

**UUNO KAILAAN RUNOJEN JA NIIHIN POHJAUTUVIEN
500 KG LIHAA -YHTYEEN KAPPALEIDEN
AFFEKTIIVINEN VASTAANOTTO JA
SEN SANALLISTUMINEN**

Venla-Vanamo Asikainen
Kirjallisuuden maisterintutkielma
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Toukokuu 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Venla-Vanamo Asikainen	
Työn nimi – Title Uuno Kailaan runojen ja niihin pohjautuvien 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleiden affektiivinen vastaanotto ja sen sanallistuminen	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year 5/2020	Sivumäärä – Number of pages 96 + lähteet 12 s. ja liitteet 10 s.
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä maisterintutkielmassa tarkastelen neljän Uuno Kailaan (1928) runon sekä neljän niihin runoihin pohjautuvan 500 kg lihaa -yhtyeen (1982) kappaleen affektiivista vastaanottoa sekä tämän vastaanoton sanallistumista ja siihen keskeisesti nivoutuvaa tunteen kielentämistä. Tutkin, mikä tekee Uuno Kailaan runojen vastaanotosta affektiivista sekä sitä, miten kappaleen vastaanotto eroaa runon vastaanotosta ja mitkä musiikilliset tekijät tähän vaikuttavat. Keskeisimmät käsitteet emootio, affekti ja tunne toimivat indikaattoreina, joita soveltaen tutkin teoslähtöistä tunnekokemusta, siinä tapahtuvia muutoksia sekä sitä, miten tämä kaikki sanallistuu vastaanoton prosessissa. Tunteen kielentäminen ja käsitteistäminen teoreettisena lähtökohtana perustuu kielitieteilijä Anna Wierzbickan (1994, 436) komponentiksi kutsuttuun lausepariin: ”X tuntee jotakin, koska X ajattelee jotakin.” Tutkielmani asettuu kokeilevaksi, tieteidenväliseksi osaksi kirjallisuuden ja tunteiden sekä musiikin ja tunteiden tutkimusta, jotka ovat viime vuosina nousseet marginaalista näkyviksi kulttuurintutkimuksen painopistealueiksi.</p> <p>Tutkimusta varten toteutin luku- ja kuuntelukokeen, johon osallistui 10 henkilöä. Tutkimus toteutettiin laadullisena, vastaanottotutkimuksen tulkintaa painottavaa nykysuuntausta soveltavana tapaustutkimuksena. Noin 90 minuuttia kestäneessä kokeessa oli kaksi osaa, joista ensimmäinen käsitteli runoja, toinen niihin pohjautuvia kappaleita. Tämän koeasetelman tuottamat tulokset antavat vahvoja viitteitä siitä, että sekä Uuno Kailaan runojen että niihin pohjautuvien 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleiden vastaanotto on erittäin affektiivista, joskin affektiivisuuden laadun näkökulmasta toisistaan eroavaa. Tähän vaikuttavia tekijöitä olivat ero vastaanottajan omien ja teoksen ilmentämien tunteiden välillä sekä lajikohtaiset elementit, kuten runon puhuja ja/tai minä, siinä käytetty kieli, laulusolistin tulkinta, kappaleen sävellaji ja siinä käytetyt instrumentit. Tämä ilmenee vastausaineistosta, jossa toistuivat edellä mainittujen tekijöiden lisäksi semanttisesti samankaltaiset suomen kielen tunnesanat tunnekokemuksen kuvaajina (Tuovila 2005, 121).</p>	
Asiasanat – Keywords affekti, emootio, tunne, vastaanottotutkimus, tunnesanat, Uuno Kailas, 500 kg lihaa	
Säilytyspaikka – Depository JYX-julkaisuarkisto, Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkimuksen tavoitteet.....	3
1.1.1 Tutkimuskysymykset.....	3
1.1.2 Tutkimuksen hypoteesit	4
1.2. Aineisto ja aineistonkeruumenetelmä.....	6
1.2.1 Uuno Kailaan runot.....	6
1.2.2 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleet.....	9
1.2.3 Tutkimukseen osallistujat.....	10
1.2.4 Aineistonkeruun menetelmällinen lähestymistapa.....	11
2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS.....	14
2.1 Keskeisiä käsitteitä.....	14
2.1.1 Emootio, affekti ja tunne.....	14
2.1.2 Lyriikka, runous ja laululyriikka.....	18
2.2. Kuinka sanallistaa tunnekokemus?.....	21
2.2.1 Tunteiden kielentäminen ja käsitteistäminen.....	22
2.2.2 Tunnesanojen luokittelu.....	24
2.2.3 Suomen kielen tunnesanojen semanttinen tulkinta.....	27
2.2.4 Kielen todellisuuden ongelma ja muut tunteen kielentämisen rajoitteet.....	30
2.3. Tekstin ja musiikin yhtymäkohdat.....	36
2.3.1 Tekstin ja musiikin välisyys: historiaa ja näkökulmia.....	37
2.3.2 Ääni ja merkitys.....	43
2.3.3 Emootiot ja affektit indikaattoreina.....	45
2.4. Runous ja affektit.....	46
2.4.1 Affektin ilmentäminen runoudessa.....	46
2.4.2 Puhuja ja minä.....	49
2.4.3 Lukijan ja tekstin vuorovaikutus.....	51
2.4.4 Kuvakieli.....	54
2.5. Musiikki ja emootiot.....	57
2.5.1 Emootion ilmentäminen musiikissa.....	57
2.5.2 Sävellaji ja tahtilaji.....	63
2.5.3 Solisti ja tulkinta.....	65

2.5.4 Instrumentit.....	66
2.5.5 Sovitus ja tulkinnan erityispiirteet.....	67
3. ANALYYSI.....	69
3.1. Tulokset tutkimuskohteittain.....	69
3.1.1 Pallokentällä.....	69
3.1.2 Sumurun prinssi.....	72
3.1.3 Talo.....	75
3.1.4 Partaalla.....	77
3.2. Tutkimuksen yhteenveto.....	80
3.2.1 Näytekohtaisten tulosten vertailua.....	80
3.2.2 Tulokset ja tutkimukseen osallistujat.....	84
3.2.3 Tulokset ja suomen kielen prototyypiset tunnesanat.....	86
4. PÄÄTÄNTÖ.....	89
4.1. Tulokset ja tutkimuksen tavoitteet.....	89
4.2. Emootiot ja affektit arkimerkityksen yläpuolella.....	92
4.3. Haikeus ja muut suomen kielen semanttiset sudenkuopat.....	93
4.4. Tutkimuksen rajoitukset ja mahdollisuudet jatkotutkimukselle.....	94
LÄHTEET.....	97
LIITTEET.....	109
Liite 1: Esitieto- sekä palaute- ja yhteenvetolomakkeet luku- ja kuuntelukokeeseen osallistujille.....	109
Liite 2: Luku- ja kuuntelukokeeseen osallistujat.....	113
Liite 3: Uno Kailaan runot.....	115

1 JOHDANTO

”Lauluntekstit on tarkoitettu laulettaviksi eikä luettaviksi. Siksi niitä ei oikeastaan pitäisi julkaista kirjallisessa muodossa. Kertosäkeet ja toistot saattavat vaikuttaa jankuttavilta, mutta ne ovat laulettavuuden kannalta oleellisia. Lukijan kannattaakin kuunnella levyjä, joilta nämä tekstit löytyvät, koska vasta laulettuina niiden idea välittyy.”

Näin totesi muusikkona kenties parhaiten tunnettu Kauko Röyhkä (2000, 5–6) toimittamansa rockmusiikin sanoituksia käsittelevän antologian *Get On. 101 rocklyriikan parasta* (Tammi) esipuheessa. Röyhkä ei ole ajatustensa kanssa yksin. Esimerkiksi Atte Oksasen (2002, 6) mukaan laulettuun ja painettuun lyriikan eroista voidaan puhua korkeintaan yleisellä tasolla. Kannatusta on saanut myös näkemys siitä, että paperilla rocklyriikasta puuttuu aina jotakin (ks. esim. Perkkiö 2003, 165; Grossberg 2004, 319; Herrera Guevara 2006, 24). Tähän pohjaten lienee aiheellista todeta kappaleen sanoituksen olevan tavalla tai toisella irrottamaton osa muuten musiikillisista elementeistä koostuvaa rockkappaleen kokonaisuutta.

Edellä esitetty on kuitenkin täysin sidoksissa siihen, miten rocklyriikka, toisin sanoen kappaleen sanoitus, määritellään. Röyhkä itse herätti huomiota uransa alkutaipaleella kokeilunhaluisen 500 kg lihaa -yhtyeen riveissä, jonka merkittävimpiin edesottamuksiin lukeutuu esikoisalbumi *Etkös ole ihmisparka* (1982, Mirror). Yksinomaan tunnettujen, edesmenneiden suomalaisten runoilijoiden teksteihin sävelletyistä kappaleista koostuva albumi herätti paljon huomiota aikalaisissaan, sillä korkeakulttuuriksi mielletty runot saivat nuoren Röyhkän sekä punkista ja rockista ammentaneiden kumppaneiden käsissä ennennäkemätöntä kyytiä. Ristiriita musiikin ja sanoituksena toimineiden tekstien välillä koettiin ilmeiseksi, yhtyeen tulkinnat mauttomiksi ja suorastaan vääriksi (ks. Matilainen 2012).

80-luvun Suomea kohauttanut 500 kg lihaa -yhtyeen ulostulo vahvistaa osaltaan jo vuosikymmeniä vanhan tutkimustiedon: kappaleen sanoituksen tiedetään olevan keskeisessä roolissa paitsi kappaleen kokonaisuuden, myös vastaanottajan tunnekokemuksen kannalta (ks. esim. Monelle 1984, 229–232). Tämä on kuitenkin vasta alkua musiikin ja tunteiden väliselle tutkimukselle, sillä myöhempi tutkimus on osoittanut, että musiikin herättämät tunteet eroavat musiikin ilmaisemista tunteista (Juslin & Sloboda 2001; Juslin & Laukka 2004; Evans & Schubert 2008; Eerola & Saarikallio 2010, 260; Peltola & Eerola 2012, 92). Sittemmin sama ajatus on todennettu entistä voimakkaammin myös kirjallisuuden viitekehäksessä: teoksen ilmentämät ja sen lukijassaan herättämät tunteet ovat kaksi eri asiaa (Lyytikäinen 2016, 48; Helle 2019, 206). Tämä musiikkia ja kirjallisuutta tunteisiin ja tuntemiseen yhdistävä havainto muodostaa maisterintutkielmani ydinajatuksen.

Tässä maisterintutkielmassa tarkastelen neljää Uuno Kailaan vuonna 1928 julkaistua runoa, joita myös edellä mainittu 500 kg lihaa -yhtye on käyttänyt kappaleidensa sanoituksina esikoisalbumillaan. Koska nämä runot on alunperin julkaistu itsenäisinä teoksina, tarkastelen niitä primaarisina tutkimuskohteina vertaillen niiden vastaanoton affektiivisuudessa tapahtuvaa muutosta suhteessa 500 kg lihaa -yhtyeen versioimien kappaleiden vastaanottoon. Tutkielmani teoreettisena viitekehystenä toimii näin ollen ensisijaisesti kirjallisuudentutkimuksen suuntaus, joka painottaa tunteiden, affektien ja emootioiden roolia sekä kirjallisuudessa että lukukokemuksessa (ks. esim. Helle 2019, 27; Clough 2007). Toisin sanoen affektit ja emootiot toimivat tunnekokemusta ja siinä tapahtuvaa muutosta kuvaavina indikaattoreina vastaanoton näkökulmasta.

Tätä kautta käsitteet emootio, affekti ja tunne muotoutuvat tutkielmani keskeisimmiksi käsitteiksi. Juha-Pekka Kilpiö (2019) on todennut emootion olevan minälähtöinen, tunnistettava, nimettävissä oleva ja kulttuurihistoriallinen, affektin puolestaan jotakin sellaista, joka syntyy vaikutuksessa tullen jostakin ulkopuolelta, olematta näin yksilöllinen tai selkeästi nimettävissä oleva. Näitä käsitteitä, niiden problematisointia ja tarkastelua lähietäisyydeltä tarvitsen voidakseni jäsentää tutkimukseni vastausaineistossa oletettavasti esiin nousevia tunteita jo olemassa olevaan tutkimuskirjallisuuteen pohjaten. Tehtävä ei ole helppo, sillä inhimilliseen kokemukseen keskeisesti kuuluvat tunteet ovat tieteen näkökulmasta osoittautuneet haastaviksi tutkimuskohteiksi (ks. esim. Isomaa 2012, 64). Myös Aaron Ben-Ze'evin (2000, 3–4) mukaan emootioita on usein helpompi ilmaista kuin kuvailla tai analysoida. Tässä tutkielmassa teen kuitenkin parhaani selvittääkseni, miten musiikin ja runouden ilmentämät ja lukijassaan herättämät tunteet näyttävät vastaantajalle kielellisen assosiaation kautta.

Tunteminen on tutkitusti yhteistä kaikille kielialueille. Millainen käsitys ihmisellä on jostakin tunteesta, välittyy siis ensi kädessä kielen avulla. (Tuovila 2005, ks. myös. Wierzbicka 1999, 273–275). Tämä toimii lähtökohtana tunteen sanallistamisen prosessille, johon tutkimukseni vastausaineisto vastaanoton näkökulmasta perustuu. Tunteen kielentämisen ja käsitteistämisen tarpeellisuuden informaation saavutettavuuden näkökulmasta perustan Wierzbickan (1994, 436) komponentiksi kutsutulle ajatukselle “X tuntee jotakin, koska X ajattelee jotakin”. (ks. myös Tuovila 2005, 49.) Koska tunteminen ja ajattelu ovat näin sidoksissa kieleen, on ymmärrys tunnesanoista, niiden käytöstä ja kielenkäyttäjien niihin liittämistä merkityksistä erittäin keskeistä vastausaineistoni analyysin kannalta. Tämän vuoksi hyödynnän tunnekokemuksen sanallistamisen prosessin tulkinnassa suomen kielen tunnesanojen semantiikkaa soveltaen Seija Tuovilan (2005) suomen kielen väitöskirjassaan esittelemää suomen kielen prototyypisten tunteiden eli yleisimpien tunnesanojen mallia. Toivonkin, että tällä tieteidenvälisellä tutkielmallani voin osaltani jatkaa Tuovilan (2005) väitöskirjallaan avaamaa ansiokasta keskustelua

suomen kielen tunnesanojen semanttisista olemuksista ja merkityksistä sekä niiden roolista teoslähtöisessä tunnekokemuksessa.

1.1. Tutkimuksen tavoitteet

1.1.1 Tutkimuskysymykset

Tässä maisterintutkielmassa pyrin havainnollistamaan musiikin ja tekstin välisiä ydinelementtejä vastaanottotutkimuksen menetelmin. Huomioni tarkentuu saman tekstin kahden eri version, itsenäisen runon ja kappaleen sanoituksen, yhtäläisyyksiin ja eroavaisuuksiin affektin, emotion ja tunteen käsitteitä hyödyntäen. Tutkimuksen ensisijaisena tavoitteena on löytää mahdollisimman kattavia vastauksia seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

Mikä tekee neljän Uuno Kailaan runon vastaanotosta affektiivista?

Kuinka vastaanoton affektiivisuus sanallistuu?

Kuinka sävellyksen vastaanotto eroaa runon vastaanotosta?

Mitkä musiikilliset tekijät saavat vastaanoton affektiivisuuden laadun muuttumaan?

Nämä tutkimuskysymykset toimivat linkkinä tämän maisterintutkielman teoreettisen viitekehyksen sekä kandidaatintutkielmani tulosten välillä. Niiden avulla pyrin myös löytämään vastauksia niihin analyttistä, perusteltua vastausta vaille jääneisiin kysymyksiin, jotka musiikkitieteen oppiaineeseen tekemäni kandidaatintutkielman tulokset herättivät (Asikainen 2016, 32–33). Erityisesti tekstin merkitys sekä vastaanoton affektiivisuutta rakentavat piirteet jäivät silloisessa analyysissäni vaille riittävää huomiota vastaanottajan tunnekokemuksen laaja-alaisuutta koskevan informaation näkökulmasta.

Vaikka tämä kirjallisuuden oppiaineen maisterintutkielma jatkaa monilta osin suoraan siitä, mihin kandidaatintutkielmani jäi, ei se painopistealueiltaan edusta musiikkitieteellistä tutkimusta. Kyseessä on tieteidenvälinen tutkimus, jossa ensisijaisen tutkimuskohde on teksti ja sen vastaanotto. Tämän kautta pyrin löytämään yhteyden myös musiikkiin, kieleen ja tunteisiin. Nähdäkseni juuri nämä tutkimuskysymykset ja edellä esittämäni lähtökohdat tuovat maisterintutkielmani lähelle soveltavaa kielitiedettä ja musiikintutkimusta sekä liittävät sen laajaan ja yhä monipuolistuvaan kirjallisuuden ja tunteiden tutkimusalaan (ks. Helle 2019, 27–30).

1.1.2 Tutkimuksen hypoteesit

Vaikka tämä maisterintutkielmani on oma, itsenäinen tutkimuksensa, pohjautuu se lähtökohdiltaan niin keskeisesti kandidaatintutkielmani tuloksiin, että pidän relevanttina lähestyä vastausaineistoani tavoitetasolla kolmen näistä tuloksista muovautuneen oletuksen kautta. Näitä oletuksia kutsun tämän tutkielman kontekstissa tutkimuksen hypoteeseiksi. Kandidaatintutkielmani tulosten nostattamien jatkokysymysten ohella hypoteeseihin vaikuttavat myös tämän tutkielman teoreettinen viitekehys, erityisesti aiemmat runoutta ja tunteita koskevat tutkimustulokset. Tutkimuksen hypoteesien osoittaminen joko paikkansa pitäväksi tai pitämättömiksi on tutkimuskysymyksiin vastaamisen ohella tämän maisterintutkielmani tärkein tavoite. Nämä hypoteesit ovat:

H1: Jälkeenpäin sävelletty musiikki kykenee muuttamaan itsenäiseksi runoksi tarkoitetun tekstin tunneilmaisua.

Kuten kandidaatintutkielmani tulokset osoittivat, jälkeenpäin sävelletty musiikki voi muuttaa itsenäiseksi tekstiksi tarkoitetun runon tunneilmaisua muuttuessaan kappaleen sanoitukseksi (Asikainen 2016, 31). Tämä on myös maisterintutkielmani keskeinen tutkimuksellinen lähtökohta.

Kandidaatintutkielmani haastatteluaineiston mukaan tunneilmaisun muutoksen kokemiseen vaikuttivat musiikilliset elementit, kuten laulajan tulkinta, instrumentit, sointiväri ja sävellaji, mutta ennen kaikkea se, että teksti on vastaanottajan havaitsemisen kannalta keskeinen kohde myös silloin, kun runo toimii kappaleen sanoituksena (Asikainen 2016, 31). Tämän vuoksi tarkastelen tässä tutkielmassa tekstiä ensisijaisena tutkimuskohteena pyrkien selvittämään, millaisia merkityksiä tekstiin kietoutuu juuri vastaanoton affektiivisuuden näkökulmasta.

H2: Vastaanottajan tunteet sekoittuvat runon puhujan tai runossa keskeisesti kuvatun henkilön tunteiden kanssa.

Tämä havainto oli kandidaatintutkielmani haastatteluaineiston kannalta varsin dominoiva. Tulokset osoittivat vastaanottajan tunnekokemuksen olevan kaikkien tutkimuskohteena toimivien luku- tai kuuntelunäytteiden kohdalla vähintään osittain riippuvainen tekstissä keskeisesti kuvatusta henkilöstä (Asikainen 2016, 30–31). Kaksi kolmesta haastateltavastani eläytyi runossa kuvatun henkilön maailmaan niin vahvasti, että kuultuaan tekstiin pohjautuvan kappaleen runon lukemisen jälkeen, heidän vastaanottonsa affektiivisuuden laatu muuttui aivan päinvastaisia emootioita ilmentäväksi ja voimakkaiksi koettuja tunteita sanallistavaksi. Nämä reaktiot olivat seurausta tekstin ympärillä

vaikuttavista musiikillisista elementeistä, erityisesti laulajan tulkinnasta, jonka suhde tekstissä kuvattuun henkilöön ei tavoittanut vastaanottajan kaipaamaa samaistumisen kokemusta (Asikainen 2016, 31).

Tutkimukset osoittavat lukijan kaipaavan emotionaalista kiinnittymistä tekstin puhujaan tai siinä keskeisesti kuvattuun henkilöön. Tämä samaistumiseksikin kutsuttu empaattisen lukemisen muoto on ominainen sekä runouden että proosan lukijoille. (Helle 2019, 132–136; ks. myös Keen 2007.) Runon kontekstissa puhujalla tai keskeisesti kuvatulla henkilöllä on merkittävä vaikutus lukijan emotionaalisiin reaktioihin, minkä vuoksi on mahdollista, jopa todennäköistä, että tämän fiktiivisen toisen kautta kuvatut tunteet sekoittuvat lukijan omiin tunteisiin. Näin kävi myös kahdelle kolmesta kandidaatintutkielmani varten haastattelemastani henkilöstä (Asikainen 2016, 27–28).

Runouden tutkimus pitää tärkeänä ymmärrystä siitä, että tunteet, joita runossa käsitellään, ja tunteet, joita runo lukijassaan synnyttää, ovat kaksi eri asiaa (Helle 2019, 206). Edellä esitetty näkemys on myös yksi maisterintutkielmani ydinajatuksista. Tämän vuoksi on erityisen mielenkiintoista pohtia, miksi runon ilmentämät ja runon vastaanottajassaan herättämät tunteet oletettavasti sekoittuvat ja missä määrin tämä on mahdollisesti tilanne- ja lukijasidonnaista.

H3: Runon/kappaleen herättämien ja sen ilmentämien tunteiden erottaminen toisistaan on vaikeaa, sillä suomenkieliset termit affekti, emotio ja tunne ovat monimerkityksellisiä eikä niiden käyttäminen ole täysin jäsentynyttä.

Kandidaatintutkielmani päätäntöluvussa pohdin jatkotutkimuksen mahdollisuuksia nostoen esiin runon/kappaleen herättämien ja sen ilmentämien tunteiden erottamisen toisistaan varsinaisena tutkimuskohteena. Pidin tärkeänä, että tähän kandidaatintutkielmani tulosten näkökulmasta hallitsevaan piirteeseen kiinnitettäisiin lisähuomiota ja sen syitä pohdittaisiin myös käsitteiden ja niiden käyttöön liittyvien rajoitteiden näkökulmasta. (Asikainen 2016, 32–33.)

Kuten todettua, sekä musiikin ja tunteiden että kirjallisuuden ja tunteiden tutkimus osoittaa kohdeteoksen ilmentämien ja vastaanottajassaan herättämien tunteiden olevan kaksi eri asiaa (ks. esim. Peltola & Eerola 2012, 92; Helle 2019, 206). Yhä edelleen on kuitenkin epäselvää, mitkä kaikki asiat vaikuttavat näiden tunteiden sekoittumiseen vastaanottajan tunnekokemuksen kielentämisen prosessissa. Tiedetään, että lukukokemuksen myötä lukijan omiin tunteisiin voi sekoittua muun muassa esteettisen nautinnon, ironian, huumorin ja provokaation kaltaisia emotionaalista vaikuttavuutta tuottavia sisäisiä tiloja, jotka eivät suoranaisesti nimeä lukijan omia tunteita, vaan toimivat vuorovaikutuksessa lukijan ja tekstin

välillä (Helle 2019, 206). Myös aiemmin mainitun puhujan tai muun tekstin kannalta keskeisen henkilön tiedetään vaikuttavan lukijaan ja hänen tunteisiinsa (Helle 2019, 34–35, ks. myös Keen 2007).

Kandidaatintutkielmani päätäntöluvussa esitin yhdeksi varteenotettavaksi syyksi suomenkielisten termien emotio ja tunne epävakiintuneet käyttötarkoitukset, minkä vuoksi ne eivät palvele vastaanottajaa parhaalla mahdollisella tavalla. Esitin, että emotioista ja tunteista puhuttaessa tulisi tutkimukseen osallistujien kanssa ottaa puheeksi ennen varsinaisen tutkimuksen alkua, mitä kyseisillä termeillä tässä viitekehyksessä tarkoitetaan. (Asikainen 2016, 33.) Tämä näkemys ei kuitenkaan perustunut aiempaan tutkimukseen, vaan jäi kandidaatintutkielmani verrattain suppeassa viitekehyksessä silkan spekulaaation tasolle.

Tarkastelen käsitteitä emotio ja tunne sekä kokonaan kandidaatintutkielmani ulkopuolelle jäänyttä käsitettä affekti tämän tutkielman luvussa 2.1 Keskeisiä käsitteitä. Pysin analysoimaan käsitteiden monimerkityksellisyyttä ja käyttötarkoituksia sekä ymmärtämään, miksi ne näyttäytyivät kandidaatintutkielmani tulosten valossa jäsentymättöminä ja täten vastausaineistoni informatiivisuutta sekoittavina. Koska suomen kielen tunteisiin ja niiden kuvailuun tarkoitettujen sanaston tiedetään olevan jäsentymättömämpää kuin esimerkiksi englannin kielessä, sopii tämä kandidaatintutkielmani päätännöstä kumpuava oletus myös tämän maisterintutkielman hypoteesiksi (ks. esim. Tuovila 2005, 60–61). Samalla tämä hypoteesi määrittelee kielen olennaiseksi osaksi tunnekokemuksen prosessia, joka nähdäkseni on välttämätön myös affektiiviselle vastaanotolle (ks. alaluku 2.2 Kuinka sanallistaa tunnekokemus?).

1.2. Aineisto ja aineistonkeruumenetelmä

1.2.1 Uno Kailaan runot

Tutkimukseni ydinaineiston muodostavat neljä Uno Kailaan (1901–1933) runoa, jotka on julkaistu hänen neljännessä runokokoelmassaan *Paljain jaloin* (1928). Uno Kailas oli Heinolassa syntynyt runoilija ja kirjailija, jonka merkitys suomenkieliselle uusromanttiselle ja ekspressiiviselle runoudelle on ollut huomattava (Niinistö 1956, 14–17). Kailas oli yksi Tulenkantajat-ryhmittymän tunnetuimmista kirjoittajista ja hänen teksteistään on löydettävissä 20-luvun uuseurooppalaisena ilmaisuna pidettyjä aiheita kuten universaaliuden ja ajattomuuden kokemuksia sekä syyllisyyden, ahdistuksen ja häpeän

kaltaisten voimakkaiden tunteiden yhdistymistä kiihkeään elämänpalvontaan (Niinistö 1956, 348; Takala 1991, 114; Saarenheimo 2001).

Edellä kuvattu emotionaalinen vaikuttavuus on Kailaan tuotannolle erityisen leimallista myös hänen lyhyen ja traagisen elämänsä vuoksi: hän koki traumaattisen lapsuuden, sairasteli alinomaa, menetti yhden parhaista ystävistään vuoden 1919 sotaretkellä Itä-Karjalan Aunuksessa, piilotteli ja tukahdutti homoseksuaalisuuttaan ja kuoli lopulta tuberkuloosiin nizzalaisessa parantolassa vain 31-vuotiaana (Lehmusvesi 2017). Onkin ilmeistä, että Kailaan monivaiheisella elämällä ja sitä sävyttäneillä poikkeuksellisen raskailla kokemuksilla on suuri vaikutus hänen kirjalliseen tuotantoonsa, josta voidaan aiheitasolla löytää useita omakohtaisuuden elementtejä.

Tämän tutkimuksen tutkimuskohteena ovat runot *Pallokentällä*, *Sumurun prinssi* (*Ovenvartija-orjan laulu*), *Talo* ja *Partaalla*. Juuri kyseiset runot valikoituivat tutkimuskohteiksi, sillä ne kaikki toimivat myös saman esittäjän (500 kg lihaa -yhtye) kappaleiden sanoituksina ja palvelevat siten juuri tämän tutkielman tutkimuksellista tarkoitusta. Näistä runoista *Pallokentällä* ja kaksi siihen pohjautuvaa sävellystä olivat jo kandidaatintutkielmani tutkimuskohteena (Asikainen 2016, 15–17). Kaikki runot koostuvat loppusoinnillisista säepareista ja näin soveltuvat rytmiltään erinomaisen hyvin myös kappaleiden sanoituksiksi (ks. esim. Vilén 1997, 169–176). Analysoin seuraavaksi kunkin runon keskeiset muoto- ja tyylipiirteet myös sanoituksen analyysiin sopivan biografistisen tulkintakehyksen mukaisesti (ks. myös Liite 3. Uuno Kailaan runot).

Pallokentällä-runossa on kaksitoista säkeistöä. Jokainen säkeistö koostuu kahdesta säeparista. Runossa kuvataan ramman, liikuntakyvyttömän pojan päiväunenomaisia haaveita pallon pelaamisesta ja mukanaolosta toisten poikien leikeissä. Poika nukahtaa kentän laidalla olevan lehmuksen varjoon ja näkee unta terveistä jaloista, joiden avulla hän pystyy osallistumaan toisten poikien peliin. Runon draamallisessa huippukohdassa poika havahtuu unestaan ja huomaa oikean jalkansa olevan samanlainen, vammautunut, kuin runon lähtötilanteessa. Runo päättyy pojan heräämiseen, vammautuneen jalan raastavaan hyväksymiseen ja palauttaa lukijan runon lähtöasetelmaan: päähenkilöpoika jää istumaan lehmuksen varjoon kentän laidalle, katsellen toisten poikien peliä haikeana ja yksinäisenä. (ks. alkuperäinen analyysi Asikainen 2016, 16.) Runon ilmentää mahdollisesti Kailaan omaa yksinäisyyttä, ulkopuolisuutta ja hylätyksi tulemisen kokemuksia.

Sumurun prinssi, lisänimeltään *Ovenvartija-orjan laulu*, on seitsemästä säkeistöä koostuva runo, jonka säkeistöt niin ikään koostuvat kahdesta säeparista. Runon lisänimi paljastaa puhujan olevan prinssin

palveluksessa oleva henkilö. Tämä käy ilmi myös runon viidennestä säkeistöstä. Runo rakentuu puheenomaisesta, sinä-muotoon kirjoitetusta referoinnista, jossa puhuja implikoi tietävänsä prinssin suurimman salaisuuden: hän ei rakasta kaikkien suosiota nauttivaa ja prinssiin palavasti rakastunutta prinsessa Giselää, vaan haaveilee jostakusta toisesta. Tämä on tullut puhujan tietoon eräänä yönä, jolloin hän kuuli prinssin huutavan rakastettunsa nimeä. Runon draamallisessa huippukohdassa, viidennessä säkeistössä, puhuja paljastaa olevansa orja ja saattaa lukijan tietoisuuteen tavan, jolla hän on kuullut salaisuudesta. Se, kenen nimeä prinssi huusi, jää lukijalle arvoitukseksi. Kailaan omaa elämää tarkasteltaessa voidaan pohtia, onko kyseessä mies, jota kohtaan prinssi joutuu tukahduttamaan tunteensa. Runo on mahdollista tulkita Kailaan oman seksuaalisuutensa tukahduttamisen kuvaksi.

Talo on aineiston runoista lyhyin, kolmesta kahden säeparin säkeistöstä koostuva teksti. Runossa kuvataan talon rakentamista ja valmistumista talon oletetun omistajan näkökulmasta. Talon voidaan kuitenkin olettaa olevan vertauskuvallinen, sillä se valmistuu yhdessä yössä, sen ikkunat ovat yöhön päin ja siinä on kaksi ovea: yksi uneen, toinen kuolemaan. Lisäksi säkeistöissä esiintyy hengellistä tematiikkaa (Herra, Musta Kirvesmies), joiden voidaan katsoa symboloivan elämää ja kuolemaa osana kuvaannollisen talon perustuksia. Tiivis runo on sävyltään epätoivoinen, suorastaan pelkoa ja ahdistusta kuvaava. Elämä tuntuu hiipuvan liedellä palavan epätoivon ja kylmien, alati yöhön katsovien ikkunoiden myötä. Tämän vuoksi runoa on lähes mahdoton tulkita kirjaimellisesti, vaan pikemminkin masennuksen ja sisäisen kuoleman symbolina. Runon yhtymäkohdat Kailaan omiin mielenterveysongelmiin ovat mahdollisia.

Partaalla-runo koostuu kahdeksasta säkeistöstä, joissa kaikissa on viisi säettä. Tämän aineiston runoista se on ainoa, jossa kahden säeparin sijaan on viisi säettä. Säkeistöt rakentuvat identtisesti siten, että ensimmäinen säe on ikään kuin toteava, säkeistön puheenaiheen esittelevä, sitä seuraavat säkeet loppusoinnullisia ja arkikielestä erottuvia. Runon puhuja selostaa lukijalle peloistaan ja siitä, kuinka ne ilmenevät hänen konkreettisesti todellisuudessaan: varjoina, pimeytenä, jonkin suuren ja selittämättömän kauheana läsnäolona. Runon edetessä lukijalle selviää, että puhujan elämä on ahdistuksen täyteistä ja hänen pelkonsa hallitsee häntä käytännössä taukoamatta. *Talo*-runon tapaan myös tässä runossa on tekstuaalisesti läsnä uskonnollisia elementtejä (Jumala, Kuolema). Runon intensiteetti voimistuu loppua kohden, jossa Kuolemaksi kutsutun hahmon läsnäolo tuntuu laajentavan runon lähtökohtaisesti monitasoista kerrontaa entisestään. Lukijan arvoitukseksi jää, mitä puhujalle tapahtuu, vaikka kaukaisuudesta kantautuvat kaiut ja hengityksen pysähtyminen antavat olettaa kuoleman olevan runon maailmassa todellinen. Kuten *Talo*, myös *Partaalla* voidaan tulkita Kailaan oman masennuksen ja ahdistuneisuuden kuvailuksi, jossa kuolemanpelko ja epätoivo ovat jatkuvasti läsnä.

Sisäisen tyhjyyden ja siitä seuraavan elämän ja kuoleman väliin putoamisen voidaan katsoa heijastuvan myös runon nimeen.

1.2.2 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleet

Uuno Kailaan runot ovat tiettävästi innoittaneet myös lukuisia säveltäjiä ja hyvin erilaisten musiikkityylien edustajia (Lehmusvesi 2017). Edellä mainitut neljä Uuno Kailaan runoa toimivat myös oululaisen 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleiden sanoituksina. Runon nimien mukaan nimetyt kappaleet on julkaistu yhtyeen esikoisalbumilla *Etkös ole ihmisparka* (1982), joka sisältää Kailaan, Yrjö Jylhän, Juhana Cajanuksen ja Antti Archeniuksen runoihin sävellettyjä kappaleita. Yhtye tuli tunnetuksi psykedeelistä ja eksperimentaalista rockia punkiin yhdistelevänä kokoonpanona, jonka brutaaleina pidetyt tulkinnat vanhoista suomalaisista runoista herättivät huomiota, jopa pahennusta (Matilainen 2012). Yhtye oli toiminnassa vuosina 1980–2007, joskin sen toiminta-aktiivisuus on vaihdellut vuosien varrella.

Myös yhtyeen kokoonpano on ollut vaihteleva, mutta sen ytimen ovat alusta asti muodostaneet kitaristi Kauko Röyhkä ja laulaja Maritta Kuula. Heidän panoksensa myös esikoislevyn musiikilliseen antiin on huomattava, sillä Röyhkä vastaa albumin tuotannosta ja Kuula toimii laulusolistina kaikissa kappaleissa. Juuri Kuulan persoonallisen ääni yhdistettynä yhtyeen raakaan, jopa provokatiiviseen musiikkiin on oletettavasti yksi keskeisimmistä affektiivisuutta tuottavista tekijöistä suhteessa kappaleiden sanoituksina toimiviin Kailaan runoihin. Tämän myös kandidaatintutkielmani tulokset osoittivat (Asikainen 2016, 28).

Esittelen seuraavaksi 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleiden tekniset ja rakenteelliset ominaisuudet. Myös näillä ominaisuuksilla on oletettavasti vaikutusta kappaleen ilmentämiin ja kuulijassaan herättämiin tunteisiin, sillä musiikillinen materiaali ja sen ominaisuudet pohjautuvat pitkälti näihin taulukossa kuvattuihin elementteihin (ks. luku 2.5 Musiikki ja emotiot).

Kappaleen nimi	Pallokentällä	Sumurun prinssi	Talo	Partaalla
Instrumentit	laulu, kaksi sähkökitaraa, urut, sähköbasso, rummut, congat	laulu, kaksi sähkökitaraa, urut, sähköbasso, rummut, congat	laulu, kaksi sähkökitaraa, urut, sähköbasso, rummut	laulu, kaksi sähkökitaraa, urut, sähköbasso, rummut, congat
Sävellaji	e-molli	Eb-duuri	d-molli	e-molli
Tahtilaji	4 / 4	4 / 4	6 / 8	4 / 4
Rakenne	A B A B A B A B A B A	A B A B A B B	A B A B A	A B A B C A B A C

TAULUKKO 1. 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleiden tekniset ja rakenteelliset ominaisuudet

1.2.3 Tutkimukseen osallistujat

Tätä tutkimusta varten toteutin noin 90 minuuttia kestäneen luku- ja kuuntelukokeen. Pidin kokeen Jyväskylässä toukokuussa 2017 ja siihen osallistui yhteensä 10 henkilöä. Osallistujat löysin Jyväskylän yliopiston sähköpostilistojen kautta. Jokaiselta tutkimukseen osallistujalta kysyin ennakkotietoja kartoittavassa lomakkeessa hänen ikänsä, pääaineensa yliopistossa sekä opiskeluvuotensa. Lisäksi taustakyselylomake kartoitti vastaajan opiskeluhistoriaa niiltä osin kuin se tutkimuksen kohteena olleiden sisältöjen puolesta oli relevanttia. Kiinnostukseni kohdistui vastaajan kirjallisuuden, musiikkitieteen, musiikkikasvatukseen sekä suomen kielen opintoihin, sillä tutkimukseni sivuaa kaikkien kyseisten oppiaineiden sisältöjä soveltuvin osin. Lisäksi pyrin kartoittamaan vastaajan henkilökohtaista suhdetta musiikkiin ja runouteen puolistrukturoidun kyselylomakkeen avulla (ks. Liite 1. Esitieto- sekä palaute- ja yhteenvetolomakkeet luku- ja kuuntelukokeeseen osallistujille). Jokainen luku- ja kuuntelukokeeseen osallistuja täytti tämän taustakyselylomakkeen ennen varsinaisen kokeen aloitusta.

Taustatekijöiden huomioiminen soveltuvin osin on tutkimukseni kannalta olennaista, sillä aiemmat tutkimukset ovat osoittaneet, että musiikin harrastaminen ja musiikillinen asiantuntijuus voivat vaikuttaa kuuntelukokeesta saatuihin tuloksiin (ks. esim. Chartrand & Belin 2006). Lisäksi kandidaatintutkielmani tuloksista kävi ilmi, että eniten runoutta vapaa-ajallaan lukenut ja kaunokirjallisuutta harrastanut haastateltava kykeni asettamaan runon puhujan tai tekstissä keskeisesti kuvatun henkilön tunnemaailman kaikkein etäimmälle omasta tunnekokemuksestaan. Näin ollen hänen tunteensa eivät sekoittuneet runon

1 Luku- ja kuuntelukokeeseen osallistujien lopullisen tutkimuksen kannalta relevantit taustatiedot löytyvät kootusti Liitteestä 2 (Luku- ja kuuntelukokeeseen osallistujat).

maailmassa kuvattuihin tunteisiin, mikä oli hallitseva piirre kahden muun haastateltavani vastauksissa. (Asikainen 2016, 27.)

Tämän tutkimuksen kontekstissa pyrkimyksenäni oli tavoittaa mahdollisimman heterogeeninen joukko osallistujia eri tiedekunnista, jotta myös vastaanottajien keskenään mahdollisimman erilaiset taustat olisivat tulleet näkyviksi vastausaineiston sisällönanalyyseissa. Tästä huolimatta suurin osa vastaajista löytyi musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen silloisista opiskelijoista. Tämän merkitystä varsinaisissa tuloksissa ei voida jättää huomiotta.

1.2.4 Aineistonkeruun menetelmällinen lähestymistapa

Toteuttamani luku- ja kuuntelukoe asettuu menetelmällisesti osaksi vastaanottotutkimuksen (engl. *reader-response criticism, reception theory*) nykysuuntausta, jossa tutkimuksellinen kiinnostus kohdistuu paitsi lukijan tulkintaan, myös itse lukuprosessiin ja siihen liittyvään tunnekokemukseen. Menetelmää on sovellettu erityisesti 2010-luvulla enenevässä määrin juuri runouden ja tunteiden tutkimuksessa. (Helle 2019, 31; 129–130.) Tätä menetelmää hyödyntäen pyrin tarkastelemaan paitsi lukemisen affektiivisuutta, myös musiikin ilmentämien ja herättämien emootioiden myötävaikutusta sekä tunteen sanallistamisen prosessia.

Tutkimustapana olen käyttänyt kandidaatintutkielmani tavoin tapaustutkimusta (engl. *case study*), sillä tavoitteenani on tutkia syvällisesti vain muutamaa kohdetta. Olen pyrkinyt tuottamaan yksityiskohtaista ja intensiivistä tietoa, jolla en ensisijaisesti tähtää yleistettävyyteen. Koska olen perehtynyt tutkimuskohteisiin syvällisesti ja pitkäjänteisesti, voidaan tämän tutkimuksen tulosten katsoa tuottavan myös laajempaa ilmiötä (ruouden ja sen vastaanoton affektiivisuutta) koskevaa tietoa, jolla on myös yleistettäviä sosiokulttuurisia merkityksiä. (Lähdesmäki ym. 2020.)

Tämä tutkimus toteutettiin laadullisena kokeena, jossa oli kaksi erilliselle, kirjalliselle tutkimuslomakkeelle sijoitettua osaa. Kummassakin osassa oli neljä pienempää osiota, jotka oli merkattu tunnistein A-D (osa 1) sekä E-H (osa 2). Jokaiseen osioon liittyi oma tehtävänsä, minkä vuoksi eteneminen määrättyssä järjestyksessä oli välttämätöntä. Vastaajat tutustuivat tutkimuskohteisiin samassa jaetussa tilassa.

Aineisto käsiteltiin järjestyksessä neljä runoa (Pallokentällä, Sumurun prinssi, Talo, Partaalla), jotka oli merkattu tunnistein A-D, ja tämän jälkeen neljä kappaletta (Pallokentällä, Sumurun prinssi, Talo,

Partaalla), jotka oli merkattu tunnistein E-H. Runojen kirjoittaja ja kappaleiden esittäjä tai teosten nimet eivät siis selvinneet koetilanteessa, mikä osaltaan ohjasi vastaajaa tarkastelemaan kirjaintunnisteen osoittamaa tekstiä ja musiikkia pelkästään luku- ja kuuntelunäytteiden ja niiden tuottamien tunnekokemusten näkökulmasta. Koska kaikki tutkimukseen osallistujat tutustuivat aineistoon edellä mainitussa järjestyksessä, sen vaikutusta tutkimustuloksiin ei voida jättää huomiotta. Palaan tähän uudelleen luvussa 4.4. Tutkimuksen rajoitukset ja mahdollisuudet jatkotutkimukselle.

Lukemisen ja kuuntelemisen yhteydessä osallistujille esitettiin kirjallisesti seuraavat kysymykset:

Luettavista runoista:

1. Millaisia tunteita runo herätti sinussa? Kuvaile vapaavalintaisin sanoin, lausein tai termein.
2. Mistä uskot tunteidesi johtuvan? Mikä runossa sai sinut tuntemaan niin? Kuvaile vapaavalintaisin sanoin, lausein tai termein.
3. Kuka runossa mielestäsi puhuu?
4. Mikä oli mielestäsi runon huippukohta? Kirjoita se säe/ne säkeet tähän.
5. Oliko runo, sen kirjoittaja tai mahdollisesti molemmat sinulle tuttuja entuudestaan? Jos oli, kertoisitko vielä, mistä runosta oli kysymys ja kuka sen on kirjoittanut?

Kuunneltavista musiikkikappaleista:

1. Millaisia tunteita kappale herätti sinussa? Kuvaile vapaavalintaisin sanoin, lausein tai termein.
2. Mistä uskot tunteidesi johtuvan? Mikä kappaleessa sai sinut tuntemaan niin? Kuvaile vapaavalintaisin sanoin, lausein tai termein.
3. Mihin kiinnitit kappaleessa aivan erityisesti huomiota? Esimerkiksi sanoituksiin, sävellajiin, tahtilajiin, dynamiikkaan, instrumentteihin, laulajan tulkintaan, tekstin sovitukseen musiikissa?
4. Kuka kappaleessa mielestäsi puhuu?
5. Mikä oli mielestäsi kappaleen huippukohta? Kirjoita tai kuvaile se tähän.

6. Oliko kappale, sen esittäjä tai mahdollisesti molemmat sinulle tuttuja entuudestaan? Jos oli, kertoisitko vielä, mistä kappaleesta oli kysymys ja kuka sen esitti?

Kandidaatintutkielmassani kaikki tutkimuskohteet olivat sattumalta kaikille haastateltavilleni entuudestaan vieraita, mikä osaltaan teki tutkimuksestani entistä mielekkäämmän (Asikainen 2016, 32). Tässä suuremmalla otannalla toteutetussa tutkimuksessa on todennäköisempää, että jokin tutkimuskohteista on vastaajalle entuudestaan tuttu, minkä huomioiminen jo aineistonkeruun yhteydessä on tärkeää, sillä tutkimuskohteen tuttuus saattaa vaikuttaa myös tunnekokemuksen laatuun.

2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

2.1. Keskeisiä käsitteitä

Tässä tutkielmassa keskeisimmät käsitteet ovat *emootio*, *affekti* ja *tunne*. Nämä käsitteet toimivat indikaattoreina, joiden avulla pyrin tarkastelemaan vastaanottajan tunnekokemuksessa tapahtuvia muutoksia suhteessa tekstiin itsenäisenä runona sekä kappaleen sanoituksena. Sanoituksen eli kappaleen tekstin rakenteen ja merkityssisällön kannalta keskeisimmät käsitteet puolestaan ovat *runous*, *lyriikka* ja *laululyriikka*, jotka kaikki esiintyvät myös vastausaineistossani, osin rinnakkain, osin toistensa synonyymeina.

Tässä luvussa tarkastelen näiden kuuden käsitteen ominaisuuksia sekä niiden keskinäisiä suhteita sekä omaan tulkintaani, jo olemassa olevaan tutkimuskirjallisuuteen että aineistossani esiintyviin vastauksiin pohjautuen. Samalla luon suuntaviivat ja rajoitteet niille merkityksille ja asiayhteyksille, joissa kutakin käsitettä tässä tutkimuksessa käytän.

2.1.1 Emootio, affekti ja tunne

Emootio, affekti ja tunne ovat kirjallisuuden ja tunteiden tutkimuksen kontekstissa kolme keskeisintä käsitettä sekä kotimaisella että kansainvälisellä tutkimuskentällä (Helle 2019, 27). Kuitenkin nykykielessä ainakin käsitteiden suomenkielisiä vastineita käytetään melko varomattomasti toistensa synonyymeina. Erityisesti emootion ja tunteen kohdalla merkityseroa voi olla arkipäiväisessä, nopeasti ohikiitävässä keskustelussa vaikea kielentää. Tässä tutkimuksessa termeillä tarkoitetaan rinnakkaisia, mutta semanttisilta olemuksiltaan samankaltaisia ilmentymiä, joilla on sekä kielellisiä että psykologisia ominaisuuksia suhteessa ihmisen sisäiseen kokemukseen.

Emootio (engl. *emotion*) tarkoittaa kielellisistä lähtökohdista katsottuna tunteista ja tuntemuksista koostuvaa sisäistä tilaa, joka mielletään lyhytkestoiseksi. Näin se poikkeaa esimerkiksi mielialasta (engl. *mood*), joka käsitetään pidempikestoisena, jatkuvana olotilana. (Eerola & Saarikallio 2010, 260.) Olennaista emootion käsitteelle on sen suhde psykologisiin ja usein myös mitattavissa oleviin vasteisiin. Psykologisen lähestymistavan mukaan emootio tarkoittaa hormoni- ja aivotoiminnasta johtuvia kognitiivisia prosesseja, joissa ilmenee tunnereaktioita ja fysiologisia muuttujia (Kleinginna & Kleinginna 1981, 350–357). Tällaisia muuttujia voivat olla subjektiivisen tunnekokemuksen ohella

esimerkiksi fysiologiset vasteet (sydämen syke), ekspressiivinen käyttäytyminen (tunteen ilmaiseminen) sekä erilaiset muutokset toimintavalmiudessa (engl. *action tendency*) (Sloboda & Juslin 2012, 74). Voidaan ajatella, että emootiot ovat jollakin tavalla kokijalleen tietoisia sekä jostakin nimettävissä olevasta syy-seuraussuhteesta syntyviä. Tähän liittyy olennaisesti myös kokijan kyky nimetä tuntemansa emootio ja sen aiheuttaja (Helle & Hollsten 2012, 16). Emootion voidaan siis katsoa olevan myös käsitetasolla rajattu, selkeästi määriteltävissä oleva sisäinen tila, kokemus, joka myös kulttuurisesti on usein helposti nimettävissä ja tunnistettavissa² (Jokinen ym. 2015, 18–19).

Affekti (engl. *affect*) tarkoittaa sellaista välitöntä aisteihin perustuvaa tapaa, jolla ihminen reagoi häntä ympäröivään maailmaan. Joissain tapauksissa tunteet, mielialat, emootiot, sävyt tai tunnelmat (engl. *tones*) ja passiot (engl. *passions*) voidaan nähdä affektien alakategorioina. (Altieri 2003, 2–4; Helle & Hollsten 2012, 19.) Tässä tutkielmassa emootio ja affekti käsitetään rinnakkaisina, toistensa sukuisina käsitteinä, jotka eivät ole alisteisia toisilleen. Tämä selittyy emootioiden merkityksellä paitsi musiikkitieteen tutkimuskentällä erittäin keskeisenä musiikin ja tunteiden välisen suhteen indikaattorina, myös aiemmin mainituilla psykologisilla, mitattavissa olevilla vasteilla, joita emootioiden on aiemman tutkimuksen perusteella todettu herättävän.

On perusteltua ajatella emootion ja affektin edustavan saman ilmiön erilaisia ilmenemismuotoja, jotka muovautuvat erilaisista lähtökohdista, ärsykkeistä tai olosuhteista käsin. Käsitteiden välisen tarkan rajan vetäminen on kuitenkin ymmärrettävästi vaikeaa. Nigel Thriftin (2008, 221) mukaan affekti voi muuttua emootioksi tiedostamisen kautta. Tulkitessaan omaa tuntemustaan omien kulttuuristen lähtökohtiensa läpi, vastaanottaja tulee tietoiseksi paitsi affektista, sen vaikutuksesta hänen kokemukseensa ja toimintaansa (Thift 2008, 221). Tämän tulkinnan kannalta on keskeistä paitsi kulttuurinen, myös ajallinen ulottuvuus. Kulttuurimme jatkuvan muuttumisen myötä myös affektiiviset kokemuksemme voivat muuttua, minkä vuoksi osa tavanomaisista keinoistamme tulkita affekteja voi käydä tarpeettomiksi. (Helle & Hollsten 2012, 19.) Näin emootion ja affektin lähtökohdat eroavat toisistaan myös ajan ja kulttuurin näkökulmasta.

Tunteella (engl. *feeling*) tarkoitetaan tavanomaisesti erilaisia lyhykestoisia sisäisiä tiloja, kuten iloa tai surua. Toisaalta sanaa tunne käytetään myös kuvaamaan kaikkia affektiivisiä ilmiöitä yleisemmässä merkityksessä. (Eerola & Saarikallio 2010, 260.) Verrattuna affektiin ja emootioon on käsitteen tunne

² Helteen & Hollsteinin (2016, 16) mukaan emootion psykologisissa määritelmissä emootion tietoisuuden ohella on korostunut sen narratiivisuus. Narratiivisuus syntyy tunnistamisen prosessista: emootio koetaan, tunnistetaan ja nimetään ja sen aiheuttaja ymmärretään.

määrittely jäänyt huomattavasti vähemmälle. Anna Helle (2019, 30) tarkoittaa tunne-sanalla tunnetta arkimerkityksessään, jolloin hän ei ota kantaa siihen, onko tunne käsitteellisesti lähempänä emootiota vai affektia. Sanaa tunne käytetäänkin usein tutkimuskontekstissa myös erityisesti silloin, kun emootioihin tai affekteihin sitoutuminen käsitetasolla ei tunnu sopivalta (Helle & Hollsten 2016, 13).

Vaikka itse sitoudun tämän tutkielman kontekstissa edellä esitettyyn määritelmään (Helle 2019, 30), jonka mukaan tunne tarkoittaa tunnetta arkimerkityksessään, on tunne käsitteenä monimutkainen ja -merkityksellinen. Se voidaan mieltää myös affekteja ja emootioita jäsentymättömämmäksi ja täten epätarkaksi, minkä vuoksi sen käyttäminen tieteellisessä tai tutkimuksellisessa kontekstissa ei ole yhtä mielekästä (Ngai 2005, 24–27). Näen yhteyden aiemmin mainittuun arkimerkitykseen: tunteen voidaan ajatella olevan käsitteenä arkinen, yleinen ja täten myös merkitykseltään laajempi kuin affektin ja emootion.

Klassisen käsityksen mukaan ajatellaan, että tunne on ihmiseen kohdistuva vaikutus, joka liikuttaa häntä ja jollain tavalla ottaa hänet valtaansa. Tähän käsitykseen nojaten on perusteltua todeta ihmisen olevan suhteessa tunteisiinsa ainakin jossain määrin myös passiivinen vastaanottaja. (Tuovila 2005, 62.) Ihmisen rooli omien tunteidensa tuottamisessa ei siis ole aktiivinen, vaan toimijuuden sijaan hän alistuu hänestä itsestään tavalla tai toisella riippumattomille sisäisille tiloille ja niissä tapahtuville muutoksille.

Tutkimukset ovat osoittaneet, että musiikin esittämä (ilmentämä) tunne voidaan nimetä (kielehtää) ilman, että musiikin kuuntelija itse kokisi kyseisen tunteen (Evans & Schubert 2008; Eerola & Saarikallio 2010, 260). Tämä kävi ilmi myös kandidaatintutkielmaani varten tekemästä tutkimuksesta. Lisäksi havaitsin, että tekstin (itsenäinen runo ja/tai kappaleen sanoitus) herättämät emootiot ja haastateltavan subjektiivisesti kokemat tunteet sekoittuivat keskenään paikoin radikaalistikin. (Asikainen 2016, 31–33.) Sekoittuneiden tunteiden tutkiminen, selittäminen ja eritteleminen tässä tutkimuksessa vaatii perusteellisempaa purkamista, sillä piirre oli tälläkin kertaa vastausaineistossani melko hallitseva.

Kandidaatintutkielmaani varten toteutetun tutkimuksen myötä havaitsin, että edellä mainittu tunteiden sekoittuminen vaikutti huomattavasti haastateltavieni vastauksiin koskien heidän itse kokemiaan emootioita. Miksi joidenkin musiikinäytteiden kohdalla tekstin ja/tai musiikin herättämät tunteet määrittivät kaikki haastateltavan teoksesta kummunneet emootiot? Entä miksi joku haastateltavani pystyi erittelemään oman kokemusmaailmansa hyvinkin etäälle runossa ja kappaleessa ilmenneiden emootioiden ”maailmasta” kaikkien näytteiden kohdalla? Oletan edelleen aiempaan tutkimukseen perustuen sekä tutkimukseni tuloksiin pohjaten, että vastaanottajassa heräävät ja runon/kappaleen

ilmentämät emootiot ovat kaksi eri asiaa, vaikka ne joissain tapauksissa voivat sekoittua keskenään ikään kuin yhdeksi ja samaksi kokemukseksi.

Syy näiden kolmen, semanttisesti samankaltaisen käsitteen rinnakkaiskäyttöön kumpuaa siis käytännön tasolta. Käsitteiden sekoittumisen ohella ongelmaksi aikaisemmassa tutkimuksessani muodostui ennen kaikkea suomenkielisten termien *emootio*, *tunne* ja *tunnekokemus* sekoittuminen toisiinsa, sillä suhteessa englanninkielisiin vastineisiinsa niillä on epäselvemmat merkitykset ja käyttötarkoitukset (Eerola & Saarikallio 2010, 260). Paitsi haastateltavien puheessa, ne sekoittuivat täysin tietoisesti myös omassa käytössäni teoreettista viitekehystä luodessani ja varsinaista vastausaineistoa analysoidessani. Perustelin päätöstäni sillä, että ongelma oli yleisesti tiedossa myös suomenkielisellä musikologisella tutkimuskentällä: termit limittyvät ja sekoittuvat (ks. esim. Eerola & Saarikallio 2010, 260; Eerola & Peltola 2012, 90–92).

Siinä missä emootiot ja affektit voidaan nähdä toisilleen rinnasteisina käsitteinä, on niiden ja tunteen välisen eron tekeminen käsitetasolla huomattavasti haastavampaa. Erityisesti termejä *emootio* ja *tunne* käytetään suomen kielessä mieluiten synonyymeina toisilleen (Tuovila 2005, 62). Tämä ei kuitenkaan ole täysin ongelmatonta, sillä muun muassa tiedeyhteisöissä sanojen englanninkielisiä vastineita *emotion* ja *feeling* käytetään eri konteksteissa. Esimerkiksi psykologian tieteellisessä viitekehyksessä termiä *emootio* saatetaan suosia sen biologisen ja objektiivisen konnotaation vuoksi, kun taas antropologit päätyvät termiin *emootio* sen semanttisesti ”sosiaalisen” miellelyhtymän vuoksi (ks. esim. Damasio 2003, 51–52; Wierzbicka 1999, 1–7).

Näin ei kuitenkaan yhtä vakiintuneesti suomenkielisellä tutkimuskentällä ole, minkä vuoksi Tuovila (2005, 63–64) esittääkin väitöskirjassaan sanojen olevan ensisijaisesti kulttuurinsa tuotoksia ja että niiden käytön rajoitukset on tärkeää ymmärtää. Lisäksi on perusteltua pohtia, pyritäänkö suomenkielisissä tiedeyhteisöissä *emootio*-sanan turvin hankkimaan niin sanottua kansainvälistä uskottavuutta. Vaikka englannin kieltä ja siitä johdettuja termejä saatettaisiinkin pitää neutraaleina, tieteen kieleen relevantisti kuuluvina, on hyvä muistaa, ettei esimerkiksi saksan ja venäjän kielissä ole sanasta *emotion* johdettua vastinetta lainkaan. (Tuovila 2005, 63.)

Pohjaten edellä esitettyihin huomioihin käsitteiden välisistä eroista kandidaatintutkielmassani käytettyä käsitteiden niputtamista ja tietoista epätarkkuutta on aiheellista kritisoida. Käsitteellinen epätarkkuus näin hienovaraisessa viitekehyksessä vaikeuttaa vastausaineiston analyysin näkökulmasta informaation saatavuutta ja ymmärrettävyyttä. Edellä mainitusta syystä olen tässä tutkielmassa pyrkinyt

täsmällisyyteen ja yhdenmukaisuuteen käsitteiden käytössä. Käsitteet emootio, affekti ja tunne tarkoittavat tämän tutkielman kontekstissa rajatusti niitä merkityssisältöjä, jotka olen tässä alaluvussa kullekin käsitteelle määritellyt.

Huomionarvoista on myös, etten aiemmassa tutkimuksessani ottanut affekteja huomioon ollenkaan tutkimuskohteena enkä käsitetasolla. Koska tutkimukseni käsitteli ensisijaisesti musiikkia ja sen herättämiä tunteita sekä ilmentämiä emootiota, tuntui rajaus sopivalta ja riittävältä. Tässä tutkimuksessa teksti on huomattavasti keskeisempi tutkimuskohde, minkä vuoksi näen affektit ensisijaisina tarkastelun kohteina erityisesti vastaanoton näkökulmasta.³

2.1.2 Lyriikka, runous ja laululyriikka

Tämä tutkielman kohdeteokset ovat runoja, alun perin itsenäisiä tekstejä, sekä näiden tekstien tulkintoja: vuosikymmeniä myöhemmin syntyneiden sävellysten johdosta nämä runot ovat jalostuneet myös punk-/rock-kappaleiden sanoitukseksi. Tämän lähtökohdan kannalta välttämättömiksi käsitteiksi nousevat *lyriikka*, *runous* ja *laululyriikka*. Erittelen seuraavaksi, miten käsitteet määritellään, mitä niillä tarkoitetaan ja miten ne eroavat toisistaan tämän tutkimuksen kontekstissa.

Lyriikka on käsitteenä peräisin antiikin ajalta. Lyriikalla tarkoitetaan vakiintuneesti suomen kielessä *runoutta*, joka on myös lyriikkaa arkikielisempi ilmaus (Kainulainen 2013, 26). Lyriikka voidaan nähdä myös kaikkien runouden päälajien⁴ synonyymina (Herrera Guevara 2006, 29; Kielikompassi 2020), mikä tekee käsitteestä joustavan ja väljän. Tässä tutkielmassa käytän ensisijaisesti termiä runous sen yleiskielisyyden ja tarkkarajaisuuden vuoksi. Runoudella tarkoitetaan sellaista sanataidetta, jossa ajattomuus sekä tunne- ja aistivoima korostuvat (Herrera Guevara 2006, 29). Sen erottaa proosasta arkisen kielenkäytön normistosta eroava, monimerkityksellinen ja kuvaileva kieli sekä säkeisiin ja säkeistöihin⁵ pohjautuva muoto (Viikari 1990, 43). Termillä ”lyriikka” voidaan kuitenkin tarkoittaa myös ensisijaisesti laulettua lyriikkaa, erityisesti rock- tai laajemmassa kontekstissa populaarimusiikin sanoituksia, mikä juontaa juurensa englanninkieliseen, minkä tahansa kappaleen sanoituksia tarkoittavaan termiin *lyrics* (Kainulainen 2013, 26).

³ Perustelen ja avaan tätä päätöstä tarkemmin luvussa 2.4 Runous ja affektit.

⁴ Runouden päälajit ovat varsinainen runous eli lyriikka, kertomaruus eli epiikka ja näytelmärunous eli dramatiikka (Kielikompassi 2020).

⁵ Säkeellä tarkoitetaan runon perusyksikköä, kirjoitetussa runossa sanojen muodostamaa riviä, säkeistöllä puolestaan useammasta säkeestä koostuvaa yksikköä (Kielikompassi 2020).

Populaarimusiikki on melkein aina laulumusiikkia (Steinby ym. 2018, 25). Tästä huolimatta populaarimusiikin sanoituksia on tutkittu verrattain vähän. Jo olemassa oleva musiikkitieteellinen tutkimus painottuu monilta osin sosiologisiin, kulttuurintutkimuksellisiin sekä etnografisiin näkökulmiin, joissa tekstintutkimus ei korostu yhtä merkittävästi kuin musiikillisten piirteiden analysointi. (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 20–24.) Vastaavasti kirjallisuudentutkimuksen kentällä populaarimusiikin sanoitusten tutkimus ja lähiluku on valtavirtaistunut vasta 2010-luvulla.

Molempia näkökulmia voidaan selittää muun muassa Saariston (1990, 54–56) näkemyksellä siitä, ettei populaarimusiikin (erityisesti rockin) sanoituksia ole varsinkaan ennen 90-lukua tunnustettu runoutena kirjallisessa mielessä. Väite ei ole täysin perätön nykypäivänäkään. Tekstin (sanoituksen) tehtävä on yhä olla ensisijaisesti kiinteä osa kappaleen äänimaisemaa, ei erillinen, itsenäinen kokonaisuus. Näin teksti ei ole kokonainen tai täydellinen ilman siihen olennaisesti kuuluvaa musiikkia. (Kivinen 2001, 5.)

Problematisointia osaltaan avaa myös sosiologi Simon Frithin (1988, 39–40) jo kolmekymmentä vuotta sitten havaitsema ilmiö ”rockin runollisuuden ongelma”. Se tarkoittaa, että laulujen sanoitukset ovat ihmisäänen merkkejä eli ne toimivat kuin puhe: ne ovat lähempänä näytelmiä kuin runoja, sillä laulusolisti voi ilmaista tunteitaan esimerkiksi huokauksin ja äänensävyjen muutoksin. Jo tämän pohjalta on perusteltua olettaa, että laulujen sanoitukset ja laulajan tulkintansa kautta ilmaiset tunteet vaikuttavat myös kappaleen kuulijan tunteisiin⁶.

Suhteessa edellä esitettyyn suomenkielinen termi *laululyriikka* on huomattavan monimutkainen. Kuitenkin termi on yleisesti käytössä erityisesti populaarimusiikin sanoituksia koskevien tutkimusten kontekstissa (ks. esim. Kansonen 2011, 10; Kivinen 2001). Taidemusiikin tutkimuksessa puolestaan on laaja-alaisesti suosittu termiä runous vokaalimusiikin tekstejä analysoitaessa. Valinta on mielestäni perusteltu, sillä esimerkiksi klassisessa laulumusiikissa yksi keskeisimmistä musiikista ja tekstistä rakentuva teostyyppi on lied, tekstiltään alun perin jo olemassa olleeseen runoon pohjautuva sävellys laulajalle ja säestäjälle, tavanomaisesti pianistille. (Murtomäki 2005). Tässä lähestymistavassa runoudella on jo tunnustettu itseisarvo, jonka irrottaminen sävellyksestä on lähtökohdiltaan musiikkikappaleeseen sävellettyä sanoitusta sallitumpaa. Tästä huolimatta olemuksellinen ero taide- ja populaarimusiikissa käytettyjen tekstien (sanoitusten) välillä on kiistanalainen. Tero Liukkonen (1990) ja Nina Kivinen (2001) esittävät tutkimuksissaan, että rockteksti toimii musiikin ehdoilla, mutta siitä on

⁶ Laulusolistin ja tulkinnan merkitystä sanoituksen (tekstin) herättämiin ja ilmentämiin emootioihin tarkastelen lähemmin alaluvussa 2.5.2 Solisti ja tulkinta.

löydettävissä kaikki lyriikan (runouden) ehdot täyttävät piirteet (ks. Viikari 1990, 43 sekä 50–54) ja sen tutkimuksessa on mahdollista soveltaa sanataiteen metodeja. Eläviä esimerkkejä tämän näkemyksen puolesta ei tarvitse etsiä kaukaa, joskin niistä tunnetuin lienee muusikko Bob Dylanille vuonna 2016 myönnetty kirjallisuuden Nobel-palkinto.

Relevanttiudestaan huolimatta edellä esitetty ei ole yksimielisesti tunnustettu. Termi laululyriikka nauttiikin suosiotaan tiedeyhteisön sijaan erityisesti populaarimusiikintekijöiden ja -esittäjien keskuudessa. Yleisesti tunnettu, suomenkielinen esimerkki tästä esiintyy Heikki Salon (2006) laulun tekemistä käsittelevässä kirjassa *Kahlekuningaslaji: Laululyriikan käsikirja* (Like). Salon (2006, 35) mielestä laulutekstin kirjoittaminen ei ole sama asia kuin runon kirjoittaminen eikä sitä ehkä voi nähdä kirjallisuudenlajina ylipäätään. Hänen mukaansa laululyriikka on oma genrensä, joka paperilla luettuna vaikuttaa usein löysältä ja väriltömältä, ikään kuin ”huonolta runolta”. Näkemys on mielenkiintoinen, mutta aiheen tiimoilta tehdyn tutkimuksen näkökulmasta kyseenalainen. Se vie runouden ja ”laululyriikan” kauaksi toisistaan, mitä ne tutkimuksen valossa eivät ole, sillä runouden musikaalisuus ei ole kadonnut⁷, vaikka Salo (2006, 36 ja 45–46) antaa niin teoksessaan ymmärtää esittämällä muun muassa kielen musiikillisuuden olevan musiikkiin verrattuna yksinkertaista, viitteenomaista, kömpelöä ja kalpeaa.

Laulujen sanoituksilla ja runoilla on tavanomaisesti huomattavan monia yhteisiä piirteitä. Molemmille tyypilliset loppusoinnut, mitallisuus ja tiukat säejaot ovat edelleen keskeisessä asemassa sekä laulujen sanoitusten että perinteisen runouskäsitteksen⁸ kontekstissa (Kansonen 2011, 10; Peltonen 2005, 4). Yhdistävinä tekijöinä voidaan nähdä myös kieli, joka tyypillisesti sisältää monia merkityksiä, kielikuvia ja kuvallisia ilmauksia. Myös intertekstuaalisuus, kirjalliset viittaukset sekä taidokas riiminkäyttö ovat tavanomaisia ja tunnistettavia ominaisuuksia molemmille. (ks. esim. Liukkonen 1994, 135–137; Kivinen 2001, 5; Kansonen 2011, 10.)

Pohjaten edellä esitettyihin näkemyksiinsä runouden ja ”laululyriikan” välisistä eroista Salo (2006, 46) toteaa ehkä hieman ristiriitaisestikin, ettei kaikki nykyrunous ole laullista, mutta kaikki hyvä laululyriikka on myös runollista. Mikäli lauluteksti ja runous olisivat kovin kaukana toisistaan, tuskin olisi ylipäätään mahdollista, että itsenäiseksi tekstiksi tarkoitettu runo kykenee herättämään tunteita tai

⁷ Tekstin ja musiikin yhtymäkohtia erittelen kattavasti erillisessä luvussa 2.3. Tekstin ja musiikin yhtymäkohdat.

⁸ *Perinteinen* runouskäsite tässä asiayhteydessä oma lisäykseni. Herrera Guevaran (2006, 23) sanoin runous on päässyt jo kymmeniä vuosia sitten eroon loppusoinnillisuudesta, minkä vuoksi se voidaan nähdä nykyrunouteen, erityisesti kokeellisiin lähestymistapoihin, verraten melko konservatiivisena.

ilmentämään emootioita toimiessaan myös kappaleen sanoituksena. Nähdäkseni kysymys on Salon (2006, 45–46) näkemystä laajemmasta ilmiöstä: runo ei välttämättä ole tarkoitettu vain luettavaksi ja laulun sanoitus laulettavaksi.

Tämän tutkimuksen kohdeteoksia tarkasteltaessa voidaan puhua jo melko marginaalisesta tutkimusalasta, sillä tutkimusaineistona on alun perin itsenäiseksi runoiksi tarkoitettut tekstit säveltäjän ja/tai esittäjän varta vasten kirjoittaman sanoituksen sijaan. Merkittävän eron tekeminen näiden kahden välille ei kuitenkaan ole perusteltua: jos otetaan huomioon tekstin ilmentämät emootiot, kyseessä on joka tapauksessa monimerkityksellinen, välitön ja olennainen osa kuuntelukokemusta, joka on mahdollista ottaa huomioon sellaisenaan, riippumatta tekstin kirjoittajasta.

Käsitteiden monimerkityksellisyyden sekä – jälleen kerran – arkisen kielenkäytön väljien määrittelyperiaatteiden vuoksi suosin tämän tutkimuksen kontekstissa termejä *runous* ja *runo* viitatessani itsenäisiin runoihin sekä termiä *sanoitus* viitatessani laulettun kappaleen tekstiin. Tällä yksinkertaisella jaottelulla pyrin määrittelemään kullekin aineiston osalle mahdollisimman tarkan ja johdonmukaisen position sekä välttämään käsitetason sekaannuksen aineiston analyysivaiheessa.

Käsitteet lyriikka ja laululyriikka jäävät näin ollen pois varsinaisesta sisällönanalyysistä, sillä tämän tutkielman kontekstissa varsinainen painopistealue on emootioiden, affektien ja tunteiden tulkinnessa, jota yksinkertaiset käsitteiden merkityksiä koskevat sopimukset sekä käsitteiden yhdenmukaiset käyttötavat edistävät.

2.2. Kuinka sanallistaa tunnekokemus?

Ihminen voi ilmaista tunteitaan ilman sanoja, mutta puhuminen ei onnistu ilman niitä. Sanat ovat tärkeitä, jotta voisimme nimetä tunteita, joka puolestaan on tärkeää toisen ihmisen kanssa muodostettavan ehyen vuorovaikutussuhteen muodostamiseksi. (Tuovila 2005, 15.) Tämän tutkimuksen ydinajatus tunteiden nimeämisen ja tunnekokemuksen sanoittamisen tärkeydestä myötäilee edellä esitettyä Tuovilan (2005, 15–16) väitöskirjassaan muotoilemaa premissiä.

Tässä luvussa tarkastelen tunnekokemuksen sanoittamisen taustalla vaikuttavia menetelmiä, mekanismeja ja teorioita laajemmin. Sivuan affektin ja emotion käsitteitä niiltä osin kun ne tukevat käsitteen tunne ilmenemistä osana kokemusta ja ennen kaikkea sen kielentämistä. Kokemuksella

tarkoitetaan tässä tutkimuksessa Jussi Kotkavirran (2002, 15–16) mukaisesti henkilön tunnelähtöisiä ja -peräisiä reaktioita ja näiden ilmentymiä, esimerkiksi muistoja ja muistelua.

Koska käsitteen tunnekokemus määrittelemisen tutkimuskirjallisuuden näkökulmasta on huomattavan haasteellista termin epäkonventionaalisuudesta johtuen, käytän tämän tutkimuksen kontekstissa termiä tunnekokemus tarkoittaessani tietyn tunteen kokemiseen liittyvää havaitsemisen, tiedostamisen ja kielentämisen prosessia. Näin käsite asettuu käytössäni luontevaksi jatkumoksi paitsi Kotkavirran (2002) kokemuksen määritelmää, myös psykologian tieteenalalla jokseenkin jäsentynyttä näkemystä, jonka mukaan tunnekokemuksella (engl. *emotional experience*) tarkoitetaan tietoista psykologista kokemusta omista subjektiivisista tunteista sekä kykyä ajatella, nimetä tai keskustella niistä (ks. esim. Ekman ym. 1980; Saarni 2011; Koskelo & Pasanen 2017, 1–2).

2.2.1 Tunteiden kielentäminen ja käsitteistäminen

Kaikella kielellisellä voidaan nähdä olevan perusta fyysisessä todellisuudessa (Lakoff & Johnson 1980, 177). Tähän myös tunteiden kielentämisen ja käsitteistämisen teoriat perustuvat. Maailman havaitseminen, selittäminen ja ymmärtäminen perustuvat tutkitusti kielen käyttämiseen (ks. esim. Sapir 1949, 158; Whorf 1956, 213; Arendt 1978/1981; Palmer 1981, 115; Dufva 2002, 156–157; Tuovila 2005, 23–35). Näkemyksen suosio ja elinvoimaisuus juontavat juurensa jo 1900-luvun alkupuolelle, jolloin havaintoon syventyivät paitsi kielitieteilijät, myös filosofit. Muun muassa Martin Heidegger, Bertrand Russell ja Ludwig Wittgenstein sekä poliittisen teorian tienraivaaja Hannah Arendt tulivat tunnetuiksi myös kieleen, sen olemuksellisuuteen sekä kielen ja ajattelun väliseen suhteeseen perehtyneistä kirjoituksistaan. (ks. esim. Tuovila 2005, 23.)

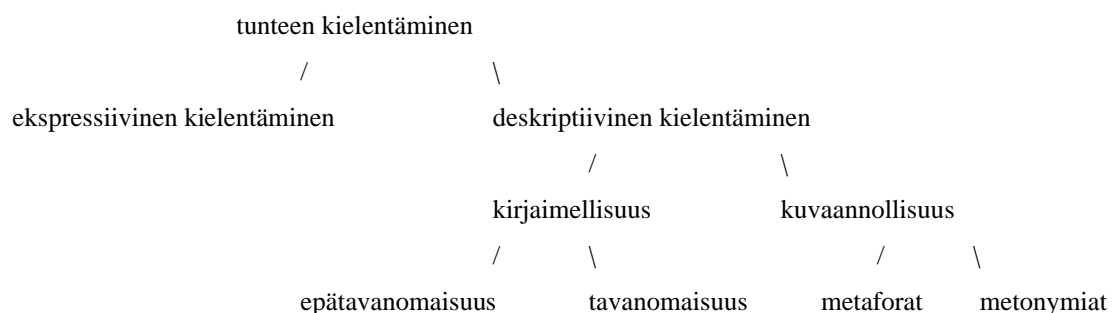
Tunne sen sijaan ei ole lingvistinen ilmiö, mutta kieli on yksi keskeisimmistä tavoista tutkia sitä. Tunne on kompleksinen, neurologinen tapahtuma, joka kognitiivis-kielellisen representoitumisen kautta vakiintuu ajatukseksi eli olemukseltaan kielelliseksi prosessiksi. Termit tunnekäsite (engl. *emotion concept* tai *emotion term*) ja tunnesana (engl. *emotion word*) perustuvatkin tunteen leksikaaliseen merkitykseen: ne kuvaavat itse tapahtumaa ja asettuvat näin mahdollisimman luontevaksi osaksi itse tunnekokemuksen todellisuutta. (Tuovila 2005, 39–40.)

⁹ Leksikaalinen tarkoittaa sanoihin olennaisesti liittyvää tai sanastollista (Tieteen termipankki 2020).

Kieli on totuttu näkemään keskeisenä tunteen välittämisen välineenä (Williams 2011, 27–28). Myös tutkimukset osoittavat tämän paikkansa pitävyyden, vaikka kielet ovat sanastoiltaan erilaisia ja tämän vuoksi eri kielten puhujat ajattelevat eri tavoin (Dufva 2002, 156–157, ks. myös esim. Arendt 1978/1981). Kunkin kielen sanat nimeävät tunteita ja tunnetilaa voidaan korostaa esimerkiksi kuhunkin kieleen vakiintuneilla huudahduksilla sekä kielen omilla tai vierasperäisillä kiro sanoilla (Tuovila 2005, 40).

Sanojen lisäksi tunneilmaisuun kuuluvat metaforat ja metonymiat, jotka eivät ole suoranaisia vastineita ulkoiselle, fyysiselle todellisuudelle. Näin ollen tunneilmaisun kielentämistä ja käsitteistämistä voidaan tarkastella paitsi kirjaimellisesti, myös kuvaannollisesti. Tämä jo itsessään voidaan tulkita osoitukseksi siitä, ettei kieli välttämättä onnistu tavoittamaan ihmisen mielen syvintä käsitteisisältöä ja/tai siellä tapahtuvia prosessoiteja. Kun ihminen onnistuu kielentämään ja käsitteistämään jotakin kokemaansa, hän on jo edennyt ajattelussaan representaatioprosessin tiedostettuun vaiheeseen. (Tuovila 2005, 41–42.)

Edellä esitettyjen tunteen kielentämisen ja käsitteistämisen peruseriaatteiden hahmottamiseksi on unkarilainen kielitieteilijä ja lingvistiikan professori Zoltán Kövecses (2000) kehittänyt alla olevan, myös Tuovilan (2005) väitöskirjassaan esittelemän “tunnekielen” (engl. *emotion language*) mallinnoksen. Tuovila (2005, 40) viittaa malliin relevantilla kielitieteen termillä tunnesanavarat, mutta itse suomensin mallinnoksen muotoon tunteen kokemiseen liittyvien kielellisten mahdollisuuksien malli johtuen aiemmin perustelemastani valinnasta kuvata termillä tunnekokemus tämän tutkimuksen kontekstissa tunteiden kokemisen sanoittamista sekä tunteista puhumista.



MALLI 1. Tunteen kokemiseen liittyvien kielellisten mahdollisuuksien malli (Kövecses 2000, 6; katso myös Tuovila 2005, 40; suom. Asikainen 2020).

Malli osoittaa erityisen hyvin, ettei tunteen kielentäminen ole sidoksissa yksinomaan tunteita kuvaaviin, yhteisesti sovittuihin ja kielen konventioiden mukaisiin sanoihin (esimerkkinä suomen kielen sanat *ilo* ja *suru*), vaan tunteen kielentämisessä ja käsitteellistämässä on aina kyse huomattavan monimutkaisesta, kognitiivisesta prosessista. Tunteen ekspressiivinen kielentäminen (engl. *expressive emotional language*) tarkoittaa tässä tapauksessa jotakin sellaista tunteen kielellistä ilmausta, joka ei ole sidoksissa edellä mainittuihin, kielen omiin, merkitykseltään vakiintuneisiin tunnesanoihin. Tunteen ekspressiivinen kielentäminen voi siis olla esimerkiksi vaikutelmasta tai tunteen herättämästä fyysisestä reaktiosta (fysiologisesta vasteesta) kertomista. (Kövecses 2000, 5–8, ks. myös Sloboda & Juslin 2012, 74.) Tunteen deskriptiivinen kielentäminen (engl. *descriptive emotional language*) puolestaan tarkoittaa tätä mallia soveltaen paitsi edellä havainnollistettuja, kieleen sanastollisesti kuuluvia tunnesanoja, myös abstrakteja, kuvaannollisia ilmauksia, kuten kieli- tai mielikuvia sekä aiemmin mainittuja metaforia ja metonymioita (Kövecses 2000, 6–8).

Yhteenvedona voidaan esittää, että kielentämisen prosesseihin liittyy aina paitsi edellä kuvatut, kunkin kielen ja kulttuurin sisällä yleisesti ja yhteisesti sovitut tunnesanat, myös lukuisia muita huomioon otettavia kielellisiä ilmauksia, jotka yhtä lailla antavat tietoa tunnekokemuksen laadusta ja muodosta. Näin ollen on nähdäkseni aiheellista todeta kielenneetyn tunteen olevan ensi kädessä jonkinlainen representaatio¹⁰ siitä kokemuksesta, tapahtumasta tai prosessista¹¹, jonka tunne ihmisessä aiheuttaa.

2.2.2 Tunnesanojen luokittelu

Luokittelu on tapa jäsentää muuten jäsentymätöntä maailmaa (Lakoff 1987, 51). Eittämättä tähän inhimilliseksi tarpeeksi muodostuneeseen toimintaan perustuu myös tunnesanojen luokittelu, jonka poikkitieteellinen tutkimushistoria ulottuu pisimmillään vuosikymmenten taakse.

Luokittelu tarkoittaa aineiston, joukon tai ryhmän jäsentämistä hierarkisiin ryhmiin (Tieteen termipankki 2020). Esimerkiksi biologian tieteenalalla eliöiden luokittelu ja tätä kautta niiden nimeäminen ja kuvaaminen on keskeinen menetelmä informaation keräämiseksi ja järjestämiseksi. Tieteellisenä

¹⁰ Representaatio tarkoittaa erityisesti kulttuurintutkimuksen kontekstissa merkityksen tuotantoprosessia, jossa kuviin tai muihin objekteihin yhdistyy tietynlaisia merkityksiä (Paasonen 2010, 40–41; Koistinen 2016, 87). Filosofian kontekstissa termi puolestaan viittaa pelkistetympään esitykseen jostakin asiasta (Tieteen termipankki 2020). Käytän itse termiä representaatio tässä tutkielmassa ensisijaisesti jälkimmäisessä merkityksessä, sillä nähdäkseni representaation merkityksiä tuottava olemus sisältyy jo itsessään tähän määritelmään.

¹¹ Prosessi tunnekokemuksen ja kielenneetyn tunteen välillä ei kuitenkaan välttämättä ole yksisuuntainen. Muun muassa Lisa Feldman Barrettin (2016) tunteiden konstruktivisuuden teoria käsittää tunteisiin käytetyt sanat ja sosiaalisen tiedonvaihdon osana tunteen käsitteellistä rakentumista. Ks. myös alaluku 2.3.4 Kielen todellisuuden ongelma ja muut tunteen kielentämisen rajoitteet.

tutkimusmenetelmänä luokitteluun kuuluukin samojen tai toisiaan muistuttavien ominaisuuksien etsiminen ja mahdollisuuksien mukaan näiden selittäminen sekä eron tekeminen ominaisuuksiltaan erilaisiin. Vaikka luokittelussa lukuisat variaatiot ovat mahdollisia, on peruseriaate aina sama: luokittelun kohteet sijoitetaan aina johonkin luokkaan jonkinlaisen yhtäläisyyden perusteella, olipa kyseessä sitten kuinka täsmällinen tai sumea luokittelutapa tahansa. (Lähdesmäki ym. 2020.)

Luokittelu on erinomainen analyysimenetelmä esimerkiksi aiemmin mainitun biologian tieteenalan tutkimuksellisessa viitekehysessä, jossa erilaisten ryhmien muodostaminen on keskeinen osa tutkimusperinnettä. Se sopii loistavasti sovellettavaksi myös tilastollisiin menetelmiin, joissa aineistot ovat määrällisiä (Lähdesmäki ym. 2020). Luokittelusta on kuitenkin helppo löytää käytännön esimerkkejä myös kielitieteestä. Yksi tunnetuimmista on varmasti sanojen ryhmitteleminen sanaluokkiin, joka on vakiintunut tapa jäsentää paitsi sanastoa, myös ajatteluamme. Sanaluokkajakoa kutsutaankin kieliopin kirjoittajien muodostamaksi perusrangaksi, sillä se on yleisesti tunnettu ja tunnustettu, historialtaan jo antiikin Kreikkaan ulottuva kielitieteellinen ydin. (Heinonen 2006.)

Vaikka sanoja voidaan luokitella monista eri syistä, moniin eri ryhmiin, monin erilaisin perustein, on tunnesanojen luokittelu verrattain haastavaa. Ongelman ydin juontaa tunnesanojen merkitysten määrittelyyn: tunnesanojen merkitysten kuvaaminen ei ole yksiselitteistä eikä helppoa. Tämän voi havaita konkreettisesti esimerkiksi sanakirjoista. Tunnesanoille on tavanomaisesti helppo löytää vastineita eri kielistä, mutta tunnesanojen varsinaiset määritelmät ovat usein epämääräisiä ja ympäröityjä. (Tuovila 2005, 42–43.) Tästä huolimatta kansainvälisesti ja eri tieteenalat ylittävästi tiedeyhteisöissä vallitsee yleisesti hyväksytty konsensus ainakin yhdestä tunnesanojen luokitteluperusteesta. Kyse on niin kutsuista perustunteista. Niillä tarkoitetaan sellaisia tunteita, jotka uskotaan olevan kaikille ihmisille ominaisia, kulttuurista riippumattomia ja siten täysin universaaleja. Nämä perustunteet¹² ovat ilo, suru, viha, yllättyneisyys, pelko ja inho (ks. esim. Ekman 1970, 1999; Nummenmaa 2010, 33–37; Koskelo & Pasanen 2017, 2). Vaikka määrittelystä ei olla täysin yksimielisiä, on tämä kuuden tunnesanan joukko säilyttänyt asemansa jokseenkin vakiintuneena vuosikymmenten ajan.

Näkemyksen kannattajista käytetään tiedeyhteisöissä nimitystä universalistit. Tästä joukosta erottuvat relativistit puolestaan ajattelevat, että tunteet ovat kulttuurisesti konstruoituja eli ne muotoutuvat

¹² Lauri Nummenmaa (2017, 35) käyttää myös termiä perustunnejärjestelmä. Järjestelmällä hän viittaa sellaisiin sekä ihmisten että eläinten aivoissa tutkitusti todennettuihin tunnemekanismeihin, joilla on myös omat puolustustehtävänsä.

sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ja ovat näin osa kunkin kulttuurin omaa merkkijärjestelmää. (Tuovila 2005, 20–21.) Muun muassa näistä kahdesta keskenään hyvin erilaisesta näkökulmasta johtuen eri tutkijoiden laatimat, käyttämät, puolustamat ja kritisoimat perustunneluettelot voivat siis nähdäkseni olla hyvinkin heterogeenisiä ja usein tavalla tai toisella sidoksissa paitsi tutkijan henkilökohtaisiin tutkimusintresseihin, myös hänen näkemykseensä universaalien perustunteiden olemassaolosta.

Kirjallisuuden ja tunteiden tutkimuksen näkökulmasta yksi tunnustettu tapa luokitella tunteita on kirjallisuutta ja empatiaa tutkivan Suzanne Keenin (2011) tunnetuksi tekemä, niin sanottu kahden pääryhmän malli. Tunteet, joihin Keen viittaa termillä *emootiot*¹³, voidaan luokitella kahteen ryhmään: ensisijaisiin ja toissijaisiin (Keen 2011, 6). Ensisijaisten emootioiden yhteys niin kutsuttuihin perustunteisiin on nähdäkseni ilmeinen, sillä Keenin mukaan ne ovat pohjimmiltaan biologisia ja niitä esiintyy kaikilla nisäkkäillä sekä kaikissa kulttuureissa. Ensisijaisia emootioita ovat suuttumus, suru, pelko, yllättyneisyys, inho, tyytyväisyys ja onnellisuus¹⁴, joiden yhteys edellä esitettyihin perustunteisiin on nähdäkseni kiistaton.

Toissijaiset emootiot Keen puolestaan jakaa kahteen alaryhmään. Moraalisiin emootioihin kuuluvat empatia ja myötätunto, sosiaalisiin emootioihin puolestaan nolostuminen, kateus, syyllisyys, viha sekä turvallinen johonkin kuulumisen tunne. (Helle 2019, 29., Ks. myös Ahmed 2004, 8–10.) Toissijaiset emootiot ovatkin ensisijaisia emootioita monimutkaisempia paitsi olemukseltaan, myös kielentämisen näkökulmasta. Jo tämä nähdäkseni riittää tunnesanojen luokitteluperusteeksi: hierarkia syntyy paitsi tunnesanojen käyttötarkoituksista ja ilmenemistiheydestä, myös tunteen kielentämisen monimutkaisuuden tai yksinkertaisuuden asteesta.

Riippumatta universaalien perustunteiden todellisuudesta, voidaan kunkin kielen tunnesanaston sisällä katsoa vallitsevan eräänlainen tärkeysjärjestys eli hierarkia. Tämän Kövecsesin (2000, 3) teorian mukaisesti kielen tunnesanastoissa esiintyy kolme eri tasoa: ylätaso, perustaso ja alataso, jotka perustuvat kutakin tunnetta kuvailevien sanojen yleisyyteen ja käyttörajoituksiin. Näistä tasoista tärkein on perustaso, jolle sijoittuvat sanat ovat tavanomaisesti kielenkäyttäjälle helposti löydettävissä ja merkitykseltään selkeästi ymmärrettävissä. Tällaisia ovat esimerkiksi suomen kielen tunnesanojen ilo ja suru kaltaiset, sanastollisesti yleiset ja informatiiviset ilmaukset (ks. myös Tuovila 2005, 24). Ylätasolla puolestaan tarkoitetaan perustasolle sijoitetun sanan kategoriaa eli ryhmää, johon perustason ilmaus

¹³ Tässä asiayhteydessä eron tekeminen termien tunne ja emootio välille olisi keinotekoista. Kuten Anna Helle (2019, 29) esittää, käsitteet voidaan nähdä myös saman kokemuksellisen jatkumon osasina.

¹⁴ Keenin (2011, 6) ensi- ja toissijaisten emootioiden alkuperäiset suomennokset Anna Helle (2019, 29).

voidaan sijoittaa olemuksensa tai siihen olennaisesti liitettävien elementtien puolesta. Alataso sen sijaan tarkoittaa perustasolle sijoitettuun sanaan nähden harvinaisempaa ilmausta, joka voidaan liittää osaksi perustason sanaa esimerkiksi sitä täydentävänä tai siitä jollain muulla tavalla tietoa antavana. (Kövecses 2000, 3–4.) Konkreettisesti ja yksinkertaisesti esitettynä hierarkia toimii esimerkiksi seuraavalla tavalla:

ylätaso:	tunne
perustaso:	viha
alataso:	kiukku

MALLI 2. Tunteiden hierarkia (Kövecses 2000, 3, alkuperäinen suomennos Tuovila 2005, 25).

Tunteiden hierarkian malli onkin pohjimmiltaan hyvin pelkistetty yritys kuvata kielen tunnesanojen välisiä suhteita ja näiden välisten luokittelujen perusteita. Tämän tutkielmani kontekstissa Kövecsesin (2000) tunteiden hierarkian malli ja Tuovilan (2005, 17) esittämä väite tunteiden luokittelun prosessinomaisuudesta kuitenkin kiteyttävät koko tunteiden luokittelun ytimen. Niin kuin Tuovilan (2005, 17) väitöskirjatutkimuksen vastausaineisto, myös minun tunnekokemuksen sanallistamista ymmärtämään pyrkivä vastausaineistoni koostuu paitsi tunteita nimeävistä substantiiveista, myös suurissa määrin fyysisiä tuntemuksia, käyttäytymistä ja samaistumista kuvaavista sanoista, jotka eivät olet tunteiden nimityksiä. Näin ollen ne ovat tavalla tai toisella alisteisia jollekin nimettävissä olevalle tunnesanalle.

2.2.3 Suomen kielen tunnesanojen semanttinen tulkinta

Tässä tutkielmassa tarkastelen musiikin ja tekstin ilmentämiä ja herättämiä tunteita suomen kielen tunnesanojen semantiikkaa apunani käyttäen. Semantiikalla tarkoitetaan kielellistä merkitystä ja sen tutkimusta (VISK 2008). Tunnesanojen semantiikkaa on tutkittu erityisesti englannin kielessä 1980-luvulta alkaen. Viimeistään vuosituhannen vaihteeseen tultaessa on kiinnostus alkanut levitä myös muihin kieliin erityisesti englantiin vertailevasta näkökulmasta. Kiinnostuksen tunnesanastojen semanttisia olemuksia kohtaan on jo tuolloin odotettu kasvavan lingvistien keskuudessa tulevina vuosikymmeninä. (ks. esim. Lewis & Haviland-Jones 2000; Harkins & Wierzbicka, 2001.)

Suomenkielisiä tunnesanoja koskeva tutkimus ei kuitenkaan vielä ole onnistunut saamaan suurta tuulta purjeisiinsa, vaikka nousujohdetta niin kirjallisuuden ja affektien tutkimuksen kuin kielitieteen alalla tehtävän semanttisen tutkimuksen myötävaikutuksesta on havaittavissa. 2020-lukua lähestyttäessä suomen kielen tunnesanoihin ja -ilmauksiin perehtyvä tutkimus on alkanut herättää kiinnostusta paitsi kielen-, myös kulttuurintutkijoissa. Tätä kautta tunnesanojen tutkimus voidaan tuoda entistä lähemmäs myös sen yhteiskunnallista olemusta. (ks. esim. Tuovila 2005; Vauras 2006; Vauras 2008; Kääntä 2010; Helle & Hollsten 2016; Helle 2019.)

Jo itsessään sanan tunne semantiikka on huomionarvoinen. Substantiivi tunne juontuu verbistä tuntea, joka kuuluu suomen kielen vanhaan omaperäiseen sanastoon toisin kuin emotio, jonka alkuperä on latinankielisessä sanassa *emovere* (‘liikuttaminen’, ‘liikkeelle paneminen’) tai alkuperältään ‘mielenkiihotusta tai -järkytystä’ tarkoittava sana affekti, jonka juuret niin ikään ovat latinan kielen verbissä *afficere* (‘vaikuttaa’) (Tuovila 2005, 64). Tunne on siis perimältään suomalais-ugrilainen sana, joka muodostettiin 1800-luvulla yleiskieliseksi ilmaukseksi. Onkin mielenkiintoista, että ennen tunnesanan käyttöönottoa sen paikalla käytettiin suvereenisti ilmauksia liikutus, sydämen liikutus, mielenliikutus, mielen vaikutus, tuntemus ja tunto. (Siiroinen 2001, 22; Tuovila 2005, 65.) Erityisesti termi sydämen liikutus herättää mielenkiintoni: voisiko sen alkuperä olla tunteen kokijan fyysisessä reaktiossa, esimerkiksi sydämen lyömistiheyden kaltaisessa fysiologisessa vasteessa? (ks. esim. Sloboda & Juslin 2012, 74.)

Tähän mennessä suomen kielen tunteita nimeävistä tunnesanoista ja niiden semanttisista olemuksista sekä käyttötarkoituksista on pystytty osoittamaan muun muassa se, että adjektiiveilla (esim. iloinen, surullinen) kuvataan yleensä tunnetilaa ja että interjektoilla (esim. hui, oho, pyh) on affektiivisia merkityksiä. Lisäksi on havaittu, että suomen kielen tunnesanojen leksikaalisissa muodoissa on paljon variaatiota. Ne voivat olla substantiiveja (esim. ilo), adjektiiveja (esim. iloinen) tai verbejä (esim. iloita). Lisäksi ne voivat muodostua erilaisista rakenteista (esim. ‘että pisti vihaksi’) ja idiomeista (esim. hämmästyttä kuvaava ‘huuli pyöreänä’). (Kääntä 2010, 153–156.) Tunnetta ilmaisevia interjektioita voidaan puolestaan kutsua tunneikoneiksi, jotka tuottavat merkityksiä erityisesti internetissä ja muualla kirjoitetussa viestinnässä (Vauras 2008, 213–214).

Tässä tutkielmassa mielenkiintoni kohdistuu lingvistisestä näkökulmasta sanaan ja sen merkitykseen. Vastausaineistooni pyrin soveltamaan Tuovilan (2005, 30) väitöskirjassaan esittämää, niin kutsuttua suomen kielen tyypillisimpien tunnesanojen mallia voidakseni hahmottaa, kuinka vastaanottajan (suomen kielen puhujan) tunnekokemusta koskeva leksikaalinen eli sanastollinen tieto jäsentyy.

Tämänkaltainen tunnesanojen semanttinen tulkinta myös välittää tietoa sanojen välisistä merkityssuhteista ja hierarkioista kielijärjestelmän tasolla (Kövecses 2000, 3; Tuovila 2005, 30). Leksikaalisen semantiikan läpi voidaan tarkastella, miten kieliyhteisön puhujat hahmottavat kielenulkoisen maailman yksityiskohtineen ja kuinka tämä heijastuu varsinaiseen leksikkoon. Kunkin kielen sanoilla ajatellaan perinteisesti olevan sama perus- tai ydinmerkitys, joka on melko vakainaistunut ja täten myös saman kielen puhujien käsityksen yhteinen osa. Koska merkitys ajatellaan usein ennen kaikkea kognitiivisena ilmiönä, lähestyn tässä tutkielmassa kielen ja kielenulkoisen maailman välisen suhteen hahmottamista kognitiivisena tapahtumana. (ks. Tuovila 2005, 28 ja 30–31.) Vygotskin (1982, 18) sanoin merkitys syntyy ihmisen tietoisuudessa ja edustaa samanaikaisesti kieltä ja ajattelua. Sana on siis kielellisen ajattelun yksikkö ja tässä tutkimuksessa tunnesana on tunnekokemuksen kielentämiseen johtavan ajattelun yksikkö.

Hyödynnän tässä tutkimuksessa Tuovilan (2005, 121) omasta tutkimusaineistostaan kokoamaa prototyypisten eli kaikkein tyypillisimpien suomen kielen tunnesanojen listaa. Siinä suomenkieliset tunnesanat jakautuvat yhteensä 16 merkitysryhmään. Kussakin merkitysryhmässä esiintyy kognitiivisesti tärkein eli prototyypisin sana (lihavoitu), joka on hierarkisesti ryhmän muita sanoja monikäyttöisempi, merkitykseltään selkein ja kielenkäyttäjälle kenties helpoimmin löydettävissä. Kövecsesin (2000, 3) tunteiden hierarkian mallin mukaisesti tämä sana voidaan sijoittaa perustasolle, ryhmän muut sanat puolestaan sen alatasolle. Malli näyttää seuraavalta:

ilo, onnellisuus, tyytyväisyys, riemu, ihastus, innostus, helpotus

toivo

suru, pettymys, tuska, katkeruus, kipu, turhautuneisuus

pelko, ahdistus, jännitys, epätoivo, kauhu, huoli

viha, raivo, suuttumus, ärtymys

inho

välinpitämättömyys, apeus, tyhjyys, tylsyys

väsytys, masennus

rauhallisuus

himo, halu, nälkä

rohkeus

ylpeys

häpeä, hämmennys

rakkaus, kaipaus, ikävä, luottamus, sääli, hellyys, myötätunto

kateus, mustasukkaisuus

MALLI 3. Prototyypiset tunteet eli suomen kielen tyypillisimmät tunnesanat (Tuovila 2005, 121).

Tarkastelen ja tulkiten tutkimusaineistossani esiintyvien tunnesanojen semanttisia olemuksia tähän malliin perustuen ja siihen tuloksiani vertaillen. Malli on erinomainen sovellettavaksi oman aineistoni tulkintaan, sillä se esittää yksinkertaisesti, mutta perustellusti jäseneltynä suomen kielen tunteita kuvaavat sanat. Uskon mallin johdonmukaisuudessaan olevan avuksi myös tulkittaessa sellaisia tunteita nimeämättömiä sanoja, jotka voidaan ymmärtää osaksi vastaanottajan tunnekokemuksen kielentämisen prosessia.

Vaikka Tuovila (2005, 82) painottaakin merkitysryhmäjakoa¹⁵ ensisijaisesti oman aineistonsa kannalta sopivana, palvelee se nähdäkseni myös tämän tutkielman kaltaisia vastaanottotutkimuksia, joissa sanojen semanttisen tulkinnan kautta halutaan jäsentää informaatiota, jonka painopiste ei ole kielitieteessä, mutta joissa kielellä ja sen tuottamilla merkityksillä on keskeinen rooli varsinaisen informaation saavutettavuuden näkökulmasta. Mallin ja aivan erityisesti sen sisältämän merkitysryhmäjaon sovellettavuutta aineistoni tulkinnassa käsitelen luvussa 3 Analyysi.

3.2.4 Kielen todellisuuden ongelma ja muut tunteen kielentämisen rajoitteet

Kandidaatintutkielmani (Asikainen 2016, 32–33) tulokset herättivät useita kysymyksiä koskien tunnesanoja ja niiden mahdollisuuksia tavoittaa kunkin vastaajan subjektiivinen sisäinen kokemus luetusta runosta ja kuunnellusta kappaleesta. Ongelman ydin on tunnesanojen yhteydessä todellisuuteen: missä määrin sisäisen kokemuksen kielentäminen on ylipäättään mahdollista? Mikä tekee tunnekokemuksen kielentämisen niin vaikeaksi, muttei toisaalta kuitenkaan mahdottomaksi?

Tässä alaluvussa erittelen kolmen kriittisen näkökulman avulla tunnekokemuksen kielentämiseen liittyviä ongelmia ja rajoitteita. Keskustelen sekä kandidaatintutkielmani herättämien havaintojen että tutkimuskirjallisuuteni kanssa tehdäkseni näkyväksi myös tämän tutkielman oletettavat haasteet,

¹⁵ Tuovila (2005, 80–84) perustelee prototyypisten tunteiden merkitysryhmäjaon kattavasti. Ks. erityisesti Kuvio 5. *Aineistoni varsinaisten tunnesanojen ryhmittely* selityksineen sivulla 81.

toisaalta avatakseni myös sellaisia tunteiden ja tunnekokemuksen tiedostamisen ja ymmärtämisen mahdollisuuksia, jotka yksinomaan kieli ja sen sisältämät merkitykset meille antavat.

Kriittisistä näkökulmistani ensimmäinen on ontologinen ja kohdistuu niin kutsuttuun kielen todellisuuden ongelmaan. Kuinka kieli ja maailman hahmottaminen todellisuudessa ovat yhteydessä toisiinsa ja miten abstrakti kieli voi luoda konkreettista todellisuutta? Tätä pohdin jo kandidaatintutkielmassani, sillä suomen kielen tunnesanat näyttäytyivät karikatyyrimäisinä ja liian yksinkertaisina ilmaisemaan todellisen, kokempohjaisen tunneskaalan laajuutta (Asikainen 2016, 7 ja 32–33). Kysymys on ajaton ja kiinnostanut niin kielitieteilijöitä, filosofeja, psykologeja kuin kulttuurintutkijoitakin. Myös erilaisia vastauksia tähän on vuosikymmenten aikana annettu.

Vaikka kieli yhä edelleen ajatellaan usein abstraktiona, ovat tutkimukset osoittaneet sen olevan huomattavan laaja järjestelmä, johon kuuluvat myös psykologiset ja sosiaaliset ulottuvuudet. Nämä ulottuvuudet liittävät kielen myös ilmeiseksi osaksi konkretian maailmaa. Kieli ei siis ole puhujasta tai edes kielenkäytöstä riippumaton ilmiö, vaan todellisuutta ja ajattelua jäsentävä, muokkaava ja päivittävä kulttuurin tuote. (ks. esim. Leino 2002, 522–523; Tuovila 2005, 25; Tiililä 2019.) Tämä koskee myös suomen kieltä, jonka kontekstissa on viime vuosina puhututtanut esimerkiksi sukupuolittuneiden ammattinimikkeiden tarpeellisuus ja niiden korvaaminen henkilön sukupuolta korostamattomilla tehtävänimikkeillä. Tämä on erinomainen esimerkki kielen ja todellisuuden suhteesta, sillä uudistuksella ennen kaikkea pyritään kohti yhdenvertaisempaa yhteiskuntaa ja sukupuolijärjestelmään perustuvien valtasuhteiden purkamista. (Toukolehto 2017; Tiililä 2019, ks. myös Engelberg 2016, 21–32.)

Kielen todellisuutta voidaan selittää myös niin kutsutulla lingvistisellä suhteellisuushypoteesilla eli Sapirin-Whorfin hypoteesilla (SWH). Sen mukaan kieli ohjaa ajattelua ja tarjoaa meille rakenteet ja sanaston, joiden avulla havainnoimme, kuvailemme ja ymmärrämme maailmaa. Koska hypoteesin mukaisesti kielellä on keskeinen rooli maailman käsitteistämässä, voi kielenpuhujan maailma eli ympäröivä todellisuus myös rajoittua kielen kautta. Kielen voidaan siis nähdä myös rakentavan ajattelua eikä päinvastoin. Hypoteesin paikkansa pitävydestä kuitenkin kiistellään, sillä yhä edelleen on ratkaisematta, onko kieli täysin erillinen osa ihmisen kognitiota, vai onko se joiltain osin mahdollisesti synnynnäinen ja siten kaikille maailman ihmisille yhteinen. (Sapir 1949; Whorf 1956; Onikki 2000, 87; Keisalo 2017; Toukolehto 2017; Tieteen termipankki 2020.)

Tuovila (2005, 25–27) kiteyttää väitöskirjassaan erityisesti 2000-luvun kielitieteessä melko yksimielisen, joskin silmukkamaisen näkemyksen, jonka mukaan kieli luo maailmaa ja maailma luo kieltä. Hän toteaa

kielen ikuistavan ja ylläpitävän tiettyä maailmankuvaa: kieli ohjaa maailman hahmottamista ja altistaa ajattelua tiettyihin tapoihin. Tästä huolimatta kieli ei määrää sitä, miten kielenpuhujat maailmaa hahmottaa. Tuovilan tavoin näen myös itse kielen työkaluna, jonka avulla kielenpuhujat voi jäsentää todellisuutta ja näin myös todellista tunnekokemustaan. Edellä esitettyihin perusteluihin kielen todellisuudesta vedoten tulisi siis olla mahdollista esittää, että myös tunnekokemuksen kielentäminen on mahdollista puhutusta kielestä riippumatta. Vaikka jokaiseen olemassa olevaan kieleen suurella todennäköisyydellä sisältyy myös jonkinlainen tuntemista toimintana kuvaava verbi tai muu tunteen kokemisesta eksplisiittisesti kertova ilmaus, jokainen olemassa oleva kieli sisältää tietynlaisen, muista kielistä eroavan kuvan maailmasta (Wierzbicka 1999, 273–275). Tuovila (2005, 26) toteaa kuitenkin, että missä tahansa on kielten välisiä eroja, siellä on myös ajattelun välisiä eroja.

Tämä palauttaa pohdinnan tunteiden universaaliuden äärelle: onko ylipäätään sellaista tunnesanastoa olemassa, joka todellisten tunteiden tasolla tavoittaa kaikki maailman ihmiset ja kielenpuhujat? Ellei, miten tunteiden kielentäminen on esimerkiksi käännöstieteen näkökulmasta mahdollista? Kielten väliset ja globaalin monikielisuuden tuottamat rajoitteet ovatkin toinen kriittinen näkökulmani tunteen kielentämiseen.

Sapirin-Whorfin hypoteesin (SWH) mukaan eri kielten kieliopillinen rakenne ohjaa niiden puhujia hahmottamaan maailmaa eri tavoin (Tieteen termipankki 2020). Kuten alaluvussa 2.2.1 Tunteiden kielentäminen ja käsitteistäminen totesin, myös tutkimukset osoittavat, että eri kielten puhujat ajattelevat eri tavoin johtuen kielten keskenään erilaisista sanastoista (Dufva 2002, 156-157, ks. myös esim. Arendt 1978/1981). Kansainvälisesti tunnetun semantiikan sekä kielen ja kulttuurin välisen suhteen tutkijan Anna Wierzbickan (1999, 275) mukaan kuitenkin jokaisen tunnesanan merkityksen selitys (engl. *semantic explication*) koostuu pienestä joukosta universaaleja ilmauksia. Englannin kielessä tällaisia voisivat olla I, YOU, GOOD ja BAD, joille Wierzbicka olettaa jokaisesta kielestä löytyvän omat vastineensa. Myös englannin kielen verbi tuntea, FEEL, lukeutuu hänen mukaansa tähän joukkoon. (ks. myös Tuovila 2005, 47¹⁶.)

Wierzbicka (1999, 275) perustelee väitteensä niin kutsutulla emotionaalisten universaalien mallilla, jonka mukaan tietyt tunteen kielentämisen ehdot ovat yhteisiä kaikille maailman kielille. Ehdot koostuvat seuraavista väittämistä:

¹⁶ Tuovila (2005, 47) käyttää tästä universaalien ilmausten joukosta suomennostaan universaalit semanttiset primitiivit pohjautuen Wierzbickan (1996) englanninkieliseen termiin *semantic primitives*. Tähän joukkoon kuuluvat sanat on alunperin ilmaistu kapiteelikirjaimin, minkä johdosta ilmaisen ne itse isoilla kirjaimilla.

1. Kaikissa kielissä on sana FEEL.
2. Kaikissa kielissä joitakin tunteita voidaan kuvata “hyviksi” ja joitakin “pahoiksi” tai “huonoiksi”, jotkut eivät selkeästi lukeudu “hyviin” eivätkä “pahoihin” tai “huonoihin”.
3. Kaikissa kielissä on vastineet sanoille, jotka viittaavat mielihyvän ja mielihäpän tunteiden fysiologisiin, ruumiillisiin, kehollisiin ilmauksiin (esim. *cry* ja *smile*).
4. Kaikissa kulttuureissa ihmiset näyttävät yhdistävän joitakin kasvojen ilmeitä joko mielihyvän tai mielihäpän tunteisiin.
5. Kaikissa kielissä on “emotiivisia” interjektioita, jotka ilmaisevat kognitioon pohjautuvia (*cognitive based*) tunteita.
6. Kaikissa kielissä on sanoja, jotka kuvaavat kognitioon pohjautuvia tunteita.
7. Kaikissa kielissä on sanoja, jotka yhdistävät tunteita (i) ajatukseen, että “jotakin pahaa voi tapahtua minulle”, (ii) ajatukseen, että “haluan tehdä jotain”, (iii) ajatukseen, että “ihmiset voivat ajatella jotakin paha minusta”.
8. Kaikkien kielten puhujat voivat puhua kognitiivisista tunteista ulkoisesti havaittavissa olevien ruumiillisten oireiden (“symptoms”) kautta. Joitakin ruumiillisia tuntemuksia pidetään kyseiselle tunteelle luonteenomaisina.
9. Kaikilla kielillä voidaan kuvata kognitiivisia tunteita viittaamalla ruumiillisiin aistimuksiin.
10. Kaikilla kielillä kognitiivisista tunteista voidaan puhua ruumiillisiin mielikuviin (*body, bodily images*) liittyvillä ilmauksilla, joilla viitataan ruumiissa kuvaannollisesti tapahtuviin prosesseihin.
11. Kaikissa kielissä on vaihtoehtoisia kieliopillisia konstruktioita, joiden avulla voidaan kuvata ja tulkita kognitiivisia tunteita.

MALLI 4. Emotionaaliset universaalit (Wierzbicka 1999, 273–307; alkuperäinen suomennos Tuovila 2005, 58–60).

Vaikka malli on osin hypoteettinen, antaa se jyrkät perusteet olettaa paitsi tunnekokemuksen kielentämisen olevan mahdollista jokaisella kielellä, myös eri kielten puhujien tunnekokemuksen kielentämisessä olevan rakenteellista samankaltaisuutta ja täten ainakin teoreettista universaalia ymmärrettävyyttä. Ehtoihin peilaten mallin soveltuminen käytäntöön on nähdäkseni olennaisesti riippuvainen eri kielten sanastojen sopimuksellisista vastaavuuksista, näistä vastaavuuksista ja niiden

merkityksistä neuvottelemisesta äidinkielisten kielenpuhujien kesken sekä eri kielten sanastojen keskinäisestä yhteensovittamisesta monikielisessä yhteistyössä.

Tunnesanojen kääntäminen voi kuitenkin tuottaa haasteita juuri tästä johtuen. Kaikki kielet eivät sisällä yhtä latautuneita merkityksiä sanastollisesti ja täten myös relativistien painottamat kielelliset kulttuurierot ja niiden todellisuus astuvat esiin (ks. alaluku 2.2.2 Tunnesanojen luokittelu). Wierzbicka (1999, 275) tutkii ja vertailee kieliä englantiin peilaten. Tämän pohjalta esitettyä uskallan väittää, että englannin ja suomen kielten vertailevassa tarkastelussa nousevat ensi kädessä esiin kulttuurierot, jotka ovat havaittavissa sanaston kautta. Esimerkiksi tarkasteltaessa englannin kielen sanaa *dear*, joka suomeksi kääntyy kenties helpoimmin muotoon *rakas*¹⁷, voidaan helposti havaita sen käyttörajoitteiden olevan huomattavasti suppeampia kuin suomenkielisellä vastineellaan. Siinä, missä englannin kielellä on täysin konventionaalista ja jopa suositeltavaa aloittaa esimerkiksi työyhteisön jäsenelle osoitettu sähköpostiviesti sanoin *Dear Madam/Miss/Sir*, kuuluu suomenkielinen vastine *rakas* lähinnä intiimiin ja henkilökohtaiseen kielenkäyttöön eikä sitä tavanomaisesti käytetä tämän kontekstin ulkopuolella lukuun ottamatta vakiintuneita yhdyssanamuotoisia adjektiiveja (esim. *eläinrakas*, *itserakas*). (Kielitoimiston sanakirja 2020; Cambridge Dictionary 2020.)

Edellä esitetty havainnollistaakin osaltaan kolmatta kriittistä näkökulmaani: suomen kielen tunnesanojen ja -ilmausten ahtautta, karkeutta ja yksipuolisuutta suhteessa laajaan ja moninaiseen tunnekokemukseen. Vaikka Wierzbicka (1999, 273–307) emotionaalisten universaalien mallissaan esittää tunnekokemuksen olevan kielennettävissä samalla tavalla tiettyjen vakiintuneiden rakenteiden mahdollistamana jokaisessa kielessä, osoitti kandidaatintutkielmani tunnekokemuksen suomenkielisen kuvailun jäävän jollain tavalla etäiseksi itse tunnekokemuksesta (Asikainen 2016, 32–33). Tämä herättääkin kysymyksen Wierzbickan (1999, 273–307) emotionaalisten universaalien paikkansa pitävyydestä: onko jo aiemmin hypoteettiseksi todettu malli kuitenkin sovellettavissa kaikkiin kieliin?

Kuten aiemmin totesin, Wierzbickan (1999, 273–307) emotionaalisten universaalien malli ei ole täydellinen johtuen sen hypoteettisuudesta ja tiettyjen osa-alueiden konkreettisten näyttöjen puutteesta, mutta vähintään teoreettisella tasolla se on tulkittavissa universaaliksi. Tähän vedoten on perusteltua olettaa myös suomen kielen sisältävän nämä emotionaaliset universaalit, jotka Wierzbicka (1999, 275) esittää kaikista maailman kielistä löytyvän. Esitänkin, että suomen kielen tunnesanojen karkeuteen,

¹⁷ MOT Englanti -sanakirja (2020) antaa englanninkieliselle sanalle *dear* seuraavat suomennokset seuraavassa järjestyksessä: *rakas*, [hyvin] tärkeä, hyvä, suloinen, viehättävä, kallis[hintainen], kulta[nen], kalliisti, kalliilla hinnalla.

ahtauteen ja/tai yksipuolisuuteen liittyvän ongelman ydin kumpuaa ensisijaisesti kielen rakenteesta ja kulttuurisesta merkityskentästä, ei sanastosta itsestään. Merkityskentän kapeutta voidaan selittää muun muassa tutkitun tiedon vähäisyydellä: miten suomen kielen tunnesanat koetaan, missä yhteyksissä niitä käytetään ja voidaan käyttää ja ennen kaikkea: mitä ne kielenpuhujille merkitsevät? Näihin kysymyksiin on perusteltua etsiä vastauksia, joita toistaiseksi ei ole tarjolla yltäkylläisyyteen asti. Tuovilan (2005) väitöskirja onkin todennäköisesti ensimmäinen suomen kielen tunnesanojen semantiikkaa käsittelevä perusteellinen tutkimus. Vaikka tunnesanat kiinnostavat poikkitieteellisesti ja uutta tutkimustietoa on saatavilla koko ajan hieman enemmän, on kyseessä vielä pieni ja verrattain tutkimaton kohde. Jo yksinomaan tutkimuksen vähäinen määrä osoittaa, ettei suomen kielen tunnesanojen semantiikkaan sisälly samanlaista systemaattisuutta tai perusteellisuutta kuin esimerkiksi englannin kielen tunnesanojen semantiikkaan, jota aiemmin todetusti on tutkittu kansainvälisesti 1980-luvulta alkaen. (Tuovila 2005, 149, ks. myös esim. aiemmin mainitut Lewis & Haviland-Jones 2000; Harkins & Wierzbicka, 2001.)

Kielen semantiikkaa tarkasteltaessa on otettava huomioon myös kielen puhujien määrä. Suomessa suomen kieltä puhuu äidinkielenään noin 4,9 miljoonaa ja toisena kielenä noin miljoona ihmistä. Suomen puhujia on myös Ruotsissa (noin 300 000), Norjassa (12 000), Itä-Karjalassa ja Inkerissä (noin 50 000–100 000) sekä muun muassa Yhdysvalloissa ja Australiassa. (Kotus 2020.) Englantia sen sijaan puhuu yksinomaan äidinkielenään lähes 400 miljoonaa ihmistä, pääasiassa Britteinsaarilla, Yhdysvalloissa sekä Kansainyhteisön maissa. Lisäksi se on kansainvälisesti maailman ymmärretyin ja opetetuin kieli, mistä kertoo myös sen asema *lingua francana*. (ks. esim. Crystal 2003, 29–71.) Jo tämä osoittaa, että englannin kielen sanastollisesti semanttinen varianssi on moninkertainen verrattuna suomen kieleen. Huomionarvoista on myös, että englannin kielen semantiikkaa ovat tutkineet myös lukuisat englantia toisena tai vieraana kielenään puhuneet tutkijat, mikä osaltaan lisää sen sanastollisen semanttisuuden vertailukelpoisuutta.¹⁸

Kielen puhujamäärä ei kuitenkaan automaattisesti korreloi kielen käyttökelpoisuutta tunnesanojen näkökulmasta. Ratkaisevassa roolissa on niin ikään kielen semantiikkaan kohdistuva tutkimus, joka erityisesti puhujamäärältään pienempien kielten kontekstissa on tärkeää ymmärtää. Tämä pätee myös suomen kieleen, sillä toistaiseksi vähäisestä tutkimuksesta johtuen monet suomen kielen tunnesanat tarvitsisivat lähempää tieteellistä tarkastelua yhtäältä täsmentyäkseen, toisaalta tullakseen nähdyiksi ja

¹⁸ Englanti on toinen tai vieras kieli oletettavasti myös tässä tutkielmassani mainituilla, lingvististä semantiikkaa nimenomaan englanttiin peilanneilla kielentutkijoilla, unkarilaisella Zoltán Kövecsesillä ja puolalaisella Anna Wierzbickalla.

sen seurauksena luokitelluiksi toisin. Näin tunnesanat myös monipuolistuvat ja niiden käyttörajoitukset laajenevat. (Tuovila 2005, 147–148.)

Tässä tutkielmassa en ota kantaa Wierzbickan (1999, 275) emotionaalisten universaalien mallin käytännön toimivuuteen kaikkien maailman kielten osalta. Uskon kuitenkin mallin olevan sovellettavissa suomen kieleen, vaikka tutkimusasetelmani itsessään ei ota kantaa tähänkään. Pysin vastausaineistoni avulla selvittämään, kuinka tekstin tunneilmaisuus muuttuu tekstin toimiessa itsenäisenä runona ja kappaleen sanoituksena. Näiden eroavaisuuksien havaitsemiseksi tarvitsen tietoa tunnesanojen luonteesta ja olemuksesta, jota Wierzbickan edistykselliset ja kansainvälisissä tiedeyhteisöissä tunnustetut tutkimukset tarjoavat. Emotionaalisten universaalien mallin sijaan asetankin tässä tutkimuksessa ja sen edellyttämän suomen kielen kontekstissa tunteen kielentämisen minimin noudattavan johdantoluvussani esiteltyä Wierzbickan (1994, 436) komponenttia: X tuntee jotakin, koska X ajattelee jotakin. (ks. myös Tuovila 2005, 49.)

Tämä tunteen kielentämisen komponentti ja aiemmin mainittu esitys, jonka mukaan kieli luo maailmaa ja maailma kieltä, jäsenyvät yhdessä tämän tutkimuksen kielitieteelliseksi ydinajatuksiksi, jonka mukaan suomen kielen tunnesanoilla on mahdollista kielentää runon ja musiikin herättämää subjektiivista tunnekokemusta tavalla, joka on yhteydessä yleisesti ja vakiintuneesti käytössä oleviin suomen kielen tunnesanoihin (ks. MALLI 3). Tämän tutkimuksen kontekstissa suomen kielen tunnesanojen vähäinen tutkimus ei oletettavasti ole merkittävä haitta, sillä pitäydyn aiemmassa esityksessäni kielennetyn tunteen olevan ensi kädessä jonkinlainen representaatio siitä kokemuksesta, tapahtumasta tai prosessista, jonka tunne ihmisessä aiheuttaa. Näitä representaatioita vertailemalla nimettyjen tunteiden sekä mahdollisten muiden sisäisen kokemuksen kuvailuun pyrkivien kielellisten ilmausten kautta on mahdollista saada ensi käden tietoa myös vastaajan tunnekokemuksen luonteesta.

2.3. Tekstin ja musiikin yhtymäkohdat

Tämän tutkielman kohdeteoksia ovat neljä Uuno Kailaan runoa (1928) ja neljä niihin pohjautuvaa 500 kg lihaa -yhtyeen kappaletta (1982). Tutkimusasetelmassani samat tekstit toimivat sekä itsenäisinä runoina että kappaleen sanoituksina. Koska teksti ja sen kaksi erilaista kontekstia ovat keskeisessä roolissa vastaanottajan tunnekokemuksen näkökulmasta, on tärkeää ymmärtää, miten nämä kontekstit eroavat toisistaan, mitä yhteistä niillä on ja miten tätä voidaan jo tutkitun tiedon valossa jäsentää juuri tässä tutkielmassa.

Aiemmat tutkimukset osoittavat, että teksti ja musiikki ovat olemuksellisesti hyvin lähellä toisiaan. Tarkastelipa asiaa historiallisesti, semanttisesti tai antropologisesti, on helppo huomata erityisesti runouden ja musiikin välillä esiintyvän merkittävää samankaltaisuutta. (ks. esim. Steinby ym. 2018; 7–36.) Nykytutkimuksen valossa runouden juuret vievät musiikin, erityisesti laulun, äärelle. Musiikki ja runous kohtaavat siis ikään kuin puhtaimmillaan laulussa. (Moser 2007, 278; Sampson 2016, 127.) Jo tämä on tutkielmani kannalta merkittävä teoreettinen lähtökohta, sillä runouden ja (laulu)musiikin synnyttämät tunnekokemukset myös vertailevassa suhteessa toisiinsa ovat mielenkiintoni keskiössä.

Tässä luvussa tarkastelen tekstin ja musiikin välisyyttä erityisesti niiden yhtymäkohtien näkökulmasta. Pyrin ymmärtämään, miksi niiden samankaltaisuus on keskeinen tekijä sekä tunteiden ilmentämisen että niiden heräämisen kannalta, ja miksi affektit ja emootiot toimivat tämän samankaltaisuuden selittäjinä, indikaattoreina, kaikista parhaiten.

2.3.1 Tekstin ja musiikin välisyys: historiaa ja näkökulmia

Tekstin ja musiikin keskinäisen suhteen juuret ulottuvat kauas, aina nykyisen ajanlaskumme toiselle puolelle ja eurooppalaisen kulttuurin alkuhämärään. Eurooppalaisen kulttuurin juuret ovat *Raamatussa* ja antiikin Kreikassa. Molemmat korostivat kirjoitustaidon ja kirjoitusten merkitystä. Antiikin Kreikasta on niin ikään kotoisin myös eurooppalainen kirjallisuuskäsityksemme, joka valitettavan usein tuntuu unohtavan antiikin aikaisten kirjallisuuden pääläjien olleen kirjallisuuden ja musiikin yhdistelmiä. Esimerkiksi eepisiä runoja (epiikkaa) ja soololyriikkaa (yksinlaulua) esitettiin tavanomaisesti lyyra- tai kitharamusiikin säestyksellä. (Steinby ym. 2018, 9.) Nämä varhaiset esitystilanteet luovat kiistattoman perustan tekstin ja musiikin yhtymäkohdille: toinen kuului luontevana osana toiseen.

Näistä kahdesta kirjoitettu sana on kuitenkin nauttinut keskeisempää huomiota kuin musiikki siirryttäessä myös antiikkia seuraaville vuosisadoille ja -tuhansille. Keskiajalla musiikin ja runouden yhdistäminen esitystilanteissa väheni, mutta musiikkia käytettiin säestämään *Raamattua* ja muita liturgisia tekstejä. Renessanssiaikana tilanne hieman muuttui Italiassa, jossa antiikin perinteiden tutkiminen synnytti oopperan, yhä edelleen erittäin suosittu näyttämötaiteen muodon, jossa runous ja musiikki yhdistyvät keskeisellä tavalla. (Steinby ym. 2018, 9.)

Renessanssin aikakaudelta aina 1700-luvulle asti voimistui myös eri taiteenlajien keskinäisten suhteiden pohtiminen. 1700-luku tunnetaan myös taiteen autonomian ja esteettisen kokemuksen teorian vuosisatana: tällöin syntyi ajatus taiteesta arvokkaana sinänsä, itsessään ja kokemuksena. Taidefilosofian

ja estetiikan juuret ulottuvatkin nykyisessä muodossaan aina tämän vuosisadan loppupuolelle saakka, jolloin myös taiteen käsitteen katsotaan syntyneen¹⁹ (Tieteen termipankki 2020). Myös 1900-luvulla valtavirtaistunutta musiikkisemiotiikkaa eli musiikillisten merkitysten tutkimusta harjoitettiin ensimmäistä kertaa näiden kehitysvaiheiden ansiosta. Tämä puolestaan johti ajatteluun “puhtaasta taiteesta”, jonka seurauksena instrumentaalimusiikki alkoi erota kaikesta kieltä, toisin sanoen puhetta, sisältävästä musiikista. (Monelle 1984, 229–230; Steinby ym. 2018, 11-12.)

Siinä missä instrumentaalimusiikki yleistyi vuosisatojen taitteeseen ajoittuneen wieniläisklassismin myötä, vei 1800-luku tämän ajattelun äärimmilleen absoluuttisen musiikkikäsitteen kautta. Sen mukaan musiikin ei tule ilmaista mitään sellaista, mitä musiikki soivissa muodoissaan ei kykene ilmaisemaan. Kaikki muu nähtiin “ulkopuolisena”, siis musiikin omiin lainalaisuuksiin kuulumattomana. (Steinby ym. 2018, 12.) Näkemys oli radikaali, minkä vuoksi se herätti sekä voimakasta kannatusta että vastustusta. Tämä vastustus on tekstin ja musiikin välisen suhteen näkökulmasta erityisen kiinnostavaa, sillä absoluuttisen musiikkikäsitteen vastapainona marginaalissaan oman elinvoimaisuutensa säilyttivät ohjelmamusiikin, oopperan ja laulumusiikin kaltaiset, “ulkopuolelle” suljetut musiikin muodot. Liekö sattumaa, että samaan aikaan Saksassa kehittyi myös soololaulajan ja säestäjän ainutlaatuisena vuoropuheluna tunnettu esitysmuoto, lied, jonka teksti lajityypillisesti koostui olemassaolevasta runosta ja musiikki siihen pohjautuvasta sävellyksestä. (Monelle 1984, 229–230; Murtomäki 2005.) Viimeistään 1900-luvulle tultaessa kirjallisuutta ja kieltä alettiin tietoisesti etäännyttää musiikista erityisesti venäläisen formalismin painottaman kirjallisuudellisuuden (engl. *literariness*) vuoksi, sillä tämä suuntaus edisti kirjallisuuden tarkastelua nimenomaan sen muista taidemuodoista erottavien piirteiden kautta (Steinby ym. 2018, 13).

1900-lukua voidaan pitää koko musiikkikäsitteen kannalta käännteentekevänä. Vaikka musiikillisen modernismin peruslähtökohtien kannalta on absoluuttisella musiikilla erityisasema, ovat erityisesti tekstin ja musiikin välisen suhteen näkökulmasta sen rinnalle syntyneen populaarimusiikin varhaiset vaiheet merkittäviä. Siinä missä erityisesti instrumentaalimusiikkia edustaneet kokeelliset, sarjalliset, atonaaliset, toisaalta minimalistiset ja muilla tavoin edeltävien vuosisatojen aikana vakiintuneita taidemusiikin konventioita rikkoneet sävellykset eivät koskaan saavuttaneet edeltäneiden vuosisatojen kaltaista, suorastaan eksklusiivista suosiota, löysivät kuulijat yli luokka- ja sukupolvirajojen

¹⁹ Jo ennen ajanlaskun alkua muun muassa Platonin ja Aristoteleen ajattelussa esiintyi piirteitä, jotka voidaan tulkita nykyteorioiden valossa taidefilosofisiksi. 1700-lukua pidetään kuitenkin yleisesti ottaen nykyisen taiteen käsitteen syntymisen vuosisatana ja ylipäätään taiteen käsitteistämisen aikakautena. (Steinby ym. 2018, 11–12; Tieteen termipankki 2020.)

populaarimusiikin. Räjähdyksmäisen suosion syiksi on esitetty paitsi uutuuden hurmosta, muun muassa Yhdysvalloissa jo 1800-luvun puolella alkaneiden Tin Pan Alley -säveltäjien ennennäkemätöntä musiikin markkinointikoneistoa, nuottien kysynnän historiallista kasvua sekä kotiin hankittavien radioiden, levysoittimien ja äänitteiden suosiota vuosisadan alussa. (Middleton & Manuel 2015; Steinby ym. 2018, 12–13.)

Populaarimusiikin suosioon on eittämättä vaikuttanut myös laulumusiikin, näin ollen kielen ja tekstin, paluu kiinteäksi osaksi musiikkia, tällä kertaa täysin uudella ja odottamattomalla tavalla. (Middleton & Manuel 2015). Tekstin ja musiikin näkökulmasta myös kaupallinen suosio on hedelmällistä, sillä se synnyttää aina myös vastareaktioita ja edesauttaa täten ala- ja vastakulttuurien kukoistusta. Tällaisten alakulttuurien vaikutus juuri musiikin ja tekstin välisyyteen on usein merkittävää, sillä nimenomaan tekstien kautta musiikkiin on mahdollista tuoda aivan toisenlainen yhteiskunnallinen ulottuvuus (vrt. esim. hip-hop ja rap). (ks. esim. Keyes 2002, 229.)

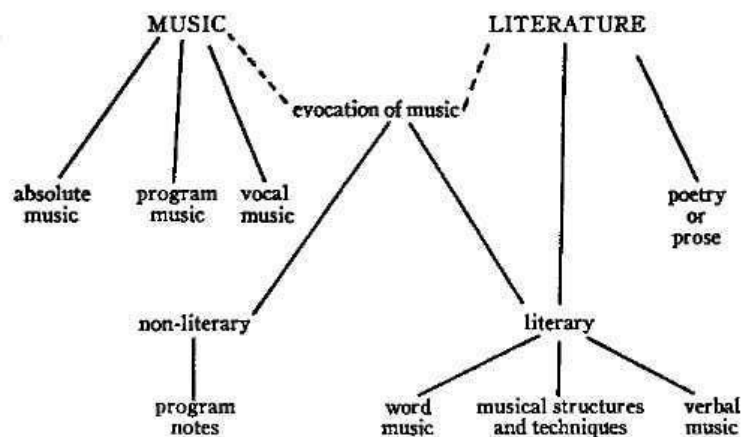
Viimeistään 2000-luvulle tultaessa alaa ovat tekstin ja musiikin välisessä tutkimuksessa vallanneet intermediaalinen ja taiteidenvälinen tutkimus. Intermediaalisuudella tarkoitetaan eri medioiden tai ilmaisutapojen (esimerkiksi kirjallisen ja äänellisen) yhdistymistä ja niiden keskinäistä vuorovaikutusta. Intertekstuaalisuuden juuret ovat semiotiikassa ja se pyrkii löytämään uusia näkökulmia taiteiden uusiin muotoihin ja rajanylityksiin. (Steinby ym. 2018, 14–15.) Edellä mainittuun määritelmään vedoten on perusteltua esittää myös tämän tutkielman edustavan taiteidenvälisestä tutkimuksesta, sillä pyrkimyksenäni on nostaa tekstin ja musiikin välisyys esiin tunteita herättävänä, ilmentävänä ja tunnekokemusta muokkaavana ilmiönä.

Populaarimusiikin kenttä puolestaan on 2000-luvulla pirstaloitunut, entisestään monipuolistunut ja jakautunut lukuisiin eri genreihin, alalajeihin, jotka yhä edelleen päivittyvät ja uudistuvat. Tärkeänä esimerkkinä tällaisesta alakulttuurista toimii olemuksellisesti marginaaliin kuuluva punk, jota myös tämän tutkielmani musiikilliset kohdeteokset esittävä 500 kg lihaa -yhtye yhdisti kappaleissaan kokeellisen rockin elementteihin. Yhtyeen merkittävimmät toimintavuodet sijoittuvat 1980-luvulle, jota voidaan pitää myös erityisesti suomalaisen punkin toistaiseksi tärkeimpänä vuosikymmenenä (ks. esim. Fräntilä 2016).

Tämän tutkielman kannalta tekstin ja musiikin välisen suhteen tarkasteleminen onkin mielekkäintä erityisesti populaarimusiikin kontekstissa. Kuten alaluvussa 2.1.2 Lyriikka, runous ja laululyriikka totesin, olemuksellinen ero taide- ja populaarimusiikissa käytettyjen tekstien (sanoitusten) välillä on

kiistanalainen (ks. esim. Liukkonen 1990 ja Kivinen 2001). Näkökulmaa tukee osaltaan aiemmin esitetty väite jo olemassa olevan, populaarimusiikkiin perehtyneen musiikkitieteellisen tutkimuksen painottumisesta tekstintutkimuksen sijaan musiikillisten piirteiden analyysiin (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 20–24). Tästä johtuen esitän, että tämän tutkielman kontekstissa tekstin ja musiikin välisten yhtymäkohtien tarkastelemiseen soveltuvat taide- kuin populaarimusiikin parissa tehdyt tutkimukset. Perustelen päätöstäni seuraavilla näkökulmilla.

Lähes neljäkymmentä vuotta kirjoitetun kielen (tekstin) ja musiikin välistä suhdetta tutkineen Steven Paul Scherin (1970, 149) kirjoitukset problematisoivat ylitse muiden yhtä käsitettä, suomen kielellä vakiintumatonta verbaalista musiikkia (engl. *verbal music*). Hän tarkoitti sillä kaikkia sellaisia kirjallisuuden muotoja, joissa voidaan katsoa tavalla tai toisella olevan jotakin musiikillista tai musiikinomaista (engl. *the problem of music in literature*). Tämän problematisoinnin avaamiseksi lukijaystävälliseen muotoon hän kehitti mallin, jolla kirjallisuuden ja musiikin välisen suhteen sekä ennen kaikkea näiden edellä mainittujen alalajien ymmärtäminen olisi mahdollista. Mallin englanninkielinen nimitys on *theory of verbal music*, mutta olen suomentanut sen kirjallisuuden musiikinomaisuuksien malliksi johtuen aiemmin mainitusta *verbal music* -termin suomenkielisen vastineen puutteesta²⁰. Malli noudattaa seuraavaa muotoa:



MALLI 5. Kirjallisuuden musiikinomaisuuksien malli (Scher 1970, 151; suom. Asikainen 2020).

Alun perin englanninkielisistä käsitteistä käytän suomennoksia musiikki (engl. *music*), kirjallisuus (engl. *literature*), musiikilliset mielle yhtymät (engl. *evocation of music*), absoluuttinen musiikki (engl. *absolute music*), ohjelmamusiikki (engl. *program music*), runous ja/tai proosa (engl. *poetry or prose*), ei-kirjallisuudelliset lajit (engl. *non-literary*), kirjallisuudelliset

²⁰ Liisa Steinby (2018, 37) tarkoittaa erityisesti prosaististen tekstien kontekstissa musiikinomaisuudella äänteellisen tason korostumista sekä teoksen rakentumistapaa, joka voidaan nähdä musiikin kaltaisena. Myös tämä puoltaa termin musiikinomaisuus sopivuutta Scherin (1970, 151) teorian suomenkieliseksi käännökseksi.

lajit (engl. *literary*), musiikin esittämiseen tarkoitetut nuotit (engl. *program notes*), sanamusiikki (engl. *word music*), musiikilliset struktuurit ja tekniikat (engl. *musical structures and techniques*) sekä verbaalinen musiikki (engl. *verbal music*).

Uloimmilla laidoilla kuvataan sellaisia musiikin (engl. *music*) ja kirjallisuuden (engl. *literature*) lajeja, jotka edustavat ominaisuuksiltaan kaikista mallin lajeista puhtaimmillaan juuri musiikkia ja kirjallisuutta. Lähimmäs musiikin yläkäsitettä Scher asettaa absoluuttisen musiikin (engl. *absolute music*), ohjelmamusiikin (engl. *program music*) sekä laulumusiikin (engl. *vocal music*). Kirjallisuuteen hän puolestaan luokitteli runouden ja/tai proosan (engl. *poetry or prose*). Kuitenkaan näitä lajeja ei voida nähdä täysin irrallisena toisesta taidemuodosta, sillä siinä missä ohjelmamusiikki sisältää kirjallisuuskäsityksen aina vähintään narratiivisuutensa kautta, on kieli, sen luomat merkitykset ja täten myös kirjallisuus läsnä laulumusiikissa nimenomaan ihmisäänen kautta. Absoluuttinen musiikki puolestaan asettuu tiukasti kirjallisuutta tai kielellisiä merkityksiä sisältävää musiikkia vastaan, ja juuri tämän ulossulkemisen johdosta sen yhteys kirjallisuuteen on ilmeinen. Mitä runouteen ja proosaan tulee, luo niiden sisältämä kieli paitsi merkityksiä, myös ääniä, jotka molemmat ovat erittäin tunnusomaisia sekä musiikille että kirjallisuudelle (ks. alaluku 2.3.2 Ääni ja merkitys).

Scher (1970, 151) siis katsoi musiikinomaisuuden olevan ensisijaisesti läsnä myös kirjallisuudessa. Juuri tästä ajatuksesta syntyivät musiikin ja kirjallisuuden katkoviivoin yhdistävät musiikilliset miellelyhtymät (engl. *evocation of music*), joiden väliin jäävät kirjallisuudelliset (engl. *literary*) ja ei-kirjallisuudelliset (engl. *non-literary*) lajit. Kirjallisuudellisilla lajeilla tarkoitetaan sellaisia kirjallisuuden lajeja, jotka tavalla tai toisella sisältävät kieltä, siis tavuja, sanoja, lauseita tai muita kielelle ominaisia rakenteita. Tällaisia ovat muun muassa sanamusiikki (engl. *word music*), musiikilliset struktuurit ja tekniikat (engl. *musical structures and techniques*) sekä aiemmin mainittu verbaalinen musiikki (engl. *verbal music*). Ei-kirjallisuudellisilla lajeilla puolestaan tarkoitetaan sellaisia musiikin muotoja, jotka ovat kirjallisia, mutta eivät lähtökohdaltaan kielellisiä. Lähtökohtaisesti tähän kategoriaan voidaan nykykäsityksen valossa sijoittaa ainoastaan musiikin esittämiseen tarkoitetut nuotit (engl. *program notes*), joissa mahdolliset kielelliset lisäykset toimivat ainoastaan varsinaista informaatiota sisältävää nuottikirjoitusta täsmentävänä elementtinä²¹.

21 Nykyinen nuottikirjoitusjärjestelmä on eurooppalaista perua ja käytössä laajasti ympäri maailman. Sitä täsmentävät kielelliset ilmaukset ovat tavanomaisesti yhteisten konventioiden mukaisia italiantielisiä ilmauksia. Philip Taggin (1987, 288) mukaan näihin italiantielisiin sanoihin sisältyy ennen kaikkea kappaleen sisin olemus (engl. *spirit*), joka kertoo musiikin esittäjälle, millaisella intensiteetillä kyseinen teos/teoksen osa tulisi ilmaista. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna kieli on siis olennainen osa myös nuottikirjoitusta, toisin kuin Scher (1970, 151) mallissaan esittää.

Kaikki edellä esitellyt musiikilliset miellelyhtymät ovat jääneet musiikin ja kirjallisuuden yhtymäkohtien tutkimuksessa verrattain vähälle huomiolle. Yksi merkittävistä tähän johtaneista syistä lienee kyseisten lajien harvinaisuus ja marginaalisuus. Lisäksi termien vakiintumattomuus esimerkiksi suomen kielellä tuottaa ongelmia paitsi suhteessa lajien olemukseen, myös niiden tunnistamiseen. Usein kokeelliset ja rajoja rikkovat musiikkiteokset niputetaan esimerkiksi käsitteiden avantgarde, sarjallisuus tai jälkisarjallisuus alle, myös silloin, kun ne sisältävät kieltä ja/tai laulua.

Vaikka Scherin (1970, 151) malli on saanut osakseen runsaasti tunnustusta erityisesti musiikkitieteen tutkimuskentällä, on aiheellista pohtia sen musiikkitieteen ja kirjallisuustieteen teorioiden ja käsitteiden sotkemisesta toisiinsa verrattain kevyin perustein, sekä erityisesti sen musiikkikeskeisiä näkökulmia. Vaikka malli antaa nähdäkseni hyvin tilaa sellaisille musiikin ja kirjallisuuden lajeille, joissa sekä musiikki että kirjallisuus ovat olemuksellisesti läsnä, pidättäydyn itse tekemästä tulkintoja siitä, onko juuri musiikillisuus olemuksellinen osa kirjallisuutta eikä päinvastoin.

Steinby ym. (2018, 15–16) varoittavat, että historiallisen tutkimusperspektiivin soveltaminen sellaisenaan nykyaikaan voi synnyttää ongelmallisia johtopäätöksiä. Mikäli tutkija esimerkiksi edelleen olettaa, että kahdessa eri taiteenlajissa esiintyvät samankaltaiset piirteet ovat aina alunperin ominaisia vain toiselle ja näin ollen tältä toiselta lainattuja, hän voi kieltää näiden taiteenlajien olevan luonnostaan samankaltaisia. Esimerkiksi musiikin tiedetään sisältävän kertovia rakenteita, jotka muistuttavat kirjallisuutta, kirjallisuus puolestaan voi korostaa rytmiä ja affektiivista vaikutusta, joka yhdistetään helposti musiikkiin. Näiden piirteiden näkeminen “ulkomusiikillisina” tai vaihtoehtoisesti “kirjallisuuteen kuulumattomina” on lähtökohtana puristinen, jopa jäykkä ja keinotekoinen.

Yksi tämän tutkielman kannalta keskeisin puute Scherin (1970, 151) mallissa on sen keskittyminen yksinomaan taidemusiikkiin. Se ei ota ollenkaan kantaa laulettuun populaarimusiikkiin eikä kerro, mihin kohtaan mallia se tulisi sijoittaa. Jo tämän vuoksi on aiheellista todeta, ettei malli ole universaali eikä täten sovellettavissa kaikkiin musiikin ja kirjallisuuden lajeihin. Toisaalta taas jos mallia haluaa soveltaa nimenomaan populaarimusiikin tutkimukseen, lienee aiheellista todeta sen tarjoavan malliin sijoittamisen kautta lähtökohdan myös tähän, mikä puoltaa taide- ja populaarimusiikin sekä niiden tekstien välisen tutkimuksen olevan olemuksellisesti samankaltaista.

Edellä esitetyn valossa Scherin (1970, 149–151) musiikillisten miellelyhtymien malli ei siis ainakaan suoranaisesti palvele taiteidenvälisen tutkimuksen tavoitteita. Pyrinkin tässä tutkielmassa katsomaan hänen luokitustaan laajemmalle, sitoutumatta lajien “puhtaisiin” olemuksiin ja lainaamiseen

välttämättömyytensä. Tämän vuoksi tulkitseen musiikin ja kirjallisuuden rinnakkaisina lajeina, jotka kummatkin lähtökohtaisesti sisältävät jaettuja elementtejä. Nämä elementit puolestaan esiintyvät yhdenvertaisena sekä taide- että populaarikulttuurin kontekstissa. Näkemys eri taidemuotojen rinnakkaisuudesta yhdistää tämän tutkielman myös osaksi nykysemiotiikkaa, joka tavanomaisesti käsittää musiikin ja tekstin itsenäisiksi merkkijärjestelmiksi, jotka vaikuttavat toisistaan riippumatta, mutta toistensa rinnalla (ks. esim. Steiner 1981, 3–5; Tagg 1987, 288; Tarasti 2003, 175–176). Näkemys on tutkielmani kannalta keskeinen, sillä vaikka en aineistoni kautta ole lähtökohtaisesti kiinnostunut merkkijärjestelmistä tai niihin liitettävistä säännönmukaisuuksista, tukevat semantiikan teoriat kielen ja musiikin erillisyydestä myös tunneilmaisun muuttumisen mahdollisuutta tekstin eri kontekstista riippuen (ks. myös Tagg 1987, 290).

2.3.2 Ääni ja merkitys

Yksi Scherin (1970, 151) mallin kiinnostavimmista ajatuksista on ajatus musiikin ja kirjallisuuden yhdistävistä äänistä ja tätä kautta syntyvistä tai välittyvistä merkityksistä. Myös Steinby ym. (2018, 17) esittävät äänen ja merkityksen musiikin ja kirjallisuuden keskeisimmiksi yhteisiksi ominaisuuksiksi. Havainto on poikkeuksellinen, sillä se tuntuu yhdistävän eri lähtökohdista tulevia musiikin-, kirjallisuuden- ja kulttuurintutkijoita ja herättävän huomiota myös taiteentekijöiden keskuudessa. Suomalaisittain erittäin tunnetussa ja suosituksessa laulun tekemisestä käsittelevässä kirjassaan pitkän uran muusikkona ja musiikintekijänä tehnyt Salo (2006, 44) toteaa yksiselitteisesti kielen äänteellisyys, soinnin ja rytmin luovan lauletuksessa muodossa aivan erityisiä merkityksiä. Tämä ajatus on tutkielmani kannalta keskeinen, sillä se selittää, miksi runon ja sävelletyn runon ilmentämien ja herättämien tunteiden tarkasteleminen vertailevan vastaanoton näkökulmasta on niin tärkeää.

Vaikka merkitys (semantiikka) kuuluu musiikkiin yhtä lailla kuin äänteellisyys kirjallisuuteen, ilmenevät ne kummallekin taiteenlajille ominaisella tavalla. Kuitenkin juuri tästä johtuen ne voivat jäljitellä toisiaan ja mukautua toisiinsa yhteistä tunneilmaisua tavoitellen. Esimerkkejä tästä ovat ääniefektien varaan rakennetut runot (tai spoken word -esitykset) sekä surullista laulutekstiä jäljittelevä, instrumentein tuotettu itkun ja valituksen kaltainen sävelmaalailu. (Steinby ym. 2018, 17.) Edellä kuvatut esimerkit ovat myös tälle tutkielmalle keskeisiä, sillä juuri instrumenttien ja niiden kautta tuotettujen äänien välittämien merkitysten on katsottu vaikuttavan tekstin tunneilmaisuuksiin huomattavasti (ks. luku 2.5 Musiikki ja emotiot).

Ääni ja merkitys ovat sekä kirjallisuudelle että musiikille niin ominaisia, että niiden voidaan katsoa olevan alkuperältään molempiin lajeihin kuuluvia (Steinby ym. 2018, 18). Steinby, Välimäki & Kainulainen (2018) perustelevat tätä näkemystä kahden eri lähtökohdan kautta. Näistä ensimmäinen on rytmi, joka on äänen ja merkityksen kannalta kenties keskeisin ja kiintein osa molempia taidemuotoja. Rytmi on aina sekä musiikkikappaleen että kirjallisuuden lajeista erityisesti runon lähtökohta. Rytmi on paitsi kuultavissa ja muuten aistittavissa sekä kappaleen että tekstin tunnelmasta, ennen kaikkea sen olemuksesta. Rytmi määrittää, kuinka teos etenee ja millaisille ehdoille se rakentuu. Kyseessä on perustavanlaatuinen ja hyvin orgaaninen elementti, sillä rytmiä esiintyy luonnostaan kaikessa elossa olevassa (vrt. ihmisen sydämen syke tai vuorokaudenaikojen vaihtuminen).

Toinen ääntä ja merkitystä musiikin ja kirjallisuuden kannalta keskeisenä yhdistävänä tekijänä korostava lähtökohta on kertomuksellisuus. Steinby ym. (2018, 18) esittävät peräkkäisten tapahtumien jäsentämisen kokijan näkökulmasta tarinan muotoon olevan ydinasemassa sekä kirjallisuudessa että musiikissa, vaikka piirre lienee huomattavasti näkyvämpi ja siten hallitsevampi nykyisessä kirjallisuuskäsityksessämme. Musiikin narratiivisuus ei kuitenkaan ole lainaa tästä, sillä tietynlainen kokemukseen pohjaava tapahtumajärjestys (mitä tapahtui ensin, mitä sen jälkeen ja mihin sitten päädyttiin) on itsessään vanhempi kuin yksikään kirjallisuuden laji (Steinby ym. 2018, 18). Tästä johtuen on perusteltua ajatella, että myös musiikin sisältämä narratiivisuus on lähtökohdaltaan luonnollista. Tämän voi havaita ennen kaikkea äänten muodostamia merkityksiä tarkastelemalla. Siinä missä kielellä operoiva kirjallisuus kykenee jäsentämään kertomuksen tarinaksi tai muulla tavoin luontevasti eteneväksi kokonaisuudeksi, syntyy peräkkäin asetetuista sävelistä melodia, harkittu ja jäsennetty musiikillinen muotorakenne. Näin ollen inhimillinen merkitystodellisuus läpäisee kummankin taidemuodon nimenomaan äänen näkökulmasta. (Steinby ym. 2018, 18.)

Äänen ja merkityksen voidaan katsoa painottuvan myös musiikkisemiotiikan näkökulmasta keskeiseksi tekstin ja musiikin yhtymäkohtien selittäjäksi, vaikka semiotiikan tyypillisesti esiin nostamat, musiikkiin liitetyt ja sen tuottamat merkitykset ulottuvat huomattavasti tekstuaalista viitekehystä laajemmalle (ks. esim. Tagg 1987, 293–294). Kuitenkin jo edellä esitetyt Steinbyn ym. (2018, 17–18) perustelut äänen ja merkityksen olemuksellisesta samankaltaisuudesta molempiin taiteenlajeihin kuuluvana elementtinä riittävät vahvistamaan musiikin ja kirjallisuuden toistensa sukulaisiksi, joiden vaikutus paitsi toisiinsa, myös vastaanottajan tunnekokemukseen on molempia taiteenlajeja tietoisesti yhdistelevän teoksen kontekstissa ilmeistä. Tämä onkin yksi tutkielmani pääpäämisseistä. Mikäli sanat ja musiikki toimivat suhteessa toisiinsa vastavuoroisina, sanat vahvistavat kappaleen ilmaisemaa tunnetilaa tai edistävät sen heräämistä kuulijassa (Steinberg 2014, 288). Juuri tässä Steinbergin (2014) näkemyksessä ääni ja

merkitys yhdistyvät keskeiseksi tunnekokemuksen tuottajaksi. Näistä näkökulmista käsin tarkastelen myös aineistoani ja pyrin selittämään vastaanottajan tunnekokemuksissa tapahtuvia muutoksia.

2.3.3 Emootiot ja affektit indikaattoreina

Tässä tutkielmassa tarkastelen tekstin ja musiikin välistä suhdetta vastaanoton ja tunnekokemuksen näkökulmasta käyttäen emootioita ja affekteja indikaattoreina. Indikaattori tarkoittaa ilmaisinta tai osoitinta, mikä tässä tutkimuskontekstissa puolestaan tarkoittaa vastaanottajan tunnekokemuksen ja siinä tapahtuvan muutoksen tarkastelemista käsitteitä emootio ja affekti hyödyntäen. Affektia voidaan terminologisesti käyttää yläkäsitteenä kaikille sisäisille, emotionaalisille tiloille (Juslin & Sloboda 2012, 10; Helle & Hollsten 2016, 19). Kuten alaluvussa 2.1.1 Emootio, affekti ja tunne ilmaisin, tässä tutkielmassa tulkitsen emootion ja affektin toisilleen rinnasteisina tunnekokemuksellisina ilmiöinä. Käsitetasolla näitä käsitteitä kuitenkin tulkitaan ja suositaan tutkimusperinteestä riippuen hieman eri tavoin musiikin ja kirjallisuuden kontekstissa.

Kirjallisuuden ja tunteiden tutkimus voidaan käsitteiden näkökulmasta jakaa selkeästi kahteen eri ryhmään: emootioon perustuvaan ja affektiin perustuvaan. Karkeasti ilmaistuna emootion käsitteeseen perustuva tutkimus on usein psykologian teorioita ja menetelmiä hyödyntävää, affektiin pohjautuva tutkimus nojaa kognitiotieteiden sijaan tavanomaisesti filosofiaan, estetiikkaan ja kulttuurintutkimukseen. (Helle & Hollsten 2016, 13.) Musiikin tutkimusperinne puolestaan tuntuu yksimielisesti suosivan termiä emootio, mitä selittänee paitsi musiikin ja tunteiden tutkimuksen psykologinen lähtökohta, myös musiikkitieteellisessä tutkimuksessa yleisesti hyväksytty näkemys affektista yläkäsitteenä sisäisille, emotionaalisille tiloille. (Peltola & Eerola 2012, 90–95; Juslin & Sloboda 2012, 10.)

Tässä tutkielmassa suosin rinnakkain käyttämiäni termejä emootio ja affekti erityisesti eri taidemuodoista puhuttaessa. Emootioita käytän ensisijaisesti tarkastellessani musiikin herättämiä ja ilmaisemia tunteita, tekstistä ja sen tunneilmaisusta puhuttaessa puolestaan suosin termiä affekti. Vaikka emootio on käsitteenä yleisesti käytössä myös kirjallisuudentutkimuksen alalla ja tässä mielessä affektia monikäyttöisempiä, tutkimukset osoittavat, että lukijan ja kaunokirjallisen teoksen kohdatessa voi ensisijaisesti syntyä tuntemuksia, joiden tunnistaminen ja nimeäminen ei aina ole helppoa (Helle & Hollsten 2016, 14). Tässä tapauksessa affekteista puhuminen on runouden- ja tekstintutkimuksen kontekstissa luontevaa, sillä emootioihin liitetään myös käsitetasolla usein narratiivisuus, joka itsessään

ei sovi jäsentymättömän, epäselvän ja jopa kulttuurisesti koodaamattoman affektin olemukseen. (Helle & Hollsten 2014, 14–16, ks. myös Nussbaum 2001, 62.)

Tutkielmani ensisijainen tutkimuskohde on teksti, sillä se on välitön osa sekä runoa että kappaleen sanoitusta. Koska kahdesta tunnekokemuksen ja sen muutoksen indikaattorina käyttämästäni käsitteestä affekti on tutkielmani kontekstissa lähempänä tekstiä kuin musiikkia, tulkitseen myös runon sekä sanoituksen ja sitä ympäröivän musiikin vastaanottoa ensisijaisesti affektiivisena toimintana. Tämä puolestaan mahdollistaa Helteen (2019, 129) käyttämän affektiivisen vastaanoton käsitteen soveltuvaksi myös tähän tutkielmaan. Oletukseni on, että koska Uno Kailaan runoissa on affektiivista voimaa, on myös runojen ja niihin pohjautuvien kappaleiden vastaanotto affektiivisesti lataunutta (ks. Helle 2019, 129).

Huolimatta edellä esittämistäni sitoumuksista koskien affektin ja emotion käsitteiden käyttöä suhteessa kirjallisuuden ja musiikin tutkimusperinteisiin, sovellan kyseisiä käsitteitä tässä tutkielmassa joustavasti niiltä osin kuin ne tukevat tunteiden ilmentämisen, heräämisen ja tunnekokemuksen kielentämistä. Lähtökohtani kuitenkin on musiikin herättämien ja ilmentämien emotiontien sekä tekstin herättämien ja ilmentämien affektien rinnasteisuus ja samankaltaisuus suhteessa tunnereaktion näkökulmasta latautuneeseen vastaanottoon, joka kohdeteokseni huomioon ottaen on odotettavissa, ja jota nämä käsitteellistetyt indikaattorit oletusteni mukaan auttavat ymmärtämään.

2.4. Runous ja affektit

2.4.1 Affektin ilmentäminen runoudessa

Emootioilla, affekteilla ja tunteilla on olennainen rooli nykyrunoudessa (ks. esim. Blomberg, Tavi & Manninen 2009). On kuitenkin perusteltua olettaa tunteiden ja emotionaalisen vaikuttavuuden kuuluvan luontevaksi ja kiinteäksi osaksi runoutta myös lajityypillisesti. Kuten todettua, ajattomuuden ohella runoudessa korostuvat aina tunne- ja aistivoima ja sen erottaa esimerkiksi proosasta arkisen kielenkäytön normistosta eroava, monimerkityksellinen ja kuvaileva kieli. (Viikari 1990, 43; Herrera Guevara 2006, 29.) Lisäksi kaikkeen runouteen kuuluu lähtökohtaisesti pyrkimys kielen ilmaisumahdollisuuksien laajentamiseen, joka on olemuksellisesti merkityksiä tuottavaa ja täten myös vastaanottajan tunnekokemukseen vaikuttavaa (Helle 2019, 11). On ilmeistä, että runouden kontekstissa ainoastaan

tunteiden ja vaikuttavuuden ilmaisemisen muodot ja ehdot vaihtelevat ajan ja siihen ainakin osaltaan linkittyvien kirjoittajan esteettisten premisseien vuoksi.

Aikaan ja ajankuvaan nivoutuvat esteettiset premissit ovat huomionarvoisia runouden tunneilmaisua ja vaikuttavuutta tarkasteltaessa. Runouden kielen ja rytmin kaltaiset, verrattain helposti jo ensimmäisellä lukukerralla havaittavat ominaisuudet, ovat silmiinpistävän erilaisia tämän tutkielman tutkimuskohteina olevien runojen kirjoittajan, 1920-luvulla valtaosan tuotannostaan julkaisseen Uno Kailaan teksteissä, kuin esimerkiksi 2010-luvun suomalaisessa kokeellisessa nykyrunoudessa (ks. esim. Helle 2019, 39). Juuri kielen ja rytmin kautta erilaisuus tulee kuitenkin näkyväksi myös runouden aiheissa ja motiiveissa, jotka erityisesti ovat herättäneet keskustelua suomalaisen nykyrunouden merkityksestä ja pyrkimyksistä (Helle 2019, 9-10).

Kailaan ja hänen aikalaistensa, erityisesti Tulenkantajat-ryhmään kuuluneiden kirjoittajien, runot ovat täynnä eksotiikkaa, todellisuuden arvoituksellisuutta, kaupunkiromantiikkaa ja ihmisen sisäisen maailman ekspressiivistä ilmaisua. (Takala 1991, 114). Tätä pidetään monilta osin edelleen sekä lukijoiden että kriitikoiden keskuudessa “oikeana” ja “puhtaana” tapana ilmaista tunteita ja vaikuttavuutta runoudessa. Tulenkantajien runousestetiikan tausta on kuitenkin kiistelty, sillä modernistisista pyrkimyksistään huolimatta 1920-luvun uudistusmielinen suomenkielinen runous voidaan nähdä konservatiivisena moderniin ruotsinkieliseen aikalaisrunouteen verraten. Tämän vuoksi modernistisista edesottamuksista huolimatta Tulenkantajat voidaan liittää olennaiseksi osaksi uusromantiikan traditiota, jonka keskeisimmät vaikutteet ovat romantiikassa. (Takala 1991, 112–113; 119–120.) Voidaankin todeta, että romanttinen runokäsitys elää yhä edelleen sitkeästi keskuudessamme ja vaikuttaa runouden affektiivisuutta koskeviin näkemyksiimme (Bernstein 2008, 40–41, ks. myös Hökkä 2000; Hökkä 2001 & Helle 2019).

Tulenkantajien runouteen kohdistuva, romantiikan traditiota peräänkuuluttava ja siihen liitettyä autenttisuutta ylistävä hurmos yhdistettynä suomalaiseen nykyrunouteen kohdistettuun vaikeuden ja yksioikoisuuden kritiikkiin luovat ei-toivotun polariteetin, jossa 1900-luvun alkupuolen runous nähdään tunteita ilmaisevana ja herättävänä, arvokkaana ja tavoiteltavana, 2000-luvun runous puolestaan karkeana, älyllisenä leikkelynä, jonka affektiivinen vaikutus lukijaan on vähäinen tai olematon. (ks. esim. Helle 2019, 9; 34.) Tämänkaltainen polarisointi on vahingollista, sillä se sulkee ulkopuolelleen ne affektiivisuuden muodot, jotka poikkeavat (uus)romanttisesta ja modernistisesta, mutta ovat nykyrunoudelle täysin tavanomaisia. Yksi näistä tavoista on yhteiskunnallisuus, joka aihetasolla ilmenee nykyrunoudessa esimerkiksi mielenterveysongelmien ja finanssikapitalismin käsittelyllä. Onkin

perusteltua todeta nykyrunouden puhuvan paitsi yhteiskunnasta, myös ihmisen sisäisestä ja ulkoisesta maailmasta tavoilla, jotka vetoavat paitsi lukijan järkeen, myös hänen tunteisiinsa. (Helle 2019, 9–11.) Tämä paitsi puoltaa väitettä runouden olemuksellisesti affektiivisesta luonteesta, osoittaa myös, ettei affektiivisuutta voida irrottaa runoudesta vetoamalla esimerkiksi runon kielelliseen leikittelyyn keskittyvästä olemuksesta tai yhteiskunnallista epäkohtia korostavista teemoista.

Koska tunteita ja muuta vaikuttavuutta kutsutaan runouden kontekstissa affektiivisuudeksi, voidaan runouden lukeminen nähdä lähtökohtaisesti affektiivisesti latautuneena toimintana erityisesti vastaanoton näkökulmasta (Kainulainen 2013, 26, ks. myös alaluku 2.3.3 Emootiot ja affektit indkaattorina). Vaikka kaunokirjalliset teokset vaikuttavat lukijoihin yksilöllisesti ja tilannesidonnaisesti, tutkimukset osoittavat, että runouden affektiivisuuteen ja affektiiviseen vastaanottoon vaikuttavat useat erilaiset mekanismit sekä tekstin sisällölliset yksityiskohtat (ks. esim. Helle & Hollsten 2016, 14–16). Tarkastelen tässä luvussa näitä mekanismeja ja yksityiskohtia erityisesti tämän tutkielman kannalta keskeisten näkökulmien kautta.

Runouden affektiivisuuden lähtökohtana voidaan pitää paitsi sen olemuksellisuutta, myös näkemystä, jonka mukaan affekti ei ole henkilökohtainen, sisäsyntyinen tunne, vaan jonkinlainen tiedostamaton voima. Helteen & Hollstenin (2016, 14) mukaan tämä alunperin filosofi Gilles Deleuzen (1978) tunnetuksi tekemä näkemys affektin käsitteestä soveltuu kirjallisuuden ja tunteiden tutkimukseen erityisen hyvin, sillä sen kautta on mahdollista tarkastella sekä fiktion sisäisiä affekteja että kirjan ja lukijan välisiä affekteja. Näkemys soveltuu kuitenkin erinomaisesti myös runouden ja affektien tarkastelemiseen, sillä runouden ja tunteiden tutkimuksessa huomio kiinnittyy erilaisiin tapoihin, joilla teokset puhuvat tunteista sekä siihen, miten teokset niitä yhtäältä ilmaisevat, toisaalta lukijassaan saavat aikaan (Helle 2019, 33). Proosaan verrattuna runouden fiktiivisen todellisuuden taso on siis huomattavan kielisidonnainen, sillä kielen tuottamat merkitykset rakentavat teoksen affektiivisuutta. Lähtökohdaltaan runouden ja affektien tutkimus perustuu näin ollen yksityiskohtaiseen tekstianalyysiin, joka edellyttää tutkijalta ymmärrystä paitsi tekstin ilmaisemista, myös hänessä itsessään sen myötävaikutuksesta heräävistä tunteista. Tutkimuksen luotettavuuden kannalta edellä mainitun tiedostaminen on välttämätöntä, sillä runouden ja tunteiden tutkija liittää tekstin sisällöstä ja muodosta kumpuavat löydökset aina osaksi laajempaa kontekstia, jossa affektit sekä emootiot ja tunteet välittävät informaatiota myös jostakin yhteiskunnallisesta tai muulla tapaa ajankohtaisesta ilmiöstä. (Helle 2019, 33–34.)

Lukemisen ja kirjallisuuden kontekstissa affekteja synnyttävät esimerkiksi voimakkaat tai erikoiset henkilöhahmot sekä kieli taideteoksen materiaalina. Erityisesti runouden kontekstissa affektiivisia

merkityksiä tutkitusti tuottavat edellä listattujen lisäksi myös runon puhuja tai minä sekä vuorovaikutus ja sen laatu lukijan ja tekstin välillä. (Helle & Hollsten 2016, 14; Kainulainen 2016, 150–151; Helle 2019, 33; 136.) Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen näitä edellä esitettyjä, runouden affektiivisuutta tuottavia piirteitä sekä näiden piirteiden affektiivisiä olemuksia.

2.4.2 Puhuja ja minä

Kaksi piirrettä ovat olleet runoudelle lajityypillisesti ominaisia romantiikan aikakaudelta lähtien: minäkeskeisyys ja puheenomainen luonne. Näiden olemuksellisesti hallitsevien piirteiden vuoksi runous ymmärretään lähtökohtaisesti jonkinlaisen inhimillisen tason itseilmaisuksi. (Lehikoinen 2013, 214.) Runon puhuja on merkitykseltään hyvin keskeinen myös tarkasteltaessa runon tunteita ja affekteja (Helle 2019, 35). Tämän havaitsin myös kandidaatintutkielmani vastausaineiston perusteella: tarkastellessani vastaanottajassa runon myötä herääviä ja hänen sanallistamiaan tunteita, nousi keskeiseksi, myös vastaanottajien vastauksia yhdistäväksi tekijäksi, yksinomaan runon puhuja ja vastaanottajan samaistuminen tai samaistumattomuus hänen oletettuihin kokemuksiinsa (Asikainen 2016, 30–31). Kysymys runon puhujasta koskettaa näin ollen paitsi runon maailmassa läsnä olevaa minä-muotoista puhujaa ja yksikön ensimmäisessä persoonassa esitettyä puhetta, myös tulkinnan tasoja ja runon teemoja (Lehikoinen 2013, 215).

Runoanalyysin kontekstissa puhujalla tarkoitetaan tekstistä hahmottuvaa ääntä (Lehikoinen 2013, 234). On kuitenkin muistettava, ettei runon puhuja ole sanojen ja lauseiden kautta todeksi tuleva materiaallinen hahmo, vaan pikemminkin eräänlainen lukukokemuksen kautta syntyvä konstruktio: jotakin sellaista, jota kaikki tekstin muut rakennepiirteet ilmaisevat. Runon puhuja eli tekstin ääni hahmottuu siis lukijalle lukuprosessin aikana. Se kuuluu olemuksellisesti jokaiseen tekstiin, vaikka runosta ei olisi aina mahdollista löytää lausetasolla ilmaistua minä-muotoista puhujaa. (Lehikoinen 2013, 215–216.) Tähän näkemykseen perustuen ei ole runoa ilman puhujaa, sillä minä-muotoisen puhujan puuttuessa puhuja on abstraktimpi “ääni”, jonka kautta runossa sanottu rakentuu (Helle 2019, 37).

Helteen (2019, 33–34) mukaan runouden ja affektien tutkimus perustuu lähtökohdiltaan yksityiskohtaiseen tekstianalyysiin. Runon puhujan ja minän kontekstissa tämä tarkoittaa runojen minä-hahmojen ja puhetasojen merkitysulottuvuuksien tarkastelua. Runojen minä-hahmoja on lähtökohtaisesti kaksi: mimeettinen minä ja retorinen minä (Kesonen 2013, 180–181; Lehikoinen 2013, 216; Helle 2019, 38.) Mimeettinen minä on runon fiktiivisessä maailmassa esiintyvä fiktiivinen hahmo, retorinen minä puolestaan lause- eli syntaksitasolla epäsuorasti esiintyvä ja vasta runon tulkinnassa hahmottuva abstrakti

arvokonstruktio. Lisäksi retorinen minä määrittää runon retorista jäsenystä eli kielellistä rakentumisperiaatetta ja vaikuttaa keskeisesti siihen, millainen hahmo mimeettinen minä on. Näin retorinen minä on keskeisessä roolissa myös suhteessa siihen, näyttäytykö runon fiktiivinen todellisuus lukijalle hyvänä, pahana, tai jonain aivan muuna. (Lehikoinen 2013, 216.) Tähän pohjaten on perusteltua olettaa retorisen minän olevan erityisasemassa myös suhteessa runon ja sen vastaanoton affektiivisuuteen.

Runon mimeettinen ja retorinen minä auttavat hahmottamaan runon puhetasoja. Niillä tarkoitetaan runon kolmea merkitysulottuvuutta, jotka yhdessä muodostavat runon puheen. Pähkinänkuoressa runon merkitysulottuvuudet etenevät syvyysvaikutelman mukaisesti: runon kirjaimellisesta tasosta kohti runon teemojen tulkintaa. Näin ollen runon ensimmäinen puhetaso on säkeiden, sanojen ja lauseiden muodostama runon todellisuus eli sen fiktiivinen maailma. Toinen puhetaso on runon kirjaimellista merkitystä seuraavat runojen puhetilanteet ja puhe-esitykset. Kolmas ja viimeinen puhetaso puolestaan on runon merkitysulottuvuus kokonaisuutena. (Lehikoinen 2013, 217–224.) Runon puhujan näkökulmasta tasot tarjoavat lukijalle mahdollisuuden ymmärtää sekä mahdollisesti samaistua runon ääneen analyysin kautta. Tällä puolestaan on vaikutus lukemisen ja siten koko runon affektiivisuuteen.

Ensimmäinen ja toinen puhetaso muodostavat yhdessä runon kielellisen aineksen eli sen, mitä ja miten runossa ilmaistaan. Ensimmäistä ja toista puhetasoa voidaan merkitysulottuvuuden näkökulmasta nimittää lausetason todellisuudeksi. Runon fiktiivisessä maailmassa mimeettisen minän havaitseminen on helpointa, mikäli runossa esiintyy minä-muotoinen hahmo, joka kokee, puhuu ja tuntee. Vaikka minä-muotoinen hahmo ei ole runoudelle välttämätön, on mimeettinen minä aina havaittavissa runon kielellisistä elementeistä ja siten paikannettavissa aina runon ensimmäiselle puhetasolle. (Lehikoinen 2013, 220–221.) Retorinen minä puolestaan astuu esiin toisella puhetasolla, sillä puhetilanteet ja erityisesti luetteloinneista, referoinneista tai muista kielellisistä lausumista koostuvat puhe-esitykset tulevat todellisiksi juuri retorisen minän kautta. Retorinen minä päättää, mitä missäkin kohtaa runoa tapahtuu ja miten mikäkin asia ilmaistaan. Lisäksi retorinen minä on kokonaan vastuussa mimeettisen minän puheesta: retorinen minä siis ikään kuin näyttelee mimeettisen minän kautta tietynlaisia rooleja ja kohtauksia. Nämä puhetilanteet tuottavat ja esittävät runon fiktiivistä todellisuutta ja tarjoavat runon puheelle tilalliset ja ajalliset ulottuvuudet. (Lehikoinen 2013, 221–222.) Tilallinen ja ajallinen ulottuvuus myös oletetusti tuottavat runolle affektiivisiä merkityksiä, sillä ajalliset ja paikalliset merkitykset olivat tunnekokemuksen kannalta keskeisiä myös kandidaatintutkielmani vastausaineistossa (Asikainen 2016, 27).

Kolmannen puhetason merkitykset syntyvät lukukokemuksen aikana. Tällä merkitysulottuvuuksien näkökulmasta syvimmällä tasolla lukija huomaa, että runon mahdollinen lausetason minä-hahmo on retorisen minän käyttämä esityshahmo. Mimeettinen minä eli ensimmäisessä persoonassa esitetty puhe paljastuu figuuriksi²², jonka kautta retorinen minä on aina epäsuorasti läsnä runon maailmassa. Koska runo ei sisällä omia tulkintojaan, syntyvät tulkinnat aina ensisijaisesti lukijassa (Kainulainen 2013, 30). Tulkinnan näkökulmasta runon kolmannen puhetason tarkasteleminen edellyttääkin lukijalta paitsi runotekstin kielellisten ilmaisujen lukemista, myös laajempaa kulttuurista tietämystä sekä ymmärrystä erityisesti kaunokirjallisten tekstien luonteesta (Lehikoinen 2013, 224–226; 235).

Runon puhuja rinnastuu usein proosan kertojaan (Helle 2019 37). Narratologian teorian mukaan kertomuksen subjekti voi olla kerrottu subjekti tai tekstin ”ääni”, kertojan hahmon ottava fiktiivinen henkilö (Lyytikäinen 1995, 7). Samaan tapaan kuin jokaisella kertomuksella on kertoja, on jokaisella runolla puhuja (Helle 2019, 37). Puhujan, minän ja runon äänen analysoiminen ja ymmärtäminen tuovatkin osaltaan runouden lähemmäs paitsi proosan-, myös musiikintutkimusta (ks. luku 2.3 Tekstin ja musiikin välisyydestä).

Runon ääni ja puhuja on tekstin kielellinen jäsenysperiaate, mutta samalla myös runon fiktiivisessä todellisuudessa läsnä olevien tapahtumien ja niiden merkitystasojen indikaattori (Lehikoinen 2013, 235). Koska puhujan merkitys runon kokonaisuuden kannalta on keskeinen, on sen merkitys myös runon affektiivisuuden tuottajana ymmärrettävästi keskeinen. Edellä esitettyyn perustuen voidaan olettaa, että juuri puhujan ja minän välittämät merkitykset vaikuttavat keskeisesti runon affektiivisuuteen ja vastaanoton laatuun. Runojen äänet vaikuttavat eri tavoin lukijasta ja luennasta riippuen, sillä lukijan tulkinta yhtä lailla kuin runon kirjoitusprosessi ovat aina riippuvaisia myös merkityksenannon hetken kontekstuaalisista ehdoista (Lehikoinen 2013, 234).

2.4.3 Lukijan ja tekstin vuorovaikutus

Runon äänellä ja puhujalla on paitsi keskeinen merkitys runon tunneilmaisuun, myös laajemmassa kontekstissa lukijan ja tekstin väliseen vuorovaikutukseen. Tähän näkemykseen perustuu aiemmin mainittu, myös kandidaatintutkielmani tulosten esiin nostama vastaanottajan samaistuminen tai samaistumattomuus runon puhujaan tai minään tai tämän oletettuihin kokemuksiin (Asikainen 2016, 30–

²² Figuurilla tarkoitetaan sellaista kielikuvaa, jossa sanoja käytetään lausetasolla niiden kirjaimellisesta merkityksestä tai totunnaisesta järjestyksestä poikkeavasti (Ratia 2013, 131). Ks. myös alaluku 2.4.4 Kuvakieli.

31). Koska runon tunneilmaisuus ja tekstin ilmentämät affektit ovat tutkielmani keskiössä, tarkastelen myös lukijan ja tekstin vuorovaikutusta erityisesti tästä näkökulmasta.

Affektien ja tunteiden näkökulmasta yksi tärkeimmistä lukijan ja tekstin vuorovaikutuksen indikaattoreista runouden kontekstissa on lukijan samaistuminen runon puhujaan tai siinä olemuksellisesti esiintyvään minään ja sen eri muotoihin. Tarkoitan samaistumisella tässä asiayhteydessä samaa kuin Anna Helle (2019, 136) lukijan eläytymisellä runon puhujan tunteisiin. Lukijan eläytymisen ehtona on, että runon puhujan tunteille löytyy kaikupohjaa lukijan omasta elämästä. Tähän perustuen samaistuminen voidaan liittää osaksi empaattista lukemista, jota puolestaan on tutkittu verrattain paljon (Helle 2019, 136, ks. myös Keen 2007).

Helle (2019, 136) huomauttaa, ettei samaistuttavuutta ole kuitenkaan juuri tutkittu runouden viitekehyksessä, vaikka proosan tutkimuskentällä sen olemuksesta ja merkityksestä ollaan oltu kiinnostuneita jo pidempään. Tähänastinen runoutta ja tunteita käsittelevä tutkimus on kuitenkin osoittanut, että lukija lukee myös runoutta empaattisesti silloin kun hän samaistuu runossa kuvattuihin tai oletettuihin henkilöihin ja eläytyy näiden tunteisiin. Samaistuminen on siis myös toiminnan tasolla lähtökohdaltaan empaattista, sillä samaistumisen kokemuksen tiedetään herättävän ensi kädessä voimakkaita empaattisia reaktioita. (Helle 2019, 136; Rossi 2009, 184–185.)

Kandidaatintutkielmani tulokset osoittivat lukijan kyvykkyyden tai kykenemättömyyden eläytyä tai empaattisesti samaistua runon puhujaan tai siinä kuvattuihin henkilöihin määrittävän joissain tapauksissa jopa kaikki runouden ilmentämät affektit ja lukijassa heräävät tunteet. Huomionarvoista on, että erityisesti runotekstin muuttuessa kappaleen sanoitukseksi korostuivat haastateltavieni vastauksissa myös laulusolistiin kohdistetut samaistumisen odotukset. Laulusolistin koettu kykenemättömyys samaistua runon puhujaan, oletetusti myös siinä kuvattuun henkilöön, saivat osan vastaanottajista asettumaan tiukasti runossa kuvatun henkilön puolelle ja laulajan epäempaattiseksi koettua tulkintaa vastaan. Kokemus laulajan kykenemättömyydestä eläytyä empaattisesti runon maailmassa kuvattuihin henkilöihin ja tapahtumiin herätti näin ollen haastateltavissa voimakkaita emotionaalisia reaktioita, joita haastateltavat kuvailivat muun muassa termein ärsyttävä, yksinkertaisesti väärä ja kuulijan yksin jättävä. (Asikainen 2016, 23–26.) Tämänkaltaisen empaattinen vastaanotto, sen kaipuu ja tämän kaipuun synnyttämät odotukset myös tekstin tulkitsevaa toista henkilöä (laulusolisti) kohtaan ovat odotettavissa myös tämän tutkielman vastausaineiston analyysissä erityisesti siksi, että yksi tässä tutkielmassa käytetyistä runoista on sama kuin kandidaatintutkielmani tutkimuskohteista.

Vaikka samaistuminen runon puhujaan tai muihin tekstin maailmassa esiintyviin henkilöihin on edellä esitettyyn perustuen lukijan näkökulmasta usein ainakin tiedostamattomasti toivottavaa, jopa tavoiteltavaa, on mielenkiintoista, että kandidaatintutkielmaani haastattelemista henkilöistä kaikista eniten runoutta lukenut ja kaunokirjallisuutta monipuolisimmin tuntenut henkilö kykeni parhaiten asettamaan omat tunteensa runon maailman ulkopuolelle ja täten tekemään selvän eron myös oman tunnekokemuksensa ja runon maailman välille. Hän suhtautui kohdeteoksiin huomattavasti neutraalimmin kuin muut vastaajat ja hänen vastaanotossaan korostui havainnoiva rooli siitähän huolimatta, että hän kykeni refleктоimaan omaa tunnekokemustaan ja nimeämään siihen kuuluneita tunteita. Tästä huolimatta suoranaisten samaistumiskokemuksen kuvailu jäi puuttumaan hänen vastauksistaan kokonaan.

Erityisen mielenkiintoiseksi tämän tekee Anna Helteen (2019, 130) väite, jonka mukaan kirjallisuuden opiskelijoita ei kannusteta kirjoittamaan heidän omiin lukukokemuksiinsa liittyvistä tunteista, vaan heitä päinvastoin kannustetaan pitämään omat subjektiiviset tunteensa erillään analysoimastaan tekstistä kriittisen tarkastelun edellyttämän etäisyyden toivossa. Väite on mielenkiintoinen, sillä sen voidaan katsoa heijastuvan ainakin epäsuorasti myös kandidaatintutkielmani vastausaineistoon, jossa kirjallisuutta parhaiten tunteneen ja sen analysoimiseen tottuneen henkilön vastaukset korostuivat huomattavan analyttisinä ja omia tunteitaan tekstistä etäännyttävänä. Näkökulma on huomionarvoinen myös tämän tutkielman kontekstissa, sillä luku- ja kuuntelukokeen osallistujille teettämässäni taustakyselylomakkeessa olen tiedustellut jokaiselta vastaajalta hänen taustaansa sekä kirjallisuuden opintoihin että kaunokirjallisuuden tuntemiseen liittyen siinä toivossa, että tämän informaation avulla olisi mahdollista tutkia Helteen (2019, 130) esittämän väitteen todentuntuisuutta myös tämän tutkielman kontekstissa. Vastausaineistossani painottuvien tunteiden nimeämisen vastaajakohtaisista eroista ja niiden mahdollisista tai oletetuista syistä kerron tarkemmin luvussa 3 Analyysi.

Edellä esitettyyn perustuen on aiheellista todeta, että narratiivisuuden ja todentuntuisen puhujan ohella samaistuminen on voimakas, affektiivisuutta tuottava osa lukukokemusta ja siten myös lukijan ja tekstin vuorovaikutusta (Helle 2019, 136). Runouden kontekstissa näistä kolmesta samaistuttavuus lienee erityisen merkittävässä asemassa juuri puhujan ja tämän lukijaan tekstin kautta heijastuvan vaikuttavuuden kautta. Samaistuminen on kuitenkin oletettavasti voimakas osa myös kappaleen sanoituksen lukijan/kuulijan tunnekokemusta ja täten merkittävässä roolissa myös suhteessa kappaleen ilmaisemiin emootioihin. Se, ettei runo mahdollisesti miellytä, on itsessään osoitus lukukokemuksen affektiivisuudesta (Kainulainen 2013, 135). Tämä pätee oletetusti myös kappaleen ja sen sanoituksen vastaanottoon.

Tämän tutkielman kannalta kysymys samaistumisesta on erityisen hedelmällinen, sillä puhuja ja/tai minä ovat hyvin keskeinen osa tutkimuskohteinani toimivia runoja. Voimakas, lukijaan empaattisen eläytymisen näkökulmasta vetoava puhuja/minä tai muu runon maailmassa esiintyvä henkilöhahmo on leimallisesti juuri Kailaan runoudelle tyypillinen affektiivisuutta tuottava tekijä. Juuri tämä ominaisuus antaa myös Kailaan tuotannolle erityisen affektiivisen luonteen, sillä lukijan emotionaalinen kiinnittyminen henkilöhahmoon tai tekstuaaliseen toiseen kertoo osaltaan lukijan halusta osallistua tekstiin muutenkin kuin sitä tulkitsemalla (Helle 2019, 132).

2.4.4 Kuvakieli

Runouden affektiivisuus ei liity ainoastaan runon puhujaan. Yhtä keskeistä on se, mistä puhutaan, sillä esimerkiksi romanttinen, poliittinen ja väkivaltainen sisältö muokkaa runon affektiivisuutta vastaanoton näkökulmasta. (Helle 2019, 38.) Puhujan ohella affektiivisuutta tuottavat runokielen muotoon liittyvät piirteet, kuten tyyli, rytmi ja retoriikka (Helle 2019, 38). Runoa luettaessa huomio kiinnittyy tekstin monimerkityksellisyyteen ja monitasoisuuteen. Runokielen näkökulmasta lukija havainnoi ensisijaisesti kielen eri kerroksilla tapahtuvaa ilmaisua ja kielikuvia. (Ratia 2013, 123.) Tunneilmaisun suhteen runokieli voi olla esimerkiksi rauhoittavaa, häiritsevää tai puuduttavaa (Helle 2019, 38). Yhteistä kaikille runokielen varianteille kuitenkin on sen olemuksellinen kuvakielisyys, jota käytetään arkipuhetta ilmeikkäämmän sävyn saamiseksi (Ratia 2013, 123). Kuvakielisyys on yksi sanataiteen peruselementeistä ja sillä pyritään sekä visualisoimaan että havainnoimaan ja puhumaan konkreettisista asioista (Ratia 2013, 140). Perinteisesti voidaan ajatella runon kuvakieltä hyödynnettävän ilmaisemaan sellaista ilmiöiden, ajatusten, kokemusten ja tunteiden moniselitteisyyttä, jota suorasanaisuudella ei ole mahdollista tavoittaa. Tämä puolestaan osoittaa nimenomaan runon kuvakielisten ilmausten välittävän lukijalle sellaista tietoa, joka jättää tunnejäljen. (Ratia 2013, 123.) On siis perusteltua todeta runokielen näkökulmasta nimenomaan kuvakielen olevan keskeisessä asemassa myös runon affektiivisen vaikuttavuuden ja vastaanoton kannalta.

Kuvakielisyys terminä synnyttää väistämättä taiteidenvälisiä miellelyhtymiä. Vaikka kuva ja kuvallisuus assosioituvat tavanomaisesti näkemiseen ja visuaalisuuteen, ei runon kuva ole sama kuin esimerkiksi valokuva. Runon kuvat ilmaistaan sanoilla ja kielellisillä ilmauksilla eivätkä ne lähtökohtaisesti esiinny muuten kuin kuvaannollisessa mielessä. Syy termin kuva käyttöön runouden kontekstissa johtuu siitä, että runon kuvalliset ilmaukset herättävät usein visuaalisia mielikuvia (ks. esim. Asikainen 2016, 22–25). Tämä puolestaan on paitsi runokielelle luontaista ja siten myös tavanomainen runouden ja retoriikan

tutkimuskohde, kandidaatintutkielmani osoittamien tulosten perusteella myös keskeisesti lukijan tunnekokemukseen vaikuttava tekijä. (ks. myös Ratia 2013, 128.)

Runojen herättämien visuaalisten mielikuvien affektiivisuudessa on myös mielenkiintoista samankaltaisuutta musiikkisemiotiikan tutkimuskentällä yleisesti käytössä olevaan visuaalis-verbaalisen assosiaation (engl. *visual-verbal association*) tutkimusmenetelmään, jossa musiikkikappaleen tai teoksen kuuntelijaa pyydetään kirjoittamaan mahdollisimman nopeasti ylös kappaleen hänessä välittömästi herättämät mielikuvat tai mielleyhtymät. Visuaalis-verbaalisen assosiaation teoria on osoittanut näiden mielikuvien ja mielleyhtymien olevan luonteeltaan sekä visuaalisia että emotionaalisia. (ks. esim. Tagg 1999.) Edellä esitetyn valossa on kuvakielen kannalta erityisen kiinnostavaa, että kandidaatintutkielmani vastausaineiston analyysissä havaitsin poikkeuksetta kaikkien haastateltavien huomion kiinnittyvän runon visuaalis-verbaalisesti assosioituun ajalliseen ja paikalliseen miljööhön enemmän runon toimiessa kappaleen sanoituksena kuin itsenäisenä tekstinä. Tulkitsin tämän musiikin myötävaikutukseksi, sillä erot olivat osassa tapauksista suuria ja myös haastateltavat itse kokivat musiikin laajentavan pelkästä tekstistä herännyttä ajan ja paikan käsitystä. (Asikainen 2016, 27.) Tämä herättää erityisesti tämän tutkielman kontekstissa kysymyksiä koskien visuaalis-verbaalisen assosiaation teorian sovellettavuudesta myös runouteen. Lisäksi se saa pohtimaan, onko runous kielellisestä olemuksestaan johtuen luontaisesti etäämmällä subjektiiviseen tunnekokemukseen kohdistuvasta visuaalis-verbaalisen assosiaatiosta kuin musiikki. Käsitelen itsenäisen runon ja kappaleen sanoituksen koettua visuaalisuutta vastausaineistossani tarkemmin luvussa 3 Analyysi.

Sanoihin ja kielellisiin ilmauksiin perustuva kuvakieli koostuu useista runokielelle tyypillisistä ominaispiirteistä, joilla kaikilla on affektiivisesti latautunut merkitys. Kuvakielisten ilmausten ryhmittymät muodostavat ja välittävät merkityksiä sekä osaltaan syventävät lukijan ja tekstin vuorovaikutusta. Kuvakielisyyden muotoja ovat muun muassa kielikuvat, niihin kuuluvat vertaukset ja katakreesit, personifikaatio, hyperbola, anafora ja kiasmi (Ratia 2013, 139–140). Kielikuva tarkoittaa sellaista kielellistä ilmaisua, joka merkitsee jotakin muuta kuin ilmauksen kirjaimellista merkitystä. Sen alalajeista vertaus rinnastaa kohteen ja kielikuvan näkyvästi toisiinsa kuin-konjunktioilla, katakreesi puolestaan syntyy merkitykseltään yhteensopimattomien sanojen käytöstä toistensa yhteydessä. Personifikaatioilla tarkoitetaan käsitteen, ominaisuuden tai elottoman kappaleen elollistamista tai henkilölistämistä. Hyperbola liittyy runokielen tyyliin ja sillä tarkoitetaan kohteen tietoisesti liioittelevaa tai muulla tavoin mielikuvituksellista kuvailua. Tyylikeinona voidaan pitää myös anafora eli sanan painokasta toistamista säkeiden tai lauseiden alussa. Viimeiseksi mainittu kiasmi on puolestaan kielellinen rakenne eli figuuri, jossa ristikkäis- tai peilikuvio synnyttää joko antiteettisen tai nousevan

tehostuksen. (Ratia 2013, 139–140.) Tällaiset abstraktiotasolla jopa monimutkaiset rakenteet kuuluvat analyysin näkökulmasta runon kuvakieleen olemuksellisesti ja niiden analysoimisen tiedetään mahdollistavan tulkintojen avautumisen (Ratia 2013, 125). Tulkinta puolestaan linkittyy vastaanottoon toiminnan tasolla, minkä vuoksi myös tulkinnan voidaan olettaa olevan luontaisesti affektiivista ja siten tämän tutkielman kannalta keskeistä.

Affektiivisuuden näkökulmasta runon kuvakielisyyteen liittyy olennaisesti myös tyyli. Kielteisiä reaktioita ja negatiivisia tunteita herättävät tutkitusti muun muassa alatyylinen sanasto, kielivirheet ja lyhenteet. (Helle 2019, 138.) Toisin sanoen juuri sellaiset ominaisuudet, jotka usein mielletään sävyiltään arkisiksi ja puheenomaisiksi kaunokirjallisen ilmaisun sijaan. Toisaalta runon kuvakieltä tietoisesti juuri puheenomaiseen ja arkiseen suuntaan muokkaava ilmaisu voidaan myös kokea humoristiseksi, terapeutiseksi ja suorasukaisuudessaan jopa raikkaaksi. Näin ollen edellä mainitut tyylikeinot voivat herättää lukijassa myös positiivisia tunteita ja myönteisiä reaktioita. Kuvakielen, sen puutteen tai sen konventioiden tietoisin rikkomisen vaikutuksen runon vastaanoton affektiivisuuteen voidaan siis katsoa olevan huomattava ennen kaikkea siksi, että sen lukijassa aikaansaama tunnekokemus kertoo olennaisesti myös vastaanottajan runouskäsitteestä eli siitä, mitä runous hänen mielestään on tai mitä sen pitäisi olla. (Helle 2019, 138.)

Kuten todettua, runo ei sisällä omia tulkintojaan, vaan ne syntyvät aina ensisijaisesti lukijassa (Kainulainen 2013, 30). Tämän nähdäkseni myös Helteen (2019, 138) esiin nostamat havainnot runon kuvakielen synnyttämistä, tosisistaan radikaalisti eroavista tunnekokemuksista erinomaisesti osoittavat. Kuvakielen osalta tulkinta näin ollen tarkoittaa vastaanottajan lukemastaan muodostamaa yksityisten merkitysten ja henkilökohtaisten tunteiden järjestelmää (Ratia 2013, 123). Voidaan siis perustellusti ajatella että runokielen eli sille olemuksellisen kuvakielen kautta runous on yht'aikaa totta ja mielikuvituksen tuotetta, jonka tulkintaan ja tulkinnasta syntyvien merkitysten rakentamiseen ja välittämiseen lukija vastaanotollaan osallistuu (Wolosky 2001, 3).

Kuvakieli on osa runon kokonaisuutta (Ratia 2013, 123). Koska runossa jokainen osatekijä eli komponentti merkitsee, voidaan jokaisen komponentin katsoa vaikuttavan myös runon affektiivisuuteen (Wolosky 2001, 3). Kuvakieli on kuitenkin näistä komponenteista keskeisimpiä affektiivisuuden kannalta, sillä runon kuvakielen ytimessä on pyrkimys sanoa sanomatonta ja ilmaista sellaista, jolle on vaikea löytää sanoja. Tämä pyrkimys voidaan mieltää perusteeksi koko runon olemassaololle eli sen kirjoittamiselle, muotoilemiselle ja lukemiselle sekä näiden prosesseille. Näitä toimintoja ja toiminnan prosesseja voidaan lähestyä erityisen hyvin kuvakielen kautta, sillä se ohjaa myös vastaanoton

jäsentymistä ymmärrettävämpään muotoon. Tätä kautta kuvakielen tarkastelu ohjaa myös lukijaa kiinnittämään huomiota runon kokonaistulkinnan kannalta keskeisiin seikkoihin. (Ratia 2013, 124.) Yksi näistä keskeisistä seikoista on affektiivisuus, jonka nimenomaan runon kuvakieli tutkitusti liittää osaksi runon olemuksellista vaikuttavuutta niin lukukokemuksen kuin lajityypin näkökulmasta (Helle 2019, 206–208).

2.5. Musiikki ja emootiot

2.5.1 Emootion ilmentäminen musiikissa

Aiempi tutkimus osoittaa musiikin vaikutuksen tunteisiin olevan voimakas (Saarikallio 2010, 282). Tämän havainnon tutkiminen on kantanut hedelmää jo useita vuosikymmeniä ja sen ympärille on muodostunut kokonaan oma tieteenalansa, musiikkipsykologia, jonka juuret ovat psykologiassa ja musiikkitieteessä, mutta tulevaisuus yhä edelleen omiksi erityisalueikseen jalkautuvissa, muista tieteenalosta vaikutteita ottavissa kehityslinjoissa. (Eerola 2010, 19). Vaikka nämä erityisalueet ja kehityslinjat eroavat painotustensa näkökulmasta toisistaan, kuuluu musiikkipsykologian tutkimusalaan olemuksellisesti yksilön kokemuksen tutkimus (Louhivuori & Saarikallio 2010, 9). Subjekttiivisen kokemuksen tieteellinen tarkastelu tai analysoiminen ei nähdäkseen ole mahdollista ilman tunteiden ja tunnekokemuksen merkityksen huomioimista (ks. luku 2.2 Kuinka sanallistaa tunnekokemus?). Tähän pohjaten lienee perusteltua todeta suosiotaan edelleen kasvattavan musiikkipsykologian tutkivan aina vähintään epäsuorasti myös musiikin ja tunteiden välistä suhdetta. Musiikin ja tunteiden tutkimus on itse asiassa huomattavan vakiintunut tutkimusala verrattuna esimerkiksi tunteiden ja kirjallisuuden tutkimukseen (ks. luku 2.4 Runous ja affektit).

Musiikintutkimuksen kontekstissa tunteisiin viitataan aiemmin todetusti ja tieteenalalla vakiintuneesti käsitteellä emootio. Tätä voidaan selittää musiikkipsykologian vahvalla sidoksella psykologian tieteenalaan, jolla emootio on käsitteenä yleisesti ja monipuolisesti käytössä (ks. esim. Helle & Hollsten 2016, 13). Lisäksi emootion käsitteen suhde psykologisiin sekä fysiologisiin ja siten myös mitattavissa oleviin vasteisiin (kuten sydämen syke) palvelee musiikintutkimuksen päämääriä, jotka yhä edelleen ovat monissa tapauksissa psykologian tutkimusalan konventioiden mukaisia ja täten määrällisiin menetelmiin perustuvia (ks. esim. Sloboda & Juslin 2012, 74). Koska musiikki on luonteeltaan abstraktia, sen herättämien ja ilmentämien emootioiden tutkimus on ymmärrettävästi ollut kiinnostunut muun muassa tilastollisista ja teknologia-avusteisista, konkreettisen ja selkeän vastauksen antavista tutkimustuloksista.

Laadullinen, subjektiiviseen tunnekokemukseen keskittyvä ja verbaalisen assosiaation kautta kerättäviin tuloksiin kohdistuva tutkimus, jota sekä tämä tutkielma että kandidaatintutkielmani edustavat, on sen sijaan jäänyt huomattavan pieneksi. Myös laadullista tutkimusta tarvitaan, sillä monista mitattavissa olevista suureistaan huolimatta emootioihin liittyviin kysymyksiin miten ja miksi ei ole löydettävissä selkeää, määrällisiin menetelmiin perustuvaa vastausta. (Peltola & Eerola 2012, 90–95; ks. myös Asikainen 2016, 1).

Emootio koostuu ainakin kolmesta erilaisesta elementistä: subjektiivisesta kokemuksesta, kehollisesta reaktiosta eli fysiologiasta sekä toiminnallisesta ilmauksesta (Eerola & Saarikallio 2010, 260; Saarikallio 2010, 282). Musiikin on tutkitusti todistettu vaikuttavan kaikkiin näihin kolmeen osa-alueeseen (Eerola & Saarikallio 2010, 261; ks. myös Juslin & Sloboda 2001). Tästä näkökulmasta emootion käsitteen hyödyntäminen musiikin herättämien ja ilmentämien tunteiden indikaattoreina on perusteltu ja tutkimuksellisesti relevantti lähestymistapa myös tässä tutkielmassa.

Musiikin ja emootioiden välisen suhteen selvittäminen on tutkimusperinteen mukaisesti myötäilnyt ajatusta kategorisista tunteista eli niin sanotuista perustunteista. Näitä ovat aiemmin mainitusti onnellisuus/ilo, surullisuus, pelko, suuttumus/viha, yllättyneisyys ja inho. (ks. esim. Eerola & Saarikallio 2010, 262.) Tämän kategorisoinnin taustalla on ajatus toisistaan riippumattomista ja tunnekohtaisista hermojärjestelmistä. Perustunteiden tuottamiseen ja tunnistamiseen kytkeytyviä mekanismeja on tutkittu laaja-alaisesti erityisesti psykologian ja neurotieteen tutkimusaloilla (Barrett & Wager 2006). Kategorisoinnin soveltuvuutta myös musiikintutkimukseen puolustavat poikkitieteellisin, psykologian tieteenalaa pohjautuvien menetelmien toteutetut tutkimukset, jotka osoittavat, että perustunteet on havaittavissa esimerkiksi kasvojen ilmeistä sekä puheäänestä (Eerola & Saarikallio 2010, 263; Scherer, Banse & Walbott 2001). Edellä mainitusta huolimatta näkemys universaaleista perustunteista ei ole täysin ongelmaton tässä viitekehyksessä. Perustelen tätä näkemystä seuraavilla näkökulmilla.

Musiikin herättämien ja ilmentämien tunteiden tarkastelu on tapahtunut pääasiassa kolmen erilaisen lähestymistavan kautta: kategorisen, dimensionaalisen ja musiikkilähtöisen (Eerola & Saarikallio 2010, 262). Näistä lähestymistavoista kategorinen on kenties tunnetuin ja käytetyin, sillä sen painottama ajatus universaaleista perustunteista on koettu selkeäksi ymmärtää. Tämänkaltaisen tunteiden kategorisoinnin ydinongelma perustuu tunnekokemuksen monitasoiseen olemukseen: voiko selkeän, mutta kielelliseltä anniltaan karkean perustunnejärjestelmän avulla ilmaista tunteiden yksityiskohtaisia vivahde-eroja? (Eerola & Saarikallio 2010, 262–262; ks. myös Tuovila 2005, 149.) Lisäksi myös musiikintutkimuksen viitekehyksessä universaali perustunnejärjestelmä törmää aiemmin mainittuun selvärajaisuuden

ongelmaan, sillä perustunne luetteloiden heterogeenisyys on riippuvainen tutkijan omista intresseistä ja näkemyksestä (Eerola & Saarikallio 2010, 263; ks. myös alaluku 2.2.2 Tunnesanojen luokittelu). Lisäksi perustunnejärjestelmä jättää tässäkin tapauksessa huomiotta toissijaiset eli moraaliset ja sosiaaliset emootiot, joskin näiden havaitseminen luonteeltaan abstraktin musiikin kontekstissa on tähänastisen tutkimuksen valossa todettu haastavaksi (Eerola & Saarikallio 2010, 263; ks. myös Ahmed 2004, 8–10 ja Keen 2011, 6).

Perustunteiden universaaliutta painottavaan kategoriseen lähestymistapaan kuuluvat tunteet on nimetty hyötynäkökulmaa edustavaksi tunteiksi (engl. *utilitarian emotions*). Tutkimukset osoittavat, että näiden tunteiden sijaan juuri musiikin kontekstissa tulisi olla enemmän kiinnostuneita esteettisistä tunteista (engl. *aesthetic emotions*), joiden kautta olisi mahdollista saada yksityiskohtaista tietoa myös musiikin herättämistä tunteista. Musiikin ja tunteiden tutkimus on ensisijaisesti keskittynyt tarkastelemaan musiikin ilmaisemia tunteita niiden kuulijassa herättämän tunnekokemuksen sijaan. Koska musiikin tiedetään herättävän kuulijassa hyvin monipuolisia tunteita, ei karkea listaus oletetuista universaaleista perustunteista palvele tunnekokemuksen kielentämisen prosessia riittävän monipuolisesti. (Eerola & Saarikallio 2010, 265.) Tästä johtuen musiikin ilmentämien ja herättämien tunteiden sanallistamiseen tarvitaan muita työkaluja ja uusia näkökulmia.

Yksi uusista käsitteellisistä työkaluista on Marcel Zentnerin (2008) rakentama GEMS-malli (engl. *Geneva Emotion Music Scale*), jonka tarkoituksena on sanallistaa mahdollisimman tarkasti musiikin herättämien tunteiden laaja-alaisuutta. Mallissa esitetyt tunnesanat ovat peräisin laajoista kyselytutkimuksista, joissa vastaanottajat kuvailivat mahdollisimman yksityiskohtaisesti musiikin heissä herättämän tunnekokemuksen laatua. Malli noudattaa seuraavaa yhdeksän ulottuvuuden rakennetta:

- (1) ihmeissään, vaikuttunut, liikuttunut
- (2) lumoutunut, häkeltynyt
- (3) vahva, voitonriemuinen, energinen
- (4) hellä, rakastava, rakastunut
- (5) nostalginen, haaveileva, melankolinen
- (6) seesteinen, rauhallinen, tyyni
- (7) riemukas, huvittunut, eloisa
- (8) surullinen, murheellinen
- (9) kireä, kiihtynyt, hermostunut

MALLI 6. GEMS-malli (Zentner ym. 2008, alkuperäinen suomennos Eerola & Saarikallio 2010, 264.)

Mallia pidetään edistyksellisenä, sillä se pyrkii perustunteiden nimeämisen sijaan tarkastelemaan tunnekokemusta monipuolisesti ja positiivisia tunteita painottaen (Eerola & Saarikallio 2010, 265). Subjektiiivisen tunnekokemuksen kielentämiseen ja käsitteistämiseen mahdollisimman rikas valikoima tunnesanoja on oletetusti suppeaa perustunneluetteloa parempi. Kuitenkaan niin kutsuttuja perustunteita ei nähdäkseen voida sanallistamisen näkökulmasta täysin irrottaa tunnekokemuksesta, sillä kyseisillä sanoilla on vakiintuneet käyttötarkoitukset, jotka edistävät luonteeltaan abstraktin tunnekokemuksen käsitteistämisessä yksinkertaiseen muotoon. Lisäksi on huomionarvoista, että suomen kielen tunnesanat voidaan jakaa merkitysryhmiin niiden prototyypin olemuksen ja käytettävyyden perusteella, ja näissä ryhmissä niin kutsutut perustunteet on asetettu hierarkisesti GEMS-mallissa esiintyvien tunteiden yläpuolelle. Myös tämä osoittaa niin kutsuttujen perustunnesanojen olevan käyttötarkoituksiltaan edellä kuvattuja tunnesanoja monipuolisempia ja yleisempiä ja siten valideja myös tunnekokemuksen kuvailuun, joskaan niiden varaan ei voida rakentaa koko tunnekokemuksen kielentämisen prosessia eivätkä ne itsessään tavoita koko tunteiden kirjoa. (ks. Tuovila 2005, 121; ks. myös alaluku 2.2.3 Suomen kielen tunnesanojen semanttinen tulkinta.)

Systemaattisuudessaan GEMS-malli herättää kuitenkin myös kysymyksiä koskien musiikin ilmaisemia tunteita, joiden kielentämiseen se ei ota kantaa. Vaikka vastaanottajan subjektiiivisen tunnekokemuksen kielentämistä on tutkittu vähemmän kuin musiikin ilmentämiä tunteita, on musiikin ilmentämien tunteiden kielentäminen ja sen tutkiminen jäänyt määrällisten ja mitattavien tulosten varjoon. Jo tehty tutkimus kuitenkin osoittaa kyseessä olevan erittäin mielenkiintoinen tutkimuskohde, sillä musiikin ilmaisemien ja herättämien tunteiden välillä on todettu olevan eroa, minkä vuoksi niitä ei voida niputtaa yhden ja saman kategorisoinnin alle (ks. esim. Eerola & Saarikallio 2010, 260). Jopa suomenkielisellä tutkimusalalla tämä on voitu osoittaa, vaikka suomen kielen tunnesanat eivät ole täysin vakiintuneita kaikkien merkitystensä näkökulmasta ja siten esimerkiksi englanninkielisiin vastineisiinsa nähden huomattavasti vähemmälle tutkimukselle jääneitä (Tuovila 2005, 149).

Peltolan & Eerolan (2012, 92) tapaustutkimuksessa on onnistuttu osoittamaan paitsi musiikin ilmentämien ja musiikin herättämien tunteiden välinen ero kielentämisen näkökulmasta, myös todentamaan niin kutsuttujen perustunteiden läsnäolo vivahteikkaampien tunnesanojen rinnalla. Tutkimuksen tulokset näyttävät seuraavalta:

Musiikin ilmaisemat tunteet:

suru, ilo*, rakkaus*, haikeus*, energisyys*, riemu*,
onnellisuus*, alakuloisuus, synkkyys, murhe, viha,
ikävä*, melankolia, raivo, aggressio, tuska, ahdistus,

epätoivo, kaiho*, innostus*, vitutus, kärsimys,
rauhallisuus*, suuttumus, levollisuus*

Musiikin herättämät tunteet:

ilo*, energisyys*, haikeus*, liikutus, mielihyvä,
riemu*, innostus*, levollisuus*, rentous, nautinto,
onnellisuus*, hilpeys, rauhallisuus*, intoutuminen,
ikävä, vapaus, kaiho*, nostalgia, virkeys, lämpö,
tsemppi

*Molemmissa listoissa esiintyvä sana.

MALLI 7. Luettelo musiikin ilmaisemista ja herättämistä tunnesanoista (Peltola & Eerola 2012, 92; tulosten mallinnus tähän muotoon Asikainen 2016, 6).

Vaikka sanallistaminen edellyttää ymmärrystä kielestä ja sen luonteesta, osoittavat Peltolan & Eerolan (2012, 92) tulokset erityisen hyvin tunnekokemuksen sanallistamisen olevan loppujen lopuksi tiiviisti sidoksissa hyvin yleisesti käytössä oleviin, merkitykseltään tavanomaisiin suomen kielen sanoihin, joille on verrattain helppo löytää vastineita muista kielistä. Tästä johtuen pyrin tämän tutkielman kontekstissa huomioimaan sekä tavanomaiset että käyttöyhteyksiltään suppeammat ja harvinaisemmat suomen kielen sanat tunnekokemuksen kielentämisen prosessiin olemuksellisesti kuuluvaksi. Tämän jäsentämiseksi hyödynnän aiemmin mainittua Tuovilan (2005, 121) prototyypisten tunteiden listaa, jossa merkitysryhmäjaon kautta eri käyttötarkoituksissa esiintyvät sanat asettuvat luontevaksi osaksi tunnekokemuksen sanallistamista.

Se, miten juuri olemuksellisesti abstrakti musiikki kykenee sekä ilmaisemaan että herättämään tunteita, perustuu musiikillisten elementtien ja ominaispiirteiden havaitsemiseen (Juslin & Västfjäll 2008). Tätä havaitsemista voidaan tarkastella seitsemän toimintamekanismin kautta, joihin perustuen Juslin & Västfjäll (2008) ovat osoittaneet musiikin tunnekokemuksia tuottavan roolin (ks. myös toimintamekanismien alkuperäiset suomennokset ja yksityiskohtaiset selitykset Eerola & Saarikallio 2010, 265–266). Nämä toimintamekanismit ovat:

(1) Refleksit (engl *brain stem reflexes*), joilla tarkoitetaan reagointia musiikin sisältämiin yllättäviin (esimerkiksi voimakkaisiin tai dissonoiviin) muutoksiin. Tapausesimerkkinä arvaamaton, voimakas ääni rauhallisemman musiikkiteoksen sisällä voi pelästyttää meidät ja saada sydämemme lyömään

nopeammin (voidaan puhua myös subjektiivisen tunnekokemuksen aiheuttamista fysiologisista vasteista, ks. esim. Sloboda & Juslin 2012, 74).

(2) Ehdollistuminen (engl. *evaluative conditioning*), jolla tarkoitetaan sellaisia tunnekokemuksia, jotka syntyvät meissä opitusti esimerkiksi reaktiona positiiviseen tai negatiiviseen asiaan. Tapausesimerkkinä jokin kappale voi muodostua meille iloista tunnelmaa luovaksi, jos sen kuunteleminen on yhdistynyt johonkin mukavaan asiaan.

(3) Samaistuminen (engl. *emotional contagion*) tarkoittaa kehomme samaistumista musiikin akustisiin elementteihin. Abstrakti vastine sekä todellisessa vuorovaikutuksessa tapahtuvalle että lukukokemuksen herättämälle empaattiselle eläytymiselle eli empaattisen reaktion syntymiselle (ks. esim. Helle 2019, 136). Musiikin viitekehyksessä samaistuttavuutta eli kuulijassa heräävää empaattista reaktiota myötävaikuttavat esimerkiksi sävellaji, instrumenttivalinta ja tulkinta (ks. esim. Eerola & Saarikallio 2010, 268). Tapausesimerkkinä sellon hidas, laskeva melodia voimakkaalla vibratolla soitettuna.

(4) Mielikuvat (engl. *visual imagery*) eli musiikin kuulijassaan synnyttämät tunnepitoiset, visuaaliset mielikuvat. Kandidaatintutkielmani tulokset osoittivat, että laulumusiikin kontekssissa laulusolistin tulkinta sekä sanoituksessa kuvatut henkilöt ja tapahtumat vaikuttavat visuaalisten mielikuvien syntyyn (Asikainen 2016, 22–29). Musiikillisen aineksen näkökulmasta mielikuvat saavat tavallisesti alkunsa sellaisista musiikin rakenteellisista piirteistä, joiden voidaan katsoa tukevan visuaalista ilmaisua. Tapausesimerkkinä soljuvasti etenevä musiikki, joka voi herättää mielikuvia kauniista maisemasta tai virtaavasta vedestä.

(5) Muistot (engl. *episodic memory*), joilla tarkoitetaan kuulijassa heräävää tunnepitoista muistikuvaa jostakin tapahtumasta. Nämä muistot voivat liittyä mihin tahansa tunteelliseen tilanteeseen, esimerkiksi romanttiseen kohtaamiseen, hautajaisiin tai matkaan. Ne ovat tyypillisesti tiedostettuja kokemuksia eli kuulija tietää, miksi tämä musiikki tai musiikin rakenteellinen osa on hänelle tärkeä.

(6) Musiikilliset odotukset (engl. *musical expectancy*) eli musiikki toteuttaa tai jättää toteuttamatta kuulijan odotukset musiikin jatkumiseen liittyen. Tässä asiayhteydessä musiikillisilla odotuksilla tarkoitetaan musiikin rakenteellisiin elementteihin (esimerkiksi melodiakulku, harmonia) liittyviä odotuksia.

(7) Tavoitteen arviointi (engl. *cognitive appraisal*), jolla tarkoitetaan kuulijan tekemää arviota musiikin merkityksestä hänelle itselleen. Arviointimekanismi nivoutuu tunteisiin muun muassa tavoitteiden näkökulmasta. Tapausesimerkkinä musiikki edistää konkreettista tavoitettamme (töistä irtautumista) tuottaen näin positiivisen tunnekokemuksen.

Edellä kuvatut toimintamekanismit tekevät näkyväksi, kuinka tärkeitä juuri musiikilliset elementit, kuten sävellaji, rytmi, harmonia ja instrumentaatio, tunnekokemuksen kannalta ovat. Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen lähemmin erityisesti tämän tutkielman kannalta keskeisintä musiikillista materiaalia ja sen emotionaalista vaikuttavuutta tunnekokemuksessa ja sen synnyssä.

2.5.2 Sävellaji ja tahtilaji

Yksi kiinnostavimmista ja eniten pohdituista musiikkipsykologian tutkimuskohteista on sävellaji (Huovinen 2010, 101–103). Tämä tekee sävellajista myös merkittävän linkin musiikin ja tunteiden tutkimuksen välille, sillä sävellajin tiedetään vaikuttavan sekä vastaanottajassa herääviin että musiikin ilmentämiin tunteisiin (Peltola 2016, 26).

Sävellajilla tarkoitetaan sävelasteikkoon perustuvaa järjestelmää, joka vastaanottajan näkökulmasta jäsentyy havainnoissa jonkin säveltasollisen keskuselementin eli tonaalisen keskuksen ympärille (Huovinen 2010, 101). Näin ollen sävellaji on yhdistelmä sekä musiikinteoreettisia oletuksia sekä kuulijan mentaalista prosessointia ja siitä seuraavaa välitöntä ja/tai jäsenneilyä tunnekokemusta. Sävellaji mielletään vastaanoton näkökulmasta perinteisesti länsimaisen taidemusiikin traditioksi, joskin se on nykyisin nuottikirjoituksen tavoin maailmanlaajuisesti vakiintunut tapa jäsentää ja käsitteistää musiikkia. (Huovinen 2010, 101.) Tähän globaaliin, myös tutkitusti kokemuspohjaiseen ydinajatuksen perustuu näkemys sävellajien vaikutuksesta tunteisiin: duuri luo tavanomaisesti iloisen tunnelman, molli päinvastaisesti surullisen (ks. esim. Eerola & Saarikallio 2010, 267; Juslin & Lindström 2010; Peltola 2016, 26). Tämä tunnustettu, edelleen vallalla oleva käsitys nauttii suurta suosiota huolimatta siitä, että tutkimukset ovat osoittaneet konventionaalisen duuri-molli-polariteetin perustuvan kulttuurisesti määräytyneeseen verkostoon, jonka juuret juontavat Eurooppaan (Huovinen 2010, 102). Suoraviivainen näkemys duurin yhdistymisestä positiivisiin ja mollin negatiivisiin tunteisiin ei siis ota huomioon länsimaisen kulttuuriperinnön ulkopuolella kukoistaneita ja yhä edelleen vallitsevia käsityksiä musiikinteoriasta ja -estetiikasta. Se jättää myös kommentoimatta, mitkä kaikki tunteet mielletään positiivisiksi ja mitkä negatiivisiksi, vaikka tutkimukset osoittavat myös tämän olevan subjektiivista (Peltola 2016, 52).

Tiukkaan duuri-molli-polariteettiin ja siihen oletuksellisesti yhdistettyihin tunteisiin liittyy myös muita ongelmia, kuten vaikeus erottaa musiikin rakenteellisia yhteyksiä kuulijan kokemista yhteyksistä koskien sävellajin luonnetta (Huovinen 2010, 102). Tämä osoittaa näiden oletettujen tunteiden olevan kulttuurisesti niin voimakkaasti tiedostettuja, ettei niistä irtautuminen ole läheskään aina mahdollista. Näin ollen kuulija ehdollistunee tietyille, ennalta määräytyille tunteille ainakin ajatuksen tasolla siitä huolimatta, että esimerkiksi musiikin surullisuutta tuottavat myös muun muassa henkilökohtaisiin muistoihin ja subjektiivisiin esteettisiin premisseihin perustuvat näkemykset, jotka eivät ainakaan suoranaisesti ole riippuvaisia musiikin sävellajista (Peltola 2016, 28, ks. myös Juslin & Västfjäll 2008).

Tämän tutkielman musiikilliset kohdeteokset ovat kaikki mollivoittoisia. Pysin tarkastelemaan vastaanottajan tunnekokemusta kulttuurisista odotuksista tietoisena, mutta uusille havainnoille avoimena, sillä tekstilähtöisen tutkimuksen kontekstissa sävellaji on vain yksi musiikillinen elementti, joskin sitä voidaan pitää hyvin hallitsevana sellaisena edellä esitettyyn vedoten. Aiempi tutkimus kuitenkin osoittaa, että laulumusiikin kontekstissa nimenomaan teksti eli kappaleen sanoitus tukee erityisesti negatiivisiksi miellettyjen tunteiden ilmentymistä sekä vaikutusta omiin tunteisiin (Ali & Peynirciouglu 2006, 518–520). Tämä on tutkielmani kannalta erittäin kiinnostava havainto, sillä se kytkeytyy osaksi laulajan ja tulkinnan merkitystä, joka aiemmin todetusti on kappaleen emotionaalisen vaikuttavuuden kannalta erittäin vahva.

Tahtilaji eli musiikin metriä ja mittaa kuvaava järjestelmä ei ole tunteiden ja emotionaalisen vaikuttavuuden näkökulmasta yhtä tutkittu kuin sävellaji. Tämä johtunee tahtilajin olemuksellisesta esiintymisestä ennen kaikkea nuottikirjoituksen osana, josta sitä ei ole yhtä helppo kuulijan havaita. Tahtilajin yhdessä nuottikirjoituksen ja tempomerkinnän kanssa ilmaiseman esitysnopeuden kuitenkin tiedetään vaikuttavan kappaleen vastaanoton emotionaaliseen laatuun. Aiempi tutkimus on muun muassa löytänyt yhteyden tiettyjen esitysnopeuksien ja niihin systemaattisesti liitettyjen tunteiden väliltä. (Fernández-Sotos 2016). Koska tämän tutkielman musiikillisiä kohdeteoksia ei ole tarkoitus tarkastella punk-rock-musiikin kontekstissa lähtökohtaisesti epätavanomaisen nuottikirjoituksen näkökulmasta, käsitelen tahtilajia vastausaineistoni sisällönanalysissa ainoastaan siltä osin kuin se mahdollisesti nousee esiin varsinaisissa vastauksissa. Tahtilajin sijaan tarkastelen tarpeen mukaan rytmiä ja siihen oletettavasti liittyviä havaintoja esimerkiksi esitysnopeudesta, joka nähdäkseni palvelee juuri tämän tutkielman aineistoa parhaiten.

2.5.3 Solisti ja tulkinta

Kuten aiemmin todettua, kandidaatintutkielmani tulokset antoivat vahvoja viitteitä siitä, että laulajan tulkinnalla on huomattava vaikutus koko kappaleen ja siten myös tekstin tunnelmaisuun (Asikainen 2016, 23–26, ks. myös alaluku 2.4.3 Lukijan ja tekstin vuorovaikutus). Tähän pohjaten on perusteltua olettaa juuri laulajan olevan keskeisessä asemassa myös suhteessa tämän tutkielman musiikillisten kohdeteosten vastaanoton affektiivisuuteen ja tämän laatuun.

Laulajan merkitys kappaleen tunnelmaiselle on tutkitusti erittäin suuri (ks. esim. Moser 2007, 288; Kansonen 2011, 13.) Tämä ei ole ihme, sillä laulaja toimii eräänlaisena puhujana, ikään kuin tekstin kertojana ja täten osallistuu aktiivisesti kuulijan ja kappaleen vuorovaikutukseen (Laitinen 2003, 18; Kansonen 2011, 13). Tästä näkökulmasta laulajan voidaan olettaa myös vaikuttavan merkittävästi tekstin puhujaan tai muuhun siinä keskeisesti esiintyvään henkilöön kohdistuvan samaistumisen kokemukseen, jota osa vastaanottajista vähintään tiedostamattomasti kaipaa (ks. alaluku 2.4.3 Lukijan ja tekstin vuorovaikutus). Tämän myös kandidaatintutkielmani tulokset osoittivat.

Moserin (2007, 288) tutkimus osoitti vastaanottajien kuuntelevan laulutekstiä sen lukemista mielummin, sillä laulajan tulkinta tarjoaa syvemmän ja intensiivisemmän emotionaalisen kokemuksen. Tutkimukseen osallistuneista vastaajista jokainen koki laulajan tulkinnan ja intonaation vaikuttavan myös tekstin ymmärrettävyyteen. Vaikka laulettuun tekstin ympärillä kuultavalla musiikilla koettiin myös olevan merkitystä tunnekokemuksen laatuun, osoitti tutkimus kielellisen ja musiikillisen esityksen yhdistymisen olevan vastaanottajien mieleen. Näin siitäkin huolimatta, että osa vastaajista koki laulutekstin ajoittain unohtuvan kuuntelemisen aikana, ja olevan ylipäättään vaikea yhdistää samaksi teokseksi kuin etukäteen luettu sanoitus.

Laulaja ei kuitenkaan ole ainoa solisti, jonka merkitys tunnekokemuksen laatuun on keskeinen. Tutkimukset osoittavat, että myös musiikkia esittävä solisti vaikuttaa tunnekokemukseen, sillä kukin esittäjä värittää tulkintansa omanlaisellaan emotionaalisella vaikuttavuudella. Tässä tapauksessa erityisesti ajankäyttöön ja dynamiikkaan liittyvät musiikilliset piirteet on todettu tunteita herättäviksi ja niitä osaltaan ilmentäviksi. (Eerola & Saarikallio 2010, 268.) Tämän tutkielman kontekstissa juuri laulusolistilla on kuitenkin oletettavasti musiikillista materiaalia suurempi vaikutus vastaanoton affektiivisuuden laatuun, vaikka musiikillinen materiaali solistin tulkinnan monitasoisuuden mahdollistaakin.

2.5.4 Instrumentit

Solistin ohella myös orkesterilla tai yhtyeellä ja siihen kuuluvilla instrumenteilla on todettu olevan emotionaalista vaikuttavuutta tunnekokemuksen laatuun. Vaikka instrumenttien tuottaman emotionaalisen vaikuttavuuden laatua voidaan tarkastella myös mahdollisten musiikkityylien ja genreen liittyvien piirteiden kautta, ovat tutkimukset osoittaneet eri instrumenttien tuottaman myös keskenään erilaisen sointiväriin (engl. *timbre*) olevan ratkaisevassa asemassa suhteessa tunnekokemuksen laatuun. (Eerola ym. 2012, 49.)

Sointivärillä tarkoitetaan sellaista äänen ominaisuutta, joka ei ole selitettävissä esimerkiksi äänenkorkeudella, voimakkuudella, kestolla tai muilla äänen ympäristöön olennaisesti liittyvillä piirteillä (McAdams & Giordano 2008, 72). Sointiväriin ja tunteiden tutkimuksella on verrattain pitkä historia juuri siksi, että sen avulla on pyritty ymmärtämään musiikin herättämän tunnekokemuksen psykoakustista luonnetta sekä pohtimaan eri instrumenttien herättämien tunteiden välisiä eroavaisuuksia. Vaikka eri instrumenttien sointiväriin tiedetään joissain tapauksissa liitettävän yllättävänkin vakiintuneita odotuksia koskien sen tuottaman tunnekokemuksen laatua, liittyy sointiväriin tarkastelemisen hedelmällisyys ennen kaikkea aiemmin mainittuun havaitsemiseen. (Eerola ym. 2012, 50.) Tämän tiedetään heijastuvan myös sointiväriä koskeviin käsityksiimme, sillä esimerkiksi korkea, yläsävelsarjoja hyödyntävä musiikki yhdistyy tutkitusti juuri havaitsemisen kautta usein pelon, inhon ja vihan tunteisiin (Gabrielsson & Lindström 2010, 389). Näin ollen lienee perustellumpaa todeta sointiväriin ja tunteiden tutkimuksen olevan instrumenttien miellyttävyyttä vertailevaa tutkimusta laajempi tutkimuksellinen viitekehys, jonka keskiössä voidaan nähdä sointiväriin yksityiskohtien analysoiminen ja samankaltaisuuden selittäminen vastaanottajan tunteista hyötyvän, paremmuusjärjestykseen pyrkivän instrumenttihierarkian rakentamisen sijaan.

Tämän tutkielman musiikillisissa kohdeteoksissa käytetyt instrumentit ovat sähkökitara, sähköurut, sähköbasso, rummut ja congat, joita kaikkia soittaa eri muusikko. Kuten todettua, musiikki edustaa tyyllisesti punkista vaikutteita ottavaa kokeellista rockia, minkä vuoksi sointiväriin kohdistuvat odotukset liittyvät paitsi instrumentteihin, niiden soittajien tulkintaan ja yhteissoittoon, myös efektilaitteistojen, vahvistimien ja äänitystilan tuottamiin vivahteisiin (Lähdeoja ym. 2010). Instrumentit ovat siis itsessään tunnekokemuksen syntymiseen ja rakentumiseen vaikuttavia tekijöitä, joihin kuulijan on helppo kiinnittää huomiota paitsi erilaisten sointivärien, myös soittajan tulkinnan kautta. Soittoteknisestä näkökulmasta tulkinta rakentuu siis paitsi käytössä olevasta instrumentista, myös sen sointiväriin monipuolistamiseen tarkoitetusta apuvälineistä.

2.5.5 Sovitus ja tulkinnan erityispiirteet

Sävellajin, rytmin, instrumenttien ja laulusolistin kaltaisten selkeästi hahmotettavissa olevien musiikillisten elementtien vaikutus tunnekokemukseen on usein helposti kielennettävissä myös sellaisille omasta tunnekokemuksestaan kertoville henkilöille, jotka eivät ole tottuneet analysoimaan musiikkia tarkkoja musiikkitermejä ja spesifejä käsitteitä käyttäen. Edellä mainittujen elementtien ulkopuolelle jäävät sellaiset kappaleen sovitukseen²³ ja sen tulkinnan erityispiirteisiin liittyvät havainnot, jotka edellyttävät hieman syvempää tietämystä musiikin rakenteesta ja tyyli- ja muoto-erityispiirteistä. Tämä edellyttää tutkijalta eettistä vastuunkantoa. Musiikin ja tunteiden välisen tutkimuksen tarkoitus on nähdäkseni ensisijaisesti auttaa vastaanottajaa ymmärtämään, mikä kaikki hänen tunnekokemuksensa voi vaikuttaa ja mistä se tutkimusten valossa voi mahdollisestikin johtua. Tähän tarvitaan asiantuntevaa auki sanoittamista sekä terminologisen tietämyksen asettamista vastaanottajaystävälliseen muotoon.

Juslin & Laukka (2008, 802) ovat tutkineet musiikin tuottamisessa sovellettavia piirteitä niiden herättämien tunteiden näkökulmasta. Taulukkomuotoon koottujen tulosten pyrkimyksenä on luoda karkea, mutta jokseenkin yhtenäinen viitekehys niistä kappaleen sovitukseen, esitykseen ja/tai tulkintaan liittyvistä musiikillisista elementeistä, joiden on havaittu olevan yhteydessä tiettyihin kielennettyihin tunteisiin, sanaston näkökulmasta tavanomaisiin ja helposti löydettävissä oleviin tunnesanoihin. Samalla se pyrkii luomaan suuntaviivat niille musiikillisen materiaalin olemuksellisille yksityiskohdille, joilla on vaikutus tunnekokemukseen kokonaisuutena, vaikka ne harvoin nousevat ensisijaisina tunnetta tuottavina elementteinä esiin. Taulukko koostuu seuraavista havainnoista:

Perustunne	Tyypilliset piirteet
Iloinen	nopea tempo, pienet tempovaihtelut, staccato, suuri äänenvoimakkuus, kirkas sointiväri, nopeat alukkeet, nuotin kestojen kontrastit (pisteelliset kestot), nousevat melodiakulut
Surullinen	hidas tempo, legato artikulointi, matala äänenvoimakkuus, samea sointiväri, suuret ajoituserot, pehmeät alukkeet, hidas vibrato, matala säveltaso
Pelokas	nopea tempo, matala äänenvoimakkuus, paljon äänenvoimakkuuden vaihtelua, tumma sointiväri, korkea säveltaso, nousevat melodiakaarrokset, ajallista epätarkkuutta
Hellä	hidas tempo, pehmeät alukkeet, matala äänenvoimakkuus, pieni äänenvoimakkuuden vaihtelu, matala säveltaso ja laskevat sävelkulut, tumma sointiväri, aksentit vahvoilla sävelillä, hidastukset
Vihainen	nopea tempo, suuri äänenvoimakkuus, laaja voimakkuuden vaihtelu, kirkas sointiväri, korkea säveltaso ja sen vaihtelu, yhtäkkiset alukkeet, suuret kontrastit kestoissa, aksentit epästabieleilla nuoteilla, ei hidastuksia

²³ Sovittaminen tarkoittaa musiikin luovaa muuntelua kyseenomaiselle esittäjälle sopivaksi (Teosto 2020).

TAULUKKO 2. Perustunteisiin liittyviä musiikin (ja puheen) tuottamisessa sovellettavia piirteitä
(Juslin & Laukka 2003, 802; alkuperäinen suomennos Eerola & Saarikallio 2010, 270).

Siinä missä aiemmissa alaluvuissa eriteltyihin musiikillisen materiaalin yksityiskohtiin uskon vastaajien huomion kiinnittyvän verrattain helposti, pyrin tutkijana paikantamaan myös tässä taulukossa listattujen piirteiden esiintyvyyttä vastausaineistossani voidakseni jäsentää paitsi vastaajien tunnekokemusten laajuutta, tehdäkseni näkyväksi sellaisten musiikillisten elementtien vaikutusta tunnekokemukseen, jotka usein jäävät dominoivien musiikillisten elementtien varjoon, vaikka niiden emotionaalinen vaikuttavuus on oletettavasti suuri.

3 ANALYYSI

3.1. Tulokset tutkimuskohteittain

Esittelen seuraavaksi tutkimukseni tulokset tutkimuskohteittain. Käsittelen kussakin alaluvussa nimettyä tekstiä sekä itsenäisenä runona että kappaleen sanoituksena. Näin ollen tarkastelen analyysissäni paitsi vastaanoton affektiivisuutta, myös tunnekokemuksen oletettua muutosta runon ja sanoituksen välillä sekä tähän vaikuttavia tekijöitä. Käsittelen tutkimuskohteita samassa järjestyksessä kuin vastaanottajat tutkimusasetelmassani (ks. alaluku 2.2.4 Aineiston menetelmällinen lähestymistapa). Tutkimuksen yhteenvedossa vertailen saamiani tuloksia näytekohtaisesti sekä tarkastelen vastaanoton affektiivisuuden sanallistamiseen käytettyjä tunnesanoja Tuovilan (2005, 121) prototyypisten tunteiden eli suomen kielen tyypillisimpien tunnesanojen näkökulmasta.

3.1.1 Pallokentällä

Pallokentällä-kohdoteosten tunnistetut olivat tässä tutkimuksessa tekstinäyte A ja kuuntelunäyte E. Vastaajat tutustuivat runoon tämän tutkimuksen ensimmäisenä lukunäytteenä, siihen pohjautuvaan kappaleeseen puolestaan ensimmäisenä kuuntelunäytteenä. Runo osoittautui entuudestaan tutuksi kahdelle vastaajalle (V3 ja V4, joskaan hän ei muistanut runon nimeä tai kirjoittajaa).

Kuten kandidaatintutkielmani tulosten perusteella oli odotettavissa, vastaajat olivat hyvin yksimielisiä Pallokentällä-runon tunneilmaisusta. Runo herätti heissä voimakkaita tunteita ennen kaikkea jalkansa menettäneen, keskeisesti kuvatun pojan myötävaikutuksesta. Affektiivisen vaikuttavuuden näkökulmasta raajarikkoinen poika on siis tässä runossa ulkopuoliseksi sivusta seuraajaksi kuvattua puhujaa huomattavasti keskeisemmässä asemassa. Runon alkupuolella vastaajat tunsivat toiveikkuutta ja riemua pojan puolesta, sillä hänen koettiin vihdoinkin pääsevän osaksi toisten poikien leikkejä. Runon loppupuolella ilo, onni ja “lämpimäksi tunteeksi” kuvattu kokemus väistyvät epätoivon, haikeuden ja surun tieltä, jota pojan kohtalon koettiin ilmentävän:

V1: Tunnelma alussa oli toiveikas. Loppupuolella yhtäkkiä tunteet muuttuivat haikeaksi ja alakuloiseksi kun mainittiin kuihtunut jalka. Lopun säkeissä tunteet eivät palanneet samanlaisiksi kuin alussa, koska tunnelma oli mennyt ikään kuin rikki.

V2: Pojan into ja riemu välittyi vahvasti, hän pääsi osaksi peliä kuvitelmiensa avulla ja tuntui siltä,

että peli auttoi unohtamaan raajarikkoisuuden. Todellisuus kuitenkin iski ilon tielle, ilosta tiputtiin pettymykseen.

Vastaajat tunsivat päähenkilöpoikaa kohtaan myös empatiaa sekä voimakasta samaistumista. Tämä osoittaa, että samaistuminen runon puhujaan tai siinä keskeisesti kuvattuun henkilöön on yksi keskeisistä empaattisen lukemisen muodoista, joka puolestaan runouden kontekstissa on yksi merkittävimmistä affektiivisen vaikuttavuuden toimintamekanismeista (Helle 2019, 132–136; ks. myös Keen 2007). Tällä puolestaan on mitä ilmeisimmin yhteys myös runon vastaanottajassaan herättämiin tunteisiin:

- V2: Tuntui pahalta pojan puolesta, olisipa hän päässyt osaksi poikasten peliä.
- V3: Lukijana tunsin surua ja vahvaa empatiaa “rampaa poikasta” kohtaan.
- V4: Runo herätti minussa myötätuntoa siksi, että samaistuin pojan tunteisiin vahvasti: voin vain kuvitella, kuinka surullinen ja ulkopuolinen olo tällä on.
- V9: Maailman epäreiluus ja julmuus riipaisi. Olisi tehnyt mieli mennä halaamaan poikaa lehmuksen alla.

Keskeisesti kuvatun pojan ohella voimakkaita tunteita osassa vastaajia herätti myös runon kuvakieleen liitetyt ominaisuudet: visuaaliseksi ja siten hyvin konkreettiseksi kuvattu runon tapahtumapaikka sekä runon kieli. Myös nämä elementit on aiempi tutkimus osoittanut vastaanoton affektiivisuutta tuottaviksi tekijöiksi (ks. alaluku 2.4.4 Kuvakieli).

- V3: Runo onnistuu vaivattomasti luomaan tunnelman lämpimästä kesäpäivästä viime vuosisadan alkupuolella ja kuljettamaan minutkin pallokentän äärelle.
- V4: Runo on hyvin konkreettisesti kuvaileva, joten selkeä mielikuva sen tapahtumista ja tapahtumapaikasta siitä päähäni muodostuu.
- V8: Itselleni tämänkaltaisen loppusointuihin nojaava runous ei tunnu kovin omalta ja läheiseltä, mikä ehkä vaikeutti runoon samaistumista.

Pallokentällä-runoon verraten Pallokentällä-kappale synnytti kuulijoissa tälläkin kertaa hyvin ristiriitaisia tuntemuksia. Suurin osa vastaajista koki kappaleen ilmentävän hyvin toisenlaisia tunteita kuin alkuperäisen runon. Nämä tunteet koettiin pääasiassa negatiivisemmiksi ja niitä kuvailtiin suhteessa itsenäiseen runoon varsin voimakkain, jopa kriittisin sanankääntein:

- V3: Hieman järkyttyneitä (tunteita), sillä kappaleen tunnelma poikkosi niin rajusti tunnelmasta, jonka olin päässäni luonut alkup. runoon liittyen.
- V5: Teos tuntui vastenmieliseltä ja alkuperäisen runon kauneus ei enää välittynyt samalla tavalla.
- V6: Jossain vaiheessa tuntui, että rampaa poikaa jopa pilkattiin ja lallattelut oikein pahensivat asiaa.

Osa vastaajista koki kappaleen eroavan niin radikaalisti alkuperäisestä runosta, että sen ristiriitaisuus koettiin myös huvittavaksi ja kiinnostavaksi taiteelliseksi valinnaksi:

- V1: Turhautumista, pientä ahdistusta, huvittuneisuutta laulun alkaessa.
- V4: Laulu toi kuitenkin järjestelmällisyyttä ja uusia näkökulmia kappaleeseen, ja päällimmäiseksi tunteeksi muodostuikin hauska ja huvittunutkin fiilis.

Vastaajat kokivat hyvin yksimielisesti musiikillisilla elementeillä olevan suurin vaikutus tunnekokemuksen muutokseen. Tunteen muutoksen kannalta keskeisimpinä elementteinä mainittiin laulajan tulkinta, jota kuvailtiin muun muassa termein “kirkuminen” ja “repivä huuto” sekä melodian rytmien ja harmonien epätarkkuus:

- V1: Kappaleessa ei ole tonaalisuutta, joka tekee hahmotuksesta haastavaa, josta turhautuneisuus.
- V5: Kakofonia ja sävellajittomuuden tuntu, laulajan tapa artikuloida ja hänen tekniikkansa laulaa.
- V10: Musiikkityyli ja musiikin arvaamattomuus tuntui sairaalloiselta ja kuumeiselta, mutta kaunis teksti taas koskettavalta. Laulajan tulkinta ja ilmaisu toivat sanoitukseen aivan uudenlaista epätoivoa.

Huomionarvoista on myös, kuinka tekstin koettiin tunneilmaisun näkökulmasta jäävän musiikillisen materiaalin varjoon. Syynä tähän on esimerkiksi huomion jakautuminen tekstin ja musiikin välille, jolloin kuulijan keskittyminen ei aina jakaudu tasaisesti molempiin elementteihin. Tässä tilanteessa teksti on useimmiten vähemmälle huomiolle jäävä osapuoli. Tämän myös aiempi tutkimus on osoittanut (ks. esim. Moser 2007, 288).

- V6: Sanoista ei niin saanut selvää, joten itse musalla suuri rooli. Se oli kuitenkin aika rujoa ja raakaa; tämä tunne huokui yli tekstin.

3.1.2 Sumurun prinssi

Sumurun prinssi -kohdeteosten tunnisteet olivat tässä tutkimuksessa tekstinäyte B ja kuuntelunäyte F. Vastaajat tutustuivat runoon tämän tutkimuksen toisena lukunäytteenä ja siihen pohjautuvaan kappaleeseen toisena kuuntelunäytteenä. Runo tai kappale ei ollut tuttu kenellekään vastaajista.

Tämän runon vastaanotto on affektiivisuuden näkökulmasta hyvin ristiriitainen, sillä sen koettiin herättävän mielenkiintoa runon henkilöitä, tilannetta ja sen mahdollista kehittymistä kohtaan, mutta toisaalta runo herätti myös ärtymystä ja tyytymättömyyttä epäselvän ja vaillinaiseksi koetun tilannekuvauksen vuoksi. Tämä sai osan lukijoista kokemaan tekstin etäiseksi, minkä vuoksi runo ei tavoittanut heissä suuria tunteita:

- V6: Vähän jopa ärtymyksen kaltaista pettymystä prinssiä kohtaan – miksei voida tyytyä siihen kaikkeen kauniiseen, joka jo lähellä on.
- V8: Runo tuntui hiukan etäiseltä, se ei herättänyt juurikaan tunteita. Päällimmäinen tunne oli uteliaisuus: olisin halunnut tietää, jatkuuko runon tarina jotenkin.

Kuvailtu etäisyys vaikeutti myös samaistumista runossa kuvattuihin henkilöihin. Etäisyyttä tuottivat paitsi runon epäselväksi koetut tapahtumat, myös sen aikaan ja paikkaan liitetyt kulttuurierot:

- V8: Tuntui kuin runo olisi loppunut vähän kesken. Runoon oli hankala samaistua, koska se sijoittuu niin eri kulttuuriin ja kontekstiin.
- V10: Tyytymättömyys johtui runon asetelmasta: prinssi Sumurun on korkeassa asemassa, ja hänellä on kaunis (tuleva?) puoliso/kosija, mutta Sumurun haluaisi olla toisenlaisessa asemassa ja toisen kumppanin kanssa.

Osa vastaajista puolestaan koki juuri runossa kuvattuun aikaan, paikkaan ja kulttuurieroihin liitetyt piirteet mielikuvitusta ruokkiviksi ja runon maailmaan sulautumista helpottaviksi. Näissä tapauksissa runon kuvakielen koettiin vahvistavan historialliseksi, jopa yleväksi koettua runon todellisuutta, jota kuvailtiin myös termillä “unenomainen”. Näiden yhteys levolliseen ja lämpimäksi koettuun tunnekokemukseen sekä runon todellisuudessa esiintyviin henkilöihin kohdistuvaan myötätuntoon on ilmeinen:

- V1: Runossa on paljon “utuisia” ajatuksia ja ilmaisuja, jotka luovat unenomaisen ja haaveilevan

tunnelman, varmaan siitä johtunee levollinen tunne.

- V3: Tunnelma oli unenomainen, ja runo herätti mielenkiintoni. Tunsin myötätuntoa sekä prinssiä että Giselää kohtaan, sillä molemmat ovat tilanteessa, joka ei hyvältä vaikuta heidän kannaltaan.
- V4: Kieli runossa on vanhanaikaista, jopa näytelmänomaista, ja siksi eläytyminen siihen on vahvaa. Mieleeni nousee esimerkiksi jokin Shakespearen näytelmä. Koska runon teema on rakkaus ja sen saavuttamattomuus, alkaa itsekkin lukijana eläytymään ja toivomaan rakastavaisten kohtaamista.

Runon puhujan ja keskeisesti kuvatun henkilön affektiivisen vaikuttavuuden näkökulmasta suurin osa lukijoista kiinnitti tämän runon kontekstissa enemmän huomiota puhujan kuvailemaan prinssi Sumuruniin ja tämän kuvattuun suhteeseen prinsessa Giselán kanssa kuin puhujaan itseensä. Tämän voidaan olettaa johtuvan paitsi runon prinssiä puhuttelevasta kieliasusta, myös siitä, ettei puhuja juurikaan anna lukijalle tietoa itsestään, vaan pysyttelee suhteessa kuvattuun prinssiin taka-alalla. Tämän puolestaan voidaan olettaa vaikuttavan siihen, että vastaajat kokivat paitsi tarvetta samaistua prinssi Sumuruniin ja hänen epätoivoiseksi koettuun rakkauteensa, myös analysoida prinssin hahmoa mielessään ymmärrettävämmäksi ja läheisemmäksi sekä jäsentää runon mystisiä tapahtumia:

- V1: Hämmennys johtuu siitä, että en ihan oivalla, kuka kaipaa ja ketä, lisäksi on arvoitus ketä Gisela rakastaa ja ketä Sumurun.
- V2: Runo herättää myös uhmaa, prinssi ei halua taipua yleisten odotusten takia -- En voi olla varma, olenko tulkinnut runoa oikein, runon kertojan ja prinssin rakkaustarinasta annetaan vihjauksia, mutta vihjataanko säkeillä "minä kerran nukkujan-suustas sun; suviyönä sen kuulla sain" jotain aivan muuta?
- V5: Sumurun on selvästi myös anarkisti, kun haluaa vain paimentaa vuohia eikä mennä virran mukana ja naimisiin.

Huomionarvoista runossa keskeisesti kuvatun henkilön affektiivisesta korostumisesta suhteessa runon puhujaan on erityisesti se, etteivät läheskään kaikki lukijat osanneet kertoa, kuka runossa puhuu. Kymmenestä vastaajasta vain kolme nimesi orjan runon puhujaksi, vaikka se käy ilmi runon viidennessä säkeistössä. Tämä herättää kysymyksiä runon puhujan ja minän välisestä merkityshierarkiasta erityisesti vastaanoton näkökulmasta (ks. esim. Lehikoinen 2013, 234; ks. myös alaluku 2.4.2 Puhuja ja minä).

Koska runon vaillinaiset, salaperäisiksi ja jopa mystiksiksi koetut tapahtumat tuottivat vastaajille selviä haasteita tunnekokemuksen kielentämisen näkökulmasta, ovat Sumurun prinssi -kappaleen affektiiviseen

vastaanottoon kohdistuvat odotukset ristiriitaisia. Tulokset kuitenkin osoittavat, että siinä missä itsenäinen runo koettiin monilta osin tunteiden näkökulmasta etäisenä ja vaikeasti hahmotettavana, kokivat vastaanottajat hyvin yksimielisesti musiikin tuovan tekstiin selkeyttä sekä korostavan positiivista tunneilmaisua, jonka vaikutus myös vastaanottajan tunteisiin on ilmeinen. Tunnekokemuksen sanallistamisessa toistuivat tunnesanat iloinen ja hauska, ja kappaletta kuvailtiin useassa vastauksessa “lastenlaulumaiseksi”:

- V4: Iloinen, hauska ja toiveikas olo. -- Vaikka laulun aihe on surullinen, se ei välittynyt samalla tavoin tekstistä.
- V6: Jopa iloista fiilistä, kun meno oli niin letkeä jopa. Tarina jäi taas mulla vähän taustalle, joten sen surumielisyys ei niin tullut esiin kuin luettuna. Lapsenomainen fiilis jopa.
- V7: Melodia ja toistava tausta oli jopa hieman lastenlaulumainen, mutta ihan hyvällä tavalla.

Selkeyttä ja tunneilmaisun muutosta tuottavia musiikillisia elementtejä vastaajat nimesivät hyvin laidasta laitaan. Tunneilmaisun muutoksen koettiin johtuvan melodiasta, soittimista, sävellajista rytmistä sekä laulajan tulkinnasta, joskin useassa vastauksessa korostui vaikeus saada selvää laulajan sanoista:

- V1: Tonaalisuus, rytmillinen selkeys. Rauhallinen tunnelma kappaleessa loi levollisen olon.
- V2: Tähän kappaleeseen oli helpompi tarttua, tutumpia elementtejä ja asteikot miellyttäviä. --
- V6: Laulajan jännä ääni hämäsi. Jännä, joku lasten playmobilen kaltainen tausta, hauska meno. Mutta hyvin ristiriitainen itse tekstin kanssa.
- V9: Varmaan liittyy melodiaan, rytmin “takutukseen” ja laulajan “väännettyyn” lauluääneen. Syntyneeseen mielikuvaan 60-70-luvun hippijameista jossain.

Koska suurin osa vastaajista tunnisti tämän näytteen kohdalla kappaleen sanoituksen olevan Sumurun prinssi -runosta, tuntui se lisäävän musiikillisia odotuksia itse kappaletta kohtaan. Tämän voidaan katsoa vaikuttavan kappaleen tunneilmaisuuksiin edellä mainitussa kontekstissa: kun itsenäisen runon vastaanoton affektiivisuus ei korostu, musiikilliset odotukset suhteessa tekstiin ovat korkeammat. Samalla voidaan todeta, että tekstin ollessa tunnekokemuksen kannalta vaikeasti jäsennettävissä, on musiikilla tavanomaista suuremmat edellytykset herättää vastaanottajassaan voimakkaita tunteita, vaikka ne olisivatkin ristiriidassa kappaleen tekstin kanssa. Näin teksti ja musiikki voivat myös merkityksen

kannalta hahmottua kuulijalle ikään kuin kahtena itsenäisenä osana, joilla on kaksi hyvin erilaista roolia samassa jaetussa teoksessa.

3.1.3 Talo

Talo-kohdeteosten tunnistetut olivat tässä tutkimuksessa tekstinäyte C ja kuuntelunäyte G. Vastaajat tutustuivat runoon tämän tutkimuksen kolmantena lukunäytteenä ja siihen pohjautuvaan kappaleeseen kolmantena kuuntelunäytteenä. Runo oli tuttu yhdelle vastaajalle (V4, joskaan hän ei muistanut runon tai kirjoittajan nimeä).

Lyhyt ja kuvakielen näkökulmasta rikas runo on vastaanoton affektiivisuuden kannalta hyvin mielenkiintoinen, sillä tulokset osoittavat sen herättäneen vastaajissa keskenään hyvin samankaltaisia tunteita. Vastaajien tunnekokemuksen sanallistaminen oli paikoin jopa identtistä, sillä lähes jokaisessa vastauksessa toistuivat tunnesanat epätoivo, toivoton, yksinäinen ja surullinen:

V1: Epämiellyttävä tunne. Tulee ajatuksia mustasta yöstä, epätoivosta. --

V4: Runon läpi välittyä synkkiä, epätoivoisiakin tunteita. Sekä kuoleman että pelon tunne on vahvasti läsnä, ja runon viimeiset sanat ikään kuin sinetöivät säikeistöjen läpi velloneen ikävän tunnelman.

V8: Koin runon tunnelman melko ahdistavana ja surullisena.

Epätoivon ja toivottomuuden toistuminen vastausaineistossa on erityisen mielenkiintoista Tuovilan (2005, 121) esittämien prototyyppisten tunteiden eli suomen kielen tyypillisimpien tunnesanojen näkökulmasta. Tuovilan (2005, 121) merkitysryhmäjaottelussa tunnesana epätoivo sijoittuu ryhmään, jonka hierarkkisesti ylimpänä sanana on pelko (ks. MALLI 3). Aiemmin todetusti myös pelko esiintyi tunnekokemusta sanallistavana ilmauksena Talo-runon vastausaineistossa. Tuovilan (2005, 121) merkitysryhmäjaottelun mukaisesti tunnesanan pelko kanssa samaan ryhmään sijoittuu myös ahdistus, joka niin ikään esiintyi Talo-runon herättämien tunteiden kuvauksessa. Tämän perusteella voidaan tulkita, että vastaajat kokivat keskenään hyvin samankaltaisia tunteita, mutta nimesivät niitä hieman eri tavoin.

Tämän runon kontekstissa vastaajat kykenivät yleisesti ottaen hyvin yksityiskohtaiseen kuvailuun kysyttäessä heidän subjektiiviseen tunnekokemukseensa vaikuttavista tekstuaalisista tekijöistä. Esiin

nousivat muun muassa kuvakieleen ja sen tulkintaan sekä runon puhujaan liitetyt havainnot, toisaalta myös runon teemaan kytkeytyt sana- ja lausetason huomiot:

- V2: -- Kirjoittaja luo vahvasti kuvan siitä, kuinka kylmä kertojalla on olla, mutta ei uskalla avata itseään niin, että joku voisi kuunnella tai auttaa.
- V4: Runossa käytetään negatiivisia adjektiiveja ja substantiiveja. Myös vertaukset yöhön ja ylipäättään talo-allegoria (viitaten ihmiseen) luovat samaistumisen tunnetta.
- V7: Tässä saatiin hyvin sanoin konkretisoitua se synkkyuden ja epätoivon tila. --
- V9: Runon kuvat olivat synkkiä, ja se oli yksinkertainen. Talo rakentui yhdessä yössä – voimakas kuva.

Edellä esitettyjen yksityiskohtien ohella useissa vastauksissa toistui näkemys puhujasta sairaana, yksinäisenä ja/tai muuten kärsivänä henkilönä. Tämän perusteella voidaan todeta myös Talo-runon toimineen usealle vastaajalle voimakkaiden visuaalisten mielikuvien tuottajana. Kuten aiemmin todettua, tämän tiedetään olevan yksi keskeisimmistä runouden affektiivisuutta tuottavista tekijöistä vastaanoton näkökulmasta (Ratia 2013, 128, ks. myös alaluku 2.4.4 Kuvakieli).

Talo-kappaleen vastaanotto tuotti affektiivisuuden näkökulmasta selkeästi tunnesanojen ja niihin liitettyjen kieli- ja mielikuvien kautta kielennettävissä olevia havaintoja sekä kautta linjan yksityiskohtaisia analyyseja tunnekokemuksen heräämiseen vaikuttavista tekstuaalisista tekijöistä. Tämä huomioon ottaen korostui Talo-kappaleen tunnekokemuksen sanallistamisessa voimakas vertailu itsenäisen runon tunneilmaisuuksiin, joka koettiin huomattavasti kappaleen tunneilmaisua synkemmäksi:

- V2: Tulee lapsuus mieleen, Fröbelin palikat alusta, laulu tosin muutti fiiliksen. Täysin. Ei niin ahdistava kuin itse runo oli, mutta katkeruus nousi vahvasti esiin.
- V4: Vahvoja ja voimakkaita [tunteita]. Olostani ei tullut yhtään niin masentunut tai synkkä, kuten tekstiversiossa, vaan lähinnä voimaantunut ja tietyllä tapaa varma: näin asiat nyt vain ovat!
- V6: Kirjoitetussa runossa esiin tullut haikeus puuttui tästä kyllä kokonaan. Jotenkin ehkä päättäväisyys, omasta elämästä itse päättäminen. Karua kunnioitusta.
- V8: Sanoitus ohjasi tulkitsemaan sanoja melkein ironiana. -- Sanat kertovat suuresta ahdistuksesta, mutta ne oli tulkittu aika huolettoman kuuloisesti.

Kappaleen tunneilmaisua keventäviksi musiikillisiksi elementeiksi nimettiin monessa vastauksessa loppua kohden intensiteettiään kasvattava dynamiikka sekä aiemmista näytteistä poikennut rytmi: kappaleen kolmijakoinen tahtilaji. Ennen kaikkea tunneilmaisun muutokseen koettiin kuitenkin vaikuttavan laulusolisti, jonka tulkinta herätti voimakkaita ajatuksia runon puhujasta ja sen affektiivisesta vaikuttavuudesta:

- V4: Tahtilaji ja laulajan anteeksipyytelemätön tulkinta kiinnittivät huomioni.
- V5: Lopun kitarakadenssi ja urkusoolo: tuntui, että nyt noutaja saapui.
- V6: Kovin armottomalta kuulosti, ihan kuin joku sadun noita-akka oli manaillut mökissään. -- Kirjallinen kuulosti aivan mieheltä.
- V9: Laulajan ääneen, dynamiikkaan [kiinnitin huomiota]. Keskityin myös tekstin sovitukseen musiikissa, mutta oli vaikea tunnistaa sitä samaksi tekstiksi.

Talo-kappaleen kontekstissa on tulosten näkökulmasta mielenkiintoisinta, kuinka olemuksellisesti kertaalleen luettu ja tunnekokemuksen näkökulmasta sekä sanallistettu että analysoitu teksti vaikuttanee myös kappaleen tunnekokemuksen kielentämiseen: kielentämisen kannalta voimakkaan ja selkeän tunnekokemuksen tuottava teksti heijastuu valtaosassa vastauksia suoraan kappaleen tunneilmaisun maailmaan, johon laulajan tulkinta kuulijan subjektiivisen mieltymyksen kannalta joko sopii tai ei sovi. Tämän perusteella voidaan olettaa, että analyysin näkökulmasta selkeä ja voimakkaan tunnekokemuksen tuottava teksti voi nousta musiikin tuottaman tunnekokemuksen yläpuolelle, mikäli vastaanottaja on muodostanut voimakkaan, affektiivisen vaikuttavuuden näkökulmasta helposti sanallistettavan tunnesiteen kappaleen sanoituksena toimivaan tekstiin.

3.1.4 Partaalla

Partaalla-kohdeteosten tunnisteet olivat tässä tutkimuksessa tekstinäyte D ja kuuntelunäyte H. Vastaajat tutustuivat runoon tämän tutkimuksen neljäntenä ja viimeisenä lukunäytteenä ja siihen pohjautuvaan kappaleeseen neljäntenä ja viimeisenä kuuntelunäytteenä. Runo tai kappale ei ollut tuttu yhdellekään vastaajista. Tuntemattomasta syystä johtuen yksi tutkimukseen osallistuneista ei vastannut lainkaan runon vastaanoton affektiivisuutta koskeviin kysymyksiin, minkä vuoksi jouduin jättämään myös hänen Partaalla-kappaleen vastaanottoa koskevat vastauksensa pois vastausaineiston sisällönanalyysistä. Näin ollen olen analysoinut tämän näytteen vastaanoton affektiivisuutta yhteensä yhdeksän vastaajan antamiin kirjallisiin vastauksiin perustuen.

Runon vastaanotto on affektiivisuuden näkökulmasta tämän tutkimuksen ristiriitaisimpia. Tulokset osoittavat osan vastaajista pitävän runon tunneilmaisua voimakkaana ja sen lukijassaan synnyttämää henkilökohtaista tunnekokemusta suurena. Useampi vastaaja kuitenkin koki, etteivät runon ilmaisemat tunteet kohdanneet heidän oman tunnekokemuksensa kanssa, minkä vuoksi heidän oli vaikea samaistua runon puhujaan tai sen tunnelmaan:

- V2: Kertojan pelko ja ahdistus välittyvät vahvasti.
- V4: Pelottavia tunteita, voimakkaan samaistumisen kokemuksen. Tämä oli näistä runoista eniten tunteita herättävä.
- V6: -- Runo vaikuttaa periaatteessa ihan voimakkaalta, mutta ainakin nyt se jäi vähän valjuksi / en oikein saanut otetta.
- V8: Runo ei herättänyt kauheasti tunteita. Sen tunnelma oli ahdistunut, mutta itselleni oli hankala samaistua puhujan ahdistukseen.

Huolimatta runon lukijassaan herättämien tunteiden ristiriitaisuudesta osasivat lukijat sekä nimetä että analysoida runon maailmassa ilmeneviä tunteita, vieläpä varsin yksimielisesti:

- V1: Tapahtumia ja tunteita on kuvailtu selkeästi ja onnistuneesti. Tunnelma myös kasvaa runossa, joten tunteetkin voimistuvat hiukan.
- V5: Kuoleman ja sairastumisen metaforat, voisi olla kyse henkisestäkin pahoinvoinnista, tai oikeastaan juuri siitä! --
- V10: Ahdistus: kuvaus henkilön peloista ja ahdistuksesta saa saman tunteen tehokkaasti esiin myös lukijassa.

Kenties merkittävimmäksi runon ilmaisemaksi tunteeksi nousee lähes jokaisessa vastauksessa toistunut pelko. Edellä esitetyn perusteella voidaan todeta, että tunne välittyy runotekstistä ennen kaikkea onnistuneen kuvailun perusteella. Tämä edellyttää kuitenkin tietämystä ja yksimielisyyttä tiettyyn tunnesanaan liitetyistä kielen piirteistä, esimerkiksi metaforista ja muista kielikuvista, toisin sanoen ymmärrystä sanastollisista kulttuurisista merkityksistä (Ratia 2013, 139–140; Tuovila 2005, 37).

Partaalla-runon ilmaisemat ja herättämät tunteet ovat tämän tutkimuksen tulosten perusteella verrattain helposti sanallistuvia riippumatta siitä, millainen on runon vastaanottajassaan herättämä tunnekokemus. Tekstin ilmaisemat tunteet tuntuivat välittyvän yksimielisinä itsenäisestä runosta. Mielenkiintoiseksi tämän tekee se, että vastaajat kokivat myös Partaalla-kappaleen vahvistavan runon tunneilmaisua varsin yksimielisesti. Yleisesti ottaen ristiriitaisen vastaanoton saanut yhtye tuntui asettuvan viimeisen kuuntelunäytteen myötä varsin positiiviseksi tekijäksi kuulijoiden tunnekokemuksen kannalta, sillä tekstin ja musiikin koettiin sopivan toisiinsa. Tämä oli suurimmalle osalle vastaajista miellyttävä, jopa odotettu kokemus, jonka vaikutus koko kappaleen tunneilmaisuuksiin on huomattava:

- V1: Teksti välittyi hyvin! Tausta tukee tekstiä --
- V3: Tässä biisissä onnistuttiin välittämään sitä hulluusfiilistä hyvin, vaikkei tämäkään kaunis ollut. Mutta sen tunteen tulkkinä toimii.
- V8: Ahdistuksesta ja pelosta kertovat sanat oli tulkittu hyvin antaumuksellisesti ja sanoituksen sanomaa vahvistaen. -- Laulajan tulkinta: vaikka sanoitukset eivät runona luettuna herättäneet kauheasti tunteita, kappaleena ne muuttuivat paljon tunteita herättävämmiksi [sic].
- V10: Musiikin kulku ja rytmitys ja laulajan tulkinta saavat sanoituksen elämään niin että runon henkilön kokemat tunteet, ahdistus, pelko, pelko ja paniikki välittyvät myös kuulijalle.

Musiikillisten piirteiden analyysin sijaan vastaanottajat tyytyivät odottamattoman yksimielisesti puhumaan jokseenkin ympäröivästä kappaleen sovituksesta tai laulajan tulkinnasta tunneilmaisua vahvistavana tekijänä. Partaalla-kappaleen affektiivista vastaanottoa selvittävät tulokset osoittavatkin kiinnostavalla tavalla, kuinka vastaanottajan kyky sanallistaa musiikillisten elementtien ilmentämiä ja herättämiä tunteita vaikuttaa heikkenevän hänen kokiessaan musiikin ja tekstin keskinäisen tunneilmaisun olevan sopuissa. Kun musiikin ja tekstin emotionaalinen vaikuttavuus on vastaanottajan näkökulmasta keskenään ristiriidassa, hän tuntuu kykenevän perusteellisempaan analyysiin koskien musiikillisten elementtien herättämiä tunteita.

Tekstin ja musiikin tunneilmaisun ollessa emotionaalisen vaikuttavuuden kannalta lähempänä toisiaan, vastaanottajan huomio voi kiinnittyä huomattavasti musiikkia enemmän kappaleen tekstiin. Tämä on kiinnostava havainto erityisesti siksi, että aiemman tutkimuksen valossa nimenomaan teksti eli kappaleen sanoitus tukee erityisesti negatiivisiksi miellettyjen tunteiden ilmentymistä sekä vaikutusta vastaanottajan omiin tunteisiin (Ali & Peynircioglu 2006, 518–520). Tämä näyttäisi olevan jokseenkin päinvastaista Partaalla-kappaleen kontekstissa: kun vastaanottaja sanallistaa tekstin herättämiä,

negatiivisiksi miellettyjä tunteita ja kokee myös musiikin tavoittavan nämä, hänen kokemuksensa musiikista on positiivinen, vaikka hänen nimeämänsä tunnesanat olisivat negatiivisia. Tämä herättää kosolti jatkokysymyksiä koskien musiikin herättämien ja ilmentämien tunteiden välistä erottelua sekä sitä, mitkä tekijät vaikuttavat näiden eri elementtien myötävaikutuksesta esiintyvien tunteiden syntyyn.

3.2. Tutkimuksen yhteenveto

3.2.1 Näytekohtaisten tulosten vertailua

Edellä esitettyihin näytekohtaisiin tuloksiin perustuen voidaan vastausaineistosta tehdä muutamia yhteenvetoja koskien runon ja siihen pohjautuvan kappaleen vastaanoton affektiivisuutta sekä tähän olemuksellisesti vaikuttavia tekijöitä.

Näytekohtaiset tulokset viittaavat vahvasti siihen, että kohdeteoksesta riippumatta itsenäisen runon vastaanoton affektiivisuuteen vaikuttavia erittäin keskeisiä tekijöitä on kaksi: kuvakieli sekä runon puhuja tai runossa keskeisesti kuvattu henkilö. Tämän myös aiempi runouden affektiivisuutta koskeva tutkimus on osoittanut (ks. esim. Lehikoinen 2013, 234; Helle 2019, 206–208). Runon kuvakieli, mukaan lukien siinä käytetyt sana- ja lausetason kielelliset valinnat, sekä puhujan tai keskeisesti kuvatun henkilön emotionaalinen vaikuttavuus painottuivat jokaista runoa koskevassa näytekohtaisessa vastausaineistossa. Kuitenkin se, miten lukija suhtautuu runon puhujaan tai runossa keskeisesti kuvattuun henkilöön, vaikuttaa mitä ilmeisimmin lukijan omaan tunnekokemukseen, vaikka hän kykenisikin erottamaan omat tunteensa runon fiktiivisessä todellisuudessa ilmenevistä tunteista:

V8 (Pallokentällä): -- Tunsin sääliä runon poikaa kohtaan, koska tämä ei päässyt osallistumaan peliin. Toisaalta runo herätti myös ärsytystä ja turhautumista -- runo ikään kuin ohjaa säälimään poikaa.

Myös aiemman tutkimuksen osoittama samaistuminen runon puhujaan, minään tai siinä keskeisesti kuvattuun henkilöön on keskeinen affektiivisuutta tuottava tekijä tämän tutkimuksen tulosten valossa. Vastaavasti kokemus samaistumattomuudesta runon todellisuudessa esiintyvään henkilöön aiheutti etäisyyttä koko runoa kohtaan, mikä heijastui suoraan koko runon vastaanoton affektiivisuuden laatuun. Vastausaineistossa toistui tunnesana myötätunto, usein samaistumisen käsitteeseen tavalla tai toisella yhdistyen. Myötätunto puolestaan on käsitteenä liitetty aiemmissa tutkimuksissa empaattiseen lukemiseen. Myös tämän tutkimuksen tulokset osoittavat, että empaattisen lukemisen muodoista

erityisesti tekstin todellisuudessa esiintyvään fiktiiviseen henkilöön samaistumista painottava eläytyvä lukutapa synnyttää lukijassa myötätuntoa johtuen hänen omista kokemuksistaan (ks. esim. Helle 2019, 136.):

- V3 (Sumurun prinssi): Epätoivoinen ja riuduttava rakkaus on samaistuttava aihe. Kun sellainen kohdistuu “väärään” henkilöön, voi tilanteen tuskallisuuden aistia ja tuntea.
- V3 (Talo): Masennus ja epätoivo ovat tuttuja tunteita lähipiiristäni. Myötäläjän asemassa koen surua ja avuttomuutta.
- V10 (Sumurun prinssi): Kaipausta koin samaistuessani Sumurunin ajatuksiin rakkaastaan kaukana poissa.

Tarkasteltaessa musiikin vaikutusta tekstin ja sen vastaanoton affektiivisuuteen, osoittavat tulokset näytekohtaisten erojen olevan suurempia kuin itsenäisiä runoja ja niiden affektiivisuutta koskevassa vastausaineistossa. Syyt kuuntelunäytteiden välisiin affektiivisiin eroihin löytyvät kuitenkin paitsi musiikillisista elementeistä, myös tekstistä, joka tässä tapauksessa näyttäytyy kappaleen sanoituksena. Kaikki tämän tutkimuksen kuuntelunäytteistä eli 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleista muuttivat itsenäisen runon tunneilmaisua vastaanoton affektiivisuuden näkökulmasta. Tutkimukseni tulosten perusteella on kuitenkin osoitettavissa vastaanottajan henkilökohtaisen tunnekokemuksen muutoksen olevan sidoksissa siihen, millaisen tunnekokemuksen itsenäinen runo on vastaanottajalle tuottanut, mikäli teksti on vastaanottajalle entuudestaan tuttu.

Narratiivisuuden näkökulmasta aineiston runoista Pallokentällä osoittautui runon ja kappaleen välisen tunnekokemuksen muutoksen kannalta kenties helpoimmaksi analysoida. Runon vahvoja visuaalisia mielikuvia tuottava kieli yhdistettynä runon narratiiviin rammasta pojasta tekee runosta jo olemuksellisesti niin affektiivisesti latautuneen, että musiikkiin kohdistuvat odotukset ovat ymmärrettävästi ilmeisiä. Tutkimukseni tulosten perusteella nämä odotukset ovat kuitenkin tavalla tai toisella sidoksissa itsenäisen runon synnyttämään tunnekokemukseen. Tämä käy ilmi myös esimerkiksi Sumurun prinssi- ja Partaalla-kohdoteosten vastaanoton affektiivisuutta tarkastelemalla. Sumurun prinssi-aineistosta käy ilmi, että suurin osa vastaajista koki kuuntelunäytteen musiikin lähtökohtaisesti positiivisiksi miellettyjä tunteita tuottavana tekijänä. Tämä johtui siitä, että runon tapahtumat miellettiin epäselviksi, hieman etäisiksi ja hämmennystä tuottaviksi, minkä vuoksi musiikista haettiin selkeyttä ja jäsennystä paitsi runossa kuvattuun tilanteeseen, myös omaan tunnekokemukseen:

- V2 (Sumurun prinssi): Tähän kappaleeseen oli helpompi tarttua, tutumpia elementtejä ja asteikot

miellyttäviä. Laulun sanat oli nyt myös helpompi tavoittaa -- maltoin kuunnella sanoja paremmin. :)

Vastaavasti Partaalla-runon synnyttämä, verrattain selkeä ja vastausaineiston perusteella varsin yksimielisesti pelkoon ja suruun sanallistuva tunneilmaisu vaikutti merkittävästi Partaalla-kappaleen vastaanoton affektiivisuuteen. Vastaajat kokivat kappaleen tekstin ilmentämät, negatiivisiksi mielletyt tunteet tavoittavana, mikä puolestaan herätti heissä tyytyväisyyttä ja muita positiivisiksi miellettyjä tunteita. Muihin tämän tutkimuksen kohdeteoksiin verraten näin tuskin olisi ollut, elleivät Partaalla-kappaleen musiikilliset elementit olisi täyttäneet vastaanottajan musiikkiin kohdistuvia odotuksia suhteessa tekstin herättämiin tunteisiin:

V10 (Partaalla): [Runo herättää] Pelkoa, ahdistusta.

V10 (Partaalla): -- Musiikin kulku ja laulajan tulkinta muuttuvat kuumeisiksi ja paniikin omaisiksi loppua kohden ja voimistavat edellä mainittuja tunteita entisestään.

Musiikillisilla elementeillä on tutkitusti kokonaisvaltainen vaikutus kappaleen vastaanottajassaan herättämään tunnekokemukseen. Aiemmat tutkimukset osoittavat, että musiikillisen materiaalin herättämät emootiot voivat synnyttää jopa kehollisia reaktioita (ks. esim. Sloboda & Juslin 2012, 74). Tämä näyttäisi olevan vahvistettavissa myös omien tulosteni perusteella:

V3 (Pallokentällä): Tästä biisistä tuli tosi levoton olo, stressihormonin erityis taisei hieman kasvaa.

V4 (Sumurun prinssi): Myös tahti oli hyvä, ja jalka alkoi vipattaa. :D

Musiikillisen materiaalin näkökulmasta vastaanoton affektiivisuuteen vaikuttavat aiemmin todetusti erityisesti laulusolisti, sävellaji, instrumentit ja sovitukseen liitetyt elementit, kuten harmonia ja dynamiikka (ks. luku 2.5 Musiikki ja emootiot). Nämä piirteet nousivat kohosteisesti esiin myös tämän tutkimuksen vastausaineistossa kohdeteoksesta riippumatta. Erityisesti laulusolistilla voidaan havaita olevan huomattavan suuri merkitys kappaleen affektiivisuuden kannalta silloin, kun kappaleen sanoituksena toimiva teksti on vastaanottajalle entuudestaan tuttu. Mikäli tekstissä esiintyy minämuotoinen puhuja, vaikuttaisi laulajaan kohdistuvan vastaanoton kannalta entistä suurempia odotuksia. Tämä käy ilmi erityisesti tämän tutkimuksen Talo-aineistosta:

V1 (Talo): Teksti ei oikein taaskaan välity, joten ei laulaja ainakaan [puhu kappaleessa]!

V3 (Talo): En voi ollenkaan pitää tätäkään biisiä nautittavana, vaan tällainen musiikki saa minut hälytystilaan. Jälleen runon ja biisin ristiriita -- laulajan ääni "riitainen".

Juuri laulusolistin vaikutus myös kappaleen kuulijassaan herättämiin tunteisiin on ilmeinen, sillä laulajan tulkinta kykenee muuttamaan koko tekstin tunneilmaisua. Vaikka tämä voi vastaanoton affektiivisuuden näkökulmasta tuottaa varsin ristiriitaisia tuloksia, voi odottamaton tulkinta myös voimauttaa:

V5 (Talo): Laulaja laulaa kuolemasta aika räävittömästi, sellainen olo tulee itsellekin, että kuolemalle voi näyttää pitkää nenua.

Edellä esitettyihin havaintoihin pohjaten voidaan tutkimuksen tulosten todeta osoittavan, että sekä runon että kappaleen kontekstissa merkittävä affektiivisuutta tuottava tekijä on runon tai kappaleen sanoituksen puhuja ja/tai minä, tai siinä muuten keskeisesti kuvattu henkilö, jonka lukija elollistaa joko samaistumisen tai eläytyvän lukutavan kautta. Laulusolisti puolestaan antaa tälle tekstin fiktiivisessä todellisuudessa esiintyvälle henkilölle äänen ja persoonallisuuden musiikin myötävaikutuksesta. Sanoitusta kuunnellessaan vastaanottaja altistuu siis aina laulajan tulkinnalle, joka vaikuttaa keskeisesti hänen omaan tunnekokemukseensa koko kappaleesta. Tämän perusteella voidaan karkeasti todeta luetulla tekstillä olevan suurempi emotionaalinen vaikuttavuus suoraan lukijaan kuin kuunneltavan kappaleen sanoituksella kuulijaan, sillä kuulija prosessoi tekstiä aina myös toisen henkilön, kappaleen laulusolistin, tulkinnan eli hänen affektiivisen vastaanottonsa kautta ja omaa tunnekokemustaan tähän tulkintaan peilaten.

Tutkimuksen tulosten perusteella on myös osoitettavissa, ettei vastaanottajan huomio lähtökohtaisesti jakaudu tasaisesti runon fiktiivisessä todellisuudessa esiintyviä henkilöitä kohtaan. Tämä käy ilmi Pallokentällä- ja Sumurun prinssi -kohdeteosten vastausaineistosta. Kummassakin runossa on kuvattu kahta tai useampaa henkilöä, sillä molemmissa runoissa puhuja havainnoi ympäristöään ja antaa siitä tietoa lukijalle. Kumpaakin runoa koskevassa vastausaineistossa korostuu vastaanottajien kiinnittyminen puhujan runossa keskeisesti kuvaamaan henkilöön runon puhujan eli minän sijaan. Huomionarvoista toki on, ettei kummassakaan runossa lukijalle anneta juurikaan tietoa puhujasta itsestään. Tämä on havaittavissa myös vastausaineistosta: Pallokentällä-runon arvoitukseksi jäävä puhuja tulkittiin lähes jokaisessa vastauksessa satunnaisesti ohikulkijaksi tai sivustaseuraajaksi. Sumurun prinssi -runon kontekstissa vastausaineisto yllättää, sillä kymmenestä vastaajasta vain kolme (V3, V8 ja V10) nimesi prinssin orjan runon puhujaksi, vaikka puhuja paljastuu orjaksi runon viidennessä säkeistössä. Tämän perusteella voidaan olettaa, ettei intuitiivinen ja nopea tunnekokemuksen analysointi mahdollista emotionaalista kiinnittymistä useaan runossa esiintyvään henkilöön, vaan suurin osa lukijoista keskittyy

siihen runon fiktiivisessä todellisuudessa esiintyvään henkilöön, johon he kokevat samaistuvansa tai kenestä runo antaa tavalla tai toisella riittävästi tietoa tunnekokemuksen syntymisen mahdollistamiseksi.

Tämän tutkielman tulosten perusteella vaikuttaisi kuitenkin siltä, että lukija samaistuu todennäköisesti emotionaalisesti voimakkaammin puhujan runossa kuvaamaan henkilöön kuin runon minä-muotoiseen puhujaan. Tähän voi vaikuttaa minä-muotoisen puhujan jääminen aina jollain tasolla mysteeriksi, jolloin lukija voi helpommin mieltää hänet runon kirjoittajan omaksi ääneksi ja täten myös fiktiivisen todellisuuden ulkopuolella esiintyväksi henkilöksi:

V7 (Partaalla): [Runon puhuja on] Itse pelon kanssa kamppaileva henkilö, ehkä runoilija itse?

Yhteenvedon voidaan esittää, että runon puhuja, minä tai siinä keskeisesti kuvattu henkilö yhdessä runon kuvakielen kanssa vaikuttavat paitsi runon tunneilmaisuun, myös runon vastaanoton affektiivisuuteen ja täten lukijassa herääviin tunteisiin. Se, miten sanoituksena toimivan tekstin tunneilmaisu eroaa runon tunneilmaisusta, on sidoksissa paitsi musiikillisiin elementteihin, kuten kappaleen sävellajiin, instrumentaatioon ja sovituksellisiin erityispiirteisiin, ennen kaikkea laulusolistin tulkintaan sekä siihen, kuinka runon tunneilmaisu ja laulajan tulkinta kohtaavat kuulijan tunnekokemuksessa. Tämän tutkimuksen näytekohdaiset tulokset osoittavat laulajalla olevan emotionaalista vaikuttavuutta myös siihen, kuinka hyvin vastaanottaja erottaa omat tunteensa runon fiktiivisessä todellisuudessa kuvatuista tunteista. Voidaan todeta, että tekstin ja sen vastaanoton väliin sijoittuvalla laulajan tulkinnalla on affektiivista vaikuttavuutta juuri siksi, että tulkinta on itsessään affektiivisesti latautunut ja täten joko kuulijan ja tekstin väliseen suhteeseen sopiva tai sopimaton. Sopimattomuus voi hämätä kuulijaa, jolloin riski vastaanottajan omien tunteiden ja tekstin ilmentämien tunteiden sekoittumisesta on suurempi. Tämän myös kandidaatintutkielmani tulokset osoittivat (Asikainen 2016, 31–32).

3.2.2 Tulokset ja tutkimukseen osallistujat

Tähän tutkimukseen osallistui aiemmin todetusti 10 vastaajaa. Ennen luku- ja kuuntelukokeen aloitusta osallistujille teetetyistä taustakyselylomakkeista kerättyjen tietojen perusteella vastaajista kahdeksan on opiskellut musiikkia, kirjallisuutta ja/tai suomen kieltä yliopistotasolla. Näissä oppiaineissa musiikin, runouden ja/tai suomen kielen erityispiirteiden analysoiminen on olennainen osa opiskelukäytänteitä ja oppiainekohtaisia sisältöjä. Lisäksi kaikilla luku- ja kuuntelukokeeseen osallistuneilla osoittautui olevan

yliopistotausta, mikä oli odotettavissakin, sillä osallistujat löytyivät yliopiston sähköpostilistojen kautta. Kuten todettua, edellä mainitun vaikutusta ei voida jättää huomiotta tutkimuksen tulosten näkökulmasta.

Yleisesti ottaen kaikki vastaajat kykenivät analysoimaan sekä runoja että musiikkia ja sanallistamaan näiden ilmentämiä ja niiden heissä itsessään herättämiä tunteita ilahduttavan laaja-alaisesti ja monisanaisesti. Yliopisto-opintojen vaikutusta verrattain taitavaan, abstraktiin kielelliseen hahmottamiseen ei voida sivuuttaa, sillä oletettavasti juuri kielellistä ja kirjallista ilmaisua painottavilla opinnoilla on merkitystä eheän ja jokseenkin analyttisen tekstin tuottamisen onnistumiseksi suhteellisen nopeatempoisessa koetilanteessa. Tutkimuksen tulosten perusteella voidaan esittää, että teoreettiset, luku- ja kirjoitustaitoa korostavat opinnot yleisesti ottaen edistävät intuitiivista luku- ja kirjoitustaitoa, josta on hyötyä myös tunteiden sanallistamisessa ja tunteita herättävien teosten analysoimisessa.

Vastausaineiston perusteella tutkimukseen osallistujat eivät kuitenkaan eronneet merkittävästi toisistaan opintohistoriansa perusteella. Kirjallisuuden pääaineopiskelijan V4 vastauksista oli löydettävissä muihin vastauksiin verraten huomattavasti enemmän kirjallisuustieteen käsitteitä. Vastaavasti musiikkikasvatuksen pääaineopiskelijat V1 ja V2 erottuivat käyttäen vastauksissaan alakohtaisia ja spesifejä käsitteitä. Tämä ei kuitenkaan tutkimuksen tulosten perusteella vaikuttanut edellä mainittujen vastaajien tunnekokemuksen ja sen muutoksen analysointiin, sillä kaikki vastaajat kykenivät tarkastelemaan sekä kohdeteosten ilmentämiä että niiden heissä itsessään herättämiä tunteita, välillä myös toisiinsa sekoittuen. Tämä osaltaan antaa hieman odotusten vastaisesti viitteitä siitä, että myös kirjallisuutta ja musiikkia opiskelleet vastaajat ovat tarkastelleet tunnekokemustaan mahdollisimman autenttisina, piittaamatta mahdollisesta oppiainesisältöjen painottamasta emotionaalisesta etäisyydestä kohdeteokseen (Felski 2011, 215–216; Helle 2019, 130).

Tutkimukseni tulosten perusteella runouden- ja musiikintutkimuksen opintojen sijaan kykyyn sanallistaa tunnekokemus mahdollisimman monipuolisesti näyttäisi vaikuttavan vastaanottajan oma kiinnostus runoutta kohtaan sekä niiden tuttuus lukemisen kannalta. Aiemmin mainittu vastaaja V4 kertoi taustakyselylomakkeessa, että runoanalyysin tekeminen on hänelle tuttua opintojen puolesta, mutta hän kertoi lukevansa runoja ennen kaikkea oman kiinnostuksensa tähden. Tämä kiinnostus on olemukseltaan emotionaalista:

V4: -- Runoissa kiinnostaa niiden taito sisällyttää tunnetta ja ajatuksia vain muutamaan sanaan.

Akvaattisia tieteitä pääaineenaan lukevalla V3:lla ei puolestaan taustakyselylomakkeen perusteella ole taustalla kirjallisuuden, musiikin tai suomen kielen opintoja. Hän kertoo kuitenkin lukevansa runoja silloin tällöin vapaa-ajallaan oman kiinnostuksensa vuoksi. Myös tämä kiinnostus on tavalla tai toisella yhteydessä vastaajan tunteisiin:

V3: Runoissa pystytään maalaamaan kuvia ja välittämään tarinoita ja tunnelmia tavalla, johon prosallinen kerronta ei aina pysty. Tunnelman ja tarinan luomisen tiivistys säikeiksi kiehtoo.

Vastaajan V3 vastauksissa korostunut yksityiskohtainen tunteiden kielentäminen ja kuvailu osoittaa niin ikään, että vastaanottajan omalla kiinnostuksella tutkimusaihetta kohtaan on merkitystä myös vastausaineiston informatiivisuuden näkökulmasta, kenties jopa enemmän kuin aihetta koskevilla opinnoilla.

Koska lähes kaikki tämän tutkimuksen kohdeteokset osoittautuivat lähes kaikille vastaajille sattumalta entuudestaan tuntemattomiksi, johtopäätöksiä kohdeteoksen tuttuudesta ja sen yhteydestä tunnekokemuksen syntyyn ei voida tämän tutkimuksen tulosten perusteella esittää. Näin kävi myös kandidaatintutkielmani tuloksille (Asikainen 2016, 32). Näin ollen aineiston tuttuuden ja vastaanottajan tunnekokemuksen välinen suhde on edelleen luonteva lähestymistapa mahdolliselle jatkotutkimukselle.

3.2.3 Tulokset ja suomen kielen prototyypiset tunnesanat

Tässä tutkimuksessa runojen ja niihin pohjautuvien kappaleiden vastaanoton affektiivisuudesta on pyritty saamaan mahdollisimman mahdollisimman yksityiskohtaista tietoa vastaanottotutkimuksen menetelmin, jossa pääpaino on tunnekokemuksen sanallistamisessa. Tunnekokemuksen sanallistaminen pohjautuu teoreettisesti Wierzbickan (1994, 436) komponentiksi kutsuttuun tunteen kielentämisen minimiin “X tuntee jotakin, koska X ajattelee jotakin” (ks. myös Tuovila 2005, 49). Tätä teoriaa suomen kieleen soveltaen tarkastelen omassa vastausaineistossani ilmeneviä tunnekokemuksen kielentämisen mekanismeja Tuovilan (2005, 121) väitöskirjassaan esittelemän suomen kielen prototyypisten tunnesanojen listaukseen peilaten. Tuovilan (2005, 121) prototyypiset tunteet eli suomen kielen tyypillisimmät tunnesanat esittelen kattavasti alaluvussa 3.2.3 Suomen kielen tunnesanojen semanttinen tulkinta (ks. myös MALLI 3).

Tämän tutkimuksen tulokset osoittavat, että Tuovilan (2005, 121) listauksessaan lihavoimat eli kunkin merkitysryhmän hierarkisesti ylimmät ja täten merkityksiltään selkeimmät ja käyttöyhteyksiltään

yleisimmät sanat ovat esiintymistiheydeltään huomattavan yleisiä. Tutkimuksen vastausaineistossa korostuvat erityisesti tunnesanat ilo/iloinen, suru/surullinen, rauha/rauhallisuus ja pelko, jotka vaikuttavat olevan vastaajille intuitiivisesti verrattain helposti löydettävissä ja täten myös tunteen kuvailun kannalta selkeästi jäsenyviä.

Huomionarvoista kuitenkin on, että Tuovilan (2005, 121) merkitysryhmään rakkaus luokittelemat tunnesanat kaipaus, sääli sekä erityisesti myötätunto esiintyivät vastausaineistossani varsin kohosteisesti, mutta tunnesanaa rakkaus ei mainittu kertaakaan. Tämä herättää kysymyksiä tunnesanojen semanttisista merkityksistä sekä ennen kaikkea yksittäisten sanojen yksityisyydestä: vaikka tunnesanoihin kaipaus, sääli ja myötätunto eittämättä assosioituu paitsi kielellisesti, myös kulttuurisesti jotakin samaa kuin tunnesanaan rakkaus, kuinka konkreettinen tämä sanojen välinen semanttinen yhteys vastaanottajan tietoisuudessa on. Huomioon ottaen sanojen kaipaus, sääli ja myötätunto esiintymistiheyden vastausaineistossani uskallan väittää, ettei rakkaus ole kohdeteoksen ilmentämien tai herättämien tunteiden näkökulmasta yhtä tavoittava tunnesana kuin edellä mainitut. Mahdollisia syitä tähän voidaan tämän tutkimuksen tulosten perusteella vain arvailla, vaikka rohkenenkin esittää suomen kielen tunnesanan rakkaus ja sen johdannaisten esiintyvän esimerkiksi englannin kieleen verrattuna huomattavan yksityisissä ja intiimeissä kielenkäyttöyhteyksissä, minkä vaikutusta ei nähdäkseni voida poissulkea tämänkään tutkimuksen tulosten kontekstissa (ks. alaluku 2.2.4 Kielen todellisuuden ongelma ja muut tunteen kielentämisen rajoitteet).

On kuitenkin mahdollista, että affektiivisesti verrattain latautunut suomen kielen tunnesana rakkaus on liian voimakas kuvaamaan yksittäisen runon tai kappaleen tunneilmaisua, minkä vuoksi se ei sovi sanallistamaan vastaanottajan subjektiivista tunnekokemustakaan. Tämä herättää kysymyksiä koskien tunteen ilmaisemista ja tunteen heräämistä sekä niihin liitetyn sanaston semanttisia eroja. Tutkimukseni tulokset osoittavat, että siinä missä tunnesanat ilo/iloinen, suru/surullinen, rauha/rauhallisuus sekä pelko ja sen kanssa samaan merkitysryhmään luokiteltu ahdistus ilmenivät hyvin yksiselitteisesti vastaanottajien omien subjektiivisten tunteiden kuvaajina, kuvattiin runon ja kappaleen ilmentämiä tunteita useissa vastauksissa esimerkiksi sanoin nostalgia, melankolia, synkkyys, kylmät/lämpimät tunteet. Nämä huomattavan epäkonventionaaliset ja jokseenkin epätarkat tunteen sanallistamiseen käytetyt ilmaukset loistavat poissaolollaan myös Tuovilan (2005, 121) suomen kielen prototyyppisten tunteiden listasta. Edellä esitetyn pohjalta lienee perusteltua kysyä, miksi suomen kielen tyypillisimmät tunnesanat vaikuttaisivat esiintyvän yleisesti, verrattain helposti ja yksinkertaisesti teoksen vastaanottajassaan herättämien tunteiden kuvaajana, mutta sanallistaessaan teoksen ilmentämiä tunteita vastaaja päätyy käyttämään sanoja, joilla ei ole kielellisesti tai kulttuurisesti selkeästi määriteltyä ja

tarkasti rajattua tunnesanan statusta, vaan pikemminkin mielikuviin ja henkilökohtaisiin muistoihin assosioituvia sanoja, joiden emotionaalinen vaikuttavuus pohjautuu vastaajan omaan kokemukseen ja yksityiseen tietoisuuteen.

Havaintoa tunteen ilmaisemiseen ja tunteen heräämiseen liitettyjen sanastojen semanttisista eroista voidaan puoltaa myös huomattavan painokkaasti vastausaineistossani esiintyneen tunteen sanallistamiseen käytetyn suomen kielen sanan haikeus kautta. Haikeus esiintyi varsin hallitsevana tunteiden sanallistamisen ilmauksena jo kandidaatintutkielmani vastausaineistossa, mikä tekee siitä erityisen mielenkiintoisen suhteessa suomen kielen yleisimpiin tunnesanoihin (Asikainen 2016, 27). Haikeus ei esiinny Tuovilan (2005, 121) prototyypisten tunnesanojen listauksessa, minkä vuoksi sen voidaan olettaa olevan merkitykseltään jäsentymättömämpi ja käyttöyhteyksiltään suppeampi kuin listauksessa mainittujen ja siihen hierarkkisesti ryhmiteltyjen tunnesanojen. Tähän pohjaten sanan haikeus korostuminen sekä tämän tutkimuksen että kandidaatintutkielmani vastausaineistossa herättää kosolti kysymyksiä. Koska useampi vastaaja on sanallistanut tunnekokemuksensa sanan haikeus kautta, on syytä olettaa sanan olevan paitsi helposti löydettävissä, myös merkitykseltään varsin jäsentynyt. Toisaalta voidaan kysyä, kulminoituuko sanaan haikeus jollain tapaa suomen kielen tunnesanojen aiemmin mainittu karkeus ja semanttisesti tarkempaa tutkimusta vaativat käyttöyhteydet: mistä vastaanottajat puhuvat kun he puhuvat haikeudesta? Mitä merkityksiä suomen kielen tunnesanaan haikeus liitetään ja miksi juuri sen esiintyvyys on runoa ja kappaletta koskevan tunnekokemuksen sanallistamisen prosessissa niin merkille pantavaa?

Väitöskirjassaan Tuovila (2005, 112) ryhmittelee sanan haikeus spesifiin merkitysryhmään, jonka muodostavat sen lisäksi tunnesanat ikävä, kaipaus ja kaiho. Näitä neljää tunnesanaa yhdistää ajatus ihmisestä, joka ei ole läsnä, mutta johon kohdistuu rakkauden ja/tai välittämisen tunteita. Kielitoimiston sanakirjan (2020) mukaan haikeus puolestaan juontuu sanasta haikea, jolle voidaan lukea synonyymeiksi sanat surumielinen, alakuloinen, apea ja kaihoisa. Kenties juuri tässä piilee yksi tunteen ilmentämiseen ja tunteen heräämiseen liittyvän kielentämisen ja näihin liitettyjen sanastojen semanttinen ero: mikä on surullisen ja surumielisen semanttinen ero, ja mitkä tekijät johtavat näiden tunteiden sanallistumiseen yksittäisen teoksen affektiivisessä vastaanotossa? Vaikka kysymykseen on mahdotonta löytää vastausta tämän tutkimuksen tuloksista, on syytä pohtia, missä määrin Tuovilan (2005, 121) ansiokkaasti jäsentämät suomen kielen prototyypiset tunnesanat kuvaavat vastaanottajan omia, missä määrin hänen ympäristöstään tunnistamia tunteita, ja missä määrin näiden tunteiden sekä niitä kuvaavien sanojen semantiikkaa voitaisiin jäsentää runouden, musiikin ja muun affektiivista vaikuttavuutta tutkitusti tuottavan taiteen avulla.

4 PÄÄTÄNTÖ

4.1 Tulokset ja tutkimuksen tavoitteet

Tässä maisterintutkielmassa olen tarkastellut Uno Kailaan runojen ja niihin pohjautuvien 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleiden affektiivista vastaanottoa. Olen pyrkinyt havainnollistamaan tekstin ja musiikin välisiä ydinelementtejä vastaanottotutkimuksen menetelmin käyttäen indikaattoreina affekteja ja emootioita, joiden kautta olen analysoinut paitsi vastaanottajan tunteissa tapahtuvia muutoksia, myös tunnekokemuksen sanallistamisen prosessia ja siihen keskeisesti liittyvien suomen kielen tunnesanojen semantiikkaa. Tutkielmani ensisijaisena tavoitteena on ollut vastata seuraaviin, jo aiemmin esitettyihin tutkimuskysymyksiin:

Mikä tekee neljän Uno Kailaan runon vastaanotosta affektiivista?

Kuinka vastaanoton affektiivisuus sanallistuu?

Kuinka sävellyksen vastaanotto eroaa runon vastaanotosta?

Mitkä musiikilliset tekijät saavat vastaanoton affektiivisuuden laadun muuttumaan?

Tutkimukseni tulokset osoittavat, että Uno Kailaan runous on vastaanoton näkökulmasta erittäin affektiivista. Affektiivisuudella tarkoitetaan aiemmin todetusti runouden kontekstissa tunteita ja muuta vaikuttavuutta, minkä vuoksi on perusteltua esittää Uno Kailaan runouden olevan emotionaalisesti vaikuttavaa ja täten lukijan tunteisiin vetoavaa (Kainulainen 2013, 26). Tulosten perusteella voidaan havaita, että yleisesti ottaen runojen ilmentämien ja niiden herättämien tunteiden kuvailu on vastausaineistossa kauttaaltaan monisanaista ja hallitsevaa. Riippumatta runon affektiivisuuden laadusta eli siitä, millaisia tunteita se vastaanottajan mukaan ilmentää tai hänessä itsessään herättää, Uno Kailaan runoissa keskeisimpiä affektiivisuutta tuottavia tekijöitä ovat puhuja, minä tai runossa keskeisesti kuvattu henkilö, johon lukija joko kokee samaistuvansa tai johon kohdistuva samaistumattomuus voi aiheuttaa emotionaalisen etäännyksen koko runosta. Toinen vastaanoton kannalta emotionaalisesti merkittävä tekijä on runon kuvakieli, jonka lukija voi kokea paitsi kielellisesti kauniina, myös erilaisina muistiin, muistoihin ja intuitioon pohjautuvina visuaalisina mielikuvina (ks. esim. Tagg 1999; Helle 2019, 38). Tämän perusteella voidaan Kailaan runouden affektiivisuuden todeta pohjautuvan hyvin pitkälti niihin keskeisiin emotionaalisen vaikuttavuuden mekanismeihin, joita aiempi tutkimus on todennut kaunokirjallisen fiktiivisen todellisuuden ja sitä tulkitsevan empaattisen lukemisen mahdollistavan (Helle 2019, 132–136, ks. myös Keen 2007).

Tutkimuksen näytekohdaiset tulokset kuitenkin osoittavat, että Uno Kailaan runojen vastaanotto on affektiivisuuden näkökulmasta erilaista kuin niihin pohjautuvien 500 kg lihaa -yhtyeen kappaleiden vastaanotto. Merkittävänä syynä tähän voidaan tämän tutkimuksen kontekstissa pitää luku- ja kuuntelunäytteiden järjestystä tutkimusasetelmassa, sillä vastaanottajan tutustuesssa ensin runoon ja vasta sen jälkeen siihen pohjautuvaan kappaleeseen, on hän ehtinyt jo muodostaa käsityksen paitsi tekstin hänessä itsessään herättämisestä, myös sen runon fiktiivisessä todellisuudessa ilmentämistä tunteista. Näin kuulija vastaanottaa kappaleen peilaten ja vertaillen sitä tekstin herättämään tunnekokemukseen, minkä vuoksi vastaanottajalla on jo lähtökohtaisesti affektiivisia odotuksia koskien musiikillista materiaalia.

On ilmeistä, että musiikki kykenee muuttamaan sanoitukseksi muuttuneen tekstin tunneilmaisua hyvin toisenlaiseksi itsenäiseen runoon verraten. Tämän lähtöoletuksen jo kandidaatintutkielmani tulokset osoittivat paikkansa pitäväksi (Asikainen 2016, 30). Maisterintutkielmani huomattavasti laajemmassa vastausaineistossa tunneilmaisun muutosta selittäviksi tekijöiksi vastauksissa nousivat paitsi musiikilliset elementit, kuten sävellaji, sovitukselliset erityispiirteet kuten dynamiikka ja harmonia sekä kappaleessa käytetyt instrumentit ja niiden sointiväri, aivan erityisesti laulusolisti ja hänen tulkintansa. Tämän myös aiempi tutkimus on osoittanut (ks. esim. Juslin & Laukka 2003, Juslin & Västfjäll, 2008; 802; Eerola & Saarikallio 2010, 270). Laulusolistin emotionaalinen vaikuttavuus on selitettävissä runon affektiivisuuden kannalta merkittävän puhujan, minän tai keskeisesti kuvatun henkilön kautta. Tekstin entuudestaan tunteva vastaanottaja tulkitsee ja vertaa laulajan tekstin kautta ilmaisemia ja välittämiä tunteita suhteuttaen niitä omaan tekstilähtöiseen tunnekokemukseensa, minkä vuoksi vastaanottajan suhtautuminen laulajaan voi määrittää jopa koko kappaleen ilmaisemat ja erityisesti kuulijassa itsessään heräävät tunteet.

Tutkimuskysymyksien ohella tutkielmani on pyrkinyt vastaamaan sille lähtötilanteessa asetettuihin hypoteeseihin. Tutkielmani tulosten perusteella voidaan näistä aiemmin esitellyistä hypoteeseista ja niiden paikkansa pitävydestä todeta seuraavaa:

H1: Jälkeenpäin sävelletty musiikki kykenee muuttamaan itsenäiseksi runoksi tarkoitetun tekstin tunneilmaisua.

Tutkielmani tulokset osoittavat yksiselitteisesti, että jälkeenpäin sävelletty musiikki kykenee muuttamaan itsenäiseksi runoksi tarkoitetun tekstin tunneilmaisua. Tunneilmaisun muutokseen vaikuttavat aiemmin todetusti musiikilliset elementit, kuten kappaleen sävellaji, sovitus ja siinä käytetyt instrumentit sekä ennen kaikkea laulajan tulkinta. Laulusolistin tulkinnalla on keskeinen merkitys kappaleen vastaanoton affektiivisuuden kannalta, sillä laulaja antaa äänen runon fiktiivisessä

todellisuudessa esiintyvälle henkilölle. Affektiivisuuden näkökulmasta kuulija altistuu aina toisen ihmisen (solistin) tulkinnalle, joka on joko hänen omaan tunnekokemukseensa sopiva tai sopimaton, ja täten joka tapauksessa emotionaalisesti vaikuttava. Nämä tekijät yhdessä osoittavat H1:n paikkansa pitäväksi.

H2: Vastaanottajan tunteet sekoittuvat runon puhujan tai runossa keskeisesti kuvatun henkilön tunteiden kanssa.

Se, miten lukija suhtautuu runon puhujaan, minään tai siinä keskeisesti kuvattuun henkilöön, on erityisen merkittävä tekijä runon lukijassaan herättämien tunteiden näkökulmasta. Tulokset osoittavat, että lukijan samaistuminen runon fiktiivisessä todellisuudessa esiintyvään henkilöön voi myötävaikuttaa hänen kykyynsä erottaa runon todellisuudessa ilmenevät tunteet hänen omista tunteistaan. Näytekohtaisia tuloksia vertailemalla voidaan kuitenkin havaita vastaanottajan tunteiden sekoittumisen olevan todennäköisempää kappaleen sanoituksen kuin itsenäisen runon kontekstissa, sillä vastaanottaja prosessoi tekstiä myös musiikillisen materiaalin sekä laulajan affektiivisesti latautuneen tulkinnan kautta. Edellä mainitun ohella on kuulijan vastaanoton kannalta keskeistä, kuinka hyvin hän tuntee sanoituksena toimivan tekstin etukäteen. Mikäli kappaleen kuulija on ehtinyt muodostaa tunnesiteen kappaleen sanoituksena käytettyyn itsenäiseen tekstiin tavalla tai toisella, on vastaanottajan tunteiden sekoittuminen tekstiin fiktiivisessä todellisuudessa esiintyvän henkilön tunteiden kanssa huomattavasti todennäköisempää. Kuten todettua, myös aiempi tutkimus on osoittanut kuulijan kiinnittyvän tekstiin usein vasta toissijaisena tekijänä sen toimiessa kappaleen sanoituksena (Moser 2007, 288). Edellä osoitettuun pohjaten voidaan H2:n todeta pitävän todennäköisimmin paikkansa kappaleen sanoituksen kuin itsenäisen runon kontekstissa edellyttäen, että vastaanottaja on tutustunut tekstiin ja muodostanut siihen jonkinlaisen emotionaalisen siteen ennen kappaleen kuuntelemista.

H3: Runon/kappaleen herättämien ja sen ilmentämien tunteiden erottaminen toisistaan on vaikeaa, sillä suomenkieliset termit affekti, emootio ja tunne ovat monimerkityksellisiä eikä niiden käyttäminen ole täysin jäsentynyttä.

Kuten todettua, tässä tutkielmassa tunteella tarkoitetaan tunnetta arkimerkityksessään: subjektiivisena kokemuksena sekä inhimillisenä ominaisuutena. Käsitteitä affekti ja emootio olen soveltanut kirjallisuuden ja musiikin tutkimuksessa käytetyn emotionaalisen vaikuttavuuden käsitteistämiseen ymmärtääkseni, mitkä tekijät näissä lajeissa vetoavat vastaanottajan tunteisiin. Näin ollen sekä käsitteitä affekti että emootio tarkasteltiin tässä tutkimuksessa indikaattorinomaisessa asemassa suhteessa tunnekokemuksen sanallistamisen ja tunteen kielentämisen prosessiin. Tutkimuksen tulosten kautta voidaan havaita vastaanottajan tunteen sanallistamisen prosesseissa olevan hienoja eroavaisuuksia

riippuen siitä, sanallistaako hän teoksen ilmentämiä vai teoksen hänessä itsessään herättämiä tunteita. Havaintoa voidaan tarkastella Tuovilan (2005, 121) suomen kielen prototyypisten tunteiden eli suomen kielen yleisimpien tunnesanojen kautta. Tulosten perusteella Tuovilan (2005, 121) yhteensä 16 eri merkitysryhmään jaottelemat tunnesanat (esim. ilo, suru, pelko) esiintyvät kohosteisesti vastaanottajan omaa tunnekokemustaan kuvaavassa vastausaineistossa. Runon fiktiivisestä todellisuudesta puhuessaan vastaanottaja vaikuttaisi valitsevan todennäköisemmin sellaisia tunnesanoja, jotka ovat semanttisesti jäsentymättömämpiä ja sävyltään epäkonventionaalisia (esim. haikeus, synkkyys, melankolia). Kyse ei niinkään näyttäisi tässä tapauksessa olevan termien affekti, emootio ja tunne epätarkkuudesta, vaan suomen kielen tunnesanojen ja niihin liittyvän semanttisen ymmärryksen tutkimuksen vähäisyydestä. Tämän perusteella voidaan todeta, ettei H3 pidä tämän tutkimuksen kontekstissa paikkaansa, vaikkei termien monimerkityksellisyydestä aiheutuvaa epätarkkuutta vastaanoton sanallistamisen näkökulmasta voidakaan sulkea pois mahdollisia jatkotutkimuksia ajatellen.

Tutkielmani tulokset yhdessä aiempien tutkimusten sekä niihin pohjautuvan lähdekirjallisuuden kanssa kykenevät vastaamaan sekä tutkielman tutkimuskysymyksiin että sille esitettyihin hypoteeseihin. Tämän tutkielman voidaankin todeta kykenevän vastaamaan sille asetettuihin tavoitteisiin sekä saavuttaneen ne tutkimukselliset päämäärät, jotka sille tutkimusasetelmassa asetettiin.

4.2. Affektit ja emootiot arkimerkityksen yläpuolella

Kuten todettua, tässä tutkielmassa käsitteitä affekti, emootio ja tunne on sovellettu sekä runouden ja tunteiden että musiikin ja tunteiden tutkimuksen konventioita mukaillen. Onkin perusteltua todeta tämän verrattain laajan tieteidenvälisen tutkielman asettuvan luontevaksi jatkumoksi molempien tieteenalojen tutkimustraditioita tarjoten uuden, vastaanottajalähtöisen näkökulman paitsi eri lajien ja niiden emotionaalisen vaikuttavuuden vertailuun, myös siihen, kuinka nämä olemuksellisesti kumpaankin taiteenlajiin kuuluvat tekijät sanallistuvat lukijan tai kuulijan kokemuksen kielentämisen prosessissa.

Tässä tutkielmassa olen esittänyt käsitteen affekti olevan vakiintuneempi runouden-, käsitteen emootio musiikintutkimuksen kontekstissa. Molemmilla termeillä tarkoitetaan tunteita ja muuta teoslähtöistä ja vastaanottajaan kohdistuvaa tai kohdistettua vaikuttavuutta. Se, mitä käsitteitä tutkijat käyttävät, on kuitenkin täysin sidoksissa siihen, millaisia teoreettisia lähestymistapoja on valittu ja miten käsitteet on määritelty (Helle & Hollsten 2016, 16). Tämän tutkimuksen tulokset kuitenkin tukevat Anna Helteen (2019, 30) näkemystä, jonka mukaan suomenkielisellä sanalla tunne tarkoitetaan tunnetta arkimerkityksessään, ottamatta kantaa siihen, onko se käsitteellisesti lähempänä affektia vai emootiota.

Vastaanottotutkimuksen näkökulmasta tämä tarkoittaa sitä, että käsitteiden affekti ja emootio voidaan olettaa näyttäytyvän lukijalle tai kuulijalle merkitykseltään etäisempinä kuin itsessään arkinen ja täten myös helpommin jäsennettävissä oleva sana tunne. Tämä tulee ottaa huomioon tutkimusasetelmassa sekä erityisesti vastaanottajille kohdennetuissa kysymyksenasetteluissa. Teoksen affektiivisen vaikuttavuuden tutkiminen edellyttäneekin tutkijalta myös jatkossa käsitteiden täsmällistä määrittelyä sekä niiden käyttöön liittyvää huolellisuutta ja johdonmukaisuutta, jotta halutun informaation kerääminen sujuu mahdollisimman mutkattomasti.

4.3 Haikeus ja muut suomen kielen semanttiset sudenkuopat

Kielen ja maailman välissä on kielenpuhujia, jonka mieli prosessoi aistien välittämät ärsykkeet (Tuovila 2005, 28). Edellä esitetty näkemys on tukenut myös tämän tutkielman teoreettisia lähtökohtia tunteen kielentämisen ja käsitteistämisen sekä tunnekokemuksen sanallistamisen prosesseista. Vaikka tämän tutkielman kontekstissa tarkoituksenani on ollut tarkastella vastaanottajien käyttämiä kielellisiä ilmauksia, joista tunnekokemuksen sanallistaminen on muodostunut sekä vertailla niitä keskenään, on suomen kielen tunnesanojen semantiikka osoittautunut tutkimuksellisen huomion keskipisteeksi matkan eri vaiheissa. Tämän vuoksi lienee perusteltua todeta suomen kielen tunnesanoilla sekä niiden tuottamilla ja niihin kulttuurisesti yhdistetyillä merkityksillä olevan tärkeä rooli laadullisessa taiteiden ja tunteiden välisessä tutkimuksessa.

Vaikka tutkimuksella ei suoranaisesti pyritty yleistettävyyteen, voidaan tämän tutkielman tulosten myötä jatkaa keskustelua suomen kielen tunnesanoista ja niiden merkityksistä kielenpuhujille, jonka Seija Tuovila (2005) väitöskirjallaan avasi. Tulokset osoittavat, että runouden ja musiikin affektiivisen vastaanoton kontekstissa Tuovilan (2005, 121) väitöskirjassaan esittelemät suomen kielen prototyyppiset tunteet eli suomen kielen yleisimmät tunnesanat (esimerkiksi ilo, suru, pelko) ovat lukijalle/kuulijalle helposti ymmärrettäviä ja siten myös tunnekokemuksen sanallistamisen näkökulmasta hänen subjektiivista kokemustaan kuvaavia. Kuitenkin juuri teoslähtöisen tunnekokemuksen sanallistamisen prosessiin sisältyy kosolti tämän listan ulkopuolelle jääviä tunnesanoja, esimerkiksi usein vastausaineistossa toistuneet haikeus, melankolia ja nostalgia. Tuovilan (2005, 112) mukaan sanaan haikeus voidaan liittää komponentti “ajattelen: on olemassa toinen ihminen”, minkä perusteella voidaan todeta henkilön olevan tietoinen tästä toisesta ihmisestä ja haluavan tälle hyvää. Runouden fiktiivisen todellisuuden kontekstissa tämän toisen ja sen myötä koko sanan haikeus semanttinen merkitys on jäsentymättömämpi ja täten enemmän määrin vastaanottajan henkilökohtaiseen kokemukseen peilautuva. Tämä osoittaa, että tietoa suomen kielen tunnesanoista ja niiden merkityksestä

kielenpuhujille tarvitaan yhä enemmän voidaksemme ymmärtää kielellisiä valintoja ja niiden yhteyttä sekä ajatteluamme että tunteisiimme.

Tunteminen on yhteistä kaikille kielialueille. Millainen käsitys ihmisellä on jostakin tunteesta, välittyy siis ensi kädessä juuri kielen avulla. (Tuovila 2005, ks. myös. Wierzbicka 1999, 273–275.) Tämän vuoksi tutkimustyön tunnesanojen ja niihin liittyvien käsitysten ja merkitysten parissa on tärkeää jatkaa kielestä ja sen puhujamääristä riippumatta. Tämä tutkimus liputtaa aivan erityisesti juuri suomen kielen tunnesanoihin liittyvän tutkimuksen puolesta, sillä puhujamäärältään verrattain pienenä kielenä myös kielen semanttiset merkitykset ovat vaarassa jäädä vaille omaa tutkimusperinnettä (ks. myös Tuovila 2005, 147–148). Nähdäkseni myös kirjallisuuden ja tunteiden tutkimuksessa olisi tärkeää syventyä vastaanoton affektiivisuuteen juuri tunteen sanallistamisen prosesseista käsin, sillä lukijat tutkitusti lukevat eri tavoin ja kiinnostavat huomiota erilaisiin asioihin (Helle 2019, 140). Tällä on eittämättä vaikutus myös siihen, millaisin sanoin ja kielellisin ilmauksin lukijat lukemaansa kielentävät ja käsitteistävät.

4.4. Tutkimuksen rajoitukset ja mahdollisuudet jatkotutkimukselle

Tässä tutkimuksessa aineistona käytettiin neljää Uuno Kailaan runoa ja neljää 500 kg lihaa -yhtyeen näihin runoihin pohjautuvaa kappaletta. Aineisto palveli tutkimuksen tarkoitusta, joskin sekä tekstin että musiikin näkökulmasta laajemman ja monipuolisemman aineiston käyttäminen tarjoaa myös vastaanottajille uusia ja toivottuja tulokulmia aiheeseen. Kuten kandidaatintutkielmani tuloksista voidaan havaita, esimerkiksi eri yhtyeiden tekemät musiikilliset versiot samasta tekstistä ovat vastaanoton kannalta erityisen hedelmällisiä ja mielenkiintoisia, sillä laulusolistin, instrumentaation ja sovituksellisten elementtien muuttuessa myös vastaanottajan huomio kiinnittyy eri asioihin (Asikainen 2016, 30–31).

Musiikkitieteen kandidaatintutkielmassani oli kuitenkin ensisijaisesti vain musiikillisista elementeistä kiinnostunut lähtöasetelma, minkä vuoksi sitä ei voida pitää monitieteellisenä työnä toisin kuin tätä tutkimukselliselta viitekehykseltään huomattavasti laajempaa maisterintutkielmaa. Jatkotutkimuksen kannalta onkin aiheellista pohtia, millaisin painoituksin verrattain laajalle levittyvää ja tutkimusalat ylittävää musiikin ja tekstin ilmentämien ja herättämien tunteiden kontekstia halutaan tutkia ja kuinka rajata tutkimusta mielekkäällä tavalla työn raskauden ja menetelmällisten epäselvyyksien välttämiseksi. Tähän voidaan luonnollisesti vaikuttaa paitsi kohdoteosten valinnalla, myös tutkimusasetelman ja -kysymysten asettelulla, jotka ohjaavat myös teoreettisen viitekehysten kokoamisessa. Lähtökohdaksi

voidaan yhtä hyvin asettaa sävellettyyn runoon kohdistuvat musiikilliset odotukset kuin soveltavan kielitieteen näkökulmat tekstin ja musiikin välisyyteen juuri vastaanoton kielentymisessä ja käsitteistymisessä. Vastaavasti myös tutkimukseen osallistujien valinnalla voidaan ainakin teoriassa vaikuttaa tutkimustuloksiin. Millaisena tunteen kielentäminen näyttäytyy, jos vastaanottajat eivät ole verrattain nuoria korkeakouluopiskelijoita? Entä millaisia semanttisia merkityksiä suomen kielen tunnesanoihin liittävät suomea toisena tai vieraana kielenä puhuvat henkilöt?

Tutkimuksen toteutuksen kannalta on huomionarvoista, että kaikki vastaajat tutustuivat sekä luku- että kuuntelunäytteisiin samassa järjestyksessä. Kuten alaluvussa 1.2.4 Aineistonkeruun menetelmällinen lähestymistapa totesin, tätä ei voida jättää täysin huomiotta tutkimuksen rajoituksia ja onnistumista arvioitaessa. Samassa järjestyksessä käsitellyt luku- ja kuuntelunäytteet eivät anna tarkkaa informaatiota siitä, miten esimerkiksi vastaajien musiikilliset odotukset olisivat eronneet toisistaan verrattain pitkän kuuntelukokeen aikana. Lisäksi on aiheellista pohtia, millaisia tuloksia mahdollinen aineiston käänteinen käsittelyjärjestys olisi tuottanut, toisin sanoen kuinka tulokset eroaisivat nykyisistä, mikäli osallistujat olisivat tutustuneet runojen pohjalta tehtyihin sävellyksiin ennen varsinaisten runotekstien lukemista. Vaikka toteuttamani tutkimus saavutti sille asetetut päämäärät, on selvää, että aineiston käsittelyjärjestys ja -tapa vaikuttavat lopputulokseen. Tulosten sekä kertaalleen testatun tutkimusasetelman pohjalta on kuitenkin nähdäkseni verrattain helppo jatkaa erilaisiin jatkotutkimusasetelmiin, joita voisivat olla aiemmin mainitun aineiston käsittelyjärjestyksen ja -tavan muuttamisen lisäksi esimerkiksi vertaileva asetelma, jossa puolet osallistujista tutustuvat ensin runoihin, puolet niihin pohjautuviin kappaleisiin.

Tämän tutkimuksen kohdeteoksina toimineet Uno Kailaan runot on kirjoitettu 1920-luvulla. Uutta runoutta syntyy kuitenkin eri kielialueilla koko ajan lisää samalla kun kirjallisuuden kenttä monipuolistuu, pirstoutuu ja jakautuu yhä pienempiin tyyleihin, genreihin ja suuntauksiin. Anna Helteen (2019, 32) mukaan emootioilla ja affekteilla on keskeinen rooli nykyrunoudessa. Maailman karuja ja kaunistelemattomia puolia käsittelevä 2000-luvun runous onkin tärkeä tutkimuskohde juuri tunteiden näkökulmasta, sillä perinteisessä mielessä kauniin runouskäsitteen väistyessä syntyy tilaa paitsi uudelleenlaiselle lukemiselle, myös uudelleenlaiselle ajattelulle. Runous ei jää todellisuuden jalkoihin, vaan on yhä kiinteämpi osa sitä, minkä vuoksi myös runoutta ja sen vastaanottoa koskevaa tutkimusta tarvitaan (ks. myös Helle 2019, 214).

Mitä tunteisiin ja niiden kielentämiseen ja käsitteistämiseen tulee, puoltaa jatkotutkimuksen tärkeyttä jo itsessään se, ettei emootion ymmärtäminen ja tiedostaminen ole sama asia, sillä myös psykologiset tutkimukset osoittavat, ettei henkilö aina kykene ymmärtämään tai tulkitsemaan kokemaansa tunnetta

(ks. esim. Gratz & Roemer 2004; Saarni 2009; Koskelo & Pasanen 2017). Ihmisen käsityksessä on siis yhä edelleen paljon sellaista, jota hän ei käsitä suoraan (ks. esim. Lakoff & Johnson 1980, 177). Tämän vuoksi ymmärrystä kielestä, sen luonteesta ja suhteesta ajatteluun tarvitaan kaikkialla, missä on kielellisiä ja täten myös ajattelun välisiä eroja (ks. Tuovila 2005, 26).

Ennen kaikkea tämä tutkielma on kuitenkin kumarrus laadullisen tutkimuksen suuntaan. Siinä, missä observoimalla, ulkopuolisten arvioinnilla ja fysiologisilla mittauksilla voidaan saada objektiivista tietoa, ne eivät useinkaan kerro paljon yksilön subjektiivisesta kokemuksesta. Tämän vuoksi sekä musiikkipsykologista, fysiologisiin muutoksiin ja mittauksiin perustuvaa tutkimusta että subjektiivisen kokemuksen selvittämismenetelmien ja niiden kehittämisen tutkimusta tarvitaan lisää, taiteiden- ja tieteidenvälisyyttä unohtamatta. (Saarikallio 2010, 289.)

Tämän verrattain laajan maisterintutkielman jalanjäljissä on siis nähdäkseni mahdollista jatkaa lukuisiin eri suuntiin. Näin tulee eittämättä tapahtumaankin, sillä kirjoittaessani tätä päätäntöä yhä useammat kotimaiset ja ulkomaalaiset artistit osoittavat kiinnostusta säveltää vuosikymmeniä, jopa satoja vuosia vanhaa runoutta. Tämä kertonee näiden tekstien puhuttelevan sekä musiikin tekijöitä että kuuntelijoita juuri tänä aikana. Voidaan vain arvailla, kuinka monet tekstit yhä odottavat löytämistään musiikintekijöiden keskuudessa saadakseen uuden, merkityksellisen elämän kappaleen sanoituksena tunteita herättäen ja sen myötä ihmisiä yhdistäen. Vuosisadat vaihtuvat, mutta ihmisen tarve katsoa sisäänpäin on pysyvää (Lehmusvesi 2017).

LÄHTEET

Kohdeteokset

500 kg lihaa (1982). *Etkös ole ihmisparka*.
Helsinki: Mirror.

Kailas, Uno (1928). *Paljain jaloin*. Näköispainos 2013.
Helsinki: .ntamo.

Lähteet

Ahmed, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.

Ali, S. O. & Peynirciouglu, Z. F. (2006). Songs and emotions: Are lyrics and melodies equal partners? *Psychology of Music*, 34(4), s. 511–534.

Altieri, Charles (2003). *The particulars of Rapture. An Aesthetics of the Affects*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.

Arendt, Hannah (1978/1981). *The Life of the Mind: The Groundbreaking Investigation on How We Think*. Edit. Mary McCarthy. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Asikainen, Venla-Vanamo (2016). *Musiikki ja teksti emootioiden ilmentäjänä kahdessa Uno Kailaan runoon ”Pallokentällä” pohjautuvassa sävellyksessä*. Musiikkitieteen kandidaatintutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Barrett, L. F. (2016). The theory of constructed emotion: An active inference account of interoception and categorization. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 12(1), s. 20–46.

Barrett, L. F. & Wager, T. (2006). The structure of emotion: Evidence from the neuroimaging of emotion. *Current Directions in Psychological Science*, 15(2), s. 79–85.

Ben-Ze’ev, Aaron (2000). *The Subtlety of Emotions*. Cambridge, Massachusetts & Lontoo: Cambridge University Press.

Bernstein, Charles (2008). The Task of Poetics, the Fate of Innovation, and the Aesthetic of Criticism. Teoksessa Dworkin, Graig (toim.), *The Consequence of Innovation. 21st Century Poetics* (s. 37–57). New York: Roof Books.

Blomberg, Kristian; Tavi, Henriikka & Manninen, Teemu (2009). 2000-luvun runous. *Tuli&Savu*, 2009(4). Haettu 20.1.2020 osoitteesta:
<https://www.tulijasavu.net/2010/03/2000-luvun-runous/>

- Cambridge Dictionary (2020). Cambridge: Cambridge University Press.
 Verkkooversio haettu 29.1.2020 osoitteesta:
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dear>
- Chartrand, J-P. & Belin, P. (2006). Superior voice timbre processing in musicians.
Neuroscience letters, 405(3), s. 164–167.
- Clough, Patricia Ticineto (toim.) (2007). *The Affective Turn. Theorizing and Social*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Crystal, David (2003). *English as a global language*. 2. painos.
 Cambridge: Cambridge University Press.
- Damasio, Antonio (2003). *Spinozaa etsimässä. Ilo, suru ja tuntevat aivot*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Dufva, Hannele (2002). Kielen ja ajattelun suhteesta eli mitä Sapir ja Whorf todella sanoivat? Teoksessa Dufva, Hannele & Lähteenmäki, Mika (toim.), *Kielentutkimuksen klassikoita* (s. 155–177). Soveltavan kielentutkimuksen teoriaa ja käytäntöä 4. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Eerola, Tuomas (2010). Musiikkipsykologian historia. Teoksessa Louhivuori, Jukka & Saarikallio, Suvi (toim.), *Musiikkipsykologia* (s. 13–30). Jyväskylä: WS Bookwell.
- Eerola, Tuomas; Ferrer, Rafael & Vinoo, Alluri (2012). Timbre and Affect Dimensions: Evidence from Affect and Similarity Ratings and Acoustic Correlations of Isolated Instrument Sounds. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 30(1), s. 49–70.
- Eerola, Tuomas & Saarikallio, Suvi (2010). Musiikki ja tunteet. Teoksessa Louhivuori, Jukka & Saarikallio, Suvi (toim.), *Musiikkipsykologia* (s. 259–280). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Ekman, P. (1970). Universal Facial Expressions of Emotion. *California Mental Health Research Digest*, 8(4), s. 151–158.
- Ekman, P. (1999). *Handbook of Cognition and Emotion*. Edit. T. Dalgleish & M. Power. Sussex: John Wiley & Sons.
- Ekman, P.; Friesen, W. V. & Ancoli, S. (1980). Facial signs of emotional experience. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39, s. 1125–1134.
- Engelberg, Mila (2016). *Yleispätevä mies : Suomen kielen geneerinen, piilevä ja kieliopillistuva maskuliinisuus*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

- Evans, P. & Schubert, E. (2008). Relationships between expressed and felt emotion in music. *Musicae Scientiae*, 12, s. 75–99.
- Felski, Rita (2011). Suspicious Minds. *Poetics Today*, 32(2), s. 215–234.
- Fernández-Sotos, Alicia, Fernández-Caballero, Antonio & Latorre, Jose M. (2016). Influence of Tempo and Rhythmic Unit in Musical Emotion Regulation. *Frontiers in Computational Neuroscience*, 10(80). Haettu 21.2.2020 osoitteesta: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4971092/pdf/fncom-10-00080.pdf>
- Frith, Simon (1988). Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus. Suom. Hannu Tolvanen. Tampere: Vastapaino.
- Fräntilä, Jarkko (2016). Mihin jäi punk? Suomalainen punk oli elinvoimaisimmillaan 1980-luvun taitteessa. Artikkelisarjassa *Uutiset (Rumba)*. Haettu 30.1.2020 osoitteesta: <https://www.rumba.fi/uutiset/mihin-jai-punk-suomalainen-punk-oli-elinvoimaisimmillaan-1980-luvun-taitteessa/>
- Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression and emotions. Teoksessa Juslin, P. & Sloboda, J. (toim.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 367–400). Oxford: Oxford University Press.
- Gratz, K. L. & Roemer, L. (2004). Multidimensional assessment of emotion regulation and dysregulation: Development, factor structure, and initial validation of the difficulties in emotion regulation scale. *Journal of Psychopathology and Behavioral Assessment*, 26(1), s. 41–54.
- Grossberg, Lawrence (2004/1984). Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life. Teoksessa Frith, Simon (toim.), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (s. 311–342). Lontoo: Routledge.
- Harkins, Jean & Wierzbicka, Anna (toim.) (2001). *Emotions in Crosslinguistics Perspective*. Berliini: Mouton de Gruyter.
- Heinonen, Tarja Riitta (2006). Kieliopin peruskäsitteitä: sanaluokat. *Kielikello 2006(3)*. Haettu 24.1.2020 osoitteesta: <https://www.kielikello.fi/-/kieliopin-peruskasitteita-sanaluokat>
- Helle, Anna (2012). Tunteet, emootiot ja affektit kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa Markku Eskelinen & Laura Lindstedt (toim.), *Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran vuosikirja 2012* (s. 55–67). Helsinki: Mahdollisen Kirjallisuuden Seura.
- Helle, Anna & Hollsten, Anna (2012). Tunnetko kirjallisuutta? Johdatus suomalaiseen kirjallisuuden tutkimukseen tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta. Teoksessa Helle, Anna & Hollsten, Anna (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa* (s. 7–

36). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Helle, Anna (2019). *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa*. Turku: Eetos.

Herrera Guevara, Rosa (2006). ”Järki lähtee, ääni jää”. *Soinnutetun rocklyriikan kääntäminen Timo Rautiainen & Trio Niskalaukauksen levyllä Hartes Land*. Pro gradu –tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Hogan, Patrick Colm (2011). *What Literature Teaches Us about Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Huovinen, Erkki (2010). Tonaliteetti. Teoksessa Louhivuori, Jukka & Saarikallio, Suvi (toim.), *Musiikkipsykologia* (s. 101-121). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.

Hökkä, Tuula (2000). Tunteen ja kielen poetiikat. Teoksessa Hökkä, Tuula (toim.), *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä* (s. 11–20). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hökkä, Tuula (2001). Runouskäsitteet liikkeessä. Teoksessa Hökkä, Tuula (toim.), *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsitteistä* (s. 8–25). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Isomaa, Saija (2012). Tunteet ja kirjallisuudenlajit. Lajien emotionaalisesta vaikuttavuudesta. Teoksessa Helle, Anna & Hollsten, Anna (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa* (s. 58–81). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Jokinen, Eeva, Venäläinen, Juhana & Vähämäki, Jussi (2015). Johdatus prekaarien affektien tutkimukseen. Teoksessa Jokinen, Eeva & Venäläinen, Juhana (toim.), *Prekarisaatio ja affekti* (s. 7–30). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Juslin, P. N. & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129(5), 770–814.

Juslin, P. N. & Laukka, P. (2004). Expression, Perception, and Introduction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Studies Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33(3), s. 217–238.

Juslin, P. N. & Lindström, E. (2010). Musical expression of emotions: Modeling listeners' judgements of composed and performed features. *Music Analysis*, 29(1-3), 334–264.

Juslin, P. N. & Sloboda, J. (2001). *Music and emotion: Theory and research*, Oxford: Oxford University Press.

- Juslin, P. N. & Sloboda, J. (2012). *Handbook of music and emotions: Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31, 559–575.
- Kainulainen, Siru (2013). Runoanalyysin lähtökohdat. Hämmennyksestä hahmottamiseen. Teoksessa Kainulainen, Siru; Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* (s. 17–40). 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Kainulainen, Siru (2016). Lukemisen tuntutiloja. Harry Salmenniemen, Vilja-Tuulia Huotarisen ja Saira Susiluodon runojen vastaanotosta. Teoksessa Helle, Anna & Hollsten, Anna (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa* (s. 131–153). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kansonen, Iina (2011). *Arjen oivalluksista soiviksi säveliksi. Rocklyriikan ominaispiirteet lajina ja rocksanoittajan tekijyys*. Kirjoittamisen pro gradu –tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Keen, Suzanne (2007). *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press.
- Keen, Suzanne (2011). Introduction: Narrative and the Emotions. *Poetics Today* 32(1), s. 1–53.
- Keisalo, Marianna (2017). Kielitieteellinen antropologia. Artikkelisarjassa *Erikoisalat*. Haettu 28.1.2020 osoitteesta: <https://antroblogi.fi/2017/06/kielitieteellinen-antropologia/>
- Kesonen, Kaisu (2013). Metonymia. Teoksessa Kainulainen, Siru; Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina (toim.) *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* (s. 167–210). 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Keyes, Cheryl L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press.
- Kielikompassi – Jyväskylän yliopiston kielikeskuksen verkkokoulutus (2020). Runouden sanastoa. Haettu 15.1.2020 osoitteesta: https://kielikompassi.jyu.fi/opetus/kirjoitus/kirjoituskurssi/fikt_runo_sanasto.shtml#lyriikka
- Kielitoimiston sanakirja (2020). Haettu 29.1.2020 osoitteesta: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>
- Kilpiö, Juha-Pekka (2019). Vireessä ja vaikutuksessa. *Tuli&Savu*, 2019(1). Haettu 20.1.2020 osoitteesta: <https://www.tulijasavu.net/2019/05/vireessa-ja-vaikutuksessa/>

- Kivinen, Nina (2001). *Identiteetin ongelma Kauko Röyhkän rocklyriikassa*. Kirjallisuustieteen pro gradu –tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kleinginna, Jr. P. R. & Kleinginna, A. M. (1981). A categorized list of motivation definitions, with a suggestion for a consensual definition. *Motivation and Emotion* 5(3), s. 260–290.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2016). Bionic Womanista Jessica Jonesiin. Spekulaatiivisen fiktion toimintasankaritaret ja representaation politiikka. *niin&näin* 2016(4), s. 83–87.
- Koskelo, Anna-Sofia & Pasanen, Marika (2017). *Varhaisnuorten emootiot suoriutumistilanteissa: taitotasoltaan erilaisten kuudesluokkalaisten perustunteiden tunnistaminen objektiivisesti ja subjektiivisesti*. Psykologain pro gradu –tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kotimaisten kielten keskus (2020). Artikkelisarjassa *Kielitieto*.
Haettu 29.1.2020 osoitteesta: <https://www.kotus.fi/kielitieto/kielet/suomi>
- Kotkavirta, Jussi (2002). Kokemuksen ehdot ja hahmot: *Kritik der reinen Vernunft* ja *Phänomenologie des Geistes*. Teoksessa Haapanen, Leila & Oesch, Erna (toim.), *Kokemus* (s. 15–18). Tampere: University of Tampere Press.
- Kääntä, Liisa (2010). Tiedon ja tunteen liitto – tunnesanoja ja -ikoneita yliopisto-opiskelijoiden verkkokeskusteluissa. *VAKKI:n julkaisut* (37), s. 153–164. Haettu 27.1.2020 osoitteesta: http://www.vakki.net/publications/2010/VAKKI2010_Kaanta.pdf
- Kövecses, Zoltán (2000). *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: University Press.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (2006). Rock, lyriikka, tulkinta. Teoksessa Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (toim.) *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press.
- Laitinen, Anna (2003). Voiko laulua lukea? *Lumooja*, 2003(1), s. 17-20.
- Lakoff, George (1987). *Woman, Fire, And Dangerous Things: what categories reveal about the mind*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lehikoinen, Tiina (2013). Runo puheena ja runon puhujat. ”En jaksa enää nauramatta katsoa sinua.” Teoksessa Kainulainen, Siru; Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* (s. 213–237). 2. painos. Tampere: Vastapaino.

- Lehmusvesi, Jussi (2017). *Ystävän kuolema, masturbaatio ja kaappihomous synnyttivät Uuno Kailaan runouden – nyt se lohduttaa meitä nykymaailman syyllistämiä*. Lauantaiessee, Helsingin Sanomat 8.4.2017. Haettu 24.2.2020 osoitteesta:
<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005161071.html>
- Leino, Pentti (2002). Kieli ja maailman hahmottaminen. Teoksessa Leino, Pentti; Tainio, Liisa; Ontermä, Aki; Kelomäki, Tapani & Jaakola, Minna (toim.), *Mittoja, muotoja, merkityksiä* (s. 519–548). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 868.
- Lewis, Michael & Haviland-Jones Jeanette M. (edit.) (2000). *Handbook of Emotions*. New York: The Guildford Press.
- Liukkonen, Tero (1994). Sanaton suu. Teoksessa Grünthal, Satu & Mäkinen Kirsti (toim.), *Mistä ääni meissä tulee? : runoja ja tulkintoja* (s. 133–137). Porvoo: WSOY.
- Louhivuori, Jukka & Saarikallio, Suvi (2010). Alkusanat. Teoksessa Teoksessa Louhivuori, Jukka & Saarikallio, Suvi (toim.), *Musiikkipsykologia* (s. 9–11). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Lyytikäinen, Pirjo (1995). *Subjekti. Minä. Itse*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lyytikäinen, Pirjo (2016). Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa. Johdatusta tunteiden kognitiivisen poetiikan tutkimiseen. Teoksessa Teoksessa Helle, Anna & Hollsten, Anna (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa* (s. 37–57). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lähdeoja, O., Navarret, B., Quintans, S. & Sedes, A. (2010). The Electric Guitar: An Argumented Instrument and a Tool for Musical Compositions. *Journal of Interdisciplinary*, 4(2), s. 37–54.
- Lähdesmäki, Tuuli; Hurme, Pekka; Koskimaa, Raine; Mikkola, Leena & Himberg, Tommi (2020). Menetelmäpolkuja humanisteille. Jyväskylän yliopisto, humanistinen tiedekunta. Aineiston analyysimenetelmät: Luokittelu.
 Haettu 24.1.2020 osoitteesta:
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/aineiston-analyysimenetelmät/luokittelu>
- Lähdesmäki, Tuuli; Hurme, Pekka; Koskimaa, Raine; Mikkola, Leena & Himberg, Tommi (2020). Menetelmäpolkuja humanisteille. Jyväskylän yliopisto, humanistinen tiedekunta. Tutkimusstrategiat: Tapaustutkimus.
 Haettu 26.2.2020 osoitteesta:
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/tapaustutkimus>
- Matilainen, Ville (2012). Mauri Sariolan pyynnöstä huolimatta: 500 kg lihaa. YLE Elävä arkisto.

Haettu 25.2.2020 osoitteesta:

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2012/08/06/mauri-sariolan-pyynnosta-huolimatta-500-kg-lihaa>

McAdams, S. & Giordano, B. (2008). The Perception of Timbre. Teoksessa Hallam, S., Cross, I. & Thaut, M. (toim.), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (s. 72-80). Oxford: Oxford University Press.

Middleton, Richard & Manuel, Peter (2015). Popular music in the West. Artikkelisarjassa *Popular music*. Vuoden 2001 artikkeli päivitetty ja täydennetty 2015. Haettu 30.1.2020 osoitteesta: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>

Monelle, Raymond (1984). Word-Setting in the Strophic Lied. *Music & Letters vol 65(3)*, s. 229-236.

Moser, Sibylle (2007). Media modes of poetic reception. Reading lyrics versus listening to songs. *Poetics 2007(3)*, s. 277–300.

MOT Englanti -sanakirja (2020). Haettu 11.2.2020 osoitteesta:

<https://mot-kielikone-fi.ezproxy.jyu.fi/mot/jyu/netmot.exe?motportal=80>

Murtomäki, V. (2005). Saksalaisen liedin varhaisvaiheet ja lied-runous. Artikkelisarjassa *Saksalainen lied*. Haettu 15.1.2020 osoitteesta: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_lied1&q=lied&type=basic&tab=0

Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feeling*. Cambridge, Massachusetts & Lontoo: Cambridge University Press.

Niinistö, Maunu (1956). *Uno Kailas: hänen elämänsä ja hänen runoutensa*. Helsinki: WSOY.

Nummenmaa, L. (2010). *Tunteiden psykologia*. Helsinki: Tammi.

Nummenmaa, L. (2017). Mistä puhumme kun puhumme tunteista? *Tieteessä tapahtuu 2017(2)*, s. 35–39. Haettu 24.1.2020 osoitteesta: <https://journal.fi/tt/article/view/61791/23399>

Nussbaum, Martha (2001). *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Oksanen, Atte (2002). *Murheen laakso. Mies ja kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu –tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Onikki, Tiina (2000). Mistä mieli merkityksen tutkimukseen? Kognitiivisen kielentutkimuksen

- merkitysnäkemyksestä. Teoksessa Airola, Anu; Koskinen, Heikki J. & Mustonen, Veera (toim.), *Merkillinen merkitys* (s. 85–114). Helsinki: Gaudeamus.
- Paasonen, Susanna (2010). Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Juvonen, Tuula; Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s. 39–48). Tampere: Vastapaino.
- Palmer, F. R. (1981). *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peltola, Henna-Riikka (2016). *Kind of Blue. Emotions Experienced in Relation to Nominally Sad Music*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Peltola, Henna-Riikka & Eerola, Tuomas (2012). *Suomalaisten käyttämät tunnesanat musiikin esittämien ja herättämien tunteiden kuvaamisessa*. Jyväskylä: Jyväskylä University Press.
- Peltonen, Niko (2005). *Rocklyriikasta ja sen arvottamisesta*. *Lumooja* 2005(3) (s. 4–7).
- Perkkiö, Heli (2003). Kukkomunaroockia ja virtuooseja. Hevi ja maskuliinisuus. Teoksessa Jokinen, Arto (toim.), *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa* (s. 164–189). Tampere: Tampere University Press.
- Ratia, Taina (2013). Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. “Niin kuin äärimmäistä olisi kutsuttu”. Teoksessa Kainulainen, Siru; Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* (s. 121–143). 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Rossi, Riikka (2009). *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Röyhkä, Kauko (2000). *Get on. 101 rocklyriikan parasta*. Helsinki: Tammi.
- Saarenheimo, Kerttu (2001). *Kailas, Uno*. Kansallisbiografia-verkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Haettu 25.2.2020 osoitteesta: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4878>
- Saarikallio, Suvi (2010). Musiikin tunne merkitykset arkielämässä. Teoksessa Louhivuori, Jukka & Saarikallio, Suvi (toim.), *Musiikkipsykologia*, (s. 279–293). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Saaristo, Kari (1990). Miten rock kääntyy suomeksi? Teoksessa Jääskeläinen, Maijaliisa (toim.), *Kuva – sana – musiikki: käänös kuvan ja musiikin kontekstissa*. Jyväskylän yliopiston Kääntäjäprojektin 10. kesäseminaari 7. – 8.7.1989 (s. 54–61). Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos.
- Saarni, C. (2011). *Emotional Development in Childhood. Encyclopedia of Early Childhood Development*. Haettu 23.1.2020 osoitteesta:

<http://www.child-encyclopedia.com/emotions/according-experts/emotional-development-childhood>

Salo, Heikki (2006). *Kahlekuningaslaji: Laululyriikan käsikirja*. Helsinki: Like.

Sampson, Fiona (2016). *Lyric cousins: Poetry and Musical Form*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sapir, Edward (1949). *Selected Writings of Edward Sapir in language, culture and personality*. Edit. David G. Mandelbaum. Berkeley: University of California Press.

Scher, Steven Paul (1970). Notes toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*, 22(2), s. 147–156.

Scherer, K. R., Banse, R. & Wallbott, H. (2001). Emotion inferences from vocal expression correlate across languages and cultures. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 32, s. 76–92.

Siironen, Mari (2001). *Kuka pelkää, ketä pelottaa. Nykysuomen tunneverbien kielioppia ja semantiikkaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 844. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sloboda, J. & Juslin, P. (2012). At the interface between the inner and outer world: psychological perspectives. Teoksessa Sloboda, J. & Juslin, P. (toim.) *Handbook of music and emotion: theory, research and applications* (s. 73–97).

Steinberg, M. P. (2014). Music and Melancholy. *Critical Inquiry*, 40(20), s. 288–310.

Steinby, Liisa (2018). Romaanin musiikinomaisesta rakentumisesta. Friedrich Schlegel, Thomas Mann, Milan Kundera. Teoksessa Kainulainen, Siru; Steinby, Liisa & Välimäki, Susanna (toim.) *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja* (s. 37–62). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Steinby, Liisa, Välimäki, Susanna & Kainulainen, Siru (2018). Johdanto. Teoksessa Kainulainen, Siru; Steinby, Liisa & Välimäki, Susanna (toim.) *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja* (s. 7–36). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Steiner, Wendy (1981). *The Sign in Music and Literature*. Austin: Texas University Press.

Tagg, Philip (1987). Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*, 66(1–3), s. 279–298.

Tagg, Philip (1999). Music, moving image, semiotics and the democratic right to know. Haettu 18.2.2020 osoitteesta: <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/sth99art.pdf>

- Takala, Tuija (1991). Tulenkantajien proosa ja kirjallisuushistorioiden modernismikäsitteet. *Sananjalka*, 33(1), s. 109–122.
- Tarasti, Eero (2003). *Musiikin todellisuudet: Säveltaiteen ensyklopedia. Kirjoituksia vuosilta 1980–2003*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Teosto - Musiikintekijöiden ja kustantajien järjestö (2020). Mikä on sovittamista? sarjassa *Artikkelit*. Haettu 21.2.2020 osoitteesta: <https://www.teosto.fi/teosto/artikkelit/mika-sovittamista>
- Thrift, Nigel (2008). *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*. Lontoo & New York: Routledge.
- Tieteen termipankki - The Helsinki Term Bank for the Arts and Sciences. Kielitiede. (2020). Haettu 23.1.2020 osoitteesta: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:leksikaalinen>
Haettu 28.1.2020 osoitteesta: https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:kielellinen_suhteellisuushypoteesi
Haettu 29.1.2020 osoitteesta: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:taidefilosofia>
- Tiililä, Ulla (2019). Kieli maailmaa muuttamassa. *Hyvää virkakieltä 2019*. Haettu 28.1.2020 osoitteesta: https://www.kotus.fi/nyt/kolumnit_artikkelit_ja_esitelmat/hyvaa_virkakielta/hyvaa_virkakielta_2019/kieli_maailmaa_muuttamassa.29729.news
- Toukolehto, Saara (2017). Kieli on valtaa. Artikkelisarjassa *Uutiskommentit*. Haettu 28.1.2020 osoitteesta: <https://antroblogi.fi/2017/09/kieli-on-valtaa/>
- Tuovila, Seija (2005). *Kun on tunteet: suomen kielen tunnesanojen semantiikkaa*. Oulu: University of Oulu Press.
- Vauras, Ilmari (2006). *Kuvakirjoituksen jälleensyntymä – tunneikonit kirjoitetussa puhekielisessä keskustelussa* ^ __ ^ . Kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Vauras, Ilmari (2008). Tunneikonit verkkokeskusteluissa (?-). Teoksessa Routarinne, Sara & Uusi-Hallila, Tuula (toim.), *Nuoret kielikuvassa. Kouluikäisten kieli 2000-luvulla* (s. 210–221). Tietolipas 220. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Viikari, Auli (1990). Lyriikan runousoppia. Teoksessa Kantokorpi, Merja & Lyytikäinen Pirjo (toim.), *Runousopin perusteet* (s. 37–102). Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Vilén, Inka (1997). *Riimittyminen ja riimittäminen iskelmä- ja rocksanoituksissa*. Suomen kielen pro gradu –tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- VISK (2008). *Ison suomen kieliopin verkkoversio*. Hakulinen, Auli; Vilkuna, Maria; Korhonen, Riitta; Koivisto, Vesa; Heinonen, Tarja Riitta & Alho, Irja (toim.) (2004). Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen verkkojulkaisu 5. Haettu 27.1.2020 osoitteesta: <http://scripta.kotus.fi/visk/etusivu.php>
- Vygotsky, Lev. (1982). *Ajattelu ja kieli*. Suom. Klaus Helkama ja Anja Koski-Jännes. Espoo: Weilin+Göös.
- Whor, Benjamin Lee (1956). *Language, Thought, and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whor*. Edit. John B. Carroll. Cambridge: The M.I.T. Press.
- Wierzbicka, Anna (1994). Cognitive domains and the structure of lexicon: the case of emotions. Teoksessa Hirschfeld, L. A. & Gelman, S. A. (toim.), *Mapping the mind: Domain specificity in cognition and culture* (s. 431–452). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wierzbicka, Anna (1996). *Semantics: Primes and Universals*. Oxford: Oxford University Press.
- Wierzbicka, Anna (1999). *Emotions Across Languages and Cultures: Diversity and universals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, Nerys (2011). *Contemporary Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wolosky, Shira (2001). *The Art of Poetry. How to Read a Poem*. Oxford: Oxford University Press.
- Zentner, M. R., Grandjean, D. & Scherer, K. R. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Differentiation, classification, and measurement. *Emotion*, 8, s. 494–521.

LIITTEET

LIITE 1. Esitieto- sekä palaute- ja yhteenvedolomakkeet luku- ja kuuntelukokeeseen osallistujille

Taustakyselylomake luku- ja kuuntelukokeeseen osallistujalle

Ikä: _____

Pääaineeni yliopistossa: _____

Opiskelen _____ vuotta yliopistossa.

Rastita seuraavat väittämät (yksi tai useampi), mikäli ne pitävät kohdallasi paikkansa.

Olen opiskellut pää- tai sivuaineenani

- kirjallisuutta (arvioitu opintopistemäärä ko. aineesta _____).
- musiikkitiedettä (arvioitu opintopistemäärä ko. aineesta _____).
- musiikkikasvatusta (arvioitu opintopistemäärä ko. aineesta _____).
- suomen kieltä (arvioitu opintopistemäärä ko. aineesta _____).

...

Suhteeni musiikkiin

Kuuntelen musiikkia

- päivittäin.
- useana päivänä viikossa.
- viikoittain.
- harvemmin.

Kuuntelen musiikkia tavanomaisesti

- suoratoistopalveluista (Spotify, Deezer jne.).

- CD- tai LP-levyiltä, C-kaseteilta.
- radiosta.
- keikoilla ja konserteissa (vähintään kerran viikossa).

Kuuntelen musiikkia pääsääntöisesti

- siihen keskittyen.
- muiden tekemisen taustalla.
- sekä että yhtä paljon.

Musiikissa minulle on tärkeintä

- sanoitukset.
- hyvä melodia ja/tai tausta, sävellys tai muut musiikilliset ominaisuudet.
- molemmat ovat yhtä tärkeitä.

Kuuntelemani musiikki herättää minussa tunteita

- aina.
- yleensä.
- joskus.
- harvoin.
- ei koskaan.

Tunteita herättävä musiikki on minulle

- todella
- jokseenkin
- ei erityisen
- ei lainkaan tärkeää.

...

Suhteeni runouteen

Luen runoutta (omasta tahdostani)

- usein.

silloin tällöin.

harvoin.

en koskaan.

Luen runoja tavanomaisesti

omista tai lainaamistani kirjoista.

lehdistä (esim. Tuli & Savu).

netistä (e-kirjat, kustantajien verkkojulkaisut).

muualta, mistä: _____.

Vastaa omin sanoin muutamalla virkkeellä kysymykseen:

Miksi luet/et lue runoja? Mikä niissä kiinnostaa/ei kiinnosta sinua?

Runoissa pidän eniten

niiden mielenkiintoisista aiheista tai kuvauksista.

kauniista kielellisistä valinnoista.

niiden herättämistä tunteista.

niiden tavasta sanoittaa abstrakteja ja/tai konkreettisia asioita.

leikkelystä, huumorista.

riimeistä, loppusoinnuista.

jostain muusta, mistä: _____.

lähtökohtaisesti en pidä mistään runoudessa.

Ymmärrän, että antamani tietoja tullaan käyttämään Venla-Vanamo Asikaisen maisterintutkielmassa ja luovutan ne anonymisti tutkimuskäyttöön. Suostun siihen, että tutkielmassa tullaan viittaamaan vastauksiini ikää ja sukupuolta kuvaavalla lyhenteellä (esimerkiksi M22) tai jollain muulla

informatiivisella, erottuvalla symbolilla. Tutkimustuloksia käsitellään luottamuksellisesti ja vain tätä maisterintutkielmaa koskevassa sisällönanalyysissä.

[] Vakuutan antamani tiedot oikeiksi.

Venla-Vanamo Asikainen
kirjallisuuden maisteriopiskelija,
Jyväskylän yliopisto

Palaute- ja yhteenvetolomake

Olet nyt osallistunut varsinaiseen tutkimusosioon, vastannut kysymyksiin koskien neljää (4) runoa ja neljää (4) kappaletta. Näistä yhteensä kahdeksasta näytteestä, A-H, koostuu tutkimukseni keskeisin aineisto. Vastaa vielä lopuksi seuraaviin, tutkimusta summaaviin kysymyksiin huolellisesti, tehtävänannon mukaan.

1. Millaiseksi koit tutkimusaineistoon tutustumisen (runojen lukemisen ja kappaleiden kuuntelemisen)? Kirjoita omin sanoin, kuvaile muutamin lausein.
2. Teitkö uusia havaintoja luku- tai kuuntelutottumuksistasi, tunteiden heräämisestä tai jostain muusta tutkimuksen aikana tai näin jälkeempäin?
3. Haluatko vielä sanoa jotain (täytä vain, jos haluat kysyä tai kommentoida jotain)?

Kaunis kiitos ajastasi! Olet lounaslippusi ansainnut.

LIITE 2. Luku- ja kuuntelukokeeseen osallistujat

Osallistuja	Ikä	Pääaine	Kuuntelen musiikkia (päivittäin / useana päivänä viikossa / viikoittain / harvemmin)	Luen runoutta omasta tahdostani (päivittäin / silloin tällöin / harvoin / en koskaan)
V1	23	musiikkikasvatus	päivittäin	silloin tällöin
V2	22	musiikkikasvatus	päivittäin	silloin tällöin
V3	28	akvaattiset tieteet	päivittäin	silloin tällöin
V4	21	kirjallisuus	päivittäin	silloin tällöin
V5	21	musiikkitiede	päivittäin	silloin tällöin
V6	20	suomen kieli	päivittäin	silloin tällöin
V7	33	musiikkitiede	päivittäin	en koskaan
V8	24	suomen kieli	päivittäin	harvoin
V9	25	taidekasvatus	päivittäin	silloin tällöin
V10	22	tietotekniikka	päivittäin	harvoin

Vastaa omin sanoin muutamalla virkkeellä kysymykseen:

Miksi luet/et lue runoja? Mikä niissä kiinnostaa/ei kiinnosta sinua?

- V1: Kiinnostaa miten ne on kirjoitettu ja minkälaisia kielikuvia niissä käytetään. Itse musiikin sanoituksia haluaisin osata tehdä, joten tutkin rakenteita teksteistä ja kieltä. Myös etsin runoja tai mietelauseita vaikkapa kortteihin tai kuviin. :)
- V2: Runot ovat kaunista ja mielenkiintoista kirjallisuutta, merkityksiä on niin monia ja niissä sanotaan oleellinen tiiviissä muodossa. Sytyn intertekstuaalisuudesta ja runoissa on usein paljon sitä, yleisemmin tulee kuitenkin luettua romaaneja, pitäisi lainata runokirja.
- V3: Runoissa pystytään maalaamaan kuvia ja välittämään tarinoita ja tunnelmia tavalla, johon proosallinen kerronta ei aina pysty. Tunnelman ja tarinan luomisen tiivistys säikeiksi kiehtoo.
- V4: Luen runoja usein koulutehtäviä varten, mutta silloin tällöin myös vapaa-ajalla. Runoissa kiinnostaa niiden taito sisällyttää tunnetta ja ajatuksia vain muutama sanaan.
- V5: Runot sanovat asiat aina jotenkin uudella tavalla, tuoreesti. Runous on sydämen kieltä. Sanat ja niiden

yhdistely uudella tavalla innostaa ja inspiroi, lohduttaa ja kannustaa myös.

- V6: Ne ovat luonnollinen osa kuluttamaani kirjallisuutta, kenties jopa osa minua. Kirjoitan niitä itsekin, joten muiden tuotosten lukeminen on sekä itseä kehittävää että muuten vaan mukavaa.
- V7: Runous ei varsinaisesti ole koskaan kiehtonut, vaikka laululyriikat on. Ehkä olen kokenut runot vaikeasti lähestyttäväksi.
- V8: Luen runoja, koska ne ohjaavat tarkastelemaan kieltä ja todellisuutta tavanomaisesta poikkeavalla tavalla. Luen niitä silti melko harvoin, koska yleensä jos luen vapaa-ajalla, luen proosaa / tietokirjallisuutta.
- V9: Runot ovat merkillistä kirjallisuutta, täynnä kuvallista kieltä ja myös lähempänä musiikkia esimerkiksi rytmin kautta.
- V10: Pidän runoista, mutta siinä missä kirja voi olla kokonaisuudessaan hyvä, löydän runokokoelmasta vain muutaman minua koskettavan runon. Runojen ilmaisuvoima kiinnostaa minua, mutta liian usein en lopulta ymmärrä runon ideaa/merkitystä.

LIITE 3. Uno Kailaan runot

(1) Pallokentällä

Näin: pallokentän laitaan
eräs rampa poikanen
oli seisahnut alle
sen suuren lehmuksen.

Hän seisoj nurmikolla,
nojas kainalosauvoihin;
pelin tiimellystä katsoi
hän silmin kuumeisin.

Yli aurinkoisen hiekan,
johon lehmus varjon loi,
moni riemukas huuto kiiri,
moni kirkas nauru soi.

Pojat juoksivat notkein säärin
yli pallokentän sen,
Eräs seisoj hievahtamatta,
eräs raajarikkoinen.

Vaan hänkään totisesti
ei muistanut sauvojaan.
Oli haltioitunut hehku
hänen kalpeilla kasvoillaan.

Ilost', innosta värähtelevän
hänen sieraintensa näin
joka kerta, kun maila pallon
löi puiden latvoja päin.

Rajaviivan takaa milloin
joku rohkeni juosta pois,
oli niinkuin lehmuksen alta
eräs myöskin juossut ois –

kuin jättänyt ramman ruumiin
olis sielu poikasen
ja syöksynyt kilpasille
kera toisten, riemuiten.

Hän askelen astui – mutta
kuin unesta havahtain
näki itsensä... Oikea jalka
oli kuihtunut tynkä vain.

Pojat juoksivat notkein säärin
yli pallokentän sen,
mut lehmuksen alla seisoj
eräs raajarikkoinen,

joka, ruumis tärisevänä,
iho harmaana kääntyi pois
kuin ruskean nutun alla
sydän pakahtunut ois.

Yhä riemukas huuto kiiri,
yhä kirkas nauru soi
yli aurinkoisen hiekan,
– johon lehmus varjon loi.

(2) Sumurun prinssi (Ovenvartija-orjan laulu)

Sinä hymyät, prinssi Sumurun,
ja laaksoihin katselet.
Sinä uneksuvasti avaat sun
pojanhuulesi janoiset.

On luonasi kaunis Giselá.
Sinä käännyt hänestä pois.
Hän sinua yksin rakastaa,
hänet sinulle kansa sois.

Koko Sumrun maassa – sanotaan –
hän on naisista suloisin.
Hänen lootuslunta kasvoissaan
ja silkkiä kolibrin.

On voittanut ihana Giselá.
alamaistesi sydämet.
Hän sinua turhaan rakastaa,
sinä häntä et huomaa, et.

Mitä janoat, prinssi Sumurun,
minä tiedän, orjasi vain;
minä kerran nukkujan-suustas sun
suviyönä sen kuulla sain.

Sinut suloisimpien unten tie
vei laaksoihin läntisiin.
Miten kaunis se kaivattusi lie,
jonka nimeä huusit niin?

Sinä tahdoit, prinssi Sumurun,
kedon vuohia paimentaa.
Siks vitkaan riutua vuokses sun
saa prinsessa Giselá.

(3) Talo

Nous taloni yhdessä yössä –
kenen toimesta, Herra ties.
– Se auttoiko salvutyössä,
se Musta Kirvesmies? –

On taloni kylmä talo,
sen ikkunat yöhön päin.
Epätoivon jäinen palo
on tulena liedelläin.

Ei ystävän, vieraan tulla
ole ovea laisinkaan.
Vain kaks on ovea mulla,
kaks: uneen ja kuolemaan.

(4) Partaalla

Minä pelkään huoneessani.
Minä pelkään ikkunaa
ja ihmisvarjoja, joita
kuin liskoja, matelijoita
se seiniin heijastaa.

Minä pelkään katsoa oveen.
Ovi aukee pimeään –
riipa kääntyä vois ja tulla
ne joille ei nimiä mulla,
ne joita mä unissa nään...

Ja myöskin seiniä pelkään.
Näen äkkiä vavahtain:
nehän mitään eivät kestä,
nehän ketään eivät estä –
ovat himmeä seitti vain.

Kuin vieraan hengitys, yöllä
joka lapsen säikyttää,
niin lävitse seinieni,
minut nauliten vuoteelleni,
Jokin hiipii, jota en nää.

Hänen – Kauhean läsnäolon
minä tunnen. Tunnen sen.
Ja henkiä vartiossa
on huoneessani, jossa
minä enää elä en.

Ja tuskin hengitänkään.
Olen jähmetys, pelko vain.
Sana äänetön: Armahtakaa!
Sokon tuijotus luomien takaa
yli kaikkeus-ulappain,

jotk' ajatukseni vasta
tänä hetkenä aavistaa.
Hätäsignaali: Missä, missä
on väylä löydettävissä?
Ja onko Jumalaa? –

Ei kukaan, kukaan vastaa.
– Kuin vierelle vuotehen
kävis Kuolema otaa nostain.
Kuin kaukaa, kaukaa jostain
sois pauhina kuilujen.