

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 10

SIRKKA HEISKANEN-MÄKELÄ

MINUUDEN MYYTIT JA ROOLIT

SEITSEMÄN TUTKIELMAA KAREN BLIXENIN TAIDE- JA  
KULTTUURIKÄSITYKSESTÄ JA SEN MUOTOUTUMISESTA

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, JYVÄSKYLÄ 1978

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 10

SIRKKA HEISKANEN-MÄKELÄ

MINUUDEN MYYTIT JA ROOLIT

SEITSEMÄN TUTKIELMAA KAREN BLIXENIN TAIDE- JA  
KULTTUURIKÄSITYKSESTÄ JA SEN MUOTOUTUMISESTA

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, JYVÄSKYLÄ 1978

URN:ISBN:978-951-39-8422-9  
ISBN 978-951-39-8422-9 (PDF)  
ISSN 0075-4633

ISBN 951-678-120-9  
ISSN 0075-4633

COPYRIGHT © 1978, by  
University of Jyväskylä

Helsingissä 1978 Valtion painatuskeskus

Ä i d i l l e n i

## S I S Ä L L Y S

LUKIJALLE	i
ENGLISH INTRODUCTION	v
I. TARINAN ESTETIIKASTA. ERÄITÄ BLIXENIN KERTOMATAITEEN LÄHTÖKOHTIA	
1. Länsimaisen kertomataiteen traditiot ja Blixenin asema niissä .....	1
2. Blixen fantasiatarinan (romance) kehittäjänä ja puolestapuhujana .....	11
3. Tarina ihmissielun todellisena historiana .....	20
II. REGRESSUS AD ORIGINEM. AFRIKKA-KOKEMUS BLIXENIN KIRJAILIJAMINÄN LUOJANA	
1. Blixenin oma tarina muistelmissa .....	30
2. Afrikka-muistelmien kätketystä juonesta ja merkityksestä .....	32
3. Afrikka-muistelmien musiikillisesta rakenteesta ..	37
4. Kirjailijan šamaani-initiaatio .....	46
III. LUONTO, KULTTUURI JA KIELI. AFRIKKA-KOKEMUS BLIXENIN TYYLIN JA KULTTUURINÄKEMYKSEN LUOJANA	
1. Kirjailija-kokemuksen keskeisyydestä tuotannolle ..	63
2. Eläintieteellisestä metaforasta .....	65
3. Luonnon- ja ihmismaailman ristikkäisvertaukset Blixenillä .....	71
4. Luonnon ja kulttuurin alkuperäisestä ykseydestä; myytti ja historia yhteisön elämässä .....	81
5. Afrikka vastaa .....	95
6. Raamattu kielellisenä esikuvana Blixenille; kirjailijan jumalakokemuksesta .....	101
IV. TAITEILIJA JA HÄNEN SYMBOLINSA. BLIXENIN KÄSITYS TAITEESTA JUNGILAISEN ESTETIIKAN VALOSSA	
1. Blixenin lähteistä ja mahdollisesta psykoanalyysin tuntemuksesta .....	109
2. Jungin esteettisistä käsityksistä ja niiden vastaavuudesta Blixenin taidekäsitykseen .....	118
3. Arkkityyppiset symbolit taiteessa; jumaluuden arkkityyppi Blixenillä .....	123
V. SYMBOLEJA, MYSTEEREJÄ JA MUODONMUUTOKSIA. SYMBOLIEN JA RITUAALIEN KÄYTÖSTÄ JA MERKITYKSESTÄ ERÄISSÄ BLIXENIN VARHAISISSA TARINOISSA	

1. <u>Seitsemän salaperäistä tarinaa</u> eurooppalaisen nyky- kulttuurin kritiikkinä .....	133
2. Traditionaalisen kulttuurin mytopoeettisesta luon- teesta ja yhteisömoraalin merkityksestä .....	139
3. Kulttuurin mytologia yksilökehityksen tukena; initiaation arkkityyppi tarinassa 'Apina' .....	145
4. 'Nordermeyn tuhotulvan' henkilöiden rituaalisesta toiminnasta .....	155
5. Kulttuurin rituaalit ja mysteerit Blixenin yleisen huomion kohteina .....	165
6. Nykyihmisen sivullisuuden ongelma Blixenin tulkitsemana .....	175

VI. COMPLEXIO OPPOSITORUM. LYHYT YHTEENVETO BLIXENIN  
KULTTUURIFILOSOFISISTA NÄKEMYKSISTÄ

VII. TAITEILIJA JA HÄNEN SIVUPERSOONANSA. BLIXENIN KÄSI-  
TYS TAITEILIJAN OLEMUKSESTA JA KOHTALOSTA

1. Persoonallisuuden jakautuminen taiteilijalla .....	224
2. Sivupersonailmiö psykologiassa; Kampmanin tutki- mukset .....	227
3. 'Uneksijoiden' Pellegrina Leoni sivupersona- tapauksena .....	234
4. Pellegrina Don Juan -hahmona; Blixenin uustulkinta taiteilijan mytologiasta .....	249

VIITTEET .....	261
LÄHDELUETTELO .....	413
NIMIHAKEMISTO .....	424

## LUKIJALLE

Kun seitsemisen vuotta sitten aloin suunnitella tutkimusta Karen Blixenistä, en arvannut että siitä tulisi näin pitkällinen prosessi. Työtäni ovat viivyttäneet ensisijaisesti henkilökohtaiset tekijät (leipätyö, perhe, oman ruumiin ja hengen heikkous) mutta myös se että eräässä vaiheessa vaihdoin, kuten myöhemmin tulee puhe, kieltä kesken tutkielman - tai tutkielmien - kirjoittamisen. Aivan viime vuosina on viivästäväni tekijänä ollut myös suorastaan lumivyöryn tavoin paisunut kirjailijaa koskevien julkaisujen määrä. Blixenin kuolemaa (1962) seurannut toistakymmenen vuoden hiljaisuus hänen ympärillään on väistynyt, ja hänen osakkeensa myyvät, oikeastaan ensimmäistä kertaa, hyvin myös tutkijapörssissä. Varsinkin Karen Blixen -seuran perustamisen (1975) jälkeen tekeillä on jatkuvasti ollut paljon uutta ja mielenkiintoista alalta. Niinpä lienee korkea aika julkistaa myös nämä - itse asiassa jo viime vuonna viimeistellyt - esseet ennen kuin ne kokonaan menettävät merkityksensä Blixen-tiedon välittäjinä. Koska niiden kirjoittaminen on kestänyt näin kauan, olenkin varustanut jokaisen alkuperäisellä syntyvuosiluvulla.

En ole, näin jälkikäteen, luonnollisesti tyytyväinen enää yhteenkään tutkielmaani, mikä näkyy myös liian laajaksi paisuneesta viitteistöstä. Itse asiassa tuntuu, että olen tämän kevään aikana, viitteitä puhtaaksikirjoittaessani, suorastaan seipittänyt rinnakkaisteosta alkuperäiselle kirjalleni, jonka skaalaa olen nähtävästi halunnut niiden avulla laajentaa myös elämäkerta- ja lähdetutkimuksen suuntaan. Toinen syy viitteiden runsauteen on tietysti pitkä materiaalin keruu-aika. Vuosien mittaan on mukaani eri puolilta maailmaa - Tanskasta, USA:sta, Englannista - kertynyt sellainen lähdeaineiston paljous että sitä on pitänyt edes tällä, sinänsä epäilyttävällä tavalla, hyödyntää. Olen yrittänyt lohduttautua ajatuksella että suurin osa viitteistäni

on - Mary-Claire van Leunenia lainatakseni - todellisia "sisältöviitteitä" (content-footnotes), "noita useinkin tarpeettomia pieniä lisäyksiä" (pointless little entries), joilla "oppi-neet huvittavat itseään elleivät toisia" ja joihin on juuri sen vuoksi suhtauduttava suopeasti. Lukijaa helpottanee tieto ettei niitä mitenkään tarvita varsinaisen tekstin ymmärtämiseksi.

Itse tutkielmia laatiessani periaatteenani on näet ollut että lukijan tulisi voida lukea ne mahdollisimman vähällä vai-valla, viitteitä juuri selaamatta ja yhdellä ainoalla kielellä. En ole koskaan voinut sietää opinnäytteitä, joissa joka toinen sana - tai ainakin sitaatti - on eri kielellä, ja koska Blixenin koko tärkein (eli hänen elinaikanaan painettu) kaunokirjallinen tuotanto käännettiin suomeksi jo 1950- ja 60-luvuilla, olen - epäilemättä epätiedemiesmäisesti - käyttänyt näitä käännöksiä lainauksissani. Olen kuitenkin parhaan kykyni mukaan aina tarkistanut suomennokset alkukielistä, englannista tai tanskasta, varsinkin kun ne aikoinaan on tehty suorastaan nurinkurisessa järjestyksessä. Vaikka näet Blixenin kahden ensimmäisen teoksen alkukieli on ehdottomasti englanti, juuri nämä käännökset on tehty tanskasta, kun taas viimeiset - suurelta osin tanskaksi syntyneet - tarinakokoelmat on käännetty englannista! Niinpä olen välistä tehnyt Blixenin tekstistä oman suomenkielisen version, jollaisina myös tietenkä kaikki aiemmin suomeksi kääntämättömät lähteet tutkimuksessani esiintyvät. Virheitä epäilevä lukija voi kyllä helposti tarkistaa käännökset tarkoin ilmoitetuista lähteistäni.

Blixenin omasta kaksikielisyydestä johtuu taas toinen oppinutta lukijaa lähdeapparaatissa kenties vaivaava piirre: sen lähes täydellinen anglosaksisuus. Koska Blixen on myös - tai suorastaan ensisijaisesti - tärkeä englanninkielinen kirjailija, suunnittelin tosiaankin tutkimustani aluksi englanninkieliseksi ja vaihdoin kielen suomeen, Clara Svendsenin ehdotuksesta, vasta kun kolme tai neljä tutkielmaa oli jo valmiina (ja yksi jo julkaistukin) englanniksi. Lähdemateriaali oli tällöin jo suurelta osin koottu enkä katsonut enää asialliseksi muuttaa sitä (muuten



kuin varsinaisessa tekstissä esiintyvien Blixen-lainausten osalta) muunkieliseksi. Claran ehdotus oli tietenkin perusteltavissa sillä, ettei suomeksi ole saatavissa mitään laajempaa tutkimusta Blixenistä, mutta paljon vaivaa kielen vaihtaminen minulle tuotti. Oman valmiin - tai edes puolivalmiin - tekstin muokkaaminen uudelleen toiselle kielelle lienee epämiellyttävimpiä käännöstehtäviä (joka edellyttää jopa tiettyjen ajatteluprosessien purkamista), ja saadakseni sen yleensä suoritetuksi jouduin lopulta turvautumaan toisen henkilön, entisen oppilaani maisteri Erkki Hakalan apuun, mistä häntä sydämellisesti vielä kiitän. Lopputuloksen syntyi kuitenkin tämä - epäilemättä ensimmäinen suomenkielinen - Blixen-esittely, joka kaikkine viitteineen, lähteineen ja hakemistoineen pyrkii olemaan jopa eräänlainen Blixenkäsikirja. Sellaisena uskon tuotteeni tulevia tutkijoita parhaiten palvelevankin.

Esseitteni yleisestä pyrkimyksestä, jota selvittelen laajemmin seuraavassa teoksen englanninkielisessä esittelyssäni (English Introduction), voin lopuksi vielä todeta, että kokonaisuutena ne eivät ole niinkään Blixenin tuotannon kuin sen taustalla olevan elämäntutkimuksen tarkastelua. Kuten teoksen nimikin osoittaa, olen erikoisesti pyrkinyt selvittämään hänen taide- ja kulttuurinäkömyksensä lähtökohtia ja lopullista laatua. Tätä tarkoitusta varten olen ottanut teokseeni myös epäkirjallista - ennen kaikkea psykologista, sosiologista ja jopa antropologista - materiaalia, mikä ei tietenkään tee siitä helppolukuisempaa mutta mahdollisesta laajempaa - erikoisesti toisia taiteenaloja edustavaa - lukijakuntaa kiinnostavamman. Taiteilijuuden ongelma, joka askarrutti Blixeniä nuoruusvuosista lähtien, liittyy kaikissa hänen teoksissaan erottamattomasti ihmispsykyksen keskeisongelmaan, kysymykseen yksilön identiteetistä ja itsetuntemuksesta. Tähän kysymykseen nimittäin voi, Blixenin mukaan, vain taide nyky maailmassa tyydyttävästi vastata, mikä taas asettaa taiteilijalle persoonallisuutena aivan erikoiset vaatimukset. Näitä näkökantoja ja niiden ilmenemistä Blixenin tuotannossa keskittyvät esseeni lähinnä pohtimaan, vaikka kirjailijan oma kasvaminen

taiteilijaksi on niissä myös tarkastelun kohteena.

Lopuksi kiitän vielä Jyväskylän yliopistoa, joka vuosien mittaan on myöntänyt minulle peräti kolme matka-apurahaa välttämättömiä Tanskan matkojani varten, sekä Jyväskylän yliopiston kirjastoa, joka niin auliisti on hankkinut minulle aina uutta Blixen-kirjallisuutta. Itse kirjoitustyössä minua ovat suuresti auttaneet maisteri Seijaliisa Wikström, joka on - sitä mukaa kun tekstiä on valmistunut - lukenut sen kielentarkastajana, sekä kanslisti Maija Jaakkola, joka erinomaisen huolelliseen tapaansa on kirjoittanut työni puhtaaksi offset-painoa varten. Jälkimmäinen on suurimmaksi osaksi myös laatinut teoksen nimihakemiston, mistä häntä sydämellisesti kiitän. Kiitän myös, jo etukäteen, Jyväskylän yliopiston Julkaisutoimikuntaa ja Jyväskylä Studies in the Arts -sarjan päätoimittajaa professori Aatos Ojalaa kirjani ilmeisestä julkaisusta mainitussa sarjassa.

Jyväskylässä toukokuussa 1978

Sirkka Heiskanen-Mäkelä

#### POST SCRIPTUM

Koska kirjani painattaminen on, sekä toimitusteknisistä syistä että Julkaisutoimikunnan kroonisen rahanpuutteen vuoksi, siirtynyt näin myöhäiseksi, olen katsonut asialliseksi liittää sen lähdeluetteloon vielä muutaman tänä vuonna Karen Blixen -seuran vuosikirjassa (Blixeniana 1978) ilmestyneen kirjailijan henkilöhistoriaa tai tuotantoa koskevan artikkelin sekä lokakuussa 1978 julkaistut Blixenin Afrikka-kirjeet, jotka mielenkiintoisella tavalla täydentävät kuvaa hänen kirjailijakehityksestään. Tässä yhteydessä toistan vielä kiitokseni Jyväskylän yliopiston Julkaisutoimikunnalle, joka siis toimii kirjani kustantajana. Samalla pyydän myös kiittää professori emeritus Eino Krohnia hänen Julkaisutoimikunnalle työstäni antamastaan ystävällisestä ja ymmärtäväisestä lausunnosta.

Jyväskylässä joulukuussa 1978

SH-M

## ENGLISH INTRODUCTION

Karen Blixen's popularity among Finnish readers is shown, above all, by the fact that her principal works (the very first, Seven Gothic Tales, excepted) were all translated into Finnish immediately after their original publication, and most of them also ran reprints. She has not, though, roused similar scholarly interest in this country, for over the years there have appeared in Finnish - apart from a couple of critical essays (Krohn, Penanen) - no serious academic works on her. Accordingly, mine happens to be the first full-scale study of her art in book-form in Finland.

To tell the truth, even this work was originally planned, and quite extensively even conceived, in English. It was only when Clara Svendsen reminded me, during my visit to Rungstedlund in May 1973, of the lack of a proper monograph of Blixen in Finnish that I began considering the change of language, which naturally meant a lot of extra work. By and by the essays began, however, to take shape in Finnish, although I often felt that my mainly English sources themselves (which I had collected with English-speaking readers in mind) would have made composition far easier in the other language. As I personally hate to read scholarly books with quotations from all possible languages in the text itself, the result here was a book without hardly a foreign word in its main body, but with - alas! - hundreds of footnotes in English and Danish, to support the translations and paraphrases of, or references to, my original sources. Besides, translating my sources has been a hard job. Whatever poetic and other expressional advantages it may have for its native user, Finnish definitely is no scholarly language, and I suspect that even the name of my book, which in English sounds perfectly sensible (The Myths and Roles of the Self: Seven Essays on Karen Blixen's

Philosophy of Art and Culture and Its Development), is somewhat ridiculous in artless Finnish.

During the seven long years I was working on my study, writing and rewriting it, an inevitable change in its perspective took place. The stylistic approach, which is still prevailing in a couple of the earliest essays, turned by and by into an interest in Blixen's general outlook on art and its functions in human life; as a traditionalist in various senses she, in fact, seems to have based her philosophy of art on a view of culture, which more or less equates the two. In genuine culture, and in a genuinely cultured individual, she seems to maintain, every aspect of actual living - manners, dressing, sexual behaviour and all other forms of social intercourse - turns into an artistic performance: a ritual to act, a role to play. It is this ritualistic - or artistic - devotion to the cultural game that also secures the individual a sufficiently strong sense of identity to make him bear the greatest hardships without breaking down. At her extremest, Blixen seems to think that outside these rituals and roles, these social mysteries, there can be no human personality proper, no real Self, whose full potentialities are realized only in a cultural context.

As to art itself, it has always been in the heart of every culture: the expression and maintainer of its central myths. For Blixen, the main difference between the traditional and the modern way of life is the latter's complete lack of real culture, which means that the role of art in the modern world has become more important than ever. With its very special rituals and myths it has actually proved the last real support of the human personality, which - without any external formula to mould itself for discipline and action - is in danger of disintegrating altogether. Like I.A. Richards, Blixen sees the main task of art, now and forever, in "an appraisal of existence", in "the ordering of what in most minds is disordered."

All my seven essays are, in fact, based on these central notions of Blixen's stand as an artist and a critic of her times.

It is true that these notions emerge only gradually, often in the context of textual analysis of her stories, but from the beginning the discussion builds up toward them, in a sort of - to quote Joseph Frank - 'widening gyre'. So even my first essay ('The Aesthetics of the Tale'), whose main purport is to place her mode of narration in the tradition of European fiction, her very preference of fantasy over psychological or social realism is connected with the function she sets for her tales: to answer, with their archetypal sub-plots, to the most vital question of every human being, 'Who am I?' As a story-teller, which role she adopted from the beginning, Blixen wants (in Robert Scholes' definition) only "to tell old stories anew," and the very scarcity of 'real' tales (or actual story plots) is a proof how very close they are to myths and, through them, to our basic experience of human life and destiny. Cardinal Salviati (from Last Tales) is here introduced as Blixen's most important mouthpiece to express her ideas on story-telling and its functions as literary art.

The notion of a myth-like story as the true history of every human soul has evidently an autobiographical basis for Blixen. The contention of my second essay ('Regressus Ad Originem'; originally published in 1974 under the English title 'Isak Dinesen's Out of Africa: Regressus and originem') is, in brief, that it was only with the composition of her memoir Out of Africa as a story of a Paradise Lost that Blixen became reconciled with the greatest personal tragedy of her life, the loss of her Kenyan farm. At the same time the story is a retelling of her African experience as a rite de passage to her new mode of life as Isak Dinesen, the author; for her the hidden sub-plot (or inner meaning) of her own story, as she chose to tell it, was that of a shamanic initiation, which prepared her for her future profession as a priest - or rather a **priestess** - of the Tale. By showing how (in Robert Langbaum's words) "myth came to pass in her own life" she also confirmed the presence of archetypal symbolism as vital for all genuine story-telling.

The third essay ('Nature, Culture, and Language') continues the discussion of the importance of Blixen's African experience for her authorship. It is an attempt to trace the influence that Africa, its nature as well as its inhabitants, had on the development on her narrative techniques. It is seen both in her style, especially in her 'strategic' metaphors, and in the structuring of her stories; many of the magical and ritualistic devices she is using in them to reinforce her meaning date from her acquaintance of African natives and their 'primitive' manner of reacting and thinking. Her fond relations with her African servants and contacts with the Islamic culture also contributed greatly to her understanding of the role culture always plays in people's vision of the world and of themselves. In many passages of her African memoir Blixen proves to be an apt anthropologist even, especially when she warns the white administrators and exploiters of the country of their neglect of the spiritual needs of the natives. Throughout the book she stresses the natives' right to retain their 'dark' roots, that is, their contact with their still natural culture, the loss of which has been paid for so dearly in Europe.

Returning to Blixen's actual performance as a writer, the fourth essay ('The Artist and His Symbols') tries to find a psychological explanation for the type of art and artist that Blixen represents. Her own acquaintance (which she always carefully denied) of psychoanalysis and its theories of art seems to have been of the Jungian rather than of the Freudian brand; accordingly the aesthetics of C.G. Jung (whose other ideas, especially on religion and culture, have also proved useful during this study) is here both compared to hers and availed of to explain certain 'visionary' features of her art.

If the previous essay provides the general theory, the fifth essay ('Symbols, Mysteries, and Metamorphoses') tends to show the practice, of Blixen's use of ritual and archetypal symbolism in her tales. The object of analysis is mainly her very first collection of stories, Seven Gothic Tales, in which she so

clearly experimented with all the information she had gathered in Africa of the mysterious ways in which nature and culture co-operate to produce a human personality and fate. The lengthy discussion, which also cites some of her other writings (notably her Essays), contains a good amount of extraliterary - mainly sociological and anthropological - material to elucidate the various types of ritual and symbolic behaviour which Blixen's characters, in their search of identity, are often engaged in. Blixen's central contention of the parallel roles of art and culture in human 'enculturation' is also discussed here, as well as her - clearly Romantic - view of the causes that have led to the alienation (or loss of identity) of modern man, whose inner emptiness she poignantly criticizes through many of her 'fashionable' male characters.

The sixth essay ('Complexio Oppositorum') is, to an extent, a recapitulation of the cultural themes of the fifth. It also contains a more detailed discussion of one particular aspect of Blixen's philosophy of culture, her 'doctrine' of the mental opposites which, according to her, largely define man's spiritual existence. These opposites are, in brief, certain complementary qualities and functions of things (like those of the two sexes) which are, no doubt, inherent in nature but more particularly availed of and elaborated by culture and art in their process of 'ordering' the human universe. As she herself sums it up (in her Shadows on the Grass), "In order to form and make up .. a creative Unity, the individual components must needs be of different nature. .. An Orchestra is a Unity .. but twenty double-basses striking up the same tune are a chaos." A truly creative unity, whether collective or consisting of two participants only, is also a responsibility, she maintains. Pride in oneself, in whatever conditions, must be based on an equal respect for the pride of one's counterpart, if it be one's enemy, servant, or lover; a theme that several of Blixen's later stories (especially in Winter's Tales) build on.

The last essay ('The Artist and His Multiple Personality') re-

turns to the themes of the fourth essay and considers the type (or types) of artist that Blixen depicts in her stories. The priestly figure of Cardinal Salviati, whose ideas on the artistic calling have been quoted on several occasions, is here supplemented by another Blixenian artist, Pellegrina Leoni (of Seven Gothic Tales and Last Tales). Even with her many clearly autobiographical features (also duly considered) she is, too, an archetypal artist, especially in her need and will to recreate herself for ever anew. She is shown to be a reinterpretation of various mythological figures of world literature, the main type of whom is Don Juan with his insatiable appetite for erotic experience. Pellegrina's Ahasverus-like itinerations and endless disguises are also considered in the light of some recent (Finnish) studies of the so-called multiple-personality phenomena. It seems that at least some of these phenomena, especially when produced in hypnosis, could be better understood as the workings of a 'normal' (however subconsciously effective) creative will than as symptoms of an abnormal mentality in a 'patient'. Pellegrina's 'case history' (which Blixen may well have modelled after some publicly reported cases) is, however, primarily the author's polemic stand against the accusations of aesthetic self-absorption so often levelled against artists. Like Pellegrina, Blixen seems to imply, every true artist sacrifices the single integrated personality of a normal person and develops several: one practically for every new work of art. In order to give his audience stories, in which they can find their real selves, the story-teller, for instance, deliberately disperses and merges his personality in his artefacts. Yet this is no tragedy, nothing to pity (as Cardinal Salviati assures), but the happy fulfilment of a fate - the archetypal fate of an artist.

Most of the help I have received for writing this book - whether in the form of financial aid or inspiration - has been from abroad. I started collecting material for these essays while staying, as an ASLA scholar, in the U.S. in 1971 - 72, did research for them in Rungstedlund in May 1973 as Clara Svendsen's private guest, and finally composed most of them (in Finnish) as a British



Academy exchange scholar in London in the autumn 1974. All these sojourns were very fruitful to my work, and I am especially grateful to all the helpful people I met then. Were I to write another - so to say, English - dedication for these essays, it might be as follows: "To Clara, Caroline, Taimi, Paul, Essi and all other wonderful friends I have made while working on this book. The result may not be worth all the trouble you took for me, but for me the trouble I took was nothing compared with all the fun we had together."

I

TARINAN ESTETIIKASTA

Eräitä Blixenin kertomataiteen lähtökohtia

Det tager sig for Dem ud, som om jeg ikke vilde skrive om disse Mennesker af min Samtid. Men for mig staar det som om Menneskene af 1957 modsætter sig, eller viger tilbage for, at komme ind i en Historie. De kan føres ind i en psykologisk Roman, fuld af Iagttagelser af Menneskers Følelseliv, ogsaa af dettes Underbevidsthed, men efter min Opfattelse vil de paa ingen Maade ind i en "Fabel". De skriver jo hellerikke "Historier". Og jeg er ikke Romanforfatter, egentlig sletikke Skribent, men Fortaeller. En af mine Venner har sagt om mig at jeg mener alle Ulykker er til at baere, hvis man kun kan faa dem ind i en "Historie" eller gøre en "Historie" af dem, - maaske er det ikke helt hen i Vejr og Vind. Melodien, Mønstret i Livet forekommer mig at vaere dets Forklaring. Og der synes mig i Livet at vaere en uendeling, virkelig ufattelig Fantasi.

(Karen Blixens Interview med sig selv,  
1957;1977)

Länsimainen kertomataide, jonka alkumuotona yleensä pidetään suullisesti, välittömässä kertomatilanteessa esitettyä (myyttisperäistä) tarinaa tai satua tai (enemmän ja vähemmän tosiperäistä, 'historiallista') juttua tai kaskua, on meille säilyneessä - siis kirjoitetussa - muodossaankin kokenut monia muutoksia. Syvälekäyvin aikanaan oli epäilemättä suullisen esitysmuodon muuttuminen kirjalliseksi; kehitys johon liittyi runomuotoisen kerronnan vaihtuminen (keskiajan lopulla ja uuden ajan alussa) proosamuotoiseksi sekä mytologisen ja pseudohistoriallisen aiheiston syrjäytyminen oman ajan kuvauksen tieltä. - Renessanssikaudella syntyivät sitten ensimmäiset realistiset aikalaiskuvaukset, tosin vielä sangen löyhän pseudoelämäkerrallisen seikkailujuonen ympärille, joka kiinteytyi vasta 1700-luvun moralisoivassa porvarillisessa romaanissa ja löysi täydet psykologiset ja sosiaaliset ulottuvuutensa 1800-luvun realistis-naturalistisessa kertomakirjallisuudessa. Tätä vaihetta, jota pidetään romaanin kultakautena, seurasi erilaisten kokeilujen kausi, joka itse asiassa jatkuu yhä. Moneen kertaan julistetusta kriisistään huolimatta romaani ei sittenkään ole syrjäytynyt uusien, voittoisien lajien tieltä (kuten eepos aikanaan väistyi sen tieltä), mikä johtunee siitä, ettei sellaisia yksinkertaisesti ole ilmestynyt. Eepoksen tai romaanin kaltainen instituutio tarvitsee vuosisatojen rauhan kehittääkseen kaikki

ilmaisumahdollisuutensa, mutta meidän ajaltamme tuo rauha puuttuu. Lupaavatkin uudet lajit jäävät yleensä vain ko-keilun asteelle ja joutuvat pian pois muodista.

Joka tapauksessa se miten kertomakirjallisuuden historiallinen kehitys - juhlavasta sankarirunosta tai fantasiatarinasta nykyromaaniiin ja -novelliin - on selitettävissä tai edes kuvattavissa askarruttaa jatkuvasti tutkijoita. Kysymyksen ei ole vain yhteen suuntaan etenevästä evoluutiosta, jonka päätepisteessä nyt ollaan, vaan kerronnan kentän laajenemisesta eri suuntiin ja lajihistoriallisen painopisteen asettumisesta siinä kulloinkin vallitsevan yleisen sanataidekäsityksen mukaisesti. Kaikki kerronnan peruselementit tai impulssit ovat kyllä olleet mukana kertomataiteessa alusta pitäen, mutta niiden kehittäminen on tapahtunut eri tahtiin. Sen vuoksi kertomakirjailijoiden laadunmäärittely (olivatpa he sitten klassikoita tai nykyisiä) tapahtuu yhä kätevimmin sijoittamalla heidät johonkin traditioon. Useissa tapauksissa he itsekin määrittelevät asemansa tunnustautumalla jonkin kertomaperinteen kannattajiksi tai vastustajiksi. Tällä - sanoisinko historiallisella - valinnallaan he pyrkivät osoittamaan ne kerronnan kentässä vallitsevat lainalaisuudet joiden piiriin he tuntevat kuuluvansa.

Niinpä kun Karen Blixen 'Kardinaalin ensimmäisessä tarinassa' selvittelee kertojansa välityksellä käsityksiään siitä millaisen oikean tarinan tulisi olla, hänkin

sijoittaa oman kertomatapansa tietyn historiallisen kehityksen vaiheeseen. "Madame", sanoo kardinaali,<sup>1</sup>

minä olen kertonut teille tarinan. Tarinoita on kerrottu niin kauan kuin ihmiset ovat osanneet puhua, ja ilman tarinoita ihmisrotu olisi jo hävinnyt aivan kuin se olisi hävinnyt ilman vettä. Oikean tarinan henkilöt te näette niin selvästi kuin he olisivat valonhohtoisia ja korkeammalla tasolla, eivätkä he silloin näytä edes aivan ihmisiltäkään, ja te saatatte hyvin hiukan pelätä heitä. Se kaikki kuuluu asiaan. Mutta minä näen, Madame,

(jatkaa kardinaali joka tarinan ylipappina voi tarkastella asiaa sekä 1800-luvun alun että nykyhetken silmin,)

minä näen maailmassa nykyisin koittavan uuden-aikaisen kertomistavan sekä romaanikirjallisuuden että yleensä kaunokirjallisuuden alalla. Se on olemassa tosiaan jo meidän aikanamme, ja aikamme lukijain keskuudessa se on saanut suurta suosiota. Ja tämä uudennlainen taide ja kirjallisuus on valmis - tarinan yksityisten henkilöiden vuoksi, pysyäkseen lähellä heitä ja välttyäkseen pelolta - uhraamaan itse tarinan.

Pelon takia, jota sekä tarinoiden henkilöt että heidän kohtaloidensa 'ylimaallisuus' lukijassa herättävät, "uusi" kirjallisuus on pyrkinyt tekemään molemmat psykologisesti uskottaviksi, läpikotaisin selitellyiksi, jolloin sankarit ja sankarittaret "ovat kaikki niin lähellä lukijaa, että hän tuntee heistä virtaavan ruumiillisen lämmön". Tämä karkoittaa pelonväristyksen lukijasta

mutta samalla estää häntä itseään tarinan avulla pääsemästä "korkeammalle tasolle", käsitykseen ihmiselämää - myös omaansa - ohjaavista salaperäisistä voimista. Oikean tarinan selkeissä linjoissa kuvastuu tämän kohtalon mahti, mutta modernilta kertomukselta, joka vain viihdyttää lukijaansa, ne puuttuvat kokonaan. Tällöin "itse tarina menettää pohjansa ja painonsa ja lopulta haihtuu aivan kuin viinin tuoksu, jos viinipullon korkki on jätetty auki".

Uusi kertomatapa johon kardinaali viittaa on tieteenkin realismi, joka (kuten myös Blixen sai kokea) on hallitsevana perinteenä liiankin pitkään pitänyt yleisöä ja kriitikoita vällässään. Traditiona - yhden kerronnan tavan täysimääräisenä kehittelynä - se on yhtä ihailtavaa kuin kaikki muukin kerronnan taito, mutta sen ulkopuolelle jää liian monia kertomiseen myös kuuluvia tekijöitä ja piirteitä. Juuri näitä realismille vieraita kerronnan elementtejä sisältyy runsaasti Blixenin kertomataiteeseen, jonka laadun ymmärtäminen vaatii siis realismin estetiikan hylkäämistä.

Yksi selkeimpiä tuntemiani kertomataiteen typologioita sisältyy Robert Scholesin ja Robert Kelloggin teokseen The Nature of Narrative (1966).<sup>2</sup> Sen mukaan kertomakirjallisuudessa tapahtunutta historiallista kehitystä voi kuvata, paitsi tyylillisenä muutoksena, myös eräiden kerronnan peruslinjojen tai -impulssien jatkuvana kehittelynä ja yhdistelynä. Lähtökohtana on tällöinkin vanhimmat tunte-

mamme laajamuotoiset eepiset tuotteet, so. esikirjalliset sankarirunot kuten homeroslainen eepos. Näiden keskeisin piirre oli pitäytyminen traditionaaliseen juoneen; "Itse sana mythos merkitsi täsmälleen sitä muinaisessa Kreikassa: perinteellistä tarinaa." Scholesin ja Kelloggin mukaan kirjallisessa kertomataiteessa tapahtuneita huomattavimpia muutoksia on motivoinut juuri pyrkimys eroon "myyttisestä impulssista kertoa perinteellisen juonen omaava tarina".

Kehitys on tällöin seurannut kahta, empiirisen ja fiktionaalisen ('sepiteellisen') kerronnan linjaa, joista edellinen on vielä jaoteltavissa historialliseen ja mimeettiseen kertomatapaan. Historiallinen kerronta kehittyi varsin pitkälle jo antiikin aikana (Herodotos, Thukydidēs), mimeettisyys on varsinaisesti vasta modernin kerrontataiteen ominaisuus. Kun empiirisen kertomatavan silmämääränä on aina kerrotus 'totuus' (faktuaalisuus, todenmukaisuus), fiktionaalinen on vapaa tästä vaateesta; perustaessaan tarinansa maailman mielikuvitukselle (fantasialle) se ei ole myöskään välttämättä sidottu 'perinteelliseen tarinaan' ja voi vapaasti sommitella (joko puhtaasti huvittavat tai vertauskuvallisesti opettavat) juonensa.

Tekijät toteavat, että mimeettiset kerronnan muodot ovat "kehittyneet hitaimmin". Vaikka eräät antiikin kirjailijat edustivat jo selvästi mimeettistä pyrkimystä ajankuvauksissaan (Theophrastus, Theokritos, Petronius), siitä on tullut kerrontaa hallitseva piirre vasta uudella ajalla.



Juuri mimeettinen on myyttisen kertomatavan vastakohta, ennen kaikkea siksi "että se pyrkii juonettomuuteen". Sen äärimmäinen muoto onkin kertomus, joka tarjoaa lukijalle 'viipaleen elämää'. Muitakin 'puhtaita', so. yksinomaan tiettyä kertomatapaa noudattavia muotoja on syntynyt. Puhtaasti fiktionaalista kerrontaa nykykirjallisuudessa edustavat esim. science fiction ja jännityskertomukset, historiallis-empiristä yhteiskunnallinen ja psykologinen raporttikirjallisuus.

Tämä kerronnan impulssien eriytyminen omiksi 'linjoikseen' on, Scholesin ja Kelloggin mukaan, ollut kertomataiteen kannalta myös valitettavaa. Historiallisen kehityksensä aikana esimerkiksi romaani on saavuttanut parhaat tuloksensa kun se on pyrkinyt noiden - nyt eriytyneiden - empiristen ja fiktionaalisten pyrkimysten yhdistämiseen kerronnassaan. Mimeettinen pyrkimys ja historia yhdistyvät näet klassisessa romaanissa puhtaasti fiktionaaliseen seikkailukertomukseen tai opetusjuoneen, jolloin tuloksena on eepokseen verrattava "suuri ja synteettinen muoto". Se että tuo synteesi näyttää nyt olevan hajoamassa ja romaanin loppu lajina pian käsillä, voi aikanaan merkitä uuden synteessin, uuden kerronnan muodon syntyä; tällä hetkellä kertomataiteen (tyyliä ja lajien) ongelmat johtuvat juuri kerronnan peruslinjojen eriytymisestä.

Myös Blixen näyttää kritikoivan sitä mitä Scholes ja

Kellogg kutsuvat mimeettisen impulssin valtaanpääsyksi kertomakirjallisuudessa. Hänen 'valonhohteiset' sankarin- ja sankarittarensa kuuluvat selvästi realistista esitystapaa vanhempaan perinteeseen, ja painottaessaan juonen merkitystä tarinalle (juonen, joka "huolehtii sankarista" eikä päinvastoin)<sup>3</sup> hän tavallaan ilmaiseekin kerrontansa puhtaasti fiktionaalisen (tai jopa myyttisen) lähtökohdan. Ikivanha seikkailutarina (joka kirjallisessa muodossaan on ollut tuttu eurooppalaisille jo myöhäiskeskiajan 'novelleista' lähtien) on useimmiten hänen kertomustensa perusmalli, mutta yhdistäessään siihen runsain mitoin myös empiiristä ainesta, ennen kaikkea historiaa (ja tarvittaessa kansatiedettä jopa sosiologiaakin), Blixen luo siitä aivan omalaatuisen synteessin, joka tarinan mittasuhteissa vastaa klassisen romaanin saavutuksia. Henkilöiltään ja paikallisuuksiltaan hänen tarinansa muistuttavat väliin myös esir romantiikan ja romantiikan fantasia- ja kauhukertomuksia, mutta joukossa on toisaalta täysin moderneja - maupassantilaisia - juoninovelletteja (tarinatyyppin ilmeisesti vaihdellessa tapahtuma-ajan ja käytetyn sijaiskertojan mukaisesti).<sup>4</sup>

Julistautuminen tarinankertojaksi novellistin asemesta on Blixenin tapauksessa siis ennen kaikkea protestinomainen ele, jolla hän sanoutuu irti realismin estetiikasta.<sup>5</sup> Perinteellisen seikkailujuonen ja siihen kuuluvien henkilötyyppien käyttö sekä jo vanhentuneiden kertomatapojen pas-

tišsit (joiden luojana historiasta aina syvästi kiinnostunut Blixen on mestari) ovat tällöin ennen kaikkea realismista vieraannuttamisen välineitä. Fantasia, jolle näin tehdään tilaa kerronnassa, ei kuitenkaan koskaan ole itseisarvo vaan palvelee tarinan lopullista hahmoa. Mielikuvituksellisenkin tapahtuminen siinä muotoutuu näet aina kaavaan, joka tuntuu omaavan pelkkää viihdytystä syvemmän merkityksen.

Juuri tämän merkityksen - 'totuuden' - löytyminen tapahtumisesta, joka aluksi tuntuu sekä siihen osallistuvista henkilöistä että lukijasta täysin epätodelliselta, erottaa Blixenin tarinat sekä vanhoista seikkailutarinoista että moderneista kertomuksista.<sup>6</sup> Kun puhdas fiktio ei ole kiinnostunut kerrotun 'totuudesta' lainkaan ja mimeettisen kerronnan totuus on sen luoma välitön todellisuuden illuusio, Blixenin tarinoiden suhde todellisuuteen on lähinnä metaforinen. Henkilöt - olivatpa he sitten moderneja yksilöitä tai perinteellisiä tyyppejä - löytävät tarinan kuluessa identiteettinsä (eli 'kohtalonsa'), joka eräänlaisena tapahtumisen mallina voidaan siirtää myös lukijan käyttöön, soveltaa hänen arkielämän kokemukseensa. Tällaisten mallien luominen on Blixenin mukaan kirjailijan (tai ainakin tarinankertojan) tehtävä, hänen tapansa palvella ihmisiä, jotka ovat kadottaneet identiteettinsä elämän jokapäiväiseen rutiiniin. "Jos te, myötätuntoiset ja avuliaat lukija", huomauttaa kardinaali,<sup>7</sup>

sanotte heille, että heidän on esitettävä ahdinkonsa ja tuskansa jonkin toisen auktoriteetin ratkaistavaksi, niin te petätte ja pilkkaatte heitä julmasti. Sillä tarina on meidän maailmankaikkeudessa ainoa auktoriteetti, joka pystyy vastaamaan henkilöittensä sydämen huutoon, tuohon kaikkien sydänten yhteiseen huutoon 'K u k a m i n ä o l e n?'

Kunnianhimoinen tehtävä, jonka Blixen tarinalleen antaa, on tietenkin täysin vieras modernille empirismille, joka kirjallisuudessa ja taiteessakin on kiinnostunut vain ilmiöistä, ei niiden metafysisestä olemuksesta. Todellisuuden mekaanismen - tai vain esteettisesti siitä kiinnostunut - jäljittely ei kuitenkaan ole kertomataiteen vanhin tai välttämättä edes tehokkain tapa kuvata sitä. Tietoisena tästä Blixen etsiytyikin, kuten todettu, realismia paljon vanhempiin perinteisiin.

## 2

Mainitussa teoksessaan Scholes ja Kellogg esittävät, paitsi kertomatapojen historiallisen typologiansa, myös laajahkon (edelliseen liittyvän) selvittelyn niiden suhteesta todellisuuteen ja sen kuvaukseen. Selvittelyyn sisältyy - turhan hiustenhalonnan ohella - pari käyttökelpoista termiä, jotka yritän tässä suomentaa ja soveltaa omaan esityk-

seeni.<sup>8</sup> Scholesin ja Kelloggin mukaan empiiris-mimeettinen kerronta, joka pyrkii kaikin tavoin imitoimaan todellisuuden tapahtumista, on suhteessa siihen 'esittäen edustavaa' (representational): kuvatessaan - ehkä stilisoidenkin - elämää sellaisena kuin se yksityistapauksissa on, sen 'totuus' on implisiittistä, itse esitykseen sisältyvää. Todellisuuden 'esittävän' kuvaamisen rinnalla - ja sitä paljon vanhempana perinteenä - esiintyy kuitenkin toinen, todellisuutta 'symbolisesti edustava' (illustrative) kerronnan linja. Jälkimmäisen esitystavan - koko keskiajan ja pitkälle uuteen aikaan - tärkeimmät lajit allegoria ja satiiri kuuluvat epäilemättä fiktionaaliseen kirjallisuuteen, mutta puhtaasta ('esteettisestä') fiktiosta ne erottaa juuri niiden symbolinen suhde todellisuuteen. Henkilöhahmot ja tapahtumat, joiden kuvaustapa voi tyyllillisesti vaihdella täydestä fantasiasta (Spenser) modernintuntuiseen realismiin (Chaucer), edustavat jokainen jotakin ihmiselämän yleistä piirrettä tai lainalaisuutta, "jonka merkitys ei ole johdettavissa historiallisesta, psykologisesta tai sosiologisesta vaan eettisestä tai metafysisestä todellisuudesta".

Valitessaan empiirisen kertomatavan asemesta fiktionaalisen Blixen on sen piirissä tehnyt epäilemättä myös toisen valinnan: ryhtynyt mielikuviituksen ohjaaman tarinan ja sen henkilöiden avulla valaisemaan elämässä vallitsevia syvempiä - metafysisiä tai sielullisia - lainalaisuuksia.

Allegorian sepittäjästä hän tietenkin poikkeaa siinä, ettei hänen tarinoissaan tapahtumiseen sisältyvä 'opetus' - siitä löytyvä malli - ole eksplisiittinen, esimerkiksi jokin tarinan ulkopuolella formuloitavissa oleva moraalkoodi, vaan saa ilmaisunsa vain itse tarinassa. Näin kaava johon tapahtumat muotoutuvat ei ole älyllinen konstruktio vaan eräänlainen ikuinen sielunmaisema; jonkin varsin erikoislaatuisenkin olemassaolontilanteen tai tapahtumasarjan selkiintyminen yleisinhimilliseksi, arkkityyppistä symbolisuutta sisältäväksi.<sup>9</sup>

Käsittelen myöhemmin vielä tarkemmin Blixenin tarinoiden myyttistä luonnetta ja hänen käsitystään taiteilijan - tai tarinankertojan - tehtävästä ja ominaislaadusta. Tässä yhteydessä huomattakoon vain se poleemisuus jolla hän (ennen kaikkea Viimeisissä tarinoissa) puolustaa valitsemaansa kertomataiteen lajia ilmaisten täten reagoivansa hyvinkin tietoisesti realistiseen kertomaperinteeseen. Kardinaalin edellä lainatussa sitaatissa käyttämä sanamuoto muistuttaa hämmästyttävästi toisaalta Clara Reeven ikivanhaa (1785) määritelmää romaanin ja 'romanttisen' seikkailukertomuksen (romance) välisestä erosta<sup>10</sup>, toisaalta Ortega y Gassetin eräässä tutkielmassaan esittämää analyysia realistisen romaanin kriisistä. Koska jälkimmäinen on hyvinkin saattanut vaikuttaa Blixeniin aikana jolloin hän sepitti 'Kardinaalin ensimmäistä tarinaa', selostan sitä lyhyesti tässä. Vertailut Blixenin tekstiin osoittanevat miten

tietoisesti poleeminen puheenvuoro 'Kardinaalin ensimmäinen tarina' on ja miten sen esittämät käsitykset kertoma-taiteesta poikkeavat Ortegan esittämistä.<sup>11</sup>

'Muistiinmerkinnöissään romaanista'<sup>12</sup> Ortega tarkastelee kertomakirjallisuutta historioivasta näkökulmasta hänkin ja havaitsee romaanin kehittyneen "puhtaasta kerronnasta joka vain viittaa" puhtaasti esittäväksi, siis mimeettiseksi taiteeksi. "Aluksi kerronta", hän toteaa,

sinänsä jo huvitti lukijaa kun aihe oli uusi. Hänestä oli yhtä hupaisaa kuunnella sankarin seikkailuista kuin meistä on kuulla mitä on tapahtunut henkilölle josta pidämme. Mutta pian pelkät seikkailut menettävät mielenkiintonsa, ja sen jälkeen kiinnostavaa ei ole niinkään henkilöiden vaiheet kuin heidän olemassaolonsa henkilöinä. Meistä on mieleistä nähdä nuo ihmiset edessämme ja päästä tutustumaan heidän sisäiseen elämäänsä, ymmärtää heitä ja elää keskellä heidän maailmaansa ja elämäntuntoaan. Oltuaan kertovaa ja ei-välitöntä romaani on muuttunut välittömäksi ja kuvailevaksi. Paras ilmaus olisi 'esittävä'.  
. . . Meille ei kannata kertoa millainen jokin henkilö on, me haluamme nähdä sen omin silmin.

Juuri tämä modernin romaanin esittävyys, joka tähtää ennen kaikkea "henkilöhahmojen taiteeseen" ja jonka olennainen tehtävä on "kuvata atmosfääriä", erottaa sen kaikista muista kertomakirjallisuuden lajeista - eepoksista, ritarromaaneista; seikkailukertomuksista, ajanviete- ja jatkokertomuksista - jotka keskittyvät raportoimaan toimintaa. Romaanin luonne on siis täysin epädraa-

mallinen, ja vaikka Ortega myöntääkin, että hiven "draamallista mielenkiintoa" romaanissa on aina "psykologisesti välttämätöntä", hän kuitenkin katsoo, että "pelkkänä mekaanisena elementtinä ja esteettisesti kuolleena painolastina" se "pitäisi vähentää minimiinsä". Romaanin kerronnan painopiste on henkilökuvauksessa, mitä edellyttää myös yleisön maku:

Lukijan draamallisen toiminnan kaipaus on väistynyt hänen psykologisen havaintokykynsä teroittuessa, mikä onkin onni, sillä nykyajan romaanikirjailijoiden on enää mahdotonta keksiä uusia suurenmoisia juonia.

Nykyromaanin teoreetikoista Ortega ei suinkaan ole ollut ainoa joka on väittänyt, että romaanin ainoa kehityksen - tai yleensä elossapysymisen - ehto on kääntyminen sisäänpäin, "mielikuvituksenvaraiseen psykologiaan"; mielihope jonka perustana on tietenkin itse psykologian valtava kehitys vuosisadan alkukymmeninä. ("Tulevaisuuden romaanien suuri etu on ilmeisesti juuri tämä mahdollisuus konstruoida ihmissieluja", hän ennustaa.)<sup>13</sup> Hän viittaa myös (nyt jo toteutuneeseen) mahdollisuuteen istuttaa romaaniin muitakin empiirisiä aineksia - luonnontieteitä, uskontoa, sosiologiaa, estetiikkaa - jotka kaikki se pysyy kannattamaan, kunhan ne vain "sulautetaan itse romaanin atmosfääriin". Kaikki ihmisen luoma kulttuurihan kuuluu hänen sisäiseen kokemusmaailmaansa, jonka mahdollisimman



elävästä ja todenmukaisesta kuvaamisesta on kysymys.<sup>14</sup>

Kuvatunlainen empiirinen estetiikka, joka painottaa 'todellisen' tapahtumisen jäljittelyä kerronnassa ja sulkee siitä pois kaiken puhtaasti fiktiivisen on todellakin ollut - ja yhä suuressa määrin on - ominaista romaanitai- teelle. Väittäessään (ainakin implisiittisesti) että tämä vaihe on väistämättömän historiallisen kehityksen tulos ja ettei kertomataiteella ole enää muuta etenemisen tietä kuin yhä suurempaa mimeettisyyden astetta kohti Ortega kuitenkin on eräänlaisen 'empiirisen harhaluulon' uhri. Vaikkei romaani kerronnan lajina enää tietenkään voi pala- ta kehityksessään taaksepäin, fiktionaaliseen alkuunsa (ja empiirisyydestä sen kohdalla mahdollisesti on tullut lajitunnusmerkki), kertomakirjallisuudessa on - tai siihen voi syntyä - muita lajeja, joiden avulla kerronnan toisia, ei-empiirisiä muotoja voidaan vielä suurestikin kehittää. Empiirisen estetiikan nimissä on vakavasti otettavan kertomakirjallisuuden alueesta yleensä suljettu pois esi- merkiksi kaikki fantasiakirjallisuus, sadut, kauhu- ja jännitystarinat, jopa science fiction. Se että niihin on viime aikoina alettu kiinnittää yhä suurempaa (kriittistäkin) huomiota on osoitus, paitsi romaanin kriisistä, myös havain- nosta miltä suunnalta ratkaisua siihen olisi etsittävä. Ortega y Gassetin analyysi oli oikea mutta ennuste väärä. "Henkilöhahmojen taiteesta" ollaan taas pyrkimässä takaisin toiminnan - juonen, tarinan - luomisen taitoon, ikään kuin

vain fiktio pystyisi kyllin tehokkaasti jäljittelemään nopeasti muuttuvaa maailmaamme.

Tässä profeetallisessa valossa on kenties nähtävä myös Blixenin varsin tietoiset kokeilut tarinan, tuon epäilemättä epämimeettisen mutta hyvin draamallisen kerroman lajin parissa ja hänen polemiikkinsa sen puolesta. Jo ennen 'Kardinaalin ensimmäistä tarinaa', jossa hän asettuu, kuten edellä on todettu, tarinan puolelle ja romaania - sekä y Gassetia - vastaan, Blixen on esitellyt estetiikkaansa esimerkiksi Talvisten tarinain alku- ja loppukertomuksissa.<sup>15</sup> 'Nuori mies, jolla oli neilikka napinlävessä' on ennen kaikkea kertomus siitä kuinka Charlie Despard (joka on paitsi Blixenin alter ego, myös nuori kirjailija jota hän opettaa<sup>16</sup>) tulee tuntemaan miten Luojan sepittämä todellisuus on romaania ihmeellisempi ja tarvitsee tarinankertojaa tulkikseen. Tajuttuaan lopulta-kin millaisen kohtalonkäänteeseen hän oli neilikkarintaisen miehen ja tämän rakastetun elämässä aiheuttanut Charlie joutuu sellaisen ekstaasin valtaan että hänen vaimonsa lopulta kysyy mitä hän oikein ajattelee.<sup>17</sup>

Charlie tarttui hänen käteensä. Hänen kasvonsa loistivat yhä.  
 - Ajattelen, hän sanoi hyvin hitaasti, paratiisin yrittäjä ja paljastetuin miekoin varustettua enkeliä. Tai, hän jatkoi, ajattelen Heroa ja Leandria, Romeota ja Juliaa, Theseusta ja Ariadnea.  
 - Ja myös Minotaurusta. Oletko yrittänyt kuvitella, mitä Minotaurus tunsi tuona hetkenä?

Vanhat tarinat, jotka etsimättä tällä innoituksen hetkellä tulevat hänen mieleensä, auttavat siis Charlieta ymmärtämään miten todella koskettava ihmiskohtalo on kerrottava, tarinana; itse asiassa hän on - oppipoikana merimieskapakassa istuessaan - jo kertonut 'oikean' tarinan. Kun kohtaamme hänet uudelleen kokoelman viimeisessä kertomuksessa, hän joutuu siinäkin tarinakoulun penkille. Maailmankiertäjä Aeneas lohduttaa tällöin kirjailijatyösäänsä turhautunutta Charlieta juuri 'Opettavaisella tarinalla', ja tämä löytääkin siitä - uutena kerrotusta vanhasta itämaisestä tarusta - innoituksen uuteen työhön. Kiitettävään näet sitä ensin hyväksi Charlie alkaa tajuta sen mahdollisuudet vielä uudeksi tarinaksi:<sup>18</sup>

- Ei, hän sanoi hetken kuluttua. Ei sentään mikään todella hyvä tarina. Mutta siinä oli jotakin, mitä kannattaisi edelleen kehitellä. Siitä voisi muovailta hyvänkin tarinan.

Jos länsimaisen kertomataiteen lähtökohtana on ollut tuo alussa mainittu "myyttinen impulssi kertoa perinteellisen juonen omaava tarina" ja sen historian muodostaa, kuten Scholes ja Kellogg väittävät, pyrkimys päästä eroon tästä impulssista, kehitys näyttääkin kulkeneen kehää, joka Blixenin kohdalla nyt sulkeutuu. Vanhan tarinan esittäjälle elämän 'todenmukaisen kuvaamisen' ongelma (joka niin raskaasti painaa, käsikirjoituksen konkreettisessa muodossa,

myös Charlie Despardia) oli täysin tuntematon: hän kertoi vanhan tarinan aina vain uudelleen, uudelle kuulijakunnalle, mahdollisesti uudella tyylillä (kuten Boccaccio), mutta aina luottaen sen koeteltuun totuuteen. Blixen jäljittelee heitä, kertoo vanhan (tai ainakin sijaiskertojan suussa vanhalta vaikuttavan), usein historiallisenkin tarinan, mutta saa juuri siten, kaiken välittömän samaistumisen estäen, lukijan kiinnostumaan siitä juuri tarinana, faabelina, ja lopulta löytämään siitä oman kohtalonsa vertauskuvalliset ääriiviivat. Hän saattaa mennä niin pitkälle että voi väittää - Mira Jaman suulla - tuntevansa kaikki maailman tarinat,<sup>19</sup> mutta toisaalta "kunkin tapahtuman merkitys riippuu sen ihmisen mielenlaadusta, jolle tämä tapahtuma sattuu, eikä mikään ulkonainen tapahtuma ole aivan samanlainen kahdelle ihmiselle maailmassa".<sup>20</sup> 'Vanha' tarina voidaan siis aina kertoa uutena uusille ihmisille, jotka tulkitsevat sen oman kohtalonsa kuvastimeksi.

Voisi väittää että Blixenin käsitys sekä ihmiselämästä että kertomataiteesta on hyvin draamallinen - tai aristotelinen. Hänenkin mielestään on syytä keskittää huomio ennen kaikkea tapahtumiseen; hänellekin "elämä on toimintaa: päämäärämme on tehdä jotakin, ei olla jonkinlaisia". Teot osoittavat - tai ainakin toteuttavat - luonteen eikä päin vastoin, ja kohtalon etsiminen toimimalla on yksilölle itselleenkin paljon paljastavampaa kuin kaikkalainen itsetutkiskelu minuuden umpiossa.<sup>21</sup> Edelleen hän väittää - päin vastoin

kuin Ortega - että tarina, ei yksilö tai hänen elämäntuntonsa myös muistetaan, minkä hän on ollut oppivinaan historiasta itsestään. Kaikki tapahtuminen, semmoisena kuin se todellisuudessa (ja empiirisille tutkijalle) esiintyy, on lopultakin vain materiaalia, josta ihmismieli - joka toimii eräänlaisten taiteellisten periaatteiden varassa - sitten hahmottaa itselleen kestävämpää, 'toisen asteen' todellisuutta: myytin, taidetta, filosofian; historian joka muistetaan.

Blixenin tarinoistaan usein käyttämä nimike tanskan kielessä on 'historie'.<sup>22</sup> Joko tämä seikka tai se että suurin osa historiaa on säilynyt meille tarinoiden muodossa lienee saanut Blixenin - kyltymättömän historianlukijan - jossain määrin samaistamaan tarinan ja historian. Koska tällä taipumuksella on selvät yhteytensä, paitsi Blixenin tarinan estetiikkaan, myös siihen 'historiaan' jonka hän esitti omasta elämästään, sitä kannattaa pohtia vielä laajemminkin.

## 3

Nyt jo kuuluisassa esseessään 'Saduista' (On Fairy-Stories, 1947) J.R.R. Tolkien käsittelee, paitsi satujen ja tarinoiden hämärää alkuperää, myös niiden suhdetta historiaan.<sup>23</sup>

Tarinat joita kerrotaan eräistä alkujaan epäilemättä historiallisista henkilöistä (Arthur, Kaarle Suuri jne.) ovat itse asiassa vanhempia kuin mitkään näistä henkilöistä, väittää Tolkien. He ovat vain, syystä tai toisesta, joutuneet "tarinan pataan", myyttisen saostusprosessin katalysaattoreiksi, jolloin tietyt, heidän henkilöönsä parhaiten sopivat tarinaelementit ovat keräytyneet juuri heidän ympärilleen. (Ajatellessaan tarinoiden ikipitkää ikää professori Tolkien on taipuvainen jopa sanomaan, että he ovat kiinnittyneet tarinaan pikemminkin kuin tarina heihin; että he olivat "vain uusia liemeen lisättyjä aineksia".) Kuuluisat historian henkilöt näyttävät olevan erityisen alttiita joutumaan tuohon pataan, ja näin "satuelementti" on ominaista paljolle historialle: "Historia muistuttaa usein myyttiä, koska ne ovat alkuaan samaa ainesta".

Professori Tolkienin tutkielma tuntuu tässä - niin kuin yleensä tarinoiden alkuperää pohtiessaan - pysähtyvän puolitiehen (hänestä näyttää olevan voittamattoman vastenmielistä ryhtyä pohtimaan esimerkiksi myytin alkuperää ja luonnetta; puuhaan joka on liian spekulatiivista hänen tiedemiesminälleen). Hänen ajatuskulkujaan on kuitenkin houkuttelevaa jatkaa Blixenin käsityksillä historiasta - ennen kaikkea henkilöhistoriasta - ja myytistä. Edellinen ikään kuin alkaa ajatuksen jonka jälkimmäinen vie loppuun, ja tuo ajatus on, että todella muistettavia 'historioita' ovat vain myyttisen (eli arkkityyppisen) kaavan omaavat koh-

talot tai roolit, jotka magneetin tavoin vetävät puoleensa kunnianhimoisia henkilöitä tai niitä jotka tapahtumat itse ovat valinneet keskushahmokseen.

Tarinassaan 'Yöllinen keskustelu Kööpenhaminassa' (Viimeiset tarinat) Blixen on monella tavalla punonut tämän ajatuksen 'keskusteluun', jota käyvät kaksi todella historiallista henkilöä, runoilija Johannes Ewald ja Tanskan kuningas Kristian VII. Nuori kuningas, joka täysin sattumalta on joutunut runoilijan majapaikkaan, omaksuu tässä boheemissa ilmapiirissä sopivasti muodikkaan itämaisen ruhtinaan roolin. Runoilija puolestaan esittäytyy hänen hovinarriikseen, joka - kuten kirjalliset narrit aina-kin - saa luvan lausua imartelunsa seassa myös joukon totuuksia. Julkisuuden henkilöinä kumpikin, niin kuningas kuin runoilija, ovat kiinnostuneita siitä kuvasta jonka he jälkimaailmalle itsestään jättäisivät, ja keskustelu keskittyy juuri tämän mythoksen, yksilön itselleen hankkiman jälkimaailman eli tarinan pohdiskeluun. "Sillä hetkellä", sanoo Ewald,<sup>24</sup>

jolloin minun kaikkivaltias Isäni ensimmäisen kerran loi minut sanallaan, hän vaati ja odotti minulta, että minä eräänä päivänä palaisin hänen luokseen ja toisin hänelle hänen sanansa takaisin puheena. Se on minun tehtäväni, joka minun on täytettävä ajallani ja tämän maanpäällisen vaelukseni aikana. Hänen jumalallisesta Logoksestaan - luovasta voimasta, alusta, minun on tehtävä oma inhimillinen mythokseni - kestävä olomuoto, muisto. Ja tulevana aikana, jolloin minä hänen rajattomasta armostaan tulen yhdeksi jälleen hänen kanssaan, me

katselemme yhdessä alas taivaasta - minä itse  
 kyynelsilmin, mutta Jumalani hymyillen - vaatien  
 ja odottaen, että tämä minun mythokseni jäisi  
 minun jälkeeni maan päälle.

Repliikki on moniselitteinen. Ewaldhan on runoilija, joka todella tekee sanasta [ἱόγος] eli kielestä yleensä puhetta [ῥήσος] eli yksilöllistä ilmausta, mutta kysymys on ilmeisesti myös mythos-sanan toisesta merkityksestä (siitä jonka esimerkiksi Aristoteles sille antaa), nimitäin tarinasta juonen (faabelin) merkityksessä. Kontekstissaan Ewaldin ilmaus tarkoittanee ensisijaisesti juuri jälkimmäistä: 'myyttistä', muistettavaa elämäntarinaa eli historiaa,<sup>25</sup> sillä Ewald (joka oli Tanskan ensimmäisiä ammattirunoilijoita viikinkikuninkaiden ja heidän bardiensa aikojen jälkeen) eli itse roolinsa hyvinkin tietoisesti katkeraan loppuun asti. Hänen mythoksensa, jonka hän loi sekä runoudellaan että pateettisella elämällään, Blixen on löytänyt yhä elävänä muistona kaikkialta;<sup>26</sup> sen sijaan Kristian, jonka lyhyt elämä kului, voinee sanoa, identiteetin etsintään, ei saanut muuta myhosta, muistoa, kuin "ettei sitä ollut". 'Yöllisessä keskustelussa' Kristian kuitenkin saa Ewaldilta, ikään kuin lainaan, sulttaani Orosmanen roolihahmon - tarinan edes täksi ainoaksi yöksi. Tavallaan kuin säälien häntä Blixen on siis ottanut Kristianin vihdoin oikeaan tarinaan, antanut hänen hiukan lainata valoa toisesta, todellisesta tarinasta, jota hänen pimey-



tensä puolestaan vain kirkastaa.<sup>27</sup>

Todellista - ja 'totuudellista' - historiaa, tuntuu Blixen tarkoittavan, on se joka kerrotaan (ja muistetaan) tarinana, sillä vain tarinaksi kiteytyessään historialla on myös merkitys, joka paljailta faktoilta puuttuu. Tuo merkitys ei kuitenkaan ole yksilöllinen merkitys siinä mielessä, että sellaisen omaava 'historia' olisi kenen tahansa ulottuvilla. Historian eli tarinan hankkiakseen yksilön on todellakin itse hypättävä "tarinan pataan", ellettävä elämänsä tarinan lakien mukaan, ei odottaen - kuten Kristian ja eräät modernin psykologian omaavat Blixenin sankarit, joihin tutkijat ovat niin runsaasti kiinnittäneet huomiota - että tarina tulisi heidän luokseen.<sup>28</sup> Ihmiset jotka ovat tietoisia tästä - suuret johtajat, taiteilijat, runoilijat - muotoilevat, tieteen tai tiedottomasti, kohtalonsa tarinan myyttisten periaatteiden mukaiseksi. Virallinen historiankirjoitus, joka näkee jo koulupojassa tulevan kansanjohtajan ja jota tukevat aika-laisten selväpiirteisiksi anekdooteiksi pian muotoutuneet 'muistelmat', noudattaa myös tarinan estetiikkaa (olkoonkin että sen etiikka useimmiten on ajankohdan poliittisten olosuhteiden pragmatiikkaa).

Myös omaa elämäntarinaansa muotoillessaan Blixen toimi estetiikkansa mukaisesti. Hän, jos kukaan, oli 'legenda jo eläessään', ja vaikka omalaatuinen ulkonäkö ja eristäytynyt elämäntapa olivatkin osin sairauden tarinan pataan lisäämiä

aineksia, kirjailija epäilemättä osasi myös käyttää kumpaakin hyväkseen luodakseen aikalaistensa mieliin juuri haluamansa kuvan itsestään.<sup>29</sup> Voikin sanoa että hän myöhemmän elämänsä aikana systemaattisesti mytisoï olemassaolonsa, sekä aikaisemman että nykyisen, mutta näin tehdesään hän noudatti vain sen tarinan juonta jonka hän oli jo kirjailijauransa alussa itsestään kertonut.

Kuten monet muutkin kertojat, Blixen on piirrellyt muotokuvia itsestään sinne tänne tarinoihinsa. Eräät niistä - kuten Pellegrina Leoni - eivät ole vain pikapiirrelmiä vaan kokonaisia sielunhistorioita. Täydellisin tarina jonka Blixen sepitti elämästään - tai sen kirjailijakehityksensä kannalta tärkeimmästä vaiheesta - on kuitenkin Eurooppalaisena Afrikassa.<sup>30</sup> Se on muistelmateos, siis historiaa, mutta historianakin (tai juuri sellaisena) se noudattaa tarinan estetiikkaa. Varsinaisen tapahtumisen, todellisten olosuhteiden ja kohtaloiden kuvauksen alla kulkee näet toinen 'juoni'; kertomus siitä mitä kirjailijalle itselleen näinä vuosina todella tapahtui, mitä Afrikka hänelle kokemuksena merkitsi. Tämän kätketyn tarinan lukeminen ei ole aivan helppoa, varsinkin kun teoksen aihe, Afrikka, on niin kiinnostava ja todentuntuisesti käsitelty. Tapa jolla faktat teoksessa on järjestetty (ja jopa paikoin muokattu) eräänlaiseksi musiikilliseksi kokonaisrakenteeksi on kuitenkin ollut johtolanka, jota jäljittäen seuraavassa tutkielmassa on yritetty selvittää teoksen salaista, elämän-

katsomuksellista merkitystä. Tämä tulkinta - joka ei pyri kukaan olemaan muuta kuin tulkinta - sopii mielestäni täydelleen siihen rooliin, jota Blixen myöhemmin vuosinaan niin mielellään esitti.

Se että pystyy näkemään oman elämänsä tarinana on suuri valaistumisen hetki monille Blixenin henkilöille. Se että hän itse pystyi kirjoittamaan oman elämänsä tarinaksi merkitsi hänelle epäilemättä vastaavaa kokemusta: mielen ja järjestyksen löytymistä onnettomien olosuhteiden ja tapahtumien kaaokseen. Kuitenkin se merkitsi myös muuta: tarinan estetiikan pääsäännön sovellutusta äärimmäiseen tapaukseen, itse tarinankertojan kohtaloon, jonka se myös toteutti. Tuon säännön mukaan kaikki välitön - empiirinen - kokemuksen aines, jotta se muuttuisi ihmiselle mielekkääksi ja muistettavaksi (myös esikuvallisuuden merkityksessä), on muokattava tarinaksi, jolla on, ikään kuin varsinaisen tapahtumisen alla tai rinnalla, toinen 'juoni', arkkityyppinen pohjakaava. Vasta sen paljastuminen, kokonaisuudessaan tai vain hetkellisenä ilmestyksenä, merkitsee tarinan henkilöille ratkaisua heidän ongelmiinsa; juonen kannalta tämä valaistuminen on tietenkin Aristoteleen anagnoosisis, "hetki, jolloin totuus paljastuu ja kohtalo kääntyy".<sup>31</sup>

On aivan ilmeistä, että muistelmateoksenakin Eurooppalaisena Afrikassa on edellä mainitussa mielessä kirjoitettu tarinan kaavaan ja että se vasta tällaiseksi 'historiaksi' käsitettynä paljastaa perimmät tarkoituksensa. Sen toden-

peräisyys empiirisenä historiana eli omaelämäkertana voidaan tällöin tietenkin asettaa kyseenalaiseksi, mutta sen 'totuutta' ei. Hyvän tarinan henkilöt ovat näet, kuten Pirandello toteaa omista Henkilöistään, todempia kuin todellisuus itse: "Meno reali, forse; ma piú veri!"<sup>32</sup>

(1973-74)

II

REGRESSUS AD ORIGINEM

Afriikka-kokemus Blixenin kirjailijaminän luojana

I have always much loved animals, now to meet them on their own ground, not imported into human existence, - to ride straight into a herd of zebra or eland and to hear from your bed the distant, mighty roar of the hunting lion - was felt as a returning to those happy days when Adam gave names to the beasts of Eden. The Natives of Afriva I had not met before, all the same they came into my existence as a kind of answer to some call in my own nature, to dreams of childhood perhaps, or to poetry read and cherished long ago, - or to emotions and instincts deep down in the mind, for have always felt that I resembled the Natives more than did other white people in the Protectorate. From the very first day an understanding sprang up between them and me, so that I may say that my love of them, of both sexes and all ages, as of all tribes, - with the Masai, the warrior-tribe, who were my neighbours when I rode across the river, as the first - was as strong a passion as I have ever known.

(On Mottoes of My Life, 1959)

Afrikka-vuosien (1914-1931) merkitys Karen Blixenin kirjailijakehitykselle on tunnustettu aina. Niitä ovat tässä valossa tarkastelleet sekä anglosaksiset että tanskalaiset tutkijat, mutta yhäkin parhaan yhteenvedon niiden merkityksestä lienee esittänyt Viggo Kjær Petersen, jonka jo 1950-luvun lopulla ensimmäisen kerran esitetyt käsitykset Afrikka-kirjan keskeisyydestä Blixenin tuotannossa ovat muodostaneet ilmeisen pohjan toisten tutkijoiden tulkinnoille. Pienessä muistokirjoituksessaan 'Mythos' (antologiassa Karen Blixen, 1962) Kjær Petersen esittää näkemyksensä kokoavasti näin:<sup>1</sup>

Hän [Blixen] oli elämässään täysin kokenut olemassaolon ääripisteet . . . [sekä] korkeimman mahdollisen onnen: tietoisuuden että maatilalla Afrikassa hän saattoi täysin kehittää identiteettiään, tunteen siitä että olemus ja teot täysin sulautuivat yhteen . . . [että] synkimmän, käsittämättömimmän onnettomuuden: nähdä universuminsa hajallaan, särjettynä, ja seistä itse kaikesta riisuttuna kuin Job tuhkakasalla kaaos ympärillään.

Juuri nämä kaksi kokemusta muodostivat pohjan Karen Blixenin elämäkäsitykselle. Niistä tuli se akseli jonka ympärille hänen elämäntulkintansa kehkeytyi . . . Hänen rakkain minuutensa oli murskattu, hänen varsinainen kohtalonsa lopussa kun hän menetti farmin, mutta astuessaan ulos omasta inhimillisestä tragediastaan ja halutessaan taiteilijana . . . luoda itselleen uuden elämänmuodon (en ny måde at leve på) hän näki kohtalonsa taiteen näkökulmasta, joka on komedian jumalallinen, ja sellaisena universaali, myytti.

Uskonto- ja kansatieteilijät, filologit, antropologit

ja sosiaalianthropologit ovat pitkään kiistelleet siitä mitä myytti oikein on, mikä on sen alkuperä, olemus ja tehtävä (etenkin nykyajan kannalta). Kaikkein epätarkoin ja uskonvaraisin käsite on kuitenkin ollut kirjallisuudentutkijain ja kriitikkojen käytössä; usein tuntuu että se on vain eräänlainen peitehuopa, jonka alle voi mukavasti sujauttaa mitä tahansa populaareja tai yksilöllisiä uskomuksia, joille kirjailijan teos näyttää rakentuvan. Blixen-tutkijat ovat myös olleet runsaskätisiä termin käytössä. Jos Blixenin tapauksessa myytillä kuitenkin tarkoitetaan (kuten edellä olen esittänyt ja Kjær Petersen myös tuntuu tarkoittavan)<sup>2</sup> sitä yliyksilöllisenä koettua merkitystä joka elämäkokemukselle on annettavissa ja joka tarinassa saa implisiittisen ilmauksensa, kukaan ei ole tätä merkitystä yhdenkään tarinan kohdalla pystynyt tyydyttävästi määrittelemään. Kukaan ei myöskään ole vielä tarkkaan osoittanut mikä 'myytti' eli tuo tarina Blixenin omassa elämässä oli, mikä sen todellinen sisältö.

Haluan itse, ainakin tässä vaiheessa, käsittää termin juuri mainitussa - ja siis Blixenin itsensä esittämässä - mielessä; tarinana, joka arkkityyppisellä pohjakaavallaan osoittaa miten varsinainen tapahtuminen siinä on tulkittava. - Mikä siis oli se merkitys jonka Blixen itse antoi Afrikan vuosilleen ja mistä se löytyy hänen muistelmateoksessaan? Vastaan heti: Merkitys on se tapa jolla nuo vuodet valmistivat häntä ja lopulta - väkivaltaisena koetun kärsimyksen



kautta - siirsivät hänet "uuteen elämänmuotoon" eli rooliin kirjailijana, mikä rooli sittenkin, ajan perspektiivissä, oli se mikä hänen oli aina ollut määrä lopulta olla. Mitenkään muuten emme voi käsittää teosta, yhtä vähän kuin tarinoissa yhä uudelleen ja uudelleen toistettua kehotusta "toteuttaa Jumalan tarkoitus elämässään".<sup>3</sup>

Afrikka-teoksessa todellinen tarina on - toisten Blixenin tarinoiden tapaan - kätkeyty varsinaisen 'historian' alle, mutta se on siellä, 'todellisuuden' luurankona, voisi sanoa; arkkityyppisenä kohtalon kokemuksena, joka itsessään on selitys elämälle. Tehtävänä on vain löytää teoksesta tuon hänen "myyttinsä - tai mytologiansa - kielioppi ja semantiikka".<sup>4</sup>

## 2

Eurooppalaisena Afrikassa -teoksen loppupuolella on kohtausta joka tuntuu sisältävän avaimen koko muistelmiin, eräänlainen vertauskuvallinen selitys sille miksi ne koskaan kirjoitettiin. Tämä jakso on se jossa Blixen kertoo maatilansa vanhojen työläisten hänen kunniakseen järjestämästä juhlasta ('ngomasta') ja vaikutuksesta joka sillä oli häneen. "Kun seisoin ja katselin heitä", kirjoittaa hän,<sup>5</sup>

minut valtasi mielelle joka oli ennenkin vaivannut minua. Pois en ollutkaan lähdössä minä, minulla ei ollut voimaa jättää Afrikkaa, vaan maa itse erkani nyt hitaasti ja juhlallisesti minusta, niin kuin meri luoteen aikaan. Kulkueena nyt editсени vaeltavat vanhukset - hehän olivat itse asiassa eilis- ja toissapäivänä minulle tanssineet vahvat, salskeat nuorukaiset, jotka kuihtuivat tässä silmiäni edessä, jotka katosivat nyt iäksi. He poistuivat omaan tapaansa, lempeinä, tanssien, sillä kansa oli minuun, minä kansaan hyvin tyytyväinen.

Kuvaus on epäilemättä autenttinen - ja kronologisesti-kin nähtävästi oikealla paikallaan - mutta sen sijoittamisella kerrontaan juuri tässä vaiheessa on myös symbolista merkittävyyttä. Sen ensisijaisena tehtävänä on tietenkin ilmaista kirjailijan epätoivoa "ahnaasta ajasta", jonka tuhotyöt hän näkee ikään kuin ilmielävänä metaforana edessään. Muistelmateoksen kirjoittaminen on aina eräänlaista taistelua aikaa vastaan, aikaa joka "menneenäkin" pystyy kiduttamaan mieltämme muistoillaan, ja tehdessään nyt kerrontansa rituaalilla menneisyydestä jälleen nykyisyyttä, jopa ikuisuutta, Blixenkin toivoo paranevansa sen kaipauksesta. Eurooppalaisena Afrikassa on epäilemättä syntynyt tarpeesta palata kadotettuun paratiisiin, mikä kuitenkin on mahdollista vain runouden ajattomassa maailmassa, sen luomassa "kosmogonisessa hetkessä", jolloin aika on menettänyt merkityksensä ja kaikki menneet tapahtumat ovat taas läsnäolevia in illo tempore.<sup>6</sup>

Vaikka "runollinen luominen", kuten Mircea Eliade

asian myös ilmaisee, "merkitsee jo sinänsä ajan - ja kielessä säilyvän historian - voittamista ja pyrkimystä takaisin paratiisilliseen, alkuperäiseen olotilaan", aikaa ja sen mukanaan tuomaa unohdusta vastaan taisteleva ei kuitenkaan ole Blixenin muistelmateoksen ainoa tarkoitus. Jos tarkastelee sen rakennetta ja symboliikkaa lähemmin havaitsee helposti, ettei Afrikka ole vain kertomuksen näennäinen aihe ja tapahtumapaikka vaan myös sen tärkein protagonistti; eräänlainen kollektiivinen rakastettu, kirjailijan "Vita Nuova", joka "otti minut vastaan ja teki omakseen".<sup>7</sup> Yllä lainatussa katkelmassa onkin huomattavaa, ettei kirjailija (vaikka hän on "oikeastaan jo lakannut olemasta") ole suinkaan vielä valmis lähtemään vaan kokee Afrikan katoavana ja poistuvana. Maa itse tekee kuolemaa kuin jälkeläisensä jo synnyttänyt emo, ja katkelman valossa koko teos näyttäytyy selonteoksi tätä syntymää edeltäneestä valmistavasta kasvusta, jonka nyt on pakko päättyä tuskalliseen eroon.

Kirjailijan kykenemättömyyden "lähteä pois" voi siis tulkita myös haluttomuudeksi syntyä uudelleen - ja syyksi miksi hänen on kirjoitettava teoksensa. Se ei näin ole tavanomainen muistelmateos vaan pikemminkin omaelämäkerta, sillä vasta sen kirjoittaminen merkitsi hänelle lopullista uutta syntymää, jo omaksutun uuden henkilöllisyyden ja elämäntavan symbolista hyväksymistä. Koska se keskittyy kuvaamaan prosessia jonka kautta hänestä tuli se mikä hän

nyt, kirjoitushetkellä, on, teoksen rakenne - se 'todellinen juoni' jonka hänen tarinansa siis saa - on aivan erikoislaatuinen. Sitä voi parhaiten kuvata eräänlaisena siirtymäriittinä, rite de passage, joka koostuu tietyistä opetustilanteista ja tulikokeista ja päättyy symboliseen kuolemaan, joka lopulta siirtää initioitavan henkilön hänelle tarkoitettuun uuteen elämänmuotoon. Tämä kätketty 'juoni' eli teoksen arkkityyppinen merkitys näkyy jo sen (alkuperäisessä) englanninkielisessä nimessä: Isak Dinesen, kirjailija, syntyi "Afrikasta" - Out of Africa.<sup>8</sup>

Koska kirja kuitenkin samalla on muistelmateos, paluu kadotettuun paratiisiin, tekijän täytyy sitä kirjoittaessaan esiintyä jo sinä mikä hänestä kerronnan rituaalin aikana tulee: kirjailijana. Tämä on mahdollista koska siirtymäriitti, joka teoksen rakenteesta ja sen symboliikasta on luettavissa, on samalla se akti jonka jokainen sen läpikäynyt joutuu 'ammattissaan' aina uudelleen suorittamaan: näkijän tai Šamaanin transsi. Kuten uskontojen tutkijat - ennen kaikkea Eliade, jota seuraavassa käytän auktoriteettinani - ovat osoittaneet, kyky siirtyä (ja myös siirtää toisia) ajan ja paikan ulkopuolelle, "myyttiseen hetkeen", on poppamiehen tärkein kyky ja tehtävä, hänen parannustaitonsa ydin. Tämän kyvyn Blixen - kuten myös Eliade - katsoo kuuluvan myös taiteilijoille, joita hän kertomuksissaan usein vertaa pappiin (tai - heidän luovan voimansa takia - suorastaan jumaluuteen); hänen lukuisat leikilliset viit-

taukset itseensä 'noitana' voisi tässä yhteydessä myös ottaa todesta.<sup>9</sup>

Antamani tulkinta Blixenin muistelmateoksen symbolisesta 'merkityksestä' saattaa tuntua kaukaahaetulta ja keinotekoiselta, mutta seuraavassa yritän osoittaa ettei se ole mitenkään mahdoton. Sekä teoksen huolellisesti sommiteltu kokonaisrakenne että yksityiset symbolit tuntuvat osoittavan, että Blixen itsekin halusi käsittää sen näin, sekä tarinana Šamaanin tai näkijän initiaatiosta tehtävänsä että näyttönä sen kautta saavutetusta taikurin taidosta. Tällä tavoin luettuna teos myös todella on kirjailijan 'myytti', tarina hänen alkuperästään ja siitä miten hän hankki taitonsa. Lukijalle se tietenkin on toisenlainen myytti - tai myytin uudelleen tulkinta -, nimittäin kertomus kadotetusta ja runoudessa jälleen löydetystä paratiisista, jonka arkkityyppisyys vain korostuu sen - ainakin näennäisen - historiallisen todenperäisyyden voimasta.

Tiedostaapa lukija Blixenin Afrikka-teoksen arkkityyppisen symboliikan tai ei, sitä on pidettävä yhtenä maailmankirjallisuuden parhaana omaelämäkerrallisena teoksena.<sup>10</sup> Jorainen muistettu hetki, paikallisuus ja henkilö on eroittamaton osa tuota henkiinherätettyä maailmaa, osa "symbolista muistamista", jota Ernst Cassirer ylistää "prosessina jolla ihminen ei vain toista .. vaan myös luo uudelleen .. [menneitä] kokemuksiaan".<sup>11</sup> Sen elämännäkemyks ei edusta

mitään jälkiviisautta vaan on ilmentymä Blixenin koko kertomataiteen takana olevasta luovasta ideasta; tarinasta joka oikein kerrottuna muuttaa elämän ajattomaksi historiaksi eli mythokseksi. Hän ei suinkaan tässä teoksessa kätkeydy tarinansa taa (kuten eräät - ilmeisesti suurempaa 'omaelämäkerrallisuutta' odottaneet - tutkijat ovat valittaneet) vaan löytää ja jopa paljastaa itseään sen avulla - luo itsensä suorastaan uudelleen. Ymmärtääksemme tämän keskeisen - 'kosmogonisen' - piirteen teoksessa meidän on ensiksi syytä tarkastella eräitä sen muotoprinsippejä, jotka paremmin kuin mikään symbolinen tulkinta osoittavat teoksen kokonaismerkityksen.

## 3

Yrittäessään kuvata Blixenin Afrikka-muistelmien rakennetta Robert Langbaum kirjoittaa siitä muun muassa että se on "kuin uni joka saa materiaaliset piirteensä afrikkalaisesta maisemasta".<sup>12</sup> Ollakseen verrattavissa uneen kirjan sommitelu on kuitenkin aivan liian tietoista. Jos minunkin sallitaan käyttää vertausta kuvatakseni sen rakennetta, lainaan sen mieluummin tekijältä itseltään ja vertaan sitä musiikilliseen kompositioon, klassiseen sonaattiin tai -soinnutukseltaan laajempaan - vielä mieluummin konserttoon. Blixen

itse näet toteaa, heti teoksensa alussa: "Kohdattuani alkuasukkaat minä sovitin jokapäiväisen elämäni rutiinin orkesterille."<sup>13</sup>

Teosta voisi todellakin kuvata eräänlaisena sanoilla sävellettyinä ohjelmamusiikkikappaleena nimeltä Afrikka, joka noudattaa klassista kompositiota. Tällöin siitä voi olla löytävinään kaksi keskeistä teemaa, joita kehitellään niin rinnakkain että on vaikea edes sanoa kumpi on pääteema kumpi sivuteema. Aluksi toinen niistä, Afrikan omalaatuinen elämänmuoto, on ikään kuin etusijalla. Tällöin Blixen käyttää sen kuvaamiseen kahta motiivia: alkuasukkaita ja eläimiä. Antaakseen näille värikylläisille aiheille vaikuttavan tonaalisen taustan hän kuitenkin asettaa ne jo alun pitäen rinnakkain valkoisten maailman ja reaktiotapojen kanssa. Näin keskeisiä teemoja - luonto ja luonnonihminen toisaalla, eurooppalaiset ja heidän sivilisaationsa toisaalla - kehitellään aluksi näennäisinä vastakohtina, ikään kuin eri sävellajeissa, mutta piankin ne - erilaisin modulaatioin - pyrkivät siirtymään ellei samaan niin ainakin rinnakkaisiin sävellajeihin, kunnes niiden kesken vallitsee - kuten edeltäneessä lainauksessa todetaan - täydellinen tonaalinen ja rytmisen harmonia.

Se että tekijä on jakanut kirjansa viiteen osaan kolmen asemesta ei mitenkään mitätöi metaforaa. Teoksen kolme ensimmäistä jaksoa kuuluvat näet selvästi yhteen ja muodostavat ikään kuin klassisen sonaatin ensimmäisen (nopean)

osan esittely-, kehittely- ja kertausjaksoineen. - Heti johdannon jälkeen, jossa kuvaillaan Blixenin kahvitilan maantieteellistä sijaintia ja työväestöä sekä Nairobi ja sen monirotuista asujaimistoa, päähuomion teoksessa saa alkuasukas, lähinnä Kamanten hahmossa, ja häntä seuraa pian eläin: "Kamanten toimeksi jäi myös pitää huolta Lullusta." Ensimmäinen pääteema - alkuperäinen luonto - onkin näin jo esitelty, ja toinen (joka tuntuu tässä vaiheessa sivuteemalta) - kulttuuri-ihminen - saa hahmonsamelkein salavihkaa kirjailijan kuvatessa omia ihastuneita tai hämmentyneitä reaktioitaan alkuasukkaiden elämännäkemuksiin tai Kamanten kokemuksia lähetyssairaalassa.

- Teemojen kertaus jakson lopussa on lyhyt mutta vaikuttava. Pääteema kertautuu ikään kuin Lullun kellon, Kamanten äänen kaikuna, johon sivuteema vastaa kaukaisena huutona: "Osaan erään laulun Afrikasta . . mutta osaako Afrikka laulun minusta?"<sup>14</sup> - Vastaus on myönteinen, teemat yhtyvät - vain tullakseen taas erotetuiksi ja työstetyiksi vielä uudelleen.

On totta että esittelyn jälkeen teemoja kehitellään kahden erillisen otsikon alla. Alkuasukkaat ja heidän esihistoriallinen maailmansa kuvataan erinomaisen yksityiskohdaisesti jaksossa 'Tapaturmalaukauksen historia', valkoinen siirtolainen seuraavassa ('Vieraita maatilalla'), mutta toisen ollessa etualalla toinen muodostaa sille aina tonaalisen taustan. Kikujujen elämän ja ajatusmaailman tarkka havainnointi edellisessä jaksossa vaihtuu todelliseksi vapaaksi



fantasiaksi jälkimmäisessä, kun "vieraat" - olivatpa he alkuasukkaita tai valkoisia - aluksi seurustelevat lähes sattumanvaraisesti keskenään värikylläisessä afrikkalaisessa maisemassa. Sitten aiempi sivuteema pääsee vähitellen voitolle, kun Blixen (kuvattuaan ensin kuuluisat kulkurinsa vanhan Knudsenin ja näyttelijä Emanuelsonin) lopulta esittelee "jalon uudisasukkaan". Teeman kehittelyyn liittyy, sen subjektiivista merkitystä korostamassa, myös lentämisen johtoihe (Leitmotiv), mutta ensimmäinen pääteema, luonto - tällä kertaa eläinten, leijonien, kotkien ja puhvelien hahmossa - muodostaa nytkin jakson toonaalisen taustan. Täten teemojen lopullisena kertauksena voi pitää kohtausta, jossa kirjailija ja hänen rakastettunsa - ~~amm~~uttuaan kaksi leijonaa uudenvuoden päivänä - nauttivat niiden muistoaterian (viiniä, rusinoita ja manteleita) ylätasankojen kuulaassa ~~aamu~~ilmassa. Lopullinen teemaryhmä, joka toistetaan parikin kertaa, on nyt valmis: ihminen täydellisessä harmoniassa luonnon kanssa, ainutlaatuisessa kulttuuritilanteessa joka tyydyttää sekä hänen kollektiiviset että yksilölliset tarpeensa. Kuvauksella on ekstaattinen sävy, se on eräänlainen epifaniahetki, jonka merkitystä ~~e~~ leviivaa mainittu johtomotiivi, lentämisen kirjailijalle suoma "kolmen ulottuvuuden täydellinen vapaus". Teemat soivat lopulta täydessä harmoniassa: "Tämä oli siis tarkoitus. Ja nyt ymmärrän kaiken."<sup>15</sup>

Jos teoksen ensimmäinen osa (varsinaisine sonaattimuo-

toineen) on tempoltaan allegro maestoso, toinen osa on epäilemättä andante tai adagio (rondomuodossa). Jakso ('Siirtolaisen päiväkirjasta') koostuu impressionistisista pikapiirreilmistä, joiden asemasta teoksen kokonaisrakenteessa on esitetty erilaisia käsityksiä. Jakson tehtävä ei missään tapauksessa rajoitu vain "keskeytykseen, joka tekee juonenkulun kääntymisen päinvastaiseksi entistä vaikuttavammaksi".<sup>16</sup> Se on välttämätön ennen kaikkea teoksen (musiikillisen) kokonaisrakenteen kannalta, ja temaattisesti se muodostaa ylimenojakson teoksen traagiselle päätännölle. Teemat ovat näet itse asiassa samat kuin ensimmäisessä osassa - luonto ja kulttuuri-ihminen - mutta niiden suhde on nyt toinen. Päin vastoin kuin teoksen alkupuolella niitä ei esitellä rinnakkain, tonaalisessa ja rytmisessä harmoniassa, vaan vastakohtina, suorastaan toistensa vastaiheina. Mukana on myös suuri määrä uusia aiheita - sekalaisia sattumia ja tuttavuuksia kirjailijan Afrikka-vuosilta - ja kaikkien tarkoituksena on todistaa miten välttämätöntä mutta samalla mahdotonta kulttuuri-ihmisen on elää sopusoinnussa luonnon ja sen lakien kanssa.

Hyvin monissa näissä sketseissä - tai schlegeliläisittäin fragmenteissa<sup>17</sup> - tuntuukin olevan suorastaan ajatuksena ihmisen aiheuttama luonnon tasapainon häiriintyminen, jota luonto ei -parhaista yrityksistään huolimatta - pysty enää korjaamaan. Verrattuna ensimmäiseen osaan, jossa ihmisen ja luonnon välisen sopusoinnun periaate oli ikään kuin

rakenteellinen laki, tämä laki toisessa osassa vähitellen kumotaan samalla kun sävellaji vaihtuu duurista molliksi. Osan loppuponsi päättyykin täydelliseen mollisointuun, joka samalla tuntuu tekevän menneisyydestä todella mennyttä, sillä Sapfon säkeet, jotka ikivanha papukaija kuulijoilleen toistaa, siirtävät näköpisteen kauas teoksen ulkopuolelle.<sup>18</sup>

Merkittävin ero teoksen ensimmäisen osan (jonka siis muodostavat sen kolme ensimmäistä jaksoa) ja sen toisen osan välillä onkin ajallisessa näkökulmassa. Kun ensimmäistä osaa lukiessaan todella tuntee olevansa ajan ulkopuolella, elävänsä ikuisesti läsnäolevaa myyttistä hetkeä, toinen osa - nopealla rondo adagio -liikkeellään - siirtää näkökulman peruuttamattomasti menneisyyteen. Jotkut fragmenteista esitetäänkin suorastaan muistelmina, toiset tarinoiden muodossa, mutta kaikilla on selvästi historiallinen leima. Yhdessä ne antavat kuvan kokonaisuudesta, joka on auttamatta mennyt palasiksi, vaikka jokainen palanen silti yhä heijastaakin tuon alkuperäisen kokonaisuuden värejä ja muotoja. Eräät fragmenteista, kuten myöhemmin havaitaan, viittaavat myös kirjailijan elämäntilanteeseen kirjan lopussa.

Aikamuodon muuttuessa muuttuu myös näkökulma. Kertojainä, joka on aktiivisesti osallistunut tapahtumiin teoksen ensimmäisessä osassa, on syt suurelta osin väistynyt ulkopuolisen muistelijan tai jopa nimettömän kertojan tieltä, mikä osaltaan auttaa siirtämään kerronnan näkökulman mennei-

syyteen ja luo lohdullista välimatkaa tekijän ja niiden tuskallisten tapahtumien välille joita hänen on kerrottava teoksen viimeisessä osassa. - Se onkin kirjoitettu ehdottomasti imperfektissä - tempomerkintänä allegretto - ja sen ensimmäinen virke palaa johdannon aloittamaan historiaan ja realistisen kerronnan kylmiin tosiasioihin: "Maatilani oli hiukan liian korkealla kahvinviljelyä varten".<sup>19</sup> Teoksen kokonaisrakenne ja rytmitys antavatkin sen varsinaista 'sisältöä' eli kerrottuja tapahtumia paremmin käsityksen siitä mikä kirjailijan suhde niihin kerrontahetkellä oli. Kaikkine musiikillisine piirteineen se on eräänlainen rituaali, jonka huolellisesti rytmitetystä liikkeestä on koettavissa sekä "pako ajasta" että "lankeaminen aikaan", joiden Eliade katsoo muodostavan kokemuksellisen perustan ihmisen mystiselle kaipaukselle myytin ja runouden valtakuntaan.<sup>20</sup>

Afrikka-muistelmissaan Blixenin pyrkimyksenä näyttääkin olleen ensiksi luoda illuusio "ajasta jolloin ihminen saattoi luoda spontaanisti, jolloin menneisyyttä ei ollut koska ei ollut tietoisuutta ajan kulusta, ei muistoa [asioiden] ajallisesta kestosta",<sup>21</sup> ja sitten tuhota tämä illuusio. Kun aikaisemmissa jaksoissa tapahtumien todellinen kronologia on esimerkiksi jätetty täysin huomiotta, Blixen pitää siitä hyvin tarkasti kiinni viimeisessä, joskus sitä vain hiukan kiihdyttäen. Tämä kirjan (kolmas) pääosa muodostaa siis joka suhteessa käänteen sen aikaisemmalle kerronnalle, mutta - kuten jo todettiin - kyseessä ei ole

juonen käänne vaan lähinnä rakennetekninen - tai musiikillinen - esitystavan muutos, jonka periaatteena on alun ja lopun teemojen täydellinen käänteisyys.

Viimeisen osan teemojen käsittelyä voikin kuvata sanomalla, että jos niistä ensimmäisessä osassa luotiin myytti paratiisista, ne viimeisessä kuvaavat lankeemusta. Koska nämä myytit kuitenkin ovat itse asiassa yksi ja sama, viimeisen osan teemat osoittautuvat vain ensimmäisen käänteisteemoiksi.<sup>22</sup> Luonto, joka ensimmäisessä osassa esiintyi pelkästään hyväntekijänä ja antajana (ja vasta fragmentaarisessa keskiosassa osoitti hälyyttävää häiriintymistä), muuttuu nyt itseään tuhoavaksi hirviöksi (kuivuus ja heinäsirkat), ja luonnonihminen, joka vielä ampumavälikohtauksen aikoihin pystyi vastustamaan pahuutta luonnossa ja itsessään kuninkuuden valkoisella magialla, menettää myös voimansa päällikkö Kinanjuin kuollessa ja kiinteän kyläyhteisön uhatessa hajota. Kaikki teemoja ja niiden yhteyttä tukeneet motiivit esiintyvät nyt vastakkaismerkityksisinä, ja 'Siipien' johtoteema, joka niin kiinteästi liittyi ensimmäisen osan epifaniahetkiin, edeltää nyt viimeistä katastrofia - Denysin kuolemaa - ja (kertomuksena rakastetun haudasta korkealla vuorenrinteellä) koko kertomuksen hiljaisuuteen sammuvaa loppua. Viimeisen jakson kehittäminen vastaa kohta kohdalta ensimmäisen vastaavia vaiheita mutta on sen kokoavan kaaren asemesta jyrkästi laskeva - kaikkien sen saavutusten ja tuntojen täydellinen dénouement.

Eurooppalaisena Afrikassa -teosta on verrattu myös klassiseen tragediaan,<sup>23</sup> mutta viimeisen osan hillitty sävy ja sen suhteellinen lyhyys eivät mielestäni oikeuta vertausta. Tragedian osuus tarinassa rajoittuu sitä pait- si vain tähän viimeiseen osaan (vaikka sen siemenet kyllä pannaan itämään jo hyvissä ajoin). Kertomuksen kokonais- merkityksen kannalta onkin tärkeää, ettei lopun tragedia sittenkään himmennä alun idylliä (tai paratiisillista myyttiä). Koska sen todellisena juonena on selonteko siitä miten kirjailija - Isak Dinesen, kuten hän oli itseään kutsuva - oppi taitonsa, kesti tulikokeensa ja lopulta syntyi, kertomuksen osien mittasuhteet on laskettu sen mukaisiksi. Lopun katastrofi, joka sulkee paratiisin portit ikiajoiksi mutta samalla tekee sen kuolemattomaksi, on tietenkin välttämätön myytin kannalta, mutta koska tuo myytti samalla selittää kirjailijan olemassaolon ja olemuk- sen, kertomuksen painopiste ei voi olla katastrofisessa lopussa, miten järkyttävä se henkilökohtaisena kokemuksena lieneekin ollut. Kuten Blixenin muissakin tarinoissa, myös hänen omassa elämäntarinassaan kaikkien puhtaasti henkilö- kohtaisten näkökantojen on väistyttävä tarinan arkkityyppis- ten piirteiden tieltä.<sup>24</sup>

Se universaali kohtalo jonka arkkityyppiset piirteet Blixen lopulta havaitsi omassa elämäntarinassaan oli, kuten jo alussa todettiin, näkijän - Šamaanin, visionaarin runoi- lijän, Dionysoksen papin - kohtalo. Varsinaisissa tarinois-

saan Blixen on käsitellyt taiteilijan kutsumuksen julkista puolta, hänen toimintaansa, sen merkitystä ja edellytyksiä, mutta omassa tarinassaan hän kuvaa itse kutsumusta, tapaa jolla juuri häntä valmistettiin tähän tehtävään. Täten hänen tarinansa arkkityyppinen pohjakuvio on initiaatio ja juuri sentyyppinen initiaatio, jota käytetään näkijän ja Šamaanin tehtävään valmistuttaessa. Mistä Blixen on oppinut tuntemaan tämän initiaatiotyypin peruspiirteet ei liene niin tärkeää osoittaa kuin niiden symbolinen läsnäolo hänen omaelämäkerrassaan. Tietoisesti tai tiedottomasti siihen syntyneenä initiaatiosymboliikka osaltaan osoittaa, miten keskeinen teos Blixenin Afrikka-muistelmat ovat hänen tuotannossaan.<sup>25</sup>

Eurooppalaisena Afrikassa -teoksen lopun traagisten tapahtumien jälkeen lukijan ensivaikutelmaksi jää, että kysymyksessä on suorastaan tulikokeen kuvaus, tulikokeen joka ei kuitenkaan johda mihinkään palkintoon, ja jonkin aikaa koko kertomus voi vaikuttaa uudelta muunnelmalta Jobin arkkityypisestä tarinasta, jossa samoin kuvataan ihmistä Jumalan leppymättömän vainon kohteena mutta ilman mitään sovintoa osapuolten kesken. Kun lähempi tarkastelu paljastaa teoksen

eri osien tosiasialliset suhteet ja lopun todellisen merkityksen, tajuaa myös että tämäkin Job sai Jahvelta aikanaan korvauksen kaikesta menettämästään;<sup>26</sup> samalla kertomuksen yhdistää myös toiseen raamatun kohtaan: Aabrahamin ja Iisakin käyntiin Moorian maassa.

Seitsemän salaperäistä tarinaa oli Afrikka-muistelmien syntyäikaan jo ilmestynyt, ja kirjailijan salanimi Isak voidaan - kuten myös on tehty - tulkita vertauskuvalliseksi viittaukseksi kirjailijan silloiseen elämäntilanteeseen.<sup>27</sup> Raamatun kertomuksessa on kuitenkin nimien symboliarvoa tärkeämpi se tapahtumasarja, jonka avulla Jumalan Aabrahamin sukua koskeva tahto toteutuu. Aabrahamin hahmo hallitsee kertomusta, ja koettelemuskin kohdistuu vain häneen. Iisak, kuten Jumala moneen kertaan vakuuttaa Aabrahamille, on Aabrahamin ainoa oikea perillinen, ja yksin hänestä saavat alkunsa kaikki ne lukemattomat jälkeläiset, jotka säilyttävät Aabrahamin nimen. Näin vain Iisak merkitsee todellista elämää Aabrahamille, isälleen, ja on samalla myös vakuutena Aabrahamin ja Herran tekemästä liitosta. Kuitenkin Aabrahamin on annettava poikansa "polttouhriksi" Herralle, ja hän voi saada Iisakin takaisin ikään kuin toisen kerran syntyneenä vain Jumalan kädestä.

Aabrahamia sanotaan raamatussa profeetaksi (1 Moos. 20:7), ja hänen laillaan Iisakistakin on tuleva kansansa niin hengellinen kuin poliittinenkin johtaja. Vuorelle tehtyä matkaa ei voi olla pitämättä rituaalina, jonka tar-



koituksena on valmistaa heitä hoitamaan yhteisöllisiä tehtäviään. Aabraham luopuu Jumalan kunniaksi pojastaan, joka on hänen elämänsä ainoa jatkaja, ja niin tekemällä Aabraham pakottaa Herran pitämään hänelle antamansa lupauksen. (Isakin kannalta tulikoe on lähinnä normaali initiaatoriitti, joka hänen - Aabrahamin suvun tulevan päämiehen - on läpikäytävä, jotta hänestä tulisi uuden asemansa arvoinen. Kummankin kannalta rituaalissa on kuitenkin kysymys siirtymisestä yksilölliseltä kollektiiviselle tasolle, ja tämä siirtyminen antaa heille vallan päättää kaikista heidän kansalleen elintärkeistä asioista.)

Kun Karen Blixen joutui lähtemään Afrikasta, hän, niin kuin Aabrahamkin, tunsi, että hänen oli luovuttava omasta elämästään, todellisesta itsestään. Mutta juuri tämän uhrin ansiosta hän kykeni aloittamaan uuden elämän Isak Dineseninä, kirjailijana, jolla oli yhteisöllinen funktio. Kuten jo todettiin, Eurooppalaisena Afrikassa ei nimenomaisesti kerro Blixenin uudelleen syntymisestä, joka kylläkin on tavallaan näkyvissä teoksen näkökulmassa, mutta rituaali, joka edellyttää muodonmuutosta ja johtaa kuolemaa muistuttavaan kriisiin, erottuu selvästi. Rituaalin muoto noudattaa mieltei kaikissa kohdissaan yleismaailmallista Šamaanien initiaatiokaavaa, jota on tutkinut esimerkiksi Mircea Eliade. Voi hyvin ymmärtää, että Dinesen, joka teki tarkkoja havain-  
toja Afrikan alkuasukkaiden tavoista ja luki innokkaasti Skandinavian mytologiaa, käytti muotoa omiin tarkoituksiinsa.

Kuten niin monissa varsinaisissa tarinoissakin, teoksen - hänen oman tarinansa - arkkityyppinen 'piilojuoni' sisältää näin monia alkukantaisia, karkeita, jopa raakoja aineksia, ja ne muodostavat tehokkaan vastakohtan itse kerronnassa käytetyille hienostuneelle kielelle.

Eliaden mukaan primitiivisen kulttuuriyhteisön tuleva Šamaani, joka on saanut 'kutsun' tai kokenut olevansa 'valittu', menee ensin erämaahan näkemään näkyjä ja saamaan opetusta Šamaaniesi-isiltään.<sup>28</sup> Tämän ensimmäisen initiaatiovaiheen aikana - Eliade nimittää sitä inkubaatioajaksi - valitun on myös "kohdattava jokin eläin, joka paljastaa hänelle joitakin hänen tehtävässään tarpeellisia salatietoja, opettaa hänelle eläinten kielen tai ryhtyy hänen nimikkohengekseen". Historia oli aina kiinnostanut Blixeniä, joka varmastikin kuuli somali- ja kikujuheimoihin kuuluvien palvelijoidensa puhuvan samalla tavalla kuin hänen tanskalaiset esi-isänsä ja oppi Afrikassa, Langbaumia taas lainatakseni, "millaista Tanskassa oli ollut sata vuotta aikaisemmin".<sup>29</sup> Kamantessa ja muissa alkuasukkaissaan hän löysi uudelleen ne myyttiset, jopa mystiset sielun ulottuvuudet, joihin eurooppalainen on kadottanut pääsyn mutta joita hän vielä välttämättä tarvitsee voidakseen kokea ehjästi koko olemuksensa, ja Lullu, "taloni ympäröivään luontoon nitova yhdysside", oli nimikkohenki, joka symbolisella tasolla auttoi kirjailijaa omaksumaan henkisen elämän(tason) joka on paljon rikkaampi kuin tavallisten

kuolevaisten vain inhimilliseen rajoittuva elämä."<sup>30</sup> Myös hänen ja leijonien välillä vallitsi maaginen yhteys, joka - ainakin muistelmien näkökulmasta - näyttää symbolisoivan hänen yhteyttään niin Afrikkaan kuin rakastettuunkin. Eivätkö juuri alkuasukkaat, jotka havaitsivat tuon vertauskuvallisen yhteenkuuluvuuden, antaneet hänelle nimen "Naarasleijona"?<sup>31</sup>

Mutta tämä mystinen eläimiin kohdistuva yhteydentunto, jonka Blixen ulottaa kaikkein vastenmielisimpiinkin eläimiin ja joka erottaa Šamaanin muista, 'langenneessa' tilassa elävistä ihmisistä ja antaa hänelle kyvyn siirtyä meille paratiisimyyteistä tuttuun 'toiseen aikaan',<sup>32</sup> on vasta Šamaani-initiaation (samoin kuin jokaisen Šamaanin suorittaman kulttimenon) ensimmäinen vaihe. Toisen, varsinaisen loveenlankeamisvaiheen aikana Šamaaninoviisin odotetaan suorittavan uusia, paljon vaativampia urotekoja. Eliaden mainitsemia esimerkkejä ovat: noviisi voi hurmiossa nousta taivaaseen; henget voivat viedä hänet, kiduttaa häntä, leikellä häntä; hän voi laskeutua helvettiin tai kaaokseen, mistä syntyy uusi, ylipersonallinen maailmanjärjestys.<sup>33</sup>

Lukijan on helppo havaita että kaikki nämäkin Šamaani-initiaation elementit ovat mukana Eurooppalaisena Afrikassa -teoksessa ja seuraavat asiaankuuluvasti kirjan kahdessa ensimmäisessä jaksossa kuvattua, inkubaatioaikaan kuuluvaa kasvatusvaihetta. Taivaaseen astuminen voi tapahtua "nousemalla vuorelle tai kiipeämällä puuhun, lentämällä ylös tai-

vaankannen keskellä sijaitsevasta aukosta", ja vastaavanlaisista Šamaanikultin mukaisista symbolisista suorituksista on useita esimerkkejä keskijakson viimeisessä, ekstaattisessa luvussa ('Siivet').<sup>34</sup> Ensimmäisen maagisen lennon suorittavat välillisesti korppikotkat, jotka kaartelevat rakastavaisten tappamien leijonapuolisoiden yläpuolella. "Sydämeni oli kevyt", kirjoittaa Blixen, "aivan kuin olisin lennättänyt sitä ylhäällä taivaalla, narun päässä, kuin leijaa". Ja hän "teki runon" - hyvin raamatullisen, luomis-aikaisen runon.<sup>35</sup>

Hiukan myöhemmin taivaaseen nouseminen tapahtuu todellisella - tai oikeastaan useallakin - Denysin koneella tehdyllä lennolla, ja tekstin huolellisesti valitut kuvat pyrkivät tavoittamaan kokemuksen selittämättömän, yliluonnollisen laadun.<sup>36</sup>

Kaupungeissa asuvilla ihmisillä on todellakin kova, orjuuteen verrattava kohtalo, kun heidän täytyy aina liikkua vain yhdessä ulottuvuudessa, ikään kuin heitä kiskottaisiin köydessä suoraa pitkin. Siirtyminen suoralta kaksiulotteiselle tasolle, kun vaelletaan kedon tai metsän halki, merkitsee jo Ranskan vallankumouksen kaltaista valtavaa vapautusta tuosta orjuudesta. Mutta vasta ilmassa pääsee kolmen ulottuvuuden täyteen hallintaan: vuosisatoja jatkuneen maanpakolaisuuden ja haaveilun jälkeen koti-ikävä potanut sydän heittäytyy nyt avaruuden syliin.

Olisi aivan helppoa jakaa koko (alkukielinen) kappale rytmisiin yksikköihin, vapaamittaisiksi runon säkeiksi, ja koko-

naisuudessaan lainattu kohta tuo mieleen taas raamatun ru-  
nouden, luomiskertomuksen ja eräät psalmit.<sup>37</sup> Koneesta voi  
esimerkiksi "nähdä savannilla liikkuvat eläimet ja tuntea  
niitä kohtaan samalla tavoin kuin Jumala silloin kun hän oli  
juuri luonut ne", ja lentokoneella he saattoivat ajaa takaa  
Ngong-vuorilla asuvia kotkia "kaartaen ja heittäytyen siivel-  
tä toiselle". Lentokokemusten maagista luonnetta korostaa  
myös viittaus Tuhannen ja yhden yön tarinoihin:

Kun istuu siinä ohjaajan edessä tyhjään ava-  
ruuteen tuijottaen tuntee, että on suorastaan  
hänen kämmentensä kannattama, niin kuin henki  
kantoi prinssi Alia ilman halki, ja että eteen-  
päin kiidättävät siivetkin ovat hänen.

Tällaiset taikatempot ovat kuitenkin ihmiselle vaaralli-  
sia, ja kuten luvun loppuun sijoitetuista Ndwettin, luonnon-  
ihmisen mielipiteistä käy ilmi, ne ovat myös hybristisiä.  
Huimapäisiä lentäjiä ei kiinnosta Jumalan näkeminen; he halua-  
vat pikemminkin vain nähdä kaiken samalla tavalla kuin Jumala  
aikoinaan maailman alussa. Näin he tekevät syntiä luontoa  
vastaan, jolloin heidän ikarosmaisen ylpeytensä palkkana voi  
tarkemmin ajatellen olla vain kuolema.<sup>38</sup>

'Lankeemusta' ei tässä tapauksessa kuitenkaan aiheuta  
jumalten kosto, vaan se on osa initiaatiojärjestelmää, jossa  
hurmio edellyttää aina myös tuskan kokemista. Taivaaseen  
nouseminen ja sen salaisuuksien oppiminen ovat vain profee-  
tan tehtävän positiiviset osatekijät, joita täydentämään

tarvitaan negatiivinen puoli, vastaavanlainen helvettiin tutustuminen. Yliluonnollisen voimakasta elämäntunnetta, elämän salaisuuksien tietämisen hurmiota, seuraa helposti sen vastakohta, kuoleman pelko,<sup>39</sup>

sillä yliluonnollisen kutsumuksen hyväksyminen ilmenee siten, että ihminen tuntee jättäytyneensä jumalallisten tai demonisten voimien varaan, mistä on seurauksena voimakas mielle kuoleman väistämis- tömyydestä.

Kuolevainen ihminen voi saavuttaa paratiisin autuuden vain kuoleamalla, ja šamaani, primitiivinen mystikko, on aina kasvatettu tämän perimätiedon mukaisesti.

Kuolema, samoin kuin kiduttavat pahat henget (joista jotkut, esimerkiksi kirjailijaa nyt jo ahdistanut sairaus, on armeliaasti jätetty kuvaamatta), näyttäytyy ensimmäisen kerran jo teoksen katkelmista koostuvassa rondo-jaksossa, jonka rakenne, kuten jo mainittiin, tuo mieleen maailman- kaikkeuden hajoamisen. Lopullinen jäsenten irti repiminen, sen elämänmuodon särkyminen jonka kirjailija tuntee omimmakseen, sijoittuu kuitenkin vasta Eurooppalaisena Afrikassa -teoksen viimeiseen osaan. Kirjailijan talosta, josta on viety pois kirjat ja huonekalut, tulee lopulta "das Ding an sich, jalo kuin kallo", ja kirjailija itse on enää pelkkä luuranko, "kaikkein kevein kappale".<sup>40</sup> Jo sitä ennen kirjassa on kuitenkin tappamiskohtaus, johon liittyy šamaani- initiaation mukainen helvettiin laskeutuminen ja siellä

vaeltelu. Tämä kirjailijan koettelemusten järkyttävien vaihe alkaa kun hän on menettämässillään ainoan jäljellä olevan ystävänsä, jonka varassa hän on pystynyt vielä pitämään koossa kaaoksen uhkaaman elämänsä.<sup>41</sup> Blixen kertoo tässä yhteydessä hyvin erikoisesta pelkohallusinaatiosta, joka vaivasi häntä noina aikoina ja joka tuntui erottavan hänet muista ihmisistä. Tämä pakkomiellettä muistuttava pelko, jossa tiivistyy kuluneiden armottomien kuukausien tuska ja jännitys, huipentuu Nairobin kaduilla tapahtuvaan haudanomaiseen kävelymatkaan ja tunteeseen että hän on "tullossa hulluksi". Lopulta tilanne selittyy erään ystävä luona ainoalla mahdollisella tavalla:<sup>42</sup>

Asia oli aivan niin kuin olin ajatellut: heti Denysin nimen kuullessani totuus paljastui, ja minä tiesin ja ymmärsin kaiken.

Mutta myöhemmin tuo selitys ei kuitenkaan enää selitä mitään; sen totuus on vain rationaalinen ilmitodellisuuden kuvaus, joka ei mitenkään auta kirjailijaa ymmärtämään omaa eksistentiaalista tilannettaan. On ehkä syytä panna merkille, että "kaiken ymmärtämisestä" puhutaan nyt täsmälleen samoin sanoin kuin 'Siivet'-luvun haltioituneimmassa jaksossa, vaikka tämä uusi tietäminen on kokemuksena aivan erilainen kuin se kaiken oivaltamisen elämys, jonka kirjailija koki lentäessään vuorien yläpuolella. Se on laadultaan täysin negatiivista, sillä vastakohtana sille miten ihminen tajuaa

elämän tarkoituksen riemullisimpina hetkinään "korkeuksissa, maailman katolla",<sup>43</sup> kirjailija tietää nyt vain että elämällä ei enää ole tarkoitusta, ja teoksen loppupuoli onkin tuon kadotetun tarkoituksen etsimistä. Onnettomuus on seurannut onnettomuutta, kuolema kuolemaa (kuten aikaisemmin jo mainittiin, tapahtumavyöry on taitavasti kehitetty loppua kohti huipentuvaksi), kunnes kaikki tuntuu niin kaoottiselta, niin järjettömältä, että sille on suorastaan pakko olla olemassa jokin selitys.<sup>44</sup>

Kaikki tämä ei saattanut olla, niin ajattelin, pelkkää onnettomien olosuhteiden yhteensattumaa, sitä mitä ihmiset sanovat huonoksi onneksi, vaan siinä täytyi olla jokin yhteinen periaate. Jos nyt vain voisin löytää sen, pelastuisin. Jos etsisin sitä oikeasta paikasta, mietiskelin, asioiden todellinen yhteenkuuluvuus saattaisi paljastua minulle. Minun täytyi, ajattelin, nousta ja etsiä jotain merkkiä.

Kirjailija saakin teoksessa tarvitsemansa merkin, vaikka tapahtuman syvempi merkitys jää sekä hänelle että lukijalle vielä hämäräksi. Näin tietysti täytyykin olla, sillä jos Blixen jo tässä vaiheessa kertoisi tajunneensa, että hänen oli aloitettava uusi elämä, esimerkiksi kirjailijana, hän syyllistyisi tapahtumien edelle menemiseen. Niinpä tuo tärkeä (vain kaksi ja puoli sivua pitkä) episodi, kukon ja kameleontin kohtaaminen, jää kirjassa sellaiseksi jollaisena Blixen itsekin kertoo sen kokeneensa: metaforaksi, jolla luonto vastasi silloin kun kirjailija halusi saada yksiselitteisen



vastauksen.<sup>45</sup> Yksi keskeinen asia selviää hänelle kuitenkin. Pelokkaana ja järkyttyneenäkin hän äkkiä tajuaa, etteivät häntä kohdanneet koettelemukset ole välttämättä vain Jumalan tuomio vaan positiivinen haaste, Jobin kärsimysten kaltainen tulikoe, joka päättyy lannistumattoman kokelaan voittoon. Kysymys on ennen kaikkea rohkeudesta ja mielikuvituksesta, kyvystä nähdä tapahtumissa tarkoituksenukaisuutta, joka ei niistä suinkaan löydy valmiina. Kirjailija tajuaa, että jos hän vain pystyy, ei ainoastaan nöyrytyseen ja kestämyseen, vaan myös taistelemaan ja muuttumaan, vastaamaan olosuhteiden haasteeseen epätoivon sijasta uudella, rohkealla yrityksellä, niin hänelle suodaan toinen, entisen kaikissa suhteissa voittava elämänmuoto, uusi olemassaolo jollakin korkeammalla tajunnan tasolla. Tässä yhteydessä esitetty elämänfilosofia saattaa suureksi osaksi olla myöhempien oivallusten tulosta, mutta siinä tiivistyy epäilemättä koko muistelmateoksen moraalinen opetus:<sup>46</sup>

Moni ajattelee että on järjetöntä pyytää merkkiä kohtalolta. Tämä johtuu siitä, että ihmisen pitää olla aivan erikoisessa mielentilassa, jotta hänen edes tekee mieli pyytää merkkiä, eivätkä kaikki ihmiset ole koskaan olleet sellaisessa mielentilassa. Jos kuitenkin tähän tilaan joudutaan anoo merkkiä, ei voi jäädä vastausta vaille; se tulee luonnollisena seurauksena itse pyynnöstä. Samoin voi taitava kortinpelaaja kerätä pöydältä kolmesta kortista kuin sattumanvaraisesti ja saada haltuunsa jonkin "maan" kokonaisuudessaan. Jos muut ihmiset ottaisivat saman määrän kortteja, he eivät voisi ajatella muuta kuin "passausta", mutta taiturin silmien eteen välähtää oitis "islammi". Tuleeko niillä korteilla iso slammi? Kyllä - oikealle pelurille.

Uuden järjestyksen oivaltamisella, tapahtumien sekasorrossa sittenkin nähdyllä tarkoituksenmukaisuudella, 'juonella', on keskeinen sija Dinesenin esteettisessä kohtalonfilosofiassa, ja kirjallisena motiivina se esiintyy jo teoksen keskiosan eräässä kertomuksessa, 'Elämän tiet'-nimisessä pikku paraabelissa. Jotta tämä uusi järjestys ilmenisi, on taisteltava lannistumatta, mutta vielä tärkeämpää on ehdoitta hyväksyä ne olosuhteet, joihin elämä ihmisen heittää. Kaikkein ylväin tällaisen hyväksymisen ilmaus on amor fati, kohtalon rakastaminen. Elämän koko skaalan voi oppia tuntemaan vain ottamalla vastaan ja hyväksymällä niin pahan kuin hyvänkin, ja vain tällainen, myös olemassaolon negatiivisen puolen syvällinen tuntemus voi auttaa ihmistä lopulta nousemaan sen yläpuolelle. Eräässä toisessa Eurooppalaisena Afrikassa -teoksen fragmentaarisessa kertomuksessa eläinten näyttäjä sanookin kauhistelevalle kreivi Schimmelmannelle: "käärmeistä täytyy ehdottomasti pitää".<sup>47</sup> Ja hän selittää syyn:

Älkää unohtako, teidän ylhäisyytenne, että lähes joka kerta kun me pyydämme Herralta kalaa, hän antaakin meille käärmeen.

Aivan kuten kovaonninen Kannegieter, tuo Coleridgen vanhan merimiehen selvä, joskin profaani jälkeläinen, Blixenkin oli muistelmateoksensa lopullista versiota kirjoittaessaan jo oppinut läksynsä ja alkanut rakastaa synk-

kää kohtalooan. Tässä yhteydessä on ehkä syytä muistaa, miten Eliade korostaa sitä merkitystä, joka on tulevan šamaanin positiivisella asenteella initiaatiota ja siihen välttämättä liittyvää kärsimystä kohtaan:<sup>48</sup>

Mutta olivatpa hänen kärsimyksensä millaisia tahansa, niiden funktio šamaaniksi tulossa riippuu siitä missä määrin niillä on noviisille uskonnollista merkitystä, samoin kuin siitä hyväksyykö tämä ne mystiseen muuttumiseen välttämättä kuuluviksi osiksi.

Hyväksytyään menetyksensä ja tappionsa, jopa jatkuvan kärsimyksenkin, olemassaoloonsa välttämättä kuuluvina asioina Blixen oli kyennyt aloittamaan uuden elämän, ja Seitsemän salaperäisen tarinan kirjoittaminen oli jo ollut ensimmäinen näyttö hänen šamaanisesta muodonmuutoksestaan. Hänestä tuntui ilmeisesti kuitenkin, että hänen uusi asemansa ei olisi varmistettu ennen kuin hän todistaisi - myös itselleen - oman alkuperänsä ja kirjailija-šamaanina olonsa oikeutuksen kertomalla julkisesti läpikäymästään muodonmuutoksesta. Vakuuttuakseen uuden persoonallisuutensa todellisuudesta hän siis suoritti symbolisen pyhiinvaellusmatkan oman itsensä alkulähteille kirjoittamalla Eurooppalaisena Afrikassa -teoksen ja ikään kuin lunasti tällä, ehkä kaikkein mittavimmalla saavutuksellaan, loistavan kirjailijanuransa.

Pyhiinvaelluksen tarkoituksena onkin usein siunauksen

hakeminen, ja eräässä Eurooppalaisena Afrikassa -teoksen kertomuskatkelmassa Blixen itse asiassa tuntuu asettavan sen muistelmiensa päämääräksi. Katkelman nimenä on kuvaavasti 'En päästä sinua, ennenkuin siunaat minua', ja siinä kirjailija muistelee jälleen kerran maatilalla eletyn ajan niin hyviä kuin raskaitakin vaiheita.<sup>49</sup> Näin jälkikäteen hän tajuaa, että vastoinikäymistenkin tarkoituksena oli ollut liittää hänet ja hänen ihmisensä "yhdeksi" ja että ne olivat vain "siunanneet meidät ja menneet menojaan". Juuri muistelmateoksen kirjoittaminen on selvästikin auttanut häntä näkemään oman elämänsä uudesta näkökulmasta, auttanut häntä löytämään sille uuden "runollisen eli siis symbolisen muodon".<sup>50</sup> Se antaa hänelle myös jatkuvasti voimia tarkastella Afrikan-aikaa menneisyyteen kuuluvana ja auttaa häntä irrottautumaan siitä, jo yksistään senkin vuoksi että se kertomuksena on niin itsenäinen ja täydellinen kokonaisuus. Uuden näkemyksensä ilmaisussa Blixen palaa alkuosan musiikkikuviin ja sanoo Afrikassa viettämästään elämänsä vaiheesta, että se oli "kokonainen sävelteos". Hän laajentaa nokkelasti kielikuvaa niin että mukaan tulee myös tuon elämänvaiheen ehdoton lopullisuus ja merkitys: "Lyhyt aaria voidaan toistaa da capo, mutta ... ei sinfoniaa sen enempää kuin viisinäytöksistä tragediaakaan."

Eurooppalaisena Afrikassa on Karen Blixenin henkinen omaelämäkerta, hänen todellinen "elämänsä" (life), jonka kirjoittaminen auttoi häntä saavuttamaan ja säilyttämään kirjailijal-

le välttämättömän korkeamman tietoisuuden asteen sen suhteen. Se paransi samalla hänen katkeruutensa ja turhautuneen menneisyyden kaipuunsa ja sai hänet uskomaan oman työnsä merkitykseen. "Elämäni", hän päättää mainitun fragmenttinsa, "en päästä sinua ennen kuin siunaat minut, mutta sitten minä annan sinun mennä". Retorinen puhuttelukuvioidaan käsittää jopa sanaleikiksi. Vasta kerrottuaan elämänsä kulun tarinana Blixen itsekin tajusi sen todellisen merkityksen ja hyväksyi sen implikoiman muodonmuutoksen; kaipaus Afrikkaan muuttui painavasta taakasta hänen kirjailijantyötään kannattavaksi voimaksi.

(1972)

III

LUONTO, KULTTUURI JA KIELI

Afrikka-kokemus Blixenin tyylin ja kulttuurinäkömyksen luoja

Og der er Magi i Ord. Et Menneske, som mange Aar igennem af alle sine Omgivelser er blevet betegnet med et Dyrenavn, kommer tilsidst til at føle sig i Familie med det Dyr, han er opkaldt efter, han genkender sig selv i det. Naar han kommer tilbage til Europa, føler han det som en Tomhed, at han har mistet forbindelsen med sin Broder i Dyreriget, og at ingen ved noget om, at de to hører sammen.

(Den afrikanske Farm, 1937)

Kun Blixen lähes neljännesvuosisata ensimmäisen Afrikka-kirjansa ilmestymisen jälkeen julkaisi toisen noita merkittäviä vuosia ja tapahtumia käsittelevän muistelmateok- sensa Varjoja ruohikolla, sitä pidettiin yleensä vain edel- lisen teoksen uudelleenlämmityksenä, mikä se (varsinkin si- sältäessään jo julkaistuja tekstejä) epäilemättä olikin.<sup>1</sup> Se ei pyrikään olemaan rakenteellinen kokonaisuus vaan - ikään kuin olettaen että lukija jo tuntee varsinaisen tari- nan Afrikasta - tyytyy vain ottamaan uudelleen esille eräi- tä kirjailijaa yhä kiinnostavia motiiveja ja käsittelemään niitä perusteellisemmin, filosofisemminkin; perspektiivistä jonka vuodet ovat hänelle antaneet. Juuri sellaisena - Blixenin kypsyneen elämänfilosofian eräiden puolien allevii- vaajana - teos onkin mielenkiintoisin.

Monet kerrotuista episodeista ovat samanlaisia kuin Eurooppalaisena Afrikassa -teoksen keskijaksoon ('Siirtolai- sen päiväkirjasta') kootut pienoistarinat, joita kirjailija väittikin pystyvänsä kertomaan "miten paljon tahansa".<sup>2</sup> Kerronnan ote on kuitenkin erilainen. Varsinkin ensimmäinen luku nimeltä 'Farah' on enemmän kuin kokoelma muistumia, se on esseeluonteinen tutkielma alkuasukkaiden luonteesta ja elämänsenteesta sekä siitä mitä kirjailija heidän kauttaan tunsii oppineensa ihmisluonnosta ja kulttuurista yleensä. Useat pohdiskelut ovat jatkoa niille mietelmille, joita hän



oli runsaasti sirotellut jo ensimmäisen Afrikka-kirjansa sivuille. Kun ne siinä ovat vain kerronnan elementtejä, kuin kertojan mieleen varsinaisen toiminnan kuluessa juoh-  
tuneita ajatuksia, ne toisessa teoksessa ovat kasvaneet aietusten taimista puiksi, ennen kaikkea sen käytännön ta-  
kia, johon kirjailija on ne jo varsinaisessa kaunokirjalli-  
sessa tuotannossaan pannut. Tätä käytäntöä hän näyttääkin monessa yhteydessä lähinnä tarkastelevan (kuin aikaisemmin istuttamaansa ja nyt kukoistavaa puutarhaa), väliin jopa viitaten aikaisempiin teoksiinsa ja lainaten niistä.<sup>3</sup> Kirja on selvästi paitsi Blixenin viimeinen tervehdys Afrikalle, myös kiitos siitä mitä hän tunsu ihmisenä ja taiteilijana Afrikalta saaneensa.

Voi epäilemättä siis sanoa että paljon siitä mitä Blixen Afrikassa oppi hän suoraan myös tunnustaa teoksissaan. Ken-  
ties tärkein osa siitä tulee kuitenkin ilmi vain välillisesti: kielenkäytössä yleensä tai symboliikkana, henkilökuvissa tai juonenkulkuna. Käytän näin tässäkin tutkielmassa ensimmäistä muistelmateosta selvittääkseni vaikutusta, joka Afrikka-koke-  
muksilla oli Blixenin tyyliin ja ilmaisutapaan, ja jätän toisen filosofis-elämäkatsomukselliset pohdiskelut käsiteltäväksi toisissa yhteyksissä. "Varjot ruohikolla", joista hän kir-  
joittaa jo ensimmäisessä kirjassaan, eivät näet vuosien mit-  
taan himmenneet vaan syvenivät, ja lopulta ne suorastaan lei-  
kattiin puuhun tai kaiverrettiin kiveen; niistä tuli koti-juma-  
lia.<sup>4</sup> Sellaisina niiden ääriiviivat heijastavat pikemminkin

kirjailijan omia piirteitä kuin Afrikan välitöntä vaikutusta häneen, joka taas on helpoimmin luettavissa ensimmäisistä muistelmista ja tarinakokoelmista. Lähtökohdan tutkielmalleni Varjoja ruohikolla voi kuitenkin antaa.

## 2

Mainitussa esseessään uskollisesta somalipalvelijastaan Blixen kertoo muun muassa miten hän ja Berkley Cole (joka oli Denys Finch-Hattonin jälkeen hänen paras - ja elämänsä asenteiltaan kenties häntä itseään eniten muistuttava - ystävänsä brittiläisen pioneeri yhteisön piirissä) käyttivät eläinkuntaa eräänlaisena keinona määritelläkseen sekä toisten että oman paikkansa ihmis- ja yhteiskunnan jäseninä. "Berkley Colella ja minulla", hän kirjoittaa,<sup>5</sup>

oli oma yksityinen merkkikielämme, jonka puitteissa puhuimme kunniallisuudesta ja säädyllisyydestä. Me jaottelimme kaikki tuttavamme, niin ihmiset kuin eläimetkin näihin kahteen kategoriaan. Määrittelimme kotieläimet kunniallisiksi ja villieläimet säädyllisiksi, koska ensinmainittujen toimeentulo ja elämä riippui niiden suhteesta ihmisten yhteisöön, kun taas villieläimet olivat koko ajan suorassa yhteydessä Jumalan kanssa. Me myönsimme, että siat ja siipikarja ansaitsevat kunnioituksemme, koska ne uskollisesti maksavat takaisin kaiken mitä niihin on sijoitettu ja käyttäytyvät yksityiselämässäänkin täs-

mälleen siten, kuin niiden odotetaan käyttäytyvän. Me katselimme niitä niiden uurtamassa sitkeästi läteissään ja tarhoissaan ... - ja jätimme ne omaan kotoiseen viihtyisään ympäristöönsä kääntäen katseemme kunnioittamaan ja tuhoisaan villikarjuun sen ollessa yksinäisellä vaelluksellaan tai sitten yhtä vähän kunnioitusta ansaitsevaan villihanheen tai sorsaan, noihin häpeämättömiin jyvävarkaisiin, jotka lensivät taivaalla tarkoituksenukaista lentoaan, ja me tunsimme, että niiden suunnan oli määrännyt Jumalan sormi.

Heillä itsellään, jatkaa Blixen oli tapana lukeutua vil-  
leihin eläimiin ja täten tunnustaa - itseironisesti mutta  
samalla vähän ylpeillen - täydellinen hyödyttömyytensä yhteiskunnalle. Silti he eivät mitenkään voineet luopua  
"suorasta yhteydestään Jumalaan", jonka yhteyden he "jakoi-  
vat virtahepojen ja flamingojen kanssa" ja joka teki heistä  
"kunniallisia" heidän omissa silmissään. Hän on ylpeä alku-  
asukkaiden hänelle antamasta eläinnimestä, ja Farahiakin hän  
lopulta vertaa villieläimiin todeten, että "ominaisuudet  
joilla hän palveli minua olivat gepardin ja haukan ominai-  
suuksia".<sup>6</sup> Vetäessään Farahin - ja muutkin alkuasukkaat -  
tällä tavoin oman metaforisen arviointitapansa piiriin  
Blixen pystyy sekä karakterisoimaan osuvasti palvelijansa  
että alleviivaamaan vielä kerran omaa poikkeavaa elämäntat-  
somustaan; samalla hän itse asiassa paljastaa, mistä - tai  
keiltä - tuo kielellinen käytäntö on peräisin.

Ensimmäisessä Afrikka-kirjassaan Blixen tunnustaakin  
suoraan miten juuri alkuasukkaat opettivat hänelle eläin-  
tieteellisen metaforan osuvuuden ihmisiä - ennen kaikkea

eurooppalaisia - arvioidessaan. Hän havaitsee myös, että eläinnimien - kuten myös muiden lisänimien - antaminen valkoisille on vain osa alkuasukkaiden "kykyä sepittää myyttejä"; ominaisuus jonka eurooppalaiset ovat jo kauan sitten kadottaneet. "Kun alkuasukkaat nimeävät valkoisia eläinten mukaan - kalaksi, kirahviksi, lihavaksi häräksi - heidän ajatuksensa noudattavat vanhojen eläintarujen linjoja ja nämä valkoiset, niin luulen, esiintyvätkin heidän pimeässä tietoisuudessaan sekä ihmisinä että eläiminä. Ja", hän jatkaa,<sup>7</sup>

sanoissa on magiikkaa. Henkilö joka on vuosikaudet tunnettu ympäristössään jonkin eläimen nimellä alkaa lopulta tuntea, että hän on läpeensä tuttu tai jopa sukulainen tuon eläimen kanssa ja tunnistaa itsensä siinä. Kun hän sitten palaa Eurooppaan, hänestä on outoa havaita, ettei kukaan osaa yhdistää häntä siihen.

Metaforinen nimeäminen (kuten myös nimen otto tai jopa tunnuslauseen valinta) on varsin yleinen tapa määritellä jonkin olennon tai oma identiteetti, mutta Blixen tuntuu tarkoittavan, että sillä alkuasukkaiden tapauksessa on enemmän kuin normaali symbolifunktio. Jatkuvassa käytössäkin nimet säilyttävät metaforisen luonteensa ja muuttuvat omistajilleenkin eräänlaisiksi toimintaohjeiksi, kuten hän itse sai omakohtaisesti todeta.<sup>8</sup> Lisäksi ne - kuten luonnosta yleensäkin lainatut kielikuvat - kytkevät ihmisen muuhun luomakuntaan ja osoittavat hänelle sen ainoan konkreettisen viiteke-

hyksen, johon hänen olemuksensa ja toimintansa voidaan adekvaatisti sijoittaa. Kytkiessään ihmisen ja luonnon maailman toisiinsa kieli on tällöin korvaamaton apu ihmisen maailmanhahmotuspyrkimyksissä, ja Blixen havaitsi pian eläintieteellisen metaforan edut myös kirjailijana. Eläinmaailmasta lainatut vertaukset ja nimet ovat hänen tekstilleen hyvin karakteristisia, eikä peräti paraabeliksi laajeneva eläinmetaforakaan ole siinä tavaton.<sup>9</sup>

Blixenin kiinnostusta eläimeen ihmisen kielellisen maailmanhahmottamisen välineenä voi tässä yhteydessä tarkastella myös antropologian näkökulmasta. Eräässä taannoin ilmestyneessä, hupaisan runollisessa artikkelissaan, joka käsittelee juuri eläinmetaforien käyttöä primitiivisissä (jos moderneissakin) yhteisöissä, James W. Fernandez ottaa esimerkikseen ilmiön, jota hän nimittää "karjakompleksiksi" (cattle complex).<sup>10</sup> Tällä hän tarkoittaa kaikkien Asturiasin ylätasangolla Espanjassa tutkimansa elinkeinon - eli alkeellisen karjankasvatuksen - harjoittamiseen liittyvien olosuhteiden muodostamaa kokonaisuutta, joka - hyvin samanlaisena 'kompleksina' - on siirtynyt myös asukkaiden kielelliseen ilmaisutapaan. Näissä primitiivisissä olosuhteissa ihmisillä on taipumus käyttää elinympäristöään ja ennen kaikkea toimeentulonsa perustana olevia kotieläimiä löytääkseen itselleen "metaforisen identiteetin", ts. he käyttävät niitä jatkuvasti vertauksissaan, jotka selventävät heidän kulloisinkin elämäntilannettaan ja jopa luonnettaan. Mikä tahansa

muu symbioottinen suhde ihmisen ja luomakunnan välillä voi tietenkin palvelella samaa päämäärää. Fernandez huomauttaakin kuivasti: "On muistettava että on muitakin eläimiä, joita ihmiset tutkistelevat löytääkseen paikkansa [Tuomakunnassa, maailmankaikkeudessa jne.]"

Tällöin ei riitä jos sanotaan, että ympäristö vaikuttaa ihmisten metaforiseen käytäntöön, sillä - Fernandezin mukaan - käytetyillä metaforilla on puolestaan taipumus vaikuttaa reaktioihimme tuon ympäristön suhteen. Käytettyämme jotain metaforista nimikettä "paikallistaaksemme" sen avulla itsemme tai toisemme kyseinen metafora - tai oikeastaan koko metaforinen konteksti - alkaa vaikuttaa myös toimintaamme tarjoamalla "kuvia, joiden mukaan käyttäytymisen organisointi voidaan suorittaa". Koska tällaisella arkielämän kontekstista lainatulla metaforalla on aina "lähikokemuksen sille antama konkreettinen laatu", se pystyy usein antamaan asianomaiseksi nimetylle (tai nimitetylle) myös 'strategian' eli käyttäytymisohjeen sen tilanteen suhteen joka synnytti metaforan. Tällöin metaforaa voi nimittää, sananlaskun tavoin, "epäjärjestyneen tilanteen nimeämisyriytykseksi", joka lopulta johtaa myös tuon tilanteen muuttamisyriytykseen metaforan viitoittamaan suuntaan.<sup>11</sup>

Antropologina Fernandez ottaa useimmat "metaforisia strategioita" valaisevat esimerkkinsä primitiivisten yhteisöjen kielenkäytöstä.<sup>12</sup> Primitiiviset kulttuuripiirit, jotka elävät yhä kiinteässä kosketuksessa luontoon, tarjoavat tie-

tenkin parhaista esimerkkejä siitä mitä Fernandez kutsuu "eri elämänpiirien ristivertailuksi metaforan avulla" (mikä terminä siis merkitsee että vertailu voi vaikuttaa, ainakin suuntaa antavasti, myös kyseisten ihmisten käyttäytymiseen). Teknistyneen ja fragmentoituneen kulttuurimme piirissä "metaforisen nimeämisen" psykososiaalinen merkitys on tietenkin paljon pienempi - ulottuen mahdollisesti vain hetkellisiin asennoitumisiimme - mutta kirjallisena periaatteena se vaikuttaa yhä.<sup>13</sup> Blixenin tyyliin sillä joka tapauksessa oli erittäin suuri vaikutus. Eläinimien magiikka, jota hän ylistää, ei auttanut häntä vain tarkistamaan ihmiskäsitystään vaan myös uudistamaan ilmaisuaan, joka juuri eläinmaailman symboliikasta sai uutta kiinteyttä ja ulottuvuutta. Eräiden tarinoiden - ja jopa omaelämäkerran - osina eläinvertaukset saivat suorastaan Fernandezin esittelemän "metaforisen strategian" luonteen, sillä alkuperäisestä tilanteen kuvauksesta niiden vaikutus säteili myös tarinan toimintaan eli juoneen, jolloin ne toimivat lopulta eräänlaisena rakenneprinsiippinä. Puhtaasti kielellisenäkin piirteenä eläinmetafora selvästi integroi Blixenin tyyliä, jota kenties juuri sen johdosta on verrattu Shakespearaan ja Raamattuun. Nämä molemmat hän epäilemättä tunsii läpikotaisin, mutta lähimmät esikuvat eläinvertauksilleen hän kuitenkin löysi lähiympäristöstään.

Blixenin runsaat eläinkuvat ja -symbolit on yleensä selitetty persoonallisuuspsykologisesti tai temaattisesti. Itse näkisin ne mieluummin (ainakin osittain) myös hankittuna tapana, sillä on hyvin luontevaa ajatella että Fernandezin "paleoliittiseksi" nimittämä taipumus tarkastella inhimillistä olemassaoloa eläinmaailman termein siirtyi Blixenin alustalaisilta, joille se oli luontaista, myös häneen itseensä kielenkäyttäjänä.<sup>14</sup> Havaitessaan, aivan lähiympäristössään, miten hyvin tuo 'strategia' - so. ihmisen ja hänen toimintojensa 'ristivertaaminen' eläinkuntaan - toimi hänkin omaksui saman 'eläintieteellisen' maailmantarkastelutavan ja käytti sitä erinomaisen menestyksellisesti esimerkiksi henkilökuvauksiinsa.<sup>15</sup>

Tämän kielellisen strategian onnistumisen edellytyksenä on tietenkin kyky havainnoida eläinten - ja koko luonnon - elämää. Tämä kyky Blixenillä olikin jo isänperintönään. Wilhelm Dinesen, joka usein otti lemmikkityttärensä mukaan "kun hän kuljeskeli tiluksillaan, kun hän etsiskeli metsäkauriin jälkiä tiheiköstä tai lehtokurppia suolta",<sup>16</sup> opetti hänet myös ymmärtämään elollisen luonnon omalaatuisuutta, ja Afrikassa Blixenillä oli erinomainen mahdollisuus jatkoopinnoihin lukemattomilla safareillaan. Kuten isänsä, hänkin oli metsästäjänä ennen kaikkea luonnontarkkailija, joka ennen pitkää pani kiväärin lähes kokonaan syrjään.<sup>17</sup>



Eurooppalaisena Afrikassa sisältääkin loputtoman määrän yksityiskohtaisia kuvauksia Kenian luonnosta, sekä sen kasvi- että eläinkunnasta, ja myöhemmissä tarinoissa nämä maisemamaalarin tarkalla siveltimellä piirretyt näkymät vaihtuvat hienoiksi - ennen kaikkea historiallisen - Tanskan maisemien kuvauksiksi.

On kuitenkin huomattavaa että vaikka Blixenin kuvaukset eläimistä ja luonnosta ovat itsessään jo mestarillisia ja osoittavat havainnoitsijan tarkkaa silmää, kuitenkin vasta ihmisen ja luonnonmaailman asettaminen rinnakkain - ja väliin jopa vastakkain - vertauksissa ja metaforissa irroittaa näistä kuvista kaiken ilmaisullisen voiman. Kun hän esimerkiksi kuvaa ylätasangon gasellia tai lintua, joka yrittää epätoivoisilla tempuillaan kätkeä jälkeläisensä piilopaikan ruohikossa, tulos on sinänsä jo ihailtava, mutta ilmaisullisesti vasta puoli asiaa. Kuvan varsinainen tehtävä on näet toimia vertauskohtana vanhan kyläpäällikkö Kaninin epätoivolle, kun tämä yrittää salata farmilla sattuneeseen onnettomuustapaukseen sekaantuneen poikansa paon masaireservaattiin:<sup>18</sup>

Nyt Kaninu antoi minulle tuon esityksen. Saattoiko vanhassa kikujuissa todellakin olla vielä niin paljon lämpöä ja niin monta kujetta jäljellä kun hän luuli poikansa hengen olevan vaarassa? Hänen luunsa natisivat hänen tanssessaan, hän jopa vaihtoi sukupuolta ja oli omakseen vanhan naisen hahmon, tai kanan, tai naarasleijonan - niin selvästi naisellisestä käyttäytymisestä oli kysymys. Se oli gröteski esitys, mutta

samalla hyvin kunnioitettavaa, .. Kenenkään naisen sydän ei voinut jäädä kylmäksi tuon harhautustekniikan nähdessään.

Ymmärtääkseen todella luonnonelämää ihmisen on - ainakin tiettyyn määrään asti - samaistuttava siihen ja päin vastoin: ymmärtääkseen omaa käyttäytymistään, kaikkia sen vaistonvaraisia impulsseja ja toimintoja, hänen on sijoitettava itsensä luonnon viitekehykseen. Alkuasukkaista on kyllä muistettava, että Blixen yleensä tarkasteli heitä osana luontoa,<sup>19</sup> mutta samalla he toimivat myös siltana luonnon ja hänen itsensä välillä: "Kun Afrikassa jouduin elämään toisen ja omasta rodustani oleellisesti eroavan rodun keskellä, merkitsi se oman maailmani mystillistä avautumista".<sup>20</sup> Vertautuminen eläinkuntaan tuli hänelle luonnolliseksi afrikkalaisessa elämänpiirissä, jossa ihminen eli osana luontoa, ja kuvaus Kaninun 'eksytystanssista' saa erityistä merkitystä juuri siitä että sen puitteissa eläimenkin mykkä hätä tuntuu saavan - inhimilliseen kokemuspiiriin ikään kuin vedettynä - uutta käsitettävyyttä.

Väitän siis että juuri Afrikassa opittu, inhimillisen ja luonnonmaailman elimellisesti yhdistävä 'ristivertaustekniikka' tekee Blixenin tyylistä "niin alkuvoimaisen ja oudon", että tutkijat ovat vaivoin pystyneet sen ominaislaatua selvittämään.<sup>21</sup> Tämä tekniikkahan ei suinkaan ollut hänelle ominaista alusta pitäen. Kriitikot ovat kiinnittäneet huomiota siihen tyyllilliseen eroon joka on ilmeinen Blixenin vuosisa-

dan ensimmäisellä kymmenellä (1907-1909) sepitettyjen ja Afrikasta paluun jälkeen julkaistujen tarinoiden välillä. Robert Langbaum kirjoittaa kaikkein ensimmäisistä:<sup>22</sup>

Näissä kahdessa varhaisessa yritelmässä esiin tuleva lahjakkuus ei ole niinkään kertojan kuin lyyrisen runoilijan, romanttisen luonnonrunoilijan lahjakkuutta. Kirjaailijan mielenkiinto ei näytä niinkään kohdistuvan tarinaan kuin luonnontunteen esille loihdintaan; tarina kehittyy ikään kuin maisemasta lähtevänä. Kuten kaikkien alkavien kirjaailijoiden joilla on romanttisia taipumuksia .. Blixenin oli opittava käsittelemään henkilöitä jotka liiankin helposti saavat hahmonsia mielialasta tai maisemasta.

Jotta pystyisi todella tehokkaasti kuvaamaan ihmistä maisemassa, täytyy tietää mitä tuo maisema kyseiselle ihmiselle elinympäristönä merkitsee; mitä luonto on tehnyt hänelle, hän luonnolle. Tämän opin, jota hän pystyi soveltamaan niin loistavasti myöhemmissä tarinoissaan, Blixen sai vasta Afrikassa.

Niinpä jos tarkastellaan vaikka - esimerkit jokseenkin sattumanvaraisesti valiten - kertomuksia 'Kyntäjä' (1907) ja 'Laivapojan tarina' (1942), havaitaan pian tuo olennainen ero. Molemmat ovat ideoinniltaan varsin samantapaisia, sanoisiko andersenilaisia.<sup>23</sup> Edellinen on tarina Anders-nimisestä miehestä, joka äitinsä, maahisen tyttären ja noita-akan kirouksesta saa kaikki toiveensa täyttymään muttei todellista otetta elämään tai ristiriitaiseen minuuteensa ennen kuin on suorittanut tarinassa kuvatun rituaalisen kyntötyönsä. Jälkim-

mäisen sankari, laivapoika Simon taas saa kokea noita-akan siunauksen. Hän pelastaa haukkana lennelleen ja myrskyssä laivan takilaan tarttuneen lappalaisvaimon hengen, jolloin tämä puolestaan auttaa hänet pahasta pulasta maissa ja täten osoittaa Simonin kohtalonyhteyden koko luomakuntaan. Teema kertomuksissa on siis hyvin samantapainen mutta tyyli täysin erilainen. Parhaan esimerkin kertomusten esitystavan eroista saa kenties siteeraamalla niiden avainkohtia, sankareiden havahtumista yhteydentuntoon muun elämän kanssa ja sitä kautta myös itsetuntoon. Näin käyttäytyy Anders:<sup>24</sup>

Lea luuli, että mies kaatuisi, sillä tämä horjui puolelta toiselle irrotettuaan otteensa aurankurjesta, mutta sitten mies saavuttikin taas tasapainonsa, seiso i hetken äänettömänä ja puhkesi itkuun. Hän kumartui, kohotti Lean hameenhelmaa ja suuteli sitä. "Sinä siunattu olento", hän sanoi, "nyt se on ohi." Lea ei kyennyt sanomaan sanaakaan. "Tervehtyminen on maassa", mies sanoi, "siunaus on maassa. Se on ihme. Minä olen tervehtynyt. Se on ohi." Hän seiso i kauan äänettömänä, liikutuksesta suunniltaan. Sitten hän sanoi: "Maa on puhunut minulle, se on ihme, minä olen kuullut maan äänen. Se on ohi, maa otti minun suruni, minun rikokseni ja minun mielipuolisuuteni ja antoi minulle rauhan. ... Minä olen haudannut suruni maahan ja maa antoi minulle rauhan. Minä olen maan lapsi. Se on ohi nyt, se on ohi. Minut on vapahdettu." Jälleen hän seiso i hetken äänettömänä hengittäen raskaasti. "Minä olen nyt nähnyt koko elämäni", hän sanoi, "olen nähnyt miten olen juossut virvatulien perässä, mutta nyt olen nähnyt sellaisen suuruuden, jollaista en olisi uskonut olevan olemassakaan. Maa on puhunut minulle. Yksikään päivä ei ole mennyt hukkaan, kivut, vastoinkäymiset, erehdykset ja raskaat vuodet eivät olekaan olleet onnettomuus."

Nuoren Simonin valaistuminen sen sijaan tapahtuu sekä yksinkertaisemmin että paljon monisyisemmällä tavalla elämään sitoutuen.<sup>25</sup>

Niillä kymmenellä minuutilla, jotka nuorukainen seisoj tanssisalin seinustalla remuavan, hieltä löyhkäävän ihmisjoukon keskellä, oli ratkaiseva merkitys hänen elämäänsä. Hän tunsi itsekin tuona hetkenä ikään kuin varttuneensa täysi-ikäiseksi niin kuin toisetkin nuoret. Hän ei nousut kohtaloaan vastaan eikä valittanut. Tässä hän seisoj, hän oli puukottanut kuoliaaksi ihmisen ja suudellut tyttöä, hän ei pyytänyt elämältä enempää, eikä elämäkään pyytänyt häneltä enempää. Hän oli Simon, muiden miesten kaltainen, ja hän tulisi kuolemaan, kuten kaikki muutkin kerran kuolevat.

Eron tekstien välillä voisi määritellä esimerkiksi sanomalla, että nuori kertoja yrittää kuvata sankarinsa suuria tunteita ja näin antaa tämän puhua loputtomasti; vanha ei kuvaa vaan selostaa, antaa hänen toimia. Retoriikka on vaihtunut raportiksi. Raportointi ei kuitenkaan tapahdu toiminnan kannalta yhdentekevällä kielellä vaan kieli ikään kuin syntyy siitä, etsii kuvansa sen piiristä ja muodostaa näin henkilöillekin sillan entisestä kokemuksesta uuteen, jota se usein myös luontevasti ennakoii.<sup>26</sup>

Tämä onkin merkittävin uudistus Blixenin tyyliissä. Kieli on siinä aina elimellinen osa tapahtumista, jonka se yhdistää - tai voisi sanoa palauttaa - aina relevanttiin kontekstiinsa, siihen elämämpiiriin josta se saa myös motivaationsa. 'Kyntäjässä' elämämpiirin, toiminnan ja kielen välinen

yhteys on löyhä ellei suorastaan olematon. Andersin kyntö ei liity edes hänen ammattiinsa, ja hän syleilee Leaa abstraktisti kuin "meri jokea, joka virtaa sen helmaan". Simonin initiaatio sen sijaan on osa hänen merimieselämänsä, jota myös hänen ajatustensa ja tuntemustensa kuvaukset heijastavat. Noran, Simonin ensimmäisen tytön vartalo on "solakka kuin kaunisvartinen purjevene" ja hänen kasvonsa Simonin kasvoja vasten "suloisen pehmeät ja viilleät kuin täysikuun paiste". Andersin uusi elämäntunto jää yhtä epämääräiseksi merkitykseltään kuin maa, elämän kaikkien alkuvuimien symboli, johon hän yhtäkkiä vihkiytyy. Simonin nuorukaistuntojen kokoajana ja siivittäjänä on jo kertomuksen alkuriveiltä lähtien haukka, jonka hän vapauttaa "omasta vapaasta tahdostaan" ja joka, lappalaisakan hahmossa, lopulta vapauttaa hänet itsensä elämään täysikasvuista elämänsä.<sup>27</sup>

Karen Blixen ilmaisi oikeastaan itse kertojantekniikkansa keskeisen periaatteen kun hän - "kerta toisensa jälkeen" - painotti nuorille kollegoilleen konkreettisen kokemuksen merkitystä kirjailijatyössä. "Ei pidä vain istuutua pöydän ääreen ja kirjoittaa ja kirjoittaa katsoakseen mitä siitä nyt tulee", hän varoitti. "On parempi ensin elää elämänsä ja sitten katsoa mitä runoutta siitä syntyy."<sup>28</sup>

Saman vaatimuksen voi ulottaa koskemaan myös kertomatekniikkaa. Hyväkään idea - tai aihe - ei riitä tarinaksi ellei tunne niitä konkreettisia muotoja joilla elämä itse ideansa

osittaa ja ellei myöskään tunne inhimillisen kokemuksen omaa kieltä, ihmisen todellista - siis myös varsin konkreettista - maailman hahmotustapaa sekä havainnossa että kielessä. Hyvää tarinaa ei johdatella ideasta todellisuuteen päin vaan todellisuudesta ideaa kohti, ja usein tapahtumien merkityksen toteaminen - siis koko idean olemassaolo - on jätettävä hyvin konkreettisen symboliikan varaan. Simonin täysikasvuisuuden mysteereihin vihkiytymisen hetki on erinomainen esimerkki tästä, samoin hänen luonnonyhteytensä symboli haukka. Eräissä muissa kertomuksissaan Blixen taas käyttää lintusymboliikkaa, joka tarkoittaa hänen henkilöidensä vapaudenkaipuuta. Heidän tarpeensa vapautua tai paeta sietämättömästä elämäntilanteesta ei tällöin tarvitse ilmaisua puheena tai kommentteina kun heidät 'ristikkäisvertauksella' on jo esitetty lintuina, jotka -ssiivetkin omistaen - eivät kuitenkaan pääse lentoon. Heidän olemuksensa ja olosuhteittensa välinen ristiriita on todettu yhtä taloudellisesti kuin Ewana Tembun (Herra Norsun) sanaton murhe Lontoon eläintarhassa. Metaforisesta nimeämisestä on vähitellen tullut hyvin orgaaninen kirjallinen strategia.<sup>29</sup>

Blixenin symboliikka on siis mitä suurimmassa määrin 'luonnollista', usein niin luonnollista, että sen tarkka tulkitseminen tuntuu joko tarpeettomalta tai vahingolliselta.<sup>30</sup> Teoksessa Karen Blixen og Fuglene (1964), jossa kerrotaan Blixenin kotitilalleen Rungstedlundin perustamasta

lintureservaatista, Finn Salomonsen siteeraa (samannimisessä artikkelissaan) erästä neiti Malin Nat-og-Dagin repliikkiä 'Norderney'n tuhotulvasta'.<sup>31</sup> Siinä tämä vanha aatelinainen - yksi Blixenin omakuvista - valittaa miten "ihmiset panevat pieniä lintuja häkkeihin" ja sanoo aina toivoneensa voivansa "elää ja auttaa pieniä lintuja, niin että kun minusta aika jättää, ei olisi enää lintuhäkkejä eikä häkkilintuja, vaan jokaisella olisi oikeus lentää vapaana metsässä -". Ja Salomonsen jatkaa: "Voidaan väittää, että neiti Malinin sanat pitää tulkita allegorisesti, mutta allegoriassa on aina säie todellisuutta". Tässä tapauksessa tuo säie on suoranainen henkilökohtainen kannanotto todellisuuden ilmiöihin, jotka tarinan piiriin näin vedettyinä kuvastavat sen keskeisiä teemoja. Kirjailijan ja hänen henkilönsä reaktiot leikkaavat tarinan lopulla misteessä, josta on näköala kummankin toimintaan, toisen tarinan henkilönä, toisen sen seipittäjänä. Näköala on kuitenkin niin 'luonnollinen' ettei sen lähempi symbolinen tarkoite edes tunnu kaipaavan tulkintaa; "pienet linnut" huolenpidon kohteina 'selittävät' kummankin elämänasennetta jo siten, ettei se lisämääreitä oikeastaan tarvitse.

Periaatteessa luonnontutkija Salomonsen on oikeassa, osuvaa symboliikkaa ei voi perustaa muulle kuin todellisuuden tarkkailulle, mutta yhtä hyvin voisi siis väittää myös päinvastaista: todellisuudessa on aina "allegoriaa", salainen pohjakuvio, jonka runoilija voi osoittaa. - Blixen oppi



nämä molemmat asiat Afrikassa, sekä löytämään tarinan arkityyppiset ääriiviivat todellisuudelle että kertomaan tuon tarinan todellisuuden itsensä avulla, käyttäen sen omaa konkreettista (vaikkei suinkaan jokapäiväistä) kieltä.

Seitsemässä salaperäisessä tarinassa hänen tyyliinsä on tässä suhteessa vielä puolivalmis, usein turhan koristeellista, mutta Eurooppalaisena Afrikassa merkitsee hänen todellisen tyyliinsä löytymistä, tyylin, joka perustuu todellisuuden yksityiskohtaiseen huomiointiin mutta vain ankarasti yksityiskohtia valikoiden; joka näyttää kertovan fantastisimmankin faabelin vain elämää itseään abstrahoiden, sen runsaudesta aina tarvittavan symboliikan esiin karsien.

Tässä mielessä Karen Blixenin kypsä tyyli on hyvin ekonomista, näennäisistä digressioistaan ja pysähdyksistään huolimatta suoraan asiaan käypää. Lukijasta, joka on tutustunut vain Seitsemään salaperäiseen tarinaan (yhäkin Blixenin tunnetuimpaan teokseen), saattaa tuntua ihmeelliseltä että Ernst Hemingway oli Blixenin suuri ihailija, sillä kertojina he näyttävät edustavan aivan vastakkaisia pyrkimyksiä. Hemingwayn ihailu perustui kuitenkin luultavasti Blixenin Afrikka-muistelmille ja niitä seuranneille kypsän kauden tuotteille (ennen kaikkea Talvisille tarinoille), joissa tyyli on - itse tarinan romanttisuudesta, fantastisuudesta jne. huolimatta - hämmästyttävän yksinkertaista ja lakoonista, juuri sillä tavoin - luonnollisesti - toteavaa kuin Hemingwayn oma parhaimmillaan.<sup>32</sup> Tätä tyyliä voisi nimittää vaikka pro-

verbiaaliseksi, sananlaskun kaltaiseksi, sillä sen ilmaisuvoima perustuu esitetyn yksityiskohdan tai -tapauksen symboliseen edustavuuteen tilannekokonaisuuden kannalta. Tässä tyylissä kaikki tarinan kannalta tarpeeton havainto- ja elämysmateriaali karsiutuu pois ja vain olennainen saa ilmauksensa. Myös moraalinen kannanotto tai tunnetta ilmaiseva retoriikka voidaan tällöin tyystin eliminoida ilmauksesta, koska näkökulma ja tunne sisältyvät - kuin jo havainnointia suuntaavina tekijöinä - itse tilanteesta esiin nostettuun symboliin ja kuvaan.<sup>33</sup>

Henkilöitten ja tapahtumisen sitominen niiden taustaan - elinolosuhteisiin, luontoon - siitä itsestään lainatuin metaforin antaa siis kerronnalle konkreettisuutta, 'esitystavan realismia', joka pitää koossa fantastisenkin tapahtumisen.<sup>34</sup> Tätä 'strategiaa' Blixen kokeili menestyksellisesti jo Seitsemässä salaperäisessä tarinassa (1934), vaikka se kenties kantoi lopullista hedelmää vasta 1940- ja 50-lukujen kypsän kauden tuotteissa. Eurooppalaisena Afrikassa -teoksessa, jossa ihmisen ja hänen elinympäristönsä alkupe-  
räinen yhteys on itse kuvauksen kohde, metaforilla on kuitenkin usein myös päinvastainen tehtävä. Sen sijaan että ne

olisivat sitomassa tapahtumista konkreettiseksi ykseydeksi - minkä ykseyden se tietyn elämänvaiheen kattavana 'historiana' jo alunperin omaa - ne toimivat nyt mielikuvituksen avulla, avartavat historiallista tilannetta yhä laajempia, suorastaan universaaleja yhteyksiä kohti. Näin esimerkiksi luonto koko alkuperäisessä loistossaan tai julmuudessaan toimii usein ihmisen ja hänen korkeimman kulttuurinsa kuvana ja päin vastoin, millä pyritään alleviivaamaan teoksen keskeistä teemaa, luonnon ja aitoperäisen kulttuurin maagista yhteenkuuluvuutta. Vaikka ihminen kulttuurillaan vastantaa luonnolle merkityksen ja nimen, tuntuu Blixen tarkoittavan, hän ei puolestaan koskaan voi olla varma etteikö hän aitoa kulttuuria luodessaan itse jäljittele luontoa.

Näin Blixen - verrattuaan ensin toistuvasti pientä Kamantea siihen animaaliseen maailmaan jonka keskellä tämä on viettänyt "eristettyä elämäänsä kuin sairas eläin" - saattaa kuvata täysikasvuisen Kamanten keittotaitoa ei vain luonnonlahjana tai edes suurena inhimillisenä taiteena vaan suorastaan taikuutena: 35

Hänellä oli aivan erikoinen taito tehdä aineista keveitä, aivan kuten legendassa Kristuslapsi muovaa lintuja savesta ja käskee niiden lentää.

Heidän työskennellessään yhdessä keittiö - ja koko länsimainen keittotaidollinen kulttuuri - "siirtyy Kamanten kä-

siin" tämän itsensä tietämättä (tai edes välittämättä tietää) miten. "Se sai minut tarkastelemaan sivistystämme aivan uudelta kannalta", mietiskelee silloin Blixen; "ehkä se sittenkin oli jollakin tavalla jumalallista ja ennalta määrättyä". Toisaalta Kamante, joka maistelee eurooppalaisia keitoksiaan vain pakosta, "kuin noita, joka varovasti maistaa padastaan", tuo emännälleen kikujujen tapaan valmistetun perunan tai lampaanrasvakimpaleen "kuin sivistynyt koirra".<sup>36</sup> Taloon adoptoitu haikara taas matkii Kamanten astuntaa ja saa toiset palveluspojat nauramaan hänelle, kunnes Kamante - joka siltana yhdistää ihmisten ja eläinten välisen kuilun - lähettää pojat keräämään sille sammakoita. "Ja juuri Kamante huolehti Lullusta", joka "tuli talooni viidakosta kuten Kamante oli tullut sinne tasangolta", jolloin syntyi - ainakin sellaisena kuin Blixen sen kuvaa - tuo ainutkertainen symbioosi talon ja sitä ympäröivän luonnon välille.<sup>37</sup>

Kuvatunlaiset ristikkäisvertaukset kulttuurista luontoon ja päin vastoin ovat yleensäkin olennaisia sille "idyllille" - Afrikassa jälleenlöydetyille paratiisille - jota teoksen alkuluvut kuvaavat, ja implisiittisesti ne korostavat Blixenin käsitystä todellisen, so. luonnonmukaisen kulttuurin laadusta ja merkityksestä. Esimerkkejä voisi mainita lukemattomia. Olen edellä jo osoittanut Lullun symbolisen merkityksen "ystävyydenosoituksena Afrikalta" - merkkinä kirjailijan saavuttamasta samaanisesta yhteydestä

luonnonvoimiin. Kuvatessaan tätä viidakon kaunotarta Blixen ei kuitenkaan käytä luonnon omia kuvia vaan ottaa ne omasta kulttuuristaan, sen taiteesta ja historiasta, ilmentäen tällä tavoin käsitystään ettei todellinen sivistys ole ristiriidassa vaan täydessä sopusoinnussa luonnon kanssa. Viidakko on tällöin kuin vanha kuvakudos, leopardi "seinäkudospeläin" ja villisiat kuin paperista leikattuja varjokuvia. Metsästyskoirat, joiden laiha olemus sopeutuu täysin tasangon horisontaaliin rytmiin, muuttavat maiseman taideteokseksi, ja Kamantessa kaunotar eli Lullu on saanut hirviönsä. Huipentumansa tämä kulttuurihistoriallinen kuvafantasia saa kohtauksessa, jossa Lullu on palannut maatilalle puolisoineen, täysikasvuisen "kunniassaan": 38.

Metsästä tullut Lullu oli ylen kaunis ja itsenäinen olento; se oli muuttunut täysin, päässyt omiin oikeuksiinsa. Jos olisin sattumalta tutustunut nuoreen prinsessaan maanpaossa, kun hän vasta oli kruunun tavoittelija, ja sitten taas tavannut hänet valtaistuimelle nousun jälkeen koko kuninkaallisessa arvossaan, kohtaamisemme olisi saanut samanlaisen luonteen. Lullussa ei ollut sen enempää pikkumaisuutta kuin kuningas Ludvig Filipissä kun tämä selitti, ettei Ranskan kuningas muistanut Orleansin herttuan kärsimiä loukkauksia. Lullu oli nyt täydellinen. Hyökkäyshalu oli tyystin hävinnyt, sillä ketä vastaan tai miksi hän olisi hyökännyt? .. Hetken se tuijotti minua eivätkä sen himmeämpurppuraiset silmät ilmaisseet mitään tai edes rävähtäneet. Muistin etteivät jumalat tai jumalattaret koskaan räväytä silmiään, ja tunsin katsovani kasvoista kasvoihin häränsilmäistä Heraa.

Myöhemmin Lullua verrataan vielä Kiinan nuoreen keisa-

rinnaan, joka "tuli ulos kielletystä kaupungista vihreässä kantotuolissaan jossa oli kullatut verhot". Kaikki nämä yltäkylläiset kuvat, tämä kulttuuripiirien välisten ristikkäisviittausten ilotulitus, on luotu vain ilmentämään sitä ainutlaatuista kulttuuritilannetta, jossa Blixen tunsi - tai halusi tuntea - eläneensä ja jonka taustalla oli hänen varsinkin henkilökuivissa ihannoimansa 'pioneeriyhteisö' feodaalisine elintapoineen. Kaukana Euroopastakin se tuntui sisällyttävän itseensä sen kulttuurin parhaan perinnön, ja yhteydessään alkuperäiseen luontoon se jopa ylitti min-kään Euroopan nykyisen kulttuurimiljöön amin.<sup>39</sup> - Tilanne oli kuitenkin ajan mittaan kestävä, idylli tuohon tuomitu (seikka jonka Blixen epäilemättä yhdisti omaan epäonnistumiseensa "kesynä eläimenä", maanviljelijänä ja liikemiehenä). Kuten olen jo todennut, muistelmateoksen keskijakso 'fragmentteineen' kuvastaa tuon Blixenille niin rakkaan elämänmuodon vähittäistä murenemistä teollisen ja kaupallisen sivilisaation tunkeutuessa maahan; samalla se on eräänlainen harjoituskirja jossa Blixen kokeilee metaforisen ristikkäisviittauksen tekniikkaansa ekonomismillaan.

Raportti ilman kommenttia onkin usein paras kommentti, ja kuvaamalla luontoa - ja erikoisesti eläintä - ihmisen tuhoamisvimman kohteena Blixen samalla osoittaa, mitä ihminen on tekemässä myös itselleen ja kulttuurilleen. Jakson sisältämästä vähän yli kolmestakymmenestä (32) 'katkelmasta' kolmasosa (10) suorastaan kuvaa eläimiä, ja useissa muissa-

kin on aiheena ihmisen suhde luontoon. Toiset niistä ovat puhtaasti deskriptiivisiä, toiset pieniä paraabeleja ("allegorioita" sanoisi Finn Salomonsen), mutta kaikki tuntuvat näyttävän, tälläkin hetkellä hyvin ajankohtaiseen tapaan, ihmiselle luonnon peiliä, josta hän voi nähdä omat todelliset kasvonsa.<sup>40</sup> Järkyttävät eläinkohtalot - kirahvit ja flamingot, joita raa'alla tavalla kuljetetaan Euroopan eläintarhojen (kuolemaakin pahempaan) häkkielämään, tai harvinaiset apinat, joita tieteen nimissä saatetaan murhata tuhansittain - saavat kaikki lakoonisen kuvauksensa, joka osoittaa miten ihminen tässä historiansa vaiheessa näyttää katkaisevan kaikki siteensä luonnonhistoriaan ja yrittävän elää ilman juuriaan.

Omaa syvää riippuvuudentunnettaan luonnosta Blixen sen sijaan ilmentää esimerkiksi katkelmallaan 'Härät', jossa hän kuvaa syyllisyyden- ja vastuuntuntoaan noista maatilansa ahkerimmista työläisistä. Jälleen hän tässä tarkoituksessa hakee tunnoilleen vertauskuvan ihmisten maailmasta: <sup>41</sup>

Aivan kuten sivistysmaissa ihmisillä on jatkuvasti paha omatunto slummien asukkaiden takia ja heistä tuntuu vastenmieliseltä edes ajatella heitä, samoin Afrikassa kärsii alituisia tunnonvaivoja ajatellessaan härkiä. Mutta maatilani härkiä kohtaan tunsin samoin kuin luullakseni kuningas slummejaan kohtaan: 'Te olette minä ja minä olen te'.

Mielestäni sitaatti osoittaa selvästi miten syvästi Blixen koki omat siteensä luontoon ja vastuunsa sen hyväksikäyttäjänä. Jos ihminen pyrkii hallitsemaan luomakuntaa, hänen on myös annettava sen hallita häntä, tehtävä ratkaisunsa myös sen edun mukaisesti ja - ikään kuin korkeampana tietoisuutena - kärsittävä myös sen hätä ja tuska. Vain näin syntyy todellista, 'luonnollista' kulttuuria, jossa - kuten Fernandez asian esittää - "ne jotka me olemme kesyttäneet kesyttävät meidät", muuttavat luontoon normaalisti kohdistuvan itsekkyytemme ja ahneutemme myötätunnoksi ja auttamisentahdoksi.<sup>42</sup>

Blixenin suhde alkuasukkaisiin oli aivan vastaava: hän näki heidän ja valkoisten suhteen riippuvuussuhteena, jossa jälkimmäisillä oli jopa enemmän opittavaa ja vastuuta kuin edellisillä. Hänen asennettaan alustalaisiinsa voi epäilemättä - hänen omaksumansa kulttuuri-ihanteen mukaisesti - nimittää feodaaliseksi, mutta rasismia, josta häntä on viime aikoinakin syytetty, hänessä ei ollut hiventäkään.<sup>43</sup> Se että alkuasukkaat olivat erilaisia, toisenlaisten kulttuuri- ja mahdollisesti myös perintötekijöiden tuotteita kuin hän, pikemminkin liitti kuin erotti häntä heistä. Kuten todettu, Afrikka ja afrikkalaiset merkitsivät hänelle "uutta elämää", ja hän teki kaikkensa - mistä meillä on myös alkuasukkaiden todistus - maksaakseen, edes osittain, takaisin mitä oli heiltä saanut eli aivan uuden perspektiivin kulttuuriin ja historiaan.<sup>44</sup>



Oman kirjailijakehityksensä kannalta Blixen saapuikin Afrikkaan onnellisella hetkellä, jolloin hän vielä saattoi "saada historian hänestä kiinni" ja jopa nähdä sen ohi esi-historiaan; tämä tilaisuus merkitsi hänelle suunnattomasti kertojana, jonka kiinnostus kulttuurihistoriaan ja kulttuuriin alkuperäisenä luovana voimana vuosien mittaan vain lisääntyi. Historian hänillä olo merkitsi kuitenkin itse Afrikalle valtavaa heilahdusta eteenpäin, joka heitti maanosan melkein suoraan kivikaudesta teolliseen kulttuuriin. Huoli tästä kulttuurimiljöön ennenkuulumattoman nopeasta muutoksesta täyttääkin Blixenin mielen kun hän Afrikamuistelmiensa katkelmassa 'Alkuasukkaat ja historia' pyytää maan valkoisia valtiaita "antamaan alkuasukkaille lyhyen käytännön oppitunnin historiassa", ts. suomaan heille tilaisuuden ja aikaa omaksua länsimaisen kulttuurin edellyttämät asenteet. Osoittaakseen millaisista ajattelun ja asenteiden eroista vielä on kyse hän esimerkiksi herkullisella tavalla pohtii miten katolisen kirkon transsubstantiaatio-oppi sitenkin voi olla alkuasukkaille - jotka nyt kenties ovat sen syntyhetkeä vastaavassa kulttuurikehityksensä vaiheessa - yhtä rakas kuin esi-isillemme aikoinaan, ja esseessään 'Farah' hän samoin vertaa alkuasukkaiden nykyistä mentaliteettia Euroopan kansojen menneisiin kehitysvaiheisiin.<sup>45</sup>

Blixen puhuu samaa asiaa kuin modernit kulttuuriantropologit. Ihmisen suhde elinympäristöönsä, luontoon, on aina monimutkaisen, molemminpuolisen sopeutumisjärjestelmän tulos,

ja vain pienin askelin edeten ihminen on koskaan säilyttänyt tasapainon (taantuvan) luonnontilan ja (kehittyvän) kulttuurinsa välillä. Kysymys ei ole ainoastaan ekologinen vaan myös - ja mitä suurimmassa määrin - persoonallisuuspsykologinen: sielullisen tapahtumisen integrointi minätie-toisuuden puitteissa on niin kiinteästi kytkeytynyt kulttuurin (ja sitä ylläpitävän yhteisön) luonteeseen, että radikaalit muutokset jälkimmäisessä aiheuttavat myös vakavia persoonallisuuden häiriötiloja sen piirissä eläville ihmisille.<sup>46</sup>

Blixen, jolle alkuasukkaat olivat hyvin luonnonläheisen elämänmuodon tuote - elleivät yhä suorastaan osa luontoa - ajatteli kauhulla tilannetta, jossa heidät väkivalloin irroitetaan luonnosta ja - ilman mitään välittäviä kulttuurin vaiheita - siirretään suoraan teolliseen aikakauteen. Eikä tämä pelko koskenut ainoastaan kikujuja vaan myös muita kansallisuuksia, joiden suhteet mantereella olivat "monien vuosisatojen tuote". Jokaisen luonnollisen kehityksen tietä syntyneen yhteisön olisi saatava rauhassa, omaa tahtiaan, luoda kulttuuriaan siihen kuuluvine luonteenlaatuineen - jonka Blixen hyvin osuvasti luonnehtii kullekin tarkkailemalleen kansallisuudelle - ja "jos odotamme alkuasukkaiden hilpeästi hyppäävän kivikaudesta autojen aikakauteen, unohdamme sen vaivan ja työn jonka omat isämme ovat nähneet saattaakseen meidät läpi historian siihen vaiheeseen jossa olemme".<sup>47</sup>

Olen eräässä toisessa yhteydessä myös kirjoittanut Blixenin Afrikka-vuosien merkityksestä, ennen kaikkea siitä

miten ne auttoivat häntä ymmärtämään yhteisön keskuudessaan luomien tapojen ja uskomusten todellisen merkityksen. Nämä 'yhteisömyytit' (kuten niitä silloin nimitin) ovat varsin läheistä sukua taiteelle, sillä niiden kautta toteutuu "olemassaolon kaunis järjestys ja tasapaino".<sup>48</sup> Muuttuneet olosuhteet, uudet tilanteet ja vaatimukset yhteisössä vaativat epäilemättä uusia 'myyttejä', mutta entisten romukoppaan heittäminen ennen uusien syntymistä on vaarallista - kuten myös epäaitojen myyttien luominen. Alkuperäisten pyhien myyttien tavoin (joille ne ovat sitenkin sukua) yhteisön perinnäiset käyttäytymis- ja asennekaaviot ovat välttämättömiä kulttuurin jatkumiselle. Niiden kautta yhteisö opettaa yksilölle kuka hän on, mikä hänen asemansa, tehtävänsä ja kohtalonsa ei vain yhteisössä vaan myös maailmankaikkeudessa on, ja ilman niitä hän on avuton.

Tämä yhteisömyytin tehtävä antaa "orientoitumispiiste" ihmisten "muutoin turhautuneille ja estyneille reaktioille" (kuten sen aiemmin määrittelin)<sup>49</sup> on itse asiassa aivan sama kuin "oikean" tarinan tehtävä sellaisena kuin Blixen sen käsittelee ja jollaiseksi se on tutkielmani johdantoluvussa määriteltä. Onkin aivan ilmeistä että Afrikka, joka sai "näennäisen oudoilla kulttuurimuodoillaan kirjailijan pohtimaan niiden merkitystä ja vertaamaan niitä oman maansa vastaviin instituutioihin", on suuresti vaikuttanut myös hänen tarinan estetiikkaansa. Paitsi että hänelle juuri Afri-

kassa valkeni "oikean" tarinan myyttinen luonne, hän oppi myös alkuasukkailta, kuten hän useaan otteeseen painottaa, kerrotun tarinan ensisijaisuuden kirjoitettuun nähden.<sup>50</sup> Toisaalta hän myös Afrikassa konkreettisesti koki, mitä kirjoitettu historia yksilölle - ja koko kansalle - merkitsee. Loistavalla tavalla hän esimerkiksi kuvaa kirjoitetun viestin vaikutusta kuulijoihin, miten kirje - kuinka uutisista köyhä sen sisältö lieneekin ollut - oli heille kuin öljypuun oksa Nooalle arkissaan; miten "se sisälsi uuden vihreän maailman", sanoman yksilöltä yksilölle.<sup>51</sup> Vielä sata vuotta sitten, hän muistelee, "postiljoonit hypähtivät satulaan, hevoset ravasivat, postitorvet raikuivat" Euroopassakin samanlaisten viestien vuoksi joita nyt Afrikan alkuasukkaat pitivät, vain niiden kirjoitetun muodon vuoksi, "evankeliumin totuutena". Ilmiö oli ainutkertainen, koko Afrikka oli hänen silmiensä edessä siirtymässä myyttisestä, ikuisesti samana toistuvasta - eli siis ajattomasta ja kollektiivisesta - tapahtumisesta yksilöllisiin vaiheihin etenevään historiaan.

Blixenin estetiikan - eli taiteilijankokemuksen - kannalta tuo afrikkalaisen sielun fluidi hetki, jolloin myyttinen tietoisuus vaihtui historian, so. kehityksen ja oman yksilöllisyyden tajuksi, oli epäilemättä merkittävä. Hän tunsu itsekkin olevansa mukana tässä prosessissa, ei ainoastaan todistajana vaan myös eräänlaisena kättilönä ellei suorastaan pikkujumalana, avaamassa alkuasukkailleen

tietoisuuden porttia monellakin tapaa. Hän pelasti Kaman-  
 ten taloonsa savannilta ja saattoi näin katsella tätä "vä-  
 hän kuin luoja silmin", hän suunnitteli Aisopoksen tari-  
 noiden kääntämistä "alkuasukkaiden tarpeisiin" (alkuasuk-  
 kaiden joille hän luki myös Shakespearea)<sup>52</sup> ja kerran - koko  
 hänen yhteisönsä suhteet koetukselle panneen 'Ampumaväli-  
 kohtauksen' yhteydessä - hän sai tuntea lahjoittavansa  
 eräälle ihmiselle suorastaan hänen minuutensa. Tuota oi-  
 keusjutuksi paisunutta tapausta varten hän näet joutui  
 muun muassa laatimaan selonteon onnettomuudessa kuolleen  
 lapsen ja hänen kasvatti-isänsä suhteista, selonteon joka  
 muutti koko miehen - tähän asti vaistojen ja perinteen  
 varassa eletyn - elämän yksilölliseksi suoritukseksi, his-  
 toriaksi. Kun asiakirja oli valmis ja luettiin ääneen,  
 sormimerkillä vahvistettavaksi, Joganassa itsessäänkin ta-  
 pahtui muutos. "Täynnä ihan uutta arvokkuutta" hän katsah-  
 ti ylös kirjailijaan, joka tästä katseesta tajusi toimineen-  
 sa kulttuurin - ja suorastaan itse elämän - luomisvoiman  
 välikappaleena:<sup>53</sup>

Sellaisen katseen loi Aatami Jumalaan, kun  
 hänet oli luotu tomusta, elämän henki puhallettu  
 hänen sieraimiinsa ja hänelle annettu elävä sielu.  
 Olin luonut hänet ja näyttänyt hänet itselleen,  
 Jogona Kanjaggalle, joka omisti ikuisen elämän.  
 Kun luovutin hänelle asiakirjan, otti hän sen vas-  
 taan kunnioittavasti ja hartaasti, verhosi sen kaa-  
 punsa liepeellä ja piti kättään sen kohdalla. Mil-  
 lään ehdolla hän ei olisi tahtonut sitä hukata,  
 sillä siinä oli hänen sielunsa ja kumoamaton todis-  
 tus hänen olemassaolostaan. Tässä oli jotakin,

mitä Jogona Kanjagga oli saanut toimeen ja mikä iäti säilyttäisi hänen nimensä; liha oli tullut sanaksi ja asui keskellämme täynnä armoa ja totuutta.

Vuodet Afrikassa merkitsivät ilmeisesti Blixenille loputtomasti tällaisia alkuperäisen luomisen hetkiä, jolloin elämä itse tarjosi esikuvan taiteelle ja taiteilija hänessä tunsu pystyvänsä suorastaan luomaan elämää. Hän on kuvannut tätä kokemustaan välillisesti eräissä tarinoissaan,<sup>54</sup> mutta ilmaissut sen kenties välittömimmin muistelmissaan, joissa hän kirjoittaa esimerkiksi alkuasukkaisen luovasta suhteesta todellisuuteen. Ominaisuus joka heissä erityisesti vetosi kirjailijaan oli se että he "olivat totuneet ottamaan vastaan odottamattomimmankin", sillä he olivat "ystävällisissä suhteissa kohtalon kanssa oltuaan sen käsissä koko ikänsä". Elämäkulkunsa kummallisimmatkin sattumat ja vaihtelut he kohtasivat nurkumatta, kun taas kaikkea säännöllisyyttä tai toiminnan systemointia kohtaan he tunsivat voittamatonta vastenmielisyyttä. Luova mielikuvitus, väittää Blixen, olikin ominaisuus, jota he kaipasivat niin isännässään, lääkäriassään kuin jumalassaan; sen sijaan "pedantin käsissä he kuolevat epätoivoon".<sup>55</sup>

Kun Blixen myöhemmin - sekä muistelmissaan että tarinoissaan - kirjoittaa elämän ihmiselle langettaman kohtalon hyväksymisen merkityksestä tai spekuloi taiteilijan olemuksesta ja tehtävistä, tämän filosofian lähtökohtana on todel-

lakin omakohtainen kokemus, ennen kaikkea muistot Afrikasta ja sen tarjoamasta alkuperäisellä tavalla luovasta elämäntilanteesta. On mahdollista että Blixen projikoi alkuasukkaiksiinsa enemmän ihaillemliaan - sekä stoalaisia että epikurolaisia - hyveitä kuin nämä itse asiassa omasivat tai korosti liikaa heidän mystistä yhteyttään elämän pimeisiin alkuvoimiin, mutta epäämätöntä myös on että hän juuri heidän mentaliteetistaan ja elämänasenteestaan löysi oman taiteilijuu-<sup>56</sup>tensa olennaisimmat dimensiot. Hän kohtasi alkuasukkaat olemassaolon pisteessä, jossa he olivat nousemassa 'pimeiltä' juuriltaan historian valoon ja hän, taiteilijana, taas hakeutumassa entistä syvemmälle, oman luomisvoimansa juuriin. Kohtaamisen tuloksena ei syntynyt tietenkään alkuperäistä afrikkalaisia taidetta vaan mitä sofistikoituneinta eurooppalaista kulttuurirunoutta, johon syvyysperspektiivin antoi juuri tieto siitä mitä Eurooppa ei - valitettavasti - enää ollut. Siitä syntyi myös unohtumaton kuva nyt jo häviävästä Afrikasta sitä sielullaan ja sieluaan sen avulla mitanneen eurooppalaisen kuvaamana.

Jos afrikkalaiset nyt tahtovat kieltää tuolta kuvalta kaiken objektiivisuuden, heidän tulisi muistaa että jo heidän oman pyrkimyksensä suunta - myytistä historiaan - estää heitä näkemästä (aivan kuten eurooppalaisia aikanaan) tuon heillekin taaksejääneen myyttisen vaiheen merkityksen samoin kuin sen eurooppalaisen kulttuurireaktion merkityksen jota Blixenin Afrikka-kirjatkin edustavat. Romantiikan ajoista

lähtien eurooppalainen kulttuuri on - vuosisadat historiansa valossa kylvettyään - tuntenut alkaneensa kuivua juuriltaan ja etsinyt niille uutta voimaa itseään alkuperäisemmistä kulttuureista. Blixen ei tässä suhteessa ole silmiinpistävimpiä kokeilijoita, mutta harvat kirjailijat ja taiteilijat ovat osanneet siirtää alkukantaisesta taiteesta ja kulttuurista tajuamansa ja oppimansa yhtä orgaanisesti eurooppalaisen kulttuurin kuvaukseen kuin hän. Tätä orgaanisuutta saanen tuonempana vielä tarkemmin analysoida.<sup>57</sup>

## 5

Olen edellä yrittänyt selvittää, ainakin eräiltä kannoilta, mitä Afrikka 'luovana' elinympäristönä Blixenille merkitsi ja miten "laulu Afrikasta" sisälsi idut suureen osaan hänen myöhempääkin musiikkiaan. Ensimmäisessä muistelmateoksessaan hän kuitenkin epäillen - jopa hieman epätoivoisenakin - kysellee tunteeiko Afrikka enää "laulua hänestä" ja toisessakin, vaikka hän yhä kuulee "kaikuja vuorilta", tuntuu epäilevän niiden kantavuutta.<sup>58</sup> Afrikkalaiset ovat kyllä noiden vuosien jälkeen kulkeneet pitkän matkan väistämättömän kehityksensä tietä, mutta aikanaan he varmaankin palaavat taas juurilleen, ehkä samoja teitä kuin Blixen, jonka "laulun" he silloin voivat ymmärtää paremmin kuin nyt ja taas vastata



siihen. Tuo kaukaiselta menneisyydeltä tuntuva aika on myös saanut ainakin yhden aikalaistodistajan, jopa kirjan muodossa, joka tuntuu vahvistavan todeksi Blixenin näkemyksen alkuasukkaiden kulttuurivaiheesta ja sen ongelmista.

Kirja jota tarkoitan on kyllä syntynyt, sanoisiko, Blixen-myytistä, siitä nuorten ihailijoiden ja seuraajien joukosta jonka hän kokosi ympärilleen jo elinaikanaan. Peter Beard, amerikkalainen journalisti-valokuvaaja, oli yksi niitä pyhiinvaeltajia joista Blixenin Afrikka-kirjojen innoittamina tuli Afrikan, sekä sen luonnon että ihmisten ystäviä.<sup>59</sup> Juuri Peter Beard - joka on kuvateoksissaan kuvannut maan siirtomaahistoriaa ja nykyistä kehitysvaihetta hyvinkin blixeniläisin äänenpainoin - etsi Keniassa myös käsiinsä Blixenin viimeiset elossaolevat alkuasukaspalvelijat ikään kuin rekonstruoidakseen - tai suorastaan verifioidakseen - itselleen Blixenin kuvaaman idyllin. Juuri hänelle Kamante - tai Kamande - Gatora saneli sen tervehdyksen Blixenille johon tämä vastasi kuolinpäivänään, ja nyt, puolitoistakymmentä vuotta myöhemmin, heidän ystävyystään on syntynyt kokonainen kuvakirja, Longing for Darkness: Kamante's Tales from Out of Africa (1975).<sup>60</sup>

Vaikka kirjalla on (amerikkalaisittain) kaupalliset piirteensä, se on ilmeisesti syntynyt - Beardin haastattelujen pohjalta - samasta kosmogonisesta Afrikka-kokemuksesta joka inspiroi Blixeniä sekä tarpeesta kuvata alkuasukasta vaiheessa jossa hän astuu myyttisestä elämänmuodostaan his-

toriaan.<sup>61</sup> Vaihe on ollut epäilemättä ongelmallinen myös alkuasukkaille itselleen. Beardille Blixenin kuoleman jälkeen kirjoittamassaan kirjeessä Kamantekin osoittaa mietiskelleensä Afrikan nopeaa siirtymistä ikiaikojen hämärästä historian kirkkaaseen valoon. Muisteltuaan elämänsä alkuvaihetta, jolloin kaikki Blixenin maatilan asukkaat olivat yhdessä "tuottaneet sointuisia säveliä .. kuin pianon mustat ja valkoiset koskettimet", tuo vanha mies (joka sen jälkeen oli istunut vankilassakin mau-mau-valansa takia) toteaa: "Eikä noista ajoista ole niin kovin kauan, sillä historia alkaa meidän päivinämme. .. historia on nyt." <sup>62</sup>

Vaikka näitä sanoja ei enää toistetakaan Kamanten 'muistelmien' esipuheessa, ne ovat olleet ilmeinen innoite kirjalle, joka on siis tässäkin mielessä Blixenin Afrikka-kirjojen rinnakkaisteos. Kamanten muistelemista asioista taas voi päätellä että toinen sen tarkoitus on ollut, kuten jo vihjattiin, ottaa selkoa miten luotettavia Blixenin selonteot ja tulkinnat alkuusukkaista ja heidän elämänasenteistaan olivat. Tässä suhteessa kirjalla on enemmän elämäkerrallista arvoa kuin sen hagiografisesta kokoonpanosta saattaisi luulla. Koska se ei lähesty kirjailijan kuvaamaa menneisyyttä dokumenttien vaan toisen siitä osallisen henkilön muistin välityksellä, se tarjoaa "Blixenin Afrikalle" dokumentteja pätevemmän vertailukohdan. Vastaamalla fiktiolla fiktion se todistaa sen oikeaksi ja nostaa näin Blixeniä

hyvän matkaa takaisin sille jalustalle jolta viime vuosien enemmän tai vähemmän 'paljastavien' muistelmateosten tulva on hänet - ainakin Tanskassa - pyyhkäissyt.<sup>63</sup>

Kirjailija yksityishenkilönä ja kirjailijana ovat kaksi - tai melkein kaksi - eri asiaa, ja kuten edellä on todettu, Eurooppalaisena Afrikassa ei ole kertomus paronitar Karen Blixenistä vaan kirjailija Isak Dinesenistä, joka syntyi Afrikassa. Merkittävintä Kamanten kirjassa onkin, että vaikka se näyttää siellä täällä saavan paronittaren kiinni ainakin muistamattomuudesta (ellei sentään 'totuuden' vääristelystä tai salaamisesta) se kaikilta olennaisilta osiltaan todistaa oikeaksi sen näkemyksen joka kirjailijalla oli alkuasukkaistaan ja suhteestaan heihin.<sup>64</sup> Yhdessäkään kohden Kamanten teksti ei esimerkiksi todista sitä vaisto- maista toistensa ymmärtämistä ja hyväksymistä vastaan josta Blixen tuota suhdetta kuvatessaan kirjoittaa, ja vaikka Beard voikin mielestään osoittaa että Kamante osasi - päin vastoin kuin Blixen väittää - tuntea myös ihailua valko- ihoista emäntäänsä kohtaan, tämä ihailu voi hyvinkin olla vanhan miehen elämäkokemuksen tulosta, ei nuoren Kamanten alkuperäistä asennetta. Kokonaisuutena Kamanten kirja todistaa että idylli jona Blixen Afrikka-vuosiansa kuvaa oli sielullinen joskaan ei aineellinen realiteetti. Tuska ja kaipaus joista Eurooppalaisena Afrikassa syntyi olivat myös todellisia; ne perustuivat rakkauteen hänen ja Afrikan välillä joka oli molempiruolista.

Kaikkein koskettavinta kirjassa ovat Kamanten - joka osoittautuu alkuperäiseksi taiteilijaksi myös piirtäjänä - kertomat kaksikymmentäyksi eläintarinaa. Osa niistä perustuu suoraan Blixenin alkuasukkailleen kertomille Aisopoksen tarinoille, osa afrikkalaisille faabeleille, mutta kaikki ne ovat - kuten Beard vihjaa - musiikkia hänen musiikkiinsa. Se ylimyksellinen elämänmuoto jonka Blixen ja hänen parhaat ystävänsä Afrikassa pyrkivät luomaan oli, kaikessa patriarkalisuudessaan, soveliaampi alkuasukkaiden 'kasvattamiseksi' länsimaiseen kulttuuriin kuin siirtomaahallinnon byrokratia. Hakeutuessaan itsekin vanhaan - esiteolliseen ja kollektiiviseen - kulttuurimuotoon he muodostivat tavallaan sillan jota mustien oli turvallisempi astella yksilölliseen - ja sellaisena yksinäiseen - tulevaisuuteensa kuin autojen ja junien kiidättäminä. "Me valkoihoiset", kirjoittaa Blixen,<sup>65</sup>

olimme väärässä, kun joutuessamme kosketuksiin ikivanhan maanosan asukkaiden kanssa joko unohdimme heidän menneisyytensä tai emme piitanneet siitä, vieläpä kieltäydyimme tajuamasta sitä, että he ylipäänsä olivat olleet olemassa ennen kuin tapasivat meidät. ... Tämä näkökanta vahvistui myöhemmin, kun huomasin sen tosiseikan, että ne valkoihoiset, joille menneisyys oli yhä todellisuutta - joiden ajatuksissa heidän maansa menneisyys, heidän nimensä, syntyperänsä tai koti-seutunsa yhä eli luonnollista elämäänsä - tulivat paremmin toimeen afrikkalaisten kanssa ja pääsivät näitä lähemmäksi kuin toiset, joiden maailma oli luotu eilispäivänä tai ellei aivan eilen niin sitten sinä päivänä, jolloin he saivat uuden auton.

Koetusta - ja ehkä liioitellustakin - olemusten ja

kulttuurien erilaisuudesta huolimatta Blixenin 'jalot uudisasukkaat' myös lähestyivät alkuasukkaita ei ylhäältä päin - kuten voisi luulla - vaan tasavertaisina; epäilemättä - juuri kollektiivisen luonnonläheisyytensä vuoksi - erilaisina mutta juuri sellaisina heidän omaa liiankin irrallista yksilöllisyyttään täydentävinä ihmisolentoina. Tämä asenne, joka Blixenin kohdalla liittyy läheisesti hänen - myöhemmin käsiteltävään - 'vastakohtien filosofi-aansa', oli kaukana jopa holhoavasta "schweitzerilaisuudesta", ylemmydentunnosta tai halveksunnasta puhumattakaan. Monissa yhteyksissä Blixen tuntuu panevan nämä tunnot pikemminkin alkuasukkaiden tilille: he holhosivat ja pitivät häntä pilkkaan tai käyttivät häntä korkeintaan "vaskikäärmeenään", mikä suhde ennemminkin liitti yhteen kuin erotti heitä.<sup>67</sup>

'Kamanten tarinoiden' esipuheensa lopuksi Peter Beard siteeraa Blixeniä itseään, joka Viimeisissä tarinoissa (kardinaalin suulla) toteaa tarinankertojan äärimmäiseksi taidonnäytteeksi hiljaisuuden joka, jos tarinankertoja on "uskollinen" tarinalle, lopulta "puhuu".<sup>68</sup> Beardin mielestä Blixenin Afrikka-tarina, joka todellakin päättyi täydelliseen hiljaisuuteen, on nyt vihdoinkin alkanut puhua, Afrikka vastannut muutoinkin kuin hänen oman äänensä kuolevana kaikuna. - Ehkä tämä arvio Kamanten kirjasta, joka syntyi niinkin länsimaisten tähtien alla, on hieman liioiteltu, mutta olennaisilta osin se pitää paikkansa. Blixen rakasti ja kuvasi Afrikkaa puuna, jonka "juuret olivat syvällä menneisyyden maaperässä

ja vaativat pimeyttä kuten juuret aina". Koskaan hän ei pyrkinyt "kiskomaan sen juuria maasta niitä tutkiakseen" vaan päin vastoin itsekin juurtumaan samaan maaperään, josta voikin sanoa koko hänen taiteensa saavan ravintonsa.<sup>69</sup> Kamanten kirja on epäilemättä tunnustus tälle Blixenin pyrkimykselle alkuasukkaan, hänet ihmismielen kollektiivisiin syvyyksiin opastaneen tiennäyttäjän kannalta; varsinaisena palkintona olivat hänen taiteensa kypsät hedelmät.

## 6

Kieli jonka me elinympäristössämme opimme sisältää 'sisäänrakennettuna' myös tietyn maailmankuvan, jonka me kielen mukana omaksumme ja reprodusoimme omassa puheessamme. Toisaalta voi myös käydä että maailmankuvamme muotoutuessa me samalla etsimme sille kielen - tai kielellemme rekisterin - joka parhaalla mahdollisella tavalla ilmentää muotoutunutta elämännäkemystämme. Tässä yhteydessä voisikin vielä puuttua lyhyesti erääseen kirjalliseen esikuvaan, joka Blixenillä oli sekä Afrikassa oppimalleen 'kielelle' että maailmankuvalle, nimittäin Vanha testamentti. Koska englantia ei ollut hänen äidinkieltensä, oikean rekisterin löytäminen sille mitä hän halusi ilmaista olisi ollut hyvin vaikeaa ilman tätä esikuvaa. Nyt hän löysi Raamatusta ikään kuin

valmiin 'opetuspaketin': omaa Afrikka-kokemustaan vastaavan esiaikaisen maailman kuvattuna esiaikaiseen tapaan ja niin arkaistisella englannilla että se hyvin tuntui vastaavan hänen alkuasukkaittensa ilmaisutapaa.<sup>70</sup>

Blixen itse mainitsee muistelmissaan, että "Denys opetti minulle latinaa ja lukemaan raamattua".<sup>71</sup> Hän ei kuitenkaan todennäköisesti tarvinnut paljonkaan ohjausta jälkimmäisessä, sillä jo luomishistoriallinen maisema hänen ympärillään varmasti opasti häntä siihen. Olen jo edellä viitannut hänen kaikkein inspiroituneimman - 'kosmogonisen' - proosansa raamatunomaisuuteen enkä luule hänen yleensäkkään Afrikan luontoa kuvatessaan tarvinneen paljon muita esikuvia kuin raamatun - etenkin psalmien - ylevän kielen. Jos se oli arkaistista, sen parempi: asiat joita hän kuvasi olivat myös arkaaisia.

Tuskin missään muualla kuin Raamatussa kieli on myöskään niin eläinmetaforin kyllästetty. Suuressa 'Raamatun eläinten sanakirjassaan' (alkuperäinen tanskalainen laitos 1952) V. Møller-Christensen ja K.E. Jordt Jørgensen luettelevat kaikkiaan 65 eläintä, jotka esiintyvät - suosituimmat kymmeniä kertoja - raamatun sivuilla, joko osana kerrottua historiaa tai kielikuvissa.<sup>72</sup> Esipuheessaan tekijät kirjoittavatkin:

Ihminen voi kulkea maailman halki silmät suljetuina, sokeana vuorten, metsien ja merten kauneudelle, tietämättömänä tämän maailman ylenpalttisesta

animaalisesta elämästä, mutta kukaan ei voi lukea Raamattua huomaamatta sen kirjoittajien erinomaista ja erikoislaatuista kykyä tarkkailla luontoa ja heidän syvää kunnioitukseentuntoaan Jumalan luovaa kykyä kohtaan. "Luodut kaikki laulakaa, Luojan suurta kunniaa" .. Tämän tanskalaisen virren sanat ovat täydellisessä sopusoinnussa Raamatun luonnonkuvausten kanssa.

Vuohet, lampaat ja härät kesyistä, antiloopit, peurat, leijonat ja kotkat villeistä eläimistä ovat Raamatun, sekä Uuden että Vanhan testamentin suosituimpia eläimiä, ja kaikilla niillä on merkittävä asema myös Blixenin Afrikka-kuvauksissa. Blixen lisää niihin (Raamatussa halveksitun) koiran ja (juutalaisille pitkään tuntemattoman) hevosen, mutta muuten hänen 'paleoliittinen' eläinhierarkiansa on Raamatun kanssa yhtäpitävä. Saapuessaan Afrikkaan hän tunsii löytäneensä sen Luojan kätten jäljiltä, ja sellaisena hän sitä ylistää, pyhien kirjojen omalla kielellä. Tuntuu yleensäkin luonnolliselta ajatella, että jos hän halusi kuvata "miten myytti toteutui hänen omassa elämässään", <sup>73</sup> hän etsi esikuvia paratiisinsa sanoilla uudelleen luomiseen siitä maailmankirjallisuuden kosmogonisesta myytistä jonka hän parhaiten tunsii, Raamatun luomiskertomuksesta ja Vanhasta testamentista yleensä.

Blixenille Vanha testamentti olikin - kuten se oli ollut Denys Finch-Hattonille - tärkein osa Raamattua. On ihmisiä jotka yleensä ylenkatsovat sitä - ahdasmielisenä juutalaisuutena, taikauskona jne. - mutta Blixen, jonka



historian taju Afrikassa tuntui ulottuvan historian taakse, esihistoriaan, tajusi täydellisesti sen myyttiset ja runolliset arvot. Hän olisi hyvin voinut sanoa myös siitä (kuten hän sanoi eräistä huomattavasti nuoremmista kulttuurimme tuotteista, katolisesta messusta, klassisesta tragediasta, sonetista) että sitä on arvostettava jo siksi ettemme enää itse osaisi luoda samanlaista. "Kuitenkin", hän jatkaa,<sup>74</sup>

meidän on pakko uskoa, koska [sellaisia asioita] .. on yleensä luotu, että on ollut aika jolloin ihmis sydän jänosi [niitä].. ja jolloin syvästi tunnettu tarve tyydytettiin kun ne luotiin.

Hänen omalla kohdallaan voinemme todeta, että ellei Vanhan testamentin runoutta - luomiskertomusta, Jobin kirjaa, psalmeja - olisi ollut, hänen oma runoutensa olisi jäänyt eräitä ulottuvuuksia vaille. Hänen "laulusa Afrikasta" olisi kenties ollut vaarassa tulla lauletuksi väärässä rekisterissä.

Jos Blixenin luomnon- ja kohtalonkokemus Afrikassa oli vanhatestamentillinen - aina profeetallista kutsumusta myöten -, myös se Jumala jonka hän vanhalla mantereella kohtasi oli vanhan testamentin eli "Abrahamin, Iisakin ja Jaakobin jumala"; Jahve joka oli Zeustakin kiivaampi vihassaan ja joka salli Saatanan kiusata Jobia niin nerokkaalla tavalla. Hän on tarinoissaankin kuvannut jumaluutta joka - kiellettyään ihmiseltä suosionsa niin monta kertaa ettei tämä enää usko enempää mahdolliseksi - "vielä kerran sanoo ei". Juuri

tämän jumaluuden hän tunsikin kohdanneensa kun hän pyysi merkkiä taivaalta ja vastaukseksi sai todistaa kameleontin hirmuisen kohtalon.<sup>75</sup> Blixenin jumalkokemuksen vanhatestamentillisuus voi selittää myös ne varsin vastakkaiset käsitykset, joita tutkijat ovat esittäneet hänen uskonnollisuudestaan. Hänen elämäkertansa kirjoittaja Parmenia Migel on esimerkiksi vakuuttunut, että Blixen on "syvästi uskonnollinen" kun taas Louis Grandjeanille hän on yhtä ehdottomasti "pakanallinen".<sup>76</sup> Nämä epiteetit - jotka kumpikin on selvästi annettu kristillisestä näkökulmasta - voi kuitenkin hyvin sovittaa yhteen jos toteaa, että Blixenin Jumala epäilemättä oli länsimaisen ihmisen yksi ainoa jumala mutta Vanhan testamentin esikristillisessä aspektissaan: kaikkivaltiaana luojana ja hallitsijana.<sup>77</sup>

Jumaluuden luovaa - jos kohta myös tuhoavaa - kaikkivaltaisuutta ylistetäänkin Blixenin koko tuotannossa ennen kaikkea taiteilijan luovan toiminnan esikuvana. Henkilöt ovat nukkeja tarinankertojan käsissä, mutta samalla tavalla hänen on tunnustettava velallisuutensa Jumalalle, jonka mielikuvi- tus ylittää suunnattomasti hänen omansa ja joka näin on kaikkien tarinoiden todellinen tekijä. Alituinen muutoksen tarve, päähänpistot, mielialan vaihdokset ovat luonnonihmisen Jahvelle antamia (luonnon omia) ominaisuuksia, joihin myös Blixen läheisesti tutustui kamppaillessaan maatilansa puolesta Afrikassa, ja ne jäivät hänen jumaluutensa ominaisuuksiksi kun hän kirjailijana ryhtyi kuvaamaan niitä useinkin irrationaa-

leja voimia jotka ohjaavat ihmisen kohtaloita. Jumalallisen tahdon läsnäolo kaikessa tapahtumisessa oli hänelle ihastuksen ja ihmeen lähde loppuun asti, vaikkei hän enää missään muualla kuullutkaan jumaluuden puhuvan samaan vanhatestamentilliseen ääneen kuin Afrikassa. Siellä häntä kohtasivat Jahven vitsaukset, kuolema, kuivuus ja heinäsiirkkaparvet, mutta siellä hän tunsikin myös Hänen mahtinsa positiivisena voimana joka esimerkiksi maanjäristyksessä tuotti hänelle "suurempaa iloa kuin mikään muu maailmassa".<sup>78</sup>

(1974-75)

IV

TAITEILIJA JA HÄNEN SYMBOLINSA

Blixenin käsitys taiteesta jungilaisen estetiikan valossa

Jeg ved vist ikke nok om Freud til egentlig at udtale mig om han. Jeg selv har altid haft smukke, lykkelige Drømme, og her følt fri og ligevægtig, jeg har aldrig kendt hvad man kalder Mareridt, men mine Drømme har sjældent haft egentlig Forbindelse med mit Liv om Dagen. Jeg tror at Freud har gjort sin Tid en stor Tjeneste ved at anerkende "Komplekser" eller se dem i Øjnene, og derigennem at befri sig for megen Uro og Angst. Men jeg tror ogsaa at de, der kom efter ham, mange Gange har drevet hans Stræben for vidt, eller har misforstaaet den. Et Træs, en Plantes Rødder maa være dybt nede, i Muld og Mørke, - naar vi ikke trækker dem op for at bese og undersøge dem, betyder det ikke at vi ikke anerkender dem, eller vil undervurdere eller undertrykke dem. Vi ved meget godt at de er Træts Livsbetingelser, maaske den vigtigste Del af det. Der er i Menneskers Natur og Tilværelse mange Ting, maaske de betydningsfuldeste der, som kræver Mørke og som forlanger Ubemærkethed for at vokse sundt.

(Karen Blixens interview med sig selv, 1957)

Vaikeimpia asioita Blixen-tutkimuksessa lienee ottaa selkoa hänen 'lukeneisuudestaan' (belæsthed). Vaikka Rungstedlundin kirjasto nykyisessä asussaan antaa siitä jonkinlaisen käsityksen, se ei tietenkään sisällä kaikkea mitä hän edes elämänsä viimeisinä vuosina luki, ja Afrikka-vuosilta on vielä epävarmemmat tiedot.<sup>1</sup> Kun yritin kerran kysellä Clara Svendseniltä luuliko hän Karen Blixenin lukeeneen sitä tai tätä kirjaa, vastaus oli hyvin vähän valaiseva: "Paljon mahdollista. Hän tuntuu lukeneen kaiken .."

Vaikka Blixenin lukeneisuus epäilemättä oli suuri, ei tietenkään voi otaksua hänen ennättäneen tutustua, raskaan ja vaativan kirjailijatyönsä ohella, kaikkeen tarjolla olleeseen kirjallisuuteen. Niin laaja se ilmeisesti kuitenkin oli - ainakin historian, filosofian ja taiteitten alalla - että hänen oli helppo vähänkin informaation nojalla omaksua uusia ajassa liikkuvia ideoita ja niiden avulla jäsentää uudelleen entistä tietouttaan.<sup>2</sup> Tämä tekee ns. vaikutteiden hakemisen erinomaisen vaikeaksi. 'Omassa' haastattelussaan Blixen esimerkiksi myöntää, ettei hän tunne Freudia niin hyvin että voisi lausua mielipiteensä tämän psykoanalyttisestä teoriasta.<sup>3</sup> Kuitenkin se mitä hän haastattelussa sanoo ihmisen tiedottoman sielunelämän merkityksestä viittaa ainakin jonkinlaiseen Freudin tuntemukseen; lausuma ei myöskään sulje pois mahdollisuutta että hän tunsi

muuta psykoanalytikoita. "Puun, kasvin juuret", hän huomauttaa, "voivat olla hyvin syvällä maassa tai pimeässä; kun me emme kisko niitä ylös tarkastellaksemme tai tutkiaksemme niitä, se ei merkitse ettemmekö olisi niistä tietoisia tai että haluaisimme aliarvioida niitä. Me tiedämme oikein hyvin että ne ovat puun elinehto, kenties kaikkein tärkein osa sitä." Paitsi että lausuma osoittaa Blixenin halunneen kätkeä myös oman luomistyönsä "juuret" eli siinä yhdistyneet vaikutteet, se psykoanalytikoista tuo mieleen pikemminkin Jungin kuin Freudin. Juuri Jungin vaikutusta olisin Blixenin teosten pohjalla valmis pitämään mahdollisena, jopa osoittaa.

Miten ja missä määrin Blixen olisi tutustunut Jungiin onkin sitten jo toinen - ja paljon vaikeampi - asia todistaa. Kirjasto Rungstedlundissa ei sisällä yhtään Jungin teosta, mutta 1950-luvun alussa Blixenillä oli ilmeinen mahdollisuus tutustua häneen Aage Henriksenin välityksellä. Vaikka Henriksenin omissa tutkielmissa Blixenin taiteesta on käytetty hämmästyttävän vähän hyväksi jungilaista teoriaa tai edes sen terminologiaa, Henriksen on voinut hyvinkin lainata kirjailijalle tämän psykoanalytikon teoksia.<sup>4</sup> Minua puolestani epäilyttää, että Blixen jossakin - kenties jo sangen varhaisessa - uransa vaiheessa tutustui 1933 Lontoossa nimellä Modern Man in Search of a Soul julkaistuun englanninkieliseen kokoelmaan Jungin kirjoituksia ja esitelmiä. Siihen sisältyy mm. kuuluisat tutkielmat psykologian ja

kirjallisuuden suhteista ('Psychology and Literature') sekä psykiatrian ja uskonnon rinnakkaisista tehtävistä nykymaailmassa ('Psychotherapists or the Clergy'), jotka esiintyvät samojen kansien sisällä vain juuri tässä kokoelmassa.<sup>5</sup> Sitä miten Blixen tähän kokoelmaan olisi tutustunut en ole voinut selvittää. Mitään syytä miksei hän teosta olisi voinut tuntea en myöskään tiedä.<sup>6</sup> Mielenkiintoiset yhtäläisyydet näiden Jungin kirjoitusten ja hänen teostensa välillä kannattaa joka tapauksessa osoittaa.

Tarkastellaanpa aluksi Jungin esseetä 'Psykoterapistit vai pappismiehet'. Yhtä vähän kuin Ortega y Gassetin tapauksessa tässäkin on mahdollista osoittaa aivan sananmuokkaisia lainoja, mutta sitä lukiessa tuo poleeminen 'Kardinaalin ensimmäinen tarina' tulee taas etsimättä mieleen. Tässä tarinassahan salaperäinen mustiinpuettu nainen on tullut kardinaalin luo selvästi sielunhoidollisissa asioissa, ja kardinaali puolestaan kuvaa työkenttäänsä hänelle seuraavasti:<sup>7</sup>

"Miehet ja naiset .. ovat aikojen kuluessa tulleet luokseni ja kysyneet minulta neuvoa. Monet heistä ovat tulleet syvän masennuksen vallassa -"

"Niin kuin minä itse!" huudahti nainen.

"Syvän masennuksen ja pelon vallassa", kardinaali jatkoi, "- syvämpi kuin minun myötätuntoni heitä jokaista kohtaan - ja he ovat esittäneet minulle ongelmiaan kaikin mahdollisin tavoin. Mutta Madame, tuo toteamusten ja perustelujen tavaton paljous on oikeastaan ollut vain eri muunnelmia yhdestä ainoasta sydämen huudosta, yhdestä ainoasta kysymyksestä: 'Kuka minä olen?' Jos vain



voisin vastata siihen kysymykseen, jos voisin ratkaista sen arvoituksen heidän puolestaan, pelastuisivat nuo neuvon kyselijäni."

Tarinassa kardinaalin selonteko omasta kehityksestään ja tehtävästään "tarinan ylipappina" on vastaus naisen - eli kertomuksen kuulijan tai lukijan - identiteettiongelmaan: vain tarina - eli blixeniläisen estetiikan mukaan sepitetty kertomakirjallisuus - voi vastata tuohon minän huutoon 'Kuka minä olen?' (vrt. edellä s. 10). Vastauksen siihen antaa siis kirjailija eikä pappi.

Potilas joka saapuu psykiatrin luo, toteaa Jung puolestaan, pyytää tältä suunnilleen samaa kuin kardinaalin 'asiakkaat': "Potilas etsii jotakin joka ottaisi hänet haltuunsa (will take possession of him) ja antaisi merkityksen ja muodon hänen neuroottisen mielensä sekasortoon." Vaatimus on totuttu asettamaan uskonnolle, mutta Jung (joka kylläkin esseessään puhuu myös Freudin ja Adlerin teorioista "sielutieteenä ilman sielua") asettaa papin ja psykiatrin samaan asemaan nykymaailmassa.<sup>8</sup> Itse asiassa psykiatri on nykyihmisen kannalta jopa avainasemassa, sillä yhä useammat persoonallisuuden hajoamisen (dissosiaation) kokeneet henkilöt, jotka aikaisempina vuosikymmeninä ja -kymmeninäkin olisivat hakeneet apua kristinuskosta ja sen symboleista, kääntyvät nyt hänen puoleensa. Elävän symbolisen voimansa rationaaliksi dogmiksi kuihduttanut uskonto ei enää tyydytä heitä ja he "pakottavat psykoterapeutin papin rooliin ja odottavat

ja vaativat häneltä että hän vapauttaisi heidät heidän ahdistuksestaan."<sup>9</sup>

On houkuttelevaa olla kuulevinaan näiden Jungin väitteiden kaiku edellä siteeratuissa kardinaalin repliikeissä, jotka myös toistavat, blixeniläisessä muodossa, Jungin mukaan "tavallisimmin ja useimmin esitetyn kysymyksen: Mikä on minun elämäni - tai elämän yleensä - tarkoitus?"<sup>10</sup> Ilmausten muodollinenkin yhtäläisyys tuntuu olevan liian suuri jotta se johtuisi pelkästä sattumasta, mutta hämmästyttävimpiä ovat suoranaiset ajattelun yhtäläisyydet Jungin ja Blixenin tekstien välillä. Jung kirjoittaa esimerkiksi "uskosta, toivosta, rakkaudesta ja ymmärtämyksestä (insight)", joita potilas tarvitsee saadakseen uuden otteen elämäänsä, "armolahjoina" (gifts of grace) jotka vain kokemus voi hänelle antaa. Vaikka "kokemuksia ei voi tehdä", valmius niiden hankkimiseen eli elämän kaikkien vaiheitten hyväksymiseen ihmisellä täytyy olla. Elämäkokemusta ei näet saavuteta helpolla, "se on pikemminkin eräänlainen uhkayritys, joka vaatii että paneudumme asiaan koko olemuksellamme".<sup>11</sup>

Elämä - tai elämänmuutos - uhkayrityksenä: sitähän Blixen pohtii jo Afrikka-muistelmiensa viimeisillä sivuilla ja siitä hän aina myös puhui ystävilleen.<sup>12</sup> Vain se joka uskaltaa toimia ja erehtyä - kuten mies pienessä paraabelissa 'Elämän tiet' - voi lopulta toivoa näkevänsä elämässään selvän kuvion, tekevänsä siitä ehjän tarinan.

Muutos - tai kyky muuttua - vaatii toisaalta ehdotonta rehellisyyttä, toteaa puolestaan Jung; asioiden ja oman itsen hyväksymistä "ennakkoluulottoman objektiivisuuden" hengessä. "Emme voi muuttaa mitään elleimme hyväksy sitä." Tämähän juuri on Blixenin Afrikka-teoksen kriisivaiheen 'moraali'.<sup>13</sup>

Jung kirjoittaa myös siitä yksilöllisen kohtalon toteuttamisen tarpeesta joka on ominaista nykyihmiselle:<sup>14</sup>

Nykyihminen ei myöskään innokkaasti halua tietää miten hän parhaiten pystyy jäljittelemään Kristusta vaan miten hän voi elää omaa yksilöllistä elämäänsä olipa se miten vaatimaton tai epäkiinnostavaa tahansa. Koska jokainen jäljittelyn muoto tuntuu hänestä kuolettavalta ja steriililtä, hän kapinoi tradition voimaa vastaan joka pitäisi hänet urautuneilla poluilla. Kaikki sellaiset tiet ovat hänelle harhaanjohtavia.

Samanlainen kapina, joka hyväksyttävien esikuvien puutteessa johtaa identiteettikriisiin, on ominaista monille Blixenin nuorille, etenkin Seitsemässä salaperäisessä tarinassa; se on selvästi myös kapina joka vei hänet itsensä Afrikkaan - ja ratkaisun löytymiseen hänen omassa identiteettiongelmassaan.<sup>15</sup> Tämä ratkaisu - tai vastaus hänen kyselynsä - oli kuitenkin täysin vastakkainen hänen nuoruutensa individualismin vaatimukselle, sillä hän löysi minuutensa, ainakin kirjailijana, luonnon sekä kulttuurin perinteisten muotojen ja niitä formalisoivien myyt-

tien puolustajana. Tämä ratkaisu on kuitenkin täysin sopusoinnussa sen vastauksen kanssa jonka Jung katsoo voitavansa antaa nykyihmisellekin hänen tarpeeseensa "tietää mitä hän on".<sup>16</sup>

Jungin mukaan ristiriita ja sekasorto minuuden sisällä, jotka ilmenevät kapinana, saavat ratkaisunsa vasta siten kun ihminen on päässyt kosketukseen hänen oman minuutensa rajat ylittävän kollektiivisen tiedottoman kanssa. Juuri tämän kosketuksen - tai väylän - puuttuminen on aiheuttanut tietoisien persoonallisuuden ahdistuneisuuden, vangittuna olon tunteen, josta vapautuminen alkaa vasta kun potilas (unissa, myöhemmin vapaan assosiaation kautta) ryhtyy tuottamaan kollektiivista tiedotonta edustavia arkkityyppejä mielikuvia ja symboleja. Itse paraneminen alkaa kun "arkkityypit saavat itsenäisen elämän ja toimivat henkisinä oppaina persoonallisuudelle täten syrjäyttäen epätäydellisen minän (ego) sen turhine tahtomisineen ja ponnisteluineen".<sup>17</sup>

Potilaalle merkitsee suorastaan revelaatiota kun sielun kätkeytyistä syvyyksistä nousee jostain kohtaaman hänet - jotain mikä ei ole 'Minä' ja on sen takia henkilökohtaisten oikukujen ulottumattomissa.

Koska hypoteesi kollektiivisesta tiedottomasta perustuu vain sen tietoisessa sielunelämässä ilmeneville manifestaatioille eli arkkityypeille, Jung ei yritä - eikä tah-

dokaan - määritellä sen luonnetta kovin pitkälle. Hän tyytyy vain korostamaan sen ja tietoisien minän sovittamista (tai tasapainottamista) sallimalla arkkityyppien pääsyn tietoisuuteen symboleina, jotka myös tietoinen minä hyväksyy ja omaksuu olennaiseksi osaksi persoonallisuuden kokonaisuutta. Psykiatrin tehtävä on auttaa potilasta näiden symbolien muodostuksessa ja osoittaa hänelle hänen minuutensa todelliset dimensiot.

Leppeä ironia jolla Blixenin kardinaali kertoo elämäntarinansa ei suinkaan mitätöi sen arkkityyppisiä piirteitä ja symboleita vaan alleviivaa niitä. Augustinuksen tavoin hän on "tulesta temmattu kekäle", siis valittu ja kutsuttu palvelija; nimi ja papinkaapu ovat liekkeihin kuolleelta kaksoisveljeltä peritty valepuku, joiden alla Dionysos-jumalan kaima, runoilijaveli, suorittaa omaa palvelutehtäväänsä.<sup>18</sup> Sekä papin että runoilijan palveluväline on sana, mutta kardinaalin käytössä se ei tietenkään esiinny alkuperäisenä logoksena vaan mythoksena, tarinana, jonka opista hän myös esitelmöi ripitettävälleen. Hänen oma tarinansa on aivan selvästi kerrottu esimerkiksi 'oikean' tarinan voimasta näyttää yksilöhistorian todelliset ääriviivat ja merkitys - miten kaikki alunpitäen näyttää tähtäävän juuri tämän henkilöllisyyden muotoutumiseen - mutta yhtä tärkeää on huomata että tämän tarinan voimasta kardinaali on myös vapaa yksilöllisyydestään, joka tarinan arkkityyppisissä kuvioissa on löytänyt lopullisen ilmaisunsa.

Hän on vapaa kertomaan oman tarinansa - kuten Blixen omansa - mutta ennen kaikkea hän on vapaa sepittämään tarinoita toisille. "Te olette näyttäneet minut itselleni!" sanoo mustapukuinen nainen Kardinaalille.<sup>19</sup>

Kun ensi kerran kerroin teille siitä hirvittävästä ristiriidasta, siitä julmasta ongelmasta, joka raastoi sydäntäni, tiedän esittäneeni teille joukon sinänsä irrallisia ja vastakkaisiakin yksityiskohtia, jotka olivat niin vihlovia, että minun oli tukittava sieluni korvat ollakseni kuulematta niitä. Meidän keskustelujemme aikana kaikki nämä katkelmat ovat liittyneet yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. .. Voisin sanoa teille, että te olette luonut minut ja minä olen alkanut elää käsissänne . . . Mutta asiahan ei ole niin, ja onneni ja tuskani ovat vieläkin suuremmat, koska te olette saanut minut näkemään, että minut oli jo luotu - että minut oli Isä Jumala jo luonut ja muovailnut käsillään. Mikäpä siitä hetkestä alkaen voisi enää vahingoittaa minua taivaassa tai maan päällä?

Kuten havaitaan, kardinaalin taitoa "liittää katkelmat yhtenäiseksi kokonaisuudeksi" kuvataan suorastaan psykiatrin taitona parantaa dissosiaation kärsinyt persoonallisuus, ja tämän taidon Blixen siis katsoo kuuluvan taiteilijalle, ennen kaikkea tarinankertojalle, juuri sen taiteen harjoittajalle joka on hänen omansa. Näin hän asettaa taiteelleen tehtävän, joka hämmästyttävästi muistuttaa sitä käsitystä joka Jungilla on tietyn tyyppisen kirjallisuuden tervehdyttävästä vaikutuksesta lukijaan. Ennen kuin kuitenkaan voi verrata Blixenin käsityksiä Jungin taideteoriaan

lienee syytä esitellä jälkimmäistä, joka on - huolimatta puolivuosisataisesta iästään - aivan liian vähän tunnettu.

## 2

Freudilainen estetiikka (ainakin siinä muodossa jossa Freud itse sitä formuloi) näkee taiteen tarkoituksen sublimaatiossa joka sen välityksellä tapahtuu (lähinnä seksuaaliseksi käsitettävälle) viettienergialle, jota se siis auttaa sekä yksilölle että yhteisölle myönteisellä tavalla purkautumaan. Vaikka taide kulttuuri-ilmiönä saattaa kompensoida koko yhteisön turhautumia, itse luomisakti on kuitenkin täysin yksilöllinen tapahtuma, joka tähtää lähinnä taiteilijan henkilökohtaisten ongelmien ratkaisuun.<sup>20</sup>

Esseessään 'Psykologia ja kirjallisuus' Jung kritikoii ankarasti entisen opettajansa ja työtoverinsa käsityksiä taiteesta. "Kun freudilainen koulukunta", hän kirjoittaa,<sup>21</sup>

on sitä mieltä että kaikki taiteilijat ovat vajaakehittyneitä persoonallisuuksia, joilla on voimakkaasti infantiilisiä autoeroottisia piirteitä, tämä tuomio voi kyllä olla totta taiteilijasta ihmisenä muttei soveltu ihmiseen taiteilijana.

Taiteilijan ominaisuudessa ihminen ei ole sen enempää auto-, hetero- kuin yleensäkkään eroottinen, väittää puolestaan

Jung. Sen sijaan "hän on mitä suurimmassa määrin objektiivinen, impersonallinen ja jopa epäinhimillinen (tai yli-inhimillinen), sillä taiteilijana hän ei ole mitään muuta kuin työnsä, ei [edes] ihmisolento". Ja - myönnettyään että taiteilija toisaalta on "ihmisolento jolla on yksilöllinen elämä" - Jung kärjittää vielä alkuperäisen väitteensä sanomalla että hän toisaalta on vain "impersonallinen luova prosessi".

Voisi sanoa että kun Freud samaistaa neuroosin ja taiteen, Jung näkee ne, psykiatrin näkökulmasta, rinnakkaisina (muttei edes vertailukelpoisina) ilmiöinä. Kuten ihminen joka neuroosiensa kriisipisteessä, unissa tai terapian kuluessa kehittämiensä symbolien välityksellä, pääsee käsiksi persoonallisuutensa takana - niin sanotussa 'kollektiivisessä tiedottomassa' - piileviin parantaviin voimiin, samoin taiteilija jatkuvasti hakeutuu niihin ja pyrkii esittämään niitä symbolisessa muodossa taiteessaan. Neuroosi on vain tilapäinen antautuminen alitajuisen valtaan, sen sijaan taiteilija "sallii taiteen toteuttaa tarkoituksensa kauttaan", suostuu pysyvästi olemaan "kollektiivinen ihminen", "ihmiskunnan alitajuisen psyykkisen elämän välikappale". Omistautuessaan intohimoisesti kutsumukselleen taiteilija voi lyödä laimin tai käyttää väärin yksilöllisen elämänsä mahdollisuudet ja näin epäonnistua siinä. Tällöin kuitenkin taide selittää taiteilijan poikkeavuuden, ei poikkeavuus taidetta, jonka instrumentti



ihminen vain on.<sup>22</sup>

Tämän - eräänlaisen - inspiraatioteoriansa taiteen ja taiteilijan olemuksesta Jung esittää kirjoitelmansa jälkimmäisessä osassa ('Taiteilija'). Aikaisemmin samassa artikkelissa hän on kuitenkin myöntänyt kahden erityyppisen taiteilijan - ja taiteen - olemassaolon. Kuten useimmat muut taiteita sen ulkopuolelta lähestyvät teoreetikot hänkin ottaa esimerkit kirjallisuudesta ja siinä - kuinkas muuten - romaanista. Tässä kertomataiteen lajissa esiintyy hänen mukaansa kahdentyyppisiä tuotteita, 'psykologisia' ja 'ei-psykologisia' romaaneja. Edellinen ei - hänen sille antamastaan nimestä huolimatta - ole psykologille kovin mielenkiintoinen, sillä se "selittää itsensä".<sup>23</sup> "Se on tehnyt ... [aiheesta] oman psykologisen tulkintansa, ja psykologi voi korkeintaan kritikoida tai jatkaa sitä." Sen sijaan "jännittävä kertomus, joka näyttää olevan täysin vailla psykologisia tarkoituseriä kiinnostaakin psykologia kaikkein eniten". Näyttää siltä, vihjaa Jung, että kuta vähemmän kirjailija edes on tietoinen teoksensa psykologisista tarkoituseristä sen parempi; jos kirjailija näet itse yrittää "kohottaa teoksensa ainekset psykologisen käsittelyn piiriin" hän vain "hämärtää niiden psykologisen taustan".<sup>24</sup>

Jungin tapa esittää sanottavansa on tunnetusti paradoksaalinen, mutta juuri sellaisena se muistuttaa niitä kirjallisia tekstejä joista hän puhuu. Kuvatessaan 'psykologista' kirjallisuutta (jota ilmeisesti voisi nimit-

tää mimeettiseksi tai ainakin empiiriseksi esitystavaksi) hän käyttää äänenpainoja, jotka tuovat mieleen y Gassetin tai Blixenin kardinaalin:<sup>25</sup>

Psykologinen esitystapa työstää materiaalia joka on saatu ihmisen tietoisesta elämästä .. /Ja jolle taiteilija antaa/ suurempaa syvyyttä tekemällä meidät elävästi tietoisiksi jokapäiväisistä tapahtumista joita me olemme taipuvaisia ylenkatsomaan .. Tämänlaatuinen raaka-aine on saatu ihmisen tietoisesta sielunsisällyksestä. Hänen ikuisesti samoina toistuvista iloistaan ja suruistaan, .. jotka runoilija on kuitenkin /Taiteessaan/ tehnyt selvästi tajuttaviksi ja jätömmiksi.

Jung siis myöntää että 'psykologisella' esitystavalla on (ainakin esteettinen) oikeutuksensa, vaikka hän ei - psykologina - ole kiinnostunut siitä. Sen rinnalla esiintyy kuitenkin tuo toinen, 'ei-psykologinen' kertomatapa, jota Jung "selvyyden vuoksi" nimittää myös visionaariksi (visionary) ja jonka materiaali on hänen mukaansa peräisin kollektiivisesta tiedottomasta. Edellisen esitystavan vastakohtana se "kohoaa /Ihmismielen/ ajattomista syvyyksistä" ja "tarjoaa näkymän syntymättömän ja tulevan mittamattomiin uumeniin".<sup>26</sup> Ilmaus on juhlava, ja mahtavia ovat myös Jungin esimerkeikseen nimeämät visionaarit runoilijahahmot (Goethe, Dante, Wagner). Joukossa on kuitenkin myös aitoja tarinaniskijöitä: Hoffmann, Rider Haggard, ja juuri jälkimmäisten yhteydessä Jung toteaa erään kertomataiteen teorian kannalta tärkeän seikan: "Tarina on heille vain

keino .. tavoittaa merkittävä sisältö." Kuten olen jo blixeniläisen tarinan olemusta selvitellessäni todennut, 'esteettinen fiktio' onkin täysin vapaa kaikista 'todellisuuden' eli ulkoiselle todellisuudelle uskollisuuden velvoitteista ja voi näin vapaasti täyttyä allegorisella (moraalisella) tai arkkityyppisellä sisältöaineksella.<sup>27</sup> Juuri tällaisten - siis kollektiivisesta tiedottomasta nousevien - sielunsisältöjen esiintuojana ja muokkaajana visionaari taide onkin Jungille arvokasta: se on koko ihmiskunnan - kollektiivisen ihmisen - palvelija ellei suorastaan pelastaja.

Kuten olen todennut, kiistassa mimeettisen ja fiktionaalisen kertomatavan paremmuudesta Blixen asettuu jälkimmäisen kannalle. Hänen kantaansa voidaan - jungilaisin termein - nimittää myös visionaariksi näkemykseksi taiteen (ja taiteilijan) tehtävästä. Kuvatessaan taiteilijaa kardinaali Salviatin hahmossa Blixen antaa hänelle juuri Jungin mainitseman ihmiskunnan palvelutehtävän, jota suorittaessaan hän on, ei siis kirkollisen asemansa vaan taiteensa kautta, pappi - tai psykiatri. Tällaisena hän on - kuten Jungkin taiteilijansa kuvaa - normaalin ihmisyyden ulkopuolella, taiteensa merkitsemä. "Sillä kuka", kysyy kardinaali,<sup>28</sup>

kuka on se mies, Madame, joka on maanpäällisessä asemassaan sellaisessa asemassa, että hänen selkensä on Jumalaan ja kasvonsa ihmisiin päin - .. Kuka on se mies, jolla ei ole omaa elämää - koska jokaisen ihmisen elämä on

hänen elämänsä - ja jolla ei ole myöskään kotia, ei ystäviä eikä vaimoa - koska hänen kotilietenään on kaikkien ihmisten kotiliesi ja koska hän itse on kaikkien ihmisten ystävä ja rakastaja?"

Kuten havaitaan, Blixenin ja Jungin taidekäsitykset ovat varsin pitkälle yhteneväiset. Ennen kuin kuitenkaan tarkastellaan tapaa, jolla Blixen itse taiteilijana kiteyttää tarinoihinsa "merkittäviä", so. arkkityypisiä sielunsisältöjä, lienee syytä selvittää mitä arkkityyppi - tai arkkityyppinen symboli - jungilaisessa estetiikassa on. Koska Morris Philipson on, varsin yksityiskohtaisestikin, jo selviteltyt tämän estetiikan suuntaviivat, käytän seuraavassa hänen teostaan apunani.<sup>29</sup> Sitaatit on kuitenkin pyritty ottamaan suoraan Jungilta.

## 3

Kun visionaarit runoilijat ja kertojat, väittää Jung, tarjoavat lukijalle "kokemuksen joka ylittää ihmisen käsityskyvyn", se historiallinen, mytologinen tai jopa älyllinen 'materiaali' jonka avulla he esittävät visionsa on vain todellisen sanottavan verho, sillä<sup>30</sup>

luova prosessi, mikäli sitä voidaan seurata, on itse asiassa arkkityypin alitajuista henkiin-

herättämistä ja tämän kuvan [Tietoista] kehittelyä ja muovaamista kunnes teos on valmis.

Visionaarin taiteen ja kirjallisuuden vaikutus lukijaan perustuu siis sille että se itse perustuu arkkityypeille - tai arkkityyppisille kuville. Arkkityypistä Jung on itse antanut lukuisia määritelmiä. Erään mukaan arkkityyppi tai alkumielle (primordial image) on kuva (figure),<sup>31</sup>

joka - olipa se demoni, ihminen tai tapahtuma - toistaa itseään historian kuluessa milloin vain luova fantasia saa vapaasti toimia. Se on siis olennaisilta piirteiltään mytologinen hahmo. Jos alistamme nämä kuvat lähempään tarkasteluun, havaitsemme että niiden muoto on tulosta esi-isiemme lukemattomista tyyppillisistä kokemustavoista. Ne ovat ikään kuin lukemattomien samanlaisten kokemusten psyykinen residuaali. Ne kuvaavat miljoonia yksityisiä kokemuksia keskimääräisesti ja esittävät [Ihmisen] psyykkisestä elämästä eräänlaisen kuvan, joka on jaettu ja projikoitu mytologisen maailman lukemattomiin hahmoihin.

Täten arkkityyppi - tai runoilijan arkkityyppinen visio - "ei voi olla peräisin ulkoisesta kokemusmaailmasta" vaan se "on pikemminkin symboli jollekin psyykkiselle tapahtumalle; se kuvaa jotain sisäisen maailman kokemusta". Arkkityyppejä tai arkkityyppisiä symboleja ei myöskään voi selittää tai tulkita, sillä

Nämä mytologiset muodot .. ovat itsessään luovan fantasian teemoja, jotka yhä odottavat tulkintaansa käsitteelliselle kielelle ..

Joka tapauksessa "nämä kollektiivisen tiedottoman manifestaatiot kompensoivat [puuttuvaa] tietoista asennetta" ja saattavat sen - mikäli ja kun se on "yksipuolinen, epänormaali ja [psyykelle] vaarallinen" - takaisin tasapainotilaan. Sellaisina ne ovat ihmismielen terveydelle suorastaan välttämättömiä.<sup>32</sup>

Arkkityyppinen symboli ilmaisee siis, niin hyvin kuin mahdollista, jonkin kokevalle yksilölle itselleen toistaiseksi tuntemattoman tosiasian psyykestä, asian joka ei vielä ole saanut tietoista ilmaisumuotoaan. Tällainen symboli voi, sifonin tavoin, tehokkaasti alentaa yksilön henkistä painetta, mutta sielun energiatalouden kannalta sen tärkein tehtävä on kuitenkin sitoa ja sitten siirtää siihen sitoutunutta energiaa toisiin sieluntoimintoihin, jolloin se tehokkaasti syntetisoi ja integroi yksilön sielunelämää ja - kulttuurin tasossa - palvelee yhteisöelämää tarjoamalla sen jäsenille valmiit kanavat alitajuisen psyykkisen energian transformaatioksi. Kaikkien uskontojen symbolit ovat juuri tätä lajia.<sup>33</sup>

Kulttuurin yhteisömuutoksessa arkkityyppiset symbolit kuitenkin helposti kaavoittuvat dogmaattisiksi tai niiden esitystapa muuttuu vanhanaikaiseksi, jolloin ne kaipaavat uudelleentulkintaa. Aika ajoin suuret reformaattorit tekevät sen uskontojen symboleille, mutta yksilöllisellä tasolla uusien arkkityyppisten symbolien luomisesta huolehtivat taiteilijat - ennen kaikkea visionaarit runoilijat. Kysymyksessä on todellakin vain ikivanhojen kollektiivisten sielunsisältö-

jen - arkkityyppien - uudelleentulkinta tai -esittäminen nykypäivän kielellä, ja runoilijan 'yksilöllinen' suoritus koskee vain tämän (sinänsä yliyksilöllisen) prosessin muodollista puolta: "Me voimme korkeintaan uneksia myytin edelleen ja antaa sille uuden asun."<sup>34</sup> Ellei kulttuuri pysty tarjoamaan adekvaatteja symboleja yhteisön jäsenten alitajuisten voimien kanavoimiseksi positiiviseen toimintaan, sekä yhteisö että yksilö kärsivät. Näin arkkityypeillä ja niille perustuvilla myyteillä ei ole vain juuria ihmisen menneisyyteen vaan ne säätelevät myös hänen nykyisyyttään ja jopa tulevaisuuttaan. Myönsimme sen tai emme, ne ovat eläviä kulttuurivoimia niin yhteisön kuin yksilön kannalta.<sup>35</sup>

Psykiatrina Jung tarkastelee koko inhimillistä elämää ja kulttuuria, sanoisiko, sielunhoidolliselta puolelta ja esittää näin estetiikassaankin eräänlaisen terapeutin teorian taiteellisesta luomistarpeesta ja taiteen tehtävästä. Hän on useissa yhteyksissä kritikoinut nykyisten kulttuuri-instituutioiden ja erityisesti (dogmiksi jähmettyneen) uskonnon kykenemättömyyttä tarjota ilmaisukanavaa ihmisen alitajunnasta purkautuville impulsseille, jotka uhkaavat hänen puolustuskyvyttöntä persoonallisuuttaan dissosiaatiolla.<sup>36</sup> Esseissään taiteesta hän näyttää kuitenkin uskovan - kuten eräät muutkin nykyaikajattelijat - että taide sen sijaan pystyy jatkuvasti tuottamaan symboleja, jotka voivat tehokkaasti eheyttää (integroida) niin yksilön kuin kulttuuri-

elämääkin. Täten hänen estetiikkansa liittyy erottamattomasti hänen yleiseen kulttuurinäkemysensä. Hänelle kulttuurin tuottamien symbolien yleinen luonne perustuu kaikkien ihmisten henkisten perustarpeiden samankaltaisuudelle, niiden yksilöllinen merkitys taas sille että ne ovat välttämättömiä jokaisen ihmisen persoonallisuuden muotoutumiselle (individuaatiolle), joka edellyttää kaikkien ihmiselle kuuluvien ominaisuuksien tunnustamista ja tasapainoon saattamista hänen psyykessään.

Arkkityyppisten symbolien tarve on erikoisen suuri silloin kun yksilön tai yhteisön elämä on suurten muutosten edessä, ennen kaikkea muutosten jotka merkitsevät ristiriitailannetta kummankin henkisessä dynamiikassa. Arkkityypin esiintyminen tässä yhteydessä koetaan aina erikoisen merkittävänä, suorastaan jumalallisena ilmestyksenä, ja sillä on tällöin runsaasti psyykkistä energiaa vapauttavaa ja transformoivaa voimaa, joka mahdollistaa siirtymän tietoisuuden tasolta toiselle.<sup>37</sup> - Kun Blixen muistelmissaan kuvaa omaa tuskaista "merkin" etsintäänsä ja sen huipentumaa - kohtausta kukon ja kameleontin kesken (vrt. edellä s. 55) - hän itse asiassa kertoo juuri tällaisen arkkityypin yllättävästä esiintulosta elämässään. Arkkityypin kohtaaminen, kuten muistamme, järkytti häntä syvästi ja merkitsi hänen elämänsä välitöntä muuttumista; myöhemmin koko tuon menneen elämänvaiheen uudelleentulkinta arkkityyppien kielelle auttoi häntä lopullisesti selviämään omasta ristiriitatilasta.



teestaan, joka uhkasi padota hänen sielulliset voimavaransa. Tämä henkilökohtainen arkkityypin kokemus näyttää merkinneen tavattomasti hänen elämänfilosofialleen, etenkin sellaisena kuin se ilmenee hänen tarinoittensa käännekohdissa. Mitä tapahtui hänelle itselleen tapahtuu usein myös hänen henkilöilleen, joiden elämänmuutokseen yleensä liittyy "merkki" joka voidaan tulkita symbolisesti; monesti heidänkin elämäntarinansa sepitetään uudelleen tuon symbolin valossa.

Näitä Blixenin 'merkitseviä' (eli arkkityypisiä) symboleja esittelen tarkemmin seuraavassa tutkielmassani, tässä vain muutaman lisähuomion kirjailijan itsensä kohtaamista arkkityypistä. Se on hyvin ilmeisesti "jumaluuden arkkityyppi", juuri vanhatestamentillisessä muodossaan ja sellaisena kuin Jung se esittelee teoksessaan Job saa vastauksen.<sup>38</sup>

Afrikasta lähtönsä päivinä Blixen lueskelikin paljon - kuten hän itse kertoo ja merkinnät hänen Raamatussaan osoittavat - Jobin kirjaa, mikä ilmeisesti valmisti häntä tehokkaasti arkkityypin ilmestymistä varten. Jumaluuden olemuksellinen kokonaisuus (joka on myöhemmin esim. Saatanan, Pyhän kolminaisuuden ja jopa Maria-kultin avulla eritelty eri aspekteihinsa) on Jungin mukaan esitetty kaikkein arkkityypillisimmillään juuri Jobin tarinassa, jonka merkitystä hän selvittelee seuraavasti:<sup>39</sup>

Suurinta Jobissa on ehkä se, ettei hän .. ala epäillä Jumalaa, vaan hän näkee selvästi, että Jumala on itse ristiriidassa itsensä kanssa, jopa niin täysin, että hän, Job, varmasti uskoo Jumalassa saavansa auttajan ja puolustajan Jumalaa vastaan. Yhtä varmaa kuin hänelle on Jahven pahuus, yhtä varmaa on Jahven hyvyys. Jos ihminen tekee meille pahaa, emme voi odottaa että hänestä samassa sukeutuisi auttaja. Mutta ei Jahve olekaan ihminen: hän on kumpaakin, sekä ahdistaja että auttaja, kummaltakin kannalta yhtä todellinen. Ei Jahve ole kahtia jakautunut, vaan hän on antinomia, vastakohtien summa omassa itsessään, ja juuri siksi hän on valtava voiman lähde, tietäessään kaiken, hallitessaan kaikkea. Tämän ymmärtäessään Job "haluaa puolustaa vaellustaan", toisin sanoen selvittää asioita omalta kannaltaan, sillä onhan Jahve vihastuksestaan huolimatta myös ihmisen asian ajaja - ihmisen, joka haluaa esittää kanteensa.

Kun muistelmien Blixen istuu numinöösin kokemuksensa huumaamana talonsa ulkopuolella, hän on Jobin tavoin selvästi kokenut jumaluuden pimeän puolen: "Tähystin yhtä mittaa maahan enkä tohtinut nostaa katsettani - niin vaaralliselta tuntui nyt koko maailma."<sup>40</sup> Vähitellen hänelle kuitenkin selviää myös jumaluuden antinomia, olemuksellinen kokonaisuus, joka edellyttää kokijaltaan pahan ja hyvän perimmäisen ykseyden tajuamista ja hyväksymistä. "Mahtavat voimat olivat nauraneet minulle", hän kirjoittaa, ja hänen vastauksensa - johon hän myöhemmin viittaa myös tarinoissaan - oli nauraa niille vastaan, pyytää luottaen apua niiltä jotka niin suuremmoisella tavalla olivat "torjuneet hänen heikkou- tensa".<sup>41</sup>

Tämä jumaluuden antinomian kokemus, jonka Blixen aivan ilmeisesti katsoo luovan voimansa keskeiseksi pontimeksi, kuvastuu välillisesti myös 'Kardinaalin ensimmäisessä tarinassa', kun kardinaali Salvjatin vieras lopuksi tahtoo kysyä häneltä "vielä yhden kysymyksen":<sup>42</sup>

"Oletteko te varma", kysyi nainen, "että se, jota te palvelette on Jumala?"

Kardinaali nosti katseensa, kohtasi naisen silmät ja hymyili hyvin lempeästi.

"Se", hän sanoi, "se on, Madame, riski joka kaikkien maailman pappien ja taiteilijain on otettava."

Keveästi pudotettu toteamus (jota saattaisi pitää vain normaalina blixeniläisenä "porvareitten pelotteluna") on kontekstissaan ilmeisesti otettava vakavasti. Pyrkinessään kuvaamaan elämän kokonaisuutta taiteilijan on hyväksyttävien vastakohtaisuudet ja tajuttava niiden perimmäinen ykseys; hakeuduttava ei normaalin moraalin yläpuolelle vaan sen taakse; jätettävä kysymys hyvästä ja pahasta kulttuurin toisten tekijöiden ratkaistavaksi. Blixenin kannanotto taiteen 'moraalikritiikkiin' on näin selvästi kielteinen: ne visio-naarit 'totuudet' joita se tuottaa, ovat peräisin jokapäiväisen hyvän ja pahan tuolta puolen.

(1974)

V

SYMBOLEJA, MYSTEEREJÄ JA MUODONMUUTOKSIA

Symbolien ja rituaalien käytöstä ja merkityksestä eräissä  
Elixenin varhaisissa tarinoissa

'My Lord', she said to the Cardinal, 'the circumstances being so unusual - for we have no need of procreation, seeing that the boat can hold no more than we are, and we run but little risk of fornication, I feel; and as to the company of one another, we cannot escape it if we would - I think that you will have to make us out a new marriage rite.' 'I am aware of that,' said the Cardinal.

( 'The Deluge at Norderney', 1934)

Seitsemän salaperäisen tarinan tanskankielisen laitoksen (Syv fantastiske Fortællinger, 1935) esipuheessa Blixen itse toteaa, että koska "suuri osa" teosta "on ajateltu ja osin jo kirjoitettukin Afrikassa", sitä on Tanskaa kuvaavilta osiltaan pidettävä pikemminkin "tanskalaisen emigrantin fantasioina tanskalaisista teemoista kuin yrityksenä kuvata todellisuutta". Tämänkaltainen anteeksipyyntö oli nähtävästi tarpeen ennen kaikkea realistiseen kertomatapaan tottuneen tanskalaisen lukijakunnan kannalta (jolle oli selitettävä myös teoksen nimeä),<sup>1</sup> mutta apologialla oli epäilemättä yleisempikin tarkoite. Teoksen tarinat olivat todellakin suurelta osin saaneet alkunsa Afrikassa, niiden elämännäkemyks oli kypsynyt siellä, ja ne kerrottiin eurooppalaiselle oudoksi käyneellä tyylillä.<sup>2</sup> Silti ne olivat kertomuksia Euroopasta, eurooppalaisesta ihmisestä. Miten muuten kirjailija saattoi puolustella rohkeuttaan kuin nimeämällä tarinansa "emigrantin fantasioiksi"?

Teoksen todellinen merkitys voidaan ilmeisesti tajuta vasta nyt. Robert Langbaum toteaakin siitä, että se on "suuri kirja Euroopasta" - ja juuri siksi että Blixenin Afrikka-kokemukset ovat sen taustana.<sup>3</sup> Historiaansa vasta aloittavassa Afrikassa, vielä kauempana Euroopan nykyhetkestä kuin hänen tarinoittensa henkilöt, Blixen pystyi sanomaan olennaisempia asioita nykyihmisen ja hänen kulttuurinsa on-

gelmistä kuin aikalaiskuvauksiin uppoutuneet kollegat kansanaan. Tämä on mahdollista vain koska Afrikka oli niin suunnattomasti laajentanut hänen käsitystään inhimillisestä kulttuurista ja sen muotoa ja järjestystä luovasta luonteesta. Häntä ihastutti esimerkiksi havaita, miten jokin hänen omassa maassaan aikoinaan noudatettu tapa tai uskomus esiintyi - lähes samanlaisena tai vastaavana - yhä Afrikassa, ja hänestä tuntui että hän vasta siellä tajusi sen todellisen kulttuurimerkityksen.<sup>4</sup> Luonnonmukaisesti syntyneissä yhteisöissä vallitsevat tavat ja uskomukset näyttivät hänestä olevan suorastaan osa luonnonjärjestystä, ja sellaisina hän saattoi nyt filosofoida niistä aivan uudella tavalla tarinoissaankin. Koska kulttuurin (ja sen arvomaailmaa ilmentävien 'myyttien') ensisijainen tehtävä on sovittaa paitsi ihminen ja luonto, myös yksilö ja yhteisö,<sup>5</sup> nykyihmisen ongelmana on ettei hän ole pystynyt luomaan viimeiselle ylinopean kehityksensä vaiheelle adekvaattia kulttuuria; että hän - menettämään otteensa olemassaoloon selittäviin uskomuksiin ja sitä rituaalisesti ylläpitäviin tapoihin - on menettänyt otteen myös itseensä. Tämä on yksi Blixenin tarinoiden - ja erikoisesti Seitsemän salaperäisen tarinan - keskeisiä teemoja, joka tulee esille juuri henkilöiden identiteettikriiseissä ja etenkin niiden ratkaisuisissa. Ratkaisumalli löytyy näet yleensä kulttuurista - tai ainakin taiteesta.

Blixenin antropologinen kulttuurikäsite selittänee myös hänen tarinoittensa aivan tietynlaista historiallista ajoitusta,

josta on esitetty erilaisia käsityksiä. Eric O. Johannesson lienee ilmaissut niistä yleisimmin hyväksytyin kun hän toteaa:<sup>6</sup>

Monien tarinoiden ajoittuminen juuri 1830-40-lukujen tienoille ei todennäköisesti ole vailla merkitystä. Tämähän on sosiaalisen muutoksen aikaa: l'ancien régime arvot ovat nopeasti rappeutumassa. Se on Ludvig Filipin, porvariston valtaannousun ja romantiikan kautta. Dinesenille, jonka sympatiat ovat tiukasti aristokratian puolella, näiden vuosikymmenten on täytynyt olla erikoisen kiinnostavia.

Näihin aikoihin, huomauttaa Johannesson, julkaisivat myös teoksiaan monet kirjailijat (Andersen, Kierkegaard, Stendhal, Poe), joiden tyyli-ihanteet tuntuvat vastaavan Blixenin omia ja jotka näin liittävät häntä juuri noihin vuosikymmeniin.<sup>7</sup> Sen sijaan 1870-luvun valitseminen eräiden toisten tarinoiden tapahtuma-ajaksi on Johannessonista "vaikeampi selittää", ja hän katsoo sen lopulta johtuvan (paitsi isän vaikutuksesta) vain halusta "tuoda tarinointen hahmot hiukan lähemmäs lukijaa".<sup>8</sup> Ranskan-Preussin sota Kommuuneineen (1870-71) oli kuitenkin yhteiskunnallisilta seurauksiltaan vuosisadan lopun merkittävimpiä tapahtumia Euroopassa ja antoi lopullisen kuoliniskun 'vanhalle järjestykselle'. Sen jälkeen viimeiset säätyaristokraatit ovat itse asiassa kuuluneet bohemiaan, jossa taas ainoat todelliset aristokraatit, taiteilijat, aina ovat saaneet koulutuksensa; ajatus joka tulee esille useissa Blixenin



tarinoissa ja liittyy läheisesti hänen taidekäsitteeseensä.<sup>9</sup>

Blixenin kiinteä liittyminen romantiikkaan - sekä kauhuromantiikkaan (tyylin puolesta) että myöhäisromantiikkaan (yhteiskunnallisen konservatismiin kannalta) - on aina pantu merkille.<sup>10</sup> Romantiikan kausi oli epäilemättä ratkaiseva vaihe Euroopan kulttuurissa, juuri se jolloin moderni - dissosioitunut - tietoisuus ensimmäisen kerran ilmeni yhteiskunnallisella tasolla kun länsimainen ihminen, Suuren vallankumouksen innoittamana ja teollisen vallankumouksen ajamana, sanoutui irti kaikesta perinteellisestä ja 'vanha järjestys' pyrittiin korvaamaan uudella (mikä kuitenkin johdatti vain kilpailevien ideologioiden kaaokseen). Juuri 1800-luvun ensimmäisinä kymmeninä traditionaalinen elämänasenne vaihtui ratkaisevasti eksistentiaaliseksi, mikä esimerkiksi tapakulttuurin tasolla merkitsi aristokraattisten normien korvautumista ensin porvarillisilla, sitten rahvaanomaisilla; muutos jota Blixen vielä sata vuotta myöhemmin murehti. Kaikesta Kierkegaardin ihailustaan huolimatta - tai ehkä juuri sen vuoksi - Blixen asettuu traditionaalisen elämänmuodon puolelle eksistentiaalista vastaan, joka hänelle merkitsee aina elämistä "päivän kurssin mukaan".<sup>11</sup>

Blixenin asenteet ovat niin pitkälle romanttiset että niissä ilmenee jopa romantiikan tyypillisin paradoksi: toisaalla reaktio (kulttuuria ja yksilöä dissosioiva) järkeä vastaan, joka on nykyihmisen elämässä aiheuttanut vain kaaoksen, toisaalla juuri sen tuottaman vallankumouksen ihailu.<sup>12</sup>

Edellinen johtaa hänet ensin vaistonvaraisen (alitajuisen) 'totuuden' ja (sen varaan rakennetun) 'luonnollisen' elämänmuodon etsintään ja lopulta jopa vanhan, erinomaisen formaalisen elämänmuodon ihannointiin (vrt. edellä s. 40, 83), jälkimmäinen taas bohemian ja taiteilijuuden ongelmien pohdintaan. Nämä asenteet - jotka pohjimmiltaan eivät liene kovinkaan paradoksaalisia - perustuvat kuitenkin niin läheisesti Blixenin omaan elämäkokemukseen ettei niitä voi sellaisenaan pitää keltään romantiikan ajattelijalta lainattuina.<sup>13</sup> Yhtä vähän niitä on missään hänen teoksissaan työstetty yhtenäiseksi - yhteiskunnalliseksi tai elämäkatsomukselliseksi - filosofiaksi. Kirjailijana, ei ajattelijana, hän esittää näkemyksiään vain tarinoissaan, joiden henkilöt kyllä saattavat pohtia tragedian tai tarinan estetiikkaa, aatelissukujen mytologiaa tai ikuisen naisellisuuden käsitettä mutteivät koskaan kulttuurikriisiä in abstracto.

On muuten merkillepantavaa, ettei Blixen muistelmiensa ulkopuolella koskaan kirjoittanut - siis varsinaisia tarinoita - Afrikasta. Robert Langbaum kertoo miten hän suoraan kerran kysyi Blixeniltä syytä tähän ja miten tämä reagoi hyvin voimakkaasti kysymykseen.<sup>14</sup> "Ei, ei", hän kielsi; "en ole koskaan halunnut kirjoittaa, en ole koskaan voinut. Se on liian läheistä (close)." Vähän myöhemmin - reaktiotaan vähätellen - hän kuitenkin lisäsi: "Mistä minä kirjoittaisin? Alkuasukaskuninkaasta ja -prinsessasta?"

Voisin kirjoittaa alkuasukkaista jos kirjoittaisin runoutta. Mutta en voisi kirjoittaa heistä tarinoita, he ovat liian erilaisia." Ja Langbaum tulkitsee keskustelua edelleen:

[Alkuasukkaista] hän olisi voinut kirjoittaa .. vain niin kuin kirjoitetaan luonnosta, niin kuin siitä toisesta jonka avulla minä määritellään. Sen tähden hän olisi voinut kirjoittaa heistä runoutta, luonnonrunoutta, muttei kertomuksia, joita varten tarvitsee tuntea ihmiset sisältä käsin.

En ole niinkään varma etteikö Blixen tuntenut alkuasukkaitaan "sisältäkin käsin" - tai juuri sieltä, vaiston- ja tunteenvaraisesti - mutta totta tietenkin on ettei hän voinut kirjoittaa heistä tarinoita, joiden sofistikoituneen tekniikan hän oli kehittänyt paljastaakseen länsimaisen ihmisen elämänasenteen puutteet. Hänen henkilönsä, jotka epäaidon kulttuurinsa takia ovat "kadottaneet kosketuksen elämän todellisuuteen", sen luonnollisiin arvoihin, etsivät niitä ja itseään näissä - sittenkin ylen 'ironisissa' - kertomuksissa, joiden perusteita alkuasukkaat eivät olisi lainkaan pystyneet tajuaamaan.<sup>15</sup> Primitiivisten ihmisten elämässähän ei ole kysymyksiä joihin heidän kulttuurinsa ei voi vastata, ja heidän tarinansa ovat aina sen aitoja tuotteita, todellisia myyttejä, joissa inhimillinen olemassaolo saa jäännöksettömän ilmauksensa; joissa minuus esitetään, sitä ei etsitä.

Olemassaolon kokemuksellisen merkityksen (eli minuuden myytin) etsintä - tuo blixeniläinen teema - ei siis voinut käyttää aiheinaan alkuasukkaita, jotka vielä elivät myytissä, mutta välillisesti, kuten ole jo monesti todennut, hän kyllä kirjoitti heidät kaikkiin tarinoihinsa, kaikessa siinä tietoudessa jonka hän oli heiltä oppinut ihmisen, kulttuurin ja luonnon keskinäisistä riippuvuussuhteista. Ennen kuin - vielääkään - esittelen tämän opin suoranaisia sovellutuksia tarinoissa, saanen hieman teoretisoida siitä, edelleen kulttuuriantropologian näkökulmasta.

## 2

Alkukantaisissa oloissa luonto, yksilö ja yhteisö muodostavat ykseyden, jonka kokonaislaatua ja tasapainoa säätelee kulttuuri, ei kuitenkaan minkään rationaalinen - poliittisen, sosiologisen jne. - teorian tavoin vaan kaikkien niiden välittömästi koettavien myyttien, rituaalien ja symbolien välityksellä, jotka aina implisiittisesti kuuluvat kulttuuriin. Elämän tasapainoa - luonnossa tai yksilön elämässä - uhkaavat muutokset eliminoidaan (tai minimoidaan) alistamalla ne myyteissä esitettyjen universaalien tapahtumisen lakien alaisuuteen, tulkitsemalla myös kaikki 'uudet' asiat (numinösin) maailmanjärjestyksen toistuvina - ja siis pysyvinä - osina. Tämä kulttuurin myyttejä tuottava toiminta (mytopoesis) edeltää näin tiedettä, joka myös pyrkii hal-

litsemaan ilmiöt systemoimalla ne; tieteestä kulttuurin mytopoeettinen toiminta eroaa tietenkin siinä että se systemoi "elämää sellaisena kuin se eletään", kokevan yksilön, ei abstraktion tasossa.<sup>16</sup>

Tiede, joka synnyttyään syrjäytti vähitellen myytit maailman ja sen tapahtumisen selittäjänä, ei kuitenkaan heti syrjäyttänyt niitä yhteisöä koossapitävinä voimina, sen teki vasta tiedettä soveltava tekniikka, joka aiheutti yhteisöjen elämässä ennenkuulumattoman nopean (ja tieteen itsensäkin hallinnasta karanneen) muutoksen. Blixenin ihannoima traditionaalinen elämänmuoto, jossa ainakin sekulaarit myytit vielä takasivat "olemassaolon kauniin järjestyksen ja tasapainon", oli nyt ikuisiksi ajoiksi poissa. Sen jäänteissä - eräissä sitkeissä instituutioissa, asenteissa, uskomuksissa - hän kuitenkin vielä saattoi nähdä rinnakkaisilmiön taiteen myyttejä ja symboleja luovalle toiminnalle, ja taiteilija itse tuli merkitsemään hänelle viimeistä kulttuurin tarjoamaa tukea ja suojaa yksilön persoonallisuudelle. Kokemuksen välitön maailma, joka kyllä on tieteenkin abstraktioiden lähtökohta muttei itse koskaan niiden selitysten ulottuvilla, tarvitsee jatkuvasti - kulttuurimyyttienkin jo kuoltua - tulkkinsa, ja taiteilija - antoipa hän kokemukselle sitten numinöösien tai sekulaarin merkityksen - on tämä tulkki.<sup>17</sup>

Primitiivisestä yhteisöstä Blixen oli kuitenkin oppinut ymmärtämään myös mytopoesiksen alkuperäisen periaatteen,

jonka mukaan muutoksen aiheuttama ristiriita niin yksilön kuin yhteisön elämässä voidaan eliminoida formalisoimalla se; kytkemällä se ihmiselämän tai luonnon laajempaan tapahtumiseen myyttien avulla ja esittämällä - 'vahvistamalla' - näin siihen löytynyt korkeampi 'mieli' symbolein ja rituaalisella toiminnalla. Tässä suhteessa vielä oudompaa kuin se ettei hän kirjoittanut tarinoita Afrikasta ja afrikkalaisista on, ettei hän muistelmissaankaan puuttunut tähän puoleen heidän elämäänsä. Ottaen huomioon hänen varsin seikkaperäiset kuvauksensa alkuasukkaiden juhlista, elintavoista, kansallisesta luonteesta jne. on vaikea ajatella ettei hän olisi välittänyt hankkia tietoja myös siitä miten hänen yhteisönsä pyrki myyttien, rituaalien ja niihin liittyvän magian avulla systemoimaan ihmiselämän ja luonnon suuria tapahtumia. Kuitenkin hän mainitsee esimerkiksi magian vain ohimennen ('ampumavälikohtauksen' yhteydessä), kun taas alkukantainen uskonto (animismi), noitatohtorien parannustaito ja kaikki yleiseenkin elämänmenoon liittyvät rituaalit (kuten initiaatiot) hän sivuuttaa vaieten.<sup>18</sup>

Lienee syytä olettaa että Blixen kyllä tarkkaili tätä kaikkea mutta jätti kuvaamatta siitä yksinkertaisesta syystä että hän oli jo kirjoittanut - tai aikoi kirjoittaa - sen tarinoihinsa. Afrikkalaisten alkuasukasparantajien käyttämät sielunhoidolliset menetelmät (loveenlankeamisineen, loitsuineen, amuletteineen), musta magia ja kummankin yhteydessä esiintyvät parapsykologiset ilmiöt ovatkin ilmeisesti

antaneet hänelle materiaalia eräisiin 'tanskalaisiin' tarinoihin joissa hän kuvaa noituutta tai taikaesineiden voimaa; samoin rituaalien sekä niiden yhteydessä esiintyvien symbolien - 'monumenttien' - merkitys on arvattavasti selvinnyt hänelle juuri Afrikassa.<sup>19</sup>

Jälkimmäisten yhteydessä olen tullut myös ajatelleeksi että naamiot, joita alkuasukkaat erilaisissa juhlissaan ja rituaaleissaan käyttävät, ovat saattaneet olla Blixenin kuuluisan 'naamioteorian' lähtökohta tai ainakin vahvistaja.<sup>20</sup> Kun primitiivisessä yhteisössä pyritään ohjaamaan yksilön tai yhteisön elämää haluttuun uomaan rituaalin avulla, tuota uutta haluttua tilaa symboloidaan tällöin usein naamioilla, joka ilmentää sen vaatimaa uutta persoonallisuutta. Initiaatioissa naamiot paitsi osoittavat henkilön uuden minän, auttavat häntä myös samaistumaan siihen; todistavat sekä maailmalle että hänelle itselleen hänen 'todellisen' minänsä.<sup>21</sup> Naamioiden 'valhe' muuttuu rituaalin kuluessa - myös kokemukselliseksi - totuudeksi, etenkin kun yhteisö kokonaisuudessaan on mukana vahvistamassa uuden henkilöllisyyden autenttisuutta. Tällainen identiteetti on epäilemättä kaukana yksilöllisestä, yksilön omien lahjojen ja edellytysten pohjalta kehitetystä persoonallisuudesta, sillä se on ennen kaikkea funktionaalinen identiteetti, mutta mitä on persoonallisuus ilman kulttuurifunktiota? Tullakseen todella ihmiseksi yksilön tarvitsee kuulua yhteisöön, toteuttaa yleistä ihmisyyttään sen antamissa rooleissa, joissa hänen yksilöllisyytensäkin oikeas-

taan vasta pääsee oikeuksiinsa.<sup>22</sup>

Traditionaalista elämänmuotoa kohtaan tuntemansa - tosin lempeän ironian sävyttämän - ihailun Blixen on le- vittänyt yli koko Seitsemän salaperäisen tarinan, ja eräi- tä sen kulmakivinä toimineita yhteisösuhteita - miehen ja naisen, herran ja palvelijan, aristokratian ja toisten sää- tyjen, runoilijan ja tavallisten ihmisten - hän käsittelee usein vielä myöhemmissäkin tuotannossaan. Yhtenä keskeise- nä ajatuksena esikoiskokoelmassa on esimerkiksi se että pe- rinteellisen yhteiskuntajärjestyksen ihmiselle tarjoamat roolit itse asiassa ovat hänen minuutensa tuki; että kult- tuuri - vaikka ja kun se pakottaa yksilön omaksumaan hänel- le vieraan ja aluksi vastenmielisenkin identiteetin - itse asiassa pelastaa hänet itseltään; että kulttuurin naamiolai- keissä tällä tavoin on syvä psykologinen totuus, jcka pal- jastuu viimeistään silloin kun roolihahmo yllättäen alkaa elää todellista elämää roolin sille viitoittaman toiminnan puitteissa. Yhteisöhierarkian ja tapakulttuurin rooleihin on tällöin tietenkin lisättävä myös taiteen eri aikakausina luo- mat tai uudelleen tulkitsemat sankarihahmot, jotka eräänlaih- sina yhteisönkin tunnustamina 'ideaalityyppeinä' tarjoavat sen jäsenille samaistumismahdollisuuden ja auttavat etenkin nuoria aikakaudelle ominaisissa identiteettiongelmassa. Kun (Blixenin Totuuden kostoa siteeratakseni) näiden yhteisö- roolien puitteissa - tai väliin niitä vastaan myös reagoiden - "olemme sanoneet ne vuorosanat, jotka meissä on ollut, ..



kenelläkään ei ole epäilystäkään siitä mitä me olemme".<sup>23</sup>

Vaikka Blixen siis pohdiskelee yksilön ja kulttuurin suhteita kautta koko tuotantonsa, tarkastelen seuraavassa lähinnä hänen ensimmäistä, eniten vielä Afrikka-vaikutteita sisältävää kokoelmaansa Seitsemää salaperäistä tarinaa.<sup>24</sup> Monet niistä näet ovat, kuten jo totesin, kulttuurin - tai useiden kulttuurien - hänelle tarjoaman mallin mukaisia tutkielmia siitä miten yksilön eri ikäkausina kokemat identiteettiongelmrat ratkaistaan kulttuurin oman mytopoesiksen avulla. Vaikka yleensäkin on huomattava ettei Blixen tee selvää eroa kulttuurin ja taiteen mytopoeettisen toiminnan kesken vaan näyttää pitävän niitä täysin rinnakkaisina inhimillisen luomisvoiman ilmenemänä, hänen ensimmäisissä tarinoissaan ajatus kulttuurin ja taiteen ykseydestä tulee kenties korostuneimmin esille. Kaikkien tarinoiden taustanahan on - ennen 1800-luvun vallankumouksia luotu ja niissä kadotettu - Euroopan kulttuuritraditio ja sen mytopoesis, jota Blixen ikään kuin jälkikäteen tulkitsee. Tässä mielessä niitä voisi pitää jopa poleemisina, sillä niissä - monille Blixenin aikalaiskirjailijoille niin vaikea - vastakohta elämän ja taiteen välillä tuntuu saavan ratkaisunsa juuri kulttuurissa. Monien tarinoiden perimmäinen tarkoitus näyttää suorastaan olevan osoittaa miten perinteellisen, aitope- räisen kulttuurin muotoja ja rituaaleja noudattaessaan ihminen muuttaa elämänsä lopulta taideteosta muistuttavaksi suoritukseksi, jonka puitteissa myös hänen yksilölliset pyr-

kimyksensä saavat lopulta parhaan mahdollisen toteutuksensa. Jos Afrikka-muistelmissa keskeisin teema on luonnon ja kulttuurin alkuperäinen ykseys, Seitsemässä salaperäisessä tarinassa sen tilalla on teesi elämän ja taiteen lopullisesta yhtymisestä todellisessa kulttuurissa.

## 3

Kokoavasti voi siis sanoa että traditionaalisessa yhteiskunnassa - siinä jonka rakennetta Blixenkin tarinoissaan jatkuvasti analysoi - kulttuurin kokonaisuus on yhteisön elämäkatsomuksen (Weltanschauung) ilmaus, kielen kaltainen järjestelmä tai 'mytologia', johon jokainen sen yksityinen osa - asenne, tapa, uskomus, instituutio - jäsentyy ja josta sen jäsenten persoonallisuuskin saa, kaikkien kulttuurin osatekijöiden muokkaamana, yleiset käänneviivansa.<sup>25</sup> Siitä miten tämä persoonallisuuden 'enkulturaatio' - jota on pidettävä oppimisprosessina - yksityiskohdissaan tapahtuu tutkijat ovat vielä eri mieltä (ja tietämättömiäkin). Joka tapauksessa "kulttuurin suorittama persoonallisuuden muokkaus" on keskeinen opinkappale niin modernissa kulttuuriantropologiassa, sosiaalipsykologiassa kuin vertailevassa kehityspsykologiassa, jotka kaikki - yhteistä terminologiaa vielä etsiessään - ehkä liiaksikin painottavat yhteiskuntarakenteen ja kulttuurin taholta yksilöön kohdistuvaa painetta.<sup>26</sup> Vaikka näet esimerkiksi myönnetään, että "yhteiskunnallisen

järjestelmän on suotava" -tietyistä rooli-odotuksista huolimatta - "riittävä tyydytys yksilöiden intrapsyykkisille tarpeille", yksilöiden on puolestaan "hoidettava sosiaaliset roolinsa asianmukaisella tavalla";<sup>27</sup> määritelmä joka tuntuu unohtavan näiden roolien sittenkin tärkeimmän funktion yksilön kannalta eli niiden minätietoisuutta - positiivisella tai negatiivisella tavalla - kehittävän merkityksen. Yksilön sosialisatio (enkulturaatio) ei tapahdu vain yhteisön vuoksi ja sen ehdoilla vaan myös - ja hänen omalta kannaltaan ennen kaikkea - yksilön hyväksi; ellei hän opi kulttuuria - etenkin yhteisön rooleissa ja niiden käytös-koodeissa esille tulevaa - 'kieltä' ja sen avulla ilmaisemaan itseään, hän ei ole kukaan tai mitään.<sup>28</sup>

Tämä ajatus, kuten jo todettiin, on sen sijaan Blixenin kulttuurifilosofian keskeisimpiä. Hänen tarinoittensa välittämä kuva yksilön enkulturaatiosta on myös modernin kehityspsykologian antamasta poikkeava. Se näyttää perustuvan juuri käsitykselle kulttuurista eräänlaisena mytologiana, jonka omaksuminen yksilöllisen persoonallisuuden ilmaisukieleksi edellyttää myös tiettyihin mysteereihin ja niitä ylläpitäviin rituaaleihin osallistumisesta; vain tällaisten 'salaoppien' olemassaolo ja niihin vihkiytymisen mahdollisuus voi tehokkaasti ratkaista yksilön ja yhteisön väliset ristiriitatilanteet - ja kummallekin parhaaksi.

Esimerkkejä teesistä on helppo löytää. Etenkin Blixenin varhaisissa tarinoissa esiintyy usein - etenkin nuoria - henkilöitä, jotka syystä tai toisesta eivät löydä itselleen mitään

roolia tai jotka kapinoivat yhteisön ja kulttuurin heille tarjoamia rooleja vastaan ja ajautuvat identiteettikriisiin. Kirjailijan ratkaisuna tällöin on johdattaa henkilö tilanteeseen jossa hän (arkkityyppisen) symbolin avulla tulee tietoiseksi hänen tapauksessaan vaikuttavasta yhteisömyytistä ja sen sovellutusmahdollisuuksista hänen minä-ongelmansa ratkaisemiseksi. Tämän asennemuokkauksen jälkeen uusi (myytin mukainen) identiteetti hyväksytään helposti ja sitä vahvistetaan myös tietyllä toiminnalla, joko ennen tai jälkeen symbolin esiintymistä, mikä johtaa lopulliseen muodonmuutokseen, koko persoonallisuuden uudelleentulkintaan yhteisön vaatimusten mukaisesti.

Mikäli rituaalinen toiminta edeltää identiteetin löytymistä ja symbolin esiintymistä, kyseessä on yleensä valmistuminen muutokseen, initiaation arkkityyppi.<sup>29</sup> Tällainen tarina on ennen kaikkea 'Apina'.<sup>30</sup> Sen nuoret päähenkilöt Boris ja Athene ovat itse ilmaisen kykenemättömiä siirtymään nuoruudesta aikuisuuteen, jolloin heidän identiteetti-ongelmansa johtuu ristiriidasta heidän nykyisen - lapsille ja nuorille sallitun varsin vapaan - olotilansa ja aikuisuuden edellyttämän yhteisöön (lähinnä avioliiton kautta) kiinteästi liittymisen välillä. Tämä ristiriita, jota Athene ei ole vielä edes tiedostanut mutta joka Boriksen kohdalla on jo kärjistynyt hänen ja yhteiskunnan väliseksi yhteenotoksi, vaatii asianmukaisen ratkaisunsa. Tarinan juonen muodostaakin Boriksen matka kummitätinsä Sevenin luostarin priorittaren

luo, tämän äkillinen päätös naittaa nuoret keskenään, päätökseen liittyvä viettelyillallinen ja -kohtaus ja sitä seuraava outo tapahtuma, joka - tapahtumien syvemmän merkityksen symbolina - saa lopulta myös Athenen ymmärtämään että yksilöä suuremmat voimat ovat nyt liikkeellä ja vaativat priorittaren esittämää avioliittoa.

Kumpikaan nuori ei siis ole valmis - ja häntä on asianmukaisesti valmistettava - hänen elämässään niin väistämättömään muodonmuutokseen. Matkalla Athenen ja hänen isänsä luo Boris, joka tässä elämänsä kriisitilanteessa on alkanut "pohtia muutoksen ongelmaa", toteakin alakuloisena kokemansa ristiriidan ytimen:<sup>31</sup>

Jumalan ja ihmisten välinen varsinainen ero lienee se, että Jumala ei siedä muuttumatonta olotilaa. Heti kun hän on saanut luoduksi vuodenajan tai päivän hetken, hän haluaa myös sen tuhota. Jos nuori mies on tyytyväinen elämäänsä, maailmanjärjestys heittää hänet avioliittoon, kuolemaan tai vanhuuteen. Ihminen taas tarrautuu nykyhetkeen; koko elämänsä hän saa kamppailla pitääkseen siitä kiinni, ja aina hänellä on vastassaan force majeure.

Boris on matkalla kosimaan mutta kun Athene antaa hänelle rukkaset, hän ymmärtää tyttöä liiankin hyvin; tämäkään ei tahdo uhrata "nuoren leijonan tai kotkan" vapauttaan muutukseen häkkieläimeksi.<sup>32</sup> Prioritar näkee kuitenkin tilanteen sekä yksilöllisenä että yhteisöllisenä umpikujana ja toteaa kuivasti: "Hän ei tahdo saada mitään, ja sinä taas et tahdo mitään antaa",<sup>33</sup> minkä jälkeen hän ryhtyy toimin-

taan. Hänen persoonansa on monien sekä alkukantaisten että kulttuurivoimien symboli, joka lopulta tekee nuo voimat havaittaviksi myös molemmille nuorille. Hän on Boriksen kummitäti ja juuri sellaisena hänen eksyneen minuutensa auttaja-henki, jollainen hän myös on - ja oikeastaan vielä suurem-  
 sa määrin - Athenelle.<sup>34</sup> Hän näet edustaa selvästi tämän uuden naisellisen persoonallisuuden ydintä, eräänlaisena maa-  
 äitinä tai rakkaudenjumalattarena, mihin tekstissäkin selväs-  
 ti viitataan. Hänhän osoittautuu olevan, kuten vendien mui-  
 nainen rakkaudenjumalatar, kaksimuotoinen, sekä nainen että  
 apina, jollaisena hän juuri saattaa - omalla äkillisellä  
 metamorfoosillaan - päätökseen myös nuorten muodonmuutoksen.  
 Elämän feminiinistä prinssiä eli kokonaisuutta edustaes-  
 saan hän pitää myös kaikkia tapahtumien lankoja käsissään  
 ja vastaa siitä, että tarinan eri osatekijät solahtavat pai-  
 koilleen; tällöin hän toimii ikään kuin juhlamenojen ohjaaja-  
 na ja pitää huolta myös valmistusriiteistä, joita tarvitaan  
 nuorten kapinallisten asenteiden muokkaukseen.

Paitsi että prioritar itse on kuin - tarinan johtomotii-  
 vina esiintyvä - animaallinen metafora, muistakin henkilöistä  
 - etenkin Athenesta - on käytetty lukuisia eläinverteauksia.<sup>35</sup>  
 Ne tuntuvat osoittavan että Blixen on alkukantaisten ihmis-  
 ten kanssa samaa mieltä siitä ettei ihminen suinkaan ole  
 ihminen luonnostaan vaan hänet on kesytettävä ja opetettava  
 ihmisyyteen; että hänen varsinainen inhimillinen persoonalli-  
 suutensa muodostuu vasta niissä rooleissa jotka yhteisö hä-

nelle kulttuurin piirissä osoittaa. Toisaalta on huomattava että molemmat nuoret ovat niin vieraantuneita luonnostakin ettei kumpikaan ole varma edes sukupuolestaan, jonka ominaisuudet - tai pikemminkin vaatimukset - heille on myös opettava. Boris on rykmentissään sekaantunut homoseksuaaliseen skandaaliin ja Athene on taas ollut isälleen "sekä poika että tytär", jonka tämä on opettanut kantamaan "Hopballehusin vanhoja sotasopia".<sup>36</sup> Kulttuurin täytyy siis auttaa heitä löytämään sekä inhimillinen geno- että fenotyyppinsä, joista jälkimmäinen varsinkin on täysin muotoutumaton. Borikselle ajatus aikuisuudesta on vastenmielinen koska se vaatii häntä ottamaan yhden ainoan kiinteän olemu-  
 don kaikkien niiden leikkiroolien asemesta joita esittäes-  
 sään hän tähän asti on tuntenut "tavoittavansa todellisen minänsä". Athene taas on niin tietämätön naisenroolin vaatimuksista ja mahdollisuuksista että se pelottaa häntä.  
 "Ja mitä hän pelkää?" mietiskelee Boris.<sup>37</sup>

Että täti ja minä teemme hänet onnelliseksi!  
 Sillä sellainen on tämän traagillisen neitsyen rukous: Varjele minua, oi Jumala, etten saavuttaisi menestystä hovissa, etten tulisi onnelliseksi morsiameksi ja lupaavien lasten kadehtituksi äidiksi. Silti Boris ei voinut olla osoittamatta suosiotaan Athenen asenteelle, koska hän oikeastaan /itsekin/ tunsii itsensä suuren murhenäytelmän sankariksi.

Sitaatista käy sievästi ilmi sekä nuorten nykyisten olemusten vastakohtaisuus että niiden asenteellinen saman-

kaltaisuus. Boriksen muotoutumaton persoonallisuus on - jo hänen ylen sofistikoituneen kulttuuritaustansa takia - harvinaisen fluidi, hän on jokaisen virran vietävissä, kun taas Athene on kuin marmorijärkäle, josta elämän on muovattava lopullinen taideteos.<sup>38</sup> Heidän liittonsa on - suorastaan groteskilla tavalla - epäsuhtainen mutta samalla täydentävä: he pystyvät olemaan - ja heidän täytyy olla - toisilleen juuri se mitä he itse eivät ole. Vain Athene on tarpeeksi vahva tarjotakseen Boriksen pintaa pitkin liukuvalle elämälle pysyvän kiinnkohdan. Hän on jättiläisen tytär, joka löytää metsästä eksyneen miehen ja vie hänet kotiinsa leikkikalukseen, nuorallatanssijakseen ja temppujen tekijäkseen, jonka itselleen käsittämättömyyttä taitoa hän puolestaan alttiisti ihailee.<sup>39</sup> Tämän liiton luonteva luonnottomuus ilmentää tietenkin Blixenillä yhä uudelleen esille tulevaa teesiä maailmankaikkeudesta vastakohtien harmoniana, josta todelliset mysteerit (kuten avioliitto) syntyvät. Mysteeri edellyttää kuitenkin sen ilmentämän myyttisen totuuden kokemuksellista tajuamista ja vapaaehtoista osallistumista siihen, ja kieltäytyessään tästä tarinan nuoret ovat eräänlaisia residuaalitapauksia, joita on myös rituaalisesti valmistettava hyväksymään mysteeri ja siihen liittyvä mielenmuutos.<sup>40</sup>

Kun näet Athene - priorittaren taitavasti lavastaman viettelyillallisen jälkeenkään - ei näytä halukkaalta suostumaan Boriksen kosintaan, prioritar (jonka merkilliseltä



vaikuttava kiihtymys tytön kieltäytymisen johdosta ei näytä niinkään johtuvan epätoivosta Boriksen puolesta kuin Athenen omasta 'luonnottomasta' käyttäytymisestä) juottaa Borikselle lemmenjuoman ja lähettää - tai oikeastaan pakottaa hänet menemään - tytön makuuhuoneeseen. Kohtauksesta siellä ei kuitenkaan muodostu lemmenkohtausta vaan suorastaan verinen taistelu - todellinen initiaatio kummallekin:<sup>41</sup>

Hetken tuo vaaleasilmäinen tyttö silmäili miestä, sitten hän suoristautui täyteen pituuteensa kuin käärme valmistautuessaan iskemään. Se, että hän ei yrittänyt huutaa apua, osoitti Boriksen mielestä, että hän oli täysin käsittänyt turvattoman asemansa, tai sitten se osoitti, että hänen leveässä nuoressa rinnassaan oli aika lailla suoranaista taistelunhalua. Samassa hetkessä tyttö iski kuin seppä moukarrilla. Hänen salamannopea, vahva nyrkkinsä sattui nuorukaisen suuhun ja löi irti kaksi hammasta. Kipu ja hänen suunsa täyttävä veren haju ja maku saivat nuorukaisen suunniltaan. Hän päästi tytön irti saadaakseen paremman otteen, ja hetken kuluttua he kamppailivat sylipainissa elämästä ja kuolemasta.

Tämä taistelu lopputuloksineen tuntuu Boriksesta - samoin kuin lukijastakin - sekä hullunkuriselta että käsittämättömältä, mutta initiaation termein sen merkitys on aivan selvä. Borikselle se on - pahasti yliaikainen - miehuuskoe (jonka merkiksi hän menettää hampaansa) mutta Athenelle se on vieläkin enemmän. Niin valmistautumaton kuin hän tapahtumaan onkin, se on hänen initiaationsa naisellisuuden mysteeriin; symbolinen ellei faktuaalinen raiskaus, neitseellisen koskemattomuuden menetys, johon hän reagoikin asianmukaisella

tavalla, rituaalisella kuolemalla:<sup>42</sup>

Väkivalloin ja odottamatta ryöstetty suudelma järkytti ja inhotti tyttöä niin, että hän oli menehtymäisillään. Hän kalpeni kuin miekan lävistämänä, hän jäykkeni miehen syleilyssä kuin vaskikäärme, jota kosketetaan ... Mies näki hänen katseensa hämärtyvän ja kasvonsa valahtavan kelmeiksi kuin vainajalla. Tyttö kaatui romahtaen ja tempasi miehen mukanaan kuin raskaaseen kiveen sidottu hukkuva.

Priorittaren lavastaman rituaalinäytelmän oikeaoppisuudesta huolimatta öinen kohtaus uhkaa kuitenkin jäädä ei ainoastaan käsittämättömäksi vaan myös merkityksettömäksi itse nuorille, jotka eivät vielääkään tietoisesti tajua - tai suostu tunnustamaan - tapahtumien heidän asemassaan aiheuttamaa muutosta. Uhkaamalla kokematon tyttöä raskaudella prioritar saa Athenenkin suostumaan aiottuun avioliittoon, mutta kiintymyksen ja yhteenkuuluvuuden tunteiden asemesta tämän mielentilaa hallitsee yhä uhma ja aggressio (joiden riemun myös Boris on yöllä kokenut).<sup>43</sup> Tapahtumien todellisen merkityksen välittymiseen tarvitaan siis todella vaikuttava merkki, suoranainen ihme, osoittamaan initiaation ja sen edustaman mysteerin oikeaperäisyys. Merkki annetaankin, jopa yllättävän voimaperäisesti, sillä tuntuu että mysteerin viimeinenkin verho poistetaan. Prioritar, jonka sansibarilainen apina on koko ajan ollut kateissa, paljastaa äkkiä oman salaisuutensa. Nuoren parin kauhistuneiden silmien edessä hän muuttaa muotoaan apinaksi (tai apina takaisin häneksi; kohtaus on erinomaisen

taitavasti sepitetty ja valmisteltu) eikä heille jää mitään epäilystä yön tapahtumien yliluonnollisuudesta ja kohtalon-omaisuudesta.<sup>44</sup>

Paitsi että priorittaren yllättävä metamorfoosi esikuvana jouduttaa Boriksen ja Athenen omaa muodonmuutosta, se epäilemättä ilmentää myös tuon muutoksen yhteyttä elämän yleiseen tapahtumiseen, luonnon salaperäisiin voimiin, joita apina edustaa ja kulttuurikin - priorittaren hahmossa - vain omilla muodoillaan jäljittelee. Avioliiton mysteerin kannalta apina tietysti on ennen kaikkea symboli eli monumentti, joka ilmentää pyhän ja epäpyhän (idean ja aineen) yhtymistä todellisessa kultissa. Ilmestyttyään se heti sitookin nuoret toisiinsa, sillä se antaa heille ikään kuin avaimen tapahtumien salakieleen ja tekee heidät - yhteisen salaisuuden omistajina - toisistaan vastuullisiksi (ja myös sikäli erilaisiksi kuin ennen); vihkii heidät aikuisuuden - vain yhteisenä kokemuksena omaksuttavaan - mysteeriiin.<sup>45</sup> Se opettaa myös, etenkin Athelle, ettei olotilan jatkuvaa muutosta joka on luonnon- ja maailmanjärjestykseen kuuluva välttämättömyys, pidä pelätä, sillä vain sen alaisuudessa ihmisen minuus voi kasvaa todellisiin mittoihinsa. Borikselle - joka on, eräänlaisena oppipoihana, seurannut priorittaren toimia - tapahtumat taas opettavat, että vaikka jatkuva metamorfoosi on elämän laki, se silti on hallittavissa, systemoitavissa rituaaleiksi ja instituutioiksi, jotka sulkevat sisäänsä myös poikkeavatkin yksilöt ja heidän tarpeensa. Tärkeintä on rohkea osallistuminen elämään

ja sen mysteereihin, mikä parhaiten tapahtuu juuri kulttuurin kehittämien muotojen kautta. Nuori ihminen joka Athenen ja Boriksen tavoin kieltäytyy hänen iälleen ja sukupuolelleen määritellystä käytöskoodista eli roolista kieltäytyy itse elämästä ja mahdollisuudesta löytää häntä itseäänkään tyydyttävä identiteetti.

## 4

Myös 'Norderneyn tuhotulvassa' painokkaan symbolisesti solmittu liitto ratkaisee tarinan nuorten identiteettiongelmat. Jonathan, joka kouristuksenomaisesti - ja aidon romanttisesti - torjuu yhteisön hänelle antaman 'valmiin' identiteetin paroni von Gersdorffin "aitona" poikana ja seurapiirien "muodinmäärääjänä", saa onnetoman Calypson historiasta oppia että hänen oikeastaan pitäisi "polvillaan kiittää paroni Gersdorffia kaikesta hänen vaivannäöstään".<sup>46</sup> Juuri sen avulla näet neiti Malin Nat-og-Dag (joka kummitäti-funktioltaan vastaa edellisen tarinan prioritarta) osoittaa miten onneton on ihminen vailla mitään hänen luontoaan ja persoonallisuuttaan toteuttavaa roolia ja kulttuuriympäristöä; homofiilisen setänsä synkässä linnassa "tuo lannistettu tyttölapsi" oli joutunut kokemaan "että häntä ei ollut olemassa lainkaan, koska kukaan ei häntä huomannut".<sup>47</sup> Niinpä Jonathan nyt saa - jo itse sopivasti romantisoimalleen - von Gersdorff -roolilleen vihdoinkin mielekkään

sisällön. Hänen on avioliiton kautta jaettava siitä Calypsolle, opetettava tytölle "kuinka tullaan huomatuksi henkilöksi" ja "nähtävä, kuultava, tunnettava ja käsitettävä" tyttö kaiken sen maailmantuskan voimalla, jolla hän oli aikeissa hypätä Langebroilta mereen.<sup>48</sup> Symboli joka paljastaa heille tämän liiton välttämättömyyden ja sen tarjoaman muodonmuutoksen aitouden on itse tuhotulva, joka kuolemanvarjollaan sekä erottaa heidät entisestä elämästä että todentaa uuden panemalla heidät - kuin Romeon ja Julian ikään - elämään sen symbolisesti yhdessä ainoassa yössä. "Yhden ainoan suudelman", sanookin neiti Malin nuorten uudet identiteetit vahvistaneen vihkimisen jälkeen, "pitää olla kaksosten isyyden veroinen, ja päivänkoitteessa te saatte viettää kultahäitänne".<sup>49</sup>

Blixenin henkilöiden kaipaama "tarinaan pääseminen", josta edellä on ollut puhetta (vrt. s. 24), merkitsee siis, psykologisesti tulkittuna, tuntoa osallistumisesta elämän salattuihin mysteereihin, joita kulttuurin erilaiset symbolit ja rituaalit näkyväisessä maailmassa edustavat. Näillä yhteisön kulttimenoilla on tietenkin omat pappinsa ja papittarensa, ja melkein jokaisessa Blixenin tarinassa on myös tällainen - elämän mysteereihin jo perehtynyt - henkilö, joka kulloisenkin mysteerin nimissä initoi ja vihkii siihen kaikki kelvolliset kandidaadit. Neiti Malinin rinnalla 'Norderneyn tuhotulvassa' sellaisena esiintyy myös kardinaali Hamilcar, jonka verisen 'naamion' takaa lopulta paljastuu - itse asiassa vielä papillisempi - hahmo: Šarlataani ja elämäntaiteilija

Kasparsen.<sup>50</sup> Juuri nämä kaksi pohtivat - näennäisen leikkil-  
 lisissä mutta Blixenin oman elämänfilosofian kannalta varsin  
 syvällisissä - keskusteluissaan kulttuurin rituaalien ja jo-  
 pa niiden edustamien mysteerien illuusoorista luonnetta;  
 kaikesta teatterinomaisuudesta huolimatta elämän 'naamio-  
 leikit' ovat kuitenkin kaikki mitä ihmiselle annetaan löytääk-  
 seen tai ilmentääkseen minuuttaan, joka ilman niitä - eli  
 ihmisen rohkeasti omaksumia rooleja - jää syntymättä.

Neiti Malinin ja 'kardinaalin' keskustelut, jotka var-  
 sinaisen kerronnan ja sisätarinoiden kanssa taitavasti pu-  
 noutuvat pseudoklassiseksi kehysrakenteeksi, ovat, kuten luon-  
 nollista, tarinan temaattisinta ainesta.<sup>51</sup> Ensimmäinen  
 niistä seuraa heti tarinan ensimmäistä - kuin sen teemaa  
 edeltäkäsikin valaisevaksi esimerkiksi kerrottua - sisäker-  
 musta neiti Malinista itsestään. Tämä vanha nainen, joka  
 kiihkomielisesti siveän nuoruutensa vastapainoksi on nyt  
 "nyt päättäväisesti kääntänyt elämänsä nurin" ja "kuvitte-  
 lee olevansa aikansa suurimpia elostelijoita", esittää  
 siinä - täysin omaksumansa roolin hengessä - Blixenin roh-  
 kean teesin roolien ja naamioiden persoonallisuutta paljasta-  
 vasta tehtävästä. Vastauksena 'kardinaalin'(itse asiassa  
 vielä karmeamman roolinaamion takaa lausuttuun) hurskaaseen  
 huomautukseen "Herran kädestä", joka nyt pesee teeskennellyt  
 hyveet heidän kasvoiltaan " eikä säästä vettä", neiti Malin  
 näet kysyy:<sup>52</sup>

Kuinka ihmeessä päähänne on pälkähtänyt, että meidän Herramme muka vaatii meiltä totuutta? Onpa se kummallinen ja omaperäinen päähänpisto. Hänhän tuntee totuuden jo etukäteen, ja jos se häntä hieman ikävystyttää, on se mielestäni aivan ymmärrettävää. Totuus on suutareita ja räätäleitä varten, herra kardinaali. Olen päinvastoin ollut aina sitä mieltä, että meitä Heramme suosii naamiaisia. ... Meidän Herrammaryhtyi itse, jos suvaitsette, aika rohkeaan naamiroleikkiin tullessaan lihaksi ja vereksi ja viipyessään luonamme.

Kertomuksen tässä vaiheessa 'kardinaalin', jolla juuri on elämänsä suurin rooli esittäjänään, on pakko myöntää neiti Malinin olevan oikeassa, mutta vedoten heitä kaikkia todennäköisesti odottavaan kuolemaan hän kuitenkin kehottaa läsnäolijoita ikään kuin ripittäytymään hänelle ja kertomaan "keitä" he ovat. Jos kerran "sydänten tuntija" - eli viime kädessä Kaikkivaltias - toteaa: "Sinun naamiostasi minä sinut tunnen", jokaisen on rohkeasti omaksuttava sellainen jotta hän - itseään näin kykynsä mukaan ilmennettyään - voisi myös "ilman naamiota kohdata kuoleman".<sup>53</sup>

Seuranneista sisätarinoista käy kuitenkin ilmi, kuten jo todettiin, etteivät Jonathan ja Calypso ole vielä "keitään" ja tarvitsevat tyydyttävät roolihahmot ennen mahdollista kuolemaansa. Sellaiset heille myös annetaan, mihin 'toiminta' heidän kohdallaan päättyy. Neiti Malin ja 'kardinaali' sen sijaan jatkavat, juuri tätä tilaisuutta varten omaksumissaan 'papillisissa' - eli salonginpitäjän ja rippi-isän - rooleissaan, sekä niiden että koko kulttuurin naamiroleikkien analyysia. Mitä esimerkiksi tapah-

tuu jos niiltä ja niiden esittäjien ja ohjaajien ta-  
dolta kielletään merkitys?

Tämä teeman aspekti otetaan esille keskustelussa, jonka 'vanhukset' käyvät yösydämellä nuorten jo nukahdettua. Näennäisen umpimähkäänneiti Malin - joka tah-  
too vain virittää "älykkään uskon asioita koskevan kes-  
kustelun" - kysyy 'kardinaalilta' uskooko tämä syntiin-  
lankeemukseen ja saa myöntävän vastauksen. "Se on mys-  
teeri, jota olen paljon mietiskellyt", sanoo tuo oletet-  
tu kirkkоруhtinas (jonka ääni - ainakin keskustelun  
näiltä osin - on taas selvästi Blixenin oma).<sup>54</sup>

Luulen jonkinlaisen lankeemuksen tapahtuneen,  
mutta mielestäni ihminen ei ole langennut. Luu-  
len lankeemuksen tapahtuneen taivaallisella ta-  
solla. Nykyään emme palvele kaikkein korkea-ar-  
voisinta hallitsijahuonetta.

Tätä odottamatonta väitettä, joka saa "legitimisti"  
neiti Malinin ensin tukkimaan korvansa, perustellaankin  
sitten, erilaisin kuvallisin variaatioin, koko lopun ta-  
rinan ajan. Metaforisen tiradin keskeisenä ajatuksena on  
että alkuperäinen luova voima on kulttuurista katoamassa  
tai jo kadonnut. Nykyinen maailmanjärjestys, joka ei suo  
ihmiselle kaikkia hänen lahjojaan ja ominaisuuksiaan -  
ja erikoisesti hänen draamallisia eli "traagisia" kykyjään -  
vastaavaa roolia, ei perustu enää alkuperäiselle numinöö-  
sille kokemukselle jumaluudesta, joka "viittaa kintaalla



meidän kymmenille käskyillemme" ja jota palvellessaan ihminen on kehittänyt korkeimman kulttuurinsa. Nykyisen järjestyksen perustana on, toteaa 'kardinaali' iroonisesti, ainoastaan "ihmisen luoma jumala", joka ei "vaadi itselleen jumalallista valtaa muutoin kuin ansiotittensa nojalla", mikä merkitsee selvää kulttuuriarvojen rappiota.<sup>55</sup>

Vanhat perimätävät aurinkokuninkaan päiviltä ja suurelta vuosisadalta ovat yhä muistissa, mutta ei kai kukaan, jolla on suuruuden tajua, voine luulla saman Jumalan, joka on luonut tähdet, meren, erämaan, runoilija Homeroksen ja kirahvin, luoneen ja nyt pysyttävän vallassaan Belgian kuninkaan, švaabilaiset minne-laulajat ja nykyajan siiveelliset käsitteet. ... Nykyään palvellaan taivaallista Ludvig Filipiä, joka on jumalana inhimillinen aivan samoin kuin Ranskan kuningas on hallitsijana porvarillinen.

Tämän taivaallisen ja maallisen vallankumouksen jälkeen, eli kun kulttuurin alkujaan 'jumalalliset' standardit on madallutettu inhimillisiksi, myös niitä aina ylläpitänyt luokka - vanha aristokratia, joka on "tehnyt työtä väsymättä palvelleksen kuningasta" - on menettänyt merkityksensä eikä sen edustajilla ole enää sijaa niin Ludvig Filipien hallitsemassa maailmassa kuin taivaassakaan. (Koko ankara muoto- ja itsekuri, johon ylevää hierarkkista maailmanjärjestystä edustava aristokraatti on tottunut, onkin tehnyt hänet sopivammaksi helvetin kuin porvarillisen taivaan ja yhteiskunnan asukkaaksi, toteaa 'kardinaali' ja vertaa

hantä koulutettuun taisteluhärkään, jolle vain kuolema arenalla on oikea tapa toteuttaa itseään.)<sup>56</sup> Kokonaisena yhteiskuntaluokkana he kuitenkin yhä osoittavat että todellisen korkeakulttuurin luomiseen tarvitaan muutakin kuin aineellista hyvinvointia. Heidän lisäksi löytyy aina muitakin (jopa ns. rahvaan) ihmisiä, joille vanha - epäilemättä 'epäoikeudenmukainen' ja monia traagisiakin elementtejä sisältänyt - kulttuurimuoto olisi sittenkin moraalisempi ja mielekkäämpi. Juuri tätä käsitystään alleviivaamaan kirjailija panee 'kardinaalin' esittämään "oman panoksensa tämän illan ajanviettoon", tarinan neljännen sisäkertomuksen 'Neljännesruhtinaan viini'.<sup>57</sup>

Kertomuksen on määrä myös pohjustaa 'kardinaalin' omaa muodonmuutosta takaisin Kasparseniksi ja tämän viimeistä itsetunnustusta, joka on - taaskin - taiteilijan credo. Käy ilmi että surmatessaan isäntänsä ja ottaessaan tämän papillisen hahmon Kasparsen on vain toiminut taiteilijan - tässä tapauksessa siis näyttelijän - kutsumuksensa mukaisesti ja pyrkinyt antamaan rakastamalleen rahvaalle todella suuren tradition mukaisen esityksen; palvelemaan - tällä sinänsä mielettömällä teolla - tuota alkuperäistä ja tuntematonta jumaluutta, jonka mysteerin ja viimeisen rituaalin eli taiteen pappi hänkin tässä porvarillisessa maailmassa tuntee olevansa. Kardinaali Hamilcar von Sehested itse (joka valmisteli

kirjaa jumaluuden ihmisissäkin vaikuttavasta aspektista eli Pyhästä Hengestä) on epäilemättä ollut kulttuurin kouluma taiteilija hänkin, hengen maailman "nuorallatanssija" tai "pieni hämähäkki, joka riippuu avaruudessa lankansa varassa", kuten Kasparsen hänet uskon ja dogmin sankarina määrittelee. Mutta uskonnonkin suuren tradition aika on nyt auttamatta ohi ja Hamilcarin paikalla veneessä seisoo - ja jopa aalloilla kävelee - Kasparsen, todellinen nuorallatanssija, näyttelijä ja silmänkääntäjä, joka ancien régime ja vallankumouksen äpäränäkin voimakkaasti "tajuua sopusointuisen kosmoksen lait".<sup>58</sup> Murhatyö - jossa koko tarinan tarkoitteen kannalta on siis myös historiallista symboliikkaa - on hänelle vain keino päästä toteuttamaan sisintä minäänsä, kutsumustaan: "Tuona hetkenä, jolloin tapoin kardinaalin, ... sieluni vihkiytyi ja yhtyi kohtaloonsa, ikuisuuteen, jopa Jumalaan."<sup>59</sup> Veristen siteitten naamio hänen kasvoillaan ei siis todellakaan ole kätkevä vaan paljastava naamio: taiteilijan, suuren murhenäytelmän sankarin, loistavien osasuoritus Jumalan kunniaksi.

Kasparsenin hahmoa ja Blixenin siihen sisällyttämää tarkoitetta ei voi ymmärtää täysin vertaamatta sitä toisiin hänen luomiinsa taiteilijahahmoihin, joita se edeltää ja täydentää. Viimeisten tarinoiden 'oikeaan' kardinaaliin, josta jo on ollut puhe, häntä liittää esimerkiksi olemuksen kaksinaisuus (ulkoinen papillisuus - taitei-

lijän sisäinen kutsumus) ja käsitys taiteesta itse asiassa tuntemattoman jumaluuden mysteerinä. Pellgrina Leonia, jota esitellään tuonnempana, hän taas muistuttaa "kansanlapsena", joka - porvariston "yleisen hyvinvoinnin" ihannetta jo syntyjään vieroksuen - vaistomaisesti kääntyy sen ihmiskunnan osan puoleen joka tuntee todellisen tragedian.<sup>60</sup> Hahmon alkuperäinen esikuva on kuitenkin esitelty Afrikka-muistelmissa, jaksossa jossa Blixen kuvaa seikkailija "Emanuelsonia" ('Pakolainen nukkuu maatilalla yön'). Muistellessaan miten hän auttoi miestä pakenemaan Tanganjikaan ja miten tämä sai apua myös alkuasukkailta Blixen - joka siis oli jo käyttänyt "Emanuelsonia" Kasparsenin mallina ja tahtoi nähtävästi liittää yhteen nämä kaksi hahmoa - kirjoittaa:<sup>61</sup>

Siinäpä oli käynyt oikein ja kauniisti, ajattelin, kun Emanuelson oli saanut turvan masaiden luona. Maailman todellisessa ylimystössä ja todellisessa köyhälistössä on kummassakin ymmärtämystä murhenäytelmää ja sen aatetta kohtaan. Siinä ilmenee heille itselleen, millaiseksi Jumala on suunnitellut maailman ja mikä on elämän sävellaji. Tässä kohden he eroavat kaikenlaisista porvareista, jotka kieltävät murhenäytelmän olemassaolon ja perin vastahakoisesti mukautuvat siihen ja joiden kannalta traagillinen on samaa kuin ikävän surkea. Monet keskisäätyyn kuuluvien uudisasukkaiden ja alkuasukkaiden välisistä väärinkäsityksistä perustuvat juuri tähän erillaisuuteen. Tummat, särmikkäät masait olivat sekä ylimystöä että köyhälistöä. He olivat heti älynneet, että tuo pieni yksinäinen, mustapukuinen vaeltaja oli murhenäytelmän henkilö, ja heidän luonaan oli traagillinen näyttelijä vihdoinkin päässyt oikeuksiinsa.

Aivan kuten Blixen itse sekä aristokraattina että taiteilijana ymmärsi "Emanuelsoniaan", samoin neiti Malin, joka syntyperänsä ja kasvatuksensa vuoksi niin hyvin tuntee draaman velvoitukset, ymmärtää Kasparsenin olemuksen ja kunnianhimon. Heinäparven viimeisen ehtoollisen jakajana hän tahtoo symbolisesti sinetöidä myös kamaripalvelijan ylpeän identiteetin ja pyytää tätä - heidän tasa-arvoisuutensa merkiksi - suutelemaan itseään. Vaikka Kasparsen kieltäytyy, hän toistaa pyyntönsä, joka tavallaan toteuttaa myös hänen elämässään omaksumansa roolit:<sup>62</sup>

Mutta hän katsoi värähtämättä edessään olevaan mieheen ja sanoi hitaasti ja siroisti:  
Fils de St. Louis. Montez au ciel.

Näyttelijä veti neidin syliinsä, hän jopa syleili ja suuteli tätä hartaasti. Ja niinpä ei tuon vanhan, ylvään neidon tarvinnut mennä suutelemattomana hautaansa.

Jos tulva ja sitä seuranneet tapahtumat heinäparvella ovat tarinan nuorille merkinneet initiaatiota uuteen minuuteen ja elämään (on täysin mahdollista että he jäävät ladon sortuessaakin vielä henkiin), ne vanhoille merkitsevät, ehtoollisineen ja rippeineen, valmistusta kuolemaan.<sup>63</sup> Koko elämänsä nämä kaksi ovat palvelleet olemassaolon mysteeriä oman taiteensa - voinee sanoa elämäntaiteensa - rituaaleilla, jotka he nyt tuntevat suorittaneensa loppuun. Suudelma on samalla ripin jäl-

keinen synninpäästö: sille joka on uskollisesti näytel-  
lyt elämän draaman, "sanonut kaikki vuorosanat jotka  
hänessä on ollut", myös kuoleman mysteeri avautuu lempeänä.

## 5

Blixenin käsitys kulttuurista eräänlaisena rituaalisena  
toimintana, joka - esimerkiksi erilaisten symbolien väli-  
tyksellä - muuttaa konkreettisesti koettaviksi ja 'näky-  
viksi' sen mytologiaan sisältyvät arvot, on tavallaan  
kristillisen (tai ainakin katolisen kirkon) teologian  
kaltainen sen määriteltessä 'armonvälikappaleet' eli  
sakramentit ja niiden kautta toteutuvat mysteerit.<sup>64</sup>  
Paitsi että hän painottaa yhteisön perinnäistapojen ja  
-uskomusten merkitystä "olemassaolon kauniin järjestyksen  
ja tasapainon" luojina ja säilyttäjinä, hän saattaa  
- aivan keskiaikaisten skolastikkojen tapaan - väittää  
näiden yhteisöllisten 'sakramenttien' vaikuttavan jopa  
ex opere operato, pelkkinä suoritettuina toimituksina.  
Niinpä esimerkiksi vielä viime vuosisadan lopulla aate-  
listen seurapiirien Kööpenhamina oli Blixenille "nimen  
maailma", nimen, joka jo itsessään merkitsi kaikkea -  
asemaa, roolia ja käytöskoodia - mitä yksilö identiteet-  
tinsä ja omanarvontuntonsa tueksi ikinä tarvitsi:<sup>65</sup>

Aatelismiehelle hänen nimensä oli hänen olemassaolonsa perustekijä, se kuolematon osa hänestä, joka eläisi muiden, alempiarvoisten osien lakastuttua. Yksilöllisten lahjojen ja luonteenominaisuuksien katsottiin olevan hänen piirinsä ulkopuolelle kuuluvien ihmisolentojen huolia.

Itse asiassa vanhan aatelissuvun jälkeläinen pikemminkin edusti nimeään kuin nimi häntä, ja niin olemuksessaan kuin kaikissa tomissaankin hän oli vain nimen itseisarvon toteuttaja, sukupiirteittensä monumentti. Kuitenkin hän myös itse uskoi tähän 'sakramenttiinsa', joka juuri siten 'toteutti' hänet; nimenkantajan oma vahva usko oli itse asiassa nimen ilmentämän sukumysterin henkiä.

Useimpien aatelisten tanskalaisperheiden nimeen liittyi jokin kuvaileva adjektiivi - hurskaat Reventlowit, kuivakiskoiset ja uskolliset Frijsit, hilpeät Scheelit - ja seurapiirit olivat heti paikalla jonkin vanhan suvun pojan kanssa yhtä mieltä siitä, että tämä osoitti luonteensa uskollisuuden pitämällä kiinni sukupiirteistään - vaikkapa ne olisivat olleetkin vain peritty punatukkaisuus. Nuori mies, jolla oli vanha nimi mutta ei minkäänlaisia harhakuvitelmia omasta ulkonäöstään tai lahjoistaan, saattoi pyytää vaimokseen loisteliasta kaunotarta luottaen ylpeästi - tai nöyrästi - oman todellisen olemuksensa terveyteen. Niin kaupungissa kuin omilla maillaankin maalaisaatelismies käveli, puhui, ratsasti, tanssi tai rakasteli nimensä ruumiillistumana.

Myöhemmistä tarinoista juuri 'Talvikausi Kööpenhaminassa' sisältää - suorastaan kokoavasti - Elixenin sakra-

mentalistisia ajatuksia yhteisön myyttisistä uskomuksista ja niitä 'toimittavista' rituaaleista, mutta jo esikoiskokoelmassa ne tulevat varsin valmiina esille.<sup>66</sup> Koko edellä esitelty käsitys yhteisön tarjoamasta kulttuuriroolista yksilön minuuden todentajana on selvästi sakramentaalinen: kuten leipä ja viini ehtoollisessa muuttuu Kristuksen lihaksi ja vereksi tai pyhä henki näkyväksi kasteessa, samoin aluksi vain roolina esitetty 'minä' voi yllättäen alkaa elää todellista elämää roolin sille osoittaman toiminnan puitteissa. Kun Athene ja Boris äkkiä ymmärtävät oman ja toistensa "ihmissyyden" tai Jonathan vaipuu polvilleen katselemaan Calypson "uusien kasvoja", tämä mielenmuutos johtuu olemassaolon mysteerin tajuamisesta tietyn sakramentaalisen rituaalin kautta; samoin esimerkiksi 'Pisan tienoon valtateissä' Giovanni ja Agnese tuntevat olevansa "toisten voimakkaampien käsien vallassa" kun he - kauan 'oikeita' vuorosanoja etsittyään - yllättäen kokevat saavansa ne itse Dantelta.<sup>67</sup>

Tämä kaikki on, jos kohta leppeän ironista, kuitenkin pohjimmiltaan totista ja kaunista. On yleensäkin huomattavaa että vaikka Blixen usein ruotiikin kulttuurin myyttejä, mysteerejä ja sakramenteja varsin kovakouraisesti, hän silti säilyttää niihin vakavan perusasenteen, joka vain korostuu - eittämättä ironisesta - esitystavasta. Näin käy erikoisesti hänen esitellessään sen mysteerin, jota kulttuurimme on pitkään selittänyt "ikuisen naisel-



lisuuden" (das ewig weibliche) myytillä, palvonut muun muassa neitsytmadonnan kultilla ja pyhittänyt ennen kaikkea avioliiton sakramentilla. Esimerkiksi 'Tuhotulvan' neiti Malin, joka epäilemättä tuntee tuohon mysteeriin liittyvän symbolikompleksin läpikotaisin, suhtautuu sen oppeihin hyvin skeptisesti.<sup>68</sup>

Mikä on herra kardinaalin mielipide naisellisesta kainoudesta? Eikö se olekin taivaallinen ominaisuus, vai mitä? Ja mitä muuta se on kuin petosta, harkittua ja viimeisteltyä petosta?

Sukupuolensa suurena dramaturgina neiti Malin tietää hyvin, että koko mysteeri ja sen sakramenttien suloisuus perustuu illuusiolle. Silti hän on valmis - kuten kirjailija itsekin - puolustamaan opin kannattajia, joiden 'idealismi' on hänestä urhoollista kulttuuriarvojen puolustamista uuden ajan pakonomaista 'totuuden' paljastustarvetta vastaan. Neiti Malin ottaa taas metaforisen esimerkin. Jos naiset käyttäisivät hameiden asemesta pitkiä housuja, hän väittää, heidän sääänsä olisivat - kuten ajan nuorten herrojen nyt ovat - kaikkien arvosteltavissa olevia "tosiasioita" vailla mitään symboliarvoa, joka kuitenkin on ilmiön kulttuurifunktion tärkein mitta.<sup>69</sup> Naiset ovat sen ymmärtäneet, ja niinpä

naisten hameisiin kätkeytetyt sääret ovat aatteita, ja vain ne ihmiset, joita aatteet

kannustavat, ovat todellisia sankareita.  
Juuri kätketyn voiman tunto antaa ihmiselle rohkeutta.

Juuri naisissa, neiti Malin tarkoittaa, on aina ollut eniten sitä rohkeutta ja uhrimieltä - ja niitä kannustavaa mielikuvitusta - jota todellisen kulttuurin luominen edellyttää. Itse asiassa koko naisena oleminen on kautta aikojen ollut 'naisellisuuden' tai 'naisen käsitteen' symbolifunktion ylläpitämistä kulttuurin hyväksi!

Tämä on hyvin keskeinen blixeniläinen väittämä, jota - samoin kuin itse naisellisuuden käsitteen analyysiä - kirjailija kehittelee edelleen myös tarinassa 'Ritari'. Tarinan laaja kehys koostuu suurelta osin, kuten 'Norderneyn tuhotulvassakin', kirjailijan kertojan suulla esittämistä pitkistä kulttuurifilosofisista mietelmistä, jotka alinomaa keskeyttävät varsinaisen kertomuksen - eli sisätarinan - esityksen. Osan niistä olisi hyvin voinut sijoittaa myös neiti Malinin tai kardinaali-Kasparsenin suuhun, mutta käyttämällä modernia kertomatilannetta - oletettavasti 1920-lukua - viime vuosisadan lopulle ajoittuvalle sisätarinalleen kirjailija on saanut mietelmilleen enemmän perspektiiviä.<sup>70</sup> Itse naisellisuuden käsitteen selvittely alkaa kaikesta siitä parafernaliasta jolla nainen "siihen aikaan" vielä symboloi olemuksensa mysteeriä (ja josta tarinan kertoja on juuri kuvannut riisuvansa sankaritarta). "Minun nuoruudessani", sanoo

vanha kavaljeeri,<sup>71</sup> naisen vaatteilla oli suorastaan elämäntehtävä, sillä

naisen olemus oli niin syvä salaisuus, jonka hänen vaatteensa uskollisesti ja kekseliäästi kätkivät. ... Järkähtämättömän määrätietoisesti puvun tuli muovata peittämänsä vartaloksi mahdollisimman erilaiseksi kuin se todellisuudessa oli. Naisruumis oli siten arvoitus, jonka ratkaiseminen merkitsi jumalallista etuoikeutta.

Ja vähän myöhemmin hän jatkaa:

Nainen oli minun aikanani taideteos, jonka luomiseen oli käytetty vuosisatoja, ja me keskustelimme hänen kauniista vartalostaan samalla tavalla kuin hänen salongistaankin, kaikella sillä kunnioituksella, jonka väsymätön taiteilija ansaitsee.

Kulttuuriarvon ja sen rituaalisen ylläpitämisen vertaaminen taiteeseen ei ole, kuten jo todettu, Blixenillä pelkkä metafora vaan perustuu vakaumukseen, että aidossa kulttuurissa taide on ainoastaan yksi arvojen ja merkitysten luoja ja vain osa kulttuurin kokonaisuuden muodostamaa inhimillistä ilmaisukieltä. Kuten vanhojen aatelissukujen jälkeläiset olivat ennen kaikkea "nimensä" edustajia, "vanhan ajan naiset" olivat oman naisellisuutensa monumentteja, jotka koko olemassaolollaan ja esiintymisellään ylläpitivät ja vahvistivat myyttiään. Siitä miten tietoisia naiset itse olivat luomansa kulttuuriarvon merkityksestä Blixen

antaa sankarinsa filosofoida seuraavaa:<sup>72</sup>

Minun aikamani naiset eivät olleet vain sukupuolensa yksilöitä. He symbolisoivat, he edustivat naisen käsitettä. ...

Muistatteko keskiajan skolastikoita, jotka väittelivät ongelmasta: mikä luotiin ensin, koiran käsite vai koira? ... Naisen käsite - das ewig weibliche - jolta kai nykyäänkään ei tahdota kieltää kaikkea mystiikkaa, luotiin senaikaisen jumaluusopin mukaan ensimmäiseksi, ja naisten mielestä oli heidän elämäntehtävänänsä edustaa arvokkaasti ja Luojan tarkoitusta toteuttaen tuota käsitettä - aivan kuten minun mielestäni koirien on edustettava koiran käsitettä.

Alistuessaan luomaan ja palvelemaan sukupuolelleen nimettyä kulttuurimyyttiä nainen menetti epäilemättä - miehelle aina suodun - yksilöllisen vapautensa (mitä esimerkiksi valaanluinen korsetti selvästi ilmaisi), mutta toisaalta hän myös voitti paljon: itsetuottamuksen ja arvokkuuden, joka ei ollut peräisin hänen yksilöllisestä persoonallisuudestaan ja suorituskyvystään vaan siitä mysteeristä jota hän naissukukunnan edustajan palveli:<sup>73</sup>

Kun naisellisuudestaan tietämätön pieni tyttö kasvoi, hänet perehdytettiin vähitellen sukupuolensa mysteereihin ja itsekuuriin ja vihittiin tehtävänsä ikivanhojen rituaalien mukaisesti. Hänen olemuksensa painopiste siirtyi yksilöllisyydestä vertauskuvaan, ja hänen suhtautumisensa muuhun maailmaan oli samanlaista edustavaa arvokkuutta ja omakoh- taista vaatimattomuutta, jotka ovat tunnus-

omaisia suurten valtojen lähettiläille. ...  
Eivätpä edes heidän sulonsa kuuluneet  
oikeastaan heille itselleen, ne olivat  
kruununkalleuksia, pyhiä asioita, joita  
heidän oli määrä vartioida ja hoitaa.

Naisena oleminen laajeni siis pelkästä sukupuoliroolista kulttuurifunktioksi, jonka piiriin kuului mitä monimuotoisin yhdistelmä yhteisölle tärkeitä arvoja ja merkityksiä. Nainen oli sekä suurimman siveyden ja puhtauden henkilöitymä, nunna tai madonna, että estottoman seksuaalisen purkauksen laukaisija ja kohde, kokotti; "naisen käsite" - jonka sisällöllisiä ristiriitaisuuksia Blixen esimerkiksi neiti Malinin hahmossa irvailee - oli ideologisesti hyvin kattava (ja juuri sellaisena niin käyttökelpoinen). Ja ikään kuin esimerkkinä siitä, miten suurta kunnioitusta naisellisuuden instituutio myös miesten keskuudessa nautti, 'ritari' mainitsee Don Juanin, "joka viimeiseen saakka riemumielin lisäsi luettelonsa kuusikymmentävuotiaita kaunottaria horjumattomasta uskollisuudesta naisen käsitettä kohtaan".<sup>74</sup>

'Ritarissa' - samoin kuin eräissä muissakin kertomuksissaan - Blixen tuntuu siis tahtovan osoittaa, että "naisellisuuden harhat" (joista nykyajan naisasianaiset tuohtuneina kirjoittavat) ovat aikoinaan olleet hyvin tarkoituspäisiä, osa kulttuurin mytopoesista, eivätkä sellaisina vain naisten itsensä hyväksymiä vaan suorastaan luomia.<sup>75</sup> "Mitä oli lordi Byronin tai Baudelairin kyyni-

syys", hän kyllä saattaa kysyä, "verrattuna noiden papittarien kyynisyteen, noiden ... auguurittarien, jotka kuolemaansa saakka hoitivat pyhiä juhlamenoja mysteereissä, jotka he tunsivat läpikotaisin ja joihin he eivät uskoneet?" Ja koko naissukukuntaa oman myytinsä ylläpitäjänä hän saattaa verrata nuoreen tyttöön, "joka pelasti kapinoivan laivan istumalla ruutitynnö- rillä sytytetty soihtu kädessään ja uhkaamalla sytyt- tää tynnöriin, vaikka tiesi sen olevan tyhjä".<sup>76</sup> Silti "naisellisuuden käsite" kulttuurimyyttinä on täyttänyt sekä yhteisöllisen että yksilöllisen tehtävänsä, ja jos se on muuttunut vanhanaikaiseksi, se olisi korvattava uudella, yhtä käyttökelpoisella mytologialla. 'Rita- rissa' Blixen omalla ironisella tavallaan kritikoikin "naisten emansipaatioksi nimitettyä ajansuuntaa", jonka - enemmän ja vähemmän noitamaisia - edustajia esiintyi jo päähenkilön nuoruudessa ja jonka "jumaluusoppi" perustui "oikeaoppiseen noitatapaan, Mooseksen kirjojen takaperin lukemiseen" eli miehisen käytöksen jäljittelyyn. Miehen mytologian - jota esimerkiksi kilpailumentaliteet- ti edustaa - soveltaminen sellaisenaan myös naisen tarpeisiin on kuitenkin saanut aikaan vain valitettavan mullistuksen sukupuolten aiemmin niin hyvin säädellyissä suhteissa, väittää 'ritari'; "alustamalla" naisten vapautusvaatimus "kurjan miehisen logiikan lakeihin" siitä imettiin juuri se voima joka aina oli elähdyttänyt

"naisellisuuden mystiikan" ylläpitäjiä.<sup>77</sup>

Pohdiskelut naisen asemasta tai miehen ja naisen suhteesta ja tuon suhteen funktiosta kulttuurissa ovat kuitenkin 'Ritarissa' vain eräänlaista taustakudosta itse kertomukselle; yleensäkin - kuten kai jo on käynyt ilmi - Blixenillä on tapana sirotella jotain asiaa koskeva 'filosofiansa' sinne tänne teoksiinsa, joista se on koottava. Niinpä esimerkiksi käsitystään siitä, mihin menneiden aikojen "naisellisten" naisten voima (tai voimantunto) perustui, Blixen on esitellyt laajemmin aivan muualla, Afrikka-muistelmiensa eräissä jaksoissa. Samoin hän vasta parikymmentä vuotta esikoiskokoelmansa jälkeen eräässä esseessään ('En Baaltale med 14 Aars Forsinkelse', 1953) kehitteli yksityiskohtaisemmin ajatuksiaan sukupuolirooleista kulttuurissa samoin kuin sitä, millainen uusi käsitys naisesta hänen mielestään oli sekä yhteisön että naisen omaksi parhaaksi luotava - tai luotavissa. Koska näillä käsityksillä on kuitenkin hyvin olennainen osuutensa myös Blixenin yleisessä kulttuurifilosofiassa käsittelen niitä tarkemmin vasta seuraavassa tutkimassani. Tässä yhteydessä lienee sen sijaan paikallaan vielä muutama huomio 'sivullisuuden' ongelmasta, joka Blixenin varhaisissa tarinoissa liittyy läheisesti minuuden etsimisen ja löytämisen teemaan. Koska minus on todennettavissa vain "elämällä", so. osallistumalla enemmän tai vähemmän tietoisesti niihin roolileikkeihin,

joita eläminen yhteisössä edellyttää ja jotka kulttuuri on kehittänyt taiteeksi, ne jotka eivät osaa tai tahdo osallistua, jäävät elämän ulkopuolelle samalla kun heidän kehityksensä ihmisyyksilöinä jää puolitiehen. Tällaisiin henkilöahmoiniin keskittyy myös Blixenin kulttuurikritiikki.

## 6

Edustavin ja ilmeisin Blixenin 'sivullisista' on epäilemättä kreivi Augustus von Schimmelmann, joka esiintyy peräti kolmessa kirjailijan varhaisessa tarinassa tai tarinakatkelmassa; kunnia jota ei suoda kenellekään toiselle tarinahenkilölle ja joka jo sikäli on kiinnittänyt tutkijoiden huomiota. Kreivi Augustuksen asema ja merkitys Seitsemässä salaperäisessä tarinassa onkin olennainen.<sup>78</sup> Henkilönä joka ei, kaikista edellytyksistään ja yrityksistään huolimatta, koskaan löydä identiteettiään hän on nimitäin vastahahmo kaikille niille jotka löytävät: mies jolta puuttuu rohkeus, usko ja mielikuviutus ottaa itse itselleen rooli joka hänet todentaisi tai edes käyttää kaikkea häntä ympäröivää kulttuuria ja taidetta luovalla, omaa minuuttaan toteuttavalla tavalla. Etsiessään vain yhtä ja pysyvää "totuutta" itsestään ja elämästä kreivi Augustus näet itse asiassa kieltäytyy kaikista hänelle tarjotuista rooleista ja siten myös kehittymästä ja muuttumasta.



Eräänlaisena ikuisena yksilöllisen elämän koteloasteena hän on Blixenin ironinen kuva nykyihmisestä, joka tosikko-  
maisessa 'totuuden' ja 'todellisuuden' etsinnässään vain  
esineistyy, jää yksinomaan materiaalisen menestyksen ja  
passiivisen kulttuurikulutuksen varaan. Hänen lopullinen  
elämänvierautensa ei ole tulos tilaisuuksien vaan uskal-  
luksen ja mielikuvituksen puutteesta; juuri hänen ratio-  
nalisminsa estää häntä suorittamasta 'uskon hyppyä', jonka  
rituaalisista perinteistä (ja niissä sakramentaalisesti  
toteutuvista arvoista) itsensä 'vapauttanut' nykyihminen  
aina tarvitsee. Vapaudessaan - jota hän on vaatinut  
etenkin luodakseen itselleen todella 'yksilöllisen' minu-  
den - hän kuitenkin itse asiassa pelkää kaikkea, ennen  
muuta toimintaa (jonka pitäisi lopullisesti määritellä  
hänet), ja jää kehityksessään auttamatta puolitiehen, pel-  
kän reflektion asteelle. Kreivi Augustuksen hahmolieneekin  
tavallaan Blixenin poleeminen kannanotto Kierkegaardin anti-  
romanttiseen eksistentiaalisiin, joka on nähtävästi auttanut  
häntä ymmärtämään sekä nykyihmisen kriisiä että traditio-  
naalisen yhteiskuntajärjestyksen ja kulttuurin merkitystä  
(juuri kieltäessään sen).<sup>79</sup>

Miten Blixen on sitten kaiken tämän - samoin kuin jo  
edellä esitellyn - kulttuuripolemiikkinsa kreivi Augustuk-  
sen hahmoon koonnut ja huipentanut?

Olen jo edellä huomauttanut etteivät blixeniläiset  
henkilöt - tai edes hän itse kertojanakaan - keskustele

abstraktin yleistävästi kulttuurin ilmiöistä vaan pelkää sen konkreeteista yksityiskohdista (s. 137); usein henkilöihin liittyvät yleisetkin ongelmat on lisäksi sillä tavoin metaforisesti kuvattu heidän elämäntilanteensa kautta että ne ovat vaikeasti irroitettavissa siitä puhtaasti 'allegorisina' tulkintoina (vrt. s. 79). Sekä puheissaan että teoissaan neiti Malin ja Kasparsen ovat ensisijaisesti kulttuuritaustansa synnyttämiä eksentrikkoja, äärimmäisyystapauksia, joiden edustavuus tuon taustan kannalta käy ilmi vasta tarinan lopussa. Samoin kreivi Augustuksen toimeton 'ulkopuolisuus' tuntuu aluksi vain hänen omalta ongelmaltaan, joka kuitenkin kaikkien häntä koskevien sivuavien tarinoiden - tai oikeastaan vasta koko kokoelman - perspektiivissä muuttuu yleisinhimilliseksi. Hänen persoonansa rajaa toisia ja toiset puolestaan häntä, jolloin mainittu, juuri häneen keskittyvä polemiikkikin on kerättävä kokoon erilaisista yhteyksistä.

'Rajaaminen' on muuten hyvä nimike koko sille teknikalle jolla Blixen kreivi Augustuksen hahmon rakentaa; hänet määritellään ominaisuuksien - tai jopa omaisuuksien - kautta joita hänellä oletetaan mutta piankin todistetaan ei-olevan. Tapaamme hänet heti Seitsemän salaperäisen tarinan ensimmäisen kertomuksen ('Pisan tienoon valtateillä') ensimmäisessä kohtauksessa, jossa hän turhaan yrittää ilmaista itseään wertheriläisessä kirjeessään ystävänsä Karlille. Kreivi Augustus tuntee itsensä täysin

kommunikaatioon kykenemättömäksi ja vertaa itseään sen vuoksi nimettömään vuoreen tai mieheen autiolla saarella jota ei siis ole olemassa. "Mutta miten minut nyt käy?" hän mietiskellee murheellisena (myös epäonnistunutta avioliittoaan muistelllessaan).<sup>80</sup>

En tiedä mihin ryhtyä tai mitä tehdä elämästäni. Näinköhän tämän yhden ainoan kerran rohkenisin uskoa ihmeeseen ja kohtalon autta-vaan käteen?

Täysin retorinen kysymys (joka kaikessa fraasimaisuudessaan tietenkin ilmaisee vain miten ilmaisematonta kreivi Augustuksen eksistentiaalinen hätä on) saa kuitenkin yllättävän vastauksen, kun kreivimme äkkiarvaamatta temmataan hänelle aluksi täysin tuntemattomien tapahtumien pyörteeseen. Hän "pääsee tarinaan", ei tosin omaansa mutta sellaiseen, joka voisi kelvata esikuvaksi hänen omalleen; tietämättä lainkaan miten tapahtumat tulevat päättyään kaikki kreivi Augustuksen uudet tuttavat toimivat silti päättäväisyydellä, joka saattaa heidän aluksi vain mietlettömältä marionettikomedialta tuntuvan tarinansa onnelliseen päätökseen. - Termejä 'marionettikomedia', 'nukke', 'uskollisuus tekijän aatteille' on toisteltu liiaksikin Blixen-kritiikissä.<sup>81</sup> Ne juontuvat yleensä, paitsi Blixenin omasta (jo aiemmin siteeratusta) nukkenäytelmästä (vrt. edellä s. 143), juuri tarinasta 'Pisan tienoon valtateilla', jossa tuo nukkenäytelmä esitetään ja jossa henkilöt kai-

kista eniten tuntuvat toimivan sen 'opetuksen' mukaan. Juuri tätä näytelmää katseltuaan kreivi Augustuskin toteaa: "Jos minäkin lopulta olen saanut marionettinäytelmän osan, niin pidänpä huolta, että saan sen näytellä loppuun."<sup>82</sup> Hän näytteleeikin osaansa tarinassa hyvin pitkälle ja toimii - sivullisen tarkkailijan roolinsa mukaisesti - viestinviejänä, yksinäisen neidon suojelijana, sekundanttina kaksintaistelussa jne., mutta kun tullaan hänen kannaltaan kriittiseen vaiheeseen eli tapahtumien onnelliseen jälkiselvittelyyn (jossa hän voisi osoittaa "kohtalon" hänenkin kohdallaan toteutuneen siten että juuri hän sai toimia yhtenä sen 'kättilönä') hän pelkurimaisesti peräytyy. Hän kieltäytyy, voisi sanoa, paljastamasta korttejaan - amulettia johon hän uskottelee uskovansa - eikä tahdo identifioitua julkisesti sen omistajaksi, jolloin hänen yhteytensä tarinan - eli elämän - yleiseen tapahtumiseen jää solmimatta.<sup>83</sup> Hän on kyllä suorittanut tunnollisesti osansa, rituaalinsa eräässä mysteerissä, mutta hän ei koe sitä, edes symbolisen merkin saatuaan, mysteerinä. Hän ymmärtää kyllä nyt tapahtumien kokonaisuuden mutta ei pysty ylittämään järjen ja uskon kuilua, joka on aina luova tapahtuma, tietoisuuden metamorfoosi.<sup>84</sup>

Toisten henkilöiden kohdalla tässä tarinassa tapahtuu, kuten tutkijat ovat panneet merkille, monenkinlaisia muodonmuutoksia.<sup>85</sup> Giovanni ja Agnese muuttuvat intrigoivista

sivuhenkilöistä ikioman rakkausdraamansa päähenkilöiksi (samalla kun Rosinan ja Marion tarina osoittautuu vain sivujuoneksi). Kreivitär Carlotta ja ruhtinas Potenzi-ani, jotka koko pitkän ikänsä ovat taitavasti esiintyneet kaikissa elämän heille tarjoamissa rooleissa ja rituaaleissa ja jopa ohjailleet sen naamiroleikkejä, kokevat myös nyt viimeisen mutta silti yllättävän metamorfoosinsa. Ruhtinas, jonka koko elämä ja olemus on muotoutunut eräänlaiseksi taideteokseksi ("Tuon näköinen esine olisi perin vaikuttava missä tahansa, vaikkapa epäjumalan kuvana", arvelee Augustus hänestä), kokee suoranaisten taiteilijan apoteosin kuollessaan ja muuttuu tarinan roistosta sankariksi.<sup>86</sup> Kreivitär puolestaan joutuu, vielä vanhoilla päivillään, aivan uudella tavalla omaksumaan ja oppimaan sen roolin jota hän aina on vain esittänyt, naisen ja äidin. Kummallakin osoittautuu siis olevan luovaa tahtoa ei vain esiintyä kaikissa elämän tarjoamissa rooleissa vaan myöskin tunnustaa tulkinneensa roolinsa väärin ja korjata se. Vain rohkeus panna kaikkensa peliin jokaisessa osassa jonka ottaa esittääkseen takaa sen "valheen muuttumisen todeksi", toteuttaa ihmisen todellista minää.<sup>87</sup>

Juuri tämä rohkeus "elää ensin" (vrt. edellä s.113) kreivi Augustukselta puuttuu. 'Pisan tienoon valtateissä' ei kylläkään kerrota pystyykö hän myöhemmin pitämään lupauksensa "osansa näyttelemisestä loppuun", mutta kokoelman

viimeisessä tarinassa 'Runoilija', joka - varsinaisen kertomuksen teemaa taas alleviivatakseen - jatkaa myös Augustuksen tarinaa, lukija saa tietää ettei hän sittenkään oppinut läksyään. Hän on kylläkin oppinut näyttämään erilaisia osia - vaikkapa "Pohjolan Alkibiadesta"-yhteisössään<sup>88</sup> mutta hän ei uskaltaudu sisäistämään yhtäkään niistä, jolloin hänen olemassaolonsa on - aina avio-  
liittoa myöten - vain rationaalinen rakennelma, jolle hän joutuu etsimään 'todistetta' toisten kateudesta (samoin kuin hän vaimonsa mustasukkaisuudella itse asiassa kompensoi omaa kyvyttömyyttään rakastaa ketään). Augustus lunastaa - kuten niin moni nykyihminen - koko olemassaolontuntonsa eräänlaisesta osakepörssistä, kulloiseenkin "päivän kurssiin", sillä vaikka hän on hyvinkin tietoinen kykenemättömyydestään itse kokea enää mitään merkittävää, on "maailman kateus hänestä mukiinmenevä aidon nautinnon korvike".<sup>89</sup>

Mitä kreivi von Schimmelmannelta - samoin kuin hänen yhä suuremmissa määrin porvaristuvalta ajaltaan ja kulttuuripiiriltään - itse asiassa siis puuttuu on luova mieliku-  
kuvitus, tuo "pieni kotipiru", joka "katkerasti kamppail-  
len saavutetun arvostelukyvyn" ja "avaran elämäkatsomuk-  
senkin" rinnalle voi aina loihtia "kiiltelevän hitusen  
vaaraa, hiukkasen vahingon uhkaa" - muistutuksen olemassa-  
olon irrationaalista puolesta; tragediasta, tuhosta, kaaok-  
sesta.<sup>90</sup> Oikeusneuvos Mathiesenillä, jonka vastahahmona

Augustus 'Runoilijassa' esiintyy, sitä puolestaan on, ja vaikka oikeusneuvosta voi pitää jonkinlaisena Goethekarikatyyrinakin, juuri hän - aivan sananmukaisesti! - laskee ulos pullostaan tarinan tragediahengen.<sup>91</sup> Andersin ja (varsinkin) Fransinen 'historiassa' hän tosin muuttuu - päin vastoin kuin ruhtinas Potenziani omassaan - sankarista sen roistoksi, mutta sitä ennen hän on onnistunut tekemään sen mikä taikuri Coppeliukselta - hänen ilmeiseltä esikuvaltaan - epäonnistui. Nukke Fransine on, oikeusneuvoksen ohjauksen ja valvonnan alla, vähitellen herännyt eloon, ja kun hän tarinan lopussa murskaa kivelällä (Andersin itse asiassa jo kuolettavasti haavoittaman) oikeusneuvoksen pään, teko on - tytön itse sitä tajuamattakin - hänen todellisen, itsenäisen minuutensa synty; oikeusneuvoksen alullepanemista roolileikeistä tulee silloin, sananmukaisesti, veristä totta ...<sup>92</sup>

Siitä miten Blixen tarkoitti oikeusneuvoksen viimeisen suuren maailmankaikkeuskokemuksen käsitettäväksi voi tietysti olla eri mieltä, mutta hänen yksityiskohtaisesti kuvatun fyysisen avuttomuutensa ja surkeutensa ei mielestäni tarvitse mitätöidä sen merkitystä sen enempiä kokemuksena kuin kirjallisena sanomana.<sup>93</sup> Juuri Augustuksen läsnäolo tämänkin tarinan todistajana viittaa pikemminkin siihen, että oikeusneuvos tarinan lopussa tajuaa ihmisen henkisen suuruuden perustuvan juuri hänen oman pienuutensa ja lihallisenkin kurjuutensa hyväksymiselle.<sup>94</sup> Kreivi

von Schimmelmannin inhimillisen kehityksen yhtenä esteenä on näet myös tämä rajoitus: hän ei, nirsoudessaan ja elämän pelossaan, voi sietää elämän varjopuolen näkemistä, olipa se sitten henkistä tai fyysistä surkeutta. Elämänpelkoon liittyy olennaisesti aina myös kuolemanpelko, molemmat juuri Augustuksen personoiman nykyihmisen heikkouksia, joiden elämänasenteellinen vastakohta blixeniläisessä filosofiassa on ehdoton "kohtalon rakastaminen", amor fati (vrt. edellä s. 57).

Tämä puoli Augustuksen henkilökuva paljastuu Afrikka-muistelmien fragmentissa 'Eläinnäyttely', jossa hän taas esiintyy varsinaisen 'sankarin' vastahahmona. Siinäkin Augustus pohtii olemassaolon ongelmaa omasta esineistyneen nykyihmisen näkökulmastaan ja haluaa kieltää olemassaolon kaikelta siltä - kuten kirahveilta savannilla - jota "kuukaan ei näe".<sup>95</sup> Kieltäytymällä joskaan ei näkemästä niin ainakin hyväksymästä itse eläintennäyttelijää ("pientä kalpeaa miestä, jonka nenä oli painunut sisään") hän yrittää torjua myös tämän kokemuksellisen olemassaolonkäsityksen. Savannilla, selittää taas Kannegieter, kirahvit toteuttavatkin juuri itseään ja "lienevät todisteena siitä, että Jumala on olemassa. - Mutta kun ne tulevat Hampuriin", hän lisää, "silloin asia käy epävarmemmaksi."<sup>96</sup>

Tämä kaikki on Augustukselle, joka on "soveltanut elämänsä sopusointuun toisten ihmisten mielipiteiden kanssa", tietenkin anateema. Sellaisena hän kokee myös käärmeet,



joista "lemuaa ikuinen kirous ja ... mieleen muistuu syntiinlankeemus". Hän ei hyväksy ihmisyyttä kaikissa sen - mahdollisesti heikoissakin - muodoissa ja haluaisi esitettäväkseen vain sankariroolit, joita hänelle ei kuitenkaan ole suotu.<sup>97</sup> Eläintennäyttäjä tajunee hyvinkin kreivin ihmisyyden puutteet koskapa hän - pelostaan huolimatta - nuhtelee tätä. "Käärmeistä täytyy ehdottomasti pitää", hän toteaa (vrt. edellä s. 57 ), sillä ne ovat olennainen osa elämää; useimmille meistä - "melkeinpä aina" - annetaan elannoksi kalan asemesta käärme. Vain positiivinen asenne elämän väistämättömiin tosiasioihin - epäedullisiin olosuhteisiin, ornettomuuksiin jne. - voi voittaa ne. Tällöin on muistettava että yhteisö (kulttuuri) tukee myyteillään ja rooleillaan myös hylkiöitään, joiden on siis mahdollista täysin kunniakkaasti ilmentää minuuttaan vähemmänkin kunniakkaissa osissa. Till Eulenspiegel, Maria Magdalena, Ahasverus, Don Juan ja Lentävä hollantilainen ovat saaneet myyttinsä siinä missä Ritari Yrjö tai Parsifal, ja välistä synnin tai kirouksen aura on osoittautunut suuren yleisön silmissä jopa pyhimyskehää viehättävämmäksi. Tärkeintä todellakin on, kuten Amiane - Totuuden koston mustalaisakka-haltiatar - sanoo, "pitää kirjailijan aivoitus selkeänä" eli tajuta elämäntilannettaan ilmentävän roolin, kun sellainen on löytynyt, kaikki ilmaisumahdollisuudet edes sen groteskeja tai (kuten Augustuksen kohdalla lienee laita) narrimaisia

piirteitä karttamatta.

Søren Kierkegaard on eräissä (moderniin eksistentia-  
lismiin kenties eniten vaikuttaneissa) tutkielmissaan  
käyttänyt termejä posse (mahdollisuus) ja esse (aktuaali-  
suus) tarkoittamaan 'todellisuutta' (totuutta) sellaisena  
kuin se käsitetään toisaalta esteettisenä ja älyllisenä,  
toisaalta esteettisenä periaatteena, so. toisaalta modaa-  
lisena, toisaalta välittömästi koettuna realiteettina.  
Aivan kuten Kierkegaard hylkää 'suljetun' (hegeliläisen)  
systeemin mahdollisuudet aktuaalisen todellisuuden kuvaa-  
jana, samoin hän - hyvin suppeasti vain hänen ajatuksiaan  
referoiden - hylkää esteettisen ja älyllisen 'totuuden'  
ihmisen minuudesta. Hänelle "yksilöllinen (subjektiivinen)  
eettinen todellisuus on ainoa todellisuus", jolloin  
jokaisen yksilöllisen minuuden velvollisuus on muuttaa ole-  
massaolonsa 'mahdollisuus' (posse) 'aktuaalisuudeksi' (esse)  
jatkuvan itsensä uudelleenluomisen kautta. Tämä prosessi  
puolestaan on mahdollinen vain jos yksilö sitoutuu - täysin  
vapaaehtoisesti mutta täydellisesti - juuri subjektiivisen  
eli omakohtaisesti koetun (eli eettisen) totuuden (todelli-  
suuden) etsintään "loputtomalla mielenkiinnolla", joka  
viimein osoittautuu samaksi kuin usko.<sup>98</sup>

Kreivi Augustuksen eksistentiaalinen tila voidaan  
varsin pitkälle kuvata kierkegaardilaisin termein. Keskei-  
sin toteamus tällöin on ettei hänen olemassaolonsa 'mahdol-  
lisuus' koskaan muutu aktuaalisuudeksi vaan hän jää yksi-

lönä ikuiseen - älyllis-esteettiseen - posse-tilaansa, jossa hän, kuten hän itsekin toteaa, kenties kykenisi maalaamaan ruusun "kiinalaiseen tai hollantilaiseen tapaan, tai ehkä rokokoo-ruusun, muttei ... ruusua sellaisena, miltä se minusta näyttää".<sup>99</sup> Tämä hänen olemassaolonsa pysyvä 'ehdollisuus' ei kuitenkaan johdu siitä etteikö hän etsisi 'totuutta - ennen kaikkea omasta olemassaolostaan - "loputtomalla mielenkiinnolla" vaan päin vastoin: juuri tämä mielenkiinto (jota kirjailija symboloi esimerkiksi hänen loputtomalla peiliin tuijottelullaan) näyttää olevan hänen totuuteen pyrkimyksensä tiellä. Päin vastoin kuin Kierkegaard Blixen näet uskoo, kuten jo monesti on todettu, ettei minuus suinkaan synny - edes subjektiivisen eli omakohtaisesti eletyn - 'totuuden' etsinnästä vaan itse elämästä, sen naamio- ja roolileikeistä, joiden 'valhe' voi, niihin todella antautuvalle, muuttua todellisuudeksi; kierkegaardilaisia termejä käyttäen voisi sanoa että Blixenin henkilöiden todellinen olemus (esse) löytyy vasta kun koko sen potentiaali (posse) on paljastunut, ei itsetutkiskelun vaan enemmän tai vähemmän rituaalisen toiminnan kautta.

Blixen näyttää siis - juuri Augustuksen hahmossa - kohdistavan negatiivista kritiikkiä Kierkegaadin subjektiivista minuudenkäsitystä vastaan. Toisaalta se mitä Kierkegaard toteaa esteettisen ja älyllisen elämänpiirin rajoituksista eettiseen verratuna ("mitään todellisuutta

ei ajatella eikä ymmärretä ennen kuin sen aktuaalisuus on muuttunut mahdollisuudeksi, posse) on saattanut myös positiivisesti vaikuttaa eräisiin Blixenin taiteilijahahmoihin, joita käsittelen tarkemmin viimeisessä esseessäni. Kreivi Augustuksesta, tästä selvimmin kriittisestä kiergeardilaisesta hahmosta, on kuitenkin vielä huomattava eräs mielenkiintoinen seikka. Siitä huolimatta ettei hän koskaan pysty aktualisoimaan minuuttaan sen enempää reflektiolla kuin toiminnalla, hän tarinan henkilönä on eräällä tapaa 'todellisempi' kuin muut esikoiskokoelman (tai myöhemmätkään) henkilöt. Hänen kuvaukseensa Blixen näet käyttää, jos kohta parodioiden, juuri sitä "uutta kertomatapaa" (eli psykologista realismia) jota hän kardinaali Salviatin suulla kritikoi Viimeisissä tarinoissa (vrt. edellä s. 4 ); tällä tavoin hän liittää Augustuksen hahmoon myös esteettistä polemiikkiaan.

Donald Hannah (jonka kanssa muutoin olen monessa suhteessa eri mieltä Blixenin kertomatavan taustalla piilevistä henkilöhistoriallisista ja esteettisistä vaikutteista) on myös kiinnittänyt huomiota Augustuksen henkilöahmon 'realistiseen' laatuun ja liittää sen siihen hämmästyttävään eroon joka vallitsee ensimmäisten Afrikka-muistelmien ja tarinoiden henkilö kuvauksen välillä.<sup>100</sup> Hannahin mielestä Afrikka-kirjan todellisuuden mukaan piirretyt henkilöt ovat "eläviä" ja "täyteläisen pyöreitä", kun taas - ainakin teoriassa jo ennen muistelmia seipitettyjen -

tarinoiden henkilöissä edellisten

kompleksisuuden korvaa ääriiviivan jäykkä yksinkertaisuus, ja eloisan värikkäät muotokuvat vaihtuvat pelkkiin mustavalkoisiin luonnoksiin, joissa ei ole paljon varjostustakaan.

Jyrkkää väitettään (joka ihan sellaisenaan tuskin pitää edes paikkaansa) Hannah perustelee myöhemmin - omaa tulkintaansa Blixenin 'naamioteoriasta' suorittaessaan - mm. seuraavasti:<sup>101</sup>

Tarinoissa ... ihmisolento pyyhkäistään kullisseihin, kun taas rooli jota hän esittää valloittaa keskinäyttämön.

Ja edelleen (Kasparsenin hahmoa tulkitessaan):

Isak Dinesenin henkilökuvausta määrää juuri tämä käsitys ihmisen toisesta minästä näyttelijänä, joka lavastaa esityksen. Se noudattaa tarinoiden yleistä linjaa: / koska / ne eivät ole realistisia, henkilökuvauskaan ei ole realistista psykologisesti orientoituneella tavalla.

Vaikka Hannah tekeekin näistä henkilökuvausten erikoislaatuista piirteistä omat johtopäätöksensä, hän on kuitenkin havainnut ja määritellyt ne varsin osuvasti. Tämän tutkielman kannalta selitys niille olisi tietenkin seuraava.

Koska blixeniläinen tarina on yleensä tarina minuuden

etsinnästä ja (mahdollisesta) löytämisestä sekä sen keinoista, henkilökuvaus heijastaa juuri kirjailijan näkemystä tavasta jolla identiteetti todennetaan; koska se tapahtuu ennen kaikkea rituaalisten roolisuoritusten kautta - ja tuloksena on enemmän tai vähemmän formaalinen käsitys minuudesta ('minuuden myytti') -, henkilöiden toiminta (ja sen mukana myös karakterisointi) on aina draamallista, ei psykorealista (vrt. edellä s. 19).

Eurooppalaisena Afrikassa puolestaan kuuluu - ilmeisesti Blixeninkin mielestä - kokonaan toiseen lajiin. Sen henkilöt eivät ole tarinan myyttisen prosessin alaisina toimivia ja muuttuvia subjekteja vaan hänen havaintojensa - tai muistelunsa - objekteja, joihin hän voi vapaasti käyttää maalarina oppimaansa naturalistista tekniikkaa.<sup>102</sup> On kuitenkin huomattavaa että jos joku tai jotkut näistä muistelmien henkilöistä (Kitosch, vanha Knudsen, jopa itse Kamante) alkavat kerätä ympärilleen myyttistä auraa (kuten tapahtuu esim. Farahille tai Berkley Colelle myöhemmässä muistelmateoksessa), heidän hahmonsensa alkaa myös formalisoitua; näin Afrikka-kirjan henkilökuviensa välillä saattaa olla suuria eroja niiden "elävyyden" tai "täyteläisyyden" suhteen. Lisäksi on muistettava että kirjan tärkein henkilö, sen sisältämän 'todellisen' tarinan päähenkilö eli kirjailija itse, jää siinä "pelkäksi mustavalkoiseksi luonnokseksi"; juuri hän käy siinä läpi rituaalista muodonmuutostaan, etsii minuuttaan ja myyttiään

tarkoin rajatulla toiminnalla, mikä tekee hänet 'realistisena' henkilönä epätodelliseksi (vrt. edellä s. 36; 45 ).

Kreivi Augustuksen henkilöahmon realismisuus johtuu tietenkin taas siitä, ettei hän koskaan "pääse tarinaan", toisin sanoen - kuten jo todisteltiin - koskaan osaa tai uskalla ottaa rituaalista hahmoa, roolia tai edes poosia.<sup>103</sup> Näin hän ei ole koskaan myöskään toimiva subjekti vaan pelkkä kirjailijan (ja lukijan) enemmän tai vähemmän huvittuneiden havaintojen kohde; hänessä voimme myös nähdä havaintoesimerkin siitä vastenmielisyydestä jota Blixen tunsii modernia ns. 'objektiivista' kertomatapaa kohtaan. Augustuksesta on tietoisesti tehty "uusien kirjojen ja romaanien henkilöiden" kaltainen, henkilöiden, jotka

kaikki ovat niin lähellä lukijaa, että hänestä tuntuu kuin hän voisi vetää heidät rintaansa vasten ja tehdä heidät kaikissa elämän tilanteissa tovereikseen, ystävikseen ja neuvonantajikseen.

Näiden "myötätunnon osoitusten aikana" (kardinaali Salviatia vielä kerran siteeraten) Augustuksen oma tarina kuitenkin "menettää pohjansa ja painonsa ja lopulta haihtuu aivan kuin viinin tuoksu, jos viinipullon korkki on jätetty auki"; ainoa mitä lukija hänestä piankaan muistaa, on hänen osuutensa toisten - 'oikeisiin'-tarinoihin.<sup>104</sup>

(1975)

VI

COMPLEXIO OPPOSITORUM

Lyhyt yhteenveto Blixenin kulttuurifilosofisista näkemyksistä



The family of Finch-Hatton, of England, in their crest have got the device Je responderay - "I will answer". .. I liked this old motto so much that I asked Denys, an earlier pioneer in Africa than myself - .. if I might have it for my own. He generously made me a present of it and did even have a seal cut for me, with the words carved in it. The device was meaningful and dear to me for many reasons, in particular for two such.

The first of these was its high valuation of the idea of the answer in itself. For an answer is a rarer thing than is generally imagined. There are many highly intelligent people who have got no answer at all in them. ..

Secondly I liked the Finch-Hatton device for its ethical contents. "I will answer for" what I say or do, "I will answer to" the impression I make. I will be responsible.

(On Mottoes of My Life, 1959)

Blixenin kulttuurifilosofia on, yleisesti katsoen, yhtä epämuodikasta kuin hänen tyyliinsä, ja eräiden sen kannalta olennaisilta näyttävien kysymysten, kuten nykyaikaisen naisasialiikkeen ja sen sukupuolten tasa-arvon vaatimusten suhteen häntä on pidettävä suorastaan 'taantumuksellisena' (minkä hän itsekin auliisti myönsi).<sup>1</sup> Vaikka hän esimerkiksi muistelmateoksissaan selvittelee mustien alkuasukkaidensa elämää ja tapoja varsin laajalti ja tarkkaan, hän koskettelee heidän naistensa asemaa vain kerran tai pari ja silloinkin kuin ohimennen.<sup>2</sup> Paljon laajemman esittelyn (jaksossa 'Somalinaiset'; suomennoksessa 14 sivua) saavat sen sijaan alkuperäiselle afrikkalaiselle kulttuurille itse asiassa vieraat tulokkaat, hänen somalipalvelijansa Farahin vaimo ja tämän naissukulaiset. He - kuten Farah itsekin - vetosivat ilmeisesti Blixenin aristokraattisiin ja konservatiivisiin taipumuksiin ja antoivat hänelle oivallisen mahdollisuuden kulttuuriantropologisiin vertailuihin ja samaistuksiin heidän ja hänen oman maansa "menneitten aikojen naisten" kesken (vrt. edellä s.169).<sup>3</sup>

Pantuaan ensiksi merkille somalinaisten hämmästyttävän hienostuksen Blixen alkaakin heti pohtia syitä näiden "vallasnaisten" arvokkuuteen, itseluottamukseen ja voimantuntoon, jotka ominaisuudet hän piankin tulkitsee kulttuurituotteiksi, antaumuksella ja hellittämättä kehitetyn

taiteen tuloksiksi. Farahin mahtavan anopin johdolla

pikku talosta, jonka olin heitä varten rakennuttanut metsään, tuli .. taikatemppujen ylempi tyttökoulu, ja nuoret tytöt, jotka niin hiljaisina vaelsivat sen läheisillä metsäpoluilla eivätkä koskaan menneet kauas, olivat kolme nuorta noitaa oppimassa ja siihen uhraamassa kaikki voimansa, sillä suoritettuaan täyden kurssin he saivat täyden palkintonsa, ollen uskomattoman mahtavia.

Yhtäläisyyttä eurooppalaisen "naisellisuuden" instituution kanssa ei voi olla huomaamatta, ja Blixen väittää jopa havainneensa senkin merkityksen vasta somalinaisia tarkkaillessaan:

Nykyään meillä ei ole Euroopassa tilaisuutta kaikin puolin perehtyä siihen tekniikkaan, joka liittyy neitseelliseen ihanteeseen ja sen palvomiseen, eikä sen erikoinen lumous ollut selvinnyt minulle vanhoista kirjoista. Nyt käsitin, kuinka isoisäni ja hänen isänsä oli aikoinaan voitettu ja pakotettu polvistumaan. Se oli uskontoa, sotajuontaa ja balettia, ja lumouksessa käytettiin välineinä hartautta ja kuria ja suurta suloa. Sen suuri makeus johtui monien vastakkaisien voimien yhteispelistä.

Itse asiassa koko sukupuolien välinen suhde on suurta "yhteispeliä", toteaa kirjailija. Toisaalta nämä naiset "eivät voi hankkia itselleen edes tohveliparia muutoin kuin jonkin miehen kautta" jollein "heidän täytyy ehdottomasti kuulua jollekin miehelle, isälle, veljelle tai puolisolalle"; "toisaalta he pitävät suurilla persoonallisilla

uhrauksilla oman hintansa korkealla", jolloin he miesten kannalta "aina ja kaikkialla edustavat elämän korkeinta arvoa". Lisäksi he omaa kulttuuriaan - tai oikeastaan kulttiaan - kaikessa eristäytyneisyydessään harjoittaessaan pysyvät luomaan siihen hengen ja kiinteyden, joka sukupuolten 'sekakulttuurilta' puuttuu. Usko omaan tarkoitukseen ja voimaan juuri naisena onkin ominaisuus, joka somalinoisissa erikoisesti herättää kirjailijan kunnioitusta:<sup>4</sup>

Tässä eristetyssä naismaailmassa ja niin sanoakseni sen muurien ja varustusten takana tuntui asustavan erikoinen, väkevä ja mahtava ihanne, jota vailla varusväki ei olisi voinut pitää puoliaan niin sankarillisesti: elävä kuvitelma tuhatvuotisesta valtakunnasta, jolloin naiset hallitsisivat maailmaa. Silloin vanha äiti pukeutuisi uuteen hahmoon ja istuisi valtaistuimella raskaana, tummana vertauskuvana suuresta naisellisestä jumaluudesta, joka oli ollut muinoin olemassa ennen itse profetankin Jumalaa. Tätä jumaluutta naiset eivät päästäneet näkyvistä.

Sitaatti osoittaa jälleen - paitsi Blixenin hämmästyttävää antropologista tietoutta - sen minkä kirjailija katsoo todellisen kulttuurimyytin tehtäväksi: yksilön minuuden ja omanarvontunnon ylläpitäminen todellisen (mysterin osallistumisen tunnosta pulppuavan) uskon pohjalta. Olipa tämä usko tulosta tunnollisesti harjoitusta kultista tai kultin tunnollinen harjoittaminen tulosta uskosta (esimerkiksi Suureen Äitijumaluuteen) on

samantekevää; tärkeintä on myytin toimivuus, sen apu yksilöllisen minuuden löytämisessä, hyväksymisessä ja toteuttamisessa. Somalinaisten - samoin kuin "vanhan ajan" eurooppalaisten naisten - kulttuurirooli oli juuri tällainen myytti, joka identifioi naisen tehokkaasti; jos se teki sen erottamalla hänet miehestä, sen parempi, sillä silloin sukupuolten välillä ei syntynyt kilpailutilannetta kummankin sukupuolen säilyttäessä, oman myyttinsä ansiosta, uskon omaan paremmuuteensa.<sup>5</sup> Näennäisen orjuutetusta asemastaan huolimatta somalinaiset eivät kapinoineet, sillä he eivät "päästäneet näkyvistään" omaa "jumaluuttaan", joka perustui heidän täydelliselle erilaisuudelleen mieheen nähden. Tämä, tuntuu kirjailija tarkoittavan, olisi kenties yhä kritiikitöntä tasa-arvon vaatimusta oikeampi lähtökohta myös nykyajan naiselle hänen ryhtyessään uudelleen luomaan itselleen asemaa 'miesten maailmassa' (vrt. edellä s.171).

Itse asiassa kirjailija antaakin, vähän toisin sanoin, tämän neuvon naisille jo mainitussa (myöhemmin esseenä julkaistussa) puheessaan 'En Baaltale med 14 Aars Forsinkelse'.<sup>6</sup> Selvitettyään aluksi puheensa taustaa ja miksi häneltä oletetusti on mennyt näin kauan aikaa ratkaistakseen suhteensa sen aiheeseen eli naisasialiikkeeseen Blixen alkaa muka seurailta ajatuksenjuoksujaan tämän prosessin kestäessä. Perimmäinen kysymys jonka hän väittää tällöin asettaneensa itselleen kuului:

"Miksi on olemassa kaksi sukupuolta?" - kysymys joka pian vaihtui eritellympään - jos kohta myös johdatteluvampaan - muotoon:<sup>7</sup>

Miksi näyttää siltä .. että jonkin lajin piirissä jako kahteen sukupuoleen on joko edellytys lajin korkeammalle kehitykselle tai seurausta siitä?

Tähän retoriseen - itse asiassa vain näennäisen vaihtoehtoiseen - kysymykseensä Blixen on siis ollut etsiskelevinään sekä "maallikkomaisempia" että tieteellisluontoisempia vastauksia (joille hän itsekin selvästi hymyilee). Jos sukua jatkaisivat vain yksilöt, hän esimerkiksi väittää (Huxleyta ilmeisesti muistellen), "koko yhteiskunnasta saattaisi tulla erittäin epämiellyttävä yksityisten ihmistyyppien kokoelma"; kokonaan suvunjatkamiseen - tai myöhemmin "rakkauselämään" - erikoistunut toinen sukupuoli takaa myös lajin säilymisen parhaiten!<sup>8</sup>

Näiltä biologian heikoilta jäiltä Blixen kuitenkin jo pian pelastautuu kulttuurifilosofiansa vahvalle kalliolle. "Jos saan lausua", hän sanoo,

oman käsitykseni tarkoituksesta joka /ihmiskunnan/ jakautumisella kahteen sukupuoleen on, palaan takaisin vanhaan uskooni vuoro-vaikutuksen merkityksestä ja vakaumukseeni siitä suuresta rikkaudesta ja niistä rajoittamattomista mahdollisuuksista jotka sisältyvät kahden täydelleen erilaisen yksilön (oik. ykseyden: Enheder) yhteiselämään ja yhteispeliin.

Hänelle itselleen inspiraatio on aina ollut korkein inhimillinen onni, ja juuri tämän onnen mahdollisuuden hän näkee parhaimmalla tavalla sisältyvän kahden sukupuolen, miehen ja naisen väliseen suhteeseen, "joka on ollut voimakkaain kannustin sukukuntamme historiassa". Sen innoittamina ovat syntyneet kaikki ihmiskunnan korkeimmat saavutukset, maineteot, runous ja taide, ja kirjailija on taipuvainen jopa uskomaan että "kuta voimakkaammin tämä monipuolinen inspiraatio vaikuttaa, sen rikkaammaksi ja elävämmäksi yhteiskunta kehittyy".<sup>9</sup> Hän asettuu taaskin - ainakin poleemisesti - kannattamaan suorastaan miesten ja naisten erilliskulttuureja (joista hän mainitsee esimerkkeinä - tietenkin - somalit ja masait sekä Fanøn kalastajakansan); lopulta hän innostuu puhumaan - taas Huxleytä muistellen - jopa "yhdensuuntaisten suorien välisestä toivottomasta rakkaudesta", jonka ilmeisesti tulisi edustaa sukupuolten toisistaan löytämän inspiraation korkeinta astetta.<sup>10</sup>

Tämän hetken ihmisen - eritotenkaan naisen - lienee enää vaikea syttyä tällaisesta sukupuolimystiikasta, ja vaikka hän saattaakin yhä nähdä tiettyjä (lähinnä biologisia) perusteita Blixenin esittämälle pääväittämälle miehen ja naisen olemuksellisesta erosta ("miehen painopiste, hänen olemuksensa sisältö, on siinä mitä hän elämässään on saanut aikaan ja tekee, naisen siinä mitä hän on"), hän ei enää osaa olla yhtä varma tuon eron 'perim-

mäisestä', sukupuoleen sidottu laadusta vaan epäilee kasvatuksella ja kulttuuriperinnöllä olevan suurimman osuuden sen syntyyn.<sup>11</sup> Blixenille - kuten niin monille muillekin hänen sukupolveensa vielä kuuluville kirjoittajille - on ominaista inhimillisten luonteen- ja käytöspiirteiden dikotominen luokittelu 'maskuliinisiin' ja 'feminiinisiin' ja niiden ulottaminen jopa kulttuurin alalle. Hänen kunniaukseen on kuitenkin sanottava, ettei hän rajoita tätä 'vastakohtien' periaatetta vain sukupuolten väliseen suhteeseen vaan ulottaa sen - eräänlaisena kulttuurin yleisfilosofisena periaattina - koko inhimilliseen yhdyselämään, kuten kohta tulee puhe. Sukupuolten ehdottomalle olemusten erolle hän kuitenkin perustaa myös sen uuden aseman jonka nainen voi - ja joka hänen tulisi - ottaa yhteiskunnassa, joka on vähitellen muuttunut hyväksymään myös naisen sen aktiivisena jäsenenä.

"Aktiivinen" toimivan merkityksessä on ilmeisesti väärä epiteetti sille funktiolle, jota Blixen uuden ajan naiselleenkaan kaavailee: vaikuttava - tai olemuksellaan jopa hallitseva - saattaisi olla parempi. Hän näet puhuu - naisellisuuden perusolemusta pohtiessaan - esimerkiksi "vastustamattomasta magneettisesta voimasta (Kraft)", jolla naiset - ennen kaikkea entisaikojen mahtavat naishallitsijat - ovat "ulottaneet" olemuksensa käsittämään kokonaisia kuningaskuntia ja imperiumeja tai leimanneet



aikakausia nimeisikseen.<sup>12</sup> Juuri täten menetellen nykyajan nainen, yhteiskunnan eri instituutioihin jo osalliseksi päässeenä, voisi kirjailijan mielestä "vaikutusvoimallaan" muuttaa niitä ratkaisevasti, ei niinkään naisellisemmiksi kuin inhimillisemmiksi, ja samalla toteuttaa myös omaa syvintä olemustaan "tulemalla yhdeksi niiden kanssa" .. Olipa kyseessä kirkko, oikeuslaitos tai lääketiede, nainen voi nyt - maskuliinisella "kyynisyydellä" tiensä esimerkiksi viimeksimainittuun instituutioon taisteltuaan - vapaasti astua ulos "Troian puuhevosesta" ja julistaa miehille:<sup>13</sup>

Älkää pelätkö meitä. Emme ole tulleet ryöstääksemme teiltä teidän laakereitanne. Me uskomme mielellämme että suuret lääketieteelliset tai kirurgiset uroteot kuuluvat teille. Me itse - me olemme lääkäreitä. Me kehitämme olemustamme kunnes se käsittää sairaalat ja laboratoriot, /kaikki/ sairauden ja terveyden alueet. Ettekö te, kaikessa tässä, voikin tunnistaa meitä sellaisina kuin aina olemme olleet?

Näkemyksen totuusarvoa tai sen - mahdollisesti henkilöhistoriallisista syistä johtuvia - rajoituksia sen kummemmin kyselemättä voi vain todeta, että vaikka Blixen saattaakin vaatia naisia etsimään uutta täysin "omaa" myyttiään mieluummin kuin hyväksymään miesten heistä sepittämät (vrt. edellä s. 173), hän kuitenkin itse sitä muotoillessaan yleensä tulkitsee vain

- römantikkojen kyllä jo revisioimaa - vanhaa, jonka perustana on käsitys sukupuolten vastakohtaisesta mutta toisiaan täydentävästä luonteesta ja jopa naisen miestä - ja lopulta koko länsimaista kulttuuria - pelastavasta tehtävästä.<sup>14</sup> Näkökulman jyrkkään poleemisuuteen on saattanut osaltaan vaikuttaa sen esitystilaisuus, mutta ennen kaikkea on muistettava että se on vanhan kirjailijan kanta - kirjailijan, joka oli kehittänyt suoranaisen 'vastakohtien filosofian' selittääkseen havaintojaan kulttuurikehityksessä vaikuttavista tekijöistä. Tämä hänen kulttuurifilosofiansa, joka alkoi muotoutua jo varhain ja joka epäilemättä vaikutti myös ratkaisevasti hänen asenteisiinsa naisasialiikettä kohtaan, voitaneen esittää seuraavasti.

Koko kokemuksellinen maailmanjärjestyksemme - eli elämässä mahdollisesti syntynyt vaikutelma asioiden ja tapahtumien välisestä sopusoinnusta, järjestyksestä ja jopa yhteenkuuluvuudesta - perustuu pääosilta niiden olemukselliseen erilaisuuteen, siihen että ne ovat ominaisuuksiltaan toisistaan mahdollisimman poikkeavia tai suorastaan vastakohtaisia, ja juuri siten toisiaan täydentäviä. Tämä väittäjä on todellakin koko Blixenin kulttuurinäkömyksen ydin, sillä hän katsoo että ihmisen hienoimmat taiteelliset ja muut sivistykselliset saavutukset on luotu juuri 'vastakohtien harmonialla', tekemällä - epäilemättä jo luonnosta löytyvä - vastakohtien ykseys, complexio

oppositorum, myös kulttuurin periaatteeksi.<sup>15</sup> Juuri tätä periaatetta noudattaessaan aitoperäinen kulttuuri ehdottomimmin jäljittelee luontoa, ja vain sille perustuvat kulttuurin myytit - kuten myytti 'ikuisesta naisellisuudesta' tai sukupuolten välisestä 'ikuisesta rakkaudesta' - voivat kohota todellisten mysteerien luokkaan (vrt. edellä s. 151 ; 154 ).

Blixenin julkinen kirjailijanura kesti, sen myöhäisestä alusta huolimatta, kolmisen vuosikymmentä ja siihen sisältyi - ensimmäisten suurten voittojen jälkeen - pitkiäkin hiljaisuuden kausia, joita aiheuttivat ensin sota ja miehitys, sitten vaikea sairaus. Juuri siksi onkin niin hämmästyttävää, kuten Robert Langbaum toteaa, että Blixenin "viimeisetkin kirjat niin monissa kohdin yltävät hänen parhaisiin aikaisempiin saavutuksiinsa" ja että vaikka hän niissä mahdollisesti "työstääkin vain kolmen ensimmäisen lähtökohtana olleista kokemuksista juontuvia oivalluksia", hän tekee sen usein tyyllillä jonka retorinen täydellisyys ja loistokkuus korvaa sen mitä ajatuksen tuoreudesta jo puuttuu.<sup>16</sup> Niinpä Blixenin yleisen kulttuurifilosofian ilmaisullisesti komein julistus löytynee hänen viimeisestä kirjastaan Varjoja ruohikolla, jossa hän formuloi sen seuraavasti:<sup>17</sup>

Jotta yksilöllisistä tekijöistä voisi muodostua ykseys - varsinkin luova ykseys - on näiden tekijäin oltava luonteeltaan erilaisia, vieläpä jossakin mielessä vastakoh-

taisia. Kaksi samankaltaista yksikköä ei koskaan pysty muodostamaan kokonaisuutta, tai sitten niiden muodostama kokonaisuus jää parhaimmillaankin hedelmättömäksi. Erilaisuutensa ansiosta mies ja nainen muuttuvat yhdeksi, fyysisesti ja henkisesti luovaksi ykseydeksi. Hakanen ja lehtiäinen ovat ykseys: kahdella pelkällä hakasen koukulla ei tee mitään. Oikean käden hansikas ja vasemman käden hansikas muodostavat hansikasparin, mutta kaksi oikean käden hansikasta voi vain heittää meneään. Jokin määrä täysin samankaltaisia esineitä ei muodosta suinkaan kokonaisuutta - kahden savukkeen asemesta voisi yhtä hyvin olla kolme tai yhdeksän. Kvartetti on kokonaisuus, koska sen muodostavat erilaiset soittimet. Orkesteri on kokonaisuus ja saattaa sellaisena olla täydellinen, mutta samaa sävelmää soittavat kaksikymmentä kontrabassoa saavat aikaan kaaoksen.

Katkelma sisältyy heti muistelmateoksen ensimmäiseen kertomukseen (tai pikemminkin esseeseen) 'Farah', ja - kuten tavallista - sen ajatuksellinen alkuversio löytyy jo ensimmäisestä Afrikka-kirjasta, sen alkujaksosta, jossa hän esittelee suhdettaan alkuasukkaisiin.<sup>18</sup> Jo siinä hän toteaa kaikkialla havaitsemansa vastakohtien ykseyden periaatteen, jonka piiriin hän katsoo myös viehtymyksensä alkuasukkaisiin kuuluvan (vrt. edellä s. 38). Sama mystinen, täydellinen erilaisuus, joka on aina kiehtonut miestä naisessa tai tylyn Pohjolan asukkaita - olivatpa he sitten viikinkejä tai romantikkotaiteilijoita - auliissa Etelässä, teki Afrikan myös hänelle "vastustamattomaksi" ja samalla auttoi häntä - "sinä toisena jonka avulla minuus määritellään"

(Langbaum) - myös löytämään oman todellisen identiteettinsä.

Ilmeistä onkin että Blixenin ainoana - tai ainakin kaikkein pisimmälle tai systemaattisimmin kehiteltynä - 'filosofisena' periaatteenakin complexio oppositorum sai alkunsa hänen oman 'minuuden myyttinsä' yhteydessä ja liittyi aina läheisesti siihen käsitykseen, joka Blixenillä oli ihmisen minänmuodostuksesta kulttuurissa. Lähes yhtä tärkeää osaa kuin ne roolit joita itse näyttelemme esittävät siinä näet toiset ihmiset, joiden 'uskollisuudesta' myös meidän roolimme 'ideaa' kohtaan itse asiassa riippuu sen onnistuminen; näin on asian laita etenkin niissä ihmissuhteissa, jotka Blixen luokittelee 'vastakohtien ykseyden' lain alaisiksi kulttuurin kulmakiviksi. Tällaisia suhteita ovat ennen kaikkea miehen ja naisen, herran ja palvelijan (tai hallitsijan ja alamaisen) sekä taiteilijan ja hänen yleisönsä, mutta on muistettava, että vaikka Blixen mahdollisesti keskittyikin analysoimaan tarinoissaan ja esseissään juuri näitä, hän impliittisesti olettaa vastakohtien lain koskevan, kuten edellinen sitaatti osoittaa, myös muita - ellei suoraan kaikkia - inhimillisiä suhteita, niin elollista kuin elotontakin luomakuntaa.<sup>19</sup>

Kulttuuria - ja yhteiskuntaa kulttuurin luoja - vastakohtien laki ainakin koskee, eikä vanhakaan Blixen väsy kirjoitelmissaan osoittamaan millaisia arvoja

ihmiskunta on juuri kulttuurin alalla menettänyt siirryttyään vanhasta, hierakkisesti järjestyneestä sääty-yhteiskunnasta tasapäiseen - muttei välttämättä vielääkään tasa-arvoiseen - järjestelmään. Daguerreotypier-nimisessä sarjassaan radioesseitä (1951) hän erikoisesti keskittyy osoittamaan miten vanhan järjestelmän säätyvastakohdat ja jopa säätyyn liittyvät ns. 'etuoikeudet' tuottivat pikemminkin symbolista prestiižiä kuin todellista (fyysistä) hyvinvointia sen huipulla olijoille; itse asiassa privilegiot, "puhtaimmassa ja selkeimmässä muodossaan", ovatkin kirjailijan mielestä "elämän hyvyyksiä joita ei, jo niiden /symbolisen/ luonteen vuoksi, voi jakaa tasa-arvoisesti.." <sup>20</sup>

Tällaiset väitteet olisivat, tällä vuosikymmenellä riistettyinä, kuin punainen vaate jokaiselle kansalais- tai muulle oikeustaistelijalle, mutta yritän selittää niitä sen suhteen avulla jonka Blixen katsoi vallitsevan - ja joka myös ilmeisesti vallitsi - kirjailijan ja hänen alkuasukaspalvelijainsa välillä (vrt. edellä s. 98-100). Tämä suhde ei ollut yksipuolinen riippuvuussuhde siinä mielessä, että emännän hyvinvointi olisi ollut alaisten kaikkien ponnistusten tulos ja päämäärä. Vaikka pahat kielet saattoivatkin kertoa hänen Tanskaan palattuaan ettei hän "osannut sulkea edes ovea perässään" (niin pois pilattu kun oli), hänen palvelijainsa todisteet ja hänen toimintansa heidän hyväkseen vielä farmin kriisihetkinä todistaa, että heidän riippuvuutensa hänestä oli Blixenille

velvoite, joka sitoi häntä ainakin yhtä paljon ellei enemmän kuin heidän velvollisuutensa 'palvella' häntä.

("Vaskikäärmeenä" olemiseksi hän tätä velvoitetta nimitää ensimmäisessä Afrikka-kirjassaan.)<sup>21</sup>

Isännän ja palvelijan välistä riippuvuussuhdetta Blixen on kaunokirjallisesti käsitellyt erikoisesti Talvisissa tarinoissa (1942), jonka yhdestätoista kertomuksesta peräti kolme ('Surun pelto', 'Järkähtämättömät orjanomistajat' ja 'Opettavainen tarina') käyttävät sitä keskeisenä teemanaan.<sup>22</sup> Upeimmalla tavalla hän silti taaskin koonnee 'filosofiansa' tästä yksityisestä vastakohtien lain sovellutuksesta esseessään Farahista, joka - kaikkien häntä palvelleiden afrikkalaisten esimiehenä ja korvaamattomana major domuksena - loppuun asti edusti hänelle tämän kompensatorisen ihmissuhteen ideaalisinta parikkia. Tavasta jolla Farah lopullisesti todisti oman tajunsa heidän suhteensa - "isännän ja palvelijan muodostaman ykseyden" - vaatimuksista Blixen esimerkiksi kirjoittaa:<sup>23</sup>

Sitten seurasivat koettelemusten ajat farmilla, ja minä pääsin selvyytteen siitä, etten pystyisi enää pitämään sitä. Alkoivat minun toistuvat matkani Nairobiin, joiden tarkoituksena oli rauhoittaa velkojiani ja saada parempi hinta farmistani, ja kun viimein olin lopullisesti menettänyt sen ja olin oikeastaan vuokralaisena omassa talossani, yritin varmistaa alustalaisilleni maapalan suojelualueelta, jotta he voisivat toivomuksensa mukaisesti pysyä yhdessä.

Kesti kauan ennen kuin sain hallitusviranomaiset suostumaan suunnitelmiini. Näillä matkoilla Farah oli aina mukani.

Ja nyt kävi niin, että hän alkoi avata sellaisten lippaiden lukkoja, joista minä en tähän asti ollut tiennyt mitään, ja otti esille todella kuninkaallisen loisteliaita esineitä. Hän loihti esiin silkkiviittoja, kullalla kirjailtuja liivejä, hehkuvanpunaisia ja hohtavansinisiä turbaaneja, aivan valkoisia turbaaneja - jotka ovat todella harvinaisia ja varmaankin somaleiden oikeita juhlapäähineitä - raskaita kultarenkaita ja veitsiä, joiden tupet oli kirjailtu hopealla ja norsunluulla, ja näissä varusteissaan hän näytti aivan kalifi Harun al Rašidin henkivartijalta. Hän seurasi minua hyvin suoraselkäisenä kolmen metrin päässä minne tahansa astelinkin vanhoissa khakihousuissani ja paikatuiissa kengissäni Nairobin kaduilla. Silloin me kaksi muodostimme luullakseni todellisen ykseyden ja luullakseni varsin pittoreskin ykseyden kuten Don Quijote ja SanchoPancha.

Taaskaan Blixen ei käytä juuri tässä - relevantissa - yhteydessä sitä sanaa joka 'avaisi' (eli käsitteellisesti selittäisi) Farahin ja hänen välisensä suhteen toimintaperiaatteen; tapansa mukaan hän on kätkenyt sen muuhun tekstiinsä ja antaa kerronnan (tai kuvauksen) vain impliikoida ajatusta. Sana löytyy kuitenkin helposti, se esiintyy suorastaan otsikkona Eurooppalaisena Afrikassa -teoksen keskijakson fragmenttien joukossa ja - ajatuksena se toistuu myös useissa Esseissä, kun kirjailija pohtii ihmissuhteita ja roolileikkejä yhteisössä.<sup>24</sup>

Otsikon 'Ylpeydestä' alla Blixen kirjoittaa muistelmissaan (jo Afrikassa tekemiään muistiinpanoja kenties



lainaten)muun muassa seuraavasti:

Barbaari rakastaa omaa ylpeyttään ja vihaa tai epäilee kaikkien muiden ylpeyttä. Tahdon olla sivistynyt ihminen, rakastaa vastustajani ylpeyttä, kansani, rakastajani ylpeyttä, ja kaikessa nöyryydessä pitää taloni olla sivistynyt paikka keskellä villiä maata.

Ylpeys on luottamusta ja uskoa siihen ajatukseen, joka Jumalalla oli meidät luodessaan. ..

Rakasta Jumalan ylpeyttä yli kaiken ja naapurisi ylpeyttä kuin omaasi. Leijonien ylpeyttä: älä sulje niitä eläintieteelliseen puutarhaan. Koirienne ylpeyttä: älkää päästäkö niitä lihaviksi. Rakastakaa osatoverienne ylpeyttä älkääkä salliko heidän tuntea surkuttelua itseään kohtaan.

Tekstistä - kuten muistakin yhteyksistä - käy selvästi ilmi että "ylpeydellä" (tansk. Stolthed) Blixen tarkoittaa itseluottamusta, tuntoa oman minuuden oikeutuksesta ja pysyvyydestä. Kun hän sitten 'Farahinsa' päätteeksi toteaa miten hän "vielä nytkin, kolmenkymmenen vuoden jälkeen" tuntee olevansa - ellei "muuta niin .. noiden kuukausien vuoksi" ja elämänsä loppuun saakka - kiittolisuudenvelassa palvelijalleen, hän tarkoittaa juuri tätä: että Farah piti yllä - sillä ainoalla tavalla jolla hän niissä olosuhteissa pystyi - emäntänsä "ylpeyttä" ja heidän yhdessä edustamansa "talon" kunniaa. Juuri tällä teollaan hän osoitti olevansa ei ainoastaan "sivistynyt ihminen" vaan, kuten hänen emäntänsä esseessä alussa hänet määrittelee, "herrasmies".<sup>25</sup> Toisen ihmisen ylpeyden eli minätietoisuuden kunnioittaminen on siis Blixenille

yleinen kulttuuriteko ja tarkoittaa toisen auttamista sen roolin läpiviemisessä jolla hän minuuttaan ilmaisee. Erikoisen tärkeää se kuitenkin on niissä suhteissa, joissa ihmisen oma identiteetti on riippuvainen tuon toisen ihmisen roolista; tällöin toisen ylpeys ja kunnia ovat yhtä kuin hänen omansa.<sup>26</sup> Farahin ja omalla kohdallaan Blixen katsoo että he molemmat esittävät osansa "kunnialla", toistensa roolia ja minuutta kaikissa vaiheissa samalla ylpeydellä kuin omaansa varjellen. Näin heidän muodostamansa "ykseys" oli todella täydellinen, minkä hän osoittaa myös toteamalla että Farah oli hänen palvelijansa "Jumalan armosta"; ilmaus jolla hän aina vihjaa myös "Jumalan ylpeyden" - eli maailmanjärjestyksen, so. kokonaisuuden ja sen osien välisen harmonian - tulleen huomioiduksi inhimillisessä suorituksessa.<sup>27</sup>

Miten 'orgaanisena' ilmiönä tahansa Blixen sen onkin alunperin käsittänyt tai ollut käsittävinään, complexio oppositorum on siis kuitenkin hänelle aina ensisijaisesti kulttuuria luova periaate. Sen noudattaminen, joka edellyttää, ei vain tietoisuutta omasta minuudesta ja sen vaatimasta toiminnasta tietyn (myyttisenä koetun) roolin - eli 'tarinan' - puitteissa, vaan myös tietoisuutta toisista minuuksista, jotka omalla olemassaolollaan ja toiminnallaan täydentävät ja auttavat sitä muotoutumaan, on tärkeä osa kulttuurin luovaa toimintaa, ja yksilön kohdalla se on myös testi hänen lojaliteetistaan kulttuurin - tai yhteis-

sön - kokonaisuutta kohtaan. Yksilöllisen minänmuodostuksen kannalta vastakohtien ykseyden periaatteella voi nähdä olevan paitsi minuutta tehokkaasti rajaavan myös sen rajoja avartavan funktion. Marianne Alopaeuksen kaltainen moderni - yksilöllistä "vapauttaan" hakeva - naisasianainen saattaa perinteisistä sukupuolirooleista kokea vain niiden rajoitukset yksilön identiteetille ja katkerana todeta: "Me teemme toisistamme mitä me emme ole".<sup>28</sup> Blixen puolestaan näkee niissä ihmisen välttämättä biseksuaalisen olemassaolon kokonaisuuden ilmaisumahdollisuuden ja kirjoittaa: "Mies ja nainen ovat kaksi lukittua lipasta, jotka sisältävät toistensa avaimen".<sup>29</sup> Tällä hän ei suinkaan tarkoita että sukupuolten olisi täysin mahdotonta koskaan ymmärtää toistaan vaan juuri päinvastaista asiaa. Vain omaa - enemmän tai vähemmän luontaisista - sukupuolisuuttaan eriyttäen yksilö juuri pystyykin, täysinkehittyneen naisellisuutensa tai miehisyytensä avulla, orgaanisesti liittymään toiseen sukupuoleen, jonka kanssa hän tällöin - ja vain tällöin - muodostaa ykseyden. Tuo ykseys puolestaan on avain joka avaa hänelle, hänen oman olemuksensa kautta, ymmärryksen ihmisyyden - ja myös inhimillisen kulttuurin - kokonaisuuteen, jonka osaksi hän nyt erottamattomasti liittyy. - Vanhan ja uuden 'järjestyksen' välisen eron voi siis havaita myös muuttuneessa käsityksessämme ihmisen seksuaalisuudesta jonkin vain hänelle itselleen kuuluvana ominaisuutena: olemme

siinäkin asettaneet yksilön 'oikeudet' yhteisön - eli kokonaisuuden - etua vastaan.<sup>30</sup>

Olen edellä käyttänyt lähinnä Blixenin 'asiateks-  
tiä', hänen esseitään ja muistelmiaan, selvittääkseni hänen käsityksiään kulttuurista, mutta niihin voi mielenkiintoisella tavalla liittää vielä erään hänen kaunokirjallisen teoksensa, joka ilmeisesti sisältää - Blixenille ominaisesta muotokurista vapaana 'vasemman käden työnä' - vielä vallattomampaa kulttuurin ja sen myyttien tulkintaa kuin hänen taiteellisesti kunnianhimoisemmat työnsä. Tämä teos on Blixenin ainoa romaani Koston tie (1944), jonka hän aloitti kauhuromaanin parodiana ("hengenpelastuskirjana", kuten hän itse sen määrittelee) mutta joka miehitysjän ahdingossa pian muuttui natsismin 'pahuutta' analysoivaksi allegoriaksi (ja välittömästi myös tulkittiin sellaiseksi).<sup>31</sup> Se toistaa, tällä kertaa lähes puhtaan tarinan muodossa, Blixenin jo esimerkiksi 'Ritarissa' ja 'Norderneyn tuhotulvassa' esittämän 'ikuisen naisellisuuden' myytin, mutta tulkitsee sitä ja sen asemaa kulttuurissa huomattavasti 'romanttisemmin' (eli leikkisästi idealistisemmin) kuin aikaisemmin - tai myöhemminkään. Sen 'vainotut' nuoret sankarittaret Lucan ja Zosine henkilöivät näet viattomassa feminiinisyydessään suorastaan koko länsimaisen kulttuurimme - kaikkien sen kollektiivisten pyrkimysten ja ponnistusten - henkeä (ja samalla myös spontaania, vaistomaista hyvää). Tarinan demoninen

roisto, 'paholaisen palvelija' pastori Pennhallow taas edustaa kulttuurissa silloin tällöin valtaan pääsevää itsekkyyismoraalia, rationalisoivaa - ja sellaisena Blixenin mielestä epäilemättä puhtaasti maskuliinista - vallantahtoa, joka kuitenkin lopulta aina luhistuu, kuin energiansa loppuun polttanut tähti, omaan painoonsa.

Vaikka Blixen itse kielsi romaaniltaan kaikki allegorisoivat pyrkimykset, ylläolevan kaltaiselle tulkinnalle löytyy siitä kyllä pohjaa - ja taustaa kirjailijan senaikuksista kokemuksista. Esseessään - tai oikeastaan reportaažissaan - natsi-Saksasta ('Breve fra et Land i Krig', 1940; 1948)<sup>32</sup> Blixen nimittäin kuvaa osuvasti juuri sellaista kulttuuria, jossa kollektiivinen itsekkyyt on päässyt valtaan ja joka perustuu itse asiassa vain yhden inhimillisen ominaisuuden eli tahdonvoiman varaan. Itse Führerin tahto, niin hänelle Berliinissä kerrotaan, on "laki", joka on pystynyt muuttamaan "kansan sielun", ja ihmeellisesti se onkin muuttunut. Kaikki taiteet - maalaustaide, musiikki, teatteri, filmi - heijastelevat vain yhtä, hämmästyttävän keskiluokkaista makua, josta kaikki todellinen, vain vastakohtien ykseydestä syntyvä kauneus, ylevyys ja jopa huumori on tyystin poissa.<sup>33</sup> Vielä 'Farahissa' Blixen yrittää selittää tuota epämiellyttävää kokemustaan ja sen laatua juuri vastakohtien lakinsa avulla; vain yhtä ja samaa arvoa, näkökantaa tai periaatetta edustava kulttuuri on ilmaisu-

köyhää, vivahteetonta ja monotonista. <sup>34</sup>

Yhden sukupuolen muodostama yhteiskunta olisi sokea maailma. Kun olin 1940 Berliinissä kirjoittaakseni kolmeen skandinaaviseen sanomalehteen natsi-Saksasta, oli nainen - ja koko naisen maailma - niin selvästi alistetussa asemassa, että minusta tuntui kuin olisin todellakin elänyt yhden sukupuolen muodostaman yhteisön keskellä. Niinpä tunsin helpotusta nähdessäni nuorten sotilaitten marssivan länttä kohden, sillä taistelussa vastapuolet muuttuvat yhdeksi kuten kaksi kaksintaistelijaa muodostaa kokonaisuuden.

Kuten jo totesin, Blixen pitää kyllä kulttuurissa spontaanisti tapahtuvaa arvojen, ominaisuuksien tai jopa 'etuoikeuksien' polarisoitumista vain positiivisena ilmiönä joka rikastuttaa kulttuuria (ja yhteiskunnassa tapahtuvaa ns. demokratisoitumista siis prosessina joka depolarisoi - eli tuhoaa - ihmisten välisistä suhteista eräitä kulttuurille tärkeitä jännitteitä). Mitä hän kuitenkin vastustaa mitä kiivaimmin on yhteiskunnan ja kulttuurin yksipuolistuminen, sen arvomaailman painottuminen - ilman minkäänlaista vastapoolia - esimerkiksi vain käytännöllisiin, tiedollisiin tai valtapyrkimyksiin, jolloin inhimilliset arvot (joita taide puhtaimmin edustaa) jäävät kulttuurissa taka-alalle tai häviävät kokonaan.

Juuri tällaista kulttuurin vaarallista yksipuolistumista hän havaitsi natsismissa ja kuvasi symbolisesti

Koston tiessä. Pastori Pennhallow - joka jo tekemällä liiton paholaisen kanssa on julistautunut hävittäjäksi eikä luojaksi -<sup>35</sup> turmelee ja tuhoaa nuoria tyttöjä vain oman valtansa näyttönä (kuten hänen setänsä "Papa le Roi" söi mustia pikkulapsia). Hän verhoaa kavalat aikeensa ahdasmieliseen hurskauteen ja syvälliseen oppineisuuteen, jota hän yrittää juurruttaa myös suojaiteihinsa, mutta perimmäisenä tarkoituksena hänellä on heidän sielujensä tuho. Kuitenkin juuri näitä tyttöjä katsellessaan herra Tabbernor, Zosinen isä on aikaisemmin lausunut:<sup>36</sup>

Kaikessa siinä .. mitä ihmiskunta on hamasta raakalaisuuden alkuaajoista saakka tehnyt ja toimittanut, kaikessa siinä on pohjan perustana ollut vain pyrkimys päästä sijoittamaan nainen sellaisiin olosuhteisiin, jotka soveltuvat hänelle ja ovat hänen arvonsa mukaiset. Emme ole vielä missään suhteessa päässeet tähän päämäärään - vasta monen sadan vuoden perästä voimme antaa naiselle, elämämme ja olemassaolomme helmelle, sen kehyksen, jota hän vaatii. Koko maailmahan on vielä, niinkuin jo tunnettua ja tunnustettua, vasta kehitysvaiheessaan, ja paljoo sellaiseen, mitä siinä tehdään ja toimitetaan, tullaan ryhtyneeksi ainoastaan kokeilun kannalta. Mutta kaitselmus on, lahjoittaessaan meille teidän jumalallisen sukupuolenne, erittäin kaukonäköisesti antanut samalla kertaa sekä mitat että mittakaavat. Zosinen tai teidän itsenne / so. Lucanin/ kaltaisen nuori tyttö on todellisuudessa satoja vuosia edellä muista ..

Kaikesta leikillisestä liioittelustaan huolimatta tämä väite sisältää yhden blixeniläisen kulttuurifilosofian kulmakiven: vankkumattoman käsityksen naisesta

kulttuurin parhaiden saavutusten innoittajana, vaalijana ja papittarena, ei niinkään miehen kuin koko kulttuurin sieluna, animana, jonka asemasta kulttuurissa voi siis lukea koko kulttuurin tilan. Jos kulttuuri riistää naiselta tämän itseluottamuksen - alistaa hänet miehisen tahdon tai dogmaattisen "lain" alaisuuteen - se itse on vialla; naisen itsehalveksunta on osoitus siitä että kulttuuri on asettanut arvonsa väärin, lain kirjaimen hallitsemaan sen henkeä, tahdon sydäntä, hyödyn kauneutta. Tällöin sukupuolten 'luonnolliset' roolit vaihtuvat: palvotusta tulee palvoja ja palvelija, joka heijastaa vain miehen, ei koko ihmiskunnan ja sen kulttuurin kuvaa. Näin on - symbolisesti - käynyt rouva Pennhallow'in, joka on miehensä (eli itse asiassa veljensä) turmelemana myös myynyt sielunsa paholaiselle ja näkee nyt koko luonnon- ja kulttuurijärjestyksen ylösalaisena. "Mies", hän sanoo,<sup>37</sup>

on luotu Jumalan kuvaksi, niin sanotaan Raamatussa. Mutta nainen on rumin kaikista luoduista. Alaston nainen on niin inhottavan, niin iljettävän näköinen, että jo pelkkä ajatuskin sitä kammoaa. Minä en ole koskaan uskaltanut todellisudessa ajatella alastonta naista. .. On kauhistava kohtalo inhimilliselle olenolle, että täytyy halveksia ja inhota itseään hyvin tietäen, ettei tuosta halveksunnasta ja kauhusta ole mitään pääsytietä. .. Mutta silloin,

(jatkaa pastorinrouva hetken suorastaan ääneti kärsittyään)

tapahtuu ihme! ..Mies, jolta emme tohdi odottaa anteeksiantoa, katso! hän ei anna meille vain anteeksi, vaan palvoo meitä! .. Hän ei armeliaasti ummista silmiään näkemästä meidän häpe-



äämme, vaan hän ei voi katsella sitä kylkiseen! .. Tämä on armoa! Tämä on naisen ylennys ja pyhitys, ja se tapahtuu miehen toimesta! Se on meidän elämämme ja olemassaolomme suuri ihme. Se, jonka olisi pitänyt saada rangaistus, saakin kunniaa. Mistä on täytynyt kääntyä pois tympeää inhoa tuntien, sen ylistystä lauletaan.

Paitsi että tämä on tietenkin protestanttisen pelastusopin (jota Blixen ei koskaan voinut ymmärtää) parodiaa, se on myös kritiikkiä reformoidun uskonnon maskuliinisuutta, sen feminiinisen jumaluuden ja esikuvan puutetta vastaan.<sup>38</sup> Samalla se on myös kuva siitä alennuksesta, johon Blixen koki naisen natsi-Saksassa vaipuneen - alennuksesta, joka hänestä osoitti sen kulttuurin perverssiä ja ihmisyyden ideaa vain karikatyyrina heijastavaa luonnetta. Kun hän romaanin lopussa kuvaa Lucania nuorena vaimona, hän epäilemättä itsekin sortuu tietynasteiseen 'morsiusmystiikkaan' (joka kaukaisesti muistuttaa rouva Pennhallow'in vuodatusta), mutta siinä ei mies esiinny naisen 'vapahtajana' vaan pikemminkin päin vastoin. Juuri nainen on elämän parhaiden arvojen symboli, eräänlainen kulttuurin sakramentti, joka annetaan miehelle jotta tämä sen vartijana ja nauttijana pyhittyisi.<sup>39</sup>

Olen edellä aivan tietoisesti käyttänyt jungilaista termiä anima selvitellessäni Blixenin käsitystä naisesta kulttuurin 'sieluna'. Jungin ja Blixenin näkemyksiä sukupuolten suhteesta sekä toisiinsa että kulttuurissa voi pitää suuressa määrin yhteneväisinä (onhan se kummallakin

selvää perua romantiikasta). Erona on kuitenkin se - epäilemättä kirjoittajien vastakkaisesta sukupuolesta johtuva - piirre, että kun Jung selittää naisellisen disposition eli animan peruslaatua, se tapahtuu kokonaan miehen näkökulmasta, hänen tietoisesta ja toimivan minuutensa intuitiivisena ja passiivisena vastakohtana, jolloin naisesta ei jungilaisessa psykologiassa niinkään tule miehen korkeimpien pyrkimysten symboli, 'sielu', kuin hänen omien tiedostamatta jäävien ominaisuuksiensa salaperäinen säilytysastia, jonne kurkistaessaan mies parhaassa tapauksessa näkee vain oman kuvansa kirkastuneena. Lukuunottamatta teoriaa animuksesta, naiselle yleensä vaarallisesta miehisestä elementistä hänen psyykessään, naisen psykologia jää Jungilta yhtä elementaariseksi kuin Freudiltakin ja naisen osuus tai käyttökelpoisuus kulttuurissa (lukuunottamatta hänen rooliaan miehen inspiroijana, femme inspiratrice) kunnollista analyysia vaille.<sup>40</sup> Blixen, vaikka hän lähteekin samasta, kahden vastakkaisen, "täysin erilaisen psykologian" omaavan sukupuolen teoriasta, kehittää sitä myös naisen näkökulmasta, hänenkin omanarvontuntonsa siinä huomioon ottaen. Näin naisen passiivinen sukupuolirooli on kulttuuriroolina kohotettu jopa jumalattaren - tai ainakin papittaren - korkeuksiin, ja miehestä - jonka itsetunte-  
 musta ja -tuntoa nainen jungilaisessa kulttuurifilosofiassa vain joko tukee tai vaarantaa - tulee blixeni-

läisessä lopulta vain naisen kunniaa kirkastava ritari ..<sup>41</sup>

Koko käsitepari animus-anima kuulunee, tänä muuttuvien sukupuoliroolien aikana, pikemminkin mytologiaan kuin psykologiaan. Eräs toinen jungilainen termi varjo (Schatten, Shadow) on sen sijaan ehkä ajankohtaisempi kuin koskaan. Jung itse on menestyksekkäästi siirtänyt sen individuaalipsykologian alalta sosiaalipsykologiaan ja kirjoittanut sen mekanismista useissakin yhteyksissä. Varjohan on animus- ja anima-hahmojen kaltainen projektio-ilmio, jossa ne piirteet joita ihminen vierastaa, inhoaa ja jopa pelkää itsessään (ja torjuu siis alitajuntaan) heijastetaan toiseen, viholliseksi koettuun ihmiseen tai ihmisryhmään. Kaikki se mitä me emme voi - tai halua - tietoisena minämme termein käsittää, niin itsessämme kuin sen ulkopuolella, muuttuu 'varjoksemme', jonka me - minuuden disintegraation pelossa - torjumme elämänpiirimme ulkopuolelle. Näin erityisesti paha "paikallistetaan mieluummin yksityisiin rikollisiin tai rikollisryhmiin, mutta itse pestään kädet syyllisyydestä ja ollaan olevinaan tietämättömiä omasta mahdollisesta osuudesta pahaan".<sup>42</sup>

Blixen kirjoittaa (1940) natsismista näinkin:<sup>43</sup>

Kun on jonkin aikaa yrittänyt oppia tuntemaan Kolmatta valtakuntaa ja kuullut sen organisaatiosta, sen sosiaalisesta työstä, sen taiteesta ja arkkitehtuurista ja filosofiasta ja ihanteista, voi sattua että äkkiä pysähtyykin paikoilleen kadulla ja katselee helpotuksen tuntein sotilaita, jotka marssivat länteen päin

kohdatakseen / edes siten / toisenrotuisen kansan. Niin, voi tulla jopa ajatelleeksi että rodulle, jonka ihanne ja päämäärä on vain siinä itsessään ja joka opissaan (Credo) kieltää verensekoituksen, sodankäynti on suorastaan välttämätöntä jotta sen verenkierto pysyisi kunnossa. Merkitseehän se aina jonkinlaista suhdetta toisiin ihmisiin kun tappelee heidän kanssaan.

Ihmettelevän ironinen sävy on helppo ymmärtää kun muistaa Blixenin oman 'vapaamielisen' asenteen rotukysymykseen; miten hän sen sijaan että olisi torjunut alkuasukkaat omalle länsimaalaisuudelleen vieraina tai alempiarvoisina tunsikin löytävänsä itsensä uudelleen - tai jopa ensimmäisen kerran - heidän avullaan (vrt. edellä s. 49). "Kun Afrikassa jouduin elämään toisen ja omasta rodustani oleellisesti eroavan rodun keskellä", hän kirjoittaa 'Farahissa', "merkitsi se oman maailmani mystillistä avautumista". M-L. von Franz puolestaan kirjoittaa 'varjon' mahdollisesta positiivisesta sisällöstä ja merkityksestä minuudelle:<sup>44</sup>

Joskus varjokokemus on niin voimakas juuri siksi että /ihmisen oma/ minä pyrkii samaan suuntaan eikä siis voi tietää kumpi, minä vai varjo, on sisäisen paineen aiheuttanut. ..  
/Ja/ joskus kaikki mitä tietoinen minä ei /minuudesta/ tunne sekoittuu varjoon, jopa sen kaikkein arvokkaimmat ja korkeimmat pyrkimykset. Jos varjohahmo sisältää / minuudelle/ arvokkaita, elintärkeitä voimavaroja, ne olisi sisällytettävä ihmisen aktuaaliseen kokemusmaailmaan eikä tukahdutettava.

'Varjon' käyttäminen ihmisen itsetuntemuksen lisäämiseen merkitsee siis itse asiassa samaa kuin Blixenin oppi 'vastakohtien ykseydestä': juuri oman - näennäisen tai todellisen - vastakohtansa avulla ihminen oppii eniten itsestään, sillä jopa aggressiivisesti latautuneessa suhteessa - kuten kaksintaistelussa - "vastustajat tulevat yhdeksi". Minuuden jollakin kiinteällä roolilla tapahtuvan tarkan rajaamisen vastapainoksi minuus on asetettava myös testiin, suhteeseen toisten ihmisten ja ihmisryhmien kanssa, jotka sekä paljastavat sen erikoislaadun että antavat sille uusia ulottuvuuksia omilla 'vierailloilla' - ja vieraiksi mahdollisesti jäävilläkin - piirteillään. Vasta kun me tajuaamme, ettei meidän yksilöllinen elämämme - meidän sukupuolemme, rotumme ja maailmankatsomuksemme - ole koko elämä vaan yksi osa sen moninaisuutta jota se täydentää, me voimme kunnolla suorittaa oman osamme siinä. Complexio oppositorum on siis myös oppi suvaitsevaisuudesta, oman minän ja toisten erikoislaadun ymmärtämisestä ja hyväksymisestä.

(1977)

VII

TAITEILIJA JA HÄNEN SIVUPERSOONANSA

Blixenin käsitys taiteilijan olemuksesta ja kohtalosta

'Were you her lover?' the Baron asked.  
'No', said the old Jew with great pride and contempt. 'No,' I have seen her lovers running about, yapping around her, flattering and fighting. No. I was her friend. When at the gate of paradise the keeper shall ask me: "Who are you?" I shall give that great angel no name, no position or deed of mine in the world to be recognized by, but I shall answer him: "I am the friend of Pellegrina Leoni." You, who killed her now, as you have told me, by asking her who she was - when i your time you are asked, on the other side of the grave. "Who are you?" - what will you have to answer? You will have, before the face of God, to give your names, as at the Hotel of Andermatt.'

(The Dreamers, 1934)

Viimeisten tarinoiden kardinaali Salviati on, kuten todettu, kaksihahmoinen. Koska kukaan ei tiedä kumpi kaksoisista - papiksi tai taiteilijaksiko aiottu - pelastui tulipalosta, pelastuneen on yhdistettävä persoonaansa olennainen kummastakin, jopa siten ettei mitään ristiriitaa näiden kahden kutsumuksen (tai roolin) välillä edes tunneta.<sup>1</sup> Kysymyksessä ei siis ole persoonallisuuden jakauma, joidenkin sen ei-haluttujen piirteiden repressio alitajuntaan, josta ne nousisivat tietoiselle minuudelle vieraana 'kaksoisolentona' taas tajuntaan (motiivi jota romantikot yhä uudelleen kehittivät tuotannossaan)<sup>2</sup>, vaan pikemminkin persoonallisuuden hyvinkin tietoinen laajennus sen - ja ympäristön - tarvitsemaan suuntaan. Freudilainen tulkinta tämän Blixenin henkilöhahmon 'merkityksestä' tuntuukin riittämättömältä.

Kardinaalin 'potilas' sen sijaan kärsii selvästi tyypillisestä persoonallisuuden pirstoutumisesta, josta kardinaali hänet parantaa - ilmeisesti sepittämällä hänen elämästään tarinan, joka pystyy kattamaan ja siten yhdistämään kaikki sairaan psyyken ristiriitaisiksi koetut aspektit.<sup>3</sup> Tämähän onkin blixeniläisessä estetiikassa tarinan tehtävä: antaa henkilöille 'kohtalo' eli rooli, jonka puitteissa he voivat toteuttaa minuuttaan. Lukija tai kuuliija puolestaan voi tarinan henkilöiden kohtaloissa nähdä - ainakin pääpiirteittäin - omansa ja yhdentää persoonallisuuttaan heidän tari-



nansa avulla. Juuri tässä mielessä tarina - eli kertomisen taide - onkin Blixenin mukaan uskontoon tai psykiatriaan verrattava sielunhoidollinen instituutio, joka palvelee ihmisen psyykeä ja sen integroitumistarvetta. (Vrt. edellä s. 10 ; 116.)

Tarinan taiteella näyttää Blixenin mielestä kuitenkin olevan psyykeä integroivan tehtävänsä lisäksi myös toinen, psyykeä avartava vaikutus. Aina on ihmisiä, jotka kokevat syntyperän, sukupuolen, kasvatuksen jne. määräämän minuutensa (yhteisö-, kulttuuriroolinsa) tai jopa itse valitsemansa 'kohtalon' sittenkin riittämättömäksi, ja myös heitä voi tarina palvella paljastamalla uusia - heille itselleenkin yllättäviä piirteitä heidän persoonallisuudessaan. Juuri tarina voi tarjota sitä "satua, leikkiä ja vertauskuvaa", jota he tarvitsevat minuutensa laajentamiseen (ja jota Hessen Harry Haller tarkoitukseen niin menestyksellisesti käyttää).<sup>4</sup> Äskettäistä kohutermiä käyttääkseni, tarinahenkilö voi olla lukijalle eräänlainen 'sivupersoonaa', jonka olemuksen ja kokemusten avulla tämä voi, edes välillisesti, todentaa sitä - ei niinkään torjuttua kuin käyttämättä jäänyttä - kokemuspotentiaalia jota hän ei 'pääpersoonansa' avulla ole saanut realisoitua. Myös kirjailijalle itselleen fiktionaaliset henkilöt ovat 'sivupersoonia', vaikka hän ei käytäkään heidän luomiseensa vain 'arkiminänsä' yli jäävää vaan koko persoonallisuutensa potentiaalia. Tällöinkin on kyse 'normaalin' persoonallisuuden rajojen ylit-

tämisestä, tarpeesta laajentaa minuutta mielikuvituksen ja empatian varaisesti, piirre joka on ilmeisesti kaikille luoville - ja jossain määrin myös passiivisesti taidetta vastaanottaville - ihmisille ominaista.<sup>5</sup>

Blixen on tarinoissaankin kuvannut henkilöitä, jotka - tietoisesti tai ainakin puolitetoisesti sen itsekin hyväksyen - luovat varsinaisen minuutensa eli yhteisöroolinsa rinnalle 'sivupersoonan', joka täydentää 'pääpersoonaa' (ja samalla tyydyttää heidän luomisen tarvettaan). Eräitä heistä on jo esitelty. Kardinaali Salviatilla nämä kaksi persoonaa ovat rinnakkaisia, neiti Malin Natog-Dagilla perättäisiä; kummallakin selvästi toisiaan kompensoivia. Kaikkein merkittävin ja asiaa - myös tarinankertojan eli luovan taiteilijan kannalta - syvällisimmin valaiseva 'sivupersoonatapaus' on kuitenkin kuvattu jo 'Uneksijoissa', yhdessä Blixenin varhaisimmassa tarinassa (Seitsemän salaperäistä tarinaa).<sup>6</sup> Sen päähenkilö Pellegrina Leoni on, kardinaali Salviatin tavoin, sekä Blixenin omakuva että vertauskuva taiteilijan - tai taiteellisen luomistyön - psykologiasta yleensä. Pellegrinan 'romanttisen' hahmon rinnalla tarinassa esiintyy myös kirjailijan ironinen omakuva, tarinankertoja Mira Jama, jonka suusta puolestaan kuulemme kyynisiä kommentteja 'uneksimisen' (eli tarinankerronnan) vaikutuksista itse taiteilijaan. Kokonaisuudessaankin tarinan taiteellisesta luomisesta antama kuva on ambivalenttinen, mikä on luonnollista,

koska kirjailija on sisällyttänyt siihen runsaasti polemiikkia. Ambivalenssia edellyttää myös luomistyön alitajuinen luonne, joka tekee taiteilijasta maallikolle mysteerin.

Sielulliseen kriisiin jouduttuaankin tavallinen ihminen näet epäröi ryhtyä tutkimaan ja tuomaan päivänvaloon sielunsa tiedostamattomia sisältöjä, mutta taiteilija sukkeltaa suorastaan työhönsä - kirjailijan neiti Malinista käyttämää metaforaa lainatakseni - "siroasti kuin silkkiuikku jokaisen pahenuksen pohjamutiin".<sup>7</sup> Sieltä löytämistään aineksista hän sitten luo arkkityyppisiä symboleja ja henkilöitä, jotka ukkosenjohdattimen tavoin pystyvät ohjaamaan myös lukijan mahdollisesti patoutuneen sielullisen energian muotoihinsa ja lopulta mahdollisesti purkamaan sen jopa "positiiviseen toimintaan" (vrt. edellä s.125). Niin tervehdyttävää kuin tällainen 'visionaari' taide yleisölle onkin, taiteilijalle itselleen sen jatkuva luominen kuitenkin merkitsee astumista normaalin persoonallisuuden rajojen yli, muuttumista yhdestä kiinteästä minuudesta "luovaksi prosessiksi", loputtomaksi sarjaksi kuviteltuja 'sijaisminuuksia' (personae). Niistä jokainen on epäilemättä osa muttei yksikään koko kuva kirjailijan psyykestä, joka täten ikään kuin hajoaa ja menettää yhden ainoan 'persoonan' takaaman ominaispainonsa. Tämä taiteilijalle ominainen 'keveys' - joka on suhteessa hänen taiteellisen suorituksensa 'helppouteen' - on hänessä tietenkin hänen kanssaihmissiään

eniten kummastuttava ja jopa loukkaava piirre, mutta sen vastapainoksi on aina asetettava hänen ankara sitoutumiseensa taiteeseensa; velvoite joka todelliselle taiteilijalle on aina kategorinen imperatiivi.

Ennen kuin kuitenkin ryhdyn tarkastelemaan 'Uneksijoita' metaforana taiteilijan persoonallisuudesta ja kohtalosta, käyn lyhyesti läpi psykologisen teorian ihmisen 'sivupersononista', joka tuntuu mielenkiintoisella tavalla liittyvän Blixenin - edellä jo yleisluontoisesti hahmotettuun - käsitykseen taiteilijan psyykestä ja hänen vakaumukseensa tarinan (eli kertomataiteen) terapeuttisesta tehtävästä. Se miksi luova ihminen (kardinaali Salviatin sanoin) "ottaa riskin" ja ryhtyy hajoittamaan persoonallisuuttaan taideluomiensa ja kanssaihmistensä hyväksi jää puolestaan viimeiseksi kysymykseksi, johon pyrin - edelleen Blixenin oman tekstin pohjalta - vastaamaan.

## 2

Ns. sivupersonailmiöitä eli psyykkisen häiriötilan tai hypnoosin aiheuttamia yllättäviä persoonallisuuden muutoksia, jotka yleensä ilmenevät elämyksinä ja muistikuvina 'edellisestä elämästä', on Suomessa tutkinut Reima Kampman.<sup>8</sup> Häntä eivät ole - kuten esikuvina olleita ulkomaisia tutkijoita - lähinnä kiinnostaneet vain tapaukset, joissa (yleensä spontaani) sivupersonan ilmestyminen on selitettä-

vissä persoonallisuuden repressiosta johtuvana jakautumisenä, vaan hän on tutkinut, hypnoosia käyttäen, sivupersonailmiöitä ja niiden yleisyyttä terveillä henkilöillä.<sup>9</sup> Etenkin suurelle yleisölle tarkoitetuissa teoksissaan hän on myös ehdottanut ilmiölle uutta ja positiivista tulkintaa, joka pätesi silloin kun persoonallisuus - niin kuin useimpien hänen koehenkilöittensä kohdalla on laita - ei ole patologisesti leimautunut. Poikkeamatta laajaan sivupersonailmiöitä käsittelevään ulkomaiseen kirjallisuuteen käytän seuraavassa lähtökohtanani suomalaiselle lukijalle jo tuttua Kampmania, jonka havainnot ja päätelmiä yritän sitten tutkimuskohteeni - blixeniläisen tarinan - kannalta sekä valaista että laajentaa.<sup>10</sup>

Viimeisimmässä teoksessaan Kuka minä olen (1975) Kampman referoi ensin jo varhemmissa julkaisuissa esittelemiään tutkimuksia ja huomauttaa miten niissä, "vastoin aikaisempien tutkijain käsityksiä", havaittiin

että ne henkilöt, jotka pystyivät luomaan sivupersonaan hypnoosilla aiheutetussa stressitilanteessa, ovat minärakenteeltaan terveempiä ja joustavampia kuin sivupersonattomat. Ilmiö osoittautui lahjakkaiden, psyykkisesti terveiden ja joustavien suojausmekanismiksi elämän vastoinkäymisiä vastaan.<sup>11</sup>

Edellisissä tutkimuksissa "avoimeksi jääneitä kysymyksiä" Kampman myöntää kuitenkin olleen runsaasti: "Tärkein niistä oli luonnollisesti, miten sivupersonat syntyvät terveillä

henkilöillä ja miten ne heijastavat häiriytyneen henkilön ongelmia." Jatkotutkimuksilla, joihin uskaltautui useita jo seitsemän vuotta aikaisemmin kokeisiin osallistuneita, Kampman yritti saada vastaukset kumpaankin kysymykseen. Tutkimusaineiston tulkinnessa hän pääsi mielestään parhaaseen tulokseen liittämällä sivupersonien syntymekanismiin myös persoonallisuuden yleiseen kehitykseen. "Tällöin", kirjoittaa Kampman, "todettiin hyvin selvästi, että sivupersonilla oli selvä yhteys nykypersonan kokemuksiin", ts. hypnoosissa paljastuneiden sivupersonien 'elämäntarina' oli aina saanut piirteitä ja keskeisen - usein traumaattisen - ytimensä pääpersonan omasta elämästä. Erona oli vain että kun "itsestään ilmenevä sivupersona sopeutuu samoihin ulkoisiin olosuhteisiin kuin pääpersonakin", hypnoosilla aikaansaadut sivupersonat "elävät harhamaailmassa, siinä menneessä ajassa, jossa kertovat olevansa", ts. ovat spontaaneihin sivupersoniin verrattuna 'historiallisia'.<sup>12</sup>

Vaikka Kampman siis toisaalta puhuukin painokkaasti sivupersonien positiivisesta vaikutuksesta psyyken eheyttämisessä, hän toisaalta - ilmiötä tiedemiehenä selittäessään - näyttää yhä olevan voimakkaasti sidoksissa repressioteoriaan; koko 'ennen syntymää -fantasia' esimerkiksi johtuu hänen mielestään kuolemanpelosta, joka voitetaan luomalla sivupersona joka on elänyt "aina".<sup>13</sup> Kuka minä olen -teoksen loppusanoissakin Kampman tyytyy vain - sielunvaellusteorian vielä kerran jyrkästi torjuttuaan - varovasti viittaamaan "torjutun

materiaalin järjestymiseen uudeksi persoonallisuudeksi", minkä yhteydessä saadaan "selviä osoituksia alitajuisten mekanismien voimasta".<sup>14</sup>

Itse olisin taipuvainen ajattelemaan, että ensimmäisessä suurelle yleisölle tarkoitettussa kirjassaan (Et ole yksin) Kampman pääsee lähemmäksi sivupersonien 'arvoitusta' (ja jopa sen ratkaisua) kuin myöhemmässään. Selvitäessään siinä suorittamiaan kokeita ja niihin osallistuneiden henkilöiden (lähes kahdeksankymmenen oululaisen lukiolaisen) persoonallisuutta hän nimittäin tekee heistä varsin merkittäviä havaintoja ja johtopäätöksiäkin. Juuri persoonallisuustestien perusteella hän ensiksikin toteaa mainitun 'sivupersonaisten' henkilöiden minäkuvan eheyden: "minäkuvan autonomia on vahvempi ja joustavampi kuin ei-sivupersonaisten".<sup>15</sup> Jo tämä tulos oli "erittäin hämmästyttävä", sillä se "ei vastannut aikaisempia tutkimustuloksia eikä omia odotuksiamme" (jonkinlaisesta sielunhäiriöstä). Toinen hämmästyksen aihe oli se suhteellinen helppous jolla koehenkilöt yleensä kestivät hypnoosiin sisältyvän stressitilanteen; taaskin repressioteorian vastainen todiste. Lopulta Kampman onkin pakotettu toteamaan, että sivupersonailmiö - paitsi että se liittyy "terveeseen ja joustavaan minärakenteeseen" - on myös "tietty henkinen rikkouden lahja ihmisille, tutkimuksen mukaan melko yleinenkin lahja".<sup>16</sup> Ja hän päättää tämän - pisimmälle omaperäisiä johtopäätöksiä kenties tekevän - esityksen jakson seuraavaan

spekulaatioon ilmiön merkityksestä "ihmisen jokapäiväistä elämää tutkittaessa":

Asia saa mieltä kiihottavia mittasuhteita, kun muistamme, kuinka ilmiö ehkä olisi käytettävissä hyväksi yksilön kannalta. Nyt on todettu, että ilmiö liittyy mukautumiskykyisten, luovien, taiteellisesti lahjakkaiden ihmisten hengenlahjoihin. Voitaisiinko olettaa, että sivupersooniin sisältyviä voimavaroja tulevaisuudessa kyettäisiin vapauttamaan luovaan työskentelyyn? Kysymyksen saattaa olla vain tietoisuuden asteesta, jolla esimerkiksi taideteos syntyy.

Tämänkaltaiset täysin epätieteelliset kuvitelmat avaavat huimia maisemia, eivätkä tietenkään saa johtaa liian painaviin yleistyksiin. Mutta emmekö jo nyt saata olettaa, että monet taideteokset saattavat olla heijastuksia sivupersoonailmiöistä? Jotkut kirjailijat ovat tästä seikasta maininneetkin, .. Ja aina hyvin monet kirjallisuuden mestarillisimmat henkilökuvaukset osoittavat lähes 'sivupersoonamaista' eläytymistä kuvauskohteeseen ja sen elinympäristöön.

Juuri tätä "epätieteellistä" tulkinnan linjaa jatkaen voinen omasta puolestani yhdentää Kampmanin kokeita ja havaintoja sivupersoonista seuraavasti.

Siitä huolimatta että sivupersoonat yleensä jäävät pääpersoonalle tuntemattomiksi, niillä näyttää ensinnäkin olevan - jopa eräissä selvästi patologisissa tapauksissa - pääpersoonan (jota Kampman nimittää myös 'valvetilapersoonaksi') sosiaalisia ja moraalisia paineita helpottava vaikutus. Ilmeisesti ne toimivat, paitsi eräänlaisina sietämättömän elämäntilanteen varaventtiileinä, myös erilaisten asenteellisten ristiriitojen ja pelkojen alitajuisina rat-



kaisijoina, jolloin niillä on suuri merkitys yksilön persoonallisuutta integroivana tekijänä.<sup>17</sup> Eri ikäkausien mukaan muuttuvina ne tuntuvat olevan ennen kaikkea alitajuisia kuvia, joita pääpersoonaa tuottaa kulloinkin omaansa kokemusmateriaalin pohjalta ja yhdentää - kriisi- tai hypnoositilanteessa - sivupersoonaksi ja hänen 'kohtalokseen'.<sup>18</sup> Yleensäkin näiden kuvien synty muistuttaa suuresti kirjallista luomisaktia, jossa myös tietty, ainakin osin jo alitajunnan muovaama kokemus- ja tietomateriaali koostuu henkilöhahmoiksi ja heidän tarinoikseen.<sup>19</sup> Vaikka sivupersoonien kohtalot ovatkin usein jonkin pääpersoonan aikanaan kokeman kriisivaiheen tai traumaattisen elämyksen kuvallisia tai suorastaan allegorisia esityksiä, niiden rinnasteisuus kertomataiteen vastaavalla tavalla symbolisiin tuotteisiin on siis ilmeinen. Välistä saakin sellaisen vaikutelman, että jokin sivupersoonahahmo ei ole syntynyt niinkään sielullisen kriisin kuin taiteellisen luomistarpeen paineessa.<sup>20</sup> Terapeuttisen funktionsa lisäksi sivupersoonilla tuntuisi näin olevan myös eräänlainen esteettinen funktio, jonka perustana on tarve muokata ja yhdentää minän alitajuntaan kertynyttä kokemus- ja tietomateriaalia suorastaan taiteelliseksi kokonaisuudeksi. Esteettisen funktion osuuden sivupersoonailmiössä voisi arvella olevan sitä suurempi mitä taiteellisesti lahjakkaampi eli luovempi pääpersoonaa on.

Kampman ei, valitettavasti, sisällyttänyt koehenkilöi-

densä persoonallisuustesteihin heidän varsinaista esteettistä kyvykkyyttään mittaavia kokeita, vaikka hän kyllä yleisesti huomioi heidän taiteellisiakin lahjojaan ja harrastuksiaan. (Myös huomiot koehenkilöiden 'normaalista' kirjallisesta esityskyvystä ja -tavasta puuttuvat, vaikka ne olisivat saattaneet olla ilmiön kannalta hyvinkin valaisevia.)<sup>21</sup> Näin Kampman ei saa otetta sivupersonailmiöön siltä kannalta, joka estetiikan- tai kirjallisuudentutkijasta olisi kiinnostavin: eräänlaisena luovana roolileikkinä, jossa sen subjektiiviseen (terapeuttiseen) funktioon liittyy runsaasti myös täysin objektiivista (esteettistä) ilmaisutarvetta. Vaikka sivupersonien 'historiat' viime kädessä syntyvät vasta hypnoosisuggestion paineessa, niillä on - alitajuntaan jäävinä 'kuvinakin' - nähtävästi sama tarkoitus kuin Blixen sanoo tarinalla olevan: vastata pääpersoonan kysymykseen kuka minä olen. Kampmanin teoksen nimenä kysymys todennäköisesti ilmentää psykiatri-psykologin jatkuvasti tuntemaa ihmetystä ihmissielun moninaisten ja yhä suurelta osin tuntemattomien ulottuvuuksien johdosta. Minusta on kuitenkin luonnollista lisätä siihen vielä tämä blixeniläinen konnotaatio: sivupersonat ovat luovan psyyken yksi - mutta vain yksi - vastaus tuohon kysymykseen.

Sivupersonia luova ihminen tuottaa niitä niin sanoakseni vain omiin tarpeisiinsa, mutta kysyä sopii - kuten Kampmankin tekee - onko ero hänen ja hänen roolihahmoja tietoisesti luovan henkilön - kirjailijan, näyttelijän jne.

välillä lopultakaan muuta kuin aste-ero. Blixen on tavallaan pohtinut tätä samaa kysymystä luodessaan Pellegrina Leonin, joka paitsi itse luo myös opettaa toisia luomaan 'sivupersoonia' eli leikkimään persoonallisuutta laajentavia roolileikkejä. Tarinan varsinaisen merkityksen kannalta hänen 'sivupersoonaisuutensa' puolestaan tekee hänet niin tehokkaaksi metaforaksi taiteilijasta ja hänen kohtalostaan. Juuri tämän ominaisuuden avulla kirjailija - joka hyvinkin on voinut lainata sen jo vuosisadan alkupuolella ilmestyneestä psykiatrisesta kirjallisuudesta - pääsee nimittäin käsiksi kokonaiseen kimppuun luovan henkilön ongelmia ja syventää myös henkilökuvan merkitystä arkkityyppisenä symbolina. Täysiverisenä romantikkona - ja jopa kauhuromantikkona - Blixen (päinvastaisista väitteistään huolimatta) tässäkin näyttäisi käyttävän hyväksi syvyyspsykologian jännittäviä löydöksiä ihmissielun syövereistä.<sup>22</sup>

## 3

'Uneksijoiden' kohdalla vielä parempi termi kuin metafora olisi tietenkin allegoria, sillä omalla symbolisella tavallaan tarina on yhtä elämäkerrallinen teos kuin Eurooppalaisena Afrikassa (ja rakentaa samaa 'minuuden myyttiä' kuin sekin). Tämän kirjani toisessa ja kolmannessa tutkielmassa olen esimerkiksi puhunut paljon Blixenin "Afrikka-musiikista", jolle hän toivoi ja uskoi löytäneensä vastakäiun

alkuasukkaittensa sydämissä (vrt. edellä s. 39 ; 95).  
 Tarinan päähenkilö-omakuva Pellegrina onkin vastaavasti laulajatar, jonka ura - hänen "todellinen elämänsä" - on kuitenkin päättynyt katastrofiin, Milanon oopperatalon paloon, jossa hän menettää <sup>23</sup> äänensä. Henkilöhahmon yhteys kirjailijan omaan elämäntilanteeseen ja elämänvaiheisiin on siis hyvin ilmeinen ja sitä korostaa Pellegrinan intohimoinen rakkaus yleisönsä, "ei ruhtinaisiin, rahamiehiin tai ihanin jalokivin upeileviin hienoihin naisiin" vaan "yläparven yleisöön", tavalliseen rahvaaseen, jonka menetystä hän palon jälkeen itkee kuin "morsian nuorta sulhastaan".<sup>24</sup> Koko tarinaa motivoi sama kaipaus menetettyyn Afrikkaan kuin muistelmateostakin, ja Pellegrinan ratkaisu kriisin voittamiseksi on sama kuin Blixenin. Hän tuntee voivansa jatkaa olemassaoloaan vain luopumalla kokonaan entisestä elämästään ja minuudestaan ja tulemalla toiseksi - tai oikeastaan moneksi - eri henkilöksi. Hän näet ilmoittaa Marcukselle, opporikkaalle juutalaiselle mesenaatilleen ja ystävälleen, ettei hän tahdo enää olla "vain yksi ainoa ihminen" vaan "useampi" - eikä koskaan enää merkkihenkilö vaan kuka tahansa tavallinen nainen.<sup>25</sup> Näin hän välttyy pitämästä itseään "liian tärkeänä", mutta (hän jatkaa),

jos kävisi niin, että alan pitää liian tärkeänä, mitä tuolle naiselle tapahtuu, tahdon heti päästä pois ja olla taas joku toinen nainen: kaupungin pitsinnyplääjä, pienen tyttökoulun opettajatar

tai pyhiinvaeltaja .. On niin monia osia, joita voi näytellä. .. En halua sitoa koskaan enää sydäntäni ja koko elämäni vain yhteen ainoaan olentoon ja kärsiä niin kauheasti.

Pellegrina siis väittää että hänen kohdallaan minuuden hajoittaminen tällaisiin sijais- ja sivupersooniin merkitsee ensisijaisesti vapautusta taakasta, jota yhden liian vaateliaan persoonallisuuden eli suuren laulajattaren Leonin (tai hänen muistonsa) "palveleminen" olisi merkinnyt. Näin Blixen - allegorian suoraan ajatukseksi tulkiten - tuntuisi itse antavan hyvinkin freudilaisen motiivin kirjailijantyölleen: sen tarkoitus oli vain paeta epäonnistumisen liian tuskalliseksi käynnyttä taakkaa ja vastuuta taiteen maailmaan, jonka luominen myös kompensoi hänen katkennutta yhteyttään 'todelliseen' elämään! Asiahan on tietenkin aivan toisin. Kirjailijanura ei suinkaan merkinnyt Blixenille luopumista elämästä vaan uutta, vielä vaativampaa suhdetta siihen, siirtymistä yksilöllisen kokemisen ja vaikuttamisen tasolta kollektiiviselle (vrt. edellä s. 48 ). Luovan taiteilijan työ tyydytti häntä - ja ennen kaikkea hänen kunnianhimoaan - täysin ja oli, lopultakin, mitä hän itse asiassa oli aina halunnut tehdä.<sup>26</sup>

Pellegrinan symbolisen 'kuoleman' voikin katsoa ensisijaisesti tarkoittavan tätä Blixenin omaa tasonvaihdosta, ja laulajattaren muodonmuutos taiteen tekijästä taideteokseksi lienee - taaskin - eräänlainen taiteilijan apoteoosi.<sup>27</sup>

Joka tapauksessa hän on nyt 'ihmisenä' kuollut, ja Marcus pystyttää hänelle muistokiven Milanoon (kuten Blixen katsoi haudanneensa sydämensä Afrikkaan, Ngong-vuoren rinteelle). Vasta tällöin se "liika elinvoima", joka yhä estää häntä kuolemasta kokonaan, voidaan vapaasti käyttää ylläpitämään erilaisia sijaisminuuksia, joista lukijakin saa tutustua neljään.<sup>28</sup> Taitavasti toinen toisensa sisään sijoittuvissa sisäkertomuksissa hän on vuoroon Olalla, roomalainen kokotti, vallankumousta lietsova madame Lola Luzernista ja Saumurin pyhimysmäinen madame Rosalba; suureen loppuselvittelyyn rakastajiensa kanssa hän lopulta astuu hovineuvoksetar Heerbrandina Altdorfista. Muodonmuutokset ovat (kuten sivupersoonateoria edellyttääkin) niin täydellisiä että kun miehet viimein tavoittavat hänet korkealla alppisolassa hän ei enää tunne ketään heistä. Kuitenkaan edes Lincoln Forsner ei ole kyllin hienotunteinen kunnioittaaksen hänen tarvettaan yhä uudelleen muuttaa muotoaan. "Kun kuulin noiden nuorten miesten puhuvan vanhasta tuttavuudesta", hän kertoo,<sup>29</sup>

käännyin minäkin häntä vastaan, vaikka olin ollut hänelle niin paljon läheisempi kuin nuo toiset, ja tuijotin hänen kasvoihinsa. 'Sano-kaa heille toki kuka olette.'

Tällä mustapukuisen naisen esittämällä kysymyksellä ("Kuka te oikein olette?") alkaa myös 'Kardinaalin ensimmäinen tarina',<sup>30</sup> ja tarinan kuluessa kardinaali antaa

siihen myös jo monesti mainitun vastauksensa: hän on taiteilija. Pellegrina voisi vastata samoin ja lisätä: olen kaikki nuo hahmot jotka olen teitä varten luonut enkä kuitenkaan kukaan; olen olemassa vain luodakseni ne. Tämän salasanoman alkuperäinen esittäjä on kuitenkin Shakespearen Myrskyn Prospero (jota Blixen on tulkinnut muuallakin tarinoissaan) kun hän maskinäytelmän - luomuksensa - lopuksi lausuu: "We are such stuff / As dreams are made on and our little life / Is rounded by a sleep."<sup>31</sup> Tämän fraasiksi kuluneen säeparin, jonka tavallisesti oletetaan tarkoittavan ihmiselämää ja sen unenomaista lyhyttä, Blixen on käsittänyt niin kuin Shakespearekin sen nähdäkseni tahtoi käsitettävän. "Meillä" Prospero ei suinkaan tarkoita ihmisiä yleensä vaan luomiaan hahmoja, jotka realisoituvat vain katsojien mielissä; näiden hahmojen luoja hän tarkoittaa "meillä" myös itseään, kaikkia taiteilijoita, jotka luomis- tahtonsa pakottamina vähitellen muuntavat 'oikean' elämänsä näiksi varjohahmoiksi itsekin lopulta sulautuen heidän joukkoonsa.

Vaikka tarinan nimi siis lienee lähtöisin Shakespearelta, kertomuksella on muitakin kummeja, joista kohta lisää. Itse 'uneksimista' - eli taiteellista luomista, taiteilijan minuuden vähittäistä jakautumista 'sivupersoniksi' - Blixen antaa Mira Jaman, oman kirjallisen sivupersonansa, kuvata seuraavasti:<sup>32</sup>

Tiedätkö, Tembu, että jos kahvipuuta istutettaessa sen pääjuuri taivutetaan, kasvi työntää pieniä hienoja lisäjuuria aivan lähelle maan pintaa. Se puu ei koskaan menesty eikä kanna hedelmää, mutta kukkii runsaammin kuin toiset.

Nuo pienet juuret ovat puun unelmia. Kun se kasvattaa niitä, sen ei tarvitse välittää taipuneesta pääjuurestaan, se pysyy elossa unelmiensa varassa - hetken aikaa, ei kauan. Tai voisi sanoa sen kuolevan niiden avulla - sillä uneksiminen on hyvinkasvatettujen ihmisten itsemurhatapa.

Henkilö jolle Mira Jama puhuu on Lincoln Forsner, Pellegrinan rakastettu ja oppilas - kuten hän väittää - uneksimisen taidossa<sup>33</sup>, ja vertauksellaan Mira tuntuu tarkoittavan sekä Lincolnin (ilmeisen esteetin) että Pellegrinan ja omaa elämäntapaansa. Vielä kerran Blixen siis näyttäisi kuvaavan tämän pienen paraabelin avulla ambivalenttia suhdettaan taiteeseen; epäilystään että taide sittenkin on vain tavalla tai toisella elinkelpoisuutensa menettäneiden ihmisten tapa paeta elämää ja vastuuta.

On kuitenkin muistettava, että kun Mira Jama esittää uneksimisen filosofiansa ja kertoilee uniaan, hän on jo entinen sadunkertoja. Hänen nenänsä ja korvansa on ajat leikattu pois, ja onnettomuuksiensa mukana hän on "kadottanut kyvyn kauhistua" - ja kertoa tarinoita. Kuten Pellegrina hänkin on menettänyt äänensä ja on vain varjo entisestä taiteilijasta, joka tunsu ettei maailma "voinut tulla toimeen" ilman häntä.<sup>34</sup> Ne unet joita hän nyt näkee ovat itse asiassa vain korvike todellisille tarinoille,



joita hän kerran sepitti, kuten Pellegrinan 'sivupersoonat' ovat hänelle yhä - naisena - jäänyt keino toteuttaa taiteilijan kutsumustaan. Lisäksi on huomattava, että Pellegrinan tarina kerrotaan vasta kun Mira Jama on esittänyt filosofiansa, jolle se täten muodostaa eräänlaisen korrektiivin. Blixenin todellinen asenne taiteilijan työhön ja kutsumukseen tulee nimittäin esiin juuri Marcuksen kuvauksessa Pellegrinasta esiintyvänä taiteilijana, jollaisena hän itse asiassa jatkaa 'uraansa' vielä katastrofin jälkeenkin. Pellegrinahan ei edes tällöin, vain 'sivupersoonien' kautta luodessaan, tingi tippaakaan pyrkimyksestään täydellisyyteen; ainoa ero hänen suhtautumisessaan 'taiteeseensa' - joka nyt on todellista elämäntaidetta - on siinä, ettei hän ota sitä enää niin vakavasti, juuri oman olemassaolonsa oikeutuksena. Kuitenkin kun Marcus kertoo että nuorella Pellegrinalla oli, kykyään yhä täydellisemmäksi hioessaan, "kaksi kaiken muun nielevää intohimoa", rakkaus "suureen laulajattareen Pellegrina Leoniin" ja rakkaus yleisönsä, hän antaa ymmärtää että jälkimmäinen näistä oli suurempi ja itse asiassa ruokki edellistä. "Rakas Marcus", hänellä oli tapana pyytää, "antakaa minun olla oma itseni: haluan olla jumalallinen olento, joka palvoo syntisiä".<sup>35</sup> Tämän ominaisuutensa eli rakkauden ihmisiin hän säilyttää myös toisen - monipersoonaisen - elämänsä aikana, kun Pellegrina hänessä on 'kuollut', ja juuri se tekee hänet suureksi taiteilijaksi. Jokainen nuorista miehistä vaistoa hänen yliluonnolliselta tuntuvan voimansa mutta myös hänen halunsa "miellyttää" ja tehdä

onnelliseksi, ja kun he kaikki lopulta yhdessä tahtovat 'paljastaa' hänet, hän toteaa: "Jos joskus olisin tuntenut teidät, en olisi tehnyt teille mitään pahaa. Olisin päinvastoin tahtonut huvittaa teitä hiukan."<sup>36</sup>

Monipersonainen Pellegrina ei ole enää vain taiteilija vaan taiteen personoituma, kuten jo totesin, ja sellaisena täysin epäitsekkäs ja epäpersoonallinen. Suhteessa häneen hänen rakastajansa sen sijaan paljastavat, paitsi henkilökohtaiset puutteensa, myös väärän - vaikka ihmisille niin yleisen - asenteensa taiteeseen. Kuten ainakin nerokkaan taideluoman vaikutuksen alaisena, jokainen heistä tuntee hänen seurassaan itsekkin pystyvänsä parhaimpaansa. Isänsä alati vieroksuma Lincoln havaitsee Olallasta, että "hänen läheisyydessään ei ollut mitään tummaa eikä surullista, ja kaikki huolen, kaipauksen ja pelon tummat varjot .. olivat poissa". Pilot, jolta puuttuu mielikuviutus niin tyystin ettei hän vielä koskaan ole "kyennyt kaavailemaan mielessään minkäänlaista Friedrich von Hohenemseriä" (eli itseään) saa madame Lolaltaan - tosin vain hetkeksi - sankarin glorian ja ainekset jonkinlaisen minäkuvan rakentamiseen. Jopa Arvid von Gyldenstierne, tuo väsymätön valloittaja, jonka on aina "lainattava mittapuunsa toisilta" ja joka "kieli ulkona suusta läähättäen" jatkuvasti etsii vain todisteita omasta ylivoimaisuudestaan niin naisten kuin miestenkin voittamisessa, kokee ilmeisesti Rosalban tornikammiossa uransa huippukohdan: Don Juaniksi nimettynä

hän - donna Annan jo antautuessa - saa vastaansa itse Kivisen vieraan.<sup>37</sup>

Koska juuri Pellegrina on taikonut nuorukaisille kaiken tämän autuuden (tai sen lupauksen) on siis luonnollista että he uskovat onnensa riippuvan juuri hänen omistamisestaan. He väittävät hänen petkuttaneen heitä 'sivupersonoillaan' ja syyttävät häntä kuin rikollista kun ne eivät olekaan 'totta'. Kuitenkin Pellegrina on luonut ne vain auttaakseen heitä; kuten "yläparven yleisölle" laulaessaan, hän tahtoo vain "saada heidän sydämensä sulamaan ja panna heidät .. unohtamaan elämänsä taakat ja muistamaan kadotetun paratiisin". Koska he ovat niin nuoria, hän tahtoo myös näyttää heille heidän oman itsensä, parhaimmillaan (tai paljaimmillaan), vaikka hän ei voikaan auttaa heitä tekemään tästä itsetiedosta lihaa ja verta. Pellegrinaa ei voi myöskään omistaa sillä hän on vain peili, taikuri elämän peilissä joka on taide; mielikuvituksen herättäjä ja kiihottaja, joka herätettyään tarvittavan kuvan tai kuvat ihmisen omassa mielessä itse haihtuu kuin varjo.<sup>38</sup>

Opetus jonka Pellegrina rakastajilleen siis antaa, on itse oppia tekemään elämästään taidetta - ainakin elämäntaidetta. Arvidin kohdalla on keino - joskaan ei enää tulos - selvä: ollakseen oikea Don Juan hänen olisi tunnettava ei vain omat vaan toistenkin vuorosanat.<sup>39</sup> Pilot, joka koko ikänsä oli joutunut "ponnistamaan voimiaan" todistaakseen Friedrich von Hohenems rin olemassaolon, vapautuu tästä taakasta luo-

malla hänelle 'sivupersoonan', Fridolinin, jona - koska häntä ei ole edes olemassa - Pilot voi vihdoinkin vaitta nauttia elämästään.<sup>40</sup> Miten hyvin taas Lincoln on 'uneksimisellaan' maailmasta suoriutunut, jää lopullisesti selvittämättä, mutta Pellegrinan tarina jonka hän kertoo osoittaa hänen ainakin tajunneen taiteilijan olemuksen todellisen ytimen.

Kun Lincoln ensimmäisen kerran kohtaa Olallan, hän on aluksi täysin ymmällä. "En olisi koskaan osannut kuvitella naista, joka olisi niin vitaalinen ja valtavan voimakas."<sup>41</sup> Pian, hän kuitenkin jatkaa,

ymmärsin, että se valtavan voiman vaikutus, jonka sain, ei ollut todellinen. Hän oli heikompi kuin miltä vaikutti. Selitän sinulle mistä se johtuu.

Jos on koko elämänsä luovinnut tuulta ja virtaa vastaan ja sitten kerrankin pääsee laivaan, joka .. kulkee voimakkaan vuoroveden ja myötätuulen viemänä, silloin aluksen voima tekee varmaan valtavan vaikutuksen. Siinä itse asiassa erehtyy, mutta tavallaan on silti oikeassakin, sillä voihan tosiaan sanoa veden ja tuulien voimien yhtyneen laivan voimiin, koska se on kyennyt tekemään ne liittolaisikseen ja ottanut ne palvelukseensa. .. En silloin aavistanut, miten täydellisesti hän oli liittoutunut elämän myrskyjen ja tuulien kanssa.

Hämmentävää kokemustaan Pellegrina-Olallan rakastajana Lincoln kuvaa yleensä nuoren miehen näkökulmasta, mutta tässä hän puhuu keski-ikäisen - kypsän 'elämäntaiteilijan' - suulla. Hän on nyt selvillä, kenties hyvinkin omakohtaisen

kokemuksen kautta, niistä "myrskyistä ja tuulista" jotka taiteilijaa kuljettavat, ja hänen kuvauksensa Pellegrinasta voidaan hyvinkin tulkita sen - edellä jo käsitellyn - teorian termein jonka C.G. Jung on 'visionaarin' taiteilijan psykologiasta esittänyt (vrt. s. 121). Siteeraan tässä selvyyden vuoksi vähän laajemmin:<sup>42</sup>

Taide on eräänlainen ilmaisuvietti (drive) joka valtaa ihmisen ja tekee hänet instrumenttikseen. Taiteilija ei ole vapaalla tahdolla varustettu henkilö joka toteuttaa omia päämääriään vaan hän on henkilö joka antaa taiteen toteuttaa omat tarkoituksensa hänen kauttaan. Ihmisenä hänellä saattaa kyllä olla /vaihtuvia/ mielialoja, tietty tahdonsuunta ja henkilökohtaisia pyrkimyksiäkin, mutta taiteilijana hän on "ihminen" korkeammassa mielessä - hän on "kollektiivinen" ihminen, koko ihmiskunnan alitajuisen psyykkisen elämän välikappale ja äänitorvi. Se on hänen tehtävänsä, ja joskus se on niin raskas taakka että hänen on pakko /sen vuoksi/ uhrata onnensa ja kaikki se mikä tekee elämän elämisen arvoiseksi tavalliselle ihmiselle. Kuten K.G. Carus sanoo: "Outoja ovat ne merkit joista nero tunnetaan, sillä tämän niin lahjakkaan olennon erottaa /muista ihmisistä/ se että .. häntä jatkuvasti ympäröi ja häneen vaikuttaa Tiedoton, hänen sisällään oleva mystinen jumaluus; näin ideat tulvivat hänestä - hänen itsensä tietämättä mistä; hän on pakotettu uurasamaan ja luomaan - tietämättä miksi; ja häntä hallitsee tarve kasvaa ja kehittyä jatkuvasti - hänen edes tietämättä mihin suuntaan."

Vielä suuremmassa määrin kuin kardinaali Salviati (johon lukija saa tutustua ikään kuin tiettyyn poosiin jähmettyneenä), juuri Pellegrina on tässä määritelmässä kuvattu alituisiin muodonmuutoksiin pakotettu taiteilija.

'Pakotettu' on kylläkin jossain määrin harhaanjohtava sana, sillä ilmeisesti taiteilija - tarinan sankarittaren tavoin - tuntee sittenkin valitsevansa nuo muodonmuutokset, joihin hän tavallaan on ankkuroitunut yhtä kiinteästi kuin normaali ihminen kerran löydettyyn arkiminäänsä. En voi olla vertaamatta tätä taiteilijan suhdetta omaan, hänen taiteensa mukana alati muuttuvaan, 'tuhathahmoiseen' persoonallisuuteensa, siihen suhteeseen joka Kampmanin mukaan vallitsee koehenkilöiden 'irrallaan olevan sielun' (eli 'irrotetun persoonan') ja 'sivupersoonien' välillä. Vaikka Kampman selittääkin 'irrotetun' persoonan samanlaiseksi hypnoosisuggestion tuotteeksi kuin varsinaiset sivupersoonat, se voi funktioltaan vastata hyvinkin sitä taiteilijan psyyken osaa, joka on - epäilemättä alitajuisesti mutta vakaasti - sitoutunut vain luomaan ja joka takaa hänen henkisen tasapainonsa säilymisen luomispaineen alaisenakin. Taiteilijahan on työnsä suhteen samalla tavalla 'irrallinen' kuin tuo Kampmanin 'irrotettu' minä. Kun tietty luova työ on suoritettu - teos kirjoitettu, rooli näytelty - taiteilija itse ei, intensiivisestä eläytymisestäään huolimatta, enää liity siihen vaan on valmis siirtymään seuraavaan työhön; näin hän säilyy ehjänä eikä 'pirstoudu'.<sup>43</sup> Juuri tällä tavoin hän on "täydellisesti .. liittoutunut elämän myrskyjen ja tuulien kanssa", jotka vain lainaavat hänelle voimansa mutteivät upota häntä. Näin hänen on myös mahdollista keskittää voimansa aina kulloinkin käsillä olevaan työhön, joka voi saada uskomattoman helppouden (ja välistä jopa 'automaattisen' luomisen)leiman, jonka

myös Lincoln kuvaa ominaiseksi kaikelle minkä Olalla teki.<sup>44</sup>

Luomistyönsä tuloksista tällä tavoin 'irralleen' sitoutunut taiteilija on, parhaimmassa tapauksessa, psyykkeltään jopa vakaampi kuin 'normaalin' minätietoisuuden omaava henkilö (aivan kuten 'sivupersonainen' on Kampmanin mukaan 'sivupersonatonta' ihmistä "tasapainoisempi"). Blixen itse - joka kertojanakin oli 'kaikkietävä' - ihaili ennen kaikkea tämältyypisiä (objektiivisia) taiteilijoita, joiden 'oma' persoona ilmeni korkeintaan siinä ylivoimaisessa tavassa jolla he hallitsivat luomiensa teosten maailmaa: Shakespearea ja Mozartia. Juuri edellä esitettyjen 'kypsien' taiteilijoiden hahmoissa - joista Mira Jamaa voi sanoa suorastaan ylikypsäksi - hän on kuvannut vastaavanlaista, lähes puolijumalallista 'irralisuutta', vain epäpersoonallisella tavalla elämästä kiinnostunutta asennetta siihen. Kannattaa panna merkille, etteivät he koe kohtaloaan onnettomuutena vaan eräänlaisena välttämättömyytenä, jolle he eivät voi - eivätkä tahdokaan voida - mitään. Kuitenkin heistä välistä näkyy miten "raskas taakka" tuo kohtalo on, jolloin heidän henkilönsä saa - kuten Pellegrina pelkoreaktioisessa paossaan - jollei traagisen niin ainakin pateettisen leiman.

Selvästi pateettisia ovat sen sijaan ne kaksi nuorta hahmoa, joiden avulla Blixen vielä myöhemmin selvitteli taiteilijuuden - ennen kaikkea siihen liittyvän irralisuuden - ongelmaa. Nämä hahmot ovat nuori näyttelijätär Malli tarinassa 'Myrskyjä' (Kohtalotarinoita) ja 'Uneksivan lapsen'

pikku Jens (Talvisissa tarinoissa). Edellinen on kehitelmä Prosperon ja Arielin suhteesta Shakespearen näytelmässä, josta sen nimikin johtuu, jälkimmäinen on taas selvästi saanut innoituksensa H.C. Andersenin elämästä.<sup>45</sup>

Kummassakin korostetaan taiteilijan kohtalon ennaltamääräytyneisyyttä - sitä, että tuo ura on yhtä vähän valittavissa kuin torjuttavissakaan. Kumpikin nuorista taiteilijoista toteuttaa tarinassa heille osuvaa 'roolia' unissäkävijän varmuudella, mutta yhtä varmasti he myös irtoavat siitä 'näytelmän' loputtua, Malli vaeltaakseen edelleen, Jens kuollakseen. Helppous jolla he "vastaavat" ihmisten tarpeisiin ja tulevat osaksi heidän 'tarinaansa' ei merkitse, että itse kuuluisivat siihen vaan päin vastoin; he "kuuluvat muualle", koko maailmalle - tai taiteelle.<sup>46</sup>

Tämä ihmisten on opittava ymmärtämään jotteivät he suotta pidättelisi tai säälisi heitä.

Ennen kuin orvon Jensin uusi kasvatusäiti Emilie esimerkiksi tajuaa, miten taitavasti poika on hänen kohdallaan täydentänyt hänen elämänsä tarinaan jääneen suuren aukon, hän on kauhuissaan Jensin kyvystä samalla kertaa sekä samais-  
tua kaikkeen että irrota kaikesta. Jens puolestaan ymmärtää Emilietä liiankin hyvin ja nauttii saadessaan esittää hänelle 'uneksimansa' roolin, mutta yhtä olennaisesti kuin Emilie hänen maailmankaikkeuteensa kuuluvat yhä myös mamselli Ane, matami Mahler, syfiliittinen ukko joka on kuollut matamin ullakolle ja rotat, jotka syövät miehen sisäänpainuneen



nenän.<sup>47</sup> Päin vastoin kuin tavallisen ihmisen mieli, joka tarkoin valikoi mitä se tietoisuuteen laskee, taiteilijan olemus ei valikoi; kaikki mikä kuuluu maailmaan kuuluu myös hänelle, ja kaikki on hänen luomistahdollleen samanarvoista materiaalia.

Juuri tämän kyvyn takia syntetisoida olemuksessaan kaikki minkä vaikutuspiiriin he joutuvat, Blixen onkin usein verrannut taiteilijoita naisiin (tai päin vastoin; vrt. edellä s.170 ;194). Esimerkiksi Esseissään hän kirjoittaa:<sup>48</sup>

Uskon että taiteilijat - runoilijat, kuvataiteilijat ja säveltäjät - eräällä tapaa suhtautuvat työhönsä toisin kuin miehet yleensä ja siinä suhteessa lähestyvät naisten elämäntapaa. Taide on taiteilijan oman olemuksen tuote (Udfoldelse) ja hänen työnsä ei itse asiassa olekaan hänen ulkopuolellaan vaan se on hän itse.

Myös Jung panee merkille luovan - etenkin 'visionaarin' - taiteilijan "feminiinisen" laadun, jonka hän katsoo johtuvan itse luomisprosessin alitajuisesta luonteesta:<sup>49</sup>

Milloin luomisvoima saa /ihmisessä/ vallan, elämää hallitsee ja muovaa alitajuinen pikemmin kuin tietoinen tahto ja minän huuhtoo mukansa maanalainen virta tehden siitä vain tapahtumien avuttoman tarkkailijan. Teoksen edistymisestä tulee runoilijan kohtalo ja se määrää hänen psykologiansa. Goethe ei suinkaan luo Faustia vaan Faust luo Goethen.

Vaikka taiteilija tällä tavoin käyttääkin omaa olemustaan luomisensa välikappaleena, todellinen taide ei siis ole yksityistä tai edes yleisesteettistä (narsismia) vaan kaiken subjektiivisen minuudenetsinnän ylittävää pyrkimystä luoda kuvia ja symboleja koko ihmiskunnan käyttöön. Epäilemättä Pellegrina Leoni on Blixenille elämäkerrallinen symboli, mutta sivupersonoineen - ja myös naisena - hän on kirjailijan lukijoilleen luoma kuva taiteilijasta, jonka taiteelleen omistautuneena on pakko, näennäisen 'itsekkäästi', mutta tosiasiasa itsensä uhraten, hylätä normaalit inhimilliset siteet ja esittää 'viettelijätärtä'. Kuvana todellisen luomistahdon ja -voiman valtaamasta taiteilijasta hän myös on ilmeisen poleeminen - tavalla jota lyhyesti tarkastelen tutkielmani lopuksi.

## 4

Vaikka olen tulkintaani varten pitänyt 'Uneksijoita' jonkinasteisena allegoriana, aivan selvää tarkoitetta sille on tietenkin mahdotonta löytää. Sen symboleihin ja henkilö-hahmoihin (jopa Pellegrinaan itseensä) tuntuu sisältyvän paljon ambivalenssia, mikä onkin luonnollista, koska varhainen tarina on tavallaan osa kirjailijan vielä tekeillä olevaa 'myyttiä' omasta taiteilijuudestaan. Siksi olen jo edellä käyttänyt paljon muutakin 'tietoa' kuin tekstin itsensä antamaa tulkinnassani. Luulen silti olevani siinä varsin lähellä Blixenin omia ajatuskulkuja, mutta tulkintani 'todisteeksi' otan esille vielä yhden - tarinan toden-

näköisistä 'lähteistä' johdettavan - näkökulman Pellegrinan henkilöhaamoon.

Arvid von Gyldenstiernen astuessa tähän asti voittamattomana valloittajana espanjattarensa tornikammioon tämä todellakin näyttelee hänelle (ja ilmeisesti panee hänetkin näyttelemään) Don Juania - kohtausta jossa Kivinen vieras jo saapuu noutamaan uhriaan. Viittaus draamaan - tai oikeastaan oopperaan - ei kuitenkaan ole tarinan ainoa. Osoitetaan että Milanon oopperatalon palaessa siellä esitettiin juuri Mozartin Don Giovannia Pellegrinan itsensä laulaessa Donna Annan osaa.<sup>50</sup> Tähän osaan hän palaa myös tehdessään kuolemaa alppihotellissa kolmetoista vuotta myöhemmin, mikä ei liene pelkkä päähänpisto Blixenin taholta. Mozartin ooppera on nimittäin sekä rakententeellisena että temaattisena runkona eräässä toisessakin kuuluisassa tarinassa, E.T.A. Hoffmannin varhaisessa 'fantasiakappaleessa' Don Juan (1812).<sup>51</sup> Siinä Hoffmann esittää mielenkiintoisen tulkinnan päähenkilön ja Donna Annan suhteesta. Paitsi että Hoffmann väittää - tekstistä välittämättä, pelkkää musiikkia vain kuunnellen - Juanin sittenkin (jo ennen pakoaan talosta ja murhatyötään) viettelleen Annan, hän näkee heissä toistensa "vastinekappaleet". "Donna Anna on", hän kirjoittaa juhlallisesti, "luonnon lahjoittamien korkeimpien avujen perusteella, Don Juanin vastahahmo" (Donna Anna ist .. dem Don Juan entgegengestellt).<sup>52</sup>

Blixen, joka myös suuresti ihaili Mozartia, on hyvin voinut luoda Pellegrinansa - tämän naispuolisen Don Juanin - pelkästään Hoffmannin väitteen innoittamana.

Kuitenkin minusta tuntuu että Pellegrinan, taiteilijan, hahmoon on tarvittu innoittajaksi vielä toinenkin Don Juan: Kierkegaardin Johannes Viettelijän päiväkirjasta, teoksesta, joka purevasti analysoiden paljastaa tuon romantiikan kaudelle niin tyypillisen viettelijä-esteetin elämänasenteen heikkoudet.

Viettelijän päiväkirja päättyy seuraavaan mietelmään:<sup>53</sup>

Seikka, joka todella olisi tutkimisen arvoinen, on se, olisiko ehkä viettelijälle mahdollista sillä tavalla runoilla itsensä ulos tytön sielusta, että tyttö tulisi niin ylpeäksi, että hän uskottelisi itselleen, että se on hän eikä mies, joka on suhteeseen väsynyt. Tuon seikan tutkimisesta voisi syntyä huvittava jälkinäytös, jolla itsessään olisi psykologinen mielenkiintonsa samalla kun se tarjoaisi tilaisuuden useihin eroottisiin huomiontekoihin.

Tuntien Blixenin mielenkiinnon Kierkegaardiin, tämän viittauksen "jälkinäytökseen" voi hyvin olettaa olleen (ainakin yhden) haasteen johon 'Uneksijat' on vastine; sehän kosketti hyvin läheisesti häntä itseään - sekä naisena että taistelijana. Nainen "väsyvänä" - ja siis hylkäävänä - osapuolena tai suorastaan 'viettelijänä', millainen hän todella olisi? Voisiko Cordeliasta koskaan tulla Johanneksen kaltainen esteetti? Tai Donna Anna olla "vastine" Hoffmannin mukaiselle Don Juan -hahmolle, älykäs mutta syvästi tunteva ihminen, jonka roman-

tiikan paholainen kuitenkin saa uskomaan että hänen sydämessään asuvan kaipauksen "ylimaalliseen" voi - "jo maan päällä" - tyydyttää inhimillinen rakkaus ja joka sitten, toistuvien pettymysten kautta, vähitellen vajoaa epäuskoon, ihmisvihaan ja jumalanpilkkaan? Vai olisiko Don Juan -myytille, juuri naiseen ja taiteilijaan sovellettuna, vielä muukin kuin Kierkegaardin älyllis-esteettinen tai Hoffmanin sensuaalinen tulkinta?

Vastaten kielteisesti kahteen edelliseen, myönteisesti viimeiseen kysymykseen Blixen todellakin näyttää Pellegrinassa luoneen kolmannen, aivan uuden Don Juan -tyypin, juuri naisena todellisen taiteilijan, joka - aina uutta etsien - epäilemättä väsy, jättää ja hylkää, muttei koskaan vain oman egonsa tai sydämensä vaan hänessä asuvan luomisvoiman kyltymättömyyttä. Hän ei, Johanneksen tavoin, käytä Erostaan vain tehdäkseen Cordeliasta monumentin omalle 'taiteelleen' tai etsi rakkauden **unreista ensin** tyydytystä, sitten kosta oman sielunsa pohjattomaan ja-noon kuten Don Juan; hänelle Eros on ennen kaikkea "hänen oman olemuksensa avartamista" jotta hän voisi, kaikilla rooleillaan tai 'sivupersoonillaan', auttaa kanssaihmi- siään vapautumaan hetkeksi elämän - ja oman minuutensa - taakasta.<sup>54</sup>

Tässä pyrkimyksessään irroittaa ihmiset arkiminästänsä ja saada heidät toimimaan, edes kerran, luovalla tavalla, Pellegrinaa voi epäilemättä pitää jopa 'viettelijänä'. Tämän 'irroittamisen' ja 'viettelemisen' takana on kuitenkin aivan

toinen motiivi kuin Kierkegaardin Johanneksella. Tarkoituksena ei ole vierottaa 'vieteltyä' muusta maailmasta, jotta hän näkisi vain taiteilijan (samalla tavoin 'irralaan' olevat) kasvot vaan jotta hän havaitsisi - itsestään irrallaan - oman minänsä ja kaikki sen inhimilliset mahdollisuudet kerrankin objektiivisesti.

Tämä Pellegrinan aspekti tulee erikoisen selvästi esille myöhäisessä tarinassa 'Kaikuja' (Viimeiset tarinat), jossa Blixen tilittää suhdettaan nuoreen runoilijaan Thor-kild Bjørnviigiin ja jossa hän, tarkoitusta varten, joutui - vastoin kaikkia valojaan - manaamaan Pellegrinan vielä kerran eloon ja itse asiassa kommentoimaan aikaisempaa luomustaan.<sup>55</sup> Tämä uuden onnen lupauksin alkanut opettajaoppilas -suhde (johon todellisuudessaakin lienee liittynyt tiettyjä eroottisia tunteita) päättyy tarinassa katastrofaalisesti kohtaukseen, jossa Emmanuele syyttää Pellegrinaa noituudesta.<sup>56</sup>

Sinä tahdot minun vereni, kaiken veren mitä minussa on. Noidat elävät ikuisesti juomalla lasten verta. Sinä tahdot nyt minun sieluni antaaksesi Paholaiselle uuden lahjan.

Tämä hänen todellista taiteilijapersoonansa vastaan esitetty syyte loukkaa Pellegrinaa syvemmin kuin mitkään hänen 'sivupersooniinsa' kohdistetut moitteet. "Niin, minä olen noita", hän huutaa pojalle vastaan:

Suuri noita, oikea verenimijä, jolla on lepakon siivet. Mutta mikä sinä olet kun et uskalla tulla sieltä alas leikkimään noidan kanssa? Minkä arvoinen on pelkurin sielu? Pitääkö sinun istua sielusi päällä aivan niin kuin neitsyt istuu neitsyytensä päällä, piipittävät ystäväsi ympärilläsi, ja rukoulla että se säilyisi!

.. Minä sanon sinulle, että sinun sielusi myrkyttää sinut, se on kuin kipeä hammas, vedä se pois!

Ja pojan juostua lopullisesti pois hän masentuneena jatkaa itseksensä:

Minä olin oikeassa. Olin oikeassa sanoessani Niccololle, että ilo oli minun elementtini. Tämän maailman ihmiset, joiden on pakko pelätä ja surra niin syvästi, pääsevät aina minusta voitolle. Minä en pysty pitämään puoliani heitä vastaan.

On tietysti totta että kuullessaan oman - kadotetun - äänensä kaiun pojan äänessä ja pyrkiessään luomaan hänestä toisen Pellegrina Leonin tarinan päähenkilö (kuten myös todellisessa elämässä nuorta runoilijaa 'viittansa perilliseksi' kouluttanut kirjailija) tuntuu toimivan itsekkäästi.<sup>57</sup> Tämä 'itsekkyyys' ei kuitenkaan ole kunnianhimoa niinkään oman taiteen kuin sen taide- ja elämänsäilytyksen puolesta, jota hän katsoo edustavansa ja jonka puute hänestä tekee elämän vuoristokylässä - eli Tanskan nykykirjallisuuden - niin 'ilottomaksi' ja köyhäksi.<sup>58</sup> Ja lopuksi Pellegrina-Blixen vielä pyytää anteeksi - ei itsekkyyttään vaan vaateliaisuuttaan, että on rohjennut odottaa toiselta liian paljon.<sup>59</sup>

Oi lapseni, rakas veljeni ja rakastettuni. Älä ole onneton äläkä pelkää. Kaikki on ohi meidän välillämme, minä en voi tehdä sinulle hyvää enkä tule sinua vahingoittamaan. Minä olen ollut liian rohkea, olen uskaltanut soittaa ihmiskäsin Aioloksen harppua. Minä pyydän anteeksi Pohjoistuulelta ja Etelätuulelta, Itätuulelta ja Länsituulelta. Mutta sinä olet nuori. Sinä tulet elämään merkitäksesi enemmän kuin minä konsanaan ..

Pitipä ennustus paikkansa tai ei, siinä voi kuitenkin nähdä jalomielisyyttä jota ei odota 'noidalta' ja todelliselta vampyyriltä, itsekkäältä esteetiltä joka etsii taiteessakin vain omaansa - omaa kuvaansa ja nautintoaan. Sellaisen 'taiteilijan' on sen sijaan kuvannut Kiekegaard Johanneksessaan, jota Viktor Eremita - eli tekijä itse - jo Viettelijän päiväkirjan alkulehdillä luonnehtii kriittisesti.<sup>60</sup> Johanneksen muistiinpanojen narsistista laatua määrää (V.A. Koskenniemen kuuluisaa käännöstä siteeraten) juuri hänen "runoilijaluonteensa",

joka, jos niin tahdotaan, ei ole kyllin rikas, taikka jos niin tahdotaan, kyllin köyhä eroittaakseen runoutta ja todellisuutta toisistaan. Runollisuus oli se lisä mikä tuli / päiväkirjaan/ hänestä itsestään. Tämä lisä oli se kauneus, jota hän nautti todellisuuden runollisessa situatsionissa; tämän otti hän jälleen takaisin taiteellisena refleksionina. Siinä oli toinen nautinto, ja nautinnolle oli koko hänen elämänsä laskettu. Edellisessä tapauksessa nautti hän itse esteettisestä, jälkimmäisessä tapauksessa nautti hän esteettisesti itsestään. Edellisessä tapauksessa oli nautinnon sisällytys siinä että hän itsekkään persoonallisesti nautti osaksi siitä, mitä todellisuus hänelle antoi, osaksi siitä, mitä hän itsestään



antoi lisää todellisuuteen; jälkimmäisessä tapauksessa hänen persoonallisuutensa ikäänkuin hajosi ja hän nautti silloin situatsionista ja itsestään situatsionissa. .. Runollisuuden on hän siten alitajuisesti saavuttanut siinä kaksinaisuudessa, jossa hän elämänsä vietti.

Johanneksen "todellisuus oli hukkunut runouteen", lisää vielä tekijä; hän itsekään "ei kuulunut todellisuuteen", sillä "silloinkin kun hän enimmäkseen siihen antautui oli hän samalla sen ulkopuolella". Tämä johtui siitä että hän oli "sairas", häntä vaivasi exacerbatio cerebria, aivojen kiihotustila, "jolle todellisuus ei tuottanut kyllin tyydytystä". Hän ei siis suinkaan pelännyt eikä paennut elämää (jolle hän oli pikemminkin "liian voimakas"), mutta kun uutuuden viehätys kokemuksesta oli poissa, kun "tosi elämä oli kadottanut merkityksensä kiihokkeena", hän menetti siihen muunkin kiinnostuksensa ja alkoi etsiä - tuo Don Juan - tuoretta kokemusta joka tarjosi vielä askarrusta hänen älylleen ja mielikuvitukselleen.

Kierkegaard on osuvasti kuvannut Johanneksessaan oman aikansa eli romantiikan Don Juan -tyypin, henkilön jonka älyllis - esteettinen mielenlaatu vaatii, kuten hän Jälkikirjoituksessaan asian esittää, että koko kokemuksellinen todellisuus (Virkelighed) on, jotta hän tajuaisi sen olemassaolon (esse), muutettava 'mahdollisuudeksi' (posse), so. jonkin idean tai symbolin muotoon (vrt. edellä s.185). Mikään välitön kokemus kuten rakkaus ei

hänelle riitä tai kelpaa vaan se on todellakin 'hukutettava' runouteen eli sen merkitys kätkevä suoranaiseen symbolien labyrinttiin, josta se on etsittävä ja tulkittava; vain tällä tavoin todellisuudesta saadaan se elämys ja nautinto jota esteetti kaipaa. Tällainen välineellinen asenne elämään ei tietenkään voi ottaa huomioon toisia ihmisiä (tai edes itseään) muuna kuin esteettisen tarkkailun kohteina ja on siis moraalisesti (ja eksistentiaalisesti) tuomittavaa.<sup>61</sup>

On ilmeistä että tuomitessaan näin ehdottomasti romanttisen 'viettelijänsä' esteettisen elämäntavan Kierkegaard tuntui kuitenkin Blixenin mielestä heittävän myös lapsen - eli taiteen - pois pesuveiden mukana. Hän ei suinkaan kiellä Kierkegaardin Don Juan -hahmon todellisuutta; itse asiassa Blixenin eräissä - lähinnä maskuliinisissa - 'elämäntaiteilijoissa' on enemmän kuin hitunen Johannes-viettelijän kyynisyttä, jota hänkin tavallaan kritikoi. Sen sijaan hän ei hyväksy filosofin (antiromanttista) haluttomuutta myöntää taiteelle - tai taiteelliselle luomistahdolle - mitään todellista asemaa ihmisen minuuden tai olemassaolontunnon etsinnän välineenä. Mielestäni Pellegrina on syntynyt paljolti tämän - jälleen yksityisen - protestin merkeissä, kuvaksi oikeasta taiteilijasta, vastineeksi väärälle.

Siinä missä Johanneksen elämä on vain laskelmoitu "koe toteuttaa runoutta käytännössä", Pellegrinan käsissä

"käytäntö" - kuten hatuntekotasito - muuttuu runoudeksi. Kun Johannes ikään kuin jakautuu kahtia, "situationsia" kokevaan ja sitä esteettisesti tarkkailevaan minään, Pellegrina elää yhtä voimakkaasti ja eheästi jokaisen roolinsa eli taideluomansa, panee jokaiseen 'sivupersonaansa' itsensä kokonaan. Johanneksen pitäessä "individuejä .. vain kiihottavana nautintonaan", jotka hän "heitteä luotansa niinkuin puut pudistavat kuivat lehdet", Pellegrina on "niinkuin suuri nabob, joka yltäkylläisyydestään jakaa antimiaan ystävilleen". Ja kun Johannes maskuliinisessa itsekkyydessään tokaisee: "Olen käytännössä aina ollut syvästi vakuuttunut siitä, että nainen on olemassa toista olentoa varten", Pellegrina epäilemättä myöntää väitteen todeksi.<sup>62</sup> Hän tosin vaatii subjektiin toisen jäsenen ("kuten taiteilijakin") ja myös objektin monikkoon, sillä kysymys joka häntä - etenkin hänen vanhempina vuosinaan - jatkuvasti askarruttaa kuuluu: "Miksi sääli ihmisiä kohtaan aina imee ytimen luistani?" Hänen kutsumuksensa on vastata ihmisten hätähuutoon, sanattomaankin (kuten Niccololle), heidän omalla äänellään (sillä hän on kadottanut omansa), ja vaikka hänen on pian taas jatkettava matkaa, mitään 'sivupersonastaan' muistamatta (sillä kumpikin on häneltä "kielletty", pysähtyminen ja muistot), hän ei koskaan itse lähde muistoa jättämättä.<sup>63</sup>

Kuvana tekijänsä taidekäsityksestä Pellegrina on siis vastalause Kierkegaardin ahtaalle tulkinnalle taiteilijan

psykologiasta; samalla se on Blixenin omaperäinen versio Don Juan -aiheesta, joka hänen toteuttamanaan saa suorastaan faustisia piirteitä.<sup>64</sup> Kuten hän kreivi Augustuksellaan, tuolla jälkiromanttisella melankolikolla, kritikoi Kierkegaardin subjektiivista totuuden- ja minuudenkäsitystä, samoin hän kritikoi tämän subjektiivista käsitystä taiteilijasta Pellegrinalla, joka on, omassa naisellisessä sarjassaan, romantiikan visionaarinerojen jälkeläinen. Hän on myös alkumuoto - todellinen Urbild - kaikille Blixenin myöhemmillekin taiteilijoille, jotka miehisestä ilmiasustaan huolimatta säilyttävät Pellegrinan feminiinisen luomistahdon keskeisimmän piirteen, syvän ja lujan yhteyden ihmisielun kollektiiviseen kokonaisuuteen.

(1977)

VIITTEET

## TARINAN ESTETIIKASTA

1. Tämä ja seur.lainaukset: ks. Viimeiset tarinat, s. 26-27. Toinen pitkä sitaatti on vielä jonkinverran pitempi ja yksityiskohtaisempi tanskaksi (käännös tehty englannista), joten siteeraan sen varmuudeksi tähän (Sidste Fortaellinger, s. 27):

Den nye Kunststart har en anden Aergerrighed end de gamle Historier, den har foresat sig at gribe Mennesker fra det der kaldes det virkelige Liv, at placere dem i sine Romaner, hvor det saa kan føje sig, og der at lade dem selv forme og bestemme Historien. Den er, for at kunne bevare disse sine virkelige Mennesker paa naert Hold og paa samme Plan som Laeseren og for ikke at gøre ham bange, rede - og villig - till at ofre og give Afkald paa Historien selv.

Sanamuoto on selvästi poleemisempi tanskalaista yleisöä varten, mikä onkin ymmärrettävää kun muistaa Blixenin ensimmäisten tarinoiden saaman ankaran kritiikin koti-  
maassa ("midt i en tid der helt overvejende stod i social-realismens tegn", kuten Viggo Kjaer Petersen asian esittää (vrt. 'Karen Blixen', Danske Digtere i det 20. århundrede, Bind II, s. 769 seur.). Blixenin Tanskassa saamasta vastaanotosta ks. myös Migel, Titania, s. 99 seur. sekä Langbaum, The Gayety of Vision, s. 74.

2. Referaatti perustuu pääosin teoksen johdanto-osaan ('The Narrative Tradition'), s. 3-16.

3. Vrt. Viimeiset tarinat, s. 27. - Tässä yhteydessä on valaisevaa siteerata erästä toista modernia 'puhtaan fiktion' luoja ja kannattajaa Richard Adamsia, joka eräässä haastattelussa on lausunut Shardikistaan ('Watership Down and the Irresistible Rise of Richard Adams', The Times, 8.11.1974):

I hope I've written a Rider Haggard story, full of blood, ghosts, darkness, mysterious religion on a mysterious island. Objective stories have been a harmful syndrome in western literature. They are dominated by the problems of their heroes or heroines, who are constantly questioning their values. But there's a very respectable kind of story in which the hero's problems are outside himself. Homer is not interested in who's sleeping with whom or why; he has no problems of conscience. .. I couldn't write a story about right and wrong.

Tosiasiassa Shardik on kirja "hyvästä ja pahasta" mutta täysin fiktionaalisen (fantastisen) esitystavan puitteissa, joka lähenee allegoriaa. Watership Down (suom. Ruohometsän kansa) puolestaan merkitsi vanhan eläintarinan - faabelin - jälleentulemista myös aikuisten kirjallisuuden varteenotettavaksi lajiksi.

4. Blixenin materiaalisina 'lähteinä' - jotka useimmissa tapauksissa on helppo osoittaa - ovat yhtä hyvin sekä romantiikan kauhu- ja satukirjailijat (Lewis, Hoffmann, H.C. Andersen) että 1800-luvun lopun realistikertojat (kuten Maupassant tai France), joilta hän on lainannut paitsi esineellistä ja paikallista atmosfääriä myös tiettyjä 'moraalisia' henkilöasetelmia. Näin Maupassant on saanut antaa hänelle ainekset sekä kertomukseen 'Sankaritar' että tarinaan 'Järkähtämättömät orjanomistajat' (Talvisissa tarinoissa); edellisessä hän varioi 'Rasvapallon', jälkimmäisessä 'Matkalla' (En voyage)-novel-

lin ihmissuhteita oman 'vastakohtien filosofiansa' valossa. Hän siis yhdistelee vapaasti aineksia sekä contettä nouvelle-tyyppisistä kertomuksista ja muistuttaa tässä suhteessa tiettyjä jälkiromanttisia novellisteja (Eichendorff, Keller, Storm), joiden kanssa hänellä on yhteistä myös tehokas kehysmuodon käyttö.

5. Vrt. esim. Bent Mohn, 'Blixens interview med sig selv', Blixeniana 1977, s. 73 seur. tai Blixenin levytetyn lukuesityksen ('Karen Blixen fortaeller') alkusanoja ("Jeg er en storyteller, en Fortaellerske").

6. Vrt. Johannesson, The World of Isak Dinesen, s. 19:

Dinesen's tales tend, in fact, to become epiphanies because they concentrate on the turning point in human experience, the moment when the truth is revealed and we see in a flash the pattern of meaning. Though they are often as fantastic and as improbable as the intrigues of opera librettos, these tales do bring this epiphany to the characters.

Dinesenin perhessä tästä epifania-hetkestä käytettiin termiä "nähdä haikara", kuten Thomas Dinesen kertoo (esim. Tanne, s. 105-106) ja Blixen itse todistaa Afrikka-muistelmissaan; vrt. s. 57 varsinaisessa tekstissä.

7. Ks. Viimeiset tarinat, s. 28.

8. Referaatti perustuu teoksen lukuun 4, 'Meaning in Narrative' (Nature of Narrative, s. 82 seur.), josta myös lainaus (s. 88). En ole tyytyväinen termien suomennoksiin



mutta en ole vielä löytänyt kelvollisempiakaan vastineita; suomen kieli on erityisen taipumatonta englannin kriittiseen käsitteistöön, jonka historiallisia konnotaatioita (esim. termissä romance) on suorastaan mahdollista tehdä ymmärrettäväksi suomen kielellä.

9. Hyvä esimerkki tästä periaatteesta on tutkielmani viimeisessä esseessä tehty analyysi Blixenin 'Uneksijoista', jota olen varsin pitkälle tulkinut omaelämäkerrallisena allegoriana mutta joutunut jatkuvasti myös syyttämään 'ambivalenssista'. Juuri tarinan "yleisinhimillinen, arkkityyppinen symbolisuus", joka tässä tapauksessa liittyy taiteilijan psyykeen ja kohtaloon, tekee siitä monimielisen; näkökulma on sillä tavoin sekä subjektiivinen että objektiivinen ettei täydellistä yhdentymistä kumpaankaan tulkintaan voi tapahtua.
10. Clara Reeve (1729-1807), kauhuromaanien (esim. The Old English Baron, 1780) kirjoittaja ja kriitikko, oli (kuten myös esim. Jane Austen Northanger Abbey -romaanissaan) hyvin kiinnostunut siitä 1700-luvulla tapahtuneesta kertomakirjallisuuden murroksesta jonka tuotteita olivat sekä ns. porvarillinen romaani (Richardson, Fielding, Smollett) että kauhuromaanit, joissa mimeettinen ja fiktionaalinen esitystapa (realistinen ja fantasiakertomus) ensimmäisen kerran esiintyivät toisistaan täysin poikkeavina kerronnan lajeina. Hänen huomionsa romaanin ja 'romanssin' - joksi jälkimmäistä oli alettu kutsua - eroista ovat yhä (tai kenties uudestaan) hyvinkin huomioonotettavia kertomakirjallisuuden lajiteoriaa pohdittaessa (vrt. Scholes-Kellogg, mts. 6-9).

Miss Reeve, "tuo erittäin monitaitoinen ja lahjakas nainen" (kuten Old English Baronin esipuhe vuodelta 1808 häntä nimittää), on - ranskalaisten esikuvien mukaan -

laatinut tutkielmansa The Progress of Romance (1785) salonkikeskustelujen muotoon, ja 'Seitsemännen illan' (Evening VII) aikana Euphrasia (so. Clara Reeve itse) lausuu aiheesta mm. seuraavaa:

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. - The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance is lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. - The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, untill we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own.

Miss Reeve käsitteli kysymystä myös mainitun - kuuluisimman - kauhuromaaninsa esipuheessa (päiväty 1780), jossa hän ilmoittaa aikoneensa teoksessaan yhdistää "vanhan romanssin ja modernin romaanin kaikkein viehättävimmät ja kiintoisimmat piirteet"; pyrkimys, joka muistuttaa Blixenin ilmeistä pyrkimystä yhdistää vanha fantasiakertomus ja moderni novelli. Blixen on voinut lukea Clara Reeven mielipiteitä sitaatteina toisista tutkimuksista mutta on yhtä hyvin saattanut löytää hänen omatkin teoksensa englantilaisten ystäviensä - ennen kaikkea Finch-Hattonien - kirjastosta oleskellessaan Englannissa 20-luvun lopulla. The Old English Baron on, kuten tekijä tunnustaakin, Walpolen Otranton linnan (The Castle of Otranto, 1764) jäljitelmä ja julkaistiin juuri siksi samoissa kansissa sen kanssa.

11. Rungstedlundin kirjastossa on kaksikin kappaletta kyseistä Ortega y Gassetin teosta (The Dehumanization of Art) englanninkielisenä käännöksenä, sekä kova-että paperikantinen laitos, edellinen painettu Princetonissa (University Press) 1948, jälkimmäinen New Yorkissa (Doubleday) 1956. Vuoden 1956 laitoksessa on seuraava omistuskirjoitus:

To Baroness Blixen

In the hope that you will find a "Wahlverwandschaft" for this brilliant author

Curtis Cahn

March 1957

Vuonna 1957 'Kardinaalin ensimmäinen tarina' - samoin kuin Blixenin mahdollinen kannanotto Ortegaan - oli jo valmis ja Blixen on saattanut hyvinkin hymähtää viittaukselle 'hengenheimolaiseen'.

Donald Hannah on myös viitannut Ortegan romaani-teoriaan käsitellessään Blixenin kertomatapaa omassa tutkimuksessaan vaikkakin hiukan toisesta näkökulmasta; vrt. Hannah, The Mask and the Reality, s. 97-98 ja 145-146.

12. Käännettyt lainaukset: vrt. Ortega y Gasset, mts. 57, 68, 74-76 ja 80 (Doubleday Anchor Book).
13. Vrt. Ortega y Gasset, mts. 93 seur., jakso 'Mielikuvi-tuksenvarainen psykologia', joka tuo mieleen ainakin Virginia Woolfin ja Anais Ninin vastaavat tutkielmat (Woolfin 'Modern Fiction' ja Ninin The Novel of the Future). Vrt. esim. Nin, mts. 173:

The novelist of the future, like the modern physicist, knows that a new psychological reality can be explored only under

new conditions of atmospheric pressure, temperature, and speed, as well as in terms of new time and space dimensions for which the old forms and conventions of the novel are completely inadequate.

Päiväkirjassaan Anais Nin kertoo miten hän lähetti ihaillemalleen Blixenille romaaninsa Ladders to Fire (1946) mutta ei saanut edes kiitosta vastaukseksi. Kirja on yhä todellakin Rungstedlundin kirjastossa mutta epäilen lukiko Blixen sitä koskaan. 'Mielikuvituksenvarainen psykologia' merkitsi hänelle aivan muuta kuin Ninille, ja vaikka hän epäilemättä luki Woolfia (vrt. viite 11, s. 383), tajunnanvirtatekniikka ei todellakaan ollut häntä varten.

14. Vrt. Ortega y Gasset, mts. 95.

15. Tämä tarinoiden järjestys on peräisin teoksen amerikkalaisesta laitoksesta, englantilaisessa ja tanskalaisessa kokoelman aloittaa 'Laivapojan tarina', mikä on kirjailijan itsensä määräämä järjestys. Amerikkalainen kustantaja (Random House) on ilmeisesti halunnut 'kehystää' kokoelman näillä kahdella Charlie Despardia ja hänen kertojanongelmiaan kuvaavalla tarinalla mutta niin tehdessään hävittänyt erään tärkeän temaattisen alleviivauksen ja tehnyt itse toisen. Robert Langbaum (The Gayety of Vision, s. 156) kuvaa kirjailijan omaa reaktiota tähän uudelleenjärjestelyyn seuraavasti:

When I pointed out the rationality of this arrangement to Isak Dinesen, she grew angry and said that for some instinctive reason which she could not explain she wanted "Sailorboy" first. Since the arrangement of her stories clearly matters, we had

best follow her order.

We see on reflection that her instinct was sound. For "Sailor-boy" is a nature fable, and in placing it first she announces nature, and particularly Northern nature, as the main theme of the volume. In this way she distinguishes Winter's Tales from the two preceding books (which were about civilization and Southern nature, respectively), she explains the title, and connects the three books as complementary parts of a larger design.

Jos - kehyskertomuksen kadottua - olemme unohtaneet että novellikokoelman kertomuksilla on yleensä temaattinen yhteys, tämä esimerkki palauttaa sen mieleemme. Toinen esimerkki on Joycen Dublinilaisia, jota tekijä kieltäytyi julkaisemasta missään muussa kokoonpanossa ja järjestyksessä kuin siinä jonka se nyt omaa, ja teos saikin odottaa ilmestymistään useita vuosia.

16. Charlien epätoivo ja epäilykset ennen kuin hän löytää oman 'äänensä' ovat epäilemättä Blixenin omien vastavien kokemusten tiivistelmä, mutta toisaalta hän monissa suhteissa on myös Blixenin ja hänen taidekäsityksensä vastahahmo, jonka avulla toisten 'nuorten' halutaan oppivan - hänen virheistään. Blixenin varsinaiset yritykset muodostaa koulukuntaa Tanskaan keskittyivät Heretica-lehden (1948-1953) ympärille kerääntyneeseen nuorten kirjailijoiden joukkoon (vrt. Migel, Titania, s. 128-139, 'The Heretica Movement', mutta hänen todellinen vaikutuksensa alkoi näkyä vasta 1950-luvun lopulla. Ole Ravn toteaaakin (Dansk litteratur 2: 1945-75, s. 67):

Realismen blev af række forfattere forkastet til fordel for en prosa, hvor det eventyrlige og mytiske .. fik tildelt en mere fremtraedende plads.

Det er således karakteristisk, at intressen for Karen Blixens forfatterskab .. var voksende i disse år.

Ravn mainitsee useitakin nuoria kirjailijoita, joiden reaktionaariin tyyliin Blixenillä on ollut vaikutuksensa; toisaalta hän näkee Blixenin elämäkatsomuksessa eräitä modernismiin liittyviä piirteitä (vrt. Dansk litteratur 1: 1920-45, s. 59-60) "jotka löivät itsensä tosissaan läpi vasta 50- ja 60-luvuilla".

17. Vrt. Talvisia tarinoita, s. 49.
18. Sama, s. 382.
19. Vrt. Seven Gothic Tales, s. 307 ; Helsingörin perhejuhla, s. 144.
20. Linaus: ks. Talvisia tarinoita, s. 250. Kertomus ('Vanhasta Tamskasta') on versio, mutta temaattisesti aivan "uusi" versio, Polykrateen sormuksen historiasta.
21. Vrt. Aristoteles, Runousoppi, s. 21-23. Blixenin tuotannon negatiivisin esimerkki "itsetutkiskelusta minuuden umpiossa" on kreivi Augustus von Schimmelmann. Peräti kolmessa kertomuksessa hän edustaa toimintakyvyttöä ihmistä, joka ei löydä todellista identiteettiään koska hän ei koskaan uskalla asettaa sitä toiminnan testiin. Kreivi Augustusta käsitellään erikoisesti viidennessä esseessä, esim. s. 175 seur.
22. Koska Blixen aloitti uransa - ja jatkuvasti pysyikin - englanninkielisenä 'kertojana' hän luonnollisesti käytti tarinoistaan nimikettä tale (vastakohtana 'novellille':

short story). Termin valinnasta ja merkityksestä Blixenin teosten lajimäärittelylle kirjoittaa Robert Langbaum seuraavaa (The Gayety of Vision, s. 56):

When we were talking once about the sense in which she used the word tale, Isak Dinesen said that she did not intend the word in the same sense of the Danish eventyr (which Danes translate as fairy tale and associate with Hans Christian Andersen), but in the sense of Shakespeare's Winter's Tale. Her second volume of stories takes its title from Shakespeare's play, and the Danish title, Vinter-Eventyr, is a translation from the English. For the Danish titles of Seven Gothic Tales, and Last Tales, she uses the word fortaellinger which does not carry the connotation of fairy tale. If, following her hint, we assimilate her use the word tale or story to Shakespeare's last plays, we may understand her to mean romance, but romance used to achieve tragicomedy - to subsume the opposition between tragic and comic .. in the naive view of a child or primitive who sees a story as neither tragic nor comic but as marvelous.

Tieto termin shakespearelaisesta konnotaatiosta on hyvin tärkeä, mutta Langbaum unohtaa mainita että sana tale esiintyy myös tanskan kielessä ja on voinut vaikuttaa sen valintaan englannissa, korostamaan kertomusten 'suullista' luonnetta. Langbaum unohtaa myös että esim. Viimeisissä tarinoissa Blixen käyttää tanskassa myös kolmatta termiä historie, jolloin sekä kardinaali Salviatin oma tarina ('Kardinalens første Historie') että termi hänen suussa on juuri tämä (vrt. viite 1 edellä). Myös 'Yöllinen keskustelu Kööpenhaminassa', kokoelman viimeinen tarina, käyttää - sanoisiko - kriittisenä terminään juuri sanaa historie.

23. Tolkien sepitti tutkielmansa alun perin vierailuluennoksi

(Andrew Lang Lecture) jonka hän piti St. Andrews'n yliopistossa jo 1938 mutta joka julkaistiin, laajennettuna, vasta 1947 (kokoelmassa Essays Presented to Charles Williams; Oxford University Press). Essee on merkinnyt hyvinkin paljon toisille hänen 'ryhmäänsä' kuuluneille kirjailijoille, varsinkin C.S. Lewisille, joka käytti sitä etenkin esseittensä 'On Myth', 'The Meaning of Fantasy' ja 'On Realisms' pohjana (julk. kokoelmassa An Experiment in Criticism, 1961). Kaikki mainitut tutkielmat ovat tärkeitä lähteitä ns. fantasiakirjallisuuden harrastajille.

Seuraavat lainaukset ja referaatti perustuvat Tolkienin esseen taskulaitokseen (The Tolkien Reader, 1966) sivuihin 17-33 (jaksosta 'Origins').

Vaikka Tolkien ja Blixen käyttävätkin eri argumentteja, he kumpikin puolustavat samaa asiaa: fantasian oikeutusta kerronnan yhtenä kulmakivenä. Tolkienin satuteoria painottaa, omasta näkökulmastaan, täysin epärealistisen tarinan kykyä näyttää eräitä olennaisia puolia olemassaolostamme - puolia, jotka liian helposti hukkuvat arjen rutiiniin. Tullakseen oikein havainnoiduiksi ihmiset ja tapahtumat on siirrettävä välittömän kokemuksen todellisuudesta fantasian "toisen asteen maailmaan", jonka oudoissa mittasuhteissa kummankin todellinen laatu ja merkitys vasta paljastuu. - Blixenin kaunopuheinen vetoamus Tanskan kirjailijoille (arvioinnissa H.C. Brannerin romaanista Rytteren, 1949) "pusertaa myytin tai sadun rypäle janoisen kansan maljaan" oli vastaavanlainen manifesti. Siinä hän myös puhuu kauniisti, Tolkienin tapaan, kansansadun kanteleesta, joka selkeänä ja arastelematta soi "ilman myytin voimallista paatosta tai mysteerin loputtoman surumielistä syvällisyyttä".



englannista, pantakoon tähän myös tanskankielinen versio (Sidste Fortaellinger, s. 245):

"O!", raabte han. "O, og jeg har altid elsket ordet, faa har elsket det som jeg! Dets Vaesen og dets Veje er mig velbekendte! Derfor ved og forstaar jeg fremfor alle, at med det samme min Almaegtige Fader ved sit Ord skabte mig, da kraevede og ventede han ogsaa af mig at jeg engang skulde vende tilbage til ham, og bringde ham hans Ord igen, som Tale. Dette, og dette alene, skal jeg virke i min Tid og mit Løb her paa Jorden. Udaf hans guddommelige Logos - det Skabende, Begyndelsen - maa jeg gøre min menneskelige Mythos - det Blivende, Erindringen. Ja, ogsaa naar jeg, ved hans uedelige Naade, i Himmelen igen er blevet eet med ham, ogsaa da vil vi - jeg Elendige med Taarer, han med Smil - skue ned, og kraeve og vente at denne min mythos skal findes tilbage efter mig, paa Jorden."

25. Englannin kielisessä versiossa Ewaldin 'puheestaan' käyttämä sana on tietenkin speech, joka tanskaksi kuitenkin on tale. ("Og Mythos betyder i det graeske Sprog Tale", selittää Ewald kuninkaalleen. Vrt. myös edellisen viitteen tanskalainen sitaatti.) Blixen näyttää siis sisällyttävän tanskankieliseen 'puheeseen' sanaleikin, joka liittyy sekä hänen omaan kirjailijantyöhönsä (jossa hän katsoo kutsumuksensa olevan saman kuin se jota hän panee Ewaldin julistamaan) että hänen valitsemaansa lajiin ('tale' - tarina).
26. Johannes Ewald t. Evald (1743-1781), vuosisatansa ehkä huomattavin tanskalainen runoilija ja draamatikko, asui 1773-1776 Rungsted Krossa, majatalossa Kööpenhaminasta Helsingöriin johtavan 'kuninkaantien' varressa. Talosta tuli aikanaan Rungstedlund, Blixenin isäntö ja

oma asuinpaikka Afrikasta paluum jälkeen aina hänen kuolemaansa saakka. Nykyisin talo ja siihen liittyvä puisto, joka on Kööpenhaminan seudun ainoa lintureservaatti, kuuluu Rungstedlund-säätiölle (perustettu 1958), joka huolehtii siitä. Taloon ja seutuun liittyy paljon Ewald-muistoja. Blixenin työhuoneena ollut huone on juuri "Ewalds Stue", kamari jossa runoilijan sanotaan asuneen; puistossa on "Ewalds Høj", kukkula jolla hänen sanotaan istuksineen jne. Ewaldin luonnonrunot (erik. 'Rungsteds Lyksaligheder') ja hänen keskeneräinen, sterneäinen omaelämäkertansa Johannes Ewalds Levnet og Meninger olivat hyvin rakkaita Blixenille, joka kertoo lämpimästi runoilijasta myös lintupuiston perustamisen yhteydessä pitämässään radioesitelmässä (painettu nimellä 'Rungstedlund - En radiotale' teoksessa Karen Blixen og Fuglene, 1964; s. 24-26: kertomus Ewaldista).

27. Rungstedlundin kirjastossa on pieni Kristianin ja hänen kuningattarensa skandaalimaista avioeroa käsittelevä teos (Aug. Fjelstrup, Skilsmisseprocessen imellem Kong Kristian sen Syvende og Dronning Karoline Matilde, København 1908). Siitä Blixen lienee saanut, paitsi ne tiedot joita hän käyttää katsaukseensa Hirschholmin kaupungin historiasta tarinan 'Runoilija' alussa, myös kuvan "turmeltuneesta, sydämättömästä pienestä kuninkaasta", "Caligulasta en miniature" (Helsingörin perhejuhla, s. 149-150), jollaisena Kristian esiintyy myös Ewaldin tarinan alussa. Runoilijan vaikutuksesta hänessä kuitenkin tapahtuu ihmeellinen muutos - hänestä tulee, todellisen myytin koskettamana, vihdoinkin hallitsija joka hän ei koskaan ole ollut (Viimeiset tarinat, s. 317-318):

Puhujan tehoava katse sai kuuntelijan piirteet hetkeksi värisemään, mutta sitten ne kirkastuivat vakavan tyyniksi. Hänen olemukseensa, joka äsken oli jalansijaa etsiessään juossut mielettömästi joka taholle, koostui nyt ja kohosi ylevään sopu-sointuun. .. Hän istui suoraselkäisenä kultaisella sametilla tavattoman hienot kädet tuolin käsipuilla aivan kuin hän olisi todella pidellyt valtikkaa ja valtakunnanomenaa, ja loi katseen huoneeseen aivan kuin olisi katsellut sitä hyvin korkealta.

Kristian ei kuitenkaan ole kokenut ainoastaan sanan voimaa, vaan hänen muutoksensa johtuu myös siitä että hän tuntee olevansa "ystävien parissa, sellaisten ystävien joista hän oli lukenut ja joita hän oli etsinyt koskaan löytämättä, ystävien jotka ymmärsivät kuka hän todellisuudessa oli". Qualis rex, talis grex voidaan, kuten tiedämme, lukea myös toisin päin: "Millainen lauma, sellainen paimen", ja tarinallaan Blixen - tosin vain toissijaisesti - viittaa myös käsitykseen - sä 'vastakohtien ykseydestä' (vrt. tutkielmani kuudes essee), jollaisen muodostavat esimerkiksi toisiaan kunnioittavat hallitsijat ja alamaiset.

Hans Holmberg onkin osoittanut ('Vägledning genom "Samtale om Natten i København"; Blixeniana 1977, s. 97 seur.) että yhtenä lähteenä kertomukseen on ollut Voltairen tragedia Zaire, jota keväällä 1767 oli esitetty Kristianin hovissa kuninkaan itsensä näytellessä siinä sulttaani Orosmanea; seikka jota hovin vanhoilliset piirit paheksuivat. Kuningas, joka ei siis lähimmässä piirissään saanut esittää hallitsijaa joka hän halusi muttei osannut olla, lausuu nyt, runoilijan luona, sujuvasti ne ranskankieliset repliikit (suoraan Zairesta) joita hän on hovissaan vain takeltanut. Täällä hänen roolistaan kuninkaana tulee lihaa ja verta, ja vaikka 'epifania' ei johdakaan pysyväiseen muutokseen Kristia-

nin kohdalla, tämä ilta on runoilijan lahjoittama valopilkku hänen muuten niin synkässä elämässään: kuva siitä mitä hän olisi saattanut - tai mahdollisesti halunnutkin - olla.

28. Kleistiin ja Thomas Manniin nojautuen Aage Henriksen esitti jo 1952 (Karen Blixen og Marionetterne) että Blixenin 'hyvät' henkilöt ovat niitä jotka todellakin osaavat elämässään "noudattaa tarinan lakia"; tottelemalla sitä - eli arkkityyppiseksi kokemaansa toiminta-kaavaa - kuten nuket nukketeatterissa he lopulta saavuttavat niille ominaisen helppouden toiminnassaan, joka myös takaa heille identiteetin, kuten rooli näytelmässä ainakin. 'Huonot' - eli elämässä syrjästäkatsojiksi jäävät - henkilöt puolestaan ovat niitä jotka eivät tottele 'tarinaansa', löydä elämäänsä arkkityyppistä pohjakaavaa. Ajatus on sen jälkeen toistunut niin usein Blixen-tutkimuksessa etten ole esittänyt sitä - ainakaan samassa muodossa - omassani. Tanskaa taitamaton lukija löytää 'marionettiteorian' englanniksi referoituna esim. Eric O. Johannessonin jo klassisesta tutkimuksesta The World of Isak Dinesen (luku 4: 'Marionette and Myth', s. 81 seur.).

Blixen on epäilemättä tuntenut Kleistin kuuluisan esseen (Über das Marionettentheater, 1810), mutta ennen häntä sitä oli jo tutkiskellut eräs toinen tanskalainen, H.C. Andersen, jonka tarina 'Marionetspilleren' (suom. 'Nukketeatteri'; Kootut sadut ja tarinat II, s. 346) näyttää olleen välittömämpi innoittaja kuin Kleist esim. Giuseppino (eli Pino) Pizzutin hahmolle Viimeisissä tarinoissa (kertomuksissa 'Yöllinen kävely' ja 'Salatuista ajatuksista ja taivaasta'). Andersenin "marionettiennäyttäjä" (kuten Talvio häntä kutsuu) on viehättävä kuva onnellisesta taiteilijasta taiteensa maailmassa - kuva

jonka on erityisesti täytynyt liikuttaa Blixeniä, jopa hänen omiana kuvanaan.

29. Parmenia Migel, joka itse vieraili usein Rungstedlundissa kootessaan aineistoa elämäkertansa varten, kuvaa Blixenin dramaattista vaikutusta eräaseenkin vieraaseensa, amerikkalaiseen pianisti Eugene Walteriin seuraavasti (Titania, s. 144-145):

Eugene walked slowly up the hillside with Tania leaning on his arm. She was nearing seventy and already seemed as pale and unsubstantial as any Romantic spectre that might be wandering there among the trees. She talked about her past and Eugene's future, about Africa, and death, she was, as Clara / Svendsen, her secretary / said, 'drawing out her life to the hungry', dispensing friendship and wisdom and her particular gift of storytelling. Eugene would never forget it. ..

Ja myöhemmin hän jatkaa (s. 155):

Eugene Walter was one more who had capitulated to Tania's fascination. 'Do I sound as if I fell in love? I did,' he said after he first saw her, in 1956. 'Here was some eternal human mystery, crystallized in a ninety-pound Danish lady of any age you might care to guess. A sibyl.' A witch, Erling Schroeder had said. A siren said some. And others would come along who would find new, extravagant epithets or none that would do at all in expressing what they felt for her. And at this time she was seventy-one years old!

Perheen ja sukulaisten piirissä Karen Blixeniä kutsuttiin aina nimellä Tanne (lapsenkielinen muunnos hänen omasta nimestään). Myöhemmin lempinimi muuttui Taniaksi, jonka Denys Finch-Hatton otti käytäntöön ja väliin laajensi muotoon "Titania" (mistä Migelin kirjan nimi). - On

ilmeistä että Blixen (jonka aktiivisen seuraelämän keskeyttivät useat pitkät ja vaikeat sairaskohtaukset) tietoisesti näytteli taiteilijaystävilleen valitsemaansa tietäjänaisen roolia, oikeaa noitaa, jolla ylen eteeriseksi käyvä ulkomuoto tarjosi sopivan naamion. Paljon materiaalisemman ja inhimillisemmän kuvan kuin esim. Migelin antama hänestä saa hänen kanssaan ja lähellään Rungstedlundissa työskennelleiden ihmisten kuvauksista: Clara Svendsenin ja Caroline Carlsenin muistelmista.

30. Teos kirjoitettiin, edelleenkin, ensin englanniksi ja käännettiin sitten - aluksi toisten (mm. Emily Pritchardin) mutta lopulta vain kirjailijan omin voimin - tanskaksi. Versiot julkaistiin yhtä aikaa (kuten muutkin Blixenin myöhemmät teokset) sillä hän halusi olla myös - ja ennen kaikkea - tanskalainen kirjailija. Out of Africa -nimi on käännös hänen jo 1925 (Tilskuerenissa) julkaistun runonsa nimestä Ex Africa, tanskan-kielinen nimi (Den afrikanske Farm) puolestaan tuo mieleen Olive Schreinerin, eteläafrikkalaisen kirjailijan maailmankuulun teoksen The Story of an African Farm (1896), jonka Blixen Afrikassa ollessaan varmaan oli jo lukenut. (Hän kirjoitti sen amerikkalaiseen korulaitokseen 1961 lyhyen esipuheenkin, jota en kuitenkaan ole onnistunut saamaan käsiini. Rungstedlundissa oleva Penguin-laitos on merkitty hänen veljensä nimellä: 'T. Dinesen'.)
31. Ks. Aristoteles, Runousoppi, s. 70. Eino Krohn on hyvin kauniisti ilmaissut saman asian Blixeniä koskevassa esseessään 'Kaksi lukittua lipasta' (samannimisestä kokoelmasta) seuraavasti (s. 130):

Mutta silloinkin, kun kertomus etenee yksinkertaisesti kuvailevana, se paljastuu kerrostuneeksi vertaukseksi, niin että jatkuvasti rinnan itse tarinan "storyn" kanssa kulkee se, mitä Maeterlinck on sanonut toisen asteen vuoropuheluksi. Tämän tarinan takana on toinen tarina, joka tarkoittaa jotakin enemmän kuin mitä selvästi konkreettinen kertomus sinänsä edellyttää. Karen Blixenillä on lisäksi muuan oma rakenteellinen tyylikeinonsa, jolla hän suggestiivisesti vahvistaa tätä tietoisuutta. Hyvin moniin novelleihinsa hän on todella sijoittanut toisen, tavallisesti sadunomaisen tarinan, joka kärjistetyn vertauskuvallisesti eräänlaisena avaimena viittaa kuvauksen sisäiseen rinnakkais-todellisuuteen.

Krohn on korostanut ehkä liiaksi Blixenin 'sisätarinoiden' symbolista luonnetta, mutta totta on että niillä on ainakin päätarinan johonkin aspektiin tai henkilöön viittaava tehtävä; "avaimena" tarinan koko merkitykseen ne mielestäni sen sijaan toimivat harvoin (vrt. kuitenkin 'Kardinaalin ensimmäinen tarina').

32. Ks. Il teatro di Luigi Pirandello: Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, s. 40. Kohtaus jossa (Isän) vuorosanat esiintyvät käsittelee kokonaisuudessaan taiteen ja todellisuuden, taideluumien ja todellisten henkilöiden välistä eroa, ja Pirandellon teesinä on että taiteen "kuolemattomat mestariteokset" (opere immortali) ovat kokemuksena 'todempia' ja elävämpiä kuin todellisuus itse.

1920-luvulla Pirandellon maine draamatikkona alkoi levitä myös Italian ulkopuolelle, etenkin Pariisiin ja Berliiniin. Käydessään Euroopassa 20-luvulla (1920, 1925, 1929) Blixen on arvattavasti ainakin kuullut hänestä, kenties nähnytkin hänen näytelmiään (Pariisissa) ja havainnut miten lähellä toisiaan heidän ihmiskäsityk-

sensä olivat. Pirandello reagoi voimakkaasti myös Italiassa pitkään vallinnutta "verismoa" - realistis-naturalistista tyylisuuntausta - ja sen ihmiskäsitystä vastaan ja tahtoi osittaa miten riippuvainen ihmisen 'minä' on ei niinkään (perityistä tai hankituista) yksilöllisistä ominaisuuksista kuin tilanteesta jossa ihminen elää ja toimii. Mitään absoluuttista minää ei ole niiden roolien ulkopuolella joita me joudumme esittämään, ja esityksestä - sen intensiteetistä ja draamatisuudesta - taas riippuu miten 'todellinen' minämme kulloinkin on.

Tällaisen minäkäsityksen esilletuomiseen lienee draamamuoto todellakin mitä sopivin. Ainoan julkaistun näytelmänsä Totuuden kosto (Sandhedens Haevn, 1926) lisäksi Blixen suunnittelikin useita muita 'nukkenäytelmiä', joita - eriasteisina luonnoksina - sisältyy käsikirjoituskokoelmiin kymmenkunta, joukossa suunnitelma 'Karnevaalin' draamaversioksi. Vaikka Blixen ihaili suuresti Shakespearea ja hänen tarinoissaan on runsaasti draamallisia piirteitä, hän ei kuitenkaan ollut ensisijaisesti draamatikko vaan kertoja, minkä hän ilmeisesti itsekin hyvin tunsi.



## REGRESSUS AD ORIGINEM

1. Käännetty lainaus: ks. Karen Blixen (toim. Clara Svendsen ja Ole Wivel), s. 84. Vrt. myös Viggo Kjaer Petersenin artikkelia 'Karen Blixen' teoksessa Danske Digtere i det 20. århundrede, Bind II, erik. s. 705 seur.
  
2. Vrt. edelleen Kjaer Petersen, 'Mythos' (Karen Blixen, s. 84):

Ud fra den dybeste overbevisning i sin egen muntre og smerte fulde skaebne udråbte hun da sit: I begyndelsen var Historien! - og herudfra skabte hun sine fortaellinger om det faldne menneskes vilkår og dets mulighed for gennem historien at skabe et kosmos i kaos og atter, trods bitter viden, blive Gud-Satan's lykkelige marionet.

Kuten edellä jo todettiin (s.24 ), Blixenille tarina (historie) todellakin on myytin inkarnaatio ajassa ja paikassa, ainoa keino "luoda kosmos kaaokseen" eli antaa yksilöllinen merkitys tapahtumisen hämmentävälle moninaisuudelle. Tämän tarkempaa merkitystä termille 'myytti' Blixenin käytössä tuskin voidaan antaa.

3. Ajatus, joka tarkoittaa juuri - Ewaldin mainitseman - "kestävän olomuodon" eli tarinana esittävän 'kohtalon' (ja samalla identiteetin) löytymistä, toistuu eri muodoissa 1926 julkaistusta marionettinäytelmästä Totuuden

kosto (Sandhedens haevn) lähtien aina viimeiseen kertomukseen 'Ehrengard' (1962) saakka. Sen retorisesti komein esitys (josta oma sanamuotoni on vapaa käännös) löytyy juuri muistelmateoksesta Out of Africa, jossa Blixen kirjoittaa ('Of Pride', s. 280):

Pride is faith in the idea that God had, when he made us. A proud man is conscious of the idea, and aspires to realize it. He does not strive towards a happiness, or comfort, which may be irrelevant to God's idea of him. His success is the idea of God, successfully carried through, and he is in love with his destiny. As the good citizen finds his happiness in the fulfilment of his duty to the community, so does the proud man find his happiness in the fulfilment of his fate.

People who have no pride are not aware of any idea of God in the making of them, and sometimes they make you doubt that there has ever been much of an idea, or else it has been lost, and who shall find it again? They have got to accept as success what others warrant to be so, and to take their happiness, and even their own selves, at the quotation of the day. They tremble, with reason, before their fate.

4. Myyttiä ja mytologiaa käsittelevistä loputtomista teoksista ja artikkeleista tunnen itse tätä työtä varten hyötyneni eniten Earl W. Countin tutkielmasta 'Myth as World View: A Biosocial Synthesis' (kokoomateoksessa Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin, New York 1960). Paitsi että se mielekkäällä tavalla yhdistää rituaalin (ja sen yhteydessä käytetyt symbolit) kuvaukseensa myytin yksilöllisestä ja yhteisöllisestä merkityksestä, se antaa joukon käyttökelpoisia määritelmiä tähän kompleksiin liittyvistä erilaisista ilmiöistä. Olen käyttänyt artikkelia runsaasti hyväkseni ennen kaikkea viidennessä esseessäni mutta eräitä sen ideoita on pu-

jahtanut jo tähänkin.

Count lähtee liikkeelle epäilemättä hyvin kaukaa, suorastaan "symbolien luomiskyvyn neuropsyykkisestä perustasta", mutta hän pyrkiikin "mytologian tieteseen"; joka tapauksessa hän edustaa näkemystä jonka mukaan myytit (mytologia) eivät edusta esitieteellistä ajattelua (ja häviää rationaalini, tieteellisen symbolisaation tieltä) vaan aivan omaa, yhä "maallikkomytologiassa" (secular mythology) ja taiteessa (etenkin runouden "mytopoesiksessa") kukoistavaa symbolien luomistahtoa ja -tarvetta, jonka tarkoituksena on "tulkita ihmistä ihmiselle" (vrt. mts. 589-594, 'Toward a Definition of Myth'). Count, joka ei - järkevää kyllä - esimerkiksi halua erotella "pyhää" (sacred) myyttiä sen kansanomaisemista muodoista kuten kansansatu, omistautuu artikkelinsa loppupuolella todellakin mytopoeettisen prosessin analyysiin, jolla hän tahtoo paljastaa "myytin rakenteen", sen mainitut "kieliopin ja semantiikan" (mts. 596). Vaikka työ tietenkkin jää kesken, se kuitenkin tuottaa terminologiaa, joka on varsin käyttökelpoista.

5. Koska suomenkielinen käännös on tehty teoksen tanskalaisesta versiosta (joka ei siis itse asiassa ole 'alkuperäinen' vaan käännös englantilaisesta) ja on muutenkin epätydyttävä, olen kääntänyt sen tekstiini uudelleen englannista; vrt. Out of Africa, (London 1964) s. 408-409. (Vastaava kohta esiintyy suomennoksen sivulla 476.)
  
6. Tämä ja seuraava (käännetty) lainaus, ks. Mircea Eliade, Myths, Dreams, and Mysteries (New York and Evanston, 1967), s. 36:

But poetic creation, like linguistic,  
implies the abolition of time - of the

history concentrated in language - and tends towards the recovery of the paradisiac, primordial situation; of the days when one could create spontaneously, when the past did not exist because there was no consciousness of time, no memory of temporal duration. It is said, moreover, in our days, that for a great poet the past does not exist: the poet discovers the world as though he were present at the cosmogonic moment, contemporaneous with the first day of the Creation. From a certain point of view, we may say that every great poet is remaking the world, for he is trying to see it as if there were no Time, no History. In this his attitude is strangely like that of the 'primitive', of the man in traditional society.

7. Vrt. On Mottoes of My Life (Copenhagen, 1962), s. 20.

8. Nimi kuuluu paitsi mainitulle 1925 julkaistulle runolle myös seitsemän vihkon sarjalle tanskankielisiä käsikirjoituksia, joiden otsikot ovat 'Masai', 'UdenfØr Tiden' ja 'LØver' (mikrofilmikotelo n:o 119; MS III.A.4.5.). Luettelon laatija (Sten Johansen) on huomauttanut niistä seuraavaa:

Disse haefter, der aller har den anførste overtitel "Ex Africa", må ved sit indhold vel danne overgangen til K.B.s bog om sin farm og betegne et tidligt stadium af denne bogs tilblivelse.

Nämä vihot jotka saattavat olla myös esitöitä tanskalaisille lehdistöille tarkoitettuihin artikkeleihin joita Blixenin tiedetään suunnitelleen, joka tapauksessa todistavat ettei kirja sittenkään ollut aivan "kokonaan keksitty ja kirjoitettu vasta sen jälkeen kun hän palasi Eurooppaan", kuten kirjailija vakuutti Robert Langbaumille (vrt. Gayety of Vision, s. 119). Saattaa kuitenkin olla että juuri englanninkielisen version syntyä merkitsi

hänelle sitä identiteetin löytymistä kirjailijana josta tutkielmassani on puhe; tällöin tanskankieliset 'muistiinpanot' tietenkkin merkitsivät vain raaka-ainetta varsinaiseen teokseen. Tekstinäyte niistä löytyy kuvaelämäkerrasta Karen Blixen: En digterskæbne i billeder, s. 121.

9. Vrt. Mircea Eliade, Myths, Dreams, and Mysteries ('Nostalgia for Paradise'), s. 65-66:

This again is as much as to say that the shaman, during his journey, returns to the paradisiac condition. He re-establishes the communications that used to exist in illo tempore between Heaven and Earth .. In other words, the ecstasy reactualises, provisionally and for a limited number of persons - the mystics - what was the original state of mankind. In this respect, the mystical experience of primitives is equivalent to a journey back to the origins, a regression into the mythical time of the Paradise lost. For the shaman in ecstasy this present world, our fallen world .. is done away with."

Lukijan on tietenkin ymmärrettävä että jos Blixen halusi pitää itseään 'noitana' - šamaanina - ja tulkita kasvunsa kirjailijaksi šamaanin initiaation termein, kyseessä oli tietenkin metafora; kukaan nykyihminen, edes runoilija, ei voi käsittää maailmaa kuten primitiivinen luonnonihminen. Silti hänelläkin on sama kaipaus myytin maailmaan, "ajan ja paikan ulkopuolelle", ainakin yksilöllisessä kokemuksessaan. "It sees unlikely", kirjoittaa Mircea Eliade (mts. 31),

that any society could completely dispense with myths, for, of what is essential in mythical behaviour - the exemplary pattern, the repetition, the break with profane duration and integration into primordial time - the first two at least are consubstantial with every human condition.

Blixenin tapauksessa "myyttinen käyttäytyminen" eli myytin etsintä tarkoitti siis toisaalta henkilöhistorian valamista arkkityyppiseen kaavaan, toisaalta näin saavutetun myyttisen identiteetin (roolin) ylläpitämistä tuon kaavan varassa; tämä kaksinainen pyrkimys on ominaista myös monille Blixenin henkilöille, etenkin taiteilijoille, joista tulee tuonnempana puhe.

10. Omaelämäkerrasta kirjallisena lajina on kirjoitettu hämmästyttävän vähän teoriaa eikä sitä koskevissa harvoissa tutkimuksissa ole juuri kiinnitetty huomiota edellä mainitsemaani "arkkityyppiseen kaavaan" johon usein pyrkivät muotoutumaan. Olen käsitellyt kysymystä hieman laajemmin tämän esseen aikoinaan Neuphilologische Mitteilungenissa (3 LXXV, 1974) julkaistussa englanninkielisessä versiossa, jossa kirjoitan mm.(mts. 456-457):

True autobiography - which Out of Africa is, in a very definite sense - is a poetic genre (as is also shown by the charm it holds for the reader). Its purpose is to find the right symbols and the proper ritual movement to represent the peculiar time-space in which our memory still affects - and afflicts - us as present; while chronology, as a narrative device, is maintained, to mark out the limits of vision, the vision itself is free within these boundaries and selects its symbols, or significant motifs, according to its own laws. It is not the present, after all, that seems to dictate what is worth remembering in the past but the past that chooses its own shape and then sheds light on the present. No doubt, Out of Africa borrows its line of development, catastrophe and close from Dinesen's life but, as presented in the book, they are only props for the narrative frame: the main purpose of the book is to find out present - and future - implications of the life now closed. Therefore the vision that shapes this literary work of art can be called mythic, and the book itself is the myth of the author's origins, which also accounts, as a myth, for her present condition.

Viittaa samassa yhteydessä myös Roy Pascalin teokseen Design and Truth in Autobiography (1960) seuraavasti:

Even Roy Pascal has to admit of an 'inner' truth in an autobiography: "Memory can be trusted because autobiography is not just reconstruction of the past, but interpretation; the significant thing is what the man can remember of this past." - What is left out, even suppressed, is not, after all, as important as the things that must come up and take shape in an autobiographical work.

Tulkintaani Blixenin Afrikka-muistelmista olen kuitenkin saanut eräitä vaikutteita Robert Langbaumin jo moneen kertaan mainitusta teoksesta The Gayety of Vision, varsinkin sen luvusta 4 ('Autobiography and Myth in the African Memoirs', s. 119 seur.); mitenkään ehdottomasti, kuten tarkkaavainen lukija huomaa, en silti ole Langbauminnäkemyksiin yhtynyt.

11. Ks. Ernst Cassirer, An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture (New Haven and London, 1969), s. 52.
12. Ks. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 122.
13. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 31; Out of Africa, s. 119.
14. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 106; Out of Africa, s. 86. Englantilainen versio on muodoltaan kuin vapaa-

mittaista runoa - todellista runomusiikkia - joten siteeraan siitä vähän pitempäänkin:

If I know a song of Africa, - I thought, -  
of the Giraffe, and the African new moon  
lying on her back, of the ploughs in the  
fields, and the sweaty faces of the coffee-  
pickers, does Africa know a song of me?  
Would the air over the plain quiver with a  
colour that I had on, or the children invent  
a game in which my name was, or the full moon  
throw a shadow over the gravel of the drive  
that was like me, or would the eagles of  
Ngong look out for me?

Teksti on helppo jakaa säkeisiin, joiden rytmi on - kuten myöhemmin huomautetaan - varsin raamatullinen, etenkin psalmirunoutta muistuttavaa. (Vrt. viite 37 alla.)

15. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 302; käänös on taas suoraan alkutekstistä, Out of Africa, s. 256: "This was the idea. And now I understand everything." Suomennoksesta on, jostain käsittämättömästä syystä, jätetty pois (sivulle 285 kuuluva) temaattisesti tärkeä väliotsikko 'Siivet', joka esiintyy sekä englantilaisessa että tanskalaisessa versiossa ('Wings', 'Vinger') ja joka viittaa Blixenin toiseen (julkaisemattomaan) nuoruudenrunoon 'Vinger' (teksti painettu myöhemmin mm. Viggo Kjaer Petersenin artikkelissa Blixenistä teoksessa Danske Digtere i det 20. århundrede, Bind II, 1966). Juuri tässä jaksossa "lentämisen johtomotiivi" (Denys Finch-Hattonin muotokuvaan yhdistettynä) antaa sille ekstaattisen sävyn, joka epäilemättä huipentuu juuri leijonien muistoateriaan - ehtoollissakramenttiin, voisi miltei sanoa. Tässä yhteydessä on erityisesti syytä huomata nautitun ruuan laatu, joka yhdistyy Denysin nimeen. Tämä vanha, kautta keski-ajan tunnettu erisnimi (myöhemmin myös muodoissa Denis



ja Dennis) juontuu latinalaisesta nimestä Dionysius (kreik. Dionysios), joka alkujaan tietenkin on sama kuin Dionysos. Näin tuo draaman, maan hedelmällisyyden ja viinin jumala, jolle uhrattiin paitsi eläimiä (etenkin härkiä ja vuohia) myös hedelmiä sekä muita maan tuotteita ja jota seurasivat usein myös jalopeurat ja pantterit, on Denysin hahmoon tässä kohtauksessa liittyvä erikoismerkityksen antaja. Aivan kuten Blixen myöhäisessä kulttuurifantasiassaan 'Talvikausi Kööpenhaminassa' yhdistää Ibin - isänsä Wilhelm Dinesenin nuoruudenkuvan - Dionysokseen, samoin hän tässä muistelmateoksensa jaksossa yhdistää rakastettunsa samaan jumaluuteen; siitä voimme myös päätellä mitä Denys on hänelle merkinnyt. Olen tässä uskaltanut käyttää Denysistä epiteettiä "rakastettu" vaikka kaikissa Blixenin omissa teksteissä hän on vain "ystävä". Lukija voi kuitenkin hakea lisävalaistusta asiaan myös Thomas Dineseniltä (esim. Tanne, s. 67-71; 82-83; 99) tai Donald Hannahilta, joka on huomannut tärkeän viiheeseen suhteeseen eräässä Blixenin varhaisessa, vasta äskettäin julkaistussa tarinassa ('Karneval' kokoelmassa Efterladte Fortaellinger); ks. The Mask and the Reality, s. 30-40. Vrt. myös Migel, Titania, s. 80-83 ('Farewell'). Errol Trzebinskin elämäkerta Denys Finch-Hattonista (Silence Will Speak, London 1977), jota en tätä kirjoittaessani ole vielä saanut käsiini, antanee tietoa suhteesta myös toisen osapuolen kannalta. Blixenin kohdalla on tietenkin tärkeämpää se mitä hän suhteesta loi kuin millainen se itse asiassa oli.

16. Ks. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 143.

17. Olen aiemmin selittänyt Blixenin 'fragmentaarista' esitystapaa Afrikka-kirjan tässä jaksossa niin osu-

vasti etten katso pystyvani ajatustani enää - käännök-  
senä varsinkaan - täsmentämään. Siteeraan sen mie-  
luummin taas alkuperäisenä (ks. Neuphilologische  
Mitteilungen 3 LXXV, 1974, s. 460n):

The term /i.e. fragment/ was suggested to me by Peter Firchov's Introduction to Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments (Minneapolis, 1971), in which he writes (p. 18): "For surely one of reasons why the fragments are fragmentary, ruins and not complete edifices, is that Schlegel wants us to intuit what might have been but never was, wants us to take the fragment and make of it a whole, take the ruin and reconstruct the edifice." - Every outlined and completed whole - system or 'edifice' - which we assume necessarily limits our perspective within this symbolic whole. To expand the symbolic perspective of the story Dinesen resorted to the Schlegelian - 'fragmentary' - representation of her initial view. Although we know that no notebooks written in Africa ever existed (see Langbaum, op.cit., p. 119), we may assume that Dinesen collected a fair amount of notes in the process of writing the books itself. From them she then, like Schlegel, "decided to salvage the fragments" (Firchov), that is, she edited part of this seemingly superfluous material for her book, just to show the full extent to which Africa incited and fed her imagination.

'Katkelmallinen' esitystapa - edes filosofisessa tekstissä - ei tietenkään romantikkojen piirissä ole ominaista vain Schlegelille vaan itse asiassa useimmille heistä. Lähin vaikuttaja Blixenin kohdalla lienee Kierkegaard, jonka 'Filosofisiin fragmentteihin' (Philosophiske Smuler, 1844) sisältyy jopa pieniä vertauskertomuksia (esim. kuninkaasta ja kerjäläisyytöstä). Vaikka Kierkegaard itse reagoikin romantiikan ylen abstraktia filosofiaa - ja etenkin Hegeliä - vastaan, hänen runollis-aforistinen tyylinsä on heiltä; Blixenin voi sanoa samaten reagoineen Kierkegaardin

ajatuksia vastaan mutta saaneen vaikutteita hänen tyylistään.

18. Mainitut Sapfon säkeet (Eurooppalaisena Afrikassa, s. 397; Out of Africa, s. 340) löysin Runstedlundin kirjastossa olevasta pienestä niteestä nimeltä A Book of Greek Verse (toim. Walter Headlam; Cambridge University Press 1907), jossa ne esiintyvät sekä kreikan-kielisinä että englantilaisena käännöksenä, täsmälleen samassa muodossa kuin Blixen säkeet 'kääntää'. Kirja on aikoinaan kuulunut Anna Winchilsealle, Denys Finch-Hattonin äidille, ja on siis peräisin Denysin kirjastosta. Tieto antanee lisää henkilökohtaista merkitystä katkelmalle, joka päättää tämän tärkeän ylimenojakson muistelmateoksessa.
19. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 401; Out of Africa, s. 343.
20. Ks. Eliade, Myths, Dreams, and Mysteries, s. 35 seur.
21. Sama, s. 36.
22. Vrt. Eliade, mts. 60:

In effect, all these paradisiac myths show us primordial man enjoying a beatitude, a spontaneity and freedom, which he has unfortunately lost in consequence of the fall - that is, of what followed upon the mythical event that caused the rupture between Heaven and Earth. In illo tempore, in the paradisiac age, the gods came down to earth and mingled with men; and for their part, could go up to Heaven by climbing the mountain, the tree, creeper or ladder, or might even be taken up by birds.

Eliade omistaa teoksessa kokonaisen (kolmannen) luvun ('Nostalgia for Paradise in the Primitive Tradition') tälle aiheelle.

23. Ks. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 143.

24. Langbaum (mts. 119) nimittää Blixenin Afrikka-muistelmia "autenttiseksi pastoraaliksi, kenties parhaaksi proosapastoraaliksi", ja myös hän huomauttaa kerrottujen tapausten ilmeisestä uudelleen järjestelystä 'myytin' vaatimusten mukaisiksi (s. 21):

She is vague about chronology in order to separate out the idyl from the fall. There were troubles with the farm all along since it was too high up for profitable coffee growing. But these did not fit the shape given to her experience of Africa by the succession of catastrophies which finally separated her from what in retrospect figures as an unalloyedly golden time."

Erittäin hyvän kuvan niistä "vaikeuksista joita farmilla oli kaiken aikaa" saa Thomas Dinesenin teoksesta Tanne, johon ennen julkaisemattoman kirjeenvaihdon lisäksi sisältyy monia tekijän kommentteja maatilasta, jolla hän oleskeli pitkiä aikoja 20-luvulla (seikka jota hänen omasta pyynnöstään ei muistelmissa mainita) ja jota hän - muiden sukulaisten tavoin - yritti auttaa rahallisesti niin paljon kuin pystyi. Jo niin varhain kuin 1924, Thomas kirjoittaa (s. 89), hänellä ei enää ollut paljonkaan uskoa farmin menestykseen, ja vuoteen 1927 mennessä oli jo selvä ettei siitä koskaan tulisi tuotavaa, mikä aiheutti Blixenille vakavia masennuskohauksia (vrt. esim. mts 92-98; 110-111; 116-117 jne.). Lisäksi tuli vielä tuo pitkään salattu, jo ensimmäisenä avioliittovuotena Blixenin mieheltään saama sairaus

(syfilis), joka - maailmansodan vuoksi liian myöhään hoitoon saatuna - aiheutti jo 1925 uuden matkan Tanskaan ja jälkivaikutuksillaan vaivasi häntä koko lopun elämän ajan (vrt. Migel, Titania, s. 71 seur., 'Denmark Revisited'). Idylli oli siis varsin uhattu jo alusta pitäen, mutta muistelmateoksessa sen olemassaoloa ei hetkeäkään aseteta kyseenalaiseksi ennen lopullista katastrofia.

25. Joy Adams - Elsa-kirjojen tekijä - joka on asunut Keniassa vuodesta 1937 on julkaissut myös teoksen The Peoples of Kenya (London 1967), jossa hän kuvaa - myös taitavin piirroksin - maan alkuperäisiä asukkaita ja "heidän traditionaalista elämäänsä sellaisena kuin sitä eletään, siellä, missä vieras vaikutus ei vielä ole sitä muuttanut" (mts. 13). Teokseen, jossa kuvataan mm. Kenian eri rotujen ja heimojen initiaatiomenoja varsin tarkoin, kuuluu myös epilogi, jonka on laatinut G.W. Huntington. Hän kirjoittaa mm. (mts. 384):

Though circumcision, or a substitute ritual /e.g., the removal of some teeth/, is the essential act of initiation, it occupies only a small part of the time devoted to the complicated set of ritual performances which make up the process of initiation, and initiates may be secluded from the rest of the tribe for anything up to five months, as among the Nandi; though in some cases it is much shorter, it may be much longer, up to two years in the case of the Tigania. In this book Mrs Adamson describes the circumcision of the Borana and Kipsikis (whose custom is very like that of the Nandi; the Masai Practice also is not unlike that of the Nandi, though it is completed in a shorter time). Both boys and girls are normally circumcised between the ages of twelve and eighteen and after the operation they are subjected to a period of training and discipline, often severe, so that they may become good and useful members of their tribe.

Olisi todella outoa ajatella ettei Blixen olisi ollut tietoinen kaikesta tästä käytännöstä (kuten myöhemmin joudun toteamaan); uskottavampaa on, että hän ei - kirjallisesti jo tietoaan käytettyään (Seitsemässä salaperäisessä tarinassa; vrt. s. 141 seur. vars. tekstissä) - enää halunnut siihen viitata muistelmisaan.

26. Olen sekä kolmannen että neljännen tutkielmani lopussa käsitellyt tarkemmin Blixenin suhdetta Jobin kirjaan ja siinä ilmenevään jumala- (tai oikeammin Jahve-) käsitykseen; vrt. vars. teksti s. 104-106; 128-130.

27. Vrt. Langbaum, mts. 55:

In taking the pseudonym of Isak - which means laughter - she must have remembered Sarah, who laughed when she bore Isaac because she thought it a fine jest of the Lord's to give her, after the lifetime of barrenness, a child in her old age. ... Seven Gothic Tales was both Isak Dinesen's late-born child and the vehicle of the laughter of rebirth - of wonder at the power of the divine imagination that, having given her happiness in so unexpected a place as Africa, took it all away and then allowed her to recover what she had lost through imagination.

Louis Grandjean huomauttaa kyllä (Blixens Animus, s. 11) että nimellä voi olla muukin tarkoite:

Eventyrfortaellere / i Dykkeren / .. er Mira Jama fra Mosul. Ishak er hans egentlige navn i 1001 nat og eller allerede benyttet i Blixens andet pseudonym Isak Dinesen.

Englanninkielisissä Tuhannen ja yhden yön tarinoiden

käännöksissä - joita Blixen epäilemättä Afrikassa luki ja jollaisia on Rungstedlundin kirjastossakin useita - kertojan nimi on Isaac of Mosul.

28. Vrt. erikoisesti Mircea Eliade, Rites and Symbols of Initiation, luku V ('Heroic and Shamanic Initiations'); ks. myös Myths, Dreams, and Mysteries, luku III ('Nostalgia for Paradise in the Primitive Traditions'). Seuraava lainaus on jälkimmäisestä teoksesta s. 62.
29. Ks. Langbaum, mts. 128.
30. Lainaus: Eliade, Myths, Dreams, and Mysteries, s. 63.
31. Blixen oli itse hyvin ylpeä tästä nimestä, ja esim. esseessä On Mottoes of My Life (s. 23) hän kertoo tapauksesta joka sen aiheutti. (Vrt. myös Varjoja ruohikolla, s. 11). Ensimmäisessä Afrikka-kirjassaan (Eurooppalaisena Afrikassa, s. 288; Out of Africa, s. 243) hän myös symbolisesti yhdistää leijonat ja leijonanmetsästyksen ystävyhteensä Denys Finch-Hattonin kanssa. "Milloin tahansa Denys ja minä metsästimme yhdessä", hän kehuu, "meillä oli erinomainen leijonacnni", kun taas toisten kanssa metsästäessämme he useinkaan "eivät päässeet edes leijonan jäljille".

But when Denys and I went for a ride,  
the lions of the plains would be about,  
as in attendance, we would come upon them  
there at a meal, or see them crossing the  
dry river-beds.

Denysin kuoleman jälkeen, hän kertoo myös (Out of Africa, s. 386-387), leijonat ilmestyivät hänen haudalleen, kuten masait olivat todistaneet hänen ystävänsä Gustav Mohrille:

A lion and lioness have come there, and stood, or lain, on the grave for a long time. Some of the Indians who have passed the place in their lorries .. have also seen them. After you /i.e. Blixen / went away, the ground round the grave was levelled out, into a sort of big terrace, I suppose that the level place makes a good site for the lions, from there they can have a view over the plain, and the cattle and game on it.

On syytä muistaa että Blixen oli valinnut hautapaikan koska sieltä oli näkymä hänen maatilalleen (samoin kuin talolta haudalle); aivan kuten he itse - sen jälkeen kun he olivat keksineet haluavansa tulla kumpikin haudatuksi Ngong-vuoren rinteelle - olivat "käyneet haudoillaan", nämä leijonat nyt vierailivat siellä. Ilmiöllä on täytynyt olla hyvin suuri symbolinen merkitys kirjailijalle.

32. Vrt. Eliade, Myths, Dreams, and Mysteries, s. 63.
33. Vrt. Eliade, Rites and Symbols of Initiation, varsinkin s. 87 seur. ('Shamanic Initiations', 'Techniques of Ecstasy' jne.). Rituaalisten tulikokeiden lukumäärä ja järjestys vaihtelee kulttuurista toiseen.
34. Lainaus: Eliade, Myths, Dreams, and Mysteries, s. 65. Suomennoksessa mainittu jakso, joka alkaa sivulta 285, on siis ilman - temaattisesti niin tärkeää - otsikkoaan.



35. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa s. 293; Out of Africa, s. 248.
36. Olen itse taaskin kääntänyt tämän kappaleen, joka suomenoksessa saa jopa virheellisiä vivahteita. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 301-302; Out of Africa, s. 255.
37. Blixenin omassa raamatussa (ns. Newberry Bible) Rungstedlundin kirjastossa on nimiösivulle kirjoitettu, hänen omalla käsialallaan, seuraavat psalmien numerot: Ps. 27.22; Ps. 85.10; Ps. CXIX, sekä viittaus sivuille 478-479, joilta löytyy, eri tavoin alleviivattuna, psalmi 119. Näyttää siltä että Blixen luki psalmeja ennen kaikkea sielun ahdistukseensa farmin häviön päivinä mutta myös luonnosta löytämänsä suuren jumaluuden ylistykseksi. Kuten myöhemmin vielä tulee puhe, raamatun ja psalmien (englannin) kieli oli hänelle ilmeisesti tärkeä tyyllinen esikuva juuri Afrikka-muistelmia luotaessa.
38. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 310-311; Out of Africa, s. 262-263.
39. Lainaus: Ks. Eliade, Rites and Symbols of Initiation, s. 89. Vrt. myös sama teos, s. 95:

But the body's abandonment by the soul during ecstasy is equivalent to a temporary death. The shaman is, therefore, the man who can die, and then return to life, many times. This accounts for the many ordeals and teachings required in every shamanic initiation.

40. Ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 454 ja 472; Out of Africa, s. 390, 406.

Englanninkielisessä versiossani tästä esseestä (Neuphilologische Mitteilungen 3 LXXV, 1974, s. 468) olen selittänyt näihin 'kuolinkohtauksiin liittyvää Blixenin kallo- ja luusymboliikkaa seuraavasti:

The symbolism of bones and skeletons has an important function in the shamanic initiation. As Eliade notes (Myths, Dreams, and Mysteries, p. 83), for an Eskimo shaman the contemplation of his own skeleton is "spiritual exercise of great importance ... The ability to see oneself as a skeleton implies, evidently, the symbolism of death and resurrection; for ... 'the reduction to a skeleton' constitutes for the hunting peoples, as symbolico-ritual complex centred in the notion of life as perceptual renewal." Eliade gives examples of this kind of meditation in various civilizations, and in Rites and Symbols of Initiation (p. 92) he defines the symbolic significance of the macabre practice in a hunter culture: "Reduced to skeletons, the future shamans undergo the mystical death that enables them to return to the inexhaustible fount of cosmic life. They are not born again; they are 'revivified'; that is, the skeleton is brought back to life by being given new flesh ... The initiatory scenario of the Asiatic shamans does not involve a return to the earth (e.g., symbolic burial, being swallowed by a monster), but the annihilation of the flesh and hence the reduction of life to its ultimate and indestructible essence."

It is worth noting, even here, that in Seven Gothic Tales Dinesen seems to be very fond of the symbolism of skulls and skeletons, which are both admired and contemplated as the most characteristic and beautiful parts of the human physiognomy. This 'shamanic' feature of the stories may be simply due to a hunter's experience of years to see the kill quickly turn into bones, which thus have become natural vehicles of metaphoric expression; on the other hand, Dinesen may well have been aware of the role bones play in primitive magic and rituals.

41. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 429 seur.; Out of Africa, s. 368 seur. ('The Grave in the Hills').
42. Mainitut teokset, s. 438 ja 376.
43. Vrt. Varjoja ruohikolla, s. 59; Shadows on the Grass, s. 60.
44. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 459; Out of Africa, s. 394.
45. Koko tämä - englanninkielisessä tekstissä sivut 394-396 käsittävät - kohta voi todellakin hyvin olla yksi niistä 'fragmenteista' jotka, usein pieninä vertauskertomuksina, muodostavat Afrikka-kirjan keskiosan. Se vain vihjaa merkitykseen, ei anna sitä valmiina, sillä se on samalla koko teoksen merkitys - niin, itse asiassa yksi Blixenin elämänfilosofian kulmakiviä.
46. Ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 459-460; Out of Africa, s. 395.
47. Pieni kertomus löytyy mainituista teoksista, s. 379-383 ja 323-327; lainaus on vastaavasti sivuilla 383 ja 327.
48. Ks. Eliade, Rites and Symbols of Initiation, s. 91.

49. Fragmentti löytyy suomennoksen sivuilta 346-348, alkuteksti englantilaisesta laitoksesta s. 294-296.
50. Ks. Cassirer, An Essay on Man, s. 52; tekijä puhuu juuri omaelämäkerrallisesta materiaalista, joka "symbolisen muistin" avulla muuttuu arkkityypiseksi kokemukseksi.

## LUONTO, KULTTUURI JA KIELI

1. Kirja, joka julkaistiin 1960 (Skygger paa Graasset; Shadows on the Grass) sisältää neljä kertomusta tai pikemminkin esseetä nimeltä 'Farah', 'Barua a Soldani', 'Den store Gestus' (The Great Gesture) ja 'Ekko fra Højene' (Echoes from the Hills). Niistä ensimmäinen 'Farah' esitettiin Tanskan radiossa jo 1950 ja ilmestyi samana vuonna Ole Wivelin erikoislaitoksena. 'Den store Gestus' puolestaan ilmestyi 1957 Alt for Damerne -lehdessä (n:o 51). Kaikki tekstit ovat todellakin täysin erillisiä tutkielmia vailla muuta yhdyssidettä kuin että ne vielä kerran, niin sanoakseni, yhdyntävät ja hyödyntävät Blixenin Afrikka-mytologiaa.
2. Ks. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 149 (lainaus Blixenin kirjeestä tekijälle 1.11.1960).
3. Langbaum (mts. 149-154) osoittaa monia tällaisia 'viittauksia' joita tulen sekä tässä että kuudennessa esseesäni myös itse osoittamaan.
4. Monet Afrikasta tuodut esineet kuten Farahin lahjoittama messinkipäällysteinen kirstu (jossa säilytettiin Denys Finch-Hattonin lahjoittamaa gramofonia ja hänen äänilevyjään), vanha ranskalainen varjostin tai Afrikassa tehdyt maalaukset olivat - ja ovat yhä - Rungstedlundissa erikoisen kunnioituksen kohteina. Samoin eräät Afrikassa

omaksutut tavat kuten "uuden kuun katsominen" (vrt. Out of Africa, s. 94) tai Blixenin jokailmainen käynti rakennuksen itäovella tähyämässä eteläiselle taitvaalle olivat myös osoitus siitä miten sitkeästi Afrikka eli hänen sydämessään. (vrt. Frans Lassonin johdantosanat teokseen Karen Blixen: En digterskaebne i billeder, erik. s. 15; vrt. myös kuvat s. 99-103; 124, 140. Jokainen Afrikassa otettu valokuva oli kirjailijalle kallis muisto, ja hänellä oli tapana teetättää niistä postikortteja, joita hän lähetti viesteinä ystävilleen. Afrikka-elämykset, jotka olivat olleet hänen kirjailijaminänsä herätin, tehtiin tällä tavoin osaksi myös hänen viimeistä elämänvaihettaan Tanskassa.

5. Lainaus: Ks. Varjoja ruohikolla, s. 21. Vrt. Shadows on the Grass, s. 17-18.
6. Suomennoksessa (Varjoja ruohikolla, s. 23) on virhe, engl. tekstin "cheeta" on tietenkin gepardi eikä "simpanssi"; vrt. Shadows on the Grass, s. 20.
7. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 137-138; Out of Africa, s. 114-115. Tanskankielinen versio on puolestaan mottona tämän esseen alkulehdellä, ja tarkkaavainen lukija huomaa miten epätarkka ja rytmitön suomennos on. Teos ansaitsisi todellakin uuden käännöksen.
8. Vrt. Mottoes of My Life, s. 25, joka toistaa ajatuksen hyvinkin samanlaisena.
9. Vrt. Johanneson, The World of Isak Dinesen, s. 39 seur.

('The World of Likenesses'), jossa tekijä esittelee ja varsinkin pitkälle myös analysoi Blixenin eläinmetaforia ihmisen ja hänen elämäntilanteensa kuvaajana. Finn Salomonsen puolestaan (Karen Blixen og Fuglene, s. 39 seur.) luonnehtii Blixeniä eläinten kuvaajana, ts. miten luonnonmukaisia hänen ihmistensä maailmaa asuttavat ja sielunliikkeitä heijastavat eläimet - lähinnä siis linnut - ovat, ja havaitsee hänet hyvin luotettavaksi luonnontarkkailijaksi (vrt. viite 31 alla).

"Paraabeliksi laajenevasta eläinmetaforasta" lie-  
nee paras esimerkki tarina 'Apina', jota käsittelen myöhemmin (esseessä 5). Siinä ihmisen peruuttamaton yhteys luontoon esitetään todellakin metaforisesti, kyseisen eläimen avulla, joka toimii myös kertomuksen johtomotiivina. Vastaavalla tavalla Blixen käyttää haukkua 'Laivapojan tarinassa' sekä temaattisena että strukturaalisena elementtinä.

10. Ks. James W. Fernandez, 'Persuasions and Performances: Of the Beast in Every Body ... And the Metaphors of Everyman', Daedalus (erikoisnumero 'Myth, Symbol, and Culture'), Winter 1972, s. 39 seur. Asturiasin paimentolaisten eläinmetaforat ovat tietenkin vain osa koko sitä alkukantaiselle ajattelulle ominaista mytopoeettista toimintaa josta Claude Lévi-Strauss käyttää nimitystä 'bricolage' (vrt. erik. La Pensée sauvage, luku 1, 'La Science de la concrète'); olen kuitenkin tässä käyttänyt mieluummin Fernandezia (joka epäilemättä tuntee Lévi-Straussinsa) koska hänen paimentolaisensa elinympäristöltään muistuttavat niin suuresti (myös karjaakasvattavia) kikujuja.

Blixenin Afrikka-muistelmia lukiessa joutuu usein ihmettelemään hänen kansatieteellisen - tai oikeastaan antropologisen - havaintokykynsä tarkkuutta, joka tuntuu edellyttävän suorastaan jonkinlaista oppineisuutta

alalla. Antropologia - tai brittiläisittäin sosiaali-antropologia - oli jo viime vuosisadan loppukymmenistä (eli Durkheimin ja Frazerin esiintymisestä lähtien; esim. The Golden Bough, 1890) edistynyt nopeasti ja saanut huomattavaa julkistakin huomiota osakseen. Vaikka Cambridge olikin, aluksi Riversin, sitten Frazerin ansiosta, tämän uuden tieteenalan keskuspaikka vuosisadan alkukymmeninä, Denys Finch-Hatton, joka opiskeli Oxfordissa 1910-luvulla (ennen maailmansodan syttymistä ja asepalvelukseen astumistaan), on hyvinkin voinut kiinnostua näihin uusiin virtauksiin ja välittää niitä Blixenille (johon hän tutustui heti Afrikkaan muutettuaan 1919). Radcliffe-Brownin tärkeä ja käännteentekevä artikkeli 'The Methods of Ethnology and Social Anthropology' julkaistiin myös South African Journal of Science -lehdessä lokakuussa 1923, jolloin Denys Finch-Hatton on hyvin voinut osoittaa sen Blixenille, joka tuntuu lainaavan siitä ajatuksia muistelmiinsa (vrt. viite 44). Vaikka Blixenin kirjasto Rungstedlundissa sisältää hyvin - tai suorastaan hämmästyttävän - vähän Afrikkaa ja sen asujamista käsittelevää kirjallisuutta (eikä lainkaan antropologisia teoksia), hänen tietonsa alalta saattavat olla peräisin jo Afrikasta, jossa monet vastikään antropologisen tutkimuksen piiriin joutuneen asiat (primitiiviset tabukäsitykset, animismi, totemismi jne.) olivat luonnollisesti hänen omankin uteliaan huomiointinsa kohteena. Nimien magiikka ja niiden metaforinen luonne ovat tietenkin totemismiin liittyviä ilmiöitä, joista kaikki antropologit Frazerin jälkeen kirjoittivat.

11. Kappaleen lainaukset ovat lähinnä Fernandezin artikkelin jaksosta 'Metaphoric Strategies' (mts. 43-45), jonka alussa tekijä viittaa myös Kenneth Burken kuuluisaan 'sananlaskuteoriaan' (esim. teoksessa The Philosophy of Literary Form, 1957):



There is nothing new in regarding a metaphor as a strategy. The notion is present throughout the work of Kenneth Burke and is expressed in his well-known definition of a proverb as a "strategy for dealing with a situation". Since a proverb, as we have said, rests upon a metaphoric sense of similarity between two domains of experience, Burke's definition applies equally to metaphor. A proverb in its way is, like the metaphors I will discuss, a predication upon an inchoate situation. It says that something much more concrete and graspable - rolling stone, a bird in the hand - is equivalent to the essential element in another situation we have difficulty in grasping.

Myöhemmin tekijä vielä huomauttaa (s. 46):

Metaphor is, like synesthesia, the translation of experience from one domain into another by virtue of a common factor which can be generalized between the experiences in the two domains.

Tämä on suorastaan parempi määritelmä metaforasta kuin ne joita runousopit antavat, ja voidaan ulottaa yksityisen kielellisen ilmauksen alueelta koskemaan myös strukturaalista metaforaa eli vertauskertomusta, jollainen jokainen tarina - tavalla tai toisella - on.

12. Vrt. kuitenkin seuraava mainio esimerkki 'elävästä elämästä' (mts. 41-42):

Indeed, metaphors jump out at us from every side in human behavior. As S.E. Asch has said, if we but reflect on it we find like Molière's character "we have been speaking metaphor all our lives!" In November of 1970 the American press gave front page coverage to the director of the Federal Bureau of Investigation. He called the former Attorney General a jellyfish. The Attorney General had criticized the director for imposing upon the bureau a preoccupation with the director's own image and for giving the bureau an ideological character.

Edesmenneen J. Edgar Hooverin "metaforinen strategia" (jonka tarkempi tekniikka oli siis "arvottaminen analogian avulla" - assessment by analogy) tuottikin halutun tuloksen sillä, kuten Fernandez huomauttaa (s. 44), kukaan ei enää muista oikeusministerin "tasapainoitettua proosaa" mutta Hooverin "kirpeä metafora on kyllä jäänyt mieleen" (salty metaphor still sticks). Eläinmetafora osoitti siis tehonsa myös politiikan kipperissä kuvioissa.

13. Fernandezin käyttämä (mts. 58) termi on englanniksi "metaphoric cross-reference of domains" ja hän perustelee ilmiön tehokkuutta esim. sen "välittömän konkreettisella syvyysvaikutuksella" (profundity of a concrete immediacy). Tuo syvyysvaikutus voi ulottua käyttäytymisen ohjailun ohi jopa käsitykseemme omasta identiteetistämme - kuten Blixenkin väittää (Fernandez, mts. 54):

In the privacy of our experience we are usually not sure who we really are. A metaphor thrust upon us often enough as a model can become compelling.

Primitiivisen ihmisen käyttäytymisen ohjailussa Fernandez näkee "metaforisen nimeämisen" olevan lähtökohdana jopa rituaaleihin; väite joka sinänsä on mielenkiintoinen ja (esseessäni 5 käsiteltyä) blixeniläisten henkilöiden rituaalista käyttäytymistäkin valaiseva mutta kenties asiaa liiaksi yksinkertaistava. Joka tapauksessa hän kirjoittaa (s. 55-56):

If metaphors are a compensatory representation in themselves, they are even more so when they are acted upon, when they are images in the sense of plans of behavior. .. It is an old question as to how rituals arise. We may avoid the fruitless debate on the primacy of myth or ritual by stating

simply:rituals are the acting out of metaphoric predication upon inchoate pronouns (i.e. agents) which are in need of movement.

Metaforan käytön asennoitumisen ja käytöksen yleisenä orientoijana arkielämässä voimmme sen sijaan hyväksyä jopa faktaksi.

14. Vrt. Fernandez, mts. 41:

It seems apparent to me that the intimate contact these villagers have with these animals has an impact upon them. In a sense, those we domesticate have domesticated us and those we have not domesticated are still useful in measuring the achievement or excesses of our domestication. If life becomes too much a following about of cows, men may be excused for turning a bit bearish.

Tätä lausumaa voi hyvin verrata Blixenin ja Berkeley Colen käytäntöön määritellä ihmiset villi- tai kotieläimiksi (vrt. vars. teksti s. 65) tai Blixenin suhtautumiseen maatilansa härkiin (s. 86); kummassakin - samoin kuin toisen Afrikka-kirjan muistelmassa Alista (vrt. Varjoja ruohikolla, s. 140) - kuultaa pelko ajasta, jolloin "ne jotka me kesytämme ovat kesyttäneet meidät" - lopullisesti.

15. Vrt. viite 9 yllä.

16. Ks. Karen Blixen og Fuglene ('Rungstedlund - En Radiotale'), s. 26.

17. Vrt. Migel, Titania, s. 162-163, vertailu Blixenin ja 'suurriistanpyytäjä' Hemingwayn kesken; vrt. myös

Out of Africa, s. 15:

Before I took over the management of the farm, I had been keen on shooting and had been out on many Safaris. But when I became a farmer I put away my rifles. .. I shot birds on the farm, spurfowl and guineafowl, that are very good to eat. But for many years I was not out on any shooting expedition.

18. Lainaus: Ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 175; vrt.

Out of Africa, s. 144.

19. Blixen saattaa kirjoittaa seuraavanlaisenkin väitteen - jollaiset ovat, kuten myöhemmin tulee puhe, herättäneet pahennusta rotu- ja kansallistietoisten afrikkalaisten keskuudessa (Eurooppalaisena Afrikassa, s. 30; Out of Africa, s. 17):

Mitä olin oppinut villieläimiltä, sitä saatoin käyttää hyväkseni seurustellessani alkuasukkaiden kanssa.

On kuitenkin syytä tarkastella tämäntapaisia 'halven-tavia' väitteitä aina kontekstissaan, joka voi lisätä - kuten tässäkin tapauksessa - aivan toisenlaisen, suorastaan kunnioittavan sävyn ilmaukselle, joka alkutekstinä kuuluu:

When you have caught the rythm of Africa, you find that it is the same in all her music. What I learned from the game of the country, was useful to me in my dealings with the Native People.

Tämä lyhyt kappale onkin itse asiassa johdanto tekstijaksolle joka esittelee, ensimmäisessä 'teoreettisessa' muodossaan, teesin 'vastakohtien ykseydestä' - teesin joka kulkee punaisena lankana läpi Blixenin tuotannon. Kaikki moninaiset ja niin erilaiset ilmiöt Afrikassa,

hän tunsi, muodostivat kuitenkin kokonaisuuden, ykseyden, joka alkuperäisessä luonnontilassaan oli täysin harmoninen; näin alkuasukkaiden ja eläinten 'samaistaminen' johtuu siitä että kirjailija havaitsee ne saman kokonaisuuden osiksi, ei olemuksellisesta samankaltaisuudesta.

Syytä on myös muistaa että Blixen arvosti eläimiä yhtä paljon - ellei välistä enemmän - kuin ihmisiä (ja esim. Rungstedlundissa jokainen eläin eli - ja yhä muistetaan - persoonallisuutena omalla oikeudellaan). Myöhempinä vuosinaan Blixen toimi myös innokkaasti koe-eläinten tutkimuksissa käyttöä vastustavassa liikkeessä (josta hän myös puhui radio-esseessään 'Fra Laegemand til Laegemand', Essays, s. 95 seur.).

20. Ks. Varjoja ruohikolla, s. 9; Shadows on the Grass, s. 5.

21. Ilmaus on Dorothy Canfieldin, joka kirjoitti esipuheen Blixenin esikoisteoksen ensimmäiseen (amerikkalaiseen) laitokseen (New York, 1934; Harrison Smith and Robert Haas). Canfield pohdiskelee siinä Blixenin tyylin ominaispiirteitä mm. seuraavasti (s. viii):

You will probably read it as I did, laying it down, from time to time, to look up at the ceiling, pondering, "Is it of Cervantes' leisurely, by-path-following style that it reminds me? .. No, no, it is more like a Romantic-School German narrator's way of telling a story. Or is that only because the grotesque and occasionally gruesome touches remind one of Hoffman (sic)? Perhaps it is because a foreigner, writing English, often falls as it were by accident on inimitably fresh ways of using our battered old words. Perhaps, quite simply, the style seems so original and strange because the personality using it is original and strange". And having come to no conclusion at all, you will turn back to read until you

are again stopped by some passage which you cannot find a comparison in the writing you know.

22. Karen Blixen debytoi 1907 Tilskuerenissa kertomuksella 'Eneboerne' (suom. kok. Ehrengard ja muita kertomuksia, 1963, nimellä 'Erakot'). Hän käytti nimimerkkiä Osceola - intiaani-nimi hänen isänsä Kanada-vuosisilta, joka merkitsee 'Kaksoisolentoa' - ja julkaisi sillä myös (samassa lehdessä) tarinat 'Pløjeren' (suom. 'Kyntäjä'; 1907) ja 'Familien de Cats' (suom. 'De Catsin suku'; 1909). Myöhemmin (1962) nämä varhaiset tarinat julkaistiin yhdessä nimellä Osceola. Lainausta: ks. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 46.
23. Noita-akan tai tietäjän lausumat ennustus, siunaus tai kirous on hyvin tavallinen motiivi Andersenin - kuten monien muidenkin romantikkojen - tarinoissa, sillä suuri sadunkertoja oli hyvin taikauskoinen ja luotti, kuin tukea avuttomalle olemukselleen ja identiteetilleen etsien, ehdottomasti ennustuksiin. Lisäksi molemmat Blixenin tarinat ovat kehitystarinoita; tyyppi jota Andersen halukkaasti viljeli.
24. Lainausta Mikko Kilven ja Kyllikki Villan suomennoksesta kokoelmassa Ehrengard ja muita kertomuksia, s. 108.
25. Lainausta: ks. Talvisia tarinoita, s. 15.
26. Tässäkin yhteydessä voi viitata Fernandezin 'metaforiseen strategiaan', joka merkitsee juuri elinympäristön käyttämistä hyväksi omaa elämäntilannetta symbolisesti määritettäessä (vrt. vars. teksti s. 69).

27. Lainaukset (perättäisessä järjestyksessä): Ehrengard, s. 109; Talvisia tarinoita, s. 12, 14 ja 6.
28. Kaskun on kertonut Viggo Kjaer Petersen (muistoantologiassa Karen Blixen, s. 83-84).
29. Vrt. jälleen verratonta kuvausta afrikkalaisten "erikoisesta mytologisesta käsityskannasta" Afrikka-muistelmissa (Eurooppalaisena Afrikassa, s. 137-142), johon sisältyy myös (s. 138-139) kuvaus Herra Norsusta, heti tämän tutkielmani mottona olevan 'mietelmän' jälkeen.
30. Vrt. Wellek-Warren, Theory of Literature, luku 15 ('Image, Metaphor, Symbol, Myth', s. 186 seur.), jossa tekijät asettavat (s. 190) 'luonnollisen' symboliikan 'yksityisen' ja 'traditionaalien' vastakohtaksi ja demonstroivat sekä sen helppoutta että vaikeutta lukijan kannalta Robert Frostin runouden avulla. Blixenin luonnonkuvausten symboliikka on nähdäkseni hyvin samantyyppistä.
31. Ks. Karen Blixen og Fuglene, s. 39. Salomonsenin artikkeli on, kuten jo totesin, erinomainen analyysi Blixenistä luonnonkuvaajana, ja tekijä kiittää erikoisesti (s. 43) "sitä voimaa ja intensiteettiä jolla Karen Blixen kuvaa ympäristöä tarinoissaan". Luonnontutkijana Salomonsen voi tarkkaan osoittaa miten yksityiskohtaisesti luonnonmukaisia ja juuri sellaisina symbolisesti osuvia Blixenin kuvaukset, varsinkin 'tanskalaisissa' tarinoissa, ovat. Yleisluonnehdinnaksi Blixenin taidosta sopii esim. seuraava sitaatti (s. 47):

Karen Blixens naturbilleder er altid korte og koncise, hvert ord har betydning, og det udtalte kan vaere lige så betydningsfuldt. Billederne tjener til at uddybe og fremhaeve fortaellingens idé, understrege dens hensigt eller moral, overalt indeholder de symboler, hentydninger, allusioner, og er i deres stilistiske opbygning så saelsomt anelsesfulde og flertydige, at de yderligere accentuerer fortaellingens mystik. De naevnte eksempler er i deres konstruktion ganske typiske for Karen Blixens naturbeskrivelser. Stemningen slås an med et par linier om landskabet eller blot luften, hvorpå en fugl indføres deri, som en ganske konkret og realistisk størrelse, hvorved billedet bliver mere kontrastrigt og samtidigt får dybde og aegthed.

32. Vrt. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 4-5, jossa tekijä suorittaa kirjailijoitten vertailua - omalta kantaltaan mutta varsin osuvasti. Migel puolestaan mainitsee jo Blixenin Afrikka-vuosia kuvatessaan tämän ihastuksensa Hemingwayn ensimmäiseen romaaniin (Titania, s. 79) ja raportoi myöhemmin (s. 162-163) Hemingwayn reaktion Nobel-palkintoonsa 1954 - palkintoon, joka olisi ilahduttanut häntä enemmän "jos se olisi annettu tuolle upeatyyliselle (beautiful) kirjailijalle Isak Dinesenille".

Blixenin lakoninen ilmaisukyky on ehkä "kauneimmillaan" niissä Afrikka-muistelmien jaksoissa joissa hän kertoo Denys Finch-Hattonin kuolemasta, hautajaisista ja kaikista hänen omaan kohtaloonsa juuri tällöin liittyneistä olosuhteista. Yksikään kielellinen 'ele' - Kenneth Burken termiä lainatakseni - ei ole liikaa tai väärä, yksikään yksityiskohta Denysin elämästä tai ystävien reaktioista hänen kuolemaansa ei ole kerrottu turhaan. Silti tarina Denysistä tuntuu, kaikesta hänen persoonallisuutensa salamyhkäisyydestä huolimatta, täydelliseltä ja täydentää kirjailijan omaa tarinaa, jossa ennen kaikkea sen keskeinen paikka osoittaa sen merkityksen. Juurettomana, koskaan sopeutumattomana Denys



on hemingwayläinen sankari mutta verrattomasti etevämmin heitä kuvattu; Blixenin (joka kirjoittaa ylpeydestä myös kanssaihmissen ylpeyden eli itsetunnon suojelemisena) ei koskaan tarvinnut alentua itsesääliin - joka välttämättä tunkee esiin Hemingwayn sankareista - edes rakastetustaan kirjoittaessaan.

33. Voin tässä vain - vielä kerran - viitata Fernandezin 'metaforiseen strategiaan' ihmisen elämäntilannetta tehokkaasti kuvattaessa (vrt. viitteet 11 ja 12 yllä). Mikään ei esimerkiksi kuvaa paremmin kreivi Augustus von Schimmelmannin sielun tyhjyyttä - eikä muuta kuvausta yritetäkään - kuin tuon epäilemättä komean miehen peiliin tuijottelu 'Pisan tienoon valtateissä' ..
34. Termi on C.S. Lewisin, esseestä 'On Realisms' (An Experiment in Criticism, s. 57 seur.), jossa hän esittää 'sisällön realismin' sekä sen rinnakkais- että vastamuodoksi esitystapana. Lewisin (sinänsä mielenkiintoinen) teoria tarvitsee kuitenkin täydennykseen esim. Scholesin ja Kellogin esittämän analyysin sanataideteoksen suhteesta todellisuuteen; näennäinen 'sisällöllinen' fantasia voi - kuten Lewis itsekin tavallaan myöntää - tavoittaa esim. allegorista (tai myyttistä) 'totuutta' (vrt. vars. teksti s.12-13).
35. Lainaus: ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 54-55; Out of Africa, s. 40.
36. Vrt. mainitut teokset, s. 57-58 ja 42.
37. Samat, s. 87-88; 69-70.

38. Samat, s. 100-101; 81-82.
39. Vrt. ennen kaikkea Blixenin kuvausta 'Jalosta uudisasukkaasta' (The Noble Pioneer); s.o. Berkeley Colesta mutta myös muista hänen 'pioneeriyöstävistään' (Out of Africa, s. 227-240; jakso joka - edelleen käsittämättömästä syystä - on jätetty merkitsemättä suomennokseen, mutta käsittää siinä s. 270-285). Siinä tulee hyvin esille paitsi näiden eurooppalaiseen nykykulttuuriin sopeutumattomien ihmisten sopeutumattomuuden syyt, myös heidän läheiset ja ymmärtämykselliset suhteensa mustiin, joita heidän feodaaliset asenteensa ilmeisesti miellyttivät enemmän kuin vuosi vuodelta lisääntyvä koloniaalinen virastokankeus.
40. Blixenin ironinen, lakoninen tyyli viettää juuri näissä katkelmissa riemuvoittojaan. 'Iguanat', 'Kirahvit matkustavat Hampuriin', 'Luonnontutkija ja apinat' tai 'Härät' ovat kaikki kuvauksia siitä mitä valkoinen ihminen on Afrikalle tehnyt tai tekemässä; ne tyhjänpäiväiset syyt joiden varjolla hän kaiken tekee käyvät ilmi puolestaan vaikka 'Bournemouthin hienostosta' tai 'Matkakumppaneista', joissa valkoisten vallanpitäjien tyyperiys ja nousukasmainen pöyhkeys saa salaivaisen kuvauksensa. On huomattavaa ettei Blixen suinkaan tuo korostaen esille omaa poikkeavaa näkökulmaansa vaan päin vastoin jättää juttunsa kommentoimatta; seikka, joka voi selittää nykyisten mustien afrikkalaiskirjailijoiden negatiiviset arviot hänestäkin (vrt. viite 43 alla).
41. Ks. Eurooppalaisena Afrikassa s. 331-334; Out of Africa, s. 280-283.

42. Vrt. viite 14 yllä, erik. sitaatti Fernandezilta.
43. Vrt. James Ngugi (Ngugi wa Thiong'o) Homecoming: Essays on African and Caribbean Culture (1972), s. 9 (esseessä 'Towards a National Culture'); viittaus on Blixenin viimeiseen Afrikka-kirjaan (Shadows on the Grass, s. 13):

Take Karen Blixen, for instance, who came from an aristocratic house in Denmark. She settled in Kenya and for thirteen years used her creative genius in farming and observing the natives and animals. She was once a possible candidate for a Nobel Prize for Literature, I suppose because of her truly astonishing conclusions:

The natives of the land, the Kikuyu, Wakamba, Kavirondo and Masai, have got their old mysterious and simple cultural traditions, which seem to lose themselves in the darkness of very ancient days. We ourselves have carried European light to the country quite lately, but we have had the means to spread and establish it quickly.

Ngugi, joka hyökkäsi Blixeniä vastaan myös syksyllä 1974 Helsingissä pidetyssä Afrikkalaisen kirjallisuuden seminaarissa (ks. Suomen Kuvalehti 38/1974, s. 52-53; Eeva Kilven raportti 'Afrikka puhuu') tuntuu siis kuin tahallaan sekä ymmärtävän Blixenin ironian että käyttävän omaansa väärin. Samassa esseessä Ngugi tosin kyllä kritikoi - kaikista mahdollisista maailmankirjallisuuden mestariteoksista! - myös Shakespearen Myrskyä sen 'rasistisesti' kuvaaman Prospero - Caliban -suhteen takia, vaikka Shakespeare tietävästi polemisoi sen avulla vain jo omana aikanaan herännyttä 'luonnonihmisen' ihailua vastaan .. Tuntuu siltä että nationalistinen afrikkalainen on yhtä herkkä loukkaantumaan ja ahdas näkemyksissään kuin joku Blixenin kuvaama 1920-luvun keskiluokkainen valkoinen siirtolainen (vrt. esim.

'Bournemouthin hienosto'); pelkkä kirjallinen naivius ei asennetta selitä (Ngugi on Nairobien yliopiston kirjallisuustieteen laitoksen esimies).

44. Miten muuten tahansa Blixenin asenteita ja käytöstä alkuasukkaitaan kohtaan voidaan epäillä ja arvostella (vrt. viite 63 alla), hänen - lopulta myös onnistunutta - taisteluaan yhteisen ja turvattun elintilan löytämiseksi heille jostakin reservaatista ei voida kieltää (vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 465-472; Out of Africa, s. 399-406) yhtä vähän kuin hänen myöhempiä 'huolenpitoaan' heistä, kirjeitse ja jopa rahalahjoin ja avustuksin (vrt. varsinkin Varjoja ruohikolla -teoksen viimeinen muistelu 'Kaikuja vuorilta'). Kuten myöhemmin (kuudennessa esseessäni) tulee puhe, Blixenille herran ja palvelijan suhde ei ole yksipuolinen riippuvuussuhde isännän hyväksi vaan myös hänen kannaltaan hyvin vaativa elämäntila, joka vaatii ehdotonta vastuuntuntoa alaisista. Lisäksi on muistettava että eräiden alkuasukkaiden kuten päällikkö Kinanjuin, Farahin tai Fathiman (Farahin vaimon) kohdalla suhde oli lopulta pikemminkin ystävyys- kuin alaisuus suhde (mitä osoittaa esim. Blixenin suunnittelema pyhiinvaellusmatka Mekkaan yhdessä Farahin ja tämän äidin kanssa).
45. Kyseinen katkelma löytyy suomennoksesta s. 368-371 (hirveällä nimellä 'Neekerit ja historia'); vastaava jakso alkuteoksessa ('Of Natives and History') s. 314-316. Kyseinen kohta 'Farahista' (Shadows on the Grass, s. 15 seur.) on puolestaan saanut Ngugin, joka on taas siteerannut siitä vain katkelman alusta, raivoihinsa (vrt. Homecoming, s. 9), vaikka Blixen puhaukin siinä alkuasukkaiden 'mentaliteetista', ei älyllisestä suorituskyvystä, mikä on aivan toinen asia.

Juuri 'mentaliteettia' eli kulttuurin muovaavan havaintokyvyn, asenteiden ja ajattelun kokonaisuutta (jota kieli ilmentää ja välittää kaikille kulttuuriin osallistuville) tarkoitti myös antropologi Radcliffe-Brown kun hän 1929 (Fourth Panpacific Science Congress at Java) puhui "kulttuurin funktionaalista tulkinnasta" (spekuloivan "historioinnin" vastakohtana) ja sen tulosten soveltamisesta "alkuasukaskansojen hallintaan" (puhe julkaistu myöhemmin lyhennelmänä mm. esseevalikoimassa Method in Social Anthropology, 1958, nimellä 'Historical and Functional Interpretations of Culture in Relation to the Practical Application of Anthropology to the Control of Native Peoples'). Radcliffe-Brown (jonka "funktionaalinen" metodinnimikkeenä edelsi, hänen omassakin käytännössään, "struktuurialista") kirjoittaa mm. (mts. 41):

To exercise control over any group of phenomena we must know the laws relating to them. It is only when we understand a culture as a functioning system that we foresee what will be the results of any influence, intentional or unintentional, that we may exert upon it. If, therefore, anthropological science is to give any important help in relation to practical problem of government and education it must .. devote itself to the functional study of culture.

Radcliffe-Brown oli kirjoittanut jo samasta asiasta (aikaisemmin mainitussa) artikkelissaan 'The Methods of Ethnology and Social Anthropology' (julk. South African Journal of Science, XX, October, 1923), jossa hän myös toteaa miten "antropologiasta voi olla suunnatonta ja melkein välitöntä hyötyä .. lähetyssaarnajalle tai hallintovirkamiehelle joka joutuu tekemisiin niiden käytännön ongelmien kanssa joita alkuaasukaskulttuurin sopeuttaminen siirtomaavallan aiheuttamiin uusiin olosuhteisiin merkitsee" (vrt. Method in Social Anthropology s, 31-33).

Tätä "funktionaalista" asennoitumista alkuasuk-  
kaiden kulttuuriin suosittaa muistelmissaan myös  
Blixen (joka on voinut tietenkkin lukea Radcliffe-  
Brownin tai vastaavia ajatuksia ajan antropologisista  
kirjoituksista), ja hän kertoo myöhemmin (1954)  
eräässä radiopuheessaan ('Fra Laegmand til Laegmand',  
julk. Essays, s. 95 seur.) miten hän kirjoittikin  
asiasta - siis hänen mielestään oikeasta suhtautumi-  
sesta alkuasukkaisiin ja heidän kulttuuriinsa - itse  
pääministeri Lloyd Georgelle ("for tredive eller fem-  
ogtredive Aar siden", so. joskus 1920-luvulla).  
"Jeg udviklede for ham", hän jatkaa (mts. 102),

at Kolonien blev daarligt regeret, og  
at man maatte tage helt anderledes paa For-  
hold mellem Hvide og Indfødte. Den store  
Mand var virkelig saa venlig at svare mig.  
Han gav naturligvis paa en nydelig Maade  
Fanden i hvad en Dame - til og med Ikke-  
Engelsk - i en engelsk Koloni mente om den  
Maade, Kolonien blev regeret paa. Saa skrev  
jeg til Dean Inge, han svarade mig nu slet  
ikke, og saa holdt jeg op.

1950-luvun alussa - kun levottomudet Keniassa olivat  
pahimmillaan - Blixen sai kuitenkin eräänlaisen kor-  
vauksen tästä vallanpitäjien loukkaavasta välinpitä-  
mättömyydestä. Hän kertoo miten hän osti Roomassa  
erään Continental Daily Mailin numeron ja luki sen pää-  
artikkelista "melkein sanasta sanaan oman 35 vuotta  
vanhan kirjeensä" sisällön. Ja hän lisää: "Det var en  
Slags Triumf, men en tragisk Triumf."

Langbaum siteeraa myös kirjettä, jossa Blixen  
kertoo tapaamisestaan Sir Philip Mitchellin, Kenian  
viimeisen kuvernöörin kanssa ja miten hän oli, puolik-  
si leikillä, sanonut tälle että Englannin hallitus  
olisi säästänyt miljoona puntaa jos olisi auttanut  
häntä jäämään Keniaan (Gayety of Vision, s. 153).

Sir Philip only half in jest agreed. He was recognizing the political wisdom of the idea, stated in Out of Africa, that we should have brought the Africans up through all the stages of our civilization before introducing them to twentieth-century technology.

46. Viittaan tässä yhteydessä ennen kaikkea A. Irving Hallowellin artikkeliin 'Culture, Personality, and Society' (teoksessa Anthropology Today: Selections, toim. Sol Tax, 1953), jossa tekijä toteaa mm. (mts. 368):

The type of personality structure that prepares the individual for group living in one set of cultural terms does not prepare him for a successful adjustment to life in any set of cultural terms. Nevertheless, the people of one society may have the kind of personality organization that, under given conditions, enables them to adjust more readily to a new mode of life than the people of some society. Fully to understand the dynamics of acculturation, we need to take psychological, as well as cultural, facts into account.

Palaan vielä myöhemmin Hallowelliin, joka edustaa ns. 'persoonallisuus ja kulttuuri' -haaraa modernissa antropologiassa (ja joka on varsin lähellä 'ekopsykologiaa', sosiaalipsykologian uutta johdannaista). On vahinko ettei Blixen - joka aina valitti (esim. kirjeissään veljelleen Thomasille) ettei ollut saanut opiskella 'tieteitä' - koskaan todella joutunut tekemisiin hänen nuoruudessaan niin merkittäviä edistysaskeleita ottaneen antropologisen tutkimuksen kanssa. Kuten useasti joudun toteamaan, hän osoittaa huomattavia taipumuksia alalle.

47. Lainaus: vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 368; Out of Africa, s. 314.

48. Ks. artikkeliani Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirjassa 26, 1972 ('Karen Blixen ja myytti'), s. 55-71; lainaus s. 62.

49. Sama, s. 63; seuraava lainaus: s. 62-63.

50. Vrt. esim. seuraava mietelmä Afrikka-muistelmista (Out of Africa, s. 41), jossa tekijä ensin toteaa Denysin harvinaisen kyvyn kuunnella tarinoita ja jatkaa:

For I have always thought that I might have cut a figure at the time of the plague of Florence. Fashions have changed, and the art of listening to a narrative has been lost in Europe. The Natives of Africa, who cannot read, have still got it, if you begin to them: 'There was a man who walked out on the plain, and there he met another man,' you have them all with you, their minds running upon the unknown track of the men on the plain. But white people, even if they feel that they ought to, cannot listen to a recital. If they do not become fidgety, and remember things that should be done at once, they fall asleep. The same people will ask you for something to read, and may .. even then read a speech. They have been accustomed to take in their impressions by the eye.

Myöhemmin Blixen kertoo myös alkuasukkaiden ihastuksesta mitalliseen runouteen, jota hän suahelin kielellä sepitti heille (keskiosan jaksossa 'Natives and Verse', Out of Africa, s. 297). Vaikka pojat itse eivät osanneetkaan jatkaa runoa jonka hän heille aloitti, he nauttivat siitä "kuin sateesta", jonka säännöllistä ääntä se heistä ilmeisesti muistutti. Heidän musiikille ja ennen kaikkea sen rytmille herkkää korvaansa ilahdutti siis vielä lyriikan sanamusiikki, jonka senkin me valkoiset jo olemme papereilla latistaneet vapaamittaisen tai jopa proosarunon 'kuviksi' ..



51. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 158-162; Out of Africa, s. 131-134; tämä mietelmä kirjoitetun sanan mahdista, joka tekee kaikesta muuttuvasta pysyvää 'totuutta', sijoittuu keskelle Jogonan tarinaa, heti jälkeen noiden ironisten mutta samalla papillisten sanojen "the Flesh was made word and dwelt among us full of grace and truth" (vrt. suom. sitaatti seur. sivulla).
52. Kamanten myöhemmin puheeksi tulevat eläinsadut ovat osaksi peräisin juuri niistä Aisopoksen tarinoista joita Blixen heille käänsi ja osoittavat miten tarkkaan alkuasukkaat pystyivät painamaan mieleen suullisesti esitettyjä kertomuksia, ts. sen että he vielä elivät suullisen esityksperinteen hallitsemassa kulttuurissa. Lähes yhtä alkuperäisen kokemuksen Blixen sai kun hän luki ääneen Farahille katkelmia Venetsian kauppiasta ja havaitsi että hänen somalipalvelijansa pystyi täysin eläytymään sen kertoman vanhan venetsialaiskaskun henkeen (raportoitu muistelmien fragmentissa nimeltä 'Farah ja Venetsian kauppias', suomennos s. 326-328; alkuteksti, 'Farah and The Merchant of Venice', s. 277-279). Tämä olikin Blixenin kulttuurinäkemys mukainen järjestys: sadut edelsivät novellia tai sen rinnalle syntyneitä 'maallista' draamaa. Yritykset johdattaa alkuasukkaita heidän 'mentaalitasonsa' mukaisen länsimaisen kirjallisuuden pariin ilmaisevat tietenkin myös Blixenin käsitystä siitä 'akkulturaatiosta', jota he hänen mielestään tarvitsivat ennen astumistaan länsimaisen sivilisaation piiriin.
53. Lainaus: Eurooppalaisena Afrikassa, s. 158. Sanamuoto tuo helposti mieleen edellä (ensimmäisessä es- seessä) siteeratun keskustelun Ewaldin ja kuningas Kristianin kesken, jossa runoilija puhuu "eläväksi

tulleesta sanasta". Blixen ei muistelmissaan ole ehkä aivan varma siitä tekeekö "sanaksi tullut liha" eli virallinen historiankirjoitus ihmistä onnelliseksi; hän kokee epäilemättä hetken jona alkuasukas astuu historiaansa merkittäväksi muttei välttämättä nimeä sitä onnelliseksi. Hänelle itselleen runoilijana päinvastainen prosessi on onnellisempi: tehdä jo kuolleesta sanasta tai liian kaa-voittuneesta ('totuudellisesta') esitystavasta jälleen myyttiä.

54. Blixen on käyttänyt tätä kokemustaan esim. 'Norderneyn tuhotulvassa', joka kertoo - melkein samoja ilmaisuja käyttäen - miten Calypso tuntee suorastaan saavansa 'elämän' siitä kertomuksesta jona neiti Malin hänen tähänastiset vaiheensa esittää (vrt. Seven Gothic Tales, s. 160 ja Out of Africa, s. 130). Katse jonka Calypso luo kummitätiinsä on täsmälleen samanlainen kuin Jogonan silmäys emäntäänsä.
55. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 38-41; Out of Africa, s. 25-27.
56. Robert Langbaum, jonka kirja Blixenistä (The Gayety of Vision, 1965) on - sekä tavoitteiltaan että esitystavaltaan - suuren tyylin tulkinta kirjailijan tuotannosta ja sen kehityksestä, näkee siinä (ilmeisen fryelaisittain) pyrkimyksen ensin idyllin, sitten traagisen sankariasenteen ja lopulta kaikenymmärtävän komedian (eli kaikkitietävän kertojan roolin) tavoittamiseen. Langbaumin tulkinta on kaikin puolin validi. Sekä idyllin - sen 'vanhan', muualla jo kadotetun (arvojen) järjestyksen jota hän oli koko nuoruutensa turhaan etsinyt - että tragedian - tuon jälleen löyde-

tyn paratiisin tuhon - Blixen todellakin koki Afrikassa: alkuasukkaissa, ystäväissään, suhteessaan heihin kaikkiin. Tragedia huipentuu Langbaumin mielestä siihen epätoivoiseen taisteluun johon Blixen ryhtyy pelastaakseen alkuasukasyhteisön hajoamiselta; yrittäessä jossa hän samaistaa alkuasukkaat (ja heidän kauttaan ehkä myös itsensä) kuningas Leariin (Out of Africa, s. 404-405; vrt. Langbaum, mts. 125 seur.). Tämä kaikkein primitiivisin Shakespearen sankareista, toteaa Langbaum (s. 126), on myös kaikkein traagisin, koska hänen identiteettinsä on niin voimakkaasti sidoksissa hänen "biologiseen olemassaolonsa"; piirre joka on myös Blixenin alkuasukkaiden voima ja heikkous.

Vaikka Langbaum tällä tavoin kauniisti - ja epäilemättä oikein - selittää Afrikan kirjailijalle antaman syvän tragedian tajun, hän näyttää unohtavan että nämä alinomia vastoinkäymisten ja kuoleman kanssa silmäkkäin seisovat luonnonlapset opettivat hänelle myös korkeimman komedian, sen vanhatamentillisen naurun, jonka kaiun hän kuuli kukkuloilta kun "suuret vallat" olivat luonnon kauhunäytelmällä vastanneet hänen selityksen pyyntöönsä (vrt. vars. teksti s. 55 ). Juuri sellaisissa - loputtoman pettymyksen ja tappion - näytelmissä olivat tottuneet esiintymään ne vanhat kikujuukset jotka nauroivat hänelle nuuskansa menetystä (Out of Africa, s. 36-37) tai ne 'potilaat' jotka saapuivat hänen vastaanotolle lohduttamaan häntä erään epäonnistuneen hoidon jälkeen (Shadows on the Grass, s. 100-101). Tuo syvä "afrikkalainen nauru" joka ympäröi häntä noina hetkinä kuin "äkkiä kohonnut kirkas vuorovesi" opetti häntä varmasti parhaiten ymmärtämään elämän - kaikki ajalliset ja paikalliset tragediat sisäänsä sulkevaa - komediaa, sitä jota myös Shakespearen viimeiset draamat, hänen korkeimmat esikuvansa, edustavat.

57. Blixenin hakeutuminen Afrikkaan liittyy tietenkin tämän vuosisadan alkupuolella kaikkien taiteiden alalla vallinneeseen viehtymykseen 'primitiivisen' elämän- ja esitystavan puoleen. Opiskellessaan maalaustaidetta Kööpenhaminassa (1903-1906) ja Pariisissa (1910) hänen on täytynyt havaita tämä yleinen tendenssi ainakin kuvataiteissa, jotka häntä tällöin eniten kiinnostivat. Hänestä ei kuitenkaan voinut tulla, sen enempää maalarina kuin kirjailijana, tyyllillistä 'primitivistä', siihen hänen kulttuuritaustansa samoin kuin kasvatuksensa oli esteenä, mutta hän sijoitti - kuten itse asiassa on jo käynyt ilmi - kaiken 'alkukantaisesta' oppimansa syvemmmälle teoksiinsa kuin kenties kukaan toinen kirjailija, ei 'tekstuuriin' vaan 'struktuuriin', koko tuotannon takana olevaan näkemykseen kulttuurista sekä ihmispsyykistä ja sen kehityksestä juuri kulttuurin alaisena. Viittaaan tässä esseeseeni 5.

Lukijaa on hauska tässä yhteydessä muistuttaa "ensimmäisestä suomalaisesta safarista" eli Akseli Gallen-Kallelan Itä-Afrikkaan, lähinnä juuri Keniaan 1909-1910 tekemästä maalausmatkasta, johon osallistui koko hänen perheensä, ja jonka tuloksena syntyi - lukemattomien maalausten lisäksi - myös ns. Afrikka-kirja (toim. Jorma Gallen-Kallela, 1931; maalausten erikoisnäyttely oli esillä Tarvaspäässä 26.4. - 17.12.1972). Tämä teos antaa hyvän kuvan siitä Afrikasta, jonka myös Karen Blixen tapasi astuessaan maihin Mombashassa tammikuussa 1914. Vaikka Gallen-Kallelan näkökulma kuvaajana ja kertojana on tietenkin aivan toinen, monet huomiot alkuasukkaista ja heidän tavoistaan, villieläimistä, luonnosta ja ilmastosta tuntuvat suorastaan yllättävän samanlaisilta kuin Blixenin. Yhtenä syynä tähän lienee yleensäkin rotuennakkoluuloista vapaa pohjoismainen mentaliteetti, toinen se koulutettu maalarin silmä jolla molemmat tarkastelivat uutta ympäristöään. Jopa Gallen-Kallelan Afrikka-maalau-

ten sekä niiden harvojen kuvien jotka Blixen toi mukanaan Afrikasta välillä voi havaita yhtäläisyyttä: Afrika - jota kumpikin yritti mahdollisimman uskollisesti kuvata - on niissä, värejä myöten, eittämättä sama.

Blixenin Afrika-kuvat (jotka yhä siis ovat Rungstedlundissa) on julkaistu, muutamien varhaisien piirrosten ja taideakatemian töiden lisäksi, teoksessa Karen Blixens Tegninger: Med to Essays af Karen Blixen (toim. Frans Lasson; Rungstedlundsfonden 1969). Blixenillä, kuten hän itse kertoo, oli hyvin vähän aikaa maalata Afrikassa ja vuodesta 1926 hän keskittyi, harvoina vapaahetkinään, kirjoittamiseen.

58. Vrt. vars. teksti s. 135 seur.

59. Migel raportoi Beardin tuloa Rungstedlundin seuraavasti (Titania, s. 216):

One of those who came to Tania's house was Peter Beard, a dynamic young American, who after reading Out of Africa had taken the next plane for Kenya and remained there for two years. He tracked down Kamante and took the only existing photograph of this survivor of the farm natives. Eventually, armed with a letter of introduction, Peter arrived in Rungstedlund with all the violence of a tornado. Tania found him exhausting, but endearing too, and she made a great effort to help him, posing for pictures and supplying data which, long after her death, were incorporated into one of the most beautifully illustrated books on Kenya and its wildlife.

Migelin mainitsema Beardin kuvateos on - siis myös Blixen-tutkimuksen kannalta merkittävä - The End of the Game (1965), jossa tekijä kirjoittaa esimerkiksi (s. 64):

The coming of the white man, who imposed his steel tracks, his brains, his will, on the sprawling, varied country, was marked by glory and courage, by sacrifice and science, by medicine and law; but it marked the beginning of the end in a land where nature had been sickness and cure, crime and punishment, beginning and end. And not the least of those signs of dying is the gradual end of the "wild" game.

Beardin kirjan loppuun on myös liitetty sekä Kamanten viimeisen Blixenille tämän elinaikana osoitetun kirjeen että hänen Beardille Blixenin kuoleman jälkeen lähettämänsä 'suruvalittelun' tekstit. Beard jäi pysyvästikin asumaan Keniaan (kuten Kamanten kirjasta käy ilmi) ja hänen viimeisin suuryrityksensä on ollut (syksyllä 1977) New Yorkiin pystytetty valokuvanäyttely Kenian kansallispuistoalueelle kuolevien norsujen kohtalosta. (Tässä yhteydessä otettiin myös uusintapainos hänen 'pääteoksestaan' The End of the Game.)

60. Teoksen syntyhistoria oli sekä monimutkainen että ilmeisen kallis. Kamanten muistelmat nauhoitettiin aluksi suahiliksi, käännettiin sitten (alkuasukkaiden) englanniksi ja kirjoitettiin lopulta käsin arkeiksi, jotka Kamante itse kuvitti ja joista otettiin faksimile-jäljennökset. Beard lisäsi joukkoon sekä vanhoja, elämää farmilla kuvaavia että itse (lähinnä eläimistä) ottamiaan valokuvia sekä kirjoitti toisen esipuheen. Toinen on sananmukaisesti Thomas Dinesenin käsialaa, ja jälkisanat itse Jacqueline Onassiksen (jonka 'kirjeenvaihdosta' Kamanten kanssa mukana on myös näyte). Silvester Mazzarella - joka kritikoi Blixenin tuotantoa hyvin samantapaisin perustein kuin Ngugi (ja sitä ilmeisesti syvällisemmin tuntematta) - on antanut 'Kamanten

tarinoista' suomalaisillekin oman sarkastisen arvionsa (Helsingin Sanomat, 20.10.75), mutta kuten tekstissä totean, kirjalla on Blixen-tutkimuksen kannalta merkityksensä.

61. Beardille Blixen todellakin tuntuu nyt olleen jo kadonneen koloniaalisen Afrikan elämäntuntojen historioitsija ja tulkki, ja hänen tehtävänsä on puolestaan ollut jatkaa tuon perin lyhyen historian perinnettä - kuin esikuvaksi tuleville historioitsijoille.

Aivan kuten Blixen aikoinaan, Beard on myös epäilemättä tuntenut auttavansa alkuasukkaita astumaan myytin hämärästä historian kirkkaaseen valoon kun hän kirjoittaa teoksen synnystä (Longing for Darkness, esipuhe; sivut numeroimatta):

Trees had grown forty feet through the back terrace stones on which aged Kikuyus once squatted waiting for Msabu's artful prescriptions. But they were the same slabs of stone, and the events that had taken place on them came back to Kamante despite the years that divided him from them. It was a pleasure to see his unruffled fatalism as the old Africa took shape around him. His last picture in this book shows him standing against the Ngong Hills at the end of the day on which we began the recordings that have become Kamante's Tales from Out of Africa.

Over a period of twelve years, sometimes casually, sometimes scrupulously, and sometimes with grand propriety, as if divesting of his possessions, Kamante put down the extra dimensions of truth which are at the heart of Out of Africa. In Room 205 of the New Stanley Hotel in Nairobi, Abdullahi (from Shadows on the Grass), Saufe Aden (from Out of Africa), and I sat down with Kamante and three of his sons to make hundreds of hours of tape recordings in Swahili, translations, transcriptions, and editings. A few months ago, the final version was copied out by hand in ten days in the main tent of Wart Hog Ranch, the camp outside Nairobi, where we had all come to live. On April 17, at the best hour of the day, under the eyes of two passing giraffes, a couple of dik-diks, and the incorrigible hogs, the last page was completed.

62. Ks. Beard, The End of the Game, liite 'Letters from Kamande', s. 256.
63. Näitä teoksia ovat Caroline Carlsenin (jo 1970 Politi-  
tikenissä ja sittemmin Blixeniana 1976 -kirjana jul-  
kaistut) haastattelut, Clara Svendsenin ja Thomas  
Dinesenin muistelmat sekä Thorkild Bjørnvigin suures-  
ti kohuttu 'paljastuskirja' Pagten (jolle esim. Else  
Brundbjerg on Blixeniana 1977:ssä esittänyt varsin  
kirpeää kritiikkiä). Kaikki nämä teokset ovat saa-  
neet Tanskan lehdistössä runsaasti arviointeja, jotka  
kaikki eivät ole olleet aivan asiallisia. Joukossa  
on ollut polemiikkia, joka muistuttaa suorastaan ku-  
ninkaallisten tai muiden julkkisten ympärillä hyöri-  
vän sanomalehtiväen kielenkäyttöä. Jopa Karen Blixen-  
seuran (Karen Blixen Selskabet, perust. 1975) piirissä  
on vaadittu 'myyttien riisumista' kirjailijan yksi-  
tyiselämän yltä mutta, kuten Else Brundbjerg järkeväs-  
ti toteaa (Blixeniana 1977, 'Debatten om Pagten og  
dens efterkrift', s. 132 seur.), jos kirjailija  
halusi - tai itse voi - esittää yksityiset elämänkoke-  
muksensa vain "kuvakielellä", miksi meidän pitäisi  
- minkään 'totuuden' nimessä - mennä niitä "paljasta-  
maan"?
- Osa näitä paljastuksia koski jopa Blixenin Afrik-  
ka-aikoja ja hänen muistelmiaan. Bjørnvigin teoksen  
jälkikirjoitus, jota 'debatti' Blixen-seurassa myös  
koski ja joka on Frans Lassonin käsialaa, tekee tyy-  
pillisen 'paljastuksen'. Blixenin kirjallista jäämis-  
töä Rungstedlundin lipastoista etsittäessä "Kuninkaan  
kirje" (josta samanniminen muistelma myöhemmässä Af-  
rikka-kirjassa kertoo) löytyi - vailla mitään merkkejä  
käytöstä johon Blixen kuvaa sen joutuneen - kirjaili-  
jän pöytälaatikosta! Bent Mohn kysyy kuitenkin -  
Bjørnevigin kirjaa arvioidessaan ('Det Strålende Van-  
vid', Politikens Kronik, 1.10.74) - tekeekö tämä "to-



tuus" Blixenin "suuremmaksi kirjailijana vai pienmäksi ihmisenä" .. Samoin voi kysyä niiden ystäväpiirissä kiertäneiden juorujen suhteen, jotka väittivät ettei Blixenillä ollut maatilallaan edes laastarilappua alaisiaan varten, saati 'vastaanottoa', kuten hän itse kertoo. Kamanten muistelmat kumoavat kuitenkin tämän juorun. Kun tuo vanha musta mies (joka tuskin koskaan tajusi Blixenin merkitystä kirjailijana) kertoo olleensa lääkelippaan avaimenvartija farmilla, innokkainkaan 'kuvien riisuja' tuskin uskaltaa kiistää tiedon paikkansapitävyyttä.

64. Tässä suhteessa olisi luullut jo Thomas Dinesenin muistelmien sisarestaan ja tämän lannistumattomasta rakkautesta maatalaansa ja sen työntekijöihin oikoneen ennakkoluuloja Blixenistä 'kartanonomistajana'. Veli kirjoittaa mm. (Tanne: Min søster Karen Blixen, s. 68):

Det var naturligtvis Mbogani-farmen, som Tanne levede for. Hun var aktieselskabets manager, og ansvaret for millionerne lagde et stadigt tryk på hende; hendes mange breve til bestyrelsen i Danmark udtrykker den dybeste bekymring, hver gang hosten truede med at svigte. En dygtig under-manager, en hjælper til farmens drift, var svært at fremskaffe, og en virkelig tilfredsstillende mand fandt Tanne aldrig. Der kom stadig nye skuffelser for min søster.

Men andre ting optog Tannes tid, hendes tanker, hendes hjerte næsten lige så meget som farmens problemer, - hendes sorte folk, deres rettigheder og velfærd. Farmen skal blive en succes, hvor mange år der end skal bruges dertil, - men mine flinke, gode folk her på farmen skal også få gode, sikre, lykkelige år, så længe jeg har mulighed for det!

Blixenin myötäsytynienkunnianhimo "luoda jotakin suurta", josta hänen veljensäkin useaan otteeseen kirjoittaa (vrt. esim. Tanne, s. 56-58), sai siis myös tämän muodon: halun tehdä maatilasta kukoistava liikeyritys ja siten taata rakastamilleen ihmisille

onnellisin mahdollinen olotila. Dagens Nyheterin pakinoitsija Jolo kertoikin aikoinaan palstallaan (14-6-72) miten erään kirjailijana täysin tuntemattoman (ja tuntemattomaksi myös jääneen) ruotsalaisen asianajajan Sigurd Dahlbäckin romaani Firma Åbergsson (1914), joka kertoo falunilaisen liikemiehen tarinan, erityisesti kiehtoi Blixeniä. Kirjan 'yhtiö' muodosti ilmeisesti esikuvan sille kahvivyhtiölle (Karen Company) jota hän hoiti yksin vuodesta 1921 saakka, ja vasta kun mitään toiveita sen pelastamisesta ei ollut, hän ryhtyi kirjoittamaan tosissaan.

65. Ks. viite 45 edellä.

66. Lainaus: Ks. Varjoja ruohikolla, s. 87-88.

67. Ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 139-141; Out of Africa, s. 115-117.

68. Vrt. Longing for Darkness, Beardin esipuhe.

69. Ks. Varjoja ruohikolla, s. 87-88.

70. Vrt. edellä toisen tutkielmani viite 37, s. 296.

71. Ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 287; Out of Africa, s. 242. Blixen lisää oikeastaan vielä kolmannen luku-kontteen: " .. ja kreikkalaisia runoilijoita", vaikka hän tuskin koskaan oppi ymmärtämään heitä alkukielellä.

72. Olen tutustunut teokseen englanninkielisenä käännöksenä (Encyclopedia of Bible Creature, Philadelphia 1965). Ilmeisesti tällainen 'sanakirja' on tunnettu yhä hyvin tarpeelliseksi kun se on käännetty myös maailmankielelle, ja kirjailijoiden kuvakielen tutkimisen kannalta sillä voi olla merkitystä myös kirjallisuudentutkijalle. - Lainaus on teoksen esipuheen sivulta xi.

73. Ilmaus on Langbaumin; ks. The Gayety of Vision, s. 122.

74. Lainaus: vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 369; Out of Africa, s. 314 (katkelma 'Of Natives and History').

75. Vrt. sitaattia vars. tekstissä s. 55. Blixen on käyttänyt tätä omaa kokemustaan eräässä varhaisessa tarinassaan. 'Helsingörin perhejuhlassa' (Supper at Elsinore) Morten - tai hänen haamunsa - kertoo sisarilleen miten hän sai tuon jumalkokemuksen istuessaan haaksirikkoutuneena (ja muutenkin umpikujaan ajautuneena) yksin keskellä merta veneessään kirkkaan tähtitaivaan alla. "Ajattelin", hän sanoo (ks. Helsingörin perhejuhla, s. 57),

että kieltäjinä me olemme olleet harrastelijoita, siskoseni. Mutta Jumala osaa tosissaan sanoa: ei! Herra paratkoon, hän osaa sen taidon. Meistä tuntuu, että se jo riittäisi, mutta hän sanoo yhä vain: ei!

76. Vrt. Migel, Titania, s. 234-235; Grandjean, Blixens Animus, s. 30 seur. Grandjeanin 'henkitieteellinen' tulkinta Blixenin taiteilijanlaadusta on paikoitellen

ylen sekava, mutta sitkeä lukija voi löytää siitä, paljon akanan seasta, oivalluksenkin jyviä. Yksi niistä on epäilemättä Kierkegaardin vaikutuksen havaitseminen Blixenin 'kohtalonkäsitykseen', toinen huomio Blixenin 'animuksesta' - hänen 'maskuliinisesta' taitelijaminästään - johon vielä palaan.

77. Lukijaa voi muistuttaa myös siitä että Blixen tunsi hyvin, paitsi Raamatun, myös muhamettilaisten pyhän kirjan Koraanin, jota hän joutui opiskelemaan pystyäkseen jakamaan oikeutta muhamettilaisille alaisilleen (vrt. esim. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 148). Hän kuvaa itse Koraanin vaikutusta ajatteluunsa seuraavasti (Shadows on the Grass, s. 25):

I am well aware that I got to know in Africa only a primitive, unsophisticated Mohammedanism. .. All the same I feel that you cannot live for a long time among Mohammedans without your own view of life being in some way influenced by theirs.

Blixenin Jahvessa onkin epäämättömiä piirteitä myös Allahista, ennen kaikkea hänen tekojensa ennalta-arvaamattomuus; myös arabien jumaluusopin eroottiset elementit (joita hän samoin analysoi myöhemmässä Afrikka-kirjassaan, s. 29-30) lienevät jättäneet jälkensä hänen omaan jumalkäsitykseensä.

78. Ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 371-373; Out of Africa, s. 316-318 ('Earthquake'; katkelma jota hän käyttää myöhemmin uudelleen kertomuksessa 'Kuolematon tarina' (Kohtalotarinoita)).

## KIRJAILIJA JA HÄNEN SYMBOLINSA

1. Rungstedlundin kirjasto, joka näihin aikoihin asti on ollut luetteloinaton, on tuottanut paljon vaivaa Blixenin 'lähteistä' kiinnostuneille tutkijoille - ja heidän takiaan myös talon asukkaille. Olen itse viettänyt työntäyteisen viikon Rungstedlundissa toukokuussa 1973 käyden läpi, kirja kirjalta, sen hengenaarteita ja niistä käsin muistiinpanoja tehden, ja epäilen monen muunkin menetelleen samoin. Nyt kuitenkin on valmistunut (kirjastoalan diplomityönä toistaiseksi painamaton) luettelo Blixenin omistamista kirjoista, Katalog over Karen Blixens bogsamling på Rungstedlund, jonka tekijä Pia Bondesson selittää teoksen merkitystä (minunkin 'tutkimusteni' kannalta) hyvin järkeenkäyvästi:

Kataloget skal give et indryk af, hvilke bøger Karen Blixen kan have laest.

Ideen til specialitet er opsæt ved, at flere Karen Blixen . . forskere og litteraturstuderende har henvendt sig till Clara Svendsen for at få oplyst, om KB havde en bestemt bog eller laest en given forfatter samt, hvilke bøger hun havde om et bestemt emne. De har også sprugt, om de kunne få adgang til KB's bogsamling. Derfor ville det være praktisk, hvis bøgerne blev registreret.

Luettelointi - joka on suoritettu juuri mainittujen tutkijoiden yleisimmin esittämien kysymysten perusteella - kesti kaksi vuotta ja suoritettiin ennen kesällä 1977 aloitettuja talon korjaustöitä. Siihen asti kirjat pääosin sijaittivat kahdessa paikassa, uudempi osa Clara Svendsenin työhuoneessa talon eteläisessä siivessä ja vanhempi (tai arvokkaampi)

kirjailijan työhuoneessa ("Ewaldin kammarissa"). Luetteloinnin jälkeen kirjojen sijainnilla tuskin lienee sanottavaa merkitystä.

Blixenin kirjaston vanhin - myös Afrikassa suurimmalta osin mukana ollut - kokoelma koostuu, kuten Aage Kabell toteaa (Karen Blixen debuterer, 1968, s. 72 seur.), lähinnä tanskalaisista klassikoista, jotka hän on perinyt äidinsältään:

Kernen i det paa farmen indrettede "Bibliotek" var samlet af bedstefaderen Regnar Westenholz i dennes mindre bemidlede ungdom som handelslaerling og kommis. Der var endnu paa Blixens aeldre dage bøger nok maerket "R.W." i det tilhørende skab til at vise den unge mands litteraere smag.

Tähän 1800-luvun alun "nuoren miehen" kirjastoon kuului Tanskan kirjallisuuden 'kulta-ajan' kaikkien merkittävimpien runoilijoiden ja prosaistien tuotteita (usein koottuinakin teoksina): H.C. Andersenia, Baggeria, Paludan-Mülleria, Heibergia, Blicheriä, Oehlenschlaegeria, Goldschmidtia jne., mikä seikka - kuten Kabell huomauttaa (mts. 74) - on epäilemättä jättänyt jälkeensä Blixenin tuotantoon, niin aiheenvalintaan kuin tyyliin (vrt. vars. teksti s.135). Kabell tutkimuksessaan antaakin varsin yksityiskohtaisen selonteon niistä "jäljistä" joita hän on mainittujen romantikkojen havainnut jättäneen Blixenin tuotantoon: tehtävä johon tietenkin pystyy vain tanskalainen ja jonka Kabell on suorittanut tunnollisesti. (Itse olen tutkielmisani tyytynyt viittaamaan 'yleiseurooppalaisiin' - saksalaisiin, englantilaisiin ja ranskalaisiin - romantikkoihin joiden teoksia on myös runsaasti Rungstedlundissa ja joiden, tältä pohjalta, olen arvottanut vaikuttaneen Blixeniin.)

On todellakin hyvin ilmeistä että lukemisen puute (jota hän valittaa muistelmissaankin) pani Blixenin hakeutumaan mukana olevien klassikkojen pariin. Myöhemmin hän kuitenkin tuntuu lukeneen myös paljon modernia (lähinnä

anglosaksista) kirjallisuutta (mm. Huxleyta ja Hemingwaytä) jota nairobiilainen kirjakauppias hänelle toimitti tai ystävät lainasivat. Sen sijaan Denys Finch-Hattonin 'kirjasto', jonka pääosa myös on Rungstedlundissa näyttää koostuvan enimmäkseen klassikoista sekini; hänen perujaan ovat kaikki antiikin runoilijat ja näytelmäkirjailijat, Rabelais, Omar Khaijjam ja englanninkielinen Tuhat ja yksi yötä.

Claran työhuoneessa olleet teokset - lähes kaikki ilmeisesti myöhempien Tanskan vuosien hankintoja - edustavat hyvin moninaisia aloja ja monentyypisiä kirjoittajia. Useat niistä ovat kirjoittajiensa Blixenille lähettämiä (joukossa mm. Yrjö Hirnin hänelle omistamia esseitä). On vaikea sanoa lukiko Blixen edes kaikkea mitä hänen hyllyilleen kertyi viimeisten vuosikymmenien aikana; yhtä vaikea on tietää mitä hän tänä aikana lainasi ystäviltaan (esim. Aage Henrikseniltä, joka oli tutkinut sekä Kierregaardia että Jungia; vrt. viite 4 alla). Itse olen useimmiten havainnut jonkin Blixenin 'lähteen' vain kuin sattumalta (kuten 'Maalaistarina' käytetyn puuhevosella ratsastusaiheen H.C. Andersenin romaanissa De To Baronesser tai samaisen romaanin lapsikuvausten vaikutuksen kertomukseen 'Peter ja Rosa'). Usein nuo 'lainatut' kohtaukset tai ideat ovat 'lähteenä' toimineessa teoksessa vain sivuseikkoja mutta muodostavat Blixenillä jopa kertomusta kannattavan idean; näin on käynyt esim. Karl Larsenin Søfolk (1909) -kokoelmassa ilmestyneen tarinan 'En rigtig Sømand' erään sisätarinan, josta tuli lähtökohta 'Kuolemattoman tarinan' tapahtumille. Vastaavanlaisia huomioita Blixenin 'lukeneisuudesta' voisi nähtävästi tehdä loputtomasti ilman että niistä mikään himmentäisi hänen - "vanhojen tarinoiden kertojan" - gloriaa (sittenkin) omaperäisenä kirjailijana.

2. Blixen, joka ei tyttönä koskaan käynyt koulua vaan sai

- ajan vielä yleisen tavan mukaan - kasvatuksensa kotona (vrt. Migel, Titania, s. 30-31), valitti myöhemmin sitä tiedollista puutetta (etenkin matematiikan ja luonnontieteiden alalla) jonka hän myöhemmin tunsi itselleen tästä koituneen (vrt. myös esim. Thomas Dinesen, Tanne, s. 93 seur.). Laajat itsehankitu tiedot (etenkin humanistisissa aineissa) sekä kotoa saatu erinomainen kielitaito korvasivat kuitenkin hyvin kirjailijan kasvatuksen mahdollisia 'virheitä'.

3. Tämä 'haastattelu', jonka historian Bent Mohn kertoo Blixeniana 1977:ssä ('Karen Blixens interview med sig selv', s. 73-78), ilmestyi ensimmäisen kerran, hiukan lyhennettynä, New York Times Book Reviewssa 10.11.1957 ('Talk with Isak Dinesen'). Sen viimeinen 'vastaus' johon tässä viitataan, esiintyy, alkukielisenä, tämän tutkielmani mottona.
  
4. Professori - silloinen lehtori - Aage Henriksen julkaisi 1952 ensimmäisen merkittävän tutkimuksen Karen Blixenin taiteesta Karen Blixen og Marionetterne ja kuului sen jälkeen jonkin aikaa Rungstedlundin vakituisiin vieraisiin (vrt. Migel, Titania, s. 147 seur.). Varsinkin myöhemmissä tutkielmissaan (julk. Det guddommelige Barn og andre essays om Karen Blixen, 1965) hän on siteerannut Jungin (ja Kerényin) mytologisia tutkimuksia, ja hänen tiedetään olleen kiinnostunut tästä psykoanalyytikosta jo varhemmin. Clara Svendsenin käsitys on että Henriksen on ainoa väylä jonka kautta Blixen on voinut tutustua Jungiin.
  
5. Teoksen kääntäjä (Cary F. Baynes) huomauttaa esipuheessaan (mts. ix):



With one exception, all the essays which make up this volume have been delivered as lectures. The German texts of four of them have been brought out in separate publications and the others are to be found in a volume together with several other essays which have already appeared in English.

On yleensäkin muistettava että Jung sekä esiintyi - jo varhain - että sai ensiksi arvostusta osakseen juuri englantilaisella kielialueella, mistä tämäkin kokoelma on osoitus.

6. Blixen teki juuri 1933 epäonnistuneen matkansa Lontooseen, jossa hän yritti (turhaan) tarjota ensimmäistä tarinakokoelmaansa kustantaja Huntingtonille (vrt. Migel, Titania, s. 91-92). Hän joutui tällöin liikkumaan paljonkin kustannuspiireissä ja on voinut tutustua tällöin uutuutena esiintyneeseen kokoelmaan Jungin esseitä. Muitakin tilaisuuksia on varmasti ollut yllin kyllin. Lisäksi Jung oli 1925-26 käynyt Afrikassa ja aloittanut safarinsa juuri Keniasta (vrt. Memories, Dreams, Reflections, s. 238 seur.), jossa on voitu paikallisissa uutisissakin huomioida tapahtuma.
7. Lainaus: ks. Viimeiset tarinat, s. 7.
8. Lainaus: vrt. Modern Man in Search of a Soul, s. 260; Freud ja Adler saavat kritiikkinsä edellisellä sivulla sekä myöh. s. 263.
9. Sama, s. 278.
10. Sama, s. 267.

11. Sama, s. 261.
12. Vrt. edellä vars. teksti s. 56 ja 77.
13. Lainaukset: Modern Man in Search of a Soul, s. 271.
14. Sama, s. 274.
15. Blixen on itse joskus maininnut Clara Svendsenille, että hyvin monet hänen varhaisista tyttöhahmoistaan - Seitsemän salaperäisen tarinan Agnese ('Pisan tienoon valtateissä'), Nathalie ('Vaeltavassa ritarissa') ja jopa Athena ('Apinassa') - ovat, juuri kapinassaan yhteisöä vastaan, hänen nuoren minänsä kuvia. Kuitenkin hän jo tässä ensimmäisessä kokoelmassaan painottaa, kuten seuraavassa esseessäni tulee puhe, kulttuurin ja yhteisön yksilön psyykelle antaman tuen merkitystä (ja ikään kuin osoittaa sankarittariensa kapinan turhaksi ja tarpeettomaksi). Vastausta ei kuitenkaan saa ellei kysy - ja arkki-tyypin esiintulo vaatii aina melkoista mullistusta (eli kapinaa) ihmisen psyykessä..
16. Modern Man in Search of a Soul, s. 275.
17. Vrt. Sama, s. 279-280.
18. Vrt. Viimeiset tarinat, s. 18-19. Nimien symboliikka, joka on hyvin tyypillistä Blixenille, kannattaa myös panna merkille.
19. Sama, s. 7-8.

20. Hyvä ja selkeä Freudin esteettisten teorioiden esittely sekä arvio hänen vaikutuksestaan taidekriittikkiin on esim. Jack J. Spectatorin teos The Aesthetics of Freud (1972), jossa tekijä mm. toteaa (s. 101):

What motivates the artist constantly to produce these "sublimations"? Freud's answer would be that the artist has unusually powerful instinctual demands that his introverted disposition prevents him from satisfying, so that he must live in a fantasy world, on the border line of neurosis. For Freud, the next question naturally arises: given his problems, how does the artist succeed and not succumb to neurosis? Freud could essentially offer two answers to his question: first, the artist, whose ego is overloaded with energy charges from his strong instinct, can partly discharge them in the fantastic world of his art, by techniques Freud never presumes to explain; secondly - and this point Freud does develop - the artist, though involved in illusions and failing to cope with reality like others, has, in fact, a means to coin real success out of the vaporous world of his fantasy. In a famous remark published in 1913, Freud explains that the artist represents his most personal wishes and fantasies as fulfilled, but turns them into art through a transformation, which "softens the offensive aspects of these wishes, conceals the origin in the artist, and by observing aesthetic rules, offers to other men an intensive bonus /bestechende Lustprämien/." This conception of form as the sugar-coating of content is foreshadowed already in the book on jokes of 1905, in which Freud describes the function of the joke form or wrapping, which "bribes our powers of criticism."

Ottaen huomioon ne monet ajatukset ja huomiot ihmisen alitajuisen sielunelämän vaikutuksesta luomisprosessiin, jotka Freudilla ja Jungilla olivat yhteisiä, julkisuuden hyökkäykset oppi-isäänsä vastaan olivat liiankin ankaria. Toisaalta on muistettava se kriitikki jota Jung sai kokea esitettyään teoriansa 'kollektiivisesta alitajunnasta'; koska se on keskeinen juuri hänen taideteoriansa kannalta, hänen polemiik-

kinsa kilpailevia teorioita kohtaan on sitä kärkevämpää.

21. Ks. The Spirit in Man, Art, and Literature, s. 100-101.

22. Sama, s. 101.

23. Vrt. sama s. 87-88:

There is a fundamental difference of attitude between the psychologist's approach to a literary work and that of a literary critic. What is of decisive importance and value for the latter may be quite irrelevant for the former. Indeed, literary products of highly dubious merit are often of the greatest interest to the psychologist. The so-called "psychological novel" is by no means as rewarding for the psychologist as the literary-minded suppose. Considered as a self-contained whole, such a novel explains itself. It has done its own work of psychological interpretation, and the psychologist can at most criticize or enlarge upon this.

24. Sama s. 88.

25. Sama, s. 89.

26. Sama, s. 90.

27. Sama, s. 91-92; vrt. myös vars. teksti s. 12-13.

28. Ks. Viimeiset tarinat, s. 23.

29. Ks. Morris Philipson, Outline of a Jungian Aesthetics (1963), erik. Part II, Sections 4,5 ('The Psychic Significance of Art-Works and the Creative Process', 'The Literary Artist').
30. Ensimmäinen (lyhyt) lainaus: ks. The Spirit in Man, Art and Literature, s. 90; toinen: C.G. Jung, Contributions to Analytical Psychology, s. 248. Vert. Philipson, Outline, s. 123 seur.
31. Ks. Jung, Contributions, s. 246. Philipson on koonnut näitä arkkityypin määritelmiä teoksensa kolmannen osan jaksoon 1 ('Cultural Universals and the Archetypes') mts. 140 seur.
32. Ks. Jung, The Spirit in Man, Art, and Literature, s. 97-98.
33. Vrt. Philipson, Outline, s. 40-41; 64-65.
34. Lainaus: ks. Jung-Kerényi, Essays on a Science of Mythology, s. 79.
35. Vrt. Philipson, Outline, s. 65:
- What enables one person to become more properly himself, likewise, enables his group to further meaningful possibilities within its cultural life.
36. Vrt. esim. Jung, Psychology and Religion, luku II

('Dogma and Natural Symbol'), s. 40 seur. tai Memories, Dreams, Reflections, s. 200 seur., jossa Jung psykiatrina selvittelee suhdettaan uskontoon ja sen symboleihin.

37. Vrt. Philipson, Outline, osa I, jakso 'Symbols and Psychic Energy in the Service of "Wholeness"', erik. s. 40-41.
38. Yhä uudelleen saa ihmetellä miten hitaasti - ja merkittäviä valintoja tehden - Jungia suomennetaan. Job saa vastauksen (suom. 1974; saks. Antwort auf Hiob; engl. Answer to Job) on epäilemättä uskonasian kanssa painimaan tottuneelle suomalaiselle Jungia helpoimmasta päästä mutta hänen tuotantonsa periferiaa; lisäksi sen koko merkitystä ei voi ymmärtää asettamatta sitä Jungin muun tuotannon yhteyteen. - "Jumaluuden arkkityyppi": ks. suomennos s. 11.
39. Sama, s. 17.
40. Ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 461; Out of Africa, s. 396. Kappaleen loput lainaukset samasta jaksosta.
41. Jung on kirjoittanut jumaluuden antinomian kokemuksesta myös muistelmissaan (Memories, Dreams, Reflections, s. 314) seuraavasti:

The World happens to us; we suffer it,  
for we are victims of a profound uncertainty:  
with God as a complexio oppositorum, all things  
are possible, in the fullest meaning of the

phrase. Truth and delusion, good and evil, are equally possible. Myth is or can be equivocal, like the oracle of Delphi or like a dream. We cannot and ought not to repudiate reason; but equally we must cling to the hope that instinct will hasten to our aid - in which case God is supporting us against God, as Job long ago understood. Everything, through which the "other will" is expressed proceeds from man - his thinking, his words, his images, and even his limitations.

Kokemuksellisesti kuvaus vastannee täysin Blixenin tunteja tuona hänen kirjailijauransa ratkaisevana hetkenä, ja nämä tunnot puolestaan selittänevät eräitä hänen lähimpiä ystäviäänkin hämmästyttäneitä (tai jopa kauhistuttaneita) asenteita kirjailijassa. Kuten eräät 20-luvun kirjeet veljelle paljastavat (vrt. esim. 1. - 3.4.26 päivätty kirje; Tanne, s. 92-98), Blixen tunsu itsensä kaikessa jo varhain tukahdetussa kapinallisuudessaan "Luciferin lapseksi" (Lucifers Barn) joka on "pettänyt enkelinsä" ja jäänyt - sittenkin - sovinnaisen porvarismoraalin taivaaseen (helvetin asemesta jonne hän "kuuluu"; vrt. Tanne, s. 96). Tämän ristiriidan ratkaisi vasta mainittu jumaluuden antinomian kokemus, joka pelasti hänet alituisilta itsesyytöksiltä ja osoitti täydellisimpäänkin tappioon sisältyvät voiton siemenet. Se "toinen tahto" josta Jung kirjoittaa ja jonka Blixen tunsu nousevan myös omasta alitajunnastaan oli tietenkin hänelle ennen kaikkea jumalallisen luomisvoiman ilmentymä mutta samalla myös (vihdoinkin tunnustettu) Lucifer, hänen daimoninsa, jonka kutsun hän oli ensiksi kuullut. Tätä pohjalta selittyy ehkä parhaiten myös se "paholaisen ystävätär" jona Blixen vielä myöhempinäkin vuosinaan ystävilleen esiintyi (vrt. Thörkild Bjørnvig, Pagten, erik. luku 'På Rungstedlund, djaevelens veninde', s. 44 seur. sekä Frans Lassonin jälkisanat, 'Lucifers Barn', mts. 163 seur.).

42. Ks. Viimeiset tarinat, s. 28.

## SYMBOLEJA, MYSTEEREJÄ JA MUODONMUUTOKSIA

## 1. Vrt. 'Tarinan estetiikasta', viite 1, s.261.

Siteeraan tässä - nyt jo ehkä vaikeasti saatavan - ensipainoksen sanoja pitemmältikin, jotta lukija saa tuntuman niiden apologeettiseen sävyyn:

De jeg for min egen Førnojelse skrev denne Bog paa Engelsk, taenkte jeg ikke, at den skulde faa Intresse for danske Lesere. Nur har det vaeret dens Skaebne at blive oversat til andre Sprog, og det blev derved naturligt, at den ogsaa skulde udkomme i mit eget Land. Jeg har da gerne villet, at den i Danmark skulde komme som en original dansk Bog og ikke i nogen, om end aldrig saa god Oversaettelse.

Gennem hele Bogen er danske Navne og Stednavne, Beretninger af Danmarks Historie og Citater af danske Digtere brugt meget frit. En stor del af "Syv fantastiske Fortaellinger" en taenkt, og noget af den er skrevet, i Afrika, og de Steder i min Bog, der handler om Danmark, maa tages mere som en dansk Emigrants Fantasier over danske Temaer end som nog noget Forsøg Virklighedskildring.

On vaikea sanoa lepyttikö Blixen esipuheellaan yleisö-ään lainkaan; päätellen kriitikkojen ankarista hyök-  
käyksistä, joista edellä on jo ollut puhe, hän pikem-  
minkin ärsytti ainakin heitä. Teos olisi voinut jopa  
saada paremman vastaanoton jos se olisi julkaistu  
'käännöksenä', sillä erikoista ärtymystä tuntuu herät-  
täneen tanskalaisen kirjailijan rohkeus julkaista  
ensin teos ulkomailla ja vasta sitten Tanskassa; käy-  
töntö jota kirjailija tarkoin siitä lähtien vältti.



2. Kaikuja kokoelman Tanskassa herättämästä tyrmistyksestä voi kuulla vielä esim. Cai M. Woelin teoksessa Dansk Literaturhistorie 1900-1950 (Bind I; 1956), s. 548, jossa tekijä valittaa että Blixen siinä

often kan raillere ret kynisk over  
Menneskers Laster og Svagheder og med  
dialektisk Ironi kan jonglere med Til-  
varelsens bærende Elementer ..

Vaikka lukija ei voikaan huomata että kirjailija itse olisi välttämättä mukana tässä "usein peiteltyssä ja kaksimielisessä leikissä" (ofte blaendende og dobbeltbundede Spil), myös Woel painottaa Afrikka-muistelmien "lämmintä inhimillisyyttä ja suurta myötäelämisen tuntoa" selvänä vastakohtana ensimmäisen tarinakokoelman ironiselle esitystavalle. Seitsemän salaperäisen tarinan varsinaisesta tyylistä hän kirjoittaa:

Dens Indhold baade eventyrlig og naturalistik, en slags moderne Eventyr i en Stil, der passer til Tidende udkom 100 Aar efter H.C. Andersens første Samling for Barn - og Voksne .. Bogen vakte megen Opsigt midt i vor sociale Kollektivisme og Nyttefulhed.

3. Lainaus: Ks. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 119; vrt. myös mts. 44-45, jossa Langbaum kirjoittaa Blixenin 'ensimmäisestä' kirjailijanvaiheesta ja Afrikkokemusten merkityksestä sille.
4. Vrt. artikkeliani Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirjassa 26, 1972 ('Karen Blixen ja myytti'), erik. s. 59 seur.
5. Tätä näkökulmaa on antropologisen tutkimuksen alalla erikoisesti painottanut viimeisten parinkymmenen vuoden

aikana nopeasti kehittynyt poikkitieteellinen (lähinnä amerikkalainen) suuntaus nimeltä 'persoonallisuus ja kulttuuri' (Personality and Culture). Antropologiassa sen piiriin voidaan lukea useimmat alan 'klassikot' (Bateson, Benedict, Mead, Kluckhorn, Murray), ja käyttäytymistieteistä sen aluetta ovat niin sosiaali- ja persoonallisuus- kuin oppimisen psykologiakin. Olen tässä lähinnä käyttänyt A. Irving Hallowellin klassista artikkelia 'Culture, Personality, and Society' (kokoomateoksesta Anthropology Today, 1960), jossa tekijä esimerkiksi huomauttaa (mts. 354) miten nykyisin - vastakohtana aiemmin tapahtuneelle tutkimusalojen eriyttämiselle - "yhä selvemmin havaitaan .. ettei yhteisöä, kulttuuria ja yksilöä voida olettaa toisistaan täysin riippumattomiksi variaabeleiksi". Ja hän jatkaa:

Man as an organic species, evolved from a primate ancestry, constitutes our basic frame of reference, and we find ourselves confronted, as observers, with the complexities of the human situation that have resulted from this process. Here I wish to consider man as the dynamic center of characteristic modes and processes of adjustment that are central to a human existence, in order to emphasize the integral reality of society, culture and personality structure as human phenomena. It is this integral reality that constitutes the human situation as our unique subject matter.

6. Ks. Johannesson, The World of Isak Dinesen, s. 28.
7. Ks. sama, s. 28-29. Johannessonin kirjaluettelo ei ole oikein kattava, siitä puuttuvat esimerkiksi kaikki tanskalaiset joita hänen kirjastonsa sisälisi (vrt. edellä 'Kirjailija ja hänen symbolinsa', viite 1, s. 344) ja E.T.A. Hoffmann, joka aivan ilmeisesti on vaikuttanut useihinkin Blixenin 'goottilaisiin' tarinoihin.

8. Ks. Johannesson, mts. 29. Kuten Aage Kabell huomauttaa (Karen Blixen debuterer, s. 121), Wilhelm Dinesenin esim. 'Metsästyskirjeissään' (Jagtbreve) esittämät kulttuurikäsitteet ovat huomattavasti vaikuttaneet tyttäreen, ja koska ne on muodostettu juuri 1870- ja 80-lukujen perspektiivistä, realistien ja naturalistien niin konkreettisin yksityiskohdin kuvaama belle époque on muodostanut luonnollisen miljöön Blixenin tiettyjä kulttuurin ilmiöitä pohdiskeleville tarinoille. (Vrt. edellä 'Tarinan estetiikasta', viite 4, s.262).

Donald Hannah on antanut toisenkinlaisen selityksen Blixenin hakeutumiselle menneisyyteen - selityksen, joka liittyy kirjailijan tyyllillisiin pyrkimykseen ja tuntuu myös hyvin uskottavalta (The Mask and the Reality, s. 81):

Isak Dinesen's major intention of showing the completed design, to which nothing can be added and from which nothing can be subtracted, gives one the principle reasons for the fact that her tales are set in the past. As we have noted, the past is the dimension in which she felt her imagination could range most freely, and when asked on one occasion/Harper's Magazine, February, 1965/if all her tales were set in the nineteenth century, she indicated another of the reasons for this in her reply: 'I may begin in the eighteenth century and come right up to the First World War; my calendar is flexible. Those times have been sorted out; they are clearly visible.' And she goes on with words that directly recall her statement of what she believed took place in life as a **result** of the passing of time: 'The present is always unsettled, no one has time to contemplate it in tranquility. No painter wants the subject right under his nose; one wants to stand back and study ... with half-closed eyes'.

9. Arnold Hauser saattaa kyllä kirjoittaa (The Social History of Art, osa 4, 'Naturalism, Impressionism, The Film Age', s. 157), että "vuodella 1871 on vain ohimenevä merkitys Ranskan historiassa", mutta hän puhuu vain Ranskasta ja unohtaa muuallakin Euroopassa (Saksassa, Venäjällä) suurelta osin tämän vallankumouksen vaikutuksesta tapahtuvan (vastaavan) kehityksen, joka merkitsee niin poliittisen kuin taloudellisen vallan lopullista siirtymistä ja keskittymistä (raha)porvaristolle. Hauser itsekin jatkaa vähän myöhemmin (s. 157):

Financial and industrial capitalism develops consistently along the lines long since laid down; but, under the surface, important, though for the time being still unobtrusive changes are taking place. Economic life is entering the stage of high capitalism and developing from a 'free play of forces' into a close-meshed net of spheres and interests, customs territories, fields of monopoly, cartels, trusts and syndicates.

Juuri tämä muutos kapitalismin luonteessa (jota esim. Thomas Mann niin tehokkaasti kuvaa Buddenbrookeissaan ja joka heijastuu myös - Blixenin katkerasti kokemassa - suurvaltojen siirtomaapolitiikassa) on ratkaisevaa Euroopan yleiselle kulttuurikehitykselle ja johtaa lopulta nykyajan täysin materialistiseen elämänskatsomukseen.

Langbaum pohdiskelee kysymystä omasta perspektiivistään tutkimuksensa ensimmäisessä luvussa ('The Old Order and the New'), jossa hän myöskin taitavasti tarkastelee eräitä Blixenin tarinoita 'vanhan' ja 'uuden' yhteiskuntajärjestyksen ja -näkömyksen ristiriitaitilanteina.

10. Romantikkoja Blixenin esikuvina tyylin (kuten myös aihevalintojen) kannalta ovat käsitelleet, kuten edellä on

käynyt ilmi, esim. Johannesson ja Kabell, kun taas hänen 'romanttinen' - so. reaktionaari - elämäntapomuksensa on kiinnostanut enemmän Langbaumia, joka kirjoittaa esimerkiksi (The Gayety of Vision, s. 12-24):

The romanticist is the man who starts in the world of ideas and deals with the problem of how you break out of it to know yourself and the external world. His answer is that is you act with an ad hoc self upon the world, the action will reveal both your self and the world. To show this, the earlier romantic writers made their characters assume a role and embark upon a career of experience. A modern romantic writer like Isak Dinesen makes her characters don a mask and step into a fruitful fiction. One of the main differences between early and late romanticism is that late romanticism increases the emphasis on art as artifice and gives increased importance to art as artifice in solving the romantic problem.

Tämä käsitys Blixenistä eräänlaisena 'jälkiromantikona' lyö leimansa koko Langbaumin tulkintaan hänen taiteestaan.

11. Ilmaus - "at (to) the quotation of the day" - esiintyy Blixenin tekstissä parissakin yhteydessä. Toinen niistä on jo aiemmin (s.281) siteeraamani katkelma 'Ylpeydestä (Of Pride, Out of Africa, s. 280), toinen - tai ajallisesti ensimmäinen - on myöhemmin puheeksi tuleva kuvaus kreivi Augustus von Schimmelmannista (Seven Gothic Tales, s. 330), jolla ei ole todellista 'ylpeyttä' eli tuntoa siitä kuka tai mitä hän on. Tämä aatelmies on itse asiassa porvarillisempi kuin hänen vanha kotiopettajansa oikeusneuvos Mathiessen, sillä häntä ei enää "innoita aate" (tai aateluuskaan velvoita) - edes tradition tasossa. Juuri traditio näet Blixenin mielestä ylläpitää arvoja, jotka perinteiden kieltäminen taas tuhoaa, ja tavalliselle ihmiselle - 'porvarille' -

individualistinen eli 'ehdoton' elämänmuoto merkitsee vain sisäistä tyhjyyttä, joka pakottaa hänet etsimään tukea ulkopuoleltaan, yhä 'esineellisemmäksi' käyvästä materiaalisesta kulttuurista. Kierkegaard, joka kritikoi romantikkoja heidän abstraktista idealismistaan, ei tietenkään hyväksynyt porvarillista materialismia mutta hylkäsi tradition "kuivuneen kuoren"; tällöin hän (Blixenin kannalta) ikään kuin jätti tavallisen ihmisen **vaille mitään** tukea ja ohjausta hänen minuutensa ongelmassa.

12. Blixenin nuoruusvuosinaan osoittama kiinnostus Ranskan 'suureen' vallankumoukseen (josta hänen muistivihkonsa kertovat) johtuu tietenkin osittain hänen isänsä kokemuksista vuoden 1870 Pariisissa (joita tämä oli kuvannut kirjoittelussaan Paris under Communen) mutta myös omasta nuorelle ihmiselle ominaisesta romanttisesti kapinallisuudesta, josta edellä on ollut puhe. Järjen - tai oikeastaan hyötyajattelun - halveksunta tulee varhaistuotannossa parhaiten ehkä esille eräissä Afrikka-muistelmien fragmenteissa, joissa hän ironisesti tarkastelee valkoisen keskiluokan asenteita hänelle itselleen juuri romanttisia mahdollisuuksia avanneessa Afrikassa (vrt. edellä 'Luonto, kulttuuri ja kieli', viite 40, s. 360).
13. Kirjallisuushistoriat alleviivaavat usein romantiikan esteettisesti niin vallankumouksellisen 'ensimmäisen polven' (Jenan romantikkojen, Järvikoulun runoilijoiden) myöhempää yhteiskunnallista konservatismia, mutta jättävät selittämättä sen todellisen syyn: taiteilijan jäämisen 'uuden' - mutta itse asiassa nyt täysin porvarillisen - yhteiskunnan ulkopuolelle. Lukija muistaneekin nuoren Thomas Mannin (alkujaan tästä samasta ilmiöstä juontuvat) syyllisyudentunnot 'tai-

teilijuutensa' johdosta juuri porvarillisessa yhteisössä; Blixen puolestaan pohtii kysymystä 'Norderneyn tuhotulvassa' ilman syyllisyyttä mutta omalla tavallaan yhtä intohimoisesti.

14. Ks. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 41.
15. Vrt. artikkelini 'Karen Blixen ja myytti', KTSV 26, 1972 (erik. s. 67-69), jossa käsittelen Blixenin tarinaa 'Talvikausi Kööperhaminassa' (tansk. 'Ib og Adelaide'). Tämän kertomuksen, joka ajoittuu vuoteen 1870 ja perustuu muistitiedolle Blixenin isän Wilhelm Dinesenin onnettomasta nuoruudenrakkaudesta, teemana on juuri murros vanhan, "aatteiden" - kuten kunnian käsitteen - hallitseman kulttuurin ja uuden porvarillisen elämänmuodon välillä. Teema tulee esille, Blixenille tyypillisellä tavalla, myös keskusteluissa (joista tärkeintä johtaa taidemaalari Sivertsen) ja jopa itse kerronnassa, johon sisältyy mm. laaja kuvaus vanhojen aatelissukujen 'mytologiasta'. Tarina on hyvin keskeinen Blixenin 'aristokraattisen' elämäntarkoituksen ymmärtämisen kannalta.
16. Tämän käsitykseni pohjana olen varsin pitkälle käyttänyt - jo aikaisemmin (s. 281) mainittua - Earl W. Countin artikkelia 'Myth as World View' (kokoelmasta Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin, 1960), etenkin jaksoa 'Toward a Definition of Myth' (mts. 589 seur.). Count, joka antropologina edustaa ns. 'persoonallisuus ja kulttuuri' -suuntausta, kiinnittää paljon huomiota juuri myyttiin (mytologiaan) kulttuuri-ilmiönä; lainaus mts. 594. Claude Lévi-Strauss kirjoittaa samasta asiasta, paljolti samalta kannalta, teoksessaan La Pensée sauvage; lainaan tässä

sen englanninkielisestä käännöksestä hyvin samansävyisen katkelman (The Savage Mind, Chigaco Press 1966, s. 16):

It is moreover a fact that particular results, to the achievement of which methods of this kind were able to lead, were essential to enable man to assail nature from a different angle. Myths and rites are far from being, as has often been held, the product of man's 'myth-making faculty', turning its back on reality. Their principal value is indeed to preserve until the present time the remains of methods of observation and reflection which were (and no doubt still are) precisely adapted to discoveries of a certain type: those which nature authorized from the starting point of a speculative organization and exploitation of the sensible world in sensible terms. This science of the concrete was necessarily restricted by its essence to results other than those destined to be achieved by the exact natural sciences but it was no less scientific and its results no less genuine. They were secured ten thousand years earlier and still remain at the basis of our own civilization.

17. Vrt. sama, s. 592-594.

18. Vrt. edellä 'Regressus ad originem', viite 25, s. 292. Ainoa viittaus magiaan, ks. Eurooppalaisena Afrikassa s. 181-184; Out of Africa, s. 149-151. Thomas Dinesen sen sijaan on käyttänyt alkuasukkailta oppimaansa 'taikuutta' runsain mitoin ennen kaikkea kertomuskokoelmassaan Syrenbusken (suom. nimellä Seitsemän yön tarinat, 1951); sen yliluonnollisia kokemuksia kuvaavista tarinoista 'Hämärä' tapahtuukin Keniassa ja Thomas Dinesen näyttää käyttävän samaa kikujuekkoo - "Wainainan äitiä" - oman noita-akkansa mallina.



19. Vrt. Earl W. Count, 'Myth as World View', mts. 604-605, jossa tekijä kirjoittaa mm.:

A monument is any concrete, that is, seizable, object or device which may serve to focus or orient the personality of the believer. It may be portable; it may be large and immovable; it may be actually used in a ritual. Most monuments are visual and even material; many are acoustical; probably no bodily sense is exempt from being enlisted in making monument.

Countin luettelemien 'monumenttien' joukossa ovat mm. krusifiksi, Englannin kuningatar, rituaaleissa käyetyt naamiot ym. 'symbolinen parafermalia', kansallisliput ja -laulut, rituaalihymnit ja -suitsukkeet sekä juutalaisten pääsiäislammas. Ja Count jatkaa:

What makes these objects samples of myth-idiom is the attitude developed toward them. They are charged with mythological meaning. While most of the samples just given are sacred, others are secular - demonstrating that there is such a thing as secular mythology. And finally, as we have already noticed, an entire, complex ritual of celebration - such as Christmas - may itself become a monument. How inseparable ritual and monument may be, we realize when the priest stands before an altar; together they become a complex monument.

Siteeraan määritelmää tässä näin pitkälti, koska aion käyttää käsitettä vielä myöhemminkin.

20. Johannesson on käsitellyt Blixenin 'naamiomotiivia' (ja jopa 'naamiofilosofiaa') kokonaisessa luvussa ('The Mask', The World of Isak Dinesen, s. 68-80), ja Hannahilla siitä tulee koko hänen tutkielmansa

keskeinen teema. Koska oma näkökulmani Blixenin henkilöiden 'naamiroleikkeihin' on tyystin toinen kuin kummallakaan mainitulla tutkijalla en katso asialliseksi referoida heidän näkemyksiään.

21. Vrt. esim. Mircea Eliade, Rites and Symbols of Initiation, s. 70-71 ('Individual Initiations and Secret Societies') ja 82-83 ('Heroic and Shamanic Initiations').
22. Vrt. A. Irving Hallowell, 'Culture, Personality, and Society' (teoksessa Anthropology Today), s. 355:

One of the necessary conditions of psychological structuralization is association of the human individual with others of his species. Physical, social, or sensory isolation makes any full realization of these inherent potentialities impossible. That is, the development of a characteristically human psychological structure (mind or personality) is fundamentally dependent upon socially mediated experience in interaction with other persons. Inherent in the same condition is the concomitant development of a human social order and a cultural heritage. A human society, by minimal definition, requires organized relations, differentiated roles, and patterns of social interaction, not simply an aggregation of people.

23. Sanat kuuluvat Sabinen repliikkiin Blixenin 'nukke-näytelmän' viimeisessä (seitsemännessätoista) kohdauksessa: Englanninkielisenä tämä repliikki kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti (ks. Hannah, The Mask and the Reality, Appendix, s. 201):

Well, Fortunio, don't be sad, we have done our best, and we don't ask to do more than that. When we first began, no one knew what his role was like, indeed, we ourselves didn't know, for who can know what a character will look like on the stage? But now we have said those lines we had in us, we haven't kept a single one back, and when the curtain falls, no one can have any doubt what we really were. Oh I hope that sometimes each member of the audience will be able to say the same thing!

24. Vrt. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 44-45, jossa tekijä kuvaa - kirjailijan omien lausuntojen pohjalta - "miten syvästi henkilökohtainen kirja on" ja miten Afrikka-kokemus on sen (samoin kuin vielä kahden seuraavankin teoksen) "takana".

25. Vrt. edelleen Earl W. Count, 'Myth as World View' (Anthropology Today), esim. s. 590:

To most, if not all, primitive cultures the universe is somehow numenal; it has been so likewise to many cultures that were not primitive. Now, in a given culture, not only do its carriers display a certain basic personality structure, but there is likely to be some kind of personality-ideal that gives direction to as well as being a product of the value-system and the goal-structuring of a culture. The numina, when they become personified or personilized **are likely to** express both of these patterns of personality. .. It will be obvious that personality pattern and numenal powers form a two-dimensional plotting; a warp-and-woof for the numenal scheme of a given culture and society.

Vrt. myös seuraava lainaus.

26. Juuri tätä mainittujen tieteiden yhteistä aluetta

kartoittamaan on syntynyt 'persoonallisuus ja kulttuuri'-tutkimussuunta, jonka edustajia olen edellä siteerannut. Termi tässä on - kömpelö - suomennos käsitteestä enkulturaatio, jota monet tutkijat pitävät socialisaatiota parempana. Robert A. Levine selittää sen tarkoitetta seuraavasti (Culture, Behaviour, and Personality, 1973, s. 62):

Because his entire environment is culturally determined, and because the innate equipment of children everywhere is the same and is favorable to the acquisition of culture patterns, children absorb culture in every aspect of their experience. This pervasive absorptive process may be studied in many areas of cultural life, but it is conceived holistically and can be presumed to take place, at least in an intact and stable culture. In addition to the use of the term, enculturation, which has not gained a universal currency, the process has been termed education, cultural transmission, and cultural conditioning. .

27. Ks. sama, s. 63 seur. ('Socialization as the Acquisition of Impulse Control'). Levine - vaikka pääasiassa tyytyykin vain esittelemään eri tutkimussuuntia - on myös varsin kriittinen näiden "sosiologisten" näkökantojen suhteen; vrt. mts. 65:

In the simpler, sociologicistic, form of this conceptualization, it is taken for granted that the purpose of child training is social conformity, that the content of the training is dictated by social norms, and that conformity is so routinely and automatically achieved for the majority of individuals that the individual side of the process producing it is hardly worth studying. If one knows the norms and sanctions of the social structure, he can predict the aggregate social behavior of individuals without attention to the details of learning and other models of acquisition. Adequate socialization is a given of the normal operation of a social system; only where it does not occur (in deviant behavior), is it necessary to raise questions of how and why.

In role theory terms, social structure consists of institutionalized roles antedating any particular generation of individuals. If the structure

is to survive, persons must be found to fill these roles. Socialization of the child is a necessary but no means sufficient method of attaining this goal. Most mature persons have been adequately socialized to be responsive to societal demands and incentives, but the problem remains of placing them in positions where they will contribute most effectively to the maintenance of the social system.

28. Vrt. A. Irving Hallowell, mts. 364-365, joss tekijä - vastoin edellä esiteltyä "sosiologista" kantaa - painottaa yksilön ja hänen "persoonallisuuden rakenteensa" (personality structure) merkitystä kulttuurin kokonaisuudessa:

We know that, concretely viewed, culture becomes part of the individual. If this were not so, he could not live it or could not hand it on. .. A culture as lived is not something apart from the individuals who live it or separable from the societal organization through which group living functions .. A living, functioning culture is not, existentially, dependent upon a group of interacting human beings, abstractly considered, but upon the manner in which such individuals are psychologically structured. A culture may be said to be just as much the expression of their mode of human psychodynamic adjustment as it is a condition for the grooming of successive generations of individuals in this mode.

Ja vähän myöhemmin hän lisää, hyvin blixeniläiseen tapaan (vrt. Out of Africa 'Natives and History', s. 314-316):

Culture can hardly be an abstraction for those to whom it is an intellectually unexamined mode of life. Human beings have died in defense of concrete beliefs, which, abstractly viewed, may be characterized as a part of their culture but which, psychologically considered, take on the kind of palpable reality that motivates actual behavior.

Kuitenkaan edes Hallowell ei esitä, yhtä radikaalisessa muodossa kuin Blixen, käsitystä kulttuurista ihmisen per-

soonallisuutta ilmentävänä ainoana kielenä, mikä johtuu siitä ettei hän tarkastele sen symboleja samalla tavoin, syvästä - sekä yksilöllisestä että kollektiivisesta - tarpeesta nousevina 'numenaalisina' vaikuttajina, kuin Blixen.

29. Ks. Man and His Symbols (ed. Carl G. Jung), Part 2 ('Ancient Myths and Modern Man'), s. 120 seur. ('The Archetype of Initiation'), jota olen pitkin matkaa käyttänyt hyväkseni tässä esseessä. Kuten todettu, Blixenin perehtyneisyys initiaatioon ja sen psykologiaan käy välillisesti ilmi hänen muistelmateoksensa rakenteessa; myös tarinoissa se esiintyy vain strukturaalisena elementtinä.
30. Vaikka 'Pisan tienoon valtateillä' on ainoa tarina jonka Blixen "muisti" lopettaneensa Afrikassa (vrt. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 43), 'Apina' ('The Monkey', 'Aben') on ilmeisesti myös yksi varhaisimpia - ja epäilemättä myös 'goottilaisimpia' - hänen tarinoitaan. Sen nimi esiintyy kaikissa kokoelman varhimmissa hahmotelmissa, esim. pienessä muistivihkosessa (Manuskripter af Karen Blixen, III.B.2.a.1), joka sisältää myös talouslaskelmia ym. muistiinpanoja Afrikka-vuosilta. Juuri initiaatio-symboliikkansa ja magiansa vuoksi se mielestäni on myös kaikkein 'primitiivisimpiä' Blixenin kertomuksia. Sen suomennos - josta lainaukset (englannista paikoin tarkistettuna) ovat myös peräisin - löytyy Seitsemän salaperäisen tarinan ainoan saatavilla olevan eli taskulaitoksen niteestä Norderneyn tuhotulva; koska käännös (vaikka se onkin tehty tanskalaisesta, ei-alkuperäisestä versiosta) on yhä mukiinmenevä, olen viitannut huomautuksissani vain siihen.
31. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 108.
32. Vrt. sama, s. 116; Athenen ulkomuodonkuvaus tässä kohtauk-

sessä tuo mieleen myös jonkin antiikkisen neitsytjumalattaren - Pallas Athenen tai Artemiksen - patsaan, joihin - etenkin thorvaldsenilaisissa (uusklassisissa) sommitelmissa - liittyi jokin eläinfiguuri. Hänen nimensä on tietenkin myös symbolisesti valittu viittaamaan hänen neitojumalan olemukseensa.

33. Norderneyn tuhotulva, s. 124.

34. Vrt. Man and His Symbols, Part 3: M.-L. von Franz, 'The Process of Individuation', jakso 'The Self: Symbols of Totality', s. 207-208:

If an individual has wrestled seriously enough and long enough with the anima (or animus) problem the unconscious again changes its dominant character and appears in a new symbolic form, representing the Self, the innermost nucleus of the psyche. In the dreams of a woman this center is usually personified as a superior female figure - a priestess, sorceress, earth mother, or goddess of nature or love. In the case of a man, it manifests itself as a masculine initiator and guardian (an Indian guru), a wise old man, a spirit of nature, and so forth./ Many/ folk tales illustrate the role that such a figure can play.

35. Paitsi leijonaan ja kotkaan, Athenea verrataan myös mm. "yölintuun, jonka silmiä valo häikäisee" (Norderneyn tuhotulva, s. 129), käärmeeseen joka valmistautuu iskemään (s. 138) ja "nuoreen naaraskarhuun" (s. 140). Hänen isänsä puolestaan on "kuin vanha gorillauros" (s. 110), ja astuessaan Athenen huoneeseen Boriskin tuntee olevansa areenalle syöksyvä "taisteluhärkä" (s. 137).

36. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 122, vanhan kreivin kirje

Borikselle. Pojasta kerrotaan myös että hän varhaisina nuoruusvuosinaan "oli harrastelijanäyttämöllä esittänyt monia naisosia" (s. 127), ja Athenea verrataan edelleen "nuoreen laivapoikaan" (s. 138) ja "taistelussa kaatuneeseen, panssaripukuiseen nuoreen ritariin" (s. 140).

37. Sama, s. 129. Olen korjannut hieman tekstiä englantilaisen version pohjalta, jossa viimeinen virke kuuluu (Seven Gothic Tales, s. 103): "As a tragic actor of a high standard himself, he applauded her."
38. Kuvaus Borisin kasvatuksesta, ks. Norderneyn tuhotulva, s. 127-128; Athenen kasvatusta ja riippuvaisuus isästä käy ilmi hyvin mainitusta kreivin kirjeestä, s. 121-123.
39. Vrt. sama, s. 116, 144-145.
40. Valmistusriiteistä ja niiden merkityksestä, vrt. esim. Mircea Eliade, Rites and Symbols of Initiation (Introduction), s. x:

The term initiation in the most general sense denotes a body of rites and oral teachings whose purpose is to produce a decisive alteration in the religious and social status of the person to be initiated. In philosophical terms, initiation is equivalent to a basic change in existential condition; the novice emerges from his ordeal endowed with a totally different being from that which he possessed before the initiation; he has become another.

Tärkeimpinä valmistusriitteinä Eliade mainitsee puberteettiriitit, jotka johdattavat varhaisnuoret aikuisuuden mysteeriiin (ja sitä kautta "ihmissyhteisöön"), mitä



voidaan pitää myös Boriksen ja Athenen kohdalla pyrki-  
myksenä. He ovat kuitenkin molemmat jo sillä tavalla  
sivuuttaneet puberteettinsä - mitään 'luonnollista'  
murrosta kokematta - että heitä todellakin voidaan pi-  
tää poikkeutapauksina; tämä näkyy ennen kaikkea heidän  
asenteestaan avioliittoon, jonka pitäisi olla jokaisen  
aikuisuuden jo saavuttaneen nuoren ihmisen pyrkimys.  
Heidän tapauksessaan nämä kaksi 'mysteeriä' - vastuul-  
lisen aikuisuuden ja avioliiton - onkin yhdistettävä,  
mikä selittää priorittaren radikaalit otteet.

41. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 138.

42. Lainaus: sama, s. 140. Boriksen rituaalin 'oikeaoppi-  
suudesta', vrt. edellä 'Regressus ad Originem', viite  
25, s.292; sen luonteesta ja pyrkimyksestä esim. Joseph  
L. Henderson, 'Ancient Myths and Modern Man' (Man and  
His Symbols, Part 2) s. 124:

.. the novice for initiation is called  
upon to give up willful ambition and all desire  
and submit to the ordeal. He must be willing to  
experience to die; and though the token of his  
ordeal may be mild (a period of fasting, the  
knocking out of a tooth, or tattooing) or agonizing  
(the infliction of the wounds of circumcision, subin-  
cision, or other mutilations), the purpose remains  
always the same: to create the symbolic mood of re-  
birth.

Boris onkin jo sillä tavoin ahdistettu seinää vasten,  
että hänen voi sanoa olevan valmis 'kuolemaan' entisestä  
elämästään uuteen. Sitä vastoin Athene on, ennen kaikkea  
henkisesti, täydellinen neitsyt, mitä itse asiassa edel-  
lyttääkin se valmiusriitti johon hän joutuu. Naisten  
riiteistä, vrt. Erich Neumann, Amor and Psyche: The  
Psychic Development of the Feminine, jossa tekijä mm.  
kirjoittaa (s. 62):

Seen from the standpoint of the matriarchal world, every marriage is a rape of Kore, the virginal bloom, by Hades, the ravishing, earthly aspect of the hostile male. From this point of view every marriage is an exposure on the mountain's summit in mortal loneliness, and a waiting for the male monster, to whom the bride is surrendered. The veiling of the bride is always the veiling of the mystery, and marriage as the marriage of death is a central archetype of the feminine mysteries.

Toisaalta aikuisuuteen valmistavien riittien tehtävä naisen kannalta on sama kuin miehenkin: valmistaa kumpaakin yhteiselämään, juuri yksilöinä, jotka myöntävät toistensa oikeudet siinä missä omat velvollisuutensakin. Viimeistä kohtausta 'Apinassa', jossa Boris ja Athene "kääntyivät katsomaan toisiaan silmästä silmään" ja tyttö "käsitti miehen ihmiseksi" (Norderneyn tuhotulva, s. 148), voi verrata seuraavaan Hendersonin huomautukseen (mts. 126):

On the other hand, the woman, no less than man, has her initial trials of strength that lead to a final sacrifice for the sake of experiencing the new birth. This sacrifice enables a woman to free herself from the entanglement of personal relations and fits her for a more conscious role as an individual in her own right. In contrast, a man's sacrifice is a surrender of his sacred independence: He becomes more consciously related to woman.

Here we come to that aspect of initiation which acquaints man with woman and woman with man in such a way as correct some sort of original male-female opposition.

Boriksen ja Athenen initiaatio on siis täysin vastannut kummankin valmistusriitiltä odotettua kaavaa ja lopputulosta.

43. Nämä tunteet ovat juuri Hendersonin mainitseman "mies-nainen -vastakohtan" ilmauksia, joka vastakohta voiteetaan tarinan lopussa. Tunteista itsestään, vrt. Norder-

neyn tuhotulva, s. 138-139 (jossa äidinpoika Boris, varsinaisena primitiivireaktiona, ensimmäisen kerran, kokee naisen vastustajanaan) ja s. 146 (jossa Athene käyttäytyy vielä kuin murhanhimoinen amatsoni).

44. Vrt. sama, s. 146-147.

45. Monumentista - "rituaalin symbolisesta parafernalista" - joka "vahvistaa" sekä (mysterissä yhdistyvät) myytin että riitin, ks. edellä viite 19; vrt. myös Count, mts. 600-602.

46. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 184-187, 203. Tämän tarinan (The Deluge at Norderney; Syndfloden over Norderney) "tuhotulvan" kuvaus on aivan ilmeisesti peräisin H.C. Andersenin romaanista De To Baronesser.

47. Sama, s. 196. Tässä yhteydessä voi myös huomauttaa Calypson nimestä, joka viittaa hänen - luonnotarmaiseen - identiteetin ('sielun') puutteeseensa.

48. Ks. sama, s. 191, 203.

49. Sama, s. 203. Paitsi Shakespearen rakastavaiset, kohta - ja neiti Malinin sanamuoto - tuovat mieleen myös Kellerin 'Maakylän Romeon ja Julian', jotka markkinamatkallaan ja sitä seuraavana yönä saavat samalla tavoin elää koko aikuisen elämänsä vain symbolisesti, samantapaisen 'leikkiliiton' varassa.

50. Vrt. Norderneyn tuhotulva, s. 222 seur.

51. Blixenin taitoa rakentaa kertomuksensa kuin "laatikko-sarjaksi", jossa sisätarinat menevät vielä "sisäkkäin", on ihailtu aina (vrt. esim. Hannah, The Mask and the Reality, s. 131 seur.) jos kohta myös pidetty keinoitekoisena (millainen tämä rakenne, kirjailijan ironista näkökulmaa palvellessaan, tietenkin on). Olen tässä käyttänyt siitä nimitystä 'pseudoklassinen', koska sisätarinat - niin 'orgaanisesti' kuin ne liittyvätkin kehukseen - eivät kuitenkaan täytä sitä itsenäisyyden vaatimusta joka niille (samoin kuin kehyskertomukselle) on asetettava klassisessa kehysrakenteessa. Blixenin sisätarinoilla on aina temaattinen tehtävä, joka on yhteinen kehyskertomuksen kanssa siten että kumpaakaan on suoraan mahdotonta ymmärtää ilman toista. Vaikka on totta että hänellä oli tapana usein 'kertoa' julkisten esiintymistensä yhteydessä pitempien tarinoittensa sisäkertomuksia (kuten 'Neljännesruhtinaa viini'), niiden lopullinen temaattinen avautuminen vaatii kyllä alkuperäisen kehysten puitteet.
52. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 174-175.
53. Sama, s. 177; vrt. edellä viite 10 (Langbaum).
54. Norderneyn tuhotulva, s. 207.
55. Lainaukset: ks. sama, s. 209 ja 207.
56. Vrt. sama, s. 208.
57. Tämä tarina (Norderneyn tuhotulva, s. 213-220) jää itse kertomuksessa täysin kommentoimatta mutta liittyy sen pääteemaan, identiteetin ja adekvaatin roolin löytämisen tärkeyteen. Tarinan sankari Barabbas, joka on "rohkea" (eli ylpeä) mies, on samalla sekä karkoitettu Kristuksen

kärsimystarinan ulkopuolelle että jäänyt , hänelle varsin nöyryyttävällä tavalla, riippuvaiseksi siitä; kohtalo joka tekee jopa "neljännesruhtinaan viinin" hänen suussa mauttomaksi. Kasparsen kertoo tarinan kuvataksaan sen avulla neiti Malinille kohtaloaan siinä tapauksessa ettei hän olisi surmannut kardinaalia; teko jolla hän siis lunasti oman 'osansa' historiassa ..

58. Lainaukset: ks. Norderneyn tuhotulva, s. 211, 227, 228. Kasparsenin kertomuksessa mainittu Johanne Händel-Schütz - hänen oletettu äitinsä - on ilmeisesti näyttelijätär Henriette Hendel-Schütz (1772-1849), josta Yrjö Hirnkin kertoo Episodeissaan ja jonka Blixen on omalla tavallaan 'lainannut' tarinaansa antaakseen sen epookinkuvalle uskottavuutta.
59. Norderneyn tuhotulva, s. 225.
60. Vrt. sama, s. 210.
61. "Emanuelsonin" todellinen identiteetti on kerrottu Frans Lassonin ja Clara Svendsenin 'kuvaelämäkerrassa' (Karen Blixen: En Digterskaebne i Billeder, s. 116) seuraavasti:

"En bibelsk skikkelse" er der blevet sagt om "Emmanuelson", den enlige vandrer der kom til farmen og drog videre den næste dag for aldrig at vende tilbage. Han er smukt og slående portrætteret i afsnittet En Flygtning sover paa Farmen. Men da Karen Blixen senere kom til Stockholm, ringede "Emmanuelson" op og var vred. Hans tanter af det bedre borgerskab i en svensk provinsby havde taget skildringen af ham meget unødigt op. Karen Blixen inviterede så Casparsson - som han hed i virkeligheden, en fin gammel families sorte får - til middag igen, denne gang på Grand Hotel, og de

drak den samme vin som til middagen på farmen og blev forsonede. Casparsson havde oplevet meget siden sidst, blandt andet boet på en tagterrasse i Cairo sammen med en pige der var sioux-indianer. "Hvordan kom hun til Cairo?" "Hun kom på cykel," svarede Casparsson, med den samme ejendommelige direkthed som da han i samtalen på farmen sagde: "Nu vil De finde, at jeg er en forfærdelig Skeptiker, naar De hører, hvad jeg har at sige. Men med Undtagelse af Gud tror jeg ikke paa nogetsomhelst i Verden."

Mukaan on liitetty Otto Casparssonin - joka siis sai antaa todellisen nimensä kardinaali Hamilcarin kamaripalvelijalle - omakätinen muotokuva (piirros), jonka hän lahjoitti Blixenille muistoksi tapaamisesta ja jonka omistuskirjoitus ("Til Baronessø Blixen från Emanuelson"), täysin oikeamuotoisena, antaa ymmärtää hänen olleen oikeastaan ylpeä Afrikka-muistelmissa saamastaan huomiosta. Itse kuva muistuttaa huomattavalla tavalla sitä kuvausta jonka Blixen antaa Kasparsenista 'Nordermeyn tuhotulvassa' (s. 222 suomennoksessa).

62. Ks. Nordermeyn tuhotulva, s. 229.

63. Vrt. Joseph L. Henderson, 'Ancient Myths and Modern Man' (Man and His Symbols), s. 123:

Initiatory events are not, of course, confined to the psychology of youth. Every new phase of development throughout an individual's life is accompanied by a repetition of the original conflict between the claims of the Self and the claims of the ego. . .

At these critical periods, the archetype of initiation is strongly activated to provide a meaningful transition that offers something more spiritually satisfying than the adolescent rites with their strong secular flavor. The archetypal patterns of initiation in this religious sense - known since ancient times as "the mysteries" - are woven into the texture of all ecclesiastical rituals, requiring a special manner of worship at the time of birth, marriage, or death.

64. Otavan Iso tietosanakirja (7. osa, 1964) antaa mielestäni varsin tarkan määritelmän sakramentista, joten lainaan sen, lukijan avuksi, tähän. Sakramentti (lat. sacramentum), siinä todetaan, on

alkuaan vala, sotilasvala, sittemmin tiettyjen kirkollisten toimitusten nimitys. Uuden testamentin mysterion käännettiin usein latinan sanalla sacramentum (Ef. 5:32, Tim. 3:16). Vanhimmassa kristillisessä kielenkäytössä kaikki uskonsalaisuudet olivat sakramenteja. Kirkkoisät pitivät kuitenkin tärkeimpinä kastetta ja ehtoollista. 1100-luvulla katolinen kirkko määräsi sakramenttien luvun seitsemäksi (kaste, konfirmaatio, ehtoollinen, rippi, viimeinen voitelu, papiksi vihkiminen, avioliitto), ja skolastikot opettivat niiden vaikuttavan ex opere operato, pelkkinä suoritettuina toimituksina. Uskonpuhdistajat sen sijaan opettivat, että sakramenteiksi on nimitettävä ainoastaan niitä pyhiä toimituksia, jotka perustuvat Kristuksen omaan käskyyn, nimittäin kastetta ja ehtoollista. Myös sakramenttien vaikutus ex opere operato hylättiin ja korostettiin, että niiden käyttö edellyttää vastaanottajan uskoa. Reformoitu kirkko pitää sakramentteja ainoastaan merkkeinä Jumalan armosta, joka on henkisesti omistettava. Luterilainen sakramenttioppi sijoittuu katolisen ja reformoidun opin väliin.

Kaikki nämä - Blixenin hyvin tuntemat - asiat on syytä muistaa kun lukee mitä hän on kirjoittanut kulttuurin 'sakramenteista'. Tässä yhteydessä - ja omaa käyttöäni ajatellen - on vielä syytä muistaa ettei mysteeri ole täydellinen synonyymi sakramentille vaan tarkoittaa, paitsi salaisia palvelumenoja, myös niiden kuluessa palvojissa tapahtuvaa (tai uusiutuvaa) uskon ihmettä (joka on myös sakramentin nauttimisen vaikutus). Eron voi myös määritellä siten että kun sakramentti on, kristinuskon lähetysluonteen mukaisesti, julkinen ja tunnustuksellinen rituaali (asiaankuuluvine monumentteineen), mysteeri taas on yksityinen ja salainen, osallistujien mielenmuutosta painottava. Tietosanakirjan määritelmässä mainitut eri uskonsuuntien asenteet sakramenttiin heijastavat juuri käsitystä siitä toisaalta pelkkänä symbolina, toisaalta juuri mysteerin kokemuksena.

65. Tämä ja seur. lainaus: ks. 'Talvikausi Kööpenhaminassa', Viimeiset tarinat, s. 248-249. Jälkimmäisen lainauksen sanamuoto "luottaen .. oman todellisen olemuksensa terveyteen" kuuluu (englantilaisessa) alkutekstissä: "confident in the soundness of his real self" (Last Tales, s. 252); ilmaus jolle käänös ei tee täyttä oikeutta.
66. 'Talvikausi Kööpenhaminassa' (engl. Copenhagen Season; tansk. Ib og Adelaide) sisältää paljon materiaalia postuumista tarinasta 'Carnival' (julk. Clara Svendsenin käännöksenä kokoelmassa Efterladte fortaellinger, 1975, nimellä 'Karneval'), joka on "Karen Blixenin varhaisimpia kertomuksia" (mts. 288, Frans Lassonin jälkisanat). Blixenin tarkoitus oli alunperin julkaista se yhtenä 'salaperäisenä' (Gothic) tarinana mutta se jäi lopulta hänen pöytälaatikoonsa ja sen monia ajatuksia käytettiin toisiin, myöhempiin tarinoihin. Mietteet aatelissukujen 'mytologiasta' tuntuvat nekin olevan peräisin samalta varhaiselta ajalta kuin pohdiskelut 'ikuisen naisellisuuden' mysteereistä; kuten useat muutkin Viimeisistä tarinoista 'Talvikausi' palaa Blixenin jo Afrikka-vuosinaan kehittämiin kulttuuri-filosofisiin käsityksiin.
67. Kohtaukset löytyvät, mainitussa järjestyksessä, suomennoksen taskulaitoksen samasta niteestä (Norderneyn tuhotulva), s. 148, 203 ja 53.
68. Ks. sama, s. 175-176. Blixenin 'ironian' oikeasta tulkinnasta, vrt. Parmenia Migel, Titania, s. 124-125:

Her attitude had been much misunderstood in Denmark when Seven Gothic Tales was published. The critic who described the book as decadent and snobbish /i.e. Harald Nielsen/ .. was as far from the truth as the sentimental



American enthusiasts who thought Tania was making a valiant last stand for a class which was disappearing from the contemporary scene. Neither was Robert Langbaum altogether right when he simplified the question by saying, 'Isak Dinesen treats her aristocrats ironically.' Certainly her approach was tinged with irony, as indeed it had become in regard to everything and everyone, herself included; but the ironic was more often than not a decorative veneer for the more serious substance she had in mind.

69. Vrt. Norderneyn tuhotulva, s. 176.

70. Tarinan suomenkielinen nimi on jostakin syystä supistunut lähes merkityksettömäksi alkuperäisen englantilaisen ('The Old Chevalier') ja vielä pitemmän tanskalaisen ('Den gamle vandrende Ridder') runsaiden konnotaatioiden sijasta. Itse kertomus on hyvä esimerkki siitä miten 'historioivalla' kertomatekniikallaan - joka tässä tapauksessa saa oivaa tukea juuri kehysrakenteesta - Blixen saattoi osoittaa jonkin ilmiön (kuten 'naisemansipaation') historiallisen jatkuvuuden ja vaikutukset. Itse sisätarina ajoittuu vuoden 1870 vallankumouksen jälkimaininkeihin mutta sen (ensimmäisessä) kehyksessä kuvattu rakkausdraama 'sinisukkineen' voisi hyvin - tai paremminkin - olla peräisin jo romantiikan kaudelta. Nykyhetki - 1920- ja 30-luku - on mukana vain (toisen) kehysten kertomatilanteena, josta käännytään katsomaan ironisen nostalgisesti menneisyyteen ja havaitaan nykyisten ongelmien olleen jo siellä. - Vrt. edellä viite 8 (Hannah).

71. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 76 seur.

72. Sama, s. 77-78.

73. Sama, s. 78. Näiden ironisten mutta samalla nostalgisten tiradien takaa on erottavinaan Selma Lagerlöfin kertojaäänänen (joka ei sekään ole vailla skeptistä) kun hän Gösta Bärlingin tarussa (suom. s. 74-75, 'Ekebyn tanssiaiset') puhkeaa ylistämään esiäitiensä hyveitä:

Oi, menneiden aikain naiset!

Puhua teistä on kuin puhua taivaan valtakunnasta: pelkkää kauneutta Te olitte, pelkkää valoa. Iäti nuoria, iäti kauniita olitte Te, ja helliä kuin äidin silmät, kun hän katselee alas lapsensa puoleen. Pehmoisina kuin oravapojat Te riipuitte miehen kaulassa. Koskaan ei vavissut äänenne vihasta, koskaan ei tullut otsallenne ryppyjä, koskaan ei pehmainen kätenne käynyt karheaksi eikä kovaksi. Te suloiset pyhimykset, kuin koristetut kuvat Te seisotte kodin temppelissä. Pyhää savua ja rukouksia uhrattiin Teille. Teidän kauttanne teki rakkaus ihmetöitään, ja Teidän päänne ympärille kietoi runous kullanhoidtoisen glooriansa. ...

Oi, menneiden aikain naiset, hyvin Te tiesitte olla juhlien valona. Tulen, neron ja nuoruudenvoiman virrat kiitivät jokaisessa, joka Teitä lähestyi. Maksoi vaivan tuhлата kultaansa niihin vahakynttilöihin, joiden oli valaistava Teidän kauneuttanne, viiniin, joka synnytti hilpeyden Teidän sydämissänne, vaivan maksoi tanssia tähtenne kengänanturat tomuksi ja saattaa halvatuksi käsi, joka veteli viulunkäyrää.

Oi, menneiden aikain naiset, hyvin Te tiesitte olla porttien avaimet.

Ei ole mahdotonta myöskään ajatella että Ekebyn kavaljeerit in corpore ovat olleet paroni von Brackelin - 'vanhan vaeltavan ritarin' - eräitä esikuvia.

74. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 79. On tyypillistä blixeniläistä ironiaa väittää että Don Juan olisi ollut suurempi 'idealisti' kuin modernit miehiset tasa-arvoajat- telun kannattajat, mutta tämä todellakin näyttää olevan Blixenin tarkoite.

75. Blixenin myöhempien tarinoiden joukossa tätä näkökantaa hyvin kauniisti valaisevia kertomuksia on ennen kaikkea 'Kahden vanhan aatelismiehen tarinat' (Viimeiset tarinat), jota ei missään tapauksessa saa lukea 'naisemansipaation' vaan naisellisuuden myytin omasta näkökulmasta. 'Vanhan järjestyksen' vallitessa 'miehisyydellä' ja 'naisellisuudella' oli kummallakin oma kulttuuritehtävänsä tiettyjen inhimillisten arvojen ja ominaisuuksien kehittäjinä ja ylläpitäjinä; tehtävä jonka puitteissa myös rooliin sopiva yksilöllinen suorituskyky pääsi oikeuksiinsa. Kulttuurimyyttien positiivisena tulkkina Blixen on sen sijaan varsin vähän kiinnittänyt huomiota ns. poikkeavan yksilön (lahjakkuuden) ongelmiin. 'Kardinaalin kolmannen tarinan' (Viimeiset tarinat) Lady Flora Gordon - joka on kypsä versio varhaiskokoelman Athene von Hopballehusista - on ainoa tällainen 'tapaus', mutta hänetkin opetetaan - vieläpä varsin makaaberilla tavalla - hyväksymään "yhteinen inhimillisyytensä" juuri naisena.

Sille jonka mielestä Blixenin käsitys sukupuoli-rooleista on liian vanhakantainen on hyvää vastalääkettä esim. Margaret Meadin Sukupuoli ja luonne (Sex and Temperament in Three Primitive Societies, 1950), joka samalla voi opettaa häntä ymmärtämään myös Blixenin näkökulmaa. Antropologina ja naisena Mead ymmärtää sekä roolikasvatuksen haitat yksilölle että edut yhteisön kannalta; sekä sukupuoliroolien merkityksen kulttuuriarvojen kannattajina että niihin liittyvän tunneperäisen ahdistuksen arvojen muuttuessa.

76. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 79-80.

77. Vrt. sama, 70-71.

78. Kreivi Augustus esiintyy - sivuhenkilönä - sekä Seitsemän

salaperäisen tarinan ensimmäisessä ('Pisan tienoon valtateillä') että sen viimeisessä tarinassa ('Runoilija'); järjestely, johon erikoisesti Donald Hannah on kiinnittänyt huomiota (The Mask and the Reality, luku 7, 'Art and Life'). Lisäksi hän esiintyy toisena päähenkilönä, kuten edellä on käynyt ilmi (vars. teksti s. 57), Afrikka-muistelmien eräässä kertovassa katkelmassa, muiden luonnosta - ja omasta minuudestaan - vieraantuneiden eurooppalaisten joukossa. Lukuunottamatta Viimeisten tarinain (alunperin romaaniksi hahmoteltujen, ns. 'Albondocani'-)kertomusten henkilöitä, kukaan muu Blixenin henkilöahmoista ei esiinny kolmea kertaa eri yhteyksissä, jolloin kreivi Augustuksella täytyy olla erikoista merkitystä Blixenin elämäkatsomuksen kannalta.

Blixenin varhaisista muistivihkoista (esim. III.B. 2.a.1) käy ilmi että kreivi Augustus oli alkujaan nimeltään Karl von Spiegelhagen - nimi joka (nykyisen tavoin) korostaa hänen elämänsä 'näennäisyyttä', peilikuvan kaltaisuutta.

79. Kaikki merkittävät Blixen-tutkijat ovat panneet merkille Kierkegaardin vaikutuksen ja ihailun Blixenissä mutteivat niinkään hänen Kierkegaard-kritiikkiään. Kierkegaardin positiivisesta vaikutuksesta häneen, ks. Langbaum, The Gayety of Vision, esim. s. 19, 218-219, 253-254. Sen sijaan Langbaumin 'kierkegaardilainen' tulkinta Pellegrina Leonin henkilöahmosta (s. 100-101) on nähdäkseni virheellinen.
80. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 10.
81. Vrt. 'Tarinan estetiikasta', viite 28, s.
82. Vrt. Norderneyn tuhotulva, s. 41-43.

83. Vrt. sama, s. 59-60.

84. Itse asiassa pitäisi kai - kierkegaardilaisittain - puhua tiedon ja taidon (osaamisen) välisestä kuilusta, joka on tavallaan myös Blixenin tekemä ero reflektion ja kohtalon (toiminnalla) toteuttamisen välillä. Jälkikirjoituksessaan (Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift) Kierkegaard nimittäin erottaa sen mitä (hvad) usko (kristillisuus) on siitä miten (hvordan) se toteutuu, ja Augustuksen ongelma on esitettävissä juuri samoin. Hän tietää mitä pitäisi olla mutta hän ei osaa tehdä sitä (esim. itseään itselleen todelliseksi), jolloin pelkkä tahto ei auta. Kierkegaardin mukaan 'taito' ("tie") tulee ahdistuksen kautta saavutetusta sisäisestä tunnosta, Blixenille se on mielikuvituksenvarainen 'uskallus' (vrt. vars. teksti s. 113).

85. Vrt. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 13-20.

86. Ruhtinas Potenzianin muodonmuutos on aina tuonut mieleeni sen metamorfoosin joka tapahtuu Peeperkornille Thomas Mannin Taikavuorella; oltuaan tähän asti lähinnä koominen hahmo (klassisen komedian impotentti, nenästä vedetty Pantalone) hänestä nyt tulee jopa traaginen: kuoleva Dionysos-Bacchus (kuten Peeperkornkin on kuoleva hedelmällisyyden jumala). Langbaum on myös ruhtinaan yhteydessä viitannut Thomas Mannin myyttisiä ulottuvuuksia tavoittaviin sankareihin; vrt. The Gayety of Vision, s. 53-55.

87. Tämä on tietenkin viittaus Totuuden koston (Blixenin marionettikomedian) noidan Amianen taikaan, jonka hän asettaa näytelmän henkilöille. Vaikka taika kestää vain yhden yön, se antaa heille kullekin tilaisuuden toteuttaa siihen asti vain 'esitettyä' minäänsä (rakastajaa, rakas-

tettua, uskollista palvelijaa jne.). Vrt. Sabinen edellä, viitteessä 23, siteerattu repliikki, joka toteaa 'nukkien' tästä kokemuksesta saaman onnen.

88. Vrt. Helsingörin perhejuhla, s. 173. Blixen on varmaan-kin ollut tietoinen että tätä nimitystä käytettiin suomalaisesta kreivi Kustaa Mauri Armfeltista (1757-1814) mutta on ehkä ironisesti halunnut alleviivata sen avulla eroa porvarillisen Augustuksen ja juuri aristokraatti-na niin "loistavan" Armfeltin välillä.

89. Ks. sama, s. 174.

90. Vrt. sama, s. 177-178. Siteeraan tässä myös vastaavan kohdan englanniksi (Seven Gothic Tales, s. 334) jotta lukija voi kokea myös itse tekstiin sisältyvän 'kapriisin':

But he / i.e. the Councillor / had a little familiar devil which at the right moment put out its head and conjured the weight out of your things, so that you would feel a little flat about them. Those who have no taste for devils disliked this quality in the man. The opposite type, the chess player for one, was attracted by it. Here Count Augustus had been promenading before him, serenely, his superiority to life, his secure and unassailable relation to it, when pat! the Councillor took out of his pocket a little bright bit of risk and made it sparkle between his fingers like a jewel. The younger man had been uttering words of wisdom, and the old man produced a little flute and played three notes on it, just to remind him that there was such a thing as music, and also such a thing as folly, and alas for the heart of his old pupil.

Tarkaavainen lukija huomaa myös viittauksen "shakin-pelaajaan", joka tuo mieleen Afrikka-muistelmien kortinpelaajan, joka näkee "slammin" siinä missä muille on mahdollista vain "passaus" (ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 459-460; vrt. edellä vars. teksti s. 56). Siinäkin on itse asiassa kyseessä luova mielikuviutus, kyky hahmottaa uudella tavalla toivottomalta näyttävä tai vanha tilanne niin että se tarjoaa jopa voiton ja onnen mahdollisuuden. Augustuksen henkinen umpikuja on siis hänen oman kyvyttömyytensä rajaama.

91. Genre jota oikeusneuvos 'tarinalleen' suunnittelee on idylli mutta se kääntyykin tragediaksi, kun nuorten todelliset tunteet heräävät. Oikeusneuvos on kyllä tietoinen sekä Andersin (talonpoikaisesta) raskasmielisyydestä että hänen juomatavoistaan, mutta hän ei voi uskoa pojan epätoivon johtavan murhatyöhön asti - tai Fransin rakastavan niin syvästi. Hän siis tajuaa tilanteen esteettiset mahdollisuudet vain osittain, kun taas suuri taiteilija - kuten Goethe - olisi nähnyt ne pohjaan asti ja pyrkinyt saattamaan ne traagiseen päätökseen (kuten tarinassa käykin, oikeusneuvoksen ihmetykseksi ja kauhunsekaiseksi iloksi). Blixen ei ollut Goethen ihailija mutta kunnioitti ilmeisesti tämän kykyä havaita elämän yksinkertaisiin tilanteisiin sisältyvät inhimillisen draaman siemenet. Oikeusneuvoksella on sama kyky mutta pienemmässä mittakaavassa, jolloin hänen oma osuutensa alullepanemassaan draamassa osoittautuu aiottua pienemmäksi, ei näytelmän ohjaajan vaan yhden sen näyttelijän, marionetin rooliksi .. Silti hän on epäilemättä onnellinen päästyään näin 'tarinaan', "Goethen maailmaan", vaikka hän ei pystykään välittämään tätä näkemystään Fransinelle, joka yhä asettaa hänet 'tekijänä' vastuuseen tarinasta.

92. Tarinan yhtenä innoittajana lienee todellakin ollut

E.T.A. Hoffmannin fantasiakertomus 'Der Sandman' (1815; suom. kokoelmassa Saksalaisia kertomuksia, 1952, nimellä 'Sannoittaja'), jossa kerrotaan tuo - Delibes'in ja Offenbachin myöhemmin käyttämä - tarina Nathanaelin ja nukke Olympian 'rakkaudesta', joka myös päättyy katastrofiin. Blixenin tarinan alkupuolella on useaan otteeseen korostettu Fransinen - joka myös on italialainen! - nukkemaisuutta, ennen kaikkea hänen (Nathanaelinkin Olympiassa palvomaa) myöntäväisyyttä, joka kuitenkin lopussa - hänen täydellisen metamorfoosinsa ja eloonheräämisensä merkiksi - vaihtuu hurjaan kapinaan. Tämä nukkenainen näyttää täysin sopivalta oikeusneuvoksen pientä marionettinäytelmää varten mutta sisäistettyään osansa hän tottelee 'kohtalooan' - kuten hyvän nukan tulee. Blixen on siis sepittänyt uuden, oman elämänfilosofiansa mukaisen lopun Hoffmannin tarinaan.

93. Vrt. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 56 ja 110-117. Langbaumin analyysi on muuten täydellinen mutta oikeusneuvos ei mielestäni ole tahtomattaan luomansa tragedian sankari (s. 56) vaan todellakin sen roisto (villain), joka tahtoo erottaa sen traagiset rakastavaiset .. Oikeusneuvos hyväksyy kuitenkin tämänkin osan, näkee sen toisten - varsinaisten - päähenkilöiden silmin, jolloin draaman suuruus hänelle paljastuu. Hänkin on siis 'hyvä' marionetti, jonka ponnistelut palkitaan epifanialla.
94. Augustus saa kyllä tietää myös tarinan lopun, sillä Blixen mainitsee hänen ajatuksensa eron hetkellä ja kuinka "myöhemmin tämä hetki oli muistuva hänen mieleensä" (Helsingörin perhejuhla, s. 181). Juuri Augustuksen voi arvella - kateus sydämessään - panevan merkille tapahtumien upean tragiikan.



95. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 379-383; Out of Africa, s. 323-327 ('In the Menagerie').
96. Kuvaannollisesti tämä huomautus tarkoittanee sitä että olemassaolo on sisäinen kokemus, tieto siitä että on oikealla paikallaan, täyttämässä tehtävää johon on tarkoitettu, täysin riippumatta 'todistajista', joiden havainnossa olemme aina enemmän tai vähemmän vääristyneitä (kuten kreivi Augustus itsekin kokee 'Pisan tienoon valtateissä'). Tämä muistelmien katkelma liittyy läheisesti edelliseen ('The Giraffes Go to Hamburg'; Out of Africa, s. 319-323), joka päättyy kirjailijan toivomukseen että kirahvit kuolisivat, "molemmat", ennen kuin ne ehtisivät "Hampurisiin, missä kukaan ei tiedä Afrikasta". - 'Kohtaloon' (eli minuuttaan) toteuttava ihminen on kuin eläin omassa maisemassaan, josta irroitettuna tämänkin olemassaolo on "epävarma" (problematic).
97. Augustuksen ongelma lienee sama (nykyihmisen) ongelma joka vaivaa T.S. Eliotin J. Alfred Prufrockia ja (osittain tämän innoittamia) Tom Stoppardin Rosengranzia ja Guildensterniä ("I am not Prince Hamlet, nor was meant to be"); 'sivuhenkilön' on mahdotonta nähdä osaansa kokonaisuudessa ja vaikea tyytyä tämän tietämättömyyteen. Kuitenkin hänellä tulisi olla uskoa kokonaisuuden täydellisyyteen, josta Augustuskin ('Pisan tienoon valtateissä') saa todisteen. Hänen yksilöllinen turhamaisuutensa on siis myös hänen luovan mielikuvituksensa esteenä, jolloin hän ei koskaan 'pääse tarinaan'.
98. Vrt. erik. kirjoitelmaa Afsluttende uvidenskabelig

Efterskrift (1846), joka täydentää hänen 'Filosofisia katkelmiaan', Philosophiske Smuler (1844); Samlede Vaerker, Syvende Bind, København 1925.

Olen käyttänyt siitä erik. lukua 3 ('Den virkelige Subjektivitet, den etiske; den subjektive Taenker'), jossa mm. (s. 309-310) mainitaan nuo termit esse ja posse. Robert Bretallin toimittama Kierkegaard-antologia (A Kierkegaard Anthology, 1946; 1973) kääntää referoimani kohdat (joita en itse uskalla ryhtyä Kierkegaardin tanskasta suomentamaan) englanniksi seuraavasti (s. 228-229; 'The Subjective Thinker'):

It is a misunderstanding to be concerned about reality from the aesthetic or intellectual point of view. And to be concerned ethically about another's reality is also a misunderstanding, since the only question of reality that is ethically pertinent is the question of one's own reality. Aesthetically it is impossible to raise such a question except in thoughtlessness, since possibility is aesthetically higher than reality. Nor is it possible to raise such a question intellectually, since intellectually possibility is higher than reality. Nor is it possible to raise it ethically, because the individual ethically is solely and alone infinitely interested in his own reality. The analogy between faith and the ethical is found in the infinite interest, which suffices to distinguish the believer absolutely from an aesthetician or a thinker. But the believer differs from the ethicist in being infinitely interested in the reality of another (in the fact, for example, that God has existed in time).

The aesthetic and intellectual principle is that no reality is thought or understood until its esse has been resolved into its posse. The ethical principle is that no possibility is understood until each posse has really become an esse. An aesthetic and intellectual scrutiny protests every esse which is not a posse; the ethical scrutiny condemns every posse which is not an esse, but this refers only to a posse in the

individual himself, since the ethical has nothing to do with the possibilities of other individuals. In our own age everything is mixed up together: the aesthetic is treated ethically, faith is dealt with intellectually, and so forth. Philosophy has answered every question; but no adequate consideration has been given the question concerning what sphere it is within which each question finds its answer. This creates a greater confusion in the world of the spirit than when in the civic life an ecclesiastical question, let us say, is handled by the bridge commission.

Is the real then the same as external? By no means. Aesthetically and intellectually it is usual and proper to stress the principle that the external is merely a deception for one who does not grasp the ideality involved. ... What then is the real? It is the ideality. But aesthetically and intellectually the ideality is the possible (the translation from esse ad posse). Ethically the ideality is the real within the individual himself. The real is an inwardness that is infinitely interested in existing; this is exemplified in the ethical individual.

99. Vrt. Helsingörin perhejuhla, s. 175-176.

100. Se ettei Blixen voi Kierkegaardin tavoin uskoa subjektiivista (esteettistä) sitoutumista seuraavan 'uskon' ihmeeseen johtuu tietenkin siitä ettei kristillinen ratkaisu (so. usko "toiseen" eli Kristuksen sovitus-työhön) ole hänelle mahdollinen. Blixenin mielestä minuuden - eli yksilöllisen totuuden / todellisuuden - kokemus on puhtaasti yksilön oman toiminnan tulos; ihme joka voi tapahtua vain osallistumalla aktiivisesti ja spontaanisti elämän 'mysteeriin'. Yksilö itse on siis oman 'pelastuksensa' välikappale.

101. Ks. Hannah, The Mask and the Reality, s. 41.
102. Sama, s. 154 ja 158.
103. Vrt. edellä 'Luonto, kulttuuri ja kieli', viite 57.
104. Vrt. Hannah, mts. 154, jossa tekijä kylläkin vertaa, mielestäni väärin perustein, Augustusta de Coninckin sisaruksiin ('Helsingörin perhejuhlassa') mutta toteaa osuvasti realistisesti ja rituaalisena roolisuoritusena kuvatun henkilöihahmon välisen kontrastin tarkoitteen:
- The reader is made to realise the  
emptiness and the futility of the  
existence of those who, like Augustus,  
do not act in life ..
105. Augustus on siis itse asiassa kuningas Kristianin kaltainen henkilö, jolle kirjailija "lainaa valoa" toisten tarinasta; vrt. edellä 'Tarinan estetiikasta', s. 23 sekä saman luvun viite 27, 273.

## COMPLEXIO OPPOSITORUM

1. Sekä Blixenin äiti Ingeborg Dinesen (s. Westenholz) että hänen tätinsä Mary Bess Westenholz (Moster Bess) olivat valveutuneita naisasianaisia, ja ilmeisesti juuri heitä muistellen kirjailija puolusteleekin itseään esseessään 'En Baaltale med 14 Aars Forsinkelse' (Essays, s. 72) seuraavasti:

Idet jeg nu taler om Kvindesagen: ~~maa~~ jeg begynde med at sige, at det er en Sag som ikke forstaar mig paa, og som jeg aldrig af egen Drift har beskæftiget mig med.

Hvis De da vil udbryde: "Saa er der da heller ingen, der har bedt Dem om at tale om denne Sag!" - saa maa jeg svare Dem at jo, det er netop det, der er. Jeg er af Kvinder, som forstod sig paa Kvindesagen, og som hele Livet igennem har beskæftiget sig med den, blevet opfordret til at tale om den. Og skønt denne Opfordring vistnok fremkom under forkerte Forudsætninger, saa har disse Kvinder maaske alligevel ubevidst kaldt paa noget som de kunde bruge. En helt uhildet og ærlig Lægmands Ord kan undertiden være værd at høre paa just for udlærte Teologer.

Apologian takaa kuultaa siis - jo nuoruusvuorina kertynyt - aggressio äidin ja tädin 'tyranniaa' vastaan. Mielestään täysin kykenevänä itse muodostamaan mielipiteensä ilmiöistä nuori Karen Dinesen hylkäsi myös naisasian suhteen hänelle tyrkytetyt käsitykset ja muodosti omansa, joiden konservatiivisuus osittain selittyy juuri siitä radikalismista jota hänen lähisukulaisensa nais-

liikkeessä edustivat. Vrt. myös Migel, Titania, s. 30-31 ja 175-176.

2. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 51-52 ja 478-480.
3. Ks. Sama, s. 226 seur.
4. Sama, s. 232-233.
5. Vrt. myös katkelma 'Valkoinen ja musta rotu' (Of the Two Races) Afrikka-muistelmassa (Eurooppalaisena Afrikassa, s. 334-335), jossa tämä usko omaan ylemmyyteen tulee kauniisti esille niin sukupuolten kuin rotujenkin kohdalla. Tekstin sitaatista voisi päätellä että Blixen on lukenut - jostakin antropologisesta julkaisusta? - naisten salaisista mysteereistä primitiivisissä kulttuureissa, joissa ne ovat vielä paljon tarkemmin varioituja salaisuuksia kuin miesten (sittenkin varsin hyvin tunnetut) initiaatio- ym. riitit. Nykyisten miesten hallitsemien kulttuurien takana antropologit ovatkin olleet näkevinään ajan jolloin naiset omine kultteineen jopa hallitsivat yhteisöään; juuri tähän oletettuun naisten 'kulta-aikaan' näyttää myös Blixen viittaavan.
6. Ks. Essays, s. 71 seur.; vrt. edellä viite 1.
7. Essays, s. 73-74.
8. Sama, s. 75.

9. Sama, s. 76-77.
10. Blixen käyttää tätä Huxleyn ilmaisua - "the love of the Parallels" - myös eräässä kirjeessään (vuodelta 1926) Thomas Dinesenille (ks. Tanne, s. 100-101) ja selittää sen mielestään tarkoittavan sitä ideaa, joka hänellä itsellään on (onnistuneesta) "modernista avioliitosta":

man løber ikke "ud i", gaar ikke "op i" hinanden, man kommer maaske ikke hinanden saa naer som de Mennesker, der har Evner til en saadan Opgaaen i hinanden, og man er slettikke hinandens Maal i Livet, men mens man er sig selv og straeber mod sit eget fjerne Maal, finder man Lykken i Overbevisningen om i al Evighed at løbe parallelt.

Samaa ajatusta hän oli jo aikaisemmin käsitellyt sarjassa kotiväelleen 1923-24 lähettämiään 'tutkielmia', jotka nyt on julkaistu nimellä 'Moderne Aegteskab og andre Betragtninger' (Blixeniana 1977) ja joissa se myös saa positiivisen tulkinnan (ennen kaikkea 'vanhan' eli aviopuolisoita vain tavan kahlein sitovan avioliiton valossa). 'Jälkeenjääneessä' tarinassaan 'Karnevaali' (Karneval) Blixen - eli hänen omakuvansa Mimi-Pierrot - näyttää kuitenkin suhtautuvan "yhdensuuntaisten suorien rakkauteen" vähemmän myönteisesti (vrt. Efterladte Fortaellinger, s. 63), ja Donald Hannah onkin liittänyt siinä esitetyn - epäilemättä turhautuneen - tunnon Blixenin omiin tunteisiin Denys Finch-Hattonia kohtaan (vrt. The Mask and the Reality, s. 39).

11. Virginia Woolf on myös esittänyt hyvin samantapaisia käsityksiä sukupuolten välisistä peruseroavuuksista, joita hänen sankarittarensakin - erikoisesti Mrs. Ramsay (Majakassa) ja Mrs. Dalloway - omalla tavallaan pohtivat ja ilmentävät. Vrt. esim. kuvausta jälkimmäisestä, todellakin eräänlaisena taideteoksena (Mrs. Dalloway, s. 191):

Lolloping on the waves and braiding her tresses she seemed, having that still; to be; to exist; to sum it all up in the moment as she passed; turned, caught her scarf in some other woman's dress, unhitched it, laughed, all with the most perfect ease and air of a creature floating in its element.

12. Ks. Essays, s. 81.
13. Sama, s. 88.
14. Tyypillinen romantikkojen asenne sukupuolten väliseen suhteeseen tulee esille esim. Friedrich von Schlegelin 'romaanissa' Lucinde (1799). Englanninkielisen käännöksenä esipuheessa (1971) Peter Firchov luonnehtii tätä asennetta seuraavasti (Schlegel's Lucinde and the Fragments, s. 25):

Still, for Schlegel, as for most of his contemporaries, woman is the symbol of passivity, a symbol which is obviously derived from woman's sexual role. But unlike his contemporaries, or, for that matter, traditional Western attitudes, Schlegel does not find this passivity inferior to the male's activity. Quite the reverse: Schlegel turns upside down the usual concept which makes passivity weakness and activity strength; for him, it is passivity which is to be idealized, not activity.

For Schlegel passivity is, however, not merely sexual, or more accurately, not exclusively sexual. Indeed, in the second section of the novel, entitled "A Dithyrambic Fantasy on the Loveliest Situation in the World", it is precisely the reversal of roles in sexual intercourse which Schlegel sees as the "loveliest situation". Passivity is for Schlegel not merely a feminine but a universal attitude; it is the preference of the unconscious to the conscious, of the imagination to the rational faculty. It is only through man's submission to nature that man can fulfill himself most completely. Carlyle was later to make much of this idea.

Sitaatista käy ilmi miten lähellä romantikkoja Jungin vastaavat käsitykset niin naisen kuin luomisen psykologiasta itse asiassa ovat; vrt. vars. teksti s. 217 ja 248 sekä alaviite 40.

15. Olen lainannut termin Jungilta, joka käyttää sitä esim. puhuessaan jumaluuden olemuksessa yhtyvistä 'vastakohdista' (vrt. 'kirjailija ja hänen symbolinsa', s. 128-129 sekä sa-



man tutkielman viite 41. Jung on käyttänyt myös termejä coniunctio oppositorum ja coincidentia oppositorum, etenkin pohtiessaan alkemistien ikivanhaa symboliikkaa ja sen yhteyttä ihmissielun kollektiivisiin arkkityyppeihin (vrt. erik. The Psychology of Transference, 1946; Vol. 16, Collected Works, 1969). Koska nämä ilmaukset - etenkin coniunctio - kuitenkin painottavat vastakohtien 'mystistä liittoa', tapaa jolla niistä syntyy "jotain joka on yksi ja yhtynyt" (mts. 86), käytän mieluummin sanaa complexio; Blixenillä 'vastakohtien harmonia' ei suinkaan tarkoita niiden yhtymistä vaan toisiaan täydentävää yhdessä eloa ja vaikuttamista ..

16. Vrt. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 44-45.
17. Lainaus: Varjoja ruohikolla, s. 8.
18. Vrt. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 30-36 ('Maatila Ngongin juurella').
19. Yksi esimerkki tämän periaatteen toteutumisesta Blixenin tarinoissa on jonkin vanhan ja kunniakkaan suvun piiriin äkkiä ilmestyvä 'vaihdokas', yksilö joka kaikilta ominaisuuksiltaan on suvun yleisten luonteenpiirteiden ja tunto-merkkien täydellinen vastakohta mutta samalla täydentäjä. Blixenin varhainen tarina 'De Catsin suku' perustuu kokonaisuudessaan tälle idealle, jolla selitetään myös 'Uneksijoissa' Lincoln Frosnerin juureton poikkeavuus omasta suvustaan samoin kuin Angelin (Ballegaardin) "rakkauden lasten" salaperäinen viehätysvoima kertomuksessa 'Talvi-kausi Kööpenhaminassa'. Nykyaikainen sosiobiologi voisi kenties selittää Blixenin 'vastakohtien lakia' geenien

valikoitumisen ja niissä latentteina piilleiden uusien yhdistelmämahdollisuuksien pohjalta, mutta Blixenille se näyttää olevan pikemminkin henkinen, sekä luonnossa että kulttuurissa vaikuttava prinssiippi, joka uuttakin luodessaan samalla takaa vanhan säilymisen.

20. Ks. Essays, s. 57.

21. Ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 139-142; vrt. On the Mottoes of My Life, s. 16-17:

Denys Finch-Hatton, my English friend in Africa, used to laugh me. He called me "the Great Emperor Otto". For

The great Emperor Otto  
could never decide on a motto.  
He hovered between  
'l'Etat c'est moi' and 'Ich dien'.

In my particular case Denys took it that the first statement expressed my attitude towards people of my own race, and the second my state of mind in my dealings with Natives, and he was probably right.

22. 'Talvisten tarinain' kartoittamia muita 'riippuvuussuhteita' ovat - kertomusten yksilöimiä suhteita hieman yleistäen - taiteilijan ja Luojan sekä taiteilijan ja hänen yleisönsä suhde ('Nuori mies, jolla oli neilikka napinlävessä', 'Heloïse', 'Uneksiva lapsi'), miehen ja naisen suhde ('Peter ja Rosa') sekä ihmisen ja luonnon suhde ('Laivapojan tarina'). Tuntuu melkein että koko kokoelma on sepitetty testaamaan tätä ihmisyhteisössä vaikuttavaa periaatetta, olemassaolomme ja sen laadun riippuvuutta toisista ihmisistä ja - viime kädessä - koko luomakunnan muodostamasta yhteydestä.

23. Lainaus: ks. Varjoja ruohikolla, s. 9.
24. Ks. Eurooppalaisena Afrikassa, s. 329-330; Out of Africa ('Of Pride'), s. 279-280.
25. Vrt. Varjoja ruohikolla, s. 47 ja 12.
26. Kertomukseen 'Peter ja Rosa' sisältyy, pienenä sisätarinana, kertomus 'Sinisistä silmistä' (Talvisia tarinoita, s. 284-285), jota Blixen itse mielellään esitti julkisesti ja joka ilmeisesti oli hänelle niin rakas koska se ilmentää hänen korkealle arvostaamnsa ideaa toisen ihmisen 'ylpeyden' kunnioittamisen merkityksestä oman ihmisarvon ylläpitämisessä. Lukija voi tutustua siihen myös hyvänä esimerkkinä Blixenin taidosta koota ja esittää jokin periaate pienen paraabelin avulla, ilman turhaa filosofointia, silloin kun tarinan puitteet eivät tätä kestä.
27. Vrt. myös On the Mottoes of My Life, s. 24-25, jossa kirjailija kytkee tämän ajatuksen Denys Finch-Hattonilta 'lainaamaansa' mottoon Je Responderay. Tämä tunnuslause - jonka tarinan olen puolestani lainannut tämän esseeni motoksi - ilmentää käsittääkseni juuri sitä mentaliteettia jota Blixen kutsui "idean palvelemiseksi".
28. Olen siteerannut kirjailijan ilmausta tässä muistinvaraisesti, mutta idea on esitetty Pimeyden ytimen (1966) sivulla 290 seuraavasti:

- Muistatko miten kerran sanoit, että olit tuuli mutta minä tein sinusta maan? Niin se on. Me olemme samanlaisia, ja kun joutuu vas-

takkain kaltaisensa kanssa, ihminen muuttuu,  
se joka on taipuvaisempi muuttuu. Minä teen  
sinut siksi mitä sinä et ole -

29. Vrt. Talvisia tarinoita ('Opettavainen tarina'), s. 377.
30. Blixen pöhti kysymystä jo 1920-luvun puolivälissä kirjoittamisissaan, äskettäin julkaistuissa esseissään 'Moderne Aegteskab og andre Betragtninger' (Blixeniana 1977). Myöhemmin hän laajensi näkemyksensä koskemaan yksilön vastuullisuutta myös muilla elämäntiloilla, esimerkiksi valta-aseman tai arvonimen kantamisessa, jonka suhteen hän havaitsee samanlaista degeneraatiota. Vrt. esim. Essays ('Daguerrotypier'), erik. s. 53-60, jossa hän - Huxleyn esseeseen 'Comfort' nojautuen - selvittelee vanhan 'prestiiši-ajan' ja nykyisen 'mukavuuden ajan' eroja ja kritikoii jälkimmäisen 'hedonistista aatteettomuutta' ("Imod Komfort-tidens Fornægtelse af Symbolerne, staar da Prestige-Tidens Bekendelse til dem").
31. Vrt. Varjoja ruohikolla, s. 125-126; Migel, Titania, s. 115-119 ('The Angelic Avengers').
32. Ks. Essays, s. 118-166. Nämä 'kirjeet' syntyivät siten että Blixen, jonka kauan suunnitellun matkan Mekkaan (Farahin ja tämän äidin kanssa) toinen maailmansota ehkäisi, pyysi Politikenin silloista päätoimittajaa antamaan hänelle tehtävän eräänlaisena sotakirjeenvaihtajana, jollaisena hän oli yrittänyt osallistua jo Abessinian sotaan. Hänen olikin määrä vierailta kaikkiaan kolmessa Euroopan sotaa käyvässä pääkaupungissa, Pariisissa, Lontoossa ja Berliinissä, mutta juuri hänen palattuaan ensimmäiseltä matkaltaan Berliiniin saksalaiset miehittivät Tanskan, mihin hänen journalistinuransa sitten katkesi (ja

ensimmäisetkin 'kirjeet' jäivät painamatta).

33. Ks. Essays, s. 144-145. Vrt. myös s. 141-142 ("prinzessin Ilse").
34. Lainaus: Varjoja ruohikolla, s. 8-9.
35. Pastori Pennhallow on varsin mielenkiintoinen henkilö-hahmo, sillä hän tuntuu kokeneen saman "jumaluuden antinomian" kokemuksen kuin 'visionaari' taitelija (tai kirjailija itse; vrt. varsinainen teksti s. 128-130) mutta tehneen siitä täysin vastakkaiset johtopäätökset oman toimintansa suhteen. Ottaessaan "riskin" eli pyrkiessään luomaan Blixenin taitelija ei voi olla varma etteikö hän samalla vapauta myös joitakin tuhoisiksi osoittautuvia voimia kaiken sen positiivisen ja hyvän lisäksi jonka hän tahoo aikaansaada. Pastori Pennhallow puolestaan käyttää sekä omaa että luonnon luovaa potentiaalia vain pahaan, tuhotakseen, mikä kuitenkin arkielämän tasossa antaa vaikutelman samasta neroudesta joka ilmenee hyvääkin luovan ihmisen teoissa. Pastori on eräänlainen negatiivi blixeniläisestä taitelijasta, esimerkiksi kardinaali Salviatista.
36. Lainaus: Koston tie, s. 47.
37. Sama, s. 108-111.
38. Rouva - tai neiti? - Pennhallow on romaanissa tietenkin myös kuva kulttuurivaikutuksesta joka pastorin omaksuman kaltaisella negatiivisella luomistahdolla on; vaikka naisen

ulkoinen olemus on täysin moitteeton ja hänen 'oppineisuutensa' lähes pastorin veroinen, hänen sielunelämänsä osoittautuu täysin perverssiksi, kuten sitaatti ilmaisee.

39. Vrt. Koston tie, s. 284:

Lucanista tuntui kuin hän olisi monet vuodet kantanut salaista taakkaa, vastuuta, joka oli sekä raskas että suloinen. Hänellä oli ollut säilytettävänään aarre. Se oli Noelin oma, ja se oli tälle ennalta määrätty jo ikuisista ajoista, ja ennen Lucan olisi tahtonut kuolla kuin ilmaista tuon aarteen tai pettää tuon miehen. Aina valppaana ja varuillaan hän oli sitä vartioinut silmäluomet ummessa ja huulet supussa. kuin väliverhon ja sinetin takana. Hän oli harjannut tukkansa ja kätkenyt sen hattunsa peittoon, koska se kuului Noelille, hän oli varjellut sydäntään levottomuudesta, kovuudesta ja katkeruudesta, koska se oli Noelin, hän oli pitänyt hoikkaa vyötäröään kireästi kureliiveihin köytettynä, jotta se olisi juuri parhaiksi luontunut rakastetun miehen käsivarteen. Niinä kolmena päivänä, jotka nyt olivat kuluneet häistä, Lucan oli värisevää, onnellista ihmetystä kokien tuntenut, että oli nyt päässyt vapautumaan tuosta toimestaan. Hän oli luovuttanut Noelille tämän omaisuuden, se saisi tuon miehen tuntemaan itsensä rikkaaksi koko elämänsä ajan, ja nyt joutui hän, Noel, sitä valvomaan. Lucan ei tuntenut tämän hoivissa yksistään turvallisuutta, vaan myös verratonta keveyttä ja vapautta. Vielä hän oli hieman tottumaton kohottamaan katsettaan ja kuulemaan omaa ääntään. Mutta pian hän tottuisi katselemaan vapaasti joka taholle, kuulostamaan maailman ääniä ja vastaamaan niihin. Nyt, kun hän oli itse huoleton ja vapaa vastuusta kuin lapsi, hän tekisi nuoren miehensä ja valtiaansa valppaan huolenpidon ja vartiopalveluksen helpoksi kuin leikki.

Sitaattia voi puolestaan verrata 'Ritarin' (varsinaisessa tekstissä (s. 169-174 lainattuihin) mietelmiin naisesta kulttuurin arvojen ylläpitäjänä ja symbolina sekä 'Kahden vanhan aatelismiehen tarinoihin' (Viimeiset tarinat, s. 67 seur.), jossa käsitystä juuri miehestä naisen arvon ja kunnian ylläpitäjänä kehitellään edelleen.

40. Ks. esim. esseet 'Animus and Anima' (1928: Jungin englanninkiel. koottujen teosten osa 7, Two Essays on Analytical Psychology, s. 186 seur.) ja erik. 'Woman in Europe' (1927; Jungin koottujen 10. osa Civilization in Transition, s. 113 seur.). Miehen ja naisen (yhteenkietoutuvaa) psykologiaa Jung on käsitellyt myös mm. esseessään 'Marriage as a Psychological Relationship' (koottujen 17. osa, s. 189 seur.). Sen alkukielinen versio ('Die Ehe als psychologische Beziehung') ilmestyi kokoomateoksessa Das Ehebuch (Celle, 1925), joka käännettiin jo 1926 englanniksi nimellä The Book of Marriage (New York). Blixenin esseistiikan tulevien tutkijoiden kannattaisi vertailla hänen 'Modernia avioliittoaan' (Moderne Aegteskab; Blixeniana 1977) tähän Jungin tutkielmaan; naisena Blixen on epäilemättä tarkastellut juuri silloin kipeänä koettua avioliittoinstituution kriisiä ennakkoluulottomammin kuin Jung.
41. Siitä huolimatta että Jung korostaa 'sielukompleksin' feminiinisen osan (animan) positiivista merkitystä miehen itse-tuntemuksen ja sielunelämän kehitykselle, hänellä on todellakin hyvin vähän sanottavaa naisen kehityksestä naisena, jolle päin vastoin kuin miehelle → on jopa vaarallista joutua sielunsa vastakkaista sukupuolta edustavan osan vaikutuksen alaiseksi ('Anima and Animus', Collected Works, Vol. 7, s. 207):

The technique of coming to terms with the animus is the same in principle as in the case of the anima; only here the woman must learn to criticize and hold her opinions at a distance; not order to repress them, but, by investigating their origins, to penetrate more deeply into the background where she will then discover the primordial images, just as the man does in his dealings with the anima. The animus is the deposit, at it were, of all woman's ancestral experience of man - and not only that, he is also a creative and procreative being, not in the sense of masculine

creativity, but in the sense that he brings forth something we might call the λόγος σπερματικός, the spermatic word. Just as a man brings forth his work as a complete creation out of his inner feminine nature, so the inner masculine side of a woman brings forth creative seeds which have the power to fertilize the feminine side of the man. This would be the femme inspiratrice who, if falsely cultivated, can turn into the worst kind of dogmatist and high-handed pedagogue - a regular "animus hound", as one of my women patients aptly expressed it.

Blixen puolestaan ei tunnu koskaan epäilevän etteikö naisen oma luova voima ohjaisi häntä löytämään itseään juuri naisena. Hän ei tunnu pelkäävän edes animuksen haitallisia vaikutuksia, sillä hän panee 'vanhan vael-tavan ritarinsa' vakuuttamaan (Norderneyn tuhotulva, s. 70) ettei hän olisi "voinut rakastua naiseen, joka ei koskaan elämässään ole kivunnut luudanvarrelle", ja että naisten emansipaatiota ehkäisi vain se että heidän itsenäisyysjulistuksensa alistettiin "kurjan miehisen logiikan alaiseksi" (vrt. edellä s. 173). Jungin holhoava asenne naissukukuntaa kohtaan on selvästi ristiriidassa sen merkityksen kanssa jonka hän antaa - myös taide-teoriassaan - animan luovalle voimalle.

42. Ks. esim. Collected Works, Vol. 9, Part II, Aion (1951; 'Researches into the Phenomenology of the Self'), josta viisi ensimmäistä lukua ('The Ego', 'The Shadow', 'The Syzygy: Anima and Animus', 'The Self', 'Christ, a Symbol of the Self') on julkaistu myös erillisenä niteenä Psyche and Symbol: A Selection from the Writings of C.C. Jung (A Doubleday Anchor Book, New York, 1958). Myös Jungin toimittamassa kokoomateoksessa Man and His Symbols (1964) M.-L. von Franz käsittelee 'varjon' merkitystä ihmisen individuaatiossa (Part 3, 'The Process of Individuation'). Lainaus tässä 1960 suomennetusta kirjoitelmasta Nykyhetki



ja tulevaisuus (Gegenwart und Zukunft), s. 89.

43. Essays ('Breve fra et Land i Krig'), s. 140-141.

44. Man and His Symbols ('The Process of Individuation'), s. 183.

7.

## TAITELIJA JA HÄNEN SIVUPERSEENANSA

1. Vrt. Viimeiset tarinat, s. 23:

"Ei, Madame", kardinaali sanoi, "älkää käyttäkö sitä sanaa. Älkää puhuko ristiriitaisuudesta. Voin tosiaakin sanoa teille: te saatatte kohdata toisen noista kahdesta, puhua hänelle, kuunnella häntä, uskoutua hänelle ja saada häneltä lohtua - ilman että eron hetkellä pystyisitte päättelemään, kumman kanssa olette päivänne viettänyt. .."

2. Vrt. Railo, Haamulinna, luku IV, 'Rikollinen munkki', erik. s. 212 seur., jossa tekijä mm. kirjoittaa:

Ajatus kaksoiselämästä, hyvän ja pahan eroitautumisesta ikäänkuin eri olioiksi samassa ihmisessä, ja todellisesta kaksoisolennotta, muodostuu hyvin elinvoimaiseksi romantiikan kauhuaiheeksi.

Koska, kuten Railo toteaa, kyseessä on usein täysin tiedostamaton prosessi, jossa "samasta ihmisestä reväistään hänen pahuutensa irti aivan eri olennoiksi", Blixenin kardinaali ei kuulu tämän motiivin kehitelmiin muutoin kuin korkeintaan sen vastahahmona, esimerkkinä juuri persoonallisuudesta, joka tiedostaa ja hyväksyy itsensä kokonaisuudessaan, minuutensa ulkopuolelle mitään sen piirteitä sulkematta.

3. Vrt. Viimeiset tarinat, s. 8:

".. Meidän keskustelujemme aikana kaikki nämä katkelmat ovat liittyneet yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Eivät suinkaan idylliksi - tiedän hyvin, että minun kohdallani on kysymys pikemminkin furiososta - mutta kuitenkin harmoniseksi kokonaisuudeksi, jossa ei ole ainoatakaan epäsointuista säveltä. .."

4. Lainaus: Hesse, Arosusi, s. 214. Koko teos on Jungin persoonallisuuspsykologialle perustuva allegoria ihmisen pyrkimyksestä tulla tuntemaan itsensä ja hänen havainnostaan että yhden tai kahden persoonallisuuden asemesta "jokaisella ihmisellä on kymmenen, sata, tuhat eri sielua ja persoonaa" (s. 165), jotka kaikki on opittava tuntemaan. Eräät muutkin Arosuden (1927) ajatukset ja jopa sanonnat (Mozart-aihelmasta puhumattakaan) muistuttavat 'Uneksijoita', joka on siis myöhempi teos; Blixen on hyvinkin ennättänyt lukea Hessen kirjan ja saada siitä joitakin - joskin kaukaisiksi jääviä - ajatuksia omaan 'maagiseen teatteriinsa'.
  
5. Vrt. esim. I.A. Richards, Principles of Literary Criticism, luku VIII ('Art and Morals', s. 58 seur.), jossa tekijä puhuu mm. "mielen kasvusta" (the growth of the mind) taiteitten avulla, tai luku XXII ('The Poet's Experience', s. 180 seur.), jossa hän erottaa luovan ihmisen (taiteilijan) juuri tässä suhteessa tavallisesta:

A narrow field of stimulation is all that we can manage, and we overlook the rest. But the artist does not, and when he needs it, he has it at his disposal.

6. Tarinan nimi (muodossa 'The Dreamer') esiintyy useita kertoja mm. Seitsemän salaperäisen tarinan varhaisimpien käsikirjoitusten joukossa säilytetyssä pienessä vihkosessa (MS III.B.2.a.1; mikrofilmikotelo n:o 121), jossa on - paitsi talouslaskelmia Afrikka-ajoilta - myös (sekä eng-

lanniksi että tanskaksi tehtyjä ) muistiinpanoja sitä varten. Vaikka (alkujaan yhdeksäksi suunnitelluista) esikoiskokoelman tarinoista Afrikassa lienee valmistunut korkeintaan kolme ('Pisan tienoon valtateillä', 'Apina' ja 'Ritari'; vrt. Langbaum, s. 43), muutkin näyttävät saaneen alkumuotonsa jo siellä; 'Uneksijoissa' Afrikka onkin hyvin voimakkaasti läsnä sen kehystarinassa.

7. Ks. Norderneyn tuhotulva, s. 172.
8. Kampman on julkaissut aiheesta kolme teosta ja useita artikkeleita (joiden nimet löytyvät hänen teostensa lähde-luetteloista). Väitöskirjassa (Hypnotically Induced Multiple Personality, 1973) esitellyn materiaalin hän julkaisi myös 'kansanomaistetussa' muodossa 1974 (Et ole yksin), samoin kuin raporttinsa myöhemmistä hypnoositutkimuksistaan (Kuka minä olen, 1975). Viittaukset tekstissä ovat kahteen viimeksi mainittuun.
9. Eron spontaanin ja hypnoosilla aikaansaadun sivupersonan välillä Kampman itse määrittelee seuraavasti (Kuka minä olen, s. 95):

Edellä oli puhe hypnoosilla aikaansaadun sivupersonan syntymekanismista. Itsestään ilmenevä sivupersona syntyy aivan yllättäen ilman näkyvää syytä. Sivupersonan syntyminen ei enää ole pääpersonan hallinnassa. Sivupersona tulee näennäisesti esiin aivan arvaamatta, jopa niin, että siitä on vahinkoa pääpersoonallisuuden toiminnalle.

Itsestään ilmenevät sivupersonat voivat tehdä tekoja, joita pääpersoonallisuus ei tunnista omikseen. Se ei hyväksy sivupersonan ajatuksia, käyttäytymistä jne. Hypnoosissa syntyvä sivupersona sen sijaan liittyy nimenomaan hypnoositilanteeseen ja tilanne on kaiken aikaa hypnotisoijan hallinnassa. Hypnoosi-

sivupersoonat eivät ole samalla tavoin itsenäisiä ja toimintakykyisiä.

Lukija voi panna merkille miten paljon Kampmanin määrittelemä 'itsestään ilmenevä' sivupersoonana muistuttaa kauhuromanttikkojen luomia kaksoisolentoja; vailla mitään "pääpersoonan hallintaa" ne voivat aiheuttaa hänelle "jopa .. vahinkoa"!

10. Kampmanin teosten lähdeluettelot, joihin on tietenkään valittu alan parhaat esitykset, antavat jo hyvän käsityksen ilmiötä käsittelevän tieteellisen kirjallisuuden määräästä, mutta populaaripsykologian ja psykiatrisen puoskaroinnin ilmiötä kohtaan tuntema kiinnostus on tietenkään vielä valtavampi. Etenkin USA:ssa on viime aikoina tullut muotiin ns. 'past-lives therapy' (termiä lienee mahdotonta edes kääntää), joka perustuu juuri hypnoosissa tuotetulle sivupersoonailmiölle. Analysoimalla sivupersoonan avulla potilaan muka edellisestä elämästä perimät kompleksit ja traumat hänet pyritään vapauttamaan niistä; se että terapia tuntuu niin usein auttavan, johtuu tietenkään siitä että jo 'kuolleeseen' minään on helpompi projikoida arkaluontoistakin sielunsisältöä kuin yhä elävään .. Myös Kampman viittaa tähän, Englannissakin jalsijaa saaneeseen suuntaukseen (Et ole yksin, s. 246).
11. Tämä ja seuraava lainaus: Kuka minä olen, s. 14.
12. Ks. sama, s. 197; 95-96.
13. Vrt. esim. Et ole yksin, s. 63 seur. ('Sivupersoonan selityksyritykset') ja Kuka minä olen, s. 89 ('Miksi sivuper-

soonat syntyvät'). Repressioteoriasta taiteellisen luomisen mahd. taustana: vrt. jälkimmäinen, s. 103.

14. Ks. Kuka minä olen, s. 196-197.
15. Ks. Et ole yksin, s. 139-140.
16. Tämä ja seur. lainaus: Et ole yksin, s. 148-149. - Itse asiassa hypnoosia on jo käytetty menestyksekkäästi ihmisen (loputtomilta tuntuvien) henkisten voimavarojen vapauttamiseksi "luovaan työskentelyyn" ilman sivupersooniakin. Siitä kertoo esim. Sidney Petrien - Robert B. Stonen jo 1970 suomennettu Hypnoosi auttaa (What Modern Hypnotism Can Do for You, 1968), erik. luku 9 ('Miten hypnoosilla voi lisätä henkistä suorituskykyä').
17. Kampman onkin kauniisti osoittanut sivupersoonien pääpersoonaa integroivan vaikutuksen kaikkien 'keskeisten' koehenkilöittensä (Kaisan, Anna S:n ja jopa - pahasti psykoottisen - Miriamin) sielunelämässä. Vrt. myös Kuka minä olen, s. 97:
 

Sekä hypnoosipersoonista että itsestään ilmenevistä on selvästi nähtävissä, että sivupersoonat ilmentävät henkilön pyrkimystä muokautua elämän aiheuttamiin stressitilanteisiin. Itsestään ilmenevissä sivupersoonissa tämä muokauttava toiminta on selvemmin esillä.
18. Kampman tulee esim. siihen johtopäätökseen, että hänen hypnoosissa esille manaamansa koehenkilön 'ihminen sielu' eli 'irti oleva persoona' (samoin kuin koko sielunvaellusoppi, jota useimmat hänen koehenkilönsä hypnoosissa

tunnustivat) on nähtävästi ihmiselle kokemuksellisesti välttämätön (arkkityyppinen) kuva hänestä itsestään 'ikuisena', so. ainutkertaisena ilmiönä; kuva joka auttaa tietoista minää eli pääpersoonaa sopeutumaan ruumiillisen kuoleman ja katoavaisuuden ajatukseen. Vrt. esim. Kuka minä olen, s. 175 seur.

19. Kampmanin koehenkilöistä Anna S. selvästi käyttää luke- maansa kaunokirjallisuutta sivupersooniensa aineksiksi (vrt. Kuka minä olen, s. 35). Englantilainen 'sivuper- soonatapaus' Joan Grant puolestaan on hypnoosissa sanel- lut laajoja 'omaelämäkerrallisia' romaaneja, joista Kamp- man lieneekin saanut ajatuksensa sivupersoonien käytöstä "luovaan työskentelyyn". Vrt. Kampman, Et ole yksin, s. 42 seur.
20. Näin tuntuu olevan Kampmanin koehenkilöistä erikoisesti Kaisan eräiden sivupersoonien laita; vrt. Et ole yksin, s. 86 ja 125; Kuka minä olen, s. 36 seur.
21. Kampman vie kyllä kirjoihin esim. Kaisan taiteelliset harrastukset (Et ole yksin, s. 86 seur.) samoin kuin Anna S:n näyttelijäammatin ja hänen kirjalliset harras- tuksensa (Kuka minä olen, s. 95), mutta esim. mitään koe- henkilöiden tietoisesti luomia tarinoita hän ei ole sivu- persoonakohtaloiden rinnalle osannut vertailumateriaaliksi asettaa. Juuri sellaiset olisivat kuitenkin selvimmin paljastaneet, missä määrin sivupersoonat ovat 'taiteel- lisiä' luomuksia, ts. millä tavoin ne ovat pääpersoonan kokemusmaailmasta riippuvaisia. Tällaiset kokeet ja vertailut saattaisivat olla kiintoisia myös esim. ihmisen persoonallista tyyliä tutkittaessa, erik. ratkaistaessa miten esitystapa on hänen kokonaispersoonastaan riippu- vainen.

22. On tietenkin täysin mahdollista, että Blixen on Pellegrinan henkilöahmoa luodessaan hyödyntänyt joitakin oman aikansa populaareja raportteja spontaaneista sivupersonailmiöistä. Kampman on selostanut tällaisia kuuluisia tapauksia omien tutkimustensa johdannoksi (Et ole yksin, s. 50 seur., 'Historialliset tapausselostukset').
23. Pellegrinan henkilöahmolla saattaa olla - kuten Blixenin useilla muillakin henkilöillä - historiallinen esikuvansa; tapa joka liittyy hänen yleiseen pyrkimyksensä aidon historiallisen atmosfäärin luomiseksi. Kuuluisasta mezzosopraanosta Maria Malibranista (1808-36) esimerkiksi kerrotaan, että hän käytännöllisesti katsoen "lauloi itsensä kuoliaaksi" Manchesterin musiikkijuhlilla esiintyessään, ja temperamentiltään hän muutenkin tuntuu muistuttaneen kovasti Pellegrinaa. "Milanon oopperatalo", joka tarinassa mainitaan Pellegrinan kotinäyttämönä, ei tietenkään välttämättä ole La Scala (Teatro alla t. della Scala), joka kylläkin rakennettiin (1778) vähän aikaisemmin palaneen herttuallisen hoviteatterin paikalle; 1800-luvun alussa Milanossa toimi ainakin kaksi muuta suurehkoa oopperataloa, Teatro della Cannobiana ja Teatro Carcano, joissa varmasti sattui myös tulipaloja.
24. Vrt. Hannah, The Mask and the Reality, s. 110:

The similarity this offers with Isak Dinesen herself does not need stressing - except that her own situation and Pellegrina's are reversed. Whereas Pellegrina ceases to be an artist, and moves into life, having lost her voice, Isak Dinesen .. found hers.



Myös Pellegrinan sukunimi viittaa Blixenille niin tärkeään 'leiononattareen' (vrt. edellä 'Regressus ad Originem', s. 50, sekä kohtaan liittyvä viite 31), jota määrettä Pellegrina itsekin käyttää itsestään. Ks. esim. Seven Gothic Tales, s. 289 (Helsingörin perhejuhla, s. 123); Marcuksen kuvaus Pellegrinasta:

As we had first met in Venice, and as my name was Marcus, she used to call herself my lioness. That was what she was: a winged lioness. I alone, of all people, knew her.

Lainaukset tekstissä: ks. Helsingörin perhejuhla, s. 124, 131.

25. Ks. sama, s. 135-136.
  
26. Muistelmissaan sisarensa Afrikka-vuosista ja vaikeasta kirjailijauran alusta Thomas Dinesen painottaa erikoisesti hänen kunnianhimoaan, jota hän itse kutsui joko "hengeksi" (Aand) tai "Luciferin suuruudenhulluudeksi" (Lucifers Storsyn). Juuri se ajoi häntä, puutteellisesta koulutuksesta (ja varojenkin puutteesta) huolimatta, ensin "maalarikouluun", sitten Afrikkaan ja lopulta, monien epäilysten ja vastoin käymisten jälkeen, kirjailijaksi. Vert. Tanne, esim. s. 70, 95 ja -lopullisen voiton kuvauksena - 124-125.
  
27. Tämä apoteoosi on oikeastaan hyvin luonnollinen Pellegrinalle, joka on sekä nainen että taiteilija. Palaan kysymykseen myöhemmin, s. 248 seur.
  
28. Lainaus on käänös englanninkielisestä tekstistä

(Seven Gothic Tales, s. 297): "In one way or another she had too much life in her." Suomennos toteaa että "hän oli liian elinvoimainen" (Helsingörin perhejuhla, s. 132).

29. Ks. Helsingörin perhejuhla, s. 117; vrt. Seven Gothic Tales, s. 284 ('Tell them,' I cried. 'Tell them who you are!')
30. Kysymys: Viimeiset tarinat, s. 7; Last Tales, s. 3 ("Who are you?", johon sisältyvän kysyvän intonaation olen tässä kääntänyt sanalla "oikein").
31. Kokonaisuudessa Prosperon replikki Ferdinandille kuuluu seuraavasti (The Complete Works of William Shakespeare, Oxford Edition, s. 17):

You do look, my son, in a mov'd sort,  
As if you were dismay'd: be cheerful, sir:  
Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits and  
Are melted into air, into thin air:  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded like a sleep.

32. Ks. Helsingörin perhejuhla, s. 69.
33. Lincolnin henkilökuvan takana on, aivan ilmeisesti, Blixenin Afrikka-vuosien ystävä Berkley Cole, jonka "mielikuvitelmia oli se, että rikastuttuamme ostaisimme arabialaisen purjealuksen ja harjoittaisimme

- sillä rahtiliikennettä Lamun, Mombasan ja Sansibarin reitillä" (Eurooppalaisena Afrikassa, s. 277; Out of Africa, s. 232). Vrt. myös Langbaum, The Gayety of Vision, s. 141.
34. Vrt. Helsingörin perhejuhla, s. 66-67; Seven Gothic Tales, s. 238-239.
35. Ks. samat, s. 124-126 ja 290-292.
36. Samat, s. 117 ja 284.
37. Lainaukset: ks. Helsingörin perhejuhla, s. 79, 84-85 ja 86-87. - Arvidin kertomus jää häneltä itseltäänkin - ja niin muodoin myös Lincolnilta - kesken, joten lukija ei koskaan saa tietää miten kohtaus hänen ja Pellegrina-Rosalban välillä päättyy. Ilmeisesti Pellegrina pääsee, Marcuksen avulla, pakoon, mutta koska Arvid ei ole saanut selville onko Pellegrinan lähdön syy ollut todellinen pelko vai pilanteon halu, hänkin ajaa tätä takaa. Arvidin henkilöahmoa on arveltu Blixenin - varsin ironisesti - piirtämäksi muotokuvaksi entisestä miehestään Bror Blixenistä; vrt. esim. Migel, Titania, s. 100.
38. Voisi myös sanoa, että Pellegrina onnistuu - juuri suurena taiteilijana tai taideluomana - tarjoamaan kullekin rakastajalleen positiivisen animahahmon, todellisen sielunsymbolin, missä ominaisuudessa hän myös muistuttaa Arosuden Hermineä ..
39. Vrt. Lincolnin havainto Arvidin "valloituksista" (Hel-

singörin perhejuhla, s. 85-86; Seven Gothic Tales, s. 255-256); liitän sen tähän alkukielisenä - ja ilmeisen aitoperäisenä - kuvauksena Bror Blixenin maskuliinisen itsekeskeisestä donjuanismista:

He presented his friend to me as Baron Guildenstern of Sweden. I had not had the pleasure of their company for ten minutes before I had been informed by both of them that the Baron in his own country held the reputation of a great seducer of women. This made me meditate .. on what kind of women they have in Sweden. The ladies who have done the honour of letting me seduce them have, all of them, insisted upon deciding themselves which was to be the central point in the picture. I have liked them for it, for therein lay what was to me the variety of an otherwise monotonous performance. But in the case of the Baron it was clear that the point of gravity had been always entirely with him.

40. Vrt. Helsingörin perhejuhla, s. 138-139.
41. Ks. sama, s. 75; Seven Gothic Tales, s. 246-247.
42. Vrt. C.G. Jung, The Spirit in Man, Art and Literature ('Psychology and Literature'), s. 101-102.
43. Vrt. esim. Kampman, Et ole yksin, s. 222 seur., jossa 'haastatellaan' hypnoosiin vaipunutta koehenkilöä (Kaisaa) hänen 'irrallaan olevan sielunsa' ja sivupersoonien suhteesta.
44. Blixenin oma kirjoitustapa ei suinkaan ollut 'auto-

maattinen' vaan hän muutti ja korjaili, harvoista säilyneistä käsikirjoituksista päätellen, loppuun asti varsin radikaalistikin tekstiään, joka yleensä kirjoitettiin 'puhtaaksi' useita kertoja. Erinomaisen esimerkin puhtaasti intuitiivisesta kirjoittajasta tarjoaa sen sijaan Blixenin aikalainen Karin Michaelis (1872-1950), joka englanninkielisessä muistelmateoksessaan Little Troll (1946) kuvaa eroa itsensä ja kirjailijamiehensä Sophus Michaelisin (jota hän kutsui Taoksi) välillä seuraavasti (mts. 287):

Although Tao Michaelis and I were both born writers, we were quite oppositely endowed. .. Our essential unlikeness was that he thought, while as a writer I cannot think. Sometimes in the night a poem rises in my soul like a bubble on the water. I have no idea where it came from. It is there - that is all. ..

If I was, as usual, in the mood for writing, I would take up my pen and tip it into the ink. The same feeling would come over me as when sitting in the theater waiting for the curtain to rise - a solemn sweet excitement. Any minute, I knew, a contact would establish itself between brain, fingers, pen, and ink. It was as if the pen absorbed some creative essence from the uninteresting black fluid in the bottle. The contact was made, the pen touched the paper, the letters became words, the words sentences, the sentences paragraphs ...

Karin Michaelis - jonka teoksista on suomennettu vain ensimmäinen hänen lapsille sepitettyistä Bibi-kirjoitetaan (Peppi, 1936) - kertoo myös muistelmateoksessaan miten voimakkaasti hajut ja tuoksut olivat aina vaikuttaneet hänen vaistonvaraiseen taiteilijanlaatuunsa ja miten häntä aluksi ihmetytti ja suorastaan vaivasi se että Tao oli täysin "hajuton". Tästä huolimatta mies myöhemmin kertoi hylänneensä edellisen tyttöystävänsä koska "tällä ei ollut minkäänlaista hajuaistia" (mts. 89):

Unless she could see them, he said, she could not tell a garden of roses from a pigsty.

Michaëlisin kuvaus hajujen ja hajuaistin merkityksestä hänen intuitiiviselle luomisvoimalleen tuo mieleen Blixenin kertomuksen 'Talvikausi Kööpenhaminassa' (Viimeiset tarinat), jossa herkkä hajuaisti - samoin kuin jalomuotoinen nenä - yhdistetään sekä todelliseen aateluuteen että taiteilijuuteen ("tragediantajusta" puhuu vanha maalari Sivertsen). Kun Adelaide, tarinan sankaritar, tuntee Ibin mukaan menettäneensä kosketuksen elämän todellisuuteen, sen korkeampaan merkitykseen, hän kokee menetyksensä juuri hajuaistin menetyksenä; itkiessään (viimeistä kertaa eläessään) "nenänsä menetystä" hän samalla tuomitsee itsensä "elottomien, sileitten ja kovien esineiden" hallitsemaan porvarilliseen elämänmuotoon, josta mielikuvitus, tunne ja intuitio ovat tyystin kadonneet (vrt. mts. 303-305; Last Tales, 309-311).

Mikäli- kuten näyttää - Blixen 'lainasi' tämän sankarittarensa vajavaisuuden Michaëlisin muistelmaista, se tarjoaa hyvän esimerkin hänen tavastaan painaa mieleen pieniä tehokkaita yksityiskohtia lukemastaan kirjallisuudesta ja käyttää niitä myöhemmin jopa oman tekstinsä symboliikan kekskeiskuvina (vrt. 'Kirjailija ja hänen symbolinsa', viite 1).

45. Mallin tarina, jonka nimeen olen jo edellä kiinnittänyt huomiota, voisi hyvin olla jokin nuoren Pellegrinan seikkailuista sillä erotuksella että Malli todella rakastuu Arnôtiin ja on silti pakotettu jättämään tämän. Kertomus on sekin jossain määrin omaelämäkerrallinen, sillä tytön ja hänen äitinsä suhteessa Blixen on aivan ilmeisesti kuvannut omaa (ongelmallista) äitisuhdettaan. Jensin tarinan nimi on puolestaan suoraan peräisin H.C. Andersenin muistelmateoksesta (Mit Livs Eventyr), jossa kirjailija toteaa: "Jeg var et drømmende barn.." Jensin kokemukset pesumatamin (jollainen Andersenin äiti oli) tai mamselli Anen hoivissa ovat myös saturunoilijan elämäntarinasta,

samoin, kuin Jensin usko omaan 'loistavaan tulevaisuuteensa'. Tarinan syntyyn voi kenties liittää myös sen läheisen suhteen joka näihin aikoihin vallitsi Blixenin ja pienen Nils Carlsenin välillä (vrt. Caroline Carlsen, Erindringer om Karen Blixen, s. 15-23).

46. Vrt. erik. Kohtalotarinoita, s. 123 seur. ('Oppilas ja mestari').
47. Viittaukset syfilikseen - Blixenin omaan, kohtalokkaan sairauteen - toistuvat varsin usein hänen tarinoissaan. Paitsi että ylpeä Lady Flora sen avulla vaivutetaan takaisin yhteyteen toisten ihmisten kanssa ('Kardiinaalin kolmannessa tarinassa'), sitä sairastaa myös Kannegieter (muistelmateoksen temaattisesti niin tärkeässä jaksossa 'Eläintarhassa'). Symbolisesti sen tarkoite lienee juuri osoittaa, miten syvälle inhimilliseen kurjuuteen - myös taiteilijan - on kurkistettava ennen kuin voi täysin tajuta 'ihmisen osan' ja hänen kohtaloaan ohjaavat sattuman voimat, jotka osoittautuvat sallimukseksi.
48. Ks. Essays ('En Baaltale med 14 Aars Forsinkelse'), s. 84.
49. C.G. Jung, The Spirit in Man, Art and Literature, s. 103.
50. Vrt. Helsingörin perhejuhla, s. 129; Seven Gothic Tales, 294.
51. Robert Langbaum on myös kiinnittänyt huomiota Hoffmannin

ja Blixenin tarinoiden ilmeisiin yhtäläisyyksiin, vaikka hänen tulkintansa poikkeaaakin jonkin verran omastani.  
Vrt. The Gayety of Vision, s. 99-100 (myös alaviite).

52. Lainaus: German Stories / Deutsche Novellen, s. 62-63.  
- Rungstedlundin kirjastossa, Blixenin työhuoneessa (1. "Ewaldin kammarissa"), on ranskankielinen kokoelma Hoffmannin tarinoita (Contes fantastiques), joka ilmeisesti on peräisin Denysin kirjastosta ja johon sisältyy myös kyseinen tarina.
53. Lainaus: Sören Kierkegaardin teoksia II: Joko - tahi. Katkelma elämästä. W.A. Koskenniemen tekemä suomennos, sisältävä Viettelijän päiväkirjan (jota nimeä niteestä alla käytän), s. 208.
54. Vrt. Essays ('En Baaltale..'), s. 85. Lainaus on, kuten tarkkaavainen lukija mahdollisesti jo huomaa, kohdasta jossa Blixen vertaa naista ja taiteilijaa. Ks. myös vars. teksti, s. 199-200.
55. Jotta Blixenin tarinan omaelämäkerrallinen 'totuudellisuus' lukijalle todella paljastuisi, hänen olisi syytä lukea sen rinnalla Bjørnvinigin muistelmateos Blixenistä (Pagten: Mit venskab med Karen Blixen, 1976). Olen jo edellä kommentoinut sitä eräissä yhteyksissä (vrt. esim. 'Luonto, kulttuuri ja kieli', viite 63, s. 328 ja 'Kirjailija ja hänen symbolinsa', viite 41, s. 343).
56. Seur. lainaukset: ks. Viimeiset tarinat, s. 183-185.
57. Viimeisten tarinoiden toinen kertomus 'Viitta' - ja



tavallaan myös siihen liittyvät tarinat 'Yöllinen kävely' ja 'Salatuista ajatuksista ja taivaasta' - ovat saman suhteen tilitystä vaikka hiukan toisesta näkökulmasta. Korostaakseen suhteen 'henkistä' merkitystä Blixen niissä on kuvannut sitä kahden miespuolisen taiteilijan - vanhan ja nuoren - välisenä. Silti niitäkin leimaa vahva eroottinen sävy, mikä ei sinänsä olekaan ihmeteltävää kirjailijalta, joka - myöhemmän alter egonsa Charlie Despardin suulla - saattaa verrata taiteen luomista "rakastelemiseen" (ks. Talvisia tarinoita, s. 352-353).

58. Vrt. Blixenin intohimoinen vetoamus "Tanskan kirjailijoille" myytin ja sadun puolesta esseessä 'H.C. Brañner: "Rytteren"' (Essays, s. 185 seur.), jota olen kommentoinut ensimmäisessä tutkielmassani ('Tarinan estetiikasta', viite 23, s. 271). 'Kaikuja'-tarinassa hän on ilmeisesti monellakin tapaa kuvannut omaa vierauden tunnettaan kotimaansa taide-elämässä, jota hän turhaan - erik. Heretica-piiristä käsin - yritti virkistää. Vrt. Migel, Titania, s. 128 seur. ('The Heretica Movement'), jossa kerrotaan sekä Blixenin ja Bjørnavigin 'tarina' että kirjailijan muita - Kööpenhaminan kulttuuripiirejä kuohuttaneita - edesottamuksia.
59. Ks. Viimeiset tarinat, s. 186-187.
60. Seuraavat lainaukset: ks. Viettelijän päiväkirja, s. 14-15.
61. Vrt. 'Symboleja, mysteerejä ja muodonmuutoksia', viite 98, s. 377-379.

62. Lainaukset: ks. Viettelijän päiväkirjasta, s. 13, 18 ja 190-191; Helsingörin perhejuhla, s. 77.
63. Ks. Viimeiset tarinat, s. 161, 186, 157; vrt. Langbaum, The Gayety of Vision, s. 226, jossa tekijä kertoo Blixenin keskustelussa ilmaiseman kannan Denys Finch-Hattonilta 'lainaamaansa' mottoon ("Je responderay").
64. Yhtä hyvin kuin Don Juanin, Pellegrinan voi myös käsittää Faust-hahmon naispuoliseksi vastineeksi. Samalla hänessä on myös hitunen Lentävää hollantilaista (jota hän näyttääkin muistelevan puhuessaan Niccololle - tuolle todella 'rikolliselle' merimiehelle - "meistä, jotka kiidämme tuulen edellä"; Viimeiset tarinat, 156) ja Vaeltavaa juutalaista, jollaiseksi hän, sananmukaisesti, tekee myös ystävänsä Marcus Cocozan. Pellegrinan ja Marcuksen suhde on muutenkin selvästi kompensatorinen. Louis Grandjean on omalla idiosynkraattisella tavallaan todennut (Blixens Animus, esim. s. 5-6), että Blixenin luomisvoiman salaisuus tuntuu olevan siinä, että hän on naiselliseen luomistahoonsa yhdistänyt 'hengen' (ånd) eli - Grandjeanin (jungilaista) psykoanalyttista sanastoa käyttäen - löytänyt animalleen animuksen, joka antaa hänen tunteenvaraiselle oivallukselleen muodon ("Hvad hun som potenseret kvinde rigt og frodigt føler, kan hendes animus som mand give vidunderlig form"). Jos Pellegrina on käsitettävä niin omaelämäkerralliseksi hahmoksi kuin edellä on esitetty, voi Grandjeanin tulkintaa jatkaa vielä sanomalla, että juuri Marcus on kuva Blixenin animuksesta; kun Pellegrina itse vakuuttaa Lincolnille, ettei hänellä ole muuta "varjoa" kuin vanha juutalainen (ks. Helsingörin perhejuhla, s. 79), hän tuntuu todellakin tarkoittavan että on tiedostanut ja sulattanut itseensä myös persoonallisuutensa latentit piirteet, aina animusta myöten .. Kaikki

edellä luetellut kansanrunouden ja maailmankirjallisuuden hahmot - Don Juan, Faust, Lentävä hollantilainen jne. - ovatkin varjo- tai animushahmoja. Niiden vastahahmona Pellegrina on yhtä voimakkaasti arkkityyppinen mutta pyrkii samalla - juuri animana, sielun alkuperäisenä luomisvoimana - eliminoimaan tai neutraloimaan ne omaan kokonaisuuteensa. Pellegrina ansaitisi Grandjeanin sekavaa esitystä - ja omaa periferistä tulkintaani - syvällisemmän analyysin juuri jungilaisen symbologian pohjalta.

LÄHTEET  
JA  
NIMIHAKEMISTO

## LÄHDELUETTELO

### I. KAREN BLIXENIN TEOKSET

1. Blixenin väiteosten alkuperäislaitokset USA:ssa. Tanskassa ja Englannissa (julkaisujärjestyksessä, poikkeava tekijänimi mainiten):
  - Seven Gothic Tales. By Isak Dinesen. With an Introduction by Dorothy Canfield. New York (Harrison Smith & Robert Haas), 1934.
  - Seven Gothic Tales. By Isak Dinesen. London (Putnam), 1934.
  - Syv fantastiske Fortaellinger. Af Isak Dinesen. København. (C.A. Reitzel), 1935.
  - Den afrikanske Farm. København (Gyldendal), 1937.
  - Out of Africa. By Karen Blixen. London (Putnam), 1937.
  - Out of Africa. By Isak Dinesen. New York (Random House), 1938.
  - Vinter-Eventyr. København (Gyldendal), 1942.
  - Winter's Tales. By Isak Dinesen. New York (Random House), 1942.
  - Winter's Tales. By Isak Dinesen. New York (Armed Services Edition), 1942.
  - Winter's Tales. By Isak Dinesen. London (Putnam), 1942.
  - Gengældensens Veje. Af Pierre Andrézel. Paa dansk ved Clara Svendsen. København (Gyldendal), 1944.
  - The Angelic Avengers. By Pierre Andrézel. London (Putnam), 1946.
  - The Angelic Avengers. By Pierre Andrézel. New York (Random House), 1947.
  - Sidste Fortaellinger. København (Gyldendal), 1957.
  - Last Tales. By Isak Dinesen. London (Putnam), 1957.
  - Last Tales. By Isak Dinesen. New York (Random House), 1957.
  - Skaebne-Anekdoter. København (Gyldendal), 1958.
  - Anecdotes of Destiny. By Isak Dinesen. London (Michael Joseph), 1958.
  - Anecdotes of Destiny. By Isak Dinesen. New York (Random House), 1958.
  - Sandhedens Haevn. En Marionetkomedie. København (Gyldendal),

- 1960 (oprindeligt udgivet i Tilskueren, Maj 1926, s. 329-344).  
 Skygger paa Graesset. København (Gyldendal), 1960.
- Shadows on the Grass. By Isak Dinesen. London (Michael Joseph), 1960.
- Shadows on the Grass. By Isak Dinesen. New York (Random House), 1961.
- Osceola (En samling af Blixens tidlige skrifter). Redigeret af Clara Svendsen. København (Gyldendal), 1962.
- Ehrengard. Oversat af Clara Svendsen. København (Gyldendal), 1962.
- Ehrengard. By Isak Dinesen. London (Michael Joseph), 1963.
- Ehrengard. By Isak Dinesen. New York (Random House), 1963.
- Essays. København (Gyldendal / Rungstedlundfonden), 1965.
- Efterladte fortaellinger. Redigeret af Frans Lasson og Clara Svendsen. København (Gyldendal), 1975.
- Carnival: Entertainments and Posthumous Tales. By Isak Dinesen. Chicago (University of Chicago Press), 1977.
- Breve fra Afrika 1914-24. Breve fra Afrika 1925-31. Udgivet for Rungstedlundfonden af Frans Lasson. København (Gyldendal), 1978.**

2. Blixenin teosten suomennokset ja niiden eri laitokset  
 (julkaisujärjestyksessä):

- Eurooppalaisena Afrikassa. Suomentanut Werner Anttila. Hämeenlinna (Karisto), 1938; 2 p. 1960.
- Talvisia tarinoita. Suomentanut Juho Tervonen. Porvoo - Helsinki (WSOY), 1944; 2 p. 1961.
- Koston tie. Kirjoittanut Pierre Andrézel. Suomentanut Lauri Hirvensalo. Porvoo - Helsinki (WSOY), 1946.
- Seitsemän salaperäistä tarinaa. Suomentanut Eija Palsbo. Porvoo - Helsinki (WSOY), 1956. Ilmestynyt myös kahtena niteenä: Norderneyn tuhotulva ja kolme muuta salaperäistä tarinaa sekä Helsingörin perhejuhla ja kaksi muuta salaperäistä tarinaa; Porvoo - Helsinki (WSOY:n Taskukirjasto, n:ot 42, 43), 1965.
- Viimeiset tarinat. Suomentanut Mikko Kilpi. Porvoo - Helsinki (WSOY), 1957.
- Kohtalotarinoita. Suomentanut Mikko Kilpi. Porvoo - Helsinki (WSOY), 1958.

Varjoja ruohikolla. Suomentanut Mikko Kilpi. Porvoo - Helsinki (WSOY), 1961.

Ehrengard ja muita kertomuksia. Tekijän englanninkielisestä käsikirjoituksesta Ehrengard sekä tanskankielisistä teoksista Spørgelses hestene ja Osceola suomentaneet Mikko Kilpi ja Kyllikki Villa. Porvoo - Helsinki (WSOY), 1963.

Neljä tarinaa. Valikoima. Suomentaneet Mikko Kilpi ja Kyllikki Villa. Porvoo - Helsinki (WSOY, Kirjallisuutta kouluille), 1964.

### 3. Muut tässä työssä siteeratut Blixenin tekstit ja teosten laitokset

Seven Gothic Tales. London (Penguin Books), 1963.

On Mottoes of My Life. A Speech before the American Academy of Arts and Letters in 1959. København (Udrigeministeriets Pressebureau), 1962.

Jeg er en Story-Teller. Inledning til Grammofonplanen 'Karen Blixen fortaeller'. København (Meddelelser fra Gyldendal no. 11), 1964.

Out of Africa. London (Jonathan Cape Paperback), 1971.

Winter's Tales. New York (Random House / Vintage Books), 1971.

The Revenge of Truth. In: Donald Hannah, Isak Dinesen and Karen Blixen. The Mask and the Reality. London (Putnam), 1971.

Anecdotes of Destiny. New York (Random House / Vintage Books), 1974.

Moderne Ægteskab og andre Betragtninger. Blixeniana 1977. København (Karen Blixen Selskabet), 1977.

## II. TYÖSSÄ KÄYTETTYJÄ TAI SIIHEN LIITTYVIÄ TUTKIELMIA, KOKOONMATEOKSIA JA ARTIKKELEITA KAREN BLIXENISTÄ

### 1. Painettuja

BJØRNVIG, THORKILD, Pagten. Mit venskab med Karen Blixen. Med efterskrift af Frans Lasson. København (Gyldendal). 1974.

BRUNDBJERG, ELSE, Debatten om Pagten og dens efterskrift. Blixeniana 1977. København (Karen Blixen Selskabet), 1977.

CARLSEN, CAROLINE, Erindringer om Karen Blixen, fortalt til

Frans Lasson. Blixeniana 1976. København (Karen Blixen Selskabet), 1976.

DINESEN, THOMAS, Tanne. Min søster Karen Blixen. København (Gyldendal), 1974.

FOG, MOGENS, Karen Blixens Sygdomshistorie. Blixeniana 1978. København (Karen Blixen Selskabet), 1978.

GRANDJEAN, LOUIS, Blixens Animus. Et åndsorienteret Føseg. København (Grandjeans Publications Fond), 1957.

HANNAH, DONALD, Isak Dinesen and Karen Blixen. The Mask and the Reality. London (Putnam), 1971.

HEISKANEN-MÄKELÄ, SIRKKA, Karen Blixen ja myytti. Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 26 (Juhlakirja Eino Krohnin täyttäessä 70 vuotta). Helsinki (SKS), 1972.

— Isak Dinesen's Out of Africa. Regressus ad Originem. Neuphilologische Mitteilungen 3 LXXV 1974. Helsinki (Modern Language Society), 1974.

HENRIKSEN, AAGE, Karen Blixen og Marionetterna. København (Wivel), 1952.

— Det guddommelige Barn og andre Essays om Karen Blixen. København (Gyldendal), 1965.

— Om Karen Blixen og hendes placering i moderne europæisk litteratur. Blixeniana 1978. København (Karen Blixen Selskabet), 1978.

HENRIKSEN, LISELOTTE, Karen Blixen. En bibliografi. / Isak Dinesen. A Bibliography. København (Gyldendal), 1977.

— Supplement og rettelser til Liselotte Henriksen: Karen Blixen, en bibliografi. Udarbejdet af Liselotte Henriksen på grundlag af Else Brundbjergs materiale. Blixeniana 1978. København (Karen Blixen Selskabet), 1978.

HOLMBERG, HANS, Vægledning genom 'Samtale om Natten i København'. Blixeniana 1977. København (Karen Blixen Selskabet), 1977.

JOHANNESSEN, Erik O., The World of Isak Dinesen. Seattle (University of Washington Press), 1961.

'JOLO', Blixen och Åbergsson. Dagens Nyheter, Fredagen den 14 juli 1972.

KABELL, AAGE, Karen Blixen debuterer. En litteraturvidenskabelig undersøgelse af forfatterindens ungdom og første bog. München (Wilhelm Fink Verlag), 1968.



KAREN BLIXEN. En mindeudgave. Redigeret af Clara Svendsen og Ole Wivel. København (Gyldendal), 1962.

KAREN BLIXEN OG FUGLENE. Udgivet i samarbejde med Dansk Ornithologisk Foreningen. København (Rhodos/International Science Publishers), 1964.

KAREN BLIXENS TEGNINGER. Med to essays af Karen Blixen. Udgive og indledet af Frans Lasson. København (Forening for Boghaandverk / Rungstedlundfonden), 1969.

KJAER PETERSEN, VIGGO, Karen Blixen. Teoksessa Danske Digtere i det 20. århundrede. Ny forøget og revideret af Fredrik Nielsen og Ole Restrup. Bind II. København (Gad), 1966.

KROHN, EINO, Kaksi lukittua lipasta. Karen Blixen ihmissuhteiden ratkojana. Kokoelmassa Kaksi lukittua lipasta. Tutkielmia kirjallisuuden ja estetiikan alueilta. Porvoo-Helsinki (WSOY), 1961.

LANGBAUM, ROBERT, The Gayety of Vision. A Study of Isak Dinesen's Art. New York - London (Random House / Chatto & Windus), 1964.

LASSON, FRANS - SVENDSEN, CLARA, Karen Blixen. En digterskaebne i billeder. København (Gyldendal), 1969.

——— The Life and Destiny of Karen Blixen. London (Michael Joseph), 1970.

——— The Life and Destiny of Isak Dinesen. New York (Random House), 1970.

MAZZARELLA, SILVESTER, Afrikan säilyttäjät. Helsingin Sanomat 20.10.1975.

MIGEL, PARMENIA, Titania. The Biography of Isak Dinesen. New York (Random House), 1967.

MOHN, BENT, Blixens interview med sig selv. Blixeniana 1977. København (Karen Blixen Selskabet), 1977.

——— Det stålende vanvid. Politiken 1.10.1974.

PENNANEN, EILA, Karyatideja. Kokoelmassa Tunnustelua. Kirjallisuussesseitä. Porvoo-Helsinki (WSOY), 1965.

SVENDSEN, CLARA, Notater om Karen Blixen. København (Gyldendal), 1974.

WITH, MERETE KLENOW, Om Karen Blixen og hendes forfatterskab. Valikoimassa Karen Blixen. Et udvalg. København (Gyldendal), 1964.

## 2. Painamattomia

BONDESSON, PIA, Katalog over Karen Blixens bogsamling på Rungstedlund. København (Specialopgave) 2. maj 1977.

JOHANSEN, STEN, Karen Blixens Arkiv: Vejledende oversigt (Kladde). En håndskreven katalog af Karen Blixen manuskripter of andre KB materialer i Det Kongelige Bibliotek. "Skal til sin tid maskinskrives og 'rettes til' på forskellig mode."

KAREN BLIXENS ARKIV i Det Kongelige Bibliotek, København. Karen Blixens efterladte papirer. Må ikke benyttes uden tilladelse af Rungstedlundfonden, der ejer originalen. Ms. micro 1 364 + pos. I-XXII (197 kapsler).

## III. MUITA LÄHTEITÄ

ADAMS, JOY, The Peoples of Kenya. Epilogue by G.W. Huntingford. London (Collins & Harvill Press), 1967.

ALOPAEUS, MARIANNE, Pimeyden ydin (Mörkrets kärna). Suomentanut Elvi Sinervo. Jyväskylä (Gummerus), 1966.

ANDERSEN, H.C., Kootut sadut ja tarinat I-III. Suomentanut Maila Talvio. Porvoo-Helsinki (WSOY) 3 p. 1956.

——— Thumbelina and Other Fairy Tales. Introduced by Isaak Dinesen. New York - London (MacMillan), 1956.

ARISTOTELES, Runousoppi (ΤΕΡΕΙ ΤΟΙΗΤΙΚΗ). Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki (Otava), 1967.

BEARD, PETER HILL, The End of the Game. New York (The Viking Press), 1965.

——— Longing for Darkness. Kamante's Tales from Out of Africa. With original photographs and quotations from Isak Dinesen (Karen Blixen). Collected by Peter Beard. New York - London (Harcourt Brace Jovanovich), 1975.

BRETTALL, ROBERT (ed.), A Kierkegaard Anthology. Princeton, N.J. (Princeton University Press), 1973.

CASSIRER, ERNST, An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture. New Haven - London (Yale University Press), 1969 (1944).

COUNT, EARL W., Myth as World View. A Biosocial Synthesis. Teoksessa Culture in History. Essays in Honor of Paul Radin. Edited by Stanley Diamond. New York (Columbia University Press), 1960.

DINESEN, THOMAS, Seitsemän yön tarinat (Syrenbusken). Suomentanut Juho Tervonen. Porvoo-Helsinki (WSOY), 1951.

ELIADE, MIRCEA, Rites and Symbols of Initiation. Translated from the French by Willard R. Trask. New York (Harper & Row / Harper Torchbook), 1965.

—— Myths, Dreams, and Mysteries. New York - Evanston, 1967.

FERNANDEZ, JAMES W., Persuasions and Performance. Out of the Beast in Every Body .. And the Metaphors of Everyman. Daedalus (Journal of the American Academy of Arts and Sciences), Vol. 101, No. 1, Winter 1972.

FJELSTRUP, AUG., Skilsmisseprocessen imellem Kong Kristian den Syvende og Dronning Karoline Matilde. København (Forchen A. Christiansens Forlag), 1908.

FRANZ, M.-L., The Process of Individuation. Teoksessa Man and His Symbols. Edited, with an introduction, by Carl G. Jung. New York (Dell / A Laurel Edition), 1968 (1964).

GALLEN-KALLELA, JORMA, Afrikka-kirja. Kallela-kirja II. Porvoo-Helsinki (WSOY), 1964 (1931).

HALLOWELL, IRVING A., Culture, Personality, and Society. Kokoomateoksessa Anthropology Today. Edited by Sol. Tax. Chicago-London (University of Chicago Press), 1962.

HAUSER, ARNOLD, The Social History of Art. Vol. 4, Naturalism, Impressionism, The Film Age. London (Routledge & Kegan Paul), 1968 (1951).

HEADLAM, WALTER (ed.), A Book of Greek Verse. Cambridge (Cambridge University Press), 1907.

HENDERSON, JOSEPH L., Ancient Myths and Modern Man. Teoksessa Man and His Symbols. Edited, with an introduction, by Carl G. Jung. New York (Dell / A Laurel Edition), 1968 (1964).

HESSE, HERMANN, Arosusi (Steppenwolf). Suomentanut Eeva-Liisa Manner. Porvoo-Helsinki (WSOY), 1964 (1952).

HOFFMANN, E.T.A., Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen. Teksti mm. kokoelmassa German Stories / Deutsche Novellen. A Bantam Dual-Language Book. Stories in the Original German. Edited by Harry Steinhauer. New York (Bantam Books), 1961.

—— Sannoittaja (Der Sandmann). Kokoelmassa Saksalaisia kertomuksia romantiikan aikakaudelta. Valikoinnin suorittanut ja jälkikirjoituksen laatinut Yrjö Hirn. Suomentanut J.A. Hollo. Runot suomentanut Yrjö Kaijärvi. Helsinki (Otava), 1952.

JUNG, CARL GUSTAV, Contributions to Analytical Psychology. Translated by W.S. Dell and Cary F. Baynes. New York (Harcourt, Brace & Co), 1928.

——— Modern Man in Search of a Soul. Translated by W.S. Dell and Cary F. Baynes. London (Kegan Paul, Trench, Trubner & Co), 1933.

——— Psychology and Religion. Based on the Terry Lectures delivered at Yale University. New Haven - London (Yale University Press), 1962 (1938).

——— The Psychology of Transference. Translated by R.F.C. Hull. Extracted from The Practice of Psychotherapy, vol. 16, Collected Workd. Princeton (Bollingen Series), 1969 (1946).

——— The Spirit in Man, Art, and Literature. Translated by R.F.C. Hull. Vol. 15, Collected Works. Princeton (Bollingen Series), 1966.

——— Memories, Dreams, Reflections. Recorded and edited by Aniela Jaffe. Translated from the German by Richard and Clara Winston. London (Collins / Routledge & Kegan Paul), 1963.

——— Approaching the Unconscious. Kokoelmassa Man and His Symbols. Edited, with an introduction, by Carl G. Jung. New York (Dell / A Laurel Edition), 1968 (1964).

——— Nykyhetki ja tulevaisuus. Saksankielisestä alkuteoksesta Gegenwart und Zukunft suomentanut Kaj Kauhanen. Helsinki (Kirjayhtymä), 1960.

——— Job saa vastauksen (Anwort auf Hiob). Suomentanut Sinikka Kallio. Helsinki (Kirjayhtymä), 1974.

JUNG, C.G. - KERÉNYI, C., Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis. Translated by R.F.C. Hull. Princeton (Bollingen Series), 1969.

KAMPMAN, REIMA, Et ole yksin. Tutkimus ihmisen sivupersoonista. Jyväskylä (Gummerus), 1974.

——— Kuka minä olen. Jyväskylä (Gummerus), 1975.

KIERKEGAARD, SØREN, Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift. Samlede Vaerker, Bind 7. København, 1925.

——— Viettelijän päiväkirja. Sören Kierkegaarsin teoksia II. Joko - tahi. Katkelma elämästä. Suomentanut V.A. Koskenniemi. Porvoo-Helsinki (WSOY), 1907.

KILPI, EEVA, Afrikka puhuu. Suomen Kuvalehti n:o 38, 20.9.1974.

LAGERLÖF, SELMA, Gösta Berlingin taru. Suomentanut Joel Lehtonen. Kootut teokset I. Porvoo-Helsinki (WSOY), 3 p. 1952.

LARSEN, KARL H.E., *Søfolk*. Utvalgte Skrifter, Bind 2. København, 1921.

LEVINE, ROBERT A., *Culture, Behaviour, and Personality*. London (Hutchinson & Co), 1973.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *The Savage Mind*. Translated from the French *La Pensée sauvage*. Chicago (University of Chicago Press), 1966.

——— *Structural Anthropology*. Translated from the French by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. London (Allen Lane / The Penguin Press), 1968.

LEWIS, C.S., *An Experiment in Criticism*. Cambridge (Cambridge University Press), 1961.

MICHAËLIS, KARIN, *Little Troll*. In collaboration with Leonore Sorsby. New York (Creative Age Press), 1946.

MØLLER-CHRISTENSEN, V. - JØRDT JORGENSEN, K.E., *Encyclopedia of Bible Creatures*. Edited by M. Theodore Heinecken. Translated from the Danish by Arne Unhjelm. Philadelphia (Fortress Press), 1965.

NEUMANN, ERICH, *Amor and Psyche. The Psychic Development of the Feminine. A Commentary on the Tale by Apuleius*. Translated from the German by Ralph Manheim. Princeton (Princeton University Press / Bollingen Series), 1971.

NGUGI WA THIONG'O, (James Ngugi), *Homecoming. Essays on African and Caribbean Literature. Culture and Politics* (Heinemann), 1972.

NIN, ANAÏS, *The Novel of the Future*. New York - Toronto (Collier Books), 1970.

ORTEGA y GASSET, JOSÉ, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*. Translated from the Spanish by Willard R. Trask. Garden City, N.Y. (A Doubleday Anchor Book), 1956.

PASCAL, ROY, *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge, Mass. (Harvard), 1960.

PETRIE, SIDNEY, - STONE, ROBERT, *Hypnoosi auttaa. Amerikkalaisesta alkuteoksesta What Modern Hypnotism Can Do For You suomentanut Matti Kannosto*. Jyväskylä (Gummerus), 1970.

PHILIPSON, MORRIS, *Outline of a Jungian Aesthetics*. Evanston, Ill. (Northwestern University Press), 1963.

PIRANDELLO, LUIGI, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Sarjassa *Il teatro di Luigi Pirandello*. Milano (Mondadori), 1974.

- RADCLIFFE-BROWN, A.R., *Method in Social Anthropology. Selected Essays*, edited by M.N. Srinivas. Chicago-London (University of Chicago Press), 1968 (1958).
- RAILO, EINO, *Haamulinna. Aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta*. Helsinki (Kustannusyhtiö Kirja), 1925.
- REES, JENNY, *Watership Down and the irresistible rise of Richard Adams*. *The Times*, Friday, November 8, 1974.
- REEVE, CLARA, *The Progress of Romance, Through Times, Countries, and Manners; with Remarks on the Good and Bad Effects of it, on Them Respectively; In a Course of Evening Conversations. Vol. I*. London MDCCLXXXV.
- *The Old English Baron. A Gothic Story. By Clara Reeve. And The Castle of Otranto. By Horace Walpole, Earl of Oxford. With a Biographical Preface*. London 1808.
- RICHARDS, I.A., *Principles of Literary Criticism*. London (Routledge Paperback), 1963 (1924).
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Translated from the German with an introduction by Peter Firchov. Minneapolis (University of Minnesota Press), 1971.
- SCHOLES, ROBERT - KELLOGG, ROBERT, *The Nature of Narrative*. London - Oxford - New York (Oxford University Press), 1966.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *The Complete Works of William Shakespeare*. Edited, with a Glossary, by W.J. Craig. London (Oxford University Press), 1954 (1943).
- SPECTOR, JACK, *The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art*. London (Allen Lane / The Penguin Press), 1972.
- TAX, SOL (ed.), *Anthropology Today. A Choice of Papers from Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, prepared under the chairmanship of A.L. Kroeber. Chicago-London (University of Chicago Press), 1962.
- TOLKIEN, J.R.R., *The Tolkien Reader*. New York (A Ballantine Book), 1971 (1966).
- TRZEBINSKI, Errol, *Silence Will Speak. A Study of the Life of Denys Finch Hatton and his relationship with Karen Blixen*. London (Heinemann), 1977.
- WELLEK, RENÉ - WARREN, AUSTIN, *Theory of Literature*. Hammonds-worth, Middlesex (A Peregrine Book), 1963 (1949).

WOEL, CAI M., Dansk Literaturhistorie 1900-1950. Bind I.  
København (Forlaget Arnkroner), 1956.

WOOLF, VIRGINIA, Mrs. Dalloway. London (The Hogarth Press),  
1954.

## NIMIHAKEMISTO

- Aabraham (Raamattu), 97, 48, 104  
 Adams, Joy, 292  
 Adams, Richard, 262  
 Adelaide ('Talvikausi Kööpenhaminassa'), 406  
 Adler, Alfred, 112, 337  
Afsluttende uvideskabelig Efterskrift (Kierkegaard), 378, 383  
 Agnese ('Pisan tienoon valtateillä'), 167, 179, 338  
 Ahasverus, 184  
 Aisopos, 92, 99, 321  
 'Albondocani' (luonnos), 372  
 'Alkuasukkaat ja historia' (Eurooppalaisena Afrikassa), 88-89, 316, 331  
 Alopaeus, Marianne, 210  
 Anders ('Kyntäjä'), 74, 75, 77, 182, 375  
 Andersen, H.C., 135, 247, 262, 270, 275, 310, 334, 335, 345, 363, 406  
 Ane (Mamselli; 'Uneksiva lapsi'), 247, 406  
Anecdotes of Destiny, ks. Kohtalotarinoita  
Anglic Avengers, The, ks. Koston tie  
 'Apina', 147, 303, 338, 358, 362, 396  
 Ariel (Shakespearen henkilö), 247  
 Aristoteles, 23, 26, 269  
 Armfelt, Kustaa Mauri, 374  
 Arndt (Hosewinckel; 'Myrskyjä'), 406  
Arosusi (Hesse), 395, 403  
 Arvid (von Gyldenstjerne; 'Uneksijat'), 241, 242, 250, 377, 403, 404  
 Athene (von Hopballehus; 'Apina'), 147, 148-155, 167, 338, 358, 360-363, 371  
 Augustus (kreivi von Schimmelmänn; 'Pisan tienoon valtateillä'), 57, 175-179, 180-187, 190, 259, 269, 313, 349, 371-377, 380  
 Austen, Jane, 264  
  
 'Barua a Soldani', ks. 'Kuninkaan kirje'  
 Beard, Peter, 96, 97, 99, 100, 325-328  
 Bjørnvig, Thorkild, 253, 328, 343, 408  
 Blixen, Bror, 403, 404  
 Bondesson, Pia, 334, 335  
 Boris (von Schreckenstein; 'Apina'), 147-155, 167, 359-363  
 'Bournemouthin hienosto' (Eurooppalaisena Afrikassa), 314, 316  
 Brackel, paroni von ('Ritari'), 370  
 Branner, H.C., 271, 409  
 Bretall, Robert, 378  
 Brundbjerg, Else, 328  
 'Breve fra et Land i Krig', 212, 393  
 Burke, Kenneth, 304, 305, 312  
 Bwana Tembu ('Herra Norsu'; Eurooppalaisena Afrikassa), 78, 311



- Cahn, Curtis, 266  
 Caliban (Shakespearen henkilö), 315  
 Calypso (von Platen Hallermund; 'Norderneyn tuhotulva'), 155, 156, 158, 167, 322, 363  
 Canfield, Dorothy, 309  
 'Cardinal's First Tale, The', ks. 'Kardinaalin ensimmäinen tarina'  
 Carlotta (kreivitär di Campocorta; 'Pisan tienoon valtateillä'), 180  
 Carlsen, Caroline, 277, 328, 407  
 Carlsen, Nils, 407  
 Casparsson, Otto, ks. Emanuelson  
 Cassirer, Ernst, 36, 286, 299  
 Charlie Despard (Talvisia tarinoita) 17-19, 267, 268, 409  
 Cole, Berkley, 65, 189, 307, 314, 402  
 Coleridge, Samuel Taylor, 57  
 Coppelius (Hoffmannin henkilö), 182  
 Cordelia (Kierkegaardin henkilö), 251, 252  
 Count, Earl W., 281, 282, 351, 353, 355, 363
- 'Daguerrotypier', 205, 388  
 Dahlbäck, Sigurd, 330  
 Dante (Alighieri), 121, 167  
 'De Catsin suku', 310  
 'Deluge at Norderney, The', ks. 'Norderneyn tuhotulva'  
 De To Baronesser (Andersen), 335, 363  
 Dinesen (s. Westenholz), Ingeborg, 381  
 Dinesen, Thomas, 263, 288, 291, 319, 326, 328, 329, 336, 352, 401  
 Dinesen, Wilhelm, 71, 288, 347, 351  
 Dionysos (Bacchus), 45, 116, 288, 373  
 Don Giovanni (Mozartin henkilö), 250  
 Don Juan, 172, 184, 241, 242, 250-252, 256, 257, 259, 370, 410, 411  
 'Don Juan' (Hoffmann), 250  
 Donna Anna (Mozartin henkilö), 242, 250, 251  
 'Dreamers, The'; ks. 'Uneksijat'
- Efterladte Fortaellinger, 288, 368  
 'Ehrengard', 281, 310, 311  
 Eliade, Mircea, 33, 35, 43, 48-50, 58, 282, 284, 290, 291, 294-298, 354, 360  
 Eliot, T.S., 377  
 'Eläinnäyttely' (Eurooppalaisena Afrikassa), 57, 183, 407  
 'Elämän tiet' (Eurooppalaisena Afrikassa), 57, 113  
 Emanuelson (Eurooppalaisena Afrikassa), 40, 163, 164, 365, 366  
 Emilie ('Uneksiva lapsi'), 247  
 Emmanuele ('Kaikuja'), 253  
 'En Baaltale med 14 Aars Forsinkelse', 174, 196, 381, 407, 408  
 'Eneboerne', ks. 'Erakot'  
 'En päästä sinua, ennenkuin siunaat minua' (Eurooppalaisena Afrikassa), 59  
 'Erakot', 310

Eremita, Viktor, ks. Kierkegaard

Essays, 207, 248, 381, 388, 408

Eurooppalaisena Afrikassa, 25, 26, 32, 33, 35, 36, 45, 46, 48, 50, 53, 57-59, 62, 63, 72, 80, 81, 98, 189, 207, 234, 282, 286, 287, 290, 294, 296-298, 302, 308, 313-316, 319, 321, 322, 330-332, 342, 352, 375, 377, 382, 385-387, 403

Ewald, Johannes, 22, 23, 272, 273, 280, 321, 334, 408

'Ex Africa' (käsikirjoitus), 283

'Familien de Cats', ks. 'De Catsin suku'

Farah (Aden), 66, 189, 193, 194, 206-209, 316, 321, 388

'Farah', 63, 88, 203, 208, 212, 219, 301, 316

Fathima (Aden), 193, 316

Faust, 248, 410, 411

Fernandez, James F., 68-71, 87, 303, 304, 306, 307, 310, 313, 315

Finch-Hatton, Denys, 43, 51, 54, 65, 102, 103, 192, 265, 276, 287, 288, 290, 294, 295, 307, 304, 312, 335, 383, 386, 387, 410

Firchov, Peter, 289, 384

Fjelstrup, Aug., 273

'Fra Laegmand til Laegmand', 309, 318

Fransine ('Runoilija'), 182, 375

Franz, M-L von, 219

Frazer, Sir James, 304

Freud, Sigmund, 108, 109, 112, 118, 119, 337, 339

Friedrich von Hohenemser, ks. Pilot

Gallen-Kallela, Akseli, 324

Gallen-Kallela, Jorma, 324

Gersdorff (paroni von; 'Norderneyn tuhotulva'), 155

Giovanni ('Pisan tienoon valtateillä'), 167, 179

Goethe, Johann W. von, 121, 182, 248, 375

Grandjean, Louis, 105, 293, 331, 410-411

Gyldenstierne, Arvid, von, ks. Arvid

Gösta Berlingin taru (Lagerlöf), 370

Hallowell, Irving A., 319, 346, 354, 357

Hamilcar (von Sehestedt, Kardinaali; 'Norderneyn tuhotulva'),

156, 161, 162, 366

Hannah, Donald, 187, 188, 266, 288, 347, 353, 354, 364, 365,

372, 380, 383, 400

Harry Haller (Hessen henkilö), 224

Hauser, Arnold, 348

Headlam, Walter, 290

'Helsingörin perhejuhla', 269, 273, 331, 380

Hemingway, Ernst, 80, 307, 312, 313, 335

Hendel-Schütz, Henriette, 365

Henderson, Joseph L., 361, 362, 366

Henriksen, Aage, 110, 275, 335, 336

Heretica (lehti, piiri), 268, 409

Hermine (Hessen henkilö), 403

Hesse, Hermann, 224, 395

Hirn, Yrjö, 335, 365  
 Hoffmann, E.T.A., 121, 250-252, 262, 309, 346, 376, 407  
 Holmberg, Hans, 274  
 Huntington, G.W., 292  
 Huxley, Aldous, 197, 198, 335, 383  
 'Härät' (Eurooppalaisena Afrikassa), 86, 314

Ib ('Talvikausi Kööpenhaminassa'), 288, 351, 406  
 'Iguanat' (Eurooppalaisena Afrikassa), 314  
 Iisak (Raamattu), 47, 48, 104  
 'In the Menagerie', ks. 'Eläintarhassa'  
 Isak Dinesen (salanimi), 47, 48, 293

Jagtbreve (Wilhelm Dinesen), 347  
 Jahve (Vanha testamentti), 47, 104, 106, 129, 293, 332  
 'Jalo uudisasukas' (Eurooppalaisena Afrikassa), 314  
 Jens ('Uneksiva lapsi'), 247, 293, 407  
 Job (Raamattu), 30, 46, 47, 56, 104, 128, 129, 293  
 Job saa vastauksen (Jung), 128, 342  
 Jogona (Kanĵagga; Eurooppalaisena Afrikassa), 92, 322  
 Johannes (Kierkegaardin henkilö), 251-253, 255-258  
 Johannesson, Eric O., 135, 263, 275, 302, 346, 347, 349, 353  
 Johansen, Sten, 283  
 Jonathan (Maersk; 'Norderneyn tuhotulva'), 155, 158, 167  
 Joyce, James, 268  
 Jumala, 46-48, 52, 56, 65, 66, 92, 103, 105, 117, 122, 129, 130, 148, 150, 160, 162, 163, 183, 208, 209, 214  
 Jung, Carl Gustav, 110-124, 126, 128, 216-218, 244, 248, 335-337, 339, 341, 342, 358, 384, 385, 391, 392, 395, 404, 407  
 'Järkähtämättömät orjanomistajat', 262

Kabell, Aage, 334, 347, 349  
 'Kahden vanhan aatelismiehen tarinat', 371, 390  
 'Kaikuja', 253, 409  
 'Kaikuja vuorilta', 301  
 'Kaksi lukittua lipasta' (Krohn), 277  
 Kamante (Kamande Gattora), 39, 49, 82, 83, 84, 92, 96-107, 189, 321, 325, 326, 328, 329  
 'Kamanten tarinat', ks. Longing for Darkness  
 Kampman, Reima, 227-233, 245, 396-400, 404  
 Kaninu (Eurooppalaisena Afrikassa), 72, 73  
 Kannegieter ('Eläinnäyttely'), 57, 183  
 Kardinaali Salviati, 122, 130, 187, 190, 223, 225, 227, 244, 270  
 'Kardinaalin ensimmäinen tarina', 4, 5, 13, 14, 17, 111, 130, 237, 266, 270, 278  
 'Kardinaalin kolmas tarina', 371, 407  
 Karen Blixen (muistoantologia), 30, 280, 281, 311  
Karen Blixen: En digterskaebne i billeder, 284, 302, 365  
 'Karen Blixen fortæller', 263  
 'Karen Blixen ja myytti' (Heiskanen-Mäkelä), 320, 345, 351

- Karen Blixen og Fuglene, 78, 273, 303, 311  
Karen Blixen og Marionetterne (Henriksen), 275, 336  
 'Karen Blixens interview med sig selv', 2, 108, 263, 336  
Karen Blixens Tegninger, 325  
 'Karnevaali' (Karneval), 279, 383  
 'Karneval' (Carnival), 288  
 Kasparsen ('Norderneyn tuhotulva'), 157, 161-164, 169, 177, 188, 365, 366  
 Kellogg, Robert, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 18, 264, 313  
 Kérenyi, Károly, 336  
 Kierkegaard, Søren, 135, 136, 176, 184-186, 251-253, 255-259, 289, 332, 335, 350, 372, 373, 378, 379, 408  
 Kilpi, Eeva, 315  
 Kinanjui (Eurooppalaisena Afrikassa), 44, 316  
 Kjaer Petersen, Viggo, 30, 31, 261, 280, 287, 311  
 Kleist, Heinrich von, 275  
 Knudsen (Eurooppalaisena Afrikassa), 40, 189  
Kohtalotarinoita, 246, 332, 407  
Koskenniemi, V.A., 255, 409  
Koston tie, 211, 214, 388, 389, 390  
 Kristian (VII, kuningas; 'Yöllinen keskustelu', 'Runoilija'), 22-24, 273, 274, 321, 380  
 Krohn, Eino, 277, 278  
 'Kuninkaan kirje', 301, 328  
 'Kuolematon tarina', 335  
 'Kyntäjä', 74, 76, 310
- Lady Flora (Gordon; 'Kardinaalin kolmas tarina'), 371, 407  
 Lagerlöf, Selma, 370  
 'Laivapojan tarina', 74, 267, 268, 326  
 Langbaum, Robert, 37, 49, 74, 133, 138, 202, 204, 261, 267, 270, 283, 286, 288, 291, 293, 294, 301, 310, 312, 318, 322, 323, 331, 345, 348, 349, 355, 358, 364, 369, 372, 373, 376, 385, 396, 403, 407, 410  
 Larsen, Karl, 335  
 Lasson, Frans, 302, 325, 328, 343, 365, 368  
Last Tales, ks. Viimeiset tarinat  
 Lea ('Kyntäjä'), 75, 77  
 Lear (Shakespearen henkilö), 323  
 Lentävä hollantilainen, 410, 411  
 LeVine, Robert A., 356  
 Lewis, C.S., 271, 313  
 Lewis, Matthew, 262  
 Lévi-Strauss, Claude, 303, 351  
 Lincoln, Forsner ('Uneksijat'), 237, 239, 241, 243, 246, 385, 402, 403, 410  
Longing for Darkness (Beard), 96-101, 327  
Lucan (Koston tie), 211, 214, 216, 390  
 Ludvig Filip ('Norderneyn tuhotulva'), 84, 135, 160  
Lullu (Eurooppalaisena Afrikassa), 39, 49, 83, 84

- 'Maakyjän Romeo ja Julia' (Keller), 363  
 Madame Lola ('Uneksijat'), 237, 241  
 Malibrán, Maria, 400  
 Malli ('Myrskyjä'), 246, 247  
 Mann, Thomas, 275, 348, 350, 373  
 Marcus (Cocozá; 'Uneksijat'), 235, 237, 240, 401, 410  
 Mathiesen (oikeusneuvos; 'Runoilija'), 181, 349  
 'Matkalla' (Maupassant), 262  
 Maupassant, Guy de, 262, 263  
 Mazarrella, Silvester, 326  
 Mead, Margaret, 346, 371  
Memories, Dreams, Reflections (Jung), 337, 342  
 Michaélis, Karin, 405, 406  
 Migel, Parmenia, 105, 261, 268, 276, 277, 288, 292, 307, 312, 325, 331, 336, 337, 368, 382, 388, 403, 409  
 Mimi-Pierrot ('Karneval'), 383  
 Mira Jama ('Uneksijat'), 19, 225, 238-240, 246, 293  
 Mitchell, Sir Philip, 318, 319  
 'Moderne Aegteskab og andre Betragninger', 383  
 'Modern Man in Search of Soul' (Jung), 110  
 Mohn, Bent, 263, 328, 336  
 Mohr, Gustav, 295  
 'Monkey, The', ks. 'Apina'  
 Morten (de Conick; 'Helsingörin perhejuhla'), 331  
 Mozart, W.A., 246, 250, 395  
 Mrs. Dalloway (Woolf), 383  
 Mrs. Ramsay (Woolfin henkilö), 383  
 Myrsky (Shakespeare), 238  
 'Myrskyjä', 246, 406  
 Møller-Christensen, V., 102
- Nathalie ('Ritari'), 338  
 Nathanael (Hoffmannin henkilö), 376  
 Nat-og-Dag, Malin, ks. Neiti Malin  
 Nature of Narrative The (Scholes & Kellogg), 6-8, 11, 12, 263  
 Neiti Malin (Nat-og-Dag; 'Norderneyn tuhotulva'), 79, 155-159  
 164, 168, 169, 172, 177, 225, 226, 322, 363, 365  
 'Neljännesruhtinaan viini', 161, 364  
 Neumann, Erich, 361  
 Ngugi wa Thiong'o (James Ngugi), 315, 316, 326  
 Niccolo ('Kaikuja'), 254, 258, 410  
 Nin, Anaïs, 266, 267  
 'Norderneyn tuhotulva', 79, 132, 155, 156, 168, 169, 211, 351  
 'Nukketeatteri' ('Marionetspilleren', H.C. Andersen), 275  
 'Nuori mies, jolla oli neilikka napinlävessä', 17, 386
- 'Of Pride', ks. 'Ylpeydestä'  
 'Of Natives and History', ks. 'Alkuasukkaat ja historia'  
 Olalla ('Uneksijat'), 237, 241, 243, 246  
 'Old Chevalier, The', ks. 'Ritari'  
 Olympia (Hoffmannin henkilö), 376  
 Onassis, Jacqueline, 326

- 'On Fairy-Stories' (Tolkien), 20  
 On Mottoes of My Life, 29, 192, 283, 294, 302, 387  
 'Opettavainen tarina', 18, 388  
 Ortega y Gasset, José, 13-17, 20, 111, 121, 266, 267  
 Osceola (salanimi), 310  
 Out of Africa, ks. Eurooppalaisena Afrikassa  
 'Pakolainen viettää maatilalla yön' (Eurooppalaisena Afrikassa: 163  
 Pascal, Roy, 286  
 Pastori Pennhallow (Koston tie), 212, 214-216, 389  
 Peeperkorn (Mannin henkilö), 373  
 Pellegrina Leoni ('Uneksijat'), 25. 163, 225, 234-236, 238-244, 246, 248-254, 257-259, 372, 400, 403, 406, 410, 411  
 'Peter ja Rosa', 335, 386, 387  
 Philipson, Morris, 123, 341, 342  
 Philosophiske Smuler (Kierkegaard), 289  
 Pilot ('Uneksijat'), 241, 242, 249  
 Pirandello, Luigi, 27, 278, 279  
 'Pisan tienoon valtateillä', 167, 177, 178, 180, 338, 358, 372, 377, 396  
 Pizzuti, Giuseppino (= Pino; Viimeiset tarinat), 275  
 Potenziani (ruhtinas; 'Pisan tienoon valtateillä'), 180, 182, 373  
 Pritchard, Emily, 277  
 Prospero (Shakespearen henkilö), 238, 247, 315, 402  
 Prufrock, J. Alfred (Eliotin henkilö), 377  
 'Psychology and Literature' (Jung), 111, 118, 404  
 'Psychoterapists or the Clergy' (Jung), 111
- Raamattu, 47, 70, 101, 102, 103  
 Raamatun eläinten sanakirja (Møller-Christensen & Jordt Jørgensen), 102  
 Radcliffe-Brown, A.R., 304, 317, 318  
 Railo, Eino, 394  
 'Rasvapallo' (Maupassant), 262  
 Ravn, Ole, 268, 269  
 Reeve, Clara, 13, 264, 265  
Revenge of Truth, The, ks. Totuuden kosto  
 Richards, I.A., 395  
 'Ritari', 169, 172-174, 211, 338, 369, 396  
 Rosalba ('Uneksijat'), 241, 237  
 'Rungstedlund - En radiotale', 273, 307  
 'Rungsteds Lyksaligheder' (Ewald), 273  
 'Runoilija', 181, 182, 273, 372
- Saatana, 104, 128  
 Sabine (Totuuden kosto), 354, 374  
 'Salatuista ajatuksista ja taivaasta', 275, 409  
 Salomonsen, Finn, 79, 86, 303, 311  
 Salviati, ks. Kardinaali Salviati  
 'Sankaritar', 262  
 'Sannoittaja' ('Der Sandman'; Hoffmann), 376  
 Schimmellmann, Augustus von, ks. Augustus

- Schlegel, Friedrich von, 289, 384  
 Scholes, Robert, 6-9, 11, 12, 18, 264, 313  
 Schreiner, Olive, 277  
 Schroeder, Erling, 276  
Seitsemän salaperäistä tarinaa, 47, 58, 80, 81, 114, 133, 134, 143-145, 175, 177, 225, 269, 293, 338, 345, 358, 372, 374, 395  
 Seven Gothic Tales, ks. Seitsemän salaperäistä tarinaa  
Shadows on the Grass, ks. Varjoja ruohikolla  
Shakespeare, William, 70, 92, 238, 247, 270, 279, 315, 323, 363, 402  
 Shardik (Adams), 262  
 'Siirtolaisen päiväkirjasta' (Eurooppalaisena Afrikassa), 41, 64  
 'Siivet' (Eurooppalaisena Afrikassa), 44, 51, 54, 287  
 Simon ('Laivapojan tarina'), 75-78  
 'Siniset silmät', 387  
 Spectator, Jack J., 339  
 'Spirit in Man, Art, and Literature, The' (Jung), 340, 341, 407  
 Stoppard, Tom, 377  
Story of an African Farm The (Schreiner), 277  
 Svendsen, Clara, 109, 276, 277, 280, 328, 333, 335, 336, 338, 365, 368  
Syrenbusken (Thomas Dinesen), 352
- 'Talvikausi Kööpenhaminassa', 166, 288  
Talvisia tarinoita, 17, 80, 206, 247, 262, 268-270, 386, 387, 409  
 Tania (lempinimi), 276  
 Tanne (lempinimi), 276  
 'Tapaturmalaukauksen historia' (Eurooppalaisena Afrikassa), 39, 92  
 Tolkien, J.R.R., 20, 21, 270, 271  
Totuuden kosto, 143, 184, 279, 280, 281, 373  
Trzebinski, Errol, 288  
Tuhannen ja yhden yön tarinat, 52, 293, 335
- 'Uneksijat' 222, 225, 227, 234, 249, 251, 264, 395  
 'Uneksiva lapsi', 246, 386  
 Uusi testamentti, 103
- Walpole, Horace, 265  
 Walter, Eugene, 276  
 'Vanhasta Tanskasta' 269  
 Vanha testamentti, 101, 103-105  
Varjoja ruohikolla, 63, 65, 202, 294, 298, 302, 307, 309, 330, 385, 387, 388, 389  
Watership Down (Adams), 262  
Westenholz, Mary (Moster Bess), 381  
Westenholz, Ragnar, 334  
 'Vieraita maatilalla' (Eurooppalaisena Afrikassa), 39

Viettelijän päiväkirja (Kierkegaard), 251, 255, 408  
Viimeiset tarinat, 13, 22, 100, 162, 187, 253, 261, 262,  
270, 271, 273, 275, 368, 372, 390, 394, 402, 406, 408, 409  
'Viitta', 408  
Winchilsea, Anna, 290  
Winter's Tales, ks. Talvisia tarinoita  
Wivel, Ole, 280, 301  
Woel, Cai M., 345  
Woolf, Virginia, 266, 267, 383

Über das Marionettentheater (Kleist), 275  
'Ylpeydestä' (Eurooppalaisena Afrikassa), 281  
'Yöllinen keskustelu Kööpenhaminassa', 22, 23, 270  
'Yöllinen kävely', 275, 409

Zaire, 274  
Zosine (Totuuden kosto), 211, 214

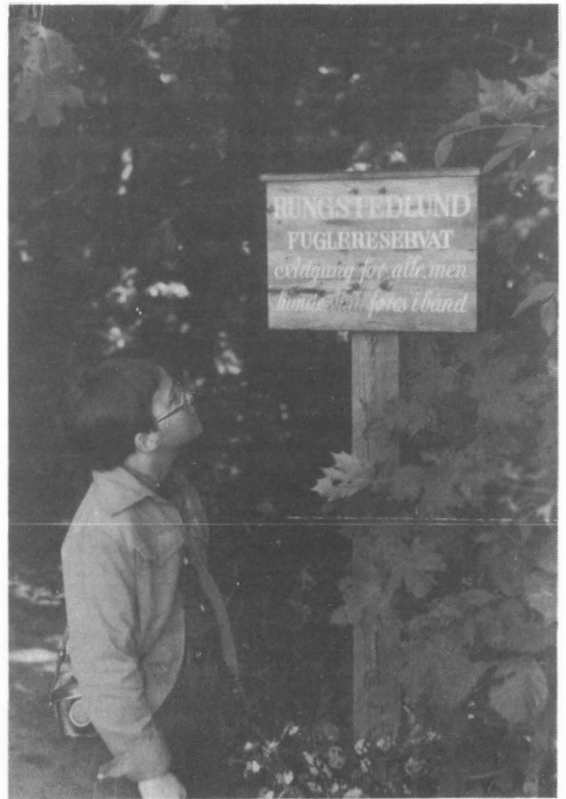




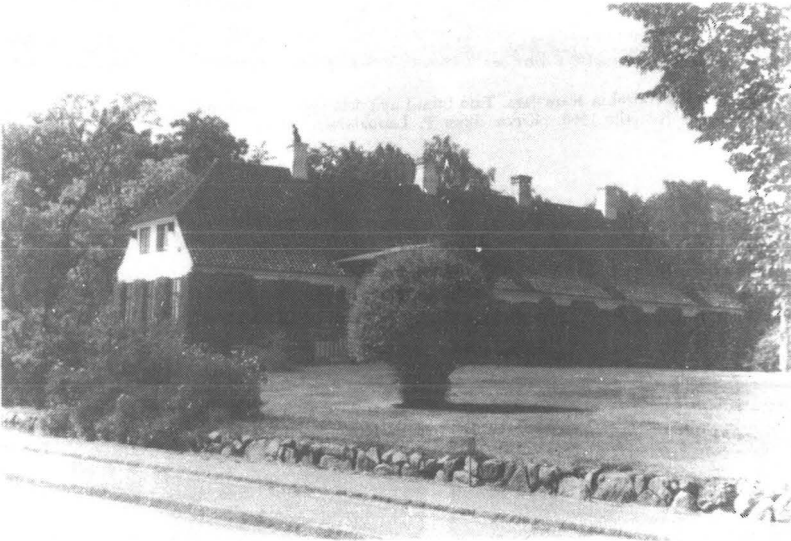
1. Blixenin entisen maatalan päärakennus Nairobin Karenissa. Talo toimii nykyisin tyttöjen sisäoppilaitoksena (Karen College), jonka Tanskan valtio lahjoitti itsenäistyneelle Kenialle 1966. (Kuva: Jussi T. Lappalainen 1974).



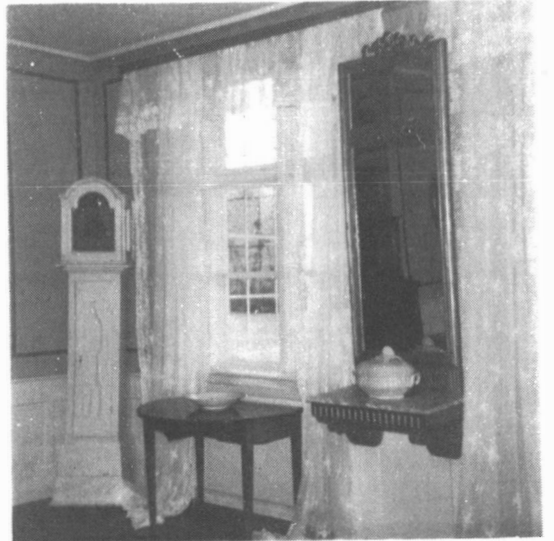
2. Blixenin hauta Rungstedlundin puistossa.



3. Talon puisto on ollut, vuodesta 1958 jolloin Rungstedlund-säätiö perustettiin, lintureservaatti, jonne myös «kaikilla ihmisillä» on vapaa pääsy.



4.-6. Rungstedlundin päärakennus keväällä 1978. (Kuvat: Martti Mäkelä).



8. Rungstedlundin olohuone (dagligstuen) kuuluisine pitsiverhoineen keväällä 1973. (Kuvat: Sirkka Toiskanen-Mäkelä).



9. Clara Svendsenin työhuone ja osa talon kirjastoa Rungstedlundissa keväällä 1973.

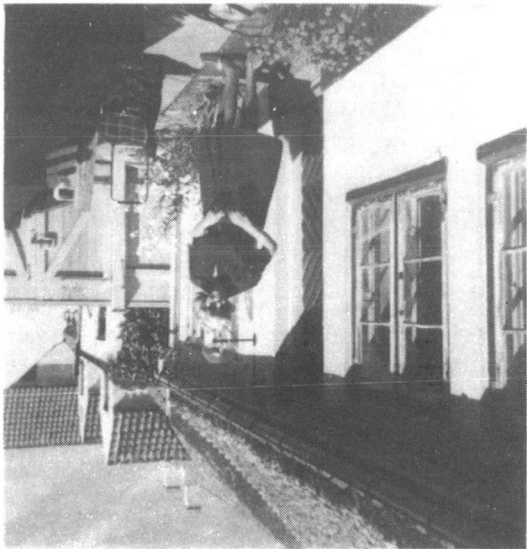


10. Kirjailijan työhuone (Ewalds Stue) ja osa kirjastoa Rungstedlundissa keväällä 1973.

13. Kuingsredinlinnin rakentamistapa Caroline Carlsonin kora Pan Kottiportilla keuhalla 1978.



11. Clara Skvanden kotina edustalla Pragorissa keuhalla 1973. Pöyän Motti lassa pikkuunassa talossa rakentamistapa 1969. Pöyän Kuingsredinlinnin parakeunusta yhdyntäkin modernisointiin.



12. Clara pohja valitua valitua ohjauksessaan keuhalla 1973.

