

*Mü alan muistuttaa Brandoa Viimesessä Tangossa:*  
**populaarikulttuurinen intertekstuaalisuus Paperi T:n**  
**albumilla *Malarian Pelko***

**Kandidaatintutkielma**  
**Laura Walden**  
**Suomen kieli**  
**Kieli- ja viestintätieteiden laitos**  
**Jyväskylän yliopisto**  
**2018**

**JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO**

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Kieli- ja viestintätieteiden laitos
Tekijä – Author Laura Walden	
Työn nimi – Title <i>Mä alan muistuttaa Brandoa Viimesessä Tangossa: populaarikulttuurinen intertekstuaalisuus albumilla Malarian Pelko</i>	
Oppiaine – Subject Suomen kieli	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year Huhtikuu 2018	Sivumäärä – Number of pages 32
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tässä tutkielmassa tarkastelen Paperi T:n <i>Malarian Pelko</i> –albumin lyriikoita, ja siitä nousseita populaarikulttuurisia intertekstuaalisia viittauksia. Intertekstuaalisuutta on tutkittu paljon, mutta musiikkilyriikoissa tutkimus keskittyy erityisesti rock-lyriikan alueella. Albumin saavuttaman suosion ja artistin saaman ”älykköräppäri”-nimityksen kautta on mielenkiintoista lähteä tutkimaan, millaista intertekstuaalisuutta rap-lyriikasta nousee.</p> <p>Tutkimukseni tavoitteena oli selvittää, millaisia populaarikulttuurisia viittauksia albumin lyriikoista nousee, millaisia teemoja viittauksista löytyy ja mitä merkityksiä yksittäiset viittaukset kantavat. Teoreettisena viitekehyksenä hyödynsin intertekstuaalisuuden, populaarikulttuurin ja rap-musiikin käsitettä. Analysoin viittauksia Kiril Taranovskin subtekstianalyysin avulla, jonka pohjalta tarkastelin lyriikoiden intentionaalisia viittauksia eli subtekstejä. Työssä viittaukset on lajiteltu kolmeen tyypilliseen populaarikulttuurin genreen: musiikkiviittauksiin, TV- ja elokuvaviittauksiin sekä kirjallisuusviittauksiin.</p> <p>Aineistosta löytyi yhteensä 46 viittausta, jotka lajitelin etukäteen valitsemini genreihin, ja edelleen aineistosta nousseihin teemoihin, joiden kautta analysoin yksittäisiä viittauksia ja niiden merkityksiä lähiluvun avulla tulkiten. Viittaukset on lajiteltu Taranovskin metodin kahteen viittaustyyppiin: suoraan nimeämiseen eli teoksen tai henkilön eksplisiittiseen mainintaan, sekä sitaatteihin. Analyysissa selviää, että artisti hyödyntää viittauksissa etenkin Taranovskin ensimmäisen viittaustyyppin suoraa nimeämistä. Sitaatteja on myös runsaasti, mutta ne ovat usein linkitetty subteksteihin, joissa sitaattiin liittyvä teos tai henkilö nimetään suoraan.</p> <p>Suosituimmat teemat viittauksissa olivat genrestä riippumatta identiteetti, asenne naisia kohtaan sekä rakkauden/eron kuvaaminen jotka liittyivät albumin yleisempään ero-teemaan. Yksittäisiin viittauksiin pyrin tutustumaan analyysimetodin vaatimalla tavalla, jotta viittausten tulkinnasta tuli mahdollisimman perusteltua. Analyysivaiheeseen kuului siis lähiluvun lisäksi kattavaa tutustumista subteksteihin niin kirjallisuuden kuin viitattujen teosten lukemisen, näkemisen ja kuulemisen kautta.</p>	
Asiasanat – Keywords Intertekstuaalisuus, populaarikulttuuri, subteksti, rap	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston kieli- ja viestintätieteiden laitos	
Muita tietoja – Additional information	

# SISÄLLYS

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>1</b>
<b>2 AIEMPI TUTKIMUS</b>	<b>3</b>
<b>3 TEOREETTINEN VIITEKEHYS</b>	<b>5</b>
3.1 Populaarikulttuuri ja rap-musiikki	5
3.2 Intertekstuaalisuus ja Taranovskin subtekstianalyysi	6
<b>4 AINEISTO JA MENETELMÄT</b>	<b>8</b>
4.1 Aineiston rajaus ja valinta	8
4.2 Aineiston luokittelu	9
<b>5 AINEISTON ANALYYSI</b>	<b>11</b>
5.1 Musiikkiviittaukset	11
5.1.1 Identiteetti	11
5.1.2 Vertaaminen	13
5.1.3 Rakkaus/ero	15
5.1.4 Elämänasenne	18
5.2 TV- ja elokuvaviittaukset	21
5.2.1 Identiteetti	21
5.2.2 Suhtautuminen naisiin	23
5.3 Kirjallisuusviittaukset	25
5.3.1 Identiteetti	25
<b>6 PÄÄTÄNTÖ</b>	<b>27</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>30</b>
Painamattomat lähteet	31
Aineistolähteet	32

# 1 JOHDANTO

Kandidaatintutkielmani tarkastelee populaarikulttuurisia intertekstuaalisia viittauksia rap-artisti Paperi T:n eli Henri Pulkkisen ensimmäisellä sooloalbumilla *Malarian Pelko*, joka julkaistiin 17. huhtikuuta 2015. Albumi saavutti yllättäen suuren suosion myös rap-genren ulkopuolella, ja se nousi julkaisuviikollaan Suomen albumilistan kärkeen (Suominen 2015). Seuraavan vuoden huhtikuussa albumi palkittiin arvostetulla Teosto-palkinnolla, ja myöhemmin Emma-gaalassa Paperi T voitti myös vuoden tulokkaan ja vuoden hiphop-albumin palkinnot. Ennen esikoisalbumiaan Paperi T oli tehnyt musiikkia suositussa rap-kokoonpanossa Ruger Hauer, jonka lisäksi hän on julkaissut musiikkia erilaisten projektien kautta, esimerkiksi levyn yhdessä DJ Kridlokkin kanssa ja vierailevana artistina usean muun rap-artistin kappaleilla. Hän on tehnyt yhteistyötä myös oman genrensä ulkopuolisten muusikoiden kanssa esimerkiksi esiintymällä vuoden 2016 Flow Festivaalilla viulisti Pekka Kuusiston ja perkussionisti Samuli Koskisen kanssa, sekä esittämällä tekemänsä libreton Lauri Porran teoksessa *Kohta* (2016), joka esitettiin yhdessä sinfoniaorkesterin kanssa.

*Malarian Pelko* on luokiteltu teema-albumiksi, jossa kertojahahmo avaa identiteettiään ja tunteitaan parisuhteen päättymisen jälkeen. Haastattelussa Paperi T kertoo romantisoivansa erotilanteita (Yle Kioski 2015), mutta kuuntelijan korvaan lyriikat antavat levyn kertojasta aggressiivisen, itseinhoisen ja kyynisen kuvan. Levyllä ilmenevää teemaa hän kielentää paljon intertekstuaalisuuden kautta, etenkin suorilla viittauksilla populaarikulttuuriin teoksiin ja henkilöihin. Vaikka populaarikulttuuriset viittaukset ovat rap-musiikille tyypillisiä, on Paperi T tullut tunnetuksi viittausten erityisen runsaasta käytöstä, ja häntä on tituleerattu ”älykköräppäriksi” viittausten liittyessä usein taiteen klassikkoihin (Yle Uutiset 2015). Levyn saaman suosion ja älykköräppäri-nimityksen kautta levyn lyriikat ovat mielenkiintoinen tutkimusaihe. Paperi T:n soolotuotannosta ei ole myöskään tehty yhtään tutkimusta, joka tekee aineistosta erityisen kiinnostavan. Oletan viittauksia olevan runsaasti, koska viittaukset ovat tyypillisiä rap-genrelle ja etenkin käsittelemälleni artistille.

Työni tarkoituksena on nostaa aineistosta viittaukset esiin, ja selvittää niiden kantamia temaattisia piirteitä ja merkityksiä. Lajittelen viittaukset kolmeen eri populaarikulttuuriseen genreen: musiikki, TV- ja elokuva sekä kirjallisuus, jotka teemoittelen aineistosta nousevien teemojen mukaan. Teemojen kautta tulkiten yksittäisiä viittauksia erikseen, ja selvitän niiden kautta ilmeneviä merkityksiä. Tutkimukseni tavoitteena on siis selvittää, mitä artisti haluaa viittauksilla tuoda esiin ja millä tavoin hän tämän tekee. Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Mihin populaarikulttuuriin ilmiöihin levyn kertoja viittaa?
2. Millaisia teemoja viittaukset kantavat, ja miten ne kytkeytyvät albumin ero-teemaan?
3. Mihin levyn kertoja pyrkii yksittäisillä viittauksilla?

Hyödynnän tutkielmassani intertekstuaalisuuden käsitettä, jota tarkennan Tiril Taranovskin subtekstianalyysillä, jossa keskiössä on intentionaaliset, motivoituneet viittaukset. Taranovskin mukaan **subtekstit** ovat toisia tekstejä, jotka antavat tekstin elementeille semanttisen motivaation. (Parry 1998: 85; Tammi 1991: 63.) Ensimmäisen tutkimuskysymyksen ilmiöillä tarkoitan populaarikulttuurisia henkilöitä ja teoksia, jotka toimivat lyriikoissa subteksteinä. Teoreettisena pohjana tutkimukselleni toimii lisäksi populaarikulttuurin ja rap-musiikin käsitteet ja määritelmät. Toisen tutkimuskysymyksen tarkoituksena on selvittää, millaisia teemoja aineistosta nousee ja miten ne kytkeytyvät albumilla yleisemmin ilmenevään ero-teemaan. Kolmannen kysymyksen pyrin vastaamaan teemoittelun jälkeen, kun käsittelen yksittäisiä viittauksia niitä tulkiten. Tulkinnan kautta tarkoituksena on selvittää, mitä merkityksiä viittauksilla on, ja mitä levyn kertoja viittauksilla tarkoittaa.

## 2 AIEMPI TUTKIMUS

Intertekstuaalisuutta on tutkittu laajasti useilla aloilla, esimerkiksi kuvataiteessa, näytelmissä, kirjallisuudessa ja musiikissa. Mikko Hakala tutki intertekstuaalisuutta *Fingerpori*-sarjakuvissa (2012), Marika Mulari intertekstuaalisuutta *Liisa Ihmemaassa* –teosta hyödyntävissä mainoskuvissa (2016) ja Anne Orjala intertekstuaalisuutta ja toimittajan näkökulmaa sanomalehden kommentissa (2010). Intertekstuaalisuutta myös sivutaan useissa tutkielmissa, mutta se ei ole aina keskeisin teoreettinen viitekehys. Intertekstuaalisuuden tutkimusta on hyödynnetty siis useilla aloilla, mutta omalle työlleni on keskeisintä tarkastella tutkimuksia, jotka keskittyvät musiikkilyriikkaan. Intertekstuaalisuutta on tutkittu etenkin rock-lyriikoista. Musiikkigenreinä rock- ja rap-musiikki eroavat toisistaan, mutta tutkimuksissa sijoittuvat kuitenkin samalle lyriikantutkimuksen alueelle. Rap-musiikista kerron tarkemmin kohdassa 3.1.

Rock-lyriikoissa ilmenevää intertekstuaalisuutta on tutkinut esimerkiksi Vesa Jarva artikkelissaan *Intertekstuaalisuus Eppu Normaalin kappaleessa Murheellisten laulujen maa* (2017), Tenho Immonen pro gradussaan ”*Niinhän on maailma kirjoitettu*”: *Hectorin laulutekstien tekstienvälisyydestä* (1999) ja Sami Nissinen pro gradussaan *Intertekstuaalisuus, rock-musiikin retro-ilmiö ja muuttuva menneisyys* (2007). Essi Rönkkö on tutkinut intertekstuaalisuutta rock-muusikko Marilyn Mansonin musiikkivideolla kandidaatintutkielmassaan *Uskonnolliset viittaukset Marilyn Mansonin Long Hard Road Out Of Hell-musiikkivideolla – intertekstuaalinen analyysi* (2017). Rock-lyriikassa intertekstuaalisuuden tutkimusta on siis runsaasti eri näkökulmista ja eri muusikkojen tuotannosta. Tutkimuksissa, joissa aineisto on rap-musiikkia, intertekstuaalisuus on yksi tutkimuksen osa-alueista tai välttämätön maininnan kohde. Onkin mielenkiintoista tutkia musiikkigenreä, jossa oletettavasti intertekstuaalisuutta on paljon, mutta sitä ei ole vielä tutkittu tarkemmin. Kerron vielä tarkemmin kahdesta tuoreesta tutkimukselleni olennaisesta työstä, joissa tarkastellaan intertekstuaalisuutta rock-lyriikoissa.

Juha-Matti Stenholm tutki intertekstuaalisuutta rock-lyriikoissa pro gradussaan *Certain Songs – Intertekstuaalisuuden vaikutus kertomukseen The Hold Steadyn roksanoituksissa* (2016). Hän tarkastelee The Hold Steady -yhtyeen tuotannossa ilmeneviä subtekstejä kolmesta näkökulmasta: populaarikulttuurinen, uskonnollinen ja kappaleiden keskinäinen intertekstuaalisuus. Myös Stenholmin tutkimuksessa selkeimmät populaarikulttuuriset genret ovat musiikki, elokuva ja kirjallisuus. Työssä tarkastellaan yksittäisten viittausten merkityksiä, ja niiden vaikutusta kertomukseen. Viittausten sirpaleisuuden takia kertomuksen jatkuvuudesta ei kuitenkaan saada työssä selkeää kuvaa. Stenholmin tutkielmassa käytetään kandidaatintutkielmani

tapaan Kiril Taranovskin analysointitapaa ja viittauksia tarkastellaan subteksteinä. Näkökulman ja analysointitavan kautta Stenholmin tutkielma on oiva verrokkitutkimus tälle työlle, vaikka en tutki albumin narratiivia. Kuitenkin työssäni on tarkoituksena löytää yhteneväisyyttä viittauksille ja tematiikalle.

Myös Marleena Vilminko tutki rock-lyriikoita pro gradussaan *Tuulipuvun tuolla puolen joissain on maa: avoin intertekstuaalisuus Ismo Alangon rocklyriikassa* (2017). Hän keskittyy Stenholmin tavoin populaarikulttuuriin yhtenä olennaisena osana aineistonsa analysointia. Vilminko ei ole rajannut teoreettista viitekehystä yhtä tarkasti kuin Stenholm, mutta hänkin keskittyy työssään populaarikulttuuriin ja musiikkilyriikkoihin, jotka ovat olennaisia omalle työleni. Hänen työssään eri teemat ovat nousseet aineistosta eikä niitä ole päätetty etukäteen, kuten tässäkin tutkielmassa. Vilmington gradussa viittaukset liittyvät useimmiten Raamattuun tai laululyriikkaan. Tutkielma tarkastelee kaikkia avoimia intertekstuaalisia viittauksia Ismo Alangon tuotannossa ja niiden tuomia merkityksiä. Merkitysten tarkastelu on myös olennainen osa kandidaatintutkielmaani.

## 3 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

### 3.1 Populaarikulttuuri ja rap-musiikki

Termi populaari tulee latinan sanoista *populus* (kansa) ja *popularis* (kansalle kuuluva) (Aho 2007: 11). Termiä alettiin käyttää 1800-luvun alussa kirjallisuuden piirissä, kun lukeva yleisö laajeni lukutaidon leviessä, ja kun höyrypainokoneet mahdollistivat edullisemmän ja mittavamman tuotannon (Lehtonen 2016: 98). Terminä populaarikulttuuri on osittain ristiriitainen – sen määrittelyssä ei olla läheskään yksimielisiä, ja sitä voidaan tarkastella useista eri näkökulmista kulttuuristen ja teollisten murrosten kautta. Populaarikulttuuria voi käytännössä olla kaikki, mikä saa laajan yleisön hyväksynnän, ja usein se asetetaan taidetta vastakkain. (Kallioniemi & Salmi 1995: 12, 14, 25.) Populaarikulttuuriin on liittynyt aina *toiseus*, kun se asetetaan vastineeksi arvostetulle korkeakulttuuriselle taiteelle. Nykyään niin taide, populaarikulttuuri kuin arki ovat sekoittuneet toisiinsa (Lehtonen 2016: 100). Tutkielmassani pohdin populaarikulttuurin määritelmää ja sitä, minkä lasken populaarikulttuuriksi omassa työssäni. Esimerkiksi osa elokuvaviittauksista on mahdollista sijoittaa korkeakulttuurin kenttään, mutta työssäni käytän tässä kohtaa näkemystä, jonka mukaan *kaikki* elokuva on populaarikulttuuria. Se laajentaa populaarikulttuurin määritelmää, mutta on työni tavoitteiden kanssa relevantti. Pohdin tarkemmin yksittäisten viittausten korkeakulttuurista tai populaarikulttuurista statusta analyysivaiheessa.

Hiphop-kulttuurissa on aina lainattu ja yhdistelty populaarikulttuuria, jonka muuttuessa myös hiphopin ilmaisu on nykyaikaistunut (Rantakallio 2017). Rap-musiikki kehittyi valtavirran vastineeksi osaksi hiphop-kulttuuria, johon kuului myös break-tanssi, graffitit, DJ:t sekä MC:t eli itse rap-artistit (Westinen 2014: 30). Wolfgang Marxin (2004) asettaa rap-musiikin ryhmähenkifunktion, johon kuuluu myös mm. afroamerikkalainen suullinen kulttuuri, laulu- liikkeet, protestilaulut, laulavat vallankumoukset (Tarasti 2012: 606). Rap-musiikki on rytmillistä tarinankerrontaa, johon yhdistetään rytmisen, elektronisen musiikki. Hip hopin alkuperäisenä ideana New Yorkissa oli kohdistaa nuorten vaikeudet musiikkiin, tanssiin ja graffiti-taiteeseen 1970-luvulla. Vaikka rap-musiikkia ei alun perin arvostettu ja sen säilymistä epäiltiin, se ei hävinnyt kulttuurista. (Westinen 2014: 30-32.) Nykyään rap on tärkeä osa populaarikulttuuria, ja rap-artistit täyttävät soittolistoja globaalisti. Tulee kuitenkin huomioida, että suomalainen rap-genre on erotettavissa hip hop –kulttuurin juurista, koska nykypäivän suosittu musiikki on luonut jo omia vaikutustapoja ja tulkintoja. Suomalainen hip hop –musiikki yhdistelee



eri genrejä, ja se on luomassa jatkuvasti uusia suuntia suomalaiseen sosiokulttuuriseen kontekstiin. (Westinen 2014: 30, 34.) Rap-artisteilla on omanlaiset tyyliinsä, mutta tehokeinona käytetään usein viittauksia samaan populaarikulttuuriin kuten muussakin musiikissa. Rap-artistit voivat puhua tuotannossaan hyvin paikallisella tasolla, mutta samalla viitata globaaliin populaarikulttuuriin (Westinen 2014: 39). Tyypillistä rap-musiikille on myös kerrontatapa, jossa usein puhutaan kuin omasta henkilökohtaisesta kokemuksesta ja asioista kerrotaan yleensä ensimmäisessä persoonassa tai tarkkailijan roolissa (Strand & Lahtinen 2006: 150). *Malarian pelko* -albumilla on minä-kertoja eli lyriikat ovat rap-musiikille tyypillisesti ensimmäisessä persoonassa.

### 3.2 Intertekstuaalisuus ja Taranovskin subtekstianalyysi

Mihail Bahtin kehitti idean intertekstuaalisuudesta ja myöhemmin Kristeva tiivistä sen nimelliseen käsitteeseen sen kapeassa muodossa teoksessaan *Le texte du roman* (1970) joka käsittelee Mihail Bahtinia (Makkonen 1991: 18). Varsinainen teoreettinen viitekehys selveni hänen väitöskirjassaan *La révolution du langage poétique* (1985) (Leraillez 1995: 92). Kristevan mukaan jokainen teksti on luettava toisen tekstin lävitse, koska uudet tekstit kantavat loputtomasti jälkiä toisista teksteistä (Kristeva 1993: 8). Teksti on kerrostunutta, intertekstuaalista, koska kaikki tekstit imevät itseensä muita tekstejä niitä muuntaen (Makkonen 1991: 18). Bahtinin luoman mallin ja Kristevan teorian mukaan teksti on jatkuva prosessi ja useiden kirjoitusten luoma mosaiikki, jossa mitään tekstiä ei voi tarkastella toisista irrallaan (Kristeva 1993: 8). Bahtinin idean mukaan teksteissä on jälkiä puhujan asennoitumisesta vastaanottajaan, toisiin teksteihin ja myös vallitsevaan yhteiskunnalliseen ideologiaan (Leraillez 1995: 92). Hänen mukaansa lausumat voivat olla suhteessa nimenomaan edustamaansa lajiin, genreen, ja saada vaikutteita lajinsa konventioista (Shore & Mäntynen 2006: 26).

Kristeva kiteytti Bahtinin idean kolmivuoroisesta vuorovaikutuksesta kirjoittavaan subjektiin, vastaanottajaan sekä kulttuurikontekstiin. Tässä vuorovaikutuksessa dialogia käydään horisontaalisesti kirjoittavan subjektin ja vastaanottajan välillä, sekä vertikaalisesti, jossa vuorovaikutus suuntautuu oman ajan kulttuurikontekstiin. (Makkonen 1991: 18.) Tulee siis huomioida, että intertekstuaalisuus ei kuulu vain kirjallisuuden kenttään, vaan yleisesti ottaen kulttuuriin (Makkonen 1991: 19; Allen 2000: 175). Modernin teorian mukaan tekstit, olivat ne sitten kirjallisia tai ei-kirjallisia, eivät kanno ollenkaan itsenäisiä merkityksiä, vaan ne ovat intertekstuaalisia (Allen 2000: 1). Viittaaminen on keskustelua kirjallisuuden konventioiden kanssa ja sen kanssa, mitä toiset tekstit välittävät tekstien ulkopuolisesta maailmasta (Saariluoma 1998:

11). Intertekstuaalisuutta voi ajatella kielen uusiutumisen edellytyksenä, sillä uudet tekstit saavat vaikutusta vanhoista tavalla tai toisella, ja uusi on uutta vain, kun se suhteutetaan aiempaan (Heikkinen & Lauerma 2012: 102). Tekstit sisältävät sitaatteja, viitteitä ja kaikuja toisista teksteistä, jotka soivat tekstiä lukiessa (Makkonen 1991: 19).

Tärkeimpänä intertekstuaalisena viitekehystenä hyödynnän Kiril Taranovskin subteksti-perusteista analyysimetodia, jossa keskiössä on intentionaaliset viittaukset. Taranovski käytti alun perin kirjallisen subtekstin käsitettä tutkiessaan Osip Mandelstamin runoutta. Metodien mukaan kaikilla runon elementeillä on oma semanttinen tehtävänsä, ja subtekstillä tarkoitetaan toisia tekstejä, jotka antavat näille tekstin elementeille motivoitun tehtävänsä. (Tammi 1991: 60, 63.) Analyysimetodissa subteksti syntyy laajemmasta kokonaiskuvan ymmärtämisestä, jossa tulee tuntee kokonaisuus, johon yksittäinen sitaatti on alun perin kuulunut. Näin ollen ymmärtääkseen viittauksen tarkoitus nykyisessä kehyksessään, on tunnettava ainakin osittain myös sitaattien ja viitteiden alkuperä. Subteksti voi olla tietty rajoitettu sitaatti, mutta se voi toisaalta viitata myös jonkin kirjailijan (tai muun) kokonaistuotantoon. (Parry 1998: 85.) Tulkintaan pääsemiseksi viittaukset voivat vaatia siis koko runon tai koko romaanin lukemisen kokonaisuudessaan. Tulkintaan tarvittava kehys voi ulottua kokonaista teostakin laajemmalle esimerkiksi yleisesti lyriikan genreen tai muuhun traditioon. (Tammi 1991: 68.) Taranovskin metodi sopii erityisesti sellaisen tekstin tulkintaan, jossa intentionaalisia, merkittyjä viittauksia on runsaasti (Parry 1998: 85).

Taranovskin mallissa viittaukset on jaettu neljään eri viittaustyyppiin. Eksplisiittiset viittaukset ovat selviä tapauksia, joissa tekstin ja subtekstin välinen kytkentä on ilmeinen. Näistä yksiselitteisin on suora nimeäminen (tyyppi 1), jossa teos tai henkilö mainitaan eksplisiittisesti nimeltä. Sen kautta voidaan viitata epäsuorasti joukkoon muita ominaisuuksia. Tekijännimeen viittaaminen voi siis olla viittaus henkilöön liittyvään tuotantoon tai poetiikkaan. Suoraa nimeämistä kutsutaan Taranovskin mallissa siteeraamisen erikoistapaukseksi, ja se erotetaan muusta siteeraamisesta ja lainaamisesta (tyypeistä 2). 2. tyyppin viittauksia voivat olla suora laina tai eri tavoin deformatoitu laina. Siteerattava teksti voi olla myös toisen kielinen, jolloin tekstijaksoa voidaan lainata sellaisenaan suoraan tai käsiteltynä. Muita viittaustyyppejä ovat tyylikeinon lainaaminen, kytkentöjen monilähteisyys sekä subteksti subtekstin sisällä. (Tammi 1991: 76, 78, 81-82, 86.) Viittaustyyppejä on yhteensä neljä, mutta olen rajannut aineiston niin, että käsitelen tutkimuksessani ensisijaisesti subtekstejä, jotka kuuluvat 1.- ja 2. viittaustyyppiin. On kuitenkin huomioitavaa, että 1. tai 2. tyyppin viittaukset voivat kantaa piirteitä myös muista viittaustyypeistä tulkinnasta riippuen, mikä on huomioitu analyysivaiheessa yksittäisiä viittauksia eritellessä.

## 4 AINEISTO JA MENETELMÄT

### 4.1 Aineiston rajaus ja valinta

Keskeistä tutkimukselleni on olennaisten viittausten löytäminen ja erittely aineistosta, sekä niiden analysointi ja teemoittelu. Analysointitapana käytän laadullista Taranovskin analyysimetodin lisäksi aineistolähtöistä sisällönanalyysia, jonka kautta on mahdollista tehdä monenlaista tutkimusta. Sisällönanalyysissa etsitään tekstin merkityksiä (Tuomi & Sarajärvi 2018: 117). Analyysini etenee pitkälti Timo Laineen laatiman yleisen sisällönanalyysitavan mukaan: kävin läpi aineiston ja erottelin siitä olennaiset asiat, keräsin ne yhteen muista erilleen, jonka jälkeen teemoittelin ja tyypittelin aineistoa. Tärkeää tutkimuksessani on teemoittelu, jossa pilkotaan ja ryhmitellään aineistoa eri aihepiirien mukaan, jolloin on mahdollista vertailla teemojen esiintymistä aineistossa (Tuomi & Sarajärvi 2009: 91-95, 104.). Valitsin sisällönanalyysin mallin mukaan analyysiyksiköt aineistosta tutkimukseni tarkoituksen mukaan. Laadullisen tutkimuksen piirteiden mukaan tutkimuksessani on tärkeää ilmiön tulkinta, ymmärtäminen ja syvälinen kuvaaminen (Eskola & Suoranta 2000: 61). Aineisto kerätään *Malarian pelko* -albumin vinyyliversiolta, johon kuuluu kappaleiden sanoitukset tekstinä. Lähiluvun avulla käyn kappale kerrallaan läpi intertekstuaaliset viittaukset, joista erittelen populaarikulttuuriset maininnat lajittelemalla ne musiikkiviittauksiin, TV- ja elokuvaviittauksiin sekä kirjallisuusviittauksiin. Lajittelen lisäksi viittaukset teemoittain populaarikulttuurisen genren sisälle, jonka jälkeen analysoin yksittäisten viittausten merkityksiä aineistosta nousevien teemojen kautta.

Taranovskin subtekstianalyysissa tulkinnalle on olennaista, että ymmärtää sitaatin tai nimeämisen takana olevat suhteet. Aineiston keräämisen jälkeen pyrin mahdollisuuksien mukaan tutustumaan albumilla esiintyviin subteksteihin katsomalla elokuvia, lukemalla kirjoja ja kuuntelemalla musiikkia, jotka toimivat subteksteinä. Niiden pohjalta viittausten taustoista ja merkityksistä saa perustellumman kuvan subtekstien analyysia varten. Tällaisessa analyysissa on huomioitava, että lukiessa ei voi tietää tekijän perimmäisiä tarkoituksia. Kuitenkin lukijan löytäessä kytkennälle uskottavan motivaation, se siirtyy hypoteettisesta oletuksesta todelliseksi. (Tammi 1991: 91-92.) Viittausten löytäminen ja tulkinta voi siis vaihdella lukijasta riippuen. Lukijan rooli on erityisessä asemassa tulkittaessa tekstiä, joka on hyvä tiedostaa tämänkaltaisessa tutkimuksessa. Tulkintaan vaikuttaa myös se, että tutkin musiikkilyriikoita, enkä runoutta. Lyriikoiden tutkimukseen kuuluu olennaisena osana myös musiikilliset elementit ja ääni. Musiikin ja sanoitusten analyysin ja tulkinnan kautta kuulemastaan voi saada syvämmän otteen ja rik-

kaamman kokemuksen (Lehtimäki & Lahtinen 2006: 25). Kirjallisten tekstien lisäksi hyödynän kuultua musiikkia etenkin, koska kaikkia lyriikoita ei ole kirjattu esille. En kuitenkaan käsittele levyn kertojan painotuksia ja muuta musiikkia sen tarkemmin.

Käytän analyysissäni termiä levyn kertoja, koska lyriikat ovat rap-musiikille tyypillisesti ensimmäisessä persoonassa (Strand & Lahtinen 2006: 150), ja levyllä kertojana on Paperi T – hahmo eikä niinkään Henri Pulkkinen. Pulkkinen on sanonut Paperi T:n olevan hänelle eräänlainen rooli, eikä hän ole aina samaa mieltä kappaleidensa kertojan kanssa (Suominen 2015). Hän on nimennyt albuminsa lopputuloksen ”fiktiiviseksi realismiksi”, jossa osa albumin tapahtumista on totta ja osa ei. Itse levyn hahmoa Pulkkinen kuvaa vähän itseään itseriittoisemmaksi ja vähän enemmän kusipääksi. (Vanha-Majamaa 2015.) Fiktiivisten piirteiden takia tulkinnassa on mielekästä puhua kertojasta, eikä artistista itsestään. Analyysissäni ovat mukana *Malarian Pelko* -albumin kaikki kymmenen kappaletta. Viittaukset on aina järjestetty kappaleiden järjestyksen mukaan kronologisesti, jotta yleisestä tematiikasta kappaleiden sisällä voi tehdä johtopäätöksiä. *Malarian pelon* kappaleista on seuraava:

1. *Mainstream-Solo*
2. *Surumielisen näköiset naiset*
3. *Stevie Nicks*
4. *& Hendricks*
5. *Jumalan peili*
6. *Tapa*
7. *Sanat*
8. *Sä jätät jäljen*
9. *Elokuva*
10. *Resnais, Beefheart & Aalto*

## 4.2 Aineiston luokittelu

Tarkastelen tutkimuksessani populaarikulttuuria kolmen eri genren kautta, jotka ovat musiikki, TV ja elokuva sekä kirjallisuus. Viittaukset ovat yleensä selkeästi osa populaarikulttuurin kenttää, mutta osa viittauksista on populaarikulttuurisempia kuin toiset. Joissain viittauksissa raja korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä on häilyvä, mutta olen perustellut niiden ottamista aineistoon viittauksia käsitellessäni. Kolme tunnettua populaarikulttuurin genreä ja intentionaaliset viittaukset rajaavat viittausten määrän sopivaksi tutkimukselleni. Niiden kautta pyrin myös välttämään ylitulkintaa. Ilman selkeää rajausta intertekstuaalisuuden teorian käsitys siitä, että kaikki tekstit ottavat vaikutteita muista, tekisi tutkimuksesta liian laajan ja viittauksiksi olisi mahdollista lukea periaatteessa kaikki levyn tekstimateriaali.

Lajittelen yksittäiset viittaukset kolmella tavalla: genreihin, viittaustyypeihin sekä teemoihin. Erittelen viittaukset edellä mainittujen genrejen perusteella sekä tyypeittäin Taranovskin mallin mukaan 1. ja 2. tyyppin viittauksiin. Tarkastelemani intertekstuaaliset viittaukset ovat eksplisiittisiä eli selviä tapauksia. 1. viittaustyyppin suora nimeäminen on esimerkiksi henkilönimen tai teoksen eksplisiitti maininta (Tammi 1991: 76). 2. viittaustyyppin sitaatissa siteerataan esimerkiksi toisen kappaleen sanoituksia tai elokuvan vuorosanoja (Solin 2006: 74). Populaarikulttuurisia intertekstuaalisia viittauksia löytyi yhteensä 46, joista 1. viittaustyyppin suoraa nimeämistä on 25 ja 2. viittaustyyppin sitaatteja 11. Musiikkiviittauksia on selvästi muita genrejä enemmän, yhteensä 33/46. TV- ja elokuvaviittauksia löytyi aineistosta 11/46 ja kirjallisuusviittauksia vain 2/46 kappaletta.

Viittausten määrää tarkasteltaessa mainittakoon, että erittelin myös samoihin populaarikulttuurisiin henkilöihin liittyvät viittaukset toisistaan. Esimerkiksi Bruce Springsteenin tuotantoon liittyviä viittauksia on useampia, mutta eri viittauksilla on omat tehtävänsä, mistä johtuen ne on merkitty aina erikseen: tietty levy, tietty kappale. Koska viittausten löytäminen on kytköksissä niiden tarkastelijaan, tulee huomioida, että en ole välttämättä tunnistanut jokaista viitettä ja niiden tulkinta on aina sidoksissa tulkitsijaan. Viittaukset on perusteltu lähdemateriaaleilla, ja tutustumalla subteksteihin ja niiden kantamiin merkityksiin. Analyysissä tarkastelemani teemat ovat nousseet aineistosta, eikä niitä ole valittu etukäteen. Eri genrejen viittauksista löytyi samankaltaisia teemoja, mutta myös vaihtelevuutta riippuen esimerkiksi viittausten määrästä.

## 5 AINEISTON ANALYYSI

### 5.1 Musiikkiviittaukset

Aineistosta löytyi yhteensä 33 populaarimusiikkiviittausta, joista 1. viittaustyyppiin lukeutuu 25 ja 2. tyyppiin kahdeksan viittausta. Subtekstit on aina järjestetty kronologisesti levyn kappaleiden järjestyksen mukaan jokaisessa teemassa. Lyriikoista olen nostanut muutaman riimin esille, joissa subteksti on tummennettu. Ympäröivä tekstiaines liittyy kuitenkin aina olennaisesti subtekstin kantamaan merkitykseen. Musiikkiin liittyvät subtekstit olen jakanut neljään eri teemaan: identiteetti, vertaaminen, rakkaus/ero ja elämänasenne. Taranovskin mallin mukaan tulee tuntea viitattujen henkilöiden tuotantoa, jotta tulkinta on perusteltavissa. Olenkin kuunnellut suoratoistapalveluista tai levyiltä subteksteihin liittyvää tuotantoa, jotka eivät olleet ennalta tuttuja, tai joita siteerattiin lyriikoissa.

#### 5.1.1 Identiteetti

Ensimmäiseen teemaan on eritelty subtekstit, joiden kautta levyn kertoja kuvaa itseään. Kaikki teeman neljä subtekstiä ovat tyyppin 1 suoraa nimeämistä. Identiteetin kuvaus kytkeytyy sitä seuraavaan muihin vertaamisen teemaan, jota tarkastelen kuitenkin omana teemanaan viittausten suuren määrän takia. Tässä kohtaa käyn siis läpi viittaukset, joissa ei ole selkeää identiteettiin liittyvää vertailuasetelmaa. Levyllä on minä-kertoja, joka korostaa identiteetin kuvausta. Yleisesti levyllä kertojasta saa kuvan, että hän halveksii itseään, pitää itseään muita alempana ja on katkeroitunut parisuhteen päättymisen jälkeen. Myös identiteettiin liittyvät populaarikulttuuriset viittaukset ovat saaneet vaikutteita levyn laajemmasta ero-teemasta.

Subteksti 1. (Surumielisen näköiset naiset)  
Ja vaimo kuulostaa asuntolainalta  
Mä oon sori mut mielummin duunaan vaik **Edelmannit** laivalta

Subteksti 2. (Surumielisen näköiset naiset)  
**Keith Richards** Ranskan Rivieral on mun moodi  
sekasin on mun stoori  
loppuu vast ku loppuu booli

Ensimmäinen subteksti on suomalainen pop-muusikko Samuli Edelmann. Subtekstin sisältämä esimerkki on kappaleen *Surumielisen näköiset naiset* kertosaakeesta, joten sitä toistetaan kappaleessa useamman kerran. Kertoja nimeää suoraan artistin, mutta ei kuitenkaan viittaa Edelmanniin suoranaisesti muusikkona, vaan hänen kohuttuun tippumiseensa Tallinnan laivalta vuonna 1995. Tulkinnan kautta viittauksella kertoja kuitenkin tarkoittaa tietoista hyppäämistä

laivalta eikä Edelmännin kaltaista vahinkotippumista. Kertoja hyppäisi siis mieluummin laivan kannelta jopa mahdolliseen kuolemaansa, kuin sitoutuisi stereotyyppiseen perhe-elämään, johon kuuluu vaimo ja asuntolaina. Subtekstin kantamien merkitysten kautta se sopisi myös myöhemmin käsiteltävään rakkaus/ero –teemaan.

Toisena subtekstinä toimii Keith Richards, joka tunnetaan etenkin maailmankuulun The Rolling Stones –yhtyeen kitaristina. Viittauksessa tarkennetaan, että kertojan mielentila liittyy Richardsin hetkiin Ranskan Rivieralla. Vaikka subteksti viittaa musiikkoon, ideana ei ole tässä tapauksessa hänen musiikilliset ansionsa, vaan tapahtumat, jotka päätyivät otsikkoihin 1970-luvulla. Kohun aiheutti Iso-Britannian vuoden 1971 veromääräys, jonka mukaan paljon tienaavien piti maksaa valtiolle jopa 93% tienesteistään. Paetakseen veromääräystä Richards vuokrasi Ranskan Rivieralta kartanon, johon majoittuivat kaikki The Rolling Stones -yhtyeen jäsenet. Valokuvaaja Dominique Tarlé dokumentoi yhtyeen aikoja kartanossa, joka sisälsi ”seksiä, huumeita ja rock’n’rollia”. (Messynessy 2014.) Subtekstin tarkoitus on kuvata kertojan mielentilaa: hän on sekavassa tilassa huumausaineiden alaisena ja aikoo pitää mielentilastaan kiinni niin pitkään, kun alkoholia riittää.

Subteksti 3. (Stevie Nicks)

En oo viime aikoin pystyny kuuntelemaa **Fleetwood Macia** itkemättä,  
se on hassu juttu

Subteksti 4. (Stevie Nicks)

**Stevie Nicks**

Subtekstinä 3 toimii Fleetwood Mac –yhtye. Subteksti 4 on levyn kolmannen kappaleen nimi ja kertosaakeena, jossa sitä toistetaan monta kertaa hokemalla. Vaikka tällainen hokema on hankala sijoittaa temaattisesti, käyn läpi subtekstin tässä kohtaa, koska Stevie Nicks on subteksti 3:n eli Fleetwood Macin laulaja. Stevie Nicksiin viitataan erikseen Fleetwood Macista, joten viittaus voi liittyä myös hänen soolotuotantoonsa. Subtekstin merkitys jää hieman epäselväksi, koska sitä ei ole liitetty muihin lyriikkoihin. Subteksti 3 sen sijaan viittaa nimenomaan yhtyeen musiikkiin, koska kertoja korostaa yhtyeen kuuntelemista. Fleetwood Macin musiikki on pop-rockia, mutta yhtyeen menestysvuosiin liittyi tiiviisti myös huumeongelmat ja bändin sisäiset ihmissuhdekohut, jotka tulevat esiin etenkin *Rumours*-albumilla (1977) (Runtagh 2017). Kertoja todennäköisesti viittaa yhtyeen kautta myös sen musiikissa ja siviilielämässä esiintyviin ihmissuhdeongelmiin, joka heijastelee hänen omaa elämäänsä.

### 5.1.2 Vertaaminen

Musiikkigenren toiseen teemaan kuuluu yhteensä 10 subtekstiä, joista 1. viittaustyyppiin kuuluu yhdeksän ja 2. viittaustyyppiin vain yksi. Vertaaminen on olennainen osa identiteetin kuvausta, koska muihin itseään verratessa levyn kertoja kuvaa samalla identiteettiään. Selkeitä vertailuasetelmia löytyi kuitenkin niin paljon, että lajittelin ne erilleen muusta identiteetin kuvauksesta. Vertailu-teemassa subtekstinä toimivat toistuvasti suomalaiset rap-artistit (5/10), mutta myös laajemmin muiden genrejen edustajat. Teemaan sopivia subtekstejä löytyi populaarikulttuurin kolmesta tarkastelemastani genrestä vain musiikkiviittauksista, kun kertoja vertaa itseään muihin artisteihin usein vähätellen. Vain muutama subteksti johti tulkintaan, jossa kertoja tuntee jonkinasteista paremmuuden tunnetta.

Subteksti 5 & 6. (Surumielisen näköiset naiset)  
**Galis** tekee hittei, **Heikki** tekee hittei  
 mä vielä dokaan baaris omii litteit  
 miksei

Subteksti 7 & 8. (Sanat)  
 Kun soitin **Pyhille** näit laului se oli skeptinen,  
 kai jotain hittibiisei niiden joukosta turhaan etti se  
 Mut mä en oo **Teflonis**,  
 ja mä en oo teflonii

Vertailu-teeman ensimmäisellä rivillä on kaksi 1. tyyppin subtekstiä: rap-artisti VilleGalle, joka on tunnetun rap-kaksikon JVG:n toinen solisti, sekä Heikki, jolla viitataan toiseen tunnettuun suomalaiseen rap-artistiin Heikki Kuulaan. Vertailussa kertoja antaa itsestään kuvan, että samalla, kun muut rap-artistit tekevät hittibiisejä, levyn kertoja vain juo alkoholia. Heikki Kuula on laaja-alainen taiteilija, joka tunnettiin uransa alkuaikoina kokeellisempänä artistina kuin hittien tekijänä. JVG:n ura taas alkoi osittaisena vitsinä, kun he tekivät ensimmäisen kapaleensa omalle urheilujoukkueelleen. Kuitenkin molempien urat ovat lähteneet populaarimpaan suuntaan: JVG on yksi suosituimmista rap-duoista Suomessa ja Heikki Kuula alkoi tehdä valtavirtaisempaa musiikkia viimeistään komediapiirteellisessä yhtyeessä Teflon Brothers.

Myös subteksti 7 on viittaustyyppiä 1. Subtekstillä *Pyhi* kertoja viittaa rap-artisti Pyhimykseen, joka on Heikki Kuulan tavoin yksi Teflon Brothersin jäsenistä. Lisäksi Pyhimys kuului Paperi T:n ja Tommishockin kanssa rap-kokoonpanoon Ruger Hauer. Pyhimys on rap-uransa lisäksi tunnettu tuottaja ja toimiikin Johanna Kustannuksen tuotantopäällikkönä, joka kustansi myös *Malarian Pelko* –albumin. Vertailuasetelmassa levyn kertoja alentaa itsensä ver-



ratessa Pyhimykseen, joka on menestynyt niin artistina kuin tuottajanakin. Pyhimys on *Malarian pelko* -albumin tuottaja, joten on tärkeää ymmärtää myös albumin tekoon liittyvät valtasuhteet, joihin kertoja viittaa.

Subteksti 8 nimeää suoraan aiemmin mainitun rap-yhtye Teflon Brothersin, johon kuuluu subtekstin 6 Heikki Kuula, subtekstin 7 Pyhimys ja Voli, sekä joissain yhteyksissä Ilari Sahamies. Teflon Brothers –yhtye tunnetaan kaupallisesta rap-musiikista, joka jopa pilkkaa musiikkiteollisuutta (Seppänen 2018). Yhtyeen tuotanto eroaa esimerkiksi Pyhimyksen ja Ruger Hauerin kokeellisemmasta tuotannosta. Viittaus Teflon Brothersiin on siis toisaalta kertojan identiteettiä alentava, koska hän toistaa kykenemättömyytensä tehdä hittibiisejä, mutta toisaalta sen voi nähdä jälleen myös kritiikkinä rap-musiikin kaupallistamiselle. Subtekstit 5, 6, 7 ja 8 ovat samankaltaista vertailua, kun kertoja vertaa omaa artistikuvaansa muihin rap-muusikoihin itseään vähätellen, mutta toisaalta myös nykysuomirapin kaupallisuutta arvostellen. Henri Pulkkinen on kertonut suhtautumisestaan musiikkiteollisuuteen, jossa artistit eivät enää haasta itseään, vaan tekevät musiikkiaan valmiisiin viitekehyksiin yleisöään aliarvioiden (Vanha-Majamaa 2015). Levyn kertoja on osittain fiktiivinen, osittain todellinen, ja tässä tapauksessa kertojahahmo heijastelee artistin todellisia mielipiteitä musiikkiteollisuuden tilasta.

Subteksti 9 & 10. (Stevie Nicks)

**Rivit tuli täyteen, mut riimit ei**

niin sano **Peitsamo** mä en tiedä millo mun seuraava keikka on

Subteksti 9 on vertailu-teeman ainoa sitaatti: suora laina kappaleesta *Kauppaopiston naiset* (1977). Subteksti 10 on kappaleen esittäjä eli artisti Kari Peitsamo. Sitaatilla kertoja viittaa yleisesti suomalaisiin rap-artisteihin, jotka täyttävät rivit, mutta eivät riimejä. Sitaatin voi yhdistää *Stevie Nicks* -kappaleen ensimmäiseen osaan, jossa kertoja hokee, ettei osaa samaistua enää räppäreihin. Rap-artistit räppäävät siis mistä vaan, kunhan lyriikat saa määrällisesti täyteen. Aiempien viittausten tapaan kertoja arvostelee jälleen rap-musiikin nykyistä kaupallistamista ja korostaa omaa autenttisuuttaan. Subtekstin 10 merkityksen ymmärrän niin, että kertoja alentaa itseään ja panostustaan uralleen verrattaessa Kari Peitsamoon, jolla on ollut jo vuosia tiivis levytys- ja keikkatahti. Viittauksella voidaan toisaalta tarkoittaa, että kertojalle ei ole tarjolla paljoa keikkoja hänen osaamattomuutensa takia, tai toisaalta, että hän on vain laiska keikkailemaan, toisin kuin Peitsamo.

Subteksti 11 & 12. (Stevie Nicks)

Rakasti **Grouperia**,

vihasi **Rugeria**,

sen silmis mä olin vaan tyhjänpäivänen huutelija

Subtekstit 11 ja 12 ovat kolmannessa persoonassa, mutta oletan muun levyn tavoin kertojan kuvaavan itseään, koska lyriikoissa on muuten niin vahva ensimmäinen persoona. Subtekstit ovat samasta riimistä, joten niitä tulee tulkinnassa tarkastella yhdessä. Grouper on muusikko Liz Harrisin kokeellinen sooloprojekti. Grouperin musiikki ei ole tyypillisintä populaarimusiikkia, mutta sitä ei kuitenkaan voi sijoittaa vastakkainasettelussa korkeakulttuurin kentälle, johon useimmiten lasketaan lähinnä klassinen musiikki. Hänen musiikkityylinsä ja sanoituksensa ovat melko melankolisia ja sopivat *Malarian Pelon* kertojahahmon flegmaattiseen maailmaan. On siis ymmärrettävää, miksi levyn kertoja rakastaa Grouperin tuotantoa. Samassa riimissä on viittaus aiemmin mainittuun Ruger Hauer –yhtyeeseen. Yhtye on hiljattain lopettanut uransa, mutta *Malarian Pelon* ilmestymisen aikaan se nautti vielä suurta suosiota Suomessa. Kertoja vertaa itseään yhtyeen kahteen muuhun artistiin ja toteaa olevansa heidän silmissään tyhjänpäiväinen huutelija. Viittauksen perusteella kertoja kokee olevansa muita yhtyeen jäseniä huonompi tai muiden jäsenten silmissä aliarvostettu. Oletettavasti kertojan mainitsema *viha* yhtyettä kohtaan kumpuaa tästä eriarvoisesta asemasta.

Subteksti 13 & 14. (Resnais, Beefheart & Aalto)  
Mut mä oon yhtä hyvä elään kun **Buckleyt** oli,  
sydämenlyönnit niin tahdittomii

Vertailuasetelman kaksi viimeistä subtekstiä liittyvät muusikoihin, mutta eivät suoranaisesti heidän musiikkiinsa. Subtekstit ovat yhdessä viittauksessa, mutta olen laskenut ne erikseen niiden viitatessa kahteen henkilöön. Subtekstit ovat 1. tyyppin suoraa nimeämistä. Viittauksen on toisaalta myös monilähteinä subteksti, mutta tarkastelen niitä erikseen tutkimukselleni sopivalla tavalla. Viittauksen subtekstit ovat muusikot Jeff Buckley, joka kuoli 30-vuotiaana hukuttuaan jokeen, sekä hänen isänsä Tim Buckley, joka kuoli 28-vuotiaana heroisiin yliannostukseen. Viittauksen vertaileva merkitys on käänteinen: hän on oikeastaan yhtä *huono* elämään kuin edesmenneet Buckleyt. Viittaus on albumin viimeisestä kappaleesta, jossa kertoja on oppinut jo tunnistamaan kypsemmin omat huonot puolensa ja eroon johtaneet tekijät.

### 5.1.3 Rakkaus/ero

Rakkaus/ero-teemassa huomattava piirre on se, että lähes kaikki viittauksista (11/12) löytyivät kappaleelta *Resnais, Beefheart & Aalto*. Kappaleen on arvioitu olevan jopa itseironinen, koska populaarikulttuurisia viittauksia on vielä huomattavasti artistille tyypillistä enemmän. Paperi T on tunnettu viittauksistaan, mutta kappale erottuu muista, koska se on muodostettu käytännössä pelkästään viittauksista nimeä myöten. Artisti kommentoikin kappaleen sisältämien ”name

droppailuiden” olevan tarkoituksellisesti korneja ja ärsyttäviä, mutta kappaleen silti olevan henkilökohtaisin hänen tuotannostaan (Vanha-Majamaa 2015). Kappale käsittelee muita selkeämmin rakkautta ja eron jälkeistä elämää, joten sen sisältämät viittaukset oletettavasti edustavat etenkin tässä teemassa.

Subteksti 16. (Mainstream-Solo)  
**Se kuka keksi rakkauden,**  
 keksi salettii myös syövän,  
 molemmat sisält syövät

Tyypin 1 subteksti 16 on Kaija Koon kappale *Kuka keksi rakkauden*. Subteksti voisi toisaalta olla myös tyyppiä 2, koska se on myös sitaatti kappaleen sanoituksista. Viittaus on vastakkainasettelu Kaija Koon kappaleelle, joka kertoo ikävystä, mutta romantisoii rakkautta ja näkee sen *hyvänä*. Subteksti on albumin ensimmäisestä kappaleesta, ja se liittyy koko albumin tematiikkaan, jossa rakkaus nähdään jopa sairautena, kun rakkaus syö ihmistä sisältä syövän tavoin. Levyn ensimmäinen kappale *Mainstream-Solo* on yksi koko albumin katkerimmista erokappaleista, jossa kertojan asennoituminen käsiteltävään eroon on selvästi albumin jälkimmäisiä kappaleita aggressiivisempi. Seuraavat 11 subtekstiä ovat viimeiseltä kappaleelta *Beefheart, Resnais & Aalto*.

Subteksti 17. (Resnais, Beefheart & Aalto)  
 Mä aattelin et en mä ees tarvii muuta  
 ku sut ja pari levyy **Hüsker Düta**

Subteksti 18 & 19. (Resnais, Beefheart & Aalto)  
 Kerroin **Rudylle** et oon viime aikoin kuunnellu lähinnä **Vaimokassua**  
 ja näin kuinka se vaivaantu  
 kai **sen** on vaikeet nähä ittensä siinä enää  
 mut tollasii asioit ei mietitä sillo ku tehää

Subtekstinä 17 toimii yhdysvaltalainen rockyhtye Hüsker Dü, jonka musiikki on määritelty punkiksi tai alternative rockiksi käsitellystä levystä riippuen. Subtekstin merkitys on se, että parisuhteen aikana kertoja eli kuvitelmassa, jossa hänelle riittää vain rakastamansa nainen ja pari levyä rentoa rockmusiikkia. Albumilla viittauksia etenkin musiikkiin on paljon, joten musiikki vaikuttaa olevan kertojalle tärkeää. Tästä johtuen ajatus siitä, että vain muutama levy yhdeltä bändiltä riittää hänelle naisen lisäksi, korostaa naisen merkitystä kertojalle. Subtekstin kautta voi ymmärtää, miksi kertoja on levyllä niin katkera ja ahdistunut eron jälkeen.

Subtekstit 18 ja 19 liittyvät jälleen rap-musiikkiin ja ovat molemmat tyypin 1 suoraa nimeämistä. Subteksti *Rudy* tarkoittaa rap-artisti Rudolfia, ja sitä seuraava subteksti hänen albumiaan *Vaimo-CD*:tä, joka tunnetaan myös Vaimo-kassuna. *Vaimo-CD* on tematiikaltaan samankaltainen kuin *Malarian Pelko*, koska siinäkin käsitellään eroa ja sydänsuruja. Subtekstit

18 ja 19 linkittyvät tiiviisti yhteen, koska ne ovat samassa riimissä ja nimeävät artistin ja tämän albumin. Kertoja kuvaa, kuinka Rudolfin on vaikea samastua levyn teemoihin, koska levyn tekemisestä on niin kauan ja hän on todennäköisesti päässyt eteenpäin käsittelemistään asioista. Samalla kertoja viittaa itseensä: myöhemmin hänkin voi kokea vaikeuksia samastua omiin lyriikkoihinsa, koska ”elämä jatkuu” eron jälkeenkin.

Subteksti 20, 21, 22 & 23. (Resnais, Beefheart & Aalto)  
**Syntyny lähtemää** ku **Pate**,  
 mut tyttö me ollaa parhaimmillaan yhes niinku **Ghosti** ja **Rae**

Subtekstit 20, 21, 22 ja 23 ovat samasta riimistä. Subteksti 20 on tyyppin 2 sitaatti, joka sijaitsee samassa riimissä tyyppin 1 subtekstien *Pate*, *Ghosti* ja *Rae* kanssa. Niitä ei ole johdonmukaista tarkastella erikseen, vaikka subteksti 20 liittyy myös aiemmin käsiteltyyn identiteetti-temaan. Subtekstinä 21 toimii artisti Pate Mustajärvi, ja subtekstinä 20 toimii hänen kappaleensa *Synnyimme lähtemään* (1986). Kappale on suomennettu versio Bruce Springsteenin kappaleesta *Born To Run* (1975), joihin seuraavat subtekstit liittyvät. Viittaus on toisaalta myös subteksti subtekstin sisällä: suomennetun version subteksti on alkuperäinen Springsteenin kappale. Viittauksessa 20 sanoma vaikuttaa melko selkeältä: kertoja kokee olevansa levoton, eikä oikein sovi mihinkään. Toisaalta subtekstin merkitsemä kappale on romanttinen ja kertoo yhteisestä jatkuvasta matkasta. Viittauksen *Pate* pääasiallinen merkitys on korostaa aiemman subtekstin olemassaoloa ja sitä, että sillä viitataan nimenomaan suomenkieliseen versioon, eikä alkuperäiseen *Born To Runiin*.

Subtekstit 22 ja 23 eli *Ghosti* ja *Rae* palauttavat musiikkiviittaukset jälleen rap-genreen. Kertoja viittaa rap-artisteihin Ghostface Killah ja Raekwon, jotka ovat yhden maailman tunnetuimman rap-kokoonpano Wu-Tang Clanin jäseniä. Wu-Tang Clanissa on yhteensä 8 jäsentä, joten on hieman epäselvää, miksi juuri Ghostface Killah ja Raekwon ovat parhaimmillaan yhdessä. Oletettavasti viittaus tarkoittaa, että heidän musiikkinsa on parasta, kun he tekevät yhteistyötä eli kertojan mielestä heidän soolomusiikkinsa ei ole yhtä onnistunutta. Subtekstien 20, 21, 22 ja 23 yhteiseksi merkitykseksi tulkitsen, että vaikka kertoja (ja nainen) ovat levottomia ja jatkuvasti liikkeessä, he ovat parhaimmillaan yhdessä Ghostfacen ja Raekwonin tapaan.

Subteksti 24, 25, 26 & 27. (Resnais, Beefheart & Aalto)  
 Tehään niinku **Bruce Born To Runin** ekas biisis  
 ku se sanoo **antaa tuulen vaan puhalttaa**  
 On muuten paras biisi ehkä ikinä  
 tai sit se on se missä se sanoo **ettei tulta ilman kipinää**

Teeman neljä viimeistä subtekstiä liittyvät edelliseen riimiin. Subteksteissa 24, 25, 26 ja 27 viitataan artisti Bruce Springsteenin ja hänen tuotantoonsa, joihin viitattiin jo subtekstissä

20. Subteksti 24 nimeää suoran itse artistin, subteksti 25:n *Born To Runilla* viitataan suoraan hänen tunnetuimpaan, samannimiseen albumiin, joka julkaistiin vuonna 1975. Kuitenkaan näillä subteksteillä en koe olevan itsenäistä merkitystä, vaan niiden yhteinen merkitys ilmenee seuraavissa subteksteissä. Subtekstit 26 ja 27 ovat tyyppiä 2, molemmat sitaatteja Bruce Springsteenin kappaleista. Subtekstinä 26 toimii kappale *Thunder Road* (1975) ja subtekstinä 27 kappale *Dancing In The Dark* (1984). Sitaatit ovat suomennettuja versioita alkuperäisten kappaleiden lyriikoista. Subteksti 26 liittyy kaikki Springsteniin liittyvät neljä subtekstiä ero/rakkaus – teemaan. *Thunder Road* -kappale on rakkauslaulu, jossa kappaleen kertoja on ihastunut Maryyn, jolla on ikävä menneisyys. Subtekstien merkitys on se, että kertoja ja nainen toimivat kuten Bruce *Thunder Road* –kappaleella: unohtavat menneisyyden ja aiemmat parisuhteet, ja elävät hetkessä. Haastattelussa Paperi T on sanonut oikeasti kuunnelleen kappaletta ja mietti-neen ”miksei vaan voisi tehdä näin” (Vanha-Majamaa 2015). Subteksti 27 on sitaatti *Dancing In The Dark* –kappaleesta, jossa lauletaan englanniksi *you can't start a fire without a spark*. 27. subteksti ei kanna yhtä suurta merkitystä kuin edellinen, mutta toisaalta subtekstin esittämä kappale kertoo sekin jollain tavalla rakkaudesta. Subteksteillä kertoja korostaa erityisesti merkityksellistä suhdettaan musiikkiin.

#### 5.1.4 Elämänasenne

Elämänasenne-viittauksissa kertoja puhuu yleisesti asenteistaan omaa elämäänsä ja ympäristö-ään kohtaan. Teemassa on myös viittauksia, joissa kertoja kuvaa suhtautumistaan naisiin, joka on seuraavassa genressä oma temaattinen kokonaisuutensa. Elämänasenne-teemaan lukeutuu seitsemän subtekstiä, joista tyyppin 1. suoraa nimeämistä on kolme ja tyyppin 2. sitaatteja neljä kappaletta. Aiemmissa teemoissa 1. tyyppin subtekstejä on ollut 2. tyyppin subtekstejä selvästi enemmän.

Subteksti 28. (Stevie Nicks)

**Miks kaikki kaunis on niin naiivia**

itseinhoon naisia vai itse inhoon naisia

Subteksti 29. (Stevie Nicks)

Kyl sen etukäteen ties,

on lauantai taas harmaa niinku **mandoliinimies**

Subteksti 28 on viittaustyyppin 2 sitaatti Eppu Normaalin kappaleesta *Hipit rautaa* (1993), jonka lyriikoissa lauletaan: *miks kaikki kaunis on niin naiivia, ja markkinoiden voimissa vain draivia*. Kappale on siitä erikoinen, että se lauletaan naisen näkökulmasta, vaikka bändin jäse-

net ovat miehiä. Viittauksen jälkeinen rivi voi liittyä tähän, kun kertoja puhuu itseinhosta naiseuteen, vaikka hän ei itse ole nainen. Eppu Normaalin kappaleessa keski-ikäistynyt hippi kokee, että *maailma on pilalla* ja kaikki kaunis haudataan. Kappaleen naiskertoja vaikuttaa katkeroituneelta, hän haikailee takaisin vanhoihin parempiin aikoihin. Hänen voi kokea myös tuntevan itseinhoa, koska kukaan nykymaailmassa ei ymmärrä häntä, ei edes aviomies tai oma poika. Sanaleikittelyllä kertoja kuvaa levyllä useamminkin ilmenevää naisvihaa, jonka tässä yhdistän yleiseen elämänasenteeseen. Kertoja näkee kauniit naiset naiiveina ja tuntee inhoavansa naisia. Samasta kappaleesta löydyntynyt subteksti 29 on tyyppin 1 viittaus Hectorin kappaleeseen *Mandoliinimies* (1972). Viittaus voi liittyä alkuperäisen kappaleen tematiikkaan, tai toisaalta se voi arvostella kappaletta. Harmaudella kertoja voi viitata siihen, että alkuperäisen kappaleen mandoliinimies on jo harmaantunut kiertäessään maailmaa. Toisaalta se voi olla kritiikki kappaleelle, jonka kertoja kokee tylsäksi ja kuluneeksi, kuten hänen lauaintensa.

Subteksti 30. (Jumalan peili)  
**Älä duunaa mitään paskaa,**  
**niin ei tuu mitään paskaa**

Subteksti 30 on erikoinen verrattaessa levyn muihin subteksteihin, koska se on jätetty kokonaan pois albumin kirjoitetuista lyriikoista. Subteksti on viittaustyyppin 2 sitaatti Eevil Stöön ja Koksukoon kappaleelta *Älä duunaa mitään paskaa*. Subtekstin kertosäe on lähes identtinen verratessa *Jumalan peili* –kappaleen alkuun ja loppuun. Viittaus on sitaatti musiikillisten elementtien sekä lyriikoiden kautta, eli sekä tyylillinen subteksti että sitaatti. Kappale on Eevil Stöön ja Koksukoon yhteistyönä tehdyiltä *Fuck Vivaldi* (2012) –albumilta. Vaikka kappale on heidän yhteistyöalbumiltaan, kertosäkeen esittää DJ Kridlokk, joten subteksti on viittaus myös häneen. DJ Kridlokk on tehnyt useasti yhteistyötä Paperi T:n kanssa, joista tunnetuin on yhteinen albumi *Ex ovis pullus non natis serò fit ullus* (2013). Merkitsin viittauksen tyyppiin 2, mutta subteksti on toisaalta myös subtekstin sisällä tai monilähteyteen viittaus sen viitatessa useampaan artistiin sitaatin kautta.

Subteksti 31. (Tapa)  
**Kaikki mikä kiiltää on kultaa,**  
 kaikki mikä ei viillä on turhaa

Subteksti 31 on myös erikoistapaus, koska se on musiikkiviittauksen lisäksi yleisesti tunnettu sanonta ”all that glitter is not gold” = ”kaikki mikä kiiltää *ei* ole kultaa”. Lasken sen kuitenkin musiikkiviittaukseksi, koska se on sellaisenaan yhden maailman tunnetuimman kappaleen *Stairway to heavenin* (1971) lyriikoissa. Kappaleessa lauletaan *Tapa*-kappaleen tavoin *all that glitter is gold* (kaikki mikä kiiltää *on* kultaa). Sitautti on suora käänös kappaleesta, ja

samalla se on muokattu versio yleisestä sanonnasta. Led Zeppelinin kappaleella kuvataan naista, joka kuvittelee kaiken kiiltävän olevan kultaa. Hän on ostamassa pääsylippua taivaaseen, jonka voi rinnastaa almuihin, joita antamalla uskottiin ihmisen pääsevän taivaaseen. Kuitenkin Raamatussa todetaan, että taivaaseen ei voi ostaa itseään sisään. *Tapa*-kappaleen lyriikoissa kertoja rinnastaa itsensä tällaiseen materialistiseen ajattelutapaan, mutta toisaalta rivin voi nähdä vain osana riiminä, jonka tarkoitus on kuvata kertojan itsetuhoisuutta.

Subteksti 32. (Resnais, Beefheart & Aalto)  
**Beefheart** on kuollu,  
 must tuntuu ku ne ois voittanu

Subteksti 33 & 34. (Resnais, Beefheart & Aalto)  
**On elämä yht rimpuilua**  
**Juice** sano joskus niin

Viimeiset kolme musiikkiviittausta löytyvät levyn viimeiseltä kappaleelta *Beefheart, Resnais & Aalto*. Subteksti 32 nimeää suoraan muusikko Captain Beefheartin (Don Van Vliet), joka oli Captain Beefheart & The Magic Band –yhtyeen solisti. Beefheart menehtyi joulukuussa 2010 MS-taudin aiheuttamiin komplikaatioihin, johon levyn kertoja viittaa. Beefheart –viittaus on myös kappaleen nimessä. Monet viittaukset kappaleen sisällä yhdistyvät toisiinsa, Beefheart –viittaus yhdistyy seuraavan säkeistön riveihin: *Beefeater on juotu, must tuntuu ku ne ois voittanu*. Beefheartin kuolema ja Beefeater-ginin loppuminen ovat vertauskuvia kertojan parisuhteen loppumiselle, jota käsittelevät myös seuraavat subtekstit. Viittauksiin liittyvä *must tuntuu ku ne ois voittanu* kuvaa mielestäni sitä, että muut ihmiset parisuhteen ympärillä eivät välttämättä uskoneet sen onnistumiseen alun perinkään ja voittivat ollessaan oikeassa.

Subtekstit 33 ja 34 viittaavat samaan artistiin Juice Leskiseen. 33. subteksti on viittaus-tyyppin 2 sitaatti Leskisen kappaleesta *Mies joka rakastaa itseään* (1986), jossa lauletaan: *on elämä taas yhtä rimpuilua*. Siinä kertoja puhuu ikävästään ja siitä, kuinka hänet on hylätty, mutta toisaalta lopussa kertoja kyseenalaistaa oman kykenemisensä rakkauteen ja toteaa rakastavansa vain itseään. Viittauksen merkitys voi olla parisuhteen päättymisen jälkeisen tuskan kuvaaminen, mutta myös omien vikojensa tunnistaminen. Subteksti 34 on viittaus-tyyppiä 1, kun kertoja nimeää suoraan Juice Leskisen ja sen kautta korostaa edellisen rivin viittausta hänen kappaleeseensa. Viittauksilla kertoja kuvaa eron jälkeisen elämänsä rimpuiluksi, mutta verrattessa levyn muihin kappaleisiin, on kertojan elämänasenne jo optimistisempi.

## 5.2 TV- ja elokuvaviittaukset

Tässä genressä viittauksia on yhteensä 11, joista elokuvaviittauksia on yhdeksän ja TV-viittauksia kaksi. Viittaukset on jaoteltu kahteen eri teemaan: identiteettiin ja naisiin suhtautumiseen liittyviin viittauksiin. Subteksteistä yhdeksän on tyyppin 1 suoraa nimeämistä ja kaksi tyyppin 2 sitaatteja. Albumilla viitataan yhteensä kuuteen elokuvaan, yhteen TV-sarjaan sekä niissä esiintyviin näyttelijöihin ja hahmoihin. Kaikki elokuvat ovat viime vuosituhannelta, ja niistä vanhimpia en päässyt katsomaan. Näiden elokuvien kohdalla olen kuitenkin katsonut pätkiä elokuvista videopalveluista, sekä lukenut artikkeleita tulkinnan perustelua varten. Osa elokuvista on ”taide-elokuvia”, jotka voisi sijoittaa korkeakulttuurin kentälle niiden taiteellisen arvon takia. Olen kuitenkin laskenut myös ne populaarikulttuurin kentälle, koska elokuvat ovat aina jollain mittarilla populaareja: ainakin tunnettavuuden ja katsomiskertojen perusteella. Elokuviittauksissa käyttämäni populaarikulttuurin määritelmä on melko laaja, mutta se tukee tutkimukseni tarkoitusta, koska viittaukset liittyvät aineistosta nousseisiin teemoihin. Tyypillistä korkeamman kulttuurin elokuviksi lasken erityisesti elokuvat, joita en nähnyt niiden vaikean saatavuuden takia: *Sodoman 120 päivää* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) sekä erityisesti *Jeanne d’Arcin kärsimys* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928). *Sodoman 120 päivää* – elokuvasta olen kuitenkin nähnyt kohtauksen, johon levyllä viitataan.

### 5.2.1 Identiteetti

Identiteetti-teemassa subtekstejä on yhteensä kuusi, joista kaikki ovat 1. tyyppin suoraa nimeämistä. Teemaan lukeutuu levyn ainoat TV-viittaukset. Identiteetin kuvaus on pitkälti samankaltaista kuin musiikkiviittausten identiteetti-teemassa ja viittauksista löytyy myös vertausasetelmiä.

Subteksti 1 & 2. (Mainstream-Solo)  
Mä alan muistuttaa **Brandoa Viimesessä Tangossa**

Ensimmäinen subteksti nimeää näyttelijä Marlon Brandon, joka esitti pääosaa elokuvassa *Vii-meinen tango Pariisissa* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), joka toimii subtekstinä 2. Bernardo Bertoluccin ohjaamassa elokuvassa päähenkilö Paulin (Brando) vaimo on vastikään tehnyt itsemurhan, ja hän aloittaa suhteen prostituoitu Jeannen (Maria Schneider) kanssa. Paul asettaa suhteelle selkeät rajat: he eivät kerro toisilleen nimiään, eivätkä muita henkilökohtaisia asioita. Paulin hahmo on katkeruutensa ja menetyksensä kautta elokuvan loppua lukuun ottamatta nai-



sia törkeästi alentava ja välinpitämätön. Tällaiseen mieheen Jeanne kuitenkin rakastuu ja järkyttyy, kun Paul lopulta tahtoo paljastaa todellisen itsensä, joka ei vastaa naisen mielikuvaa. Viittauksessa kertoja rinnastaa itsensä toisaalta Brandon roolihahmo Pauliin, toisaalta itse Brandoon näyttelijänä. Oletan viittauksessa kertojan puhuvan Brandon roolihahmosta ennen elokuvan lopussa ilmenevää muutosta: masentunut, menetyksestään katkeroitunut mies, jolle suhteet naisiin ovat merkityksettömiä ja sovinnistisia. Nykyään viittauksen voi nähdä naisia alistavana, vaikka se kohdistuisi suoraan näyttelijä Brandoon. Elokuvaan lisättiin käsikirjoituksen ulkopuolinen raiskauskohtaus, jonka kulusta naispääosan näyttelijä Schneider ei tiennyt. Hän on myöhemmin sanonut tunteneensa olonsa aidosti vähän raiskatuksi sekä Brandon että ohjaaja Bertoluccin toimesta. (Izadi 2016.) Oli 1. subteksti sitten Brando tai hänen esittämä roolihahmonsa, kuvaa levyn kertoja itseään viittauksen kautta naisia alentavaksi ja esineellistäväksi mieheksi.

Subteksti 3 & 4. (Mainstream-Solo)  
**Carl Sagan**, mä en ymmärrä **kosmoksest** mitään  
 täs kunnos en pääsi sees Kosmokseen sisään

Subtekstit 3 ja 4 ovat molemmat tyyppiä 1. Ne ovat ainoat viittaukset, jotka liittyvät populaarikulttuuriseen televisioon. Subtekstin 3 Carl Sagan oli yhdysvaltalainen tähtitieteilijä, joka halusi kansantajuistaa tiedettä luomalla 1980-luvulla *Cosmos*-televisiosarjan, joka toimii subtekstinä 4. Sarjassa kerrotaan laajasti useista eri tieteenaloista, kuten tähtitieteestä, biologiasta, mytologiasta ja astronomiasta. Kertoja kuvaa siis olevansa huumausaineiden kautta niin sekaisin, että ei edes ymmärrä mahdollisimman selkeätajuiseksi tehdystä televisiosarjasta mitään. Sekavuuden takia hän ei usko pääsevänsä edes legendaariseen helsinkiläiseen taiteilijaravintola Kosmokseen sisään. Myös Kosmos-ravintolan voisi merkitä subtekstiksi, joka tekisi subtekstistä 4 monilähteisen. Se ei kuitenkaan kuulu käsittelemiini populaarikulttuurin genreihin, joten en laske tässä työssä sitä erilliseksi viittaukseksi.

Subteksti 5 & 6. (Elokuva)  
 Unessa **Falconetin** silmät,  
 en tiedä miltä siitä tai **Joan De Arcist** tuntuu

Viides ja kuudes viittaus liittyvät edellisen tavoin tiiviisti toisiinsa. Viides subteksti nimeää suoraan näyttelijä Renée Falconettin hänen silmiensä kautta, ja kuudes nimeää hänen roolihahmonsa Jeanne d'Arcin mykkäelokuvassa *Jeanne d'Arcin kärsimys*. Kuudes subteksti voi olla viittaus elokuvan taustalla olevaan henkilöön: 1400-luvulla eläneeseen ranskalaiseen pyhimykseen Jeanne d'Arciin, joka vankeuden jälkeen poltettiin roviolla noituudesta (Parhi-Riikola

2008). Kertoja nimeää kuitenkin Renee Falconettin, joten hän todennäköisesti viittaa myös tämän näyttelemään hahmoon elokuvassa. Elokuvassa kuvataan Jeanne d’Arcin oikeudenkäyntejä, vankeutta, kuulusteluja, kidutusta ja tuomiota. Elokuvan visuaalisuudesta muistetaan etenkin Falconettin tuskaiset ilmeet ja lähiotokset hänen kasvoistaan. (Virtanen 2013.) Kuudes viittaus on teemaltaan selkeämpi, koska kertoja ei voi tietää miltä todellisesta d’Arcista tuntui vankeudessa ja kidutettavana. Falconettin tuska tulee tätä vastoin näyttelijäntyöstä. On kohuttu, että ohjaaja Carl Theodor Dreyer käytti äärimmäisen julmia tapoja saadakseen mahdollisimman autenttisen kuvan Falconettista (Yle Teema 2014). Huhuja tai eivät, Jeanne d’Arcin rooli jäi Falconettin viimeiseksi. Todennäköisesti kertoja viittaa tähän tunteeseen, jota hän ei myöskään ymmärrä. Molemmilla subteksteillä merkityksenä on samat kärsimyksen tunteet, joihin kertoja ei osaa samastua.

### 5.2.2 Suhtautuminen naisiin

Teemaan kuuluu viisi viittausta, joista kaksi on viittaustyyppin 2 sitaatteja ja loput kolme nimeävät suoraan elokuvan tai näyttelijän viittaustyyppillä 1. Teemassa naisiin suhtautuminen noudattaa koko levyllä ilmenevää tapaa, jossa kertoja kokee jopa naisvihaa ja katkeruutta eron jäljiltä. Samankaltaisia viittauksia oli musiikkiviittausten elämänasenne-teemassa.

Subteksti 7. (Mainstream-Solo)

Olit ku **Pasolinin leffas** ku jouduit nielee mun paskaa

Subteksti 7 nimeää elokuvaohjaaja Pier Paolo Pasolinin. Samalla kertoja viittaa ohjaajan ristiriitaiseen elokuvaan *Sodoman 120 päivää*. Pasolinin elokuvat tunnetaan yhteiskunnallisista teemoistaan, seksuaalissävytteisyydestään ja seksuaaliväkivallasta. Elokuvat ovat usein rajusti kantaottavia, ja ne liittyvät aikakaudellaan vaiettuihin aiheisiin, kuten homoseksuaalisuuteen ja fasismiin. *Sodoman 120 päivää* perustuu samannimiseen kirjaan (markiisi de Sade), jossa Salòssa vallitsevat fasistit ottavat pattivankeja, joita alistetaan, raiskataan ja tapetaan. Elokuva kiellettiin useissa maissa sen ilmestyttyä, koska se sisälsi paljon raakoja kohtauksia. Suomessa täyskielto peruttiin vasta vuonna 2001. (Ylänen 2001.) Viittaus liittyy elokuvassa olevaan tunnettuun ja maailmalla järkyttäneeseen pitkään kohtaukseen, jossa panttivangit joutuvat syömään ulostetta. Viittaus ei ole kuitenkaan kirjaimellinen, vaan kertoja puhuu viittauksen kautta parisuhteestaan, jossa kohteli naistaan niin ala-arvoisesti, että hän joutui niellä tämän kuvainnollista *paskaa*.

Subteksti 8. (Tapa)  
**Lukiotyttöissä se rakasti sitä  
 et vaik se vanheni ne pysy samanikäisinä**

Viittaus 8 on sitaatti Richard Linklaterin ohjaamasta elokuvasta *Surutta? Sekaisin (Dazed and Confused, 1993)*. Elokuva kuvaa lukiolaisten viimeistä koulupäivää ennen kesälomaa. Siinä vanhemmat oppilaat juhlistavat lukion loppumista, simputtavat lukioon tulevia uusia teinejä ja ajelevat autoilla ympäriinsä 1976 vuoden Teksasissa. Elokuvassa on tärkeässä osassa alkoholi ja huumeet, etenkin marihuana, jota poltellaan ja johon viitataan jatkuvasti. Itse sitaatti on Wooderson-nimisen hahmon (Matthew McConaughey) vuorosanoista *This is what I love about these high school girls, man, I get older, they stay the same age*. Kohtauksessa puhutaan uusien lukiotyttöjen ulkonäöstä. Wooderson on jo vuosia aiemmin lukiosta valmistunut kaupungin työläinen, joka kuitenkin viettää aikaa vastavalmistuneiden ja lukioikäisten kanssa, ja häpeilemättä etsii seuraa alaikäisistä tytöistä. Kappale on yksi albumin aggressiivisimmista, ja siinä kertojan asennoituminen naisia kohtaan vaikuttaa erityisen esineellistävältä. Kertoja rinnastaa itseään Woodersonin hahmoon, joka etsii jatkuvasti uutta naisseuraa, usein paljon nuoremista tytöistä.

Subteksti 9 & 10. (Elokuva)  
 Ei taitoo keikailuun  
 Modernit **Monica Vittit** ne ettii **seikkailuu**

Subteksti 9 nimeää suoraan näyttelijä Monica Vittin, joka esitti pääosan subtekstin 10 nimeämässä elokuvassa *Seikkailu (L'Avventura, 1960)*. Subtekstit sisältävä rivi puhuu nyky-päivän naisista, jotka etsivät seikkailua ja samalla viittaa elokuvaan, jossa Vitti esittää yhden tunnetuimmista rooleistaan. Elokuvan tekemisen aikaan hän oli parisuhteessa elokuvan ohjaajan Michelangelo Antonionin kanssa, ja hän näytteli muissakin tämän elokuvissa 1960-luvulla. *Seikkailu*-elokuvassa Claudian (Vitti) ystävä Anna (Lea Massari) katoaa pienellä saarella. Claudia ja Annan miesystävä Sandro (Gabriele Ferzetti) lähtevät etsimään häntä ympäri Italiaa. Claudialle ja Sandrolle kehittyy pikkuhiljaa kieroutunut suhde, ja Sandro pettää lopulta myös Claudiaa. Moderneilla Monica Vitteillä kertoja voi siis viitata elokuvassa kuvattuihin naisiin, jotka etsivät huonosti kohtelevia miehiä elämäänsä.

Subteksti 11. (Beefheart, Resnais & Aalto)  
**Me nähtiin viime vuonna Marienbadis**  
 ei toimi iskuna baaris, oon koittanu  
 ---  
**Me nähtiin viime vuonna Marienbadis,**  
 toimii iskuna baaris  
 oon koittanu

Yhdestoista subteksti on sitaatti ranskalaisesta elokuvasta *Viime vuonna Marienbadissa* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). Subteksti olisi mahdollista merkitä myös suoraksi nimeämiseksi, mutta merkitsen sen sitaatiksi sen ollessa suora käänös elokuvan vuorosanoista. Elokuvan alussa mies (Giorgio Albertazzi) kertoo naiselle (Delphine Seyrig) heidän tavanneen viime vuonna Marienbadissa, ja naisen käskeneen miestä odottamaan vuosi naisen päätöstä heidän tulevaisuudestaan. Nainen ei kuitenkaan myönnä tätä tapahtuneen. Lyriikoissa elokuvaan viitataan kahdesti, ensimmäisellä kerralla kertoja sanoo, että sitaatti ei toimi iskulauseena baarissa, toisessa se taas toimii. Jotta iskulause toimisi, pitää sen kuulijan ymmärtää sitaatin merkitys ja yhdistää se elokuvaan. Koska elokuva ilmestyi vuosikymmeniä sitten, nykyajan naisista melko harva todennäköisesti ymmärtäisi iskulauseen tarkoituksen. Naiset eivät siis välttämättä ymmärrä levyn kertojaa ja hänen iskuyrityksiään. Myös elokuvan ohjaaja Alan Resnais mainitaan kappaleen nimessä, mutta en laske häntä erikseen subtekstiksi, koska kappaleen nimet eivät ole osa kuunneltavaa lyriikkaa.

### 5.3 Kirjallisuusviittaukset

Kirjallisuusviittauksia oli lopulta ennakkokäsitysten vastaisesti vain kaksi. Kummatkin viittaukset ovat niin sanotusta ajanvietekirjallisuudesta, jonka suosion jälkeen kirjallisuus menetti korkeakulttuurista statustaan. Toki ensimmäisen viittauksen *Moby Dick* on jo legendaarinen teos, mutta se on kuitenkin alun perin luotu 'kansalle' luettavaksi. Olen lajitellut viittaukset yhden teeman alle, mutta identiteetin kuvauksen lisäksi etenkin subteksti 2 kantaa muitakin temaattisia merkityksiä, kuten naisiin suhtautumista. Siinäkin kuitenkin levyn kertoja kuvaa oman identiteettinsä kautta suhtautumistaan naisiin.

#### 5.3.1 Identiteetti

Subteksti 1. (Mainstream-Solo)

**Kutsu mua Ishmaeliksi**, niiku se kirja teki

Kirjallisuusviittausten ensimmäinen subteksti on koko levyn ensimmäiseltä riviltä. Se on viittaustyypin 2 subteksti, sitaatti Herman Melvillen *Moby Dick* (1851) -romaanin ensimmäisestä lauseesta: *Call me Ishmael*. Kotimaisten kielten keskuksen mukaan sitaatti on maailmankirjallisuuden tunnetuimpia kirjan aloituksia, ja sen voi suomentaa usealla eri tavalla (Kersti 2014). Lukemassani Seppo Virtasen suomennoksessa (1966) lause on käännetty: *Kutsu minua Ismaeliksi*. Maailman yksi tunnetuimmista kirjan aloituksista aloittaa siis myös *Malarian pelko* –

albumin. Subtekstin olemassaoloa korostetaan vielä sitä seuraavassa riimissä, jossa viitataan ”siihen kirjaan”. Se kirja voisi periaatteessa olla subteksti itsessäänkin, mutta tässä kohtaa käsittelemme vain sitaattia, koska kirjaa ei nimetä suoraan.

Subtekstin voi nähdä myös subtekstinä subtekstin sisällä, koska romaanissa viitataan paljon Raamattuun esimerkiksi Ismaelin nimellä, elämäntarinalla ja muilla suorilla viittauksilla. Subtekstin merkitys lyriikoissa on yksi tulkinnanvaraisimmista viittauksista. Kirjassa Ismael kertoo tarinaa kapteeni Ahabista, joka yrittää pakkomielteisesti pyydystää valkoista valasta Moby Dickia. Levyn kertoja rinnastaa itsensä Ismaeliin eli tarinankertojaksi. Ismaelin nimi on Uudessa Testamentissa vertaus orjuudelle (Huuskonen 2012) ja ulkopuolisuudelle. Levyn kertoja todennäköisimmin viittaa tähän ulkopuolisuuden ja yksinäisyyden tunteeseen, joka kirjan Ismaelilla on luonnostaan. Ismaelille on tärkeää pitää huolta vain itsestään, eikä hän ole kiinnostunut esimerkiksi perheen perustamisesta. Tällainen kuva myös levyn kertojasta tulee parisuhteen päättymisen jälkeen: häntä ei kiinnosta sitoutuminen, eikä oikeastaan mikään muukaan.

Subteksti 2. (Surumielisen näköiset naiset)  
sanoin sua **Henry Millerin romaanin** naiseks  
mut et tajunnu ees loukkaantuu  
Ja se oli silloin selvä, kevät ei tulis yhdessä tai selvän

Toinen kirjallisuusviittaus nimeää suoraan kirjailija Henry Millerin, mutta subtekstinä toimii enemmän hänen kirjallinen tuotantonsa kuin itse henkilö. Useat Millerin romaanit ovat osittain omaelämäkerrallisia (Dearborn 2002: 12) ja naiset kuvataan lähes poikkeuksetta prostituoiduiksi, muun muassa kirjoissa *Kravun kääntöpiiri* (1934) ja *Hiljaiselo Clichyssä* (1956). Millerin maailmankuva oli seksistinen, ja feministien mukaan hän toimi puhetorvena sovinnisille asenteille (Dearborn 2002: 14). Viittauksen kautta kertoja kutsuu naistansa siis piilomerkityksellä *huoraksi*, mutta tämä ei tajua viittauksen merkitystä, josta johtuen kertoja ei halua jatkaa parisuhdetta. Identiteettiä tarkastellessa kertojasta tulee elitistinen kuva, koska hän ei halua olla tekemisissä ihmisen kanssa, joka ei ymmärrä hänen kulttuuriviittauksiaan. Viittauksen merkityksestä artisti on puhunut MeNaiset-lehden haastattelussa, kun hän selventää eroa levyn kertojahahmon (Paperi T) ja oikean Henri Pulkkisen välillä (Suominen 2015).

## 6 PÄÄTÄNTÖ

Tutkin työssäni populaarikulttuurisia intertekstuaalisia viittauksia Paperi T:n albumilla *Malarian Pelko*. Hypoteesinani oli, että viittauksia löytyy paljon kaikista genreistä. Teemoittelun kannalta oletuksena oli, että viittausten tematiikka kytkeytyy jotenkin albumin yleiseen ero-teemaan. Oletin ero-teeman näkyvän myös yksittäisten viittausten taustalla, mutta tulkinnan kautta löydettyihin merkityksiin ja pyrkimyksiin oli vaikeaa asettaa ennako-odotuksia. Genreistä selvästi vähiten oli odotusten vastaisesti kirjallisuusviittauksia. Ensimmäisen tutkimuskysymyksen ilmiöillä tarkoitan populaarikulttuurisia henkilöitä ja teoksia, jotka toimivat lyriikoissa subteksteinä. Sitä varten nostin aineistosta analyysia varten eksplisiittisiä ja intentionaalisia viittauksia, joista ilmiöt olivat nopeasti löydettävissä ja tunnistettavissa.

Toisessa tutkimuskysymyksessä kiinnitin huomioni albumista nouseviin teemoihin. Albumi on teema-albumi (Vanha-Majamaa 2015), jonka kantava teema on *ero*, minkä vaikutuksia kertojan tunne-elämään, ajatuksiin ja identiteettiin kuvataan. Tarkempi teemoittelu osoittautui melko vaivattomaksi, koska viittaukset toistivat pitkälti samoja teemoja. Löysin aineistosta kolme suosituinta teemaa, jotka sisältävät subtekstejä genrestä riippumatta: ero/rakkaus, identiteetti sekä suhtautuminen naisiin. Kaikki teemoista kytkeytyvät jollain tavalla albumilla käsiteltävään ero-teemaan, kun kertoja kuvaa eron jälkeistä identiteettiään, eron jälkeistä näkemystään naisista ja yleisesti mennyttä parisuhdettaan ja suhtautumistaan rakkauteen. Koska albumin lyriikat ovat ensimmäisessä persoonassa, viittauksiin kytkeytyy lähes poikkeuksetta oma-kuvaus ja identiteetti, joihin lukeutuvia viittauksia on albumilla eniten (22/46), kun mukaan lasketaan myös musiikkiviittausten vertaamisteema. Albumilla on yhteensä 10 kappaletta, joista kahdeksan sisältää populaarikulttuurisia viittauksia genreistä, joita olen tutkielmassani käsitellyt. Niistä erottui erityisesti albumin viimeinen kappale *Beefheart, Resnais & Aalto*, joka sisältää selvästi muita enemmän viittauksia ja rakentuu pitkälti viittausten varaan. Itse kappaaleen nimikin sisältää kolme intertekstuaalista viittausta, joista kahta olen käsitellyt analyysissäni.

Kolmanteen tutkimuskysymyksen vastaaminen osoittautui haastavimmaksi ja aikaa vieväksi, koska yksittäisten viittausten pyrkimyksiä tulkitessa jouduin tekemään paljon taustatyötä. Taustatyöhön kuului subteksteihin tutustuminen, johon kuului musiikin kuuntelua, elokuvien katsomista ja kirjallisuuden lukemista. Subtekstin merkityksen tulkintaan kuuluu myös laajemman kokonaiskuvan ymmärtäminen, eli tulkitsijan tulee tuntea kokonaisuus, johon yksittäinen sitaatti on alun perin kuulunut (Parry 1998: 85). Viittaukset voivat vaatia siis koko runon tai romaanin lukemisen kokonaisuudessaan (Tammi 1991: 68). Koska analyysimetodini

vaati kokonaisvaltaista tutustumista subteksteihin, pyrin tutustumaan jokaisen viittauksen alkuperään mahdollisimman tarkasti. Tämä osoittautui vaikeaksi erityisesti elokuvaviittausten kohdalla, koska osa viitatuista elokuvista ei ollut saatavilla. Niitä analysoidessani korvasin elokuvan katsomisen lukemalla artikkeleita ja muita taustamateriaaleja sekä katsomalla pätkiä elokuvista videopalveluista.

Olellaisena osana analyysimetodiani oli, että viittausten pyrkimysten selvittämiseen ei riitä pelkästään subtekstin tunnistaminen, vaan siihen tarvitaan myös perusteltu tulkinta, joka sisältää aina omat riskinsä. Tulkinta tarkoittaa selitystä, oivaltamista tai käännöstä, joka on analyysia laajempi prosessi (Lehtimäki & Lahtinen 2006: 25). Lukijan rooli voi vaikuttaa tulkinnan lopputulokseen, koska lukija ei voi tietää tekijän, tässä tapauksessa artistin, perimmäisiä tarkoituksia (Tammi 1991: 91). Pyrin siis löytämään populaarikulttuurisille kytkennöille uskottavan motivaation perehtymällä viitattuihin aineistoihin. Subtekstin tulkinta edellyttää lukijalta kulttuurista valmiutta, jonka joutuu opettelemaan (Tammi 1991: 92). Kulttuurisen valmiuden opetteleminen ja taustatiedon löytäminen olivat tutkielmani työläin vaihe. Tällaisessa työssä on tärkeää huomioida, että en ole välttämättä tunnistanut kaikkia viittauksia tai ne ovat sen verran tulkinnanvaraisia, että en ole käsitellyt niitä, koska analysoin intentionaalisia suoria viittauksia ja sitaatteja. Ylitulkintaa välttääkseni olen rajannut tutkimukseni näkökulman näihin intentionaalsiin viittauksiin, koska intertekstuaalisuuden käsite on itsessään hyvin laaja ja voi käsittää periaatteessa mitä vain tekstin osaa.

Käyttämäni analyysimetodi toimi aineistolleni hyvin. Taranovskin metodi sopiikin erityisesti sellaisen tekstin tulkintaan, jossa intentionaalisia, merkittyjä viittauksia on runsaasti (Parry 1998: 85). Albumin lyriikoissa tällaiset intentionaaliset ja suorat viittaukset olivat rap-musiikille tyypillisesti selkeästi esillä. Pyrin rajaamaan aineistoa vielä Taranovskin viittaustyyppihin 1. (suora nimeäminen) ja 2. (sitaatti), joka osoittautui muutaman viittauksen kohdalla ongelmalliseksi. Viittaustyyppit eivät aina ole selkeitä, vaan yksi subteksti voi olla useammankin viittaustyyppin edustaja. Tällaiset viittaukset olivat kuitenkin yksittäistapauksia, joten käsittelin niitä analysoidessani lyhyesti myös muita viittaustyyppejä.

Marleena Vilminko tutki pro gradussaan (2017) Ismo Alangon lyriikoissa ilmenevää intertekstuaalisuutta ja viittausten sisältämiä merkityksiä. Hän luokittelee työssään aineistoa sen mukaan, mitä hän analyysivaiheessa löysi. Omassa työssäni oli lähtökohtana viittausten lajittelu kolmen eri populaarikulttuurin genren kautta. Vilmington työssä tällaista ennakkolajittelua ei ole, vaan viittaukset lajitellaan vasta niiden löytymisen jälkeen. Koska kyseessä oli rock-

lyriikat, odotetusti tutkimuksessa ilmenevät teemat ovat erilaisia. Kuitenkin Vilmingon aineistossa esiintyi viittauksia myös laululyriikkaan sekä kaunokirjallisiin teoksiin, vaikka hänen tutkimuksessaan ei ollut lähtökohtana populaarikulttuuri.

Juha-Matti Stenholmin pro graduissa (2016) tarkastellaan The Hold Steady –yhtyeen sanoitusten sisältämää intertekstuaalisuutta ja sen vaikutusta kertomukseen. Stenholm on jakanut intertekstuaaliset viittaukset kolmeen osaan, joista omalle työlleni olennaisin on populaarikulttuurinen intertekstuaalisuus. Stenholm on tyypitellyt viittauksia Taranovskin mallin mukaan. Myös Stenholmin työssä selkeimmät populaarikulttuuriset genret ovat musiikki, elokuva ja kirjallisuus. Vilmingon ja Stenholmin graduissa ja omassa työssäni on kaikissa viittauksia paljon. Populaarimusiikille on siis näiden tutkimusten perusteella tyypillistä avoin intertekstuaalisuus, jolla viitataan suorasti erilaisiin ilmiöihin, joista yksi suosituimmista on populaarikulttuuri. Näissä kolmessa työssä olennaisena osana on tulkinta ja yksittäisten viittausten sisältämät merkitykset. Erona töissä on niiden laajuus, oma työni käsitti vain yhden albumin, joka toisaalta on artistin tämän hetkinen koko soolotuotanto, kun Stenholmin ja Vilmingon töissä tarkasteltiin artistien koko tuotantoa tai useampia levyjä.

Paperi T julkaisi 6.4.2018 yli 3 vuoden tauon jälkeen uuden singlen *Kaikki on hyvin* ja ilmoitti samalla toisen sooloalbuminsa julkaisupäivän olevan kesäkuussa 2018. Jatkotutkimuksena voisi vertailla Paperi T:n kahden sooloalbumin sisältämiä viittauksia, tematiikkaa sekä musiikillista tyyliä. Mielenkiintoisia tutkimusaiheita olisi myös intertekstuaalisuuden ja populaarikulttuuristen viittausten tarkastelu muiden rap-artistien tuotannossa, koska niitä on tutkittu aiemmin lähinnä rock-lyriikoista. Toisaalta vertailuasetelman voisi käyttää tutkimusaiheena eri musiikkigenrejen välillä: millaisia teemoja ja viittauksia hyödynnetään rock-lyriikoissa verrattuna rap-lyriikkoihin? Olisi mielenkiintoista tutkia, millaisia eroja syntyy eri musiikkigenrejen välillä, ja onko rap-musiikissa jotain tyypillisiä teemoja artistista riippumatta. Myös viittausten määrien vertailu esimerkiksi yhdellä albumilla olisi mielenkiintoista, etenkin kun tämän työn aineistosta viittauksia löytyi runsaasti. Musiikkilyriikkojen sisältämän intertekstuaalisuuden vertailu tavalla tai toisella voisi olla siis erityisen hedelmällinen lähtökohta jatkotutkimuksille.



## LÄHTEET

- Allen, Graham 2000: *Intertextuality*. London; Routledge.
- Aho, Marko 2007: *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Dearborn, Mary 2002: *Henry Miller: maailman onnellisin mies*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy. Suom. Iso-Markku, Jaana. (1991 alkup.)
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2000: *Johdatus laadullisen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Hakala, Mikko 2012: *Intertekstuaalisuus huumorin elementtinä Fingerpori-sarjakuvassa*. Pro gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopiston kielten laitos.
- Heikkinen, Vesa & Lauerma, Petri & Tillilä, Ulla 2012: Intertekstuaalisuus. –Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiililä & Mikko Lounela (toim.), *Genreanalyysi. Tekstilajitutkimuksen käsikirja* s. 100-111 Helsinki: Gaudeamus.
- Huuskonen, Reijo 2012: Keitä olivat Ismaelin jälkeläiset? Raamatunlukijainliiton verkkosivu. <https://rll.fi/2012/02/keita-olivat-ismaelin-jalkelaiset/>
- Immonen, Tenho 1999: ”Niinhän on maailma kirjoitettu”: Hectorin laulutekstien tekstienvälisyydestä. Pro gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos.
- Izadi, Elahe 2016: Why the ‘Last Tango in Paris’ rape scene is generating such an outcry now – *Washington Post*. [https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2016/12/05/why-the-last-tango-in-paris-rape-scene-is-generating-such-an-outcry-now/?utm\\_term=.d9eb6b0871ad](https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2016/12/05/why-the-last-tango-in-paris-rape-scene-is-generating-such-an-outcry-now/?utm_term=.d9eb6b0871ad) 4.4.2018
- Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu 1995: *Porvariskodista maailmankylään*. s. 11-31. Turku: Turun yliopisto.
- Jarva, Vesa 2017: Intertekstuaalisuus Eppu Normaalin kappaleessa Murheellisten laulujen maa. Mika Hallila & Lukasz Sommer (toim.). *Suomalaisen kirjallisuuden ABC*. s. 261-283. Varsovan yliopisto.
- Juva, Kersti 2014: *Soita minulle Ismael*. Kotimaisten kielten keskus. [https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti\\_juva/soita\\_minulle\\_ismael.13756.blog](https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti_juva/soita_minulle_ismael.13756.blog) 3.4.2018
- Kristeva, Julia 1993: *Puhuva subjekti (tekstejä 1967-1993)*. Suom. Sivenius, Pia & Saarikangas, Kirsi & Arppe, Tiina & Sinervo, Helena & Stewen, Riikka. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Lehtimäki, Markku & Lahtinen, Toni 2006: Rock, lyriikka, tulkinta. – Lehtimäki, Markku & Toni, Lahtinen (toim.) *Ääniä äänien takaa: tulkintoja rock-lyriikasta* s. 147-168. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy.
- Lehtonen, Mikko 1996: *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Leraillez, Laura 1995: Tekstin kohdussa – Julia Kristeva. – Mervi Kantokorpi (toim.), *Kuin avointa kirjaa: Leikkivä teksti ja sen lukija*. s. 91-133. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Makkonen, Anna 1991: Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? – Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* s. 9-30. SKS Helsinki. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Melville, Herman 1851: *Moby Dick eli valkoinen valas*. Suomentos: Seppo Virtanen 1966. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö. Alkup. The Whale or Moby Dick.
- Messynessy 2014: Then & Now: *The Rolling Stones’ French Villa of Debauchery*. 23.24.2014. <http://www.messynessy.com/2014/12/23/then-and-now-the-rolling-stones-french-villa-of-debauchery/> 23.3.2018
- Miller, Henry 1956: *Hiljaiseloja Clichyssä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi: 1990. Suomentanut: Seppo Lopenen.
- Mulari, Marika 2016: *Intertekstuaalisuus Lewis Carrollin Liisa Ihmemaassa –teosta hyödyntävissä mainoskuvissa*. Pro gradu –tutkielma. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunta.
- Nissinen, Sami 2007: *Intertekstuaalisuus, rock-musiikin retro-ilmiö ja muuttuva menneisyys*. Pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitos.
- Orjala, Anne 2010: *Intertekstuaalisuus ja toimittajan näkökulma sanomalehden kommentissa*. Pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopiston kieli- ja käännöstieteiden laitos.
- Parhi-Riikola, Päivi 2008: Jeanne d’Arc – kaikkea muuta kuin paimentyttö. *Tiede-lehden* nettiversio. 2005/ päivitetty 09.05.2008. [https://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/jeanne\\_d\\_arc\\_kaikkea\\_muuta\\_kuin\\_paimentytto](https://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/jeanne_d_arc_kaikkea_muuta_kuin_paimentytto) 7.4.2018.
- Parry, Christoph 1998: ”Nimi Osip tulee sinua vastaan” Paul Celanin *Niemandrose* tekstien ja runoilijoiden kohtauspaikkana. – Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen (toim.) *Interteksti ja konteksti* s. 82-104. SKS Helsinki. Vaasa: Ykkös-Offset Oy.
- Rantakallio, Inka 2017: *Vanhasta uutta – sämpläys ja lainaaminen hiphop-kulttuurissa*. Loud Silents. 19.04.2017. <https://loudsilents.com/uutiset/2017/4/19/vanhasta-uutta-smplys-ja-lainaaminen-hiphop-kulttuurissa> 11.4.2018.
- Runtagh, Jordan 2017: Fleetwood Mac’s ‘Rumours’: 10 Things You Didn’t Know. *Rolling Stone* –verkköjulkaisu. <https://www.rollingstone.com/music/lists/fleetwood-macs-rumours-10-things-you-didnt-know-w464360> 6.4.2018.

- Rönkkö, Essi 2017: *Uskonnolliset viittaukset Marilyn Mansonin Long Hard Road Out Of Hell-musiikkivideolla – intertekstuaalinen analyysi*. Taidehistorian kandidaatintutkielma. Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
- Saariluoma, Liisa 1998: Saatteeksi. – Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen (toim.) *Interteksti ja konteksti* s. 7-12. SKS Helsinki. Vaasa: Ykkös-Offset Oy.
- Seppänen, Arttu 2018: Rappäri Pyhimys ei ymmärrä ihmisiä jotka käyvät keikoilla – mutta upotti surutta koko markkinointibudjettinsa Narinkkatorin suurelleselle levynjulkistuskeikalle – *Helsingin Sanomat*. 20.02.2018 <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005574634.html>
- Shore, Susanna & Mäntynen, Anna 2006: Johdanto. – Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin (toim.) *Genre – tekstilaji* s.
- Solin, Anna 2006: Genre ja intertekstuaalisuus. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin (toim.) *Genre – tekstilaji* s. 72-95.
- Stenholm, Juha-Matti 2016: *Certain Songs – Intertekstuaalisuuden vaikutus kertomukseen The Hold Steadyn roksanoituksissa*. Pro gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
- Stewen, Riikka 1991: Julia Kristeva & teksti. – Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* s. 128-144. SKS Helsinki. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Strand, Heini & Lahtinen Toni 2006: Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti. – Lehtimäki Markku & Toni Lahtinen (toim.) *Ääniä äänien takaa: tulkintoja rock-lyriikasta* s. 17-40. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy.
- Suominen, Pauliina 2015: Rappäri Paperi T: "Olen viimeinen, jolta ottaisin parisuhdeneuvoja" – *MeNaiset*-verkkojulkaisu 15.08.2015. [https://www.menaiset.fi/artikkeli/ajankohtaista/ihmiset/rappari\\_paperi\\_t\\_olen\\_viimeinen\\_jolta\\_ottaisain\\_parisuhdeneuvoja](https://www.menaiset.fi/artikkeli/ajankohtaista/ihmiset/rappari_paperi_t_olen_viimeinen_jolta_ottaisain_parisuhdeneuvoja)
- Tammi, Pekka 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä – Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin – Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* s. 59-103. SKS Helsinki. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Tarasti, Eero 2012: Musiikintutkimus. – Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiililä & Mikko Lounela (toim.), *Genreanalyysi. Tekstilajitutkimuksen käsikirja* s. 604-611. Helsinki: Gaudeamus.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2009: *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2018: *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Vanha-Majamaa 2015: Paperi T on kuin metsän harvinaisin eläin: ison yhtiön rappäri, jolta ei odoteta radiosinglejä – *Rumba-verkkolehti*. 07.04.2015. <https://www.rumba.fi/premium/paperi-t-kuin-metsan-harvinaisinelain-ison-yhtion-rappari-jolta-ei-odoteta-radiosingleja/> 19.3.2018.
- Vilminko, Marleena 2017: "Tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa": avoin intertekstuaalisuus Ismo Alangon rocklyriikassa. Maisterintutkielma. Jyväskylän yliopiston kieli- ja viestintätieteiden laitos.
- Virtanen, Leena 2013: Jeanne d'Arc ja elokuvan ihme. *Helsingin sanomat*. 21.11.2013. <https://www.hs.fi/radio-televisio/art-2000002690588.html> 30.3.2018
- Westinen, Elina 2014: *The discursive construction of authenticity: resources, scales and polycentricity in Finnish hip hop culture*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopiston kielten laitos.
- Yle Kioski 2015: *Paperi T: Eroaminen on romanttinen asia*. <https://www.youtube.com/watch?v=e4VOIBmDkfo>
- Yle Teema 2014: Jeanne d'Arcin kärsimys. 27.08.2014. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/08/27/jeanne-darcin-karsimys> 30.3.2018
- Yle Uutiset 2015: *Henkilökuva: Miten älykkörappäri Paperi T nousi hetkessä festarilavojen vetonaulaksi*. Henkilökuva. 18.07.2015. <https://yle.fi/uutiset/3-8163653> 23.3.2018
- Ylänen, Helena 2001: Sodoman 120 päivää – *Helsingin sanomat* 09.02.2001. <https://www.hs.fi/kulttuuri/elokuva-arvostelu/art-2000002580762.html> 1.4.2018.

## Painamattomat lähteet

- Born To Run* (1975). Artisti: Bruce Springsteen. (Apple Music)
- Cosmos: A Personal Voyage*: "The Shores of the Cosmic Ocean" & "Journeys in Space and Time" (1980). Ohjaus: Adrian Malone. Luoja ja esittäjä: Carl Sagan. Yhdysvallat: Vangelis.
- Candy Apple Grey* (1986). Artisti: Hüsker Dü. Warner Bros. Records 1990. (Apple Music)
- Dazed and Confused* (1993). Ohjaus Richard Linklater. Käsikirjoitus Richard Linklater. Yhdysvallat: Gramercy Pictures.
- Dragging a Dead Deer Up a Hill* (2008). Artisti: Grouper. Yellowelectric 2008. (Apple Music)
- Kauppaopiston naiset – *Jatsin syvin olemus* (1989). Artisti: Kari Peitsamo. Siboney Oy 1990. (Apple Music)

- Kuka keksi rakkauden – *Lauluja rakkaudesta* (2007). Artisti: Kaija Koo. Warner Music Finland 2007. (Apple Music)
- Ruins* (2014). Artisti: Grouper. Kranky 2014. (Apple Music)
- Seikkailu (L'Aventura, 1960)*. Ohjaus Michelangelo Antonioni. Käsikirjoitus Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini & Tonino Guerra. Italia: Cino Del Duca.
- Viimeinen tango Pariisissa (Ultimo Tango A Parigi, 1972)*. Ohjaus Bernardo Bertolucci. Käsikirjoitus Bernardo Bertolucci & Franco Arcalli. Italia/Ranska: Produzioni Europee Associati.
- Viime vuonna Marienbadissa (L'année dernière à Marienbad, 1961)*. Ohjaus Alain Resnais. Käsikirjoitus Alain Robbe-Grillet. Ranska/Italia: Cocinor.
- Warehouse: Songs and Stories* (1987). Artisti: Hüsker Dü. Warner Bros. Records Inc. 1986. (Apple Music)

## **Aineistolähteet**

- Malarian Pelko LP* (2015). 1. painos. Lyriikat: Henri Pulkkinen. Sävellys & sovitus: Henri Pulkkinen, Niko Liinamaa, Miska Soini, Roope Kinnunen, Kristo Laanti, Sandra Tervonen ja Juuso Malinen. Johanna Kustannus.