

Adamantium-luuranko

Puhujuus ja kolmannen persoonan rooliruno Eevil Stöön albumilla *Iso vauva Jeesus*

Liisa Savolainen

Maisterintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Huhtikuu 2021

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|--|---|
| Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta | Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kirjallisuuden tutkimuksen laitos |
| Tekijä – Author Liisa Savolainen | |
| Työn nimi – Title <i>Adamantium-luuranko</i> Puhujuus ja kolmannen persoonan rooliruno Eevil Stöön albumilla <i>Iso vauva Jeesus</i> | |
| Oppiaine – Subject Kirjallisuus | Työn laji – Level Maisterintutkielma |
| Aika – Month and year Huhtikuu 2021 | Sivumäärä – Number of pages 106 |
| <p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Maisterintutkielmani tavoitteena on selvittää, miten Eevil Stöön jäsenyys <i>Iso vauva Jeesus</i> -albumin sanoitusten puhujana. Tutkielmani teoreettisena viitekehyksenä käytän niin roolirunouden kuin Wolfgang G. Müllerin (1991) interfiguraalisuuden teorioita, joista molemmista johdan myös uudenlaisia tulkintoja. Interfiguraalisuuden teoriaa ei aiemmin ole hyödynnetty runoudessa; lisäksi kehitän roolirunoudesta <i>kolmannen persoonan roolirunoudeksi</i> nimittämäni tulkinnan. Tutkimukseni metodina on lähiluenta, joka perustuu erityisesti hermeneuttiseen lähestymistapaan ja albumin sanoitusten puhetasojen hierarkkiseen ja intertekstuaaliseen analyysiin. Tutkielmassani käyn <i>Iso vauva Jeesus</i> -albumin sanoitukset läpi kappale kerrallaan, samalla puhujaan liitettyjä merkityksiä esiin uuttaen.</p> <p>Esittelemäni <i>kolmannen persoonan roolirunous</i> kytkeytyy erityisesti Eevil Stöön sanoituksissa hyvin systemaattisesti käytettyyn yksikön kolmannen persoonan ilmaisutapaan. Tulkintani on, että ilmaisutavan avulla puhuja ottaa etäisyyttä lukijaansa ja täten yksilöityy huomattavan fragmentoituneena. Tutkielmani osoittaa, että Eevil Stöön on albumin puhuja, joka jäsenyys albumin sanoituksissa roolien omaksumisen kautta ennen kaikkea moninaisuudessa, mahdollisesti myös faktan ja fiktion nivelessä. Puhujan taustalla vaikuttaa retoriseksi minäksi nimittämäni konstruktio, jossa kaikuu myös häivähdyks biografinen artistin äänestä. Kaikessa sanoitusten aineksessa on vahvasti mukana myös leikki, joka näyttäytyy kappaleissa erityisesti puhetasojen hierarkkisuuuden, kielellisen iloittelun ja trooppien hyödyntämisen kautta.</p> | |
| Asiasanat – Keywords rap, suomirap, hiphop, rooliruno, interfiguraalisuus, rap-sanoitukset, runous, draamallinen monologi | |
| Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto | |
| Muita tietoja – Additional information | |

Sisällysluettelo

| | |
|---|-----|
| 1 Johdanto..... | 4 |
| 1.1 Hiphopin ja rapin juurilla..... | 6 |
| 1.2 Rap Suomessa..... | 8 |
| 1.3 Eevil Stöö..... | 10 |
| 1.4 Aiempi tutkimus..... | 12 |
| | |
| 2 Runonäyttämö..... | 14 |
| 2.1 Sanoitusten kolmannen persoonan roolirunous..... | 14 |
| 2.2 Mowgli-Stöö, Leslie Nielsen: interfiguraalisuus..... | 22 |
| | |
| 3 <i>Luurangon luut</i> : sanoituksissa jäsentyvä puhuja..... | 29 |
| 3.1 ”Udon”: puhetasojen hahmottelua..... | 30 |
| 3.2 ”Aivovamma”: interfiguraalisuuden äärellä | 36 |
| 3.3 ”Mvda Fvck”..... | 42 |
| 3.4 ”Iso vauva Jeesus”..... | 49 |
| 3.5 ”Oon Eazy-E”..... | 58 |
| 3.6 ”Tyypää vielä”..... | 65 |
| 3.7 ”Tooni”..... | 68 |
| 3.8 ”Kultaiset leegot”..... | 72 |
| 3.9 ”Luurangon luut”..... | 78 |
| 3.10 ”Kolmannen silmän kyyneleet”..... | 83 |
| 3.11 ”Et nappaa lipsumasta”..... | 88 |
| 3.12 ”Yksijäinen”: luurangon kokoaminen..... | 93 |
| | |
| 4 ” <i>Se on menoa nyt, hyvää yötä madafakas</i> ”: päätäntö..... | 101 |
| | |
| Lähdtekirjallisuus..... | 103 |

1 Johdanto

Stööl on adamantium-luuranko, helvetin vaikee krematoida
Kova luu murtavaksi, lojaali niinku opaskoira
Saattaa sut tän pimeyden läpi, seuraa vaan Stöön ääntä
Oon yksi kylmimmistä täs pelis, muttei sydän pelkkää jäätä
(*"Tooni"*, *Iso vauva Jesus* 2016.)

Adamantium on Marvelin sarjakuvauniversumin kuvitteellinen, synteettinen metalli, jonka tohtori Myron McClain kehitti Yhdysvaltain salaiseksi aseeksi toisen maailmansodan aikana. Raudan kaltainen aine on sulana muokattavissa, mutta kiinteydyttyään siitä tulee liki tuhoutumatonta. Esimerkiksi Marvelin supersankari Wolverinen luuranko on adamantiumilla kyllästetty. (Marvel 2021.) Adamantiumilla luunsa voi kuorruttaa myös postapokalyptiseen maailmaan sijoittuvassa *Fallout*-videopelisarjassa. Pelissä *Adamantium Skeleton* on etu, jonka käyttöön ottaessaan pelaajan hahmo ei esimerkiksi voi pudotessaan tai hyökkäyksen kohteeksi joutuessaan murtaa tiettyjä luita. (Nukapedia + The Vault Fallout Wiki.)

Iso vauva Jesus -albumillaan (2016) (=IVJ) Eevil Stöö rakentuu puhujana adamantium-luurangon tapaan: Stöökkin koostuu lukemattomista synteettisistä luista, joita ovat intertekstuaaliset viittaukset, roolit, kielikuvat, fiktiivisyys ja biografisuuden häivähdykset. Eevil Stöö on myös rap-maailman kovin sankari, joka vertaa omaa ylivoimaisuuttaan adamantiumin kaltaiseen tuhoutumattomaan metalliin: ”Stöö on adamantium-luuranko, jos ei kovin yksi kovimmista” (*"Tooni"*, IVJ). *Iso vauva Jesus* -albumin kahdentoista kappaleen aikana Eevil Stöö johdattaa tulkitsijansa pimeyden läpi, kohti puhujan mosaiikkina rakentuvan luurangon hahmottamista ja kokoamista.

Roolirunouden viitekehys on sanoituksissa eksplisiittinen: *Iso vauva Jesus* -albumin sanoitukset näyttäytyvät puhujaan kohdistuvina kuvauksina. Roolirunous kuitenkin perinteisesti mielletään hyvin minäkeskeiseksi runouden lajiksi (kts. esim. Seutu 2009, 21). Eevil Stöön sanoituksissa systemaattisesti käytetyn yksikön kolmannen persoonan ilmaisutavan vuoksi kutsunkin sanoitusten roolirunouden muotoa uudella *kolmannen persoonan roolirunouden* käsitteellä. Kolmannen persoonan käyttö tulkintani mukaan on ennen kaikkea sanoitusten keino etäännyttää retorista minää niin lukijasta kuin puhujasta itsestään. Tuossa etäisyydessä rakentuu puhujan identiteettiä fragmentoiva roolien ja

naamioiden leikki, jota puhuja itse nimittää *imitointiarvausleikiksi* (kts. ”Tyypää viel”, IVJ).

Analyysini tulkintakeinona hyödynnän erityisesti roolirunouteen sovellettua runon puhetasojen hierarkkista mallinnusta. Sanoitusten runsaan intertekstuaalisen ja erityisesti intertekstuaalisiin henkilöhahmoihin tihentyvän aineksen vuoksi käytän teoreettisena viitekehystenä myös Wolfgang G. Müllerin (1991) esittelemää interfiguraalisuuden teoriaa. Toteutan tutkimukseni lähiluentana ja tavoitteenani on sanoitusten hermeneuttisen ja intertekstuaalisen analyysin avulla purkaa puhujaan kohdistuvia alluusioita, merkityksiä ja trooppeja ja hahmottaa, millaisena puhuja sanoituksissa yksilöityy.

Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Miten *Iso vauva Jesus* -albumin sanoitukset rakentuvat roolirunoutena?
2. Millaisena puhuja yksilöityy sanoituksissa?

Mielenkiintoni aiheeseen kumpuaa omasta mieltymyksestäni erityisesti suomenkieliseen rap-musiikkiin. Rap on monisyisiä ulottuvuuksia saavaa runoutta, jossa sanoitukset näyttäytyvät tarinoina, vertauskuvina ja ihmisyyden syvinä tunteina. Rap-sanoitukset voivat olla poliittinen kannanotto, raivokas traumamonologi, rakkausruno ja paljon muuta – esimerkiksi Eevil Stöön sanoituksissa olennaista on katsoa pintamerkitysten taakse ja uuttaa esiin rivien lomaan piilotetut merkitykset.

Uskon, että rap-runous on ennen kaikkea representaatio aikakaudestamme, jota määrittävät kaiken vakiintuneen ja vanhan purkaminen ja toisaalta ironinen uudelleenrakentaminen. Tämä näyttäytyy myös Eevil Stöön sanoituksissa, joissa monitasoiset kohtaukset kertovat tarinoita rap-tematiikan, pop- ja korkeakulttuurin viittausten, ilon, leikin ja eksistentiaalisen tuskankin elementein. Eevil Stööstä kertoville sanoituksille tyypillistä on parodinen suhtautuminen niin puhujaan itseensä kuin puhujaa ympäröivään maailmaan.

Eevil Stöön näin ilmielävänä esiintymässä ensimmäisen kerran vuonna 2012. Keikka järjestettiin Kotkan yli satavuotiaalla konserttitalolla, alkuvuodesta, kovimpien paukkupakkasten aikaan. Olin jo jonkin aikaa kuunnellut sekä Eevil Stöön että toisen KC/MD Mafian esiintyjän, DJ Kridlokkin, musiikkia. Muistan kuitenkin tunteneeni lähinnä hämmennystä, kun konserttitalon korkeana ja majesteettisena avautuvan pääsalin lavalla seisoi kasvat peittävä kommandopipoon pukeutunut, äänenmuuntimen kautta lausuva Eevil Stöö. Itse artistista ei näkynyt yleisöön juuri mitään. Mustiin vaatteisiin ja naamioon

pukeutunut Stöö seisoi pimeällä lavalla, savukoneista puhaltuvan usvan keskellä ja visusti nuottitelineensä takana. Telineelle asetelluista sanoituksista hän ei juurikaan kohottanut katsettaan. Rap oli ollut intohimoni jo vuosia, mutta en aiemmin ollut nähnyt vastaavaa.

Ehkä jollakin tapaa jo tuosta illasta käynnistyi Eevil Stöön fiktiiviseen maailmaan kohdistuva tutkimukseni ja päähänpintymäni, joka huipentuu ja saavuttaa päätepisteensä tässä pro gradu -tutkielmassa. Tutkielmani on myös kunnianosoitus rap-musiikille ja siihen sisältyvälle kielelliselle ja ilmaisulliselle taituruudelle. Toivon tutkielmani jatkavan rapin perinnettä ja tuottavan esimerkiksi runoutteen soveltamani Müllerin interfiguraalisuuden teorian ja toisaalta uuden, *kolmannen persoonan roolirunoudeksi* nimittämäni roolirunouden suuntauksen kautta ehkä jopa jotakin uutta.

Tutkielmassani kerron ensin hiphopin ja rapin syntyhetkistä ja rajatummin myös suomirapin kehittymisestä. Tämän jälkeen kehystän runonäyttämön: puhuja esiintyy *Iso vauva Jesus* -albumin sanoituksissa, jotka rakentuvat kolmannen persoonan roolirunoutena. Samassa luvussa selvennän myös Müllerin interfiguraalisuuden teoriaa, joka antaa käsitteet roolirunouden abstrakteille, tekstienvälisiin kytköksiin liittyville ajatuksille. Analyysiluvussa toteutan lähiluennan albumin sanoituksista ja tulkitsen kunkin kappaleen omassa alaluvussaan. Analyysiluvussa jäsenyvät niin puhujan luuranko kuin nivelet, joilla puhujan luut kytkeytyvät yhteen. Luku päättyy levyn viimeisen ”Yksijäinen” -kappaleen yhteydessä symboliseen luurangon kokoamiseen, jossa selvennän, miten puhuja jäsenyy albumin sanoituksissa hierarkkisesti ja hahmon kaltaisia ulottuvuuksia saavana kokonaisuutena.

1.1 Hiphopin ja rapin juurilla

Rap on osa hiphopin alakulttuuria, joka on lähtöisin eteläisestä Bronxista, New Yorkista, Yhdysvalloista. Bronxissa 1970- ja 1980-lukujen aikana afro- ja latinalaisamerikkalaiset paikalliset ryhtyivät luomaan innovaatioita niin rytmin, riimin kuin sanaleikkien saralla. (Bradley 2009, xiv.) Hiphopissa yhdistyvät monikulttuurisen alueen taiteellisen itseilmaisun muodot: suullinen ja kirjoitettu runous, musiikki, liike ja kuvataide, jotka jäsenyvät *breakdancen*, DJ-toiminnan, graffitimaalauksen ja rapin lajeiksi. Hiphopin itseilmaisu syntyi välttämättömyydessä. Taiteen avulla oli mahdollista ilmaista urbaanien lähiöiden raakaan sosioekonomiseen todellisuuteen, kuten väkivaltaan, huumeisiin, köyhyyteen ja rikollisuuteen, liittyviä tunteita. Toisaalta taiteellinen itseilmaisu antoi myös keinon iloita ja paeta arjesta. Rapin ytimessä on artisti, joka lausuu tyypillisesti loppusointuisiin riimeihin

rakentuvia sanoituksia musiikin tukemana. Rap-musiikki on ennen kaikkea syntynyt DJ-kulttuurin kautta. (Sykäri et al. 2019, 12-13.)

Bronxissa 1970-luvun alussa ja puolivälissä järjestettiin paljon DJ:iden johtamia korttelijuhlia, joissa ulkoilmassa esiintyivät soulia ja reggaeta soittavat *sound systemit*. Hiphopin tärkeänä pioneerina toimi erityisesti Clive Campbell eli DJ Kool Herc. (Mikkonen 2004, 32.) Hän on alunperin Jamaikalta kotoisin oleva tiskijukka, joka monen muun jamaikalaisnuoren tapaan toi Yhdysvaltoihin saapuessaan mukanaan *sound system* -kulttuurin. Tällä tarkoitetaan levynpyörittäjien, teknisten osaajien ja musiikintoistolaitteiston yhdistymistä juhlia järjestävänä ja levyjä soittavana kokonaisuutena. Kool Herc ja muut tiskijukat ryhtyivät reggaen sijaan soittamaan diskomusiikkia, funkia ja latinalaista jazzia. DJ yhdisteli rytmiltään erilaisia, monikulttuurisia kappaleita yhteen hidastaen ja nopeuttaen kappaleita mikserillä. (Paleface 2019, 15; Hilamaa & Varjus 2000, 140-141.)

1960- ja 1970-lukujen afroamerikkalaisessa musiikissa tyypilliseksi tuli lisätä kappaleen loppuun niin sanottu *breakdown*-osio, jossa muut kappaleen instrumentit ja elementit vaimenivat. Soimaan jäivät vain rummut ja perkussiot, ja väki vyöryi tanssilattialle. *Breakdownia* tarvittaessa pidennettiin loputtomiin – tiskijukka oli hankkinut saman levyn kahtena kappaleena, jotta rytmistä, tanssittavaa osuutta voitaisiin pidentää tarvittaessa. Nämä *breakdownit* toimivat inspiraationa rap-artistien ensimmäisille biiteille eli taustoille, joille räpätä. (Paleface 2019, 16; Mikkonen 2004, 32.)

Breakdownien ja erilaisten ja erirytmisten musiikkikappaleiden yhdisteleminen muotoutui vain haastavammaksi, varsinkin, kun tiskijukkien oli tapana levyjen soittamisen ohella huudattaa ja innostaa yleisöä tanssimaan ja juhlimaan yhä kovemmin. Kun miksaamiselta ei jäänyt enää aikaa mikrofoniin puhumiselle, tiskijukat palkkasivat ystäviään toimimaan seremoniamestareina (*master of ceremony* tai *mic controller*). Tästä muodostui lyhenne *MC*, joka nykyään tunnetaan rap-artistin nimikkeenä. Samalla ensimmäiset rap-artistit alkoivat muotoutua. (Sykäri et al. 2019, 12-13; Paleface 2019, 16.)

Samaan aikaan 1970-luvun New Yorkissa olivat suosittuja lyhytaaltoradiopuhelimet, joiden ympärille syntyi oma alakulttuurinsa ja puheenpartensa. Tapana oli puhua radiopuhelimeen nokkelasti riimitellen. Myös tämän uskotaan olleen vaikuttimena seremoniamestareiden riimittelyn yleistyessä. Seremoniamestareiden lyhyet, yleisöä innostavat puheet ja tiskijukalle lausutut kehu muuttuivat riimeiksi ja lopulta kokonaisiksi säkeistöiksi. Rap oli syntynyt. (Paleface 2019, 16-17.)

1980-luvulla Sugarhill Gangin ”Rapper's Delight” (1980) nousi ensimmäiseksi isoksi rap-hitiksi (Hilamaa & Varjus 2000, 148). Kappale oli suosittu ja soi Suomessakin asti. Rapin valtavirtaistuminen johti myös muiden rap-kappaleiden nousuun listoille sekä ennen kaikkea uusien rap-yhtyeiden ja -artistien syntyyn; Russell Simmons perusti vuonna 1984 ensimmäisen hiphopmusiikkiin suuntautuneen levy-yhtiön, Def Jamin, ja rap-yhtyeet kuten Run-DMC, Public Enemy ja Beastie Boys muuttuivat valtavirran artisteiksi. (Paleface 2019, 18; Hilamaa & Varjus 2000, 159-161.)

Rapin valtavirtaistuminen ja kaupallistuminen kirvoitti myös yhä vaihtoehtoisempia ja kokeilevampia alalajeja. Rap myös alkoi rajautua erilaisiin alakulttuureihin, kuten *westcoast rappiin* ja niin edelleen *gangsta rappiin*. Myös rapin taustamusiikki asettui uomiinsa. Rap alunperin pohjautui nopeisiin diskomusiikin biitteihin, jotka hidastuivat lopulta itärannikon rumpuvetoiseen klassikkotyylillä *boombapiin*, jossa basso- ja virvelirumpu vuorottelevat tasaiseen tahtiin. Vastaavasti 1980-luvun yksinkertaiset riimit muuttuivat muun muassa rap-artisti Rakimin mukana monimutkaisemmiksi ja vaihtelevammiksi. Riimitelyyn tuli erilaisia rytmisiä tekniikoita ja kokeellisuus yleistyi. (Paleface 2019, 20-21.)

1970- ja 1980-lukujen lähtökohtien jälkeen rapista on tullut valtava globaali ilmiö, joka on eriytynyt moniksi alalajeiksi ja muodoiksi. Rap on myös levinnyt ympäri maailman. Esimerkiksi Suomeen on jäsentynyt oma suomirapin alalajinsa, jolla on niin ikään omia sosiokulttuurillisia kontekstejaan ja perinteitään (Westinen 2014, 34).

1.2 Rap Suomessa

Kun rap alkoi 1980-luvun aikana Yhdysvalloissa kehittyä valtavirran suosimaksi musiikkityyliseksi, kantautui sana Suomeenkin asti. Suomenkielisen rapin alkulähteet ovat 1990-luvun taitteessa, kun turkulainen Pääkköset-yhtye julkaisi kokopitkän, suomeksi räpätyn albuminsa vuonna 1989. Vuonna 1990 perustettiin Raptori-yhtye, jonka humoristinen rap-musiikki nousi supersuosituksi. Suomenkielisiä puhutun musiikin kokeiluja olivat tehneet aiemmin muun muassa Popeda ja Juice Leskinen, joskin kokeilut olivat ennemmin puhuttua rock-musiikkia kuin varsinaista räppiä. (Paleface 2019, 22.)

Raptorin ja Hausmyllyn kaltainen huumorirap oli 1990-luvulla niin suosittua, että suomenkielinen rap-musiikki kokonaisuudessaan leimattiin parodiseksi ja humoristiseksi musiikkilajiksi. Niin sanottua vakavasti otettavaa rap-musiikkia tehtiinkin Suomessa tuolloin lähinnä englanniksi. Esimerkiksi Bomfunk Mc's -yhtyeestä tuttu Raymond ”Brother of Word”

Ebanks ja monet muut vaikuttivat erityisesti Helsingin Kallion Lepakko-baarissa, jossa järjestettiin 1990-luvun alussa underground-hiphop-bileitä. (Westinen 2014, 36-39; Paleface 2019, 23.)

1990-luvun puolivälissä suomenkielinen rap sai jonkin verran jalansijaa myös vaihtoehtoisessa suomalaisessa rap-kulttuurissa, ei vain valtavirran kuuntelemassa huumorirapissa. Vuonna 1995 Helsinkiin perustettiin Funkiest-levykauppa, josta muotoutui sekä suomenkielisen että suomalaisen rapin kannalta keskeinen ”räppiskenen keskus”. Ennen internetin aikakautta kyseinen levykauppa oli paikka, jossa rap-artistit verkostoituivat. (Paleface 2019, 23-24; Westinen 2014, 39.) Levykaupalla oli suuri kulttuurinen vaikutus suomalaisen *räppiskenen* kehitykseen. Tämän kuulee myös monista suomenkielisistä rap-biiseistä. Esimerkiksi ”Jarruta” (*E.L.A.*, 2007) -kappaleessa Elastinen räppää: ”- - sus on käyny enemmän räppäreit ku Funkiestis” viitatessaan potentiaaliseen kumppaniin, jonka mieltää olleen liian monen räppärin kanssa.

Suomirapin laajamittainen suosio käynnistyi 2000-luvun taitteessa. 1990-luvun lopulla Ruotsissa ruotsinkielinen rap-musiikki valtasi alaa ja sai suosiota, mikä kannusti suomalaisia levy-yhtiöitä satsaamaan vastaavasti suomenkieliseen rap-musiikkiin. Fintelligensin *Voittamaton*-levy vuodelta 1999 käynnisti valtavan vyöryn, jonka seurauksena rapista tuli Suomessakin suomen kielellä erinomaisesti taittuvaa valtavirran musiikkia, ”uutta iskelmää”. (Westinen 2014, 40; Paleface 2019, 24-25.)

Milleniumin taitteessa käynnistyneeseen rap-musiikin suursuosioon on toki mahtunut myös suvantovaiheita. Esimerkiksi tutkija Elina Westinen (2014) on jakanut suomirapin kolmeen aaltoon, joista ensimmäiseen kuuluvat Raptorin ja Hausmyllyn kaltaiset, 1990-luvun alun huumoriräppärit sekä samaan aikaan Lepakko-baarissa esiintyneet englanninkieliset underground-räppärit (Westinen 2014, 36-37); toinen aalto käynnistyi 1990-luvun lopulla, kun rapin kieleksi vaihtui suomi (Westinen 2014, 40). Tätä kaikkea seurasi noin vuosina 2005-2007 vallinnut suvantovaihe, kun yleisö oli kyllästynyt rap-musiikkiin eivätkä keikat ja levyt myyneet hyvin. Kolmas, nykyinen vaihe alkoi kuitenkin viimeistään vuonna 2010, kun rap jälleen nousi supersuosituksi musiikkigenreksi. (Paleface 2019, 25.)

Rap-musiikista on kehittynyt Suomessa niin laaja ilmiö, että se sisältää lukuisia alalajeja, niin poliittista, yhteiskuntakriittistä räppiä, Raptorin hengessä kulkevaa iloista huumori- ja bileräppiä, gangsteriräppiä kuin uutta, Z-sukupolven suomitrappiakin. 2010-luvulla suomirapista on eriytynyt rapin laji, jolla on omiakin kulttuurillisia konventioita;

suomirap on monipuolisempaa kuin koskaan aiemmin (Westinen 2014, 34).

1.3 Eevil Stöö

Eevil Stöö on samanaikaisesti suomenkielinen rap-artisti ja fiktiivisiä ulottuvuuksiakin saava hahmo, jonka on luonut Tommi Liikka. Liikka on hyvin eksplisiittisesti pysynyt vain Stöön kulisseissa ja poissa julkisuudesta. Hän ei ole antanut haastatteluja tai esiintynyt Eevil Stöön yhteydessä omalla nimellään, kasvoillaan tai äänellään¹. (Vuorela 2017.) Selkeyden ja Liikan yksityisyyden kunnioittamisen vuoksi käytänkin hänestä tässä tutkielmani alaluvussa artistinimeä Eevil Stöö.

1990-luvun loppupuolen Suomessa rap oli vasta kehittyvä taiteenlaji. Suomenkielinen rap suurelta osin rajoittui huumorirapin tekijöihin; vakavasti otettavaa rap-musiikkia tehtiin vain englanniksi (Paleface 2019, 22). Tuohon aikaan Helsingissä räppäsi Siniset punaiset miehet (SPM) -niminen rap-duo, jonka toisena osapuolena esiintyi Veli Stöö -niminen artisti. Veli Stöö -artistinimi tuli räppärin tavasta aloittaa säkeistöt sanomalla ”Well it's the...”, mikä kuulosti nopeasti lausuttuna samalta kuin *Veli Stöö* (Paleface 2019, 363).

SPM julkaisi 1990-luvun loppupuoliskolla lukuisia kasetteja, joissa vilisi sekavia, kolmannessa persoonassa lausuttuja puheenvuoroja, tarinoita ja sanaleikkejä. SPM vieraili myös Petri Nygårdin ensimmäisellä levyllä kappaleella ”Poliisi on kiva” (*Mun levy!*, 2000). (Onninen 2016.)

Jossakin vaiheessa Veli Stööstä tuli Eevil Stöö. *Veli*-sana kääntyi anagrammina *eeviliksi* ja tilalle astui paha kaksoisveli. Sitä, miksi *veli*-sana muuttui kahdella e:llä *eeviliksi* eikä suoraan englannin kielen pahaa tarkoittavaksi sanaksi *evil*, emme tiedä. Ehkä syynä oli suomalaistettu kirjoitusasu tai suomenkielisten suussa usein alkuperäisestä poikkeaviksi muuttuvat englannin kielen ääntämykset (Paakki 2020, 27).

Muutos oli ironinen siirtymä hyvästä pahaan, ikään kuin sankaruudesta antisankaruuteen. Veli Stöö söi vihanneksia, kannatti veganismia ja absolutismia; tilalle tulivat Eevil Stöön rötöstely, kannabiksen poltteleminen ja mafiaelämä. Esimerkiksi samaan aikaan vaikuttaneen Ceebrolistics-yhtyeen RoopeK totesi: ”Kaikki on syntynyt SPM:ssä, estetiikka ja läpät. Positiivisesta tuli vain negatiivista.” (Onninen 2016.)

Eevil Stöön ensimmäinen albumi, *Pinkkibikinihinkkichiksi*, julkaistiin vuonna 2002 (Onninen 2016). Sanoituksissa on mielenkiintoinen yhdistelmä Veli Stöön huumoria ja

¹ *Pinkkibikinihinkkichiksi* -albumilla Eevil Stöö ei vielä käytä äänenmuunninta, sittemmin artisti on esiintynyt ja puhunut vain äänenmuuntimen avulla.

sekavuutta ja vielä jäsentymätöntä Eevil Stöön energiaa: sanoitukset ovat sekoitus itsekehua, pilvenpolttelua, ”mallichiksejä” ja ”kusipääportsareiden” haukkumista (kts. esim. ”Toppi-anthem”, *Pinkkibikinihinkkichiksi* 2002).

Jossakin vaiheessa 2000-luvun aikana syntyi KC/MD Mafia -niminen rap-posse, johon Eevil Stöönkin kuuluu. KC/MD Mafian nimi tulee kaseteista ja minidisceistä, joille kotona nauhoitettiin mixtapeja sitä mukaa, kun musiikkia syntyi. Posseen kuuluvat Stöön lisäksi ainakin Koksukoo, Pikku Herkko, DJ Kridlokk ja Ex Tuuttiz (ent. Tuuttimörkö). (Onninen 2016.)

Eevil Stöön toinen tavaramerkki on sanoitusten lukeminen suoraan paperista – näin artisti tekee keikoillakin. Monet ovat sanoneet, että syynä paperista lukemiseen on Stöön kova esiintymisjännitys; keskustelupalstoilla on myös spekuloitu Stöön huonoa muistia. Toisaalta syynä voi olla myös artistin suvereeni osaaminen *freestyle*-rintamalla. Esimerkiksi rap-artisti Koksukoon mukaan Stöö oli alkuaikoinaan – ja miksei vieläkin – yksi Suomen parhaista *freestyle*-räppäreistä. Ehkä Stöö lukee sanoitukset paperista vain siksi, ”koska hän voi”. (Onninen 2016.)

Pinkkibikinihinkkichiksi jälkeen Eevil Stöö ei julkaissut yhdeksään vuoteen juuri mitään. Tuona aikana häneltä ilmestyi pari jouluaiheista EP:tä ja mixtape. Vuoden 2011 marraskuussa Eevil Stöö kuitenkin viimein julkaisi uuden levyn, *Stöö of Destructionin*. Levyn on tuottanut Eevil Stöön mafiaveli, DJ Kridlokk. Musiikillisilta vaikutteiltaan levy edustaa pitkälti hidasta Memphis rappia. Sanoitukset ovat aiheiltaan gangsta rapin tyyppillistä, alamaailman tematiikkaa (kts. esim. Hampstead 2012, 87) yhdistettynä Eevil Stöölle ominaiseen ironiaan ja huumoriin. Sanoituksissa seikkailevat KC/MD Mafian jäsenet, eli demoninen poika Pikku Herkko, Kridlokk ja Stöön vaimo eli fiktiivinen Tyra Banks, joka pohjautuu samannimiseen yhdysvaltalaiseen huippumalliin.

Stöö of Destructionista käynnistyi Eevil Stöön nousu valtavirrankin suosioon. Esimerkiksi pian albumin jälkeen Koksukoon kanssa yhteistyössä julkaistu *Fuck Vivaldi* (2013) -albumi nousi listaykköseksi ja sai Emma-ehdokkuuden. Vuonna 2014 Stöö myös valittiin Suomen parhaaksi räppäriksi, vaikka varsinkaan tuolloin Stöön kappaleet eivät lainkaan soineet radiossa. (Onninen 2016.)

Viimeistään vuonna 2016 julkaistu *Iso vauva Jeesus* -levy nosti Eevil Stöön suursuosioon rapin kentällä. Eevil Stöön tuotannosta varsinkin *Iso vauva Jeesus* -albumin sanoitukset erottuvat muusta suomirapista intertekstuaalisella aineksellaan. Sanoitukset

koostuvat poikkeuksellisen suuresta määrästä pop- ja hiphop-kulttuurin referenssejä, jotka ulottuvat ajoittain myös muiden taiteenlajien saralle. (Onninen 2016.)

Julkaisujensa fiktiivisessä maailmassa seikkaileva puhuja, Eevil Stöö, elää Herkon ja muun KC/MD Mafian kanssa loppumattomana kierteenä toistuvaa ironista rap- ja mafiaelämää; albumista toiseen Eevil Stöö räppää niin omista erinomaisista rap-taidoistaan, kannabiksen polttamisesta kuin pikkurikollisen elämän haasteista.

1.4 Aiempi tutkimus

Hiphop-kulttuuria on tutkittu jo taiteenmuodon alkua ajoista, 1970-luvulta lähtien. Ensimmäiset yhdysvaltalaiset tutkimukset käsittelivät afrikkalaisen diasporan suullisten traditioiden ilmentymiä afroamerikkalaisissa musiikkilajeissa, kuten bluesissa, jazzissa ja niin ikään rapissa. Sittemmin hiphopin tutkimuksesta on kasvanut valtaisa, akateeminen, kansainvälinen ja monitieteinen tutkimuskenttä, joka on taiteellisen ilmaisutyylin levitessä ympäri maailman jakautunut myös paikallisiin teemoihin. (Sykäri et al. 2019, 15-17.)

Kiinnostavia kysymyksiä ovat erityisesti hiphopin globalisoitumiseen liittyvät aiheet. Useissa maissa jo 1980-luvulta asti kehittyneillä hiphopin paikallisilla muodoilla mielletään olevan nykyään Yhdysvaltojen hiphop-perinteestä eroavia, jopa omia kulttuurisia lähtökohtia. Alkuaikoina Yhdysvaltojen ulkopuolelle siirtynyt hiphop pyrki matkimaan alkuperäistä hiphop-kulttuuria, mutta nykyään moniin maihin on eriytynyt oma alalajinsa ja tyyliinsä ilmaista kyseisen taiteenlajin kautta. (Sykäri et al. 18-19.)

Suomalainen hiphop-tutkimus juontaa juurensa 1980-luvulle, jolloin aihetta lähestyttiin nuorisotutkimuksen perspektiivistä (kts. esim. Lehtomaa 1987). Rap-musiikkia on tutkittu erityisen paljon viime vuosina: 2000-luvun alusta alkaen lukuisat pro gradu -tutkielmat ovat käsitelleet rap-musiikkia ja aiheesta on julkaistu myös väitös- ja jatkotutkimushankkeita (kts. esim. Westinen 2014, Rantakallio 2019). Tutkimusta on tehty ainakin kirjallisuuden, kielitieteiden, kulttuurin, musiikin ja sosiologian saralla. Rap-musiikkia on dokumentoitu myös tietokirjojen muodossa. Esimerkiksi Paleface (oik. Karri Miettinen) on julkaissut tietokirjat *Rappiotaidetta – Suomiräpin tekijät* (2011) ja *Kolmetoista kertaa kovempi – Räppärin käsikirja* (2019), joista jälkimmäistä käytän myös pro gradu -tutkielmani lähdekirjallisuutena. Myös Jani Mikkosen *Riimi riimistä – Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho* (2004) ja naispuolisia rap-artistejä käsittelevä Heini Strandin *Hyvä verse. Suomiräpin naiset* (2019) ovat kattavia suomalaisia rap-aiheisia tietokirjoja, joita

käytän niin ikään tutkielmani lähteinä. (Sykäri et al. 20-21.)

Tärkeänä rap- ja hiphop-kulttuuria Suomessa edistävänä verkostona toimii myös Nuorisotutkimusseura ry:n vuonna 2014 perustama *Hip Hop in Finland: Genres and Generations* -sivusto (<https://hiphopfinland.wordpress.com>), joka kokoaa hiphop-kulttuurin suomalaista akateemista tutkimusta. Sivustolla on listattu niin aihetta käsittelevät tietokirjat, artikkelit, väitöskirjat kuin maisterin- ja kandidaatintutkielmatkin. Kirjallisuudentutkimuksen saralla oman tutkielmani kanssa samantyyppisistä lähtökohdista rap-sanoituksia on tutkinut Kalle Karjalainen, jonka pro gradu -tutkielma ”Ironinen mielen vankila – Puhujien välittämä arvomaailma Heikki Kuulan albumeilla *PLLP* ja *Blacksuami*” (2018) niin ikään käsittelee rap-sanoituksia roolirunoutena.

Eevil Stööstä kirjoitettu aiempi tutkimus on vähäistä, ellei olematonta. Akateemisessa kontekstissa ainoastaan Lyydia Paakki on kirjoittanut Stööstä. Paakin oiva artikkeli, ”Kielellä leikkittely Eevil Stöön albumilla *Iso Vauva Jeesus*” (2020), käsittelee tutkielmani tapaan *Iso vauva Jeesus* -albumia. Paakin artikkeli tarjoaa kuitenkin katsauksen albumin sanoituksiin ja sanoitusten trooppeihin ja kielelliseen leikkiin yleisemmällä tasolla.

Muu Eevil Stööhön liittyvä pohdinta näyttäytyy lähinnä populaarimmissa julkaisuissa ja keskustelupalstoilla. Esimerkiksi yhteisöllisellä *Genius* -sanoitussivustolla (<https://genius.com>) ja *Klangi* -hiphop-mediasivustolla (<https://www.klangi.fi>) on mahdollista kommentoida Eevil Stöön sanoitusten yhteyteen omia tulkintoja kappaleista. Litteroidessani albumin sanoituksia olen myös käyttänyt tukena ja apuna edeltävien, luotettaviksi miellettyjen sivustojen sanoituksia.

Eevil Stööstä on julkaistu myös joitakin lehtiartikkeleita, joista erityisesti Oskari Onnisen Image-lehteen kirjoittama artikkeli ”Eevil Stöö on Suomen paras räppäri.” (8.8.2016) toimii tutkielmassani tärkeänä lähteenä artisti-Eevil Stöön taustoja hahmottelevassa alaluvussa.

2 Runonäyttämö

Iso vauva Jeesus on Eevil Stöön kahdeksas albumi, joka jakautuu kahteentoista kappaleeseen. Albumin sanoituksia lausuu vain Eevil Stöö itse; vierailevia artisteja kappaleissa ei ole lainkaan, mikä erottaa albumin muista Eevil Stöön levytyksistä. Albumi jäsentyy konseptilevyn kaltaisena kokonaisuutena, jossa kappaleet käsittelevät yhtenäisesti samoja aiheita – toisin sanoen jokainen kappale jatkaa siitä, mihin edellinen jäi. Sanoituksissa kuvataan samaa tarinaa ja samaa yksilöityvää puhujaa albumin alusta loppuun (Paleface 2019, 314).

Albumin aiheet ilmentävät synkkäsävyistä kuvausta rap- ja mafiaelämästä, räppäämisen taidoista ja toisaalta myös haavoittuvaisuuden tunteista. *Iso vauva Jeesus* -albumi poikkeakin Eevil Stöön aiemmista, parodisina ja fiktiivisinä rap-iloitteluna näyttäytyivistä albumeista myös rivien välistä pilkistävien henkilökohtaisten sävyjen osalta. Eevil Stöö itsekin on kommentoinut asiaa lyhyesti Rumba-lehdessä julkaistussa sähköpostihaastattelussa: ”Tuli kiire, niin taisi mennä henkilökohtaisuuksiin. Vahingossa.” (Vuorela 2017.)

Levyn sanoituksissa satunnaisesti seikkailevat myös KC/MD Mafian jäsenet, joskin vain puhujan kertomuksissa. Näistä keskeisimpinä näyttäytyvät Pikku Herkko, demonisena gangstaräppärinä ja toisaalta kenties ikuisesti 8-vuotiaana jäsentävä sivuhahmo, sekä rap-artistit DJ Kridlokk ja Koksukoo. Koska keskityn tulkitsemaan vain puhujan yksilöitymistä, en paneudu luennassani edeltäviin sivuhahmoihin liitettyihin elementteihin, elleivät ne konkreettisesti erittele myös puhujaa.

Iso vauva Jeesus -albumin sanoitukset rakentuvat eksplisiittisen puhujakeskeisinä kuvauksina, joissa puhuja yksilöityy erityisesti hahmoissa ja alluusioissa näyttäytyvän intertekstuaalisuuden kautta. Tästä johtuen runonäyttämön teoreettinen viitekehys rakentuu kolmannen persoonan roolirunoudeksi nimittämässäni lajissa ja interfiguraalisuuden teoriassa.

2.1 Sanoitusten kolmannen persoonan roolirunous

Roolirunoudella tarkoitetaan kiteytetysti puhujakeskeistä runoutta, jossa runon puhuja ilmaisee kokemuksiaan ja tunteitaan (Seutu 2009, 20). Tällöin runon näyttämöksi muodostuu fiktiivinen todellisuus, jossa puhuja ”esiintyy”. Runon puhujalla taas tarkoitetaan ääntä, joka

runossa puhuu. Tuo ääni niin elää runon fiktiivisessä todellisuudessa kuin tuottaa sitä lukijan tulkittavaksi ja havainnoitavaksi. Runous² perinteisesti mielletään minäkeskeisenä ja puheenomaisena kirjallisuudenlajina, jossa jokin inhimillinen taho ilmaisee tuntojaan ja mietteitään runon kautta. (Lehikoinen 2007, 214.) Roolirunoudessa puhuja yksilöityy ja rakentuu liki henkilöhahmon kaltaisena, eli puhuja voi täten olla persoona tai jopa jostakin toisesta tekstistä poimittu historiallinen tai myyttinen hahmo. (Lehikoinen 2007, 229-230.)

Roolirunouden lajin rajaaminen riippuu myös tulkitsijasta. Esimerkiksi Tuula Hökkä (1995, 111) viittaa roolirunolla väljästi nimenomaan runoon, jossa puhujan asenteet ja roolit vaihtuvat. Tällainen runo voisi siis olla melkein mikä tahansa runo, jossa puhuja jäsentyy jonkinlaisena tietoisuutena. Katja Seutu (2009, 20) taas rajatummin korostaa puhujakeskeisyyttä: hänen mukaansa roolirunossa tärkeintä on puhetilanteisuuden korostuminen ja puhujan ilmaisemien ajatusten ja tunteiden sijoittuminen tiettyyn fiktiiviseen kehykseen ja runon keskiöön.

Yhdysvaltalaisessa hiphop-tutkimuksessa rap-sanoitukset on liitetty draamallisen monologin (*dramatic monologue*) lajiin (Bradley 2009, 164). Draamallinen monologi on suomenkielisessä kirjallisuudentutkimuksessa roolirunouden sisarkäsite (Seutu 2009, 30), jolla myös viitataan puhetilanteena jäsentyvään runouteen (Wolosky 2001, 106). Draamallinen monologi lajina yhdistetään erityisesti viktoriaanisen ajan runoilijoihin, kuten Robert Browningiin (Bradley 2009, 164). Roolirunouden ja draamallisen monologin käsitteiden erottaminen on haastavaa, koska angloamerikkalaisessa runouden tutkimuksessa käsite *dramatic monologue* sisältää kaiken roolirunouden; suomenkielisessä tutkimuksessa roolirunojen ja draamallisten monologiin väliin sen sijaan vedetään raja. Englanniksi vastinetta *role poem* ei käytetä, vaan puhe on aina nimenomaan draamallisesta monologista. (Seutu 2009, 38.)

Suomalaisessa runouden tutkimuksessa draamallinen monologi on vahvasti liitetty viktoriaaniseen kontekstiinsa, minkä takia draamallinen monologi on nimenomaan angloamerikkalaisen runouden kulttuurillisiin konnotaatioihin kuuluva konsepti. Suomenkielinen roolirunon käsite pohjautuu väljempään saksalaisen poetiikan käsitteeseen *das Rollengedicht*. (Seutu 2009, 38.) Tämän takia käsittelen myös Eevil Stöön sanoituksia

2 Runoudella viitataan nimenomaan niin sanottuun *lyyriseen runouteen*, jonka kieli ja muoto ovat hyvin keskitettyjä ja tiiviitä ja teemat enemmän tai vähemmän universaaleja (Seutu 2009, 18). Miellän myös Eevil Stöön sanoitusten lukeutuvan lyyriseen runouteen, en kertovaan runouteen, joka sisältää monia hyvinkin tapahtumallisia ja kertomuksellisia tekstejä, esimerkiksi runoelmia ja eepoksia. Rap-sanoitukset voivat tekstistä riippuen näyttäytyä niin kertovina kuin lyyrisinä.

ennemmin roolirunoina.

Suomalaisessa tutkimuksessa roolirunon ja draamallisen monologin raja ilmenee siinä, miten runossa suhtaudutaan vastaanottajaan; draamallisen monologin lähtökohtana usein on se, että runo suuntautuu jollekin tietylle vastaanottajalle. Roolirunoissa monologit ennemmin ilmenevät sisäisenä tai universaalimpana tarinankerrontana, eikä varsinaista kohdennettua vastaanottajaa ole. (Seutu 2009, 35.) Tästä on tulkittavissa se, että roolirunoissa puhujalle saatetaan antaa merkityksiä eksplisiittisemmin: luonnetta ja persoonaa ei vain päätellä monologista, vaan puhujalle saatetaan jo syntaksin tasolla antaa piirteitä ja merkityksiä, niin ulkoisia kuin sisäisiä. Näin näyttäytyvät esimerkiksi Eevil Stöön sanoitukset, jotka pitkälti rakentuvat puhujan kuvaamiseen liittyvien lausekuvioiden ympärille.

Suuntausten eroavaisuudet näyttäytyvät myös erityisesti siinä, millaisena biografinen tekijä eli runoilija mielletään. Draamallinen monologi pyrkii erottamaan puhujan runoilijastaan, saksalaisessa roolirunossa puhuja mielletään ”välittäjähahmoksi” (*die Mittelperson*), joka runon kautta kertoo runoilijan ajatuksia ja kokemuksia yleisölle (*das Publikum*). Suomenkielisissä, 1900-luvun alun roolirunouteen liittyvissä kirjoituksissa (kts. esim. Koskenniemi 1925; Koskimies, 1937) rooliruno on mielletty saksalaiseen tapaan. Esimerkiksi V.A. Koskenniemi (1925) kutsuu roolirunoa ”naamio-lyriikaksi”, jossa runoilija jonkin myyttisen hahmon kautta ilmaisee nimenomaan omia ajatuksiaan ja tuntemuksiaan. (Seutu 2009, 38-39.) Myös Eevil Stöön sanoituksissa – ja rapissa ylipäänsä – puhuja usein sisältää elementtejä biografisesta tekijästään (Edwards 2009, 5).

Moderni näkemys roolirunoudesta on kuitenkin muun kirjallisuudentutkimuksen tapaan liikkunut kohti tekijän ja tekstin erottamista (kts. esim. Barthes 1967). Eevil Stöön sanoitukset ilmenevät jonkinlaisena kompromissina modernin ja klassisen roolirunouden käsitysten välillä, koska sanoituksissa esiintyy toisaalta sekä hyvin absurdi, ilmiselvän fiktiivinen puhujahahmo että selkeitä kytköksiä artistin todelliseen elämään³.

Rap-sanoitusten puhuja on usein enemmän tai vähemmän autofiktiivinen tai autobiografinen eli perustuu niin kuvitteellisiin elementteihin kuin biografiseen kirjoittajaansa. Kuten rap-musiikissa, autofiktiivisessä kirjallisuudessa päähenkilö, kertoja ja kirjoittaja ovat yleensä samannimisiä ja kerronta on yleensä minämuotoista ja homodiegeettistä (Hosiailuoma 2016, 83). Rap-sanoituksissa autofiktiivisyys usein laajenee

³ Esimerkiksi kappaleessa ”Mvda Fvck” (IVJ, 2016) Eevil Stöö puhuu Emma-ehdokkuudesta, joka annettiin hänen ja Koksukoon vuoden 2013 albumille *Fuck Vivaldi*.

jo omaelämäkerrallisuudeksi. Sanoitusten siis oletetaan kertovan artististaan, edes jollakin tasolla. Toisaalta lähes kaikki rap sisältää myös fiktiivisiä elementtejä, kuten kärjistystä, liioittelua ja mielikuvituksellisia elementtejä. (Paleface 2019, 266.)

Suomenkieliseen rap-musiikkiin liittyi varsinkin suomirapin alkuaikoina eräänlainen tahaton roolien omaksumisen aspekti. Amerikkalainen rap on lähiöistä, aidoista ihmiskohtaloista, sorrosta ja köyhyydestä kumpunut taiteenlaji, jonka avulla monet ovat löytäneet keinon ilmaista itseään. Tästä johtuen rap-sanoituksissa on rakentunut topoksia, motiiveja ja toistuvia teemoja, jotka ulottuvat yksittäisten artistienkin ulkopuolelle. Rap – varsinkin alalaji *gangsta rap* – usein kertoo esimerkiksi rikollisuudesta, köyhyydestä, eriarvoisuudesta ja huumeista (Mikkonen 2004, 44). Amerikkalaisen rapin sanoitukset ovat siis alunperin kertoneet nimenomaan todellisuudesta, jota artistit ovat eläneet. (Paleface 2019, 296.) Kun *gangsta rap* oli 1990-luvulla erityisen suosittua ja Suomessakin rap alkoi olla valtavirran musiikkigenre, monet suomenkieliset tulokkaat yrittivät sanoituksillaan imitoida amerikkalaisia esikuviaan. Musiikkikenttään putkahteli niin sanottuja ”studiodangstereita”, jotka räppäsivät täysin samoista rikollisuuden ja kovan elämän aiheista ja teemoista kuin amerikkalaiset rap-artistit; erona vain oli se, että monilla suomalaisilla rap-artisteilla ei todellisuudessa ollut omakohtaisia kokemuksia amerikkalaisen rapin aiheista. Epäautenttisen, rajulta kuulostamisen vuoksi keksityn menneisyyden läpi kuuli heti. Tahatonta roolileikkiä Paleface nimittää ”gangstafantasioinniksi”. (Paleface 2019, 295-297.)

Kun ajan myötä suomirap-artistit huomasivat, että rapin myyttinen fraasi ”keepin' it real”, joka merkitsee rap-kulttuurin ytimessä olevaa autenttisuutta ja aitoutta (Westinen 2014, 20), ei voi tarkoittaa amerikkalaisten rap-artistien imitointia, suomenkielisessä rap-musiikissa alkoi toden teolla tapahtua: kehittyi uudenlaisia, osin autobiografisia, osin roolirunoihin liitettäviä suuntauksia. Suomenkielinen rap jakautui kahteen lajiin, eli niin sanottuun *realityrappiin* ja *storytellingiin* (Paleface 2019, 301). Näistä realityrap edustaa todenmukaista, autobiografista rap-musiikkia, jossa artisti puhuu omasta elämästään. Myös realityrap voi kuitenkin sisältää alter egoja. Esimerkiksi Mercedes Bentso esittää realityrappia alter egonsa Viola Valencian roolissa. (Paleface 2019, 274.)

Monet *gangsta rapin* aiheet säilyivät myös osana suomenkielistä rap-musiikkia, mutta niistä tuli pikemminkin rooliin heittäytymistä tai kertomuksia suomalaisesta alamaailmasta (kts. esim. Heikki Kuula: ”Subutexcowboy”, 2010). (Paleface 2019, 296.) Rooliin heittäytyminen näyttäytyy Eevil Stöön sanoituksissa, joissa gangsteriuteen liittyvä tematiikka

on korostetun parodista ja alleviivaavan fiktiivistä. Kukaan kuulijoista ei luule, että tarinat mafiaelämästä perustuvat Eevil Stöön takana olevan biografisen tekijän elämään. Kun artisti roolirunon tai draamallisen monologin tapaan etäännyttää rap-sanoitustensa puhujan todellisesta minästään – tai löysää yhteyksiä todellisen minänsä ja rap-persoonan välillä – vapauttaa hän itselleen uudenlaisen tavan ilmaista ja kertoa tarinaa (Bradley 2009, 166).

Tämä roolirunouteenkin liitettävä suomenkielisen rapin muoto, *storytelling*, tarkoittaa kertomuksiin rinnastettavaa rap-runoutta. Tällöin artisti eläytyy toisen rooliin ja sanoitukset saattavat saada hyvinkin abstrakteja, taiteellisia ulottuvuuksia; myös *storytelling*-rapille on kuitenkin tyyppillistä autofiktiivisyys ja autobiografisuus eli artistin oman elämän ja mielikuvituksellisten elementtien yhdistely. (Paleface 2019, 304-306.) Esimerkiksi Asa (Paleface 2019, 269) ja Pyhimys (Paleface 2019, 301) kertovat, että artistin tehtävänä on pikemminkin häivyttää rajaa todellisen ja fiktiivisen välillä kuin valita itselleen vain jompikumpi tarinankerronnan ulottuvuus. Toisaalta myös kokonaan fiktiivistä, kertomuksellista rap-musiikkia on paljon: alalajin esikuvina pidetään erityisesti Wu-Tang Clanin Raekwonin ja Ghostface Killahin; molemmat ovat tunnettuja elokuvamaisista sanoituksistaan, joiden tarinat usein ulottuvat kokonaisiksi teema-albumeiksi. Suomessa vastaavasti esimerkiksi Tapani Kansalaisen ”Kyttäjuttu” (2014) on kappale, jossa artisti itse, Edorf ja Huutava Vääräys ottavat roolit ja esittävät näytelmän vuorosanoineen kaikkineen. (Paleface 2019, 304-306.)

Pääasiallisesti minämuotoisina ja puhujakeskeisinä monologeina rakentuviin rap-sanoituksiin on mahdollista myös soveltaa roolirunouden analyysia. Tällöin tulkinnan tärkein työväline on hierarkkinen mallinnus eli puhujan puhetasojen abstrahoiminen.

Katja Seutu (2009) ja Vesa Haapala (2005) käsittävät roolirunon hierarkkisuuden ilmenevän kahden puhetason vaikutussuhteena; toisaalta Tiina Lehikoinen (2007) mieltää runon jäsentyvän peräti kolmella tasolla. Kaksi ensimmäistä puhetasoa ovat kuitenkin teorioissa yhteisiä: alisteisin taso on roolirunon eksplisiittinen ja ilmiselvin taso, joka on havaittavissa liki heti (Seutu 2009, 41). Ensimmäisellä puhetasolla – eli puhujatasolla – sijaitsee runon lausetasolla rakentuva fiktiivinen maailma (Lehikoinen 2007, 216). Esimerkiksi Eevil Stöön tapauksessa tämä tarkoittaa maailmaa, jossa Eevil Stöö on rap-artisti, joka polttaa kannabista ja johtaa mafiaa. Ensimmäisen puhetason olentoa on nimitetty muun muassa *mimeettiseksi*⁴ *minäksi* (kts. esim. Haapala 2005; Lehikoinen 2007, 216). Seutu (2009,

4 *Mimesis* on kreikan kielen sana, jolla tarkoitetaan ”luonnon tai yleensä todellisuuden jäljittelyä ja esittämistä taiteen keinoin” (Hosiaislouma 2016, 596).

41) kuitenkin nimittää alimmalla tasolla esiintyvää hahmoa puhujaksi. Itse aion tutkielmassani käyttää samaa puhujan käsitettä, koska se on mielestäni havainnollistavin ja yksinkertaisin tapa nimittää lukijalle näyttäytyvää olentoa, jossa eri puhetasojen vaikutussuhteet kohtaavat.

Toinen puhetaso, joka on hierarkkisesti puhujatasoa ylempänä, on retorinen puhetaso. Retorisen puhetason muodostavat puhe-esitykset ja niihin liittyvät kielelliset keinot, ilmaisutavat ja retoriset piirteet. Esimerkiksi Eevil Stöön tapauksessa runsas metaforien käyttö ja yksikön kolmannessa persoonassa kulkeva ilmaisutapa ovat toisella puhetasolla havaittavia tekijöitä. Lehikoisen mukaan on olemassa vielä kolmas puhetaso, joka kokoaa edeltävien puhetasojen merkitykset ja toisaalta rakentuu niiden vuorovaikutuksessa. Tällä puhetasolla runo ilmenee merkityksellisenä tekstikokonaisuutena (Lehikoinen 2007, 216-217.)

Retorinen taso määrittää, mitä puhuja ilmaisee ja mitä keinoja ilmaisemiseen käytetään – retorinen taso siis kontrolloi sitä, millaisena puhuja näyttäytyy. Retorista tasoa Lehikoinen (2007) ja Haapala (2005) nimittävät *retorisen minän* käsitteellä. Retorinen minä on puhujan takana piilevä arvokonstruktio, joka rakentuu vasta runon merkityksiä syvällisemmin analysoitaessa ja purettaessa. Retorinen minä vastaa runon valinnoista: esimerkiksi runon kannanotot, retorinen jäsenitys ja kielelliset valinnat ovat retorisen minän vastuualuetta. Vastaavasti retorinen minä siis kontrolloi myös sitä, miten runon kuvaama fiktiivinen maailmakin jäsenyytään lukijalle. (Lehikoinen 2007, 216.) Aion myös itse käyttää tutkielmassani retorisen minän käsitettä, koska retorisen tason tulkintaani liittyy hypoteesi siitä, että pelkän arvokonstruktion sijaan retorisen tason äänessä ilmenee myös sanoitusten biografisen kirjoittajan läsnäolo.

Lehikoisen (2007, 216-217) esittelemä kolmas puhetaso on ikään kuin jatkumo toisesta: kolmas puhetaso on kokoava taso, jossa merkitykset esimerkiksi kytketään runon ulkopuolisiin konteksteihin. Esimerkiksi Seutu (2009, 43) mieltää toiseen, retoriseen puhetasoon kuuluvaksi runon tai runoteoksen laajemman tulkinnan, eli kaikki runoon tai runoihin liittyvät merkitykset ja ideologiat. Sen sijaan Lehikoinen (2007, 226) mieltää edeltävät nimenomaan kolmannen puhetason elementeiksi; hänen mukaansa kolmannella puhetasolla ilmenevät runon rivien välistä esiin tulkittavat lisämerkitykset, kuten tematiikka ja alluusiot. Kolmannella tasolla jäsenyvät siis runon abstraktit merkitykset.

Tutkielmassani käytän kolmatta puhetasoa nimenomaan tekstienvälisen kytösten ja

trooppien merkitysten purkamiseen. Eevil Stöön sanoitukset rakentuvat ilmaisutavoiltaan niin monisyisinä ja -tasoisina, että merkitysten jäsentäminen kolmella, eri aiheisiin keskittyvällä semanttisella tasolla tuntuu luontevammalta ja selkeämmältä. Toisen, retorisen puhetasoinen aineesta on mielestäni pakko purkaa kolmannelle puhetasolle. Toisella puhetasolla ilmenevät ilmaisutapoihin liittyvät valinnat – eli puhujan ilmaisun vaihtuminen yksikön ensimmäisen ja kolmannen persoonan välillä, roolit, troopit ja äärimmäisen runsas intertekstuaalisuus – tekevät toisesta puhetasosta niin ahtaan, että laajemmat, abstraktit ja kontekstuaaliset elementit on purettava omalla, kolmannella puhetasolla.

Eevil Stöön sanoitukset löyhentävät roolirunoudelle asetettuja rajoja. Albumin kappaleet rakentuvat mielenkiintoisesti kertovan ja monologimuotoisen roolirunouden väliinpuotoajina. Sanoituksissa ei esiinny kertovan roolirunouden vaatimaa retorisen minän ja puhujan puhetasojen väliin asettuvaa kerronnan tasoa, joka esimerkiksi kehystäisi puhujan kokemuksia ja toimia; toisaalta puhuja ei myöskään pääasiallisesti ilmaise itseään minämuotoisesti kuten monologimuotoisessa roolirunoudessa on tapana (Seutu 2009, 21). Tämän takia olenkin kehittänyt roolirunouden teoreettiseen kehykseen vielä uuden suuntauksen. Nimitän Eevil Stöön sanoituksia *kolmannen persoonan roolirunoiksi*.

Eksplisiittisimmillään sanoituksissa puhujana näyttäytyy Eevil Stöö -niminen fiktiivinen ja hahmon kaltainen olento, joka lausuu yksikön kolmannessa persoonassa tarinoita elämästään yliluonnollisia ulottuvuuksia saavana rap-mafiosona. Kolmannen persoonan ilmaisuvalinta etäännyttää puhujan lukijasta ja ennen kaikkea retorisesta minästä. Myös klassisessa roolirunoudessa puhujan pronomini tai verbissä näyttäytyvä persoona voi olla jotakin muuta kuin yksikön ensimmäinen, jolloin minämuotoisuudesta tuleekin semanttinen rooli. Harvinaisissa tapauksissa pronominia tai persoonaa implikoivaa piirrettä ei ole roolirunossa lainkaan, jolloin puhuja on enemmän mielletävissä esimerkiksi kokijaksi. Kaikessa roolirunoudessa ei siis näyttyädy lajiin tyypillisesti liitetty eksplisiittisen minämuotoinen ilmaisu. (Seutu 2009, 25.) Täten sanoituksissa ilmenevä puhuja olisi kenties tulkittavissa kolmannen persoonan ilmaisustaan huolimatta jopa semanttisesti minämuotoiseksi.

Puhujassa kuitenkin ilmenee uuteen, kolmannen persoonan roolirunouden käsitteeseen liittämäni yksilöitymisen häilyvyys. Tulkintani puhujasta syvenee ja ilmenee hierarkkisuudessa, eli implisiittisissä, nimenomaan toisella ja kolmannella puhetasolla tulkittavissa piirteissä. Näiden ominaisuuksien vuoksi puhujan semanttinen minämuotoisuus

ei olekaan itsestäänselvyys. Sanoituksissa ensimmäisellä puhetasolla näyttäytyvä puhuja saa kummallisia sävyjä roolileikistä, joka poikkeaa roolirunouden konventioista.

Klassiselle roolirunoudelle on tyypillistä, että puhuja omaksuu esimerkiksi myyttisen tai historiallisen hahmon; tyypillisiä roolirunoissa ovat myös puhujan vinhostikin vaihtuvat roolit ja naamiot (kts. esim. Hökkä 1995, 111). Eevil Stöön sanoitusten puhujan kohdalla hahmojen omaksuminen kuitenkin ilmenee äärimmilleen kiihtyneenä pirstaloitumisena, jossa puhuja voi sulautua yhdessä runossa – eli yhdessä kappaleessa – lukuisiksi toisista teksteistä poimituiksi hahmoiksi tai todellisiksi henkilöiksi; kohtaukset myös kestävät lyhyimmillään vain säkeen. Tämän jälkeen puhuja palautuu takaisin Eevil Stöökseksi identifioitumiseen, mukanaan merkityksiä hetkellisestä roolistaan. Näiden kohtausten interfiguraaliseen luonteeseen paneudun seuraavassa alaluvussa.

Kolmannen persoonan roolirunoudessa edeltävän kaltainen korostunut roolien omaksuminen perustuu etäisyyteen, jonka puhuja saa retorisen minän asettaman, systemaattisen yksikön kolmannen persoonan ilmaisutavan avulla. Tulkintani mukaan Eevil Stöön sanoituksissa puhujan ja retorisen minän väliin syntyy kertovan roolirunouden tyylistä (kts. Seutu 2009, 21) kuilu, johon ei kuitenkaan asetu kerronnallista tasoa, vaan ennemmin tila, jossa puhujan yksilöityminen voi fragmentoitua voimakkaasti ja saada esimerkiksi muista hahmoista poimitujen roolien avulla lisäkerroksia. Kuten aiemmin mainitsin, toinen ja kolmas puhetaso ovat retorisen minän ohjaamia, ilmaisusta ja laajemmasta tulkinnasta vastaavia tasoja (kts. esim. Lehikoinen 2007, 216-217), joilta käsin on täten mahdollista tulkita myös tilaa, jossa roolien omaksuminen tapahtuu.

Kolmannen persoonan roolirunouden luonne kytkeytyy ilmaisun etäisyyden osalta myös rap-perinteeseen. Kuten mainitsin, rap-sanoitusten puhuja yleensä enemmän tai vähemmän pohjautuu biografiseen kirjoittajaansa (Edwards 2009, 5; Paleface 2019, 266); rap-sanoituksille on myös tyypillistä minämuotoinen ilmaisu (Bradley 2009, 162). Harvinaisissa tapauksissa rap-artisti ilmaisee sanoituksensa yksikön kolmannessa persoonassa, jolloin sanoitusten puhuja rakentuu hahmon kaltaisena, kirjoittajastaan erillisenä (Bradley 2009, 166). Tulkintahypoteesinani on, että Eevil Stöön sanoitusten puhuja rakentuu jossakin näiden käsitysten rajalla, niin fiktiivisenä kuin implisiittisiä ja hämäviä biografisia häivähdyksiä saaden. Täten *kolmannen persoonan roolirunous* ilmentää ilmaisumuodollaan myös jonkinlaisia biografisia sävyjä retorisen minän äänessä. Nämä biografiset sävyt näyttäytyvät sanoituksissa esimerkiksi hyvin hetkellisinä persoonanvaihdoksina, joihin paneudun

tutkielmani analyysiluvussa.

Retorista minää on pääasiallisesti sommiteltu äänettömäksi, runon taustalla vaikuttavaksi arvokonstruktioksi (kts. Seutu 2009, 42). Toisinaan retorinen minä on kuitenkin mielletty konkreettisenkin roolin saavaksi ääneksi (kts. Lehikoinen 2007, 218; 224-225), joka säätelee kaikkea puhujan ilmaisussa ja olemuksessa. Oma tulkintani pohjaa nimenomaan jälkimmäiseen näkemykseen ja korostuu vielä vahvempana.

Yksikön kolmannen persoonan ilmaisun suoma etäisyys on siis tulkintani mukaan retorisen minän keino, jolla puhujan yksilöitymiselle annetaan löyhemmät rajat. Puhuja saa sen kautta mahdollisuuden fragmentoitua rooleihinsa; etäisyys mahdollistaa myös retorisen minän äänessä kaikuvat implisiittiset biografisen artistin piirteet. Tämän vuoksi sanoitusten kolmannen persoonan ilmaisua ei voi yksioikoisesti redusoida semanttisesti minämuotoiseksi lausunnaksi.

Kolmannen persoonan roolirunoutta lähestyn pääasiallisesti monologimuotoisen roolirunouden käsitteistön ja konseptien kautta. Luonnehdin ja tutkin puhujaa roolirunouden hierarkkisen mallinnuksen avulla. Eevil Stöön vaihtuvien roolien jäsentämisessä hyödynnän myös erityisesti Müllerin (1991) interfiguraalisuuden teoriaa, jonka esittelen seuraavassa alaluvussa.

2.3 Mowgli-Stöö, Leslie Nielsen: interfiguraalisuus

Wolfgang G. Müller esittelee artikkelissaan ”Interfigurality: A Study on the Interdependence of Literary Figures” (1991) intertekstuaalisuuden varaan rakentuvan, henkilöahmon analysoimiseen käytetyn teorian, jota hän kutsuu interfiguraalisuudeksi. Tällöin tekstin henkilöahmoja tarkastellaan rakenteellisina, funktionaalisina ja tekstuaalisina elementteinä, *figuureina*⁵, jotka rakentuvat erilaisten tekstien lomassa ja vaikutussuhteissa. (Müller 1991, 101-102.) Aiempaa tutkimusta aiheesta on suhteellisen vähän. Esimerkiksi Theodore Ziolkowskin tutkimus (1983) käsittelee ennemmin figuurien *lainaamista* (*figures on loan*) fiktiivisten tekstien välillä. Interfiguraalisuutta suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa ovat tutkineet, soveltaneet ja eteenpäin pohtineet myös Essi Varis (2013, 2019) ja Riitta Mahlamäki-Kaistinen (2001, 2008).

Aiemmin interfiguraalisuuden käsitteistöä on sovellettu proosaan tai kieleltään luonnolliseen tekstiin. Toisin sanoen aiempi interfiguraalisuuden tutkimus on perustunut

⁵ Käsitteiden samannimisyydestä johtuen nimitän tutkielmassani henkilö- ja puhujahahmoja figuureiksi ja runon syntaksin ja tyylin tasolla ilmeneviä (ajoittain trooppeihin rinnastettavia) figuureja kuvioiksi.

teksteihin, jotka ovat oletusarvoltaan kertomuksia. Tällaisia tutkimuskohteita ovat olleet muun muassa sarjakuvat (Varis 2013, 2019) ja toisaalta klassinen kertomakirjallisuus eli proosa (Müller 1991; Mahlamäki-Kaistinen 2001, 2008). Mielestäni interfiguraalisuus kuitenkin on teoreettinen suuntaus, joka on hyödynnettävissä myös runoudessa ja esimerkiksi Eevil Stöön sanoituksissa, joissa puhuja suurelta osin rakentuu nimenomaan toisten tekstien henkilöahmoilta ja todellisilta henkilöiltä kaapatuissa olemuksissa ja merkityksissä.

Ajatus runojen fiktiivisten maailmojen välillä kulkevista hahmoista ei ole uusi. Esimerkiksi Vesa Haapala (2005, 47-48) on ehdottanut varsinkin internyymisyyden purkamista keinona tulkita roolirunoissa ilmenevää tekstienvälisyyttä; Haapalan mukaan esimerkiksi historiallisiin, myyttisiin ja fiktiivisiin hahmoihin viittaavat henkilönnimet ovat keino tuoda merkityksiä aiemmasta fiktiivisestä kontekstista uuteen. Miellänkin Müllerin interfiguraalisuuden teorian ennen kaikkea välineeksi muuttaa abstraktit ajatukset konkreettisiksi käsitteiksi ja roolirunouden analyysin keinoiksi.

Eevil Stöön sanoitukset rakentuvat kolmannen persoonan roolirunoutena, jossa Eevil Stöön sanoitusten retorisen minän ohjaama puhuja kohottaa visusti naamion kasvoilleen ja sulautuu pop- ja korkeakulttuurin lukemattomista gallerioista valikoituihin hahmoihin ja myytteihin (kts. Lehikoinen 2007, 230). Haastavaa interfiguraalisuuden ja runouden yhdistämisessä on runoudelle ominainen, kuvaava ja tiivis kieli, jossa ilmaisu ei useinkaan ole kovin suorasukaista, ainakaan siten kuin proosassa. Esittelen eri interfiguraalisuuden tyyppien yhteydessä tulkintojani retorisisista kuvioista, joita puhuja sanoituksissa kunkin tyyppin kohdalla käyttää.

Interfiguraalisuus rakentuu intertekstuaalisuuden konseptin varaan. Intertekstuaalisuus (*intertextualité*) on Julia Kristevan vuonna 1967 esittelemä käsite. Sillä tarkoitetaan ennen kaikkea ”tekstiä kahden tekstin välissä” (Plett 1991, 5). Intertekstuaalisuus on vuoropuhelua: teksti neuvottelee ja käy dialogia muiden tekstien kanssa ja kytkeytyy muihin teksteihin, historiallisiin viitekehyksiin ja kulttuurillisiin konteksteihin erilaisten viittausten avulla (Makkonen 1991, 24). Tekstienvälisyys voi olla niin eksplisiittistä kuin implisiittistä. Ajoittain intertekstuaalisuus on niin huolella piilotettu tekstin lomaan, että sitä on vaikea sieltä esiin houkutella, ellei kirjoittaja itse sitä myönnä ja yleisölleen esittele. Eksplisiittisimmillään intertekstuaalisuus näyttäytyy suorana lainauksena (Plett 1991, 7) eli allusiona; kompleksisempaa intertekstuaalisuutta voi edustaa vaikkapa taiteen lajit ylittävä tekstienvälisyys (Plett 1991, 20) eli esimerkiksi maalaukseksi taittava eepos.

Intertekstuaalisuudella ei tarkoiteta plagiointia vaan enemmän ”hedelmällistä vaikutusta” (Makkonen 1991, 15). Sen purkamisessa lukijan ja kirjoittajan roolit korostuvat: molempien varaan laskeutuu vastuu siitä, että intertekstin viesti välittyy ja avautuu. (Plett 1991, 5).

Laajemmassa merkityksessään intertekstuaalisuuden alkua ja loppua on liki mahdotonta rajata. Yksittäinen teksti on aina pikemminkin osa kangasta tai kudelmää (Barthes 1971, viitattu Makkonen 1991, 19), johon on kudottu loputon määrä toisten tekstien kaikuja. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että kaikki, mitä kirjoitamme, puhumme ja kommunikoimme, sisältää jonkinlaisen jäljen muista merkeistä. Näitä merkkejä voivat olla toiset kielet, viitteet, sitaattit; merkit muodostavat yhdessä rajattoman ja määrättömän suuren joukon tekstejä ja koodeja. (Makkonen 1991, 19.) Kiteytettynä tämä tarkoittaa sitä, että teksti – ja laajemmin kieli – on aina enemmän tai vähemmän intertekstuaalista. Yksinkertaisimman kielikuvankin purkaminen perustuu toisten tekstien tuntemuksen varaan.

Interfiguraalisuus rakentuu henkilöhahmojen intertekstuaalisuudessa. Teorian keskeisimpänä tavoitteena on pohtia, miten henkilöhahmot siirtyvät ja näyttäytyvät tekstien välillä. Artikkelissaan Müller nimeää keskeisiä interfiguraalisuuden tyyppisiä.

Müller käyttää hahmoista nimitystä *figuuri*, jota itsekin tutkielmassani *hahmon* ohella hyödynnän. *Figur* saksaksi tai *figure* englanniksi on käsite, jota monet tutkijat käyttävät ilmaistakseen toisaalta hahmon keinotekoisuutta ja toisaalta usein esimerkiksi psykologisena syvyytenä näyttäytyvää ihmisenkaltaisuutta; figuuri on sekä funktio, kaava, että esimerkiksi vartalon ääriviivat tai ”hahmo”. Esimerkiksi suomeksi yleisesti käytetty käsite, *henkilöhahmo*, taas automaattisesti viittaa ihmisen kaltaiseen, psykologista syvyyttä saavaan olentoon; samoin tekee englanninkielinen käsite *character*, joka on myös synonyymi luonteen sanalle. (Varis 2013, 13.) Interfiguraalisuuden teoreettinen tavoitekin näyttäytyy nimenomaan edeltävässä ristiriidassa: figuuri on tekstuaalinen funktio, joka muistuttaa ihmistä mutta tarvittaessa siirtyy tekstuaalisen aineksen tavoin tekstistä toiseen. Siksi nimityksen käyttö on varsin perusteltua.

Ensimmäisenä Müller esittelee *internyymsyyden* käsitteen, jolla tarkoitetaan nimien siirtymistä sellaisenaan tai hienovaraisesti muunneltuina tekstien välillä eri hahmoissa. Internyymsisyys on liki verrattavissa hahmon nimen käyttämiseen lainauksen tai sitaatin kaltaisena alluusiona. Uusi konteksti ja uusi fiktiivinen maailma kuitenkin väkisininkin muuttavat käytettyyn nimeen liittyviä piirteitä, niin pintatasolla kuin merkityksissä. Jännite syntyy, kun figuurin nimi siirretään vanhasta hahmosta ja tekstistä uuteen tekstiin ja

hahmoon. (Müller 1991, 102-103.) Esimerkiksi Hamlet-niminen henkilöhahmo herättää lukijassa väkisinkin jonkinlaisia vaistonvaraisia pyrkimyksiä löytää yhteyksiä Shakespearen hahmon ja sittemmin samalla nimellä esiintyvän hahmon välillä. Internyymisyyden prosessin läpikäyneen nimen kohdalla lukijan tulee vertailla hahmoja ja merkityksiä ja pyrkiä tulkitsemaan niin vanhan kuin uuden nimen käyttöyhteyksien yhtäläisyyksissä ja eroavaisuuksissa rakentuvia jännitteitä.

Internyymisyyden yhteydessä Müller puhuu kahdenlaisesta nimen lainaamisesta. Edeltävän kappaleen internyymisyydellä tarkoitetaan yleistä tapaa siirtää nimen mukana merkityksiä tekstistä toiseen; toinen tapa on metonymian laji, *antonomasia*, jolloin suoraan hahmon nimen tilalle vaihdetaan jokin kuvaus tai fraasi, joka usein rinnastetaan jonkinlaisiin tunnettuihin ja yleistyneisiin merkityksiin. (Müller 1991, 106.) Esimerkiksi nimitys *Rautarouva* viittaa suoraan Margaret Thatcheriin, Iso-Britannian entiseen pääministeriin; *Poika joka elää* viittaa J.K. Rowlingin Harry Potter -hahmoon. Eevil Stöön kohdalla antonomasia näyttäytyy albumin nimessä ja nimikkokappaleessa: *Iso vauva Jeesus* -lauseke Eevil Stöön nimityksenä on malliesimerkki antonomasian käytöstä.

Seuraavana artikkelissaan Müller esittelee interfiguraalisuuden muodon, jossa hahmo – ei vain nimen osalta vaan ”sellaisenaan” – siirtyy alkuperäisestä fiktiivisestä kontekstistaan toiseen. Tähän liittyy vahvasti Ziolkowskin (1983) ilmaus ”lainatut figuurit” (*Figures on loan* tai saksaksi *Figuren auf Pump*). Tämä on kuitenkin harhaanjohtava näkemys hahmon siirtämisestä tekstistä toiseen – eihän ”lainattua” figuuria voi enää palauttaa. On myös niin ontologisesti kuin esteettisesti mahdotonta siirtää jonkun kirjoittamaa hahmoa sellaisenaan uuteen fiktiiviseen maailmaan, varsinkin kun figuurin uuden kontekstin on kirjoittanut tyystin toinen kirjoittaja. (Müller 1991, 107.)

Rakentavampaa on puhua ”uudelleenkäytetyistä figuureista”, jolloin korostetaan sitä, että kirjoittaja siirtää toisesta tekstistä, toisen kirjoittajan alunperin luoman hahmon omaan tekstiinsä. Tällöin figuuri sulautuu osaksi uuden kontekstinsa rakenteita ja ideologioita. (Müller 1991, 107-108.) Riikka Mahlamäki-Kaistinen (2008, 40) on esitellyt oivat, Gérard Genetten hypo- ja hypertekstien käsitteistä johdetut *hypo-* ja *hyperhahmon* käsitteet. Hypohahmo viittaa aiempaan, alkuperäiseen hahmoon ja hyperhahmo uudelleenkäytettyyn figuuriin. Käytän tutkielmassani jatkossa näitä käsitteitä Müllerin pidempien ja hankalampien vastineiden sijaan.

Hyperfiguuri voi usein luonteeltaan olla esimerkiksi parodinen tai satiirinen.

Hyperfiguuri ei ennen kaikkea ole suoraan rinnastettavissa hypofiguuriinsa, vaikka hahmo edelleen nimen ja joidenkin päällispuolisten ominaisuuksiensa vuoksi kytkeytyy lukijan mielessä aiempaan kontekstiinsa. (Müller 1991, 107-108.) Uuden ja vanhan hahmon samankaltaisuuksien ja erilaisuuksien välille syntyy pikemminkin jännite (Müller 1991, 109), jonka analyysi voi tuottaa mielenkiintoisia tuloksia. Esimerkiksi parodiassa ironisuus paljastuu jännitteissä: eroavaisuudet ja samankaltaisuudet rajaavat esiin kohdat, joissa ironia syntyy.

Toisaalta interfiguraalisuudessa on myös variaatioita, joissa monet interfiguraalisuuden muodot kohtaavat. Fiktiivisiä hahmoja voidaan esimerkiksi yhdistellä ja tuoda aiemmista konteksteistaan uuteen kontekstiin. Müller käyttää hahmojen yhdistymisestä nimitystä *interfiguraalinen konfiguraatio (configuration)* (Müller 1991, 114-115). Konfiguraatio näyttäytyy myös Eevil Stöön sanoituksissa: ”Iso vauva Jeesus” (IVJ) -kappaleessa puhuja sulautuu viidakkoon hylätyn orpopojan ja jumalan yhdistelmäksi, *Mowgli-Stöökksi*. Tähän palaan kuitenkin tarkemmin tutkielmani analyysiluvussa.

Artikkelissaan Müller esittelee interfiguraalisuuden muotona myös fiktiivisten figuurien imitoimisen. Tällöin intensiivisten lukukokemusten seurauksena hahmo unohtaa fiktion ja ”faktan” rajat ja ryhtyy imitoimaan kirjallisuuden hahmoa. Kirjoitan faktan tässä yhteydessä lainausmerkein, koska esimerkiksi don Quijote fiktiivisenä hahmona ei voi muutenkaan tietää, mikä on faktaa ja mikä fiktiota; hänellä ei ole edes tietoisuutta, hän on figuuri. Don Quijote kuitenkin on kenties tunnetuin esimerkki henkilöahmosta, joka menettää todellisuudentajunsa ja itse sulautuu fiktiiviseen hahmoon; kutsutaanpa ilmiötä välillä jopa quijotismiksikin. (Müller 1991, 116.)

Edeltävään liittyy mielenkiintoinen *intratekstuaalisuuden*, eli tekstinsisäisyyden, ilmiö. Tällöin fiktiivinen konteksti yhdistää useampaa fiktiivistä kontekstia ja limittyy niihin, toisaalta myös faktuaalinen konteksti limittyy fiktiiviseen. Tällainen intratekstuaalinen interfiguraalisuus näyttäytyy usein eräänlaisena refleksiivisyytenä: intratekstuaalinen figuuri voi esimerkiksi itse pohtia, minkä hahmon fiktiivisessä tekstissä ottaa. Intratekstuaalisuuden esikuvana voisi siis pitää Don Quijotesta tuttua fiktiivisten figuurien imitoimista, intratekstuaalisessa figuraalisuudessa fiktiivisten kontekstien limittyminen vain viedään pidemmälle ja usein siten, että hahmo itse tiedostaa limittyvät maailmansa ja fiktiivisyytensä. (Müller 1991, 118.)

Intratekstuaalinen interfiguraalisuus on Müllerin esittelemistä ilmiöistä Eevil Stöön

kannalta kenties keskeisin. Vastaavanlainen imitoimisen ja ennen kaikkea refleksiivisyyden ilmiö näyttäytyy myös Eevil Stöössä, joka elää intensiivistä gangsterin elämää ja pyrkii jäljittelemään niin rap-musiikin suuruuksia kuin muitakin hahmoja esimerkiksi piirretyistä, sarjakuvista ja Hollywoodin maailmastakin.

Refleksiivisyys on myös retorinen ilmaisukeino, joka ilmenee albumin sanoituksissa puhujan sulautuessa hyperfiguuriksi – olipa kyse hahmojen uudelleenkäytöstä tai imitoimisesta. Esimerkiksi ”Iso vauva Jeesus” (IVJ) -kappaleessa Eevil Stöö puhuu: ”Eevil Stöö on Iso vauva Jeesus ja Left Eye Lopesin haamu”. Runokielen vaikutteet interfiguraalisuuteen näyttäytyvät nimenomaan ”(Eevil) Stöö on” -lausekuviossa, joka ilmenee liki jokaisessa interfiguraalisessa kohtauksessa; lausekuvio muuttuu korkeintaan vain yksikön kolmannesta persoonasta yksikön ensimmäisen persoonan muotoiseksi lausekuvioiksi silloin, kun interfiguraalisuus rakentuu semanttisesti erisävyisenä. Esimerkiksi kappaleessa ”Oon Eazy-E” (IVJ) -kappaleessa puhuja lausuu: ”Oon Eazy-E”. Eevil Stöö siis itse kertoo kuuntelijoilleen ja lukijoilleen, minkä roolin aikoo kulloinkin itselleen ottaa. Tästä johtuen intratekstuaalinen interfiguraalisuus ilmenee liki kaikissa Eevil Stöön sanoituksissa esiintyvissä interfiguraalisuuden tyypeissä. Retorisen kuvion sijaan puhuja käyttää interfiguraalisuutta merkitäkseen internyymsyyttä vain tilanteissa, joissa kyse on interfiguraalisesta konfiguraatiosta.

Runokielen erityispiirteiden lisäksi hämmentävää sanoituksissa on se, että Eevil Stöön sanoitusten intertekstuaalisuus kohdistuu sekä fiktiivisiin hahmoihin että henkilöihin, jotka ovat todellisia – esimerkiksi edeltävässä kappaleessa mainitsin hyperhahmot, jotka perustuvat TLC-yhtyeen Lisa ”Left Eye” Lopesiin ja Wu-Tang Clan -yhtyeen Ol’ Dirty Bastardiin, joka käytti itsensä nimitystä *Big Baby Jesus* eli *Iso vauva Jeesus*. Esimerkiksi Müller (1991) ja aiemmin mainitut Varis (2013, 2019) ja Mahlamäki-Kaistinen (2001, 2008) ovat pohtineet vain fiktiivisten hahmojen tekstienvälisyyttä. Udo J. Habel (1991, 138-139) kuitenkin esittää, että myös todellisen elämän henkilöt, paikat ja kaunokirjallisuuden ulkopuoliset tekstit voivat toimia alluusiona.

Todellisiin henkilöihin viittaamisen yhteydessä saavumme ikiaikaiseen, henkilöihahmoin liitettyyn kysymykseen: miten kaunokirjallinen henkilöihahmo koskaan olisikaan todellinen? Fiktiiviseen maailmaan kutsutut henkilöt – olivatpa he lähtökohtaisesti kuinka todellisia tahansa – muuttuvat kuvitteellisiksi sillä sekunnilla, kun he astuvat kaunokirjallisen maailman metaforisen kynnyksen yli. Mielestäni todelliset henkilöt siirtyvät

fiktiivisiin maailmoihin samoin kuin fiktiiviset hahmot muuttuvat fiktiivisestä kontekstista toiseen siirtyessään hypohahmoista hyperhahmoiksi – fiktiivisiä figuureja ei voi siirtää tai lainata sellaisenaan tekstistä toiseen. Emme siis voi olettaa, että albumin ”Iso vauva Jeesus”-kappaleen Lisa Left Eye Lopesiksi sulautunut Eevil Stööksi olisi verrattavissa samannimiseen, todellisuudessa eläneeseen muusikkoon ja rap-artistiin.

3 Luurangon luut: sanoituksissa jäsentävä puhuja

Tässä luvussa toteutan kappale kerrallaan etenevän lähiluennan *Iso vauva Jeesus* -albumin sanoituksista. Tulkintani tavoitteena on samalla hahmotella puhujan yksilöitymistä ja kehyksiä. Luen sanoituksia hierarkkisina, kolmannen persoonan roolirunoina, joissa yksilöityminen näyttäytyy kolmen puhetason kokoontumisena: ensimmäisellä puhetasolla ovat havaittavissa sanoitusten fiktiivinen maailma ja pintatason merkitykset, kuten aiheet; ne taas kytkeytyvät hierarkkisesti ylempänä oleviin, retorisen minän hallitsemiin, retorisuuden ja tekstienulkoisten kontekstien puhetasoihin.

Roolirunoa tulkitessaan lukija ei edusta passiivista vastaanottajaa tai ”yleisöä” vaan saa aktiivisen roolin. Runon merkitykset ja tulkinnat rakentuvat nimenomaan *tulkintahypoteesina*, jossa lukija eräänlaisen ihannelukijan roolissa huomaa ja tulkitsee auki hierarkkisia rakenteita ja runon syvällisiä salaisuuksia. Sanoitukset rakentuvat vuorovaikutuksellisina kokonaisuuksina, joissa lukijan tehtäväksi jää ratkoa niin eksplisiittisen puhujatason kuin implisiittisten retorisen minän puhetasojen arvoituksia. (Seutu 2009, 43.) Tulkintani jäsentyy siis ennen kaikkea oman lukijan roolini kautta.

Tutkielmassani hahmotan puhetasot näin: runon ensimmäisellä puhetasolla ilmenee puhuja fiktiivisen hahmon kaltaisena olentona eli sellaisena kuin hän näennäisesti lukijalle näyttäytyy. Jotta puhuja voidaan mahdollisimman autenttisesti abstrahoida esiin, tulee lukijan analysoida myös toinen puhetaso, jossa retorinen minä määrittelee, millaisten ilmaisutapojen kautta puhujaa ilmenetään ja millaisia retorisia valintoja ilmaisutapoihin liittyy. Toista puhetasoa ratkoessani pyrin siis pohtimaan, miksi ja millaisin keinoin retorinen minä kuvailee puhujaa. Jotta retorisen minän valinnat ja täten puhuja voidaan konstruoida, tulee analyysi viedä myös kolmannelle puhetasolle, jossa kaikuu retorisen minän ääni ja kaikki retorisen minän ilmaisutapojen suojissa piileskelevät intertekstuaaliset ja tekstin sisäisetkin merkitykset. Kolmannelta puhetasolta tavoitteenani on tulkita auki merkityssuhteet, jotka rakentuvat ikään kuin rivien välissä; tällöin siis puran esimerkiksi interfiguraalisuuteen, kuvallisuuteen ja muihin alluusioihin piiloutuvat salaisuudet. Lopulta puhuja, Eevil Stöö, ilmenee kolmen puhetason jännitteessä ja vaikutussuhteessa toisiinsa.

Koska Eevil Stöön sanoituksissa vilisee erilaisia intertekstuaalisia viittauksia, hahmoja, trooppeja ja elementtejä, kiinnitän lähiluennassani kunkin kappaleen kohdalla huomiota vain puhujan kannalta olennaisimpiin piirteisiin. Puhujan luurankoa kootessani

pyrin jäsentämään lukemattomien luiden joukosta esiin aiheita, merkityksiä ja kuvioita, jotka rakentavat puhujan tematiikkaa. Luennan aikana jäsenyivät myös nivelet, joilla luut kytkeytyvät toisiinsa. Näitä ovat esimerkiksi puhujan metalyyriset, autobiografiset ja lukuisiin sivupersooniin ja -juonteisiin pirstaloituneet piirteet.

3.1 ”Udon”: puhetasojen hahmottelua

”Udon” on *Iso vauva Jeesus* -albumin aloituskappale, jonka sanoitukset jäsenyivät suhteellisen lyhyinä. Kappale sisältää vain yhden säkeistön ja kertosäkeistönä mantran tavoin toistettavan udon-sanana. ”Udon” arasti esittelee puhujan ja fiktiivisen maailman, joita kappaleen sanoituksissa ei kuitenkaan luonnehdita niin monisyisesti kuin myöhemmin levyllä. Tästä johtuen aionkin käsitellä ”Udon” -kappaletta alkuruoan tavoin: se on maistiaisen siittä, millaisina puhuja ja sanoitusten puhetasot rakentuvat *Iso vauva Jeesus* -albumin kappaleissa. ”Udon” myös vihjaa levyn aikana Eevil Stöössä tärkeiksi muotoutuvien teemojen ja aiheiden suuntaan mutta ei vielä eksplisiittisesti jäsennä niitä lukijalleen.

Udon on japanilainen vehnänuudeli, koostumukseltaan tavallista nuudelia tuhdimpi, aivan kuten Eevil Stöö on ”tuhti niinku udon” (”Udon”, IVJ). Sanoitukset rakentuvat kolmannen persoonan roolirunona: kappaleen keskiössä on yksikön kolmannessa persoonassa lausuva puhuja, samanniminen kuin itse artisti Eevil Stöö, joka yksilöityy hänelle asetetussa puhetilanteessa ja viitekehyksessä (kts. Seutu 2009, 20). Albumin aikana retorinen minä myös asettaa puhujalle lukuisia rooleja – niistä tärkeimpänä puhuja on Eevil Stöö.

”Udon” -kappaleessa puhuja kertoo ensimmäisellä puhetasolla olevansa rap-artisti, joka dominoi ja hallitsee musiikkimaailmaa. Runon fiktiivinen maailma rakentuu liki yksinomaan Eevil Stööhön liitettyjen kuvausten kautta, jotka ovat kuitenkin kuvallisuutensa ja intertekstuaalisuutensa vuoksi tulkittavissa vasta toista ja kolmatta puhetasoa eli retorista minää ja runon ääntä tarkemmin tarkastelemalla.

Udon, udon, udon...

Stöö on pimee, silti loistaa niinku kattokruunu

Älä kuuntele mitä sanon, Stöön asiat ei teille kuulu

Edelleen koitan vaan selviytyä, Stöö on selviytyjä

Tän kaiken paskan keskellä on vaikee Stöön keskittyä

(”Udon”, IVJ.)

Kappale alkaa kohtauksella, jossa lukija saa tietää, että sanoitusten keskiössä on Eevil Stöö, joka on selviytyjä ja loistaa kuin kattokruunu. Katkelma on kuitenkin hämmentävä, koska harhaanjohtavasti ilmaisu vuorottelee yksikön ensimmäisen, toisen ja kolmannen persoonan välillä. Tämä luo lukijalle illuusion jonkinlaisesta kertojahahmosta. Kuvitelma karisee vasta, kun kappaleen sanoituksia tarkastellaan kokonaisuutena eli kolmannella puhetasolla: kyseessä on asennonvaihdos, joka on retorisen minän keino korostaa sitä, että Eevil Stöö on retorisen minän puhujalle asettama, häilyvä identiteetti.

Toisella puhetasolla ilmenevä persoonanmuutos, eli asennonvaihto, kertoo poikkeavuudellaan ja erottuvuudellaan lukijalle myös retorisen minän läsnäolosta runossa ja sen ilmaisutavoissa (Lehikoinen 2007, 221). Sanoituksissa asennonvaihdos näyttäytyy ensin yksikön kolmannesta persoonasta yksikön toisen persoonan puhutteluun ja edelleen yksikön ensimmäiseen persoonaan muuttavana ilmaisutapana: ”Stöö on pimee, silti loistaa niinku kattokruunu / Älä kuuntele mitä sanon, Stöön asiat ei teille kuulu” (”Udon”, IVJ). Asennonvaihdoksen merkityksellisyyttä korostetaan, kun ensimmäisessä persoonassa lausuva taho kieltää kiinnittämästä hänen sanomisiinsa huomiota. Suora puhuttelu ja sen jälkeen jatkuva lausunta paradoksaalisesti pakottavatkin lukijan keskittymään.

Säkeistö jatkuu: ”Edelleen koitan vaan selviytyä, Stöö on selviytyjä” (”Udon”, IVJ). Säe sisältää jälleen persoonanvaihdoksen, joka implikoi, että *Stöö* on varsinaisesta yksikön ensimmäisen persoonan puhujasta erillinen. Kyseessä on kuitenkin retorinen hämäys, jonka avulla retorinen minä vetää jonkinlaisen rajan itsensä ja puhujan väliin korostaakseen etäisyyttä, joka suo mahdollisuuden Eevil Stöön olemuksen sirpaloitumiselle. Säkeessä toistuva *selviytymisen* aihe esimerkiksi toimii keinona, jolla retorinen minä vihjaa puhujankin – eli Eevil Stöön – olevan jonkinlainen retorisen minän ohjailema, marionetin kaltainen identiteetti tai rooli, ei niinkään retorisesta minästä täysin erillinen hahmo. Retorisella minällä ja Stööllä on jotakin yhteistä. Toisaalta ensimmäisessä persoonassa ilmaistu yritys selviytymisestä myös eroaa Stööstä, joka onkin eksplisiittisesti selviytyjä.

Retorisen minän äänessä rakentuvat sävyt ja tarve asennonvaihdoksin eriyttää retorista minää puhujasta viittaavat pikemminkin puhujan rakentumiseen fiktion ja faktan rajalla. Yksikön ensimmäisessä persoonassa lausuva ääni, jonka juuri kuulimme, olikin kenties hetkellisesti sanoitusten pintatasolle kuplinut biografinen artisti itse. Olennaista on muistaa, että ”Udon” ja *Iso vauva Jeesus* -albumi rakentuvat rap-kontekstissaan, eli puhuja ja taustalla

vaikuttava retorinen minä yleensä aina sisältävät joitakin elementtejä artististaan (Edwards 2009, 5). Persoonanmuutosten leikki pikemminkin korostaa sitä, että monologin jälkeen vallan ottava, yksikön kolmannen persoonan puhuja, Eevil Stöö, on kenties samanaikaisesti etäällä ja silti yhtä taustalla vaikuttavan retorisen minän kanssa.

Mielenkiintoista on myös se, että “Udon” -kappaleen alussa yksikön ensimmäisessä persoonassa ilmaistu lausuma rakentuu sävyiltään haavoittuvaisena. Hauraus ja yksikön ensimmäisen persoonan ilmaisu korostavat kenties jotakin retorisen minän äänessä. Valitessaan katkelman ilmentämän minämuotoisen ilmaisun ja suoran yksikön toisen persoonan puhuttelun – “Älä kuuntele mitä sanon, Stöön asiat ei teille kuulu” (“Udon”, IVJ) – retorinen minä nousee sanoitusten aineksesta esiin ja tulee lähemmäs lukijaa; puhujan haavoittuvaisuuden implikoiminen näyttäytyy liki sanoman kaltaisena, kontrastia muuttuvien persoonamuotojen välille luoden. Retorinen minä haluaa lukijan huomaavan ja painavan sanoman mieleensä.

Simone Winkon (2010) mukaan runon puhujaksi saattaa asettua fiktiivisiä piirteitä saava biografisen kirjoittajan konstruktio. Jotta tämä on mahdollista, lukijan, runon ja runon kirjoittajan välille muodostuu sopimus. Lukija suostuu lukukokemuksen aikana täydentämään aukkoja puhujan luonnehdinnassa esimerkiksi tiedoilla, joita lukijalla saattaa entuudestaan olla runon kirjoittajasta. (Winko 2010, 228.) Ilmiö on kuitenkin haastava, koska raja fiktiivisen ja todellisen välillä on hämärä. Lukijana on vaikeaa tietää, mikä on autobiografista tai autofiktiivistä ja mikä taas on tyystin fiktiivistä.

Eevil Stöön kohdalla – varsinkin runon kolmannella, kokoavalla puhetasolla – on mahdollista uuttaa esiin metalyrisyyden elementtejä tai autobiografisuuden sävyjä, jotka erottuvat retorisen minän puhujalle asettamissa poikkeavissa, huomiota herättävissä valinnoissa. Tällaisia valintoja ovat esimerkiksi sanoituksissa artistin tosielämään tai rap-artistiuteen kytkeytyvät viittaukset, jotka poikkeavat sisällöltään ja sävyiltään puhujan fiktiivisiin ulottuvuuksiin liitetystä viittauksista ja kuvauksista.

Tosielämään kytkeytyvien viittausten alkuperästä en tietenkään voi olla täysin varma, mutta pohjaan päätelmäni esimerkiksi mediasta poimituille tiedoille. Tällaisena biografiseen tekijään kohdistuvana viittauksena näyttäytyy esimerkiksi artistin Japanin-matkaan⁶ osoittava kappaleen nimi, “Udon”, kuin myös sanoituksissa myöhemmin esiintyvä säe: ”Ne ei kuulemma ymmärrä Eevil Stöötä Tokiossa” (“Udon”, IVJ). Säe osoittaa, että retorisen minän

6 Kts. Esim. Jansson, P. (8.2.2016). Tänä vuonna Stöö ottaa kaiken haltuun. City-lehti. Haettu osoitteesta: <https://www.city.fi/kulttuuri/tana+vuonna+stoo+ottaa+kaiken+haltuun/9440>

ohjaama puhuja ja artisti ovat jollakin tavalla yhtä. Raja biografisen artistin ja fiktiivisenä jäsentyvän ”hahmon” välillä on kuitenkin häilyvä ja hankala havaita.

Rap itsessään on hyvin metalyyristä. Suuri osa rap-sanoitusten topoksista rakentuu omien ja muiden räppäämisen ja runoilemisen taitojen kehumisessa ja halveksumisessa, eli *braggadociossa* ja dissaamisessa (Bradley 2009, 186). Metalyyrisyys, eli tekstin viittaaminen itseensä fiktiivisenä (Oja 2012, 20-21), näyttäytyy myös *Iso vauva Jesus* -albumin sanoituksissa alituisesti. Esimerkiksi ”Udon” -kappaleella puhuja kuvailee omia räppäämistaitojaan: ”Stöön räppi on tiukkaa, läski etana liian skidissä kotelossa”. Säkeessä etanaa liian pienessä kotelossa käytetään metaforana sille, miten *tiukat* – eli loistavat – ovat myös puhujan rap-taidot. Ylipäänsä ensimmäisellä puhetasolla rakentuva sanoitusten puhujalle asetettu rap-artistin ammatti kielii jonkinlaisesta autobiografisesta sävystä ja yhteydestä puhujan ja biografisen tekijän välillä. Sanoitusten kirjoittajahan on myös tosielämässään rap-artisti.

Yksi Eevil Stöön kannalta keskeisistä rap-musiikin topoksista on *braggadocio* eli itsekehu tai *flossaus* (Edwards 2009, 25; Paleface 2019, 160). *Braggadocion* käytössä on kyse rapin taustalla vaikuttavien traditioiden kanssa keskustelemisesta. Kyseessä on afroamerikkalaisesta suullisesta traditiosta tuttu piirre, joka perustuu niin rapin ytimessä oleviin *battleihin*, eli sanamittelöihin, kuin yksilöllisen osaamisen ja erinomaisuuden ylistykseen. Syvemmällä merkityksissä kyse on myös vastalauseesta valkoiselle sorrolle: *braggadocion* avulla afro- ja latinalaisamerikkalaiset ottavat takaisin vallan, jonka valkoinen yhteiskunta on yrittänyt evätä pois. (Bradley 2009, 188.) Topoksella tarkoitetaankin runoudessa rajattua, tietynlaisena toistuvaa konventiota (Wolosky 2001, 69); kiteytetysti se on retorinen kuvio, ”rakennuspalikka”, joka toistuu samankaltaisena eri yhteyksissä. Tällaisia yhteyksiä voivat olla vaikkapa tietyt motiivit, kielikuvat tai muut retoriset kuviot.

Itsekehun ja toisaalta dissaamisenkin – eli mittelön toisen osapuolen panettelemisen – topokset ovat kantautuneet Yhdysvalloista myös suomenkieliseen rap-musiikkiin. Sanoitusten temaattiset konventiot ovat siirtyneet musiikkityyliin mukana kulttuurien yli, vaikka konvention taustalla vallitsevat kulttuurilliset konnotaatiot eivät suomenkielisiin rap-artisteihin pääasiallisesti pädekään.

Kuten ”Udon” -kappale jo osoittaa, Eevil Stöön sanoitukset pääasiallisesti kulkevat yksikön kolmannessa persoonassa. Perusideana sanoituksissa on se, että Eevil Stöölle annetaan merkityksiä. Näin näyttäytyy seuraava ensimmäisen säkeistön katkelma:

Edelleen täällä, edelleen jäässä, edelleen kynttiläkruunu päässä
Edelleen kylmentää kilpailuu Stöö vaikka onkin jo vanha kääkkä
Stöö räppää mitä lystää, Stöölläkin on sananvapaus
Olkoon Iso vauva Jeesus tästä esimerkkitapaus
("Udon", IVJ.)

Winkon (2010) mukaan puhuja, joka esiintyy runossa myös henkilöhahmon kaltaisena, on tavallisesti muodoltaan homodiegeettinen ja minämuotoinen. Yleensä puhujan ja henkilöhahmon sulautuessa yhteen runon ilmaisumuodoksi valikoituu siis yksikön ensimmäinen persoona, ajoittain monikon ensimmäinen persoona (Winko 2010, 226).

Eevil Stöön sanoituksissa semanttinen minämuotoisuus näyttäytyy häilyvänä, ristiriitaisena konseptina. Sanoitusten yksikön kolmannen persoonan käyttö saattaa olla retorinen keino, joka esiintyy myös esimerkiksi Julius Caesarin (100 eaa.-44 eaa.) *Gallian sota* -teoksessa ja toisaalta joissakin uskonnollisissa omaelämäkerroissa. Caesarin kohdalla kyseessä on tapa korostaa omaa ylemmyyttä ja ylevyyttä muihin nähden; jälkimmäisessä tapauksessa tavoitteena on korostaa omaa identtittömyyttä ja pienuutta Jumalan edessä. Tällöin kirjoittaja kutsui itseään metonyymisesti esimerkiksi "Jumalan nöyräksi palvelijaksi". (Lejeune 1989, 6.)

Eevil Stöökkin saattaa korostaa tyylivalinnalla joko omaa ylemmyyttään tai vaihtoehtoisesti omaa alemmuuttaan; toisaalta ilmaisuvalinnassa kiteytyy kehittämäni *kolmannen persoonan roolirunouden* käsitteen ydin. Tällöin retorisen minän ohjaama puhuja korostaa yksikön kolmannen persoonan kautta ennen kaikkea itsestään retorisesti etäisyyttä ottamalla oman identiteettinsä häilyvyyttä. Jokaiselle kolmelle näkökannalle on kuitenkin perusteluja, koska sanoituksissa vilisee myös ylemmyyttä vihjaavaa itsekehua; toisaalta Eevil Stöö varsinkin levyn myöhemmissä kappaleissa esiintyy hyvin hauraana ja täten korostaa pienuuttaan. Kolmannessa persoonassa lausuvan puhujan identiteetin häilyvyys sen sijaan näyttäytyy myös retorisen minän tavassa johdattaa puhuja kertomaan lukijalle sanoitusten biografisista yhteyksistä. Puhujan identiteetin moninaisuus ja sirpaloituminen ottaa vallan erityisesti "Udon" -kappaleen jälkeen, kuten tutkielmani seuraavissa alaluvuissa aion osoittaa.

Kappale jatkuu kolmannelta puhetasolta tulkittavin topoksin ja metaforin:

Kolmannesta öögasta puskee kyynel ja kun tää maailma palaa

Stöö tekee yhden asian kerrallaan, ei muita halaa kuin puita halaa
("Udon", IVJ.)

Katkelman ensimmäisen ja toisen säkeen rajalla on asennonvaihdos, jossa puhujan kuvauksesta siirrytään liki objektivoivaan kuvaukseen. Retorinen minä hetkellisesti hahmottelee Eevil Stöön fiktiivistä miljöötä, joka näyttäytyy rajuna ja pahana – Stöön maailma on syttymässä tuleen. Kyseessä voi olla myös kolmannella puhetasolla avautuva alluusio *Fallout*-peliin, johon myös Eevil Stöön adamantiumilla kuorutettu luuranko viittaa: pelissä soi jatkuvasti The Ink Spots -yhtyeen ”I Don't Want to Set the World on Fire” (1941) -kappale.

Katkelmassa puhujalla vihjataan olevan kolmas silmä – ruotsin kieleen viittaavalla slangisanalla *ö ö g a* ilmaistuna – josta valuu kyynel. Kohtaus sisältää uskonnollisia konnotaatioita: hinduismissa kolmas silmä tarkoittaa tuonpuoleiseen ja suurempaan tietoisuuteen johtavaa *chakraa*⁷, vastaavasti aiemmin sanoituksissa mainittu ”kynttiläkrunu päässä” saattaa viitata kristilliseen marttyyriin, Pyhään Luciaan, jonka juhlapäivänä Luciaksi pukeutunut kantaa päässään kynttiläkrunua. Kolmannen silmän käyttö katkelman säkeessä tuntuu sisältävän vihjauksen siitä, että puhuja on jotenkin yli-inhimillinen ja täten saa eksplisiittisen fiktiivisiä ulottuvuuksia. Hänellä on suurempaa tietoisuutta ja kolmas silmä, josta hän voi itkeä. Säe on myös hyvin pahaenteinen: koska puhuja itkee kolmannesta silmästään ja ilmaisee *kun*-sanalla tulevaisuuteen viittaavaa ajallisuutta, tarkoittaa tämä sitä, että puhuja pystyy kenties ennustamaan maailman vielä palavan.

Kappaleen viimeinen säkeistö sisältää vielä ironisen kohtauksen, jossa puhuja on asetettu metaforiselle runonäyttämölle esiintymään eli itkemään ja *sylkemään*. Kun katkelmaa tarkastellaan toisen puhetason kautta, voidaan huomata, että monet sanavalinnat ovat toisaalta slangia ja toisaalta eräänlaisia alluusioita:

Tai antakaa edes lasi vettä, ku Stöö itkee teille joen
Stöö pystyy sylkee ja samaan aikaan pillittää puron
Stöö multitaskaa, meno tuhti niinku udon
Stöö pystyy sylkee ja samaan aikaan pillittää puron
Stöö multitaskaa, meno tuhti niinku udon
("Udon", IVJ.)

7 Kts. esim. <http://chopra.com>

Kun kohtaaminen kolmannella puheasolla asetetaan rap-kontekstiin, esiin piirtyy ristiriita. *Sylkeminen* on slangisana, joka tarkoittaa räppäämistä; *joen itkemisellä* taas viitataan englanninkieliseen sanontaan *cry me a river*, joka yleensä ilmentää vähättelevää suhtautumista toisen henkilön pahaan mieleen. Säeparien toisto ja paralleelisuus ovat retorisen minän toisen puhetason valintoja, joiden tarkoituksena on korostaa säkeiden sanomaa. Puhuja korostaa katkelmassa, miten taitava on, koska hän pystyy sekä itkemään että räppäämään – eli puhekielisesti *sylkemään* – ja *multitaskaamaan* eli tekemään montaa asiaa samanaikaisesti. Itsekehu ja toisaalta itkemiseen liittyvä haavoittuvaisuus ovat kuitenkin ristiriidassa keskenään, ja sävystä tulee ironinen. Tämä erityisesti näyttäytyy, kun katkelmaa tarkastellaan rap-traditioiden perspektiivissä: rap on perinteisesti maskuliininen laji, jossa uskottavaa on kovuus (Strand 2019, 87; Mikkonen 2004, 44; Paleface 2019, 295), ei tunteiden näyttäminen ja herkkyyys. Ironiaa korostavien säkeiden toistaminen viittaa myös siihen, että rap-parodia on elementti – kenties jopa motiivi – joka tulee puhujaa hahmotellessa ottaa huomioon.

“Udon” -kappaleen sanoituksissa esiin piirtyy kolmannen persoonan roolirunoutena rakentuva runouden muoto, jossa keskiöön asetetun puhujan identiteetti häilyy, pirstaloituu ja joustaa tilanteen mukaan.

3.2 ”Aivovamma”: interfiguraalisuuden äärellä

“Udon” -kappaleessa haavoittuvaisiakin sävyjä saanut puhuja aloittaa seuraavalla ”Aivovamma” -kappaleella albumin mittaisen, fiktiivisiin ulottuvuuksiin kurottavan naamiroleikin, jonka aikana hän sulautuu lukemattomiksi hyperhahmoiksi. Kappaleen luennassa pyrin ennen kaikkea tarkastelemaan, miten interfiguraalisuus ilmenee runon hierarkiassa.

”Aivovamma” -kappaleen fiktiivisessä maailmassa Eevil Stöö on ylivoimaisen taitava rap-artisti. Sanoitusten toinen puhetaso sisältää retorisen minän valitsevat ilmaisumuodot, joita ovat esimerkiksi alluusiot ja sanaleikit. Rytmysyys kappaleessa rakentuu erityisesti rapille ja *Iso vauva Jesus* -albumin sanoituksille tyypilliseen tapaan loppusointuisuutena (Bradley 2009, 50), joka rajaa säkeet. Sanoitukset seuraavat pääasiallisesti samaa ”Udon” -kappaleesta tuttua yksikön kolmannen persoonan ilmaisutapaa:

Stöö pitää tän paskan satasena, hilut heittää kaivoon
Saa toivoo ja kun ei toteudu, Stöötä ottaa aivoon
Paskaräppärit valittaa miks Stöö täällä hallitsee
Sanavalmis iso Stöö, sotatila aivois vallitsee
Stöö on Damien, saatanan synkkä poikalapsi
Onko Stöö helvetin hyvä vai helvetin paha
Vaihtoehtoja kaksi
Stöö valitsee vaihtoehdon B, onhan pimee tyyli OG
Vittuun säännöt, Stöön ympyrä on soikee
Sä voit syyhkii Stöön tyylin mut koita nyt ymmärtää
Ei paskast saa timanttia, Eevil Stöö kylmettää
Siinä ero, Stöö on vähä-älynen iso vauva nero
Outolintu Eevil Stöö, ei Ramones vaan Devo
("Aivovamma", IVJ.)

Puhetilanteen aloittavassa säkeistössä puhuja on rap-artisti, joka dominoi ja hallitsee rap-skeneä; hänen tyykinsä on jäljittelemätön. Puhujan todetaan sanaleikein esimerkiksi ”pitävän paskan satasena” ja ”heittävän hilut kaivoon”. Sanaleikit ovat tulkittavissa erityisesti niiden rap-viitekehityksen kautta: amerikkalaisessa rap-musiikissa ”keep it 100” tai ”keep it real” ovat tyypillisiä sanontoja, joilla viitataan autenttisuuteen eli aitouteen (Westinen 2014, 66; Anwar 2015). Myös puhuja on siis autenttinen – niin autenttinen, että hän heittää kaikki *hilut* pois. Hiluilla viitataan suomen kielen puhekieliseen ilmaukseen rahasummasta, joka on joko hyvin vähän tai jotakin muuta kuin tasaluku. Tästä on siis tulkittavissa, että puhujahahmolle ei kelpaa mikään muu kuin sataprosenttisen aitona oleminen.

Säkeistössä puhuja myös rinnastaa itsensä *outolinnuksi*, joka eksplisiittisesti vertautuu Devoon, ei Ramonesiin. Devo-yhtyeen nimi viittaa rappeutumisen (*devolution* ja *de-evolution*) ilmiöön, jossa ihmiskunta kehittymisen sijaan onkin taantumustilassa; Ramones-yhtye taas mielletään punk-musiikin pioneeriksi ja tärkeäksi kehittäjäksi⁸. Kun puhuja rinnastaa itsensä Devoon, syntyy mielikuva itseironisesta taantumisesta. Tämä voi ilmetä esimerkiksi albumin sanoituksissa toisella puhetasolla usein näyttäytyvissä, tönkköinä toistuvissa ”(Eevil) Stöö on” -lausekuvioissa ja säkeiden systemaattisessa loppusointuisuudessa. Tällainen systemaattisuus ja toisto eroaa kielelliseen akrobatiaan ja

8 Kts. esim. Jones, D. (15.8.2020). *How the Ramones became punk pioneers*. GQ-lehti. Haettu osoitteesta: <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/ramones-inside-story>

vaihtelevaan rytmisyyteen pyrkivästä rap-perinteestä (Bradley 2009, 50). Puhujan vitsi rakentuu kolmannella puhetasolla metalyyrisenä tunnustuksena siitä, että hän on toden totta oman, ironisen tiensä valinnut *outolintu* (”Aivovamma”, IVJ).

Säkeistössä esiintyy myös esimerkki interfiguraalisuudesta, joka on naamioitu retorisen minän toisella puhetasolla valitseman harhaanjohtavan ilmaisutavan taakse. Puhuja muuttuu *The Omen* (1976, suom. *Ennustus*) -elokuvasta tutuksi Damieniksi, joka paljastuu elokuvassa Saatanan pojaksi:

Stöö on Damien, saatanan synkkä poikalapsi
Onko Stöö helvetin hyvä vai helvetin paha
Vaihtoehtoja kaksi
("Aivovamma", IVJ.)

Damien-hyperfiguuriksi muuntautumisessa on kyse ilmiöstä, jota Müller nimittää artikkelissaan hahmojen uudelleenkäytöksi (Müller 1991, 107). Kuten aiemmassa luvussa esittelin, runokielen vuoksi interfiguraalisuuteen liittyy retorinen keino, ”(Eevil) Stöö on” -lausekuvio, jonka avulla puhuja refleksiivisesti ilmaisee lukijalle sanoitusten interfiguraaliset kohtaukset. Refleksiivisyyttä Müller (1991, 118) nimittää myös intratekstuaaliseksi interfiguraalisuudeksi, koska puhuja tietoisesti ja lukijalle asian ilmoittaen valitsee itselleen rooleja.

Interfiguraalisuus on sanoituksissa yksikön kolmannen persoonan ilmaisutavan ohella retorisen minän tärkeä tapa fragmentoida puhujan identiteettiä. Puhujan tiuhaan vaihtuvan olemuksen ja roolin vuoksi lukijana on haastavaa hahmotella, missä ja miten puhujan – saati puhujan taustalla kenties vaikuttavan biografisen tekijän – rajat toden teolla edes kulkevat. Olennaista on myös se, että interfiguraaliset hetket ovat hyvin ohikiitäviä. Puhuja pysyy Damien-hyperhahmona vain säkeen ajan, minkä jälkeen hän palautuu takaisin Eevil Stöön rooliin.

Toisaalta, kuten kohtausten lyhyyskin korostaa, interfiguraalisuus on keino poimia puhujaan merkityksiä interfiguraalisuuden kohteeksi asetetuista hypohahmoista ja todellisista henkilöistä. Hyper- ja hypohahmo eivät missään nimessä ole kuitenkaan yksi ja sama; silti hypohahmoon liitetyt merkitykset häilyvät hyperfiguurissakin, vähintään hahmojen eroavaisuuksiin liittyvien jännitteiden analyysissä (Müller 1991, 109). Tätä purkamaan auttaa hyperhahmoa ympäröivän tekstin lähiluenta. Ainakin Damienin tapauksessa hyperfiguuri

tuntuu tuovan nimenomaan hypohahmon ja Saatanan yhteyden kautta pahuuden konnotaatioita puhujaan:

Stöö on Damien, saatanan synkkä poikalapsi
Onko Stöö helvetin hyvä vai helvetin paha
Vaihtoehtoja kaksi
Stöö valitsee vaihtoehdon B, onhan pimee tyyli OG
Vittuun säännöt, Stöön ympyrä on soikee
("Aivovamma", IVJ.)

Säe ”Stöö on Damien, saatanan synkkä poikalapsi” jättää polysemian avulla kuuntelijalleen tulkinnanvaraisuutta. *Saatana* voi toisaalta olla puhekielessä käytetty kirosana, jota käytetään myös vahvistussana, kun jokin on *todella* paljon jotakin; toisaalta kyseessä voi olla erisnimi *Saatana*, jolloin säkeessä eritellään, että Damien-hypohahmokin on nimenomaan Saatanan poika ja täten on ehkä myös Eevil Stöö eli puhujakin. Damien-hyperhahmona viivähdettyään puhuja pohtii omaa pahuuttaan, ja aiempi *saatana*-sanaan liittyvä sanaleikki saa pontta, kun seuraavassa säkeessä *helvettiä* käytetään puhekielessä hyvin yleiseen tapaan vahvistussanana. Katkelmassa käytetyt sanat *helvetti* ja *saatana* liittyvät käsitteinä myös raamatulliseen Saataan, jonka asuinpaikka on Raamatun mukaan helvetti. Sanaleikin ja toiston kautta syntyvä sävy korostaa hyperhahmosta puhujaan siirtyneitä merkityksiä, joita ovat nimenomaan hypofiguurin pahuus ja saatanallisuus. Pahuus saa kuitenkin lempeämpiä, lieventäviä sävyjä katkelman lopussa: säe ”Vittuun säännöt, Stöön ympyrä on soikee” vihjaa, että puhuja ei ole eksplisiittisesti *paha* vaan ennemmin vain venyttää sääntöjä.

Interfiguraalisuuden purkaminen antaa myös keinon hahmottaa, miten hyperfiguurit ja täten interfiguraalisuus asettuvat runon hierarkioihin. Tulkintani mukaan interfiguraalisuus ulottuu sanoituksissa kaikille kolmelle puhetasolle. Ensimmäisellä puhetasolla puhuja hämmäntävästi on milloin minkäkin niminen hahmo eli hyperfiguuri; toisella puhetasolla huomio kiinnittyy intratekstuaalisen interfiguraalisuuden yhteydessä ilmenevään ”(Eevil) Stöö on” -lausekuvioon, jonka refleksiivisyys ilmaisee rooleihin jakautumisen; kolmannella puhetasolla interfiguraalisia kytköksiä tarkasteltaessa on mahdollista ymmärtää tekstin ulkopuolisiin hahmoihin kohdistuvat viittaukset rooleina, joista siirtyy merkityksiä myös puhujaan. Kolmannen persoonan rooliruno saa mielenkiintoisia kerroksia, joissa Eevil Stööstä tulee myöhemmin kappaleessa mainittavan Barbabapan kaltainen hahmo. Puhuja tilanteen

niin vaatiessa muuntautuu mihin tahansa muotoon ja poimii itselleen piirteitä. Puhuja jo itsessään on rooli, jonka retorinen minä valitsee – hyperfiguurit tuntuvat olevan vielä edeltävän kerroksen päälle liimattuja merkityksiä, jotka korostavat puhujan levotonta, alluusioissa rakentuvaa olemusta.

Puhujan yksilöityminen saa uudenlaisen käänteen, kun hän omaksuu Damien-hyperfiguuriksi muuttuessaan pahempia, pirullisia sävyjä. Toisaalta koko kappaleen kontekstissa Damienin tuomat pahan konnotaatiot ovat pikemminkin parodisia ja ironisia. Silti esimerkiksi seuraava, toisessa säkeistössä esiintyvä luomiskertomuksen parodia muodostaa jännitteen kappaleessa puhujalle annettujen ”hyvien” ja ”pahojen” uskonnollisten viittausten välille:

Stöö on keksijä, keksi keksimisen
Jonka jälkeen keksi itselleen erikoisimman nimen
Josta Stöö tullaan muistamaan, Stöö keksi muistin
Kaikki oli ihan pihalla, kun Stöö keksi kuistin
Stöö keksi keksin, sai palkinnoksi piparia
Keksi kusetuksen, kun piti jallittaa jeparia
Stöö muistutti gepardia kun keksi vitun nopeesti juoksemisen
Kerran ku Stöö oli kuoseissa, keksi kuosimisen
Seuraavana päivänä tästä, Stöö keksi darran
Stöön läpät oli kuivia, kunnes keksi salvan
Stöö keksi Barbapapan eli tavallaan keksi kaiken
Sä koitit keksii ideaa, Stöö vaan sai sen
("Aivovamma", IVJ.)

Ensimmäiseltä puhetasolta tarkasteltuna lukija havaitsee harvinaisen kekseliään puhujan; toisella puhetasolla tarkasteltuna lukijan huomio kiinnittyy säkeiden paralleelisuuteen. Keksimisen toistaminen ja samankaltaisina toistuvat lausekuviot ja ilmaisutavat vihjaavat retorisen minän ilmaisun sisältävän syvempiä yhteyksiä. Kolmannella puhetasolla tarkasteltuna säkeistö valkeneekin parodiana, joka jäljittelee esimerkiksi Raamatusta tuttua luomiskertomusta.

Luomiskertomuksia esiintyy lukemattomissa maailman kulttuureissa. Kertomuksissa aina esiintyy jonkinlainen luojaolento, joka unenomaisessa ja vasta alkutekijöissään olevassa

tyhjyydessä hahmottaa ja luo maailman raamit ihmiskuntaa varten (Campbell 1990, 251). Esimerkiksi Raamatun ensimmäisen Mooseksen kirjan luomiskertomus on rakenteeltaan "Aivovamma" -kappaleen säkeistön kaltainen. Kirjoituksessa on samanlaista paralleelisuutta ja toistuvuutta: "Jumala sanoi" -lausekuvion avulla kerrotaan, mitä Jumala kulloinkin loi. Tämä muistuttaa retorisen minän ohjaaman puhujan katkelmassa käyttämästä lausekuvioista "(Eevil) Stöö keksi".

Parodisuus rakentuu nimenomaan jännitteessä, joka kumpuaa puhujan ja Raamatun luomiskertomusten eroavaisuuksista. Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa Jumala luo niin taivaan, maan kuin valon, aamun ja kaikki kasvit ja puut. Edeltävien kaltaiset elementit ovat elämisen kannalta pakollisia. Omalla tavallaan taivas ja maa jopa rajaavat olemassaolomme käsityksen. "Aivovamma" -kappaleen sanoituksissa puhujan keksimät asiat taas ovat suhteellisen sekalaisia ja koomisia asioita kuten krapula, Barbapapa-piirroshahmo, joka pystyy eräänlaisen luojaolennon tavoin muuntautumaan miksi tahansa, sekä salva ja kusetus, jotta puhuja voi heittää liukkaita vitsejä ja toisaalta paeta poliiseja. Elementit ovat koomisia, jopa hedonistisia. Toisaalta ironia syntyy rinnastuksessa: onko puhujan fiktiivisessä maailmassa *kuosiminen* – eli humaltuminen – yhtä tärkeä elementti kuin Raamatun maailmankuvassa on taivas?

"Aivovamma" -kappaleessa ristiriitaisten hyvän ja pahan konnotaatioiden jännite näyttäytyy myös myöhemmän interfiguraalisuuden yhteydessä. Puhuja sulautuu vielä uudeksi hyperfiguuriksi, Äiti Ammaksi: "Anna kun halaan sua, Stöö on gootti Äiti Amma" ("Aivovamma", IVJ). *Gootti* on säkeessä käsitettävissä adjektiivin kaltaiseksi kuvaavaksi ilmaukseksi. Sillä todennäköisesti viitataan alakulttuuriin, johon kuuluu tumma ja dramaattinen pukeutuminen. Ilmaus on myös kenties viittaus puhujan ulkonäköön, koska Eevil Stöökkin pukeutuu aina mustaan (kts. esim. "Iso vauva Jeesus", IVJ). Ristiriitaisuus liittyy Damienin ja Äiti Amman konnotaatioihin, jotka siirtyvät puhujaan. Äiti Amman sanoma kiteytyy hyvyyteen, rauhan edistämiseen, anteliaisuuteen ja epäitsekkyyteen⁹, Damienin taas vihjataan olevan itse Antikristus eli paholainen.

Ristiriitaisuus näyttäytyy sanoituksissa myös rajatumilla merkitystasoilla, esimerkiksi oksymoroneissa. Paradoksi kuten oksymoronkin ovat sekä lause- ja tyylikuvioita että trooppeja, joissa jotkin keskenään riitelevät merkitykset tai tulkinnat liitetään yhteen. Oksymoron on tiivistetympi, paradoksi on laajempi tapa ilmaista nurinkurisia sääntöpoikkeamia. (Koponen 2003, 94.) Oksymoron "Aivovamma" -kappaleen sanoituksissa

⁹ Kts. esim. Äiti Amman suomenkielinen <http://amma.fi> -internetsivusto.

ilmenee jo ensimmäisessä säkeistössä, jossa puhujahahmo kuvailee itseään näin: ” - Stöö on vähä-älynen iso vauva nero”. *Vähä-älynen iso vauva nero* on lauseke, joka on kauttaaltaan oksymoron. Ilmauksessa vauvat kuvaillaan isoiksi, vaikka he ovat todellisuudessa hyvin pieniä; *nero* ja *vähä-älynen* taas eksplisiittisesti kumoavat toisensa. Oksymoron perinteisesti liitetään tavoitteeseen purkaa urautuneita, kuluneita merkityssuhteita ja ilmaisua. Se on leikki, joka horjuttaa lukijan käsitystä kirjallisuuden vakaudesta. Lukija lukee tulkitakseen tekstiä ja joutuu pettymään, kun tulkittavat merkitykset kumoavat toisensa. (Koponen 2003, 97.) Puhujan ääriviivojen hahmotteleminen on haastavaa, koska monet hänelle annetut merkitykset kumoavat toisensa. Laajemmin retorisen minän valitsevat oksymoronit ilmenevät myös runon äänessä, joka niin ikään rakentuu ristiriitaisesti sekä fiktiivisenä että todellisuudesta vaikutteita saavana.

Iso vauva Jeesus -albumin kahdessa ensimmäisessä kappaleessa Eevil Stöö virittää kaoottisen ja absurdin tunnelman. Puhuja esittelee kolmannen persoonan roolirunon muotoon asettuvan, hierakkisesti analysoitavan naamionäytelmän, jossa puhuja sulautuu lukemattomiksi hahmoiksi. ”Udon”- ja ”Aivovamma” -kappaleiden sanoituksissa on myös motiiveja, jotka kenties antavat osviittaa albumilla rakentuvasta tematiikasta. Esimerkiksi rap-artistius, hedonismi, uskonnolliset konnotaatiot ja parodisuus sävyttävät kappaleita vahvasti.

3.3 ”Mvda Fvck”

”Mvda Fvck” on *Iso vauva Jeesus* -albumin kolmas kappale, jonka metalyyriset ja autobiografisia sävyjä saavat sanoitukset esittelevät lukuisia merkityksiä. Nämä piirteet ovat palautettavissa kolmannen puhetason tarkastelun avulla biografiseen tekijään. *Iso vauva Jeesus* -albumilla ja erityisesti ”Mvda Fvck” -kappaleella vihjataan retorisen minän äänessä rakentuvasta konstruktiosta, jota nimitän tästä eteenpäin *fiktiiviseksi runoilijaminäksi*.

Fiktiivinen runoilijaminä on persoona, jolla on kenties kytköksiä sanoitukset todellisuudessa kirjoittaneeseen artistiin ja joka runoissaan pohtii asemaansa ja kirjoittamistaan (Seutu 2009, 47). Miellän fiktiivisen runoilijaminän tarkoittavan tutkielmani kontekstissa taustalla vaikuttavaa artistia, joka niin ikään pohtii sanoituksissa omaa rap-artistiuttaan ja räppäämistään. Koska artistin tai runoilijan todellisen mielen tai olemuksen tavoittaminen on kuitenkin ontologisesti mahdotonta – varsinkin kun artistista on hyvin vähän taustatietoja – käsittelen runoilijaminää retorisen minän äänessä vaikuttavana, oletettavasti biografisia ulottuvuuksia saavana konstruktiona. Konstruktio kuitenkin rakentuu yksinomaan

minun tulkintahypoteesissani. Tästä johtuen runoilijaminä ilmenee fiktiivisenä.

Fiktiivisen runoilijaminän avulla ja retorisen minän valintojen kautta puhujakin yksilöityy kiintoisalla tavalla faktan ja fiktion rajalla. Kuten "Udon" -kappaleessakin osoitin, puhujalla kenties on sanoitusten kautta tulkiten jonkinlaisia kytköksiä todellisen artistin elämään. Biografiset häivähdykset liittävät sanoitukset myös vahvemmin varsin autobiografiseksi miellettyyn rap-kontekstiin, jossa Eevil Stöön kaltainen, pääasiallisesti fiktiivisenä yksilöityvä puhuja on harvinaisuus (Paleface 2019, 304-306). Fiktiivisen runoilijaminän läsnäolo retorisen minän äänessä näyttäytyy *Iso vauva Jesus* -albumin sanoituksissa erityisesti kaikenlaisina tematiikan ja ilmaisun poikkeuksina, joita ovat esimerkiksi aiemmin mainitut asennonvaihdokset tai biografisia ulottuvuuksiakin saavat viittaukset Japanin-matkaan (kts. "Udon", IVJ). Toisaalta metalyyrisyys vaikuttaa muutenkin olevan keskeinen sävy sanoituksissa: aiemmat kappaleet ovat yksinomaan käsitelleet puhujan ylivoimaisia räppäämisen taitoja.

Metalyriikalla tarkoitetaan runoutta, joka viittaa itseensä fiktiivisenä. Metalyyrisyydellä perinteisesti tarkoitetaan esimerkiksi runon inspiraatioon tai luomisprosessiin viittaamista; runo jollakin tavalla viittaa itseensä ja muotoutumiseensa. (Oja 2012, 20-21.) Metalyyrisyyttä käytän käsitteenä, jolla kuvaan puhujan itserefleksiivisiä ja -reflektiivisiä kohtauksia ja keskusteluja rap- ja runokontekstien ja itse sanoitusten kanssa. Metalyyrisyyden keinoin retorinen minä vahvistaa puhujan yksilöitymisen sävyjä ja toisaalta sanoitusten rap-genreen asettumista.

Eva Müller-Zettelmann (2003) on kehittänyt primaarin ja sekundaarin metalyriikan käsitteet, jotka soveltuvat hyvin käyttötarkoituksiini. Primaari metalyriikka näyttäytyy viitaten itseensä joko temaattisella, kielellisellä tai rakenteellisella tasolla; sekundaari metalyriikka ei sisällä niinkään itserefleksiivisyyttä tai -reflektiivisyyttä vaan esimerkiksi käsittelee runoutta yleisemmin kirjallisuushistorian tai yhteiskunnan viitekehyyksessä. Metalyyrisyys voi olla joko eksplisiittistä tai implisiittistä. Varsinkin jälkimmäisessä korostuu jälleen lukijan rooli tekstin merkitysten tulkitsijana ja purkajana. (Oja 2012, 20-21.) Primaariin metalyriikkaan kuuluvaksi käsitän puhujan oman tekstin pohdinnan; sekundaariin rapin metalyriikkaan miellän kuuluviksi esimerkiksi rapin laajempiin konventioihin liittyvät viittaukset. Implisiittinen metalyriikka piiloutuu runokielelle tyypillisesti esimerkiksi kuvallisuuden lomaan; eksplisiittinen taas näyttäytyy suoraan puhujatasolla (Oja 2012, 25-26).

Primaari ja sekundaari metalyriikka voivat myös sulautua toisiinsa, jolloin runossa esiintyy molempia metalyyrisyyden muotoja (Oja 2012, 22). Eevil Stöön primaari metalyriikka rajautuu pitkälti räppäämiseen ja yksittäisiin rap-artistin elämään liittyviin elementteihin, sekundaari metalyriikka sen sijaan sisältää pohdintaa rap-artistiudesta ja -genrestä yleisellä tasolla. Rap on hyvin yhteisöllistä ja dialogista, minkä vuoksi monet rapin topokset, kuten itsekehu eli *braggadocio*, ovat sekä primaaria että sekundaaria metalyriikkaa. Flossatessaan runoilija pohtii omia taitojaan ja itserefleksiivisesti viittaa sanoituksiinsa, mutta itse topos rakentuu suhteessa genren konventioihin. Flossatessaan rap-artisti myös usein väheksyy tai dissaa muita genren edustajia. Täten topos on sekä primaari että sekundaari. Primaarin ja sekundaarin rajalla kulkeva sanoitusten aines näyttäytyy myös esimerkiksi "Mvda Fvck" -kappaleessa:

Stöö oli Emma-ehdokas, jäi väliin sysipaska tilaisuus
Ei Stöö oo katkera, mut tajunnu et se on tosiasia
Ei ne uskalla isoa Stöötä tunnustaa tai palkita
(*"Mvda Fvck"*, IVJ.)

Katkelmassa primaari ja sekundaari metalyyrisyys limittyvät, kun puhuja pohdiskelee omaa ehdokkuuttaan ja toisaalta genreen ja musiikkialan palkintoihin liittyviä konventioita. Tosielämässä Eevil Stöö oli ehdolla vuonna 2013 levynsä *Fuck Vivaldi* kanssa¹⁰; katkelma on siis oiva esimerkki siitä, että sanoituksissa retorisen minän äänessä kaikuu myös runoilijaminä.

"Mvda Fvck" alkaa monologilla, jossa tapahtuu asennonvaihdos. Kyseessä on samantyyppinen eriytyminen kuin "Udon" -kappaleen alussa:

Mä muistan kun nuori Stöö oli ihan pikkunen, vasta kaksvuotias
Stöö roikku puusta yhel kädellä ja mietti, mitä täst elämästä oikein tulee
Näiden vuosien varrella on tapahtunu ihan helvetisti
Stöö ei oo enää kaks ja tää elämä on jättäny arvet
(*"Mvda Fvck"*, IVJ.)

10 Eevil Stöön tuotannosta Emma-ehdokkuus on myönnetty sekä Koksukoon kanssa tehdyille *Fuck Vivaldi* -albumille että tutkielmani kohdetekstinä käsiteltävälle *Iso vauva Jesus* -albumille. Kts. esim. Wetterstrand, N. (8.2.2016). *Seitsemän syytä kiinnostua ristiriitaisesta hahmosta nimeltä Eevil Stöö*. Haettu osoitteesta: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/02/08/seitsemän-syytä-kiinnostua-ristiriitaisesta-hahmosta-nimelta-eevil-stoo>

"Mvda Fvck" -kappaleen monologissa rakentuu surullisia sävyjä saava kuvaus elämästä, joka on jättänyt puhujan arvet. Katkelma käynnistyy yksikön ensimmäisessä persoonassa ja vaihtuu takaisin sanoitusten tyypilliseen kolmannen persoonan roolirunouteen. Säkeissä ilmenee ajallisia ja kausaalisiakin ulottuvuuksia saava kohtaaminen, jossa puhuja muistelee lapsuuttaan imperfektissä, kun tavallisesti sanoituksissa käytetään nykyhetkeä kuvaavaa presens-aikamuotoa. Yksikön ensimmäisen persoonan ilmaisu kiinnittää myös lukijan huomion ja toimii retorisen minän keinona tuoda puhuja lähemmäs lukijaa; persoonanvaihdos ja lapsuuden mainitseminen voivat täten kieliä myös fiktiivisen runoilijaminän läsnäolosta.

Retoriset hämäysyritykset ja yksikön ensimmäiseen persoonaan suuntautuvat asennonvaihdokset tuntuvat usein liittyvän haavoittuvaisempaan tematiikkaan kuten "Udon" -kappaleen monologi ja nyt myös edeltävä monologi osoittavat. Ulkopuolisuuden ja epävarmuuden kokemukset ovat "Mvda Fvck" -kappaleen sanoituksissa muutenkin aiempaa vahvemmin läsnä:

Stöönä olo ei oo helppoo, "Mvda Fvck" elämä Stöön
Stöö haluais himassa vaan jumittaa, mut kaikki haluu nähdä elävän Stöön
Oon puolikuollut, toinen jalka varaamassa hautapaikkaa
Stöö haluu lepää hyvässä seurassa, naapureina Bruce Lee ja Laika
Legendakoira, ensimmäinen elävä olento kiertoradalla
Stöön piti vaan räppää ja pajauttaa, meni listaykköseks samalla
Ei ollut tarkoitus, mut niin nyt vaan kävi
(*"Mvda Fvck"*, IVJ)

Katkelmassa ilmenee kuvaus puhujasta, joka haluaisi vain oleskella kotona ja tulla haudatuksi Laikan ja Bruce Leen väliin; puhuja on tahtomattaan, kuin epähuomiossa, noussut musiikillaan listojen kärkeen. Puhujan oli tarkoituksena vain polttaa kannabista – puhekielisesti *pajauttaa* – ja huvien vuoksi räpätä.

Katkelmassa ilmaus *elävä Stöö* ja Bruce Leehen ja Laikaan viittaavat alluusiot kielivät retorisen minän läsnäolosta ja kutsuvat lukijaa tutkimaan katkelmaa myös kolmannelta puhetasolta käsin. Paljastuu, että sanoitusten syvämerkitysten tasolla puhuja luonnehtiikin itseään metalyyrisesti ennen kaikkea ahdistuneeksi rap-artistiksi. Katkelma saa muitakin metalyyrisiä ulottuvuuksia: esimerkiksi viittaukset live-keikkoihin ovat tärkeä osa rap-artistin

työnkuvaa. Säkeet ”Stöö haluais himassa vaan jumittaa, mut kaikki haluu nähdä elävän Stöön / Oon puolikuollut, toinen jalka varaamassa hautapaikkaa” (”Mvda Fvck”, IVJ) viittaavat nimenomaan tosielämän esiintymisiin ja keikkoihin. Suomenkielinen adjektiivi *elävä* kääntyy englanniksi sanaksi *alive*, joka äänteellisesti muistuttaa *live-keikka* -ilmausta. Myös *top-listoilla* sekundaarin metalyyrisesti viitataan rap-artistin työn elementtiin. Tutkielmani kohdeteksti, *Iso vauva Jesus*, oli retorisen minän taustalla vaikuttavan runoilijaminän kolmas listan kärkeen noussut albumi.¹¹ Metalyyriset juonteet saavat siis autobiografistakin täytettä.

Katkelman säkeet sisältävät myös asennonvaihdoksen yksikön kolmannesta persoonasta ensimmäiseen. Tunnustus ”Oon puolikuollut, toinen jalka varaamassa hautapaikkaa” (”Mvda Fvck”, IVJ) sisältää surullisia ja uupuneita juonteita. Kyseessä on metafora, joka kolmannella puhetasolla avautuu kuvauksena puhujan väsymyksestä ja ahdistuksesta. Niin ”Mvda Fvck” -kappaleen alun monologi kuin nyt ilmenevä asennonvaihdos liittyvät selkeästi hauraampiin sävyihin ja rakentavat kontrastia puhujan ylivoimaa toistavaan ainekseen – kaukana on rap-dominanssiin liitetty flossaus.

Sanoituksissa poikkeavuudellaan huomiota herättää myös kohta, jossa puhuja toivoo hautapaikkansa löytyvän Bruce Leen ja Laikan välistä: ”Stöö haluu lepää hyvässä seurassa, naapureina Bruce Lee ja Laika / Legendakoira, ensimmäinen elävä olento kiertoradalla” (”Mvda Fvck”, IVJ). Bruce Lee on jo edesmennyt kungfu-elokuvien tähti, näyttelijä ja kamppailulajien asiantuntija; Laika taas oli siperialainen katukoira, jonka Neuvostoliitto lähetti ensimmäisenä elävänä olentona avaruuteen vuonna 1957. Laika ja Bruce Lee poikkeavat sanoitusten sisällöistä – aiemmin *Iso vauva Jesus* -albumilla ei ole viitattu puhujasta erillisinä jäsenyviin hahmoihin. Bruce Lee ja Laika saavat interfiguraalisen statuksen ja ovat nyt hyperfiguureja, jotka esiintyvät Eevil Stöön ja albumin fiktiivisessä maailmassa. Kuten aiemmin tutkielmassani totesin, myös todelliset henkilöt ja olennot voidaan käsittää hyperfiguureina (Habel 1991, 138-139), ja katkelma on tästä osoitus.

Laika- ja Bruce Lee -hyperhahmojen tehtävänä on kytkeä puhuja vielä vahvemmin rap-kulttuurin tematiikkaan. Bruce Lee ja Laika edustavat ennen kaikkea todellisten esikuviansa myötä selviytymistä: Bruce Lee oli kamppailulajien kuningas, Laika taas oli siperialainen katukoira ja myöhemmin ensimmäinen avaruudessa vierailut elävä olento. Arvottaessaan heidän seuransa hyväksi puhuja antaa ymmärtää, että hyperfiguurien sisältämät

¹¹ Kts. Esim. Rumba (15.2.2016). Haettu osoitteesta: <https://www.rumba.fi/uutiset/eevil-stoo-suomen-virallisen-albumilistan-ykkoseksi/>

merkitykset ovat asioita, joita hän arvostaa. Konnotaatiot liittyvät rapin juuriin: rap on lähtöisin Bronxista, joka on New Yorkissa sosioekonomiselta asemaltaan pääosin varsin köyhä kaupunginosa. Hiphop syntyiikin bronxilaisten tarpeesta ilmaista mieltä, epätoivoa – ja tietysti toivoakin – olosuhteissa, jotka eivät aina ehkä olleet parhaat mahdolliset. Toisaalta hiphop muodosti myös konkreettisen väylän purkaa luovuutta. Kun esimerkiksi koulutus ei tällaista väylää voinut tarjota, sellainen luotiin itse. (Bradley 2009, xiv.) Selviytyminen on rap-musiikissa tärkeä teema.

Toisaalta katkelmassa korostuu myös ajatus viimeisestä lepopaikasta ja kuolemasta. Albumin aikana puhuja on jo lausunut yliluonnollisia, luomiskertomukseen viittaavia vivahteita saavassa ”Aivovamma” -kappaleessa olevansa jumalan kaltainen, kuolematon hahmo. Pohdintojen välille rakentuu niin yhteys kuin kontrasti. Rivien välistä esiin nousevat ennen kaikkea ajatukset kuolemattomuudesta. Kontrasti tihentyy, kun seuraavassa säkeistössä puhuja toteaaakin olevansa ”vain ihminen”, kuolevainen:

Mafiaelämän nurja puoli, tulevaisuus vakaa kuin keinutuoli
Muttei gangstaräppäri-Stöö dankkipäissään turhia huoli
Antakaa Stöölle biljoona, niin käytän sen
Kaikkeen randomiin paskaan, Eevil Stöökkin on vain ihminen
("Mvda Fvck", IVJ.)

Epäselväksi jää, onko kuolemattomuus kuitenkin vain puhujan syvä toive. Toisaalta ”Aivovamma” -kappaleen kuolemattomuuden ja jumalallisuuden ja nyt ”Mvda Fvck” -kappaleella ilmenevän ”Eevil Stöökkin on vain ihminen” -säkeen välillä näyttäytyvä kontrasti voi olla jopa implikaatio retorisen minän äänessä vaikuttavasta fiktiivisestä runoilijaminästä.

Katkelman toisessa säkeessä puhuja yksilöityy myös eksplisiittisenä gangstaräppärinä: ”Muttei gangstaräppäri-Stöö dankkipäissään turhia huoli”. Katkelma viittaa puhekielisellä *dänkki*-ilmauksella myös rapissa monesti hyvin keskeiseen aiheeseen, kannabikseen (Westinen 2014, 59; Hampstead 2012, 89), josta päihtynyt puhuja ei turhia huolehdi. Ensimmäisessä säkeessä mainittu *mafiaelämä* on kolmannelta puhetasolta tarkasteltuna niin autobiografinen alluusio kuin sanaleikki. Mafia voi viitata niin rikollisuuteen, joka on myös rap-sanoituksissa yleinen aihe (Westinen 2014, 59; Hampstead 2012, 87), kuin alluusiona artistin todellisen elämän KC/MD Mafia -rap-posseen.

Säkeeseen ”Mafiaelämän nurja puoli, tulevaisuus vakaa kuin keinutuoli” (”Mvda

Fvck”, IVJ) sisältyy myös kiintoisa vertaus, joka rakentaa ironiaa ja parodiaa. Mafiaelämää verrataan keinutuoliin, johon sisältyy isovanhempiin, mummolaan ja täten turvallisuuteen, tasapainoon ja perheeseen liitettyjä konnotaatioita¹². Syvämerkityksiltään kotoisa keinutuoli on siis kaikkea muuta kuin mafia, joka sisältää rikollisuuden ja vaarallisuuden miellelyhtymiä. Toisaalta säkeeseen sisältyy eräänlainen oksymoron, koska keinutuoli on turvallisuuden ja kotoisuuden konnotaatioistaan huolimatta kiikkuva kaluste. Täten se nurinkurisesti ja osuvasti kuvastaa puhujan mafiaelämän epätasapainoisuutta ja vaarallisuuttakin.

Viittaukset rakentavat puhujaan rap-kuvastoa, joka saa monitulkintaisia, parodisiakin ulottuvuuksia. Tätä vahvistaa myös toisen säkeistön lopussa ilmenevä katkelma:

Stöö on suuri ajattelija, tsekkaa Stöön ajatukset
Stöö on oppi-isä, väitellyt katujen koulutohtoriksi
Täysin typerä idea, siksi väitöskirjan aihe miksi
("Mvda Fvck", IVJ)

Ironia ilmenee rapille tyypillisten aiheiden ja puhunnan parodioinnissa. Katkelmassa ironia näyttäytyy rap-musiikista tutussa tematiikassa, eli katujen elämässä, (Westinen 2014, 59; Hampstead 2012, 87) ja metalyyrisessä flossauksen topoksessa (Bradley 2009, 188). Ironialla perinteisessä mielessä tarkoitetaan eräänlaista vastakkaisuutta; käsite pohjautuu ristiriitaan, joka muodostuu, kun ”tarkoitetaan yhtä, sanotaan toista”. Kiteytettynä ironialla siis tarkoitetaan sanotun ja sen todellisen olemuksen välistä ristiriitaa. (Hosiaislouma 2016, 369.) Laajemmin ironia rakentuu huumorissa, komiikassa ja esimerkiksi tilanteiden ja kohtalon ironiassa (Hutcheon 1992, 219). Puhujan kohdalla ironista on esimerkiksi se, että todellisuudessa gangstaräppäriys ja rikollinen elämä ovat raadollisia ja vaarallisia, puhuja sen sijaan rinnastaa ne kotoisaan keinutuoliin.

Ironia ilmenee myös metalyyrisessä liioittelussa: ”katujen koulutohtori” on itsekehuna ilmenevä hyperbola, joka korostaa sitä, miten puhuja toden teolla on ”oppi-isä”, eli aiheen suuri tietäjä, jolla on jopa tohtorin tutkinto rap-tematiikasta. Toisaalta kyseessä on jälleen hauska sanaleikki, joka perustuu merkitysten vastakkaisuuteen: semanttisesti *kadut* – joilla perinteisesti tarkoitetaan villiä ja vapaata elämää – ja *koulu* – jonka merkitykset kytkeytyvät pedanttisuuteen, rutiineihin ja sääntöihin – mielletään toisistaan ja merkityksiltään

12 Kts. Esim. Lehtinen, K. (18.11.20216). *Keinutuoli rauhoittaa*. Kodin kuvalehti. Haettu osoitteesta: <https://www.kodinkuvalehti.fi/artikkeli/lue/henkilokohtaista/kai-lehtisen-kolumni-keinutuoli-rauhoittaa>

päinvastaisiksi paikoiksi. Eevil Stöö yhdistää ne säkeessä korostaakseen gangstaräppäriksi yksilöitymisensä ironisia ja paradoksaalisia sävyjä.

Ironiseksi gangstaräppäriksi yksilöityminen tapahtuu ”Mvda Fvck” -kappaleessa kuitenkin ennen kaikkea retorisen minän toisen puhetason ilmaisuvalinnoissa. Toista puhetasoa dominoivat esimerkiksi rap-topokset, kuten *braggadocio* ja metalyyrisyys, joka näyttäytyy niin primaarina kuin sekundaarina kerrontana rap-artistin ammatista ja kommelluksista. Kappaleeseen sisältyy myös haavoittuvaisempia sävyjä. Puhuja ei sanoitusten aikana sulaudu interfiguraalisiin rooleihin vaan viivähtää yksikön ensimmäisessä persoonassa käynnistyvän aloitusmonologin kautta jälleen hauraampana.

Tähän mennessä kaikki kolme *Iso vauva Jeesus* -albumilta käsittelemääni kappaletta tuntuvat rakentuvat metalyyrisyyden varaan, vähintään implisiittisesti. Levyn kolme ensimmäistä kappaletta valaisevat jo jonkinlaisen motiivin ja aiheen sanoituksille: *Iso vauva Jeesus* -albumi kertoo rapista.

3.4 ”Iso vauva Jeesus”

Puhujan ironinen parodisuus saa lisää pontta seuraavassa kappaleessa, joka toimii *Iso vauva Jeesus* -levyn nimikkokappaleena; nimensä vuoksi kappale saa automaattisesti merkityksellisyyden tuntua (Seutu 2009, 20). Sanoituksissa rakentuu merkitysten kaaos, joka parodisesti jäljittelee jälleen niin luomiskertomusta kuin syventää rap-tematiikkaakin. Kiinnostava elementti *Iso vauva Jeesus* -kappaleessa on myös puhujan käänteisversion, Ööts Liveen, ensiesiintyminen.

Parodia on imitaation muoto, jossa ironinen käänteisyys on tärkein piirre (Hutcheon 1985, 6). Vakavasti otettavan pohjatekstin piirteet kääntyvät parodisessa maailmassa päinvastaisiksi, mikä tekee parodiasta parodiaa. Parodiassa, kuten ironiassa ja metaforassa, on tavoitteena ohjata lukija pintamerkityksistä syvemmälle, taustalle jäävälle tasolle, joka rakentuu kontekstuaalisena (Hutcheon 1985, 35). Tämä muistuttaa myös roolirunoista, joissa niin ikään vasta puhetasojen hierarkkinen hahmottaminen auttaa lukijaa tulkitsemaan lopputuloksen.

”Iso vauva Jeesus” -kappaleen sanoituksissa puhuja ilmenee aiempaakin monisyisempänä hahmona, johon retorinen minä liittää lukuisia, leikkisiä merkityksiä. Puhujalla on esimerkiksi rannekellona käkikello, jossa käen tilalla on käheästi raakkuva korppikotka; puhuja on luolamies, taidenäyttely, Lisa Left Eye Lopes ja toisaalta Iso vauva

Jeesus. Sanoitukset alkavat säkeistöllä, jonka loppuosio suorastaan vyöryttää kuvallisuutta lukijan päälle:

Stöö on veistos, hermot valkoista marmoria
Stöö on kone, kyykkää vaik ois tarpeeksi memoria
Muistuttaa demonia, katso syvälle Stöön silmiin
Stöö on nuori Leslie Nielsen, hei me lennetään pilviin
Stöö on pilves, todella pilves, täs hommas on lentotasoja
Sä liidät lailla strutsin, Stööt on lentokaloja
Aika repii tää klubi pillunpäreiks, Stöö on silppuri
Stöön piipusta nousee savua, kun puskee paikalle kuin veturi
Nuoren Derrickin vingutukset, pimeen puolen pahaa paskaa
Meno täysin päätöntä, Stöö muistuttaa sitä ratsastajaa
Siitä vitun leffasta, josta ensin tehtiin se vitun kirja
Stöö salaa murhas tän biitin, vitun ninja
(”Iso vauva Jeesus”, IVJ.)

Katkelma alkaa temmoltaan rauhallisena. Rytmittäjinä toimivat paralleeliset, puhujaan merkityksiä liittävät ”Stöö on” -lausekuviot ja säkeiden säännöllinen loppusointuisuus. Säkeistön lopussa varsinkin *vittu* -sanän käyttö tehosteena kiihdyttää rytmiä; samalla ilmaukset kuten ”repiä pillunpäreiksi” ja ”puskea kuin veturi” semanttisesti vahvistavat vyörymisen tunnetta. Toisaalta myös koko säkeen laajuinen alkusointu kohdassa ”pimeen puolen pahaa paskaa” kiihdyttää ja jäsentää rytmiä.

Säkeistössä puhuja yksilöityy demonia muistuttavana Leslie Nielseninä ja koneena. Säkeistössä säe ”Muistuttaa demonia, katso syvälle Stöön silmiin” kytkeytyy kannabiksen polttamiseen. Usein niin demonin kuin pilveä polttaneen silmät ovat punaiset. Toisaalta vertaus muistuttaa myös pirullisista konnotaatioista, joita puhuja on saanut esimerkiksi Saatanan poikana (kts. ”Aivovamma”, IVJ).

Kohtauksessa puhujan ristiriitaisuutta korostetaan oksymoronein. Puhuja esimerkiksi kertoo olevansa *kone*, jota puhekielessä usein käytetään todella taitavan, osaavan ja tehokkaan ihmisen metaforana ja toisaalta lyhennöksenä tietokone-sanasta; toisaalta säkeen lopussa puhuja toteaa, että ”kyykkää vaik ois tarpeeksi memoria”, joka on sanaleikki siitä, että Evil Stöö onkin sangen huonosti toimiva tietokone. Sanaleikki näyttäytyy liki oksymoronin

ulottuvuuksia saavana metaforana puhujasta joka jumiutuu silloinkin, kun ”koneessa” on tarpeeksi muistia. Puhujaan liitetyt epäonnistumisen ja kömpelyyden konnotaatiot saavat ristiriidan katkelman aiemmasta säkeestä, jossa puhuja rinnastuu marmorin vahvuisilla hermoilla varustettuun veistokseen: ”Stöö on veistos, hermot valkoista marmoria” (”Iso vauva Jeesus”, IVJ). Paradoksaalisesti puhuja on siis sekä kömpelö että piinkova.

Ristiriitaisesti säkeistö sisältää myös *braggadocio*-topoksena näyttäytyvän metaforan puhujan ylivoimaisuudesta: ”Sä liidät lailla strutsin, Stööt on lentokaloja” (”Iso vauva Jeesus”, IVJ). Retorinen minä puhuttelee lukijaansa suoraan yksikön toisen persoonan avulla ja rinnastaa puhujan kuvitellun vastustajan lentokyvyttömään lintuun, strutsiin. Vastaavasti puhuja itse on *lentokala*, eli kala, joka osaa myös lentää ja täten hallitsee useampia elementtejä. Kiintoisa on myös retorisen minän valinta nimetä puhuja monikossa sanalla *Stööt*. Muusta albumin aineksesta poikkeava ilmaus korostaakin puhujaa yhtäkkiä useampana kuin yhtenä. Ilmaus vihjaa roolileikistä ja interfiguraalisesta monistautumisesta.

Säkeistössä myös vilisee allusioita, jopa siinä määrin, että intertekstuaalisuuden purkaminen on tulkinnan kannalta pakollista. Intertekstuaalisuus näyttäytyy esimerkiksi interfiguraalisuutena, kun Stöö sulautuu Leslie Nielsenin, jo edesmenneen Hollywoodnäyttelijän, hyperhahmoksi. ”Stöö on nuori Leslie Nielsen, hei me lennetään pilviin” -säe (”Iso vauva Jeesus”, IVJ) viittaa Leslie Nielsenin vuoden 1980 elokuvaan *Hei, me lennetään!* (eng. *Airplane!*). Elokuva sijoittui kokonaan lentokoneeseen ja taivaalle. Eevil Stöö poiminee hyperhahmoonsa todellisesta Leslie Nielsenistä merkityksiä, jotka liittyvät nimenomaan kyseisen elokuvan aiheeseen. Interfiguraalisuus jäsenyy metaforana, jossa puhuja ei lentele taivaalla vaan on niin korkealla eli pilvessä kannabiksesta. Tämä perustuu englanninkielisen *high* -ilmauksen kaksoismerkitykseen. Sanalla tarkoitetaan sekä korkealla olemista että päihtymistä. Suomenkieliset versiot rap-fraaseista ja slangi-ilmauksista kytkevät puhujaa vahvemmin ironisen gangstaräppäarin kontekstiin. Väännökset englanninkielisistä rap-fraaseista muistuttavat 1990-luvun vielä omaksi lajikseen kehittymättömästä suomirapista, joka pitkälti lainasi konventionsa ja lyyrisen aineksensa yhdysvaltalaisesta rapista (Westinen 2014, 40).

Säkeistön lopussa puhuja melko objektivoivaan sävyyn kuvailee tunnelmaa päättömäksi, mikä implisiittisen refleksiivisesti vahvistaa retorisen minän tavoittelevan sanoituksissa jonkinlaista kaoottisuutta. Objektivoivan kuvauksen jälkeen retorinen minä asettaa vaihdoksen tavanomaista ”Stöö on” -lausekuviota muistuttavaan retoriikkaan: ”Meno

täysin päätöntä, Stöö muistuttaa sitä ratsastajaa / Siitä vitun leffasta, josta ensin tehtiin se vitun kirja” (”Iso vauva Jeesus”, IVJ). Säkeet sisältävät alluusion, joka kohdistuu elokuvaan *Pääton ratsumies* (eng. *Sleepy Hollow*, 1999). Elokuva perustuu Washington Irvingin kertomukseen (novellikokoelmasta *The Sketch Book*, 1819-1820). Tarina kertoo kummituksesta, päättömästä ratsumiehestä, jota puhuja nyt leikkisästi menon mielettömyyden – eli *päättömyyden* – vuoksi muistuttaa. Myös tämä kuvaus on mielletävissä primaarin metalyyriseksi, koska puhuja kuvaa ”päättömällä menolla” ennen kaikkea omaa puhetilannettaan eli räppäämistään.

Kappaleen toisessa säkeistössä ilmenee kolmannelta puhetasolta tarkasteltuna samankaltainen parodia kuin aiemmassa ”Aivovamma” -kappaleessa. Sanoituksissa kenties vihjataan jälleen yhtymäkohtia luomiskertomukseen:

Suoraan suljetulta osastolta kahjo nimeltä Ööts Livee
Luolamies-Stöön riimit oli raskait, kirjoitin ne kiveen
Onneks apuna oli timanttipora, Stöö keksi tulen
Mowgli-Stöö oli yksinäinen, kunnes keksi suden
(”Iso vauva Jeesus”, IVJ)

Puhuja näyttäytyy katkelmassa ikiaikaisena. Säkeissä vihjataan, että puhuja on ollut olemassa jo kivikaudella – *luolamies-Stöönä* – keksiessään tulen; Eevil Stöö myös kirjoitti raskaat riiminsä kiveen timanttiporalla eli paradoksaalisesti modernilla keksinnöllä. Luomiskertomus saa myös mielenkiintoisia kausaalisia ja ajallisia ulottuvuuksia, kun tavallisesti preesens-aikamuodossa kulkevat säkeet vaihtuvat imperfektiin. Aikamuodon vaihdos vahvistaa, että katkelma on tulkittavissa ”Aivovamma” -kappaleen luomiskertomuksen tapaan. Puhujan kokemukset luolamiehenä ja tulen keksijänä ovat tapahtuneet menneisyydessä – ne eivät ole siis vain metaforia vaan puhujan kokemuksia.

Luomismyytin toistuvuus myös korostaa puhujan ja jumalan rinnastettavuutta. Kun myyttisyyttä tarkastellaan kolmannelta puhetasolla koko säkeistön kontekstissa, se tuntuu jälleen liittyvän metalyyrisesti räppäämiseen. Ikiaikaisena ensimmäisellä puhetasolla rakentuvan puhujan toimet kivikaudellakin kohdistuivat raskaiden riimien kirjoittamiseen. Kuvauksessa rakentuu jännite historiallisen kivikauden ja puhujan fiktiivisen kivikauden välillä. Siinä missä todellisella kivikaudella eläneet todennäköisesti yrittivät ennen kaikkea selviytyä hengissä, puhujan prioriteettina oli hakata riimejä timanttiporalla kiveen.

Kolmannella puhetasolla retorisen minän luomiskertomus kytkeytyy rap-kontekstiin *braggadocion* kautta, joka ilmenee metalyyrisenä, hyperbolan kaltaisena liioitteluna puhujan räppäriydestä. Tällä kertaa hyperbolana katujen tohtoriuden (kts. "Mvda Fvck", IVJ) sijaan on sen luokan räppäriys, että puhuja on ryhtynyt riimien kirjoitteluun jo tuhansia vuosia sitten. Räppäriyteen liittyvä metalyyrisyys kytkeytyy autenttisuuden konseptiin, joka on kaiken rap-artistiuden ytimessä.

Autenttisuus on monisäikeinen käsite, jolla yksinkertaisimmillaan tarkoitetaan rapin traditioissa olevaa käsitystä siitä, että sanoitukset kuvaavat artistin omia, autenttisia kokemuksia. Esimerkiksi Adam Bradleyn mukaan autenttisuus näyttäytyy "rapin todellisten tekijöiden henkenä". (Bradley 2009, 16; 154.) Laajemmin autenttisuudella tarkoitetaan myös tietoutta omasta lajista. Tällä tarkoitetaan niin rap-musiikin historiaa, tyyliä ja tyyliin liittyviä konventioita kuten topoksia ja muuta muotokieltä. Autenttisuus näyttäytyy myös kysymyksenä siitä, onko aidoin rap nimenomaan yhdysvaltalaisista rappia, jossa on omat hyvin vakiintuneet käsityksensä rapin konventioista. Ristiriitaa tähän tuo se tosiasia, että rap on levinnyt globaaliksi ilmiöksi, eli autenttisuuden kysymykseen vaikuttavat myös uudenlaiset kulttuurilliset sijainnit ja kontekstit. Lopputuloksena on se, että ei kenties ole olennaista kysyä, ilmentääkö puhuja autenttisuutta vai ei; olennaista on tutkia, miten puhuja kommunikoi ja neuvottelee rapissa autenttisuuteen liitettyjen merkityksien kanssa. (Westinen & Rantakallio 2019, 124-125.) Puhujan metalyyrinen tapa korostaa sanoituksissa yhteyttään rap-kontekstiin korostaa ajatusta autenttisuuden kanssa käydystä dialogista.

"Iso vauva Jeesus" -kappaleen toisen säkeistön alussa rakentuu myös salakavala, temaattista ristiriitaa ja jännitettä luova kohta, joka kyseenalaistaa koko säkeistön: "Suoraan suljetulta osastolta kahjo nimeltä Ööts Livee" ("Iso vauva Jeesus", IVJ). Ööts Livee on anagrammi puhujan nimestä, Eevil Stööstä, aivan kuten Eevil Stöö on anagrammi alkuperäisestä Veli Stöö -rap-nimestä. On epäselvää, miten Ööts Livee jäsentyy sanoitusten kontekstissa. Irrallinen säe ei kytkeydy muihin säkeistön säkeisiin, jotka ovat kausaalisessa suhteessa toisiinsa. Ööts Liveen tulkitsemiseksi palaan hetkeksi aiempaan "Udon" -kappaleeseen, jossa esiintyy seuraava katkelma:

Ne koittaa johtaa harhaan isoa Eevil Stöötä aivan varmaan
Sanoo äänet Stöön kupolissa, siks Stöö räppää vastakarvaan
("Udon", IVJ.)

”Udon” -kappaleen katkelmassa jo ensimmäisellä puhetasolla on havaittavissa puhuja, jonka ongelmana on se, että hänen päässään kaikuvat äänet häiritsevät häntä; tällä kolmannelta puhetasolta tulkittuna implikoidaan jonkinlaisia mielen haasteisiin liittyviä sävyjä. Yleensä harhat ja äänien kuuleminen liitetään psykiatrisessa kontekstissa psykoosisairauksiin ja kirjallisuudentutkimuksessa sivupersoonien ilmenemiseen (Envall 1988, 93). Vastaavasti ”Iso vauva Jeesus” -kappaleen säkeistössä Ööts Liveen kuvaamiseen käytetty sana *kahjo* on puhekielinen ilmaus, jolla tarkoitetaan yleensä halventavaan tai vitsailevaan sävyyn ilmaistuna ”hullua”, höynähtänyttä tai mielenterveydellisten haasteiden kanssa painivaa henkilöä; *suljettu osasto* taas viittaa yleensä psykiatrisen sairaalan osastoon.

”Udon” -katkelmassa mainitulla ”vastakarvaan räppäämisellä” saatetaan viitata vastakarvaan kirjoittamiseen tai tulkitsemiseen. Tällä yleensä tarkoitetaan tapaa purkaa oman tekstin kalkkeutumia ja urautumia, jotka eivät ole ehkä todenmukaisia; vastakarvaan kirjoittava siis ikään kuin uuttaa ja purkaa pois epätotuudet tai vääristymät omista teksteistään ja etsii poikkeavia ja uudenlaisia tulkintoja. (Ahonen & Rajalahti 1988, 14.) ”Udon” -kappaleen säkeet voisivat siis viitata siihen, että puhuja räppää selvittääkseen, puhuvatko äänet hänen päässään totta. ”Iso vauva Jeesus” -kappaleen hahmo Ööts Livee kenties taas vihjaa sitä, että ääni puhujan päässä on käänteinen Eevil Stöö, Ööts Livee. Kohtausten välille rakentuu yhteys.

Usein nimi tai nimitys on yksi runon hahmoon liitetystä kuvauksista tärkeimpiä (Winko 2010, 214). Se johdattaa lukijan jäsentämään hahmoa tai kiinnittämään hahmoon huomiota varsinkin silloin, jos nimi tuntuu viittaavan johonkin. Ööts Liveen tapauksessa nimi johdattaa tulkitsijan ajatukset automaattisesti puhujaan itseensä, joka kulkee nimellä Eevil Stöö, josta Ööts Livee on anagrammi. Voiko Ööts Livee olla siis jonkinlainen puhujan varjo tai käänteinen minä?

Kaksoisolennot, *alter egot* ja sivupersoonat ovat kirjallisuudessa tyypillisiä motiiveja. Esimerkiksi Robert Louis Stevensonin (1886) tohtori Jekyll jakautuu kahtia kunnialliseksi lääkäriksi ja kaottiseksi herra Hydeksi; Fjodor Dostojevskin ”Kaksoisolento” -novellin (1846) päähenkilö jakautuu unissaan lukemattomiksi olioiksi. Otto Rankin (1925) mukaan moninaistuminen on myös reaktio kuolevaisuuteen. Kun yksilö jakautuu moneksi, on hänellä moninkertainen takuu selvitä. (Envall 1988, 24-25.) Tämä muistuttaa esimerkiksi J.K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjoista, joissa paha Lordi Voldemort riipii sielunsa seitsemään

osaan tullakseen kuolemattomaksi.

Yleensä kahtia tai moneksi jakautuminen sisältää kuitenkin yksilöä uhkaavia konnotaatioita. Alter egon, joka määritellään esimerkiksi sijaiseksi ja toiseksi minäksi, joskus jopa kirjailijan kaksoisolennoksi (Envall 1988, 12), ja varsinaisen puhujan välille syntyy usein taistelu ja jännite, joka jommankumman tulee voittaa (Envall 1988, 15). Alter ego tai varjo haluaa ottaa hallinnan hahmosta ja riistäytyä vielä kauemmas minuudesta, tai psykoanalyttisin termein *egosta*. Alter ego tai sivupersoonaa edustaa kaottista *idiä*, sielun tiedostamatonta ja hallitsematonta, esimerkiksi traumojen tai selvittämättömien ristiriitojen myllerryksessä elävää osiota. Sivupersoonat muodostuvat, kun id yrittää riistäytyä omaksi minuudekseen, jotta varsinaisen minuuden – eli egon – ei tarvitsisi siihen liittyviä salaisuuksia kohdata. (Envall 1988, 23-24.)

Niin kirjallisissa hahmoissa kuin ihmismielessäkin tyypillisesti valitsee ajatusmalli, jonka mukaan sielun irronneet palaset tulee liittää takaisin yhteen. Siten jakautuneeseen palautuu eheä minuus. Radikaalimpi, luovempi keino on kuitenkin hyväksyä jakautuminen. Mahdollista on jopa moninaistaa hahmon minuus lukemattomiin osiin. Kuten Markku Envall asian oivallisesti pukee: ”Hajonneen laudan voi liimata kokoon, mutta siitä voi rakentaa myös pirunnyrkin, joka on kiinteyden toinen tyyppi.” (Envall 1988, 23-24.)

Puhuja lähestyy sirpaloituneeseen identiteettiinsä liittyviä kysymyksiä nimenomaan jälkimmäiseltä, kaoottiselta kantilta. Hän interfiguraalisesti sulautuu rooleihin roolien perään ja sitä kautta rakentaa itsensä kokonaisuudeksi; moninaisuutta vihjattiin implisiittisesti jo ”Iso vauva Jeesus” -kappaleen aiemmassa, viattomalta vaikuttavassa säkeessä ”Sä liidät lailla strutsin, Stööt on lentokaloja”.

Mielenkiintoista on erityisesti se, että niin puhujan roolit kuin sivupersoonaa Ööts Livee tuntuvat jäsenyvän retorisen minän äänessä sulassa sovussa. Tätä korostaa puhujan interfiguraalisiin kohtauksiin kytketty, ilmaisumuodoltaan ja verbivalinnaltaan täysin neutraali ”(Eevil) Stöö on” -lausekuviokin. Eevil Stöö siis vain ”on”.

Edes Ööts Livee, jonka mystinen ja valheellinen luonne viittaa herra Hyden kaltaiseen (kts. Stevenson 1886) riehaantuneeseen idiin, ei tunnu aiheuttavan retorisessa minässä ja täten lukijalle näyttävässä puhujassa sen kummallisempia tunteita. Perinteisesti sivupersooniin liittyä nimenomaan taistelu kantajansa herruudesta (Envall 1988, 15).

Ööts Liveen rakentuminen Eevil Stöön alter egona, joka rakentuu niin biografisen tekijänsä kuin myös aiemman alter egon, Veli Stöön, alter egona, on esimerkki

monitasoisuudesta ja päällekkäisyydestä, joka on sanoitusten roolituksessa niin tyypillistä, myös interfiguraalisten kohtausten kohdalla. Roolirunoudessa puhujan yksilöityminen käsittääkin joskus ”kerrostuvia naamioita”, jolloin roolit, naamiot ja asenteet vaihtuvat runon aikana jatkuvasti; runot eivät asetu tällöin varioimaan tai kertaamaan yksittäistä tarinaa (Hökkä 1995, 11), Eevil Stöön kolmannen persoonan roolirunoissa tämä näyttäytyy korostautuneena. Käsitän asian niin, että kerrostuvat naamiot voivat toimia retorisen minän sen hetkisinä tapoina kuvata jotakin merkitystä; kun hetki menee ohi, retorinen minä laskee naamion ja vaihtaa sen toiseen. Tämän vuoksi puhujan interfiguraaliset kohtauksetkin kestävät vain säkeen tai joitakin säkeitä, minkä jälkeen seuraa paluu takaisin Eevil Stöökseen identifioituvaa puhujaa. Rooleihin jakautuminen kuitenkin fragmentoi puhujan yksilöitymistä. Mitä enemmän puhujalla on rooleja, sitä enemmän puhujalla on merkityksiä, ja näin sanoitukset vaativat lukijalta ja lukijan tulkintahypoteesilta päättelyä ja tarkkuutta. Albumin edetessä lukijalle kuitenkin jäsentyyneen, miten – ja ennen kaikkea miksi – puhujan roolit valikoituvat ja miten ne antavat puhujalle merkityksiä.

Mowgli-Stöö oli yksinäinen, kunnes keksi suden
Baloo oli harmaakarhu, miks helvetissä se asu viidakossa
Stöön läpät ei koskaan kuivia, sylkee trooppisessa ilmastossa
Semihieno sana, ne kutsuu Stöötä Nobelinsa noutaa
Täs on vähän kaikenlaista, tuskin Stöö joutaa
("Iso vauva Jeesus", IVJ)

”Iso vauva Jeesus” -kappaleen säkeistö jatkuu kohtauksella, jossa puhuja nimellisestikin sulautuu Mowgliin. ”(Eevil) Stöö on” -lausekuvion sijaan retorinen minä kuitenkin sulauttaa puhujan ja hahmon eksplisiittisesti hahmoksi nimeltä Mowgli-Stöö. Käytän puhujan ja Mowglin sulautumisesta Wolfgang G. Müllerin (1991, 114-115) nimitystä *interfiguraalinen konfiguraatio* (eli *configuration*), jolla hän viittaa hahmojen ryhmittämiseen. Tällöin erilaisista fiktiivisistä konteksteista tutut hypohahmot kohtaavat ja muodostavat kokonaan uuden hahmon, joka esimerkiksi internymisten piirteiden kautta viestii lukijalle interfiguraalista konfiguraatiostaan.

Kun uusi hahmo rakentuu useamman hahmon sulautuessa yhteen, omaksuu uusi hahmo myös hypohahmoiltaan piirteitä ja filosofioita. Olennaista on tutkia myös jännitteitä, ristiriitoja ja käänteisyyksiä, jotka vallitsevat uuden hahmon ja taustalla häilyvien

hypohahmojen välillä. (Müller 1991, 114-115.) Esimerkiksi Mowgli-Stöön kohdalla jännitteen ja ristiriidan muodostaa se tosiasia, että puhujaa on juuri kappaleen sanoituksissa kuvattu tulen keksineenä, kivikaudella eläneenä jumalana tai kuolemattomana olentona, eli itsenäisyyden, kaikkivoipaisuuden ja monien muiden autonomisten ominaisuuksien huipentumana (Lehtinen 2003, 20-21). Nyt puhuja kuitenkin sulautuu hyperhahmoksi, jonka toinen osapuoli perustuu viidakkoon unohdetuun, avuttomana pienenä lapsena näyttäytyvään hypohahmoon¹³. Interfiguraalisen konfiguraation osapuolten välille syntyy voimakas ristiriita.

Tyypillisesti puhujan interfiguraaliset kohtaukset ilmaistaan ”(Eevil) Stöö on” -lausekuviolla, mutta interfiguraalisessa konfiguraatiossa sitä ei käytetä. Konfiguraation yhteydessä käytetty retorinen nimien yhdistely – eli nimi Mowgli-Stöö – tuntuu viittaavan nimenomaan hahmojen ristiriitaisuuteen ja jopa oksymoronin tapaiseen poissulkevuuteen. Mowgli ja Stöö rakentuvat Mowgli-Stöö -hahmon nimessä vastakkaisina, kuin kolikon kääntöpuolina. Vastakkaisuus muistuttaa lukijaa myös Eevil Stööstä, Veli Stööstä ja Ööts Liveestä, jotka niin ikään ilmenevät toisistaan käänteisinä, vähintään pintatasolla, kuten nimityksissä.

Interfiguraalisen konfiguraation monitulkintaisuus ilmenee myös toisen puhetason maailmassa, polysemian kautta. Stöö ryhtyy käyttämään keksiä-verbiä monimerkityksisenä. Säte ”Mowgli-Stöö oli yksinäinen, kunnes keksi suden” (”Iso vauva Jeesus”, IVJ) voi viitata siihen, että Mowglin hahmoon sulautunut Stöö on edelleen jumalan kaltainen ja *luo* suden kuten myyttisissä luomiskertomuksissa on tapana. Toisaalta säe voi viitata siihen, että Stöö puhekielisesti *keksii* suden, jolloin ennemmin kyseessä on susien löytäminen. Tämä viittaa hypohahmon, Mowglin, alkuperäiseen fiktiiviseen kontekstiin, *Viidakkokirjaan* (1894), jossa hahmo olisi kuollut jo pikkulapsena, elleivät sudet – ja myöhemmässä säkeessä Stöön ihmettelemä Baloo-karhu – olisi löytäneet ja kasvattaneet häntä. Samanlainen *keksiä*-verbin monitulkintaisuus näyttäytyy myös katkelman aiemmassa säkeessä: ”Onneks oli apuna timanttipora, Stöö keksi tulen” (”Iso vauva Jeesus”, IVJ). Jos keksimisellä viitataan luomiseen, kohtaus rakentuu luomiskertomuksena; jos sillä sen sijaan viitataan löytämiseen, puhuja ei ole kappaleessa jumala vaan ennemmin *braggadocion* keinoin omalla ikaikaisuudellaan leveilevä rap-artisti.

Nää kadut teki Stööstä Stöön ja Stöö adoptoi nää kadut

Stöö on taidenäyttely, Stöön tatuoinnit on rumat ja rajut

13 Kts. Rudyard Kiplingin tarinakokoelma *Viidakkokirja* (1894).

Stöö kävi Disney-maailmassa metsästävässä, nyt päällä musta kaapu
Stöö on Iso vauva Jeesus ja Left Eye Lopesin haamu
("Iso vauva Jeesus", IVJ.)

"Iso vauva Jeesus" -kappale päättyy kuvaukseen katujen tohtorina elelevästä Eevil Stööstä, joka on pukeutunut Disneyn sarjakuvissa Mikki Hiiren arkkivihollisena tunnetulta Mustakaavulta varastettuun vaateeseen. Kuvaus rakentuu niin tummanpuhuvana kuin humoristisena. Musta viittaa verhoutuminen kielii puhujaan liitetyistä pirullisista piirteistä; toisaalta kaavun alkuperäinen omistaja – Disneyn sarjakuvaroisto – tuo puhujaan jälleen lempeämpiä, jopa lapsenomaisia konnotaatioita. Kuvaus näyttäytyy myös vihjauksena interfiguraalisen roolileikin refleksiivisyydestä: puhuja ei vain poimi muista fiktiivisistä maailmoista hahmoja vaan vieraillee Disney-universumissa itsekin.

Viimeisessä säkeessä puhuja vielä virittää tunnelman seuraavaa kappaletta varten ja sulautuu sekä Lisa Left Eye Lopesin hyperfiguuriksi että *Iso vauva Jeesus* -lausekkeen kautta Wu-Tang Clanin Ol' Dirty Bastardiin. ODB nimitti itseään englanniksi *Big Baby Jesus* -lausekkeella.¹⁴ *Iso vauva Jeesus* -nimitys on ironinen ja parodinen, koska englanninkielinen *baby Jesus* -ilmaus ei taitu suomeksi. Suomen kielellä vauvaikäistä Jeesusta nimitetään *Jeesus-lapseksi* (Paakki 2020, 27). Erikoisen *Iso vauva Jeesus* -väännös antonomasian keinoin puhuja purkaa ja ironisoi niin kristinuskossa kuin rapissa pyhiksi miellettyjä elementtejä.

Iso vauva Jeesus on myös merkityksellinen nimitys, koska niin albumi kuin kappale on nimetty samalla lausekkeella. Nimityksen avulla puhuja liitetään niin rap-kontekstiin ja rapin pioneeriin, Ol' Dirty Bastardiin, kuin toisaalta raamatulliseen viitekehykseen, jossa puhuja on eräänlainen ironinen Jeesus. Mielenkiintoinen kontrasti rakentuu suhteessa aiempaan "Aivovamma" -kappaleeseen, jossa puhujasta tuli Damien-hyperhahmo. Damien on Luciferin poika, Jeesus on Jumalan poika. Retorinen minä on jälleen punonut puhujaan niin uskonnollisia konnotaatioita kuin leikkisän vastakkaisuuden.

3.5 "Oon Eazy-E"

Kuten aiemmat kappaleet ovat jo antaneet ilmi, *Iso vauva Jeesus* -albumin keskeisin kolmannella puhetasolla purettava intertekstuaalisten elementtien joukko muodostuu rap-

14 Kts. esim. MTV News (28.4.1998). *ODB explains why he's Jesus*. Haettu osoitteesta:
<http://www.mtv.com/news/1429488/odb-explains-why-hes-jesus/>

kulttuuriin liittyvistä alluusioista ja aiheista. Albumilla rakentuva sommittelu ilmentää Katja Seudun (2009, 53-54) tituleeraamaa kubistisuuden käsitettä, jossa ajatuksena on, että roolirunoteoksessa yksilöityvän puhujan rajattua tematiikkaa lähestytään lukuisista näkökulmista. *Iso vauva Jesus* -albumilla näitä näkökulmia ovat esimerkiksi alluusiot ja interfiguraaliset kohtaukset, joiden kautta puhuja rakentuu ironisia sävyjä saavana gangstaräppärinä. Gangstaräppäriksi yksilöitymistä vahvistaa erityisesti albumin viides kappale, "Oon Eazy-E", jossa puhujasta tulee rap-artisti Eazy-E:n hyperhahmo.

"Oon Eazy-E" -kappaleen sanoituksissa puhuja jäsentyy tyypillisimpien rap-kulttuurin piirteiden kohtaamispisteessä mutta parodisena. Täten puhujasta tulee eräänlainen gangstaräppärin käännteinen *ihanneminä*. Ihanneminällä tarkoitan roolirunon puhujan tapaa näyttäytyä eräänlaisena ihanteellisena runoilijankuvana, johon retorisen minän äänessä kaikuva fiktiivinen runoilijaminä asettaa merkityksiä, piirteitä ja haaveita. Tällöin sanoitusten kirjoittaminen voidaan mieltää jopa pyrkimykseksi tehdä puhujasta totta. (Hökkä 1995, 108-109.) Eevil Stöössä tämä näyttäytyy retorisen minän tavoitteena luoda puhuja runoilijankuvaksi eli gangstaräppärin ihanteeksi.

Gangstaräppäriyden ihanne ilmenee puhujan tavassa korostaa ja toistaa yhä uudelleen nimenomaan niin rapin ja gangsta rapin tyypillisiä aiheita ja teemoja kuin kanonisointia muistuttavan statuksen saaneita artisteja kuten Eazy-E:tä ja Ol' Dirty Bastardia. Ihanneminää määrittävä ironisuus perustuu sanoitusten leikkisälle ja karnevalistiselle asenteelle, joka metalyyrisesti kommentoi ja purkaa rap-tematiikkaan usein liitettyjä odotuksia. Voimakkaimmillaan ennako-oletusten mukaan rapin tulisi olla jotenkin vakavaa ja autenttista (Westinen 2014, 36) ja suomalaisten rap-artistien kenties ilmentää yhdysvaltalaisessa rapissa näyttäytyvää, todellisiin kokemuksiin perustuvaa gangsteriutta.

Puhujan ironisuus kiteytyy aiemmin mainitsemaani neuvotteluun rapissa ilmenevän autenttisuuden konseptin kanssa. Autenttisuudella voidaan rap-kontekstissa gangsteriestetiikan representoimisen lisäksi tarkoittaa käsitteeseen liitettyjen merkitysten ja ominaisuuksien haastamista (Bradley 2009, 193). Puhuja siis käy leikkisää metalyyristä dialogia nimenomaan yhdysvaltalaisen rapin traditioihin liitettyjen aitouden ja todenperäisyyden käsitysten kanssa.

Gangsta rap on rap-musiikin alalaji, joka on alunperin lähtöisin 1980-luvun Yhdysvalloista. Varakkaiden amerikkalaisten siirtyessä asumaan omakotitalolähiöihin kaupunkien kaduille jäivät vähävaraisemmat kansalaiset. Vaikeat olosuhteet ja köyhyys

johtivat siihen, että esimerkiksi huumekauppa lisääntyi räjähdysmäisesti. Huumediilerit saivat niin paljon rahaa ja vaikutusvaltaa, että virkavalta ei kyennyt rikollisuutta kitkemään. Samalla syntyi entistä rajumpaa ja kovempaa rap-musiikkia, jota ryhdyttiin nimittämään gangsta rapiksi. Gangsta rap jakaantui myöhemmin Yhdysvalloissa vielä maantieteellisiin alalajeihinsa. Länsirannikolla ja itärannikolla oli omat skenensä ja etelään, erityisesti Georgian osavaltion pääkaupunkiin, Atlantaan, syntyi oma rap-keskittymänsä. (Mikkonen 2004, 44.) Eteläisten osavaltioiden rap eriytyy vielä Tennesseeestä kummunneeksi Memphis rapiksi, joka on erityisesti biografisiin tarinoihin perustuvaa, hiomatonta ja rouheaa gangsteriräppiä.¹⁵

Gangsta rap tyypillisesti kertoo rikollisuudesta, elämästä kaduilla, huumeista, väkivallasta ja kuolemaan liittyvistä pohdinnoista (Bradley 2009, 158; Hampstead 2012, 87; Mikkonen 2004, 44). Rap ylipäänsä perinteisesti mielletään hyvin maskuliiniseksi musiikkilajiksi, jossa uskottavaa on genretietämys ja rap-konventioiden tunteminen (Strand 2019, 87). Toimittaja Anthony Bozzan mukaan – hyvin kärjistetyksi – rap-levyissä on kyse ”rahan ja paremman elämän tavoittelusta, bailaamisesta, seksin harrastamisesta, yhteiskunnan vastustamisesta ja samalla hyvältä näyttämisestä” (Mikkonen 2004, 31). Gangsta rapissa tämä näyttäytyy korostuneena. Sanoitukset usein käsittelevät rikollista alamaailmaa ja ovat hakeneet inspiraatiota valveutuneilta, yhteiskunnallisia epäkohtia ja erityisesti urbaanien alueiden ongelmia käsitteleviltä hiphop-artisteilta kuten Public Enemytä tai Rakimilta. Gangsta rap sisältää kuitenkin moraalisesti häilyvämpiä näkökantoja aiheisiin, ja gangsterikulttuuria ajoittain jopa juhlistetaan. (Hampstead 2012, 84-85.)

Gangsta rapin lähtökohdat ovat todellisuudessa. Sanoituksilla alunperin kuvattiin jengikulttuuria, urbaanien lähiöiden elämää ja taloudellista, poliittista ja sosiaalista epätasa-arvoa, jota näihin urbaaneihin lähiöihin Yhdysvalloissa kohdistettiin. Varhaisen gangsta rapin tavoitteena oli nimenomaan dokumentoida elämää realistisesti ja sellaisena kuin se todellisuudessa oli. (Hampstead 2012, 85.) Gangsta rappiin kytkeytyy sama autobiografisuuden ja autenttisuuden tavoite kuin usein muuhunkin rap-musiikkiin. Oletusarvona siis on, että kertomusten ja kuvausten taustalla on vähintään ripaus todellisuutta (Edwards 2009, 5; Bradley 2009, 168.)

Gangsta rapin – kuten rapin – tematiikkaan ei tule kuitenkaan suhtautua yksioikoisesti, koska väkivaltaisten sanoitusten takana on niin pop-kulttuuria kuin kaupallista oveluutta.

15 Kts. esim. H. Owens (10.10.2018). *The ripple effect of Memphis rap*. Elevator Magazine. Haettu osoitteesta: <https://www.elevatormag.com/the-ripple-effect-of-memphis-rap>

Rap-artistin ja tämän sanoituksissa näyttäytyvän puhujan välillä vallitseva jännite on mielenkiintoinen kysymys, johon ei ole yksiselitteistä vastausta. Esimerkiksi Rick Ross räppää itsestään huumeparonina vaikka oli aiemmin vanginvartija, ja vain hänen rap-nimensä on tullut tunnetulta huumeiden salakuljettajalta, ”Freeway” Rick Rossilta. (Hampstead 2012, 85.) Tulkintani mukaan gangstaräppäriin ihanneminän tavoittelu ei siis ole mikään Eevil Stöölle eriytyvä ilmiö. Myös muut genren edustajat usein käyttävät sanoituksissaan alalajille vakiintuneita aiheita ja näkökulmia vaikka eivät tosielämässä olisikaan gangstereita.

Monet gangsta rapin aiheet ovat säilyneet myös osana myös suomenkielistä rap-musiikkia (Westinen 2014, 59), mutta niistä on tullut puhujan tapaan pikemminkin rooliin heittäytymistä tai toisaalta kertomuksia suomalaisesta alamaailmasta (Paleface 2019, 296). Eevil Stöön sanoituksissa gangsterin rooli näyttäytyy varsinkin retorisen minän sanaleikeissä. Esimerkiksi mafiaelämään sisältyvät viittaukset sisältävät lähes aina kaksi tulkintaa – joko viittauksen konkreettiseen mafiaelämään tai ironisesti tosielämän KC/MD Mafia -rap-possen.

”Oon Eazy-E” alkaa merkityksellisesti jo kappaleen nimen tasolla. Sekä otsikossa että kappaleen kertosäkeistössä on käytössä tavallisesta poikkeava ilmaisutapa, koska puhuja lausuu jo yksikön ensimmäisessä persoonassa olevansa Eazy-E. Kuten levyn aiemmissa kappaleissa olen esittänyt, persoonaan liittyvä asennonvaihdos tekee lukijalle tiedetyksi, että puhujan taustalla lymyilee hierarkkisesti ylempänä oleva taho, retorinen minä. Yksikön ensimmäisessä persoonassa ilmaistu sulautuminen Eazy-E:hen viittaa siihen, että retorinen minäkin – ja kenties retorisen minän äänessä kaikuva fiktiivinen runoilijaminä, jonkinlainen biografisen tekijän oletettu konstruktio – liittävät itsensä Eazy-E:hen ja artistissa ilmeneviin merkityksiin. Kappaleen nimessä retorinen minä jälleen persoonanvaihdoksen keinoin tulee lähemmäs lukijaa ja haluaa alleviivata ja korostaa sanomaansa.

Sanoitusten Eazy-E viittaa tosielämän rap-artistiin, joka oli yksi kaikkien aikojen tunnetuimmista rap-artisteista ja koko rap-genren – ja varsinkin gangsta rapin – pioneereista¹⁶. ”Iso vauva Jeesus” -kappaleen Lisa ”Left Eye” Lopesin ja Ol’ Dirty Bastardin tapaan myös vuonna 1995 kuollut Eazy-E on edesmennyt. Eazy-E tunnetaan erityisesti Los Angelesissa ja länsirannikon rapissa vaikuttaneesta N.W.A. -yhtyeestä, jossa hän esiintyi Dr. Dren, Ice Cuben, Arabian Princen, MC Renin ja DJ Yellan kanssa. (Hilamaa & Varjus 2000, 182-185.)

¹⁶”Oon Eazy-E” -kappaleessa puhujalla on kauniit hiukset, unelmana Impala, joko
16 Kts. Esim. Ehrlich, D. (26.3.2020). *Remembering Eazy-E on the 25th Anniversary of His Death – The Godfather of Gangsta Rap has one of the most complicated legacies in hip-hop history*. Spin Magazine.
Haettu osoitteesta: <https://www.spin.com/2020/03/remember-eazy-e-on-the-25th-anniversary-of-his-death/>

legendaarinen rap-auto¹⁷ tai koomisesti antilooppi, ja menneisyys tivolin jäsenenä. Irralliset kuvaukset tukevat gangstaräppäriin ihanneminän ironiaa ja saavat vahvistusta hierarkkisesti ylemmillä puhetasoilla. Kaikilla kolmella puhetasolla rakentuu korostunut kuva gangstaräppäristä:

Eevil Stööl on kauniit kutrit sekä OG:n status
Ihan ku peiliin kattois, jos Compton lukis hatu
Stöö sano "Fuck the poliisi" ennen ku kytii oli ees olemassa
Osaa siis Stöö ennakoida, se oli tässä olennaista
Stöölläkin on unelmia, yksi niistä Impala
Antilooppi taikka kiesi, on hyvä olla vaihtoehtoja
Stöö öisin pitkin katuja kummituksena lipuu
Stöö on hyödytön Conan Musta Barbaari, koska ei kestä kipuu
Ei tähän maailmaan mahdu kuin yksi aito "Mvda Fvck"ing Stöö
Heitti sikaa Stöö, sai perään paskalakit Stöö
Kaikki puhuu vihaajista, Stöö vihaa niiden vihaamista
Ei Stööstä olis tullut näin häijyä ilman yhtään vihollista
Stöö karkas nuoren tivolistä, koska ei jaksanu pelleillä
Nykyään tirehtööri mafiaköörin, ei pellejen kanssa veljeillä
Stöö nousee usvasta, joskus huomina on tuskasta
Jätin jumalan pestin väliin, sydään spliffin palavasta puskasta
("Oon Eazy-E", IVJ.)

Ensimmäinen säkeistö alkaa kuvauksilla, jotka kummallisesti hämärtävät Stöön ja Eazy-E:n hyperfiguurin rajan ja tuottavat aiemmasta poikkeavaa interfiguraalisuutta. Säkeistön alitus "Eevil Stööl on kauniit kutrit sekä OG:n status / Ihan ku peiliin kattois, jos Compton lukis hatu" vihjaa, että hyperhahmo onkin Eevil Stööstä erillinen. Puhe-esityksessä rakentuu kohtaus, jossa puhuja pikemminkin kohdistaa sanansa Eazy-E:lle kuin konkreettisesti on Eazy-E. Kohtaukseen ei myöskään sisälly hyperfiguuriksi sulautumisen yhteydessä toisella puhetasolla näyttäytyvää "(Eevil) Stöö on" -lausekuviota, kuten aiempien interfiguraalisten hyperhahmojen kohdalla (kts. esim. "Iso vauva Jeesus", IVJ), tai internyymisyytenä näyttäytyvää konfiguraalista sulautumista, kuten oli Mowgli-Stöön kohdalla (kts. "Iso vauva

17 Chevy Impalaan on viitattu todella monissa rap-kappaleissa. Kts. Esim. Hlavaty, C. (27.11.2018). *Peace Out, Impala: The legacy of the Chevy icon in rap music*. Houston Chronicle. Haettu osoitteesta: <https://www.chron.com/cars/news/article/The-legacy-of-the-Chevrolet-Impala-13424811.php>

Jeesus”, IVJ). Kyseessä on pikemminkin jonkinlainen interfiguraalisen varioinnin ja imitoinnin muoto (Müller 1991, 116), jossa puhujan vihjataan esittävän Eazy-E:tä. Toisaalta puhuja myös rakentuu Eazy-E:n hyperfiguurina hyvinkin eksplisiittisesti, kuten kappaleen otsikko ja kertosaie osoittavat. Imitaatio muistuttaa myös tulkinnasta, jonka mukaan puhuja yksilöityy ironisena gangstaräppäriin ihanneminänä. Eazy-E on yksi gangsta rapin tunnetuimmista artisteista, eli imitoidessaan Eazy-E:tä puhuja siis imitoi konkreettista, tosielämän gangstaräppäriin ihanneminää.

Katkelman kohtaaminen peilin edessä on puhujan refleksiivinen tapa korostaa Müllerin (1991, 109) mainitsemaa hypo- ja hyperhahmojen välistä jännitettä ja eroavaisuutta. Eazy-E:ksi sulautuessaan puhuja rakentaa Eazy-E -hyperhahmon, joka ei yhdisty todelliseen henkilöön vain internyymsyyden kautta vaan kaikin tavoin muistuttaa Eazy-E:tä ja poimii Eazy-E:ksi muuntautuessaan myös todellisen henkilön merkityksiä, mutta silti ei ontologisesti ole hän.

Kuten totesin, kappaleen ensimmäisessä säkeistössä gangstaräppäriys näyttäytyy kaikilla kolmella puhetasolla. Erityisesti toisella ja kolmannella puhetasolla gangstaräppäriys ilmenee Eazy-E:n hyperhahmon muodossa. Ensimmäiseltä puhetasolta tarkasteltuna vaikutelma näyttäytyy jo syntaksin tasolla. *OG* esimerkiksi on lyhenne englannin kielen ilmauksesta *original gangster*, jolla viitataan autenttisuuteen ja gangsta rapin pioneereihin. Ensimmäisen säkeistön kuvaus muistuttaa myös tosielämän Eazy-E:tä, johon hyperfiguuri pohjautuu. Myös Eazy-E:llä oli lehtikuvissa ja musiikkivideoilla suhteellisen pitkä tukka ja päässään lippahattu, jossa luki Compton. Puhuja imitoi Eazy-E:tä myös ulkoisesti.

Interfiguraalinen jännite Eazy-E-hyperhahmon ja todellisen Eazy-E:n välillä syvenee säkeessä ”Stöö sanoi ”Fuck the poliisi” ennen ku kyttii oli ees olemassa” (”Oon Eazy-E”, IVJ), joka sisältää N.W.A.:n tunnetuimpaan kappaleeseen, ”Fuck Tha Police” (1988), viittaavan allusion. Tällä vihjataan, että puhuja *braggadociota* hyödyntäen asettaakin itsensä hierarkkisesti jopa autenttisemmaksi tai dominoivammaksi kuin rap-kaanonin keskeisiksi vaikuttajiksi mielletyn Eazy-E:n. Säkeen perusteella Eazy-E:n hyperhahmoksi sulautunut puhuja haukkui poliiseja jo ennen niiden olemassaoloa, mutta todellinen Eazy-E teki niin vasta 1980-luvun lopulla. Säkeeseen sisältyy kuitenkin myös huumoria, joka pehmentää vaikutelmaa. Suomen kielen ja englannin yhdistely syntaksin tasolla esimerkiksi kohdassa ”Fuck the poliisi” saa aikaan kotikutoisen ja leppoisan vaikutelman. Säkeessä lisäksi ilmenee ajallisia ja kausaalisia ulottuvuuksia, jotka korostavat puhujaan liitettyjä, aiemmista

kappaleista tuttuja uskonnollisia ja yliluonnollisia sävyjä ja toisaalta äärimmäisessä *braggadociossa* ilmenevää hyperbolaa: ikaikainen puhuja oli sanoessaan ”Fuck the poliisi” olemassa jopa ennen poliiseja. Tätä tulkintaa tukee myös säe ”Stöö öisin pitkin katuja kummituksena lipuu” (”Oon Eazy-E”, IVJ), jossa puhujan olemassaolon muoto toisaalta vihjaa siitä, että todellinen Eazy-E on edesmennyt, toisaalta siitä, että puhuja ylipäänsä on jollakin tapaa maailmojen välillä ikaikaisena häilyvä olento.

Rap-konnotaatiot näyttävät myös poliisiin ja kannabikseen kohdistuvissa viittauksissa. Esimerkiksi ensimmäisen säkeistön säkeessä ”Heitti sikaa Stöö, sai perään paskalakit Stöö” (”Oon Eazy-E”, IVJ) puhuja viittaa puhekielisellä *paskalakit*-ilmauksella poliisiin. Poikkeuksellinen ja silmiinpistävä kuvaus ”sian heittämisestä” vaatii kolmannen puhetason kontekstuaalista tarkastelua: sillä viitataan todennäköisesti koko perheen klassikkolautapeliin¹⁸, mikä luo kohtaukseen ironisen tunnelman. Gangsta rap -tematiikassa yleensä puhutaan huumeista ja väkivallasta, ei lautapeleistä.

Kannabikseen viitataan esimerkiksi ensimmäisen säkeistön lopussa: ”Jätin jumalan pestin väliin, sydään spliffin palavasta puskasta” (”Oon Eazy-E”, IVJ). Edeltävä säe kiinnittyy myös uskonnollisiin konnotaatioihin, jotka niin ikään toistuvat albumin aikana. *Palava puska*, josta puhuja sytyttää kannabissätkän – eli puhekielisesti *spliffin* – on viittaus Raamatun toisen Mooseksen kirjan kertomukseen palavasta pensaasta, josta Jumalan ääni huutaa Moosekselle käskyn viedä juutalaiset Egyptistä luvattuun maahan eli Israeliin. Puhuja kuitenkin yksikön ensimmäisessä persoonassa painokkaasti lausuen kieltäytyy ryhtymästä jumalaksi; säe näyttää äärimmäisenä *braggadociona*, jossa sävy on jälleen hyperbolan kaltainen. Sekundaarin ja primaarin rajalla käyskentelevä metalyyrinen itsekehu nosti aiemmin puhujan Eazy-E:n yläpuolelle, nyt jumalan tehtävästä – eli puhekielisesti *pestistä* – rehvakkaasti kieltäytyessään myös itse Jumalan.

Toinen säkeistö, joka jatkaa samaa gangstaräppäriksi yksilöitymistä, näyttää näin:

Stöön räpät on kuningaspaskaa, passaa karpännahkaviitta
Ei kun heivaa se sittenkin helvettiin, tarpeetonta rekvisiittaa
KC/MD Cosa Nostra, Eevil Stöö on Rick Ross
Ei se vanginvartija vaan se toinen jäbä, Pikku Herkko limudiskos
Sytyttää katon tuleen, alottaa siis huipulta
Herkko on edelleen kahdeksan vee, eikä Ööts Livee ees huiputa

18 Kts. *Heittä sikaa* -pelin kuvaus Tacticin internetsivustolta: http://www.tactic.net/product.php?lang=FIN&Product_number=02289

Eevil Stöökin on ikinuori, legendat ei rupsahda
Stöö päätti jo pienenä poikana ettei kaksseiskana kupsahda
Ne kysyy Stööltä, kuinka sä voit olla noin Eazy-E
Ei vastaa mittii, levittää vaan siipensä ja laittaa silmät kii
("Oon Eazy-E", IVJ)

Gangsta rapin sanoituksille tyypilliseksi mielletty aihe, rikollisuus (Hampstead 2012, 87), ilmenee katkelmassa, kun puhuja sulautuu Rick Rossin hyperfiguuriksi, eksplisiittisesti viitaten huumeparoni-Rossiin rap-artisti-Rossin sijaan. Interfiguraalisuudessa rakentuu myös eräänlainen paradoksaalinen leikki. Hyperhahmolla pyritään korostamaan ja rakentamaan rap-tematiikkaa, mutta samalla retorinen minä hyvin eksplisiittisesti hylkää varsinaisen rap-artisti-Rossin. Rikollisuuteen osoittaa myös puhujan viittaus rap-posseensa, KC/MD Mafiaan: "cosa nostra" -fraasilla, joka suomentuu "meidän asiaksemme", tarkoitetaan sisilialaista rikollismafiaa¹⁹. Kuten aiemmin mainitsin, albumin sanoitusten mafiakonnotaatioissa on yleensä kaksi tulkintaa. Jälleen "cosa nostra" viittaa sekä itse varsinaiseen mafiaan että rap-posseen.

Mielenkiintoisesti "Oon Eazy-E" -kappaleen sanoituksissa myös esiintyy jälleen Ööts Livee, joka tässäkin kappaleessa näyttäytyy jonkinlaisen huiputtamisen yhteydessä. Aiemmin Ööts Livee -hahmoon liittyviä viittauksia on eksplisiittisesti ilmennyt "Iso vauva Jeesus" -kappaleessa ja implisiittisesti "Udon" -kappaleessa kuten aiemmassa luvussa esittelin. Ööts Livee ilmaantuu "Oon Eazy-E" -kappaleen sanoituksiin kuvatessaan puhujan Herkko-ystävän iättömyyttä: "Herkko on edelleen kahdeksan vee, eikä Ööts Livee ees huiputa". Varsinkin aiempien kappaleiden kontekstissa maininta vahvistaa "Udon" -kappaleen ja Ööts Liveen implisiittisiä yhteyksiä. Ööts Livee on puhujan päässä toimiva ääni, eräänlainen varjominä, jonka luotettavuus on kyseenalaista.

Albumin viiden ensimmäisen kappaleen jälkeen selvää on, että sanoitusten merkittävin aines rakentuu nimenomaan rap-kulttuurissa. Täten puhujan yksilöityminenkin näyttäytyy siitä peilaten. Kubistisesti (kts. Seutu 2009, 53-54) retorinen minä korostaa yhä uudelleen, yhä uusin, kaikille puhetasoille ulottuvien keinoin – niin ensimmäisen puhetason kuvauksen, toisen puhetason ilmaisuvaihtelujen kuin kolmannen puhetason tekstienvälisyydenkin kautta – että puhuja kuuluu rap-maailmaan. Korostaminen, kuten rap-tematiikkakin, ilmenee ironisena keinona käydä dialogia rap-kulttuuriin liitetyn autenttisuuden kanssa.

¹⁹ Kts. esim. John Dickien kirja "Cosa Nostra" (2014).

3.6 ”Tyyppaa viel”

”Tyyppaa viel” on albumin kuudes kappale. Sen sanoituksissa puhuja sekä korostaa yksilöitymistään ironisena gangstaräppärinä että tarjoaa implisiittisen lukuohjeen albumin roolileikille.

Stöö on kajaalia silmissä, minimaalinen corpse-maski
Ne ihmettelee miten Stöö voi räpätä näin taitavasti
Stöö ihan skidisti flexaa
Sä et haluu kuulla kun Stöö digidi-Das EFX:aa
Stöö on syvällinen gangsta-MC, jota peittää kova kuori
Herikko täysin sekoboltsi ja vielä niin kovin nuori
Ikä ei oo ku numero ja Herkon numero kasi
Päällä luotiliivit ja kädessä luodinkestävä lasi
Lasissa tietty limppaa ja luotiliivi tyyliseikka
Mafiaelämä on hankalaa, takaperinkuperkeikka
Mikään ei voi lyödä enää Stöötä maihin
Stöö on selättänyt demoninsa ja selättäny kaihin
("Tyyppaa viel", IVJ.)

Kappaleen ensimmäisessä säkeistössä puhuja hahmottuu tummanpuhuvaan naamioon meikattuna. Puhuja liittää itseensä gangstaräppärin roolin jo ensimmäisen puhetason kuvauksessa, kun puhuja kuvailee itseään eksplisiittisesti ”syvälliseksi gangsta-MC:ksi”. Säkeistön sanaleikit ja metaforat avaavat värikkään rap-kuvaston. Puhuja esimerkiksi leveille – eli *flexaa* – säkeessä ”Sä et haluu kuulla kun Stöö digidi-Das EFX:aa”, joka metalyyrisesti viittaa Das EFX -rap-yhtyeelle tyypilliseen, haastavaan ja luovaan tyyliin räpätä. Tyyli muistuttaa jopa bebopille tyypillistä scattausta. Hiphop-sana esimerkiksi taipuisi yhtyeen rapissa *hipidihopiksi*.

Säkeistössä mainitulla mafiaelämällä puhuja viittaa jälleen joko gangsta rapin tyypilliseen rikollisuuden tematiikkaan, jolla tarkoitetaan taistelua, aseita ja alamaailman elämää (Hampstead 2012, 89), tai fiktiivisen runoilijaminän tosielämän rap-posseen, KC/MD Mafiaan. Säe saa ironisen, jopa lapsellisen, sävyn, kun mafiaelämä rinnastetaan takaperin tehtävään kuperkeikkaan, joka on ala-asteen liikuntatunneilla harjoiteltava voimisteluliike.

Säkeistössä puhuja myös kertoo selittäneensä demoninsa ja kaihin. Jälkimmäinen on rap-kontekstissa tarkasteltuna implisiittinen viittaus tyypilliseen gangsta rap -aiheeseen eli huumeisiin (Hampstead 2012, 87); kannabiksella, jota puhuja kertoo monessa kappaleessa polttavansa, on joidenkin lähteiden mukaan kaihia parantavia vaikutuksia.²⁰

Toisessa säkeistössä tapahtuu kappaleen ainoa interfiguraalinen sulautuminen 8-bittisten Nintendon Supermario-videopelien päähahmoksi, Marioksi:

Stöö pukeutuu hupulliseen viittaan, lärvin kohdalla on varjo
Rehaa mestat paskaks, Stöö on kasibittinen Mario
Haluun Dru Downin fledan ja Hank kolmosen habin
Kyllästynyt odottamaan, fleda tänne kipin kapin
Pikku-H pitää selustaa, kriippaa takavasemmalla
Toispuolinen kurkiaura kahden miehen mafialla
Pieni Herkko on häijy Herkko, koon ei pidä hämätä
Koksu on hämäysammattilainen, Kridlokk sanoo rätätä
Stöö lataa konarin, imitointiarvausleikki
Luomuhiusverkko Herkolla, hämähäkinseitti
Stöö on nähny kaikenlaista, siks ei ole hämillään
Et voi Stöötä vedättää, Stöö ei luota kehenkään
("Tyypkaa viel", IVJ.)

Marion hyperhahmo näyttäytyy, kun puhuja kertoo hajottavansa – puhekielisesti *rehaavansa* – paikat rikki. Puhuja poimii Marion hypohahmosta suoria merkityksiä: videopelissä Mario esimerkiksi kerää kolikoita hakkaamalla päättään videopelimaailman laatikoihin ja rakennuspalikoihin. Hypohahmosta poimitut merkitykset korostavat kappaleessa onomatopoeettisia ulottuvuuksia saavia toisen puhetason ilmaisuvalintoja. Esimerkiksi kertosaäkeistö kuuluu näin: ”Ne huutaa mafia mafia, kun Stöö jysäyttää klubin paskaks / Räng-täng-rätä-tätä-bäng-bäng-buck-buck” (”Tyypkaa viel”, IVJ). Kohtauksissa metalyyrisesti korostetaan puhujan – ja retorisen minän äänessä rakentuvan fiktiivisen runoilijaminän – kykyä saada yleisö villiintymään live-keikoilla.

”Tyypkaa viel” -kappaleen mielenkiintoisin elementti esiintyy säkeessä ”Stöö pukeutuu hupulliseen viittaan, lärvin kohdalla on varjo”. Merkillinen, rap-aineksesta erottuva kuvaus varjosta puhujan kasvojen tilalla korostaa retorisen minän läsnäoloa. Varjon tulkinta

²⁰ Kts. esim. N.W.A.:ssa esiintyneen rap-artisti Ice Cuben *Friday* (2013) -elokuva.

avautuu, kun lukija tutkii kappaletta pidemmälle: ”Stöö lataa konarin, imitointiarvausleikki” kuuluu kappaleen myöhempi säe. Jälkimmäinen säe sisältää ensin konepistoolia lataavan puhujan ja sen jälkeen hyvin irrallisen *imitointiarvausleikki*-ilmauksen. Puhujan kuvaus kasvoistaan varjona ja räppäämisestään tai olemisestaan *imitointiarvausleikkinä* johdattavat lukijan tulkitsemaan maininnat intratekstuaalisen interfiguraalisuuden ilmentyminä. Jälkimmäisessä ilmauksessa on refleksiivinen konnotaatio, joka vihjaa puhujan harjoittavan roolileikkiään tietoisesti.

Tulkinta saa myös pontta runoilijaminän olemuksesta. Myös Eevil Stöö -artistilla on päässään kommandopipo, joka peittää kasvot ja identiteetin²¹. Yhteys biografisen tekijän ja puhujan lausuman säkeen välillä vahvistaa tulkintaa retorisen minän äänessä lymyilevästä fiktiivisestä runoilijaminästä. Kuten tähänastiset sanoitukset ovat osoittaneet, puhujan interfiguraaliset kohtaukset rakentuvat lyhyinä hetkinä, joista puhuja poimii itselleen merkityksiä ja palaa sitten takaisin Eevil Stööksi. Onko kaiken taustalla ajatus siitä, että puhuja on taustalla vaikuttavan retorisen minän tyhjä kangas, joka saa merkityksiä vasta interfiguraalisten hahmojen ja runon äänessä kaikuvan fiktiivisen runoilijaminän kautta?

Refleksiivisen paljastuksen ohella kyseessä on myös ristiriitainen hämärsyitys ja leikkisä keino etäännyttää lukija puhujasta ja retorisen minän kehyksistä. Samanaikaisesti, kun retorinen minä punoo yhteyden puhujan varjona näyttäytyvien ja biografisen artistin kommandopipon peittämien kasvojen välille, retorinen minä rap-perinteen autobiografisuudesta poiketen pyrkii myös väittämään, että puhujan takana ei olekaan mitään tai ketään. Ajatus rakentuu paradoksaalisena ja toisaalta vahvistuksena siitä, että puhujan olemus on ennen kaikkea fragmentoitunut ja häilyvä.

Hämäys ja leikki näyttäytyvät kappaleen sanoituksissa myös aiheenvaihdossa, kun säkeistössä ilmaistaan edeltävän intratekstuaalisen interfiguraalisuuden ilmentymän jälkeen lisää kuvauksia puhujasta. Kuvaukset kuitenkin siirtyvät retorisen minän syvemmillä puhetasoilta takaisin ensimmäiselle puhe- eli pintatasolle ja huumoriin: puhuja esimerkiksi kertoo haluavansa rap-artisti Dru Downin pitkät hiukset ja pian. Aiemmassa ”Oon Eazy-E” -kappaleessa puhuja kertoi hänellä olevan kauniit hiukset, joten ironisesti hiustyyli – rajun mafiaelämän ja rap-autenttisuuden lisäksi – on puhujalle selvästi tärkeä aihe.

21 Kts. esim. Heikkinen, M-P (14.3.2019). *Suomen salaperäisin räppäri Eevil Stöö esiintyi lauantaina uuden levynsä julkistamiskeikalla Tavastialla – tallenne nyt digitilaajien katsottavissa*. Helsingin Sanomat -verkkolehti. Haettu osoitteesta: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006033987.html>

3.7 ”Tooni”

Iso vauva Jeesus -albumin seitsemäs kappale, ”Tooni”, tarjoaa jo aiemmin jäsentynyttä, gangstaräppäriyden yksilöitymistä jatkavan kuvauksen Eevil Stööstä puhujana. Kubistisissa sanoituksissa puhuja yhä näyttäytyy niin rap-maailman sankarina kuin rikollismaailman rajalla tasapainottelevana mafiosona. ”Tooni” -kappaleessa mielenkiintoisena näkökulmana on kuvallisuus, joka näyttäytyy hierarkkisesti ristiriitaisena.

Ensimmäinen säkeistö alkaa *braggadociolla*:

Stöö on adamantium-luuranko, jos ei kovin yksi kovimmista
Muut räppärit tekee huolel duunii, Stöö arvostaa lorvimista
Mafian musa on jääkylmää, mut jäsenet ei oo kohmeessa
Voiko Stöö olla väärässä, jos on aina oikeessa?
(”Tooni”, IVJ.)

Säe ”Stöö on adamantium-luuranko, jos ei kovin yksi kovimmista” näyttäytyy metaforana, jossa puhujan rap-taitoja ja rap-kontekstiin usein liitettyä kovuutta korostetaan vertaamalla Eevil Stöötä adamantium-luurankoon. Adamantium on Marvel-universumissa liki tuhoutumaton metalli (Marvel 2012). Säkeistössä myös metalyysisesti korostetaan, miten aina oikeassa olevan puhujan loistavat räppäämisen taidot tulevat hänelle luonnostaan. Lisäksi puhuja toteaa KC/MD Mafian musiikin olevan *jääkylmää*, joka on hyperbolan kaltainen, kertakaikkisen loistavaa tarkoittava ilmaus.

Kappaleen toinen säkeistö loppuu metonymioiden muodossa näyttäytyvään kuvausten sarjaan:

Saattaa sut tän pimeyden läpi, seuraa vaan Stöön ääntä
Oon yksi kylmimmistä täs pelis, muttei sydän pelkkää jäätä
KC/MD Head Honcho, kylmän paskan tiputtaja
Kolmas silmä punasena, kusisten MC:iden niputtaja
Ei valkosen lipun liputtaja, lehmänkellon kilkuttaja
MS-tason kriippaaja, vähät turhasta paskasta piittaaja,
Hongankolistaja, lounaseteleiden monistaja
Maailmankaikkeuden jäisimmän ulosannin omistaja
Iso vauva Jeesustelija, vanhan koulun pelaaja

(”Tooni”, IVJ.)

Kuvauksissa rakentuu iloitteleva, hierarkkinen ristiriita. Ensimmäiseltä puhetasolta tulkittuna säkeistö antaa paljonkin uutta tietoa puhujasta, vaikka tiedot eivät varsin järkeenkäyviltä tunnukaan. Kyseessä on toisen puhetason leikki, joka avautuu vasta kuvallisuudessa, eli tarkemmin kolmannella puhetasolla. Puhujaa kuvataan säkeissä metonymioin ja metonymian alalajia, antonomasiaa, käyttäen, jolloin jokin vakiintunut lauseke tai fraasi korvaa puhujan varsinaisen nimen (Müller 1991, 107). Kuvaukset kuitenkin suurelta osin rakentuvat jossakin antonomasian ja metonymian rajalla, nimitykset eivät nimittäin ole antonomasialle tyypillisesti eksplisiittisesti vakiintuneita. Tästä johtuen nimitän lausekkeita metonymioiksi.

Metonymioiden antonomasiaa ilmentävä sävy ilmeneekin vasta kolmannen puhetason tulkinnassa. Tällöin lausekkeet kuvautuvat metalyyrisinä, rap-artistiuteen konkreettisesti liittyvinä konsepteina. Esimerkiksi *kylmän paskan tiputtaja* tarkoittaaakin taitavaa rap-artistia. Kohtauksessa on myös ”Iso vauva Jeesus” -kappaleen tapaan leikkisä sävy, joka perustuu merkitysten hierarkkiseen eroavaisuuteen. Ilmaukset kuten *hongankolistaja* ja *lounaseteleiden monistaja* ovat kotikutoisia ja hilpeitäkin ja täten ristiriidassa esimerkiksi ”Oon Eazy-E” -kappaleen luennassa esittelemäni urbaanin gangsta rap -kuvaston kanssa. Tuloksena on ironista purkamista ja leikkiä, joka silti kytkeytyy ironisen gangstaräppärin ihanneminän jäsentymiseen.

Metonymioiden ilmauksia tulkitakseen lukijan on osattava poistua pohjatekstistä johonkin tekstin ulkopuolelle, tekstien välisiin suhteisiin ja tarkastelemaan kaikkia kulttuurillisia taustatietoja, jotka voisivat auttaa trooppien tulkinnassa. Vesa Haapala kiteyttää metonymisyyden purkamisen prosessin oivasti: ”Metonymia laittaa lukijan mieleenpalauttamisen ja toiston työhön”. (Haapala 2003, 153.) Perinteisessä mielessä metonymisyys yhdistetään yleensä suhteellisen selkeisiin, rinnakkaisiin ilmauksiin, eli Eevil Stöö voisi esimerkiksi olla ”rap-artisti” tai ”hahmo”. Metonymia ei kuitenkaan yksioikoisesti tarkoita vain helposti havaittavia, ilmiselviä jatkumoitaita tai korvauksia, vaan se voi olla myös intertekstuaalista vuoropuhelua, jossa ”toistojen ja korvausten leikit asettavat paitsi tekstin sisäisiä myös tekstien välisiä suhteita” (Haapala 2003, 153-154).

Metonymioita voi purkaa kolmannella puhetasolla esimerkiksi seuraavasti: *lehmänkellon kilkuttaja* viittaa rapin alalajin, Memphis rapin, tapaan käyttää lehmänkelloksi nimitettyä äänitehostetta kappaleiden biiteissä; *MS-tason kriippaaja* viittaa englannin kielen

verbiin *to creep*, jolla usein yhdysvaltalaisessa slangissa ja rap-musiikissa viitataan hitaasti liikkumiseen, vakoilemiseen ja vaanimiseen. Etuliite *MS* viittaa todennäköisesti MS-tautiin, joka on keskushermostoon vaikuttava sairaus. Sairaus aiheuttaa liikuntakyvyn heikkenemistä ja raajojen ja lihasvoiman heikkoutta, mikä selittäisi kriipaten liikkumisen. Toisaalta *MS*-liite on ironinen sanaleikki *SM-tasosta*, joka taas tarkoittaa Suomen mestaruutta eli suurta taitavuutta jossakin lajissa. Metonymia siis kiteyttää, että Eevil Stöö on nurinkurisella tavalla loistava vaanimaan.

KC/MD Head Honcho on jo antonomasian rajalla käyskentelevä lauseke, joka viittaa siihen, että puhuja on rap-possensa johtaja. Ilmaus *head honcho*, joka on englanniksi puhekielen vakiintunut ilmaus erityisesti rikollisorganisaation pomosta tai johtajasta, tekee metonymiasta myös sanaleikin rap-possen virallisen nimen – KC/MD Mafian – kontekstissa. Ilmaukset kuten *maailmankaikkeuden jäisimmän ulosannin omistaja*, *kusisten MC:iden niputtaja* ja *kylmän paskan tiputtaja* ovat primaarin metalyyrisiä *braggadocio*-topoksen ilmentymiä, joiden mukaan puhuja on taitava rap-artisti, joka lausuu – eli *tiputtaa* – harvinaisen hyviä riimejä – eli *kylmää paskaa* – ja niputtaa kilpailevia MC:itä. MC-sanon käyttö on eksplisiittinen vihje metonymioiden tulkintaa varten. *Lounaseteleiden monistaja* on myös alluusio KC/MD Mafian jäsenen, DJ Kridlokkin sanoitukseen: esimerkiksi kappaleessa ”Akuutti Elämä” (*Mutsi*, 2014) Kridlokk puhuu lounaseteleiden väärentämisestä.

Säkeistössä esiintyy myös esimerkki puhtaan antonomasian käytöstä: *Iso vauva jeesustelija* on nurinkurinen ilmaus, joka liittyy useampaankin aiempaan alluusion. *Big Baby Jesus* viittaa englanniksi aiemmin esittelemääni Wu-Tang Clanin Ol' Dirty Bastard -rap-artistiin ODB:hen, jonka hyperhahmona puhuja on esiintynyt. Puhujan kohdalla kyseessä on kuitenkin eräänlainen interfiguraalinen antonomasia, koska myös puhuja – retorisen minän toimesta – on omaksunut ODB:n hyperfiguurina esimerkiksi ”Iso vauva Jesus” -kappaleessa käyttöönsä lisänimen *Iso vauva Jesus*. Väännös *jeesustelija* kuitenkin suomeksi viittaa henkilöön, joka esiintyy jotenkin tekopyhänä tai muita tuomiten. Väännöksen merkitys ei silti eksplisiittisesti siirry puhujaan, vaan kyseessä on ennemmin jonkinlainen ironinen leikki alkuperäisestä lausekkeesta *Iso vauva Jesus*, joka on nyt mielletävissä niin hyperfiguuri-ODB:n, todellisen elämän ODB:n kuin Eevil Stöönkin antonomasiana. *Jeesustelija*-väännös tuo ilmaukseen leikkisän konnotaation, joka monikerroksisessa antonomasia- ja hyperhahmoviidakossa onkin sävyltään enemmän kuin kuvaava.

Jeesustelija-ilmaus liittyy myös puhujan häilyvän identiteetin korostamiseen. Kyseessä voi olla jonkinlainen ironinen sanaleikki siitä, että puhujan yksilöityminen albumin sanoituksissa on nimenomaan leikkiä, jossa retorinen minä asettaa puhujan alati vaihtuviin rooleihin. Myös itse Jeesus-hahmoon sisältyy autenttisuuden konnotaatioita, jotka saavat ironisen sävyn jeesustelija-sanana kautta. Jeesus on ainutlaatuinen, ja hänen seuraajansa ja vaillinaisiksi jäävät imitaattorinsa ovat ”jeesustelijoita” (Lehtinen 2003, 233-234).

Ensimmäisen ja kolmannen puhetason välillä vallitseva voimakas semanttinen eroavaisuus korostaa ironista otetta säkeistössä parodisena näyttäytyvässä rap-kontekstissa. Ensimmäisellä puhetasolla tarkasteltuna sanoituksissa puhuja kuvataan höpsösti *lehmänkellon kilkuttajaksi, jeesustelijaksi, hongankolistajaksi ja opaskoiraksi*, jotka ovat hyvin turvallisia, jopa osin suomalaiseseen kansankuvastoon viittaavia ilmauksia. Kun hyvin sekalaisilta ja irrallisilta vaikuttavia metonymioita tulkitaan kolmannella puhetasolla, niistä paljastuukin kovuuteen liitettyjä rap-tähden merkityksiä. Kaksi maailmaa ja kaksi puhetasoa ovat ristiriidassa keskenään. Juuri tässä, ristiriitojen solmukohdassa – kovuuden ja huumorin rajalla – rakentuu syvempi puhujan aines, jota nimitän gangstaräppäriin ironiseksi ihanneminäksi.

”Tooni” päättyy samaan mantraan, jolla kappale alkaakin:

Montanan Tony, Montanan Tony, Montanan Tony

Ne kutsuu nimel Tooni

En oo Tooni, oon Stöönsi

(”Tooni”, IVJ.)

Mantra demonstroi sanoitusten ilmaisutavan hämäävää leikkiä, joka näyttäytyy niin äänteellisenä variointina kuin vaikkapa interfiguraalisuutena; sanoitusten leikillä on monia muotoja, kuten tutkielmassani olen osoittanut. Samaan tapaan kuin puhujan nimi, Eevil, vääntyy englanninkielisestä *evil*-sanasta, muuttuu *Scarface – arpinaama* (1983) -elokuvan päähenkilön, gangsteri Tony Montanan, nimi Tooniksi.

Katkelmassa ilmaisu vaihtuu jälleen hetkellisesti yksikön ensimmäiseen persoonaan, mikä sinetöi puhujan ja retorisen minän nurinkurisen ykseyden. Täten puhuja – Eevil Stöö – ja retorinen minä, jonka äänessä kaikuu myös fiktiivisen runoilijaminän konstruktio, ovat kolmannen persoonan roolirunouden yhteydessä näyttäytyvästä etäisyydestä ja puhujan häilyvästä identiteetistä huolimatta yhtä albumin roolileikissä. Tulkintaa korostaa myös

mantran sanoma, jonka mukaan puhuja ei tällä kertaa halua olla Tony Montana vaan tyystin oma itsensä.

3.8 ”Kultaiset leegot”

Albumin kahdeksas kappale ”Kultaiset leegot” tarjoaa lisää elementtejä puhujan kuvastoon. Runossa on listaus kaikista niistä asioista, joita puhuja haluaa:

Antakaa Stöölle miljoona markkaa, Stöö halua hitaan auton
Siihen kuskin hitaat lasit ja albiinolemmikkisaukon
Uima-altaan saukolle, Stöölle riittää kylpyamme jäillä
Haluan muuttaa kummitustaloon, johon ei ole asiaa kusipäillä
Stöö haluaa televisiotaulun, jonka on maalannut Vincent van Gogh,
tehdä elokuvan, jossa seikkailee Rocky, Cobra ja Rambo
Stöö halua aikakoneen, mut ilman pakkii
Stööllä on ikävä Oukkidouppii, palaan takas ajas vaa sen takii
Stöö haluis taikamaton taikka maton, jos on Gucci Manen kuva
Se mis on vesiputous, ilmast rahaa, free Guwop
Stöö halua kuuraketin, nyt heti eikä ens kuus
Pienenä Stöö leikki leegoil, nyt leikkii kultaset leegot suus
(”Kultaset leegot”, IVJ)

Puhe-esitys käynnistyy yksikön toisessa persoonassa ilmaistulla pyynnöllä – tai pikemminkin käskyllä: puhujalle on annettava miljoona markkaa. Ironisuus ja humoristisuus ilmenevät puhujan käyttämässä valuutassa. Markka oli Suomen valuutta ennen nykyistä, vuonna 2002 käyttöön otettua euroa. Markan läsnäolo tuo jälleen leppoisan ja kotoisan tunnelman sanoituksiin ja täten asettuu ristiriitaan rajun rap-tematiikan kanssa.

Säkeistössä monet puhujan haluamat asiat ovat ristiriitaisia. Paradoksaalisuus näyttäytyy esimerkiksi silloin, kun puhuja haluaa ”hitaan auton” ja ”televisiotaulun, jonka on maalannut Vincent van Gogh” tai ”aikakoneen ilman pakkia”. Edeltävät ovat eräänlaisia oksymoroneja. Auto esimerkiksi on lähtökohtaisesti aina nopea, ja autoissa nopeus ylipäänsä on ominaisuus, jota usein tavoitellaan ja halutaan; lisäksi tunnettu taidemaalaja Vincent van Gogh kuoli jo 130 vuotta sitten, mistä johtuen hän ei olisi kyennyt maalaamaan modernin teknologian keksintöä, televisiota. Säe sisältää myös sanaleikin, joka rakentuu *taulu*-sanan

ympärille. Sillä tarkoitetaan sekä maalausta että tässä tilanteessa taulutelevisiota, joka on maalauksen tapaan litteä ja seinälle ripustettava. Katkelmassa puhuja toivoo myös voivansa palata ajassa taaksepäin, koska ikävöi Oukkidouppia. Tällä viitataan autobiografisesti rap-yhtyeeseen, jonka kappaleilla Eevil Stöökkin on esiintynyt. Mahdottomuus rakentuu aikakoneessa, jota puhuja seuraavassa säkeessä matkalleen toivoo: puhujan aikakoneessa ei ole *pakkia* – eli puhekielisesti auton peruutusvaihdetta – sillä ei siis pääse ajassa taaksepäin.

Toiveiden paradoksaalisen leikin selitys rakentunee nimenomaan ironiassa, joka korostuu säkeistössä sekä syntaksin että retorisuuden tasolla. Retorinen ironia rakentuu puhujan toivomien asioiden paradoksaalisuudessa; syntaksin ironia taas on itse asioissa, joita puhuja haluaa. Rap-kulttuurissa perinteisesti halutaan kultaa, autoja ja muita konventionaalisia asioita eli kiteytetysti kaikenlaisia maallisia rikkauksia (Hampstead 2012, 89-90), mutta puhuja haluaakin varsin sekalaisina kuvautuvia asioita kuten *albiinolemmikkisaukon, kummitustalon, taikamaton* ja *aikakoneen*. Säkeistö kuitenkin liittyy rap-kontekstiinkin vielä kolmannelta puhetasolta tulkittavien alluusioiden kautta. *Guwop* on esimerkiksi slangisana niin rahalle kuin räppäri Gucci Manelle, joka oli hetkellisesti vankilassa; *kultaisilla leegoilla* puhuja taas viittaa jalometalliseen kuoreen, jolla rap-artistit perinteisesti päällystävät hampaitaan.²²

Toisessa säkeistössä puhuja jatkaa toiveiden esittämistä:

Antakaa Stöölle miljoona, valuutalla ei niin välii
Haluun asioita, joista Stöö uneksi jo pienenä
Stöö halua radio-ohjattavan helikopterin, joka muuttuu robotiksi
Robotista koiranpennuksi ja siitä timantiksi
Stöö halua salaoven, jonka takana jemmassa dänkkikätkö
Ja kolme lisäelämää, sit kun on lähellä lähtö
Stöö halua japanilaisen vessanpöntön ja takka-VHS-nauhan
joka lämmittäis Stöön kylmän sydämen, kun katsoo tarpeeks kauan
Mä haluun, mä haluun, mä haluun, muuten Stöö tulee ja kostaa
Haluisin et pankkitilille jäis rahaa kun sen tyhjäksi nostaa
Stää halua saada tän kaiken, muuten menee hermot
Muttei se taida olla mahdollista, Stöö on Sherlock
(”Kultaiset leegot”, IVJ.)

22 Kts. esim. Gallagher, J. (13.11.2019). *Beyond Bling: The Over-The-Top History of Gold Teeth*. Wall Street Journal. Haettu osoitteesta: <https://www.wsj.com/articles/from-a-1920s-politician-to-a-ap-rocky-a-history-of-gold-teeth-11573650210>

Säkeistössä puhuja on luopunut valuuttatäsmennyksistä. Nyt miljoonan verran mitä tahansa rahaa kelpaa. Puhujan toiveiden lista jatkuu: puhuja haluaa muun muassa radio-ohjattavan helikopterin; salaoven, jonka takana on kannabiskätkö – eli puhekielisesti *dänkkikätkö*; japanilaisen vessanpöntön ja VHS-nauhan, johon on kuvattu loimuavaa takkaa. Paradoksaalisuus ja yliluonnollisuus ovat jälleen toiveissa läsnä. Esimerkiksi helikopteriin sisältyy jonkinlainen personifikaatio, kun lelu muuttuu asteittain helikopterista robotiksi, koiranpennuksi ja lopulta timantiksi. Toisaalta puhuja toivoo lisäelämiä, mikä on viittaus pelien maailmaan ja toisaalta "Tyyppaa viel" -kappaleessa esiintyneeseen Supermarion hyperhahmoon. Varsinkin 1990-luvun Nintendo-videopeleissä pelaaja sai kerättyä lisäelämiä, joiden avulla peliä saattoi jatkaa, jos jalka lipesi rotkon äärellä ja pelaaja syöksyi kuolemaansa. Lisäelämät eivät ole tosielämässä mahdollisia, mikä jälleen yksilöi puhujaa yliluonnollisessa fiktiivisessä maailmassaan elävänä, hahmon kaltaisena olentona. Toisaalta toiveet lisäelämisestä vihjaavat kuolemaan liittyviä mietteitä, joita puhuja on esitellyt jo esimerkiksi "Mvda Fvck" -kappaleessa.

Säkeistö sisältää myös äärimmäisen implisiittisen autobiografisen alluusion, joka jäsentyy nimenomaan vain kolmannelta puhetasolta tarkasteltuna ja koko albumin kontekstissa. Alluusiosta puhuja toivoo japanilaista älyvessanpönttöä, jossa on suomalaisesta wc-pöntöstä eroten lukuisia toimintoja pesusta kuivaukseen. Tämä voisi olla jälleen viittaus retorisen minän äänessä rakentuvaan fiktiiviseen runoilijaminään, jonka Japanin-matkasta puhuja kertoi jo albumin ensimmäisessä kappaleessa (kts. "Udon", IVJ). "Kultaiset leegot" -kappaleen sanoitusten toiveissa pääasiallisesti ilmenevä fiktiivinen ulottuvuus on mielenkiintoinen piirre, koska toisaalta puhujan taustalla kaikuu myös fiktiivisen runoilijaminän ääni, kuten autobiografinen alluusio osoittaa.

Mielenkiintoinen puhujan sanaleikki näyttäytyy myös saman säkeen lopetuksessa, kun puhuja toivoo takka-VHS-nauhaa. VHS tarkoittaa videokasettia, joka ensimmäisessä säkeistössä mainitun markan tapaan tuo menneiden aikojen sävyjä sanoituksiin. Videokasetteja ei enää 2000-luvun alun jälkeen ole juurikaan tarvittu; DVD- ja BlueRay-levyt ja lopulta suoratoistopalvelut ovat korvanneet ne.

Monet puhujan käyttämät alluusiot palautuvat 1980- ja 1990-luvuille; näin oli esimerkiksi "Oon Eazy-E" -kappaleessa, jossa puhuja "heitti sikaa". Tällä hän viittasi klassikkopeliin *Heitä sikaa*. Toistonsa ja irrallisuutensa vuoksi vastaavanlaiset viittaukset

tuntuvat viestivän jostakin poikkeavasta, kenties retorisen minän äänessä kaikuvasta fiktiivisestä runoilijaminästä. Ehkä runoilijaminän lapsuus tai nuoruus sijoittui nimenomaan 1980- tai 1990-luvulle.

Säkeistössä mainittu *takka-VHS-nauha* myös on niin ikään retrona rakentuva alluusio. Se muistuttaa 1990-luvusta, jolloin esimerkiksi OstosTV:ssä oli myynnissä videoita, joissa aidon takan sijaan TV:ssä pyöri takkatulta kuvaava videonauha. Seuraava säe rakentuu oksymoronina: ”joka lämmittäis Stöön kylmän sydämen, kun katsoo tarpeeks kauan” (”Kultaiset leegot”, IVJ). Videonauhana pyörivät takkatuli ei kykene lämmittämään ketään puhujan toiveista huolimatta. Säkeistön lopussa puhuja vielä kerran paradoksaalisesti toivoo, että pankkitilille jäisi rahaa, vaikka hän aikoo nostaa sen tyhjäksi.

Jouni Koposen (2003, 93-94) mukaan paradoksi pakottaa lukijansa etsimään selityksiä, koska sääntöpoikkeama tuottaa merkityksiin häiriön. Puhujan miljoonalla markalla ostettavat toiveet liittyvät osin rap-kontekstiin, mutta joukossa on myös toiveita, jotka eivät tunnu liittyvän oikein mihinkään. Puhuja yksilöityy albumilla niin vahvasti rap-kulttuuriin liitettyssä tematiikassa ja metalyyrisyudessa, että aiheista poikkeavat viittaukset kiinnittävät automaattisesti lukijan huomion. Omiaan retorisen minän läsnäoloa ja toiveiden poikkeavuutta korostamaan ovat myös kappaleeseen sisältyvät asennonvaihdot, jotka näyttäytyvät persoonan muutoksina: ilmaisutapa vaihtelee niin ensimmäisessä kuin toisessa säkeistössä tutun kolmannen persoonan ilmaisun ja toisaalta ensimmäisen persoonan ilmaisun välillä. Näin on esimerkiksi katkelmassa ”Haluisin et pankkitilille jäis rahaa kun sen tyhjäksi nostaa / Stöö halua saada tän kaiken, muuten menee hermot” (”Kultaiset leegot”, IVJ).

Albumin sanoituksissa rakentuukin tärkeänä ilmiönä myös leikki, jota on se, kun puhujan rannekello onkin käkikello, josta pongahtaa esiin käheästi raakkuva korppikotka (kts. ”Iso vauva Jeesus”, IVJ) tai kun puhuja toivoo takka-VHS-nauhaa, älyvessanpönttöä tai taikamattoa. Sanoitukset saavat tällöin *nonsensen* kaltaisia elementtejä. Tällä tarkoitan sitä, että retorinen minä tekee varsinkin ensimmäisellä puhetasolla hölynpölyä, absurdiutta, leikkiä ja epäloogisuutta ilmentäviä valintoja (Hosiaislouma 2016, 645-646).

Sanoitusten nonsense-mentaliteetti muistuttaa myös postmoderneille runoille tyypillisestä fragmentoitumisesta. Tällöin runot koostuvat limittäisistä ja päällekkäistä elementeistä eli esimerkiksi pastissista, parodiasta sekä rakenteellisesti ja muodollisesti keskenään hyvinkin erilaisten palasten sommittelusta (McHale 2001, 162), joista kuitenkin esimerkiksi Eevil Stöön sanoituksissa rakentuu jonkinlainen tarina rap-artistista. Ilmiötä

voidaan nimittää myös *heikoksi kerronnallisuudeksi*, jossa jo lähtökohtaisesti vähänlaisesti tapahtumallisia ja kertomuksellisia sisältävä runouden kirjallisuudenlaji saa vielä haastavampia elementtejä keskenään hyvin erilaisten palasten kokoamisesta. Runon tulkitsijan ajoittain mahdottomaksi tehtäväksi jää pohtia, onko keskenään hyvin irrallisten palasten välillä yhteistä maaperää. (McHale 2001, 162.) *Iso vauva Jeesus* -albumin kohdalla tämä näyttäytyy esimerkiksi runsaana intertekstuaalisuutena ja asennonvaihdoksina, sävyjen ja merkitysten radikaaleina eroavaisuuksina ja etenkin alluusioiden näennäisenä irrationaalisuutena. Hierarkkisen puhetasojen hahmottelun avulla on mahdollista tulkita ja liittää kokonaisuuteen ne näennäisen irralliset palaset, jotka laajemmassa kontekstissa sisältävätkin yhteyden esimerkiksi jo sanoitusten motiivina vakiintuneeseen räppäriyteen. Totuus kuitenkin on, että kaikki sanoitusten arvoitukset eivät ole ratkaistavissa tai kytkettävissä mihinkään. Palaan hetkeksi "Tooni"-kappaleen toiseen säkeistöön:

KC/MD Head Honcho, kylmän paskan tiputtaja
Kolmas silmä punasena, kusisten MC:iden niputtaja
Ei valkosen lipun liputtaja, lehmänkellon kilkuttaja
MS-tason kriippaaja, vähät turhasta paskasta piittaaja
Hongankolistaja, lounaseteleiden monistaja
Maailmankaikkeuden jäisimmän ulosannin omistaja
Iso vauva Jeestustelija, vanhan koulun pelaaja
("Tooni", IVJ.)

Katkelmassa puhujaan liitetään metonyymisiä nominilausekkeita, jotka pintapuolisesti näyttävät nonsensinä, humoristisena hölynpölynä. Puhujan nonsense-mentaliteettiin liittyy kuitenkin myös eräänlainen intratekstuaalinen, hierarkkisissa ristiriidoissa ilmenevä leikki: osa puhujatasolla nonsensinä näyttävistä ilmauksista onkin kolmannella puhetasolla tarkasteltuna rap-parodiaa, joka vaatii näyttäytyäkseen lukijaltaan valppautta ja tietoa parodian kohteista (Hutcheon 1985, 23). Esimerkiksi *lehmänkellon kilkuttaja* on metalyyrinen, sekundaari, äärimmäisen implisiittinen viittaus sanoitusten genreen. Lehmänkelloksi nimitetään äänitehostetta, jota käytetään usein gangsta rapin alalajissa, Memphis rapissa, jota Evil Stöön musiikin voidaan mieltää ilmentävän (kts. esim. "Et nappaa lipsumasta", IVJ).

Toisaalta *hongankolistaja*, kansankielinen sanonta pitkästä henkilöstä, ei tunnu

kolmannella puhetasollakaan viittaavan yhtään mihinkään. Retorinen minä on pikemminkin rakentanut hämmentävän ansan, jota lukija ei välttämättä kykenekään ratkaisemaan – jos niin on edes tarkoituskaan. Müllerin (1991, 117) intratekstuaalisen interfiguraalisuuden konseptiin liittyy retorisen refleksiivisyyden ohella ajatus siitä, että ilmiö voi näyttäytyä intratekstuaalisena monitasoisuutena, vaikkapa näytelmänä näytelmässä. Vastaavasti retorisen minän ääni käyttää albumin sanoituksissa leikkiä leikissä. Sanaleikeistä osa onkin ironisesti rap-alluusioita, osa on vain sitä itseään – leikkiä.

Retorisen minän ohjaama puhuja antaa "Kultaiset leegot" -kappaleessa lukijalle vielä metaforisen lukuohjeen: "Stöö halua saada tän kaiken, muuten menee hermot / muttei se taida olla mahdollista, Stöö on Sherlock". Säkeissä puhuja sulautuu Conan Doyleen (1887) Sherlock Holmes -hypohahmoon perustuvaksi hyperfiguuriksi. Etsivä Sherlock Holmes on varsin staattinen hahmo, joka pysyy fiktiivisestä kontekstistaan ja uudelleenkäytöstään huolimatta jotakuinkin samankaltaisena (Müller 1991, 112); *Sherlock* on myös nimitys, jota voidaan käyttää käänteisen antonomasian keinoin ilmaisemaan älykkyyttä, tarkkaavaisuutta tai kykyä ratkoa ja löytää asioita. "Kultaiset leegot" -kappaleen päättävä puhe-esitys on kuitenkin sävyiltään ironinen ja paradoksaalinen. Puhuja haluaisi saada kaiken ja Sherlock-hyperhahmona onnistuu ratkaisemaan arvoituksen ja toteamaan, ettei se ole mahdollista. Ironinen paradoksi syntyy siinä, että hypohahmoon liitetyt ratkaisemisen miellelyhtymät eivät toteudu, eli ratkaisua ei siis synny. Ratkaisu on ratkaisemattomuus. Samaan tapaan rakentuvat *Iso vauva Jeesus* -albumilla monet puhetilanteet. Lukijankin on vain oltava Sherlock ja todettava, että albumin leikkiä on ajoittain mahdotonta ratkaista tai purkaa.

3.9 "Luurangon luut"

Albumin yhdeksännessä "Luurangon luut" -kappaleessa esitellään uusi kubistinen näkökulma. Kappaleen sanoituksissa puhuja yrittää implisiittisen refleksiivisesti selittää, miksi toteuttaa interfiguraalisia muodonmuutoksiaan. Sanoituksissa puhujan kaksoisolennon, Ööts Liveen, olemukseen paneudutaan myös uudelleen.

Sanoitukset käynnistyvät puhe-esityksellä, jossa epäilijät ovat kyseenalaistaneet puhujan pärjäämisen; puhuja myös rinnastaa itsensä rumaan ankanpoikaseen ja joutseneen. Rinnastukset voidaan kolmannelta, tekstienvälisiä kytköksiä purkavalta puhetasolta käsin yhdistää Hans Christensenin "Ruma ankanpoikanen" (1843) -satuun, jossa ankat hyljeksivät joukostaan erottuvaa poikasta, aivan kuten "Luurangon luut" -kappaleen ensisäkeissä pientä

puhujaakin epäillään. Viittaukset lapsuuteen muistuttavat myös ”Mvda Fvck” -kappaleen aloitusmonologista, jossa sekä yksikön ensimmäisessä että kolmannessa persoonassa lausuva, retorisen minän ohjaama puhuja reflektoi arvet jättänyttä elämäänsä ja lapsuuden pohdintojaan. Niin puhujasta kuin ankanpoikasesta kasvaa kuitenkin lopulta uljas joutsen:

Ne epäili ja sano, että Stööstä ei oo mihinkään
Stöö on ruma ankanpoikanen ja liian lihava lentämään
Mutta katsokaa Stöötä nyt, Stöö on musta joutsen
Eikä ees tarvii räpyttää siipiä, kun muita korkeemmalle nousen
Stöö on originaali, siinä syy ja seuraus
(”Lurangon luut”, IVJ)

Kyseessä on interfiguraalinen kohtaus, joka rakentuu hypo- ja hyperhahmojen jännitteessä. Puhuja sulautuu ruman ankanpoikasen hyperhahmoksi ja muuttuu mustaksi joutseneksi, toisin kuin hypohahmo, joka alkuperäisessä fiktiivisessä kontekstissaan kasvaa vain tavanomaiseksi valkoiseksi joutseneksi. Interfiguraalinen sulautuminen ja hypo- ja hyperhahmon väliset jännitteet näyttäytyvät niin metaforana puhujan ylivoimaisuudesta rap-artistina kuin vihjeenä, joka ohjaa lukijan tulkitsemaan albumin sanoitusten salaisuuksia laajemmassa kontekstissa. Toisella puhetasolla ilmenevän valinnan, yksikön toisen persoonan käytön, kautta retorinen minä korostaa muuntautumista ja käskee lukijaa katsomaan ja kiinnittämään siihen huomiota: ”Mutta katsokaa Stöötä nyt, Stöö on musta joutsen” (”Lurangon luut”, IVJ).

Ensin metafora ilmenee *musta joutsen* -lausekkeessa. Tällä tarkoitetaan poikkeuksellista ilmiötä tai tapahtumaa, jolla on suuret vaikutukset.²³ Rinnastus jäsentyy implisiittisen metalyyrisenä kuvauksena puhujasta, joka *braggadocion* kautta jälleen kertoo olevansa erityinen ja vaikutusvaltainen. Muita korkeammalla vaivattomasti liitävän mustan joutsenen lentäminen tarkoittaa menestymistä ja puhujan ylivoimaisuutta rap-artistina.

Musta joutsen sisältää myös puhujan albumin sanoituksissa ilmennyttä pirullisuutta ja moninaisuutta toistavan allusion. Lausekkeella viitataan kolmannelta puhetasolta tulkittuna Darren Aronofskyn *Black Swan* (2010) -elokuvaan, jossa päähenkilö Nina vapautuu henkisistä kahleistaan esittäessään *Joutsenlampi*-baletissa mustan joutsenen roolin. Elokvassa Nina puhujan interfiguraalisen leikin tapaan sulautuu rooliinsa. Hänestä tulee

23 Kts. esim. emeritusprofessori Pekka Pihlannon määritelmä: Pihlanto, P. (8.7.2008). *Mustat joutsenet yllättävät*. Turun Sanomat. Haettu osoitteesta: <https://www.ts.fi/lukijoilta/1074293505/Mustat+joutsenet+yllattavat>

konkreettinen musta joutsen, jonka käsivarsista kasvaa siivet. Puhujankin muodonmuutos rumasta ankanpoikasesta uhkaavaksi ja ylivoimaiseksi mustaksi joutseneksi on ennen kaikkea tunnustus siitä, että puhuja saa voimansa ja vapautuksensa muodonmuutoksessa.

Toisaalta elokuvassa Ninan vapautumiseen mustana joutsenena liittyy nimenomaan luopuminen liiallisesta hyveellisyydestä ja puhtaisuudesta. Tämä kytkeytyy myös alkuperäisessä *Joutsenlampi*-baletissa hyvän ja pahan välillä näyttäytyvään taisteluun, jonka paha voittaa; baletissa musta, pirullinen joutsen korvaa valkoisen. Samanlainen pahuudessa ja hedonismissa ilmenevä vapautuminen ja voimaantuminen näyttäytyy myös puhujassa, monin tavoin. Jo lähtökohtaisesti Veli Stöönkin korvasi Eevil Stöö.

Kuten olen luennassani tulkinnut, albumilla aiemmin esiintyneet, lapsuutta kuvaavat kohtaukset (kts. esim. ”Mvda Fvck”, IVJ) ja yksikön ensimmäisessä persoonassa ilmaistut, painokkaat haavoittuvaisuuden sävyt (kts. esim. ”Udon”, IVJ) ovat kenties vihjanneet myös fiktiivisen runoilijaminän läsnäolosta. Samassa juonteessa mustaksi joutseneksi kasvamisen voisikin kenties myös tulkita retorisen minän äänessä vaikuttavan fiktiivisen runoilijaminän implisiittiseksi tunnustukseksi siitä, että hänenkin vapautuksensa on Eevil Stöönä.

”Lurangon luut” -kappaleessa fiktiivisen miljööön kuvaus näyttäytyy paikoittain konkreettisena. Esimerkiksi kohta usakolla kannabista polttavasta puhujasta hahmottuu näin:

Istun usakolla yksinäin ja mietin
Muistin kääriä spliffin, mutta minne laitoin liekin
Stöö on tyhjää, et kasvojen kohdalla mitään nää
Osa sekoo, kun koittaa Stöön ajatustenjuoksua selvittää
(”Lurangon luut”, IVJ.)

Katkelmassa puhuja ilmaisee yksikön ensimmäisen persoonan kautta istuvansa usakolla miettimässä. Persoonanvaihdos ja toisaalta toisella puhetasolla ilmenevä poikkeavuus eli erikoinen, vanhahtavakin ilmaisuvaihtelu *yksinäin* korostaa sanan semantiikkaa ja herättää lukijan huomion. Lukijan lähelle tuleva retorinen minä pyrkii kertomaan läsnäolostaan ja korostamaan kohtauksessa näyttäytyvää yksinäisyyttä.

Retorisen minän valinta muistuttaa monista muista albumin kappaleista, joissa yksikön ensimmäisen persoonan kautta on ilmaistu jonkinlaista haavoittuvaisuutta. Vihjaus liittyy myös fiktiiviseen runoilijaminään, joka albumin aikana on tuntunut rakentuvan nimenomaan

kohtauksissa, joissa puhuja on suhteellisen riisuttu itsensä ulkopuolelta poimituista merkityksistä (kts. esim. ”Mvda Fvck” ja ”Udon”, IVJ) ja kolmannen persoonan ilmaisun tuomasta etäisyydestä. ”Luurangon luut” -kappaleen ullakkokohtaus on niin ikään yksinkertainen, ajallisia ja tilallisia rajojakin saava, rajautunut tilanne, jossa puhuja istuu yksin ja miettii.

Seuraava säe ”Stöö on tyhjää, et kasvojen kohdalla mitään nää” (”Luurangon luut”, IVJ) muistuttaa ”Tyyppaa viel” -kappaleen kohtauksesta, jossa puhujan kasvot kuvattiin varjona, ja toisaalta biografisesta artistista, joka esiintyy kommandopipo kasvojen peittona. Sanaleikki rakentuu monitulkintaisuudessa, koska *tyhjällä* tarkoitetaan puhekielisesti myös hölmöä tai tyhmää ihmistä. Muun albumin kontekstissa *tyhjää* kuitenkin kenties viittaa ennen kaikkea albumilla rakentuvaan naamiolleikkiin, jossa puhujan häilyvä identiteetti saa merkityksiä interfiguraalisen sulautumisensa kautta. Puhujan muodonmuutokset toistavat voimaantumista ja vapautumista rooleissa. Ilmiö ei ole uusi, vaan jo antiikin jumalatkin käyttivät metamorfoosia naamiona ja aseena (Mikkonen 2016, 2251).

Katkelman lopussa retorisen minän ohjaama puhuja antaa implisiittisen lukuohjeen, joka korostaa lukijan roolia tulkinnassa. Albumin aikana retorinen minä on tehnyt hämmentäviä, puhujan, retorisen minän ja fiktiivisen runoilijaminän rajoja hämärtäviä valintoja, jotka ovat näyttäytyneet niin persoonanvaihdoksina kuin sävy muutoksina. Säe ”Osa sekoo, kun koittaa Stöön ajatuksenjuoksua selvittää” (”Luurangon luut”, IVJ) kuvaa puhujaa, joka jopa refleksiivisesti ilmaisee tiedostavansa oman monitasoisuutensa.

”Luurangon luut” -kappaleen kertosäkeistö kuuluu näin:

Stöö nousee siivillensä, liittää korkeemmalle kuin muut
Kuolleet nousee haudoistansa, kolisee ”Luurangon luut”
Mustan kuun loisteessa näkyy Stöön siluetti
Ei Stöö pilannu nuorisoo, nuorison pilas internetti
(”Luurangon luut”, IVJ.)

Kohtauksessa rakentuva objektivoiva kuvaus ilmenee kauhistuttavana ja toisaalta jälleen korostaa puhujan muodonmuutosta ja sen voimaa. Puhuja, musta joutsen, lentää majesteettisena, kun samanaikaisesti kuolleetkin heräävät henkiin, ja taivaalla killuva kuu loistaa mustana. Kolisevat luurangon luut ja haudoistaan nousevat kuolleet muistuttavat goottilaisesta elävän luurangon motiivista, jossa kuolema personifioituu ja omaksuu itselleen

maallisen ruumiin sulautumalla edesmenneen luurankoon. Luurangon hahmossa kuolema liikkuu ja pääsee käsiksi kuolevaisten maailmaan. (Georgieva 2014, 159.) Henkiin herätetyn edesmenneen kaltaisena ilmenee myös puhuja, joka on albumin kappaleissa saanut voimansa ja merkityksensä muuntautumalla menehtyneiksi suuruuksiksi, kuten Ol' Dirty Bastardiksi, Lisa "Left Eye" Lopesiksi (kts. "Iso vauva Jeesus", IVJ) ja Eazy-E:ksi ("Oon Eazy-E", IVJ). Toisaalta puhujan moninaisuus on albumilla usein kuvautunut kuolemiseen implisiittisesti tai eksplisiittisesti kytkeytyneenä. Puhuja on albumilla esimerkiksi pohtinut niin hautapaikkaansa (kts. "Mvda Fvck", IVJ) kuin ikiaikaisuuttaan (kts. "Iso vauva Jeesus", IVJ). Kun puhuja sulautuu hahmoihin, hän metaforisesti uuttaa itseensä elinvoimaa.

"Luurangon luut" päättyy säkeeseen, joka vahvistaa tulkinnan Ööts Liveestä puhujan nurinkurisena kaksoisolentona: "Redrum on väärinpäin murder ja Eevil Stöö Ööts Livee". Tätä vihjaa myös Stephen Kingin *Hohto* -romaaniin (eng. *The Shining*, 1977) ja Stanley Kubrickin elokuvaan (1980) viittaava ilmaus *redrum*. Sana rakentuu anagrammina *murderista*, murhasta, eli jonkinlaisesta pahasta puolesta. Ööts Livee on käänteisenä näyttäytyvä kaksoisolento, paha sijainen, joka tarpeen niin vaatiessa astuu alkuperäisen tilalle ja aiheuttaa sekaannusta (Envall 1988, 27-28).

"Luurangon luut" -kappaleessa puhuja haluaa myös tarjota jonkinlaisen selityksen muodonmuutoksilleen, jotka ilmenevät jopa groteskeina, jollakin tapaa ihmisyyden rajoja venyttävänä sulautumisina hahmoihin ja todellisiin henkilöihin (kts. Giaccherini 2005, 61). Albumin sanoitusten aikana puhuja onkin korostanut paha puolta, jonkinlaista demonisuutta itsessään. Esimerkiksi "Luurangon luut" -kappaleessa puhuja nimeää itsensä "kaiken pahan juureksi". Vihjaukset demonisuudesta näyttäytyvät myös niin Damien-hyperhahmoksi sulautumisessa (kts. "Aivovamma", IVJ) kuin jo puhujan Eevil-nimessä. Myös esimerkiksi "Iso vauva Jeesus" -kappaleessa puhuja kertoo muistuttavansa demonia; toisaalta Ööts Liveenkin käänteisyys implikoi jonkinlaista *Manaaja* (eng. *The Exorcist*, 1973) -elokuvasta tuttua paha puolta, käänteistä maailmaa, jossa niin kristilliset ristit kuin ihmisen perimmäinen luonnekin kääntyvät nurinkurin. Mustanpuhuvaan naamioon meikattu ja mustaan kaapuun puettu (kts. "Iso vauva Jeesus", IVJ) puhuja vihjaa jo ulkoisestikin identifioituvansa pimeään puoleen. Puhujan moninaisuus, roolien ja naamioiden pukeminen ja riisuminen ja uskonnolliset viittaukset muistuttavat Raamatun Markuksen kirjan riivatusta, jonka vallanneet demoniset henget kertovat Jeesukselle nimekseen "Legioona, sillä meitä on monta".

Ajatus puhujan demonisuudesta ei kuitenkaan tarkoita eksplisiittistä pahuutta. Demonit ennen kaikkea esittävät yhteiskunnan rajoilla kipuilevia olentoja, joiden olemus ilmenee ihmisyyden tukahdutetuissa, paheksutuissa piirteissä. Olennot pakottavat kyseenalaistamaan sen, mitä mielletään jotenkin ”normaaliksi”. (Punter & Byron, 263-264.) Rap-mafioson elämää elävä, kannabista polttava ja yliluonnollisesti lukuisiin hahmoihin sulautuva puhujakin elää jossakin näillä rajoilla. Puhuja esimerkiksi ”Aivovamma”-kappaleessa tituleeraakin itseään *outolinnuksi*.

Puhujan demonisuus herättää kuitenkin myös sympatiaa (kts. Punter & Byron 2004, 265). Varsinkin albumin haavoittuvaisemmissa sävyissä, joita ”Luurangon luut” -kappaleen kertomus rumasta ankanpoikasesta mustaksi joutseneksi muuttumisesta demonstroi, puhuja haluaa korostaa myös pahojen konnotaatioidensa taustoja ja ikään kuin selittää lukijalle, miksi on sellainen kuin on. Puhujan sympaattisuutta vahvistavat myös humoristiset ja lempeät sävyt, kuten mafiaelämän rinnastuminen keinutuoliin (kts. ”Mvda Fvck”, IVJ) tai pahuutta laimentavat selitykset. Sellaisena näyttäytyy esimerkiksi katkelma ”Aivovamma”-kappaleesta:

Onko Stöö helvetin hyvä vai helvetin paha
Vaihtoehtoja kaksi
Stöö valitsee vaihtoehdon B, onhan pimee tyyli OG
Vittuun säännöt, Stöön ympyrä on soikee
(”Aivovamma”, IVJ)

Kuten katkelma osoittaa, puhuja jäsentyy ennemmin hyvän ja pahan rajalla ja valitsee pahuuden, joka on pikemminkin rajojen venyttämistä – ”soikea ympyrä” – kuin eksplisiittistä pahuutta. Myös ”Luurangon luut” -kappaleen kertosaikojen irrallinen tunnustus avautuu puhujan selittelynä: ”Ei Stöö pilannu nuorisoo, nuorison pilas internetti”. Tällä kolmannella puheosalla tulkittuna kenties viitataan kannabiksen ja rikollisuuden ympärillä pyöriin rap-aiheisiin, joista puhujakin usein räppää ja joista rap-musiikkia on kritisoitu (Hilamaa & Varjus 2000, 186). Puhujakin haluaa korostaa, että hänen hedonistisuutensa ei aiheuttanut pahaa – sen teki internet. Puhujan demonisuus vihjaa ennemmin ulkopuolisuuden ja haurauden kokemuksista kuin eksplisiittisestä pahuudesta.

”Luurangon luut” -kappaleessa retorisen minän ohjaama puhuja tarjoaa implisiittisen refleksiivisen selityksen muodonmuutokselleen: hänestä tuli musta joutsen, paha Evil Stöö,

koska häntä ruman ankanpoikasen tapaan epäiltiin ja syrjittiin. Sanoituksissa yhteen kytkeytyvät monenlaiset albumin aikana esiintyneet elementit. Tärkein on puhujan muodonmuutos rumasta ankanpoikasesta jonkinlaiseksi käänteisyyttä ilmentäväksi mustaksi joutseneksi, joksi kasvaessaan puhuja on löytänyt voiman, josta uuttaa itseensä ja haurauteensa. Tuo voima perustuu rooleihin. Puhuja vapautuu ja vahvistuu omaksuessaan elävän kuoleman tavoin hahmoja.

3.10 ”Kolmannen silmän kyyneleet”

”Kolmannen silmän kyyneleet” on albumin kymmenes kappale, joka jatkaa ”Luurangon luut” -kappaleen tunnelmointia ja albumin muodonmuutosten taustoitusta. ”Kolmannen silmän kyyneleet” -kappaleessa puhuja jäsentyy ironisena gangstaräppäri ihanneminänä kuoleman tematiikan kautta. Kappale rakentuu myös melodramaattisena, fragmentoituneena kunnianosoituksena edesmenneille.

Gangsterielämän vaarallisuus kiteytyy jatkuvaan kuoleman uhkaan. Vihollinen voi olla missä tahansa ja kuolema koittaa milloin tahansa. Murhasta ja väkivallasta puhutaan gangsta rapin korpuksessa hyvin välittömäänkin sävyyn, kuin ohimennen. (Hampstead 2012, 94.) Puhujan fatalismi rakentuu rap-viitekehyksessä kuitenkin jälleen ironisena, koska välittömyyden sijaan puhuja suree ja murehtii kuolemaa. Kappaleen ensimmäisessä säkeistössä jäsentyy metalyyrisiä ja nonsensenkin sävyjä saava kuvaus puhujasta:

Stöö on tunteellinen synkkämieli, pilviräppi-Geronimo
Savua nousee sieraimista, silti järkyttävä dänkkihimo
Stöö on A1-arkkienkeli, antakaa Stöön leijua
Ette pysty Stöötä koskettaa, mut elämä on epäreilua
On Stööllä päällä sähköankeriaista punottu potkupuku
Iso vauva Jeesus ei koskaan pois nuku
Joskus saattaa lepuuttaa toinen silmä auki, toinen kiinni
Herrasmies Stööllä päässä knalli ja aivot, kädessä punaviini
Vyöllä kolme olutta, Stöön kauniit silmät seisoo päässä
Stöön live-keikat vailla vertaa, seisoo jäässä
Kaikki tekee virheitä, Stöö on tehny niistä taidetta
Stöö on kiersilmäinen Mona Lisa eikä silmäleikkauksille aihetta
Ei toivoa, me kustiin tää, siks taustal lopunajan urut

Stöö on nuori Kirka Babitzin, pyyhin silmistäsi surut
Kun se hetki lyö, muista nämä sanat
Se on menoa nyt, hyvää yötä madafakas
(”Kolmannen silmän kyöneleet”, IVJ.)

Ensimmäisessä säkeessä on interfiguraalinen juonne, kun puhuja sulautuu Geronimon – eli apassitaistelijan ja -päällikön – hyperhahmoksi. Todellinen henkilö tuo hyperhahmoon todennäköisesti taistelijan merkityksiä, jotka muistuttavat muun muassa Laikasta ja Bruce Leestä, joiden väliin puhuja haluaa tulla haudatuksi (kts. ”Mvda Fvck”, IVJ) tai Rambon, Rockyn ja Cobran tähdittämästä elokuvasta, jonka puhuja haluaa miljoonalla markallaan tehdä (kts. ”Kultaiset leegot”, IVJ). Etuliite *pilviräppi* viittaa metalyyrisesti albumilla usein esiintyneeseen kannabikseen ja toisaalta rapin aiheisiin.

Katkelmassa kuvataan myös puhujan olemusta. Puhujan esimerkiksi kerrotaan pukeutuvan sähköankeriaista punottuun potkupukuun, olevan kiersilmäinen ja pitävän päässään knallia ja kädessään punaviinilasillista; puhujan vyöllä sen sijaan on kolme olutta. Säkeistössä puhuja sulautuu myös vuonna 2007 kuolleen Kirka Babitzinin hyperhahmoksi. Säkeistö sisältää sanaleikkienä rakentuvat alluusiot Kirkan kappaleisiin: ”Stöö on nuori Kirka Babitzin, pyyhin silmistäsi surut / Kun se hetki lyö, muista nämä sanat” -säkeet viittaavat Kirkan levyttämiin kappaleisiin ”Hetki lyö” (1969) ja ”Surun pyyhit silmistäni pois” (1988), joista molemmat mielletään ikivihreiksi iskelmiksi.

Osa säkeistön kuvauksista ei avaudu kolmannen puhetason kontekstuaalisessa analyysissakaan, vaan kuvaukset jäävät irrallisiksi nonsense-häivähdyksiksi. Esimerkiksi knalli ja alkoholijuomien kanniskelu eivät tunnu liittyvän juuri mihinkään – jälkimmäinen ehkä ohuelti rap-tematiikkaan liitettyyn juhlinnan motiiviin (Hampstead 2012, 87). Puhujan sähköankeriaista punottu potkupuku, jälleen etäältä kolmannessa persoonassa kuvattuna, implisiittisesti vihjaa ulkopuolisuuden ja haavoittuvaisuuden kokemuksista, joista puhuja on lausunut esimerkiksi edellisessä ”Luurangon luut” -kappaleessa. Potkupuku saattaa ensimmäisellä puhetasolla olla fiktiivisiä ulottuvuuksia saavan puhujan asu, mutta kolmannella puhetasolla tulkintana on metafora siitä, että kukaan ei uskalla tai voi tulla puhujan – tai kenties taustalla vaikuttavan retorisen minän ja täten fiktiivisen runoilijaminän – lähelle.

Kuolemattomuuteen liitetyt pohdinnat kuuluvat olennaisesti puhujan mieliaiheisiin. Kuolema itsessään on ihmisyydelle hyvin perimmäinen pohdinnan aihe, jonka

vääjäämättömyyttä on yritetty ymmärtää aina. Groteskeimmillaan kuoleman ymmärtäminen on rakentunut yrityksenä kursia kuolleista eläviä, kuten Mary Shelley'n *Frankenstein*-teoksessa (1818). (Georgieva 2014, 155-156.) Frankensteinin hirviö muistuttaa monellakin tapaa puhujaa, jota niin ikään kasataan kokoon esimerkiksi interfiguraalisin keinoin monista palasista ja joka ”Luurangon luut” -kappaleen luennassa mainitsemaani tapaan ilmenee tässäkin kappaleessa edesmenneet – nyt Kirkan – henkiin herättävänä elävänä luurankona. Menneisiin musiikkimailman suuruuksiin, kuten Kirkaan ja Eazy-E:hen, sulautuminen vihjaa myös metalyyrisestä motivaatiosta. Puhuja pyrkii korostamaan – ja kenties itsensäkin vakuuttamaan – valitsemallaan musiikin legendojen kuvastolla olevansa itsekin yksi heistä, legenda.

Albumin monessa kappaleessa puhuja on joko edeltävän katkelman tapaan ollut kiinnostunut löytämään reseptin kuolemattomuuteen tai vaihtoehtoisesti pitänyt itseään jo kuolemattomana. ”Kolmannen silmän kyneleet” -kappaleessa puhuja lausuu: ”Iso vauva Jeesus ei koskaan pois nuku / Joskus saattaa lepuuttaa toinen silmä auki, toinen kiinni”. Monitulkintainen sanaleikki rakentuu interfiguraalisessa antonomasiassa: *Iso vauva Jeesus* -nimikkeellä puhuja viittaa joko itseensä tai Ol' Dirty Bastardiin, joka on edesmennyt. Toisaalta sanaleikki vihjaa myös Jeesuksesta, joka Raamatun kertomusten mukaan kolmantena päivänä kuolemastaan heräsi henkiin ja eli ikuisesti taivaassa; *pois nukkumisella* tarkoitetaan kuolemista. Ironisuus rakentuu säkeen toisella puoliskolla kuolemattomuuden saadessa inhimillisiä sävyjä – puhujan ”silmiä lepuuttamisen” muodossa – kun nukkumiselle annetaankin arkisempia, jopa tavanomaisen torkkumisen konnotaatioita. Säeparin retoriset valinnat kuitenkin liittyvät niin puhujan kuin rapin kanonisoidun artistin, *Big Baby Jesus-ODB:n*, jumalten joukkoon. Sanoma avautuu kuoleman uhmaamisena: todellisuudessa jo edesmennyt ODB tai kuolemaa pelkäävä puhuja, eli molemmat *Iso vauva Jeesus* -nimikettä kantavat rap-tähdet, eivät koskaan kuolekaan.

Nonsense-menteliteetti ja heikkoon kerronnallisuuteen liitetty sekalaisten elementtien sommittelun ja mosaiikin tekniikka näyttäytyy ”Kolmannen silmän kyneleet” -sanoitusten kohtauksissa vahvana. Kertosäkeistössä puhuja viljelee kunnianosoituksia yhdelle elävälle ja monille jo menehtyneille showpainijoille. Kyseessä on muusta albumista täysin irrallinen aihe, joka juuri irrallisuutensa vuoksi saa jopa makaaberin paradisia sävyjä. Retorisen minän aihevalinta kummastuttaa:

Ultimate Warrior on poissa, valuu kolmannen silmän kyyneleet
Rest in Peace, Randy Savage, valuu kolmannen silmän kyyneleet
Rick Rude, lepää rauhas, valuu kolmannen silmän kyyneleet
Ric Flair on melkein kuuskymmentä, valuu kolmannen silmän kyyneleet
("Kolmannen silmän kyyneleet", IVJ.)

Ric Flairiin liitetty säe "Ric Flair on melkein kuuskymmentä, valuu kolmannen silmän kyyneleet" tuntuu jälleen tarjoavan vihjeen ja implisiittisen lukuohjeen, joka suuntautuu myös muihin albumin sanoituksiin. Kolmannella, kokoavalla puhetasolla tarkasteltuna valkenee, että puhuja pelkää kuolemaa ja vanhenemista. Ric Flairinkin kuudenkymmenen vuoden ikä huolestuttaa.

Parhaimmassa, kun puhuja kieltäytyy kuolemasta ja viimeiseen asti sitä vastustaa, hän ehkä saavuttaa kuolemattomuuden (kts. Georgieva 2014, 160). Kuolemaan, kuolemiseen ja vanhenemiseen liittyviä konnotaatioita puhuja on albumin aikana viljellyt runsaasti. Esimerkiksi "Mvda Fvck" -kappaleessa puhuja kuvaa itseään puolikuolleeksi; puhuja myös sulauttaa itsensä "Aivovamma" -kappaleessa niin saatanalliseksi Damien-hyperhahmoksi kuin toteuttaa jumalana luomiskertomuksia. Puhujan sulautuminen ikiaikaisiksi miellettyihin olentoihin on jälleen keino välttää kuolemista. "Tooni" -kappaleessa puhuja punoo jopa salatieteiden juonia pysyäkseen ikuisesti nuorena kuin Herkko:

Herkko ei vanhene ehkä koskaan, mutta diagnoosi on auki
Stöö salaa opiskeli salatiedettä, koska on Herkolle kade
Siks okkultisti-Stöö on hyvin säilynyt niinku Sade
("Tooni", IVJ.)

"Tooni" -kappaleen katkelmassa puhuja on enemmän tai vähemmän onnistunut mustassa magiassaan, hän on nimittäin nuorekas kuin muusikko Sade Adu, joka yli kuudenkymmenen vuoden iästään huolimatta näyttää edelleen todella nuorelta. Samassa kappaleessa puhuja myös spekuloi, että "tuskin delaa" – eli puhekielisesti kuolee – koskaan.

Edeltävän "Tooni" -katkelman lisäksi esimerkiksi "Kultaiset leegot" -kappaleessa puhuja toivoo videopelien tapaan "kolmea lisäelämää", jotta voisi estää oman kuolemisensa. "Luurangon luut" -kappaleessa puhuja eksplisiittisesti kertoo, ettei pelkää kuolemaa. Kohtaus muun albumin kuolemanpelkoa ja kuoleman välttelyä toistavassa kontekstissa haistahtaa

ylikompensaatiolta:

Stöö laskee hitaasti kymmeneen ja hengittää syvään
Stöö tarkisti, että osaa laskea ja että on edelleen elossa
Vaikka vitut välittää laskutaidosta, eikä kuolema pelota
("Luurangon luut", IVJ.)

Kuolema on lopputulos johon kaikki maailman kertomukset, niin fiktiiviset kuin todelliset, päättyvät. Kuolema on kaikenkattava, kaikkivoipainen ja kaikkien vääjämätön kohtalo (Georgieva 2014, 160). Ehkä puhujan kuolemattomuuden tavoittelu kiteytyykin Otto Rankin (viitattu Envall 1988, 25) huomioon moninaisuuden merkityksistä: monistautuminen tai jakautuminen on suora reaktio kuolevaisuuteen; kun puhuja rakentuu monien hahmojen merkityksissä, hän ei voi koskaan menehtyä. Albumin sanoituksissa jatkuva roolien ottaminen ja niihin sulautuminen saa jo jonkinlaisen perustelun: monistautuessaan puhuja vahvistaa itseään ja jakautuessaan takaa kuolemattomuutensa.

3.11 ”Et nappaa lipsumasta”

Lukijalle on albumin aikana konkretisoitunut, että kubistisuus (Seutu 2009, 53-54) näyttäytyy *Iso vauva Jesus* -albumin sanoituksissa vahvasti. Sanoitukset ovat sommitelma, jonka puhetilanteissa puhuja jäsentyy hyvin rajatusti ironisen gangstaräppäri ihanneminäksi. Tätä yksilöitymistä kuitenkin lähestytään lukemattomista näkökulmista erilaisten interfiguraalisten hahmojen, alluusioiden ja retorisen minän toisella puhetasolla tekemien leikillisten ilmaisuvaihtelujen kautta; implisiittisimmillään jo fiktiivisen runoilijaminän – rap-artistin – läsnäolo on näkökulma gangstaräppäriyteen. Tietyntyylinen toistuvuus on keino hahmottaa, mikä sanoituksissa on olennaista. Toistuvuus esimerkiksi alleviivaa motiivien ja teemojen jäsentymistä (Lummaa 2007, 54) ja täten puhujan yksilöitymistä.

”Et nappaa lipsumasta” on varsinkin toiston perspektiivistä mielenkiintoinen katsaus niin albumin yksittäisiin kappaleisiin kuin tematiikkaan. Sanoituksissa rakentuu eräänlainen nurinkurinen mosaiikki, kertaus siitä, millaisena albumi näyttäytyi ennen albumin viimeisen, irrallisen rakentuvan ”Yksijäinen”-kappaleen joutsenlaulua ja loppuhuipennusta. ”Et nappaa lipsumasta” nostaa myös esiin mielenkiintoisen ajatuksen: onko albumi yksittäinen rooliruno runokokoelman sijaan?

"Et nappaa lipsumasta" -kappaleen otsikko on suomenkielinen versio englanninkielisen slangin fraasista *caught slippin'*, jolla tarkoitetaan nimensä mukaisesti sitä, kun joltakulta lipsuu kontrolli tai ote tilanteesta. Puhujalle näin ei käy. Sanoitukset näyttävät metalyyrisenä *braggadociona* ja uhitteluna, joka kohdistetaan toisen persoonan käytön avulla suoraan lukijoille lausutuksi sanomaksi:

Vaikka ajat olis kovat, et nappaa Stöötä lipsumasta
Kadut on kylmät mut ei lopeta kutsumasta
Stöö hiippailee ja kriippaa, taivaanportit piippaa
Ei ne halua Stöötä sinne, yksikin on liikaa
(*"Et nappaa lipsumasta"*, IVJ.)

Kappaleen kertosäkeistössä puhuja yksilöityy jälleen rap-tematiikan mukaisesti kaduilla viihtyvänä ja hiipivänä kovanaamana, jolta ote ei lipsu koskaan. Ironinen sävy rakentuu, kun taivaanportit kuvautuvat lentokentän turvatarkastuksen tai kaupan turvaporttien kaltaisina. Portit päästävät piippavaa ääntä, kun puhuja yrittää niistä lipua läpi. Katkelman perusteella puhujassa piippaa jokin ominaisuus – kenties monissa kappaleissa implikoitu pirullisuus (kts. esim. *"Luurangon luut"*, IVJ) – jonka vuoksi portit eivät aukene, eikä puhuja pääse taivaaseen.

Kertosäkeistöön sisältyy myös implikaatioita, jotka avautuvat vain albumin aiempia kappaleita tarkastellen. Esimerkiksi puhujan tieto taivaanporteista ja puhujan porttikiellosta rakentaa kausaalisuutta, joka viittaa albumin runsaisiin mainintoihin kummituksena, demonina, edesmenneenä tai yliluonnollisesti virittäytyneenä hahmona toimimisesta. Jos puhuja on käynyt kokeilemassa taivaanportteja ja saanut porttikiellon, hän on jollakin tavalla kykeneväinen kulkemaan tuonpuoleisen ja tämän maailman rajalla. Tämä oli odotettavissa, koska albumin sanoitusten mukaan puhuja on myös ollut jumalan kaltaisena olentona luomassa krapulaa, tulta ja poliisien huijaamista (kts. *"Aivovamma"*, *"Iso vauva Jeesus"*, IVJ). Taivas, raamatullinen "hyviksi" miellettyjen ihmisten tuonpuoleinen, viittaa jälleen myös kuolevaisuuden pohdintoihin, joita käsittelin *"Kolmannen silmän kyneleet"* -kappaleen luennassa.

Toisaalta kertosäkeistön viimeinen säe vihjaa *Ööts Liveen*, roolien ja naamioiden omaksumisen ja puhujan identiteetin fragmentoitumisen suuntaan: "Ei ne halua Stöötä sinne, yksikin on liikaa". "Yksikin on liikaa" on sanonta, jota käytetään ilmaisemaan sitä, kun jokin

asia on toden teolla epähaluttu tai epämieluisa. Kertosäkeistön ja laajemmin albumin kontekstissa sanonnan käyttö kuitenkin saattaa sisältää muunkinlaisia implikaatioita. Viittaus voi kohdistua myös retorisen minän monistautuvaan *imitointiarvausleikkiin*, jota lukija on todistanut; kyseessä saattaa olla retorisen minän keino ujuttaa implikoituja lukuohjeita sanoitusten lomaan.

Stöö on tehnyt tätä paskaa jo tovin, mutt"Et nappaa lipsumasta"
Saakelin sympaattista Stöötä, saatanan synkkää poikalasta
Derrickin Rolex-lehmänkellot ja voodooorummut rullaa
Ei Stöö tarvii muita, erakkona tänkin biitin itse murhaa
Jäinen hölmöläinen, löysäruuvi-dänkinhitsuaja
Sitä saa mitä tilaa, Stöö sai kiinalaista pizzaa
Ja muuta paskaa, kun ei osannu päättää mitä safkaa
Poliisit saattaa kuunnella puhelinta, siks Stöö faksaa
Herkolle aarrekartan, X:n kohdalle haudattu ruumis
Stöö on haudankaivaja sillon ku on rehellisesti duunis
Stöö on valepukki, oikeella pukilla on sarvet
Stöö näyttää enemmän Rambolta, johon elämä on jättäny arvet
Stöö on yhden miehen jengi, Stöö vastaan maailma
Jos Stööltä kysyy, mikä vituttaa, Stöö vastaa ”Maailma”
Stöö ei oo negatiivinen, vaikka siltä aattaa kuulostaa
Säätiädotuksessa Stöö maailmanloppua ennustaa
(”Et nappaa lipsumasta”, IVJ.)

Kappaleen ensimmäinen säkeistö rakentuu sommitelmana, johon on valikoitu paloja albumin aiemmista kappaleista. Säkeistön toinen säe ”Saakelin sympaattista Stöötä, saatanan synkkää poikalasta” sisältää saman ”saatanan synkkä poikalapsi” -nominilausekkeen, joka oli ”Iso vauva Jeesus” -kappaleessa; leikillisuus rakentuu toisella puhetasolla ilmenevien vahvikesanojen, *saakelin* ja *saatanan* käytössä. Puhekielessä *saakeli* mielletään ”sopivaksi” voimasanaksi, *saatana* taas on epäkohtelias kirokana.

Seuraavissa säkeissä retorinen minä leikittelee metalyyrisyydellä, joka kohdistuu myös albumiin kokonaisuutena: ”Derrickin Rolex-lehmänkellot ja voodooorummut rullaa / Ei Stöö tarvii muita, erakkona tänkin biitin itse murhaa” (”Et nappaa lipsumasta”, IVJ). Jälkimmäisessä säkeessä puhuja primaarin metalyyrisesti viittaa siihen, että *Iso vauva Jeesus*

-albumi rakentuu yksinomaan yhden artistin monologina. Rap-levyillä tavallisesti on vierailijoita; myös muilla Eevil Stöön albumeilla on näin. Viittaukset albumin tuottajan, Nuoren Derrickin, käyttämiin musiikillisiin efekteihin ovat esiintyneet albumilla aiemmin muun muassa kappaleissa "Tyypää viel" ja "Tooni", joista jälkimmäisessä puhuja on *lehmänkellon kilkuttaja*.

Säkeistön loppupuoliskon säe "Stöö näyttää enemmän Rambolta, johon elämä on jättänyt arvet" yhdistyy aiempiin kappaleisiin "Kultaiset leegot" ja "Mvda Fvck". Jälkimmäinen kappale alkaa monologilla, jossa puhuja muistelee lapsuuttaan ja pohtii sitä, miten elämä on jättänyt arvet. "Kultaiset leegot" -kappaleella puhuja haluaa miljoonalla markalla tehdä elokuvan, jossa pääosissa ovat Rambo, Cobra ja Rocky. Kaikki kolme ovat taiteilijoita eri tavoin: Rambo on armeijan toimintasankari, Cobra Commander on G.I. Joen vihollinen ja roisto, Rocky taas on nyrkkeilijä. Puhuja kuvaa itseään arpisen Rambon näköiseksi, jolla hän alleviivaa itseensä useasti albumilla yhdistämänsä selviytymisen konnotaatiot. Piirre näyttäytyy ensimmäisen kerran jo "Udon" -kappaleen ensimmäisessä säkeistössä: "Edelleen koitan vaan selviytyä, Stöö on selviytyjä" ("Udon", IVJ), jossa retorinen minä korosti puhujan ja retorisen minän väliin syntyvää fragmentoitumisen etäisyyttä. Vastaavasti selviytyjiä puhuja on ihailut myös muun muassa "Mvda Fvck" -kappaleella, jossa hän haaveili tulevansa haudatuksi Laikan ja Bruce Leen väliin.

Faksi on jälleen 1980- ja 1990-luvuille virittäytynyt alluusio, joka muistuttaa "Kultaiset leegot" -kappaleen takka-VHS-nauhasta ja "Oon Eazy-E" -kappaleen *Heitä sikaa* -pelistä. Säkeistön loppupuoliskon "Stöö on" -alkuisten säkeiden paralleelisuus myös herättää lukijan huomion. Säkeissä puhuja muun muassa kertoo olevansa päivätyössä haudankaivanaja, mikä muistuttaa "Kolmannen silmän kyneleet" -kappaleen kuoleman tematiikasta ja "Luurangon luut" -kappaleen kammottavasta hautausmaakohtauksesta, jossa kuolleet heräsivät henkiin ja nousivat haudoistaan. Säkeistön "Stöö on yhden miehen jengi" -säe tuntuu jälleen tarjoavan implisiittisen lukuohjeen, jolla vihjataan puhujan moninaisuutta.

Säkeistö päättyy synkästi, kun puhuja kertoo maailman ärsyttävän – eli puhekielisesti *vituttavan* – häntä. Puhuja myös ennustaa maailmanloppua, mikä viitanee "Udon"-kappaleeseen, jossa puhuja itkee kolmannesta silmästä ja puhuu ajasta, kun "maailma palaa".

Toisessa säkeistössä puhuja kertoo olevansa Memphisistä, Tennesseestä kotoisin oleva rap-artisti, joka siemailee Jaloviinaa ja istuu studiossa:

Ei Eevil Stöö oo pelkuri, vaikka lähti pakoon kuuraa
Takaisin juurilleen, matkakohde Memphis, Tennessee
Matkalle pakkas korkatun Jallun, rahat ei riittäny Hennessyyn
Et silti nappaa Stöötä lipsumasta,
vaan luultavasti Derrickin kanssa studiosta istumasta
Huone on täynnä savua, Stöö on orgaaninen savukone
Löydät ittes pöydän alta, jos ei ole kova tole
Stöö löytää ittensä huipulta ja korkeet paikat kammottaa
Stöö on mystinen hahmo, helvetin vaikee hahmottaa
Läpinäkyvä Predator, mut ihan skidisti komeempi
("Et nappaa lipsumasta", IVJ.)

Katkelmassa toistetaan ironisen gangstaräppäriin ihanneminän identiteettiä esimerkiksi kappaleiden "Oon Eazy-E" ja "Tyyppaa viel" tapaan. Puhuja on niin rap, että hänen kotiseutunaankin on Memphis, joka on Memphis rap -alalajin keskus. Kyseessä on metalyyrinen leikki, jossa kotiseudun kertoessaan puhuja raamittaa myös Eevil Stöön musiikin genren. Vastaavanlaisia, suhteellisen ekspliittisiä luonnehdintoja on esiintynyt myös aiemmissa kappaleissa: esimerkiksi "Tyyppaa viel" -kappaleessa puhuja kuvailee itseään ”syvälliseksi gangstarap-MC:ksi”. Viittaus Memphisiin on myös mielenkiintoinen, koska poikkeuksellisesti sanoitukset saavat kausaalisia elementtejä, kun puhuja on lähtenyt jo matkalle. Albumin kertomus lähestyy loppuaan.

Gangstaräppäriyden tematiikkaan katkelmassa viitataan muun muassa puhujan kuvausten kautta. Puhuja luonnehtii "Et nappaa lipsumasta" -kappaleen katkelmassa itseään ”orgaanisena savukoneena”, millä puhuja metaforisesti tarkoittaa sitä, että runsaan kannabiksen polttamisen vuoksi hänen sieraimistaan jatkuvasti tupruaa savua. Toisaalta gangstaräppäriys rakentuu metalyyrisiä ja autobiografisia ulottuvuuksia saavassa säkeessä ”vaan luultavasti Derrickin kanssa studiosta istumasta” ("Et nappaa lipsumasta", IVJ), jossa puhuja toteaa olevansa äänitysstudiolla. Ironisuus rakentuu esimerkiksi puhujan Tennesseeen-matkan yhteydessä, kun matkalleen puhuja ottaa juomaksi mukaan jo avatun Jaloviina-pullon – eli puhekielisesti *Jallun* – joka jälleen tuo sanoitukseen leppoisuuden ja kotoisuuden sävyjä ja toisaalta kontrastin yhdysvaltalaisen rapin ja gangstaräppärien ja puhujan suomalaisen versioinnin välille. Jaloviina on suomalainen hyvin halpa ja yleinen viinamerkki ja tunnettu suomalaisten rock-muusikoiden juoma.²⁴Puhuja saa rap-dominanssista ja erinomaisuudestaan

24 Kts. Tammenheimo, P. (13.3.2018). *Tähdet rivissä – Jaloviinan monet kasvot*. Shaker-lehti. Haettu

huolimatta myös inhimillisiä sävyjä, koska rap-kappaleiden tunnettuun konjakkiiin, Hennessyyn,²⁵ ei nyt ollutkaan tällä matkalla varaa.

Toiseksi viimeinen säe ”Stöö on mystinen hahmo, helvetin vaikee hahmottaa” (”Et nappaa lipsumasta”, IVJ) toistaa albumin mielenkiintoisia intratekstuaaliseen interfiguraalisuuteen ja refleksiivisyyteen asettuvia elementtejä. Puhuja eksplisiittisesti ilmaisee tiedostavansa oman mystisyytensä ja hankalan määrittelynsä. Kyseessä on myös toisto monen muun kappaleen samasta sanomasta: puhuja on kuvaillut sanoituksiaan muun muassa *imitointiarvausleikiksi* ja itseään varjoksi (kts. ”Tyyppää viel”) ja tyhjäksi (kts. ”Luurangon luut”), jonka kasvojen kohdalla ei ole mitään. Säkeessä toistuu sama sanoma, jonka mukaan puhujan yksilöityminen on haurasta ja fragmentoitunutta ja täten vaikeaa hahmottaa. Kyseessä on vahvistus albumin rooli- ja naamiroleikille, joka on roolirunouden tyypillinen piirre (Hökkä 1995, 111).

Runokokoelman – tässä tapauksessa albumin – ominaispiirre on se, että kokoelman runot suhteutuvat toisiinsa. Eevil Stöön *Iso vauva Jeesus* -albumi jäsentyy saumattomana sommitteluna runoista, joiden yhteydet eivät ole niinkään kausaalisia kuin hyvin assosiatiivisia. Kappaleet yhdistyvät toisiinsa esimerkiksi kuvaston, sanaston ja asenteiden kautta. (Haapala 2012, 160-161.) Sanoitusten yhteen kytkeytyminen ”Et nappaa lipsumasta” -kappaleessa antaa vihiä laajemmasta tulkinnasta: *Iso vauva Jeesus* -albumin sanoitukset kenties muodostavat yhden pitkän roolirunon, jonka puhetilanteissa eriytyy yksi, moniin rooleihin pirstaloituva puhuja. *Iso vauva Jeesus* on täten myös konseptialbumi (Paleface 2019, 314), jolla kappaleet rakentuvat samoista aiheista ja saman puhujan ympärille. Tätä tulkintaa tukee myös sanoituksissa selkeänä avautuva kubistinen ote (Seutu 2009, 20-21). Puhuja, tematiikka ja puhetilanteet ilmenevät kappaleesta toiseen hyvin samankaltaisina. Kaiken keskiössä on ironiseen gangstaräppäriyteen yksilöityvä puhuja, jonka merkitykset rakentuvat moninaisuutena ilmenevässä fragmentoitumisessa.

Kolmannen persoonan roolirunossa puhujan yksilöityminen gangstaräppäriin jäsentyy niin ironisena, uskonnollisia ja kaikkivoipaisia ulottuvuuksia saavana kuin haavoittuvaisenakin – eli kiteytetysti hyvin moninaisena ja täten ristiriitaisena. Seuraavassa alaluvussa tarkoituksenani on koota puhujan luuranko.

osoitteesta: <https://shakerlehti.fi/artikkelit/tahdet-rivissa-jaloviinan-monet-kasvot/>
25 Kts. esim. Holman, B (13.9.2016). *Hennessy's Popularity Is Not Due To Hip Hop. The Story Is Much Deeper Than That*. Haettu osoitteesta: <https://vinepair.com/articles/hennessys-popularity-is-not-due-to-hip-hop-the-story-is-much-deeper-than-that/>

3.12 ”Yksijäinen”: luurangon kokoaminen

”Yksijäinen” on *Iso vauva Jeesus* -albumin viimeinen kappale, jossa puhuja laskeutuu kuninkaiden ja jumalten linnoista ja kielellisestä iloittelusta takaisin kuolevaisten pariin. Erityisesti puhujan hauraus näyttäytyy aiempaa selkeämpänä. Kappale on joutsenlaulu, puhujan viimeinen esiintyminen. Antiikista lähtöisin olevan uskomuksen mukaan ennen kuolemaansa joutsen laulaa voimakkaammin ja kauniimmin kuin aiemmin (Hosiaislouma 2016, 378.) Joutsen on liitetty puhujaan jo aiemmassa kappaleessa. Esimerkiksi ”Luurangon luut” -kappaleen sanoituksissa puhuja kuvaili itseään mustaksi joutseneksi. Joutsenen laulu kaikuu kirkkaana, koska sanoitukset avautuvat jo ensimmäisen puhetason eksplisiittisissä merkityksissä, vailla naamioita.

”Yksijäinen” -kappaleen tunnelma eroaa edellisen ”Et nappaa lipsumasta” -kappaleen *braggadociosta* ja rap-dominanssista. Sanoituksissa korostetaan haavoittuvaisia ja piilotettuja sävyjä, joita aiempien sanoitusten yksikön ensimmäisen persoonan lausumissa ja ohikiitävissä kohtauksissa on vihjattu olevan (kts. esim. ”Luurangon luut”, ”Kolmannen silmän kyyneleet”, ”Udon”, ”Mvda Fvck”, IVJ).

Iso vauva Jeesus -albumin aikana on rakentunut lukemattomista roolien, alluusioiden ja intertekstuaalisuuden luista koostuva puhuja. ”Yksijäinen” -kappaleen haikeissa tunnelmissa on aika koota puhujan luuranko.

Stöö rullaa mestoille, alla jäänsininen Honda
Täysin Alice Cooperina, kaulassa Anakonda
-elokuvasta tutun Ice Cuben näköisamuletti
Ei Stöö pilannu nuorisoo, nuorison pilas internetti
Tää on haikeen pajauttajan bangeri tai joku vastaava
Jäinen hautajaisslovari, gooteil valuu maskarat
Stöö kaataa kaljaa maahan ja katsoo kun kyyhkysel lentää
Se oli väljähtyny, ei heittäny hukkaan sentään
Stöön sädekehä oli jo valmiiks rikki, varmaan joku huono erä
Ne koitti lyödä Stöötä ritariksi, katkes terä
Stöö on epäonnen soturi, ja nää kyyneleet on aitoja
Kai joku Stööstä välittää, kun ne ostaa Stöön t-paitoja
Miks Stöö on murheellinen: kenenkään ei voi luottaa
Siks Stöö on murheellinen: biitin päälle tuskaa puottaa

Ulkona sataa ja Stöön keuhkoissa on pilvi
Kaikki delaa lopussa, tää on surullinen filmi
("Yksijäinen", IVJ.)

Ensimmäinen säkeistö ilmenee liki objektivoivana kuvauksena kohtauksesta, joka saa tapahtumallisiakin ulottuvuuksia. Kohtauksessa puhuja saapuu paikalle Hondalla ja lausuu monologin kaataen samalla olutta maahan ja kuvaillen miljöötä. Ulkona sataa, kyyhkysset lentävät. Katkelmassa puhuja itsekehun sijaan pikemminkin säälii ja kritisoi itseään rap-sanoitusten konventioille hyvin epätyypillisellä, jopa vastakkaisella tavalla. Retorisen minän äänessä kaikuva runoilijaminä ilmenee biografisia ulottuvuuksia saavassa metalyyrisyydessä, kun puhuja nurinkurisesti kommentoi menestystään mainitsemalla Stöön fanituotteet, eli esimerkiksi t-paidat, rajoitetut vinyylit, joulusukat ja pipot, jotka myydään aina salamannopeasti loppuun. Säkeistössä rakentuu myös ironisia sävyjä. Puhuja esimerkiksi on niin arvostettu, että häntä on yritetty "lyödä ritariksi", mutta "terä katkesi", eikä riitti täten onnistunut; puhujalla on sädekehä kuin enkelillä, mutta sekin oli jo valmiiksi rikki; puhuja ei ole siis klassinen soturi tai sankari vaan epäonnen riivaama.

Sanoitusten kertosäkeistössä esiintyy paljastus sivupersoonista: "Oispa siiamilainen kaksonen, kaksipäinen Stöö / Haluun juttuseuraa, muuten menetän mun mielen" ("Yksijäinen", IVJ). Kertosäkeistössä puhuja näyttäytyy äärimmäisen yksinäisenä. Kolmannella puhetasolla tulkittuna kuvaus yhdistyy metaforisesti puhujan sivupersooniin ja hahmoihin, joista Ööts Liveehen ja moniin muihin lukija on päässyt tutustumaan albumin aikana. Retorisen minän ohjaama puhuja täten tarjoaa selityksen albumin naamiroleikeille. Säkeet myös selittävät, miksi puhuja suhtautuu moninaisuuteensa niin neutraalisti – näemmä jopa toivovasti – kun perinteisesti alter egon ja varsinaisen minuuden välillä on taistelua ja jännitettä (Envall 1988, 15). Kaiken taustalla on puhujan yksinäisyys. Sivupersoonatkin ovat toivottuja, niin yksinäinen puhuja on.

Joskus yksinäisyys saa personifikaation kaltaisia ulottuvuuksia ja pakottaa kantajansa monistautumaan, jotta sivupersoonat tai kaksoisolennot tarjoaisivat seuraa; periyksinäisyys tilana tunnetaan jo antiikin kirjallisuudesta saakka. Äärimmilleen venyvät yksinäisyyden hetket ovat ensin mykkiä ja lopulta personifioituvat toiseksi, puhuvaksi hahmoksi. Personifioituva yksinäisyys muistuttaa esimerkiksi Alfred Mussetin "Joulukuun yö" -runosta (1835, suom. 1983), jossa puhujan yksinäisyys näyttäytyy mustana veljenä. (Envall 1988,

120-121.) Myös ”Yksijäinen” -kappaleen yksikön ensimmäisessä persoonassa ilmaistu osio “muuten menetän mun mielen” kaikuu vastaavanlaisena, albumin *imitointiarvausleikkiin* kohdistuvana viittauksena. Retorinen minä tulee lähelle lukijaa ja ilmaisee jotakin painavaa ja merkityksellistä: puhuja on yksinäisyydessään “menettänyt mielensä” eli antautunut roolileikeille ja kaoottisena varjona rakentuvalla Ööts Liveelle.

Eevil Stöö on pelottava ja luultavasti kummitus
Stöö kertoo teille tarinoita, kunnes loppuu rummutus
Stöö on yksinäinen, koska on niin hankala
Jos Stöö sais valita kaverinsa, ne olis kaikki ninjoja
Ei tää elämä voi mennä Stöön mielen mukaan
Varmaan siks ei Stöön ystävistä oo ninja vielä kukaan
Stöö kuuntelee yksin himassa, kun Motorola ei soi
Stöön musa tuo esiin tunteet, gangsterit pillittää Stöön keikoil
Se oli salaisuus, voit luottaa, Stöö ei kerro muille
Aina ei voi olla kaikki hyvin, tää menee kirotuille
Paha saa palkkansa, Stöö valkkas sen nimeksensä
Eevil Stöö ja savupilvi synkän metsän siimeksessä
(”Yksijäinen”, IVJ.)

Kappaleen toisessa säkeistössä puhuja lausuu puhe-esityksen, joka avautuu pitkälti jo ensimmäisen puhetason kuvauksena: hän on luultavasti kummitus, pelottava, yksinäinen ja hankala. Puhujan identifioituminen kummitukseksi muistuttaa yksinäisyyden tunteista. Kummitukset ovat tuonpuoleisen ja kuolevaisten maailman välillä häilyviä hahmoja, joiden olemassaolosta kukaan ei voi olla varma (Envall 1988, 115). Myös puhuja kokee olevansa samalla tavoin näkymätön ja ulkopuolinen.

Puhuja toivoo toisessa säkeistössä ystävikseen ninjoja ja odottaa kotona, että puhelin – Motorola-merkkinen kännykkä – soisi. Puhuja valitsi nimensä – *eevil* – pahaa tarkoittavana englanninkielisenä sanana, johon hänkin identifioituu. Pahuus korostui “Luurangon luut” -kappaleessa, jossa puhujan hirviömäisyydelle ja monistautumiselle paljastui yksinäisyyttä ja ulkopuolisuutta toistava tulkinta. Puhuja oli alunperin sorsittu ja ruma ankanpoikanen, joka löysi voimansa muuntautuessaan mustaksi joutseneksi, pahaksi Eevil Stööksi.

Kolmannella puhetasolla tulkittuna sanoituksissa avautuu metalyyrisiä juonteita.

Esimerkiksi säe ”Stöö kertoo teille tarinoita, kunnes loppuu rummutus” (“Yksijäinen”, IVJ) puhuttelee *teille*-pronominin kautta suoraan lukija-kuuntelijaa ja oletettua yleisöä. *Rummutus* viittaa metalyyrisesti rap-musiikkiin eli sanoitusten taustalla soivaan biittiin. Säe vahvistaa myös tulkinnan albumin rakentumisesta kubistisena sommitteluna, yksittäisenä roolirunona, joka käynnistyi ”Udon” -kappaleen rummutuksessa ja loppuu ”Yksijäinen” -kappaleen vaiettua. Vastaavanlainen metalyyrinen viittaus on myös säkeistön säe ”Stöön musa tuo esiin tunteet, gangsterit pillittää Stöön keikoil” (“Yksijäinen”, IVJ), joka haavoittuvaisuuden ohella korostaa puhujan rakentumista ironisen gangsteriräppäarin roolissa. Puhujan keikoilla yleisönkin gangsterit esiintyvät rap-tematiikalle tyypilliseen korostettuun maskuliinisuuteen ja kovuuteen nähden (kts. esim. Strand 2019, 87) ironisesti itkien. Itkeminen myös vetää suoran linjan albumin viimeisestä puhetilanteesta, ”Yksijäinen” -kappaleesta, albumin ensimmäiseen puhetilanteeseen, eli ”Udon”-kappaleeseen, jossa puhuja itki ja räppäsi. Olemme toden teolla lopussa.

Iso vauva Jesus -albumi päättyy tuskallisiin tunnelmiin, joissa puhuja lausuu yksinäisyyttään. Kappale on kuin viimeinen, merkityksiä täsmentävä piste pitkälle ja polveilevalle roolirunolle, jonka aikana puhuja on rakentunut erityisesti toisen ja kolmannen puhetason intertekstuaalisuuden ja kuvallisen runsauden, eli retorisen minän asettamien roolien ja merkitysten kautta.

Kuten albumin sanoitukset ovat osoittaneet, puhujan runsaasta aineksesta voi poimia keskeisiä elementtejä, jolloin puhujan yksilöityminen ilmenee kubistisena sommitteluna (kts. Seutu 2009, 53-54). Albumilla rakentuu kolmannen persoonan roolirunona tarina gangstaräppäristä, joka yksikön kolmannessa persoonassa ottaa etäisyyttä niin lukijaan kuin retoriseen minään. Puhuja toteuttaa etäisyyden suomassa tilassa jonkinlaista äärimmilleen venynyttä naamiroleikkiä ja täten yksilöityy monien näkökulmien kautta. Sanoitusten kerronnallinen aines koostuu säkeistä, joiden välillä ei juurikaan ole kausaalisuutta (kts. McHale 2001, 162) vaan ennemmin assosiativisia yhteyksiä. Lukijan tehtäväksi jää merkitysten punominen ja puhujan luurangon kokoaminen.

Puhujan keskeisin yksilöityminen tapahtuu albumin rap-kontekstissa, joka ilmenee niin metalyyrisyytenä kuin rap-tematiikasta poimittuina merkityksinä. Puhuja yksilöityy ironisen gangstaräppäarin ihanneminän roolissa. Ihanneminuus toteutuu, kun puhuja ilmentää liki kaikkia rapille – ja erityisesti rap-autenttisuuteen – liitettäviä piirteitä. Näitä merkityksiä liitetään puhujaan jankkaavasti ja parodisen toisteisesti. Tällaisena ironisena, hyperbolalla

korostettuna gangstaräppäriin ihanneminänä puhuja näyttäytyy esimerkiksi ”Iso vauva Jeesus” -kappaleen parodisessa luomiskertomuksessa, jossa puhuja hakkaa riimejä jo kivikaudella. Sanoituksissa retorisen minän puhujalle asettama ironisen gangstaräppäriin ihanneminän identiteetti saa lisää kerroksia interfiguraalisuuden kautta, kun esimerkiksi ”Oon Eazy-E” -kappaleessa puhujasta tulee rap-artisti Eazy-E:n hyperhahmo.

Gangstaräppäriksi yksilöityvä puhuja saa *Iso vauva Jeesus* -albumin naamiroleikin aikana erityisesti ylivoimaisuuden sävyjä. Retorinen minä hyödyntää tässä tärkeää rap-konventiota, *braggadocio*-toposta eli itsekehua. Kuten puhuja itse asian ”Et nappaa lipsumasta” -kappaleella muotoilee: ”Stöö on tehnyt tätä paskaa jo tovin, mut et nappaa lipsumasta”. Myös puhujaan liitetyt jumalalliset sävyt, jotka ilmenevät jo albumin nimessä ja esimerkiksi ”Aivovamma” - ja ”Iso vauva Jeesus” -kappaleiden luomiskertomuksissa, eksplisiittisesti julistavat ja juhlistavat tätä.

Puhujaan liimataan albumilla myös lukemattomia muita merkityksiä, jotka saavat leikkisämpiä, nonsense-mentaliteetiksi nimittämiäni ulottuvuuksia. Esimerkiksi Ööts Livee, Eevil Stöön kaoottinen alter ego, on tällainen elementti. Toisaalta interfiguraalinen hyperhahmo Leslie Nielsen, joksi Eevil Stöö sulautuu, näyttäytyy ensisilmäyksellä irrallisena. Sanoitukset vaativat kuitenkin lukijalta tarkkaavaisuutta paljastaakseen salansa: hierarkkinen puhetasojen analyysi selventää, että sulautuminen onkin rap-tematiikkaan liitetty viittaus kannabiksen polttamiseen. Tällainen lukijan tarkkaavaisuutta korostava iloittelu näyttäytyy vahvana esimerkiksi ”Kultaiset leegot”- ja ”Tooni”-kappaleissa, joissa nonsense-mentaliteetti kytkeytyy rap-yksilöitymisiin.

Puhujaan liimatut merkitykset näyttäytyvät usein myös kollaasitekniikkana (Oja 2012, 32). Monet merkitykset rakentuvat toisista teksteistä poimittuina alluusiona, jotka purkamalla runon kokonaisuutta on mahdollista hahmottaa. Näin on esimerkiksi ”Iso vauva Jeesus” -kappaleessa, jossa ”pääton meno” viittaa *Pääton ratsumies* (1999) -elokuvaan. Puhujan moninaisuus ei näyttäydy vain eksplisiittisesti roolien omaksumisessa vaan syvemmillä tasolla myös vastakkaisuuksissa. Esimerkiksi Eevil Stöö ja Ööts Livee edustavat dualismia (kts. esim. ”Iso vauva Jeesus”, ”Tyyppaa viel”, IVJ), kuten myös sulautumiset Jeesukseen ja Saatanan poikaan (kts. ”Iso vauva Jeesus”). Myös Mowgli-Stöö, interfiguraalinen konfiguraatio, jossa hyperhahmon vastakkaiset puolet rakentuvat Eevil Stöön ”Iso vauva Jeesus” -kappaleen jumaluudessa ja viidakkoon hylättynä, avuttomana lapsena, edustaa vastakkaisuutta. Samaa dualismia toistavat lukuisat rajautuneet oksymoronit, kuten ”Kultaiset

leegot" -kappaleen ”aikakone ilman pakkia” ja "Aivovamma" -kappaleen ”vähä-älynen vauvanero”.

Laajemmin vastakkaisuus näyttäytyy ironisessa gangstaräppäriydessä, jossa puhuja asettuu rap-kontekstiin mutta parodisesti päinvastaisena; dualismi näyttäytyy ilmaisun tasolla jopa retorisen minän yksikön kolmannen persoonan systemaattisessa käytössä. Retorisen minän ohjaama puhuja järjestää ilmaisutapaa käyttäessään leikin, jossa puhuja ikään kuin monistautuu kahdeksi, hahmoksi ja kertojaksi, vaikka – kuten tutkielmassani olen osoittanut – retorinen minä, retorisen minän äänessä vaikuttava fiktiivinen runoilijaminä ja puhuja ovat ehkä *kolmannen persoonan roolirunouden* mukaisesti etäällä toisistaan mutta silti yhtä. Puhujan dualistinen tarve kiteytyy ajatukseen jakautumisesta, jossa alter ego on takuu kuolemattomuudesta (Otto Rank, viitattu Envall 1988, 25). Kun puhuja ei valitse vain yhtä vaan kaiken molemmat puolet, varmistaa hän tuhoutumattomuutensa.

"Yksijäinen" -kappaleen sanoituksissa retorisen minän puhujalle asettamat roolit kuitenkin riisutaan pois ja alta paljastuukin haavoittuvainen, epävarma ja ulkopuolisuuden tunteita kokeva puhuja. Vastaavanlaisia kohtauksia on albumilla ollut muitakin. Haavoittuvaisuus on paljastunut esimerkiksi "Udon" -kappaleessa, jossa puhuja räppää ja itkee; näin on myös "Mvda Fvck" -kappaleen aloitusmonologissa, jossa puhujan takana piilevä retorisen minän ääni kaikuu voimakkaampana yksikön ensimmäisen persoonan ilmaisun kautta. Samanlainen yksikön ensimmäisen persoonan haavoittuvaisuus ilmenee myös "Yksijäinen" -kappaleessa: ”Haluun juttuseuraa, muuten menetän mun mielen”.

Yksikön ensimmäisen persoonan ja roolittomien puhetilanteiden haavoittuvaisuuden ja toisaalta albumin interfiguraalisia elementtejä ja moninaisuutta sisältävien kappaleiden itsekehun välille jäsentyy voimakas kontrasti. Tässä kontrastissa rakentuu myös tulkintani puhujan yksilöitymisestä: puhuja on lukemattomista luista koostuva adamantium-luuranko, jonka tuhoutumattomuus on siihen liimatun synteettisen aineksen ansiota. Tätä fragmentoitumisena näyttäytyvää synteettistä ainesta on kaikki se moninaisuus, jota retorinen minä puhujaan yksikön kolmannen persoonan ilmaisun suomassa etäisyydessä liittää. Kun adamantium-pinnoite kuoritaan pois, alta paljastuu hauras, orgaaninen aines, joka ei enää kestäkään kaikkea.

Luentani aikana olen jäsentänyt puhujan interfiguraalisuudessa ja alluutioissa rakentuvan adamantium-pinnoitteen. Tulkittavaksi jää vain orgaaninen aines, joka on viimeinen purkamista vaativa arvoitus. Orgaaninen aines on niin eräänlaisena ”tyhjääpäätä”

(kts. "Luurangon luut") ja retorisen minän kankaana näyttäytyvä puhuja kuin ennen kaikkea puhujan taustalla vaikuttava retorinen arvokonstruktio, retorisen minän ääni (Lehikoinen 2007, 216). Tulkintahypoteesinani on, että äänessä kaikuu niin puhujaan liitetty fiktiivisyys ja hahmonkaltaisuus kuin myös rap-perinteen autobiografisuuden mukaisesti (kts. esim. Edwards 2009, 5) fiktiiviseksi runoilijaminäksi nimittämäni biografisen artistin konstruktio.

Tulkintaani tukevat autobiografiset juonteet, joita sanoituksissa on ilmennyt muun muassa kappaleissa "Udon", "Mvda Fvck" ja "Et nappaa lipsumasta". "Udon"-kappaleessa puhuja kuvasi Japanin-matkaa, jolla biografinen artistikin oli; "Mvda Fvck"- ja "Et nappaa lipsumasta"-kappaleissa metalyyrisyys laajeni autobiografisuudeksi, koska puhuja kertoi niin Emma-palkinnosta kuin Nuoren Derrickin kanssa studiossa äänittämisestä. Implisiittisesti metalyyrisyys on kytkenyt puhujan ja fiktiivisen runoilijaminän yhteen koko albumin ajan: molemmat ovat rap-artistejä.

Vielä implisiittisemmin runoilijaminän läsnäolo retorisen minän äänessä näyttäytyy rooleista ja etäisyydestä karsitussa ensimmäisen persoonan ilmaisussa, johon liittyy usein haavoittuvaisuutta ja toisaalta retorisen minän yritys eriyttää itsensä puhujasta ja samanaikaisesti tulla lähemmäs lukijaa. Esimerkiksi "Udon"- ja "Mvda Fvck"-kappaleiden tuskan sävyttämässä aloituspuhe-esityksissä puhujan ilmaisu muuttuu yksikön ensimmäiseen persoonaan; näin on myös "Luurangon luut"-kappaleen yksinäisessä ullaakkohtauksessa.

Konkreettisesti fiktiivisen runoilijaminän yhteys retoriseen minään ja puhujaan näyttäytyy myös biografisen artistin identiteetin häilyvyydessä. Runoilijaminä esiintyy kasvot peittävässä kommandopipossa ja lausuu sanoituksia äänenmuuntimen läpi. Biografinen artisti rakentuu kuin *Iso vauva Jesus* -albumin puhuja – kasvojen kohdalla ei ole mitään, vain varjoja (kts. "Tyyppää viel", IVJ).

Se, kytkeytykö tulkintahypoteesini mukaisesti pinnoitteen alla näyttäytyvä hauras orgaaninen aines toden teolla taustalla vaikuttavaan runoilijaminään, rapin biografiseen perinteeseen ja täten rap-artistiin itseensä, on kuitenkin asia, jonka vain artisti itse voi tietää.

Luuranko on nyt koottu. *Iso vauva Jesus* -albumilla Eevil Stöö yksilöityy gangstaräppärinä, kubistisena, rooleissaan kiinteänä pirunnyrkkinä (kts. Envall 1988, 24) ja ennen kaikkea adamantium-luurankona, joka saa vahvuutensa ja tuhoutumattomuutensa lukemattomiksi luiksi ja adamantium-pinnoitteeksi muuntautuvassa moninaisuudessaan.

4 ”*Se on menoa nyt, hyvää yötä madafakas*”: päätäntö

Eevil Stöö on johdattanut lukijansa pimeyden läpi. Matkan aikana olen toteuttanut lähiluennan *Iso vauva Jeesus* -albumin kahdentoista kappaleen sanoituksista. Luennassani hyödynsin erityisesti Wolfgang G. Müllerin (1991) interfiguraalisuuden teoriaa ja toisaalta roolirunouden traditioita, joita käsittelin aineistooni sopivalla, kolmannen persoonan roolirunoudeksi nimittämälläni otteella. Tarkoitukseni oli uuttaa sanoituksista esiin puhujan luuranko eli puhujan yksilöitymisen kehykset.

Esittelemäni uusi konsepti, kolmannen persoonan roolirunous, näyttäytyy albumin sanoituksia määrittävänä roolirunouden lajina. Konseptissa keskeinen yksikön kolmannen persoonan ilmaisu toimii keinona, jolla puhuja etäännytetään niin retorisesta minästä kuin lukijasta. Tuo etäisyys luo aikaan tilan, jossa puhujan interfiguraalinen ja muihin alluusioihin pohjautuva rooleihin jakautuminen ilmenee; toisaalta sama tila mahdollistaa myös taustalla näyttäytyvän retorisen minän häilyvän olemuksen. Retorisen minän äänessä abstrahoituu tulkintani mukaan fiktiivisen runoilijaminän juonne. Tähän viittaavat erityisesti sanoituksissa esiintyneet autobiografisuuden ja metalyyrisyyden sävyt ja hetkelliset vaihdokset minämuotoiseen ilmaisuun. Runoilijaminä on kuitenkin vain oman tulkintahypoteesini tulos; retorisen minän äänessä kaikuvat biografisen tekijän sävyt voivat olla sittenkin vain kuvitelmaa.

Luennassani *Iso vauva Jeesus* -albumi piirtyy yhtenä, pitkänä roolirunona, jonka keskiössä seikkailee rap-maailman *head honcho*, Eevil Stöö. Sanoitusten äärimmäisestä intertekstuaalisesta runsaudesta rajautuu esiin yksi tärkeänä toistuva aihe: rap. Rapin kautta puhuja rakentuu gangstaräppärin ihanneminänä, jota kubistisesti lähestytään useista näkökulmista. Näitä ovat muun muassa ironia, parodia, haavoittuvaisuus ja biografisuus. Näkökulmia vielä syvennetään ja häivytetään interfiguraalisten naamioiden, trooppien ja leikin avulla. Tulkintani mukaan albumin puhuja jäsentyy adamantium-luurangon kaltaisena, rooleistaan merkityksiä ja vahvuutta saaden.

Motivaationi lähteä tälle hengästyttävälle matkalle kumpusi ennen kaikkea rakkaudesta lajiin: rap on monisäikeinen, -syinen ja -tasoinen runouden ja taiteellisen ilmaisun laji, jossa tekijöiden ääretön kielellinen virtuositeetti näyttäytyy ja pääsee oikeuksiinsa. Eevil Stöönkin sanoitukset ilmentävät rivien välissä rakentuvina merkityksinä niin paljon muutakin kuin mitä sanoitusten pintamerkityksistä on havaittavissa. Varsinkin

tästä johtuen roolirunouden teoreettinen viitekehys oli välttämätön valinta. Hierarkkinen analyysi paljasti sanoituksista niin monimutkaisen ja taidolla kudotun merkitysten ja viittausten verkoston, että sen purkaminen vaati huolta, vaivannäköä ja ennen kaikkea tarkkuutta.

Tutkielmassani osoitin myös, että Müllerin (1991) interfiguraalisuuden teoria sopii enemmän kuin hyvin myös runouden – varsinkin roolirunouden – tutkimukseen. Teoreettinen viitekehys kirvoitti myös pohdintoja jatkotutkimusten aiheista. Olisi mielenkiintoista hahmotella sivuhahmo Pikku Herkon interfiguraalisia rajoja, joita en tässä tutkielmassa voinut tarkastella. Pikku Herkko on Eevil Stöön suojatti ja apuri ja monista myyttisistä kansankertomuksista tutun kujeilijahahmon ja toisaalta esimerkiksi karnevalistisesta perinteestä tutun narrin hahmon irtokuva, joka seikkailee KC/MD Mafian jäsenten kappaleissa. Eevil Stöö on opettanut suojattiaan hyvin: oppi-isänsä tavoin demoninen gangsteripoika, Herkko, kulkee fiktiivisten rap-maailmojen välillä juuri siten kuin itse haluaa.

Interfiguraalisuuden ohella olisi mielenkiintoista myös pohtia kehittämäni *kolmannen persoonan roolirunouden* ajatusta eteenpäin. Kenties kyseessä olisi konsepti, jonka avulla olisi mahdollista tarkastella myös muiden rap-artistien sanoituksia.

Albumin lähiluennan jälkeen adamantium-luurangon metafora piirtyy selkeänä: puhujan luuranko rakentuu orgaanisena, runoilijaminän ääntä heijastavana aineksena, johon on liimattu päälle lukemattomien tekstienvälisen kytkösten avulla synteettistä, fiktiivistä ainesta.

Matkani öisillä kaduilla kummituksena lipuvan Eevil Stöön kanssa päättyy tähän.

Kun se hetki lyö, muista nämä sanat
Se on menoa nyt, hyvää yötä madafakas.
("Kolmannen silmän kyyneleet", IVJ.)

Lähdekirjallisuus

Tutkimusaineisto

Eevil Stöö (2016). *Iso vauva Jesus*. Monsp Records Oy. (=IVJ)

Muut lähteet

- Ahonen, Ulla ja Rajalahti, Hanna (1988) Tyttökullat emansipaation asialla. *Tiedotustutkimus* 11(1988):2, 13–18.
- Anwar, Mehak (5.5.2015). *What Does 'Keep It 100' Mean?* Haettu 1.4.2021 osoitteesta: <https://www.bustle.com/articles/81234-what-does-keep-it-100-mean-all-your-questions-about-the-phrase-answered>
- Bradley, Adam (2009). *Book of Rhymes – The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas.
- Campbell, Joseph (1990). *Sankarin tuhannet kasvot* (suom. H. Virrankoski). Helsinki: Otava. Alkuperäisjulkaisu 1949.
- Dentith, Simon (2000). *Parody*. New York: Routledge.
- DJ Kridlokk (2014). *Mutsi*. Monsp Records Oy.
- Edwards, Paul (2009). *How to Rap – The Art & Science of the Hip-Hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.
- Elastinen (2007). *E.L.A.* Rähinä Records.
- Envall, Markku (1988). *Toinen minä*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Georgieva, Margarita (2014). *Animated Skeletons and Open Coffins: Spectacles of Death in the British Gothic Novel*. Hakola, O. & Kivistö, S. (2014) (toim.). *Death in Literature* (s. 153-168). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Giaccherini, Enrico (2005). *Metamorphosis, Science Fiction and the Dissolution of the Self*. Teoksessa Dente, C., Ferxoco, G., Gill, M., Spunta, M. (toim.) (2005). *Proteus – The Language of Metamorphosis* (s. 61-70). Farnham: Ashgate Publishing.
- Haapala, Vesa (2003). *Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta – Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonymisiä ratkaisuja*. Teoksessa Haapala, V. (2003). (toim.) *Kuvien kehässä – Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta* (s. 144-182). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haapala, Vesa (2005). *Kaipaus ja kielto – Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haapala, Vesa (2012). *Teoskokonaisuuden runousoppia – Esimerkkinä Katri Valan Kaukainen puutarha*. Teoksessa Kainulainen, S., Lummaa, K.,

- Seutu, K. (toim.) (2012). *Työmaana runous – Runoututkimuksen nykysuuntauksia* (s. 159-188). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hampstead, John Paul (2012). Gangsta Rap's Heroic Substrata: A Survey of the Evidence. Teoksessa Pence, C. (toim.) (2012). *The Poetics of American Song Lyrics*, s. 85-99. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hebel, Udo J. (1991). Towards a Descriptive Poetics of Allusion. Teoksessa Plett, H.F. (1991) (toim.) *Intertextuality – Research in Text Theory* (s. 135-164). Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (2000). *Musta syke – funkin, diskon ja hiphopin historia*. Helsinki: Like Kustannus.
- Hosiaislouma, Yrjö (2016). *Kirjallisuusoppi – Aapisesta äänirunoon*. Helsinki: BTJ Finland.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody – The Teachings of Twentieth-Century Art forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1992). The Complex Functions of Irony. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 16, No. 2 (Invierno 1992), 219-234.
- Hökkä, Tuula (1995). Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Subjektin problematiikkaa lyriikan teoriassa ja historiassa. Teoksessa Lyytikäinen, P. (toim.) (1995). *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta ja filosofiasta*. (s. 106-130). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kainulainen, Siru (2007). Runoanalyysin lähtökohdat – Hämmennyksestä hahmottamiseen. Teoksessa Kainulainen, S., Kesonen, K. & Lummaa, K. (toim.) (2007) *Lentävä hevonen – Välineitä runoanalyysiin* (s. 17-39). Tampere: Vastapaino.
- Koponen, Jouni (2003). Rajankäyntejä rajoittamattomaan: Oksymoronin ja paradoksin laajentumia. Teoksessa Haapala, V. (toim.) (2003). *Kuvien kehässä – Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta* (s. 93-116). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehikoinen, Tiina (2007). Runon puheena ja runon puhujat – ”En jaksa nauramatta katsoa sinua”. Teoksessa Kainulainen, S., Kesonen, K. & Lummaa, K. (toim.) (2007) *Lentävä hevonen – Välineitä runoanalyysiin* (s. 213-235). Tampere: Vastapaino.
- Lehtinen, Torsti (2003). *Runoilijan Jumala*. Helsinki: Johnny Kniga Kustannus.
- Lejeune, Philippe (1989). *On Autobiography*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Lummaa, Karoliina (2007). Aihe, motiivi, teema ja topos. Teoksessa Kainulainen, S., Kesonen, K. & Lummaa, K. (toim.) (2007). *Lentävä hevonen – Välineitä runoanalyysiin* (s. 41-63). Tampere: Vastapaino.
- Mahlamäki-Kaistinen, Riikka (2008). *Mätänevän velhon taidejulistus – Intertekstuaalisen ja -figuraalisen aineiston asema Apollinairen*

- L'enchanteur pourrisant* -teoksen tematiikassa ja symboliikassa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Haettu osoitteesta: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/19395>
- Makkonen, Anna (1991). Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa Viikari, A. (toim.) (1991). *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* (s. 9-30). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Marvel (2021). *Adamantium History*. Haettu 1.4.2021 osoitteesta: <https://www.marvel.com/items/adamantium>
- McHale, Brian (2001). Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry. *Contemporary Narratology*, Vol 9, No 2 (May 2001), 161-167.
- Mikkonen, Jani (2004). *Riimi riimistä – suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otavan Kirjapaino Oy.
- Mikkonen, Kai (2016). Muodonmuutos Ovidiuksen mukaan. *Duodecim*, 23 (2016), 2250-2256.
- Müller, Wolfgang. G. (1991). Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures. Teoksessa Plett, H.F. (1991) (toim.) *Intertextuality – Research in Text Theory* (s. 101-121). Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Nukapedia + The Vault Fallout Wiki. *Adamantium Skeleton*. Haettu 12.3.2021 osoitteesta: https://fallout.fandom.com/wiki/Adamantium_Skeleton
- Oja, Outi (2012). Metalyriikan monet muodot – Esimerkkinä 1960-luvun avantgarderunous Suomessa. Teoksessa Kainulainen, S., Lummaa, K., Seutu, K. (2012). *Työmaana runous – Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. (s. 18-39). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Onninen, Onni (8.8.2016). Eevil Stöö on original gangster. Eevil Stöö on suomalaisen räpin suuri mysteeri. Kuka on Eevil Stöö? *Image-lehti*. Haettu osoitteesta <https://www.apu.fi/artikkelit/eevil-stoo-on-original-gangster-eevil-stoo-on-suomalaisen-rapin-suuri-mysteeri-kuka-on>
- Paakki, Lyydia (2020). Kielellä leikittely Eevil Stöön albumilla Iso Vauva Jeesus. Teoksessa Isomaa, S. (toim.) *Lajileikkejä ja ääritapauksia – Kirjallisuustieteellisiä näkökulmia kerrontaan, teemoihin ja lajeihin*, s. 27-40. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Paleface (2019). *Kolmetoista kertaa kovempi – räppäriin käsikirja*. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Peternel, Joan (2005). The Double. Teoksessa Garry, J. & El-Shamy, H. (toim.) (2005). *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*. New York: M.E. Sharpe Inc.
- Plett, Heinrich. F (1991). Intertextualities. Teoksessa Plett, H.F. (1991) (toim.) *Intertextuality – Research in Text Theory* (s. 3-29). Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Punter, David & Byron, Glennis (2004). *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Raamattu. Haettu osoitteesta: <https://raamattu.fi>.

- Seutu, Katja (2008). Näkökulmia runouden realismiin ja sen tutkimiseen – metonymisyys ja roolirunon laji. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2008 (2), 46-58.
- Seutu, Katja (2009). *Olla elävän sanat – Roolirunon laji Maila Pykkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Strand, Heini (2019). *Hyvä verse – suomiräpin naiset*. Helsinki: Into Kustannus.
- Sykäri, Venla; Rantakallio Inka; Westinen, Elina; Cvetanović (2019): Johdanto. Teoksessa Sykäri, V., Rantakallio, I., Westinen, E. (toim.) (2019). *Hiphop Suomessa – Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* (s. 7-32). Helsinki: Nuorisotutkimusseura/Nuorisotutkimusverkosto.
- Varis, Essi (2013). *A Frame of You: Construction of Characters in Graphic Novels*. Lisensiaattitutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Haettu osoitteesta: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/41711>
- Vuorela, Mervi (17.8.2017). *Webcam-kuvia ja internet-paljastuksia – löysimme Eevil Stöön ääriarjen haastattelun*. Rumba-lehti. Haettu osoitteesta: <https://www.rumba.fi/artikkelit/webcam-kuvia-ja-internet-paljastuksia-loysimme-eevil-stoon-aariraren-haastattelun/>
- Westinen, Elina (2014). *The Discursive Construction of Authenticity – Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House. Haettu osoitteesta: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/43614>
- Westinen, Elina & Rajakallio, Inka (2019). ”Keep it real” – Rap-artistien näkemyksiä autenttisuudesta. Teoksessa Sykäri, V., Rantakallio, I., Westinen, E. (toim.) (2019). *Hiphop Suomessa – Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* (s. 124-149). Keuruu: Nuorisotutkimusseura.
- Winko, Simone (2010). On the Constitution of Characters in Poetry. Teoksessa Eder, J., Fotis, J., Schneider, R. (toim.) (2010). *Characters in Fictional Worlds – Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. (s. 208-231). Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Wolosky, Shira (2001). *The Art of Poetry: How To Read A Poem*. New York: Oxford University Press.