

# **Certain Songs**

Intertekstuaalisuuden vaikutus kertomukseen

The Hold Steadyn roksanoituksissa

Juha-Matti Stenholm

Pro gradu -tutkielma

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Jyväskylän yliopisto

Elokuu 2016

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta – Faculty</b> Humanistinen tiedekunta	<b>Laitos – Department</b> Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
<b>Tekijä – Author</b> Juha-Matti Stenholm	
<b>Työn nimi – Title</b> Certain Songs – Intertekstuaalisuuden vaikutus kertomukseen The Hold Steadyn rocksanoituksissa	
<b>Oppiaine – Subject</b> Kirjallisuus	<b>Työn laji – Level</b> Pro gradu -tutkielma
<b>Aika – Month and year</b> Kesäkuu 2016	<b>Sivumäärä – Number of pages</b> 91
<b>Tiivistelmä – Abstract</b> <p>Analysoin pro gradu -tutkielmassani yhdysvaltalaisen muusikon Craig Finnin rockyhtye The Hold Steadyille kirjoittamia sanoituksia. Tarkoitukseni on selvittää, miten intertekstuaalisten viittausten tuntemus voi vaikuttaa merkittävästi tekstin luentaan. Tutkimuksen aineistona on The Hold Steadyn albumi <i>Stay Positive</i>, mutta analyysissä laajennan tutkimusta monesti käsittämään yhtyeen koko tuotantoa.</p> <p>Tutkimuksen keskeisimmät viitekehykset ovat intertekstuaalisuuden tutkimus, Kiril Taranovskin subtekstianalyysi, sekä rocklyriikan tutkimus. Tutkimuskohteeseen tutustuminen on vaatinut myös huolellista lähilukua. Käsitelen laulujen sanoituksia pitkälti runoutentutkimuksen keinoin.</p> <p>Tutkimuksen analyysiosiossa tarkastelen The Hold Steadyn kappaleiden sanoituksissa esiintyviä intertekstuaalisia viittauksia. Jaan löytämäni viittaukset kolmeen osaan subtekstin alkuperän mukaan. Analyysissä selvitän, millaisia subtekstejä on löydettävissä The Hold Steadyn kappaleista. Tämän jälkeen pyrin selvittämään löydettyjen subtekstien merkitystä. Lopussa tarkastelen, miten subtekstit pystyvät syventämään lukijan ymmärrystä tarinasta.</p> <p>Tutkimukseni tuloksista käy ilmi, että subtekstien tunnistaminen auttaa lukijaa luomaan tekstistä vahvemman tulkinnan. Etenkin tämä toteutuu silloin, kun kyseessä on teksti, joka kamppailee kerronnallistamista vastaan. Tuloksista ilmenee myös, ettei subtekstien avulla ole aina mahdollista saavuttaa tyydyttävää tulkintaa. Subtekstien tunnistaminen voi kuitenkin olla lukijalle monin paikoin hyödyllistä.</p>	
<b>Asiasanat – Keywords</b> lyriikan tutkimus, rocklyriikka, rocklyriikan tutkimus, intertekstuaalisuus, subteksti, tarinallisuus, populaarikulttuuri, The Hold Steady, Craig Finn	
<b>Säilytyspaikka – Depository</b> Jyväskylän yliopisto: Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
<b>Muita tietoja – Additional information</b>	

## SISÄLLYS

1	Johdanto	1
2	Tutkimuskohde: Craig Finn ja The Hold Steady	4
3	Tutkimuksen teoreettinen tausta ja tutkimusmenetelmät	
	3.1 Populaarikulttuurin tutkimuksesta rocklyriikan analyysiin	10
	3.2 Intertekstuaalisuus ja Kiril Taranovskin subtekstianalyysi	18
	3.3 Tekstin ja subtekstin eri kytkentätyypit	27
4	Analyysi	
	4.1 Populaarikulttuurinen intertekstuaalisuus	33
	4.2 Uskonnollinen intertekstuaalisuus	44
	4.3 Kappaleiden keskinäinen intertekstuaalisuus	58
	4.4 Intertekstuaalisuuden vaikutus kertomukseen	71
5	Päätäntö	85
	Lähteet	88

# 1 JOHDANTO

Pro gradu -tutkielmassani tutkin muusikko Craig Finnin rockyhtye The Hold Steadyille kirjoittamia sanoituksia ja tarkemmin niissä esiintyvää intertekstuaalisuutta. Samalla käsittelen myös sanoitusten narratiivisuutta. Tutkimukseni pääkohteeksi olen valinnut The Hold Steadyn neljännen albumin, *Stay Positive* (2008), mutta koska oikeastaan kaikki The Hold Steadyn kappaleet sijoittuvat samaan tarinamaailmaan, käsittelen laajasti myös yhtyeen muita albumeita.

Analyysissäni pohdin ensimmäiseksi, minkälaisia subtekstejä on löydettävissä The Hold Steadyn tuotannosta. Tässä käytän hyväkseni Kiril Taranovskin subtekstianalyysia ja esittelen erilaisia kytkentätyyppejä The Hold Steadyn tuotannossa. Tämän jälkeen analysoin näitä subtekstejä kolmelta eri kannalta. Ensiksi tutkin, minkälaisia populaarikulttuuriin viittaavia subtekstejä on löydettävissä The Hold Steadyn albumeilta. Seuraavaksi selvitän sanoitusten uskonnollisia viitteitä ja niiden merkitystä. Kolmanneksi käyn läpi sanoitusten keskinäisiä subtekstejä. Tässä vaiheessa analyysia pyrin selvittämään mikä löydettyjen subtekstien merkitys on The Hold Steadyn kappaleilla. Tässä vaiheessa merkitsevää on ollut tutkimuskohteen perusteellinen lähiluku. Analyysin viimeisessä osassa pohdin sitä, miten subtekstit voivat vaikuttaa kappaleilla esiintyvän tarinan tulkintaan, ja miten ne mahdollisesti voivat helpottaa tulkinnan tekemistä. Tutkimuksessani ensimmäiseksi tutkin siis subtekstejä The Hold Steadyn sanoituksissa. Sen jälkeen tarkastelen subtekstien tuottamia merkityksiä. Lopuksi osoitan subtekstien merkityksen The Hold Steadyn albumeilta löytyvän tarinan tulkittamiseen. Vaikka kokonaisuudessaan tutkimusaineisto saattaa vaikuttaa varsin laajalta, en usko sen muodostuvan liian haasteelliseksi hallittavaksi, sillä tavoitteenani ei ole tyhjentävän ja kokonaisvaltaisen teosanalyysin muodostaminen vaan nimenomaan tutkimuskysymysten kannalta olennaisten esimerkkien poimiminen.

Väitän intertekstuaalisuuden tässä tapauksessa olevan tärkeää nimenomaan sen takia, että intertekstuaalisuuden avulla kappaleissa esiintyviä tapahtumia voidaan helpommin yhdistää toisiinsa. Intertekstuaalisuuden avulla lukija pystyy yhdistämään The Hold Steadyn kappaleet siihen musiikilliseen perinteeseen, jonka ansiosta The Hold Steady on olemassa.

Intertekstuaalisuus yhtyeen kappaleissa ei kuitenkaan johdu ainoastaan kunnioituksen ilmaisemisesta aikaisempaa musiikillista perinnettä kohtaan. Se ei ole myöskään vain oman tietämyksen esille tuomista. Intertekstuaalisten viittausten funktiona ei ole vain ilmaista

populaarikulttuurin suurta merkitystä The Hold Steadyn jäsenille, vaan myös sanoituksissa esiintyville henkilöille. Samalla nämä viittaukset auttavat lukijaa ymmärtämään sitä, minkälaisessa maailmassa tarinoiden henkilöt elävät.

The Hold Steadyn sanoituksissa käytettävä intertekstuaalisuus palvelee lukijaa.

Tarinamaailma ei ole missään nimessä selkeä tai yhtenäinen, joten intertekstuaalisuutta voi käyttää ikään kuin tienviittoina näyttämään oikea tie tai ainakin ne vihjaavat, mihin suuntaan kannattaisi kulkea. Toistuvat intertekstuaalisuudet auttavat lukijaa yhdistämään toisiinsa tapahtumia ja henkilöitä, jotka muuten vaikuttaisivat täysin irrallisilta. Samalla viittaukset tunnistava lukija pystyy luomaan kytkeviä tekstin ja subtekstin välille. Tällöin subteksti mahdollistaa ymmärtämään syvemmin tekstiin kätkeytyviä merkityksiä. Näiden asioiden osoittaminen on tutkielmani tärkein asia.

Vaikka rockmusiikin tutkimusta on Suomessa jonkin verran tehty, on kyseessä varsin tuore tutkimussuuntaus. Enimmäkseen kotimainen tutkimus on keskittynyt suomenkielisiin sanoituksiin, eikä muun kielisiä sanoituksia ole juuri käsitelty. Viime aikoina tehdyistä maisterintutkielmista lähimpänä omaa aiheitani lienee narratiivisuutta rocklyriikassa käsittelevä Elisa Heikuran tutkielma *Heikkoa Kerronnallisuutta. Kerronnallisuuden mahdollisuus ja mahdottomuus CMX-yhtyeen Talvikuningas-albumissa* (2012).

Intertekstuaalisuutta on puolestaan tutkittu paljon, ettei esimerkkejä aiemmista tutkimuksista ole tarpeellista listata tähän. Uskon kuitenkin pystyväni antamaan kohdetekstin kautta uuden näkökulman aiheeseen. Tietojeni mukaan The Hold Steadya tai Craig Finnin sanoituksia ei ole akateemisesti vielä tutkittu, ja mielestäni yhtye ja sen sanoitukset tarjoavat oivallisen kentän monenlaiselle tutkimukselle. Tästä kerron hiukan lisää seuraavassa luvussa.

Tutkielmassani käytän termiä *lukija* termin *kuuntelija* sijaan viittaamaan tekstin vastaanottajaan. Teen näin siksi, että ensisijaisesti tutkin kirjoitettua tekstiä laulettuun lyriikan sijaan, ja lukija on kirjallisuudentutkimuksessa yleisesti käytössä oleva termi. Vaikka lyriikantutkimuksessa vakiintunut termi on *puhuj*, kappaleiden puhujaa viitataan termillä *kertoja* tai *kertojahahmo*. Vaikka käytänkin lyriikantutkimuksen menetelmiä hyväksi tutkimuksessani, koen että tutkiessani myös kappaleiden tarinaa, soveltuu narratologiassa käytetty termi *kertoja* paremmin tutkimukseeni. Samaa terminologiaa käyttää myös Taina Niemi pro gradu -tutkimuksessaan *Omaelämäkerran imitaatio ja kilpailevien tarinoiden tematiikka Arno Kotron lyriikassa* (2015). Niemen perustelut, joiden mukaan hänen

käsittelyihin runoihin piirtyy selkeä tarinan kaari ja kerronnallisuus, korostuu niissä temaattisesti, minkä vuoksi kertojan käsite tavoittaa tietyt ulottuvuudet puhujan käsitettä paremmin (Niemi 2015, 12). Sama perustelu pätee myös omaan tutkielmaani.

Kohdetekstiin, eli kappaleiden sanoituksiin viitataan yleensä termillä *teksti* tai *sanoitus* enkä termillä *lyriikka*, lyriikka kun viitataan musiikin teoriassa laulettuun tai laulettavaksi tarkoitettuun tekstiin. Vaikka kyse on toki tässäkin tapauksessa laulettavaksi tarkoitettusta tekstistä, tutkielmassani käsittelen tekstiä ensisijaisesti ei-lyyrisenä tekstin muotona. *Suomen kielen perussanakirja* (2012) määrittelee lyriikan lyyriseksi runoudeksi, laulurunoudeksi, tai tai yleiseksi käsitteeksi runoudesta (*SKP* s.v. lyriikka). Sanoitus puolestaan määritellään sanoittamiseksi, sanoittamisen tulokseksi sekä laulun sanoiksi (*SKP* s.v. sanoitus). Tästäkin syystä on selkeämpää puhua *sanoituksista*, eli laulun sanoista, eikä *lyriikasta*, joka voidaan käsittää paljon yleisemmin. Toki teoriakirjallisuudessa on käytetty termiä *rocklyriikka*, jonka olen tutkielmassani pitänyt ennallaan puhuessani nimenomaan aiemmin kirjoitetusta teoriasta.

Levyistä ja kappaleista puhuttaessa käytän tuttua termistöä, eli *albumi*, *kappale*, *säkeistö* ja *säe*. Lisäksi käytän usein termiä *tekstisegmentti*, jolla viitataan useamman säkeen mittaiseen osaan kappaleesta mutta jota ei ole selvästi määriteltävissä säkeistöksi.

Tutkimieni kappaleiden sanoitukset löytyvät sivustolta <http://genius.com/artists/The-hold-steady>. Koska kyseessä on epävirallinen, vapaasti muokattavissa oleva sivusto, kappaleiden teksteissä saattaa esiintyä virheitä. Itse olen käyttänyt pääasiallisesti kappaleiden kansilehtien tekstejä lukuun ottamatta niitä kappaleita, joiden sanoituksia ei ole painettu kansilehteen.

Lisäksi olen tarpeen mukaan muokannut albumien kansilehdistä otettuja sanoituksia, lähinnä lisäten isoja kirjaimia, pisteitä ja pilkkuja sekä korjannut joitakin kansilehtien kirjoitusvirheitä. Tämän olen tehnyt siksi, että käyttämiäni lainauksia olisi helpompi sekä lukea että tulkita. Vähintään neljän säkeen mittaiset lainaukset kappaleista olen sisentänyt tekstissä lukemisen helpottamiseksi.

## 2 TUTKIMUSKOHDE: CRAIG FINN JA THE HOLD STEADY

Koska yhdysvaltalainen rockyhtye The Hold Steady on Suomessa varsin tuntematon, avaan seuraavassa jonkin verran yhtyeen historiaa. Tässä luvussa myös perustelen hiukan sitä, miksi olen valinnut The Hold Steadyn sanoitukset tutkimusaihekseni.

The Hold Steadyn laulaja ja kappaleiden sanoittaja Craig Finn (s. 1971) syntyi Bostonissa, mutta vietti nuoruutensa Edinan lähiössä, Minneapolisin eteläpuolella.<sup>1</sup> Monet Finnin sanoitusten tapahtumat sijoittuvatkin Minneapolisin alueelle, ja esimerkiksi Edina mainitaan *Separation Sunday* (2003) -albumin avausraidalla ”Hornets! Hornets!”:

We we're living up at Nicollet and 66<sup>th</sup>  
With three skaters and some hoodrat chick.  
Drove the wrong way down 169.  
Almost died up by Edina High.  
(SS, 1.)

High schoolin jälkeen Craig Finn opiskeli Boston Collegessa, josta valmistuttuaan 1993, muutti takaisin Minneapolisiin ja perusti The Hold Steadyn edeltäjän, Lifter Pullerin.<sup>2</sup> Yhtye toimi aktiivisena vuosina 1994–2000 julkaisten kolme studioalbumia ja yhden EP:n. Lifter Puller ei kuitenkaan noussut suuremman yleisön tietoisuuteen, vaikka saavuttikin mainetta Minneapolisin alueella.<sup>3</sup> Vuoden 1997 huhtikuussa yhtye julkaisi yhtyeen omaa nimeään kantavan esikoisalbumin *Lifter Puller* (1997), ja vain puoli vuotta myöhemmin ilmestyi tämän seuraaja, *Half Dead and Dynamite* (1997). Näitä kahta albumia verratessa huomaa yhtyeen kehittyneen huomattavasti lyhyen ajanjakson aikana. *Half Dead and Dynamite* on edeltäjänsä huomattavasti vauhdikkaampi ja suoraviivaisempi albumi.

Vuonna 1998 The Hold Steadyn kitaristina toimiva, ja yhtyeen sävellyksistä pääosin vastaava Tad Kubler liittyi Lifter Pulleriin basistiksi, ja samana vuonna yhtye julkaisi kuusi kappaletta sisältäneen *The Entertainments and Arts*-EP:n (1998).

---

<sup>1</sup> [Http://espn.go.com/sportsnation/chat/\\_/id/22017](http://espn.go.com/sportsnation/chat/_/id/22017). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>2</sup> [Http://bcm.bc.edu/issues/fall\\_2007/linden\\_lane/craig-finns-inventions.html](http://bcm.bc.edu/issues/fall_2007/linden_lane/craig-finns-inventions.html). Tarkistettu 29.3.2006

<sup>3</sup> [Http://www.citypages.com/music/the-popstream-lifter-puller-the-candy-machine-and-my-girlfriend-6639778](http://www.citypages.com/music/the-popstream-lifter-puller-the-candy-machine-and-my-girlfriend-6639778). Tarkistettu 29.3.2016.

Vuonna 2000 ilmestyi Lifter Pullerin viimeinen studioalbumi *Fiestas and Fiascos* (2000). Albumin sanoituksissa on entistä selvemmin nähtävissä elementtejä, joita Craig Finn on edelleen kehittänyt The Hold Steadyssa. Kolmesta Lifter Puller albumista *Fiestas and Fiascos* on helpoiten nähtävissä teema-albumina, vaikka albumilla esiintyviä hahmoja nähdään seikkailemassa jo Lifter Pullerin aikaisemmilla albumeilla.<sup>4</sup> *Fiestas and Fiascos* keskittyy Nice Nice -nimiseen yökerhoon, ja lopulta sen tuhoutumiseen mistä Craig Finn on vihjannut jo aivan ensimmäisellä Lifter Pullerille kirjoittamallaan kappaleella ”Star Wars Hips”:

Suppose you heard about the nightclub fires,  
I’ve got two big scoops:  
It wasn’t just an accident,  
this is not coincidence.  
(Lifter Puller, 3.)

Tämä on hyvä esimerkki Craig Finnin tavasta rakentaa tarinakokonaisuus. Vaikka yökerhon tuhopoltosta kerrotaan perusteellisemmin vasta yhtyeen kolmannella albumilla, idea siitä on ollut olemassa jo aivan alusta asti. Toki Lifter Pullerin, kuten myöskään The Hold Steadyn tarinauniversumit eivät ole missään nimessä kovinkaan selkeitä. Molemmat ovat täynnä aukkoja, puutteita ja epäluotettavuutta, ja juuri tämä on yksi syy, minkä takia intertekstuaalisuuden tutkiminen on mielestäni tässä yhteydessä tärkeää. Se voi nimittäin selkeyttää paljon albumista toiseen jatkuvaa kokonaistarinaa. Samalla voidaan edeltävästä lainauksesta nostaa ylös huomio, että vaikka monesti Craig Finnin sanoituksissa tapahtumat vaikuttavat satunnaisilta ja irrallisilta, ne eivät sitä yleensä ole. Craig Finn on itse maininnut haastattelussa, että Lifter Pullerin albumeilta löytyvän tarinan hän oli kirjoittanut etukäteen valmiiksi. The Hold Steadyn albumien tarinaa hän sen sijaan rakentaa levy kerrallaan. Yhtyeiden sanoitukset eroavat myös siinä, että Lifter Pullerin kappaleet muodostavat yhtenäisen, yhden henkilön näkökulmasta kerrotun tarinan, kun taas The Hold Steadyn kappaleissa on useita kertoja, ja kappaleissa on jätetty enemmän tilaa avoimelle tulkinnalle.<sup>5</sup>

Lifter Puller lopetti toimintansa vuonna 2000, jonka jälkeen Craig Finn muutti New Yorkiin, eikä ollut kahteen vuoteen musiikillisesti aktiivinen. Katseltuaan kuitenkin Tad Kublerin

---

<sup>4</sup> <http://pitchfork.com/reviews/albums/13744-lifter-puller-half-dead-and-dynamite-the-entertainment-and-arts-ep-fiestas-and-fiascos-slips-backwards/>. Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>5</sup> <http://goodtimes.sc/uncategorized/bloodshed-betrayal-and-redemption/>. Tarkistettu 15.6.2016.



kanssa televisiosta The Band -yhtyeen jäähyväiskonserttia *The Last Walz* (1978) he päätyivät hämmästelemään sitä, minkä takia The Bandin kaltaisia yhtyeitä ei enää ole. Tämä ”vanhemman” rockperinteen kaipuu sai kaksikon perustamaan The Hold Steadyn.<sup>6</sup>

Yhtyeen ensimmäinen albumi, vuonna 2004 ilmestynyt *Almost Killed Me* periaatteessa jatkoii tekstillisesti siitä, mihin Lifter Puller oli jäänyt kaksi vuotta aiemmin. Tarinoiden henkilöhahmot olivat uusia, mutta muuten laulujen maailma vaikutti hyvin samankaltaiselta. Kappaleet vaikuttivat kertovan jossain määrin yhtenäistä tarinaa, aivan kuten Lifter Pullerinkin kappaleet. Toki erojakin löytyy. Esimerkiksi laululyriikat ovat siistiytyneet, ja Lifter Pullerin kappaleilla toisinaan esiintyneet alatyyliset ilmaukset on jätetty lähes kokonaan pois.

The Hold Steadyn toinen albumi *Separation Sunday* ilmestyi vuonna 2005, ja se on yhtyeen ensimmäinen varsinainen konseptialbumi. Albumi kertoo jo *Almost Killed Me* -albumilla mainitun Halleluiah-nimisen, uskonnollisen kasvatuksen saaneen tytön tasapainoilusta hyveellisen ja paheellisen elämän välillä. Periaatteessa albumin tarinan voi käsittää kuudentoista vuoden mittaisena kasvutarinana. Kuitenkin, vaikka albumi onkin tulkittavissa konseptialbumiksi, täysin yhtenäinen ja selkeä se ei taaskaan ole. Craig Finn on myöntänyt käyttävänsä epäluotettavaa kertojaa, ja esimerkiksi The Hold Steadyn kaksi eri kappaletta saattavat kertoa yhdestä tapahtumasta kahden eri kertojan näkökulmasta.<sup>7</sup> Myös *Separation Sunday*-albumin kuuntelija joutuu kokoamaan tarinan toisinaan epämääräisistä ja monitulkintaisista kappaleista, ja epäluotettavasta kertojasta varoitetaankin varsin suoraan heti albumin ensimmäisissä säkeissä:

She said always remember,  
never to trust me.  
She said that the first night that she met me.  
She said there's gonna come a time,  
when I'm gonna have to go,  
with whoever's gonna get me the highest.  
(SS, 1.)

---

<sup>6</sup> [Http://dailycollegian.com/2007/01/24/hold-steady-returns-hope-to-rocknroll/](http://dailycollegian.com/2007/01/24/hold-steady-returns-hope-to-rocknroll/). Tarkistettu 1.4.2016.

<sup>7</sup> [Http://goodtimes.sc/uncategorized/bloodshed-betrayal-and-redemption/](http://goodtimes.sc/uncategorized/bloodshed-betrayal-and-redemption/). Tarkistettu 15.6.2016

Vaikka yhtyeen kaksi ensimmäistä albumia saivatkin kriitikoilta tunnustusta, ne jäivät varsin pienen piirin suosioon. Siksi vuoden 2006 syksyllä ilmestynyttä albumia *Boys and Girls in America* voidaankin pitää pienimuotoisena läpimurtona,<sup>8</sup> vaikka se ei yhtyettä stadionluokan artistiksi nostanutkaan. Albumilla yhtyeen äänimaailma on kehittynyt aiempaa suoraviivaisemmaksi, ja vaikutteet 70-luvun rockmusiikkiin, ennen kaikkea Bruce Springsteeniin, ovat selvästi nähtävillä. Albumilla Craig Finn pyrki myös tietoisesti kirjoittamaan suoraviivaisempia tekstejä ja kertosaiteita joihin kuuntelijoiden olisi helpompi tarttua.<sup>9</sup> Tarinallisesti albumin kappaleet ovat enemmänkin omia kokonaisuuksiaan kuin osa suurempaa tarinaa. Kuitenkin The Hold Steadyn tarinauniversumin päähenkilöt Halleluiah, Gideon ja Charlemagne mainitaan esimerkiksi kappaleessa ”First Night”:

Charlemagne pulls street corner scams.  
Gideon’s got pipe made from a Pringles can.  
Holly’s insatiable.  
She still looks incredible.  
But she don’t look like the same girl we met,  
on that first night.  
(*BaGiA*, 5.)

Yhtyeen neljäs albumi *Stay Positive* on *Separation Sunday* ohella selkeimmin konseptialbumiksi luokiteltava albumi. Craig Finn on haastattelussa kertonut albumin idean olevan ikääntyminen edelleen uskoen ja kunnioittaen ihanteita, joiden puolesta nuorempana taisteli.<sup>10</sup> Kappaleissa ei mainita aiemmin seikkaillutta kolmikkoa nimeltä, pois lukien albumin bonusraidan kappaletta ”Ask Her for Adderall”. Albumilla on kuitenkin nähtävissä selvä tarinallinen yhteys kolmeen aikaisempaan albumiin. Yksi esimerkki tästä on se, että *Stay Positive* on konseptiltaan murhamysteeri, ja murhamysteeriin on tarinan tasolla viitattu jo aikaisemmin *Separation Sunday*-albumin kappaleessa ”Charlemagne in Sweatpants”: ”Do you want me to tell it like boy meets girl and the rest is history? / Or do you want it like a murder mystery?”

*Stay Positive* kertoo yhden kesän mittaisesta tapahtumaketjusta, jonka aikana ainakin kaksi henkilöä kuolee. Toinen henkilöistä puukotetaan, ja toinen ristiinnaulitaan. Kappaleiden

---

<sup>8</sup> [Http://grantland.com/hollywood-prospectus/cant-lose-the-hold-steadys-craig-finn-goes-solo/](http://grantland.com/hollywood-prospectus/cant-lose-the-hold-steadys-craig-finn-goes-solo/). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>9</sup> [Http://pitchfork.com/features/interview/6497-the-hold-steady/](http://pitchfork.com/features/interview/6497-the-hold-steady/). Tarkistettu 15.6.2016.

<sup>10</sup> [Http://www.uncut.co.uk/reviews/album/the-hold-steady-stay-positive](http://www.uncut.co.uk/reviews/album/the-hold-steady-stay-positive). Tarkistettu 29.3.2016.

teemat ovat tuttuja aiemmilta The Hold Steady sekä Lifter Puller-albumeilta. Tapahtumiin sekoittuu runsaasti huumeidenkäyttöä, hallusinaatioita, selvänäköisyyttä, ennustamista ja uskonnollista tematiikkaa. Epäluotettavien kertojien ja hahmojen nimettömyyden vuoksi tarina jää kuitenkin jälleen kerran hyvin avonaiseksi erilaisille tulkinnoille.

*Stay Positiven* ilmestyessä yhtye oli vakiinnuttanut suosionsa Yhdysvalloissa, mistä kertoo tämän albumin sekä sen jälkeisten albumien Billboard 200 -listan sijoitukset: 30, 26 ja 28. Albumien myyntimäärät ovat Yhdysvalloissa varsin lähellä toisiaan, ja parhaimmillaan The Hold Steadyn albumi on viipynyt Billboardin listalla vain kahden viikon ajan.<sup>11</sup> Tämä osoittaa, että yhtyeellä on vakiintunut kuulijakunta, joka ostaa uuden albumin sen ilmestymisviikolla, mutta satunnaisostajille albumit eivät juuri käy kaupaksi.

Vuonna 2010 ilmestynyt viides studioalbumi *Heaven is Whenever on Boys and Girls in American* ohella kenties irrallisimmin The Hold Steadyn tarinakokonaisuudesta. Samalla on vaikea nähdä albumilla yhtenäistä teemaa, vaikka tietystä miehestä myös tällä albumilla käsitellään vanhenemista ja aikuistumista. *Heaven is Whenever*-albumin kappaleissa on – luonnollisesti – viitteitä aikaisempiin albumeihin, mutta ne tuntuvat olevan varsin merkityksettömiä ja antavan vain vähän lisätietoa tarinakokonaisuuteen.

Vuosien 2004 ja 2010 välillä The Hold Steady oli julkaissut viisi albumia ja viettänyt myös varsin vauhdikasta kiertue-elämää. Eräässä haastattelussa Craig Finn paljasti, ettei tuona aikana ollut astunut lavalle kertaakaan selvinpäin, ja tilanne oli varsin samankaltainen myös yhtyeen muiden jäsenten kohdalla. Kitaristi Tad Kubler sairasti haimatulehduksen vuosina 2008 ja 2009, ja hiukan ennen *Heaven is Whenever*-albumin äänittämistä kosketinsoittaja Franz Nicolay lähti yhtyeestä.<sup>12</sup> Albumin valmistuttua yhtye jäikin tauolle, jonka aikana Craig Finn äänitti ja julkaisi ensimmäisen sooloalbuminsa *Clear Heart, Full Eyes* (2012). Toinen sooloalbumi, *Faith in the Future* seurasi syyskuussa 2015.

The Hold Steadyn palattua tauolta julkaistiin maaliskuussa 2014 yhtyeen toistaiseksi tuorein albumi *Teeth Dreams*. Albumin kantava teema on ahdistus, joskin se piilotetaan jälleen kerran vauhdikkaiden tapahtumien lomaan. Craig Finn on kertonut albumin sanoituksiin

---

<sup>11</sup> [Http://www.billboard.com/artist/414001/hold-steady/chart](http://www.billboard.com/artist/414001/hold-steady/chart). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>12</sup> [Http://pitchfork.com/features/articles/9327-massive-nights-ten-years-of-the-hold-steady/](http://pitchfork.com/features/articles/9327-massive-nights-ten-years-of-the-hold-steady/). Tarkistettu 29.3.2016.

vaikuttaneen hänen äitinsä kuoleman, ja siitä seuranneen masennuksen jonka aikana hän luki kahteen kertaan kirjailija David Foster Wallacen pääteoksen *Infinite Jest* (1996).<sup>13</sup> Ennen *Teeth Dreams*-albumin julkaisua yhtye myös äänitti ja julkaisi *Game of Thrones* -televisiosarjaa varten tehdyn kappaleen ”The Bear and the Maiden Fair” (2013).

Väitän, että THS:n, Lifter Pullerin ja Craig Finnin sooloalbumien kappaleiden tarinat sijoittuvat samaan, fiktiiviseen todellisuuteen. Kuitenkaan näiden kolmen yhtyeen / artistin albumien teksteistä löytyy varsin vähän viittauksia muihin kahteen yhtyeeseen / artistiin. Näin ollen keskityn analyysissäni lähinnä siis THS:n tarinakokonaisuuteen. Joka tapauksessa käytän tästä yhteisestä, fiktiivisestä maailmasta termiä THS:n *tarinauniversumi*.

The Hold Steadyn sanoitukset tarjoavat mielestäni erittäin mielenkiintoisen ja toistaiseksi kartoittamattoman kentän tutkimukselle. Sanoituksista on löydettävissä esimerkiksi runsaasti uskonnollista tematiikkaa ja populaarikulttuuriviittauksia. Kappaleiden tarinat kertovat nuorista ihmisistä jotka kamppailevat hyvän ja huonon elämän välillä, valiten liian usein erilaisten päihteiden värittämän tien. Edellä mainittujen aiheiden lisäksi esimerkiksi sanoitusten naiskuva ja sukupuolirollit olisivat mielestäni varsin rikkaita tutkimuskohteita.

The Hold Steady (tästä eteenpäin THS) on siis vuoden 2016 alkuun mennessä julkaissut kuusi albumia joista analyysissä käytän seuraavia lyhenteitä: *Almost Killed Me (AKM)*, *Separation Sunday (SS)*, *Boys and Girls in America (BaGiA)*, *Stay Positive (SP)*, *Heaven is Whenever (HiW)* ja *Teeth Dreams (TD)*. Lisäksi, koska joudun analyysissäni käsittelemään myös kappaleita joita ei varsinaisilta albumeilta löydy, viittaan albumeiden *AKM* ja *BaGiA* -kohdalla näiden albumien Australian painoksiin, joilta löytyy yhteensä yhdeksän muilla albumeilla julkaisematonta bonuskappaletta. Lisäksi viittaan albumin *SP* kohdalla albumin rajoitettuun painokseen, johon kuuluu kolme ylimääräistä kappaletta. Mainitsen aina erikseen, jos viittaan kappaleeseen jota ei löydy miltään THS:n albumeista.

---

<sup>13</sup> [Http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-hold-steady-were-treating-our-neuroses-like-pets-9223634.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-hold-steady-were-treating-our-neuroses-like-pets-9223634.html). Tarkistettu 29.3.2016.

### 3 TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN TAUSTA JA TUTKIMUSMENETELMÄT

Tässä luvussa käyn lävitse tutkimuksen teoreettista taustaa sekä käyttämiäni menetelmiä. Ensin käyn lävitse populaarikulttuurin ja rocklyriikan tutkimusta ja tutkimusmenetelmiä. Tämän jälkeen pohdin intertekstuaalisuuden tutkimusta. Luvun lopussa esittelen Kiril Taranovskin subtekstianalyysin kytkentätyypit, ja osoitan, minkälaisia subtekstejä on löydettävissä THS:n kappaleista.

#### 3.1 Populaarikulttuurin tutkimuksesta rocklyriikan analyysiin

Populaarikulttuuria on viime aikoina alettu tutkia yhä enenevässä määrin, mutta mitä populaarikulttuuri tarkalleen ottaen on? Sitä ovat pohtineet ainakin Kari Kallioniemi ja Hannu Salmi:

Populaarikulttuuri-termi sellaisenaan on kuin tyhjä vasu, joka täyttyy aina käyttö- ja määrittelytilanteen mukaan. Keskeinen ongelma termin määrittelyssä on, että populaarikulttuuri tuntuu aina viittaavan joko läsnä- tai poissaolevaan *toiseuteen*, joka on usein myös kategorinen määritelmä tietystä elämänalueesta: massakulttuuri, kansankulttuuri, valtakulttuuri, työväenkulttuuri jne. (Kallioniemi & Salmi 1995, 12.)

On siis varsin hankalaa, ellei peräti mahdotonta vastata tyhjentävästi kysymykseen mitä populaarikulttuuri on? Teoksessa *Porvariskodista maailmankylään* Kallioniemi ja Salmi sanovat, että populaarikulttuuri-käsitettä voisi määritellä ainakin kahdeksasta eri näkökulmasta. Populaaria kulttuuria on ollut olemassa varsin pitkään, mutta edellisen vuosisadan jälkimmäisellä puoliskolla se on oikeastaan muotoutunut sellaiseksi, millaisena me sen tänään ymmärrämme. Vaikka populaarikulttuuri ymmärretään monesti enemmistön, tai massojen kulttuurina, on kyseessä alati muotoutuva kulttuurin muoto joka luo uutta, mutta myös kierrättää ja luo vanhaa uudelleen.

Voidaan esimerkiksi väittää, että äänilevyteollisuuden myötä Antonio Vivaldin *Neljä vuodenaikaa* on muuttunut popmusiikiksi: populaarikulttuuria ei tässä tapauksessa ole tietty sisältö vaan mediadiskurssi. Samaan tapaan on käynyt kuvataiteiden alueella: Leonardo da Vincin *Mona Lisa* ja Ferdinand von Wrightin *Taistelevat metsot* ovat

muuttuneet populaarikulttuuriksi reproduktioiden kautta. (Kallioniemi & Salmi 1995, 22.)

Myös populaarimusiikin tutkimus on varsin nuori tieteenala, mutta niin on myös populaarimusiikki musiikinlajina. Ensimmäisinä populaarimusiikin vakavasti ottaneina tutkijoina voidaan pitää brittiläistä sosiologi Simon Frithiä sekä amerikkalaista kulttuurintutkija Lawrence Grossbergiä. Molemmat ovat käsitelleet rockmusiikkia 70-luvulta alkaen, ja vaikka molemmat alkavat teoreetikoina olla jo hieman vanhentuneita, ovat heidän saavutuksensa rockmusiikin tutkimuksessa kiistattomat. Kolmas varhaisen populaarimusiikin tutkimuksen suuri nimi on saksalainen filosofi ja sosiologi Theodor W. Adorno. Kirjassaan *Populaarimusiikin tutkimus* (2007) Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä mainitsevat että:

Kaikilla tieteenaloilla on luonnollisesti kaanoninsa, ja myös populaarimusiikin tutkimuksen historiasta löytyy klassikkonsa, joiden uudelleentulkinta on osa nykyistäkin tieteellistä keskustelua. Niinpä on miltei mahdotonta ohittaa Theodor W. Adornon perintöä silloin, kun tarkastelussa on moderni teollisesti tuotettava musiikki. (Aho & Kärjä 2007, 15.)

Toki on sanottava, että Adorno keskittyi musiikkitieteessään nimenomaan musiikkiin, eikä näin ollen relevantti tämän tutkielman yhteydessä. Tästä syystä jätän Adornon tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Populaarimusiikin juuret ovat jäljitettävissä ainakin antiikin aikaan, tai vielä kauemmaksikin. Voi oikeastaan sanoa, että niin kauan kuin puhuttua kieltä on ollut olemassa, on ollut myös runonlaulantaa, ja ennen kirjoitettua kieltä oli olemassa suullinen runoperinne. Voimme päätellä, että Homeros loi mestariteoksensa muistinvaraisesti ja esitti ne suullisesti. *Kirjallisuus* sanan kirjaimellisessa merkityksessä sai alkunsa, kun Homeroksen teokset kirjoitettiin muistiin. (Oksala 2008, 12.) Runonlaulanta puolestaan viittaa suulliseen tarinankerrontaperinteeseen, joka jatkuu vielä nykyäänkin. Populaarimusiikin voidaankin tavallaan olettaa olevan modernia suullista tarinankerrontaa.

Populaarimusiikin voidaan nähdä kehittyneen 1900-luvun alkupuolella, ja tästä puolestaan rockmusiikki erottui hieman myöhemmin omaksi alalajikseen. Paljon on keskusteltu populaarimusiikin luokittelusta ja kategorisoinnista, mutta mielestäni tällainen kiistely on

varsin turhaa ja aikaa vievää puuhaa joka harvemmin johtaa yhtään mihinkään. Samoilla linjoilla ovat myös Helmi Järviluoma ja Tarja Rautiainen:

Arkikielessä populaarimusiikin käsitettä käytetään pohtimatta juurikaan tarkemmin sen sisältöä. Se on elastinen termi, joka taipuu kulloisenkin puhujan ja perspektiivin mukaisesti. Yleisesti voidaan sanoa että populaarimusiikki on yksi musiikillinen kategoria muiden joukossa. (Järviluoma & Rautiainen 2003, 169.)

Simon Frithin mukaan ”[p]opmusiikki on syntynyt ääniteteollisuuden tavoittellessa suurta yleisöä; muut musiikin lajit eivät ole syntyneet siten” (Frith 1988, 8). Populaarimusiikista puhuttaessa ei siis voi täysin sivuuttaa sen kaupallisia tarkoituksia, ja osittain tästä syystä populaarimusiikkia onkin pidetty ”alhaisempana” musiikinlajeina kuin aiemmin kehittyneitä musiikinlajeja. Järviluoman ja Rautiaisen mukaan:

Alun pitäen populaari on ollut poliittinen ja lakitermi. Se viittasi eurooppalaisissa käytännöissä mm. poliittiseen järjestelmään, johon koko kansa otti osaa, mutta siihen liittyi myös ”matalan” vivahde: sanan käyttöön liittyi tietynlainen alaspäin katsominen. (Järviluoma & Rautiainen 2003, 170.)

Kallioniemi ja Salmi puolestaan kirjoittavat, että populaari tulee latinalaisesta termistä *populus*, joka viittaa roomalaisen lain mukaisesti *enemmistöön*. ”Etymologisesti ajatellen populaarikulttuurin voisi siis tulkita juuri enemmistön kulttuuriksi: se viittaa kulttuurintuotteisiin, joita eniten kulutetaan” (Kallioniemi & Salmi 1995, 14). Joka tapauksessa voidaan sanoa populaarikulttuurissa olevan kyse massojen kulttuurista.

En ota kantaa popin ja rockin kaupallisuuteen, enkä myöskään lähde selvittämään kovin tarkasti niiden eroja. *Parlando Musiikkisanakirjan* (2002) mukaan popmusiikki on 1900-luvulla kehitetty musiikkityyli joka tähtää suuren yleisön suosioon. Popmusiikki on syntynyt iskelmästä, bluesista ja rockista mutta välttelee samaistumista niihin, ollen helppotajuista ja kuluttajaystävällistä. (Zeranska-Gebert & Lampinen 2002, 243.) Rock on puolestaan määritelty popmusiikin tyyliksi, jolle on tyypillistä ilmaisuvoimainen soololaulu, korostettu rytmikka, vahva drive ja sähköisesti vahvistettujen soitinten käyttö (Zeranska-Gebert & Lampinen 2002, 261). Mielestäni popin voi tulkita olevan hiukan kevyempää, kaupallisempaa ja helpommin lähestyttävää musiikkia rockiin verrattuna. Erot eivät

kuitenkaan ole suuret, ja nykyään onkin käytännössä mahdotonta sanoa missä popin ja rockin raja sijaitsee. Tutkielmassani puhun rockmusiikista enkä popista sillä perusteella, etten pidä THS:n musiikkia helppotajuisena ja kuluttajaystävällisenä, ainakaan jos vertaa sitä radioiden soittolistalta normaalisti kuultuihin kappaleisiin. Lisäksi THS:n musiikissa täyttyvät kaikki kriteerit joita Zeranska-Gebert ja Lampinen ovat käyttäneet rockmusiikin määrittelyssä. Populaarimusiikki on varsin monimuotoista, ja jos populaarimusiikin tutkimuksessa pyritään keskittymään yksinomaan sanoituksiin, on siinä omat ongelmansa. Marko Ahon mukaan:

Soiva musiikki on jo siksi haastava tutkimuskohde, että siinä yhdistyy niin monenlaisia merkityksen tuotannon tapoja: musiikki kantaa sanattomia eleitä, kielenkaltaisia konnotaatioita, selviä laulettuja sanoja, ja siihen liittyy oleellisesti myös visuaalinen ja kinesteettinen elementti (musiikki ei ole sama kuultuna kuin nähtynä ja kuultuna). (Aho 2007, 128.)

Samoihin ongelmakohtiin on viitannut myös Atte Oksanen:

Monitieteisenä alana rocklyriikan tutkimus voidaan nähdä osana niin kirjallisuuden-, musiikin- kuin kulttuurintutkimusta. Kohde on haastava, koska tutkijan täytyy tekstuaalisen analyysin lisäksi vähintäänkin sivuta musiikkia ja musiikin tuottamisen ja esittämisen konteksteja. (Oksanen 2007, 160.)

Oksanen myös mainitsee, että puhdas tekstuaalinen analyysi ilman tuntemusta tutkittavan bändin musiikista, tyylistä ja imagosta saattaa johtaa tulkintoihin, joita asianharrastajat pitävät huvittavina ja jopa väärinä (Oksanen 2007, 160). Vaikka keskityn analyysissäni ennen kaikkea sanoituksiin jättäen musiikin muut elementit varsin vähälle huomiolle, en usko törmääväni Oksasen mainitsemaan ongelmaan. Tämä johtuu siitä syystä, että tunnen analyysini kohteena olevan yhtyeen, sen musiikin, tyylin ja imagon mielestäni sen verran perusteellisesti, että en usko tekeväni Oksasen mainitsemia huvittavia virhetulkintoja. Analyysissäni otan huomioon yhtyeen musiikin muut seikat siinä mielessä kuin se on tarpeellista saavuttaakseni parhaan mahdollisen tulkinnan.

Jos rock-kappale koostuu yleensä sävellyksestä ja sanoituksesta, en itse näe mitään ongelmaa siinä, että näitä kahta tutkittaisiin erillisinä yksiköinä, jos tutkimuksen aihe itsessään ei sitä vaadi. Myönnän laululyriikan tutkimuksessa olevan omat ongelmansa, jos sitä aikoo tutkia



vailla ääntä, mutta mielestäni nämä ongelmat pystytään melko hyvin kiertämään ilman että ne vääristävät tutkimusta.

Vaikka rocklyriikkaa on tutkittu aiemminkin, ensimmäinen suomalainen teos joka käsittelee rocklyriikkaa kirjallisuudentutkimuksen kentällä, ilmestyi vasta vuonna 2006 (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 9). Teoksen johdannossa kritisoidaan Simon Frithiä esimerkiksi siitä, että ”Frith tuntuu ajattelevan, että sanoitus on vain jotakin ylimääräistä, joka tulee soundin ja rytmin mukana jos on tullakseen” (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 25). Kuten Frith asian itse ilmaisee: ”Suurin osa rockalbumeista tekee ensivaikutuksensa musiikillisesti, eikä sanallisesti. Sanat, jos niitä ollenkaan huomataan, imetään vasta kun musiikki on jättänyt jälkensä.” (Frith 1988, 17.) Tästä olen Lahtisen ja Lehtimäen tavoin eri mieltä Frithin kanssa. Vaikka rockmusiikissa ääni olisikin johtavassa osassa, niin ilman sanoituksia suuri osa kappaleista jäisi pahasti vajavaisiksi. Väitän sanoitusten olevan tasavertaisia kumppaneita soundin ja rytmin kanssa.

Populaarimusiikin tutkimuksen alusta asti sitä on vähätelty akateemisessa maailmassa. Tästä ovat puhuneet sekä Frith että Grossberg, ja siihen viittaavat myös Lahtinen ja Lehtimäki. Olen kuitenkin sitä mieltä, että nykyään populaarimusiikki ja populaarikulttuuri ovat länsimaissa saavuttaneet niin suuren osan ihmisten jokapäiväisestä elämästä, että ne käyvät aivan hyvin akateemisen tutkimuksen kohteiksi siinä missä esimerkiksi kirjallisuus ja kuvataiteetkin. Toki vielä 2000-luvun alussa Helmi Järviluoma ja Tarja Rautiainen kirjoittivat että: ”[p]opulaarimusiikki ja sen tutkimus herättää kuitenkin edelleen voimakkaita mielipiteitä ja kannanottoja: se sijoittuu ”korkeaa” ja ”matalaa” kulttuuria koskevien kiistojen keskiöön” (Järviluoma & Rautiainen 2003, 169).

Populaarimusiikin- ja yleisemmin ottaen populaarikulttuurin tutkimus tulee päivä päivältä hyväksytyimmäksi tutkimusalaksi tiedeyhteisöissä. Viimeisen sadan vuoden aikana populaarikulttuurista on kasvanut niin suuri osa länsimaisen ihmisen jokapäiväistä elämää, että sen sivuuttaminen tieteissä alkaa käydä lähes mahdottomaksi.

Voimme vetää ainakin yhden johtopäätöksen kaikesta populaarimusiikin ja populaarimusiikin tutkimuksen ympärillä käydystä keskustelusta: populaarimusiikin kulttuurinen merkitys on kiistämätöntä. Yhtä kiistämätöntä on sen taloudellinen merkitys. Populaarimusiikki on läsnä lähestulkoon kaikkialla maapallolla ja läpäisee

arkielämämme monin tavoin, joita aina emme edes selkeästi tiedosta, saati sitten kuuntele. (Järviluoma & Rautiainen 2003, 174.)

Kysymys ei siis ole mielestäni siitä, voidaanko pop- ja rockmusiikkia tutkia tieteellisesti, vaan tärkeämpää on se, miten sitä tutkitaan. Itse tutkin sitä nimenomaan sanoitusten kautta rajaten musiikin ja esiintymisen mahdollisuuksien mukaan ulos analyysistä. Tämä muodostaa jälleen tiettyjä ongelmia, joita edellä jo hiukan sivusin. Esimerkiksi Atte Oksanen on maininnut rocklyriikan tutkimuksen olevan yleisesti ottaen populaarimusiikin tutkimuksen marginaalissa (Oksanen 2007, 159–160). Tietysti oma tutkimukseni ei ensisijaisesti pohjaakaan musiikintutkimukseen, vaan tutkin tekstejä kirjallisuustieteen näkökulmasta, sen työvälineitä apuna käyttäen. Oksanen onkin maininnut myös että: ”Perinteinen kirjallisuusanalyysi on helpompi toteuttaa, jos ei tarvitse miettiä tekstinulkoisia seikkoja” (Oksanen 2007, 163).

Yksi rocklyriikan analyysin ongelmista liittyy toistoon. ”Kirjoitetussa runoudessa toisto toimii usein harkittuna tyylikeinona, mutta liikaa käytettynä se heikentää tekstin laatua. Rocklyriikka sen sijaan rakentuu toistolle, mikä saattaa vaikeuttaa sen tulkintaa.” (Oksanen 2007, 168.) Oksanen on oikeassa, mutta en näe tästä kuitenkaan koituvan suuria ongelmia omassa analyysissäni. Ensiksikin THS käyttää rockyhtyeeksi yllättävän vähän toistoa kappaleidensa sisällä. Kappaleesta toiseen on kuitenkin löydettävissä toistuvia avainlauseita, joiden näen nimenomaan olevan harkittuja subtekstejä, jotka sisällytän omaan analyysiini. Toiseksi en näe kovinkaan haastavaksi sulkea sanoituksissa olevia toistuvia elementtejä (esim. kertosäkeet) pois analyysistäni. Simon Frith puolestaan puhuu tulkinnan ongelmista, kun kyseessä on esitettäväksi tehty teksti.

”Rockin runollisuuden” ongelma liittyi musiikissa sen sanojen käytön sekavuuteen. Lauluissa sanat ovat ihmisäänen merkkejä. Laulu on aina esitys, ja laulun sanat esitetään aina ihmisäänen avulla. Ihmisääni voi käyttää korostuksiin myös ei-verbaalisia keinoja: korostuksia, huokauksia, painotuksia, kangertelua, äänensävyyn muutoksia. Laulun sanat lyhyesti sanottuna toimivat kuin *puhe*, kuin äänen rakenteet, jotka ovat *suoria* merkkejä tunteesta ja luonteesta. Laulut ovat enemmän näytelmiä kuin runoja. Siksi lauluntekijät käyttävät hyväkseen puheeseen perustuvaa tajuntaamme ihmisäänten toiminnasta, minkä takia he käyttävät yleisiä fraaseja, slangin pätkiä. (Frith 1988, 39–40.)

Ymmärrän Frithin huolen ”rockin runollisuuden” ongelmasta, mutta uskon pystyväni ohittamaan tämänkin ongelman varsin hyvin. Koska analysoin tarinaa ja tulkitsen tekstienvälisyyksiä, en usko, että äänenpainoilla tai äänensävyyn muutoksilla on suurtakaan merkitystä analyysissäni. Toki tästä on olemassa poikkeuksia, mutta niistä mainitsen aina kulloisenkin tapauksen kohdalla. Tämän lisäksi on huomioitava, että Frith vertaa lauluja näytelmiin. Näytelmiähän on analysoitu hyvin paljon kirjallisuudentutkimuksessa, eikä ongelmana ole pidetty sitä, miten eri ohjaajat tai näyttelijät tulkitsevat näytelmän tekstiä.

Muista ongelmista puhuttaessa, ei voida tässä tapauksessa sivuuttaa ongelmaa aineiston rajauksesta. ”Rocklyriikan tutkimuksessa onnistunut tutkimuskohteen rajausta on välttämätöntä. Kaikkien tekstuaalisten suhteiden selvittäminen on loppujen lopuksi mahdotonta.” (Oksanen 2007, 175.) Olen rajannut tutkimuskohteeni käsittämään THS:n yhtä albumia. Rajaukseni ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertainen, sillä tutkin kuitenkin tekstienvälisyyttä.

Jokainen, joka tutkii kieltä empiirisesti – proseminarityön tekijästä lähtien – joutuu pohtimaan luokittelun perusteita jo valitessaan ja rajatessaan aineistoa: koskaan ei voida tutkia koko kieltä ja kaikkia tekstejä, vaan tutkimuksen kohteeksi on rajattava hyvin pieni osa kielestä ja tekstien muodostamasta tekstimassasta. Kun rajaa tutkimusaineistoa, on mietittävä, millä perusteella rajauksen tekee. Jos aineistona on useita tekstejä (tai oikeammin tekstiesiintymiä) tai on otettu katkelmia useista teksteistä, joutuu tutkija pohtimaan, millä perusteella kyseiset tekstit voidaan niputtaa yhteen. (Shore & Mäntynen 2006, 11.)

Vaikka tutkimuskohteeni onkin yksittäinen albumi, en käy koko albumia lävitse tulkiten albumin jokaista intertekstuaalista viittausta. Sen sijaan poimin käsittelyyn albumilta analyysin kannalta olennaisimmat viittaukset. Tämän lisäksi, koska tutkin nimenomaan intertekstuaalisuutta ja koko THS:n diskografian läpäisevää tarinaa, joudun analysoimaan varsin paljon tekstisegmenttejä myös THS:n muilta albumeilta. Lähtötilanteeni on siis tutkia albumin *SP* neljätoista kappaletta, joiden intertekstuaalisuutta tutkiessani joudun laajentamaan tutkimukseni koskemaan THS:n koko diskografiaa. Tämä tarkoittaa sitä, että tutkimukseni kohteena on yhteensä kahdeksankymmentäkuusi kappaletta. Kaikkiin

kappaleisiin en tutkimuksessani viittaa, mutta olen käynyt jokaisen niistä lävitse tutkimusaiheen vaatimalla tavalla.

Tutkimuksessani on vielä otettava huomioon, että *SP* on konseptialbumi, joten tälläkin saralla analyysini tulee eroamaan normaalista rocklyriikan tutkimuksesta. Roy Shukerin mukaan konseptialbumeissa ja rockoopperoissa on yhtenäinen teema, joka voi olla sävellyksellinen, instrumentaalinen, tarinallinen tai lyyrinen (Shuker 1998, 5; suom. J.S.). Vielä haastavammaksi asian tekee, että läpi THS:n diskografian suurin osa kappaleista on tavalla tai toisella yhteydessä toisiinsa. Tällöin kyseessä on usean albumin kokonaisuus. Tämä kokonaisuus ei kuitenkaan ole täysin yhtenäinen, vaan sisältää runsaasti kerronnallisia aukkoja. Juuri tästä syystä onkin mielenkiintoista lähestyä kohdetekstiä subtekstianalyysin kautta.

### 3.2 Intertekstuaalisuus ja Kiril Taranovskin subtekstianalyysi

Pro gradu -tutkielmassa tutkin siis intertekstuaalisuuden vaikutusta tekstiin, mutta mitä intertekstuaalisuus on? Yksinkertaisimmillaan intertekstuaalisuus on tekstin suhde muihin teksteihin, eli kyse on tekstienvälisyydestä (Hosiaislouma 2003, 357). Tekstienvälisyyttä on ollut jo antiikin ajoista lähtien, mutta kirjallisuuden käsitteeksi sen nosti Julia Kristeva artikkelissaan ”Le mot, le dialogue et le roman” (1967). Artikkelissaan Kristeva mainitsee sanan statuksen määrittävän sekä horisontaalisesti (subjekti ja vastaanottaja) että vertikaalisesti (teksti ja konteksti). Nämä akselit ovat samanaikaisia ja paljastavat sen, että jokainen sana on sanojen risteytymä, josta on luettavissa vähintäänkin toinen sana (Kristeva 1993, 23). Artikkelissaan Kristeva käsittelee Mihail Bahtinin dialogisuusteoriaa, josta hän mainitsee, että jokainen teksti rakentuu sitaattien mosaiikkina, jokainen teksti on imenyt itseensä toisia tekstejä ja jokainen teksti on muunnos toisista teksteistä (Kristeva 1993, 23). Voidaan siis ajatella, että kaikki tekstit ovat yhteydessä toisiin teksteihin, ja näin ollen intertekstuaalisuuden voi nähdä päättymättömänä sarjana viittauksia. Intertekstuaalisen tutkimuksen malli hahmottuu siis Bahtinin ajatusten ja niiden kanssa yhteensopivan semioottisen lähestymistavan pohjalta. ”Kun käsitämme kirjallisen teoksen eri koodien, viestijärjestelmien tai kielten risteyskohdaksi, emme voi pitää kiinni ajatuksesta, että kirjallinen teos olisi ymmärrettävissä vain siitä itsestään käsin” (Lyytikäinen 2009, 32).

Hosiaislouma mainitsee kirjallisuuden sanakirjassa, että kirjallisuusteoreetikot ovat ymmärtäneet intertekstuaalisuudella jossain määrin eri asioita: ”Michael Riffaterre määrittelee intertekstuaalisuuden lukijan tekemäksi huomioksi teoksen ja muiden teosten välisistä suhteista, teosten jotka ovat joko edeltäneet tai seuraavat tätä teosta” (Hosiaislouma 2003, 357). Hosiaislouma mainitsee myös intertekstuaalisuuden olevan laajasti ymmärrettyinä yhteisten kirjallisten koodien ja konventioiden omaksumista. Lasse Koskela ja Lea Rojola puolestaan kirjoittavat Roland Barthesin teoksesta *S/Z* (1970) seuraavasti:

*S/Z* on tyypillinen *intertekstuaalinen* tutkimus, jossa intertekstuaalisuutta ei ymmärretä enää tekstin vaikutukseksi toiseen tekstiin eikä edes tekstin ”alla” olevan subtekstin ja ”varsinaisen” tekstin väliseksi suhteeksi. Subtekstin käsite on tässä intertekstuaalisuudessa irrelevantti. Kaikki tekstit ovat ikään kuin samalla tasolla, ne liikkuvat toistensa läpi ja lomitse kaiken aikaa. (Koskela & Rojola 1997, 83–84.)

Subtekstin käsitteen toi kirjallisuustieteeseen venäläis-amerikkalainen slavini Kiril Taranovski. Hän julkaisi vuosina 1967–1974 sarjan venäläisen Osip Mandelštamin runoutta käsitteleviä esseitä. Vuonna 1976 nämä esseet koottiin yhdeksi teokseksi, *Essays on Mandelštam*.

Pekka Tammi käsittelee alun perin vuonna 1991 julkaistussa artikkelissaan ”Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennoistä” analyysimetodia, jota Taranovski käytti analysoidessaan Mandelštamin runoutta. Oma analyysini lähtee liikkeelle tästä metodista, jonka avulla jäsenän kohdeteksteissä esiintyvät subtekstit. Tämän jälkeen luon oman tulkinnan siitä, mikä merkitys subteksteilla kohdetekstissäni on.

Vaikka Tammi sanoo, että hänen artikkelissaan käsittelemänsä intertekstuaalisuuden kysymykset eivät ole enää länsimaisen (jälkistrukturalistisen) teorian kannalta kaikkein mielenkiintoisimpia, hän jatkaa että: ”vasta kun ongelma on rajattu, voidaan nähdä siihen sisältyvä syvyys (tekstin *tulkinnalle* avautuvat mahdollisuudet)” (Tammi 2006, 60). Tammen artikkeli ilmestyi vuonna 1991, ja jos Tammen mielestä hänen käsittelemänsä kysymykset olivat jo tuolloin vanhentuneita, niin miksi käsitellä niitä vielä kaksikymmentäviisi vuotta myöhemmin?

Tilanne intertekstuaalisuuden kentällä on kuitenkin muuttunut radikaalisti sitten Tammen artikkelin ilmestymisen. 2000-luvulla internet on yleistynyt länsimaissa ihmisten jokapäiväiseksi käyttövälineeksi. Verkossa kulkee jatkuvasti loputon määrä tietoa, ja tuo tieto on aivan kätemme ulottuvilla. Ihmisten käsitellessä entistä suurempia tietomääriä he tulevat myös havainneeksi entistä enemmän linkkejä käsittelemiensä asioiden välillä. Koska intertekstuaalisuuden havainnointi on merkittävästi helpottunut, pidän Taranovskin subtekstianalyysia jälleen ajankohtaisena. Tutkimuksessani käytän internetin tietokantoja hyväkseni subtekstien havainnointiin, minkä jälkeen Taranovskin subtekstianalyysista on merkittävästi hyötyä subtekstien luokittelussa. Vaikka Tammen mukaan Taranovskin subtekstianalyysin nostamat intertekstuaalisuuden kysymykset eivät 1990-luvun alussa olleetkaan enää kaikkein mielenkiintoisimpia, pyrin omassa tutkielmassani päivittämään vanhaa analyysia, ja osoittamaan kuinka Taranovskin subtekstianalyysi on edelleen erittäin käyttökelpoinen malli intertekstuaalisuutta tutkittaessa.

Vaikka Taranovski teki meille tutuksi subtekstin käsitteen, ei termi ole niinkään uusi, ja usein termillä on tarkoitettu mitä tahansa ”kätkeytä” merkitystä, joka voidaan löytää tekstin primaarimerkityksen alta. Tammi mainitsee artikkelissaan neuvostoliittolaisen filologi T. I. Silmanin, joka artikkelissaan ”Podtekst kak lingvistitšeskoe javlenie” (subteksti kielellisenä ilmiönä, 1969) kirjoittaa että:

[K]äsitteellä kuvataan ”sanojen lausumatonta, kätkeytä, mutta lukijan tai kuulijan havaittavissa olevaa merkitystä, jonka määrätty episodi tai ilmaus (ts. määrätty tekstisegmentti) omaa”. Lisäksi Silman korostaa, että kätkeytä merkitys aktivoituu vasta suhteessa johonkin kontekstiin, joka muodostuu toisista ilmaisuista (toisista tekstisegmenteistä): ”Jokaisen subtekstuaalisen merkityksen pohjalla on aina jotain jo kertaalleen lausuttua, joka muodossa tai toisessa luodaan uudestaan”. Tässä on jo esitetty subtekstianalyysin keskeinen oletus, jota tutkimuksessa joudutaan soveltamaan. (Tammi 2006, 60.)

Subtekstistä puhuttaessa on kuitenkin pidettävä mielessä, että Taranovskin analyysi rajoittuu ainoastaan Mandelštamin tuotantoon. Tammi mainitsee myös, että Taranovski ei ole esittänyt malliaan yleisenä teoriana, vaan hänen päämääränään on ollut vain valitun aineiston erikoisongelmien kuvaus. Itseäni kiinnostaa Taranovskin metodissa se, mitä Tammi artikkelissaan sanoo: ”Kyseessä on myös *lukemisen strategia*, joka sopii ehkä erikoisen hyvin moderniin lyriikkaan, mutta jota voidaan samalla käyttää yleisempänä tulkinnan mallina. Mitä tahansa tekstiä voidaan yrittää lukea mallin avulla, jolloin se paljastaa meille intertekstuaaliset ulottuvuutensa.” (Tammi 2006, 62.)

Vaikka oma tutkimuskohteeni ei olekaan runoutta, vaan laululyriikkaa, miellän sen menevän hyvin (post)modernin lyriikan käsitteen alle, ja koen Taranovskin metodista olevan itselleni paljon apua selvittäessäni tutkimuskohteeni intertekstuaalisuutta. Käytän Taranovskin metodia työkaluna, jolla poimin tutkimuskohteestani intertekstuaaliset viitteet, joita myöhemmässä vaiheessa tutkimusta analysoin. Toisin sanoen pyrin selvittämään mitä kirjoittaja on halunnut lukijalle sanoa näillä viitteillä, ja mitä ne merkitsevät tekstin tarinakokonaisuuden kannalta. En käytä Taranovskin metodia kokonaisuudessaan, vaan siinä määrin kuin näen sen parhaaksi. Kuten myöhemmin osoitan, metodissa on myös omat heikkoutensa, jotka tosin koetan omassa tutkimuksessani jättää huomiotta.

Taranovskin analyyseissa relevantti kehys Mandelštamin runoille löytyy aina *toisista kaunokirjallisista teksteistä*. Ja näitä tekstin elementeille semanttisen motivaation antavia toisia tekstejä Taranovski kutsuu *subtekstiksi* (Tammi 2006, 63). Tammi mainitsee, että vaikka ”käsittämätön” kielikuva tai muu tekstuaalinen yksityiskohta *voi* tulla motivoituksi vasta, kun sen yhteydet toisiin kaunokirjallisiin teksteihin paljastetaan. Kuitenkin ilmaisut ovat harvoin täysin vailla tehtävää myöskään runon lokaalissa kontekstissa – tai ainakin niille voidaan tulkinnassa *keksiä* jokin temaattinen tehtävä.

[V]aikka runon elementti saakin motivaationsa suhteessa paradigmaattiseen tasoon (suhteessa toisiin teksteihin), lukija yleensä pyrkii *antamaan* sille tehtävän myös tekstin syntagmassa. Tämä voi unohtua analyyseissä, jos kaikki huomio kiinnitetään subteksteihin – kuten itse asiassa helposti tapahtuu Taranovskin metodologiaa sovellettaessa. (Tammi 2006, 63–64.)

Tässä onkin yksi oman analyysini kulmakivistä. Vaikka haluan nostaa tutkimuskohteestani esiin sen subtekstit, en oleta, että kokonaisuuden huomioon ottaen relevantti kehys löytyisi aina toisista kaunokirjallisista teksteistä. Väitän, että teksteistä pystyy nauttimaan ja niitä pystytään analysoimaan perinteisemmässäkin tulkinnassa. Taranovskin analyysimetodia käyttämällä voimme kuitenkin saada lisäarvoa kohdetekstien tulkinnassa.

Artikkelissaan Tammi lainaa Taranovskia, jonka mukaan ”kirjallinen subteksti voidaan määritellä ’jo olemassaolevaksi tekstiksi (tai joukoksi tekstejä), joka tulee esiin [*reflected in*] uudessa tekstissä’. Tällainen tapaus voi kuitenkin toteutua monella tapaa.” (Tammi 2006, 66.) Artikkelissa mainitaan muutamia näistä toteutumistavoista, joissa voi olla suuriakin eroja. Taranovski erottelee ainakin subteksteistä tekstin, joka toimii ”yksinkertaisena impulssina” uutta tekstiä kirjoitettaessa, tekstin joka ”tukee tai paljastaa myöhemmän tekstin runollisen sanoman”, sekä tekstin jota ”runoilija käsittelee poleemisesti”. Näistä ensimmäinen vaihtoehto viittaa lähinnä tekstin syntyhistoriaan, eikä auta ymmärtämään runoa paremmin siihen koodatun tematiikan kannalta. Kaksi jälkimmäistä tapausta sen sijaan voivat antaa meille suuremman määrän poettista informaatiota. Toisin sanoen subtekstissä ei ole kyse siitä, mistä se on lähtöisin, vaan siitä, mikä sen funktio on kohdetekstissä.

”On yksi tehtävä paikallistaa tekstisegmenttiin kätkeytyvä subteksti, mutta on kokonaan toinen tehtävä päättää, mitä uusia merkityksiä yhteyden havaitseminen tuo mukanaan”



(Tammi 2006, 67). Tässä vaiheessa alkavat Taranovskin analyysimallin ongelmat, koska Taranovski painottaa, että kytkentä kahden tekstin välillä ei ole välttämättä paikallinen, määrättyihin segmentteihin rajoittuva suhde. Tämä siis tarkoittaa sitä, että tekstikytkentöjen paljastuminen voi saada meidät huomaamaan kokonaisen verkoston myös toisia, merkitykselliseksi osoittautuvia suhteita. Jos tekstikytkentöjä jatkaa jatkamistaan, ei analyysi lopu ennen kuin on lukenut kaikki maailman teokset, sillä tässä mallissa kaikki tekstit tulevat kytketymään toisiinsa. Kuitenkaan kaikkien maailman tekstien lukeminen ei ole luonnollisestikaan mahdollista, eikä tutkimuksen kannalta mielekästä.

Artikkelissaan Tammi mainitsee kaksi pääväittämää, jotka intertekstuaalisuuden ongelmista puhuttaessa on syytä pitää mielessä: ”tulkinnan kannalta relevantit tekstien väliset suhteet on pidettävä erillään muista, ja tässä subtekstianalyysi erkanee perinteisestä vertailevasta tutkimuksesta”, sekä:

[S]ubtekstin tarkastelu asettaa aina rinnakkain tekstikokonaisuudet, ja tätä kokonaisuuksien välistä suhdetta on lukijan osattava tulkita. Tästä syystä tulkintaan kuuluu aina prosessi, joka lähtee liikkeelle yksittäisen intertekstuaalisen kytkennän havaitsemisesta, mutta voi milloin tahansa päätyä arvaamattoman laajojen tekstien välisten suhdeverkostojen kartoitukseen. (Tammi 2006, 69.)

Eli analysoijan olisi osattava erotella relevantit subtekstit epärelevanteista, ja tekstikokonaisuuksia tarkastellessaan analysoija saattaa joutua menemään yllättävänkin syvälle ymmärtääkseen kokonaisuuksien subtekstejä. Juuri tätä toista ”pääongelmaa” pyrin välttämään pitämällä analyysin vain tekstin ja subtekstin välisenä. En siis kiinnitä huomiota subtekstien subteksteihin, ellen katso sen olevan analyysin kannalta välttämätöntä.

Tammi myös listaa ongelmia, joita subtekstianalyysin soveltaminen kokonaiseen teksteihin saattaa aiheuttaa. Ensimmäinen ongelma käsittelee jo mainitsemani tekijän intention osuutta subteksteissä. Analyysissäni etsin nimenomaan tietoisia subtekstejä, ja rajaan pois subtekstit, joiden intentiota en pidä todennäköisenä vaan tahattomana. Toki myös nämä tiedostamattomat subtekstitkin voivat olla lukijalle hyvinkin relevantteja. Tästä pääsemme seuraavaan ongelmaan, joka on ongelma lukijan asemasta.

Strukturalismin jälkeisessä tutkimuksessa on usein keskitytty vain sen väitteen toistamiseen, että lukija on ”vapaa” kytkemään luetun tekstin mihin tahansa toisiin teksteihin. [--] Kiinnostavampi kysymys liittyisi mielestäni siihen *rooliin*, jonka tekstiin kätkeytyvät suhteet toisiin teksteihin antavat lukijalle. Tässä ongelma palaa jälleen kysymykseen tekstiin koodatusta lukijasta, sillä subtekstin tulkinta edellyttää aina määrätynlaista kulttuurista valmiutta, jonka joudumme tekstin antamista ohjeista opettelemaan. (Tammi 2006, 92.)

Olen osittain sitä mieltä, että lukija on todellakin vapaa kytkemään tekstejä täysin vapaasti keskenään, mikä avaa oven loputtomalle määrälle merkityksiä ja tulkintoja. Siitä hetkestä lähtien, kun teksti tulee julkiseksi, se mitä kirjoittaja tarkoitti, on vain yksi mahdollinen tulkintatapa muiden joukossa. Toisaalta voidaan keskustella siitä, onko kirjoittajan tulkinta ”oikea” tulkinta, ja pääsemmekö lähemmäksi tuota ”oikeaa” tulkintaa seuraamalla kirjoittajan ohjeistusta mahdollisimman tarkasti? Varsin erilaiset lukijat pystyvät mielestäni nauttimaan eri tavoin samasta tekstistä. Siinä missä toinen keskittyy seuraamaan pintapuolisesti tarinaa, saattaa toinen tutkia syvempiä merkityksiä henkilöhahmojen luonteenpiirteistä, kolmannen etsiessä tietään subtekstien viidakossa. Tekstit eivät yleisellä tasolla vaadi subtekstien tuntemusta jotta lukija voisi nauttia niistä, mutta subtekstit tuovat tekstiin runsaasti lisäarvoa, ja niiden avulla voimme myös päästä lähemmäksi sitä, mikä oli kirjoittajan alkuperäinen tulkinta. Lienee tarpeellista myös mainita, että Lifter Pullerin jälkeen Craig Finn alkoi teksteissään jättää enemmän tilaa erilaisille tulkinnoille. Finnin mukaan kuuntelijoiden on helpompi samaistua kappaleiden teksteihin, jos he voivat samaistua niihin omien kokemustensa kautta.<sup>14</sup>

Ilman subtekstin ymmärrystä teksti voidaan lukea täysin eri tavalla kuin ymmärryksellä subtekstin merkityksestä. Esimerkkinä tästä voin mainita THS:n albumin *SS* avauskappaleen ”Hornets! Hornets!” ja siitä löytyvän tekstisegmentin:

She mouthed the words along to Running Up That Hill.  
That song got scratched into her soul.  
He’s never heard the song before. But still he gets the metaphor.  
He knows some people that switched places before.  
(*SS*, 1.)

---

<sup>14</sup> [Http://goodtimes.sc/uncategorized/bloodshed-betrayal-and-redemption/](http://goodtimes.sc/uncategorized/bloodshed-betrayal-and-redemption/). Tarkistettu 16.6.2016.

Lukija, joka ei ole tietoinen tekstin subtekstistä, ei todennäköisesti osaa tulkita, mitä tekstisegmentissä esiintyvässä maininnassa ihmisten paikkojen vaihtamisesta on todellisuudessa tarkoitettu. Sen sijaan lukijalle, joka osaa luoda kytkennän kappaleiden ”Hornets! Hornets!” ja ”Running Up That Hill” välille, teksti antaa enemmän. ”Running Up That Hill” on Kate Bushin kappale albumilta *Hounds of Love* (1985), ja kappaleen kertoja tahtoo tehdä Jumalan kanssa sopimuksen voidakseen vaihtaa miehen ja naisen paikkoja. Tämä johtuu siitä, etteivät mies ja nainen pysty sukupuolieron vuoksi ymmärtämään toisiaan.<sup>15</sup> Tämän lisäksi tekstisegmentistä on löydettävissä toinenkin subteksti, säkeestä ”That song got scratched into her soul”. Tämä viittaa THS:n esikoisalbumin *AKM* kappaleeseen ”Certain Songs”, jolta löytyy säe: ”Certain songs they get scratched into our souls”. Säe, ja koko kappale kertoo, kuinka tietyt kappaleet tietyissä tilanteissa jäävät ihmisten mieliin muistuttamaan tuosta tilanteesta, koska nuo tilanteet antavat kappaleille erityisen merkityksen. Selvästikin ”Running Up That Hill” on yksi tällaisista kappaleista ”Hornets! Hornets!” -kappaleen naishahmolle.

Yksi vastaan tuleva ongelma käsittelee tekstin tulkintaa. ”Voimme yrittää teorian tasolla vetää ne rajat, joiden puitteissa olemme valmiit toimimaan, mutta itse tulkintatilanne on aina uusi. Teoria on oma ongelmansa. Rajojen *pitävyys* voidaan päättää vasta suhteessa yksilölliseen tekstiin.” (Tammi 2006, 92.) Kuten mainitsin, käytän Taranovskin teoriaa lähinnä työkaluna, jonka avulla kaivan subtekstejä esiin. Myöhemmin niiden tulkitseminen on toinen asia. Analyysissä pyrin tulkitsemaan subteksien vaikutusta tarinan ymmärtämiseen kohdetekstin tarkan lähiluvun avulla. Tällä tarkoitan, että THS:n koko diskografian haltuunotto auttaa minua pääsemään lähemmäksi oikeaa tulkintaa, sekä sen avulla pystyn välttämään virheelliset tulkinnat.

Yksi suurimmista ongelmista, joita tämän tyyppisessä tarkastelussa tulee vastaan, on se, miten määrittää mitkä tekstin kohdat voidaan tulkita niin sanotuiksi ”tietoisiksi subteksteiksi”. Toisin sanoen, mitkä ovat tekstin kirjoittajan – tässä tapauksessa Craig Finnin – tietoisesti tekemiä viittauksia? Vastauksen tähän tietää vain kirjoittaja itse, ja siihen on tyydyttävä. Olen kuitenkin lähes kaikkien subtekstien kohdalla pystynyt päättämään mielestäni kaikkein todennäköisimmän vaihtoehdon. Tässä olen käyttänyt hyväkseni kahta

---

<sup>15</sup> [Http://gaffa.org/cloud/music/running\\_up\\_that\\_hill.html](http://gaffa.org/cloud/music/running_up_that_hill.html). Tarkistettu 1.4.2016.

internet-sivustoa, joista toinen on THS:n fanien ylläpitämä tietokanta<sup>16</sup>, ja toinen puolestaan yleisesti popkulttuuriviittauksiin keskittynyt sivusto<sup>17</sup>. Internetistä saatavaan aineistoon olen kuitenkin pyrkinyt suhtautumaan varauksellisesti, ja olen käyttänyt tervettä harkintaa valiten aina sen vaihtoehdon, mikä kulloisenkin subtekstin tapauksessa on vaikuttanut kaikkein todennäköisimmältä. Ensisijaisesti olen käyttänyt näitä sivustoja selvittämään, mitä intertekstuaalisia viittauksia kappaleista löytyy. Jos olen löytänyt internetistä analyysia tarkastelemistani subteksteistä, olen ilmoittanut siitä jokaisen tapauksen kohdalla erikseen. Olen myös aina merkinnyt alaviittein, kun internetistä on löytynyt vahvistus kullekin subtekstille.

Tutkielmassa olen käyttänyt kahta erilaista tapaa merkitä lähteet. Kirjalliset lähteet olen luetteloinut tutkielman loppuun yleisen käytännön mukaan. Sähköiset lähteet olen puolestaan merkinnyt alaviittein tutkielmaan sen mukaan, missä kohtaa näitä lähteitä olen käyttänyt. Tämän kahden mallin käytännön olen kokenut kaikkein selkeimmäksi siitä syystä, että kirjalliset lähteet käsittelevät tutkielmassani käyttämää teoriaa, kun taas sähköiset lähteet osoittavat lähinnä sitä, mistä olen kulloisenkin todennäköisen tietoisin subjektin löytänyt. Pääasiallisesti siis sähköiset lähteet osoittavat subtekstin, jonka jälkeen olen tehnyt siitä oman tulkinnan, ellei toisin mainita.

”Tietoisten subtekstien” ongelmaa on käsitelty myös Petri Pietiläinen. Hänen artikkelissaan ”Mikä kummittelee John Banvillen *Aaveissa*? Intertekstuaalisuus ja kulttuurinen konteksti” mainitaan että:

Vaikka jokainen teksti voidaan käsittää loputtoman tekstijoukon risteyskohdaksi, käytännössä tekstien tulkinnassa keskeistä on ”osoitettava” intertekstuaalisuus. ”Osoitettavuudella” tarkoitan keskittymistä tekstistä suoranaisesti toteen näytettävissä oleviin viittaussuhteisiin. (Pietiläinen 1998, 128.)

Ja vielä, Yrjö Hosiainluoma sivuaa aihetta subtekstin määrittelyssä:

Jotta intertekstuaalisuuden tarkastelu ei johtaisi arvaamattoman laajojen tekstienvälisten suhdeverkostojen kartoittamiseen, pyritään siihen että tulkinnan

---

<sup>16</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Main\\_Page](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Main_Page). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>17</sup> [Http://genius.com/artists/The-hold-steady](http://genius.com/artists/The-hold-steady). Tarkistettu 29.3.2016.

kannalta *relevantit* tekstienväliset suhteet saadaan eroteltua epärelevanteista. Tämä edellyttää huolellista lähilukua. Analyyseissä koetetaan erottaa tietoiset lainaukset tahattomista tekstienvälisistä paralleeleista. Tällaisen erottelun tekeminen edellyttäneen paradoksaalisesti tekstilähtöisen tutkijan tukeutumista jossain määrin myös biografiseen taustatietoon. (Hosiaislouma 2003, 881.)

Tähän nojaten käytän siis relevantteja subtekstejä, jolloin olen joutunut tukeutumaan internetin fanitietokantoihin ja myös biografiseen taustatietoon. Lisäongelmia aiheuttaa myös rocklyriikan tulkinnan subjektiivisuus. Lawrence Grossberg on kirjoittanut kyseisestä ongelmasta seuraavasti:

On myönnettävä että yleisön ja populaarien tekstien välinen suhde on yleensä aktiivinen ja hedelmällinen. Tekstin merkitystä ei ole ennalta lyöty lukkoon jossain riippumattomassa koodistossa, johon voidaan turvautua aina sopivassa tilanteessa. Tekstin merkitys tai toimintatapa ei sisälly valmiina siihen itseensä. Mikään teksti ei ”tiedä”, mitkä sen vaikutukset ovat. Ihmiset kamppailevat jatkuvasti, eivät ainoastaan yrittäessään saada selville mitä teksti tarkoittaa, vaan myös pyrkiessään saamaan sen merkitsemään jotain, millä olisi kytkentöjä heidän omaan elämäänsä, kokemuksiinsa, tarpeisiinsa ja haluihinsa. Sama teksti voi merkitä tulkinnasta riippuen eri asioita eri ihmisille. Samoin kuin jokaisen ihmisen tarpeet ovat erilaiset, myös jokaisen kyky tulkita vaihtelee. (Grossberg 1995, 36–37.)

Internetin tietokannoista olen saanut arvokasta apua selvittäessäni tekstienvälisiä suhteita THS:n tuotannossa, mutta olen samalla yrittänyt pitää analyysini mahdollisimman objektiivisena. Tällä tarkoitan sitä, että jos on ollut selkeästi nähtävissä kyseessä olevan subjektiivisen tulkinnan, olen pyrkinyt jättämään tämän huomiotta tai ainakin mainitsemaan siitä. On kuitenkin väistämätöntä, että analyysissani on jonkin verran epävarmoja tulkintoja sekä omia subjektiivisia mielipiteitäni. ”Juuri enemmän tai vähemmän epävarma tulkitseminen onkin ominaista ihmistieteille, joihin myös populaarimusiikin tutkimus kuuluu, ja samalla ihmistieteet erottuvat tarkastelijasta riippumattomuuteen pyrkivistä luonnontieteistä” (Aho 2007, 121–122).

### 3.3 Tekstin ja subtekstin eri kytkentätyypit

Pekka Tammi mainitsee artikkelissaan keinoja, joiden kautta tekstien välinen kytkentä uusiksi tulkinnallisiksi kokonaisuuksiksi voi toteutua. Hän erottelee selkeästi neljä erilaista tyyppiä, ja tähän nelijakoon pohjaan myös omat havaintoni. Esittelen seuraavaksi THS:n ja Lifter Pullerin kappaleilta poimituin esimerkein, miten tekstin ja subtekstin väliset kytkennät voivat toteutua.

Tyyppi I on suora nimeäminen. Tämä on varsin yksiselitteinen tapaus. Suora nimeäminen on ”teoksen- tai henkilön eksplisiitti maininta toisessa tekstissä tai muu nimen ’siteeraaminen’” (Tammi 2006, 76). Esimerkkinä voi käyttää Lifter Pullerin *Fiestas and Fiascos*-albumin kappaletta ”Candy’s Room”, jonka subteksti on Bruce Springsteenin kappale ”Candy’s Room” albumilta *Darkness on the Edge of Town* (1978). Subtekstin paljastaa viimeistään se, että molemmat kappaleet alkavat täysin samanlaisella rumpukompilla, vaikka ovatkin muuten kappaleina varsin erilaisia. Tulkitsen tässä tapauksessa subtekstin tarkoituksena olevan lähinnä Lifter Pullerin kappaleen liittämisen aiempaan musiikilliseen perinteeseen. Suorassa nimeämisessä teoksen tai henkilön eksplisiitti maininta voi olla myös kätkeyty uuteen tekstiin. Esimerkkinä tästä toimii *TD*-albumin päätöskappaleessa ”Oaks” esiintyvä tekstisegmentti: ”Sweat through the sheets. / Slept in my shoes. / Hung around with the House of Balloons.” Tässä subteksti on The Weeknd -nimisen artistin mixtape *House of Balloons* (2011) jolta löytyy samanniminen kappale. Tästä voimme tulkita ainakin sen, että kappaleella ”Oaks” kerrotut tapahtumat eivät voi sijoittua vuotta 2011 varhaisemmaksi. Lisäksi subteksti auttaa lukijaa tekemään tulkinnan, että kappale ”Oaks” kertoo huumeiden käytöstä, käytön lopettamisesta ja siitä seuraavista vieroitusoireista. Kuten THS:n albumeilla, myös *House of Balloonsilla* huumeet ja juhliminen ovat kantavia teemoja, niitä kuitenkin erityisesti ihannoimatta. The Weekndin albumi on varsin tummasävyinen<sup>18</sup>, kuten on myös THS:n kappale ”Oaks”, Lisäksi tulkintaa tukee biografiseen taustatietoon perehtyminen. Kappaleen säveltäjä Tad Kubler on haastattelussa sanonut pyrkineensä tavoittamaan tunnelmaa tilanteesta, jossa henkilö hylkää huumeita käyttävät ystävänsä, tietäen ettei tule enää koskaan näkemään heitä.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> [Http://www.complex.com/music/2016/03/the-weeknd-house-of-balloons-fifth-anniversary](http://www.complex.com/music/2016/03/the-weeknd-house-of-balloons-fifth-anniversary). Tarkistettu 25.5.2016.

<sup>19</sup> [Http://www.vulture.com/2014/04/hold-steady-craig-finn-tad-kubler-pick-best-songs.html#](http://www.vulture.com/2014/04/hold-steady-craig-finn-tad-kubler-pick-best-songs.html#). Tarkistettu 17.6.2016.

Edellä mainittujen vaihtoehtojen lisäksi kytkennän voivat tuottaa viittaukset joko henkilöön tai tekijään. Esimerkiksi tekijästä käy tekstisegmentti *BaGiA*-albumin avauskappaleella ”Stuck Between Stations”:

The devil and John Berryman took a walk together.  
They ended up on Washington talking to the river.  
He said ”I surround myself with doctors and deep thinkers.  
But big heads with soft bodies make for lousy lovers.”  
There was that night that we thought that John Berryman could fly.  
But he didn’t so he died.  
(*BaGiA*, 1.)

Tässä tapauksessa subtekstikytkennän aktivoi maininta John Berrymanista, jonka avulla myös yllä oleva tekstisegmentti avautuu uudella tavalla. John Berryman oli yhdysvaltalainen runoilija, joka teki itsemurhan vuonna 1972 hyppäämällä alas Minneapolissa sijaitsevalta Washington Avenue -sillalta. Tässä tapauksessa voimme subtekstin avulla tulkita kappaleen kertovan ainakin jossain määrin masennuksesta ja ahdistuksesta, joita taiteen tekeminen saattaa aiheuttaa.

Viittauksena henkilöön voimme mainita *BaGiA*-albumin samaisen, ”Stuck Between Stations”-kappaleen alun: ”There are nights when I think that Sal Paradise was right. / Boys and girls in America have such a sad time together.” Sal Paradise on päähenkilö Jack Kerouacin alter ego Kerouacin romaanissa *Matkalla*, ja romaanissa hän mainitsee suoraan että: ”Boys and girls in America have such a sad time together; sophistication demands that they submit to sex immediately without proper preliminary talk. Not courting talk — real straight talk about souls, for life is holy and every moment is precious.” (Kerouac 2008, 159.) Kyseinen subteksti määrittää vahvasti koko albumin teemaa ja siitä tehtäviä tulkintoja, kuten Craig Finn on haastattelussa maininnut.<sup>20</sup>

Tyyppi II on sitaatti. Edellisestä tämä eroaa siinä, ettei kyseessä ole teoksen tai henkilön eksplisiitti maininta, vaan kyseessä on subtekstin muiden osien käyttö toisen tekstin diskurssista. ”Tässä sitaatti joutuu edustamaan subtekstiä ja sen tematiikkaa kokonaisuudessaan – usein myös aikaisemman tekstin takana olevaa kirjallista perinnettä,

---

<sup>20</sup> [Http://www.thefader.com/2006/9/25/we-were-overjoyed/](http://www.thefader.com/2006/9/25/we-were-overjoyed/). Tarkistettu 17.6.2016.

johon uusi teksti ottaa kytkennän avulla kantaa” (Tammi 2006, 78). Subtekstien sitaattit voivat olla suoria, tai eri tavoin deformatuja.

Edellä mainittu Jack Kerouacin romaanista otettu sitaatti käy hyvin esimerkiksi juuri tästä tyyppin II sitaatista. Kappaleessa ”Stuck Between Stations” esiintyvä sitaatti kytkee kappaleen, ja koko *BaGiA*-albumin tekstiperinteeseen johon myös Jack Kerouacin tekstit kuuluvat. Molemmat tekstit pohtivat esimerkiksi hetkien arvostamista ja vaalimista sen sijaan että syöksyttäisiin suoraan eteenpäin elämässä. Toisin sanoen molemmissa teksteissä matka on määränpäättä tärkeämpää. Lisäksi kuten aiemmin mainitsin, kyseessä oleva subteksti myös määrittää läpi albumin toistuvan teeman parisuhteista ja niiden mahdollisista ongelmista.

Esimerkkinä deformatuista sitaatista käy puolestaan *AKMn* bonuskappaleen ”Hot Fries” säe: ”It’s my party and I’ll die if I want to”. Kyseisen säkeen subteksti on Lesley Goren albumilta *I’ll Cry If I Want To* (1963) löytyvä kappale ”It’s My Party”, jonka kertosäkeessä toistellaan: ”It’s my party and I cry if I want to”. Tässä subteksti on varsin kevyestä popkappaleesta, mutta muuttamalla sanan ”cry” foneettisesti samankaltaiseen sanaan ”die”, muuttuu deformatoidun sitaatin sävy huomattavasti synkemmäksi.

Tyyppin II alle menevät myös sitaattit teoksen tekijän omista, aiemmista teksteistään, ja näitä Craig Finn käyttää runsaasti. Tarkemmin kyse on intratekstuaalisuudesta. Albumin *SP* kappale ”Stay Positive” sisältää seuraavan tekstisegmentin:

When the chaperone crowned us the king and the queen  
I knew that we’d arrived at a unified scene  
and all those little lambs from my dreams,  
well they were there too.  
(*SP*, 8.)

Albumin *BaGiA* kappaleelta ”Massive Nights” löytyy puolestaan seuraavat säkeet:

She had the gun in her mouth.  
She was shooting up at her dreams.  
When the chaperone said that  
we’d been crowned  
the king and the queen.



(BaGiA, 8.)

Esimerkkisäkeistön viittaukset eivät kuitenkaan jää tähän. ”Unified scene” -termi, joka on varsin monimerkityksellinen ja johon palaan myöhemmin analyysissäni, mainitaan jo THS:n ensimmäisellä albumilla:

I always dream about a unified scene.  
There’s James King and King James and James Dean.  
At a table in the corner of my unified scene.  
They want a double order of love and respect.  
They said they just got back from up in Hostile, Massachusetts.  
(AKM, 9.)

Ja vielä, kolmas ”Stay Positivesta” otetun tekstisegmentin subteksti löytyy myöskin THS:n debyyttialbumin kappaleelta ”Most People Are DJs”: ”When I dreamed I always dreamed about the scene. / All these kids look like little lambs looking up at me.” Tällaiset sitaatit teoksen tekijän omista, aiemmista teksteistä ovat yksi osa analyysiani, joten näihin tyyppiin II sitaatteihin palaan tutkielman myöhemmässä vaiheessa. Edellä mainittujen subtekstien tunnistaminen auttaa tässä tapauksessa lukijaa tekemään tulkinnan, että kaikissa neljässä kappaleessa kertojahahmo on sama. Tyyppiin II sisältyvät myös erikieliset sitaatit sekä niiden muunnokset. Tällaisia käännettyjä sitaatteja ei kuitenkaan THS:n sanoituksissa tietääkseni esiinny.

tyyppiin III subtekstit voivat olla tyyllisiä, eivät pelkästään leksikaalisia. Toisin sanoen subtekstistä lainataan jotakin tyylikeinoa. Hyvä esimerkki tästä tyyppistä on THS:n kappale ”The Sweet Part of the City”, joka jäljittelee Van Morrisonin albumin *Saint Dominic’s Preview* (1972) nimikappaletta sekä sävellyksellisesti että yleistunnelmaltaan.<sup>21</sup> Tämän lisäksi, kun Van Morrisonin kappaleesta löytyy säkeet: ”And it’s a long way to Buffalo, it’s a long way to Belfast City too”, on ”The Sweet Part of the City” -kappaleessa vastaavasti:

It’s a long way from Cedar-Riverside to Cedars-Sinai.  
Three times St. Paul to Cheyenne.  
It’s a long way from Sacramento too.  
We we’re bored so we started a band.

---

<sup>21</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Long\\_way](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Long_way). Tarkistettu 29.3.2016.

(*HiW*, 1.)

Viimeisen, eli tyypin IV on Tammi määritellyt seuraavasti:

Puhumme joko tapauksista, joissa samaan tekstisegmenttiin on mahdutettu viittauksia kahteen tai useampaan subtekstiin. Tai sitten puhumme ”subtekstistä subtekstissä”. Tässä yhteen subtekstiin on upotettu toisia, vielä varhaisempia subtekstejä, jolloin syntyy – periaatteessa loputon – viittausten sarja. (Tammi 2006, 87.)

Toisin sanoen tässä tyypissä kyse on monilähteisyydestä. Hyvän esimerkin tyypin IV kytkennäksi tarjoaa kappaleen ”We Can Get Together” ensimmäinen säkeistö:

She played Heaven Isn't Happening.  
She played Heaven Is a Truck.  
She said Heavenly was cool.  
I think they were from Oxford.  
I only had one single.  
It was a song about a pure and simple love.  
(*HiW*, 6.)

Kyseisestä tekstisegmentistä on löydettävissä useita subtekstejä. Ensinnäkin ”Heaven Isn't Happening” -säkeen subtekstiksi on löydettävissä ainakin kaksi eri vaihtoehtoa. Kyseessä saattaisi olla viittaus The Lapse -nimisen yhtyeen albumiin *Heaven Ain't happenin'* (2000). Toisaalta internetissä on ehdotettu subtekstiksi myös Ass Ponys -yhtyeen kappaletta ”It's Not Happening” albumilta *Grim* (1993)<sup>22</sup> sekä Talking Heads -yhtyeen kappaletta ”Heaven” albumilta *Fear of Music* (1979)<sup>23</sup>. ”Heaven Is a Truck” puolestaan on Pavement -yhtyeen kappale albumilta *Crooked Rain, Crooked Rain* (1994).

Heavenly oli englantilainen yhtye, joka vaikutti vuosina 1989–1996. Tekstisegmentin lopussa mainittava ”song about a pure and simple love” olisi helposti tulkittavissa viittaukseksi Heavenlyyn vuonna 1991 ilmestyneeseen kappaleeseen ”Our Love is Heavenly”. Näin ei kuitenkaan ole, vaan kyseisellä säkeellä viitataan Heavenlyyn vuonna 1996

---

<sup>22</sup> [Http://www.thelineofbestfit.com/reviews/albums/the-hold-steady-heaven-is-when-ever-28192](http://www.thelineofbestfit.com/reviews/albums/the-hold-steady-heaven-is-when-ever-28192). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>23</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Heaven\\_Isn%27t\\_Happening](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Heaven_Isn%27t_Happening). Tarkistettu 29.3.2016.

ilmestyneeseen kappaleeseen ”Space Manatee”<sup>24</sup>. Tämä on hyvä esimerkin siitä, että osaa subteksteistä ei ole löydettävissä ainoastaan tulkinnan kautta, vaan tässäkin tapauksessa on turvaututtava biografiseen taustatietoon.

Puhuttaessa subtekstistä subtekstissä esimerkiksi käy jo aiemmin käyttämäni tekstisegmentti, jossa mainitaan The Weekndin mixtape *House of Balloons*. Mixtapet kootaan esimerkiksi yhdistelemällä jo aiemmin julkaistua musiikkia artistin itsensä tekemään musiikkiin. Tällöin THS mainitessaan tekstissään ”House of Balloons” viittaa sillä *House of Balloons* -mixtapeen sekä siltä löytyvään samannimiseen kappaleeseen. Subtekstin subteksti puolestaan on Siouxi and the Banshees -yhtyeen kappale ”Happy House” albumilta *Kaleidoscope* (1980), jota on käytetty ”House of Balloons” -kappaleen samplena.

Edellä on esitelty Kiril Taranovskin subtekstianalyysin mukaiset neljä subtekstin kytkentätyyppiä, joiden mukaan käsittelen THS:n kappaleilla esiintyviä kytkentöjä. Koska suurin osa THS:n kappaleilla esiintyvistä subteksteistä edustavat tyyppejä I ja II, keskityn lähinnä näihin tyyppeihin. Näiden kytkentöjen pohjalta analysoin sen, mikä on kunkin subtekstin merkitys tekstiin nähden. Lopuksi avaan vielä sitä, millä tavalla subtekstien tulkinta avaa THS:n albumeilla olevaa jatkuvaa narratiivia.

Analyysiosiossa mainitsen yleensä, mikä kytkentätyyppi on kyseessä kunkin kytkennän yhteydessä. Vaikka en jaa analyysia kytkentätyyppien mukaan, on mielestäni perusteltua pitää kytkentätyypit esillä läpi analyysin. Tämä siitä syystä, että kytkentätyypin maininta auttaa lukijaa pitämään mielessä, minkälaisesta kytkennästä on kyse. Kytkentätyypin maininnan avulla pystyy selkeästi ja tehokkaasti selittämään, onko kyseessä suora vai modifioitu kytkentä, kytkentä omaan tekstiin tai monta kytkentää, ja johtaako subteksti uusiin subteksteihin.

---

<sup>24</sup> [Http://www.theguardian.com/music/2010/may/27/heavenly-space-manatee-mathew-fletcher](http://www.theguardian.com/music/2010/may/27/heavenly-space-manatee-mathew-fletcher). Tarkistettu 29.3.2016.

## 4. ANALYYSI

Analyysissa olen jaotellut tekstistä löytämäni kytkennät subtekstin alkuperän mukaan. Ensin käsittelen tekstejä joiden subtekstit löytyvät populaarikulttuurista. Toisessa alaluvussa käsittelen *Raamattuun*, sekä yleisesti uskontoon liittyviä subtekstejä. Kolmannessa vaiheessa tarkastelen tekstejä jotka viittaavat THS:n omaan, aikaisempaan tuotantoon. Analyysin jokaisessa vaiheessa lähdän liikkeelle *SP*-albumin kappaleista, mutta useissa tapauksissa joudun hyvinkin nopeasti laajentamaan analyysiani myös THS:n muiden albumien puolelle. Tämä johtuu siitä, että tutkin intertekstuaalisuutta, ja THS:n tarinauniversumissa eri albumien kappaleet ovat varsin tiukasti sidoksissa toisiinsa. En siis voi keskittyä vain yhteen albumiin, vaan minun on analyysissani otettava huomioon THS:n kaikki albumit.

### 4.1 Populaarikulttuurinen intertekstuaalisuus

Analyysin ensimmäisessä vaiheessa tutustun subteksteihin, jotka viittaavat populaarikulttuuriin. Populaarikulttuurilla tarkoitan tässä yhteydessä ensisijaisesti viittauksia musiikkiin, kirjallisuuteen ja elokuvaan. *SP*-albumin ensimmäinen subteksti on löydettävissä heti ensimmäisen kappaleen otsikosta. Kappaleen nimi ”Constructive Summer” luo tyypin II deformedin kytkennän viittaamalla Minneapolisisista kotoisin olevan, 80-luvulla vaikuttaneen punkyhtyeen, Hüsker Dün kappaleeseen ”Celebrated Summer” albumilta *New Day Rising (1985)*.<sup>25</sup>

”Constructive Summer” on kunnianosoitus Hüsker Dülle ja ”Celebrated Summer” -kappaleelle, ja ”Constructive Summer” avaa samalla subtekstin merkityksen koko albumille useammalla tasolla. Ensinnäkin, albumin tapahtumat sijoittuvat pääosin kesään. Toiseksi, useat albumilla esiintyvät viittaukset kunnioittavat yhtyeitä joilta THS on ottanut vaikutteita. Kolmanneksi sekä ”Celebrated Summer” että ”Constructive Summer” ovat musiikillisesti ja teemallisesti hyvin samankaltaisia. Molemmat ovat vahvasti duurivoittoisia, kitaravetoisia kappaleita, joissa ylistetään kesää ja sen tuomaa vapautta. Tässä on toki tärkeää myös huomioida, että ”Celebrated Summer” kertoo jopa hiukan haikeasti menneestä kesästä ja kysyy: ”Was this your celebrated summer?”. ”Constructive Summer” puolestaan kertoo tulevasta kesästä, ja kappaleen kertojahahmo antaa siinä lupauksen itselleen ja ystävilleen:

---

<sup>25</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Constructive\\_Summer](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Constructive_Summer). Tarkistettu 17.6.2016.

”We’re gonna build something this summer”. Itse kappale alkaa seuraavalla tekstisegmentillä:

Me and my friends are like  
the drums on Lust for Life.  
We pound it out on floor toms.  
Our psalms are sing-a-long songs.  
(*SP, 1.*)

Tässä subtekstinä on Iggy Popin kappale ”Lust for Life” samannimiseltä albumilta (1977).<sup>26</sup> Kappale on tullut tunnetuksi varsin voimakkaasti hakkaavasta rumpukompista, mutta se ei ole ainoa asia mikä tekee tästä subtekstistä mielenkiintoisen. ”Lust for Life” nimittäin kertoo Johnny Yen-nimisestä hahmosta, jonka on luonut alun perin William S. Burroughs. Yen esiintyy Burroughsin kirjoittamassa Nova-trilogiassa. Kuitenkin The Doors -yhtyeen kosketinsoittaja Ray Manzarek ja tämän manageri Danny Sugerman ovat väittäneet kappaleen alun kertovan edesmenneestä ”Gypsy Johnny” -nimisestä huumekauppiasta jonka myös Iggy Pop on tuntenut.<sup>27</sup> Kyseessä on siis monilähteinen tyyppi IV kytkentä. Tarinauniversumin kannalta subteksti on mielenkiintoinen, sillä THS:n sanoitusten yksi päähahmoista on huumeidiileri nimeltä Charlemagne, jonka nimi itsessään on viittaus Steely Danin kappaleeseen ”Kid Charlemagne” albumilta *The Royal Scam* (1976). ”Kid Charlemagne” perustuu löyhästi 1960-luvulla jättimäisiä määriä LSD:tä kokanneeseen äänentoistolaitteiden kehittäjään Owsley Stanleyhin.<sup>28</sup> Edellä mainittuun voidaan vielä lisätä, että myös Steely Dan on Johnny Yenin tapaan ottanut nimensä William S. Burroughsilta, jonka romaanissa *Alaston lounas* mainitaan Steely Dan-niminen vyödildo.<sup>29</sup>

Subtekstin tunnistaminen voi aiheuttaa vielä syvemmälle menevän tulkinnan. Kappale ”Lust for Life” mainitsee heti alussa huumeidiilerin, ja yksi THS:n tarinauniversumin keskeisistä hahmoista on huumeidiileri. Subtekstin tunnistava lukija voi siis tulkita, että kappaleen kertojahahmon mainitsemista ystäväistä yksi olisi juurikin Charlemagne.

Kappaleen toinen säkeistö alkaa seuraavalla tekstisegmentillä: ”Me and my friends are like. / Double whiskey coke no ice”. Doublewhiskeycokenoice on slangisana puistossa nautittavalle

<sup>26</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Lust\\_for\\_Life](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Lust_for_Life). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>27</sup> [Https://en.wikipedia.org/wiki/Lust\\_for\\_Life\\_%28song%29#References](https://en.wikipedia.org/wiki/Lust_for_Life_%28song%29#References). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>28</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Charlemagne](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Charlemagne). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>29</sup> [Http://www.steelydan.com/faq.html](http://www.steelydan.com/faq.html). Tarkistettu 29.3.2016.

alkoholisekoitukselle, mutta se on myös kappale Dillinger Fourin albumilla *Midwestern Songs of the Americas* (1998).<sup>30</sup> Dillinger Four on THS:n tavoin Minneapolisista kotoisin oleva yhtye. Se on perustettu saman vuonna kuin THS:n edeltäjä Lifter Puller, ja yhtyeen jäsenet ovat toistensa tuttuja.<sup>31</sup>

THS mainitsee Dillinger Fourin ainakin kolmella muulla kappaleellaan. Lyhyt maininta Dillinger Fourista löytyy THS:n esikoisalbumin kappaleesta ”Certain Songs”: ”D4 is for the lovers”, joka tarkoittaa niin kappalevalintaa jukeboksissa, kuin myös yhtyettä Dillinger Four<sup>32</sup>.

Toinen viittaus löytyy THS:n toisen albumin kappaleelta ”Chicago Seemed Tired Last Night”: ”Nelson Algren came to Paddy, / at a party at the Dead End Alley. / He told him what to celebrate.” Kyseessä olevassa tyyppin II kytkennässä viitataan Dillinger Fourin kappaleeseen ”Doublewhiskeycokenoise”, jolta löytyy seuraavat säkeet: ”Nelson Algren came to me / and said celebrate the ugly things”. THS:n kappaleessa Paddy viittaa Dillinger Fourin laulajaan Patrick Costelloon.<sup>33</sup> Huomionarvoista on myös mainita, että Dead End Alley oli talo Minnesotan yliopiston lähistöllä jossa, useat Minneapolisin punk-skenen muusikoista majoittuivat.<sup>34</sup> Nelson Algren puolestaan oli yhdysvaltalainen, pääosin Chicagossa vaikuttanut kirjailija. Tässä on siis kyseessä myös tyyppin IV monilähteinen kytkentä.

Kolmas viittaus Dillinger Fouriin löytyy albumin *BaGiA* kappaleelta ”Girls Like Status”. Kappaleelta löytyvät seuraavat säkeet: ”Song number four on that first D4 / You want the scars but you don’t want the war / That’s just hardcore.” Tässä – jälleen kerran – D4 edustaa Dillinger Fouria, ja tekstisegmentissä viitataan yhtyeen ensimmäisen albumin *Midwestern Songs of the Americas* neljänteen kappaleeseen ”Portrait of the Artist as a Fucking Asshole”. Kappaleen viimeinen säe on: ”Do you love telling your war stories while hiding your scars?”. Kyseinen viittaus on THS:n kappaleilla esiintyvä hiukan harvinaisempi tyyppin IV kytkentä ”subteksti subtekstissä”. Dillinger Fourin kappaleen nimi on viittaus irlantilaisen kirjailijan James Joycen romaaniin ”A Portrait of the Artist as a Young Man” (1916).

---

<sup>30</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Doublewhiskeycokenoise](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Doublewhiskeycokenoise). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>31</sup> [Http://pitchfork.com/news/37141-the-hold-steadys-craig-finn-reflects-on-the-legacy-of-lifter-puller/](http://pitchfork.com/news/37141-the-hold-steadys-craig-finn-reflects-on-the-legacy-of-lifter-puller/). Tarkistettu 17.6.2016.

<sup>32</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/D4](http://holdsteady.wikia.com/wiki/D4). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>33</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Paddy](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Paddy). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>34</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/The\\_dead\\_end\\_alley](http://holdsteady.wikia.com/wiki/The_dead_end_alley). Tarkistettu 29.3.2016.

Palatakseni Dillinger Fourin kappaleeseen ”Doublewhiskeycokenoise”, kyseessä on THS:n ”Constructive Summerin” sekä Hüsker Dün ”Celebrated Summerin” tapaan varsin menevä, juhlintaa painottava kappale melankolisella pohjavireellä. Nämä kaksi kappaletta voidaan nähdä subteksteinä myös ”Constructive Summerin” kertojahahmon mielentilasta. Kertoja tahtoo tulevan kesän olevan suurta juhlaa, kuitenkin ymmärtämättä täysin sitä negatiivista pohjavirettä joka sisältyy hänen viittaamiin kappaleisiin. Kertoja siis tahtoo nähdä vain hyvät asiat, ja tulevan kesän täynnä toivoa.

”Constructive Summerin” lopun tekstisegmentissä on vielä yksi subteksti: ”Raise a toast to saint Joe Strummer. / I think he might have been our only decent teacher.” Edesmennyttä Joe Strummeria voidaan jopa yleisesti pitää ainakin punkrock-piireissä jopa pyhimyksenomaisena hahmona. On yleisesti tunnustettu, että The Clash, jonka keulahahmo Strummer oli, vaikutti 1970–1980-luvun taitteessa todella vahvasti populaarimusiikkiin. Sean Eganin kirjoittaman The Clash -elämäkerran nimikin on *The Clash: The Only Band That Mattered* (2014). Toki ”only band that matters” -fraasi oli alun perin levy-yhtiö CBS:n julkaisema slogan, jonka kuitenkin fanit ottivat pian omakseen, ja joka edelleen yhdistetään vahvasti yhtyeeseen.<sup>35</sup> Säkeissä voidaan myös nähdä viittaus Dillinger Fourin kappaleeseen ”Doublewhiskeycokenoise”, jossa on seuraava säe: ”God save Otis Redding because I know he’s never gone”. Joe Strummerin tavoin ennen aikaisesti menehtynyttä Reddingiä pidetään myös yhtenä suurena vaikuttajana populaarimusiikin kehityksessä. Pidän tätä subtekstia lähinnä THS:n kunnianosoituksena aikaisempaa musiikkiperinnettä kohtaan.

*SP*-albumin kolmas kappale on nimeltään ”One for the Cutters”. Otsikossa mainittu Cutters on subteksti, joka viittaa Peter Yatesin ohjaamaan elokuvaan *Breaking Away* (1979). Elokuva kertoo Indianan yliopiston vuosittaisesta pyöräilykilpailusta, johon ottaa osaa kaupunkilaisnuorista koottu joukkue. Elokuvan päähenkilön isä on aiemmin työskennellyt kivenhakkaajana louhoksella, mistä tulee pyöräilyjoukkueen nimi Cutters. Indianan osavaltion Bloomingtonin kaupunkiin sijoittuva elokuva kertoo myös muualta tulleiden, parempiosaisten yliopiston opiskelijoiden sekä kaupunkilaisten nuorten välisestä kilpailusta. Kyseessä on tärkeä subteksti, koska siitä saadaan tulkinta koko kappaleen teemaan. Myös kappaleessa toistuva sana ”townie”, viittaa alhaisempaan sosioekonomiseen luokkaan.

---

<sup>35</sup> [Http://www.newyorker.com/magazine/2004/11/01/1979](http://www.newyorker.com/magazine/2004/11/01/1979). Tarkistettu 29.3.2016.

Sana ”cutter” voidaan myös tulkita useammalla eri tavalla. Ensinnäkin se viittaa kivenhakkaajiin. Toiseksi se voi olla viittaus keskilännen slangisanaan jolla viitataan koulunsa kesken jättäneisiin. Kolmanneksi sillä voidaan tarkoittaa myös henkilöä, jolla on tapana käyttää veistä.<sup>36</sup> Kappaleessa ”One for the Cutters” mainitaan tappelu jossa käytetään kääntöveistä: ”The night with the fight and the butterfly knife, / was the first night that she spent with that one guy she liked”.

Hämäräksi jää, että kuoleeko uhri, mutta tekijä pakenee Clevelandin kaupunkiin Ohion osavaltioon, josta poliisit kuitenkin hänet löytävät: ”She gave him a ride to some kid's house in Cleveland. / He stayed there for two weeks. The cops finally found him.” Tosin kukaan tapahtuman silminnäkijöistä ei suostu todistamaan tekijää vastaan, joten poliisit joutuvat päästämään puukottajan vapaaksi. Kappaleen tarinaan ja termiin ”townie” palaan uudelleen analyysin kolmannessa osassa.

Kappaleesta ”One for the Cutters” on kuitenkin löydettävissä viittaus myös toiseen elokuvaan, jonka avulla voimme muodostaa kytkennän toiseen THS:n kappaleeseen. *HiW*-albumin bonuskappaleella ”Ascension Blues” on tekstisegmentti: ”Diane Lane kept me sane through the spring. / I was flirting with the films.” Diane Lane on yhdysvaltalainen näyttelijätär, joka näytteli Francis Ford Coppolan ohjaamissa elokuvissa *Rumble Fish* (1983) ja *The Outsiders* (1983). Molemmat elokuvat perustuvat S. E. Hintonin romaaneihin, ja ne kertovat nuorisojengeistä. Mielenkiintoisempi elokuvista analyysin kannalta on *The Outsiders*. Siinä köyhemmän ja varakkaamman kaupunginosan nuorisojengit taistelevat toisiaan vastaan. Elokuvan käännekohdassa nuori, köyhemmän kaupunginosan jengiläinen puukottaa kääntöveitsellä hengiltä toisen jengin jäsenen. Diane Lane näyttelee elokuvassa varakkaamman jengiläisen tyttöystävää, joka kuitenkin päätyy auttamaan köyhemmän kaupunginosan jengiä. *The Outsiders* ja *Breaking Away* voidaan molemmat siis laskea subteksteiksi kappaleelle ”One for the Cutters”, minkä lisäksi voimme tehdä tulkinnan, että kappaleen ”Ascension Blues” kertojahahmo on ollut vähintään todistamassa kappaleessa ”One for the Cutters” kuvattuja tapahtumia.

---

<sup>36</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Cutters](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Cutters). Tarkistettu 29.3.2016.



Albumin nimikappale on osittain autobiografinen. Se käsittelee Craig Finnin nuoruutta, mutta yhdistelee myös aikaisemmilla albumeilla tapahtuneita asioita. Ennen kaikkea sitä voidaan kenties pitää yhteen jonkinlaisena julistuksena. Kappaleen ensimmäiset subtekstit löytyvät seuraavasta tekstisegmentistä: ”When the Youth of Today and the early 7 Seconds / taught me some of life’s most valuable lessons.” Sekä Youth of Today että 7 Seconds ovat molemmat 1980-luvun punkyhtyeitä. Tässä kyseessä on tyypin I suora nimeäminen, mutta samalla myös tyypin IV monilähteisyys koska tekstisegmentistä on löydettävissä viittaukset kahteen eri subtekstiin. Tekstisegmentissä mainittua ”opetusta”, voi puolestaan tulkita niin, että näiltä yhtyeiltä on lähtöisin THS:n sanoituksissa esiintyvä käsite ”unified scene”. Kappaleessa ”Stay Positive” myös mainitaan termi ”unified scene”:

When the chaperone crowned us the king and the queen  
I knew that we’d arrived at a unified scene.  
And all those little lambs from my dreams,  
well they were there too.  
(SP, 8.)

Termi esiintyy ”Stay Positiven” lisäksi albumin *AKM* kappaleella ”Sweet Payne”, säkeissä ”I always dream about unified scene. / There’s James King and King James and James Dean.” Tämän lisäksi albumin *AKM* kappaleella ”Most People Are DJ:s” on hyvin samankaltaiset säkeet: ”When I dreamed I always dreamed about the scene. / All these kids look like little lambs looking up at me.” Tämä on helposti tulkittavissa autobiografiseksi viittaukseksi nuoren Craig Finnin unelmasta olla lavalla ja katsoa yleisöä alaspäin. Ei voida kuitenkaan sanoa, että Craig Finn ylentäisi itsensä tässä tapauksessa suhteessa faneihin, sillä aiemmin mainittu ”valuable lessons” jonka Finn sai yhtyeiltä Youth of Today ja 7 Seconds, oli nimenomaan yhtenäinen, tasa-arvoinen sosiaalinen ryhmä tai tilanne. Molemmat edellä mainitut yhtyeet olivat suurelta osin vaikuttamassa Youth Crew -alokulttuurin syntyyn, ja molemmat olivat myös päihhteistä pidättyväisiä Straight Edge -yhtyeitä. Youth Crew-liike pohjautui paljolti ns. ”positiivissävytteisen” punkmusiikin tekemiseen, mihin myös THS:n albumin ja kappaleen ”Stay Positive” -nimet viittaavat.<sup>37</sup> Unified Scene on myös nimitys jota käytetään THS:n faniryhmästä. Lisäksi THS:n mukaan THS ei ole pelkästään yhtye, vaan enemmänkin kollektiivi johon kuuluvat yhtyeen jäsenten lisäksi kaikki heidän fansinsa.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Youth\\_crew#Etymology\\_of\\_the\\_term](https://en.wikipedia.org/wiki/Youth_crew#Etymology_of_the_term). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>38</sup> <http://www.pledgemusic.com/projects/theholdsteady>. Tarkistettu 17.6.2016.

Albumin kymmenes kappale ”Joke About Jamaica” on kenties paras esimerkki THS:n diskografiassa populaarikulttuuriviittausten käytöstä. Kappale alkaa seuraavasti: ”They used to think it was so cute when she said Dye-er Maker. / All the boys knew it was a joke about Jamaica.” Tässä tekstisegmentissä Dye-er Maker viittaa Led Zeppelinin kappaleeseen ”D’yer Mak’er” joka löytyy albumilta *Houses of the Holy* (1973). Kappaleen erilainen kirjoitusasu sanoituksissa voidaan tulkita niin, että ”Joke About Jamaica” -kappaleen nainen ääntää nimen väärin, mikä on kappaleessa esiintyvien miespuolisten hahmojen mielestä ”söpöä”.

Tekstisegmentissä on kyseessä tyyppin IV monilähteinen siteeraus. Ensinnäkin, kappaleessa ”D’yer Mak’er” on sävellyksellisesti paljon vaikutteita reggaemusiikista, joka tunnetusti on lähtöisin Jamaikalta. ”Joke About Jamaica” -kappaleen toisessa säkeessä mainitaan vitsi, jonka ”kaikki pojat tietävät”. Led Zeppelinin kappaleen nimi tulee vanhasta englantilaisesta vitsistä, joka perustuu Jamaica -sanon väärinkuulemiseen, koska se on lausuttu vahvalla Cockneyn aksentilla. Vitsissä siis sana ”Jamaica” kuulostaa sanalta ”jermaker”, joka puolestaan voidaan tulkita lauseeksi ”did you make her?”:

”My wife's gone to the West Indies.”

”Jamaica?”

”No, she went on her own accord.”<sup>39</sup>

Tässä siis ”Joke About Jamaica” viittaa samanaikaisesti Led Zeppelinin kappaleeseen ja vanhaan englanninkieliseen vitsiin. Nyt voidaan kysyä, miksi kappale alkaa tällaisella viittauksella. Mielestäni tarkoituksena on auttaa lukijaa tekemään tulkinnan, että kappaleen miespuoliset henkilöt tuntevat Led Zeppelinin musiikin niin hyvin, että tunnistavat subtekstit kappaleiden takaa. Sen sijaan tarinan tyttö ei ole tutustunut Led Zeppelinin musiikkiin niin hyvin, että osaisi ääntää kappaleen ”D’yer Mak’er” oikein, eikä myöskään tiedä mitä se tarkoittaa.

Kappaleen seuraava tekstisegmentti josta on löydettävissä viittauksia, on seuraavanlainen: ”Dancing Days. Houses of the Holy. / Hot child in the city in the middle of the prairie. / Flirting with the boys with all her charms.” Tässäkin on kyse tyyppin IV monilähteisyydestä, eli tekstisegmentti käsittää useita kytkeitä. Kyseinen tekstisegmentti toimii myös

---

<sup>39</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Joke\\_about\\_Jamaica\\_%28reference%29](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Joke_about_Jamaica_%28reference%29). Tarkistettu 29.3.2016.

erinomaisena esimerkkinä siitä, miten subtekstien käyttö ja niiden ymmärtäminen voi parhaimmillaan antaa lukijalle täysin erilaisen luennan.

Lukija joka ei ole tietoinen tekstin subteksteistä, voi olettaa tekstissä puhuttavan preeriakaupungissa elävästä nuoresta naisesta joka viattomasti flirttailee poikien kanssa. Jos kuitenkin tuntee tekstiin kytkeytyvät subtekstit, koko tekstisegmentin merkitys muuttuu täysin. ”Dancing Days” on Led Zeppelinin kappale albumilta *Houses of the Holy* (1973). Kappale kertoo kesästä, ja koska *SP*-albumin tapahtumat sijoittuvat myös kesään, on kytkentä ymmärrettävä. Tämä tuli todettua jo kappaleen ”Constructive Summer” kohdalla. ”Hot child in the city” puolestaan viittaa Nick Gilderin albumin *City Nights* (1978) kappaleeseen ”Hot Child in the City”, joka kertoo lapsiprostituoidusta<sup>40</sup>. ”City in the middle of the prairie” voidaan tulkita tarkoittavan Minneapolisia, joka sijaitsee Yhdysvaltojen keskilännessä, ja jonne monet THS:n kappaleet sijoittuvat. ”Flirting with boys with all her charms” -säe puolestaan esiintyy Don Gibsonin countrykappaleessa ”Oh Lonesome Me”, joka julkaistiin vuonna 1958 Gibsonin samannimisellä albumilla. Tässä tapauksessa todennäköisempi subteksti on kuitenkin Neil Youngin versio samasta kappaleesta, joka löytyy Youngin albumilta *After the Gold Rush* (1970). Youngin hitaampi versio kappaleesta korostaa enemmän tekstin traagisuutta. ”Oh Lonesome Me” –kappaleen kertojahahmo on eronnut ja jäänyt murehtimaan eroa, kun taas hänen tyttöystävänsä on päässyt nopeasti yli erosta.

Subtekstien ymmärryksen avulla voimme siis saavuttaa uuden tulkinnan, jonka mukaan ”Joke About Jamaica” kappaleessa kerrotaan alaikäisestä, mahdollisesti prostituoidusta naisesta. Kappaleen kertoja on ihastunut tähän naiseen, mutta tämä tapaa muita miehiä. Tulkintaa alaikäisestä vahvistaa vielä se, että Led Zeppelinin *Houses of the Holy*-albumin kiistellyssä kannessa on kuvattu alastomia lapsia kiipeilemässä Pohjois-Irlannin Giant’s Causeway -basalttikivimuodostelmalla.

”Joke About Jamaican” viittaukset jatkuvat hiukan myöhemmin tyypin IV monilähteisessä tekstisegmentissä: ”Tired eyes. Trampled under foot. / Dazed and confused. Cocaine blues.” Tired eyes viittaa todennäköisesti Neil Youngin kappaleeseen ”Tired Eyes”, joka löytyy albumilta *Tonight’s the Night* (1973).<sup>41</sup> Koska ”Joke About Jamaica” sisältää runsaasti Led

<sup>40</sup> [Http://superseventies.com/sw\\_hotchildinthecity.html](http://superseventies.com/sw_hotchildinthecity.html). Tarkistettu 1.4.2016.

<sup>41</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Tired\\_eyes](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Tired_eyes). Tarkistettu 17.6.2016.

Zeppelin -viittauksia, voidaan myös ajatella, että tired eyes viittaisi Led Zeppelinin kappaleeseen ”Battle of Evermore”, albumilta *IV* (1971), josta sanapari löytyy<sup>42</sup>. Tässä tapauksessa pidän kuitenkin viittausta Neil Youngiin todennäköisempänä. Toki kyse voi olla kummasta tahansa, koska molempiin artisteihin viitataan myös muualla samassa kappaleessa. Kyseessä on hyvä esimerkki siitä, kuinka toisinaan on lähes mahdotonta sanoa, kumpaa subtekstiä tekijä on alkujaan tarkoittanut. Tässä tapauksessa sillä ei tosin mielestäni ole väliä, koska kumpikaan subteksti ei auta syventämään tulkintaa kappaleesta.

”Trampled under foot” viittaa jälleen Led Zeppeliiniin. ”Trampled Under Foot” -niminen kappale löytyy Led Zeppelinin albumilta *Physical Graffiti* (1975). ”Dazed and Confused” on puolestaan alun perin Jake Holmesin kappale albumilta *”The Above Ground Sound” of Jake Holmes* (1967). Rankasti muokattu, ja huomattavasti tunnetumpi versio kappaleesta on kuitenkin Led Zeppelinin käsialaa. Se ilmestyi yhtyeen debyyttialbumilla *Led Zeppelin* (1969).

”Cocaine Blues” puolestaan on alun perin T. J. Arnallin kappale, joka pohjautuu ”Little Sadie” -nimiseen kansansävelmään. ”Cocaine Blues” -kappaleesta on tehty monia eri versioita, tunnetuimpana kenties Johnny Cashin versio albumilla *At Folsom Prison* (1968). Myös Led Zeppelinin tiedetään soittaneen kappaletta keikoillaan ainakin medleyn osana.<sup>43</sup> Edellä mainitun lisäksi, ”cocaine blues” -säkeestä voidaan löytää aiemmin mainittujen subtekstien lisäksi myös tyyllillinen subteksti. Kuten aiemmin mainitsin, analysoin pääosin tekstiä, jättäen analyysin ulkopuolelle musiikin, laulun sekä esiintymisen. Kuitenkin tässä tapauksessa kyseessä on niin vahvasti yksilöllinen tyylikeino, joka aktivoi yksittäisen tekstin, että sisällytän sen analyysiini. Albumilta kuultuna Craig Finn änkyttää sanan cocaine ensimmäistä c-kirjainta. Tästä on selvästi tehtävissä kytkentä Queens of the Stone Age -yhtyeen kappaleeseen ”Feel Good Hit of the Summer”, albumilta *Rated R* (2000). Kappaleessa yhtyeen solisti Josh Homme laulaa sanan ”cocaine” samalla tavalla ensimmäistä kirjainta änkyttäen.<sup>44</sup> Tässä on siis löydettävissä THS:n tuotannossa varsin harvinainen tyyppin III tyyllillinen subteksti. Tässä subtekstissä on myös huomioitavaa jälleen kesään viittaava kappaleen nimi, kuin myös se että ”Feel Good Hit of the Summerin” sanoitukset koostuvat pelkästään erilaisten huumausaineiden nimien toistelusta.

---

<sup>42</sup> [Http://genius.com/2464221/The-hold-steady-joke-about-jamaica/Tired-eyes](http://genius.com/2464221/The-hold-steady-joke-about-jamaica/Tired-eyes). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>43</sup> [Http://www.ledzeppelin-database.com/geekbaseweb/songpage.aspx?songid=147&sort=0](http://www.ledzeppelin-database.com/geekbaseweb/songpage.aspx?songid=147&sort=0). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>44</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/C-c-c-c-](http://holdsteady.wikia.com/wiki/C-c-c-c-). Tarkistettu 29.3.2016.

Edellä käsitellyyn tekstisegmenttiin sisältyvät viittaukset voidaan tulkita olevan tarkoitettu ilmaisemaan, kuinka tarinan naishahmo on jäänyt huumeekoukkuun. Kappale ”Tired Eyes” kertoo epäonnistuneesta huumeekaupasta, ja ”Dazed and Confused” -kappaleen on toisinaan tulkittu kertovan huumeidenkäytöstä. ”Cocaine Blues” on varsin selvä tapaus, mutta ongelmaksi jää ”Trampled Under Foot”. Kappale nimittäin kertoo kiertoilmauksin seksuaalisesta kanssakäymisestä. Voidaan kuitenkin ajatella, että jos aiemmin mainitsemani prostituutioteoria pitää paikkansa, niin silloin kaikki käy helpommin järkeen, eikä kyse ole vain merkityksettömästä kappaleiden nimien luettelemisesta.

Varsinaisen albumin päättävän kappaleen ”Slapped Actress” otsikko kätkee sisäänsä subtekstin, jonka voimme selvittää kappaleella olevasta tekstisegmentistä:

We are the actors.  
The cameras are rolling.  
I'll be Ben Gazzara.  
You'll be Gena Rowlands.  
Sometimes actresses get slapped.  
Sometimes fake fights turn out bad.  
(SP, 11.)

Ben Gazzara ja Gena Rowlands näyttelivät pääosia amerikkalaisen ohjaajan, John Cassavetesin elokuvassa *Opening Night* (1977). Elokuva kertoo näyttelijättärestä, jonka henkinen tasapaino järkkyy tämän nuoren fanin kuoleman johdosta. ”Actresses get slapped” puolestaan on suora lainaus elokuvan dialogista.<sup>45</sup> Tekstisegmentissä on kyseessä tyyppi I suora nimeäminen, mutta samanaikaisesti myös tyyppi II deformatio viittaus subtekstiin. Mainittavaa on, että myös elokuvan ohjaaja John Cassavetes mainitaan erikseen kappaleen lopussa: ”I'll be John Cassavetes. / Let me know when you're ready.” Edellä mainitun lisäksi elokuva kytkeytyy albumin tarinaan myös teemallisesti, sillä molempien kantavia teemoja on ikääntyminen. Elokuvassa näyttelijätär Myrtle Gordon (Gena Rowlands) joutuu esittämään näyttämöllä itseään vanhempaa hahmoa, mikä on hänelle ongelma. Gordon luo kuolleesta fanista itselleen mielikuvitusystävän, joka edustaa Gordonille jo menetettyä nuoruutta. Lopulta, suoriutuakseen roolista Gordon joutuu kuvitelmissaan murhaamaan tämän itse luomansa nuoruudenkuvan.

---

<sup>45</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Actresses\\_get\\_slapped](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Actresses_get_slapped). Tarkistettu 29.3.2016.

Toinen albumin kolmesta bonuskappaleesta on nimeltään ”Cheyenne Sunrise”. Kappale alkaa seuraavasti:

When I left I wasn't thinking,  
that I wasn't coming home.  
But first Al Green,  
and then Barry White  
convinced me not to go.  
(*SP*, 13.)

Al Green on pitkän linjan yhdysvaltalainen soul-muusikko, kuten oli myös nyt jo edesmennyt Barry White. Jos mietimme joitakin tiettyjä subtekstejä näiden kahden muusikon urilta, joihin kappaleessa ”Cheyenne Sunrise” viitataan, niitä on mahdollista löytää. Al Greenin diskografiasta löytyy kappale ”Call Me (Come Back Home)” albumilta *Call Me* (1973). Barry Whitelta puolestaan löytyy kappale ”Baby, We Better Try to Get It Together” albumilta *Let the Music Play* (1976). Vaikka molemmat edellä mainitsemani kappaleet ovat epävarmoja vaihtoehtoja subteksteiksi, pystytään molemmat kappaleet kuitenkin perustelemaan. ”Call Me (Come Back Home)” voisi olla subteksti sen puolesta, että samassa yhteydessä, kun kappaleessa ”Cheyenne Sunrise” mainitaan Al Green, puhutaan myös kotiinpaluusta. Kappaleen ”Baby, We Better Try to Get It Together” käyttö subtekstinä ei ole aivan yhtä selkeää, mutta voimme löytää yhteyden, jos katsomme *SP*-albumin päättävää kappaletta ”Two Handed Handshake”. Kappaleella esiintyy nimittäin säe: ”We can put it back together”. Voidaan kuitenkin olettaa, että tässä tapauksessa Al Greeniin ja Barry Whiteen viitataan sen syyn takia, että molemmat ovat tulleet tunnetuiksi rakkauslaulujen esittäjinä. Kuunneltuaan näitä kahta artistia kappaleen ”Cheyenne Sunrise” kertojahahmo päättää palata takaisin rakastettunsa luo. Tässä tekstisegmentissä on siis tyypin IV monilähtöisyyttä sekä tyypin I suoraa nimeämistä. Toki THS:n fanien keskustelupalstalla on mielenkiintoisesti tulkittu Al Greenin ja Barry Whiten olevan kiertoilmauksia jollekin muulle. Al Green viittaisi vihreään alkoholijuomaan margaritaan, ja Barry White puolestaan valkoiseen huumausaineeseen, kuten heroiiniin tai kokaiiniin. Tämä tulkinta on hyvin mahdollisesti täysin paikkansapitävä, ja osoittaa myös miten eri ihmiset näkevät teksteissä eri asioita.

## 4.2 Uskonnollinen intertekstuaalisuus

Yksi suurimmista teemoista läpi THS:n diskografian on uskonto. Craig Finn on uskonnoltaan katolinen, ja katolilaisuuteen viitataan ahkerasti hänen teksteissään. THS:n tarinauniversumin hahmoilla on uskonnollisia nimiä, teksteissä mainitaan enkeleitä ja pyhimyksiä, tarinoissa vierailaan useasti kirkoissa ja hahmot kuolevat ja syntyvät uudelleen vähintään metaforisella tasolla. Monesti, kun uskontoon tai uskonnolliseen kuvastoon viitataan kirjallisuudessa, on kyse symboliikasta. Monet *Raamatun* kertomukset on tulkittavissa vertauksiksi, esimerkiksi Jeesuksen opetukset ja ihmeteot. Kuitenkin:

Symbolin, kuvan ja metaforan rajaa ei ole aina helppo vetää. Nyrkkisääntö on, että symboli on kiinteä ja toistuva; se voidaan ymmärtää tietyn kulttuurin ja konvention pohjalta. Monelle runoilijalle kehittyy kuitenkin oma symbolikieli jossa yleislyyriset symbolit – kuten lintu ja puu – saavat aivan omia, juuri hänelle tyypillisiä merkityksiä. Runoilijan symbolikielen selvittämiseksi on perehdyttävä koko hänen tuotantoonsa, sen kehitykseen ja vivahteisiin. (Grünthal 1994, 17).

THS:n sanoittaja Craig Finnillä on oma symbolikielensä. Yleislyyrisestä symbolista voidaan esimerkiksi ottaa joki. Joella on suuri merkitys THS:n sanoituksissa. Jokeen hukuttaudutaan ja synnyttään uudelleen. Sen ääreen rakennetaan leirejä ja sen ylitse vaelletaan uuteen päivään ja tulevaisuuteen. Yleensä Craig Finn tarkoittaa joella Mississippiä, joka erottaa Minneapolisin ja St. Paulin kaupungit toisistaan. Yleislyyristen symbolien sijaan keskityn analyysin tässä osiossa kuitenkin uskonnolliseen intertekstuaalisuuteen, ja avaamaan hiukan mitä *Raamatun* subtekstit sekä yleisesti uskonnolliset viittaukset merkitsevät THS:n tarinauniversumissa.

Ensimmäisenä voimme ottaa tarkasteluun tarinauniversumin päähenkilöt. Charlemagne ei varsinaisesti ole uskonnollinen nimi, ja aiemmin selvitinkin, että todennäköisimmin Charlemagnen viittaa Steely Danin kappaleeseen ”Kid Charlemagne”. On kuitenkin syytä muistaa, että Suomessa Kaarle Suurena tunnettu Charlemagne oli frankkien kuningas. Kaarle Suuri oli myös uskonnollinen mies, ja Paavi Leo III kruunasi hänet Rooman keisariksi vuonna 800.

Gideon on puolestaan tuttu nimi *Raamatusta*. Hän oli yksi Vanhan Testamentin tuomareista, jonka tarina löytyy Tuomarien Kirjasta. *Raamatussa* Gideon oli oikeamielinen uskon mies ja voittoisa sotapäällikkö. Lisäksi Gideons International on kristillinen järjestö, joka tunnetaan ennen kaikkea Raamattujen jakamisesta. THS:n tarinauniversumin Gideonissa on nähtävissä samoja elementtejä kuin *Raamatun* edeltäjässään. Myös THS:n tarinauniversumin Gideon on uskon mies ja taistelija, joskin hänen uskonsa näkyy enemmänkin siinä, että hän on katujengi Cityscape Skinsin jäsen. On huomionarvoista, että Gideon menettää järkensä oletettavasti jengiin initioitumisen hetkellä:<sup>46</sup>

Say a prayer for the cityscape skins.  
Half are getting sprung and half are going back in.  
There ain't no getting through to Gideon.  
He lost his mind when they jumped him in.  
(AKM, 15.)

Halleluiah on alkujaan hepreankielinen lausahdus, joka tarkoittaa, että ylistäkää Jehovaa tai ylistäkää Jumalaa. Kuten aiemmin mainitsin, THS:n tarinauniversumissa Halleluiah (albumien kansilehdissä kirjoitettu myös Hallelujah) on katolisen kasvatuksen saanut nuori tyttö, joka eksyy rikosten ja huumeiden polulle. Halleluiah tasapainoilee hyveellisen ja paheellisen elämän välissä ja selviytyy toisinaan kuiville, kunnes lankeaa uudelleen. Halleluiahin tarinan, tai ainakin yhden luvun hänen tarinastaan päättää albumin *SS* kappale ”How a Resurrection Really Feels”, jossa Halleluiah palaa kotiseudulle Minneapolisiin oltuaan vuosia poissa. Halleluiah saapuu kirkkoon kesken pääsiäismessun ja kysyy pastorilta, voisiko hän kertoa seurakunnalle, miltä ylösnousemus oikeasti tuntuu:

She crashed into the Easter mass  
with her hair done up in broken glass.  
She was limping left on a broken heel  
when she said ”father –  
can I tell your congregation how a resurrection really feels?”  
(SS, 11.)

Jyrki Nummi on kirjoittanut artikkelissaan, kuinka: ”[u]skonnolliset tekstit manifestoivat diskurssiin kaksi kokemuksen tasoa, fyysisen ja metafyyssisen. Kyse on tässä ja nyt olevan

---

<sup>46</sup> [https://m.reddit.com/r/theholdsteady/comments/26lyms/weekly\\_character\\_discussion\\_gideon/](https://m.reddit.com/r/theholdsteady/comments/26lyms/weekly_character_discussion_gideon/). Tarkistettu 19.6.2016.



fyysisen maailman sekä metafysisen toisen maailman kokemuksen välisestä suhteesta.” (Nummi 2006, 196.) Artikkelissaan Nummi mainitsee ns. *van genep* -teesin initiaation kolmivaiheisen rakenteen tulkitsemiseen:

- i) initioitu erotetaan alkuperäisestä asemastaan tosimaailman yhteisössä (separaatoriitti)
- ii) initioitu eristäytyy yhteisöstä alamaailman tilaan, jossa on erilaisia tabuja (marginaalitila)
- iii) initioitu siirtyy tai siirretään takaisin tosimaailman yhteisöön uudessa (initioidussa) asemassaan (uudelleenliittymisen riitti).

(Nummi 2006, 197.)

Niin sanotun siirtymäriittiteorian kehitti jo vuonna 1908 belgialainen antropologi Arnold van Genep,<sup>47</sup> ja sitä on käyttänyt hyväkseen esimerkiksi Joseph Campbell monomyytin rakentamisessa teoksessa *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Kolmivaiheisesta rakenteesta Nummi kirjoittaa että:

Ensimmäinen vaihe sisältää usein symbolisen kuoleman (esim. hautaamisen). Vastaavasti kolmanteen vaiheeseen sisältyy symbolinen uudelleen syntyminen (esim. haudasta nouseminen). Toisen vaiheen aikana initioitu on pyhässä tilassa, hän elää yhteisön ja sekulaarin ajan ulkopuolella. Kuoleman ja uudelleensyntymisen symbolit liittyvät tähän prosessiin toistuvasti. (Nummi 2006, 197.)

Edellä kuvattu kolmivaiheinen initiaatio toteutuu kaikkien kolmen THS:n tarinauniversumin päähenkilön kohdalla. Halleluiahin separaatoriittinä voidaan nähdä hänen ilokaasun vaikutuksen alaisena tehdyn upotuskasteen muodossa toteutettu kuolema ja uudelleensyntymä SS-albumin kappaleessa ”Banging Camp”. Tästä kerron lisää analyysin myöhemmässä vaiheessa. Kappaleessa ”How a Resurrection Really Feels” Halleluiah palaa takaisin kertomaan miltä ylösnousemus oikeasti tuntuu (uudelleenliittymisen riitti), mutta samalla mainitaan myös, kuinka: ”She’s been disappeared for years. / Today she finally came back.” Ja vielä, samassa kappaleessa mainitaan muiden luulle hänen kuolleen: ”They got a mural up on E 13<sup>th</sup>. / It says Halleluiah Rest In Peace”. Tämä voidaan tulkita toisen vaiheen marginaalitulaksi.

---

<sup>47</sup> [Http://www.uta.fi/avoinyliopisto/arkisto/sosiaaliantropologia/uskonto.html](http://www.uta.fi/avoinyliopisto/arkisto/sosiaaliantropologia/uskonto.html). Tarkistettu 29.3.2016.

Gideon puolestaan kokee separaatiiritin menettäessään järkensä. Hänen marginaalitilaansa kuuluu eristäytyminen omasta yhteisöstään (Cityscape Skins) muuttamalla Michiganiin työskentelemään Michelinin rengaskaupassa. Tämä marginaalitalan vaihe on mainittu *AKMn* kappaleella ”Sweet Payne”: ”Gideon’s been living up in Bay City Michigan. / He’s been working at the Michelin. / He got messed up with some messed up magicians.” Uudelleenliittymisen riitin Gideon kokee albumin *TD* kappaleella ”The Ambassador”, jossa ensin mainitaan Michiganin olleen Gideonille vain väliaikainen vaihe elämässä: ”A Bay City tire shop. / It’s just a temporary stop. / A touchdown on a trip that was mostly undefined.” Kuten jo esikoisalbumilla viitattiin, Gideon tutustuu Michiganissa omituiseen mystikkohahmoon, josta ”The Ambassador” antaa meille lisää tietoa:

Your friend from the tire shop.  
He keeps talking about some rock.  
Like he wants something hard to hit his head on.  
You said he’s a mystic.  
Well I know he’s not Catholic.  
He’s got a cross all upside down carved in his arm.  
(*TD*, 4.)

Kappaleen lopussa Gideon palaa mystikkotoverinsa kanssa Minneapolisiin kostamaan häntä kohdanneen vääryyden. Samalla annetaan ymmärtää, että tällä mystikolla todella olisi psyykkisiä voimia:

When you came back to us  
in South Minneapolis.  
You said revenge exists outside of space and time.  
Back behind The Ambassador.  
Man it feels kind of magical.  
I guess your friend can really move things with his mind.  
(*TD*, 4.)

Internetissä on myös tulkittu, että juuri Gideon olisi tuo mystikko,<sup>48</sup> mutta itse en pidä tätä tulkintaa uskottavana. Oma tulkintaani puoltaa se, että kappaleessa ”Sweet Payne” Gideon ja maagikko (tai maagikot) ovat selkeästi kaksi eri hahmoa. Bay Cityn rengaskauppa on samalla hyvä esimerkki tyypin II kytkennästä jossa kirjailija siteeraa omaa aiempaa tekstiä,

---

<sup>48</sup> [Http://genius.com/2951404](http://genius.com/2951404). Tarkistettu 29.3.2016.

jonka kautta lukija pystyy suorittamaan tulkinnan, että kappaleessa ”The Ambassador” esiintyvä henkilö on nimenomaan Gideon, vaikka häntä ei nimeltä mainitakaan.

Charlemagnen osalta on hiukan hankalampaa suoraan sanoa hänen separaatio- tai uudelleenliittymisen riittejä, mutta separaatoritiksi on oikeastaan ehdolla kaksi kohtaa. Kaikki Charlemagnen ongelmat tuntuvat alkavan siitä hetkestä, kun poliisit tulevat hänen ovensa taakse ja hän joutuu tuhoamaan myyntiin tarkoitettun huumelastin albumin *AKM* kappaleessa ”You Gotta Dance (With Who You Came to the Dance With)”: ” Say a prayer for sweet Charlemagne. / He had the pigs at the door. He put the drugs down the drain. / He's gonna have to come up with seven grand some other way.” Toinen vaihtoehto Charlemagnen separaatoritille on hänen kuolemansa, joka saattaa olla symbolinen tai jopa oikea kuolema saman albumin kappaleessa ”Curves and Nerves”: ”Charlemagne in a shallow grave. / With a Nazareth tape. And a vodka ice and Gatorade.” Molempiin tapauksiin palaan vielä analyysin myöhemmässä vaiheessa. Marginaalituloksi sen sijaan voidaan tulkita Charlemagnen viettämä aika Coloradossa tai Kaliforniassa. Ainakin Coloradossa Charlemagne on ollut tilanteessa joka viittaisi eristymiseen yhteisöstä:

He was dreadlocked in the dorms in the Colorado corn.  
He says he's got your vegetation.  
...  
And he's done with DVDs, he's fully entertained.  
He's bleaching out the blood stains, he's got diamonds in the drain.  
(*BaGiA*, 13.)

Toinen vaihtoehto olisi Kalifornia, joka vaikuttaa siltä, ettei Charlemagne ole siellä täysin vapaaehtoisesti, tai ainakin mieluummin olisi jossain muualla.

I went to your party and your party got so clever.  
I put a Milkcrate on my head and surrendered in the corner.  
Some borderline whore asked me how I'm liking California.  
I just cried.  
(*AKM*, 12.)

Charlemagnen uudelleenliittymisen riitin voidaan nähdä tapahtuvan *TDn* kappaleella ”Runner’s High”, jossa hän on kyllästynyt pakenemaan ja palannut takaisin Kaliforniasta:

He stopped by and I didn't even recognize.  
He looked shaky and sweaty and puffy and petrified.  
He said that thing in California is kind of compromised.  
I was hoping you'd help me.  
Man I'm so sick of running.  
(*TD*, 8.)

Kuten mainitsin, Charlemagnen kohdalla nämä initiaatiot jäävät Halleluiahia ja Gideonia epäselvemmiksi, mutta niissäkin on nähtävissä asemasta erottamista, symbolista kuolemaa ja pyhässä tilassa elämistä. Ja vielä, on helpompi nähdä initiaation toteutuminen myös Charlemagnen kohdalla, koska häntä on THS:n tarinauniversumissa verrattu pelastajaan tai vapahtajaan. Halleluiahille Charlemagne on esiintynyt vapahtajan kaltaisena hahmona, vaikka lopulta Halleluiah menettää uskonsa Charlemagneen. Ensiksi albumin *AKM* kappaleessa "The Swish": "I spent half the time trying to get paid from our savior". Tämän jälkeen albumin *SS* kappaleessa "How a Resurrection Really Feels": "She spent half last winter / just trying to get paid / from some guy she'd originally thought to be our savior". Ja kolmannen kerran albumin *SP* kappaleessa "Constructive Summer": "I met your savior, I knelt his feet. / He took my ten bucks and he went down the street." Viimeiseen tekstisegmenttiin palaan vielä analyysin myöhemmässä vaiheessa.

Seuraavaksi tarkastelen merkittävimpiä *SP*-albumilla esiintyviä uskonnollisia intertekstuaalisia viittauksia. Albumin seitsemäs kappale "Both Crosses" alkaa seuraavilla säkeillä:

She says sometimes she sees these things.  
Right before they're happening.  
Hail Mary, full of grace.  
Some nights she swears she feels her face.  
(*SP*, 7.)

"Both Crossesia" edeltävän kappaleen, "Yeah, Sapphire" lopussa annetaan ymmärtää, Sapphireella olevan jonkinlainen ennalta näkemisen kyky. Tähän palataan heti seuraavan kappaleen, alussa. Näitä näkyjä paljastuu lukijalle pitkin kappaletta, kuten: "She saw him gushing blood right before he got cut. / She saw them put a body in a bag in the trunk."

Kappaleen kolmas säe, ”Hail Mary, full of grace” on katolisen, latinankielisen esirukouksen, tai rukouspyynnön Ave Maria englanninkielisen version alku.<sup>49</sup> Rukouksen käyttäminen tässä tekstissä ilmaisee, että tarinan naishenkilö, jonka tulkitsen olevan Sapphire, olisi ainakin jossain määrin uskonnollinen, tarkemmin katolinen. Tulkitsen kappaleen naispuolisen hahmon Sapphireksi nimenomaan tuon väkivallanteon ennalta näkemisen vuoksi, joka kuvataan eri henkilöiden näkökulmasta kappaleissa ”Yeah, Sapphire” ja ”Both Crosses”. Toisaalta vaikka Hail Mary voidaan nähdä rukouksena, voidaan kappaleen Mary tulkita myös yhdeksi THS:n tarinauniversumin hahmoista. Mary -niminen henkilö nimittäin esiintyy ainakin kahdessa THS:n kappaleessa. Albumin *AKM* kappaleella ”Barfruit Blues” kerrotaan Mary -nimisestä hahmosta:

Mary’s got a bloody nose from sniffing Margarita mix.  
She licked her lower lip and then she kissed that Hallelujah chick.  
She came off kind of spicy but she tasted like those pickle chips.  
We thought she was a dancer but her steps they made the records skip.  
She came off kind of crunchy but she went down like a chicken strip.  
Dripping wet with the special sauce. She had a confident smile and a nervous cough.  
We got off.  
(*AKM*, 3.)

Edellä oleva lainaus on ainoa hetki THS:n tuotannossa, jossa kerrotaan suoraan Marysta, mutta kyseisessä kappaleessa on itse asiassa varsin paljon tietoa hänestä, josta voimme tehdä jatkotulkintoja. Ensimmäisessä THS:n levyttämässä kappaleessa, ”Milkcrate Mosh”, joka on ilmestynyt albumin *AKM* bonusraitana, mainitaan seuraavasti: ”Nervous cough, nervous cough, nervous cough and now we’re off. / Went down on the Denver slums and she woke up in the Rocky Mountain dawn.” Jos ”Milkcrate Mosh” on ”Barfruit Bluesin” subteksti, niin voimme tulkita molemmissa kappaleissa olevan saman henkilön, eli Maryn.

Mary mainitaan epäsuorasti myös albumeilla julkaisemattomalla kappaleella ”212 Margarita”: ”She said call me 612-Bloody-Mary. / ’Cause I’m nice and I’m spicy and I’m your only sure shot at recovery.” Tässä ei Marya mainita suoraan, mutta 612-Bloody-Mary on tulkittavissa puhelinnumeroksi, koska numero 612 on Minneapolisin alueen aluekoodi. Voimme siis tehdä tulkinnan, että kyseessä olisi tyyppin II kytkentä ja kyseessä olisi juurikin

---

<sup>49</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Hail\\_Mary](https://en.wikipedia.org/wiki/Hail_Mary). Tarkistettu 29.3.2016.

Maryn puhelinnumero. Tästä huolimatta emme voi varmasti tehdä tulkintaa, jossa kappaleessa ”Both Crosses” mainittu Mary olisi THS:n tarinauniversumin Mary, vaan edelleen todennäköisempi kytkentä olisi tyypin II kytkentä, jonka subteksti olisi esirukous Hail Mary.

Tunnetuimmat Mary -nimiset henkilöt englanninkielisessä *Raamatussa* ovat Jeesuksen äiti johon esirukous viittaa sekä Jeesuksen seuraaja Magdalan Maria. Juuri Jeesuksen äidistä Mariasta sekä Magdalan Mariasta on olemassa madonnan ja huoran stereotypia, jota esimerkiksi Hannele Koivunen on käsitellyt kirjassaan *Madonna ja huora* (2005). Kappaleiden sanoituksissa asiaa on puolestaan käsitellyt Laura Leiwo pro gradu -tutkielmassaan *Tytöt kuskina vaan silloin kun on hätätilanne* (2012). Tutkielmassaan Leiwo sanoo esimerkiksi että:

[P]opulaarimusiikki – ja nimenomaan rocklyriikka – on jopa erityisen ansioitunutta kahtia jaetun naisobjektin ylläpitämisessä ja uusintamisessa. Perinteinen maskuliininen rock esittää naisen miehen, yleensä solistin, halujen kohteena, yltiöseksuaalisena ja vailla varsinaista identiteettiä tai omaa tahtoa. Miehen turmioksi nainen koituu pettäessään tai jättäessään, ja lyyrikko saa aiheen ja tunnetta vielä yhteen power balladiin. Parhaimmillaan nainen voi sen sijaan osoittautua rentturokkarin pelastajaksi, jonka ylle asetellaan neitsytäidin tai enkelin sädekehää. (Leiwo 2012, 44).

Mielenkiintoisesti voimme nähdä, että THS:n tarinauniversumissa Halleluiah edustaa varsin selvää kahtiajakoa madonnaan ja huoraan. Välillä hänet nähdään hyvinkin pyhimysmäisenä hahmona, ja toisinaan prostituoituna, tai pornoteollisuuden näyttelijänä, kuten kappaleessa ”Curves and Nerves”:

Holly went to Hollywood. It looked nothing like she thought it would.  
She didn't get to the part with the studios. She went straight to video.  
She did a movie called "North Dallas Foursome".  
There was agony and ecstasy and the cheerleaders got gruesome.  
She did a movie called "Revenge of the Pervs".  
There were screams and jeans and curves and nerves.  
(AKM, 13.)

Jos perinteisessä maskuliinisessa rockissa nainen nähdään yksiulotteisesti joko madonnana tai huorana, voidaan sanoa, että Halleluiah on hahmona monipuolisempi, koska hänessä yhdistyvät nämä naisellisten stereotyyppien molemmat puolet. Tämän lisäksi Halleluiah on varsin aktiivinen toimija, jolle muodostuu tarinan edetessä identiteetti ja oma tahto, jopa selkeämmin kuin tarinauniversumin muille hahmoille kenties Charlemagnea lukuun ottamatta.

Kappaleen ”Both Crosses” seuraavissa säkeissä voimme nähdä tyypin IV kytkennän, jossa samasta tekstisegmentistä on löydettävissä useampia subtekstejä. Tässä siis on löydettävissä subtekstejä sekä Uuden Testamentin evankeliumeihin, että Craig Finnin aikaisempiin teksteihin.

She's known a couple boys that died,  
and two of them were crucified.  
Last one had enlightened eyes.  
The first guy he was Jesus Christ.  
Hey Judas, I know you've made a grave mistake.  
Hey Peter, you've been pretty sweet since Easter break.  
(SP, 7.)

Edellinen kappale, ”Yeah, Sapphire” päättyy siihen, kun miespuolinen, haavoittunut kertoja pyytää Sapphirea hakemaan itsensä pois nykyisestä olinpaikastaan. Lopussa tämä kertoja jää toistelemaan säettä: ”I was skeptic at first, but these miracles work”. Tämä saattaa viitata kappaleen ”Both Crosses” kohtaan jossa puhutaan ristiinnaulitusta pojasta, jolla on ”valaistuneet” silmät. Voimme tehdä tulkinnan, että hän olisi eräänlainen ”epäilevä Tuomas”, joka uskoo Sapphiren näkyihin vasta jouduttuaan itse ristiinnaulituksi.

Juudas puolestaan on hahmo, jonka THS on maininnut myös kolmessa muussa kappaleessaan, ja koska THS:n tarinoista ei suoraan löydy Juudas -nimistä hahmoa, tulkitsen tarinassa käytettävän Juudasta metaforana. Ensimmäinen maininta Juudaksesta löytyy kappaleesta ”Milkcrate Mosh”:

She said I usually wouldn't do this.  
But I couldn't help but notice.  
You had that text across the t-shirt.

It said: What Would Judas Do?

(AKM, 11.)

Kappaleessa mainitaan Charlemagne nimeltä, ja voimme olettaa kappaleen naispuolisen henkilön olevan Halleluiah. Kristityillä on usein rannekoruja tai t-paitoja, joissa lukee ”What Would Jesus Do?”, josta kappaleen t-paidassa esiintyvä lause on parodioitu. Fanien keskuudessa on yleisesti tulkittu Hallelujahin olevan lauluissa mainittu Juudas, joka pettää Charlemagnen.<sup>50</sup>

Toisen kerran Juudas mainitaan SS-albumin kappaleella ”Chicago Seemed Tired Last Night”: ”When Judas went up and kissed him, / I almost got sick. / I guess I knew what was coming.” Tämä voidaan tulkita niin, että kappaleen kertoja tietää, tai hänen olisi pitänyt ainakin arvata mitä on tulossa. Eli tässä tapauksessa opetuslapsi pettää opettajansa, tai todennäköisemmin rakastajatar pettää rakastajansa.

Albumin *BaGiA* kappaleessa ”Citrus” Juudas mainitaan useampaan kertaan, mutta viimeinen niistä on mielestäni tärkein: ”Lost in fog and love and faithless fear. / I’ve had kisses that make Judas seem sincere.” Tässä kappaleen kertoja mainostaa saaneensa vilpillisempiäkin suudelmia kuin sen, jonka Juudas antoi Jeesukselle. Lukija voi tulkita kappaleen kertojan olevan Charlemagne, joka muistelee häneen kohdistunutta petosta.

Palatakseni kappaleeseen ”Both Crosses”, edellä mainitussa tekstisegmentissä tarinan kertoja tietää Juudaksen tehneen vakavan virheen, jonka jälkeen hän mainitsee, kuinka Pietari on ollut melko ”suloinen” sitten pääsiäisloman. THS mainitsee Pietarin kertaalleen aiemmin, mutta on oletettavaa, että Pietariin viitataan molemmilla kerroilla nimenomaan *Raamatun* henkilönä, eikä THS:n tarinauniversumissa esiintyvänä Pietari -nimisenä hahmona. Tässä tapauksessa todennäköisin tulkinta säikeistä olisi se, että Pietari on ollut helpottunut Jeesuksen ylösnousemuksen jälkeen. Etenkin kun tiedetään Pietarin kieltäneen Jeesuksen kolmasti pitkäperjantaina. Aiemmassa tapauksessa puolestaan on mielestäni selvää, että Pietariin viitataan taivaan porttien vartijana albumin SS kappaleessa ”How a Resurrection Really Feels”: ”St. Peter had me on the queue, / but the St. Paul Saints they waved me thru”. Tämän lisäksi voidaan mainita, että Craig Finnin sooloalbumilta *Faith in the Future* (2015) löytyy kappale ”Saint Peter Upside Down”. Perimätiedon mukaanhan Pietari ristiinnaulittiin

---

<sup>50</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Judas](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Judas). Tarkistettu 19.6.2016.



pää alaspäin. Pietari voidaan toki myös tulkita yhdeksi tarinan hahmoista, jos THS:n tarinauniversumin yksi keskeisistä tapahtumista on Jeesuksen tarinaan verrattava kertomus petoksesta ja ristiinnaulitsemisesta. Tässä tarinassa siis Charlemagne olisi metaforinen Jeesus, Halleluiah olisi Juudas, ja tällöi Pietariin rooli jäisi joko Gideonille tai useassa kappaleessa esiintyvälle nimeämättömälle kertojahahmolle.

Seuraava viittaus kappaleessa ”Both Crosses” on: ”You Catholic girls start much too late. / Baby, let’s transverberate.” Tämän subteksti on Billy Joelin albumilta *The Stranger* (1977) löytyvä kappale ”Only the Good Die Young”, jossa esiintyy säe ”You Catholic girls start much too late”, eli kyseessä on hyvin tyypillinen tyyppin II kytkentä. Kappale kertoo yrityksistä vietellä nuori katolilainen tyttö nimeltä Virginia,<sup>51</sup> ja juuri tuohon THS viittaa käyttäessään Billy Joelin kappaletta subtekstinä. THS on myös aiemmin viitannut samaan kappaleeseen. Tämä tapahtui *AKM* albumin kappaleessa ”Certain Songs”: ”B-1 is for the good girls. / It’s Only the Good Die Young.” Transverberaatio puolestaan tarkoittaa uskonnollista ekstaasitilaa,<sup>52</sup> ja myös se on tässä tapauksessa helposti tulkittavissa seksuaaliseksi viitteeksi. Billy Joelin kappaleesta voimmekin tehdä tulkinnan, että ”Both Crosses” -kappaleessa tarinan kertojahahmo pyrkii viettelemään viattoman tai ainakin näennäisesti viattoman katolisen naisen, saman josta hän kappaleessa kertoo. Tämä nainen on siis tulkittavissa Sapphireksi, mutta kertojahahmon henkilöllisyys jää epäselväksi. Yksi kappaleessa esiintyvistä Sapphiren näyistä on seuraavanlainen:

She saw the footage right before it got cut.  
She saw all the bodies. She saw all the blood.  
She saw the angel put a sword in his side.  
Baby, that’s how we got canonized.  
(*SP*, 7.)

Kaksi ensimmäistä säkeistöä ennakoii veritekoa, mutta on epäselvää, onko kaikki kappaleella esiintyvät veriteot yhtä ja samaa, vai onko kyseessä useampi erillinen tapahtuma. Kuitenkin aiemmin viitataan useampaan henkilöön jotka kuolivat, ja tässäkin tekstisegmentissä mainitaan ruumiit monikossa. Enkelin miekan sivuun asettaminen puolestaan voidaan tulkita viitteeksi *Raamatusta*, jossa Matteuksen Evankeliumista löytyy seuraava kohta:

---

<sup>51</sup> [Http://performingsongwriter.com/only-good-die-young/](http://performingsongwriter.com/only-good-die-young/). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>52</sup> [Http://mariamthresia.org/transverberation/](http://mariamthresia.org/transverberation/). Tarkistettu 29.3.2016.

Yksi Jeesuksen seuralaisista ryhtyi vastarintaan, veti miekkansa esiin ja iski ylipapin palvelijaa niin että tältä irtosi korva. Silloin Jeesus sanoi hänelle: ”Pane miekkasi tuppeen. Joka miekkaan tarttuu, se miekkaan kaatuu. Luuletko etten voisi pyytää apua Isältäni? Hän lähettäisi tänne heti kaksitoista legioonaa enkeleitä ja enemmänkin”.

(Matt. 26:51-53.)

Edellä olevassa *Raamatun* lainauksessa Juudas on juuri kavaltanut Jeesuksen, joka pidätetään. Tämä voidaan tulkita vertauskuvallisena kappaleen ”Both Crosses” tapahtumiin. Yhtä henkilöistä tullaan hakemaan pois muiden toimesta, mutta hän ei kuitenkaan turvaudu väkivaltaan, koska silloin hänet kanonisoidaan, ja mahdollisesti näin hän saa ihmisten silmissä anteeksi aiemmat pahat tekonsa.

She saw the film right before it came out.  
At first she thought Judas might go for the mouth.  
She saw the nails. She saw the hands.  
She saw the crowd. She heard the band.  
The new kid begged them not to do it.  
Jesus just said I still love you Judas.  
Since you've been up in Massachusetts  
I've been dreaming about dos cruces.  
(*SP*, 7.)

”Both Crosses” -kappaleen lopussa palaamme jälleen Juudakseen. Mielenkiintoisesti tässä näyn näkijä luulee hetkellisesti, että Juudas suutelisi Jeesusta suulle. Tämä tukee tulkintaa naispuolisesta Juudaksesta, eli tässä tapauksessa Halleluiahistä. Tekstisegmentti voidaan tulkita niin, että ”new kid” ja ”Jesus” ovat kaksi eri hahmoa, joista vähintään toinen ristiinnaulittaisiin ja toiselle tehtäisiin muuten väkivaltaa. Vaihtoehtoisen tulkinnan mukaan ”new kid” -hahmolle ei tehtäisi väkivaltaa, mutta hän yrittäisi estää Jeesuksen ristiinnaulitsemisen.

Kappaleen ”Both Crosses” lopussa kertoja on jäänyt yksin ja ilmeisesti Sapphire jonka näyistä kappaleessa on kerrottu, on lähtenyt Massachusettsiin. Massachusettsin osavaltiolla onkin varsin suuri merkitys THS:n sanoituksissa. Sen voidaan nähdä olevan paikoista kenties merkittävin Twin Citiesin ja Ybor Cityn jälkeen, ja tähän palaan tarkemmin myöhemässä vaiheessa analyysiani. On kuitenkin huomattavaa, että kappaleen ”Both Crosses” lopussa

tarinan kertojahahmo jää yksin miettimään tai uneksimaan kahdesta rististä sen jälkeen, kun Sapphire on lähtenyt Massachusettsiin.

On vielä syytä mainita, että ”Dos Cruces” on Carmelo Larrean säveltämä espanjalainen bolero, joka levytettiin ensimmäisen kerran vuonna 1952. Se kertoo rakastavaisista jotka kohtalo on erottanut toisistaan, ja kaksi ristiä on pystytetty kuolleen rakkauden symboleiksi. Tämän subtekstin avulla voidaan tehdä tulkinta, ”Both Crosses” -kappaleen kertojahahmo ja Sapphire ovat rakastavaisia, jotka ovat joutuneet kohtalon erottamiksi.

Varsinaisen *SP*-albumin viimeiseltä kappaleelta ”Slapped Actress” on vielä löydettävissä yksi mielenkiintoinen tekstisegmentti.

Don't mention bloodshed,  
don't tell them it hurts.  
Don't say we saw angels.  
They'll take us straight to the church.  
(*SP*, 11.)

Enteet, ilmestykset ja unijaksot ovat varsin arkipäiväisiä asioita THS:n tarinauniversumissa. Jo kappaleessa ”Both Crosses” näimme miten ”Angel put a sword on his side”. Albumin *AKM* kappaleessa ”Sweet Payne”, on edellä kuvattua tilannetta vastaava kohta: ”Strong stuff / and she had more than enough. / She was slumping over smiling / and sailing off with cherubim.” Yhteys näiden kahden kohdan välillä voimistuu, kun laajentaa molempien kappaleiden lainauksia hiukan pidemmiksi. Molemmissa kappaleissa nimittäin mainitaan myös skinit, ”Sweet Paynessa” vielä tarkemmin määriteltynä ”Cityscape Skins”. Sekä ”Sweet Paynessa” että ”Slapped Actressissa” siis puhutaan skineistä ja enkeleistä samassa yhteydessä. Onkin oletettavaa, että joko ”Slapped Actress” kertoo toisesta näkökulmasta ”Sweet Paynen” tapahtumista, tai sitten samankaltaiset tapahtumat ovat toistuneet jälleen kerran. On vielä tarpeellista mainita, että kerubeja pidetään yleensä Jumalan ilmestymisen vertauskuvina, ja Jumala itse on ilmestynyt aikaisemminkin THS:n diskografiassa. Esimerkiksi *AKM*-albumin kappaleessa ”Sketchy Metal”: ”We didn't see the Holy Ghost. / But the Father and Son they seemed like regular folks. / Jesus rolled his eyes when his dad made Jesus jokes.”

Vielä albumin bonuskappaleella ”Cheyenne Sunrise” on seuraava tekstisegmentti:

Onward Christian Soldiers.

We're gonna bash right through your borders.

I bet your next party gets sketchy.

I saw the new kids nodding off.

(*SP*, 13)

”Onward, Christian Soldiers” on Sabine Baring-Gouldin vuonna 1865 sanoittama ja Arthur Sullivanin vuonna 1871 säveltämä virsi. Subtekstin avulla voidaan tehdä tulkinnan, että kappaleen kertojahahmo tullut uskoon, tai on uskossa. Voimme tulkita kertojan pääseen irti paheellisesta elämäntavasta uskonnon avulla. Samalla hän kuitenkin ilmaisee huolensa niiden puolesta, jotka vielä ovat jääneet kiinni paheelliseen elämään.

### 4.3 Kappaleiden keskinäinen intertekstuaalisuus

Kuten olen maininnut, suuri osa THS:n intertekstuaalisuudesta rakentuu sitaateista omiin, aiempien kappaleiden teksteihin. Oikeammin kyse on siis intratekstuaalisuudesta, jolla tarkoitetaan tekijän oman tuotannon välisiä yhteyksiä. Tämä ei ole rocklyriikassa mitenkään harvinaista. Esimerkiksi Atte Oksanen on maininnut että:

Osoituksena kontekstien prosessuaalisuudesta toimii myös artistien tuotannon sisäiset viitteet. Yhtyeen uusi kappale saattaa viitata vanhaan, ehkä selventää sitä ja ehkä jatkaa tarinan loppuun, ikään kuin kaunokirjallisuudessa, jossa tekijä saattaa palata aina uudestaan samaan teemaan. (Oksanen 2007, 161.)

Tällaisista tekijän omien aikaisempien tekstien sitaateista olen jo antanut edellä muutamia esimerkkejä. Seuraavassa käyn läpi tekstisegmenttejä jotka avaavat THS:n tarinauniversumin sisäisiä kytkentöjä. Juuri näitä sitaatteja pidän ensiarvoisen tärkeänä siitä syystä, että nämä omien, aiempien tekstien tyyppin II sitaatit auttavat ymmärtämään paremmin THS:n albumien jatkuvaa tarinaa. Tuota tarinaa avaan vielä hiukan analyysin viimeisessä osassa.

Aloitamme jälleen albumin *SP* sanoituksista. Albumin avauskappaleen ”Constructive Summer” loppupuolella on säkeet:

I met your savior. I knelt his feet.  
He took my ten bucks and he went down the street.  
I tried to believe all the things that you said.  
But my friends that aren't dying are already dead.  
(*SP*, 1.)

Edellä oleva tilanne kuvaa huumekauppaa, jossa tarinan kertoja antaa kymmenen dollaria huumeiilerille, joka lähtee noutamaan pyydettyä huumausainetta lyhyen matkan päästä. Craig Finnille ominaiseen tapaan tilannetta on väritetty uskonnollisella kuvastolla, jossa kertoja tapaa pelastajan maineessa olevan henkilön ja polvistuu hänen eteensä, kuitenkin tietäen, että ainoa tie pelastukseen jota tämä tarjoaa, on päihteiden tie. ”Savior”, eli pelastaja tai vapahtaja on toistuva elementti THS:n sanoituksissa kuten olen jo maininnut. Vapahtaja mainitaan ”Constructive Summer” mukaan lukien ainakin viidessä eri kappaleessa. Yleinen

olettamus ja todennäköinen tulkinta on, että kyseinen vapahtaja olisi huumekauppiaas Charlemagne, jota Halleluiah pitää pelastajanaan ja suojelejanaan.<sup>53</sup> ”Constructive Summerin” kertoja ei kuitenkaan pidä Charlemagnea pelastajanaan, kuten kappaleen kaksi viimeistä säettä meille paljastaa: ”Getting older makes it harder to remember. / We are our only saviors.”

Edellä olevan tekstisegmentin viimeistä säettä pidän varsin merkittävänä. Sen nimittäin voi nähdä subtekstinä THS:n esikoisalbumin *AKM* kappaleeseen ”Knuckles”, jossa mainitaan esimerkiksi: ”It’s hard to keep trying when half your friends are dying. / It’s hard to hold steady when half your friends are dead already.” Edellä mainitun lisäksi ”Knuckles” -kappaleen kertoja toistaa useampaan otteeseen, että puolet hänen ystäväistään ovat kuolleet. Koska ”Knuckles” on ainoa kappale THS:n diskografiassa jossa mainitaan nimeltä tarinan kertoja Freddy Knuckles, voisi olettaa hahmon olevan melko irrallinen THS:n tarinauniversumin muista hahmoista. Tätä käsitystä voisi myös vahvistaa tieto että ”Knuckles” on ensimmäinen kappale, jonka THS on tehnyt.<sup>54</sup> Kuitenkin, subtekstejä tarkastelemalla voimme tulkita Freddy Knucklesin olevan toistuva hahmo THS:n universumissa. ”Constructive Summerin” lisäksi Freddy Knucklesiin voidaan yhdistää ainakin seuraava säe yhtyeen kuudennen albumin *TD* avausraidalta ”I Hope This Thing Didn’t Frighten You”: ”And most of them are dead and some don’t even live here anymore.” Tämän lisäksi *TD*-albumilla – joka on yhtyeen toistaiseksi viimeisin albumi – on eniten viittauksia yhtyeen ensimmäiseen albumiin. Voidaankin katsoa, että *TD* tietyssä mielessä palaa tarinallisesti jälleen alkuun, ja antaa lukijalle lisäinfoa aiemmin tapahtuneesta.

Albumin kolmannessa kappaleessa ”One for the Cutters” mainitaan termi ”townie”. Kuten aiemmin mainitsin, sen voidaan tulkita viittaavan alempaan sosioekonomiseen luokkaan, tarkoittaen kaupunkilaista erotuksena yliopistokaupungeissa muualta kaupunkiin opiskelemaan tulleista nuorista. Ensimmäisen kerran ”townies” mainitaan kappaleen alkupuolella:

When there weren't any parties, she'd park by the quarry.  
Walk into the woods until she came to a clearing.

---

<sup>53</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Charlemagne](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Charlemagne). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>54</sup> [Http://www.citypages.com/news/home-for-the-holidays-with-the-hold-steady-6685643](http://www.citypages.com/news/home-for-the-holidays-with-the-hold-steady-6685643). Tarkistettu 29.3.2016.

Where townies would gather and drink until blackout.  
Smoke cigs until they're sick. Pack bowls and then pass out.  
(SP, 3.)

Kuten aiemmin mainitsin, kappaleen subteksti on Peter Yatesin elokuva *Breaking Away* (1979). Elokuvasa on varsin selkeä vastakkainasettelu kaupungissa varttuneiden nuorten, ja kaupunkiin muualta opiskelemaan muuttaneiden välillä. "One for the Cutters" noudattelee tätä samaa vastakkainasettelua, mutta kappaleen tarinassa yksi naispuolinen toisen vuoden opiskelija viettää toisinaan aikaa kaupunkilaisten kanssa ("When there weren't any parties / sometimes she partied with townies"). Yhtenä iltana jotain menee kuitenkin pieleen, syntyy tappelu ja yksi kaupunkilaisista puukotetaan. Kappaleessa ei paljastu onko tekijä opiskelija vai kaupunkilainen, mutta aiemman vastakkainasettelun perusteella voimme tulkita kyseessä olevan opiskelija. Tekijä pakenee, hänet saadaan kaksi viikkoa myöhemmin kiinni, ja tarinan naishahmo suojelee puukottajaa antamalla tälle väärän alibin. Mielenkiintoisesti myöskään kaupunkilaiset eivät ilmianna tekijää.

Now the cops want to question everyone present.  
They parade every townie in town through the station.  
But no-one says nothing and they can't find the weapon.  
The girl takes the stand and she swears she was with him.  
Her father's lawyers do most of the talking.  
(SP, 3.)

Edellä olevan tekstisegmentin olen tulkinnut niin, etteivät kaupunkilaiset ilmianna tekijää poliisille, koska he tahtovat ottaa oikeuden omiin käsiinsä. Oletan puukottajan olevan sama henkilö, joka tullaan myöhemmässä vaiheessa albumia ristiinnaulitsemaan todennäköisesti kaupunkilaisten toimesta. Kappaleen loppupuolella tarinan nainen pohtii kysymystä: "When one townie falls in the forest, / can anyone hear it?". Vielä lopussa kappaleen kertojahahmo jää pohtimaan tietävätkö vanhemmat mitä heidän lapsensa tekevät yliopistokaupungeissa kaupunkilaisten kanssa:

One drop of blood on immaculate Keds.  
Mom, do you know where your girl is?  
A sophomore accomplice in a turtleneck sweater.  
Dad, do you know where your kids are?

Sniffing at crystal in cute little cars.  
Getting nailed against dumpsters behind townie bars.  
(*SP*, 3.)

Termi ”townie” mainitaan THS:n teksteissä myös ennen ja jälkeen *SP*-albumin. Myöhemmin ilmestyneen *HiW*-albumin kappaleessa ”Our Whole Lives” mainitaan ”townie” kahteen otteeseen, mutta en koe kyseessä olevan tarinan kannalta merkittävistä viittauksista. Sen sijaan albumin *BaGiA* bonusraidalla ”For Boston” mainitaan että: ”Some townie, / he's got a diamond wrapped up in a dishtowel and he's trying to do a deal with me”. Tässä tapauksessa voimme tulkita timantin tarkoittavan huumausainetta, todennäköisimmin metamfetamiinia. Samalla voimme olettaa kappaleessa ”For Boston” esiintyvän kaupunkilaisen olevan Charlemagne. Tämän tulkinnan voi tehdä, kun otetaan huomioon THS:n tarinauniversumin muut maininnat timanteista. Ensinnäkin, albumin *AKM* bonusraidalla ”You Gotta Dance (With Who You Came to the Dance With)”: ”Say a prayer for sweet Charlemagne. / He had the pigs at the door. He put the drugs down the drain. / He's gonna have to come up with seven grand some other way.” Tässä ei vielä puhuta huumeista timantteina, mutta albumin *BaGiA* bonusraidalla ”Girls Like Status” termi on jo muuttunut: ”He's bleaching out the blood stains, / he's got diamonds in the drain”. Ja heti seuraavassa kappaleessa ”Arms and Hearts”: ”There were purple mountain majesties above the fruited plain. / There were diamonds in the drain.” Tässä siis Craig Finn käyttää toistuvasti samaa ilmausta, josta voimme tulkita että kappaleessa ”For Boston” esiintyvä kaupunkilainen olisi juurikin Charlemagne, joka on aikaisemmin joutunut hävittämään huumelastin viemäriin välttyäkseen joutumasta poliisien kiinniottamaksi.

Albumin *SP* neljäs kappale on ”Navy Sheets”, jossa mainitaan kahteen otteeseen termi ”clever kids”. Ensimmäinen: ”Everybody's stabbing at the biggest piece. / Clever kids kissing on a bleak retreat.” Ja toisen kerran: ”Everybody's bathing in the laser lights. / Clever kids screwing with some new device.” Sama termi mainitaan ainakin viidessä aiemmassa THS:n kappaleessa. Albumin *AKM* kappaleissa ”Positive Jam”, ”Barfruit Blues” ja ”Hostile, Mass.”. Ensimmäinen ”Positive Jam”: ”All the sniffing indie kids, hold steady. / All the clustered up clever kids, hold steady.” Sitten ”Barfruit Blues”: ”These clever kids are killing me. / For one they ain't that clever. / Number two, it really sucks when you get stuck here with these trevors.” Ja kolmanneksi ”Hostile, Mass.”: ”He said: hey my name is Corey. I'm really into hardcore. / People call me Hard Corey. / Don't you hate these clever people and all these clever people



parties?” Albumilla *SS* termi mainitaan kappaleessa ”Multitude of Casualties”: ”After your party we got off the grid. / We just couldn’t get with all the clever kids.” Ja vielä, albumeilla julkaisemattomassa kappaleessa ”Girls Like Status”: ”You want the scars but you don’t want the war, / that’s just hardcore. / These kids are clever to the core.”

Jos jätetään laskuista se, että ”clever kids” viittaisi THS:n ja Lifter Pullerin faneihin, niin tulkitseen THS:n tarinauniversumissa ”clever kids” -termin olevan vastine termille ”townies”. Siinä missä ”townies” tarkoittaa alemman sosioekonomisen luokan nuorisoa, viittaisi ”clever kids” vastaavasti taas ylemmän luokan korkeammin koulutettuihin nuoriin.

Albumin *SP* viides kappale on ”Lord, I’m Discouraged”. Kappale kerrotaan monologimuodossa, ja kertoja kertoo olevansa hämmentynyt, peloissaan ja huolissaan identifioimattoman naispuolisen hahmon vuoksi. Vaikka naista ei nimeltä mainitakaan, on kappaleessa oleva naishahmo tunnistettavissa hyvin todennäköisesti Halleluiahiksi seuraavan tekstisegmentin perusteella: ”Lord, I’m discouraged, / She ain’t come out dancing for some time”, sekä ”can’t you hear her? / She’s that sweet missing songbird when the choir sings on Sundays.” Tanssiminen on toistuva teema THS:n kappaleissa, ja naispuoliseen tanssiin on viitattu ainakin kahdessa muussa kappaleessa. Albumin *AKM* kappaleella ”Hostile, Mass.” on seuraavat säkeet:

They met as kids, he was angry and angsty.

She was a damned good dancer.

I’ll be damned if they didn’t disappear.

Wandered out of mass one day and faded into the fog and love and faithless fear.

(*AKM*, 7.)

Yhtyeen kolmannen albumin, *BaGiA* avausraidalla ”Stuck Between Stations” on puolestaan seuraavat säkeet: ”She was a really cool kisser and she wasn’t all that strict of a Christian. / She was a damn good dancer but she wasn’t all that great of a girlfriend.” Vaikka kummassakaan kappaleessa ei identifioida naispuolista hahmoa Halleluiahiksi, on molemmissa mainitsemisensä viittauksissa mainittu samanaikaisesti tanssiminen ja uskonto. Kun muistetaan Halleluiahin olevan ristiriitainen hahmo, joka taiteilee uskonnon ja huumeiden välillä, on varsin perusteltua olettaa THS:n kappaleiden tanssivan hahmon olevan Halleluiah. Kyseessä ei voi olla ainakaan Mary, koska albumin *AKM* kappaleessa ”Barfruit

Blues” Marysta kerrotaan että: ”We thought she was a dancer but her steps they made the records skip”.

Kuten aiemmin mainitsin, kappale ”Stay Positive” voidaan helposti tulkita Craig Finnin autobiografiseksi tekstiksi. Kappaleessa on kuitenkin paljon myös sellaista, mikä osoittaa sen olevan tiiviisti osa THS:n tarinauniversumia, esimerkiksi säkeet: ”There’s gonna come a time when she’s gonna have to go / with whoever’s gonna get her the highest”. Edellä mainitut säkeet osoittavat, ettei ”Stay Positive” ole pelkästään autobiografinen teksti. Teema-albumi *SS*:n ensimmäisestä kappaleesta ”Hornets! Hornets!”, löytyy tekstisegmentti: ”She said there’s gonna come a time / when I’m gonna have to go / with whoever’s gonna get me the highest”. *SP*-albumin avauskappaleesta ”Constructive Summer” puolestaan on löydettävissä säe: ”Our psalms are sing-a-long songs”, kun taas kappaleessa ”Stay Positive” sama toistuu seuraavasti: ”and the sing along songs will be our scriptures”. ”Stay Positiven” loppupuolelta on löydettävissä vielä subteksti seuraavasta tekstisegmentistä:

When the Chaperone crowned us the king and the queen  
I knew that we’d arrived at a unified scene.  
And all those little lambs from my dreams,  
well they were there too.  
(*SP*, 8.)

Tekstisegmentin ensimmäinen säe viittaa *BaGiA*-albumilta löytyvään kappaleeseen ”Massive Nights”, joka päättyy säkeisiin: ”She had the gun in her mouth. / She was shooting up at her dreams. / When the chaperone said that / we’d been crowned the king and the queen.” ”Massive Nights” kertoo koulun päättäjäistansseista, joissa amerikkalaisen perinteen mukaan äänestetään juhlien kuningas ja kuningatar. Tätä nimenomaista hetkeä muistellaan kappaleessa ”Stay Positive”. Huomioitavaa on myös ”unified scene” -termin toistuminen jälleen kerran.

Mielestäni ”Stay Positive” voidaan tulkita parilla vaihtoehdoisella tavalla THS:n tarinauniversumissa. Ensimmäinen niistä olisi se, että kappaleen tapahtumat sijoittuvat kokonaistarinan loppupuolelle, jossa yksi hahmoista palaa kotiseudulle Minneapolisiin, missä hän tapaa paljon vanhoja tuttujaan. Tässä hetkessä vanhat kaunat on jo unohdettu tai annettu anteeksi, ja kilpailevat jengit ja ryhmät ovat muodostaneet yhtenäisen ”skenen”

koska on pystytty näkemään suurempi kuva. Toinen vaihtoehto on, että tämä olisi *SP*-albumin kronologinen aloituskappale. Joku hahmoista palaa keväällä takaisin esim. koulusta toiselta paikkakunnalta. Hän on innoissaan ja positiivinen päästessään näkemään vanhoja tuttujaan. Kesän aikana hän aikoo koota vanhan kaveripiirin kasaan ja nauttia elämästä, mistä päästäänkin albumin kappalejärjestyksen ensimmäiseen kappaleeseen ”Constructive Summer”, josta löytyvät tekstisegmentit: ”We’ll put it back together”, sekä: ”We’re gonna build something this summer”. Kesän aikana asiat menevät kuitenkin pieleen, ja kaksi ihmistä kuolee. Kuolleiden lukumäärä ilmoitetaan *SP*-albumin kappaleessa ”Joke About Jamaica”, joka sisältää seuraavan tekstisegmentin:

Back then it was unified.  
The Punks, the skins the greaser guys.  
Then one summer two kids died.  
One of them was crucified.  
(*SP*, 10.)

Kuten mainitsin, albumin yksi teemoista on murhamysteeri. Tämän lisäksi albumi käsittelee esimerkiksi aikuistumista ja ikääntymistä. Kappaleen ”Joke About Jamaica” kertojahahmo vertailee toistuvasti nykyisyyttä ja menneisyyttä. Millaista oli nuorempana, ennen kahden ihmisen kuolemaa, ja millaista on nyt vanhempana. Tekstisegmentin päättävä säe ”one of them was crucified” viittaa albumin kappaleeseen ”Both Crosses”:

”She’s known a couple boys that died.  
And two of them were crucified.  
The last one had enlightened eyes.  
The first guy he was Jesus Christ.”  
(*SP*, 7.)

Edellä mainitussa tekstisegmentissä käy ilmi, että yksi tarinan hahmoista ristiinnaulitaan, toisen ristiinnaulitun ollessa tietysti Jeesus. Ja vielä kappaleen ”Joke About Jamaica” viimeisistä säkeistä on löydettävissä ainakin yksi viittaus: ”Man, we had some massive nights. / Some bashes and some bloody fights. / Back before those two kids died.” Kuten mainitsin, ”Massive Nights” on kappale albumilta *BaGiA*. ”Joke About Jamaican” viimeiset säkeet ovat merkittäviä myös tarinallisesti. ”Massive Nights” kertoo lukion valmistujaistansseista, ja kappale on tunnelmaltaan hyvin positiivinen. ”Joke About Jamaica”

puolestaan osoittaa, missä tarinan henkilöt ovat paljon myöhemmin, jolloin eletty elämä ei näyttäydä enää ollenkaan niin positiivisessa sävyssä.

*SP*:n varsinaisen albumin viimeinen kappale on ”Slapped Actress”. Kappaleen subteksti on John Cassavetesin elokuva *Opening Night* (1977), mutta kappaleen teeman voidaan tulkita viittaavan yleisemmin elokuvaan, ja elämän elokuvallisuuteen. ”Slapped Actressin” alkupuolella on seuraava tekstisegmentti:

Don't mention the bloodshed.

Don't mention the skins.

Don't tell them Ybor City

almost killed us again.

(*SP*, 11.)

Jälleen kerran viitataan verenvuodatukseseen, mutta nyt mainitaan myös skinit, toista kertaa *SP*-albumilla. *THS*:n tarinauniversumissa skinheadit ovat yksi toistuvista teemoista, tarkemmin sanottuna ”Cityscape Skins” -niminen jengi, johon Gideon kuuluu. Tätä voimme tarkastella hiukan lähemmin. Ensimmäinen maininta skineistä löytyy albumin *AKM* kappaleelta ”Sweet Payne”: ”The Cityscape Skins are kinda kicking it again. / They're gonna show these kids some discipline.” Toinen maininta löytyy saman albumin bonusraidalta ”Curves and Nerves”:

Where were you when the call came in?

I was on a rocky mountain freedom binge.

With all the living members of the Cityscape Skins.

You and me and Gideon.

(*AKM*, 13.)

Tässä viittauksessa annetaan ymmärtää, että suurin osa Cityscape Skinsin jäsenistä olisi kuollut. *THS*:n kappaleissa ei kuitenkaan tarkalleen mainita, mikä olisi tappanut kaikki muut jengin jäsenet. Toki sitäkin ei mainita, kuinka suuri jengi on kyseessä. Cityscape Skinsit mainitaan vielä kolmannessa kappaleessa albumilla *AKM*, tekstisegmentissä jotka olen maininnut jo aikaisemmin:

Say a prayer for the Cityscape Skins.

Half are getting sprung and half are going back in.

There ain't no getting through to Gideon.  
He lost his mind when they jumped him in.  
(AKM, 15.)

Kappaleessa ”You Gotta Dance (With Who You Came to the Dance With)” annetaan ymmärtää, että tässä vaiheessa Cityscape Skinsejä olisi enemmän kuin kolme. On kuitenkin epäselvää, sijoittuuko mainittu tekstisegmentti ennen vai jälkeen kappaleen ”Curves and Nerves” -tapahtumien.

Ensimmäisen albumin jälkeen suoria viittauksia skineistä nähdään vasta albumilla *SP*, jonka jälkeen yhtyeen viimeisin albumi *TD* alkaa säkeillä: ”I heard the Cityscape Skins are kind of kicking it again. / Heard they finally got some discipline.” Kyseinen tekstisegmentti on suora viittaus ensimmäisen albumin kappaleeseen ”Sweet Payne”. Ilmeisesti alun perin Cityscape Skinseillä ei ollut yrityksistä huolimatta riittävästi kurinalaisuutta mutta nyt, noin vuosikymmen myöhemmin heillä sitä viimeinkin olisi. Lisäksi voimme ottaa huomioon sanan ”payne” homofonisuuden sanan ”pain” kanssa, johon kappaleessa tietysti viitataan. Payne Avenue on katu Minneapolisissa, jonka varrella on esimerkiksi toiminut sanojen homofonisuutta hyväkseen käyttänyt Payne Reliever -niminen baari.<sup>55</sup> Itse kappale alkaa seuraavalla tekstisegmentillä:

Payne Avenue lives up to its name  
Some nights it's painful and strange.  
The whole city seemed sane in the day.  
But some nights it seems distressed and deranged.  
(AKM, 9.)

Payne Avenue on varsin merkittävä kappale THS:n albumeilla esiintyvän jatkuvan tarinan kannalta. Kappaleelta käy esimerkiksi ilmi, että Cityscape Skinsin jäsenillä on samanlaiset tatuoinnit: ”A shaved head. The blood on the bed. / Those guys you'd recognize. / They had the same tattoos as Gideon.”

Ensimmäisellä albumillaan THS käytti tehokeinona yhtyeen nimen toistelemista sanoituksissa. Tarkoituksena tällä oli se, että ihmiset keskittyisivät kuuntelemaan musiikkia

---

<sup>55</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Sweet\\_Payne](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Sweet_Payne). Tarkistettu 30.5.2016.

sen sijaan että antaisivat sen vain soida taustalla.<sup>56</sup> Eikä kyse ollut vain THS:n omasta musiikista, vaan musiikista ja sen kuuntelemisesta ylipäätään. Esikoisalbumin avauskappale ”Positive Jam”, jota voidaan pitää eräänlaisena THS:n julistuksena tai julkilausumana päättyy seuraavasti:

All the sniffing indie kids. Hold steady.  
All the clustered up clever kids. Hold steady.  
I got bored when I didn't have a band.  
So I started a band.  
We're gonna start it with a positive jam.  
Hold steady.  
(AKM, 1.)

”Positive Jam” -kappaletta, ja etenkin sen lopetusta on pidettävä enemmänkin autobiografisena kuin THS:n tarinauniversumiin kuuluvana, vaikka kappaleesta löytyy myöhemmin muissa kappaleissa käytettyjä subtekstejä, esimerkiksi jo aiemmin käsittelemäni ”clever kids” -termi. Edellä olevan tekstisegmentin lisäksi ”Positive Jamissa”, joka listaa Yhdysvaltojen tärkeitä tapahtumia ja ihmisiä niiden pyörteissä 1920-luvulta 1990-luvulle, mainitaan 50-luvusta seuraavaa: ”We got shiftless in the 50s. / Holding hands and going steady. / Twisting into dark parts of large midwestern cities.” Tekstisegmentin tarkoitus lienee kuvata sodanjälkeistä Amerikkaa ennen 60-luvun kuohuja, kun elämä oli palannut takaisin uomiinsa ja oli varsin tasaista ja onnellista kahden vaiherikkaan vuosikymmenen välissä. Samalla säkeissä viitattaneen automaattivaihteistojen yleistymiseen, koska edellisessä säkeistössä oli mainittu Yhdysvallat kattava valtatieverkosto, jota oli alettu rakentamaan 1940-luvulla. AKM-albumin toisessa kappaleessa, ”The Swish”, mainitaan uudelleen yhtyeen oma nimi:

Some people call me Andre Cymone  
'cause I survived the 80s one time already.  
And I don't recall them all that fondly.  
So hold steady.  
(AKM, 2.)

---

<sup>56</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Hold\\_steady](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Hold_steady). Tarkistettu 29.3.2016.

Viittaukset jatkuvat ensimmäisen albumin neljännessä kappaleessa ”Most People Are DJs” seuraavasti: ”Hold steady. / Ybor City. / You’re up to your neck in sweat and wet confetti.” Jälleen yksinkertaisesti kappaleen alussa esiintyvä kehoitus jolla pyydetään kuuntelemaan tarkasti. Saman albumin kuudennella kappaleella ”Knuckles” löytyy myös viittaus siitä, että joskus on vaikeaa pysyä paikoillaan: ”It’s hard to keep trying when half your friends are dying. / It’s hard to hold steady when half your friends are dead already.” Esikoisalbumin jälkeen fraasi ”hold steady” ilmaantuu THS:n diskografiassa seuraavan kerran *SP*-albumin kappaleessa ”Slapped Actress”:

We’re the directors.  
Our hands will hold steady.  
I’ll be John Cassavetes.  
Let me know when you’re ready.  
Man, we make our own movies.  
(*SP*, 11.)

Tämän jälkeen seuraavaa ilmestymistä saakin odottaa toistaiseksi uusimman albumin *TD* päätöskappaleeseen ”Oaks” saakka, jossa se mainitaan kahdesti:

Keep the speed steady.  
Hold the wheel straight.  
We scratch and we scrape.  
We’re scared and we’re brave.  
...  
Keep the speed steady.  
Hold the wheel straight.  
I swear I feel each little sway.  
Our minds are the windows.  
Our bodies are screens.  
We scratch.  
We scrape.  
And we dream.  
(*TD*, 10.)

*TD* voidaan monessa mielessä nähdä paluuna tarinoiden alkulähteille, kuten olen maininnut. Yllä olevassa tekstisegmentissä on jälleen nähtävissä viittaus elokuvaan valkokankaan tai monitorin (”screen”) muodossa, jonka avulla pystymme kytkemään kappaleen ”Oaks”

kappaleeseen ”Slapped Actress”. Samoin termiä ”hold steady” on tässä käytetty autoilun yhteydessä, aivan kuten kappaleessa ”Positive Jam”. ”Hold steady” ei tulkintani mukaan terminä merkitse kovinkaan paljon THS:n tarinauniversumissa. Siitä huolimatta se toistuu niin monta kertaa yhtyeen kappaleilla, että pidän sen mainitsemista tarpeellisena.

Lopuksi vilkaisen vielä lyhyesti *SP* albumin kappaletta ”Cheyenne Sunrise”, jolta on löydettävissä seuraava tekstisegmentti: ”And I didn’t come home for fighting. / I came to bandage up my hand.” Ensinnäkin tekstisegmentti voidaan kytkeä kappaleeseen ”Yeah, Sapphire”, jossa on kuvattu pariskunnan välinen riita:

Yeah Sapphire.  
I know the last time we touched I came on a bit rough  
please forgive me.  
Yeah Sapphire.  
After you left it was a big sketchy mess.  
They almost killed me.  
(*SP*, 6.)

Toiseksi kappaleen ”Cheyenne Sunrise” tekstisegmentistä voidaan tehdä tulkinta, että siinä viitataan kappaleessa ”Both Crosses” tapahtuneeseen ristiinnaulitsemiseen. Näiden subtekstien kautta voimme olettaa, että kappaleen ”Cheyenne Sunrise” hahmot ovat samat kuin kappaleissa ”Yeah, Sapphire” ja ”Both Crosses”, eli Sapphire ja oletettavasti Charlemagne. On kuitenkin otettava huomioon, ettei kappaleessa ”Cheyenne Sunrise” mainita hahmojen sukupuolta. Kappaleessa onkin pari tekstisegmenttiä, joiden subtekstejä tutkimalla voimme olettaa kertojahahmon olevankin naispuolinen. Ensimmäinen niistä on edellä olevan lainauksen käsien haavojen sitominen, ja toinen on seuraavista säkeistä löytyvä maininta pahasta yskästä:

I know my cough sounds awful.  
Some nights it hurts a bit to breath.  
But I’m glad it’s just my body.  
I do my business on the street.  
(*SP*, 13.)

Molempien edellä mainittujen säkeiden subteksti on albumin *BaGiA* bonuskappale ”Arms and Hearts”. Kappaleelta löytyvät seuraavat säkeet: ”To me you didn’t seem all that much



like a princess with your / bandaged hands and your / hacking cough”. Tässä annetaan siis ymmärtää, että henkilö jolla on sidotut kädet ja paha yskä, olisi naispuolinen. Joten, voimme olettaa, että kappaleen ”Cheyenne Sunrise” kertojahahmo olisikin kappaleella ”Arms and Hearts” mainittu nainen. Koska naista ei kuitenkaan nimetä, jää epäselväksi onko hahmo Halleluiah, Sapphire, Mary vai kenties joku muu. Tarinan kannalta tämä aiheuttaa myös tulkinnallisen ongelman. Jos tähän asti olemme olettaneet, että ristiinnaulittu, haavat käsissään oleva hahmo olisi Charlemagne, antaa kappale ”Arms and Hearts” ymmärtää, ettei näin olisikaan. Tästä ongelmasta pääsemme analyysin viimeiseen osaan, jossa selvitän kuinka paljon kappaleissa esiintyvät viitteet auttavat lukijaa selvittämään THS:n albumien jatkuvaa tarinaa.

#### 4.4 Intertekstuaalisuuden vaikutus kertomukseen

Tähän mennessä lienee selvää, että THS:n sanoituksista on löydettävissä valtava määrä erilaisia intertekstuaalisia viittauksia, mutta mikä merkitys kaikilla näillä viittauksilla sitten on? Onko ne lisätty tekstiin vain pyrkimyksenä osoittaa THS:n olevan osa jatkumoa rockperinteessä, vai onko niillä syvempiä tarkoituksia? Vastaus ei ole täysin yksiselitteinen. Varmasti osa viittauksista on ainoastaan tunnustamassa yhtyeen velkaa aiemmille rockyhtyeille ja sanoittajille. Lisäksi mukana on varmasti sisäpiirin vitsejä, esimerkiksi viittaukset THS:n tuttavien yhtyeisiin kuten Dillinger Fouriin. Kappaleiden intertekstuaalisia viittauksia tutkimalla voimme kuitenkin saada lisävalaistusta myös THS:n tarinauniversumin tapahtumiin, sen henkilöihin ja albumilta toiselle jatkuvaan juoneen.

Usein tekstiä tulkittaessa ”[e]siin nousee kysymys, kuinka hyvin suojattuja, kuinka suljettuja kirjalliset tekstit ovat erilaisia tulkintoja vastaan. Tekstit ovat monimutkaisia rakenteita, joissa osat tukevat kokonaisuutta ja kokonaisuus osia.” (Lyytikäinen 2009, 34–35.)

Analyysissani tämä rakenteen monimutkaisuus vieläpä korostuu, koska käsiteltävä teksti ei suostu helpolla tulkittavaksi. ”Tekijä voi erilaisin strategioiden pyrkiä varmistamaan, että lukija ymmärtää hänen sanomansa. Kuitenkin nämä strategiat ovat nekin sidoksissa niihin koodeihin, joita tekijä käyttää, eivätkä välttämättä tule havaituiksi.” (Lyytikäinen 2009, 35.)

Yksi näistä strategioista THS:n teksteissä on selkeästi intertekstuaalisten viitteiden käyttö, joita tutkimalla pyrin ymmärtämään paremmin THS:n tarinauniversumia. Kuitenkin, ”tekstin koherenssi, joka rakentuu tekijän koodien ja strategioiden varaan, saattaa vastustaa lukijan yrityksiä tulkita tekstiä toisten koodien avulla. Teos ehkä johdattaa lukijan etsimään tekijän koodeja tyydyttävän tulkinnan löytämiseksi.” (Lyytikäinen 2009, 35.) Koska olen jo työskentelyn alkuvaiheessa myöntänyt tulkinnan tekemisen hankaluuden, olen pyrkinyt etsimään nimenomaan tekijän käyttämiä koodeja, jotka voisivat helpottaa tulkintaa. Tällä olen päässyt tiettyyn pisteeseen asti, mutta repaleinen kerronta kamppailee tästä huolimatta syvempää tulkintaa vastaan.

Kerronnallistamista vastustavat erityisen voimakkaasti tekstit, jotka pirstaloivat subjektiviteetin vuorottelemalla monia hajanaisia referenttejä ilman, että niistä muodostuisi kokonaisia henkilöahmoja, tai tekstit, jotka dekonstruoivat itse kielen. (Fludernik 2010, 35).

Tässä on yksi THS:n tarinauniversumin narratiivin ongelmista. Liian usein teksteissä ei käy ilmi, kuka kertoo, kenestä ja kenelle. Henkilöhahmot eivät ole kokonaisia, eikä lukija pysty tulkitsemaan aukottomasti, kuka mitäkin teki tai sanoi. Seuraavassa esitän muutamia esimerkkejä siitä, kuinka THS:n kappaleissa esiintyviä intertekstuaalisia viittauksia voidaan tulkita tarinan jatkuvuuden kannalta, ja pohdin, kuinka pitkälle meneviä johtopäätöksiä niistä voidaan tehdä. Lähestyn tätä jatkuvuuden ongelmaa kahdelta kannalta. Ensiksi tutkin *SP*-albumin kappaleissa esiintyvien kaupunkien merkitystä jatkuvaan tarinaan. Sen jälkeen tutkin teksteistä löytyviä kuolemaan tai lähes kuolemaan viittaavia tekstisegmenttejä. Nämä kaksi lähestymistapaa olen valinnut siksi, että maininnat kaupungeista auttavat lukijaa ymmärtämään missä maantieteellisesti ollaan tarinan eri vaiheissa. Kuolemaan ja lähes kuolemaan viittaavat tekstisegmentit puolestaan ovat tarinan kannalta niin merkittäviä tapahtumia, että niitä tutkimalla voisi kuvitella saavansa jonkinlaisen käsityksen jatkuvasta tarinasta. Vielä luvun lopussa tarkastelen mitä merkitystä analysoimillani viittauksilla voi olla tarinan kannalta.

THS:n kappaleissa mainitaan useita osavaltioita, kaupunkeja, kaupunginosia ja katuja. Toiset mainitaan vain kertaalleen, mutta toistuvilla paikkakunnilla voidaan olettaa olevan suurempi merkitys tarinauniversumin juonen kannalta. Käyn seuraavassa lävitse tärkeimmät tarinauniversumin paikkakunnat ja selvitän mihin ne viittaavat. Kaupunkien tunteminen nimittäin tulkintani mukaan auttaa lukijaa niin sanotusti ankkuroimaan eri albumeilla esiintyviä tapahtumia maantieteellisesti samaan paikkaan.

Aloitin kappaleesta ”Yeah, Sapphire”, jossa mainitaan neljä paikkakuntaa nimeltä. Ensin: ”Sacramento. / It swung at us first / but it ended up going down gentle.” Seuraavaksi:

Sapphire, if Cheyenne’s too small.  
We’ll haul it all back to St. Paul.  
I was just about to call you  
when you called.  
(*SP*, 6.)

Ja viimeiseksi:

Sapphire, if St. Paul don’t call  
we’ve always got Aberdeen.

Because dreams they seem to cost money  
but money costs some dreams.”  
(*SP*, 6.)

Mainituista kaupungeista helpoin on St. Paul. St. Paul yhdessä Minneapolisin kanssa muodostavat niin sanotun Twin Citiesin -kaksoiskaupungin. Craig Finn on kotoisin Minneapolisista, ja määrällisesti suurin osa THS:n kappaleista sijoittuvat Twin Citiesiin. Ei siis ole mitenkään harvinaista havaita mainintoja Minneapolisista tai St. Paulista. On oletettavaa, että suurin osa THS:n tarinauniversumista sijoittuu Twin Citiesin alueelle, tai ainakin tarinat saavat alkunsa sieltä. Varmasti myös suurin osa päähenkilöistä on alun perin kotoisin Yhdysvaltojen Keskilänneestä. Yleisesti ottaen voidaan tulkita, että aina kun Minneapolis tai St. Paul mainitaan, muodostaa tämä maininta tyypin II kytkennän kappaleissa aiemmin mainittuun ja auttaa siten lukijaa sijoittamaan kyseisen kappaleen tapahtumat paremmin kartalle.

Sacramento on kaupunki Kaliforniassa, ja THS mainitsee sen myös *SP*:n jälkeen ilmestyneen albumin *HiW* kappaleessa ”The Sweet Part of the City”. Saman kappaleen samassa säkeistössä on maininta myös Cheyennestä ja St. Paulista:

It’s a long way from Cedar-Riverside to Cedars-Sinai.  
Three times St. Paul to Cheyenne.  
It’s a long way from Sacramento too.  
We were bored so we started a band.  
(*HiW*, 1.)

Tässä tekstisegmentissä on hyvä huomioda että Cedar-Riverside on Minneapolisin lähiö, kun taas Cedars-Sinai on sairaala Los Angelesissa, Kaliforniassa. Edellä oleva tekstisegmentti muodostaa varsin selvän tyypin II kytkennän kappaleeseen ”Yeah, Sapphire”. On kuitenkin hankala sanoa, kumpi kappaleista sijoittuu ajallisesti ensiksi THS:n tarinauniversumissa. Kappaleessa ”The Sweet Part of the City” on kaupunkien lisäksi muitakin viitteitä *SP*-albumiin, vaikka se vaikuttaisi kertovan jo eri tarinaa eikä näin ollen olisi suoraan sidoksissa *SP*-albumin murhamysteeriin. Tietysti on muistettava, että THS:n teksteissä kaikki vaikuttaa kaikkeen. Tästä esimerkkinä yhtyeen kuudennella albumilla *TD* viitataan toistuvasti yhtyeen ensimmäiseen albumiin *AKM*, vaikka ne varsin selkeästi on tulkittavissa sijoittuvaksi eri aikaan.

Sarcramentoa ei mainita muissa The Hold Steadyn kappaleissa, mutta Kalifornian osavaltioon viitataan useasti. Ensinnäkin esikoisalbumin *AKM* bonusraidalla ”Hot Fries”:  
”Some borderline whore asked me how I’m liking California. / I just cried.”  
Saman albumin toisella bonusraidalla ”Modesto Is Not That Sweet” puolestaan ovat säkeet:  
”I heard that kid from California turned out to be an asshole. / I could have told you.”  
Modesto ja Sacramento ovat molemmat kaupunkeja Kaliforniassa, ja nämä kaksi kaupunkia ovat myös varsin lähellä toisiaan. Vielä viimeisimmällä albumilla *TD* on kappale ”Runner’s High” josta löytyy tekstisegmentti: ”He said that thing in California is kinda compromised. / Someone must have said something. / Man I’m so sick of running.” Suorien Kalifornia -viittausten lisäksi THS:n sanoituksissa mainitaan useita eri paikkakuntia Kaliforniasta. Vaikka yhtyeen kappaleet eivät suoraan sijoitukaan Kalifornian osavaltioon, on paikan tapahtumilla selvästi vaikutusta kokonaistarinaan, ja useampi tarinan henkilöistä on viettänyt aikaansa Kaliforniassa. ”Modesto Is Not That Sweet” kappaleen naishenkilö voidaan tulkita Halleluiahiksi, kun puolestaan kappaleiden ”Hot Fries” sekä ”Runner’s High” mieshenkilö olisi todennäköisesti Charlemagne. Aikaisemmin mainitsinkin, että Charlemagnen mahdollinen yhteisön ja sekulaarin ajan ulkopuolinen marginaalitila sijoittuisi Kaliforniaan. Albumilla *SS* annetaan myös ymmärtää, että osa tarinan henkilöistä olisi ollut Kaliforniassa. Tämä käy ilmi kappaleen ”Multitude of Casualties” seuraavassa tekstisegmentissä:

We spent a few months just wandering the Sonoma.  
High as hell and shivering and smashed.  
We were trying for a vision quest. We opened up three buttons.  
And all we saw was desert trash.  
(*SS*, 7.)

Tässä tekstisegmentissä Sonoma THS:n fanien tulkinnan mukaan viittaisi Sonoran autiomaahan Yhdysvaltojen ja Meksikon rajalla.<sup>57</sup> Toinen vaihtoehto olisi Sonoman laakso joka myös sijaitsee Kaliforniassa. Kuitenkin saman albumin seuraavassa kappaleessa, ”Don’t Let Me Explode” Halleluiah kiistää matkustaneensa Denveriä pidemmälle länteen:

He said what about Los Angeles.  
She said we never made it that far west.  
In Denver we scored big and we thought it would be best.

---

<sup>57</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/The\\_sonoma](http://holdsteady.wikia.com/wiki/The_sonoma). Tarkistettu 29.3.2016.

To turn around and go back and hang around the upper midwest.  
(SS, 8.)

Kappaleella ”Yeah, Sapphire” mainituista kaupungeista Cheyenne sijaitsee Wyomingin osavaltiossa, ja ”Yeah, Sapphiren” sekä ”Sweet Part of the Cityn” lisäksi se mainitaan albumin *SP* kappaleella ”Cheyenne Sunrise”. Kappaleen nimi mainitaan tekstisegmentissä: ”There’s nothing quite like a Cheyenne sunrise / to make us has-beens feel too old”. Tämän voi nähdä viitteenä kappaleeseen ”Yeah, Sapphire”, josta mainitsin jo aiemmin. Samalla säkeet avaavat lisää *SP*-albumin yhtä pääteemoista, joka on niin sanottu ”arvokas ikääntyminen”. Tämä tarkoittaa sitä, että ihminen pystyy ikääntyessään säilyttämään oman arvomaailmansa ja unelmansa.<sup>58</sup> Näin ollen kyseessä olevat säkeet voidaan tulkita siten, että Cheyenne on sittenkin liian pieni kaupunki ihmisille, jotka ovat tottuneet elämään suuremmissa kaupungeissa, kuten kappaleessa ”Yeah, Sapphire” epäiltiin. Nyt nämä hahmot tuntevat kadottaneensa arvomaailmansa ja unelmansa viettämällä hiljaiseloa Cheyenessä.

Viimeinen kappaleessa ”Yeah, Sapphire” mainittu kaupunki on Aberdeen. Tämä on kuitenkin ainoa kerta, kun Aberdeeniin viitataan THS:n tarinauniversumissa, eikä ole pystynyt löytämään monista Aberdeen-nimisistä kaupungeista yhtäkään, joka auttaisi tulkinnan tekemisessä. Kappaleesta löytyy toisin sanoen myös yksi kaupunkiviite, joka todistaa, ettei kaupungeja tekstistä esiin nostamallaakaan aina voi tehdä pysyvää tulkintaa.

Minneapolisin ja St. Paulin jälkeen merkittävin paikka THS:n tarinauniversumissa on Massachusettsin osavaltio. THS:n esikoisalbumilla *AKM* Massachusetts mainitaan kahdessa varsinaisen albumin kappaleessa ja vielä yhdellä bonusraidalla. Ensimmäinen maininta on kaikkein merkittävin. Kyse on kappaleesta ”Hostile, Mass.”, joka nimensä mukaisesti kertoo tapahtumista Hostilen kaupungissa Massachusettsin osavaltiossa. Vaikka Hostile on paikkakuntana fiktiivinen, sen on tulkittu edustavan yleistä käsitystä Massachusettsin väkivaltaisista kaupungeista, tarkemmin Lynnin kaupungista, jolla on varsin huono maine.<sup>59</sup> Itse asiassa ”Hostile, Mass.” alkaa seuraavasti:

A knock off necktie.  
The way he wore it made it look more like a tourniquet.  
I looked deep in his eyes.

<sup>58</sup> [Http://www.uncut.co.uk/reviews/album/the-hold-steady-stay-positive](http://www.uncut.co.uk/reviews/album/the-hold-steady-stay-positive). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>59</sup> [Http://holdsteady.wikia.com/wiki/Hostile,\\_massachusetts](http://holdsteady.wikia.com/wiki/Hostile,_massachusetts). Tarkistettu 29.3.2016.

I saw Lynn, Massachusetts.

(AKM, 7.)

Kappale puolestaan loppuu säkeisiin: ”Charlemagne in sweatpants / and you and me in Hostile, Massachusetts”. Tässä on syytä myös muistaa, että ”Charlemagne in Sweatpants” on myös kappale THS:n albumilla *SS. Massachusetts* mainitaan seuraavan kerran albumin *AKM* kappaleessa ”Sweet Payne”:

I always dream about a unified scene.

There’s James King and King James and James Dean.

At the table in the corner of my unified scene.

They want a double order of love and respect.

They said they just got back from up in Hostile, Massachusetts.

(AKM, 9.)

On epävarmaa, keneen James Kingiin edellä mainitussa kohdassa viitataan, mutta kyseessä saattaisi olla 1900-luvulla vaikuttanut amerikkalainen oopperatenori James King<sup>60</sup>. King James puolestaan viittaa todennäköisesti Englannin kuninkaaseen Jaakko I:een, jonka mukaan on nimetty kuuluisa raamatunkäännös ”King James Bible”, tai ”King James Version”.<sup>61</sup> James Dean sen sijaan viittaa tietysti samannimiseen, nuorena kuolleen elokuvanäyttelijään. Tarinassa tällä ei kuitenkaan ole väliä, sillä kyseessä olevat henkilöt eivät tietenkään seikkaile THS:n diskografiassa. Sen sijaan voimme olettaa kyseessä olevan metaforan. Kolmen henkilön kerrotaan palanneen Massachusettsista, kun taas kappaleessa ”Hostile, Mass.” juuri kolmen hahmon kerrotaan olevan siellä. Voimme siis tulkita kappaleen ”Hostile, Mass.” sijoittuvan ajallisesti ennen kappaletta ”Sweet Payne”. Viimeisen kerran Massachusetts mainitaan *AKM*-albumilla bonuskappaleessa ”Curves and Nerves”:

The call came in on a princess phone on the patio.

She said: hey if that’s Jeppetto tell that puppeteer I ain’t here yet.

Tell him that I ain’t done with my beers yet.

Tell him that I’m up in Massachusetts.

(AKM, 13.)

---

<sup>60</sup> [Http://www.theguardian.com/news/2005/nov/23/guardianobituaries.artsobituaries](http://www.theguardian.com/news/2005/nov/23/guardianobituaries.artsobituaries). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>61</sup> [Http://www.royal.gov.uk/HistoryoftheMonarchy/Scottish%20Monarchs%28400ad-1603%29/TheStewarts/JamesVIandI.aspx](http://www.royal.gov.uk/HistoryoftheMonarchy/Scottish%20Monarchs%28400ad-1603%29/TheStewarts/JamesVIandI.aspx). Tarkistettu 29.3.2016.

Tässä tekstisegmentissä Jeppetto viittaa todennäköisesti Pinokkio-sadun nukentekijä Geppettoon.<sup>62</sup> Sadun loi alun perin italialainen Carlo Collodi, ja satu ilmestyi ensimmäisen kerran Italiassa vuonna 1883.<sup>63</sup> Subtekstin käyttö tässä tapauksessa viittaa naispuolisen hahmon tunteeseen olla marionettinukkena Jeppetton vedellessä naruista ja ohjaillessa hänen liikkeitään. Jälleen kerran kyse on mitä ilmeisimmin Halleluiahistä marionettina ja Charlemagnesta Jeppettona. Molemmat hahmot myös mainitaan nimeltä kappaleessa ”Curves and Nerves”. Edellä olevassa tekstisegmentissä ei kuitenkaan olla Massachusettsissa, vaan ainoastaan valehdellaan siellä olemisesta.

Seuraavan kerran Massachusetts mainitaan albumilla *BaGiA*, kappaleessa ”Chillout Tent”, joka alkaa säkeillä: ”There was a stage and a PA, / up in western Massachusetts. ”Chillout Tent” tosin vaikuttaa varsin irralliselta jatkuvaan tarinaan nähden, joten siihen ei ole tarpeellista syventyä tarkemmin.

Toistaiseksi viimeisen kerran Massachusetts mainitaan kappaleella ”Separate Vacations”. Kappaleen oli tarkoitus ilmestyä albumilla *HiW*, mutta kappale jätettiin siitä pois tuntemattomasta syystä. ”Separate Vacations” alkaa säkeillä: ”Surrounded in a car park in Hostile, Massachusetts. / Waiting on your savior, listening to music.” Kappale sijoittuu siis Hostilen kaupunkiin, Massachusettsissa, ja koska puhutaan ”vapahtajasta”, voimme tulkita tarinassa mainittavan henkilön olevan Halleluiah, joka odottaa Charlemagnea.

Edellä mainittujen lisäksi, THS:n tarinauniversumissa toistuu vielä yksi olennainen paikkakunta. Se on yökerhokaupunginosa Ybor City Tampan kaupungissa, Floridan osavaltiossa. Se mainitaan *SP*-albumin kappaleella ”Slapped Actress”, mutta jo sitä ennen kolmessa muussakin kappaleessa. Albumilla *AKM*, Ybor City esiintyy kahdessa eri kappaleessa. Ensimmäinen maininta löytyy kappaleesta ”Most People Are DJs”: ”Hold Steady / Ybor City. / You’re up to your neck in sweat and wet confetti.” *AKM*-albumin päätöskappaleella ”Killer Parties”, Ybor City mainitaan useammin. Ensimmäinen: ”Ybor City is tres speedy / but they throw such killer parties. / Killer parties almost killed me”, ja hetkeä myöhemmin:

If she says we partied

---

<sup>62</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Mister\\_Geppetto](https://en.wikipedia.org/wiki/Mister_Geppetto). Tarkistettu 29.3.2016.

<sup>63</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Adventures\\_of\\_Pinocchio](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Adventures_of_Pinocchio). Tarkistettu 29.3.2016.



then I'm pretty sure we partied.  
I really don't remember.  
I remember we departed from our bodies.  
We woke up in Ybor City.  
(AKM, 10.)

Ybor City mainitaan myös *SS*-albumin kappaleessa "Cattle and the Creeping Things": "But that's enough about me. / Tell me how you got down here into Ybor City." Tämän lisäksi Ybor Cityyn on päädytty myös *SP*-albumin kappaleella "Slapped Actress": "Don't tell them Ybor City / almost killed us again".

THS:n fanien keskustelupalstalla on esitetty myös teoria, jonka mukaan suurin osa paikannimistä olisi metaforia olutiloille, ja todellisuudessa tarina sijoittuisi lähes kokonaan Twin Citiesin alueelle.<sup>64</sup> Tähän teoriaan en kuitenkaan ota tässä kantaa, koska itse olen muodostanut tulkinnan, missä suurin osa *AKM*-albumin kappaleista tapahtuu ajallisesti yhden illan ja yön aikana. Kyseisenä iltana tarinan päähenkilöt tapaavat toisensa ensimmäisen kerran, ja tuota iltaa muistellaan esimerkiksi *BaGiA*-albumin kappaleella "First Night". Esikoislevyn tapahtumat alkavat Minneapolisista, josta ajaututaan Massachusettsin kautta Ybor Cityyn. Tarinan myöhemmissä vaiheissa päädytään Kaliforniaan, josta palataan takaisin Minneapoliseseen. Kuitenkin albumilla *SP* ollaan ainakin Bloomingtonissa, Cheyenessä ja Sacramentossa, kunnes albumin lopussa kielletään kertomasta, että Ybor City lähes tappoi tarinan hahmot jälleen kerran. Kuten seuraavassa osoitan, kuolemaa lähellä ollaan oltu monesti aiemminkin.

Albumin *SP* kappaleelta "Yeah, Sapphire" löytyy seuraavanlainen säepari: "After you left it was a big sketchy mess. / They almost killed me." Kuten on aiemmin mainittu, *Almost Killed Me* on THS:n esikoisalbumi, ja fraasi "almost killed me" toistuu läpi THS:n tarinauniversumin. "Yeah, Sapphiren" lisäksi se mainitaan ainakin neljässä muussa THS:n kappaleessa. Heti esikoisalbumin ensimmäisessä kappaleessa "Positive Jam": "The 80s almost killed me. / Let's not recall them quite so fondly." 1980-luku näyttäytyy THS:n sanoituksissa verrattain usein. Syy tähän lienee siinä, että Craig Finnin teini-ikä sijoittuu 80-luvulle, ja nuorena ihminen on kaikkein alttein vaikutteille. Epäilen myös vahvasti, että osa THS:n kappaleiden tarinasta sijoittuu 1980-luvulle.

---

<sup>64</sup> <http://theholdsteady.proboards.com/thread/5171/goes?page=1&scrollTo=113841>. Tarkistettu 20.6.2016.

Hengissä selviämisestä 80-luvulla puhutaan myös *AKM*-albumin toisessa kappaleessa ”The Swish”: ”Some people call me André Cymone. / I’ve survived the 80s one time already. / And I don’t recall them all that fondly.” Tässä tekstisegmentissä mainittu André Cymone toimi aikoinaan Princen basistina ennen omaa soolouraansa. Cymone julkaisi vuonna 1983 toisen sooloalbuminsa, *Survivin’ in the 80s*. Lisää yhtäläisyyksiä 80-luvulle, hengissä pysymiselle ja André Cymonelle löydämme THS:n albumin *SS* kappaleesta ”Multitude of Casualties”: ”We heard a deacon’s hopeful eulogy. / At least in dying you don’t have to deal with / new wave for a second time.” Kaikki eivät säilyneet hengissä 80-luvusta, mutta onni onnettomuudessa oli, ettei kuolleiden tarvitse kestää aikaa, kun 80-luvun musiikki tulee takaisin muotiin. André Cymonen ensimmäinen sooloalbumi nimittäin oli nimeltään *Livin’ in the New Wave* (1982). Lienee syytä myös mainita, että Cymone on Craig Finnin tapaan lähtöisin Minneapolisista. Tässä kyse on tyypin I kytkenästä, eli kyseessä on teoksen ja henkilönimen eksplisiitti maininta. Tässä tapauksessa käytetty nimiaines on liitetty osaksi uuden tekstin diskurssia. Vielä *AKM*-albumin viimeisessä kappaleessa ”Killer Parties” on jo aiemmin mainitut säkeet: ”Ybor city is tres speedy but they throw such killer parties. / Killer parties almost killed me.”

Albumin *SP* kappaleelta ”Slapped Actress”, löytyy tekstisegmentti: ”Don’t mention the bloodshed. / Don’t mention the skins. / Don’t tell them Ybor City / almost killed us again.” Tämä on selkeästi tulkittavissa siten, että albumin *AKM* tapahtuvat sijoittuvat ajallisesti ennen albumin *SP* tapahtumia.

*SP*n jälkeen ilmestynyt albumi *HiW* sisältää kappaleen ”Barely Breathing”, jossa on seuraava tekstisegmentti: ”Showing up at shows like you care about the scene still. / Where were you when the blood spilled? / They almost killed me. / It got pretty sketchy.” Tässä segmentissä on huomionarvoista myös sanan ”sketchy” toistuminen verrattaessa sitä ”Yeah, Sapphire” vastaavaan kohtaan, jossa puhutaan melkein kuolemista. Samassa kappaleessa on myös seuraava tekstisegmentti: ”There were skins in the pit / and some of them tried to kill me”. On syytä mainita, että kappale ”Barely Breathing” on helposti tulkittavissa Craig Finnin 80-luvun lopun nuoruudenkuvaukseksi Minneapolisin musiikkikenenestä, eikä sillä välttämättä ole merkitystä THS:n tarinauniversumin tapahtumia tutkiessa. Kuitenkin sen voi yhtä helposti kiinnittää tarinan kannalta oleelliseen kappaleeseen ”I Hope This Whole Thing Didn’t Frighten You” albumilta *TD* jolta löytyy tekstisegmentti: ”For me it was mostly the

music. / A crew to go to the shows with.” Tekstisegmentissä kappaleen kertoja kertoo tyttöystävälleen minkä takia on nuorempana viettänyt aikaa Cityscape Skinsien kanssa.

Vielä albumin *BaGiA* bonusraitana olevalla kappalleella ”Girls Like Status” on seuraava tekstisegmentti: ”It was song number three on John’s last CD, ‘I’m gonna make it through this year if it kills me.’ And it almost killed me.” Tässä subtekstissä John viittaa John Darnielleen, The Mountain Goats -yhtyeen solistiin. Kun ”Girls Like Status” julkaistiin vuonna 2006, The Mountain Goatsin viimeisin albumi tuolloin oli *The Sunset Tree* (2005), jonka kolmas kappale on ”This Year”.<sup>65</sup> Kappaleen kertosäkeessä toistellaan säettä: ”I’m gonna make it through this year if it kills me”. Tässä kyseessä on sekä tyypin I kytkentä, eli henkilönnimen eksplisiittinen maininta, että tyypin II kytkentä, eli toisen tekstin diskurssista lainattu sitaatti.

Fraasin ”almost killed me” lisäksi kappaleiden sanoituksista on löydettävissä mainintoja kuolemaan tai lähes kuolemaan. Viitataan jälleen esimerkiksi *SP*-albumin ristiinnaulitsemiseen, josta ei aukottomasti käy ilmi, selviääkö ristiinnaulittu hengissä. Samankaltaisia tilanteita löytyy myös muilta albumeilta. *SS* kertoo Halleluiahin tarinan hyvästä työstä joka ajautuu huonoille teille. Hänen metamorfoosinsa kiltistä työstä huumeidenkäyttäjäksi alkaa kuoleman ja uudelleensyntymän kaltaisesta kokemuksesta ilokaasun vaikutuksen alaisena tehdyssä upotuskasteessa:

I saw him at the riverbank.  
Breaking bread and giving thanks.  
With crosses made of pipes and planks.  
Leaned up against the nitrous tank.  
He said take a hit. Hold your breath.  
I’ll dunk your head.  
Then when you wake up again.  
You’ll be high as hell  
And born again.  
(*SS*, 4.)

Albumin lopussa Halleluiah, kuten olen jo maininnut, palaa kotiseudulleen kirkkoon kertomaan seurakunnalle, miltä ylösnousemus todella tuntuu. Tähän uudelleensyntymiseen

---

<sup>65</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sunset\\_Tree](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sunset_Tree). Tarkistettu 29.3.2016.

viitataan viidessä SS:n yhdestätoista kappaleesta, esimerkiksi kappaleessa ”Chicago Seemed Tired Last Night”:

I'm not saying we could save you.  
But we could put you in a place where you can save yourself.  
And if you don't get born again.  
Then at least you'll get high as hell.  
(SS, 9.)

Halleluihin lisäksi myös Charlemagne on ollut lähellä kuolemaa. Itse asiassa kappaleessa ”Curves and Nerves” hänen on kerrottu olevan jo haudassa. Albumin *TD* kappale ”Runner's High” kertoo henkilöstä, joka on pakosalla. Kuten olen maininnut, voimme olettaa henkilön olevan Charlemagne, koska kappaleessa mainitut tarkemmin määritellyt ongelmat Kaliforniassa muodostavat kytkennän aikaisempiin kappaleisiin joissa on kerrottu Charlemagnen viettämästä ajasta Kaliforniassa. ”Runner's High” -kappaleen lopussa kertojahahmo muistaa nähneensä lääkkeiden vaikutuksen alaisena unen jossa:

I remember a dream about you  
getting hit on the head.  
And left to bleed to death in the vestibule.  
And then it came true.  
(TD, 8.)

Edellä mainitussa tekstisegmentissä toistuu jälleen sama kaava kuin kappaleissa ”Yeah, Sapphire” sekä ”Both Crosses”. Yksi henkilöistä näkee taas kerran enneunen, jossa toinen henkilö koitetaan saada hengiltä. Yksi vaihtoehto on, että kyseessä olisi yksi ja sama tapaus, taas kerrottuna toisesta näkökulmasta, mutta tätäkään ei voida osoittaa varmaksi. Tiedossa on kuitenkin, että Charlemagne on ollut Cityscape Skinsejä pakosalla *SP*-albumin kappaleessa ”Ask Her for Adderall”:

Now Charlemagne don't seem the same.  
He's skinny, scared, and off his game.  
He's been hiding from those gentlemen.  
With the same tattoos as Gideon.  
(SP, 12.)

Kuten mainitsin, kappaleella ”Curves and Nerves” on suorastaan väitetty Charlemagnen olevan haudassa:

Charlemagne in a shallow grave.

With a Nazareth tape. And a vodka ice and Gatorade.

He didn't fit the plans she made. These hoodrat chicks are like razor blades.

They're pretty cheap but they'll cut you deep.

(AKM, 13.)

Edeltävässä tekstisegmentissä naispuolinen hahmo, eli ”hoodrat chick” on varmuudella Halleluiah. Asia käy ilmi albumin *SS* viimeisessä kappaleessa, ”How a Resurrection Really Feels”: ”Holly was a hoodrat. / Now you finally know that.” Kappale ”Curves and Nerves” on muutenkin hyvin mielenkiintoinen tarinauniversumia ajatellen. Siinä nimittäin annetaan paljon enemmän eksaktia tietoa tarinan henkilöistä kuin suuressa osassa muita kappaleita. Kuten olen maininnut, samassa kappaleessa kerrotaan Halleluiahin joutuneen mukaan pornoteollisuuteen ja että *Cityscape Skinsejä* olisi elossa vain kolme kappaletta. Yllä oleva tekstisegmentti myös osoittaa aukottomasti, että nimenomaan Halleluiah pettää Charlemagnen. Voidaanko siis tulkita, että Charlemagne on kuollut ja ”Curves and Nerves” sijoittuisi tarinan kronologiseen loppupäähän? Ei välttämättä, mutta selvää on kuitenkin, että se sijoittuu aikaan Halleluiahin petoksen jälkeen. Mielestäni yllä olevaa tekstisegmenttiä voidaan kuitenkin tulkita myös niin, että Charlemagne ei olisi todellisuudessa kuollut, vaan kyseessä olisi metafora. Matalassa haudassa olemista voidaan tässä tapauksessa myös verrata suomen kielen sanontaan ”toinen jalka haudassa”.

Lopuksi voimme tutkia hiukan sitä, miten edellä mainittujen subtekstien tunnistaminen auttaa lukijaa ymmärtämään paremmin *SP*-albumin tarinaa. Kyseessä on siis murhamysteeri, johon on viitattu jo albumin *SS* kappaleessa ”Charlemagne in Sweatpants”: ”Do you want it like a murder mystery”. Aiemmilta albumeilta tutut hahmot ovat mukana myös *SP*-albumilla. Heidät mainitaan nimeltä kappaleessa ”Ask Her For Adderall”, mutta heidät voidaan myös tunnistaa subtekstien avulla albumin muista kappaleista. Charlemagne löytyy heti albumin ensimmäisten säkeiden subtekstistä ”Lust For Life”. Kappaleesta ”Constructive Summer” on löydettävissä myös Freddy Knuckles: ”My friends that aren't dying are already dead”, sekä Halleluiah: ”I met your savior”. Gideonista ei löydy suoraa viittausta, mutta hänen jenginsä kuitenkin mainitaan kappaleessa ”Slapped Actress”: ”Don't mention the skins”.

Kronologisesti albumin tapahtumat alkavat kappaleesta ”One For the Cutters”, jonka voimme subtekstin avulla sijoittaa Bloomingtonin kaupunkiin, Indianan osavaltioon. Tarinan ensimmäinen käännekohta on yhden kaupunkilaisen puukotus, jonka tekijä pakenee Clevelandiin. Tämän jälkeen tekijää kuulustellaan kappaleessa ”Sequestered in Memphis”. Puukotuksen suorittajalle kostetaan kappaleissa ”Yeah, Sapphire” sekä ”Both Crosses”. Tässä subtekstit auttavat meitä selvittämään, että Sapphiren selvänäkökyvyllä on aiemmin voitettu rahaa kappaleessa ”Chips Ahoy!” ja että ainakin toinen verityön uhriksi joutuvista hahmoista olisi Charlemagne, jonka Halleluiah olisi pettänyt. Kappaleessa ”Joke About Jamaica” subtekstit auttavat lukijaa ymmärtämään esimerkiksi, että kappaleessa mainittu nainen olisi alaikäinen: ”Hot child in the city”. Kappaleen ”Slapped Actress” subteksteistä lukijalle selviää albumin teema (ikäntyminen kuten elokuvassa *Opening Night*). Samassa kappaleessa selviää myös, että osa albumin tapahtumista sijoittuu Ybor Cityyn: ”Don’t tell them we went down to Ybor City again”, jossa on seikkailtu jo albumilla *AKM*. Lisäksi albumien *AKM* ja *SP* tapahtumat kytkeytyvät toisiinsa kappaleessa mainittujen skinien: ”Don’t mention the skins” ja enkelten: ”Don’t say we saw angels” avulla. Kappaleella ”Stay Positive” subtekstit auttavat meitä selvittämään, että kappaleessa on sama kertojahahmo kuin kappaleessa ”Massive Nights” koska molemmista löytyy sama tekstisegmentti: ”chaperone crowned us the king and the queen”.

Yksi suurimmista ongelmista kertomuksen tulkitsemisessa ovat lopulta tarinan kertojahahmot. Periaatteessa kaikissa THS:n kappaleissa kertojat ovat intradiegeettisiä, eli ovat itse osallisia kertomaansa tarinaan. THS:n koko tuotannosta löytyy kokonaisuudessaan ainoastaan yhdeksän kappaletta, joiden kertoja voi olla tulkittavissa ekstradiegeettiseksi, eli kertomansa tarinan yläpuolella olevaksi (Rimmon-Kenan 1991, 120). Näissäkään tapauksissa siitä ei ole täyttä varmuutta. *SP*-albumilla ainoa tällainen kappale on ”One for the Cutters”, jossa kertoja ei ainakaan mainitse olleensa itse mukana tapahtumissa. Kaikissa muissa kappaleissa on osoitettavissa, että kertoja on sekä intradiegeettinen että homodiegeettinen. Toisin sanoen kyseessä on kertoja, joka osallistuu itse kertomaansa tarinaan (Rimmon-Kenan 1991, 121).

*Runousopin perusteissa* muistutetaan, että ”[j]os kyseessä on kertoja, ekstradiegeettinen tai sisäkkäinen, jonka kompetenssi on tavalla tai toisella puutteellinen, herää epäily luotettavuudesta usein välittömästi. Epäluotettava kertoja saattaa olla tiedoiltaan rajoittunut,

hän kertoo kenties oman etunsa perspektiivistä tai hänen arvomaailmansa on jollakin tavalla ongelmallinen.” (Kantokorpi 2009, 157.) THS:n tarinauniversumin kertojahahmoissa toteutuvat kaikki kolme edellä mainittua kohtaa.

Lopuksi voimme todeta, että jos tarinoissa esiintyvät hahmot olisi nimetty selkeämmin, olisi kertomuksen rakenteen selvittäminen varmasti paljon helpompaa. Nyt kertojat jäävät liian usein mahdottomiksi tunnistaa, eikä lukija voi luottaa heidän sanaansa. Kertojat ovat usein epäluotettavia kuten kappaleessa ”Two Handed Handshake: ”I don’t think we get the truth.” Kertojat ovat tiedoiltaan rajoittuneita kuten kappaleessa ”Two Crosses”: ”she says that she’s sick but she won’t get specific.” Kertojat kertovat oman etunsa perspektiivistä kuten kappaleessa ”Slapped Actress: ”don’t drop little hints, / I don’t want them to guess”. Kertojien arvomaailma on ongelmallinen kuten kappaleessa ”Ask Her for Adderall: ”If she happens to bring up, / the pin pricks and the throwin’ up, / tell her it’s just part of growin’ up”. Intertekstuaalisuus auttaa meitä selvittämään kertomuksen narratiivia tiettyyn pisteeseen asti, mutta tässä tapauksessa sen avulla ei pysty luomaan täydellistä, aukotonta tulkintaa. Sellaista ei välttämättä olekaan löydettävissä käsiteltävänä olevasta aineistosta. Eikä sellaisen löytyminen tietysti ollutkaan tämän tutkielman tavoitteena.

## Päätäntö

Tutkielmassani olen etsinyt ja tulkinnut The Hold Steadyn sanoituksissa esiintyviä intertekstuaalisia viittauksia. Tämän jälkeen olen analysoinut sitä, miksi tekstissä esiintyy näitä viittauksia, ja miten ne voivat auttaa lukijaa tekstin tulkinnassa. Subtekstien havaitsemisessa ja luokittelussa ensisijaisena työkaluna minulla oli apunani Pekka Tammen essee Kiril Taranovskin subtekstianalyysistä (Tammi 2006, 59–103). Subtekstien luokittelun jälkeen tulkittessani, mitä subtekstit tekstin narratiivissa merkitsevät, jouduin monesti tulemaan toimeen vailla vahvaa teoriaa, johon olisin voinut nojata. Analyysin tässä vaiheessa käytin hyväkseni välillä aikaisempaa tutkimusta rocklyriikasta sekä runousopin teoriaa. Menetelminä käytin luokittelun lisäksi huolellista lähilukua, jonka avulla etsin yhtäläisyyksiä, toistoa ja tekstin sisäisiä viittauksia. Viimeisenä menetelmänä apunani oli narratiivinen analyysi, jonka kautta selvitin, miten tutkimuskohteestani voi löytää kertomuksenkaltaisia rakenteita intertekstuaalisuutta hyväksi käyttämällä.

Tutkimuksen helpoin osa oli löytää ja luokitella sanoituksissa esiintyvät subtekstit. Huomattavasti hankalampaa oli selvittää, mitä merkityksiä nämä subtekstit pitivät sisällään. Tämä työ vaati minulta perinpohjaista tutustumista THS:n sanoituksiin lähiluvun avulla. Tutkimuskohteen piti olla selkeästi rajattu yhteen albumiin ja neljääntoista kappaleeseen. Kuitenkin jo alkuvaiheessa kävi selväksi, että päästäkseni itseäni tyydyttävään lopputulokseen minun oli toistuvasti laajennettava tutkimustani myös muiden albumien puolelle. Kohdeteksti oli yksinkertaisesti liian intertekstuaalinen, jotta sitä olisi pystynyt käsittelemään omana suljettuna kokonaisuutenaan.

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni oli, millaisia subtekstejä on löydettävissä THS:n sanoituksista, ja tähän pystyin vastaamaan varsin kattavasti. Taranovskin subtekstianalyysin avulla pystyin luokittelemaan teksteistä löytyvät kytkennät subteksteihin, mikä osaltaan helpotti näiden subtekstien analysointia. Suurin osa sanoituksissa esiintyvistä kytkentätyypeistä olivat tyypin II kytkentöjä, eli joko viittauksia muuhun osaan toisen tekstin diskurssista, tai siteerauksia tekijän omista, aiemmista teksteistä. Sanoituksista löytyi toki runsaasti myös tyypin I kytkentöjä, eli teoksen- tai henkilönimen eksplisiittejä mainintoja tai muita nimen siteerauksia. Tyypin III tyylillisiä kytkentöjä ei sanoituksista juurikaan löytynyt, mutta osasta tarkastelun kohteena olleista tekstisegmenteistä löytyi tyypin IV kytkentöjä, eli viittauksia moniin subteksteihin, tai subtekstit itse sisälsivät toisia subtekstejä.



Analyysissa jaottelin nämä viittaukset kolmeen erilliseen lukuun. Luvut muodostuivat sen mukaan, oliko subteksti lähtöisin populaarikulttuurisesta, uskonnollisesta vai THS:n omasta, aiemmasta tekstistä. Tässä vaiheessa kävin lävitse *SP*-albumilta löytyviä intertekstuaalisia viittauksia ja tarkastelin, miten niiden avulla lukija pystyy syventämään analyysiaan esimerkiksi tarinan teemoista, tarinauniversumin henkilöistä tai toisiinsa kytkeytyvistä tapahtumista. Analyysin viimeisessä osassa annoin esimerkkejä siitä, miten intertekstuaalisuus voi auttaa syventämään tulkintaa tekstissä, jota ei välttämättä aina voida tulkita tarinaksi.

Elisa Heikura on tutkinut omassa pro gradu -tutkielmassaan myös kerronnallisuutta rocklyriikassa. Heikura kertoo valinneensa tutkimuskohteensa, koska ”se epäkonventionaalisenä kirjallisuudentutkimuksen kohteena, fragmentaarisenä rock- ja runoteoksena haastaa vallitsevat tavat määritellä kertomus” (Heikura 2012, 91). Omassa tutkimuskohteen valinnassa pystyn samaistumaan tähän. Heikuran tavoin minua kiinnosti se, miksi lukija havaitsee kerronnallisuutta tiettyjen tekstien epäkerronnallisista piirteistä huolimatta (Heikura 2012, 91).

On varsin selvää, että THS:n albumeilta on löydettävissä kerronnallisuutta. En kuitenkaan tässä tutkimuksessa pyrkinyt avaamaan tuota kerronnallisuutta narratologian perinteisin keinoin, kuten lajittelemalla kertovasta fiktiosta löytyviä agenteja *henkilöiksi*, *kertojaksi* ja *tekstiksi*, kuten Pekka Tammen kirjassa *Kertova teksti* (Tammi 1992, 10). En myöskään erottanut teoksesta *kertomusta* ja *juonta*, eli Tammen mukaan ”se *mitä* kerrotaan siitä *miten* kerrottu tapahtumamateriaali on järjestetty kertovassa tekstissä” (Tammi 1992, 87). Tutkielmassani ensisijaista oli tutkia intertekstuaalisuutta, mikä johti pohtimaan sitä, miten löydetty viittaukset voivat syventää lukijan tulkintaa tarinasta.

Tutkielman tekemisen aikana yritin toki myös saada muodostettua itselleni selkeän kuvan THS:n tarinauniversumin jatkuvasta tarinasta. Joudun kuitenkin myöntämään, että kaikista teksteissä annetuista palasista huolimatta tarina jää liian sirpaleiseksi, jotta siitä voitaisiin muodostaa ehjää kokonaiskuvaa. Tätä on yritetty rakentaa aiemminkin ainakin THS -fanien keskustelupalstalla,<sup>66</sup> vaihtelevalla menestyksellä. Kappaleet antavat paljon palasia tarinauniversumiin, ja esimerkiksi Halleluiahin tarinasta albumilla *SS* on mahdollista koota

---

<sup>66</sup> [Http://theholdsteady.proboards.com/thread/5171/goes](http://theholdsteady.proboards.com/thread/5171/goes). Tarkistettu 26.5.2016.

suhteellisen selkeä kokonaisuus. Kuitenkin varsinainen tutkimuskohteeni, murhamysteerialbumi *SPn* tarina jättää liikaa aukkoja, jotta olisin voinut tehdä todennäköisen tulkinnan tapahtumien tarkasta kulusta. Tarinan selvittämisessä olisi voinut olla suurena apuna se, että albumin hahmot olisi nimetty selkeämmin. Nyt hahmot jäävät liian usein tuntemattomiksi, eikä aina voida olla varmoja siitä, kuka henkilöistä on kertoja tai kappaleessa oleva aktiivinen toimija.

Jo valmiiksi hajanaisen narratiivin tulkitsemista vaikeuttavat entisestään tiedot epäluotettavista kertojista, joiden käytön myös Craig Finn itse on myöntänyt. *SS*-albumin epäluotettavan kertojan mainitsin jo tutkimuskohdetta esitellessäni, mutta myös muut albumit antavat viitteitä siitä, että kaikki meille kerrottu ei välttämättä pidäkään paikkaansa. *SP*-albumin viimeinen kappale antaa ymmärtää, ettei murhamysteeri todennäköisesti koskaan selviä: "I don't think we'll get the truth, / from kids with stickers on their boots. / I know some kids who didn't come back." Myös uusimman albumin *TD* kappaleella "On With the Business" muistutetaan edelleen, ettei kaikki kuulemamme välttämättä pidä paikkaansa: "I said a couple things that probably weren't technically true."

Vaikka tarinan aukoton selvittäminen ei ollut missään vaiheessa tutkimukseni tavoitteena, olisi ollut palkitsevaa pystyä osoittamaan, kuinka intertekstuaalisuutta tulkitsemalla tarinan solmut ja epäloogisuudet olisivat lopussa auenneet siistiksi, suoraksi kertomukseksi. Tämä ei toteutunut, mutta pystyin käyttämälläni tutkimusvälineillä löytämään paljon sellaista, jonka avulla tarinaa oli helpompi tulkita.

## KOHDETEOKSET:

- The Hold Steady 2004. *Almost Killed Me*. Frenchkiss Records. CD-levy. (=AKM.)
- The Hold Steady 2005. *Separation Sunday*. Frenchkiss Records. CD-levy. (=SS.)
- The Hold Steady 2006. *Boys and Girls in America*. Vagrant Records. CD-levy. (=BaGiA.)
- The Hold Steady 2008. *Stay Positive*. Rough Trade Records / Vagrant Records. CD-levy. (=SP.)
- The Hold Steady 2010. *Heaven is Whenever*. Rough Trade Records / Vagrant Records. CD-levy. (=HiW.)
- The Hold Steady 2014. *Teeth Dreams*. Razor & Tie / Washington Square. CD-levy. (=TD.)

## LÄHTEET

- Aho, Marko & Antti-Ville Kärjä 2007. Johdanto. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino, 7–34.
- Fludernik, Monika 2010. Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. (Natural Narratology and Cognitive Parameters. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, 2003.) Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Suom. Sanna Katariina Bruun. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 17–43.
- Frith, Simon 1988. *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. (Sound Effects, 1981.) Suom. Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 1. Jyväskylä: Gummerus oy kirjapaino.
- Grossberg, Lawrence 1995. Rockfaniutta etsimässä. (Is There a Fan in the House?: The affective sensibility of fandom. Lisa A. Lewis (ed.): *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, 1992.) Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari & Timo Uusitupa (toim.), *Mielihyvän kytkennät. Risteilyä populaarikulttuurissa*. Suom. Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino, 34–51.
- Grünthal, Satu 1994. Runoanalyysin lähtökohtia. Satu Grünthal & Kirsti Mäkinen (toim.), *Mistä ääni meissä tulee? Runoja ja tulkintoja*. Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 9–24.

Haarala, Risto (päätoimittaja) 2001 (1990-1994). *Suomen kielen perussanakirja. L-R & S-Ö (=SKP)*. Kotimaisen kielen tutkimuskeskuksen julkaisuja 55. Helsinki: Edita.

Heikura, Elisa 2012. *Heikkoa kerronnallisuutta. Kerronnallisuuden mahdollisuus ja mahdottomuus CMX-yhtyeen Talvikuningas-albumissa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto.

<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/84174/gradu06374.pdf?sequence=1> (18.5.2016).

Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Järvilouma, Helmi & Tarja Rautiainen 2003. Populaarimusiikin tutkimus. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.), *Johdatus musiikintutkimukseen*. Acta Musiologica Fennica 24. Vaasa: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 169–184.

Kallioniemi, Kari & Hannu Salmi 1995. *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. Vammala: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Kerouac, Jack 2008 (2007). *On the Road. The Original Scroll*. New York et al.: Penguin Books.

Kantokorpi, Mervi 2009. Proosan runousoppia. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari, *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsinki University Press, 105–177.

Koskela, Lasse & Lea Rojola 1997. *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kristeva, Julia 1993. Sana, dialogi ja romaani (Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique* 239, 1967). Suom. Kirsi Saarikangas. *Puhuva Subjekti - tekstejä 1967–1993*. Tampere: Gaudeamus. 21–50

Lahtinen, Toni & Markku Lehtimäki (toim.) 2006. *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja Rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press.

Leiwo, Laura 2012. ”Tytöt kuskina vaan silloin kun on hätätilanne”. *PMMP:n lyriikoiden naiskuvat rockin maskuliinisessa maailmassa*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Jyväskylän yliopisto.

<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/40907/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201302101197.pdf?sequence=1> (18.5.2016).

Lyytikäinen, Pirjo 2009. Mitä kirjallisuus on. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari, *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsinki University Press, 13–38.

Mäntynen, Anne & Susanna Shore 2006. Johdanto. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin (toim.), *Genre – tekstilaji*. Tietolipas 213. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–41.

Niemi, Taina 2015. *Omaelämäkerran imitaatio ja kilpailevien tarinoiden tematiikka Arno Kotron lyriikassa*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Jyväskylän yliopisto.

<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/45388/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201502201355.pdf?sequence=1> (18.5.2016).

Nummi, Jyrki 2006 (1991). Kirjoituksia kirjoituksista. Raamatun intertekstuaalisuudesta. Viikari, Auli (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 180–209.

Oksala, Teivas 2008 (1998). Antiikin kirjallisuuden perusteita. Maarit Kaimio, Teivas Oksala & H. K. Riikonen, *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö*. Helsinki: Gaudeamus.

Oksanen, Atte 2007. Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino, 159–178.

Pietiläinen, Petri 1998. Mikä kummittelee John Banvillen *Aaveissa*? Intertekstuaalisuus ja kulttuurinen konteksti. Marja-Leena Hakkarainen & Liisa Saariluoma (toim.), *Interteksti ja konteksti*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 126–148.

*Pyhä Raamattu*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen piipiaseura.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1991. *Kertomuksen poetiikka*. (*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983.) Suom. Auli Viikari. Tietolipas 123. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Shuker, Roy 1998 *Key Concepts in Popular Music*. Key Concepts Series. Lontoo & New York: Routledge.

Tammi, Pekka 1992 *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.

Tammi, Pekka 2006 (1991). Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 59–103.

Zeranska-Gebert, Grazyna & Teuvo Lampinen 2002. *Parlando Musiikkisanakirja*. Helsinki: Yliopistopaino.