

1836

“Niinhän on maailma kirjoitettu”
Hectorin laulutekstien tekstienvälisyydestä

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksessa

Syksy 1999

Tenho Immonen

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Kirjallisuuden laitos
Tekijä Tenho Immonen	
Työn nimi "Niinhän on maailma kirjoitettu" Hectorin laulutekstien tekstienvälisyydestä	
Oppiaine kotimainen kirjallisuus	Työn laji pro gradu
Aika Syksy 1999	Sivumäärä 114 + liitteet 14 s.

TIIVISTELMÄ - ABSTRACT

Tutkielmassa tarkastellaan Hectorin laulutekstien tekstienvälisiä viittauksia. Tutkimus pyrkii selvittämään sitä, mitä merkityskytkentöjä löydetty taustatekstit tuovat Hectorin teksteihin. Tutkimus rajoittuu sellaisten yhteyksien tutkimiseen, joissa viittauksen kohteet ovat selkeästi kirjallisia tekstejä. Tällöin viitattava kohde on esimerkiksi toinen lauluteksti tai laulaja, proosa- tai runoteos tai kirjailija, kirjallisuudesta peräisin oleva fiktiivinen hahmo, elokuva tai elokuvanäyttelijä, tai jokin muu nykykulttuuriin olennaisesti liittyvä asia tai henkilö.

Tutkimusaineistona ovat Hectorin 1966-95 julkaisemat Hectorin sanoittamat kappaleet. Kappaleita on yhteensä 187. Tutkimuksessa keskeisellä sijalla tulee olemaan Gerard Genetten tekstien välisten suhteiden luokittelumalli. Genetteltä ovat myös peräisin tutkimuksen keskeiset käsitteet hypertekstuaalisuus, taustateksti ja kohdeteksti.

Hectorin teksteistä tekstienvälisiä viittauksia löytyi runsaasti. Ensimmäisen ryhmän muodostavat tapaukset, joissa kohdeteksti on uudelleenkirjoitettu teksti lähtötekstistä. Toisen ryhmän muodostavat tapaukset, joissa teksti on käännetty vieraasta kielestä suomeksi. Kolmas ryhmä muodostuu tapauksista, joissa kohdeteksti on yksittäisten jälkien ja viittausten osalta sidoksissa taustatekstiin tai -teksteihin. Tämä ryhmä on jaoteltu aihepiireittäin, jotka muodostavat laajempia temaattisia kokonaisuuksia. Tällaisia aihepiirejä ovat viittaukset kirjallisuuteen, viittaukset musiikkiin ja viittaukset satuihin, sarjakuviin ja elokuviin.

Tutkimus osoittaa tekstien taustateksteiksi nykykulttuurin erilaisine alaryhmineen, suomalaisen kansanrunouden ja suomalaisen ja kansainvälisen kirjallisuuden perinteen.

Asiasanat

Hector, rocklyriikka, tekstienvälisyys, nykykulttuuri

Säilytyspaikka

Kirjallisuuden laitos

Muita tietoja

SISÄLLYS

I	JOHDANTO	
1.	Hector — nuorisomusiikin uudistaja	1
2.	Rockmusiikki osana nykykulttuuria	2
3.	Aikaisempi tutkimus	4
4.	Tutkimuksen kysymystenasettelu, menetelmät, tärkeimmät käsitteet ja rakenne	5
II	INTERTEKSTUAALISUUDESTA	12
1.	Intertekstuaalisuuden historiallista taustaa	12
2.	Tekstin ja kontekstin rooli intertekstuaalisessa prosessissa	14
3.	Intertekstuaalisuuden teorian keskeiset piirteet	17
3.1	Merkitys on prosessi	17
3.2	Tausta- ja kohdetekstien väliset suhteet	18
3.3	Fiktio totuus	22
III	HYPERTEKSTUAALISET SUHTEET TEKSTIEN VÄLILLÄ	25
1.	“Kaksi palaa aameneen”: moderni runo laulutekstinä	25
2.	“Velisurmaaja”: <i>Kantelettaren</i> balladi laulutekstin pohjana	33
3.	“Woyzeck”: näytelmä laulutekstin pohjana	38
IV	KÄÄNNÖKSET HYPERTEKSTUAALISUUDEN ILMENTÄJINÄ	49
1.	Käännösten osuus Hectorin tuotannossa	49
2.	Yleisiä huomioita käännöksistä	52
3.	“Suomi-Neito”: esimerkki käännöksestä	55
3.1	Taustatekstin intertekstuaaliset suhteet	55
3.2	Kohdetekstin intertekstuaaliset suhteet	63
4.	“Kadonneet lapset” oman aikansa ja tämän ajan kontekstissa	69
V	PAIKALLINEN INTERTEKSTUAALISUUS	75
1.	Kirjailijat, kirjat ja henkilöhahmot	76
1.1	Viittausten määrä	76
1.2	Kohdetekstin poeettista informaatiota lisäävät taustatekstit	78
1.3	Poeettisen informaation kannalta neutraalit taustatekstit	81
2.	Laulajat, säveltäjät ja laulut	85
2.1	Viittausten määrä	85

2.2 Ajankuvan piirteet, paikallisväri	87
2.3 Sisällön laajennus	90
2.4 Neutraalit taustatestit	92
3. Sadut, fantasiakirjallisuus, sarjakuvat ja elokuvat	93
3.1 Viittausten määrä	93
3.2 Satu- ja fantasiatestit kohdetekstin sisällön laajentajina	97
3.3 Sarjakuvat ajan piirteiden kuvaajana	100
4. Tekstijaksoon viittaaminen ja <i>Raamattu</i> intertekstinä	103
VI PÄÄTÄNTÖ	106
LÄHTEET	109
LIITTEET 1—2	

I JOHDANTO

1. Hector — nuorisomusiikin uudistaja

Hector (Heikki Harma, s. 20.4.1947 Helsingissä) aloitti aktiivisen musiikkiuran v. 1962 Töölön Yhteiskoulussa perustetussa rautalankayhtyeessä Les Mirages, jossa hän soitti soolokitaraa. Folk-musiikin suosion kasvu myös Suomessa mahdollisti Hectorille omien laulujen tekemisen ja julkisen esiintymisen. Seurauksena oli ensimmäinen Hectorin levytys ”Palkkasoturi” joulukuussa 1965. Kuusikymmentäluvun lopulla Hector oli mukana Hair-musikaalissa ja perustamassa musiikkiperinteen eri tyylejä yhdistänyttä Cumulus-yhtyettä. (Unhola 1999, 8.) Cumuluksessa Hector vaikutti vuoteen 1974, jona aikana yhtye julkaisi viisi lp:tä. Cumuluksen levyillä Hectorin osuus oli merkittävä, hän toimi mm. yhtyeen sanoittajana. Hector onkin uransa alkua ajoista lähtien tehnyt paljon tekstejä myös muille artisteille.

Hectorin varsinainen oma sooloura alkoi 1972, kun häneltä ilmestyi ensimmäinen oma lp-kokonaisuus *Nostalgia*. Tällä ja kahdella seuraavalla levyllä *Herra Mirandos* (-73) ja *Hectorock I* (-74) Hector antoi vakuuttavan näytön sanoittajan taidoistaan. Hän toi aivan uudenlaisen lyriikkäkäsityksen suomalaiseen nuorisomusiikkiin, jossa sanoitukset olivat olleet usein selkeän romantisoituja. Hectorin tekstit heijastelivat realistisella tavalla omaa aikaansa, ja niissä oli vahva henkilökohtainen tuntu. Ensimmäisten albumien teksteissä on aineksia mm. mystiikasta ja saduista. Myös monet nykykulttuurin ilmiöt ja henkilöt vaikuttivat Hectorin sanoituksiin. Teksteissä vilahtelivat niin Walt Disneyn hahmot kuin Marlon Brando tai Olavi Virtakin. Hector myös levytti omia käännöksiään mm. Leonard Cohenin, Bob Dylanin ja David Bowien lauluista.

1978 ilmestyi uran merkittävimpiin kuuluva albumi *Kadonneet lapset*. Albumin tekstit olivat vahvasti yhteiskuntarealistisia. Levyn kappaleet käsittelivät mm.

työttömyyttä, fasismia, maaltamuuton aiheuttamaa juurettomuutta, naisen alistetua asemaa sekä yhteiskunnasta syrjäytyneen sotainvalidin tunteita. Jo *Kadonneilla lapsilla* oli mukana myös ihmisenä olemisen tutkiskelua julkisuuden ristipaineiden vaikutuksessa. Sisäisen maailman tarkastelu muodostuikin seuraavaksi selkeäksi kehityslinjaksi Hectorin tuotannossa. Jo *Linnut, linnut* -levyn (-80) nimikappale oli vaikuttava kuvaus paineiden rasittamasta ihmisestä. Seuraava levy *Eurooppa* (-81) oli merkittävä kokonaisuus, jossa tekstit käsittelevät vieraantumisen tunteita, sodan mielettömyyttä sekä yhteiskunnan kovia arvoja ja tunteettomuutta.

80-luvun lopulla Hector teki kaksi vahvaa levyä *Nuku idiootti* (-87) ja *Varjot ja lakanat* (-88). *Nuku idiootti* -levyn tekstit mm. kritisoivat pinnallisuutta ja itsekeskeisiä arvoja. *Varjot ja lakanat* -levyn laulut mm. tarkastelevat elettyä elämää keskikäisen ihmisen näkökulmasta. 90-luvun musiikkiaan Hector nimittää aiempaa seesteisemmäksi, intiimiksi ja itsetutkiskelevaksi aikuisrokiksi (Unhola 1999, 9). 90-luvun levyillä, kuten *Yhtenä iltana* (-90) ja *Salaisuuksien talo* (-94), yksi keskeisistä aiheista on ihmiselämän tarkastelu osana elämän päättämätöntä kiertokulkua. Yhteensä Hectorilta on ilmestynyt v:een 1995 mennessä 17 albumia.

2. Rockmusiikki osana nykykulttuuria

Tutkijat näkevät nykykulttuurin osana laajaa maailmankulttuuria, jolle on tunnusomaista voimakas yhtenäisyys. Nykykulttuuri heijastelee siirtymistä jälkiteolliseen informaatioyhteiskuntaan. Tuloksena on monikansallinen, kapitalistinen maailmankulttuuri. Maailmankulttuuri on kansalliselle yhteiskulttuurille sekä mahdollisuus että uhka. Toisaalta se tuo uutta kansalliseen kulttuuriin, toisaalta vaarana on kansainvälisen kulttuurin pääsy liian hallitsevaan asemaan. (Allardt 1988, 5.)

Erik Allardtin mukaan informaatioyhteiskunnassa yhtenäisyyden vaatimus on siirtynyt aiemmalta kyläyhteisön ja kansallisvaltion tasolta kohti kansainvälistä

yhdenmukaisuutta. Nykykulttuurin osa-alueista nimenomaan populaarikulttuurissa kansainvälistyminen on ollut erityisen nopeaa ja voimakasta. Allardt kritisoi sitä, että kulttuurituonnin analyyseissa jätetään usein huomioimatta se, miten kansainväliset sanomat ovat muuttuneet siirtyessään kansalliselle maaperälle. (Mts. 28.)

Veijo Hietala näkee kiinnostuksen lisääntymisen populaarikulttuurin tutkimusta kohtaan heijastavan postmodernismiksi nimittämäämme kulttuuri-ilmastossa tapahtuvaa käymistilaa. Keskustelussa postmodernista yksi keskeinen piirrehän on ollut ns. vakavan taiteen rajojen ja populaarikulttuurin rajojen hämärtyminen. 1980-luvulta alkanut lisääntynyt kiinnostus populaarikulttuurin eri alueiden — esimerkiksi rock-musiikin — tutkimusta kohtaan on osoitus siirtymisestä modernista postmoderniin. (Hietala 1992, 9.)

Pop- ja rockmusiikki osana populaari- ja nykykulttuuria on kokonaisuutena laaja, monia toisistaan poikkeavia merkityssisältöjä sisällään pitävä alue. Kari Kallioniemen mukaan rockmusiikkia ei tule tarkastella muista kulttuurin lajeista erillisenä kokonaisuutena. Kallioniemen mukaan rockissa muodostavat synteesin syvällisten inhimillisten ajatusten ilmaisu sekä naiivi ja sinisilmäinen intomielisyys. Pop- ja rockmusiikissa yhdistyy kiehtovalla tavalla maailmantuska ja hauskanpito, hienostunut elitismi ja rahvaanomaisuus. (Kallioniemi 1990, 7—8.)

Pop- ja rockmusiikin kulttuurinen rooli on nykyään erilainen kuin 50- ja 60-luvulla. Popmusiikki ei ole enää ensisijaisesti ”nuorison kapinaa” tai tiettyyn ikäryhmään kiinnittynyttä. Viihde- ja musiikkiteollisuuden uudet innovaatiot, kuten musiikkivideot sekä musiikkitalenteiden uudet muodot ovat muuttaneet popmusiikin kulutustottumuksia. Popmusiikin kenttä on nykyisin entistä huomattavasti pirstoutuneempi. Uudet musiikkikulttuurit, kuten 80- ja 90-luvulla kehittyneet tanssimusiikin erilaiset suuntaukset sekä Yhdysvalloissa mustan väestön kulttuurin uutta tulemistä julistava rapmusiikki toimivat kritiikkinä popmusiikin standardoitumista vastaan. (Kallioniemi & Salmi 1995, 187—188.)

Termin *populaarikulttuuri* määrittelyissä ei ole päästy yksimielisyyteen, sillä jo käsite *kulttuuri* on monitulkintainen. Kulttuurin kategoriat on alun perin rajattu akateemista tutkimusta varten. Jo 60-luvulta alkaen akateemisen taiteentutkimuksen painopistealueet alkoivat radikaalisti muuttua. Populaarikulttuurin tutkimuksen tarve alkoi kuitenkin varsinaisesti lisääntyä 80-luvulle tultaessa. Syynä tähän olivat viestintäkulttuurissa tapahtuneet nopeat muutokset, kuten tietotekniikan kehitys, sekä toisaalta sähköisen ja digitaalisen viestinnän kasvu. Taustalla oli suuria yhteiskunnallisia ja kulttuurisia murroksia. Toisen maailmansodan jälkeen länsimaissa suurten ikäluokkien synnyn myötä kehittyi uusia nuoriso- ja vastakulttuureja. Nämä uudet kulttuurit lisäsivät tarvetta populaarikulttuurin tarkasteluun. (Kallioniemi & Salmi 1995, 11—12.)

Kari Kallioniemi ja Hannu Salmi määrittelevät populaarikulttuurin niiden lähestymistapojen kautta, joitten avulla uusia kulttuurimuotoja on tarkasteltu:

Kaiken kaikkiaan voisi populaarikulttuuri-käsitettä määritellä ainakin kahdeksasta näkökulmasta: 1) enemmistön kulttuurina, 2) (tajunta)teollisuutena, 3) mediakulttuurina, 4) taiteen negaationa tai viihteenä, 5) vastakulttuurina ja vastarinnan kulttuurina, 6) modernina kaupunkikulttuurina, 7) kansanperinteenä, työväenkulttuurina ja karnevalismina, 8) katsomistapana, elämäntapana ja näihin liittyvänä ideologiana. (Kallioniemi & Salmi 1995, 12.)

Kallioniemen ja Salmen populaarikulttuurin määrittely tarjoaa lähtökohdat myös tälle tutkimukselle.

3. Aikaisempi tutkimus

Rockmusiikki osana kirjallisuuden tutkimusta on Suomessa vielä varsin uusi ilmiö. Ensimmäinen kirjallisuustieteellinen rocklyriikkaa käsittelevä pro gradu on Johanna Westersundin 1993 valmistunut Kauko Röyhkän laulutuotantoa käsittelevä tutkimus. Seuraava rocklyriikkaa tutkiva pro gradu on Minna Helanderin tutkimus v:lta 1995, jossa käsitellään

Hectorin lauluissa ilmeneviä satuintertekstejä. Koska Hectorin satuintertekstejä on jo tutkittu, omassa työssäni käsittelem niitä varsin suppeasti. Helanderin tutkielma on tähän mennessä ainoa Hectorin lauluteksteistä tehty kirjallisuustieteellinen pro gradu -tasoinen työ. Lisäksi on 1996 valmistunut Piritta Hietasen suomen kielen pro gradu, jossa tarkastellaan Hectorin laulutekstien runomuotoa. 90-luvulla on lisäksi tehty kirjallisuuden pro gradu -työt Juice Leskisen, The Cure -yhtyeen ja Morrissey'n lauluteksteistä. Lisäksi on tutkittu 70-luvun kotimaista listamusiikkia diskurssianalyysin valossa. Yhteensä on siis 90-luvulla tehty puolenkymmentä rocklyriikkaa käsittelevää kirjallisuuden pro gradua. Lisäksi musiikkitiede on tehnyt joitakin rock- ja popmusiikkia käsitteleviä tutkimuksia. Muita rock- ja popmusiikkia sivuavia tutkimuksia on tehty mm. kasvatustieteen ja sosiologian piirissä. On tutkittu esimerkiksi nuorisomusiikkia osana nuorisokulttuuria sekä rockmusiikin aiheuttamia tunnereaktioita. Tästä voi päätellä, että myös akateemisessa tutkimuksessa rock- ja popmusiikki halutaan nähdä ensisijaisesti osana nuorten kulttuureja.

Suomessa on tähän mennessä tehty kaksi rockmusiikkia käsittelevää väitöstutkimusta. Ensimmäinen on Stig Söderholmin 1990 valmistunut kulttuuriantropologinen tutkimus Jim Morrisonin haudalle syntyneestä kultista. Toinen väitöskirja on Yrjö Heinosen 1995 valmistunut musiikkitieteellinen tutkimus Beatlesien laulunteko- ja äänitysprosesseista. Muista uudemmissa kirjoista voidaan mainita 1998 ilmestynyt *Jee Jee Jee: suomalaisen rockin historia*, jonka ovat toimittaneet Seppo Bruun, Jukka Lindfors, Santtu Luoto ja Markku Salo.

4. Tutkimuksen kysymystenasettelu, menetelmät, tärkeimmät käsitteet ja rakenne

Tässä tutkimuksessa käsitellään intertekstuaalisia suhteita Hectorin rocklyriikassa. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää lauluntekijän teksteistä löytyviä jälkiä muista teksteistä ja etsiä viittauksia muihin teksteihin sekä tutkia intertekstuaalisista suhteista löytyviä merkityskytkeitä. Näitä muita tekstejä kutsutaan tässä tutkimuksessa *taustateksteiksi*.

Tekstin käsite on tutkijoitten piirissä laajentunut tarkoittamaan monia erilaisia ihmiselämään sisältyviä symbolisia järjestelmiä. Tutkijat puhuvat musiikin, arkkitehtuurin ja jopa elämän teksteistä. Tässä tutkimuksessa rajoitutaan kuitenkin vain sellaisten yhteyksien tutkimiseen, joissa viittauksen kohteet ovat selkeästi kirjallisia tekstejä. Tekstin käsitteen rajaaminen on tutkimuksen kannalta tärkeää, sillä muuten on vaarana tutkittavan alueen laajeneminen lähes hallitsemattomaksi tekstien verkostoksi. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan vain sellaisia tekstien välisiä suhteita, joissa viitattava kohde on esimerkiksi toinen lauluteksti tai artisti, proosa- tai runoteos tai kirjailija, kirjallisuudesta peräisin oleva fiktiivinen hahmo, elokuva tai elokuvanäyttelijä tai jokin muu nykykulttuuriin olennaisesti liittyvä asia tai henkilö. Tämän ensimmäisen keskeisen tutkimustehtävän voi muotoilla seuraaviksi kysymyksiksi: Mihin taustateksteihin Hectorin teksteistä löytyy viittauksia? Mitä merkityskytkentöjä löydettyt taustatekstit tuovat Hectorin teksteihin?

Toinen keskeinen tutkimustehtävä on kieli- ja kulttuuritaustan vaikutuksen selvittäminen taustatekstien käytössä. Tästä tutkimustehtävästä muodostuvat seuraavat tutkimuksen kysymykset: Miten käytettävä kieli ja taustalla oleva suomalainen kulttuuri vaikuttavat taustatekstien valintaan? Hector on luonut uransa pitkälti samanlaisessa nykykulttuurin kehyksessä kuin muutkin, myös ulkomaiset, lauluntekijät. Pop- ja rockteollisuus osana nykykulttuuria on maailmanlaajuinen ilmiö. Kaupallisuus on leimaa-antava piirre myös tälle nykykulttuurin osalle. Hectorin teksteissä on kuitenkin valtavirrasta poiketen näkyvillä voimakas kirjallinen vaikutus, ja hänen voi sanoa pyrkineen tietoisesti rikkomaan ja uudistamaan populaarimusiikin tekstintekemisen totuttua tapaa.¹ Myös nämä piirteet ilmeises-

¹ Piritta Hietanen osoittaa tutkimuksessaan, että Hectorin käyttämät riimit ovat rakenteeltaan lähellä perinteisten lyyrikoiden — kuten Eino Leinin ja Uuno Kailaan — käyttämiä. Hectorin tekstien kerto-osat poikkevat huomattavasti tavanomaisesta iskelmätekstin kerto-osasta. (Hietanen 1996, 98, 101—104.)

ti huomattavasti lisäävät Hectorin teksteissä olevien taustatekstien määrää.

Tutkimuksessa on mukana myös ajallinen näkökulma: tuoko vuoden 1999 tarkastelutapa uusia merkityksellisiä suhteita teksteihin? Toisin sanoen, vaikuttavatko jotkut myöhemmin ilmestyneet tekstit siihen miten aikaisempia laulutekstejä nyt luetaan? Tätä kysymystä pohditaan neljännen pääluvun kolmannessa alaluvussa, jossa tarkastellaan kappaletta "Kadonneet lapset" julkaisuajankohtansa ja v:n 1999 kontekstissa. Luvussa pyritään siis miettimään sitä, miten sama teksti on voitu lukea julkaisuajankohdanaan ja miten se voidaan lukea kaksikymmentä vuotta myöhemmin. Tässä kohtaa tutkimus lähestyy reseptiotutkimusta. "Kadonneet lapset"-kappale on voimakkaasti sidoksissa julkaisuajankohtansa (1978) yhteiskunnallisiin konteksteihin. Kappaleen tekstissä heijastuvat tuonaikaiset yhteiskunnalliset ongelmat ja keskustelunaiheet, kuten nuorisotyöttömyys ja maaltapako. Luvussa pohditaan sitä, miten nämä taustakontekstit ovat vaikuttaneet kappaleen vastaanottoon omana aikanaan. Yhteiskunnallisten kontekstien lisäksi kappaletta verrataan myös maaseudun murrosta kuvaaviin romaaneihin yleisesti sekä erityisesti Matti Pulkkinen romaaniin *Ja pesäpuu itki*. Vuonna 1999 kappaleen teksti sijoittuu hyvin erilaiseen kontekstiin. Luvussa verrataan näiden kahden eri aikakauden vaikutusta kappaleen vastaanottoon. Nykylukija lukee kappaleen erilaista taustaa vasten kuin v:n 1978 lukija. Myös Hectorin myöhempi tuotanto vaikuttaa tekstin uuteen lukemiseen. Tutkittaessa kappaleen vastaanottoa v. 1999 keskitytäänkin erityisesti siihen, miten kappaleen jälkeen ilmestyneet Hectorin tekstit vaikuttavat "Kadonneet lapset"-kappaleen luentaan. Kysymys kahden eri aikakauden vaikutuksesta kappaleen vastaanottoon on laaja, eikä tämä tutkimus pyrikään antamaan kysymykseen tyhjentävää vastausta. Tutkimus vain sivuaa lukija-/vastaanottotutkimusta yhdessä luvussa.

Intertekstuaalinen tutkimus on pitkälti lukijälähtöistä, eli lukijan omasta kirjallisesta kompetenssista riippuu, millaisiin intertekstuaalisiin suhteisiin hän tutkimuksessaan painottuu. Niin tulee varmasti olemaan myös omassa tutkimuksessa ni. Osa teksteihin sisältyvistä kytkennöistä jää väistämättä havaitsemattomiksi.

Tutkimus tulee keskittymään vain selvimmin havaittaviin kytkentöihin tekstien välillä. Selvimmin havaittavia kytkentöjä tässä tutkimuksessa ovat tapaukset, joissa Hectorin teksti kirjoittaa uudelleen yhden, selvästi havaittavan taustatekstin, ne intertekstuaalisuuden tapaukset, joissa teksti on käännetty vieraasta kielestä suomeksi sekä tapaukset, joissa Hectorin tekstissä on selvästi paikannettavia jälkiä ja viittauksia taustatekstiin tai-teksteihin. Tyyllinen intertekstuaalisuus, eli yleiset yhteiset piirteet saman lajityypin (rocklyriikan) muihin teksteihin, muodostaa oman intertekstuaalisuuden osa-alueen, jota myös käsitellään tutkimuksessa.

Intertekstuaalisuutta käsittelevässä kirjallisuudentutkimuksessa on käytössä termit *tausta-* ja *kohdeteksti*. Tutkimuksessa taustatekstillä tarkoitetaan kaikkia niitä tekstejä, joista kohdetekstissä on löydettävissä jälkiä. Tässä tutkimuksessa kohdetekstejä ovat siis Hectorin laulutekstit ja taustatekstejä tekstit, joita tutkimus kohdeteksteille osoittaa. Tutkimus nojautuu intertekstuaaliseen kirjallisuuden lähestymistapaan, pitäytymättä kuitenkin vain tietyssä teoriassa tai käsitelmallisä. Keskeisellä sijalla tulee olemaan Gérard Genetten luoma intertekstuaalisuuden luokittelumalli sekä Michael Riffaterren näkemykset tekstien välisistä suhteista. Useamman eri teoriamallin sisällyttäminen tutkimukseen johtuu myös käytännön syistä, sillä tutkimusaineistoa on luonnollisesti mielekkäämpi tarkastella, kun käyttää metodeja, jotka soveltuvat siihen kaikkein parhaiten. Myös intertekstuaalisuuden piirissä toimivat tutkijat havainnoivat usein tutkimusaineistoaan malleilla, jotka ovat muodostuneet juuri käsiteltävien aineistojen substansseja silmälläpitäen.

Hectorin tuotanto on laaja, mikä seikka asettaa rajoja tutkimukselle. Tutkittavaa aineistoa onkin rajattu joiltakin osin. Hectorin tuotantoon kuuluu muitten kanssa yhteistyössä kirjoitettuja kappaleita, jotka on jätetty tutkimuksen ulkopuolelle. Lisäksi aineiston ulkopuolelle jäävät samasta kappaleesta julkaistut toiset versiot sekä luonnollisesti kaikki muitten kirjoittamat kappaleet. Instrumentaaliesitykset kuuluvat tutkimusaineistoon, sillä ne ovat otsikoittensa osalta tutkimukseen sisältyviä tekstejä. Näitten rajausten jälkeen aineisto sisältää kaikki 1966—95 yksin Hectorin

nimellä julkaistut Hectorin yksin sanoittamat kappaleet. Näitä kappaleita on yhteensä 187. Tutkimus tulee käsittelemään tarkasti vain niitä tekstejä, joista löytyy selkeitä intertekstuaalisia jälkiä ja viittauksia.

Johdantoluvun jälkeen tulevassa toisessa pääluvussa tarkastellaan aluksi ensimmäisessä alaluvussa intertekstuaalisuuden historiallista taustaa. Toisessa alaluvussa tarkastellaan tekstin ja kontekstin käsitteitä. Luvussa ovat keskeisellä sijalla Roland Barthesin, Juri Lotmanin ja Mikko Lehtosen luomat tekstin ja kontekstin määritelmät. Toisen pääluvun kolmannessa alaluvussa esitellään intertekstuaalisuuden teoriaa ja keskeistä käsitteistöä. Alkuosa luvusta rakentuu etupäässä Julia Kristevan intertekstuaalista kirjallisuudenteoriaa käsitteleviin kirjoituksiin. Tämän jälkeen käsitellään Gérard Genetten luomaa tekstien välisten suhteiden luokittelumallia, joka tulee olemaan tutkimuksessa keskeisellä sijalla. Genetten teoriaa ovat suomeksi esitelleet Pirjo Lyytikäinen ja Irmeli Niemi, joitten kirjoituksiin Genette-osuus suurimmaksi osaksi pohjautuu. Lisäksi luvussa käsitellään Kiril Taranovskin kehittämää intertekstuaalisuuden viitekehyyksessä käytettävää tekstin tulkinnan mallia, jota myös tullaan käyttämään tutkimuksen aineiston käsittelyssä. Luvussa käsitellään vielä Michael Riffaterren käsityksiä merkityksen syntyprosesseista intertekstuaalisten vihjeiden avulla.

Tutkimuksen kolmannessa pääluvussa tarkastellaan tapauksia, joissa kohdeteksti on uudelleen kirjoitettu teksti taustatekstistä. Tutkittavassa aineistossa on tällaisia tapauksia yhteensä kolme, jotka kaikki käsitellään. Ensiksi käsitellään laulutekstiä ”Kaksi palaa aameneen”, jonka taustatekstinä on runoilija Heikki Vuennon runo ”Kaksi palaa aameneen” Vuennon samannimisestä runokokoelmasta v:lta 1985. Toisena käsitellään laulutekstiä ”Velisurmaaja”, jonka pohjana on *Kantelettaren* balladi. Kolmanneksi käsitellään kappaletta ”Woyzeck”, joka perustuu saksalaisen näytelmäkirjailijan Georg Büchnerin näytelmään.

Neljännessä luvussa tarkastellaan tapauksia, joissa teksti on käännetty vieraasta kielestä suomeksi. Näitä tapauksia on tutkittavassa aineistossa yhteensä 33. Tar-

kemmin käsitellään kahta käännöstä: kappaletta "Suomi-Neito", joka on käännös amerikkalaisen laulun tekijän Don McLeanin kappaleesta "American Pie" sekä kappaletta "Kadonneet lapset", joka on alkunsa italialainen iskelmä. Edellisen esimerkin kohdalla vertaillaan erityisesti tausta- ja kohdetekstin intertekstuaalisuutta, sillä kummassakin tekstissä on paljon omia, toisesta tekstistä poikkeavia intertekstuaalisia viittauksia. Tässä yhteydessä joudutaan luopumaan em. tiukasta tekstin määrittelystä pelkästään kirjalliseksi tekstiksi. Tämä johtuu siitä, että "Suomi-Neidon" tekstissä on taustatekstistään poiketen paljon omia, ei-kirjallisia yhteyksiä. Tällöin tutkimus muuttuu tekstin yhteiskunnallisten kontekstien tutkimiseksi. "Kadonneet lapset"-kappaleessa tutkitaan erityisesti sitä, miten eri tavalla kohdetekstin voi lukea oman aikansa (vuoden 1978) ja tämän ajan kontekstissa. "Kadonneet lapset" -kappaleen kohdalla tutkimus painottuu lukijatutkimuksen suuntaan. Tämä johtuu siitä, että lukijan omien kontekstien vaikutus kappaleen tulkintaan on niin suuri. Tutkimuksessa verrataan sitä, miten erilaisia lukijakontekstit olivat kappaleen ilmestymisaikaan ja nykyään.

Viidennessä luvussa käsitellään lukuisia Hectorin kappaleita (joista osaa vain lyhyellä maininnalla), joissa kohdetekstissä on yksittäisiä selvästi paikannettavia jälkiä ja viittauksia taustatekstiin tai -teksteihin. Näitä tapauksia nimitetään tutkimuksessa *paikallisiksi suoriksi viittauksiksi*. Tarkemmin analysoidaan kappaleita "Yksinäinen tinasotamies" ja "Sarjakuvarock". Tässä on kyseessä erilainen intertekstuaalisuusanalyysi verrattuna aiempiin. Kohdetekstillä ei ole nyt yhtä selvästi havaittavaa taustatekstiä, vaan samassa kohdetekstissä saattaa olla lyhyitä viittauksia useisiin eri taustateksteihin. Kohdeteksti ei kuitenkaan laajemmassa mitassa perustu yhteen yksittäiseen tekstiin. Lisäksi käsitellään lyhyesti tyylillistä intertekstuaalisuutta, eli yleisiä yhteisiä piirteitä rocklyriikan muihin teksteihin.

Päätännössä hahmotetaan tutkimustulosten perusteella kokonaiskuva tekstien välisyydestä Hectorin lauluteksteissä ja mietitään, miten tekstit intertekstuaalisesti suhtautuvat ympäröivään kirjallisuuden kenttään. Liitteitä on kaksi: luettelo Hectorin julkaisemista käännöskappaleista ja jaoteltu luettelo paikallisista

suorista viittauksista taustateksteihin.

II INTERTEKSTUAALISUUDESTA

1. Intertekstuaalisuuden historiallista taustaa

Intertekstuaalisuus on 1960-luvun lopulta alkaen ollut yksi keskeisimmistä kirjallisuudentutkimuksen käyttämistä menetelmistä. Siitä on tullut jopa muotitermi. Niin perinteiset kuin postmodernisteiksikin itseään nimittävät tutkijat ovat ottaneet termin käyttöönsä. Näin ollen myös intertekstuaalisuuden teorioista on tullut hyvin monitahoisia. Intertekstuaaliselle tutkimukselle on kuitenkin yhteistä käsitys kielestä jatkuvassa muutosprosessissa olevana ilmiönä. Teksteillä ei nähdä olevan yhtä ennalta määrättyä merkitystä, vaan pinnalla olevan merkityksen alla on lukuisa joukko potentiaalisia merkityksiä. Merkityksen muodostumisesta tulee jatkuvasti liikkeessä oleva prosessi. Monimerkityksisyys syntyy tekstien välisessä vuoropuhelussa. Mikään teksti ei ole yksin, dialogi on tärkeimpiä tekstien perusominaisuuksia. Tekstit käyvät vuoropuhelua lukijan kautta, joka tuottaa merkitykset.

Intertekstuaalisuus tuli käsitteenä käyttöön kirjallisuustieteelliseen keskusteluun 1960-luvun puolivälin jälkeen. Sen ensimmäisiä käyttäjiä oli ranskalainen Julia Kristeva, joka Mihail Bahtinia esitellessään korvasi dialogismin käsitteen intertekstuaalisuudella. Ilmiönä intertekstuaalisuus on kuitenkin paljon vanhempi. Nyt kun intertekstuaalisuus on käsitteenä olemassa, intertekstuaalisuutta voidaan löytää mistä tahansa kirjallisuudesta ja miten kauas taaksepäin tahansa kirjallisuushistoriassa mentäessä. (Saariluoma 1998, 7.)

Ilmiönä intertekstuaalisuus ulottuu yhtä kauas taaksepäin kuin kirjallisuuskin. Esimerkiksi länsimaisen kirjallisuuden historiassa antiikin ajoista 1700-luvun puoliväliin ulottuvassa klassisessa paradigmassa intertekstuaalisuus toteutui si-

ten, ettei kirjallista teosta käsitetty yksityiseksi asiaksi, vaan kaikki kirjallisuus perustui yhteisiin lähtökohtiin. Samat aiheet ja ilmaisut toistuivat teoksesta toiseen ja olivat kaikkien käytössä. Tyypillisiä yhteisiä aiheita olivat antiikin myytit, historialliset tapahtumat ja *Raamatun* kertomukset. (Mts. 7.)

1800-luvun pääsuuntaukseksi nousseessa realistisessa kirjallisuudessa asetettiin ihanteeksi todellisuuden objektiivinen kuvaaminen. Todellisuutta itsenäisesti tutkiva realisti ei voinut havainnoissaan tukeutua tradition tarjoamiin malleihin, vaan teoksesta tuli välittyä todellisuuden läsnäolo sellaisena kuin se on. Näin ollen realistisen kirjallisuuden teoksessa ei kirjallisuuden tradition keinovarasto (kuten intertekstuaaliset suhteet) voinut olla näkyvällä tavalla läsnä. (Mts. 8.)

1900-luvun modernismi hylkäsi realismin oletaman objektiivisesti kuvattavan todellisuuden ja asetti sen tilalle subjektiivisen todellisuuden. Tällöin kielen näkymätön rooli kuvauksen neutraalina välineenä kyseenalaistui. Kirjallisuuden tradition keinovarasto alkoi jälleen nousta huomion kohteeksi. (Mts. 9.) Teoksen sanomaa alettiin etsiä itse teoksesta. Näitä ajatuksia kehiteltiin jo 1920-luvulla Englannissa ja USA:ssa vaikuttaneiden uskriitikkojen piirissä, jotka asettuivat voimakkaasti puolustamaan taideteoksen autonomisuutta. (Hietala 1992, 10.)

1950-luvulla kehittynyt uusi kulttuuriteoria strukturalismi sekä 60-luvun lopulla tullut jälkistrukturalismi syrjäyttivät kirjailijan tekstin alkuperäisenä lähteenä. Strukturalismi suuntasi huomion teoksen sisäisiin rakenteisiin. Jälkistrukturalistit korostivat ilmausten monimerkityksisyyttä. Monia mahdollisia merkityksiä sisältävillä ilmauksilla ei voi näin ollen olla tekstin ulkopuolista auktoriteettia, jota kiinteämerkityksiset merkit edellyttäisivät. (Mts. 11, 15, 20.)

Intertekstuaalisuus-termin voittokulku alkoi juuri näistä strukturalismin ja jälkistrukturalismin esiintuomista käsityksistä. Intertekstuaalisuuden teorian taustalla vaikuttivat venäläisen Mihail Bahtinin ajatukset tekstien merkitysten synnystä tekstien välisessä dialogissa. Bahtin käytti käsitettä *dialoginen sana*, jolla hän tar-

koitti sitä, että sanalla ei ole yhtä kiinteää merkitystä, vaan merkitys määräytyy aina käyttöyhteydessään. Bahtinin ajatuksena oli, että fiktion maailma operoi jatkuvasti toisten, "vieraiden" sanojen kanssa, jotka vaikuttavat ilmaisuun. Dialogisuus tekee romaanin maailmasta monitasoisen, sillä se ei salli yksioikoista maailmankuvaa vaan perustuu liikkumisen vapauteen. (Bahtin 1979, 95—99.) Dialogisuus voi toteutua esimerkiksi parodioivana, joka on yksi vieraan sanan käytön ja intertekstuaalisuuden keskeisimpiä keinoja. Bahtinille tärkeitä käsitteitä ovat rajojen ja arvojen punnitseminen, spontaanius, epätäydellisyys ja uudestiluo-
misen kyky. Sulattamalla itseensä tekstejä siteeraamalla, muuntamalla ja parodioi-
malla teksti luo järjestystä kaaokseen. (Mts. 111—113, 118—119.)

2. Tekstin ja kontekstin rooli intertekstuaalisessa prosessissa

Ranskalainen Roland Barthes hahmottelee jälkistrukturalismin intertekstuaalisti-
sen ajattelunsa suuntaviivat 1968 ilmestyneessä esseessään *Tekijän kuolema*. Essees-
sä Barthes käyttää ilmauksia "tekijän kuolema" ja "lukijan syntymä". Barthes tekee
lukijasta tasavertaisen merkityksen tuottajan tekijän ja tekstin rinnalle. Artikke-
lissa Barthes hylkää kirjailijan auktoriteettiaseman. Barthes korostaa sitä, että
tekstillä ei ole vain yhtä ennaltamäärättyä merkitystä, vaan myös lukijalla on oi-
keus osallistua tekstin merkityksen tuottamiseen. Tekijän hahmo kelpaa silti Bart-
hesillekin yhdeksi elementiksi lukemisen kokemukseen. Tekijän kuolemalla Barthes
tarkoittaa siis vain autoritaarisen tekijän kuolemaa. (Barthes 1993, 109—110.)

Barthes ottaa jälkistrukturalistisessa teoriassaan käyttöön termin teksti. Teksti on
eri asia kuin teos, joka on konkreettinen, valmis objekti. Teksti puolestaan on
kirjoituksen prosessi, eikä sitä siitä syystä voi määritellä tavanomaisessa käsitteen
merkityksessä. Barthesin teoriassa tekstin eräs ilmenemismuoto on intertekstuaali-
suus. Barthes näkee yksittäisen tekstin intertekstien verkostona, jossa kuuluvat
aiempien tekstien äänet. (Barthes 1993, 169—170, 182.)

Barthes käsittelee intertekstuaalisuutta näkyvimmin *Tekstin teoria* -artikkelissaan. Artikkelissa Barthes määrittelee tekstin uudelleen järjestetyksi kieleksi. Kaikki tekstit ovat intertekstiä, uudelleen järjestettyä kieltä. Tekstissä läsnä olevat lainaukset ovat enemmän tai vähemmän tunnistettavia. Lainaukset voivat siis olla myös tiedostamattomia ja sellaisia, joiden alkuperää ei voi löytää. Jo teksti-sanan etymologia kertoo tekstin olevan kudelma. Ympäröivän kulttuurin tekstit ja menneitten aikojen lainaukset ovat tekstin uusia kudelmia. (Mts. 181.)

Teoksessa *Tekstin hurma* (1973) Barthes puhuu tekstin mielihyvästä. Lukijalle tuottaa mielihyvää tekstin säröily, kielten sekoittuminen tekstissä, vastakkaisuuksien yhteentörmäys. Tekstin murtumat tuottavat tekstin mielihyvän, joka on pohjimmiltaan eroottinen tunne. (Barthes 1993b, 13–14.)

Vaikka kirjallinen teksti onkin edelleen etuasemassa kirjallisuudentutkimuksessa, on tekstin käsite kuitenkin laajentunut tarkoittamaan monia muitakin ihmisten välisessä symbolisessa itseilmaisussa ja kulttuurin sisäisessä viestinnässä käytettyjä merkkijärjestelmiä (kuten muoti, musiikki ja mainonta). Teksti on jatkuvan muutosprosessin alaisuudessa oleva yksikkö. Tekstiä luova subjekti on jatkuvasti muutoksen tilassa, ja samoin tulkintaprosessit ovat usein ristiriitaisia ja luovia tapahtumia. (Leraillez 1995, 102.)

Intertekstuaalisuuden periaatteita on sovellettu monista lähtökohdista, ja teorioissa heijastuvat kunkin tutkijan henkilökohtaiset lukemisen näkökulmat ja mieltymykset. Teksti itsessään on laaja käsite, ja tekstin käsitteen rajauksen asemasta tutkijat pysähtyvät pikemminkin pohtimaan signifikaation prosessia. Merkityksenmuodostumisen prosessin tutkiminen on eri tutkijoiden kirjoituksia selkeimmin yhdistävä linja. (Kantokorpi 1995, 11.)

Mikko Lehtonen korostaa, että teksti ei voi olla olemassa itsenäisenä semioottisena oliona muuten kuin ollessaan suhteessa omaan kontekstiinsa, joka liittyy sen tiettyyn aikaan ja paikkaan. Konteksti on perinteisesti nähty jatkumona, jossa lukija

kohtaa vain lukemansa tekstin ja siihen jo valmiiksi sisällytetyt ajatukset.

HISTORIAALLINEN → TEKIJÄ → KIRJALLINEN → LUKIJA
TAUSTA TEKSTI

Kuvio 1. *Perinteinen malli kontekstista jatkumona*

Lehtonen huomauttaa, että lukijalla kuitenkin on aina tiettyjä ennako-oletuksia ja käsitteellisiä malleja, jotka muokkaavat tulkintaa. Tämä näkemys kontekstista poikkeaa suuresti aiemmasta tekstin ja kontekstin suhteen kuvauksesta, jossa lukijan osana oli olla passiivinen tekstiin sisällytettyjen merkitysten uloskoodaaja. Lukijan omat kontekstit ovat mukana lukuprosessissa yhdessä luettavien tekstien kanssa, eivät niistä erillään tai ajallisesti niitä ennen. (Lehtonen 1996, 159—160.)

Konteksteilla on aktiivinen rooli tekstin kirjoittamis- ja lukuprosesseissa. Kontekstuaalisten seikkojen muuttuminen voi vaikuttaa paljon tekstin tulkintaan. Esimerkiksi kirjasta tehty elokuv Sovitus voi vaikuttaa tekstin funktioon niin, että se luetaan nyt elokuvan taustaa vasten. Konteksteista muodostuu tekstien kanssa tekstejä, jotka vaikuttavat lukemisprosessiin, eikä teksti itse aina pysty vaikuttamaan siihen, mitä muita kanssatekstejä siihen liitetään. Kontekstit voivat laajeta lähes hallitsemattomiksi rakenteiden verkostoiksi, joissa tekstiä ja kontekstia on mahdotonta erottaa toisistaan. Intertekstit muodostavat kontekstista vain yhden osan. (Lehtonen 1996, 158—165.)

Kontekstin käsite sisältää ajatuksen lukijan aktiivisesta roolista. Teksteihin ei luoda merkityksiä vain tuottamisprosesseissa, vaan myös lukemisen konteksteissa, vastaanottaessa tekstejä. (Mts. 166—167.) Lukija ei ole vain tekstin kuluttaja, vaan hän pysähtyy tarkemmin tekstin merkitysten äärelle, etsimään tekstin pinnan alle kätkeytyviä merkityksiä. Perehtyessään intensiivisesti tulkintaan lukija löytää tekstistä polkuja tekstin ulkopuolelle, toisiin teksteihin. Mikko Lehtonen puhuu *tekstuaalisesta kanssakäymisestä*, jolla hän tarkoittaa merkityksentuottamisen prosessia, jossa on samaan aikaan läsnä tekstin ja lukijan lisäksi myös koko joukko

muita kontekstin osatekijöitä. Kanssakäymisessä kohtaavat tekstien sisältämät merkityspotentiaalit ja lukijoiden kulttuuriset subjektiviteetit, jotka ovat riippuvaisia vallitsevista sosiaalisista ehdoista. Tässä tuotannossa tekstit saavat merkityksellisiä identiteettejä, jotka ovat usein haavoittuvia ja muutosten alaisia. Lukeminen ei ole tekstien merkitysten vastaanottamista, vaan merkitysten lukemista teksteihin. (Mts. 168—169.)

3. Intertekstuaalisuuden teorian keskeiset piirteet

3.1 Merkitys on prosessi

Intertekstuaalisessa lukutavassa etsitään tekstiin kätkeytyviä merkityksiä etsimällä tekstistä jälkiä muista teksteistä. Intertekstuaalinen lukemistapa etsii tekstistä kohtia, jotka herättävät lukijan huomion tavalla tai toisella. Tekstistä etsitään aukkoja ja selitystä vaativia poikkeamia. Intertekstuaalisen tutkimusotteen avulla ei kuitenkaan välttämättä löydetä tekstile kiinteätä ja yhtenäistä merkitystä, vaan teksti päinvastoin saattaa hajota lukuisien intertekstien verkostoksi. (Lyytikäinen 1995, 18—19.)

Kristeva näkee tekstin intertekstuaalisessa tilassa olevana, lukemattomien kirjoitusten muodostamana mosaiikkina. Intertekstuaalisessa tekstikerrostumassa kaikki tekstit vaikuttavat toisiinsa, hengittävät toisiinsa moneen suuntaan avautuvassa merkitysten verkostossa. Kristevan mukaan kieltä ei tule tarkastella loogisena pintana vaan karnevalistisena tekstien korrelaationa, joka torjuu kaiken staattisen analyysin. Näin ollen teksti on aina prosessissa oleva, aina matkalla jonnekin kuitenkin koskaan pääsemättä perille. (Kristeva 1993, 8—9.)

Teksti ei voi esiintyä suljettuna systeeminä, koska kirjoittaja on aina myös tekstien lukija. Siksi hänen aiemmin lukemansa tekstit vaikuttavat niihin teksteihin, joita hän luo. Toiseksi, myös lukija tuo lukemisprosessiinsa aiemmin lukemansa tekstit.

Jos lukija vaikkapa on tietoinen jostakin teoriasta, joka on kirjailijalle tuntematon, teoksesta saattaa syntyä uusi tulkinta. (Still & Worton 1995, 1—2.)

3.2 Tausta- ja kohdetekstien väliset suhteet

Ranskalainen Gérard Genette määrittelee intertekstuaalisuuden rajoitetummin kuin Kristeva. Genetelle intertekstuaalisuutta puhtaimmillaan ovat vain sellaiset tapaukset, joissa on kyse kahden tai useamman tekstin selvästi näytettävästä rinnakkaisesta läsnäolosta. Näitä selviä tapauksia ovat sitaatti, viittaus ja plagiaatti. (Genette 1982, 8.)

Genette erottaa puhtaan intertekstuaalisuuden lisäksi neljä muuta tekstien välistä suhdetta, jotka ovat paratekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus. Genetten jaottelussa *paratekstit* ovat tekstejä, jotka auttavat ymmärtämään varsinaista tekstiä. Tekstiin liittyviä paratekstejä ovat esimerkiksi tekijän nimi, tekstin otsikot, johdannot, esipuheet ja jälkisanat. *Metatekstuaalisuus* Genette nimittää tapauksia, joissa teksti kommentoi toista tekstiä ilman että sitä välttämättä siteerataan. (Mts. 9—14.) Pirjo Lyytikäinen huomauttaa, että tämän mukaisesti esimerkiksi kaikki tekstikritiikki on laskettavissa metatekstuaalisuuden piiriin (Lyytikäinen 1991, 146). *Arkkitekstuaalisuudella* Genette tarkoittaa teksteissä esiintyviä yleisiä, monille teksteille yhteisiä piirteitä. Tällä Genette siis tarkoittaa tekstissä ilmeneviä yhteisiä tyyppiominaisuuksia jonkin genren tyyppiominaisuuksien kanssa. (Genette 1982, 9—14.) Esimerkiksi kaikki rocklyriikan tekstit ovat arkkitekstuaalisessa suhteessa toisiinsa.

Genetten jaottelun viimeinen tyyppi on *hypertekstuaalisuus*. Hypertekstuaalisuus on tämän tutkimuksen käytännön kannalta keskeisin tekstien välinen suhde. Hypertekstuaalisuudella Genette tarkoittaa muunnossuhteita kahden tekstin välillä. Hyperteksti on kohdeteksti, joka nähdään muunnoksena (transformaationa) aiemmasta tekstistä eli hypotekstistä (taustatekstistä). Hyperteksti ei kommentoi

aiempaa tekstiä, kuten metateksti, vaan rakentuu aiemman tekstin varaan. Hyper-tekstuaalisuudessa on kyse tekstikokonaisuuksien muunnoksesta eikä tekstikatkelmien, kuten Genetten määrittelemässä intertekstuaalisuudessa sen puhtaimmassa muodossaan. Hypertekstuaalisuudessa teksti siis perustuu laajassa mitassa toiseen tekstiin. Esimerkiksi imitaatio on Genetten mallissa yksi muunnostyyppi. (Mts. 9—14.) Imitaation ja transformaation eroa voidaan karkeasti yleistää seuraavasti: Jos teksti B kertoo teksti A:n tarinan toisella tavalla kuin teksti A (ottaa teksti A:n toiminta- ja ihmissuhdekaavion, mutta käsittelee sitä eri tyyllillä), on kyseessä transformatio. Sen sijaan jos teksti B kertoo oman tarinansa teksti A:n tavalla (teksti B soveltaa teksti A:n tyyliä omaan tarinaansa), on kyseessä imitaatio. James Joycen romaani *Odysseus* on esimerkki transformaatiosta. Siinä Homeroksen *Odysseijan* toiminta on siirretty 1900-luvun Dubliniin. (Siltala 1996, 32.)

Tässä tutkimuksessa käsitellään seuraavassa pääluvussa tapauksia, joissa on kaikissa kyseessä transformaationsuhde tekstien välillä. Tutkimusaineiston tekstit sijoittuvat Genetten malliin seuraavalla tavalla:

A (taustateksti)	transformaatio	> B (kohdeteksti)
HEIKKI VUENTO "Kaksi palaa aameneen" runo	> transformaatio >	HECTOR "Kaksi palaa aameneen" lauluteksti
KANTELETAR "Velisurmaaja" lauluruno	> transformaatio >	HECTOR "Velisurmaaja" lauluteksti
GEORG BÜCHNER <i>Woyzeck</i> näytelmä	> transformaatio >	HECTOR "Woyzeck" lauluteksti

Kuvio 2. Tutkimusaineiston sijoittuminen Genetten teorianmalliin

Irmeli Niemi esittelee suomeksi Genetten *Palimpsestes* -teoksen intertekstuaalisuuden teorian artikkelissaan *Palimpsestista parodiaan. Käynti Genetten käsitemaastossa*. Myös Niemi keskittyy etupäässä hypertekstuaalisuuteen. Hypertekstuaalisuudes-

sa tausta- ja kohdeteksti kumpikin tiedetään ja tunnustetaan olemassa oleviksi teksteiksi ja ne kyetään määrittelemään ajallisesti.¹ Hypertekstille on ominaista, että vaikka se rakentuu hypotekstin päälle, se on silti yleensä itsenäinen taideteos. Genetten mukaan hypertekstuaalisuutta esiintyy erityisesti parodisessa kirjallisuudessa (leikillinen imitaatio) sekä travestian (vakava imitaatio) ja pastissin (teos rakentuu toisen päälle mutta on kuitenkin itsenäinen taideteos) käytössä. Genette ei kuitenkaan halua sulkea mitään kirjallisuuden lajia pois hypertekstuaalisuuden piiristä.² (Niemi 1988, 51.)

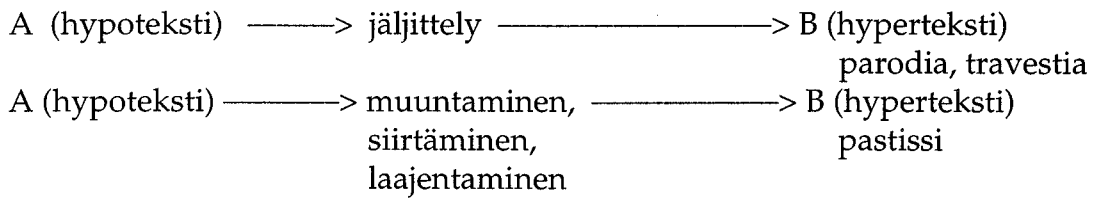
Hyperteksti *jäljittelee* (imitoi) tai *muuntaa* (transformoi) hypotekstiä. Eri muunnostyypeillä ja tyyleillä voi olla välimuotoja, mutta periaatteessa muuntelu ja jäljittely kuitenkin eroavat selvästi toisistaan. Muuntamista (transformaatiota) on esimerkiksi tapahtumapaikan vaihto, temaattiset muunnokset tai kertojan vaihto persoonasta toiseen. Tekstin *siirtäminen* eli transpositio on läheisessä yhteydessä muuntamiseen. Tekstin siirtäminen käsittää laajasti ymmärrettynä mm. kaiken käännöskirjallisuuden. Käännökset ovat tapauksia, joissa teksti sekä siirtyy (kielestä toiseen) että muuttuu. (Niemi 1988, 51—52.)

Keskeinen muunnosmuoto on myös tekstin *laajentaminen*. Laajentamisessa valmistaa aihetta rikastutetaan uusilla tekstijaksoilla tai tapahtuu tyyllistä paisutusta (ks. kuvio 3.). Esimerkkinä tästä on Mannin *Josef*-sarja, joka on laajennettu ja rikastettu

¹ Artikkelin on ilmestynyt Pirjo Ahokkaan ja Veijo Hietalan 1988 toimittamassa teoksessa *Vanhasta uuteen: kynnys vai kuilu? Tekstien välisistä suhteista/Texts on intertextuality*.

² Genette käyttää hypertekstuaalisuudesta myös nimeä palimpsesti. Termi palimpsesti on kirjallisuudentutkimuksessa ollut käytössä jo pitkään. Palimpsesti on alkujaan tarkoittanut tekstiä, joka on kirjoitettu aikaisemman, ainakin osittain raaputetun tekstin päälle. Tämä menetelmä tunnettiin jo antiikissa, ja sitä käytettiin erityisen paljon keskiajalla. (Niemi 1988, 49.)

versio *Raamatun* Jaakobista ja Joosefista kertovista jaksoista. (Lyytikäinen 1991, 162.)



Kuvio 3. *Genetten hypertekstuaalisuuden malli*

Genetten teoria on runousopillisesti kategorioiva, ei tulkinnan teoria. Tekstin tulkinnan teoria jää intertekstuaalisuuden teorian ulkopuolelle, mutta venäläis-amerikkalainen Kiril Taranovski ja Taranovskin ympärille kehittynyt koulukunta ottaa tulkinnan selkeästi mukaan intertekstuaalisuuden viitekehukseen. Taranovskin koulun tutkijoille interteksti on ennen muuta analyysin väline tekstiin sisältyvien merkitysten ongelmia selvitettäessä. Näitä tekstissä esiintyville rakenteille merkityksen antavia toisia tekstejä Taranovski kutsuu subteksteiksi.¹

Merkitys sisältyy tekstissä olevaan määrättyyn episodiin tai ilmaukseen, ja kätkeyty merkitys aktivoituu vasta suhteessa kontekstiin, josta ilmaus on peräisin. Subtekstin huomaaminen on tärkeää tekstin tematiikan kannalta. Taranovskin ensisijainen tutkimuskohde on vaikeana pidetty venäläinen modernistirunoilija Osip Mandelstam, jonka ensivaikutelmalta mielivaltaisilta vaikuttavat sanavalinnat ja kielikuvat Taranovski analyysissään osoittaa runon rakenteessa semanttisesti motivoituiksi.

¹ Pekka Tammi huomauttaa tähän, että yleensä lukija pyrkii antamaan ilmaisulle jonkin tehtävän myös tekstin sisäisessä tarkastelussa. Subtekstin havaitseminen ei näin ollen ole välttämätön edellytys tekstin ymmärtämiselle. Tammen mukaan runouden tutkimuksen näkökulmasta kiintoisin kokonaistulkinta syntyy yhdistämällä näiden kahden tulkintamallin tulokset. (Tammi 1991, 63—63.) Toiseksi Taranovskin malliin sisältyy väite, jonka mukaan yksittäisten tekstinosien välisten kytkentöjen löytyminen edellyttää otettavaksi tutkimukseen mukaan myös ne subtekstin jaksot, jotka eivät ole tekstissä eksplisiitisti edustettuina. Toisin sanoen tekstissä esiintyvä yksi viittaus *Kuolleisiin siehuihin* edellyttää, että meidän on luettava Gogolin romaani kokonaisuudessaan. Tammi viittaa Mandelstamin lausuntoon, jonka mukaan lukijan on tunnettava kirjailijan kulttuuri ymmärtääkseen kirjailijan tarkoituksen. Tammen mukaan tässä herää kysymys subtekstien määrän rajaamisesta intertekstuaalisten suhteiden määrän kasvaessa liian suureksi. (Mts. 60—70, 92.)

Taranovskin käyttämä termi subteksti on itse asiassa hyvin lähellä Genetten hypoteksti-hyperteksti-ajattelua, kuten Mikko Keskinen toteaa tarkastellessaan intertekstuaalisuuden teorioissa käytettäviä metaforia. Kummassakin tapauksessa on kyse siitä, että aiempi teksti toimii perustana, jota myöhempi teksti mukaillee ja uudelleenkirjoittaa. Keskinen toteaaakin kreikankielisen hypo-etuliitteen vastaavan merkitykseltään ('alla, alapuolella') latinan sub-prefiksiä. (Keskinen 1996, 34—35.)

Tämä tutkimus pitäytyy Genetten käyttämään termistöön. Tässä työssä käytetään siis käsitteitä *taustateksti* ja *kohdeteksti* (jotka vastaavat Genetten hypotekstiä ja hypertekstiä). Tekstien välisiä muunnossuhteita tutkittaessa käytetään myös käsitteitä *transformaatio* (muuntaminen) ja *transpositio* (siirtäminen).

3.3 Fiktio totuus

Genetten teoria antaa tarvittavat välineet tässä tutkimuksessa olevien tekstien intertekstuaalisten suhteiden selvittämiseen. Varsinainen tekstien tulkinta jää kuitenkin Genetten intertekstuaalisuuden teorian ulkopuolelle. Genetten täydennykseksi tarvitaan siten lisäkäsitteitä tekstien tulkintaa varten. Näitä lisätyökaluja tarjoaa Michael Riffaterren kehittämä tekstien tulkintamalli.

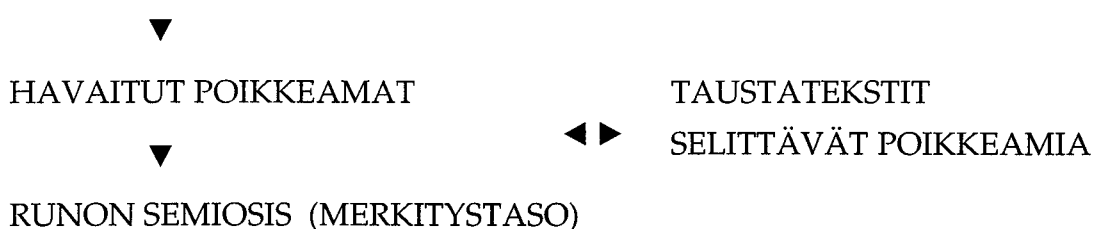
Ranskalaisen Michael Riffaterren teoria tekstin ydinmerkityksestä lähtee siitä olettamuksesta, että tekstillä on joku perusmerkitys, tai että on olemassa joku "normaaliteksti", jota vasten tulkintaa vaativat kohdat erottuvat selvästi. Em. näkökulma on lähtökohtana tekstien tulkinnassa myös tässä tutkimuksessa. Normaaliteksti on tässä tutkimuksessa määritelty kuvitteelliseksi tekstiksi, joka on kaikissa suhteissaan neutraali. Tulkintaa vaativat kohdat, tekstin kummallisuudet (anomaliat), paljastuvat, kun teksti asetetaan tätä normaalitekstiä vasten. Anomaliat selittyvät Riffaterren teoriassa yleensä muitten tekstien kautta. Taustatekstin

löytyminen varmistaa tulkintaa. Riffaterren ajattelussa taustatekstit voivat olla myös yleisiä kielenkäyttötapoja tai lajikonventioita. Taustatekstien ei siis tarvitse olla tarkasti paikannettuja kirjallisia tekstejä. Tulkinta voidaan kytkeä intertekstuaalisesti vaikkapa antiikin mytologiaan, jolloin runo voi saada aivan uusia ulottuvuuksia. Vasta myyttistä taustaa vasten runon teksti voi paljastaa merkitsevyytensä. Riffaterre pysähtyy tulkintapelissään nimenomaan tähän, tekstienvälisen viittausten selvittämiseen.

Nämä ajatukset on kiteytetty oheiseksi kuvioksi 4. Tätä kuviota tullaan käyttämään seuraavassa luvussa tulkittaessa runoa ”Kaksi palaa aameneen” ja siitä Hectorin tekemää tekstiä.

RUNON MIMESIS

(LINGVISTINEN TASO)



Kuvio 4. Riffaterren malli merkitysrakenteiden tutkimuksesta

Runon mimesis on kielellinen taso, jota tarkastelemalla havaitaan poikkeamat normaalitekstiin verrattuna. Taustatekstit ovat apuna poikkeamia selitettäessä. Runon tulkitseminen tarkoittaa runon merkitystason yksityiskohtaista kuvausta.

Tekstin sisäisiä suhteita tarkastellessaan Riffaterre käyttää myös termejä *invariantti* ja *variantti*. Tekstin ydinlausekkeen (invariantti) ja ympäröivän tekstin (variantit) välinen suhde vahvistuu intertekstin välityksellä. Ydinlausekkeella on runossa keskeinen asema. Se voi olla esimerkiksi runon nimi, joka taustatekstin kautta tulkittuna muodostaa ydinlausekkeen, jonka varianteja koko muu teksti on. (Mts.

25—27, 32.)

Varianttien toistuminen varmistaa invarianttiin sijoitetun tekstin ydinmerkityksen löytymisen. (Mts. 32—33.) Toistamalla annettua ydinlauseketta ympäröivän tekstin variantit vahvistavat fiktion totuutta. Totuuden vaikutelman syntyminen edellyttää, että annettua toistavat variantit sopivat yhteen todellisuutta koskevien käsitysten kanssa. Fiktion sisäistä referentiaalisuutta koskevat säännöt eivät voi poiketa kieleen kuuluvasta todellisuuden kieliopista (ks. kuvio 5.). Fiktion totuuden havaitsemiseksi lukijalta vaaditaan tarvittavaa kielellistä kompetenssia, tietoisuutta kaikille yhteisestä kielestä (sosiolektista). (Mts. 34.) Lukijan mukanaan tuoma intertekstuaalisuus on satunnaista ja se vaihtuu lukijasta toiseen sen mukaan, millainen kielellinen kompetenssi lukijalla on. Tätä Riffaterre nimittää lukijan intertekstuaalisuudeksi. (Pietiläinen 1998, 129.). Invariantti-variantti-ajattelusta voidaan luoda seuraava kuvio:



Kuvio 5. *Riffaterren invariantti-variantti-malli*

Myös kuviossa 5 olevia käsitteitä tullaan käyttämään seuraavassa luvussa tekstien tulkinnassa. Lisäksi ydinmerkitys-käsitettä tullaan käyttämään neljännessä pääluvussa. Ydinmerkityksellä tarkoitetaan silloin ydinlausekkeen merkitystä. Esimerkiksi jos otsikko on tekstin ydinlauseke, sillä on myös jokin merkitys, joka on eri asia kuin pelkkä otsikon nimi.

III HYPERTEKSTUAALISET SUHTEET TEKSTIEN VÄLILLÄ

1. "Kaksi palaa aameneen": moderni runo laulutekstinä

"Kaksi palaa aameneen" (1994) perustuu Heikki Vuennon samannimiseen runoon, joka ilmestyi 1985 Gummeruksen julkaisemana Vuennon kokoelmassa *Kaksi palaa aameneen*. Vuento ei ole saavuttanut runoilijana suurta tunnettuisuutta. Vuento on ammatiltaan dramaturgi, joka on kirjoittanut näytelmiä ja elokuvakäsikirjoituksia (Vuento 1985.) Vuento oli yksi 1970-luvun lopulla kohua herättäneen *Pete Q* -näytelmän tekijöistä. (Laitinen 1997, 559.)

Runokokoelma jakaantuu viiteen osaan. Viimeisen osan viidestä runosta löytyy joitakin yhtäläisyyksiä, esimerkiksi tikka, uuni ja ovi toistuvat runoissa. Vuennon runoissa esiintyy runsaasti eläimiä: on varpusia, hevosia, sikoja, lampaita jne. Myös runossa "Kaksi palaa aameneen" esiintyy eläimiä: tikka ja rapu. Eläimet ovat tyyppillistä lastenlyriikan kuvastoa. Vuennon runo on siten arkkitekstuaalisessa suhteessa lastenlyriikkaan. Samalla runo on tietysti arkkitekstuaalisessa suhteessa yleisesti kaikkeen lyriikkaan.

Runon otsikon sanoille "kaksi" ja "palaa" voidaan löytää kolme eri merkitystä. Merkitykset ovat "kaksi henkilöä palaa takaisin aameneen", "tuli polttaa kaksi henkilöä aameneen" ja "kaksi palaa (esim. sokeripalaa tai jotain muuta palaa) aameneen". Kaikissa näissä merkityksissä konkreettinen asia (henkilö, pala) yhdistyy abstraktiin asiaan (aamen). Tämän vuoksi kaikkia merkityksiä leimaa abstraktius.

Otsikon sanojen monimerkityksisyydellä leikkiminen viittaa sekä lastenlyriikkaan että lyriikan kieleen yleisesti. Runosta voi etsiä vahvistusta otsikon eri merkityksil-

le. Itse runo rakentuu viidestä kuvailevasta ilmauksesta, joitten välissä esiintyy interjektioita *tik* ja *tak*. Runon sanat *kahvi*, *hella*, *hörppii* ja *sokeri* tukevat otsikon merkitystä ”kaksi sokeripalaa aameneen”. Sana *veisata* tukee otsikon *aamen*-sanaa.

KAKSI PALAA AAMENEEN

Radio veisaa pitkin huulin, kahvi
selittää hellalle
Tik tak tik
Kahta puolen ovea lumi, valkoinen
ja musta, ja auki ovi
Tak tik
Tuuli hörppii räystäältä
veden, tikka yskii uunissa
Tak
Rapu nousee takaperin
rantaan ja
lentää pöydälle
saksillaan
Tik tak
Kaksi palaa aameneen
Sokeria ja kamfertia (Vuento 1985, 59.)

Runossa ei esiinny yhtään henkilöä, ellei sana kaksi viittaa henkilöihin. Ensimmäisten rivien voi silti ymmärtää kuvaavan aamutoimia, jolloin radio on päällä ja kahvi kiehumassa. Ensimmäinen ilmaus sisältää siis konkreettisia kuvia. Toinen ilmaus on paljon abstraktimpi. Ilmaus sisältää kahtiajaon musta—valkoinen ja ulkopuoli—sisäpuoli sekä vastakkaisuuksia yhdistävän oven, joka on auki. Kolmannessa ilmauksessa tikka yskii uunissa ja neljännessä ilmauksessa rapu lentää pöydälle. Nämä ovat absurdeja kuvia, jotka jättävät lopullisen tulkinnan avoimeksi. Eläinkuvat ja absurdit kuvat liittyvät siten runossa toisiinsa.

Kun runoa tulkitsee Riffaterren kuviossa 4 esitetyn tekstin tulkintamallin mukaan, runosta voidaan etsiä lingvivistisellä tasolla poikkeamia normaalitekstiin verrattuna. Näitä poikkeamia ovat — kuten edellä on esitetty — leikkisyys, absurdismi ja eläinkuvasto. Näiden havaittujen poikkeamien kautta runoa ei voi sijoittaa minäkään yksittäisen tekstin kohdetekstiksi. Taustatekstiksi voidaan osoittaa vain yleisiä

kielenkäyttötapoja ja lajikonventioita: lyriikka ja yksittäisenä runouden lajina lastenlyriikka. Taustatekstit ovat siis tässä tapauksessa arkkitekstejä:

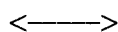
RUNON MIMESIS
(LINGVISTINEN TASO):

- runon "Kaksi palaa aameneen" otsikko
- runon "Kaksi palaa aameneen" koko teksti



HAVAITUT POIKKEAMAT:

- otsikon merkityksillä leikkiminen
- tekstin eläinkuvasto
- tekstin absurdismi



INTERTEKSTIT
SELITTÄVÄT POIKKEAMIA:

- lyriikka, lastenlyriikka



RUNON SEMIOSIS (MERKITYSTASO):

- runo luettava arkkitekstejään vasten, jotka osoittavat tekstin olevan arkkitekstuaalisessa suhteessa lastenlyriikkaan ja lyriikkaan yleisesti

Kuvio 6. *Riffaterre-sovellus Vuennon runon merkitysrakenteista*

Vuennon runon ja Hectorin laulutekstin välillä vallitsee suuri vastaavuus, kuten seuraava tekstien vertailu osoittaa. Hectorin laulutekstille toimii paratekstinä levyn kansitiedoissa kappaleen kohdalla oleva maininta Heikki Vuennon runosta. Maininta "perustuu Heikki Vuennon runoon" asettaa laulutekstin intertekstuaalisen lukutavan kohteeksi jo ennen varsinaisen tekstin lukemista. Tässä tapauksessa parateksti ohjaa lukijaa kohdistamaan intertekstuaalisen lukutavan tiettyyn runoon. Lauluteksti itsessään ei ohjaa lukijaa toiseen tarkasti määriteltyyn tekstiin. Suomalaista nykyrunoutta vähänkään heikommin tuntevan ei voi olettaa pelkän Hectorin tekstin luettuaan löytävän sen taustalta Vuennon runoa, runoilija Heikki Vuento ja hänen tuotantonsa ei ole kuitenkaan niin hyvin tunnettu. Jos Vuennon runoon ei kiinnitä huomiota, laulutekstistä ei helposti löydy vihjeitä tekstin ulkopuolelle muualle kuin yleisesti laulutekstien kategoriaan. Teksti on perinteisen laulutekstin muotoinen: se käyttää laulutekstille tyypillistä riittämättä sekä paljon

toistuvia rakenteita. Näitten ominaisuuksien kautta laulu on arkkitekstuaalisessa suhteessa muuhun rocklyriikkaan.

Lauluteksti rakentuu kokonaisuudessaan runon varaan. Hector ottaa runosta joko suoria tai hieman muunneltuja sitaatteja. Kyseessä on siten hypertekstuaalinen suhde tekstien välillä. Hypertekstuaalisuudessahan on kyse tekstikokonaisuuksien muunnoksesta. Toisaalta lauluteksti sijoittuu myös Genetten intertekstuaalisuuden luokkaan puhtaimmillaan, jossa yksittäiset sitaatit osoittavat tekstin läsnäolon toisessa tekstissä. Suurin osa laulutekstistä nimittäin muodostuu runosta poimituista suorista tai muunnelluista sitaateista. Tekstissä on myös viittaus saman kokoelman runon ”Libanonilainen teehuone” nimeen.

Tekstiä laatiessaan Hector on käyttänyt tyypillisiä genetteläisiä keinoja, taustatekstin siirtämistä ja muuttamista. Tuloksena on rocklaulun muotoinen pastissi runosta ”Kaksi palaa aameneen”. Tekstien väliset erot havainnollistuvat, kun tekstissä erotellaan toisistaan ne sanat ja laajemmat ilmaukset, jotka esiintyvät runossa sellaisinaan tai muunneltuina ja ne sanat ja ilmaukset, jotka eivät palaudu runoon. Seuraavassa Hectorin laulutekstin yksityiskohtaisessa analyysissä on tummennettu laulun oma aines ja numeroitu runosta siteeratut ilmaukset.

Tekstissä on 41 sanaa tai laajempaa ilmausta, jotka palautuvat runoon. Yksittäisinä sanoina laskettuna Hectorin tekstissä on 87 ”omaa” ja 107 ”lainattua” sanaa. Runon asema taustatekstinä on siis hyvin vahva. Tarkastellaan ensiksi laulun ensimmäistä säkeistöä.

Kaksi palaa aameneen¹

Tuutsä mukaan, mennään vastatuuleen² **kirkumaan?**

Tuutsä kävelemään takaperin³ **kiskoille?**

Viemään sokerii ja kamferttia⁴ **siskoille** —

Laulun otsikko (1) on suora sitaatti runosta. Ensimmäisessä säkeistössä on kahdek-

san omaa ja kuusi lainattua sanaa. Sitaatti (2) on runossa muodossa *tuuli* ja sitaatti (3) muodossa *nousee takaperin*. Sitaatti (4) on kirjakielisemmässä muodossa *sokeria ja kamferttia*. Laulutekstin omat sanat sitovat siteeratut kohdat toisiinsa. Hector siis kirjoittaa sitaatteja ympäröivän tyhjän tilan täyteen tarinaa. Ensimmäisessä säkeistössä laulun oma aines tuo mukaan persoonallisen tekijän. Runosta poiketen laulussa esiintyy henkilöitä. ”Minä” on kertoja — tässä tapauksessa laulaja — joka puhuttelee henkilöä ”sinä”.

ne kaksi palaa aameneen⁵, **jee jee**.
Kaksi palaa aameneen⁶, **jee jee. Jee jee**.

Hectorin tekstissä kaikkien säkeistöjen välissä on lähes samanlaisena toistuva kertosäe. Runon otsikko on mukana kertosäkeessä sellaisenaan (sitaatit 5, 6, 11, 12). Lisäksi esiintyy omia pikkusanoja. Ensimmäisessä kertosäkeessä näitä omia pikkusanoja ovat ”ne” ja sanapari ”jee jee”. ”Jee jee” -sanaparista muodostuu yksi laulun keskeisistä kohdista, sen toistuessa jokaisen säkeistön jälkeen kertosäkeen lopussa, sekä lopussa vielä useammin. Sanapari viittaa yleisesti pop-musiikkiin ja nimenomaan sen syvällisyyttä kaihtavaan ”jee jee” -puoleen. Sanapari viittaa yleisesti poplistoilla menestyneisiin kappaleisiin, joitten tekstit ovat usein varsin pinnallisia.

Vuennon runo on luettelomainen eikä selkeän sidosteinen. Runossa on absurdeja piirteitä, kuten edellä on todettu. Hectorin laulussa jotkut ei-juonelliset kohdat ovat enemmän sidosteisia. Laulutekstin juonellisuutta lisää riittävä. Esimerkiksi toisessa säkeistössä puhuttelun käyttö ja riittävä lisäävät tekstin sidosteisuutta:

Istut sohvalla, mut sohva syttyy palamaan.
Astut ovelle⁷, mut se on tehty vedestä⁸;
tikka yskii uunissa⁹ henkensä edestä.

Ja¹⁰ kaksi palaa aameneen¹¹, **jee jee**.
Kaksi palaa aameneen¹², **jee jee. Jee jee**.

Toisessa säkeistössä on 19 omaa sanaa ja 12 lainattua sanaa. Säkeistön ensimmäinen rivi on uutta ainesta, ja toisella rivillä sitaatit 7 ja 8 on poimittu runosta, loppu on uutta. Kolmannen rivin alku (sitaatti 9) on suoraan runosta, mutta jälkiosa on uutta. Runon ilmauksia on siis laajennettu. "Tikka yskii uunissa" on laajennettu muotoon "Tikka yskii uunissa henkensä edestä". Laajennuksen syy on riimisanojen käyttö. Toista kertaa esiintyvässä kertosäkeessä jee jee -sanapari esiintyy kolmesti ja loppu muodostuu kolmesta sitaatista (10, 11, 12).

Kolmas säkeistö rakentuu kokonaan sitaattien (13—16) varaan. "Radion huulet veisailee" viittaa hengelliseen musiikkiin. Ilmaus on peräisin Vuennon runosta. Uskonnollisuus vahvistuu vielä otsikon "aamen"-sanan sekä "siunattu"-sanan käytöstä. "Aamen" on peräisin runosta mutta "siunattu" on laulun omaa ainesta. Kolmas kertosäe on identtinen toisen kertosäkeen kanssa.

Kahvi hellalle selittelee¹³
ja¹⁴ radion huulet veisailee¹⁵.
Tuuli räystäältä vedet hörppäilee¹⁶.

Ja¹⁷ kaksi palaa aameneen¹⁸, jee jee.
Kaksi palaa aameneen¹⁹, jee jee. Jee jee.

Neljännessä säkeistössä on viisi omaa sanaa ja 14 lainattua sanaa. Sitä seuraava kertosäe on identtinen ensimmäisen kertosäkeen kanssa:

Tuutsä katsomaan, kun rapu lentää pöydälle²⁰?
Ensin takaperin rantaan²¹, sakset: tik ja tak²².
Kahta puolta ovea²³ **on** musta valkoista²⁴.

Ne kaksi palaa aameneen²⁵, jee jee.
Kaksi palaa aameneen²⁶, jee jee. Jee jee.

Hectorin teksti ei sisäisesti tarkasteltuna juuri sisällä avautumattomia kohtia, jotka vaatisivat ulkopuolisia taustatekstejä avukseen. Teksti jopa torjuu runouden intertekstinä, kun minäkertoja viidennen säkeistön alussa kieltää runoilijanlaatu-

sa:

**Minä en ole runoilija,
enkä siunattu todistaja.
Laitan teen libanonilaiseen²⁷ tapaan.
Kaksi palaa aameneen²⁸, jee jee.
Kaksi palaa aameneen²⁹, jee jee. Jee jee.**

Tekstien vertailu osoittaa, että laulutekstissä on enemmän puhekielimäisyyttä kuin runossa. Runon ilmaukset ovat laulussa muuttuneet puhekieliseen muotoon: "sokeria" on laulussa "sokerii" ja "veisaa" ja "selittää" ovat muodossa "veisailee" ja "selittelee". Vertailtaessa tekstejä laulun puhekielimäisyys korostuu ja siitä tulee tekstille merkitsevä piirre. Vuennon runoa ei edes välttämättä tarvitse lukea huomatakseen Hectorin laulutekstin puhekielimäisyyden.

Puhekielimäisyys on piirre, jonka avulla lauluteksti erottuu runosta. Runouden kieli saa kirjakielimäisen leiman ja rocklyriikka puhekielimäisen leiman. Puhekielen ja slangin käytön voi nähdä tyylikeinona, jolla rocklyriikan piiriin kuuluva teksti tahtoo nojautua omiin ei-kirjallisiin, puhekulttuuriin palautuviin juuriinsa. Slangin tai kirjakielen käyttö osoittautuu olevan merkittävä erottava piirre tekstien välillä, sillä vaikka Vuennon runo onkin rakenteeltaan moderni, se ei käytä puhekielisiä ilmauksia.

Viidennen säkeistön jälkeen tuleva kertosäe on hieman kahdesta muusta kertosäetyypistä poikkeava. Kertosäe on typistynyt pelkkään suoraan sitaattiin (30, 31) ja jee -sanapariin:

Kaksi palaa aameneen³⁰, jee jee.
Kaksi palaa aameneen³¹, jee jee. Jee jee.

Kuudes säkeistö rakentuu kolmannen ja viidennen säkeistön riveistä. Lopussa kertosäe toistuu vielä kahdesti:

Kahvi hellalle selittelee³²
 ja radion huulet veisailee³³.
Laitan teen libanonilaiseen³⁴ **tapaan**.
 Kaksi palaa aameneen³⁵, **jee jee**.
 Kaksi palaa aameneen³⁶, **jee jee**.

Ja³⁷ kaksi palaa aameneen³⁸, **jee jee**.
 Kaksi palaa aameneen³⁹, **jee jee**.
 Kaksi palaa aameneen⁴⁰, **jee jee**.
 Kaksi palaa aameneen⁴¹, **jee jee**. (Hector 1994.)

Lauluteksti osoittautuu transponoivan hypotekstin osia omaan tekstiinsä, mutta samalla se muuttaa ja laajentaa valmista teemaa uusilla tekstijaksoilla. Teksti toteuttaa Genetten amplifikaatioksi kutsumaa tekstintuottamisen menetelmää, jossa valmista teemaa laajennetaan uudella tekstiaineistolla ja tapahtuu myös tyylillistä korostusta:

RUNON MIMESIS
 (LINGVISTINEN TASO):

- laulun "Kaksi palaa aameneen" oma aines ja lainattu aines
- laulun "Kaksi palaa aameneen" koko teksti



HAVAITUT POIKKEAMAT:

- puhekielisyys
- puhuttelut
- henkilöt
- toistuvat rakenteet
- riittäminen
- sanapari "jee jee"

INTERTEKSTIT
 SELITTÄVÄT POIKKEAMIA:



- runo "Kaksi palaa aameneen"
- rocklyriikka
- "runouden kieli"
- "puhekieli, slang"



RUNON SEMIOSIS (MERKITYSTASO):

- lauluteksti luettava taustatekstiään ja arkkitekstejään vasten, jotka osoittavat laulutekstin olevan hypertekstuaalisessa suhteessa Vuennon runoon ja arkkitekstuaalisessa suhteessa rocklyriikkaan

Kuvio 7. Malli "Kaksi palaa aameneen" -laulutekstin merkitysrakenteista

2. "Velisurmaaja": *Kantelettaren* balladi hypertekstin pohjana

"Velisurmaaja" (1994) on toinen esimerkki tekstintuottamisen strategiasta, jossa toinen teksti toimii kohdetekstin taustakstinä niin, että lainattavaa ainesta on enemmän kuin yksittäisten sitaattien verran. Kappaleen taustatekstiksi löytyy Elias Lönnrotin *Kantelettaressa* oleva lauluruno "Veljensurmaaja"¹. "Veljensurmaaja" on Elias Lönnrotin mukaan yleissuomalainen lauluruno, laulettavat versiot ovat kyllä vaihdelleet eri paikoissa. Lönnrotin mukaan "Veljensurmaaja" on todennäköisesti mukaelma ruotsinkielisestä laulusta. (Lönnrot 1993, 341—342.) Laulu on aiheeltaan yleiseurooppalainen ja esiintynyt varsinkin germaanisten kansojen balladeissa (Gallen-Kallela 1983b, 853). "Veljensurmaaja" kuuluu *Kantelettaressa* uusien laulujen joukkoon, erotukseksi vanhanaikaisista lauluista, jotka Lönnrotin mukaan ovat parempia. Uudemmissa lauluissa on Lönnrotin mukaan soiton osuus päässyt hallitsevaan asemaan sanaston sijasta, jota hän pitää valitettavana piirteenä. (Lönnrot 1993, 342.)

Kantelettaren esittämä toisinto "Velisurmaaja"-runosta sisältää kaksikymmentä säkeistöä. Tarkoitukseni on osoittaa, että Hector tekee pastissin Kantelettaren runosta. Tekstiinsä Hector on ottanut "Veljensurmaajan" kuusi ensimmäistä säkeistöä sekä yhdeksännen ja kahdennenkymmenennen säkeistön, joko sellaisinaan tai hieman muunnellen. Hector levytti "Velisurmaajan" ensimmäistä kertaa jo 1966. Levytys ilmestyi lp:llä *Folkkis*, jolla Hectorin lisäksi omia laulujaan esittivät mm. Juha Vainio ja Kari Kuuva. (Lehtonen 1983, 162.)

Laulun otsikko on parateksti, joka liittää sen *Kantelettaren* "Velisurmaajaan". Hectorin tekstin sijoittaa melko helposti *Kantelettaren* maisemaan kuuluvaksi, sillä

¹ *Kantelettaressa* runo on mukana nimellä "Veljensurmaaja" ja Elias Lönnrotin 1993 ilmestyneessä *Valittujen teosten* osassa 5 nimellä "Velisurmaaja". Myös runojen kirjoitusasuissa on pieniä eroja. *Kantelettaren* versiossa olevat -ai ja -oi diftongit ovat *Koottujen teosten* versiossa lyhentyneet, esimerkiksi *kultainen* —> *kultanen* ja *iloinen* —> *ilonen*. (Kanteletar 1966, X; Lönnrot 1993, 324—325).

laulussa on paljon perinteisiä sanoja, jotka eivät kuulu moderniin maailmaan. Jo ensimmäisen rivin ”kustas” vie tekstin kauas nykyistä kielenkäyttöä edeltävään aikaan. Seuraavilla riveillä on lisää vanhahtavia sanoja: ”taattoni”, ”verehen”, ”rauallansa”, ”savehen”, ”surmaan suistit”, ”maammosi”, ”mieron”. Teksti liittää itsensä välittömästi sanaston kautta johonkin itseään vanhempaan. Nykylukija yhdistää laulun maailman *Kalevalan* ja *Kantelettaren* maisemaan.

Hectorin laulussa jokaisessa säkeistössä on kaksi säettä, ja säkeistöt rikkoo ker-
tosäe, joka esiintyy laulussa kahdesti, kolmannen ja kuudennen säkeistön jälkeen. Teksti muodostaa yhtenäisen juonellisen kokonaisuuden. Teksti on sisältönsä ja ilmaustensa kautta kiinni perinteisessä runossa, pois modernista runoilmaisusta.

Uuteen versioon Hector on lisännyt väliosan. Laulutekstissä on myös kohtia, joissa lähtötekstin kieliasua on muutettu tai tekstiin on lisätty uutta sanastoa. Asia havainnollistuu, kun tarkastelee laulutekstiä niin, että siitä on tummennettu kohdat, jotka poikkeavat ”Veljensurmaajan” *Kantelettaressa* ja *Kootuissa teoksissa* olevista versioista. Tarkastellaan seuraavaksi näitä poikkeavia kohtia Hectorin laulun kolmessa ensimmäisessä säkeistössä:

Velisurmaaja

Mistäs tulet, kustas tulet, poikani iloinen?

Meren rannalta, meren rannalta, äitini kultainen — **kultainen**.

Mitähän sieltä tekemästä, poikani iloinen?

Taattoni hevosia juottamasta, äitini kultainen — **kultainen**.

Mistä on jalkasi verehen tullut, poikani iloinen?

Hevonen polkasi rauallansa, äitini kultainen — **kultainen**. (Hector 1994.)

Kantelettaren laulun ensimmäinen säkeistö on siirtynyt sellaisenaan, mutta seuraavissa säkeistöissä on pieniä muutoksia. Toisen säkeistön *mitä*-sanaan on lisätty *hän*-liitepartikkeli. Taustatekstin toisen säkeistön kohta ”hevostani juottamasta” on muodossa ”taattoni hevosia juottamassa”. *Taattoni*-sanan käyttö tuo tekstiin lisää

vanhahtavuutta. Taustatekstin kolmannen säkeistön ”vereen” on uudessa tekstissä myös vanhahtavassa asussa ”verehen”. Siten uusi versio korostaa taustatekstin historiallisuutta vanhahtavia sananmuotoja lisäämällä. Toisaalta tekstiä on myös yleiskielistetty lisäämällä *mist*-sanaan kirjain ä. Lisäyksenä on *kultainen*-sanan toistuminen jokaisen sanan lopussa.

Kolmannen ja kuudennen säkeistön jälkeen toistuva väliosa on suurin muutos tausta- ja kohdetekstin välillä:

**Et tunne tätä miestä — se jotain salailee.
Se täytyy varmaan piestä, kun reissultaan se näin palailee
— jotain salailee. (Hector 1994.)**

Väliosa on kokonaan uutta ainesta. Väliosan teksti on kiinni nykypäivässä. Kiinnityminen nykypäivään johtuu siitä, ettei väliosassa muista säkeistöistä poiketen ole yhtään vanhahtavia sanamuotoja. Näin ollen väliosan mies voi kuvata nykyajan miestä ja hänen reissujaan.

Väliosa tuo tekstiin uutena laulajan kommentoivan hahmon. Muun tekstin vaikutuksesta kertoja — joka tulee tässä näkyville puhuttelevana äänenä — muodostuu sävyltään samankaltaiseksi kuin tekstin taustalle hahmottuva arvojärjestelmä. Kokonaisuutena laulutekstistä muodostuu eräänlainen 1990-luvun näkemys laulurunon maailmasta. Ollessaan dialogissa alkuperäisen tekstin kanssa uudessa tekstissä olevat erityispiirteet voi lukea 1990-lukuiseksi tulkinnaksi siitä, mitä runonlaulaminen oli ja millaisena Kantelettaren myyttinen maailma näyttäytyy 1990-luvulla. Kyseessä on Hectorin tulkinta *Velisurmaajasta*. Hectorin laulua kuunteleva rock-yleisö on samassa asemassa kuin runon kuulijat 1800-luvun kontekstissa.

Neljännessä ja viidennessä säkeistössä on samantyyppisiä muutoksia kuin kolmessa ensimmäisessä säkeistössä:

Mistä on selkäsi savehen tullut, poikani iloinen?
 Hevonen huiskasi hännällensä, äitini kultainen — **kultainen**.

Mistä on miekkasi verehen tullut, poikani **poloinen**?
 Pistin veljeni kuoliaaksi, äitini kultainen — **kultainen**. (Hector 1994.)

Sanaan *mist* on lisätty kirjain ä, *saveen* on muodossa *savehen* ja *vereen* muodossa *verehen*. Taustatekstin viidennen säkeistön kohta "poikani iloinen" on muutettu muotoon "poikani poloinen". Myös *kultainen*-sana toistuu, niin kuin kaikissa muissakin säkeistöissä. Kuudennessa säkeistössä on suurempia muutoksia:

Miksi sä veljesi surmaan suistit, poikani poloinen?
Niinhän on maailma kirjoitettu, äitini kultainen — kultainen. (Hector 1994.)

Kantelettaren säkeistö poikkeaa sisällöltään hieman laulutekstistä:

"Min tähän sinä veljesi pistit,
 Poikani poloinen?" —
 "Min tähän naistani nauratteli,
 muorini kultainen." (Kanteletar 1966, X.)

Hectorin laulussa kolmas säe kuuluu "niinhän on maailma kirjoitettu". Säe tuo surman taustalle erilaisen selitysmallin. Säe viittaa syväälle kulttuuriseen perintöön, joka vaikuttaa ihmisen valintoihin omassa elämässään. Tässä tapauksessa syyllisyys siirtyy yksilöltä kollektiiviin, niihin käyttäytymisen malleihin, joihin ihminen on sijoitettu.

Kuudennen säkeistön jälkeen väliosaa toistuu. Lähtötekstissä on kaksikymmentä säkeistöä, joista kuusi ensimmäistä muodostavat kohdetekstin kuusi ensimmäistä säkeistöä. Lopuista neljästätoista lähtötekstin säkeistöistä vain kaksi on päässyt kohdetekstiin. Ne muodostavat Hectorin laulun kaksi viimeistä — seitsemännen ja kahdeksannen — säkeistön:

**Et tunne tätä miestä — se jotain salailee.
Se täytyy varmaan piestä, kun reissultaan se näin palailee
— jotain salailee.**

Minne **sä** heität maammosi vanhan, poikani poloinen?
Mieron rihmoja kehrätköhön, muorini kultainen — **kultainen**.

No koska **ne** tähdet taivaalla tanssii, poikani poloinen?
Sitten kun me kaikki tuomiolle tullaan, muorini kultainen — **kultainen**.
(Hector 1994.)

Kun nämä kaksi säkeistöä on irrotettu alkuperäisestä juonellisesta kokonaisuudesta, ne menettävät osan alkuperäisestä merkityksestään ja saavat osittain uuden merkityksen. Lyhyemmässä muodossaan teksti on taustatekstiä tiiviimpi. Lähtötekstissä keskeinen sisältö on se, kuinka surmaaja toteaa joutuvansa jättämään rakkaansa ja lähtemään "mierontielle", jolta hän ei voi palata. Runossa keskeisellä sijalla on äidin ja pojan vuoropuhelu. Rocklaulun tekstissä keskeiseksi sisällöksi muodostuu kuuden ensimmäisen säkeistön kuvaus murhasta.

Kun lauluteksti käyttää jäljellä olevista neljästätoista säkeistöistä vain kahta, niitten yksilöllinen merkitys korostuu. *Kantelettaren* runossa sana "mieron" toistuu viidesti. Hectorin laulussa sana on mukana vain kerran. Taustatekstissä sanalla on laajempi merkityskenttä. Taustatekstissä puhutaan "mieron verkoista", "mieron rihmoista", "mieron miehistä", "mieron koulusta" ja "mieron karjoista". Hectorin tekstissä mainitaan vain "mieron rihmat". Rocklaulun tekstiin ei sisälly kuvausta surmaajan pois lähtemisestä. Niinpä lähtötekstin säe "mieron rihmoja kehrätköhön" on kohdetekstissä merkitykseltään epämääräinen.

Sama koskee laulun viimeistä säkeistöä. Tähtien tanssiminen taivaalla toimii itsenäisenä kuvana, muttei se yhdisty pojan takaisin paluuseen kuin taustatekstin kanssa yhdessä luettaessa. Taustatekstissä vastaus äidin kysymykseen pojan takaisinpaluun ajankohdasta on: "konsa tähet taivaalla tanssii". Kohdetekstissä poika ei lähde pois, vaan tilanne pysähtyy surman paljastumiseen. Ilmaus tähtien tanssimisesta taivaalla ei ole enää sidoksissa aikaisempaan merkitykseensä, vaan

sillä on tarkemmin määrittelemätön merkitys.

Hectorin laulu ”Velisurmaaja” pohjautuu yhteen yksittäiseen tekstiin, mutta laulun taustalla voi nähdä myös laajemman kielenkäyttävän tai lajikonvention. Kappale viittaa samalla kaikkeen siihen kalevalaiseen perintöön, joka on muodostunut *Kalevalan* ja *Kantelettaren* ilmestymisen jälkeen 1830—40-luvuilta lähtien.¹ On vaikea sanoa, mikä *Velisurmaajan* versio Hectorilla on ollut lähtökohtana vv. 1966 ja 1994 levytyksissä. On mahdollista, että Hectorin versiot pohjautuvat johonkin *Velisurmaajan* laulettuun versioon, joka on lyhyempi kuin *Kantelettaressa* oleva 20-säkeistöinen laulu.

3. ”Woyzeck”: näytelmä hypertekstin pohjana

1981 ilmestyneellä albumilla *Eurooppa* oleva kappale ”Woyzeck” perustuu Georg Büchnerin samannimiseen näytelmään. Hector kertoo tutustuneensa näytelmän käsikirjoitukseen Yleisradion ammattiopiston ohjaajakurssilla (Pietikäinen 1982, 46.) Näytelmä ilmestyi suomeksi ensimmäistä kertaa Eeva-Liisa Mannerin kääntämänä *Parnasson* numerossa 8/62. Manner teki näytelmästä myös toisen suomenoksen, joka julkaistiin 1984 kirjassa George Büchner: *Teokset ja kirjeet*.

Saksalainen George Büchner (1813—1837) oli omana aikanaan vähälle huomiolle jäänyt mutta myöhempien sukupolvien tunnustama kertoja. Büchnerin suppeaksi jäänyt tuotanto sisältää kolme näytelmää, yhden novellin ja yhden poliittisen kiis-

¹ 1800-luvun lopulta alkaen *Kalevalalla* ja *Kantelettarella* oli voimakas vaikutus suomalaiselle sävel- ja kuvataiteelle. Kuvataiteen puolella Akseli Gallen-Kallelan maalaus ”Velisurmaaja” on tunnetuin taiteilijan *Kantelettaresta* aiheensa ottava teos. (Gallen-Kallela 1983.) Maalaus valmistui 1897 (Valkonen 1978, 1428). Velisurmaaja-aiheesta tehty maalaus tai esimerkiksi Korhos-Heikin 1910 kirjoittama näytelmä *Velisurmaaja: näytelmällinen kuvaelma kolmessa osassa* toimivat osana laajaa interteksten ketjua, joka on *Kantelettaressa* ilmestyneen runon ja 1990-luvulla ilmestyneen rock-laulun välillä.

takirjoituksen. (Långbacka 1984, 7.) *Woyzeck* on keskeneräiseksi jäänyt näytelmäluonnos, joka julkaistiin täydellisenä ensimmäisen kerran vasta 1877. Näytelmän ensimmäiset julkaistut versiot olivat kuitenkin puutteellisesti toimitettuja, eikä niissä noudatettu käsikirjoituksen tekstiä kirjaimellisesti. Käsikirjoituksen luonnosmaisuudesta johtuen ei vielä nykyäänkään olla yksimielisiä näytelmän kaikkien kohtausten oikeasta järjestyksestä. (Büchner 1984, 275—279.)

Eeva-Liisa Mannerin mukaan Büchnerin näytelmä on kuvaus traagisesta ihmisestä olosuhteiden uhrina. Näytelmä perustuu 21. heinäkuuta 1821 tapahtuneeseen murhaan ja sen oikeuskäsittelyyn. Armeijan parturi Johann Christian Woyzeck oli mustasukkaisuuden puuskassa puukottanut rakastettunsa kuoliaaksi. Vangitsemisensa jälkeen Woyzeck väitti joutuneensa mielenhäiriöön ja kuulleensa ääniä, jotka olivat kehottaneet häntä surmatyöhön. Mielentilatutkimuksen jälkeen armonanomus hylättiin, ja Woyzeck mestattiin 27. elokuuta 1824. (Manner 1962, 343—344.) Büchnerilla on näytelmää kirjoittaessaan ollut mielessä ilmeisesti myös muita vastaavan kaltaisia murhajuttuja, joissa kaikissa murhaajat kuuluivat köyhään ja heikossa asemassa olevaan kansanosaan ja joitten oikeuskäsittelyissä keskusteltiin syyntakeettomuudesta mielentilatutkimuksiin vedoten. (Büchner 1984, 276.)

Manner tulkitsee näytelmän sijoittuvan laajempaan kontekstiin, kertomukseksi maailmassa vallitsevasta järjettömästä kärsimyksestä ja epäoikeudenmukaisuudesta. Yhteisön suunnalta koettu ahdinko ajaa Woyzeckin surmaamaan rakastettunsa Marien. Kestämättömässä tilanteessa Woyzeckista tulee rikollinen, mutta samalla hän on olosuhteiden uhri. Manner näkee Büchnerin tuotannossa keskeiseksi linjaksi myötätunnon heikkoja kohtaan sekä toisaalta vihan etuoikeutettuja kohtaan. (Manner 1962, 343—347.)

Osoitan seuraavassa miten Hectorin laulu ”Woyzeck” on pastissi Büchnerin näytelmästä. Laulussa on yhteensä yhdeksän säkeistöä. Se rakentuu hypertekstuaalisten keinojen avulla seuraavasti Genetten mallia apuna käyttäen:

A (hypoteksti) —————> muuntaminen, siirtäminen, —> pastissi
 laajentaminen
 Woyzeck (näytelmä) "Woyzeck" (lauluteksti)

Kuvio 8. Lauluteksti "Woyzeck" hypertekstuaalisuuden malliin sijoitettuna

Woyzeckin kohdalla intertekstuaalisen suhteen luonne on sellainen, ettei tausta- ja kohdetekstin merkitysten välille muodostu suurta kuilua. Näytelmä ja näytelmän rock-pastissi ovat silti kaksi eri teosta. Lauluteksti noudattaa pitkälti näytelmän kohtausten järjestystä. Vertaamalla laulun ja näytelmän tekstiä huomaa, että lauluun poimitut sitaatit seuraavat kronologisesti näytelmää. Ensimmäisessä säkeistössä on sitaatteja kolmannesta kohtauksesta, toisessa säkeistössä seitsemänestä kohtauksesta jne. Laulun viimeisten säkeistöjen lainaukset ovat näytelmän lopusta. Lisäksi laulussa on myös omaa ainesta, jota ei voi suoraan palauttaa näytelmään. Omassa aineksessa on puhujan osuutta sekä näytelmän teeman pohjalta kirjoitettua uutta ainesta. Puhujalla on laulutekstissä dramaturginen rooli kertojana. Alla olevassa kaaviossa on tummennettu oma aines tai epäsuorat lainaukset. Muut kuin tummennetut kohdat ovat sanatarkkoja (tai lähes sanatarkkoja) sitaatteja näytelmästä:

Hectorin laulu [säkeistön nro]	Büchnerin näytelmä K= kohtaus
[1.] Aurinko laskee, kaupunki hehkuu, tuli taivaan lävistää. Sinun aurinkosi laskee, vaikka maa vain muuttaa siihen suhdettaan.	K3: "Koko kaupunki hehkuu" K3: "Tuli kiittää taivaassa"
[2.] Nainen on saanut kultaiset renkaat köyhän hintaan ainoaan. Sinun naisesi sua pettää, vaikka tuskin mahtuu muuhun maailmaan.	K7: "Varmaan ne ovat kultaa" K7: "Mutta minä olen vain tavallinen köyhä tyttö" K7: "Voisin itseni vaikka tappaa. — Voi tätä maailmaa"
[3.] Kapteeni pelkää, rykmentin aivo:	K9: "Älkää pelotelko minua" K9: "Tämä on tyhjääpää, caput, järjen"

<p>järjen esiinluiskahdus, ja hän alistaa sua, Woyzeck, vaikka katsot häntä niinkuin tykki kohteeseen. Sulle ihminen on kuilu, ja sua pyörryttää kun katsot syvyyteen.</p>	<p>esiinluiskahdus, rykmentin aivo” K9: “Katsoo minua kuin tykki” K10: “Jokainen ihminen on kuilu; pyörryttää, kun katsoo syvyyteen”</p>
<p>[4.] Sun mikä nyt on, Woyzeck, sotilas? Marie on tanssimassa, sun ainoas. Sun naisesi on kuuma. Pistä narttu kuoliaaksi, antaa mennä, antaa mennä. Viulut soittaa: tiitaa tiitaa, viulut soittaa: tiitaa tiitaa. Viulut soittaa: tiitaa tiitaa.</p>	<p>K12: [Marie ja rykmentinrumpali tanssivat] K12: “Olet kuuma, kuuma” K13: “Pistä — pistä narttu kuoliaaksi? — Pistä, pistä narttu kuoliaaksi! [...] pistä pistä kuoliaaksi” K12: “Antaa mennä, antaa mennä! [...] Antaa mennä!” K13: “Antaa mennä! [...] Antaa mennä.” K14: “Antaa mennä.” K13: “Tii-taa! Niin soittavat viulut ja pillit” K24: “Kaikki tanssivat, tii-taa”</p>
<p>[5.] Halpa on veitsi leikata leipää, jota syödä saanut et. Podet kuumetta kylmää: ota ruutiryppy, pääset sairaalaan.</p>	<p>K18: “Halpa hyvä veitsi” K18: “Sillä voi leikata muutakin kuin leipää” K22: “Onko sinun kylmä, Marie” K20: “Pääset sairaalaan, Franz. Kuule, ota ruutiryppy, se tappaa kuumeen”</p>
<p>[6.] Kuumat on huulet, naisesi huulet, kuu jo nousee punainen niin kuin verinen rauta. Ei kylmä ruumis tunne kylmää ollenkaan.</p>	<p>K22: “Kuumat, kuumat huoranhuulet” K22: “Miten kuu nousee punaisena! [...] Kuin verinen rauta”</p>
<p>[7.] Mikä sun on, Woyzeck? Oi Jumala! Marie on yötä vasten kalpea. Mikä sinun on maailma? Piparkakkuhevosella</p>	<p>K22: “Mikä sinun on, Franz [...] Jumalan tähden, auttakaa!” K22: “Olet aivan kalpea” K25: “Mitä sinä olet niin kalpea, Marie?” K23: “Christian, kuule, saat piparkakku-</p>

Hectorin laulu [säkeistön nro]	Büchnerin näytelmä K= kohtaous
hullu lahjoo huoran lasta. Aina jollain lahjuksella hyvä myydään maailmasta. Hyvä myydään maailmasta.	hevosen, hep, hep [...] tuossa, osta pojalle piparkakkuhevonen [...] [kohtauksessa esiintyy vähämielinen Karl, lapsi ja Woyzeck, joka on menettänyt järkensä]
[8.] Maailma sykkii, valtimo villi: petos johtaa petokseen. Sinun harhasi on totta. Antaa mennä, antaa mennä, antaa mennä uudelleen.	K9: "Valtimo, Woyzeck, valtimo! — Tiheä, raju, hyppivä, säännötön" K19: "Totisesti hänessä ei petosta ole..." K12: "Antaa mennä, antaa mennä! [...] Antaa mennä!" K13: "Antaa mennä! [...] Antaa mennä." K14: "Antaa mennä."
[9.] Aurinko laskee, maailma sykkii, sinut hirteen tuomitaan. Nyt on edessasi kuilu, sinne joudut vielä kerran katsomaan.	K10: "Jokainen ihminen on kuilu [...]"

Kaavio 1. *Laulutekstissä "Woyzeck" olevat suorat lainaukset näytelmästä Woyzeck*

Büchnerin näytelmä on hypoteksti, jolle lauluteksti hypertekstuaalisesti rakentuu. Genetten hypertekstuaalisuuden tarkka jaottelu ei sinällään tarjoa valmista lajia käsiteltävään tapaukseen, jossa on kyse näytelmätekstin siirtäminen laulutekstiksi. Laajasta tekstikokonaisuudesta on siirretty osia paljon pienempään tekstikokonaisuuteen. Siirretyt osat ovat suoria tai muunneltuja sitaatteja. Kun taustatekstistä ei voi siirtää laajoja kokonaisuuksia, vaan vain yksittäisiä lausekkeita, kohdetekstistä muodostuu varsin erilainen. Taustateksti erottuu silti selvästi kohdetekstin taustalta. Asian huomaa tarkastelemalla laulun kolmea ensimmäistä säkeistöä. Tekstissä on näkyvillä näytelmän nimi¹ (joka on laulun parateksti), päähenkilön nimi² sekä osa näytelmän muista henkilöistä³⁻⁵ ja tapahtumapaikoista⁶.

Woyzeck¹

- [1.] Aurinko laskee, kaupunki⁶ hehkuu,
tuli taivaan lävistää.
Sinun aurinkosi laskee,
vaikka maa vain muuttaa siihen suhdettaan.
- [2.] Nainen³ on saanut
kultaiset renkaat köyhän hintaan ainoaan.
Sinun naisesi³ sua pettää,
vaikka tuskin mahtuu muuhun maailmaan.
- [3.] Kapteeni⁴ pelkää,
rykmentin⁵ aivo: järjen esiinluiskahdus,
ja hän alistaa sua Woyzeck²,
vaikka katsot häntä niinkuin tykki kohteeseen.
Sulle ihminen on kuilu,
ja sua pyörryttää kun katsot syvyyteen (Hector 1995, 169.)

Laulussa säilyy näytelmän alkuperäinen tilanne. Tekstissä ovat mukana näytelmän keskeiset henkilöt Woyzeck, Marie ja Kapteeni sekä näytelmän loppupuolella esiintyvät Hullu Karl ja lapsi. Hector ottaa sitaatteja taustatekstistä ja sijoittaa ne laulutekstiin joko sellaisinaan tai muunnellen. Näytelmän alkupuolen kolmannen kohtauksen Woyzeckin ja Andresin dialogi toimii laulussa ensimmäisen säkeistön perusrakenteena. Laulun oma aines on tummennettu :

WOYZECK Sano jotakin! (Tuijottaa eteensä)
Andres! Miten hirveän kirkasta! Koko kaupunki
hehkuu! Tuli kiittää taivaassa, ja alhaalla
soivat pasuunat. (Büchner 1962, 350.)

- [1.] **Aurinko laskee,**
kaupunki hehkuu,
tuli taivaan lävistää.
Sinun aurinkosi laskee,
vaikka maa vain muuttaa siihen suhdettaan. (Hector 1995, 169.)

Hectorin teksti rikastuttaa olemassa olevaa tekstiaineistoa uusilla tekstijaksoilla ja tyyllillisellä paisuttelulla. Ensimmäisessä säkeistössä uutta ainesta on kolme riviä ja

lainattua ainesta kaksi riviä. Sitaatit ”aurinko laskee” ja ”tuli taivaan lävistää” säilyvät merkityksiltään samanlaisina näytelmässä ja laulussa. Näytelmän kohtauksessa kaupungin hehkuminen ja tulen kiittäminen taivaassa yhdistyy Woyzeckin tasapainottomaan mielentilaan. Myös laulussa hehkuminen voi tarkoittaa muuta kuin auringonvaloa, sillä aurinkohan laskee. Aurinko on laulun omaa ainesta. Laulun aurinko voi tarkoittaa kuitenkin myös muuta kuin konkreettista aurinkoa, koska sitä nimitetään ”sinun auringoksesi”. Aurinko voi tällöin tarkoittaa psyykkistä tilaa, mielen valoa. Seuraava rivi kuitenkin viittaa enemmän konkreettiseen aurinkoon, koska auringon laskeminen on sidoksissa maan liikkeisiin. Kaksi jälkimmäistä riviä ovat puhuttelun muotoisia. Näytelmästä poiketen tässä kohtaa lauluun tulee mukaan kertojan ääni. Kertoja puhuttelee Woyzeckia.

Laulun toinen säkeistö pohjautuu näytelmän seitsemänten kohtaukseen, jossa Woyzeck tivaa Marielta tämän korvarenkaiden alkuperää. Toinen säkeistö ei sisällä suoria sitaatteja näytelmästä, vaan on seitsemännen kohtauksen pohjalta tehtyä omaa ainesta:

Woyzeck tulee sisään ja pysähtyy hänen taakseen. Marie kääntyy nopeasti ympäri ja peittää käsillään koroansa.

WOYZECK Mitä sinulla siinä on?

MARIE Ei mitään.

WOYZECK Sormesi alla välähti.

MARIE Korvarengas — minä löysin sen.

WOYZECK Kaksi yhtäikää? Minä en ole koskaan löytänyt —

(Büchner 1962, 352.)

Nainen on saanut

kultaiset renkaat köyhän hintaan ainoaan.

Sinun naisesi sua pettää,

vaikka tuskin mahtuu muuhun maailmaan. (Hector 1995, 169.)

Toisen säkeistön kahdella jälkimmäisellä rivillä laulun kertoja puhuu Woyzeckille. Laulun kertojasta muodostuu Woyzeckin sisäinen ääni, jonka vaikutus lopulta tukahduttaa Woyzeckin oman tahdon. Säkeistön viimeisellä rivillä tekstissä vielä

korostuu maailmassa vallitseva tilan ahtaus. Säkeistön viimeinen rivi on sidoksissa näytelmän seitsemännen kohtauksen Marien repliikkiin "Voi tätä maailmaa!". Näytelmässä Marie ei viihdy siinä maailmassa, jossa elää. Laulussa rivi on merkitykseltään epämääräisempi. Muun maailman ymmärtää tarkoittavan jotain muuta kuin sitä maailmaa, jossa Marie elää.

Kolmannessa säkeistössä lauluteksti yhdistää aineksia näytelmän yhdeksännestä ja kymmenennestä kohtauksesta. Sitaattien merkityskenttä laajenee yleisemmälle tasolle ja ne alkavat toimia itsenäisinä kuvina. Tämä tapahtuu siten, että kohdeteksti tahallisesti rikkoo taustatekstin virkerytmiä ja merkityskytkentöjä. Kolmannen säkeistön neljällä ensimmäisellä rivillä on sitaatteja näytelmän yhdeksännestä kohtauksesta. Myös näytelmä esittää ihmisten puheen katkelmallisena, kuten alla olevasta tohtorin repliikistä käy ilmi:

TOHTORI (*Taputtaa hänen koppalakkiaan*)

Mikä tämä on, herra kapteeni? — Tämä on tyhjää,
caput, järjen esiinluiskahdus, rykmentin aivo! (Büchner 1962, 353.)

KAPTEENI No Woyzeck, tahtooko hän kuulan
kalloonsa? Katsoo minua kuin tykki. (Büchner 1962, 354.)

Kapteeni pelkää,
rykmentin aivo: järjen esiinluiskahdus,
ja hän alistaa sua, Woyzeck,
vaikka katsot häntä niinkuin tykki **kohteeseen.**
Sulle ihminen on kuilu,
ja sua pyörryttää kun katsot syvyyteen. (Hector 1995, 169.)

Kohdetekstissä rytmi muodostuu taustatekstiäkin katkelmallisemmaksi, ja sitaattien oma kuvallinen voima vahvistuu. Sitaattien merkityskentät muuttuvat. Näytelmässä ilmaus "järjen esiinluiskahdus" viittaa kapteeniin. Laulussa ilmaus voi tarkoittaa rykmentin sotilaita ja heidän havahtumistaan. Myös ilmauksen "rykmentin aivo" voi laulussa tulkita viittaavan tahdottomiksi pakotettuihin sotilaisiin. Kolmannessa säkeistössä on paljon omaa ainesta. Laulun kertojalla on kolmannesakin säkeistössä vahva rooli. Kertoja puhuu toistuvasti ja painokkaasti Woyzeckil-

le. Painoa lisäävät käskymuodot ja persoonapronominen käyttö.

Näytelmän kymmenennen kohtauksen vertaus ihmisestä kuiluna yhdistyy kohdetekstissä ensimmäisenä Kapteeniin, koska hänet mainitaan juuri ennen kuilu-ilmausta. Näytelmässä taas Woyzeck puhuu ihmisestä kuiluna kuvatessaan voimattomuuden tunteitaan suhteessa Mariehin:

WOYZECK Vaimo! — Ei, jotakin sinussa on
tapahtunut. Jokainen ihminen on kuilu; pyörryttää,
kun katsoo syvyyteen. (Büchner 1962, 353—355.)

Puhujan selittävä ääni on laulussa keskeisellä sijalla. Näytelmän kahdennentoista ja kolmannentoista kohtauksen tekstijaksot, jotka näytelmässä ovat Woyzeckin omaa puhetta, muuttuvat laulun neljännessä säkeistössä osaksi puhujan käskymuotoisia kehoituksia. Laulu käyttää myös toistoa tehokeinonaan korostaessaan Woyzeckin kuuleman ”äänen” vaikutusta:

Sun naisesi on kuuma.
Pistä narttu kuoliaaksi,
antaa mennä, antaa mennä.
viulut soittaa: tiitaa tiitaa.
viulut soittaa: tiitaa tiitaa. (Hector 1995, 170.)

Neljännessä säkeistössä Hectorin teksti ottaa kantaa Marien murhaan. Hectorin tekstissä käy ilmi, miten ”ääni” painostaa Woyzeckin tekemään murhan. Woyzeck on siis itsekin ulkoisten ja sisäisten paineiden uhri, ja hänen uhrikseen joutuu Marie.

Myös viidennessä ja kuudennessa säkeistössä sitaattien merkityskenttä muuttuu. Säkeistöissä on toistensa lähelle sijoitettu ilmaukset ”podet kuumetta kylmää” ja ”ei kylmä ruumis tunne kylmää ollenkaan”. Kun laulun säkeistöt 5 ja 6 luetaan peräkkäin, kylmä ruumis yhdistyy helposti kylmää kuumetta potevaan sotilaseen:

Halpa on veitsi
leikata leipää,
jota syödä saanut et.
Podet kuumetta kylmää:
ota ruutiryppy,
pääset sairaalaan.

Kuumat on huulet,
naisesi huulet,
kuu jo nouse verinen
niin kuin verinen rauta.
Ei kylmä ruumis tunne
kylmää ollenkaan. (Hector 1995, 170.)

Näytelmässä kylmä ruumis taas viittaa yksiselitteisesti Marien murhaan. Hiukan ennen murhaa Woyzeck sanoo Marielle: "Paleltaako sinua? Kun ruumis on kylmä, ei enää palella. Ei tule vilu aamukasteessa, Marie." (Büchner 1962, 359). Järjestäessään uudelleen taustatekstin kieltä kohdeteksti siis tuottaa uusia merkityksellisiä kytkeitä. Joittenkin ilmausten kohdalla tunnistettavuuden aste myös pienee ("rykmentin aivo", "järjen esiinluiskahdus"). Pääasiassa alkutekstin teema kuitenkin välittyy laulutekstissä muuttumattomana.

Seitsemännessä säkeistössä laulu etenee ratkaisevaan kohtaan, jossa yksilöä kohtaava hulluus ja kärsimys asettuu laajempaan kontekstiin. Tässä kohtaa laulun kertojan puhuttelu kohdistuu Woyzeckin ulkopuolelle koko maailmaan:

Mikä sinun on maailma? (Hector 1995, 170.)

Tämän jälkeen laulu käyttää vielä aineksia 23:nneksi kohtauksesta, jossa esiintyvät Hullu Karl ja avioton lapsi, sekä palaa lainaamaan yhdeksättä kohtausta. Laulun kahdessa viimeisessä säkeistössä alun osat toistuvat hieman muunneltuna ja laulu päättyy tilanteeseen, jossa Woyzeck on paineitten murtamassa tilassa:

Sinun harhasi on totta.
Antaa mennä, antaa mennä, antaa mennä uudelleen. (Hector 1995, 171.)

Hypertekstuaalinen tekstikokonaisuuksien muunnos tapahtuu tässä tapauksessa lyhyiden sitaattien avulla. Näytelmän rock-pastissi perustuu laajassa mitassa taustatekstiin. Hectorin laulu on transformaatio, jossa teksti B kertoo teksti A:n tarinan toisella tavalla kuin teksti A. Poikkeavaa näytelmään on laulutekstin muoto, tekstissä olevat laajennukset sekä kertojan käyttö.

IV KÄÄNNÖKSET HYPERTEKSTUAALISUUDEN ILMENTÄJINÄ

1. Käännösten osuus Hectorin tuotannossa

Oman ryhmän muodostavat tapaukset, joissa taustatekstin mukailu toteutuu vapaammin. Hector on uransa aikana levyttänyt paljon ulkomaista alkuperää olevia kappaleita omina käännöksinään. Näissä tapauksissa on kyse taustatekstin luovasta kääntämistyöstä. Hectorin ensimmäinen levytys ”Palkkasoturi” on melko suora käännös Buffy Sainte-Marien kappaleesta ”The Universal Soldier”. Hectorin levytyksen sovitus noudattelee Glen Campbellin ”The Universal Soldierista” 1965 tekemää USA:n listoilla menestynyttä versiota. (Lehtonen 1983, 162.)

Ennen ensimmäistä albumiaan *Nostalgia* (1972) Hector julkaisi kaikkiaan kymmenen eri kappaletta soololevytyksinään. Kappaleista kuudessa oli Hectorin tekemä teksti. Näistä kuudesta kappaleesta viisi oli käännöksiä ulkomaisesta kappaleesta.¹ (Lehtonen 1983, 162—163.)

Seitsemänkymmentäluvulla julkaistuista seitsemästä lp-kokonaisuudesta on *Herra Mirandosta* lukuunottamatta kaikilla mukana käännöskappaleita. Näistä lp:istä kuudella ensimmäisellä yhteensä olevasta kuudestakymmenestäneljästä kappaleesta seitsemäntoista on käännöksiä. Kaikki 70-luvun käännökset ovat Hectorin omia, lukuunottamatta viimeistä 70-luvulla julkaistua albumia *Ruusuportti* (1979),

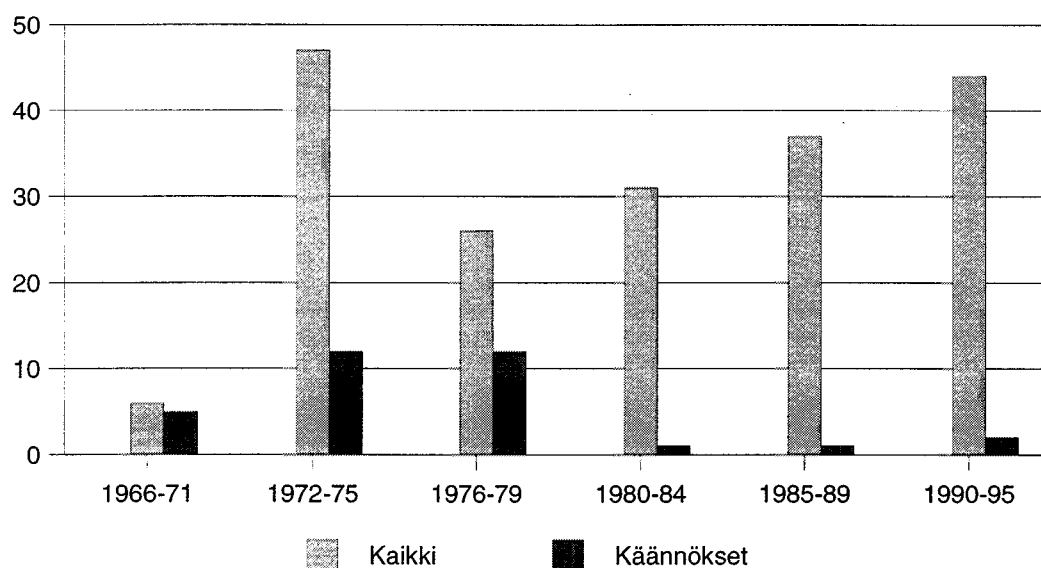
¹ Kappaleita on sen verran vähän, että ne voi luetella tässä (x tarkoittaa, että kappaleessa on Hectorin tekemä käännösteksti): ”Palkkasoturi” (1966x), ”Pikku-Kalle” (1966), ”Kermaleivos” (1966), ”Velisurmaaja” (1966), ”Lasi” (1966x), ”Huomenta tyyny” (1966), ”Tie jatkuu äärettömiin” (1969), ”Kuningatar” (1969x), ”Varhain eräänä aamuna” (1970x), ”Jäi talo tyhjilleen” (1970x).

joka on kokoelma ruotsalaisen runoilijan ja laulajan Dan Anderssonin (1888—1920) lauluja. Suomenkieliset käännökset lauluihin Hector on tehnyt yhdessä Tommy Tabermannin kanssa.

70-luvun loppuun asti Hector levytti myös vain singleillä julkaistuja käännöksiään ulkomaisista kappaleista. Vuosina 1972—1979 Hector julkaisi kaksitoista kappaletta, jotka ilmestyivät singleillä, mutta eivät em. lp:illä. (Lehtonen 1983, 167—168.) Näistä kappaleista kuusi on käännöksiä. Singleille radiosoiton saaminen oli tärkeää myynnin kannalta, ja siksi kappaleen oli tärkeä saada nopeasti julkisuutta, koska single-levyjen markkina-aika oli oleellisesti lyhyempi kuin lp:itten. Hectorin kuusi- ja seitsemänkymmentäluvulla singleinä julkaistuja kappaleista moni olikin nousut listoille tai tullut muuten tunnetuksi jo alkuperäisversiona. Tällaisia kappaleita olivat Glen Campbellin ”The Universal Soldierin” lisäksi mm. Leonard Cohenin ”Suzanne”, Don McLeanin ”American Pie” sekä Ralph McTellin ”Streets Of London”.

60- ja 70-luvuilla taustatekstien uudelleenmuokkaus oli yksi keskeisistä Hectorin käyttämistä tekstintekemisen strategioista (ks. kaaviota 2). Seuraavan vuosikymmenen kuudella albumilla olevasta kuudestakymmenestä yhdestä kappaleesta sen sijaan vain *Eurooppa* sisältää käännöskappaleen. 80-luvulla ilmestyi lisäksi singlemuodossa kahdeksan kappaletta. Niistäkään yksikään ei ole käännös. Lisäksi ilmestyi kappale ”Mustasukkainen”, joka oli Hectorin käännös John Lennonin ”Jealous Guy”-sta. Kappale ilmestyi alun perin Antero Jakoilan levyllä *Antero Jakoila* v. 1984. (*Suomalaisten äänitteiden luettelo* 1986, 91.)

V:ien 1990—95 neljästä albumista kahdella on mukana Hectorin tekemiä käännöksiä, mutta käännösten suhteellinen osuus on jälleen paljon pienempi kuin 70-luvulla. Albumeilla olevista 49:stä kappaleesta vain kolme on Hectorin tekemiä käännöstekstejä. Kaikki nämä havainnot yhdessä osoittavat, että kahdella viime vuosikymmenellä Hector on lähes kokonaan luopunut taustatekstien käytöstä (ks. kaaviota 2). Muutos on huomattava verrattuna 60—70-luvun levytyksiin.



Aikaväli	1966-71	1972-75	1976-79	1980-84	1985-89	1990-95
Kaikki ¹	6	47	26	31	37	44
Käännökset	5	12	12	1	1	2

Kaavio 2. Käännöskappaleitten määrällinen osuus Hectorin sanoittamista ja levyttämistä kappaleista

Esimerkiksi vuosien 1972—79 välillä Hector levytti 24 käännöskappaletta mutta vuosien 1980—1995 välillä vain neljä. Vuosien 1966—1995 välillä Hector julkaisi 33 käännöskappaletta, joihin hän on yksin tehnyt tekstin.² Kappaleitten tarkastelu auttaa osaltaan ymmärtämään Genetten tekstien välisten suhteiden luokittelua. Kaikki käännöskappaleet muodostuvat Hectorin tuotannossa omaksi erilliseksi ryhmäkseen, jolloin ne ovat arkkitekstejä toisilleen. Genettehän tarkoittaa arkkitekstuaalisuudella teksteissä esiintyviä yleisiä, monille teksteille yhteisiä piirteitä. Hectorin 33 käännöskappaletta ovat arkkitekstejä toisilleen sen ominaispiirteensä kautta, että ne kaikki ovat käännöksiä ulkomaisesta kappaleesta. Tämä piirre erottaa ne muista Hectorin kappaleista. Laajemmassa kategoriassa ne ovat myös

¹ Kaikki Hectorin sanoittamat kappaleet.

² Ks. liite 1.

arkkitekstejä muille Hectorin levyttämille kappaleille. Viime kädessä ne ovat arkkitekstejä myös kaikelle muulle rocklyriikalle. Niissähän on paljon yleisiä yhteisiä piirteitä muuhun rocklyriikkaan. Hectorin käyttämiä laulun aiheita käyttävät myös monet muut rocklyyriikot, tekstit on tarkoitettu musiikin keralla esitettäväksi ja levyille tallennettaviksi kuten muukin rocklyriikka jne. Arkkitekstu-aalisuuden kenttä on siis hyvin laaja ja siihen sisältyy monia eri tasoja.

Alkuperäisten kappaleitten nimet ja tekijöiden nimet ovat käännöksille paratekstejä. Hectorin käännöskappaleitten kohdalla on mainittu levytiedoissa alkuperäisen kappaleen nimi ja tekijät. Parateksteinä ne auttavat lukijaa/kuulijaa löytämään tekstistä tien tekstin ulkopuolelle. Näin esimerkiksi kappale "Kuningatar" yhdistyy kappaleeseen "Where Do You Go To My Lovely", kun kappaleen levytystiedoissa mainitaan alkuperäisen kappaleen nimi ja tekijä Peter Sarstedt.

2. Yleisiä huomioita käännöksistä

Aion seuraavaksi osoittaa, mitä yhteisiä piirteitä Hectorin käännöskappaleista löytyy ja mitkä ovat käännöskappaleissa esiintyviä yleisimpiä yhteisiä tunnusmerkkejä. Useissa tapauksissa intertekstuaalinen suhde tulee näkyville jo vertailtaessa kappaleitten nimiä. Nimet voivat olla sananmukaisia, tarkkoja käännöksiä kuten "Surullinen Liisa" ("Sad Lisa"), "Varhain eräänä aamuna" ("Early One Morning"), "Kun tein suurteoksein" (When I Paint My Masterpiece) tai "Ei mitään" (Nothing). Otsikoista kahdeksan on tällaisia sanatarkkoja käännöksiä. Nimen välinen suhde voi olla myös sellainen, että alkuperäisen nimen jostakin osasta on johdettu käännöskappaleen nimi, joka kuitenkin poikkeaa alkuperäisestä. Näitä voi nimittää epätarkoiksi käännöksiksi. Tällainen on esimerkiksi nimi "Työttömän kehtolaulu". Kappaleen taustatekstin nimi on "Oidhche Mhath Leigh (Goodnight To You). Sana "kehtolaulu" ja ilmaus "goodnight to you" ovat läheisessä suhteessa toisiinsa. Kappaleita "Kuin Juudas" ja "As Strong As Samson" yhdistää vertauksen ja historiallisen erisnimen käyttö. Muita tällaisia nimiä ovat esimerkiksi "Elämä on

politiikkaa" (Political World), "Kerro vaan!" ("Tell Me Why") ja "Kissojen yö" ("Year Of The Cat"). Joittenkin otsikoitten kohdalla yhdistävänä tekijänä on sanaleikinomainen äänteellinen vastaavuus: "Lay Lady Lay" on "Hei leidi hei" ja "Yakety Yak" on saanut suomenkielisen asun "Takataan roos". Tätä tyyppiä esiintyy otsikoissa kaikkein eniten. Kaikkiaan kahdeksantoista otsikkoa kuuluu tähän tyyppiin. Kappaleilla voi olla myös aivan erilaiset nimet, mutta nimet kumpuavat kuitenkin teksteistä joitten keskinäinen yhteys muuten on selkeä. 1981 ilmestynyt "Sydänten kaatopaikka" (Roy Harperin "Short And Sweet") on nimenä ollut olemassa jo aiemmin, sillä jo 1976 ilmestyneessä lehtihaastattelussa Hector kertoo suunnitelleensa tuolloin ilmestyneen uuden lp:nsä *Hotelli Hannikainen* nimeksi alun perin nimeä *Sydänten kaatopaikka* (Markkula 1976, 8.). Muita tapauksia, joissa pelkillä otsikoilla ei ole mitään selvästi yhdistävää tekijää, ovat esimerkiksi "Sudenkorento" ("Life On Mars"), "Jäi talo tyhjilleen" ("Copper Coloured Years") ja "Lasi" ("Jersey Thursday"). Näitä tapauksia on yhteensä seitsemän. Otsikoitten kohdalla kaikkein yleisin kääntämisen tyyppi on siis epätarkka käänös. Muita tyyppisiä ovat sanatarkka käänös sekä käänös, jossa otsikoilla ei ole yhteyttä toisiinsa.

Käännöksiä koko tekstejä tarkastelemalla niistä voi etsiä yhteisiä piirteitä. Hectorin käännökset eivät ole sanatarkkoja käännöksiä. Sanatarkkojen käännösten tekeminen on tietysti mahdotonta, kun tehdään rytmikaltaan alkuperäiseen sävelleen sopiva teksti. Tällöin on kiinnitettävä huomiota tavujen määrään riveillä. Myös riimien käyttö aiheuttaa sen, ettei käänös voi olla sanatarkka.

Hectorin käännöksiä voi nimittää epätarkkoiksi käännöksiksi. Esimerkkinä epätarkasta käännöksestä on kappale "Perjantai on mielessäin". Kappaleen tekstissä välittyy alkuperäisen kappaleen sanoma tarkasti: raskas työviikko ja viikonlopun "irroittelu". Samanlaisia epätarkkoja käännöksiä ovat myös mm. "Halleluja", "Kerro vaan!" ja "Suzanne". Kaikissa näissä kappaleissa tekstin perussanoma säilyy samana, vaikka käännökset eivät olekaan sanatarkkoja. Esimerkkinä voidaan vertailla kappaleen "Tell Me Why" ja kappaleen "Kerro vaan!" alkuja:

Sailing heart-ships thru broken harbors Out on the waves in the night Still the searcher must ride the dark horse Racing alone in his fright. Tell me why, tell me why	Yössä harhailee sydänlaivat harvoin ne jää satamiin pelkoineen vievät ratsut mustat etsijää yön uumeniin.
Is it hard to make arrangements with yourself, When you're old enough to repay but young enough to sell? (Young 1970.)	Kerro vaan mikset pysty itses kanssa sopimaan ootko liian vanha saamaan vai nuori luopumaan. (Hector 1978.)

Käännöksen kahdella ensimmäisellä rivillä ovat yhteistä alkuperäiseen tekstiin "sydänlaivat" ja "satama", kahdella seuraavalla rivillä "pelko", "ratsut mustat" ja "etsijä". Kolmella seuraavalla rivillä on yhteistä "kerro" ja "itses kanssa sopimaan" ja kahdella viimeisellä rivillä "vanha" ja "nuori". Kun alkuperäisessä tekstissä ja käännöksessä on näin paljon yhteisiä sanoja, tekstien välille ei synny suurta merkityseroa. Kappaleessa "Tell Me Why" olevien ilmausten ja koko kappaleen sanoman epätarkka käännös edustaa piirrettä, joka on kaikille Hectorin käännöksille tyypillinen.

Toinen tyypillinen piirre Hectorin käännöksissä on alkuperäisen tekstin joittenkin kohtien "suomalaistaminen". Suomalaistaminen tarkoittaa tässä yhteydessä esimerkiksi ulkomaisten nimien muuttamista suomalaisiksi. Esimerkkinä kappaleitten "Year Of The Cat" ja sen käännöksen "Kissojen yö":n alku:

On a morning from a <i>Bogart movie</i> (Stewart)	Oli aamu jonkun <i>Suomi-filmin</i> (Hector 1978.)
--	---

Amerikkalainen elokuva on muutettu suomalaiseksi. Samanlainen nimien suomalaistaminen on näkyvillä muissakin käännöksissä. Esimerkiksi kappaleessa "Laura (sua kauheesti kaipaam)" alkuperäisen tekstin Tommy on muutettu Ilmariksi ja kappaleen "When I Paint My Masterpiece" Coca-Cola on muuttunut mämmiksi.

Hector on tahallisesti suomalaistanut kappaleitten tekstiä. Tekstit eivät välttämättä vaatisi joittenkin kohtien muuttamista. Esimerkiksi kappaleessa "Political World" ei ole kohtia, jotka välttämättä vaatisivat suomalaistamista. Silti Hectorin käännös "Elämä on politiikkaa" (1992) pitää sisällään selvästi Suomeen viittavia ilmauksia. Käännöksen tekstissä puhutaan pienyrittäjien verottamisesta, suuryritysten voitosta, pakolaisvihasta, Eurooppaan yhdistymisestä ja huijariministeristä. Epätarkat käännökset ja joittenkin tekstien suomalaistaminen ovat siis Hectorin käännöksissä kaksi yleistä ominaispiirrettä.

2. "Suomi-Neito": esimerkki käännöksestä

2.1 Taustatekstin intertekstuaaliset suhteet

1972 Hector julkaisi kappaleen "Suomi-Neito", joka oli käännös amerikkalaisen laulaja-lauluntekijän Don McLeanin kappaleesta "American Pie". Kappale ilmestyi singlelevyllä, jonka toisella puolella oli Hectorin käännös Leonard Cohenin kappaleesta "Suzanne". "Suomi-Neidon" taustateksti on sisällöllisesti varsin erilainen kuin käännös. Don McLeanin "American Pie" ilmestyi 1971, ja se nousi seuraavana vuonna USA:n singlelistan ykköseksi. Kappale kokonaisuudessaan on kunnianosoitus 1959 kuolleelle Buddy Hollylle sekä kuvaus rockin muuttumisesta Hollyn kuoleman jälkeen. Tekstistä on myös löydetty viittauksia mm. 50- ja 60-luvuilla Yhdysvaltain musiikkilistoilla vaikuttaneisiin kappaleisiin.¹ Koska taustaja kohdeteksteissä on tässä tapauksessa runsaasti omia intertekstuaalisia kytköksiä, tekstien intertekstuaalisten suhteiden eroja kannattaa vertailla tarkemmin keskenään.

¹ Rich Kulawiec on koonnut useista kirjallisista lähteistä sekä Internetin uutisryhmissä käydyissä keskusteluista tietoja, joista hän on koostanut "American Pie"-kappaletta käsittelevän artikkelin (Kulawiech 1997). McLeanin kappaleelle löytyy paljon intertekstejä, jos tekstin käsite ymmärretään laajassa mielessä. McLeanin on nähty viittaavan laulussaan mm. useisiin rock-tähtiin, konsertteihin sekä yleisemmin 50-luvun amerikkalaisessa nuorisokulttuurissa vallinneisiin muoteihin ja ajanvietotapoihin.

Englanninkielisessä kappaleessa on intertekstuaalisia viittauksia, joista useimmat voidaan paikantaa amerikkalaiseen populaarikulttuuriin.¹

American Pie

[1.] A long long time ago
 I can still remember how that music used to make me smile
And I knew if I had my chance
That I could make those people dance²
 And maybe they'd be happy for a while.
 But **February made me shiver**³
With every paper I'd deliver⁴

Bad news on the doorstep
 I couldn't take one more step
 I can't remember if I cried
 When I read about **his widowed bride**⁵
 But something touched me deep inside
The day the music died⁶

So
 Bye-bye, **Miss American Pie**⁷
 Drove my Chevy to the levee
 But the levee was dry
 Them good old boys were drinkin' whiskey and rye
 Singin': "**This'll be the day that I die,**
This'll be the day that I die."⁸

¹ Koska kappaleen teksti on niin pitkä, tekstistä on poistettu kohdat, joissa kertosäe toistuu.

² Yksi varhaisen rock'n rollin alkuperäisistä funktioista oli tanssimusiikkina toimiminen erilaisissa sosiaalisissa tapahtumissa. McLean halusi em. kaltaisen musiikin soittajaksi. Yksi kappaleen interteksteistä on siis laaja käsite "varhainen rock'n roll".

³ Buddy Holly kuoli lento-onnettomuudessa 2.2. 1959.

⁴ McLean työskenteli lehdenjakajana.

⁵ Viittaa Buddy Hollyn morsiameen.

⁶ Samassa lento-onnettomuudessa kuolivat myös laulajat Richie Valens ja The Big Bobber. Onnettomuspäivää alettiin kutsua nimellä "The day the music died".

⁷ Viittaa Miss Amerikka -kilpailujen osanottajaan.

⁸ Hollyn hittikappale "That'll Be The Day" ja kappaleen kohta "That'll Be The Day That I Die".

[2.] Did you write **the Book of Love**¹
 And do you have faith in God above
 If **the Bible tells you so**²
Do you believe in rock and roll³
 Can music save your mortal soul
 And can you teach me how to **dance real slow**?⁴
Well, I know that you're in love with him

'Cause I saw you dancin' in the gym⁵
 You both kicked off your shoes⁶
 Man, I dig those **rhythm and blues**⁷
 I was a lonely teenage broncin' buck
 With a **pink carnation**⁸ and a **pickup truck**⁹
 But I knew I was out of luck
 The day the music died

¹ The Monotones-yhtyeen hitti "The Book Of Love" v:lta 1958.

² Don Cornellin laulu "The Bible Tells Me So" v:lta 1955. Viittaa mahdollisesti myös Anna Bartlett Warnerin 1858 kirjoittamaan pyhäkoululauluun "The Love Of Jesus", jossa lauletaan "Jesus loves me this I know, for the Bible tells me so".

³ John Sebastianin kirjoittama The Lovin Spoonfulin hitti "Do You Believe In Magic?". Kappale sisältää rivit "Do you believe in rock'n roll" ja "It's like trying to tell a stranger 'bout rock'n roll".

⁴ Mielikuva hitaasti tanssimisesta liittyy 50-luvun rck'n roll -aikaan.

⁵ 50-luvun nuorisokulttuurissa tanssipartnerit olivat usein myös seurustelukumppaneita.

⁶ Viittaa suosittuun tanssiin "sock hop".

⁷ Ennen rock and roll -musiikin suosioontulua musiikin eri lajit pidettiin valtion toimesta toisistaan erillään. Tämä oli osa yhdysvaltalaisista "erottelupolitiikkaa", jonka taustalla oli rotuerottelua suosiva toiminta. Mustien esiintyjien suosittua, etupäässä mustan yleisön kuuntelemaa musiikkia kutsuttiin aluksi nimellä "racemusic", myöhemmin termi pehmennettiin rhythm and bluesiksi. Viisikymmentäluvun alussa rhythm and blues levisi laajemmalle, pitkälti radiopersoonallisuuksien kuten Allan Freed ansiosta, jolloin myös valkoinen nuoriso alkoi kuunnella sitä enemmän. V:sta 1954 alkaen rhythm and blues -listoilla olevia kappaleita alkoi päästä myös poplistoille, useimmiten kuitenkin valkoisen yhteiskunnan tunnustamien artistien tekeminä versioina (esimerkiksi Bill Haley teki hitin Joe Turnerin kappaleesta "Shake, Rattle And Roll"). V:sta 1955 alkaen jotkut rhythm and blues -artistit, kuten Fats Domino ja Little Richard, alkoivat saada suosiota myös pop-listoilla. 1956 legendaarinen Sun Records lisäsi rhythm and bluesiin aineksia country and western -musiikista ja sai siten aikaan rock and roll -tradition, jonka eräs tuote oli Buddy Holly.

⁸ Marty Robbinsin hitti "A White Sport Car (And a Pink Carnation)" v:lta 1957.

⁹ Avopakettiauto oli nuorison sukupuolisen itsenäisyyden ja potenssin symboli.

I started singin'
[kertosäe toistuu]

- [3.] **Now for ten years we've been on our own¹**
And moss grows fat on a rollin' stone²
 But that's not how it used to be
When the jester sang for the King and Queen³
In a coat he borrowed from James Dean⁴
And a voice that came from you and me⁵
Oh, and while the King was looking down
The jester stole his thorny crown⁶
The courtroom was adjourned
No verdict was returned⁷

¹ McLean kirjoitti laulun n. kymmenen vuotta onnettomuuden jälkeen.

² Kulawiechin mukaan "vierivän kiven sammaloituminen" saattaa viitata Bob Dylaniin ja hänen hittiinsä "Like A Rolling Stone" v:lta 1965. 60-luvun lopulla Dylan oli luopunut "vihaisen nuoren miehen" roolistaan ja kirjoitti nyt yksinkertaisia lauluja onnellisesta perhe-elämästä. Kulawiechin mukaan "rolling stone" saattaa viitata myös Elvikseen, rockmuusikoihin yleisesti tai Rolling Stones -yhtyeeseen, jota syytettiin "kaupallistumisesta".

³ Kulawiecin mukaan tässä ja hieman alempana esiintyvä narri on Bob Dylan, kuningas Elvis ja kuningatar joko Connie Francis tai Little Richard. Toisen tulkinnan mukaan kuningas ja kuningatar ovat Kennedyn presidenttipari, jotka olivat paikalla Washington DC civil rights rally -tapahtumassa, jossa myös Dylan esiintyi.

⁴ Elokuvasa "Nuori kapinallinen" James Deanilla on punainen tuulitakki. Albumin "The Freewheelin' Bob Dylan" kannessa Dylanilla on samanlainen takki ja kansikuva muistuttaa muutenkin suuresti kuuluisaa James Deanista kadulla otettua kuvaa.

⁵ Bob Dylanin juuret ovat amerikkalaisessa folk-musiikissa, "suurten massojen musiikissa".

⁶ Elviksen suosion lasku ja Dylanin suosion nousu. Piikkikruunu voi viitata kuuluisuuden mukanaan tuomiin haittapuoliin.

⁷ Viittaa mahdollisesti kuuluisaan 1969–70 pidettyyn ns. Chigacon Seitsemän oikeudenkäyntiin, jossa ryhmää kansalaisaktivisteja syytettiin valtionvastaisen mellakoinnin kieltävän lain rikkomisesta. Laki oli säädetty ehkäisemään Vietnamin sodan aiheuttamaa protestointia.

And while Lenin read a book of Marx¹
The quartet practiced in the park²
And we sang dirges in the dark³
 The day the music died

We were singing
 [kertosäe toistuu]

[4.] **Helter Skelter⁴** in the summer swelter
The birds⁵ flew off with a fallout shelter
Eight miles high⁶ and falling fast
 It landed foul out on the grass
 The players tried for a forward pass
 With the jester on the sidelines in a cast
 Now the half-time air was sweet perfume
 While **the Sergeants played a marching tune⁷**
 We all got up to dance
 Oh, but we never got the chance
 'Cause the players tried to take the field
 The marching band refused to yield
 Do you recall what was revealed
 The day the music died

We started singing
 [kertosäe toistuu]

¹ Kulawiech ymmärtää rivin alun nimen sanaleikiksi "Lenin—Lennon". Kohdan voi ymmärtää tarkoittavan sitä, kuinka John Lennon toi Beatlesin musiikkiin poliittisia vaikutteita. "Book on Marx" voi tarkoittaa Maon *Pientä punaista kirjaa*, joka oli suosittua luettavaa 60-luvun intellektuellinuorison keskuudessa. Kommunistijohtajien nimet olivat Amerikassa punainen vaate 50-luvun aikaisessa kylmän sodan ilmapiirissä, mutta eräänlaisia muotisansoja 60-luvulla.

² Viittaa ilmeisesti Beatlesien konserttiin Shea-stadionilla.

³ "Dirge" tarkoittaa suru- tai valituslaulua. Kulawiechin mukaan sana saattaa viitata "taide-rock"-yhtyeisiin, joitten pitkiä musiikkikappaleita ei ollut tarkoitettu tanssittaviksi.

⁴ Beatlesin kappale "Helter Skelter" v:lta 1968.

⁵⁻⁶ Byrdsien kappale "Eight Miles High" v:lta 1966.

⁷ Beatlesin albumi "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" v:lta 1967.

[5.] And there **we were all in one place**¹
A generation Lost in Space²
 With no time left to start again
 So come on, **Jack** be nimble, **Jack** be quick
Jack Flash sat on a candlestick
'Cause fire is the Devil's only friend³
 Oh, and as I watched him on the stage
 My hands were clenched in fists of rage
 No **angel born in hell**⁴
 Could break that Satan's spell
 And as the flames climbed high into the night
 To light the sacrificial rite
 I saw Satan laughing with delight
 The day the music died

He was singing
 [kertosäe toistuu]

[6.] I met a **girl who sang the blues**
 And I asked her for some happy news
 But **she just smiled and turned away**⁵
 I went down to the sacred store
 Where I'd heard the music years before
 But the man there said the music woudn't play

And in the streets the children screamed⁶
 The lovers cried, and the poets dreamed
 But not a word was spoken
 The church bells all were broken
 And the three men I admire most

¹ Woodstockin rockfestivaali 1969.

² Hippejä nimitettiin myös "kadonneeksi sukupolveksi". Nimitys johtui hippien ja heidän vanhempiensa välisestä "sukupolvien kuilusta" sekä hippien huumeidenkäytöstä.

³ Kohdat viittaavat Rolling Stonesien Mick Jaggeriin, Stonesien Candlestick Parkin konserttiin sekä kappaleisiin "Jumping Jack Flash" ja "Sympathy For The Devil" v:lta 1968.

⁴ Järjestysmiehinä toimineet Helvetin enkelit pahoinpitelivät katsojan kuoliaaksi Rolling Stonesin konsertissa.

⁵ Rivit viittaavat Janis Jopliniin, joka kuoli huumeiden yliannostukseen 4.10.1970.

⁶ "Kukkaislapset", joita poliisit pahoinpitelivät Berkeleyn mellakoissa 1969 ja 1970.

The Father, Son and the Holy Ghost¹

They caught the last train for the coast
The day the music died

And they were singing
[kertosäe toistuu]

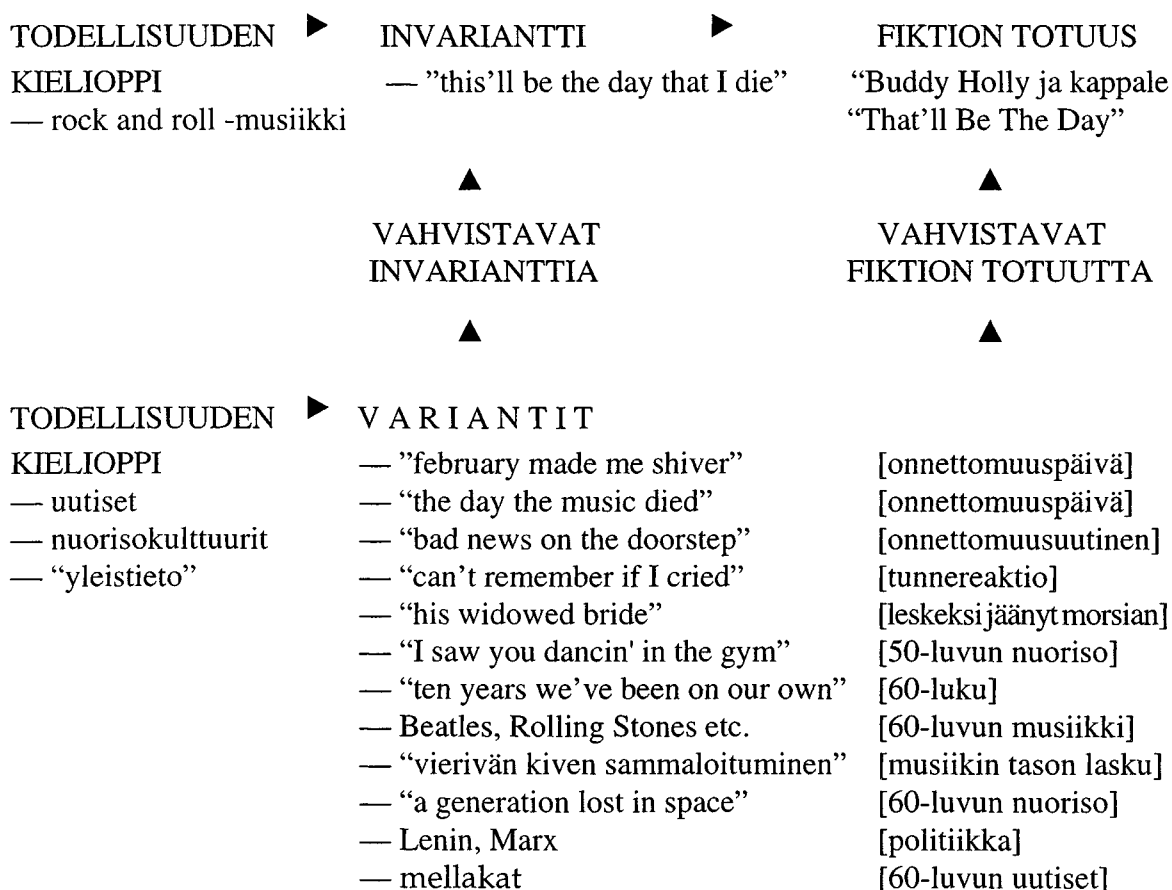
They were singing
[kertosäe toistuu]

Kappaleessa osoittautuu siis olevan erittäin paljon intertekstuaalisista viittauksista amerikkalaiseen ja englantilaiseen populaarikulttuuriin sekä jonkin verran aikakauden poliittisiin tapahtumiin. Osa tekstissä olevista viittauksista ei ole helposti löydettävissä 1990-luvun suomalaisen lukijan näkökulmasta. 50-luvun amerikkalainen nuorisokulttuuri sekä jotkut 50- ja 60-luvun uutistapahtumat eivät ole riittävässä määrin osa yleistä tietoisuutta, että niitä voisi tekstistä tavoittaa ilman ulkopuolista apua. Esimerkiksi jotkut 50-luvulla ilmestyneiden amerikkalaisen listamusiikin hittikappaleitten nimet voivat jäädä tunnistamatta, vaikka viittaus olisi selvästi ilmaistu tekstissä, kuten kohdassa "Did you write **the Book of Love**".

Riffaterren variantti-invariantti-mallin mukaan tarkasteltuna McLeanin kappaleen ydinlausekkeen muodostavat kohdat "The day the music died" ja "This'll be the day that I die". Nämä kohdat viittaavat Buddy Hollyyn ja Hollyn kuolemaan. Kohtaa "This'll be the day that I die" voi pitää tekstin invarianttina eli ydinlausekkeena. Ydinlausekkeesta löytyy tekstin ydinmerkitys. Ydinmerkitys on siis "Buddy Holly ja Hollyn hittikappale". Ilmaus toistuu tekstissä neljätoista kertaa. Variantteja ovat määritelmän mukaan ne tekstin kohdat, jotka vahvistavat invariantin antamaa totuutta. Variantteja ovat tässä tapauksessa siten kohdat "The day the music died", "February made me shiver", "Bad news on the doorstep / I couldn't take one more step / I can't remember if I cried / when I read about his widowed

¹ Kohta voi tarkoittaa Hollya, Big Bobberia ja Valensia, tai Hank Williamsia, Presleytä ja Hollya, tai Martin Luther Kingiä ja Robert Kennedyä, tai katolisen kirkon pyhää kolmiyhteyttä.

bride”. Variantit tuovat ydinmerkityksen ympärille seuraavia lisämerkityksiä: ”Holly ja kaksi muuta laulajaa menehtyivät lento-onnettomuudessa”, ”päivä jolloin musiikki kuoli (onnettomuuspäivän nimitys)”, ”onnettomuus uutisen aiheuttama järkytys”, ”Holly jäi suremaan nuori leski”. Kaikkien varianttien merkitys avautuu vasta intertekstejään vasten. Esimerkiksi ilmauksen ”the day the music died” merkitys avautuu vasta kun tietää, että onnettomuuspäivää alettiin kutsua tuolla nimellä. Varianttien myötä ydinmerkitys laajenee tarkoittamaan rockmusiikin kehittymistä Hollyn kuoleman jälkeen. Kaikki muut variantit, esimerkiksi Beatlesin, Rolling Stonesin ja Byrdsien mainitseminen vahvistavat ydinmerkitystä. Etäisimpiä variantteja ovat kohdat, joissa viitataan aikakauden poliittisiin tapahtumiin sekä kohdat, jotka ovat niin symbolisia, että niiden tulkinta jää hämäräksi. Todellisuutta koskevat käsitykset vaikuttavat taustalla.



Kuvio 9. Hectorin ”Suomi-Neidon” taustateksti invarintti-variantti-malliin sijoitettuna

2.2 Kohdetekstin intertekstuaaliset suhteet

Hector on käännöksessään siirtänyt tekstin suomalaiseen maisemaan. Jo kappaleitten nimet asettuvat intertekstuaaliseen suhteeseen. Otsikoille on yhteistä maan nimi sekä viittaus feminiiniin henkilöön. Hectorin Suomi-Neito ei kuitenkaan viittaa kehenkään konkreettiseen ihmiseen. Kappale muodostuu kuvaukseksi Suomesta ja suomalaisuudesta. Käännöksessä otsikko muodostaa tekstille selkeän ydinlausekkeen. Invariantti-variantti-mallin mukaisesti muu teksti varmistaa otsikon antaman ydinmerkityksen löytymistä. Laulutekstille luonteenomainen kertosaiteitten toisto vielä vahvistaa tekstinsisäistä fiktion totuutta. Taustatekstissä on kuusi säkeistöä, joitten välissä kertosaite toistuu. Käännöksessä on neljä säkeistöä, joten kohdeteksti jättää pois osan taustatekstin säkeistöistä.

Tekstintekemisen strategian tarkastelu onnistuu parhaiten asettamalla tekstit vierekkäin. Tällöin huomataan, mitkä osat ovat siirtyneet suoraan taustatekstistä kohdetekstiin, millaisia muutoksia on tapahtunut ja mikä on kohdetekstissä uutta ainesta. Tarkasteltaessa "Suomi-Neidon" tekstiä säkeistö säkeistöltä voidaan samalla vertailla tausta- ja kohdetekstien intertekstuaalisia suhteita.

Suomi-Neito

[1.]Kauan siitä on
 [2.]vieläkin voin muistaa
 [3.]kuinka laulut sai mun nauramaan
 [4.]niin toivoin mielessäin
 [5.]näin laulullain jos saada voisin
 [6.]jonkun heistä kanssain nauramaan
 [7.]mut koulusta sain haavat syvät
 [8.]vain lehdet kylvi tiedonjyvät
 [9.]huonoon uutisaikaan
 [10.]en uskonut kuin taikaan
 [11.]en varmaan tiedä itsekään
 [12.]mä itkenkö jos vielä nään
 [13.]päivät, jotka mennessään
 [14.]vie luotain laulun tään.

American Pie

A long long time ago
 I can still remember
 how that music used to make me smile
 and I knew if I had my chance
 that I could make those people dance
 and maybe they'd be happy for a while
 but february made me shiver
 with every paper I'd deliver
 bad news on the doorstep
 I couldn't take one more step
 I can't remember if I cried
 when I read about his widowed bride
 but something touched me deep inside
 the day the music died.

Ensimmäisen säkeistön aikana taustatekstin asema kohdetekstissä on vahva. Kuusi ensimmäistä säettä ovat lähes suoraa käännoästä taustatekstistä. Riveillä 7—14 käännoä irtaantuu enemmän taustatekstistä, ja samalla muuttuvat intertekstuaaliset viittaukset. Suurimmat muutokset ovat riveillä 7 ja riveillä 13—14. Taustatekstin 7. rivi viittaa onnettomuuspäivään. Kohdetekstissä rivi on suomalaistettu. Kummassakin tekstissä rivi viittaa kertojen lapsuuteen, mutta Hectorin tekstissä viittaus kohdistuu kouluun. Riveillä 8—14 on paljon sanoja, jotka on poimittu taustatekstin vastaavilta riveiltä. Tämä lähentää tekstejä toisiinsa. Suoraan tekstistä toiseen siirrettyjä sanoja ovat ”lehdet”, ”huonoon uutis-”, rivien 10—11 kieltomuodot, ”mä itkenkö”, ”päivä-”. Läheisiä toisilleen ovat myös rivien 13—14 ilmaus pois menemisestä ja taustatekstin ilmaus musiikin kuolemista.

Vaikka tausta- ja kohdeteksteissä onkin paljon yhteistä, säkeistöjen merkitys on kuitenkin aivan erilainen. Taustatekstin ensimmäisen säkeistön tärkein sanoma on se, miten kertoja lukee sanomalehdestä onnettomuus uutisen. Kohdetekstin ensimmäisessä säkeistössä keskeinen sanoma on se, miten koulu ei antanut tietoja, vaan haavoitti emotionaalisesti. Tieto tuli lehdistä ja tv:stä, jotka antoivat ”taikaa”, kuvitteellista tietoa.

[1.]Siis: hei, hei, Suomi-neitonen, hei	So Bye-bye, Miss American Pie
[2.]paljon siedät, vaikka tiedät	drove my Chevy to the levee
[3.]ketkä neitsyytes vei	but the levee was dry
[4.]nyt vain miehet nuo	them good old boys
[5.]whiskyn huoneissaan juo	were drinkin' whiskey and rye
[6.]ja laulaa: ”siunattu on ruumiisi tuo	singin': ”This'll be the day that I die
[7.]siunattu on ruumiisi tuo.”	this'll be the day that I die.

Kertosäkeistössä paikka tarkentuu Suomeksi, joka mainittiin jo otsikossa. Ensimmäinen säe siis vahvistaa otsikkoa. Riffaterren termistöä käyttäen ensimmäinen rivi on otsikon variantti. Tekstien välillä on jälleen paljon yhteisiä sanoja: ”siis”, ”hei hei”, ”neitonen”, ”miehet”, ”whiskyn”, ”juo”, ”laulaa”, ”ruumiisi”. Riveillä 2—7 tekstiin tulee mukaan yhteiskuntakriittisyys ja feministinen näkemys maailmasta. Whiskyä juovia miehiä ei kuvata tarkemmin. Yhteiskuntakriittisyys yhdistyy

feminismiin siinä, että Suomi-neito vertautuu naiseen, jolta miehet vievät neitsyyden. Ruumis viittaa surmattuun tai muuten turmeltuun naisen kehoon. Naisen ruumis viittaa alkuperäisen suomalaisuuden tuhoamiseen. Miehet edustavat mahdollisesti kaupallisia piirejä. Taustatekstin “good old boys” viittaa edelleen lento-onnettomuuden aiheuttamiin reaktioihin.

[1.]Puistot kaatuu alle autojen	Did you write the Book of Love
[2.]ja ristit päällä hautojen	and do you have faith in God above
[3.]tuo mieleen ylvään eilisen.	if the Bible tells you so
[4.]Suomi hyökkää, Suomi puolustaa	do you believe in rock and roll
[5.]on aivot täynnä vaakunaa	can music save your mortal soul
[6.]ja bingovoitto kaiken pelastaa	and can you teach me how to dance [...]
[7.]on kommunisti talonmies	well, I know that you're in love with him
[8.]sen kaikki pihan lapset ties	'cause I saw you dancin' in the gym
[9.]me mentiin partioon	you both kicked off your shoes
[10.]mä sadan tähden kenraali oon	man, I dig those rhythm and blues
[11.]mä olin finninaama teini vain	I was a lonely teenage broncin' buck
[12.]ja palloilussa kymppit sain	with a pink carnation and a pickup truck
[13.]vaan uudet tiedot mennessään	but I knew I was out of luck
[14.]vie luotain laulun tän.	the day the music died.

Toisessa säkeistössä ainoastaan rivi 11 vastaa jossain määrin taustatekstiä. Kummassakin tekstissä rivin perussanoma on: “mä olin teini”. Lisäksi rivin 2 voi ajatella palautuvan taustatekstiin, sillä kummankin tekstin kyseinen rivi viittaa uskontoon. Loppuosa säkeistöstä on täysin omaa ainesta. Säkeistö etäännyy taustatekstistä erilliseksi kuvaukseksi Suomesta ja kertojan lapsuudenkokemuksista. Riveillä 1—6 yhteiskuntakritiikki jatkuu. Rivit 7—10 palautuvat jälleen kertojan kouluaikeihin. Tässä yhteydessä ei voida enää puhua interteksteistä, jos niillä tarkoitetaan vain kirjallisia tekstejä. Oikeampaa on puhua tekstin yhteiskunnallisista konteksteistä. Tekstin yhteiskunnallisia konteksteja ovat rivillä 1 luonnonsuojelu-teema, riveillä 2—5 hurmoshenkinen isänmaallisuus, rivillä 6 suomalainen vapaa-ajan kulttuuri, rivillä 7 politiikka, rivillä 8 lapsuuden miljö ja riveillä 9—11 lapsuuden nuorisokulttuuri. Toisen taustatekstin kautta tekstistä löytyy tie amerikkalaiseen kulttuuriin. Kohdan “Me mentiin partioon; mä sadan tähden kenraali oon.” voi lukea viittauksena Carl Barksin sarjakuvatarinaan “Kymmenen tähden kenraalit”,

joka julkaistiin *Aku Ankan* numerossa 8/52. (Disney 1989, 2.).

Vaikka tekstien välillä ei olekaan paljon yhteisiä sanoja, tekstien merkitys on kuitenkin lähempänä toisiaan kuin kertosaäkeessä. Taustatekstin toinen säkeistö kokonaisuudessaan viittaa kertojan lapsuuden- ja nuoruudenkokemuksiin ja sisältää viittauksia 50- ja 60-luvun musiikkiin. Myös kohdeteksti kuvaa kertojan lapsuutta ja nuoruutta.

[1.]Sä piiloudutko humalaan	Now for ten years we've been on our own
[2.]vai turvaudutko jumalaan	and moss grows fat on a rollin' stone
[3.]kun etsit tietä onnelaan	but that's not how it used to be
[4.]oi Suomi-neito, rakkaimpain	when the jester sang for the king and queen
[5.]on neitsyydestäs muisto vain	in a coat he borrowed from James Dean
[6.]mä Espanjasta kortin sulta sain	and a voice that came from you and me
[7.]voin tehdä tänne joulumaan	oh, and while the king was looking down
[8.]jos markan jokaiselta saan	the jester stole his thorny crown
[9.]niin kansaa autetaan	the courtroom was adjourned
[10.]on sisutippaa kyyneleet vaan	no verdict was returned
[11.]on pakko ostaa, pakko omistaa	and while Lenin read a book of Marx
[12.]ja kirkot suuret somistaa	the quartet practiced in the park
[13.]vaan halki pakkasen ja jään	and we sang dirges in the dark
[14.]voit kuulla laulun tään.	the day the music died

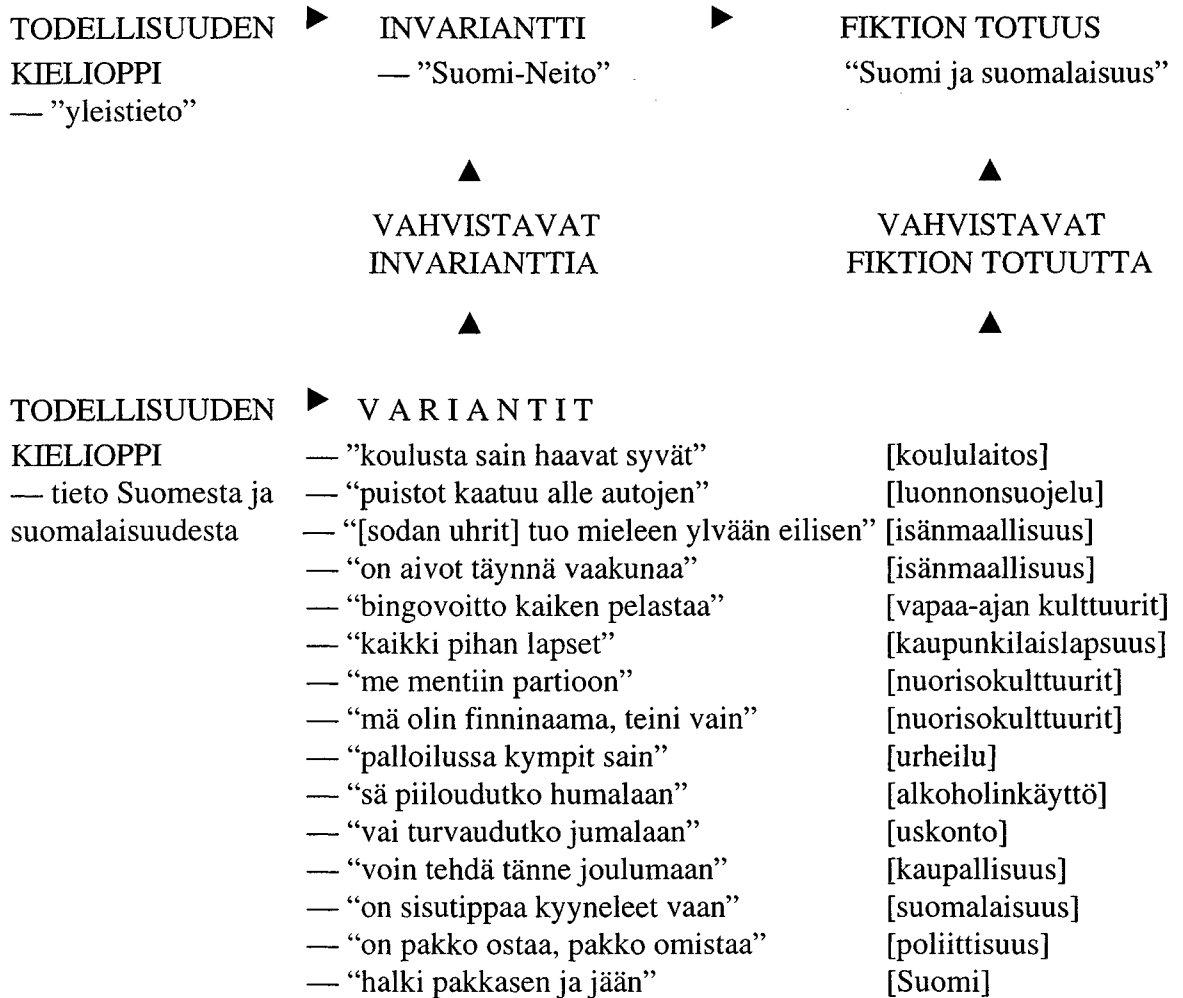
Kolmas säkeistö on kokonaan taustatekstistä irrallaan. Ainoastaan säkeen 11 ostaminen ja omistaminen liittyy jollain tavoin taustatekstin vastaavaan kohtaan, joka viittaa vasemmistolaiseen politiikkaan. Myös rivin 14 "laulu" yhdistyy taustatekstin 13:n rivin vastaavaan sanaan. Myös rivin 13 pakkasen ja jää on etäisessä suhteessa taustatekstin sanan "dark" kanssa. Säkeistössä jatkuu yhteiskuntakritiikki ja sen fokuksessa on laaja käsite "suomalainen perinne vastaan kaupallisuus". Perinteistä suomalaisuutta edustaa vanhanajan joulu, jota vastaan asettuu kaupallinen joulumaa.

Käännös jättää pois taustatekstin neljännen ja viidennen säkeistön ja menee suoraan viimeiseen säkeistöön. Neljäs säkeistö rakentuu suurelta osin taustatekstin kuudennen säkeistön varaan:

[1.]Tuon neidon eilen kohtasin	I met a girl who sang the blues
[2.]hän lauloi kielen tuhansin	and I asked her for some happy news
[3.]vaan luokseen päästänyt hän ei	but she just smiled and turned away
[4.]niin kuljin outoon kaupunkiin	I went down to the sacred store
[5.]jossa lauseet liittyi musiikkiin	where I'd heard the music years before
[6.]vaan vuodet sieltä soinnin pois jo vei	but the man there said the music [...]
[7.]ja lapset huusi kujillaan	and in the streets the children screamed
[8.]ja runoilijat uinui vaan	the lovers cried, and the poets dreamed
[9.]siihen aika juuttui	but not a word was spoken
[10.]ja kirkot maaksi muuttui	the church bells all were broken
[11.]silloin kolme miestä käsikkäin	and the three men I admire most
[12.]kulki ohitse, mä kasvot näin	the father, son and the holy ghost
[13.]nuo kolme siinä mennessään	they caught the last train for the coast
[14.]vei luotain laulun tään.	the day the music died

Neljännessä säkeistössä on paljon yhteisiä tai muuten läheisiä sanoja tausta- ja kohdetekstin välillä. Rivit 3, 7 ja 8 ovat siirtyneet lähes sellaisinaan. Lisäksi yhteisiä sanoja ovat "neidon", "kohtasin", "lauloi", "kuljin", "outoon", "musiikkiin", "vaan", "kirkot", "kolme miestä". Säkeistössä suoraa kriittistä yhteiskuntakuvausta on vain kuvaus kirkon maallistumisesta. Loppu jää runon lukijan oman tulkinnan varaan. Kertosäkeessä mainitut kolme miestä tulevat mukaan viimeiseen säkeistöön, jolloin niiden merkitys kasvaa. 11:n rivin kuvaus käsikkäin kävelemisestä tuo miesten kuvaukseen uutta, mystistä ainesta. Taustateksti ei ratkaise merkitystä, sillä se kuvaa amerikkalaisia 60-luvun tapahtumia.

Hectorin käännöstekstissä asetetaan vastakkain nostalginen menneisyys sekä koviin arvoihin ja hyödyn tavoitteluun perustuva nykyisyys, jossa "puistot kaatuu alle autojen". Kappaleen otsikko "Suomi-Neito" on tekstin ydinlauseke. Kappaleen tekstin sisältöalueet tukevat otsikon ydinlauseketta, sillä ne erittelevät tarkemmin suomalaisuutta. Otsikon ja muun tekstin kuvaus Suomesta ja suomalaisuudesta on tekstin ydinmerkitys. Variantit tuovat ydinmerkitykseen lisäyksiä ja tarkentavia piirteitä. Tässä tapauksessa kappaleen taustalta löytyy yhteiskunnallisia konteksteja, eikä kirjallisia intertekstejä. Ainoa kirjallinen interteksti on viittaus *Aku Ankkaan*. Taustalla toimii todellisuuden kielioppi eli yleiset käsitykset Suomesta ja suomalaisuudesta.



Kuvio 10. *Suomi-Neidon* teksti invariantti-variantti-malliin sijoitettuna

”Suomi-Neito” ja ”American Pie” -kappaleitten tekstit ovat temaattisesti lähellä toisiaan sikäli, että ne kumpikin viittaavat omaan kulttuurikontekstiinsa. Varianttien tasolla yhteistä kummallekin tekstille ovat nuoriso ja nuorisokulttuurit, poliittisuus ja sijoittuminen 50- ja 60-lukujen kontekstiin sekä kritiikki. ”American Piessä” kritisoidaan musiikin tason laskua, ”Suomi-Neidossa” kritiikin kohteena on yhteiskunta laajemmalti. Tekstien merkitysten välillä on silti suuri ero. ”American Pie” on kunnianosoitus amerikkalaiselle rock’ n’ roll laulajalle Buddy Hollylle sekä kuvaus nuorisomusiikin muuttumisesta 50-luvulta 70-luvun alkuun. Hectorin teksti kuvaa kertojan lapsuusaikoja, Suomea ja suomalaisuutta. Muutokset aiheutuvat edellä esitetyistä syistä, eli epätarkkojen käännösten tekemisestä sekä tekstin

suomalaistamisesta.

“Suomi-Neito” on käännös, mutta se poikkeaa kuitenkin alkuperäisistä tekstistä huomattavasti, jolloin se alkaa elää omaa itsenäistä elämää. Hector käyttää käännöksessään muuntamista keskeisenä tekstintekemisen menetelmänä. “Suomi-Neidossa” hyperteksti transformoi hypotekstia vaihtamalla tapahtumapaikan toiseksi. Myös osa alkutekstistä jää käännöksessä kokonaan pois. “American Pien” tarkastelu osoittaa myös sen, että taustateksti itse voi olla toisten tekstien kohdeteksti. Näin taustatekstin asema merkityksen alkuperänä heikentyy.

3. “Kadonneet lapset” oman aikansa ja tämän ajan kontekstissa

Myös kappaleessa “Kadonneet lapset” (1978) hypertekstuaalinen suhde on olemassa, mutta kohdeteksti on kuitenkin etäännyntä taustatekstistä siinä määrin, että kyseessä on kaksi toisistaan täysin itsenäistynyttä tekstiä. “Kadonneet lapset” sijoittuu silti samaan luokkaan kuin muutkin Hectorin käännöskappaleet. Muista käännöksistä se eroaa vain sikäli, ettei sillä ole suoraa yhteyttä taustatekstiin, vaan taustatekstistä tehtyyn englanninkieliseen versioon.

“Kadonneet lapset” on tummasävyinen kuvaus nuoren ihmisen itsenäistymispyrkimyksistä lama-Suomessa ja päätymisestä lopulta helsinkiläiseen mielisairaalaan. Kappaleen alkuperäinen nimi on “Io me ne andrei”. Kyseessä on alkujaan italialainen iskelmä, jonka melodian Hector kertoo herättäneen hänessä ajankohtaan hyvin soveltuvia mielikuvia. (von Bagh ja Hakasalo 1986, 407, 409.) Tässä tapauksessa intertekstuaalisuus toteutuu lähinnä laulun melodian kantamien tunnelmien välillä. Alkuperäisen laulun melodia tarjoaa pohjan tunnelmien tasolla tekstin maailmalle, mutta teksti on kuitenkin alkuperäisestä tekstistä täysin irrallinen kokonaisuus.

Englantilainen Mick Ronson levytti alkuperäiskappaleesta 1975 oman käännöksensä nimellä “Empty Bed (Io me ne andrei)”. Hectorin käännöksen vertailu Ronsonin

versioon osoittaa käännöksen olevan läheisemmässä suhteessa Ronsonin versioon kuin alkuperäiseen.¹ *Kadonneet lapset* -albumin kansitiedoissa ei kuitenkaan mainita *Empty Bed* -kappaletta. Paratekstin perusteella kappaletta ei siten voi yhdistää Ronsonin kappaleeseen, vaan yhteyden löytyminen edellyttää muuta kautta saatua tietoa.

Kappaleen "Empty Bed" teksti on ihmissuhdekuvaus. Ilmaus "empty bed" viittaa ihmissuhteen päättymiseen. Ilmaus on näkyvissä "Kadonneitten lasten" ensimmäisellä rivillä, mutta eri merkityksessä. Kappaleitten alkuja vertaamalla selviää mistä erossa on kyse. Hectorin tekstissä vuode tarkoittaa mielisairaalan vuodetta:

Kadonneet lapset

Niin tyhjänä vuoteen nään
piiloitan tyynyyn pään
ja jään miettimään,
miksi täällä mä oon.

Teen sätkän, ja hoitajan
mä nään ovelta katsovan:
se kai luulee mun
kuuluvan kalustoon! (Hector 1978.)

The Empty Bed

I wake, reaching for yesterday
up, washing the sleep away
my mind thinking of games
you play all the time

I roll up a cigarette
sit down, trying hard to forget
your face, when you just turned
and left again. (Ronson 1975.)

Ronsoninkin tekstin asema suomennoksen temantiikkaan vaikuttavana tekijänä on kuitenkin vähäinen, ja muun kontekstin asema muodostuu paljon suuremmaksi. Teksti ei niinkään selity taustatekstejään vasten, vaan sitä yhteiskunnallista taustaa vasten, joka Suomessa vallitsi seitsemänkymmentäluvun lopussa. Kappaleen tekstissä heijastuvat tuonaikaiset yhteiskunnalliset aiheet ja ongelmat, kuten maaltamuuton aiheuttama keskustelu ja nuorisotyöttömyys. Mikko Lehtosen termi tekstuaalinen kanssakäyminen (ks. kuviota 11) tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että merkityksen muodostumisen prosessissa on samaan aikaan läsnä useita

¹ Kappale ilmestyi Ronsonin lp:llä *Play Don't Worry*. Kappaleen italialaisiksi tekijöiksi on merkitty C. Baglioni/Goggio.

osatekijöitä: teksti, lukija ja lukijan omat kontekstit. Tässä tapauksessa kontekstien rooli muodostuu suurimmaksi.

LUKIJAN OMAT KONTEKSTIT

TAUSTA → TEKIJÄ → TEKSTI → LUKIJA → TEKSTIN MERKITYS

Kuvio 11. *Tekstuaalisen kanssakäymisen malli*

Tässä esimerkissä kohdetekstin yhteys taustatekstiin (sekä italialaiseen että englantilaiseen) on hyvin vähäinen, verrattuna kohdetekstin yhteyksiin lukijan omiin konteksteihin. Sen vuoksi tutkimusta kannattaa tässä kohtaa painottaa vastaanottotutkimuksen suuntaan. Vastaanottotutkimus tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että tutkitaan, mitkä ovat ne lukijan omat kontekstit, jotka vaikuttavat ratkaisevasti kappaleen tulkintaan. Ongelma havainnollistuu edellistä kuviota täydentämällä. Tutkimuksessa täytyy selvittää lukijan kontekstit:

LUKIJAN KONTEKSTIT 1978? LUKIJAN KONTEKSTIT 1999?

italialainen → Baglioni/ → "Io me ne → lukija → tulkinta
iskelmämusiikki Goggio andrei" v.1978
ja v.1999 → tulkinta

Kuvio 12. *Esitetyt tekstuaalisen kanssakäymisen malli*

Seitsemänkymmentäluvulla paljon käytetty termi rakennemuutos ja sen mukanaan tuoma epävarmuus nuorissa on luettavissa erityisen hyvin kohdista "Mä itseäin kotona löytänyt en / enkä juuri muitakaan" sekä "Olen numero nyt eksynyt / mä jostakin kai pitäisin kii" sekä "Koulutuksen saimme / töitä haimme / mutta aina/ meille kerrottiin: / Ei tänään, ei tänään". Maaltamuutto kaupunkiin on kontekstuaalisena taustana erityisesti kohdissa "Niinkuin hautajaisaattona lähdettiin / ja kaikki juuremme katkottiin / nykyaikainen on tämä tie evakon / se johtaa kylästä kaupunkiin" sekä "Mä tulin kaupunkiin / ja koitin löytää suhteen uusiin ihmisiin" sekä "kenen syytä on kohtalo evakon / se edustaa tätä järjestel-

mää”.

1978 ilmestynyt ”Kadonneet lapset” sijoittuu aikaan, jolloin kirjallisuudessa tarkasteltiin paljon yhteiskunnallisesti ajankohtaista maaltamuuton kysymystä. Jo 60-luvulta alkaen ja erityisesti 70-luvun kuluessa ilmestyi suuri joukko maaseudun murrosta kuvaavia romaaneja. 60- ja 70-lukujen maaseutukuvaukset eivät kuitenkaan pohjautuneet yhteen yhtenäiseen maailmankuvaan, vaan romaanien tematiikka ulottui maaseudun kuvauksesta paljon laajemmalle. Suurimman yksittäisen ryhmän maaseudun kuvaajien joukossa muodostivat ne nuoret kirjailijat, jotka kirjoissaan kuvasivat maaseudun murrosta sodanjälkeisen sukupolven näkökulmasta. Uusille maaseutukuvauksille oli ominaista se, että maaseutu muuttui kuvauksissa taustan asemasta aiheeksi. 1973 ilmestyneestä Heikki Turusen romaanista *Simpauttaja* tuli nuoren maaseutukuvauksen kärkiromaani. (Mäkelä 1986, 18—19, 22, 28.) Lähempänä Hectorin kappaleen psykologista kuvausta on Matti Pulkkisen 1977 ilmestynyt *Ja pesäpuu itki*. Pulkkisen esikoisromaani sai ilmestyessään paljon huomiota ja useita huomattavia palkintoja. Pulkkinen yhdisti romaanissaan maaseudun murroksen ja muuttajan psyyken kuvauksen monikerroksiseksi synteetiksi. Muissakin 70-luvun loppupuolen maaseutukuvauksissa siirryttiin pelkästä realistisesta kuvauksesta syvemmälle tapahtuneeseen.

Pulkkisen romaanin ja Hectorin kappaleen välillä vallitsee arkkitekstuaalinen suhde. Arkkitekstuaalisuudellahan Genette tarkoittaa yleisiä, monille teksteille yhteisiä piirteitä. Romaanissa on yhteisiä piirteitä ”Kadonneet lapset” -kappaleeseen, sillä romaanissa kuvataan maaseudun nuorten itsenäistymispyrkimyksiä ja siirtymistä etelän asutuskeskuksiin työn ja opiskelujen perässä, ja yksi romaanin päähenkilöistä päätyy mielisairaalaan. Hectorin kappaleessa on vastaavanlaisia tummasävyisiä kohtia: ”Niin jouduin näihin laitoksiin / maan uumeniin / me kadottiin/ niin piikin pyydän vain / se on minun huomistain / hoitaja pimentää muun puolestain”. Myös yksittäisten sanojen kautta välittyy kappaleen kirjoittamisajankohdan konteksti: ”laitos”, ”numero”, ”koulutus”, ”nykyaikainen”, ”järjestelmä” ovat selkeästi osa rakennemuutoksen sanastoa.

Matti Mäkelä näkee maaseutukuvauksille yhteiseksi piirteeksi protestin maaseudun arvojen puolesta. Kritiikki tulee romaaneissa esille negatiivisten arvojen kuvauksena. Kritiikin kohteina romaaneissa ovat mm. kaupunkilainen hyödykkeiden kertakäyttöön perustuva elämäntapa ja maalta kaupunkiin muuton ihmisissä aiheuttama irrallisuuden kokemus. (Mäkelä 1986, 33—34.) Mäkelä huomauttaa, että kirjallisuuden lisäksi maaseudun muutoksen teemaa käsiteltiin 70-luvulla myös lyriikassa, elokuvissa sekä romaanien tv-sovituksissa (Mts. 23). Rock-lyyrikoista Hector oli ainoa, joka 70-luvun lopulla otti aiheen käsittelynsä.

Kun kappaletta tarkastelee 1990-luvun lopun näkökulmasta, korostuu lukijan rooli jatkumosta tausta-tekijä-teos-lukija. Kuten Mikko Lehtonen huomauttaa, lukijan valmiit käsitteelliset mallit ja ennako-oletukset vaikuttavat siihen, millaisia merkityksiä tekstiin luetaan. Lukijalla /kuulijalla on nyt kahdenkymmenen vuoden etäisyys tekstin kuvaamaan tapahtuma-aikaan. Nykykirjallisuudessa ei esimerkiksi enää käsitellä samalla tavalla yhteiskunnallisia ongelmia kuin 60- ja 70-luvuilla. Maaseudun murrosta kuvaavien romaanien aika on ohi. Tällöin merkityksen muodostumisessa korostuu historiallinen näkökulma. Kappaleeseen luetaan merkityksiä niitten käsitysten pohjalta, joita nykylukijalla/kuulijalla on kahdenkymmenen vuoden takaisista tapahtumista. Muitten kontekstin osatekijöiden roolin heikentyessä kappale myös liittyy enemmän osaksi tekijän muuta tuotantoa. Nykypäivän näkökulmasta kappale vertautuu tekijän aikaisempaan ja myöhempään tuotantoon, jolloin sitä voi havainnoida yhtenä osana tekijän teosten muodostamassa kehityskaaressa.

v:n 1978 kontekstit:

- Mick Ronsonin kappale "The Empty Bed"
- 70-luvun lopun lama-Suomi
- maaltamuutto
- 60- ja 70-lukujen kirjallisuuden maaseutu-
kuvaukset

v:n 1999 kontekstit:

- historiallinen näkökulma v. 1999
- Hectorin muu tuotanto

italialainen → tekijät Baglioni/ → kappale "Io me ne → lukija → tulkinta
 iskelmämusiikki Goggio andrei" v. 1999

Kuvio 13. "Kadonnet lapset" tekstuaalisen kanssakäymisen malliin sijoitettuna

V PAIKALLINEN INTERTEKSTUAALISUUS

Seuraavaksi aion tutkia tapauksia, joissa on yksittäisiä suoria viittauksia taustateksteihin. Kyse on erilaisesta intertekstuaalisuudesta kuin käännösten kohdalla. Oman ryhmän muodostavat kappaleet, joissa intertekstuaalisuus toteutuu vain lyhyinä mutta selvästi havaittavina tekstijaksoina, esimerkiksi sitaatteina. Genetien käsitevarastossa liikuttaessa puhutaan tällöin paikallisesta intertekstuaalisuudesta. Genetille paikallinen intertekstuaalisuus on intertekstuaalisuutta puhtaimmillaan.

Taranovski erottaa tekstien välisissä suhteissa eri tyyppejä, joissa teksti toimii toisen tekstin impulssina tai jossa tekstin asettaminen toisen tekstin yhteyteen lisää tekstin antamaa poeettista informaatiota. Analyysissa keskeisellä sijalla on se, mitä uusia merkityksiä tekstiin sisältyvä subteksti tuo mukanaan. Keskeistä Taranovskin mallille on myös se, että tekstien suhteita tarkasteltaessa asettuvat aina rinnakkain tekstikokonaisuudet, jolloin tekstien väliltä saattaa löytyä myös uusia kytkentöjä. Yhden sananmukaisen sitaatin löytyminen saattaa siis paljastaa laajemman kätketyn vuoropuhelun kahden tekstin välillä. Pekka Tammi huomauttaa, että teoriassa on tarpeen asettaa rajoituksia, ettei tulkinnan asemasta lopulta päädytä kirjoittamaan sanojen historiaa. Analyysin kohteeksi on otettava vain sellaiset tekstit, jotka muuttavat tekstin tematiikkaa. Tammi huomauttaa myös, että lukija voi periaatteessa lukea minkä tahansa viittauksen tekstin temaattista aluetta laajentavaksi. Näin ollen lukijan rooli on siis varsin ratkaiseva mallin rajoja luotaessa. (Mts. 74.)

Taranovskin tekstien välisten suhteiden tyyppittely on on käyttökelpoinen myös tässä tutkimuksessa. Paikallisen intertekstuaalisuuden kohdalla voidaan erottaa toisistaan tyyppi, joissa taustateksti toimii kohdetekstin impulssina sekä tyyppi,

jossa taustateksti laajentaa kohdetekstin merkitystä. Edellisessä tapauksessa taustatekstin mukaan ottaminen tulkintaan ei ole välttämätöntä, eikä taustateksti syvennä kohdetekstin tulkintaa. Jälkimmäisessä tapauksessa taustateksti selittää ja avartaa kohdetekstin merkityskenttiä. Lisäksi voidaan miettiä, miten kohdetekstissä olevat paikalliset suorat viittaukset kuvaavat aikakauden piirteitä.

Tarkasteltaessa Hectorin teksteissä esiintyviä sitaatin luonteisia tekstien välisiä suoria kytkentöjä, erottuu useita pääryhmiä. Tällöin voidaan Pekka Tammen tavoin puhua niistä keinoista, joiden välityksellä tekstit kytkeytyvät yhteen uusiksi tulkinnallisiksi kokonaisuuksiksi. Sitaattisuuden ryhmät vaihtelevat ilmeisistä tapauksista vaikeammin havaittaviin ja tulkinnanvaraisempiin tapauksiin. Viitattaessa taustatekstin nimeen sitaatit muodostuvat helposti havaittaviksi. Tällöin ei siis lainata itse tekstissä olevaa osaa, vaan viittaaminen kohdistuu esimerkiksi teoksen nimeen.

1. Kirjailijat, kirjat ja henkilöahmot

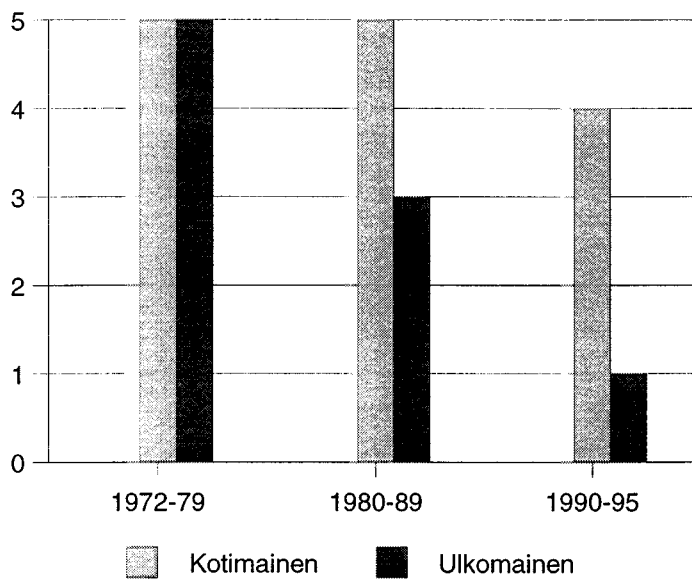
1.1 Viittausten määrä

Yksi käytäntö on suora viittaaminen kirjailijan, kirjallisen henkilön tai teoksennimeen. Viittauksia kirjailijoiden, kirjojen ja kirjanhenkilöiden nimiin on tasaisesti aina ensialbumin *Nostalgian* kappaleista 90-luvun tuotantoon asti, vaikka viitattavien nimien määrä ei kokonaisuutena olekaan suuri. Kirjailijoihin, kirjoihin ja henkilöahmoihin viitataan yhteensä 21:ssä kappaleessa.¹ Viittaukset jakaantuvat melko tasaisesti eri vuosikymmenille. Kappaleista kahdeksan on 70-luvulta, kahdeksan 80-luvulta ja viisi 90-luvulta. Lisäksi kahdessatoista kappaleessa esiintyy sana ”runo” eri muodoissaan.

¹ Ks. liite 2.

Kirjailijaviittauksen sisältäviä lauluja on yhteensä yhdeksän. Viitattavia kirjailijoita on yhteensä yhdeksän. Kirjailijoista kuusi on kotimaista ja kolme ulkomaista. Teoksen nimeen viitataan 12:ssa kappaleessa. Yhteistä viittauksille on se, että viitattaessa teoksen nimeen, ei samalla viitata kirjailijan nimeen. Kirjailija tulee silti mukaan implisiittisesti teosten nimien kautta. Viitattavia teoksia on yhteensä 14.

Viittauksista kirjoihin ja kirjailijoihin muodostuu oma, joskin varsin pieni ryhmä paikallisten suorien viittausten joukossa (ks. kaavio 3). Kotimaisuusaste havainnollistuu parhaiten kaavion avulla. Kaikissa tapauksissa subtekstit ovat helposti huomattavia. Helppo tunnistettavuuden aste johtuu siitä, että teksti nimeää kirjailijan tai teoksen nimen suoraan.



Kaavio 3. Viittaukset koti- ja ulkomaiseen kirjallisuuteen 70—90-lukujen levytyksissä

Subtekstien (taustatekstien) tunnistamisen jälkeen voidaan havainnoida, miten subtekstien suora nimeäminen lisää tekstin antamaa poeettista informaatiota. Kiril Taranovskin mukaan subtekstin mukaan tuominen asettaa aina tekstikokouksuuudet rinnakkain, jolloin saattaa paljastua laajempi kätketty vuoropuhelu tekstien välillä. Subtekstin mukaan ottaminen ei ole kuitenkaan aina välttämätön

tekstin tulkinnan kannalta, kuten Pekka Tammi huomauttaa. Seuraavassa on jaoteltu viittaukset merkityksen mukaan sellaisiin, jotka lisäävät kohdetekstin antamaa poettista informaatiota ja sellaisiin, joissa subteksti ei ole merkityksen kannalta merkittävässä asemassa.

1.2 Kohdetekstin poettista informaatiota lisäävät taustatekstit

“Seinästä seinään” -kappaleessa Tommy Tabermannin mainitseminen tuo runouden teeman — ja erityisesti Tabermannin runot — laajemmalti mukaan tekstiin. Tabermannin runojen eroottisuus motivoi myös laulutekstissä olevan henkilön roolia. Tabermannin runot selittävät ja vahvistavat tekstin henkilön luonnekuva:

Kampaat hiukset ja kuuntelet Vegan Susannia
lakanoissa kierit, kun luet Tabermannia. (Hector 1988.)

“Mystalgiassa” Timo K. Mukan nimi on sanaleikinomaisessa suhteessa tekstin muuhun sisältöön. Mukan *Maa on syntinen laulu* -romaanin eroottisuus vertautuu tekstissä Mukka-mainintaa edeltävään riviin:

Nyt kumi ja lumi ja kuutamolempemme vie!
ja Mukka on kukka, kun auki on elämän tie! (Hector 1995, 94.)

Subtekstin tarkastelu oikeuttaa perustellusti laajempien tekstikokonaisuuksien vertailun. Mukka-esimerkissä ylempi rivi viittaa seksuaalisuuteen. Myös toisen rivin voi lukea seksuaalisuuden voiman kuvauksena. Jälkimmäisen rivin loppu voi tarkoittaa sitä, että seksuaalisuuden voima vaikuttaa maailman tulkintaan. Mukka näyttäytyy kukkana.

“Kuvitettu mies” on monia mahdollisuuksia herättävä, vaikeasti avautuva teksti. Tekstin uhkaava tunnelma ja ei-rationaaliset visiot saavat vahvistusta, kun tekstiä

tarkastelee subtekstinsä, Ray Bradburyn scifinovellikokoelman kautta. Bradburyn teoksessa on mies, jonka iholle tulevaisuudesta materialisoitunut noitanainen on piirtänyt kuvia. Kuvitettu mies herättää pelkoa ja joutuu siksi kiertämään kaupungista toiseen. Yön tullen kuvat alkavat liikkua ja kertoa tulevaisuuden tapahtumista. Näistä tarinoista muodostuvat kirjan novellit. Itse Kuvitettua Miestä kuvataan vain kirjan prologissa ja epilogissa. Bradburyn kirjassa Kuvitettu Mies on kirjan alussa saapunut pikkukaupungin laitamille:

Aurinko oli laskemassa. Kuu oli jo noussut idässä. — Sillä tiedättekö, jatkoi Kuvitettu Mies, nämä kuvat ennustavat tulevaisuuden. En sanonut mitään. — Päivänvalossa kaikki on hyvin. Voisin ottaa päivätyön karnevaaleilla. Mutta öisin — kuvat liikkuvat. [...] Jos olen naisen kanssa ilmestyy hänen kuvansa tuonne selkääni tunnin kuluessa ja kertoo koko hänen elämäntarinansa — kuinka hän elää, kuinka hän kuolee, miltä hän näyttää kuudenkymmenen vanhana. Jos taas olen miehen seurassa ilmestyy hänen kuvansa tunnin kuluttua selkääni. Se näyttää hänen putoavan kalliolta tai saavan surmansa junan alla. Ja niin saan taas potkut. (Bradbury 1981, 12, 14.)

Hectorin tekstissä on pikkukaupunki, jonne vieras mies saapuu. Hectorin tekstin kuvitetulla miehellä on sama ominaisuus kuin Bradburyn miehellä: hänenkin kuvansa kertovat tulevaisuudesta. Hectorinkin tekstissä kuvat alkavat liikkua:

Koko kaupunki näki,
kun tuli vieras mies.
Ei sitä tietänyt väki,
mies mitä heistä ties.

Jokailtainen uni
todeksi paljastuu.
Sama sitkeä uni:
on vieras mies ja kuu.

Mies alas taivasta veti,
lauma lampaita heti eksyi maailmaan.
Ja kulkiessansa kuvat,
ihollaan erottuvat rupes liikkumaan. (Hector 1988.)

Bradburyn novellikokoelman prologin ja Hectorin tekstin välillä on niin paljon

yhteistä, että tekstien välillä on hypertekstuaalisuuden piirteitä. Tässä tapauksessa tekstien asettaminen rinnakkain siis paljastaa laajemman kätketyn vuoropuhelun tekstien välillä. Lisäksi Bradburyn kirja vahvistaa muutenkin Hectorin kappaleen scifimäisiä tunnelmia. Myös kappaleen ”Lapsuuden loppu” (1974) otsikko on lainaus tieteiskirjallisuuden puolelta, Arthur C. Clarcken samannimisestä romaanista.

Varhaistuotantoon kuuluvassa kappaleessa ”Syyskuu” (1972) on viittaus Anton Tsehoviin ja V. I. Leniniin, mutta viittaus ei ulotu yksittäisten teosten tasolle:

Mä teetä kanssa Tsehovin
oon juonut iltaisin
ja aamuisin käyn seuraan Leninin. (Hector 1995, 139.)

Tässä Hector käyttää metonymista ilmausta, jossa osa (Tsehov ja Lenin) edustaa kokonaisuutta (heidän tuotantonsa). Kappaleessa Tsehovin ja Leninin mainitseminen tuo kertojan rooliin selventäviä piirteitä. Puhuja paljastaa lukutottumuksiaan — venäläinen kirjallisuus —, ja Leniniin liittyvä poliittisuus tuo tekstiin oman värinsä. Näin ollen taustatekstit laajentavat ja tarkentavat kohdetekstin merkityskenttiä. Viittaukset vasemmistolaiseen politiikkaan sijoittuvat hyvin oman aikansa yhteiskuntakuvaan. Kappale sijoittuu 70-luvun alkuun, jolloin poliittisuus esim. opiskelijapiireissä oli keskeisemmällä sijalla kuin nykyään.

Kappaleessa ”Coctail-sukupolven Satyricon” Frederico Fellinin elokuva *Satyricon* vahvistaa kappaleen teemaa. Elokuva viittaa Rooman kirjallisuuteen sekä erityisesti Petroniuksen teokseen *Satyricon*. Petroniuksen kirja on mielikuvituksellinen ja pilaileva dekadenssin kuvaus. Lukemalla teoksen tai katsomalla elokuvan *Fellini Satyricon* laulutekstin ”coctail-sukupolven” kuvaus saa tarkentavia piirteitä. Tässä tapauksessa taustateksti huomattavasti lisää ja vahvistaa kohdetekstin antamaa merkitystä.

“Viimeinen unelma” -kappaleessa on viittaus erotiikan käsikirjaan *Kama Sutraan*, jonka kirjoitti n. 2000 vuotta sitten intialainen Vatsyayana (*Kama Sutra* 1993, 4). “Viimeinen unelma” on omaelämäkerrallinen teksti. *Kama Sutkan* lukeminen sijoittuu kertojan varhaisnuoruuteen:

vuonna viiskytseitsemän Kama Sutraa fikkarilla luin (Hector 1994.)

Kama Sutkan sisältö tuo riville uutta informaatiota. Teoksen taustaa vasten tarkasteltuna taskulampun avulla tapahtuva lukeminen viittaa kiellyttyyn ja salaperäiseen. Jos lukemisen kohde olisi vaikka *Aku Ankka*, rivi tarkoittaisi sitä, ettei muita valaisimia ollut käytössä.

Kappaleessa “Kainot pojat” on viittaus Henry Milleriin:

Kaino poika kirjastossa
Henry Miller -hyllyn luona (Hector 1983.)

Henry Millerin mainitseminen vahvistaa rivien sanomaa, kun vastakkain asettuu “kainous” ja Millerin kirjojen “rappiollisuus”.

Tarkasti nimettyjen viittausten lisäksi 12:ssa Hectorin kappaleessa esiintyy sana “runo” tai “runoilija”. Sana “kirjallisuus” esiintyy vain kahdessa kappaleessa. Nimeämättömät viittaukset vahvistavat huomattavasti runouden asemaa Hectorin kappaleiden taustalla. Lisäksi parateksteja ovat Hectorin albumien kansikuvissa näkyvät kirjat, fiktiiviset hahmot ja taiteilijat. Esimerkiksi Salaisuuksien talo -albumin kansikuva tuo vahvasti kirjallisuuden, sarjakuvan ja rockmusiikin albumin taustalle. Kansikuvan voi lukea myös omaelämäkerrallisena viittauksena koko aiempaan tuotantoon kohdistuvaksi. Albumilla on myös vahvasti omaelämäkerrallinen kappale “Viimeinen unelma”.

1.3 Poeettisen informaation kannalta neutraalit taustatekstit

Yksittäisten tekstinosien välisten kytkentöjen löytyminen ei välttämättä vaadi muitten subtekstin osien mukaan ottamista tulkintaan. Tämä oletamus vahvistuu viittauksissa Mika Waltarin ja Maria Jotunin romaaneihin, sillä niiden kautta ei helposti avaudu vertailumahdollisuuksia laajempien tekstikokonaisuuksien kesken. Ensimmäinen Waltari-maininta on kappaleessa ”Kaikki tahtoo rakastaa” (1987), joka kuvaa pienen yhteisön, kerrostalon asukkaiden, unelmia ja arkipäivää. Tekstin kohta ”yläkerrassa mies lukee Waltaria” tuo rivin merkitykseen mukaan kirjallisuuden lukemisen yleensä, mutteivat Waltarin teokset sinällään tuo tekstiin erityispiirteitä. Waltarin lukeminen kyllä kuvaa miestä, mutteivat Waltarin teokset kuitenkaan varsinaisesti selitä tai tarkenna kappaleen tekstin merkitystä.

Kappale ”Pää räjähtää” (1995) kommentoi joukkoviestimien Bosnian sodasta välittämien raakojen kuvien herättämiä tunteja. Kohta ”kenraalien hautojen yli tanssittais” liittyy sellaisenaan sodan visioihin, eikä romaanin *Tanssi yli hautojen* rooli muodostu tärkeäksi tulkinnalle. Tekstikokonaisuudet eivät siis välttämättä asetu rinnakkain, tai ainakaan vuoropuhelu ei tuo mitään merkittävää lisäinformaatiota kohdetekstin välittämään kuvaukseen. Lisäksi kappale ”Ekhnaton rakastui aurinkoon” viittaa Waltarin *Sinuhe Egyptiläisessä* esiintyvään faarao Ekhnatoniin.

Kappaleessa ”Mitä mulle kuuluu” mainitaan Maria Jotunin näytelmä *Huojuva talo*:

Vai kaadettiin rautaa sisälleni
 kun mä kuljin huojuvassa talossa?
 Ja hieno lootus-suitsukkeiden sauhu
 täytti tyhjän eteisen, jossa koskaan käynyt en. (Hector 1995.)

Tässäkin tapauksessa ilmaus ”huojuva talo” toimii vain impulssina muulle tekstille. Jotunin teoksella ei tekstin tulkinnan kannalta ole merkitystä. Huojuva talo ei kohdetekstissä viittaa ongelmallisiin ihmissuhteisiin, kuten Jotunin näytelmässä.

Hectorin tekstissä huokuva talo vertautuu edellisen rivin ilmaukseen raudan kaatamisesta ihmisen sisälle, joka on monitulkintainen runoilmaus. Ilmausten voi tulkita viittaavan tarkemmin määrittelemättömiin henkisiin tapahtumiin.

Kirjalliseen henkilöön viitataan vain kerran, kappaleessa ”Coctail-sukupolven Satyricon” (1974), joka viittaa J.L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoihin* ja tarinoiden päähenkilöön vänrikki Stooliin:

Hui hai, onko maanantai?
Mannerheimintiellä on automiesten aivot jäässä.
Hei hei, tosi taikka ei:
Vänrikki Stool syöpi munkkeja Tarvaspäässä. (Hector 1995, 18.)

Kappaleen tekstissä Vänrikki Stool saa itsekin satuhahmoa muistuttavan roolin, kun samassa kappaleessa mainitaan myös Nukku-Matti ja Roope Anka. Sen sijaan *Vänrikki Stoolin* Suomen sodan aikainen sisältö ei tekstikokonaisuutena asetu helposti rinnakkain laulutekstin kuvaaman maailman kanssa. *Vänrikki Stoolin* sisältö ei laajenna tai selitä kappaleen tekstiä. Vänrikki Stool on mukana ainoastaan lisäämässä tekstin sadunomaisuutta tai absurdin tuntua. Tarvaspää voi olla viittaus maalaukseen, joka on Gallen-Kallelan ateljeessa Tarvaspäässä.

Kaunokirjallisuuden ulkopuolelle sijoittuu 1988 ilmestyneen kappaleen ”Timantti ja ruoste” viittaus Peter von Baghin radio-ohjelmaan *Elämää suuremmat elokuvat*, joka ilmestyi kirjana 1989 (von Bach 1993, 7). Elokuvilla ei sinällään ole roolia kappaleen tekstin merkityksen kannalta. Hector vain siirtää ja muuttaa von Bachin käyttämän ”elämää suurempi” -fraasin lauluunsa:

Nämä laulut ei kirjoihin jää
Niiden jälkeenkin on elämää (Hector 1988.)

On perusteltua pitää ”Elämää suuremmat elokuvat” -nimeä yhtenä ”Timantti ja ruoste” -kappaleen taustatekstinä, sillä radiosarjan ja elokuvakirjan tunnettuus on

suuri siinä kulttuurikontekstissa, johon kappale sijoittuu. Sen sijaan ei ole perusteltua ajatella kappaleen taustateksteiksi kaikkia niitä kotimaisia ja ulkomaisia taideteoksia, joissa esiintyy fraasi "elämää suurempi". Kulttuurikontekstin rooli on siis suuri, kun määritellään mitkä tekstit voidaan hyväksyä kohdetekstin taustateksteiksi. Kulttuurikonteksti ja käytettävä kieli osoittautuvat siis rajaavan intertekstien määrää.

Yhteistä kirjallisuusviittauksille on, että viittauksen kohde nimetään suoraan. Ainoa poikkeus on "Kadonneet lapset" -kappaleen hieman epäsuorempi viittaus Jarkko Laineen romaaniin *Kuin ruumissaatto*: "Kuin hautajaissaattona lähdettiin". Siinäkin ilmaus on mukana vain oman kuvallisen voimansa vuoksi, eikä Laineen romaanilla ole merkitystä tekstin merkityksen muodostuksen kannalta.

Kappale "Tuntematon sotilas" (1978) on otsikkonsa osalta sidoksissa Väinö Linnan romaaniin. Kappaleen tekstin ja romaanin tekstin välillä ei ole muuta suoraa yhteyttä. Hectorin teksti kuvaa 60-vuotiasta alkoholisoitunutta sotainvalidia. Hector siis tavallaan kuvaa yhden "tuntemattoman sotilaan" elämää yli kolmekymmentä vuotta sodan jälkeen. Hectorin tekstissä sotainvalidin elämä päättyy lohduttomasti:

Ja hän nukkuu kinokseen
puhtaan sinivalkoiseen
yhteiskunta maksaa matkan viimeisen
ne noin pois veivät lapsen vanhenneen. (Hector 1978.)

Myöskään kappaleissa "Kaipaava Haavanlehtinen" ja "Nukkuva Stadi" viittaukset J.L. Runebergiin ja Eino Leinoon eivät tuo välttämättä tekstien taustalle runoilijoiden tuotantoa. Viittaukset kohdistuvat tarkkaan ottaen runoilijoiden patsaisiin. "Nukkuva Stadi" on rakkaudentunnustus Helsingille:

Mies miksi taksitolppaa tanssittaa
kun Leinon Einolle hän lausahtaa:

kai rakastua saan
 vielä Stadiin nukkuvaan? (Hector 1992.)

Kappaleessa "Kaipaava Haavanlehtinen" Runebergin patsas on paikka, jossa kirjeenvaihtopalstoilta seuraa etsivä romanttinen kaunosielu kohtaa kirjeenvaihtoverinsa.

2. Laulajat, säveltäjät ja laulut

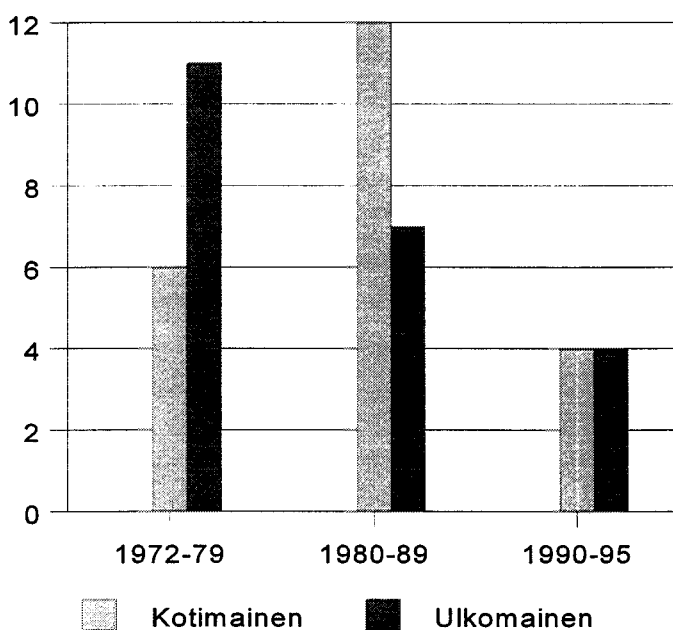
2.1 Viittausten määrä

Yhteensä 23:ssa Hectorin kappaleessa nimetään joku kevyen musiikin esittäjä tai laulu. Viittauksia on siis huomattavasti enemmän kuin kirjailijoihin ja kirjoihin. Tämä on täysin odotuksenmukaista, kun ajatellaan sitä kevyen musiikin kontekstia, johon Hectorin laulut sijoittuvat. Kappaleista yksitoista on julkaistu 70-luvulla, yhdeksän 80-luvulla ja kolme 90-luvulla. Muuhun kuin kevyen musiikin puolelle ulottuvat vain "Viimeinen unelma" -kappaleen Sibelius-maininta "no Sibelius kuoli /mä olin kymmenen" sekä kappale "Jossain jysähtää" (1987), jossa mainitaan Mozart ja Salieri. Jälkimmäisen kappaleen taustalla on myös Milos Formanin elokuva *Amadeus* (1984). Elokuvan teema, huippulahjakkuuden ja keskinkertaisuuden välinen kamppailu, välittyy myös Hectorin tekstissä: "Sä olet suurempi muita/kuin Amadeus sä oot/nuo Salierit sun luita potkii hullun lailla/ne myöhemmin haukkukoot". (Hector 1995, 46.)

Ensimmäisen ryhmän muodostavat tapaukset, joissa viitattava kohde on laulaja tai yhtye. Viittauksen kohteita on yhteensä kuusitoista. Myös Hectorin oma nimi esiintyy viitattavien nimien joukossa. Esiintyjistä kymmenen on ulkomaista ja kuusi kotimaista. Viittauksia sisältäviä kappaleita on yhteensä kolmetoista. Kappaleista seitsemän on julkaistu 70-luvulla, kolme 80-luvulla ja kolme 90-luvulla. Suorat viittaukset artistien nimiin ovat siis enimmillään 70-luvun tuotannossa. Viit-

tauksissa mainitaan yleensä vain artistin nimi, vain kahdessa kappaleessa mainitaan myös jokin artistin kappale. Lisäksi viittaus David Bowieen tapahtuu myös viittaamalla Bowien 70-luvun alussa luomaan Ziggy Stardust -hahmoon. Instrumentaalikappaleessa "1962/oodi "Varjoille" (1974) viittaus The Shadows -yhtyeeseen toteutuu kappaleen otsikossa. Kappaleen "Kuningatar" Hector julkaisi singlelevyllä v. 1969 (Lehtonen 1983, 167.) Tämän levytyksen tekstissä ei mainita The Rolling Stones -yhtyettä (Hector 1969). Maininta on mukana 1990 äänitetyllä ja 1991 julkaistulla konserttiäänityksellä, jossa kappaleen teksti on suurelta osin erilainen.

Toiseksi lauluissa mainitaan nimeltä myös kappaleita ja albumeita. Näittenkin joukossa on myös Hectorin omia kappaleita ja lp:itä. Viittauksen kohteista jopa suurimman yksittäisen ryhmän (10) muodostavat Hectorin omat kappaleet ja albumit. Yhteensä viitataan 22:een kappaleeseen tai albumiin. Viittaukset kotimaisiin kappaleisiin ja albumeihin ovat hieman yleisempiä, sillä viitattavista nimistä 14 on kotimaista ja 8 ulkomaista. Nimistä ei muodostu mitään selkeitä yksittäisiä ryhmiä. Mukana on viittauksia 50—80-luvun kappaleisiin, niin nuorisomusiikkiin kuin aikuisiskelmiinkin.



Kaavio 4. Viittaukset koti- ja ulkomaiseen musiikkiin 70—90-lukujen levytyksissä

Kaaviosta näkyy, miten koti- ja ulkomaisten viittausten suhde on muuttunut eri vuosikymmenillä. 70-luvun levytyksissä on enemmän viittauksia ulkomaiseen musiikkiin, 80-luvun levytyksissä taas kotimaiseen. 90-luvun levytyksissä viittauksia koti- ja ulkomaiseen musiikkiin on yhtä paljon.

Kappaleista kolmessa viittaaminen tapahtuu tekstin lisäksi kappaleen otsikossa. Lisäksi kappaleeseen ”Viikonloppuisä” viitataan hieman epäsuorasti kappaleen ”Viikonloppusammakko” nimessä. Myös kappaleeseen ”Kadonneet lapset” viitataan vain kappaleen nimessä, kappaleessa ”Kadonneitten lasten marssi”. Näissä kahdessa tapauksessa varsinaisessa tekstissä ei suoranaisesti viitata kyseisiin kappaleisiin. Näitten kahden kappaleen kohdalla otsikoista muodostuu teksteille paratekstejä. Vasta näitten para- eli aputekstien kautta tekstit varsinaisesti asettuvat intertekstuaaliseen suhteeseen paratekstissä nimetyn toisen tekstin kanssa. ”Kadonneitten lasten marssi” -kappaleen tekstissä ei puhuta kadonneista lapsista vaan pelkästään ”lapsista”, jotka ”olivat vain kymmenvuotiaita kun lähtivät marsimaan” ja nyt ”he marssivat taas niin vakavina”. ”Kadonneet lapset” ja ”Kadonneitten lasten marssi” -kappaleitten julkaisujen väliin mahtuu jotakuinkin kymmenen vuoden mittainen aikaperiodi.

2.2 Ajankuvan piirteet, paikallisväri

Teksteissä esiintyvät laulajat ovat 50—80-lukujen rock- ja pop-musiikin ja iskelmän tunnettuja nimiä. Esiintyessään Hectorin teksteissä nimet liittyvät tekstit osaksi kevyen musiikin kontekstia. Toisin kuin kirjailijoiden ja kirjojen kohdalla, musiikkiviittausten kohdalla löytyy aina ainakin arkkitekstuaalinen vuoropuhelu tausta- ja kohdetekstin välillä. Tekstin ohjaamana lukija löytää sen taustan, jota vasten teksti luo merkityksensä. Näin taustatekstit toimivat runon ykseyden vahvistajina, kuten Michael Riffaterre olettaa. Popmusiikin kappaleet ovat usein vain ”päivän hittejä”, ja siksi ne toimivat paremmin tietyn ajan kuvaajana kuin kirjat, varsinkaan klassikkoteokset.

Viitattaessa yksittäisiin laulajiin ja laulujen nimiin intertekstuaalisista viittauksista muodostuu helposti paikannettavia. Toisaalta lukijan on tunnettava taustatekstit ymmärtääkseen niiden tarkoituksen. Taustatekstien tarkoitus ei ole välttämättä selvittää tekstin sisältämiä merkityksiä, sillä tekstin osat saavat myös sisäisesti tarkasteltuna temanttisen tehtävän. Näinhän myös Pekka Tammi olettaa puhuessaan subtekstistä riippumattomasta tekstin sisäisestä tehtävästä. Viittausten tarkoituksena on lähinnä ohjata lukijaa sijoittamaan tekstit samaan kulttuuriseen kehykseen, johon viittauksen kohteet sijoittuvat. Tämä toteutuu esimerkiksi kappaleessa "Takataan roos". Kappaleen rivi "taas elää Living, Loving Doll" viittaa Cliff Richardin 1959 levyttämään ykköshittiin "Living Doll" sekä aiemmin samana vuonna Richardin julkaisemaan singleen "Livin' Lovin' Doll", jonka listasijoitus oli 20. (Rees et. al. 1992, 76.). Toinen viittaus on Elvis Presleyn hittikappaleeseen "Blue Suede Shoes". Kappaleen viittaukset kahteen 50-luvun hittiin liittyvät tekstin tuon ajan nuorisomusiikin kontekstiin. "Blue Suede Shoes" ja "Living Doll" -kappaleitten teksteillä ei sinänsä ole suurta roolia kohdetekstin merkityssisällön muodostajina.

"Missä on Lady Jane?" sijoittuu Rolling Stonesin kappaleen "Lady Jane" sekä Beatlesin *Sgt. Pepperin* kautta 60-luvun jälkipuoliskon aikaan, ei niinkään musiikkimaailman kontekstiin vaan enemmän kertojan oman elämän tapahtumiin. Sama koskee kappaleessa "Kuningatar" olevaa Rolling Stones-mainintaa. Myös kappaleessa "Viimeinen unelma" laulun nimeäminen toimii lähinnä keinona liittää tekstin kuvaus tiettyyn aikaan:

Ja Britan suklaasydän, lauantain toivotuin —
vuonna viiskytseitsemän Kama Sutraa fikkarilla luin (Hector 1994.)

Brita Koivusen iskelmä ja radion toivekonsertti toimivat tekstissä ajan kuvaajina. Radiossa tuona aikana soitettujen levyjen tekstit eivät sinällään tuo tulkintaan mitään uutta. Kappaleen tekstissä mainitaan myös Elvis Presley ("Elvis osti Gracelandin" ja Beatles ("Beatles myöskin silloin hiljaa kuopattiin"). Näittenkin viittaus-

ten avulla laulu viittaa tiettyihin tarkasti määrättyihin vuosiin. Sama koskee myös kertojan varhaisnuoruutta kuvaavaa kappaletta "Prologi (Löysät ajat), jossa "Kotimaani omi Suomi" -sävelmän maininta kuvaa lapsuuden lauluharrastusta.

Kappaleessa "Mystalgia" (1973) mainitaan Marc Bolan, Olavi Virta ja Bob Dylan:

Dylan ja Bolan ja rokki on silmissä sun
Ja vain Virran Olan mä muistan ja taas punastun (Hector 1995, 94.)

Myös tässä tapauksessa yksittäiset nimet kuvaavat aikakauden piirteitä. Marc Bolan oli 70-luvun alkupuolen suosituimpia poplaulajia. Bolanin yhtyeen T. Rexin laulujen ja Hectorin "Mystalgian" väliltä ei kuitenkaan paljastu laajaa vuoropuhelua. Myös Olavi Virta on tekstissä pikemminkin yleisesti aikakautta ja sen uutistapahtumia kuvaavana kuin laulujensa kautta. Olavi Virta kuoli 14.7.1972. Niin ikään Bob Dylan ja rockmusiikki tuovat kappaleen taustalle rockmusiikin kontekstin yleensä, mutteivat mitään yksittäisiä kappaleita.

Kappale "Herra Mirandos" (1973) viittaa David Bowien 70-luvun alkupuolella luomaan Ziggy Stardust-hahmoon. Hector tuo kappaleen tekstiin Ziggyn lisäksi omia hahmojaan: "Ziggy tähtiin sukeltaa [...] Ziggy laulaa, Ziggy syö / Meiran sydän rytmin lyö / ja Mirandos on jäänyt huoneeseen.". Herra Mirandos on eräänlainen Hectorin paikallinen vastine englantilaisen supertähden David Bowien Ziggy Stardustille. David Bowien "Ziggy Stardust" -kappaleen ja Hectorin "Herra Mirandoksen" asettaminen rinnakkain ei sinällään lisää Hectorin kappaleen merkityskenttiä. Kappaleet ovat ainoastaan arkkitekstuaalisessa suhteessa toisiinsa, koska ne molemmat ovat oman aikansa popmusiikkia.

"Asfalttiprinssi" -kappaleessa (1973) Hullujussi-yhtyeen maininta tuo niin ikään tekstiin aikakauden paikallisväriä. Hullujussi oli Hectorin kappaleen ilmestymisen aikoihin suosittu parodiyhtye. Kappaleessa "Muistot joita ei ole" (1992) maininta John Lennonin kuolemasta liittää tekstin vuoden 1980 loppuun. Lennonin ja

Hectorin tekstien välillä vallitsee vain arkkitekstuaalinen suhde.

2.3 Sisällön laajennus

”Seinästä seinään” -kappaleessa oleva maininta Suzanne Vegasta tarkoittaa laulun henkilön roolia samoin kuin samassa säkeistössä oleva viittaus Tommy Tabermanin runouteen. Suzanne Vegan ”herkän runotyön” laulut osaltaan selittävät kappaleen henkilön luonnekuvaa. Myös kappaleessa ”Uushiljaisuus” Sting-maininta kuvaa kertojan musiikkimakua.

Hectorin ”Timantti ja ruoste” on kunnianosoitus Bob Dylanille. Kappaleen eräänlaisena lähtökohtana on Helsingin Sanomien musiikkiarvostelijan Jukka Haurun kärjekäs arvostelu Bob Dylanin Helsingin konsertista 23.9.1987. Arvostelu herätti lehden yleisönosastossa paljon tunteenpurkauksia. Hector mm. nimeää kappaleeseen Haurun: ”nämä laulut on itkua, naurua/ ja ne ällöttää voi yhtä Haurua”. Kappaleen tekstissä mainitaan myös David Bowie, Irwin Goodman, Hector ja Juice Leskinen. Kappaleen nimi on viittaus Joan Baezin kappaleeseen ”Diamonds And Rust”. Nämä nimet tuovat tekstin taustalle suuren joukon kevyen musiikin kappaleita. Bob Dylanin, David Bowien, Juice Leskisen ja Joan Baezin kappaleet ovat muodoltaan ja sisällöltään lähellä Hectorin kappaleita. Myös Irwin Goodmanin iskelmätekstit ovat lähellä pop- ja rockmusiikin tekstejä. Kappaleet ovat toistensa kanssa arkkitekstuaalisessa suhteessa, sillä niissä kaikissa on yleisiä yhteisiä piirteitä. Yhteiset piirteet näkyvät muodon tasolla riimien ja kerto-osien käytössä. Myös sisällön osalta pop-, rock- ja iskelmäteksteissä on yleensä paljon yhteistä. Hectorin mukaan laulujen tekeminen on yleensä väistämättä sidoksissa rock-kulttuuriin ja vakiintuneisiin aiheisiin. (Pietikäinen 1982, 47.) Tässä tapauksessa muut tekstit vahvistavat ”Timantti ja ruoste” -kappaleen sanomaa. Nimeämällä tiettyjä muita laulutekstejä kohdeteksti sijoittaa itsensä osaksi samaa pop- ja rockmusiikin kontekstia.

Viittausten kautta voi myös miettiä tekijän roolia merkitysten muodostajana omille lauluilleen. Ensimmäisen kerran Hector viittaa omaan lauluunsa 1978 ilmestyneessä kappaleessa ”Postitoimistojuttu”. Tämän jälkeen Hector viittaa omiin lauluihinsa ja albumeihinsa viidessä vuosina 1985—94 ilmestyneessä kappaleessa. Näissä kappaleissa viitattavat kappaleet ja albumit ovat ilmestyneet vv. 1974—1981. Esimerkiksi 1985 ilmestynyt ”Jäävalssin jälkeen” siis viittaa 1974 ilmestyneeseen ”Jäävalssiin” (sekä otsikossa että tekstissä). ”Jäävalssin jälkeen” on mukana albumilla *Hectorock II*, joka nimenä viittaa yksitoista vuotta aiemmin ilmestyneeseen *Hectorock I*:en, jolta ”Jäävalssi” löytyy. Näin ollen Hectorin voi todeta v:sta 1985 alkaen viittaavan teksteissään omaan varhaisempaan tuotantoonsa nimeämällä aikaisempien kappaleittensa ja albumiensa nimiä. Viittauksen kohteen eivät ulotu varhaistuotantoon asti, vaan alkavat vasta vuodesta 1974. Tämän vuoksi Hectorin omien tekstien kautta tarkasteltuna Hectorin tuotanto vuosina 1974—81 asettuu eri valaistukseen kuin vuosien 1966—1973 tai 1982—1995 levytykset. Vuosien 1974—81 tuotanto on erikoisasemassa, sillä siihen viitataan myöhemmässä tuotannossa. Tuon aikakauden merkitys korostuu myöhempien tekstien kautta tarkasteltuna. Viittaavat tekstit myös kommentoivat viitattavia tekstejä, kuten kappaletta ”Jatkuvuus” kappaleessa ”Uushiljaisuus”: ”en enää usko jatkuvuuteen” tai antavat niille jossain määrin tarkentavaa sisältöä, kuten kappaleen ”Surullinen Liisa” kohdalla kappaleessa ”Jäävalssin jälkeen”: ”Liisa hei Liisa Liisa pien [...] satua se kaikki oli vaan”. Kappale ”Kadonneitten lasten marssi” (1987) viittaa yhdeksän vuotta aiemmin ilmestyneeseen *Kadonneet lapset* -albumiin ja albumin nimikappaleeseen. ”Viimeinen unelma” (1994) -kappaleessa mainitaan kappale ”Ei mittään” (1978) ja albumi *Eurooppa* (1981). ”Postitoimistojuttu”, ”Jäävalssin jälkeen”, ”Uushiljaisuus”, ”Kadonneitten lasten marssi” ja ”Viimeinen unelma” ovat omaelämäkerrallisia kappaleita sikäli, että ne viittaavat taaksepäin Hectorin levytyshistoriaan. Näin ollen esimerkiksi ”Ei mittään” -kappaleen maininta tekstissä vahvistaa ”Viimeinen unelma” -kappaleen omaelämäkerrallisuutta.

Laajasti käsitettynä intertekstuaalisuuden piiriin kuuluvat myös kappaleet, jotka on levytetty useampaan kertaan. Hector on uransa aikana julkaissut kuusi kappale-

letta uudelleen uusina studioversioina. Tällainen kappale on esimerkiksi "Lumi teki enkelin eteiseen", jonka Hector levytti ensimmäistä kertaa *Herra Mirandos* -albumille vuonna 1973. Vuonna 1980 Hector levytti kappaleen uudelleen albumille "Linnut linnut".¹ Lisäksi toiseen kertaan levytettyjen joukkoon kuuluvat konserttilevyllä julkaistut liveversiot.

2.4 Neutraalit taustatekstit

Kappaleessa "Kaipaava haavanlehtinen" (1976) on viittaus David Leanin 1957 ohjaaman elokuvan *Kwai-joen silta* kuuluisaan marssilauluun, joka on nimeltään "Colonel Bogey March" (Alanen 1995, 219). Hectorin kappaleen ja elokuvan ilmestymisen välillä on kuitenkin niin pitkä aikaväli, ettei viittaus liitä tekstiä mihinkään tiettyyn aikaan. Hectorin kappaleessa ei ole muita viittauksia, jotka liittäisivät sen muuhun kuin ilmestymisaikaansa. Elokuvan *Kwai-joen silta* ja Hectorin kappaleen välillä ei ole myöskään muuta laajempaa vuoropuhelua.

Neutraali taustateksti on myös Pelle Miljoonan kappale "Moottoritie on kuuma" v:lta 1980. Kappale mainitaan Hectorin kappaleessa "Krokotiili pois Niilistä" (1982):

Moottoritie on liian kuuma
se johtaa vain ei-mihinkään
mut tämän laivan lastiruuma
soveltuu matkaan pitempään.

"Krokotiili pois Niilistä" on vaikeasti tulkittavia kielikuvia sisältävä yhteiskunta-kuvaus. Kertoja on kyllästynyt "kivenkoloon" ja "kvasifiiliksiin" ja lähtee Niilin

¹ "Ake, Make, Pera ja mä", "Fly Back Home (osa I) ja (osa II)", "Lay Me Down" (suomenkielinen versio nimellä "Mennään pois"), "Lumi teki enkelin eteiseen", "Nostalgia (osa I) ja (osa II)" ja "Velisurmaaja". Kaikki ovat Hectorin omia sävellyksiä ja sanoituksia, paitsi "Velisurmaaja" ja "Lay Me Down", jonka englanninkieliset sanat on tehnyt Jim Pembroke ja suomenkieliset Juice Leskinen.

rannalle krokotiiliä pyytämään. Ajankuvausta tekstissä ovat “atk-painajaiset” ja “Aleksin hysteria”. Pelle Miljoonan kappale toimii tekstissä kielikuvana, eikä tekstien välillä vallitse laajempaa vuoropuhelua. Kappaleen nimellä on siis tekstissä sama merkitys kuin Maria Jotunin näytelmän nimellä kappaleessa “Mitä mulle kuuluu”.

Myös kappaleessa “Viikonloppusammakko” (1980) taustateksti toimii vain impulsina kohdetekstille. “Viikonloppusammakko” on parodiakappale, eikä sillä ole suoraa yhteyttä iskelmään “Viikonloppuisä”. Kohdetekstin voi otsikon kautta lukea parodiaksi iskelmämusiikista, muttei teksti kuitenkaan muuten viittaa iskelmiin.

3. Sadut, fantasiakirjallisuus, sarjakuvat ja elokuvat

Saduilla ja fantasiahahmoilla on Hectorin 70-luvun alkupuolen lauluissa vahva asema. Vuonna 1994 Hector kertoi suhteestaan mystiikkaan ja satuihin seuraavaa:

Maailmanselityksissä mua kiehtoo mystiikka. [...] Ihmettelemistä riittää puissa, kivissä ja tähdissä. [...] 60-luvulla science fiction ja fantasiakirjallisuus oli kova juttu. Tuolloin kiinnostuin J.R.R. Tolkienistä ja C.S.Lewisistä, jonka Narnia-sarjasta joku tiesi kertoa. Ensin luin Velho ja leijona -osan, sitten kolusin divareista loput sarjat osista esille. Mua kiehtoi astuminen toiseen todellisuuteen: lapset hyppäävät tauluun tai kävelevät kaappiin ja löytävät uuden maailman. Mä olen aina arvostanut satuja. (Puhakka 1994, 8.)

3.1 Viittausten määrä

Satuhahmot tulevat mukaan ensimmäisellä albumilla *Nostalgia* (1972). Albumin kappaleissa “Yksinäinen tinasotamies” ja “Poissaoloa” teksteihin tulee mukaan C.S. Lewisin (1898—1963) englantilaisen lastenkirjallisuuden klassikoihin kuuluvan *Narnia*-sarjan fantasiamaailma. Narnia ja Narnian hahmo Aslan esiintyvät

myös *Herra Mirandoksen* kappaleissa ”Meiran laulu” ja ”Takaisin Narniaan” (1973). Viittaukset *Narnia*-sarjaan rajoittuvat näihin neljään vv. 72—73 ilmestyneeseen kappaleeseen.

Kappaleissa ”Poissaoloa” ja ”Yksinäinen sotamies” on viittauksia myös muihin satuihin. ”Poissaoloa”-kappaleessa on viittaus Lewis Carrollin kirjaan *Liisa Ihme-
maassa*. Kappaleessa ”Coctail-sukupolven Satyricon” (1974) on viittaus H.C. Andersenin satuun *Nukku-Matti*. Kappaleessa ”Sarjakuva-rock” (1974) saa maininnan myös sankarikoira Rin Tin Tin, joka seikkaili 60- ja 70-luvuilla niin televisiossa, kirjoissa kuin sarjakuvissakin. (Van Nerum 1967; Melegari 1988.)

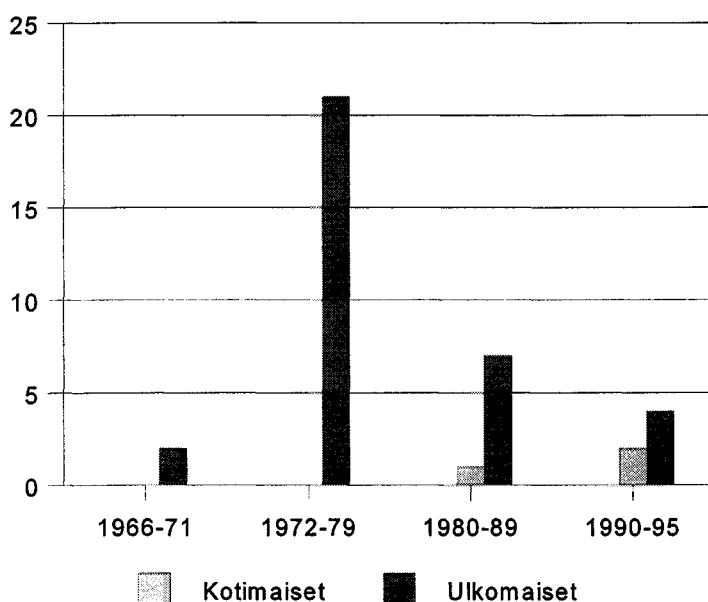
Kolmen ensimmäisen albumin jälkeen lasten- ja nuortenkirjallisuus menettää entisen asemansa tekstien aineistona. Satuhahmot ovat seuraavan kerran mukana kappaleissa ”Palellaan yhdessä” (1978), jossa on viittaus Grimmin veljesten saatuun *Tuhkimo* ja kappaleessa ”Terapiaa” (1980), joka sisältää viittauksen toiseen Grimmin satuun, *Punahilkkaan*. Seuraavan kerran fantasiahahmot tulevat mukaan 1982 ilmestyneellä *Hyvää yötä Bambi* -albumilla. Walt Disneyn satuelokuva *Bambi* (Felix Saltenin kirjan pohjalta) on viittauksen kohde niin lp:n nimessä kuin kappaleessa ”Piironkinjalka”. Kappaleessa ”Mistä kymmys?!” tekstiin sisältyy viittaus Anni Swaniin ja Swanin nuortenkirjaan *Ollin oppivuodet* sekä H. C. Andersenin satuun ”Pieni tulitikkutyttö”. Levyllä *Hectorock II* (1985) viittaukset satuihin ovat vähentyneet kahteen lyhyeen mainintaan, joissa puhutaan saduista yleisluontoisesti kohteita tarkemmin yksilöimättä.

Varjot ja lakanat -levyllä (1988) kappaleessa ”Allekirjoitus: Peter Pan” satuintertekstit ja sadunomaisuus palaavat takaisin tekstiin. Kappale viittaa otsikkonsa osalta J. M. Barrien satuun Peter Pan. *Kultaiset lehdet* -levyllä (1995) kappaleessa ”Pahuuden Avenue” mainitaan jälleen tulitikkutyttö ja ”Pää räjähtää” -kappaleessa Nukku-Matti. Vaikka satuintertekstit eivät olekaan olleet 70-luvun alkupuolen jälkeen samassa asemassa kuin vv. 1972—74 levytyksissä, sadut eivät kuitenkaan ole missään vaiheessa menettäneet täysin asemaansa laulujen yhtenä intertekstinä.

Myös sarjakuvahahmot ovat merkittäväällä sijalla Hectorin 70-luvun alun levyillä. Tämän jälkeen sarjakuvat kuitenkin menettävät asemansa laulujen interteksteinä. Kappale ”Sarjakuva-rock” sijoittuu kokonaisuudessaan sarjakuvan maailmaan. *Aku Ankan* lisäksi ”Sarjakuva-rock” sisältää viittauksen Charles M. Schulzhin *Tenaviin*, Lee Falkin *Mustanaamioon* sekä sarjakuvissakin seikkailleeseen *Rin Tin Tiniin*. Ulkomaista alkuperää olevia sarjoja sisältänyt *Rin Tin Tin* ilmestyi Suomessa vv. 1960—1964 ja 1972—73 (Pöyhönen 1997, 56). Ankkalinnan henkilöitä esiin-tyy vielä kappaleissa ”Herra Mirandos” (1973) ja ”Coctail-Sukupolven Satyricon” (1974) (lisäksi luvussa 4.3 mainittu viittaus tarinaan ”Kymmenen tähden kenraalit”). Lisäksi Bob Kanen luoma *Batman* on mukana kappaleessa ”Asfalttiprinssi” (1973). Tämän jälkeen sarjakuvaintertekstien rooli jää hyvin vähäiseksi. Työttömyyttä kuvaavassa kappaleessa ”Ei mittään” (1978) Disneykin on osa litaniaa, jossa ”mikään ei oo mittään”. Sarjakuvat palaavat takaisin vasta *Hyvää yötä Bambi* -levyllä 1982, jossa on kappaleessa ”Piironkinjalka” viittaus *Aku Anka* -lehteen. Vuosien 1973—74 kaltaiseen sarjakuvamaailman vyörytykseen teksteissä ei kuitenkaan enää palata. Ainoa *Hyvää yötä Bambi* -levyn jälkeinen viittaus sarjakuviin on *Hectorock II* -levyllä oleva yksi yleisluonteinen maininta kappaleessa ”Olkoon niin”. Kaiken kaikkiaan sarjakuvat ovat mukana vain seitsemässä kappaleessa, joissa on viittaus yhteensä viiteen sarjakuvaan.

Kokonaisuutena sarjakuvien rooli teksteissä jää pieneksi, lukuun ottamatta kappaletta ”Sarjakuva-rock”. Toisen merkittävän nykykulttuurin osa-alueen, elokuvan, asema tekstien välisessä dialogissa on vieläkin vähäisempi. Elokuva intertekstinä tulee mukaan ensimmäistä kertaa kappaleessa ”Kuningatar” (1969), jonka teksti mainitsee näyttelijät Marlene Dietrichin ja Zizi Jeanmairen. Kappaleen ”Jatkuvuus” (1974) kohta ”Marlon Brando nuorta likkaa köyrii keskiluokan hulluuteen” viittaa Bernardo Bertoluccin 1972 ohjaamaan elokuvaan ”Viimeinen tango Pariisissa”, jonka pääosia esittivät Marlon Brando ja Maria Schneider. Elokuva kuvaa keski-ikäisen amerikkalaisen miehen ja nuoren ranskalaisen naisen intiimiä suhdetta. (Alanen 1995, 514.) ”Coctail-sukupolven Satyricon” (1974) viittaa yhtä lailla Federico Fellinin elokuvaan *Fellini Satyricon* (1969) (*Elokuvakirja* 1972, 270) kuin

Gaius Petroniuksen kirjaan. Tämän jälkeen Hectorin lauluissa ei mainita suoraan elokuvia tai elokuvanäyttelijöitä ennen kuin 1995 ilmestyneellä *Kultaiset lehdet* -albumilla. Tällä albumilla mainitaan kahdessa kappaleessa — “Kultaiset lehdet” ja “Pahuuden avenue” — näyttelijä Matti Pellonpää. Kappaleen “Mistä kymmys?!” (1982) teksti mainitsee ohjaaja Luis Bunuelin, ja “Magdaleena” -kappaleen (1994) taustalta voi havaita Nikos Kazantzakisin romaaniin pohjautuvan Martin Scorsesen 1988 ohjaaman elokuvan *Kristuksen viimeinen kiusaus* (Lindqvist 1989, 390.) Elokuvasssa, kuten kappaleen tekstissäkin, tulee korostuneesti esille Jeesuksen ja Maria Magdaleenan suhde. Kokonaisuutena ryhmään “lasten- ja nuortenkirjallisuus, sarjakuvat ja elokuvat” viittauksia on varsin paljon (ks. kaavio 5).



Kaavio 5. Viittaukset koti- ja ulkomaisiin satuihin, fantasiakirjallisuuteen, sarjakuviin ja elokuviin 60–90-lukujen levytyksissä.

Viittauksissa ulkomaisten viittausten osuus on varsinkin 70-luvulla ylivoimainen. Kotimaiset viittaukset tulevat mukaan vasta 80-luvulla.

3.2 Satu- ja fantasiatekstit kohdetekstin sisällön laajentajina

Herra Mirandoksen kansiteksteissä Hector kertoo omistavansa albumin "Tähti-lehdelle, Ziggyille, Lobsang Rampalle, Faarao Ekhnatonille, jonka silmät olivat Auringosta ja Rakkaudesta sokeat, sekä pienelle Meira-tytölle, joka näki neljän oven läpi — ja Aslanin!!". Omistuskirjoituksessa esiintyvät uudet nimet ovat albumin kappaleille paratekstejä, jotka selventävät varsinaista tekstiä. Paratekstuaalinen suhde varmentuu tarkastelemalla albumin tekstejä. Esimerkiksi kappaleessa "Meiran laulu" puhutaan "neljänneistä ovesta" ja "vieraista", jotka ovat menneet "hopeisiin huoneisiin". Kappaleessa "Takaisin Narniaan" puhutaan puista, joilla on sielu. Kappaleessa "Atlantis" puhutaan "auringosta saapuvista kultaisista neidoista" ja "vieraista äänistä", jotka soivat "valkeaan rantaan" sekä taivaanrantaan nousevasta "pronssisesta pylväästä". Erityisesti nämä kohdat viittaavat *Tähti* -lehden ja Lobsang Rampan edustamaan mystiikkaan ja New Age -ajatteluun.¹ Laulut itsessään eivät sijoitu sadun maailmaan, vaan niissä on vain viittauksia satuihin. Satujen vaikutus näkyy laulujen sisällössä sadun maailman ja reaali-
maailman kohtaamisessa syntyvinä jännitteinä. Useissa lauluissa kertoja ikään kuin hakee turvaa sadun maailmasta tai tarkkailee tapahtumia lapsen näkökulmasta.

"Yksinäinen tinasotamies" on Hectorin kaikkein eniten satuintertekstejä sisältävä kappale. Kappaleen teksti sisältää viittauksen seuraaviin kuuteen satuun tai fantasiakirjaan: *Lumikki ja seitsemän kääpiötä*, *Narnia-sarja*, *Peter Pan*, *Pinokkio*, *Prinsessa Ruusunen* ja *Vakaa tinasotamies*. "Yksinäinen tinasotamies" on eräänlainen aikuisen näkökulmasta luotu katsaus lapsen maailmaan. Näkökulma tulee mukaan heti

¹ Lobsang Rampa oli englantilainen putkimies Cyril Henry Hoskins, joka väitti olevansa tiibetiläinen lama. Rampa saavutti kuuluisuutta 1956 julkaisemallaan kirjalla "The Third Eye". (Mathiassen 1996.) *Tähti*-lehti oli okkultistista julkaisutoimintaa harjoittaneen Mysteeni r.y.:n julkaisu, jonka artikkeleissa käsiteltiin mm. ufoja sekä myyttistä perintöä kuten Atlantista. Hectorin *Herra Mirandos*-lp:llä on "Atlantis"-niminen kappale.

kappaleen alussa:

Yksinäinen tinasotamies
 kaatunut on nurkkaan kammarin.
 unohtunut sinne, kukaties;
 lapset saivat väritelkkarin. (Hector 1995, 172.)

Kertoja näkee lapsen satumaailman korvautuneen teknistyneellä viihdekulttuurilla. Tinasotamies ja myöhemmin säkeistössä esiintyvä Molla-Maija ovat jääneet pölyttymään lastenhuoneen nurkkaan ja tilalle ovat tulleet kansainväliset tv-viihdesarjat. Teksti nimeää aikakauden suosittua tv-sarjaa *Peyton Placen*. Narnian sankarit, Pinokkio, Lumikki ja Ihmemaan Liisa ovat siirtyneet syrjään ajan saatossa. Kertosäe kuvaa sitä, miten yhteys Narniaan on katkennut:

Narniaan laivat lapsia vei,
 enää ei niitä näy.
 Narniaa enää muisteta ei,
 unet vain sinne käy. (Hector 1995, 172.)

Laiva symboloi satukirjojen kautta tapahtuvaa matkaa satujen maailmaan. Kaksi jälkimmäistä riviä kuvaavat sitä, miten satuja ei enää lueta, mutta ne vaikuttavat kuitenkin alitajunnassa. Kohta viittaa siirtymiseen lapsuudesta aikuisuuteen. Lapsuuden satumaailma ei ole enää mukana aikuisen maailmassa, mutta ne tulevat vielä tajuntaan unien kautta.

Toisessa säkeistössä teksti tarkentuu kuvaamaan ”kovan nykyisyyden” ja lapsuuden satumaailman kohtaamista. Andersenin sadun tinasotamies on menettänyt vakautensa:

Kaatunut on tinasotamies
 alle ajan jalkain ankarain.
 Pinocchio on jo aikamies,
 mallinukke aikain tulevain. (Hector 1995, 173.)

Aikuisten maailman ankarat vaatimukset aiheuttavat sen, etteivät lapsuuden satuhahmot voi siinä selvitä. Toisaalta toinen rivi kuvaa myös säälimätöntä aikaa ihmistä muuttavana tekijänä. Siirtyminen lapsuudesta aikuisuuteen on omasta tahdosta riippumaton asia. Kolmannella rivillä pojasta on tullut aikamies. Sadut ovat mukana sikäli, että aikuinen mies on nyt ajan vaatimusten mukainen mallinukke, aikuinen Pinokkio.

Toisen säkeistön jälkiosassa sadut ikään kuin romahtavat kasaan. Vanhoissa tutuissa saduissa kaikki ei olekaan niin kuin ennen:

Kääpiöt saa viimein Lumikin,
Mikä-mikä-maa on mikä vaan.
Ruususelle maittaa unikin,
Aslan johtaa lasten armeijaa. (Hector 1995, 173.)

Kolme ensimmäistä riviä voi tarkoittaa sitä, miten lapsuuden sadut menettävät merkityksensä aikuisen näkökulmasta. Aikuinen ei enää usko satuihin. Toisaalta neljännen rivin Aslanilla menee edelleen hyvin, hänellä on takanaan suuri lapsijoukko.

Kun samassa kappaleessa nimetään kuusi klassikkosatua, satujen asema tekstin merkitykseen vaikuttavana tekijänä on hyvin vahva. Näin monen sadun mukaan ottaminen kertoo, että teksti on tarkoitettu luettavaksi satuja vasten. Satujen suuri määrä painottaa satumaailman merkitystä tulkinnassa. Satujen mukana olon tarkoitus on asettaa vastakkain sadut ja aikuisen maailma sekä toisaalta kuvata satuja ja niitä korvaavia tv-sarjoja.

Samanlainen satujen ja reaali maailman vastakkainasettelu toteutuu myöhemmissäkin satutaustatekstejä sisältävissä kappaleissa. Joissain myöhemmissä kappaleissa reaali maailman raadollisuus tulee vielä voimakkaammin esille. Esimerkiksi "Pallellaan yhdessä" -kappaleessa (1978) satujen ja todellisuuden vastakkainasettelu saavuttaa vielä laajemmat mittasuhteet kuin aiemmin, kun teksti kaunistelematto-

masti toteaa: "Et oo Tuhkimo enkä mä prinssi / nukahdamme toisissamme kii". (Hector 1978.) Kappaleessa "Mistä kymmys?! (1982) teksti asettaa tulitikkutyön bunuelmaista inhorealista taustaa vasten. Onnellinen loppu kuuluu vain satuihin, satujen illuusio särkyy kylmään todellisuuteen sijoitettuna. Kolmetoista vuotta myöhemmin ilmestyneessä kappaleessa "Pahuuden Avenue" (1995) tulitikkutyttö kohtaa hieman samanlaisen kohtalon.

3.3 Sarjakuvat ajan piirteiden kuvaajana

"Sarjakuva-rock" (1974) on yksi Hectorin poliittisimmista kappaleista. Walt Disney'n luoman imperiumin kautta teksti peilaa amerikkalaisuutta laajemmalti ja heittää kriittisiä kommentteja kohti kapitalismin linnakkeita. Teksti kritisoi disneylaista ja laajemmaltikin amerikkalaista viihdekulttuurin välittämää pumpulimaista yhteiskuntakuva. Teksti osoittaa kärkensä kohti kulisseissa pelattavaa liikaista peliä ja asettuu niiden puolelle, jotka eivät ole mikkihiirimäisiä mallikansalaisia. Hector kertoo 70-luvulla tunteneensa vasemmistoempatioita (Puhakka 1994, 6.) Tätä taustaa vasten kappaleen teksti on helppo nähdä vallan keskittymistä ja pääomapiirien suosimista vastustavana kommenttina. Symbolisena taustana on Walt Disney'n luoma sarjakuvaimperiumi. Asetelma tulee näkyviin jo ensimmäisessä säkeistössä:

Sarjakuva-rock

Kun Roope on kuollut, ken saakaan sen kaiken?
 Nuo pankit ja tehtaot, sen pääoman kaiken?
 On Akkari työtön, se päivät vain makaa.
 Tuo seikkailu yötön, lines pyrstöään jakaa.
 Ankkalinnan hinnan määrää C.I.A.!
 Hei, lue taas Ankkaa, mami,
 kun F.B.I. lahjoo Hessun.
 On elämä rankkaa, mami.
 Voi, kuinka käy Jaskan ja Resson.
 Mustanaamio jäi naamiaisiin,
 Intin viihdejoukkoon Rin-Tin-Tin.

Kappaleen otsikko muodostaa tekstille ydinmerkityksen, jota muu teksti laajentaa ja tarkentaa. Otsikko "Sarjakuva-rock" viittaa sarjakuviin yleisesti. Heti ensimmäisellä rivillä viittauksen kohde tarkentuu *Aku Ankka* -lehdeksi. Ensimmäisessä säkeistössä mainitaan Roope Ankka, Aku Ankka, Iines Ankka, Ankkallinna, *Aku Ankka* -lehti ja Hessu Hopo. Kuusi viittausta ensimmäisessä säkeistössä vahvistaa huomattavasti kappaleen tekstin kytkemistä nimenomaan *Aku Ankka* -lehteen. Kolmella viimeisellä rivillä mainitaan kuitenkin myös muita sarjakuvia: Tenavat, Mustanaamio ja Rin-Tin-Tin. Kuusi viittausta *Aku Ankkiaan* ja kolme viittausta muihin sarjakuviin ovat tekstin variantteja, jotka vahvistavat otsikon "Sarjakuva-rock" invarianttia eli ydinmerkitystä. Lisäksi otsikossa tulee mukaan myös rock-musiikki. Rockmusiikin ja sarjakuvien yhdistäminen ei tuo kuitenkaan tekstissä oleviin sarjakuviin uusia merkitseviä piirteitä. Rockmusiikki on taustatekstinä neutraalissa asemassa. Poliittikka tulee tekstiin mukaan heti toisella rivillä, kun puhutaan "pääomasta". Näin sarjakuvan maailma yhdistetään vasemmistolaiseen valtakritiikkiin. Neljännellä rivillä korostuu sarjakuvan maailman keinotodellisuus. Rivillä korostuu satujen ja "kovan todellisuuden" välinen ristiriita.

On Roope jo vanha mies, se kohta kai kuolee.
 vaan Köyhälän lapset silti näppejään nuolee.
 On Mortin ja Vertin vielä huoleton olla,
 kun Mikki on Minnin kanssa aivan täys' nolla.
 On Roopen toinen nimi Martin Peyton.
 Hei, lue taas Ankkaa, mami,
 kun Minni saa lapsen tumman.
 On elämä rankkaa, mami,
 ja Mikki saa viestin kumman.
 Pelle Peloton on ITT:ssä,
 Karhukoplan osti C.I.A.

Toisessa säkeistössä Roope kuvataan rikkaan valtaeliitin edustajaksi, ja "Köyhälän lapset" ovat niitä, jotka jäävät rikkaan eliitin ulkopuolelle. "Köyhälän lapset" ei ole peräisin *Aku Ankasta* vaan se on Hectorin tekstiin tuoma oma ilmaus. Koko säkeistö korostaa jälleen sarjakuvamaailman ja todellisuuden välistä ristiriitaa. Neljännellä rivillä mainittu seksuaalisuuden puuttuminen sarjakuvahahmoilta on

osoitus sarjakuvien keinotodellisuudesta. Viidennellä rivillä Roope Ankan yhdistäminen Peyton Placen henkilöön tuo tekstin taustalle amerikkalaisen tv:n viihdesarjan edustaman keinotodellisuuden. Samalla teksti yhdistyy aiempaan "Yksinäinen tinasotamies" -kappaleeseen. Kappaleita yhdistää se, että kummassakin on huomattavan paljon viittauksia taustateksteihin (satuihin ja sarjakuviin) sekä se, että tekstit siirtävät fiktion maailmaa todellisuuteen ja kritisoivat siten omaa aikaansa. Pääomapiirien lisäksi valtaa edustavat suuret amerikkalaiset organisaatiot, ensimmäisen säkeistön FBI ja toisen säkeistön ITT ja CIA.

Jos perehtyy hieman Ankkalinnan, sen huomaa:
 on sudet ja lampaat toisilleen hyvää kuomaa.
 Vaan väki ja valta siellä on erilaista:
 kun Roopea katsot, etkö sitä jo haista.
 luokkaristiriidat jatkuu taas "seur.num."
 Hei, lue taas Ankkaa, mami.
 kun kasvan mä hirtän Roopen.
 On elämä rankkaa, mami.
 Mä pelastan Hessun toopen.
 Pistän järjestykseen Ankkalinnan,
 hinnan siitä Roope maksaa saa.

Hei, lue taas Ankkaa, mami,
 kun F.B.I. lahjoo Hessun.
 On elämä rankkaa, mami.
 Voi, kuinka käy Jaskan ja Ressun.
 Mustanaamio jäi naamiaisiin,
 Intin viihdejoukkoon Rin-Tin-Tin. (Hector 1995, 130—131.)

Myös kolmannessa säkeistössä korostuu Ankkalinnan maailman epätodellisuus. Sarjakuvien kautta tapahtuva kritiikki on kuitenkin hyvin epäsuoraa. Esimerkiksi kaksi ensimmäistä riviä viittaa siihen, että Ankkalinnassa on jotain vialla, koska siellä ovat "sudet ja lampaat toisilleen hyvää kuomaa". Kohta ei viittaa suoraan todellisen maailman pääomapiireihin. Samoin kolmannella rivillä viittaus väkivaltaan on peitelty, kun sana on jaettu kahteen osaan. Kohden voi lukea kommenttina siitä, miten väkivalta on usein peiteltyä, piilossa kulissien takana. Vasta viidennen rivin "luokkaristiriidat" viittaa selvästi ihmisten eriarvoiseen asemaan yhteiskun-

nassa.

Jos kappaleen tekstiä tarkastellaan Riffaterren merkityksenmuodostuskaavion avulla, tekstin ”poikkeamia” ovat sarjakuvamaininnat sekä viittaukset politiikkaan, kuten ”pääoma” ja ”luokkaristiriidat”. Selittäviä taustatekstejä ovat sarjakuvat ja aikakauden poliittinen ilmapiiri sekä tekijän oma poliittinen suuntautuneisuus. Tekstin merkitystaso muodostuu tulkitsemalla kappale taustatekstien antamaa informaatiota vasten.

Kappaleen teksti asettuu uuteen valaistukseen, kun sitä tarkastellaan yhdessä Ariel Dorfmanin tekemän tutkimuksen *Kuinka Aku Ankkaa luetaan* kanssa. Dorfmanin tutkimus ilmestyi suomeksi 1980, kuusi vuotta Hectorin kappaleen ilmestymisen jälkeen. Tutkimus ilmestyi alkujaan jo 1971 ja herätti jo tuolloin paljon keskustelua lehdistössä. Tutkimuksessaan Dorfman löysi Disneyn sarjakuvista imperialistisen ideologian piirteitä (Dorfman 1980.) Disneyn tuotantoa vastaan hyökkääviä kirjoja oli muitakin, esimerkiksi Richard Schickelin *The Disney Version* ja Paul Peterseinin *Walt, Mickey And Me* (Teerivaara 1980, 32—33.) ”Sarjakuva-rock” on Genetten terminologian mukaisesti metateksti näille tutkimuksille kommentoidessaan niitä. Tässä uudessa asetelmassa tekstin voi nähdä puolustavan disneyläistä maailmaa. Hector näkee asian lapsen silmin, joka ei lue sarjakuvaa politiikan välineenä vaan oman ikäkautensa kirjallisuutena.

4. Tekstijaksoon viittaaminen ja *Raamattu* intertekstinä

Tekstissä oleviin kohtiin viitattaessa tai niitä lainattaessa on niissäkin — kuten viittauksissa taustatekstien nimiin — kyse paikallisesta intertekstuaalisuudesta. Taustatekstien nimiin verrattuna tekstin sisällön paikallinen lainaus on paljon vähäisempää. Tekstistä lainatut kohdat eivät myöskään erotu yhtä selvästi kuin kirjojen tai kirjailijoiden nimet. Joitakin lainauksia intertekstien sisältä teksteistä kuitenkin löytyy. Parateksti on *Hectorock I* -albumin kannessa oleva kirjoitus ”Peelu

Mellon A Minno”, joka on sitaatti J.R.R. Tolkienin *Taru Sormusten Herrasta* -trilogiasta. Kappaleessa ”Valtiaat” (1982) on suora sitaatti Aleksis Kiven *Seitsemästä veljeksestä*. Kivi: ”Elettiinpä ennenkin/Vaikk’ ojan takan’ oltiin. /Ojapuita poltettiin/ Ja ojast olta juotiin” (Kivi 1984, 455.) Hector: ”Elettiinpä ennenkin /elettiin ja kuoltiin useimmin /ennen aikojaan” (Hector 1982.) Sitaatti Heikki Turusen *Sim-pauttajasta* on ”Tuu takaisin” -kappaleessa oleva kohta ”hojo hojo hojo hoo”.

Raamattuviittaukset ovat yleensä viittauksia yksittäisiin nimiin, ei laajempiin tekstijaksoihin. Sanat Jumala ja jumaluus eri muodoissaan esiintyvät 12:ssa kappaleessa, Jeesus esiintyy seitsemästi ja Raamattu kolmesti.¹ Kappale ”Päästä minut pahasta” (1987) on viittaus *Matteuksen Evankeliumin* kohtaan 6:13. ”Päästä minut pahasta” -ilmaus esiintyy myös kappaleen tekstissä. Instrumentaalikappale ”Joulumankenkuli” (1987) viittaa otsikon osalta *Raamattuun*. Muista *Raamatun* henkilöistä mainitaan äiti-Maria kappaleessa ”Olen hautausmaa”, Pontius Pilatus kappaleessa ”Ketkä istuu piiloissaan”, Maria Magdaleena kappaleessa ”Magdaleena”, Kain (Kainin merkki) kappaleessa ”Joki tulvii” ja Juudas Iskariot kappaleessa ”Kuin Juudas”. Saatana mainitaan kappaleessa ”Viimeinen unelma”. Lisäksi kappale ”Halleluja” sisältää raamatullisen halleluja-sanon. Kappaleessa ”Ake, Make, Pera ja mä” mainitaan suvivirsi ja kappaleessa ”Lumi teki enkelin eteiseen” mainitaan virsi, jossa lauletaan ”kiitos luojan”. Viittaukset jakaantuvat vuosikymmenien osalta melko tasaisesti. 70-luvun kappaleissa esiintyy 11 raamatullista viittausta, 80-luvun kappaleissa 8 ja 90-luvun kappaleissa 12 viittausta. Sanat jumala (isolla tai pienellä kirjoitettuna) ja jumaluus esiintyvät Hectorin uudemmassa tuotannossa useammin kuin varhaisemmassa. Vuosien 1966—86 välillä julkaistussa tuotannossa sanat esiintyvät 4 kertaa. Vuosien 1987—95 tuotannossa jumala esiintyy 8 kertaa.

¹ Jumala esiintyy kappaleissa ”Ekhnaton rakastui aurinkoon”, ”Epitaph (tuulet kirkuu hautoihin)”, ”Halleluja”, ”Joki tulvii”, ”Kyllä huomisenkin sietää”, ”Käenpoika (laulu fascismista)”, ”Magdaleena”, ”Nuoruuden lopetus”, ”Tuuleen”, ”Vierivä kivi”, ”Woycezk” ja ”Yhtenä iltana”. Jeesus esiintyy kappaleissa ”Ketkä istuu piiloissaan”, ”Koira ja hänen miehensä”, ”Olen hautausmaa”, ”Pahuuden Avenue”, ”Poissaoloa”, ”Sudenkorento” ja ”Suzanne”. Raamattu esiintyy kappaleissa ”Ei mittään (työttömän arkiviisu)”, ”Halleluja” ja ”Olen hautausmaa”.

Arkkitekstuaalisuutta on jo käsitelty lyhyesti luvussa 4.1. Arkkitekstuaalisuudessa on siis kyse yleisistä yhteisistä tyyppiominaisuuksista tekstien välillä. Tutkimuksessa arkkitekstuaalisuuden osa-alue muodostuu niistä piirteistä, jotka ovat yhteisiä Hectorin lauluteksteille ja rocklyriikalle yleensä. Selvimmin havaittava arkkitekstuaalinen piirre on riimien käyttö.¹ Toinen yleinen yhteinen piirre on kertosäkeen käyttö. Tämä ominaisuus on voimakkaasti sidoksissa siihen, että laulutekstit on tarkoitettu osaksi musiikillista esitystä. Laulujen aiheitten välillä on enemmän variaatioita, eikä voida sanoa, että laulujen aiheet rocklyriikassa muodostaisivat oman, muista genreistä poikkeavan tyyppiominaisuuden.

¹ Piritta Hietasen tutkimuksen mukaan 53% Hectorin säkeistä on riimittyviä (Hietanen 1996, 95).

VI PÄÄTÄNTÖ

Hector toi 70-luvulla nuorisomusiikkiin sisältöä, johon ei aiemmin ollut totuttu. Hän toi teksteihin mukaan ihmisenä olemisen syvällistä kuvausta sekä vakavasti otettavia yhteiskunnallisia aiheita ja kysymyksiä. Hectorin tekstit käsittelevät aiheitaan todenmukaisella tavalla ja niissä on voimakas omakohtaisuuden tuntu.

Tässä tutkimuksessa käsiteltiin aluksi kappaleita ”Kaksi palaa aameneen”, ”Velisurmaaja” ja ”Woyzeck”, joissa kaikissa on kyseessä hypertekstuaalinen suhde tausta- ja kohdetekstin välillä. Kaikki kolme kappaletta ovat pastisseja taustateksteistään. Pastissit rakentuvat käyttämällä tyypillisiä genetteläisiä keinoja: taustatekstin siirtämistä ja muuttamista. Muuttaminen tapahtuu myös siten, että valmista tekstiä laajennetaan uusilla tekstijaksoilla. Kappaleessa ”Kaksi palaa aameneen” uusia tekstijaksoja tulee mukaan erityisesti, kun moderni runo siirtyy laulutekstiksi, joka käyttää riimisanoja. Riimisanat tuovat mukanaan uusia sanoja tekstiin. ”Velisurmaajassa” uutta ainesta on kokonaan uusi kertosäe, jollaista ei alkuperäisessä laulurunossa esiinny. ”Woyzeckissa” poikkeavuutta tekstien välillä aiheuttaa erityisesti näytelmätekstin siirtäminen laulutekstin muotoon. Tällöin näytelmästä joudutaan jättämään paljon pois. ”Woyzeckin” lauluteksti poikkeaa taustatekstistä myös siinä, että se käyttää kertojaa.

Seuraavaksi tutkimuksessa käsiteltiin käännöskappaleita. Myös käännöksissä on kyse hypertekstuaalisesta suhteesta tekstien välillä. Tutkimus osoitti, että 60- ja 70-luvuilla Hector levytti runsaasti omia käännöksiään ulkomaisia kappaleita. 80- ja 90-luvuilla käännöskappaleitten osuus sen sijaan on ollut vähäinen. Hectorin käännöksiä voi nimittää epätarkoiksi käännöksiksi, sillä tekstin perussanoma säilyy samana, mutteivat käännökset kuitenkaan ole sanatarkkoja. Toinen tyypillinen piirre käännöksille on tekstin suomalaistaminen. Suomalaistaminen tarkoittaa

esimerkiksi ulkomaisten henkilönnimien muuttamista suomalaisiksi sekä tapahtumapaikan siirtämistä.

Erikseen tutkimuksessa tarkasteltiin kahta käännettä, kappaleita "Suomi-Neito" ja "Kadonneet lapset". Kappaleen "Suomi-Neito" tarkka ydinmerkitys osoittautui olevan erilainen kuin kappaleen taustatekstin ydinmerkitys. Merkityksen muuttuminen johtui epätarkan käännökseen käyttämisestä ja tekstin "suomalaistamisesta". Kappale "Kadonneet lapset" on käänntösten joukossa se, joka on kaikkein kauimpana taustatekstistään, italialaisesta iskelmästä. Kappaleen teksti osoittautui olevan läheisemmässä suhteessa italialaisesta kappaleesta tehtyyn englanninkieliseen versioon. Kappale on myös arkkitekstuaalisessa suhteessa kotimaiseen 60- ja 70-lukujen maaseutukirjallisuuteen. Kappaleen kohdalla lukijan omat kontekstit vaikuttivat tekstin merkitykseen paljon enemmän kuin taustateksti. Myös lukeamisajankohta vaikuttaa siihen, miten teksti luetaan.

Seuraavaksi tutkimuksessa käsiteltiin laulutekstejä, joissa on kyse yksittäisistä suorista viittauksista taustateksteihin. Viittauksista muodostui kolme pääryhmää: viittaukset musiikkiin, viittaukset kirjallisuuteen sekä viittaukset satuihin, sarjakuviin ja elokuvaan. Lisäksi viittaukset jakaantuivat sellaisiin, joissa taustatekstin mukaan ottaminen lisää kohdetekstin antamaa poeettista informaatiota, ja sellaisiin, joissa taustatekstin asema merkityksen muodostajana on neutraali. Musiikkiviittausten kohdalla jakaantuivat omaksi ryhmäkseen myös ne viittaukset, jotka kuvasivat aikakauden piirteitä ja paikallisväriä, vaikkei varsinaisten taustatekstien mukaan ottaminen ollutkaan tärkeää tulkinnan kannalta.

Kirjallisuusviittauksia osoittautui olevan 70-90-luvuilla enemmän kotimaiseen kuin ulkomaiseen kirjallisuuteen. Musiikkiviittauksissa 70-luvun kappaleissa on enemmän viittauksia ulkomaiseen ja 80-luvun kappaleissa enemmän kotimaiseen musiikkiin. Viittauksia satuihin ja sarjakuviin on selvästi eniten 70-luvun levytyksissä. Satuinterteksteissä viittaukset ulkomaisiin taustateksteihin ovat hallitsevassa asemassa. Lopuksi käsiteltiin vielä tekstijaksoon viittauksia, joita tapauksia aineis-

tosta löytyi varsin vähän, sekä viittauksia *Raamattuun*.

Intertekstien kautta Hectorin laulutekstit kiinnittyvät osaksi ympäröivää kulttuuria. Tässä tutkimuksessa tekstien taustateksteiksi osoittautuivat nykyculttuuri erilaisine alaryhmineen, suomalainen kansanrunous ja suomalainen ja kansainvälinen kirjallisuuden perinne. Lukuisat tarkemmin nimeämättömät viittaukset (sanon "runo" esiintyminen tekstissä) vahvistivat runouden asemaa tekstien taustalla. Tärkeimpiä nykyculttuurin intertekstejä Hectorin teksteissä ovat koti- ja ulkomainen kevyt musiikki, lasten- ja nuortenkirjallisuus sekä sarjakuvat. Hectorin teksteissä olevat kirjalliset yhteydet ovat laaja-alaisia, ulottuen suomalaisesta kansanrunoudesta sarjakuvaan, satuihin, suomalaiseen moderniin lyriikkaan ja ulkomaiseen draamakirjallisuuteen.

Lähteet

primaarilähteet:

- , 1969, "Kuningatar" / "Jäi talo tyhjilleen", single-levy, Helsinki: Columbia.
- , 1978, *Kadonneet lapset*, lp-levyn tekstiliite, Helsinki: Love Records.
- , 1981, *Eurooppa*, lp-levy, Helsinki: Johanna.
- , 1982, *Hyvää yötä Bambi*, lp-levy, Helsinki: Johanna.
- , 1988, *Varjot ja lakanat*, lp-levyn sisäpussiin painetut tekstit, Helsinki: Flamingo
- , 1994, *Salaisuuksien talo*, cd-levyn sanavihko, Helsinki: Emi.
- , 1995, *Asfalttiprinssi*, nuottijulkaisu, toim. Ari Leskelä, Helsinki: Warner/Chappel Music Finland Oy.

sekundaarilähteet:

- Alanen, Antti (toim.), 1995, *Elokuvaopas: pitkät elokuvat*, Helsinki: Otava.
- Allardt, Erik, 1988, *Maailmankulttuurin äärellä*, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- von Bach, Peter, Hakasalo, Ilpo (toim.), 1986, *Iskelmän kultainen kirja*, Helsinki: Otava.
- von Bach, Peter, 1993 (1989), *Elämää suuremmat elokuvat*, Helsinki: Otava.
- Bahtin, Mihail, 1979, *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*, Moskova: Kustannusliike Progress.
- Barthes, Roland, 1993, *Tekijän kuolema, tekstin syntyä*, (suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel, suomennoksen toimittanut Lea Rojola), Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland, 1993b, *Tekstin hurma*, (suom. Raija Sironen), Tampere: Vastapaino (alkuteos *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973).
- Bradbury, Ray, 1981 (2.p), *Kuvitettu mies*, Helsinki: Kirjayhtymä. (Englanninkielinen alkuteos *The Illustrated Man*, suom. Aarne Valpola.)
- Büchner, Georg, 1962, "Woyzeck", (suom. Eeva-Liisa Manner), teoksessa Laitinen, Kai (toim.), *Parnasso 1962*, Suomen kulttuurirahasto, 348—360.

Büchner, Georg, 1984, "Woyzeck", (suom. Eeva-Liisa Manner), teoksessa Pohjola, Riitta (toim.), Georg Büchner: *Teokset ja kirjeet*, Helsinki: Love kirjat, 1984, 153—180.

Disney, Walt, 1989 (1981), *Kymmenen tähden kenraalit ja muita Aku Ankan parhaita*, Helsinki: Otava.

Dorfman, Ariel, 1980, *Kuinka Aku Ankkaa luetaan: imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuvissa*, Helsinki: Love.

Elokuvakirja, 1972, Helsinki.

Gallen-Kallela, Aini, 1983, "Ennen Kanteletarta", teoksessa *Juhla-Kanteletar*, 8—9.

-----, 1983b, "Juhla-Kantelettaren kuvaselostukset", teoksessa *Juhla-Kanteletar*, 811—895.

Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Hietala, Veijo, 1992, *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? — Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*, Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Heitanen, Piritta, 1996, "Hectorin laulutekstit ja suomalaisen lyriikan perinne", julkaisussa *Sananjalka. Suomen kielen seuran vuosikirja 38*, Turku: Suomen kielen seura.

Kallioniemi, Kari, 1990, *Dandy, soul-mies ja rock-sankari: 60-luvun pop-musiikki & moderni kulttuuri*, Helsinki: KSL.

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

Kanteletar, 1966, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Kantokorpi, Mervi, 1995, "Kuin avointa kirjaa", teoksessa Kantokorpi, Mervi (toim.), *Kuin avointa kirjaa: leikkivä teksti ja sen lukija*, Helsingin yliopiston Lahden koulutus- ja tutkimuskeskus, 5—14.

Keskinen Mikko, 1996, "Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teorit kirjaimen ja metaforan välissä", teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.), *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 49. Osa 1*", Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 30—51.

Kristeva, Julia, 1993, "Sana, dialogi ja romaani", (suom. Kirsi Saarikangas), teoksessa Julia Kristeva: *Puhuva subjekti: tekstejä 1967—1993*, Helsinki: Gaudeamus, 21—50.

Kulawiec, Rich, 1997, "The Annotated American Pie" [online]. [viitattu 9.7.1999].

Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.cis.ohio-state.edu/hypertext/faq/usenet/music/american-pie/faq.html>.

Laitinen, Kai, 1997, *Suomen kirjallisuuden historia* (4. uusittu painos), Helsinki: Otava.

Lehtonen, Esko, 1983, *Suomalaisen rockin tietosanakirja osa 1. A - L*, Tampere: Fanzine.

Lehtonen, Mikko, 1996, *Merkitysten maailma: kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökoh-
tia*, Tampere: Vastapaino.

Leraillez, Laura, 1995, "Tekstin kohdussa — Julia Kristeva", teoksessa *Kuin avointa kirjaa: leikkivä teksti ja sen lukija* (toim. Mervi Kantokorpi), Helsingin yliopiston Lahden koulutus- ja tutkimuskeskus, 89—133.

Lindqvist, Antti, 1989, "Ulkomainen elokuva 1988—89", teoksessa Allan Tiitta (päätoimittaja), *Mitä Missä Milloin 1990*, Helsinki: Otava, 387—94.

Lyytikäinen, Pirjo, 1991, "Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gerard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus", teoksessa Viikari, Auli (toim.), *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 145—179.

Lyytikäinen, Pirjo, 1995, "Muna vai kana — erä tulkintapeliä Michael Riffaterren inspiroimana", teoksesta *Kuin avointa kirjaa: leikkivä teksti ja sen lukija* (toim. Mervi Kantokorpi), Helsingin yliopiston Lahden koulutus- ja tutkimuskeskus, 15—50.

Långbacka, Ralf, 1984, "Georg Büchner — saari ja kuitenkin kokonainen maailma", teoksessa Pohjola, Riitta (toim.), *Georg Büchner: Teokset ja kirjeet*, Helsinki: Love kirjat, 1984, 7—10.

Lönrot, Elias, 1993, *Valitut teokset 5. Muinaisrunoutta*, (toim. Raija Majamaa), Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Makkonen, Anna, 1991, "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?", teoksessa Viikari, Auli (toim.), *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 9—30.

Manner, Eeva-Liisa, 1962, "Draamallinen ja historiallinen Woyzeck", teoksessa Laitinen, Kai (toim.), *Parnasso 1962*, Suomen kulttuurirahasto, 341—347.

Markkula, Pekka, 1976, "Hector: keskityn nyt musisointiin" *Soundi* 8/76.

Mathiassen, Charlotte, 1996, "Mythos Tibet. Tibet — the Creation of a Myth" [online]. [viitattu 12.8.1999]. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://nias.ku.clk>

/cont

Melegari, Vezio, 1988 (2. painos), *Rin-Tin-Tin ja siniset paholaiset*, Hämeenlinna: Karisto.

Mäkelä, Matti, 1986, *Suuri muutto: 1960—1970 -lukujen suomalaisen proosan kuvaamana*, Helsinki: Otava.

Määttä, Kerttu (toim.), 1986, *Suomalaisten äänitteiden luettelo. Catalogue for Finnish recordings 1984*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjasto.

Niemi, Irmeli, 1988, "Palimpsestista parodiaan. Käynti Genetten käsitevarastossa", teoksessa Ahokas, Pirjo ja Hietala, Veijo (toim.), *Vanhasta uuteen: Kynnys vai kuilu? Tekstien välisistä suhteista/ Texts On Intertextuality*, Turun Yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos, 49—70.

Pesonen, Pekka, 1991, "Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen", teoksessa Viikari, Auli (toim.), *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 31—58.

Pietikäinen, Seppo, 1982, "Hector: Jääkiekkoilijan yksinpuhelu" *Soundi* 2/82.

Puhakka, Päivi, 1994, "Toista todellisuutta jahtaamassa. Laulun tekijä ja toimittaja Heikki Harma", *Askel* 5/1994, 4—10.

Pöyhönen, Martti, 1997, *Keräilylehtien hintaopas 1998—2000*, Pori: Bookmania Oy.

Rees, Dafydd, Lazell, Barry & Osborne, Roger, 1992, *40 Years Of NME Charts*, London: Boxtree.

Siltala, Heikki, 1996, *Kolmen rintaman konfliktit. Väinö Linnan Tuntemattoman sotilaan, Norman Mailerin The Naked and The Deadin ja Willi Heinrichin Das geduldige Fleischin tekstienvälisyys*, Helsinki: SKS.

Stewen, Riikka, 1991, "Julia Kristeva & teksti", teoksessa Viikari, Auli (toim.), *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 128—144.

Still, Judith and Worton, Michael, 1991 (1990), "Introduction" in Still, Judith & Worton, Michael, *Intertextuality: theories and practices*, Manchester: Manchester University Press, 1—44.

Tammi, Pekka, 1991, "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin", teoksessa Viikari, Auli (toim.), *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 59—103.

- Teerivaara, Antti, 1980, "Kuinka Aku Ankkaa luetaan" *Soundi* 5/80.
- Unhola, Kaija, 1999, "Hector: Elämää Areenoiden jälkeen", *Kotipuhelin* 2/1999, 8—9.
- Valkonen, Olli, 1978, "Gallen-Kallela, Akseli", teoksessa *Otavan Suuri Ensyklopedia* 4., Helsinki: Otava, 1426—30.
- Van Nerum, Albert, 1967, *Rin Tin Tin ja Rusty. Villiori*, Hämeenlinna: Karisto.
- Veivo, Harri, 1995, "Roland Barthes — tutkijan vallattomuus" , teoksessa *Kuin avointa kirjaa: leikkivä teksti ja sen lukija* (toim. Mervi Kantokorpi), Helsingin yliopiston Lahden koulutus- ja tutkimuskeskus, 51—87.
- Vuento, Heikki, 1985, *Kaksi palaa aameneen*, Helsinki: Gummerus.
- Kirjallisuutta:
- Andersen H. C, 1990 (4 p.), *Andersenin suuri satukirja*, Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Barrie, J. M., *Peter Pan*, 1978, Keuruu: Otava.
- Bowie, David, 1972 (u.p.), *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, cd-levy, Rykodisk.
- Carroll, Lewis, 1983, *Liisan seikkailut ihmemaassa*, Porvoo Helsinki Juva: WSOY (Englanninkielinen alkuteos *Alice's Adventures in Wonderland*, Anni Swanin suomenos v:lta 1906).
- Clarke, Arthur C, 1973, *Lapsuuden loppu*, Helsinki: Kirjayhtymä.
- Forman, Milos, 1984, *Amadeus*, elokuva.
- Collodi, Carlo, 1989 (2 p.), *Pinocchion seikkailut: kertomus marionetista*, Hämeenlinna: Karisto.
- Grimm, Jakob, 1994 (9 p.), *Grimmin kauneimmat sadut*, Jyväskylä Helsinki: Gummerus.
- Jee Jee Jee: suomalaisen rockin historia*, 1998, (toim. Seppo Bruun, Jukka Lindfors, Santtu Luoto ja Markku Salo), Helsinki: WSOY.
- Jotuni, Maria, *Huojuva talo*, 1964 (8. p.), Helsinki: Otava.
- Kama Sutra*, 1993, (suom. Riikka Toivanen), Porvoo: WSOY, (alkuteos *Kama Sutra*).

- Kivi, Aleksis, 1984, *Kootut teokset 1*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Korhos-Heikki, 1910, *Velisurmaaja: näytelmällinen kuvaelma kolmessa osassa*, Hämeenlinna: Karisto.
- Laine, Jarkko, 1970, *Kuin ruumissaatto*, Helsinki: Otava.
- Lewis, C.S., 1978 (3. p.), *Prinssi Kaspien: paluu Narniaan*, Helsinki: Otava.
- Linna, Väinö, 1997 (49. p.), *Tuntematon sotilas*, Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Mukka, Timo K., 1969 (5. p.), *Maa on syntinen laulu: balladi*, Jyväskylä: Gummerus.
- Perrault, Charles, 1922, *Hanhiemon satuja*, Porvoo:Wsoy.
- Petronius, Gaius, *Satyricon*, 1961, (ed. Konrad Müller), München: Ernst Heimeran Verlag.
- Pulkkinen, Matti, 1978 (1977), *Ja pesäpuu itki*, Jyväskylä: Gummerus.
- Raamattu*, 1992, Porvoo: WSOY.
- Runeberg, J. L., 1967 (52. p.), *Vänrikki Stoolin tarinat*, Helsinki: Otava.
- Salten, Felix, *Bambi: tarina metsästä*, 1973 (2.p.), Porvoo Helsinki: WSOY.
- Tolkien, J. R.R, 1987 (3. p.), *Taru Sormusten herrasta*, Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Waltari, Mika, 1981 (10. p.), *Tanssi yli hautojen*, Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Swan, Anni, *Ollin oppivuodet*, 1973 (13. p.), Helsinki Porvoo: Wsoy.

HECTORIN JULKAISEMAT HECTORIN SANOITTAMAT KÄÄNNÖSKAPPALEET

KAPPALEEN NIMI
KAPPALEEN ALKUPERÄINEN NIMI

ALKUPERÄISET TEKIJÄT

"Ainokainen" "She's A Woman"	John Lennon/Paul McCartney
"Ei mitään (työttömän arkiviisu)" "Nothing"	trad.
"Elämä on politiikkaa" "Political World"	Bob Dylan
"Epitaph (Tuulet kirkuu hautoihin)" "Epitaph"	Robert Fripp/Greg Lake/ Paul Sinfield
"Halleluja" "Hallelujah"	Leonard Cohen
"Hei leidi hei" "Lay Lady Lay"	Bob Dylan
"Jäi talo tyhjilleen" "Copper Coloured Years"	Geoff Simpson
"Kadonneet lapset" "Empty Bed (Io me ne andrei)"	C. Baglioni/Goggio/Mick Ronson
"Kerro vaan!" "Tell Me Why"	Neil Young
"Kissojen yö" "Year Of The Cat"	Al Stewart/ Peter Wood
"Kuin Juudas" "As Strong As Samson?"	Gary Brooker/Keith Reid

LIITE 1 (2/3)

"Kuinka voit väittää (että yksinäinen oot)" "Streets Of London"	Ralph McTell
"Kun tein suurteoksein" "When I Paint My Masterpiece"	Bob Dylan
"Kuningatar" "Where Do You Go To My Lovely"	Peter Sarstedt
"Käenpoika (laulu fascismista)" "She Was Waiting For Her Mother"	Shawn Phillips
"Laura (Sua kauheesti kaipaan)" "Tell Laura I Love Her"	Jeff Barry/Ben Raleigh
"Lasi" "Jersey Thursday"	Donovan
"Lasikevät/Surullinen Liisa" "Sad Lisa"	Cat Stevens
"Menin kipsiin taas" "Dancin' Fool"	Burton Cummings/Domenic Troiano/Michael Anthon
"Mustasukkainen" "Jealous Guy"	John Lennon
"Nainen yksin on" "Only Women Bleed"	Alice Cooper/Dick Wagner
"Palkkasoturi" "The Universal Soldier"	Buffy Sainte-Marie
"Perjantai on mielessäin" "Friday On My Mind"	George Young/Harry Vanda
"Pian tuuthan takaisin" "Darling Be Home Soon"	John Sebastian
"Sadepäivälaulu" "Famijelycka"	Bernt Staf

LIITE 1 (3/3)

"Snadi kundi Stadista" "Jag är en liten pojk"	Pugh Rogefeldt
"Sudenkorento" "Life On Mars?"	David Bowie
"Suomi-Neito" "American Pie"	Don McLean
"Suzanne" "Suzanne"	Leonard Cohen
"Sydänten kaatopaikka" "Short And Sweet"	Roy Harper/David Gilmour
"Takataan roos" "Yakety Yak"	Jerry Leiber/Mike Stoller
"Työttömän kehtolaulu" "Oidhche Mhath Leibh (Goodnight ToYou)"	trad.
"Varhain eräänä aamuna" "Early One Morning"	trad.

PAIKALLISET SUORAT VIITTAUKSET: KIRJAILIJAT

Eino Leino

“Nukkuva Stadi”: “mies miksi taksitolppaa tanssittaa / kun *Leinon Einolle* hän lausahtaa: / kai rakastua saan vielä Stadiin nukkuvaan?”

V. I. Lenin

“Syyskuu”: “Mä teetä kanssa *Tsehovin* oon juonut iltaisin, ja aamuisin käyn seuraan *Leninin*”

“Missä on Lady Jane?”: “Lenin-setä katsoo kauhuissaan tuhansista rintanapeis-ta”

Henry Miller

“Kainot pojat”: “Kaino poika kirjastossa / *Henry Miller* -hyllyn luona”

Timo K. Mukka

“Mystalgia”: “Nyt kumi ja lumi ja kuutamolempemme vie / ja *Mukka* on kukka, kun auki on elämän tie”

J. L. Runeberg

“Kaipaava haavanlehtinen”: “Siis luona patsaan *Ruuneperkin* / sua ootan kello yhdeksän”

Anni Swan

“Mistä kymmys?!”: “Oi Anni Swan, oi Anni Swan, ei tyttö tiennyt mistä on kymmys”

Tommy Tabermann

“Seinästä seinään”: “Kampaat hiukset ja kuuntelet *Vegan Susannia* / lakanoissa kierit, kun luet *Tabermannia*”

Anton Tsehov

“Syyskuu”: “Mä teetä kanssa *Tsehovin* oon juonut iltaisin, ja aamuisin käyn seuraan *Leninin*”

Mika Waltari

“Kaikki tahtoo rakastaa”: “ja yläkerrassa mies lukee *Waltaria*”

PAIKALLISET SUORAT VIITTAUKSET: KIRJALLISUUS

Elämää suuremmat elokuvat (Peter von Bagh)

“Timantti ja ruoste”: “nämä laulut ei kirjoihin jää / niiden jälkeenkin on elämää”

Huojuva talo (Maria Jotuni)

“Mitä mulle kuuluu?": “Vai kaadettiinko rautaa sisälleni / kun mä kuljin
huojuvassa talossa? / Ja hieno lootus-suitsukkeiden
sauhu/täytti tyhjän eteisen, jossa koskaan käynyt en.”

Kama Sutra (Vatsyayana)

“Viimeinen unelma”: “vuonna viiskytseitsemän *Kama Sutraa* fikkarilla luin”

Kuin ruumissaatto (Jarkko Laine)

“Kadonneet lapset”: “*Kuin hautajaissaattona* lähdettiin”

Kuvitettu mies (Ray Bradbury)

“Kuvitettu mies”: “*Kuvitettu mies* voi kohta mennä sisälles / jos katsot liian
läheltä. / Sama *kuvitettu mies* on tehnyt pahaa isälles / ja se on
salattava äidiltä.”

Lapsuuden loppu (Arthur C. Clarke)

“Lapsuuden loppu”

Pääoma (Karl Marx)

“Ei mittään”: “Pääoma ei mittään”

Salaisuuksien talo (Elina Vaara)

“Salaisuuksien talo” (lp ja kappale)

Satyricon (Gaius Petronius)

“Coctail-sukupolven *Satyricon*”: “mä tiedän kyllä miksi olen onneton... / ooooh...
oooooh... / tää coctail-sukupolven tylsä
Satyricon!”

Seitsemän veljestä (Aleksis Kivi)

Lainaus “Elettiinpä ennenkin” kappaleessa “Valtiaat”

Tanssi yli hautojen (Mika Waltari)

“Pää räjähtää”: “Maanantaina pommitellaan lastensairaala / ja rauniot sen pikku
uutisen myydä saa. / Vallan palatseihin jos ne ruumiit
kannettais / pian kenraalien *hautojen yli tanssittais.*”

Taru Sormusten Herrasta (J. R. R. Tolkien)

Teksti "Peelu Mellon A Minno" *Hectorock I* -albumin kannessa

***Tuntematon sotilas* (Väinö Linna)**

"*Tuntematon sotilas*"

***Vänrikki Stoolin tarinat* (J. L. Runeberg)**

"Coctail-sukupolven Satyricon": "Hui hai, onko maanantai? / Mannerheimintiellä on automiesten aivot jäässä. / Hei hei, tosi taikka ei: *Vänrikki Stool* syöpi munkkeja Tarvaspäässä."

Sana "runo" tai "runoilija" esiintyy kappaleissa "Aamukahvit": "ne runoon voit tallentaa", "At Your Door": "poets weeping", "Elämä filtlerin läpi": "ei runoon mahdu enempää", "Imet piipustasi taivaat": "runoja laadit", "Kaipaava Haavanlehtinen": "loppuun runoakin yritin", "Kultaiset lehdet": "runoilijan sielu harhaillee", "Linnut linnut": "mustetahroissa runoilijan käy sormet patologiin", "Lumi teki enkelin eteiseen": "Miksi tuokin runoja rustaa", "Olkoon niin": "elämä on runoa", "Piironkinjalka": "on runojakin laatikko täynnä", "Poltettu maa": "ei enää runoja", "Salaisuuksien talo": "tahdot sä kuulla runot nää".

Sana "kirjallisuus" esiintyy kappaleessa "Kyllä huomisenkin sietää": "Meidän totuus on kirjallisuutta" ja kappaleessa "Olen hautausmaa": "mä olen kirjallisuus".

PAIKALLISET SUORAT VIITTAUKSET: LAULAJAT JA YHTYEET

The Beatles

“Viimeinen unelma”: “Faija kuoli/*Beatles* myöskin silloin hiljaa kuopattiin”

Marc Bolan

“Mystalgia”: “Dylan ja *Bolan* ja rokki on silmissä sun”

David Bowie

“Herra Mirandos”: “*Ziggy* tähtiin sukeltaa / pinnan alle uskaltaa” [...] “*Ziggy* laulaa,
Ziggy syö/Meiran sydän rytmin lyö”

“Timantti ja ruoste”: “Vaikka myöhemmin pidinkin *Bowiesta* / Minut kaivettiin
kellarikrouvista”

Bob Dylan

“Mystalgia”: “Dylan ja Bolan ja rokki on silmissä sun”

“Timantti ja ruoste”: “Tahdoin laulaa kuin kuuluisa *Zimmerman*” [...] “Tämän
omistan *Dylanin Bobille* / perusjätkälle, kulttuurisnobille”

Irwin Goodman

“Timantti ja ruoste”: “*Irwin* kuuroutuu, kuinka käy *Hectorin*?”

Hector

“Postitoimistojuttu”: “*Hector* laulaa radiossa: Tuu takaisin”

“Timantti ja ruoste”: “*Irwin* kuuroutuu, kuinka käy *Hectorin*?”

Hullu-Jussi

“Asfalttiprinssi”: “totta kai! / tosta pannaan puisto muovipussiin, / lapset rakastu
vat *Hullu-Jussiin*, / oi mikä hullu mä oon! / voi kuinka pieni mä
oon!”

Brita Koivunen

“Viimeinen unelma”: “Mä olin poika kalpee kun taivas avattiin: / Sputnik syöksyi
yöhön — me kenopäinä sitä seurattiin. / Ja *Britan*
suklaasydän, lauaintain toivotuin — / vuonna
viiskytseitsemän *Kama Sutraa* fikkarilla luin.”

John Lennon

“Muistot joita ei ole”: “*Dakota-Building* oli kaukana niin / kun hullun luoti osui
Lennoniin” [...] “Soitin reissukitaraa / ja *Johnnyn* laulut soi-
vat kauneimmillaan”

Juice Leskinen

“Timantti ja ruoste”: “Ja kun *Leskisen* nään/ Nään timantin kuin ruosteenkin”

Elvis Presley

“Olen hautausmaa”: “Se kuuskytluvun alku oli rautainen/ vaikka tyttö oli rinnoiltansa lautainen/ niin siitä sanottiin/

Elvistä janottiin/ ja niin limbon suuren ali kuljettiin”

“Insinöörin unet”: “Silmistä luin/ jäädä en voi/ Grammari soi/ Siellä lauloi *Elvis*”
[...] “Mieleni on jotenkin tunnoton/ Tänään kuoli *Elvis*”

“Viimeinen unelma”: “*Elvis* osti Gracelandin/ Kuin jumalaksi muuttuen!”

The Rolling Stones

“Kuningatar”: “Vielä pidätkö sitä *Rolling Stones* -paitaa”

The Shadows

“1962/Oodi *varjoille*”

Sting

“Uushiljaisuus”: “Autokasettini parhain: *Stingin* tupla / senkin tärvellyt on hiljaisuus”

Suzanne Vega

“Seinästä seinään”: “Kampaat hiukset ja kuuntelet *Vegan Susannia*”

Olavi Virta

“Mystalgia”: “Vain *Virran Olan* mä muistan/ ja taas punastun”

PAIKALLISET SUORAT VIITTAUKSET: KAPPALEET JA ALBUMIT

"Blue Suede Shoes" (Carl Perkins)

"Takataan roos": "On parhaat kengät *Blue Suede Shoes* / ei voita noita muoti uus"

"Colonel Bogey March" (trad.)

"Kaipaava haavanlehtinen": "Saat vielä yhden tuntomerkin / *Kwai-joen siltaa vihellän*"

"Diamonds And Rust" (kappale ja lp, Joan Baez)

"*Timantti ja ruoste*": "[...]kirkkaana nään / niin *timantin kuin ruosteenkin*, / niin *timantin kuin ruosteenkin*." [...]

"Nämä laulut ei noudata trendiä, / siksi niillä on niin monta frendiä, / joiden silmissä nään / niin *timantin kuin ruosteenkin*, niin *timantin kuin ruosteenkin*." [...]

"Ja kun Leskisen nään, / nään *timantin kuin ruosteenkin*, / niin *timantin kuin ruosteenkin*." [...]

"sillä elämän nään kuin *timantin tai ruosteenkin*, / kuin *timantin tai ruosteenkin*."

"Ei mittään" (Hector)

"Viimeinen unelma": "Niin kirjoitin: *Ei mittään* / Piirsin Euroopan / Unelmamme joutui samaan kuvaan kanssa Saatanan"

"Eurooppa" (kappale ja lp, Hector)

"Viimeinen unelma": "Niin kirjoitin: *Ei mittään* / Piirsin Euroopan / Unelmamme joutui samaan kuvaan kanssa Saatanan"

"Jatkuvuus" (Hector)

"Uushiljaisuus": "En enää usko *jatkuvuuteen*"

"Jäävalssi" (Hector)

"*Jäävalssin jälkeen*": "*Jäävalssin jälkeen* on parketti täynnä / Ja viimeinen vuoro on lapsien"

"Kadonneet lapset" (kappale ja lp, Hector)

"*Kadonneitten lasten marssi*"

"Allekirjoitus: Peter Pan": "Oo, ne *lapset kadonneet* / harhailleet on maailmaan."

"Kotimaani ompi Suomi" (trad.)

"Prologi (löysät ajat)": "No mä paiskasin sen korvaan luurin/ ja irrotin faijan
viulusta muutaman duurin./ Tiätsä jotain: "Kotimaani
ompi Suomi",/ niin et mutsilta kastui heti luami."

"Lady Jane" (Mick Jagger/Keith Richards)

"Missä on *Lady Jane*?" [...] "Missä on *Lady Jane*?/ *My sweet Lady Jane*." [...]
"Tähdet syttyvät/ aamu sarastaa./ Vieraat lähtevät/ tuhkikset varastaa / mut sinä
jääät/*Lady Jane*."

"Lasikevät/Surullinen Liisa" (Hector)

"Jäävalssin jälkeen": "*Liisa hei Liisa Liisa pien*/ satua se kaikki oli vaan/ pääsit
loputtomaan tarinaan/ rakkautta jatko sen/vaatisi
enemmän"

Liisa Pien (lp, Hector)

"Jäävalssin jälkeen": "*Liisa hei Liisa Liisa pien*"

"Living Doll" (L. Bart)

"Takataan roos": "Taas elää "*Living, Loving Doll*/ ei kuole koskaan rock'n roll"

"Moottoritie on kuuma" (Ari Taskinen/ Pelle Miljoona)

"Krokotiili pois Niilistä": "*Moottoritie on liian kuuma*/ se johtaa vain ei mihinkään"

Ruusuportti (lp, Hector)

"Jäävalssin jälkeen": "Mistä löytää virran viileän/ missä kasvaa leipä elämän/
Missä *portti ruusureunainen* syntymän"

Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band (lp, The Beatles)

"Missä on *Lady Jane*?": "Kuka piru minut tänne kantoikaan/ *Kerhoon yksinäisten
sydänten*"

"Suklaasydän" (säv. D.Siegman/suom. san. Saukki)

"Viimeinen unelma": "Britan *suklaasydän*/ lauantain toivotuin"

The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars (lp, David Bowie)

"Herra Mirandos": "*Ziggy* tähtiin sukeltaa" [...] "*Ziggy* laulaa, *Ziggy* syö"

"Ziggy Stardust" (David Bowie)

"Herra Mirandos": "*Ziggy* tähtiin sukeltaa" [...] "*Ziggy* laulaa, *Ziggy* syö"

"Tuu takaisin" (Hector)

"Postitoimistojuuttu": "Hector laulaa radiossa: *tuu takaisin!*"

"Viikonloppuisä" (säv. Jukka Kuoppamäki/san. Chrisse Johansson)

"Viikonloppusammakko"

"Yötön yö" (säv. Erik Lindström/san. Kari Tuomisaari)

"Kun tein suurteoksein": "Kaiki huusi *Yötöntä yötä* kun me landattiin"

Lisäksi kappaleessa "Ake, Make, Pera ja mä" mainitaan rock ja twist ja "Takataan roos"-kappaleessa rock. Kappaleessa "Tuulisina öinä" mainitaan iskelmä.

PAIKALLISET SUORAT VIITTAUKSET: SADUT JA FANTASIAKIRJALLISUUS

Bambi (Felix Saltenin kirja, Walt Disneyn elokuva)

Hyvää yötä Bambi (lp)

“Piironkinjalka”: “Sä oot mun armain,/ sä olet minun *Bambi*./ Sä oot mun armain,/ mä olen sinun karmea hurjakemies.”

Liisa ihmemaassa (Lewis Carroll)

“Poissaoloa”: “Oi kerrohan nyt *Liisa Ihmemaan*, / sä vuorten takaa löysitkö sen maan?/Vai hyppäsitkö kymppin ratikkaan?”

“Lumikki ja seitsemän kääpiötä” (J. & W. Grimm)

“Pahuuden avenue”: “Lesbokuningatar sakset silmiin lyö aidon *Lumikin* nähdessään.”

“Yksinäinen tinasotamies”: “*Kääpiöt* saa viimein *Lumikin*.”

“Nukku-Matti” (H.C. Andersen)

“Coctail-sukupolven Satyricon”: “*Nukku-Matti* söi torahampailla jäätelötuutin.”

“Pää räjähtää”: “*Nukku-Matti* näyttää voi myös teurastajalta/ kun nukuta ei, ja valveilla pelottaa.”

Narnia-sarja (C.S. Lewis)

“Meiran laulu”: “Saattakaa vieraat ja näyttäkää *Aslanin* maa!/ Viekää ja nostakaa kultaisten vuorien taa!”

“Poissaoloa”: “Mä uskon *Narniaan* ja *Aslaniin*; / on kerran vielä mulle käyvä niin.”

“Takaisin *Narniaan*”: “hän joka muistaa ajan sen/ kun ensi kerran löysi tiensä *Narniaan*.../*Aslan*...../*Aslan*...../*Aslan*.....” [...]

“kasvottomat luulee/ etteivät he enää milloinkaan/ löytää voisi tietä *Narniaan*.../*Aslan*...../*Aslan*...../*Aslan*.....”

“Yksinäinen tinasotamies”: “*Narniaan* laivat lapsia vei,/ enää ei niitä näy./ *Narniaa* enää muisteta ei, / unet vain sinne käy.” [...]

“*Aslan* johtaa lasten armeijaa.”

Ollin oppivuodet (Anni Swan)

“Mistä kymmys?!”: “Ei Ollin oppivuodet maailmankatsomustani muuttaneet”

Peter Pan (J.M. Barrie)

“Allekirjoitus: Peter Pan”: “Tulkaa auttamaan, on vaarassa nyt Mikä-mikä -maa.”

“Kauniin kaipuun kyöneleet peittää Mikä-mikä -maan.”

“On kiire, siis nyt lopetan. / Allekirjoitus: Peter Pan.”

“Oo, on poissa Peter Pan / Oo, on aika huiskuttaa”

“Yksinäinen tinasotamies”: “Mikä-mikä-maa on mikä vaan.”

“Pieni tulitikkutyttö” (H. C. Andersen)

“Mistä kymmys?!”: “Kommandojoukko enkelten / käy kimppuun köyhän tyttösen.
/ Hän raapii tikun viimeisen / sen tuuli tuimin sammuttaa /
ei tyttö tiedä mistä on kymmys.”

“Pahuuden avenue”: “Tulitikkutyttöjä kasvaa nyt / joulukatujen asfalttiin. / Kun se
viimeinen tikku on syttynyt / heidät kerätään kompos-
tiin.”

Pinokkio (Carlo Collodi)

“Yksinäinen tinasotamies”: “Pinocchio on jo aikamies / mallinukke aikain tulevain”

“Prinsessa Ruusunen” (Charles Perrault)

“Yksinäinen tinasotamies”: “Ruususelle maittaa unikin.”

“Punahilkka” (J. & W. Grimm)

“Terapiaa”: “Älä Hilkka pelkää Paha Sutta / pelkää joskus niitä jotka myyvät sulle
pelkojaan.”

Rin-Tin-Tin (Albert Van Nerum; Vezio Melegari)

“Sarjakuva-rock”: “Mustanaamio jäi naamiaisiin / Intin viihdejoukkoon Rin Tin
Tin!”

“Tuhkimo” (J. & W. Grimm)

“Palellaan yhdessä”: “Et oo Tuhkimo enkä mä prinssi / nukahdamme toisissamme
kii”

“Vakaa tinasotamies” (Hans Christian Andersen)

“Yksinäinen tinasotamies”: “Yksinäinen tinasotamies / kaatunut on nurkkaan
kamarin. [...] Kaatunut on tinasotamies / alle ajan jalkain ankarain.

Lisäksi sana “satu” esiintyy kappaleissa “Mystalgia”: “sadun vain tuskalla saan
elämään” ja “Niin monta demarii”: “satukirjan sisällä on paljon kuvia [...] vaan lue
sinä satuja, ne ovat tosia”

PAIKALLISET SUORAT VIITTAUKSET: SARJAKUVAT

Aku Ankka (Walt Disney)

“Coctail-sukupolven Satyricon”: “vieraan pään vain peilistä nään/ nuo *Roope Ankan* tietomäärät sisällään”

“Herra Mirandos”: “*Mikki Hiiri* istuu aikatuolessain”

“Piironkinjalka”: “Rahassa mä kylven kuin *Roope*”

“Sarjakuva-rock”: Kappaleessa mainitaan *Aku Ankka* -lehti sekä seuraavat lehden henkilöt ja paikat (esiintymisjärjestyksessä): *Roope Ankka*, *Aku Ankka*, *lines Ankka*, *Ankkalinna*, *Hessu Hopo*, *Mortti* ja *Vertti*, *Mikki Hiiri*, *Minni Hiiri*, *Pelle Peloton*, *Karhukopla*.

Batman (Bob Kane)

“Asfalttiprinssi”: “*Batman* ethän auttaa vois /kun meidän linnat myydään pois.”

Mustanaamio (Lee Falk)

“Sarjakuva-rock”: “*Mustanaamio* jäi naamiaisiin”

Rin Tin Tin (Kustannus Pecos Bill; Kustannus Williams)

“Sarjakuva-rock”: “Intin viihdejoukkoon *Rin Tin Tin!*”

Tenavat (Charles M. Shultz)

“Sarjakuva-rock”: “voi kuinka käy *Jaskan* ja *Ressun?*”

Lisäksi Walt Disney mainitaan kappaleessa “Ei mittään” ja sarjakuvat kappaleessa “Olkoon niin”: “mä selaan sarjakuvia” ja “Sudenkorento”: “mieleen sarjakuvan tälleen saa”.