen 'sublimaatio' polaarisenä ilmiönä

Jung siis ilmaisee korostavansa taiteellisen toiminnan spontaania ja tiedostamattomaa luonnetta. Juuri näin maalaavat sekä muun muassa Emil Sinclair että taiteemaalari Klingsor Hessen novellissa *Klingsors letzter Sommer* (ks. III, 608-613). Mutta toki kysymme, arvostaako Jung samalla paljon vähemmän taiteen toista poolia – teoksen tietoista tuottamista? Esimerkiksi Goldmund valmistautuu äärimmäisellä huolella keskeiseen työhönsä, Mariabronnin luostarin ruokailuhuoneen lukusyvennyksen koristeluun (V, 292-293). Josef Knechtin kirjoittamien "elämäntarinoiden" taas voidaan otaksua kaikkineen olevan pitkällisen tietoisien valmistelun tulosta. Toteaahan kertoja Josefin tehneen paljon ja lopulta liian paljon osatutkimuksia myös "neljättä elämäntarinaa" varten (VI, 193). Hes-

sen muutamassa yhteydessä esittämä näkökanta, jonka mukaan psykoanalyysi on ymmärtämätön suhteessa taiteeseen, olisi ainakin tältä tietoiseen luomiseen yhdistyvältä perustalta osoitettavissa oikeutetuksi. Asian selventämiseksi tarkastelen Hessen ja Jungin välille 30-luvun puolivälissä syntynyttä ristiriitaa.

Kun Hesse arvioi Jungin teosta *Wirklichkeit der Seele* (Neue Rundschau 1934, 12, 431) hän muutoin myönteisessä kritiikissä kiinnitti huomiota freudilaiseen sublimaation käsitteeseen. Hesse toteaa Jungin pitävän sublimaatiota jonakin hauskana tai hullunkurisena (lustig) sanoen kuitenkin itse näkevänsä sublimaation erityisen kiinnostavana ja tärkeänä ilmiönä. Kun ihminen on kykenevä suuntaamaan viettinsä yliegoistisiin, henkisiin, uskonnollisiin ja kulttuurisiin päämääriin, on tämä – hengen, pyhien, marttyyrien olemassaolo – Hessen mielestä maailmanhistorian ainoa todella lohduttava, positiivinen ja jälkipolville jäävä asia:

Dass Sublimierung nicht, wie Jung aus Ranküne gegen Freud spottet, ein leeres Wort ohne Sinn, sondern vielmehr als Möglichkeit, als Ideal, als Forderung vorhanden, wirksam und unsrer grössten Ehrfurcht würdig ist, davon erzählt seit Urzeiten jeder Mythos, jede Sage, jede Legende und jede Geschichte..." ([Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen] 12, 432).

Hesse toisin sanoen ymmärtää tiedostamattoman olevan tietoisesti sublimoitavissa hengen ja taiteen alueille. Toisessa yhteydessä hän kirjoittaa:

... und mit der Zeit wurde mir klar, dass dies bei allen Psychoanalytikern der Fall war, obenan bei Jung, kein einziger von den vielen, die ich kannte, sah in der Kunst etwas anderes als eine Ausdrucksform des Unbewussten; der neurotische Traum eines beliebigen Patienten war ihnen ebenso wertvoll und weit interessanter als der ganze Goethe. (Brief an Herbert Schulz [April 1950], GB IV, 54).

Jungin *visionääriselle* taiteelle toisaalla antama merkitys kuitenkin suhteellistuttaa tällaista käsitystä. Olisi absurdia olettaa, että Jungin arvostamat taiteilijat, esimerkiksi Goethe tai Dante loivat ainoastaan tiedostamattomastaan tai tiedostamattomin vaikuttein. Oikeampaan sen sijaan osutaan, kun korostetaan Jungin kreatiivisen taidekäsitteksen luonnetta. Dualismin tai kartesiolaiseen rinnastuvan näkökannan sijasta se rinnastuu polariteettiin ja individuaatioon. Jos tiedostamaton onkin taiteen alkulähde, teos syntyy vasta tietoisesta tunnistuksesta ja koikiessä tiedostamattoman tuotantoa. Tämä taas merkitsee, että tietoisuus on polaaraisesti osallinen ja myötävaikuttaa taiteellisen luovan ja vastaanottavan prosessin etenemiseen aivan samoin kuin tiedostamaton luo tietoiselle tähän edellytykset.

Unter "menschlichem" Erleben würde ich verstehen, dass die Person des Autors nicht nur passiv in die Vision eingeschlossen wird, sondern den Figuren der Vision mit voller Bewusstheit reagierend und handelnd auch gegenübertritt. (Jung 7, 234).

Jungin 'taiteellinen'-aksentin negaatio tuntuukin ja ainakin kärjistäen ilmaistuna viittaavan lähinnä johonkin jota voisimme kutsua 'tekotaiteelliseksi' tai eräänlaiseksi yksipuolisen tietoisesti taiteen vuoksi pakotetuksi taiteeksi. Kun Jung artikkelissaan *Psychologie und Dichtung* tähdentää *visionäärisen* taiteentekemisen ensisijaisuutta suhteessa *psykologiseen* taiteentekemiseen korostamalla edellisen välitöntä kokemuksellisuutta, on tämä nähtävä yhteydessä edellä mainittuun

polaarisuuteen. "Psykologinen" taiteentekeminen on Jungille lähinnä yksipuolisen tietoista yritystä rekonstruoida jo tunnettuja psyykkisiä tosiasioita, eikä se sen vuoksi – etenkin tietysti psykologille – voi tuottaa järin kiinnostavia tuloksia. Se siis pikemmin erillistää, kuin yhdistää (ks. Jung 15, 99-106, ks. myös tämän tutkimuksen johdanto-osan 3. luku).

Jungilaisten 'taiteellisten välineiden' – mandaloiden, taiteen, unien – luovuus liittyy juuri niiden välittömyyteen. Mutta kokonaistavan funktionsa nuo instrumentit saavuttavat yhteydessä tietoiseen. Paradoksaalista on, että tietoinen on samalla niiden rajoitus. Täydellistä käsitystä *itsestä* emme saavuta, mutta jos Hessen henkilöiden, esimerkiksi Siddharthan, Harry Hallerin, H.H:n ja Josef Knechtin tavoin vaellamme paradoksien ja relatiivien polkua, olemme jo pitkällä – *suhteellisen* pitkällä.

Kun Jung vastaa Hessen edellä mainittuun arvosteluun, hän tuntuu samalla tulkitsevan Hessen teoksissa toteutuvaa polariteettia tavalla, jota kirjailija itse ei sublimaatio-kritiikissään välttämättä havaitse:

Es ist keine gewollte und gewaltsame Überführung eines Triebes in ein uneigentliches Anwendungsgebiet, sondern eine alchymische Wandlung, zu der das Feuer und die schwarze materia prima nötig sind. Sublimatio ist ein grosses Geheimnis. Freud hat sich dieses Begriffes bemächtigt und ihn für die Willenssphäre und das bürgerliche, rationalistische Ethos usurpiert. Anathema sit!" (Jung, Brief an Hermann Hesse [18.9.34], GB 1, 221).

Toisessa aihetta koskevassa kirjeessä Hesselle Jung jatkaa:

... der Ausdruck 'Sublimierung' im Falle des Künstlers wohl insofern nicht angebracht ist, als es sich bei ihm ja nicht um eine Verwandlung eines primären Triebes handelt, sondern vielmehr um die Tatsache, dass ein primärer Trieb (Kunsttrieb) die Gesamtpersönlichkeit dermassen ergreift, dass alle anderen Triebe untergehen, woraus dann ja eben das göttlich Vollendete entsteht." (Jung, Brief an Hermann Hesse [1934], GB 1, 234).

Kysymystä sublimaatiosta ei Jungin mukaan tule asettaa joko-tai, vaan sekä-että. Muutokset toteutuvat samalla polaarilla kehällä, jolloin suhteet 'sublimoitujen' ja 'sublimoivien' ilmiöiden välillä ovat kokonaisuutta hahmottavia, eivät toinen toistaan kokonaisuudesta erottavia. – Jungin taideartikkeli *Analytische Psychologie und dichterische Kunstwerk* korostaa tätä kysymystä yhtenä keskeisenä ajatuksenaan. Jung kirjoittaa mm.:

Um den Kunstwerk gerecht zu werden, muss die analytische Psychologie das medizinische Vorurteil gänzlich abstreifen, denn das Kunstwerk ist keine Krankheit und verlangt daher eine ganz andere Orientierung als eine ärztliche." (Jung 15, 82).

Yksilön ja maailman uudestisyntyttäminen Demianissa

Mandala voi symboloida vallitsevaa psyykkistä tilaa, joka saattaa merkitä *itsen* toteutumisen uuden vaiheen saavuttamista tai individuaation täydentymistä. Ilmeisiin mandaloihin kuuluu muun muassa kuningas Arthurin pyöreä pöytä (Snider 1984, 30). 'Ympyrä', psyyken symboli (myös esim. Jaffé 1964, 249), vastapoolien ykseys, on olemassa Emil Sinclairin sisäisessä maailmassa. Kun Demian ja Emil kohtaavat satunnaisesti jälkimmäisen regressiivisen "hummausvaiheen" aikana, Demian toteaa, kuinka on hyvä tietää, että sisällämme on jokin

joka tietää kaiken, tahtoo kaiken ja tekee kaiken paremmin kuin me itse (III, 181).

Regressiossaan alitajuisten sisältöjen aktivoitumiseen 'valmistautunut'⁵¹⁷ Sinclair näkee tämän jälkeen unen lapsuuskotinsa ulko-oven yläpuolella olevasta vaakunasta ja siihen kuvatusta linnusta. Unessa Sinclair syö linnun. Lintu alkaa elää hänen sisällään täyttäen hänet kokonaan (III, 182).

Valveilla hän piirtää kuvaa, jossa ympyrän (so. vastapoolien ykseyden, mandalan ja tässä maapallon) sisältä "kuin jättiläismäisestä munasta" (III, 183) kohoaa petolintu terävine rohkeine haukanpäineen (III, 183). *Lintu* on mytologinen transsendentin symboli (myös esim. Henderson 1964, 151). Sinclairin maalaama lintu voidaan kuvana rinnastaa 'Kultaisen kukan' hyvin yleiseen mandalaan, *Das Geheimnis der goldenen Blüte* -teoksen varsinaiseen teemaan, josta Jung kirjoittaa:

Die Goldblume ist das Licht und das Licht des Himmels ist das Tao. Die Goldblume ist ein Mandalasymbol... .. Entweder wird sie in der Aufsicht gezeichnet, also als regelmässiges geometrisches Ornament, oder auch in der Ansicht als Blume, die einer Pflanze entwächst. Die Pflanze ist des öfteren ein Gebilde in lichten, feurigen Farben, welches aus einer darunterliegenden Dunkelheit erwächst und oben die Lichtblüte trägt (ein ähnliches Symbol wie der Weihnachtsbaum). In einer solchen Zeichnung ist zugleich die Entstehung der Goldblume mit ausgedrückt, denn nach dem *Hui Ming Ging* ist die "Keimblase"... das "Gelbe Schloss", das "himmlische Herz", die "Terrasse der Lebendigkeit", das "zollgrosse Feld des fussgrossen Hauses", der "purpurne Saal der Nephritstadt", der "dunkle Pass", der "Raum des früheren Himmels", das "Drachenschloss auf dem Grund des Meeres". Sie ist auch genannt das "Grenzgebiet der Schneeberge", der "Urpas", das "Reich der höchsten Freude", das "grenzenlose Land" und der "Altar, auf dem Bewusstsein und Leben hergestellt werden". "Wenn ein Sterbender diese Keimstelle nicht kennt", sagt der *Hui Ming Ging*, "so wird er in tausend Geburten und zehntausend Weltaltern die Einheit von Bewusstsein und Leben nicht finden." (Jung 1979, 20-21).

Emil Sinclairin maalaama kohoava jättiläislintu saa yhtymäkohtia kultaisen kukan varresta ja kukinnosta. Lintu on maalattu voimakkain värein ja sen pää on kullankeltainen. Kultaisen kukan "tummaa pohjaa", "itiörakkulaa" voidaan samoin verrata Sinclairin "tummaan maapalloon", "jättiläismunaan".

Der Vogel stand oder sass auf etwas, vielleicht auf einer Blume, oder auf einem Korb oder Nest, oder auf einer Baumkrone. Ich kümmerte mich nicht darum und fing mit dem an, wovon ich eine deutliche Vorstellung hatte. Aus einem unklaren Bedürfnis begann ich gleich mit starken Farben, der Kopf des Vogels war auf meinem Blatte goldgelb. Je nach Laune machte ich daran weiter und brachte das Ding in einigen Tagen fertig. Nun war es ein Raubvogel, mit einem scharfen, kühnen Sperberkopf. Er stak mit halbem Leibe in einer dunkeln Weltkugel, aus der er sich wie aus einem riesigen Ei heraufarbeitete, auf einem blauen Himmelsgrunde. Wie ich das Blatt länger betrachtete, schien es mir mehr und mehr, als sei es das farbige Wappen, wie es in meinem Traum vorgekommen war. (III, 183).

Sinclairin yksilöllinen maailma on kollektiiviseksi laajeneva särkyvä muna, josta nousevan linnun olen todennut rinnastuvan mytologioiden lintuihin, esi-

⁵¹⁷

Muistamme, että kielteinen regressio 'valtaa' ja passivoittaa tietoisuuden, mutta sisältää samalla mahdollisuuden muuntua myönteiseksi: tällöin regressiossa rauhattomana virtaava tiedostamaton energia kääntyy projektivisina kuvina ja komplekseina ulos. Näiden energeettisten ilmiöiden tiedostaminen merkitsee regression vaihtumista progressiiviseksi, tietoisuuden laajenemista (ks. Jacobi 1940, 69-72 ja Schmitt 1999, 276-277).

merkiksi antiikin tarujen Feeniks-lintuun, egyptiläiseen Horus-haukkaan tai kiinalaisen muinaisuuden jättiläislintuun Pöng, joka kiinalaisen klassikkoajattelijan Dschuang Dsin kuvaamana yhdistyy korkeimman taolaisen ihmisen vertauskuvaksi (ks. Wilhelm [erl.] 1982, 29-31, vrt. myös Hsia 1974, 201). Yhtä kaikki mytologian lintuhahmot ilmaisevat kokonaisuutta ja uudestisyntymää, joka saa *Demianissa* kattavana symbolikuvana kohteekseen Abraxas-jumalan. – Demian:

"Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Wer geboren werden will, muss eine Welt zerstören. Der Vogel fliegt zu Gott. Der Gott heisst Abraxas." (III, 185).

Mandala-symbolien sukeltautuminen sielun syvyyksistä on aina spontaanisti tapahtuva ilmiö. Sen vaikutusta Jung pitää hämmästyttävänä. Hän sanoo ilmiön säännöllisesti johtavan sielullisten komplikaatioiden ratkaisuun ja sisäisen persoonallisuuden vapautumiseen emotionaalisista ja kuvitelluista tukkeutumisista ja taantumista. Tässä ilmiössä osoitetaan Jungin mukaan ihmisolemuksen ykseys. Sitä voidaan kutsua "ihmisen jälleensyntymäksi transsendenttisellä tasolla" (Jacobi 1940, 156-157).

Sinclairin 'maagisen taiteen' synnyttämät kuvat jäivät myös, kuten Jung mainitsee mandaloiden tekvän, todella elämään ja vaikuttavat palautteena myöhemminkin Emilin individuaatioprosessin kuluessa.

Sie (eine Magd) liess mich in der Halle allein. Ich sah mich um, und sogleich war ich mitten in meinem Traume. Oben an der dunkeln Holzwand, über einer Tür, hing unter Glas in einem schwarzen Rahmen ein wohlbekanntes Bild, mein Vogel mit dem goldgelben Sperberkopf, der sich aus der Weltschale schwang. Ergriffen blieb ich stehen – mir war so froh und weh ums Herz, als kehre in diesem Augenblick alles, was ich je getan und erlebt, zu mir zurück als Antwort und Erfüllung. Blitzschnell sah ich eine Menge von Bildern an meiner Seele vorüberlaufen... und alles... klang in mir wieder... Mit nass gewordenen Augen starrte ich auf mein Bild und las in mir selbst. Da sank mein Blick herab: unter dem Vogelbilde in der geöffneten Tür stand eine grosse Frau in dunklem Kleid. Sie war es. Ich vermochte kein Wort zu sagen. Aus einem Gesicht, das gleich dem ihres Sohnes ohne Zeit und Alter und voll von beseeltem Willen war, lächelte die schöne, ehrwürdige Frau mir freundlich zu. Ihr Blick war Erfüllung, ihr Gruss bedeutete Heimkehr. (III, 231-232).

Josefin mandala

Kun Musikmeister "kutsuu" nuoren Josef Knechtin Glasperlenspielille vihkiytyneiden maailmaan, tapahtuu se musiikista ja meditaatiosta muodostuvassa initiaatioissa. Meditaatiotilanteessa puhutaan tanssista ja tasapainoharjoituksista ja todetaan myös, että meditaatiokuvat etenevät sykkivässä, katoavassa ja esiin nousevassa liikkeessä (VI, 152-153).

Meditaation jälkeen Josef koettaa hahmotella kuvaa, jona musiikki oli hänelle ilmennyt. Hän yrittää useamman kerran, kunnes taivuttaa viivan leikkisästi kaareksi, josta sivulinjat ulkonivat säteittäin kuin kukat seppeleen kehältä (VI, 154). Tämän jälkeen Josef näkee *unen*, jossa koulurakennuksen muodot niin ikään muuttuvat *nelikulmiosta* soikioksi ja edelleen *ymppyräksi*:

Im Traum kam er wieder auf jene Hügelkuppe über den Wäldern, wo er gestern mit seinem Kameraden gerastet hatte, und sah unter sich das liebe Eschholz liegen, und indem er hinabschaute, zog das Rechteck der Schulgebäude sich zu einem Oval und

dann zum Kreis auseinander, einem Kranz, und der Kranz begann sich langsam zu drehen, drehte sich mit zunehmender Geschwindigkeit, drehte sich zuletzt rasend schnell und barst und flog in funkelnden Sternen auseinander. (VI, 154).

Kuten Emil Sinclairin kuvassa, ympyrä nytkin muistuttaa kohoavaa kieppuvaa spiraalikehää ja mandalaa, *itsen* symbolia, ja aivan vastaavasti *unen* maagisuus liittyy tässä *taiteen* maagisuuteen. Kuva palaa Josefille hänen unessaan, tiedostamattomana luovan toiminnan ilmauksena.⁵¹⁸

Melodia ja vastamelodia

Itseä, tietoisien ja tiedostamattoman polariteetin kokonaisuutta ja ydintä kuvaava symboli voidaan siis kokea hyvinkin erilaisissa muodoissa. Idässä näitä symboleja on ammoisista ajoista kutsuttu nimenomaan "mandaloiksi" (myös esim. Jacobi 1940, 150-151). Mandalan kiertoliikettä ja *itseä* kuvastavat myös Šivan ja Šaktin tai Solin ja Lunan vastakkaissukupuoliset kuvat tai edellä kuvaamani *hermafrodiittinen halmo*. Kiertoliikkeen paralleeli individuaatioprosessiin (ks. Jung 1979, 23 ja 7, 263) on *itsen* arkkityypille ominaiseen tapaan todistamaton, passiivisen sielullisesti koettava ilmiö⁵¹⁹, jonka on annettava tapahtua (ks. Jacobi 1940, 156). Se on meditatiivinen ja se on unenomainen. Ja se on aktiivisesti luova – sekä autonomisena energeettisenä tapahtumana että tiedostamattoman ja tietoisien vuorovaikutuksena. Kun siihen osallistuu myös tietoisuus, sen vaikutukset ovat tunnistettavissa.

Harmonisimmillaan *itsen* vaikutuksen ilmentäminen Hessellä toteutuu *Siddharthan* ratkaisussa, päähenkilön vapautumisessa: "... Om: die Vollendung" (III, 720). Kertojan kielen moniäänisyys (vrt. myös a-u-m) korostaa *om*-tavun esikuvallisuutta *Siddharthan* *kokemuksessa*. Kokemus merkitsee ajan liukumista ajattomuuteen, moninaisuuden ykseyteen. *Joesta* on *Siddharthan* assimilaatioissa tullut lopullisesti *kokemuksen* kuvat yhdistävä kuva ja samalla kokemus, ta-

⁵¹⁸ On kuitenkin huomattava, että kun kuvataiteen ja unen magia *Demianissa* näyttelee ratkaisevaa motiivia, on sillä *Das Glasperlenspielissä* tässä kuvataiteellisessa ja uneksitussa muodossa lähinnä täytemotiivin merkitys. Individuaation vaihe ("die zweite Stufe der Menschwerdung"), johon kyseinen motiivisuus liittyy Emil Sinclairin prosessissa, ei Knechtin kohdalla missään teoksen keskeisen *Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht* -osan vaiheessa osoittaudu samalla tavalla akuutiksi. Sen sijaan nimenomaan unen magia leimaa koko Josef Knechtin kolmannen "elämäntarinan" *Indischer Lebenslauf* individuaationaalista ("die zweite Stufe...") kuvausta *Das Glasperlenspielin* viimeisessä osassa *Josef Knechts hinterlassene Schriften*.

⁵¹⁹ Passiivisuus tässä yhteydessä on nähtävä mitä suurimpana aktiivisuutena. On syytä huomata mitä Jung sanoo taolaisesta *wu weistä*, teottomasta toiminnasta, jolla kiinalaiset käsittävät lähinnä samaa kuin me käsitämme "kasvamisella" (ks. Watts 1971, 36-37, ks. Myös tämän tutkimuksen viite 343). *Wu wei* perustuu käsitteeseen *te* (Richard Wilhelm saksanosa: LEBEN). – Näin Jung sitä kuvaavaksi: "Und was taten diese Menschen um den erlösenden Fortschritt herbeizuführen? Soweit ich sehen konnte, taten sie nichts (Wu Wei), sondern liessen geschehen, wie der Meister LÜ DSU es lehrt, dass das Licht nach eigenem Gesetz rotiere, wenn man seinen gewöhnlichen Beruf nicht aufgebe. Das Geschehenlassen, das Tun im Nicht-tun, das Sich Lassen des MEISTERS ECKART wurde mir zum Schlüssel, mit dem es gelingt, die Türe zum Weg zu öffnen: *Man muss psychisch geschehen lassen können*. Das ist für uns eine wahre Kunst, von welcher unzählige Leute nichts verstehen, indem ihr Bewusstsein ständig helfend, korrigierend und negierend dazwischen springt und auf alle Fälle das einfache Werden des psychischen Prozess nicht in Ruhe lassen kann. (Jung 1979, 13-14).

vun osat, mutta myös niiden summa⁵²⁰:

Siddhartha bemühte sich, besser zu hören. Das Bild des Vaters, sein eigenes Bild, das Bild des Sohnes flossen ineinander, auch Kamalas Bild erschien und zerfloss, und das Bild Govindas, und andere Bilder, und flossen ineinander über, wurden alle zum Fluss, strebten alle als Fluss dem Ziele zu, sehnlich, begehrend, leidend, und des Flusses Stimme klang voll Sehnsucht, voll von brennendem Weh, voll von unstillbarem Verlangen. Zum Ziele strebte der Fluss, Siddhartha sah ihn eilen, den Fluss, der aus ihm und den Seinen und aus allen Menschen bestand, die er je gesehen hatte, alle die Wellen und Wasser eilten, leidend, Zielen zu, vielen Zielen, dem Wasserfall, dem See, der Stromschnelle, dem Meere, und alle Ziele wurden erreicht, und jedem folgte ein neues, und aus dem Wasser ward Dampf und stieg in den Himmel, ward Regen und stürzte aus dem Himmel herab, ward Quelle, ward Bach, ward Fluss, strebte aufs neue, floss aufs neue. Aber die sehnliche Stimme hatte sich verändert. Noch tönte sie, leidvoll, suchend, aber andre Stimmen gesellten sich zu ihr, Stimmen der Freude und des Leides, gute und böse Stimmen, lachende und trauernde, hundert Stimmen, tausend Stimmen. (III, 719-720).

Schon konnte er die vielen Stimmen nicht mehr unterscheiden, nicht frohe von weinenden, nicht kindliche von männlichen, sie gehörten alle zusammen, Klage der Sehnsucht und Lachen des Wissenden, Schrei des Zorns und Stöhnen und Sterbenden, alles war eins, alles war ineinander verwoben und verknüpft, tausendfach verschlungen. Und alles zusammen, alle Stimmen, alle Ziele, alles Sehnen, alle Leiden, alle Lust, alles Gute und Böse, alles zusammen war die Welt. Alles zusammen *war der Fluss des Geschehens, war die Musik des Lebens*. Und wenn Siddhartha aufmerksam diesem Fluss, diesem tausendstimmigen Liede lauschte, wenn er nicht auf das Leid noch auf das Lachen hörte, wenn er seine Seele nicht an irgendeine Stimme band und mit seinem Ich in sie einging, sondern alle hörte, das Ganze, die Einheit vernahm, dann bestand das grosse Lied der tausend Stimmen aus einem einzigen Worte, das hiess Om: die Vollendung. (III, 720, kurs. TK).

Siddharthan visionäärinen kokemus vastaa tekstin pyrkimystä tuottaa se mitä Hesse *Ein Stückchen Theologiessa* sanoo hengen "kolmanneksi asteeksi" ja mitä hän *Kurgastissa* kuvaa "melodian" ja "vastamelodian" yhteen soinnuttamisena. Kirjailijan kannalta ratkaisun ei ole mahdollista olla tyhjentävä. Toki muistamme Hesse-nimisen kertojan *Kurgastissa* huomauttavan, että asiasta voisi puhua paljonkin, eikä se ratkeaisi. Elämän poolien yhteen taivuttaminen, elämän melodioiden ylöskirjoittaminen ei häneltä tulisi onnistumaan, ja kuitenkin hänen on seurattava tuota omassa sisimmässä olevaa tummaa ääntä, joka vaatii yrittämään, yhä uudelleen, uudelleen: "Die ist die Feder, die mein Ührlein treibt" (IV, 115).

⁵²⁰

Kuten tutkimuksessani on tullut ilmi (ks. esim. s 215), hindulaisten ja buddhalaisten māyā-oppi on varsinaisesti suhteellisuusoppi. Alan Wattsin mukaan sillä tarkoitetaan, että asiat, tosiseikat ja tapahtumat eivät hahmotu luonnostaan, vaan inhimillisen kuvauksen kautta, ja että tapa jolla kuvaamme (jaottelemme) ne, on suhteessa meidän vaihtelevin näkökulmiimme. Māyā pidetään tavallisesti samana kuin nāmarūpa eli "nimi ja muoto", mielen yritys pyydystää luonnon virtaavat muodot kiinteiden luokitusten verkkoonsa. Mutta kun ymmärretään, että muoto on viime kädessä tyhjää, käsittämätöntä ja mittaamatonta, muodon maailma nähdään välittömästi paremminkin Brahmanina kuin māyāna. Muodollisesta maailmasta tulee todellinen maailma sillä hetkellä kun siitä ei enää pidetä kiinni, hetkellä jolloin sen alati vaihtelevaa virtaavuutta ei enää vastusteta. Tästä lähtien juuri maailman ohimenevyys on sen jumalallisuuden merkki, merkki sen ja Brahmanin jakamattoman ja mittaamattoman äärettömyyden tosiasiallisesta ykseydestä (ks. Watts 1971, 60-62).

Luomme itse havaintomme

Se mitä teksti *Siddharthan* ratkaisussa tekee on, että se kokoaa keskeiset symbolit mandalaa muistuttavaksi virraksi, jossa tekstin instrumentti soittaa "melodiaa" ja "vastamelodiaa" ykseytenä, jota kirjallisuuden symboliikka lähestyy ja jonka kokemisen laatua kielen mahdollisuudet relativioivat:

Hell glänzte *Vasudevas Lächeln*, über all den Runzeln seines alten Antlitzes schwebte es leuchtend, wie über all den Stimmen des *Flusses* das *Om* schwebte. Hell glänzte sein *Lächeln*, als er den Freund anblickte, und hell glänzte nun auch auf *Siddharthas* Gesicht dasselbe *Lächeln* auf. Seine Wunde blühte, sein Leid strahlte, sein *Ich* war in die *Einheit* geflossen. In dieser Stunde hörte Siddhartha auf, mit dem Schicksal zu kämpfen, hörte auf zu leiden. Auf seinem Gesicht blühte die Heiterkeit des Wissens, dem kein *Wille* mehr entgegensteht, das die *Vollendung* kennt, das einverstanden ist mit dem *Fluss* des Geschehens, mit dem *Strom* des Lebens, voll *Mitleid*, voll *Mitlust*, dem Strömen hingegen, der *Einheit* zugehörig. (III, 721, kurs.TK).

Personifioidun symbolin (Vasudeva) eleellinen taso (Lächeln) yhdentyy *itsen* äänelliseen ja visuaalis-kineettiseen kuvastoon: "Om" ja "der Fluss" (vrt. "Der Fluss lachte", eb. 717), ja tarttuu edelleen Siddharthaan, jonka muuntuminen symboliselle tasolle näin ilmaistaan. Teksti ei kykene välittämään *itsen* kokemusta kuin ainoastaan projisoidun symboliikan ja symbolien myötävaikutuksella introjisoidun energian kautta. Sisäinen energia projisoidaan ulos ja assimiloidaan symbolien välityksellä sisään. Vaikka psyyken kokonaisuutta ei näin tavoitetaakaan, "vastamelodia" ja "melodia" ovat polaaraisesti kosketuksessa toisiinsa. Kirjallisuuden ja individuaation kannalta tämä onkin onnellisinta. Poolien erillistyminen johtaisi vastavuoroisuuden keskeyttävään dualismiin. Puolestaan niiden täydellisestä yhtymisestä olisi seurauksena liikkumattomuus. Es-seessä *Krieg und Frieden* (1918) Hesse kirjoittaa:

Jedes Ding auf Erden zeigt sich doppelt, einmal als "von dieser Welt" und einmal als "nicht von dieser Welt". "Diese Welt" aber bedeutet, was "ausser uns" ist. Alles, was ausser uns ist, kann Feind, kann Gefahr, kann Angst und Tod werden. Mit der Erfahrung, dass all dies "Äussere" nicht nur Gegenstand unserer Wahrnehmung, sondern zugleich Schöpfung unserer Seele ist, mit der Verwandlung des Äusseren in das Innere, der Welt in das Ich, beginnt das Tagen." (VII, 120).

Alan Watts sanoo uskonnolliseen vapautumiseen kuuluvan, että ulkoinen ja sisäinen menettävät erillisyytensä, ja kokemus sisältää fyysisen maailman, nyt vain uudella tavalla nähtynä (ks. Watts 1975, 108-109). Siddhartha kykenee ratkaisevassa kokemuksessaan hyväksymään ulkoisen todellisuuden objektiivisuutena, joka ei ole hänestä erillinen, vaan johon hän kuuluu ja jota hän luo, ja joka luo häntä. Kuinka merkittävää onkaan huomata, että se mitä havainnoimme on itse luomaamme! Ja toisaalta: itse me olemme havaintojemme ja luomustemme objekteja!

Päähenkilöstä symboliksi

Maaginen tietoisuus, polaarinen melodisuus, on potentiaali, johon tuhannet käsitteet ja taiteenluomat viittaavat sitä lopullisesti ajatuksin jäsentämättä, sillä se on alati muuttuvassa, alati virtaavassa energeettisessä tilassa. Kokemuksena sen kosketus kuitenkin on havainnoitavissa, mahdollisuutena ja individuaatios-

sa todellistuvana motiivina. *Krieg und Friedenissä* Hesse edelleen kirjoittaa:

Alle Erkenntnis aber, wenn man darunter etwas Lebendiges und nicht Akademisches versteht, hat nur einen Gegenstand. Es wird von Tausenden und tausendfach erkannt und in tausend verschiedenen Arten ausgedrückt, ist stets aber nur eine Wahrheit. Es ist die Erkenntnis des Lebens in uns, in jedem von uns, in mir und dir, des geheimen Zaubers, der geheimen Göttlichkeit, die jeder von uns in sich trägt. Es ist die Erkenntnis von der Möglichkeit, von diesem innersten Punkte aus alle Gegensatzpaare zu jeder Stunde aufzuheben, alles Weiss in Schwarz, alles Böse in Gut, alle Nacht in Tag zu verwandeln. Der Inder sagt "Atman", der Chinese sagt "Tao", der Christ sagt "Gnade" (VII, 120).

Vastaavan romantikkojen, etenkin Novaliksen "maagista tietoisuutta" muistut-tavan polaarisen innen-aussen -identifikaation myötä Siddhartha, joskin hän yhä on persoonallisuutena olemassa, muuntuu teoksen henkilöstä myös teoksen symboliksi. Tiedostaessaan tuon symbolisuutensa hän ei enää itse subjektina ole entisessä merkityksessä itseään subjektina liikkeelle paneva voima, ei enää aikaisemmassa funktiossa päähenkilö. Tämäkin ilmaisee pikemmin dynaamiikkaa, kuin 'jäähettymistä', mutta on perin kuvaannollista, että Siddhartha valitsee rinnasteiseksi esimerkiksi *kiven*⁵²¹ sen kaikkine fyysisine piirteineen:

Siddhartha bückte sich, hob einen Stein vom Erdboden auf und wog ihn in der Hand. "... dieser Stein ist Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott, er ist auch Buddha, ich verehere und liebe ihn nicht, weil er einstmals dies oder jenes werden könnte, sondern weil er alles längst und immer ist – und gerade dies, dass er Stein ist, dass er mir jetzt und heute als Stein erscheint, gerade darum liebe ich ihn, und sehe Werte und Sinn in jeder von seinen Adern und Höhlungen, in dem Gelb, in dem Grau, in der Härte, im Klang, der er von sich gibt, wenn ich ihn beklopfe, in der Trockenheit oder Feuchtigkeit seiner Oberfläche. Es gibt Steine, die fühlen sich wie Öl oder wie Seife an, und andre wie Blätter, andre wie Sand, und jeder ist besonders und betet das Om auf seine Weise, jeder ist Brahman, zugleich aber und ebenso sehr ist er Stein, ist ölig oder seifig, und gerade das gefällt mir und scheint mir wunderbar und der Anbetung würdig." (III, 726-727).

Nuori Siddhartha oli oppinut tuntemaan objektien maailman, intialaisittain mǎyǎn, illusoriseen viittaavassa joskin energeettisessä merkityksessä:

"Früher nun hätte ich gesagt: 'Dieser Stein ist bloss ein Stein, er ist wertlos, er gehört der Welt Maja an: aber weil er vielleicht im Kreislauf der Verwandlungen auch Mensch und Geist werden kann, darum schenke ich auch ihm Geltung.'" (III, 727).

Aikaisemmin kivi oli kuitenkin ollut sellaisenaan arvoton, ja näin voimme päätellä – arvottomampi kuin se oli ollut ennen kuin Siddhartha oli omaksunut brahmanain opin, ennen yogaa, ennen asketismia ja ennen individuaation epätoivoa. Arvokkaampi kuin etsimisen vaiheissa se oli siis ollut kaikkein varhaisimpina vuosina, "Menschwerdungin" "ensimmäisellä asteella", lapsuudessa, jonka olemme nähneet *itsen* arkkityypille läheiseksi tilaksi ja jossa, kuten omasta kokemuksesta muistamme, esineiden merkitys aina animismiin saakka tuntuu hyvin korostuneelta.

Mutta nyt kivi on jälleen arvokas, jälleen todellinen ja täynnä merkitystä,

⁵²¹

Olemme todenneet 'kiven' kuvaavaan ihmisen tiedostamattoman ydintä (von Franz 1964, 209-210).

jälleen kivi sinänsä. Mahāyāna- ja zen⁵²²-buddhalaisuuden kertomukset, kuvaukset ja sanonnat ilmaisevat tällaista näkemystavan muutosta. – D.T. Suzuki kertoo:

Ein Meister sagte: "Bevor Einer Zen studiert, sind ihm Berge Berge und Gewässer sind Gewässer. Wenn er aber eine Einsicht in die Wahrheit des Zen bekommt durch die von einem guten Meister erteilte Belehrung, dann sind ihm Berge nicht mehr Berge und Gewässer keine Gewässer; aber manchmal, wenn er wirklich zum Orte der Ruhe gelangt ist (d.h. Satori erlangt hat), so sind ihm Berge⁵²³ wieder Berge und Gewässer Gewässer." (Suzuki, Essays I, sis.julk. Jung 11, 585).

Vanha Siddhartha kokee, että hänen mestarinsa Vasudeva on "itse jumala", "itse ikuisuus" (III, 718) ja että Siddhartha itse tuskin enää erottui Vasudevasta (III, 719). Päähenkilön Vasudevaksi (tai *Demianissa* Demianiksi) tuleminen, energieettinen sulautuminen, metamorfoosin motiivi palvelee näissä teoksissa ja Hessen useissa muissa töissä (esim. *Der Dichter*, III, 293 ja *Die Morgenlandfahrt*, VI, 75-76) "Menschwerdungin", individuaation, *itseksi* tulemisen tai pikemminkin *itsen* mahdollisimman intensiivisen lähestymisen motiivia kehityksen ratkaisuvaiheissa. Kokiessaan Vasudevan itsessään Siddhartha saavuttaa "täyty-myksen" (die Vollendung).

Itsen kuvaaminen on mahdotonta, ja tämän vuoksi Siddharthan henkilömotiivinen merkitys transformoituu Govindan tiedostamattomasta projisoituvaksi symboliksi. Vastaavaa on tapahtunut Siddharthalle. Kun hän on integroinut hänen projektionaan Vasudevaksi symboloituneen energian, Vasudevan motiivi henkilönä käy tekstissä tarpeettomaksi ja Vasudeva lähtee joelta: "Mennen metsiin" (III, 721), hän sanoo. Kuitenkin Vasudevan energia säilyy Siddharthan assimiloimana tämän individuaatiossa, osana ykseyttä, kehityksen spiraalikehällä:

"... ich gehe in die Einheit", sprach Vasudeva strahlend. (III, 721).

Suudelma, sanoin kuvaamaton

Kuvaamani ratkaisu merkitsee myös teoksen loppua vaiheessa, jossa Govinda kokee Siddhartha-symbolin kuvastavan vapautumista ja sisäistää Siddharthan hahmossa ilmenevän energian itseensä. Assimiloivasta kokemuksesta huolimatta Govinda ei vielä ole saavuttanut 'vapautumista', ei vielä 'täyttymystä'. Epäilemättä hän tulee jatkamaan etsimistään. Hänestä on tullut kirjan päähenkilö. Siddharthan osuus henkilönä käy tarpeettomaksi, mikä teoksen kontekstissa luonnolliseen tapaan päättää kerronnan.

Siddhartha osoittaa symbolisuutensa ja lähtönsä samalla uusitamentillillä eleellä⁵²⁴ kuin nimihenkilö *Demianissa* tai esimerkiksi Jeesus Dostojevskin

⁵²² Zen kuuluu japanilaiseen transkriptioon, kiinan pinyin-järjestelmässä sitä vastaa chan (esim. Huotari ja Seppälä 1990, 190).

⁵²³ Itämaiset piirteet vaikuttivat merkittävästi Hessen teosten suosioon 60-luvun lopun länsimaisen nuorison idealististen virtausten, erityisesti hippiliikkeen piirissä. Tämän edustajiin kuuluu Donovan, jonka lauluissa usein on vastaavia mahāyāna- tai zen-buddhalaisen kuvauksen piirteitä. Donovanin *There Is A Mountain* -runossa pelkistyy Suzukin kertoman tarinan kuvio: "First there is a mountain/ Then there is no mountain/ Then there is!" (Leitch 1982, 39).

⁵²⁴ Paavali puhuu "pyhästä" suudelmasta (ks. Room.16:16, 1.Kor.16:20, 2.Kor.13:12,

Karamazovin veljesten kertomuksessa *Suur-inkosiittori* (Dostojevski 1979, 354) tai Evankeliumien teksteissä antautuessaan vangitsijoilleen Juudaksen suudelman kautta (Matt.26:49-50, Mark.14:45, Luuk. 22:47-48). *Suudelmalla* Siddhartha, Demian ja Kristus viittaavat *itsen* kaltaisuuteensa, mikä on jotain sanoin kuvaama-tonta.

Kun Govinda siis pyytää Siddharthalta "vielä yhtä sanaa", tämä vaikenee kehottaen sitten Govinda suutelemaan häntä otsalle. Tuolla hetkellä Govindalle näynomaisesti valkenee Siddharthan "täydellisyys" (III, ks. 730-733), joka on jakamaton, filosofisista tai uskonnollisista järjestelmistä riippumaton, eläväksi tullut, *kokemus*, mokša (vapautus), te (LEBEN), joka sellaisena vaikuttavasti heijastaa *itseä*, psyyken kokonaisuutta, jota olemme nähneet Hessen muun muassa esseissään *Ein Stückchen Theologie* ja *Krieg und Frieden* kutsuvan myös ilmaisuilla "die Gnade", "Atman" tai "Tao"⁵²⁵.

Kun pidämme Hessen pääteosten henkilöitä kirja kirjalta toistensa reinkarnaatioina, seuraisi Siddhartha Emil Sinclairia, joka on Demianin ja Frau Evan suudelmilla 'pyhitetty', mutta *Der Steppenwolf*in päähenkilö Harry Haller puolestaan Govinda, joka *Siddharthan* lopussa kasvoiltaan naamiomaisesti hymyilevää Siddharthaa suudeltuaan ja itsessään näynomaisesti tämän 'täydellisyyden' koettuaan jää ikään kuin 'ulkopuolelle'. Hän jää vielä etsimään. Hän jää etsimään projektionsa 'täydellisempää' integroitumista häneen itseensä. Hän jää sisäistämään kohtaamansa symbolin energiaa. Govinda jää jatkamaan individuaatiota. Hän ei ole Juudas, joka ei kestä Kristuksessa kohtaamaansa energiaa; vaan voimme uskoa, että Govinda tulee löytämään tuhansia uusia symboleja.

Das Antlitz (Siddharthas) war unverändert, nachdem unter seiner Oberfläche die Tiefe der Tausendfältigkeit sich wieder geschlossen hatte... (III, 732).

Seuraavan kerran *itsen* arkkityyppi monenlaisten Harry Halleria koskevien valmistelujen jälkeen avautuu visionäärisimmillään ja tuhatjakoisimmillaan *Der Steppenwolf*in "maagisessa teatterissa", eli sillä elämäntaidon ja -taian näyttämölä, johon Hermann Hessen teokset meitä kutsuvat.

1.Tess.5:26) ja "rakkauden" suudelmasta (1.Piet:5:14). Suudelman liittymisestä "pyhään" kertoo, että pyhäinkuvien suuteleminen on erottamaton osa kristittyjen ortodoksien nykyistäkin todellisuutta.

525

Ein Stückchen Theologiessa myös "Erwachtsein" ja "Nirwana" (VII, 390).

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit – *Das Ich im Kreislauf des Selbst. Die Prosatexte Hermann Hesses und die Jungsche Psychoenergetik* – untersucht auf der Grundlage der Psychoanalyse von C.G. Jung die psychoenergetischen Inhalte und Prozesse in den Prosawerken Hermann Hesses. Hierbei hat sich der Blick auf Geistesgeschichte, Mythen, Glauben und Kunst als wertvoll und nützlich erwiesen.

In Hesses Werken vom *Demian* (1919) bis zum *Glasperlenspiel* (1943) sieht man das durchgehende immanente Streben unbewusster und bewusster Elemente nach Erfahrung und Wahrnehmung. Ich verstehe die symbolische Bildfolge Hermann Hesses als Zyklus und Spiralkreis. In den Texten treffen "Melodie" und "Gegenmelodie" (wie es Hesse in seinem Buch *Kurgast* ausdrückt) als Pole aufeinander. Das Bewusste und das Unbewusste zeigt sich in symbolisch geäußerten Erfahrungen.

Seit dem *Demian* modernisiert der Topos der Polarität die Erzählweise Hesses. Die innere und äussere Welt der Werke ist eng mit dem Menschen- und Weltbild der Analytischen Psychologie C. G. Jungs verknüpft. Gleichzeitig reflektiert sie die archaische und romantische Natur von Hesses Symbolik.

Das Grundmotiv des Werks sind Lebenskrise und Neurose. Es erscheint in den geistigen und physischen Widersprüchen, die sich im Leben des Individuums und der Gemeinschaft äussern. Sie wirken zwischen dem inneren und äusseren Leben. Der Krise begegnet der Held schöpferisch. Der schöpferische Akt steht in einem psychoanalytischen Zusammenhang und unterliegt auch magisch-romantischen und nietzscheanischen Einflüssen.

Polarität und Spiralität der Texte reflektieren und ergänzen einander in bewussten und unbewussten Regionen der Psyche. Ihr Aufeinandertreffen bedeutet gemeinhin eine Bewusstseinsweiterung. Die beschriebenen Entwicklungsprozesse folgen dem Jungschen Begriff der Individuation, der sich wiederum in westlichen und östlichen (indischer und chinesischer) Mythologien und Riten vereinigt.

Letztendlich sind die Lebensphasen der Helden in Hesses Werk Ausdruck von Wahrnehmung und Erfahrung energetisch-psychischer Gesamtheit (Jung nennt das "archetypisches *Selbst*"). Das *Selbst* bildet sich aus verschiedenen Teilpersönlichkeiten des Menschen. Aufgrund der umfangreichen unbewussten Anteile kann man auch von einem überpersönlichen und transzendenten Selbst sprechen. Deshalb lässt sich das Selbst nur unvollkommen durch Sprache oder Bewusstsein erschliessen.

Die Geschehnisse in Hesses Werken generieren Komplexe im Jungschen Sinne. Diese erzeugen wiederum im Zusammenwirken bewusster und unbewusster sowie innerer und äusserer Welt ein Energieknäuel, das in den Texten selbst seinen Ausdruck findet. Die festgestellte Polarität bedeutet, dass sich das Innere nach Aussen projiziert und andererseits das Äussere als Teil des inneren Lebens der Hauptfiguren in Hesses Werken nach Innen introjiziert. In dieser Projizierung-Introjizierung wird die Wahrnehmung eines Subjekts zum objektiven Gegenstand mit subjektiven Zügen. Dadurch wird jener Gegenstand zum Subjekt und andererseits das eigentliche, wahrnehmende Subjekt zum Objekt. In Hesses Werken erscheint dieses Phänomen u.a. in den

Nebenpersonen, die die Psyche der Hauptpersonen symbolisieren (z.B. Demian), oder als Ereignisbühne (z.B. das "magische Theater" im *Steppenwolf*). Beide, Nebenpersonen und Ereignisbühne, bestimmen subjektiv das Verhältnis des Helden zu seinen Komplexen und seiner Individuation.

In dieser Situation ist es die Aufgabe des Helden, seinen unbewussten Herausforderungen zu begegnen. Das bedeutet, sich nicht der Macht des Unbewussten zu unterwerfen, sondern seine Wirkungen zu akzeptieren und zu verstehen versuchen. In dieser Perspektive vermag sich die polare Wechselwirkung als positiver und kompensierender Lebenslauf zu entwickeln. Im Laufe dieses Prozesses wandeln sich Krisensituationen, wie Neurosen, von einer regressiven in eine progressive Haltung.

Bei Hesse ist das typischerweise daran fest zu machen, dass die zentralen Nebenpersonen, wie Demian im *Demian* oder Hermine und Pablo im *Steppenwolf* ihre progressive Funktion aus der kompensatorischen Reaktion auf die Regression schöpfen.

Die Symbolik in Hesses Texten umfasst die gesamte Natur. Archetypische Psychoenergie erinnert an instinktives Verhalten. Wenn Archetypen sich beispielsweise in Träumen oder schöpferischer Arbeit artikulieren, so vermögen sie sich über Erfahrung und Assimilierung in bewussten Willen zu transformieren. Das bedeutet, dass sich gattungsspezifische instinktive und archetypische Dispositionen in Handlungssakten ihren Ausdruck finden. Dadurch lernt man die Grunderfahrung der Einheit im Leben des Individuums begreifen. Dieses Verstehen führt die Energie der Psyche zu ethischen Leistungen. In *Siddhartha* endet es in altruistischer Liebe und im *Glasperlenspiel* als thematische Erhöhung des Dienens.

Da der Mensch dazu neigt, Archetypen als kollektive Symbole wahrzunehmen, erzeugen diese Symbole polar wirkende psycho-energetische Formen, Situationen, Erscheinungen und Personifikationen. Aus diesen Elementen bildet sich z.B. das "Magische Theater" im *Steppenwolf* oder das "Archiv" in der *Morgenlandfahrt*. Obwohl diese energetischen Komplexen entsprechenden Inhalte der Psyche grösstenteils unbewusst bleiben, ermöglichen die Symbole doch ihre teilweise Bewusstmachung.

In energetischen Ereignissen werden die unbewussten Archetypen nach aussen projiziert und man kann ihnen als Symbole begegnen und bestenfalls ihre Energie assimilieren. Je intensiver der Grad der Bewusstheit in diesem Prozess, desto dynamischer entwickelt sich die Individuation. Besonders stark kommt dies zum Ausdruck, als Siddhartha sein inneres, archetypisches Ereignis im Fluss symbolisiert sieht und die Projektion verinnerlicht und ihre Energie assimiliert. Siddhartha erfährt dabei die polare Dynamik von "Melodie" und "Gegenmelodie" als Fluss im Innern seines Selbst, was aber der Erzähler nicht gänzlich zu Bewusstsein zu bringen vermag.

Das Symbol ist schöpferische Energie. Deshalb ähnelt es den Erscheinungen der Urelemente. Es gliedert sich in den natürlichen Kreislauf ein. Es handelt sich um ein instinktiv wahrnehmbares Ereignis. Es reicht weiter und geht tiefer als ein Begriff. Das Symbol beruht auf Akten. Im *Glasperlenspiel* ist z.B. die Hauptperson Josef Knecht auf Begrifflichkeit und Wissen fest gelegt. Sein Regressivität symbolisierendes Ertrinken im Bergsee zeigt deutlich die Progression des symbolischen Phänomens, denn hier wird Regression zur Progression. Die Energie des Textes wird Eins mit der Natur und vereint sich

mit dem archetypischen Entwicklungszyklus.

Wenn die Symbole als Subjekte agieren, wird der Mensch und die Gemeinschaft zum Gegenstand der eigenen Projektionen und Symbolik. In Hesses Werken werden die Hauptfiguren durch Träume entwickelt. Mythen und Kunst formen die Hauptpersonen, so dass sie selbst, wie Siddhartha und Josef Knecht, zu Symbolen werden. Die oft auf Religionen verweisenden Formen, wie etwa Abraxas im *Demian* und die Riten in der *Morgenlandfahrt*, entwickeln die Hauptpersonen. Die Person des Demians im *Demian* formt die Hauptperson Emil Sinclair. Der Fluss formt Siddhartha, und die Kunst formt den Erzähler der *Morgenlandfahrt*. Hermine und Pablo, das Tanzen, das "Magische Theater", Goethe und Mozart formen Harry Haller im *Steppenwolf*. Die auf das Ich zielende Herausforderung ist als wesentlicher Bestandteil dieses Formungsprozesses zu verstehen. Das Bewusstsein darf sich nicht ganz den Wirkungen des Unbewussten unterwerfen. Erst aus der Polarität erwächst die Individuation. Durch das Individuum wirkt die Individuation auf die Gemeinschaft, was sich insbesondere am Leben Josef Knechts aufzeigen lässt.

Aber das System des Glasperlenspiels ist nicht ein derartiger Schöpfer der Hauptperson Josef Knecht. Auf ihn wirken mehr der Duft des Holunders und ein Schubert-Lied als das Glasperlenspiel selbst. Die Ursache liegt darin, dass das Glasperlenspiel, das zu Beginn ein schöpferisches, symbolisches Ritual war, sich zu abstrakten Zeichen, Buchstaben und Symptomen wandelte. Ihre kompensatorische Symbolfunktion hat sich aufgelöst.

Die Begriffssprache führte zur Verdrängung des Lebens und seiner Instinkte. In Hesses Werk wird dieses Phänomen gerade als Problem von Lehre und Dogma dargestellt. Das führt leicht zur Verkümmern energetischer und lebendiger Symbole. In diesem Fall sind Subjekt und Objekt dualistisch voneinander getrennt. Die polare Entwicklungslinie ist unterbrochen. Im *Glasperlenspiel* ist Josef Knechts Bestimmung die Abkehr von der Dualität und die Rückkehr zur Polarität.

Die Polarität verwirklicht sich, indem das Individuum die Welt schafft und seine geschaffene Welt wiederum das Individuum hervorbringt. Die Symbole sind autonom und wirken als Libidogleichnis des energetischen Zustandes des Subjekts. In der eigenen inneren Welt des Individuums bedeutet das Auffinden eines neuen Symbols gleichzeitig seine Schaffung. Dabei wirkt die 'göttliche' Energie im Innern seines Selbst. Deshalb ist der Leser von Hermann Hesses Texten als ein dem Autor gleichwertiger Schöpfer der Texte zu begreifen. Die Rezeption der Werke in den verschiedenen Weltregionen (Ost wie West) zeigt, dass dieser Schöpfungsprozess allgemein beim Menschen durch Symbolik vermittelt wird.

Der als Individuation beschriebene Entwicklungsweg führt von Symbol zu Symbol. Dieser Prozess erinnert an einen Heldenmythos. An diesem Prozess hat Jung die folgenden zentralen archetypischen Symbole fest gemacht: der Schatten, *anima und animus*, der *alte Weise* und die *grosse Mutter* und zuletzt das *Selbst*. Hermann Hesses Texte lassen sich so auf der Grundlage dieser Jungschen Begriffe und Entwicklungsphasen betrachten. So verkörpert Sinclairs böswilliger Schulkamerad Kromer im *Demian* den Schatten, die erste Liebe Beatrice *anima* und die mythische Frau Eva die *grosse Mutter*. Der überpersönliche Demian ist das *Selbst*. Die Grenzen sind dabei fließend. Die Figur des Demian steht in direkter Beziehung zu Motiven und Bildhaftigkeit

aller zentralen Entwicklungsphasen. Die Gesamtheit der Psyche ist die tiefste Quelle aller Stufen der Individuation

In der Individuation nehmen diese in unterschiedlichen Personifikationen, Formen und Situationen auftretenden Grundsymbole Gestalt an. In Hesses Werken ist die Individuation vom Profil her die energetische und literarisch dramatische Fortsetzung der symbolischen Komplexe. Meine Untersuchung verdeutlicht Hesses Prosa als Geschehen, das auf der Ebene des Individuums und der Gemeinschaft die Möglichkeiten des Ichs als Verwirklichung des archetypischen *Selbst* (Gesamtheit der Psyche) deutet.

Obwohl Hesses Figuren zahlreiche äussere Ziele erreichen, bleibt die Verwirklichung der inneren Bestimmung immer relativ. Die relative Polarität ist die Grundebene der sich in ihrer Form verändernden Texte. Das, was aber den 'Maschinencharakter' von Symbolen in der angestrebten Vereinigung von "Melodie" und "Gegenmelodie" ausmacht, drückt der Ich-Erzähler in der *Morgenlandfahrt* folgendermassen aus: "Allein das Paradoxe muss immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muss immer neu unternommen werden."

LÄHTEET

Hermann Hessen tuotanto:

- Hesse, Hermann 1952. Gesammelte Dichtungen, Bd. I-VI. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1957. Gesammelte Schriften. Betrachtungen und Briefe. Gesammelte Dichtungen, Bd. VII. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1987 (1970). Gesammelte Werke, Bd. 4. Rosshalde. Fabulierbuch. Knulp. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1987 (1970). Gesammelte Werke, Bd. 6. Märchen. Bilderbuch. Wanderung. Traumfährte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1987 (1970). Gesammelte Werke, Bd. 11 ja 12. Schriften zur Literatur 1 & 2. Herausgegeben von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1978 (1973). Gesammelte Briefe, Erster Band 1895-1921. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse herausgegeben von Ursula und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1979. Gesammelte Briefe, Zweiter Band 1922-1935. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse herausgegeben von Ursula und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1982. Gesammelte Briefe, Dritter Band 1936-1948. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse herausgegeben von Ursula und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1986. Gesammelte Briefe, Vierter Band 1949-1962. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse und Ursula Michels herausgegeben von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1973. Die Erzählungen, Bd. I-II. Zusammengestellt von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Hesse, Hermann 1980 (1953). Die Gedichte, 1892-1962, Erster Band. Neu eingerichtet und um Gedichte aus dem Nachlass erweitert von Volker Michels, 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1984 (1952). Arosusi (Der Steppenwolf, 1927), suom. Eeva-Liisa Manner, 8. painos. Helsinki: WSOY (Porvoo).⁵²⁵
- Hesse, Hermann 1976 (1951,1959 und 1964). Ausgewählte Briefe. Zusammengestellt von Hermann Hesse und Ninon Hesse, 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1981 (1975). Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe. Neu zusammengestellt von Volker Michels, erweiterte Auflage. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Hesse, Hermann 1979 (1975). Legenden. Zusammengestellt von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

525

Kun suomalaisen kustantajan päätoimipaikka ja teoksen painopaikka eivät ole samat, olen noudattanut järjestystä, jossa jälkimmäinen on mainittu sulkeissa kustantajan koti- ja varsinaisen toimipaikan jälkeen. Ulkomaisen kirjallisuuden suhteen olen pitänyt johdonmukaisena ilmoittaa kustantajan toimipaikka, mutta jättää mahdollisesti muualla sijaitseva painopaikka huomioimatta.

- Hesse, Hermann 1978 (1975). Lektüre für Minuten. Gedanken aus seinen Büchern und Briefen, Neue Folge (II). Herausgegeben von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1978 (1971). Mein Glaube. Eine Dokumentation. Auswahl von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1993. Materialien zu Hermann Hesses "Demian", Erster Band. Die Entstehungsgeschichte in Selbstzeugnissen und Dokumenten. Herausgegeben von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1997. Materialien zu Hermann Hesses "Demian", Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Herausgegeben von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1977 (1973). Materialien zu Hermann Hesses 'Das Glasperlenspiel', Erster Band. Texte von Hermann Hesse. Herausgegeben von Volker Michels, 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1977 (1974). Materialien zu Hermann Hesse 'Das Glasperlenspiel', Zweiter Band. Texte über das Glasperlenspiel. Herausgegeben von Volker Michels, 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1977 (1975). Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha, Erster Band. Texte von Hermann Hesse. Herausgegeben von Volker Michels, 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1978 (1976). Materialien zu Hermann Hesses "Siddhartha", Zweiter Band. Texte über Siddhartha. Herausgegeben von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1979 (1972). Materialien zu Hermann Hesses 'Der Steppenwolf'. Texte von Hermann Hesse und Biographisches (auch Texte über den 'Steppenwolf'). Herausgegeben von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1975. Die Märchen. Zusammengestellt von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1965. Prosa aus dem Nachlass. Herausgegeben von Ninon Hesse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann 1977. Von Wesen und Herkunft des Glasperlenspiels. Die vier Fassungen der Einleitung zum Glasperlenspiel. Herausgegeben von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hesse, Hermann und Mann, Thomas 1977 (1968 und erweiterte Ausgabe 1975). Hermann Hesse-Thomas Mann. Briefwechsel. Herausgegeben von Anni Carlsson, 3. Auflage. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Carl Gustav Jungin tuotanto:

Gesammelte Werke:

- Jung, Carl Gustav 1985 (1973). Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. Gesammelte Werke, Bd. 5. Herausgeber Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüf, 4. Auflage. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.

- Jung, Carl Gustav 1960. Psychologische Typen. Gesammelte Werke, Bd. 6. Herausgeber: Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin. Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1964. Zwei Schriften über Analytische Psychologie, Gesammelte Werke, Bd. 7. Herausgeber: Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin. Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1967. Die Dynamik des Unbewussten. Gesammelte Werke, Bd. 8. Herausgeber: Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin, Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb. Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1985 (1976). Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke, Bd. 9/I. Herausgeber: Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb, 6. Auflage. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1983 (1976). Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst. Gesammelte Werke, Bd. 9/II. Herausgeber: Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb, 5. Auflage. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1981 (1974). Zivilisation im Übergang. Gesammelte Werke, Bd. 10. Herausgeber: Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb, 2. Auflage. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1963. Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion. Gesammelte Werke, Bd. 11. Herausgeber: Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin. Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1972. Psychologie und Alchemie. Gesammelte Werke, Bd. 12. Herausgeber: Dieter Baumann, Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1971. Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Gesammelte Werke, Bd. 15. Herausgeber: Dieter Baumann, Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1958. Praxis der Psychotherapie. Beiträge zum Problem der Psychotherapie und zur Psychologie der Übertragung. Gesammelte Werke, Bd. 16. Herausgeber: Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin. Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1993 (1981). Das symbolische Leben. Verschiedene Schriften. Gesammelte Werke, Bd. 18/I. Herausgeber: Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb, 2. Auflage. Solothurn und Düsseldorf: Walter-Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1981. Das symbolische Leben. Verschiedene Schriften. Gesammelte Werke, Bd. 18/II. Herausgeber: Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1972-1973. Briefe, Bd. I-III. Herausgegeben von Aniela Jaffé, Zürich in Zusammenarbeit mit Gerhard Adler (London). Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1931. Seelenprobleme der Gegenwart. Psychologische Abhandlungen, Bd. III. Zürich: Rascher & Co.
- Jung, Carl Gustav 1934. Wirklichkeit der Seele. Psychologische Abhandlungen, Bd. IV. Zürich: Rascher & Co.
- Jung, Carl Gustav 1936a. Das Unbewusste im normalen und kranken Seelenleben. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage der "Psychologie der unbewussten Prozesse". Zürich: Rascher.

- Jung, Carl Gustav 1936b. *Analytische Psychologie und Erziehung*. Zürich: Rascher.
- Jung, Carl Gustav 1951. *Aion. Untersuchungen zur Symbolgeschichte mit einem Beitrag von Marie-Louise von Franz*. Zürich: Rascher.
- Jung, Carl Gustav 1964 (and M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé). *Man and his Symbols*. Editor: Carl G. Jung and after his death M.-L. von Franz. London: Aldus Books in association with W.H. Allen.
- Jung, Carl Gustav 1988 (1961). *Erinnerungen, Träume, Gedanken. Aufgezeichnet und herausgegeben von Aniela Jaffé*, 6. Auflage. Olten: Walter-Verlag.
- Jung, Carl Gustav 1989. *Nietzsche's Zarathustra. Notes of the seminar given in 1934-1936 by C. G. Jung*. Edited by James Jarrett in two parts, 1. London: Routledge.
- Jung, Carl Gustav und Wilhelm, Richard 1979 (1929). *Das Geheimnis der goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch. Mit einem europäischen Kommentar von C.G. Jung, Text und Erläuterungen von Richard Wilhelm*, 13. Auflage. Olten: Walter-Verlag.

Muut lähteet:

- Aho, Antti J. 1931. *Gautama Buddha ihmisenä ja opettajana*. Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Aspelin, Gunnar 1977 (1958). *Ajatuksen tiet. Yleinen filosofian historia. (Tankens väga. En översikt av filosofiens utveckling, 1958)*, suom. J.A. Hollo, 2. painos. Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Ball, Hugo 1977 (1933). *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ball, Hugo 1978 (1976). *Hermann Hesse und der Osten. – Volker Michels (hrsg), Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha, Bd. II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 54-69.
- Baumer, Franz 1959. *Hermann Hesse*. Berlin: Colloquim Verlag.
- Baumann, Günter 1990. *Der archetypische Heilsweg: Hermann Hesse, C.G. Jung und die Weltreligionen*. Rheinfelden: Schäuble Verlag.
- Baumann, Günter 1993 (1989). *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jungs*, 2. Auflage. Rheinfelden und Berlin: Schäuble Verlag.
- Baumann, Günter 1997. "Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert." *Hermann Hesse und die Psychologie C.G. Jungs. – Michael Limberg (hrsg.), Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie"*. Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach. 42-60.
- Bennet, E.A. 1968. *Mitä Jung todella sanoi (What Jung really said, 1966)*, suom. Erkki Rutanen. Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Biedermann, Hans 1993. *Suuri symbolikirja (Knaurs Lexikon der Symbole, 1989)*, suom. ja toim. Pentti Lempäinen. Helsinki: WSOY (Juva).
- Boulby Mark 1967. *Hermann Hesse: His Mind and Art*. Ithaca: Cornell University Press.

- Brown, Madison 1976. Toward a perspective for the Indian element in Hermann Hesse's "Siddhartha". Appleton, Wisconsin: The German Quarterly 2/1976, vol. 49. 191-202.
- Buber, Martin (hrsg.) 1919 (1911). Chinesische Geister- und Liebesgeschichten. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening.
- Burckhardt, Jacob 1947. Weltgeschichtliche Betrachtungen. Nach dem oerischen Text herausgegeben von Werner Kaegi. Bern: Hallwag.
- Butler, Colin 1971. Hermann Hesse's "Siddhartha": Some critical objections. Madison, Wisconsin: Monatshefte 2/1971. 117-124.
- Böttger, Fritz 1974. Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit. Berlin: Verlag der Nation.
- Campbell, Joseph 1966 (1949). The Hero with a Thousand Faces, 8. printing. Cleveland, Ohio: The World Publishing Company.
- Capra, Fritjof 1975. The Tao of Physics. An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism. Berkeley: Shambhala.
- Carlsson, Anni 1977 (1974). Hermann Hesses "Glasperlenspiel" in seinen Wesensgesetzen. – Volker Michels (hrsg.), Materialien zu Hermann Hesse 'Das Glasperlenspiel', Bd. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 39-58.
- Carlsson, Anni 1979 (1972). Zur Geschichte des Steppenwolfsymbols – Volker Michels (hrsg.), Materialien zu Hermann Hesses 'Der Steppenwolf', 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 377-381.
- Chi, Ursula 1976. Die Weisheit Chinas und 'Das Glasperlenspiel'. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Coomaraswamy, A.K. 1933. A New Approach to the Vedas. London: Luzac & Co.
- Cooper, J.C. 1984. Symbolien maailma. Unet, kuvat, ennusmerkit (Symbolism, 1982), suom. Esko Halivaara. Hämeenlinna: Karisto.
- Cremerius, Johannes 1983. Schuld und Sühne ohne Ende. Hermann Hesses psychotherapeutische Erfahrungen. – Walter Schönau (hrsg.), Literaturpsychologische Studien und Analysen. Amsterdam: Rodopi B.V. 169-204.
- Cremerius, Johannes 1997. Hermann Hesse und Sigmund Freud. – Michael Limberg (hrsg.), Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie". Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach. 30-41.
- Dahrendorf, Malte 1958. Hermann Hesses Demian und C.G. Jung. – Heidelberg: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. VIII. 81-97.
- Dauer, Dorothea W. 1965. Early romanticism and India as seen by Herder and Novalis. Marshall: Kentucky foreign language quarterly 1965:12. Marshall University. 218-224.
- Deussen, Paul 1921. Sechzig Upanishad's des Veda aus dem sanskrit übersetzt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Dr. Paul Deussen. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Dilthey, Wilhelm 1965 (1906). Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing-Goethe-Novalis-Hölderlin, 14. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Do-Dinh, Pierre 1987 (1960). Konfuzius mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Dostojevski, Fjodor 1968 (1922). Rikos ja rangaistus (Prestuplenije i nakazanije, 1866), suom. J.A. Hollo, kahdeksas painos., Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Dostojevski, Fjodor 1979 (1927). Karamazovin veljekset (Bratja Karamazovy, 1879-1880), suom. J.A. Hollo, kahdeksas painos. Helsinki: Otava (Keuruu).

- Dumas, Alexandre 1955. Monte-Criston kreivi (Le Comte de Monte-Cristo, 1844-1845), suom. Jalmari Finne, kolmas korjattu painos. Helsinki: Otava (Keuruu).
- Eliade, Mircea 1992. Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia (Le Mythe de l'éternel retour; archetypés et répétition, 1949), suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga (hrsg.) 1991. Erläuterungen und Dokumente. Hermann Hesse Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga 1994. Hermann Hesse. Romane. Interpretationen von Michael Müller, Helga Esselborn-Krumbiegel, Peter Huber, Egon Schwarz, Willy Michel und Edith Michel. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 29-51.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga 1997. Gebrochene Identität. Das Spiegelsymbol bei Hermann Hesse. – Michael Limberg (hrsg.), Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie". Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach. 130-148.
- Falck, Colin 1991 (1989). Myth, truth and literature. Towards a true post-modernism, 2. printing. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frank, Manfred 1982. Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Franz, M.-L. (von) 1964. The process of individuation. – C.G. Jung, M.-L. von Franz (ed.), Man and his Symbols. London: Aldus Books. 158-229.
- Freedman, Ralph 1997. Abschied von allen Halbheiten. – Michael Limberg (hrsg.), Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie". Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach. 94-107.
- Frenzel, Ivo 1979 (1966). Friedrich Nietzsche in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Freud, Sigmund 1930. Das Unbehagen in der Kultur. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Frye, Northrop 1973 (1957). Anatomy of Criticism, four essays, 3. printing. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Ganeshan, Vridhagiri 1974. Das Indienerlebnis Hermann Hesses. Bonn: Bouvier-Verlag, Herbert Grundmann.
- Gibson, Michael 1984. Jumalia ja sankareita. Maaailman taruaarteet. Kreikka. (Gods, men and monsters from the Greek myths, 1984), suom. Mikko Kilpi. Glasgow: Eurobook Limited ja Helsinki: WSOY (Porvoo, Juva).
- Glaserapp, Helmut (von) 1963. Die fünf Weltreligionen. Brahmanismus, Buddhismus, Chinesischer Universismus, Christentum, Islam. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Grimm, Georg 1979. Die Lehre des Buddha. Die Religion der Vernunft und der Meditation, hrsg. von M. Keller-Grimm und Max Hoppe. Wiesbaden: R. Löwit.
- Godard, Jean-Luc 1967. Week-end. Film.
- Gothóni, René – Mahapañña (Mikael Niinimäki) 1990. Buddhalainen sanasto ja symboliikka. Helsinki: Gaudeamus.
- Hark, Helmut (hrsg.) 1998 (1988). Lexikon Jungscher Grundbegriffe, 4. Auflage. Zürich und Düsseldorf: Walter Verlag.
- Heino, Aarre 1975. Kertoja. Asema ja esiintymisen. Tampere: Acta Universitatis

- Tamperensis ser. A vol. 65. Tampereen yliopiston kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 12.
- Heino, Aarre 1983. "Huilunsoittaja" – Hessen runoja suomalaisille. – Myytit ja runon arki. Kerttu Saarenheimon juhlakirja (toim. Pirkko Alhoniemi, Irmeli Niemi, Liisi Huhtala, Päivi Lappalainen). Turku: Clarion. 189-200.
- Henderson, Joseph L. 1964. Ancient myths and modern man. – C.G. Jung, M-L. von Franz (ed.), *Man and his Symbols*. London: Aldus Books. 104-157.
- Hsia, Adrian 1974. Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretation. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Huch, Ricarda 1951. Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag, Hermann Leins.
- Humphreys, Christmas 1976. Buddhalainen tapa elää (The Buddhist Way of Life, 1969), suom. Klaus Karttunen. Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Huotari, Tauno-Olavi ja Seppälä, Pertti 1990. Kiinan kulttuuri. Helsinki: Otava (Keuruu).
- Ikeda, Daisaku 1977. Buddhism, the First Millennium, translated by Burton Watson. Tokyo: Kodansha.
- Jacobi, J. 1940. Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung mit Illustrationen. Zürich: Rascher Verlag.
- Jaffé, Aniela 1964. Symbolism in the visual arts. – C.G. Jung, M-L. von Franz (ed.), *Man and his Symbols*. London: Aldus Books. 230-271.
- Johnston, William 1997. Rakkauden salattu viisaus. Johdatus mystiikan teologiaan (Mystical Theology: The Science of Love, 1995), suom. Vuokko Rissanen. Helsinki: Kirjapaja.
- Jumalallinen liturgia 1988. Pyhän isämme Johannes Krysostomoksen ja Basileois Suuren Jumalallinen liturgia. Kuopio: Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto (Pieksämäki). 3. painos.
- Kant, Immanuel 1977 (1790). Kritik der Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Karalashwili, Reso 1977. Josef Knechts Tod. – Volker Michels (hrsg.), *Materialien zu Hermann Hesse 'Das Glasperlenspiel'*, Bd. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 220-234.
- Karalashwili, Reso 1978 (1976). Die Zahlensymbolik als Kompositionsgrundlage in H. Hesses "Siddhartha". – Volker Michels (hrsg.), *Materialien zu Hermann Hesses "Siddhartha"*, Bd. II, zweite Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 255-271.
- Karttunen, Klaus, Färthing, Leif, Nieminen, Kai (toim. ja käänt.) 1977. Idän viisautta. Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Kayser, Wolfgang. 1967 (1948). Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, zwölfte Auflage. Bern und München: Francke Verlag.
- Kelling, Rudolf 1935. Das chinesische Wohnhaus. Tokyo: Supplement der "Mitteilungen" der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
- Keyserling, Arnold 1980. Alkusanat teokseen Richard Wilhelm, Carl Gustav Jung, Kultakukan salaisuus (Das Geheimnis der goldenen Blüte, 1971), suom. Telmi Kemilä. Hämeenlinna: Ruusu-risti.
- Keyserling, Arnold 1979. Ihmisyyden ja yli-persoonallisuuden psykologiaa (Humanistic and Transpersonal Psychology). Esitelmäsarja Helsingissä 3.-

- 4.11.79. Artikkelimoniste. Helsinki.
- Kinnunen, Aarne 1960. F. Nietzsche. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Klaasio, Lea 1999. C.G. Jungin aktiivisen kuvittelun menetelmä. – Kirsi Huttula (toim.), Suomen Taideterapiayhdistys ry:n 25-vuotisjuhlakirja. Helsinki: Valopaino. 79-88.
- Koivunen, Hannele 1995. Madonna ja huora. Helsinki: Otava.
- Koller, Gottfried 1952. Kastalien und China. Bemerkungen zu Hesses Werk "Das Glasperlenspiel". Saarbrücken: Annales Universitatis Saraviensis. Philos-Lettres. Jg 1.
- Korhonen, Kalle 1921. Kungfutse. Suuri oppi. Johdatus kungfutselaiseen elämäkatsomukseen. Kiinankielestä suomensi ja selitti sekä Kungfutsen elämää ja kungfutselaisuutta selosti Kalle Korhonen. Helsinki: Otava.
- Koskenniemi, V.A. 1944. Goethe. Keskipäivä ja elämänilta. Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Koskikallio, Toivo 1950. Kung Fu-tse, Keskustelut (Luen-Y). Esitellyt, kiinasta suomentanut ja selittänyt Toivo Koskikallio. Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Kulmala, Teppo 1989. Hermann Hessen itä. Idän viisaus Hessen teoksissa ja elämässä. Yleisen kirjallisuustieteen lisensiaattitutkimus (painamaton). Jyväskylän yliopisto.
- Kulmala, Teppo 1994. Esipuhe teoksessa Hermann Hesse, Knulp. Kolme kertomusta Knulpin elämästä (Knulp, 1915), suom. Teppo Kulmala. Helsinki: Pikku-idis (Vaasa).
- Kulmala, Teppo 1995a. Matkalla Aamun maisemassa, IV. Vaellus Hermann Hessen jäljillä, Monte Verità. Jyväskylä: Keskisuomalainen 3.12.1955. 14.
- Kulmala, Teppo 1995b. Matkalla Aamun maisemassa, VI. Vaellus Hermann Hessen jäljillä, Montagnola. Jyväskylä: Keskisuomalainen 17.12.1995. 14.
- Kulmala, Teppo 2000. Johdanto teoksessa Hermann Hesse, Maailmankirjallisuuden kirjasto (Eine Bibliothek der Weltliteratur, 1929), suom. Teppo Kulmala. Lahti: Impirmatur (Saarijärvi).
- Kunnas, Tarmo 1981. Zarathustra – Nietzschen varjo. Helsinki: Otava (Keuruu).
- Kunze, Johanna Maria Louisa 1946. Lebensgestaltung und Weltanschauung in Hermann Hesses Siddhartha. Amsterdam: 'S-Hertogenbosch.
- Laitinen, Teuvo 1992. Suomentajan esipuhe teoksessa Mircea Eliade, Ikuisen paluun mytti. Kosmos ja historia. Helsinki: Loki-kirjat.
- Lee, Inn-Ung 1972. Ostasiatische Anschauungen im Werk Hermann Hesses. Diss. Würzburg: Julius-Maximilians-Universität.
- Lehtonen, Mikko 1994. Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600-1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa. Tampere: Vastapaino.
- Leitch, Donovan 1982. Donovan Greatest. London: Donovan (Music) Limited/Music Sales Limited.
- Lem, Stanislaw 1973. Solaris (Solaris, 1961), suom. Matti Kannosto. Rauma: Kirjayhtymä (Helsinki).
- Lennon, John and McCartney, Paul 1993. The Beatles/1967-1970. Cd-compilation. London: EMI Records Ltd.
- Limberg, Michael 1997. "Der Schatten meines Vaters als Verfolger". – Michael Limberg (hrsg.), Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie". Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach. 61-77.
- Littan, Ulla 1994. Musik aus der Perspektive der Jungschen Psychologie. Zürich: Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen

Fakultät I der Universität Zürich.

- Lüthi, Hans Jürg 1970. Hermann Hesse. Natur und Geist. Stuttgart, Berlin: Kohlhammer.
- Maharishi Mahesh Yogi 1971 (1967). On the Bhagavad-Gita. Chapters 1 to 6. Translation and commentary with sanskrit text. Aylesbury: Penguin Books.
- Man, Paul (de) 2001. Ajallisuuden retoriikka II. Ironia. (The Rhetoric of Temporality, 1969), suom. Marko Pasanen. Helsinki: Nuori Voima 6/2000. 11-19.
- Mann, Thomas und Hesse, Hermann 1977 (1968 und erweiterte Ausgabe 1975). Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel. Herausgegeben von Anni Carlsson, 3. Auflage. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Markert, Christopher 1987. I Ching. Muutosten kirja (I Ching. The No. 1 Success Formula, 1986), suom. Jatta-Liisa Jing. Helsinki: Tammi.
- Mattila, Pekka 1984. Kirjallisuudentutkimuksen avainsanoja. Mänttä: Kirjayhtymä (Helsinki).
- Mayer, Gerhart 1956 (1954). Die Begegnung des Christentums mit den asiatischen Religionen im Werk Hermann Hesses. Bonn: Röhrscheid.
- Mayer, Gerhart 1960. Hermann Hesse. Mystische Religiosität und dichterische Form. – F. Martini, W. Müller-Seidel, B. Zeller (hrsg.), Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4/1960. Stuttgart: A. Kröner.
- Michels, Volker 1977a (1975). Die Entstehung des Siddhartha, eine biographische Chronik und Vorstudien 1907-1916 in Selbstzeugnissen. – Volker Michels (hrsg.), Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha, Bd. I, zweite Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 33-80.
- Michels, Volker 1977b (1973). Die Entstehungsjahre des Glasperlenspiels. Eine biographische Chronik. – Volker Michels (hrsg.), Materialien zu Hermann Hesses 'Das Glasperlenspiel', Bd. I, dritte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 33-52.
- Michels, Volker 1979 (1972). Die Entstehungsjahre des 'Steppenwolf'. Eine biographische Chronik. – Volker Michels (hrsg.), Materialien zu Hermann Hesses 'Der Steppenwolf', sechste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 29-38.
- Michels, Volker 1993. Der Werdegang des "Demian". Eine Chronik zur Biographie und Zeitgeschichte. – Volker Michels (hrsg.), Materialien zu Hermann Hesses "Demian", Bd. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 45-56.
- Michels, Volker 1997. Die Stimmen der Seele im Traum. – Michael Limberg (hrsg.), Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie". Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach. 108-129.
- Middleton, J.C. 1957. An enigma transfigured in Hermann Hesse's Glasperlenspiel. Oxford: German Life and Letters X 1956/57.
- Mileck, Joseph 1978. Hermann Hesse. Life and art. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Minkus, Elke 1997. "Mutterspuren" im Hermann Hesses Werk. – Michael Limberg (hrsg.), Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie". Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach. 78-93.
- Mondon, Christine 1997. Hesses Märchen und der Einfluss der Psychoanalyse. – Michael Limberg (hrsg.), Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst

- als Therapie". Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach. 149-162.
- Murti, T.R.V. 1980 (1955). *The Central Philosophy of Buddhism. A Study of the Madhamika System*. London: Allen & Unwin.
- Nadler, Käte 1956. Hermann Hesse. *Naturliebe. Menchenliebe. Gottesliebe*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Nieminen, Pertti 1969 (1956). *Toim. ja suom. (suom. myös Kristiina Kivivuori ja Tuomas Anhava) Keskitie. Valikoima kiinalaista viisautta, kolmas lisätty painos*. Helsinki: Tammi.
- Nieminen, Pertti 1971. *Oraakkelilauseista avainromaaneihin. Kiinan klassisen kirjallisuuden ääriiivoja*. Helsinki: Aika 9/1971. 526-535.
- Nieminen, Pertti 1987. *Veden hohde, vuorten värit. Kiinan runoutta. Käännökset kiinasta ja johdanto*. Helsinki: Otava (Keuruu).
- Nietzsche, Friedrich 1955 (1872). *Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Nietzsche, Friedrich 1968 (1886-1887). *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Nietzsche Werke, sechste Abteilung, zweiter Band. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Nietzsche, Friedrich 1969 (1888-1889). *Dionysos-Dithyramben. – Nietzsche Werke, sechste Abteilung, dritter Band. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Nietzsche, Friedrich 1979 (1883-1885). *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Frankfurt am Main: Insel.
- Novalis I (Novalis 1960). *Schriften, I Bd. Das dichterische Werk*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Novalis II (Novalis 1965 [1960]). *Schriften, II Bd. Das philosophische Werk I*. Herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 2. Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Novalis III (Novalis 1968 [1960]). *Schriften, III Bd. Das philosophische Werk II*. Herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 2. Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Nykysuomen laitos (toim.) 1973. *Nykysuomen sivistyssanakirja. Vierasperäiset sanat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja WSOY (Porvoo).
- Oittinen, Vesa 1984. *Johdanto teoksessa Novalis: Fragmentteja. Valikoinut ja suomentanut Vesa Oittinen*. Helsinki: Otava (Keuruu).
- Otten, Anna 1978 (1976). *Durchbruch und Einordnung. – Volker Michels (hrsg.), Materialien zu Hermann Hesses "Siddhartha", II Bd*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Palmgren, Marja-Leena 1986. *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Helsinki: WSOY (Juva).
- Pannwitz, Rudolf 1957. *Hermann Hesses west-östliche Dichtung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Palva, Heikki 1995. *Raamatun tietosanasto*. Helsinki: WSOY (Juva).
- Parpola, Asko 1980. *Intialaisesta maailmankuvasta ja estetiikasta. – Aarne*

- Kinnunen (toim.), Itämaiden estetiikka. Suomen estetiikan seuran vuosikirja 3. Helsinki: WSOY (Juva). 162-206.
- Pentikäinen, Elina ja Pentikäinen, Juha 1978 (1973). Aikamme uskontotieto 1. Muut uskonnot. Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Percheron, Maurice 1979 (1958). Buddha in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Plant, Raymond 2000. Hegel. Uskonnosta ja filosofiasta (Hegel: On Religion and Philosophy, 1997), suom. Heikki Eskelinen. Helsinki: Otava (Keuruu).
- Platon 1999. Pidot. – Platon, Teokset, kolmas osa, suom. Marianna Tyni. Helsinki: Otava (Keuruu).
- Raamattu. Vanha Testamentti ja Uusi Testamentti. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Kirjapaja ja Pieksämäki: Suomen Kirkon sisälähetysseura (Pieksämäki).
- Radhakrishnan, S. 1974 (first Indian reprint 1971). The Bhagavadgita. With an Introductory Essay. Sanskrit Text, English Translation and Notes by S. Radhakrishnan. Second Indian reprint (first published in Great Britain 1948; second edition, ninth impression 1970). Bombay: Blackie & Son Publishers Pvt. Ltd.
- Raju, P.T. 1992. The Philosophical Traditions of India (1971), first Indian edition. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Rauhala, Lauri 1984. Tiedostamattoman ongelman jäsentymisen päävaiheita. – Ilpo Kojo ja Risto Vuorinen (toim.), Tietoisuus ja alitajunta. Helsinki: WSOY (Juva). 45-63.
- Rauhala, Lauri 1986. Meditaatio. Helsinki: Otava (Keuruu).
- Reichert, Herbert W. 1972. The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse. Michigan: The Enigma Press.
- Ritzenhoff, Ursula (hrsg.) 1988. Novalis (Friedrich von Hardenberg). Heinrich von Ofterdingen. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Saariluoma, Liisa 1985. Die Erzählstruktur des frühen deutschen Bildungsromans: Wielands "Geschichte des Agathon", Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 5. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica (Dissertationes humanarum litterarum 42), Suomalainen Tiedekatemia.
- Saariluoma, Liisa 1989. Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan. Hämeenlinna: Karisto.
- Saari, Esa 1985. Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin. Helsinki: WSOY (Juva).
- Saari, Veli-Matti 2001. Ylevää kaupunkilaisuutta – Friedrich Schlegelin ironiaa. Helsinki: Nuori Voima 6/2000. 22-25.
- Salomaa, J. E. 1998. Friedrich Nietzsche. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisusarja 42. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Sanders, Tao Tao Liu 1986. Lohikäärmeitä ja kuolemattomia. Maailman taruaarteet. Kiina (Dragons, gods & spirits from Chinese mythology, 1980), suom. Pertti Seppälä. Milano: Eurobook Limited ja Helsinki: WSOY (Porvoo, Juva).
- Sangharakshita, Maha Sthavira 1979. Kolme jalokiveä (The Three Jewels, 1967), suom. Länsimaisen buddhalaisen veljeskunnan ystävät FWBO ry:n

- kääntäjäryhmä. Helsinki: FWBO.
- Sangharakshita, Maha Sthavira 2000. *Opas Buddhan polulle (A Guide to the Buddhist Path, 1990)*, suom. Lauri Porceddu (Dhamachari Sarvamitra). Helsinki: Like (Juva).
- Schlegel, Friederich 2001. *Katkelmia ironiasta. Koonnut ja suom. Veli-Matti Saarinen.* Helsinki: Nuori Voima 6/2000.
- Schmitt, Gerhard 1998. *Zyklus und Kompensation. Zur Denkfigur bei Nietzsche und Jung.* Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Schmitt, Gerhard 1999. *Text als Psyche. Eine Einführung in die analytische Psychologie C.G. Jungs für Literaturwissenschaftler.* Aachen: Shaker Verlag.
- Schmitt, Gerhard 2000. *Wagnerin Nibelungin sormus ja Nietzschen Näin puhui Zarathustra: arkkityypin, symbolin ja myytin suhteesta. – Liisa Saariluoma (toim.), Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (Pieksämäki). 73-102.
- Schulz, Gerhard 1983 (1969). *Novalis in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Seppälä, Pertti 1986. *Taolainen filosofia.* Helsinki: Kiina Sanoin ja Kuvin 3/1986.
- Serrano, Miguel 1977 (1966). *C.G. Jung and Hermann Hesse. A Record of Two Friendships (El Circulo Hermetico)*, translated by Frank MacShane. London and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Sharpe, Eric J. 1980. *Hindulaisuus. Suuret maailmanuskonnot. (Thinking about Hinduism, 1971)*, suom. Marja-Riitta Vainikkala. Jyväskylä: Gummerus.
- Shaw, Leory R. 1978 (1976). *Zeit und Struktur des Siddhartha. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Ursula Michels-Wenz. – Volker Michels (hrsg.), Materialien zu Hermann Hesses "Siddhartha", Bd. II, zweite Auflage.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Simonsuuri, Kirsti 1994. *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat.* Hämeenlinna: Kirjayhtymä (Helsinki).
- Snider, Clifton 1984. *Jungian Theory, Its Literary Application, and a Discussion of The Member of the Wedding. – Joseph Natoli, Psychological Perspectives on Literature: Freudian Dissidents and Non-Freudians. A Casebook.* Connecticut: Archon. 13-42.
- Tarkovski, Andrei 1972. *Solaris.* Film.
- Tanner, Ilkka 1979. *Suomennos ja suomentajan esipuhe teoksessa Tiibetiläinen kuolleidenkirja. Guru Rinpochen 'Suuri Kuulemisen Tuoma Vapautuminen Bardossa' Kara Lingpan mukaan (The Tibetan Book of the Dead – The Great Liberation through Hearing in the Bardo, 1975), tiibetin kielestä kääntäneet Francesca Fremantle ja Chögyam Trungpa.* Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Tarvainen, Olavi 1986. *Kaksitoista kirkkoisää.* Helsinki: Kirjaneliö (Pieksämäki).
- Teivonen, Marja-Leena 1975a. *Seitsemän Upaniṣadia. Suomennos (sanskritista), johdanto ja nimien ja käsitteiden selitykset.* Helsinki: Gaudeamus.
- Teivonen, Marja-Leena 1975b. *Herran laulu – Bhagavadgītā. Suomennos (sanskritista), johdanto ja nimien ja käsitteiden selitykset.* Helsinki: Gaudeamus.

- Teivonen, Marja-Leena 1978. *Buddhan jäljillä. Buddhalaista filosofiaa, luostarielämää ja pyhiä tekstejä* (tekstit suomennettu palista). Helsinki: Gaudeamus.
- Timpe, Eugene F. 1970. *Hesse's Siddhartha and the Bhagavadgita*. Oregon: *Comparative Literature* 4/1970, vol. 22. 346-357.
- Trungpa, Chögyam 1979. Selitykset teoksessa *Tiibetiläinen kuolleidenkirja. Guru Rinpochen 'Suuri Kuulemisen Tuoma Vapautuminen Bardossa' Karma Lingpan mukaan* (*The Tibetan Book of the Dead – The Great Liberation through Hearing in the Bardo*, 1975), tiibetin kielestä kääntäneet Francesca Fremantle ja Chögyam Trungpa). Helsinki: WSOY (Porvoo).
- Tähtinen, Unto 1984. *Miksi elät? Intialaiset elämänarvot*. Helsinki: Gaudeamus (Hämeenlinna).
- Unsel, Siegfried 1978 (1976). "Siddhartha" 1976. – Volker Michels (hrsg.), *Materialien zu Hermann Hesses "Siddhartha"*, Bd. II., zweite Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 364-380.
- Unsel, Siegfried 1987 (1985). *Hermann Hesse. Werk und Wirkungsgeschichte. Revidierte und erweiterte Fassung der Ausgabe von 1985*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Walzel, Oskar F. 1927. *Saksalainen romantiikka (Deutsche Romantik)*, suom. Jaakko Tuomikoski. Hämeenlinna: Karisto.
- Watts, Alan 1971 (1957). *The Way of Zen*. Bungay, Suffolk: Penguin Books. Thames & Hudson.
- Watts, Alan 1975 (1961). *Psychotherapy East and West*. New York: Vintage Books. A Division of Random House.
- Wehr, Gerhard 1984 (1969). *C.G. Jung mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Weibel, Kurt 1954. *Hermann Hesse und die deutsche Romantik*. Inaugural-Dissertation der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Bern. Winterthur: Verlag P.G. Keller.
- Wilhelm, Richard 1914 (1910). *Kungfutse, Gespräche (Lun Yü)*. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Jena: Eugen Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard 1919 (1913). *Chinesische Volksmärchen. Überetzt und eingeleitet. Die Märchen der Weltliteratur, II Reihe, Märchen des Orients*. Jena: Eugen Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard 1921 (1911). *Laotse, Tao Te King. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Jena: Eugen Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard 1923 (1914). *I Ging. Das Buch der Wandlungen*. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard 1928. *Frühling und Herbst des Lü Bu We*. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Jena: Eugen Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard 1950a (1922). *Chinesische Lebensweisheit*. Tübingen: Otto Reichl Verlag, cop.
- Wilhelm, Richard 1950b (1925). *Kung-Tse. Leben und Werk*. Stuttgart: Frommann.

- Wilhelm, Richard 1956 (1931). *Wandlung und Dauer. Die Weisheit des I Ging*. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard 1969 und (Kassettenausgabe) 1982 (1912). *Dschuang Dsi, Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von Richard Wilhelm. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard 1987 (1911). *Liä Dsi. Das wahre Buch vom quellenden Urgrund. Die Lehren der Philosophen Liä Yu Kou und Yang Dschu*. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von Richard Wilhelm. Kassettenausgabe. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard und Jung, Carl Gustav 1979 (1929). *Das Geheimnis der goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch*. Mit einem europäischen Kommentar von C.G. Jung, Text und Erläuterungen von Richard Wilhelm, 13. Auflage. Olten: Walter-Verlag.
- Winternitz, Moritz 1929. *Der ältere Buddhismus nach Texten des Tipitaka*, zweite erweiterte Auflage. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck).
- Voit, Friedrich 1996 (1992). *Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Wolff, Uwe 1979. *Hermann Hesse. Demian – Die Botschaft vom Selbst*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Wood, Ernest 1973 (1964). *Jooga (Yoga), kolmas painos, suom.* Heidi Järvenpää. Helsinki: Tammi.
- Yeung, Lai Yin 1973. *Akupunktio. Ruotsinkielisestää painoksesta suom.* Matti Eskola. Helsinki: Otava (Keuruu).
- Young-Eisendrath, Polly and Dawson, Terence (edited) 1997. *The Cambridge Companion to Jung*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zeller, Bernhard 1977 (1963). *Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Zima, Peter V. 1994. *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*. Tübingen und Basel: Francke Verlag.
- Zimmer, Heinrich 1973 (1961). *Philosophie und Religion Indiens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ziolkowski, Theodore 1965. *The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.