SADEKAUPUNGIN ANIMAT

Jungilainen symbolitulkinta Jukka Pakkasen novellista ”Marianzan raitiovaunut”

Lasse Lindqvist

Pro gradu -tutkielma

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Kevät 2016

Tiedekunta – Faculty	Laitos – Department
Humanistinen tiedekunta	Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Tekijä – Author
Lasse Lindqvist

Työn nimi – Title

Sadekaupungin animat. Jungilainen symbolitulkinta Jukka Pakkasen novellista ”Marianzan raitiovaunut”

Oppiaine – Subject	Työn laji – Level
kirjallisuus	Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year	Sivumäärä – Number of pages
Helmikuu 2016	109

Tiivistelmä – Abstract

Tutkielmassani analysoin Jukka Pakkasen novellia ”Marianzan raitiovaunut” (2000) Carl Gustav Jungin symboliteorian avulla. Tutkin henkilöhahmoja ja symboliikkaa ja pyrin avaamaan niitä fiktiivisen mielen psyyken prosesseja, jotka tuota symboliikkaa tuottavat. Symboliikka ilmenee novellissa ennen kaikkea henkilöhahmoisten arkkityyppien muodossa, joten pääpaino on tällaisten psyyken tiedostamattomasta ilmaantuvien symbolisten kuvien ymmärtämisessä. Tärkeässä roolissa ovat myös muutoksen arkkityypit, jotka kuvaavat päähenkilön psyykessä tapahtuvaa muutosta.

Tutkielmani yhtenä pyrkimyksenä on tarjota kiehtova ja perusteltu lukutapa yksittäiseen kaunokirjalliseen tekstiin mutta samaan aikaan myös osoittaa jungilaisen kirjallisuusanalyysin elinvoimaiset mahdollisuudet myös nykyaikaisen kotimaisen proosakirjallisuuden tulkitsemisessa. Analyysiosuuksissani avaan novellia jungilaisen lähiluvun kautta, keskeisimpänä metodina käytän Jungin unien ja taiteen tulkintaan kehittämää mallia.

Päädyn työssäni osoittamaan, että useimmat novellin henkilöistä ovat tulkittavissa henkilöhahmoisiksi arkkityypeiksi, jotka saavat sävynsä päähenkilön psyykestä. Nämä hahmot ovat osa päähenkilön individuaatioprosessia eli itseksi tulemisen prosessia. Prosessissa keskeisimmässä roolissa on animaprosessi, jota tutkielmassa käsitellään muita individuaatioprosessiin kuuluvia vaiheita tarkemmin. Symbolisiksi tulkitut hahmot täyttävät Jungin henkilöhahmoisille arkkityypeille määrittämät ominaispiirteet siinä määrin selvästi, että hahmojen osoittaminen arkkityypeiksi on perusteltua.

Asiasanat – Keywords

symboliikka, jungilainen kirjallisuudentulkinta, tiedostamaton, kollektiivinen tiedostamaton, individuaatio, individuaatioprosessi, anima

Säilytyspaikka – Depository

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto; Jyväskylän yliopiston kirjasto

Muita tietoja – Additional information

SISÄLLYS

1 Johdanto 1
1.1 Animan ytimeen: tutkimuksen taustasta ja tavoitteista 1
1.2 Jungilainen symboliteoria suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa 2
1.3 Jukka Pakkanen 4
1.4 ”Marianzan raitiovaunut” -kertomuksen esittely 5
1.5 Tutkimuskysymykset, metodit ja hypoteesit 6
2 Jungilainen symboliteoria kirjallisuudentutkimuksessa 8
2.1 Carl Gustav Jung 8
2.2 Kollektiivinen tiedostamaton, arkkityypit ja individuaatio 9
2.3 Unien ja taiteen tulkinnan menetelmä 12
2.4 Henkilöhahmoiset arkkityypit 14
2.4.1 Arkkityypit osana individuaatioprosessia 14
2.4.2 Varjo 16
2.4.3 Anima 18
2.4.4 Äitiarkkityyppi 20
2.4.5 Lapsiarkkityyppi 21
2.4.6 Vanha viisas mies 23
2.4.7 Riivaaja 24
2.5 Muutoksen arkkityypit 26
3 Symbolitulkinnan perustelu 28
3.1 Psykologisesta visionääriseen 28
3.2 Marianza unikaupunkina 29
3.3 Antonion oidipuskompleksi 33
4 Symbolitulkinta – henkilöhahmoiset arkkityypit psyyken tasapainottajina 36
4.1 Animaprosessi 36
4.1.1 Eva 36
4.1.2 Laura 44
4.1.3 Maria 55
4.1.3.1 Animaprosessin kolmas vaihe 55
4.1.3.2 Matka Emilio Terran luo 59
4.1.3.3 Marian aiemmasta ilmaantumisesta 66
4.2 Isä, poika ja riivaaja 70
4.2.1 Federico Casa 70
4.2.2 Tonio 75
4.2.3 Leo Santi 76
4.3 Varjoista valoihin 79
4.3.1 Emilio Terra 79
4.3.2 Valoon johdattava varjo 83
4.3.3 Individuaatioprosessin lopputulos 92
5 Päätäntö 100
Lähteet 106

1 JOHDANTO

1.1 Animan ytimeen: tutkimuksen taustasta ja tavoitteista

Tutkin henkilöhahmoja ja symboliikkaa Jukka Pakkasen novellissa “Marianzan raitiovaunut”, joka ilmestyi samannimisessä novellikokoelmassa vuonna 2000. Lähestymistapani on jungilainen, joten kiinnostukseni suuntautuu henkilöhahmojen psyyken tulkitsemiseen, mutta myös siihen, miten henkilöhahmojen psyyke ilmaisee itseään tarinamaailman symboliikassa. Pakkasen kertomuksen juuri tietyllä tavalla ilmenevä symboliikka herätti kiinnostukseni. Huomasin, että sveitsiläisen Carl Gustav Jungin (1875–1961) symboliteorian soveltaminen kertomuksen maailmaan on luonteva ja perusteltu ratkaisu.

Pakkasen novellista löytyy elementtejä, asioita ja ilmiöitä, jotka toistuvat niin tiheään, että en voi olla ohittamatta niitä. Novelli ei anna minulle selviä vastauksia, vaan jää kertomuksen loputtuakin jossain määrin sekavaksi ja epäselväksi. Tuo unenomainen outous herätti minussa tarpeen löytää lukemalleni perusteltuja ratkaisuja. Muistan kuulleeni jollain narratologiaan painottuneella luennolla, että kirjallisuudessa useaan otteeseen toistuvilla asioilla voidaan tulkita olevan symbolista merkitystä. Haluan selvittää kaikki “Marianzan raitiovaunut” -kertomuksen toistuvuudet, joita tarkastelen potentiaalisina symboleina. Tunnen itseni salapoliisiksi, joka on valmis tunkeutumaan syvälle novellin ytimeen. Pyrkimyksenäni on tehdä ensin pikkutarkkaa työtä ja löydöksieni jälkeen tiivistää löytämästäni kaikki olennainen pro gradun mittaan. Tämä työ on tuon “salapoliisityön” loppuraportti, jossa haluan jättää osittain näkyväksi sekä tekemäni tulkinnan pikkutarkan luonteen että pyrkiä koko ajan työni edetessä keskittymään enemmän isoihin linjoihin.

Jungilainen symbolianalyysi voi olla sekä pieniin yksityiskohtiin pureutuvaa mahdollisuuksien taidetta että myös laajempiin kokonaisuuksiin keskittyvää objektiivisuuden ihannetta kohti kurkottelevaa analyysia. Lopulta jungilaisen symboliteorian kautta tehty kirjallisuustulkinta on kuitenkin aina jossain määrin subjektiivinen, vaikka sitä toteutettaisiin tiettyjen valmiiden teorioiden ja kaavojen avulla. Ymmärrän jungilaisen kirjallisuudentulkinnan tavoitteena olevan fiktiotekstien unenomaisuuden ja outouden selittämisen sillä tavoin, että fiktiotekstistä selviää ikään kuin kaikki, mutta samaan aikaan teksti jää yhä unenomaiseksi ja lisätulkinnoille avoimeksi. Mitään ei lyödä liian varmasti lukkoon, vaan tulkinta jättää kysymysmerkin leijumaan ilmaan. (Jung 1993, 75.) Tavoitteenani on tämän valossa toteuttaa “Marianzan raitiovaunuista” tulkinta, joka voisi innostaa paitsi novellin lukemiseen niin myös sen uudelleentulkitsemiseen ja -arvioimiseen.

Yritän työssäni paljastaa minulle tutusta tekstistä uuden tason. Tarkoituksenani on näyttää miltä ”Marianzan raitiovaunut” novelli näyttää jungilaisten silmälasien kautta tarkasteltuna. Tarjoan Pakkasen tekstiin uuden, perustellun lukutavan. Tekstin ilmitason taakse on piilotettu synkkyyttä ja kauneutta, toivoa ja uskoa.

Symbolitulkintaa tehdessäni luen ahkerasti paitsi Jungin symboliteoriaa, jungilaisen analyytikko-psykoterapeutti Kaj Noschisin teosta *Carl Gustav Jung. Elämä ja psykologia* (2011) ja Teppo Kulmalan oivaltavaa jungilaista Hermann Hesse -tulkintaa teoksesta *Kohtalokasta kerrontaa. Hermann Hesse ja proosan psykologia* (2002). Tärkeässä roolissa symboliikan ymmärtämisessä ovat myös Pentti Lempiäisen kristillistä symboliikkaa käsittelevät teokset.

“Marianzan raitiovaunut” on novelli, josta on löydettävissä monipuolinen ja tulkinnallisesti kiinnostava individuaatioprosessi, jossa on mukana useita jungilaisia henkilöhahmoisia arkkityyppejä Perehdyn mahdollisimman laajasti henkilöhahmoisista arkkityypeistä kertovaan teoriatietoon ja pyrin tiivistämään ja kiteyttämään olennaisen tähän työhöni. Tarkoituksenani on päätyä selkeään ja mahdollisimman havainnollistavaan käsittelyyn, jossa henkilöhahmoisten arkkityyppien ominaisluonne tulee nähtäville mutta jossa en liian yleistävällä tulkinnalla poista noilta hahmoilta niiden mysteeriluonnetta. Kaikkein hallitsevin novellissa on animaprosessi, joka vaikuttaisi noudattavan erittäin pikkutarkasti jungilaisen teorian painottamaa animaprosessin ihannetta. Voisin kirjoittaa koko tutkielmani pelkästä animaprosessista, mutta silloin indivuaadioprosessia olisi mahdotonta selittää, enkä onnistuisi tekemään jungilaiselle symbolitulkinnalle oikeutta. Tämän vuoksi kuvaan koko individuaatioprosessin mutta nostan animan tulkintani keskiöön.

Esiteltyäni ensin jungilaisen symboliteorian kirjallisuudentutkimukseen soveltuvia pääpiirteitä osoitan ”Marianzan raitiovaunut” -novellista, miksi sitä on perusteltua tulkita jungilaisittain. Tämän jälkeen teen symbolitulkinnan, jonka jälkeen pohdin saavuttamiani tuloksia sekä jungilaisen kirjallisuustulkinnan mahdollisuuksia.

1.2 Jungilainen symboliteoria suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa

Jungin teorioita on suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa sovellettu tietojeni mukaan ainakin kolmessa pro gradussa. Kaikissa näissä tutkielmissa on käytetty hyödyksi Jungin symboliteoriaa, mutta yhdessäkään niistä ei ole tutkittu 2000-luvulla ilmestynyttä kaunokirjallisuutta. Tuorein teos, jota näissä pro graduissa on tutkittu, on Joni Skiftesvikin novellikokoelma *Tuulen poika* vuodelta 1985 (Peltoniemi 1995). Itse aion käsitellä 2000-luvulla ilmestynyttä kotimaista proosatekstiä, jolloin

tavoitteenani on osoittaa jungilaisen teorian käyttökelpoisuus myös tuoreemman kotimaisen proosan analyysissa ja tulkinnassa.

Jungin symboliteorialla kirjallisuutta tulkinneista kotimaisista pro graduista kaksi (Peitso 1992 ja Kappas 2002) on käsitellyt Jungin teorioita ainoastaan yhtenä osana useampaan osaan jakautuvaa teoreettista viitekehystä. Edellä mainituissa töissä Jungin teorioiden esittely ja sovellutus on sotinut hieman Jungin unien ja taiteen tulkintaan kehittämää menetelmää (ks. tämän tutkielman sivu 12) vastaan, sillä menetelmässä keskeisistä työvaiheista on käytetty valikoiden vain joitain. Anu Peltoniemen "*Jungin symboliteoria sekä sen sovellutus Skiftesvikin teokseen Tuulen poika"* on ainoa löytämistäni kotimaisista pro graduista, joka koettaa tehdä jungilaisen unien ja taiteiden tulkinnan menetelmän kaikille kohdille oikeutta. Peltoniemen työn kautta pääsin Jungin kehittämän kolmiosaisen metodin jäljille. Vertailuaineistoja Peltoniemellä ei kuitenkaan ole työn sivumäärään nähden kovin paljoa, vaikka hän itse työssään painottaa, kuinka monipuoliset vertailuaineistot olisivat jungilaisessa kirjallisuudentutkimuksessa tärkeitä. Peltoniemen työssä keskeisimpänä vertailuaineistona ovat Skiftesvikin novellit, joita hän samalla tulkitsee, ja *Raamatun* tekstit, mikä on hyvä ja perusteltu ratkaisu. Itselläni oli työtä suunnitellessani useita vertailuaineistoja, mutta huomasin, kuinka pro gradu -työn mitassa niiden käsitteleminen ei tuntunut välttämättömältä. Panostan tulkinnassani näin ollen enemmän yhden novellin tarkkaan avaamiseen jättäen laajemmat vertailuaineistot kokonaan työstäni pois, koska tunnen pystyväni tekemään ilman niitä tarkemman jungilaisen tulkinnan. Peltoniemen tavoin raamattusymboliikka toimii kuitenkin tulkitsemani tekstin symboliikkaa tukevana apuvälineenä. Oman työni erityislaatuna suhteessa aiempiin jungilaisiin pro graduihin tulee olemaan yhden fiktiotekstin tarkka jungilainen avaaminen, jolloin voin antaa kokonaan uuden lukutavan käsittelemälleni fiktiotekstille ja osoittaa aiempia tutkijoita tarkemmin fiktiotekstissä tapahtuvan individuaatioprosessin vaiheet.

Vielä Peltoniemen pro gradua enemmän on tämän työni taustalla vaikuttanut Kulmalan väitöskirjansa pohjalta julkaisema teos *Kohtalokasta kerrontaa. Hermann Hesse ja proosan psykologia.* Kulmalan laaja teos on suomalaisen Jung-kirjallisuudentutkimuksen kunnianhimoisin kokonaisuus. Ainoana pienoisena epäkohtana voidaan pitää sitä, että Kulmala on avannut Jungin teorioilla juuri Hermann Hessen proosaa. Hessen tiedetään olleen Jungin potilaana ja inspiroituneen jungilaisista ajatuksista, joten hänen voidaan ajatella osin tietoisesti kirjoittaneen jungilaisesti. Jung itse on painottanut, että symbolisen taiteen avaaminen on kaikkein hedelmällisintä ja perustelluinta silloin, kun kirjailija on tuottanut symboliikkaa tietoisten motiiviensa ulkopuolelta, tai kun ei tiedetä, onko kirjailija toteuttanut teoksensa symbolisen tason tietoisesti vai tiedostamattaan (Jung 1979a, 88–91).

1.3 Jukka Pakkanen

Helsinkiläissyntyinen Jukka Pakkanen (syntynyt 28.8.1942) on kirjailija, joka tunnetaan parhaiten mediapersoonana. Hän on työskennellyt Yleisradion tiede- ja kulttuuritoimittajana, mutta urheilua seuraava kansa tuntee Pakkasen parhaimmin kilpapyöräilyn ja italialaisen jalkapallon asiantuntijana. Hän on toiminut sekä urheiluselostajana että -kommentaattorina. Pakkasen kirjallinen tuotanto on laaja. Hän on kirjoittanut lähemmäs 30 kaunokirjallista teosta, joista uusimpia ovat vuonna 2014 ilmestyneet *Antonella* (romaani) ja *Italialaisia* (lyhytproosakokoelma) sekä omaelämäkerrallinen, proosalliseen muotoon kirjoitettu muisteluteos *Arenan kivi*, joka ilmestyi vuonna 2015. Kaunokirjallisuuden lisäksi Pakkanen on kirjoittanut myös ainakin tietokirjoja, urheiluesseitä, radiokuunnelmia ja televisionäytelmiä.

Novellikokoelma *Marianzan raitiovaunut* ilmestyi vuonna 2000. Tyyliltään *Marianzan raitiovaunut* voidaan sijoittaa psykologisen proosan piiriin. Symbolirikasta ja suggeroivaa kerrontatyyliä Jukka Pakkanen on käyttänyt tehokeinonaan myös aiemmissa teoksissaan, joten *Marianzan raitiovaunujen* voidaan ajatella olevan Pakkasta omimmillaan. Novellikokoelma on tyypillistä Jukka Pakkasta myös siksi, että teoksen novelleista lähes kaikki sijoittuvat Italiaan tai Italian kaltaisiin paikkoihin. Tulkitsemani "Marianzan raitiovaunut" -novelli sijoittuu tulevaisuuteen. Sen tapahtumapaikkoina ovat Marianzan ja Transalpinusin kaupungit, jotka eivät ole Italiassa, mutta jotka voisivat olla. Novellin ihmisten ja paikkojen nimet kuulostavat italiankielisiltä.

Jukka Pakkasen teoksia ei ole kirjallisuudentutkimuksen piirissä tutkittu lainkaan sitten 1980-luvun. Pakkasen käyttämä minäkerronta on ollut tutkimuksen kohteena, mutta kirjailijan proosan symboliikkaa saati psykologista antia ei ole ennen tutkittu. Tapio Aalto on tehnyt kirjallisuuden pro gradun *Aika ja siihen liittyviä teemoja ja motiiveja Jukka Pakkasen tuotannossa* (1987) ja Kirsi Salokangas *Minäkerronnan erityispiirteet ja nais- ja mieskuvien vertailu Idströmin, Landerin ja Pakkasen romaaneissa* (1989). Myös yksi suomen kielen pro gradu on tehty vuonna 1988; Elina Ervastin työn nimi on *Subjektina olevan yksikön 1. persoonan pronominin esiintyminen Hannu Aholla ja Jukka Pakkasella*.

Edellä mainitut pro gradut eivät osoittautuneet hyödyllisiksi oman tutkielmani kannalta, sillä ne käsittelevät Pakkasen proosaa painottaen eri näkökulmia kuin itse koen työssäni olennaiseksi.

Jukka Pakkasen kirjallisuuden psykologisten aspektien tutkiminen ja hänen teostensa symbolien tulkitseminen tuntuu perustellulta, sillä Pakkasen proosaa ei ole tietääkseni tutkittu kirjallisuudentutkimuksessa ollenkaan näistä näkökulmista. *Marianzan raitiovaunut* on symbolirikas

novellikokoelma, jonka tulkitseminen voisi olla mielekästä laajemminkin toteutettuna, mutta itse keskityn tässä työssäni ainoastaan teoksen nimeä kantavaan novelliin.

1.4 ”Marianzan raitiovaunut” -kertomuksen esittely

“Marianzan raitiovaunut” on kertomus 40-vuotiaasta Antonio Casasta, joka matkustaa Transalpinusin kaupungista synnyinkaupunkiinsa Marianzaan hautaamaan juuri kuollutta isäänsä. Kertomuksen ajassa eletään vuotta 2130. Antonion lisäksi keskeisiä henkilöitä ovat vanha baarinpitäjä Leo, Antonion nuoruudenystävä Emilio Terra sekä Antonion elämään ilmaantuvat naiset Eva, Laura ja Maria. Myös Antonion kuollut isä Federico on kerronnassa toistuvasti mukana muistelutasolla. Kerronta on unenomaista ja aikatasot vaihtelevat lapsuusmuistoista nykyhetkeen. Lapsuus- ja nuoruusmuistot kerrotaan Antonion lapsipersoona Tonion kautta.

Marianzassa Antonio juo varsin paljon alkoholia, hurmaa itselleen naisia ja joutuu lapsuusmuistojensa valtaan. Lapsuusmuistot kuvaavat hänen ongelmallista isä-suhdettaan. Lukijan eteen piirtyy kuva isästä, joka ei tunnetasolla ole ollut erityisen kiinnostunut pojastaan. Antonio vastaanottaa hotelliinsa poliittisia viestejä, joissa häntä käsketään pitämään mielessä velvollisuutensa Federico Casan poikana. Antoniota yritetään saada toimimaan Marianzan puolesta ja Transalpinuksen kaupunkia vastaan, sillä hänen isänsä oli nähty Transalpinusta vastustavissa joukoissa. Antonio on mies, joka tuntee riittämättömyyttä isäänsä nähden, joten hänen uskotaan haluavan jatkaa isänsä jalanjäljissä, kuten hän on aina ennenkin tehnyt.

Antoniolle selviää myöhemmin, että hänen isänsä oli joutunut poliittisiin joukkoihin vahingossa, eikä Antonio koe enää olevansa velvoitettu jatkamaan isänsä jalanjäljissä. Kertomuksen lopulla Antonio saa kuulla isänsä kuolinsyyn, jota hän on pitkään yrittänyt saada selville. Isänsä kuolinsyyn selvittyä Antonio kohtaa muistelutasolla nuoruusvuosiensa uimahallitrauman, minkä jälkeen hän matkustaa ilmalaivalla takaisin Transalpinusin kaupunkiin. Hän palauttaa kaikki saamansa poliittiset viestit baarimikko Leolle, jonka uskoo olleen viestien takana.

Kerronta suodattuu täysin Antonion läpi, eikä sekava minäkerronta vaikuta uskottavalta. Runsas symboliikka ja kerronnan unenomaisuus pakottavat minut tarkastelemaan kertomusta ilmitasoa syvemmältä. Tuntuu, että novellissa on aina jotain, jota en ymmärrä, joten haluan selvittää nuo mieltäni vaivanneet aukkokohdat. Kertomus muuttuu huomattavasti riippuen siitä, miten syvälle sukellan ja miten pikkutarkasti sen sisältämää symboliikkaa uskaltaudun tutkimaan. Lempiäinen (2006, 16–17) on ymmärtänyt symbolit Jungin ajatusten pohjalta sellaisina elementteinä, hahmoina ja

tapahtumina, jotka toimivat vertauskuvia jollekin muulle kuin sille, miltä ensi näkemältä saattaisi vaikuttaa. Symbolitulkintani on yritykseni selittää, mistä kaikessa todella onkaan kyse, miksi juuri tietyt symbolit toistuvat kerronnassa usein ja mitä ne toistuessaan pyrkivät ilmaisemaan..

1.5 Tutkimuskysymykset, metodit ja hypoteesit

Tutkimuskysymykseni ovat:
1) Kuinka symbolit toimivat fiktiohahmon psyyken kuvaajina?
2) Minkälaisen prosessin kautta henkilöhahmoiset arkkityypit antavat psyykelle mahdollisuuden individuaatioon? Entä saavuttaako novellin päähenkilö individuaation?

Apukysymyksenäni käytän seuraavaa:
1) Millaista symboliikkaa "Marianzan raitiovaunut" kertomuksessa on?

Pohdin tutkimuskysymysteni ohella myös hieman sitä, mitä kertomuksen symboliikka kuvastaa teeman tasolla.

"Marianzan raitiovaunut" -novellin symboliikkaa voi tutkia jungilaisesti, koska tuo symboliikka on niin ilmeistä ja tiheään toistuvaa. Oletukseni on, että symbolit ilmenevät henkilöhahmojen psyykessä paitsi henkilöhahmoisina niin myös niin sanottujen muutoksen arkkityyppien kautta.

Jungilaisissa tulkintaosuuksissani tutkin henkilöhahmojen psyyken ilmenemistä kerronnassa. Psyykessä käynnissä olevat prosessit tulevat näkyväksi symboliikan kautta. Ymmärtääkseni sitä, mihin tuo symboliikka viittaa, minun täytyy tarkastella henkilöhahmoja tarkemmin. Jungilaisessa tulkinnassa on symboliikan tarkoitteita ymmärtääkseen otettava huomioon se ihminen, jonka psyyke näitä symboleita tuottaa. (Jung 1980a, 5–7.) Symboleita tuottava psyyke on tulkinnassani fiktiohahmon psyyke, joten minun on tunnettava tuo symboliikkaa tuottava fiktiohahmo niin hyvin kuin mahdollista, jotta voin ymmärtää, miksi hänen psyykensä ilmaisee itseään juuri tietynlaisten symboleiden kautta.

Voidakseni tehdä jungilaiselle symbolitulkinnalle oikeutta on minun olennaista tutustua tutkimiini fiktiohahmoihin tarkemmin. Tähän tarkoitukseen käytän narratologista lähilukua, jonka kautta myös osoitan, kuinka teksti itse antaa vihjeitä lukijalle. Näiden vihjeiden avulla osiltaan perustelen symbolitulkintani mahdollisuuden, mutta myös osoitan, miten teoksen tulkinta muuttuu siirryttäessä narratologisesta lähiluvusta jungilaiseen symbolitulkintaan. Pohjanani on Jan Alberin (2009, 82)

luonnottomien kertomusten luonnollistamiseen laatiman lukustrategian kaksi lukutapaa. Alberin lisäksi käytän Peter Rabinowitzin ajatuksia nimen, alun ja lopun tärkeydestä kaunokirjallisuuden tulkinnassa.

Yksi keskeinen jungilainen hypoteesini on, että useimmat henkilöhahmot esiintyvät tutkimassani novellissa ainoastaan symbolisina. Päädyn tulkitsemaan heitä psyyken osa-aspekteina, henkilöhahmoisina arkkityyppeinä, jotka ilmenevät tarinamaailmassa henkilöhahmon muodossa. Näin ollen tutkimani kertomus on tulkintani valossa symbolista kuvausta fiktiohahmon (vaurioituneen) psyyken kamppailusta, mutta tulkitsen myös tietynlaisen symboliikan viittaavan vallitsevan ajan yhteiskunnallisten ongelmiin. Pääpaino tutkimuksessani on kuitenkin tulkita symboleita yksilön psyykessä tapahtuvan muutosprosessin kuvaajina. Työni loppupuolella kytken symbolitulkintaani hieman enemmän yhteiskunnalliseen tasoon ja pohdin, mitä tulkitsemani kertomus heijastaa teeman tasolla. Loppupohdinnassani haluan avata monipuolisemmin jungilaisen symbolitulkinnan mahdollisuuksia mutta myös näyttää mistä näkökulmista tutkimieni tekstien tulkitsemista olisi hedelmällistä jatkaa kirjallisuudentutkimuksen kentällä.

Keskeisimpänä metodina symbolitulkinnassani toimii paitsi novellin lähiluku, myös Jungin kolmiosaisen unien ja taiteiden tulkitsemiseen kehittämän analyysimenetelmän soveltaminen kertomukseen. Nämä metodit limittyvät yhdeksi, koska lähiluku on keskeinen osa valitsemani menetelmän toteuttamista.

Jungilaisen teoriani tukena käytän myös muita Jungin itsensä arvostamien jungilaisten analyytikkojen ja teoreetikkojen ajatuksia siltä osin kuin ne ovat työni kannalta relevantteja. *Symbolit. Piilotajunnan kieli* (2003, *Man and His Symbols*, 1964) on eräänlainen yhden teoksen mittaan koottu kokoelma Jungin symboliajattelusta, ja Jung on itse valinnut teoksen tekijöiksi oman koulukuntansa osaavampia edustajia. Tämän vuoksi erityisesti individuaatioprosessista kirjoittanut Marie-Louise von Franz on keskeinen teorialähteeni, koska tulkintani painottuu juuri henkilöhahmoisten arkkityyppien tähdittämän individuaatioprosessin ymmärtämiseen. Myös muut saman teoksen artikkeleiden kirjoittajat – Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi ja Aniela Jaffé – ovat tärkeitä matkaoppaita jungilaisen teoreettisen ajattelun ymmärtämisessä. Heidän lisäkseen Kaj Noschisin ja Teppo Kulmalan 2000-luvulla kirjoittamat jungilaiset ajatukset pitävät käsittelyni kiinteämmin kiinni myös nykyajassa. Päädyn yhtenä hypoteesinani ajattelemaan, että ”Marianzan raitiovaunut” -novellissa individuaatio tapahtuu onnistuneesti. Yhtenä tutkimukseni lisätavoitteena on osoittaa jungilaisen symbolitulkinnan olevan hyvä teoria sovellettavaksi myös nykykirjallisuuden tutkimuksessa. Haluan 2000-luvun suomalaista proosakertomusta tulkitsemalla näyttää, että jungilaista tutkimusta voi tehdä onnistuneesti myös tuoreempaa kotimaista proosaa tutkien.

2 JUNGILAINEN SYMBOLITEORIA KIRJALLISUUDENTUTKIMUKSESSA

2.1 Carl Gustav Jung

Carl Gustav Jung (1875–1961) oli sveitsiläinen psykiatri, joka kehitti analyyttisen psykologian. Jung ihaili nuorena Freudia ja tämän kehittämää psykoanalyysia, kunnes ystävystyi Freudin kanssa ja alkoi tämän oppipojaksi. Yhdessä he jatkoivat psykoanalyysin kehittämistä ja tekivät yhteistyönsä aikana tunnetuksi muun muassa tiedostamattoman käsitteen. Freud ja Jung kuitenkin ajautuivat opilliseen ristiriitaan, koska he olivat eri mieltä psyyken rakenteesta. Tämä ristiriita lopulta päätti heidän yhteistyönsä ja lopetti näiden kahden miehen ystävyyden. (Noschis 2011.) Edellä mainitsemastani opillisesta ristiriidasta kerron seuraavassa alaluvussani, jossa avaan kollektiivisen tiedostamattoman käsitettä.

Vastapainoksi Freudin psykoanalyysin käsitteelle Jung nimitti itse kehittämäänsä oppia analyyttiseksi psykologiaksi. Jungin ajattelun voi ymmärtää ponnistavan peruslähtökohdiltaan freudilaisesta ajattelusta, mutta se on vain pohja, jolta Jung on alkanut rakentaa. Jung vei oppiaan osittain vastakkaiseen suuntaan Freudin kanssa, mutta vain tietyissä kysymyksissä, ja kehitti uutterasti uutta käsitteistöä ja ajattelua. Jungilaisuus ja freudilaisuus ovat useista yhtäläisyyksistään huolimatta eriytyneet, mutta nykyään näiden kahden koulukunnan voi nähdä lähentyneen. Aiemman jyrkän eriytymisen voi ajatella pitkälti tapahtuneen Jungin ja Freudin välirikon seurauksena, sillä sen vaikutukset tekivät kahdesta suhteellisen lähekkäin operoineesta koulukunnasta ikään kuin vastakkaiset suuntaukset. Todellisuudessa nämä opit eivät ole niin kaukana toisistaan kuin yleisesti luullaan, vaikka joissain kysymyksissä niiden ajatukset sotivat vahvasti toisiaan vastaan. (Noschis 2011.)

Jung oli itse kiinnostunut tulkitsemaan kirjallisuutta ja taiteita, joiden tulkitsemista varten hän kehitti ohjesääntöjä ja menetelmiä. Tämän vuoksi Jungin ajattelun soveltaminen kirjallisuustieteelliseen analyysiin tuntuu perustellulta. Kirjallisuudentutkimukseen käyttökelpoisin Jungin menetelmistä on unien ja taiteiden tulkitsemiseen kehitetty kolmiosainen malli. Symbolitulkintani kannalta keskeisin yläkäsite on individuaatioprosessi, jonka tarkoitus on johtaa yksilö individuaation, eli itseksi tulemiseen. Individuaation voi ymmärtää arkikielellä tarkoittavan jotakuinkin itsensä löytämistä. Individuaatioprosessin alle kuuluvat arkkityypit, jotka ovat tulkinnassani tärkeässä roolissa – etenkin henkilöhahmoiset arkkityypit nousevat tulkinnassani avainasemaan. Avaan näitä käsitteitä tämän teoriaosuuteni seuraavissa alaluvuissa.

Vaikka Jungin tiedetään itsekin keskittyneen tulkitsemaan kirjallisuutta, Jungin symboliajattelua hyödyntävää kirjallisuudentutkimusta on tehty Suomessa vähän. Robert Kolomaisen (2009, 65–66) mukaan suomalaisessa kirjallisuudenopetuksessa ei ole annettu riittävästi arvoa psykologiselle kirjallisuudelle ja sen merkittävyyden korostamiselle. Opetuksessa on hänen mukaansa pyritty korostamaan arkitajunnan ihmiskäsitystä (Kolomainen 2009, 65–66). Tämä voi osittain selittää jungilaisen symbolitulkinnan marginaalisen käytön kirjallisuutta tulkitsevissa tutkimusteksteissä. Tavoitteenani on tuoda tämä unohdettu jungilainen viisaus takaisin kirjallisuudentutkimuksen kentälle tavalla, joka voi innostaa muitakin kirjallisuuden tutkijoita ja lukijoita jatkamaan Jungin ajatusten soveltamista suomalaisen kaunokirjallisuuden tulkitsemiseen.

Koska freudilainen kirjallisuusanalyysi on yleisesti tunnetumpaa, avaan hieman sitä, millä tavoin jungilainen kirjallisuustieteellinen tulkinta eroaa freudilaisesta. Olennaisin ero jungilaisen ja freudilaisen kirjallisuudentulkinnan välillä löytyy siitä, miten nämä koulukunnat tulkitsevat symboleja. Jungin hermeneuttiseksi kutsuma menetelmä korostaa tulkinnan subjektiivisuutta, kun Freudin psykoanalyyttinen koulukunta keskittyy usein tekemään niin sanottuja objektitason tulkintoja. Jung ajattelee freudilaisten objektitason tulkintojen keskittyvän liian paljon objekteihin itseensä, minkä vuoksi ne eivät ota hänen mukaansa riittävästi huomioon tuottajan omakohtaista suhdetta näihin objekteihin. (Jung 1966, 109.) Itse ymmärrän objekti- ja subjektitason tulkintojen eron sillä tavoin, että objektitason tulkinnat yleistävät tietyt symbolit lähes aina kiinteisiin, ennalta pikkutarkasti määriteltyihin päämääriin, oli tulkitsija kuka tahansa, kun taas subjektitason tulkinnat painottavat enemmän yksilökohtaista tulkintaa. Subjektitason tulkinnassa samat symbolit voivat tarkoittaa aivan eri asioita, kun niiden tuottajana on eri ihminen – symbolit ovat siis yksilöllisiä (Jung 1977, 210).

Jung on painottanut symboleiden tulkitsemisen subjektiivisuutta. Hän ei ajattele, että symbolit ovat symbolisia itsessään. Hänen mukaansa tarvitaan tulkitsija, joka antaa havaituille symboleille niiden symboliset merkitykset. Symboleiden tulkitseminen on näin ollen ajateltavissa tutkijasta riippuvaksi. Jung on ajatellut symboleita objektiivisina ilmauksina psyykestä, vaikkakin symboleiden tulkitsemisen hän ajattelee subjektiivisena toimintana. (Jung 1979a, 104–105.) Kertomusta tulkitessani voin siis vain tehdä oletuksia symboleiden viittaussuhteista enkä voi päätyä objektiivisesti tyhjentävään ja oikeaan tulokseen.

2.2 Kollektiivinen tiedostamaton, arkkityypit ja individuaatio

Jungin symboliteorian pohjana on hänen käsityksensä kollektiivisesta tiedostamattomasta, jonka hän ajattelee olevan osa ihmisen tiedostamatonta psyykeä ja joka koostuu sellaisista vaistoista ja

vaistomaisista käyttäytymisen ja ajattelun tavoista, jotka ovat yhteisiä kaikille ihmisille kaikkina aikakausina. Freud puolestaan kiisti tällaisen universaalin tiedostamattoman mahdollisuuden, sillä Freudin mukaan kaikki tiedostamattomassa psyykessä on jollain tavalla palautettavissa ihmisen henkilökohtaiseen muisti- ja kokemusaineistoon. (Jung 1980a, 3–7, 12–13 & 1980b, 42–43.)

Käytän tässä työssäni termejä tiedostamaton psyyke ja kollektiivinen tiedostamaton, samalla tavoin kuin niitä nimitetään Kaj Noschisin teoksessa *Carl Gustav Jung. Elämä ja psykologia*. Nämä käsitteet kulkevat useissa suomennetuissa Jung-teksteissä myös nimillä piilotajunta ja kollektiivinen piilotajunta. Tietoinen ja tiedostamaton psyyke ovat käsitteitä, joiden itse koen kuvaamaan paremmin Jungin tarkoittamia psyyken alueita, joten sen vuoksi olen päätynyt käyttämään niitä.

Jungin ajattelun mukaan ihmisen tiedostamaton psyyke koostuu kahdesta osasta: henkilökohtaisesta tiedostamattomasta ja kollektiivisesta tiedostamattomasta. Freud ymmärsi koko tiedostamattoman psyyken olevan kytköksissä henkilökohtaiseen, sillä hän piti ihmisen ulkopuolelta psyykeen tulevia kaikille yhteisiä symboleja yliluonnollisina, minkä vuoksi ei pystynyt hyväksymään niitä. Jung sen sijaan ei kiistänyt yliluonnollista, eikä uskonnollisia kokemuksia, vaan uskoi niiden todenperäisyyteen.

Jung päätyi laajojen tutkimustensa ja potilaidensa kertomusten kautta havaitsemaan, että kollektiivinen tiedostamaton ilmaisi itseään esimerkiksi unissa usein henkilöhahmoisten arkkityyppien kautta (Jung 1980a, 38; Noschis 2011, 121). Henkilöhahmoiset arkkityypit ovat vaistomaisia hahmojen muodossa ilmeneviä tiedostamattomia ajatussisältöjä. Niiden tarkoituksena on pyrkiä yhdistämään ihmisen tietoisen ja tiedostamattoman psyyken ristiriitoja. Olennaista näiden psyyken kehittämien hahmojen toiminnassa on niiden vastakohtia yhdistämään pyrkivä tavoite. Tietoisen ja tiedostamattoman psyyken epätasapainotila, eli ihmisen tietoisen ja tiedostamattoman minän vastakohtaisuus on se, jota arkkityyppiset hahmot pyrkivät tasoittamaan. (Jung 1980a, 19–20 ja 36–39.) Arkkityyppien kytkeytyminen vastakohtiin ja niiden välisiin jännitteisiin perustuu laajemmin jungilaisen psykologian ydinajatukseen vastakohtien välisestä ristiriidasta ja tuon ristiriidan kautta synnytettävästä positiivisesta. Noschisin (2011, 137) mukaan koko Jungin psykologian voi ajatella olevan vastakohtien välisen ristiriidan ympärille muodostettu kokonaisuus, jollaisena sitä pitkälti myös tässä työssäni käsittelen.

Kokonaistapahtumaa, jossa henkilöhahmoiset arkkityypit antavat psyykelle mahdollisuuden vastakohtien sovittamiseen ja tuon sovitustyön kautta tapahtuvaan kokonaiseksi tulemiseen, Jung kutsuu individuaatioprosessiksi. Individuaatio tarkoittaa tässä prosessissa itsekseen tulemista eli oman syvimmän olemuksen ymmärtämistä. Keskeisiä henkilöhahmoisia arkkityyppejä ovat varjo, anima ja animus, äitiarkkityyppi, vanha viisas mies, vanha viisas nainen, lapsiarkkityyppi ja riivaaja. (Jung

1980a, 20–37, 38–41 ja 1980e, 158–159.) Tulkinnassani ovat edellä mainitsemistani läsnä kaikki muut paitsi animus ja vanha viisas nainen, jotka eivät ilmaannu lähinnä siksi, koska novellissa individuaatioprosessi tapahtuu miehelle. Henkilöhahmoisten arkkityyppien lisäksi olen tutkimuksessani kiinnostunut myös muutoksen arkkityypeistä, jotka ovat sellaisia merkityksiä, tilanteita, tapahtumisia ja paikkoja, joilla on symbolisesti muutosta kuvastava funktio (Jung 1980a, 38).

Jung (1980a) on korostanut, että ihminen ei ole perinyt psyykensä tuottamia symboleja itsessään. Nämä symbolit eivät ole välttämättä sellaisia, joita kaikki ihmiset näkevät. Jungin mukaan ainoastaan kyky tällaisten vaistomaisten symbolien näkemiseen on ihmisille annettu vaistoihin kytkeytyvä taipumus. Ihmisen psyyke voi olla vaurioituneessa tilassa ihmisen henkilökohtaisen elämän tapahtumien takia, mutta symbolit, jotka ihminen unissa näkee, ovat historiallisia vertauskuvia, jotka eivät välttämättä liity mitenkään ihmisen omaan elämäntilanteeseen. Kuitenkin ne voivat näyttää hänelle tien suurempaan ymmärrykseen. Tämä suuremman ymmärryksen lisääntyminen voi ratkaista myös ihmisen henkilökohtaisen elämän ongelmia. Usein historiallisissa muodoissa ilmetessään nämä symbolit voivat näyttää tien esimerkiksi johonkin viisauteen, joka ihmiskunnalla on aiemmin ollut, mutta jonka ihmiset ovat modernistuneessa maailmassa unohtaneet. Symbolit itsessään eivät paranna ihmisen psyyken ongelmia, ellei ihminen itse tiedosta niiden tarkoitteita ja parantavaa funktiota. Jungin mukaan arkkityyppiset symbolit eivät ilmene kollektiivisesta luonteestaan huolimatta kaikille samanlaisina, vaan sen sijaan ne saavat yleensä omanlaisensa sävyn ihmisen tietoisesta ja henkilökohtaisesta psyykestä. (Jung 1980a.) Tämän vuoksi arkkityyppisissä symboleissa on tulkittavaa myös freudilaisesta näkökulmasta.

Ajattelen edeltävien ajatusten valossa, että Jungin ja Freudin ajatukset eivät välttämättä ole niin jyrkästi ristiriidassa kuin ehkä niiden voitaisiin ajatella olevan. Jungilainen ja freudilainen koulukunta ovat lähentyneet viime aikoina toisiaan (Noschis 2011), joten haluan tuoda tulkintaani myös freudilaisia sävyjä ja yhdistää näitä kahta koulukuntaa omalla panoksellani entisestään. Käytän Jungin äitikompleksin sijaan Freudin luomaa käsitettä oidipuskompleksi, koska katson sen olevan universaalimpana käsitteenä helpommin ymmärrettävissä ja ilmentävän samaa asiaa kuin Jungin äitikompleksin. Otan tulkinnassani huomioon myös sellaiset fiktiivisen henkilön psyyken ongelmat, jotka selvästi juontuvat henkilökohtaisesta elämänhistoriasta, sillä haluan tulkinnan antavan useampia näkökulmia, joissa freudilaisia tulkintaratkaisuja ei suljeta pois. Jungilaisessa symbolitulkinnassa on tärkeää etsiä symboliikalle mahdollisimman monia tarkoitteita, joten koen, että freudilainen henkilöhistoriasta juontuva tulkinta tekee tulkinnastani monipuolisemman ja kiinnostavamman.

Tulkitsen työssäni, kuinka kollektiivisen psyyken tuottamat symbolit toimivat osana yksilön individuaatioprosessia. Novellin symbolitulkinnassa korostetussa roolissa ovat henkilöhahmoiset arkkityypit, joten analyysini muodostuu pääosin niiden ymmärtämisestä.

2.3 Unien ja taiteen tulkinnan menetelmä

Jungin hermeneuttiseksi nimittämä unien ja taiteen tulkinnan menetelmä koostuu kolmesta osasta:

1. Etsitään arkkityyppisesti käyttäytyviä sisältöjä unista tai taiteesta. Tulkinnallisesti keskeisiä ovat ne tiedostamattoman psyyken tuottamat symbolit, joita uneksija tai taiteilija ei ole tietoisesti luonut.

2. Selvitetään, millaiset tiedostamattomat tarpeet, fantasiat ja tukahdutetut mielen sisällöt saattaisivat ilmetä toistuvien symboleiden ja arkkityyppien kautta. Tällaista tulkintaa tehtäessä on keskeistä ottaa huomioon se psyyke, joka tämän symboliikan on tuottanut. Romaanihenkilön tajuntaa tulkitessani symboliikan on tuottanut tuon fiktiohahmon psyyke, joten pyrin ymmärtämään symboliikkaa tästä hahmosta tietämäni perusteella. Arkkityypeillä on aina jokin päämäärä, eli jotain tiedostamattomasta psyykestä on saatava tuotua osaksi tietoista psyykeä. Se, mitä tietoisuuteen yritetään tuoda, on kiinnostuksen kohteena.

3. Avataan ja selvitetään symboleiden mahdollisia merkityksiä. On tärkeää tietää, millaisia merkityksiä ilmenevään symboliin on totuttu liittämään. Tämän jälkeen aletaan tutkia ja vertailla, ilmeneekö havaittu symboli samalla tavoin ja samanlaisissa konteksteissa kuin muissa lähteissä, joissa sama symboli on ollut keskeisessä roolissa.

(Jung 1980c, 48–50 ja 52–53.)

Löytäessäni “Marianzan raitiovaunut” -novellista jungilaista symboliikkaa toteutan Jungin menetelmän ensimmäistä osaa. On ongelmallista selvittää, onko kirjailija luonut tuota symboliikkaa tietoisesti vai tiedostamattaan. Kierrän tuon ongelman sillä, että pystyn tekstin tulkinnassa perustelemaan symboliikan olevan lähtöisin yksittäisen fiktiohenkilön psyykestä. Fiktiohahmon tuottama symboliikka jäljittelee sellaista symboliikkaa, jota ihmismieli voisi tuottaa tiedostamattaan. Olen kiinnostunut taiteilijan potentiaalisesti tiedostamattaan luomasta symboliikasta, joka on fiktiohahmolle tiedostamatonta. Tulkitsen “Marianzan raitiovaunut” kertomukseksi, joka koostuu päähenkilö Antonio Casan unista, joten tutkin hänen uniaan, jotka ovat tulkittavissa romaanin maailmassa tämän henkilön tiedostamattaan tuottamiksi.

Jungilaisesti taidetta tulkittaessa on olennaista keskittyä itse taiteeseen, eikä taiteilijaan, sillä tutkimuksen kohdistuessa kirjoittajaan lipsuisi tutkimus herkästi freudilaisuuden puolelle (Jung 1979b, 65–71). Jung on kuitenkin ollut kiinnostunut myös taiteilijan luomisaktista, siitä, onko luova subjekti tuottanut sisältöä tietoisten päämääriensä ja suunnitelmiensa ulkopuolelta. Kertomuksissa, jotka ovat syntyneet kirjailijalle tuntemattomien impulssien ja ns. Heureka-tyyppisten elämysten myötä, on Jungin mukaan tiedostamatonta eli visionääristä luomista. Tällaisella luomisella Jung viittaa tietynlaisiin kollektiivisen tiedostamattoman tuottamiin sisältöihin, joita kirjailija ei ole kirjoittaessaan tarkasti suunnitellut. (Jung 1979b, 73–75, 80; Jung 1979a, 89–90.) Tämän tutkimukseni puitteissa en koe tarpeelliseksi haastatella kirjailijaa, jotta voisin kysyä häneltä, onko hän luonut tekstinsä symbolisen tason tietoisesti vai tiedostamattaan. Jung (1979b, 74) nimittäin on myös todennut, että kirjailijat saattavat usein luoda monia asioita taiteeseensa tiedostamattaan, vaikka eivät itse tiedosta tekevänsä niin.

Menetelmän toinen osa on tulkinnassani kaikkein keskeisin ja olennaisin. Siinä tarkoituksenani on tulkita fiktiivisen henkilön psyykeä ja sitä, miten tuon psyyken tilaa voidaan ymmärtää symboliikan kautta. Tulkintani on pitkälti menetelmän toisen osan soveltamista tutkimaani kirjallisuuteen.

Jungin menetelmän kolmatta osaa toteutan aavistuksen vaillinaisesti, vaikka suunnittelin ensin toteuttavani myös kolmannen osan laajemmin. Tein vertailutyön verratessani tutkimaani novellia muihin samankaltaista symboliikkaa hyödyntäviin kaunokirjallisiin teksteihin, mutta jouduin jättämään sen tästä työstäni näkymättömäksi. Havaitsin, että ”Marianzan raitiovaunujen” kanssa vahvasti samankaltaista symboliikkaa on löydettävissä etenkin Hermann Hessen teoksista *Narkissos ja Kultasuu* (2001, *Narziß und Goldmund*, 1930) ja *Arosusi* (1964, *Der Steppenwolf,* 1927), Veikko Huovisen teoksesta *Siintävät vuoret* (1974, alkuteos ilmestyi 1959), Pasi Ilmari Jääskeläisen teoksesta *Sielut kulkevat sateessa* (2013) ja Oscar Wilden teoksesta *Dorian Grayn muotokuva* (2011, *The Picture of Dorian Gray*, 1891). Olisi ollut kiinnostavaa tehdä näkyväksi tuo työ, mutta tämän varsin lyhyen tutkielmani puitteissa jouduin rajaamaan aineistoani, enkä lopulta kokenut edellä mainittujen vertailuaineistojen mukaan tuomista välttämättömäksi enkä edes tarpeelliseksi. Olennaista kuitenkin oli havaita, että samankaltaista symboliikkaa hyödyntävää kaunokirjallisuutta oli löydettävissä.

Itse toteutan menetelmän kolmatta kohtaa tarkastelemalla löytämieni symbolien historiallisia merkityksiä pääasiassa Jungin itsensä tekemien symbolimäärittelyjen kautta, raamattusymboliikan kautta sekä muun yleismaailmallisen symbolitiedon avulla. Tällä tavoin pystyn osoittamaan symboleiden arkkityyppisyyden. *Raamatun* kertomusten symboliikan käyttäminen symboliikan avaamisessa ja osittain myös vertailuaineistona on työssäni tärkeää, koska *Raamatun* symboliikka on

tarpeeksi vanhaa ja historiallista osoittamaan symboleiden ikiaikaisuuden. *Raamatun* esimerkit ovat myös kulttuurisesti ymmärrettäviä ja siksi havainnollistavia. Käytän apunani raamattusymboliikan asiantuntijoita, joista keskeisimpinä ja tärkeimpinä käytän Pentti Lempiäisen symboliikkaan pureutuvia teoksia.

2.4 Henkilöhahmoiset arkkityypit

2.4.1 Arkkityypit osana individuaatioprosessia

Unissa ilmaantuvat hahmot, jotka yrittävät selvittää hajaannuksen tilassa olevan psyyken ongelmia, ovat niitä symbolisia heijastuksia, joita Jung kutsuu henkilöhahmoisiksi arkkityypeiksi. Nämä inhimillisen – ja joskus jumalallisen tai eläimellisen – muodon ottaneet hahmot voivat esiintyä myös harhoissa tai mielikuvituksessa, mutta unet ovat niiden pääasiallinen ilmenemismuoto. (Jung 1980a.)

Jung määrittelee arkkityypit vaistojen tiedostamattomasta pulppuaviksi kuviksi. Niiden voidaan ajatella liittyvän unohdettuihin käyttäytymisen tapoihin, joita alkukantaisten vaistojensa ja viettiensä armoilla olleet ihmiset ovat luontaisesti toteuttaneet elämässään. Arkkityypit heijastavat näin ollen siis vanhojen aikojen viisaiden ihmisten jumalallista kieltä, eli kaikkea sitä, joka on maailman ja tieteen kehittymisen myötä joutunut syrjään ja unohduksiin. Jung katsoo, että ikiaikainen ja aina läsnä oleva viisaus, jota arkkityypit edustavat, sisältää ihmisen psyykelle elintärkeitä ainesosia. Näitä ainesosia arkkityyppiset hahmot pyrkivät tuomaan vaurioituneessa tilassa olevaan psyykeen. (Jung 1980b, 44.)

Unissa ilmaantuvina hahmoina arkkityypit voidaan käsittää turvan ja pelastuksen tuojiksi (Jung 1980g, 156–157). Arkkityyppien vaikutus onkin Jungin (1980c, 67) mukaan vahvin silloin, kun tietoisuus on kaikkein heikoimmassa ja rajoittuneimmassa tilassa – tilassa, jossa fantasia alkaa tuntua todellisemmalta kuin ulkoinen maailma. Henkilöhahmoiset arkkityypit kumpuavat ihmisen tiedostamattomasta psyykestä, minkä vuoksi ne ilmaantuvat useimmiten unissa, jotka Jung (1980b, 48) ymmärtää tahdosta riippumattomiksi tiedostamattoman psyyken tuotteiksi.

Maalaisjärjellä selitettynä henkilöhahmoiset arkkityypit ovat ihmisen psyykeä parantavaa fantasia-kuvastoa. Niiden esittämän näytelmän kautta psyyke pyrkii tuomaan ihmisen tiedostamattomasta psyykestä elintärkeitä aineksia tietoiseen psyykeen, jotta psyyken tasapainotilan on mahdollista toteutua. Arkkityyppiset unet ovat siis yksi psyyken tapa yrittää “parantaa itse itseään”, mutta tämä parantava vaikutus ei toteudu, ellei ihminen itse tiedosta näitä unistaan kumpuavia sisältöjä ja niiden kytköksiä omaan minäänsä ja omaan elämäänsä. Jung (1980a, 5) onkin todennut, että arkkityyppien

tarkoitus on muuttua tietoiseksi ja havaituksi. Noschis (2011, 118–119) on kuvannut individuaatioprosessia kiteytetysti näin: “Ihmisen tiedostaessa itsensä ja psyykensä olevan ristiriitojen piinaama ja moninainen, on hänen mahdollista integroida erilaisia ristiriitaisuuksia psyykessään, jolloin hän voi tulla tietoisemmaksi itsestään ja päästä tielle individuaatioon”.

Individuaation, joka on onnistuneen individuaatioprosessin päämäärä, Noschis ajattelee syvempään itseymmärrykseen johdattavaksi prosessiksi, jossa ihminen löytää perimmäisen itsensä tuodessaan tiedostamattoman psyykensä sisältöjä tietoisen psyykensä osaksi. Nämä keskenään mahdollisesti vastakkaiset sisällöt muodostavat ristiriitojen avulla, ja niistä huolimatta, kokonaiseksi tulleen psyyken. Individuaation saavuttaminen voi onnistua vain, jos ihminen kokee toimineensa psyykkisen keskuksensa, Itsen mukaan. Ihmisen voi ajatella tällöin tuntevan iloa saavuttamastaan itsensä löytämisen kokemuksesta. (Noschis 2011, 118–119.)

Henkilöhahmoisten arkkityyppien – kuten muidenkin arkkityyppien – tehtävä on siis arkijärjellä ajateltuna antaa ihmiselle oivallus siitä, millainen hän todella sisimmältään on, ja tuon oivalluksen myötä ihminen voi kasvattaa itsetiedostustaan ja löytää itsensä, eli tulla sellaiseksi, jollainen hän on aina tiedostamattaan sisimmältään ollut. Arkkityyppiset hahmot puolestaan ovat ihmisen psyyken osa-aspekteja, jotka voivat kadota sitä mukaa, kun ihminen on osannut tiedostaa ne osaksi itseään. Siinä tilanteessa nuo ”henkilöt” eivät enää ole ihmisestä eriytyneitä hahmoja. Ikiaikaisuuteen kytkeytyvinä hahmoina arkkityypit voivat heijastaa myös yhteiskunnallisia ja laajempia ongelmia, eivätkä pelkästään yksilön omia ongelmia. Historiallisina hahmoina arkkityypit eivät ole kuitenkaan kaikille ihmisille samoja, vaikka kollektiivinen psyyke on tuottanut niitä kaikkina aikoina. Jung ajattelee mahdollisuuden arkkityyppiseen kokemiseen perittynä vaistomaisena tapahtumisena. Arkkityyppejä hän sen sijaan pitää kaikille yksilöille hieman erilaisina. Jung (1980a, 5) on painottanut arkkityyppien ottavan oman sävynsä siitä henkilökohtaisesta tietoisuudesta, missä ne milloinkin esiintyvät.

Koska henkilöhahmoiset arkkityypit esiintyvät kohdetekstissäni ihmishahmoisina ja ihmisen kaltaisina, tulen viittaamaan heihin pronominilla *hän*. Olin aikeissa kutsua näitä arkkityyppisiä hahmoja pronominilla *se*, koska he eivät ole oikeita ihmisiä. Kuitenkaan en halua tehdä yleistävää tulkintaa, jossa väittäisin, että ”Marianzan raitiovaunut” -novellin sivuhenkilöt ovat ainoastaan arkkityyppisiä kuvia, joten haluan siksikin kutsua heitä ihmisille soveltuvammalla pronominilla *hän.* Kutsun heitä *hän*-pronominilla myös teoriaosuuksissani. Kaiken lisäksi Jung (Jung 1980a, 25–30 & Jung 2001, 432–433) on ajatellut, että erityisesti miehen sielu on ymmärrettävissä kokonaisena miehen psyykessä asuvana naisena. Animaa on näin perusteltua kutsua termillä *hän*, mutta käytän myös muista henkilöhahmoisista arkkityypeistä työssäni selkeyden vuoksi samaa nimitystä.

2.4.2 Varjo

Usein voi kuulla sanottavan, että ihminen löysi itsensä. Itsensä löytäminen on ymmärrettävissä jungilaisittain mahdollisimman harmoniseksi yhteiseloksi ihmisen varjopuolen kanssa. Varjo on sellainen ihmisen itsensä negatiiviseksi mieltämä persoonallisuuden osa, jonka hän on osittain tietoisesti kätkenyt tietoisesta psyykestään tiedostamattomaan. Toisin kuin muissa arkkityypeissä, varjossa on paljon yksilön itse kätkemää. Varjo on yhteydessä henkilökohtaiseen tiedostamattomaan, eikä kollektiiviseen, mutta kollektiivisen tiedostamattoman arkkityyppien tavoin myös varjo voi ilmetä personoituna ihmisen unimaailmassa. (Jung 1980a, 20–22; 1980c, 60 & 2001, 446.)

Varjo elää persoonallisuuden osana. Konkreettisessa elämässä varjo on löydettävissä projektioista eli ihmisen toisissa ihmisissä näkemien omien negatiivisiksi miellettyjen piirteiden muodossa (Noschis 2011, 136–137). Tiedostaessaan projektionsa olevan jotain hänessä itsessään olevaa ihminen voi päästä paremmin kosketuksiin varjopuolensa kanssa. Varjo on vähän kuin kolikon kääntöpuoli, se, mitä ihminen häpeää, kieltää ja ei syystä tai toisesta halua näyttää muille. Mitä vähemmän ihminen on tietoinen varjostaan, sitä tuhoavammaksi se voi käydä. Varjo voi pitkälle kehittyessään laittaa ihmisen tekemään asioita, joita hän itse arvostelisi muissa ja pitäisi erityisen paheksuttavina, minkä voi ymmärtää ikään kuin eräänlaisena käytännön toteutukseen siirrettynä projisoinnin muotona. (Noschis 2011, 136.)

Varjo ei ole pelkästään negatiivinen, vaan ihmisen on mahdollista löytää varjostaan myös myönteistä kuten kasvuun ja kehitykseen johdattavia lapsenomaisia ja primitiivisiä aineksia (Noschis 2011, 136–137). Nykyajan kontekstissa ymmärrän varjon positiiviset puolet sellaisiksi, jotka eivät ole vallitsevassa ajassa arvostettavia tai yleisesti hyväksyttäviä mutta jotka ihmisyksilö tarvitsee osaksi tietoisuuttaan voidakseen elää vapautunutta ja oman itsensä perimmäisen luonteen mukaista elämää. Otetaan hypoteettiseksi esimerkiksi vaikkapa kaupunki, jossa ihmiset pitävät kirjailijoita alempiarvoisina ihmisinä. Tähän kaupunkiin syntyy ihminen, joka pienestä pitäen huomaa kirjoittamisen intohimokseen, mutta tukahduttaa kirjallisen minänsä sopeutuakseen yhteisön vaalimiin arvostuksiin. Tämä esimerkkitapauksemme – ajatelkaamme että hän on mies – hakeutuu miehiseen ammattiin, joka on hänen yhteisössään arvostettu. Kuitenkaan hän ei saa työstään nautintoa, vaan alkaa muuttua masentuneeksi ja joutua henkisten ongelmien armoille. Jos hän voisi tuoda kieltämänsä taiteellisen, kirjallisen minänsä osaksi tietoisuuttaan ja hakeutua kirjalliselle alalle, hän vapautuisi varjonsa puristusotteesta ja tuntisi elämänsä mielekkääksi. Hän ei kuitenkaan uskalla tehdä näin, koska pelkää yhteisön hylkäävän ja tuomitsevan hänet erilaisena.

Samalla tavoin torjutun biseksuaalisuuden, lesbouden ja homouden voi ajatella kytkeytyvän varjon piiriin. Ihminen saattaa tiedostaa itsessään heteroseksuaalisudesta poikkeavia taipumuksia, mutta

kieltää ne, koska pelkää muiden reaktiota. Kuitenkin tämän osan itsestään torjuva tai kieltävä ihmisyksilö on joillain osin tietoinen näistä taipumuksistaan, mikä saattaa käytännön elämässä ilmetä projektioiden muodossa, eli että hän näkee homoseksuaalisia piirteitä muissa, vaikka todellisuudessa hän heijastaa muihin vain omia sisäisiä halujaan, jotka hän projisoi muihin. Pystyessään myöntämään nämä halut osaksi itseään ihminen ei enää joutuisi kätkemään niitä varjoonsa, jolloin hänen on helpompi tulla oman sisäisen itsensä kaltaiseksi ja olla siten tyytyväinen elämäänsä.

Vaikka ihminen tulisi tietoiseksi omasta varjopuolestaan, niin sen pelkkä tiedostaminen ei poista varjoa. Ihminen aina tukahduttaa joitain epämiellyttäviksi ja huonoiksi katsomiaan puoliaan, mutta mitä vähemmän tällaista tapahtuu, sitä tasapainoisempi psyyke yksilöllä voi olla. Tiedostaessaan varjonsa ihminen voi saada tehtyä varjonsa vähemmän itsenäiseksi ja eriytyneemmäksi, jolloin se ei ahdistavalla tavalla kuormita hänen psyykeään. (Noschis 2011, 136.)

Varjo liittyy myös Jungin ajatteluun vastakohdista, joita ihminen tarvitsee luodakseen kokonaisen psyyken. Jos ajatellaan, että ihminen tiedostaa hyvän ja positiivisen puolensa, mutta kokonaan unohtaa synkän ja pimeän puolensa olemassaolon, voi tämä johtaa piinaavaan ristiriitaan. Pahuus asuu tällöin ainoastaan tukahdutettuna ja torjuttuna osana ihmisen varjopuolta. Kaj Noschsis (2011, 136–137) mainitsee, että persoonallisuus voi jakautua tällaisessa tilanteessa kahdeksi toisistaan eroavaksi ääripääksi, jolloin tietoisen ja tiedostamattoman välisen yhteyden katkeaminen ajaa ihmisen henkisten ongelmien äärelle. Tällaisesta tilanteesta ihminen voi selvitä vain tullessaan tietoiseksi varjona psyykessään asuvasta pahuudesta, koska jungilaisen ajattelun mukaan tasapainossa olevassa psyykessä on sekä hyvää että pahaa. (Jung 1980a.)

Henkilöhahmoisena arkkityyppinä ilmaantuva varjo heijastaa ihmiselle arvoja, joita tämän tietoisuus tarvitsee mutta joiden jäsentäminen tietoiseen elämään on vaikeaa (von Franz 2003, 170). Varjo yrittää individuaatioprosessissa saada ihmistä ymmärtämään, miten ja millä tavoin varjopuolen käyttökelpoiset ominaisuudet voisivat liittyä osaksi tietoista minää. Unessa varjon voi ajatella näyttäytyvän ihmisenä, josta uneksija ei pidä ja jota tämä halveksii, mutta onnistuneessa individuaatioprosessissa ihminen saattaa muuttaa asenteitaan. Varjo voi esimerkiksi saavuttaa menestystä jossain ihmisen tietoiselle minälle tärkeässä asiassa niiden ominaisuuksien ja piirteiden ansiosta, jotka ihminen on itsestään tukahduttanut. Varjon onnistuttua niiden “huonompiarvoisten” ominaisuuksien ansiosta, voi ihminen itse haluta nuo ominaisuudet takaisin itselleen, tietoiseen minäänsä, eikä siten pidä niitä enää vähempiarvoisina ja kätke niitä varjoonsa.

2.4.3 Anima

Jokaisen ihmisen psyykessä on biologisen ja hallitsevan sukupuolen lisäksi myös toisen sukupuolen piirteitä ja ominaisuuksia. Jungin (1980f, 284 & 2001, 432–433) mukaan tuo toinen, piilevä sukupuoli, on löydettävissä ihmisen tiedostamattomasta psyykestä. Tämä ajatus pohjaa siihen, että ihmisen voi ajatella itse tiedostavan vain osan piilevän sukupuolensa ominaisuuksista. Miehen feminiinistä puolta Jung nimitti animaksi ja naisen maskuliinista animukseksi. (Jung 1980f, 284.) Tässä työssäni ainoastaan anima on keskeinen, joten pitäydyn sen määrittelyssä.

Historiallisesti käsite anima on ymmärrettävissä muinaisten kansojen keskuudessa syntyneeksi nimitykseksi ihmisen sielulle. Heille sielu näyttäytyi taianomaisena elämän henkäyksenä tai liekkinä. Jung koki käsitteen sopivan kuvaamaan myös miehen sisäistä naista, mutta hän halusi säilyttää myös animan merkityksen sieluna. Jungin mukaan miehen sielu on aina sukupuoleltaan feminiininen. (Jung 1980a, 25–30 & Jung 2001, 432–433.) Jung ymmärsi animan elämää säteileväksi voimaksi, joksikin, joka oli yhtä ristiriitainen kuin tuli. Tulessa on löydettävissä paljon symbolisia merkityksiä, yksinkertaisimmillaan tulen voi ajatella ristiriitaisesti sekä tuhoavana että uutta synnyttävänä, ja tällä tavoin myös anima on ymmärrettävissä. (Jung 1980a, 26–30 & Bruce-Mitford 2009, 30–31.)

Anima on psyykkistä energiaa säätelevä, sitä vapauttava ja sitova entiteetti. Lukuisista vastakohtaisuuksista koostuva anima toimii jin ja jang -ajattelun logiikalla. Naisen muodon ottaneena unihahmona anima pyrkii ristiriitaisuuksiensa kautta johdattamaan miehen psyykeä merkityksen ja ymmärryksen äärelle. Henkilöhahmoistuneena anima on ennen kaikkea unien nainen, mutta hän voi ilmaantua myös harhojen, meditaation ja päiväunelmoinnin välityksellä. (Jung 1980a ja 1980f.) Jungilainen teoreetikko Marie-Louise von Franz (2003, 186) on kuvannut animahahmon olevan miehelle opas hänen sisäiseen maailmaansa, jossa tukahdutettu feminiininen puoli miehestä on piilotettuna.

Naisen muodon ottanut anima on taianomainen ja oikulliseen käytökseen taipuvainen hahmo, joka voi ilmaantua miehelle paheellisessa tai hyveellisessä, viettelevässä, alistuvassa tai komentavassa muodossa. Tyypillisesti anima herättää miehen kiinnostuksen ja uteliaisuuden mystisellä naisellisella lumovoimallaan. Koska anima on usein ristiriitainen hahmo, jossa hyvä ja paha kamppailevat, ei hänen tulkitsemisensa ole yksinkertaista. Anima voi olla elämää synnyttävä ja sitä tuhoava, anima voi tuoda hyvyyttä ja pahuutta. Kuitenkin animan tavoitteena on psyyken johdattaminen merkityksen äärelle, minkä vuoksi Jung on kutsunut sitä merkityksen arkkityypiksi. (Jung 1980a, 32.)

Paheellisen animahahmon tarkoituksena voi olla tuoda yksilön tietoiseen psyykeen tarvittava määrä pahuutta. Silloinkin sen voi ajatella pyrkivän hyvään. Tällainen funktio animahahmolla saattaa olla

esimerkiksi silloin, jos mies on tukahduttanut ja kieltänyt sisimmän itsensä, koska on pakonomaisesti pyrkinyt elämään vallitsevan aikakauden tai yhteiskunnan sanelemien moraaliarvojen mukaan. Mies on saattanut tavoitella moraalista täydellisyyttä, mutta tämä perfektionistinen moraaliseen puhtauteen kilvoittelu on ollut hänen luontaisen minänsä vastaista. Edellä mainitussa esimerkkitilanteessa mies olisi voinut kieltää itseltään vaikkapa luontaiset lihalliset halunsa, minkä vuoksi hänen tietoisen ja tiedostamattoman psyykensä välillä vallitsisi liian jyrkkä ristiriita. Jungin ajattelun mukaan mies tarvitsee tietyn määrän pahaa tullakseen psyykkisesti eheäksi, joten paheellinen animahahmo pyrkisi tällöin toiminnallaan näyttämään hänelle tietä. Animalle ihmiselämä on samaan aikaan hyvää ja pahaa, ja koska animan tehtävänä on synnyttää elämää, hän haluaa pitää nuo molemmat vastakohdat elossa, ja osittain tästä juontuu hänen käytöksensä ja luonteensa ristiriitaisuus. (Jung 1980a 3–41.)

Animahahmo voi olla joku miehelle rakas tosielämän nainen, puoliso, rakastajatar tai äiti, ja hän saattaa ilmetä poikkeavassa asussa tai muodossa. Anima voi olla myös useasta naisesta vaikutteita saanut hahmo tai naishahmo, jolla ei ole selvää kytköstä miehen tietoisen elämän naisiin. (Jung 1980a, 25–30.) Anima voi ilmaantua seireeninä, merenneitona tai keijukaisena, mutta hän voi olla myös Lamian hahmossa, noita-akkana ja kaikkena paheelliseen viittaavana. Kollektiivisen tiedostamattoman tuotteena anima saattaa olla myös jokin merkittävä historian tai taiteen nainen, tai ainakin hän on voinut liittää itseensä historiallisten naisten ominaisuuksia. (Jung 1980a, 25–30 ja Noschis 2011, 115.) Ei ole niinkään olennaista, millaisessa hahmossa anima miehelle ilmaantuu, vaan on olennaista, onnistuuko anima näyttämään miehelle tien merkitykseen. Tämän vuoksi anima usein ottaa sen muodon, jossa hän voi parhaiten ratkaista miehen psyyken epätasapainotilaa

Animan voi ajatella näyttelevän erittäin suurta roolia miehen psyykkisissä ongelmissa. Noschisin (2011, 114–115) anima-ajattelun perusteella on tulkittavissa, kuinka naisellisten piirteiden ja ominaisuuksien kieltäminen ja kätkeminen voi aiheuttaa miehelle vakavia henkisiä ongelmia. Miehen psyyken pitää olla riittävästi kytköksissä animaansa, jotta mies voi tuntea itsensä kokonaiseksi ja elämänsä mielekkääksi. Noschis (2011, 114) painottaa, kuinka Jung käytti animaa varhaistuotantonsa aikana jopa synonyymina tiedostamattomalle, sillä hänen mukaansa miehen tiedostamaton psyyke on täynnä kätkettyä feminiinisyyttä, joka on usein miehelle itselleen vierasta.

Anima on hahmo, joka haluaa koetella miehen henkisiä ja moraalisia voimia. Naiseutensa kautta hän edustaa luontoa, ennen kaikkea miehen primitiivistä alkukantaista luontoa, sekä symboloi kaikkea elinvoimaista. Animan kytkeytyessä luontoon ja primitiiviseen, on siitä usein löydettävissä paljon seksuaalista energiaa. Tämän vuoksi anima voi olla nymfi, paheeseen viettelevä ja miestä naisellisella lumovoimallaan johdattava seireenimäinen olento. Hänen voi ajatella olevan mikä vain naiseuden muoto: hän voi olla jopa nuori tyttö, joka nymfettimäisine kujeineen saa miehen mielenkiinnon heräämään, mutta yhtä hyvin hän voi olla hermafrodiitti tai transseksuaali. (Jung 1980a, 25–32 &

1980c, 69–70.) Anima on miehen psyyken osa, joten jokaisen psyyken voi ajatella luovan ja tarvitsevan erilaisia animahahmoja. Uskonnollisena hahmona ilmetessään animan tarkoituksena on näyttää miehelle tie korkeampaan tarkoitukseen. Luonteeltaan anima on toisinaan konservatiivinen, minkä vuoksi hän saattaa takertua ärsyttäviin muinaisiin käyttäytymismalleihin ja tapoihin.

Miehen individuaatioprosessissa on yleensä erittäin tärkeässä roolissa animaprosessi, jossa on neljä mahdollista vaihetta. Tavanomaisesti prosessi alkaa seksuaalisella, jopa eläimellisellä animahahmolla, jonka jälkeen se kehittyy kohti romanttista huolehtivaa naiseutta, jonka kautta mies voi kohota kohtaamaan uskonnollisen, moraalisen tai viisaan animan. (von Franz 2003, 184–185.) Esittelen nämä prosessin neljä vaihetta tarkemmin symbolitulkintani yhteydessä.

Noschisin mukaan mies voi oppia tuntemaan itsensä paremmin, jos tunnistaa ja ymmärtää oman feminiinisen puolensa. Anima voi auttaa häntä tässä prosessissa. Tutkimalla tätä hahmoa mies tutkii tavallaan omaa feminiinistä sieluaan, mutta samalla hän tutustuu näin tehdessään omaan tiedostamattomaan feminiiniseen puoleensa. (Noschis 2011, 114–115.) Kiinnittäessään huomiota animaansa ja tullessaan tästä oikealla tavalla tietoiseksi, voi mies selvittää esimerkiksi henkisiä ongelmiaan.

2.4.4 Äitiarkkityyppi

Äitiarkkityyppi on hyvin kaiken kattava ja jumalallinen hahmo tai voima, jonka ilmenemismuotojen rikkaus tekee siitä erityisen monitulkintaisen.

Lähestyn äitiarkkityyppiä ensin sen ihmismuotoisten ilmenemismuotoja kautta. Kaikkein ilmeisimpiä hahmoja ovat äiti ja isoäiti, kasvatusäiti ja anoppi. Näiden jälkeen tulevat kaikki ne naiset, joihin ihminen on ollut suhteissa, ja tällaisia voivat olla sairaanhoitajat, sukulaistädit ja muut äidillisiä ominaisuuksia tarjoavat naishahmot. (Jung 1980d, 81.) Äitiarkkityyppi voi olla myös eläimen muodossa. Lehmät, jänikset ja ylipäätään kaikki auttavat eläimet ovat potentiaalisia äitiarkkityypin ilmenemismuotoja. Äitihahmot saattavat olla kytköksissä myös uskonnolliseen, jolloin he voivat olla kuvaannollisia äitejä, joita edustavat jumaläiti, jumalattaret, Neitsyt Maria ja Sofia. (Jung 1980d, 81–85.)

Äitiarkkityyppi, jota kutsun työssäni myös äitianimaksi, voi ilmaista itseään myös esimerkiksi paikkojen ja elementtien muodossa symbolisella tasolla. Yhteistä tällaisille äitianimaa symboloiville asioille on niiden liittyminen kiintymyksen ja pelonsekaisen kunnioituksen tunteisiin, joita ne voivat

ihmisissä herättää. Erityisesti meret ja ylipäätään vesi ovat luettavissa tähän kategoriaan. Tällaisia äitisymboleja ovat myös esimerkiksi kirkko, kaupunki, kuu, maa ja puutarha. (Jung 1980d, 81.)

Äitiarkkityypillä on hyvä ja paha puolensa, jin ja jang, kuten kaikilla muillakin arkkityypeillä. Positiivisen äitiarkkityypin ominaisuuksia ovat etenkin äidillinen huolenpito, lempeän sovitteleva naiseus, naisellinen viisaus sekä naisen omanlaisensa kyky henkisen hurmioitumisen kokemiseen. Useat auttavat vaistot ja impulssit, kaikki hyväntahtoisuus sekä ylipäätään kaikki uutta luova ovat myös liitettävissä äitiarkkityyppiin. (Jung 1980d, 82.) Pahan äitiarkkityypin hahmo voi olla noita tai lohikäärme, mutta hän voi olla pukeutuneena minkä tahansa tuhoavan eläimen hahmoon. Symbolisina asioina negatiivinen äitianima voi ilmetä esimerkiksi haudan, syvien vesien, kuoleman tai painajaisten kautta. (Jung 1980d, 81.)

Äitiarkkityyppi on useiden muiden jungilaisten arkkityyppien tavoin vastakohtia yhdistävä ilmentymä. Näin ollen äitiarkkityyppi pyrkii tuomaan yksipuolistuneeseen tietoiseen psyykeen puuttuvaa vastavoimaa tiedostamattomasta psyykestä.

Jung (1980d, 85) on todennut, että jokaisessa maskuliinisessa äitikompleksissa (oidipuskompleksissa) kulkee mukana miehen sisäinen feminiininen kuva, anima.

2.4.5 Lapsiarkkityyppi

Arkkityyppinen lapsi on sankari, joka taistelee suuria vaaroja vastaan mutta pystyy kuin ihmeen kaupalla voittamaan ylivoimaisilta vaikuttavat vastukset. Pienikokoisuudestaan huolimatta tämän lapsen voi ajatella ilmentävän suurta voimaa, sillä hän on symbolinen ilmaus ihmisen psyykessä uinuvalle potentiaalille. Lapsi ikään kuin käyttää tuota tiedostamattoman potentiaalin energiavarastoa hyväkseen ja pystyy niin tehdessään mahdottomiltakin tuntuviin tekoihin. Lapsiarkkityyppi pyrkii yhdistämään psyyken vastakohtia, hän edustaa nokkeluutta ja luovuutta, joita yksipuolistunut tietoinen mieli kaipaa. Jung ajattelee arkkityyppisen lapsen ihmisen tietoista mieltä kiehtovana symbolina, minkä ansiosta sen pelastava vaikutus voi tunkeutua tietoisuuteen ja selvittää psyyken konfliktin. (Jung 1980g, 166–171.)

Jung (1980g, 161–163) puhuu usein lapsimotiivista, mikä kuvastaa sitä psyyken prosessia, jonka puolesta arkkityyppinen lapsi taistelee. Ihmisen voi ajatella tarvitsevan lapsimotiivia etenkin silloin, kun hän on kadottanut kosketuksensa omaan sisäiseen lapseensa. Tällainen tilanne voisi olla esimerkiksi yksilön yksipuolistunut elämänasenne, jossa hän ei osaa nähdä maailmaa rajattomien

mahdollisuuksien leikkikenttänä. (Jung 1993, 81–83.) Yleisemmin voisi sanoa, että lapsimotiivi ilmentää lapsenomaista iloa, kykyä nauttia elämän antimista sekä viattomuutta, jota maailma ei ole vielä onnistunut kitkemään. Lapsimotiivi ilmaantuu, jos nuo lapsenomaiset piirteet on unohdettu.

Lapsi voi ilmaantua yksilölle hänen itsensä lapsipersoonana, mutta myös minä tahansa muuna lapsena. Lapsimotiivi voi ratketa, jos lapsiarkkityyppi johdattaa ihmisen hänen oman lapsuutensa tiedostamattomien ristiriitojen äärelle. Ristiriitojen oikeanlainen ymmärtäminen voi auttaa persoonallisuuden kehittymisessä. (Jung 1980g, 159.)

Lapsimotiivi ei välttämättä ole mitään tiedostamaamme lapsuudessa tapahtunutta, mutta sen mukaantulo voi kuitenkin symboloida unohtuneita lapsuuden kokemuksia tai tapahtumia. Yhtä lailla lapsiarkkityypin ilmaantuminen voi kuvastaa myös kollektiivisen psyyken esitietoisia lapsuusaspekteja, jotka eivät liity yksilön henkilökohtaiseen lapsuuteen. On huomionarvoista, että lapsimotiivi ei ainoastaan kuvasta jotain aiemmin ollutta, vaan se saattaa olla vain mielen kehittämä väline, joka kompensoi tai korjaa tietoisen mielen yksipuolistunutta asennetta. Yksipuolistunut mieli tarvitsee yhä psyykessä olemassa olevaa lapsuuden elämäntunnetta, jonka avulla tuo tietoiseen mieleen uutta luovaa ja maailmalle avointa lapsenomaista riemua. Ihminen löytää tuon lapsenomaisuuden minästään, jonka on unohtanut ja jonka takia on muuttunut ikään kuin epäaidoksi itse itselleen. Lapsimotiivi tuo tuon lapsuudessa olemassa olleen asenteen takaisin tietoisuuteen psyykeä parantavalla tavalla. (Jung 1993, 80–83.)

Yksilön individuaatioprosessissa lapsi ennakoi hahmoa, joka syntyy, kun tiedostamaton ja tietoinen yhtyvät. Jung korostaa, kuinka lapsiarkkityyppi edustaa symbolisesti potentiaalia ja tulevaisuutta, joten sen ilmaantuminen on luonteeltaan tulevaa ennakoiva. Lapsi on yksilössä uinuvan potentiaalin symbolinen ilmentymä, joten lapsen ilmaantuessa arkkityyppisenä hahmona, on sillä tulevaisuuteen tähtäävä vaikutus. (Jung 1980g, 164.) Lapsiarkkityypin avulla yksilön mieli kehittyy kohti itsenäistä uutta minää. Itsenäistyminen ei ole mahdollinen, jos yksilöä ei eroteta juuristaan, minkä vuoksi lapsiarkkityyppi ilmenee orpona tai tulee hylätyksi vanhempiensa taholta, mikä symbolisesti ilmaisee vanhan tietoisuuden olevan kuolemassa ja uuden tasapainoisemman minän olevan syntymässä. (Jung 1993, 86–89.)

Jungin (1980g, 171) mukaan lapsi edustaa ”pienempi kuin pieni, suurempi kuin suuri” -ajatusta, joka pohjautuu hindulaiseen ajatteluun. Tässä hindulaisessa ajattelumallissa Itseys/Itse on pientäkin pienempi, mutta kosmoksen kanssa yhtä olevana se on suurempi kuin suuri. Lapsi arkkityyppisenä hahmona on usein jumalallinen. Hän pystyy yliluonnollisiin tekoihin. Arkkityyppinen lapsi voi olla lapsijumala tai sankari. (Jung 1980g, 165–166, 171.)

2.4.6 Vanha viisas mies

Vanha viisas mies symboloi nimensä mukaisesti ikiaikaista viisautta. Hän on ymmärrettävissä valistajana, mestarina tai opettajana, jonka kautta ihminen voi saada tietoonsa tietoisen psyykensä kaipaamaa viisautta. Tuon viisauden voi ajatella olevan jotain yksilön tiedostamattomassa psyykessä olevaa uinuvaa potentiaalia, jonka hän voi tämän arkkityyppisen miehen avulla saada käyttöönsä. Vanha viisas mies haluaa ennen kaikkea auttaa yksilöä löytämään syvimmän itsensä, oivaltamaan jotain, jonka kautta yksilö saa käyttöönsä täyden potentiaalinsa. Kaikki viisauteen ja ajatteluun kytkeytyvät hyveet ovat vanhan viisaan miehen hahmolle tyypillisiä, sillä tämä hahmo edustaa nokkeluutta, syvällistä pohdiskelua, tietoa ja oivalluksia. Usein vanha viisas mies on myös moraalinen opastaja. Jung on painottanut, että vanha viisas mies tietää, millä tavoin päämäärään voidaan päästä, ja tämän vuoksi vanhan viisaan miehen pääasiallisena tehtävänä on osoittaa tarvittavat keinot opastettavalleen. (Jung 1980e, 216–222.)

Vanhan viisaan miehen ilmaantuessa individuaatioprosessiin, voi yksilö yleensä odottaa psyykensä ongelmiin ratkaisua – olettaen, että vanha viisas mies ilmenee positiivisessa muodossaan. Prosessin voi ajatella olevan jo pitkällä siinä vaiheessa, kun arkkityyppinen vanha viisas mies rientää yksilön avuksi. Jung on korostanut, että positiivinen vanhan viisaan miehen hahmo symboloi korkeamman persoonallisuuden ideaa. Vanha viisas mies on siis arkkityyppinen hahmo, joka symboloi suoraan Itseä, jonka Jung on käsittänyt koko persoonallisuuden keskukseksi. Itse on jungilaisessa ajattelussa tietoisuuden, tiedostamattoman ja minän keskus. Psyyken kokonaisuuden edustajana tämän arkkityypin voi nähdä pitävän hallussaan suurta voimaa. Vanha viisas mies on ikään kuin psyykeä hallitsevaa jumalallinen aspekti. Hän ilmaantuu usein pienikasvuisena, jolloin hänen merkityksensä on erittäin suuri. Pienikasvuisen vanhan viisaan miehen kautta tiedostamattomaan psyykeen voi saada suoran yhteyden. (Jung 1980e, 222 & Noschis 2011, 120.) Tällainen vanha mies edustaa sitä samaa "pienempi kuin pieni, suurempi kuin suuri" -motiivia kuin lapsiarkkityyppikin, joka on vanhan viisaan miehen tavoin Itsen symboli. Yhdessä ilmaantuessaan – positiivisina – kaksi näin suuren merkityksen arkkityyppiä ovat symbolisesti vahva enne tulevalle psyyken tasapainoon pääsylle. Vastakohtina lapsi ja vanhus ovat lisäksi ajateltavissa täydellisenä yhdistelmänä psyykelle, joka tarvitsee sekä vanhan viisautta että lapsen viatonta elämänvoimaa. (Jung 1980e.)

Itseä edustavana arkkityyppinä vanhan viisaan miehen voi ajatella pyrkivän tuomaan yksilön eteen koko psyykeä vaivaavan ongelman siten, että opastettava voi ymmärtää, miten tuon ongelman voi ratkaista. Hän johdattaa uneksijaa sopusointuun Itsen kanssa, hän auttaa tätä itsensä löytämisessä. Vanha viisas mies antaa usein jonkin ratkaisevan neuvon, jota kuormittunut yksilö ei itse olisi tullut ajatelleeksi, ja tuon neuvon avulla yksilö lopulta selviää mahdottomastakin tilanteesta. Vanha viisas mies saattaa esimerkiksi saduissa varoittaa sadun sankaria tulevasta vaarasta, jolloin sankari osaa

varautua ja valmistautua edessä oleviin koitoksiin. Olennaista on, että vanhan viisas mies tietää, miten päähenkilö voi saavuttaa tavoittelemansa päämäärän. (Jung 1980e, 216–222.)

Vanha viisas mies on kuolematon daemon. Daemon tarkoitti muinaisille kreikkalaisille tietynlaista suojelusenkeliä, mutta daemon on ymmärrettävissä myös demonina. Animan tavoin vanha viisas mies on merkityksen arkkityyppi, mutta myös ristiriitainen hahmo, joka voi olla samaan aikaan hyvä ja paha. Vanha viisas mies voi olla todella kiltti ja mukava. Liiallinen kiltteys saattaa joskus johtaa harhaan. Vanha viisas mies on saattanut ensin itse johtaa päähenkilön pulaan, minkä jälkeen kertoa, miten selviäminen tuosta pinteestä on mahdollista. (Jung 1980e, 214–230.)

Ulkoisesti vanha viisas mies ei aina vastaa mielikuvaamme vanhasta viisaasta miehestä, sillä tällä arkkityypillä on muitakin esiintymismuotoja kuin vanhan miehen hahmo. Hän voi olla eläinhahmoinen tai yhtä luonnon kanssa. Symbolisesti tämän arkkityypin tehtävä on olla avain henkisyyteen, joten henkisessä muodossa ilmaantuessaan vanha viisas mies voi olla esimerkiksi kuolleen haamu. Tällaisessa muodossa vanhan viisaan miehen voi tulkita ilmentyneen esimerkiksi Shakespearen Hamletissa. Ihmishahmoisena vanha viisas mies on usein jollain tavoin ulkoisesti poikkeava. Hän saattaa olla myös todella kriittinen, jopa suoranainen toisten arvostelija. Vanha viisas mies on usein hahmo, joka näyttää ja vaikuttaa surkuteltavalta, ja silti, jopa ristiriitaisesti hän on erittäin vahva arkkityyppi. (Jung 1980e.)

Jung (1980e, 230–231) on painottanut yhtenä ihmishistorian keskeisenä henkisenä konfliktina ihmismielen taistelua alemmuuden- ja ylemmyydentunteiden välillä. Vanhan viisaan miehen hahmo saattaa tuoda yksilön tietoisuuteen paholaismaisuutta, mutta sen tarkoitus ei yleensä ole paha, sillä paholaismaisia ominaisuuksia tuodessaan se saattaa yrittää hälventää psyykessä vallitsemaan nousseita ylemmyyden- ja alemmuudentunteita. Viisaus kulkee näiden välillä, keskitienä, ja vanha viisas mies haluaa auttaa ihmistä pääsemään mahdollisimman lähelle tuota keskitietä. Tämä ajattelu juontaa Jungin usein korostamaan taolaisuudesta peräisin olevaan jin ja jang -filosofiaan. (Jung 1980e, 230–231.)

2.4.7 Riivaaja

Arkkityyppinen riivaaja on kollektiivinen hahmo, jossa personoituu useista ihmisistä löytyviä usein negatiivisiksi miellettyjä puolia ja ominaisuuksia, törkeitä ja huonoja käyttäytymisen tapoja ja piirteitä. Ihmishahmoisena se voidaan nähdä negatiivisena sankarina, sillä riivaaja saavuttaa usein tietynlaisesta typeryydestään huolimatta – tai sen ansiosta – asioita, joita muut eivät parhaimmilla yrityksilläänkään pysty saavuttamaan. Riivaajasta on löydettävissä jotain valtakulttuurille vastaista,

jotain saatanallista ja mystistä, ja nuo ominaisuudet saattavat johtaa sitä väliaikaiseen menestykseen. Kuitenkin riivaaja on vain psyyken osa, hajaannuksen symboli. (Jung 1980h, 255–262, 270.) Ykseys ymmärretään jumalallisena, kun taasen riivaaja on ymmärrettävissä hallitsemattomana moneutena. Riivaajan hallitessa yksilön psyyke ei pääse sopusointuun, koska riivaaja tietyllä tavalla edustaa hajaannusta, jonka korottaa kokonaiseksi tulemisen yläpuolelle. Riivaaja on ennen kaikkea ristiriitainen hahmo, joka kuvastaa ristiriitojensa kautta jotain yksilön ongelmaa.

Tyypillistä tälle arkkityyppiselle hahmolle on kaksinainen luonne: hän on puoliksi eläimellinen, puoliksi jumalallinen (Jung 1980h, 255). Tämä kaksinaisuus kuulostaa Jungin jin ja jang -henkeä painottavassa ajattelussa hyveeltä, sillä kokonaisen psyyken tulisikin pitää eläimellisyys ja jumalallisuus yhteydessä. Psyykehän tarvitsee myös jonkin verran pahuutta. Kuitenkin riivaaja-hahmo on tiedostamaton itsestään. Hän tiedostaa itseään niin vähän, että edes hänen ruumiinsa ei ole kokonainen. Hän myös taistelee jatkuvasti itseään vastaan. (Jung 1980h, 263.) Hänen voi ajatella olevan jumalallinen silloin, kun hänen pitäisi olla eläimellinen ja eläimellinen silloin kun hänen pitäisi olla jumalallinen. Tällainen temppuilu on hahmolle ominaista. Riivaaja-hahmo on osa yksilön varjoa, mutta hän heijastaa jopa enemmän yhteiskunnan ja kaikkien ihmisten tukahduttamaa varjopuolta. Riivaajan ruumis ei ole kokonainen, mikä symbolisesti viittaa, ettei tätä hahmoa ja hänen esimerkkiään kannata seurata pyrkiessään kokonaiseksi. Kokonaisuus, psyyken kokonaisuus siten kuin Jung sen ymmärtää, syntyy kyllä ristiriitojen harmonisesta yhteiselosta, mutta riivaajan hahmon voi nähdä vastustavan harmoniaa. Hänet pitää kitkeä pois, jotta harmoniaan pääseminen, tai edes sopusointuiseen psyyken tilaan kohoaminen on mahdollista. (Jung 1980h, 263, 270.)

Englannin kielessä tätä hahmoa kutsutaan nimellä trickster figure, mikä kuvastaa hänen arkkityyppistä luonnettaan. Hänellehän on tyypillistä tehdä pahansuopia temppuja ja kepposia. Hänellä on usein myös mieltymyksiä leikkisään, kujeilevaan ja joskus petolliseen vitsailuun. Luonteeltaan riivaajahahmo voi olla esimerkiksi ylimielinen ja itserakas. Trickster-hahmo ei ole kuitenkaan pelkästään negatiivinen arkkityyppi. Hän on tavallaan vain psyyken hajaannuksen kuva. Osa tällaisen arkkityyppisen riivaajan piirteistä voivat olla jopa parempia kuin egopersoonallisuuden piirteet. (Jung 1980h, 255–270.)

Riivaaja-hahmo edustaa Jungin (1980h, 265) mukaan tietoisuuden katoamassa olevaa puolta. Hahmossa on persoonan tukahduttamia puolia, minkä vuoksi tämä hahmo ei heti katoa. Riivaaja yrittää taistella vastaan viimeiseen saakka. Yksilön pitää tulla tietoiseksi näistä tukahdutuksistaan, jotta riivaajalta loppuu hengitettävä ilma. Riivaaja on ymmärrettävissä yhdeksi varjopuolen liiallisen kieltämisen synnyttämistä lieveilmiöistä. Psyyken tila on erittäin vakava, kun riivaaja tulee mukaan uneen tai harhaiseen mieleen. Riivaajahahmoa ei kannata ajatella ainoastaan tyhmänä – jollainen hän kyllä myös ajoittain on – sillä hänen arkkityyppinen toimintansa voi olla hyödyllistä ja järkevää. Kun

yksilön tietoinen mieli pystyy irrottautumaan riivaajasta, niin yksilö myös irrottautuu viehtymyksestään pahuuteen ja pahuuden symboloimiin – kenties kiehtovilta tuntuneisiin – aineksiin. Riivaajan tiedostaminen ja siitä irtautuminen vapauttaa psyykeä terapeuttisella tavalla. (Jung 1980h, 255–264.)

Yksilöllinen varjo ei koskaan täysin ole irrallaan yksilön persoonasta. Sen sijaan varjon piiriin kytkeytyvä riivaaja yrittää jatkuvasti irrottaa itsensä persoonasta (Jung 1980h, 262–263). Tämä johtaa siihen, että yksilön on vaikea ymmärtää häntä osaksi itseään. Lisäksi, koska riivaajassa on lähinnä yleisesti huonoina pidettyjä ominaisuuksia, ei uneksija osaa senkään vuoksi kokea tätä hahmoa osaksi itseään. Pääasialliselta tarkoitteeltaan riivaaja-hahmo on varoittava, siis psyyken kannalta positiivinen, koska sen on tarkoitus heijastaa havainnoijan psyykelle jotain ongelmaa. Riivaaja on siis kuin hälytyssireeni, joka käskee persoonaa suojautumaan psyyken tuhoavilta voimilta. Jos ihminen pysty irrottautumaan riivaajasta, voi tämän tulkita selvittäneen suuren osan tiedostamattomista ongelmistaan.

2.5 Muutoksen arkkityypit

Henkilöhahmoisten arkkityyppien lisäksi Jung (1980a, 38) on määritellyt symbolisten ilmausten joukon, joka myös kuuluu arkkityyppien yläkategoriaan. Muutosta symboloivina kuvina nämä ovat nimeltään muutoksen arkkityyppejä (the archetypes of transformation), ja ne voivat kulkea personoitujen arkkityyppien rinnalla osoittamassa käsillä olevien psyykkisten prosessien etenemistä.

Muutoksen arkkityypit ovat tyypillisesti ymmärrettävissä tilanteiksi, paikoiksi, tapahtumisiksi ja merkityksiksi, joilla voidaan nähdä olevan symbolisesti muutosta kuvaava funktio. Jung painottaa muutoksen arkkityyppien olevan henkilöhahmoisten arkkityyppien tavoin aitoja symboleja, joita ei pitäisi altistaa liian tyhjentävälle ja kaavamaiselle tulkinnalle, sillä näissä arkkityypeissä on löydettävissä lähes rajoittamaton merkitysten kirjo. (Jung, 1980a, 38.)

Aivan samoin kuin Jungin arkkityypit yleensäkin, myös muutoksen arkkityypit kuvastavat ristiriitaisuutta, eli kolikon molempia puolia, vastakohtia. Symbolinen prosessi on jungilaisittain ymmärrettävissä vastakohtien taisteluksi ja niiden yhteensulautumiseksi. Yhteensulautuminen tapahtuu enantiodromian kautta, mikä tarkoittaa, että jonkin psyykessä on muututtava ensin vastakohdakseen, jotta vastakohtaiset ääripäät voivat yhtyä ja synnyttää tasapainoisen psyyken. (Jung 1980a, 38.)

Psyyken epätasapainotilan laukaisema mahdoton henkinen tilanne laukaisee arkkityyppisiä kuvia. Olen jo aiemmin taustoittanut, kuinka henkilöhahmoiset arkkityypit ilmenevät psyyken jouduttua ylivoimaiseen tilanteeseen, mutta myös muutoksen arkkityypeillä on vastaavan kaltainen tapa toimia. Vaikka muutoksen arkkityypit eivät ole selkeätulkintaisiksi ymmärrettäviä kuvia, eivätkä palautettavissa kaavamaisen yksioikoiseen tulkintaan, ne tulevat tekemään symbolitulkinnastani rikkaamman ja perustellumman.

3 SYMBOLITULKINNAN PERUSTELU

3.1 Psykologisesta visionääriseen

Narratologisten huomioiden käsitteleminen tuntuu merkitykselliseltä siksi, että tulkitsen novellia Jungin antamien määritelmien mukaan sekä psykologisena että visionäärisenä kertomuksena (Jung 1979a, 88–91). Määrittelin jo visionäärisen luomisen unien ja taiteiden tulkintaa käsittelevässä luvussani, joten kerron nyt, miten psykologinen luominen eroaa siitä. Psykologinen luominen tarkoittaa Jungin mukaan kirjailijan tietoista luomisaktia, jossa kaikki on tarkoin kirjailijan suunnittelemaa. (Jung 1979a, 88–91.) Psykologinen fiktiivinen teksti on Jungin ymmärryksen mukaan itse itsensä selittävä, jolloin kaikki teoksessa on lukijan helposti ymmärrettävissä. Ajattelen, että "Marianzan raitiovaunut" -novelli ei selitä itseään kuin osittain, joten jo pelkästään tämän vuoksi se voidaan ajatella myös visionääriseksi. Jungin mukaan visionääriset proosatekstit eivät muistuta jokapäiväistä elämää, vaan ennemminkin ne vaikuttavat kuvaavan unia, painajaisia ja ihmismielen syvempiä sisäisiä kokemuksia. (Jung 1979a, 88–91.) Edeltävä määritelmä sopii kuvaamaan "Marianzan raitiovaunuja".

Tässä luvussani käsittelen novellin kerrontaa psykologiselta tasolta, eli pyrin osoittamaan, miten kerronta itse antaa tulkintavihjeitä lukijalle (Jung 1979a, 88). Keskityn näin ollen aluksi kerronnan murtumakohtiin, jotka paljastavat lukijalle asioita sekä kertojan psyykkisestä tilasta että myös luotettavuuden asteesta. Tämän psykologisen tason ajattelen olevan ainakin pääosin kirjailijan tietoisesti luomaa. Kirjailija haluaa vihjata, että kerronnassa päähenkilön mieli on sekavassa tilassa ja että kertojan luotettavuuteen tulee suhtautua varauksella. Ajattelen kuitenkin, että kaikki symbolinen aines kertomuksessa ei ole tietoisesti tuotettua, vaan ainakin osa tuosta unenomaisesta tasosta on kummunnut kirjailijan tiedostamattomasta psyykestä visionääristen impulssien edistäminä.

Tavoitteenani on osoittaa, että kertomus on samaan aikaan luettavissa sekä visionäärisenä että psykologisena, eikä ole ainoastaan laskettavissa toiseen näistä kategorioista. Jungilaisen tulkinnan kannalta visionäärisen tason voidaan katsoa olevan keskeisempi, joten siksi työni pääpaino onkin visionäärisessä tulkinnassa. Visionäärinen symbolitulkintani tulee käyttämään psykologisen tason huomiota ja perusteluja hyväkseen, mikä tulee antamaan tulkinnalleni persoonallisen sävyn, jonka ajattelen erottavan tämän työni omanlaisekseen aiemmista Suomessa tehdyistä jungilaisista kirjallisuuden pro graduista, jotka ovat keskittyneet jopa liiaksi visionääriseen tasoon.

Seuraavissa alaluvuissani haluan osoittaa, mitä kerronta paljastaa päähenkilö Antonio Casan psyyken tilasta sekä hänen luotettavuudestaan kertojana. Tämän lisäksi pyrin näyttämään, miksi jo

lähtökohtaisesti tulkitsen novellin tapahtumapaikkaa unien kaupunkina ja animakaupunkina. Voisin tulkita Marianzan unien kaupungiksi ja animakaupungiksi myös ilman narratologista lähilukua, mutta koen taustoitukseni olevan osoittamassa ja perustelemassa, miten psykologinen- ja visionäärinen taso kulkevat novellissa ikään kuin rinta rinnan.

3.2 Marianza unikaupunkina

> *Minulla oli siitä vain valokuvia ja elokuvia, ja uneni jotka toisinaan tuntuivat muistoilta (P, 160).*

Marianza on tulkinnassani ennen kaikkea unien kaupunki, joten keskityn tässä luvussani perustelemaan tekstistä käsin, mistä tämä käsitykseni juontuu. Novellissa on useita avainkohtia, kuin tekstin sisään ripoteltuja vihjeitä, ja niiden avulla voin osoittaa Marianzan luonteen tiedostamattoman psyyken kehittämänä kaupunkina, jota myös tietoinen psyyke voi pitää todellisena, koska päähenkilön hajonnut psyyke saa hänen unensa toisinaan tuntumaan muistoilta.

Kirjallisuuden tulkinnassa on ollut keskeistä keskittyä kertomusten nimiin, sillä nimet useimmiten antavat tärkeän avaimen kertomuksen ymmärtämiseksi. Peter Rabinowitz (2002, 300) on korostanut nimen merkityksen lisäksi myös alun ja lopun keskeisyyttä tulkintaa tehtäessä, sillä hänen mukaansa useista romaaneista muistetaan alut ja loput juurikin siksi, että ne ovat niin keskeisissä kohdin teosta. Hän viittaa erityisesti 1800- ja 1900-luvuilla eurooppalaisessa ja amerikkalaisessa kirjallisuudessa vallalla olleeseen sääntöön, joka suosii teosten nimiä, alkuja ja loppuja. Rabinowitz tarkoittaa tällä säännöllä sitä, että lukijoiden keskittyminen on aina lukemisen aikana osittain suuntautunut siihen, mitä he ovat löytäneet näiltä tekstin avainpaikoilta. Tämän vuoksi kirjailijoiden voidaan ajatella olettavan, että lukijat muodostavat tekstin merkityksen tämän säännön avulla, tulkitsemalla kokonaisuutta korostamalla alkuja ja loppuja tulkinnassaan. (Rabinowitz, 2002, 300.) ”Marianzan raitiovaunut”-kertomuksessa alku ja loppu tulevat osoittautumaan merkityksellisiksi, joten palaan niiden merkitykseen symbolitason tulkinnassani.

Novellin nimessä on kaupunki nimeltä Marianza, joka ei ole todellinen kaupunki, mutta on fiktion maailmassa tulkittavissa todelliseksi. Kertomuksessa eletään vuotta 2130, joten kaupunki olisi voinut syntyä nykyajan jälkeen, minkä vuoksi emme tunne kaupunkia. Marianzan kerrotaan kuitenkin olleen olemassa jo sydänkeskiajalta ja mahdollisesti jo antiikin aikaan (P, 155). Voimme ajatella myös, että novelli muodostaa oman maailmansa, jolloin novellin fantasiamaailmassa kaupunki on totisinta totta.

Pidän Marianzaa kuitenkin unikaupunkina, jossa tiedostamattoman valtaan joutunut hajonnut psyyke yrittää eheyttää itseään ja selvittää ongelmiaan.

Kulmalan (2002, 252) mukaan talo ja kaupunki ovat ymmärrettävissä hyvin yleisiksi unisymboleiksi, joten ei ole merkityksetöntä, että Marianzan kaupungissa seikkailevan päähenkilön nimi on Antonio Casa. Casa on italiaa ja tarkoittaa taloa tai kotia. Novelli itse perustelee, kuinka kaupungin nimi Marianza viittaa Neitsyt Mariaan (P, 146). Mariaan viittaava kaupungin nimi on yksi vihje sille, että kaupunki on animakaupunki, eikä vähiten sen vuoksi, että Neitsyt Maria on tyypillisin symboli animaprosessin kolmannen vaiheen naishahmolle, joka on kertomuksessa korkein animan taso, jonka mies saavuttaa (von Franz 2003).

Maria tulee olemaan symbolitulkinnassani animahahmoista kaikkein keskeisin ja individuaatioprosessin kannalta olennaisin, minkä vuoksi on loogista, että kertomuksen kaupunki on nimetty hänen mukaansa. Novellissa myös Marianzan kaupungin nimeen kytkeytyvä meri Mare Nero on vapaasti italiasta suomennettuna ”musta meri”, mikä viittaa tiedostamattomaan psyykeen, sillä vesi on Jungin mukaan tiedostamattoman yleisin symboli ja musta kuvastaa värinä tiedostamatonta (Jung 1980a, 19–20 & Jung 1980d, 81, 96). Tiedostamaton ilmentää itseään kaikkein useimmin unien kautta.

Vesi on symbolisesti totuttu liittämään myös feminiinisyyteen, ja koska kaupunki on nimetty feminiinisesti Marian mukaan, on kaupunkia perusteltua ajatella feminiinisenä unikaupunkina. Jungilaisittain päädyn ajattelemaan Marianzaa animakaupunkina, sillä kertomuksesta on löydettävissä perustellusti animaprosessi, joka ilmenee henkilöhahmoisten arkkityyppien kautta. Marianzassa ollessaan Antonio on naisten armoilla, naisten johdatettavana, vaikka luulee itse hallitsevansa heitä. Feminiinisyys ja naiset liittyvät kertomuksessa kaikkeen Marianzassa tapahtuvaan, sillä he hallitsevat Marianzan kaupunkia.

Kertomusta tulkitessani käytän apunani Jan Alberin luomia lukutapoja, joiden avulla luonnottomilta näyttävien kertomusten luonnollistaminen käy mahdolliseksi. Tutkimani novelli sisältää luonnottomia aineksia, sillä se on kerronnaltaan monin paikoin hyvin unenomainen ja vieraannuttava. Alberin luonnottomien kertomusten luonnollistamiseen kehittämässä lukustrategiassa viidestä lukutavasta kaksi ensimmäistä soveltuvat omaan tulkintaani. ”Luonnottomilta tuntuvien elementtien ymmärtäminen sisäisiksi asiantiloiksi, kuten uniksi, fantasioiksi ja hallusinaatioiksi” on tulkintani kannalta keskeinen lukutapa. Pyrin tässä symbolitulkintaa pohjustavassa luvussani luonnollistamaan tekstin epäluonnollisuudet tulkitsemalla kerrontaa Antonion unikuvauksen kehyksessä. Toinen Alberilta lainaamani lukutapa on ”teemojen kohostaminen”, joka Alberin mukaan tarkoittaa sitä, että

lukiessaan lukijat ikään kuin pyrkivät selittämään tekstin epäluonnollisuudet ja mahdottomuudet johtamalla ne osiksi jonkin teoksen kannalta keskeisen teeman voimistamista. (Alber 2009, 82.)

Teemojen kohostamista käytän varsinaisessa symbolitulkinnassani, sillä koen yhdeksi tulkintani keskeiseksi päämääräksi novellin epäluonnollisuuksien selittämisen psyyken prosesseista käsin. Tulkitsen Antonion psyyken kamppailun novellin keskeiseksi teemaksi. Ymmärrän kertomuksen siis Antonion psyyken symboliseksi kuvaukseksi. Koska tulkitsen kertomuksen olevan kuvausta Antonion psyyken yrityksestä saavuttaa individuaatio eli johtaa miehen psyyke kokonaiseen, eheään tilaan, on kertomusta perusteltua tutkia juuri jungilaisen symbolitulkinnan keinoin. Ennen symbolitulkintaan menemistä taustoitan vielä, minkä vuoksi tulkitsen kertomusta juuri unena.

Aivan novellin alkupuolella Antonio Casa on saapunut Marianzaan. Hän astuu mustaan gondoliin, jolla matkustaa useiden muiden kaupunkiin saapuneiden turistien kanssa. Gondoli kuvataan mustaksi kaunottareksi, joten myös kulkuneuvo vihjaa naisiin, mutta samaan aikaan värinsä puolesta tiedostamattomaan psyykeen. Gondolimatkan aikana elegantti Antoniota vanhempi nainen sanoo Antoniolle: ”*Marianzasta taitaa tulla minulle kaupunki, josta näen vielä suuren unen*” (P, 136). Ajattelen naisen tokaisun Antonion päänsisäiseksi tuotteeksi, koska Antonio on se, jonka tulkitsen näkevän kertomuksen ajassa jatkuvasti suurta untaan Marianzan kaupungista. Unen suuruus vihjaa individuaatioprosessin merkittävyyteen. Naisen kommentti on kuitenkin vain alkua tekstin antamille vihjauksille siitä, että Marianza on totta vain unissa.

Kerronta asettaa Antonion hyvin epäluotettavaan valoon kertojana. Tähän vihjaa eräs Antonion itse tokaisema lause: “*Ei, minä kuvittelin, minun piti erottaa kuvitelmat tosiasioista*” (P, 178).
Kuvitelmien ja tosiasioiden sekoittuminen miehen mielessä vihjaa siihen, että hän saattaa kertoa kuvitelmiaan tosina myös muissa novellin kohdissa.

Kiinnostava on myös aikaisemmin kerrottu kohtaus, jossa Antonio joutuu hotellihuoneessaan raskaiden lapsuusmuistojen valtaan. Muistikuvien jälkeen hän katsoo ikkunasta ulos. Hänen näkemänsä vihjaa vahvasti hulluuteen tai uneen, koska tapahtumien logiikka ei vaikuta uskottavalta terveen psyyken kehittämäksi:

> *Rakennukset liikahtivat ja kohosivat ilmaan kuin leijat, vetäytyivät kohti pohjoista, järjestäytyivät kaupungiksi. Kadut risteilivät toistensa lomassa ja rakennusten välissä kulki junia taukoamattomana virtana.*
>
> *Kaupunki ei ollut Marianza eikä Transalpinus, ei mikään tuntemistani kaupungeista.*
>
> *Sitä ei ollut ilman minua, työtöntä urbanologi An-*

tonio Casaa, joka istui hotellin ikkunan ääressä ja katsoi alas sumuiselle kadulle. (P, 172.)

Kaupunki, joka ikään kuin luo itse itsensä ja on Antoniolle vieras, vihjaa siihen, että uni johdattaa Antonion kaupunkiin, jota hän ei tunne. Samalla tavalla psyyke on voinut kehittää myös Marianzan, josta Antonion sairas psyyke on uskotellut itselleen todellisen kaupungin, sillä hänen unensa tuntuvat muistoilta. Marianzan hän siis muistaa joko siksi, että on ollut siellä aikaisemmin unissaan, tai siksi, että uni kirjoittaa Antonion sairastuneeseen psyykeen muka-tapahtuneita muistoja Marianzan kaupungista. Ylipäätään tulkitsen edeltävän lainauksen kohdan, jossa kaupunkia ei ollut ilman Antoniota vihjeeksi, että novellin kaupungit eivät ole uskottavia vaan unessa ilmaantuvia symboleja.

On mahdotonta osoittaa täysin aukottomasti, mikä kaikki kertomuksessa on Antonion unta, mikä valvetodellisuuden harhaa ja mikä todellista. Keskeistä tulkinnassani ei tulekaan olemaan näiden tasojen erittely, vaan individuaatioprosessin ja animaprosessin vaiheiden käsittely. Perustellessani kertomuksen noudattavan individuaatioprosessin logiikkaa, minkä osaksi siis animaprosessikin kuuluu, pystyn osoittamaan kertomuksen avainkohtien olevan tiedostamattoman psyyken tuottamaa, jolloin tapahtumat ovat tulkittavissa uniksi, päiväunelmoinneiksi tai harhoiksi.

Unelle, hulluudelle tai näiden kahden välimuodolle löytyy kerronnasta myös selviä perusteluita, joista merkillepantavia ovat esimerkiksi seuraavat lauseet: ”*Siirtelin tavaroitani hotellihuoneen pienellä pöydällä tietämättä mitä tein, katselin ikkunasta alas kadulle näkemättä mitään”* (P, 153) ja ”*Alhaalla vanha mies ylitti koiransa kanssa katua, hän ei nähnyt minua, kukaan ei seurannut minua*” (P, 153). Edeltävät lauseet osoittavat Antonion tajunnan sekavuuden ja kerronnan unenomaisen logiikan, mutta ne myös osaltaan vihjaavat kerronnan symbolisuudesta. Antonio on tavallaan sokea, sillä hän ei itse tiedosta ongelmiaan eikä niistä johtuvaa psyykkistä epätasapainoaan. Tuo sokeus on osoitettu kohtana, jossa hän ei näe mitään katsoessaan ikkunasta alas. Nähdessään vanhan miehen ylittävän katua koiransa kanssa kertomus voi pyrkiä vihjaamaan Antonion isä-poika-suhteeseen, jossa Antonio on ikään kuin ymmärrettävissä koirana, joka pyrkii pakonomaisesti miellyttämään isäntäänsä. Isä on yllä kuvatun kohtauksen vanha mies, joka pitää Antoniota otteessaan.

Kaikkein näkyvin perustelu sille, että Marianza on unikaupunki, löytyy kaupungin valuutan nimestä. Tavarat ja palvelut maksavat tarinan maailmassa “uneja” (esim. P, 150), minkä perusteella päättelen valuutan olevan perusmuodossaan nimeltään ”uni”. Kaupungin valuutan voi ajatella epäsuorasti pyrkivän alleviivaamaan lukijalle, että Marianza on unen kaupungin.

3.3 Antonion oidipuskompleksi

Puhun tulkinnassani toistuvasti Antoniosta oidipuskompleksisena miehenä. Novelli antaa mahdollisuuden tulkita, että kyseessä on juuri selvittämätön oidipuskompleksi. Koen olennaiseksi jo ennen symbolitulkintaani hieman avata tätä teemaa, jotta tuleva tulkintani on paremmin ymmärrettävissä.

Käsittelen Marianzaa paitsi unikaupunkina, niin myös äitianiman kaupunkina. Antonio toteaa suhteestaan Marianzaan seuraavasti: ” – *Minusta tuli urbanologi, rakastan Marianzaa ja Marianzan raitiovaunuja. Jos olisin vielä naimisissa, rakastaisin tätä kaupunkia enemmän kuin vaimoani.”* (P, 180.) Unikaupunki Marianzan rakastamisen ajattelen tarkoittavan omien unien ja niissä ilmaantuvien syvimpien tuntojen rakastamista. Se, että Antonio rakastaa kaupunkia enemmän kuin vaimoaan, tarkoittaa kenties, että hän rakastaa unissa ilmeneviä tiedostamattomia osia itsestään. Perustellessani Marianzan animakaupungiksi, äitianiman kaupungiksi, voisi Antonion lause puolestaan viitata myös oidipuskompleksiin. Antonio ei ole päässyt irti äidistään. Hänen äitinsä kerrotaan kuolleen, kun hän on ollut pieni, joten äidistä irrottautuminen ei ole onnistunut. Vaikka äitiä ei ole, oidipuskompleksi jatkuu pojan mielessä ikuisena äidin kaipuuna ja äidin etsintänä. Antonio etsii menetetyn äitinsä tilalle uutta äitiä, jota hän symbolisesti etsii kaikista naisista. Naisiin yhtyessäänkin hän vain yrittää päästä yleismaailmallisen alkuäidin yhteyteen aivan samoin kuin Kulmala (2002, 236) on tulkinnut Hermann Hessen *Narkissos ja Kultasuu* -romaanin Kultasuun tehneen: ”*Kaikissa varhain äitinsä menettäneen Kultasuun suhteissa on pohjimmiltaan kysymys hänen rakkaudestaan äitiin*”. Oidipuskompleksinsa takia Antonio ei siis pystyisi rakastamaan vaimoaan yhtä paljon kuin Marianzaa. Marianza ja sen naiset ilmentävät symbolisesti hänen äitiään, äidinrakkauttaan, joka estää tasaveroisen ja romanttisen suhteen yhteenkään todellisen maailman naiseen.

Antonion on vaikea vapautua oidipuskompleksistaan, sillä hän kokee olevansa isälleen alamainen. Isä on koko ajan hänen ja hänen äitinsä välissä. Isän ei kerrota arvostavan edes Antonion tekemää taidetta, vaan isä vähättelee ja tukahduttaa taiteellista puolta Antoniosta. Taiteelliset ominaisuudet Antonion voi nähdä perineen äidiltään. Isän tukahduttaessa epäsuorasti Antonion ja äidin suhdetta, ei poika pysty vapautumaan tuosta suhteesta, vaan hän jää tiedostamattaan äitinsä syliin, häneltä jää käsittelemättä tuo hänen tukahduttamansa äidillinen puoli. Antonio kokee isänsä ikuisesti kilpailijana, jonain, jolle hänen pitäisi pystyä kelpaamaan ja riittämään. Hän haluaa olla yhtä hyvä kuin isänsä, koska hänen isänsä on kerran saanut hänen äitinsä omakseen. Oidipuskompleksinsa takia Antonio haluaa äidin itselleen. Jos Antonio todella kokisi olevansa isänsä odotusten arvoinen, silloin hänen voisi ajatella pystyvän selvittämään oidipuskompleksinsa, jonka symbolinen heijastuma Marianza animakaupunkina on.

Yksi syy Antonion oidipuskompleksiin voidaan löytää hänen isänsä käytöksestä. Antonio saattaa pohjimmiltaan vihata isäänsä siksi, koska isä on mahdollisesti pettänyt Antonion äitiä. Tällaiseen käytökseen saattaisi vihjata seuraava novellin lause: ”- - *vuosien mittaan olin alkanut aavistaa että Federico Casa eli muutakin kuin raitiovaununkuljettajan elämää*” *(P, 142)*. Edeltävä lause on tulkittavissa vihjeeksi Federicon kaksoiselämään, josta Antonion äiti on kenties tiennyt ja jonka aiheuttaman henkisen kuormituksen lamaannuttamana sairastunut vakavasti ja lopulta menehtynyt. Tällainen tulkinta saattaa vaikuttaa liioitellulta, mutta koska Antonio on novellissa jatkuvasti naisten armoilla – hänen paheensa ovat naiset – ja hän alleviivaa jatkuvasti ottavansa miehen mallinsa isältään, on perusteltua ajatella isän olleen yhtä lailla addiktoitunut naisiin. Novellissa toistuva ”*pojista tulee isiensä kaltaisia*” -lause (P, 174) on keskeinen vihje siihen, millainen Antonion isä oli. Antonio myös muistelee isänsä silloin tällöin puhuneen naisista Leo Santin omistamassa Aqua-baarissa (P, 146). Pojille voidaan ajatella olevan luontaista pyrkiä tekemään asioita, joissa he voivat olla isänsä veroisia. Antonio on saanut isältään miehen mallin, kuinka naisia tulisi keräillä ja kuinka leveillä valloituksillaan, ja vaikka hän vihaa tuota piirrettä isässään, toteuttaa hän sitä itsekin, koska luulee, että se on miehille tyypillistä, ns. oikeaa miehistä käytössä. Tällaiseen vihjaa Antonion kertoma: ”*Silloin tällöin olin ottanut ristin esiin ja antanut itselleni ripin teoista, jotka eivät olleet muuta kuin kohtuuttomia sanoja työtovereille ja satunnaisia käyntejä vieraassa sängyssä ja halvoissa ilotaloissa*” (P, 183). Antonion sanat ”eivät olleet muuta kuin” viittaavat kenties siihen, että nuo hänen tekemänsä asiat ovat vähäpätöisiä siihen verrattuna, miten hänen isänsä oli elänyt. Antonio on omaksunut isältään ”pojista tulee isiensä kaltaisia” -lauseen, jolla on selittänyt itselleen moraalittomat tekonsa ja hedonistisen elämäntapansa. Sisimmässään Antonio ei ole siltikään hyväksynyt, kuinka hänen isänsä on kohdellut hänen äitiään huonosti. Poika on siis – osin tiedostamattaan – asettunut äitinsä puolelle, eikä ole siksi päässyt irrottautumaan oidipuskompleksistaan, koska on aina tiedostamattaan halveksinut isäänsä. Antonio on aina luullut ihailevansa isäänsä, koska on uskotellut tietoiselle minälleen niin, ja pyrkinyt tulemaan isänsä kaltaiseksi saavuttaakseen äitinsä rakkauden.

Yksi selvä vihje Antonion oidipuskompleksiin löytyy novellin virkkeestä: “*Vielä aikuisena miehenä Antonio Casa oli pieni Tonio, jonka piti kauhun valtaamana kahlata Monte Neron veteen*” (P, 194). Virke osoittaa, että Antonio on yhä aikuisenakin henkisesti lapsi, koska ei ole missään vaiheessa pystynyt kasvamaan itsenäiseksi mieheksi, vaan on jäänyt symbolisesti äitinsä syliin. Antonion novellin sivuilla osoitettu kauhu vettä kohtaan on tulkittavissa peloksi omaa feminiinistä kohtaan, sillä vesi on mahdollista ymmärtää jungilaisittain paitsi tiedostamattoman niin myös feminiinisen symboliksi (Jung 1980a, 18–19 & 1980d, 96). Lainauksessa mainittu Monte Nero puolestaan ilmentää Antonion harhaista tajuntaa tai unen logiikkaa, sillä meri on aiemmissa kerronnan vaiheissa nimeltään Mare Nero ja vuoristo on Monte Azzurro. Tulkitsen, että Monte Nero -muoto on kerronnassa tarkoituksella, sillä se mainitaan novellin loppupuolella, jossa nämä kaksi keskeistä

symbolia ovat yhdistymässä miehen hajaannuksen armoilta kokonaiseksi kehittyvässä psyykessä. Koko kertomus on kuvausta miehen psyyken ristiriitojen yhdistymisestä yhdeksi tasapainoisemmaksi kokonaisuudeksi, minkä tulen symbolitulkinnassani osoittamaan.

4 SYMBOLITULKINTA – HENKILÖHAHMOISET ARKKITYYPIT PSYYKEN TASAPAINOTTAJINA

4.1 Animaprosessi

4.1.1 Eva

Antonion animaprosessi alkaa Eva-nimisen naisen kohtaamisella. Pelkästään jo naisen nimi on vihje siihen, että hän voi olla Antonion sisäinen nainen, anima. Von Franz on tiivistänyt jungilaisen animaprosessin vaiheet artikkelissaan Individuaatioprosessi: von Franz (2003, 185) kirjoittaa animaprosessin ensimmäisestä vaiheesta: ”Ensimmäistä vaihetta symboloi parhaiten Eevan hahmo, joka edustaa puhtaasti vaistomaisia ja biologisia suhteita”.

Marianzan tummentuneen taivaan alla kävelevä Antonio on valinnut istumapaikakseen vanhan kanavalaivan kannen. Sitä ennen hän on nähnyt auringon säteiden sammuvan Santa Maria Gotica -kirkon torneihin. Aurinko, valo, voi jungilaisen ajattelutavan mukaan kuvastaa tietoista psyykeä, isää, jopa Jumalaa. Pimeys sen sijaan symboloi äitianiman maailmaa ja tiedostamatonta psyykeä. (Jung 1980a, 19–20, 1980d, 96.) Von Franz (2003, 183) on Jungin ajatuksiin tukeutumalla painottanut, kuinka miehet saattavat projisoida animansa naisten lisäksi myös esineisiin. Auto on yksi ilmeisimmistä miehisistä animaprojektioista – ja von Franzin (2003, 183) mukaan myös esimerkiksi laiva ja kirkko usein ilmentävät vertauskuvallisesti animaa. Antonio istuu vanhan kanavalaivan kannella, ja laivan ikä enteilee pian kerrontaan ilmaantuvan animahahmon olevan ikiaikaisen naisen elävä kuva.

Vesi, joka on animaprosessissa ja ylipäätään Antonion individuaatioprosessissa tiheimpään toistuva symboli, on jungilaisuudessa (Jung 1980d, 81) usein ymmärretty tiedostamattoman yleisimmäksi symboliksi mutta myös äitianiman keskeiseksi symboliksi. Vesisymboliikan voi ajatella jatkuvasti viittaavan feminiiniseen ja tiedostomattomaan. Kristillisessä perinteessä veden voi ymmärtää symboloivan syntymää ja syntien pois pesemistä (Koivula 2011, 47 & 113–114), joten tulen tulkitsemaan vettä myös Antonion vanhaa syntistä tietoisuuden tilaa tappavana ja uutta parempaa psyyken tilaa synnyttävänä. Vesi toimii näin sekä elämän että kuoleman vetenä.

Vahvaa saksalaista olutta juova Antonio huomaa kanavalaivan kannella naisen, jolla on lyhyt tumma tukka ja mantelisilmät. Naisen katse on ensin suuntautunut kanavaa pitkin lipuvaan gondoliin, kunnes hän kääntää katseensa Antonioon. Isänsä kuolemaa sureva Antonio ajattelee naista katsoessaan, että tämä voisi hyvin olla mukana saattamassa Federico Casaa arkkuun: ” - - *hän muistutti naista, joka oli joskus ollut muutaman kuukauden Federico Casan elämässä*” (P, 149). Novellin kerronta antaa lukijan toistuvasti ymmärtää, että Antonio ihailee isäänsä. Antonion voi tulkita omaksuneen isältään kaiken, joten voi olla, että myös hänen naismakunsa on peräisin Federico Casalta. Animahahmoksi tulkittuna Antonion näkemä nainen olisi osa miehen omaa psyykeä. Antoniolle nainen on todellinen, samalla tavoin kuin jokaiselle unen näkijälle unessa kohdatut ihmiset voivat sillä hetkellä tuntua todelta.

Voidakseen löytää animamaailman tummuudesta takaisin valoon on Antonion ensin kohdattava pimeys. Pimeyden kohtaamisessa häntä auttaa Eva, joka aloittaa animaprosessin kiinnittämällä huomionsa Antonioon, joka ei voi vastustaa naisen flirttiä. Persoonallisen animahahmon ilmaantuminen antaa perustelun sille, että Marianza voi todella olla animakaupunki, sillä äitianiman maailmaa ei voisi olla jungilaisen (Jung 1980d, 85) näkökannan mukaan olemassa, ellei prosessissa olisi mukana myös persoonallista animahahmoa. Tämän hahmon lisäksi kerronta osoittaa animamaailman hallitsevuuden usean animaa kuvastavan elementin kautta.

Evan pöytään kävelevän Antonion sirpaleinen mieli tulee nähtäville muodoltaan särkyneessä kerronnassa: ”*Joku tönäisi, horjahdin ja käännyin mieheen päin ja sitten takaisin. Päässä heilahti. Kirkkaita hileitä… kaikuvia ääniä…*” (P, 149.) Edeltävä sitaatti osoittaa sen psyykkisen tapahtumisen intensiteetin, joka myllertää Antonion aivoissa. Vahva saksalainen olut on voinut saada Antonion humaltumaan, mutta humala – ainoastaan – olisi liian helppo ratkaisu. Psykologiset oireet voivat johtua isän kuolemasta, mutta kuten myöhemmin tulen osoittamaan, myös isän kuolema saattaa olla vain symbolinen tapahtuma. Isän on kuoltava, jotta Antonion psyyke voi löytää psyykeä dominoivan isän rinnalle kadottamansa vastapoolin, äidin. Isä ja äiti ovat novellissa molemmat symbolisesti myös kahden maailman symboleja, maskuliinisen ja feminiinisen, ja jos toinen niistä on liiaksi unohdettu ja tukahdutettu, ei mielen tasapaino ole mahdollinen.

Von Franzin mukaan on tavallista, että individuaatioprosessi alkaa persoonallisuuden haavoittumisella ja sitä seuraavalla kärsimyksellä. Isän kuolema on mahdollisesti ollut juuri se tapahtuma, joka on käynnistänyt Antonion individuaatioprosessin. Individuaatioprosessia von Franz (2003, 161–162) on kutsunut tietoiseksi sopusointuun pääsemiseksi oman psyykkisen ytimen, Itsen, kanssa. Animaprosessi, joka alkaa Antonion kohdatessa Evan, on alisteinen individuaatioprosessille, joskin hyvin keskeinen osa individuaatioprosessissa. Jolande Jacobin (2003, 299) mukaan animan keskeinen tehtävä on näyttää miehelle tiedostamattoman sisältöjä ja pakottaa siten mies syvempään

mietiskelyyn, jonka kautta uusi vahvempi tietoisuus voi alkaa syntyä. Von Franz (2003, 180) on huomioinut, että animaa tarvitaan etenkin silloin, kun miehen looginen mieli ei pysty havaitsemaan joitain olennaisia miehen tiedostamattomaan kätkemiään seikkoja. Omalla toiminnallaan tämän naispuolisen toimijan on tuotava nuo asiat esiin, miehen tietoiseen psyykeen, hänen itsensä nähtäville, jotta hänen on mahdollista käsitellä nuo asiat.

Pöydässä Antonio ja nainen lähentyvät, koskettavat toisiaan ja lähtevät kävelemään romanttisesti pimenevään iltaan. Heidän kävellessä kanavalaivan kannelta rantakiveykselle alkaa kerronta kuvata gondolia, joka etääntyy Mare Neron suuntaan. Mare Nero, vapaasti suomennettuna musta meri, on äitianiman aluetta, sillä siinä yhdistyy äitianiman maailman kaksi keskeisintä symbolia, musta väri ja vesi, joista jälkimmäinen erityisesti meren muodon ottaessaan kytkeytyy äidilliseen animaan. Muotonsa puolesta sekä fallos- että vaginasymboliksi tulkittavissa oleva pitkulainen gondoli lipuu juuri tuonne äidillisen merialueen suuntaan. Gondoli on myös mahdollista tulkita animaprojektioksi, animakulkuneuvoksi, sillä gondoleita kuvataan kerronnassa myöhemmin myös sulavalinjaisina kaunottarina. Tulkitsen gondoleita sekä feminiinisinä että maskuliinisina, näiden kahden puolen ristiriitaa ilmentävinä heijastuksina. Sukupuolielimiin tämän kulkuneuvon voi ajatella yhdistyvän siksi, koska animaprosessin tässä vaiheessa seksuaalisuus ja biologisuus hallitsevat miehen psyykeä.

Antonio johdattaa naisen veden ääreen ja muurin syvennykseen. Ajattelen sekä veden että syvennyksen kuvastavan vertauskuvallisesti feminiinisyyttä. Veden symboloidessa tiedostamatonta on tulkittavissa, että tuleva yhdyntä tulee tapahtumaan tiedostamattoman alueella. Seksiaktista kerrottu paljastaa yllättävän paljon Antonion alkaneiden individuaatio- ja animaprosessien keskeneräisyydestä.

> *Hänen musta karvansa kimalsi kuin sen pinnassa olisi ollut kastetta. Painoin hänet muuria vasten, käänsin hänet selin itseeni ja työnsi kaluni hänen märkään kuumaan rakoonsa, ja spermani roiskui kuin tähtisade. (P, 150.)*

Pimeässä, tiedostamattoman alueella tapahtuvan yhdynnän lisäksi äitianiman maailma ilmaisee itseään naisen karvoituksen ja hiusten mustuuden kautta. Tummuus naisessa kuvastaa, kuinka Antonion psyyken tapahtumat ovat hänelle itselleen tiedostamattomia. Seksiakti tapahtuu takaapäin, eikä Antonio näe sen aikana naisen kasvoja. Tämä mahdollisesti pyrkii viestimään, että Antonio ei uskalla katsoa symbolista äitiä kasvoihin, eikä kohdata tätä silmästä silmään. Äitiin liittyvä psyyken ongelma on miehelle jotain, mitä hän ei tiedosta. Animahahmona tämän ensimmäisen naisen, Evan, täytyy saada Antonio pauloihinsa, jotta mies haluaa jatkaa animaprosessia. Seksuaalisuuden kautta kaikki uuden elämän synnyttäminen voi alkaa, kuten *Raamatun* syntiinlankeemuskertomuksessa.

Antonio ja Eva kävelevät takaisin kanavalaivan kannelle, jossa nainen lupautuu Antonion seuraksi Federico Casan hautajaisiin. Naisen lupautuminen saattojoukkoihin on jopa ilmeistä, sillä animan tehtävänä on johdattaa miestä tilanteesta toiseen. Antonio tarjoaa naiselle camparin, juoman, jonka tulen tulkitsemaan symbolisesti tärkeäksi.

Sade alkaa piiskata hautausmaata, kun Federico Casan arkku on laskettu maahan. Arkunkantajien kadottua sateeseen seisovat Antonio ja Eva vastakkain sateessa.

> *Sade valui naisen kuulailla kasvoilla ja tummensi hiukset mustiksi. Hän katsoi minua ja sitten kohiseviin vaahteroihin. Ajattelin, voisinko rakastua häneen. (P, 150.)*

Evan hiusten tummeneminen mustiksi on merkki siitä, että tiedostamaton ottaa lisää valtaa miehen psyykessä. Vaahterat, joihin nainen katsoo, tuovat mieleen yleisen vaahteraa tunnuksenaan käyttävän symbolin: Kanadan lipun. Kanadan lipussa vaahteranlehti on punainen, joten vaahteran ilmaantuminen kerrontaan voisi viitata väriin, jonka tulen pian tulkitsemaan toiseksi Eva-vaihetta hallitsevista väreistä.

Antonio tekee aloitteen ehdottamalla lasillista viiniä läheisessä ravintolassa. Kuvaavaa on, että Antonio ehdottaa juuri Vesitornin ravintolaa, mikä on tulkittavissa merkiksi siitä, että veden hallitsema animamaailma on hänelle ainoa mahdollinen todellisuus. Vesihän symboloi kertomuksessa sekä tiedostamatonta että feminiinisyyttä. Antonio tuntee naista kohtaan vahvoja tunteita, jopa mahdollisesti rakkautta, mikä enteilee persoonan tulevaa muutosta. Rakastumisen tunteet ovat selitettävissä siten, että todellisuudessa Antonio pitää sisällään asuvasta feminiinisestä, jonka henkilöhahmoiseksi pukeutunut edustaja animahahmo Eva on. Von Franz (2003, 180) on individuaatioprosessia käsittelevässä artikkelissaan todennut, että juuri animan läsnäolo herättää miehessä rakkautta ensi silmäyksellä -henkisiä tunteita, joita Antonionkin voi huomata novellissa tuntevan, ja sellaiset tunteet johtuvat siitä, että mies kokee aina tunteneensa kohtaamansa naisen läheisesti.

Eva kertoo, että Antonion ehdottamaa ravintolaa restauroidaan 150 vuoden takaiseen asuunsa, mikä voisi pyrkiä vihjaamaan siihen, että asiat olivat vanhoina aikoina paremmin. Ravintolan restauroiminen vanhan näköiseksi olisi vihje, että Antonio kaipaa jotain vanhaa viisautta, jota ei ole tiennyt kaipaavansa, ja anima historiallisena naisena symboloi tuota miehen puutetta. Novellissa hyvin monet asiat ovat vanhoja. Paikkojen ja asioiden historiallisuus on myös kenties osoittamassa, että Antonion menneisyydessä on jotain, joka hänen pitää selvittää. Antonio ehdottaa New Jazz Clubia, mutta Eva sanoo inhoavansa jazzia. Antonio itse ajattelee naisen olevan jazz-tyyppiä. Jazz-

tyyppisen naisen tulkitsen tässä kontekstissa viittaamaan 1920-luvun jazz-tyttöihin, joita on ajateltu myös vapaamielisen seksuaalisuuden kuvastajina. Eva vaikuttaa seksuaalisesti rohkean käytöksensä takia Antonion mielestä jazz-tytöltä.

Eva ilmaantui Antoniolle tämän juodessa baijerilaista olutta, joten koska nainen on Antonion mielikuvituksen tuotetta, on mahdollista olettaa naisen olevan saksalainen. Eva rinnastuu myös *Raamatun* luomiskertomuksen Eevaan. Antonion ja Evan esiaviollinen yhtyminen on kuin Aatamin ja Eevan yhtyminen Eedenin puutarhassa siinä mielessä, että myös Antonio ja Eva yhtyvät ulkosalla.

Ajatellessani Evaa *Raamattu*-kontekstin kautta otan huomioon hänen nimeään kantaneen historiallisesti tunnetun Eevan. Animat ottavat usein historiallisen hahmon, jonkun historiallisesti merkittävän. On kuitenkin huomionarvoista, että animat eivät aina ota piirteitä historiallisuudesta, mutta ne voivat ottaa. Ei ole lopulta kaikkein olennaisinta selvittää, keitä kaikkia historiallisia naisia Eva saattaisi symboloida. On tärkeämpää tarkastella, millä tavoin Eva täyttää animaprosessin ensimmäisen vaiheen animan tyypillisiä piirteitä.

Ensimmäisen vaiheen anima on tyypillisesti seksuaalinen, kuten von Franz on kuvannut. Eva on ensin helposti antautunut Antoniolle, ja kun hautajaiskohtauksen jälkeen Antonio näkee naisen silmistä, mitä tämä häneltä haluaa (P, 151), on selvää, että nainen edustaa jopa huomattavassa määrin ensimmäisen asteen animan määrittävintä ominaisuutta, seksuaalisuutta. Antonio ei halua hautajaisten jälkeen samaa kuin huomaa naisen haluavan, koska on juuri saattanut isänsä hautaan. Nainen kirjoittaa Antoniolle nimensä ja puhelinnumeronsa. ”- - *puhelinnumeron alkuosasta tiesin hänen asuvan kaupungin toisella laidalla Uimahallin suunnalla*” (P, 151). Naisen voisi ajatella liittyvän jotenkin Uimahalliin, joka on novellissa keskeinen paikka. Antonio vetää naisen itseään vasten, minkä jälkeen tämä katoaa polulle kävellen vaahteroiden alla ja häviten lopulta sateeseen.

Kulmala (2002, 187) on korostanut puun olevan kulttuurisesti merkittävä äitisymboli, minkä vuoksi sen voi ajatella olevan myös kulttuuritietoutta painottavassa jungilaisuudessa merkittävä äitiä kuvastava symboli. Kulmalan (2002, 187) mukaan keskiajalla puille annettiin kunnianimi ”nainen”, mistä johtuen avaan animavetoisessa tutkielmassani puiden symboliikkaa tarkasti. Lempiäinen (2006, 267) sanoo, että puita on ajateltu kristillisessä symboliikassa Jumalan tahdon mukaisen elämän vertauskuvina. Tämän ajatuksen valossa on mahdollista ajatella, että vaahterasymboliikka tulee kerrontaan mukaan vasta, kun Antonio ei enää halua harrastaa esiaviollista seksiä. Esiaviollinen luonnossa tapahtunut yhtyminen, jonka katsoin viittaavan *Raamatun* syntiinlankeemuskertomukseen, on tulkittavissa Jumalan tahdon vastaiseksi elämäksi. Aatamin ja Eevan yhtyminen on kertomus, jonka kautta *Raamatussa* kuvataan ihmisen syntisyyttä ja tuon kertomuksen tapahtumien kautta olemme kaikki perisyntisiä. Kuitenkin Aatamin ja Eevan yhtyminen Eedenin paratiisissa oli jotain,

minkä piti tapahtua, ja sen ansiosta ihmiskunnan voi ajatella syntyneen. Samalla tavoin Antonion animaprosessissa on oltava Eva-vaihe, jossa mies lankeaa arveluttavan helppoon naiseen luonnossa, aivan kuten Aatami lankesi *Raamatun* kertomuksessa Eevaan.

Symbolisesti punainen väri nousee animaprosessin ensimmäisen vaiheen tärkeimmäksi elementiksi. Individuaatioprosessi alkoi suuresta järkytyksestä, joka heitti Antonion pimeyden armoille. Animaprosessin ensimmäinen vaihe kuvastaa tätä pimeyttä, joka Antonion on kohdattava, jotta hän voi nousta sen syövereistä kohti psyykeään parantavaa valoa. Lempiäisen (2006, 371, 380) mukaan punainen on negatiivisessa merkityksessään paholaisen väri, jota voidaan ajatella myös houkutusten ja kiusausten värinä. Eva on tämä syntinen nainen, joka saattaa Antonion kiusaukseen. Antonion on sorruttava, jotta hän voi alkaa rakentaa vahvempaa persoonallisuutta syntiinlankeemuksen varoittavan esimerkin kautta.

Punainen väri ei ole läsnä ainoastaan Antonion ja Evan yhdessä nauttimissa Campari-juomissa, vaikka äkkiseltään saattaisi vaikuttaa siltä. Kerrontaa tarkemmin tarkastellessa voi novellin ensimmäisestä luvusta, Eva-vaiheen kerronnasta löytää muistelutasoksi kuvatun kohdan, jossa Federico Casan kerrotaan juoneen aina punaisia Martineja (P, 147). Syy siihen, miksi Antonion isän juomien punainen väri mainitaan juuri Eva-vaiheessa, on kertomuksen pyrkimys osoittaa, että mustan ohella hallitseva ensimmäistä vaihetta kuvaava väri on juurikin punainen. Lempiäinen (2006, 372) ymmärtää valottoman mustan olevan punaisen lisäksi toinen paholaiseen kytkeytyvä väri, joten näiden värien voi tulkita tässä prosessin vaiheessa rinnakkain esiintyessään pyrkivän osoittamaan Antonion epävakaan psyyken paholaismaisen pohjavireen.

Kolmas epäsuoremmin punaiseen liittyvä alkoholijuoma on Aalborgin akvaviitti (P, 148), jota Antonio juo yksin. Kyseinen juoma ei (ainakaan tyypillisesti) ole väriltään punaista, mutta sen voidaan ajatella tanskalaisena juomana olevan mahdollinen viite myös punaisuuteen. Tanskan maan lipussa on hallitsevana värinä punainen, kuten myös Tanskan urheilujoukkueiden asuissa. Vielä kiehtovampi syy sille, miksi Aalborgin akvaviitti on mukana tarinassa, liittyy viikinkeihin. Aalborg rannikkokaupunkina on ollut viikinkien tärkeä kauppapaikka (http://www.danishnet.com/travel-denmark/aalborg/). Skandinaavinen mytologia on jotain, minkä tulkitsen tulevan selkeämmin mukaan kertomukseen seuraavassa animavaiheessa, joten Eva-vaiheessa viittaaminen johonkin tanskalaiseen ainoastaan enteilee jotain prosessissa seuraavaksi ilmaantuvaa.

Punainen tulee symboliikkaan mukaan alkoholijuomien väreissä, joten siinä on tulkittavissa olevan myös positiivinen merkitys Jeesuksen verenä, jota juodessaan Antonio yrittää tiedostamattaan rakentaa siltaa uskonnolliseen puoleensa. Peltoniemi (1995, 146) on tulkinnut juomisen voivan symboloida pyrkimystä saavuttaa uusia voimia, joten Antonio saattaa punaista juodessaan pyrkiä

saavuttamaan pyhiä, uskonnollisia voimia, joita hänen psyykensä on vailla. Punainen on myös yksi tulen väreistä, ja siten ymmärrettynä siinä on mahdollisesti sekä positiivisia että negatiivisia tarkoitteita. Lempiäinen (2006, 343, 371) näkee tulen symbolisilta merkityksiltään ristiriitaisena, sillä tuhon ja hävityksen lisäksi tulesta voidaan löytää myös useita uskonnollisia merkityksiä. Punaisen värin jin ja jang -luonne animaprosessin ensimmäisessä vaiheessa on tulkittavissa kuvaksi ristiriitaisesta psyyken tilasta. Värin symbolisten tarkoitteiden ristiriitaisuus voi olla ilmaisemassa myös, kuinka negatiivisesta teosta, syntiinlankeemuksesta, voi seurata jotain tulevaa hyvää, jolloin Antonio alkaa prosessissaan synnyttää positiivisempaa, parempaa ja kokonaisempaa psyykeä negatiivisen kautta.

Evan kadottua sateeseen yksin jäänyt Antonio tiedostaa, ettei hän onnistunut täyttämään isänsä toivomusta. Federico Casa olisi halunnut raitiovaunumitalin mukaansa arkkuun. Antonio haluaa kuitenkin löytää mitalin muistoksi yhteisestä ajasta isänsä kanssa. Mitalin muodon voi ajatella olevan symbolisesti tärkeä. Pyöreä on jungilaisessa ajattelussa ymmärretty Itsen symbolina (von Franz 2003, 205, 209), joten Antonion yritys löytää pyöreä mitali viittaa itsensä etsimiseen. Ympyrä, jonka muotoa mitalin voisi myös katsoa heijastavan, on jungilaisen analyytikon Aniela Jaffén (2003, 240, 249) mukaan psyyken ja kokonaisuuden symboli. Antonion voi ajatella pyrkivän synnyttämään kokonaisen psyyken. Jaffé (2003, 248) myös korostaa, kuinka ympyrä on aito symboli, jollaiset jungilaisessa symboliajattelussa ymmärretään ilmaantuvan ainoastaan silloin, kun psyyke yrittää ilmaista sellaista, mitä tietoisen ajattelun keinoin on mahdotonta tavoittaa. Antonio ainoastaan tiedostamattaan tietää, että hänen pitäisi löytää itsensä ja pystyä luomaan uusi, kokonaisempi psyyke. Mitalin etsiminen on symboli tuolle Itsen etsinnälle, psyykkisen kokonaiseksi tulon kaipuulle.

Saapuessaan hotellille Antonio huomaa sateen lakanneen. Hän katsoo auringossa höyryäviä lammikoita. Vaikka vettä ei tule taivaalta, on se esillä lammikon vetenä ja siitä lähtevänä veden olomuotona höyrynä. Lammikot ovat kuumia ja märkiä, kuten Evan sukupuolielin, ja samojen symbolisten ilmausten toistuminen on ainoastaan Antonion sen hetkisen psyyken tilan loputonta toistoa. Symboliikkaa toistuu, mutta varioi itseään, sillä olennaista on, että mies pysyy kiinnostuneena ja haluaa jatkaa hyvin alkanutta animaprosessiaan, joka on yksi hyvin keskeinen osa hänen individuaatioprosessissaan, itseksi tulemisessaan. Seksi on väline individuaatioprosessin tämän vaiheen onnistumiseen, joten siksi Antonion mielen loihtima animahahmo vetosi miehen seksuaalisuuteen. Myös vesi ja veden olomuodot viittaavat naiseuteen, ja tässä prosessin vaiheessa feminiiniseen seksuaalisuuteen, jonka kautta Antonion voi ajatella alkavan etsiä omaa kateissa ollutta, tukahdutettua feminiinistä puoltaan.

Hotellissa portieeri kertoo puhelinviestistä, jonka ojentaa Antoniolle kirjekuoressa.

”*Marianza tarvitsee miehiä, jotka rakastavat kaupunkiaan ja ovat valmiita kuolemaan sen puolesta*” (P, 152). Viestin luettuaan Antonio näkee ikkunasta, kuinka sadetta tulee hajanaisina ryöppyinä, joissa häilyy pieniä sateenkaaria. Sateen ryöppyjen voi jälleen nähdä kuvastavan miehen tietoisuuden heikentynyttä tilaa, mutta sateenkaaret ehkä myös vihjaavat, että Antonio voi löytää jotain niiden päästä. Sateenkaaret värikkäinä voisivat olla tulkittavissa merkiksi, että Antonio on siirtymässä ensimmäisestä animavaiheesta toiseen. Värit tuovat toivoa pimeyden keskelle.

Symboliikka ei vielä Evan katoamisen jälkeen anna viitteitä siitä, miten Antonio voisi päästä toiselle animaprosessin tasolle. Pohdittaessa Antonion eläimellistä seksiä Evan kanssa on otettava huomioon, että Jung (1980d, 81–85) ajattelisi tämän kaltaisen seksin juurikin äitianiman symbolina, sillä eläimellisyys on yksi äitianiman mahdollinen muoto. Tällainen äitianima ei Jungin (1980d, 81–85) mukaan kuitenkaan kuvasta positiivista äitianimaa, sillä suojeleva ja huolehtiva äidillinen puoli puuttuu, minkä tilalla on tuhoava, arvaamaton pimeä naiseus, joka on veden armoilla. Tiedostamattoman psyyken hallinta esitetään kerronnassa veden armoilla olevien pahojen hahmojen ylivaltana. Lempiäinen (2006, 371) on huomauttanut Ilmestyskirjan puhuvan tulipunaisesta lohikäärmeestä ja helakanpunaisesta pedosta, jolla ratsasti punaiseen pukeutunut nainen. Antonion psyyken tila on niin heikko, että hänen itsensä voidaan ajatella olevan ensimmäisen animavaiheen peto, symbolisesti tuo lohikäärme, jolla nainen ratsastaa. Nainen on Eva, joka alkaa hallita Antoniota ja jota Antonio ei näin saa itse pidettyä vallassaan. Symbolisesti nainen, joka ei suostu Antonion ehdottamaan treffikutsuun ja joka haluaa Antoniosta seksuaalista mielihyvää itselleen jopa silloin, kun Antonio ei sellaista kaipaa, ratsastaa Antoniolla. Eva on nainen, joka antautuu helposti Antoniolle vain päästäkseen tekemään itsestään Antoniolle tärkeän, jotta voi ottaa ohjat ja alkaa hallita miestä.

Eva jätti jälkeensä arvoituksen. On epäselvää, miksi nainen asuu Uimahallin suunnalla ja miksi uimahalli on kertomuksessa niin merkittävä paikka, että se on kirjoitettu isolla alkukirjaimella. Eva pakotti Antonion kohtaamaan jotain olennaista itsessään, minkä kautta antoi miehelle jotain, miltä tämä voi ponnistaa seuraavalle animatasolle. Evan muuttuminen Antonion hallitsemasta seksiobjektista Antoniota hallitsevaksi naiseksi kuvastaa animan kehitystä. Tulkitsen, että Antonion psyyken tukahduttama sisäinen nainen kasvoi persoonallisuudeltaan sitä mukaa, kun prosessi eteni. Tuo kasvu konkretisoitui Evassa.

Yksi äitianiman kaikkein ilmeisimmistä ilmenemismuodoista, äiti, on jatkuvasti läsnä novellin sivuilla, vaikka äiti ei esiinnykään novellissa Antonion äidin hahmossa. Tulkitsen Antonion kuitenkin etsivän kaikista naisista äitiään, joten kaikki kerronnassa mainittavat naiset symboloivat epäsuorasti Antonion äitiä. Olen osoittanut, kuinka äitianima ilmaisee itseään paikkojen ja elementtien muodossa. Marianzan kaupunki on tulkittavissa keskeisimmäksi äitianiman symboliksi, minkä tulen myöhemmin tulkinnassani osoittamaan. Kaupungit ovat yleisenä jungilaisena unisymbolina ymmärrettävissä

yhdeksi muutosta kuvastavaksi arkkityypiksi, ja siinä merkityksessä myös novellin pääasialliset kaupungit Marianza ja Transalpinus tulevat tässä tulkinnassani esiintymään. Transalpinusiin kuuluu kaikki se Antonion psyykessä, minkä hän tiedostaa ja mitä hän itsessään arvostaa. Marianzassa sijaitsee vastavuoroisesti kaikki miehelle tiedostamaton ja kaikki miehen tukahduttama. Marianza on äidin kaupunki, Transalpinus on isän kaupunki.

Von Franz on kuvannut suuressa kriisissä olevan ihmisen – Antonion kaltaisen – usein etsivän jotain, minkä hän kokee mahdottomaksi löytää. Tällaisella hetkellä epätoivoinen ihminen saattaa kokea, että ainoa pelastus on kääntyä suoraan lähestyvää pimeyttä kohti. (von Franz 2003, 167.) Antonion psyyken tila on animaprosessin alkutilanteessa kuvattu pimeiden ja tummien asioiden kautta. Lempiäisen (2006, 243) mukaan kristillisessä symboliikassa pimeys ja yö ovat tulkittavissa Jumalan poissaolon, kuoleman, pahuuden ja paholaisen symbolisiksi ilmauksiksi. Antonio on joutunut vaaralliseen tilaan, tämän paholaismaisen pimeyden vangiksi, ja sieltä hän yrittää suunnistaa kohti valoa. *Raamatun* alussa keskeisinä vastakohtina olivat valo ja pimeys. Nämä vastakohdat ovat olennaisia myös Antonio Casan tarinassa, jossa kaikki alkaa pimeydestä, jonka kautta mies yrittää löytää valoon. Eva oli nainen mustissa, jonka vietäväksi Antonion oli antauduttava pystyäkseen kohtaamaan animaprosessin ensimmäisen vaiheen.

4.1.2 Laura

Von Franzin esittelemässä animaprosessissa toinen vaihe on kuvattu Faustin Helenan kautta. Keskeistä toiselle vaiheelle ovat romanttisuus ja esteettisyys, mutta niiden lisäksi seksuaalinen pohjavire on yhä läsnä. (von Franz 2003, 184–185.) Antonio ei kohtaa toisessa vaiheessa Helena-nimistä naista, vaan hän kohtaa naisen nimeltä Laura, joka kuitenkin täyttää toisen asteen animan keskeisiksi kuvatut piirteet. Romanttisuus, esteettisyys ja seksuaalisuus kuvaavat paitsi Lauraa, myös Lauran ja Antonion suhdetta.

Lauran nimi ei ole merkityksetön, sillä nainen on nimensä kautta edustamassa Otto Premingerin vuonna 1944 ohjaaman melodraaman keskeistä naiskaunotarta, johon kerronnassa viitataan. Ennen kuin nainen on sanonut nimeään, tuntee Antonio, kuinka naisen on pakko olla nimeltään Laura, aivan samoin kuin Premingerin elokuvassa. On aika uskomatonta, että nainen tulee Antonion ounasteluiden jälkeen itse sanomaan ”*Minä olen Laura*” (P, 167), mutta tuo kommentti on unitodellisuudessa täysin looginen. Antonion oma psyyke on luonut naisen, joten siksi hän tietää naisen nimen jo ennen kuin nainen sanoo sen. Luonteeltaankin nainen on Premingerin elokuvan päähenkilön kaltainen, kiihkeä, tyylikäs, mutta myös ajoittain hieman etäinen.

Kerronta alkaa jo Eva-vaiheen jälkeen antaa vihjeitä tulevan prosessin luonteesta, sillä novellissa on symbolisia asiasisältöjä, joiden voi ajatella enteilevän Lauraa. Ensimmäisen ja toisen animavaiheen välillä Antonio kuuli aamiaissalissa ensin saksaa, jonka jälkeen italiaa. Tämä voisi vihjata, kuinka Antonio oli siirtymässä saksalaisesta animanaisesta italialaiseen animanaiseen. Italialaisuus voisi olla ennakoitavissa naisen nimestä, sillä kirjallisuudessa tunnetuin Laura on Francesco Petrarcan sonettien naiskaunotar.

Antonio kuulee hotellinsa aamiaissalissa, että on Marianzan syntymäpäivä. Marianzan syntymäpäivä on 10.5., mikä on merkityksellinen siksi, että molempia päivämäärän numeroita on totuttu ajattelemaan täydellisyyttä kuvastavina lukuina (Lempiäinen 1995, 129–152 ja 251–263). Vielä kiinnostavampia ovat näiden lukujen muut symboliset merkitykset, jotka käyvät yhteen sen prosessin kanssa, joka Antonion psyykessä myllertää. Lempiäinen (1995, 263) toteaa, että Antiikin ajoista lähtien kymmenentä on ajateltu myös androgyniaan viittaavana lukuna, sillä numeromerkki 1 on miehinen – fallos-symboli – ja numero 0 on naisellinen, koska se on muotonsa puolesta ajateltavissa kuvastamaan naisen häpyä. Vuosipäivän numerot voisivat näin ollen kuvastaa henkistä kaksineuvoisuutta, jollaisen voi ajatella olevan jokaisen terveen ihmisen psyykessä, vaikka toinen sukupuoli on tulkittavissa yleensä selvästi dominoivaksi. Antonion psyykessä naispuoleinen persoonallisuus on ollut vahvasti tukahdutettuna, minkä vuoksi animaprosessi yrittää tuoda sitä takaisin miehen tietoiseen psyykeen. Marianzan syntymäpäivän numeroiden tulkitsen kuvastavan vertauskuvallisesti maskuliinisen ja feminiinisen tulevaa yhdistymistä miehen psyykessä ja sen onnistumisesta syntyvää harmonista täydellisyyttä, vastakohtien yhteiseloa.

Lempiäinen painottaa numeron viisi olevan myös kevään, hedelmällisyyden ja kasvun numero, joka vanhaan aikaan symboloi myös Taivaan ja Äiti Maan pyhää liittoa. Numero 10 on ymmärretty kaikkien mahdollisuuksien symbolina, rajoittamattomien mahdollisuuksien lukuna. (Lempiäinen 1995, 146 & 262.) Katson näiden numeroiden sisältämän symboliikan viittaavan tulevan kasvun mahdollisuuteen, jota Antonion käynnissä olevat anima- ja individuaatioprosessit enteilevät. Kasvuun novellissa viittaa jo tapahtuma-aika, kevät, joka on ymmärrettävissä uutta kasvua symboloivaksi vuodenajaksi.

Kerronnassa vilisee myös symbolisesti tärkeiksi tulkitsemiani luonnon elementtejä. Nämä luontoon kytkeytyvät ilmiöt ja asiat ilmaantuvat kerronnassa juuri sellaisissa kohdissa, esimerkiksi Antonion psyyken prosessien muutoskohdissa, että niitä ei voi ohittaa ilman tarkempaa symboliikan avaamista. Luontosymboliikka on tulkittavissa yhdeksi muutosta kuvaavaksi arkkityypiksi.

Antonio lähtee juhlimaan Marianzan vuosipäivää. Kaupunkiin on satanut kymmenen sentin paksuinen lumikerros, mikä tuntuu epäuskottavalta toukokuun lähestyessä puoliväliään. Epäuskottavuus on selitettävissä paitsi unelle tyypilliseksi ristiriitaisuudeksi, niin myös symboliseksi tapahtumaksi. Antonion kerrotaan katsovan väkijoukon keskeltä, kuinka lumeen sytytetään nuotioita, joihin heitetään jauhetta, mistä seuraa se, että: "*tuli humahti puiden korkuisiksi liekeiksi, jotka loistivat Marianzan värejä*" (P, 163). Tuli on ymmärrettävissä individuaatioprosessin tilaa kuvaavana luontosymbolina. Kulmala (2002, 189) on ajatellut, että mitä korkeammalla symbolisesti palavan tulen lieskat käyvät, sitä enemmän yksilö voi tiedostaa tiedostamattomia asiasisältöjään. Kulmalan ajatusten valossa Antonion prosessin voisi ajatella olevan jo pitkällä Marianzan syntymäpäivänä. Matka Evan luota Lauran luo on ollut hyvä enne.

Antonio huomaa Lauran asuvan yhdeksännessä kerroksessa. Lempiäinen (1995, 238) on pannut merkille, että lukua yhdeksän on ajateltu epätäydellisyyden tai melkein täyden lukuna. Hän mainitsee esimerkiksi Troijan, joka voitettiin yhdeksässä vuodessa mutta joka kukistui lopullisesti vasta kymmenentenä (Lempiäinen 1995, 238). Vertaus on kiinnostava, sillä von Franz (2003, 184–185) on ajatellut toisen asteen animan tyypillisimmäksi vertauskuvaksi juurikin Troijan Helenan. Laura edustaa tässä prosessin vaiheessa symbolisesti Troijan Helenaa. Luvun yhdeksän merkitys "melkein täyden lukuna" on kiintoisa. Antonion törmätessä lukuun 9 on hän jo saanut Lauran siinä määrin valtaansa, että on pääsemässä naisen asunnolle. Hän on silloin jo pitkällä animaprosessin toisen vaiheen läpikäymisessä. Lempiäinen painottaa, että esikristillisenä aikana kreikkalaiset pitivät numeroa yhdeksän kuuhun liittyvänä lukuna: "Pythagoraalle se oli muotonsa vuoksi kasvavan kuun mutta myös viisauden luku. Kuun edustaessa naisellisuutta oli se tapana yhdistää naispuolisiin suuriin jumalattariin ja lukuun yhdistettiin myös seksuaalisuus." (Lempiäinen 1995, 241.) Tämä lukuun yhdeksän liittyvä kuu-symboliikka on huomionarvoinen, sillä kertomuksessa on usein mainittuina symboleina ollut Hotelli Luna ja Tähtitorni. Hotelli Luna, vapaasti suomennettuna "Kuuhotelli", on Antonion asuinpaikka Marianzan matkalla, mikä on loogista, koska naisellisuuteen kytkeytyvän nimensä puolesta se kuvastaa Antonion etsivän kätkettyä feminiinistä itsestään. Viisautta kuvastavana lukuna yhdeksän osoittaisi myös Antonion animanaisten kehittyvää luonnetta. Animoiden muuttuminen aste asteelta monipuolisemmiksi ja sivistyneemmiksi toimii yhtenä keskeisenä muutoksen arkkityyppinä, joka kuvastaa miehen sisäisen naisen – sielun – kehitystä. Tätä Evasta alkanutta kehitystä tulen kuvaamaan esitellessäni tässä luvussani Lauraa ja seuraavassa luvussani Mariaa.

Kuu on ollut tärkeässä symbolisessa roolissa juuri ennen Laura-vaiheeseen siirtymistä. Jo ennen Marianzan vuosipäivää Antonion nimittäin kerrottiin ostaneen hopeoidun Santa Maria Gotica -kirkon pienoismallin. Hopea on Lempiäinen (2006, 336) mukaan keskiajan alkemistien Lunalle – kuun jumalattarelle – omistama luku. Hopea voidaan myös symbolisesti yhdistää taivaallisiin voimiin,

kansanuskomuksissa sen on ajateltu karkottavan demoneita ja noitia. (Lempiäinen 2006, 336). Symboliikka vihjaa siis kasvavaan uskonnolliseen ainekseen, mutta myös kehittyvään feminiinisyyteen. Demonien ja noitien karkottajana tulkitsen hopean värin olevan enne sille, että Antonio pääsee punaisen värin animan, Evan, "paholaismaisuudesta" uudelle, paremmalle sielullisen tilan asteelle. Eva oli räiskyvänä seksiaddiktina miehen psyykkistä alennustilaa heijastava animaprojektio. Poikatyttö Evan jälkeen Laura tulee tuomaan animaprosessiin lisää feminiinisyyttä, mikä on kehittyvässä prosessissa myönteinen piirre, koska Antonion psyyke kaipaa maskuliinisuutensa rinnalle feminiinisyyttä. Koska Antonion psyyke on yksipuolistuneen maskuliininen, animaprosessin päätehtävänä on tuoda juurikin feminiinisyyttä, jotta psyyke voisi saavuttaa tasapainon. Metallit ja kivet symboloivat jungilaisuudessa usein Itseä (esim. von Franz 2003, 209), joten sen vuoksi on kiinnostavaa, kuinka näitä symboleja tulee kerrontaan jatkuvasti enemmän sitä mukaa, kun Antonion individuaatioprosessi kehittyy.

Luvusta yhdeksän on symbolisesti löydettävissä myös lumeen ja tuleen kytkeytyviä merkityksiä, sillä Skandinavian ja Brittein saarten mytologiassa yhdeksän on nähty pimeiden ja kylmien talvikuukausien lukuna. Luku on yhdistetty myös Lokiin ja talven maagisiin riitteihin. (Lempiäinen 1995, 244.) Talven maagisista riiteistä tulee mieleen Antonion novellissa todistama Marianzan syntymäpäivän riitti, jossa lumi ja tuli olivat keskeisinä elementteinä. Tuli on historiallisesti kytkettävissä talven maagisiin riitteihin ja niitä symboloivaan numeroon yhdeksän, sillä Lempiäinen (1995, 244) toteaa kelteillä olleen tuliriittejä, joissa oli mukana 81 miestä, aina yhdeksän miestä kerrallaan. Kytkökset mytologioihin ja vanhoihin aikoihin ovat kollektiivisen tiedostamattoman synnyttämiä kuvia, jotain, mikä pyrkii tuomaan uneksijan psyykeen vanhaa, unohdettua viisautta.

Eräässä Laura-vaiheen muutoskohdassa kerronta kuvaa hävittäjiä, jotka lentävät taivaalla. Sotaan viittaavat hävittäjät osoittavat vertauskuvallisesti, kuinka prosessi Antonion psyykessä tummenee, syvenee. Kulmala (2002, 105) on tulkinnut sodan voivan olla arkkityyppisen prosessin osana ainoastaan psyykkisen energian symbolinen ilmaisumuoto. Sota voi olla painajaisunta, mutta se voi yhtä lailla olla positiiviseksi käsitettävä elementti, jota individuaatioprosessia läpi käyvä mieli ei saisi sivuuttaa. Kulmala (2002, 105) on korostanut sodan puhdistavaa vaikutusta, näin ollen symbolista sotaa ei tulisi hänen mukaansa moraalittomana kitkeä, vaan siitä pitäisi voida ammentaa psyykkistä energiaa, jonka psyyke voisi suunnata uusiin, positiivisiin päämääriin. Sota on tulkinnassani vain vertauskuva Antonion mielen myllerrykselle, sotaan liittyvät näyt tulevat kerronnassa muutoskohdissa, joten myös sota on nähtävissä muutoksen arkkityyppinä. Antonio ja Laura näkevät yhdessä ollessaankin hävittäjiä, aivan heidän yhteisen aikansa alussa. Antonio sanoo Lauralle silloin, että "*Sodat puhdistavat*" (P, 166), minkä tulkitsen viittaavan sodan psyykkisen energian oikein kohdentamiseen, jollaisesta Kulmala on puhunut..

Stock, jota Antonio tilaa ennen Lauran tapaamista, on triesteläinen juomamerkki, joten naisen voisi ajatella olevan kotoisin Pohjois-Italiasta. Antonion ja naisen astuessa ulos tanssiravintolasta on värien symboliikka erittäin mielenkiintoinen: ”*Kävelimme hohtavilla sinisillä kivillä laiturille*” (P, 166). Sininen väri tulee ylipäätään Lauran ja Antonion yhdessä viettämänä aikana vahvasti mukaan kerrontaan. Mustat ja tummat värisävyt ovat olleet hallitsevia jo animaprosessin ensimmäisessä vaiheessa, ja ne ovat yhä mukana, mutta eivät yhtä dominoivina kuin prosessin ensimmäisessä vaiheessa. Eva-tulkinnassani nostin myös punaisen symbolisesti kiinnostavaksi väriksi, sillä se oli toistuvasti läsnä kerronnassa. Evasta erottuaan Antonio näki hotelliltaan sateenkaaren. Simo Ylikarjula on värien symboliikkaa käsittelevässä teoksessaan *Värillä on väliä* kytkenyt sinisen ja punaisen värin yhteen, hän kirjoittaa: ”Liedosta on aikoinaan tallennettu arvoitus: Sininen siiru, punainen piiru, vedetty keskelle kamarin lakea. Vastaus on luonnollisesti sateenkaari.” (Ylikarjula 2014, 40.) Sateenkaaren näkymisen Eva-prosessin lopussa voisi ajatella enteilleen jo tulevaa muutosta animaprosessissa. Se synnytti jo omalta osaltaan persoonallisuuden muutosta, seuraavaa henkilöhahmoista arkkityyppiä, eli anima-Lauraa. Tulkitsen Antonion saaneen Evan kautta sisällytettyä punaisen värin osaksi psyykeään, minkä vuoksi hän sen jälkeen kaipaa tästä toisesta animahahmosta alati vahvenevaan psyykeensä juuri sinistä väriä. Sateenkaaren tulkitsen symboloivan värien moninaisuudessa Antonion piirteiden moninaisuutta, joten kaaren värit kuvastavat, kuinka Antonio yrittää herättää sisimmässään uinuvia mutta häneen kuuluvia piirteitä ja puolia henkiin.

Ylikarjulan (2014, 40) mukaan Edda-runoissa sateenkaari koostuu kolmesta väristä: sinisestä, punaisesta ja kullanvärisestä. Evan hahmon tulkitsin olevan symbolisesti punainen, Lauran hahmossa mukaan tulee sininen ja kolmannessa vaiheessa mukaan astuisi samalla logiikalla myös kullanvärinen. Laura tulee antamaan Antoniolle medaljongin, jonka väri on hopea. Sitä ennen Antonio osti myös hopeanvärisen pienoismallin Santa Maria Goticasta. Hopea symboloi Lauraa. Lauran symbolisen värin ollessa hopea on mahdollista ajatella, että seuraavana kohdattava nainen symboloisi kultaa. Tämän logiikan perusteella ensimmäisen asteen anima Eva voisi kuvastaa symbolisesti myös pronssia, urheilukilpailuista tuttua kolmanneksi parasta, kun Laura olisi toiseksi paras ja kolmantena ilmaantuva hahmo kaikkein paras. Kolmas animahahmo sulkisi kehän, hänessä voisi olla läsnä kaikki sateenkaaren värit ja hän kuvastaisi kullan värin kautta myös urheilukilpailun voittajaa. Symbolisesti voittaja olisi Antonion psyyke. Mies olisi kolmannen vaiheen selvitettyään lopulta päässyt välivaiheiden kautta prosessissa korkeimmalle korokkeelle, voittajaksi. Voitto merkitsisi oman feminiinisen puolen sisällyttämistä tietoiseen psyykeen, eli itsetuntemuksen parantumista, psyykkisesti kokonaiseksi tulemista. Eri värit prosessin eri vaiheissa toimivat jälleen muutoksen arkkityyppinä, ja niitä kaikkia tarvitaan, jotta kokonaisuus voitaisiin saavuttaa värien yhtyessä.

Seuraavaksi avaan hieman tarkemmin Antonion ja Lauran yhdessä viettämää aikaa, jotta pystyn paremmin osoittamaan, miten juuri Laura täyttää toisen animavaiheen piirteet olemalla esteettinen ja romanttinen nainen, jossa on mukana yhä myös seksuaalisuutta.

Evan kanssa Antonio oli laivan kannella – laivan, joka ei liikkunut. Lauran kanssa hän pääsee jo liikkeeseen. Animakulkuneuvot, jotka tulkitsen muutosta kuvastaviksi äitiarkkityypeiksi, koko ajan muuttuvat prosessin edetessä. Antonio ja Laura matkustavat gondolilla, jonka katson olevan laivaa romanttisempi kulkuneuvo, sillä tuleehan siitä mieleen rakastavaisten kaupunki, Venetsia. Istuessaan gondolissa Antonio ja Laura näkevät ympärillään valaistuja rantoja ja taivaalla värikkäitä valosuihkuja, jotka ilmestyvät heidän nähtäväkseen räjähtäneistä ilotulitusraketeista. Aiemmin tummaksi kuvattu taivas, jolla on lentänyt hävittäjiä, on saanut vastapainokseen väriä. Ilotulitusraketit kytkeytyvät symbolisesti myös tuleen. Tulen lieskojen korkeus viittaa Kulmalan mukaan siihen, kuinka paljon mies tiedostaa tiedostamatonta psyykeään. On mahdollista ajatella, että raketit vihjaavat symbolisesti samaan, koska tuli lennättää ne taivaalle. Lauran kanssa ollessaan Antonio on jälleen tiedostanut omaa kätkettyä feminiinisyyttään hieman enemmän, joten tulesta alkunsa saaneet ilotulitusraketit ja niiden korkeus, ovat merkki kehityksestä miehen henkisessä prosessissa.

Uskonnollisessa symboliikassa tulta on ajateltu puhdistavana ahdistuksena, joka velloo ihmisen sisällä. Vapahtajan voidaan ajatella koettavan puhdistaa ihmisen sydäntä tulen avulla, sillä tulen elementti vertautuu elävän uskon synnyttämisen mahdollisuuteen. (Lempiäinen 2006, 343.) Tuli, joka kerronnan symboliikassa hallitsee sekä tarinan ilmitasolla että symbolisesti rivien väliin piilotettuna, on mahdollista ajatella Antonion psyykessä palavaksi liekiksi, joka yrittää samaan aikaan polttaa elävältä vanhaa yksipuolista, vaurioitunutta psyyken tilaa ja samaan aikaan synnyttää uutta, kestävämpää, moninaisuudessaan rikkaampaa psyykeä. Kertomuksen symboliikan uskonnollisiksi tulkittavat elementit saattavat liittyä Antonion yksipuoliseen asenteeseen hengellisten asioiden saralla. Ateistiksi kuvattu Antonio (esim. P, 183 ja 162) on tukahduttanut uskoon tulemisen mahdollisuuden itseltään, vaikka hänen voi ajatella tunnetasolla kaipaavan uskonnollisia elementtejä, mihin kerronnassa vihjaa esimerkiksi se, että hän kerää kirkkojen pienoismalleja (P, 161–162). Kerronta paljastaa toistuvasti, kuinka Antonion järki ja tunne ovat ristiriidassa juuri hengellisissä asioissa. Antonio haluaa uskoa, mutta hänen järkensä ei anna hänelle mahdollisuutta. Tämä on yksi monista hänen mieltään kuormittavista ristiriidoista, joka on saanut psyyken oireilemaan. Isänsä kuoleman jälkeen Antonio on ajautunut kriisiin, koska hän ei ateistina usko isänsä elämän voivan jatkua missään muodossa, hän ei siis usko Federico Casan voivan päästä Taivaaseen. Individuaatioprosessin yhtenä tehtävänä voidaan tämän tarinan kontekstissa ajatella olevan uskonnollisuuden herättäminen Antonion psyykessä, jotta mies voi käsitellä isänsä kuoleman ja vapautua jyrkän ateistisesta maailmankuvastaan.

Laura on huomattavasti hienostuneempi anima kuin Eva, jonka kanssa Antonio yhtyi ulkosalla. Laura kuitenkin asuu vain lähiössä. Hän ei asu hänen hienoa luonnettaan vastaavalla hienolla asuinalueella, mikä muodostaa naiseen pieneen särön, ja juuri tuo pienten ristiriitojen Lauraan luoma säröisyys tekee hänestä tyypillisen animahahmon. Animahahmojen yhtenä tehtävänä on ilmentää ristiriitaa, jotta mies voi heidän kauttaan tiedostaa ristiriitaisuuden itsessään. Jungilaisessa ajattelussa on tärkeä vastakohtaisuuksia painottava jin ja jang -henkinen ajatus, jossa ihminen psyyke ei voi olla eheä, ellei hyvän rinnalla ole myös jotain pahaa, hienon rinnalla myös jotain rahvaanomaisempaa. Jungin voi nimittäin nähdä ymmärtävän elämän ikuisten vastakohtien muodostamaksi taistelutantereeksi. Hän ei koe että on olemassa absoluuttista hyvää, tai että ainakaan kukaan kuolevainen voisi olla sellainen, vaan Jungin ajattelussa on "hyvän" rinnalla oltava myös jotain "pahaa" – ja päinvastoin. Tämän vuoksi Jung kokee psyyken tarvitsevan molempia vastakohtia. (Jung 2003, 85–87.)

Lauran asunto on suuri, tyylikäs ja hyvällä maulla sisustettu. Asunnossa esillä oleva taide on Antonion kuvaaman mukaan hyvällä maulla valittua 1900-luvun modernismia. Laura kertoo asunnossaan Antoniolle nimensä. Samassa lauseessa kerrotaan, kuinka nainen alkaa esitellä Antoniolle taulujaan. Tauluista tulee mieleen Premingerin melodraaman Laura, jonka kotona on naisesta itsestään tehty muotokuva suurena tauluna keskellä seinää. Tämä yhteys antaa mahdollisuuden otaksua, että Laura on ikään kuin vain kuva naisesta. Antonio ei tiedä Lauran olevan anima, kuva, joten hän ajattelee naista todellisena, ja siihen tulkitsen perustuvan animahahmon mahdollisuuden johtaa miehen psyykeä kohti kokonaisemmaksi kehittyvää psyykeä. Myös Premingerin ohjaamasta *Laura*-elokuvasta löytyy viitteitä, kuinka elokuvan Laura olisi mahdollista tulkita vain animahahmoksi, unien naiseksi, eikä todelliseksi naiseksi. En kuitenkaan mene elokuvan arkkityyppisiin sisältöihin tarkemmin, koska ne eivät palvele tätä tulkintaani. Olennaista on ainoastaan tietää, että myös Premingerin elokuvasta on mahdollista löytää arkkityyppisyyttä.

Novellin Lauran taiteellisuus on ymmärrettävää myös hänen asuinkerroksensa numeron, yhdeksän, perusteella. Lempiäisen (1995, 242) mukaan luku yhdeksän on symboloinut myös taiteellisuutta, sillä runottariin, muusiin, on totuttu historiallisesti liittämään juurikin luku yhdeksän. Tämän tiedon valossa Lauran on erittäin mahdollista ajatella myös kytkeytyvän runoilija Francesco Petrarcan pakkomielteeseen Lauraan, josta tämä kirjoitti suurta mainetta niittäneen runokokoelmansa *Sonetteja Lauralle* (Petrarca 1966, *Canzoniere*, 1327–1368). Laura on Petrarcan soneteissa lähinnä vain ulkonäköä, jota mies ihailee ja kaipaa kaukaa. Hän on kuin kaunis kuva, jota runojen puhuja – ja historiallisen tiedon valossa hyvin todennäköisesti myös runojen kirjoittaja Petrarca – palvoo. Tuota palvontaansa runojen puhuja luulee rakkaudeksi. Animahahmo Lauran taiteellisuus olisi Petrarcaan yhdistyneenä vihje naisen kansallisuudesta. Laura on ennen kaikkea taiteellinen anima, sillä hän on Premingerin elokuvan kautta elokuvien nainen, mutta myös Petrarcan runoissa kuvattu miehen kaukorakkaus. Hän yhdistyy taideteoksiin, mutta hän myös itse rakastaa taidetta.

Antonio ei Lauran luokse tultuaan juuri malta katsoa tauluja, vaan kehuu Lauran kauneutta ja painautuu takaapäin tämän sisään. Varsinaisesta seksuaalisesta aktista kerrotaan vain seuraavasti: ”*Hän vastasi, majakan valo pyyhkäisi meren tummaa pintaa*” (P, 167). Majakka on symbolisesti kiehtova vertauskuva. Kristityille majakan valo toimii Jumalan sanan vertauskuvana. Majakan valon on myös ajateltu voivan johdattaa elämän satamaan, Taivaaseen. (Lempiäisen 2006, 147.) Antonio on ymmärrettävissä myrskyjen armoilla olevaksi merenkulkijaksi, sillä hänen voi ajatella harhailevan merellä, joka on äitianiman maailman keskeinen symboli. Laura on yksi animamaailman ilmentäjistä, joten häneen yhtyminen on Antoniolle ikään kuin uskonnollinen kokemus, joka saa Antonion tiedostamaan jotain olennaista itsestään ja jatkamaan prosessissaan oikeaan suuntaan. Antonion yhtyminen Lauraan on mahdollista ymmärtää yhteydeksi hänen psyykessään asuvaan taiteelliseen ja romanttiseen. Tuo yhdyntä saa Antonion ymmärtämään uusia ominaisuuksia ja puolia itsestään.

Animaprosessi on edennyt suunnitelmien mukaan, kun Antonio ja Laura ovat yhtyneet. Majakan valon pyyhkäisy tumman meren pinnalla on mahdollisesti vertauskuva hetkellisestä tietoisen psyyken välähdyksestä Antonion tiedostamattoman psyyken hallitsemassa prosessissa. Seksuaalisen aktin jälkeen Laura ja Antonio antavat toisilleen lahjat. Laura antaa isältään jääneen raitiovaunumedaljongin, kun Antonio antaa naiselle turkoosin kukan. Antonio ei antanut Evalle mitään, hän tunsi tähän lähinnä vain himoa – jonka saattoi lähes sekoittaa rakkaudeksi – mutta ei romantiikkaa. Lauran kanssa Antonio koki animaprosessin romantiikan, mutta yhä myös kiihkeän seksuaalisuuden. Laura antoi hänelle jotain Evaa enemmän, sillä hänessä oli muutakin kuin miestä villitsevä eläimellinen seksuaalisuus. Animasta on tullut monipuolisempi, romanttisempi, taiteellisempi ja fiksumpi, mikä kuvastaa prosessin kehittyvää luonnetta, psyykessä tapahtuvaa muutosta.

Jälleen Antonion kerrottiin yhtyneen naiseen takaapäin. Takaapäin yhtymisen tulkitsen kuvastavan seksin eläimellistä luonnetta. Jacobi (2003, 286) on ajatellut oidipuskompleksisille miehille tyypilliseksi käytökseksi pitäytyä naissuhteissaan yksinomaan eläimellisessä aistillisuudessa. Hän perustelee kantaansa toteamalla, että miehen ei näin toimiessaan tarvitse sitoutua naisiin eikä tuntea liian voimakkaita tunteita heitä kohtaan (Jacobi 2003, 286). Oidipuskompleksiaan ratkova Antonio toimii juuri näin. Hän pysyy ikään kuin uskollisena äidilleen, koska tunnetasolla hän rakastaa ainoana naisena äitiään. Jung (1980d, 85) on nähnyt sekä donjuanismin että homoseksuaalisuuden tyypillisiksi miehisen äitikompleksin ilmenemismuodoiksi, joten ehkä Antonion unen käytös heijastaa vertauskuvallisesti niitä molempia, jotta mies voi itse ymmärtää ongelmansa. Tulen jatkossa käsittelemään äitikompleksia oidipuskompleksin termin avulla siksikin, koska se soveltuu tähän kertomukseen paremmin. Oidipushan Sofokleen näytelmässä tappaa isänsä ja nai äitinsä. Symbolisesti Antonio on tuossa Oidipuksen tilanteessa. Hänen psyykensä on tappanut isän, tietoisuuden, ja nainut

äidin, tiedostamattoman. Voidakseen päästä tasapainoon on hänen voitettava oidipuskompleksi, mikä tarkoittaa uuden isän löytämistä kuolleen tilalle, eli uuden tietoisuuden luomista. Hänen on myös erottava äidistään eli mieltään piinaavasta väärästä psyyken tilasta, jota tiedostamattoman psyyken animakaupunki Marianza symboloi.

Laura-vaiheessa keskeisten sinisävyisten hetkien voisi ajatella viittaavan Veikko Huovisen teokseen *Siintävät vuoret*, joka on symboliikaltaan hyvin paljon yhtenevä ”Marianzan raitiovaunujen” kanssa ja jossa sinisävyiset hetkiä on kuvattu useampaan otteeseen. Sinisyys kuvastuu erityisesti Huovisen romaanin vuorien värissä. Huovisen teoksen ajatteleminen tuo näin ollen mieleen Pakkasen novellissa keskeisinä kuvatut vuoret, joilla sijaitsevaan luolaan Antonion kerrotaan nuorena hylänneen ystävänsä Emilio Terran. Tulen tässä tulkinnassani osoittamaan Emilion Antonion varjo-persoonaksi, jonka luo Antonio yrittää suunnistaa tietämättä sitä itse. Emilion luo pääseminen vertautuisi symbolisesti vuorelle kiipeämiseen, jonka Jacobi (2003, 277–278) on nähnyt lisääntyneen tietoisuuden saavuttamiseen tähtäävänä toimintana. Antonio on päästänyt Emilion ylös vuorille ja jättänyt tämän sinne, kun hän on itse jäänyt tiedostamattoman kuristusotteeseen. Antonion ja Emilion tulisi pystyä yhdistämään toisistaan eroavat ominaisuutensa, jotta he voisivat tulla kokonaiseksi mieheksi, eivätkä jäisi yhden miehen kahdeksi hajaantuneeksi personoitumaksi. Molemmissa miehissä on Antonion persoonallisuuden piirteitä, mutta osa niistä on tukahdutettuna tiedostamattomaan. Animaprosessin tarkoituksena on saada Antonio ymmärtämään tämä keskeinen asia. Animat ovat vain välikappaleita, jotka johdattavat Antoniota arkkityyppisen varjonsa, Emilion luo.

Antonion mukaan Emilio Terra elää vanhassa luolassa taidetta tehden. Hän on Antonion feminiinisempi minä, mies, joka Antonio pohjimmiltaan haluaisi olla, mutta ei sitä tiedosta. Tulkitsen Emiliota Antonion positiivisena varjopersoonana. Positiivinen varjo on ymmärrettävissä myönteisenä hahmona, egopersoonallisuutta parempana. Positiivinen varjo syntyy siitä, että yksilö on elämässään joutunut esimerkiksi ihmisten tai ajan vallitsevien olojen takia toteuttamaan luontonsa huonompaa puolta, sitä puolta joka pitäisi olla kätkettynä varjopuoleksi. Tällöin hänen parempi puolensa on ollut kätkettynä varjoon. (von Franz 2003, 173.) Antonio kaipaa itse luolaan, koska tiedostamattaan haluaa varjopuolensa yhteyteen. Luola on tulkittavissa feminiinisen alueeksi. Jacobi (2003, 285) ymmärtää luolan voivan symboloida Äiti Maan kohtua, paikkaa, jossa voi tapahtua muutos ja uudelleensyntyminen. Antonion animaprosessissa keskeisenä tapahtunut yhtyminen naisten “luoliin” takaapäin voisi tavallaan kuvastaa muutoksen ja psyykkisen uudelleensyntymisen olevan miehelle tiedostamatonta ja jotain, jota hän kenties pelkää, vaikka hän haluaisi synnyttää jotain uutta noista luolista käsin. Jos Antonio tiedostaisi pyrkimyksensä, hän yhtyisi naisiin edestäpäin, toisin sanoen “oikein päin”, mikä kuvastaisi pyrkimysten tulleen tietoisuuteen. Animoiden tarkoituksena on auttaa Antoniota tulemaan enemmän Emilion kaltaiseksi, jotta miehet (psyyken puolet) voisivat yhdessä muodostaa kokonaisen, eheän psyyken.

Laura tuo Antonion tietoiseen psyykeen Emilioon kuuluvan tärkeän ominaisuuden, taiteen rakkauden. Emilion ajattelen olevan Äiti Maan kohdussa siksi, koska hän positiivisesta merkityksestään huolimatta on se osa Antoniota, joka on oidipuskompleksin armoilla. Hän on vertauskuva Antonion oidipuskompleksille. Antonio kuitenkin muuttuu animaprosessissaan käytökseltään koko ajan enemmän vastakohdakseen, Emilioksi, ja tämä Antonion käytös on hänen psyykensä yritystä saavuttaa enantiodromiaa, vastakohdakseen tulemista. Tulen avaamaan ja perustelemaan tätä asiaa tulkintani myöhemmissä vaiheissa.

Laura-vaihetta hallitsevan sinisen värin symbolisia merkityksiä pohdittaessa on huomionarvoista, kuinka juuri sininen on käsitetty Neitsyt Mariaan viittaavana värinä (Ylikarjula 2014, 42). Sininen väri tulee mukaan prosessiin jo Lauran aikana, vaikka Neitsyt Maria tyypillisesti on kuvattu symboloimaan animaprosessin kolmatta vaihetta. Ajattelen, että toisessa vaiheessa ilmaantuva sininen ennakoi jo, että Lauran kautta Antonion psyyke synnyttäisi pian kolmannen vaiheen animan, joka vertautuisi Neitsyt Mariaan. Kristityt ovat pitäneet tummansinistä erittäin tärkeänä värinä, koska he ovat ajatelleet sen symboloivan kristinuskon voittoa punasävyisistä, pakanallisiksi mielletyistä jumaluuksista (Ylikarjula 2014, 42). Ajattelen pakanalliseksi tulkittavissa olleen Evan (punainen) väistyneen, kun Laura (sininen) tuli avittamaan Antonion psyykeä kristilliselle, pyhemmälle tasolle. On kuitenkin otettava huomioon, että keskiajan Euroopassa sininen miellettiin yhdeksi tummista väreistä (Ylikarjula 2014, 39). Animaprosessi on siis yhä toisella tasollaan ollut nähtävissä tummien värien taistelukenttänä, mutta ei enää ihan niin tummana. Evan aikana läsnä ollut mustuus ja tummuus saivat rinnalleen punaisen värin, eikä ole yhdentekevää, että Jung (1980i, 185) on päätynyt monissa kirjoituksissaan havaitsemaan punaisen värin olevan erittäin vahva äitiarkkityypin symbolinen ilmaus. Evan kanssa vietettynä aikana Antoniolle tiedostamaton äitianiman maailma hallitsi hänen psyykeään räiskyvän hallitsevasti, liikaakin, mutta Lauran kanssa vietetty aika tulee tuomaan Antonion prosessiin paljon parantavia aineksia, mihin jo sininen väri vihjaa.

Sininen, arkijärjellä ajateltuna, voisi kuvata myös pelkästään surua, sillä englanninkielisissä maissa blue on totuttu liittämään suruun ja masennukseen. Ylikarjula on ottanut huomioon sinisen merkityksen toimia surun värinä englanninkielisissä maissa, mutta hän kumoaa värin surullisen merkityksen viittaamalla viime vuosien tutkimuksiin, joissa sininen on alkanut viitata juuri päinvastaiseen. Sinistä, jota on luonnehdittu jopa superväriksi, voidaan uuden tiedon valossa ajatella ennen kaikkea stressiä vähentävänä, itsetuntoa nostavana ja onnellisuutta lisäävänä värinä. (Ylikarjula 2014, 54.)

Laura symboloi taiteellisuutta ja Raitiovaunuhallia (huom. kirjoitettu novellissa isolla alkukirjaimella), ristiriitaa näiden kahden puolen välillä, minkä voisi ajatella vihjaavan, että Antonion

on pystyttävä ratkaisemaan tuo ristiriita itsessään. Antonion itsensä kerrotaan pitävän raitiovaunuista ja olevan raitiovaunumitalia vailla, joten Lauran hänelle antama raitiovaunumedaljonki on se paras ja romanttisin lahja, jonka mies voi saada. Antoniota ja Lauraa yhdistävät myös heidän isiensä ammatit, raitiovaununkuljettaja ja raitiovaunumekaanikko. Lisäksi Antonio animaprosessin ensimmäisessä vaiheessa surkutteli, että hän ei ollut löytänyt raitiovaunumedaljongia isänsä arkkuun. Toisessa vaiheessa hän sentään saa raitiovaunumedaljongin, vaikkei voikaan saada sitä enää Federico Casan arkkuun. Muotonsa puolesta Lauralta saadun mitalin tulkitsen jälleen kuvastavan Antonion itsetuntemuksen kehitystä ja hänen psyykensä matkaa hajanaisuudesta kohti kokonaisuutta. Animaprosessi etenee siten kuin Antonio itse haluaisi sen etenevän, mikä omalta osaltaan viittaa siihen, että kaikki on lähtöisin Antonion psyykestä. Painajaismaisuuden ja onnen hetkien radikaali vaihtelu kuvastavat vain unen luonnetta, arvoituksellisuutta.

Antonion Lauralle antama turkoosi kukka on ainoa lahja, jonka hän antaa animahahmoille. Lahjasta voi vetää kytköksen Troijan Helenaan, jota Lauran voi katsoa edustavan. Tällä tavoin Laura kytkeytyy sittenkin animaprosessin toisen asteen tyypillisimpään edustajaan, Helenaan. Mytologian hahmolle, Helenalle annettiin myötäjäislahjoja, sillä hänellä tiedettiin olleen paljon kosijoita. Premingerin elokuvan Lauralla, jota novellin Laura tulkintani mukaan myös edustaa, oli useampia kosijoita. Pakkasen novellin Lauran mahdollisista kosijoista kerronta ei anna tietoa. Troijan Helenan tiedetään olleen Menelaosille uskoton, eikä ole yhdentekevää, että Premingerin elokuvan Laurakin on tulkittavissa uskottomaksi naiseksi. Novellin Lauran tulkitsen edustavan näitä kahta naista, mutta animaluonteelleen ristiriitaisena hänestä on löydettävissä myös Petrarcan Lauran piirteitä. Antonio vaikuttaa tuntevan romanttisia tunteita Lauraan, mutta silti nainen jää hänelle tietyllä tavalla saavuttamattomaksi aivan kuten Laura jää myös Petrarcan sonettien puhujalle. Laura on runojen puhujalle kuin päiväuni, josta hän uneksii kaukaa, ja Pakkasen novellin Antoniolle Laura on myös päiväuni, arkkityyppinen hahmo, jota mies ei todellisessa maailmassa pääse tapaamaan.

Yö on täynnä ilotulitusrakettien värejä, kun Antonio kävelee ulos Lauran luota. Taivaalla näkyvät monenkirjavat värit voisivat jälleen kuvastaa siirtymää ja Antonion tulevia mahdollisuuksia, kuten animaprosessin ensimmäisen vaiheen lopulla näkynyt sateenkaarikin. Ensimmäisessä luvussa Antoniolle ilmaantui Eva, toisessa luvussa Laura ja kolmannessa luvussa Antonio tulee kohtaamaan kolmannen animahahmon. Novellissa on lukuja yhtä monta kuin Antonion animaprosessissa on vaiheita. Anima, sielu, kehittyy tavallaan pyhän kolminaisuuden kautta, ja nämä kolme naista ovat Antonio unessa tuon pyhän kolminaisuuden heijastumia.

4.1.3 Maria

4.1.3.1 Animaprosessin kolmas vaihe

Kolmannen asteen anima on nimeltään Maria. Maria nostaa Antonion animaprosessin uudelle tasolle: pyhemmälle, paremmalle ja viisaammalle. Von Franz on kuvannut kolmannen animahahmon tyypillisimmäksi vertauskuvaksi Neitsyt Marian. Kolmannen asteen animan hän ajattelee näin ollen henkisenä, jonain, joka voi kohottaa rakkauden pyhäksi hurmioksi. (von Franz 2003, 185.) Mariassa, joka ilmaantuu Antoniolle, on paljon pyhää, mutta jin ja jang -luonteelle tyypillisenä animahahmona tämä nainen sisältää myös ristiriitaisuutta ja jopa jotain paholaismaisuudeksi luokiteltavaa. Maria on puhtaan valkoinen, mutta hetkittäin myös syntisen musta. Hänen hahmonsa viekoittelee Antoniota ensin seksiin vihjailemalla. Marian tehtävänä on johdattaa Antoniota, joten miehen mielenkiinnon herättäminen on tärkeää varhaisessa vaiheessa. Johdattaakseen Antonion korkeampiin päämääriin tämä animahahmo käyttää viettiyllykettä, koska mies on pakonomaisen seksuaalisuuden riivaama.

Antonion pakkomielteistä seksuaalisuutta kuvaa hyvin seuraava aivan novellin alkupuolella oleva kerronnan kohta: ”*Ikkunan vieressä istuva nainen ei ollut kaunis, mutta hän hymyili minulle. Kuvittelin mitä kaikkea hänellä olisi antaa minulle sinä iltana ja yönä.*” (P, 136.) Tämä kerronnan nainen on vain yksi monista satunnaisista Antonion näkemistä naisista. Evan kanssa vietettyä aikaa edelsi myös kohta, jossa Antonio kertoi pyytäneensä Luna-hotellin portieerilta saman huoneen, jossa hän oli vuosia sitten viettänyt yhteisen yön esimiehensä tummaäänisen sihteerin kanssa (P, 137). Antonion huomiokyky on keskittynyt liiaksikin naisiin. Hän on ollut samanlainen naisten keräilijä jo pitkään, minkä tulkitsen vain kertovan, että oidipuskompleksista juontuva käytös on ollut liki aina hänen tapansa toimia. Naiset ovat Antoniolle sylejä, joista hän on etsinyt äitiään. Maria on nainen, joka ei anna Antonion missään vaiheessa dominoida tai alistaa itseään. Maria johtaa, Antonio seuraa.

Maria on animaprosessin kolmantena vaiheena ylin, jonka Antonio kertomuksen aikana saavuttaa. Animaprosessissa olisi periaatteessa mahdollista saavuttaa myös neljäs taso. Tuo neljäs taso on kuitenkin ymmärrettävissä viisaudeksi, joka on nykyaikaiselle miehelle hyvin harvoin mahdollista saavuttaa, eikä Antonio tule kertomuksen aikana nousemaan tälle kaikkein suurimman viisauden asteelle. Von Franz (2003, 185) on ymmärtänyt animaprosessin neljännen vaiheen populääriksi vertauskuvaksi Mona Lisan. Maalauksen naisena Mona Lisa kuvastaa naista, joka on miehen tavoittamattomissa, vaikka hänen symboloimansa sielullisen ihmeen tavoittaminen voisi kenties olla mahdollista. (von Franz 2003, 185.) Onnistuneeseen individuaatioprosessiin ei tarvita neljättä tasoa, sillä mies voi löytää suurimman osan syvimmästä itsestään ja päästä sen kautta tasapainoon vähemmälläkin.

Marian tehtävänä on näyttää ja tasoittaa tie, jota pitkin Antonio voi kulkea ja tulla kaikkein omimmaksi itsekseen. Ilman Mariaa Antonion onnistumismahdollisuudet olisivat huonot, koska Maria on animaprosessin naisista se, joka johtaa ja joka ei ole millään tavoilla miehen alistettavissa. Maria on ikään kuin se äiti, jota Antoniolla ei ole ollut. Maria määrää ja kaitsee pientä poikaansa, eikä Antonion kapinointi onnistu, koska mies itse aina lopulta hakeutuu takaisin Marian vallan alle. Tuntuu kuin hän olisi aina kaivannut naista, joka määräisi ja pitäisi hänet ruodussa. Antonio kyllä yrittää kapinoida Mariaa vastaan, mutta niin tehdessään mies alkaa itse kokea, että jokin on jäänyt kesken. Hän tavallaan tiedostaa, kuinka hän Mariaa seuraamalla voi selvittää jotain olennaista itsestään, vaikka ei tiedosta, mikä tarkalleen ottaen on kesken.

Club Marina on paikka, jossa Antonio kohtaa Marian. Klubin nimen voisi suomentaa Satamaklubiksi, jolloin se olisi mahdollinen enne tulevista käänteistä. Antonio on pitkään ollut symbolisesti meren – tiedostamattoman ja feminiinisen – armoilla, mutta pian hän on pääsemässä satamaan. Antonio on laittanut pikkutakkinsa taskuun Lauralta saamansa raitiovaunumedaljongin, joka vaikuttaa hieman kuin viestikapulalta, joka symboloi prosessin kehittyvää luonnetta kulkiessaan animavaiheesta toiseen.

Antonion mielessä alkavat välkkyä Uimahalli ja Raitiovaunuhalli, paikat, jotka olivat läsnä kahdessa aikaisemmassa animaprosessin vaiheessa. Uimahalli vettä sisältävänä paikkana voisi kuvastaa suoraan Antonion tiedostamatonta, sillä vesi on Jungin (1980a, 18) mukaan tiedostamattoman yleisin symboli. Veteen on liitettävissä myös äitianimakaupungin feminiinisyys. Raitiovaunuhalli kytkeytyy Lauraan, sillä nainen kertoi isänsä olleen raitiovaunumekaanikko. Raitiovaunuhallin voi ajatella olevan kaupungin järkeä ja tekniikkaa kuvastavana paikkana Uimahallin vastainen, eli mahdollisesti tietoista psyykeä kuvastava miehisen järjen paikka. Nämä kaksi paikkaa symboloivat paitsi ristiriitoja miehen mielessä niin myös tulkintani mukaan kahta aiemmin kohdattua animahahmoa, jotka Antonio on jättänyt taakseen, mutta joiden kanssa hänellä jäi vielä jotain selvittämättä. Antonio ei ole selvittänyt Uimahalliin liittyvää arvoitusta, eikä Raitiovaunuhalliin liittyvää arvoitusta.

Animoiden jälkeensä jättämiä arvoituksia on syytä avata tarkemmin. Von Franz on todennut, että jos äidillä on ollut poikaansa kielteinen vaikutus, voi anima ilmaantua negatiivisena. Hänen mukaansa kielteinen anima ilmenee joissain saduissa prinsessana, joka asettaa kosijoilleen arvoituksia tai vaihtoehtoisesti käskee miehiä piiloutumaan häneltä. Miestä, joka ei onnistu selvittämään arvoituksia tai jonka anima löytää, uhkaa tuho ja kuolema. Tällainen anima leikkii miesten kanssa tuhoisaa älyllistä peliä. (von Franz 2003, 178–179.) Antonion voi ajatella joutuneen tällaisten satujen prinsessojen armoille. On kuitenkin pohdittava, onko Antonion äidillä ollut poikaansa negatiivinen vaikutus. Von Franzin (2003, 178) mukaan negatiivinen anima näkyy miehessä usein masentuneen mielialan, epävarmuuden ja ärtyisyyden piirteinä, mikä ei sovi yhteen Pakkasen novellin

animahahmojen kanssa. Antonion kohtaamat naishahmot ovat elinvoimaa pursuavia, mikä viittaa päinvastaiseen. Antonion äidillä olisi näin ollen ollut Antonioon positiivinen vaikutus. Antonion kohtaamissa animahahmoissa on ollut sekä positiivisen animan että negatiivisen animan piirteitä, mikä on ajateltavissa lopulta ainoastaan arkkityypin luontaiseksi ristiriitaisuudeksi. Animahahmot ovat myös tyypillisesti kujeilevia, joten vaikka he edustaisivat positiivista animaa, saattavat he leikkiä Antonion kustannuksella, mistä juontuvat heidän asettamansa arvoitukset. Tällä tavoin arvoitukset menevät kujeilevan käytöksen piikkiin, eivätkä heijasta välttämättä negatiivista animaa.

Von Franz toteaa positiivisen animan syntyvän siitä, että pojan äidillä on ollut tähän myönteinen vaikutus. Myönteinen vaikutus voi aiheuttaa ongelmia, jotka voivat miehen persoonassa heijastua liiallisena herkkyytenä ja sentimentaalisuutena tai naismaisuutena. Miehestä voi myös tulla tällöin naisten uhri. (von Franz 2003, 179.) Tulkitsen, että Antonion pääasiallinen anima on myönteinen, mutta tämä positiivinen anima on ollut myönteisen varjon kanssa tukahdutettuna ja kätkettynä luolaan. Luolaan tukahdutettu Emilio heijastaa Antonion myönteisenä varjopuolena näitä herkkiä, sentimentaalisia ja feminiinisiä ominaisuuksia. Antonion kohtaamien animahahmojen elinvoimaisuus juontuu siitä, että Antonio on jo novellin lähtötilanteessa tiedostamattaan saanut kosketuksen varjonsa Emilion animapuoleen, mitä kuvastaa hänen saapumisensa äitianiman taiteelliseen kaupunkiin. Animat pyrkivät koko ajan ikään kuin tekemään negatiivisen armoilla olevasta Antoniosta tämän vastakohtaa Emiliota, jolloin enantiodromia – vastakohdakseen muuttuminen – on mahdollista saavuttaa. Tämän prosessin tarkoituksena on saattaa vastakohdat Emilio ja Antonio yhdeksi kokonaisuudeksi, jolloin oidipuskompleksi poistuu ja sen aiheuttamat negatiiviset persoonallisuuden piirteet katoavat.

Ennen Marian kohtaamista Antonion ympärillä sinkoilee valoja, jotka jäljittelevät meren aaltoilua. Kaiuttimien kerrotaan sinkoavan jyrisevää ukkosta ja rätiseviä salamoita. Ukkosen äänten voisi ajatella ilmaantuvan juuri muutoskohdassa, siinä kohdassa, jossa ilmanpaine on käymässä sietämättömäksi. Ukkosenjyrinän äänistä syntyy Maria. Marian esiintulo on vaikuttavan seksuaalinen, sellainen, jolla hän vetää välittömästi Antoniolta jalat alta: ”*Naisella oli vartaloa myötäilevä musta housuasu, hän vääntelehti ja kiemurteli ja sävähteli salamoinnin ja jyrinän mukana, laskeutui kyljelleen ja levitti jalkansa”* (P, 177).

Naisen housuasun mustan värin tulkitsen kuvastavan äitianiman hallitsevuutta Antonion psyykessä. Pimeys ja mustuus ovat värinä kaikkia animoita yhdistävä piirre. Marian seksuaalinen liikehdintä on rohkeampaa kuin aiemmilla naisilla, mikä ainoastaan osoittaa animaprosessin olevan syvemmällä. Mitä pidemmällä animaprosessi on, sitä enemmän animahahmot keksivät keinoja ja tapoja, joilla voivat pitää miestä otteessaan. Marian seksuaalinen liikehdintä tekee heti vaikutuksen Antonioon. Naisen on pakko tehdä välitön vaikutus, sillä Antonion kohtalo riippuu hänestä. Antonio on tuskin

saanut silmiään irti Mariasta, kun nainen jo seisoo hänen edessään ja pyytää häntä tanssilattialle. Antonio ei naisen kanssa tanssiessaan pysty keskittymään itse tilanteeseen, sillä raskaat muistot isän menetyksestä alkavat tulvia kuvina hänen mieleensä. Tukahduttava kuumuus saa Antonion voimaan pahoin, ja silloin Maria käskee Antonion riisua takkinsa. Pikkutakkinsa riisuva Antonio kuitenkin pudottaa raitiovaunumedaljonginsa lattialle. Hän yrittää humalassa selittää Marialle raitiovaunusta ja isänsä kuolemasta. He tanssivat, kunnes musiikki loppuu. Musiikkia seuraa pimeä hetki, jonka aikana Antonio huomaa Marian kadonneen. Tässä kohtaa animan lähteminen on kujeilevaa käytöstä, joka on ominaista henkilöhahmoisille animoille. Naisella on kuitenkin motiivi katoamiselleen. Hän katoaa raitiovaunumedaljonki – symbolinen viestikapula – mukanaan, jotta saisi hyvän ja uskottavan syyn tavata Antonion uudestaan. Yhtäkkinen katoaminen on tulkittavissa myös eleeksi, jolla hän saa miehen tiedostamattaan kaipaamaan itseään. Hotellille saapuessaan Antonio saa portieerilta kuoren, jossa lukee: ”*Antonio Casa. Olit siinä kunnossa, että päätin ottaa raitiovaunusi talteen. Via Cielo 22, neljäs kerros, asunto 17. Maria.*” (P, 178.)

Antonio ei huolellisista etsinnöistään huolimatta ole löytää osoitetta Via Cielo 22. Hän kysyy neuvoa juopuneelta mieheltä, joka vastaa humalatilastaan huolimatta harvinaisen selvästi, että Via Cielon numerot ovat ainoastaan kuvitelmia samalla tavoin kuin Marianzan raitiovaunut. Nämä sanat vahvistavat, kuinka Antonio etsii todella animaa, joka on ainoastaan arkkityyppinen hahmo, jonka hän voi kohdata vain unissaan tai kuvitelmissaan. Tätä teoriaa tukee vielä Antonion itse itselleen hokema ”*Ei, minä kuvittelin, minun piti erottaa kuvitelmat tosiasioista*” (P, 178).

Via Cielo on vapaasti italiasta suomennettuna ”Taivaskatu”. On hyvin kiinnostavaa, että uskonnolliseksi ja henkiseksi kuvattu kolmannen asteen animahahmo asuu juuri Taivaskadulla. Marian osoitteen voisi symbolisesti tulkita kuvastavan Antonion sielun kohoamista lähelle taivasta, jos mies tavoittaisi Marian lupaileman sielullisen kehityksen. Osoitteen numero 22 ei ole myöskään merkityksetön. Raamattusymboliikka antaa numerolle kiinnostavia merkityksiä, joista kiinnostavia ovat esimerkiksi Vanhan testamentin koostuminen juuri 22 kirjasta sekä Kristuksen tekemät 22 hyvää tekoa Uuden testamentin evankeliumeissa. (Lempiäinen 1995, 308.) Näiden raamatullisten kytkösten lisäksi Lempiäinen (1995, 309) on numeron 22 merkityksiä avatessaan maininnut, että tarot-korttien tulkitsijat ovat alkaneet nähdä korttien 22 korttia juurikin Jungin esittelemien arkkityyppien vertauskuvina. Edeltävä on mahdollista ajatella pieneksi epäsuoraksi vihjeeksi perustelemaan Marian arkkityyppisyyttä.

Via Cielon porttikongin hämärään astuessaan Antonio on tullut aurinkoiselta kadulta tiedostamattoman psyykensä alueelle. Tietoisen alueella Via Cielon taloilla ei ole numeroita, mutta tiedostamattoman alueella on, koska Antonio näkee heti hämärässä porttikongissa tummuneessa laatassa haalistuneen numeron 22. Haalistuneisuuden katson viittaavan animoiden ikiaikaisuuteen,

siihen, että nämä naishahmot ovat olleet olemassa jo muinaisina aikoina. Maria, kenties Neitsyt Marian arkkityyppisenä ilmaantumana, on saattanut asua samassa osoitteessa jo vuosia, mikä kuvastaa sitä, kuinka kauan tämä naishahmoinen sielu on ollut Antoniolta kateissa.

Maria asuu neljännessä kerroksessa, mikä on symbolisesti huomionarvoista. Von Franz (2003, 185) on huomioinut Jungin aina painottaneen, kuinka *Itse* psyyken ytimenä ja individuaatioprosessin keskuksena ilmaisee itsensä nelinkertaisen rakenteen kautta, minkä vuoksi myös jungilaisessa animaprosessissa on neljä mahdollista vaihetta. Neljä saattaisi viitata myös klassisiin alkuaineisiin: tuleen, ilmaan, veteen ja maahan, sillä nämä neljä alkuainetta toistuvat tiuhaan kertomuksen symboliikassa. Symbolisesti Antonio tarvitsee individuaatioon päästäkseen kosketusta näihin kaikkiin neljään, sillä niiden kautta hän rakentaa kokonaista psyykeä vaurioituneen ja yksipuolisen psyykensä tilalle. Marian asunnon numero, seitsemäntoista, on raamattusymboliikassa ymmärrettävissä vedenpaisumuksen luvuksi (Lempiäinen 1995, 299), mikä tältä merkitykseltään viittaisi Antonion, vesisymboliikan kautta itseään ilmaisevaan, psyyken tilaan.

Antonio saapuu avaraan huoneistoon, jonka keskellä on vanhanaikainen elokuvaprojektori ja seinällä suuri valkokangas. Hän muistaa oman projektorinsa ja filminsä, joita hän oli katsellut kotonaan Transalpinusissa. Anima on kiinnostunut samoista asioista kuin Antonio, koska on osa Antonion omaa psyykeä. Valkokangas ja vanhanaikainen elokuvaprojektori tuovat miehen mieleen toisen asteen animan, Lauran. Koska Marian luona on nämä Lauraan viittaavat symbolit, on ilmeistä, että Maria on Laurasta loihdittu kehittyneempi painos, jossa kuitenkin yhä on mukana Lauran ominaisuuksia.

Antonio ei koe tuntevansa Mariaa kohtaan mitään. Hän alkaa kaivata takaisin Transalpinusiin. Näin hän ainakin uskottelee itselleen, koska kokee kaiken muuttuvan hetki hetkeltä omituisemmaksi. Tulkitsen, että Antonio tässä kohdin pelkää, mitä tulee seuraamaan, jolloin hänen luonnollinen reaktionsa on paeta ja haluta tilanteesta pois. Hän ei kuitenkaan voi kehittyä, eikä hän voi voittaa ongelmiaan, ellei ole valmis seuraamaan Mariaa.

4.1.3.2 Matka Emilio Terran luo

Marian kerrotaan sammuttavan huoneesta valon ja laittavan filmin päälle. Antonio näkee, kuinka raitiovaunun valo viistää kaartuvia märkiä kiskoja. Raitiovaunun valo on maskuliiniseksi tulkittava symboli, joka kulkee feminiiniseksi tulkittavan märän päällä. Märkyys kuvastaa feminiinistä mutta vetenä myös tiedostamatonta psyykeä ja tiedostamattoman psyyken kaupunkia, jollaiseksi äitianiman kaupungiksi tulkitsemani Marianza voidaan ajatella. Antonion ristiriita on kuvattu vedessä liikkuvan

valon kautta. Koska naiset ovat animahahmoina osa Antoniota itseään, on mies heidän märkyyteensä yhtymälläkin pyrkinyt pääsemään kosketuksiin oman feminiinisen puolensa kanssa. Kerronnan symboliikka pursuaa raitiovaunuja ja vettä, kaupunkisymboliikkaa ja märkää, valoa ja varjoa, maskuliinista ja feminiinistä, ja koko ajan nämä vastakohtaisuudet tulevat Antonion nähtäville erilaisissa kuvissa ja konteksteissa. Feminiininen symboliikka on äitianimaa, maskuliininen symboliikka on isän kaipuutta – psyyken kokonaiseksi tuleminen kaipuuta –, ja koska feminiininen kuvastaa jungilaisittain tiedostamatonta, on isän kaipuu koko ajan kaipuuta kohti tiedostamattoman armoilta tietoiseksi kehittynyttä uutta, parempaa psyykeä.

Maria tietää Antonion olevan raitiovaunuihminen. Maria saattaisi viitata raitiovaunuihmiseksi miestä kutsuessaan Antonion sukupuoleen, mutta mahdollisesti sitäkin enemmän myös henkisiin ongelmiin. Mies on novellin symboliikassa tulkintani mukaan sukupuoli, joka yhdistyy kaupungin kuivaan maahan, kun nainen on mereen, veteen, sateeseen ja luontoon viittaava sukupuoli. Ajattelen raitiovaunujen olevan novellissa symbolisia kulkuneuvoja, jotka kulkevat tiedostamattoman ja tietoisen psyyken välillä kuljettaen ominaisuuksia psyyken kerroksesta toiseen. Raitiovaunut voivat myös olla miehen ihailemana kulkuneuvona ainoastaan animaprojektio, jollaisiksi olen tulkinnut muutkin kulkuneuvot prosessin aiemmissa vaiheissa. Näin ajateltuna Marian kutsuessa Antoniota raitiovaunuihmiseksi hän saattaisi vihjata myös Antonion selvittämättömään oidipuskompleksiin.

Valkokankaalla liikkuu raitiovaunu, numero kahdeksan, jota kuljettaa Antonion isä Federico Casa. Maria kysyy Antoniolta, pitikö tämä isästään, johon Antonio vastaa ” – *Kaikki pojat pitävät isästään tai vihaavat isäänsä. Ja yrittävät tulla isänsä kaltaiseksi.*” (P, 180.) Edeltävä lause on selvä vihje sille, että Antonion ongelma on siinä, että hän vain pyrkii seuraamaan isänsä jalanjälkiä sen sijaan että kuuntelisi omaa sisintä ääntään. Hän myös projisoi kaikki miehet itsensä kaltaiseksi, koska ei tiedosta, että voi olla olemassa muunlaistakin miehuutta. Hän on kieltänyt muunlaisen miehuuden mahdollisuuden itsestään, ja niin tekemällä hän on tukahduttanut paljon luontaisia puolia itsestään.

Maria näyttää valkokankaalta Antonion ongelmia symbolisessa muodossa. Kerronnan symbolirikkaus jatkuu Antonion päästessä hotellilleen. Hän ottaa minibaarista viinipullon, jonka kuvassa on tumma gondoli, joka lipuu Venetsian Gran Canalella. Antonio kutsuu gondolia mustaksi kaunottareksi, mikä on ilmeistä animamaailmassa, jossa kaikki on feminiinistä ja esteettistä, vastapainoksi Transalpinuksen maailman maskuliiniselle ja rumalle. Feminiiniseen tässä kohdin viittaavat jälleen tummuus ja vesi. Gondoli tulee mukaan kerrontaan omalta osaltaan muistuttamaan, että Antoniolla jäi myös Lauran kanssa jotain selvittämättä. Gondoli ja elokuva, molempia niitä Antonio tavallaan pakeni lähtiessään Lauran luota, mutta Maria-vaihe pakottaa miehen kohtaamaan nuo symbolit uudestaan.

Federico Casan voi ajatella olevan raitiovaununkuljettaja vain Marianzassa, eli Antonion unikaupungissa. Antoniohan on kerronnassa jo aiemmin sanonut, että hänen unensa toisinaan tuntuvat muistoilta. Antonion kerrotaan muistelevan gondoliavaimenperää, jonka oli pikkupoikana ostanut Federico Casan näköiseltä pieneltä ja palavakatseiselta mieheltä. Tämän miehen kerrotaan olleen intohimoisen ylpeä ammatistaan, jota hän oli harjoittanut puoli vuosisataa ja jonka oli päättänyt Marianzassa. Antonio muistelee, kuinka hän oli myöhemmin arvostettuna urbanologina astunut uudestaan liikkeeseen ja kohdannut miehen vanhaksi ja harmaantuneeksi muuttuneena. ”*Venetsian gondolit sekoittuivat hänen puheissaan Marianzan raitiovaunuihin. Kuuntelin häntä samalla ymmärtämyksellä ja kärsivällisyydellä kuin olin kuunnellut isääni.*” (P, 182.) Tulkitsen Antonion unissaan itse vihjaavan itselleen, että hänen isänsä oli oikeasti gondolieeri, eikä raitiovaununkuljettaja, jollainen isä on unien animamaailmassa. Tällä tavoin gondolieeri-isän voisi ajatella olleen animamaailman, veden armoilla. Gondolieerin ammatti olisi symbolinen vihje, että Federico Casa, Antonion tavoin, yritti löytää veden armoilta kuivalle maalle. Antonion unessa isä on symboli tietoiselle, joten sen vuoksi hän on töissä kaupungissa, kuivalla maalla, jolle Antonio yrittää veden, tiedostamattoman, keskeltä suunnistaa.

Kuten olen jo aiemmin Ylikarjulan ajatuksiin viittaamalla huomioinut, Edda-runoissa sateenkaari on nähty kolmivärisenä. Nuo värit ovat punainen, sininen ja kullanvärinen. Eva edusti animaprosessissa tulkintani mukaan punaista, Laura sinistä, joten Marian pitäisi edustaa kullanväristä. Kulta tuleekin värinä mukaan juuri Maria-prosessin aikana. Marian luota tultuaan Antonio etsii hotellilla matkalaukkunsa sivulokerosta kultaisen ristin. “*Se oli punertavaa vanhaa kultaa, tullut Marianzaan venetsialaisen gondolieerin mukana sata vuotta sitten ja joutunut kanavanvarren liikkeeseen, jossa myytiin gondolieereilta kadonneita esineitä”* (P, 182). Ristin väristä ajattelen, että siinä on vähän Evaa (punertavuus) ja vähän Mariaa (kulta). Nämä kaksi naista raamatullisiksi tulkittavissa olevina henkilöinä vaikuttavat olevan jollain tavoin yhteydessä. Antonio panee Maria-prosessin aikana ristin kaulaansa, minkä jälkeen hän alkaa olla yhä enemmän uskonnollisuutta huokuvan Marian vietävänä.

Sateenkaaren värien perusteella tulkitsen Marianzaa myös sateenkaarikaupunkina. Lempiäisen (2006, 347) mukaan sateenkaari on historiallisesti mielletty myös Taivaaseen johtavana siltana, sillä sen on voitu nähdä yhdistävän taivaan ja maan. Juuri tämä vastakohtia yhdistävä ajattelu sopii individuaatioprosessiin, jossa Antonio jatkuvasti yrittää saada tuotua vastakohtia yhteen, jotta voisi rakentaa niistä kokonaisen psyyken.

Antonio lähtee kultainen risti kaulassaan vaeltamaan kohti kirkkoa, Santa Maria Goticaa. Antonion voi tässä kohdin tulkita kaipaavan uskoa ja Jumalaa, minkä voi ajatella myös vain symboliseksi kaipuuksi, sillä Jumala on Taivaan Isä, ja isäsymbolina Jumalakin on vain osa Antonion joka puolella näyttäytyvää isän kaipuuta. Antonion isän kaipuu on vertauskuvallisesti nähtävissä täydeksi

tulemisen, individuaation kaipuuksi, minkä vastakohta on animamaailman kuvastama hajaannus, regressio. Antonion tietoinen ääneen lausuttu asenne on jyrkän ateistinen, mutta hänen tekonsa viestivät uskon kaipuusta. Samalla tavoin Antonion tietoinen asenne on aina ollut isän ihailu, mutta tiedostamattaan hän halveksii isäänsä ja rakastaa äitiään. Individuaatioprosessin aikana hän yrittää tasapainottaa asenteitaan.

Kirkossa Antonio on viemässä kultaista ristiään äitinsä käsivarsille lasketun Jeesuksen jalkojen juureen. Jeesus-lapsi on tulkittavissa symboliseksi kuvaksi Antonion omasta oidipuskompleksista, koska Jeesus on äitinsä sylissä. Antonio näkee Marian polvistuneena rippituolin eteen. Maria on pukeutunut lyhyeen valkoiseen hameeseen ja taivaansiniseen puseroon. Maria on uskonnollisessa miljöössä ja pukeutuneena väreihin, jotka vaativat tarkempaa tarkastelua. Ylikarjula on värien symboliikkaa avaavassa teoksessaan viitannut saksalaisen ekspressionistin Wassily Kandinskyn ajatuksiin, joiden mukaan sinisen värin vaaleammista sävyistä on mahdollista löytää levollisuuden elementti. Kirkastuessaan vaaleansininen muuttuu Kandinskyn ajatusten mukaan pikkuhiljaa hiljaiseksi tyyneydeksi, lopulta kokonaan valkoiseksi. (Ylikarjula 2014, 48–49.) Taivaansininen pusero on tämän symboliikan mukaan lähellä valkoiseksi muuttumista, kun taasen Marian hame on jo valkoinen. Antonion sisäisen naisen – sielun – tila on tulkittavissa hyväksi.

Valkoisen värin tulkitsen symboloivan puhtautta ja pyhyyttä, mutta myös kasvavaa tietoisuutta. Valkoinen syrjäyttää animaprosessin hallitsevaa väriä mustaa, joka on kuvastanut tiedostamattoman valtaa Antonion psyykessä. Antonion voi ajatella Maria-vaiheen aikana jatkuvasti saavan tuotua tiedostamattomia sisältöjä tietoisuuteen, minkä ansiosta tummat värit menettävät dominanssiaan ja tilalle tuulee vaaleita värisävyjä. Valkoinen on väri, jonka ajatellaan sisältävän kaikki värit (Ylikarjula 2014, 11). Novellissa valkoinen on kehityspisteen pää, jokin, joka imee ikään kuin muut värit sisäänsä. Novellin värikirjavuus, ennen Mariaa, olisi vain tie kohti kaikki värit käsittävää valkoista, joka voisi antaa psyykelle voimaa nousta sitä kuristavan pimeyden armoilta. Valkoinen nimittäin symboloi myös valoa, johon Antonion olisi löydettävä animamaailman pimeydestä. Kiinnostava on myös valkoiseen väriin liitettävä positiivinen merkitys, sillä esimerkiksi Egyptin kansallislipussa valkoinen on kuvastamassa valoisaa tulevaisuutta (Ylikarjula 2014, 22). Animan päällä oleva valkoinen väri tulee kerronnassa mukaan kohdassa, jossa Antonio on jo pitkällä psyykkisten ongelmiensa läpikäymisessä. Mariassa nähtävä valkoinen kuvastaa, kuinka Antonion sielu, anima, on koko ajan matkalla kohti sisäistä kasvua. Valkoisen hameen lyhyys voisi puolestaan kuvastaa Jungin painottamaa jin ja jang -tyylistä vastavuoroisuusajattelua, jonka mukaan voidakseen olla hyvä, täytyy mukana olla jotain pahaa. Pyhä, puhtautta kuvastava valkoinen vaate jättää suuren osan Marian jaloista näkyviin. Mariassa on osa Evaa – Evan edustamaa julkeaa seksuaalisuutta, mutta Maria ei silti antaudu Antoniolle seksuaalisesti. Koska Maria on tulkittavissa Antonion oman psyyken tuotteeksi,

Marian antautumattomuus seksileikkeihin kuvastaa, ettei Antonio ole enää riippuvainen seksistä. Hän ihailee Mariaa muilla tavoin.

Uskonnollisuus on hyvin yleinen kolmannen asteen animan piirre. Ylikarjulan (2014, 14) mukaan kirkoissa käytetty valkoinen väri vihjaa myös sateenkaareen, sillä valkoisesta värissä on löydettävissä pinnan alta kaikki värit – kaikki toivon ja elämän vertauskuvat. Sateenkaaren syntymiseen tarvitaan sadetta ja aurinkoa, joiden katson toimivan novellin individuaatioprosessissa rinnakkaisina Antonion psyyken prosessien tilaa kuvaavina symboleina. Antonion psyyke on ristiriitaisessa tilassa, tiedostamaton ja tietoinen saattavat ilmaantua jopa samanaikaisesti, ja tuosta ristiriitaisesta tilasta syntyy kerronnan sateenkaarisymboliikka. Sateenkaari ilmenee kerronnassa sekä suoraan ilmitasolla että myös symboliikan kautta ikään kuin rivien välistä, joten sateenkaaren symboliikkaa on syytä tarkastella tulkinnan edetessä vielä hieman enemmän.

Valkoista väriä on löydettävissä myös jo kirkkokohtausta ennen. Marian luona oleva valkokangas on myös symbolisesti kiinnostava. Valkoisena tyhjänä tauluna se voisi olla tabula rasa, joka puolestaan osaltaan voisi kuvastaa sitä, miten Maria yrittää auttaa Antoniota täysin uuden psyykkisen tietoisuuden tai psyykkisen tilan synnyttämisessä. Tyhjä taulu olisi vain vertauskuvallisesti osoitus siitä, miten Antonion psyykeä yritetään "nollata", jotta vanhan Antonion tilalle voisi syntyä aidompi, uusi Antonio. Valkoista tulee mukaan kertomukseen myös Lauraa ennen, sillä silloin sataa paljon valkoista lunta ja valkoisiin pukeutunut salonkiyhtye soittaa klubilla (P, 162–164). Katson, että valkoinen enteilee prosessille positiivista tulevaisuutta, koska tulevaisuuteen viittaavien merkitystensä lisäksi sitä on symbolisesti totuttu pitämään myös täydellisyyden ja synnittömyyden värinä (Lempiäinen 2006, 379). Valkoisen symboliikan jälkeen ilmaantunut Laura oli myös viattoman ja puhtoisen oloinen verrattuna Evaan. Eva oli seksuaalisuuden riivaama, kun Lauran voi ajatella antautuneen Antoniolle jopa häveliäästi, kauniin viattomasti keskellä romanttista miljöötä. Valkoinen väri on ensimmäistä kertaa suoranaisesti, kiinteästi yhteydessä animahahmoihin vasta Mariassa, joka pukeutuu valkoiseen.

Taivaansininen pusero Marian yllä on tarinan juoneen vahvasti kytkeytyvä symboli. Taivaansininen on uskonnollisessa symboliikassa väri, joka ilmaisee toivoa vainajan pääsystä Taivaan kotiin (Ylikarjula 2014, 44). Isän menetys ei tunnu Antoniosta enää niin raskaalta, koska hänellä on nyt uudenlaista toivoa. Marian animaprosessiin tuoma uskonnollisuus on yhtäkkiä ateistiseksi kuvatulle Antoniolle tärkeää, koska ateistina hänen on vaikea käsitellä isänsä kuolemaa ilman toivoa siitä, että isällä on asiat hyvin.

Antonion kaulaansa pujottamassa ristissä oleva kultainen väri enteilee pimeään ja varjoisaan individuaatioprosessiin positiivista ratkaisua. Lempiäisen (2006, 336) mukaan kultaa ajatellaan usein

aurinkoa symboloivana värinä. Federico Casan kerrotaan asuvan Via Sole -nimisellä kadulla, eli vapaasti suomennettuna Aurinkokadulla. Kuu-symboliikka on ollut animaprosessissa erittäin hallitsevassa roolissa. Se on kytkeytynyt feminiiniseen. Aurinko on pimeän vastakohtana totuttu jungilaisuudessa liittämään tietoisuuteen ja maskuliiniseen. Yhdessä esiintyessään kuun ja auringon symbolinen funktio on kiinnostava, sillä ne ilmaisevat kuolemaa ja ylösnousemusta. Lempiäinen perustelee tätä ajatusta sillä, että kuun ja auringon vuorovaikutuksessa on keskeistä katoaminen ja jälleen esiin tuleminen. (Lempiäinen 2006, 355.) Tämänkin ajatuksen valossa olen taipuvainen tulkitsemaan kertomuksen symboliikan ilmaisevan osaltaan Antonion kehittyvää uskoa Federicon ylösnousemukseen. Voidessaan uskoa isänsä ylösnousemukseen hän saisi myös tiedostamattomasta psyykestään uskonnollisuuden osaksi persoonaansa. Ilman tuota uskonnollisuutta hänen voisi ajatella jäävän psyykensä ristiriitaisuuksien vangiksi. Kuu ja aurinko yhdessä voivat kuitenkin olla ilmaisemassa ainoastaan, kuinka feminiinisen (kuu) ja maskuliinisen (aurinko) pitää olla sopivassa tasapainossa, jotta psyykkinen tasapaino miehen mielessä voi syntyä.

Antonio lähtee vapaaehtoisesti seuraamaan, kun Maria kävelee pois kirkosta. Maria astuu pieneen punaiseen Opeliin ja avaa Antoniolle oven. Punainen saksalainen auto on symbolisesti huomionarvoinen. Väriltään auto tuo mieleen ensimmäisen asteen animan, Evan, jonka kanssa Antonio joi punaista Camparia ja jonka aikana punainen väri oli muutenkin kerronnassa keskeisessä roolissa. Tulkitsin Evan olleen mahdollisesti saksalainen, joten automerkin, Opel, saksalaisuus on myös merkillepantavaa. Olen jo aiemmin huomioinut, että Mariassa on myös Evaa, samoin kuin Lauraa. Koska Evan ja Lauran kanssa Antonio ei selvittänyt kaikkea, mihin naiset vihjasivat, jatkaa Maria siitä, mihin nuo aiemmat animahahmot Antonion kanssa jäivät. Ajaessaan ikään kuin Evalle kuuluvaa autoa on Mariassa kolikon kaksi puolta, langennut Eva ja pyhä Neitsyt-Maria. Kaikki animat ovat lopulta miehen henkisen naisen eri tasoilla olevia heijastumia, mutta ovat keskenään samaa animaa, eli miehen naispuoleista sielua. Siksi heillä on yhteys.

Olen tulkinnassani leikkinyt ajatuksella, että edeltävä alkoholijuoma saattaisi määrittää animan kansalaisuuden. Marian ilmaantumista ennen viimeiseksi jäänyt juoma oli skotlantilainen, mutta sitä ennen Antonio joi myös italialaista juomaa. Maria vaikuttaa ehkä eniten italialaiselta, katoliselta naiselta. On kuitenkin varsin merkityksetöntä, minkä maalaisia animat ovat, koska he voivat unien ristiriitaisina naishahmoina edustaa useaa maata samaan aikaan, mutta olla olematta selvästi minkään maan kansalaisia. Kenties he ovat novellin maailmassa unikaupunki Marianzan naisia, siis marianzalaisia, jollaiseksi tulkitsen Marian jo nimensäkin puolesta.

Maria ohjaa autoa, ja Antonio saa seurata vierestä. Antonio kysyy, ” – *Mitä tämä tarkoittaa*?”, johon Maria vastaa salaperäisesti ” – *Sitä mitä sinä tästä ajattelet*” (P, 184). Näin sanomalla Maria itseasiassa vihjaa, että hän on osa Antoniota itseään. Antonion pitäisi itse olla omien ajatustensa herra.

Marian käytös myös osoittaa, että animan oikkuja on välillä vaikea ymmärtää, eikä Antonio tiedä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan. Antonio ei ole varma, haluaako seurata Mariaa, joten hän tokaisee ” – *Minä en ajattele tästä mitään”* (P, 184). Antonion sanojen jälkeen Maria ajaa hetken sanomatta sanaakaan, pysäyttää sitten auton ja avaa Antoniolle oven. Antonion ei ole pakko jatkaa animaprosessia. Maria on se, joka määrää. Tällä tavoin Maria koettelee Antoniota ja pakottaa miehen itse päättämään, haluaako hän jatkaa prosessia ja saada kosketuksen omaan feminiiniseen puoleensa, omaan sieluunsa.

Yksin kadulle jäänyt Antonio alkaa tuntea kaiken olevan kesken. Tämä osoittaa, että hän on tullut katumapäälle ja tunteneensa että Marian seuraaminen on sittenkin hänen väistämätön kohtalonsa. Antoniolla on pyrkimys individuaatioon. Unessa käynnissä oleva prosessi on menossa kohti oikeaa suuntaa. Antonio lähtee kävelemään katua pitkin ajatellen isänsä kuolemaa. Maria odottaa häntä varjoissa. Marian animahahmoisuus korostuu, koska hän odottaa hämärässä eli animan alueella, seisoessaan varjoa antavan aurinkokatoksen alla.

> *– Minä halusin koetella sinua. Maria heitti minulle sädehtivän hymyn.*
> *– Minä olen tottunut koettelemaan itseäni ilman naisen apua*. (P, 184.)

Antonio ei halua myöntää Marialle suoraan, että hän tarvitsee juurikin naisen apua. Maria on nainen, jonka on pystyttävä auttamaan Antoniota irrottautumaan äidistä ja tulemaan itsenäiseksi mieheksi. Maria toiminnallaan yrittää saada Antoniota katkaisemaan symbolisen napanuoransa, joka on yhä Antonion ja hänen äitinsä välillä. Jos Maria antautuisi Antoniolle seksuaalisesti, prosessi ei voisi onnistua, koska se toistaisi vain sitä samaa lapsellista donjuanismia, mitä Antonio on oidipuskompleksisena aina toteuttanut naisten kanssa.

Antonion mielestä Maria ajaa autoa erittäin hyvin, hallituin liikkein ja kovaa, mikä ei ole tyypillisesti naiseuteen liitettävä piirre. Näin toimimalla Maria rikkoo vallalla olevaa patriarkaalisen maailman luomaa stereotypiaa, jonka mukaan naiset eivät osaisi ajaa autoa yhtä hyvin kuin miehet. Maria osoittaa, että naisessa voi olla paljon miehisiä piirteitä ja kykyjä, mikä pyrkii kuvastamaan, että jokainen ihminen tarvitsee monenlaisia ominaisuuksia voidakseen olla onnellinen ja kokonainen. Marian toiminta on kuin peilikuva siitä, mitä Antonion pitäisi ymmärtää. Nainen pyrkii käänteisesti vihjaamaan, että miehen pitäisi löytää feminiininen ja taiteellinen itsestään. Mies on kokonainen ja sinut itsensä kanssa vasta, jos hänessä on riittävästi myös feminiinistä, samoin kuin nainen on kokonainen myöntäessään maskuliiniset puolet osaksi itseään. Kerronta koko ajan epäsuorasti vihjaa Antonion taiteellisuuteen ja feminiinisyyteen, joten on kiinnostavaa, että kerronta myös epäsuorasti näyttää animahahmojen olevan sinut maskuliinisten ja teknisten puoliensa kanssa. Maria

animahahmona on nainen, joka on muuttunut vastakohdakseen, eli miehiseksi, mutta hän on säilyttänyt samaan aikaan myös naisellisen vetovoimansa. Maria ei ole maskuliininen, eikä feminiininen, hän on molempia. Myös Antonion pitäisi muuttua feminiiniseksi minäkseen, mitä hän tavallaan koko ajan yrittää tehdä samastuessaan psyykensä kehittämään animapersoonallisuuteen Mariaan.

Maria pysäyttää punaisen Opelin taidemuseon lähelle. Antonio ihastelee italialaisen arkkitehdin suunnittelemaa rakennusta, jonka marmoriportaat ovat tummuneet. Oven yläpuolelle on kaiverrettu latinankielinen lause, jossa lukee: ”*Taide on tuulen varjo tieteen puun juurella*” (P, 185). Symbolisesti tuulen voi nähdä kuvastavan kaiken turhuutta ja ohimenevyyttä (Lempiäinen 2006, 350), jolloin taide olisi vain tuulen varjona hyvin mitätön asia tieteeseen verrattuna. Tuuli on kuitenkin tulkittavissa myös Pyhän Hengen vertauskuvaksi (Lempiäinen 2006, 350), jolloin taide olisi mahdollista ymmärtää jollain tavoin Pyhälle Hengelle alisteiseksi, mutta silti siihen kytkeytyväksi. Ilman Pyhän Hengen kosketusta, jota voi myös kokea taiteen kautta, ihminen ja maailma jäävät yksipuoliseen tilaan. Taide ja tiede ovat molemmat arvokkaita, eikä sellainen maailma ole inhimillinen ja kokonainen, jossa ei ole molempia sopivassa suhteessa. Tieteen puu voisi kuvastaa, miten vahvasti tiede on kytköksissä luontoon, josta myös taiteen voidaan ajatella useimmiten kumpuavan. Yksinkertaistettuna lauseen voisi ajatella myös tarkoittavan, että Antonion olisi liitettävä varjo osaksi itseään, eli päästävä yhteyteen arkkityyppisen varjonsa Emilio Terran kanssa. Marian edustama paikka on Taidemuseo, joka kirjoitetaan kerronnassa isolla T:llä.

Maria johdattaa Antonion lopulta Taidemuseon ullakolle, jossa on Emilio Terra. Tällä tavoin Maria on saanut vietyä Antonion miehen luo, jonka tulkitsen Antonion varjoksi, eli Antonion sisällä asuvaksi, mutta hänen vähempiarvoisena pitämäksi ja siksi osittain hänen itsensä tukahduttamaksi persoonaksi (Jung 2001, 446).

4.1.3.3 Marian aiemmasta ilmaantumisesta

Marian voidaan tulkita ilmaantuneen Antoniolle pikaisesti jo animaprosessin aiemmassa vaiheessa. Tulkitsen Marian piipahtaneen kerronnassa jo ennen Lauraa. Tulkitsen hänen olleen Antonion kanssa lyhyen dialogin puhunut jazzklubin nainen. Jazzklubin naisena hän kertoi, kuinka Antonio oli työssään liian hyvä – aivan kuten isänsäkin – ja että juuri sen kaltaisista miehistä haluttiin päästä eroon. Tämä nimettömänä kerronnassa vilahtanut nainen, tiesi myös Federicon kuolintavasta, minkä vuoksi on perusteltua ajatella häntä Mariana, joka myös tietää Federicon kuolintavasta. Ennen kuin Antonion ja jazzklubin naisen tiet erkanivat, nainen sanoi hymyillen ”*Heikot miehet elävät muistoissa ja vahvat miehet elävät ilman isää*” (P, 161). Kolmannessa luvussa Maria sanoo ”*Vain heikot miehet*

elävät muistoissa" (P, 189), mikä viittaa naisen ilmentävän samaa arkkityyppistä Mariaa. Ensimmäistä kertaa Antonion kohdatessaan jazzklubin naisena kuvattu Maria sanoi: "*Marianza on pieni kaupunki, täällä tunnetaan kaikki jotka ovat jotain ja jotka ovat saaneet jotain aikaan*" (P, 160). Animaprosessin kolmannessa vaiheessa hän sanoo samanhenkisesti: "*Marianza on pieni kaupunki, täällä kaikki tietävät toisistaan*" (P, 180).

Jazzklubin nainen tavallaan on Maria, mutta vain yksi puoli Mariasta. Hän ei ole se sama pyhä Maria, jonka Antonio kohtaa kertomuksen kolmannessa luvussa, vaan tämän arkkityyppisen naisen kehittymättömämpi versio, jossa kuitenkin on paljon samaa. Jazzklubin naisena ilmaantuessaan Maria on pukeutunut mustaan puseroon ja punaiseen lyhyeen hameeseen. Punainen hame viittaa värinsä puolesta siihen prosessin vaiheeseen, jossa Antonio naisen kohdatessaan oli. Myös Evaa Antonio piti siinä animaprosessin vaiheessa jazz-tyyppisenä naisena. Jazzklubin naisen hameen lyhyys on rinnastettavissa Mariaan, joka käyttää lyhyitä hameita: kolmannen asteen animana Maria on pukeutunut valkoiseen lyhyeen hameeseen, kun siis aiemmassa animaprosessinvaiheessa piipahdettuaan hän oli punahameinen seksuaalisempi versio samasta naisesta. Vaaleansinisen puseron sijaan hän oli pukeutunut aiemmassa vaiheessa mustaan, mikä ei viestinyt toivoa vainajan taivaaseen pääsystä, vaan jostain vastakkaisesta.

Antonio piti jazzklubin naisen ulkomuotoa huorahtavana, mutta aisti, että hänen olisi pitänyt olla naisen seurassa pidempään: "*Olin jättänyt jazzklubin naisen liian kevyesti. Minun olisi pitänyt ostaa hänet itselleni, kertomaan jotakin mitä en tiennyt tai ymmärtänyt.*" (P, 162.) Antonio samaan aikaan ajatteli, että olisi voinut ostaa naisen kuin huoran, mutta hän pelkäsi naisen asettamaa haastetta, kuten hän pelkää kolmannessa luvussa Mariaa. Maria on molempina, huorahtavana jazz-naisena ja pyhän uskonnollisena naisena se, jota Antonio ei osaa käsitellä ja jonka seurassa hän silti haluaa olla. Jo ennen Lauran kohtaamista Antonio siis aavisti, että hänen olisi seurattava Mariaa, mutta hän ei uskaltanut. Häntä pelotti nainen, jota hän ei pystynyt hallitsemaan. Antonio ei animaprosessin toisen vaiheen aikana, Lauran tapaamisen jälkeen, uskaltanut päästää häntä kysynyttä naista hotellihuoneeseensa, koska tiedostamattaan pelkäsi tätä. Tietoisesti hän uskotteli, että häntä kysyneen naisen täytyi olla Laura. Samaan aikaan hän tiedostamattaan kenties pelkäsi naista, jota ei pystyisi itse hallitsemaan – Mariaa. Syy, miksi hän ei päästänyt itseään kysynyttä naista hotellihuoneeseensa, saattoi liittyä myös pelkoon tuhoutumisesta. Antonio pelkäsi – joko tietoisesti tai tiedostamattaan – naisen olevan satujen prinsessa. Von Franzin (2003, 179) mukaan miehen on kuoltava, jos hän ei pysty ratkaisemaan satujen prinsessan asettamia arvoituksia tai jos prinsessa löytää hänet. Näin ollen Antonio saattoi piileksiä myös Lauraa, koska hän ei saanut kohdata tätä ennen kuin oli selvittänyt tämän asettaman arvoituksen.

Marian ensiesiintymisen huorahtava ulkomuoto voisi kuvastaa vastakohtaisuusperiaatetta huora–Madonna-asetelmassa, ja se pyrkisi ainoastaan osoittamaan Antoniolle, että hänen on saatava vastakohtien balanssi psyykessään korjattua. Jokaisessa arkkityyppisessä hahmossa on jin ja jang, vastakohtaisuudet, hyvä ja paha. Pyhän Marian täytyy olla myös huorahtava pystyäkseen olemaan uskonnollinen ja pyhä, sillä siten hän toteuttaa arkkityyppistä funktiotaan ja tasapainottaa vastakohtia Antonion psyykessä. Maria on huorahtava juurikin animaprosessin ensimmäisen ja toisen vaiheen välillä, koska hän ilmentää Antonion sielun sen hetkistä tilaa. Antonion sielu oli vielä silloin liiaksi lihallisuuden armoilla, eikä ollut noussut kohti henkistä ja pyhää. Maria enteili jo jazzklubin naisena tulevaa, sillä hänellä oli sisäistä viisautta. Hän muun muassa sanoi Antoniolle tulkinnan kannalta keskeisen ”*Heikot miehet elävät muistoissa ja vahvat miehet elävät ilman isää*” (P, 161) -lauseen. Tulkitsen lauseen tarkoittavan: vahvat miehet ovat itsenäisiä, eivätkä oidipuskompleksinsa armoilla. Ilman isää eläminen tarkoittaisi siis vain sitä, että mies seuraisi itsenäisesti omaa tahtoaan, eikä alistuisi vain miellyttämään isäänsä.

Animaprosessin ensimmäisen ja toiseen vaiheen välillä kerrottiin Antonion nuoruudesta, ajasta, jolloin hän kavereidensa kanssa haaveili Via Parcolla huoriin lankeamisesta. Tämänkin syntisen seksin ihannoinnin voi tulkita liittyvän ensimmäisen animaprosessin tason symboliseen syntiinlankeemukseen. Muistikuvaa ennen Antonio oli langennut helppoon naiseen, Evaan. Muistikuvan jälkeen hän puolestaan suuteli huorahtavaa jazzklubin “Mariaa”. Nämä syntiinlankeemukset olivat kaikki viittauksia Eedenin puutarhaan, joka on kristillisessä katsantokannassa ymmärrettävissä kaikkein tärkeimmäksi puutarhaksi. Kadun nimi Via Parco on vapaasti suomennettavissa Puistokaduksi tai Puutarhakaduksi, joten kerronta antaa itsekin vihjeitä, kuinka novellin ensimmäinen luku yhdistyy symbolisesti syntiinlankeemuskertomukseen. Puutarha on myös ymmärrettävissä yhdeksi äitianiman kaikkein ilmeisimmistä symboleista (Jung 1980d, 81–85).

Antonio ei animaprosessin kolmannessa vaiheessa tunnistanut Mariassa naista, jonka oli aiemmin nähnyt jazzklubilla. Voisi ajatella, että Antonio on ollut niin sekaisin ja humalassa, ettei tunnistanut samaa naista kohdatessaan tämän myöhemmin uudestaan. Tulkitsen kuitenkin, että hän ei tunnistanut naista siksi, koska Maria todella näytti aivan erilaiselta kuin jazzklubin nainen – Antonion sielun kehitys oli tehnyt hänen sisäisestä animanaisestaan kauniimman, fiksumman ja pyhemmän. Maria vaikutti myös hyvin taiteelliselta, mikä oli loogista, sillä Laura oli jo suuri taiteen ystävä, joten prosessin seuraavaa vaihetta symboloiva Maria oli mahdollista nähdä vielä Lauraakin taiteellisempana. Laurasta oli ikään kuin muovautunut Maria.

Uimahallin symbolista merkittävyyttä kerronnassa alleviivaa kirjoitusasu. Uimahalli kirjoitetaan kerronnassa aina isolla alkukirjaimella, aivan kuin myös muut keskeiset paikat Raitiovaunuhalli ja Taidemuseo.

Animat muuttuvat prosessin aikana koko ajan feminiinisemmiksi, mikä kuvastaa sitä, kuinka yksipuolisen maskuliinisuuden armoilla olleen Antonion sisäisen nainenkin oli miesmäinen. Evalla oli lyhyt tumma tukka. Hän oli poikamainen kampaukseltaan, mutta myös käytökseltään. Evalla oli naiseksi jopa epätavallisen kova seksivietti, mikä korosti, että Evassa oli varsin paljon testosteronia. Laura oli yhä seksuaalinen, mutta naisellisemmalla tavalla, kun taas Mariaa seksi ei vaikuta niin korostetutusti kiinnostavan, sillä hänessä on tulkintani mukaan niin paljon estrogeeniä. Kuitenkin myös Mariassa on paheellinen seksuaalinen puolensa, mikä selvisi kerronnassa aiemmin hänen ilmaantuessaan jazzklubin huorahtavana naisena. Tulkitsin Antonion käyneen Evan kanssa symbolisesti läpi syntiinlankeemuskertomuksen. Marian voi ajatella vertautuvan "uuteen Eevaan", joka "uuden Aatamin" kanssa korjaa ensimmäisen ihmisparin tekemän virheen ja tekee tyhjäksi syntiinlankeemuksen tuottaman rangaistuksen. Antonio itse vertautuisi kolmannella animaprosessin tasolla näin ollen symbolisesti uuteen Aatamiin, eli Jeesukseen (Lempiäinen 2006, 220–221.) Viittaan tässä kohdin Lempiäisen (2006, 220–221) ajatuksiin, joissa hän on ymmärtänyt Raamatusta "uuden Eevan" ja "uuden Aatamin" funktion seuraavasti:

> *Aadam eli suomalaisittain Aatami ja kantaäiti Eeva ovat leimautuneet syntiinlankeemuksen ja sukupolvesta toiseen kertautuvan syntisyyden arkkityypeiksi. Siksi heidät on nimipäiväkalenterissa sijoitettu yhdessä jouluaattoon eli juuri "uuden Aadamin", Kristuksen, syntymäjuhlan edelle. Ajatus Jeesuksesta uutena Aadamina, joka poistaa ensimmäisen ihmisparin lankeemuksen tuottaman kirouksen, on peräisin Paavalilta.* (Lempiäinen 2006, 220–221.)

> *Katolisessa kirkkotaiteessa nousi keskiajalla Kristuksen, "uuden Aadamin", rinnalle Maria "uutena Eevana"* (Lempiäinen 2006, 220–221).

Lempiäisen raamattusymbolisten ajatusten pohjalta tekemäni tulkinta Mariasta uutena Eevana on perusteltu, koska kertomus vaikuttaisi koko ajan kytkeytyvän katoliseen maailmaan, sillä Marian uskonnolliset eleet viestivät katolisuudesta. Antonio ja Maria animaprosessin uskonnollisella tasolla tekisivät tyhjäksi prosessin ensimmäisen tason lankeemuksen, jolloin Antonio saisi syntinsä anteeksi ja väärät tekonsa tekemättömiksi. Antonion naispuolinen sielu nousisi tämän prosessin myötä langenneesta Eevasta uudeksi Eevaksi, Mariaksi, joka sovittaisi uskonnollisuudellaan ensimmäisen animan käytöksen epäpyhät lihanhimot.

Mariasta prosessin loppupuolelta löydettävissä oleva maskuliinisuus kuvastaa, kuinka Antonio oli jo omaksunut naisen feminiiniset puolet osaksi itseään, jolloin enantiodromian oli mahdollista voida tapahtua. Maria oli alkuun feminiininen, mutta muuttui sitten maskuliinisemmaksi prosessin loppupuolella. Maria vahvana kolmannen asteen arkkityyppinä oli ikään kuin kaikkein feminiinisin animahahmo, mutta lopulta myös kaikkein maskuliinisin animahahmo. Hänessä oli Evan kuvastama poikatyttömäisyys ja Lauran esteettinen naisellisuus.

4.2 Isä, poika ja riivaaja

4.2.1 Federico Casa

Vanha viisas mies on Itsen symboli ja merkitykseen johdattaja, joten isän hahmon ottaessaan tämän arkkityypin tehtävänä on ratkaista Antonion ja hänen isänsä välinen ongelma. Itseä symboloivana arkkityyppinä vanhaksi viisaaksi mieheksi tulkitsemani Federico (Antonion isä) ensin peilaa Antonion omaa tilaa, yksipuolistunutta elämänasennetta, ja sitten osoittaa, millaiseksi Antonion pitäisi tulla. Federico muuttuu kertomuksen aikana mieheksi, joka on monipuolinen ja ristiriitainen, eikä enää yksipuolinen. Näin hän tekee siksi, koska tietää Antonion aina pyrkivän tulemaan isänsä kaltaiseksi. Federico tavallaan itse suorittaa eräänlaisen psyykkisen kokonaiseksi tulemisen malliksi Antoniolle. Antonio seuraa individuaatioprosessissaan isää, kuten on tehnyt aina ennenkin, jolloin muutos positiiviseen voi tapahtua. Tällä tavoin vanhan viisaan miehen -arkkityyppi johdattaa Antonion psyykeä individuaatioon.

Federico Casa pyrkii esimerkillään ja toiminnallaan yhdistämään vastakohtia Antonion psyykessä, jotta enantiodromian kautta tapahtuva individuaatio on mahdollinen. Hänet on kertomuksessa kuvattu erittäin maskuliinisena hahmona, josta alkaa loppua kohden paljastua yhä enemmän feminiinisiä piirteitä. Federico siis muuttuu vastakohdakseen, jotta voisi Itseä peilaavana hahmona osoittaa Antoniolle, mitä tämän pitäisi tehdä. Federico on vertauskuvallisesti kuin peili, johon Antonion pitää katsoa ja johon katsomalla hän voi ymmärtää, millainen muutos hänen olisi käytävä läpi löytääkseen aidoimman itsensä. Antonio on pohjimmiltaan taiteellinen ja feminiininen, mutta on elämässään toteuttanut liiaksi maskuliinista puoltaan yrittäessään saavuttaa isänsä arvostusta ja luottamusta. Olennaisena arkkityyppisenä tehtävänä vanhalla viisaalla miehellä on siis näyttää taiteellinen ja feminiininen puolensa, jotta myös Antonio voisi hyväksyä ne osaksi itseään. Federico on kerronnassa kuvattu Antonion miehen mallina, jota Antonio on seurannut kuuliaisesti kuin koira omistajaansa, niinpä vanhan viisaan miehen on oltava juuri Federicon hahmossa, jotta Antonio suostuu seuraamaan häntä.

Vanhan viisaan miehen toiminnan tavoitteena on lopulta kuljettaa Antonio Uimahallille, joka on paikka, jossa mies voi kohdata oidipuskompleksinsa silmästä silmään. Antonio on kerronnassa jatkuvasti ollut symbolisella matkalla Federicon kanssa kohti Uimahallia. Tämä pitkin kertomusta toistuva symbolinen matka on ymmärrettävissä muutosta kuvastavaksi arkkityypiksi. Kerronnan eri vaiheissa ilmaantuessaan tämä muutoksen arkkityyppi osoittaa individuaatioprosessin kulloisenkin tilan. Esimerkiksi animaprosessin ensimmäisellä tasolla – Evasta erottuaan – Antonio näki sumuun imeytyvien gondolien seassa gondolin, jonka valo viisti veden pintaa. Tuossa gondolissa oli Federico

Casan näköinen mies mela kädessään johdattamassa ainoana matkustajana olevaa pikkupoikaa kohti Uimahallia. Kohtauksen voi nähdä kuvastavan sekä animaprosessin että individuaatioprosessin kehittyvää luonnetta. Antonio sai ensin Evalta vihjeen Uimahallista, minkä jälkeen hän näki itsensä lapsipersoonan (Tonio) matkustavan sinne isänsä (Federico) kanssa. Tonio ja Federico ovat kytköksissä. Tonion ajattelen lapsiarkkityypiksi, joka on Itsen symboli, eli erittäin voimakkaasti psyykeä eheyttävä hahmo. Myös vanha viisas mies on Itsen symboli. Yhdessä nämä arkkityypit heijastavat Antoniolle hänen psyykensä ongelmaa ja auttavat sen ratkaisussa. Nähdessään Tonion ja Federicon matkustamassa yhdessä kohti Uimahallia Antonio ei vielä ymmärrä tämän näyn symbolisuutta. Hän ei tiedä, että nämä kaksi arkkityyppiä ovat yhdessä niin vahvoja, että he tulevat näyttämään hänelle tien ymmärrykseen ja merkitykseen.

Federicon kautta osoitetaan epäsuorasti Antonion feminiinisen puolen tila. Federicon kerrotaan esimerkiksi hankkineen kalattoman akvaarion. Vesi on nähtävissä tässä kontekstissa feminiinisen symbolina, joten akvaarion kalattomuus osoittaa ainoastaan, ettei Antonion feminiinisessä ole elämää. Akvaarion kahlittu vesi voisi myös vihjata, että Antonion psyyke ei voi elää, jos feminiininen vesi ei pääse vapaana virtaamaan ja yhtymään hänen tietoiseen maskuliiniseen asenteeseensa. Kalat ovat symbolisesti ajateltavissa myös uskonnolliseksi vertauskuvaksi, ja niiden puuttuminen akvaariosta voisi peilata Antonion ateistista elämänasennetta. Kalat liittyvät myös luontoon ja siinä oleviin vesistöihin, jotka liiaksi kaupungille omistautunut Antonio on unohtanut.

Federico on kertomuksessa aina se, jonka kuvataan vievän Antonion veden äärelle tai se, joka jättää viemättä. Olennaista on, että he eivät koskaan ole veden äärellä yhdessä pitkiä aikoja, vaan aina Federico katoaa. Näin tekemällä vanha viisas mies yrittää hoitaa Antonion feminiinisen pelkoa. Vain kohdatessaan veden, oman feminiinisen puolensa, silmästä silmään ilman vanhempiaan on Antonion mahdollista itsenäistyä ja voittaa oidipuskompleksinsa. Federico ei kuitenkaan varsinaisesti jätä Antoniota yksin meren äärelle, vaan hän hylkää veden armoille Tonion. Tämä Tonion hylätyksi tuleminen on tärkeä vihje individuaatioprosessin tulevaan onnistumiseen, koska Tonion voi tulkita edustavan lapsiarkkityyppiä. Lapsiarkkityypin hylätyksi tuleminen vanhempiensa taholta ilmaisee symbolisesti vanhan tietoisuuden tilan olevan kuolemassa ja uuden eheämmän minän olevan syntymässä (Jung 1993, 86–89). Avaan Toniota lapsiarkkityyppinä enemmän seuraavassa alaluvussani.

Vanhan viisaan miehen arkkityyppiä Federico Casa edustaa paitsi ulkomuotonsa myös neuvojensa ja Antonion psyykeä individuaatioon ohjaavan toimintansa ansiosta. Vanha viisas mies voi ilmaantua unissa oman isän hahmossa tai oman isän haamuna. Federico Casa on tavallaan isän haamu, koska hän on unimaailmassakin kuollut, mutta hänen neuvonsa kummittelevat muistoissa ja muiden puheissa. Myös ulkonäöltään Federico Casa käy vanhaksi viisaaksi mieheksi, koska hän on erittäin

pienikokoinen. Hänellä kuvataan olevan myös tuima katse ja vaativa ääni, jotka käyvät vanhan viisaan miehen tyypillisiin tuntomerkkeihin.

Eräs keskeinen vanhan viisaan miehen neuvoksi tulkitsemani Federico Casan sanoma viisaus kuuluu: ”*Miehellä on tehtävä, jokaisella miehellä, ja hänen on itse se luotava*” (P, 157). Näillä sanoilla Federico Casa pyrkii kertomaan Antoniolle, että miehen on opittava tuntemaan itsensä ja sitä kautta löydettävä elämälleen tarkoitus, joka kumpuaa hänen sisäisistä tarpeistaan. Miehen pitää kuunnella oman psyykensä viestejä eikä pyrkiä miellyttämään muita ihmisiä.

Federico Casan sanat miehen tehtävästä, jotka miehen on itse löydettävä, ovat ristiriidassa hänen oman aiemman käytöksensä kanssa. Antonio on kuvattu taiteelliseksi pojaksi, mutta Federico on tukahduttanut pojan taiteellisuuden, koska ei ole ollut koskaan tyytyväinen tämän aikaansaannoksiin. Ristiriitaisuus kuitenkin on tulkittavissa vanhan viisaan miehen arkkityypin ominaisuudeksi, eikä välttämättä Antonion todellisen isän ominaisuudeksi. Vanha viisas mies saattaa olla myös ilkeä, minkä vuoksi hän ei aina niinkään neuvo vaan arvostelee ja kritisoi. (Jung 1980e, 214–236.) Tällainen negatiivinen varjopuoli vanhan viisaan miehen hahmossa edustaa jin ja jang -henkeä, sitä, että kaikissa ihmisissä – kuten ihmisiä matkivissa arkkityypeissäkin – pitää olla tietty määrä hyvää ja tietty määrä pahaa, että he pystyvät elämään psyykkisessä tasapainossa. Pohjimmiltaan vanha viisas mies kuitenkin pyrkii hyvään, niin myös Federico Casa, joka inhottavan käytöksensä jälkeen on mukana ohjaamassa Antonion individuaatioprosessia kohti enantiodromiaa. Federico on ensin negatiivinen hahmo, mikä pyrkii osoittamaan Antonion psyyken tilan olevan negatiivisen armoilla, mutta individuaatioprosessin edetessä Federico muuttuu positiiviseksi hahmoksi, joka auttaa individuaatiossa. Jacobin (2003, 288) mukaan individuaatioprosessin kehittyvä luonne on nähtävissä myös siinä, että unennäkijän unet muuttuvat koko ajan positiivisemmiksi. Samalla tavoin vanha viisas mies muuttuu yhtenä individuaatioprosessin osatekijänä negatiivisesta positiiviseksi. Muutos Federicon hahmossa kuvastaa jälleen, kuinka Antonion on synnytettävä negatiivisen kautta positiivinen.

Antonio kaipaa kertomuksessa Jumalaa. Hän tavallaan pitää Jumalaa kuolleena, ainakin olemattomana, ja kaipaa silti Jumalaa yhtä hartaasti kuin isäänsä Federico Casaa. Federico Casa on kertomuksessa kuin Jumala, sillä Antonio kaipaa häntä ja palvoo häntä kuin uskova Jumalaa. Federico Casan voisi tulkita edustavan individuaatioprosessissa Jeesusta, sillä hän lopulta tulee Jeesuksen tavoin kuolemaan Antonion puolesta, mikä mahdollistaa Antonion individuaation. Federico on italiankielinen muunnos nimestä Fredrick, jota pidetään katolisissa maissa pyhimysnimenä (Lempiäinen 2001, 317). Federicon nimessä on symbolisesti kiinnostava italiankielinen sana fede, joka tarkoittaa uskoa. Antonio uskoo Federicoon, minkä vuoksi tämä pystyy kuolemallaan pelastamaan Antonion psyyken. On huomionarvoista, että myös Antonion varjon Emilion voi ajatella

edustavan Kristusta, kuten myös lapsiarkkityyppi Tonion, minkä tulen osoittamaan työni tulevissa tulkintaosuuksissa. Kristuksen piirteiden jakautuminen usealle arkkityypille on tulkittavissa korostamaan, miten tärkeässä roolissa uskonnollisuus on Antonion itsensä löytämisessä. Von Franz (2003, 224) on todennut, että kristillisissä maissa Itse projisoidaan Kristukseen, joten myös tämän vuoksi uskonnollinen symboliikka on individuaatioprosessissa niin hallitsevassa roolissa.

Vanhan viisaan miehen arkkityypistä on löydettävissä jumalallista voimaa ja viisautta. Tämän vuoksi ei ole yhdentekevää, että vanhaa viisasta miestä novellissa edustava Federico Casa asuu Via Solella, Aurinkokadulla, jolla kasvaa lehmuksia. Isän kaipaamisen teeman voi jo isän katuosoitteen perusteella ymmärtää ennen kaikkea valon kaipuuksi, psyykkisen ongelman voittamisen haluksi, tahdoksi päästä sateesta ja pimeydestä aurinkoon ja tyyneyteen, sopuun itsensä kanssa. Katuosoitteen voi ajatella olevan myös yksi lisävihje sille, että Federico todella on vanhan viisaan miehen arkkityyppi. Jungin (2003, 244) mukaan vanha viisas mies on joissain primitiivisissä saduissa identifioitunut juuri aurinkoon.

Auringon symbolisia merkityksiä olen avannut jo aiemmin, mutta lehmuksen symbolisia tarkoitteita on syytä pohtia tarkemmin. Historiallisesti lehmus on käsitetty jumalten puuksi, jonka tehtäväksi on ajateltu kaupungin varjeleminen pahoilta voimilta (Lempiäinen 1992, 239). Tämä lehmuksen merkitys yhdistyy vanhan viisaan miehen arkkityypin positiiviseen puoleen. Sen sijaan vanhan viisaan miehen ominaisuuksiin kuuluu negatiivisempi puoli, se, että hän on usein toisten arvostelija. Germaaneille lehmus on ollut tuomiovallan tunnuskuva, minkä vuoksi lehmuspuita on istutettu oikeuspaikkojen läheisyyteen (Lempiäinen 1992, 239). Federico Casa on arkkityyppisenä hahmona kuin tuomari, hän on se, joka sanoillaan ja toiminnallaan osoittaa Antoniolle, kuinka hänen tulisi elää. Federicon vaativa, arvosteleva asenne tulee ilmi Antonion kertoessa isästään: "- - *yhä näin hänen tumman katseensa suuntautuneena minuun ja kuulin hänen vaativan äänensä*" (P, 157). Tämän vuoksi on symbolisesti olennaista, että tämä tuomari asuu juuri lehmusten ympäröimässä talossa. Koska tuomarina on juuri vanha viisas mies, joka peilaa Antoniota itseään, voidaan ajatella, että vanhan viisaan miehen arkkityyppi ainoastaan näyttää Antoniolle, kuinka tämä itse vaatii itseltään liikaa ja on siksi ajautunut psyykkiseen kaaokseen.

Kaikkein tärkein lehmuksen symbolisista funktioista on sen edustama feminiinisyys. Lempiäinen (1992, 239) on maininnut, että kansanperinteessä tammesta tehtiin miehisen voiman vertauskuva, jolloin lehmuksesta tuli naisellisuuden symboli. Vanhan viisaan miehen yhteydessä esiintyessään lehmukset ovat osoitus siitä, että maskuliiniseksi kuvatun hahmon yhteydessä pitää olla myös feminiinistä. Naisellinen puoli on se, johon Antonion pitää saada itsessään yhteys, joten tuo feminiininen näyttäytyy hänelle myös luontosymboliikan kautta. Lehmuksen kuvastamat myönteiset feminiiniset ominaisuudet ovat niitä, joita individuaatioprosessi pyrkii tuomaan Antonion

tiedostamattomasta psyykestä tietoiseen, jotta individuaatio on mahdollinen. Lehmus on mielletty myös kevään puuksi, mikä lisää novellin kevät-symboliikkaa, joka pyrkii vihjaamaan uuden alun mahdollisuuteen, uuden psyyken syntymään.

Antonion kerrotaan olevan urbanologi, minkä vuoksi hän on jäänyt yksipuoliseen tilaan, kaupungin vangiksi, mutta unohtanut kaupunkiin liiaksi keskittyessään luonnon. Hänen olisi opittava elämään luonnon kanssa. Äitisymboliikka ilmaisee novellissa juuri tuota luontoa, joka Antonion on tuotava psyykensä osaksi. Puu on novellissa yksi äitianiman symbolinen ilmaus. Lehmus on feminiininen ja pyhä puu, joka kytkeytyy kaikkeen siihen positiiviseen feminiiniseen, jota Antonio yrittää tuoda tiedostamattomasta psyykestä tietoiseen. Novellissa Transalpinusin kaupunki on pelkästään taloudellisuutta painottava, mutta luonnon unohtanut teknistaloudellinen keskittymä. Marianza on sen sijaan yhteydessä luontoon, joten sen voi nähdä kaupunkina pyrkivän osoittamaan, kuinka myös Transalpinusin kaupungin tulisi pystyä elämään sopusoinnussa luonnon kanssa. Kaupungit ovat ymmärrettävissä symboleiksi maskuliiniselle (Transalpinus) ja feminiiniselle (Marianza), jotka eivät tule toimeen, elleivät pysty yhteiseloon. Marianzan tulisi saada itselleen riittävästi Transalpinusin ominaisuuksia ja Transalpinusin Marianzan ominaisuuksia. Kerronnassa Marianza ja Transalpinus eivät pysty yhteiseloon, joten kollektiivisella tasolla myös yhteiskunnallinen psyyke on vaurioituneessa tilassa. Symbolisesti lehmuksen voi nähdä viittaavan toivoon mahdollisesta tulevaisuuden yhteiselosta, kuten seuraavassa historiallisessa esimerkkitapauksessa: "Kansainvälisenä maapallon päivänä 22.4.1990 paavi Johannes Paavali II saarnasi Prahassa tulevaisuuden elämäntavasta, jonka tulee olla sekä sosiaalinen että ekologinen. Ihmisten on opittava elämään yhdessä luonnon ehdoin. Saarnansa yhteydessä paavi istutti toivon merkiksi lehmuksen taimen." (Lempiäinen 1992, 240.)

Federico Casan ajaman raitiovaunun numero, kahdeksan, mainitaan kerronnassa moneen otteeseen, joten useasti toistuvana sillä on tulkittavissa olevan erityisen paljon symbolista painoarvoa. Pekka Lahtinen (2008, 46) on *Luojan lukuja* -teoksessaan todennut, kuinka numero kahdeksan voi ilmaista uutta alkua ja uutta syntymää. Hän mainitsee myös luvun kahdeksan olevan ylösnousemukseen liittyvä luku, sillä Jeesuksen tiedetään nousseen kuolleista viikon ensimmäisenä päivänä eli kahdeksantena päivänä (Lahtinen 2008, 46). Vanhana viisaana miehenä Federico Casa johdattaa Antoniota uuteen alkuun ja uuteen syntymään. Numeroon kahdeksan liittyvänä vanhan viisaan miehen voi Kristusta symboloivana arkkityyppinä tulkita nousevan kuolleista, mikä voisi heijastaen symboloida Antonion "kuolleen psyyken" nousemista kuolleista takaisin eloon. Raitiovaunun liikkeen tulkitsen kuvastavan vastakohtien yhdistämistä. Samaan aikaan numero kahdeksan myös antaa Antoniolle tunteen, että kuollut Federico on kokenut ylösnousemuksen, mutta todellisuudessa tuo ylösnousemus on vain jotain, jota Antonion psyyken on jäljiteltävä. Psyyken ylösnousemus voisi olla

vertauskuva psyyken kohoamisesta uskonnolliselle tasolle. Numero kahdeksan on esillä kerronnassa jo heti aivan alussa, sillä matkan Transalpinusista Marianzaan kerrottiin maksavan 800 unia (P, 134).

Vanhan viisaan miehen arkkityypin positiivinen toiminta tulee nähtäville Emilio Terran kertoman kautta, joten käsittelen vanhaa viisasta miestä lisää Emilio Terraa käsittelevissä alaluvuissani, mutta myös soveltuvin osin jo avatessani Tonion merkitystä lapsiarkkityyppinä seuraavassa alaluvussani.

4.2.2 Tonio

Tonio on lapsiarkkityyppi, joka taistelee Antonion psyykessä suuria vaaroja vastaan mutta pystyy kuin ihmeen kaupalla selviämään niistä. Lapsiarkkityyppi on ottanut Antonion lapsipersoonan hahmon voidakseen vaikuttaa erityisen vahvasti ja parantavasti. Lapsiarkkityyppinä Toniolla on individuaatioprosessissa aivan erityinen sankarirooli. Hänen tehtävänsä prosessin osana on kehittää yksilön minätietoisuutta siten, että yksilö tulee tietoiseksi omista voimistaan ja heikkouksistaan.

Hendersonin (2003, 112) mukaan lapsiarkkityypin tehtävänä on vahvistaa yksilöä, jotta tämä pystyy aiempaa vahvemmaksi kehittyneenä kohtaamaan elämän vaarat ja haasteet. Lapsiarkkityypin kautta yksilön on siis mahdollista saada tuotua tietoiseen psyykeensä sellaisia sankarilliselta lapselta omaksumiaan positiivisia ominaisuuksia, joiden avulla hän pystyy selviämään elämän haasteista ja kasvamaan ihmisenä. Henderson (2003, 112) painottaa, kuinka lapsiarkkityypin on selvittävä kokeesta, kuin initiaatioriitistä, jonka jälkeen tämä arkkityyppi voi kokea symbolisen kuoleman. Tämän symbolisen kuoleman avulla psyyke voi kokea uuden syntymän. Tonion tehtävänä on kohdata vanhan viisaan miehen, Federicon negatiivinen puoli. Tonio ilmentää Antonion oidipuskompleksista tilaa. Hän on aina joko hukkumaisillaan veden äärellä tai hänet hylätään veden äärelle, mikä osoittaa hänen käyvän lapsiarkkityypiksi, joka tulee hylätyksi vanhempiensa taholta. Hylätyksi tuleminen voisi symbolisesti kuvastaa myös sitä, että Antonio ei pärjää yksin itsenäisenä miehenä, vaan tarvitsee yhä vanhempiensa hellää huolenpitoa. Voimakkaana arkkityyppinä Tonio on se lapseksi jäänyt osa Antoniota, jonka kautta mies voi voittaa lapsuudestaan kumpuavan ongelman.

Yhden kerran isän kerrotaan pelastaneen Tonion. Tämä muistikuvaksi kerrottu kohtaus tapahtui ennen niitä kohtauksia, joissa isä oli hylännyt poikansa veden ääreen. Kymmenvuotiaaksi kuvattu Tonio oli tuntenut, kuinka isä elvytti häntä meren rannassa: ”*Tunnen isän suun huulillani, ilmavirta täyttää keuhkojani. Isä kertoo mitä minulle oli tapahtunut. En usko häntä*.” (P, 145.) Tulkitsen tämän kohtauksen olevan askel itsenäistymisessä. Poika ei usko isäänsä, koska hän muistaa, kuinka isä on yrittänyt hukuttaa häntä. Hukuttaminen on kuitenkin ollut vain symbolinen ele, sillä todellisuudessa

tämä kertomuksen kohta vertauskuvallisesti osoittaa, miten Federico on isänä pyrkinyt kasvattamaan Antoniota itsenäisemmäksi pojaksi, joka voisi irrottautua äidistään. Kohtauksen, jossa isä elvyttää Toniota, jälkeen seuraa kohtauksia, joissa isä ei enää edes yritä elvyttää. Isä hylkää Tonion uimarantaan, isä antaa Tonion hukkua uimahallin veteen, josta hänet pelastavat muut ihmiset kuin isä.

Syy, miksi Federicon voi ajatella pyrkivän hukuttamaan Toniota, löytyy Tonion arkkityyppisyydestä. Jumalan kaltaisena lapsiarkkityyppinä hän edustaa symbolisesti koko psyykeä, laajempaa ja kokonaisvaltaisempaa identiteettiä (Henderson 2003, 112). Vasta arkkityyppisen Tonion, oidipuskompleksia ilmentävän pojan, antautuessa kokonaan feminiinistä symboloivalle vedelle, voi Antonion ongelma selvitä. Tonio tulee kerronnan lopulla kuolemaan Antonion puolesta ja katoamisellaan samaan aikaan ilmaisemaan oidipuskompleksin katoamista. Antoniosta tulee kypsä mies, kun aiemmin hän on ollut henkisesti epävarma poika. Poika-persoona hukkuu Tonion mukana.

Itsenäistymisen tapahtuminen ja oidipuskompleksin selvittäminen vaatii yksilön erottamista juuristaan. Tämän vuoksi lapsiarkkityyppi tulee aina hylätyksi isänsä taholta. Symbolisen vanhan tietoisuuden kuolema ja tulevan kokonaisen tietoisuuden syntyminen ilmaistaan tämän hylkäämisteeman kautta, mutta myös Tonion orpous on suora viite tulevaan psyykkiseen kasvuun ja vihje hänen lapsiarkkityyppisyyteensä.

Käsittelen lapsi-arkkityypin toimintaa tarkemmin Emilio Terraa käsittelevissä luvuissani, joissa Antonion varjoksi tulkitsemani Emilion kautta selviää enemmän myös Toniosta.

4.2.3 Leo Santi

Baarimikko Leo Santin näkyvänä toimintana on lähettää Antoniolle nimettömiä viestejä, joiden pääsanomana on, että Antonion pitäisi liittyä Transalpinusta vastustaviin joukkoihin. Leo uskottelee, että Federico Casa vastusti Transalpinusta, vaikka todellisuudessa Federico oli eksynyt poliittisiin joukkoihin vahingossa. Leon viestit vihjaavat siihen, että hän haluaa Antonion luovuttavan taistelunsa oidipuskompleksia vastaan. Leon voi ajatella ikään kuin haluavan, että Antonio jäisi äidin ja äitianiman kaupunki Marianzan armoille, eikä vapautuisi. Todellisuudessa hän itse on se Antonion psyyken osa, joka ei haluaisi jättää äidin sylin lämpöä.

Bar Aquan, eli Vesibaarin, baarimikkona Leo on tulkinnassani “vesimies”. Yhdellä silmällä näkevänä hän on se osa Antonion psyykestä, joka on yksipuolisesti äidillisen maailman armoilla. Leo heijastaa Antonion yksipuolisuutta ja oidipuskompleksia. Antonio jäisikin animamaailman armoille, Leon

kaltaiseksi, ellei hän saisi suoraan Itseä edustavilta vanhalta viisaalta mieheltä ja lapsi-arkkityypiltä tarpeeksi voimaa ja rohkeutta kohdata tiedostamatontaan silmästä silmään ja rakentaa tuon rohkeutta vaativan kohtaamisen jälkeen uutta minää. Myös animahahmoista Maria varoittaa Antoniota Leosta.

Tulkitsen Leon edustavan riivaajan arkkityyppiä. Riivaajalle on tyypillistä, että tämä on puoliksi jumalallinen ja puoliksi eläimellinen. Leo Santi on sellainen jo nimensä puolesta, koska nimi voisi olla suoraan suomennettuna jotakuinkin "Leijona Pyhät". Leijona on usein nähty kristillisenä symbolina. Sen voi nähdä symboloivan myös Kristusta, kuten Matt Brennan (1994) on C. S. Lewisin Narnia-sarjan Aslan-leijonaa tulkinnut, joten nimen Leo katson samaan aikaan viittaavan sekä Kristukseen että eläimeen. Pyhää tarkoittavan santo-sanan maskuliininen monikko "santi" puolestaan vihjaa Leon arkkityypin kaksinaiseen luonteeseen.

Riivaaja-hahmo on individuaatioprosessissa aina ristiriitainen. Hän ei edes itse ole kunnolla perillä itsestään, minkä vuoksi hänen ruumiinsa ei ole kokonainen. Leolla tätä epätäydellistä ruumista kuvastaa yksisilmäisyys. Leo on luonteeltaan ylpeä ja itserakas, ja näiden yleisesti negatiivisina käsitettyjen piirteidensä kautta hän ilmentää arkkityyppistä funktiotaan. Leo on myös samaan aikaan typerä ja viisas. Hän on riivaajahahmo, joka on sodassa itseään vastaan, ja sillä tavoin hän pyrkii heijastamaan Antonion psyyken sotaa. Jungin (1980h, 262) mukaan monissa kulttuureissa riivaajaa eli tricksterihahmoa verrataan vanhaan joen uomaan, jossa vesi yhä virtaa. Leon "vesibaarissa" ei virtaa vesi vaan alkoholi, mutta baarin nimen voi silti katsoa ilmentävän hänen arkkityyppinsä tyypillistä luonnetta. Leo on myös vanha, yli 70-vuotias.

Leo leikkii Antonion kanssa riivaamalla tätä kirjeillä. Antonio ei pidä noista hotellille saamistaan kirjeistä, mutta ei ole prosessin alkupuolella vielä tietoinen, että Leo on niiden takana. Leon toiminta vaikuttaa negatiiviselta, ärsyttävältä, mutta se kuuluu vain hänen arkkityyppisiin ominaisuuksiinsa. Tulkitsen, että Leo haluaa itse asiassa lopulta auttaa Antoniota. Hän on este, joka Antonion on voitettava. Leo pakottaa toiminnallaan Antonion valintatilanteeseen, jossa vastakkain ovat positiiviseksi prosessin aikana kehittynyt Itsen heijastuma Federico ja varjosta kumpuava negatiivinen riivaajahahmo Leo. Leo asettuu ensin Federicon puolelle, tai uskottelee Antoniolle niin. Hän yrittää estää Antonion individuaatioprosessin onnistumisen. Tämä on osa hänen edustamalleen arkkityypille ominaista pilailevaa käytöstä. Hän ei halua päästää Antoniota helpolla. Todellisuudessa Leon voi tulkita haluavan asettua Federicon vastapuolelle. Leo tietää, että Antonio seuraa joka tapauksessa Federicoa. Näin ollen Leo on itse valmis uhrautumaan Kristuksen tavoin Antonion puolesta. Antonio tarvitsee ikään kuin kilpailijan, jonka hän voi päihittää. Antonion voi ajatella saavan voitontunteesta itseluottamusta ja itsevarmuutta uuteen kasvavaan minäänsä, jolloin individuaatio onnistuu paremmin. Leo on tuo marttyyri, joka antaa Antonion voittaa suuressa laupeudessaan. Tulkitsen kuitenkin, että joistain rasittavista piirteistään huolimatta Leo on positiivinen riivaaja, sillä riivaajahahmo kuuluu

yksilön varjon piiriin. Antonion varjo, Emilio, on tulkittavissa positiiviseksi, joten on loogista, että myös Antonion riivaaja on positiivinen. Antonion tiedostamattomassa psyykessä asuu enemmän hänen positiivisia puoliaan, kun hänen tietoisuudessaan negatiiviset puolet ovat ottaneet vallan.

Federicon voi nähdä symboloivan Itsen symbolina tulevaa merkitystä, joka johtaa itsetuntemuksen ääreen. Leo on ikään kuin Federicon vastakohta, jotain mennyttä, joka Antonion on jätettävä taakse. Leo kuvastaa yksisilmäisenä, että Antonion on jätettävä taakseen yksipuolinen elämänasenne ja yksipuolinen psyyken tila. Riivaaja-hahmo nimittäin edustaa Jungin (1980h, 265) mukaan tietoisuuden katoamassa olevaa puolta. Yhdessä vanha viisas mies ja riivaaja toimivat muutoksen arkkityyppeinä, koska jättäessään riivaajan taakseen ja valitessaan vanhan viisaan edustaman tien pystyy Antonion psyyke kokemaan suuren muutoksen. Vanha viisas mies on kuitenkin edustanut kertomuksessa ensin tuota yksipuolista psyyken tilaa, jota Leo kritisoi: " – *Federico oli niitä miehiä joiden elämä alkaa pyöriä yhden asian ympärillä, eikä pelkästään oma elämä vaan koko maailma*" (P, 148). Leo kuitenkin itse muuttuu myöhemmin yksipuoliseksi, kun Federico on osoittamassa Antoniolle tietä, kuinka päästä irti yksipuolisuudesta. Siinä vaiheessa, jossa Antonio on kehittymässä individuaatioprosessin avulla pois yksipuolisuuden armoilta, alkaa Leo tricksterinä jälleen riivata asettuen Antonion vastapuolelle. Hänen arkkityyppinen tehtävänsä on hämmentää.

Novellissa on kohtaus, jossa Federico vie Antonion meren rantaan, ojentaa tälle pienen purjelaivan, jonka käskee päästää merelle. Purjelaiva on nimeltään Aquarius. (P, 173–174.) Laivan nimen voi suomennettuna tulkita viittaavan horoskooppiin "vesimies", minkä katson vihjaavan mieheen, joka on äitianiman hallitsema – siis mieheen, jolla on oidipuskompleksi. "Vesimieheksi" tulkitsen kertomuksessa Leon, koska hän on "Vesibaarin" pitäjä. Leo on tulkittavissa yksisilmäisenä miehenä siksi mieheksi, jollainen Antoniosta tulee, jos hän ei selviä oidipuskompleksistaan voittajana. Leo rakastaa Marianzaa, aivan samoin kuin Antonio kertoo itse rakastavansa kaupunkia enemmän kuin hän rakastaisi vaimoaan. Leo on vanhempi versio Antoniosta, Antonion mahdollinen tulevaisuuden kuva. Aquarius-laivan irti päästäminen symboloi Antonion yritystä irrottautua riivaajasta. Laivasta irti päästämällä Antonio yrittää siis myös irtautua oidipuskompleksistaan, jonka tuhoavaa vaikutusta vain yhdellä silmällä näkevä "vesimies", baarimikko Leo kuvastaa. Aquarius-aluksen päästäminen merille ei vielä tuo individuaatioprosessiin tulosta, sillä Antonio on hukkua niin tehdessään. Tämä liki hukkuminen viittaa symbolisesti siihen, että Antonio ei ole vielä riittävän vahva pärjäämään omillaan. Yritys epäonnistuu. Prosessin on jatkuttava, jotta psyyke voi kehittyä niin vahvaksi, että Antonio voi tulevaisuudessa vapautua yksipuolisuuttaan heijastavasta Leo-persoonastaan. Tonion on mentävä uimahallille, jossa psyyken syvin ongelma on kätkettynä ja vasta tuon ongelman selvittyä voi itsenäistyminen tapahtua.

Isä on kadonnut ja jättänyt Antonion yksin, kun poika kääntyy katsomaan taakseen päästettyään ensin Aquariuksen merille. Laivan voi tulkita symboloivan myös kulkuneuvoa, joka kuvastaa uskossa olevan ihmisen onnellista Taivasmatkaa, joten koko kohtaus saattaa myös pyrkiä osoittamaan Antoniolle, kuinka hänen isänsä on päässyt Taivaaseen ja että Antonion on voitava alkaa pärjätä maailmassa yksin. Ennen kuin Antonio päästi Aquarius-laivan merille, Federico sanoi hänelle: "*Pojista tulee isiensä kaltaisia*" (P, 174). Sanoillaan hän pyrki muistuttamaan, että Antonion pitäisi päästää irti psyykensä riivaajasta, joka on isälle vastakkainen hahmo. Tämän vuoksi Antonio päästi juuri riivaajaa symboloivan "vesimies"-laivan merille. Laivakohtaus on symbolinen yritys irrottautua riivaajasta, mutta koska laivat ovat myös yleisiä animakulkuneuvoja, niin tämä kohtaus kuvastaa myös Antonion pyrkimystä katkaista symbolinen napanuoransa äitiinsä ja kasvaa itsenäiseksi mieheksi.

4.3 Varjoista valoihin

4.3.1 Emilio Terra

Emilio Terra kuvataan novellissa Antonion nuoruuden ystävänä, taiteellisena poikana, joka jo nuoruudessaan oli erilainen kuin muut pojat. Emilio piirsi ja maalasi paljon. Antonio tulee kohtaamaan Emilion kertomuksessa kasvokkain siinä individuaatioprosessin vaiheessa, jossa Maria kolmannen asteen animana on johdattanut Antonion Taidemuseoon. Tämän lisäksi Emilio esiintyy kerronnassa myös Antonion muistelutasolla. Muistelutasokin saattaa olla vain unta, koska unet ja muistot sekoittuvat Antonion mielessä, ja tulkitsen siksi muistelutason individuaatioprosessin osaksi.

Novellin kerronnasta löytyy Antonion muistelua retkestä, jonka he tekivät 15-vuotiaina Emilio Terran kanssa. Tuosta Monte Azzurrolle suuntautuneesta retkestä on syytä kertoa tarkemmin, koska tulkitsen sen olleen hetki, jolloin Antonio alkoi tukahduttaa varjopuoltaan tiedostamattomaan psyykeensä. Antonio teki tuolla retkellä valinnan, joka vaikutti hänen tulevaan elämäänsä. Hän ei valinnut Emiliota, vaan tukahdutti ja unohti hänet luolaan. Emilio on tulkittavissa taiteelliseksi ja tunteelliseksi osaksi Antonion psyykeä, äidillisen maailman edustajaksi. Unohtaessaan Emilion luolaan tapahtui miehen piirteiden ja ominaisuuksien jakaantuminen kahteen osaan, joista toiset Emilion mukana joutuivat tukahdutetuiksi. Antonio otti tietoiseen mieleensä kulttuurisesti usein maskuliinisiksi miellettyjä ominaisuuksia, kuten järki, tiede, hyöty – hän alkoi edustaa isällistä maailmaa.

Novellin tapahtumatasolla Antonio ja Emilio ovat koko ajan muuttumassa vastakohdikseen, tulemassa toistensa kaltaisiksi, joten he toteuttavat enantiodromiaa. Heidän perusluonteensa ennen

individuaatioprosessin alkua on pääteltävissä novellin muistelutasojen kautta. Tämän vuoksi Emilio Terra on perusteltua esitellä muistelutasoina kuvattavien unenomaisten kohtausten kautta, joihin menen tässä alaluvussani. Ajattelen, että pystyäkseen saavuttamaan henkisen tasapainon, Antonion psyykessä pitää olla oikea määrä molempien persoonien, Antonion ja Emilion ominaisuuksia. Jinin ja jangin on oltava tasapainossa. Vasta, jos nämä kaksi persoonaa yhtyvät yhdeksi mieheksi ja muodostavat siten tasapainoisen psyyken tilan, on Antonio voinut voittaa ongelmansa.

Säätila Antonion ja Emilion nuoruuden retkellä oli aurinkoinen. Mare Nerolta lensi heidän ylitseen valkeita lintuja. Linnut ovat jungilaisesti ymmärrettävissä sielukuvaksi, ja kun linnut olivat valkoisia, kuvasti tämä kohtaus, että miehen sielu oli tasapainoisessa tilassa. Jungilainen käsitys linnuista sielun kuvaajina on peräisin kristillisestä perinteestä, sillä myös kristilliseen symboliikkaan laajalti perehtynyt Lempiäinen (2006, 296) on todennut kuinka lintuja on jo varhaisista ajoista lähtien ajateltu ihmisen sielun vertauskuvina. Vertailun vuoksi on huomioitava, että novellin tapahtumatasolla, Antonion henkisen kriisin aikana, Mare Nerolta lentää mustia hävittäjiä, minkä tulkitsen kuvastavan hänen sielunsa sotatilaa, mutta myös tiedostamattomassa väreilevää psyykkisen energian määrää, joka pitäisi saada kohdennettua oikeisiin päämääriin.

Antonio muistaa retkeltä, kuinka nuori Emilio piirsi valkeita lintuja vihkoonsa. ”*Minä katselin vierestä, näin hoikat levottomat sormet ja katseen joka liikkui kiihkeästi linnun ja paperin välillä ja heikon tuulen nostelemat vaaleat hiukset sinisten silmien yllä*” (P, 187). Kohtauksessa, jota Antonio muistelee, kaikki oli valoisaa ja vaaleaa: valkoinen lintu, aurinkoinen ilma ja Emilion vaaleat hiukset. Luultavasti myös lehtiön paperi oli valkoinen. Siniset silmätkin viittaavat vaaleuteen. Valkoinen lintu voisi kuvastaa sielun positiivisen tilan lisäksi vapaana lentäessään myös vapautta, ja kenties tässä kontekstissa vapautta valita. Antonio valitsi hieman myöhemmin, mutta hän valitsi sisäistä itseään vastaan. Lempiäisen (2006, 296 ja 309) mukaan yläilmoihin nousevien lintujen on nähty symboloivan kaipuuta Jumalan luo. Myös tämä ajatus kytkeytyy vahvasti Antonion psyyken ongelmiin, sillä yksi ongelmien syistä vaikuttaisi olevan hänen liian ateistinen elämänasenteensa. Symbolisesti kohtaus, jossa Antonio ei seurannut Emiliota, voisi tarkoittaa, kuinka Antonio valitsi ateismin, eikä uskoa Jumalaan.

Toisaalta, jos Antonio olisi valinnut retkellä Emilion, taiteellisen puolensa, olisi hän saattanut tukahduttaa Antonion, jolloin hän olisi yhtä lailla voinut ajautua henkiseen kriisiin. On myös ajateltavissa, että Emilioon kuuluu oidipuskompleksinen äidinrakkaus, josta Antonion olisi joka tapauksessa pitänyt pyrkiä irti. Näin ollen vasta näiden kahden miehen, tunnepitoisen miehuuden (Emilio) ja järkipitoisen miehuuden (Antonio) tullessa yhdeksi on tasapaino psyykessä mahdollinen. Yhdeksi tulleen miehen pitää voittaa Antonion ateismi ja liikaa järkeä korostava elämänasenne, mutta samaan aikaan myös Emilion oidipuskompleksi. Nämä ongelmat ovat yhden miehen psyyken

ongelmia, mutta ovat jakautuneet kahdelle osapersoonallisuudelle. Näistä osapersoonista miehen tulee voida kehittää yksi ongelmansa voittanut ja piirteidensä kanssa harmoniassa elävä egopersoona. Kuitenkaan aivan kaikista kielteisistä ominaisuuksistaan hän ei voi päästä eroon sillä Noschis (2011, 136) on ymmärtänyt Jungin ajatuksista, kuinka varjopuolta ei edes voi kokonaan kätkeä, vaan sen kanssa olisi opittava elämään sovussa. Näin ollen yhdeksi tullut mieskään ei olisi täydellinen, vaan omat heikkoutensa tunteva ja siten psyykeltään kokonaiseksi tullut.

Tätä tulkinnan kannalta keskeistä Antonion ja Emilion toteuttamaa retkeä on syytä tarkastella vielä enemmän ja tarkemmin. Lintua lehtiöönsä piirtänyt Emilio oli piirtäessään täysin keskittynyt tekemiseensä. Antonio kertoi hänestä näin: ”*Kuulin hengityksen joka kiihtyi ja vaimeni kädenliikkeiden mukana*” (P, 187–188). Piirtämisvaihetta seurasi kohtaus, jossa voisi tulkita olleen jotain homoseksuaalista, mutta koska Emilio on osa Antoniota itseään, tulkitsen kohtausta vain Antonion omien persoonallisuuksien välisenä läheisyytenä, joka on kiihkeimmillään ennen valinnan hetkeä:

> *Äkkiä Emilio keskeytti piirtämisen ja käänsi katseensa minuun, hän hymyili ja painoi kättäni. Seisoimme niin kauan, lintuja nousi Mare Nerolta ja hävisi Monte Azzurron hohtavaan rinteeseen ja Emilion käsi pysyi käsivarrellani, ja jossain syvällä sinisissä silmissä välähti kutsu minulle.*
>
> *Sitten hän kääntyi pois, otti lehtiön ja piirsi siihen nopeasti jotain. ”Sinulle, Tonio…”. Hän repäisi paperin irti ja antoi sen minulle*
>
> *Kuvassa oli muutamalla vedolla piirretty purjelaiva merellä ja suurisiipinen lintu sen yllä. ”Sinä olet merimies, ja minä olen lintu joka vie sinun laivasi satamaan…” Hän kosketti minua hädissään ja jatkoi piirtämistään.*
>
> *”Kiitos, Emilio”, sanoin.*
>
> *Hän ei kuullut sitä, tavoitti katseellaan linnun, alkoi nousta polkua, joka vei tiheikön läpi ja jonka päässä oli ikivanha luola. (P, 188.)*

Emilio kutsui Antoniota. Hän oli taiteen ääni, jota Antonio ei lähtenyt seuraamaan. Antonio ja Emilio olivat kosketuksissa toisiinsa, he olivat pitkään yhtä, joten hetken Antonio oli hyvin lähellä taiteellista sisintään, jonka kadotti päästettyään Emilion menemään. Antonio valitsi järjellään ja kasvoi sellaiseksi aikuiseksi, jonka oletti saavan ihmisten ja yhteiskunnan tarjoaman hyväksynnän. Hän ei silloin tiedostanut olevansa pohjimmiltaan ennen kaikkea tunteellinen, herkkä ja taiteellinen. Antonio luuli – tai uskotteli – olevansa jotain muuta, koska hänelle oli kaikkein tärkeintä saavuttaa isänsä hyväksyntä. Antonio ei myöskään tiedostanut sisäistä uskonnollista potentiaaliaan, jota Emilio

symboloi. Nämä Antonion kieltämät puolet, taiteellisuus, uskonnollisuus, tunteellisuus ja herkkyys tulevat kuitenkin osaksi Antoniota individuaatioprosessin aikana, koska prosessi muuttaa häntä Emilion kaltaiseksi. “Marianzan raitiovaunut” -kertomuksen voi tulkita alusta alkaen tämän individuaatioprosessin kuvaukseksi. Individuaatioprosessissa on tapahduttava enantiodromia eli vastakohdakseen muuttuminen. Kertomus kuvaa Antonio muuttumista vastakohdakseen.

Antonion käytös on “Marianzan raitiovaunujen” maailmassa heti alusta lähtien ikään kuin taiteilijan käytöstä, sitä samaa alkuäidin etsintää, jota Emilion voi ajatella toteuttaneen jo pitkään. Esimerkiksi Antonion naisseikkailut, taiteen ihailu, romanttinen suhtautumisen kaikkeen veteen ja nestemäiseen kuvastavat, kuinka hän on kuin estetiikan janoinen renttutaiteilija. Emilion käytöksestä on löydettävissä kiinnostusta miehiseen maailmaan, sillä hänen kerrotaan alkaneen tehdä taidetta miehisistä aiheista, kuten raitiovaunuista ja kaupunkimaisemista. Emilio on myös yhden naisen mies, eikä lapsellinen taiteilijarenttu, joka lentää kukasta kukkaan, vaikka hänen voi ennen novellin tapahtumatasoa tulkita olleen juuri sellainen. Antonio toteuttaa tuota Emilion aiempaa hurmuripuolta. Tulkitsen myös siis, että Emilio on aiemmin ollut se alkoholiin menevä renttutaiteilija, joka Antonio on kertomuksen tasolla. Emilio on Pakkasen novellin aikana parhaillaan muuttumassa Antonioksi ja Antonio on muuttumassa Emilioksi. Näin enantiodromia toimii.

Emilio kutsui Antoniota merimieheksi ja itseään linnuksi, joka vie Antonion satamaan. Tämä kohta on symbolisesti erittäin olennainen. Psalmeista (107: 24–30) löytyy kuvaus myrskyn armoille joutuneista merenkulkijoista, jotka luottavat hädän hetkellä Herraan ja jotka Jumala johdattaa kaivattuun satamaan. Arkkityyppinen Emilio on novellissa mies, joka uskoo pystyvänsä viemään Antonion satamaan. Satamaan pääseminen tarkoittaisi kokonaiseksi kehittyneen psyyken muodostumista, mutta samaan aikaan se voisi merkitä Antonion uskonnollisen puolen heräämistä. Verratessaan itseään lintuun Emilio vihjaa jumalallisiin voimiinsa. Kristillisessä symboliikassa laivaa ajatellaan toisinaan vertauskuvaksi seurakunnasta, jota Kristus turvallisesti ohjaa kohti satamaa. (Lempiäinen 2006, 297 ja 146–147.) Emilion ajattelen edustavan Kristuksen arkkityyppistä heijastumaa, koska hän puhuu Kristuksen tavoin ja tekee työtä käsillään kuten puuseppä Jeesus. Emilio ei ole puuseppä, vaan hän on taiteilija, mikä juontuu siitä, että Antonio on pohjimmiltaan uskonnollinen ja taiteellinen. Emilion tarkoitus on olla Kristuksen kaltainen, jotta Antonio voisi hänen kauttaan löytää paitsi taiteellisuutensa, niin myös kaipaamansa uskon.

Antonio ei uskaltanut antaa elämäänsä Emilion käsiin, mutta hänen kuvataan kaipaavan tuota heidän kokemaansa, vaikka hän jätti sen taakseen. Hän tukahdutti paljon positiivisia puolia itsestään, koska luuli niitä negatiivisiksi.

Minä jäin vuorenrinteelle yksin. Tunsin käyneeni
lähellä jotain mistä en ollut tiennyt, kuin maassa jon-

ka kielen voisin oppia helposti. Emilio oli äkkiä joku toinen kuin se jonka olin tuntenut kymmenen vuotta. Pelkäsin häntä ja pelkäsin itseäni, ja kaipasin tätä hetkeä joka ei tulisi takaisin. Ja meistä tuli aikuisia. (P, 188.)

Maa, jonka kielen Antonio kokee voivansa oppia helposti, viittaa siihen, että hänellä on taiteellisia lahjoja, joiden avulla hänestä voisi tulla suuri taiteilija. Hänessä on myös uskonnollisia taipumuksia. Antonio ei ole tarpeeksi rohkea lähteäkseen taiteen ja uskon tielle, minkä vuoksi Emilio kävelee pois hänen luotaan. Emilion rinnastaessa itsensä suurisiipiseksi linnuksi, hän kuvastaa siipien koon kautta, miten vahvoilla kantimilla uskonnollisuus ja taiteellisuus Antoniossa asuvat. Ilman näitä puolia Antonio ei ole sinut itsensä kanssa.

Tärkeä huomio on myös Emilion sukunimi Terra, sillä Terra viittaa maailmaan. Antonion sukunimi Casa viittaa kotiin, paikallaan pysymiseen, joten hän kaipaa kodin piiristä myös ulkomaailmaan, jota Emilio symboloi. Terra voi viitata suomennettuna myös maahan, joten hänet itseensä liittämällä Antonio pääsisi lähemmäs maanpintaa, eheytyisi hulluudesta, jossa on leijaillut.

4.3.2 Valoon johdattava varjo

Maria johdatti Antonion Taidemuseolle. Taidemuseo on yksi kolmesta kertomuksen keskeisestä paikasta. Uimahalli ja Raitiovaunuhalli ovat kaksi muuta kertomuksen ymmärtämisen kannalta tärkeää paikkaa.

Uimahalli liittyi animaprosessin ensimmäiseen vaiheeseen, Evaan. Raitiovaunuhalli toiseen vaiheeseen, Lauraan. Taidemuseo liittyy Mariaan ja tähän animahahmoon yhteydessä olevaan Emilioon. Kun alkukirjaimet laitetaan peräkkäin siinä järjestyksessä, missä ne prosessissa ilmaantuvat, saadaan niistä sanaksi URT. URT-kirjainyhdistelmän ajattelen tarkoittavan unresolved romantic tension, millaisessa merkityksessä sitä on ajateltu esimerkiksi populaarikulttuurissa. Suomennettuna kirjainyhdistelmä tarkoittaisi ratkaisematonta romanttista jännitettä. Antonion ja Marian välillä on ratkaisematon romanttinen jännite, koska he molemmat vaikuttavat tuntevan vetoa toisiinsa, mutta eivät tee asialle mitään. Animaprosessi on tuonut kolmannella tasollaan Antonion eteen animan, jonka kanssa hän ei osaa ratkaista tuota jännitettä, mutta se pitäisi voida ratkaista, jotta Antonio pystyisi selvittämään ongelmansa. Kuten von Franz on todennut, mies tuntee animoihin ihastuksen ja rakkauden tunteita, joiden avulla nämä hahmot pitävät miestä otteessaan.

Antonio ei ole yhtynyt Mariaan, kuten aiempiin animahahmoihin. Hän ei ole saavuttanut Mariaa romanttisessa eikä seksuaalisessa mielessä. Maria muodostaa tämän jännitteen, jota Antonio ei osaa

ratkaista. Ratkaisemattoman romanttisen jännitteen syntyyn tarvitaan molemmin puoleista romanttista kiinnostusta, joten on huomionarvoista, että Marian kerrotaan myöhemmin olevan Emilion nainen. Koska Emilio on Antonio varjopuoli, pääsisi Antonio symbolisesti yhtymään Mariaan ja selvittämään jännitteensä, jos onnistuisi liittämään Emilio Terran osaksi psyykeään.

Taidemuseossa, jonne Antonio on saapunut Marian johdattamana, on Emilio Terra. Olen tulkinnut Emilion taiteelliseksi ja uskonnolliseksi puoleksi Antoniosta. Antonio on luullut, ettei hänen isänsä hyväksy Emiliota, minkä vuoksi hän on tukahduttanut tämän puolen itsestään. Tämä on ollut yhtenä syynä Antonion henkiseen kriisiin – hän on sisimmältään taiteilija, mutta isää miellyttääkseen on alkanut pitää taiteellisuutta vähempiarvoisena, minkä vuoksi on ajautunut urbanologiksi. Urbanologina hän on yrittänyt yhdistää taidetta työhönsä, mutta epäonnistunut ja saanut potkut. Potkujen myötä hän on alkanut tukahduttaa taiteellisuuttaan lisää, minkä vuoksi taiteellisuutta kuvastavan persoonan tila Antonion psyykessä käy ahtaammaksi, mikä kuvataan novellissa vertauskuvallisesti Emilion rappeutuneessa ulkonäössä.

Antonio on nuoruudessaan halunnut alkaa tutkia luontoa (P, 156), mutta hän on hylännyt ajatuksen, koska on valinnut alan, jota toteuttamalla voisi miellyttää paremmin isäänsä. ”*Minä olin valinnut kaupungin, ehkä siksi että isäni oli raitiovaununkuljettaja, en tiedä, en muista enää*” (P, 156–157). Antonio hokee, että hänen pitää maksaa velkansa isälleen, vaikka hän ei tiedä, mikä tuo velka on. Luonnon tutkiminen viittaa taiteellisuuteen ja feminiinisyyteen, siihen, millainen hän todella on ja millainen hänen positiivinen varjopuolensa Emilio on.

Taidemuseossa Maria näyttää Antoniolle maalauksen, jossa yksinäinen merenkulkija pyrkii nelimastoisella purjelaivalla sumussa häämöttävän kaupungin satamaan: ”*Merenkulkija on Emilio Terra. Maalauksessa näkyvät sataman valot ovat ihmisten maailma, joihin hän ei saa yhteyttä*.” (P, 185.) Maalauksen Emilio symboloi sitä varjopuolta Antoniosta, jota hän ei tiedosta itsessään olevan. Valo edustaa jungilaisittain tietoisuutta, kun taasen meri tiedostamatonta. Se, että Emilio on meren armoilla, on kuva psyyken olemisesta tiedostamattoman armoilla, regression tilassa. Satamaan päästessään feminiinisen alueella oleva merenkulkija Emilio löytäisi kosketuksen maskuliiniseen puoleensa. Antonio sen sijaan tarvitsee kosketusta feminiiniseen miehuuteensa, jota Emilio edustaa. Myöhemmässä kerronnan vaiheessa sama symbolinen tilanne on esitetty siten, että Antonio on tuo meren armoilla oleva mies. Molempien miesten yritys löytää mereltä satamaan viittaa yhden psyyken kriisitilaan, jossa molempien psyyken puolten on autettava toisiaan selviytymisessä. Vain siten yhden kokonainen psyyke on mahdollista syntyä.

Olen huomioinut jo aiemmin numeron neljä symbolisesti tärkeäksi, joten purjelaivan nelimastoisuus on olennainen yksityiskohta. Jungilaisen ajattelutavan mukaan neljä voidaan ymmärtää olevaisuuden

peruslukuna ja täydellisyyden lukuna. Tämä käsitys pohjautuu katolisen kirkon dogmiin Marian ruumiillisesta Taivaaseen astumisesta. Von Franz on käsittänyt Jungin ymmärtäneen tämän dogmin pyrkimyksenä tuoda maskuliinisesti painottuneeseen kolminaisuuteen feminiininen elementti. (von Franz 2003, 185, 224–225.) Kolminaisuuden ollessa isä, poika ja Pyhä Henki, tulkitsen Federicon ilmentävän isää, Tonion poikaa ja Emilion Pyhää Henkeä. On ajateltavissa, että tähän kolminaisuuteen liittyessään feminiininen elementti pystyisi täydentämään kokonaisuuden aikaisemmasta kolmiorakenteesta harmonisemmaksi neliörakenteeksi. Neliö on jungilaisen ajattelutavan mukaan käsitettävissä tasapainon ja täydellisyyden kuviona. (von Franz & Jaffé 2003.) Nelimastoinen laiva vihjaisi siis ratkaisuun, johon psyyke voisi päästä neljän vahvan arkkityypin johtamana.

Antonio ei tiedä Emilion olevan Taidemuseossa. Hän sanoo Marialle:

> – *Emilio Terra elää Monte Azzurron luolassa kymmenentuhatta vuotta vanhan maalauksen äärellä, sanoin.*
> *– Hän tutkii sitä yhä, ja jalostaa siitä yhä uusia muunnelmia. Kaikissa on satamaan pyrkivä merenkulkija. Vielä kymmenen vuotta sitten maalaukset olivat miehen korkuisia, sitten niitä ei pystynyt näkemään ilman suurennuslasia*. (P, 185–186.)

Luolan olen tulkinnut symboloimaan Äiti Maan kohtua, joten Emilio on siis tiedostamattoman animamaailman armoilla kaukana isän maailman edustamasta tietoisuudesta. Emilion pakkomielle yhteen maalaukseen, josta hän tekee muunnelmia, heijastaa ainoastaan Antonion omaa yksipuolista elämänasennetta. Hänen varjonsa on samalla tavoin tukahduttavan yksipuolisuuden armoilla, koska Antonio ja hänen psyykensä varjopuoli ovat eriytyneet kahdeksi erilliseksi yksipuolisuutta ilmentäväksi persoonallisuudeksi. Satamaan pyrkivän merenkulkijan teema osoittaa, miten epätoivoisesti Antonion psyyken tiedostamattomat ja tukahduttamat sisällöt yrittävät tunkeutua tietoisuuteen.

Emilion maalausten koko oli aiemmin iso, minkä ajattelen kuvastavan, että silloin Antonion taiteellisen puolen tilanne ei vielä ollut toivoton. Antonion kerrotaan kuitenkin saaneen potkut työstään, koska hän korosti työssään taiteellisia ratkaisuja. Potkujen saamisen myötä Antonion voi ajatella työntäneen taiteellisuuttaan yhä syvemmälle tiedostamattomaansa, varjoonsa, koska hän katsoi taiteellisuuden pilanneen elämänsä. Edellisen kerran Antonio kertoi käyneensä Emilion luona ennen potkujaan. Potkujen jälkeen hän ei ollut nähnyt Emiliota, jota oli alkanut pitää mitättömänä miehenä ja syyllisenä omiin ongelmiinsa. Yhteyden katkeamisen voi tulkita olleen eräs yksipuolistuneen elämänasenteen syntymisen syistä. Maalausten koon symboloidessa varjon

tukahdutuksen tilaa, pienenpieniksi muuttuneet maalaukset olivat hätähuuto, että psyyke hajoaa kokonaan, jos varjon hapen puutetta ei ymmärretä.

Antonio muistelee, miltä Emilio näytti heidän edellisen tapaamiskertansa aikaan. Hän muistaa miehen, jonka hoitamaton tukka valui parransängen tummentamille kasvoille, hän muistaa, kuinka tuo mies vapisi ja tuijotti lyhdyn valaisemaa himmeää kalliomaalausta (P, 187). Antonion muistikuvat varjon tilasta kuvastavat, miten täysin hän oli tukahduttanut ja kieltänyt Emilion olevan osa itseään. Kielletty ja tukahdutettu varjopuoli pyrkii esiin projektioiden muodossa, joten Antonion voi ajatella silloin halveksineen taidetta ja taiteilijoita, kaikkea sitä itsensä tiedostamattomassa asuvaa, jota hän ei hyväksynyt osaksi itseään.

Antonio on animaprosessinsa avulla löytänyt takaisin taiteen luo. Hän on koko kertomuksen ajan alkanut vaikuttaa koko ajan enemmän ja enemmän esteetikolta. Marian johdatettua Antonion Emilion luo ilmenee individuaatioprosessin positiivinen tilanne Emilion uudessa ulkonäössä: ”*Nyt näin edessäni miehen, joka oli kuin sotilas. Lyhythiuksisilta ajelluilta kasvoilta suuntautui minuun jäänsininen luja katse*.” (P, 187.) Antonio katsoo, kuinka Emilio vasaroi metalliin raitiovaunun kuvaa. Hän yrittää tehdä medaljongia, jossa olisi Federicon Casan ajaman raitiovaunun kuva, joka muistuttaisi oikeaa raitiovaunua, mutta olisi samaan aikaan myös taidetta. (P, 188.) Nämä Emilion pyrkimykset yhdistää Antonion raitiovaunurakkaus taiteeseensa kertovat varjopuolen halusta pyrkiä yhteyteen Antonion kanssa. Toiminnallaan Emilio koettaa saada Antonion ymmärtämään, että raitiovaunut ja taide voisivat molemmat mahtua hänen tietoiseen psyykeensä. Raitiovaunuissa voi nähdä taidetta, taiteessa voi olla raitiovaunuja, tämä on jotain, jota Antonio alkaa tiedostaa vasta tässä vaiheessa.

Medaljongin tekemisen katson symboloivan suoraan miehen psyyken sisintä, Itseä. Pyöreänä medaljongin voi myös ajatella edustavan psyykeä ja kokonaisuutta. Itseä kuvastavien mytologisten aiheiden von Franz (2003, 213–215) ajattelee usein ilmenevän ympyrän muotoisissa kuvissa, joiden keskuksessa on Suuri Mies. Tällainen kokonaisuus ymmärretään jungilaisuudessa hindulaisella sanalla mandala, joka on ajateltavissa ihmisen psyyken ydinatomiksi, jonka tarkkaa merkitystä on mahdoton saada selville. Historiallisesti mandaloiden tekemistä on käytetty menetetyn sisäisen tasapainon palauttamiseen. Von Franz on kuvannut ihmisiä, jotka ovat mandalan muotoisia kuvia tekemällä pyrkineet sisäiseen rauhaan. Mandalan kautta voidaan symbolisesti representoida luonnollista kokonaisuutta ja niitä tekemällä voidaan tavoittaa kateissa ollut merkitys tai palauttaa järkkynyt järjestys kokonaiseksi. (von Franz 2003, 213–215.) Mandalaa muistuttavaa teosta tekemällä Emilio viestii haluavansa tulla Antonion tiedostamattomasta tietoisen psyyken osaksi. Molemmat psyyken puolet – Antonio ja Emilio – ovat läsnä paitsi konkreettisesti niin myös mandalan muotoisessa medaljongissa. Suuren Miehen funktion medaljongissa täyttää sen keskuksessa oleva

raitiovaunu, joka symboloi isää, Federico Casaa. Tietoisuutta symboloivana Suuri Mies viittaa myös Kristukseen, joka arkkityyppisen vanhan viisaan miehen hahmon kautta johdattaa kärsimysnäytelmän päähenkilöä uuteen psyykkiseen kasvuun, kokonaisuuteen.

Mandalan symboloidessa ennen kaikkea Itseä, on sillä merkittävä vaikutus. Itsen ilmaantuminen mandalan muodossa antaa von Franzin (2003, 213) mukaan uneksijalle niin paljon sisäistä voimaa, että uudistuminen ja henkinen kasvaminen ovat todennäköisiä. Uneksijalla on oltava kuitenkin sisäinen tarve henkiseen kasvuun. Mandala voi ilmaantua uniin jopa niillä ihmisillä, jotka eivät ole edes kuulleet koko mandalan käsitettä. Tällaisiin ihmisiin mandala voi vaikuttaa jopa kaikkein vahvimmin, koska kokemus on spontaanimpi. Mandalan tarkoituksena ei ole ainoastaan tuoda takaisin aiemmin olemassa ollutta järjestystä, vaan myös luoda jotain täysin uutta. Mandalan voi siis ymmärtää antavan muodon myös jollekin sellaiselle, jota ei ole aiemmin ollut olemassa, eli sillä voi olla myös tulevaisuuteen viittaava merkitys. Mandala pyrkii palauttamaan tasapainon, ottaen aineksia aiemmin olleesta, mutta ennen kaikkea lisäten tuohon vanhaan jotain uutta ja parempaa. Se luo uuden kokonaisuuden, jossa vanha muoto on noussut paremmalle, kehittyneemmälle tasolle. (von Franz 2003, 213–225.) Mandalaa tekevän Emilion taiteellisuuden liittyessä Antonion rationaaliseen mieleen voisi syntyä jotain ainutlaatuista, mies, joka saavuttaisi vastakohtien kautta täyden tasapainon.

Antonio on vahvan Itseä symboloivan mandalan avulla pääsemässä aiempaa lähemmäs Itseään. Von Franzin (2003, 213) mukaan eräs olennainen syy itsensä kadottamiseen on yksipuolistunut elämänasenne. Alkukantaisille ihmisille tällainen yksipuolisuuteen joutuminen tarkoitti sielun menettämistä (von Franz 2003, 213), minkä vuoksi on Antonion tapauksessa olennaista, että hän on animaprosessissaan yrittänyt löytää omaa kateissa ollutta sieluaan. Antonio on joutunut yksipuolisuuden armoille, koska on unohtanut feminiinisen itsensä ja toteuttanut ainoastaan maskuliinista puoltaan, minkä on luullut olevan oikein.

Emilion kiinnostus raitiovaunuihin ennakoi enantiodromian lopullista toteutumista. Medaljongin valmistumisen voi ajatella symboloivan Antonion uutta mahdollisuutta valita, sillä Emilio ja Antonio ovat jälleen lähellä toisiaan paitsi taideteoksen medaljongissa, myös fyysisesti. Emilio käskee Antoniota seuraamaan. ”*Tule, Tonio…*” (P, 189). On olennaista, että Emilio kutsuu juuri Toniota, sillä rohkea lapsiarkkityyppi ei pelkää seikkailuja, vaan uskaltautuu taistelemaan ilman pelkoa suuria vaaroja vastaan. Emilio ja Tonio matkustavat Raitiovaunuhallille.

Keltainen raitiovaunu laskeutuu alas vuorenrinnettä. Emilio ja Tonio katsovat näkyä yhdessä. Vuori kuuluu luontoon ja raitiovaunu kaupunkiin, joten nämä kaksi maailmaa ovat mitä läheisimmässä kosketuksessa toisiinsa. ”*Emilio katsoi näkyä niin kuin oli kauan sitten katsonut Mare Neron*

rannassa jotakin mikä minulle oli pelkkää vettä" (P, 189). Emilion raitiovaunua ihaileva katse osoittaa, että miehet katsovat kuin samoilla silmillä. Heissä on potentiaalia muuttua yhdeksi mieheksi.

Psyyken tila tulee nähtäville myös vuorisymboliikassa. Monte Azzurro on kuvattu lähes toistuvasti tummana vuorena tai ainakin tummien pilvien ympäröimänä. Kuitenkin muistoksi kuvatussa kohtauksessa, jossa Tonio ja Emilio olivat nuoruudessaan Monte Azzurrolla, oli kaikki symbolisesti toisin, mikä viittaa Antonion psyyken silloiseen parempaan tilaan hetkellä ennen psyykeä vaurioittavaa valintaa. Nuoruuden retkellä Monte Azzurro oli kuvattu auringossa hohtavaksi vuoreksi (P, 187–188).

Jungin (1980c, 71) mukaan animan puute voi johtaa erityisesti yli 35-vuotialla miehillä esimerkiksi elinvoiman vähenemiseen, fanaattiseen yksipuolistumiseen, stereotyyppisyyteen ja lopulta lapselliseen alttiuteen ajautua alkoholismiin. Antonio 40-vuotiaana kuuluu tähän Jungin mainitsemaan riskiryhmään. Antonion jatkuva alkoholin juominen voi symbolisesti viitata animan puutteeseen, mutta samaan aikaan se on nähtävissä myös varjon surkean tilan kohtaamisena silmästä silmään. Varjopersoona Emilion aiempi rappiollisen huono tila saattoi olla ainoastaan vertauskuva sille, miten huono yhteys Antonion tietoisella mielellä on ollut psyykensä varjopuoleen ja miten syvästi tukahdutettuna häneen itseensä kuuluva feminiininen miehuus on ollut. Varjoon kätketyn taiteellisen persoonan, Emilion voi ajatella aiemmin olleen elinvoimaltaan vähäinen juoppo-taiteilija. Individuaatioprosessissaan Antonio joutui ensin syöksymään suoraan kohti pimeyttä, eli kohtaamaan oman varjonsa heikon tilan, mitä jatkuva alkoholin juominen symboloi. Juodessaan alkoholia hän ikään kuin muuttuu vastakohdakseen, Emilioksi, jolloin Emilion ei tarvinnut enää juoda alkoholia. Antonio harrasti myös esiaviollista seksiä, jolloin Emilion ei tarvinnut toteuttaa tuotakaan pahetta. Antonio näin eläessään kohtasi kaikki varjoonsa kätkemänsä paheet, jotta saattoi niiden kohtaamisen kautta pyrkiä luomaan uutta kokonaisempaa psyykeä. Saadessaan rakennettua yhteyttä tukahduttamaansa feminiiniseen ja taiteelliseen puoleen, alkaa Emilion tila parantua. Tukahdutettuna ollut varjo ei ole enää rappiolla oleva mies, joka etsisi poispääsyä ja lohtua alkoholista, sillä Antonio oli itse alkanut elää varjon tavoin. Samaan aikaan varjopuoli saattoi alkaa toteuttaa Antonion tietoista asennetta, ihailla raitiovaunuja ja yhdistää tuota ihailua taiteeseensa.

Antonio saa kuulla, kuinka Maria oli pelastanut Emilion Monte Azzurron luolasta Marianzan kaupungintaiteilijaksi. Tulkitsen, että miehen sielu on noussut kapinaan tämän tietoista mieltä vastaan, koska tietoinen mieli ei ole ottanut sielun taiteellisuutta huomioon. Marian ja varjopersoona Emilion yhteys johtuu siitä, että Antonion sielu on taiteellinen, kuten myös hänen varjopuolensa. Antonion olisi tuotava sekä feminiininen sielunsa että taiteellinen varjopuolensa tietoisuuteen. Näin tapahtuessa Antonio ja Maria voisivat selvittää romanttisen jännitteensä ja yhtyä symbolisesti toisiinsa. Maria ei olisi enää pelkästään Emilion nainen, vaan hän olisi myös Antonion nainen – yhdeksi mieheksi tulleen

Antonion ja Emilion naispuolinen sielu. Antonion voi ajatella suudelleen Mariaa kerran – Marian ilmettyä Antoniolle nimettömänä jazzklubin naisena. Marian suudelma osoittaa, että myös miehen toinen puoli on kiinnostava, eli hän ei tyydy vain Emilioon, vaan tarvitsee sekä Emilion että Antonion, kokonaisen miehen, joka näiden kahden yhdistyessä tulisi. Antonio on saanut suudelman ainoastaan jazzklubin huorahtavalta ”Marialta”, joten kolmannen asteen pyhältä animalta hän voisi saada suudelman vasta kohotessaan Emilion avulla uskonnolliseksi ja taiteelliseksi.

Antonion ei kerrota tuntevan ainoastaan mustasukkaisuutta Mariasta, vaan hän on myös iloinen Emilion puolesta:

> *Ja tunsin aavistuksen häpeää siitä että olin kuvi-*
> *tellut hänet niin ohueksi mieheksi, tunsin noloutta*
> *Emilion puolesta. Ja omastani kun olin kuvitellut että*
> *voisinkin olla jotakin muuta kuin olin. Sen merkiksi*
> *painoin käteni Emilion polvelle. Hän vilkaisi minua,*
> *katsoi pidempään ja hymyili samasta syystä kuin minä*. (P, 190.)

Antonio on individuaatioprosessissaan jo niin pitkällä, että näkee Emilion aivan uudessa valossa. Hän on kenties kuvitellut, ettei hänen taiteellinen minänsä voisi saada naista – ehkä hän on jopa pitänyt taiteellista puoltaan homoseksuaalisena, mihin vihjaa se, kuinka hän kuvaa Emilion kanssa kokemiaan asioita liki homoeroottisiksi tulkittavien kosketuseleiden kautta. Antonio ymmärtää, että taiteilija voi saada naisen, eikä herkkyys tarkoita välttämättä epämiehekkyyttä tai homoseksuaalisuutta, vaikka taiteen luominen olisikin kytköksissä feminiiniseen. Hän itse koskettaa Emiliota, tekee aloitteen, koska ymmärtää, ettei Emilion koskettaminen ole sittenkään mitenkään naisellista tai kiellettyä. Liiallisesti miehekkyyttään korostanut Antonio on ollut homofobinen, mutta nyt Antonio on voittamassa myös tuon turhan fobiansa. Koskettaminen on myös hetero ele, koska se tähtää pääsemiseen lähemmäs Mariaa. Antonio haluaa itse olla tuo Marian saavuttanut mies, Emilio.

Novellin loppupuolen kerronnassa Federico toteuttaa vanhan viisaan miehen arkkityyppiä Emilion kautta. Antonio saa Emilion kautta kuulla totuuden, kuinka Federico oli vahingossa joutunut Transalpinusta vastustavaan mielenosoitukseen. Antonio alkaa asian kuullessaan todella ymmärtää, että Federicolla ei oikeasti ollut mitään Transalpinusta vastaan. Antonio ymmärtää Emilion kertomasta, että hänen ei kuuluisi olla sillä puolella, jolle hotelliin ilmaantuneet viestit yrittävät häntä painostaa. Hän seuraa mieluummin isäänsä, joka ei vastustanutkaan Transalpinusta. Emilio saa Antonion vakuuttuneeksi, että hotellille saapuneet viestit ovat olleet Leon – riivaajan – lähettämiä.

Raitiovaunuhallissa Emilion kerrotaan tervehtivän iloisesti virroitinta raitiovaunun katolla korjaavaa mekaanikkoa. Taiteilija ei väheksy ruumiillisen työn tekijää, mikä osoittaa sitä, kuinka Emilio on pystynyt ottamaan Antonion miehisestä mielestä rakennusaineita omaan persoonaansa. Näin hän on

tulossa monipuolisemmaksi mieheksi, mikä viittaa jälleen siihen, että Antonion psyyke on löytämässä tasapainoa. Aiemmin yksipuolisesti taiteelle omistautunut Emilio olisi luultavasti ollut mies, joka olisi arvostanut vain taidetta ja joka olisi tuskin huomannut teknisen, maskuliinisen maailman edustajaa. Aivan samoin kuin yksipuolinen Antonio arvosti vain maskuliinisia asioita. Kohtaus, jossa taiteellinen Emilio on hyvää pataa ruumiillisen työn tekijän kanssa korostaa, kuinka ihmisten tulisi pystyä arvostamaan toisiaan heidän keskinäisestä erilaisuudestaan huolimatta. Tässä erilaisuus on osoitettu toisistaan eroavien ammatti-identiteettien kautta. Antonion muuttuminen Emilioksi ja Emilion muuttuminen Antonioksi enteilee enantiodromian lopullista tapahtumista. Tätä tapahtumassa olevaa muutosta voi tulkita myös yhtenä muutosta kuvastavana arkkityyppinä. Mitä enemmän miehet muuttuvat kaltaisikseen, sitä pidemmällä individuaatioprosessi on.

> *Emilio astui museotasanteelle vieville portaille. Annoin hänen nousta edelläni, hänen pitkä solakka vartalonsa ja jäntevien jalkojensa liike olivat oudossa ristiriidassa herkkyyteen jolla hän otti vastaan maailman. Muistin pitkät yhteiset retkemme Mare Neron rannasta Monte Azzurron rinteille, muistin Emilion kämmenen käsivarrellani, kaipasin aikaa jolloin olimme nuoria ja elimme elämäämme jo omiksemme. (P, 193.)*

Antonio on alkanut ihailla Emiliota. Hän näkee miehessä maskuliinisuutta (maskuliininen vartalo ja maskuliininen tapa liikkua), mutta myös feminiinisyyttä (herkkyys ja taiteellisuus).

Emilio kertoo Antoniolle, kuinka Federico oli pyytänyt hänet kanssaan Raitiovaunuhallille. Federico oli silloin näyttänyt Emiliolle vanhan kuvan, jossa raitiovaunu liukui Mare Neron viertä, meri kimalsi ja saaria näkyi autereessa. Emilio sanoo: ”*Muistin Mare Neron sävyt, koboltinsinisen, turkoosinvihreän, lyijynharmaan, mitä kaikkea niitä onkaan, mutten ollut koskaan nähnyt niitä valokuvassa yhdessä raitiovaunun kanssa*” (P, 193). Emilio kertoo Antoniolle myös, että kuva kiehtoi häntä niin paljon, että hän halusi tutkia sitä lopun elämäänsä. Tässä vaiheessa Federico oli vanhana viisaana miehenä saanut Emilion kunnolla ymmärtämään, miten lähellä meri ja raitiovaunut voivat olla toisiaan, ne voivat olla yksi taideteos, eikä niitä tarvitse vetää erilleen toisistaan. Emilio kertoi olleensa niin ihastunut Federicon näyttämään kuvaan, että Federico sanoi hänelle: ”*Sinä olet minun poikani, minun Emilio, joka antaa minulle sellaista, mihin Toniosta ei ole*” (P, 193). Vastakohtia yhdistävänä symbolina vanha viisas mies osoittaa sanoillaan, kuinka arvostaa miestä, joka viehättyy kuvasta, jossa yhdistyvät raitiovaunu (järjen ja miehisen maailman symboli) ja meri (tunteen ja feminiinisen maailman symboli).

Toniolla oli nuoruudessaan potentiaalia tulla Emilioksi, mutta Tonio hylkäsi Emilion valitessaan uran urbalonologi Antonio Casana. Antonio luuli tehneensä isälleen mieliksi. Emilion kautta hän saa kuulla isänsä sanat, joiden mukaan Emilio oli Federicolle sittenkin pojista rakkaampi. Federicon voi ajatella rakastavan Emiliota enemmän, koska tämä toteuttaa omaa sisäistä ihannettaan, omaa itse luomaansa tehtävää, eikä pyri vain väkisin seuraamaan isänsä jalanjälkiä. Emilio toteuttaa vanhan viisaan miehen toteaman ihanteen: ”*Miehellä on tehtävä, jokaisella miehellä, ja hänen on itse se luotava*” (P, 157). Kuullessaan isänsä arvostavan Emiliota, on ennakoitavissa, että Antonio haluaa tavoittaa taiteellisen puolen itsestään. Antoniohan haluaa aina miellyttää isäänsä, keinolla millä hyvänsä, joten on ilmeistä, että hän haluaa miellyttää myös isän hahmon ottanutta vanhaa viisasta miestä.

Antonio on lähellä ratkaisua alettuaan ihailla Emiliota. Hän on alkanut huomata, että myös Maria ja Federico ihailevat Emiliota. Kaikki tuntuvat pitävän Emiliota parempana kuin Antoniota. On luonnollista, että Antonio haluaa olla Emilio. Hän haluaa muuttua vastakohdakseen, lopullisesti.

Tonio muistaa lapsuudestaan, kuinka hänen piti erään kerran tuoda pieni isälleen tekemänsä raitiovaunu raitiovaunuhallin vitriiniin, mutta hän ei löytänyt vitriiniä. Federico istui silloin synkkänä ikkunan ääressä ja katseli alas kadulle. Tulviva vesi oli estänyt häntä ajamasta raitiovaunua, vaikka todellisuudessa Federico vain taisi uskotella niin itselleen, sillä hän oli saanut potkut, mihin vihjaa seuraava Antonion kertoma *” - - huoltomiehet tervehtivät minua ja kyselivät Federicosta, valehtelin että hän oli hiukan sairaana ja palaisi ensi tilassa töihin*” (P, 195). Tonio leikki raitiovaunuhallissa raitiovaunullaan kuvitellen isänsä vaunun ohjaamoon, mutta leikkiessään pudotti raitiovaunun huoltokuiluun. Emilio alkaa vapista kuullessaan Tonion kertoman, jonka jälkeen hän sanoo:

> *– Minullakin on muistoni, minä olin Federicon toinen poika. Puolitoista viikkoa sitten hän pyysi minut tänne. Hänellä oli raitiovaununkuljettajan puku päällään ja kaulassaan mitali. Hän kertoi mitalista, ja sitten pienestä raitiovaunusta, jonka olit pikkupoikana tehnyt hänelle lohdutukseksi. Olit kertonut kirjeessäsi, missä se olisi. Raitiovaunusi oli anteeksiantosi isällesi. Te olitte olleet Uimahallissa, ja sinä olit…*
>
> *– Jatka.*
>
> *– Federico halusi löytää pienen raitiovaunusi huoltokuilusta. Hän laskeutui mitali kaulassaan tuonne alas kuiluun ja alkoi etsiä, raitiovaunuja meni hänen ylitseen ulos liikenteeseen. Sitten hän löysi, nousi pystyyn ja…*
>
> *Niin oli isäni kuollut.*
>
> *Ajattelin häntä ja muistin yhteiset vuotemme. En tuntenut liikutusta, en tuntenut mitään, isä oli kuollut ja minä elin.* (P, 196.)

Tonio ei tunne liikutusta, vaikka kuulee isänsä dramaattisesta kuolintavasta, mikä vihjaa siihen, että hän on vahva arkkityyppi, jolla on tehtävä hoidettavanaan. Hän taistelee Antonion puolesta.

Isän kuolintapa on varmasti tiedostamattoman psyykensä armoilla olevalle egopersoonallisuudelle, Antoniolle helpotus. Isä hyväksyi sittenkin hänen taiteellisuutensa. Isän kaulassa olleen mitalin tulkitsen symboloivan mandalaa ja vanhan viisaan miehen arkkityypin Itseä. Kuollessaan mitali kaulassaan Federico on symbolisesti mandalaan kytkeytyvä Suuri Mies, jonka voimaa Antonion psyyke tarvitsee. Vanha viisas mies kuolee Antonion psyyken puolesta. Mandala Federicon kaulassa synnyttää uutta kokonaista psyykeä ja tappaa vanhaa. Isä on symboli vanhan tietoisuuden kuolemalle. Emilio Terran ja Tonion välillä tapahtuu hyvin pian tämän jälkeen ratkaiseva läheisyyden hetki. Tuo tapahtuma tuskin olisi mahdollinen ilman sitä, mitä Emilio kertoi Federicon kuolintavasta.

4.3.3 Individuaatioprosessin lopputulos

Emilio Terran kerrottua Toniolle Federico Casan kuolintavasta on Antonio jo pääsemässä lapsiarkkityypin avulla lähelle individuaatioprosessinsa päätepistettä. Tonio katsoo Emiliota heidän laskeutuessaan yhdessä alas raitiovaunuhalliin:

> *Emilio seurasi katseellaan kahdeksikkoa joka liukui*
> *ulos tulvivalle kadulle, tuulessa heilahtelevan katulam-*
> *pun valo välkkyi hänen sinisissä silmissään. Kosketin*
> *häntä pitkään, hän ei tuntenut sitä, ja ajattelin isääni,*
> *joka olisi halunnut Emilio Terran omaksi pojakseen.* (P, 196.)

Edellä kuvattu kohtaus osoittaa, miten paljon Emilio Terra on alkanut romantisoida raitiovaunuja. Hän on jo aikaisemmin tehnyt medaljonkia, jossa on raitiovaunu, eli hän on pitkään yrittänyt yhdistää kaupunkia ja luontoa kokonaisuudeksi. Löydettyään raitiovaunuista ja kaupunkimaisemasta taiteellista kauneutta, on hänen mahdollista päästä Antonion yhteyteen. Tonio ajattelee, kuinka hänen isänsä olisi halunnut Emilion pojakseen. Silloin hän lopullisesti ymmärtää, että isä sittenkin arvosti häntä juuri taiteilijana ja taiteellisena, eli omana itsenään, vaikka hän luuli muuta. Vanha viisas mies Itsen symbolina arvostaa häntä taiteilijana ja taiteellisena, koska taide ja taiteellisuus ovat kaikkein tärkein ja määrittävin osa Antoniota. Merkityksen arkkityyppinä vanha viisas mies haluaa näin johdattaa Antonion kaikkein luontaisimman Itsensä äärelle.

Tonio koskettaa Emiliota pitkään, ja silloin hän symbolisesti yhtyy Emilioon. Tulkitsen, että heistä tulee kosketuksen kautta yksi mies, joka kantaa sekä Tonion että Emilion ominaisuuksia. Emilion ei

kerrota tuntevan kosketusta. Hän on katoamassa pois kuin varjo asfaltin pinnasta. Emilio vain katsoo raitiovaunua numero kahdeksan ja tuulessa heilahtelevan katulampun valo välkkyy hänen sinisissä silmissään. Silloin Tonio ja Emilio ovat yksi rohkea mies, jonka ajatukset kiteytyvät näin:

> *Federico Casan poika olen minä, ajattelin, ja astuin kahdeksikon perään kuin koira* (P, 196).

Saapuessaan hotellille Tonio kuulee portieerilta muuan miehen soittaneen ja sanelleen Toniolle viestin. Portieeri kertoo, ettei soittaja sanonut nimeään. Tonio sanoo, että portieeri voisi repiä paperin ja kertoa, että hän on lähtenyt Transalpinusiin. Tällä tavoin hän ilmaisee, että individuaatioprosessi on lopuillaan, koska hän on pystymässä jättämään taakseen uniensa äitikaupunki Marianzan ja riivaajansa Leon. Hän ei anna psyykensä enää väittää itselleen, että hänellä on velvollisuuksia Federicon poikana. Antonio ei vielä kuitenkaan ole täysin selvittänyt ongelmiaan, mihin vihjaa hänen olomuotonsa Toniona, lapsiarkkityyppinä. Oidipuskompleksin voittamisessa on vielä viimeinen kohtaus edessä. Oidipuskompleksihan on ollut tukahdutettu tiedostamaton puoli Antoniota, joka on kuulunut Emilioon, joten Emilion tullessa miehen tietoisen persoonan osaksi on tuosta mukana tulleesta ongelmasta päästävä eroon. Sankarillisen lapsiarkkityyppi Tonion on matkustettava isänsä kanssa Uimahallille.

Uimahallikohtausta edeltää runsas vesisymboliikka, jossa tulva on vallannut kaupungin. Vesi vaihtaa tämän jälkeen olomuotoaan jääksi, minkä jälkeen lämmin tuuli sulattaa jään ja noussut vedenpinta alkaa laskea. Tässä kohtaa kertomusta vesisymboliikkaa tekee mieli tarkastella vielä yhdestä uudesta näkökulmasta, sillä jungilaisessa tulkinnasta on tärkeää ottaa aina huomioon se konteksti ja tilanne, jossa symbolit milloinkin ilmaantuvat (Jacobi 2003, 301). Uimahallikohtausta edeltävä vesisymboliikka voisi vertauskuvallisesti ilmentää tapahtuvaa uudestisyntymää. Kulmala (2002, 129) painottaa Jeesuksen ajatelleen vedestä ja Hengestä syntymistä uudestisyntymänä. Vertauskuvallisesti tällaista ilmiötä on ajateltava tuulen kaltaisena, siitä on vaikea tietää mistä se tulee ja mihin se menee. Tiedostamattoman, jota vesi kuvastaa, yhtyessä tuulessa tietoiseen voi ihminen syntyä uudestaan – tuon syntymisen taustalla täytyy olla kuitenkin kriisi. (Kulmala 2002, 129.) Katson novellin individuaatiota enteilevän vesisymboliikan kuvastavan juuri Kulmalan kuvaaman kaltaista henkistä uudelleensyntymää, sillä Antonio on alkanut synnyttää uutta psyykeä kriisin kautta.

Hengellisessä kielessä sateen voi nähdä symboloivan ihmisen kauttaaltaan valtaavaa Pyhää Henkeä (Lempiäisen 2006, 350). Antonio on vanhan viisaan miehen marttyyrikuoleman jälkeen alkamassa löytää uskonnollisuuttaan, mihin uskonnolliseksi tulkittava symboliikka vihjaa. Jacobi (2003, 280) näkee sateen Taivaan ja maan yhdyntänä, jollaisena sade on ymmärretty mytologioissa, ja tällainen yhdyntä novellin kontekstissa kuvastaa tulkintani mukaan kahden vastakkaisen elementin yhdeksi

tulemisen tapahtumista. Taivas on mahdollista ymmärtää Taivaan Isän paikkana, isällisenä, ja maan voi tulkita viittaavan Äiti Maahan, äidilliseen. Antonio on jo lähellä näiden kahden puolen täydellistä yhteensulautumista, minkä vuoksi sade lisääntyy ennen loppuhuipennusta. Tämä symbolinen yhdyntä ei tapahdu kuitenkaan hetkessä, vaan psyyke joutuu vielä lopulliseen taisteluun. Loppuhuipennuksessa, initiaatioriitissä Tonion on uskallettava antautua feminiiniselle. Aiemmin Tonio hylkäsi feminiinisen ja valitsi maskuliinisen. Nyt hänen on valittava toisin.

Uimahallissa Tonio haluaa näyttää isälleen. Hän hyppää sukeltaen veteen. Sukelluksen aikana hän kohtaa pimeän. Hän havahtuu vatsaltaan altaan reunalta, jossa hänelle tuntematon mies hakkaa hänen selkäänsä, eikä mies ole hänen isänsä. Tulkitsen tämän kohtauksen lapsiarkkityypin asettamaksi alkukokeeksi, joka yksilön pitää käydä läpi voidakseen siirtyä kypsempään elämänvaiheeseen. Ajattelen veden toimineen sekä elämän että kuoleman vetenä. Tonion voi ajatella kuolleen symbolisesti Uimahallin veteen, kun altaan reunalta heräävä mies on Antonio. Tonio ottaa ikään kuin voiton tiedostamatonta symboloivalta vedeltä. Hän on voitokas sankari, joka kuvastaa tietoisuuden tilan heräämistä. (Henderson 2003, 112 & Jaffé 2003, 126.) Syntynyt Antonio ei tarvitse enää isää, vanhaa viisasta miestä, joten siksi isä on kadonnut. Hänet pelastaa joku vieras, eikä kukaan perheenjäsen. Hän on symbolisesti pystynyt itsenäistymään, astumaan ulos lapsuudenkodistaan. Hänen sukunimensä Casa on viitannut lämpimässä kodissa äidin sylissä olemiseen. Emilion sukunimi Terra viittaa maailmaan, johon Antonio on viimein päässyt tuotuaan tämän arkkityyppisen miehen myönteiset ominaisuudet osaksi tietoista psyykeään. Hän ei ole pelkästään Casa (koti), vaan hänessä on nyt myös Terra (maailma). Maailma on hänen kotinsa – ja tulkitsen terran tarkoittavan myös maata, jolle Antonio viimein pääsee veden armoilta.

Noschisin mukaan yksilö ei voi koskaan täysin päästä varjostaan eroon, vaan hänen on opittava elämään sen kanssa. Liitettyään positiiviset puolensa yhteen voi yhdeksi tullut Antonio ja Emilio alkaa kätkeä negatiivisia puoliaan varjoonsa. Tällaisia puolia ovat tulkintani mukaan esimerkiksi yksipuolinen elämänasenne, alkoholismi, pakonomainen seksuaalisuus ja liian jyrkkä ateistinen maailmankuva. Nämä puolet ovat kuitenkin tulleet ainakin osittain tiedostetuiksi, joten egopersoonallisuudella on mahdollisuus pystyä pitämään ne aisoissa. Uusi Antonio tokaisee: ”*Minä en tiedä. Minä en ole Tonio vaan Antonio Casa. Isä on kuollut ja Marianzan raitiovaunut jatkavat kulkuaan.*” (P, 199.) Antonio alleviivaa, kuinka hän osaa erottaa Tonion itsestään, kun aiemmin he ovat olleet yhtä ja samaa. Lause vihjaa myös Tonion symboliseen kuolemaan. Marianzan raitiovaunujen kulkeminen viitannee psyyken prosesseihin, jotka eivät koskaan pysähdy ennen kuin ihminen kuolee. Hän myös tiedostaa itse voivansa elää, vaikka hänen isänsä on kuollut.

Isä on toiminut kertomuksessa vanhana viisaana miehenä. Jungin (1980a.) mukaan vanha viisas mies voi olla kuvastamassa myös lapsuusajan varjoa. Tulkitsen, että lapsuudessaan Antonio on ollut välillä

taiteellinen, välillä puolestaan taiteellisuutensa tukahduttanut tekninen ja tieteellinen poika. Tämän vuoksi hänen lapsuusaikansa varjoa kuvastava Federico on ensin jyrkän maskuliininen, edustaessaan teknistä maailmaa, ja myöhemmin myös taiteellisempi. Vanha viisas mies kuvastaa Antonion psyykessä jo lapsuudessa vallinnutta ristiriitaa. Hän on ollut Federicon tavoin ristiriitainen ja ailahteleva. Koska Federico matkustaa Antonion kanssa Uimahallille vielä Emilion katoamisen jälkeen, on tulkittavissa, että vanha viisas mies lapsuusajan varjoon kytkeytyvänä osoittaa, kuinka Antonio ei ole vielä kokonaan selvittänyt varjostaan kumpuavaa ongelmaa. Tämä on yksi perustelu sille, miksi vielä Emilion katoamisen jälkeenkin Marianzassa sataa. Jung on nimittäin ajatellut, että juuri varjon kohtaaminen voi heittää psyyken veden maailmaan. Tämä vesi voi poistua vasta sitten, kun varjon ongelmat on selvitetty ja kun se on saatu kokonaan liitettyä osaksi persoonallisuutta. (Jung 1980a, 21–22.) Olen aiemmin ajatellut veden kuvaavan tiedostamattoman psyyken lisäksi arkkityypeistä lähinnä animaa, mutta vesisymboliikan runsaus on ajateltavissa usean tekijän summaksi. Federicon kalaton akvaario on ymmärrettävissä vihjeeksi hänen yhteydestään varjoon, sillä Jung (1980a, 21) on nähnyt varjon edustavan veden maailmaa, jossa kaikki elämä kelluu keskeytetyssä tilassa. Tuo akvaario on ollut vain vertauskuva tälle Antonion varjon tilalle.

Riivaaja-Leon voi ajatella lakkaavan olemasta siinä vaiheessa, kun Antonio ei enää usko tähän, eikä tämän viesteihin. Antonion kerrotaan pyytävän portieerilta hotellin kirjekuoren, laittaa saamansa viestit siihen ja kirjoittaa kuoreen Leo Santin nimen ja tämän baarin osoitteen. Tämän jälkeen hän pyytää portieeria toimittamaan kirjeen perille seuraavana päivänä. Viestien palautus osoittaa, ettei Antonio tarvitse enää Leoa, eikä tämän Vesibaaria, joka on vain paikka, jossa Antonio on kehittänyt yhteyttä feminiiniseen puoleensa. Vesibaari on myös symboli niille negatiivisille puolille, joista hän on tullut tietoiseksi ja jotka hän on siirtänyt osaksi varjoaan. Antonion pitää jättää Leo taakseen, koska tämä peilaa hänen psyykensä tuhoavia ristiriitoja. Leo on myös symboli regressiolle. Antonio on ottanut varjostaan psyykeensä positiivisen puolen, Emilion. Riivaajan kuuluessa osaksi varjon negatiivista puolta, symboloi Leosta irtautuminen varjon negatiivisista ominaisuuksista irrottautumista. Antonio on jättänyt taakseen oidipuskompleksinsa ja yksipuolisuutensa.

Tulkitsen, ettei Antonio hylkää Leon hylätessään uskontoa tai mahdollisuutta uskoontuloon, vaikka niin voisi tulkita, koska nimi Leo Santi vihjaa vahvasti Kristukseen. Antonion psyyken synnyttämistä nimistä ja kuvista suurin osa kytkeytyy tavalla tai toisella Kristukseen, johonkin jota hän on vailla. Arkkityyppinä Leo on vain osa individuaatioprosessia. Hän on yksi psyyken parantaja, kuten muutkin, eikä Antonio siis hylkää häntä, vaan ainoastaan tämän arkkityypin sisältämät kielteiset ominaisuudet. Leo on ollut mukana auttamassa Antoniota ymmärtämään jotain olennaista itsestään. Riivaajan arkkityypissä on negatiivinen kaiku, mutta riivaajan merkitys arkkityyppinä voi olla oikein ymmärrettynä positiivinen. Riivaaja on sekoitus eläimellistä ja jumalallista. Jacobi (2003, 239) on todennut tämän arkkityypin eläimelliseen puoleen liittyen, että *”eläin ei itsessään ole hyvä eikä paha;*

se on osa luontoa". Tällä tavoin Leo Santikin on vain osa psyykeä, ei hyvä, eikä paha, vaan ainoastaan arkkityyppinen ilmentymä jostain miehen psyyken ongelmasta.

Kertomuksen lopulla Antonio matkustaa ilmalaivalla takaisin Transalpinukseen. Hän astuu ulos hotellista kauniiseen kevät-iltaan. "*Katu hohkasi lämmintä höyryä, mustien hävittäjien aura lensi matalalla Mare Nerolle ja jätti jälkeensä ulahtavan äänen*" (P, 199). Hävittäjät eivät enää hyökkää "mustalta mereltä" eli tiedostamattomasta, sillä sota on ohi. "*Sodissa on vain voittajia ja häviäjiä. Monet kuolevat ja uusia syntyy tilalle*" (P, 199). Tällä ajatuksellaan Antonio viittaa psyykessään käymäänsä sotaan, jossa häntä auttaneet osapersoonallisuudet ovat kuolleet ja joiden tilalle on syntynyt yksi kokonainen persoonallisuus.

> *Aloin kävellä Marianzan vaaleansinisessä kevätil-*
> *lassa sinne mistä ilmalaivat lähtivät Transalpinukseen* (P, 199).

Edeltävä lainaus on novellin viimeinen lause. Sade, salamat, myrskyt, tulvat ja pilvet ovat väistyneet, mikä kuvastaa Antonion psyyken parantunutta tilaa. Tätä sateiden ja tulvien poistumista on ennakoinut jo kerronnan sateenkaarisymboliikka. Lempiäinen näkee *Raamatun* vedenpaisumuskertomuksessa sateenkaaren keskeisessä symbolisessa roolissa. Vedenpaisumuskertomuksessa tuhon jälkeisinä aikoina Jumala teki luomakunnalleen lupauksen, jonka mukaan vedenpaisumus ei enää tulevaisuudessa pystyisi hävittämään kaikkea elävää. Sateenkaari oli Jumalan asettama symbolinen merkki, minkä nähdessään hän vannoi muistavansa lupauksensa. (Lempiäinen 2006, 347.) Novellin symboliikan voi nähdä sateenkaarten kautta jo varhaisessa vaiheessa osoittaneen, että Antonio tulisi selviämään henkisistä koettelemuksistaan. Vedenpaisumuksen ymmärrän novellissa vertauskuvaksi tiedostamattoman psyyken tukahduttavalle ylivallalle, johon Antonio on hukkumassa ja joka näyttäytyy tarinassa tulvina, jotka estävät Marianzan raitiovaunuja liikkumasta.

Kuten olen jo aiemmin Ylikarjulan ajatuksiin viittaamalla todennut, on vaaleansininen uskonnollisessa symboliikassa väri, joka ilmaisee toivoa siitä, että vainaja on päässyt taivaaseen. Tämän vuoksi Antonion lähdön hetkellä on vaaleansininen kevätilta. Symbolisesti myös kevään voi nähdä merkitsevän ylösnousemuksen tapahtumista ja uuden elämän alkamista (Lempiäinen 2006, 352). Antonio tiedostaa isänsä kuolleen, mutta hän voi matkustaa isällistä symboloivaan kaupunkiin, Transalpinusiin. Hän on löytänyt uuden isän, uuden tietoisuuden tilan, eli synnyttänyt uuden kokonaisen psyyken. Antonion on mahdollista ajatella löytäneen auktoriteetikseen ja turvakseen myös Taivaan Isän. Laivan voi ajatella kuvastavan kristityn onnellista matkaa Taivaaseen, joten on siksikin merkillepantavaa että Antonio matkustaa Transalpinusiin ilmalaivalla (Lempoäinen 2006, 149). Symbolisesti laivamatka voisi myös kuvastaa, kuinka hänen todellinen isänsä on päässyt Taivaaseen.

Kertomusta on mahdollista tulkita ateistisen miehen uskoontulon kuvauksena. Tämä mies, Antonio, saa mahdollisuuden ottaa Kristuksen vapahtajakseen. Individuaatioprosessin kautta hän löytää kuolleen isänsä tilalle Taivaan Isän. Kuollut isä on voinut alun alkaenkin olla vain vertauskuva uskon menetykselle ja pitkälle kehittyneelle ateismille, joka on muodostunut liian ehdottomaksi ja yksipuoliseksi elämänasenteeksi.

Ajateltaessa kertomuksen alkua ja loppua Rabinowitzin ajatusten valossa kertomuksen avainpaikkoina, on huomionarvoista, että sekä alussa että lopussa on hyvä kevätsää. Alussa Antonio matkustaa pakoon kevättä, mikä symbolisesti osoittaa, kuinka hänen psyykensä tila heikkenee. Alussa hän kuulee isänsä kuolleen, mutta henkinen vaikutus tulee hieman viiveellä. Ilma on hyvä vielä heti isän kuoleman jälkeen. Psyyke suistuu kuitenkin hyvin pian elämää symboloivasta keväästä kuolemaa symboloivaan mustuuteen, äitianiman kaupunkiin. Psyyken synnytettyä kertomuksen lopulla uuden kokonaisen tilan, on jälleen kaunis keväinen sää. Kaupungit ovat kuvastaneet muutosta, sillä hajonnut, tiedostamattoman armoilla ollut psyyke elää Marianzassa, kun kokonainen, tietoinen psyyke saa näyttämökseen Transalpinusin.

Antonio on individuaatioprosessissaan hakenut unohdetun viisauden Marianzasta (tiedostamaton psyyke), jotta voisi viedä sitä Transalpinusiin (tietoinen psyyke). Näin tehdessään hän myös jätti negatiiviset puolensa, joita esimerkiksi riivaaja Leo Santi symboloi, Marianzaan, eli siirsi ne psyykensä varjopuoleen. Unohdettu viisaus on ymmärrettävissä paitsi Antonion kautta, jolloin hän löysi sen avulla itsensä ja kehitti kokonaisen psyyken tilan, mutta myös yhteiskunnallisesti, jolloin feminiinisyys, taiteellisuus ja uskonnollisuus tulivat takaisin arvoon tietoisen maailmassa, jota Transalpinus symboloi. Yhteiskunnallisesti tulkittuna on siis mahdollista ajatella, että individuaatioprosessi vihjaa yhden miehen kautta, miten yhteiskunnallisen tilan on mahdollista parantua. Tietoinen (Transalpinus) ja tiedostamaton (Marianza) eivät enää ole sodassa keskenään. Näitä kaupunkeja ei kenties ole enää yksipuolisina siten, että Marianza edustaisi äidillistä ja Transalpinus isällistä, koska Antonion psyyken yksipuolinen asenne on alun perin tehnyt näistä kaupungeista yksipuoliset ja vastakkaiset. Uusi psyyke on tasapainottanut molempia, eikä kumpikaan niistä ole enää yksipuolisesti tietynlainen. Myös nämä kaupungit ovat ottaneet ominaisuuksia toisiltaan, kokeneet enantiodromian kautta kokonaisiksi ja monipuolisiksi kehittymisen, jolloin ne eivät enää ole yksipuolisia.

Transalpinusin kaupungin nimi on tulkinnallisesti mielenkiintoinen. Trans on etuliitteenä käsitettävissä esimerkiksi toisella puolella olevaksi, jollainen Transalpinusin kaupunki on Marianzaan verrattuna. Trans kaupungin nimessä voisi olla tämän kertomuksen kontekstissa myös viite “henkiseen transsukupuolisuuteen”, mikä tarkoittaisi, että Antonio kaupunkiin palatessaan on

pystynyt muuttumaan psyykeltään molempien sukupuolien piirteitä sisältäväksi, koska hän on saanut positiivisia feminiinisiä puolia osaksi psyykeään. Hän on samaan aikaan päässyt eroon yksipuolisesta maskuliinisuudesta. Tällainen "henkinen transsukupuolisuus" on mahdollista ajatella löytyvän jossain määrin jokaisen ihmisen psyykestä, sillä kaikissa miehissä on feminiinisiä piirteitä ja kaikissa naisissa maskuliinisia piirteitä, vaikkakin nuo piirteet saattavat pysyä pääosin tiedostamattomassa ja olla tukahdutettuja – kenties jopa yhteiskunnan tukahduttamia. Marianzan kaupunki on jo nimensäkin puolesta tulkittavissa yksipuolisen feminiinisyyden kaupungiksi, yksipuolisuuden symboliksi. Yksipuolisen maskuliinisuuden kourissa oleva Antonio matkustaa sinne, koska individuaatioon päästäkseen hänen on pystyttävä kokemaan vastakohdakseen muuttuminen, eli enantiodromia. Enantiodromia onnistuu vain, jos hän muuttuu ensin feminiiniseksi. Vastakohdakseen muuttumisen kautta tapahtuu näiden kahden puolen yhtyminen, jolloin yksipuolisuus voi kokonaan väistyä. Hänestä tulee mies, joka on sinut omien feminiinisten puoliensa kanssa, eikä hänen tarvitse enää hävetä niitä.

Onko Transalpinus sitten todella myös kaupunki, vai ainoastaan unisymboli, joka kuvaa tietoista psyykeä? Kaupungit ovat yleisiä unisymboleja. Novellin kaupungit eivät ole todellisia, sillä oikeassa maailmassa ei ole Transalpinusta eikä Marianzaa. Nämä kaksi kaupunkia eivät ainoastaan kuvasta yhden miehen tietoista ja tiedostamatonta psyykeä. Ne eivät myöskään ole vain maskuliinisen ja feminiinisen maailman symboleja. Tulkitsen, että yhteiskunnallisesti ne kuvastavat maailman tietoista tilaa. Maskuliininen Transalpinus on maailman tilan symboli ollessaan miehisten arvojen hallitsema teknistaloudellinen keskittymä. Marianza on unien kaupunki, kaunis paikka, jossa on todellisessa maailmassa vähempiarvoisiksi miellettyjä feminiinisiä, taiteellisia ja uskonnollisia puolia. Voitaisiin jopa ajatella, että nämä kaupungit kuvastavat vertauskuvallisesti todellisen kapitalistisen maailman tilaa. Länsimaiden (Transalpinus) olisi pelastuakseen haettava feminiinistä viisautta tiedostamattomasta psyykestään eli Marianzasta, jotta voisivat tuoda sitä tietoiseen psyykeensä. Jacobi (2003, 277) ajattelee individuaatioprosessia kuvastavana ilmeisenä symbolina tuntemattomiin maihin suuntautuvan löytöretken. Tulkitsen, että Marianza ja Transalpinus ovat kertomuksessa näitä tuntemattomia maita, jotka heijastavat ja symboloivat individuaatioprosessia ja jotka lakkaavat olemasta miehen/maailman saavutettua individuaation. Transalpinusin edustaessa tietoista psyykeä, tulkitsen individuaation lopullisesti tapahtuvan siinä vaiheessa, kun Antonio on onnistunut matkaamaan Transalpinusiin. Antonion symbolisesti päästessä Transalpinusiin on tämä hänen unimatkansa päättynyt, eikä näitä kahta kaupunkia enää tarvita.

Von Franzin (2003, 161) mukaan individuaatioprosessin luonnetta symboloi unissa usein puu, jonka kasvun voidaan ajatella toteutuvan luonnollisesti ja tahattomasti aivan kuten individuaatioprosessissa tapahtuneen henkisen kasvunkin. Puut ovat toimineet "Marianzan raitiovaunut" -kertomuksessa yhtenä äitianiman ja naiseuden symbolina. Erityisesti olen tulkinnut vaahterat ja lehmukset kertomusten puista symbolisesti tärkeiksi. Animaprosessin naisten etunimien alkukirjaimista (Eva,

Laura, Maria) muodostuu sana ELM, joka englanninkielestä suomennettuna tarkoittaa jalavaa. Jalava on keväisin kukkiva puu, joten tarinan sijoittuessa kevätaikaan on kiintoisaa ajatella jalavan kukkimista symbolina Antonion uuden persoonan synnylle. Lempiäinen on avannut jalavan symbolista funktiota seuraavasti: "*Oksiaan joka suuntaan levittävä jalava on kristillisessä perinteessä kuvannut voimaa, jonka hurskas ihminen saa uskostaan Raamatun pyhiin kirjoituksiin. Puun suuri koko taas teki siitä jo varhain arvokkuuden ja elämän arvon vertauskuvan*." (Lempiäinen 1992, 233.) Tulkitsen edeltävien Lempiäisen ajatusten valossa, että animahahmot herättivät toiminnallaan Antonion sielussa uinuvaa uskonnollista potentiaalia. Oksien joka suuntaan levittymisen ymmärrän Antonion psyykeen kätkettyjen myönteisten ominaisuuksien kautta. Jos Antonio uskaltaa olla oma itsensä, eikä enää tukahduta ja kiellä feminiinisiksi mieltämiään taiteellisia ja uskonnollisia puolia itsestään, niin hän on monipuolinen, hänessä on monta erilaista "oksaa" (ominaisuutta), minkä ansiosta hän voi kukoistaa kauniisti ja luonnollisesti kuin moneen suuntaa levittyvä puu. Symbolisesti kirjainten jalavaa merkitsevä sana "elm" olisi näin ollen tulevan voiman ennuste, ja tuon voiman Antonio saavuttaisi uskon kautta. Jung (2003, 45) on korostanut, kuinka alkukantaiset ihmiset uskoivat puiden pitävän sisällään heitä varten tarkoitetun sielun, minkä vuoksi he tunsivat jakavansa puiden kohtalon. Puusymboliikan liittyminen animaprosessiin perustelee entisestään, kuinka Antonio on etsinyt juurikin omaa naispuolista sieluaan. Lempiäisen (2006, 267) mukaan lehteen puhkeava puu symboloi kevättä, joten jalava keväisin kukkivana puuna olisi tällainen puu. Vielä kiinnostavampi on lehteen puhkeavan puun merkitys uskonelämän puhkeamista kuvastavana symbolina. (Lempiäinen 2006, 267 & Jung 2003, 79).

Novellin lopputilanteessa ei voida aivan varmasti tietää, onko Antonio jo tullut uskoon, vai onko hän vasta tulossa uskoon. Antoniossa heräävän uskonnollisuuden olen päätellyt ja tulkinnut kerronnan tulevaisuutta ennakoivista symboleista, ja niiden kautta olen voinut päätyä myös ylitulkintaan. Voisi yksinkertaisimmillaan ajatella, että novellin symboliikka kuvasti vain Federicon matkaa Taivaaseen ja sitä, että Antonio pystyi tulemaan psyykkisesti kokonaiseksi alettuaan uskoa, kuinka hänen isänsä saattoi päästä Taivaaseen. Tällöin Antonio saattaisi hyvin yhä lopputilanteessakin olla epäilijä, mutta enemmän agnostikko kuin jyrkästi ateistisella kannalla. Romantiikan ajan kukkien kielessä ihmisten tiedetään jalavan lehtien avulla välittäneen toisilleen viestin "rakkautemme täytyy vielä pysyä salassa" (Lempiäinen 1992, 233–234). Kenties tämän vuoksi jalava on novellissa piilotettu animoiden etunimien alkukirjaimiin, jotta tarkkaavainen lukija voi muodostaa kirjaimista sanan elm. On mahdollista ajatella, että tuon sanan löytäjä saisi selville erään novellin piilotetuista totuuksista: Antonio on löytänyt rakkauden Jumalaan, mutta ei vielä kerro sitä ilmi, koska hän on vielä epävarma tuntemuksistaan.

5 Päätäntö

Olen tulkinnassani osoittanut, kuinka “Marianzan raitiovaunut” -novellin symboliikka kuvastaa fiktiohahmon psyyken prosesseja. Useat kertomuksen hahmot täyttävät henkilöhahmoisten arkkityyppien tyypillisimmät ominaispiirteet siinä määrin selvästi, että hahmojen osoittaminen arkkityypeiksi on perusteltua. En halua kuitenkaan rajoittaa novellia luettavaksi juuri tämän tulkintani osoittamalla lukutavalla, sillä jungilaisen symbolitulkinnan tavoitteena ei ole osoittaa kirjalliselle tekstille yhtä oikeaa ja objektiivista tulkintavaihtoehtoa. En ole pyrkinyt työssäni oikeaan tulkintaan, vaan yhteen perusteltuun tulkintaan, jota voi perusteluiden valossa pitää *yhtenä* monista “oikeista tulkinnoista”. Kirjallisuuden tulkitseminen on aina jossain määrin subjektiivista. Tarkoitukseni on ollut jatkaa sitä unta, jonka novelli on herättänyt henkiin, ja tämän ajatuksen tärkeyden olen omaksunut paitsi Jungilta niin myös Peltoniemen pro gradu -työstä.

Henkilöhahmoisten arkkityyppinen tulkinta, jollaisen suoritin novellista ”Marianzan raitiovaunut”, sisältää herkästi mahdollisuuden, että tutkija pyrkii etsimään fiktiivisistä hahmoista todella tarkalla – liiankin tarkalla – lähiluvulla ominaisuuksia, jotka soveltuvat jollain tavoin henkilöhahmoisten arkkityyppien tyypillisiin piirteisiin. Henkilöhahmoiset arkkityypit eivät ole niin eksaktisti määriteltyjä, etteikö niiden piiriin voisi kuulua useampiakin piirteiltään ja ominaisuuksiltaan erilaisia hahmoja. Tämän vuoksi pidän olennaisena, että tutkijan pitää perustella kertomuksen symbolisuus myös joillain muilla tavoin kuin ainoastaan henkilöhahmoisiksi arkkityypeiksi soveltuvien fiktiohahmojen kautta. Toisaalta, samaan aikaan olen päätynyt olemaan sillä kannalla, että jos tekstin hahmot täyttävät toiminnallaan edustamilleen arkkityypeille ilmeisimmät funktiot ja arkkityyppisen toimintansa kautta avaavat perustellun oloisesti heidät tuottaneelle fiktiiviselle henkilölle tien individuaatioon, on jungilaista tulkintaa kenties mahdollista tehdä myös pelkästään näiden hahmojen kautta. Se, miten tarkasti jungilaista teoriaa milloinkin pitäisi soveltaa, on tapauskohtaista, mutta se ei tee tulkinnasta pelkästään subjektiivista, vaan antaa mahdollisuuden myös ainakin näennäisen objektiivisuuden illuusioon tavoitteluun.

Haluaisin tulevaisuudessa testata voiko Jungin teorioita soveltaa myös kertomuksiin, jotka eivät ole luettavissa ilmeisen symboliksi. Vähemmän symbolisissa kertomuksissa voi olla kuitenkin murtumakohtia, pieniä kirjailijan tietoisesti tai tiedostamattaan luomia kohtia, joiden avaaminen voi johtaa vaihtoehtoisen perustellun tulkinnan tekemiseen. Näin tehtäessä olisi suurena vaarana kuitenkin, että tutkijana sortuisin löytämään ja etsimään mahdollisia jungilaisia merkityksiä sieltä, mistä niitä ei ehkä ole löydettävissä. Jungin voi sitä paitsi ymmärtää kehittäneen unien ja taiteen tulkinnan menetelmän juurikin niiden unien ja taideteosten tulkintaan, jotka eivät selitä itse itseään kuin korkeintaan epäsuorien vihjeiden – kuten symbolien – kautta. Näin ymmärrettynä itse itsensä

selittävistä kaunokirjallisista teksteistä olisi varsin turhaa tehdä ainakaan kattavampaa jungilaista analyysia. Jos yksittäisiä symboleita aletaan tutkia liian tarkasti melkein mistä vain teksteistä, tulee tulkinnasta herkästi mielivaltaista. Kuitenkin jos yhdessä kirjallisessa tekstissä on useita merkityksellisiltä vaikuttavia symboleita, on jungilaisen analyysin tekeminen perusteltua, jopa suotavaa. Näen jungilaisen symbolitulkinnan tavoitteena olevan pystyä omilta osin jatkamaan sitä unenomaista tarinaa, jota kulloinkin tulkitaan. Tämän vuoksi ilmeisimpien tulkintaratkaisujen oheen on mahdollista tuoda myös aika ajoin jopa hieman kaukaa haetumpia mutta kuitenkin tulkinnan kohteena olevan tekstin kautta perusteltuja ratkaisuja. Jungilainen symbolianalyysi auttaa lukijaa löytämään symbolirikkaasta kertomuksesta paljon sellaista, mitä lukija ei ehkä ensi lukemalta ymmärtäisi kertomuksesta etsiä. Jokainen lause, jokainen objekti, jokainen subjekti, jokainen tapahtuma tulee pureskeltua tarkasti, mikä tuntuu ylellisyydeltä länsimaista kulttuuriamme hallitsevan kiireen ja tuosta kiireestä johtuvan nopeasti lukemisen aikakautena.

”Marianzan raitiovaunujen” runsas vesisymboliikka johti minut alun perin jäljille, Jungin tekstien äärelle. Aloin Pakkasen novellin luettuani tutkia, miksi Marianzassa sataa lähes koko ajan ja miksi vesisymboliikka hallitsee kaupunkia kauttaaltaan. Luin silloin, että vesi on tiedostamattoman yleisin symboli. Halusin tietää enemmän, joten ahmin ahnaammin Jungin ja hänen seuraajiensa tekstejä. Sadekaupunki työni otsikossa tarkoittaa näin ollen tiedostamattoman psyyken kaupunkia. Marianzaa on perusteltua nimittää sadekaupungiksi myös siksi, että se on tulkittavissa feminiinisyyden kaupungiksi. Vesi on historiallisesti ymmärretty feminiinisyyden symbolina. Perustelin Marianzan myös unikaupungiksi. Animat ilmaantuvat Jungin mukaan miehelle useimmiten unissa – näin tulkitsin myös novellin Antoniolle käyneen. Antonio kohtasi animahahmot juuri äitianimaa symboloivassa kaupungissa, koska hän kärsi oidipuskompleksista. Antonion oleminen juuri Marianzassa kuvasti tulkintani mukaan siis selvittämätöntä oidipuskompleksia ja samaa asiaa kuvasti myös hänen toimintansa animahahmojen Evan, Lauran ja Marian kanssa. Sade, jota voi pitää Marianzan pääasiallisena säätilana, kuvasti symbolisesti vanhan psyyken kuolemaa ja uuden, kokonaisemman psyyken syntyä. Veden voi ajatella toimineen kertomuksessa sekä elämää tuottavana vetenä, että kuoleman vetenä, joka tappoi vanhaa.

Tein työssäni näkyväksi unien ja taiteen tulkinnan menetelmän kahden ensimmäisen kohdan toteuttamisen tulokset sekä kolmannen kohdan tulokset niiltä osin kuin ilman varsinaisia vertailuaineistoja oli mahdollista. Etsin myös aktiivisesti vertailuaineistoja testatessani löytäisinkö samankaltaista symboliikkaa muualta kaunokirjallisuuden maailmasta, mutta tätä työtä en pystynyt tekemään tässä tutkielmassani näkyväksi, joten olisi kiinnostavaa laajemmassa työssä ottaa vertailuaineistot analyysiin mukaan, jolloin Jungin menetelmää tulisi toteutettua laajemmin kaikilta siihen kuuluvilta osin.

Esimerkiksi “Marianzan raitiovaunujen” ja Veikko Huovisen *Siintävien vuorten* yhtymäkohtia olisi kiinnostavaa avata. On havainnollistavaa lukea molemmat edellä mainitut kertomukset peräjälkeen, jolloin lukija voi kokea ahaa-elämyksen ja alkaa ratkaista näiden proosatekstin välillä olevaa yhteyttä, joka on kuin intertekstuaalinen ja symbolinen arvoitus. Haluan jättää tuon arvoituksen eläväksi ja toivon, että joku löytäisi tämän tulkintani myötä myös Huovisen tekstin pariin. “Marianzan raitiovaunut” on omalla tavallaan herättänyt Huovisen *Siintävät vuoret* eloon ja jatkanut tuon kertomuksen unenomaista maailmaa. Näiden kahden kaunokirjallisen tekstin vertaileminen olisi havainnollistavaa ajateltaessa näitä teoksia visionäärisen luovuuden tuotteina. Tuntuu kuin kirjailijat olisivat ammentaneet symboliikkaa samasta visionäärisen luomisen lähteestä, kollektiivisen tiedostamattoman alueelta. Näin tehdessään he olisivat, kenties tiedostamattaan, luoneet ikään kuin samaa symbolista arvoitusta. Joku kolmas kirjailija on jo saattanut jatkaa saman arvoituksen kirjoittamista kenties tiedostamattaan ja ehkä myös tulevaisuudessa kirjailijat tulevat herättämään näiden kertomusten maailmaa henkiin. Myös Hermann Hessen *Narkissos ja Kultasuu* on symbolisesti, ainakin tietyiltä osin, tämän saman arvoituksen ilmentymä. Hessen teos on ilmestynyt jo ennen Huovisen ja Pakkasen kertomusten syntyä. Narkissoksen ja Kultasuun hahmoista on mahdollista löytää paljonkin yhteyksiä Antonio Casaan ja Emilio Terraan. Hessenkin romaani on symboliikaltaan mahdollisesti ikään kuin velkaa jollekin aiemmalle samaa symbolikuviota käyttäneelle fiktioteokselle. Ei ole varmaa, miten paljon tämän saman symboliikan varassa julkaistua kirjallisuutta maailmasta löytyy. Kirjallisuus voi parhaimmillaan olla unta, jossa tarinat yhdistyvät toisiinsa mitä kiinnostavimmilla tavoilla. Tämä uni saa kaikkein kiehtovimman muotonsa symboliikasta, joka alun perin on synnyttänyt nämä syvälle tekstien kaikkein ilmeisimmän tason taakse piilotetut unenomaiset kirjalliset maailmat.

Olen tutkielmassani pyrkinyt osoittamaan, minkälaiset henkilöhahmoisten arkkityyppien ja symbolien tähdittämät prosessit voivat auttaa (uneksivaa) henkilöä kohti individuaatiota. Olen keskittynyt pääasiassa fiktiohahmon, Antonion psyykeen, mutta myös hieman yhteiskunnalliseen psyykeen. Samanlaisen tulkinnan tekeminen olisi mahdollista myös todellisen ihmisen unista. Todellisenkin ihmisen unet voivat heijastaa ja ratkaista – Pakkasen novellista tulkitsemani tavoin – sekä henkilökohtaisen psyyken että kulttuurisen psyyken ongelmia.

Individuaation toteutuminen oli yhtenä keskeisenä hypoteesinani. Novellin loppupuolella jatkuvan sade- ja vesisymboliikan tilalle tuli vaaleansininen kevätilta, joka jungilaisittain vihjaa valoon (esim. Jung 1981, 211), eli tietoisuuteen, joka on tullut kokonaiseksi tiedostamattoman psyyken ylivallalta, jota sade- ja vesisymboliikka on kerronnassa kuvastunut. Lisäksi novellin lopulla päähenkilö Antonio hankkiutui eroon riivaajastaan Leo Santista, joka uskotteli Antoniolla olleen velvollisuuksia isäänsä kohtaan. Myös Antonion heräävä, joskin paikoin verhotusti kerrottu, uskonnollisuus on yksi vihje onnistuneeseen individuaatioon. Symbolisesti kertomuksen ilmeinen sisältö voidaan ajatella

seuraavasti: Antonion piti löytää yhteyteen äidillisen puolensa, eli oman feminiinisyytensä kanssa, mutta myös selvittää tuohon feminiinisen minäänsä kytkeytyvä oidipuskompleksi. Antonio on se, joka jää kertomuksen lopussa jäljelle, joten tarina on perusteltavissa hänen tarinakseen. Varjoonsa Emilioon verrattuna Antonio on edustanut järjen ja vallitsevan maskuliinisuuden maailmaa, kaavoja ja järjestystä, eikä taiteellista. Antonio ja Emilio toteuttavat enantiodromian, jonka myötä Antonio liittää Emilion symboloimat positiiviset ominaisuudet itseensä, jolloin Emilio voi kadota. Muut henkilöt ovat kadonneet, koska he ovat olleet ainoastaan individuaatioprosessissa tarvitsemia psyyken osa-aspekteja, henkilöhahmoisia arkkityyppejä. Tulkitsen tässä kappaleessa luettelemieni seikkojen symboloivan individuaation onnistumista, mutta individuaation onnistuminen tapahtuu vasta novellin tapahtuma-ajan jälkeen. Hypoteesini onnistuneesta individuaatiosta on siis samaan aikaan ikään kuin väärä ja oikea, koska individuaatio ei ole tapahtunut vielä kertomuksen tasolla, mutta on tulkittavissa tapahtumaan hyvin pian kertomuksen jälkeen. Jungilaisessa symbolitulkinnassa on keskeistä avata myös tulevaisuuteen viittaavia symbolisia tapahtumia ja ilmiöitä, joten tämän valossa hypoteesissani ennakoimani individuaatio voidaan tulkita tapahtuvaksi.

Tulkitsin novellia sekä Jungin määritelmien mukaan sekä psykologisena että visionäärisenä, minkä kautta pyrin osoittamaan miten nämä kaksi tasoa voivat tukea toisiaan. Käsittelin psykologista tasoa kuitenkin hyvin vähän, mutta sen laajempi kytkeminen osaksi jungilaista kirjallisuusanalyysia voisi olla kirjallisuudentutkimuksessa perusteltavissa. Työni olisi voinut hyötyä, jos olisin käyttänyt narratologista tietoa toisena teoreettisena viitekehyksenäni, enkä olisi ainoastaan ottanut yksittäisten narratologien ajatuksia yhdeksi jungilaista tulkintaani tukevaksi metodiksi.

Olen päätynyt työtä tehdessäni huomaamaan, että Jungin menetelmien soveltaminen kirjallisuudentutkimukseen on yhä nykyaikana mahdollista, eikä ainoastaan mahdollista, vaan myös perusteltua. Jungin unien ja taiteen tulkintaan kehittämä menetelmä pohjaa muutenkin Jungin ajattelulle leimalliseen ajatukseen ikiaikaisuudesta, symboleiden mahdollisuuteen toistua samankaltaisina aina ja kaikkialla kaikkina aikoina. Näin ollen, vaikka jungilaisuus tuntuisi psykologian piirissä jossain määrin vanhentuneelta ja pois muodista menneeltä, on sen itsensä kautta osoitettavissa, että vanhentuminen on ainakin joiltain osin ainoastaan ihmisten luoma illuusio. Jungin psykologia ei vanhakantaisimmillaan välttämättä ole enää psykologian piirissä kaikkein uusinta ja relevanteinta tietoa, mutta Jungin kirjallisuuden tutkimukseen tuomat metodit ovat yhä käyttökelpoisia. Pakkasen vuonna 2000 ilmestynyt novelli todisti, että jungilaisten teorioiden käyttäminen kirjallisuudentulkinnassa on edelleen tällä uudella vuosisadalla yhtä perusteltua ja hedelmällistä kuin se on ollut 1900-luvullakin.

Huomasin Pakkasen koko *Marianzan raitiovaunut* -novellikokoelman luettuani, miten kiinnostavasti kaikki kokoelman novellit kytkeytyivät yhteen symbolisesti ja jatkoivat toistensa ilmentämää unta.

Kaikki tarinat ovat luettavissa myös yksittäisinä, toisistaan eroavina tarinoina. Novellit on mahdollista tulkita myös ilman symbolista tasoa, jos tulkitsijaa ei haittaa, että jokin niiden arvoituksessa jää selvittämättä. Pakkasen novellikokoelmaa olisi kuitenkin mielekästä tulkita jungilaisesti käyttämällä kokoelman novelleja toistensa vertailuaineistoina. En kuitenkaan voinut lähteä tässä työssäni sellaiseen tulkintaan, koska työ olisi venynyt liian laajaksi. En myöskään halunnut tehdä pro gradua yhdestä novellikokoelmasta sen eri novelleja vertaillen, koska Anu Peltoniemi teki vastaavanlaisen jungilaisen pro gradun jo vuonna 1995 Joni Skiftesvikin kokoelmasta *Tuulen poika.* Halusin kokeilla jotain hieman erilaista. Päätin tehdä mahdollisimman pikkutarkan jungilaisen analyysin yhdestä kaunokirjallisesta tekstistä, jotta voisin näyttää mahdollisimman laajasti mitä kaikkea yhdestä novellista voi olla löydettävissä. Työni tavoitteena oli myös osoittaa, miten paljon käsitys yksittäisestä novellista voi muuttua antaessamme sille uuden lukutavan.

Jungin unien ja taiteiden tulkinnan menetelmän käyttämisen ongelmakohtana oli siis lähinnä se, että pro gradun pituisen työn puitteissa menetelmän täydellinen soveltaminen osoittautui liian laajaksi, miltei mahdottomaksi. Jotta Jungin kirjallisuudentutkimukseen tuomia ajatuksia voisi hyödyntää vielä ihanteellisemmin, vaatisi se laajemman tutkielman, kuten väitöskirjan kirjoittamista. Laajemmassa työssä olisin voinut myös tehdä kattavamman ja enemmän Jungin ajatuksille oikeutta tekevän teoriaosuuden. Olisin myös pystynyt käyttämään narratologista teoriaa jungilaista teoriaani tukevana, kun nyt lähinnä käytin joitain yksittäisiä narratologien ajatuksia työni mausteena.

Työni on jo tällaisenaan massiivinen pro graduksi. Työn ensimmäisinä kuukausina tarkoitukseni ja kunnianhimoinen suunnitelmanani oli tehdä tulkinta kahdesta tekstistä, joita olisin lopulta vertaillut kattavasti keskenään. Jouduin kuitenkin luopumaan haaveestani, koska työ paisui erittäin suureksi, eikä aikani olisi riittänyt laajan tekstimassan hiomiseksi ja tiivistämiseksi pro gradun mittaan. Toisena kaunokirjallisena tekstinä työssäni kulki pitkään Pakkasen novellin rinnalla myös Pasi Ilmari Jääskeläisen toistaiseksi tuorein romaani *Sielut kulkevat sateessa* (2013). Jääskeläisen romaani olisi pystynyt kenties vielä paremmin osoittamaan, kuinka jungilainen symboliteoria voi toimia jopa aivan uusien romaanien tulkitsemisen käyttökelpoisena välineenä. Tämän vuoksi olen harkinnut myös kotikaupunkini varsin vähäiselle valtakunnalliselle huomiolle jääneen kirjailijan, Jääskeläisen, teosten tutkimista jungilaisesta näkökulmasta.

Jungilaisuus ei ole vain jokin muinainen jäänne kirjallisuudentutkimuksessa, vaan se tarjoaa paljon mahdollisuuksia nykyisten ja tulevien kaunokirjallisten tekstien syvempään ymmärtämiseen. Modernistunut maailmamme kaipaa kosketusta primitiiviseen ja henkiseen puoleensa, vanhaan viisauteen, jota kaunokirjallisuudesta usein löytyy, mutta joka liian usein jää meiltä nykyajan kiireisiltä lukijoilta huomaamatta. Tämän vuoksi jungilainen tulkinta on tärkeää, koska se voi

palauttaa kenties ymmärtämättömiksi jääneille kirjallisille taideteoksille niiden ansaitseman erityisarvon.

Lähteet

Primaarilähde

P = Pakkanen, Jukka (2000) *Marianzan raitiovaunut. Novelleja*. Helsinki: Like.

Sekundaarilähteet

Bruce-Mitford, Miranda (2009) *Symbolit & merkit. Alkuperä ja merkitys.* Suom. Carla-Rose Häkkinen ja Heli Ruuhinen. (*Signs and Symbols*, 2008) Helsinki: Gummerus.

von Franz, Marie-Louise (2003) Individuaatioprosessi. Teoksessa Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé (toim.) *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. 4. painos. (*Man And His Symbols*, 1964). 158–229. Helsinki: Otava.

Henderson, Joseph L. (2003) Muinaiset myytit ja moderni ihminen. Teoksessa Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi & Aniela Jaffé (toim.) *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. 4. painos. (*Man And His Symbols*, 1964). 104–157. Helsinki: Otava.

Hesse, Hermann (1964) *Arosusi*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Toinen painos. (Saksankielinen alkuteos *Der Steppenwolf* ilmestyi 1972). Helsinki: WSOY.

Hesse, Hermann (2001) *Narkissos ja Kultasuu*. Suom. Kai Kaila. Kymmenes painos. (Saksankielinen alkuteos *Narziß und Goldmund* ilmestyi 1930) Helsinki: Gummerus.

Huovinen, Veikko (1974) *Siintävät vuoret*. Yhdeksäs painos. Alkuteos ilmestyi 1959. Helsinki: WSOY.

Jacobi, Jolande (2003) Symbolit yksilöanalyysissa. Teoksessa Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé (toim.) *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. 4. painos. (*Man And His Symbols*, 1964). 272–303. Helsinki: Otava.

Jaffé, Aniela (2003) Symboliikka kuvaamataiteissa. Teoksessa Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé (toim.) *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. 4. painos. (*Man And His Symbols*, 1964). 230–271. Helsinki: Otava.

Jung, Carl Gustav (1966) *Piilotajunnan psykologiaa*. Suom. Erkki Rutanen. (*Über die Psychologie des Unbewussten*, 1960) Helsinki: Tammi.

Jung, Carl Gustav (1977) Symbols and the Interpretation of Dreams. Translated by R. F. C. Hull. Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) *The Collected* Works *of C. G. Jung. Volume 18. The Symbolic Life. Miscellaneous Writings*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd.

Jung, Carl Gustav (1979a/1966) Psychology and Literature. Translated by R. F. C. Hull ("Psychologie und Dichtung," *Gestaltungen den Unbewusten*, 1950). Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) *The Collected Works of C. G. Jung. Volume 15. The Spirit in Man, Art, and Literature*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. Third Printing.

Jung, Carl Gustav (1979b/1966) On the Relation of Analytical Psychology to Poetry. Translated by R. F. C. Hull. ("Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zun dichterischen Kunstwerk,"

Seelenprobleme der Gegenwart, 1931). Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler (toim.) *The Collected Works of C. G.Jung. Volume 15. The Spirit in Man, Art, and Literature*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. Third Printing.

Jung, Carl Gustav (1980a/1959) Archetypes and the Collective Unconscious. Translated by R. F. C. Hull. ("Über die Archetypen des kollektiven Undewussten," 1954). Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) *The Collected Works of C. G.Jung. Volume 9, Part 1: The Archetypes and the Collective Unconscious*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. First Paperback Edition.

Jung, Carl Gustav (1980b/1959) The Concept of the Collective Unconscious. (Originally published in English in *the Journal of St. Bartholomew's Hospital*, 1936/37). Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) *The Collected Works of C. G. Jung. Volume 9, Part 1: The Archetypes and the Collective Unconscious*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. First Paperback Edition.

Jung, Carl Gustav (1980c/1959) Concerning the Archetypes, with Special Reference to the Anima Concept. Translated by R. F. C. Hull ("Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes, 1954) Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) *The Collected Works of C. G.Jung. Volume 9, Part 1: The Archetypes and the Collective Unconscious*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. First Paperback Edition.

Jung, Carl Gustav (1980d/1959) Psychological Aspects of the Mother Archetype. Translated by R. F. C. Hull. ("Die psychologischen Aspekten des Mutter-Archetyous", 1954) Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) *The Collected Works of C. G.Jung. Volume 9, Part 1: The Archetypes and the Collective Unconscious*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. First Paperback Edition.

Jung, Carl Gustav (1980e/1959) The Phenomenology of the Spirit in Fairytales. Translated by R. F. C. Hull. ("Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen", *Symbolik des Geistes*, 1948) Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) *The Collected Works of C. G.Jung. Volume 9, Part 1: The Archetypes and the Collective Unconscious*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. First Paperback Edition.

Jung, Carl Gustav (1980f/1959) Conscious, Unconscious, and Individuation. (Originally written in English as "The Meaning of Individuation", *The Integration of Personality*, 1939/1940) Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) *The Collected Works of C. G. Jung. Volume 9, Part 1: The Archetypes and the Collective Unconscious*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. First Paperback Edition.

Jung, Carl Gustav (1980g/1959) The Psychology of the Child Archetype. Translated by R. F. C. Hull. ("*Zur Psychologiedes Kind-Archetypus", Einführung in das Wesen der Mythologie* (with Karl Kerényi, 1951) Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) T*he Collected Works of C. G.Jung. Volume 9, Part 1: The Archetypes and the Collective Unconscious*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. First Paperback Edition.

Jung, Carl Gustav (1980h/1959) On the Psychology of the Trickster Figure. Translated by R. F. C. Hull. (*Der Göttliche Schelm*, by Paul Radin with commentaries by Carl Gustav Jung and Karl Kerényi, Zürich: Rhein-Verlag, 1954.) Teoksessa William Mc Guire, Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler (toim.) T*he Collected Works of C. G.Jung. Volume 9, Part 1: The Archetypes and the Collective Unconscious*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. First Paperback Edition.

Jung, Carl Gustav (1981/1956) Th*e Collected Works of C. G.Jung. Volume 5. Symbols of Transformation. An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia*. Translated by R. F. C. Hull. (*Symbole der Wandlung*, 1952) London and Henley: Routledge & Kegan Paul, Ltd. Fourth Printing.

Jung, Carl Gustav (1993/1949) The Psychology of the Child Archetype. Teoksessa Carl Gustav Jung & C. Kerényi *Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Translated by R. F. C. Hull. Princeton, New Jersey/Chichester, West Sussex: Princeton University Press. Ninth Printing.

Jung, Carl Gustav (2001) *Unia, ajatuksia, muistikuvia*. Suom. Mirja Rutanen. 6. painos. (*Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 1961) Helsinki: WSOY.

Jung, Carl Gustav (2003) Yhteys piilotajuntaan. Teoksessa Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé (toim.) *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. 4. painos. (*Man And His Symbols*, 1964). 18–103. Helsinki: Otava.

Jääskeläinen, Pasi Ilmari (2013) *Sielut kulkevat sateessa*. Jyväskylä: Atena.

Koivula, Veijo (2011) *Alfa ja Omega. Kristilliset symbolit, merkit ja tunnukset*. Rovaniemi: Väylä.

Kolomainen, Robert (2009) Päivätajunnan tuolla puolen. *Carelia* 2009/9, 53–66. Petroskoi: Periodika-kustantamo.

Kulmala, Teppo (2002) *Kohtalokasta kerrontaa. Hermann Hesse ja proosan psykologia*. Jyväskylä: Atena Kustannus.

Lahtinen, Pekka (2008) *Luojan lukuja. Raamatun numerologian ihmeellisiä löytöjä.* 2. laajennettu painos. Tampere: Helmi Media Oy.

Lempiäinen, Pentti (1992) *Sano se kukkasin. Kasvit vertauskuvina*. Helsinki: WSOY.

Lempiäinen, Pentti (1995) *Lukujen symboliikka nollasta miljoonaan*. Helsinki: WSOY.

Lempiäinen, Pentti (2001) *Suuri etunimikirja*. Helsinki: WSOY.

Lempiäinen, Pentti (2006) *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 2002. Helsinki: Gummerus.

Noschis, Kaj (2011) *Carl Gustav Jung. Elämä ja psykologia.* Suom. Aino Rajala. (*Carl Gustav Jung. Vie et psychologie*, 2004) Jyväskylä: Kampus Kustannus.

Petrarca, Francesco (1966) *Sonetteja Lauralle*. Suom. Elina Vaara. (*Canzoniere*, 1327–1368) Helsinki: WSOY.

Pyhä Raamattu. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Mikkeli: Suomen Pipliaseura. 2008.

Rabinowitz, Peter (2002) Reading Beginnings and Endings. Teoksessa Brian Richardson (toim.) *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ohio State University Press.

Wilde, Oscar (2011) *Dorian Grayn muotokuva*. Suom. Jaana Kapari-Jatta. Ensimmäinen painos ilmestyi 2009. (Englanninkielinen alkuteos *The Picture of Dorian Gray* ilmestyi 1891). Helsinki: Otava.

Ylikarjula, Simo (2014) *Värillä on väliä. Värien symboliikkaa ja merkityksiä*. Helsinki: Katharos Oy.

Painamattomat lähteet

Aalto, Tapio (1987) *Aika ja siihen liittyviä teemoja ja motiiveja Jukka Pakkasen tuotannossa*. Helsingin yliopisto: Kirjallisuuden pro gradu.

Alber, Jan (2009) *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies, Volume 1*.
URL: http://muse.jhu.edu/journals/storyworlds/v001/1.alber.html (linkki tarkastettu: tammikuu 2016).

Brennan, Matt (1994) The Lion, the Witch and the Allegory. An Analysis of Selected Narnia Chronicles. URL: http://cslewis.drzeus.net/papers/lionwitchallegory.html
(linkki tarkastettu: tammikuu 2016).

Danishnet.com -verkkosivusto: http://www.danishnet.com/travel-denmark/aalborg/ (linkki tarkastettu: tammikuu 2016)

Ervasti, Elina (1988) *Subjektina olevan yksikön 1. persoonan pronominin esiintyminen Hannu Aholla ja Jukka Pakkasella*. Helsingin yliopisto: Suomen kielen sivulaudaturtutkielma.

Kappas, Tuulia (1992) *Matka unissakävijän maailmaan: Irja Sallan Unissakävijä C. G. Jungin ja Lauri Rauhalan teorioiden valossa*. Tampereen yliopisto: Kirjallisuuden pro gradu.

Peitso, Virpi (2002) *Paula Siepin romaanista Aurinko maassa monologiksi Älä koskhaan pölkää. Aurinko maassa jungilaisittain, ekofeministisesti ja taiteellisesti*. Oulun yliopisto: Kirjallisuuden pro gradu.

Peltoniemi, Anu (1995) *Jungin symboliteoria sekä sen sovellutus Skiftesvikin teokseen Tuulen poika*. Oulun yliopisto: Kirjallisuuden pro gradu.

Salokangas, Kirsi (1989) *Minäkerronnan erityispiirteet ja nais- ja mieskuvien vertailu Idströmin, Landerin ja Pakkasen romaaneissa*. Turun yliopisto: Kirjallisuuden pro gradu.