

# Matka aikuisuutta kohti

Arkkityyppiset ainekset Tomi Kontion nuortenkirjatrilogiassa

Sinikka Niemi  
Tampereen yliopisto  
Taideaineiden laitos  
Suomen kirjallisuus  
Pro gradu -tutkielma  
Elokuu 2006

Tampereen yliopisto  
Taideaineiden laitos  
Suomen kirjallisuus  
Niemi, Sinikka: Matka aikuisuutta kohti. Arkkityyppiset ainekset Tomi Kontion  
nuortenkirjatrilogiassa  
Pro gradu -tutkielma, 82 sivua.  
Elokuu 2006

---

Tarkastelen tutkielmassani Tomi Kontion nuortenkirjatrilogiaa kehityskertomuksena, jossa fantastinen ja myyttinen arkkityyppinen aines sekoittuu todelliseen maailmaan ja kuvaa siten nuoruuden hämmennystä. Päälähtökohtani on C. G. Jungin arkkityyppiteoria.

Eryteisesti varjon arkkityyppi on keskeinen tulkinnassani. Varjon esiintyminen liittyy hyvän ja pahan ongelmaan. Arkkityypillä ei ole moraalialia, se ei ole yksiselitteisen hyvä tai paha. Ihmissyyteen kuuluu mahdollisuus valita hyvän ja pahan välillä. Hyvän ja pahan ongelma näkyy erityisesti trilogian toisessa osassa.

Toinen lähtökohta on trilogian tarkastelu kehityskertomuksena lapsuuden myyttisestä maailmasta kohti aikuisuuden lineaarista aikaa. Tämä perustuu Maria Nikolajevan tekstitypologiaan jossa myyttinen aika on syklistä ja myyttisten rakenteiden purkaminen tarkoittaa siirtymistä lineaariseen aikaan. Kontion trilogiassa näkyy siirtyminen syklisestä lineaariseen aikaan, mutta myyttisten rakenteiden purkamista siinä ei täydellisesti voi havaita.

Fantasiaan ja lastenkirjallisuuteen liittyy toivon etiikka. Kontion trilogiassa ollaan siirtymässä kohti aikuisuutta, mutta toivoa ei menetätä. Kontion nuortenkirjojen maailma on selvästi toiveikkaampi kuin hänen aikuisten kirjojensa.

Avainsanoja: analyttinen psykologia, arkkityypit, myytit, kehityskertomus, nuortenkirjallisuus

# Sisältö

1. Johdanto.....	4
1.1. Miten tähän on tultu?.....	5
1.2. Trilogian juoni lyhyesti.....	7
2. Teoriasta.....	9
2.1. Teos kehityskertomuksena.....	9
2.2. Arkkityypit tulkinnan välineinä.....	11
2.2.1. Varjo.....	14
2.2.2. Anima ja animus.....	16
2.2.3. Lapsi arkkityyppinä.....	17
2.3. Fantasia - tarua ja totta.....	18
3. Keväällä isä sai siivet: matka sinne ja takaisin.....	21
3.1. Idylli särkyy.....	22
3.2. Vankeus.....	25
3.3. Paha kuningatar.....	29
3.4. Pahan tytär.....	32
3.5. Portti toiseen todellisuuteen.....	33
3.6. Pakoon valoa kohti.....	35
4. Austraasian viimeiset lapset: kohti pimeää.....	37
4.1. Paikka mielen sisällä.....	37
4.2. Onnellisten planeetta?.....	40
4.3. Lentäminen ikuisen lapsuuden symbolina.....	44
4.4. Järkyttävä havainto.....	45
4.5. Valinta hyvän ja pahan välillä.....	46
4.6. Varjot.....	49
4.7. Varjonhakumatka.....	50
5. Maan veli: takaisin todellisuuteen.....	54
5.1. Varjojen vaikutus.....	56
5.2. Myyttien purkua?.....	57
5.3. Mysteerit ja todellisuus.....	59
5.4. Pimeä puoli.....	61
5.5. Mitä isälle tapahtui?.....	65
5.6. Sivuun jätetty sankari: Teemu.....	67
5.7. Rakkaus.....	69
6. Lopuksi.....	72
LÄHTEET.....	76
Tutkimuskohteet.....	76
Painetut lähteet.....	76
Painamattomat lähteet.....	82

## 1. Johdanto

Lapsille kirjoittaessa nostalgisista tunteista on sekä hyötyä että haittaa. Liiallinen lapsuuden ”puhtauden” ja ”viattomuuden” ihannointi tekee tekstistä setä- tai tätimäistä. Nostalgia hämärtää sitä mitä lapsuus todella on, se antaa liian positiivisen etumerkin lapsuuden kokemuksille. Pienissä määrin nostalgian avulla voi kuitenkin kaivaa esiin lapsuuden maisemaa ja ehkä oivaltaa, että viime kädessä ne syvimmat pelot ja toiveet ovat yhä niitä samoja ja yhtä selvittämättömiä. Tätä voisi selventää kuluneella ilmaisulla: meidän kaikkien sisällä on pieni lapsi. (Kontio 2005, 33)

Tomi Kontio debytoi nuortenkirjailijana vuonna 2000 teoksellaan *Keväällä isä sai siivet*. Kontio oli jo niittänyt mainetta sekä lyyrikkona että prosaistina. Menestys alkoi ennen varsinaista kirjailijanuraa vuonna 1988 J.H. Erkon novellikilpailun voitolla. Kontion ensimmäinen runokokoelma *Tanssisalitaivaan alla* ilmestyi 1993. Teos sai jälleen J.H. Erkon palkinnon, nyt parhaasta esikoisteoksesta. Seuraavana vuonna ilmestynyt novellikokoelma *Säädöttömät* ja vuonna 1995 julkaistu romaani *Uumen* olivat Runeberg-palkintoehdokkaita. Runokokoelma *Lukinkehrä* oli puolestaan Einari Vuorela-runokilpailuehdokas.

*Keväällä isä sai siivet* palkittiin vuoden 2000 Finlandia Juniorilla. Palkinnon perusteluissa teosta kiitettiin sen antamasta myönteisestä mallista, jossa ”poikkeavuudesta tulee vahvuus” (Palkitut 2003, 180). Teosta verrattiin myös J.K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjoihin. Finlandia-raati koostuu aikuisista, mutta myös lapsilukijat ottivat teoksen myönteisesti vastaan: se sai Lasten LukuVarkaus -palkinnon. LukuVarkauden palkintoraati koostuu 7-12 vuotiaista. Pirkanmaalla teos sijoittui Plättä -äänestyksessä neljänneksi. Myös Plättä on lasten äänestämä. Tämä trilogian ensimmäinen osa luokitellaan nuortenkirjaksi, mutta se on kerronnaltaan lähellä satua. Kohderyhmänä ovat n. 12-vuotiaat, mikä näkyy tekstin lapsenomaisuudessa ja huumorissakin.

*Austraasian viimeiset lapset* ilmestyi 2002. Teoksen teema ei enää ole mustavalkoisen selkeä hyvän ja pahan taistelu. Asetelma muuttuu ristiriitaiseksi ja kertomus on synkempi kuin edeltäjänsä. Kuoleman kanssa joudutaan myös kasvokkain. Tämän osan kohderyhmä lienee hieman vanhempi kuin edellisen osan. Varjo-teemaa on suomalaisessa nuortenfantasiassa käsitelty vähän.

*Maan veli* ilmestyi 2005. Se on kaikkein lähimpänä aikuisuutta. Sitä voitaisiin nimittää 'nuorten aikuisten' romaaniksi. Teoksessa Kontio näyttää pyrkivän fantasiasta irti lapsuuteen kuuluvana. Myös tämän osan synkeys on herättänyt kysymyksiä. Sen loppua voidaan kuitenkin pitää onnellisena trilogian päätöksenä.

## 1.1. Miten tähän on tultu?

Kontion teokset tulivat eteeni kirjastossa työskennellessäni. Ne olivat valtavan kysynnän kohteena, ja halusin tietää mikä niissä oli erityistä. Itseäni kiehtovat hyvät tarinat ja fantasian maailmat mielen kuvituksena. Fantasia käsittelee usein ”elämää suurempia” teemoja, joita ei välttämättä löydy lähempänä realismia olevista teoksista. Tarinoiden kautta toteutuu mielestäni parhaiten nuortenkirjallisuudelle luonteenomainen didaktisuus. Tarinat opettavat paremmin kuin saarnat.

Aluksi tarkoitukseni oli tarkastella teoksia narratologian kautta. Kontio leikkii epäluotettavalla kertojalla ja tarinan aika on mielenkiintoisen vinksautanut. Todellisuuden peilaaminen epäluotettavan tai usean eri kertojan kautta hajottaa tarinan todellisuuden kuvaten kaiken epävarmuutta. Luovuin narratologisesta lähestymistavasta kun kävi ilmi, että samaan aikaan oli tekeillä toinen työ samoista teoksista tästä näkökulmasta. Myös teosten kielen lyyrisyys viehätti, mutta tutkimusalueekseni valikoitui kuitenkin arkkityyppisten ja myyttisten aineiden tarkastelu.

Miksi arkkityypit? Syynä oli varjo. Trilogian toisen osan kantava teema on varjon torjuminen ja sen takaisin hakeminen. Varjonhakumatka pohdintoineen pahan olemuksesta on kuin Jungin ajatusten uudelleenkirjoittamista. Varjo esiintyi tarinassa niin suuressa roolissa, että sen tarkastelu johti muittenkin arkkityyppisten aineiden etsintään. Varjon ja muiden arkkityyppisten hahmojen esiintyminen vaikuttaa paikoin jopa koomiselta. En kuitenkaan käsittele niitä huumorin välineinä. Jungin arkkityyppiteoria soveltuu Kontion tekstin tulkintaan, koska arkkityypiset kuvat nousivat niin luontevasti tekstistä. Ensimmäisen osan sadunomaisuus antoi aiheita tarkastella sitä satuanalyysin kautta.

Maria Nikolajeva (2000) esittää nuortenkirjallisuuden jatkumolla myyttisestä lineaariseen, jossa initiaatio aikuisuuteen tapahtuu seksuaalisuuden ja ajan lineaarisuuden tajuaamisen kautta. Nikolajeva on lähempänä ei-myyttistä tulkintaa, mutta näkee myös teosten myyttiset merkitykset. Kontion trilogiassa näkyy Nikolajevan esittämä kehitys lapsuuden myyttisestä aikakäsityksestä kohti lineaarista aikaa ja aikuisuutta. Tältä osin tarkastelen Kontion trilogiaa myös kehitystarinana. Tarinan pelottavat ja samalla koomiset elementit herättävät kysymyksiä, joihin uskon vastauksia löytyvän arkkityyppisen tulkinnan kautta. Nuoruuden epävarmuuden ja kasvamisen myrskyissä arkkityypit antavat omat ohjeensa.

Fantasialle on tyypillistä käyttää myyttisiä aineksia ja sankarimyytin kaavaa. Myyttinen aines on varmasti Kontiollakin ainakin osin tietoisesti työstettyä. Toisaalta arkkityyppisten hahmojen oma myyttisyys antaa tekstile kiehtovuuutta: niiden nouseminen kollektiivisesta tiedostamattomasta on mystistä ja myyttistä, ja sopii fantasian taianomaiseen ilma-  
piiriin. Kontion vahvuus on myyttisten aineiden omaperäinen käyttö.

Kontion trilogiassa on piirteitä perinteisestä poikien seikkailukirjasta ja fantasia-  
ainestensa perusteella se on luokiteltu fantasian genreen kuuluvaksi. Se ei kuitenkaan aukottomasti täytä fantasian tunnusmerkkejä. Myös Kontion novelleissa esiintyy myyttisiä ja fantastisia elementtejä ja epäluotettavia kertojia.

Kontion novelleissa on usein kysymys ainakin osittain jostain muusta kuin mitä juoni antaa ymmärtää (Saure 2003, 127). Tämä näkyy myös hänen nuortenkirjoissaan: kaikki ei ole lainkaan sitä miltä näyttää. Kontion proosassa rationaalisuus, henkisyys ja vietit ovat ristiriidassa keskenään. Sama ristiriita näkyy myös hänen nuortenkirjoissaan, mutta niissä löydetään myös ratkaisu.

## 1.2. Trilogian juoni lyhyesti

Trilogian ensimmäinen osa on quest- tyyppinen seikkailukertomus, jonka lopussa lapset palaavat vanhempiensa luo. Tarinan kertoja ja päähenkilö on Tomi Kokko, jolla on Timoniminen kaksoisveli.

Kertomuksen kulku on seuraava: Eräänä toukokuun aamuna isä kasvattaa itselleen siivet ja hyppää puutarhan koristealtaan kautta toiseen todellisuuteen. Myös äiti ja sisko katoavat samaan paikkaan. Kaksoiset joutuvat poliisin huomaan ja heidät lähetetään Huostolaan, outoon kasvatuslaitokseen, jota johtaa kaamea Raakel Vastapöksy. Raakelin kasvatuskeinot ovat kyseenalaisia, ne koostuvat lasten nöyryyttämisestä, pakkotyöstä ja julmista rangaistuksista. Huostolassa on monen ikäisiä lapsia, joista nuorimmat ovat alle kouluikäisiä. Osa lapsista on ”luopioita”, he ovat lojaaleja Raakelille. Monet kuitenkin haluaisivat paeta Raakelin kynsistä. Huostolassa Tomi tapaa Lauran, johon hän ihastuu. Huostolan kellarista löytyy portti Austraasiaan. Lapset järjestäytyvät ”vastarintaliikkeeksi” ja saavat apua näkymättömältä Titalta. Ensimmäinen pakoyritys epäonnistuu, mutta lopulta portti avautuu ja Raakel voitetaan. Lapset lentävät vapauteen Austraasiaan, missä heille kasvaa siivet.

*Austraasian viimeiset lapset* alkaa idyllisenä. Austraasia vaikuttaa paratiisilta, mutta vähitellen alkaa ilmetä epäilyttäviä asioita. Austraasian asukkailla on siivet, mutta ei varjoa. Aikuiset sanovat, että Austraasian ilma tekee ihmisistä pehmeitä ja lempeitä, mutta tähän sisältyy vaara, jota aikuiset eivät ole huomanneet. Lapset tajuaavat, että varjottomuus tekee heistä myös heikkoja, ja se näyttää olevan tarkoituskin. Joku haluaa käyttää heitä hyödyksi. Varjot on haettava takaisin. Kirjan nimi viittaa havaintoon, että lasten ei ole tarkoitus kasvaa aikuisiksi, vaan jäädä ikuisesti lapsiksi. Uusia lapsia ei Austraasiaan synny, koska siellä ei ole seksiä lainkaan. Tämä on murrosikää lähestyville lapsille suuri järkytys. Apua varjonhakumatkalle tarjoavat Puuttuva Peukalo, pahasuinen merirosvo, joka esiintyy auttajana jo ensimmäisessä osassa, sekä hänen rakastettunsa Isadora, varjollinen. Isadora luovuttaa lapsille amuletin ja kertoo mistä kartta varjojen luo löytyy. Varjonhakumatka on

täynnä vaaroja, ja yksi lapsista kuolee matkalla. Tämän uhrauksen kautta varjot onnistutaan saamaan takaisin. Tarinan loppu jää avoimeksi.

*Maan veli* on trilogian päätösosa ja tyyliiltään aikuisin. Trilogian edellisestä osasta on kulunut kolme vuotta, sama aika kuin teosten ilmestymisen välillä. Edellisistä osista poiketen tapahtumat kulkevat kahdella tasolla, Austraasiassa ja Maassa. Fokalisoijana Maan tapahtumissa on Henna Toukola, joka on Timon ja Tomin unohdetun Teemu-veljen hoitaja kehitysvammaisten hoitokodissa. Tapahtumat risteävät ja lopussa maailmat kohtaavat.

Varjojen hakemisen jälkeen Austraasiaa alkavat vaivata erilaiset vaikeudet: sato tuhoutuu, ilmat muuttuvat epävakaaiksi, vesi uhkaa loppua, ihmiset ovat alkaneet juopotella ja riidellä keskenään. Kukaan ei enää tee töitäkään. Myös poikien isä on muuttunut ärtyisäksi juopoksi. Vaikeuksista syytetään nuoria, koska he hakivat varjot.

Samaan aikaan Maassa poikien kehitysvammaisen Teemu-veli sanoo ensimmäisen sanansa: ”äiti”. Teemu on kahdenkymmenen ikäinen. Hänen olemassaolostaan on vaiettu, koska isä on hävennyt vammaista lastaan. Henna joutuu mukaan tapahtumiin alkaessaan selvittää Teemun perheen kohtaloa. Heidän sanotaan kuolleen hirvikolarissa, mutta vakuuttavia dokumentteja ei löydy, ei myöskään hautoja. Henna saa avukseen työtoverinsa Juhon. Henna ja Juho rakastuvat. Hennan apuna on myös komisario Veikko Partanen, ymmärtäväinen poliisi joka osaa haaveilla.

Austraasiassa nuoret pakenevat kylästä, koska heidän henkeään uhataan ja heidät lavastetaan syyllisiksi tappoon. He menevät Puuttuvan Peukalon ja Isadoran luo. Yhteys Teemun ja Austraasiassa olevan äidin välillä ilmenee sinisenä valona, jonka myös Henna ja myöhemmin Juhokin näkevät. Äiti pyytää heitä pelastamaan itsensä ja muut austraialaiset.

Isadora heikkenee ja syyttää itseään Austraasian vaikeuksista. Isadora sanoo, että kaikki austraialaiset ovatkin kuolleita. Tomilla on muistikuvia kolarista, mutta nuoret eivät sitenkään usko olevansa kuolleita.

Henna saa selville että on olemassa yhteys Austraasian, Teemun ja hänen perheensä sekä Raakel Vastapöksyn välillä. Jäljet johtavat Huostolaan. Huostolassa on Austraasiaan johdettava väylä, jonka käyttämiseksi tarvitaan Teemua. Raakel kidnappaa Teemun. Hän luulee Austraasian edelleen olevan paratiisi. Raakel ydinjoukkoineen pääsee Austraasiaan, Henna ja Juho seuraavat heitä.

Tällä välin pimeys on vallannut Austraasian, Puuttuva ja Isadora haihtuvat pois, mutta Tomi yrittää löytää tien Maahan. Matkaan lähdetään Puuttuvan aluksella. Etenemistä yrittävät estää pahat tiedemiehet, jotka myös ovat pyrkimässä takaisin Maahan. Puuttuva Peukalo tulee vielä kerran apuun äänenä. Yhteys Teemun ja äidin välillä toimii, mutta Raakel on vielä voitettava. Juho pelastaa tilanteen ja Raakel suljetaan laivan ruumaan. Kyläläiset pääsevät takaisin Maahan, tarinan konnat jäävät Austraasiaan.

## **2. Teoriasta**

### **2.1. Teos kehityskertomuksena**

Lastenkirjallisuutta voidaan tarkastella kehitysprosessin kuvauksena eri näkökulmista. John Stephensin mukaan yleisin ajatus lastenkirjallisuudessa on siirtyminen lapsuuden erillisyydestä kehittyvään sosiaaliseen tietoisuuteen. Maria Nikolajevan lähtökohta on eksistentiaalisten kysymysten käsittelyssä. Yksi mahdollinen tapa analysoida tätä pyrkimystä on nähdä kirjallisuus ja taide sekä yksilön että ihmiskunnan identiteetin etsimisen eri tasojen kuvauksena. Nikolajeva asettaa kirjalliset tekstit jatkumoon puhtaasti myyttisestä täydelliseen myyttisten rakenteiden purkamiseen. (Nikolajeva 2000, 2)

Nikolajevan tekstitypologia perustuu initiaation toteutumisen asteeseen, lähtien primaarisesta harmoniasta asteittain kohti onnistunutta tai epäonnistunutta tehtävän suorittamista: lapsuudesta aikuisuuteen siirtymistä. Tekstitypologiaan kuuluu kolme kategoriaa, joita Nikolajeva nimittää utopiaksi, karnevaaliksi ja romahdukseksi. Näistä ensimmäiseen kuuluu syklinen aikakäsitys, kairos-aika, toiseen syklisestä lineaariseen siirtyvä aikakäsitys,

kairos-kronos, ja viimeisessä vallitsee lineaarinen aika, kronos. Kolmannen vaiheen jälkeen tekstin pitäisi muuttua aikuistenkirjallisuudeksi initiaation täydellisesti toteuduttua.

Nikolajevan mukaan eri kategorioilla on erilaiset tarkoitukset. Utopiakuvaukset tutustuttavat pyhään, karnevalistiset tekstit vievät lapset ulos Arkadiasta, mutta varmistavat turvallisuudentunteen kotiinpaluulla. Ne myös tutustuttavat kuolemaan, joka on seuraus ajan lineaarisuuden tajuamisesta. Romahdus-kategorian tekstit tutustuttavat nuoret lukijansa väistämättömään lankeemukseen, lopulliseen viattomuuden loppumiseen ja aikuisuuteen astumiseen. Aikuisuuteen kuuluvat seksuaalisuus ja lisääntyminen. (Nikolajeva 2000, 262)

Nikolajevan mielestä selitys kirjailijoiden halukkuudelle kirjoittaa lastenkirjoja löytyy myyttisestä paluun ajatuksesta. Lapsi on lineaarisen ajan ulottumattomissa. Lapsipäähenkilöt eivät ole vielä ottaneet ratkaisevaa askelta, mikä tarkoittaa että lastenkirjallisuudessa on vielä jäljellä tulevaisuuden toivo toisin kuin useimmissa moderneissa aikuisten kirjoissa. (Nikolajeva 2000, 264) Jungin arkkityyppiteorian mukaisesti lapsipäähenkilöä voidaan kuitenkin pitää myös arkkityyppinä. Arkkityyppinen lapsi on ikuinen ja edustaa individuaatioprosessin tuloksena syntyvän Itsen täydellisyyttä. Paluu lapsuuteen ei siten jungilaisen teorian mukaan ole nostalgiaa, vaan kehitysprosessin päätös.

Lapsia ja lastenkirjallisuutta tarkasteltaessa tulisi ottaa huomioon sekä erot että yhtäläisyydet lapsuuden ja aikuisuuden välillä. Eroavaisuuksien taju on niin syvälle juurtunut, että sillä on taipumus värittää kirjallista arvottamista, niin että käsitteet lapsi ja lastenkirjallisuus sulautuvat yhteen. Tämä kaventaa käytettävissä olevaa lapsuuden kuvailun sanastoa. (Hollindale 1997, 44)

Peter Hollindale toteaa, ettei 'sisäisen lapsen' säilyttäminen kuulu vain lastenkirjailijoille. Se on jokaisen inhimillinen osa, joten olisi parasta tehdä se järkevästi. (Hollindale, 1997, 61) Lapsuuden säilyttäminen tarinoissa on mielestäni Hollindalen tarkoittama tapa.

## 2.2. Arkkityypit tulkinnan välineinä

Jungin arkkityypiteoriaa on kritisoitu mm. siitä, että se saattaa johtaa ahistorialliseen näkökulmaan: tekstin aikasidonnaisten osien merkitys hautautuu ajattomien merkitysten korostamisen alle. Jungin teoriassa yksilöllisen voidaan nähdä jäävän syrjään kollektiivisen tieltä. Analyysi voi näin johtaa stereotyyppioihin ja ennalta arvattaviin malleihin. Tämä voidaan kuitenkin kääntää myös eduksi: tekstien tarkastelu arkkityyppisesti voi tuoda niiden tulkintaan uusia näkemyksiä. (Rönnerstrand 1992, 94-95)

Jungilainen metodi ei olekaan kaiken selittävä yleisavain, mutta joitain ovia se avaa. Oletan arkkityyppisten aineiden syventävän tekstissä erottuvia teemoja. Fantasian tulkintaan metodi sopii hyvin, koska fantasian taustalla on myyttisiä aineksia, ja useat fantasiakertomukset voidaan nähdä kehityskertomuksina. Nuortenkirjan tarkastelu kehityskuvauksena on melko tavanomaista. Itsen etsimisen teema muuntuu kuitenkin Kontion trilogiassa uuden tietoisuuden etsimiseksi. Kontion nuortenkirjoissa lapset ovat viisaampia kuin aikuiset.

Jungilainen metodi sopii fantasiaan myös siksi, että fantasia lähenee kuvastoltaan unia. Ursula le Guin sanoo, että suuret fantasiat, myytit ja tarinat ovat unen kaltaisia, koska niiden puhe on lähtöisin tiedostamattomasta ja ne puhuvat sille sen omalla kielellä käyttäen symboleja ja arkkityyppejä. Vaikka ne ilmaistaan sanoin, ne toimivat musiikin tavoin menemällä suoraan ajatuksiin, jotka sijaitsevat liian syvällä tullakseen ilmaistuksi. Niitä ei voida täysin kääntää järjen kielelle, mutta ne ovat syvällisen merkityksellisiä ja käyttökelpoisia kuvaamaan etiikkaan, näkemyksiin ja kasvuun liittyviä tekijöitä. (le Guin 1989, 51-52)

Jung ei varsinaisesti keksinyt arkkityyppi-käsitettä. Jo Platonin ideaoppi on arkkityyppi-teoria ja termi tulee uudelleen esille esim. Augustinuksen ja Goethen teoksissa. Itse asiassa vain termin määrittely tietyllä erityisellä tavalla on jungilainen. Jung itse erotti

arkkityypin ja symbolin käsitteet toisistaan selkeästi; arkkityyppi itsessään eroaa latentin ei-esittävyytensä kautta esittävästä arkkityyppisestä kuvasta, jota Jung nimittää symboliksi. (Almqvist 1998, 13-14)

Arkkityyppisillä kuvilla on yhteys mytologiaan. Arkkityyppinen kuva ilmenee Jungin mukaan siellä, missä luovaa mielikuvitusta on vapaasti ilmaistu. Arkkityyppiset kuvat antavat muodon esi-isiemme kokemuksille. Ne ovat ikään kuin psyykkinen jäännös lukemattomista samankaltaisista kokemuksista. Ne edustavat psyykkisen elämän keskiarvoa, joka on jakautunut ja projisoitunut useisiin myyttisiin hahmoihin. Jungin mukaan arkkityyppiset kuvat ovat hyvin vahvoja ja kantavat syviä merkityksiä. Arkkityypin vaikutus on hämmäntävä, koska siihen on tiivistynyt omaa ääntämme voimakkaampi ilmaisu. Se joka puhuu käyttäen arkkityyppisiä kuvia, puhuu ”tuhansilla äänillä”, kohottaen ilmaisunsa ikuisesti kestäväksi. (Jung 1966, 81- 82)

Ei ole todistettu, että ajatus kollektiivisessä tiedostamattomassa sijaitsevista apriorisista merkityksistä olisi vedenpitävä. Arkkityyppiset kuvat saattavat olla toiston seurauksena vakiintuneita opittuja malleja. Näin niitä tulkitsee mm. Northrop Frye. Oletamus arkkityyppien ontologisesta alkuperästä ei kuitenkaan ole välttämätön jotta niitä voidaan käyttää tulkinnassa. Tutkijan ei ole välttämätöntä jakaa Jungin filosofisia käsityksiä, jotta arkkityyppiset tulkinnat voisivat antaa syvemmän ymmärryksen ja kokemuksen taideteoksesta. (Almqvist 1998, 10)

Jokainen arkkityyppi on suhteellisen suljettu voimakas järjestelmä, energiaa joka virtaa kaikkien kollektiivisen tiedostamattoman aspektien läpi. Arkkityyppi ei ole staattinen kuva, koska se on aina myös prosessi, johon sisältyy muita arkkityyppisiä kuvia. Jokainen arkkityyppi vaikuttaa myös muihin arkkityyppisiin. Siksi on opeteltava vetämään ääriä joiden sisään jää kunkin kuvan pohjimmainen merkitys. (von Franz 1987, 2) Tunneaspekti on arkkityyppien tulkinnassa tärkeä. Arkkityyppinen kuva ei ole vain ajatuskuvio, vaan myös tunteisiin sidoksissa oleva yksilön kokemus. Pelkkä kuva ei merkitse mitään. (von Franz 1987, 7-8).

Arkkityyppinen kuva ei ole vain jokin motiivi, vaan on selvitettävä mitä se yksilölle merkitsee ja mikä on siihen liittyvä tunne. Teksteissä on kuitenkin hyvin vaikea ottaa huomioon tekstin tuottaneen yksilön persoonallisia tuntemuksia. Silloin tutkijan omat tuntemukset tulevat mukaan. Koska arkkityyppiset kuvat ovat niin toistensa läpikulkemista ja monisyisiä, täydellistä ja ehdottoman oikeaa tulkintaa on mahdoton tehdä. Tutkijan subjektiiviset valinnat ja tuntemukset ohjaavat siten kunkin tutkimuksen kulkua. Jotta välttyisi putoamasta pahimpaan yksinkertaistamisen sudenkuoppaan, jossa kaikki näyttää merkitsevän kaikkea, on tunnettava arkkityypit mahdollisimman tarkasti ja kuunneltava niiden tapauskohtaista tunnesisältöä. Kaikki kuvat eivät ole arkkityyppisiä. Koska satujen arkkityyppisillä kuvilla ei ole persoonallista sisältöä, niitä on helpompi tutkia. (von Franz 1987, 12 - 15) Koska en voi väittää tuntevani jokaista arkkityyppiä läpikotaisin, pyrin tutkielmassani keskittymään tavallisimpien arkkityyppisten kuvien, erityisesti varjon, esiintymiseen ja niiden osuuteen kasvutarinassa.

Marie-Louise von Franzin mukaan sadut edustavat arkkityyppejä puhtaimmillaan. Siksi ne ovat kollektiivisen tiedostamattoman psyykkisten prosessien yksinkertaisimpia ilmauksia. Sadut lukuisine variaatioineen ovat yritys kuvata Jungin Itsen käsitettä. Yksittäiset sadut kuvaavat tämän kokemuksen eri asteita. Itse on siis yksilöitymisprosessin lopputulos. Se on samanaikaisesti sekä yksilön psyykinen kokonaisuus että kollektiivista tiedostamatonta säätelevä keskus. (von Franz 1987, 1-2) Kontion nuortenkirjat eivät ole satuja, mutta fantasiakuviltaan hyvin lähellä satujen arkkityyppisiä kuvia. Niiden tulkitseminen individuaatioprosessin kuvauksena ei täydellisesti onnistukaan, mutta piirteitä myös tällaisesta psyykkisestä kehityksestä on nähtävissä.

Individuaatiolla Jung tarkoittaa karkeasti ilmaistuna omaksi itseksi tulemistä. Individuaatiota voitaisiin nimittää myös itsensä toteuttamiseksi, jolla Jung tarkoittaa oman itsen kaikkein sisimmän ja omimman osan, 'Itsen' ymmärrystä. (Jung 1964b, 191) Individuaatioprosessi on myös arkkityyppi. Marie-Louise von Franz käyttää Itsestä nimitystä jumallinen sielu. Kyseessä ei siis ole oman identiteetin tai minäpersoonallisuuden vahvistaminen. Shamaanin initiaatitietä, sankarin etsintä ja mystikoiden sisäinen tie kuvaavat individuaatiota. Saduissa Itsen symbolina ovat esimerkiksi neljän ryhmät tai vaikeasti saavutettava aarre, joka esitetään pallona, viisasten kivenä tai timanttina. Tämän sielun

keskipisteen ympärillä vaanii vaaroja, ja sen kohtaaminen on järisyttävä kokemus. Se on sankarin tai sankarittaren etsintämatkan päätepiste saduissa ja myyteissä. (von Franz 1985, 11)

### **2.2.1. Varjo**

Jungin mukaan varjo on helpoin kokea, koska sen luonne voidaan suuressa määrin päätellä persoonallisen tiedostamattoman sisällöstä. Varjo on moraalinen ongelma, joka haastaa koko egopersonallisuuden, sillä kukaan ei voi tulla tietoiseksi varjosta ilman huomattavaa moraalista ponnistelua. Varjosta tietoiseksi tuleminen edellyttää persoonallisuuden pimeiden puolien käsittämistä olemassa oleviksi ja todellisiksi. Varjon ominaisuudet ovat emotionaalisia ja niille on ominaista jonkinasteinen autonomia sekä hallitsevuus. (Jung 1959, 8) Varjon ominaisuudet voidaan tahdonvoimalla sisällyttää osaksi tietoista persoonallisuutta, mutta tietyt piirteet ovat melkein mahdottomia sisällytettäviksi. Nämä piirteet ovat yleensä sidoksissa projektioihin, joita ei sellaisenaan tunnisteta ja joiden tunnistaminen on epätavallisen suuri moraalinen saavutus. Projektioilla tarkoitetaan omien huonojen piirteiden näkemistä ainoastaan toisissa. Projektio johtaa pahimmillaan totaaliseen eristäytymiseen. Projektion lähde ei kuitenkaan ole varjo, vaan anima tai animus. (Jung 1959, 9 - 10) Moraalisten esteiden lisäksi on voitettava myös intellektuaalisia vaikeuksia sekä yritettävä tulla toimeen niiden arkkityyppisten sisältöjen kanssa, joiden kanssa selviytymiseen ei ole olemassa mitään neuvoa. (Jung 1959, 17)

Paha ei ole kuitenkaan ”ongelma”, joka on ratkaistavissa, tai johon löytyy vastaus. Tällainen ajattelu on Ursula le Guinin mukaan eskapismia pahimmillaan. Paha on kärsimystä, tuhoa ja epäoikeudenmukaisuutta, joita joudumme kohtaamaan koko elämämme ajan. Fantasia on keino esittää ihmiseen juurtunut pahuus ymmärrettävässä muodossa. (le Guin 1989, 59)

Varjon tunnistamisen tekee helpommaksi sellainen kasvatus, jossa ihmiselle kerrotaan, ettei hän välttämättä olekaan aivan puhdasta kultaa. Pelkkään ”hyvään” pyrkivä kasvatus vääristää maailmankuvan ja sen seurauksena varjo nähdään ainoastaan toisissa.

Varjo kuuluu osin persoonalliseen ja osin kollektiiviseen tiedostamattomaan. Saduissa se voi esiintyä vain kollektiivisessa muodossaan, esimerkiksi sankarin varjona (von Franz 1987, 83). Tässä muodossa varjo voi esiintyä myös kansantarinoissa ja myyteissä. Kirjailijan persoonallinen varjo voi ilmetä tekstissä, mutta tekstilähtöisessä analyysissä siihen ei ole syytä puuttua.

Von Franzin mukaan sadun sankarilla /sankarittarella ei aina ole varjoa, vaan positiiviset ja negatiiviset puolet ovat samassa persoonassa. Varjon arkkityyppi ilmentää sitä osaa jonka kollektiivinen tietoisuus on kieltänyt. (von Franz 1987, 83)

Ursula le Guin pitää varjon kohtaamista erityisen merkityksellisenä kasvamisessa. Murrosikäinen alkaa tajuta ettei enää voi syyttää muita kaikesta, vaan alkaa ottaa vastuuta teoistaan ja tunteistaan. Niistä voi tulla valtava taakka, ja murrosikäisen varjo näyttää usein hyvin synkältä. Ainoa tapa selvitä tilanteesta on katsoa varjoaan suoraan ja hyväksyä se kaikkine vikoineen osaksi itseä. Se on rumin, mutta ei heikoin osa. Varjo on opas matkalle itsetuntemukseen, aikuisuuteen, valoon. Le Guinin mielestä suurin osa hyvistä fantasiakirjoista kertoo tästä matkasta ja fantasia on paras väline tämän matkan kuvaamiseen. Vain symbolinen kieli sopii psyyken syvien osien kuvaamiseen trivialisoidatta niitä. (le Guin 1989, 54-55) Varjon seuraaminen on ensimmäinen askel kohti kollektiivista tiedostamatonta. Se ei ole koko matka.

## 2.2.2. Anima ja animus

Anima on miehellä projektoiden tuottaja, niiden äiti sanan varsinaisessa merkityksessä. Animaan sisältyy ikuisesti läsnäoleva ja iätön naiseuden kuva. Tähän naiseuteen kuuluu niin äiti kuin tytär, sisar, rakastettu, jumalatar ja maaäiti. Animassa on sekä äidillinen turvallisuus että viettelevä riski. Anima ilmestyy aina (unissa, visioissa, fantasioissa) persoonidussa muodossaan, johon sisältyvät kaikki feminiinisen olennon luonteenomaiset piirteet. Animalla on myös tuhoava puoli. Tuhoavaan puoleen liittyy miehisen kasvun estäminen. Tuhoava anima voi näyttäytyä myös femme fatale -hahmossa. Animian hyvä puoli näkyy tunteiden ja intuition välittäjänä. Animian todelliseen kohtaamiseen kuuluu sen äiti-hahmoisuudesta irrottautuminen ja tämän feminiinin prinssiin hyväksyminen kaikkine puolineen. (Jung 1959, 12-13)

Anima on usein identtinen äitikuvaan kanssa, mutta se ei ole äitikuvaan korvike. Animian ominaisuudet ovat kollektiivisen arkkityypin ominaisuuksia, ja juuri ne tekevät äitikuvaan niin pelottavan voimakkaan. (Jung 1959, 14). Anima ei siis ole sama kuin äidin vaikutus poikaan, vaikka Jungin mukaan äiti onkin pojan ensimmäinen ja voimakkain anima-piirteiden lähde.

Saduissa anima esiintyy usein kuninkaantytären hahmoisena. Anima on saduissa koulutettava, jotta se luopuisi pahoista tavoistaan ja vääristä (vanhoista) opeistaan. Anima on von Franzin mukaan "vanhanaikainen olento", koska se kuuluu pakanalliseen kulttuuriin, jonka kristillisyys on haastanut ja tuominut. Anima ei ongelmitta mukaudu sivistyneeseen elämään, se kuuluu vanhoille jumalille. Siksi se pitää mukauttaa "uuden" Jumalan mieleiseksi. (von Franz 1987, 81)

Koska miehellä on anima, Jung lähtee oletuksesta, että naisella täytyy olla kompensoiva maskuliininen puoli. Jung nimittää sitä animukseksi. Animus on yhteydessä henkeen tai mieleen. Animus vastaa Logosta (järkeä), anima Erosta (tunnetta). Animuksen Logos-puoli on paha, koska se edustaa konventionaalisia mielipiteitä ja valtaa. Positiivisena animus edustaa henkeä. Animan tavoin animus toimii välittäjänä tietoisien ja tiedostamattoman välillä. (Jung 1959, 14 -16)

Koska animuspuoli edustaa henkeä ja tiedostamatonta, se on yhteydessä esim. luovuuteen, ja oman luovan lahjakkuuden tukahduttaminen voi olla naiselle kohtalokasta. (von Franz 1991, 191)

### **2.2.3. Lapsi arkkityyppinä**

Lapsiarkkityyppi voi esiintyä hyvin vaihtelevissa hahmoissa. Usein tämä arkkityyppi liittyy kehitysprosessiin, erityisesti individuaatioprosessiin. Lapsimotiivi arkkityyppinä ei edusta kenenkään henkilökohtaista lapsuutta, vaan se ilmaisee esitietoista, kollektiivisen tietoisuuden lapsuus-aspektia. (Jung 1968b, 159-161)

Romantiikan ajan lyriikassa lapsi edusti suunnilleen samaa kuin Jungin arkkityyppiteoriassa. Lapsi oli kokonaisuuden ja integraation symboli. Koska arkkityyppinen lapsi edustaa ajan ykseyttä, symboli sulautuu sekä lapsuuden muistelemiseen että aikuisuuden odotukseen. Sekä Blake että Wordsworth käyttävät lasta kuvaamaan lapsuuden ja aikuisuuden yhteen liittymistä joka ilmenee "kokonaisessa" persoonassa. (Byrnes 1995, 13)

Lapsiarkkityyppi on kuolematon koska se sisältää ajan ykseyden: siinä mennyt, tuleva ja nykyinen kohtaavat. Lapsi edustaa esitietoista ja jälkitietoista ihmisen olemusta. Esitietoinen on varhaislapsuuden tiedostamaton tila, jälkitietoinen on kuolemanjälkeisen elämän aavistus. (Jung 1968b, 178) Kuolemattomuus pitää käsittää kuvaannollisena, koska se on ilmaistu symbolisesti. (Byrnes 1995, 45)

Lapsiarkkityyppi on paradoksi: se on yhtä aikaa lapsi ja aikuinen. Lapsiarkkityypin nuoruus viittaa kasvun mahdollisuuteen ja sen vanhuus stabiiliuden tunteeseen. Lapsiarkkityypin paradoksaaliset vastavoimat eivät ole vastakkaisia, vaan toisiaan täydentäviä. (Byrnes 1995, 36) Lapsijumala edustaa tämän arkkityypin tulevaisuuteen suuntautuneisuutta. Myös nuoren sankarin hahmo voi edustaa lapsiarkkityyppiä, mutta se on vain puoliksi jumalainen. (Jung 1968b, 164 – 166)

Sankari-lapsi voi edustaa niitä persoonallisuuden puolia, jotka aikuisilta ovat päässeet hukkumaan. Lapsi on intuitiivisempi kuin aikuinen, joka toimii järjellä. Sankari-lapsi tuo yhteiskuntaan radikaalin muutoksen. Heikko voittaa voimakkaan, esimerkkinä Daavid ja Goljat. (Byrnes 1995, 7) Jung sanoo 'lapsen' edustavan tekoja, joilla pimeys voitetaan. (Jung 1968b, 167)

### **2.3. Fantasia - tarua ja totta**

Fantasiakirjallisuus mielletään erityisesti lasten- ja nuortenkirjallisuuden genreksi, aikuisten kirjallisuudessa fantasia-aineksia pidetään kerrontateknisinä keinoina. Fantasia on sukua saduille, joita myös pidetään erityisesti lapsille sopivina. Kuitenkin myös lastenkirjallisuudessa fantasia-aineksia voidaan pitää kerrontateknisinä keinoina, ja monet realistiset kertomukset sisältävät yliluonnollisia aineksia. (Nikolajeva 2000, 21) Kontion trilogia kuuluu nuorten fantasian genreen, vaikka sen ensimmäinen osa on hyvin lähellä satukertomusta ja fantasiaa voitaisiin Kontion trilogiassa hyvin pitää kerrontateknisenä keinona.

Peter Hunt toteaa, ettei fantasiaa voi ahtaa tiukkoihin luokitteluihin. Fantasia on ambivalentti genre, sitä joko puolustetaan kiivaasti tai se torjutaan kokonaan. Fantasiakirjallisuus nähdään kaiken kirjallisuuden alkulähteenä, kirjallisten kokeilujen kenttänä ja henkisen terveyden edistäjänä, *tai* taantumisena, *tai* osana ritualistista, eepistä ennalta määrättyä maailmankuvaa, *tai* se symboloi postmodernia sattumanvaraista maailmaa. Huntin mukaan fantasiakirjallisuus on kenties tätä kaikkea, se ei voi olla vain ja ainoastaan jotain niistä. Fantasia ei ole lapsellista toisten maailmojen keksimisessä, vaan nii-

den luomiseksi tarvitaan tietämystä tästä maailmasta. Vaihtoehtoisten maailmojen on oltava suhteessa todellisuuteen ja kommentoitava sitä. (Hunt 2001, 2)

Fantasiaa pidetään kaavamaisena genrenä, koska sillä näyttää olevan rajallinen määrä toistuvia motiiveja ja elementtejä. Tämän Hunt liittää turvallisuuden tunteeseen: vaikuttaa siltä kuin psyyken toinen puoli pelkäisi toista. Mielikuvitus on liian vaarallinen vaeltaakseen kahleitta. Toistuvat motiivit asettavat rajat mielikuvituksen pimeille voimille. Tarinankerronta on aina ollut pimeän universumin ja pahimpien demonien muuttamista käsiteltävään muotoon. (Hunt 2001, 2-3). Tämä ajatus tulee lähelle Jungin ajatusta tiedostamattoman kuvien käsiteltäväksi tekemisestä antamalla niille persoonallinen hahmo.

Asko Martinheimo toteaa, että fantasia avaa tiedon perille viemiseen intuitiivisen reitin, jolla järkeen vetoava tieto kompastelee ja eksyy (Martinheimo 1998, 45). Jungilla intuition merkitys on korostunut. Maria Ihosen mukaan fantasiakirjallisuus voi tarjota vieraanuttamisellaan uusia, oivalluksia herättäviä näköaloja niihin kysymyksiin, jotka eivät helposti aukene kuvaamalla vain näkyviä ilmiöitä ja pysyttelemällä mahdollisen rajoissa. Mielikuvitusta tarvitaan myös ongelmanratkaisussa. (Ihonen 2004, 78-79)

Peter Huntin mukaan fantasialla on aina "realistinen" fokalisoija, kuten *Ihmema* Ozin Dorothy tai Ursula Le Guinin lohikäärmeet ja naiset. Fokalisoija suhteuttaa todellisen ja fantastisen. (Hunt 2001, 9)

Realismin lähtökohtana oli, että maailma on rationaalinen ja kuvattavissa, ja kuvauksen ja todellisuuden välillä oli vastaavuus. Kaikki mysteerit olivat ratkaistavissa. Mutta se mitä näemme toisissa ei ole objektiivinen totuus, vaan oikeammin projektiota omasta itsestämme. Barthesin mukaan realistisella kirjallisuudella on hyvin vähän tekemistä todellisuuden kanssa, sen arvot viittaavat pikemminkin toisiin kielellisiin ja kirjallisiin konventioihin. Realismin pitäminen merkityksen antamisena kokemukselle näyttää tätä vasten naiivilta. (Hume 1984, 41- 44)

Sankarimyytistä juontuvan juonikaavan takia fantasiakirjallisuudessa on kyse kehitysker-  
tomuksesta ja itsenäistymisprosessista tai jungilaisittain ilmaistuna individuaatioproses-  
sista. (Bengtsson 2000, 17) Ann Swinfen huomauttaa, että nykyfantasia käyttää rakentei-  
ta, motiiveja ja ihmeellisiä elementtejä, jotka ovat peräisin sen edeltäjistä myyteissä,  
legendoissa, faabeleissa, kansansaduissa ja romansseissa. Se ei kuitenkaan voi käyttää  
niitä samoin kuin nämä edeltäjänsä. Maailmassa joka on materialistinen ja tieteellisen  
rationaalinen, fantasia lähtee tutkimaan immateriaalista ja irrationaalista. Mutta  
nykykirjailija ei voi lähteä laajasti hyväksytystä uskon perustasta (Swinfen 1984, 2).  
Swinfenin teos on 1980-luvulta, ja voidaan esittää kysymys, onko nyky maailma  
sittenkään niin materialistinen ja tieteellisen rationaalinen. Fantasiakirjallisuuden  
arvon nousu ja new age -liikkeet kuvastavat erilaista maailmankuvaa.

Joseph Campbellin mukaan myytit ovat olleet osa jokaisen sivilisaation moraalialueen ylläpitä-  
mistä tekijöistä. Myytit ovat toimineet erilaisten yhteiskuntajärjestelmien moraalisten ar-  
vojen kantajina, niiden yhtenäisyyden, elinvoiman ja luovuuden säilyttäjinä. Yhteiskunta  
on riippuvainen elämästä ylläpitävistä illuusioista, ja jos ne riistetään, koko moraalinen pe-  
rusta horjuu. (Campbell 1993, 10)

Philip Pullman on sanonut, että nykyaikana teemoja, jotka ovat "liian suuria" aikuisten  
kirjallisuudessa käsiteltäviksi, voidaan käsitellä riittävän hyvin vain lastenkirjoissa (Lenz  
2001, 122). Maria Nikolajeva sanoo tähän syyksi sen, etteivät modernit aikuistenkirjat voi  
käsitellä eksistentiaalisia ongelmia toivon ilmapiiressä. Nykykirjallisuuden henkilöt ovat  
epäonnistuneet identiteetin etsinnässään toisin kuin nuoret sankarit, jotka ovat vielä kes-  
keneräisiä. Siksi lastenkirjailijoilla on suurempi ilmaisunvapaus. (Nikolajeva 2000, 264)

Kathryn Humeen mukaan kirjallisuus on merkityksiä tuottava kokemus. Ihminen hakee  
merkitystä olemiselleen ja pyrkii löytämään merkityksiä mm. uskonnon kautta. Myös  
tieteen avulla haetaan vastausta kysymykseen miksi olemme olemassa. Kaaokseen  
etsitään järjestystä. (Hume 1984, 191-192)

Tiukan lineaarisuuden kumoutuminen liittyy fantasiassa toivoon. Nimenomaan fanta-  
siakirjallisuuden kohdalla monet tutkijat ovat nostaneet esiin ilon ja toivon elementin las-

ten fantasiaa leimaavaksi piirteeksi. Vaikka fantasiakirjallisuus pystyy etäännyttämiskeinojensa ansiosta käsittelemään vakavia ja vaikeitakin teemoja, niistä tarjotaan vapautus. Maria Ihosen mukaan Lasten fantasiakirjallisuus ei koskaan esitä maailman monimutkaisuutta ja vaikeuksia tarjoamatta samalla toivoa (Ihonen 2004, 77).

Toivon elementti on kaikelle lastenkirjallisuudelle ominainen. Toivo ei silti välttämättä ole yhtenevä onnellisen lopun kanssa. Onnellisen lopun määritelmä riippuu aikakauden käsityksistä ja on myös genresidonnainen. Modernissa nuortenkirjassa loppu voidaan jättää avoimeksi, jolloin lukija voi itse päätellä miten tarina jatkuu. On myös pidettävä mielessä etteivät kirjan rakenteellinen loppu ja sen psykologinen loppu ole yhteneviä. Päähenkilön psykologinen kehitys saattaa alkaa vasta kirjan lopussa. Juuri psykologinen epävarmuus antaa suuret mahdollisuudet avoimelle lopulle (Nikolajeva 2000, 61-62)

### ***3. Keväällä isä sai siivet: matka sinne ja takaisin***

Lastenkirjallisuuden peruskaava on kiertomatka. Siinä juoni noudattaa kaavaa koti - kotoa lähtö - seikkailu - kotiinpaluu. Tällä mallilla on juurensa romantiikan ajan filosofiassa, ja se löytyy lähes jokaisesta lapsille tarkoitettusta tekstistä, ei välttämättä seikkailugenreen kuuluvasta. Matkan tarkoituksena on lapsen kypsyminen, mutta kotiinpaluu on turvallisuuden tae. (Nikolajeva 1996, 79)

Myös fantasialle on ominaista noudattaa seikkailukertomuksen tai sankarimyytin kaavaa, joka on kehämäinen. Sankarin kotiinpaluuseen ei siinä kuitenkaan liity tarve palata kodin turvallisuuteen, vaan sankarin tehtävänä on tutun ja turvallisen tiedon laajentaminen. Alice Byrnes sanoo, ettei universaali kehitysprosessi ole lineaarinen vaan kehämäinen. tiedostamattomasta saatu pitää tuoda tietoisuuden maailmaan. Tämän jatkuvan prosessin metaforana toimii kiertomatka. (Byrnes 1995, 62)

Trilogian ensimmäinen osa noudattaa kiertomatkan kaavaa. Se on tyypillinen seikkailutarina, jonka lopussa lapset palaavat vanhempiensa luo. Se on myös tyyliltään kaikkein lapsenomaisin. Lapsuus on vielä aivan nurkan takana, ja paluu äidin turvalliseen helmaan

tuntuu houkuttelevalta. Koska ensimmäisen osan maailma on lähimpänä lapsuutta, se on myös lähimpänä lapsuuden myyttistä yhteyttä arkkityyppeihin. Pojat joutuvat kokemaan irtautumisen vanhemmistaan, kun nämä katoavat. Mielessä välähtelee pelottavia kuvia kuolemasta. Pojat joutuvat ”pahan äitipuolen” kynsiin Huostolaan. mutta pako onnistuu. Loppu on onnellinen: vanhemmat ovat lapsia vastassa, vaikka kotiin ei varsinaisesti palatakaan.

### 3.1. Idylli särkyä

Olin silloin kaksitoistavuotias ja siitä on nyt kulunut... hetkinen... en osaa sanoa, vuosi tai kymmenen vuotta tai päivä tai viikko tai sekunnin kynsinahan verran. Kaikki tuntuu olevan tässä läsnä, lähellä. Sekin aurinkoinen keväätaamu, jolloin koko perheemme elämä astui uusiin uomiin. (KIS, 6)

Saduille on ominaista ajaton tila. Marie-Louise von Franzin mukaan sadun epämääräinen ajanmääritys tarkoittaa ajattomuutta ja tilattomuutta eli kollektiivisen tiedostamattoman ei-missään -tilaa. Mircea Eliade nimittää tätä tilaa *illud tempus* -tilaksi, joka voidaan karkeasti kääntää ikuisuudeksi. (von Franz 1987, 27) Koska fantasia on sukua saduille, myös fantasian ajanmääritys on usein epämääräisen ajaton. Maria Ihosen mukaan lastenfantasia on edelleen sadun rinnakkainen muoto. Maria Nikolajeva (2000, 5) toteaa, että syklinen aikakäsitys kuvastaa lapsen tapaa hahmottaa aikaa. Ajattomuuden tuntu on luonteenomainen idyllille, jollaisena lapsuus usein nähdään.

Teoksen alussa vallitsee hetkisen lapsuuden idyllinen ja ajaton tila, itse tarina alkaa kuitenkin idyllin särkymisestä. Alun takautumassa ympäristö näyttää idylliseltä, mutta oireita sen rikkoutumisesta on jo havaittavissa. Talo on ränsistynyt, ja vain etupihan puutarha on hoidettu. Takapihan kasvit ovat villiintyneet.

Takapihamme oli villiintynyt ja hoitamaton. Se oli oikea perhosten paratiisi. Etupihalle oli sen sijaan rakennettu komeita kukkapenkkejä, jotka kohosivat porrasmaisina rakennelminä talon päädyissä. Kukkapenkit oli reunustettu pyöreillä kivillä, joita olimme itse käyneet valitsemassa meren rannoilta ja ojan pientareilta. (KIS, 8)

Jungin mukaan puutarhamotiivi liittyy kasvuun ja yksilöitymiseen (Jung 1969c, 293). Tekstissä puutarha voi kuvata koko perheen sisäistä tilannetta. Osa sisäisestä maailmasta on vielä kaaoksen tilassa. Takapihan villiintyneisyys symboloi vaistojen ja viettien tai hallitsemattoman tiedostamattoman maailmaa. Etupiha kuvaa tietoista ja ulospäin näkyvää puolta, joka on siisti ja järjestyksessä. Menneisyydestä paljastuu kuitenkin asioita, joista on vaiettu.

Kukkapenkit on reunustettu pyöreillä kivillä. Pyöreä muoto muistuttaa mandalakuviota, joka toimii lapsuuden turvallisuuden ja kokonaisuuden symbolina. Lapsuus on vielä suojattua aikaa, mutta idylli särkyä ja lapsuus loppuu isän kadotessa.

Fantasia murtautuu todelliseen maailmaan, kun isä kasvattaa itselleen siivet ja lentää puutarhan koristealtaan kautta Austraasiaan. Austraasia on paikka jota ei löydy kartalta, se sijaitsee jossain toisessa todellisuudessa. Koristeallas toimii porttina tyypillistä fantasian kaavaa noudattaen (ks. Nikolajeva 1988, 76). Yhteys reaali maailmaan ohenee, ja kertomus siirtyy pian kokonaan fantasian puolelle.

Sitten näin jotain harmaata isän käsien ympärillä. Hieroin silmiäni veljeni yöpaidan selkämystä vasten. Toden totta. Isän käsistä tunki esiin harmaita höyheniä. Aluksi niitä oli vain muutama olkapäiden tietämillä. Mutta pian, ehkä kahden tai kolmen piinaavan minuutin päästä, hänen kätensä olivat ranteita myöten täynnä repaleisia, likaisenharmaita höyheniä. Samassa maan tärahtely alkoi vaimeta. Yksi mukulakivi vierähti vielä alas kukkapenkistä. Leskenlehdet suoristivat vartensa. Taivas muuttui jälleen kirkkaan siniseksi, aivan kuin valtava punainen silmäluomi olisi siirtynyt sen päältä pois. Isä oli loppettanut räpyttelyn. Hän käveli meidän luoksemme. Hänellä oli siivet. (KIS, 13-14)

Maria Ihosen (2000, 78) mukaan fantasiakertomuksessa esiin tulevan yliluonnollisen elementin tarkoituksena on käynnistää päähenkilössä prosessi, jossa hänen pelkonsa, toiveensa tai surunsa saa käsiteltävän muodon. Isä muuttuu siivekkääksi ja lähtee omille teilleen jättäen pojille hieman epämääräisesti muotoillun tehtävän suoritettavaksi. Tehtävänä on pahan voittaminen ja lasten pelastaminen.

Tehtävän antaminen on sankarimyyttiin olennaisesti kuuluva osa. Alkaa näyttää siltä, että pojista on tulossa sankareita. Myös Tomin ulkonäkö on koomisen 'sankarillinen': hän toteaa muistuttavansa ”Asterixin kreikkalaisia”. Sukunimen Kokko selitetään tarkoittavan

kotkaa. Kotka on lintujen kuningas ja symboloi voimaa ja sankaruutta (Biedermann 2003, 145). Isä puhuu ennustuksesta, jonka osana pojat ovat. Sen sisältöä ei varsinaisesti paljasteta. Quest-tyyppisen kertomuksen päähenkilölle on tyypillistä tietämättömyys omasta merkityksestään ja suuresta tehtävästään. Tehtävän suuruus tuleekin ilmi vasta trilogian myöhemmissä osissa.

Ratkaisevassa tapahtumassa henkilöitä on lukumäärältään kolme: isä ja pojat. Luku kolme on von Franzin mukaan maskuliininen ja liittyy aikaan: lukuun kolme liittyy aina elämän yksisuuntaisen liikkeen symboliikka (von Franz 1987, 65). Tämä toimii viittauksena ajan lineaarisuuteen. Isän lähtö asettaa pojat vastakkain elämän vääjäämättömän liikkeen kanssa, paluuta entiseen turvalliseen idylliin ei ole. Poikien oma elämän seikkailu alkaa tästä kriisistä.

Eron pelko on olennainen sadun merkityselementti. Myös fantasiakirjallisuudessa on paljon käsitelty eron pelkoa (Ihonen 2004, 91). Pojat jäävät tässä ikään kuin orvoiksi vanhempien kadotessa toiseen todellisuuteen. Hylätyksi tulemisen pelko liittyy kasvamiseen, ja siihen kuuluu olennaisesti vanhemmista irtautuminen. Orpous on sankarille kuuluva piirre, ja yleinen varsinkin quest-tyyppisissä fantasiatarinoissa (esim. Ihonen 2001, 138).

Hylkääminen tuo pojille myös arkkityyppisen lapsen statuksen. Jungin mukaan (ks. Byrnes 1995, 33) lapsen arkkityypille on luonteenomaista hylätyksi tuleminen. Poikien sankaruus saa vahvistuksen, koska arkkityyppinen lapsi on myös yksi myyttisen sankarin ilmiä. Jungin mukaan 'lapsi' tarkoittaa jotakin joka on kehittymässä kohti itsenäisyyttä. Tämä ei onnistu ellei lapsi irtaudu alkuperästään. Hylkääminen on siten tarpeellinen tilanne, ei ainoastaan oire. Siksi ei ole sattumaa että monet kirjallisuuden kuuluisat lapset ovat orpoja. Orpous on kuvaannollista, sitä ei pidä ottaa sananmukaisesti. Hylkääminen symboloi irtautumista, joka jokaisen on käytävä läpi tullakseen itsenäiseksi aikuiseksi. (Byrnes 1995, 34)

Teoksen nimen voitaisiin tulkita viittaavan kuolemaan. Kuolema näyttäyty kertomuksessa unikuviissa, mutta kysymys niiden vastaavuudesta todellisten tapahtumien kanssa jää avoimeksi. Isän siivekkyys ei kuitenkaan tarinan alussa näytä viittaavan kuolemaan.

Isän metamorfoosi antaa viitteitä hänen tulevasta roolistaan. Isä saa siivet ja lentää pois puutarhan koristealtaan kautta. Allas on ympyrän muotoinen, se muistuttaa Itsen symbolia mandalaa. Lintu on vanha sielun symboli. Isä on siis lähdössä etsimään yhteyttä sieluunsa, toteuttamaan omaa henkistä kasvuaan. Allas liittyy veteen, joka on uudestisyntymisen symboli. Koristeallas on kuitenkin tyhjä. Veden puuttuminen tarkoittaa, ettei isän uudelleensyntyminen kenties onnistukaan.

### **3.2. Vankeus**

Tarina jatkuu sankarimyytin kaavaa (Campbell 1990, 64) noudattaen. Pojat karkaavat poliiseilta, mikä voidaan tulkita velvollisuuden välttelemiseksi. Pojat jäävät kuitenkin kiinni, kun ahne ja ilkeä naapuri ”myy” heidät poliiseille. Sankaruus toteutuu vääjäämättä. Poliisilaitoksella pojat todetaan hulluiksi ja passitetaan Huostolaan, eräänlaiseen kasvatuslaitokseen. Sankaritarinan päähenkilö joutuu kokemaan nöyryyksiä matkallaan. Hulluksi julistamista voidaan pitää nöyryytysten alkamisena.

Kiinni joutuminen tapahtuu öisen aikaan. Yömatkat ovat analyttisen psykologian mukaan matkoja tiedostamattoman alueelle, ja tärkeämpiä kuin päivämatkat. Yöllinen matkan aloitus viittaa siten myös henkisen kehityksen alkamiseen.

Tarinan poliisit ovat epäilyttäviä, poliisilaitos sijaitsee syrjäseudulla ja sen nimikylttikin on epämääräinen lastulevyn kappale. Poikia tutkiva psykiatri Lassi Tirkkonen on itse melko sekava ja hajamielinen. Lisäksi hänellä on näkymätön sisar, jota hän itse nimittää Tissi Larkkoseksi. Naisen oikea nimi on Titta Tirkkonen, mutta tuskin sekään pitää paikkaansa. Titta selittää Lassin pitävän häntä omana naisellisena puolenaan. Tittaa voidaan siten pitää eräänlaisena anima-hahmona. Pojat eivät kuitenkaan epäile näiden ”virkamiesten” todellista henkilöllisyyttä. Fantasia on jo tullut osaksi tarinan todellisuutta, eivätkä oudot tapahtumat enää herätä ihmetystä.

Pojat viedään Huostolaan autolla. Autoa kuljettava poliisi innostuu ajamaan kahdella pyörällä ojan reunaa hipoen. Ojaa ei kuitenkaan ylitetä. Ojan ylittäminen tarkoittaisi astumista kehityksessä eteenpäin. Reunalla horjuminen kuvastaa kasvamiseen ja kehitykseen kuuluvaa epävarmuutta. Ratkaisevaa askelta ei vielä uskalleta ottaa, tapahtumat vyöryvät omalla painollaan sankareiden tahdosta riippumatta.

Huostola muistuttaa ulkoisesti vankilaa. Vangiksi joutuminen on satujen tyypillinen kuvio, jota voi Fryen (1957) mallia seuraten pitää arkkityyppisenä. Pojat joutuvat ”pahan äitipuolen” tai noidan vangeiksi. Huostola sijaitsee ikään kuin toisessa ajassa ja todellisuudessa. Sinne joutuminen repäisee pojat lopullisesti irti tutusta ja turvallisesta.

”Mortti kuljetti meitä pitkin hämäävästä käytävistä. Siellä täällä oli muutama soihtu luomassa lepattavaa valoa. Seinällä roikkui gobeliineja, suuria seinävaatteita, jotka kuvasivat ritariaikaisia taisteluita. Tuntui siltä kuin olisin sukeltanut toiseen aikaan tai jonnekin ajattomuuden hämyyn, paikkaan joka oli yhtä kaukana ostoskeskusten rullaportaisesta hälinästä kuin Pluto auringosta.” (KIS, 54)

Ajattomuuden tuntu korostaa tarinan epätodellista luonnetta. Kertoja on moninkertaisesti epäluotettava: hän on vielä lapsi, ja kerronta tapahtuu ensimmäisessä persoonassa kertojan ollessa myös fokalisoija. (ks. Rimmon-Kenan 1991) Mikään tarinan todellisuudesta ei välttämättä ole ”oikea” tai todellinen. Satuiluun viitataan suoraan kerronnassa kun Lassi Tirkkonen toteaa poikien ruokkineen toistensa mielikuvitusta ja tarinoiden syrjäyttäneen todellisuuden.

Hylätyksi tuleminen toistuu, kun pojat sijoitetaan kurinpitotoimena eri ryhmiin. Nyt he ovat todella yksin. Kaksosten erottaminen toisistaan voi johtaa traagisiin seurauksiin. Kontion kertomuksessa kaksosten erottaminen liittyy kuitenkin lähinnä kertomuksessa toistuvaan puolittamisen teemaan, joka kasvaa koko kertomuksen universumin puolittamiseen ja yleiseen epävarmuuteen todellisuuden olemuksesta.

Huostolan päärakennus on linnan kaltainen, ja sitä ympäröi puutarha. Puutarha viittaa itseensä ja kasvamiseen, mutta koska se on ympäröity muurilla ja piikkilangalla, joku haluaa estää kasvamisen. Tässä tarinassa kasvamisen estää arkkityyppinen noitahahmo, joka näyttää ilmentävän äidin pimeää puolta. Vankeus tai tunne vankina olemisesta on

tavallinen nuortenkirjan teema. Nuori kokee olevansa vankina vanhempien arvomaailman sisällä tai omassa ruumiissaan.

”Linnassa ei ollut tiloja lapsille” (KIS, 63). Lapset asuvat parakeissa linnan ulkopuolella. Arkkityyppisen tulkinnan mukaan linna edustaa Itseä. Lapset ovat linnan ulkopuolella, koska lapsella ei vielä ole todellista ymmärrystä Itsestä. Tiedostamattoman symboliset hahmot saavat kehityksen tässä vaiheessa pelottavia muotoja.

Kertoja sanoo Huostolan syntyvän joka kerran uudelleen tarinaa kerrottaessa. Tarinoilla on syklinen luonne. Uudelleen syntymisellä voidaan tarkoittaa myös vaikutusta, joka kasvatuksella on lapseen. Kasvatuksen nimissä tehdyt julmuudet jättävät jäljen, jonka tuottama ahdistus toistuu yhä uudelleen vaikka tarina loppuukin. Huostola on siten myös mielen tila, josta jokainen voi vapauttaa itsensä ottamalla hyvät voimansa käyttöön. Huostolan kasvatustimet ovat ”simputus ja ojankaivuu”. Kovalla työllä voidaan viitata kasvatuksen vaatimaan ponnisteluun. Vasta raskas työ tekee vahvaksi.

Kaikki ei ole pelkästään synkkää ja pelottavaa. Ensimmäisenä aamuna Huostolassa Tomi tutustuu Lauraan. Laura on rohkea ja voimakas ja hänellä on maagisia kykyjä. Hän ei pelkää Huostolan luopioita, ja hänellä onkin jo monta merkintää rangaistusten kirjassa. Yhdeksän merkintää johtaa äärimmäiseen rangaistukseen. Laura ei näytä pelkäävän sitäkään. Laurassa on selvästi sankariainesta. Tomin kanssa Laurasta tulee lasten vapauttaja. Lauran tehtävä on kerrottu ennustuksessa, mutta sankarin tavoin hän on siitä tietämätön.

Huostolassa on myös muita Raakelia vastustavia lapsia, mutta avointa vastarintaa ei uskalleta esittää. Raakelin vastaisiin joukkoihin kuuluvat Mortti Ravinelli ja Saska Luhtanen. Mortti on ulkomaalaissyntyinen, hänen isänsä on italialainen mafioso. Mortilla on merkilliset nopeat teleskooppialat. Mortti on muita lapsia vanhempi. Saska on tiedemiestyppi, joka on erityisen kiinnostunut kasveista. Mortilla ja Saskalla on tärkeä osa pakenemisessä ja myös tarinan myöhemmissä vaiheissa.

Yksi oudoista lapsista on Pekka, joka viikottain paisuu kuin ilmapallo kohoten korkealle ilmaan. Pekka lentäisi pois, ellei häntä sidottaisi köydellä kiinni. Raakelin luvalla Nestori ja hänen joukkonsa ovat saaneet luvan läpsiä Pekkaa mailalla kuin palloa, jolloin Pekka vähitellen muuttuu takaisin omaksi itsekseen. Pekka on koominen puer aeternus -tyyppi: lentäjälapsi, joka kohoaa loputtomiin ellei häntä kiinnitetä maahan. Koska Nestori voidaan nähdä varjoa edustavana hahmona, varjo auttaa 'ikuisen kohoajan' takaisin maan pinnalle.

Yksi keskeisistä henkilöistä on Nestori Kerastes. Nestorin hahmossa on paljon varjon ominaisuuksia, ja mielestäni hänet voi tulkita varjoksi enemmän kuin kertomuksen todelliseksi henkilöksi. Aluksi Nestori on luopio, joka toimii vakoilijana ja kantelijana. Raakel sanoo Nestorin olevan järjestelmänsä silmäterä. Nestori on siten Tomin varjo, joka kulkee noidan käskyläisenä. Hän houkuttelee Tomia siirtymään pahan puolelle, jotta tämän elämä muuttuisi helpommaksi. Tomi ei kuitenkaan lipeä oikeamielisyydestään.

Varjohahmo on sadussa myös auttaja. Nestori toimii tahtomattaan auttajana, kun Tomi ja Laura joutuvat ”kuritushuoneeseen” tehtyään Nestorille ilkeän kepposen. Ilman tätä rangaistusta Puuttuvan Peukalon yhteydenotto ei olisi mahdollinen eikä salakäytävän ja portin sijainti selviäisi. Varjo siis johdattaa lapset oikealle tielle.

Onnettomuuden seurauksena Nestori ”syntyy uudelleen”. Hän juuttuu perunannostokoneeseen ja melkein kuristuu kuoliaaksi. Laura pelastaa hänet rikkomalla koneen. Nestori jää henkensä velkaa Lauralle ja hänen hyvä puolensa herää. Sadussa varjo muuttuu avuliaaksi kun sille on tehty palvelus. Varjon paha, tiedostamaton puoli kuolee ja se muuttuu henkiseksi oppaaksi (ks. von Franz 1987, 104). Nestorista tulee myöhemmin sankari, ”Varjonhakija”, joka toimii oppaana varjojen valtakunnassa.

### 3.3. Paha kuningatar

Karmiininpunaiseen samettileninkiin pukeutunut jättiläisnainen peitti koko oviaukon. Pukuun oli varmaan kulunut kilometri kangasta ja miljoona kilometriä lankaa. Naisen kädet nojasivat kylpyammeen kokoiseen lantioon. Nivelten kohdalta pullistuneita pitkiä sormia koristivat kirjavat ja kimaltelevat jalokivisormukset. Kynnet olivat kasvaneet kaareviksi sirpeiksi. Hädin tuskin uskalsin kuljettaa katsettani ylöspäin. Rinnat olivat suuremmat kuin se jättiläiskurpitsa, jonka kasvatimme edellisenä kesänä takapihan kompostilla. Kaulaa naisella ei ollut ollenkaan, sillä hänen päänsä vyöryi harteille kuin alhaalta paksu säkkituoli. Kasvoissa oli enemmän roikkuvia poimuja kuin kalkkunan heltassa. Pienet verestävät silmät olivat aivan kiinni päärynänmuotoisen nenän tyvessä. (KIS, 56)

Kuvaan purjehtii Raakel Vastapöksy, Huostolan valtiatar. Ylimartimon (2005, 45) mukaan kuningattaren läsnäolo sadussa kertoo, että ollaan tekemisissä feminiinisen, tunteiden ja tiedostamattoman kanssa. Tässä tarinassa tunteet ovat negatiivisia, esiin nouseva hahmo on pelottava paha äitipuoli tai noita. Pahan arkkityyppisenä hahmona myös Raakel edustaa pelkoja ja epävarmuutta, joita kasvamiseen liittyy.

Raakelin korostuneen kauhea naiseus symboloi astumista puberteettiin. Satujen noita on lapsistaan tiukasti kiinni pitävän äidin kuva. Tällainen äiti ei anna lastensa kasvaa. Raakel on äidin kammottava varjo, joka on pysynyt piilossa lapselta, mutta nuoruuteen tultaessa se on kasvanut valtavan suureksi ja ahdistavaksi.

Raakel on negatiivisen animan kuva. Koska miehen kaikki animaprojektiot ovat Jungin mukaan lähtöisin äidistä, tulee Raakelista äidin varjo. Negatiivisena animana Raakel edustaa hämmennystä, jonka naisen kohtaaminen tuottaa murrosikäiselle pojalle. Nainen muuttuu hirviöksi, koska sankari ei osaa kohdata naiseen liittyvää lihallisuutta. (ks. Campbell 1990, 113) Poikien oikea äiti on voimaton ja alistuva, hän ei kykene toimimaan isän lähdettyä. Siksi Raakel on hänen vastakohtanaan niin voimakas. Raakel symboloi täten myös äidiltä puuttuvaa voimaa.

Raakel korostaa pahuuttaan ja häntä puhutellaan ”äiti Aurinkoiseksi” mikä on ironista, koska Raakel on pimeyden voimien edustaja. Toisaalta myös Lusifer, ”valon tuoja”, on arkkipaha. *Lusifer* nimi viittaa Dethlefsenin mukaan siihen, että pimeyttä tarvitaan jotta

valo voisi tulla näkyviin. Pimeys palvelee siten valoa. (Dethlefsen, 60) Raakel on ”paha”, mutta hänen pyrkimystensä kautta lopulta päästään takaisin valoon. Valon tuominen viittaakin laajempaan ymmärrykseen ihmisen kokonaisuudesta. Paha puoltaan ei voi ulkoistaa. Raakel edustaa tekstissä äärimmäistä pahuutta, mutta pahuus voi ilmetä myös aivan tavallisissa vanhemmissa: kasvatus ei aina ole sitä miltä näyttää. Tekstissä kasvatuksen taustalta löytyy aikuisten halu nöyryyttää lapsia ja käyttää valtaa. Tulkitsen tämänkin viittauksena ihmisen kaksijakoisuuteen; pimeät voimat ovat olemassa myös ”kunnan ihmisissä”. Raakel pyrkii tekemään lapsista pahoja, uhkana on ’sydämen kovettuminen’. Jungin mukaan juuri välinpitämättömyys tuhoaa ihmisen ihmisyyttä.

Yksiselitteisen pahana Raakel on arkkityyppinen satuhahmo. Sadun henkilöt eivät kuitenkaan tee valintaa itse, vaan ovat ennaltamäärätysti joko hyviä tai pahoja. Mutta Raakel on itse valinnut oman tiensä, hän on aikaisemmin ollut tavallinen sosiaalityöntekijä. Fantasian henkilötkään eivät yleensä tee tietoisista valintaa pahan puolelle asettumisesta ilman painavaa syytä kuten alistamista. Raakel sen sijaan on tahtonainen, oman tiensä kulkija ja omasta tahdostaan paha. Raakelin hahmo on kaikessa irvokkuudessaan ja äärimmäisessä pahuudessaan suorastaan koominen.

Raakel on ottanut taiteilijanimekseen Vastapöksy-nimen, koska haluaa olla paholaisen jälkeläinen. Tässä Kontio kääntää perinteisen satujen asetelman nurin: yleensä paholaisen seurana on naishahmo. ”paholaisen isoäiti”. Raakelin seuralaisena on joukko alistettuja mieshenkilöitä. Raakel on siis omaksunut itse paholaisen roolinkin. Tämä viittaa Raakelin hahmon varjopiirteisiin. Paholainen on eräs varjoarkkityypin mahdollisista muodoista (Jung 1964a, 104-105).

Vastapöksy -nimi toimii siis viittauksena paholaiseen, mutta siinä leikitään myös 'vasta'-etuliitteen konnotaatioilla. Raakel vastustaa sekä hyvää että yliluonnollista. Yliluonnollinen rinnastuu tekstissä hyvään.

Varjona Raakelin hahmosta tulee kuitenkin ambivalentti: varjolla ei ole moraalia, se ei ole yksiselitteisen hyvä eikä paha. Ristiriitaa kuvaa myös se, että lasten ja Raakelin pyrkimykset menevät myöhemmin tarinassa yksiin. Raakel haluaa tuhota hyvän Austraasiasta,

mutta lasten toiminta seuraavassa osassa näyttää johtavan samaan lopputulokseen. Raakel julistaa vihaavansa hyvyyttä, ja myöhemmin Laura toistaa saman ilmauksen sanasta saanaan tajutessaan Austraasian todellisen luonteen.

Hyvyyden vihaaminen näyttäytyy erityisesti naisellisena ominaisuutena. Kaksikkojärjestelmässä (jin ja jang) pimeys ja pahuus kuuluvat naisellisen puolen ominaisuuksiin. Animaan liittyessään hyvyyden vihaaminen voi tarkoittaa myös selvänäköisyyttä: hyvyys ei olekaan yksiselitteistä.

Raakel on siivekkäiden austraasialaisten vastakohta, hyvin tukevasti maassa kiinni oleva hahmo. Yhteys paholaiseen vetää hahmon oikeastaan jopa maan alle. Koomisen liioiteltu hahmo ilmentää kuitenkin pimeän puolen voimien käyttämistä.

Tarinan lopussa Raakel uhkaa syödä lapset. Lasten syöminen on sadun noidalle ominainen piirre, joka kuvaa uudestisyntymistä. Nikolajeva (2000, 14) sanoo ettei satujen lapsia syövä noita ole paha, koska uudestisyntyminen on kehityksen kannalta tarpeellista. Konktion tarinassa lasten voidaan tulkita syntyvän uudelleen, mikäli toiseen todellisuuteen siirtymistä pidetään uudestisyntymisenä.

Raakelin koomisuus antaa mahdollisuuden tulkita hahmo myös trickster-tyyppisenä. Trickster on jekuttaja, jolle on luonteenomaista kääntää asiat ylösalaisin. Trickster-hahmo edustaa varjon kollektiivista puolta (Jung 1968c, 270). Tricksterissä ilmenevät kaikki yksilön alemmat puolet. Se edustaa persoonallisuuden 'kiellettyjä' puolia. Trickster-hahmo on yleensä miespuolinen, mutta se voi ottaa myös naisen hahmon.

Myös trickster-hahmo liikkuu hyvän ja pahan välimaastossa asettumatta selkeästi kummallekään puolelle. Se voi toimia myös auttajana. Hahmon antamaan apuun tulee kuitenkin suhtautua varauksella.

Raakelin hahmossa kasvattajasta tulee alistaja, ja Huostolan kasvatus on kaikessa liioittelussa raakuudessaan ironista. Koomisena siitä tulee karnevalismia, mikä sopii myös Nikolajevan esittämään karnevaalin kategoriaan.

Karnevalismiin ja trickster-hahmoon liittyy myös teoksen anaalihuumori. Raakel on nimenmyt lapsiryhmät Tuhnuiksi, Kikkareiksi, Kököiksi ja Pökäleiksi, ja hänen sadattelunsa liikkuvat myös anaalisen ilmaisun alueella.

Trickster-hahmolle on ominaista myös jumalanpilkka, jonka Jung liittää karnevalismiin. Tätä ilmentää esim. ”väärän kuninkaan päivä” sekä aasimessu. (Jung 1968c, 257). Raakelin hahmossa jumalanpilkka näkyy hänen käyttämässään raamatullisissa ilmauksissa, joilla hän viittaa itseensä. Raakel nostaa itsensä Jumalan paikalle, vaikka edustaa paholaista.

### **3.4. Pahan tytär**

Psykiatri Lassi Tirkkosen sisareksi itseään sanova Titta jää lasten avuksi Huostolaan. Hänen näkymättömyydestään on hyötyä useaan otteeseen. Maaginen näkymättömyys on tarinassa lähinnä 'huvipuistoefekti' kuten *Harry Potter* -kirjoissakin (ks Ihonen 2001, 141). Titta auttaa poikia voittamaan Nestorin joukon koripallopelissä, kun nämä pelaavat epärehellistä peliä. He saavat samalla mitalla takaisin, kun näkymätön Titta puuttuu pelin kulkuun. Pallo leijuu omia aikojaan koriin Tomin joukkueen hyväksi. Titta lujittaa näin lasten luottamusta itseensä, ja pahoille kostetaan.

Yleensä Titta ilmaantuu tarvittaessa paikalle, mutta joskus hän käyttäytyy oudosti ja myöhästelee. Lapset keksivät aina selityksen Titan käytökselle. Laura epäilee kuitenkin Tittaa ja ilmaisee mustasukkaisuutensa nimittämällä Tittaa Tomin näkymättömäksi tyttöystäväksi. Tomi kieltää ihastuneensa Tittaaan, mutta kaikki pojat näyttävät olevan Titan pauloissa. Titta onkin tarinan femme fatale, pahan animan ilmentäjä. Hän sekoittaa poikien päät naisellisuudellaan ja pettää heidän luottamuksensa. Näkymättömyys Titan ominaisuutena on paitsi tapahtumien etenemisen kannalta kätevää, myös hänen

naiseutensa sokaisevaa voimaa kuvaava. Pojat eivät vielä ole valmiita näkemään aikuisen naisen koko viettelevyyttä. Titta on siten Raakelin korostuneen kammottavan lihallsuuden kauniimpi puoli. Heillä onkin yllättävä yhteys. Tarinan lopussa käy ilmi, että Titta on Raakelin tytär.

### 3.5. Portti toiseen todellisuuteen

Kun Tomi ja Laura joutuvat kärsimään erityistä rangaistusta Raakelin ”kuritushuoneeseen”, paikalle ilmaantuu auttajahahmo. Auttajan esiintyminen on tyypillistä sankarimyytissä ja saduissa. Jung tulkitsee auttajan voivan edustaa myös varjoa. Tähän viittaa esimerkiksi hahmon tavallisesta poikkeava ulkonäkö tai ruumiillinen vajavaisuus. Tämän tarinan auttaja on Puuttuva Peukalo, vanha merirosvo. Puuttuvan Peukalon oikea nimi on Wordsworth, mikä on tulkittavissa viittaukseksi romantiikkaan. Nimi tuo Puuttuvan hahmoon huumoria, koska hahmon ulkonäkö on hyvin kaukana 'romanttisesta': merirosvo on pikkuinen paksu ukonrahjus. Hahmon kutsumanimi johtuu siitä, että hän on menettänyt molemmat peukalonsa. Puuttuvalla on siis tämäkin varjo-auttajan ominaisuus.

Kuritushuoneella käyvät myös Lassi Tirkkonen ja hänen sisarensa Titta, joka jää Huostolaan lapsia auttelemaan. Lassi laittaa kukkoilevan vartijapojan järjestykseen. Tämä on vierasta hänen yleensä hajamieliselle olemukselleen, mutta myöhemmin käy ilmi, että kaiken takana onkin Raakel, joka on saanut Lassin mielestä otteen ja ohjailee hänen teke misiään. Lassi poistuu tämän episodin jälkeen tarinasta. Lassin ja Titan hahmoissa on myös auttajan ominaisuuksia. Titta osoittautuu petolliseksi hahmoksi, mutta jää epäselväksi kenen puolella Lassi lopulta on. Ehkä hän ei tiedä sitä itsekään. Kysymyksen avoimuus sopii tarinan todellisuuden kyseenalaiseen luonteeseen.

Puuttuva Peukalo ei tässä tarinassa luovuta taikaesineitä, mutta hän kertoo Tomille salakäytävän suun sijainnin ja sen, miten portti Austraasiaan saadaan auki. Salakäytävän toinen pää on linnan ulkopuolella suuren tammen juurella. Salakäytävän suu pitää kaivaa esiin. Kaivaminen voi kuvata syvemmälle mieleen tai tunteisiin kaivautumista.

Huostolan kellari on Puuttuvan sanoin viimeinen paikka, mistä siivettömät voivat mennä Austraasiaan. Muut väylät ovat sortuneet. Kellari on alitajunnan symboli, joten portti sijaitsee alitajunnassa.

Portin suulla on suuri kivilohkare, johon on kuvattu Austraasian vaakuna. Kivilohkareen siirtäminen onnistuu ”puhdassydämisen” kosketuksesta. Puuttuva ei kuitenkaan tiedä mitä puhdassydämisydellä tarkoitetaan, hän olettaa sen tarkoittavan viattomuutta. Jungin mukaan lapsi on vielä lähellä tiedostamattoman maailmaa viattoman tietämättömänä. Tarinan lapset ovat kuitenkin jo ohittaneet varhaislapsuuden vaiheen, joten viattomuuden tilaan palaaminen ei ole mahdollista. Puhdassydämisyden merkitys pitää löytää itse, oman mielen sisältä.

Puhdassydämisyys voisi olla pahojen ajatusten puuttumista. Silloin eläimet kuitenkin olisivat puhdassydämiä, ja lohkare siirtyisi tuon tuosta hiirten juoksennellessa sen yli. Tomi päättelee puhdassydämisyden olevan inhimillinen ominaisuus, joka jollain tavalla liittyy rakkauden tunteeseen. Tähän ajatukseen sisältyy aavistus rakkauden eroottisesta puolesta. Tarinan tässä vaiheessa se jääkin vielä aavistukseksi, koska päähenkilöt ovat vielä melkein lapsia.

Lauran tulkinta puhdassydämisydestä on mielen tyhjiys. Jos mieli on tyhjä, siellä ei voi olla myöskään pahoja ajatuksia. Laura päättää mennä 'tabernaakkeliin' muuttuakseen puhdassydämiseksi. Tabernaakkeli on Raakelin äärimmäinen kurinpitokeino, joka tyhjentää mielen niin, että jäljelle jää vain ihmisen kuori. Laura muuttuu tahdottomaksi zombieksi, mutta lohkare ei liiku hänen kosketuksestaan. Lauran uhraus ei kuitenkaan ole turha.

Lauran valinta tekee hänestä uhrautujan joka käy ”toisella puolella”. Kukaan tabernaakkelista palannut ei ole kyennyt kertomaan kokemuksestaan, koska yksikään ei ole kyennyt puhumaan sen koettuaan. Mielen tyhjiys ja 'elävänä ruumiina' oleminen eivät ole oikeaa elämää. Tabernaakkeli vertautuu siten lähinnä kuolemaan, kukaan ei osaa kuvata kuolemaa koska palaaminen elävien kirjoihin on mahdotonta. Uhrautuminen on animaani viittaava piirre, joten Lauran hahmo voisi ilmentää myös sankarin naisellista sielua. Tomi herättää Lauran takaisin elävien kirjoihin tunnustamalla rakkautensa, hyväksymällä

feminiinin animapuolensa. Eräs animan tehtävä on miehen tiukkojen isä-äiti -suhteiden katkaiseminen. Laura on hävittänyt omat vanhempansa, ja myöhemmin hänen osakseen tulee epäsovun kylväminen Tomin ja isän välille.

### **3.6. Pakoon valoa kohti**

Pakoyritykset ovat osa tarinan sadunomaisuutta. Kuin ihmeen kaupalla löytyy kasvi, josta voi valmistaa nukutusainetta. Vastustajat täytyy saada nukkumaan, jotta salakäytävän etsintä ja lohcareen siirtoyritys voidaan toteuttaa. Unimyrkyn vastalääke löytyy myös sopivasti laboratorion tilauksesta. Myrkyn valmistaminen sujuu helposti ja ongelmitta. Kun lapset palaavat parakkiin, Nestori herää meluun Tomin kompastuessa. Laura ottaa syyt niskoilleen ja joutuu kuritushuoneeseen kolmeksi päiväksi.

Lauran vapauduttua myrkyä kokeillaan ensimmäisen kerran. Salakäytävä löytyy, mutta lohcare ei siirry. Kukaan ei siis ole puhdassydäminen. Titta on tähän saakka ollut hyvin ystävällinen, mutta nyt hän yllättäen suuttuu ja nimittelee lapsia pennuiksi. Tapaus ei kuitenkaan herätä riittävästi epäilyjä Titan henkilöllisyydestä ja päämääristä. Ensimmäinen pakoyritys on kuin testi, jossa omia voimia koetellaan. Voimat eivät vielä riitä.

Toinen pakoyritys sujuu aluksi hyvin, vaikka Titta onkin kadonnut. Raakel tuntuu myös olevan oudosti läsnä ja tietoinen tapahtumista. Salakäytävä on sortunut ja pakosuunnitelmia on muutettava. Nyt lasten on mentävä linnan sisälle. Portti sijaitsee suljetussa huoneessa. Sadun kaavan mukaisesti apu löytyy maagisilta auttajilta. Huostolan lapsilla on erilaisia kykyjä, ja kahden lapsen kyvyt ovat nyt hyvin tarpeellisia. Heikki Virtanen on ”sähköpoika”, joka voi kerätä itseensä sähköä ja käyttää sitä laserin tavoin. Nanna kykenee hävittämään esineitä ja ihmisiäkin. Heikki leikkaa aukon oveen ja Nanna hävittää esteenä olevan seinän.

Yliluonnollisten kykyjen uudelleen löytyminen ja käyttäminen voidaan tulkita omiin kykyihin luottamiseksi: taikuutta löytyy jokaisesta, kunhan uskoa omiin kykyihin on riittä-

västi. Tekstissä käy kuitenkin ilmi myös se, että kykyjään voi käyttää niin hyvään kuin pahaankin. Lasten aikaisemmat kokemukset kykyjensä käytöstä ovat olleet pelottavia ja traagisiakin. Nanna on hävittänyt häntä kiusanneen koulutoverin ja Laura omat vanhempansa.

Portin avaamisen salaisuus on tunteissa, erityisesti rakkauden tunteessa ja sen ääneen sanomisessa. Lohkare siirtyy pois portin suulta, kun Tomi uskaltaa tunnustaa rakkautensa Lauraan. Puhdassydämys on puhdasta rakkautta. Rakkaus saa näin myyttisen sävyn.

Tarinan viimeinen taistelu Raakelia vastaan on kuitenkin vielä käymättä. Juuri kun portti on auennut ja valoa tulvii huoneeseen, ilmaantuu Raakel paikalle poikansa konstaapeli Ronkaisen kanssa. Raakel uhkaa syödä lapset estääkseen heitä pakenemasta, mutta Heikki ja Laura onnistuvat nujertamaan hänet. Lauran kyvyt toimivat yllättäen taas, ja hän muuttaa Raakelin rupikonnaksi. Sammakkoeläimeksi muuttaminen sopii noidan hahmolle, koska sammakko on noidan eläin. Lapset suunnittelevat rupikonnin hävittämistä Nannan avulla, mutta Titta nappaa hänet turvaan. Koska Raakelia ei tuhota, hänen paluunsa on todennäköinen.

Portista kulkeminen on pelottavaa. Se on kuin astuisi tyhjiyteen, ja kuoleman mahdollisuus käy lasten mielessä. Näkymä valon täyttämästä tunnelista onkin lähellä kuolemakokemuksen kuvauksia. Toisaalta myös kuvaukset madonrei'istä ovat melko yhteneviä Kontion tekstin kanssa, ja porttia nimitetään tarinassa madonreiäksi. Nykytieteen mukaan madonreiät ovat teoreettisia rakennelmia, eikä niiden olemassaoloa ole voitu todistaa.

Tyhjiyteen astumisen voi tulkita myös tulevaisuuden arvoituksellisuudeksi. Matka aikuisuuteen on vielä hämärän peitossa. Kirja loppuu näkymään, jossa vanhemmat lentävät lapsia vastaan. Lapset palaavat vanhempiensa luo, täyttä itsenäisyyttä ei ole vielä saavutettu. Tässä toteutuu Nikolajevan karnevaali -kategorian tai huviretken kaava, paluu vanhempien luo turvaan. Karnevaalissa vanhempien valta kumotaan hetkeksi ja heidän käsityksensä käännetään nurin. Nikolajevan mukaan karnevaali on hetkellinen kuten

lapsuus, ja sitä seuraa paluu vanhaan järjestykseen. Kontion tarinassa lasten ihmeelliset kyvyt kuuluvat myös karnevaaliin ohimenevinä. Maagiset kyvyt ja juuri saadut siivetkin katoavat Austraasiassa.

Tarinan loppu voidaan tulkita onnelliseksi kotiinpaluuksi, mutta siivekkyys jättää kysymyksiä ilmaan. Kuoleman mahdollisuutta ei täysin suljeta pois.

#### **4. Austraasian viimeiset lapset: kohti pimeää**

Austraasian viimeiset lapset on trilogian toinen osa. Vanhempien arvomaailma osoittautuu kestävämmäksi ja valheelliseksi, ja poikien on ystäviensä kanssa lähdettävä varjonhaku-matkalle. Tarinan aikuiset ovat eristäneet varjot pois keskuudestaan, mutta lapset tajuaavat ettei elämä varjottomana ole oikeaa elämää. Nestori nimetään Varjonhakijaksi, ja hänen kohtalonsa on kuolla tällä matkalla. Tehtävä onnistuu Nestorin uhrauksen ansiosta. Seikkailulla on pienempi osuus kuin ensimmäisessä osassa, pohdinta ja ratkaisun etsintä ovat tärkeämpiä.

##### **4.1. Paikka mielen sisällä**

Olen usein ajatellut, tai minulla on ollut sellainen tunne, että jossain on toinen maailma, jokin toinen todellisuus, melkein samanlainen kuin se missä elän, ja siellä elää toinen Tomi, melkein samanlainen kuin se mikä olen. Välillä on jopa tuntunut, että olen viivähtänyt tuossa toisessa maailmassa jonkin aikaa, sellaisina hetkinä kun olen tuntenut itseni vieraaksi tai jotenkin poissaolevaksi. Muistan myös ajatelleeni, että jos oikein todella keskittyisin, ponnistaisin voimani äärimmilleen, niin minä pääsisin tuohon toiseen maailmaan kunnolla, pysyvästi. Mutta en ole uskaltanut yrittää. Ehkä en pääsisi sieltä pois. (AVL, 10)

Toisen todellisuuden esiintyminen kuuluu fantasian kronotooppiin. Peter Huntin mukaan mahdolliset/vaihtoehtoiset maailmat ovat perinteisen fantasian piirre; ne ilmentävät fantasian kronotooppia. Aina ei ole kyse oikeasta toisesta maailmasta, toinen todellisuus voi olla myös mielen sisäinen maailma. Huntin mukaan 'vaihtoehtoinen todellisuus' on paikka, josta voi piirtää kartan. Puolen hehtaarin metsä ei ole vaihtoehtomaailma, vaikka

siitä on olemassa karttapiirros. Kartta on Huntin mielestä viitteellinen, koska maailmaa, jossa "poika ja karhu aina leikkivät" ei voi olla olemassa muuten kuin mielen tilana. Tällaiset maailmat tulevat esiin vain kun niitä tarvitaan tapahtumien kulussa. (Hunt 2001, 12-13).

Rosemary Ross Johnston kuvaa lapsuuden kronotooppia merkitysten moninaisuutena. Kronotooppi oli alun perin matemaattinen termi, joka liittyi Einsteinin suhteellisuusteoriaan. Se kuvasi ajan subjektiivisena muuttujana, joka on riippuvainen havainnoitsijan sijainnista. Kirjallisuudessa kronotooppia voidaan ajatella ideologisena terminä, joka on subjektiivinen, muuttuva ja kiinteästi yhteydessä havainnoitsijan sijaintiin. Lapsuuden kronotooppiin liittyy pyrkimys dialogiin lapsuuden ja aikuisuuden välillä. Aikuiset eivät voi mennä lapsuuden aikapaikallisuuteen, eikä heidän pidä siihen pyrkiäkään. Ulkopuolisin voimme luoda paremman dialogin, ja näin paradoksaalisesti oppia enemmän itsestämme. Lapsuuden kronotoopin ajan elementtiin liittyy myös paradoksaalisuutta. Kertova aikapaikallisuus on sarja nykyhetkiä, joista jokaisella on oma merkityksensä. Toisaalta kertomuksen aikapaikallisuuteen kuuluu dialogisoitu heteroglossia: merkitysten moninaisuus joka on paljon enemmän kuin erityisten nykyisyyksien summa. Heteroglossia viittaa siihen, miten sanojen arkipäivän käyttö pelaa niiden merkityksillä, poistaen niiden näennäisen neutraaliuden ja ympäröiden ne muilla merkityksillä. Kirjailijat käyttävät heteroglossiaa hyväkseen sisällyttäen tekstiin oman äänensä ja ajatuksensa. Esimerkkinä tästä Johnston käyttää 'tilan' (space) käsitettä. Se ei viittaa ainoastaan paikan maantieteelliseen merkitykseen, vaan myös paikan havaitsemiseen. Monet lastenkirjojen paikat ovat mielikuvitusmaailmoja, siis "mielen tiloja". (Johnston 2002, 137-140)

Se mitä kuvataan aikapaikallisuuden ja ihmisten ja tapahtumien suhteeksi kuvastaa taiteellista ja ideologista arvottamista. Lapsuuden kronotoopille on luonteenomaista, että sen nykyhetki on tulevaisuuteen suuntautuva. Didaktisuuden tarkoituksena on valmistaa lasta aikuisuuteen. (Johnston 2002, 147) Fantasian kronotoopissa aikuisuuteen valmentaminen esiintyy psykologisena mielen tilojen kuvaamisena.

Toisen todellisuuden voi nähdä myös tiedostamattoman kuvana. Jungin mukaan tiedostamaton ikään kuin täydentää tietoista, ja siellä sijaitsevat kaikki ne fantasiayhdistelmät,

jotka eivät vielä ole ylittäneet tietoisuuden kynnystä. (Jung 1969b, 69) Tiedostamaton voi vaikuttaa hyvin pelottavalta, kun sen sisällöt eivät vielä ole ottaneet käsiteltävää hahmoa.

Austraasia koostuu kolmesta mantereesta: Otsomasta, Hamartiasta ja Kalmolasta. Nimillä on symbolinen merkityksensä. Otsoma viittaa poikien isään, koska isän etunimi on Otso. Isä kertookin antaneensa tuon nimen aikoinaan, koska pitää itseään Austraasian löytäjänä.

Hamartiassa asuvat tiedemiehet ja Kalmolassa varjot. Hamartia on kirjallisena terminä lähinnä 'traaginen erehdys'. Termi selitetään trilogian kolmannessa osassa. Erehdys on jungilaisen tulkinnan kannalta merkityksellinen, koska tiedemiehet tekevät kohtalokkaan erehdyksen unohtamalla hengen voiman. Kalmola viittaa kuolemaan tai manalaan, josta varjot on haettava. Manalassa käynti on osa sankarimyyttiä. Manalassa käynnin tarkoituksena Kontion tekstissä on oman sielun pelastaminen. Sielulla ei ole kiinnityspaikkaa varjottomassa. Sielu vastaa tekstissä Jungin 'Itsen' käsitettä, eheytymistä (individuaatiota) ei voi tapahtua, ellei ihminen tunnista ja hyväksy kaikkia Itseen kuuluvia osia. Näihin kuuluu myös varjo.

Tarinassa Austraasiasta on olemassa kartta, mutta määrittelin sen 'toisen todellisuuden' (ks. Hunt 2001) fantasiaksi, tilaksi mielen sisällä. Austraasia on keino kuvata epävarmuutta ja hämmennystä, kun aikuisten arvot ja kuvitelmat osoittautuvat vääriksi. Kontion fantasiamaailmat eivät ole vaihtoehtoisia todellisuuksia, vaan tapahtumat kulkevat Tomin mielessä. Tätä ilmentää esim. toteamus, että Huostola syntyy uudelleen tarinaa kerrottaessa sekä se, ettei Huostolan ulkopuolella ole mitään. Toiset maailmat syntyvät kertojan mielessä, ja tarinan kerronnan kautta myös kuulijan mielessä, mutta ne eivät ole samalla tavoin todellisia kuin suljetun fantasian maailmat. Vaikka tekstissä puhutaan vaihtoehtoisista todellisuuksista ja madonrei'istä, ne eivät tee Austraasiasta todellista vaihtoehtomaailmaa.

Kontiolla maailma muuttuu epätodelliseksi kun se on tarpeen tapahtumien eteenpäin viemiseksi. Austraasia poikkeaa perinteisestä fantasian vaihtoehtoisesta maailmasta useassa kohden. Se on yhtenevä primäärin todellisuuden kanssa mm. ajan osalta. Fantasian kaa vaan kuuluu, etteivät maailmat ole keskenään yhteneviä. Toisesta maailmasta tulleet

henkilöt eivät voi pysyvästi jäädä vaihtoehtotodellisuuteen, koska se horjuttaisi universumin tasapainoa samoin kuin toiseen aikaan jääminen. Austraasia poikkeaa kaavasta myös tässä, koska asukkaat ovat asettuneet sinne pysyvästi eikä paluu primaariin todellisuuteen näytä mahdolliselta. Viimeinenkin madonreikä on suljettu, jotta pahan edustajat eivät pääsisi Austraasiaan. Samalla on suljettu myös pääsy ulos.

Reitti avautuu trilogian viimeisessä osassa. Austraasia jää kuitenkin enemmän ”mielen maailmaksi”. Myyttisten hahmojen, irmojen, huomaamaton poistuminenkin viittaa mielen sisäiseen maailmaan. Oikean rinnakkaistodellisuuden tuhoutumisen olettaisi tuottavan surua ja kauhistusta. Austraasian ei tosin sanota kokonaan tuhoutuvan, se vain jää pimeyden valtaan. Kun Austraasiaa ei enää tarvita, se ikään kuin haihtuu ja päähenkilöt palaavat Maahan, kohti todellisuutta. Kontion teoksia ei oikeastaan pitäisi yrittääkään sijoittaa fantasian genreen, vaan todeta fantasian toimivan kerrontateknisenä keinona.

## 4.2. Onnellisten planeetta?

Aluksi Austraasia vaikuttaa onnen tyyssijalta ja täyttää idyllin tunnusmerkit (ks. Nikolajeva 2000, 21) Idyllin tunnusomaisia piirteitä ovat Nikolajevan mukaan mm. kaunis sää, työn teon tarpeettomuus, rahan ja lakien puuttumien, samoin seksin ja kuoleman poissaolo. Austraasiassa työtä tehdään ikään kuin huvikseen eikä rahaa käytetä. Sää on idyllille tyypillisesti aurinkoinen ja tyyni, ja maisemat vehreitä ja kauniita. Ruokaa löytyy, vaikkei kukaan näytä viljelevän tai metsästävän. Seksiä ei ole, ja myös kuoleman mahdollisuus on hyvin epämääräinen. Vihjaus siitä, kenen fantasiaa kaikki on, saadaan kun isä ilmoittaa olevansa Austraasian tirehtööri. Isä myös nimittää Austraasiaa utopiaksi.

Selkein ero Maan ihmisten ja austraasialaisten välillä on se, ettei austraasialaisilla ole varjoa. Varjon puuttuminen selitetään 'pahuuden' puuttumiseksi:

Tämä varjon puuttuminen on eräänlainen merkki siitä, että myös ihmisen niin sanottu varjopuoli, ihmisen pahuus, puuttuu Austraasiasta. (AVL, 60)

Melkein kaikkien lasten vanhemmat löytyvät. Poikkeuksen tekevät Laura, Mortti ja Nestori. Poikien isä kertoo Huostolaan joutuneiden lasten olevan Austraasiasta tietävien vanhempien lapsia, mutta Lauran vanhemmat eivät kuitenkaan kuulu näihin. Laura ei siten kuuluisi Austraasiaan, mutta hän on toiminnallaan osoittanut olevansa kelvollinen sinne. Lauran tehtävä on ennustuksen mukainen. Nestorin vanhemmista ei kerrota juuri mitään, Nestorilla on yksi muistikuva äidistään. Austraasiassa Nestorin vanhemmat eivät kuitenkaan ole. Mortin isä on 'paha', eikä sen perusteella kuulu Austraasiaan. Taustan epätavallisuus vahvistaa siten näiden kolmen sankariutta, ja juuri he lähtevät Tomin ja Timon kanssa varjonhakumatkalle.

Austraasia on suljettu ulkopuolisilta. Ulkopuolisten tulon estämiseksi Austraasiassa toimii ”utelu- ja tiedustelusegmentti”. Se on käymässä tarpeettomaksi, koska viimeinen madonreikä on kiinni. Väylän sulkeutuminen estää myös poispääsyn, mutta siitä ei kukaan näytä olevan huolissaan. Idylli saa näin kuitenkin totalitaarisen olemuksen, koska siihen kuulumista ei voi vapaasti valita.

Poikien isää kiinnostaa erityisen paljon se, keitä Huostolaan jäi kun lapset pakenivat. Hän kertoo Lassi Tirkkosen olevan Austraasiassa, mutta muuten Tirkkosella ei enää ole tarinassa osuutta. Hän jää sivuhenkilöksi, eikä hänen mahdollisella ”pahuudellaan” näytä olevan tarinassa merkitystä.

Ruoan yltäkylläisyys on idyllille luonteenomaista. Ruoan alkuperä on idyllissä tuntematon, se tulee ikään kuin runsaudensarvesta. Ruoka on erityinen mielihyvän lähde ja monien tutkijoiden mukaan syöminen vastaa lastenkirjoissa seksiä. Samoin on myös myyteissä (ks. Nikolajeva 2000, 12). Idylli on hieman horjahtanut ruoan valmistamisen osalta, sillä kokkina toimii Puuttuva Peukalo, karvainen merirosvo. Ruoka voi olla tarinassa seksin korvike. Austraasiassa tähän on päädytty ilmeisen tietoisesti: isä kertoo, että Austraasiassa nautintoa saa ”melkein samoista asioista kuin Maassakin eli ruoasta”. Isä itse nauttii myös alkoholijuoman vaikutuksista, mutta jättää sen mainitsematta.

Austraasian ruoka on todellisuuden näkökulmasta epäterveellistä: rasvaisia makkaroita ja limonadia. Makkarat ja limonadi ovat roskaruokaa, ne eivät anna kunnon evästä lasten kasvamiselle. Tarkoituksena onkin pitää lapset ikuisesti lapsina, kahlittuna oraaliseen vaiheeseen (vrt. Ylimartimo 2002, 66). Lapset huomaavat alkavansa muuttua piirteettömiksi "kuunaamoiksi". Ylimartimon mukaan nämä piirteet kuvaavat takertumista lapsuuteen, lapsi on murrosiän kynnyksellä eikä vielä uskalla ottaa ratkaisevaa askelta. Austraasian lapset yrittävät vielä palata vanhempien huomaan, mutta lapsuuden pitkittäminen osoittautuu kestäättömäksi illuusioksi.

Epäily herää melko nopeasti. Aikuiset puhuvat pehmenemisestä, joka johtuu ilman vaikutuksesta. Aggressiivisuus ja voimakkaat tunteet katoavat. Pehmenemistä pidetään ihanteena ja hyvänä. Varjottomuus tekee ihmisistä myös piirteettömiä. Lapsille selviää, että heidän on määrä jäädä Austraasian viimeisiksi lapsiksi. Heidän ei anneta kehittyä aikuisuuteen.

Tarinan aikuiset näyttävät yksimielisesti pyrkivän palauttamaan alkuperäisen viattomuuden tilan muuttamalla 'lapsen kaltaisiksi'. Jungin mukaan lapsuus edustaa syntiinlankeemusta edeltävää viattomuuden tilaa. Tietämätön on viaton, mutta kasvamisen myötä seuraava tieto tuo mukanaan lankeemuksen (Jung 1991b, 116). Lapsuuden viattomuuteen palaaminen on siten mahdoton tehtävä. Tähän viattomuuteen pyrkivästä aikuisesta tulee naiivi ja suorastaan tyhmä, koska naiivin 'viaton' ei kykene tunnistamaan pahuutta myöskään toisissa. Jungin mukaan 'lapsen kaltaiseksi tuleminen' tarkoittaa uuden tietoisuuden syntymistä (Jung 1968b, 168-169)

Entä jos joku haluaa tehdä meistä hyviä? Hyyppä sanoi hitaasti ja mietiskellen. - Jotta emme voisi tehdä vastarintaa? (AVL, 118)

Suuren joukon osana on helppo siirtyä takaisin lapsuuden huolettomuuteen, jossa yksilön ei tarvitse ottaa vastuuta. Vastaukset ovat valmiina, ikään kuin uskonkappaleina. Tarvitsee vain uskoa ”hyvään”. Yksilöt lakkaavat olemasta ja heistä tulee vähitellen heikkoa, tahdotonta massaa, jota on helppo käyttää hyväksi. Tarinan konnat odottavat vain hetkeä, jolloin ihmiset ovat ”pehmenneet” riittävästi ollakseen tekemättä vastarintaa. Lapset

havaitsevat vaaran, joka pehmenemiseen sisältyy. He huomaavat, että heitä yritetään tarkoituksella muuttaa.

Austraasialaiset uskovat vahvasti olevansa hyvän puolella ja oikeassa. Tomi tajuaa välähdyksenomaisesti, ettei aikuisten totuus ole välttämättä ainoa eikä oikea. Siihen sisältyy kuoleman varjo.

-Onhan se tietysti hieman hämmentävää, että moraalit niin näkyvästi vaikuttaa siihen, millaisia olemme. Että meissä tapahtuu selkeitä ulkoisia muutoksia hyvän seurauksena, Leka pohdiskeli.

Jäin miettimään Lekan sanoja jonkinasteisen hämmennyksen vallassa. Ja jostain syystä, mitä en lainkaan osaa selittää, päässäni viivähti kuoleman ajatus. Leka kuitenkin keskeytti pohdiskeluni. (AVL, 59)

Ulkoiset muutokset ovat tarinan todellisuudessa rappeuttavia, pehmenemisen seurauksena ihmiset haihtuvat vähitellen olemattomiin. Kukaan ei tiedä miten nopeasti pehmeneminen tapahtuu, ja hämmentävää on, ettei muutosta huomaa tutuissa ihmisissä.

Mutta isähän on ihan samanlainen kuin Maassakin. Ja äitikin. Isä kujeilee ja tekee kepposia edelleenkin. Ja juo itsensä hiirakkaan. Ja haastaa Lekan kädenvääntökilpailuun ja vieläpä liehittää naapurin naisia. (AVL, 86)

Pehmeneminen ei näytä vaikuttavan joihinkin henkilöihin lainkaan. Tomin isä, Puuttuva Peukalo ja Isadora eivät ole pehmenneet. Tämä asettaa heidät epäilyksen kohteeksi, hehän voisivat olla tarinan konnia, jotka käyttävät toisia hyväkseen. Puuttuva vaikuttaa kuitenkin hyvin luotettavalta, eivätkä pojat halua uskoa oman isänsä tekemän mitään hämärää.

Isadoralla on varjo eikä hän asu yhteisön parissa. Isadoran hahmo on tulkittavissa myyttiseksi animaksi, ei niinkään todelliseksi henkilöksi. Myös Puuttuva Peukalo on myyttinen hahmo, joka varjottomanakin on säilyttänyt karskiutensa ja syvät tunteensa Isadoraa kohtaan. Puuttuvalla ei ole varjoa, koska hänessä itsessään ilmenee varjon ominaisuuksia. Isä selittää immuniteettinsa syyksi salamaniskun lapsuusiällä. Isälläkin on synkkä puolensa, josta pojat eivät vielä tiedä mitään.

Myös pahat tiedemiehet ovat keksineet keinon kiertää pehmeneminen. Tarinassa ei kerrota, miten he tämän ovat ratkaisseet. He käyttävät muiden varjottomien energiaa omiin tarkoituksiinsa.

Entäpä jos esimerkiksi nämä paikalliset neropatit, professori Luhtanen kollegoineen, pystyvät luomaan yllemme sellaisen kentän, joka aiheuttaa pehmenemisen. Tai jospa he laskevat jotain kemikaalia ilmaan. (AVL, 88)

Lapset eivät vielä halua uskoa että tiedemiehet olisivat tarinan konnia, varsinkaan kun professori Luhtanen on Saskan isä. Saskan isän petturuus kuvaa lasten pettymystä isään. Tarinan isät pettävät lapsensa useampaan kertaan, asioita salaamalla ja silkalla valehtelulla. Pahat tiedemiehet edustavat paha puolta, joka kokonaisuudesta erotettuna kasvaa voimakkaaksi ja hyökkää hyvää puolta vastaan.

### **4.3. Lentäminen ikuisen lapsuuden symbolina**

Austraasian asukkaat erottaa Maan asukkaista varjottomuuden lisäksi siivekkyys. Lentämisen taito täytyy erikseen opetella, ja siipien esille saamiseksi pitää hallita "Sana". Sanaa ei saa eikä voi lausua ääneen. Sana voidaan tulkita osaksi tarinan maagisuutta, mutta myös "hengellisyydellä" leikitellään. Lentäminen muistuttaa levitoimista: "Liikkeelle lähdetään hyvästä ajatuksesta, Leka sanoi. - Tai ylimmän hyvän ajattelemisesta. Kun tämä korkea hyvä täyttää mielenne, teille kasvaa siivet selkään." (AVL, 60). Laura toteaa tämän olevan "kuin jostain uskovaisten kokouksesta".

Siivet symboloivat jungilaisen tulkinnan mukaan intuitiota ja korkeampaa henkisyyttä, siksi henkiolennoilla on siivet. Austraasian siivekkäät näyttävät kuitenkin pyrkivän toteuttamaan vain hyvää puoltaan ja kieltämään varjonsa olemassaolon. Siivekkyys vihjaa "korkeampaan" henkisyyteen joka jättää arkielämän veloitteet ja tarpeet huomiotta. Austraaliaisten siivekkyys kuvastaa puer aeternus -arkkityyppejä.

Puer aeternus on ikuisen nuorukaisen arkkityyppi. Sillä on myös feminiini vastineensa. Puer aeternus -arkkityypin vallassa oleva ihminen viipyy liian kauan nuoruusvaiheessa:

piirteet, jotka ovat normaaleja teini-iässä, jatkuvat aikuisuuteen. Puer aeternus -tyypille luonteenomaisia piirteitä ovat erikoisuudentavoittelu, työnteon vieroksuminen (ellei työ liity erityiseen kiinnostuksen kohteeseen), ylemmydentunto, megalomania ja messias-kompleksi, haluttomuus asettua aloilleen, kärsimättömyys sekä vaarallisten lajien kuten lentämisen tai vuorikiipeilyn harrastaminen. Korkean henkisyytensä vuoksi puer aeternus -tyypit ovat kuitenkin mukaansatempaavia ja hyviä keskustelijoita. he ovat 'synnynnäisiä johtajia'. Puer aeternus voi ilmetä myös negatiivisena uneksija/vetelehtijä -tyyppinä, jolla on oma vilkas mielikuvitusmaailmansa. (von Franz 1981, 1-4)

Lentäminen liittyy puer aeternus -hahmoon symbolina jatkuvasta kohoamisesta: puer aeternus ei halua laskeutua maahan. Maahan laskeutuminen symboloi mm. arkipäiväistä työntekoa ja sitoutumista parisuhteeseen. Puer aeternuksen on usein vaikea sopeutua omaan ruumiillisuuteensa, hän pyrkii olemaan pelkkää henkeä.

#### **4.4. Järkyttävä havainto**

Niiden halu on halua ilman valoa niin kuin teidän valonne tulee olemaan valoa ilman halua. (AVL, 171)

Suurin järkytys lapsille on tajuta, että Austraasia on idylli myös seksin osalta: seksi ei kuulu idylliin. Austraasian ilman sanotaan vaikuttavan myös siten, että seksi lakkaa kiinnostamasta. Seksuaalisuus on sidoksissa varjoihin, pahaan puoleen. Seksin yhdistäminen pahuuteen ilmentää halua palata lapsenomaiseen viattomuuden tilaan, johon seksuaalisuus ei kuulu.

Jungin mukaan seksuaalisuutta kuitenkin tarvitaan henkisyiden vastapoolina, koska se on vaistona yhtä voimakas kuin henkisyys toisella puolella. Ilman tasavertaista vastustajaa henkisyys olisi vain tyhjä muoto. Seksuaalisuus on myös luova voima ja tärkeä tekijä psyyken toiminnassa. (Jung 1969a, 57) Täten henkisyyttä ei voi Jungin mukaan kunnolla toteuttaa, ellei samalla anna myös ”maalliselle” puolelle kehittymisen mahdollisuutta.

Varjojen hakemisesta tulee nyt ehdottoman tärkeä tehtävä. Lapsilla ei ole pienintäkään aikomusta jäädä Austraasian viimeisiksi. Koko pehmenemisen ajatus on vastenmielinen: ”Onko kiltti lapsuus oikeata lapsuutta ollenkaan?” (AVL, 82).

Jungin käsityksen mukaan vaistopuolen tunnistamisella on eniten annettavaa nuoruusvuosina. Normaaliin vaistojen tunnistaminen ja hyväksyminen johtaa nuoren kohti elämää sitomalla hänet kohtaloon ja kiinnittämällä hänet elämän välttämättömyyksiin sekä sen seurauksena tuleviin uhrauksiin ja koettelemuksiin, joiden kautta hänen luonteensa kehittyy ja kokemuksensa kasvaa. (Jung 1969a, 60) Nikolajeva esittää seksuaalisuuden initiaationa aikuisuuteen. Aikuisuus tarkoittaa myös vastuuta.

#### **4.5. Valinta hyvän ja pahan välillä**

Varjo on jo Austraasiassa, tosin vuorten takana. Jos emme hae varjoa, se hakee meidät silloin kun olemme heikkoja. Paha tulee tänne ennemmin tai myöhemmin, sillä yhtä lailla kuin hyvä tarvitsee paha ollakseen hyvä niin paha tarvitsee hyvää ollakseen paha. (AVL, 136)

Hyvä ja paha ovat erottamattomat. Tärkeintä on etsiä tasapainoa niiden välille. Tämä on hyvin jungilainen käsitys, ja se ilmenee tekstissä useaan kertaan.

- Minä haluan elää, ja elää elämäni kokonaisuutena, omana itsenäni. Ihmisenä, joka voi valita hyvän. (AVL, 128)

Ihmisellä on mahdollisuus sekä hyvään että pahaan. Lapset huomaavat, ettei ihminen voi elää pelkkänä hyvänä puolikkaana, tällainen elämä johtaa ihmisen haihtumiseen. Heikeneitä voidaan myös käyttää hyväksi.

Haihtuminen näkyy Mauno Muttisen hahmossa, jonka lapset kohtaavat varjonhakumatalla. Muttinen on toisen kylän asukas. Kylän muut asukkaat on tapettu, ja vain Muttinen on jäänyt häilymään elämän ja kuoleman välimaastoon. Hän kertoo varjottomuuden tuhoisasta vaikutuksesta.

Ilman varjoa en pysty löytämään oikeaa elämäni, enkä oikeaa kuolemaani. Ihminen on tarina, numeroiden ohjaamaa ainetta. Mutta varjoton ihminen on vain tarinan varjo. (AVL, 247)

Kylän asukkaat ovat uskoneet voivansa kiertää varjottomuuden tekemällä itsestään kuvia, patsaita, jotka jättävät varjon. Kuvat eivät kuitenkaan ole korvanneet oikeaa elämää. Tarinan konnat ovat tuhonneet kylän asukkaat heidän heikennyttyään.

Muttinen tarinoi myös sielusta ja kuvaa sitä numerosarjaksi. Tarinan tiedemiehet ovat keksineet miten tuo numerosarja puretaan ja miten purkamisen tuottamaa energia voidaan käyttää hyödyksi. Siksi he tappavat varjottomia. Tiedemiesten puuhut ovat uhka koko universumille ja heidät pitää pysäyttää. Varjojen hakeminen on Muttisen mukaan ainoa keino heidän pysäyttämisekseen. Tiedemiesten tavoitteista ei kerrota tarkemmin. Tulkitsen tämän varoituksena järjen ylivaltaan uskomisesta. Pelkkä järki on kylmää ja tunteetonta, eikä ”järkiolento” näe tekojensa seurauksia.

Ennen varjonhakumatkalle lähtöä Tomi rukoilee Isä meidän -rukousta, mutta havahtuu huomaamaan, että on kenties ryhtymässä johonkin sellaiseen, josta rukouksessa pyydetään pelastusta. Rukouksessa pyydetään ”päästä meidät pahasta”, ja Austraasia vaikuttaa paikalta, jossa pahasta on päästy. Varjon tuominen on kapinointia.

Enkö minä ole juuri lähdössä hakemaan pahaa? Olenko minä asettunut Saatanan puolelle? Jos Austraasia onkin paikka, jossa Jumala vihdoinkin päästää ihmisen kaikesta pahasta, niin silloinhan meidän varjonhakumatkamme on kapinointia Jumalaa vastaan. (AVL, 137)

Jungin mukaan hyvä ja paha ovat arvostelmina suhteellisia käsitteitä. Pahuuden tunnustaminen johtaa siihen, että hyvyys muuttuu sen vastakohtaparina suhteelliseksi. Hyvyydestä ja pahuudesta tulee siten paradoksaalinen kokonaisuus, ne eivät ole enää itsestään selviä. Hyvyydestä voi tulla myös riippuvaiseksi, jos sen valtaan antautuu kokonaan. Silloin hyvä menettää moraalisen luonteensa. (Jung 1985, 350)

Yksi ihmisen tärkeimmistä tehtävistä on Jungin mukaan oman varjon ja sen rikollisten tekojen tunnistaminen. Tahdon avulla ei voi muuttua hyväksi. Jung nimittää taikauskoksi käsitystä tahdonvoiman ylivoimaisuudesta. (Jung 1991a, 82-83)

'Olla syntinen' tarkoittaa Dethlefsenin mukaan 'olla polaarinen' ja tätä myös perisynnillä tarkoitetaan. ”Elämättä jäänyt polariteetti toteutuu aina – yleensä se yllättää jalot sielut hetkellä, jolloin nämä eivät osaa sitä odottaa.” (Dethlefsen 1994, 55)

Yksilö, joka haluaa vastauksen pahan ongelmaan tarvitsee perusteellista itsetuntemusta, mahdollisimman täydellistä oman itsensä kokonaisuuden tunnistamista. Hänen on selvitettävä itselleen, mihin hyvään ja toisaalta mihin pahoihin tekoihin hän kykenee. Kumpikin näistä on yhtä todellinen mahdollisuus, eikä kumpaakaan voi välttää täysin mikäli haluaa elää valehtelematta itselleen. (Jung 1985, 351) Tarinan aikuiset eivät halua nähdä paha itsessään vaan sulkevat sen ulkopuolelle. He eivät ole valmiita kohtaamaan itseään.

Rukous merkitsee myös avunpyyntöä isältä, koska Jumala voidaan nähdä isän symbolina (ks. Ylimartimo, 78). Rukousta seuraa kuitenkin ajatus Jumalan vihasta, jonka varjojen haku ehkä aiheuttaa. Tomi käsittää alitajuisesti nousevansa kapinaan isää vastaan ryhtyessään isän arvomaailman vastaiseen tekoon. Varjonhaun seuraukset ovatkin isäsuhteen kannalta traagiset. Sovitus löytyy lopulta kuitenkin.

## 4.6. Varjot

Kaikkeen tottuu. Myös elämään ilman varjoa. Vaikka täytyy myöntää, että oloni oli aluksi hieman epätodellinen. Jotenkin keveämpi, mutta myös haavoittuvampi. Silloin kun minulla oli varjo, kun asuin vielä Maassa, en ollut koskaan ajatellut, että varjo loisi turvaa, mutta nyt kun se oli poissa oloni oli alaston, paljas. Varjo oli jotain sellaista, johon pystyi nojaamaan tai jonka syliin saattoi käpertyä. Se oli myös kaveri joka seurasi mukana, vaikka muita ihmisiä ei ollut ympärillä. Tuki. (AVL, 39)

Konkreettisena kuvana varjottomuus ilmentää uhkaa elämälle. Ihmisen sielu on samastettu myös varjoon, ja varjon ollessa pienimmillään ihmisen elämä on eniten uhattuna. Siksi keskipäivä on vaarallista aikaa. Kreikkalaiset sanoivat vainajien sieluja varjoiksi, ja varjon koettiin ilmentävän tavoittamattoman elävän läsnäoloa. (Jung 1991b, 22)

Varjot elävät omaa elämäänsä Kalmolassa, joka sijaitsee lähellä uhkaavia ja vihamielisiä Toravuoria. Puuttuva Peukalo kertoo varjojen elämän olevan toisenlaista kuin siivekkäiden. Varjot "rellestää ja riehuu, ryyppää ja tappelee, tekevät pahaa minkä kerkeävät." (AVL,102) Varjot kuvataan siis ihmisen pimeäksi puoleksi, joka on eristetty ulkopuolelle. Niiden asuinpaikka on lähellä vuoria. Vuori on yksi Itsen symboleista, ja tarinassa vuoret ovat muuttuneet uhkaaviksi, koska Itsen kokonaisuutta ei haluta lähestyä.

Varjojen ulos sulkeminen jatkaa myös trilogiassa esiintyvää puolittamisen teemaa. Austraasia on paikka, jossa ihmisen kokonaisuus on puolitettu. Tarinan päähenkilön kaksosuus kuvastaa tätä perimmäistä eroa. Kaksoset joutuvat kokemaan eron heti syntyessään toisin kuin ainokaiset.

Jung toteaa, että vaikka ihminen yrittäisi kuinka torjua psyykkisen todellisuutensa järkeen perustuvilla todisteluilla, se on ja pysyy levottomuuden lähteenä jonka vaara kasvaa sitä suuremmaksi mitä enemmän se pyritään kieltämään. (Jung 1956, 156) Varjon kieltäminen johtuu siitä, ettei ihminen halua myöntää itselleen sen olemassaoloa. Varjosta tulee vihamielinen vain jos se sivuutetaan tai jos se ymmärretään väärin (von Franz 1991, 173).

”Mutta varjoton ihminen on vain tarinan varjo.” (AVL, 247) Varjottoman elämä on vain oikean elämän kuvajainen. Varjottomalla ei ole elämäntarinaa, vain tarinan varjo. Tarinan varjo ei ole mitään. Varjottomalla ei voi olla sieluakaan, koska sielulla ei ole kiinnityspaikkaa. Varjo sitoo ihmisen maahan ruumiillisuuden kautta. Varjottomuus aiheuttaa pahaan, vaikkei varjoton itse sitä haluaisikaan. Varjoton vetää pimeyttä puoleensa, koska valo on varjon seuralainen. Ursula le Guin toteaa, ettei ihminen ole mitään ilman varjoa. Hahmo joka ei luo varjoa on kaksiulotteinen, piirroskuvan kaltainen. Mikäli ihminen kieltää perustavanlaatuisen suhteensa pahaan, hän kieltää todellisuutensa. Silloin uuden luominen käy mahdottomaksi ja ihminen kykenee ainoastaan purkamaan ja hävittämään. (le Guin 1989, 54) Varjottomuus on sokeutta Austraasian sekundaarin maailman todellisuudelle, jossa pahat tiedemiehet purkavat heikkojen sieluja tuhoten heidät. Purkaminen on mahdollista koska sielu on ”irrallaan”.

Varjonhakumatalla törmätään maasta nouseviin liejuhahmoihin, jotka uhkaavat nielaista sankarit. Liejuhahmot ovat kuin ihmisen kuvia, joilla ei ole oikeaa elämää, ja siksi ne yrittävät riistää sen lapsilta. Liejuhahmot ovat sieluttomia ja nousevat myyttisestä tiedostamattomasta. Ne edustavat samaa pimeyttä kuin varjot, mutta ovat tuhoavan aggressiivisia, koska lapsilla ei vielä ole valmiutta kohdata niitä.

## 4.7. Varjonhakumatka

Varjojen hakeminen on kiellettyä. Isä sanoo, että se johtaisi Austraasian tuhoon. Lapset päättävät kuitenkin rikkoa kieltoa vastaan. Åke Högbergin mukaan kehittyminen edellyttää aina kiellon rikkomista. Syntiinlankeemusmyytissä Eevan rohkeus johti ihmiseksi tulemiseen. (Högberg 1996, 57). Varjojen hakemisessa on syntiinlankeemuksen maku. Varjo tekee ihmisestä ihmisen.

-Meidän on mentävä vielä kun meillä on voimaa, sillä ilman varjoa meistä tulee heikkoja emmekä pysty enää puolustamaan sitä mikä on meille arvokasta, emme pysty puolustamaan hyväämme. (AVL, 136)

Neuvoja matkalle saadaan Isadoralta. Isadora muuttuu lasten silmien edessä vanhasta eukosta nuoreksi kaunottareksi. Isadoralle ajalla ei ole merkitystä, hän on itse ajaton, myyttinen hahmo. Isadora sanoo elämäänsä tarinaksi, mikä viittaa siihen, ettei hän ole ”todellinen”. Nestori saa Isadoralta Varjonhakijan arvonimen ja amuletin, jonka tehtävänä on johdattaa lapset varjojen luokse. Amulettiin on kuvattuna harjalintu. Harjalintua on muista linnuista poiketen pidetty pahan symbolina (Biedermann 2003, 65). Varjojen ja pahan välinen yhteys näkyy siis amuletissakin. Isadora kertoo kartan varjojen asuinpaikkaan löytyvän vuorilta.

Matkaan lähtee viisi lasta: Tomi, Laura, Timo, Mortti ja Nestori. Heidän mukaansa tupautuu merkillinen hieman koiramainen otus, jota nimitetään 'hupsuksi'. Hupsun tehtävänä on johdattaa lapset yhden arvoituksen ratkaisuun. Se löytää autiosta kylästä sen viimeisen, melkein haihtuneen asukkaan, joka kertoo lapsille varjojen hakemisen tärkeydestä. Viisi on ihmisen luku (Jung 1968d, 373), joten se sopii hyvin kuvaamaan ihmisyyden hakemista.

Saska ei lähde mukaan, koska ei halua jättää isäänsä. Saskan lojaalius isälleen tekee hänestä tietämättään petturin. Saska edustaa persoonallisuuden puolta, jolla ei vielä ole ymmärrystä varjopuolen tärkeydestä, siksi hän ei näe sitä isässään. Saska antaa lähtijöille kompassin, joka on myös jäljityslaite. Saskan isä on yksi tarinan konnista, tiedemies joka on osallisena naapurikylän asukkaiden joukkotuhoon. Saskan isän petturuus selviää lapsille vasta myöhemmin.

Isadoran ohjeiden mukaan varjoja lähdetään etsimään synkiltä Toravuorilta. Matkaan sisältyy vaaroja, mutta myös auttajia kohdataan. Auttajina toimivat myyttiset ”irmot”, jotka ovat hermafrodiittisia olentoja. Vuorilla ”urhat” hyökkäävät lasten kimppuun ja tappavat Nestorin. Juuri ennen kuolemaansa Nestori luovuttaa amuletin Lauralle.

Varjoja ei löydy vuorilta, mutta matkalta saadaan Isadoran mainitsema ”surun kartta”. Suru Nestorin kuolemasta avaa tien Kalmolaan, kuolleiden valtakuntaan. Tie kulkee tarinan kautta. Nestorin kuolema on välttämätön, koska hänen on mentävä oppaaksi varjojen valtakuntaan. Nestori on varjonhakumatkan sankari. Nestori -nimi tulee sankarimyytistä,

joka edustaa paluun myyttiä: *Nestor* -nimen voidaan tulkita tarkoittavan 'hän joka tuo valon ja elämän'. (Frame 2005) Nestori-nimellä on ambivalentti merkitys: tuodessaan varjot takaisin Nestori palauttaa ihmisille elämän ja valon.

Tomin, Lauran ja Timon palatessa vuorilta tiedemiehet ovat hyökänneet kylään ja kauhea jättiläishahmo puolittaa kiinni saatuja irmoja. Hyökkäyksen syynä on se, että irmot ovat suojelleet varjonhakijoita. Puolittaminen vertautuu myyttiin täydellisistä alkuolennoista, jotka suututtivat luojansa ja joutuivat puolitetuiksi. Jättiläisen puhetapa ja ulkonäkö tuovat mieleen Raakelin, mutta heidän sukulaisuuttaan ei vahvisteta.

Tomi hyökkää jättiläisen kimppuun maagisen miekan kanssa ja saa haavoitettua sitä. Taistelu voitetaan, kun Puuttuva Peukalo lentää laivallaan paikalle ja käyntelee laivansa järeää tykistöä. Apu on jälleen maagista, vaikka se raakaa voimaa edustaakin. Taistelun verisyydestä huolimatta kuolleita ei tule lisää. Tarinan ainoa kuolonuhri on Nestori.

Poikien isä on tullut paikalle Puuttuvan Peukalon mukana. Puuttuva Peukalo on tarinan alusta saakka ollut lasten puolella. Nyt isäkään ei suoraan vastusta varjojen hakemista. Hieman ihmetystä lapsissa herättää se, että isä tuntuu olevan eniten harmissaan siitä, ettei hän olekaan Austraasian löytäjä. Isän unelmat alkavat vähitellen rapistua.

Varjojen haun ratkaisu löytyy tarinoista. Laura ymmärtää nyt, mitä Isadoran lause tarinaan menemisestä tarkoittaa.

- Muistatteko mitä Mauno Muttinen sanoi? Että ihminen on tarina. Ja varjoton ihminen on tarinan varjo. Me menemme tarinaan, me menemme ihmiseen. Ja se joka tämän tarinan kertoo, on joku jolla on varjo. Ja se joku on Isadora, noita, taikuri, runoilija, varjollinen. Me menemme Isadoran luokse, takaisin. Ja annamme hänen kertoa tarinan, josta me löydämme Nestorin, Varjonhakijan. Ja hän tuo varjot meille. (AVL, 326)

Isä haluaisi mennä Tomin ja Lauran mukaan suojelemaan heitä. Se ei kuitenkaan ole hänen tehtävänsä. Isadora toteaa, että lapsilla on ”jotain sellaista, mitä sinulla ei ole. He ovat käyneet vuorilla ja löytäneet jotain. Heillä on kartta piirrettynä sydämeen. Se on surun kartta, joka vie onnen lähteille, ja vielä syvemmälle, rakkauteen. He ovat

Austraasian viimeisiä lapsia, mutta ehkä pian he ovat Austraasian ensimmäisiä ihmisiä.” (AVL, 353) Isadoran puhe viittaa täyteen ihmisyyteen, johon kuuluu toisiaan täydentävien vastakohtien kokonaisuus. Isä ei ole saavuttanut tätä kokonaisuutta.

Isä haluaa kuitenkin estää lasten lähdön, mutta Isadora saa hänet muuttamaan mielensä laulun avulla. Laulun viimeisissä säkeissä sanotaan: ”Oi isä, minä tarjoan sinulle varjojen vettä, sen rakkauden, jonka kadonneeksi uneksit, valon unessa, valon säälimättömässä puhtaudessa.” (AVL, 354) Tässäkin näkyy vastakohtaparien erottamattomuus. Ilmaus ”oi isä” muistuttaa rukouksen kieltä. Rukouksessa usein pyydetään jotain, tässä tarjotaan. Samankaltaisuus rukouksen kanssa ilmentää yhteyttä ”isän” ja ”Jumalan” käsitteiden välillä.

Varjojen valtakuntaan mennään Isadoran kuvakudoksen - tarinan - kautta. Isadoran kertoessa tarinaa lapset siirtyvät varjojen maahan, joka sijaitsee kudoksen takana. Kuoleman pelko valtaa lasten mielet, kun he joutuvat kaksin pimeään.

Vapisin. En erottanut mitään ympärilläni. Kaikki oli mustaa. Kuulin Lauran hengityksen. Vedin häntä lähemmäksi. Painoin häntä itseäni vasten, niin lähellä kuin pystyin, niin lähelle, että olimme kuin yksi.

-Miksi meidän piti kuolla näin? Laura nyhki.

-Kaikki jäi kesken. Missä on aurinko nyt, missä ne niityt, joilla lapsemme olisivat voineet juoksennella? Me olemme ikuisessa pimeydessä. Varjon sisällä. (AVL, 359)

Epätoivoisessa tilanteessa lapset kuulevat kuitenkin amuletin äänen, joka ilmaisee että Nestori on lähellä. Pimeys alkaa vähän hälvetä ja Nestori tulee lasten luokse. Nestori sanoo varjojen hakemisen olleen hänelle määrätty tehtävä. Vaarojen ja kuoleman kohtaaminen edellyttää erityistä rohkeutta. Rohkeus vaarojen kohtaamiseen on Högbergin mukaan ihmiseksi tulemisen edellytys luomismyytissäkin (Högberg 1996, 58). Nestori kerää elävien varjot kokoon amulettia pyörittämällä. Pyörivä liike muistuttaa mandalaa, elämän pyörää. Nestori jää kuitenkin itse kuoleman varjon maahan. Nestorin elämä jatkuu tarinoissa. Nestorin varjo-luonne saa vahvistuksen: kun oikeat varjot palautetaan, Nestorin tehtävä Tomin varjona on ohi.

Sitä paitsi, mistä sinä tiedät kuinka onnellinen minä vielä tulen olemaan? Minä näin näin valon pilkahduksen tuolla varjojen maan reunalla. Sinne minä lähden. Ja ehkä me näemme siellä joskus.

Nestori laittoi amuletin takaisin Lauran kaulaan, otti askelen taaksepäin. Ja katosi. (AVL, 362)

Tarina loppuu kahden varjon heijastuessa kynttilän valossa Isadoran mökin seinälle. Tomi ja Laura ovat palanneet varjojensa kera. Valoon sisältyy varjo. Käsitteiden ambivalenssi saa näin konkreettisen kuvailmaisun.

Syklinen käsitys näkyy Isadoran sanoissa:

Olen elänyt satoja vuosia ymmärtääkseni, että aika ei ole sen ihmeellisempi asia kuin liivinnapit. Se pitää kurissa kaikkialle suihkuavaa elämää. Ei hevonen laske askeliaan, kun se laukkaa nummen halki, sillä se lähtee sieltä minne se palaa. (AVL, 355)

Syklisyys on myös individuaatioprosessille ominaista. Jungin mukaan prosessin päämääränä on palata Itseen. Liike kohti keskusta on kehämäinen. Loppukohtauksen neljässä hahmossa – Laura, Tomi ja heidän varjonsa – on nähtävissä Itsen symboli. Lasten matka on kuitenkin vielä kesken, ja tarina jatkuu.

## **5. Maan veli: takaisin todellisuuteen**

Varjonhakumatkasta on kulunut kolme vuotta. Aika on nyt selkeän lineaarista. Maria Nikolajeva (2000, 2-3) tarkoittaa myyttisten rakenteiden purkamisella myyttisen, syklisen aikakäsityksen muuttumista lineaarisen yksisuuntaiseksi. Kontion trilogiassa matka on suuntautunut tätä kohti, ja lopullinen 'romahdus' tapahtuu, kun sankari initioidaan seksuaalisuuteen. Tämän jälkeen paluuta lapsuuteen ei enää ole.

Sankarit ovat nyt noin 15-vuotiaita. Tätä ikää voidaan pitää eräänlaisena aikuisuuden virstanpylväänä, ja monissa uskonnollisissa järjestelmissä initiaatio aikuisuuteen tapahtuu 15 -vuotiaana. Dunderfelt (1998, 95) huomauttaa myös, että 15-vuotias on lain silmissä

täysi-ikäinen, koska laki seuraa nimenomaan sisäisiä muutoksia, jotka liittyvät vastuuseen ja moraaliiin.

Kertomus suuntautuu nyt kohti Maata ja primaaria todellisuutta. Maagisuus on häviämässä, Puuttuva Peukalo ja Isadora lähtevät pois kylästä ja Isadora on menettämässä kykynsä nähdä tulevaisuuteen. Myyttisten hahmojen siirtyminen kauemmas on ennakkointia pyrkimyksestä kohti todellisuutta. Isadora sanoo: ”Maa on meidät synnyttänyt. Maassa on meidän sukumme, meidän Maan veljemme ja sisaremmemme.” (MV, 12). Maan veli on poikien unohtettu kehitysvammainen Teemu-veli, ja Maan sisarena voidaan pitää Henna. Yhteys primaariin todellisuuteen on siis olemassa, vaikka se vielä kertomuksen tässä vaiheessa näyttää kovin häilyvältä.

Maaginen Draken miekka on myös menettänyt voimansa, siitä on tullut vain kaunis esine. Puuttuva Peukalo on aikaisemmin kehottanut Tomia aina tarkasti harkitsemaan milloin miekan käyttö on tarpeen (AVL, 147). Tomi näyttää unohtavan ohjeet, kun hän vihastuessaan tempaa miekan ja painaa sen humalaisen isänsä kaulaa vasten tämän uhkaillessa Lauraa. Vaikkei miekalla ole taikavoimaa, sen fyysinen voima tekee Tomista isää voimakkaamman ja saa hänet pelkäämään. Kapina isää vastaan on saavuttanut lakipisteensä: tapahtuman seurauksena isä ajaa pojat pois kotoa.

Myös muiden lasten maagiset kyvyt ovat kadonneet. Maagisten kykyjen häviäminen kuvastaa lapsen kaikkivoipaisuuskuvitelman sortumista. Myös kronotoopissa alkaa selvästi näkyä siirtyminen 'vihjattuun sekundaariin maailmaan' (Nikolajeva 1998, 36) jossa maagisuus ei enää ole luonnollista. Vihjatussa sekundaarisssa maailmassa fantastisuus on lapsen ulkopuolista, ja keskeiseksi nousee lapsen suhde johonkin ilmiöön (Ihonen 2004, 88). Austraasian aiemmin kauniit ja hyvät fantastiset elementit ovat muuttumassa uhkaaviksi, ja suhdetta kasvamiseen peilataan tämän uhan kautta. Pelkojen voittaminen on osa kasvamista.

## 5.1. Varjojen vaikutus

Varjojen hakeminen on johtanut vastoinkäymisiin. Lapsista ei ole tullut kylän sankareita, vaan syntipukkeja, joita aikuiset syyttävät vaikeuksistaan. Tämä sopii myyttisen sankarin kuvaan, jossa todenpuhujaa kohtaa viha. Sankarin löytämää totuutta ei ole helppo hyväksyä.

Mutta silti minä en katunut sitä, että haimme varjot. Varjojen paino sitoi meidät maahan, mutta se sai meidät myös tuntemaan elämämme, olemisemme ja ihmisyytemme. (MV, 18)

Aikuistuminen edellyttää ”maahan laskeutumista”. Varjojen paino kuvaa ruumiillisuuden tajuamisen tuomaa olotilaa, joka ”sitoo maahan”: lopulta ihminen päätyy mullan alle. Elämän rajallisuuden tajuaminen saa sen kuitenkin paradoksaalisesti tuntumaan täydemmältä.

Nuorten kielenkäyttö on aikaisemmista osista poiketen karkeaa. Kärsimys ei ole aina jalostavaa, vaikeudet nostavat negatiiviset tunteet esiin. Mutta nuorista löytyy kuitenkin vielä kyky sopia riitansa ja tehdä yhteistyötä. Tarinan aikuiset eivät siihen kykene. Karkea ilmaisu on osaltaan myös tarinan sitomista todellisuuteen, jossa kirosojen käyttöä voidaan pitää ”normaalina”.

Aikuiset ovat täysin alkaneet elää varjojensa elämää. Varjon torjunta on ollut niin vahvaa, että se on ottanut vallan. Unelma lapsenomaisesta idyllistä on sortunut. Austraasian luonto kuvastaa samaa pettymystä, se on muuttunut vihamieliseksi. Sato on mennyttä ja vedestäkin alkaa olla pulaa. Luonnon ankaruus nostaa aikuisten huonot puolet pintaan, eivätkä he yritä mitenkään vaikuttaa kohtaloonsa, vaan antavat periksi.

Aivan jokaista varjollisuus ei ole muuttanut. Tomin äiti ja sisar ovat ennallaan, samoin muutama kylän asukkaista. Varjonsa kanssa sovussa elävät näyttävät olevan naisia. Käsitys on Jungin arkkityyppimallin mukainen: naiselliseen puoleen kuuluu luonnostaan osuus 'pahasta'. Naisen intuitio ja maanläheisyys antaa voimaa vastustaa varjon tuhoavaa puolta.

Pojat ja Laura muuttavat Mortin luo. Mortti on rakentanut itselleen talon, joka ei ole hökkeliä kummempi. Varsinkin unissa talo on oman itsen symboli. Hatara mökki kuvastaa nuorten epävarmuutta, vankkaa suojaa ulkomaailmaa vastaan ei vielä ole. Epävarmuus on nuoruusiälle luonteenomaista, nuoren ihmisen persoonallisuus ei vielä ole kokonaan muotoutunut.

Aikuisten uhkailun seurauksena myös Saska muuttaa Mortin luo, joten viisikko on jälleen koossa: Saska ottaa Nestorin paikan. Nestorin kuoltua varjon tehtävät lankeavat Saskalle, joka toimii nyt Tomin opastajana ja hämmentäjänä tieteellisen maailmankuvansa kautta. Saska uskoo vain järkiperäisiin selityksiin, uskolla ei ole hänen maailmankuvassaan mitään sijaa.

## 5.2. Myyttien purkua?

Simonsuuren (1994, 34) mukaan myytti on keino yhdistää eri todellisuuksia, kuviteltua todellisuutta ja ympärillä havaittavaa todellisuutta. Kontion trilogiassa pyrkimys kohti primaaria todellisuutta on pyrkimystä kohti rationaalista maailmanselitystä. Fantastinen ja myyttinen selitys jää kuitenkin sen rinnalle.

Kun fantasian maailma alkaa muuttua liian ahdistavaksi, Tomissa herää nostalginen kaipuu lapsuuden maailmaan:

Elämäni muuttui, todellisuus ei ollut sen päivän jälkeen enää sellainen, miksi sitä olin luullut. Mutta nyt kaipasin todellisuutta, sellaisena kuin olin sen lapsena kokenut. Ja halusin sinne takaisin. (MV, 144)

Lapsuuden todellisuuteen ei kuitenkaan voi palata, vaan on kuljettava eteenpäin. Tarina palautuu myyttisten rakenteiden alueelle: sankari ei koskaan luovu tehtävästään, vaikka se näyttäisi epätoivoiselta. Ei myöskään Tomi. Vaikka pimeys valtaa Austraasian vähitellen kokonaan, hän päättää etsiä tien Maahan.

Trilogian edellisessä osassa myyttinen aikakäsitys on vallitseva. Isadora elää tarinoissa ja on siten ajaton. Isadora viittaa mahdollisuuteen, että Austraasia on tarina: "Minä tiedän mistä sanoista tämä maailma koostuu. Te sanotte Kalmolaksi sitä paikkaa missä varjot ovat, sanokaa vain. Mutta älkää pysäyttäkö yhteen sanaan sitä, mikä virtaa tarinan maljasta." (AVL, 172). Varjonhakumatka suuntautuu tarinaan kuvakudoksen taakse ja muistuttaa myyttistä Manalassa käyntiä. Tässä vaiheessa maagisuus on vielä itsestään selvä osa tarinaa, sitä ei kyseenalaisteta. Nestorin nimeäminen Varjonhakijaksi liittyy myös myyttiseen maailmankuvaan: Nestori haluaa tulla myyttiseksi sankariksi. Näin ei kuitenkaan käy, vaikka Nestorin kohtalo onkin traaginen. Hänestä ei tehdä tarinoita jälkipolville. Isadora sanoo Austraasian olevan kuvitelmaa ja kaikkien sen asukkaiden olevan kuolleita. Mutta kuka lopulta on oikeassa? Vastaus löytyy aikaisempien osien tapaan rakkaudesta.

Isadoran mielenmuutos ilmentää animalle luonteenomaista petturuutta. Anima uskoo Jungin mukaan hyvään ja kauniiseen, mutta todellisuudessa kaunis ei olekaan aina hyvä eikä hyvä kaunista (Jung 1968a, 28). Austraasia on muuttunut, ja Isadora peräännyty muutoksen tieltä. Nuoret kuitenkin näkevät mahdollisuutensa ja palaavat todellisuuteen. Isadorakin palaa takaisin ”henkenä” tarinan lopussa.

Simonsuuren (1994, 26-27) mukaan myyttien tila on liminaalitila, tunnetun ja tuntemattoman välillä. Nuoruuden välivaiheen omainen tila voidaan rinnastaa liminaalitilaan. Trilogian kolmannessa osassa vallitsee tämä epämääräinen tilanne. Tarinan jakautuminen kahteen tasoon kuvastaa nuoruudelle ominaista jakautuneisuuden tilaa. Tarinassa eri tasojen välille saadaan luoduksi yhteys, mutta maailmat eivät sulaudu toisiinsa, vaan jäävät erillisiksi.

Kysymykset kiertävät toden ja epätoden ympärillä. Mikä on totta, mihin voi uskoa? Nuoret joutuvat kysymään itseltään ovatko he itsekään todellisia. Dunderfeltin mukaan nuori

etsii sekä minäkuvaansa että maailmankuvaansa. Koko sisäinen psyykinen maailma käy läpi valtavan rakenteellisen ja toiminnallisen muutoksen. (Dunderfelt 1998, 97) Tarinan maailman kyseenalaistaminen ilmentää siten sisäisen maailman muutosta.

Kuoleman ja kuolemanjälkeisen elämän pohdinta liittyy toden ja epätoden rajojen hataruuteen. Kuolema on arvoitus, joka ei ratkea. Isadora väittää kaikkien austraaliaisten olevan kuolleita, ja tarinan primaarissa todellisuudessa vallitsee sama käsitys. Tarinan tiukka materialisti Saska kuitenkin päättelee, ettei kuolemanjälkeisestä elämästä ole esitetty tieteellisesti varmoja todisteita, joten elossa oleminen on todennäköistä. Rationaalinen kanta voittaa uskomukset.

Kuolemaa esiintyy *Maan veli* -teoksessa enemmän kuin muissa osissa, ja kuolema on aina väkivaltainen. Vaikka kuoleman kohtaavatkin tarinan roistot, heidän kuolemansa herättää epäilyttävän vähän kauhistusta päähenkilöissä. Todellisuuden rajat ovat käyneet niin hatariksi, ettei kuolemakaan kosketa. Tarinan primaarin todellisuuden ”hullu” naapuri uhoaa tappajamenneisyydestään sodassa. Sota ja tappaminen toimivat selityksenä hänen hulluudelleen ja katkeruudelleen. Todellisuudessa kuolemaa ja tuhoa ei voi kohdata ilman, että se jättäisi jälkiä.

Kuolemapohdinnat ilmentävät myös elämän lineaarisen luonteen tajuamista. Nikolajevan 'karnevaaliin' kuuluva initiaatio kuolemaan tapahtui jo edellisessä osassa Nestorin kautta. Nestori on kuitenkin tulkittavissa myyttiseksi hahmoksi, joten hänen kuolemansa on kenties vähemmän todellinen. Nuoret muistelevat Nestoria jonkin verran, mutta erityisen suurta osaa hahmolla ei tässä osassa ole.

### **5.3. Mysteerit ja todellisuus**

Tarinan Maa-osuus on muistuttaa myös salapoliisikertomusta. Veikko Partanen esiintyy Sherlock Holmesin hahmossakin. Kuolema näyttäytyy mysteerinä, kun selvyyttä Kokkojen mahdollisesta kuolemasta ei saada. Henna tulkitsee sinisen valon välähdykset

aluksi enkeleiksi ja viesteiksi tuonpuoleisesta. Aikamatkojen fantasialle on tyypillistä että eri ajasta tulleet henkilöt tulkitaan kummituksiksi (Nikolajeva 1988, 102). Kontion trilogia ei ole aikamatkan kuvaus, mutta sininen valo ja äänet ovat viestejä ”toisesta todellisuudesta”.

Raakel esiintyy primaarin reaalityodellisuuden hahmona. Raakelin toiminta liittyy tarinassa hämäriin salaliittoihin, joista ei lopulta kuitenkaan kerrota mitään. Tämä lisää tarinan yleistä epävarmuutta totuuden ja todellisuuden luonteesta. Raakelin koomisen kauhea hahmo ei enää oikein istu tarinan aikuisempaan tyyliin. Raakelin hahmo ilmentää tarinassa kenties lapsuuden pelottavan fantasian unohtamista, kun hahmo suljetaan Austraasian pimeyteen sankareiden siirtyessä todelliseen maailmaan.

Maagisia kykyjä omaavia henkilöitä ei enää kolmannessa osassa esiinny, Teemun kykyä lukuun ottamatta. Tämäkin ilmentää pyrkimystä kohti realismia. Kokkojen katoaminen on mysteeri, joka ratkaistaan. Loppukohtauksen maailmojen yhteneminen ja sinisen valon välähdykset ovat tarinan fantastisia elementtejä, joille ei anneta rationaalista selitystä. Jonkin verran fantasiaa jää siis ehkä kuitenkin elämään.

Katoamismysteerin ratkaisun avaimena toimii yksi tarinan pahoista henkilöistä, naapuri joka aikanaan myi pojat Raakelin joukoille. Hän kertoo lopulta ettei Kokkojen perhe olekaan kuollut, asiasta on valehdeltu ja takana on jokin salaliitto. Aikaisemmin mainittu hullu naapuri on esittänyt omana toteamuksenaan ettei perhe ole kuollut, mutta hänen puheensa ovat sekavia. Hennan ja Juhon on pääteltävä kenen kertomus on lähimpänä todellisuutta.

## 5.4. Pimeä puoli

Pimeys alkaa vallata Austraasiaa vähitellen kattaen sen lopulta kokonaan. Onko Austraasian valtaava pimeys oman mielen pimeyttä? Siihen katsominen on musertavaa ja sieltä on pakko pyrkiä pois. Tämän ei tarvitse merkitä oman itsen kieltämistä. Pimeyden ja pahuuden sulkeminen ikään kuin kannen alle on kehityksen tässä vaiheessa oikein. Pimeyttä ei voi käsittää kerralla, vaan se on parempi kohdata annoksittain.

Pimeys on kaksikkojärjestelmässä valon vastakohta ja alkukaaoksen vertauskuva. Pimeys kuvaa siten Jumalan poissaoloa ja tuonpuoleisuuden pimeää, manalaa. Henkisenä symbolina se on valaistumisen vihollinen. Tästä poikkeaa mystikoiden käsitys 'viimeisestä todellisuudesta', jossa pimeys ja valo eivät ole enää toisistaan erotettavissa vaan paradoksaalisesti yhtä. (Biedermann 2003, 277-278) Kontiolla ne eivät kuitenkaan ole yhtä, vaan pimeydestä on päästävä pois. Aikaisemmin tarinassa oltiin lähempänä paradoksia, mutta kenties tämäkin mystisyyden hylkääminen kuvastaa pyrkimystä kohti todellisuutta. Pimeys alkukaaoksen symbolina tulee siis lähemmäksi, ja pimeydestä ulos tuleminen kuvaa eräänlaista uudestisyntymää. Sankari-pojista on tullut miehiä.

Mircea Eliaden mukaan arkaaisessa järjestelmässä tilasta tuli kosmos, kun se pyhitettiin käyttöön. Tila täytyi tehdä asutuksi. Kosmoksen ulkopuolella asuvat demonit ja kummitukset. (Eliade 2003, 85) Austraasia voidaan nähdä pyrkimyksenä luoda oma kosmos, jonka ulkopuolelle maailmalliset kummitukset ja demonit jäävät. Keinot ovat kuitenkin väärinä, oikeanlainen pyhitys jää tekemättä, ja tämä kosmos suistuu kaaokseen. Arkaaisessa ajattelussa pyhitys tapahtui antamalla paikalle sielu. Koska tarinassa sielu on sidoksissa ulkopuolelle suljettuun varjoon, ei tämä maailma voi kestää.

Austraasiasta tulee kuoleman ja pimeyden tyyssija. Mutta väylä avautuu rakkauden voimasta, ja uudestisyntyminen tapahtuu. Austraasian asukkaita pidetään kuolleina, mutta he palaavat todellisuuteen. Matka tehdään laivalla. Symbolina laiva on käänteinen, koska laiva on symboloinut matkaa tuonpuoleiseen. Laiva voi kuitenkin von Franzin mukaan symboloida matkaa uuteen tietoisuuteen (von Franz 1991, 224). Siirtyminen toiselle rannalle kuvaa tätä uutta tietoisuutta. Tarinassa siirrytään kokonaan toiseen todellisuuteen.

Pimeys näyttää kuitenkin olevan yhtä ihmisen olemuksen kanssa. Tämä ilmenee Juhon pohdinnassa:

-Eikös sitä sanota, että ihminen, joka pelkää pimeää, pelkää itseään? Juho pohdiskeli ja räpäytti oikeaa silmäänsä aivan kuin siihen olisi mennyt roska.- Itseään? Henna aprikoi. - Ai, että ihminen on pimeyttä? Sitäkö se tarkoittaa?

Juho raaputti päätään ja työnsi etusormen hetkeksi korvaansa. -En minä tiedä, Juho sanoi hitaasti. -Itse ehkä ajattelen, että pimeässä ihminen on vain itsensä kanssa. Maailma ei ole siinä ympärillä. Tai ainakaan sitä ei näe. Silloin voi katsoa vain sisäänpäin, eikö? Katsoa itseensä.

Henna kurtisti kulmiaan. -Siis kun näkee maailman, niin sitä on niin kuin vähemmän itsensä kanssa ja enemmän niin kuin maailmassa.

---

-Pelkäätkö itseäsi? Juho huokaisi ja rypisti otsaansa. -Kaikkihan me pelkäämme, Juho töksäytti. -Sitä enemmän, mitä vähemmän itseämme tunnemme.

-Meidän pitäisi siis olla enemmän pimeässä, Henna sanoi. ( MV, 237)

Seuraava luku alkaa Lauran kysymyksellä "Pelkäätkö sinä pimeää". Vaikka pimeys näyttää levinneen kaikkialle, Tomi päättää olla pelkäämättä ja etsiä tien Maahan. Laura toteaa, että Tomista on kasvanut mies. Mieheksi kasvamisen taustalla pelon voittamisen lisäksi myyttiset mittasuhteet saava rakkaus.

Pimeys pelottaa austraasialaisia. He pelkäävät siis itseään. Austraasiaa uhkaava pimeys on varjon kaikennelevää pimeyttä, koska varjo on niin voimakkaasti torjuttu. Neuvokkaat nuoret sankarit pelastavat kuitenkin myös aikuiset. Sankarin velvollisuuteen viitataan to-

teamalla että myös kylän pahat asukkaat on pelastettava, koska se on ”oikein”. Teemu toimii pelastavana linkkinä kahden eri todellisuuden välillä ja pimeyden uhka saadaan torjutuksi. Asenne on optimistinen, pahan voi sittenkin voittaa.

Toisaalta loppu jää avoimeksi, hahmojen myöhemmästä kehityksestä ei kerrota. Aikuisten pelastaminen toteuttaa initiaatiiritin mukaista tapahtumaa: uhka heidän tuhoutumisestaan väistyy, kun nuoret initioidaan omaan ryhmäänsä.

Pahan sulkeminen toiseen todellisuuteen voidaan tulkita sovinnoksi tiedostamattoman kanssa. Oma varjo on kohdattu, joten äärimmäistä pahuutta edustavat persoonalliset hahmot voidaan sulkea pois tietoisesta mielestä. Myös ”hyvät” fantasiahahmot jäävät Austraasiaan. Niille ei ole nyt nuorilla käyttöä, koska he pyrkivät elämään todellisuudessa. Fantasialla ei ole paljon annettavaa, kun oikeaa elämää on paljon elämättä.

Fantasian haihtuminen on merkki siitä, että tarinan nuoret ovat onnistuneet voittamaan ainakin puer aeternus -elämän. He eivät jää ikuisesti nuoriksi fantasiamaailmaan, vaan pyrkivät kohti todellista elämää. Von Franz viittaa eräänlaiseen arkielämän sankaruuteen: vääränlaisesta sisäisestä elämästä (fantasiasta ja päiväunista) luopumalla näköalat avartuvat ja todellinen elämä näyttäytyy rikkaampana (von Franz 1981, 57).

Kun kyläläiset kootaan Puuttuvan Peukalon alukseen, mukaan pääsevät myös jotkut pahoista kyläläisistä kuten Nilsson-niminen viinatrokari ja tappaja. Nilssonin saama anteeksianto viittaa mielestäni oman pahan puolen hyväksymiseen. Varjo on erottamaton osa ihmisen kokonaispersoonallisuutta. Myös isän kanssa tehdään sovinto.

Lopun taistelu käydään asein. Koska trilogian päähenkilö on poika, oma asema pitää lunastaa voiman käytöllä. Miekalla ei enää ole maagista voimaa, mutta aseena se on edelleen voimakas. Revolveri on kuitenkin vielä voimakkaampi, ja Juhosta tuleekin tarinan ratkaiseva sankari. Merkittävä seikka on se, että Juho tulee tarinan primaarista reaalityodellisuudesta. ”Todellisella” henkilöllä on nyt enemmän voimaa kuin fantasialla.

Paluu Maahan on sankarimyytin kaavaa noudattava. Tässä Kontion trilogia noudattaa fan-

tasialle ominaista toivon etiikkaa. Vaikka tarina näyttää kurottavan kohti todellisuutta ja ikään kuin pyrkivän realistiseen maailmankuvaan, jää fantastinen olemassa olevaksi, ikään kuin rinnakkaistodellisuudeksi. Sillä voi olla nyt vähemmän annettavaa, mutta kenties fantasiamaailma jossain toisessa vaiheessa taas palaa voimakkaampana.

Trilogiassa fantasialla on jotenkin negatiivinen sävy. Myös unien maailma on Kontiolla uhkaava ja täynnä kuolemaa. Rationaalinen maailma vaikuttaa turvallisemmalta, yliluonnolliseen ei haluta uskoa. Uskolla on melko vähän sijaa myös positiivisella puolen, selitystä yritetään viimeiseen saakka hakea tieteestä. Uskonkysymykset jäävät avoimiksi, mutta naiivia lapsenuskoa teksti ei tue. Lopun pelastus jää kuitenkin myös myyttisen tai fantastisen puolelle.

Individuaation toteutuminen on kyseenalaista. Nuortenkirjassa sen ei kuitenkaan tarvitsekaan toteutua, koska nuoruus on keskeneräistä aikaa. Kuten Nikolajeva toteaa, ei seksuaalisen initiaation tarvitse tehdä nuorista valmiita aikuisia, vaan he jäävät ikään kuin kynnykselle, aikaan ennen jungilaista individuaation toteutumista (Nicolajeva 2000, 8). Sadut kuvaavat individuaatiota, mutta fantasia voi toimia eri tavoin, fantasiassa tarinan loppu voi jäädä avoimeksi. Trilogian loppua voidaan pitää onnellisena, mutta kaikki kysymykset eivät ratkea.

Nuoren ei tarvitse olla valmis, ongelmia tulee vasta sitten jollei aikuisena ole löytänyt tasapainoa arkkityyppiensä välille. Koska tarinan isä ei ole löytänyt tasapainoa, hänen kohdallaan epäonnistuminen on traagista. Isä on kadotessaan 42-vuotias. Fantasiaan pakeneminen voidaan tulkita keski-ikäisen kriisin ilmauksena. Austraasia isän fantasiana kuvaa haluttomuutta vanheta. Mutta fantasia murenee, isän ongelmat eivät ratkea, isä sen sijaan ratkeaa juomaan.

## 5.5. Mitä isälle tapahtui?

Isä-Kokon muutos on järkyttävä. Hyväntahtoisesta hauskuttajasta tulee kärtyisä juoppo, joka syyttää omia poikiaan vaikeuksistaan. Alkoholin rappeuttava vaikutus ei kokonaan selitä muutosta. Miksi isä nyt on alkanut juoda? Yksi tulkinta on, että isä on ollut varjotona niin kauan, ettei enää kykene hallitsemaan varjoaan, vaan alkaa elää varjonsa elämää. Isä on pitänyt varjonsa ulkopuolella tahtonsa avulla, ja siksi sen kohtaaminen on hänelle tuhoisaa. Isästä paljastuu vaiettuina huonoja puolia. Hän on hylännyt esikoisensäkin, koska tämä ei vammaisena ollut tarpeeksi hyvä.

-Se mies oli sirkustirehtööri, siis pelle. Liekö tehnyt edes oikeita töitä? (MV, 43)

Ensimmäisen osan isä on läsnä vain alussa. Hänet kuvataan hauskaksi tempujen tekijäksi ”sirkustirehtööriksi”, mutta sirkuksessa hän ei kuitenkaan työskentele. Isän oikeasta työstä ei kerrota mitään. Sirkustirehtööri-isä ei ole tavallinen arkinen isähahmo, vaan hänessä on jotain erityistä ja ihailtavaa. Isä on lapsuuden sankari. Kuitenkin hän jättää poikansa yllättäen voidakseen toteuttaa omaa unelmaansa. Ensimmäisen osan muut isähahmot ovat julmia ja pahoja. Tässä on aavistus siitä, että vanhemmillakin on pimeä puoli. Tarinan myönteinen ”mies” on Puuttuva Peukalo. Hän on viisaan vanhuksen arkkityypin mukainen auttajahahmo. Nimi Puuttuva on kuvaava, koska hahmolla on niitä ominaisuuksia, joita oikealta isältä puuttuu.

Austraasia on isän utopia tai fantasia. Mutta idylli rapistuu. Poikien on noustava isää vastaan kuten sankarimyytissä. Tullakseen omaksi itsekseen sankarin on hylättävä vanhat käsitykset ja synnyttävä uudelleen. Isän utopia vertautuu suojaavaan dogmiin. Fanaattinen ’uskonnollisuus’ voi ilmetä minkä tahansa ismin jääräpäisenä elämisenä. Riitin ja dogmin tarkoitus on pitää tiedostamattoman varjopuoli kurissa, mutta niiden symbolisen merkityksen heiketessä rajat sortuvat (Jung 1968a, 22). Siivekkäiden austraasialaisten toiminta on dogmaattista ja dogmin murtumisella on tuhoiset seuraukset.

Komisario Partanen toteaa lentämisen olleen isä-Kontion pakkomielle. Isän lähtö voidaan nähdä symbolina ikuisen lentämisen kaipuusta, joka ilmentää puer aeternus -arkkityyppiä. Isä hylkää poikansa ja nimittää heitä pennuiksi. Isän rakkaus lapsiinsa on ambivalenttia. Hän ei myöskään osaa antaa kunnon selitystä sille, miksi hänen pitää hylätä pojat, vaan kertoo melko epämääräisen ennustuksen taistelusta pahaa vastaan. Oma fantasiamaailma vetää häntä enemmän puoleensa kuin vastuu ja lapsista huolehtiminen.

*Maan veli* -teoksessa Tomi nousee kapinaan isää vastaan, kun isä paljastaa raadollisen puolensa. Tomin silmät aukenevat vasta nyt, vaikka isän pimeä puoli on ollut mukana koko ajan. Aikaisempi isä on poikien positiivinen mielikuva, mutta pinnan alla on synkkiä piirteitä. Poikien ollessa pieniä äiti on onnistunut peittelemään ja salaamaan isän huonot puolet.

Kapina isää vastaan on alkanut jo aikaisemmin päätöksenä varjojen hakemisesta. Varjojen haku on kapina Jumalaa vastaan. Koska Jumala voidaan nähdä isän symbolina, kapina kohdistuu isään. Sen seurauksena isä muuttuu varjokseen, häijyksi juopoksi, joka ajaa pojat pois kotoa. Edellisessä osassa pohditaan myös onko varjojen hakeminen Saatanan puolelle asettumista. Mikäli Jumala nähdään isän symbolina, varjojen hakeminen on kapinallisten enkelien puolelle asettumista. Saatana on kapinallinen enkeli, joka nousee luojaansa vastaan kuten pojat isää vastaan. Kapinan seuraukset ovat huonot, isä hylkää poikansa.

Austraalisia ja irmoja puolittamaan pyrkivät tiedemiehet edustavat myös isää, koska heillä on tietoa (Logos). Heidän tietonsa on kuitenkin väärää, ja lapset ovat intuitiivisen tietämyksensä kautta oikeassa. Jumalharha on tiedemiesten kaikkivoipaisuuskuvitelma, joka antaa tieteen nimissä vallan tehdä mitä tahansa. Tieto on valtaa, mutta se voi olla myös demonista vallanhalua tiedon avulla. (von Franz 1981, 57)

Isä saa kuitenkin pahat tekonsa anteeksi. Tämä on sankarimyytistä juontuva piirre. Campbellin mukaan sankarimyytissä anteeksiannolla on syvä merkitys. Isän petomainen puoli heijastaa lapsuuden järkyttävää tapahtumaa. Synnintunto johtuu kasvatuksen seurauksena syntyneen olemattoman epäjumalan palvonnasta ja estää sielua saamasta

tasapainoisempaa, realistisempaa kuvaa isästä. Sovitus on luopumista itse luodusta kaksoishirviöstä: sekä jumalaksi että synniksi kuvitellusta lohikäärmeestä, Jumala on Campbellin mukaan freudilainen superego ja synti tukahdutettu id-kerrostuma. Niistä vapautuminen edellyttää omaan minään käpertymisestä luopumista. On uskottava, että isä on armollinen, jolloin uskon keskus siirtyy ihmistä kiusaavan jumalan ulkopuolelle ja pedot katoavat. (Campbell 1990, 118-119). Anteeksianto isälle onkin viime kädessä anteeksianto itselle.

## **5.6. Sivuuun jätetty sankari: Teemu**

Tulkitsen Teemun arkkityyppisen lapsen hahmoa ilmentäväksi. Lapsisymboli edustaa Byrnesin mukaan lapsuuteen liitettyjä positiivisia hyveitä: viattomuutta, vapautta ja hellyyttä. Jungin lapsiarkkityyppi on kokonaisuuden symboli. Se ilmentää täydentävää tasapainoa lapsuuteen ja aikuisuuteen liitettyjen attribuuttien välillä: viattomuus/viisaus, vapaus/vastuu, hellyys/voima. Eriytymättömänä lapsi soveltuu hyvin symboloimaan Itseä – samalla kertaa sekä tulevaa sisäistä kokonaisuutta että yksilön vielä kehittymättömiä puolia. (Byrnes 1995, 2)

Äidin ja lapsen välinen side on vahva. Lapsen kasvaessa se heikkenee, aikuistuva lapsi ei enää tarvitse äitiään. Mutta Teemu on erilainen, hän säilyy aina lapsena ja on siten riippuvainen aikuisista. Yhteys aikuisiin säilyy. Linkkinä toimiminen on tyypillinen arkkityyppisen lapsen tehtävä. Ikuinen lapsi on linkki tiedostamattomaan.

Teemu kehittyy fyysisesti, mutta jää mieleltään lapseksi. Teemun arkkityyppisyyttä tukee myös hylkääminen. Hylätyksi tulemisen vastapainona lapsella on supervoimia (Byrnes 1995, 35). Teemu on joutunut hylätyksi, koska hänet on jätetty kehitysvammaisten hoitokotiin, eroon perheestään. Teemulla on kuitenkin vammastaan huolimatta kykyjä, jotka eivät näy päälle. Yllättäen hän sanoo selkeitä sanoja, ja Teemun kautta kahden eri maailman välinen yhteys tulee mahdolliseksi.

Teemu ei kuitenkaan kapinoi hänet hylännyttä isää vastaan, vaan pelastaa isänkin. Teemun sankariutta tukee myös se, että hän ilmaantuu tarinaan silloin kun tilanne on käymässä mahdottomaksi. Teemusta on vaiettu, koska hän on vammaisena häpeäksi isälle. Nyt Teemua kuitenkin tarvitaan sankarina yhdistämään eri maailmat.

Teemu ilmentää myös sadun 'hölmöä', josta tulee sankari. Analyyttisen psykologian mukaisesti tällainen hahmo edustaa psyyken kehittymätöntä osaa, jolla on kuitenkin yhteys tiedostamattomaan. Jungin mukaan on olemassa neljä perustavanlaatuaista psyykkistä funktiota: ajattelu, havainnot, tunteet ja intuitio. Sadussa usein esiintyvät neljä päähenkilöä voidaan tulkita näiden eri puolien symboleiksi. Von Franzin mukaan sadun neljäs hahmo on joko tyhmä tai älyltään heikko. Tyhmä hahmo edustaa uskonnollista arkkityyppistä hahmoa, johon sisältyy enemmän kuin mitä hänen alempi asemansa antaa ymmärtää. (von Franz 1985, 103-104) Teemu on kehitysvammainen, unohdettu esikoinen. Lasten lukumäärä on neljä, ja Teemu edustaa kaikkein vähimmälle jäänyttä. Hänestä tulee kuitenkin pelastuksen välikappale. Von Franzin mukaan neljäs hahmo on ihmisen kehittymättä jääneen persoonallisuuden osan symboli. Tulkinta ei mene yksiin Jungin teorian kanssa ja von Franz sanoo, ettei sitä voi väkisin tähän sovittaa. Kehittymättä jäävä osa on sopeutumaton ja naurettava, mutta samanaikaisesti se ylläpitää yhteyttä tiedostamattomaan ja persoonallisuuden kokonaisuuteen. (Brudal 1986, 104-105) Teemun luoma yhteys Austraasiaan voidaan tulkita yhteydeksi tiedostamattomaan.

Arkkityyppisten piirteiden vuoksi Teemun hahmoa voidaan pitää ainakin osittain myyttisenä. Suhde Teemuun palautuu ja sisarukset tulevat tietoisiksi Teemusta. Saduille ominaisen symboliikan kautta tulkittuna tämä ikuisen lapsen löytyminen kuvaa henkilöiden kasvamista. Kontion tarinassa perheen muut jäsenet löytävät yhteyden Teemuun, mutta isälle hän jää edelleen kaukaiseksi. Isä on torjunut tämän osan kaikkein voimakkaimmin, ja isän kehitys näyttää jäävän pahiten kesken.

Koska Teemu on vammaisena luoksepääsemätön, tavallaan mysteeri, häneen on helppo liittää myyttisiäkin ominaisuuksia. Koska Teemu ei itse voi kertoa mitä hänen mielessään liikkuu, hänen tekonsa ja tunteensa saavat projektion luonteen: Henna näkee Teemussa

osin itsensä ja oman kaipauksensa. Henna kokee Teemun vanhempien etsimisen tehtäväkseen, on kuin hän etsisi omaa perhettään.

Kehitysvammaisten viattomuus lähenee ensimmäisen osan puhdassydämisyden käsitettä. Lapsenomaisuudessaan vammaiset ovat viattomia.

Hän oli aina ajatellut, että kehitysvammaiset ovat Jumalan silmäteriä, ehkä siksi, että he ovat niin viattomia, ehkä siksi, että maailma torjuu heidät. (MV, 225)

Henna ajattelee kehitysvammaisten olevan Jumalan lapsia puhtaimmillaan. Viattomuus ja puhtaus tarkoittaa arkkityyppisen lapsen hahmossa avoimuutta ja intuitiota.

## 5.7. Rakkaus

Henna uskoo rakkauden voimaan. Vanhemmat kollegat varoittavat häntä idealismista. He eivät enää jaksa uskoa rakkauteen kuin salaa. Lääketiede ei myöskään tue uskoa ihmeisiin.

Kuvittelet, että pystyt pelkällä rakkaudella saamaan lääketieteellisesti todetut aivovammatkin paranemaan. Tuolla menolla et jaksa kuin muutaman kuukauden tässä työssä. Minä sanon tämän kokemuksesta. Tulet pettymään, kun asiat eivät mene niin kuin toivot. Riittää kun teet työsi, hoidat nämä meidän hupakot. Ihmeitä on turha odottaa. (MV, 14)

Tarinan maailmankuva on kaksijakoinen: toisaalta kaikki näyttää synkältä, ihmeitä on turha odottaa. Rakkauden voima on kuitenkin valtava, ja ihmeitä tapahtuu sittenkin. Teemun ympärillä alkaa tapahtua outoja asioita ja primaarin todellisuuden nuoret löytävät rakkauden, joka avaa väylän toiseen ulottuvuuteen.

Kirjan takakansitekstissä todetaan: ”Rakkaus tekee todeksi”. Tekstissä se ilmenee rakkauden voimana, joka ylittää todellisuuden rajatkin. Rakkaus on siten ”todempaa” kuin tieteelliset faktat. Tämä voi ilmentää nuoruuden ihanteellisuutta ja yleviä periaatteita. Rakkauden tunne on niin voimakas, että se lähenee myyttistä, arkkityyppistä ilmiötä.

Teoksessa vallitsee sittenkin myyttinen maailmankuva, jossa totuus ei ole vain sitä, mikä voidaan rationaalisesti päätellä.

Universaali rakkaus toimii myös anteeksiannon selittäjänä. Rakkaus ei tee valintoja, vaan haluaa virrata vapaasti (Dethlefsen 1994, 64). Tarinan henkilöistä Teemu ei tee valintoja. Koska Teemu edustaa lapsen arkkityyppiä, puhdas rakkaus on hänelle ominaista. Anteeksianto tulee Teemun vaikutuksesta. Tässä mielessä tarinan nuoret ovat saavuttaneet korkeimman itsetuntemuksen ja antavat rakkautensa virrata vapaasti.

Jung liittää tunteet naiselliseen puoleen, jonka voidaan teoksessa todeta korostuvan. Myös hoitokodin vanhemmista kollegoista löytyy auttamisen halua ja myötätuntoa, vaikka heidän idealisminsa onkin haihtunut. Ainoastaan tarinan lääkäri on kylmä ja sarkastinen. Hän näyttää toimivan pelkästään älynsä varassa, tunteilla ei ole hänen elämässään sijaa. Lääkärin hahmo on kuin animuksen vallassa oleva nainen, joka toimii pelkästään järkensä varassa ja kieltää tunteensa.

Hennan liikkeelleajava voima on äidillinen rakkaus Teemuun. Äidinrakkaus ylittää tarinassa myös todellisuuksien rajat. Äidin ja lapsen välinen yhteys on ratkaiseva tekijä todellisuuteen palaamisessa. Äiti-Kokko on tässä osassa ”todellinen” vikoineen, hänen pimeää puoltaan ei enää tarvitse projisoida satuhahmoon. Myyttisesti naisella on aina vahva yhteys maahan, joten myös tämä toteutuu tekstissä.

Rakkaus näyttää ylittävän myös elämän rajallisuuden. Henna rakastaa kuollutta isäänsä niin paljon, ettei osaa solmia suhteita eläviin. Hennalle isä on sankari, arkkityyppinen isähahmo. Hennan isä on kuollut hänen ollessaan viisivuotias, ja muistot isästä ovat ainoastaan hyviä. Henna on pitänyt kiinni lapsuuden rakastavan isän kuvasta. Kuoleman kautta isästä on tullut pyhimysmäinen olento, joka hyvydestään huolimatta – tai siitä johtuen - rajoittaa Hennan elämää. Juhon rakastuminen vapauttaa Hennan kuolleen isän muistoon takertumisesta. Rakkaus antaa myös voimaa päästä irti.

Kokkojen katoamista selvittäessään Henna tutustuu komisario Veikko Partaseen, hieman erikoiseen poliisiin. Partanen pitää runoista ja haaveilee lentämisestä sekä leikkii Sherlock

Holmesia vapaa-aikanaan. Veikko Partanen on Hennalle kuin korvaava isähahmo, vanhempi, turvallinen ja ymmärtävä mieshenkilö. Poliisina Partanen edustaa lakia ja oikeutta. Romantikkona hän on kuitenkin perinteisen miehekkyyden vastakohta. Partasen pohdinnoissa esiintyy ajatus pikkutyöstä joka jokaisen miehen sisältä löytyy. Tyttö on miehen sisäisen herkkyyden symboli. Ajatuksena tämä on hyvin lähellä Jungin anima-käsitettä, miehen naisellista sielua. En pitäisi Partasen hahmoa kuitenkaan 'viisaan vanhuksen' arkkityypin kuvana, vaan todellisena henkilönä, joka on löytänyt intuitiivisen puolensa.

Myös Juho löytää sisäisen herkkyytensä rakastumisen myötä. Koomikon kuoren alta löytyy syvällisiä pohtiva nuori mies, josta tarinan lopussa tulee sankari. Veikko Partanen luovuttaa Juholle miehisen voiman symbolin, revolverin. Aseen voimalla Juho pelastaa ihmiset Austraasiasta. Hän esiintyy tarinan lopussa kuin myyttinen revolverisankari, joka ase savuten pyyhkäisee konnat pois. Miehuus näyttäytyy siten myös sankarillisen myyttisenä, joskin tilanteen 'elokuvamaisuus' ja lievä koomisuus vähentävät liiallista ylevyyttä.

Teoksen naiskuva on perinteinen. Naisen tavoite ja suurin toive näyttää olevan äitiys ja erityisesti parisuhde. Henna, Juho ja Teemu muodostavat ikään kuin perheen. Hennalla on äidillisiä tunteita Teemua kohtaan. Myöhemmin Henna ja Juho ovat kuin pyhän perheen karikatyyri, kun he esittävät synnytykseen matkalla olevaa paria etsiessään Huostolaa. Karikatyyriin sekoittuu kuitenkin myyttisyyttä: naisen kyky luoda uutta elämää rinnastuu uudelleensyntymiseen, kun rakkaus avaa väylän todellisuuteen.

Maa-osuudessa Hennan vanhempi kollega toteaa, ettei vanhemmilta riitä rakkautta kehitysvammaisille lapsille heidän kasvaessaan, koska silloin heistä katoaa vähäinenkin viehätys. Onko rakkauden edellytys se, että on viehättävä? Teoksessa rakkautta eivät saa osakseen myöskään Hennan vanhemmat kollegat. Rakkaus näyttää kuuluvan vain nuorten elämään. Toisaalta rakkaudella on voima tehdä nuoreksi, mikä näkyy aikaisemmassa osassa Isadoran muuttuessa.

Eroottisen rakkauden aavistus on ollut mukana koko trilogian ajan, mutta kolmannessa osassa se saa selkeimmän ilmaisunsa. Seksuaalisuus esitetään sovinnaisesti. Seksin edellytyksenä on vakiintunut parisuhde ja rakkaus. Seksiä ei suoraan kuvata, mutta seksuaalinen kanssakäyminen tapahtuu lopulta kaiken ollessa vielä hyvin epävarmaa.

”Jos oletetaan, että olemme kuolleita, niin silloin et kai voi tulla raskaaksikaan? kysyin Lauralta hiljaa.” (MV, 187)

Vastuullisuus unohtuu. Aikaisemmin Laura toteaa, että lapsen synnyttäminen keskelle epävarmaa todellisuutta on väärä ratkaisu. Elämän ollessa epävarmimmillaan nuoret kuitenkin takertuvat siihen kiivaimmin ja antavat viettiensä viedä. Seksuaalisuus on väylän avaamista todellisuuteen, jonkinlaisen pyhän kokemisen kautta se on silta uudelleensyntymään, joka toteutuu kun tarinan lopussa ihmiset palaavat Maahan.

## **6. Lopuksi**

Olen käsitellyt Kontion trilogiaa kehityskertomuksena, jossa fantastinen ja myyttinen arkkityyppinen aines sekoittuu todelliseen maailmaan ja kuvaa siten nuoruuden hämmennystä. Yksi lähtökohta on Maria Nikolajevan (2000, 2) tapa jakaa kirjallisuus jatkumoon puhtaasti myyttisestä täydelliseen myyttisten rakenteiden purkamiseen. Nikolajeva käyttää myyttisen käsitettä aikakäsitykseen viittaavana: myyttinen aika on syklistä ja myyttisten rakenteiden purkaminen tarkoittaa siirtymistä lineaariseen aikaan. Kontion trilogiassa näkyy siirtyminen syklisestä lineaariseen aikaan, mutta en näkisi siinä myyttisten rakenteiden täydellistä purkamista.

Lapsuuden nähdään helposti sijaitsevan ikään kuin toisessa todellisuudessa, vaikka jokainen on joskus itse ollut lapsi. Käsitys lapsuudesta korostaa eroavaisuuksia aikuisuuden kanssa, ja siten myös lastenkirjallisuus nähdään ikään kuin toisessa maailmassa sijaitseväksi. Peter Hollindale (1997, 61) näkee kuitenkin 'sisäisen lapsen' säilyttämisen ihmisyyteen kuuluvana, ei pelkästään lastenkirjailijoiden omituisuutena. Sisäisen lapsen käsite on hyvin lähellä Jungin lapsiarkkityypin käsitettä. Pidän itse lapsuuden säilyttämistä tarinoissa mielekkäänä.

Teokset kuuluvat fantasian genreen, ja kehityskertomuksena ne sijoittuvat mielen sisäiseen maailmaan, jossa arkkityyppiset hahmot näyttelevät suurta osaa. Siten en voinut välttää tukeutumasta C.G. Jungin arkkityyppiteoriaan.

Arkkityypeistä erityisesti varjo on keskeinen tulkinnassani. Trilogian toisen osan varjonhakumatka pohdintoineen pahan olemuksesta on kuin Jungin ajatusten uudelleenkirjoittamista tarinaksi. Jungin individuaatio (yksilöityminen) ei toteudu trilogiassa, mutta nuoren ihmisen kehityskertomuksessa sen ei kuulukaan toteutua. Nuoruudelle on ominaista keskeneräisyys.

Koska teokset kuuluvat fantasian genreen, olen jonkin verran selvittellyt fantasian ja realistisen kuvauksen eroja ja mahdollisuuksia. Fantasiaa on myös marginalisoitu, sitä on pidetty pelkkänä viihteenä ja eskapismina. Fantasia on kuitenkin paljon enemmän kuin miekkaa ja magiaa. Fantasiaa voidaan pitää sopivampana mielen sisäisten prosessien kuvaamiseen: kun mielen kammutuksille annetaan näkyvä hahmo, ne tulevat paremmin käsiteltäviksi. Tätä mieltä on myös Peter Hunt (2001, 2-3).

Fantasiaan liittyy myös toivon etiikka: lastenfantasia ei koskaan esitä vaikeuksia ja ongelmia tarjoamatta vapautusta (Ihonen 2004, 77). Kontion trilogiassa ollaan siirtymässä 'nuorten aikuisten' kirjallisuuteen, mutta toivoa ei menetetä siinäkään.

Trilogian ensimmäinen osa noudattaa quest-tyyppisen kertomuksen tai sankarimyytin kaavaa melko täydellisesti. Kerronnassa on havaittavissa 'satumaisuutta' ja tyyliltään tämä osa on lapsenomaisin. Kertoja on moninkertaisen epäluotettava, teksti laittaa epäilemään onko mikään sen esittämistä tapahtumista 'totta'. Päähenkilöistä tulee sankareita, eräänlaisia arkkityyppisiä lapsia.

Arkkityypillä ei ole moraalialia, se ei ole yksiselitteisen hyvä tai paha. Tämä näkyy jo ensimmäisen osan arkkityyppisen pahan hahmossa Raakel Vastapöksyssä. Raakel on arkkipaha, mutta hänen pyrkimyksensä ovat viime kädessä yhtenevät lasten tavoitteiden kanssa.

Kuoleman ajatus näkyy unikuivissa ja unen ja kuoleman sukulaisuus käy ilmi. Austraasia voi olla myös kuolemaa symboloiva. Paluu vanhempien luo voidaan tulkita onnelliseksi kotiinpaluuksi, mutta vanhempien siivekkyys ja maiseman 'paratiisimaisuus' jättävät kuolemakysymyksen avoimeksi.

Määrittelen Kontion fantasian 'mielen maailmaksi', Austraasia on ns. vaihtoehtoinen todellisuus, joka tulee todelliseksi vain kun sitä tarvitaan tapahtumien etenemiseksi (Hunt 2001, 12-13). Austraasian sanotaan kyllä olevan planeetta, mutta esimerkiksi fantasiahahmot esiintyvät vain tapahtumien eteenpäin viemistä vaativissa kohden.

Austraasian idylli alkaa horjua, kun käy ilmi että varjottomuus johtaa heikkenemiseen. Varjot ovat melko suoraan Jungin varjo-käsitteen mukaisia. Ne kuvataan ihmisen 'pahaksi' puoleksi, johon myös seksuaalisuus (vietit) luetaan. Lapset tajuavat ettei tätä puolta voi sulkea ulkopuolelle ihmisyyttään kadottamatta. Varjo ei olekaan yksiselitteisen paha. Valinnan mahdollisuus on tärkeä, ihmisyyteen kuuluu mahdollisuus valita hyvän ja pahan välillä. Näkemys toisiaan täydentävistä vastakohtista on hyvin jungilainen.

Kolmannen osan maailma jakautuu fantasiaan ja 'todelliseen'. Fokalisoijia on nyt kaksi. Pyrkimyksenä on päästä irti fantasiamaailmasta, joka on sortumaisillaan. Isän hahmo näyttäytyy kolmannessa osassa järkyttävästi muuttuneena, olen tulkinut muutosta puer aeternus-tyypittelyn kautta isän lentämishaaveiden pohjalta.

Maa-osuuden realistiseen kerrontaan tunkeutuu fantastisia elementtejä ja sen maailma muuttuu Nikolajevan esittämän 'vihjatun sekundaarin' maailman kaltaiseksi. Epävarmuus toden ja todellisuuden luonteesta kuvastaa osaltaan nuoruuden epävarmuutta.

Vaikka näyttääkin siltä kuin Kontio olisi pyrkimässä irti fantasiasta, jotain myyttistä ja fantastista tarinaan kuitenkin jää elämään. Fantasia voi olla "todempaa" kuin realismi. Arkkityyppisten hahmojen kautta kuvattu ihmisen pahuus on nuortenkirjoille kuuluvaa "hyvää kasvatusta". Kuten Ursula le Guin (1989, 59) toteaa, nuortenkirjalle ei ole sopivaa vain heittää elämän raadollisuutta silmien eteen ja todeta, että tällaista se vain on eikä sille mitään voi. Ajattomat hyvän ja pahan teemat voivat sittenkin antaa paremmat eväät

matkalle aikuisuuteen. Kontion nuortenkirjojen maailma on selvästi toiveikkaampi kuin hänen aikuisten kirjojensa. Kontio on itsekkin maininnut kertomustensa toivon etiikasta (Kontio 2005, 29).

Marie-Louise Franz (1987, 31) on todennut, että Jungin arkkityyppien mukainen tulkinta on vain yksi ajatus siitä, mitä tekstit voisivat tarkoittaa. Tämä ei ole ainoa mahdollinen lähestymistapa myöskään Kontion trilogiaan. Myyttinen ja fantastinen ovat kuitenkin niin selvästi läsnä hänen muussakin tuotannossaan, että tämä lähtökohta tuli itselleni omimmaksi. Kontion nuortenkirjojen omalaatuinen huumori antaisi aihetta laajempaan tarkasteluun, samoin kielellinen näkökulma. Arkkityyppinen tarkastelu on lähellä intertekstuaalisuutta (Löfgren 1992, 70), mutta varsinainen intertekstuaalinen näkökulma avaisi väylän uusille alueille tulkinnassa.

## **LÄHTEET**

### **Tutkimuskohteet**

KIS	Tomi Kontio, Keväällä isä sai siivet. Helsinki: Tammi, 2000.
AVL	Tomi Kontio, Austraasian viimeiset lapset. Helsinki: Tammi, 2002.
MV	Tomi Kontio, Maan veli. Helsinki: Tammi, 2005

### **Painetut lähteet**

Almqvist 1998	Kurt Almqvist, Förord. Teoksessa Jung och litteraturen. Stockholm: Natur och Kultur, 9 - 17.
Biedermann 2003	Hans Biedermann, Suuri symbolikirja. Juva: WS Bookwell.
Brudal 1986	Paul Jan Brudal, Sagan och det omedvetna språket: psykologi och symbolbilder i folksagorna. [Stockholm]: Norstedt.
Byrnes 1995	Alice Byrnes, The Child : an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. New York: Lang.
Campbell 1990	Joseph Campbell, Sankarin tuhannet kasvot. Keuruu: Otava.

- Campbell 1993 Joseph Campbell, *The Impact of Science on Myth*. Teoksessa *Myths to live by*. [S.l.] : Arkana, 3 - 20.
- Dethlefsen 1994 Thorwald Dethlefsen, *Hyvä ja paha*. Teoksessa *Hyvä ja paha*. Valittuja kirjoituksia. Hämeenlinna: Karisto, 49 - 75.
- Dunderfelt 1998 Tony Dunderfelt, *Elämänkaaripsykologia*. Porvoo: WSOY.
- Eliade 2003 Mircea Eliade, *Pyhä ja profaani*. Helsinki: Loki-kirjat.
- von Franz 1981 Marie-Louise von Franz, *Puer Aeternus*. [S.l.]: Sigo Press.
- von Franz 1985 Marie-Louise von Franz, *Sökandet efter Självet: individuation i sagor*. [Stockholm]: Gedins.
- von Franz 1987 Marie-Louise von Franz, *An Introduction to the Interpretation of Fairy Tales*. Boston & London: Shambhala.
- von Franz 1991 Marie-Louise von Franz, *Individuaatioprosessi*. Teoksessa *Symbolit: piilotajunnan kieli*. Helsinki: Otava, 158 - 229.
- Frye 1957 Nothrop Frye, *Anatomy of Criticism. four essays*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- le Guin 1989 *The Child and the Shadow*. Teoksessa *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*. London: Women's Press, 49 - 60.

- Hollindale 1997 Peter Hollindale, Signs of Childness in Children's Literature. Lockwood, Woodchester: Thimble Press.
- Hume 1984 Kathryn Hume, Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature. New York and London: Methuen.
- Hunt 2001 Pete Hunt, Introduction: Fantasy and Alternative Worlds. Teoksessa Peter Hunt & Millicent Lenz, Alternative Worlds in Fantasy Fiction: Ursula le Guin, Terry Pratchett, Philip Pullman and Others: Including The Amber Spyglass. London: Continuum, 1 - 41.
- Högberg 1996 Åke Högberg, Att utvecklas med symboler : en vägvisare till symbolvärldens teori och praktik. [Stockholm]: Natur och Kultur.
- Ihonen 2004 Maria Ihonen, Lasten ja nuorten fantasian kerronnalliset keinot. Teoksessa Fantasian monet maailmat. Saarijärvi: BTJ Kirjastopalvelu, 76 - 96.
- Johnston 2002 Rosemary Ross Johnston, Childhood. A Narrative chronotope. Teoksessa Children's Literature as Communication. The ChiLPA Project. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 137-157.
- Jung 1956 C. G. Jung, Symbols of transformation: an analysis of the prelude to a case of schizophrenia. The Collected Works of C. G. Jung, vol 5. London: Routledge and Kegan Paul.

- Jung 1959 C. G. Jung, Aion. Researches into the Phenomenon of the Self. The Collected Works of C. G. Jung, vol 9:2. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Jung 1964a C. G. Jung, Die Archetypen des kollektiven Unbewussten. Teoksessa Zwei Schriften über Analytische Psychologie. Gesammelte Werke 7. Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag, 98 - 123.
- Jung 1964b C. G. Jung, Die Funktion des Unbewussten. Teoksessa Zwei Schriften über Analytische Psychologie. Gesammelte Werke 7. Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag, 191 - 206.
- Jung 1966 C. G. Jung, On the Relation of Analytical Psychology to Poetry. Teoksessa The Spirit in Man, Art, and Literature. The Collected Works of C.G. Jung, vol 15. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 65 - 83.
- Jung 1968a C.G. Jung, Archetypes of the Collective Unconscious. Teoksessa The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C. G. Jung, vol 9:1. London: Routledge and Kegan Paul, 1-53.
- Jung 1968b C.G. Jung, The Psychology of the Child Archetype. Teoksessa The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C. G. Jung, vol 9:1. London: Routledge and Kegan Paul, 151-181.
- Jung 1968c C.G. Jung, On the Psychology of the Trickster-Figure. Teoksessa The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C. G. Jung, vol 9:1. London: Routledge and Kegan Paul, 255-272.

- Jung 1968d C.G. Jung, Concerning Mandala Symbolism. Teoksessa The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C. G. Jung, vol 9:1. London: Routledge and Kegan Paul, 355 - 384.
- Jung 1969a C.G. Jung, On Psychic Energy. Teoksessa The Structure and Dynamics of the Psyche. The Collected Works of C. G. Jung, vol 8. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 3 - 66.
- Jung 1969b C.G. Jung, The Transcendent Function. Teoksessa The Structure and Dynamics of the Psyche. The Collected Works of C. G Jung, vol 8. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 67 - 91.
- Jung 1969c C.G. Jung, On the Nature of Dreams. Teoksessa The Structure and Dynamics of the Psyche. The Collected Works of C. G. Jung, vol 8. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 281 - 297.
- Jung 1985 C. G. Jung, Unia, ajatuksia, muistikuvia. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Jung 1991a C.G. Jung, Yhteys piilotajuntaan. Teoksessa Symbolit: piilotajunnan kieli. Helsinki: Otava, 18 - 103.
- Jung 1991b C. G. Jung, Kohti totuutta. Poleemisia esseitä. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY.
- Kontio 2005 Tomi Kontio, Happy end: Karkkia vai kaurapuuroa? Teoksessa Runouden vuosikirja 2000. Motmot. Juva: WS Bookwell Oy, 26 - 33.

- Lenz 2001 Millicent Lenz, Philip Pullman. Teoksessa Peter Hunt & Millicent Lenz, *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. Ursula le Guin, Terry Pratchett, Philip Pullman and others: including *The Amber Spyglass*. London: Continuum, 122 - 169.
- Löfgren 1992 Eva Margareta Löfgren, Kalle Blomkvist och draken. Teoksessa *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm: Printgraf, 47 - 71.
- Martinheimo 1998 Asko Martinheimo, *Kun tein fantasiaa*. Teoksessa *Missä mennään? Kirjallisuuden lajeja ja ilmiöitä*. Tampere: Tampereen yliopiston jäljennepalvelu, 41 - 47.
- Nikolajeva 1996 Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*. [Lund]: Studentlitteratur.
- Nikolajeva 2000 Maria Nikolajeva, *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow Press.
- Palkitut 2003 *Palkitut kotimaiset lasten- ja nuortenkirjat 1990 – 2002*. Helsinki: Gummerus.
- Rimmon-Kenan 1991 Shlomith Rimmon-Kenan, *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: SKS.
- Rönnerstrand 1992 Torsten Rönnerstrand, *Barn- och ungdomslitteraturen ur jungianskt perspektiv*. Teoksessa *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm: Printgraf, 75 - 112.

- Saure 2003 Heikki Saure, Tomi Kontio. Teoksessa Kotimaisia nykykertoja 1 – 2. Jyväskylä: Gummerus, 128-129.
- Simonsuuri 1994 Kirsti Simonsuuri, Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Swinfen 1984 Ann Swinfen, In defence of fantasy: a study of the genre in English and American literature since 1945. London: Routledge and Kegan Paul.
- Ylimartimo 2002 Sisko Ylimartimo, Lumikuningattaren valtakunta : H. C. Andersenin satu sisäisen kasvun kuvauksena. Rovaniemi: Oulun yliopisto.

## **Painamattomat lähteet**

- Frame 2005 Douglas Frame, *The Myth of Return in Early Greek Epic*, Acknowledgements and Introduction, [http://chs.harvard.edu/publications.sec/online\\_print\\_books.ssp/](http://chs.harvard.edu/publications.sec/online_print_books.ssp/). Center for Hellenic Studies, Washington, DC. September, 2005. Tieto haettu 30.7.2006