

*Heart-Shaped Box* – rockyhtye Nirvanaan liittyvät  
kokemukset romaaneissa *About a Boy* (Nick Hornby)  
ja *Love Letters to the Dead* (Ava Dellaira)

Joona Turunen  
Maisterintutkielma  
Kirjallisuus  
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Kevät 2020

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	<b>Laitos</b> Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
<b>Tekijä</b> Joonas Turunen	
<b>Työn nimi</b> <i>Heart-Shaped Box</i> – rockyhtye Nirvanaan liittyvät kokemukset romaaneissa <i>About a Boy</i> (Nick Hornby) ja <i>Love Letters to the Dead</i> (Ava Dellaira)	
<b>Oppiaine</b> Kirjallisuus	<b>Työn laji</b> Maisterintutkielma
<b>Aika</b> Toukokuu 2020	<b>Sivumäärä</b> 92
<b>Tiivistelmä</b> <p>Tutkielma keskittyy rockyhtye Nirvanaa koskeviin intermediaalisiin viittauksiin Nick Hornbyn romaanissa <i>About a Boy</i> (1998) ja Ava Dellairan romaanissa <i>Love Letters to the Dead</i> (2014), ja sen tarkoituksena on tulkita, mitä teosten henkilöhahmot kokevat mainittujen viittausten yhteydessä. Kokemusten tarkastelu rajoittuu emootioihin ja affektien itsesäätelyyn. Työ edustaa pääosin affektiivista kirjallisuudentutkimusta, mutta sivuaa myös intermediaalisuuden tutkimusta. Aineiston lähiluvussa hyödynnetään monitieteellisesti Werner Wolfin intermediaalisuusteoriaa; Geneven yliopistossa kehiteltyjä emootiokarttoja GEW ja GEMS; Margarida Baltazarin mallia musiikin kuuntelun avulla toteutuvasta affektien itsesäätelystä; ja Janet Altmanin selvitystä kirjeromaanin konventioista.</p> <p>Kohdeteoksissa henkilöhahmot kohtelevat Nirvanaa ja yhtyeen keulahahmoa Kurt Cobainia usein synonyymisinä. Hahmot ilmaisevat Cobainia kohtaan ihailua ja rakkautta sekä tuntevat saavansa tältä myötätuntoa. Cobainin itsetuhoisuus ja kuolema herättää hahmoissa surua ja muihin ihmisiin kohdistuvaa myötätuntoa, minkä lisäksi he näkevät tai pelkäävät yhtymäkohtia Cobainin kohtalon ja läheistensä välillä. Cobain ja Nirvana kytkeytyvätkin lujasti sosiaalisiin suhteisiin korreloiden toiseen tutustumisen ja yhteisen ajanvieton aikana ilmenevien emootioiden kuten ihailun, kiinnostuksen ja rakkauden sekä huvittumisen, ilon ja ylpeyden kanssa. Toisaalta viittausten yhteydessä koetaan myös läheisiin liittyvää pelkoa, suuttumusta, pettymystä, kaipuuta, surua ja vihaa sekä katumusta, syyllisyyttä ja itsehalveksuntaa.</p> <p>Tutkielmassa henkilöhahmojen todetaan harjoittavan kattavasti musiikin kuunteluna toteutuvan affektien itsesäätelyn eri muotoja. Eniten ja eritoten läheisen kuolemaan liittyen havaitaan muistojen kautta toteutuvaa affektiivisen työn strategiaa, jonka kanssa ilmenee kaipuuta ja musiikin herättämää nostalgisuutta. Musiikki tuottaa toistuvasti myös voiman kokemuksen. Itsesäätelyä esiintyy musiikin kuuntelun lisäksi tilanteissa, joissa hahmo kuulee musiikin tajuntansa tuottamana. Välillä itsesäätely ei edistä yksilön olotilaa Nirvanaan liittyvien häiritsevien mielle yhtymien vuoksi, eikä itsesäätelyä havaita tilanteissa, joissa hahmo pyrkii tutustumaan yhtyeen musiikkiin tai kuulee sitä sattumalta. Pari kertaa musiikin kuuleminen yhdistyy tavoitteeseen jättäytyä pois epämieluisasta sosiaalisesta kanssakäymisestä.</p> <p>Työssä Nirvanan todetaan nivoutuvan kohdeteosten henkilöhahmojen kannalta tärkeisiin kokemuksiin, joita voidaan selittää valitun tapaisten empiiristen teorioiden turvin. Työ myös osoittaa, että kirjallisuuden ja populaarimusiikin välisten suhteiden tarkastelu tarjoaa arvokkaan resurssin affektien tutkimisen kannalta.</p>	
<b>Asiasanat</b> affektiivinen kirjallisuudentutkimus, intermediaalisuus, affektit, emootiot, affektien itsesäätely, populaarimusiikki, Nirvana, Kurt Cobain, kirjeromaanit	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopisto	
<b>Muita tietoja</b>	

# Sisällysluettelo

<b>1 Johdanto</b> .....	1
1.1 Nirvana, <i>Boy, Love Letters</i> .....	1
1.2 Tutkimuksen tavoitteet .....	4
<b>2 Intermediaalisuus</b> .....	6
2.1 Intermediaalisuuden määrittelyä .....	6
2.2 Musiikin ja kirjallisuuden suhteet Wolfin mukaan.....	8
<b>3 Affektit ja musiikki</b> .....	11
3.1 Affektien määrittelyä .....	11
3.2 Emootioiden etsintää .....	13
3.2.1 Geneva Emotion Wheel.....	14
3.2.2 Geneva Emotional Music Scale .....	17
3.3 Musiikin kuuntelu affektien itsesäätelynä.....	18
<b>4 Emootiot ja mykkä Nirvana</b> .....	23
4.1 Kurt Cobainin kautta koettua .....	23
4.1.1 Kuuluisa Cobain .....	26
4.1.2 Itsetuhoinen Kurt .....	39
4.2 Nirvanan kautta koettua .....	57
<b>5 Emootiot ja kuultu Nirvana</b> .....	66
5.1 Yksityiset kuulemistilanteet.....	66
5.2 Sosiaaliset kuulemistilanteet .....	74
<b>6 Päättäntö</b> .....	83
<b>Lähteet</b> .....	88

# 1 Johdanto

Musiikki mielletään usein hyvin tunnepohjaiseksi taidemuodoksi. Se koskettaa ihmisiä eri tavoin ja varsin voimakkaasti sekä toimii monelle niin eskapismina kuin terapianakin.

Itsekin intohimoisena musiikin ystävänä olen kirjallisuuden opintojeni aikana ollut erityisen kiinnostunut siitä, miten populaarimusiikkia käsitellään erilaisissa narratiiveissa. Populaarimusiikkia koskevien viittausten ollessa runsaita ja irrallisia on ne usein perusteltua mieltää populaarikulttuuria, tiettyä aikakautta tai kulutuskäytänteitä ylipäättään ilmentäviksi kerronnan osiksi. Olen kuitenkin halunnut tarkastella ennen kaikkea sellaisia tapauksia, joissa viittaukset ovat toistuvasti ja sitä kautta motiivinomaisesti liittyneet joihinkin tarkkarajaisiin kohteisiin – kuten tiettyihin kappaleisiin, esittäjiin tai levyihin – ja kysyä, mitä merkityksiä nämä yksittäiset ilmiöt narratiivin sisällä saavat.

Tässä tutkielmassa tarkastelen juuri sitä, millaisia tunne-elämän merkityksiä tiettyyn populaarimusiikin esittäjään ja tämän tuotantoon kertomakirjallisissa konteksteissa liitetään. Tarkemmin sanottuna lähiluen affektiivista kirjallisuudentutkimusta toteuttaen sitä, kuinka Nirvana-yhtye on yhteydessä henkilöhahmojen kokemuksiin Nick Hornbyn romaanissa *About a Boy* (1998, tästä lähin *Boy*) sekä Ava Dellairan romaanissa *Love Letters to the Dead* (2014, tästä lähin *Love Letters*).

## 1.1 Nirvana, *Boy*, *Love Letters*

Kun etsin aineistoa tutkielmaani varten, päädyin valitsemaan nimenomaan Nirvanaan viittaavia romaaneja paristakin eri syystä. Ensinnäkin yhtye oli minulle entuudestaan tuttu. Lisäksi kävi ilmi, että tällaisia romaaneja on olemassa hyvin merkittävä määrä.

Nirvana perustettiin Yhdysvaltojen Seattlessa vuonna 1987, ja tuli yhdessä samalta seudulta kotoisin olevien kokoonpanojen Alice in Chainsin, Soundgardenin ja Pearl Jamin kanssa tunnetuksi 1990-luvun alussa niin kutsutun grungen eli raskaanpuoleisen ja synkän vaihtoehtorockin alalajin valtavirtaistajana. Yksi suurimmista syistä yhtyeen ikoniseksi kehkeytyneelle maineelle on henkilöityminen persoonalliseen kitaristi-laulaja-lauluntekijä Kurt Cobainiin, jonka virallisesti itsemurhaksi julistettu kuolema 5.4.1994 myös

päätti yhtyeen uran. Nirvanan viimeisimpään ja pitkäikäisimpään kokoonpanoon kuuluivat Cobainin ohella rumpali Dave Grohl sekä basisti Krist Novoselic. Bändin diskografian ytimen muodostavat sen julkaisemat kolme studiotpitkäsoittoa – *Bleach* (1989), *Nevermind* (1991) ja *In Utero* (1993). Näistä tunnetuin lienee kaupallisesti erittäin menestynyt *Nevermind*.

Aineistokseni valikoituneissa *Boyssa* ja *Love Lettersissa* on kummassakin viittauksia lukuisiin populaarimusiikin esittäjiin, mutta juuri Nirvanaan liittyvät maininnat ovat määrältään runsaita ja toistuvasti henkilöhahmojen tuntemuksiin kietoutuneita. Emily Petermannin (2017, 69) termiä lainaten molempia voi kutsua musikaalisiksi romaaneiksi, sillä niissä kuvataan musiikkia ja sen vastaanottoa. Valitsemissani teoksissa intermediaaliset viittaukset ovat yhteydessä ennen kaikkea haastavissa perheolosuhteissa elävien ja sekä omaa identiteettiään että sosiaalista hyväksyntää hakevien nuorten elämään. Toisaalta ne sijoittuvat eri miljöihin: *Boy* Britanniaan Nirvanan uran loppuvuosina 1993–1994, ja *Love Letters* Yhdysvaltoihin 2010-luvulla.<sup>1</sup>

*Boy* on Nick Hornbyn toinen romaani. Sen päähahmoja ovat 36-vuotias Will, joka elää jokseenkin huoletonta ja itsekästä elämää, ja 12-vuotias Marcus, jonka arki on puolestaan ahdistavaa johtuen koulukiusaamisesta ja asumisesta vakavasti masentuneen yksinhuoltajaäidin kanssa. Populaarikulttuurin trendeihin vihkiytyneen keskenkasvuisen Willin ja sosiaalisilta taidoiltaan hapuilevan Marcusin välille syntyy sattumalta ystävyysuhde, jossa suosionsa huipulla oleva Nirvana toimii välikappaleena. Marcus myös ihastuu tarinassa kapinasieluiiseen ja Kurt Cobainia palvovaan koulutoveriinsa Elliehin.

Ava Dellairan debyyttiromaani *Love Letters* kertoo teinityttö Laurelista, joka on siirtynyt uuteen kouluun ja kantaa raskasta taakkaa – hänen ihailemansa isosisko May on kuollut hämärissä olosuhteissa. Lisäksi Laurelia on käytetty seksuaalisesti hyväksi.

---

<sup>1</sup> *Love Lettersissä* jää avoimeksi, mistä ajasta on kyse, mutta siinä viitatuista kuolemista tuoreimmat ovat 2010-luvun alusta, eikä teoksessa ole piirteitä, jotka saisivat sen vaikuttamaan tulevaisuuteen sijoittuvalta tarinalta. Tulkintaa vaikeuttaa, että teoksen kerronnassa on pidättäytytty kuvaamasta modernia teknologiaa.

Laurelin täytyy tehdä kirje kuolleelle henkilölle osana samaansa koulutehtävää, ja hän päätyy tämän myötä kirjoittamaan erinäisille jo kuolleille julkimoille kokonaisen vuoden ajan. Tämän kauttaaltaan kirjemuotoisen tarinan aikana Laurel vähä vähältä avautuu sisarusten onnellisesta lapsuudesta ja sen muuttumisesta ensin innostavaksi, mutta lopulta hyvin traumaattiseksi ja traagiseksi nuoruudeksi.

Osa Laurelin kirjeistä on suoraan osoitettu Cobainille, ja muutenkin Nirvanan kuuntelu ja kuuleminen täyttää hänen muistonsa ja nykyhetkensä. Nirvanan musiikki edustaakin *Love Letters*issa toistuvasti Laurelin suhdetta siskoonsa ja ensirakkauteensa Skyhin, samalla kun Cobainille kirjoittaminen auttaa häntä käsittelemään kokemuksiaan.

Nick Hornbyn kirjojen populaarikulttuurillista rikkautta on tutkittu paljon. Mitä tulee *Boya* koskevaan tutkimukseen, muun muassa Janne Malinen (2010) on kirjoittanut pro gradu -tutkielman, joka pureutuu juuri *Boyn* sisältämään populaarikulttuuriseen intertekstuaalisuuteen. Nikola Stepić (2018) on tarkastellut *Boyn* maalaamaa maskuliinisuutta – joka palautuu pitkälti Willin ja Marcuksen hahmoihin sekä heidän ystävyysuhteeseensa – ja nähnyt samalla Cobainin itsemurhan romaanin juonen kannalta ratkaisevana tapahtumana. Toisaalta Stuart Murray (2006) on esittänyt, että Marcusia voidaan pitää autistisena henkilöahmona.

Shannon Hervey (2015) on osaltaan käsitellyt *Love Lettersiä* väitöskirjassaan, joka analysoi lukuisia young adult -genren 'postmoderneja' aikuistumisnarratiiveja. Harvey tulkitsee työssään Laurelin kirjoittamien intertekstuaalisten kirjeiden edustavan eräänlaista kulttuurin kanssa neuvottelua, joka on May-siskon elämän ja kuoleman käsittelemisen ja ymmärtämisen lisäksi keino, jolla Laurel voi löytää oman minuutensa ja äänensä.

Näiden kahden teoksen tarkastelu rinnakkain antaa vain yhteen keskittyvää analyysia syvemmän kuvan siitä, miten fiktiiviset hahmot voivat kokea yksittäisen populaarimusiikin ilmiön. Väitän, että tämä heijastaa ainakin jossain määrin tosielämää, sikäli kun romaanit ovat tarinamaailmaltaan realistisia ja niissä viitattu ilmiö todellinen. Täten tutkimukseni voi potentiaalisesti tuottaa uusia tulkintoja myös Nirvanan tuotannosta tai populaarimusiikin käyttötavoista. Työni päätarkoitus ei siltikään ole yleistysten

tekeminen, vaan sen ymmärtäminen, kuinka Nirvana kohdataan juuri näissä narratiiveissa. Samalla kuitenkin se, että hyödynnän nimenomaan empiirisen psykologian puolella kehitettyä teoriaa, tukee tutkimukseni taustalla vaikuttavaa ajatusta siitä, että henkilöhahmojen kokemukset ovat verrannollisia todelliseen musiikin vastaanottoon.

## 1.2 Tutkimuksen tavoitteet

Työni edustaa affektiivista kirjallisuudentutkimusta. Affektiivinen tutkimusote tarkastelee affekteja, joiden määritelmät vaihtelevat alasta ja tutkijasta toiseen. Yleisesti ottaen affekteilla ja affektiivisella näkökulmalla pyritään tavoittamaan yksilöiden kokemuksia.

Affektiivista kirjallisuudentutkimusta voi olla narratiivin kuvailemien kokemusten lisäksi lukukokemuksen tarkastelu (Helle 2013, 9). Tässä työssä käänän kuitenkin katseeni vain ensimmäiseen, sillä aion tutkia henkilöhahmojen kokemuksia katkelmissa, joissa Nirvana, sen musiikki tai jokin muu yhtyeeseen liittyvä asia tulee mainituksi. Näissä tilanteissa keskityn henkilöhahmojen emootioihin, jotka psykologian tutkijoita mukaillen miellän hetkellisiksi affekteiksi, joissa yhdistyvät fysiologiset tuntemukset, niiden tulkitseminen tunteina ja ilmeneminen tietynlaisena käytöksenä. Lisäksi aion tarkastella miten hahmot säätelevät affektejaan Nirvanan kuulemisen avulla.

Tutkimuskysymykseni ovat: A) Mitä emootioita henkilöhahmot kokevat sellaisten Nirvana-viittausten yhteydessä, joihin ei liity Nirvanan musiikin kuulemistä? B) Millaisia emootioita ja affektien itsesäätelyn tapoja ilmenee tilanteissa, joissa henkilöhahmot kuulevat Nirvanan musiikkia? Kysymykset ratkaisen intermediaalisuuden teorian sekä psykologian emootioita ja affektien itsesäätelyä koskevien mallien avulla.

Intermediaalisuus on tutkimusala, joka tutkii eri ilmaisumuotojen – eli medioiden – välisiä suhteita. Omassa tutkimuksessani tämä tarkoittaa sen käsitteellistämistä, kuinka *Boy* ja *Love Letters* kertovina teksteinä ilmentävät musiikillisia tai musiikkiin liittyviä ilmiöitä. Käytän tässä valikoiden hyväksi Werner Wolfin luomaa typologiaa. Vaikka Nirvana-viittausten intermediaalisen luonteen jäsentäminen ei ole

tutkimukseni keskiössä vaan alisteinen affektiiviselle analyysille, on se nähdäkseni hyödyllinen vaihe ennen tarkempaa viittausten tulkintaa, sillä luonteeltaan erilaiset viittaukset voivat tuottaa erilaisia emootioita koskevia merkityksiä. Näin ollen myös intermediaalisuuden teoria edesauttaa tutkimuskysymysteni ratkaisemista.

Analyysini aikana jäsenän Klaus Schererin ja kumppanien kehittämän Geneva Emotion Wheelin avulla, mitä emootioita romaanien henkilöahmot kokevat tilanteissa, joissa Nirvanaan viitataan, mutta musiikin kuulemista ei tapahdu (kysymys A). Vastaavasti käytän samaa mallia sekä Marcel Zentnerin ja muiden luomaa Geneva Emotional Music Scalea tulkitessani emootioita, joita henkilöahmot kokevat Nirvanan musiikin kuulemisen yhteydessä (kysymys B). Lisäksi hyödynnän Margarida Baltazarin affektien itsesäätelyn mallia vastatakseni siihen, kuinka Nirvanan musiikki palvelee henkilöahmojen pyrkimyksiä hallita affektejaan (kysymys B). *Love Letters*issa Nirvana- ja eritoten Kurt Cobain -viittaukset esiintyvät osana kirjeille perustuvaa eli niin kutsuttua epistolaarista tyyliä tai genreä, minkä vuoksi otan tulkinnoissani tarpeen mukaan esille myös epistolaarisuuden erityispiirteet.

Monitieteellinen tutkimusasetelmani – joka on psykologisiin malleihin nojaava, musiikkia koskevat viittaukset intermediaalisina hahmottava sekä vain yhteen esittäjään liittyviin viittauksiin syventyvä – tarjonnee tuoreen näkökulman, mitä tulee henkilöahmojen kokemusten ja (populaari)musiikin välisiin kytköksiin kertomakirjallisuudessa.<sup>2</sup> Työni etenee siten, että luvussa 2 esittelen intermediaalisuuden teoriaa, ja luvussa 3 affekteja, emootioita ja affektien hallintaa suhteessa musiikkiin. Luvussa 4 pyrin ratkaisemaan tutkimuskysymys A:n, ja luvussa 5 tutkimuskysymyksen B. Päättäessä (luku 6) esitän yhteenvetoni siitä, mitä emootioita ja affektien itsesäätelyn tapoja *Boyn* ja *Love Lettersin* Nirvana-viittauksiin liittyy.

---

<sup>2</sup> Vrt. esim. Petermann 2017; Carroll, 2014; Luomaala 2013; Uhlmann et al., 2009.



## 2 Intermediaalisuus

Tässä luvussa esittelen intermediaalisuuden teoriaa. Lisäksi kerron, kuinka jäsenän kirjallisuuden ja musiikin suhteita työssäni Werner Wolfin teorian avulla.

### 2.1 Intermediaalisuuden määrittelyä

Intermediaalisuus voidaan määritellä sateenvarjokäsitteeksi (Rajewsky 2005, 44), joka yleisluontoisimmillaan pyrkii tavoittamaan medioiden välisiä suhteita (Rippl 2015, 1) tai medioiden välisten rajojen ylittämisiä (Rajewsky 2005, 46; Wolf 2005a, 252).

Wolfin (2005a, 252) mukaan intermediaalisuuden käsitteen lanseerasi Aage A. Hansen-Löve vuonna 1983 tutkiessaan kirjallisuuden, kuvataiteen ja musiikin välisiä suhteita venäläisessä symbolismissa. Aluksi ajatus oli suosittu kirjallisuudentutkimuksessa ja eritoten saksankielisellä tutkimuskentällä, mistä se on levinnyt kansainvälisesti tunnustetuksi ja monien tutkimusalojen hyödyntämäksi näkökulmaksi. Intermediaalisuusteoriasta onkin nykyään olemassa paljon erilaisia, osin kiistanalaisiakin määritelmiä ja sovellutuksia. (Wolf 2005a, 252; Rajewsky 2005, 43–45; Rippl 2015, 1, 10–11.)

Lähtökohdan intermediaalisuuden teorialle ovat tarjonneet erilaiset intertekstuaalisuuden käsitteelliset ilmentymät (Rajewsky 2005, 47–48). Tämä näkyy siinä, kuinka intertekstuaalisuuteen pohjautuvia käsitteitä on myöhemmin lainattu sellaisenaan, kun on haluttu jäsentää intermediaalisuutta (Rajewsky 2005, 54; Wolf 2005a, 254). Intermediaalisuus onkin saatettu ymmärtää yhtenä intertekstuaalisuuden muotona (Rippl 2015, 10) tai 'edelleenkehittelynä' (Lehtonen 1999, 10). Jotkin käsitykset termistä 'teksti' häivyttävätkin intertekstuaalisuuden ja intermediaalisuuden välistä rajapintaa, mutta intertekstuaalisuus voidaan yhtä lailla nähdä intramediaalisena, eli vain tietynlaisten, sanallisten tai kirjallisten tekstien sisäisenä ilmiönä (Wolf 2005a, 252; Rajewsky 2005, 54). Intermediaaliset viittaukset voivatkin olla paitsi muodoltaan, myös funktioiltaan erilaisia intertekstuaaliin verrattuna (Rajewsky 2005, 60).

Se, mitä käsitteellä 'media' tarkoitetaan, on myös herättänyt epäselvyyksiä (Rippl 2015, 8–9; Wolf 2005a, 253). Wolfin mukaan intermediaalisuustutkimus kohtelee eri medioita ”konventionaalisesti erillisinä tapoina kommunikoida kulttuurisia sisältöjä”, jotka määrittyvät ensisijaisesti eri merkkijärjestelmien ja toissijaisesti siirtokanavien kautta (Wolf 2005a, 253). Näin ollen voidaan sanoa, että nimenomaisesti sanoihin perustuva kirjallisuus on eri media kuin sanoja usein sisältävä mutta ennen kaikkea säveliin pohjautuva musiikki, vaikka molemmat voidaan toki pukea esimerkiksi äänitteiksi.

Wolfin mukaan musiikista voi analyysin varjolla erottaa sanoitukset ja itse musiikillisen sisällön ”kahdeksi eri mediaaliseksi komponentiksi” (Wolf 2015, 463). Käytännössä mihin tahansa musiikilliseen ilmiöön – kuten tiettyyn esiintyjään, levyyn tai kappaleeseen – liittyy lisäksi aina lukemattomia eri assosiaatioita, jotka yksilön mielikuvissa ovat enemmän tai vähemmän erottamattomasti yhteen nivoutuneita. Näin ollen kirjallisuudessa esiintyvän suppean ja ohimenevänkin musiikkia koskevan maininnan voi ajatella henkivän nimenomaan erinäisiä siihen liittyviä tiedonmurusia ja kokemuksia – sekä tarinamaailmassa, johon tässä työssä keskityn, että lukijan vastaanotossa.

Intermediaalisuuden tutkimuksessa on niin ikään kiistelty siitä, kuinka kattava intermediaalisuuden käsitteenä tulisi olla – sen voidaan näet ajatella koskevan vain yksittäisiä teoksia tai myös kokonaisten medioiden välisiä suhteita (Wolf 2005a, 253). Wolfilla tämä ilmenee jaossa *intra-* ja *ekstrakompositionaaliseen intermediaalisuuteen* (Wolf 2015, 468). Gabriele Rippl (2015, 12) painottaa, että intermediaalisuudeksi ei hänen mielestään voida kelpuuttaa pelkkää toisen median tai 'mediatuotteen' mainitsemista, kun taas Wolf sisällyttää nämä tapaukset *eksplisiittiseksi viittaukseksi* nimittämänsä intermediaalisuuden kategorian alle (Wolf 2005a, 254 & 2005b, 325 & 2015, 464).

Intermediaalisuutta analysoitaessa voidaan erottaa toisistaan *intratekstuaaliset* eli tekstin (tai median) sisäiset *funktiot* sekä *ekstratekstuaaliset* eli sen ulkopuoliset *funktiot*. *Intratekstuaaliset funktiot* käsittävät sen, kuinka intermediaalisuus liittyy viittauksen tekevän teoksen piirteisiin, joita voivat narratiivien tapauksessa olla esimerkiksi juoni, hahmot, teemat tai kerronta. (Hallet 2015, 612–614.) *Ekstratekstuaaliset funktiot* taas edustavat intermediaalisuuden metatasoa, eli millaisena medioiden väliset

suhteet näyttäytyvät tai miten niitä reflektoidaan intermediaalisuuden avulla. Näitä ovat *metaesteettiset* ja *-mediaaliset funktiot*, jotka koskevat median erityisyyttä suhteessa muihin medioihin sekä *metakulttuuriset funktiot*, jotka kommentoivat median välityksellä ”kulttuurisia kehityskulkuja, prosesseja ja käytänteitä”. (Hallet 2015, 613, 615–616.)

Oman analyysini keskiössä ovat ennen kaikkea *Love Lettersin* ja *Boyn* henkilöahmot Nirvana-yhtyeeseen liittyvine kokemuksineen. Sivuan intratekstuaalisiin funktioihin liittyvistä romaanien piirteistä kuitenkin väistämättä myös juonta ja teemoja. Lisäksi huomioin *Love Lettersin* kohdalla sen eritoten kerrontaan kytkeytyvän epistolaarisen luonteen Laurelin kirjoittaessa kirjeitä kuolleelle Kurt Cobainille.

Romaaneissa ilmenevät Nirvana-viittaukset tarjoavat myös mahdollisuuden kysyä, kuinka musiikki vaikuttaa olevan muita medioita vahvemmin sidoksissa affekteihin (*metaesteettinen/-mediaalinen funktio*) tai miten julkisuuden henkilöjen fanittaminen ja henkilökultti peilaa populaarikulttuuria laajemmin (*metakulttuurinen funktio*). Tämän tutkielman puitteissa en kuitenkaan vie näitä pohdintoja tämän edemmälle.

## 2.2 Musiikin ja kirjallisuuden suhteet Wolfin mukaan

Työssäni hyödynnän Werner Wolfin jäsenystä kirjallisuuden ja musiikin välisistä intermediaalisuuden muodoista siinä muodossa, missä hän sen esittelee vuonna 2015 ilmestyneessä *Handbook of Intermediality* -kirjassa.

Wolfin teoria perustuu osin Rajewskyn ajatuksiin sekä Steven Paul Scherin varsinaista intermediaalisuuden tutkimusta aikanaan ennakoineeseen kolmijakoon 1) kirjallisuus musiikissa 2) musiikki ja kirjallisuus 3) musiikki kirjallisuudessa (Wolf 2015, 459–460; Rippl 2015, 3). Wolfin jäsenyksessä Scherin kategoriat luovat pohjan *intrakompositionaalille intermediaalisuudelle* (‘intracompositional intermediality’), joka koskee yksittäisten teosten sisällä ilmeneviä medioiden välisiä suhteita. Tämän lisäksi on olemassa *ekstrakompositionaalista*, eli kokonaisten medioiden välistä *intermediaalisuutta* (‘extracompositional intermediality’). (Wolf 2015, 460, 468.)

Boyssa ja *Love Letters*issa rockyhtye Nirvanaan liittyvä kirjallinen sisältö edustaa *intrakompositionaalisen intermediaalisuuden* piiriin kuuluvia *intermediaalisia viittauksia* ('intermedial reference'). Näissä on kyse yhden merkkijärjestelmän tavoin tapahtuvasta toisen median ilmenemisestä, kuten musiikkiin viittaamisesta kirjallisuudessa, siis kirjoitetun sanan keinoin (Wolf 2015, 464, 468 & 2005a, 254). Wolf jakaa intermediaaliset viittaukset edelleen *eksplisiittisiin* ('explicit reference') ja *implisiittisiin* ('implicit reference'). Näistä ensimmäiset ovat tapauksia, jolloin media (kuten romaniteksti) tematisoi jotakin liittyen toiseen mediaan (kuten musiikkiin), mikä konkreettisesti kattaa muun muassa musiikin kuvailun ja siitä keskustelun sekä muusikoiden ilmenemisen hahmoina tai mainintoina kirjallisuudessa (Wolf 2015, 464, 468 & 2005a, 254 & 2005b, 325).<sup>3</sup>

*Implisiittiset viittaukset* taas jollain lailla imitoivat kohdettaan (Wolf 2015, 466, 468). Sen tyypeistä *evokaatio* ('evocation') ja *osittainen lainaus* ('partial reproduction') ovat aineistossani toistuvia musiikkiin viittaamisen lajeja. *Osittainen lainaus* on suoraa toisen median lainaamista, esimerkiksi kirjallisuudessa ilmeneviä sitaatteja todellisten musiikkikappaleiden sanoituksista, mikä voi assosiativisesti aktivoida viitattun kappaleen koko musiikillisessa olemuksessaan (Wolf 2015, 464–465, 468 & 2005a, 255 & 2005b, 325–326). *Evokaatio* taas muistuttaa hieman *eksplisiittistä viittausta*: siinä missä jälkimmäinen edustaa musiikkiin toteavasti, teknisesti ja ”kognitiivisesti” eli tiedollisesti viittaamista, käyttää *evokaatio* musiikista analogioita ja kertoo syvemmin musiikin kokemisesta (Wolf 2015, 466, 468; Wolf 2005a, 254 & 2005b, 326). Tällaiset viittaukset ovatkin erityisen olennaisia analyysini kannalta.

Intermediaalisuuden teorioille ovat tyypillisiä medioiden ja intermediaalisuuden eri muotojen luokittelut, kuten esittelemäni Wolfin jäsenitys. Niiden käyttökelpoisuus on kyseenalaistettu useastakin syystä. Niitä on pidetty malleina, jotka eivät huomioi median historiallista ja kulttuurillista muutosta (Wolf 2015, 469–470). Toinen

---

<sup>3</sup> Eksplisiittisiä viittauksia on Wolfin (2015, 464, 468; 2005a, 254) mukaan oikeastaan kahta tyyppiä: niitä, jotka koskevat yleisellä tasolla toista mediaa ('system reference'), ja niitä, jotka koskevat yksittäisiä toisen median kohteita ('individual reference'). Tutkimani Nirvana-viittaukset ovat luonteeltaan jälkimmäisiä.

toistuva kritiikki on, että tällaiset jaottelut synnyttävät kategorioita, joiden rajojen voidaan sanoa olevan osin keinotekoisia, ja jotka toisaalta eivät tavoita kaikkia eri variaatioita tai auta välttämään rajatapauksia (Wolf 2015, 469; Rippl 2015, 13, 16).

Wolf on puolustanut rajojen asettamista, sillä ne ovat vajavuudestaan huolimatta riittävän tarkkoja, mahdollistaen eräänlaiset määrittelyn oikopolut. Samalla intermediaalisuuden ilmiöistä keskeisimpien tunnistaminen ja suhteuttaminen toisiinsa on intermediaalisen tutkimuksen tekemiseksi välttämätöntä. Tähän tarkoitukseen Wolfin esityksen kaltaiset typologiat ovat hänen mukaansa paitsi korvaamattomia, myös oivaltavia, ja vaikeivat ne yksinään riittä musiikin ja kirjallisuuden välisten suhteiden tutkimiseen, tarjoavat ne tälle oivan pohjan. (Wolf 2015, 469; Rippl 2015, 17.)

Wolf tunnustaa myös, että hänen mallinsa ja vastaavat kehitelmät keskittyvät ainoastaan medioidenvälisiin viesteihin, eivätkä lainkaan esimerkiksi niiden välittymiseen tai kontekstiin (Wolf 2015, 469). Tässä työssä emootioiden ja affektien itsesäätelyn erittely jäljempänä esittelemieni teorioiden avulla korjaa tämän ongelman: Nirvana-viittaukset ovat Wolfin typologian läpi katsottuna viestejä, kun taas psykologisten mallien avulla analysoimani henkilöhahmojen kokemukset niiden yhteydessä edustavat viestin ymmärtämistä tietynlaisessa tilanteessa.

Kaiken kaikkiaan pidän Wolfin teoriaa rajoitteistaan huolimatta sopivana työni kannalta. Sen eräänlainen mekanistisuus ei ole este, koska käytän sitä tukena affektiiviselle analyysille. Seuraavaksi siirrynkin pohjustamaan tätä puolta tutkielmastani.

### 3 Affektit ja musiikki

Tunneilmiöitä on tunnustettu ja tutkittu kirjallisuudessa Aristoteleen katarsiksesta lähtien. Kuitenkin 1900-luvulla ne pitkälti sivuutettiin objektiiviseen tieteellisyyteen tähdänneiden strukturalististen ja uskriittisten ajatussuuntausten ollessa vallalla (Helle & Hollsten 2016, 10–12). Viime vuosikymmeninä on ihmistieteissä ollut jälleen merkkejä paradigman vaihdoksesta, sillä alalla kuin alalla on suosiota saavuttanut niin sanottu affektiivinen käänne (Clough 2007, 1). Kyse on havahtumisesta siihen, että mieli ja järki eivät ole erillisiä tunteisiin tai kehoon nähden ja että jälkimmäistenkin näkökulmasta on syytä tuottaa tietoa (Helle & Hollsten 2016, 9–10). Nykyään onkin tullut tavaksi ajatella, että tunteisiin liitettävä subjektiivisuus ei ole niinkään tutkimukselle vaaraksi, vaan väistämätön tosiasia (Helle & Hollsten 2016, 12). Näin on saanut alkunsa myös affektiivinen kirjallisuudentutkimus, jota oma työniikin edustaa.

Tässä luvussa käyn läpi, kuinka affektit ja niihin lukeutuvat emootiot määritellään, sekä millä näihin käsitteisiin liittyvillä teorioilla lähestyn *Boyn* ja *Love Lettersin* sisältämiä Nirvana-viittauksia. Hyödyntämieni jäsennysten juuret ovat tunne- ja musiikkipsykologian empiirisessä maaperässä, mikä nähdäkseni tukee henkilöhahmojen tunne-elämän tarkastelua valitsemisissä fiktiivisissä mutta realistisissa tarinamaailmoissa.

#### 3.1 Affektien määrittelyä

Affektien voidaan sanoa liittyvän siihen, kuinka ihmisyksilö vaikuttuu ympäristöstään ja voi itse vaikuttaa siihen (Hardt 2007, ix, xi). Affektin käsitettä tavallisesti kohdellaankin yläkäsitteenä lukuisille eri tunteisiin ja sitä kautta toimintaan liittyville ilmiöille.

Esimerkiksi Patrik Juslinin ja John Slobodan toimittamassa, musiikin ja tunteiden suhdetta monitieteellisesti esittelevässä kirjassa *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* affektin käsite ymmärretään otsakkeena, joka kattaa ”kaikki myönteisillä tai kielteisillä arvoilla latautuneet tilat” (Juslin & Sloboda 2010, 10–11). Niin ikään psykologi Silvan Tomkins määritteli aikoinaan affektin positiivisen tai negatiivisen

arvon asettamiseksi tietylle kohteelle (Tomkins 1995, 68), mikä mahdollistaa sen, että yksilölle ylipäättään syntyy käsityksiä eri kohteista (Tomkins 1995, 55–56). Edelleen Tomkins näkee affektien edustavan ensisijaisia ihmisen toiminnan motivoijia (Tomkins 1995, 34), vaikka yksilö ei toki välttämättömästi noudata niiden kehoituksia (Tomkins 1995, 45).

Musiikin roolia affektien säätelyssä tutkinut Margarida Baltazar nojaa väitöskirjassaan Juslinin ja Slobodan määritelmään, samalla todeten, että vaikka affektia käytetään kattoterminä, tiedeyhteisössä ei olla päästy yhteisymmärrykseen siitä, mitä kaikkea sen alle pitäisi sisällyttää (Baltazar 2018a, 14). Baltazarin tutkimuksessa esitetään kirjallisuuskatsaukseen perustuva luettelo affektiivisten ilmiöiden kirjosta (Baltazar & Saarikallio 2016, 31–32; Baltazar 2018a, 15). Siinä mainituista tiloista keskityn tässä työssä emootioihin. Muista affekteista esimerkiksi *asenteiden* ('attitudes') tai *mieltymysten* ('preferences') tarkastelu olisi silti hedelmällistä ja perusteltua ainakin sellaisten teosten kohdalla, joissa näitä selvästi tematisoidaan suhteessa musiikkiin – tai tilanteessa, jossa tarkoitus on tutkia kaikkia tarinamaailmassa ilmeneviä musiikkiviittauksia, eikä tämän työn tapaan vain tiettyyn esittäjään liittyvää intermediaalisuutta.

*Emootio* ('emotion') on lyhytaikainen mutta voimakas reaktio, jolla on monia ja jokseenkin yhtä aikaa ilmeneviä vaikutuksia. Ne voidaan karkeasti ottaen jakaa kehollisiin, yksilön subjektiivisesti kokemiin sekä yksilön toimintaan liittyviin.<sup>4</sup> Emootio pohjautuu aina johonkin tiettyyn, merkityksellisenä pidettyyn ärsykkeeseen. Esimerkiksi *mieliala* ('mood') on taas emootiota epämääräisempi affektiivinen tila, joka on vähemmän intensiivinen ja kestoltaan pidempi, eikä edusta suoraa tai vaikutuksiltaan synkronoitua reaktiota mihinkään tiettyyn asiaan. *Tunne* ('feeling') puolestaan viittaa juuri yksilön kokemukseen emootiosta tai mielialasta. (Baltazar & Saarikallio 2016, 31; Scherer et al. 2003, xiii; Eerola & Saarikallio 2010, 260–261; Juslin & Sloboda 2010, 10–11.)

Näin ollen tunne ei ole niinkään itsenäinen affekti vaan yksi emootioille keskeinen komponentti fysiologisten ja behavioraalisten aspektien ohella. Vastaavasti

---

<sup>4</sup> Toisaalta ajatusta siitä, että emootiolla täytyy olla sekä kehollinen että käyttäytymiseen liittyvä olemus, on myös kritisoitu (Zentner et al. 2008, 515).

musiikin on nähty vaikuttavan näihin kaikkiin emotionin eri osa-alueisiin (Eerola & Saarikallio 2010, 261). Tässä työssä keskityn ennen kaikkea Nirvana-yhtyeeseen jollain lailla liittyvien emotionien tunnepuoleen, mutta sivuan analyysissä myös paikka paikoin sitä, miten emotionit näkyvät henkilöhahmojen olotilassa ja käyttäytymisessä.

### 3.2 Emotionien etsintää

Kun käsitellään musiikin kuuntelun yhteydessä koettuja emotionia, on tärkeää erottaa musiikin ilmaisemat ja kuulijoiden täten tulkitsemat tunteet niistä tunteista ja emotionista, joita kukin kuulija syystä tai toisesta tulee kokeneeksi (Baltazar 2018a, 22; Eerola & Saarikallio 2010, 262; Sloboda & Juslin 2010, 76, 83; Zentner et al. 2008, 496; Zentner & Eerola 2010, 188). Tämän tutkielman kärki kohdistuu siihen, miten henkilöhahmot kokevat Nirvana-yhtyeen ja sen musiikin. Täten keskityn analyysissäni Nirvanan kappaleiden ilmaisutapoihin vain silloin, kun ne ovat osa viittausta tai vaikuttavat henkilöhahmojen emotionien tulkitsemisen kannalta olennaisilta. Lähtökohtani on affektiiviselle tutkimukselle tyypillisesti tuoda esille subjektiivisia kokemuksia – joskin fiktiivisiä sellaisia – mitkä voivat olla paljonkin yleisestä vastaanotosta poikkeavia, mutta ovat sitäkin arvokkaampia. Niin ikään Nirvanan keulakuvan eli Kurt Cobainin taustojen sijaan käsitelen työssäni sitä, miten romaanien henkilöhahmot hänen elämänsä ja elämäntyönsä kokevat.

Pidän työni kannalta tärkeänä, että rajaan sen, mitä emotionia on olemassa. Aukotonta vastausta tähän ei ole. Psykologiatieteessä tunnekokemuksia mitataan kyselytutkimuksilla, joiden vastausvaihtoehdot perustuvat usein kategorisina pidettyjen perusemotionien teoriaperinteeseen tai dimensionaaliseen käsitykseen emotionista (Scherer et al. 2013, 281; Zentner & Eerola 2010, 187, 195).

Kategoristen emotionien taustalla on ajatus, että on olemassa universaaleja ja tarkkarajaisia perusemotionia, joihin kaikki emotionit palautuvat. Ainakin jotkut perusemotionien määritelmät ovat melko yleisesti tunnustettuja, mutta tämä voi johtua pikemminkin vakiintuneesta kielestä kuin niiden aidosti erillisestä luonteesta, mistä ei ole saatu täyttä varmuutta. Myöskään perusemotionien lukumäärästä ei ole päästy



yhteisymmärrykseen, eikä niiden turvin välttämättä saavuteta koettujen emootioiden koko skaalaa. (Sloboda & Juslin 2010, 76–77; Zentner & Eerola 2010, 195, 198.)

Dimensionaalisissa lähestymistavoissa emootioiden nähdään edustavan eri asemia niin sanotussa affektiivisessä tilassa. Tähän tilaan kuuluvien ulottuvuuksien määrä ja luonne riippuvat teoriasta, mutta tavallisimmillaan ulottuvuuksia on kaksi, joista toinen mittaa emotionin voimakkuutta ja toinen sen valenssia, eli positiivisuutta tai negatiivisuutta. (Scherer et al. 2013, 282; Zentner & Eerola 2010, 198; Sloboda & Juslin 2010, 77–78.)

Myös dimensionaalisissa näkökulmissa on monta ongelmaa. Ensinnäkin emotionin pisteyttäminen eri muuttujien sanelemaan kenttään on vain tiettyyn rajaan asti informatiivista, sillä siten voi olla vaikea hahmottaa, mistä emotionista on oikeastaan kyse (Scherer et al. 2013, 283). Ainakin juuri kaksiulotteiset mallit saattavat myös luoda tilan, jossa melko erilaiset emotionit kuten viha ja pelko sijoittuvat lähelle toisiaan, ja näin ollen emotionioiden tarkka erottelu vaikeutuu (Zentner & Eerola 2010, 199–200; Scherer et al. 2013, 283; Sloboda & Juslin 2010, 78). Toisaalta dimensionaaliset teoriat ovat myös siinä mielessä jäykkiä, ettei niiden avulla voida kuvata monikerroksisia, esimerkiksi samaan aikaan sekä positiivisia että negatiivisia affekteja (Sloboda & Juslin 2010, 78).

Joissakin emotionimalleissa on pyritty kategorisuuden ja dimensionaalisuuden synteisiin (Zentner & Eerola 2010, 200; Sloboda & Juslin 2010, 79). Yksi näistä on tässä työssä käyttämäni, Klaus Schererin johdolla luotu Geneva Emotion Wheel eli GEW.<sup>5</sup>

### **3.2.1 Geneva Emotion Wheel**

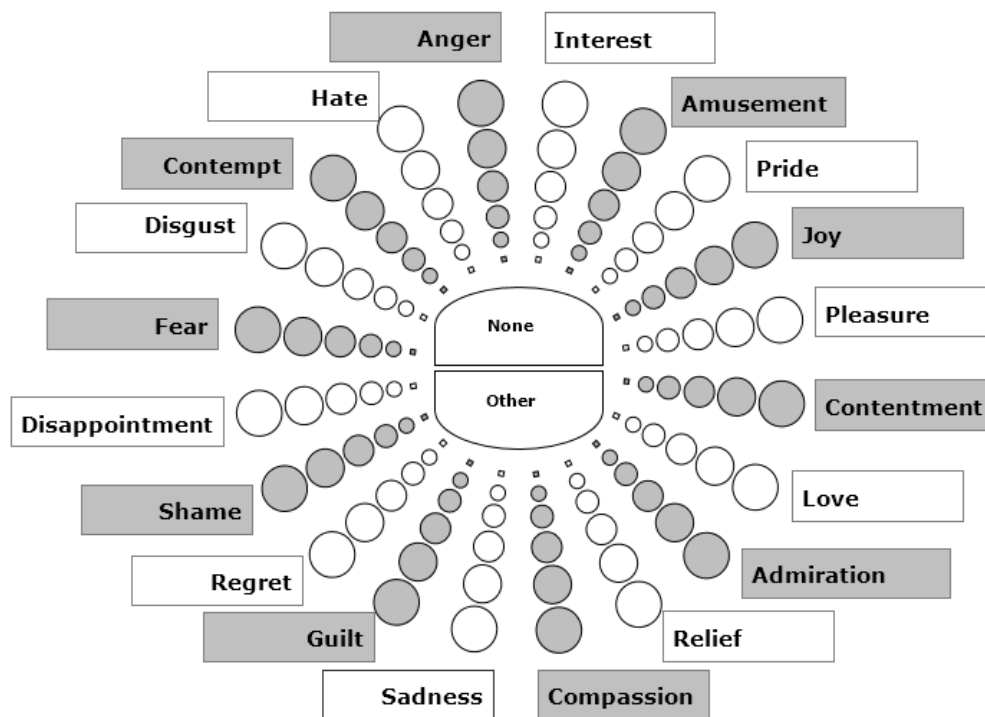
Geneva Emotion Wheeliin kuuluu selkeärajaisia emotionikategorioita, jotka on järjestetty kehälle kahden ulottuvuuden, koetun valenssin ja kontrollin mukaan (Scherer et al. 2013, 284). Ensin mainittu kuvaa siis emotionin positiivisuutta tai negatiivisuutta, kun taas

---

<sup>5</sup> GEW muistuttaa hieman Robert Plutchikin Wheel of Emotionsia (Scherer et al. 2013, 286–287), joka on GEW:iä huomattavasti kuuluisampi, vanhempi ja kirjavampi malli. GEW:in emotionikategoriat ja rakenteellinen suoraviivaisuus palvelevat kuitenkin tutkimustani paremmin kuin Plutchikin kehä.

jälkimmäinen kertoo siitä, kuinka voimakas ja dominoiva tunnetila on suhteessa yksilöön, eli kuinka hyvin yksilö voi hallita sitä (Scherer et al. 2013, 285).

Valenssin ja kontrollin ulottuvuudet eivät ole ainoat tekijät, jotka määräävät emootioiden sijoittumista affektiivisessä tilassa, mutta tutkimusten mukaan niitä voidaan pitää tärkeimpinä muuttujina, mitä tulee emootioiden välisiin rajanvetoihin (Scherer et al. 2013, 284, 292). Myös emootioiden voimakkuus on keskeinen tekijä, joka on mallissa huomioitu intensiteettiä kuvastavilla, kooltaan vaihtelevilla renkailla. Kehälle nimettyjen tilojen voi edelleen ajatella vastaavan yksittäisten emootioiden sijaan kokonaisia emootiokatrata. Esimerkiksi suuttumuksen ”perheen” voi ajatella kattavan tilat ärsyyntymisestä raivoon. (Scherer et al. 2013, 284–286.) Työssäni hyödynnän GEW:iä vain siinä nimettyjen kategorioiden osalta, emootion voimakkuutta erittelemättä.



Kuva 1. Geneva Emotion Wheelin eli GEW:in 3. versio (Université de Genève, päivämätön). Negatiivisen valenssin tilat vasemmalla, positiivisen valenssin tilat oikealla; helpommin yksilön hallittavissa olevat tilat ylempänä, vaikeammin yksilön hallittavissa olevat tilat alempana (Scherer et al. 2013, 296).

GEW:in viimeisin versio (ks. kuva 1) sisältää 20 emootioperhekatgoriaa. Niiden nimet pohjautuvat yleisesti kielessä ja tutkimuksessa käytettyihin termeihin (Scherer et al. 2013, 284–285). Kehän oikeasta yläkulmasta myötöpäivään edeten nämä emootiot ovat: *kiinnostus* ('interest'), *huvittuminen* ('amusement'), *ylpeys* ('pride'), *ilo* ('joy'), *nautinto* ('pleasure'), *tyytyväisyys* ('contentment'), *rakkaus* ('love'), *ihailu* ('admiration'), *helpotus* ('relief'), *myötätunto* ('compassion'), *suru* ('sadness'), *syyllisyys* ('guilt'), *katumus* ('regret'), *häpeä* ('shame'), *pettymys* ('disappointment'), *pelko* ('fear'), *inho* ('disgust'), *halveksunta* ('contempt'), *viha* ('hate') ja *suuttumus* ('anger').

Hyödynnän GEW:istä juuri sen viimeisintä eli kolmatta versiota. Siinä on pari huomattavaa puutetta. Mallista ei löydy yllättyneisyyttä, joka on yleensä mielletty yhdeksi perusemootioista. Mallin aiemmissa esiintymissä kyseinen kategoria oli vielä mukana (vrt. Scherer et al. 2013, 288, 289). Sittemmin yllättyneisyydelle ei ole löytynyt sopivaa paikkaa kehältä kenties siksi, että sen valenssi lienee hyvin tilannekohtaista. Tämä alleviivaa dimensionaalisuuteen kuuluvien joko-tai-valintojen heikkoutta tavoittaa monimutkaisia tunnetiloja. Toisaalta yllättyneisyys voidaan mieltää piirteeksi, joka vaikuttaa joidenkin malliin jääneiden kategorioiden taustalla: *pettymys* voi merkitä sitä, että odotettu asia ei toteutunutkaan, ja *huvittuminen* sitä, että sattuu jotakin positiivisella tavalla odottamatonta, joka vetoaa yksilön huumorintajuun. Myös *kiinnostus* ja *pelko* voivat olla (toisiinsa nähden vastakkaisia) reaktioita siihen, että havaitaan jotakin yllättävää.

GEW:in kehittyessä kehältä on poistunut myös nostalgian ja kaipuun tunne (vrt. Scherer et al. 2013, 289). Koska kyseessä on yleensä katkeransuloisena pidetty tunnetila, jonka voidaan sanoa olevan yhdistelmä surua ja iloa tai nautintoa, jälleen kerran luonnollinen selitys sen poissaololle olisi, että se pakenee yksiselitteistä valenssia. Eritoten läheisen menettämisestä kertovan *Love Lettersin* analyysi jäisi kuitenkin kovin vajaaksi, jos kaipuuta tai nostalgiaa ei voisi nimetä esimerkiksi surun, katumuksen tai vihan rinnalla. Siksi hyödynnän GEW:in luojien tarjoamaa jokerikorttia, eli mahdollisille muille tunnekokemuksille varattua tyhjää tilaa kehän keskellä siten, että asetan siihen 21. emootioksi *kaipuun*. Asemointi on siten sopiva, että jos tälle sekä suurta tuskaa että

mielihyvää suovalle tilalle pitäisi antaa jokin valenssi, se olisi plusmiinusnolla, eli juuri positiivisten ja negatiivisten laitojen keskellä.

### 3.2.2 Geneva Emotional Music Scale

Hyödynnän pääasiassa GEW:in emotiokategorioita tunnistaessani *Boyn* ja *Love Lettersin* Nirvana-viittauksiin sisältyvää affektiivisuutta. Yleisten emotioteorioiden kuten GEW:in on deskriptiivisistä ansioistaan huolimatta kuitenkin katsottu olevan riittämättömiä musiikin herättämien tunnereaktioiden kannalta (Zentner & Eerola 2010, 201–202; Zentner et al. 2008, 495). Yksi osoitus tästä on se, että tutkimusten mukaan musiikki ei yleensä saa aikaan arkielämälle tavallisia negatiivisia tunnetiloja, lukuun ottamatta ehkä tilanteita, joissa yksilö ei pidä kuulemastaan musiikista tai ymmärrä sitä (Zentner et al. 2008, 500–501, 506, 512).

Käytän täten työssäni Geneva Emotional Music Scalea eli GEMS:iä avatakseni tilanteita, joissa Nirvanan musiikin kuuleminen saa henkilöahmoissa aikaan jonkin emotion. Kyseessä on Marcel Zentnerin ja kumppaneiden kehittämä malli musiikin herättämien subjektiivisten emotioiden tunnistamista varten (Zentner et al. 2008, 497).

GEMS:issä on yhdeksän nimikettä. GEW:in emotioperheiden tapaan ne edustavat karkeita kategorioita, faktoreita. *Ihmetys* ('wonder') kuvastaa musiikkiin nimenomaisesti kohdistuvaa ihailua ja liikuttumista, ja vastaavasti *hellyys* ('tenderness') musiikin herättämää rakkautta ja kiintymystä (Zentner et al. 2008, 514), tai aistillisuutta (Zentner et al. 2008, 519). *Transsendenssia* ('transcendence') on muun muassa kuulijan inspiroituminen, häkeltyminen tai lumoutuminen (Zentner et al. 2008, 519). Näin ollen käsitän sen ihmetystäkin vavahduttavampana musiikista vaikuttumisena.

*Nostalgia* ('nostalgia') kattaa nimensä mukaisesti nostalgisuuden ja sentimentaalisuuden, unenomaisuuden sekä melankolisuuden. *Rauha* ('peacefulness') on rauhoittumista, huojentumista ja mietiskelyä siinä missä *voima* ('power') viittaa koettuun energisyyteen tai 'voitonriemuun'. (Zentner et al. 2008, 519.)

*Iloinen aktivoituminen* ('joyful activation') on ilahtumista, elostumista ja huvittumista, ja alleviivaa, kuinka musiikin herättämä ilo voi ilmetä haluna liikkua ja tanssia.

*Kireys* ('tension') sisältää muun muassa ärtymystä, hermostuneisuutta ja jännittyneisyyttä. (Zentner et al. 2008, 519.) Se voikin luonnehtia reaktiota musiikkiin, jota kuulija ei ymmärrä tai josta hän ei pidä (Zentner et al. 2008, 514). *Suru* ('sadness') vastaa murheellisuutta (Zentner et al. 2008, 519), joka ei kuitenkaan musiikin synnyttämänä välttämättä sisällä surulle muutoin tyypillistä luotaantyöntävyyttä (Zentner et al. 2008, 506).

Osa GEMS:in yhdeksiköstä on tiloja, joita perinteisissä emootiomalleissa ei mainita, ja toiset taas eroavat hieman näiden mallien sisältämistä määrittelyistä. GEMS:in listaamat kokemukset eivät ole myöskään toisensa poissulkevia – on jopa tavallista, että ne koetaan päällekkäisesti (Zentner et al. 2008, 506, 514). On lisäksi huomattava, että malliin on kerätty nimenomaan subjektiivisia tunteita eli tulkintoja emootioista, joten sen nimeämät tilat eivät välttämättä sisällä emootioille tyypillisiä piirteitä kuten fysiologisia ja behavioraalisia vasteita (Zentner et al. 2008, 497). Vastaavanlainen painotus koskee myös kyselyitä varten luotua GEW:iä, mutta pidän molempia teorioita silti sopivina työkaluina kaunokirjallisissa teksteissä kuvattujen emootioiden tulkitsemiseen.

### **3.3 Musiikin kuuntelu affektien itsesäätelynä**

Musiikin kuuntelun lomassa yksilö voi paitsi kokea, myös käsitellä tunteita. Musiikin avulla voidaankin harjoittaa affektien itsesäätelyä, joka on musiikin tulkitsemista ja käyttämistä niin, että se ajaa yksilön enemmän tai vähemmän tietoisista aikomuksista herätellä, ylläpitää tai muuttaa kokemiaan affekteja, minkä avulla yksilö edelleen voi saavuttaa psyykkiset päämääränsä – olivat ne puolestaan tiedostettuja tai eivät (Baltazar 2018a, 15–16, 19–20). Toisin sanoen affektien itsesäätely on prosessi, jossa yksilö pyrkii lähestymään musiikkia tietynlaisesta näkökulmasta sopeuttaakseen kulloisetkin tavoitteensa, tunteensa ja tilanteensa toisiinsa. Työni analyysiosiossa aion tarkastella *Boyssa* ja *Love Lettersissa* ilmeneviä Nirvanan kuulemistilanteita myös tähän ilmiöön peilaten.

Affektien ja tunteiden säätely on nähty yhdeksi musiikista nauttimisen pääsystä (Saarikallio 2010, 284; Baltazar 2018a, 20) ja mielenterveyttä edistäväksi asiaksi toteutuessaan adaptiivisin strategioin (Baltazar 2018a, 24, 26). On kuitenkin huomattava,

etteivät yksilöt aina pyri välttämättä eroon negatiivisista affekteista. Jo Tomkins (1995, 54) painotti, että positiiviset affektit voivat olla yhteydessä kärsimykseen ja negatiiviset nautintoon. Suvi Saarikallio (2010, 273) niin ikään toteaa, että suru ja muut ikävät tunteet voidaan musiikin kautta kokea miellyttävänä elämyksenä, joka mahdollisesti auttaa käsittelemään niitä irrallaan kokijan omasta elämästä, ”symbolisen etäisyyden päästä”.

Vaikka myös aikuisten on havaittu käyttävän musiikkia affektiensa säätelyyn ja kokevan musiikin tunneperäisesti (Saarikallio 2010, 280–281; Baltazar & Saarikallio 2016, 16), nuorten suhde siihen on näyttäytynyt poikkeuksellisen affektiivisena ja itsesäätelyä palvelevana, mikä johtuu ainakin osittain kehityksellisistä tarpeista (Saarikallio 2010, 280; Baltazar & Saarikallio 2016, 16; Baltazar 2018a, 25). Muun muassa Baltazar (2018b, 4) kertoo monien tutkijoiden havainneen, että juuri nuoret ovat alttiita viihtymään negatiivisten tilojen parissa ja voimistamaan niitä. Tämä on merkittävää myös *Boyn* ja *Love Lettersin* kannalta: molemmissa kuvataan pääasiassa nuorten hahmojen kokemuksia.

Kuuntelemisen ohella muukin musiikillinen toiminta voi edesauttaa affektien hallintaa ja hyvinvointia (Baltazar & Saarikallio 2016, 22; Baltazar 2018a, 21 & 2018b, 5). Musiikin funktioista tyypillisesti vain osan on ajateltu koskevan affekteja ja itsesäätelyä, mutta on myös esitetty, että kaikki musiikin käyttötarkoitukset edustavat jonkinlaista affektien säätelyä (Baltazar & Saarikallio 2016, 25–26).

Musiikin yhteydessä koetuissa emootioissa on pohjimmiltaan kyse musiikin, sen kuulijan sekä vallitsevan kontekstin välisestä vuorovaikutuksesta (Eerola & Saarikallio 2010, 267; Sloboda & Juslin 2010, 86–87). Yksilöllisiä musiikin kokemiseen vaikuttavia tekijöitä ovat paitsi ikä, myös esimerkiksi persoonallisuus, elämäkokemukset ja suhde musiikkiin (Baltazar & Saarikallio 2016, 16–17; Saarikallio 2010, 288). Mitä tulee kontekstiin, musiikin kuuntelemista edeltänyt ja sen aikana vallitseva tilanne saattavat muovata kuulijan emootioita (Sloboda & Juslin 2010, 87). Tilannetekijät kytkeytyvät lisäksi musiikin valintaan ja käyttötapaan (mm. Baltazar & Saarikallio 2016, 17, 26). Myös sillä, onko yksilö muiden ihmisten seurassa vai yksin, on merkitystä (Eerola & Saarikallio 2010, 271–272). Joidenkin tutkimusten mukaan musiikin kuunteluun liittyy enemmän iloa kuulijan ollessa ystävien seurassa, kun taas itsekseen musiikin kuluttaminen korreloi herkästi nostalgian kanssa

(Sloboda & Juslin 2010, 87). Henkilöhahmojen elämäkokemukset, suhde musiikkiin ja tilannetekijät sosiaalisine aspekteineen ovatkin relevantteja analyysini kannalta.

Muun muassa Juslinin ja Daniel Västfjällin kehittänyt BRECHEMA-malli on esittänyt erilaisia mekanismeja, joilla itse musiikki vaikuttaa emootioiden syntyyn (Baltazar 2018a, 22–23; Eerola & Saarikallio 2010, 265–266). Baltazarin ja Saarikallion tekemä ehdotus musiikillisten mekanismien kirjosta perustuu koontiin, jossa on otettu huomioon myös Juslinin ja Västfjällin löydökset (Baltazar & Saarikallio 2017, 9). Osa näistä mekanismeista on edelleen päätyntä osaksi Baltazarin kokonaisvaltaista jäsenystä affektien itsesäätelystä musiikin avulla, jota aion hyödyntää osana tulkintaani siitä, mitä *Boyn* ja *Love Lettersin* henkilöhahmot kokevat Nirvanan musiikin kuulemisen yhteydessä.

Baltazarin malli on luotu Saarikallion avustamana toteutetun kirjallisuuskatsauksen ja kyselytutkimuksen sekä laajemman tutkijajoukon kanssa tehdyn kokeellisen tutkimuksen pohjalta. Mallin pohjana on Annelies Van Goethemin ja Slobodan GSTM-teoria, missä affektien itsesäätely jaetaan tavoitteisiin, strategioihin, taktiikoihin ja mekanismeihin (Baltazar & Saarikallio 2016, 2–3). Näistä tavoite vastaa tarpeen tyydyttämistä tai ihannetilaan pyrkimistä. Taktiikka on toimintaa – kuten musiikin kuuntelua – jolla säätelyä harjoitetaan, ja strategia sitä, millä tavoin tavoitteeseen taktiikan avulla pyritään. Mekanismit edustavat taktiikan piirteitä, joilla säätely lopulta siis toteutuu.

Musiikin avulla tapahtuvan affektien säätölemisen tavoitteita ovat ensinnäkin itsemääräämisen ja -hallinnan kokemus (Saarikallio 2010, 283–284). Keskeisiä ovat myös eritoten nuorten kohdalla sosiaaliset päämäärät, kuten yhteenkuuluvuus ja sosiaaliset siteet (Saarikallio 2010, 283; Baltazar 2018a, 19). Baltazar (2018a, 19) toteaa musiikin olevan yhteydessä myös itsetietoisuuden ja identiteetin funktioon, ja Saarikallion (2010, 283) mukaan identiteetin työstäminen musiikin avulla on paitsi nuoruuden kehitykseen kytkeytyvä ilmiö, myös tapa, jolla aikuisetkin voivat matkata muistoissaan sekä rakentaa tarinaa itsestään ja elämästään. Oma erityistapauksensa tästä on musiikkiin vahvasti kytkeytyvä nostalgisointi. Sosiologi Fred Davisia lainaten Mickey Vallee (2011, 86–87) kirjoittaa, että nostalgisointi korostaa menneisyyden onnea ja onnistumisia, kytkeytyy näin

ollen identiteetin pysyvyyteen ja nykyhetkessä selviytymiseen sekä palvelee niin ikään yksilöiden keskinäisten muistojen ja affektien kautta tietynlaista yhteenkuuluvuutta.

Analyysiani varten jaan mainitut itsesäätelyn tavoitteet kahteen kategoriaan: *minää koskeviin tavoitteisiin*, joka vastaa itsemääräämisen, -hallinnan, -tietoisuuden ja identiteetin päämääriä, ja *sosiaalsiin tavoitteisiin*, joihin lasken yhteenkuuluvuutta ja sosiaalisia siteitä koskevat päämäärät. Samalla pidän mahdollisena, että nämä tavoitteet voivat ilmetä samanaikaisesti, aivan kuten nostalgisoinnin kohdalla usein käy.

Musiikin yhteydessä käytettäviä itsesäätelyn strategioita on löydetty lukuisia. Esimerkiksi Saarikallio ja Jaakko Erkkilä ovat esittäneet seitsemää eri strategiaa, joille löytyy vastineita muista tutkimuksista (Saarikallio 2010, 286; Baltazar 2018a, 21–22). Baltazarin malliin on päätyntä kuusi strategiaa, joissa on myös yhtäläisyyksiä aiemmin löydettyihin.<sup>6</sup>

Baltazar on jäsennellyt strategiat mallissaan niin, että ne muodostavat pareja musiikillisten mekanismien kanssa. Nämä parit on edelleen ryhmitelty sen mukaan, edustavatko ne tiettyyn muuttuun keskittymistä vai siitä poiskääntymistä. Nämä muuttujat ovat kognitio eli ajattelu, tunteet, ja keho (Baltazar 2018a, 36). Strategioiden ja musiikillisten mekanismien esittäminen näin havainnollistaa niiden välistä kytköstä, kun musiikin kuuntelua käytetään affektien itsesäätelyn taktiikkana.

Yhtenä strategiana mallissa on *ajatustyö* ('cognitive work'), joka kattaa muun muassa uusien merkitysten muodostamisen (Baltazar & Saarikallio 2017, 21). Tämän vastakohta eli ajattelusta poiskääntyvä strategia on *viihtyminen* ('entertainment'). Ajatustyö liittyy mekanismeihin *samastuminen* ('identification') ja *sanoitukset* ('lyrics'), kun taas viihtyminen on *rytmin* ('rhythm') ja *tyylilajin* ('genre') mekanismien kumppani. Näistä samastuminen koskee "artistin kokemusta tai identiteettiä" (Baltazar & Saarikallio 2017, 9).

---

<sup>6</sup> Mekanismeista *mieltymys* ('preference'), *assosiaatiot* ('associations'), *mielikuvat* ('imagery') ja *musikaaliset odotukset* ('musical expectancy') olivat läsnä Saarikallion ja Baltazarin kirjallisuuskatsauksessa (Baltazar & Saarikallio 2017, 9), jääden mallista pois kyselytutkimuksen perusteella (Baltazar & Saarikallio 2017, 8, 15).



Kolmas itsesäätelyn strategia, *affektiivinen työ* ('affective work'), edustaa tunteisiin keskittymistä, ja sitä tukevat mekanismeista *esteettisyys* ('aesthetics') ja *muistot* ('memories'). Esteettisyys viittaa esteettiseen arvoon, jonka yksilö musiikille antaa (Baltazar & Saarikallio 2017, 9). *Harhauttamisen* strategialla ('distraction') pyritään välttelemään tunteita, ja keskitytään *tyylilajiin* tai *musiikin akustiikkaan* ('acoustics'). Selvennyksen vuoksi jälkimmäinen mekanismi muodostuu musiikin voimakkuudesta, äänenväristä ja sointuvuudesta (Baltazar & Saarikallio 2017, 9).

Kehoon kääntyvä strategia on nimeltään *elpyminen* ('revival'). Sen vastakohtaksi malli nimeää *tilanteeseen keskittymisen* ('focus on situation'). Elpyminen on esimerkiksi pyrkimystä rentoutua tai herätellä itseä, kun taas tilanteeseen keskittymisessä on tyypillisesti kyse tapahtumien ymmärtämisestä tai tehtävään paneutumisesta (Baltazar & Saarikallio 2017, 23–24). Elpymiseen liittyvä mekanismi on *tarttuminen* ('contagion'), eli musiikin ilmaiseman affektiivisen tilan omaksuminen (Baltazar & Saarikallio 2017, 9). Musiikin *tuttuus* ('familiarity') korreloi tilanteeseen keskittymisen kanssa.

Strategia-mekanismi-parit jakautuvat kahdenlaisiin tyypeihin. Kognitiivinen työ, affektiivinen työ ja tilanteeseen keskittyminen voidaan lukea analyttisten ja muutokseen suuntautuneiden strategioiden alle, sillä niille on tyypillistä yksilöstä riippuvat mekanismit (kuten muistot). Viihtyminen, harhauttaminen ja elpyminen ovat taas korjaavia ja mielihyvään suuntautuvia strategioita, joiden mekanismit ovat musiikin piirteisiin (kuten rytmiin) liittyviä. (Baltazar & Saarikallio 2017, 24–25 & Baltazar 2018a, 36–37.) Eri strategioiden käyttö voi kuitenkin olla myös samanaikaista (Baltazar & Saarikallio 2017, 24).

Analyysissäni tarkastelen siis Nirvanan kuulemisesta kertovia katkelmia siten, että erittelen GEW:in ja GEMS:in avulla, mitä emootioita hahmot musiikin myötä kokevat. Samalla tutkin Baltazarin malliin nojaten, millaista affektien itsesäätelyä on tämän taustalla, eli mitä tavoitteita, strategioita ja musiikillisia mekanismeja tilanteisiin liittyy. Periaatteessa en kuitenkaan tarkastele mitä tahansa affektien säätelyä, vaan juuri emootioiden hallintaa, mikä taas linkittyy emootioiden kokemisen behavioraaliseen puoleen.

## 4 Emootiot ja mykkä Nirvana

Tässä analyysiluvussa tavoitteenani on vastata tutkimuskysymykseen A, eli siihen, mitä emootioita *Boyn* ja *Love Lettersin* henkilöhahmot kokevat sellaisten Nirvana-viittausten yhteydessä, joihin ei liity Nirvanan musiikin kuulemista. Ensin erittelen viittauksia, jotka kytkeytyvät erityisesti Kurt Cobainiin (luku 4.1), ja sen jälkeen selvemmin Nirvanaan yhtyeenä liittyviä katkelmia (luku 4.2).

### 4.1 Kurt Cobainin kautta koettua

Siinä missä *Boyssa* kuvataan usean eri henkilöhahmon mielteitä pitkälti Nirvanan kautta määrittävästä Kurt Cobainista, *Love Lettersissä* Cobain on ennen kaikkea yksi lukuisista historiallisista henkilöistä, joille tarinan päähenkilö Laurel laatii sävyltään hyvin henkilökohtaisia kirjeitä. Koska *Love Letters* perustuu kauttaaltaan näille kirjeille, en sen Cobain-viittauksia koskevassa analyysissä voi jättää huomiotta tiettyjä tämän epistolaarisuudeksikin kutsutun kirjeellisyyden ominaispiirteitä. Tämän luvun aluksi lienee siis syytä eritellä, mitä epistolaarisuus on, ja millä perustein pidän *Love Lettersiä* sitä hyödyntävänä teoksena, eli kirjeromaanina.

Janet Altman (1982, 9) määrittelee epistolaarisuuden kokonaisvaltaiseksi merkityksen luomiseksi, joka hyödyntää sitä, mikä on kirjeille tyypillistä. Kyse ei ole pelkästä tarinan esitystavasta, vaan kirjallisesta tyylistä, joka kerronnan lisäksi vaikuttaa siihen, millaisia teemoja, tapahtumia ja hahmoja teoksessa ilmenee (Altman 1982, 4, 9–10). Toisin sanoen epistolaarisuus on oma kirjallisuuden genrensä (Altman 1982, 192–193).

*Love Lettersin* kerronta on kiistattomasti kirjeellistä. Koko narratiivi perustuu Laurelin sanoille, joiden kirjeinä tulkitsemista tukevat ainakin seuraavat konventiot: luvut alkavat siten, että Laurel käyttää sanaa ”rakas” (‘dear’) ja nimeää heti perään tietyn kuolleen henkilön, eli osoittaa sanansa suoraan jollekulle; luvun alussa nimettyä henkilöä puhutellaan myös lukujen sisällä; Laurel viittaa sanoissaan jatkuvasti nimenomaan kirjeiden

kirjoittamiseen; ja luvut loppuvat allekirjoitusta muistuttavaan, kursivoituun sanapariin ”yours, Laurel”. Lisäksi luvut on erotettu toisistaan kirjeikonilla.

Joiltakin osin *Love Letters* ei silti ole puhdasverinen kirjeromaani. Sen voi sanoa lähestyvän kirjeen muotoon puettua päiväkirjaa, sillä siinä ei tapahdu varsinaista kirjeenvaihtoa: Laurel osoittaa sanansa menehtyneille eli saavuttamattomissa oleville henkilöille, ja vaikka hän lopulta luovuttaa kirjaamansa viestit opettajalleen, merkitsee tämä kirjoittamisen loppumista sen sijaan, että opettajasta tulisi Laurelin kirjetoveri.

Laurelin kirjaamiin lukuihin pätee kyllä se Altmanin (1982, 117–188, 122–123) mielestä kaikille kirjeille ominainen piirre, että kirjoittamisen hetki on kiintopiste, josta käsin kirjoittaja jatkuvasti ja pakonomaisesti tähyilee menneisyyteen ja tulevaisuuteen, samalla määrittäen niitä suhteessa nykyhetkeensä. Kuitenkin Altman (1982, 208) pitää menneen raportointia sekä tulevaisuutta koskevia odotuksia myös ”epistolaaristen päiväkirjojen”, kuten *Nuoren Wertherin kärsimysten* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) ominaisuutena, ja samalla näitä teoksia vähemmässä määrin kirjeromaaneina – tai ainakin vähemmän niin sanotun ”epistolaarisen diskurssin” muovaamina.

Keskeiseksi epistolaarisen narratiivin ja päiväkirjaromaanien väliseksi eroksi Altman (1982, 89) määrittää halun vastavuoroiseen sananvaihtoon tietyn kirjoittajan maailmaan lukeutuvan lukijan kanssa, johti tämä sitten todelliseen yhteyteen tai ei. Tämän kriteerin *Love Letters* nähdäkseni täyttää, vaikka Laurel puhuttelee kirjeissään kuolleita, käytännöllisesti katsoen oman todellisuutensa tuolla puolen olevia henkilöitä. Yhtäältä nämä kuolleet voidaan näet kuvitella yhä muun muassa erilaisissa tallenteissa sekä ennen kaikkea Laurelin mielessä ja muistoissa olemassa oleviksi.

Toisaalta kirjeiden kirjoittamisen lopettaminen vastaa juuri sitä, että Laurel hyväksyy eritoten May-siskonsa kuoleman ja sen, että tämä ei ole enää konkreettisesti olemassa ja tavoitettavissa. Näin ollen Laurelin muistoissa elävää Mayta voidaan pitää kaikkien Laurelin kirjeiden haamuvastaanottajana huolimatta niistä henkilöistä, jolle Laurel on suorasanaisesti tarinansa osoittanut. Lisäksi ei pidä unohtaa Laurelin opettajaa, joka alkuperäisen kirjoitustehtävän antajana saa kaikki Laurelin kirjeet lopulta luettavakseen.

Epistolaariselle diskurssille ominaista on myös se, että muistelu osana kirjettä voi olla itse muistojen sisältöä tärkeämpää (Altman 1982, 128) ja että kirjoittajan kuvatessa mennyttä hän paitsi raportoisi silloisista tunteistaan, myös yleensä elää niitä uudelleen kirjeen välityksellä (Altman 1982, 130–131). *Love Letters*issä kirjoittaminen itsessään onkin merkityksellinen tapahtuma, joka auttaa Laurelia käsittelemään asioita. Tässä suhteessa se muistuttaa eritoten kahta poikkeuksellista, mutta silti epistolaarisena pidettyä romaania: Saul Bellow'n *Herzogia* (1963) – jota Altmanin analysoi epistolaarisena – sekä Stephen Chboskyn teosta *Elämäni seinäruusuna* (*The Perks of Being a Wallflower*, 1999). Näitä kolmea kertomusta yhdistää traumojen työstäminen kirjeiden kautta sekä kirjeenvaihdon vähintäänkin näennäinen yksipuoleisuus.

Laurel *Love Letters*issä ja Charlie *Elämäni seinäruusussa* ovat kumpikin teini-ikäisiä, jotka aikuistumisen lisäksi käsittelevät kirjeitse läheisen kuolemaa ja seksuaalisen hyväksikäytön uhriksi joutumista. Sen sijaan *Herzogissa* epistolaarisen terapian tarpeen aiheuttaa keski-ikäisen Moseksen avioero. Hänen kirjeensä voi mieltää todellisten vastaanottajien puuttumisesta tai puhuteltujen moninaisuudesta huolimatta enimmäkseen hänen entiselle vaimolleen Madeleinelle suunnatuiksi, kuten Altman (1982, 39) toteaa. Tämä vastaa sitä, miten Laurel yrittää välillisesti tavoittaa Mayta kerratessaan siskoonsa liittyviä muistoja, kunnes kohdistaa sanansa suoraan tälle romaanin lopussa.

Toisin sanoen *Herzogissa* kirjeillä on symbolinen, Moseksen ”neuroosiin” eli järkkyyneeseen mielentilaan liittyvä arvo, ja kirjeiden lakkaamisen motivoi Moseksen toipuminen (Altman 1982, 154). Yhtä lailla *Love Letters*issä kirjeiden symbolinen arvo muodostuu Laurelin tarpeesta käsitellä traumojaan sekä siskon kuolemaa, ja kun hän on päässyt sinuiksi näiden asioiden kanssa, ei hänellä ole enää syytä kirjoittaa kenellekään.

Tämän luvun alaosioissa esitän Kurt Cobain -viittausten tarkastelun ohessa tulkintani siitä, mitä Cobainille kirjoittaminen ylipäätään Laurelille merkitsee. En kuitenkaan aio pureutua yksityiskohtaisesti kaikkeen siihen emotiiviseen sisältöön, mitä romaanin ”rakas Kurt” -alkuisiin kirjeisiin kätkeytyy. Joka tapauksessa läpi työni huomioin kirjeiden sisällä ilmeneviä Cobain- ja Nirvana-viittauksia analysoidessani sen, kenelle Laurel on nämä

kirjeet osoittanut. Altmania (1982, 92) mukaillen kirjeet on näet tulkittava aina suhteessa siihen henkilöön, jonka kirjoittaja on niiden vastaanottajaksi tarkoittanut.

Luvussa 4.1.1 analysoin *Boyhin* ja *Love Lettersiin* sisältyviä viittauksia, joissa Cobain näyttäytyy kuuluisana ja idolisoituna muusikkona. Luku 4.1.2 kattaa puolestaan ne romaanien kohdat, jotka käsittelevät Cobainin inhimillisempää ja itsetuhoisempaa puolta.

#### 4.1.1 Kuuluisa Cobain

Kurt Cobain näyttäytyy *Boyssa* ja *Love Lettersissa* toistuvasti tunnettuna, kaukaisena ja samalla idolisoituna populaarikulttuurisena hahmona. Tässä alaluvussa käsitelen juuri tällaisia katkelmia. Laadultaan kyseiset viittaukset ovat lähes täysin poikkeuksetta *eksplisiittisiä viittauksia* intermediaalisuuden näkökulmasta. Niissä siis tematisoidaan Nirvanan musiikkia sen yksittäistä jäsentä koskevan kerronta-aineksen kautta.

*Boyssa* kuuluisuus Cobain ilmenee ensinnäkin nuoren Marcusin ja kolmikymppisen Willin välisessä vuorovaikutuksessa. Will on rikkauden tuoman rajattoman vapaa-aikansa sekä pitkälti pinnallisen elämänasenteensa ansiosta hyvin tietoinen aikansa trendeistä. Marcusin äiti Fiona on taas käytännöllisesti katsottuna kieltänyt Marcusilta kaikenlaisen muodin mukana menemisen ja siten tahattomasti edesauttanut hänen syrjäytymistään (Hornby 2002, 120–121). Niinpä Willin kuluttaessa aikansa suosituinta musiikkia, kuten Nirvanaa ja rap-artisti Snoop Doggia, ei laulaja-lauluntekijä Joni Mitchellin kaltaisia klassikoita äitinsä kanssa kuunteleva Marcus edes tiedä, keitä nämä artistit ovat.

Will ja Marcus tutustuvat monen mutkan kautta. Tarinan alussa Will liehittelee yksihuoltajaäiti Suzieta, joka on Marcusin äidin Fionan hyvä ystävä. Pian Will löytääkin itsensä piknikiltä Suzien ja Marcusin kanssa. Palatessaan kotiin seurue näkee Fionan makaamassa itsemurhayrityksen jäljiltä elottomana. Tämä säikäyttää eritoten Marcusin, joka myöhemmin yrittää pelastaa masentuneen äitinsä saattamalla tämän yhteen Willin kanssa. Marcusin lemmensuunnitelma lopulta epäonnistuu, mutta hän ei jätä Williä rauhaan, vaan seurankipeänä alkaa vierailta tämän luona iltapäivisin koulun jälkeen.

Yhtenä päivänä Marcusin ollessa kylässä Will esittää tälle kysymyksen Fionasta. Tämä on merkki siitä, että Will on utelias eli *kiinnostunut* Fionan voinnista, vaikkei sitä myöntäisikään. Will kuitenkin *katuu* tekoaan välittömästi, sillä Marcus vaikuttaa olevan äitinsä itsetuhoisuuden suhteen yhä poissa tolaltaan. Sitten hän toteaa, ettei helpon elämänsä aikana ole itse koskaan joutunut kohtaamaan vaikeita aiheita tai opettelemaan niiden käsittelyä, vaikka pitää siitä, kun esimerkiksi Kurt Cobain laulaa ”tosiasioista”.<sup>7</sup> (Hornby 2002, 104.) Huoletonta elämää viettävä Will siis pohjaa käsityksensä ja kokemuksensa vaikeista aiheista juuri *rakastamaansa* Cobainin musiikkiin.

Kun Will sitten yrittää keksiä jotain muuta sanottavaa, hän kykenee vain ”kiroilemaan sympaattisesti” (Hornby 2002, 104). Will siis haluaa lohduttaa poikaa eli auttaa tätä *helpotuksen* tielle, mutta tekee niin pikemminkin ollakseen tahdikas kuin sen vuoksi, että kokisi *myötätuntoa* – tämän aika tulee myöhemmin (ks. luku 4.1.2). Sopimaton voimasanojen käyttö kuitenkin saa Willin tuntemaan *katumusta* toistamiseen, ja niinpä hän päättää, ettei puhu Fionasta Marcusin kanssa enää lainkaan (Hornby 2002, 104).

Eräänä päivänä koulussa Marcus menee tapaamaan rehtoria. Odottaessaan vuoroaan rehtorin huoneen ulkopuolella Marcus kohtaa Ellien, häntä vanhemman tytön, joka on tunnettu siitä, että joutuu aina hankaluuksiin (Hornby 2002, 135). Suhde Ellien kanssa onkin toinen Marcusille keskeinen elämänaalue, johon Kurt Cobain nivoutuu.

Tällä kertaa Ellie on rikkonut koulun pukukoodia: hänellä on yllään paita, jossa koulun logon sijaan Marcus näkee itselleen vieraan, modernia Jeesusta muistuttavan henkilön, joka omaa epätasaisen ja valkaistun tukan, puolikkaan parran ja isot silmät. Marcus kysyy, kuka paidassa on, eikä Ellie voi uskoa, ettei Marcus tunne kyseistä henkilöä – hänestä tämä osoittaa yhtä suurta aukkoa sivistyksessä kuin se, ettei Marcus tietäisi pääministerin nimeä. Marcuksen reaktio tähän on naurahtaa osoittaakseen, että hän sentään ymmärtää oman tyhmyytensä. (Hornby 2002, 137–138.) Vaikka Marcus näin esittää *huvittunutta*, eittämättä hän kokee eritoten *häpeää* sivistymättömyytensä vuoksi.

---

<sup>7</sup> Tämä ja kaikki tulevat suomeksi esitetyt sitaatit *Boysta* ja *Love Lettersistä* ovat omia suomennoksiani.

Mitä ilmeisimmin Kurt Cobainia esittävää paitaa pitävä Ellie taas kohtelee Marcusta jokseenkin *halveksuen*. Hän päätyy valehtelemaan, että henkilö paidassa on Manchester Unitedin joukkueessa pelaava jalkapalloilija nimeltään Kirk O'Bane. Marcusista tämä *surulliselta* näyttävä henkilö vaikuttaa enemmän laulajalta kuin jalkapalloilijalta, mutta hän uskoo Ellietä. Kun rehtori viimein kutsuu Marcusin sisään huoneeseensa, Marcus on joka tapauksessa *helpottunut* voidessaan hyvästellä Ellien. (Hornby 2002, 138.) Häpeän lisäksi tulkitsenkin Marcusin kokeneen pienimuotoista *pelkoa* Ellien seurassa.

Jännitteentäyteinen ensitapaaminen Ellien kanssa kuitenkin tekee Marcusiin suuren, tyttöön kohdistuvasta *kiinnostuksesta* kielivän vaikutuksen. Seuraavaksi hän nimittäin kertoo Willille, että pitää nyt sekä Manchester Unitedista että Kirk O'Banesta. Marcus myös pyytää Williä viemään hänet katsomaan joukkueen ottelua erään ystävänsä kanssa – jolla Marcus mitä ilmeisemmin viittaa juuri Elliehin. Will kuitenkin kertoo, ettei O'Bane-nimistä jalkapalloilijaa ole olemassa, eikä varsinkaan sellaista, joka Marcusen kuvauksen mukaisesti omaisi valkaistut hiukset, parran ja jeesusmaisena ulkonäön. Sen sijaan Will päättelee pelkän nimen perusteella Marcusin tarkoittaneen vanhaa ja vaatimattomasti pelannutta jalkapalloilijaa nimeltä O'Kane. (Hornby 2002, 144–145.)

Kun Marcus on kertonut Willille vaikeuksistaan koulussa, Will toteaa, ettei hän voi auttaa, koska ei ole Marcusista vastuussa eikä muutenkaan omaa vastauksia mihinkään. Marcus inttää vastaan, että tiesihän Will muun muassa O'Banesta. Hän myös alkaa pohtia, että kyseessä oli ehkä sittenkin Ellien vitsi ja että O'Bane ei taidakaan olla jalkapalloilija. Will tunnustelee nimeä uudelleen oivaltaen viimein sen tarkoittavan Kurt Cobainia ja haukkuu Marcusin tyhmäksi. Tämän jälkeen Marcus toistaa aiemman päätelmänsä: Will tietää asioista, joista hän ei tiedä. Samassa Will ymmärtää, että Marcus tarvitsee hänenlaistaan mentoria kertomaan Cobainista ja muista pojalle vieraista ilmiöistä, jotta tämä voisi sopeutua muiden lasten sekaan. (Hornby 2002, 146–147.)

Katkelmassa Marcus jokseenkin *ihailee* Williä. Paitsi että hän ylipäätään hakee Williltä johdatusta, Marcus ei näet ole moksiskaan saatuaan kuulla olevansa tyhmä, vaan hänen kerrotaan olevan ainoastaan voitonriemuinen eli *tyytyväinen*, että Will tietää Cobainista. Mainittakoon vielä, että Marcusin väärä uskomus Cobainin identiteetistä

asettuu kerronnassa ironiseen valoon siksi, että ennen O'Banesta käytyä keskustelua hän soitti sinnikkäästi Willin ovikelloa Nirvanan *In Utero* -levyn tahdissa – jota Will huudatti nimenomaan siksi, että pääsisi ovella norkoilevasta Marcusista eroon (ks. luku 5.2).

Seuraavana päivänä Marcus törmää jälleen Cobain-paitaan pukeutuneeseen Elliehin ja tämän toveriin. Hän kertoo tytöille tietävänsä nyt, kuka Cobain on:

'Kurt Cobain doesn't play for Manchester United,' he told her. The girl from her class burst into hysterical laughter.  
'Oh, no!' said Ellie, mock-horrified. 'Have they got rid of him?'  
Marcus was confused for a moment – maybe Ellie really did think he was a footballer? But then he realized she was making one of those jokes he never got.  
'Ha, ha,' he said, without laughing at all. That was what you were supposed to do, and he felt the thrill of having done something right for a change. 'No, he plays... he sings for Nirvana.'  
'Thanks for telling me.'  
'That's OK. A friend of mine has got one of their records. *Nevermind*.'  
'Everybody's got that one. I'll bet he hasn't got the new one.'  
'He might have. He's got lots of stuff.'  
'What year is he in? I didn't think anyone in this school liked Nirvana.' (Hornby 2002, 148–149.)

Ellien ystävä nauraa Marcusille, ja myös Ellien ensireaktio on sarkastinen. Tytöt siis *huvittuvat*, mutta Ellien aiemmin Marcusia kohtaan osoittama *halveksunta* murtuu, kun hän pääsee aidon Nirvanaa koskevan keskustelun makuun (mitä käsittelen lähemmin luvussa 4.2). Marcus taas teeskentelee tajuavansa Ellien huumoria, ja kokee samalla käyttäytyvänsä itselleen poikkeuksellisesti sosiaalisesti hyväksyttävällä tavalla. Tämä saa hänessä aikaan väristyksiä eli *iloa* tai *nautintoa*, ehkä myös *ylpeyttä*.

Marcusin jatkaessa kömpelöä puhettaan Ellie alkaa pitää hänestä. Jonkin ajan kuluttua Ellie näet tulee jo omasta tahdostaan Marcusin luokse koulun lounastauolla. Tämä aiheuttaa Marcusin luokkatovereissa ällistystä eli *kiinnostusta*, joka vertautuu siihen, että Ellien sijasta Marcusta olisi tullut hakemaan itse Cobain. Tilanteessa Marcusin kerrotaan tuntevan olonsa mahtavaksi, mikä viitanee taas *iloon*. (Hornby 2002, 152–153.)

Tovi myöhemmin Ellie esittelee Marcusin omille luokkatovereilleen:

'OK, listen everybody, I want you to meet Marcus. The only other Kurt Cobain fan in the whole fucking school. Come in, Marcus.'  
He walked into the room. There weren't many people in there, but those that were all laughed when they saw him.  
'I didn't say I was a fan as such,' he said. 'I just think they have a good beat and their cover means something.'



Everyone laughed again. Ellie and Zoe stood beside him proudly, as if he had just done a magic trick that they had told everyone he could do even though nobody believe them. They were right; he did feel he'd been adopted. (Hornby 2002, 155.)

Marcusin esiintulo ja hänen vilpityksen ensirepliikkinsä saavat kaikki muut huoneessa olijat nauramaan eli *huvittumaan*. Ellie ja hänen ystävänsä Zoe seisovat Marcusin rinnalla *ylpeinä*, ja Marcus – jonka kerrotaan tuntevan kuin hän olisi tullut Ellien ja Zoen adoptoimaksi – lienee itsekin juuri *ylpeä* ja *iloinen* kokiessaan, että saa muut nauramaan sekä Ellien ja Zoen hyväksymään hänet. Katkelmassa silmiinpistävää on se, kuinka Ellie ja Marcus käyttävät Kurt Cobainia ja ”heitä”, eli koko Nirvana-yhtyettä, kuin synonyymejä.

Jouluna Will antaa Marcusille lahjaksi Cobain-paidan. Lahjan valitsemisen motiiviksi mainitaan Marcusin ja Ellien välien edistäminen, mikä osoittaa Willin harkinteen Marcusille tärkeitä asioita. (Hornby 2002, 160.) Kyse voi olla jälleen vain kohteliaasta eleestä, mutta yhtä lailla esimerkiksi kiintymyksestä eli *kiinnostuksesta* tai *rakkaudesta*.

Kesken yhteisen joulunvieton Marcus, Suzie, Fiona ja Will ajautuvat pienimuotoiseen konfliktiin. Kun Will kyllästyy kuuntelemaan Suzien ja Fionan syytöksiä ja alkaa tehdä lähtöä, Marcus asettuu hänen tuekseen. Marcuksen puolustuspuheenvuoroihin sisältyy huomio siitä, että Will tiesi, kuka Kirk O'Bane on. Tätä seuraa Willin tarkennus: siis Kurt Cobain. (Hornby 2002, 170.)

Marcuksen purkauksen voi kokonaisuudessaan tulkita osoittavan *suuttumusta* Willin osakseen saaman kohtelun vuoksi. Kurt Cobainia koskevan tietämyksen esiin ottamisessa kiteytyy jälleen yksi tämän perimmäisistä syistä: Marcus *ihallee* Williä, ja tämä myös saa hänet toimimaan tilanteessa Williä puolustavasti. Samalla Marcuksen Willissä *ihannoima* ja Cobainiin liittyvä tietous korostuu entisestään, kun Will joutuu korjaamaan Marcusin käyttämän väärän nimen.

Uudenvuodenjuhlissa Marcus törmää Elliehin odottamatta, ja luulee aluksi kyseessä olevan jonkun Ellietä ulkoisesti Cobain-paitaa myöten muistuttavan henkilön. Lopulta Marcus ymmärtää, että kyseessä todella on Ellie, kun Ellie tulee Marcusin luo ja tervehtii tätä halaten ja päätä suudellen. (Hornby 2002, 178.) Näin välittyvä kuva, että Marcusin mielessä Ellie muistuttaa vieraassakin ympäristössä itseään ennen kaikkea

Cobain-paitansa vuoksi, mikä kielii siitä, että paita on alkanut jossain määrin edustaa Ellietä. Ellien reaktio Marcusin näkemiseen on samalla selvä merkki *ilosta ja rakkaudesta*.

Myöhemmin juhlissa Marcus yrittää keksiä sanottavaa, jotta Ellie ei lähtisi pois:

[...] it felt to him that unless he said something really smart in the next few minutes, then she wouldn't hang around for the rest of the evening, let alone for the next twenty years. Suddenly he remembered the thing boys were supposed to ask girls at parties. He didn't want to ask [...] but the alternative – to let Ellie wander away and talk to somebody else – was just too horrible.

'Would you like to dance, Ellie?'

Ellie stared at him, her eyes wide with surprise.

'Marcus!' She started laughing again, really hard. 'You're so funny. Of course I wouldn't like to dance! I couldn't think of anything worse!'

He knew then that he should have thought of another proper question, something about Kurt Cobain or politics, because Ellie disappeared off somewhere for a smoke, and he had to go and find his mum. But Ellie came looking for him at midnight and gave him a hug, so he knew that even though he'd been stupid, he hadn't been unforgivably stupid.

'Happy New Year, darling,' she said, and he blushed. (Hornby 2002, 183–184.)

Kohtauksessa Marcus kokee jälleen Ellien seurassa *pelkoa*, mutta eri syystä kuin rehtorin huoneen edessä: nyt hän ei pelkää Ellietä itseään vaan sitä, ettei riitä tälle. Ellien reaktio Marcusin tanssikutsuun on *huvittunut*, jonka Marcus tulkitsee *pelkonsa* ja Ellien paikalta poistumisen takia ivalliseksi. Marcus täten päätyy tuntemaan *häpeää* tyhmänä pitämästään pyynnöstä ja *katuu*, ettei tokaissut mitään Cobainista – jonka mieltää turvalliseksi puheenaiheeksi Cobainia fanittavan Ellien *kiinnostuksen* ylläpitämisen kannalta. Kun Ellie palaa, Marcus *helpottuu* siitä havainnosta, ettei menettänytkään kasvojaan Ellien silmissä täysin – ja punastuu ei *häpeästä*, vaan *rakkaudesta*.

Kun Marcus jonkin aikaa tämän jälkeen katselee sadesäällä ihmisiä, hän ajattelee, että he pitkine, märkine ja rönsyilevine hiuksineen näyttävät siltä kuin soittaisivat Nirvanassa tai jossakin muussa Ellien mieleen olevassa yhtyeessä (Hornby 2002, 199). Vaikka viittaus nimeää Nirvanan, liittyy siihen sisältyvä luonnehdinta epäsuorasti Cobainin ulkonäköön. Marcusin miellelyhtymä on sen verran kaukaa haettu, että se kertoo hänen assosioivan paitsi Cobain-paidan, myös itse Cobainin Elliehin; ja että hän ajautuu herkästi ajattelemaan Ellietä, todennäköisesti koska tuntee tätä kohtaan *kaipuuta* ja *rakkautta*.

Tarinan edetessä Marcus huomaa Fiona-äitinsä masennuksen uusiutuneen ja pyytää Williä apuun. Tällöin Will myöntää olevansa Marcusin ystävä, joka voi kertoa tälle

Kurt Cobainista ja lenkkitossuista – toisin sanoen muodikkaista asioista – mutta ei yhtään sen enempää. Tämänkin keskustelun lomassa Will moittii Marcusia tyhmäksi, mutta Marcusia jää eritoten vaivaamaan se, kuinka Will ystävän sijasta pikemminkin opettajan tai vanhemman tavoin varmistaa, ymmärsikö Marcus Willin sanat. (Hornby 2002, 215–216.) Toisin sanoen Marcus aiempaan nähden kontrastinomaisesti pettyy Williin. Pääsyy tähän ei ole niinkään Willin asettuminen pelkäksi Cobainia ja kenkiä koskevaksi asiantuntijaksi, joka ei koe voivansa tehdä mitään Fiona-äidin hyväksi. Pikemminkin kyse on siitä, että Will kohtaa pojan tässä auktoriteettiasemasta käsin eikä tasavertaisena toverina.

*Love Letters*issä päähenkilö Laurel osoittaa Cobainille enemmän kirjeitä kuin kenellekään toiselle. Hän aloittaa ensimmäisen kirjeensä Nirvanan keulakuvalla näin:

Dear Kurt Cobain,  
Mrs. Buster gave us our first assignment in English today, to write a letter to a dead person. [...] She probably meant for us to write to someone like a former president or something, but I need someone to talk to. I couldn't talk to a president. I can talk to you. I wish you could tell me where you are now and why you left. You were my sister May's favorite musician. Since she's been gone, it's hard to be myself, because I don't know exactly who I am. (Dellaira 2014, 3.)

Koska kirje kommunikoinnin välineenä luo illusion osapuolten keskinäisestä läsnäolosta, mutta merkitsee fyysistä etäisyyttä ja poissaoloa (Altman 1982, 13–15), siskon kuolemasta toipuvan Laurelin voi todeta tavoittelevan läsnäoloa siskonsa kanssa tämän lempimuusikon kautta. Näissä kirjeissä on siis usein kyse Laurelin *kaipuusta* Mayta kohtaan.

Katkelmassa Laurel myös toivoo saavansa kuulla kuolleelta Cobainilta, missä tämä on ja miksi tämä lähti, ja mainitsee heti perään, kuinka ei ole osannut olla oma itsensä Mayn lähdettyä. Myöhemmin Laurel toivoo Cobainin auttavan häntä ”löytämään jälleen oven uuteen maailmaan”, koska hän on yksinäinen (Dellaira 2014, 7) – kuvattuaan vain tovi aiemmin, että koki Mayn ”raottavan ovea omaan maailmaansa”, kun tämä soitti hänelle ensi kertaa Nirvanaa (Dellaira 2014, 6). Näin ollen voidaan sanoa, että Laurel yhtäältä toivoo Mayn rakastamalle ja tämän tapaan kuolleelle Cobainille kirjoittamisen avaavan oven Mayn luokse. Toisaalta kyse voi olla aivan uudesta ovesta, josta astuminen merkitsisi toisille

avautumista ja Mayn kuoleman tuomien negatiivisten emootioiden korvautumista positiivisilla, kuten niillä, joita Laurel koki kuunnellessaan Nirvanaa siskonsa kanssa.<sup>8</sup>

Kirjeromaaneita ja niissä käytävää kirjeenvaihtoa määrittää paljon luottamuksellisuus, mikä korostaa sopivassa määrin oikeille henkilöille uskoutumisen sekä luottamuksen ansaitsemisen ja menettämisen tärkeyttä (Altman 1982, 47–49). Uskotun vastuuna on lisäksi aina kirjeiden varastointi (Altman 1982, 53) ja näin ollen hän omaa suurta valtaa suhteessa lähettäjään, joka riskeeraa kirjeiden leviämisen ja salaisuuksiensa paljastumisen (Altman 1982, 51, 59). Uskoutumisen voidaan sanoa liittyvän myös likeisesti ystävänä ja rakastajana olemisen dynamiikkaan. Epistolaaristen henkilöhahmojen voikin ajatella kuuluvan aina jompaankumpaan näistä ääripäistä. (Altman 1982, 68–69.)

Laurel mainitsee Cobainille kirjoittamisen motiiviksi lisäksi sen, että tarvitsee jonkun, jolle puhua (Dellaira 2014, 3; ks. lainattu katkelma edellä). Tämä kattaa siskon kuoleman käsittelyn ohella Laurelin nykyhetken kertaamisen ja itsen löytämisen. Cobain onkin muiden Laurelin kirjeissä puhuttelemien henkilöiden tavoin kuviteltu uskottu ja ystävä, jolle Laurel kertoo kavereidensa kanssa viettämästään ajasta sekä Mayta ja perhettään koskevista muistoista ja tunteista hyvin avoimesti. Samalla kirjeet salaisuuksineen ovat jatkuvasti turvassa, sillä Laurel pitää ne itsellään, kunnes lopulta päättää luovuttaa ne äidinkielenopettajalleen.

Edelleen Altman (1982, 19) sanoo, että eritoten rakkaalleen kirjeitä kirjoittava henkilö luo herkästi päänsisäisiä vaikutelmia yhtä aikaa sekä läsnä että poissa olevasta vastaanottajastaan. Kirjeitse tapahtuvassa kommunikoinnissa puhuttelu perustuukin nähdäkseni aina mielikuvaan toisesta, olivat osapuolten väliset suhteet sitten mitä tahansa. *Love Lettersin* tapauksessa tämä entisestään korostuu johtuen siitä, että Laurel ei tunne Cobainia henkilökohtaisesti. Laurelin omaama ja Mayhin assosioituva mielikuva muusikko-Cobainista saakin hänet avautumaan: Laurel näet sanoo, ettei voisi kirjoittaa esimerkiksi (kuolleelle) presidentille (Dellaira 2014, 3; ks. lainattu katkelma edellä).

---

<sup>8</sup> Avaan tätä kuuntelutilannetta lähemmin luvussa 5.2.

Eri aikamuotojen välillä liikkuminen on yleistä kirjeille, jotka Laurel osoittaa Cobainille. Jo ensimmäisessä niistä hän siirtyy kotitehtävänsä kertaamisesta murehtimaan tulevaisuuttaan lukiossa, siitä muistoon Maysta kun tämä aloitti lukion sekä lopulta iteratiiviseen kuvaukseen siitä, millaisia hänen päivänsä koulussa ovat (Dellaira 2014, 3–5). Varsinkin Cobainille kirjoittamisen vasta aloitettuaan Laurel hyppii tällä tavoin nykyhetken ja Mayhin palaavien muistojen välillä. Muistojen sisällön lisäksi merkittävää onkin se, että ne koskevat juuri menehtynyttä isosiskoa. Näin Laurelin *ihailu* ja *kaipuu* Mayta kohtaan käy selväksi, kuten myös se, että hänen sisällään velloo useita käsittelemättömiä ja kielteisiä emootioita tämän kuolemaan liittyen. Laurelin voi sanoa myös hakevan *helpotusta* kertaamalla kirjeissään, kuinka May kohtasi asiat, jotka hän kohtaa vasta nyt.

Toisessa viestissään Cobainille Laurel kertoo, ettei voinut palauttaa ensimmäistä kirjettä opettajalleen, koska kokee voivansa jakaa kirjoittamansa asiat vain niiden kanssa, jotka eivät Cobainin tavoin ole enää ”täällä” eli elossa. Laurel liittääkin toisille puhumiseen *häpeää* tai *pelkoa* – mikä käy ilmi myös hänen voimakkaasta reaktiostaan paeta tilanteesta, kun opettaja pyytää kotitehtävän palauttamista. (Dellaira 2014, 5.) Yksipuolinen kirjeenvaihto Cobainin kanssa on ääneen puhumisen korvaava ja turvallinen vaihtoehto lohdun eli *helpotuksen* hakemiseen.

Laurelin tapa mieltää Cobain epistolaarisen kontekstin turvin tutuksi ystäväksi näkyy kirjeiden sisällön lisäksi siinä, kuinka hän alkaa osoittaa kirjeensä ”Kurt Cobainin” sijaan ”Kurtille” vain muutaman viestin jälkeen (Dellaira 2014, 24, 26). Toisaalta Laurel kirjoittaa toisinaan Cobainille tavalla, joka muistuttaa fanikirjettä, ja asettaa Cobainin täten lähemmäksi idolisoidun muusikon asemaa.

Esimerkiksi eräässä Cobainille osoitetussa kirjeessä Laurel kertoo kokevansa kuin Cobain tuntisi hänet, hänen kaverinsa ja Mayn, tai ”näki heidän sisäänsä”. Laurel jatkaa, että Cobain lauloi *pelosta*, *vihasta* ja muista vastaavista tunteista, joita ihmiset – Laurel itse mukaan lukien – eivät tohdi tunnustaa. (Dellaira 2014, 38.)

Kyseisen kohdan tulkitsemisessa korostuu ero musiikin ilmaisemien ja sen yhteydessä koettujen emootioiden välillä: *pelon* ja *vihan* tunnistaminen ei vielä tarkoita,

että kuulija käy läpi näitä tiloja. Lisäksi täytyy huomioida katkelman epistolaarisuus: vaikka Laurel mainitsee Cobainin musiikissa kuulemiaan emootioita, eivät ne tässä paikannu tiettyyn tilanteeseen. Sen sijaan Laurelin kokemusta tulkitessa katse kääntyy kirjeen kirjoitushetkeen, jolloin Laurel kokee *ihailua* puhuttelemaansa muusikkoa kohtaan Cobainin (eli Nirvanan) musiikin riisuvuudesta tehdyn huomion perusteella. Laurel siis kokee Cobainin esittämän musiikin tavoittavan hänen kokemuksensa, ja näkee tässä idolin.

*Ihailu* ja näennäinen tuttavallisuus näkyy edelleen siinä, kuinka Laurel kertoo pitävänsä kuvaa Cobainista lukkokaappinsa sisällä ja katsoneensa sitä (s. Dellaira 2014, 69). Lisäksi Laurel mainitsee Mayn omistaman, Cobainia tai Nirvanaa esittävän julisteen useasti. Kyseinen juliste saa Laurelin kirjeissä kuitenkin ennen kaikkea Cobainin itsetuhoisuuteen liittyviä merkityksiä, joita käsittelen luvussa 4.1.2.

Laurel myös vertaa ihastuksensa Skyn silmiä Cobainin ääneen:

I was [...] staring at Sky through the raining leaves. That's when he saw me. He was turning to talk to someone. He went into slow motion. Our eyes met for a minute, before mine darted away. It felt like fireflies lighting under my skin. The thing is, when I looked back up, Sky was still looking. His eyes were like your voice – keys to a place in me that could burst open. (Dellaira 2014, 8.)

Tämä muistuttaa Laurelin kahta muuta ovivertauksen muotoon puettua toivetta nykyistä miellyttävämpään olotilaan pääsemisestä ihmisyyden avulla. Tällä kertaa oven avaaminen Cobainin ääneen liittyneenä – sikäli kun kyse on nimenomaan lauluäänestä – tekee tästä *eksplisiittisen viittauksen* sijaan *evokatiivisen*, eli musiikin kokemisesta vertauksen avulla kertovan viittauksen. Toisaalta vaikka Skyn katse on muisto, Cobainin ääntä koskevaa tulkintaa voi pitää tiettyyn musiikin kuulemishetkeen palautumattomana luonnehdintana ja mielikuvana, joka juontuu jälleen kirjeen kirjoittamishetkeen.

Laurelin esittämä vertaus on hyvin kehollinen, ja yhdistyy eniten *nautintoon*. Lisäksi vertaukseen sisältyvä toiveikkuus liittyy jälleen *helpotukseen*. Muisto Skyn kutkuttavasta katseesta, johon liittyy ihastumiselle ominaista *kiinnostusta* ja *rakkautta*, herättää kuitenkin erilaisen *nautinnon* ja *helpotuksen* kuin mielikuva muusikko-Cobainin ilmaisuvoimaisesta lauluäänestä. Toisaalta Laurelin sisältä löytyvän paikan murtaminen on jopa seksuaalissävytteinen ilmaus. Eritoten tässä kohtaa Laurelin tavassa puhutella

Cobainia onkin havaittavissa eroottisia vivahteita, varsinkin kun huomioidaan epistolaisuuden rakastajuuteen ja viettelykseen liittyvät konventiot. Yhtä kaikki viittauksen *evokatiivisuus* tekee siitä kohosteisen ja monitahoisen Laurelin kokemuksesta kertomisen välineen yllä käsittelemiini *eksplisiittisiin viittauksiin* nähden.

Laurel viittaa Cobainiin myös muille kuuluisuuksille kohdistetuissa kirjeissä. Hän kertoo Doors-yhtyeen Jim Morrisonille kuulleensa Doorsin soivan Skyn autossa ja Skyn sanoneen, että jos Laurel rakastaa Cobainia, hän tulee varmasti rakastamaan myös Morrisonia. (Dellaira 2014, 60–61.) Tämä lupaus on siis saanut Laurelin *kiinnostumaan* Morrisonista lähemmin, ja *kiinnostus* on sittemmin muuttunut *rakkaudeksi*. Tämä *rakkaus* kohdistunee Cobainiin (ja Morrisoniin) muusikoina. Laurel kirjoittaa lisäksi laulaja Amy Winehousea verraten tämän pelottomuutta muun muassa Cobainiin. Kun Laurel kirjeen edetessä toteaa toivovansa, että olisi itse yhtä rohkea ja itsevarma, hän ilmaisee *ihailua* niin Winehousea kuin Cobainiakin kohtaan. (Dellaira 2014, 62.)

Laurelilta vie aikaa, kunnes hän kykenee kirjoittamaan Mayn kuolemasta. Hän sanoo aluksi Cobainille, ettei voi kertoa siitä kenellekään (Dellaira 2014, 6). Tragedian vuosipäivänä Laurel ei kuitenkaan saa unta, joten hän päättää paljastaa salaisuutensa sarjassa juuri Cobainille osoitettuja kirjeitä. Käy ilmi, että May jätti toistuvasti mutta tietämättään Laurelin tätä seksuaalisesti hyväksikäyttävän miehen, Billyn, seuraan (Dellaira 2014, 254). Laurel ei paljastanut totuutta Maylle heti, koska ei halunnut tämän olevan *surullinen* ja hylkäävän häntä:

I know that it's not what was supposed to happen, and if May knew, she would always be sad. Too sad. She would go away from me. I didn't want that. And if only I'd never said anything, maybe she'd still be here. (Dellaira 2014, 246.)

Viimein vihjaistuaan asiasta Laurel näki Mayn olevan *peloissaan* ja itkuinen. Niinpä hän päätti lohduttaa isosiskoaan eli pyrkiä *helpotukseen* muistutuksella lapsuuden leikistä, jossa May esitti osaavansa lentää:

[...] I blurted out, "Billy says that I am going to be pretty like you."  
"What do you mean? When does he say that?"  
"Just, just when you leave sometimes. When he – he takes me in his car with him."  
I could see [May's] face change. She was scared. It made me even more terrified. She started crying. She grabbed on to me and held me too tight. "What happened, Laurel?" she

whispered. “What did he do?”

“No. Never mind,” I said, desperate to push it away. “It’s okay.” I was grasping for anything to make her stop crying. I just wanted her to be magical again and protect me from everything. “May, remember? Remember when you could fly?”

She looked at me with a little smile. “Yeah,” she said softly. And then she stood up. She started to walk across the track, her arms out like make-believe wings. I kept looking for my voice. I wanted to call her name, but I was somewhere else. Not there, not all the way. And then – it’s like the wind blew her away from me. When I screamed, “May!” it was too late. She didn’t hear me. She was gone. She was gone already. “May! May!” I screamed her name over and over, but my voice was drowned out by the river. (Dellaira 2014, 256–257.)

Tämä kaikki selittää Laurelin tapahtumaan liittämän *syyllisyyden* ja *katumuksen*. Hän näkee *pelkonsa* käyneen toteen, kun May vaikuttaa ensin *pelästyneeltä* ja itkun myötä *surulliselta*, ja sitten jättää Laurelin yksin. Laurel ei pidä itseään vastuussa Mayn kuolemasta vain tekemänsä paljastuksen takia, vaan mahdollisesti myös siksi, että ehdotti lentämisleikkiä. Tosi asiassa May aiheuttaa itse kuolemansa joko tahattomasti tai tahallaan. Jälkimmäistä selittäisi Mayn oma *syyllisyys* siitä, että antoi Laurelin tulla satutetuksi.

Cobainille osoitetuilla kirjeillä tavoiteltu yhteys itse muusikkoon ja Mayhin on loppujen lopuksi näennäinen ja riittämätön: se ei tuo Laurelin *kaipaamaa* Mayta takaisin tai vie Laurelin tukahdutettuja tunnetiloja pois. Kun Laurel viimein kertoo kirjeessään Cobainille kaiken siskon kuolinhetkestä, ei hän tunnekaan riittävää *helpotusta*, vaan joutuu siihen päästäkseen kertaamaan tarinan Skylle kasvokkain siskon kuolinpaikalla (Dellaira 2014, 258–261). Mayn entinen koulutoveri Sky onkin läpi tarinan Laurelin tosielämän linkki siskoonsa. Laurel kokee tämän yhteyden jo ennen kuin on vaihtanut sanaakaan Skyn kanssa tai saa tietää tämän tunteneen Mayn. Jo ensimmäisessä kirjeessään Laurel näet kuvailee, kuinka tuntuu hyvältä eli *helpottavalta*, että Sky hengittää samaa ilmaa mitä Cobain ja May molemmat ovat elossa ollessaan hengittäneet (Dellaira 2014, 5).

Uskotun puuttuminen on epistolaarisuudessa kohosteinen kirjeenvaihdon käännekohta. Se ilmenee tyypillisesti sekavina katkelmina, joita ei ole osoitettu selkeästi kenellekään, vaan puhuteltu vastaanottaja jää joko identiteetiltään epäselväksi tai moninaiseksi. Kyse on tällöin tyypillisesti trauman tai shokin takia sekavaan mielentilaan joutuneesta kirjoittajasta, joka kipeästi tahtoo puhua jollekulle, mutta jumiutuu sisäiseen monologtiin sen sijaan, että tavoittaisi uskottunsa. (Altman 1982, 57–58.)



Cobainille tarkoitettujen, Mayn kuolemasta ja sen taustoista kertovien kirjeiden välissä Laurel kertoo, kuinka syyttää itseään Mayn kuolemasta äitinsä kanssa käydyssä puhelinkeskustelussa Mayn kuoleman vuosipäivänä. Mayn kuolemaan liittyvän *katumuksen ja syyllisyyden* pintaan nousua säästävät huimaus ja itku – ja lopulta monet muut muistot, joihin kytkeytyy kivuliaita ja tukahdutettuja tunteita. Niinpä Laurel tähän eläytyen osoittaa vain Cobainille tajunnanvirtamaista tekstiä. (Dellaira 2014, 251–252.)

*Love Letters*issä on kuitenkin kaksi kirjettä, jotka Laurel kohdistaa Cobainin ohella lukuisille muille kuuluisille vainajille. Ensimmäisessä näistä Laurel palaa iltaan, jolloin May menehtyi, muttei kerro vielä yksityiskohtia kuolemaa edeltäneistä hetkistä. Laurelin tukahduttamiin kielteisiin emootioihin liittyvä tuska laatiessa kirjettä näkyy siinä, kuinka hän pyytää, että joku uskotuista kuulisi hänet; puhuu muun muassa *pelon* ja *surun* hetkien jumiutumisen kehoon; ja valittaa ”hukkuvansa muistoihin” (Dellaira 2014, 184).

Sen sijaan romaanin toiseksi viimeinen kirje on Laurelin kiitos- ja jäähyväisviesti Cobainille ja muille uskotuilleen, koska hänen asiansa ovat jo paremmin. Siinä Laurel toteaa, että kirjoittaessaan uskotuilleen löysi äänensä, ja mahdollomasta viestintätilanteesta huolimatta vastauksia esimerkiksi kappaleista (Dellaira 2014, 312). Tokaisu viittaa muun muassa Cobainin esittämään musiikkiin, joka Cobainille kirjoittamisen ohella on saanut Laurelin toipumaan. Tätä parantumista alleviivaa myös se, että Mayn kuolinhetkellä Laurel koki menettäneen juuri äänensä (Dellaira 2014, 257). Mielikuva muusikko-Cobainista on tämän musiikin ohella toistuvasti siis edesauttanut Laurelin emootioiden käsittelyä, vaikka hän tarvitsikin parantuakseen myös elossa olevan Skyn fyysistä läsnäoloa.

*Boyn* ja *Love Lettersin* Kurt Cobainia kuuluisana muusikkona kohtelevista viittauksista ja niihin kytkeytyvistä emootioista voi täten tehdä muutaman keskeisen johtopäätöksen. Ensinnäkin teoksissa toistuu Ellien ja Laurelin tuntema *ihailu* Cobainin taiteellisia ansioita kohtaan. Vaikka Kirk O’Bane on Ellien keksimä hahmo, sisältyy siihen tätä ajatellen kerronnallinen silmänisku Cobainin rinnastuessa tähtijalkapalloilijaan – puhumattakaan siitä, kuinka Marcus mieltää Cobainin Jeesuksen näköiseksi ennen kuin edes saa tietää tämän todellisen identiteetin. *Boyssa* Cobain myös määrittäyty osaksi aikansa

populaarikulttuuria tai muotia, ja sitä kautta sanelee huonon kulttuurintuntemuksen herättämää *häpeää* tai *halveksuntaa* ja perehtyneisyyden tuottamaa *ihailua*.

Esiintyjä-Cobain edustaakin Marcusin ja Laurelin silmissä toisia hahmoja erilaisten visuaalisten assosiaatioiden – kuten Cobainin kuvien – sekä muistojen kautta. Musikon ympärillä pyörivät keskustelut ja kokemukset lisäksi liittyvät useiden tärkeiden ihmissuhteiden syntymiseen ja ylläpitämiseen. Cobainin ja siten Nirvanan tematisointi linkittyikin enimmäkseen myönteisiin toisten henkilöiden aikaansaamiin emootioihin, kuten *kiinnostukseen*, *rakkauteen*, *huvittumiseen*, *ylpeyteen* ja *iloon* edellä mainitun *ihailun* ohella. Toisaalta myös Cobain-viittausten kautta suodattava *kaipuu* sekä toisen menettämiseen tai satuttamiseen liittyvä *pelko*, *katumus* ja *syllisyys* toistuvat teoksissa. Samalla hahmot arvuuttelevat ja tulkitsevat itselleen tärkeiden ihmisten tunnereaktioita.

Toistaiseksi esittelemissäni katkelmissa ovat toistuneet Cobainin ja Nirvanan musiikkiin kohdistuva *nautinto* ja *rakkaus*. Cobain on myös määrittynyt kielteisistä oloiloista ja vaikeista asioista laulavaksi idoliksi, josta varsinkin Laurel hakee *helpotusta*. Cobain itse ei kuitenkaan tunnetusti selvinnyt hankaluuksistaan, ja seuraavaksi siirryinkin analysoimaan Cobain-viittauksia, joissa muusikkona ja sankarina kohtelun sijaan keskiössä on tämän siviiliminä ja siihen sisältyvä itsetuhoisuus.

#### **4.1.2 Itsetuhoinen Kurt**

*Boysa* ja *Love Letters*issä tuodaan esiin asioita Cobainin henkilökohtaisesta elämästä ja kuolemasta sekä peilataan niitä henkilöhahmojen todellisuuteen. Nämä viittaukset ovat pääsääntöisesti Nirvanaa välillisesti tematisoivia *eksplisiittisiä viittauksia*. Teokset eriävät Cobainia koskevissa reflektioissaan siinä, että *Boyn* tapahtumat osuvat Cobainin viimeisten elinkuukausien ja kuoleman tienoille, kun taas *Love Letters* sijoittuu noin pari vuosikymmentä myöhempään aikakauteen.

*Boysa* Cobainin itsetuhoisuus vaikuttaa eniten Elliehin. Kerran tämä ei tyyppilliseen tapaansa näytä ilahtuvan Marcusin näkemisestä, vaan on poissa tolaltaan. Marcus tiedustelee Ellien ystävältä Zoelta, mitä on tapahtunut. Zoe ihmettelee, eikö

Marcus tiedä, ja samassa Marcusin kerrotaan *vihaavan* tätä kysymystä, sillä hänen vastauksensa siihen on aina kielteinen. Sitten Zoe jatkaa, että Kurt Cobain on yrittänyt tappaa itsensä ottamalla yliannostuksen. (Hornby 2002, 216.) Ellien surkeus saa Marcusin siis *kiinnostumaan* siitä, mitä on tapahtunut. Marcusin *viha* taas kohdistuu siihen, että hän saa usein tietää asioista viimeisenä, todennäköisesti ulkopuolisuutensa vuoksi. Tähän saattaa sekoittua myös tietämättömyyden paljastumisesta juontuvaa *häpeää*.

Seuraavaksi Marcus varmistaa Zoelta, että Cobain on kuitenkin kunnossa, ja pitää tätä hyvänä asiana (Hornby 2002, 216–217). Silloin Ellie avaa suunsa:

'Nothing's good,' said Ellie.

'No,' said Marcus. 'But –'

'He'll do it, you know,' said Ellie. 'In the end. They always do. He wants to die. It wasn't a cry for help. He hates this world.'

Marcus suddenly felt sick. [...] the room was beginning to turn round slowly, and all the colour was draining out of it.

'How do you know? How do you know he wasn't just messing about? I'll bet you he never does anything like it again.'

'You don't know him,' Ellie said.

'Neither do you,' Marcus shouted at her. 'He's not even a real person. He's just a singer. He's just someone on sweatshirt. It's not like he's anyone's mum.'

'No, he's someone's dad, you little prat,' said Ellie. 'He's Frances Bean's dad. He's got a beautiful little girl and he still wants to die. So, you know.'

Marcus did know, he thought. He turned around and ran out. (Hornby 2002, 217.)

Marcus tuntee *myötätuntoa* Cobainin vuoksi *surullista* Ellietä kohtaan, ja yrittää siksi sanoillaan piristää tätä. Marcuksen pahoinvoinnin tulkitsemiseksi paniikinomaiseksi *peloksi*: Ellien puhuessa suorasukaisesti Cobainin itsemurhahaluista Marcus muistaa äitinsä Fionan mielenterveysongelmat ja huolestuu, että tämäkin tulee tappamaan itsensä. Niinpä Marcusin yhä optimistiset sanat tämän jälkeen tähtäävät yhtä lailla Ellien kuin hänen itsensä lohduttamiseen eli *helpotuksen* hakemiseen. Ellien itsepäisyys kuitenkin saa aikaan konfliktin, jossa Marcus ja Ellie *suuttuvat* toisilleen. Kun itsetuhoisen Cobainin vanhemmuus selviää Marcusille, hän ryntää ulos yrittäen siten löytää keinon hallita emootioitaan, ennen kaikkea *pelkoaan* ja *häpeää*, kun hänen väittämänsä Cobainista paljastuu väheksyväksi.

Tovin päästä Ellie koputtaa Marcusin piilopaikkana toimivan vessan ovea. Hän pahoittelee sanojaan ja toteaa, ettei Cobain ole samanlainen kuin Fiona. Ellie jatkaa, että Cobain on oikea ihminen, joka kuitenkin kuolee James Deanin, Marilyn Monroen ja Jimi

Hendrixin kaltaisten henkilöiden tapaan. Marcus kuitenkin esittää yhä huolensa Frances Beanin puolesta. (Hornby 2002, 217–218.) Ellien voi siis tulkita *katuvan* sanojaan ja kokevan *myötätuntoa* Marcusia kohtaan, minkä vuoksi hän pyytää anteeksi ja alkaa lohduttaa tätä. Hän asettaa Cobainin muiden nuorina kuolleiden populaarikulttuuristen ikonien kastiin, tarkoituksenaan luoda vaikutelma, että arkista elämää viettävän Fionan poismeno olisi epätodennäköisempää. Marcus kuitenkin tietää nyt, että muusikon roolin takana on myös perheenisä, ja kokee *myötätuntoa* samanlaisessa vanhemman menettämisen vaarassa olevaa lasta kohtaan.

Seuraavaksi Ellie tunnustaa, että vastoin Marcusin käsitystä hän ei oikeasti tiedä mitään: ei miksi Cobain tai Fiona tuntevat kuten tuntevat, tai miltä Marcusista puolestaan tuntuu, kutsuen tätä *pelottavaksi* asiaksi. Tässä kohtaa Ellie ei luullakseni kuitenkaan koe varsinaista *pelkoa* – sen sijaan hän osoittaa ymmärtävänsä Marcusin *pelkoa*, joka purkautuukin tilanteessa itkuna. Tämän vuoksi Marcus nolostuu eli tuntee *häpeää*, koska ei haluaisi itkeä Ellien edessä. Sitten edelleen *myötätuntoinen* Ellie haluaa Marcusia ja kehottaa tätä kertomaan omista tunteistaan. Marcus ei kuitenkaan tiedä mitä sanoa, joten he päätyvät istumaan vaiti. (Hornby 2002, 218–219.)

Myöhemmin Marcus ja Ellie ovat matkustamassa Marcusin isän Cliven luokse, kun Marcus saa tietää Cobainin kuolemasta:

It was mid-afternoon [...] and there was only one other person in his carriage, an old guy reading the evening paper. He was looking at the back page, so Marcus could see some of the stuff on the front; the first thing he noticed was the photo. It seemed so familiar that for a moment he thought it was a picture of someone he knew, a member of the family, and maybe they had it at home, in a frame on the piano, or pinned on to the cork board in the kitchen. But there was no family friend or relative who had bleached hair and half a beard and looked like a sort of modern Jesus...

He knew who it was now. He saw the same picture every single day of the week on Ellie's chest. He felt hot all over; he didn't even need to read the old guy's paper, but he did anyway. 'ROCK STAR COBAIN DEAD', was the headline, and underneath, in smaller writing 'Nirvana singer, 27, shoots himself'. Marcus thought and felt a lot of things all at once: he wondered whether Ellie had seen the paper yet, and if she hadn't then how she'd be when she found out; and he wondered if his mum was OK, even though he knew there was no connection between his mum and Kurt Cobain wasn't; and then he felt confused, because the newspaper headline had turned Kurt Cobain into a real person somehow; and then he just felt very sad – sad for Ellie, sad for Kurt Cobain's wife and little girl, sad for his mum, sad for himself. And then he was at King's Cross and he had to get off the train. (Hornby 2002, 234.)

Marcus *kiinnostuu* lehdestä Cobainin kuvan vuoksi. Hänen nouseva lämpönsä on taas fysiologinen reaktio, joka liittyy huoleen eli *pelkoon* kaikista niistä asioista, mitä Cobainin kuolema voi merkitä. Kokiessaan montaa asiaa kerralla hän *pelkää* paitsi Ellien reaktion vuoksi, myös äitinsä puolesta. Tällä ei Marcusin logiikan mukaan pitäisi olla hätää, vaikka yhtä lailla itsetuhoinen Cobain onkin kuollut, sillä Fiona on ”oikea ihminen” ja Cobain ei – mutta teksti sanomalehdessä on Marcusin hämmästykseksi saanut Cobainin vaikuttamaan sittenkin oikealta. Marcusin kerrotaankin tuntevan suurta *surua* Ellien, Cobainin vaimon ja tyttären sekä itsensä ja Fionan puolesta, missä on siis osittain kyse jälleen *myötätunnosta*.

Kun Ellie ja Marcus vaihtavat junaa, Marcus näkee lehden etusivun yhä uudelleen, ja samassa *eksplikoituu* se, kuinka Marcusin mielessä Cobainin kuva on edustanut Ellietä (ks. myös luku 4.1.1):

Everyone was carrying an evening paper, so Kurt Cobain was everywhere. And because the photo in the paper was exactly the same picture that Ellie had on her sweatshirt, it took Marcus a while to get used to the idea that all these people were holding something that he had always thought of as a part of her. (Hornby 2002, 235.)

Lopulta Marcusin huoli saa hänet ottamaan ohjat käsiinsä:

’Right. Follow me,’ Ellie shouted in a pretend-bossy voice that would have made Marcus giggle at any other time. Today, however, he could only manage a weak little smile; he was too worried to respond to her in the way he usually did, and he could only listen to what she was saying, not the way she was saying it. He didn’t want to follow her, because if she was out in front she was bound to notice the army of Kurt Cobains marching towards her. ‘Why should I follow you? Why don’t you follow me for a change?’ (Hornby 2002, 235.)

Marcus on liikaa *pelon* vallassa keskittyäkseen Ellien vitsiin ja *huvittuakseen*. Ellietä suojellakseen hän ehdottaakin, että menisi edeltä.

Ellie on Marcusin oudon käytöksen tähden *huvittunut* ja hetken ajan vaikuttaa jopa aavistuksen ärsyyntyneeltä eli *suuttuneelta* Marcusin epävarmojen liikkeiden vuoksi. Sitten Marcus näkee nuoren, kampaukseltaan Cobainia muistuttavan miehen, joka vaikuttaa valmiilta sanomaan jotain Cobain-paitaan pukeutuneelle Ellielle. Tämä saa Marcusin paniikin partaalle eli entistäkin suuremman *pelon* valtaan, ja niinpä hän menee miehen ja Ellien väliin pyrkien yhä hanakammin viemään Ellien sokkona pois paikalta. (Hornby 2002, 235–237.)

Johdattaessaan Ellietä Marcusin *pelko* vaikuttaa kuitenkin vaihtuvan positiivisempiin emootioihin:

Marcus was almost enjoying it all now. They were going through a narrow passageway, and you had to concentrate, because you couldn't just stop dead or sidestep, and you had to remember that you'd sort of doubled in size, so you had to think about what sort of spaces you could fit into. [...] The best thing about it was that he really did have to look after Ellie, and he liked the feeling that brought with it. He'd never looked after anything or anybody in his whole life – he'd never had a pet [...] – and as he loved Ellie more than he would ever have loved a goldfish or a hamster, it felt real. (Hornby 2002, 237–238.)

Marcus tuntuu *nauttivan* paitsi johdattamisen haastavuudesta, myös mahdollisuudesta varjella *rakasta* Ellietä. Lisäksi hän kokenee vastuunkannon vuoksi *ylpeyttä*.

Lopulta Ellie paljastaa epätyypillisen hiljaisella äänellä, että tietää syyn Marcusin käytökselle ja on jo kuullut huonot uutiset. Kun Marcus tiedustelee, onko Ellie kunnossa, Ellie vastaa kieltävästi ja kertoo aikovansa juoda itsensä humalaan mukaan ottamansa vodkan voimalla. Samassa Ellien aikeista huolestuneen Marcusin kerrotaan tajuavan, että siinä missä koulussa Ellietä sitovat tietyt rajat, sen ulkopuolella tämä on *pelottava* ja ennalta-arvaamaton. (Hornby 2002, 238.) Ellie siis kokee *surua* Cobainin tähden, ja haluaa turruttaa tunteensa viinalla.

Will ja Fiona ovat puolestaan taksissa, kun Will kiinnittää huomionsa Cobainista vaimealla äänellä puhuvaan radiojuontajaan. Will *kiinnostuu* ja saa kuulla taksikusilta, että kyseinen ”Nirvana-kaveri” on ampunut itseään kuolettavasti. (Hornby 2002, 245.) Willin reaktio tähän tietoon on seuraavanlainen:

Will wasn't surprised, particularly, and he was too old to be shocked. He hadn't been shocked by the death of a pop star since Marvin Gaye died. He had been... how old? He thought back. The first of April 1984... Jesus, ten years ago, nearly to the day. So he had been twenty-six, and still of an age when things like that meant something: he probably sang Marvin Gaye songs with his eyes closed when he was twenty-six. Now he knew that pop stars committing suicide were all grist to the mill, and the only consequence of Kurt Cobain's death as far as he was concerned was that *Nevermind* would sound a lot cooler. Ellie and Marcus weren't old enough to understand that, though. They would think it all meant something, and that worried him. (Hornby 2002, 245–246.)

Will muistelee, että oli edellisen kerran järkyttynyt pop-tähden kuolemasta kun Marvin Gaye menehtyi. Samalla Will ajattelee ”Jeesus sentään”, joka on yhtäältä vakiintunut tokaisu, mutta toisaalta tuottaa tässä yhteydessä rinnastuksen, joka korostaa, kuinka jälleen Cobainin (ja Gayen) kaltaiset kuolevaiset pop-tähdet voivat olla palvonnan kohteita.

Siinä missä Cobain liittyi menehtyessään monilukaiseen 27-vuotiaana kuolleiden kulttuuristen ikonien ryhmään, Willin kerrotaan olleen Gayen kuoleman aikaan 26-vuotias, eli juuri tämän pahamaineisen ikäluvun kynnyksellä. Will pohtiikin, että tuolloin hän välitti vielä asioista. Hän siis koki enemmän tai ainakin eli vahvemmin emootioittensa mukana, ja varmaan myös suri Gayen kuolemaa. Nyt Will on kyynisempi: hän tietää, että pop-tähtien itsemurhien avulla tehdään rahaa, ja hänestä itsestäänkin *Nevermind* kuulostaa Cobainin kuoltua ”coolimmalta”. Willin suhtautuminen ihmisyksilö-Cobainin kohtaloon on näin ollen melko välinpitämätöntä eli *tunteetonta*, ja hän keskittyy ajatustenjuoksussaan muusikko-Cobainiin eli hahmoon, jonka poismeno vain koristaa tämän tekemää taidetta.

Will on kuitenkin huolissaan Marcusin ja Ellien suhteen – jotka ovat siis aidosti Willin elämässä läsnä olevia ihmisiä – sillä uskoo heidän antavan muusikon menehtymiselle häntä enemmän painoarvoa. Myös Marcusin äiti yhtyy tähän murheeseen:

‘Isn’t he the singer Marcus liked?’ Fiona asked him.

‘Yeah.’

‘Oh, dear.’

Suddenly Will was fearful. He had never had any kind of intuition or empathy or connection in his life before, but he had it now. Typical, he thought, that it should be Marcus [...] who brought it on. ‘I’m not being funny, but can I come in with you to listen to Marcus’s answerphone message? I just want to hear that he’s OK.’

But he wasn’t, really. He was calling from a police station in a place called Royston, and he sounded little and frightened and lonely. (Hornby 2002, 245–246.)

Fiona osoittaa *kiinnostuksensa* asiaan haluten varmistaa, että Cobain on se laulaja, josta Marcus pitää. Merkiksi lapsen kohdistuvasta *pelostaan* äiti voivottelee Willin vahvistettua asianlaidan todeksi. Samassa myös Will tunnistaa *pelkäävänsä* Marcusin puolesta, ja hänen kerrotaan kokevan ensi kertaa elämässään *myötätuntoa*.<sup>9</sup> Toisaalta Will harmittelee melkeinpä *huvittuneesti* sitä, että tämä *myötätunto* kohdistuu juuri Marcusiin. *Pelko*,

---

<sup>9</sup> Kyseessä lienee silti pikemminkin ensimmäinen kerta, kun Will myöntää itselleen kokevansa myötätuntoa.

myötätunto ja ne mahdollistava rakkaus Marcusiin ajavat Willin edelleen kysymään Fionalta, josko hän voisi kuunnella pojan puhelinvastaajaan jättämän viestin. Marcusin kerrotaan kuulostavan ”pieneltä, pelästyneeltä ja yksinäiseltä”. Vaikka voi olla, että Marcus on soittaessaan ollut *peloissaan*, tämä luonnehdinta kuvastaa eritoten niitä edellä mainittuja emootioita, joita Will kohdistaa Marcusiin.

Willin huoli on Marcusin suhteen turha, mutta Ellien suhteen aiheellinen. Vaihtojunassa Ellie nyhykii ja esittää uhkauksia ollen siis *surullinen* ja *suuttunut* Cobainin kuoleman vuoksi, samalla kun Marcus on hänen vuokseen väsynyt, *pelästynyt* ja *häpeissään* (Hornby 2002, 247–248). Niinpä Marcus kysyy, miksi Ellie reagoi niin vahvasti tilanteeseen:

‘Why does it matter so much?’ he asked her quietly. ‘I mean, I know you like his records and everything, and I know it’s sad because of Frances Bean, but –’  
‘I loved him.’  
‘You didn’t know him.’  
‘Of course I knew him. I listened to him sing every single day. I wear him every single day. The things he sings about, that’s him. I know him better than I know you. He understood me.’  
‘He understood you?’ How did that work? How did someone you had never met understand you?  
‘He knew what I felt, and he sang about it.’ (Hornby 2002, 248.)

Marcus ymmärtää *myötätuntoisesti*, kuinka muusikon menehtyminen on *surullinen* asia tämän tytärtä ajatellen. Hän ei kuitenkaan näe, miten Ellie voi kokea *rakastaneensa* Cobainia, jota ei tuntenut. Ellie taas väittää tunteneensa Cobainin tämän laulujen kautta, joissa hän kuulee itseensä kohdistuvaa *myötätuntoa*. Tätäkään Marcus ei täysin käsitä:

Marcus tried to remember some of the words for the songs on the Nirvana record that Will had given him for Christmas. He had only ever been able to hear little bits: ‘I feel stupid and contagious.’ ‘A mosquito.’ ‘I don’t have a gun.’ None of it meant anything to him. (Hornby 2002, 248.)

Kaksi ensimmäistä sitaattia ovat *Nevermindin* kappaleesta *Smells Like Teen Spirit* ja viimeinen samalta levyältä löytyvästä *Come As You Aresta*. Sanat ovat Marcusille merkityksettömiä – mitä *osittaisen lainauksen* tuottama irrallisuus korostaa.

Koska Marcusin muistikuvat Nirvanan sanoituksista eivät auta, hän kysyy, mistä Ellien kokemasta tunteesta Cobain lauloi. Ellie vastaus on *suuttumus*, jonka syyksi hän ilmoittaa oman ”paskan” elämänsä, epäröityään ensin hetken. Marcus oivaltaa, että Ellien



elämä on oikeastaan onnetonta itse aiheutettujen ongelmien takia: Ellie esimerkiksi käyttää Cobain-paitaa, vaikka tietää sen olevan koulussa kiellettyä. Marcusin oma elämä taas on pitkälti onnetonta hänestä itsestään riippumattomista syistä, kuten äidin tilanteesta ja kiusaamisesta. (Hornby 2002, 248–249.)

Marcus olisi mieluusti Ellien osassa, eikä ymmärrä, miksi tämä tahtoo olla onneton. Hän näkeekin Ellien käytöksessä yhtymäkohdan Willin luona näkemiinsä kuviin kuolleista narkomaaneista: hän päättelee, että Will ja Ellie ovat kumpikin vapaita aidoista hankaluuksista, mutta haluavat silti omalla tavallaan osansa niistä. (Hornby 2002, 249.)

Kun Marcus kysyy suoraan, miksi Ellien mielestä elämä on onnetonta, tämä jälleen epäröiden listaa maailmassa vallitsevia ongelmakohtia. Marcus ei kuitenkaan usko Ellien olevan *suuttunut* juuri näistä syistä. Hän kyseenalaistaa myös Cobainin kokeneen Ellien tapaan, johon Ellie toteaa, että siltä Cobain ainakin kuulosti. Ellie väittääkin, että tuntee myös joskus halua ampua itsensä. Marcus kertoo olevansa Ellien kanssa viettämäänsä aikaa lukuun ottamatta onneton ja pitää Ellietä puolestaan liian onnellisena tunteakseen kuten Cobain tai Fiona. Marcusin toruttua Ellietä turhista itsetuhoisuuspuheista Ellie vain pudistaa päätään ja nauraa ”kukaan-ei-ymmärrä-minua nauruaan”, jonka Marcus muistaa kuulleensa silloin, kun tapasi Ellien ensi kertaa. Samalla Marcus kokee ymmärtävänsä Ellietä nyt paremmin kuin tuolloin. (Hornby 2002, 249–250.)

Tilanteessa Marcus on siis *kiinnostunut* Ellien tunteista Cobainia ja tämän musiikkia kohtaan. Voisi kuitenkin olettaa, että hänen tulkitessaan Ellien tunteiden olevan itsepetosta tai ainakin Marcusin näkökulmasta liioiteltuja hän tietyllä tapaa *pettyy* Elliehin. Samassa *suuttumusta* kokeva, Nirvanan lauluissa *myötätuntoa* kuuleva ja siksi Cobainia *rakastava* Ellie kääntyy naurunsa myötä jälleen *halveksumaan* Marcusia.

Lopulta Ellie jättää junan ennen aikojaan, eikä Marcus voi kuin seurata häntä. Kuinka ollakaan, heidän astuessaan kadulle vastaan tulee levykauppa, jonka ikkunassa on pahvinen kuva Cobainista. Ellie päättelee, että ”paskiaiset” kaupassa yrittävät rahastaa musikon kuolemalla. Niinpä hän rikkoo kaupan ikkunan saappaallaan ja nappaa kuvan itselleen. (Hornby 2002, 250–251.) Ellietä ajaa *suuttumus* siitä, ettei Cobainin muistoa hänen

nähdäkseen kunnioiteta, ja luultavasti hän kokee lisäksi *inhoa* kauppaa kohtaan. Samalla hän taistelee juuri sitä samaa rahanteon ajatusta vastaan, jonka Will on hyväksynyt.

Tehtävänsä suoritettuaan Ellie vaikuttaa *ylpeältä* tai *tyytyväiseltä*, kun taas Marcus *pelkää* teon seurauksia ja on Elliehin turhautunut eli lievästi *suuttunut*:

She sat down on the kerb outside the shop, holding Kurt to her as if he were a ventriloquist's dummy, and smiling this weird little smile to herself; meanwhile Marcus panicked. He charged up the road, intending to run all the way back to London or on to Cambridge, whichever direction he was heading. After a few yards, however, his legs went all shaky, and she stopped, took a few deep breaths, and went back to sit with her. 'What did you do that for?' 'I dunno. It just didn't seem right, him being in there on his own.' 'Oh, Ellie.' Once again, Marcus was left with the feeling that Ellie didn't have to do what she had just done, and that she had brought the trouble she was in upon herself. He was tired of it. It wasn't real, and there was enough real trouble in the world without having to invent things. (Hornby 2002, 251.)

Marcusiin ei siis edelleenkään vaikuta Cobainin kohtalo, vain Ellien reaktiot siihen. Marcusin *pelko* käykin toteen, kun poliisit ottavat hänet ja Ellien kiinni. Ellie kertoo motiivikseen halun protestoida Cobainin kuoleman kaupallista hyödyntämistä vastaan, mitä poliisit pitävät hauskana. Tämä saa Ellien *suuttumaan*, mikä saa poliisit nauramaan. Lopulta Ellie pyytää poliisia päästämään Marcusin menemään, koska rikkoi ikkunan yksin – mutta tavalla, jonka kerrotaan vihjaisevan, että Marcusin olisi hänen mielestään pitänyt osallistua tekoon. (Hornby 2002, 252–253.) Tilanteessa poliisit *huvittuvat* Ellien vuoksi, kun taas Ellie on oikeamielisenä pitämästään teostaan jokseenkin *ylpeä*, mutta *pettynyt* Cobainin maineen puolustamisesta pidättyvään Marcusiin.

Kun Marcusin vanhemmat, Will ja Suzie ovat kaikki saapuneet poliisiasemalle, isä-Clive tuo julki *syllisyytensä*: hän pitää itseään ja avioeroa Fionasta syynä sille, että Marcus on ajautunut huonoille teille (Hornby 2002, 254). Samassa Marcusin kerrotaan *suuttuvan* poikkeuksellisen voimakkaasti:

'All I did was get off a train,' said Marcus. His tiredness had vanished now. It had been replaced by the kind of anger which he didn't feel very often, an anger that gave him the strength to argue with anyone of any age. [...] 'What's going off the rails about getting off a train? Ellie's off the rails. She's nuts. She just broke a window with her boot because it had a photo of a pop star in it. But I haven't done anything. [...] I suppose you are a useless father, and that doesn't help a kid very much, but you'd have been a useless father wherever you were living, so I don't see what difference it makes.'

Ellie laughed. 'Yay, Marcus! Cool speech!'  
'Thank you. I rather enjoyed making it.' (Hornby 2002, 254–255.)

Marcus kokee tulleen väärinymmärretyksi: hän ei ole muuttunut kapinasieluksi, vaan halusi ainoastaan auttaa Cobainin kuoleman vuoksi villiintynyttä ystäväänsä. Kiihdyksissään hän *halveksuu* isäänsä, puheenvuoron tuottaessa *nautinnon* ohella *tyytyväisyyttä* ja *ylpeyttä*. Ellietä Marcusin sanat *huvittavat*. Toisaalta sanoessaan suorat sanat isälleen Marcus toteuttaa sen, mihin omansa menettänyt Frances Bean ei saa mahdollisuutta.

Myöhemmin Fiona ja Will ovat viemässä Ellien äitiä Katrinoa poliisiasemalle, kun he alkavat keskustella siitä, miksi Cobain ampui itsensä. Katrina otaksuu, että Cobain oli onneton. Hän ei tiedä miksi, koska ei ollut jaksanut kuunnella Ellietä tämän kertoessa asiasta – mutta epäilee ”huumeita, huonoa lapsuutta, paineita tai vastaavaa”. Fiona myöntää, ettei ollut ennen edellistä joulua kuullut Cobainista, mutta arvelee, että tämä taisi olla melko ”iso juttu”. Katrina kertoo katsoneensa uutisista, kuinka murtuneet nuoret halailivat toisiaan ja itkivät. Näky oli hänestä *surullinen*. Sitten hän tokaisee, että vain Ellie tosin näyttää ilmaisseen *suruaan* rikkomalla kauppojen ikkunoita. (Hornby 2002, 259.)

Cobainin itsemurhan puiminen tällä tavoin on ehkä osin pelkkää sanailua. Kuitenkin se kertoo myös siitä, että vaikei näin ehkä ollut aiemmin, lasten vanhemmat ovat nyt *kiinnostuneita* asiasta ja haluavat ymmärtää nimenomaan Cobainin vaikuttimia ihmisyksilönä. Katrina osoittaa *myötätuntoa* Cobainin kohtaloa *surevia* nuoria kohtaan, mutta Ellien vastuuttomuuden suhteen hän vaikuttaa *suuttuneelta* tai *pettyneeltä*.

Will puolestaan pohtii, kuinka Marcus on joutunut poliisiin hoteisiin avustettuaan rikoksessa, joka tavallaan pyrki kostamaan Cobainin kuoleman. Willin mielestä Marcus ja Cobain ovat päinvastaisia persoonia, mutta silti molemmat luovat odottamattomia kohtaamisia – Marcus eri ihmisten kesken poliisiasemalla, Cobain kuolemaansa *surevien* välillä televisiossa. Will pitää tätä osoituksena siitä, etteivät asiat ole yhä huonosti kuin miltä ne näyttävät, ja toivoo voivansa jakaa tämän tiedon Marcusin tai ”kenen tahansa muun sitä tarvitsevan kanssa”. (Hornby 2002, 260.) *Myötätunnon* löytänyt Will siis haluaisi tarjota lohtua muille, eritoten Marcusille. Ehkä huolestunut Will toivoo saavansa oivalluksesta lisäksi *helpotusta* itselleen.

Kun Ellie saa kuulla, että levykaupan omistaja on tulossa poliisilaitokselle, hän on halukas sanomaan tälle suorat sanat. Tätä ennen Ellie nimittää omistajaa sairaaksi yksilöksi, joka yrittää hyötyä tragediasta taloudellisesti eikä ymmärrä, mitä Cobainin kuolemanjälkeinen päivä merkitsee. Kun Ruth-niminen omistaja sitten saapuu poliisilaitokselle, käy ilmi, että hän on Cobain-puseroon pukeutunut ja muutenkin Ellien itsensä näköinen nuori nainen. Ellie tivaa, onko naista käsketty matkimaan hänen ulkonäköään, johon tämä vastaa kysymällä, näyttääkö hän muka Ellieltä. Samassa muut paikallaolijat – konstaapelit, Will ja Marcusin vanhemmat mukaan lukien – nauravat. (Hornby 2002, 261–262.) Ellie siis tuo jälleen *inhonsa* julki, mutta pettyy omistajaa koskevien odotustensa suhteen, muiden *huvittuessa* hänen hämmentyneestä reaktiostaan.

Tämänkin jälkeen Ellie kuitenkin yrittää pitäytyä ennakkokäsityksessään:

'You put that picture in the window to exploit people,' said Ellie, with noticeably less confidence than she had been exhibiting previously.

'Which picture? The picture of Kurt? That's always been there. I'm his biggest fan. His biggest fan in Hertfordshire, anyway.'

'You didn't just stick it in today to make some money?'

'Make some money out of all the grieving Nirvana fans in Royston, you mean? That would only work if it was a picture of Julio Iglesias.'

Ellie looked embarrassed.

'Is that why you broke the window?' Ruth asked. 'Because you thought I was exploiting people?'

'Yeah.'

'Today has been the saddest day of my life. And then some little idiot comes up and breaks my window because she thinks I'm trying to rip people off. Just... grow up.'

Will doubted very much whether Ellie was lost for words too often, but it was clear that if you wished to reduce her to a gaping, red-faced mess, all you had to do was find a twenty-something *doppelgänger* whose commitment to Kurt Cobain was even more devout than her own.

'I'm sorry,' she whispered.

'Yeah, well,' said Ruth. 'Come here.' And while the assembled and for the most part unsympathetic occupants of the police interview room watched, Ruth opened her arms, and Ellie stood up, walked over to her and hugged her. (Hornby 2002, 262–263.)

Ellie joutuu kokemaan *häpeää*, kun levykaupan omistajan todelliset motiivit selviävät. Cobainia fanittava omistaja näet *suree* itsekkin Cobainin kuolemaa, ja toruu *suuttuneena* Ellietä, kunnes tämä osoittaa *syllisyytensä* ja *katumuksensa* pyytämällä anteeksi. Lopulta kaksikko tekeekin sovinnon. Muiden ”epäsympaattinen” reaktio halauksen hetkellä alleviivaa sitä, että kyse on kahden uskollisen Cobain-fanin keskinäisestä *myötätunnosta*, johon edes Marcus ja Will eivät välttämättä osaa ottaa osaa, vaikka pitävätkin Nirvanasta.

Tovi myöhemmin Will yrittää vielä ymmärtää, kuinka on joutunut keskelle suurta sotkua itselleen korkeintaan puoliksi tuttujen ihmisten kanssa, yksi Cobainin kuva pitelevä henkilö mukaan lukien. Samaan aikaan Will ajattelee, että on saanut esimakua ihmisenä olemisesta, johon mielellään ottaisi osaa useamminkin. (Hornby 2002, 264–265.) Näin Will yllättää itsensä tuntemasta *kiinnostusta*, ehkä *nautintoakin* sitä aitoa elämänmenoa kohtaan, johon Marcus on hänet tutustuttanut. Kontrasti on merkittävä Willin aiemmalle itsekeskeiselle elämäntyylille ja jatkuvalla teeskentelylle. Tässä yhteydessä pahvisen kuvan esiin nosto kerronnassa ei ole sattuma: juuri Cobain kohtaloineen on se katalyytti, jonka turvin Will on absurdiin tilanteeseen joutunut. Koko tapauksen Willille suoma elämänmakuisuus on samalla ironisessa ristiriidassa Cobainin kuoleman kanssa.

*Love Letters*issä Laurel luonnehtii Nirvanan esittämää musiikkia *evokatiivisesti*, kun hän tokaisee Cobainin musiikin kuulostavan joskus siltä, kuin tämä olisi liian täysi. Hän myös epäilee Cobainin kuolleen – tai ”räjähtäneen sisältäpäin” – koska ei kyennyt tyhjentämään itseään. (Dellaira 2014, 5). Laurel siis päättelee Cobainin musiikillisen ilmaisun perusteella, että tällä oli ylitsevuotava määrä asioita sydämellään – ja että ehkä Cobain ei enää kestänyt elää ja tappoi itsensä, koska ei kyennyt pääsemään niistä eroon.

Oman siskonsa kuoleman takia Laurelia selvästi *kiinnostaa* löytää selitys Cobaininkin kohtalolle. Intermediaalisen viittauksen tyyppillä on samalla oma merkityksensä: vaikei tämä musiikin kokemista kuvaileva *evokatiivinen* kohta palaudu tiettyyn musiikin kuulemistilanteeseen, se paljastaa, kuinka Laurelin kokemuksissa ja edelleen epistolaarisessa tilanteessa Cobainin musiikki ja mielikuvat hänestä henkilönä vuorovaikuttavat keskenään. Tämä pätee varsinkin nyt, kun Nirvanaan Laurelin mielessä assosioituva May-sisko on niin ikään menehtynyt tavalla, jonka syyt ovat epäselviä.

Laurel ei edellä osoita vielä kovin suoraa *myötätuntoa*, mutta kirjoittaessaan Cobainille lisää tämä muuttuu. Laurel sanoo ensinnäkin tietävänsä, ettei Cobain halunnut olla sankari tai idoli, vaan ainoastaan oma itsensä ja saattaa musiikkinsa toisten kuultavaksi (Dellaira 2014, 38). Myöhemmin hän toistaa, ettei Cobain voinut olla laulamatta, vaikka oli siten vastentahtoisesti ”sukupolven puolestapuhuja” ja tavallaan isä ihailijoilleen, Laurel mukaan lukien (Dellaira 2014, 140). Paitsi että Laurel tulee näin miettineeksi henkilöä

muusikon maskin takana, tällainen puhuttelu saa hänet asettumaan *ihailua* kokevan fanin roolin lisäksi näennäiseen, Cobainia *myötätuntoisesti* ymmärtävän ystävän asemaan.

Laurel myös käsittelee kirjeissään Cobainin perhettä. Samalla hänen esittämänsä oletukset Cobainin suhtautumisesta kuuluisuuteen laventuvat niin kutsutuksi sisäiseksi dialogiksi. Se on kirjeissä tapahtuvaa reaaliaikaisen keskustelun lavastamista, joka voi ilmetä kirjeenvaihdon toisen osapuolen todellisten sanomisten suorana lainaamisena ja omin sanoin esittämisenä, tai sitten kokonaan kuviteltuna sanailuna toisen kanssa – joista jälkimmäinen sallii kirjoittajan laittaa sanoja toisen suuhun, paljastaen siten asioita kirjoittajasta itsestään (Altman 1982, 137–139).

Laurel kertoo lukeneensa vastikään Cobainin lapsuudesta, koska oli miettinyt, millaista se oli – mikä kielii siis *kiinnostuksesta*. Laurel sanoo, että Cobainin vanhempien avioliiton kaatuminen sai Cobainin *vihaiseksi*, ja siteeraa Cobainin seinälle kirjoittamaa lorua ”*vihaan äitiä, vihaan isää, isä vihaa äitiä, äiti vihaa isää, se vain saa tahtomaan surua*”. Laurel myös kirjoittaa Cobainin sanoneen, että hän kärsi vanhempien erosta vuosikausia, ja kertoo tämän henkilökohtaisen elämän haasteita kodin rikkoutumisen jälkeen. Sitten Laurel toteaa ymmärtävänsä, millaista perheen hajoaminen on, ja alkaa puhua omasta, vastaavanlaisesta kokemuksestaan. (Dellaira 2014, 111–112.)

Vaikka Laurel esittää katkelmassa eräänlaista *myötätuntoa* Cobainia kohtaan, on tämän tarina ennen kaikkea alkutekijä, joka nostaa pintaan Laurelin omat muistot ja emootiot liittyen perheen hajoamiseen, mikä taas saa hänet käsittelemään niitä kirjoittamalla. Laurel tavallaan hakeekin itse *myötätuntoa* ja viime kädessä lohtua eli *helpotusta* Cobainista muodostamaltaan mielikuvalta todetessaan samankaltaisuuden heidän taustoissaan. Toisaalta Laurel ei välttämättä kokisi tarpeelliseksi referoida Cobainin menneisyyttä lainkaan ilman kirjeen kirjoittamiseen kuuluvaa vastavuoroisuuden ajatusta.

Hieman jäljempänä Laurel kuvailee lukkokaapissaan olevaa kuvaa, jossa Cobain on yhdessä vaimonsa Courtney ja Frances-vauvan kanssa, jonka jälkeen hän etenee kertomaan omista kavereistaan, jotka ovat hänelle kuin perhettä (Dellaira 2014,

140–141). Tässäkin Laurel siis lähinnä hyödyntää Cobainin tiettyyn valokuvaan kiteytyvää henkilöhistoriaa pohjustuksena omaa elämäänsä koskeville pohdinnoille.

Laurel käyttää Cobainin puhuttelua siltana kuulumistensa käsittelylle myös kertoessaan hänen ja Skyn välisen seurustelusuhteen päättyneen. Asiaa koskevan kirjeen alussa Laurel kysyy Cobainilta, onko tämä koskaan nähnyt oksiltaan paljaita ja lintujenpeittämiä puita talvisaikaan, kunnes paljastaa tuijottaneensa tätä näkymää hajamielisesti Skyn pitäessä eropuhettaan. (Dellaira 2014, 180.)

Samassa kirjeessä Laurel peilaa eroon liittyviä emootioitaan suoraan Cobainin itsemurhaan viitaten. Hän kertoo Skyn jättäneen hänet alun perin kirjeellä, joka näet sisälsi tutunkuuloisen tokaisun:

He said, *You'll be much happier, without me.*  
When I read that, it was like I landed with a slam in the world that I had been trying not to live in – the world where he was really leaving. It's a lot like something you said in your suicide note. You said that your daughter's life would be so much happier without you. I can tell you that you are wrong. It's a terrible excuse from someone who can't bear to be around. It's a bad way to make yourself feel better when you know you are leaving someone who doesn't want you to go. Someone who needs you. (Dellaira 2014, 181.)

Laurel löytää Cobainin syyttämisen kautta siis mahdollisesti *helpotusta* tuovan väylän purkaa Skyhin eron vuoksi kohdistuvaa *pettymystä*, *kenties vihaakin*. Samalla Laurel liittanee syytöksiä kirjoittaessaan nämä emootiot paitsi Cobainin ja Skyn tekoihin, myös Mayhin ja tämän kuolemaan.

Toisessa kirjeessä Laurel harjoittaa lisää saman sävyistä sisäistä dialogia:

Dear Kurt,  
In the second sentence of your suicide note you said it would be pretty easy to understand. It is and it isn't. I mean, I know how it goes, what the story is and how it ends. Becoming a star didn't make you happy. It didn't make you invincible. You were still vulnerable, furious at everything and in love with it at once. The world was too much for you. People were too close to you. You said it in one sentence I can't get out of my head: *I simply love people... so much that it makes me feel too fucking sad.* Yes, I understand. (Dellaira 2014, 187.)

Laurel siis kertoo tajuavansa, ettei maine tehnyt Cobainia onnelliseksi, vaan hän oli yhtä aikaa *rakastunut* tähteyteensä ja *suuttunut* kaikelle. Lisäksi Cobain *rakasti* ihmisiä niin paljon, että tunsu itsensä *surulliseksi*. Tämän jälkeen Laurel kuvaa tilanteita oman elämänsä ihmiskohtaamisissa, joissa ei voi estää itseään tuntemasta Cobainin tavoin – kuten sitä, kun

hän näkee musiikin tekemisestä haaveilevan kaverinsa Tristanin soittamassa ilmakitaraa Cobainin kappaleiden tahtiin (Dellaira 2014, 188). Silti Laurel tuomitsee Cobainin ratkaisun:

So yes, in a way, it's easy to understand. But on the other hand, it makes no fucking sense, as you would say. To kill yourself. No fucking sense at all. You didn't think about the rest of us. You didn't care about what would happen to us after you were gone. (Dellaira 2014, 188.)

Laurel tämän jälkeen jatkaa parisuhteensa päättymisen tuoman tuskan puimista ja Mayn kuolemaa seuraavien neuvottomien päivien muistelemista. Cobainin kanssa käydyn sisäisen dialogin funktiona on siis jälleen peilata jätetyksi tulemisen tuomia tunteja. Saman kirjeen lopuksi Laurel ivaileekin vielä kipakasti Cobainille:

*Nirvana* means freedom. Freedom from suffering. I guess some people would say that death is just that. So, congratulations on being free, I guess. The rest of us are still here, grappling with all that's been torn up. (Dellaira 2014, 190.)

Laurel siis etenee kirjeessä Cobainiin kohdistuvasta *myötätunnosta* tuttuihinsa liittyviin *rakkauden-* ja *surunsekaisiin* kokemuksiin, ja edelleen Cobainin vastuuttomana näyttäytyvän päätöksen synnyttämään *vihaan*. Puhuessaan loukkaantuneen ja *suremaan* jääneen ihmisen äänellä Laurel ei aseta itseään vain Cobainin menettäneiden ihailijoiden, vaan kaikkien läheisiä menettäneiden joukkoon. Samalla paljastuu, että Laurelin *viha* on kaikessa syyllistyvydessään tosi asiassa suunnattu hänen luotaan lähteneille, eli Skylle ja Maylle, joista ainakin jälkimmäistä hän samalla *kaipaa*.

Lopulta Cobainin ja Mayn rinnastaminen käy entistäkin selvemmäksi. Laurel jatkaa Cobainin syyttämistä tyttärensä hylkäämisestä, ja muun muassa kertoo Cobainin sanoneen, että tytär oli *rakkautta* ja *iloa* täynnä oleva lapsi, jonka muuttuminen iän myötä isänsä kaltaiseksi *pelotti* Cobainia. Laurelin mielestä tyttären viattomuutta *rakastanut* Cobain oli itse vastuussa lapsensa satuttamisesta sekä tämän *ilon* ja vaarattomuuden tunteen pois viemisestä riistettyään henkensä. Laurel kyseenalaistaa, miksi on edes kirjoittanut Cobainille: hän uskoi Cobainin ymmärtävän häntä, mutta tajuaa nyt, että kaikkien muiden tapaan Cobainkin vain päätti lähteä. (Dellaira 2014, 207–208.)



Laurel myös tunnustaa Cobainille osoitetussa kirjeessä repineensä ja heittäneensä roskeen siskonsa seinää koristaneen Cobain-julisteen<sup>10</sup>:

I walked into May's room tonight, once Dad was asleep, and I tore your poster off the wall. I tore it to shreds and I threw it out. And I sobbed until I couldn't sob anymore. And now, that particular poster is gone forever. And I'm sorry.  
It can't be undone. We can't put it back, and we can't bring you back to life, and I hate that. And I hate you for it, too. There, I said it, I do. I'm sorry. I'm so sorry. I wonder if your daughter has forgiven you, because I don't know if I could.  
The truth is, I don't know how to forgive my sister. I don't know how to forgive her, because I don't deserve to be angry at her. And I'm afraid that if I am, I will lose her forever.  
Yours anyway,  
Laurel (Dellaira 2014, 208.)

Laurel toteaa olevansa pahoillaan, että juliste on ikuisiksi ajoiksi poissa kuten Cobain itse, kunnes toteaa yhä pahoitellen *vihaavansa* tätä tosiasiaa sekä Cobainia sen vuoksi. Laurel ei tiedä kuinka antaa anteeksi siskolleen – hän ei omasta mielestään edes ansaitsisi olla Maylle *vihainen*, ja kertoo *pelkäävänsä*, että *vihoittelun* myötä menettää Mayn lopullisesti. Laurel siis kokee *vihaa* Mayn (mahdollisesti tahallisen) menehtymisen vuoksi. Koska ajatus kuolleen sisaren *vihaamisesta* merkitsee kivuliasta *pelkoa* tämän muiston ikuisesta tahrinutumisesta ja *syyllisyyttä* vihan kohtuuttomuuden tähden, Laurel kuitenkin projisoi *vihansa* perheensä hylänneeseen Cobainiin. Rinnastus käy järkeen, eritoten jos huomioidaan se skenaario, ettei Mayn kuolema ollutkaan tapaturma.

Tarve asettaa Cobain syntipukiksi ja nyrkkeilykiksi näkyy myös siinä, kuinka Laurel on viitannut julisteeseen Nirvana-julisteena, mutta nyt Cobainin kuvana. Vaikka kyseessä saattaa olla vain yksi ilmentymä Cobainin ja Nirvanan kohtelusta synonyymeinä, voidaan tätä toisaalta pitää osoituksena siitä, että Laurel on päättänyt nähdä julisteessa vain perheensä pettäneen ja siksi tukahdutetun *vihan* kohteeksi sopivan Cobainin. Joka tapauksessa julisteen hajottaminen on Laurelin *vihan* behavioraalinen ilmentymä, mitä pahoittellessaan hän kuitenkin tulee ilmaiseeksi *katumusta* ja *syyllisyyttä*. Itkeminen voi liittyä yhtä lailla näihin emootioihin kuin *suruunkin*. Revennyt kuva onkin konkretisoinut

---

<sup>10</sup> Koska englannin kielessä sekä yksikön toiseen että monikon toiseen persoonaan viitataan samalla 'you'-pronominilla, voi Laurelin sanat "your poster" tulkita "sinun" eli Cobainin sijaan "teihin" eli Nirvanaan viittaavaksi. Pidän kuitenkin edellistä loogisempana vaihtoehtona, koska kirje on osoitettu juuri Cobainille.

Laurelin Mayn menettämiseen liittyvän *pelon: vihan* seurauksena on tuhoutunut paitsi kuva Cobainista, myös osa Mayn jäämistöä, joka edustaa sekä Mayta itseään että sisarten välistä suhdetta. Silti kirjeen poikkeuksellisessa allekirjoituksessa on havaittavissa syyllistämistä, mikä osoittaa, ettei Laurelin *viha* ole omantunnon kolkutuksista huolimatta täysin hävinnyt.

Edellä käsiteltyä kirjettä seuraavassa, näyttelijä Heath Ledgerille osoitetussa viestissä Laurel paljastaakin, että Cobainin julisteen repimisen ja siitä raportoimisen jälkeen häntä ei ole huvittanut kirjoittaa lähes kuukauteen yhtäkään kirjettä kenellekään (Dellaira 2014, 209–210). Kielteisten emootioiden myötä syntynyt halu vältellä avautumista murtuu näin ollen ensin muiden uskottujen osalta, ja myöhemmin myös Cobainin kohdalla: kovia koettuaan Laurel näet kokee pakkoa puhua jälleen juuri Cobainin kanssa, ja pyytää syyllisyyttä ja *katumusta* osoittaen anteeksi ”kaikkea”, juliste mukaan lukien (Dellaira 2014, 233). Jäljempänä revittyyn julisteeseen näyttää liittyvän näitä samoja emootioita sekä Mayn kautta myös ripaus *surua* ja *kaipuuta*, kun Laurel mainitsee sen Cobainille osoitetussa tajunnanvirtakatkelmassa, joka kokonaisuutena kuvastaa hänen tukahdutettuja emootioitaan ja muistojaan Mayn kuoleman vuosipäivänä (Dellaira 2014, 251–252).

Mainittakoon vielä, että kirjoittaessaan viimeistä kertaa Cobainille ja muille uskotuilleen yhteisesti Laurel kertoo heittäneensä tuleen kirjevihkonsa viimeisen tyhjän sivun. Tätä kirjoittamisen tarpeen päättymistä merkitsevää tapahtumaa katsellessaan Laurel liikuttuu Mayn, Cobainin ja muiden puhuteltujen kohtaloista. (Dellaira 2014, 310.) Hän siis kokee näiden todellisten henkilöiden kohtaloiden vuoksi *surua* ja *myötätuntoa*.

Seuraavaksi kertaan, mitä emootioita koskevia tulkintoja olen tehnyt Kurt Cobainin siviiliminään ja henkilökohtaisiin ratkaisuihin liittyvistä kokemuksista aineistossani. Ensinnäkin henkilöhahmot esittävät toistuvasti oletuksia Cobainin kielteisistä ja itsetuhoon johtaneista emootioista. Nämä päätelmät pohjaavat Ellien ja Laurelin kohdalla myös siihen, mitä he kuulevat Nirvanan musiikissa. Samalla he etsivät ja myös kokevat saavansa *myötätuntoa* Cobainilta, Ellie eritoten yhtyeen musiikin, Laurel taas enemmän muusikon henkilöhistorian kautta. *Helpotusta* hakeva Laurel osoittaa hetkittäin myös *myötätuntoa* puhutellulleen, mutta etenee tästä aina lopulta omiin ongelmiinsa.

Ellie kokee *rakkaana* pitämänsä Cobainin vuoksi suoranaista *surua*. Hän kohdistaa muihin *suuttumusta, inhoa, halveksuntaa* ja *pettymystä* havaitessaan, ettei hänen suhdettaan Cobainiin ymmärretä tai muusikon muistoa kunnioiteta. Hänen levykauppaan murtautumiseen johtava villi käyttäytymisensä ja kapinallisuutensa saa muissa aikaan *pelkoa, suuttumusta, pettymystä* ja *huvittumista*, mutta itse hän on *ylpeä* ja *tyytyväinen* teoistaan, kunnes joutuu lopulta nöyrytykseen hengenheimolaisensa edessä. Itsensä kovettanut Will on puolestaan *tunteeton* itse Cobainia kohtaan, ja keskittyy Marcusin tavoin murehtimaan enemmän sitä, mitä kuolinuutinen merkitsee toisten kannalta.

Cobainin kohtalo onkin yhteydessä henkilöhahmojen kantamaan huoleen toisista ihmisistä ja haluun suoda *helpotusta*. Marcus ja Ellie kokevat keskinäistä *myötätuntoa* ja pyrkivät lohduttamaan toisiaan jo Cobainin itsemurhayrityksen jälkeen, ja lukiessaan Cobainin kuolemasta Marcus *pelästyy*, koska tietää sen olevan Ellielle raskas tieto. *Myötäsureva* Marcus löytääkin itsensä lopulta paimentamasta *rakasta* läheistään *nautintoa, ylpeyttä* ja *tyytyväisyyttä* kokien. Will taas kokee *myötätuntoa* ja *pelkoa* sen suhteen, kuinka Marcus ja Ellie sankarin kuolemaan suhtautuvat, ja haluaa jakaa lohtua. Fiona ja Katrina ovat asiasta niin ikään *kiinnostuneita* ainakin osin lastensa vuoksi. Ellie ja levykaupan omistaja, kaksi *surevaa* Cobain-fania, päätyvät hekin halaukseen toisiaan ymmärtäen. Edelleen molempien teosten hahmot suhtautuvat *myötätuntoisesti* Cobainin tyttäreeseen ja vaimoon sekä ihailijoihin.

Lisäksi Cobainin henkilökohtainen tilanne yhdistyy henkilöhahmojen mielessä omien läheisten menettämiseen. Laurelia Cobainin kohtalo *kiinnostaa* siskon kuoleman herättämän *kaipuun* ja *surun* vuoksi, ja muusikosta hän saa sijaiskärsijän, johon purkaa useisiin hylätyksi tulemisen kokemuksiin palautuvaa *pettymystä ja vihaa* – muttei ilman *katumusta* ja *syyllisyyttä*. Kun Marcus taas kuulee perheellisen Cobainin yliannostuksesta ja myöhemmin lukee tämän kuolemasta, hänen pahoinvointina ja kuumeena ilmenevä *pelkonsa* heijastaa huolta niin ikään itsemurhaa yrittäneestä äidistä.

## 4.2 Nirvanan kautta koettua

Olen käsitellyt *Boyn* ja *Love Lettersin* katkelmia, joissa viitataan Nirvanaan Kurt Cobainin välityksellä. Seuraavaksi tarkastelen viittauksia, jotka nimeävät yhtyeen suoraan, mutta eivät kerro sen esittämän musiikin kuulemisesta tietyssä tilanteessa. Intermediaalisuuden näkökulmasta vuorossa on tematisoivia *eksplisiittisiä viittauksia*, jotka manifestoituvat kokoonpanoa, sen tuotoksia tai sitä edustavia tavaroita koskevana kerronta-aineksena.

*About a Boy*n nimi on jo sinällään Nirvana-viittaus, sillä se on selkeä muunnelma yhtyeen esikoislevyllä *Bleachilla* julkaistun *About a Girl* -kappaleen nimestä. Huomattavaa on, ettei *Boys*sa kuitenkaan muutoin mainita kyseistä kappaletta tai *Bleachia*.

Kun Marcus on Willin kautta saanut tietää Cobainin oikean identiteetin ja ilmaissut tämän Ellielle, hän jatkaa keskustelua kertomalla, että eräs hänen ystävistään – siis Will – omistaa Nirvanan *Nevermindin* (ks. luku 4.1.1). Ellie toteaa, että kaikkihan nyt sen omistavat, mutta että Williltä tuskin löytyy Nirvanan uusinta, eli *In Utero*a. Marcus kuitenkin pitää tätä mahdollisena, sillä Will omistaa ylipäättään paljon tavaraa. Ellie ihmettelee, millä luokalla Marcusin ystävä on, koska hän on luullut, ettei kukaan koulussa pidä Nirvanasta. Marcus tarkentaa, että Will ei ole enää koulussa (Hornby 2002, 148–149.). Sitten hän jatkaa:

‘It’s grunge, isn’t it, Nirvana? I don’t know what I think of grunge.’ He didn’t, either. Will had played him some Nirvana the previous evening, and he’d never heard anything quite like it. [...] The two girls looked at each other and laughed louder than they had done the first time. ‘And what do you think you might think of it?’ asked Ellie’s friend. ‘Well,’ said Marcus. ‘It’s a bit of a racket, but it’s got a good beat, and the picture on the cover is very interesting.’ It was a picture of a baby underwater, swimming after a dollar bill. Will had said something about the picture, but he couldn’t remember what it was. ‘I think the cover has a meaning. Something about society.’ The girls looked at him, looked at each other and laughed. ‘You’re very funny,’ said Ellie’s friend. ‘Who are you?’ ‘Marcus.’ ‘Marcus. Cool name.’ ‘Do you think so?’ Marcus hadn’t thought about his name that much, but he’d never thought it was cool. ‘No,’ said Ellie’s friend, and they laughed again. ‘See you around, Marcus.’ ‘See you.’ It was the longest conversation he’d had with anyone at school for weeks. (Hornby 2002, 149.)

Marcusista Nirvana ja grunge on ensikuulemalta meluisaa, mutta hyvän rytmin omaavaa musiikkia, ja lisäksi hän yrittää toistaa Willin tulkinnan *Nevermindin* ikonisesta kansikuvasta.<sup>11</sup> Ellie ja tämän ystävä *huvittuvat* Marcusin totisesta vilpittömyydestä. Vaikka he nauravat Marcusin naiiviudelle sekä pilailevat keskustelun lopussa tämän kustannuksella, en koe heidän varsinaisesti *halveksuvan* Marcusia, kuten Ellie ehkä teki ensikohtaamisella. Pikemminkin suorasukaisten Nirvanaa koskevien aatteiden tiedustelu kielii *huvittumisen* myötä heränneestä *kiinnostuksesta* Marcusia kohtaan.

Seuraavaksi Marcus jo pyytääkin Williltä, voisiko hän kutsua Ellien Willin asuntoon kuuntelemaan tämän Nirvana-levyjä. Will ei lämpene ajatukselle, ja otaksuu Ellien jo kuulleen nuo levyt. Tämä saa Marcusin turhautumaan eli *suuttumaan*, ja kehottamaan Williä unohtamaan asian. Will pyytää anteeksi Marcusilta ja selittää olevansa kyllä *iloinen* Marcusin ja Ellien välisestä kontaktista, mutta pitävänsä huonona enteenä, että Ellie pilaili Marcusin kustannuksella. Marcus ei kuitenkaan kuuntele Williä, vaan keskittyy siihen, että Ellie ja hänen ystävänsä olivat sanoneet hänen olevan hauska. (Hornby 2002, 150.)

Kun huomioidaan Marcusin kiihkoton suhde Nirvanaan, on hänen pyyntönsä osoitus *kiinnostuksesta* ellei jopa *rakkaudesta* Ellietä kohtaan – tai ainakin halusta kokea uudelleen ne oletettavasti positiiviset emootiot, joita tämän hänelle suoma huomio on herättänyt. Tällä on suora yhteys Willin kieltävän vastauksen tuomaan *suuttumukseen* ja *pettymykseen*: Marcus ei näin ollen saakaan tilaisuutta viettää aikaa Ellien kanssa. Samalla Marcus vaikuttaa olevan *ylpeä* hauskan henkilön maineestaan.

Lopulta Will antaa Ellien ja Marcusin kaveruuden tukemiseksi Marcusille joululahjaksi paitsi Cobain-paidan (ks. luku 4.1.1), myös Nirvanan *Nevermindin* vinyylinä (Hornby 2002, 160). Kuten paita, myös levy saattaa olla vain kohtelias ele, mutta voi olla myös vihje *kiinnostuksesta* tai *rakkaudesta* Marcusia kohtaan.

Myöhemmin Will myös pohtii, kuinka Marcus on tuskin koskaan kuunnellut *Nevermindia* omassa huoneessaan samalla tavalla kuin hän itse kuunteli aikanaan The Clash

---

<sup>11</sup> *Nevermindin* kansikuvan voi nähdä esimerkiksi osoitteessa <https://www.nirvana.com/album/nevermind/>.

-yhtyeen ensimmäistä levyä. Will pitää näet mahdottomana, että Marcus voisi ymmärtää tähän liittyviä tuskan ja raivon eli *suuttumuksen* tunteita – viitaten todennäköisesti musiikin ilmaisuun – vaikka pitääkin todennäköisenä, että Marcus kokee niitä jossain muodossa. (Hornby 2002, 259–260.) Tämäkin spekulatio osoittaa Willin olevan *kiinnostunut* Marcusin elämästä, ja samalla hän kenties kokee *kaipuuta* lapsuuttaan kohtaan.

Willin kerrotaan *rakastuvan* tavattuun uudenvuodenjuhlissa Rachel-nimisen naisen, mutta kokevan samalla alemmuutta itsestään:

Will was a realist, and could see immediately that there was only cause for panic. He was almost sure that Rachel was about to make him very miserable indeed, mostly because he couldn't see anything he might have which could possibly interest her. If there ever was a disadvantage to the life he had chosen for himself, a life without work and care and difficulty and detail, a life without context and texture, then he had finally found it: when he met an intelligent, cultured, ambitious, beautiful, witty and single woman at a New Year's Eve party, he felt like a blank twit, a cypher, someone who had done nothing with his whole life apart from watch Countdown and drive around listening to Nirvana records. (Hornby 2002, 171–172.)

Will kokee tilanteen paniikkia eli *pelkoa* aiheuttavana, koska pitää itseään Racheliin nähden typeränä ja mitättömänä tyhjäntoimittajana, joka vain katsoo televisiota ja kuuntelee Nirvanan levyjä ollen täten kykenemätön herättämään Rachelissa *kiinnostusta*. Nirvanan kuuntelu määrittäytyi siis joutenoloa ja saamattomuutta, ehkä myös hienostuneen maun puutetta edustavaksi asiaksi, joka herättää hänessä *itsehalveksuntaa*.

Vaikkei Willin ja Rachelin ensikohtaaminen kestä kauaa, Rachel suo Willille myöhemmin mahdollisuuden osallistua keskusteluun populaarimusiikista. Rachel toteaa, että Nirvana kuulostaa rockyhtye Led Zeppeliniltä, ja Will vitsailee tuntevansa 12-vuotiaan, joka ”tappaisi” Rachelin tämän väitteen tähden. Rachel myöntää itsekkin tuntevansa vastaavanlaisen lapsen – omansa. Samassa hän olettaa Willin puhuvan omasta lapsestaan, ja Will antaa siunauksensa tälle väärinkäsitykselle, samalla *syllisyttään* vasten tapellen. (Hornby 2002, 174–175.) Willin kommentti saa kuin saakin Rachelin siis *kiinnostumaan*. Näin ollen Nirvanasta keskustelu – joskin hyvin eri äänenpainoin – luo alun sekä Marcusin ja Ellien ystävyydelle että Willin ja Rachelin lopulta seurusteluksi asti etenevälle suhteelle.

Lisäksi Nirvana edustaa Willin elämäntapaa ja elämänhalua. Nirvanan kuuntelu on osa Willin arkista ajanviettoa, joka hänestä itsestään tuntuu Racheliin vaikutuksen

tekemisen kannalta toivottoman turhalta. Toisaalta Williä ärsyttää eli hieman suuttuttaa häntä Billiksi kutsuva naapuri – ei siksi, että nimi on väärä, vaan koska Will ei koe sitä millään muotoa itselleen sopivaksi ottaen huomioon hänen taipumuksensa polttaa marihuanaa ja kuunnella Nirvanaa (Hornby 2002, 187.) Willin mielestä nimi Bill assosiaatioineen on siis ristiriidassa hänen elämäntyyliinsä kanssa, joka konkretisoituu muun muassa Nirvanan kuluttamisena. Nähdäkseni naapuriin *suuttumisen* voi tulkita edellä mainitun *itsehalveksunnan* kohtaamista välttelevänä sijaisemootiona.

Rachel auttaa Williä kuitenkin ymmärtämään, ettei hänen elämässään ole mitään varsinaisesti vikana – siinä missä useimmat ihmiset löytävät merkityksen elämälleen esimerkiksi työstä tai perheestä, Willille elämän mielekkyys löytyy vain pienemmiltä vaikuttavista asioista, niin kuin halusta kokea uusin Nirvana-levy. Aluksi Will pitää tätä itseään koskevaa päätelmää ”pahempaan kuin oli kuvitellutkaan”, eli tulee *halveksuneeksi* tilannettaan entistä enemmän. Rachel kuitenkin vakuuttaa, että pääasia on se, että Will tahtoo jatkaa eteenpäin; ja että Willin elämänlaatu on kohdillaan, sillä hän *rakastaa* muun muassa musiikkia. (Hornby 2002, 226.)

Ironisen tästä tarinankohdasta tekee se, että uutinen Cobainin kuolemasta leviää henkilöhahmojen keskuuteen vain hieman jäljempänä, eikä sisällöltään täysin uutta Nirvana-levyä siis enää tule. Kyseessä onkin vain esimerkki asiasta, joka rikastuttaa Willin elämää, sillä Cobainin kohtalo ei juurikaan hetkauta häntä (ks. luku 4.1).

*Love Letters*issä Nirvanan nimeävät viittaukset koskevat toistuvasti Mayn jäämistöä. Ensikirjeessään lukion juuri aloittanut Laurel kirjoittaa Mayn kouluuasusta:

The only things I know about high school are from May. On my first day, I went into her closet and found the outfit that I remember her wearing on her first day – a pleated skirt with a pink cashmere sweater that she cut the neck off of and pinned a Nirvana patch to, the smiley face one with the x-shaped eyes. But the thing about May is that she was beautiful, in a way that stays in your mind. Her hair was perfectly smooth, and she walked like she belonged in a better world, so the outfit made sense on her. I put it on and stared at myself in front of her mirror, trying to feel like I belonged in any world, but on me it looked like I was wearing a costume. So I used my favorite outfit from middle school instead, which is jean overalls with a long-sleeve tee shirt and hoop earrings. When I stepped into the hall of West Mesa High, I knew right away this was wrong. (Dellaira 2014, 3–4.)

Mayn asukokonaisuuteen kuuluu siis Nirvana-kangasmerkki, ”jossa on hymynaama ja x:n muotoiset silmät”. Laurelin tavasta kuvailla Mayta ja tämän vaatteita välittyy jälleen Laurelin jatkuva *ihailu, rakkaus ja kaipuu* siskoaan kohtaan. Toisaalta Laurel pyrkii lukiota käyneen Mayn vaatteita sovittamalla mahdollisesti hälventämään uuteen kouluun menemiseen liittyvää *pelkoa*. Asun kokeilun myötä Laurelin voi tulkita olleen *pettynyt* ja itseään *halveksuva*, sillä hän huomaa, ettei voi kantaa Maylle kuuluneita vaatteita omasta mielestään uskottavasti. Toisaalta kyseessä voi olla ajatus siitä, että kyseiset vaatteet on Laurelin mielessä tarkoitettu vain Mayn pidettäväksi. Laurelin lempivaatteiden edustama vanha minä taas ei tunnu sopivalta uuteen kouluun, minkä voi puolestaan olettaa tuottaneen hänessä *katumusta* ja *häpeää*.

Myöhemmin omia asujaan kamalina eli *inhottavina* pitävä Laurel kertoo Amelia Earhartille<sup>12</sup>, että suuntasi kolmen viikon lukiossa käymisen jälkeen taas Mayn vaatekaapille tarviten rohkeutta (Dellaira 2014, 18.). Kirje jatkuu seuraavanlaisesti:

[...] I went and opened May’s closet and looked at it, full of bright, brave things. I remembered her body filling them. She would leave in the morning with her backpack slung over her shoulder, and it seemed that everything outside of our door must have rushed forward to greet her. I took her first day outfit – a pink cashmere sweater with a Nirvana patch on it and a short pleated skirt. I put it on. I didn’t look in the mirror this time, because I knew it would scare me out of wearing it. I just paid attention to the swish of the skirt against my bare legs and thought of how May must have felt in it. In the car with Dad on the way to school, I could feel his eyes on me. Finally, as he pulled up to the drop-off line, he said carefully, “You look nice today.” I knew that he recognized the outfit was May’s. “Thanks, Dad,” I said, and nothing more. I gave him a little smile and jumped out of the car. Then at lunch [...] I saw Natalie from my English class with this blazing redheaded girl. [...] I wanted to sit by them so badly I could feel it in my whole body. [...] I thought of May rushing out in the morning. I ran my hands over her sweater I was wearing. And I walked over. [...] By the end of lunch, they’d liked my skirt and my whole outfit and asked me if I wanted to go to the state fair after school. I couldn’t believe it. (Dellaira 2014, 18–20.)

Laurel osoittaa jälleen *ihailua* ja *kaipuuta* Mayta kohtaan. Paitsi että Nirvana-kangasmerkillä varustetut vaatteet auttavat Laurelia löytämään sopivan asun, ne vaikuttavat myös keinolta tuoda sisko näennäisesti henkiin. Ensimmäisen sovituskerän jälkeen Laurel tiedostaa, että hänen Mayta muistuttava olemuksensa näyttäisi peilissä hätkähdyttävältä

---

<sup>12</sup> Earhart oli ensimmäinen yksin yli Atlantin lentänyt nainen. Hän katosi vuonna 1937 yrittäessään matkata maailman ympäri, ja tapaus on jäänyt paljon puhutuksi mysteeriksi (ks. esim. Encyclopedia Britannica, 2019).



ja *pelästyttäisi* hänet. Niinpä hän tällä kertaa tietoisesti välttää heijastuksen mahdollisesti herättämät emootiot. Vaatteet vaikuttavat kohentavan Laurelin itsevarmuutta, minkä voinee laskea *ylpeyden* muodoksi. Asu saa osakseen myös kehuja eli aikaansa *kiinnostusta*, mikä suo edelleen Laurelille *iloa*. Samalla Nirvana edesauttaa jälleen välillisesti ihmissuhteiden syntymistä.

Kirjeessä näyttelijä River Phoenixille Laurel paljastaa, että unettomina öinä hänellä on tapana kävellä Mayn huoneeseen ja sen jälkeen maata siskon sängyllä, katsella tämän tavaroita sekä yrittää kuvitella tämä huoneeseen. Sitten Laurel kirjoittaa Phoenixin kuvasta, joka on Mayn sängyn yllä olevan Nirvana-julisteeseen vieressä. (Dellaira 2014, 15–16.)

Vaikka maininta julisteesta on pelkkä sivuhuomautus, on se siis osa Mayn jäämistöä, jonka pariin Laurel siskoaan *kaivaten* hakeutuu. Samalla todettakoon, että tässä kohtaa Laurel siis puhuu vielä Nirvana-julisteesta, mutta viittaa siihen myöhemmin Cobainin kuvana, kun kertoo repineensä sen ja kokevansa *vihaa* (Dellaira 2014, 208). Toisaalta Laurel puhuu kuvasta taas Nirvanaa esittävänä, kun pyytää anteeksi sen repimistä ainoassa Maylle osoittamassaan kirjeessä, *katumusta* ja *syyllisyyttä* siis osoittaen (Dellaira 2014, 315). Laurelin tapa puhua julisteesta näin ollen vaihtelee hänen emootioittensa mukaan.

Nirvanan kaiun voi aistia myös Mayn kuolinhetkestä. Kuten luvussa 4.1.1 esitin, kun Laurel vihjasi Maylle joutuneensa seksuaalisesti hyväksikäytetyksi, May alkoi *pelästyneenä* itkeä ja esittää kysymyksiä. Laurel vastasi tähän sanomalla ”never mind” eli ”anna olla”, tarkoituksenaan työntää asia syrjään ja saada Mayn kyyneleet loppumaan. (Dellaira 2014, 256–257; ks. luku 4.1.1.) Nirvanan *Nevermind*-levyn vuoksi tämän sanaparin voi tulkita merkitsevän paitsi kirjaimellista asian unohtamista, myös *kaipuuta* hetkiin, joina sisarukset kuuntelivat Nirvanaa. Nämä Mayn kanssa vietetyt tovit ovat itsessään Laurelille tärkeitä kokemuksia, eikä May silloin vielä aavistanut minkään olevan pielessä.

Nirvanaan liittyvät vaatteet, kuvat ja keskustelut ilmenevät myös alusta saakka Laurelin kohtaamisissa ihastuksensa Skyn kanssa. Heidän ensimmäisen sananvaihtonsa hetkellä Skylla on päällään Nirvana-paita. Laurel kertoo, että näki tässä

täydellisen tilaisuuden tehdä vaikutus ja ilmaisikin Skylle *rakkautensa* Kurt Cobainiin. (Dellaira 2014, 26.) Näin ollen Nirvanaa ja Cobainia kohdellaan jälleen synonyymeinä.

Seuraavaksi Laurel sanoo puhuneensa Skyn kanssa Nirvanan levyistä. Laurel kertoi suosikkinsa olevan *In Utero*, minkä Sky hyväksyi ja totesi heti perään, että *Nevermind* on kaikkien niiden suosikki, ”jotka eivät todella kuuntele”. (Dellaira 2014, 26–27.) Tässä lauseessa voi havaita *Nevermindin* suosimiseen kohdistuvaa *halveksuntaa*, mikä muistuttaa Ellien reaktiota *Boysa*, kun Marcus kertoo, että Will omistaa juuri *Nevermindin*.

Skyn kommentin kuultuaan Laurel kertoo hymyilleensä ja yrittäneensä löytää lisää sanottavaa. Sitten hän lausui pitävänsä siitä, kuinka Cobain kuulostaa siltä, että räjähtää sisältäpäin. Laurel sanoo, ettei voinut uskoa lipsauttaneensa tätä vertausta. (Dellaira 2014, 27.) Laurel vaikuttaa siis *hävenneensä* sanojaan.

Sky oli kuitenkin nyökännyt tokaisulle Laurelin sanoja ymmärtäen. Tämän jälkeen Laurel kertoo vielä Skyn kanssa vaihtamistaan katseista sekä omista fyysistä tuntemuksistaan ja mielikuvistaan, mitkä viittaavat siihen, että hän koki tilanteessa *rakkautta*. Laurel jopa sanoo pohtineensa, onko Sky ollut aiemmin *rakastunut*, itseensä kohdistuvaa *rakkautta* tämän eleissä siis nähneenä tai ainakin omalle *rakkaudelleen* vastakaikua toivoen. (Dellaira 2014, 27.) Joka tapauksessa Nirvana edustaa Laurelin ja Skyn kohdalla yhteistä mielenkiinnonkohdetta ja vuorovaikutusta eteenpäin vievää voimaa *Boysa* syntyvien ihmissuhteiden tapaan.

Myöhemmin Laurel sanoo nähneensä Skyn huoneen seinällä *In Utero* -levyn kantta<sup>13</sup> esittävän julisteen – jonka esittelee jälleen Cobainiin eikä Nirvanaan liittyvänä kuvana (Dellaira 2014, 282).<sup>14</sup> Laurel kertoo Skyn kanssa keskusteltuaan katsoneensa julistetta tarkemmin ja kirjoittaa:

I looked up at your *In Utero* poster, with the picture of the winged woman with the see-through skin, watching Sky and me from the wall. I thought about how for a long time, I wanted to be soaring above the earth. I wanted Sky to see me as perfect and beautiful, the way I saw May. But really, we all just have these blood and guts inside of us. And as much as

---

<sup>13</sup> *In Uteron* kansikuvan voi nähdä esimerkiksi osoitteessa <https://www.nirvana.com/album/in-utero/>.

<sup>14</sup> Tässä on tosin jonkin verran tulkinnanvaraisuutta; ks. alaviite 10.

I was hiding from him, I guess part of me also always wanted Sky to see into me – to know the things that I was too scared to tell him. But we aren't transparent. If we want someone to know us, we have to tell them stuff. (Dellaira 2014, 285.)

Julisteeseen ja levynkanteen painettu hahmo on katkelmassa sekä Laurelin omia emootioita koskevien pohdintojen alkusysäys että niiden havainnollistaja. Siivet ja kyky lentää edustavat *ihailua* ja *rakkautta*, jota Laurel on kokenut siskoaan kohtaan, ja jota hän on toivonut herättävänsä Skyssa. Tämä vertaus on osuva senkin vuoksi, että May teeskenteli osaavansa lentää sisarten keskinäisessä ja Mayn kuolemaan johtaneessa leikissä. Kehon inha anatomia taas kuvastaa sen ymmärtämistä, ettei May Laurelin *ihailusta* huolimatta ollut vailla inhimillisyyttä. Tämän ajatuksen voi nähdä heijastavan sitä, kuinka Laurel näkee Mayn kuoleman jo objektiivisemmin, ja siihen toistuvasti liitetyt kielteiset emootiot kuten *syllisyys* ja *katumus* ovat hälvenneet tai ainakin hälvenemässä. Edelleen Laurel tunnustaa *pelänneensä* omien sisuskalujensa eli traumojensa esiin tuomista, mutta toivoneensa Skyn saavan tietää niistä – millä on taas yhteytensä *helpotukseen*.

Olen tässä alaluvussa käsitellyt *Boyssa* ja *Love Lettersissä* ilmeneviä, suoraan Nirvana-yhtyeeseen liittyviä viittauksia, joissa ei kuvailta yhtyeen musiikin kuulemista tietyssä tilanteessa. Näistä viittauksista tekemäni tulkinnat voi tiivistää seuraavalla tavalla. Ennen kaikkea Nirvanasta keskustelu on osa henkilöhahmojen toisiinsa kohdistamaa *kiinnostusta* tai *rakkautta*, josta kehkeytyy ihmissuhteita – mikä on huomio, jonka tein jo Cobainia koskevien viittausten kohdalla. *Boyssa* näin käy Marcusin ja Ellien sekä Willin ja Rachelin kohdalla, *Love Lettersissä* Laurelin ja Skyn kohdalla. Kuitenkin vain Laurelin ja Skyn tapauksessa voidaan puhua tilanteesta, jossa Nirvana on aidosti yhteinen mielenkiinnon kohde. Marcusin kiinnostus Nirvanaan on nimittäin ensisijaisesti *kiinnostusta* Elliotä kohtaan; kun taas Rachelin ja Willin sananvaihdossa yhtye on sattumanvarainen ja ohimenevä elementti. Mainittakoon että nuorten hahmojen keskusteluissa toistuu myös *Nevermindin* suursuosion *halveksunta* ja sen asettaminen vastakkain *In Uteron* kanssa.

Willin kerrotaan täyttävän päivänsä Nirvanan kuuntelulla. Lisäksi hän löytää merkitystä elämälleen uusien kulttuurituotteiden kuten Nirvanan levyjen kautta. Will kuitenkin kohtelee Nirvana-suhdettaan yhtenä osoituksena elämänsä perimmäisestä turhanpäiväisyydestä, jota itsekriittisesti *halveksuu*. Tämä liittyy varsinkin *pelkoon* siitä,

ettei hän pystyisi herättämään *kiinnostusta* Rachelissa. Ylimalkaan Willin kriisi näyttää johtuvan siitä, että hän elää niin vapaata elämää suhteessa muihin aikuisiin. Samaan aikaan hänen *kiinnostuksensa* nuoren mutta huolten täyttämän Marcusin elämästä suodattuu kerronnassa Nirvanan kautta, kun Will antaa Marcusille lahjaksi *Nevermindin* ja myöhemmin pohtii sitä, millainen suhde Marcusilla levyyn on. Tämä on loogista, sillä Marcus on nimenomaisesti pyytänyt Williä perehdyttämään häntä Nirvanan kaltaisiin ilmiöihin.

Laurelin kirjeissä Nirvana-maininnat liittyvät jatkuvasti myös May-siskon jäämistöön. Nirvana-kangasmerkillä varustettu asu ilmentää Mayhin kohdistuvaa *ihailua*, *rakkautta* ja *kaipuuta* sekä Laurelin halua olla kuten siskonsa. Myös siskon omistama Nirvana-juliste – joka Cobainin kautta määrittäessään toimi muun muassa siskon kuolemaan kytkeytyvän *vihan* konkretisoijana – on selvä *kaipuun* merkki. Tälle kontrastinomaisesti Skylle kuuluva *In Utero* -juliste säestää puolestaan sen hyväksymistä, että May oli itse vastuussa kuolemastaan, antaen samalla Laurelille luvan päästää irti Mayn kohtaloon kytkeytyvien kielteisten emootioiden taakasta.

## 5 Emootiot ja kuultu Nirvana

Tämä luku käsittelee asettamaani tutkimuskysymys B:tä, eli sitä, mitä emootioita kytkeytyy tilanteisiin, joissa *Boyn* ja *Love Lettersin* henkilöihahmot kuulevat Nirvanan musiikkia, ja sitä, mitä affektien itsesäätelyn tapoja yhtyeen musiikin kuuleminen näissä tilanteissa vastaa. Kuuntelun sijaan puhun kuulemisesta, sillä *Love Lettersissä* Laurel ei vain havaitse musiikkia, vaan myös tuottaa sitä tajunnassaan affektiansa säätelämiseksi. Toteutan tämän osion analyysistani Wolfin intermediaalisuusteorian ja GEW:in lisäksi Baltazarin affektien itsesääteleyteorian ja musiikin herättämiä tunnekokemuksia kartoittavan GEMS:in avulla. Selkeyden vuoksi olen jakanut Nirvanan kuulemista koskevat viittaukset yksityisiin tilanteisiin (luku 5.1) ja sosiaalisiin tilanteisiin (luku 5.2).

### 5.1 Yksityiset kuulemistilanteet

*Boyssa* yksityiset Nirvanan musiikin kuulemista sisältävät tilanteet koskevat kaikki Williä. Ensimmäistä näistä pohjustetaan kertomalla Willin tavasta pohdiskella, kuinka hänen olisi oman joutilautensa takia vaikea välttää tylsistymistä ja sekoamista ilman oman aikakautensa viihdemuotoja. Tästä esimerkkinä mainitaan se, että tarinan nykyhetkessä hän kuuntelee Nirvanaa ja räppäri Snoop Doggia, joiden esittämää musiikkia ei vielä esimerkiksi 60 vuotta aiemmin ollut keksitty. (Hornby 2002, 6.)

Katkelmaan sisältyvä Nirvana-viittaus on tematisoiva *eksplisiittinen viittaus*, eikä juuri kerro siitä, mitä Will Nirvanan musiikin myötä kokee. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että koska Will kuuntelee Nirvanaa ajanvietteenä, hän yrittää sen avulla saavuttaa tai ylläpitää tyytyväisyyttä (GEW). Itsesäätelyn kannalta hänen tavoitteensa koskevat *minää*, ja hänen strategianaan on *viihtyminen* tai *harhauttaminen*, tai molemmat. Kyseiset strategiat ovat keinoja kääntyä pois ajatuksista (*viihtyminen*) tai tunteista (*harhauttaminen*) ja keskittyä mielihyvään, millaista arkinen ja tylsistymistä torjuva musiikin kuuntelu nähdäkseni tavallisesti on. *Viihtyminen* ja *harhauttaminen* myös korreloivat kumpikin *tyylilajin* mekanismin kanssa. Willin ajatuksissa korostuu se, ettei Nirvanan ja Snoop Doggin

kaltaista musiikkia ollut 1930-luvulla olemassa, tehden niiden eriävistä mutta yhtä lailla moderneista tyyleistä ilmeisen tärkeän kriteerin hänen valitsemalleen musiikille.<sup>15</sup>

Myöhemmin Will kuuntelee Nirvanaa autoillessaan:

Will loved driving around London. He loved the traffic, which allowed him to believe he was a man in a hurry and offered him rare opportunities for frustration and anger (other people did things to let off steam, but Will had to do things to build it up) [...] Sometimes he just drove for the hell of it, and sometimes he drove because he liked to hear music played at a volume that would not be possible in the flat without a furious knock on the door or the wall or the ceiling.

Today he had convinced himself that he had to drive to Waitrose, but if he was honest the real reason for the trip was that he wanted to sing along to 'Nevermind' at the top of his voice, and he couldn't do that at home. He loved Nirvana, but at his age they were kind of a guilty pleasure. All that rage and pain and self-hatred! Will got a bit... *fed up* sometimes, but he couldn't pretend it was anything stronger than that. So now he used loud angry rock music as a replacement for real feelings, rather than as an expression of them, and he didn't even mind very much. What good were real feelings anyway? (Hornby 2002, 142.)

Will harrastaa ajelua enemmän hovin vuoksi kuin käytännön syistä. Hän haluaa siten herätellä muuten tylsän elämänsä tavoittamattomissa olevia voimakkaita emootioita, ja käyttää tässä apuna esimerkiksi *Nevermindin* tahdissa laulamista. Will *rakastaa* Nirvanaa, mutta pitää *suuttumusta* ja *itseinhoa* ilmaisevan bändin kuuntelua salattuna paheena. Joskus korkeintaan ärtymyksen tasolle jäävää *suuttumusta* tuntevan Willin sanotaankin käyttävän Nirvanan kaltaista rockmusiikkia oikeiden tunteiden korvikkeena.

Katkelman Nirvana-viittaus on jälleen *eksplisiittinen viittaus*. Will eläytyy musiikissa kuulemaansa kiukkuun eli *suuttumukseen* ja kokee näin ollen *Nevermindin* vaikutuksesta *voimaa* (GEMS). Hänen voi myös sanoa *nauttivan* (GEW) suuresti Nirvanasta. Willin itsesäätelyn tavoite on jälleen ajanhallintaan eli *minää koskeva*. Koska Will eläytyy musiikkiin fyysisesti, säätelyn strategiana näyttäisi olevan kehoon ja mielihyvään keskittyvä *elpyminen*, jota mekanismeista toteuttaa musiikin affektien *tarttuminen* kuulijaan.

Sama kohtaaminen jatkuu siten, että Will näkee kadulla jotain tuttua Nirvanan musiikin soidessa mitä ilmeisemmin yhä taustalla:

---

<sup>15</sup> Toisaalta täytyy muistaa, että 1930-luvulla populaarimusiikkia ei ollut vielä olemassa, ja tyyliin katsomatta musiikin kuunteleminen ajan kuluksi oli paljon harvinaisempaa.

The cassette had just turned itself over when he saw Marcus ambling down Upper Street. [...] he suddenly felt a little surge of affection for him. Marcus was so locked into himself, so oblivious to everyone and everything, that affection seemed to be the only possible response: the boy somehow seemed to be asking for absolutely nothing and absolutely everything all at the same time.

The affection that Will felt was not acute enough to make him want to stop the car, or even toot [...] But it was funny, seeing him out in the street in broad daylight, wandering aimlessly... Something nagged at him. Why was it funny? [...] Because Marcus only came round after school. But it was just after two o'clock. Marcus should be in school now. Bollocks.

Will wrestled with his conscience, grappled it to the ground and sat on it until he couldn't hear a squeak out of it. Why should he care if Marcus went to school or not? OK, wrong question. He knew very well why he should care whether Marcus went to school. Try a different question: *how much* did he care whether Marcus went to school or not? Answer: not a lot. That was better. He drove home. (Hornby 2002, 142–143.)

*Nevermindin* yhä soidessa Will kokee siis *rakkautta* Marcusia kohtaan, mutta lopulta tukahduttaa sen torjuakseen *syllisyyttä* liittyen siihen, ettei aio kohdata Marcusia lintsaamisen vuoksi. Tämä kieltäminen konkretisoituu, kun Will pakenee tilanteesta ajamalla kotiin. On myös ironista, että Will kuuntelee Nirvanaa nähdessään Marcusin, jota Ellie on hetkeä aiemmin huijannut Cobainin identiteetistä (Hornby 2002, 138; ks. luku 4.1.1).

Will kuuntelee yksin autossa Nirvanaa myös odottaessaan Fionaa ja Katrinaa ennen paluuta poliisiasemalle, jossa Marcus ja Ellie edelleen istuvat Ellien tekemän murron takia. Samalla Will miettii, kuinka nykyhetki muistuttaa häntä päivästä, jolloin hän tapasi Marcusin ja Fiona yritti itsemurhaa. Tuolloin Will oli vielä pystynyt tarkkailemaan noita kahta etäännytetysti joskin *kiinnostuneena*, mutta huomaa nyt *nauttivansa* tapahtumista vähemmän ja olevansa huolestunut eli *peloissaan* Marcusin tähden. Toisaalta hän pitää nurinkurisena sitä, että välittää enemmän Marcusin loppujen lopuksi melko mitättömästi nykytilanteesta kuin tämän äidin itsetuhoisuudesta. (Hornby 2002, 256–257.)

*Eksplisiittisen viittauksen* keinoin viitattu Nirvanan musiikki näyttäytyy taustana Willin pohdinnoille, joihin liittyvät emootiot vaikuttavat musiikin kokemista tärkeämmiltä. Taustalla soiva Nirvana saattaaakin olla vain satunnainen taustaärsyke. On silti mahdollista, että yhtyeen kuuntelu on yhteydessä Willin *pelkoon*, sillä Nirvana saattaa viedä hänen ajatuksensa Marcusiin kuten Cobainin kuolinuutinen aiemmin (Hornby 2002, 246; ks. myös luku 4.1.2). Näin ollen musiikki liittyisi Willin Marcusin vuoksi kokemaan jännittyneisyyteen ja olisi edelleen *kireyttä* (GEMS) herättävää luonteeltaan. Lisäksi Will

vertaa musiikkia kuunnellessaan nykyhetkeä menneeseen, eli vaikuttaa jokseenkin *nostalgiselta* (GEMS) ja *kaipuuta* kokevalta (GEW). Muistojen mekanismi korreloi *affektiivisen työn* strategian kanssa, mutta Will ei välttämättä ole tähdännyt tällaiseen sekä *minää* että *sosiaalisia päämääriä* palvelemaan itsesäätelyyn Nirvanaa soimaan laittaessaan – jos siis kyseessä edes on manuaalinen musiikin valinta.

*Love Letters*issä Laurel kuvailee sitä, kuinka on ottanut tavaksi kuunnella *In Utero* -levyä, mistä on apua siskon kuoleman aiheuttamien lukkojen avaamisessa:

Lately, I've been listening to you again. I put on *In Utero*, close the door and close my eyes, and play the whole thing a lot of times. And when I am there with your voice, it's hard to explain it, but I feel like I start to make sense.  
After May died last April, it's like my brain just shut off. (Dellaira 2014, 6.)

*In Uteron* ilmeneminen katkelmassa on *eksplisiittinen viittaus*. Laurelin kuvaus kuuntelutilanteen intiimiydestä lähestyy kuitenkin *evokatiivisuutta*: kun hän kertoo kuuntelevansa toistolla *In Uteroa* muusta maailmasta näköaistia myöten eristäytyen ja että tämä hautuminen johtaa vaikeasti selitettävään asioiden kirkastumiseen, syntyy vaikutelma kohdun sisällä olemisesta – jota levyn nimi tarkoittaa – ja kuin itsestään siellä tapahtuvasta kypsymisestä.<sup>16</sup>

Yhtä kaikki levyn kuuntelu saa Laurelin kokemaan *rauhaa* (GEMS) ja sitä kautta *helpotusta* (GEW). Laurelin itsesäätely on *minään suuntautuvaa*, analyyttistä *affektiivista* työtä. Se toteutuu ensinnäkin *estetiikan* mekanismin avulla. Vaikka Cobainin äänen esiin nostamisen voisi toisaalta tulkita artistiin *samastumiseksi* – mikä siis korreloi *ajatustyön* kanssa – tulkitseen niin, että kyse on pikemminkin vain siitä Nirvanan musiikin piirteestä, jolle Laurel suo erityistä *esteettistä* arvoa. Vaikeus kuvailla musiikin kuuntelun vaikutuksia sanoin ja musiikin luonnehtimisesta pidättäytyminen ylipäättään viittaavat myös enemmän tunteiden kuin ajatusten jäsentelyyn. Edelleen epistolaarisuus ja Cobainille kirjoittaminen saattaa ajaa Laurelin ajattelemaan kirjeen yhteydessä juuri Cobainin ääntä.

---

<sup>16</sup> Kiitän ohjaajaani Mikko Keskistä *In Utero* -nimen ja Laurelin kuvauksen välisen yhteyden esille nostamisesta.



Koska Nirvanalla ja eritoten *In Utero*lla löytyvällä *Heart-Shaped Box*illa on oma merkityksensä Laurelin ja Mayn sisarsuhteelle (ks. luku 5.2), levyn kuuntelu kytkeytynee myös heräävään *nostalgisuuteen* (GEMS) ja *kaipuuseen* (GEW). Tällöin kuuntelutilanne sekä *rauha* ja *helpotus* saattavat olla seurausta Mayn kanssa koettujen hetkien *muistelusta*. Muistot onkin toinen *affektiivisen työn* yhteydessä todetuista musiikillisista mekanismeista. Toisaalta näin ollen itsesäätelyn päämääränä voidaan pitää itsen jäsentämisen lisäksi myös *sosiaalisen siteen* ylläpitämistä poissaolevaan lähimmäiseen. Mainittakoon vielä, että huhtikuu oli myös Cobainin kuolinkuukausi. Tämä luo jälleen yhden yhtäläisyyden Mayn ja Cobainin välille selittäen sitä, miksi Laurel nyt kuuntelee ja puhuttelee jälkimmäistä.

Laurel myös kertoo kuunnelleensa Nirvanaa viimeisenä joululomapäivänään:

[...] I put on *In Utero* and lay down and listened to “Heart-Shaped Box” – it must have been a thousand times – and felt sick. I thought about dialing Sky’s number again, just to hear it ring. I’ve called over and over since New Year’s, and when the voice mail picks up – not even Sky’s own voice, but the generic woman’s that comes with the phone – I hang up. I haven’t left a message. I don’t know what to say. (Dellaira 2014, 173.)

Katkelmassa *In Uteron* mainitseminen on *eksplisiittinen viittaus*. Sen sijaan *Heart-Shaped Boxin* nimeämisessä on jälleen *eksplisiittisen* lisäksi *implisiittisiä* tasoja. Sydämenmuotoista laatikkoa tarkoittava kappaleen nimi, loikoilu, joululoma, kappaleen toistolla kuuntelu ja siitä seuraava pahoinvointi saavat tilanteen näet vertautumaan *evokatiivisesti* lohtua eli *helpotusta* (GEW) hakevaan makeisrasian ahmimiseen.

Joululoman loppumisen tuoman haikeuden keskellä Laurel vaikuttaakin olevan tilanteessa *minään* ja mielihyvään keskittyvän itsesäätelyn tarpeessa. Syystä tai toisesta hän ei kuitenkaan onnistu valitsemaan tätä tarkoitusta palvelevaa musiikkia. Kuuntelun keskittäminen *Heart-Shaped Boxiin* – joka muiden kirjeiden perusteella linkittyy siskon kanssa vietettyyn aikaan – aktivoikin ehkä puolihuolimattomasti *muistojen* mekanismin ja *sosiaalisiin siteisiin* liittyvän *affektiivisen työn*. Samalla Laurelin *kaipuu* (GEW) vahvistune. Sen kohteena ei ole vain May, vaan lisäksi Nirvana-fani Sky, joka välttelee Laurelia, koska Laurel on edellisellä yhteisellä tapaamisella halunnut kertoa totuuden Mayn kuolemasta, mutta päätenyt vain käyttäytymään oudosti (Dellaira 2014, 169–171).

Nirvanan musiikki vaikuttaa siis tässä kohtaa herättävään Laurelissa *nostalgiaa* (GEMS). Sen sijaan *rauhaa* hän ei siitä tällä kertaa löydä – huono olo näet ilmentää jo eräänlaista *nostalgian* yliannostusta tai *kireyttä*. Yksi syy tällaiselle reaktiolle on *pelko* (GEW) Skyn menettämisestä, minkä vuoksi Laurel pohtiikin tälle soittamista. Lisäksi Laurel on tullut pisteeseen, jossa hän haluaisi puhua Mayn kuolemasta ja siihen liittyvistä tunteista jonkun kanssa, eikä musiikin kuuntelu kirjeiden laatimisen tapaan voi täysin korvata tätä tarvetta. Näin ollen pakonomaisesti kulutettu ja *kaipuuta* herättävä musiikki taitaa vain pahentaa Laurelin oloa – aivan kuten lohturuokailuna alkaneen makeisten napostelun lipsahtaminen ylensyönniksi.

Seuraavan kerran Laurel kertoo kuunnelleensa Nirvanaa, kun on kohdannut ystävänsä Hannahin ja Natalien ikävissä merkeissä. Laurel on edesauttanut toisiinsa rakastuneiden tyttöjen häpäisyä antaessaan vahingossa kokonaisen juhloseurueen nähdä kun he suutelevat, ja nyt varsinkin Hannah on osoittanut *suuttumuksensa* Laurelille, mikä on saanut Laurelin kokemaan sitä samaa *syllisyyttä* ja *katumusta*, jota Mayn kuolema herättää. Niinpä Laurel kertoo Cobainille osoitetussa kirjeessä, että kuunteli korvakuulokkeiden välityksellä tämän laulavan Nirvanan *Lithiumia* ja huusi ”I’m not gonna crack” -lauseen tahdissa samalla koki, että kyseiset sanat ja Cobainin äänensävy niitä esittäessä vastasivat täysin hänen omia tunteitaan. (Dellaira 2014, 248–249.)

Katkelma sisältää *Nevermindilla* julkaistun *Lithiumin* nimeämisen myötä *eksplisiittisen viittauksen* ja sanoitusten esittämisen kautta *osittaisen lainauksen*. Näistä jälkimmäinen havainnollistaa sitä, mikä musiikin ilmaisussa erityisesti vetoaa Laureliin kyseisenä hetkenä. Cobain laulaa ”I’m not gonna crack” eli ”en aio murtua” karheaäänisesti ja intensiivisesti yhden sävelen melodialla *Lithiumin* kertosäkeen jälkiosiossa. Kohta ilmenee aina toistuvan sävelkierron toisella puolikkaalla, ensimmäisen puolikkaan sisältäessä keskenään vuorottelevat rivit, joissa puhutaan muun muassa sinän *kaipaamisesta*, *rakastamisesta* ja *tappamisesta*.<sup>17</sup> Viimeisellä kerralla sana ”crack” venyy pidennettynä uudelle sävelelle ja laukaisee toistoilla luodun jännityksen yhdessä musiikin

---

<sup>17</sup> *Lithiumin* sanoitukset ks. esim. Genius (päiväämätön).

kanssa. Lisäksi on merkillepantavaa, että kappaleessa lauletaan muun muassa päänsisäisten ystävien löytämisestä ja yksinäisyydestä, mikä rinnastuu siihen, että Laurel on juuri tilapäisesti menettänyt todelliset ystävänsä.

Laurel yrittää tilanteessa etsiä tasapainoa ja *helpotusta* (GEW) ystäviä ja ehkä myös siskoa koskevien omantunnontuskien keskellä. Hänen itsesäätelynsä koskee siis *minää*. Laurelin voi päätellä *samastuvan* kappaleessa Cobainin esittämään hahmoon – joka Laurelin tapaan sanoo *kaipaavansa* ja *rakastavansa* toista, jonka kuolemasta kantaa vastuuta – ja tämän itselleen pakkomielteisesti esittämään määräykseen olla murtumatta, joka Laurelin kohdalla tarkoittaa selviytymistä kalvavien emootioiden keskellä. Hän siis tuntee Cobainin äänen avulla *voimaa* (GEMS), kokien samalla saavansa *myötätuntoa* (GEW) ja varsinkin venytetyn ”*crack*” -äänteen myötä *helpotusta* (GEW). Niinpä Laurelin itsesäätely perustuu analyyttiseen *ajatustyöhön*, sillä Laurel viittaa *samastumisen* ja *sanoitusten* mekanismeihin, jotka toimivat kyseisen strategian kanssa yhteistyössä.

Mielikuva Cobainin äänestä laulamassa ”*I’m not gonna crack*” päättää myös tajunnanvirtaisen ja tuskallisia muistikuvia vilisevän tekstinpätkän, jolla Laurel ilmentää järkkynyttä mielentilaansa – joka on saanut alkunsa *syyllisyydestä* ja *katumuksesta* hänen puhuessaan Maysta äitinsä kanssa siskon kuoleman vuosipäivänä (Dellaira 2014, 252; ks. myös luku 4.1.1). Kyseessä on Laurelin itse tuottama ja *osittaisena lainauksena* ilmenevä viittaus *Lithiumiin*, jonka soiminen tajunnassa edustaa edellistä tilannetta lisäten sen muisteltujen ikävien kokemusten listaan, mutta on toisaalta uusi pyrkimys kovettaa itseä. Tätä tulkintaa tukee se, että viittaus päättää koko tajunnanvirtajakson kuin tarraten *helpotukseen* (GEW).

Tämä viittaus on poikkeuksellinen monitulkintainen. Koska Laurelin päässä soinut pätkä *Lithiumista* on osa tunnekuohun keskellä tahattomasti mieleen tuluvia muistoja, ei se välttämättä ole yhteydessä tavoitteelliseen itsesäätelyyn lainkaan. Mikäli sitaatti taas on kontrolloidusti tuotettu, se liittyynee *minään* kohdistuvaan itsehallintaan, joka voi kuitenkin olla ainakin kahtalaista: *muistojen* mekanismin kautta tapahtuvaa *affektiivista työtä*, tai sitten aiemman *Lithiumin* kuulemisen tapaan *sanoitusten* ja *samastumisen* avulla tapahtuvaa *ajatustyötä* Laurelin taistellessa emootioiden tulvaan

hukkumista vastaan. Näin ollen kappaleen soiminen päässä myös herättäisi kokemuksen *voimasta* (GEMS). Yhtä kaikki on huomioitava, että Laurelin teksti on vain epistolaarinen representaatio hänen mielensä myllerryksistä, ja että musiikin kuuleminen voi olla erilainen kokemus kirjoittamisen kuin kirjeessä kuvatun hetken aikana.

Tiivistäen voi todeta, että yksityistä Nirvanan kuulemista koskevat katkelmat aineistossani esittävät kaikki joko Willin (*Boy*) tai Laurelin (*Love Letters*) kokemuksia. Tilanteet kytkeytyvät lähinnä itsesäätelyyn, joka tapahtuu toistuvasti henkilökohtaisissa tiloissa kuten autossa (Will) tai omassa huoneessa (Laurel) ajaen *minää koskevia tavoitteita*, kuten ajanhallintaa (Will) ja henkistä tasapainoa (Laurel). Laurelin voi tulkita hakevan myös *sosiaalisia päämääriä* palvelevaa yhteyttä eritoten kuolleeseen siskoon kuuntelemalla *In Utero*a, jolta löytyvää *Heart-Shaped Boxia* sisarilla oli tapana kuunnella yhdessä.

Muistojen mekanismi, *affektiivisen työn* strategia sekä *nostalgisuuden* (GEMS) ja *kaipuun* (GEW) emootiot ilmenevätkin läheisiin ihmisiin liittyneenä Laurelin ja Willin kuullessa Nirvanaa. Mielenkiintoista kyllä, näihin tilanteisiin voi liittyä sekä itsesäätelyn onnistumista musiikin tuodessa *rauhaa* (GEMS) ja *helpotusta* (GEW) mutta myös säätelyn epäonnistumista ja sitä heijastaen *kireyttä* (GEMS) ja *pelkoa* (GEW). *Kireys* näyttäisikin sopivan myös sellaisten musiikin parissa vietettyjen hetkien luonnehtimiseen, jotka eivät liity musiikin (epä)miellyttävyyteen vaan ikäviin assosiaatioihin.

Nirvanan musiikki herättää henkilöhahmoissa myös mukana laulamisen ilmenevää *voimaa* (GEMS). Willin tapauksessa se on affektiivisen tilan *tarttumisen* myötä yhteydessä mielihyvää hakevaan ja kehoon keskittyvään *elpymiseen*, jolla hän kerronnan mukaan herättelee uinuvaa *suuttumustaan*. Tunnetyrskyjen keskellä seilaava Laurel taas hyödyntää *voimaa ajatustyöhön*: hän keskittyy *sanoituksiin* ja Kurt Cobainiin *samastumiseen* kappaleessa *Lithium*, millä hän hakee musiikkivälitteistä *myötätuntoa* ja *helpotusta* (GEW).

Laurelin taipumus käyttää Nirvanan musiikkia analyttisesti heijastaa hänen emotionaalisia tarpeitaan, kun taas huoleton Will keskittyy enemmän mielihyvään. Tästä huolimatta Willkin kokee ensin *syllisyyttä* (GEW) Marcusin vuoksi Nirvanan soidessa taustalla, ja tekee myöhemmin poikaan liittyvää *affektiivista työtä* niin ikään Nirvanan

kuuntelun yhteydessä. Tämä kuvastaa Willin kasvavaa kiintymystä eli *rakkautta* (GEW) Marcusiin sekä hänen hahmonsa kehittymistä – aivan kuten emootioilla revittelyn tilaksi määrittyneen auton muuttuminen vastuun vaivaaman aikuisen pohdiskelupaikaksi.

## 5.2 Sosiaaliset kuulemistilanteet

*Boy* ja *Love Letters* sisältävät myös katkelmia, joissa useampi kuin yksi henkilöahmo kuuntelee Nirvanaa samanaikaisesti, tai yksi henkilöahmo kuulee Nirvanan musiikkia päänsisäisesti sosiaalisessa tilanteessa. Analysoin näitä tapauksia tässä alaluvussa.

*Boys*sa sosiaaliseen kontekstiin sijoittuva Nirvanan kuuleminen koskee Willin ja Marcusin yhteistä aikaa. Kyse on samasta päivästä, jonka aikana Marcus on tavannut Ellien saaden kuulla ”Kirk O’Banesta”, ja lähtenyt koulusta ennen aikojaan tullen tietämättään Nirvanaa autossaan kuuntelevan Willin huomaamaksi. Lopulta Marcus saapuu Willin asunnolle:

At exactly 4.15, right in the middle of *Countdown*, the buzzer went. [...] He wasn’t going to answer the door.

Marcus buzzed again; Will ignored him again. On the third buzz he turned *Countdown* off and put *In Utero* on, in the hope that Nirvana might block out the sound more effectively [...] By the time he got to ‘Pennyroyal Tea’, the eighth or ninth track, he’d had enough of listening to Kurt Cobain and Marcus: Marcus could obviously hear the music through the door, and was providing his own accompaniment by buzzing in time. Will gave up. (Hornby 2002, 143–144.)

*In Utero*n, *Pennyroyal Tean*, Nirvanan ja Cobainin nimeäminen ovat *eksplisiittisiä viittauksia*. Samalla Cobain on synonyyminen Nirvanan kanssa kuten monissa aiemmin käsitellyissä katkelmissa. Tilanteessa Willin voi olettaa olevan jos ei *suuttunut*, niin ainakin turhautuneen *pettynyt* (GEW), kun ovikellon äänen ja pojan karkotus ei onnistu. Musiikki taas ei näytä herättävän Willissä emootioita – *kireys* (GEMS) vastaisi hänen kokemustaan muuten, mutta ärsyyntymisen taustalla taitaa olla enemmän Marcusin sinnikkyys kuin Nirvana.

Willin voi sanoa harjoittavan skenaariossa Nirvanan avulla itsesäätelyä, joka nojaa tunteita hylkivään *harhauttamisen* strategiaan. Marcusin välttely on näet Willin tapa pyrkiä pitämään kiinni tyytyväisyyttä (GEW) tuovasta huolettomuudestaan, ja tukahduttaa Marcusiin liittyviä ja vastuuta kysyviä emootioita, eli aiemmin herännyttä *rakkautta* ja

syllisyyttä. Harhauttamisen kanssa korreloivat mekanismit tukevat tätä tulkintaa, sillä yksi niistä on *akustiikka*: Will vaikuttaa luottavan aiemmin autossa kiukkuiseksi määrittämänsä musiikin voimakkuuteen ja vastaaviin piirteisiin toivoessaan, että se hukuttaisi ovikellon ja Marcusiin kytkeytyvät emootiot alleen. Tämän itsesäätelyn päämäärät ovat edelleen kahtalaisia, sillä Will haluaa hallita itseään eli *minäänsä*, mutta pyrkiessään mitätöimään siteensä Marcusiin hän yrittää myös määrätä *sosiaalista* elämäänsä.

Huomionarvoista on se, että Will taipuu Marcusille *Pennyroyal Tea* -kappaleen kohdalla, kuin antautuen rauhanomaiselle iltapäiväteelle ystävänsä kanssa tämä hyväksyen ja omat antipatiensa nurkkaan heittäen. Tämä ei ole edes kovin kuvaannollinen luonnehdinta tapahtumista ottaen huomioon, että Marcusilla ja Willillä on tapana yhteisten iltapäiviensä aikana nauttia pientä välipalaa. Mainittakoon myös, että kun Will ja Marcus alkavat keskustella, Will ottaa Marcusin lintsuamisen puheeksi, minkä myötä hänen voi nähdä hyväksyvän *syllisyytensä* ja toimivan sen mukaan. Lisäksi Marcusille paljastuu Cobainin todellinen identiteetti, ja näin ironiaa pursuava tapahtumasarja – jonka aikana Will kuuntelee Nirvanaa autossa ja kotonaan, Nirvanan ja Cobainin suhteen sivistymättömän Marcusin ollessa näkö- ja sitten kuuloyhteyden päässä – saa täyttymyksensä.

Illan tullen Will soittaa Marcusille vielä Nirvanaa – epäsuorista vihjeistä päätellen *Nevermindia* – mikä käy ilmi, kun Marcus juttelee Ellien ja tämän ystävänsä kanssa seuraavana päivänä. Marcusin korvin Nirvanan musiikki on ennenkuulumatonta. Hänen huomionsa vie ensin sen sisältämä melu ja huuto, mutta lopulta hän saa sävelestä kiinni. Marcus ajatteleekin, että vaikka hän itse suosinee jatkossakin Joni Mitchellin kaltaisia artisteja, on ymmärrettävää, miksi Ellie pitää Nirvanasta. (Hornby 2002, 149.)

Nirvanan kuuntelun kuvaaminen ilmenee tässä sävyiltään lähinnä toteavana *eksplisiittisenä viittauksena*. Niin kauan kuin Marcus ei ymmärrä Nirvanan musiikkia, hänen voi olettaa kokevan jonkinasteista *kireyttä* (GEMS), joka esittäjän tyyliin tottumisen myötä kuitenkin vähentyy. Kerronta ei paljasta, oliko Nirvanan kuuntelu Willin vai Marcusin idea, mutta joka tapauksessa Marcus on todennäköisesti kokenut *kiinnostusta* (GEW) Nirvanan musiikkia kohtaan, koska on *kiinnostunut* Elliestä.

Tulkitsen, että Nirvanan kuuntelemisen tarkoitus tilanteessa on Marcusin perehdyttäminen yhtyeeseen. Marcusin tavoite tällöin on keskittyä kuulemansa audion arvioimiseen, jolloin musiikkiin keskittyminen korostuu ilman että siihen välttämättä liittyy affektien hallintaan liittyvää funktiota. Joka tapauksessa Nirvanan kuuntelusta tulee näin Willin ja Marcusin sekä Marcusin ja Ellien yhteistä kokemusmaaperää, eli sillä on *sosiaalisen* yhteenkuuluvuuden kannalta paljon merkitystä.

*Love Letters*issä on vastaava kohta, jossa Laurel muistelee Cobainille osoitetussa viestissä, miten May tutustutti hänet Nirvanaan:

The first time May played your music for me, I was in eighth grade. She was in tenth. Ever since she'd gotten to high school, she seemed further and further away. I missed her, and the worlds we used to make up together. But that night in the car, it was just the two of us again. She put on "Heart-Shaped Box," and it was like nothing I'd ever heard before. When May turned her eyes from the road and asked, "Do you like it?" it was as if she'd opened the door to her new world and was asking me in. I nodded yes. It was a world full of feelings that I didn't have words for yet. (Dellaira 2014, 5–6.)

Marcusin tapaan Laurel siis Nirvanaan tutustuessaan koki, ettei ollut aiemmin kuullut mitään vastaavaa. Laurel lisäksi kertoo samaa iltaa toistamiseen eräässä myöhemmässä kirjeessään seuraavanlaisesti:

It's the end of November, but we roll down the windows anyway and blast the heater, and May turns up the music. She sings along to "Heart-Shaped Box," and then she looks at me and asks, "Do you like it?" I nod that I do. She kisses my forehead. She says, "I am going to meet Paul at the movie, is that okay? You can't tell Dad, or Mom, either." I nod. I am a little sad that it won't be just me and May, but the most important thing is that she let me in. When we stop at the light before the movie theater, she tucks her hair behind her ears, and then ruffles it up, and then tucks it again. And then she puts on lipstick. She turns to me. Her lips look grown-up, like the ones she cuts out of her magazines for collages, but her face is soft. She says, "Do I look okay?" I say she looks beautiful. I haven't ever seen anyone look like that before. Not even her. (Dellaira 2014, 241–242.)

Mayn antama suukko otsalle on osoitus Laureliin kohdistuvasta *rakkaudesta*. Tämän jälkeen – *Heart-Shaped Boxin* ehkä jo tauottua – Laurel tulee *surulliseksi* kuullessaan, että May tapaa elokuvissa Paul-nimisen miehen sen sijaan, että siskokset olisivat kahdestaan. Juuri ennen teatterille saapumista Laurel katsoo Mayn ulkonäköä *ihailleen*.

Molemmat katkelmat sisältävät kappaleen nimeämisen myötä *eksplisiittisen viittauksen*. Sen ohella Laurelin sanoissa on nähtävissä *evokatiivisuutta*, sillä hän yrittää tavoittaa musiikin yhteydessä läpikäymäänsä tunnekokemusta kuvakielellä puhuessaan uuteen maailmaan vievästä ovesta. Myös kappaleen nimen voidaan nähdä osallistuvan tähän vertaukseen aivan kuten tilanteessa, jossa Laurel kuuntelee *Heart-Shaped Boxia* yksin (Dellaira 2014, 173; ks. myös luku 5.1). Sydämenmuotoinen laatikko -ilmauksessa laatikko on näin ollen kuin tila, jossa Laurelin kuvitteleva maailma sijaitsee, ja sydämenmuotoisuus kuvastaa kyseisen tilan sisältämiä uusia emootioita sekä sitä, että May ja nyt myös Nirvana ovat Laurelin sydäntä lähellä.

Maylle vapautunut musiikin kuuntelu yhteisen automatkan aikana edustaa mitä ilmeisimmin yhtä tai useampaa niistä kolmesta itsesäätelystrategiasta, jotka keskittyvät mielihyvään ja musiikin ominaisuuksiin. Toisin sanoen hän harjoittaa *Heart-Shaped Boxin* avulla ajatuksista poiskääntyvää *viihtymistä* (mekanismeinaan *rytmi, tyyli*), tunteista poiskääntyvää *harhauttamista* (*tyyli*, *akustiikka*) ja/tai kehoon kohdistuvaa *elpymistä* (*tarttuminen*). Samalla Nirvanan kuunteleminen kytkeytyy vahvasti siskojen keskinäiseen suhteeseen eli palvelee *sosiaalisten siteiden ylläpitämisen* tavoitetta.

Jos Marcus ei ensin ymmärrä Nirvanaa, Laurelin kohdalla uudenlainen ja sanoinkuvailemattomia tunteita täynnä oleva musiikki aiheuttaa *transsendenssia* (GEMS). Nähdäkseni hän tulee samalla kokeneeksi Nirvanaa kohtaan *kiinnostusta, nautintoa*, ehkä *rakkauttakin* (GEW). Laurel kokee kaikesta päätellen myös *rakkautta* Mayta kohtaan ja *nautintoa* tai *iloa* sisarten jakaman hetken tähden. Voikin sanoa, että aivan kuten Boyn ihmissuhteissa, Nirvanaan kohdistuvat positiiviset emootiot tässäkin peilaavat vastaavia, yhtyeestä pitävään henkilöön kohdistuvia emootioita. Muisto kuuntelutilanteesta on kirjeen kirjoittamishetkellä edelleen yhteydessä siskoon kohdistuvaan *kaipuuseen* (GEW).

Nirvana on myös osa hetkeä, jolloin Laurel alkaa sopeutua lukioon. Hän kirjoittaa, että keskustellessaan uusien ystäviensä Natalien ja Hannahin kanssa Skyn katseen alla ja Mayn vaatteet yllään hän alkoi kuulla päässään musiikkia (Dellaira 2014, 25):

It was as if an invisible band started playing the sound track to a new life. I heard you. I wondered if this was how May felt when she was in high school. It must have been, because



it was her music. All the songs we'd listened to together, playing at once. The world she'd disappeared into was here. I looked up from my blush, away from Sky, whose eyes were still on me, and turned to Natalie and Hannah. I laughed out loud, full of the secret someone I could become. *Hello, hello, hello.* (Dellaira 2014, 25.)

Laurel kirjoittaa kuulleensa Mayn soittamat kappaleet – eli myös Nirvanaa – ja Cobainin äänen. Tämä on lähimpänä *eksplisiittistä viittausta* siitä huolimatta, että Laurel viittaa Cobainiin pelkästään sinä-pronominilla.<sup>18</sup> Toisaalta Laurel kuvailee jokseenkin *evokatiivisesti*, kuinka päänsisäinen musiikki kytkeytyy tilanteen ja sen lupaaman uuden alun herättämiin emootioihin. Edelleen Laurel siteeraa Cobainin laulamaa ”hello, hello, hello” -kohtaa Nirvanan *Nevermind*-hitti *Smells Like Teen Spiritistä*, mikä on kyseisen kappaleen *osittaista lainaamista*.

Laurelia voi pitää tilanteessa *iloisena* ja naurun myötä *huvittuneena* (GEW). Täten hänen tajuntansa tuottama musiikki saattaa herättää *iloista aktivoitumista* (GEMS). Päänsisäinen playback ja sen kertaaminen liittyy itsesäätelyyn, jonka tavoite on yhteyttä siskoon ylläpitävä eli *sosiaalinen* sekä identiteettiä eli *minää* koskeva. Tätä havainnollistaa se, kuinka kirjeessä Laurel tervehtii uutta minäänsä tarkoitukseen sopivaa sanoitusta lainaten. Musiikki alkaa soida tilanteessa kuin odottamatta, mutta itsesäätely vaikuttaa silti analyttiselta. Mayn soittamien kappaleiden *muistelu* viittaa *affektiiviseen työhön*, ja kirjeen kirjoittamisen hetkellä tehty sitaatti *sanoituksista* taas *ajatustyöhön*. Katkelma dokumentoikin harvinaisen hetken, jona Laurel kykenee työntämään syrjään huolensa ja näkemään toivoa. Ehkä Cobainin äänellä varustettu, *tutusti* musisoiva mielikuvitusorkesteri auttaa Laurelia myös *keskittymään* tähän innostavaan *tilanteeseen* – joskin tämä vastaisi kehosta poiskääntymistä, mikä on hieman ristiriidassa *iloisen aktivoitumisen* kanssa.

Myöhemmin Laurel kertoo, kuinka hän istui ensi kertaa Skyn auton kyytiin. Kun tämä laittoi stereot päälle, kaiuttimista kuului *About a Girl* -kappaleella alkava Nirvanan livelevy *MTV Unplugged* (1994). Laurel toivoi, että Sky teki näin tarkoituksella – tiesihän tämä, että he molemmat *rakastavat* Cobainia. Tovin päästä Laurel sanoi pitävänsä hienona sitä, ettei Cobain *pelännyt* ääntään. Sky vastasi tähän kysymällä ”*huvittunein silmin*”,

---

<sup>18</sup> Kirje on osoitettu Cobainille eikä Nirvanalle, jolloin ”I heard you” viittaa häneen; ks. alaviite 10.

pelkääkö Laurel sitten omaa ääntään, mihin Laurel vastasi epäröivän myöntävästi, hermostuneesti naurahtaen eli *huvittuen*. Sky jatkoi vakavoituen, että hänen mielestään kaikki pelkäävät ääntään, mutta että Cobain kohtasi pelkonsa – tai puolustautui hirviötä vastaan – olemalla äänekkäs. Laurel kysyi, voittiko Cobain sitten taistelunsa, mihin Sky vastasi levyä lujemmalle kääntäen, että kuolemastaan huolimatta kyllä: sen ansiosta heillä on aina se, mitä he juuri nyt kuuntelevat. Laurel kirjoittaa, että samassa hän tiesi olleensa oikeilla jäljillä, kun uskoi yhteyteen itsensä ja Skyn välillä. (Dellaira 2014, 87–88.)

Laurelin kirje jättää avoimeksi, kauanko Nirvana autossa soi. Kaksikon keskustelussa on joka tapauksessa vielä yksi tärkeä kohta. Kun Sky oli kertonut haluavansa kirjailijaksi, Laurel sanoi uskovansa, että Sky olisi kyseisessä työssä hyvä ottaen huomioon, miten hän luonnehti Cobainia aiemmin. Tähän Sky reagoi hymyllä, aivan kuin hän olisi ollut *iloinen* siitä, että Laurel oli kuunnellut. (Dellaira 2014, 89.) Tässä kohtaa ’kuunteleminen’ viittaa ensisijaisesti Skyn sanoihin keskittymiseen. Toisaalta jos Laurel ei olisi kuunnellut Nirvanaa ja esittänyt sen myötä Cobainin pelottomuutta koskevaa kommenttia, ei omaa kirjoittajanääntään mahdollisesti *pelkäävä* Sky ehkä olisi päätenyt puhumaan unelmastaan.

Kohtaus alkaa kappaleen ja levyn nimeävällä *eksplisiittisellä viittauksella* – jonka yhteydessä Laurel jälleen samastaa Cobainin ja Nirvanan.<sup>19</sup> Skyn ja Laurelin puhuessa Cobainista toteava ja tematisoiva musiikkiin viittaaminen vaihtuu Cobainin laulamisen kokemista luovemmin käsittelevään *evokatiivisuuteen* viimeistään kun Sky esittää hirviövertauksensa. Koska Sky valitsee Nirvanan levyn kuuntelun, mutta syy jää tuntemattomaksi, on itsesäätelystä vaikea tehdä päätelmiä. Mitä tulee emotioihin, mainittujen *huvittumisen* ja *ilon* lisäksi Laurelin kirjeen antama versio keskustelusta viittaa siihen, että Cobainista puhumisen lomassa kaksikko on kokenut *kiinnostusta* toistensa ajatuksia kohtaan sekä *ihailua* Cobainia kohtaan (GEW). Samalla ajatustenvaihdolle kipinän antava levy vaikuttaa herättävän ainakin Laurelissa *ihmetystä* (GEMS).

Kontrastinomaisesti Nirvana soi Skyn autossa silloinkin, kun kaksikko on eronnut ja Sky vie Laurelia kotiin. Laurel kertoo itkeneensä koko matkan ollessaan jälleen

---

<sup>19</sup> Kirje on osoitettu Cobainille, ja Laurel viittaa levyyn ”your” -sanalla; ks. alaviite 10.

siinä autossa, jossa hän ja Sky ”ensimmäisen kerran koskettivat toisiaan”. Tällä välin stereoissa soi vaimeasti Cobainin ääni. Kirjeessään Laurel ilmentää tätä lainaamalla *All Apologiesin* sanoja ”aqua seafoam shame”.<sup>20</sup> (Dellaira 2014, 182.)

Cobainin äänen esiin nosto on Nirvanaan viittaava *eksplisiittinen viittaus*, jota seuraava sitaatti sanoituksista on *osittainen lainaus*. Jälkimmäisen voi nähdä kuvastavan Laurelin kokemusta siskonsa kuolemasta: vesi ja merivaaho vastaavat sitä tosiasiaa, että May kuoli pudottuaan jokeen, ja juuri *häpeä* estää Laurelia avautumasta asiasta. Tämä taas on tehnyt Skyn ja Laurelin välille sen muurin, johon seurustelusuhde on pitkälti törmännyt. Laurelin tilanteeseen sopii myös, kuinka anteeksipyytävästi nimetyn *All Apologiesin* sanoitukset käsittelevät tulkintani mukaan muun muassa riittämättömyyden tunnetta, ja esimerkiksi ”aqua seafoam shame” -riviä edeltää itsesyyttely.<sup>21</sup>

Kohtauksessa itkevä Laurel tuntenee eron takia *surua* (GEW). Ensimmäistä intiimiä hetkeä muistellessaan hän vaikuttaa *kaipaavan* aikaa, jolloin kaikki oli Skyn kanssa hyvin. Nimenomaan Nirvanan kuuleminen ehkä herättääkin hänessä *nostalgiaa* (GEMS). Koska aloite musiikin kuuntelulle ei tule Laurelilta, ei hänen tässäkään tilanteessa voida kuitenkaan sanoa harjoittavan kuin korkeintaan tahatonta itsesäätelyä. Vaikuttaa siltä, että myös Sky antaa autossaan viimeksi soineen musiikin tulla kaiuttimista ilman taka-ajatuksia.

Käänteentekevästi Laurel kertoo Cobainille kuulleensa Nirvanaa vielä silloin, kun henkilöahmo nimeltä Evan yritti raiskata hänet juhlissa:

I kept saying, “I don’t feel good,” and he kept saying, “It’s okay,” and rubbing me all over. When I tried to sit up, he pushed me back. I was swimming through the thickest fog. Everything that was happening seemed already to have happened before. He was rubbing everywhere, under my clothes. Under my skirt. What he was doing felt all wrong. I said no, but he wouldn’t listen. All I could hear was my heartbeat and the cars outside. Evan kept doing what he was doing, and the cars got so loud, as if I were lying down on the highway. And I thought May would come in one of those cars. She would pick me up and take me away. We were going to the ocean. We were going to drive all the way there together. The waves would come and wash us over and over.

Then I started to hear it, ”Heart-Shaped Box.” It seemed as if they were playing it somewhere in the party, but no, maybe you were singing just for me. I couldn’t tell. But I could hear your voice, full of anger. *Hey, wait...* It woke me up. It’s like you were screaming from inside of me.

---

<sup>20</sup> Kappale on julkaistu alun perin *In Uterolla*, mutta se löytyy myös *MTV Unpluggedilta*.

<sup>21</sup> *All Apologiesin* sanoitukset ks. esim. *Genius* (päivämätön).

I pushed Evan as hard as I could, harder than I knew I could, and he fell against the other side of the bed. He looked stunned and put his hand on his head, which had hit the wall. That's when Sky came in. He was with Francesca.  
[...] Sky told Evan, "Get the fuck outta here before I kick your teeth in." I've never seen him so mad. Evan got out, fast. (Dellaira 2014, 237–238.)

Intermediaalisesti katsottuna tässäkin katkelmassa Nirvanaan viitataan aluksi kappaleen nimeävällä *eksplisiittisellä viittauksella*, mitä seuraa *evokatiivisuutta* lähenevä Cobainin lauluäänen kokemisen kuvailu lomassaan sanoituksia siteeraava *osittainen lainaus*. Ajatellessaan Mayta Laurel osoittaa merkkejä *kaipuusta*, joka näyttää johdattelevan hänen mielensä toistamaan siskoon assosioituvaa musiikkia. Se palvelee *minään* kohdistuvaa itsesäätelyä *elpymisen* strategian ja *tarttumisen* mekanismin kautta: *suuttumusta* ilmaiseva lauluääni ja sitä säestävä musiikki herättää Laurelissa mitä ilmeisemmin *voimaa* (GEMS), mikä saa hänet toimimaan tilanteen edellyttämällä aggressiolla.

Mielenkiintoista kyllä, *Heart-Shaped Boxia* seuraava raita *In Uterolla* on seksuaalista väkivaltaa vastustava *Rape Me*, joka tarjoaisi raiskauksen uhrille suurempia voimaleuseita.<sup>22</sup> Se ei kuitenkaan ole Laurelille henkilökohtaisesti yhtä merkityksellinen kappale: *Heart-Shaped Box* nimittäin liittyy yhteisiin hetkiin Mayn kanssa, jotka toisaalta aina edelsivät Laurelin kärsimää seksuaalista hyväksikäyttöä, ja niinpä Laurel saattaa assosoida kappaleen myös näihin kokemuksiin. *Heart-Shaped Boxin* soimisen voikin tulkita paitsi siskon välillisesti antamana apuna, myös Laurelin sisuuntumisena jälleen uuden itseensä kohdistuvan hyökkäyksen edessä. Se myös ensi tilassa pelastaa hänet, vaikka hän saakin apua Skylta – joka on näkemänsä vuoksi niin ikään *suuttunut*. Näin ollen Laurel ehkä toteuttaa tilanteessa *elpymisen* lisäksi *muistojensa* avulla *affektiivista työtä*.

Yllä olen käsitellyt sosiaalisia Nirvanan kuulemistilanteita *Boyssa* ja *Love Lettersissä*. Jälkimmäisessä tilanteiden raportointi sisältää verrattain paljon kuulemiskokemuksia tavoittavaa *evokatiivisuutta* ja sanoituksia siteeraavaa *osittaista lainaamista*, joiden turvin tunnekokemuksia kuvataan syvästi. Edelleen *Love Lettersissä*

---

<sup>22</sup> *Rape Me*:n sanoitukset ks. esim. Genius (päiväämätön).

sosiaalisessa kontekstissa koettu Nirvanan musiikki on toisinaan päänsisäisesti tuotettua, mikä ilmeni myös kerran yksityisissä tilanteissa.

Sosiaalisissa kuulemistilanteissa ja niitä koskevissa muisteloissa hahmot kokevat toistuvasti *kiinnostusta, rakkautta ja kaipuuta* (GEW) toisiaan kohtaan. Nirvanaan lisäksi tutustutaan itselle tärkeiden ihmisten välityksellä, näihin henkilöihin ja tilanteisiin liittyvien emootioiden valuessa myös yhtyeeseen. Siinä missä Laurelin ensikosketus Nirvanaan on myönteinen ja *transsendenssia* (GEMS) tuottava, Marcus ei ensin ymmärrä kovaäänistä melua lainkaan, mikä vihjaa *kireyden* kokemukseen. Myös myöhemmin Laurel kokee Nirvanan musiikin soidessa joko aidosti tai kuvitellusti myönteisiä emootioita *iloisesta aktivoitumisesta ja ihmetyksestä* (GEMS) *huvittumiseen ja iloon* (GEW).

Kuuleminen sosiaalisessa ympäristössä voi *Boyssa* ja *Love Lettersissä* palvella paitsi *sosiaalisia*, myös *minään* kohdistuvia itsesäätelyn päämääriä. Huomionarvoista on, että henkilöahmot voivat jopa etsiä pakokeinoja sosiaalisesta tilanteesta Nirvanan avulla. Näin käy, kun Will huudattaa *In Utero*a Marcusin soittaessa ovikelloa, yrittäen samalla *harhauttamisen* strategialla vältellä omia tunteitaan; ja kun oman koskemattomuuden rikkoutuessa Laurel *elvyttää* itsensä vastarintaan *Heart-Shaped Boxin* energian tarttuessa *voiman* (GEMS) avulla häneen. Nirvanan herättämä *voiman* kokemus ja *Heart-Shaped Boxin* merkitys Laurelille yhdistävätkin käsittelemiäni yksityisiä ja sosiaalisia kuulemistilanteita.

Sosiaalisissa tilanteissa itsesäätelyä oli muun muassa kerronnallisten aukkojen vuoksi välillä vaikea eritellä. Esiin nousi ajatus, ettei musiikin kuulemiseen välttämättömästi liity itsesäätelyä ainakaan Baltazarin jäsentämällä tavoilla esimerkiksi jos henkilö perehtyy musiikkiin (Marcus ja *Nevermind Boyssa*) tai ei ole itse valinnut sitä (Laurelin *Love Lettersissä*).

## 6 Päätäntö

Olen tässä kirjallisuuden maisterintutkielmassa käsitellyt viittauksia rockyhtye Nirvanaan kahdessa romaanissa, Nick Hornbyn *About a Boyssa* (1998) ja Ava Dellairan *Love Letters to the Deadissa* (2014). Olen lähestynyt aineistoani affektiivisesta näkökulmasta paneutumalla henkilöhahmojen kokemiin emootioihin ja musiikin kuulemisen lomassa harjoittamaan affektien itsesäätelyyn. Teoreettisina työkaluinani olen käyttänyt Werner Wolfin (2015) intermediaalisuusteoriaa; Klaus Schererin ja kumppaneiden (2013) kehittämää emootiokartta Geneva Emotion Wheeliä eli GEW:iä; Marcel Zentnerin ja muiden (2008) luomaa emootiokartta Geneva Emotional Music Scalea eli GEMS:iä; sekä Margarida Baltazarin (2018a) väitöskirjassaan esittelemää jäsenystä musiikin kuuntelun avulla tapahtuvan affektien itsesäätelyn tavoista. Lisäksi olen *Love Lettersiä* tulkitessa turvautunut Janet Altmanin (1982) ajatuksiin epistolaarisista konventioista. Tässä päätäntöluvussa esitän lopulliset johtopäätelmät koskien tutkimuskysymyksiäni, reflektoin työni toteutumista sekä mainitsen muutaman mahdollisen jatkotutkimuskysymyksen.

Ensimmäinen tutkimuskysymyksen kuuluu: Mitä emootioita henkilöhahmot kokevat sellaisten Nirvana-viittausten yhteydessä, joihin ei liity Nirvanan musiikin kuulemista? Tarkastelin tähän liittyviä aineistokatkelmia luvussa 4, ja ryhmittelin ne Kurt Cobainin muusikkoutta, Cobainin siviiliminää ja suoraan Nirvanaa koskeviin. Aineistossa toistui ensinnäkin *Boyn* Ellien ja *Love Lettersin* Laurelin Cobainiin kohdistama *ihailu* ja *rakkaus*. He tulkitsivat muusikon ilmaisun tai henkilöhistorian kautta saavansa tältä *myötätuntoa*, ja hakiessaan Cobainille osoitettujen kirjeiden avulla *helpotusta* Laurel tuli toisinaan osoittaneeksi vastaavasti *myötätuntoa* Cobainia kohtaan.

Cobain ja Nirvana ovat merkittävä välikappale henkilöhahmojen välisissä suhteissa ja niihin liittyvissä emootioissa. Yhtyeestä ja sen keulahahmosta keskustelu on selkeä osa Marcusin ja Ellien, Willin ja Rachelin (*Boy*) sekä Laurelin ja Skyn (*Love Letters*) toisiinsa tutustumista, ja linkittyy suhteen ylläpitoon Marcusin ja Willin, Marcusin ja Ellien (*Boy*) sekä Laurelin ja Mayn (*Love Letters*) kohdalla. Hahmojen osoittama *kiinnostus*, *rakkaus* ja *ihailu* toisiaan ja Nirvanaa kohtaan ovat toisiinsa linkittyviä ilmiöitä, ja Nirvanan

sävyttämässä kanssakäymisissä koetaan paljon *huvittumista* sekä muun muassa *iloa* ja *ylpeyttä*. Hahmot toisaalta monesti *suuttuvat* tai *pettyvät* toisiinsa Nirvana-viittausten yhteydessä, ja toistuvasti arvuuttelevat ja esittävät oletuksia toistensa emootioista. Will, jonka Nirvana-tietoutta Marcus *ihanno*i, myös kontrastinomaisesti *halveksuu* suhdettaan yhtyeeseen yhdistäen sen elämänsä perimmäiseen tarkoituksettomuuteen.

Cobain ja Nirvana myös edustavat toista ollen keino tavoitella tätä *kaipuu*n hetkinä. Varsinkin Laurel hapuilee Mayta muistojen ja siskon Nirvana-tavaroita sisältävän jäämistön kautta. Samalla Nirvana-viittauksissa ilmenee toisten ihmisen tähden koettua *myötätuntoa*, *pelkoa*, *katumusta* ja *syllisyyttä*. Varsinkin Cobainin itsetuhoisuus saa Boyn hahmot kokemaan *myötätuntoa* ja *pelkoa* sen suhteen, miten omat läheiset reagoivat asiaan, ja halua lohduttaa eli tuoda *helpotusta* tilanteeseen. Elliessä huonot uutiset herättävätkin *surua* ja vastuutonta käytöstä, josta hän on *ylpeä* ja *tyytyväinen* muiden reaktioiden vaihdellessa *pelon*, *suuttumuksen*, *pettymyksen* ja *huvittumisen* välillä. Teoksissa *myötätuntoa* saavat osakseen myös Cobainin perhe ja ihailijat. Lisäksi hahmot näkevät paralleleja Cobainin kuoleman ja läheistensä välillä: Marcus *pelkää* masentuneen äitinsä päätyvän Cobainin tavoin itsemurhaan, ja Laurel käsittelee kuollutta muusikkoa koskevien (mieli)kuvien avulla muun muassa *vihan* ja *surun* patoumia, joita Mayn niin ikään mahdollisesti tahallinen poismeno ja ero Skysta ovat aiheuttaneet.

Toinen tutkimuskysymykseni oli: Millaisia emootioita ja affektien itsesäätelyn tapoja ilmenee tilanteissa, joissa henkilöahmot kuulevat Nirvanan musiikkia? Käsittelin näitä tapauksia luvussa 5 jakamalla ne yksityisiin ja sosiaalisiin. Tämä puoli aineistosta niin ikään sisälsi katkelmia, joissa kuuleminen oli yhteydessä hahmojen keskinäiseen *kiinnostukseen* ja *rakkauteen*, ja säästi näihin sosiaalisiin suhteisiin liittyviä tiloja aina *ilosta* ja *huvittumisesta pelkoon* ja *syllisyyteen* (GEW). Toisaalta Nirvanan kuuleminen edusti myös pari kertaa pyrkimystä päästä eroon epämieluisasta sosiaalisesta kohtaamisesta.

Tulkitsin hahmojen harjoittavan sekä *minään liittyviä* että *sosiaalisia siteitä ajavia päämääriä* itsesäätelynsä turvin, minkä lisäksi kuulemistilanteissa Baltazarin esittelemä kuuden strategia-mekanismi-parin paletti tuli kattavasti edustetuksi. Eniten yhtyeen musiikki linkittyi *nostalgisuuteen* (GEMS) ja *kaipuuseen* (GEW) ollen

itsesäätelyllisesti yhteydessä *muistojen* mekanismiin ja *affektiivisen työn* strategiaan, varsinkin mitä tuli Laurelin tapaan tavoitella Mayta ja käsitellä tämän kuolemaa *Heart-Shaped Box* -kappaleen avulla. Laurel lisäksi *samastui* toistuvasti Cobainiin ja Nirvanan *sanoituksiin* harjoittaessaan *ajatustyötä*. Myös GEMS:in erittelemät emootiot ilmenivät viittauksissa melko tasapuolisesti, mutta *nostalgisuuden* ohella hahmot kokivat erityisen usein *voimaa*, joka oli useaan otteeseen yhteydessä *elpymisen* itsesäätelystrategiaan ja Nirvanan mukana laulamiseen. Samalla tanssiin ja liikkeeseen liittyvää *iloista aktivoitumista* ilmeni vain kerran ja ilman sen erityisempiä kehollisia vaikutuksia.

Analyysin perusteella Laurelin ja Willin itsesäätely Nirvanaa kuunnellen toisinaan myös epäonnistui yksilön olotilan edistämässä musiikin yhdistyessä tahattomasti *pelkoon* (GEW) tai *kireyteen* (GEMS). Tulkintoja tehdessä jälkimmäinen käsite kuvasikin paitsi vaikeutta ymmärtää musiikkia, myös sen herättämiä häiritseviä miellelyhtymiä. Edelleen huomattavaa on, että Laurel koki kuulevansa Nirvanaa tajuntansa tuottamana useita kertoja, minkä vuoksi puhuin Nirvanan kuulemisesta kuuntelun sijaan. Toisaalta affektien itsesäätelyä ei aina ollut mahdollista analysoida, ja vaikuttikin siltä, ettei kuulemistilanteisiin sisältynyt lainkaan Baltazarin mallin kaltaista itsesäätelyä, jos musiikkiin perehdyttiin tai kuuleminen ei tapahtunut omasta aloitteesta.

Kaiken kaikkiaan voi sanoa, että tutkielmani näyttää, kuinka Nirvana liittyy käsittelemässäni fiktioaineistossa monenlaisiin merkittäviin tilanteisiin ja käännteentekeviin kokemuksiin, kuten uusien ihmissuhteiden syntymiseen, itsen työstämiseen ja toisesta luopumiseen. Väitän työni puhuvan sen puolesta, että ihmiskokemuksia selittävät empiiriset teoriat soveltuvat myös kirjallisuudessa ilmenevien tunneilmiöiden tulkitsemiseen, mikä puolestaan alleviivaa sitä syvää potentiaalia, jota ainakin populaarimusiikkia koskeviin viittauksiin keskittyvällä kirjallisuuden- ja intermediaalisuuden tutkimuksella on tarjota affektien ymmärtämiselle.

Tutkimukseni oli aluksi tarkoitus painottua nimenomaan Nirvanaa koskeviin viittauksiin ja eritoten yhtyeen kuuntelua kuvaileviin kerrontajaksoihin. Aineisto sisälsi kuitenkin paljon Cobainia koskevia katkelmia, joiden käsittelystä tuli merkittävä osa analyysia. Pysyn tämän päätöksen takana, sillä Cobain tuli tunnetuksi juuri Nirvanan



keulahahmona, minkä vuoksi häneen viittaamista voi mielestäni perustellusti pitää myös Nirvanaan viittaamisena. Olenkin työni edetessä tehnyt toistuvasti sen havainnon, että *Boyn* ja *Love Lettersin* hahmot kohtelevat Cobainia ja Nirvanaa lähestulkoon synonyymeinä.

Tutkimusprosessin aikana olen pohtinut, tuoko intermediaalisuuden teoria tutkielmaani lisäsisältöä. Nähdäkseni se on silti syventänyt tulkintojani, varsinkin mitä tulee kuulemistilanteiden käsittelyyn ja *Love Lettersin* epistolaarisuuteen. *Eksplisiittiset viittaukset* olivat yleisin ja affektiivisen analyysin kannalta pelkistetyin romaaneissa ilmenevä viittaamistyyppi. Muodoltaan implisiittiset *evokatiivisuus* ja *osittainen lainaus* ilmenivät harvemmin, mutta kertoivat yleensä elävämmiin hahmojen kokemuksista.

Analyysiä tehdessä huomasin, että emootioiden erittelyä hankaloitti huomattavasti GEW:in kategorioiden tulkinnanvaraisuus. Vaikka mallissa mainitut tilat ovat selkokielisiä, sen soveltaminen käytännössä oli haastavaa ilman tarkkoja määritelmiä ja rajanvetoja. Esimerkiksi eronteko *vihan* ja *suuttumuksen* välillä tuotti päänvaivaa. Toinen kipuilua aiheuttanut asia oli emootioiden ja affektien itsesäätelyn yhtäaikainen analysointi: koska emootio on vain yksi affektiivinen tila, voi itsesäätely kohdistua myös jonkin muun affektin, kuten mielialan, kontrolloimiseen. Tulkittessani aineistoa vaikutti kuitenkin siltä, että emootioita ja affektien itsesäätelyä koskevat teoriat täydensivät ja vastasivat toisiaan etukäteen toivotulla tavalla. Affektien itsesäätelyn analysointi sopiikin nähdäkseni hyvin yhteen emootioiden behavioraalisen komponentin tulkittamisen kanssa.

Tutkimukseni herättää useita jatkokysymyksiä. Vaikka olen pyrkinyt huomioimaan erityisesti *Love Lettersin* epistolaarisuuden, en ole analysoinut kohdeteosten kerrontaa perinpohjaisesti. Henkilöhahmojen kokemusten välittyminen on kuitenkin mitä suuremmassa määrin kerronnan piirteistä kiinni. Esimerkiksi juuri *Love Lettersin* kaltaista kirjeromaania lukiessa on tiedostettava, että kaikki suodattuu kirjeen kirjoittajan ja itse kirjoittamisen kautta, jolloin varsinkin toisten ihmisten kokemuksista kertominen perustuu oletuksiin ja voi olla aukkoista tai epäluotettavaa. Näin ollen tiiviimmin kerronnan teoriaa sisältävä teoreettinen viitekehys voisi olla tarpeen toisen vastaavanlaisen työn kohdalla.

Mainitsin johdannossani, että ainakin Murray (2006) on pitänyt Marcusin henkilöahmoa autistisena. Tähän tulkintaan peilaten saattaisi lisäksi olla hedelmällistä tutkia yhdessä ja samassa hankkeessa, millainen yhteys henkilöahmojen kokemuksilla ja tunnekäyttäytymisellä on yleisesti tunnustettuihin psykologisiin taipumuksiin. Toisaalta teoriaosuudessa kävi ilmi se ajatus, että nuorten suhde musiikkiin on poikkeuksellisen affektiivinen. Tämä ajatus näyttää pätevän myös *Boyhin* ja *Love Lettersiin* – niissä Nirvanaa ihailevat ja kuuntelevat teini-ikäiset hahmot sekä elämäntavaltaan nuorekas Will. Teoksissa kuitenkin seurataan ylipäätään vähemmän aikuishahmoja, joten väittämän toteutumista kertomakirjallisuudessa voisi vielä testata toisenlaista aineistoa tutkimalla.

Kohdeteoksissani Nirvanaan liittyvät emootiot liittyivät edelleen huomattavan paljon toisiin henkilöahmoihin. Margaret Clarkin ja Ian Brissetten mukaan emootiot ilmenevät usein juuri kahdenkeskisissä ihmissuhteissa, ja kaksikko onkin esitellyt tutkimustietoa, jonka mukaan tietyt piirteet kahdenkeskisessä ihmissuhteessa vaikuttavat merkittävästi suhteessa koettuihin emootioihin ja niiden ilmiasuun (Clark & Brissette 2002, 824–826). Näihin piirteisiin keskittyminen tai ylipäätään omaani nähden sosiaalisempi näkökulma emootioihin saattaisi hyödyttää tulevia affektiivisen kirjallisuudentutkimuksen hankkeita.

Tulkintojeni lomassa olen sivunnut kuulemisen tilaa, sosiaalisuutta ja kanavaa. Erialaisten kuulemistapojen ja affektien välinen suhde ansaitisikin tarkempaa tutkiskelua.

Lopuksi esitän toiveeni siitä, että tutkielmani on tavalla tai toisella rikastanut affektiivista tutkimusta ja lukijansa kokemusmaailmaa.

## Lähteet

Dellaira, Ava. 2014. *Love Letters to the Dead*. Lontoo: Hot Key Books. ISBN 0-141-00733-8.

Hornby, Nick. 2002/1998. *About a Boy*. Lontoo: Penguin Books. ISBN 978-1-4714-0288-3.

Altman, Janet. 1982. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.

Baltazar, Margarida & Suvi Saarikallio. 2016. "Toward a Better Understanding and Conceptualization of Affect Self-Regulation Through Music: A Critical, Integrative Literature Review". Teoksessa *Where Mind and Music Meet: Affect Self-Regulation through Music*, kirj. Margarida Baltazar. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Baltazar, Margarida & Suvi Saarikallio. 2017. "Strategies and Mechanisms in Musical Affect Self-Regulation: A New Model". Teoksessa *Where Mind and Music Meet: Affect Self-Regulation through Music*, kirj. Margarida Baltazar. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Baltazar, Margarida. 2018a. *Where Mind and Music Meet: Affect Self-Regulation through Music*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Baltazar, Margarida. 2018b. "Musical Affect Regulation in Adolescents: A Conceptual Model." Teoksessa *Where Mind and Music Meet: Affect Self-Regulation through Music*, kirj. Margarida Baltazar. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Carroll, Rachel. 2014. "[S]he Loved Him Madly': Music, Mixtapes and Gendered Authorship in Alan Warner's *Morvern Callar*". Teoksessa *Litpop: Writing and Popular Music* (s. 188–199), toim. Rachel Carroll & Adam Hansen. Farnham: Ashgate.

Clark, Margaret & Ian Brissette. 2003. "Two Types of Relationship Closeness and Their Influence on People's Emotional Lives". Teoksessa *Handbook of Affective Sciences* (s. 824–835), toim. Richard Davidson, Klaus Scherer & Hill Goldsmith. New York: Oxford University Press.

Clough, Patricia. 2007. "Introduction". Teoksessa *The Affective Turn: Theorizing the Social* (s. 1–33), toim. Patricia Clough & Jean Halley. Durham: Duke University Press.

Eerola, Tuomas & Suvi Saarikallio. 2010. "Musiikki ja tunteet". Teoksessa *Musiikkipsykologia* (s. 259–278), toim. Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio. Jyväskylä: Atena.

Encyclopedia Britannica. 2019. *Amelia Earhart – Biography, Disappearance & Facts*. Haettu 29.4.2020 osoitteesta <https://www.britannica.com/biography/Amelia-Earhart>.

Genius. Päiväämätön. *Nirvana Lyrics, Songs, and Albums*. Haettu 30.4.2020 osoitteesta <https://genius.com/artists/Nirvana>.

Hallet, Wolfgang. 2015. "A Methodology of Intermediality in Literary Studies". Teoksessa *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (s. 605–618), toim. Gabriele Rippl. Berliini: De Gruyter.

Hardt, Michael. 2007. "Foreword: What Affects Are Good For". Teoksessa *The Affective Turn: Theorizing the Social* (s. ix–xiii), toim. Patricia Clough & Jean Halley. Durham: Duke University Press.

Helle, Anna. 2013. "Tulkinnallinen horjuvuus ja affektit: Kuolema Monika Fagerholmin Amerikkalaisessa työssä ja Sähkenäyttämössä". Julkaisussa *Avain* 10(1), s. 5–22.

Helle, Anna & Anna Hollsten. 2016. "Tunnetko kirjallisuutta? Johdatus suomalaisen kirjallisuuden tutkimukseen tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta". Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa* (s. 7–33), toim. Anna Helle & Anna Hollsten. Helsinki: SKS.

Hervey, Shannon. 2015. *Coming of Age in Postmodernity: Narratives of Intertextual Becoming*. Riverside: University of California.

Juslin, Patrik & John Sloboda. 2010. "Introduction: Aims, Organization, and Terminology". Teoksessa *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (s. 3–12), toim. Patrik Juslin & John Sloboda. New York: Oxford University Press.

Lehtonen, Mikko. 1999. "Ei kenenkään maalla – teesejä intermediaalisuudesta". Julkaisussa *Tiedotustutkimus* 22(2), s. 4–21.

Luomaala, Minttu. 2013. "Musiikki merkitsee kaikkea": Musiikin merkitys henkilöhahmojen identiteetin rakentumiselle Juha Itkosen romaanissa *Anna minun rakastaa enemmän* (pro gradu -tutkielma). Oulu: Oulun yliopisto. Saatavilla osoitteessa <http://jultika oulu.fi/files/nbnfioulu-201306071577.pdf>.

Malinen, Janne. 2010. *Intertekstuaalisuus ja populaarikulttuurin merkitys Nick Hornbyn romaanissa About a boy* (pro gradu -tutkielma). Helsinki: Helsingin yliopisto.

Murray, Stuart. 2006. "Autism and the Contemporary Sentimental: Fiction and the Narrative Fascination of the Present." Julkaisussa *Literature and Medicine* 25(1), s. 24–45.

Petermann, Emily. 2017. "New Modes of Listening: The Mediality of Musical Novels." Julkaisussa *Partial Answers* 15(1), s. 69–79.

Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". Julkaisussa *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 3(2), s. 43–64.

Rippl, Gabriele. 2015. "Introduction". Teoksessa *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (s. 1–31), toim. Gabriele Rippl. Berliini: De Gruyter.

Saarikallio, Suvi. 2010. "Musiikin tunne merkitykset arkielämässä". Teoksessa *Musiikkipsykologia* (s. 279–294), toim. Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio. Jyväskylä: Atena.

Scherer, Klaus et al. 2003. "Introduction". Teoksessa *Handbook of Affective Sciences* (s. xiii–xvii), toim. Richard Davidson, Klaus Scherer & Hill Goldsmith. New York: Oxford University Press.

Scherer, Klaus et al. 2013. "The GRID Meets the Wheel: Assessing Emotional Feeling via Self-Report". Teoksessa *Components of Emotional Meaning: A Sourcebook* (s. 281–298), toim. Johnny Fontaine, Klaus Scherer & Cristina Soriano. Oxford: Oxford University Press.

Sloboda, John & Patrik Juslin. 2010. "At the Interface Between the Inner and Outer World: Psychological Perspectives". Teoksessa *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (s. 73–98), toim. Patrik Juslin & John Sloboda. New York: Oxford University Press.

Stepić, Nikola. 2018. "Objects of Desire: Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby's *High Fidelity* and *About a Boy*." Julkaisussa *Angelaki* 23(1), s. 144–155.

Tomkins, Silvan. 1995. "What Are Affects?" Teoksessa *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* (s. 33–74), toim. Eve Kosofsky Sedgwick & Adam Frank. Durham: Duke University Press.

Uhlmann, Anthony et al. (toim.) 2009. *Literature and Sensation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Université de Genève. Päiväämätön. *The Geneva Emotion Wheel*. Ladattu 4.8.2019 osoitteesta <https://www.unige.ch/cisa/gew/>.

Vallee, Mickey. 2011. "From Disease to Desire: The Afflicted Amalgamation of Music and Nostalgia". Teoksessa *Ecologies of Affect: Placing Nostalgia, Desire, and Hope* (s. 85–101), toim. Tonya Davidson, Ondine Park & Rob Shields. Waterloo (Ontario, Kanada): Wilfrid Laurier University Press.

Wolf, Werner. 2005a. "Intermediality". Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (s. 252–256), toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. Lontoo (Iso-Britannia): Routledge.

Wolf, Werner. 2005b. "Music and Narrative". Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (s. 324–329), toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. Lontoo (Iso-Britannia): Routledge.

Wolf, Werner. 2015. "Literature and Music: Theory". Teoksessa *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (s. 459–474), toim. Gabriele Rippl. Berlin: De Gruyter.

Zentner, Marcel et al. 2008. "Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement". Julkaisussa *Emotion*, 8(4) s. 494–521.

Zentner, Marcel & Tuomas Eerola. 2010. "Self-Report Measures and Models". Teoksessa *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (s. 187–221), toim. Patrik Juslin & John Sloboda. New York: Oxford University Press.