

YHTÄKAIKKISUUDEN USVASTA PIENIIN ALKUIHIN

**Leena Krohnin teoksen *Donna Quijote ja muita kaupunkilaisia* tunnekasvu-
ulottuvuuksien tarkastelua**

Sanni Nikali
Suomen kirjallisuus
pro gradu -työ
kevät 2006

Sisältö:

Johdanto	
1. Kirjallisuuden tehtävästä	3
1.1. Yksilöllisiä merkityksiä	5
1.1.1. Puhdistava katharsis	5
1.1.2. Painomusteterapiaa	7
1.1.3. Tunteiden kasvua ja yhteistä kokemusta	8
1.1.4. Todellisuuden singulariteetissa	9
1.2. Yhteiskunnallinen defibrillaattori	11
1.3. Lyöntejä ja hyväilyjä	14
1.3.1. Iskut vasten kasvoja	14
1.3.2. Vaarallinen kirjallisuus	14
1.4. Tiedon lähteillä	16
1.4.1. <i>Ymmärrys</i> ja käsitteiden oppiminen	16
1.4.2. Kirjallisuus ja taidot	20
1.4.3. Propositionaaliset ja empaattiset uskomukset	22
1.5. Kirjallisuus – väline vai itseisarvo?	26
2. Kirjallisuus tunnekasvattajana	28
2.1. Kolme näkökulmaa tunteisiin	28
2.2. Tunnekasvatuksen ehdot	29
2.3. Kaunokirjallisuus tunteiden palveluksessa	31
2.3.1. Onnittelukorttikaavoista yksilöllisyyteen	32
2.3.2. Uusien tunteiden laboratorio	34
2.3.3. Velka olemassaololle	36
2.3.4. Sentimentalisuuden ansa	37
2.3.5. Emotionaalinen vapaus	38
2.3.6. Sinä olet minä	40
2.3.7. Vaanivat stereotypiat	43
2.3.8. Konventioiden ja determinismin kahleet	44
2.3.9. Kaksiteräinen miekka ja muita ongelmia	45

3. Taidekasvatus	47
4. Analyysiosuus	51
4.1. ”Kuin neulanpisto”	51
4.2. Maailman näkeminen	52
4.2.1. Kauneus ja rumuus	53
4.2.2. Tuttu vieraana	56
4.2.3. Ajan nuoli	57
4.3. Todellisuuksia	58
4.3.1. Paradoksien todellisuus	58
4.3.2. Absurdi todellisuus	59
4.3.3. Kätkeyty todellisuus	60
4.3.4. Voitettu vieraus?	62
4.4. Missä minä olen?	63
4.4.1. Minuus	63
4.4.2. Depersonalisaatio ja derealisaatio	66
4.5. Kohti varsinaista minää	69
4.5.1. Kelmu kielessä ja muita uusia tunteita	69
4.5.2. Tunneklisheitä kyseenalaistamassa	71
4.5.3. Katkeruutta ja absurditeettia pimeissä peileissä	75
4.5.4. Tunteet uusilla reiteillä	75
4.6. Roolipelejä	77
4.6.1. Donna Quijoten henkilokuva	81
4.6.2. Peilien poika	83
4.7. Tunnekasvun käänttöpuolella	84
4.7.1. Itsetarkoituksellisen outo maailma?	84
4.7.2. Filosofiaa kellokaupassa, pimeää Naurutalossa	84
4.7.3. Kielen valtakunnan rajoilla	87
4.7.4. Kirjallisuus kasvattaa ja kutistaa	88
4.8. Itkevät puut – personifikaation merkitys tunteiden kasvussa	89
4.9. Pienten alkujen kirja	90
4.10. Millä eri tavoilla tunteista puhutaan DQ:ssa?	91
5. Tunnekasvatuksen käytäntöä	93

6. Haaste opettajille	97
PÄÄTÄNTÄ	99
LÄHTEET	101

Johdanto

Pro gradussani lähdän siitä oletuksesta, että tunteiden kasvattaminen kaunokirjallisuuden avulla on mahdollista. Tarkoitukseni on tutkia Leena Krohnin teosta *Donna Quijote ja muita kaupunkilaisia* (1983) tunteiden kasvun näkökulmasta. Krohnin tuotantoa on yleensä keuhuttu sen älyllisyyden ja filosofisuuden vuoksi, mistä syystä toisenlainen näkökulma kiehtoi minua. Mitä muuta Krohnin tuotannosta ja eritoten sen käännekohdasta, hienosta tiivistä novellikokelmasta *Donna Quijote*, on mahdollista avata?

Käsittelen *Donna Quijotea* lähinnä kahden filosofin ajatusten valossa. R. W. Hepburn on eläkkeellä oleva Edinburghin yliopiston Filosofian laitoksen professori (<http://www.philosophy.ed.ac.uk/history.html>), joka on kirjoituksissaan useiden kymmenien vuosien aikana liikkunut sekä uskonnonfilosofiassa, estetiikassa että ympäristökysymyksissä (<http://portal.isiknowledge.com>). Willie an Peer on kulttuurienvälisen hermeneutiikan professori müncheniläisessä yliopistossa. Hän on julkaissut valtaisan määrän artikkeleja lähinnä kirjallisuustieteen alalta. (van Peerin kotisivulle on polku mainitun yliopiston sivujen kautta, <http://www.daf.uni-muenchen.de>.) Kummaltakin kirjoittajalta olen nostanut keskiöön yhden kirjallisuuden tunnekasvatusmahdollisuuksia käsittelevän artikkelin. Keskeinen väite on, että kaunokirjallisuuden avulla lukijan tunteet voivat sivistyä, järkeistyä ja kultivoitua. Olen myös liittännyt mukaan Leena Krohnin omia näkemyksiä kirjallisuudesta ja sen mahdollisuuksista – yhtä lailla itse Krohnia voi pitää filosofina, ajattelijana, teoretikkona.

Juuri *Donna Quijoten* valitsemiselle tarkasteltavaksi teokseksi ei ole mitään tuloksellisia motiiveja; *Donna Quijote* ei esimerkiksi sisällä siinä mielessä rikkaita ja luoksensa vetäviä tunnekuvauksia, että niiden olemassaolo olisi lähes pakottanut lähempään tutkimiseen. Valitsin teoksen henkilökohtaisesta mieltymyksestä, vaikka näkökulmani kannalta perustellumpaa olisi voinut olla esimerkiksi jonkun muun Leena Krohnin teoksen tarkastelu. Nyt kuitenkin viehtymykseni ratkaisi. Se, mikä *Donna Quijotelle* on leimallista, on todellisuuspohdinta, totunnaisuuksien kyseenalaistus, jonkinnäköinen Donna Quijoten hahmon ympärillä kiteytyvä salattu viisaus. Tunteita on,

mutta ne eivät nouse esille teoksen keskeisimpänä antina. Tässä mielessä valitsemani näkökulma oli haastava.

Tässä työssä minulla ei ole mahdollisuuksia upottaautua siihen filosofiseen suohon, jonka esimerkiksi käsite *tunne* sisältöineen avaa. En siis perehdy laajalti erilaisiin psykologisiin (tai filosofisiin) tunneteorioihin, mikä olisikin graduni yhteydessä ylivoimainen urakka. Haluan lähinnä testata, millaisia mahdollisuuksia kaunokirjallisen teoksen tulkinnalle valitsemieni kirjoittajien teorit ja ajatukset tarjoavat, miten paljon pystyn heidän ajatustensa avustamana *Donna Quijotesta* esille nostamaan.

Pro graduni jakautuu karkeasti teoria- ja analyysiosaan. Teoriaosan alkuun olen sisällyttänyt katsauksen kaunokirjallisuuden tehtäviin. Hahmottelen siis lyhyehkösti sitä, mikä on nähty kaunokirjallisuuden tehtäväksi eri aikoina. Työni kannalta keskeinen tunnekasvatustehtävä on näistä yksi ja nouseekin omaksi luvukseen. Analyysiosuudessa koetan ajaa yhteen tunnekasvatusteorioita ja *Donna Quijotea*. En malttanut olla valitsematta esimerkeiksi myös joitain muita – lähinnä suomalaisia – kaunokirjallisia teoksia, niin havainnollistavia tekstikatkelmia niistä löytyi. Ja olisi löytynyt rutkasti lisääkin, mutta joissain rajoissa oli kuitenkin pitäydyttävä. On tunnustettava, että mukaan otettu esimerkkiaineisto kursiu tui kokoon sangen sattumanvaraisesti; lukiessani vanhempaa ja uudempaa suomalaista kaunokirjallisuutta kohtasin mielenkiintoisia tutkimiani ilmiöitä havainnollistavia katkelmia. Pyrkimykseni oli kuitenkin kattavuuden vuoksi sisällyttää mukaan sekä uusia että vanhoja tekstejä.

Koska työn suunnittelun alkuvaiheessa halusin pitää näkökulmani käytännön tasolla, jäi loppuun luku Haaste opettajille. Sittemmin työ näytti teoretisoituvan, joten kytkökset käytäntöön jäivät laihoiksi.

1. Kirjallisuuden tehtävästä

Tässä luvussa käsittelem aluksi niitä tehtäviä, joita kirjallisuudelle¹ (ja paikoitellen taiteelle laajemminkin) on aikojen kuluessa annettu. Pysin hahmottamaan sitä kenttää, jossa tunnekasvatustehtävä on yksi osa. Olen pyrkinyt kartoittamaan melko laajasti myös Leena Krohnin näkemyksiä kirjallisuuden merkityksistä ja tehtävistä, osittain henkilökohtaisesta kiinnostuksesta ja osittain peilatakseni hänen näkemyksiään analysoimaani teokseen, *Donna Quijoteen*. Tämän peilaamisen aukikirjoittamiselle minulla ei kuitenkaan graduni puitteissa ole mahdollisuutta, eikä se ole työni pääasiallisena painopisteenäkään.

Taiteen funktiona on pidetty muun muassa tunteiden ilmaisemista, mielen ylentämistä tai ihmiskunnan jalostamista, kommunismin edistämistä tai moraalisen yhteiskunnan aikaansaamista (Hospers 1971, 126). Sitä on pidetty ihmisen erityisen ”taidevietin” tuotteena ja taideteoksia ilmaisijan tunteita siirtävinä objekteina (Haapala 2002, 46-47). Se on saatettu korottaa jopa totuuden julistajaksi, esimerkiksi totuuden, joka on kristillinen rakkaus, kuten Leo Tolstoi asian näki (Ammond 2002, 144). Hänen mukaansa tosi taide (erotuksena vähemmän todesta) auttaa ihmisiä yhdistymään lähimmäisenrakkaudessa ja universaalissa veljeydessä. Taiteen tarkoitus on korkeimpien ja parhaimpien tunteiden siirtäminen ihmiseltä ihmiselle. (Cooper 1992, 296.) Onpa taide nähty kokonaisen yhteiskuntaluokan tunteen ilmaisuna ja erityisenä luokkaideologian muotonakin (Sevänen 2002, 377).

Kirjallisuuden tehtävästä ei siis ole olemassa yksiselitteistä määritelmää. Kirjallisuutta on pidetty kasvatuksen välineenä; sen lisäksi, että esimerkiksi runous tuottaa mielihyvää, se voi olla opettamista ja verrattavissa minkä tahansa oppikirjan antamaan opetukseen (Wellek – Warren 1969, 27-28). Rehellisintä lienee myöntää, että

¹ Olisi mahdollista vetää kirjallisuuden kentästä runous ja proosa erilleen hahmoteltaessa kirjallisuuden merkitystä ja tunnekasvatusulottuvuuksia. Tätä erottelua en ole gradussani tehnyt, ja vain harvoin tutkimani lähteet ovat siihen antaneet syytäkään. Jos runouden ja proosan erilainen merkitys kuitenkin on osoitettu, olen siitä erikseen maininnut.

kirjallisuus on sekä ”leikkiä” että ”työtä”, se voi sekä miellyttää että olla hyödyllistä. Olisi mustavalkoista sanoa, että kirjallisuuden tehtävä on palvella *vain* jompaa kumpaa.

Kirjallisuus on nähty myös pakokeinona todellisuudesta. Pakenemispyrkimykseen liittyy itsetuntemuksen lisääntymisen mahdollisuus, sillä pakenemishaaveet voivat auttaa lukijaa saamaan selville, miksi hän inhoaa reaalista ympäristöään ja tarvitsee eskapismia. (Wellek – Warren 1969, 29-31, siteeraavat Kenneth Burkea.) Kirjallisuudessa kuvatut maailmat voivat myös toimia malleina nykyhetkessä toimimiselle. Kirjalliset myytit ja utopiat eivät ole vain haavekuvia, vaan valmentautumista nykyhetken toimintaan. Tulevaisuuden kuvittelemista kirjallisuuden kautta siten, että tämä kuviteltu auttaa ihmisiä toimimaan omassa ajassaan, voi pitää kirjallisuuden ainutlaatuisena funktiona. (Duncan 1971, 107.)

Kirjallisuus voi korvata useita asioita, kuten matkustelun (kts. Eagleton jäljempänä) tai paheellisen elämän, minkä tietää ainakin jokainen Markiisi de Sadensa lukenut. Mutta onko kirjallisuudella jokin sellainen tehtävä tai tarkoitus, jonka se ja vain se kykenee täyttämään parhaiten (Wellek – Warren 1969, 31)?

Kirjallisuus välittää tietoa ja nimenomaan juuri sille ominaista tiedon muotoa, jota Markus Lammenrannan ja David Novitzin artikkelit käsittelevät lähemmin. Draama ja romaani voivat tarjota myös psykologista tietoa ja paljastaa henkilöiden sisäisen elämän, ”romaanikirjailija voi opettaa enemmän ihmisluonnosta kuin psykologit” (Wellek – Warren 1969, 32-33). Esimerkkeinä lahjakkaista ihmisluonteen kuvaajista ovat Dostojevski ja Suomen kirjallisuudesta Mika Waltari, eritoten kuvauksellaan syvästi uskonnollisesta ihmistyypistä teoksessaan *Feliks Onnellinen*.

Kirjallisuuden tehtävästä voidaan puhua useasta näkökulmasta. Voidaan miettiä normatiivisesti sitä, mikä kirjallisuuden tehtävän *pitäisi* olla. Voidaan miettiä myös pragmaattisesti sitä, mitä tehtävää kirjallisuus on lähinnä näyttänyt täyttävän eri aikakausina. Tutkittaessa kirjallisuutta olemuksellisesti voidaan sille määritellä tehtävä, jota se parhaiten soveltuu palvelemaan (Lammenranta 1989, 191). Ottaen huomioon lukuisat eri tehtävät, joissa kirjallisuus voi palvella ja joissa se on palvellut, olisi mielestäni yksisilmäisen julkeaa mennä nimeämään kirjallisuudelle jotain yhtä keskeisintä tehtävää. ’Kaunokirjallinen teos’ ei ole edes funktionaalinen, tietyn tehtävän mukaan määriteltävä termi, kuten vaikka ’veitsi’ tai ’unilääke’ (Lammenranta 1989, 191). Kieli ei tässä mielessä auta kirjallisuuden tehtävän määrittelemisessä.

Mainittakoon kuitenkin, että näissä luvuissa olen ajatellut kirjallisuutta monoliittisena kokonaisuutena; olen siis Lammenrannan tavoin (1989, 191-192) käsitellyt kirjallisuuden tehtävää *yleensä*, kirjallisuutta ilmiönä, ja luottanut siihen, että näin voidaan tehdä eikä ole tarpeen käsitellä jokaista maailman kaunokirjallista teosta irrallaan tästä kokonaisuudesta.

Olen jakanut käsittelemäni kirjallisuuden merkitykset karkeasti yksilöllisiin ja yhteiskunnallisiin ja käsitellyt lisäksi kirjallisuuden tiedollista puolta, sen mahdollisia vaaroja sekä moraalista etulyöntiasemaa 'taidetta taiteen vuoksi' -ajattelussa.

1.1. Yksilöllisiä merkityksiä

1.1.1. Puhdistava katharsis

Aristoteles rinnastaa *Runousopissaan* runouden historiankirjoitukseen: runoilijan tehtävä ei ole kertoa, mitä on tapahtunut, vaan mitä saattaisi tapahtua. Historiankirjoitus taas kuvaa tapahtunutta. Runous pyrkii ilmaisemaan jotain universaalia, historia partikulaarista:

Yleisellä totuudella tarkoitan, että tietynlaisen henkilön luonteeseen sopii todennäköisesti tai välttämättä sanoa ja tehdä määrätynlaisia asioita. [- -] Yksittäistapausten kertomista on, mitä Alkibiades teki tai mitä hän sai kokea. (1997, 168.)²

Aristoteleen mielestä kirjallisuus siis voi antaa sellaista tietoa, jota tiede ei anna. Silti tulee huomata, että kirjallisuus voi välittää myös historiallista tietoa; lukemalla esimerkiksi Mika Waltarin teosta *Turms, kuolematon* saa tietoa antiikin ajan kreikkalaisten elämästä.

Aristoteleen *Runousopissa* esiintyy 'katharsis'-käsite, johon liittyy näkemys kirjallisuudesta selkiyttäjänä tai puhdistajana (tosin Aristoteles puhuu täsmällisemmin tragediasta).

² Myös romantiikan ajan taiteilijat väittivät ilmaisevansa jonkinlaisia ikuisia totuuksia (Eagleton 1997, 33), ja tämän on katsottu olevan kirjallisuuden merkitys muinakin aikoina (ed., 40, kts. myös Sharpe, 75).

Tragedia on toimivien puhetta [- -] ja synnyttämällä sääliä ja pelkoa se saa aikaan näiden tunnetilojen puhdistumisen.” (1997, 164, 236, 237.)

Katharsis perustuu – joidenkin tulkintojen mukaan – logiikkaan, jonka mukaan tunteista voi vapautua ilmaisemalla ne. Goethen on sanottu tällä tavoin vapautuneen ’Weltschmerzistään’. (Wellek – Warren 1969, 37.) Aristoteleen voidaan siis katsoa edustaneen kantaa, jonka mukaan taiteella on psykologisesti terveellinen vaikutus (Aristoteles 2002, 64-65). *Runousopin* kirjoittamisesta saakka lukijan emotionaalista reaktiota on pidetty kirjallisen vaikutuksen (response) olennaisena tunnusmerkkinä (van Peer 1994, 214).

Aristoteles näki taiteen myös tekijänä, joka erottelee olennaiset piirteet epäolennaisista, jotta asioiden todellinen luonne tulee selkeämmin ymmärrettäväksi. Taide ei täten etäännytä kokijaansa olennaisesta, päinvastoin. (2002, 65.) Huomautettakoon, että Platonin mukaan taideteokset ovat vain epätarkoituksenmukaisia kopioiden kopioita ideamaailmasta (Platon 1999, 347-359).

Katharsis-näkemyks on antanut aihetta lisäkysymyksiin, kuten “vapauttaako kirjallisuus tunteista vai kiihottaako se niitä?”. Platonin mielestä tragedia ja komedia pikemminkin ruokkivat tunteita, joiden pitäisi tukahtua. Entä “onko kirjallisuuden kautta tapahtuva vapautumisen tapa oikea?” ja “pitääkö kaiken taiteen aiheuttaa katharsis?” (Wellek – Warren 1969, 38.) Aiheuttavatko vain jotkut kirjat katharsiksen kun taas jotkut kiihottavat? Voidaan myös kysyä, tarkoittaako katharsis tunteista vapautumista vai tunteiden ylivallassa vapautumista (Ammond 2002, 151). Onko kyseessä lievennys vai vapautus?

Toisaalta katharsis voidaan käsittää myös toisella tavalla, jolloin kysymykseksi nousee se, missä määrin kyse on varsinaisesti tunteista vapautumisesta. Suomennetun *Runousopin* selitysosiossa katharsis tulkitaan itsetuntemuksen kasvuun liittyväksi ilmiöksi:

Kun tragedian katsoja seuraa säällittäviä ja pelottavia tapahtumia näyttämöllä, hän kokee mielihyvää tunnistaessaan kertomuksen koskettavan myös omaa itseään ja omaa elämäänsä [- -] Hänen käsityksensä vastaavien asioiden, sattumien, erehdysten ja onnettomuuksien merkityksestä omassa elämässään selkiytyy ja hän oppii tuntemaan säälin ja pelon tunteita entistä

asianmukaisemmalla tavalla. Hän oppii jotakin olennaista siitä, millainen ihminen hän pohjimmiltaan on. (1997, 237.)

Tosin voidaan ajatella, että vapauttavaa on juuri käsitysten selkiytyminen ja tunteiden asianmukaistuminen.

Joka tapauksessa, Aristoteleen näkemys katharsiksesta on jo luokiteltavissa yhdenlaiseksi tunnekasvatukseksi, jossa vastaanottajan tunne-elämässä tapahtuu jokin kohti parempaa vievä ilmiö. Tässä työssä en voi paneutua sen tärkeimmin katharsiksen erilaisiin tulkintavivahteisiin.

1.1.2. Painomusteterapiaa

Kirjallisuuden terapeuttinen voima on tunnustettu ja hyödynnetty tosiasia (vrt. Aristoteleen näkemys aiempänä). Leena Krohn näkee tosin kirjallisuuden terapeuttisen merkityksen olevan täysin erilainen kuin inhimillisten terapeuttien: kirjalle ei puhuta, kirja puhuu. “Se ei kuuntele meitä, me kuuntelemme sitä. Se ei piittaa tuon taivaallista lukijan vaivoista ja rasitteista ja lapsuustraumoista. Kirja on jokaiselle lukijalle sama, kohtelee kaikkia eroa tekemättä [- -].” (www.kaapeli.fi/krohn/terapia.htm, 7/10.) “Painomusteterapeutin” poikkeavuudesta huolimatta kirjallisuudella voi olla samankaltainen vaikutus kuin toisella ihmisellä parhaimmillaan on surevalle lähimmäiselle: kirjallisuus voi auttaa ihmistä kantamaan kohtalonsa sekä valaisemaan sydämen ja olemassaolon pimeyttä (www.kaapeli.fi/krohn/uusjako.htm, 4/5). Krohn puhuu kauniisti kirjallisuuden merkityksestä ihmiselle Ritva Haavikon toimittamassa teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 3*:

Ihmiset tarvitsevat taidetta ja kirjallisuutta johonkin aivan muuhun: elämän äärettömän kompleksisuuden mittavälineeksi, Serubbaabelin mittanuoraksi, joka luotaa pelottavia syvänteitä, lohdukseen, toivokseen ja kuolemattomuudekseen. (1991, 110.)

Kirjallisuuden terapeuttinen vaikutus olisi sen universaalissa välinpitämättömyydessä ja myötätunnossa, siinä, että se valaisee inhimillisen kohtalon yhteisyyden ja osoittaa lukijalle tämän paikan miljoonien kanssaihminen joukossa.

Kaikki kirjallisuus ei toki ole henkisesti tukevaa, vaan on olemassa paljon haitallista, mielenterveyttä järkyttävää kirjallisuutta. (www.kaapeli.fi/krohn/terapia.htm, 7/10.)

Kirjallisuus puhuu siitä, mikä on totta. Vaikka lukija irrottautuu fyysisestä maailmasta, fyysisen maailman voi havaita fiktion todellisuudessa. (Haavikko 1991, 1;KK, 65.) Todenpuhumisen Krohn on korottanut (muiden tehtävien ohella, tosin) jopa kirjallisuuden tehtäväksi (KK, 65). Kirjallisuus raottaa näkymiä toisiin todelluuksiin, hypoteettisiin maailmoihin. Krohnin mukaan nämä maailmat ovat ihmiselle psyykkisesti jopa välttämättömiä:

Ilman taidetta kuten ilman REM-unta olemme vaarassa kadottaa mielenterveytemme. Ne ylläpitävät henkistä hyvinvointia. Vaihtoehtoisten todelluuksien näkemisessä on kirjallisuuden ratkaiseva terapeuttinen voima. Se ei ole eskapismia, sillä toisten todelluuksien valossa näemme itsemme ja ympäristömme entistä selvemmin. (www.kaapeli.fi/krohn/terapia.htm, 6/10; vrt. Wellek-Warren 1969, 29.)

Vaikkakin – kuten edellä mainittu – Krohn tekeekin selvän eron mielenterveyttä ylläpitävän ja tuhoavan kirjallisuuden välille (nimeämällä jopa yksittäisiä, kumpaakin vaikutusta edesauttavia teoksia) (ed., 7-8). Kirjallisuuden mahdollisia vaaroja hän ei siis kiellä.

1.1.3. Tunteiden kasvua ja yhteistä kokemusta

Krohn viittaa parissakin lähteessä kirjallisuuden mahdollisuuksiin tunnekasvattajana. *Tribarissa* mainitaan kirjallisuuden tehtäväksi sekä tunteiden että ajattelun maksimointi sekä niiden herkkyden, intensiteetin ja erottelukyvyn lisääminen (175). Tämän tehtävän Krohn asettaa taiteen ja kirjallisuuden tehtävistä ensimmäiseksi (ed.). Toisaalla todetaan kirjallisuuden ehkäisevän ja parantavan “henkisiä puutostauteja, tunteiden näivettymistä, älyllistä laiskuutta, moraalista sokeutta ja omantunnon kuolemaa” (www.kaapeli.fi/krohn/mielikuvitus.htm, 7/8; KSM, 251). Tunteisiin viittaa artikkelissaan myös Alan H. Goldman todetessaan taiteen arvon olevan suurelta osin teosten antamassa havainto- ja tunnekokemusten rikkaudessa (56). Krohn näkee kirjallisuuden merkityksen kasvavan tulevaisuudessa, mutta viittaa toisaalla merkityksen vähentymiseen: ei ole helppoa kuvitella teosta, joka nykyään saisi aikaan sellaisia

vaikutuksia kuin mitä *Nuoren Wertherin kärsimyksillä* oli 1770-luvulla (www.kaapeli.fi/krohn/terapia.htm, 8/10).

Sen sijaan kirjallisuuden eskapistista merkitystä Krohn ei allekirjoita. Kirjallisuus ei ole suoja-alue, jonne lukija voisi piiloutua. Lukiessamme kirjallisuutta olemme yhteydessä omaan mieleemme ja olemassaolon keskeisimpiin kysymyksiin. “Kirjallisuudessa on kysymys niistä valinnoista, joista kukaan ihminen ei maan päällä ole vapaa.” (www.kaapeli.fi/krohn/ensi.html, 11/11.) Kirjallisuudessa esitetyt kysymykset ovat sekä eksistentiaalisia että eettisiä (Krohn – Kostamo 1992, 156), ja ne käsittelevät elämän suuria totuuksia, kuten ihmisten jakamaa sosiaalista todellisuutta, syntymää ja kuolemaa (Haavikko 1991, 98, 110).

Taide onkin Krohnin mukaan ihmiskunnan yhteistä kokemusta (ed., 1991, 111), joka yksityisen kokemuksenkin kautta puhuu ihmisten samankaltaisuudesta (www.kaapeli.fi/krohn/Filo.html, 4/6). Sharpen mukaan osa sitä mielihyvää, jonka saamme lukiessamme Horatiusta, tulee nimenomaan huomattessamme hänen ilmaisemiensa pelkojen ja ilojen samankaltaisuuden omiemme kanssa (1991, 89). Tässä funktiossa kirjallisuus ehkä auttaa luomaan yhteyden tuntua kanssaihmiin – tai heihin, jotka ovat olleet ennen meitä. Kirjallisuuden mahdollisuuksia tunnekasvattamisessa käsittelem laajemmin myöhemmissä luvuissa.

1.1.4. Todellisuuden singulariteetissa

Kirjallisuuden merkityksestä voi puhua korkealentoisesti ja kosmisesti, kuten Juha Varto määritellään runouden “maailman uudelleen luomiseksi” (1993, 82).³ Runous toimisi maailman eheyttäjänä ja pirstaleiden yhteen kokoajana. Runoutta luomalla maailman saa takaisin kasaan, uudelleen ehjäksi (ed., 47). Sana voi luoda jopa uusia todellisuuksia ja maailmoja (ed.,12).

Mitä sitten on epämääräinen maailman uudelleen luominen? Varto puhuu runoista (tai sanasta) jonkinlaisina kokemusten tiivistyminä: “sanan avulla voidaan myös

³ Tulkiten kirjassa mainittujen *runouden* merkitysten koskevan koko kaunokirjallisuuden kenttää, syystä että kirjoittajat itsekin puhuvat epätarkasti välillä “runosta”, välillä väljemmin “sanasta”. En myöskään näe esille otetuissa runouden merkityksissä mitään sellaista, mikä ei sopisi koskemaan myös proosaa.

uudelleen luoda, [- -] kaikkea sellaista, mikä on aikaisemmin jo koettu. Voidaan täydentää aikaisempaa kokemusta, rakentaa siitä kerta kerralta aina voimakkaampaa ja eheämpää ja sillä tavalla rakentaa kokemusta, johon voi palata monta kertaa [- -] .” (129.) Tässä kontekstissa ymmärrän maailman juuri ihmisen sisäiseksi kokemusmaailmaksi, jota ei ole puettu koherenttiin ja ulkoistettuun muotoon. Kirjallisuuden tehtävä olisi luoda ehyitä kokemustiivistymiä, palauttaa sisäisen maailman koherenssia. Kuin sattumoisin Krohnkin puhuu taideteoksista hyvin samaan tapaan kuin Varto:

Taideteos on eräänlainen henkilökohtaisen elämänkokemuksen tiiviste, siihen on uutettu sen ydinmehu. Siihen on kerrytetty yhden ihmisen tunne ja tieto, kokonainen maailmankuva hyvin pieneen tilaan, runoon, sävelmään, kuvaan (www.kaapeli.fi/krohn/Filo.html, 3/6.)

Uusia maailmoja ja todellisuuksia sana luo lukijalle silloin, kun tämä törmää johonkin uuteen ja ennennäkemättömään, saa ehkä kirjallisuuden kautta kosketuksen kokemuksiin, jotka ovat aiemmin olleet vieraita. Myös Krohn on puhunut kirjallisuudesta todellisuuskäsitysten uudistajana; kirjallisuuden kautta yksityinen kokemus siirtyy julkisuuteen ja täten todellistuu (www.kaapeli.fi/krohn/ensi.html, 1/11). Kirjallisuus on jaettu sanoja – sekä jaettu unia (KK, 69-70). Varto ei pitäydy kuitenkaan vain yksilöpsykologisessa spekulatiiossa, vaan viittaa myös kirjallisuuden inhimillistä yhteyttä luovaan vaikutukseen, jolla silläkin on tuki rajansa (1993, 124).

Näkemykseen kirjallisuudesta kokemusten eheyttäjänä liittyy kirjallisuuden toimiminen säilytystehtävässä: kootessaan takaisin yhteen maailman sirpaleet kirjallisuus samalla säilöo näitä sirpaleita (Varto 1993, 46) – tai paremminkin ruukkaa, jonka se on sirpaleista uudelleen muotoillut. Sana säilöo kokemuksen. Oikeammin juuri jonkin syvän ja vaikeasti ymmärrettävän osan siitä (ed., 46).

Varron ja Veenkiven dialogi ei voi olla palauttamatta mieleen Aristoteleen tai romantiikan taiteilijoiden näkemystä runoudesta universaalin totuuden paljastajana. Samankaltaisia näkemyksiä on havaittavissa Krohnilla (kts. esim. Krohn 1997, 63). Toisaalla hän toteaa kaikkien taiteelle annettujen tehtävien liittyvän totuuteen ja todellisuuteen, oli sitten kyse löytämisestä, *paljastamisesta*, toistamisesta, jäljentämisestä, kätkemisestä tai korvaamisesta (www.kaapeli.fi/krohn/Filo.html, 4/6). Ajatuksena näyttää Varron ja Veenkiven keskustelussa olevan, että sana palauttaa

takaisin jotain menetettyä ja aitoa (1993, 46, 85). Vielä vuosituhansia antiikin suuren filosofin jälkeen runous porautuisi todellisuuden ytimeen, sen singulariteettiin, tai pikemminkin ponnahtaisi sieltä ulos viestintuojana, takaisin tähän illusoriseen elämismaailmaan. Varto runoilee: “Tähän me tarvitsemme runoilijoita ja niitä muita ihmisiä, jotka kirjoittavat meille muistiin ja luovat todellisuuden uudelleen esille kaiken sen itsepetoksen alta, jonne historiankirjoittajamme, sosiologimme ja muut selittäjät sen kätkevät.” (1993, 85).

1.2. Yhteiskunnallinen defibrillaattori

Kirjallisuudella – ja taiteella yleensä – on mahdollisuus vaikuttaa. Ei vain yksilöön vaan koko yhteiskuntaan. Taiteen funktiona onkin pidetty muun muassa jo aiemmin mainittua kommunismin edistämistä ja moraalisen yhteiskunnan aikaansaamista (Hospers 1971, 126) sekä yhteiskuntaluokkien välisen yhteenkuuluvuuden tunteen kehittämistä ja kansallisylypeyden juurruttamista (Eagleton 1997, 41).⁴ Kirjallisuutta on saatettu pitää vaihtoehtoisena, luovia arvoja kunnioittavana ideologiana ja sen tehtävänä yhteiskunnan muuttamista niiden voimien ja arvojen nimissä, joita taide ilmentää (Eagleton viittaa Blaken ja Shelleyn kirjoituksiin, joissa mielikuviutus on kohonnut poliittiseksi voimaksi. Kyseisinä aikoina kirjallisuus toimi jonkinlaisena teollisen kapitalismin vastavoimana Englannissa) (1997, 32). Kirjallisuus on saattanut toteuttaa sitä ideologista tehtävää, jota ennen on toteuttanut uskonto, kuten Eagleton toteaa puhuessaan viktoriaanisesta 1800-luvusta. Tällaisenaan kirjallisuus on toiminut myös moraalin levittäjänä. Tässä tehtävässä se on ollut paikallaan vaikuttaessaan uskonnon tavoin ensi sijassa *tunteiden* (kursivointi omani) ja kokemusten kautta. (1997, 37-39.)

Varsin kiinnostava on näkemys kirjallisuudesta ihmispsykyen tasapainon palauttajana, jossa tehtävässä se myös korvaisi uskonnon ja palauttaisi järjestyksen ihmismielen kautta yhteiskuntaan (näkemysten esitti I. A. Richards 1920-luvulla).

⁴ Teoksessaan *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotism* filosofi Martha Nussbaum korostaa kaunokirjallisuuden mahdollisuuksia patriotismin ylittävän maailmankansalaisuuden kehittymisessä. Hänen mukaansa fiktiivisillä teoksilla on keskeinen rooli ihmisten jalostuessa kohti todellista kosmopolitanismia. (1996, 139) Nussbaum tuomitsee patrioottisen taiteen tusinataiteeksi tai rihkamaksi (*kitsch*) ja jopa erittelee tällaiseksi taiteeksi jotkin Walter Scottin tuotokset ja Rudyard Kiplingin runouden (1996, 140).

Richardsin mukaan historialliset muutokset ja tieteelliset löydökset olivat vieneet pohjan niiltä vanhoilta mytologioilta, joiden mukaan ihmiset olivat ennen eläneet. Siksi tasapainon palautus oli tarpeen. (Eagleton 1997, 62-63.) Tuskin on sattumaa, että moinen näkemys kukoisti juuri ensimmäisen maailmansodan päätyttyä. Richards painotti myös sitä näkemystä, että runous tuottaa vastauksia ”miten?” ja ”miksi?” – kysymyksiin, joihin luonnontiede ei vastaa, vaan jättää emotionaalisesti kylmäksi. Kysymysten jääminen vaille vastausta uhkasi koko yhteiskuntaa. Todettakoon, että Richards ei tosin itsekään uskonut kysymysten tärkeyteen, vaikka painotti niihin vastaamisen tärkeyttä suhteessa kansalaisiin. (ed. 1997, 62-63.)

Krohnin mukaan kirjallisuus on parhaimmillaan voimakas vaikuttamisen keino. Se voi vaikuttaa yhteiskunnalliseen todellisuuteen ja sitä kautta politiikkaan. (Ripsaluoma 1998.) Krohn on verrannut kirjallisuutta myös defibrillaattoriin eli lääketieteelliseen koneeseen, joka palauttaa sydämen häiriintyneen rytmin oikeaksi; kirjallisuus voi palauttaa raaistuneeseen ja epäinhimillistyneeseen tilaan kadotettuja, elintärkeitä merkityksiä (Krohn – Kostamo 1992, 161-162). Lieneekö Krohnilla ollut tämän ajatuksen taustalla yksilön vai yhteiskunnan taso? Luultavasti reitti kulkee edellisen kautta jälkimmäiseen.

Kirjallisuuden yhteiskunnallisesta merkityksestä on kyynisempiäkin mielipiteitä. Kirjailija Hannu Mäkelä toteaa Helsingin Sanomien haastattelussa (”Taiteen voimalla Halosenniemessä”. 29.12. 2002), ettei taide hänen mielestään enää voi muuttaa maailmaa yhteiskunnallisessa mielessä. Taiteen tehtävät ovat henkilökohtaisempia kuin ennen. ”Taiteen tehtävä ei ole repiä vaan rauhoittaa”, Mäkelä kiteyttää. Sen sijaan erittäin merkittävä asema kaunokirjallisuudella oli 1800-luvun kansallisessa filosofiassa ja politiikassa.⁵ Se oli tärkein keino kansallisen identiteetin määrittelemiseksi. Kirjallisuuden merkitys oli laaja ja yli ”kirjallisten piirien” ulottuva. (Varpio 1982, 49.)

Korvaamatonta kaunokirjallisuus lienee välittäessään yhteiskunnasta historiallista, sosiaalista, poliittista tms. tietoa, johon tehtävään Varpio viittaa (1982, 48). Tässä tehtävässä kaunokirjallisuus toimisi tehokkaammin kuin muu kirjallisuus ja siirtäisi eri yhteiskuntaluokkien ja -ryhmien elämännäkemyksiä laajemmalle yhteiskuntaan (ed. 1982, 48). Esimerkkinä Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla*, jossa äänen saavat niin

⁵ ”Snellmanin mukaan kaunokirjallisuudessa kuvastuu ’kaikki mitä kansan keskuudessa liikkuu totta, jaloa ja suurta’.” (Varpio, 49).

papisto kuin torpparitkin yli 50 vuoden aikaskaalassa. Traditioituvan luonteensa vuoksi kaunokirjallisuus on Varpion mielestä yksi merkittävimmistä keinoista, joilla ihminen ja koko yhteiskunta voivat integroida itsensä historiaan (1982, 49). Tämän lisäksi kirjallisuudella on ajateltu voitavan täydentää yhteiskunnallisten olojen köyhdyttämää kokemusmaailmaa (Eagleton 1997, 40) – ajatuksena sikäli vaarallinen, jos se sallii huonojen yhteiskunnallisten olojen stabilisoitumisen. Näin kirjallisuuden oivallisesta käyttötarkoituksesta ajateltiin 1800-luvun lopun Englannissa:

Jos jollakulla ei ole rahaa eikä vapaata aikaa käydä Kaukoidässä [- -] tämä voi hankkia toisenkäden kokemuksia lukemalla Conradia tai Kiplingiä. (ed. 1997, 40.)

Kirjallisuus on historian kulussa sekä ilmentänyt että lujittanut ja levittänyt yhteiskunnallisia arvoja ja ollut tässä tehtävässä tärkeä. Se on voinut olla osana integroimassa yhteiskuntaluokkia, levittämässä sivistynyttä käytöstä, oikeita tapoja ja yhteisiä kulttuurisia malleja. (Eagleton 1997, 29-30.) Kirjan kannet ovat olleet laatikon kansi ja pohja, jotka turvaavat esimerkiksi haluttujen arvojen säilymisen. Tämä säilyttämistehtävä on epäilemättä ikuinen ja pätee ajasta ja paikasta riippumatta. Eri asia on, onko se kulloinkin nähty kaunokirjallisuuden tehtävistä ensisijaisimpana ja tietoisimpana.

Jotkut kirjallisuuden merkitystä pohtineet ovat perustaneet näkemyksensä vieraantuneisuuden käsitteeseen. Näin esimerkiksi amerikkalaiset uskriitikot (noin 1930-50-luvuilla), joiden mukaan vieraantunut maailma saatettiin taiteen, eritoten runouden, avulla palauttaa ihmisille; ”poeettisen reagointitavan” ajateltiin tunteita koskettavana toimintana – ei rationaalisenä tietämisenä – yhdistävän ihmiset olemukseltaan uskonnollisella siteellä maailmaan. Runouden ajateltiin opettavan ihmisille intressitöntä ja nöyrää asennetta maailmaa kohtaan. Uskriitikkojen näkemystä voi pitää vastaiskuna tieteelliselle rationalismille. (Eagleton 1997, 64-65.)

1.3. Lyöntejä ja hyväilyjä

1.3.1. Iskut vasten kasvoja

Kaunokirjallisuuden merkitystä voi lähteä hakemaan myös vähemmän spekulatiiviselta, empiiriseltä tasolta, kuten on tehnyt Katarina Eskola kirjassaan *Lukijoiden kirjallisuus Sinuhesta Sonja O:hon* (1990). Eskolan tutkimus oli tapaustutkimusta, jossa nuoret lukijat saivat omin sanoin kertoa siitä, miten jotkin teokset olivat heihin vaikuttaneet.

Joitain teoksia kiitettiin siitä, että ne aiheuttivat herätyksen, olivat “totaalisia iskuja vasten kasvoja” (ed. 1990, 260-261). Tällaisen järjestyksen aiheuttaneille teoksille oli tyypillistä, että ne kyseenalaistivat tai horjuttivat todellisen maailman tuttuja asioita (ed. 1990, 263). Kirjallisuus auttoi nuoria hahmottamaan uudelleen heille tärkeitä kysymyksiä ja selkeyttämään omia epäselviä ajatuksia (ed. 1990, 261, 289). Jotkut kirjat olivat inspiroineet lukijoita käytännön elämässä esimerkiksi siten, että nuorille oli syntynyt halu itse kirjoittaa tarinoita (ed. 1990, 276). Kirjan miljööstä tai henkilöistä oli saatettu ottaa mallia, kuten teki Riitta, joka omaksui kirjan sankarittaren tapoja ja tottumuksia (ed. 1990, 279). Drastisemman empiirisen esimerkin jonkin kaunokirjallisen teoksen mallia antavista vaikutuksista tarjoaa Goethen *Nuoren Wertherin kärsimykset*, joka aikanaan aiheutti itsemurha-aallon antamalla malleja tunteiden purkamiseksi itsetuhoisella tavalla (Niemi 2003, 260). (Kuinka kausaalisesti itsemurhat sitten johtuivat suoraan Goethen teoksesta, on toinen kysymys.)

1.3.2. Vaarallinen kirjallisuus

Jos onkin kirjallisuus nähty “elämää suurempana” asiana (Niemi 2003, 264) tai sillä katsottu olevan jokin jalo Tehtävä yksilössä tai yhteiskunnassa, myös sen mahdollisia vaaroja on kohahdettu. Niemi kertoo ruotsalaisen kirjailijan Maria Küchenin näkemyksestä, jonka mukaan kirjallisuus voi olla verrattavissa huumeeseen tai myrkyyn. “Lukeminen voi olla vaarallista, saattaa kuohuttaa mieltä ja suistaa raiteilta,

aiheuttaa säröjä normaaliin elämään.” (2003, 259.) (Oletan Küchenin tarkoittavan nimenomaan eläytyvää kaunokirjallisuuden lukemista. Tuskin lukemistoimintaa sinänsä, jolloin lukemisen kohde olisi yhdentekevä ja vaikkapa keittokirjan selailu voisi aiheuttaa säröjä).

Kieltämättä kirjallisuus voi olla vaarallista, jos nyt muistellaan esimerkiksi *Nuoren Wertherin kärsimysten* tapausta. Oletus kirjallisuuden vaarallisesta vaikutuksesta on ollut taustalla silloinkin, kun kirjallisuutta on sensuroitu. Niin vapaan tiedonvälityksen kuin mielikuvituksenkin on ajateltu horjuttavan yhteiskunnan rauhaa tai lietsovan kapinahenkeä (Niemi 2003, 261). Kirjallisuuden on uumoiltu loukkaavan – joko ihmisiä tai Jumalaa – kuten kävi Hannu Salaman *Juhannustanssien* kanssa. Myös Leena Krohn on tunnustanut kirjallisuuden vaaralliset vaikutukset (Niemi 2003, 261; www.kaapeli.fi/krohn/terapia.htm, 8/10).

Kirjallisuuden voi luokitella eräänlaiseksi fantasmaksi eli mielikuvaksi, näyksi, harhaksi. Fantasmassa epätodellinen tulee todeksi erityisen mentaalisen prosessin kautta, luomisen tuloksena (Käkelä-Puumala 1999, 103). Keskiajalla fantasmojen liiallisen ajattelemisen nähtiin aiheuttavan kärsimystä ja jopa sairauksia. Luostareissa puhuttiin keskipäivän demonista, joka saa ihmisen vaipumaan fantasioihin, minkä tuloksena on epätoivo (oletettavasti seurausta päämäärien näkemisestä saavuttamattomina) ja fasinaatio. (ed. 1999, 103-104.) Koska Käkelä-Puumalan puheenvuoro on nimeltään ”Keskipäivän demoni eli kirjallisuudesta ja tunteista”, oletan puheen fantasmoista korreloivan hyvin kaunokirjallisuuden kanssa. Kirjallisuus kuitenkin synnyttää mielikuvia (monesti varmaan syntyy itsekkin niistä) ja sisäisiä ”näkyjä” sekä on harhaa luodessaan maailmoja, joita ei reaalisesti ole.

Kaunokirjallisuuden vaikuttavuuden kyseenalaistaminen voi tuntua turhanaikaiselta. Voidaanko kirjallisuuden vaikutusmahdollisuudet kiistää kokonaan? Mielestäni ei. Ihmisen ei olisi mielekäästä lukea ainuttakaan kirjaa, ellei kirja jollain lailla vaikuttaisi, antaisi ihmiselle jotain, mistä tämä on ollut paitsi. Tällöin tosin ”vaikutus” on hyvin väljästi ymmärretty. Kirjan *vaarallinen* vaikutus taas on aina arvolatautunut käsite (Niemi 2003, 261). Vaara hahmottuu vaaraksi sen suunnan mukaan, mistä sitä katsoo. Onko esimerkiksi uskonnollinen kirjallisuus vaaraksi muiden kuin kommunistien silmissä? Jos oletetaan ihmisyhteisöissä vallitsevat universaalit perusarvot (kuten elämän kunnioitus ja lähimmäisestä huolehtiminen) ja sisäsyntyinen moraalit, on näitä arvoja

vähättelevä tai rikkova kirjallisuus helppo nähdä laajalti ihmiskunnassa vaarallisena. Jos kohta myös hyödyllisenä silloin, jos ajatellaan tällaisen kirjallisuuden kirkastavan ja kristallisoivan itse oikeita arvoja.

On kuitenkin huomattava, että lukija ei ole passiivinen vastaanottaja tai kaiken imevä pesusieni. "Ihmisen tajunta ei ole mikään säiliö, jonka voisi pumpata täyteen erilaisia, vaihtuvia sisältöjä." Lukijan psyyke ei ole tartunnoille altis suojatön tyhjiö, jonne kirjallisuus voi vapaasti pesiä tekemään tuhoaan. Lukijat ovat erilaisia. Lukijoiden vastaanotto- ja arviointikyky vaihtelevat. Niin myös odotushorisontit. (Niemi 2003, 263.) Vaikka emme olisikaan totaalisesti täynnä pelkkää suojatonta tilaa, eikö sitäkin meissä ole, ainakin hyvin monissa meissä? Seinäpinta-alaa, johon voi pesiä kasvamaan kirjallinen home. Kirjallisuuden vaikutusmahdollisuuksia on saatettu liioitella (Niemi 2003, 263), mutta tuskin niitä kieltääkään tulisi.

1.4. Tiedon lähteillä

1.4.1. Ymmärrys ja käsitteiden oppiminen

Markus Lammenrannan mukaan kaunokirjallisuuden tehtävä on ensi sijassa tiedollinen, tiedon ja ymmärryksen lisääminen maailmasta. Tämän funktion hän erottaa kahdesta muusta, esteettisestä ja moraalaisesta – kirjallisuus voi tuottaa esteettisiä kokemuksia tai toimia moraalaisesti kasvattavasti. Tiedollisuudelle hän suo ensi sijan sen vuoksi, että tietynlainen tiedon antaminen sopii kirjallisuuden luonteeseen paremmin kuin muut funktiot; esteettiseen tarkoitukseen sopivat kirjallisuutta paremmin kuvataide ja musiikki. (Lammenranta 1989, 192-194.)

On kuitenkin huomattava, että artikkelissaan Lammenranta nojautuu sangen kapeaan esteettisen käsitteeseen, mikä johtaa kirjallisuuden, eritoten proosan, huonoon soveltumiseen tähän tarkoitukseen (1989, 193). Kirjoittaja ei myöskään erityisemmin näytä arvostavan esteettistä kokemusta: hän luokittelee sen hetkelliseksi ja ohimeneväksi ylellisyydeksi, joka ei ole lainkaan välttämätöntä (1989, 194). Mutta eivätkö esteettiset kokemukset kuitenkin kasvata ihmistä, muuta aina jollain lailla kokijaansa? Eikö ihminen ole kokonaisuus, jossa enemmänkin kaikki vaikuttaa kaikkeen kuin että jotkut

kokemukset (Lammenrannan mukaan esteettiset [1989, 194]) ovat muusta toiminnasta suhteellisen irrallaan? Esteettistä kokemusta ei länsimaisessa filosofiassa ole kauttaaltaan väheksytty, niin huimia merkityksiä sille on annettu (kts. esim. Immanuel Kantin näkemys, Cooper 1992, 293-294).

Ihmisen evoluution varhaisvaiheissa ei ollut olemassa itsetarkoituksellista taiteellista toimintaa. Kertomuksen funktioina on joissain vaiheissa ollut informaation välittäminen, tiedon säilyttäminen, mallin antaminen ja kannustus sekä uskonnollisten ja moraalisten käsitysten tallentaminen ja edistäminen. Vasta näiden jälkeen on syntynyt puhtaasti esteettinen kulttuuri ja itsetarkoituksellinen taide, esimerkiksi kirjallisuus. (Siltikin proosa on Haapalan mielestä epäpuhdasta propositionaalista taidetta; siinä on nimittäin mukana tietoa ja moraalialia). (Haapala 2002, 50-52.)

Korostettaessa kirjallisuuden merkitystä tiedon antajana nousee esille kuitenkin uusi kysymys: mihin kirjallisuutta tarvitaan, kun tiede jo toimii tiedon antajana? Vastaus on, että on olemassa erityinen tiedon muoto, jonka kasaamista kirjallisuus palvelee tiedettä paremmin. Siten kirjallisuus ja tiede kumpikin toimisivat tiedon antajina, mutta eri tavoin. (Lammenranta 1989, 194.) Kuten todettu, Aristoteleen mielestä kirjallisuus voi antaa sellaista tietoa, jota tiede ei anna. Hän kutsui runouden kohteiksi yleisiä totuuksia ja runouden anniksi universaalialia totuutta. (2002, 76.) Yleinen totuus kertoisi sen, mitä tietynlainen ihminen todennäköisesti tai välttämättä sanoisi tai tekisi tiettyissä olosuhteissa. Ero historiankirjoitukseen on siinä, että se kuvaa tapahtunutta, runous taas sitä, mikä saattaisi tapahtua. (Lammenranta 1989, 195.)

Kirjallisuuden tarkoitus olisi täten lisätä yleistä tietoa elämästä ja maailmasta, missä mielessä kirjallisuus muistuttaa filosofiaa. Silti kirjallisuudesta saatava tieto eroaa filosofian ja tieteen tiedosta. (Lammenranta 1989, 195) Millaista tietoa sitten on "erityinen tärkeä tiedon muoto"?

Lammenranta kutsuu tätä tiedon muotoa *ymmärrykseksi*, joka muodostuu erilaisten käsitteellisten taitojen kautta. Kyseessä olisi siis propositionalisesta tiedosta eroava tiedon laji, taito.⁶ Kun ihminen oppii uuden käsitteen eli oppii soveltamaan jotain sanaa tiettyihin oloihin tai tapahtumiin, kasvaa myös tieto. Jos henkilö tietää, miten

⁶ Näkemys perustuu kahdenlaisen tiedon muodon olemassaolon olettamiseen. Nämä muodot olisivat a) *propositionaalinen tieto* (engl. knowing that), joka on "tietoa, jota voidaan ilmaista väitelauseiden avulla: tiedän, että kuu kiertää maata; tiedän, että 2+2=4; tiedän, että kissat syövät hiiriä jne." sekä b) *taito, osaaminen* (engl. knowing how), esimerkiksi "tiedän, miten leipä valmistetaan; tiedän, miten pyörällä ajetaan." (Lammenranta 1989, 196.)

sanaa “kentauri” sovelletaan, hän on oppinut uuden käsitteen, kentaurin käsitteen. Hänellä on toisin sanoen taito soveltaa tiettyä sanaa. Novitz näyttää viittaavan samaan asiaan puhuessaan romaanien ja näytelmien antamista uusista konstruktioista, joiden avulla maailmaa järjestellään (1987, 189). Tällainen taidon muoto on *ymmärrystä*, kykyä maailman jäsentämiseen:

Kaikki todellisuuden tietäminen näyttää perustuvan tällaiseen taitoon, kykyyn tehdä erotteluja erityyppisten olioiden ja tapahtumien välillä. Jopa olioiden ja näiden ominaisuuksien havaitseminen – kuten kaikki muukin uskomusten muodostaminen – edellyttää sitä. Kysymys on käsitteellisestä taidosta, kyvystä jäsentää maailma lajeihin. (Lammenranta 1989, 198-199.)

Kirjassa *Todistajan katse* Leena Krohn puhuu myös merkitysten tajun kehittymisestä ja merkitysten erottelukyvyn kasvusta. Hänen mukaansa merkitysten taju ei ole tietoa ja faktojen tuntemista vaan ennen kaikkea asioiden suhteiden ja hierarkioiden ymmärtämistä. Tämä ymmärtäminen ei kuitenkaan jää tähän, vaan tuottaa seurauksenaan eräänlaisen eettisen evoluution: tuntoherkkyuden lisääntymisen, moraalitajun kasvun. (1992, 152-153.) Kirjallisuuden ydintä ei ole informaatio vaan merkitys, joka lankeaa lukijan ylle kuin auringonpaiste (ed. 1992, 159, 163). Krohn näyttääkin liittävän asiaan vahvan eettisen puolen ja merkityksen arvolutuneisuuden, Lammenranta puhuu erottelukyvystä teknisemmin. Silti Krohn lisää, ettei eettisen evoluution edistäminen ole taiteen pääasiallinen ”tehtävä” (ed. 1992, 156).

Koska jokaisella kirjallisuuden lukijalla on jo valmiiksi jonkinlainen esiyymmärrys maailmasta, voi kirjallisuuden annin nähdä entisen ymmärryksen lisääjänä ja rikastuttajana: “kaunokirjallisuus voi opettaa meitä näkemään ja ymmärtämään sellaista, mitä emme ole aiemmin kyenneet näkemään ja ymmärtämään” (Lammenranta 1989, 201). Kirjallisuuden fiktiivinen luonne edesauttaa uusien käsitteiden oppimista; lukija voi oppia käsitteitä, vaikkei kuvattuja malliesimerkkejä ole oikeasti olemassa. Käsitteiden oppimista kirjallisuudesta voi verrata esimerkiksi siihen, miten uusia sienilajeja opitaan sienikirjasta:

Käsitteiden oppimista ei estä se, ettei kuvattuja malliesimerkkejä ole todellisuudessa olemassa. Eihän sienikirjan kuvaamaa tyypillistä keltavalmuskaakaan tarvitse itse asiassa olla olemassa. Riittää, että

todellisuudessa on relevantisti samanlaisia ihmisiä ja elämäntilanteita – ja keltavalmuskoja [- -] .

Fiktiivisyys lisää kirjailijan vapautta antaessaan tälle edellytykset valita ja painottaa haluamiaan puolia todellisuudesta. (Lammenranta 1989, 201.) Kirjailijan valta uusien käsitteiden opettamisessa näyttääkin muodostuvan suureksi, joskin lienee väärin ajatella lukijaa passiivisena vastaanottajana. Kirjallisuus auttaa meitä keksimään uusia käsitteitä, se ei esitä perusteita joittenkin käsitteiden relevanssista (ed. 1989, 205).

Edellisen lainauksen viimeinen virke on huomionarvoinen: malliesimerkkien on jollain lailla oltava käyttökelpoisia lukijan todellisuudessa. Kirjailijan kuvaamien elämän ja todellisuuden piirteiden täytyy enemmän tai vähemmän ”sopia” reaali maailmaan (Lammenranta 1989, 201). Tästä herää kysymyksiä, joihin artikkelin kirjoittaja ei puutu. Kuinka paljon fiktio opettaa turhia käsitteitä, joilla ei tee mitään tosielämässä (mahdollisesti esimerkiksi science fictionissa)? Onko liioista käsitteistä haittaa?

Sen lisäksi, että käsitteiden on sovittava todellisuuteen, niiden on autettava ihmistä päämäärien tavoittelussa. Relevantteja ja arvokkaita ovat päämääriemme toteutumista edistävät käsitteet. (ed. 1989, 203.) Lammenranta tekee mielestäni liian pitkälle menevän päätelmän sanoessaan, että kirjallisuus – mitenkään erittelemättä – näyttää tähtäävän juuri tarkoitustemme kannalta relevanttien käsitteiden muodostamiseen, tai tarkemmin siihen että se auttaa lukijaa muodostamaan juuri tuollaisia käsitteitä. Näin siksi, että kirjallisuus kuvaa ihmisiä, jollaisia lukijat tai ketkä tahansa ihmiset voivat olla, ”annakareninoja, donquijoteja, donjuaneja, oblomoveja jne.”, Lammenranta luettelee (1989, 203). Se kuvaa myös kaikille ihmisille mahdollisia tilanteita. Päämäärien kannalta itsen, muiden ja tilanteiden tunteminen on tärkeää. (ed. 1989, 203.)

Kirjailija (saatika kirjallisuus) tuskin tietoisesti tähtää relevanttien käsitteiden muodostamisen helpottamiseen. Mitä mieltä olisi kirjoittaa scifiä tai fantasiaa, koska niissä kuvatut tapahtumat tai oliot – en sano edes *henkilöt* – voivat olla varsin kaukana inhimillisistä lukijoista ja tilanteista? Onneksi lukijalla on kyky samastua hahmoihin, jotka eivät ole varsinaisesti ihmisiä, ja kirjailijalla kyky inhimillistää; kukaan Muumi-kirjojen lukija ei itse ole muumi, mutta inhimillistämisen takia lukija voi muumeilta oppia yhtä sun toista ihmiselämää koskevaa.

Mielikuvituksen osuus kuvaillussa oppimisprosessissa on hyvin tärkeä, joskin käsitteiden oppimisessa ovat tärkeitä myös tunteet. Ne auttavat olioiden ja tapahtumien

luokittelemisessa. (Lammenranta 1989, 202.) Mielikuvitus on korvaamaton ominaisuus ihmisessä, sillä sen avulla kuvitteelliset maailmat saavat olemassaolonsa ja ihmisen oma näkökulma laajenee (Lång 1991, 116). Mainitut malliesimerkit olioista ja tapahtumista luodaan mielikuvituksessa, mikä mahdollistaa uusien käsitteiden oppimisen. Kyky kuvitella on taas läheisessä yhteydessä vastaavien asioiden havaitsemiseen ja tunnistamiseen todellisessa maailmassa. (Lammenranta 1989, 201-202.)

Taide voi opettaa kokijaa muullakin tavoin. Suomalainen esteetikko Yrjö Hirn kirjoitti 20-luvulla siitä, miten taide voi opettaa esteettiseen näkemiseen, erityiseen maailman havainnoimisen tapaan; perehtymällä taiteeseen ihminen harjaannuttaa esteettistä havainnoimista, jota voi hyödyntää taiteen ulkopuolisessa maailmassa. Täten taiteen kentän ulkopuolellakin on mahdollisuus nähdä esteettisiä ominaisuuksia. (Haapala 2002, 41-42.)

Tutkiessaan kirjallisuuden merkitystä Lammenranta ei välttä normatiivisuutta: tarkoituksena on selvittää, mihin kirjallisuutta pitäisi (tai olisi järkevää) käyttää, mikä tarkoitus maksimoisi kirjallisuudesta saatavan hyödyn. Kriteerinä on, miten hyvin kirjallisuus soveltuu kuhunkin tarkoitukseen sekä kuinka arvokas tämä tarkoitus on. (1989, 191-192.) Käsitteiden opettamisen merkitystä Lammenranta puolustaa seuraavasti:

Tarvitsemme käsitteitä ei vain ymmärtääksemme, millainen maailma on, vaan myös ymmärtääksemme, millaiseksi maailma olisi muutettava, mihin meidän pitäisi pyrkiä elämässämme. (1989, 205)

Niin valaiseva kuin Lammenrannan esitys onkin, se jää osittain yksipuoliseksi. Kirjoittaja ei ota kantaa kirjallisuuden mahdollisiin haittavaikutuksiin, teoriansa kääntöpuoleen, jota edustaisi esimerkiksi moraalin rappeutuminen huonon kirjallisuuden vaikutuksesta. Ilmeisesti on oletettu, että tällaisissa tapauksissa vastaan tulee aina lukijan oma arvostelukyky.

1.4.2. Kirjallisuus ja taidot

Se, että taide voi olla tiedon lähde, on kiistelty väite, johon David Novitz nojaa taidetta ja tietoa koskevassa artikkelissaan. Hän puoltaa käsitystä kirjallisuudesta tiedon antajana

ja keskittyy nimenomaan fiktiiviseen kirjallisuuteen. Keskeinen ongelma on, miten fiktiosta on mahdollista oppia jotain aktuaalista maailmaa koskevaa. Siitä on lisäksi mahdollisuus oppia erilaisia asioita ja monella eri tavalla. (1987, 187-188.)

Suuri osa fiktiosta opitusta on käytännön taitoja. Novitz jakaa fiktiosta opittavat taidot kahteen kategoriaan: strategiset taidot ovat opittuja käyttäytymismalleja, joita voi soveltaa käytäntöön, kun joutuu romaanin kuvailemaan tilanteeseen aktuaalisessa elämässä. Romaanihenkilö voi antaa lukijalle puhtaasti käytännöllisiä strategioita hankalasta tilanteesta selviytymiseksi. (Novitz 1987, 189.) Karkeana esimerkkinä voisi olla strategia, jolla seitsemän veljestä vapautuu ahdistavasta härkien piirityksestä: otetaan Laurin ase ja ammutaan härät. Ymmärrän Novitzin kuvailemat strategiset taidot yksinkertaisesti omaksutuiksi käyttäytymismalleiksi, vaikkakin härkäesimerkki edustaa hyvin pelkistettyä ja konkreettista strategiaa. Käyttäytymismallien kopioinnista ei tosin ole kyse silloin, kun empaattisten uskomusten kautta muodostamme tapoja reagoida johonkin ongelmaan ja ratkaista se (kts. seur. luku).

Osa fiktiosta opitusta on kognitiivisia tai käsitteellisiä taitoja, erilaisia kuin strategiset taidot. Näiden taitojen saaminen etenee seuraavasti: saamme fiktiosta tiettyjä faktuaalisia uskomuksia. Esimerkiksi Leena Krohnin lukija voi alkaa uskoa, ettei minuus olekaan yksiselitteinen essentialistinen kokonaisuus tai että muillakin olennoilla kuin ihmisillä on itsetietoisuus. Tai esimerkiksi DQ:n novellin *Kaiken kirkkauden kaukaisuus* (69-70) kautta, että elämässä tosiaankaan ei ole kirkkautta vaan paremminkin toivottomuutta ja lohduttomuutta. Fiktio antamat uskomukset voivat muuttaa maailmanjäsenystapoja, ”ne voivat antaa meille uusia tapoja järjestää ympäristömme kohteita, uusia tapoja luokitella niitä ja asettaa niitä suhteisiin toistensa kanssa” (Novitz 1987, 200). Asioiden aikaisemmin huomaamattomat ominaisuudet ja suhteet tulevat esille. Novitz siis viittaa siihen, että faktuaalisen uskomuksen mukana saamme tietynlaisen ajattelu- tai tarkastelutavan (1987, 201).

Pelkkä faktuaalisen uskomuksen saaminen ei silti vielä ole käsitteellinen tai kognitiivinen taito. Ajattelutapa muuttuu hankituksi taidoksi vasta silloin, kun fiktion tarjoamia faktuaalisia uskomuksia yritetään soveltaa maailman havainnointiin ja omaan ajatteluun ja kun ne on otettu käyttöön ja vakiinnutettu. (Novitz 1987, 200.)

Missä tapauksessa faktuaalinen uskomus sitten hylätään? Mikäli se maailmaan heijastettuna ja sovellettuna ei auta ymmärtämään ja selittämään maailmaa tai

selviämään siinä paremmin, eli jos uskomus kokemustemme valossa tuntuu merkityksettömältä. (Novitz 1987, 201.)

1.4.3. Propositionaaliset ja empaattiset uskomukset

Lienee ainakin intuitiivisesti selvää, että kirjallisuus voi jollain tavoin opettaa lukijaansa. Fiktio antaa maailmasta propositionaalisia uskomuksia (toisin sanoen myös faktuaalisia) eli uskomuksia siitä, mitä maailmassa on ja mitä siinä on tapahtunut (Novitz 1987, 188). Tämä voi tapahtua joko eksplisiittisesti tai implikoivasti ja vihjaavasti (Lammenranta 1989, 197). Propositio on lause tai väite, joka väittää tai kieltää jotain ja jolla on kaksi mahdollista totuusarvoa, tosi tai väärä (Angels 1981, kts. myös Lammenranta 1989, 196). Propositio voidaan, ainakin teoriassa, todentaa tai vahvistaa todeksi (Angels 1981). Fiktiosta saatu uskomus ei siis vielä ole propositionaalista tietoa.⁷ Esimerkkejä propositionaalisista uskomuksista/väitteistä Veronica Pimenoffin teoksesta *Risteilijät*:

Ilman vesihöyry, hiilidioksidi ja muut kaasut palauttivat osan maanpinnan lähettämästä lämpösäteilystä takaisin ja pitivät keskilämpötilaa kolmisenkymmentä astetta korkeammalla, kuin se olisi ollut ilman näitä kaasuja. (310)

Merkuriukselta puuttui lämpöä varastoiva ilmakehä, ja sen lämpötila vaihteli +400:n ja -200:n Celsiusasteen välillä. (310-311)

Jo Sillanpää kuvaa *Nuorena nukkuneessa* biologisesti Siljan alkunsa saamista kohdussa ja esittää tapahtumaa koskevia propositionaalisia väitteitä (kuten ” [- -] se tapahtui emoihmisen kohdussa, johon sitä myös satoi vahva tykyttävä suoninuora.” [66]) Propositionaalisen väitteen ei tietenkään tarvitse olla samalla lailla luonnontieteellinen kuin esimerkiksi Pimenoffilta lainatuissa katkelmissa. DQ:ssa (jota lyhennettä tästä lähin käytän viittaamaan *Donna Quijoteen*) väitetään muun muassa, että Naumburgin katedraalin perustajat ovat olleet seitsemisensataa vuotta sitten eläneet Uta ja Ekkehart

⁷ Novitzia olisi ehkä syytä täsmentää kielenkäyttöä hienosäätämällä: ymmärtääkseni itse fiktiossa ei vielä ole minkäänlaisia uskomuksia, vaan uskomus syntyy vasta vastaanottajassa lukukokemuksen yhteydessä.

(26). Lisäksi viitataan Mozartin säveltäneen kappaleet *Dies irae* ja *Ave verum corpus* (36).

Fiktiosta saatu propositionaalinen väite voi olla myös epätotta (Novitz 1987, 188). DQ:n ensimmäisessä novellissa kertoja laskee, että neljäkymmentä vuotta tekee 17 600 auringonlaskua (10). Väite on yksinkertaisella laskelmalla todettavissa virheelliseksi. *Ajan huoneessa* Donna Quijote pohtii ajan olemusta. Olkoonkin aika edelleen fysikaalisena suurena käsittämätön ja avoin kysymys, Donna Quijoten väitteen voisi luokitella epätosiin propositionaalsiin väitteisiin: ” – Aika on ainetta, selittää Donna Quijote. – Niin, se on ainetta ja sitä paitsi elastista. Eräänlaista vahaa.” (41)

Veteen rakennettu portti –novelli todentaa jännästi sen, miten kertoja haluaa vahvistaa väitteensä todenperäisyyttä ja osoittaa, että hänen esittämänsä propositionaalinen väite on otettava todesta. Lieneekö syynä väitteen absurdi asiasisältö, että kertoja haluaa vakuuttaa: ”On aivan totta, että täältä etelään, erään saaren rannikolla seisoo Veteen rakennettu portti.” (78)

Propositionaaliset uskomukset eivät kuitenkaan ole ainoa fiktion mahdollistama uskomusten laji, itse asiassa suuri osa oppimastamme on jotain muuta kuin propositionaalista. Toinen fiktiosta saatava uskomustyyppi on empaattiset uskomukset. Näiden uskomusten luonne on ei-propositionaalinen siinä mielessä, että ne saadaan kokemusten kautta ja ne pitävät sisällään kuvitelman siitä, miltä tuntuisi olla tietyssä tilanteessa. Empaattisten uskomusten oletaminen perustuu väitteeseen, jonka mukaan lukija fiktion osallistuessaan reagoi emotionaalisesti fiktion hahmojen kokemuksiin. (Novitz 1987, 188-189, 196.) Lukija kuvittelee kirjan henkilön tunteita, pelkoa, iloa, hämmennystä... Huomattava on, että myös empaattiset uskomukset voivat muuttua tiedoksi (ed. 1987, 190). Empaattisten uskomusten roolin voi mieltää keskeiseksi:

Useimmiten fiktiota kehutaan käytännöllisen ja empaattisen tiedon takia, harvoin, tuskin koskaan, propositionaalisen tiedon tähden. (Novitz 1987, 196)⁸

Feliks Onnellisen lukija voi kuvitella, millaista olisi olla syvästi uskonnollinen ja samalla ahdistunut Feliks, millaista olisi tuntee pakottavaa tarvetta Jumalan sanan saarnaamiseen ja millaista olisi vapautua viimein tuosta pakosta. DQ:ssa minäkertoja on

⁸ Tuntuu silti täysin asialliselta kehua esimerkiksi Mika Waltarin tai Kaari Utrion teoksia niiden välittämän historiallisen tiedon vuoksi.

se, jonka kokemuksiin lukija todennäköisesti helpoiten reagoi emotionaalisesti (tai samastuu). Yksinkertaisesti siksi, että sisäisesti kuvatut kokemukset ovat juuri minäkertojan kokemuksia (paitsi novellissa *Toinen ja Yö* [50-51]): eksistentialistinen ”auki revähtäminen” Naurutalossa (12), pettymys *Akvaarion valossa* (67) jne.

Tunnepitoisella osallistumisella fiktion on linkki käytännön elämään: värikäs tilanteen kuvittelu ja empaattisten uskomusten muodostaminen voi auttaa saamaan käsityksen jostain arkielämän pulmatilanteesta ja keksimään siihen sopivia ratkaisuja (Novitz 1987, 196-197). Myös muita ihmisiä voi ymmärtää paremmin:

Jos aktuaalisessa maailmassa ilmenee sellaisia ongelmia, joiden eteen fiktiiviset hahmot joutuvat, lukija voi ymmärtää paremmin ja tajuta herkemmin niiden ratkaisuun liittyviä vaikeuksia, jos hän on saanut niihin soveltuvia empaattisia uskomuksia. (ed. 1987, 198)

Auttaneekohan esimerkiksi DQ:n novelli *Toinen ja Yö* (50-51) ymmärtämään vaikeaan ihmissuhteeseen liittyviä ongelmia ja sitä, miten novellissa voi tulkita käyvän?

Novitz vertaa fiktiosta oppimista siihen oppimiseen, jota tieteen piirissä tapahtuu: ensin muotoillaan hypoteesi, minkä jälkeen se joko verifioidaan tai falsifioidaan. Hypoteesi voidaan kokeilumielessä heijastaa maailmaan ja jos se sopii yhteen kokemusten kanssa, se hyväksytään. Ero tiedemiehen ja lukijan välillä on siinä, että edelliset keksivät hypoteeseja, jälkimmäiset lainaavat kirjailijan kuvailemia tilanteita tai rakennelmia. Kuvatun kaltaista oppimista fiktion tapauksessa on kritisoitu, koska fiktiosta oppiminen on monipuolisempaa kuin hypoteesien muotoilu ja testaus ja pitää sisällään myös eläytymistä ja samastumista, tunteita: ”Fiktion ottaa meidät valtoihinsa; me eläydymme sen olentojen elämään ja tilanteisiin. Me samastumme heihin - - “. (Novitz 1987, 194-195.) Lukijan kuvittelua ja emotionaalista suhtautumista fiktion tuleekin korostaa, kun puhutaan käytännöllisen ja empaattisen tiedon hankkimisesta, ei niinkään propositionaalisen tiedon (ed. 1987, 196).

Yhtenä edellytyksenä fiktiosta oppimiselle on fiktiivisen maailman samankaltaisuus aktuaalisen maailman kanssa, joskin samankaltaisuuden määrä voi vaihdella suuresti teoksen mukaan. Romaani, joka on täysin vieras omalle maailmallemme, on aktuaalisen tilanteen kannalta merkityksetön. (Novitz 1987, 191-192.) Mieleeni nousee tosin kysymys, onko sellaista romaania koskaan kirjoitettu – tai julkaistu. Usein fiktiivisten maailmojen ja todellisen maailman samankaltaisuudet on

oletettu ikäänkuin esisopimuksina (Novitz 1987, 192): ajattelemme automaattisesti, että Juutas Käkriäisellä on silmät ja kaksi jalkaa, vaikka kirjailija ei tätä mainitsekaan. Samoin todennäköisesti ajattelemme Donna Quijoten normaaliksi pukeutujaksi, kunnes hänen mainitaan olleen pukeutunut ”kiinalaisittain” ja askeettisesti (15). Myös Sharpe puhuu maailmojen samankaltaisuuden merkityksestä:

[- -] what a master does is to create an imaginary world or an imaginary society which has such recognisable resemblances to our own that we can empathise with and learn from the turmoils of its denizens (1991, 92).

Olisiko ihmisen edes mahdollista luoda sellaista fiktiota, joka ei millään lailla koskettaisi omaa maailmaamme? Jos ei muuta, niin yhteistä on ainakin kieli, jos fiktion määritelmäksi asetetaan, että se on tuotettu jonkin ihmiskielen puitteissa. Kielellä on romaanin maailmassa ja todellisessa maailmassa samat toimintaehdot, ymmärtäminen edellyttää yhteistä logiikkaa ja käsitteistöä (Novitz 1987, 191). Näin tajuamme, mitä esimerkiksi DQ:n virke ”Tämä puu on hyvin vanha” (46) tarkoittaa.⁹ Oman maailmamme ääriidoilta huhuillee jokin dadaistinen runous. Toisaalta kieltä usein konventionaalisesti käyttävä mutta sisällöltään vieras science fiction on siinä mitassa vastaamaton reaalisen maailman kanssa, että sen on sanottu menettävän kirjallista rikkautta ja syvyyttä (Sharpe 1991, 92). Mihin tämä sitten tarkemmin ottaen perustuu, sitä Sharpe ei selitä. Hänen mukaansa on mahdotonta luoda fiktiivinen maailma, joka ei millään lailla kosketa omaamme. (ed. 1991, 80.)

Kehnot ovat myös sellaisen omalle maailmallemme täysin vieraan fiktion tunnekasvatusmahdollisuudet. Tällainen fiktio ei saa lukijasta otetta (tai lukija ei saa otetta siitä). Sharpen mielestä tällainen fiktio ei kommentoisi millään lailla elämämaailmaamme eikä koskettaisi sympatioitamme ja muita tunteitamme. Sellaiseen ei voi eläytyä, sellaista ei voi ymmärtää, sellaisesta ei voi oppia. (1991, 92.) Voisi olettaa, että tällaisen teoksen mahdollisuudet ovat hätkähdyttämisessä, totunnaisen ilmaisutavan rikkomisessa ja sitä kautta vastaanottajan ravistelussa. Ehkä absurdin fiktion kautta voi oppia uudenlaisen tavan havaita maailmaa ja kokea olemassaoloa – jolloin kai tämä käytännössä tarkoittaisi sitä, että lukija näkisi kaiken ympärillään olevan

⁹ Siltikin, on olemassa ”runoja”, jotka koostuvat välimerkeistä tai tyhjistä valkoisesta paperista, yhtä lailla kun on olemassa musiikkiteos, joka koostuu puhtaasta hiljaisuudesta.

sekä itsensä absurdina. Mutta silloin murtuisi myös aktuaalinen maailma sellaisena kuin me sen normaalissa elämismaailmassa tunnemme; emme oppisi siitä mitään yksittäisiä asioita, vaan pikemminkin kieltäisimme sen. Eri asia on myös se, miten kasvattavasti tämä uusi havaintotapa vaikuttaisi kokijaan. Ellei pelkän uuden kokemistavan omaksumista sinällään pidä jo kasvattavana. Oma pohdinnan aihe olisi se, mikä on kulttuurien ja niiden ylittämisen merkitys tunnekasvatuksessa. Toisin sanoen, onko tunnekasvatusta silmällä pitäen ideaalisin kirjallisuus aina oman kulttuurin sisällä syntynyttä ja mitkä tekijät mahdollisesti ovat esteenä tunteiden kasvulle vieraiden kulttuurien kirjallisuutta lukiessa.

Toinen edellytys fiktiosta oppimiselle on se, että fiktiossa kuvatun soveltuminen aktuaaliseen maailmaan on epäilyksenalaista (Novitz 1987, 194). Jos se olisi itsestään selvää, ei olisi enää tarpeen muodostaa hypoteeseja ja oppia niiden kautta jo tiedettyä.

1.5. Kirjallisuus – väline vai itseisarvo?

Taide voi myös olla itse itsensä oikeuttaja, kirjallisuus itse oman olemassaolonsa puolustus, jolloin se ei enää toimisi välikappaleena mihinkään muuhun päämäärään. Tällaista taidenäkemyistä nimitetään 'estetismiksi' (tunnettu myös 'art for art's sake' – näkemyksenä).¹⁰ Estetismi on instrumentalistisille taideteorioille vastakkainen näkemys, jonka mukaan taidetta tulisi arvioida vain sen sisäisten esteettisten ominaisuuksien kautta. Mikä tahansa ulkoapäin tuleva tarkoitus, jota taideteos sattuu palvelemaan, on luokiteltavissa virheeksi. Esteettisyys on lopullinen arvo ja erotettavissa muista lopullisista arvoista kuten tiedosta itsensä vuoksi, rakkaudesta Jumalaan jne. Kauneus johtaa vain itseensä, ei hyvään tai hyötyyn. Taidetta tehdään vain sen itsensä vuoksi. Taiteen tehtävä on yksinkertaisesti olla taidetta. (Cooper 1992, 6.)

Välinearvoa taiteella ei ole – ja saako ollakaan? Kääntyykö taide, esimerkiksi kirjallisuus, tappioksi (rappioksi?) silloin, jos se antaa kokijalleen moraalisia ihanteita tai jopa muuttaa häntä? Jos taide ei palvele mitään eikä ketään, miksi edes asettaa teoksia näytteille tai esille (Kuisma 2002, 76)? Lieneekö estetismin kannattajien mielestä myös

¹⁰ Termi 'art for art's sake' tuli tunnetuksi Ranskassa 1850-luvulla muun muassa Baudelairen ja Flaubertin ansiosta. Englannissa näkemystä kannatti eritoten Oscar Wilde. (Cooper 1992, 6.)

tappaminen oikeutettua, mikäli veren punainen väri tuottaa esteettistä mielihyvää? Pinteessä ollaan silloin, jos taiteen katsotaan kohoavan kaikkien muiden arvojen yläpuolelle ja estetismin nimissä jyrätään ja nujerretaan. (Tätä ristiriitaa konkretisoi muun muassa Leena Krohnin ja taiteilija Teemu Mäen taannoinen ja viime aikoina uudelleen esille noussut yhteenotto Mäen tunnetusta ”kissantappovideosta”. Krohn on julkisuudessa moneen otteeseen taistellut sellaista näkemystä vastaan, jossa taiteelliset tai sellaisiksi luokitellut arvot ylittävät moraaliset [esim. ”Leena Krohn perui esiintymisensä Kritiikin päivillä Teemu Mäen takia”. – Helsingin Sanomat 24. 4. 2004]).

Krohnin mukaan taiteella ja kirjallisuudella vaikuttaa olevan enemmänkin välinekuin itseisarvo. Kirjallisuus on väline todellisuuden tavoittamiseen, arvot todellisuuden osana (Ripsaluoma, 1998), ja taide yleensäkin todellisuuden tutkimisen instrumentti (Haavikko 1991, 111). Kirjallisuuden (ja muun taiteen) avulla ihminen pyrkii tarttumaan todellisuuteen ja viime kädessä hallitsemaan sitä (TR, 123). On myös luonnollisesti olemassa todellisuus, joka ei avaudu ihmisen havainnoille, salaperäinen *jokin* kaiken takana. Tuohon *johonkin* taide pyrkii pääsemään käsiksi, vaikka jättääkin taiteilijan aukeamattoman arvoituksen eteen. Kysymään sellaisia kysymyksiä kuin ”Missä ja millä tavoin oikeastaan elämme?” ja ”Mitä tapahtuu todella?”. (Krohn – Kostamo 1992, 160-161.)

Tämän lisäksi kirjallisuus osoittaa hypoteettisissa maailmoissaan lukijalle kaikki ne mahdollisuudet, jotka ovat ulottuvilla, mutta vielä käyttämättöminä (R, 151). Se kuvaa sekä aktuaalista että potentiaalista maailmaa, asioita jotka olisivat voineet tai voisivat tulla todeksi (Krohn – Kostamo 1992, 162) (vrt. Aristoteles). Art for art’s sake –suuntauksen kannattajana Krohnia on siis mahdoton pitää. Kirjallisuus ei ole hänelle itseisarvo (Haavikko 1991, 111).

2. Kirjallisuus tunnekasvattajana

Näyttää siltä, että kirjallisuudesta - tai taiteesta yleensäkin - tunnekasvattajana on kirjoitettu yllättävän vähän. Ainakaan suomennettua kirjallisuutta ei tuntunut olevan paljon saatavilla. Pohjaan huomioni suurelta osin R. W. Herburnin artikkeliin "Taide ja tunnekasvatus" sekä Willie van Peerin artikkeliin "Emotional Functions of Reading Literature". Tässä luvussa esitän aluksi lyhyen jaotelman tunnekäsityksistä sekä Herburnin määrittelemät ehdot tunnekasvatukselle kirjallisuuden avulla. Sen jälkeen erittelen kirjallisuuden tunnekasvatusteoriaa yksityiskohtaisemmin ja annan asiaa havainnollistavia esimerkkejä kaunokirjallisista teoksista.

2.1. Kolme näkökulmaa tunteisiin

Tunteista voidaan – lukuisista teoriahyllymetreistä huolimatta – esittää kolme toisistaan poikkeavaa pääasiallista tulkintaa. Nämä tulkinnat van Peer on nähnyt aiheelliseksi mainita kirjallisuuden tunnekasvatusta käsittelevän artikkelinsa yhteydessä. Ensimmäisen, 'darwinilaisen', mukaan tunteet ovat biologinen mekanismi ja kuuluvat ihmislajin geneettiseen "varustukseen". Toisen mukaan tunteet eivät ole puhtaasti biologinen ilmiö vaan syvästi istutettu psykologiaamme: tunteet ovat psyykkisiä prosesseja, jotka tapahtuvat ihmisessä ulkoisten tekijöiden vaikutuksesta. Ne ovat eräänlaisia mielenliikutyksiä (affection), joilla on ohimenevä luonne. Kolmannen näkemyksen mukaan tunteet eivät ole vain psyykkisen energian spontaania virtausta tai kemiallisia reaktioita organismissa. Ne ovat oppimisprosessin tuotetta ja saattavat vaatia kehittyäkseen pitkän sosialisatioprosessin. Kestävän harjoittelun avulla tunteita voi sisäistää. Tästä näkökulmasta tunteet voivat juurtua syvästi yksilön persoonallisuuden rakenteisiin ja niiden katoavuus ja ohimenevyys vältetään. Van Peerin mukaan adekvaatin tunneteorian on sisällytettävä itseensä "opittavuuden, opeteltavuuden elementti".

Some of our deepest emotions are not captured by either biological or psychological models, because these theories confine the emotion to

momentary sensations, without allowing the possibility that the individual may learn how to do things with these emotional forces.

Kolmatta näkökulmaa tunteisiin tukee se fakta, että eri kulttuurit tuottavat hyvin erilaisia tunteita ja tapoja käsitellä samoja tunteita. Kulttuurit muodostavat tunteita ja niiden kokemisen ja ilmaisemisen tapoja. Tunteet ja niihin liitetyt arvot myös muuttuvat historian kuluessa. Kaikki kolme teoriaa pitävät tahoillaan paikkansa, ne kattavat eri aspekteja tunteen ilmiössä.¹¹ Kaksi ensimmäistä teoriaa riittävät selittämään ohimeneviä tuntemuksia kun taas pysyvämpien tunteiden selittämiseen tarvitaan kolmatta näkökulmaa.

Tunteet ovat siis sekä luonnollinen (natural) että kulttuurinen (cultural) ilmiö. Ne ovat sekä sosiaalisen että yksilöllisen oppimisprosessin tuotetta. Jotta voitaisiin puhua tunnekasvatuksesta kirjallisuuden avulla, on tunnekäsitykseen sisällytettävä mainittu kolmas näkökulma. (Van Peer 1994, 210-214.)

2.2. Tunnekasvatuksen ehdot

Hepburnin väite on, että emotiot ovat kontrolloitavissa ja kasvatettavissa taiteen ja kirjallisuuden avulla (1987, 214). Jotta tunteiden kasvatus olisi mahdollista, on Hepburnin mukaan oletettava tietyt ehdot (tosin Hepburn ei oleta, vaan viittaa artikkelissaan “viimeaikaisiin tutkimuksiin”, oletettavasti psykologisiin) (1987, 207, 208). Ensiksikin, tunteella on oltava kohde, esimerkiksi pelko on jonkin pelkäämistä (ed. 1987, 207). Toisin sanoen, kaunokirjallisuuden palveleminen tunnekasvattamisessa edellyttää linkkiä teoksen ja lukijan tunteiden välillä. Tunteet eivät lokeroitu lukijan sisälle satunnaisesti myllerrykseksi. Toiseksi, tunteeseen liittyy kognitiivinen tekijä, järki ja päättely; esimerkiksi pelon tunne on osittain sitä, että tilannetta pidetään uhkaavana. Tästä seuraa, että on mahdollista tutkia tunteen (ja tilanteen tulkinnan) oikeutusta ja järjettömyyttä, tarkoituksenmukaisuutta ja epätarkoituksenmukaisuutta. (ed. 1987, 207.)

¹¹ Uudemmankin määritelmän mukaan tunteen aspekteja on useita; Michael Eysenck tiivistää tunteen seuraavasti: ”Emotion: A complex state, including cognitive, experiential, expressive, behavioural, and physiological components.” (1996, 95.)

Kolmanneksi, taiteen kokijassa on oltava valmiiksi iloa, jotta tämä olisi esteettisesti vastaanottavainen; psykologiset tekijät – kuten masennus – ja sekä sosiaaliset että erilaiset objektiivisuutta vaativat paineet voivat häiritä tunnekokemusta (ed. 1987, 221). Voidaan tietysti kysyä, onko tunteiden kirjosta juuri ilo keskeinen. Eikö yhtä lailla usko itseen ja rohkeus kokea? Neljäs ehto liittyy kokijan asenteisiin tai maailmankatsomukseen. Kokijan on “uskottava” taiteeseen – ja kokijan on uskottava tunteisiin. Jos Platonin tavoin (Platon 1999, 355) pitää taidetta vain totuuden naamiona, ei taiteen vaikutusta tunteisiin varmaankaan ole tästä näkökulmasta käsin helppoa pitää kasvattavana. (Hepburn 1987, 221.) Tunteita ei tule pitää ”todellisen” maailman päälle kuorutettuna illuusiona. “Tunnekasvatus [- -] vaatii tunne-elämän vakavasti ottamista [- -].” (ed. 1987, 221-222.) Onhan myös näkemyksiä, joiden mukaan tunteet ovat vain toisarvoista primitiivistä jäännettä tai kokijansa heikkoutta tai jopa häiriötä hänessä (ed. 1987, 212).

Myös van Peerin artikkelista on hahmotettavissa joitain ehtoja tunteen kasvulle: on oletettava, että ihmiset voivat kasvaa emotionaalisesti koko elämän ajan (1994, 215). Tunteiden kasvun mahdollisuudet eivät siis lopu johonkin tiettyyn ikäkauteen. Ehtona voidaan pitää myös linkkiä kirjan ja lukijan välillä (ed. 1994, 214-215). Kirja ei, toisin sanoen, jätä kylmäksi, vaan heijastelee lukijassa.

Tunnekasvatuksen mahdollisuuden kyseenalaistaa Hepburnin mukaan näkemys, jota hän kutsuu perinteiseksi. Sen mukaan tunteet ovat yksityisiä sisäisiä tapahtumia, joita voidaan kyllä hillitä, kontrolloida ja tukahduttaa, mutta joiden muuttaminen ja sivistäminen on ongelmallisempaa. (1987, 207.) Tunteiden sisäisyyteen ja kvasiaistimukselliseen luonteeseen liittyy käsitys niiden passiivisuudesta. Hepburn lähtee kuitenkin siitä, että tunnekokemus sisältää sekä valikoivaa tarkkaavuutta, tilanteen ominaisuuksien luokittelua ja tulkintaa että arviointia. (1987, 208.) Arviointiin kytkeytyy vertailu: esimerkiksi koti-ikävään liittyy kotiseudun ja nykyisen olinpaikan miellyttävyyden vertailua. Myös toisen ihmisen tunteiden ymmärtäminen on osittain sen ymmärtämistä, kuinka hän arvioi tilannettaan ja sitä, mitkä tekijät parantaisivat tai heikentäisivät tilannetta. (ed. 1987, 207-208.) Tunteen kognitiiviset ja arviointiin liittyvät tekijät ovat – laveasti ilmaistuna – jonkin “pitämistä jonakin” (ed. 1987, 208). Kirjallisuuden avulla voidaan vaikuttaa siihen, millaisena jotain asiaa, esimerkiksi

luontoa, pidetään ja näin voidaan vaikuttaa luontoon kohdistuviin tunteisiin. Emootion keskeisiä osatekijöitä ovat kohteet, tilannearviot ja tulkinta (ed. 1987, 215).

Mikäli olen lainkaan oikeassa, sellaiset järjen toiminnot kuin käsitteellistäminen ja tulkinta ovat tunnekokemuksen keskeisiä osatekijöitä (ed. 1987, 219).

2.3. Kaunokirjallisuus tunteiden palveluksessa

Näiden teesien pohjalta Hepburn lähtee selittäessään, miten kaunokirjallisuus voi toimia tunnekasvatuksessa. Kirjallisuuden tunnekasvatusmahdollisuudet hän tiivistää seuraaviksi: epämääräisten ja hämärien tunteiden tarkentaminen ja tarkoituksenmukaistaminen, tunteiden jähmettymisen ehkäiseminen, toistoa, haluttomuutta ja väsymystä henkivien rutiinitunteiden virkistäminen ja tarkentaminen sekä uusien ja yksilöllisten tarkastelutapojen kehittäminen (1987, 208). Puhuttaessa tunnekasvatuksesta tarkoitetaan sitä, miten tunteita voidaan muuttaa tai sivistää; miten niitä voidaan muokata sopivammiksi, hienojakoisemmiksi, järkevämmiksi, sensitiivisemmiksi (Hepburn 1987, 207.)¹². Van Peerkin on positiivinen tiivistäessään, että tunteita voi kultivoida, jalostaa ja rikastaa (1994, 219).

Yksi tarkennus Hepburnin motiiveista on syytä mainita. Hän ei pyri artikkelissaan argumentoimaan minkään estetiikan taideteorian paremmuuden puolesta eikä väistämättä kannata taiteen instrumentaalista teoriaa, jonka mukaan taiteen tärkein arvo on tunteiden välittäminen (1987, 223). Pikemminkin Hepburn keskittyy taiteen yhteen mahdollisuuteen – kykyyn toimia tunnekasvattajana – väheksymättä tai sulkematta pois taiteen muita tehtäviä.

¹² Suomentaja Marjaana Lindeman mainitsee kääntäneensä termin “emotion” sekä emootioksi että tunteeksi ja sanan “feeling” tilanteesta riippuen tuntemukseksi, tunnetilaksi tai tunteeksi (Hepburn 1987, 223). Milloin on käytetty termiä emootio, milloin tunne, vaikuttaa mielivaltaiselta; tekstissä saatetaan puhua tunnekasvatuksesta ja heti perään emootioiden kasvattamisesta viitaten samaan asiaan.

2.3.1. Onnittelukorttikaavoista yksilöllisyyteen

Taideteokset edistävät tehokkaasti tunteiden kehitystä, sillä emotioiden kohteina ne ohjaavat tarkkoihin tunne-elämyksiin ja tulkintoihin ja avaavat oven uusille ja eläville tunteille. Keskeistä on, että tunnetta tarkkaillaan valppaasti, ei pintapuolisesti, eikä sitä luokitella suurpiirteisiin ja karkeisiin luokkiin. Hepburnin sanoin:

Tunteen yksilöllisyyttä, odottamattomuutta ja monimutkaisuutta ei kielletä kuten arkipäivän klisheissä, joissa tunteet kapeutuvat erilaisiksi onnittelukorttikaavoiksi. (1987, 208-209.)

Myös van Peer puhuu kaunokirjallisuuden mahdollisuuksista stereotyyppisten luokittelujen purkamisessa. Hänen mukaansa ihmiset usein omaavat rajallisen leksikaalisen repertuaarin, jonka avulla he yrittävät selittää tuntemuksiaan toisille ihmisille. Tunneilmaisut voivat kapeutua karkeiksi vastakohtakategorioiksi kuten hyvä/paha ja mukava/tyhmä. Kaunokirjallisuuden avulla tämä termistö voi rikastua ja eri tunnetermit saada eri merkitysvivahteita. Lukija voi oppia tekemään eron hyvinkin samankaltaisten tunteiden välillä (van Peerin esimerkkinä englanninkieliset termit 'wish' ja 'want'). Van Peer ilmaisee kaunokirjallisuuden mahdollisuudet seuraavasti:

Because literature often describes emotional states in considerable detail and with great accuracy, readers may acquire a greater range of vocabulary to mark or identify specific emotional states.

Kaunokirjallisuuden mahdollisuudet tunnekasvatuksessa kulkevat van Peerilla erilaisten tunteiden tunnistamisesta ja nimeämisestä lukijan sanavaraston rikastumiseen ja sitä kautta itseilmaisuun ja kommunikaatioon asti. (van Peer 1994, 216.)

Sen lisäksi, että kirjallisuudessa voidaan kuvata värikkäästi ja vivahteikkaasti monimutkaisia tunteita, myös henkilöiden stereotyyppisestä luokittelusta poispyrkivä kuvaaminen on tärkeää. Tällöin kompleksisista hahmoista ei voi käyttää karkeita adjektiiveja kuten kiva tai tyhmä, vaan ilmaisun on löydettävä vivahteikkaammat ulottuvuutensa (van Peer antaa esimerkin Sir James –nimisen henkilön kompleksisesta luonnehdinnasta George Eliotin teoksessa *Middlemarch*). (van Peer 1994, 217.)

Tunnekasvatuksen yhden tavoitteen voi siis ajatella olevan lukijan tunne-elämän virkistäminen ja yksilöllisten tunteiden elävyydestä muistuttaminen. Esimerkin tällä tavoin emotionaalisesti kasvattavasta kirjallisuudesta Hepburn lainaa Tolstoin *Anna Kareninasta*. Eräs kirjan henkilöistä kuvailee tunteita, joita vastasyntynyt lapsi hänessä herättää. Tunteen kuvaus on värikästä eikä kirjailija tyydy kuvaamaan henkilön tunne-elämän monimutkaisuuksia vain latteilla käsitteillä kuten ilo tai pelko. (Hepburn 1987, 208.) Katkelma *Feliks Onnellisesta* havainnollistaa, miten tunnetta voi kuvata rikkain ja tuorein sanoin:

Mutta Feliksin valtasi sanomaton ilon ja vapautumisen tunne hänen päästyään eroon Erkistä. Kuin oudon päihtymyksen vallassa hän käveli pitkin märkiä katuja ja hänellä oli tunne kuin hänen jäsenensä olisivat olleet erillään hänestä itsestään. Myös hänellä oli tunne kuin jokin aavistamaton salaisuus olisi ollut puhkeamaisillaan hänen sisimmässään. Se oli tulossa, se oli avautumassa, ja hän tahtoi rientää asuntoonsa sulkeakseen sen sinne itsensä mukana, jottei se räjäyttäisi hänen maailmaansa hajalle. (186)

Samoin Sillanpään *Nuorena nukkuneessa* (1931) kuvataan monipuolisesti Salmeluksen vanhan isännän surua vaimonsa kuoltua (19). (Muutenkin kyseisessä romaanissa on tarkkanäköistä tunne vivahteiden kuvausta). Uudempi, suppea mutta jollain tavoin asiaa havainnollistava, esimerkki on Joel Haahtelan romaanista *Naiset katsovat vastavaloon* (vaikkakaan Haahtelan romaani ei kokonaisuudessaan sisällä tarkkoja ja rikkaita tunnekuvausia.):

Istuessaan junassa, [- -] viimeaikaiset tapahtumat saavat Lilianin mielessä unenkaltaisen hahmon, ja hän tuntee olevansa samaan aikaan kaiken ulkopuolella ja sisäpuolella, ja jos hän nyt lähtisi, hän saattaisi unohtaa kaiken, vaipua unohduksen lumoon. (87-88)

Huomattava on, että tunteen nimeäminen esimerkiksi juuri iloksi tai peloksi ei ole oleellista tunteen tarkassa kuvauksessa, tunnetta ei sen ilmaisemiseksi ole tarpeen nimetä teoksessa tai katkelmassa ollenkaan (Hepburn 1987, 209). *Nuorena nukkuneen* laajoista tunne vivahteiden kuvauksista esimerkkinä edellisestä toimii seuraava:

Kustaan kasvojen ilme kiristyi äkkiä, hän ikäänkuin hyökkäsi katseellaan. Mutta vaimon katseessa pilkkahti lievä ilku, hän ei pelästynyt, hän seisoi varmana ja häikäilemättömänä syntymättömänsä takana. (56)

2.3.2. Uusien tunteiden laboratorio

Sen lisäksi, että kirjallisuus voi estää onnittelukorttikaavamaisia tunteita, sen väitetään voivan luoda kokonaan uusia tunteita – ja kokemuksia. Kimmo Jokisen mukaan suosittu proosa todennäköisesti suuntaa lukijoiden muistoja ja luo kokemuksia, joillaisia lukijoilla ei ole välttämättä koskaan ollutkaan (1999, 239).

Miten kirjallisuus sitten voi luoda uusia tunteita? Uusien tunteiden luomisesta Hepburn puhuu epäselvästi. Hänen ajatuksensa näyttää jotakuinkin olevan, että kirjailijan tulkinta maailmasta, tapa nähdä maailma, voi välittää lukijalle saman tavan nähdä ja samalla tavan tuntea. Tavan, joka voi olla lukijalle täysin uusi. Tietty tunne voi olla yhteydessä tiettyyn tulkintatapaan (mieleeni tulee esimerkki siitä, miten pessimisti voi tuntea alakuloa maailmantulkintatapansa vuoksi), ja tuo tulkinta voi olla ilmaistavissa vain tietyillä sanoilla (tietyissä järjestyksessä). Sanat välittävät maailmasta jonkin tulkinnan, tavan nähdä ja sitä kautta tuntea. Hepburn ottaa vertauskohdaksi huumeen, joka kyllä voi tuottaa uudenlaisen tunnetilan, mutta ei kokonaan uutta tapaa nähdä ja tuntea, kuten kirjallisuus. (1987, 209) Taiteen synnyttämä uusi havainto- ja tuntemistapa olisi täten jollain lailla pysyvämpää ja totaalisempaa. Hepburn tekeekin selvän eron tunteen ja mentaalisen elämän ohimenevien häivähdyksen välille (1987, 212). Kirjallisuutta leimaa kestävyys ja pitkävaikutteisuus; sen vaikutukset eivät näy heti, mutta painuvat syvemmälle, kestävät kauemmin ja muuttavat perusteellisemmin kuin muiden medioiden vaikutukset. (www.kaapeli.fi/krohn/mielikuvitus.html) Kirjallisuuden avulla tunteet voivat sisäistyä syvälle persoonallisuuden piirteisiin eliniäksi (van Peer 1994, 219). Se, joka haluaa spekuloida, voisi kysyä, luoko kirjallisuus varsinaisesti uusia tunteita lukijassa vai auttaako se vain nostamaan lukijassa esiin jotain sellaista, joka hänessä on jo valmiina ollut.

Kirjallisuus (ja muut taidemuodot) voi siis synnyttää kokonaan uudenlaisen näkemis- ja tuntemistavan. Myös Novitz on noteerannut maailman toisinnäkemisen mahdollisuuden (1987, 187). Hepburnin mukaan taideteoksen tehtävä onkin tunnekokemusten laajentaminen, ei vanhojen ja tuttujen tunteiden elvyttäminen. (1987, 209.) Tämän voi kuitenkin tulkita puhuvan osittain sitä vastaan, mitä Hepburn

artikkelinsa alussa mainitsee tunnekasvatuksen mahdollisuuksista tunteiden virkistämisessä.

Jos sana vie pois maailmasta, se vie pois myös itsestään selvästä maailmasta. Kirjallisuus voi auttaa lukijaa näkemään maailman toisin. (Varto 1993, 13.) Kuinkahan moni esimerkiksi Leena Krohnin teksteihin perehtynyt on kuin salamaniskusta alkanut nähdä maailman uudella tavalla, huomannut “todellisuuden” ratkaisemattomia kummallisuuksia ja lopulta tuntenut jopa omaa, stabiiliksi kuvittelemaansa minuuttaan kohtaan häkellyttävää absurdiutta? Voidaanhan puhua myös ’kafkamaisuudesta’, joka on eräänlainen maailmannäkemisen tapa, koko teosta tai tuotantoa kattava perusominaisuus, ehkä tunnesävykin (kts. Hosiaislouma 2003, 386-387).

Van Peer näkee asian siten, että kirjallinen teksti saattaa auttaa lukijaa löytämään aiemmin tuntemattomina pysyneitä tunteita. Esimerkiksi Dostojevskin *Rikoksen ja rangaistuksen* kohta, jossa Raskolnikov tajuaa rikoksensa, tunnustaa ja hyväksyy rangaistuksensa, saattaa toimia tällaisena uusina (tai “kadotettuina”) tunteita herättävänä katkelmana. (van Peer, 215-216.) Esimerkki on kuitenkin täysin satunnainen, eikä sopivalta esimerkiltä mielestäni vaadita niin drastista ja arkielämälle vierasta sisältöä kuin van Peerin esimerkissä. Kauhugenrestä on todettu, että lukija työskentelee kauhun kanssa aktiivisesti sen sijaan, että olisi vain passiivinen “vastaanottaja”. Lukija reagoi tekstin herättämiin pelkoihin ja ahdistuksiin ja tuo niiden avulla tietoisuuden piiriin ehkä jotain tärkeää. (Mäyrä 1999, 109.) Tämän jonkin tärkeän voisi ajatella olevan uusi tuntemus tai sitten esimerkiksi oivallus siitä, mitä pelkää tai mistä tuntee kauhua. Tällöin kirjallisuus auttaisi itsetuntemuksen kasvussa.

Merkittävän kirjallisuuden on sanottu usein esittävän sellaisia selviä huomioita (articulate observations), jotka lukija on vain puoliksi muotoillut itselleen. Sharpe antaa esimerkin D. H. Lawrencen romaanista *Sateenkaari*, jossa kuvataan pienen lapsen tuntemuksia hänen epäonnistuttuaan perunan istutuksessa. Kuvattujen tuntemusten väitetään olevan jokaiselle lapsuudesta tuttuja ja kuvauksen aiheuttavan lukijassa “kadotettujen” tunteiden tunnistamisesta johtuvaa mielihyvää. (1991, 89-90.)

Kuitenkin tunnekasvatuksen kannalta hyvän tekstikatkelman on vältettävä karkea skematisointi ja annettava lukijalle välähdys monimutkaisesta emotionaalisesta todellisuudesta, joka aiemmin on saattanut olla lukijalle vieras:

The relentless self-analysis of the protagonist and the utmost subtlety with which the emotional processes are described prevent the reader from falling into some kind of simplified schema. (van Peer 1994, 215-216.)

Kirjallisuus auttaa lisäksi lukijaa reagoimaan tarkemmin monimutkaisiin asioihin, joita yleensä on mahdoton kuvitella yhtenä kokonaisuutena (Hepburn 1987, 209). Tulkitsen tällä tarkoitettavan sitä, että aktuaalisessa elämässä koetut monimutkaiset ja hajanaiset kokemukset on kirjallisuudessa kyetty tiivistämään olennaisilta osiltaan yhtenäisiksi paketeiksi, jotka on todellisen maailman rönsyileviä tapahtumia helpompi asettaa tunneobjekteiksi. Näin toimiessaan kirjallisuus lievittää sitä ahdistusta ja hämmennystä, jota monimutkaiset asiat – sekä mahdottomuus niiden havaitsemiseen ja kuvitteluun yhtenäisinä kokonaisuuksina – tuottavat (Hepburn 1987, 209).

Lammenranta sivuaa samaa asiaa artikkelissaan (jossa hän sattumoisin viittaa käsittelemääni Hepburnin artikkeliin). Hän puhuu fiktion taipumuksesta kiteyttää, kiinnittää huomiota kuvaamiensa asioiden tärkeimpiin puoliin. Tämän vuoksi lukija kykenee kuvittelemaan monimutkaisia, reaalielämässä kaoottisia, elämäntilanteita ja kokemaan niihin liittyviä tunteita. Seurauksena tilanteisiin liittyvät sekavat ja ahdistuneet tunteet selkeytyvät. Prosessi jatkuu vielä siten, että lukija pystyy myöhemmin tunteitaan käyttäen erottamaan reaalielämästä aiemmin huomaamatta jääneitä tilanteita. (Lammenranta 1989, 202-203.)

Rehellisyyden puolestapuhuja voisi heittää Lammenrannan selostukseen seuraavanlaisen vasta-argumentin: Jos kirjallisuus kiteyttää monimutkaisia tilanteita, eikö syntynyt tunne ole silloin jotenkin epärehellinen? Kyseessä oleva tilannehan on tällöin vain jonkinlainen karkeistus.

2.3.3. Velka olemassaololle

Tähdennettäessä kirjallisuuden merkitystä tunnekasvatuksessa voi vertailukohdaksi ottaa ihmisen “yleisen” olotilan. Tässä tilassa tunteet ovat latteita ja epäselviä klisheitä, joita tunnetaan, koska ihmiset “tuntevat näin tällaisissa tilanteissa”. (Hepburn 1987, 209.) Asiasta tulee moraalinen, jos ajatellaan ihmisen olevan rehellisyyden velkaa olemassaololle. Jos ihminen hyväksyy stereotypiat, hän estää tunteitaan kuvastamasta

juuri omaa itseään, ominta sisintään. Klisheisiin tarrautumalla kompleksinen ja todellinen tunnereaktio estetään, mitä voikin pitää tavallaan itsepetoksena, epärehellisyytenä itseä kohtaan. Yksilöllinen, elävä reaktio tukahdutetaan. Tällaista klisheistä tunnevalikkoa ei viljele sen enempää Tolstoi *Anna Kareninassa* kuin Waltari *Feliks Onnellisessakaan*. Kirjallisuuden tehtävä olisi sekä auttaa lukijaa löytämään kielellinen ilmaisu tunteilleen että asettaa kyseenalaiseksi lukijan luottamus tunneklisheisiin. (Hepburn 1987, 210.) Hepburnin väitteen mukaan tällä tavalla emotionaalisesti kasvattavan kirjallisuuden lukijat tunnistavat tunteensa paremmin sekä löytävät helpommin sanat omille tunteilleen (ed. 1987, 210). Herää silti kysymys, eivätkö myös tunteiden taitavat kuvaukset voi kasvaa klisheiksi, jotka lukija voi kopioida tuntematta itse. Hepburn puhuu siitä, miten lukija löytää kirjallisuudesta kielellisen ilmaisun omille tunteilleen. Mutta eikö tarkoitus ollutkaan, että lukija löytää ilmaisun kirjallisuuden avulla?

2.3.4. Sentimentalisuuden ansa

Tunnekasvatuksessa pyritään Hepburnin mukaan stereotyyppioihin tarttumisen lisäksi torjumaan sentimentalisuus. Sentimentaliseen mielenliikutukseen liittyy kyvyttömyys havaita "tunnekohteen erityisluonne", mikä tekee sentimentalisuudesta irrationaalisen tunteen. Tunteena sentimentalisuus tavallaan vetää lukijan imuunsa ja sallii tämän unohtaa kohteen yksilöllisyyden. Esimerkiksi sentimentaalinen yltiöisänmaallinen kirjallisuus voi yksisilmäisesti keskittyä vain oman maan erinomaisuuden hehkuttamiseen, jolloin tunteessa kieriskely estää näkemästä kohteen yksilöllisyyttä ja eri puolia. (1987, 210-211.) Esimerkkejä isänmaallisesta päätöksestä ei Suomen kirjallisuudesta ole vaikea löytää:

Tääll' olo meill' on verraton/ ja kaikki suotuisaa;
vaikk' onni mikä tulkohon,/ maa, isänmaa se meillä on.
Mi maailmass' on armaampaa/ ja mikä kalliimpaa?

Ja tässä, tässä' on tämä maa,/ sen näkee silmämme;
me kättä voimme oijentaa/ ja vettä, rantaa osoittaa
ja sanoa: kas tuoss' on se,/ maa armas isäimme!
(Runeberg, 2-3).

On kuitenkin huomattava, ettei Runebergin runo aikansa esiintymiskontekstissa 1840-luvulla välttämättä kuvastanut yltiösentimentalisuutta ja että räikeämpiäkin esimerkkejä varmasti löytyisi. Sentimentalisuus aiheuttaa sokeutta, mutta “tehokas taideteos voi puolestaan vaikuttaa tunteisiin osoittamalla sentimentaalisen yleistämisen irrationaalisuuden ja sokeuden” (Hepburn 1987, 211). Lukija vedetään takaisin maan pinnalle. Tällaisesta tehokkaasta taideteoksesta olisi mieluusti suonut Hepburnin antavan jonkin esimerkin.

2.3.5. Emotionaalinen vapaus¹³

Taiteen (kirjallisuus mukaan lukien) yksi tehtävä on lisätä lukijan vapautta, ja nimenomaan sellaista vapautta, jota voidaan kutsua emotionaaliseksi vapaudeksi. Tämä vapaus voidaan tulkita tunneklisheisiin takertumiselle vastakkaiseksi tilaksi, sellaiseksi jossa lukijalle osoitetaan monta mahdollista tapaa tuntea jossain tilanteessa ja valintavaihtoehtojen määrä kasvaa. Teksti yrittää tehdä lukijasta vapaan tuntemaan välttämällä tunneklisheitä ja stereotypioita. (Hepburn 1987, 211). Takertuminen tunneklisheisiin ja stereotypioihin kaventaa emotionaalista vapautta. Tunneklisheiden perustuu ajatukseen, jonka mukaan “näin kuuluu tuntea tässä tilanteessa”. Sen sijaan tunnekasvatus taiteen avulla voi raivata tien useisiin vaihtoehtoihin tunteisiin ja lisätä valinnan mahdollisuuksia. Valinnan mahdollisuuksien kasvun kautta laajenee myös emotionaalinen vapaus. Kirjoittaja vetää sängen yksiviivaisen linjan: ”Vapauden kasvu on yleensä suoraan verrannollinen valintavaihtoehtojen määrän kasvuun.” (ed. 1987, 211.) Vaihtoehdot (eri tunteille) ovat toki olemassa ennen taidekokemustakin, mutta taiteen tehtävä on tarjota konkretiaa, “eläviä toteumia” vaihtoehtoista ja näin tavallaan herätellä tai muistuttaa lukijaa. (ed. 1987, 211.)

Taiteen elävöittävä ja virkistävä vaikutus ei siis ole pelkkä loppuunkaluttu klishee. Eri asia on, kokeeko lukija emotionaalisen vapauden miellyttäväksi ja

¹³ On huomattava, että emotionaalinen vapaus ei ole sama asia kuin emotioista vapautuminen, jonka toivottavuus olisikin kyseenalaista. “Itse asiassa vapauden ja emotionaalisen elinvoimaisuuden ja terävyyden välillä on hyvin läheinen yhteys”. (Hepburn 1987, 212.)

tavoiteltavaksi tilaksi vai onko kirjallisuuden houkuttelevuus juuri sen käänteisessä taipumuksessa luoda ja tarjota tunneklisheitä ja päästää lukija pois vapauden hämmentävyydestä.

Tunteilla voi myös ajatella olevan omat kehityskulkunsa; romanttinen rakkaus etenee omalla, tietyllä tavallaan, suru omallaan. Kirjallisuus voi osaltaan vahvistaa jo klisheiksi muodostuneita kehityskulkuja ja rajoittaa vapautta, minkä vuoksi yksi tunnekasvatuksen tärkeä tehtävä onkin “laajentaa odotuksia tunteiden mahdollisista suunnista ja kehityskuluista” (Hepburn 1987, 212). Tunteet eivät ole determinoituja. Lukijan on lupa vapautua stereotyyppioista, tulla omaksi itsekseen. Kirjallisuus saattaa kasvattaa lukijaa huomaamaan, että tunteet voivat olla erilaisia kuin lukija on olettanut. Tekstit voivat pakottaa lukijan asettumaan kompleksisiin emotionaalisiin tilanteisiin, joissa taistelevat vastakkaiset arvot ja toiminnat. Lukija voi joutua huomaamaan, että tunteet ovat paljon kompleksisempia kuin saattaisi luulla. (van Peer 1994, 217-218.) Ei auta turvautuminen klisheisiin, kun teksti ravistelee lukijan irti yksinkertaisista ja epärealistisista käsityksistä.

Jos käytetään esimerkkinä rakkauden kuvausta ja nimenomaan sitä, miten nainen kokee rakkauden, loistava esimerkki klisheitä purkavasta kirjasta on Pepi Reinikaisen esikoisteos *Hullu, ihana lintu - metsäkyhky*. Kirja käsittelee muun muassa rakastamisen vaikeutta, oman rakkauden hyväksymistä ja kivulloista kasvamista kohti eheää naisena oloa:

Tunnen naisen, joka rakastaa lintuja, vaikka ei myönnä sitä, edes sitä. Sillä rakkaus on hänelle ongelma, koska se saattaa hänet häpeämään itseään. Ja joka itseään häpeää, ei uskalla rakastaa. Hän kohotti liian korkealle ne ihmiset, joita hän rakasti vaatien heiltä liikaa odottaen, että kohoaisi samalla itsekin, mutta hän joutui pettymään jatkuvasti. Sillä lentämäänkään ei opi muiden siipien suojassa, vaan itse uskaltaen. (245)

Rakkaus ja parisuhde on niin ikuinen aihe kaunokirjallisuudessa, että juuri sen voisi kuvitella olevan alttiina klisheytymiselle. Sillanpää kuvaa Salmeluksen Kustaan ja Hilman rakkauden vaikeuksia vertauskuvallisesti ja kekseliäästi:

Miehen ja vaimon välillä se (rakkaus) on kuin jokin elimistö, jonka eräät suonet ja säikeet kerran katkettuaan eivät enää voi ehjiksi kasvaa. (56)

Freudilaisittain ajateltuna ymmärtämättömyys omia tunteita kohtaan lisää kokemusta tunnevankeudesta: “ [- -] mitä vähemmän yksilö ymmärtää omia tunteitaan ja yllykkeitään, sitä enemmän hän on niiden vanki [- -].” (Hepburn 1987, 211) Kiintoisaa on, että myös van Peer käyttää vankilaa vertauskuvana henkilön yksinkertaistetuille tunnekäsityksille: “Thus we remain prisoners of our simplistic and unrealistic conceptions [- -] Reading may help us to break the bars of this prison, by providing us a glimpse in the laboratory of human emotions.” (1994, 217). Tunteiden alkuperä, kohde ja yhteydet on ymmärrettävä, jotta niihin voisi vapaasti vaikuttaa. Kirjallisuuden tarkoitus muun taiteen ohella on tarjota väylä tunteiden tutkimiselle, lisätä näin tunteiden ymmärtämistä ja avata yksilön vapautta. (Hepburn 1987, 211.) Tähän perustuneen kirjallisuusterapiakin, ainakin osittain.

Vain muutaman tunteen tyrannia on eittämättä köyhää. Taideteokset voivat estää tällaista tunne-elämän köyhtymistä (Hepburn 1987, 211). Jos lisäksi oletetaan tunteen ja havaitsemisen looginen yhteys, kuten Hepburn tekee, on tästä seurauksena se, että henkilön tunneköyhyys heijastuu havainnon köyhyytenä. (ed., 211-212.) Väitteenä näyttäisi siis olevan, että vaihtoehtoisten tunteiden lisääntyessä rikastuu myös havaintomaailma. Tämä kohta, kuten useat muutkin käsitellyt kohdat, vaatisi enemmän selkeytyäkseen syvällistä filosofista analyysiä, johon minulla ei tässä ole mahdollisuuksia. Hepburnenkin käsittelytyyli on tiettyyn mittaankin saakka karkeistava.

2.3.6. Sinä olet minä

Sen lisäksi, että yksilö voi kirjallisuuden kautta tiedostaa omia emootioitaan, hän voi oppia ymmärtämään myös muiden ihmisten tunteita:

Emotionaalinen taidekasvatus pyrkii kehittämään kykyä ymmärtää toisten ihmisten käyttäytymistä – käyttäytymistä, josta muuten puuttuisi mielekkyys ja johdonmukaisuus.

Hepburn liittää tunnekasvatuksen moraaliseen kasvuun todetessaan, että tunteiden ymmärtäminen on tärkeää moraalille elämälle yhtä lailla kuin periaatteissa ja elämänohjeissa pitäytyminenkin. Ystävällisyys ja inhimillisyys vaativat toisen ihmisen

tilanteen ymmärtämistä. (1987, 213-214.) Kylmä järkeily ei kuitenkaan riitä. Emootioiden tarkastelu kirjallisuuden avulla voi antaa totuudenmukaisemman kuvan inhimillisestä käyttäytymisestä kuin filosofian moraaliteorioiden atomistisen agentin tarkastelu (Knuutila 1992, 171). Varron ja Veenkiven mukaan “kaunokirjallisuudessa pystytään esittämään havainnollisemmin, vaikuttavammin ja monisyisemmin ajatuksia, joilta kestää kauan päästä puhtaasti käsitteelliseen tai ‘tieteellisesti filosofiseen’ keskusteluun.” (1993, 1). Samaiset kirjoittajat kyseenalaistavat filosofisen pohdinnan mahdollisuudet syvemmältäkin todetessaan monien ajatusten olevan teoreettisen esittämisen ulkopuolella. Tällaiset ajatukset koskevat elämää ajallisena, monitasoisena ja monimerkityksisenä kokonaisuutena, ja tämän voi esittää pelkästään narraationa. (ed. 1993, 1.) Krohnin mukaan logiikka ei aina riitä, ei ainakaan haluttaessa ymmärtää muita ihmisiä: “Romaanien tieto on hiljaista tietoa siitä, että kanssaihmisilläänkin on tajunta ja minuus, sama kyky havaita, kärsiä ja iloita kuin itsellämme. Pelkän loogisen päättelyn avulla tätä ymmärrystä ei voi saavuttaa.” (www.kaapeli.fi/krohn/terapia.htm, 6/10.) Taide kokonaisuudessaan säteilee ympärilleen sitä tietoa, että sinä olet minä (TR, 175-6).

Kirjallisuus antaa mahdollisuuden samastumiseen: lukija voi jopa elää hahmojen tarjoaman mallin mukaisesti (Wellek – Warren 1969, 122). Lukija voi oppia eri rooleja, saada roolikäyttäytymisen malleja. Samastumalla elämyksellisesti kirjan hahmoon voi oppia ymmärrystä ja kokea myötätuntoa (Kuruhela 2000, 75), jolla on positiiviset heijastusvaikutuksensa aktuaaliseen elämään. Sharpe muotoilee asian seuraavasti:

We learn through fiction the reactions of possible individuals the exact like of whom we may never meet; yet the imaginatively exercise of my sympathy increases what Aristotle called our fellow feeling, and Conrad our solidarity. (1991, 86.)

Waltarin *Feliks Onnellinen* sopii taas kerran esimerkiksi siitä, miten lukija saa mahdollisuuden samastua voimakkaasti uskonnolliseen ihmistyyppiin ja kenties oppia ymmärtämään kyseisen ihmistyyppin ongelmia – ja yhtä lailla iloja. Fiktio antaa keinot, joilla on mahdollista sukeltaa toisen ihmisen sisäiseen elämään (Sharpe 1991, 76). Toiseen ihmiseen sukeltamisen lisäksi kirjallisuuden kautta on luonnollisesti mahdollisuus sukeltaa kokonaan toisiin aikakausiin, ihmiset näiden osina ja toimijoina. Otetaan esimerkki Ilmari Kiannon *Punaisesta viivasta* ja siitä, miten tosissaan lähtevät

Topi ja Riika äänestämään ”soli-sali-rattia”, piirtämään punaista viivaa. (Haluttaessa ymmärtää jonkin aikakauden reaalisia olona kaunokirjallisuuden avulla on aina kuitenkin pohdittava sitä, missä määrin fiktio nimensä mukaisesti on ”vain” fiktiota, kuinka totuudenmukaisena ja historiallisesti uskottavana kirjaa kannattaa pitää).

Tapa, jolla käyttäydymme toisia kohtaan, muodostuu sen kautta, miten kuvittelemme heidät. Tämä kuvitteleminen ei ole kuitenkaan helppoa, vaan sisältää omat vaikeutensa. Elaine Scarryn mukaan toisten ihmisten vahingoittaminen on helppoa, koska kykymme kuvitella toisen ihmisen asemaa on niin huono. Kaunokirjallisuuden tehtävä onkin auttaa meitä kuvittelemaan elävästi ympäristöämme: ”Great novels, great poems, great plays often do incite in our imaginings the vivacity of the perceptual world.” Scarry mainitsee esimerkkinä E. M. Forsterin kirjan *Passage to India*, jonka sanotaan aikoinaan auttaneen brittiläisiä sisäistämään Intian kansan itsenäisyyden. (1996, 98-105.)¹⁴

Krohn korostaa kirjoittamista taisteluna typistettyä ihmiskäsitystä vastaan, ihmisen monitasoisuuden osittamisena. Kirjallisuus auttaa ymmärtämään ihmistä. (www.kaapeli.fi/krohn/kirja.html, 3/3.) Samastumisella on suora yhteys moraaliin: mikäli kykenee samastumaan fiktiivisiin henkilöihin ja kohtaloihin, on mahdollista samastua myös oman ajan ihmisiin ja oppia ymmärtämään heitä. Tämä kätkeekin sisälleen sen paradoksin, että vasta fiktion kautta toisten ihmisten todellisuus muuttuu ymmärrettäväksi. (www.kaapeli.fi/krohn/terapia.htm, 6/10.) Ymmärryksen kasvu on prosessina hidas, jopa tuskallinen, mutta jalostuu kerran teoksi ja toiminnaksi. Kirjallisuus aikaansaa tämän prosessin ja ylläpitää sitä. Siinä on kirjallisuuden merkitys. (TR, 120.)

¹⁴ Sittemmin Scarry mainitsee artikkelissaan myös joitain rajoituksia, joita toisten ihmisten kuvittelemisella on. Muun muassa hahmojen määrä teoksessa asettaa kuvittelulle omat rajoituksensa. Yhtenä ongelmana on se, että teoksen kautta koettu tunne, esimerkiksi myötätunto, ei kohdistukaan reaalisen elämän ihmisiin (tai muihin elollisiin), vaan jää pelkäksi fiktiivisiin henkilöihin kohdistuvaksi tunteeksi. (1996, 104-105.) Keskeinen kysymys on tällöin, miten murtautua kokemuksineen ulos teoksen maailmasta elämään tätä päivää.

2.3.7. Vaanivat stereotypiat

Kirjallisuuden kasvattavalla vaikutuksella on kuitenkin myös kääntöpuolensa. Sen lisäksi, että teos voi rikkoa tunneklisheitä ja luoda uusia tunnereaktioita, se voi toimia tehokkaana stereotyyppien luoja:

Taideteos voi korvata tietyt klisheet itse luomillaan klisheillä, jotka eivät ole sen joustavampia, erottelevampia, tai todellisen elämän kirjoon paremmin soveltuvia kuin klisheet, joita ne pyrkivät korvaamaan. (Hepburn 1987, 216.)

Tämä on ristiriitaista, sillä Hepburnin mukaan yksi tunnekasvatuksen tehtävistä on juuri ehkäistä klisheiden ja valmiiksi muokattujen tunteiden omaksuminen. Hän esittää jopa sellaisen mahdollisuuden, että lukija alkaa etsiä tunteilleen oikeutusta “vakavasta kirjallisuudesta” ja hylkää tai hyväksyy omat tunteensa tällaisen kirjallisuuden mallien perusteella (1987, 216-217).

Jotta kiusaus stereotyyppioihin tarttumiselle ja vain taiteen auktoriteetin (herää kysymys, keitä Hepburn tällä tarkoittaa) hyväksymiin tunteisiin luottamiselle vähenisi, olisikin tärkeää tutustua mahdollisimman laajaan ja useita aikakausia ja tyylejä käsittävään kirjallisuuden kirjoon, jotta tietyt kirjailijat eivät pääsisi vaikuttamaan liian yksipuolisesti. Nykykirjailijoiden auktoriteetti ei myöskään saa olla horjumaton. (Hepburn 1987, 217.) Keskittyminen vain joidenkin harvojen kirjailijoiden tuotantoon (Hepburn puhuu esimerkinomaisesti Beckett- tai Genet-dieetistä) on käsillä olevan teorian mukaan samaa kuin emotionaalisen vapauden vähentäminen (1987, 218). Tässä kohtaa herää kuitenkin kysymys, näkeekö Hepburn joidenkin kirjailijoiden tuotannon vähän liian kapealla katseella.

Halu tarttua tarjolla oleviin klisheisiin voi olla vaarana emotionaaliselle vapaudelle, sillä Hepburn kuvailee emotionaalisen vapauden tilaa sekä houkuttelevaksi, että – häkellyttävästi kylläkin – epämiellyttäväksi. Kirjallisuuden lukemista voi ohjata halu lisätä vapautta (mitä henkilökohtaisesti epäilen), mutta samalla voi nousta halu tarttua teoksen tarjoamiin klisheisiin. Siksi taiteeseen on suhtauduttava älykkäästi; mielikuvituksen mahtia – ja manipulointivoimaa – ei saa sekoittaa filosofisen pätevään perusteluun. (1987, 218.) Taideteos harvoin perustelee näkökulmiaan, eikä sen esittämiä väitteitä tai elämäntähtäyksiä siksi tule ottaa vastaan perusteltuna totuutena. Lukijan on säilytettävä kyseenalaistava ja etäinen asemansa, mutta samalla antauduttava teoksen

imuun esimerkiksi hahmoihin samastuakseen. Tämä voi kuulostaa ristiriitaiselta ja hämmentää lukijaa.

2.3.8. Konventioiden ja determinismin kahleet

Kulttuurimme on täynnä konventioita. Esimerkiksi siitä, miten tunteita ilmaistaan. Nämä konventiot voivat kuitenkin luoda paineita yksilöllisyyttä ja autenttisuutta tavoittelevassa henkilössä. Kulttuurin konventiot voivat tarjota helpon pääsyn pois jo mainitun oman vapauden ja yksilöllisten tunteiden määrittelytilasta. Kuitenkin, kaunokirjallisuuden yksi tehtävä on juuri rikkoa näitä konventionaalisia tapoja ja muuttaa kulttuurillisia normeja. (van Peer 1994, 218.) Teokset imevät lukijan pois lohdullisesta vastuuta pakenevasta uppoutumisesta maailmaan. Lukija sysätään silmätysten oman vastuunsa kanssa ja teos ikäänkuin vaatii: “Määrittele itse oma maailmasi/todellisuutesi!” Van Peerin mukaan tähän kirjallisuuden kykyyn kyseenalaistaa kulttuurisia normeja kytkeytyy jo ammin alkanut taipumus pitää tunteita ja niiden esiin kutsumista kirjallisuuden avulla eräänlaisena uhkana. Uhka tai ei, ainakin Shakespearen *Romeo ja Julia* poikkesi oman aikansa elisabethilaisen yhteiskunnan konventionaalisista patriarkaalisisista normeista. (ed. 1994, 218.) Entä mitä mahtoivat ajan lukijat ajatella seitsemän veljeksien primitiivisestä nakuilusta?

Vapauden ylläpitämiseksi olisi tärkeää päästä eroon näkemyksestä, jonka mukaan taide kehittyy deterministisenä prosessina, jossa eri aikoina ilmaistut emootiot olisivat ainoita mahdollisia. Muutokset taiteessa tulisi nähdä useista indeterministisistä ja ennustamattomista seikoista johtuviksi, mikä estää “näin pitää ajatella” –tyyppistä suhtautumista. Yhtenä ennustamattomana tekijänä Hepburn mainitsee esimerkiksi taiteellisten nerojen ilmaantumisen. Vaarana deterministisessä ajattelussa on, että vastaanottaja altistuu taiteen indoktrinaatiolle, joka on lukijan (tai taiteen kokijan) hallitsemista ja perustelematonta johdattelua tiettyihin käsityksiin, asenteisiin ja mielentiloihin. Kasvatuksessa taas pyritään tuomaan yksilö valinnan tilanteeseen, jossa tälle näytetään eri vaihtoehdot (kts. lukua Taidekasvatus). (Hepburn 1987, 218-219.)

Hepburn painottaa kyselevän asenteen tärkeyttä taidekokemusten äärellä: on kysyttävä, ovatko taideteoksissa hallitsevat roolit, emootiot ja tunnetilat väistämättömiä

ja ainoita mahdollisia tämahetkisessä elämässä ja ajassa, vai onko oletettu väistämättömyys vain myytti. Kyselemällä voidaan vähentää riskiä uusien klisheiden syntymiselle. (1987, 217.)

2.3.9. Kaksiteräinen miekka ja muita ongelmia

Hepburn kieltää nöyrästi teoriansa aukottomuuden ja osoittaa kohtia, joihin kriitikot voivat suunnata keihäänkärkensä. Sekä kohtia, joiden ongelmallisuuden hän itsekin auliisti myöntää. Ensinnäkin, väite, jonka mukaan emootiolla on aina kohde, ei välttämättä ole paikkansapitävä. Joillakin tunteilla ei ole kohdetta. Väitteidensä epätasällisuuden osoittavaa huomautusta Hepburn ei kuitenkaan pidä teorialleen kohtalokkaana. (1987, 214-215.) En myöskään katso, että joidenkin kohteettomien tunteiden olemassaolo horjuttaisi Hepburnin esittämiä kirjallisuuden tunnekasvatusmahdollisuuksia.

Toiseksi, kirjailijan on pakko käyttää käsitteitä. Käsitteiden julkisuus ja yleisyys asettavat rajat tunteiden erityisyyden tarkalle kuvaukselle. Emootioiden täydellinen kommunikoitavuus on utopiaa. (ed. 1987, 215.) Kieli tasaa kokemisen erilaisuutta; minun tapani nähdä maailma ei ole kerrottavissa toiselle kielen avulla (Varto 1993, 124) (ei ainakaan tyhjentävästi). Jotain jää aina kertomatta, ehkä juuri kaikkein merkityksellisin osa kokemusta (ed. 1993, 124; kts. myös Novitz 1987, 189-190). Kieli siis tavallaan toimii kaksiteräisenä miekkana yhdistäessään ihmisiä mutta samalla pitäessään meitä hyvän matkaa loitolla toisistamme.

Krohn puhuu Camus'n luomasta fiktiivisestä Joseph Grandista, joka etsi "täydellistä ilmaisua", aukotonta vastaavuutta todellisuuden kanssa. Grandin etsintä oli tuloksetonta, sillä vastaavuuteen ei voida päästä. Tämä on kielen luonne. Krohnin mukaan on nimittäin olemassa ei-kielellisiä, esikielellisiä ja ehkä ylikielellisiäkin ajatuksia. (www.kaapeli.fi/krohn/ensi.html, 6/11.) (Lisään tähän, että oletettavasti myös tunteita.)

Yksi tunnekasvatuksen tehtävä onkin saada lukija hyväksymään tunnetilojen kommunikoinnin rajat (Hepburn 1987, 215). Tavallaan huomaamaan ne pelisäännöt ja pelikentän raja-aidat, joiden sisällä kirjallisuutta voi syntyä – sikäli kuin kirjallisuus

pyrkii kommunikoitavuuteen. Ilmaisun ja käsitteiden rajallisuus ei ole kuitenkaan ainoa näkökulma kirjallisuuteen; on vain muistettava kaikki taitavat ja tarkat tunnekuvaukset, jotka ovat saattaneet hämmästyttää kommunikoivuudellaan ja omakohtaisuuden tunnullaan.

Kolmanneksi, taiteen herättämät emotionaaliset reaktiot eivät välttämättä ole kasvattavia, vaan taidetta voi käyttää monien erilaisten tunteiden herättämiseen (Hepburn 1987, 220). Tästä on puhunut Leena Krohkin paljon. Ei ole myöskään itsestäänselvää, että tarkoituksenmukaisesti ymmärretty taide aina toimisi pääasiallisesti tunneärsykkeenä (Hepburn 1987, 220).

Neljänneksi, taiteen kyky lisätä emotionaalista elinvoimaisuutta ei väistämättä tarkoita sitä, että teos siirtää tietyt valikoidut tunteet elävään elämään. Tässä Hepburn puhuu estetiikan tunnettua 'tunteidensiirtoteoriaa' vastaan (kts. Hosiailuoma 2003, 958). Hänen mukaansa taiteen merkitys ei ole niinkään tiettyjen tunteiden synnyttämisessä vaan pikemminkin tarkkailevan ja tutkivan asenteen saavuttamisessa taideteoksiin liittyviä tunteita kohtaan. Uutena langanpäänä myöhempään tutkimukseen voisi olla sen pohtiminen, miten teoksen rakenne vaikuttaa tällaisen asenteen syntyyn. (Hepburn 1987, 220-221.) Tämän ongelman käsittelyn sivuutan kuitenkin gradussani.

Muita mahdollisia Hepburnin teoriaan sisältyviä ongelmakohtia olen jo sivunnut aiemman tekstin lomassa.

3. Taidekasvatus

Koska käytän gradussani termiä *tunnekasvatus* (jota myös R. W. Hepburn käyttää artikkelissaan ”Taide ja tunnekasvatus”), on paikallaan lyhyt katsaus kasvatuksen käsitteeseen. Lisäksi luon pinnallisen katsauksen esitetiikan perusongelmiin: taiteen vaikutustapaan sekä taidekasvatuksen agenttiin.

Kasvatus on määritelty muun muassa seuraavalla tavalla: ”Kasvatus on *vaikuttamista* kasvutapahtumaan. Kasvu on kasvatuksen *kohde* ja tarkoitus. Kasvatustoiminta on *tietoista* vaikuttamista siinä, että kasvulle tuotetaan ja annetaan *virikkeitä*.” (Huuhtanen 1983, 49.)¹⁵ Kasvu on muutosta. Tunnekasvatuskin olisi täten jotain sellaista, mikä pyrkii muuttamaan ihmistä (ja tässä tapauksessa yhtä osaa ihmisestä, tämän tunne-elämää). Hepburn haluaa vetää selvän eron kasvatukseen ja indoktrinaation välille: kasvatuksessa keskeistä on saattaa kasvatettava valintatilanteeseen hänen vapauttaan kunnioittaen, kun taas indoktrinaatiossa on kyse epärohkaisevasta johdattelusta. Tunnekasvatus ei myöskään ole ehdollistamista johonkin tunteeseen. (1987, 219.) Sanana *kasvu* sisältää myös arvolatauksen; ihminen muuttuu tiettyyn suuntaan, tietynlaisten arvojen voimistuessa.

Huuhtasen artikkelin mukaan otaksuma taiteen erityisestä vaikuttavuudesta on yleinen. Taide *sinällään* olisi myös kasvattava asia. (1983, 49.) Jos Huuhtanen tarkoittaa sitä, että taide kuin taide itsessään olisi automaattisesti kasvattavaa, hän saa näkemykselleen vastustajia (esimerkiksi Krohn jo mainituissa yhteyksissä). Joka tapauksessa, ajatus taiteen kyvystä vaikuttaa vastaanottajaan on vanha: antiikin estetiikassa Platonin kriittiset kommentit (kts. luku Puhdistava katharsis) ja Aristoteleen katharsis-oppi (Aristoteles 2002, 64) perustuivat vaikutuksen ajatukseen. (Huuhtanen 1983, 49.)

Oli taide automaattisesti kasvattavaa tai ei, puhuttaessa kirjallisuudesta tunnekasvattajana hyväksytään ajatus taiteen vaikuttavuudesta (kyvystä vaikuttaa vastaanottajaan) sekä ajatus siitä, että tämä vaikutus voi toimia tavalla, jota voisi kutsua kasvattavaksi. Kirjallisuus taiteenlajina voi muuttaa vastaanottajaa sillä lailla, että vastaanottajassa tapahtuu kasvuksi kutsuttava ilmiö, ja nimenomaan kasvu *parempaan*.

¹⁵ Varsin huomionarvoinen on sitaatissa käytetty sanaliitto ”vaikuttaminen kasvutapahtumaan”. Kyseessä ei siis ole esimerkiksi ”kasvutapahtuman määrääminen”, mikä olisikin jo astetta rankempaa toimintaa. Nähdäkseni ihmisolennon kasvua on sitä paitsi mahdoton *määrätä*.

(Esimerkiksi Hepburn esittelee artikkelissaan kirjallisuuden vaikutustapoja, joiden myönteisyyttä hän ei edes katso olevan tarpeen korostaa). Lisäksi hyväksytään ajatus siitä, että kaunokirjallisuus kuuluu taiteen alaan ja että puhuttaessa taidekasvatuksesta kaunokirjallisuus kuuluu tähän kasvatukseen oleellisesti ja oikeutetusti.

Historian kulussa on esitetty lukuisia tapoja, joilla kirjallisuus (ja taide yleensä) vaikuttaa vastaanottajaan. Niin sanotun tunteensiirtoteorian mukaan taide on tunteiden siirtoa tekijältä kokijalle; tunne olisi eräänlainen tartunta ihmisestä ihmiseen, taiteilijasta kokijaan. Kasvua tapahtumassa on se, kun kokijan tunne-elämä rikastuu tekijän tunteella. (Huuhtanen 1983, 51; Haapala 2002, 38.)¹⁶ Teoksen muoto olisi se tekijä, joka välittää taiteilijan kokeman tunteen vastaanottajaan. Tunne olisi tavallaan muotoon vangittuna. (Haapala 2002, 38.) Jotta tunne voisi tarttua, vaaditaan vastaanottajalta kuitenkin myötämielistä suhtautumista (Kuisma 2002, 70). Tosin Kuisma tekee eron viihteen ja propagandan sekä ”korkealentoisen” taiteen välille kirjoittaessaan, että edellisten avulla voidaan mahdollisesti tartuttaa tunteita kokijan tahdosta riippumatta, kun taas esimerkiksi abstraktin kuvataiteen avulla ei. Siksi hän kritisoikin termiä *tartuttaminen*, koska tunteiden siirtymistä ei voida verrata tautien tarttumiseen. (ed. 2002, 70.)

Kasvun kannalta mielenkiintoinen kysymys on, onko tunteensiirtoteoriassa olennaista vain tunteen välittäminen vai myös tunteen moraalinen puoli. Jos moraalinen aspekti laiminlyödään, voidaan rasmin kaltaisen asian levittäminen mieltää kasvattavaksi, kunhan vain tunteen tartunta on tapahtunut (Kuisma 2002, 80). Miellän itse asian siten, että kyseenalaistenkin tunteiden tarttuminen taiteilijasta kokijaan voi merkitä kokijan muuttumista tai monipuolistumista, mutta *kasvuksi* tapahtumaa voi kutsua vasta, kun tarttunut tunne on moraalisesti ylevä. Toisin sanoen, kun muutoksen ja kehityksen suunta on ylöspäin.¹⁷ Vaikka tunteensiirtoteoria on myös eräänlaista tunnekasvatusta, ei se ole perimmäinen aukikirjoitettu teoriapohja Hepburnin ja van Peerin artikkeleissa, joihin pohjaan oman analyysini.

Tunteensiirtoteorian rinnalle on noussut näkemys taiteen kyvystä välittää tietoa, vaikuttaa kognitiivisesti (kts. esim. Lammenranta). Semioottisessa taiteentutkimuksessa

¹⁶ Eino Krohn kritisoi tunteen tartutusteoriaa sillä perusteella, että pornografisetkin teokset olisivat tämän teorian mukaan sitä oivallisempaa taidetta, mitä paremmin ne siirtävät vastaanottajaan ”sanomaansa” (Ammond 2002, 144).

¹⁷ Tunteensiirtoteoriaa ovat kannattaneet muun muassa Leo Tolstoi (mm. Ammond 2002, 144) ja suomalainen esteetikko K. S. Laurila (mm. Kuisma 2002, 68).

taide nähdään merkkikielenä, jolla on keskeinen osa ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. Fenomenologit korostavat taiteen vaikutusta kokijan tietoisuuden kasvussa. Suhteessa ihmiseen taideteos on aina tietoisuuden kohteena. Koska taide havainnoi ja havainnollistaa elämän arvopuolta, taiteen kasvattava vaikutus voi olla myös kokijan arvotietoisuuden kasvua. (Huuhtanen 1983, 51-52; 54-55, 58.)

Taidekasvatuksen voi määritellä pyrkimykseksi kasvattaa kokijan ymmärrystä, kuten Lauri Olavi Routila määrittelee artikkelissaan:

[- -] art education could be described, in terms of its goals, as an educational activity which seeks to increase the recipient's ability to understand works that he has not understood at all to begin with." (1995, 117.)

Routila havainnollistaa ajatuksiaan janalla, jonka toisessa ääripäässä ovat täysin ymmärretyt, yllätyksettömät taideteokset (Routila kutsuu tätä päätä janasta termillä 'banality') ja toisessa maksimaalisen omaperäiset ja käsittämättömät teokset ('originality'). Janan keskivaiheilla on esteettisen mielihyvän alue ('aesthetic pleasure'). Päämääränä on käsittämättömien ja vaikeasti ymmärrettävien teosten "siirtäminen" ('shifting') kohti ymmärrettävyyden päätä ja vastavuoroisesti piilossa olevien tai kätkeytyneiden ominaisuuksien paljastaminen muuten ymmärretyistä ja yllätyksettömistä teoksista. Tavoitteena on kokea teoksesta esteettistä mielihyvää:

The noblest objective of art education, however, should be seen in its efforts to educate the public to discover and experience the enigmatic quality of artworks, to find pleasure in the adventure that art at its best can offer us [- -] .

Teos, joka parhaiten tuottaa esteettistä mielihyvää, on ymmärrettävä, muttei liian helppo. Janan kumpaakin ääripäätä siis tarvitaan. (ed. 1995, 116-117.) Huomattava on vielä, että artikkelin mukaan taidekasvatuksessa päämääränä on taidekasvatus taiteen vuoksi ('art education for art's sake'), ei siis esimerkiksi minkään poliittisen tai uskonnollisen propagandan juurruttaminen. Taiteella ei tässä yhteydessä ole välinearvoa. (ed. 1995, 120.)

Kun puhutaan taidekasvatuksesta tai kirjallisuudesta tunnekasvattajana, herää seuraava kysymys: Kuka kasvattaa? Itsekö eloton teos vai tekijä teoksen takana? Onko kasvatus supistettava vain ihmisen tietoiseen ja tarkoitukselliseen vaikuttamiseen toisiin

ihmisiin? (Huuhtanen 1983, 49.) Asia voidaan käsittää niin, että varsinainen kasvattaja on taiteilija, kun taas teos on kasvun virike kasvutapahtumassa (ed. 1983, 51). Toisaalta on ajateltu, että sekä taiteilija (joku) että teos (jokin) ovat vaikuttajia ja kasvattajia: taiteella voi ajatella olevan oma, taiteilijan toiminnasta riippumaton intentionaalisuutensa. Täten taide itse voi olla intentionaalinen kasvattajavaikuttaja, joka vaikuttaa omalla tarkoituksellaan ja merkityksellään. Inhimillisen taidekasvattajan työnä olisi edistää taiteen oman intention toteutumista. (ed. 1983, 55-56.) Taidekasvatuksessa teos on Huuhtasen mukaan itsessään voimakas vaikuttaja ja kasvattajana jopa ensisijainen. Teos sisältää oman merkityksensä ja irtautuu tekijänsä otteesta. (1983, 56-57.)

Huuhtasen sanoin “taidekasvattaja voi opastaa ja kasvattaa kokijan valmiutta vastaanottaa arvoelämyksensä siten, että siitä tulee myös hänen tietoisuutensa jäsentynyttä rakennusainesta. Hän auttaa kokijaa löytämään sanat kokemukselleen, käsittämään sitä, mieltämään sen merkityksen.” (1983, 59.) Voisin korvata sitaatin ’arvoelämyksen’ termillä ’tunne-elämys’, ja sitaatti pysyisi yhä mielekkäänä. Näin saataisiin myös kirjallisuuden tunnekasvatusmahdollisuuksia käsittelevä väite, jolle toivottavasti löytyy perusteita työni myöhemmistä luvuista.

En pidä kysymystä ’tunnekasvun’ ja ’tunnekasvatuksen’ eroista kovinkaan kiinnostavana, joten olen työssäni käyttänyt sekä termejä ’tunnekasvu’ ja ’tunnekasvatus’ melko mielivaltaisesti.

4. Analyysiosuus

Tässä osiossa pyrin soveltamaan esittelemiäni tunnekasvatuksen elementtejä Leena Krohnin *Donna Quijoteen*. Pyrin kartoittamaan *Donna Quijoten* mahdollisuuksia toimia tunteita kasvattavasti ja nostamaan esimerkeiksi keskeisiä kohtia. Teoriapuolta havainnollistaakseni annan esimerkkejä myös muista suomalaisista kaunokirjallisista teoksista.

4.1. ”Kuin neulanpisto”

Leena Krohn julkaisi teoksensa *Donna Quijote ja muita kaupunkilaisia* vuonna 1983. Tätä ennen hän oli julkaissut kolme neljä lastenkirjaa, runoja ja oman määritelmänsä mukaan ”kertomuksia” (Tiuraniemi – Krohn). Kirjailijan elämässä oli kuitenkin tullut eteen vaihe, jossa vanhan tien kulkeminen tuntui mahdottomalta (ed). Hänen kirjoittamisensa oli kriisissä, uusi suunta oli löydettävä (www.kaapeli.fi/rekola/donna.html, 3/6).

Syntyi kirja vahvasta ja salaperäisestä Donna Quijote –nimisestä hahmosta, jonka alter egoksi Krohn tunnustaa runoilija Mirkka Rekolan (ed., 1). DQ muodostui Krohnin uran käännekohtaksi (Tiuraniemi – Krohn). Kirjan laatu ja tunnelma on omalaatuinen ja poikkeuksellinen Krohnin muihin teoksiin nähden, ja kirjailija myöntää myöhemmin tavoitelleensa turhaan DQ:n nyansseja. Kirjailija kutsuu teosta musiikilliseksi kokonaisuudeksi (www.kaapeli.fi/rekola/donna.html, 3/6), joka kiinnittyi elettyyn todellisuuteen lujemmin kuin kirjailijan varhaisemmat teokset (Haavikko 1991, 105).

DQ:n synnyssä voi osoittaa musiikillisiä vaikutteita. Krohn kertoo kuunnelleensa kirjan syntyaikoina paljon Shakespearen ajan lauluja, joiden eloisuus ja surumielisyys olisi tarttunut DQ:n maailmaan. Keskeisenä tekijänä teoksen synnylle oli kuitenkin tutustuminen Mirkka Rekolan teksteihin. (www.kaapeli.fi/rekola/donna/html, 3/6.) Monet Donna Quijoten repliikeistä ovat itse asiassa Rekolan faktuaalisessa elämässä lausumia (ed., 2/6). Toiseksi DQ:n esikuvaksi tai taustavaikuttimeksi on nimetty Baudelairen *Pariisin ikävä* (Haavikko 1991, 105; Kurhela 2002, 26-27). Kirjan kaupunki on Krohnin kotikaupunki Helsinki (KSM, 195).

DQ:n kieltä on kuvattu ehyeksi, kirkkaaksi ja hiotuksi (Kuruhela 2002, 28). Lauseet ovat melko lyhyitä ja taloudellisia. Havainnot saavat tiiviin ja intensiivisen muodon. Tehokeinoina on paikoin käytetty pariluetteloita (63), toistoa (69) ja interjektioita (63, 74).¹⁸

Mitä DQ sitten syvemmällä tasolla haluaa sanoa? Vastausta ei voi tiivistää lyhyeen DQ:n esittelyyn. Kirjailija on silti tiivistänyt sanoessaan, että on halunnut teoksellaan katsoa ”siihen kohtaan, missä on kuin neulanpisto mutta niin syvä, että sinne voisi heittää kaiken tavaransa, muistinsa ja epäilyksensä, vaatimuksensa ja verukkeensa – niin, koko elämänsä – eikä siellä vielä olisi yhtään mitään.” (15) (Haavikko 1991, 105). Kirjan olennaisimpana sisältönä Krohn itse pitää *Kulkue*-novellin repliikkejä (24), jotka kaikessa täyteydessään avautuivat kirjailijallekin vasta myöhemmin (www.kaapeli.fi/rekola/donna.html, 4/6). Lukijoitaan DQ on ihastuttanut, joskin myös tavattomasti hämmentänyt (KSM, 193-195).

DQ on surumielinen kirja. Se on myös tunnelmaltaan outo, enkä näe syytä kiistää kirjailijan itsensä sanoja: ”Mutta keskeisintä *Donna Quijotessa* on autiuden kokemus.” (Haavikko 1991, 105). Kirja kertoo pimeästä ja valosta, kirkkaudesta ja ajasta, huoneista ja peileistä. Neljän novellin nimessä esiintyy sana ’huone’. Kirja kertoo ihmisistä ja kohtaloista ja pohtii ihmisyyttä ja olemassaoloa ilmiöinä. Tunnuslauseena on Mirkka Rekolan aforismi ”Älä tee kuvaa. Kaikki on.”

Mitä kaikki on? Krohnin mukaan kaikki on kuvaa. Ihmisen, kuten jokaisen lajin, todellisuus on aistien rajaama kuva. Todellisuutemme on siksi illusorinen. (www.kaapeli.fi/krohn/Filo.html, 2/6.) Tositodellisuus on jossain muualla. Maailma on oikeasti aistiemme runoelma.

4.2. Maailman näkeminen

Yhtenä Hepburnin teesinä oli, että kirjallisuus voi synnyttää uudenlaisen maailman näkemisen ja tuntemisen tavan. Täten teos voi laajentaa lukijan tunnekokemuksia, mikä nähtiinkin yhtenä keskeisenä kirjallisuuden tunnekasvatusantina. Oli sitten kullekin

¹⁸ Tästä lähin käytän taloudellisista syistä *Donna Quijoteen* viitatessani pelkkiä sivunumeroita ilman kirjan lyhennettä ja ilmestymisvuotta.

lukijalle uusi tai ei, hahmottelen seuraavassa sitä, mikä on DQ:n kertojan maailmannäkemisen tapa, minkä sävyisiä havaintoja ympäristöstä tehdään.

4.2.1. Kauneus ja rumuus

DQ:n kertojalla on kyky nähdä maailmassa sekä kauneutta että rumuutta. Kauneus saattaa kummuta yllättävistä paikoista, kuten teoksen ensimmäisessä novellissa, jossa veneiden mastoista ja köysistöistä syntyy heleä aaria (9). Sen sijaan, että näkisi kalan limaisena tai mitäänsanomattomana oliona, kertoja vertaa kultakalaa tanssijattareen ja ihailee sen “sulokkuutta” ja pyrstöä, joka on kuin “kullankimalteinen huntu” (66). Taivas on novellissa *Patrokloskin on kuollut* kertojalle “kuin leveä ja untuvainen siipi” (45), joka havaintona saattaa tuottaa tunteen turvallisuudesta, suojattuna olemisesta. Yhtä lailla ihmiskeho voi paljastaa häkellyttävän kauneutensa, kuten novellissa *Cro Magnonin poika*:

Mutta siinä välillä kun näin hänen ruumiinsa elävän kuin se ei olisi ollut ihmisruumis vaan kukan teriö, lieska, sädekimppu, ihana eläin tai jotain sellaista, mikä aineen on ehkä tarkoitus olla, [- -]. (29)

Maailman havaitsemistavassa säilyy silti fyysikaalinen aspekti (kuten vahvasti Krohnin muissakin teoksissa), mikä käy ilmi edellisestä katkelmasta, jossa ruumis kuitenkin mainitaan aineeksi. Sama näkökulma on *Peilien pojassa*, jossa ihmiskäsi luetellaan aineena aineiden joukossa: lumihiihtaleet lankeavat “tiilelle ja metallille, puulle ja lasille, betonille ja ihmiskädelle” (63). Ja mitä on lumi pohjimmiltaan? Se on “ikuisuuden ankaraa ainetta” (63). Avaruudessa inhimillisesti katsoen ikuisesti vaeltavat komeetat ovat suurelta osin lunta ja jäätä, valtavia lumipalloja. Vaikkakin aineeksi, yksilöllistä ihmiskehoa ei DQ:ssa kuvailla varsinaisesti rumaksi missään kohdin.

DQ:n maailmaa ei lävistä vain kauneus vaan myös rumuus: bussin ikkunasta ulos katsova näkee ihmisjoukot, “katujen tomuisen karjan” (37). (Toisaalla kaduilla kulkevia ihmisiä luonnehditaan kuin irronneiksi terälehdiksi (19), joten täysin yksioikoinen ei kuva ihmisjoukkojen rumuudesta ole; terälehdethän ovat juuri kukan terälehtiä, kasvin kaunein osa. Jonkinlainen orpouden kokemus vertauskuvasta kuitenkin nousee – lehdet ovat kantajastaan irrallaan.) Lammikko voi olla “vain kaihinainen silmä, liejuinen ja

rehevöitynyt” (30) ja maapallo piskuinen ”tunkiotähti” (9). Ympäristöstä tehtyjen havaintojen sävy saattaa siis olla hyvinkin raadollinen. Tunnekasvatusteorioiden mukaan on siis merkitystä sillä, näkeekö maailman ”tunkiotähtenä” tai vaikkapa ainoana tunnettuna maailmankaikkeuden planeettana, jossa on älylliseksi kehittyneitä eläimiä. Ja jonka avaruudesta katsottuna sanotaan näyttävän hyvin kauniilta. Tällä lailla havainnollistettuna Hepburnin teesi uudenlaisesta maailman näkemisen tavasta näyttää hyvinkin yksinkertaisena. Teos laajentaa lukijan tunnekokemuksia siinä tapauksessa, että maailman näkemisen tapa on lukijalle uusi, ennestään kohtaamaton.

Vastakohtana viimeeksi mainituille DQ:n esimerkeille Suomen kirjallisuudessa on lukuisia teoksia ja katkelmia, joissa luonto nähdään arvokkaana, kunnioitettava, rakastettavana. Oman antinsa tunnekasvatukselle luovuttaa joltain osin esimerkiksi Ilmari Kiannon *Punainen viiva* (1909), joka alkaa sangen herttaisella luontokuvauksella (5-6) ja jossa metsän karhusta puhutaan lempeästi hän-pronominilla. Kiannon luontokuvaus tuokin mieleen Veikko Huovisen *Havukka-ahon ajattelijan* (1952) sympaattisen ja ”korpifilosofisen” luontokuvauksen. Huovisen iloluontoisuudesta jää kauas esimerkiksi F. E. Sillanpää, joka *Hurskaassa kurjuudessa* (1919) kuvaa eräänlaisen tavan kokea elämä:

Silmät tuijottavat pimeyteen, ja kun viina on turruttanut tajunnasta pois kaiken jokapäiväisen, näkee hän vain elämänsä ja asemansa yksinkertaiset peruspiirteet kaikessa ellottavuudessaan. (12)

Benjaminin kokemus elämästä on esimerkki siitä, miten elämän ilmiöineen voi havaita kauniina tai rumana, ihanana tai ellottavana, kuten DQ:n kertojakin vaihtelevasti tekee. Ja jos isä niin poikakin, tuntuu *Hurskas kurjuus* sanovan ja maalailee Juhan käsitystä elämästä:

Juha luulee nyt selvästi näkevänsä, mitä elämä on. Se on niinkuin jotakin hapanta ja tylsää ainetta, jota ihmiselle annetaan paljon enemmän kuin hän voi käsitellä, niin että hän aina on sen tähden puolinäännyksissä, aina siihen tukehtumisillaan; niinkuin olisi yksin latomiehenä suunnattoman suuressa heinäladossa, johon kymmenen hevosparia yhtämittaa juoksujalkaa ajaa heiniä. Kunnes lopulta kuolee – . (112)

Tapa, jolla DQ:n kertoja hahmottaa kotikaupunkinsa, ei ole yksiulotteinen. Kaupunki elää, vaikka on kuollut. Se näyttäytyy kertojalle ensin kivenä, jota on kaikkialla, kaikissa muodoissa. Mutta eloton kivikaupunki menettää raskautensa ja herää eloon illan tullen. Se käy läpi metamorfoosin, jota kuvaa osuvasti seuraava katkelma:

Röykkiö ainetta, mekaaninen kaaos, pikku Baabeli: sellainen oli kaupunki päivänvalossa. Ei, nyt se on jotain muuta: paikka jolla seisotte... Se on tietoisuus, itsenäinen ja avara hahmo, se on kulkuneuvo, joka vie yön ja päivän perintöä läpi loppumattomien vyöhykkeiden. (19)

Kaupungin kuvaamiseksi käytetyt substantiivit havainnollistavat kertojan tapaa nähdä kaupunki sekä elottomana että – epätavanomaista kylläkin – elollisena. Kuva kolkosta kaupungista yksiulotteisena monoliittisena kokonaisuutena särkyä entisestään, kun kertoja mainitsee hiljaisen kadun varrelta löytämänsä ahtaan takapihan, jolla soittaa katusoittaja viulua (19). Intertekstuaalinen viittaus Baabeliin tuo havaintoon oman lisänsä.

Novellissa *Uta ja Ekkehart* kertoja tarkastelee kirkkoa – katedraalia – ja sitä, mitä se edustaa. Pystysuoraa kirkkoa kuvaillaan metaforilla “pystyyn nostettu tie”, “kivistä kudottu heure” ja “hämähäkin suuruudenhullu unelma” (26). Sanat ”heure” ja ”unelma” itsessään kertovat paljon. Varsinkin kirkontornien metaforinen rinnastaminen keihäisiin kertoo osuvasti siitä kyynisestä havaintotavasta, jolla kertoja näkee uskonnollisen rakennuksen. Keihäät kun lisäksi karkottavat (N-)/näkymättömän. Huomattava on, että novellissa *Kammio* Donna Quijote itse näkee asuntonsa tietynlaisena: kammiona, jolla nimellä myös kutsuu asuntoaan. Novellissa sanaan ’kammio’ liitetään jo valmiiksi tietynlainen miellelyhtymä (’kammio’ vrs. ’hautaholvi’) ja täten myös sanaan ’hautaholvi’ liittyvä kolkohko tunnelataus:

Tänään hän sanoo, että hänen täytyy muuttaa pois kammiostaan. `Kammiostaan´ - siten hän aina nimittää asuntoaan, ja se sana kajahtaa hänen suussa kuin hautaholvi. (52)

DQ:n kertoja ei vain näe ympäristöään, hän katselee sitä tarkastellen. Kaupunki ja kirkko eivät näyttäyty vain kaupunkina ja kirkkona, kuten huomattiin. Kauneus ja rumuus kulkevat käsi kädessä, mikä estää mahdollisesti syntyvän, Hepburnin teorian mukaisen uuden havainto- ja tuntemistavan vajoamisen yksipuolisuuteen.

4.2.2. Tuttu vieraana

DQ:lle on tyypillistä ilmiö, jota voisi kutsua vieraannuttamiseksi. Tällä tarkoitan sitä, että tutut ja arkipäiväiset asiat on etäännytetty normaaleista/jokapäiväisistä yhteyksistään ja että kertoja suhtautuu niihin kuin vieraisiin objekteihin, joihin tekee tuttavuutta ensi kertaa. Se, joka havaitsee maailmaa tällä tavoin, on kuin uuteen todellisuuteen syntynyt lapsi tai ulkoavaruudesta tullut muukalainen. Maailma näyttää tuoreelta ja omituiselta. On kuin totunnainen kosketus siihen olisi (hetkeksi) kadonnut.

Lasin kirkkaudessa puhutaan pienistä lasisista torneista, joiden edessä ihmiset toisinaan jonottavat raha kädessä (20). Ne ovat "lasitaloja", eivät – puhelinkoppeja. *Muutoksen huoneessa* (37-39) puhutaan katuja pitkin vaeltavista huoneista, joiden asukkaat vaihtuvat alituiseen. Huoneet ovat liikkuvia, pitkulaisia ja valaistuja matkarakkuja. Siis busseja, vaikkakaan tätä ei mainita. Vaan mikä on tuo huoneen sisällä oleva maisema, saari ja ikivihreä puu kukkulalla? Se on bonsaipuu, aurinkosypressi, kuten kertoja samannimisessä novellissa (46-47) paljastaa – toisin kuin kahdessa aiemmin mainitussa novellissa, joissa puhelinkopeista ja busseista ei puhuta niiden oikeilla nimillä. Vieraannuttamisilmiöön liittyy myös DQ:ssa esiintyvä omituinen itsestäänselvyksien auki repiminen. Sivulla 17 Donna Quijote tokaisee: "Ja missä joku seisoo, siinä ei voi seistä kukaan toinen." (Virkkeen itsestäänselvyys kuitenkin selittyy vain näennäiseksi, kts. www.kaapeli.fi/rekola/donna.html). Käsittämättömiä ovat sen sijaan seuraavat *Kammiossa* esiintyvät täsmennykset: "Tuossa on ovi, josta voi kulkea sisään ja ulos. Tuossa on ikkuna, josta näkee." (52) Myöskään kiinteistönvälittäjän esittelemä huone ei ole vain huone. Kertojalle siitä riisuutuu "huoneen abstraktio, mikä tahansa tila, kuutiontäysi avaruutta." (52)¹⁹

Hepburnin teorian mukaan maailman havaitseminen tällä tavoin vieraana ja omituisena tuottaisi kylkiäisenä vierauden ja omituisuuden tunteita maailmaa kohtaan. Lukijalle, jolla ei ennestään tällaisia tunteita ole, DQ:a voi pitää siinä mielessä kasvattavana, että se laajentaa kyseisen lukijan tunneskaalaa. Laadullisesti tämänlaista laajentumista ei kuitenkaan voi automaattisesti luokitella myönteiseksi. Toistuvasti

¹⁹ Olisi mielenkiintoista pohtia tarkemmin, mikä on huoneiden merkitys DQ:ssa. Huoneet kun tuntuvat saavan teoksessa melko keskeisen aseman.

mieleen nouseva kysymys on, eikö vierauden ja absurdiuden tunteisiin liity tietynlainen ahdistava sävy, joka ajaa pakoon kyseisenlaisia tunteita.

Kuvailtu DQ:n maailman havaitsemisen tapa on siinä mielessä kasvattava, ettei sitä ainakaan voi pitää stereotyyppisenä (kts.luku Onnittelukorttikaavoista yksilöllisyyteen), se ei noudata mitään ”onnittelukorttikaavaa”.

4.2.3. Ajan nuoli

Yksi DQ:ssa problematisoituvista teemoista on aika. Aika ei ole huomaamaton ja koskematon ilmiö, jonka voi ohittaa tai kokea vain yhdellä tavalla. Se, että ajan ilmiö ylipäättään nostetaan esille tematiikan keskiöön ja problematisoidaan, mahdollistaa lukijalle omien aikakäsitysten tarkastelemisen – ja kenties osoittaa jonkin uuden havaintotavan.

Kirjan ensimmäisessä novellissa kertojaa vaivaa täsmentämätön masennus ja elämänväsymys. Mahdollinen edessä oleva 50 vuoden elinaika tuntuu ylitsepäsemättömältä. Donna Quijote kuitenkin näpättyä kertojaa ja korjaa, ettei kyse ole vuosista vaan päivistä. Donna Quijoten kommentti horjuttaa tavanomaista ajan jaksotustapaa ja tuo sen rinnalle vaihtoehdoisen havaintotavan. DQ:ssa tämä tapa palvelee toivon herättäjänä Donna Quijoten kysyessä kertojalta, eikö tämä haluaisi kaikkien 17 600 päivän jälkeen nähdä vielä yhtä ja yhtä. (9-10)

Ajan teemaa käsittelee ilmeisimmin novelli *Ajan huone*. Kertoja ja Donna Quijote vierailevat kellokaupassa, ja aika problematisoituu eritoten Donna Quijoten sitaateissa. Teemana on erityisesti mahdollisuus ja mahdottomuus ajan hallitsemiseen; Donna Quijoten mielestä aika on elastista ainetta, jota voi oppia muovailemaan ja “venyttämään kuin purukumia” (41). Toisaalta aika paljastaa omaehtoisuutensa, mikä ilmenee Donna Quijoten kertomuksessa päivästä, jolloin aika seisahtui, sekä omien kasvojen vanhenemiseen havahtumisessa. Ajan ihmistä tottelematon luonne saa Donna Quijoten elollistamaan ajan ja näkemään sen moraalittomana vihollisena. *Muutoksen huoneessa* kertoja kuvailee kokeitaan, joissa on koettanut kesyttää aikaa, venyttää nyt-hetkeä “kuin purukuminauhaa”, siinä kuitenkin aina epäonnistuen (37). Verbi “kesyttää” sekä ajasta

puhuminen erisnimellä viittaavat myös käsitykseen ajan elollisuudesta. *Ajan huoneessa* pohditaan myös ajan ja hetken olemuksellista eroa.

Keskeistä ajan teemassa on erilaisten aikakäsitysten ja –kokemusten julkitulo. Kyse on prosessista, jossa todellisuuden päältä pyyhitään pois itsestäänselvyys ja tehdään luutuneiden ja tavanomaisten havaintotapojen rikkomisella tilaa uusille. Kuten kaupunkikin, aika nähdään sekä elollisena että elottomana, hallitsemisen rajoissa olevana mutta kuitenkin sormien läpi valuvana. Ajan hahmottaminen vihollisena liittyy siihen negatiivisen tunnesävyn, joka ei kuitenkaan kata DQ:n ajan tulkintatapoja kokonaisuudessaan. Sen määrittelemisen, mitä esimerkiksi ajan hahmottamisessa tapahtuvat muutokset tai laajennukset saavat aikaan kunkin lukijan henkilökohtaisessa tunne-elämässä, on mahdotonta. Siksi nostankin esille vain joitain ilmeisiä tunnekytköksiä, kuten aiemmassa esimerkissä ajasta vihollisena. Villimpi spekulatio on teorian havainnollistamiseksi sekä perusteetonta että tarpeetonta.

4.3. Todellisuuksia

4.3.1. Paradoksien todellisuus

Paradoksi on käsite, joka leimaa vahvasti Krohnin tuotantoa. Paradoksit nousevat teemaksi eritoten *Umbrassa* (1990), jonka alaotsikkokin kuuluu *Silmäys paradoksien arkistoon*. Paradokseilla on sijansa jo 1983 ilmestyneessä DQ:ssa.

Muutoksen huoneessa kertoja kuvailee bussimatkustamisen paradoksia: “Ja me istumme tai seisomme paikoillamme ja me kiidämme silti eteenpäin.” (38) Paradoksi sisältyy myös kokemukseen, jonka Donna Quijote kertoo ajasta ja sen seisahtumisesta: “Pyöräilijä tuossa kadulla polki ja polki, mutta hän ei päässyt minnekään.” (41) *Kammiossa* mainitaan Samoksen malja, josta juoma valuu pois viimeistä pisaraa myöten, jos maljan täyttää reunaan asti (54). Eräänlainen paradoksi on myös ilmaus “sattuman helyttämättömyys”, jolla kertoja kuvaa Peilien pojan olemassaoloa määrittävää lakia (64). *Lasin kirkkaudessa* (20-21) pohditaan sitä, miten puhelinkoppi on ahdas kahdelle, mutta kuitenkin se on rakennettu kohtaauspaikaksi, dialogia varten. Julkinen näkyvyys lasiseinäisessä kopissa kätkee sisälleen yksityisen tapahtuman, puhelun.

Paradoksit ovat todellisuuden ristiriitaisuutta. Ne ovat näennäisesti järjenvastaisia väitteitä tai luonnonlakien vastaisia ilmiöitä (Nykysuomen sanakirja 4, 2002). Kysymys, jonka kirjailijan paradokseihin kohdistuva havaintotapa herättää, on miten tämän havaintotavan omaksuminen vaikuttaa lukijan tunteisiin. Näkökulmat todellisuuteen voivat moninaistua ja tunnekokemukset laajentua, mutta millaisiin tunteisiin? Eivätkö ristiriitaisuudet ja järjenvastaisuudet ole omiaan lisäämään turvattomuutta, älyllistä sekasortoa? Jos näin on, nimenomaan paradoksien korostaminen ei olisi käsiteltävässä mielessä tunteita kasvattavaa. Sen ei voi mieltää jalostavan lukijaa kohti *parempaa*. Mutta – kuten todettu – maailman havaitsemisen tapojen moninaistuminen itsessään taas on tunnekasvua edesauttavaa lisätessään vaihtoehtoisia tapoja maailman näkemiseen. Asiassa on siis monta puolta.

Erityisesti paradoksien vaikutusta miettiessäni mieleeni nousi monta kyseenalaistusta: Millaisen lukijan tunteisiin esimerkiksi paradoksit vaikuttavat? Jos lukija heittäytyy teoksen imuun ja antaa tekstin viedä, eivätkö esimerkiksi paradokseja koskevat tekstikohdat helposti jää vain jännittäviksi pieniksi yksityiskohdiksi, joiden äärellä lukija ei ”ehdi” pysähtyä ja paneutua? Vaatisiko tunteisiin vaikuttaminen tällaista pysähtymistä ja paneutumista? Voisin kuvitella, että lukijan tunteisiin vaikuttaa helpommin kokonainen teos tai laajempi teksti kuin jokin pienempi yksityiskohta, joka voi olla helpompi sivuuttaa. Mutta miten sivuuttaa kokonainen teos, sen maailmannäkemisen tapa, tunnelma (vrt. esimerkiksi kafkamaisuus).

4.3.2. Absurdi todellisuus

DQ:ssa tutun vieraananäkemisen rinnalla kulkee tutun näkeminen absurdina. *Ajan huoneessa* kellokauppias kohoaa tiskin takaa “eriskummallisena” (40). *Akvaarion valossa* kertoja kuvailee iltaa, jolloin kävi Donna Quijoten kanssa autiossa talossa ruokkimassa kaloja: “ – Mikä tuo on? kysyin. – Etkö tunne tavallista kultakalaa? – Tavallistako? Mikään ei sinä iltana ollut tavallista.” (66) Syytä epätavallisuuden kokemukseen ei kerrota. *Veteen rakennetussa portissa* absurdius määrittää novellin koko (nimi)teemaa, sintolaisia pyhiä rakennuksia (78-79). Niiden lävitse purjehditaan, vaikka helpommin purjehditsi niiden ohitse. Porttien järjellistä tarkoitusta ei kerrota, selitystä ei

anneta, mikä jättää leijumaan/synnyttää kokemuksen absurditeetista. Novelli mahdollistaakin sen, että portin selittämättä jätetty absurdus saa lukijan tutkiskelemaan teeman aiheuttamia ajatuksia ja tuntemuksia. Paradoksit ja absurditeetit ovat järjenvastaisuuksia, käsittämättömyyksiä, kummallisuuksia, ja sellaisina ikään kuin vaativat lukijaa pysähtymään luokseen. Jos lukija pysähtyy ja tarkkailee ajatuksiaan ja tuntemuksiaan, on yksi Hepburnin mainitsema kirjallisuuden tarkoitus täyttyvässä: se on tarjonnut väylän tunteiden tutkimiselle (Hepburn 1987, 211).

Tunnekasvatuksen kannalta on oleellista kysyä, miten absurdina kuvattu todellisuus koetaan, aivan kuten paradoksienkin kohdalla. Voiko tällainen näkemistapa luoda negatiivisia tunteita, kuten turvattomuutta ja vieraantuneisuutta, vaikkakin se olisi lukijalle uusi ja samalla laajentaisi hänen tunnekokemustensa repertuaaria? Varmasti näinkin. DQ:ssa kuitenkin liitetään todellisuuden absurdina näkemiseen aivan toisenlainen tunne: *Muutoksen huoneessa* kertoja havahtuu erään näkymän kummallisuuteen, mutta kokee näkymän lähinnä koomisena:

Joskus kadulla, ruuhka-aikaan, kun kaupungin bussi ajaa ohitseni täpötäytenä, minua naurattaa. Mikä näky! Yhtä eriskummallinen kuin jos liuta noitia ratsastaisi luudalla yli kaupungin valojen... (38)

Lainatussa katkelmassa positiivinen tunne (tai paremminkin sen ilmaus eli nauru) on jo valmiiksi liitetty absurdiuden kokemukseen. Katkelma voisi siis toimia yhtenä mallina sille, miten absurdiuden kokemukset voi vastaanottaa, miten niihin voi suhtautua.

4.3.3. Kätkeyty todellisuus

DQ on kirja, joka monin tavoin kääntää totunnaisen pääläelleen. Tutun vieraananäkemisen rinnalla välähtää kokemus 'animismista', siitä että kaikilla olioilla on sielu (Nyky-suomen sanakirja 4, 22). Kertoja kokee *Omassa huoneessa*, että hänen huoneensa on täynnä väkeä, että esineet kätkevät kukin sisäänsä oman tajuntansa ja persoonallisuutensa (71). Pohdinta syvenee ontologisiksi päätelmiksi esineiden eksistoinnin tavoista:

Ei, mitään ne eivät kätke. Kaikki on siinä: esillä ja edessä. Kaikki on juuri sitä mitä se on, avoimesti, joka päivä. Jos todellisuudella on salaisuutta, niin se on tämä alastomuus, joka näkyy läpi. (71)

Lainatussa katkelmassa on selkeästi havaittavissa yhteys Martin Heideggerin filosofiaan, (kts. esim. *Oleminen ja aika* 2000, § 9-10). Yhteys on havaittavissa myös toisaalla Donna Quijoten puhuessa salaperäisesti oletettavasti elämästä: “ – Se kulkee edellä ja minä näen sen liepeet” (77) (kts. esim. *Oleminen ja aika* 2000, § 41). Olemassaolo on yksi DQ:n teemoista. Sillä leikitellään, kuten Peilien poika *Tyhjässä huoneessa*: “Ei ole olemassa mitään, sanoo Peilien poika.” (73) “sammuttaessaan” yksi kerrallaan esineiden olemassaolon.

Todellisuuden horjuttumisen tematiikka saa uuden ulottuvuuden *Kaiken kirkkauden kaukaisuudessa*, jossa todellisuus saa vastustajakseen unen. Donna Quijote näkee painajaista, joka liikuttaa häntä syvästi, ja toteaa: “ – Kenen unta minä näin? [- -] Kenen unta minä näen? Voi, että minun on vilu.” (70) Miksi Donna Quijote puhuu preesensissä ja mikä novellissa lopultakin on unta ja mikä totta? Uni ja todellisuus sekoittuvat entisestään, kun käy ilmi, että Donna Quijoten uni olikin itse asiassa enneuni – kuva jossain päin maailmaa eletäväksi tulevasta todellisuudesta.

Varsinkin myöhemmässä tuotannossaan Krohn on keskittynyt laajalti ihmisen aistimaailman problemaattisuuteen. Jo DQ:ssa teema nousee esille, kun aistien oikuttelu vaikuttaa kertojan kokemukseen ympäristöstään. Donna Quijote on kadonnut. Kertoja etsii tätä kaikkialta, kaapeista, komeroista, sängyn alta, vain huomatakseen ystävänsä istuneen kaiken aikaa omalla tuolillaan (76). Kertoja joutuu epäilemään omia aistejaan (“Epäilenkö todella, että näen siellä, pölyssä ja pimeydessä, hänen iiristensä loistavan?” 76), mutta päätyy pitämään Donna Quijotea syyllisenä (“ – Äläkä tee noin toista kertaa.” 76). Todellisuuteen sellaisena, kuin sen näemme, ei voi luottaa, novelli tuntuu sanovan. Mikä on Tosi todellisuus? Missä se on? Ennemminkin voisi ehkä kysyä, miten on mahdollista elää maailmassa luottamatta omiin aisteihinsa, kyseenalaistamalla niiden todistuksen.

4.3.4. Voitettu vieraus?

DQ:ssa siis nähdään toisin. Kirja horjuttaa totunnaisia havaintotapoja, kuten todettu. Jos kirja pyrkii tekemään tämän lukijalle, saman Donna Quijote pyrkii tarinan tasolla tekemään kertojalle. Donna Quijote haastaa kertojan näkemään toisin, löytämään oman tapansa katsoa maailmaa. Seuraava vuoropuhelu havainnollistaa tätä pyrkimystä ja kiteyttää samalla jotain siitä, mistä DQ:ssa kokonaisuudessaan voi olla kysymys:

– ‘Onhan se, onhan se’, hän matki. – Milloin sinun korvasi aukeavat. Ja sinun silmäsi – . – Onko niissäkin vikaa? – Sinä katsot minua skeptisin ja kylmin silmin, Donna Quijote sanoi moittivasti. – Maailman silmin. Mihin olet piilottanut omasi? – En tiedä vielä, mitkä ovat minun, Donna Quijote, sanoin hieman häpeissäni. – Silmiä on niin monta. Paljon enemmän kuin seitsemän. – On jo aika valita, hän sanoi hitaasti. – Totisesti, on jo korkea aika. (81-82)

Huomattavaa on, että Donna Quijote sanoo suoraan sen, miten ei tulisi katsoa (“skeptisin ja kylmin silmin”) ja antaa näin selkeän normatiivisen ohjeen. Tällainen kohta olisi selkeästi viitoittava sellaiselle lukijalle, joka haluaisi elää suoraan hahmon tarjoaman mallin mukaisesti (kts. luku Iskut vasten kasvoja).

Vieraus ja muukalaisuus eivät kuitenkaan ole niitä tiloja, joihin loppujen lopuksi olisi hyvä jäädä, DQ:n loppu tuntuu vihjaavan: Donna Quijote ja kertoja kulkevat iltahämärissä kadulla, ja näyttää siltä, että koko kaupunki olisi “kotona” (82).

Kertoja havahtuu uuteen näkemiseen ystävänsä myötä. Entinen murtuu, maailman verho raottuu ja kertojan on alettava etsiä uutta, omaa tietään. Donna Quijoten kohtaaminen ravistelee kertojan hereille, puhaltaa tämän eläväksi. Eikö tämä olisi sellaista, mitä kirjakin voisi hyvässä tapauksessa tehdä lukijalle?

Olin jäänyt seisomaan käsi kaiteella ja näin kaukana kadulla hänen eteenpäin kiiruhtavan kapean hahmonsä. Katsoin omia kenkiäni ja näin niiden alla graniittiportaan, ruusunpunertavan kiven ja kiteet jotka hohtivat, elävämpinä, todellisempina kuin monet pitkät vuodet. (17)

Jos kaunokirjallisella teoksella itsellään voisi olla tavoitteita, DQ:n päätavoitteen voisi sanoa olevan totunnaisen, kyseenalaistamattomana annetun todellisuuden moukaroiminen. Mutta kuinka tavoiteltavaa on, että tällainen havainto- ja tuntemistapa

muodostuu pysyväksi osaksi lukijaa (kts. luku Uusien tunteiden laboratorio)? Entä onko DQ:n todellisuuden kyseenalaistaminen tunteiden *sivistämistä, järkeistämistä* tai *kultivoimista*, jotka Hepburn ja van Peer kumpikin mainitsevat tunnekasvatuksen tavoitteiksi? Nähdäkseni todellisuuden kyseenalaistaminen sinällään ei sisällä sellaista arvolatausta, että sitä voisi kutsua sivistämiseksi tai kultivoimiseksi. Kyse on siitä, millainen todellisuus kyseenalaistetaan ja millainen asettuu vaihtoehdoksi.

Hepburnin mielestä yksi osa tunnekasvatusta on se, kun lukija oppii fiktiosta uudenlaisen tavan nähdä ja tuntea maailma. Mutta eikö näitäkin tapoja voi oppia lukuisia, ehkä liikaa? Niin että jossain vaiheessa on tehtävä valinta, löydettävä ”omat silmänsä”, tapa joka parhaiten kuvastaa omaa itseä. Kirjat, jotka DQ:n tavoin horjuttavat totunnaisia havaintotapoja, edesauttavat lukijan oman havaintotavan löytymistä tai kehittymistä antamalla materiaalia, josta valita. Tai jota käyttää oman tavan rakennusaineena. Tavoitteena kun on kuitenkin yksilöllisyys (Hepburn 1987, 209-210).

Mieleeni tulee myös, että maailmannäkemisen muuttuminen vaatii lukijalta vastaanottavaisuutta – ei vain älyn vaan myös sydämen. Toisaalta lukija voinee haluta säilyttää oman pinttynneen maailmannäkemisen tapansa, pitää siitä kiinni pitämälläkin. Lukijalta voi puuttua tahtoa ottaa vastaan eriäviä maailmannäkemisen tapoja tai itse vastaanottokykyä. Krohn on itse todennut, että kirjailijan kyky muuttaa lukijaansa on hänestä pelottava seikka (Ammatti: Suomalainen kirjailija).

4.4. Missä minä olen?

4.4.1. Minuus

“Maailmassa on vain yksi ihminen ja hänen nimensä on Kaikki ihmiset.” Tällä Carl Sandburgin lausumalla Krohn aloittaa teoksensa *Pereat Mundus* (1998). Käsitteelenkin tässä luvussa sitä, mitä Krohnilla on sanottavana ihmisestä ja ennen kaikkea minuudesta DQ:ssa.

DQ:n kertoja ei pidä itsestään. Hän näkee itsensä peilistä ”yhden tekevänä” (33).²⁰ Peilikuvan silmät näyttävät hänestä naurettavilta ja Naurutalossa kohdatut peilikuvat irvokkailta ja epäoikeudenmukaisilta (11-13). Hän vertaa niitä jopa minotaurukseen (13). Kertoja kokee elävänsä maailmaan heitettynä ja vailla tarkoitusta (71).

Käsitys minuuden olemuksesta nousee selkeimmin esille novellissa *Omien tekojen muisto* (Uusimmassa esseekokoelmassaan *3 sokeaa miestä ja yksi näkevä* [2003] Krohn kertoo tämän nimenomaisen novellin tulkitsevan hänen itsensä tunnustamaa tai etsimää elämäntarkastusta ja -uskoa. [194]). Donna Quijote kysyy kertojalta sumeilemattoman kysymyksen ”kuka sinä olet?”. Kertoja kokee kysymyksen kiusalliseksi, mutta vastaa: ” – Olen miettinyt sitä [- -] mutta se on asia, josta ei tule selvää. Tiedän vain, että kun katson pitkään jotakin, mitä tahansa, alan muistuttaa sitä kuin sisar.” (60). Lainattu sitaatti sopisi osaltaan kuvaamaan yhtä Krohnin koko tuotannossa keskeistä teemaa, minuutta ja sen rajoja.

Minuutta ja identiteettiä määrittää tietynlainen epästabiilius ja muovautuvaisuus, kuten käy ilmi edellisestä katkelmastakin. *Kulkueessa* (24) Donna Quijote katselee lapsena kuvaansa peilistä. Hän ei kuitenkaan näe sieltä itseään vaan kulkueena etenevän joukkion vieraita ihmisiä. Kunnes tajuaa myöhemmin, että he kaikki oikeastaan edustivat häntä, olivat häntä. Oliko kyseessä historiallisten esi-isien jatkumo, joka aina edeltää sitä, mitä me olemme? Yhden sivun mittainen novelli jättää monia kysymyksiä avoimiksi. Tämän luvun kannalta keskeistä siinä on tapa, jolla se murtaa muuttumattoman ja monoliittisen käsityksen minuudesta. Peiliin katsova minä ei kohtaa kuvapinnassa sitä minää, jonka odottaa kohtaavansa ja haluaa kohdata: ”hän halusi nähdä itsensä” (24). Sen sijaan kulkueen ihmiset ovat ”aivan vieraita”.

Konkreettisen kuvan minuuden epästabiiliuden käsityksestä antaa novelli *Peilien pimeä*. Kertoja on mennyt lasten kanssa huvipuiston Naurutaloon. Hän katselee kuvajaisiaan peileistä, jotka näyttävät hänet sekä pullon, kurpitsan, lipputangon että tynnyrin muotoisena (11). Minä venyy ja vääntyy, vinoutuu ja muuttaa muotoaan. Peilikuvat ovat kummallisia, mutteivät vain ne: ”Tavallinen peilikuva on minusta vähintään yhtä kummallinen kuin ne heijastukset, joita koverat ja kuperat peilipinnat täällä tuottivat.” (11) Minuus on jotakin kummallista, absurdia.

²⁰ Sinänsä kiinnostava tutkimusaihe olisi DQ:n peilitematiikka; onhan kokoelmassa sellaiset arvoitukselliset novellit kuin *Kulkue*, *Peilien pimeä* ja *Peilien poika*.

Sen lisäksi, että minuus on epästabiili ja muovautuva, myös sen rajat ovat häilyvät. Olemassaolon tematiikka ulottuu koskemaan myös ihmisen eksistoinista. Jo mainitussa novellissa Naurutalosta kertoja kokee hätkähdyksen valojen sammuttua äkillisesti: ”Merkillistä; minä tosiaan olin, vaikka kaikki kuvajaiset olivat menneet.” (12) Kokemus eksistoinista säilyy, vaikka kertoja väliaikaisesti kadottaakin visuaalisen yhteyden itseensä.

Edellinen kokemus minuudesta kielii kertojan reagoivuudesta olemassaolon ongelmiin sekä siitä, miten DQ:ssa nostetaan esille kyseiset ongelmat. Minuus on hauras ja kyseenalaistettu. *Oljenkorressa* kertoja uskoo olevansa näkymätön istuessaan patsaan jalustalla; kertojan takki on samaa väriä kuin patsaskivi, minkä takia hän kuvittelee sulautuvansa patsaaseen (14). Aiemmin mainittu sitaatti *Omien tekojen muistosta* paljastaa myös minän rajojen häilyvyyden tematiikkaa (”alan muistuttaa sitä”). *Peilien pimeässäkin* kertoja pohtii minuutensa rajojen menetystä: viipyminen peilikuvien parissa voisi saada aikaan niihin sekaantumisen (11-12). Kertojan pohdinta on kuitenkin siinä mielessä neutraalia, että siihen ei sisälly esimerkiksi pelkoa minuuden menettämisestä.

Antipatia, yhdentekevyys, absurdus, hauraus... voimakkaita kokemuksia minuudesta ja tunteita itseä kohtaan. DQ:ssa kiinnitetään huomio minän rikkinäisyyteen enemmän kuin eheyteen. Riippuu lukijasta, millaisia tunteita tällainen hajanaisuutta alleviivaava havaintotapa synnyttää. Käsittääkseni sillä on mahdollisuus laajentaa ja rikastuttaa minuuden kokemuksia, joskin kuulla on taas pimeä puolensa, fragmentoitumisesta seuraava ahdistus. Voiko syntyviä hajanaisuuden tai ahdistuksen tunteita mieltää *tunnekasvuksi*? On jälleen kysyttävä, sivistyvätkö, järkeistyvätkö tai kultivoituvatko lukijan tunteet tai tapahtuuko kasvua *parempaan*. Lukijan tunne-elämän jollain osa-alueella voi tapahtua muutos, mutta nähdäkseni kasvun tulee eheyttää, ei hajottaa. Siinä mielessä tällaisia kasvun kannalta kyseenalaisiakin havaintotapoja voi puolustaa, että ne saattavat auttaa lukijaa löytämään sanat omille epämääräisille kokemuksilleen (kts. luku Taidekasvatus) ja täten ovat lukijaa tukevia.

Epästabiili ja häilyvä minuus on liikkeessä, menossa jotakin kohti. Kun tulee matkan pää, millaista siellä on? Mihin minä on menossa? Ei minnekään, DQ implikoi. Samoin kuin Peilien pojan armoton sormi ”sammuttaa” esineet, tekee niistä olemattomia, käy myös ihmiselle. Sormi kääntyy kohti ihmissydäntä, ja se on kohtalon kaava. Kaikki loppuu, kun valot sammuvat (74).

4.4.2. Depersonalisaatio ja derealisaatio

Joitain DQ:n elementtejä voi lähestyä myös psykologian käsitteistön kautta. Pohjaa psykologiselle tulkinnalle tarjoaa erityisesti vierauden ja absurdiuden tematiikka. Haluan tulkita DQ:a psykologisten käsitteiden avulla niiden selittävyuden vuoksi. Käytän tässä luvussa psykologisia termejä *depersonalisaatio* ja *derealisaatio*.

Depersonalisaatio tarkoittaa ihmisen tunnetta siitä, että oma minä tuntuu vieraalta ja ulkokohtaiselta. Ihminen ikäänkuin siirtyy tarkastelemaan itseään ulkoapäin, ja kokemus minästä on epätodellinen. Subjekti saattaa kokea kehonsa koneeksi, minuudentunne väistyy ja tilalle tulee oman itsen kokeminen jotenkin mekaanisena. Derealisaatiossa tuo vierauden tunne kohdistuu ulkomaailmaan: ympäristö nähdään absurdina ja yhtä lailla epätodellisena. (Davison – Neale 1998, 144, 182.)

DQ:ssa depersonalisaatio värittää seuraavaa katkelmaa: ”Hänen ruumiinsa, joka alkoi jo luopua rakkauden muistoista ja vaatimuksista, oli yksinomaan hänen; se oli kevyt ja ylimääräinen kappale, hievahtamaton ja selvärajainen, piirretty vuoteelle kuten joskus arkkujen kansiin kuvattiin niissä makaavien hahmot.” (51) Erityisen kiintoisaa on se, että katkelman novelli *Toinen ja Yö* käsittelee Krohnille harvinaista teemaa, rakkauden päättymistä, kriisiä. Depersonalisaatiokokemusten taas on ajateltu liittyvän muun muassa vaikeisiin stressaaviin tapahtumiin (Davison – Neale 1998, 187). Ne voi tulkita yhdeksi minän puolustuskeinoksi, kuten Krohn toteaa esseistisessä aihetta käsittelevässä kirjoituksessaan *Rapinassa* (1989, 60; kts. myös Davison – Neale 1998, 187). Novellissa *Peilien pimeä* muodon ’huusin’ tilalla käytetään sanaliittoa ’kuulin huutavani’ (”- Minä olen tässä! Minä olen tässä! kuulin huutavani [- -] ” 12). Kertoja astuu itsensä ulkopuolelle ja asettaa itsensä huutamisen subjektina kyseenalaiseksi.²¹ Oma huuto on hänelle vieras. Samanlainen kokemus esiintyy *Akvaarion valossa*, jossa kertoja ’katsomisen’ sijasta ’huomaa katsovansa’ (65). Jonkinlaiseksi epätodellisuuden kuvaukseksi voitaneen laskea myös arvoituksellinen lause ”Tahmea väliaine eristi minut maailmasta” (14).

²¹ ” [- -] they may have the impression that they are outside their bodies, viewing themselves from a distance.” (Davison – Neale 1998, 182).

Derealisaatiota havainnollistavia kohtia DQ:ssa on paljon, sillä vähän väliä kertoja ihmettelee ja kummastelee maailman absurdiutta. Niinkin arkinen objekti kuin kansoitettu bussi, näyttäytyy omituisena: ”Mikä näky! Yhtä eriskummallinen kuin jos liuta noitia ratsastaisi luudalla yli kaupungin valojen...” (38). Puhelinkopeista puhutaan ’lasihuoneina’ (20) ja niitä kuvaillaan yksityiskohtaisesti, kuin ne olisivat menettäneet tuttuutensa ja arkipäiväisyytensä. Tutusta maailmasta vieraannuttaminen tapahtuukin Krohnilla käsitteiden purkamisen ja uudelleenluomisen kautta. Absurdin maailman objektit määrittyvät uusin sanoin. Depersonalisaatiosta ja derealisaatiosta puhuttaessa on silti huomattava, ettei kaikkea ympäröivän maailman ja minän ihmettelyä voi pitää patologisena.

Myös muut ihmiset voi kokea eriskummallisiksi. *Kadonnut*-novellissa kertoja katsoo Donna Quijotea, joka näyttää äkkiä pienentyvän kuin huoneen mittasuhteet olisivat muuttuneet (75). Jännää on, että Davison ja Neale kuvailevat depersonalisaation kokijan tunnetta seuraavasti: ”Their limbs may seem drastically changed in size [- -].” (1998, 182). Saman novellin loppupuolella Donna Quijote puhuu, mutta kertoja ei kuule eikä ymmärrä: ”Ponnistelen ymmärtääkseni, mutta huomaan vain, että minua pelottaa vieläkin ja etten ollenkaan tunne häntä, jota kutsun Donna Quijoteksi ja joka humisee kuin vieraan seudun puu.” (77).

Depersonalisaatiota on kuvannut muun muassa Pablo Neruda runossaan ”Jalkojeni rituaali”. Suomalaisessa kirjallisuudessa varsin tunnettu depersonalisaation kuvaus on Antti Hyryn novellissa ”Kivi auringon paisteessa” (teoksessa *Maantieltä hän lähti*, 1958). Oivallinen uudempi kuvaus on Juhani Salokanteleen kirjassa *Samaa sukua* (2003):

Vaivuin selkeään päättymättömään ajatukseen tai olemiseen, ja astuin aivan kuin hivenen itseni ulkopuolelle. Käsi, silloin minä katsoin kättäni josta olin laskenut kapulan ison tomin kalvolle, ja sillä hetkellä ihmettelin että tuo sama käsi on ollut minulla silloin kun olin viisitoistavuotias. [- -] Mutta kokemusta itsestään, olemista silloin kun tietää olevansa, on se että minä katson omaa kättäni ja näen sen kuin ensi kertaa kolmenkymmenen vuoden jälkeen. (21)

Kuten mainittu, myös DQ:n kertoja kokee paikoitellen – tai antaa ymmärtää kokevansa – olevansa ikäänkuin itsensä ulkopuolella. DQ:teen on siirtynyt jotain Salokanteleenkin kuvaamasta tunnelmasta: että näkee tutut asiat ”kuin ensi kertaa”.

Depersonalisaatiokuvaukset eivät ole kirjallisuudessamme mikään uusi ilmiö. Ehkä kyse on ihmisen ikaikaisesta perustunteesta, välähdyksestä. Sellaisen kokee myös Toivolan Juha:

Nähtyään ettei mitään hätää ollut, toipui hän kyllä säikähdyksestä, mutta jäljelle jäi omituinen autiuden tunne, jonka syytä hän ei ymmärtänyt. Oli niinkuin jokin näkymätön seikka olisi seisahtunut hänen eteensä ja kysynyt: 'Kuka sinä olet?' (*Hurskas kurjuus*, 93)

Ja Salmeluksen Kustaa peiliin katsoessaan:

Jonkin päähänpiston johdosta hän katsahti siihen, eipä tiennyt, milloin hän oli viimeksi muotoaan tarkastanut, näin harkiten ...Siellä oli mies, mutta kuka se oli? (*Nuorena nukkunut*, 112)

Vielä yksi esimerkki tuoreemmasta kirjallisuudesta, Virpi Hämeen-Anttilan esikoisteoksesta *Suden vuosi* (2003):

Tapahtumien uusi käänne aiheuttaa hänessä merkillisen psyykkisen siirtymän: hän tuntee päästävänsä lopullisesti irti jostain, mutta huimaavan vapaan pudotuksen keskellä jokin olento, joka voisi olla hän itse mutta jota hän ei itsekseen tunnista, pyörii ja touhuaa omissa näennäisen rationaalisissa puuhissaan kuin ydinräjähdysten jäljiltä henkiin jäänyt orava. (169)

DQ:a värittää outous, jota voisi ehkä kutsua 'kafkalaiseksi', tosin ilman mainittavaa syyllisyyden momenttia. Olemassolo on kummallista, minuus yhtä kaikki. Ihmisiä vaivaa orpous, kodittomuus (39). He vaikuttavat maailmaan heitetyiltä. Outouden vaikutelmaa lisää kielen tasolla se, että ihmiset ovat anonyymejä, korkeintaan heillä on omituisia lempinimiä, kuten Peilien poika tai Parantumaton. Kokoelmaa värittää jo aiemmin mainittu kohdentamaton suru ja murhe, jota verrataan hallitsemattomaan luonnonilmiöön (34). Elämä on surun väristä, eikä kukaan voi astua sivuun elämästä (60). Mutta välillä, odottamatta, murheen keskelle saattaa välähtää iloa ja toivoa, esimerkiksi riikinkukon (48) tai esihistoriallisen näköisen kuuron pojan hahmossa (28). Elämän kauneuden kuvailu estää sen, ettei DQ vaivu synkistelyyn.

Krohnin omien sanojen mukaan juuri autiuden kokemus on keskeisintä DQ:ssa. Kirjailija avaa tulkinnalle yhtä DQ:n arvoituksellista kappaletta (sivulla 15) kertoessaan haluanensa teoksessaan katsoa ”siihen kohtaan, missä on kuin neulanpisto mutta niin

syvä, että sinne voisi heittää kaiken tavaransa, muistinsa ja epäilyksensä, vaatimuksensa ja verukkeensa – niin, koko elämänsä – eikä siellä vielä olisi yhtään mitään.” (Haavikko, 105.)

Depersonalisaatio ja derealisaatio voivat myös edustaa uutta tapaa nähdä ja tuntea. Tosin ne ovat tapoja, jotka jossain tapauksissa ovat luokiteltavissa patologisiksi, mistä kertoo niiden päätyminen psyykkisiä häiriötiloja käsittelevään teokseen. Siinä mielessä niiden kasvatuksellisuudesta voidaan esittää samat kysymykset kuin edellisessäkin luvussa.

4.5. Kohti varsinaista minää

4.5.1. Kelmu kielessä ja muita uusia tunteita

Yhtenä kaunokirjallisuuden tunnekasvatuskomponenttina on johdattaa lukija joko ennen kokemattomien tunteiden ääreen tai palauttaa lukijan mieleen ”kadotettuja” tunteita, toisin sanoen: kirjallisuus auttaa lukijaa löytämään aiemmin tuntemattomina pysyneitä tunteita. Teos saattaa kuvaamiensa tapahtumien kautta johdattaa lukijan tilanteisiin, jollaisissa tämä ei ole ollut arkielämässään. Tätä tarkoitti van Peerikin ottaessaan esimerkiksi *Rikoksen ja rangaistuksen* tilanteen, jossa tapahtuu raskas rikos, murha.

DQ:ssa ei tapahdu mitään samalla lailla juonellisesti dramaattista kuin van Peerin esimerkissä Dostojevskilta. Van Peer lienee valinnut esimerkikseen kohdan *Rikoksesta ja rangaistuksesta* siksi, että suuri osa ihmisistä ei ole koskaan tehnyt rikosta, varsinkaan murhaa, ja täten voidaan olettaa rikoksen tekijälle tyypillisten tunteiden olevan ainakin jossain määrin ihmisille vieraita. Muutoin on mahdotonta sanoa, millainen tunne on kullekin lukijalle entuudestaan tuntematon. Kirja, joka mahdollistaa monenlaisten tunteiden kokemisen, tarjoaa tästä näkökulmasta katsottuna hyvää materiaalia tunnekasvatukseen. Voidaan päätellä, että pelkästään jonkinlaisia perustunteita, kuten esimerkiksi iloa, surua ja vihaa, käsittelevät kirjat eivät auta ketään normaalilla tunnekapasiteetilla varustettua lukijaa löytämään itsestään mitään aiemmin tuntematonta tunnetta. Elleivät sitten auta tutkimaan näitä jo tuttuja tunteita erilaisilla vahvuusasteikoilla. Sinänsä ei ole mahdotonta kuvitella ihmistä, joka olisi menettänyt

kyvyn esimerkiksi vihata. Tällaisessa tapauksessa elävästi vihaa kuvaileva teos saattaisi auttaa lukijaa löytämään kadotetun tunteen, mihin Sharpe viittasi puhuessaan D. H. Lawrencesta (kts. luku Uusien tunteiden laboratorio).

DQ:n tunneskaala on laaja, nimetyistä perustunteista (esim. 29, 34, 35) nimeämättömiin häivähdyksiin. Joitain kuvauksia on vaikea sijoittaa minkään yksiselitteisen tunteen alle ja tämän takia ne herättävätkin erityisen mielenkiinnon. Novelli *Oljenkorsi*²² alkaa arvoituksellisella kuvauksella:

Talvi oli ollut ankara ja yhtäkaikkisuuden usva oli ympäröinyt minua pitkään. Kieltäni peitti jonkinlainen kelmu niin että kaikki elämässä oli menettänyt makunsa. Kun yritin tarttua johonkin, käteni herposi. Tahmea väliaine eristi minut maailmasta. (14)

Sitaatin arvoituksellisuus antaa lukijalle mahdollisuuden miettiä, miltä tuntuu elää esimerkiksi “yhtäkaikkisuuden usvassa”, ja saattaa täten johtaa jonkin uuden tunnekokemuksen löytämiseen.

Yhtä lailla epämääräisestä, nimeämättömästä (ja harvinaisesta?) tunteesta on kyse novellissa *Patrokloskin on kuollut*:

Se oli päivä, jona kaikki murtui ja sulii, hupeni ja haihtui, sellainen päivä jolloin kaikki vanha tuntuu katoavan eikä vielä ole mitään uutta sen tilalle. (45)

Jotkut novelleista käsittelevät sangen arkisia kokemuksia ja tunteita, joihin hyvin monet ihmiset epäilemättä törmäävät jossain vaiheessa elämäänsä: *Riikinkukko* (48) hätää ja pelkoa rakkaan ihmisen puolesta, *Toinen ja Yö* (50) rakkauden kuolemaa, *Kevätilta* (57) ystävyyden loppua ja *Peilien poika* (62) äidinrakkautta. Uusia nämä tunteet voivat olla sellaisille lukijoille, jotka eivät ole aktuaalisessa elämässään ehtineet saada tai eivät ole jostain syystä saaneet tilaisuutta vastaavanlaisiin kokemuksiin ja niiden herättämiin tunteisiin. Tällä tavalla nämä novellit voivat auttaa lukijaa löytämään aiemmin tuntemattomina pysyneitä tunteita.

DQ:ssa esiintyvistä tunteista absurdiuden tunteen (esim. 38), depersonalisaatio- ja derealisaatiotunteiden (esim. 51, 75) sekä itsepintaisen tunteen esineiden elollisuudesta

²² Donna Quijote näyttää kertojan mielestä oljenkorrelta (14), mutta Donna Quijoten nimeämisellä oljenkorreksi on muitakin merkityksiä: Donna Quijote on turvasatama, viluisten ystävä, viimeinen oljenkorsi (23).

(71) voi ajatella olevan sellaisia, jotka eivät kaikkein leimallisimmin kuulu normaali-ihmisen arkipäivän tunnerepertuaariin. Ehkä juuri näiden tunteiden käsittelyssä piilee suurin todennäköisyys jonkin uuden löytymiselle.

4.5.2. Tunneklisheitä kyseenalaistamassa

Yksi harvoista kirjallisuuden tunnekasvatuskeinoista, joista Hepburnkin antaa elävän esimerkin, liittyy tunneklisheiden kyseenalaistukseen. Katkelmalla *Anna Kareninasta* havainnollistetaan, miten kompleksiset tunnekuvaukset asettavat kyseenalaiseksi lukijan luottamuksen tunneklisheisiin ja auttavat lukijaa löytämään sanat omille yksilöllisille tunteilleen.

DQ:ssa pääpaino ei varsinaisesti ole yksityiskohtaisissa ja klisheyttömässä tunnekuvauksissa. Tunteita saatetaan kuvata yhden sanan maininnoilla (kts. kohta 1 luvussa Millä eri tavoin tunteista puhutaan DQ:ssa?) Yksi esimerkki harvoista värikkäistä tunnekuvauksista on *Muumiossa*:

Loputon itku! Rannaton murhe! Se suihkuu kuumana geysirinä tuon tunteettoman elämän halkeamasta, niin syvästä ettei tunnu olevan mahdollista löytää siihen mistään tarpeeksi täytettä, se purkautuu laavana, joka tavoittaa ja jähmettää kaiken liikkeen. Nyyhkytysten vuoksi ja luode keinuttaa sänkyäni ja hänen itkunsa yhtyy muistini synkkiin vesistöihin niin että tunnen kauhistuen niidenkin alkavan aaltoilla. [- -] Ja kun taistelen [- -] nousee se, mikä vielä äsken oli kasvottoman huonetoverin murhetta, nousee korkeaksi kuin Hokusain aalto, ja minä kuulen pauhun, joka oikeastaan aina, lakkaamatta, on kohissut saidan, suljetun, kuivan elämäni ympärillä. (34)

Vaikka jo mainittu F. E. Sillanpääkin käyttää *Hurskaassa kurjuudessa* ja *Nuorena nukkuneessa* melko yksityiskohtaisia ja avartavia tunnekuvauksia, on hänenkin kirjoissaan tunnekuvaus paikoin mainitsemisen asteella. Näin on luonnollisestikin oltava, sillä tunnekuvausten värikkyyttä ja kuvailevuutta ei voi mielestäni pitää itseisarvona, jonka vuoksi teos kokonaisuutena saattaisi kärsiä. Näin kuvataan Jussin tunteita: ”hän [- -] koki yksilöllisen itsenäisyyden tunnetta” (59) ja ”Lievä ilkeys ja outo pelottomuus tulvahteli mieleen, [- -] .” (59) ja ”Kirje ja sanomat herättivät Juhassa sekavia tunteita.” (129).

F. E. Sillanpään *Hurskaassa kurjuudessa* on monia esimerkkejä erilaisista tunteista kertomisen tavoista. Tunnekasvatuksen kannalta tärkeitä ovat kohdat, joissa tunteesta on kerrottu nimenomaan kuvailemalla, värikkäästi. Sivulla 45 Jussi on jämähtänyt jonkinlaiseen välitilaan:

[- -] häneen syöpyi vaistomainen irrallisuuden tunne: entisyys oli kuollut pois, niinkuin joku viikkojentakainen unennäkö, ja mitään kiinnostavaa nykyisyyttä ei ollut. Hän ei ollut renki eikä poika, hänen ei sallittu olla pirtissä eikä kamareissa, vaan yhä pakarissa.

Nuoren ihmisen tuntemuksia kuvataan tarkkanäköisesti myös paria sivua edempänä:

Elämäntunne laajeni, ja pojan oli ikäänkuin vastahakoisesti seurattava sen laajenemisen mukana; oli kuin aukeamassa suuri tila, joka pojan oli täytettävä.
(47)

Vastaavasti kirjan riipaisevassa lopussa kuvataan vertauksin ja metaforin (173-174), millaisia tunteita jyllää Juhan mielessä vain hetkeä ennen teloitusta. Koska DQ osoittautui melko köyhäksi havainnollistamaan värikkäitä klisheitä purkavia tunteen kuvaamisen tapoja, otan esimerkkejä juuri Sillanpään tarkkanäköisestä romaanista. DQ:n ei voi sanoa mitenkään mestarillisesti kartuttavan lukijan tunteiden kuvaamisen sanavarastoa, vaikka van Peer tätä peräänkuuluttaakin kirjallisuuden mahdollisuutena (kts. luku Onnittelukorttikaavoista yksilöllisyyteen).

Jos mietitään tunteen klisheytyneisyyttä suhteessa johonkin tilanteeseen, on DQ monipuolisempi. Tällöin ei siis ole kyse siitä, miten (epä)klisheisesti jokin tunne on välitetty ja kuvattu vaan siitä, miten se sopii yhteyksiinsä. Mitä se kertoo siitä, kuinka "ihmiset tuntevat tällaisissa tilanteissa".

Jos kertojan tapa tehdä havaintoja maailmasta on epätavanomainen, on myös se, mitä hän missäkin tilanteessa tuntee. *Omassa huoneessa* kertoja tuntee hämmästyttä ja epämääräistä odotusta tuttujen esineidensä keskellä, niitä katsellessaan (71-72). Tunteet on tuotu ilmi vain lyhyellä maininnalla ("minua hämmästyttää." [71]), mutta niiden konteksti on epätavanomainen, odottamaton. Käynti *Naurutalossa* (kursivointi omani) täyttyy pelon, omituisuuden ja katkeruuden tunteilla (11-13), vanhan ystävän tapaaminen ei ole iloinen vaan outo vaivautuneisuuden, pelon, häkeltyneisyyden ja

suuttumuksen värittämä tilanne (57-59).²³ Myöskään rakkauden kuolemaa käsittelevä *Toinen ja Yö* (50-51) ei liitä tilanteeseen pelkkiä klisheisiä tunnesisältöjä vaan kokonaisen repertuaarin monia eri tunteita.

Kaikki tunneklisheitä kyseenalaistavat kohdat eivät liity kertojaan ja tämän kokemuksiin. Donna Quijoten määrittelemätön hahmo mahdollistaa sen, etteivät hänen reaktionsakaan ole odotuksenmukaisia ja tavanomaisia. Donna Quijote ei esimerkiksi osoita empatiaa tai osanottoa onnettomille luokseen saapuneille ihmisraunioille (23).

Toin jo aiemmin esiin sitaatin Mika Waltarin *Feeliks Onnellisesta* ja siitä, miten siinä on kuvattu tunne värikkäästi ja klisheytytmättömästi, nimeämättä sitä kategorisesti tai mustavalkoisesti. Toinen hyvin moniulotteinen teos, jossa tunnetta on kuvattu laajasti ja koskettavasti, on Herman Hessen *Demian*. Varsinkin kirjan alkuosassa (noin s. 24-34) kuvataan seikkaperäisesti, miten lapsi, pieni Emil Sinclair, kokee oman syyllisyytensä, petoksen aiheuttaman katumuksen ja ansaitsemattoman luottamuksen. Sen lisäksi, että auttaisi kyseenalaistamaan tunneklisheitä, katkelman voisi ajatella toimivan jonkinlaisena muistutuksena jo lapsuuden kauas taakse jättäneelle lukijalle, jolle lapsuuden kokemusmaailma on saavutettavissa enää muistumien kautta. Samoin toiminee Sharpen siteeraama kohta D.H. Lawrencen *Sateenkaaresta* (89-90).

Anna Karenina -esimerkin valossa on helppo ymmärtää, mitä Hepburn tarkoittaa tunneklisheidien kyseenalaistuksella. Sen sijaan hän ei kylliksi selitä sitä, millä lailla emotionaalisesti kasvattava kirjallisuus auttaa lukijaa löytämään kielellisen ilmaisun tunteilleen tai tunnistamaan omat tunteensa paremmin (1987, 210). Otaksun, että kompleksiset tunteiden kuvaukset kirjallisuudessa antavat lukijalle mallin yksilöllisestä tunteiden tutkimisesta, mistä syystä lukijat myös oppivat – parhaassa tapauksessa – tutkimaan omia tunteitaan ja tunnistamaan niitä. Entä kielellisen ilmaisun löytyminen? Mielestäni tarkoitus ei ole se, että lukijat alkavat käyttää tunteistaan samoja ilmaisuja kuin kirjassa. Pikemminkin värikkäät yksilölliset tunnekuvaukset motivoivat lukijaa etsimään omat yksilölliset ilmaisunsa ja estävät takertumasta loppuunkuluneisiin ilmaisullisiin klisheisiin.

²³ Tässä nimenomaisessa novellissa *Kevätilta* Krohn käyttää hyväkseen kontrastia: on varhainen kevät, uuden syntymisen ja heräämisen vuodenaika, johon sijoittuu kuitenkin ystävyuden loppu, kuolema. Voisiko tällaisten kontrastien käyttö vaikuttaa lukijan tunteisiin siten, että kontrastit saavat tunteet liikkeeseen vaatiessaan lukijaa siirtymään yhdestä tunnelmasta suoraan vastakkaiseen?

Nähdäkseni kirjojen kuvaamat tilanteet ja tunnereaktiot voivat toimia myös sellaisina malleina, joita pohtiessaan lukija tiedostuu omista tuntemuksistaan ja mahdollisista reaktioistaan vastaavanlaisissa *tilanteissa* (ei niinkään yleisenä mallina tunteiden tutkimiselle). Yhtenä esimerkkinä voisi olla novellin *Donna Quijote* alku:

Aina kun joku naukaisee tuon viheliäisen lauseen ´sellaista on elämä´ ja nyökyttää päätään laupiaan tietäväisenä, muistan Donna Quijotea. Näen hänen kapean valkoisen nyrkkinsä paukuttavan pöytää niin että tuhkakuppi tanssii ja kuulen hänä kieltävän kiihkeästi, koko mittavuudellaan: – Ei! Elämä ei ole sellaista! Se ei ole sellaista ollenkaan, ellette te itse sitä sellaiseksi tee... (22)

Eikö kyseisenlainen kohta saa lukijaa miettimään sitä, mitä vastaavanlainen tilanne hänessä herättäisi ja miten hän reagoisi? Samantapaisia esimerkkejä löytyisi DQ:sta runsaasti. Näenkin DQ:n kirjana, jossa nimenomaan henkilöiden epäsovinnainen ja omituinen käytös eri tilanteissa antaa lukijalle paljon mahdollisuuksia arvioida omia tunteitaan. Epäsovinnaiset, absurdit tilanteet ja käytösmallit herättävät eri tavalla kuin sellaiset, jossa asiat tapahtuvat niin kuin niiden odottaisikin tapahtuvan. Jo DQ:n novellien aiheet (kuten *Veteen rakennetussa portissa*) saattavat houkutella absurdateetillaan.

Kirjallisuus ”kirjoittaa auki” myös käytös- ja ajattelumalleja, joita emme ehkä ole huomanneet itsessämme, vaikka ne yleisiä olisivatkin. Se tiedostuttaa, antaa lukijan kenties huomata, että tällä tavalla hän menettelee itsekin. Esimerkki tällaisesta ”aukikirjoittamisesta” voisi olla kohta *Akvaarion valosta*:

´Sinä et tunne minua. Miten nopeasti sieppasinkaan sauvakseni kaikkien hylättyjen salaisen lohdutuksen: ´Sinä et tunne minua. Jos tuntisit minut, jos tietäisit, kuka minä oikeastaan olen, rakastaisit minua aina.´ (67-68)

On tietysti täysin lukijasta riippuvaista se, mikä kohta saa aikaan tällaisen tiedostumisen ja paljonko niitä kohtia kullekin lukijalle kirjassa on.

4.5.3. Katkeruutta ja absurdateettia pimeissä peileissä

Tunneklisheiden purkaminen, niiden välttäminen kirjallisuudessa, mahdollistaa lukijan oman vapauden kasvun. Hepburn puhuu emotionaalisesta vapaudesta, jota tunnekasvatusta edesauttava teos lisää. Tässä mielessä optimaalinen teos osoittaa monta mahdollista tapaa tuntea jossain tilanteessa – ei vain yhtä stereotyyppistä vaihtoehtoa. Mitä enemmän vaihtoehtoisia tunteita, tai kuten Hepburn sanoo ”eläviä toteumia” vaihtoehtoista, lukijalle tarjotaan, sitä vapaampi tämä voi kokea emotionaalisesti olevansa. Sikäli kuin kirjallisuudella on osa ja arpa tällaisen vapauden kokemisessa, onhan myös lukuisia muita (kuten sosiaalisia) tekijöitä.

Monet jo mainituista DQ:n novelleista antavat näitä ”eläviä toteumia” ja vaihtoehtoisia tunteita erilaisissa tilanteissa – klisheetunteiden sijaan. Otetaan esimerkiksi rakkauden hiipumista käsittelevä *Toinen ja Yö* (50-51): vaikka novelli käsittelee henkitorissaan olevaa suhdetta, siinä kuvatut tunteet eivät ole yksiselitteisen negatiivisia. Eikä tilanteeseen myöskään liitetä vain yhtä mahdollista tunnetta. *Toinen ja Yö* –novellissa risteilevät sekä katumus, kosto, odotus, ylenkatse kuin ilo ja jonkinlainen tulevaisuudenuskokin.

Peilien pimeässä (11-13) huvipuiston Naurutaloon odotuksenmukaisesti kuuluvat huvittuneisuuden ja hilpeyden tunteet haarautuvat selittämättömäksi absurdiuden tunteeksi, katkeruudeksi ja peloksi. *Kevätillassa* (57-59) rikkoutuu (jo mainittu) kauan poissaolleen ystävän jälleennäkemiseen liittyvä ilo; rikkoutuu ja sirpaloituu moninaisemmiksi epätyypillisemmiksi tunnevahteiksi. Sängen odottamaton tunnereaktio on kuvattu *Tornissa* (30-31), jossa Donna Quijote kertoo minälle puistossa tapahtuneesta järkyttävästä väkivaltarikoksesta: sen sijaan, että olisi kauhistellut Donna Quijoten kertomusta, kertoja ignoroi sen tyystin, on yhtä vastaanottavainen kuin seinä, ja keskittyy lentävään sudenkorentoon. Tällainenkin reaktio on vaihtoehto.

4.5.4. Tunteet uusilla reiteillä

Edellisessä kappaleessa havainnollistettiin, miten yksi kirjallisuuden mahdollisuus on lisätä lukijan omaa vapautta suhteessa tunteisiin. Samasta asiasta on kyse silloin, kun

kirjallisuus laajentaa odotuksia tunteiden mahdollisista suunnista ja kehityskuluista välttämällä klisheisiä ratkaisuja ja kuvauksia. Kirjallisuus voi siis purkaa klisheitä siinä, miten tunnetaan jossain tilanteessa ja siinä, miten erilaiset tunteet etenevät, mikä on niiden kehityskulku (jota sanaa Hepburnkin käyttää, [1987, s. 212]).

DQ:sta löytyy hyvä esimerkki nimenomaan surun tunteesta. *Cro Magnonin pojassa* kertoja mainitsee kokeneensa surua ja menneensä katsomaan tanssiesitystä. Esityksen päätyttyä suru oli jatkunut. Mutta itse esitys oli nostattanut kertojassa ilon ja määrittelemättömän oivalluksen elämästä (29). Kehityskulkua, jossa surun katkaisee nimenomaan esteettinen kokemus, ei voine pitää klisheisenä. Ei myöskään sitä, miten vanhat ystävät kohtaavat *Kevätillassa*: avoimuus ja kodikkuuden tunne vaihtuvat selittämättömään vaivautuneisuuteen, häkelyneisyyteen, jopa suuttumukseen ilman selvää ulkoista syytä (57-59). *Toinen ja Yö* -novellissa kahden ihmisen yhteiselämä vetää viimeisiään, mutta silti eron odotus nostaa esille muutakin kuin haikeuden ja muiden negatiivisten tunteiden aallokon – toivon, helpotuksen, armeliaisuuden (“Mutta tästä korresta, hän tiesi, voisi nyt, vihdoinkin, puhjeta ääni, se ääni jota hän oli kauan ikävöinyt kuulla, ääni joka soi sydämellisen säälivästi kuin suuren njanjan, kysymys joka oli hellä ja tumma, vastaus joka oli uskottava, luja ja iloinen: ‘Miksi noin? Noinhan ei tarvitse elää...’” 51). Sekä edellisen että tämän luvun kannalta juuri novellit *Toinen ja Yö* sekä *Kevätilta* osoittautuvat hedelmällisiksi.

Sen lisäksi, että kirjallisuus voi esittää tunteiden etenemiselle uusia reittejä, uusintaa totunnaisia kehityskulkuja, se voi esittää monia vaihtoehtoisia tunnereaktioita erilaisissa tilanteissa. Reaktioita, jotka saattavat olla aktuaalisessa elämässä epätyypillisiä, odottamattomia ja tästä syystä klisheyttymättömiä. Tällöin ei ole kyse siitä, millaisten vaiheitten kautta jokin tunne etenee, millainen on sen “reitti” ja tyypillinen kehityskulku, vaan siitä, millainen tunnereaktio on odotuksenmukainen jossakin tilanteessa. Kyseessä on mielestäni muuten sama asia kuin emotionaalisen vapauden kasvussa (kts. ed.), mutta nyt ei esitetä montaa mahdollista tapaa tuntea tilanteessa x vaan pikemminkin yksi vaihtoehtoinen tapa jonkin tavanomaisen reaktiotavan tilalle.

DQ:n todellinen tavanomaisuuksien räjäyttäjät on Donna Quijote, jolla on tapana reagoida hyvinkin kummallisesti eri tilanteissa – ystävänsä suruun suuttumuksella (“ – Sietäisit saada selkääsi”, 10), Mozartin musiikkiin pettyneen miehen mielipahaan ensin

lempeydellä, sitten odottamattomalla raivonpurkauksella (“Donna Quijote, joka oli iskenyt miehen eteen hentoisen nyrkkinsä, katsoi häneen leimuavin silmin”, 36), ystävänsä epävarmuuteen ja häpeään moitinnalla ja tulistuneisuudella (81-82). *Kammiossa* Donna Quijoten käytös viittaa nopeaan ja yllättävään tunnetilan muutokseen, jonka ulkoiset syyt jäävät arvailujen varaan: “Hän katsoo aina vain kaappiin enkä aavistakaan, mitä hän ajattelee. – ‘Entä jos täällä synkeys valtaa sinut...’ – Vaiti! hän sanoo ja paiskaa komeron oven kiinni. Sitten, hilpeästi: – Tule!” (53). Tämä yllätyksellisyys onkin yksi Donna Quijoten henkilökuvaa selvimmin karakterisoivista piirteistä.

Donna Quijoten reaktioiden epätyypillisuus ja odottamattomuus saattavat toimia tunnekasvatuksen näkökulmasta hyödyllisinä siksi, että ne pysäyttävät. Saavat ihmettelemään ja pohtimaan eri tavalla kuin saisivat siinä tapauksessa, jos reaktiot olisivat normaaleja ja totunnaisia. Parhaassa tapauksessa tämä pohdinta ehkä syvenisi siinä määrin, että lukija alkaisi kysyä itseltään, miten itse tuntisi ja reagoisi kirjan kuvaamissa tilanteissa. Tällöin teos edesauttaisi itsetutkiskelua ja omien tunteiden pelaamista (vrt. Hepburn 1987, 211).

Donna Quijote ei kuitenkaan ole teoksessa ainoa, jonka tunnereaktiot ovat epätyypillisiä. Yhtä lailla epätyypillistä on esimerkiksi se outo absurdus, joka valtaa kertojan hänen nähdessään tavallisen linja-auton (38). Tai pienen lapsen, Peilien pojan, reaktio hänen menettäessään leijansa tuulelle (“Hän ei itkenyt.” 63).

Millainen sitten on Donna Quijoten ja kertojan ystävyyden kehityskulku, ystävyyden joka muuraa peruskivet koko tarinalle? Vavahduttava ensitapaaminen (14-17) johtaa jonkinlaiseen opettaja-oppilas –suhteeseen, kertojan taholta tulevaan varauksettomaan ihailuun (esim. 22), huolenpitoon (69-70, 75), lempeyteen (76), ehkä jopa suoranaiseen rakkauteen (76-77). Tässä välissä kertoja kuitenkin kokee vierautta ja ystävänsä jopa täysin tuntemattomaksi (77).

4.6. Roolipelejä

Eri kirjoittajat pitävät hyvin tärkeänä kirjallisuuden mahdollisuutta tarjota samastumiskohteita. Tässä työssä minulla ei ole mahdollisuuksia lähteä laajemmalti

problematisoimaan samastumisen käsitettä ja ilmiötä. Melko ytimekkään määrittelyn samastumisen käsitteestä antaa Ira Konigsberg teoksessaan *The Complete Film Dictionary*:

identification. An intense sense of involvement that one feels with a character in a work of art. One puts oneself into the shoes of the character in order to imagine undergoing the same experiences and emotions. (163)

Samastumiseen viittaa myös englanninkielinen termi *empathy*, kuten voidaan havaita kirjallisuuden sanakirjasta: "[-] when we experience empathy we identify ourselves, up to a point, with an animate or inanimate object." (Cuddon 1991, 276) tai "EMPATHY [-] signifies an identification of oneself with an observed person or object which is so close that one seems to participate in the posture, motion, and sensations that one observes." (Abrams 1999, 74).

Samastuttuaan fiktiiviseen hahmoon lukija voi jopa elää mallin mukaisesti tai oppia eri rooleja. Samastumisella on selvät tunnekasvu-ulottuvuudet: mikäli kykenee samastumaan fiktiivisiin henkilöihin, on mahdollista samastua myös oman ajan ihmisiin ja oppia ymmärtämään heitä, on Krohn itse sanonut. Ystävällisyys ja inhimillisyys vaativat toisen ihmisen ja hänen tilanteensa ymmärtämistä. Sharpen mukaan kirjallisuutta lukemalla voimme harjoittaa sympatiaamme, mikä lisäisi solidaarisuuden ja yhteenkuuluvuuden tunteita. (Kts. luku *Sinä olet minä.*)

Seuraavassa alaluvussa on tarkasteltu lähemmin Donna Quijoten henkilöahmoa ja epäsuorasti sitä, millainen roolimalli hänen hahmostaan rakentuu. Donna Quijote on ajoittain jyrkkä ja tyly, epäsovinnainen, viisas, mutta myös heikko ja hauras. Kertoja taas on Donna Quijotea sovinnaisempi, epävarma, vastaanottavainen, ajatteleva ja lämmin. Siitä, miten hyviä roolimalleja Donna Quijote ja kertoja moraalisesti ovat, voi jokainen lukija tehdä omat johtopäätöksensä. Kummassakin on piirteitä, jotka tässä ajassa, yhteiskunnassa ja kulttuurissa ovat luokiteltavissa hyviksi tai huonoiksi. Voidaan miettiä, ovatko kertoja ja Donna Quijote henkilöahmoja, joiden kautta on helppo harjoittaa Sharpen mainitsemaa sympatiaa. Toisin sanoen, ovatko he sympaattisia hahmoja? Tähän vastaaminen on tietenkin subjektiivista, mutta Donna Quijoten sympatiapisteitä tuskin lisää se, että hän käyttäytyy toisinaan vihamielisesti (10, 36) tai käsittämättömästi (53, 75). Hän on hahmona moniulotteinen ja selittämätön.

Mihinkään valmiiseen ihmistyyppiin Donna Quijotea tai kertojaa on vaikea lokeroida, etenkin kun Donna Quijoten viitataan sanoneen hänen itsensä olevan inhimillisten määrittelyjen yläpuolella (22). Kertojan persoonan lokeroimattomuus saa vahvistusta hänen omista sitaateistaan (60, 81). Intertekstuaalinen viittaussuhde Cervantesin *Don Quijoteen* mahdollistaa kuitenkin tietynlaisten valmiiden mielikuvien liittäminen DQ:n päähenkilöihin ja saattaa vaikuttaa heidän rooliensa (ja heidän välisensä suhteen) määrittelemiseen. Donna Quijoten ja kertojan roolit muotoutuvat heidän suhteestaan toisiinsa; toinen on guru (esim. 17, 22) ja viluisten ystävä (esim. 23, 35) toisen ollessa oppilas (esim. 61). Wellekin ja Warrenin mukaan lukija saattaa jopa elää omaa elämäänsä tällaisia roolimalleja jäljitellen (1969, 122).²⁴ Onko näin totaalinen sulautuminen tarkoituksenmukaista tunnekasvatustavoitteiden toteutumiseksi? Eikö ymmärryksen ja myötätunnon harjoittamiseen riitä vähempikin panostaminen? Jos otetaan huomioon Hepburnen painottama seikka, nimittäin yksilöllisyyden ja oman minän löytäminen kirjallisuuden avulla, ei tällainen fiktiivisen hahmon jäljitteleminen ole tavoiteltavaa.

Varmimpia samastumiskohteita DQ:ssa ovat luonnollisesti Donna Quijote ja (minä)kertoja, jotka esiintyvät kirjassa useimmin. Tästä herää se kysymys, että saako nimenomaan *minäkertoja* automaattisesti jonkinlaisen prioriteetin samastumiskohteena. Koska DQ:ssa on kuvattu monenlaisia ihmisiä, kohtaloita ja tilanteita – tai kuten alaotsikko toteaa ”Muotokuvia” – teos antaa useita kohteita ymmärryksen ja myötätunnon kokemiseksi. Kohde voi olla ihmisen (esim. s. 32-36, 44-45, 50-51, 57-59) lisäksi eläin (9) tai jopa kasvi (46). DQ:ssa on lukuisia sivuhenkilöitä, joista useimmat mainitaan vain kerran. Hekin ovat mahdollisia samastumiskohteita, esim. novelli *Uta ja Ekkehart* (25-27) mahdollistaa ainakin jossain määrin samastumisen 1300-luvulla eläneeseen ihmiseen. Käytän varausta ”ainakin jossain määrin” siksi, että samastuminen nostaa esille kysymyksen, jonka pohdinnalle ei tässä jää tilaisuutta: kuinka paljon informaatiota hahmosta tarvitaan, jotta samastuminen olisi mahdollista? Novelli *Uta ja Ekkehart* kertoo siitä, miten kertoja koettaa ymmärtää ja tulkita postikortin kuvasta Utaa, 1300-luvulla elänyttä ihmistä:

²⁴ Tuo malli voi olla moraalinen; *Muumiossa* kertoja miettii, pitäisikö hänen nousta lohduttamaan samassa huoneessa itkevää tuntematonta ihmistä (34). Kyse on taas tekstikohdasta, joka osoittaa lukijalle mahdollisuuden miettiä, miten itse toimisi vastaavanlaisessa tilanteessa.

Utan viittaa kietoutunut hahmo on ylpeä ja varautunut. Hän pitelee väljää kaapua kiinni leukansa alta siten että sen kaulus on kohoamaisillaan suun eteen. Siksi katson Utan suuta kuin varkain. Se on kuin kärsimys, jota hän häpeää, tai liian intiimi ruumiinosa. Se on arka ja julkea, kaunis haava, joka itsepintaisesti kieltää. (25)

Novelli toimii osaltaan mallina toisen ihmisen – ja tämän tunteiden – tulkitsemiselle ja ymmärtämiselle. Kuten todettu aiemmin, toisen ihmisen tunteiden ymmärtäminen on keskeistä inhimillisessä kanssakäymisessä (kts. luku Sinä olet minä).

Novellissa *Kevätilla* on tarkasti kuvattu epäonnistunutta vanhojen ystävien kohtaamista: kun ymmärtää, mitä tapahtuu novellin kertojassa, ymmärtää myös, mitä mahdollisesti tapahtuu kohtaamisen toisessa osapuolella (57-59). *Kevätilla* kuvaa tilannetta, johon kuka tahansa voi aktuaalisessa elämässään joutua. *Kevätillassa* huomattavaa on myös se, että kertoja ei kuvaa oloaan selkein tunnetermein vaan sitä, mitä hänessä kulloinkin tapahtuu (”[- -] aloin nieleksiä” 58, ”Odotus sai minut vapisemaan [- -]” 59 jne.). Kertojaan samastuva lukija joutuu täten päättämään, millaisista tunteista on kysymys, esimerkiksi, mistä kertoo katseitten välttely (58). Tämä taas edesauttaa mahdollisesti lukijan itsetutkiskelua hänen reflektoidessaan oman elämänsä vastaavanlaisia tilanteita.

Varsinainen samastumisen ketju toteutuu *Muumiossa*, jossa kertoja samastuu tuntemattoman henkilön murheeseen niin vahvasti, että alkaa kokea samaa surua ja tuskaa itsessään (34). Kertoja tiedostuu omista tunteistaan toisen henkilön kautta. Samainen novelli on lukijalle oiva lähde Kurhelan mainitseman elämyksellisen samastumisen ja sitä kautta ymmärryksen ja myötätunnon kokemiselle (kts. s. 37). Kuten kertoja samastuu novellin muukalaiseen, lukija mahdollisesti samastuu kertojaan. Novellissa kertojan ja toisen henkilön tunteiden kuvaukset ovat koko DQ:n värikkäimpiä, vivahteikkaimpia ja intensiivisimpiä.

Väite sympatian kasvamisesta herättää yhden ongelman: jos kirjallisuuden avulla on mahdollista kasvattaa sympatiaa jotakin ihmisryhmää kohtaan, eikö sen avulla voi yhtä lailla kasvattaa antipatiaa? Eikö ole mahdollista, että kirjallisuus lisää epäsolidaarisuuden ja vastakkainasettelun tunteita? Tietenkin on. Voidaanhan kuvitella teos, joka esittäisi hyvin negatiivisessa valossa esimerkiksi vammaiset, värilliset tai vanhukset – ja eiköhän noita teoksia ihan kirjaston hyllystä löydykin. Ymmärrys ja myötätunto voivat jäädä välittymättä.

4.6.1. Donna Quijoten henkilökuva

Koska olen käsitellyt samastumista kirjan hahmoihin sekä tällaisen samastumisen merkitystä tunnekasvussa, luon lyhyet katsaukset kahteen DQ:n kertojan elämään keskeisesti liittyvään hahmoon, itse Donna Quijoteen ja Peilien poikaan.

Donna Quijoten hahmosta on vaikea saada selkeää otetta. Mikä tai kuka Donna Quijote oikein on? On alkukevät, kun kertoja näkee Donna Quijoten ensi kertaa:

Istuskelin patsaan jalustalla ja jokin ilmiö ohitti minut. Se oli pitkä ja ohut kuin oljenkorsi ja liikkui niin kepeästi että tuntui liukuvan tien tomun yläpuolella. Sillä oli kaulassa kiikari ja se asettui kaiteen ääreen ja alkoi tähyillä merelle.
(14)

Kertoja ei kuvaa Donna Quijotea inhimillisin termein, vaan kutsuu häntä sen sijaan *ilmiöksi* ja persoonapronominilla *se* (vrt. *hän*). Toisaalla Donna Quijotea verrataan *puuhun* (22) ja *torniin* (31) ja hänen hahmonsa sanotaan olevan *venytetty* (77). Hänen ulkoinen olemuksensa on muutoinkin epätavanomainen kiinalaistyyllisine asuineen (15), violetin värisine katseineen (23) ja laihoine ruumiinjäsenineen (22). Toisinaan hän näyttää ”ikivanhalta intiaanilta” (24) tai on kuin ”suuri vanha kurki” (16).

Donna Quijoten hahmossa yhdistyy kaksi maailmaa: näkyvä ja näkymätön. Kertojan on vaikea tietää, millaisen olennon kanssa on tekemisissä; Donna Quijote vaikuttaa levitoivan (14), hän näkee enneunta (70) ja ”katoaa” (tai saa kertojan kokemaan aistiharhan) (76). Kokoelman viimeisessä luvussa *Serubbaabelin mittanuora* Donna Quijote tuo mieleen Kahlil Gibranin *Profeetan* lukiessaan Raamattua ”syvällä ja kantavalla äänellä” (81). Yliaistillisuus leimaa vahvasti Donna Quijoten henkilökuva. On sitten kyse yliluonnollisuudesta tai niin puhtaasta ja harvinaisesta ihmisyydestä, että se esiin kummuttuaan vaikuttaa poikkeukselliselta:

Donna Quijote sanoo itse, ettei hän ole ihminen. Olen taipuvainen uskomaan häntä. Mutta voi myös olla, että asia on juuri päinvastoin: hän on niin paljon enemmän ihminen kuin ihmiset yleensä, että hän juuri sen tähden vaikuttaa eriskummalliselta. (22)

Donna Quijoten erikoislaatuisuus ilmenee myös hänen reaktioissaan. Ne saattavat olla epäkonventionaalisia ja odottamattomia. Novellissa *Mozart on pettänyt meidät!*

sivuhenkilön kyynisyys ajaa Donna Quijoten lempeydestä selittämättömään raivoon (36) ja *Kammiossa* jonkinlainen tuhtuneisuus vaihtuu nopeasti hilpeydeksi (53). Donna Quijote rikkoo surutta sosiaalisia normeja olematta vastaamatta kysymyksiin (53, 69) tai kieltäytymällä ylipäättään puhumasta ja verhoutumalla salaperäisyyteen:

Tulee päiviä, jolloin Donna Quijote lakkaa puhumasta. Kun astun huoneeseen, hän kyllä näkee tuloni, nyökkää kevyesti ja viittaa istumaan. Mutta kun kysyn jotakin, hän pudistaa päätään, painaa sormen huulille ja luomet verhoavat hänen katseensa. (75)

Erikoisuudestaan huolimatta Donna Quijote on myös kuin kuka tahansa. Yliluonnollisuuden ja vahvuuden keskeltä kurkistaa heikko sairas lapsi (“ – Minä näin pahaa unta, hän sanoo kuin pieni lapsi.” 69), joka väsy. Myös teoksen otsikko *Donna Quijote ja muita kaupunkilaisia* kertoo Donna Quijoten asemasta yhtenä muiden joukossa, yhtenä kaupunkilaisista.

Donna Quijote jää levitoimaan ihmisyyden ja yli-ihmisyyden välitilaan. Hänen määrittelemisensä vaikeus näkyy myös kielen tasolla, toistona, kun kertoja yrittää puhua hänestä:

Tekisi mieleni sanoa hänelle jotain loukkaavaa, kun hän istuu siinä noin järkkymättömänä ja etäisenä. Tekisi mieleni sanoa, etten koskaan enää aio tulla tänne, koska hän on niin – koska hän on niin – perinjuurin outo ja toisenlainen kuin kaikki muut. (76)

Mutta rakkaus pitää kertojan paikallaan, eikä hän sano – eikä lähde.

Donna Quijoten henkilöahmosta on todettava, että se ei ole niitä kaikkein helpoimmin ymmärrettäviä. Ei ole helppoa tajuta, miksi Donna Quijote käyttäytyy siten kuin käyttäytyy (yksi vaikeimmista novelleista on kokoelman viimeinen, *Serubbaabelin mittanuora*, 80-82). Siksi Donna Quijote ei ole paras mahdollinen malli haluttaessa ymmärtää aktuaalisen elämän ihmisten käyttäytymistä, ”käyttäytymistä, josta muuten puuttuisi mielekkyys ja johdonmukaisuus”.

DQ:n anonyymit sivuhenkilöt (Cro Magnonin poika, hän, Parantumaton, toinen...) eivät saavuta samaa kompleksisuutta kuin Donna Quijoten hahmo. Sivuhenkilöt nousevat hetkeksi esiin ja katoavat taas. Toisinaan he piirtyvät esiin lähestulkoon vain repliikeissä, kuten *hän* novellissa *Riikinkukko* (48-49).

Krohn kutoo itse yhdyssiteen Donna Quijoten henkilöahmosta reaalisesti elämään todetessaan, että “Donna Quijote oli Mirkka Rekola.” Kirjailija ja ystävä, johon Krohn oli tutustunut kolme vuotta ennen samannimisen kirjansa ilmestymistä. Tietysti Donna Quijoten hahmo on vain kaistale yhden reaalisen ihmisen monitahoisuudesta, elämäkokemuksesta kiteytynyt keksitty hahmo. Silti monet fiktiivisen hahmon repliikit noudattavat melko suoraan Rekolan puheita. (www.kaapeli.fi/rekola/donna.html, 1-2/6.)

4.6.2. Peilien poika

DQ:ssa esiintyy kertojan lapsi, jota Donna Quijote kutsuu Peilien pojaksi. (Krohnin mukaan kyseessä on hänen oma poikansa) (Krohn – Tiuraniemi 2002). Syytä pojan omituiseen kutsumanimeen ei kerrota, mutta kyseessä on hyvin erikoinen lapsi: Peilien pojalla on oma salakielensä eikä hän itke leijonaa päästyä karkuun. Peilien poika on “silmiä täynnä kuin arkkienkeli” (62).

Novellissa *Tyhjä huone* (73-74) Peilien poika leikkii leikkiä, jossa kaikki hänen sormella osoittamansa “katoaa”. Kyseessä on “ontologinen riisunta”, lapsen leikkittely asioiden ja esineiden olemassaololla ja olemattomuudella:

Sitten hän katsoo taulua, jonka olen ripustanut seinälle. Se on kaunis kuva. Olen tottunut siihen ja katson sitä mielelläni. – Kuule, minä aloitan, mutta hänen sormensa tähtää jo suoraan siihen: – Ei ole olemassa kuvaa. (73)

Pikku hiljaa Peilien pojan sormi sammuttaa esineet olemasta olemassa ja kohta se kääntyy kohti kertojan sydäntä.

Tyhjässä huoneessa Peilien pojan salaperäinen hahmo ja hänen toimintansa syvenee symboloimaan kaiken tuhoutumisen ja häviämisen lakia, joka määrää myös ihmisen väijämättömän kohtalon. Sama jumalallinen aspekti esiintyy *Peilien pojassa* (62-64), jossa Peilien poika katsoo kertojaa “ylhäisesti” ja toteaa: “Kukaan ei koskaan kuole!” (63). Onko lapsella salainen Tieto, onko se koodattu hänen omaan salakieleensä? Onko Peilien poika arkkityyppi, jungilainen Jumalainen lapsi?

Tulkintojen avoimuus ja Peilien pojan erikoisuus estävät pitämästä hahmoa mitenkään stereotyyppisenä. Peilien poika ei ole kiva tai tyhmä lapsi, itse asiassa hänen kuvailemisekseen ei käytetä ainuttakaan adjektiivia. Sen sijaan käytetään metaforaa

“hänen kasvojensa kuvastin”, kasvoista jotka ovat “pienet ja hehkuvat” (62). Peilien pojan sormi on “vaalea, ohut, kaunis” (74). Muutoin Peilien poika rakentuu siitä, mitä hän sanoo ja tekee. Epäkonventionaalisella tavallaan.

4.7. Tunnekasvun kääntöpuolella

4.7.1. Itsetarkoituksellisen outo maailma?

DQ on niin pieni ja monipuolinen kirja, että sen mahdollisuudet klisheyttämislle ovat heikot. Asia olisi eri, jos tarkkailun kohteeksi otettaisiin laajempi otos Krohnin tuotannosta; aikajatkumo luonnollisesti mahdollistaa sen, että vielä DQ:ssa tuoreina esiintyvät teemat saattavat myöhemmässä tuotannossa olla jo kasvaneet klisheiksi.²⁵

Monet tunnereaktiot DQ:ssa ovat konteksteissaan ennustamattomia (kts. aiempia lukuja). Jos DQ:ssa pääsisi syntymään jonkinlaisia stereotypioita, ne luultavasti koskettelisivat itsetarkoituksellista maailman hämmästelyä ja vieraannuttamista sekä minuuden kyseenalaistamista. Donna Quijoten henkilöahmoa estää klisheytyä horjuttamattoman vahvaksi ja viisaaksi opettajaksi se piirre, että hän on myös heikko ja masennukseen taipuvainen (69). Lisäksi jonkin tunteen klisheytyä tilanteeseen kuuluvaksi estää se, että yhdessä tilanteessa risteileviä tunteita on paljon. Esimerkiksi *Toinen ja yö* –novellissa suhteen päättymiseen liittyy monia odottamattomiakin tunteita, kuten aiemmin todettu. Näen, että DQ toimii tunnekasvattavasti ainakin tehtävässään ehkäistä klisheisten tunteiden omaksuminen.

4.7.2. Filosofiaa kellokaupassa, pimeää Naurutalossa

Luvussa Konventioiden ja determinismin kahleet käsittelin kaunokirjallisuuden tehtävää rikkoa konventionaalisia tapoja ja kulttuurisia normeja. Näin tehdessään

²⁵ Kriittinen lukija huomaa Krohnin uusimmassa teoksessa *Unelmakuolema* (2004) aiemmin jo toistuvasti käsitellyjä teemoja. Jonkin teeman tai elementin määrittelemiseksi klisheeksi ei tietenkään ole olemassa objektiivisia kriteerejä.

kaunokirjallisuus lisää lukijan vapautta tuntea – ja kaiketi myös toimia – omalla tavallaan, autenttisesti.

Donna Quijoten hahmon epäsovinnaisuudesta olen jo maininnut. Jo novellissa, jossa Donna Quijote ja kertoja ensimmäisen kerran kohtaavat (*Oljenkorsi*), on monia kulttuurisesti kyseenalaisia kohtia: kahden aiemmin toisilleen tuntemattoman ihmisen kommunikaatio alkaa Donna Quijoten kysymyksellä siitä, mahtavatko Haaksirikkoisten patsaan hahmot pelastua. Donna Quijote tekee avoimen tunnustuksen elämästään eikä lähtiessään hyvästele. (14-17) Tarinan tasolla Donna Quijoten hahmon epäsovinnaisuuteen viitataan kertojan suulla: “Hänen sanansa ja puhetapansa häkellyttivät minua.” (16), mikä sinänsä on Donna Quijoten hahmon huomioon ottaen normaali tunnereaktio. On leimallista, että *Oljenkorressa* kertoja on se, joka yrittää vetää dialogia konventionaalisempaan suuntaan, normalisoida omituisen kohtaamisen (“ – Käyttökö te useinkin täällä? kysyin.” 16).

Donna Quijoten käyttäytymisen omalakisuus näkyy nimenomaan kohdissa, joissa hän on tekemisissä muiden ihmisten kanssa. Hän antaa muiden murheiden mennä toisesta korvasta sisään ja toisesta ulos, vaikka esittäytyykin jonkinlaisena jeesusmaisena onnettomien, “maan nöyrien ja hiljaisten” auttajana (23). Asioidessaan kellokaupassa hän aloittaa käyntinsä filosofoimalla digitaalikelloista (“ – Niillä ei ole kasvoja. Ne eivät näytä aikaa, ne näyttävät hetken.” 41) ja siirtyy pian ajan käsitteen problematisointiin.

Donna Quijoten hahmo on kirjassa se, joka varmimmin rikkoo konventionaalisia tapoja ja kulttuurisia normeja. Tämä van Peerin määrittelemä kirjallisuuden yksi tehtävä toteutuukin DQ:ssa paljolti Donna Quijoten henkilöahmon kautta. Mutta hän ei ole ainoa, mistä todistaa esimerkiksi novelli *Paikka jolla seisotte*: Kertoja joutuu odottamattomaan tilanteeseen, kun puolittu poika noutaa ravintolassa hänen lusikkansa ja vie sen sisällön seurapiirinsä ihmeteltäväksi ja halveksittavaksi (18-19). Mistä lopulta oli kyse, jää avoimeksi. Toisinaan jonkin käytösmallin epäsovinnaisuus kirjoitetaan auki, kuten *Kevätillassa*, jossa kertoja itse kommentoi ystävänsä tekemisten (epä)sopiavuutta:

Silloin kokosin voimani ja siirryin istumaan siten, ettei hän voisi – niin kuvittelin – välttyä katsomasta silmiini. Mutta erehdyin: hän ainoastaan vilkaisi suuntaani ja aikailematta – se oli sentään odottamatonta! – siirsi tuolinsa siten, että istui nyt minuun nähden täysin selin. (58)

Miten konventionaalisen käytösmallin kulttuurissamme tulisi pitää itkemistä vieraan ihmisen läsnäollessa? *Muumiossa* kertojassa herää moraalinen vastuuntunto hänen joutuessaan tilanteeseen, jossa täysin vieras ihminen repeää – kertojan läsnäolosta huolimatta – hillittömään itkunpurkaukseen: “Kuuntelen tunteenpurkausta jäykistyneenä ja ajattelen, että minun kai pitäisi nousta ja kysyä: – Mikä teidän on?” (34). Kertoja ei nouse.

Suoranaisesti tunteisiin ja niiden konteksteihin liittyviä havainnollisia kohtia DQ:ssa on muutamia. Tällöin on kyse katkelmista, jotka nimenomaan kyseenalaistavat sitä, miten on kulttuurillisesti tyypillistä tuntea missäkin tilanteessa – ei siis vain käyttäytyä. Varsin räikeä esimerkki on *Peilien pimeässä*, jossa huvipuiston Naurutalo herättää kertojassa huville ja hauskuudelle aivan vastakkaisia tunteita: “Missään ei ole niin syvää pimeyttä kuin Naurutalossa.” (12) toteaa hän ja kategorisoi Naurutalon “pimeäksi huoneeksi” (11). Novelli assosioi Naurutaloon pelon ja omituisuuden tunteita (11-13), vaikkakin novellin sivuhenkilöillä, lapsilla, “oli silti hauskaa” (12). Myöskään animistista kokemusta ja siihen liittyviä tunteita (70-71) ei voi pitää kulttuurissamme konventionaalisina.

Cro Magnonin pojassa kertoja kokee odottamatonta iloa nähdessään kuuron ja epätavallisen näköisen pojan (28-29). *Ajan huoneessa* (40-43) ja novellissa *Mozart on pettänyt meidät!* (35-36) taas esiintyy viha, jonka kohteet ovat elottomia – ja kenties siksi absurdeja. Edellisessä kohteena on aika (“ – Aika on tiikeri, hän sanoo. – Sillä ei ole mitään moraalialia. Ei ole!” 42), jälkimmäisessä vuosisadat sitten kuollut säveltäjä Wolfgang Amadeus Mozart:

Marrakuussa Donna Quijoten luo tuli epätoivonen mies. Hän sanoi, että hänen sisälmyksiään korventaa niin katkera viha, että se riittäisi polttamaan tuhaksi koko kaupungin. (35)

– Wolfgang Amadeus Mozart! sanoi mies, ja hänen äänensä rätisi kuin kiväärin. [- -] Hän oli valehtelija, mies sanoi. (35)

Kuten esimerkit havainnollistavat, DQ:ssa on paljon aineksia, jotka rikkovat sovinnaisia malleja. Sovinnollisuutta ja konventioita kaiketi voi sanoa nykyajan ja tämän yhteiskunnan ihmisten keskuudessa yhä olevan, vaikka aikaamme ja kulttuuriamme ei voikaan verrata johonkin viktoriaanisen ajan Englantiin. Sitä, kuinka suuri anti kaunokirjallisella teoksella on nyt käsitelystä näkökulmasta, tulee peilata teoksen

ilmestymisajankohtaan ja –ympäristöön. Niistä riippuu teoksen vavahduttavuus sekä se, missä määrin teoksella voi olla vaikutusta lukijan tunne-elämään.

Van Peerin näkemystä vastaan voisi esittää kysymyksen, eivätkö kulttuurin konventiot ole jossain määrin hyviäkin. Ja eikö kirjallisuuden voisi toivoa ainakin joitain niistä vahvistavan? Tunnekonventiot ja –normit ovat osaltaan tie ihmisten väliseen ymmärrykseen. Entä kuinkahan paljon yksilöllisen kirjailijan itseilmaisun mahdollisuudet vähenisivät, jos hän pitäisi tiukasti kiinni konventionaalisista tavoista ja normeista eikä uskaltaisi tai voisi murtautua niistä ulos. Normien ja konventioiden orjallinen noudattaminen epäilemättä kaventaa kirjailijan mahdollisuuksia luoda omaa näkemistapaa.

4.7.3. Kielen valtakunnan rajoilla

Aiemmassa luvussa Kaksiteräinen miekka ja muita ongelmia todettiin, että emootioiden täydellinen kommunikoitavuus on utopiaa. Kieli tasaa kokemuksen erilaisuutta. Ei epäilystäkään, etteikö kirjailija Krohn olisi tätä tajunnut, mutta haluaako hän viestittää tuota nimenomaista faktaa myös DQ:ssa?

Cro Magnonin pojassa kertoja kokee tunnetta, jota hän ei selittele: “[-] siinä välillä kun loistava sari lepatti ja hänen ranteensa, hänen nilkkansa oikeni, nousi – minä näin selvästi että elämä, että ilo...” (29). Lause jää kesken, katkeaa. Onko kirjailija vaiennut siitä, mistä ei voi puhua? Kenties kielen rajat ovat tulleet vastaan, käsitteet loppuneet? Onko kirjailijalla se sama intentio, jonka Hepburn määrittelee kirjallisuuden tunnekasvatukselliseksi tehtäväksi: saada lukija hyväksymään tunnetilojen kommunikoinnin rajat? Tähän kysymykseen on mahdoton vastata kysymättä itse kirjailijalta – jos kohta hänkään tietäisi tai muistaisi intentioitaan.

Puuttumatta kirjailijan intentioihin voi miettiä katkelman tunnekasvatuksellista puolta. Lauseen loppumisen kolmeen pisteeseen, kesken, voisi kuvitella herättävän lukijan kiinnostuksen ja täydentämisen halun: millainen on tuo kokemus, jonka esteettinen elämys kertojassa synnytti? Parhaassa tapauksessa tällainen pohdinta johtaa lukijan omien tunteiden tiedostamiseen.

Hepburnin näkemys on mielestäni joltain osin puutteellinen. Yhtä hyvin kirjallisuuden tehtävän voisi sanoa olevan rohkaista lukijaa osoittamalla kommunikoinnin ja kielen mahdollisuudet, kenties myös antaa mallia monipuolisesta kommunikoinnista. Tunnetiloista voi puhua, vaikkakaan kieli ei aina riittäisi täydelliseen välittämiseen. Lukijan ei tarvitse jäädä sellaiseen vankilaan, jossa ovat esimerkiksi novellin *Toinen ja Yö* henkilöt, he jotka aiväät puhu, eivät kommunikoi (kts. myös *Kevätilla*).

Kommunikoinnilla on rajansa myös novellien todellisuudessa. DQ:n novelleissa on kohtia, joissa dialogi ei kulje, joissa puhutaan eri "kieltä". Epäsuorasti nämä kohdat kertovat jotain käsitteistä ja siitä, miten vain käsitteiden jakamisella saavutetaan ymmärrys. Muuten kommunikointi tyrehtyy, pelikentän raja-aidat on ylitetty:

Hän viheltää katulampun sumuun kuin pienen kysymyksen. – Mikä se on? – Pong pongtuli, pong pongtuli, hän hyräilee ja kaivaa avainta taskustaan. (53)

– Trilzadam qwalamba. Weedoo! Sorozzo! – Mitä se on? Mutta mitä se oikein on? minä kyselen, ja hän tulee aivan eteeni ja toistaa: – Tril-za-dam qwa-lamba. Wee-doo! So-roz-zo! Enkä minä ymmärrä vielääkään mitään, ja hän nauraa. (62)

4.7.4. Kirjallisuus kasvattaa ja kutistaa

Kolikon kääntöpuoli, kirjallisuuden mahdollisuus toimia epäkasvattavasti, on valitettavasti yhtä todellista kuin toinenkin puoli. Olen jo tuonut esille DQ:n kohtia, jotka teorioiden pohjalta saattavat koskettaa lukijan tunteita vaikuttamatta kuitenkaan varsinaisesti kasvattavasti: sivistävästi, järkeistävästi, kultivoivasti. Voi esimerkiksi miettiä, miten kasvattavaa on Krohnin novelleissa tyypillinen minuuden stabiliteetin kyseenalaistaminen ja totunnaisesta vieraannuttaminen (kts. esim. *Kulkue*). Tai maailman näkeminen absurdina (esim. *Muutoksen huone*). Lukijaa, joka omaksuu kertojan maailmankatsomuksen tai samastuu tämän tapaan nähdä ja kokea maailma, eivät odota auvoisat ajat; kertoja on murheellinen (esim. 9), hän on huoneessa (37-39), jossa tarkkailee kaupunkibussia matkustajineen: "Olen nähnyt täällä miehen, joka pujotteli Saksan kaupunkeja ohuen muistinsa lankaan, [- -] Tuleepa hän mistä hyvänsä, siellä ei ole toivoa. Meneepä hän minne hyvänsä, mitään ei ole tehtävissä." (38)

“Eteenpäin se vyöryy ohi kuihtuvien puistojen ja syttyvien ikkuiden ja sen lastina on monen sijattoman sielun paino.” (38-39)

Eikä kertoja ole ainoa pessimisti kirjassa. Myös Donna Quijote murtuu, ja samalla murtuvat hänen toivontäyteiset rohkaisun sanansa. Toivo korvautuu lohduttomuudella:

– Ihmiseltä katoaa kaikki [- -] Menevät tieto ja taito ja kaikki ihmisen kyvyt. Hänen voimansa murtuu ja kauneus hiipuu pois kuin liekki. Usko menee ja toivokin menee, se yksi vain jää, se jonka nimeä en tahdo turhaan toistaa. (77)

Toisaalta kertojan kyky nähdä kauneutta odottamattomissa paikoissa ja tilanteissa (esim. 9, 29) haastaa yksipuolisen pessimismin. On lisäksi muistettava, että monipuolisesti fiktiota harrastava lukija on jatkuvasti maailmannäkemisen tapojen ristitulessa. Tällöin ei voi olettaa, että yhden teoksen tai edes kirjailijan viljelemä pessimismi muokkaisi lukijan yksiviivaisesti kaltaiseksi. On kyse vaihtoehtoisista ja kilpailevista tavoista hahmottaa maailmaa.

4.8. Itkevät puut – personifikaation merkitys tunteiden kasvussa

DQ:a analysoidessa eteen nousi ilmiö, johon eivät Hepburn tai van Peer kiinnitä huomiota: personifikaatio apuna tunnekasvussa. Personifikaatiossa eloton asia elollistetaan, inhimillistetään, mikä nähdäkseni mahdollistaa myös tunteiden kokemisen objektia kohtaan (elottomia objekteja kohtaanhan ei tunneta sääliä, myötätuntoa tms.). Personifikaatio on pateettista harhaa, joka tarkoittaa luonnonilmiöiden kuvaamista ikään kuin ne kykenisivät tuntemaan ihmisen tavoin: sadepisarat itkevät tai kukat riemuitsevat (Hosiaislouma 2003, 692). Vaikka personifikaatio perustuu harhaan “tehdessään” elottomat elollisiksi tai inhimillisiksi, sillä on myös DQ:ssa merkityksensä tunteiden kokemisessa.

Ajan huoneessa Donna Quijote vihastuu vanhenemisestaan ja personifioi ajan, jonka syytä vanheneminen on (“Aika on tiikeri”, 42). Samalla hän tulistuu ajan moraalittomuudesta. *Peilien pojassa* lumihietaleihin liitetään adjektiivi nöyrä (63). Varsin oivallinen esimerkki personifioinnista on *Aurinkosypressissä*, jossa kertoja puhuu bonsaipuustaan (joka tosin on elollinen, mutta ei inhimillinen): “Sitä on kasvatettu

kiduttamalla, [- -] Sen kumarassa hahmossa on kaikkien ilmansuuntien *henki*.” (46) (kursivoinnit tutkielman tekijän). Lisäksi kertoja yrittää tulkita puun viestin, mitä se *haluaa* sanoa (47).

Aurinkosypressissä kertoja ei niinkään koe tunteita puuta kohtaan, ellei nyt kuvailua puun ankarista elinolosuhteista tulkitse säälinä (46). Sen sijaan personifikaatio johtaa siihen, että kertoja kokee puun sanattoman “viestin” lohduttavana ja toivoa antavana (47). Inhimillistetty puu aistii kertoja surun ja lohduttaa tätä. Miten tahansa päin tunteet suuntautuvatkin, personifikaatio osaltaan voinee auttaa lukijan tunteiden heräämisessä ja uudenlaisessa kohdentumisessa. Tämän voisi päätellä olevan tehokas keino haluttaessa sytyttää lukijan arvostus esimerkiksi luontoa ja luonnon olioita kohtaan.

Poppelit-novellissa puut on personifioitu koulutyttöjä suojaaviksi hahmoiksi: ”Alituisesti läsnäolevina mutta silti muukalaisina ne osallistuivat tuttöjen elämään pudotellen pihakuiluun varjoja ja vaaleanvihreitä hedenorkkoja ja käpertyneitä lehtiänsä [- -].” (55) Virke jatkuu viittaamalla puita odottavaan surulliseen kohtaloon, ”suureen syksyyn”, kuolemaan. Puiden inhimillistäminen (esimerkiksi verbillä *osallistuivat*) mahdollisesti on keino, jonka kautta puita odottava elinkaaren päätyminen saa tunnesisältönsä – todennäköisimmin surun ja haikeuden. Nuo eloon herätetyt puut ovat lisäksi läsnä, mutta tavallaan unohdettuina: ”Kuka heistä koskaan katsoi poppeleita?” (55), kysyy kertoja koulutyttöihin viitaten.

4.9. Pienten alkujen kirja

Yritän lopuksi hahmotella muutamia virkkein DQ:n maailmankuvan keskeisiä piirteitä. Epäsuoremmin niitä on jo aiemmin sivuttu.

DQ:n maailmankuvaa ei voi nimetä jonkin tietyn suuntauksen alle (vrt. esim. kristillinen maailmankuva). Maailma on absurdi ja paradoksaalinen. Se on arvoituksellinen eikä missään määrin auki kirjoitettu. Yliaistillisuutta ei kielletä (22) (kuten ei animistisia kokemuksiakaan, 71), mutta Jumalan nimeäkään ei mainita. Sen sijaan ihmisellä on kaipaus Pyhän yhteyteen (26, 79).

DQ:n ihmiskuvassa on havaittavissa eksistentialismille tyypillistä irrallisuutta (19,

39) ja Heideggerilta peräisin olevia tai hänelle leimallisia termejä on löydettävissä (33, 71, 77). Ihmisellä ei ole tarkoitusta (71), ja hän elää biologisten lakien alaisena (62). Elämää saattaa säädellä sattuma (64), ja kohtalo voi olla armoton, ihmisestä tulla “ei mitään” (74).

Silti on kaksi asiaa, jotka DQ:ssa jäävät elämään – kauneus ja toivo. Kauneus yllättää surunkin keskellä (esim. 49) ja se on arvona hierarkian yläpäässä: “Mutta olen nähnyt Veteen rakennetun portin kuvan ja tiedän tärkeimmän: se on kaunis.” (78) Toivon teema nousee esille monissa novelleissa (25-27,46-47, 44-45, 78-79). Kokoelma alkaa toivolla (10) ja siihen se myös päättyy (“ – Miten kirkasta tänään onkaan! Tänään, tänäänkin on pienten alkujen päivä...” 82) huolimatta kaikesta murheesta ja melankoliasta, jonka kirja sulkee sisälleen.

DQ on myös kirja oman tien – ja omien silmien – löytämisestä (esim. s. 81). Tässä mielessä se on sukua Herman Hessen loistavalle ja filosofiselle kirjalle *Demian*, jonka kertoja Emil Sinclair pohdiskelee:

Mutta minua kiinnostavat vain ne elämäni askelet, jotka tarkoittavat oman itsen löytämistä. (58)

4.10. Millä eri tavoilla tunteista puhutaan DQ:ssa?

Koska olen graduani varten paneutunut nimenomaan tunteita käsitteleviin ja kuvaaviin kohtiin DQ:ssa, esitän katsauksen siitä, millä eri tavoin DQ:ssa kuvataan tunnekokemuksia. Olen jaotellut eri tavat neljään luokkaan:

a) Tunne on DQ:ssa monesti ilmaistu suorasanaisesti: “hän tulistui” (82), “Ällistyin” (80), “tunnen kateutta” (21) jne. Tähän ryhmään kuuluvat mielestäni myös arvoituksellisemmat ja tulkintaa vaativat kohdat, joissa kuitenkin viitataan suoraan tunteeseen (“yhtäkaikkisuuden usva oli ympäröinyt minua pitkään” [14]), vaikka vertauskuvallisestikin (“Hän sanoo, että hänen voimansa on kuivunut ja murennut. Hän sanoo, että hänen silmänsä on samennut.” [69]).

b) Tunne on julkituotu seuraustensa kautta, sen mitä tunne saa aikaan: “Tekisi mieleni sanoa hänelle jotain loukkaavaa” (76), “Mutta puhuminen oli muuttunut ylivoimaiseksi rasitukseksi” (67), “Sivelin hiuksiani. Kosketin kulmakarvojani. Karistin muruja puseroni rinnukselta.” (57), “Näen hänen kapean valkoisen nyrkkinsä paukuttavan pöytää [- -] “ (22). Useat seuraukset ilmenevät juuri ulkoisessa käytöksessä, kuten viimeisessä esimerkissä.

Monesti tunteen voi päätellä siitä, miten kertoja kuvailee niitä prosesseja, joita hänen kehossaan tapahtuu (hyviä esimerkkejä on novellissa *Kevätilla* [57-59]). Kun tunteita ei valmiiksi suoraan nimetä, joutuu lukija itse päättelemään, mistä tunteesta on kysymys. Mistä kertoo esimerkiksi puhekaverin katseen vältely? (58, 69). Tunteeseen on saatettu viitata juuri kuvaamalla niitä ulkoisia seurauksia ja muutoksia, joita tunne saa kokijassaan aikaan: “Hän änkytti hiukan” (58), “Puhu minulle, sanon, – että tämä tärinä lakkaa.” (77), “Donna Quijote [- -] katsoi häneen leimuavin silmin.” (36), “Kuuntelen tunteenpurkausta jäykistyneenä [- -].” (34) Kertoja kokee ”murheen kouristuksia” (33). Tällöin ulkoinen reaktio voi paljastaa, millaisesta tunteesta on kyse; aiempiin sitaatteihin viitaten, harvoinpa leimuavat silmät tai jäykistyminen kertovat esimerkiksi onnesta tai ilosta. Tunteen tulkinta voi olla vaikeampaakin: nähdäkseni jonkin verran tulkinnanvaraa on siinä, kun mietitään, mistä tunteesta kertoo esimerkiksi mainittu tärinä ta kouristelu.

c) Myös siitä, miten kirjan henkilö näkee ympäristönsä, voi päätellä hänessä vallitsevasta tunteesta. DQ:n esimerkit valaisevat asiaa: “Olin virkeä ja huoleton. Näin kaiken läheltä ja yksityiskohtaisen tarkasti.” (66) Tässä esimerkissä limittyvät sekä suora tunteen kuvaus että tunteen seuraus, joka ilmenee ympäristön tietynlaisena havainnoimisena. Ympäristön näkemisen tapa on samalla seuraus mainituista tunteista. Siksi tunteesta kertomisen tavoissa ja niiden luokittelussa ei voi välttyä limittäisyydeltä (lisäksi esim. ”murheen kouristukset”). Myös toisessa esimerkissä tunteella on seurauksensa, joka konkretisoituu tietynlaisena maailman havaitsemistapana: “Näytti siltä kuin koko kaupunki, jota pimeys piiritti, olisi sinä iltana ollut kotona.” (82) (Sitaatti saa syvempää merkityssisältöä koko teoksen kontekstissa: DQ:han on läpeensä vierauden ja absurdiuden tunteilla kyllästetty kirja).

d) DQ:ssa tunne ilmenee myös tapana, jolla kertoja näkee tulevaisuutensa. Esimerkki sivulta 67: “Alkava kesä levisi eteeni häikäisevän autiona. Se oli tahrattomalla liinalla peitetty pöytä, jolle oli katettu yksinäisten viikonpäivien tyhjät lautaset.”

On kuitenkin huomattava, että mielikuva jostain kirjassa kuvatussa tunteesta rakentuu myös yhteydessä kontekstiinsa, jolloin esimerkkien irrottaminen on hankalampaa. Myös lukijan henkilökohtainen kokemusmaailma luonnollisesti vaikuttaa ainakin jossain määrin tunnekuvausten tulkintaan.

5. Tunnekasvatuksen käytäntöä

Filosofi Martha Nussbaum on omassa käytännön työssään käyttänyt kaunokirjallisuutta tulevien juristien koulutuksessa. Tarkasteltavina on ollut tekstejä muun muassa Sofokleelta, Platonilta, Senecalta ja Dickensiltä. Tekstit herättivät keskustelua säälistä ja armeliaisuudesta ja siitä, millaista on kuvitella itsensä jonkun toisen asemaan. Nussbaum kuvaa myös, millaisia reaktioita lastenlaulu *Tuiki, tuiki tähtönen* oli herättänyt yhdessä arimmista opiskelijoista:

Mr Riley began to describe [- -] the image he used to see of a sky beautifully blazing with stars [- -] This wonderful sight somehow [- -] led him to to look in a new way at his cocker spaniel. He would look into the dogs eyes and wonder what the dog was really feeling and thinking. And whether it might be feeling sadness. Now it seemed to him that it was right to wonder about the dogs experience [- -].”(Mazzarella 2001, 75)

Esimerkki jättää epäselväksi sen, tarkasteltiinko kyseistä lastenlaulua vain tekstinä vai myös musiikkina. Voidaan myös kysyä, missä määrin Rileyn tunteet olivat seurausta kirjallisesta elämyksestä ja missä määrin esimerkiksi turvalliseen lapsuusympäristöön johtavista assosiaatioista, joista tunteet sitten kumpusivat (Mazzarella 2001, 75). Mazzarella siis näkee ongelmana heränneiden tunteiden välillisyyden. Onko siis niin, että kyseisellä lastenlaululla ei välttämättä ole kirjallisena tuotoksena tunteisiin vetoavia ominaisuuksia, ainoastaan assosiaatioiden herättäjänä niille, joiden turvalliseen lapsuuteen laulu kuului?

Mazzarella esittelee artikkelissaan lähinnä Ruotsissa toteutettuja projekteja, joissa kaunokirjallisuutta on käytetty tunnekasvatustarkoituksessa. Eräs tällainen on Jönköpingsin Kansainvälisessä kauppakorkeakoulussa toteutettu ”sivistyskurssi” (bildningskurs), jota on ollut luotsaamassa Leif Alsheimer. Kurssilla on keskusteltu noin 120 kirjasta ja tekstistä, jotka kaikki eri näkökulmista käsittelevät ihmisen, demokratian ja oikeusvaltion kunnioitusta. Kurssin on sanottu antavan opiskelijoille oivalluksia ja taitoja, jotka rikastuttavat sekä yksityis- että työelämää. Alsheimer on halunnut auttaa opiskelijoita tarkkailemaan pieniä merkkejä ja yksityiskohtia ja näin havaitsemaan prosesseja demokratian ja yhteiskunnan kehityksessä. Kielitajun merkitystä myös korostettiin:

Språkkänslan är viktig inte minst med tanke på ar-studenternas kommande yrkesbanor där de måste ha känsla för semantiska nyanser och kunna använda språket för att kunna ’måla upp bilder’ för sitt och andras inre öga. (Mazzarella 2001, 76.)

Tunteiden jalostamisen ja sivistämisen lisäksi Jönköpingsin kurssin tavoitteina ovat olleet havaintokyvyn terästäminen ja käytännön työssä tarvittavat taidot, kuten kielen tarkoituksenmukainen käyttö.

Muiden ihmisten ymmärtäminen ja myötätunnon kasvu ovat tärkeitä eritoten lääkärin ammatissa. Mazzarella kertoo varta vasten lääkäriopiskelijoille tehdystä teoksesta, jossa on kaunokirjallisia tekstejä opetuksen tarpeisiin. Trisha Greenhalghin ja Brian Hurwitzin toimittaman *Narrative Based Medicine. Dialogue and Discourse in Clinical Practise* (London, 1998) tarkoituksena on auttaa tulevaa lääkäriä *ymmärtämään* potilaan sairauden kokemusta - sairautta koskevien faktojen *tietämisen* sijasta. Tekijöiden painotus on, että lääkärin täytyy oppia kuuntelemaan potilaan elämäntarinaa ja luettava kaunokirjallisuutta. Teoksen avulla opiskelijat voivat oppia omaksumaan potilaastaan kokonaiskuvan. Tekijät määrittelevät kirjallisuuden pääasialliseksi arvoksi sen, että se paljastaa oikeiden ihmisten luontaisen kompleksisuuden ja täten sallii opiskelijoiden saada syvemmän ja kokonaisvaltaisemman ymmärryksen potilaan tilasta. (Mazzarella 2001, 77.)

Muita lääkärin koulutukseen tarkoitettuja vastaavanlaisia teoksia ovat Richard Reynolsin ja John Stonen toimittama *On Doctoring – Stories, Poems, Essays* (New York, 1995) sekä Robin Downien *The Healing Arts* (London, 1995). Ruotsinkielisellä

maaperällä on toimitettu teos lääkärikoulutuksen tarpeisiin, antologia *Å herregud, mitt i semestern. Möten med sjukdom, lidande och vård* (Karolinska institutet, 1999). Teos sisältää noin neljäkymmentä kaunokirjallista tekstiä, ja sen esipuheen mukaan kaunokirjallisuus tarjoaa mahdollisuuden ottaa osaa sairaskertomukseen potilaan, omaisen tai avunantajan lähtökohdista käsin. Mazzarellan mielestä antologia herättää kuitenkin joitain ongelmallisia kysymyksiä: Mikä merkitys on esimerkiksi sillä, että monimutkaisista kokonaisuuksista lohkaistaan irti juuri sairautta, kärsimystä ja hoitoa käsittelevät osiot? Entä mikä on kontekstualisoinnin osuus yksittäisten tekstien kokemisessa? (Mazzarella 2001, 77.) Itse ajattelen katkelmien sairaiden henkilöiden ymmärtämisen ja heihin samaistumisen kärsivän siitä, ettei teoksia lueta kokonaisuuksina vaan konteksteistaan irrotettuina osina. Henkilöistä syntynyt näkemys on kuvatussa tapauksessa mielestäni väistämättä jotenkin kapeutunut. Paljon on tietenkin kiinni kirjailijan tavasta kuvata henkilöitä, ihmiskuvauksen syvyydestä tai latteudesta. Antologian tarkoitus on silti kunnioitettava, ja on hyvin mahdollista, että sen avulla tulevista lääkäreistä saadaan entistä empaattisempia, ehkä jopa ”parempia” ihmisiä.

Pari vuotta sitten ilmestyi Suomessa Duodecimin kustantama antologia *Jo löyty tuhat ja yksi tautia* (2003), joka sisältää kuvauksia sairaudesta ja sen kohtaamisesta. Teoksen mukaan taiteen avulla voidaan raottaa ihmisen kokemuksellisia ilmiöitä sellaisilla tavoilla, jotka eivät ole mahdollisia tieteellisille lähestymistavoille (Niemi 2003, 8). Kirjallisuus voi olla avuksi lääkäreiden ja potilaiden välisessä vuorovaikutuksessa ja toistensa kuuntelemisessa (ed. 2003, 9). Kaunokirjalliset tekstit saattavat auttaa lukijaa ymmärtämään sairauden olemusta, tutkimaan omia asenteita ja kehittämään myötälämisen kykyä (ed. 2003, 12). Eritoten lääkärin ammatissa kaunokirjallisuuden mainitut vaikutukset ovat erittäin tärkeitä, ja löytäessään lukijakuntansa antologialla on uskoakseni paljon annettavaa.

Kuten aiemmin luvussa huomattiin, kaunokirjallisuuden käyttö koulutuksen apuna voidaan nähdä ongelmallisena asiana. Esimerkiksi, onko taideteos vielä silloin taideteos, jos se on typistetty palvelemaan muita kuin taiteellisia tavoitteita? (Niemi 2003, 12) Pragmaattisesti ajatellen itse antologian kannalta kysymys on irrelevantti, antologia on olemassa toivon mukaan auttaakseen lääkärin koulutuksessa. Ovatko valitut tekstikatkelmat enää taideteoksia sanan varsinaisessa merkityksessä, ei ole tärkeää. Jos

tekstit toimivat kuten niiden on tarkoitettu toimivan, on katkelmien nimeäminen taideteoksiksi tai ei-taideteoksiksi nähdäkseni samantekevää.

6. Haaste opettajille

Van Peer käsittelee lyhyesti niitä ongelmia, joita sisältyy eritoten tunnekasvatukseen koululuokassa. Opettajien on hänen mukaansa omaksuttava se näkökulma, että tunteita voidaan oppia – ja täten myös tunnekasvatus kirjallisuuden avulla on mahdollista. Modernissa yhteiskunnassa on meneillään emotionaalinen vieraantuminen, minkä takia koulutuksen kautta ihmisille olisi tarjottava perustietoa ihmisten omaa elämää koskevista tunteista. (van Peer 1994, 214.) Kirjoittaja väittää lisäksi tunteiden pelkäämisen (fear of emotion) olevan juurtunut kasvatuksellisiin instituutioihin (1994, 218), mikä tuottaisikin uuden haasteen opettajille. Vaikea tosin sanoa, missä määrin van Peerin väite pitää paikkansa ja kuinka kulttuurisidonnainen se on.

Kirjoittaja rinnastaa ehdottamansa lukemiskasvatuksen (reading education) joltain osin terapiaan (1994, 214). Tätä se muistuttaakin siinä mielessä, että kummassakin tutkiskellaan asiakkaan tai lukijan tunteita. Yhtäläisyysmerkkiä näiden välille on kuitenkin turha yrittää vetää. Psykoterapia on inhimillistä kommunikaatiota (tai ainakin sen pitäisi olla). Se rakentuu puheelle, ja sanat todellistavat maailmaa eri tavoin kuin pelkkä sisäinen tutkiskelu. Näin ainakin joitain eroja pohdiskellakseni ja mainitakseni.

Yksi itsestään selvänä otettu asia van Peerilla on, että lukija osaa soveltaa kirjassa kuvattua omaan elämäänsä. Että kirjan ja lukijan välille automaattisesti syntyy linkki, yhteys (1994, 214-215). En kiistä, etteikö näin usein olisi ja etteikö tämä olisi välttämätön ehto tunteiden kasvussa. Silti ei tunnu mahdottomalta kuvitella lukijaa, jolle kirjan maailma ja sen tapahtumat jäisivät kokonaan kirjan sisäiseksi maailmaksi, joka taas ei sulautuisi lukijan maailmaan millään lailla. Eikä yhteyttä syntyisi.

Van Peerin artikkeli heittää sangen käytännöllisen haasteen opettajille:

what is suggested here is [- -] simply the creation (by the teacher) of possibilities to read – and hence learn – about emotion. (215)

Haastetta ei tule ottaa raskaasti, sillä hyvä teksti omaa voimaa ja toimii kuin itsestään (1994, 215). Mielestäni opettajan haasteena olisi lukemiseen kehottamisen lisäksi valikoida teoksia, jotka olisivat tunteiden kasvun kannalta mahdollisimman antoisia; teoksia, jotka sisältävät rikkaita monisanaisia tunnekuvauksia – moraalista puolta unohtamatta.

Sen sijaan, että kehoittaisi suoranaisesti kirjallisuuden luetuttamiseen, Hepburn painottaa kirjallisuuden sisältöpuolta. Hänen haasteensa opettajille on selvä: näiden tulisi neuvoa opetettavia siinä, etteivät nämä ”lankea kuluneisiin tunteisiin”, toisin sanoen tuudittaudu klisheisten tunteiden riittävyteen. Opettajan tulisi ohjata oppilas suuren teosvalikoiman pariin, jotta kirjallisuuden vaikutus olisi kyllin monipuolinen ja klisheisiin tarttumisen riski minimoituisi. (Hepburn 1987, 217) Nähdäkseni myös yksi haaste opettajille on ohjata oppilaita suhtautumaan taiteeseen älykkäästi, mistä oli aiemmin puhetta luvussa Sinä olet minä.

PÄÄTÄNTÄ

Aloitin tutkielmani kokoomalla yhteen merkityksiä, joita kaunokirjallisuudelle on aikojen kuluessa annettu. Merkitykset on saatettu hahmottaa yksilön tai yhteiskunnan tasolla, joille kummallekin kirjallisuus eittämättä kipuaa. Mutta itse merkitys on kiistaton (KSM, 129). Krohnin mukaan jopa niin valtaisa, että kirjallisuus vahvistaa ihmisen immunitteettia kaikenlaista fundamentalismia vastaan (ed., 129). On vaikea kuvitella sellaista maailmanaikaa, jona tällainen immunitetin vahvistus ei tulisi tarpeeseen. Lisäksi kirjallisuus on Krohnin mielestä terveystuote, jolla on vähäiset sivuvaikutukset (”Kirjallisuus on terveystuote, jonka haitat ovat vähäiset”, Aamulehti, 23.8.2003).

Vaikka kirjallisuuden vaikutukset eivät olekaan välittömiä, Krohn vannoo niiden pitkävaikutteisuuden nimeen, kuten teki Hepburnekin (KSM, 210). Samoin Krohn myöntää kielen ja aistien vuorovaikutteisen suhteen: ”Mitä enemmän käsitteitä ihminen tuntee, sitä tarkemmin hän havaitsee ympäristöään.” (ed., 260). Kirjallisuus muuttaa ihmistä, lukijaansa. Vaikka Krohn tv-dokumentissa (Ammatti: Suomalainen kirjailija) totesikin tämän olevan pelottavaa, hän kuitenkin myöntää kirjallisuuden muutosvaikutukset monessa eri lähteessä.

Silti on lukijoita, joihin kirjallisuus ei uppoa. Kaikki eivät ymmärrä Donna Quijotea, ”tajua siitä mitään” (KSM, 193, 207). Myös tämän DQ:n kaksijakoisuuden takia – kyvyn avata huikeita maisemia tai jättää ne kokonaan suljetuiksi – kiinnostuin DQ:n tutkimisesta. Tällainen teos on enemmän kuin sellainen, jonka ”ymmärtää” jokainen, joka on oppinut lukemaan.

Kaunokirjallisena teoksena DQ ei osoittautunut sisältävän paljon sellaisia värikkäitä sisäisiä tunneprosessien kuvauksia, joita Hepburn kuvaili merkityksellisiksi tunnekasvutapahtumassa. Voisi sanoa, että DQ fokuoitiin enemmän ulkoisen kuin sisäisen maailman liikkeisiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että DQ olisi tunnekasvun kannalta merkityksetön teos. Siitä välittyy oma vahva ja persoonallinen maailmannäkemisen tapansa, millä käsiteltyjen teorioiden mukaan voi olla seurauksensa lukijan tunteisiin. Tunnekasvun kannalta merkitystä on myös henkilöiden – eritoten Donna Quijoten – epäkonventionaalisuudella, joka onkin leimallinen piirre teoksessa. Ihmiset ovat sanalla sanoen kummallisia, eikä vain Donna Quijote.

Varsin rikas DQ on depersonalisaatio- ja derealisaatiokuvauksistaan, joten näiden kautta se antaa lukijalle tilaisuuden uusien tunteiden löytämiseen. Teos myös nähdäkseni estää tunteiden klisheytymistä joihinkin tilanteisiin kuuluviksi siten, että yhteen tilanteeseen liitetään monia eri tunteita. Tilanteisiin nähden nämä tunteet voivat olla odottamattomia. Vaarana Krohnin teksteille on mielestäni se, että todellisuuden hämmästyly ja kyseenalaistus kasvavat sellaisiksi klisheiksi, jotka eivät enää herätä ketään.

Työssäni aina uudelleen esille nousi kysymys siitä, millainen tunteiden kasvu on kasvua *parempaan*. Lukijan tunteet voivat moninaistua ja tunnekokemukset laajeta, mutta onko tämä nimenomaan kasvua kohti parempaa? Entä millaiset kohdat teoksessa edesauttaisivat tunteiden *sivistämistä*, *kultivoimista* ja *järkeistämistä*, jotka nekin ovat arvolutautuneita termejä? Olen jättänyt henkilökohtaiset arvokannanotot tekemättä ja sen sijaan ainoastaan kirjoittanut auki mainitut kysymykset.

Eräs mietityttämään jäänyt seikka oli, mikä on yksittäisten tekstikatkelmien ja toisaalta koko teoksen tai tuotannonkin merkitys tunnekasvussa. Onko lyhyet tunnekasvun kannalta merkitykselliset katkelmat helppo ohittaa olan kohautuksella, kun taas teos kokonaisena maailmana voisi helpommin jäädä soimaan lukijaan ja vaikuttaa tunteisiin. Voi myös hahmotella mielessään, millainen olisi tunnekasvun kannalta ideaalinen teos ja mitä tämä teos tunnekasvufunktiolle kaikkensa antaneena menettäisi muilta esteettisiltä tai kirjallisilta piirteiltään.

Aloitin graduni suunnittelun mielessäni käytännöllinen äidinkielenopettajan näkökulma: miten oppilaiden tunne-elämää kasvattavat ne teokset, joita kouluissa eniten luetutetaan. Näihin teoksiin kuuluvat odotetusti *Seitsemän veljestä*, *Kalevala*, Minna Canthin ja Juhani Ahon tuotanto jne. Tutkielmani teoretisoitui ja luikerteli näiden ennalta suunniteltujen latujen ulkopuolelle. Silti näkisin mainitsemani tutkimuskysymyksen hyödyllisenä opetuksen tarpeisiin. Toinen kiinnostava tutkimuksen aihe (joka on varmasti jo aika pitkälle koluttu) olisi kaunokirjallisuuden merkityksen käytännönläheisempi tarkastelu; kun tämän työn alussa tarkastelin merkitystä vain teoreettisesti ja historiallisesti, olisi toinen näkökulma tutkia esimerkiksi kyselyjen avulla sitä, mitä osaa kaunokirjallisuuden lukeminen näyttelee nykypäivänä erilaisille ja eri-ikäisille lukijoille: Miksi luetaan? Mitä tehtävää tai tarkoitusta kaunokirjallisuuden lukeminen palvelee ihmisten elämässä? Ei merkitystä aina tarvitse lähteä hakemaan

pölyisistä kirjoista niin kauan, kuin meillä lukijoilla on oma henkilökohtainen kokemuksemme.

LÄHTEET

*Abrams, M. H. 1999: A Glossary of Literary terms. 7. ed. Fort Worth : Harcourt Brace College.

*Ammond, Jukka 2002: Eino Krohn. Kuisma, Oiva (toim.), Suomalainen estetiikka 1900-luvulla s. 113-161. Tietolipas 184. SKS. Helsinki.

*Angels, Peter A. 1981: Dictionary of Philosophy. Barnes & Noble Books. A Division of Harper & Row, Publishers.

*Aristoteles 1997: Retoriikka. Runousoppi. Suom. Paavo Hohti (Runousoppi). Classica-sarja. Gaudeamus. Tampere.

*Aristotle 2002: Poetics. Wolff, Robert Paul (Ed.), Ten Great Works of Philosophy: A Definitive Selection of Landmark Writings by the Master Builders of Western Thought s. 63-103. Signet Classic.

*Brown, Stuart – Collinson, Diané – Wilkinson, Robert (ed.) 1996: Biographical Dictionary of Twentieth-Century Philosophers. Routledge. London and New York.

*Cooper, David E. (Ed.) – Margolis, Joseph – Sartwell, Crispin (advisory editors) 1992: A Companion to Aesthetics. Basil Blackwell Ltd.

*Cuddon, J. A. 1991 (1977): A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 3. ed. Blackwell. Oxford.

*Davison, Gerald C. – Neale, John M. 1998: Abnormal psychology. 7. ed. New York. Wiley.

*Eagleton, Terry 1997: Kirjallisuusteoria: Johdatus. Suom. Yrjö Hosiainluoma. 2. uudistettu painos. Vastapaino. Tampere.

*Eysenck, Michael 1996: Simply Psychology. Psychology Press. Hove.

*Haapala, Arto 2002: Yrjö Hirnin taidefilosofia ja estetiikka. Kuisma, Oiva (toim.), Suomalainen estetiikka 1900-luvulla s. 32-56. Tietolipas 184. SKS. Helsinki.

*Haavikko, Ritva (Toim.) 1991: Miten kirjani ovat syntyneet 3. Virikkeet, ainekset, rakenteet. WSOY.

- *Heidegger, Martin 2000 (1927): Oleminen ja aika. Suom. Reijo Kupiainen. Vastapaino. Tampere.
- *Hepburn, R. W. 1987 (1972): Taide ja tunnekasvatus. Suom. Marjaana Lindeman. Lammenranta, Markus – Haapala, Arto (toim.), Taide ja filosofia. Philosophica-sarja. Gaudeamus. Helsinki.
- *Honderich, Ted (ed.) 1995: The Oxford Companion to Philosophy. Oxford University Press. Oxford, New York.
- *Hosiaislouma, Yrjö 2003: Kirjallisuuden sanakirja. WSOY Sanakirjat. Helsinki. Juva.
- *Hospers, John 1971: Kirjallisuus ja totuus. Suom. Tarja-Sisko Virtanen. Rantavaara, Irma (toim.), Nykyestetiikan ongelmia: antologia. Otava. Helsinki.
- *Huuhtanen, Päivi 1983: Taidekasvatus hiuskarvan varassa? Taiteen monta tasoa: tutkielmia estetiikan, kirjallisuus- ja teatteritieteen aloilta. Professori Maija Lehtosen juhla-kirja 10.1. 1984 s. 46-61. SKS. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 400. Mänttä.
- *Jokinen, Kimmo 1999: Kirjallisuuden lukeminen ja elämykselliset totuudet. Näre, Sari (toim.), Tunteiden sosiologiaa I: elämyksiä ja läheisyyttä s. 229-243. Tietolipas 156. SKS. Helsinki.
- *Knuuttila, Simo 1992: Romaani ja moraali. Krohn, Leena – Kostamo, Eila (toim.), Todistajan katse. WSOY. Porvoo – Helsinki – Juva.
- *Konigsberg, Ira 1993: The Complete Film Dictionary. Bloomsbury. London.
- *Krohn, Leena 1997: Lajia etsimässä. Kirjoita itsesi maailman väleihin: esseitä, esseistä. Mäkinen, Kirsti (toim.). SKS. Helsinki.
- *Krohn, Leena – Kostamo, Eila (toim.) 1992: Todistajan katse: Kirjoituksia taiteen ja kirjallisuuden etiikasta. WSOY.
- *Kuisma, Oiva 2002: K. S. Laurila. Suomalainen estetiikka 1900-luvulla s. 57-93. Tietolipas 184. SKS. Helsinki.
- *Käkelä-Puumala, Tiina 1999: Keskipäivän demoni eli kirjallisuudesta ja tunteista. Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 51, osa II s. 103-105. SKS. Helsinki. Vaasa.
- *Lammenranta, Markus 1989: Kirjallisuus ja tieto. Haapala, Arto – Haapala, Eija – Kinnunen, Aarne – Lammenranta, Markus (toim.), Kirjallisuuden filosofiaa s. 191-207. Valtion painatuskeskus. Helsinki.
- *Lång, Markus 1991: Taide ja moraali. Synteesi 4/-91 s. 115-116.

- *Mazzarella, Merete 2001: Om att använda skönlitteratur. Tidskrift för litteraturvetenskap, 3/01 s. 74-80.
- *Mäyrä, Ilkka 1999: Tunteet(on) kirjallisuudentutkimus. Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 51, osa II s. 105-110. SKS. Helsinki. Vaasa.
- *Niemi, Juhani (toim.) 2003: Lukemisen vaarallisuudesta. Niemi, Juhani – Pasternack, Amos – Puustinen, Raimo – Sannikka, Anne – Mattila, Eeva (toim.), Jo löyty tuhat ja yksi tautia: Kuvauksia sairaudesta ja sen kohtaamisesta. Duodecim. Jyväskylä.
- *Novitz, David 1987: Fiktio ja tiedon kasvu. Lammenranta, Markus – Haapala, Arto (toim.), Taide ja filosofia. Philosophica-sarja. Gaudeamus. Helsinki.
- *Nussbaum, Martha C. – Cohen, Joshua (Ed.) 1996: For Love of Country: debating the limits of patriotism. Beacon Press. Boston.
- *Nyky-suomen sanakirja 4 2002. Sadeniemi, Matti (päätoim.). WSOY. Porvoo.
- *van Peer, Willie 1994: Emotional Functions of Reading Literature. Sell, Roger D. – Verdonk, Peter (Ed.), Literature and the New Interdisciplinarity Poetics, Linguistics, History s. 209-219. DQR Studies in Literature 14. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA.
- *Platon 1999: Teokset IV: Valtio. Suom. Marja Itkonen – Kaila. Otava.
- *Ripsaluoma, Marjatta 1998: Mitalinpalauttaja Leena Krohn. Ydin 1.
- *Routila, Lauri Olavi 1995: A Theory of Art for Art Education. Naukkarinen, Ossi – Immonen, Olli (ed.), Art and Beyond: Finnish Approaches to Aesthetics s. 104-125. Finnish Society for Aesthetics; International Institute of Applied Aesthetics. Jyväskylä.
- *Scarry, Elaine 1996: The Difficulty of Imagining Other People. Nussbaum, Martha C. – Cohen, Joshua (Ed.), For Love of Country: debating the limits of patriotism s. 98-110. Beacon Press. Boston.
- *Sevänen, Erkki 2002: Sosiologinen taiteentutkimus. Kuisma, Oiva (toim.), Suomalainen estetiikka 1900-luvulla s. 359-415. Tietolipas 184. SKS. Helsinki.
- *Sharpe, R. A. 1991 (1983): Contemporary Aesthetics. Aldershot: Revivals.
- *Varto, Juha 1993: Onko taiteesta valistajaksi? Pohdin 8. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta 42 s. 20-35. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu. Tampere.
- *Wellek, René – Warren, Austin 1969 (1942): Kirjallisuus ja sen teoria. Suom. Viksten, Vilho – Suurpää, Matti. Otava. Helsinki.

Leena Krohnin kaunokirjalliset teokset:

DQ= Donna Quijote ja muita kaupunkilaisia (1983)

KSM= Kolme sokeaa miestä – ja yksi näkevä (2003)

KK= Kynä ja kone (1996)

R= Rapina ja muita papereita (1989)

TR= Tribar (1993)

UK= Unelmakuolema (2004)

Muut kaunokirjalliset teokset:

*Gibran, Kahlil 1999 (1923): Profeetta. Suom. Annikki Setälä. Karisto. Hämeenlinna.

*Haahtela, Joel 2000: Naiset katsovat vastavaloon. Seven. Otava. Keuruu.

*Hesse, Herman 1999 (1919): Demian: Emil Sinclairin nuoruudentarina. Suom. Toini Havu. WSOY. Helsinki.

*Huovinen, Veikko 1996 (1952): Havukka-ahon ajattelija. 24. painos. WSOY. Porvoo – Helsinki – Juva.

*Hyry, Antti 1958: Maantieltä hän lähti: novelleja ja muuta proosaa. Otava. Helsinki.

*Hämeen-Anttila, Virpi 2003: Suden vuosi: komediallinen kuvaelma vuosituhatosen lopulta. Otava. Helsinki.

*Kianto, Ilmari 1946 (1909): Punainen viiva. Otava. Helsinki.

*Neruda, Pablo 1983: Valitut runot. Suom. Pentti Saaritsa. Tammi. Helsinki.

*Reinikainen, Pepi 1988: Hullu, ihana lintu – metsäkyhky. Arthouse. Helsinki.

*Runeberg, J. L. 1901: Vänrikki Stoolin tarinat. 15. painos. Suom. Paavo Cajander. Osakeyhtiö Lilius & Hertzberg. Helsinki.

*Salokannel, Juhani 2003: Samaa sukua. Otava. Helsinki.

*Sillanpää, F. E. 2002 (1919): Hurskas kurjuus. Seven. Otava. Keuruu.

*Sillanpää, F. E. 1988 (1931): Nuorena nukkunut. Kootut teokset 5. Otava. Keuruu.

*Tabermann, Tommy 1977: Suudelma. Weilin&Göös. Espoo.

*Waltari, Mika 1997 (1958): Feliks Onnellinen. 9. painos. WSOY. Porvoo – Helsinki – Juva.

Painamattomat lähteet:

*Ammatti: Suomalainen kirjailija. Leena Krohn. TV-dokumentti, TV 1. Esitetty 22.11. 2001

*Institut für Deutsch als Fremdsprache/Transnationale Germanistik der Ludwig-Maximilians-Universität München
URL: <http://www.daf.uni-muenchen.de>. Päivitetty 18.1. 2006

*ISI Web of Knowledge
URL: <http://portal.isiknowledge.com>

*Krohn, Leena: Donna Quijoten jäljillä
URL: <http://www.kaapeli.fi/rekola/donna.html>

*Krohn, Leena: Ensimmäinen lause
URL: <http://www.kaapeli.fi/krohn/ensi.html>

*Krohn, Leena: Kirjallisuuden uusjako ja jakamattomuus. Jyväskylä 28.11. 1997
URL: <http://www.kaapeli.fi/krohn/uusjako.htm>

*Krohn, Leena: Kirjan näkeminen
URL: <http://www.kaapeli.fi/krohn/kirja.html>

*Krohn, Leena: Mielikuvituksen tulevaisuus. Oulussa 28.1. 2001
URL: <http://www.kaapeli.fi/krohn/mielikuvitus.htm>

*Krohn, Leena: Taide tienä totuuteen. Alustus Nuorten filosofiatapahtumassa 17.1. 2004
URL: <http://www.kaapeli.fi/krohn/Filo.html>

*Krohn, Leena: Tietoisuus ja terapia
URL: <http://www.kaapeli.fi/krohn/terapia.htm>

*Kuruhela, Virpi 2002: Merkitysten rakentuminen: Leena Krohnin teosten filosofista tematiikkaa. Lisensiaatintyö. Tampereen yliopisto.

*Tiuraniemi, Saara – Krohn, Leena 2002: ”Katukivien alla on rantahiekkää”. Studia generalia, Tampereen yliopisto, Paavo Kolin sali. 18. 2. 2002.

*University Home Page. The University of Edinburgh.
URL: <http://www.philosophy.ed.ac.uk/history.html>