

**"Tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa":  
avoin intertekstuaalisuus Ismo Alangon rocklyriikassa**

**Maisterintutkielma  
Marleena Vilminko  
Suomen kieli  
Kieli- ja viestintätieteiden laitos  
Jyväskylän yliopisto  
2017**

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Kielten laitos
Tekijä – Author Marleena Vilminko	
Työn nimi – Title "Tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa": avoin intertekstuaalisuus Ismo Alangon rocklyriikassa	
Oppiaine – Subject Suomen kieli	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Helmikuu 2017	Sivumäärä – Number of pages 102 sivua + liitteet 10 sivua
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkimus tarkastelee avoimia intertekstuaalisia viittauksia Ismo Alangon rocklyriikassa. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, millaisia intertekstuaalisia viittauksia tai lainauksia teksteissä on ja mitä funktioita viittauksilla on eli millaisia merkityksiä ne luovat teksteihin. Lisäksi tutkimus tarkastelee sitä, esiintyykö tietynlaisia viittauksia erityisesti tietyn levyn tai aikakauden teksteissä ja onko eri aikakausien sanoitusten välillä havaittavissa eroja viittausten käytön ja niiden synnyttämien merkitysten suhteen. Myös tekstien genrepiirteet rocklyriikan edustajina ovat tarkastelun kohteena.</p> <p>Keskeisiä käsitteitä tutkimuksessa ovat <i>intertekstuaalisuus</i>, <i>konteksti</i> ja <i>genre</i>. Tutkimuksen fokuksessa on <i>avoin</i> eli selvästi näkyvä intertekstuaalisuus, eivät tulkinnanvaraisemmat yhteydet. Tutkimus perustuu funktionaaliseen käsitykseen kielestä: mitä kielellä tehdään ja miten sillä luodaan merkityksiä. Myös kirjallisuuden ja kulttuurintutkimuksen näkökulmat ovat tutkielmassa olennaisia.</p> <p>Tutkittava aineisto koostuu Ismo Alangon vuosina 1980–2015 julkaisemasta rocklyriikasta (yht. 268 kappaletta). Sanoitukset on aluksi ryhmitelty sen mukaan, millaisiin teksteihin niissä viitataan. Tämän jälkeen osa sanoituksista analysoidaan esimerkinomaisesti tarkemmin etsien niistä mahdollisia yhteisiä teemoja ja diskursseja. Tutkimus on kvalitatiivista tekstintutkimusta.</p> <p>Tutkimuksesta käy ilmi, että tutkituissa sanoituksissa viitataan <i>Raamattuun</i>, laululyriikkaan sekä jonkin verran kaunokirjallisiin teoksiin. Näistä <i>Raamattu</i> on yleisin viittauskohde. Sanoituksissa näkyy ajallisia eroja: <i>Raamatun</i> käyttö korostuu erityisesti 1980-luvun yhteiskuntakriittisissä sanoituksissa, kun taas 1990-luvun sanoituksissa esiintyy eniten viittauksia laululyriikkaan ja sanoitukset asettuvat usein osaksi Suomea, suomalaisuutta ja yhteiskunnan medioitumista ja globalisoitumista kommentoivaa diskurssia. 2000-luvun sanoitukset sisältävät vähemmän viittauksia ja ne keskittyvät enemmän yksilön kokemusten kuvaukseen.</p> <p>Tutkielman esittämien havaintojen avulla voidaan ohjata yläkoulu- tai lukioikäisiä oppilaita harjaantumaan tekstien välisten yhteyksien sekä niistä syntyvien merkitysten havainnointiin. Tämä on yksi tapa opetella kriittistä lukutaitoa, joka on tekstien täyttämässä yhteiskunnassa olennainen taito.</p>	
Asiasanat – Keywords rocklyriikka, intertekstuaalisuus, Ismo Alanko, kontekstuaalisuus, genre, tekstintutkimus, funktionaalinen kielitiede	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>1</b>
1.1 Tutkimusaihe ja tutkimuksen motivointi	1
1.2 Teoreettinen viitekehys	2
1.3 Aineisto ja menetelmät	3
<b>2 GENRE ROCKLYRIIKAN ANALYYSISSÄ</b>	<b>5</b>
2.1. Genren määrittely	5
2.2 Laululyriikka genrenä	8
2.3 Rockin kieli	12
2.4 Rocklyriikan merkitys	15
<b>3 FUNKTIONAALINEN JA KONTEKSTISIDONNAINEN KIELIKÄSITYS</b>	<b>19</b>
3.1 Funktionaalinen, dialoginen ja konstruktionistinen käsitys kielestä	19
3.2 Intertekstuaalisuuden eri muodot	21
3.3 Kontekstien tärkeys tulkinnassa	27
<b>4 POPULAARIKULTTUURI NYKY-YHTEISKUNNASSA</b>	<b>30</b>
4.1 Populaarikulttuurin merkitys identiteettien rakentajana	30
4.2 Populaarimusiikin tutkimuksen lähtökohdat	32
4.3 Rock-auteur Ismo Alanko	34
<b>5 AVOIMET INTERTEKSTUAALISET VIITTAUKSET ISMO ALANGON TUOTANNOSSA</b>	<b>36</b>
5.1 Viittaukset <i>Raamattuun</i>	40
5.1.1 Yhteiskuntakriittisiä merkityksiä luovat tekstit	42
5.1.2 Yksilönvapautta korostavat tekstit	50
5.1.3 Kokonaisrakenteeltaan <i>Raamatun</i> teksteihin viittaavat tekstit	53
5.1.4 Muut viittaukset <i>Raamattuun</i>	58
5.1.5 Päätelmiä <i>Raamattu</i> -viittauksia sisältävistä sanoituksista	61
5.2 Viittaukset laululyriikkaan	62
5.2.1 Iskelmäviittauksista monenlaisia merkityksiä	63
5.2.2 Kansansävelmät yhteiskunnalliseen diskurssiin osallistuvissa sanoituksissa	70
5.2.3 Viittaukset joululauluihin: elämän lyhyys ja synkkyys	73
5.2.4 Muut laulutekstit sanoitusten aineksina	76
5.2.5 Päätelmiä laululyriikkaan kohdistuvia viittauksia sisältävistä sanoituksista	80
5.3 Viittaukset kaunokirjallisuuteen	80
<b>6 PÄÄTÄNTÖ</b>	<b>89</b>
6.1. Yhteenvedoa Ismo Alangon rocklyriikan intertekstuaalisista yhteyksistä	89

<b>6.2 Arviointia ja ehdotuksia jatkotutkimusaiheiksi</b>	<b>91</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>94</b>
<b>Aineistolähteet</b>	<b>97</b>
<b>LIITTEET</b>	<b>98</b>

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimusaihe ja tutkimuksen motivointi

Rockmusiikki ja rocklyriikka sen osana on merkittävä ja laajalti kulutettu populaarikulttuurin laji, joka on vahvasti läsnä nykyihmisen arjessa. Anu Koivusen, Susanna Paasosen ja Mari Pajalan (2001: 14) sanoin: "Populaarikulttuuri on arkisen kokemusympäristön itsestäänselvyydeksi muodostunut osa, joka tuottaa merkityksiä, kokemuksia, puheenaiheita, julkisuuden alueita ja liiketoiminnan sijoja." Tämän vuoksi populaarikulttuurin tekstejä on tärkeää tutkia. Nimenomaan rocklyriikan tutkimus on tärkeää myös siksi, että sitä on tutkittu Suomessa vielä melko vähän.

Tämä tutkimus tarkastelee avoimia intertekstuaalisia viittauksia Ismo Alangon rocklyriikassa. Olen kiinnostunut aiheesta, koska kaikki tekstit ovat väistämättä suhteessa toisiin teksteihin, ja nämä taustalla vaikuttavat tekstit vaikuttavat myös niiden tekstien lukemiseen ja tulkintaan, joissa ne ovat läsnä joko avoimesti näkyvinä tai piilotetumpina, enemmän lukijan tulkinnan varaan jäävinä viittauksina. Intertekstuaalisuutta on tutkittu runsaasti eri tutkimusaloilla – etenkin kirjallisuudentutkimuksessa –, mutta kielitieteellistä tai monitieteistä tutkimusta rocklyriikan intertekstuaalisuudesta on tehty melko vähän. Ismo Alanko taas on tehnyt mittavan uran 1980-luvulta alkaen ja on yksi Suomen arvostetuimmista rocklyriikoista (ks. esim. Mäkelä 2000), mutta hänen kokonaistuotantonsa intertekstuaalisia viittauksia ei ole aiemmin tutkittu. Tavoitteenani on selvittää, millaisia kulttuurisia ja yhteiskunnallisia viittauksia tällaisessa monien "vain viihteenä" pitämän kulttuurin lajissa näkyy sekä millaisia merkityksiä teksteihin viittausten kautta syntyy. Pyrin tutkimuksessani vastaamaan seuraaviin kysymyksiin:

1. Millaisia intertekstuaalisia viittauksia tai lainauksia teksteissä on?
2. Mitä funktioita viittauksilla on ja mitä merkityksiä ne luovat sanoituksiin?
3. Onko eri aikakausien teksteissä havaittavissa eroa viittausten käytössä?

Varsinaisten tutkimuskysymysten lisäksi tarkastelen Alangon tekstejä myös genrensä edustajina: minkälaisia rocklyriikalle tyypillisiä piirteitä niissä näkyy? Uskon Toni Lahtisen ja Markku Lehtimäen (2006: 9) tavoin, että rockin tai rocklyriikan analyysi ei uhkaa tai kavenna rockin kulttuurista merkitystä, vaan pikemminkin syventää ymmärtämystämme sanoituksista ja sen kautta useissa tapauksissa myös lisää musiikin tuottamaa mielihyvää. Oma työni ensin lukion ja sitten peruskoulun yläluokkien äidinkielen ja kirjallisuuden opettajana on ollut yksi innoittaja tutkimusaiheen valinnassa, ja oman kokemukseni perusteella us-

kon, että tutkimustani ja sen tuloksia voi hyödyntää esimerkiksi lukion ja miksei peruskoulunkin äidinkielen ja kirjallisuuden opetuksessa. Etenkin nuorten elämässä populaarikulttuurilla on merkittävä asema ja erityisesti heille olisi mielestäni tärkeää osoittaa näennäisesti "pelkkänä viihteenä" pidetyn kulttuurin taustalta löytyvän kenties muutakin, jonka ymmärtämisestä heille voi olla sekä hyötyä että iloa. Historian tunteminen auttaa tunnetusti ymmärtämään nykypäivää ja erilaisia näkökulmia, ja väittäisin tämän pätevän myös rocklyriikan kohdalla.

## 1.2 Teoreettinen viitekehys

Tutkimukseni pohjautuu alun perin Bahtinilta (1986) peräisin olevalle ajatukselle kaikkien tekstien intertekstuaalisuudesta eli liittymisestä toisiinsa. Itse keskityn kuitenkin vain *avoi-miin* eli *näkyviin* viittauksiin tekstien välillä, eli käytän käsitettä ennemminkin Gérard Genetten (ks. Lyytikäinen 1991) tapaan suppeammassa merkityksessä. Genre ja genrepiirteet ovat työssäni keskeisiä käsitteitä, minkä lisäksi hyödynnän työssäni myös suomalaisessa tekstintutkimuksessa tuotettuja kattavia esityksiä kontekstista, intertekstuaalisuudesta sekä tekstintutkimuksesta yleensä (esim. Mäntynen & Shore 2014; Shore 2012; Heikkinen, Lauerma & Tiililä 2012a; Mäntynen 2006; Solin 2006). Lisäksi Norman Faircloughin (1992) ajatukset intertekstuaalisuudesta ovat tutkimukseni lähtökohtana. Tarkastelen aineistoani M. A. K. Hallidaylta (1985; 1978) peräisin olevan funktionaalisen kielikäsitteen valossa, eli olennaista kielenkäytön tarkastelussa on se, mitä kielellä tehdään. Käytän myös kirjallisuudentutkimuksen lähdekirjallisuutta tukemaan käsitteiden ja teorioiden avaamista tutkimukseni kannalta mielekkästä näkökulmasta (ks. esim. Saariluoma 1998; Viikari 1990). Näitä kieli- ja kirjallisuustieteellisiä lähtökohtia ja käsitteitä esittelen tarkemmin luvuissa 2 ja 3. Tutkimukseni on lähinnä kvalitatiivista tekstintutkimusta, joskin kvantitatiivista otetta käytän selvittäessäni eri tyyppisiin teksteihin kohdistuvien viittausten määrää. Myös kulttuurintutkimuksen näkökulma on tutkimuksessani olennainen, koska tarkastelen viittauksia sisältävien tekstien sijoittumista oman aikansa yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kontekstiin sekä selvitän esimerkiksi populaarikulttuurin ja erityisesti rockin asemaa kulttuurikentässä (esim. Lindberg 1995; Lehtonen 1996; Lahtinen & Lehtimäki 2006; Shuker 2008). Tähän luon katsauksen luvussa 4. Tutkimus sijoittuukin kielitieteen, kirjallisuudentutkimuksen ja populaarikulttuurintutkimuksen risteykseen.

Rocklyriikkaa on tutkittu akateemisesti enenevässä määrin vasta 1980-luvulta alkaen, jolloin jako korkeaan ja matalaan kulttuuriin alkoi hämärtyä ja muutakin kuin korkeakulttuuria alettiin pitää akateemisesti salonkikelpoisena tutkimusmateriaalina. Laajemmin tunnettua rocktutkimusta ovat tehneet esimerkiksi Simon Frith (1987; 1988; 2004), Ulf Lindberg (1995) ja Roy Shuker (2008). Suomessakin rockia on tutkittu viime vuosikymmeninä eri näkökulmista niin musiikin-, kirjallisuuden- kuin yhteiskunta- ja kulttuurintutkimuksenkin piirissä. Myös erityisesti rocklyriikkaan keskittyvää tutkimusta on tehty jonkin verran. Ensimmäinen laajempi suomalainen nimenomaan rocklyriikan intertekstuaalisuuteen keskittyvä teos on Toni Lahtisen ja Markku Lehtimäen vuonna 2006 toimittama artikkelikokoelma *Ääniä äänien takaa: tulkintoja rock-lyriikasta*. Joitakin aihepiiriin liittyviä opinnäytetöitäkin on tehty, mutta Ismo Alangon rocklyriikkaa käsitteleviä opinnäytetöitä tai muita tutkimuksia on kuitenkin tehty vain muutamia: Juha-Matti Reinilä (2015) on kirjallisuuden pro gradu -tutkielmassaan tutkinut ironiaa, satiiria ja suomalaisuuden ilmaisemista Alangon rocklyriikassa ja Anna Suhonen (2008) puolestaan tarkastellut Ismo Alanko Säätiön *Hallanvaara*-albumin intertekstuaalisuutta kirjallisuuden opinnäytetyössään. Missään tutkimuksessa ei sen sijaan ennen tätä ole tarkasteltu Alangon laajaa kokonaistuotantoa intertekstuaalisuuden näkökulmasta, joten tälle tutkimukselle on tilausta haluttaessa saada kokonaiskuva Alangon teksteissään käyttämästä viittausrepertoaarista.

### 1.3 Aineisto ja menetelmät

Tutkimukseni aineisto koostuu Ismo Alangon vuosina 1980–2015 julkaisemasta laululyriikasta. Alanko on kirjoittanut tekstit viiden eri kokoonpanon esitettäväksi: Hassisen Kone (1980–1982), Sielun Veljet (1983–1988), Ismo Alanko (1990–2015), Ismo Alanko Säätiö (1998–2006) ja Ismo Alanko Teholla (2008–2010). Tuotanto käsittää yhteensä 268 kappaletta, joiden sanoitukset ovat luettavissa hänen internetsivuillaan (Alanko, I. 2016). Kaikki tekstit on kirjoitettu rock-kappaleiksi eli esitettäväksi musiikin kanssa, mutta ennen vuotta 2011 ilmestyneet sanoitukset on julkaistu myös kirjana (Alanko, I. 2011). Albumien *Maailmanlopun sushibaari* (2013) ja *Ismo Kullervo Alanko* (2015) kappaleet eivät siis ole kirjassa mukana. Tämä tutkimus keskittyy tutkimaan ainoastaan kielellistä tekstiä ja siitä syntyviä merkityksiä, vaikka kappaleisiin sävelletty musiikki kiistatta onkin tarkoitettu osaksi niiden tulkintaa. Toisaalta se, että Alanko on julkaissut sanoituksensa kirjana, puolustaa niiden lukemista myös irrallaan musiikista.

Olen ottanut sanoitukset Ismo Alangon internetsivuilta siinä muodossa kuin ne siellä on julkaistu, mutta tilan säästämiseksi olen muuttanut tekstien asettelua. Mahdolliset muihin projekteihin tai muille artisteille tehdyt sanoitukset olen jättänyt aineiston ulkopuolelle. Taulukossa 1 näkyvät eri kokoonpanojen nimellä julkaistujen albumien lukumäärät sekä kunkin kokoonpanon tuotannon kappaleiden lukumäärät.

*Taulukko 1. Eri kokoonpanojen julkaisemien albumien ja kappaleiden lukumäärät.*

KOKOONPANO	ALBUMIEN LUKUMÄÄRÄ	KAPPALEIDEN LUKUMÄÄRÄ
Hassisen Kone 1980–1982	3	45
Sielun Veljet 1983–1988	6, joista 1 ep	64
Ismo Alanko 1990–2015	6	69
Ismo Alanko Säätio 1998–2006	5	67
Ismo Alanko Teholla 2008–2010	2	23
yhteensä	22	268

Luettuani läpi kaikki 268 Alangon julkaisemaa lauluntekstiä vuosilta 1980–2015 tutkin, millaisiin teksteihin sanoituksissa viitataan. Alustavan lukemisen perusteella ryhmitellen sanoitukset eri kategorioihin sen mukaan, mihin teksteihin niissä näkyvät viittaukset kohdistuvat. Tarkoitukseni on keskittyä avoimiin, helposti tunnistettaviin viittauksiin eikä niinkään tulkintoihin siitä, mihin teksteihin Alanko teksteissään mahdollisesti piilotetummin viittaa. Tämä johtuu paljolti tutkimukseni tavoitteesta: kun tarkoitus on tuottaa tietoa, joka sopii peruskoulun tai toisen asteen opetuksessa sovellettavaksi, ei ole mielekästä etsiä viittauksia, joiden tunnistaminen vaatii suurta kirjallisuustieteellistä tietämystä tai hyvin laajaa yleissivistystä. Kiinnitän jossain määrin huomiota myös lukijasidonnaisuuteen eli siihen, että kaikki tekstien lukijat eivät välttämättä tunnista samoja viittauksia. Luettuani viittauksia sisältävän aineiston kokonaan poimin sieltä tekemieni havaintojen perusteella kutakin kategoriaa edustavia esimerkkisanoituksia ja analysoin niitä tarkemmin. Etsin mahdollisia yhteneväisiä linjoja tietyllä albumilla tai tietyllä kokoonpanolla julkaistuissa teksteissä olevista viittauksista, viittausten käytössä mahdollisesti ilmeneviä ajallisia eroja sekä pohdin sitä, minkälainen rooli näillä viittauksilla on Alangon tekstien kokonaistulkinnassa. Tarkastelen myös sanoituksissa näkyviä genrepiirteitä sen valossa, mitä rocklyriikan tutkimuksessa on saatu selville tämän genren leimallisista piirteistä.



## 2 GENRE ROCKLYRIIKAN ANALYYSISSA

### 2.1. Genren määrittely

*Genren* käsitettä käytetään monilla eri tieteenaloilla ja myös arkipuheessa. Sanan alkuperä on latinan sanassa *genus*, joka viittaa sukuun ja sukupuoleen, mutta myös ryhmään, jolla on yhteisiä ominaisuuksia – elottomista asioista puhuttaessa myös lajiin ja laatuun. (ks. esim. Shore & Mäntynen 2006: 13). Esimerkiksi elokuvista tai kaunokirjallisuudesta puhuttaessa voidaan luokitella teoksia vaikkapa kauhu-, fantasia- tai scifigenreen kuuluvaksi tai musiikkia määrittellä folkiksi, punkiksi tai reggaeaksi. Kielitieteellisessä käytössä käsitteellä viitataan tekstilajiin, joita ei kuitenkaan tule nähdä vain kielessä itsessään syntyvinä kategorioina, vaan tekstilajit liittyvät aina laajemmin yhteisön sosiaalisiin käytänteisiin. Eri tekstilajien tunnistaminen ja tuottaminen ovat osa tekstitaitojamme, jotka liittyvät kiinteästi laajempaan kommunikatiiviseen kompetenssiimme (Heikkinen & Voutilainen 2012: 18). Genrejä ja niihin liittyviä konventioita voikin pitää käytännön tietoisuutena, joka vaikuttaa olennaisella tavalla kaikkeen merkityksenantoomme (Ridell 2006: 200–201). Nykyään vallalla olevan käsityksen mukaan tekstilaji on siis sosiokulttuurinen käsite: yhteisön jäsenille syntyy kohtaamiensa tekstien perusteella taju siitä, mitkä kielelliset piirteet ovat ominaisia esimerkiksi pääkirjoitukselle, saarnalle tai raplyriikalle, koska kunkin tekstilajin suosimat sanastolliset, kieliopilliset ja tekstuaaliset valinnat ovat muotoutuneet kulttuurisesti osana yhteiskunnallisia käytänteitä. (Ks. esim. Kalliokoski 2006: 240.) Jyrki Kalliokoski (mts.) puhuukin *tekstilajin tajuista*, ja tämä taju kertoo meille – usein tiedostamattamme – ainakin joitain suuntaviivoja, millaista tekstiä on todennäköisesti odotettavissa, kun alamme selata päivän uutisia, avaamme runokirjan tai vaikkapa ryhdymme lukemaan historian kokeeseen.

Genrejen luokittelusta on erilaisia näkemyksiä lähestymistavasta riippuen, mutta usein korostetaan genrejen tavoitteellisuutta: samaan genreen kuuluvat tekstit pyrkivät samaan päämäärään, joka voi olla pragmaattinen, esteettinen tai kommunikatiivinen (Shore & Mäntynen 2006: 21–22, 27). Yleisesti käytetään myös John Swalesin (1990: 46, 52–53) esittämää määritelmää, joka edellä esitetyn lisäksi nostaa tärkeinä genreä määrittelevinä tekijöinä esiin diskurssiyhteisön genrelle antaman nimen sekä rakenteen, sisällön ja muodon, jotka tosin voivat vaihdella yksittäisissä teksteissä. Swaleskin (mp.) korostaa määrittelyssään ensisijaisena genreä määrittävänä tekijänä nimenomaan kommunikatiivisen tavoitteen tärkeyttä, sillä kaikki muut tekstilajipiirteet toteuttavat tätä tavoitetta: esimerkiksi tekstin rakenne muotoutuu tavoitteen mukaan (ks. myös Shore & Mäntynen 2006: 27). Genret eivät kuitenkaan

ole selvärajaista tai muuttumattomia, ja toiset genreen kuuluvat tekstit edustavat genreä prototyyppisemmin kuin toiset. Tämä vaihtelu on havaittavissa myös tämän tutkimuksen aineistossa (ks. luku 5). Samaan tekstilajiin kuuluvilla teksteillä on aina joitakin yhteisiä piirteitä; edellä mainittujen lisäksi tällainen yhdistävä tekijä voi olla esimerkiksi tyylin tai kohdeyleisön samankaltaisuus (Kuikka 2009: 40). Se, kuinka monet tietyn tekstilajin piirteistä esiintyvät tekstissä, määrittää tekstin prototyyppisyyttä genren edustajana (Komppa 2006: 304). Yleensä yhteisiä piirteitä on kuitenkin siinä määrin, että tekstin genre on vaihtelusta huolimatta tunnistettavissa ja nimettävissä (Solin 2006: 78), joskin toisinaan eri genrejen piirteitä voi olla sekoittuneina tekstissä niin paljon, että genren tunnistaminen ei ole aivan yksiselitteistä. On myös syytä huomata, että genrejen vakaus ja prototyyppisten piirteiden määrä vaihtelee eri genreissä: esimerkiksi mainoksia olisi mahdotonta tutkia yksittäisten genrepiirteiden kautta, koska niihin voidaan sulauttaa piirteitä lähes mistä tahansa genrestä (Solin 2006: 78–79; Kuikka 2009: 40). Sama pätee tietysti määrin myös rocklyriikkaan: rocklyriikkaa edustavissa teksteissä voi olla piirteitä niin mainoksista, runoista, poliittisista puheista kuin uutisistakin – vain joitakin mainitakseni. Erityisesti luettaessa rocklyriikkaa pelkkänä kirjoitettuna tekstinä, irrallaan musiikista, ero esimerkiksi rocklyriikan ja runouden välillä voi olla hyvinkin pieni – etenkin jos kyseessä ei ole aivan prototyyppinen rocklyriikan edustaja (ks. esimerkiksi luvusta 5.1.2 esimerkki 7 *Lammassusi*, 1983).

Joidenkin tutkijoiden mukaan tekstin rakenne on yksi keskeisistä tekstilajin kriteereistä (vrt. Swales 1990 edellä). Anne Mäntysen (2006: 42–44) mukaan rakenteen asema tekstilajin määrittelyssä riippuu siitä, mitä määritelmässä korostetaan: tekstin sisäisiä, kielellisiä piirteitä vai ennemmin tekstin kontekstia. Voidaan siis puhua tekstilajin ulkoisista ja sisäisistä kriteereistä: ulkoisia ovat kaikki tekstin konteksti(e)n, kuten kulttuurin ja sosiaalisten käytänteiden piirteet, sisäisiä puolestaan tekstin kielelliset piirteet. Mäntynen (mp.) toteaa eri tutkijoiden tekemien analyysien osoittaneen, että tekstilajeilla on sekä välttämättömiä että valinnaisia rakenteisia, joiden järjestys voi kuitenkin jonkin verran vaihdella. Tässä tutkimuksessa tekstien rakenteeseen kiinnitetään huomiota lähinnä siitä näkökulmasta, millaisiin tekstien osiin (esimerkiksi kertosäkeeseen tai nimeen) on liitetty viittauksia muihin teksteihin ja miten tämä vaikuttaa tekstin kokonaistulkintaan.

Sen lisäksi, että genret voivat olla sumearajaisia ja häilyviä, ne voivat siis myös sekoittua niin, että genren nimeäminen käy haasteelliseksi. Tekstit voivat sisältää keskenään erilaisia ja jopa ristiriitaisia elementtejä, joilla voi olla monia funktioita, ja tämä voi liittyä esimerkiksi yhteiskunnallisiin muutoksiin. Joidenkin tutkijoiden mielestä genret ovat suorastaan välttämättä usean eri genren sekoituksia, "multigeneerisiä" hybridejä. Genrejen sekoittu-

essa genret muuttuvat, minkä seurauksena syntyy uusia genrejä. Genrejä sekä niiden muuttumista ja sekoittumista tarkasteltaessa on hyvä kiinnittää huomiota myös tekstien ja genrejen intertekstuaalisiin yhteyksiin – ja myös näiden yhteyksien muuttumiseen ja sekoittumiseen. (Mäntynen & Shore 2014: 737–740; Solin 2006: 87–89; musiikin genrejen osalta ks. Tarasti 2012: 604–608.) Voi myös olla hyvä miettiä, miten muutokset tai sekoittumiset genreissä ja tekstien tai tekstilajien välisissä suhteissa vaikuttavat tekstien vastaanottoon ja tulkintaan; tulkitaanko esimerkiksi laululyriikkaa samalla tavalla, jos sitä pidetään iskelmätekstinä kuin jos sen katsotaan kuuluvan rock-genreen? Laululyriikan tapauksessa musiikilla on toki yhä olennainen rooli määriteltäessä kappaleen genreä, mikä käy selvästi ilmi tapauksista, joissa esimerkiksi lastenlaulusta esitetään punk-versio (mikä tietenkin on myös edellä mainittua genrejen sekoittumista tai tietoista sekoittamista), mutta keskityttäessä nimenomaan tekstiin genren muut piirteet nousevat välttämättä merkittävämpään rooliin.

Genrejä voidaan myös luokitella piirteidensä perusteella tarkemmin esimerkiksi ylä- ja alagenreihin, joskaan tämä ei kaikissa tapauksissa ole aivan ongelmaton muun muassa tekstien ja tekstilajien sekoittumisen ja ketjuuntumisen vuoksi (Mäntynen & Shore 2014: 748; Shore & Mäntynen 2006: 30). Tässä tutkimuksessa on tarkoituksenmukaista käyttää yläkäsitteenä laululyriikkaa (joskin käytän sitä paikoitellen myös rocklyriikan synonyymina puhuttaessa nimenomaan Ismo Alangon teksteistä) ja sen alakäsitteenä rocklyriikkaa. Rocklyriikkakin voisi vielä saada omia alagenrejänsä esimerkiksi musiikillisen genrensä mukaan (ks. esim. Shuker 2008); jossain kontekstissa voisi olla mielekäästä puhua vaikkapa punk- tai hevi-lyriikasta, ja Ulf Lindberg (1995: 19) toteaaakin, että sanoituksilla myös luodaan genreä ja ne ovat osaltaan erottamassa eri genrejä toisistaan. Esimerkiksi juuri rockin eri tyylilajeissa on erilaisia konventioita tai vaatimuksia, mitä tai miten teksteissä voidaan sanoa, ja genret myös määrittävät sitä, miten sanoituksia tulkitaan (Eckstein 2010: 9–11, 43–44; Lindberg 1995: 34). Tähän asti rockia onkin luokiteltu lähinnä musiikillista genrejakoja noudatellen, mutta Tuukka Hämäläisen (2011: 354) mukaan tulevaisuudessa rockia voidaan ehkä tarkastella myös nimenomaan sanoitusten mukaan genreytyneenä. Tästä on Hämäläisen (mts. 355) mukaan jo viitteitä: 2000-luvulla suomirockin alalajeiksi ovat nousseet esiin esimerkiksi Teräsbetonin edustama fantasiametalli sekä muun muassa Kuusumun Profeetan edustama scifi-rock. Roy Shukerin (2008: 119) mukaan genre ja eri genretasot ovatkin keskeisiä populaarimusiikintutkimuksessa. Genrejen luokittelun ja niiden välisten suhteiden erittelyn lisäksi Shuker (mts. 128) korostaa myös genrejen dynaamisuutta: jokin alagenre voi alun perin olla rockin marginaalissa, mutta levitä sieltä osaksi valtavirtaa, kuten on käynyt esimerkiksi grungelle 1990-luvulla ja rapille 2000-luvulla. Rockin genresidonnaisuus näkyy hyvin siinä, että

konservatiivisimmat fanit artisti saakin yleensä kaikkoamaan poikkeamalla liikaa aiemmin noudattamastaan linjasta – tai nousemalla marginaalista osaksi valtavirtaa.

Lars Eckstein (2010: 56) esittelee Simon Frithin idean pohjalta hahmotellun genrekentän, jossa kolmion kärkinä ovat taidemusiikki, folk ja pop. Näiden kolmen "ääripisteen" väleihin ja ympärille sijoittuvat Ecksteinin (mp.) mukaan sitten muut lajit, kuten rock eri alalajeineen (esimerkiksi progressiivinen rock taidemusiikin ja popin välimaastoon, folkrock puolestaan folkia ja popin välimaastoon). Malliin ei tässä yhteydessä ole tarpeen perehtyä tarkemmin, mutta sen olennainen anti on se havainnollisesti esitetty huomio, että genret eivät todellakaan ole tarkkarajaisia, eikä artisteja tai heidän musiikkiaan voi aina lokeroida yksioikoisesti vain yhteen kategoriaan. Tämän tutkimuksen kohteena oleva Ismo Alanko on hyvä esimerkki tarkan lokeroinnin mahdottomuudesta, sillä hän on pitkän uransa aikana julkaissut sängen erityyisiä albumeja – ja samallakin albumilla saattaa olla piirteitä useammasta eri genrestä. Ainakaan tässä yhteydessä Alankon tekstejä ei siis ole syytä luokitella rajatumpiin alakategorioihin, vaan nimitän hänen tekstituotantoaan tutkimuksessa yleisesti rocklyriikaksi.

## 2.2 Laululyriikka genrenä

Sana *lyriikka* on peräisin antiikin Kreikasta, jossa se tarkoitti (lyyran) säestyksellä esitettyä runoutta (ks. esim. Lahtinen & Lehtimäki 2006: 20; Salo 2014: 35). Nykyään lyriikka tarkoittaa suomen kielessä jokseenkin samaa kuin runous. Perinteinen runous käytti tehokeinoinaan laulullisuutta, rytmillisyyttä ja soinnikkuutta (Salo 2014: 36). Runous onkin monella tapaa edelleen musiikille läheinen kirjallisuuden laji, vaikka runous on vuosisatojen ja erilaisten lajisuuntausten myötä muuttunutkin huomattavasti antiikin aikaista monimuotoisemmaksi. Lahtinen ja Lehtimäki (2006: 20) esittävät, että erityisesti yksikön ensimmäistä persoonaa käyttävän runouden on katsottu tulevan lähelle musiikkia, kun taas vapaamittaista ja vapaarytmistä, kuvallisuutta korostavaa runoa on pidetty enemmän visuaalisten taiteiden kaltaisena. Monet kuitenkin ovat sitä mieltä, että *laululyriikka* ei runoudelle sukua olevasta nimestään huolimatta ole runoutta, eikä ehkä edes kirjallisuuden laji, vaan kokonaan oma genrensä (Salo 2014: 35; ks. myös Eckstein 2010: 10). Toisaalta viimeistään Bob Dylanille syksyllä 2016 myönnetty kirjallisuuden Nobel-palkinto asemoi laululyriikan vahvasti osaksi kaunokirjallisuuden kenttää (HS 14.10.2016). Rocklyriikka voidaan joka tapauksessa määritellä yhdeksi laululyriikan alalajiksi, ja tässä nimenomaan rocklyriikkaan keskittyvässä tutkimuksessa käytän näitä käsitteitä toistensa synonyymeina viitatessani tutkimusaineistoon.

Heikki Salo on kirjoittanut ensimmäisen suomalaisen laululyriikan oppikirjan *Kahlekuningaslaji* (2006, täydennetty painos 2014). Kirjassaan Salo (mts. 42) luonnehtii laululyriikan erityispiirteitä muun muassa vertaamalla laululyriikan kirjoittamista eräiden muiden kaunokirjallisten genrejen kirjoittamiseen. Hän kuvaa laulua sanan ja sävelen avioliitoksi, jossa kieli ja musiikki sulautuvat yhteen ilmaisemaan tiettyä pääajatusta: musiikki kertoo sävelten tunnemaailman, jota sanat tarkentavat. Salo (mp.) sanoo laululyriikkojen käyttävän tekstissään samanlaisia musiikillisia tehokeinoja kuin runoilijoiden: äänneiden pituutta ja sointuisuutta, tavujen painollisuutta, riimejä, toistoa ja rakennetta, mutta ei vain sanonnan elävöittämiseksi, kuten runoilijat, vaan punoakseen niiden avulla kieltä ja musiikkia yhteen. Salo (mp.) toteaa myös, että yleensä musiikki ja sanat tukevat laulussa toisiaan, mutta asettamalla nämä kaksi keskenään ristiriitaan saadaan aikaan esimerkiksi parodisia lauluja. Pelkkänä tekstinä luettaessa tällaisten laulutekstien parodisuus jäisi vastaanottajalta huomaamatta. Myös muut arvostetut suomalaiset rocklyriikan kirjoittajat, kuten Juice Leskinen ja Kauko Röyhkä, ovat todenneet, että laulutekstejä ei pitäisi tulkita tai arvioida sellaisinaan, koska ne on tarkoitettu toimimaan yhdessä musiikin kanssa (Lahtinen & Lehtimäki 2006: 22–23). Samaa mieltä ovat Lars Eckstein (2010) sekä Ulf Lindberg (1995). Näkökulman jakaa myös Simon Firth (1988: 17), joka on todennut, ettei sanoihin perustuva lähestymistapa ole antoisa yritettäessä selittää rockin merkitystä: hänen mukaansa suurin osa rocklevyistä tekee ensivaikutuksensa musiikillisesti eikä sanallisesti (ks. myös Lahtinen & Lehtimäki 2006: 25). Esimerkiksi Ulf Lindberg (1995: 15) huomauttaa myös itse artistilla ja tämän panoksella laulun esittämiseen olevan merkitystä tulkinnan kannalta. Tähän viittaa myös Frith (2004: 203–204), joka painottaa laulun sanojen ja niiden tulkinnan liittyvän aina esittäjän ääneen ja aksenttiin sekä tämän käyttämiin nonverbaalisiin keinoihin, kuten äänensävyihin ja huokauksiin. Frith (1988: 41) huomauttaa myös, että reaktiomme lauluihin määräytyvät osittain niiden esittäjiä koskevien käsitystemme mukaan. Tämä vaikuttaakin perustellulta näkemykseltä sen valossa, että monet rocklyriikot, jotka kirjoittavat tekstejä useille artisteille, ovat todenneet haastatteluissa tarjonneensa tekstiään jollekin toiselle artistille tehtyään "hyvän biisin", joka ei sovi oman yhtyeen esitettäväksi. Tämän tutkimuksen tarkoitus ei kuitenkaan ole yrittää selittää rockin merkitystä (vrt. Frith edellä), vaan tutkia nimenomaan niitä merkityksiä ja tulkintoja, jotka syntyvät kappaleiden *sanoituksista* – joita voidaan tarkastella sekä kielen että sisällön näkökulmasta .

Heikki Salo (2014: 45–46) tiivistää laululyriikan ja runon väliset erot viiteen pääkohtaan. Ensinnäkin runo on itsenäinen, mutta laululyriikka on yksinään vasta puolikas tuote, koska se on tarkoitettu toimimaan yhdessä musiikin kanssa. Toiseksi runo voi pyrkiä

musiikillisuuteen kielen keinoin, mutta laululyriikka on aina suhteessa musiikkiin – joko vahvistaen sen luomaa tunnelmaa tai asettumalla poikkiteloin. Kolmanneksi runo kirjoitetaan luettavaksi: sen rakenne ja laajuus on vapaa, ja sen parissa voi viettää loputtoman määrän aikaa. Laululyriikka taas kirjoitetaan ensisijaisesti kuultavaksi, se on lähempänä puhetta ja retoriikkaa ja on enemmän kiinni ajassa kuin runo. (Mp.) Salo (mts. 42) huomauttaakin, että rakenteen osalta laululyriikassa joutuu tekemään enemmän kompromissejä kuin runoudessa, koska laulussa on yleensä useampia rytmiltään ja melodialtaan melko samanlaisia osia (säkeistöt, kertosäkeet), kun taas runon rakenne on periaatteessa täysin vapaa. Neljänneksi runo voi keskittyä kieleen, laululyriikka puolestaan perustuu musiikin ja sanojen yhteisvaikutukseen: näiden tarjoamat merkitykset rakentavat yhdessä ymmärryksen luomastaan kokonaisuudesta. Viidenneksi Salo vielä huomauttaa, että koska kaikki nykyrunous ei ole laulullista, mutta kaikki hyvä laululyriikka on myös runollista, voidaan sanoa, että laululyriikka on oma kirjoittamisen lajinsa. (Salo 2014: 46–47.)

Salon esittämien erojen lisäksi Eckstein (2010: 44–45) muistuttaa, että myös laululyriikan kommunikaatio vastaanottajan kanssa perustuu osin eri tekijöille kuin kirjoitettu, luettavaksi tarkoitettu lyriikan. Eckstein (mp.) toteaa, että molemmat tekstilajit ovat jo lajipiirteiltään lähtökohtaisesti moniäänisiä, mutta runoissa esiintyvien "äänien" lisäksi laululyriikassa ovat aina läsnä myös musiikin ja laulun esittäjän äänet. Eckstein (mts. 45, 53) huomauttaa tässä myös eri alagenrejen erilaisista konventioista: perinteisemmissä laululyriikan lajeissa on yleensä pyritty erottamaan toisistaan tekstin henkilön (*persona*) ja sen esittäjän (*person*) ääni, mutta populaarimusiikissa pyritään usein luomaan illuusiota näiden kahden yhteneväisyydestä. Rockin kohdalla tämä liittyy osittain nimenomaan juuri rockille asetettuun autenttisuuden vaatimukseen: rockmusiikot tekevät yleensä teoksensa itse, kun taas popgenren puolella käytetään yleisesti ulkopuolisia ammattisäveltäjiä ja -sanoittajia (Eckstein 2010: 60). Esimerkiksi Shuker (2008: 121–125) on hahmotellut hahmotellut popin ja rockin määräävän eron liittyvänkin nimenomaan siihen, että popin olennainen ominaisuus on kaupallisuus eli sen tarkoituksena on tuottaa voittoa, kun taas rockin perimmäinen tarkoitus on tuottaa pitkäikäistä, tekijänsä autenttisesta taiteellisesta näkemyksestä kumpuavaa "rehellistä" musiikkia (ks. myös Frith 2004: 192).

Kuten muutkaan tekstit, myöskään lauluntekstit eivät synny tyhjiöön, vaan niillä on väistämättä kosketuspintaa niin muihin teksteihin kuin tekstien ulkopuoliseen todellisuuteenkin. Myös Salo (2014: 20) kommentoi tekstienvälisyyttä laululyriikan oppikirjassaan: hänen mukaansa ei ole hyödyllistä kierrättää ajatuksia suoraan, vaan ennemmin kiinnittää huomiota kokonaisrakenteisiin, tyyliin ja lauserakenteisiin. Salo (2014: 109) korostaa, että

hyvissä laulunteksteissä tulee aina olla "koukku" eli konsti, jolla tekijä pyrkii ottamaan yleisön otteeseensa. Tällainen koukku voi hyvin olla esimerkiksi juuri tekstienvälinen viittaus tai suora lainaus, joka voi olla jopa laulun nimenä herättämässä vastaanottajassa kiinnostusta ja miellelyhtymiä hänen aiempien tietojensa perusteella: niin *Tuulen viemää*, *Sadan vuoden yksinäisyys* kuin *Romeo ja Juliakin* ovat päätyneet suomalaisten lauluntekstien nimiksi (Salo 2014: 120). Ismo Alangon tuotannossa esimerkiksi nimen lainaamisesta käy *Don Quijote* (1995; luku 5.3). Myös säkeistössä voi olla koukkuna suora lainaus jostakin toisesta tekstistä: *Ei saa laulaa Rannanjärvestä, Rannanjärvi on kuallu* (Salo 2014: 120) tai Alangon *suo, kuokka ja Jussi* (*Kun Suomi putos puusta*, 1990; luku 5.3). Suorien lainausten eli *sitaattien* lisäksi Salo (mts. 127) esittelee koukutuskeinona *alluusion*, joka puolestaan on epäsuora viittaus tai mukaelma jostain toisesta tekstistä: *Ja niin kuin Koskelan Vilho pohjantähtensä alla hankki vapaudenristinsä viimeisen, mä aion huomenna kohtalon telaketjuihin heittää kerran-kin kasapanoksen* tai *M ilosta syljen, M surusta syljen*. (Sitaatista ja alluusiosta lisää ks. luku 3.2.) Alangon tuotannossa tämäntyyppisiä viittauksia ja mukaelmia on lukuisia, esimerkiksi *Raamatun* luomiskertomusta versioiva *Seitsemän päivää* (2008; luku 5.1.3). Ulf Lindbergin (1995: 70) mukaan tekstin koukut toimivat synekdokeina (vrt. Halliday 1985: 320), jotka herättävät halun hahmottaa suuremman kokonaisuuden.

Vaikka Heikki Salo määritteleekin laululyriikan omaksi erilliseksi genrekseen (hän tosin käyttää käsitettä *kirjoittamisen laji* eikä *tekstilaji*, kuten kirjoitetuista genreistä yleensä, mikä johtunee Salon teoksen luonteesta: se on tarkoitettu laululyriikan kirjoittamisen oppaaksi), hän myös jakaa sitä hieman tarkemmin eri lajityyppeihin (mts. 198–200). Nykylaululyriikassa ei Salon (mp.) mukaan ole paljonkaan käyttöä vanhoille runousopeissa mainituille laulutyypeille kuten *oodille*, *hymnille* tai *dityrambille*. Sen sijaan runoudessa käytetyn *keskuslyriikan* käsitteen Salo (mp.) hyväksyy käyttöön myös laululyriikan kohdalla: *keskuslyriikka* keskittyy laulun minän tuntojen ja ajatusten esittämiseen. Myös rocklyriikkaa tutkineet Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki (2006: 20) toteavat yksikön ensimmäisessä persoonassa kirjoitettujen sanoitusten olevan rocklyriikalle tyypillisiä. Tämän tutkimuksen aineisto vahvistaa tämän havainnon paikkansapitävyyden: useissa Ismo Alangon sanoituksissa persoonamuotona on nimenomaan yksikön ensimmäinen persoona (ks. luku 5).

## 2.3 Rockin kieli

Huolimatta siitä, että monien muiden tavoin Simon Frith (esim. 1988: 17) on epäillyt rock-sanoitusten merkitystä, hän on kuitenkin myöhemmin esittänyt (2004: 206) sen olennaisen huomion, että harvat meistä tekevät musiikkia, mutta kaikki käyttävät kieltä – sanoitukset ovat siis kaikille mahdollinen väylä päästä lauluihin "sisään". Siksi rocklyriikkaan ja siinä käytettävään kieleen on syytä kiinnittää vielä hieman erityishuomiota edellä esitettyjen laulu-lyriikkaa koskevien luonnehdintojen lisäksi.

Frithin (2004: 200; 1988: 39) mukaan rockin, toisin kuin popin, lauluntekijöitä voidaan rocklyriikan kiittelystä kaunokirjallisesta asemasta huolimatta pitää runoilijoina erityisesti heidän omintakeisuutensa vuoksi. Frith (2004: 200) ottaa esimerkiksi Bob Dylanin, joka luo rocklyriikassaan persoonallisia kuvia ja käyttää kieltä hyvin henkilökohtaisella ja itsestään tietoisella tavalla. Tätä Frith (mp.) pitää vastakohtana popin tavanomaisuuksiin nojaavalle ja suoralle kielenkäytölle. Dylanin ja hänen kaltaistensa tekstittäjien erityisyys alkoi 1960-luvulta alkaen luoda pohjaa sekä merkityksellisen rocklyriikan tekemiselle että sen tulkinnalle; 1960- ja 1970-luvun rock- ja popsosiologiassa sanoituksia pidettiin vielä merkityksettöminä ja kuulijoiden katsottiin luovan kappaleiden merkitykset itselleen niiden rytmistä ja melodiasta (mts. 202; 1988: 39). Osasyynä tähän oli kenties rockin jakautuminen 1970-luvulla tekstikeskeisiin ja instrumentaalisiin suuntauksiin, mikä lisäsi tekstien vähäistä arvostusta (Oksanen 2007: 163). Dylanin rocklyriikka on kuitenkin ainakin vielä toistaiseksi ollut erityisasemassa: sitä on tutkittu huomattavasti muuta rocklyriikkaa enemmän juuri runollisuutensa vuoksi – sen on nähty olevan muiden rocklyriikoiden tuotantoa lähempänä kaunokirjallisuutta ja näin kuuluvan luontevammin kirjallisuudentutkimuksen tutkimuskenttään (Lahtinen & Lehtimäki 2006: 29). Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki (mp.) luonnehtivat Dylanin rocklyriikkaa symbolistiseksi ja modernistiseksi ja luettelevat sen tunnusomaisiksi piirteiksi muun muassa voimakkaan visuaalisuuden, surrealistiset kuvat, tietyt toistuvat kielikuvat, motiivit, symbolit ja intertekstuaaliset viittaukset.

Dylanin tapaan modernin runouden keinoja hyödyntävät sanoittajat ovat kuitenkin vähemmistössä rocklyriikoiden joukossa. Tavallisempaa rocklyriikassa on ammentaa aineksia arkikielen ja kliseiden varastoista. Rocktutkijat vaikuttavat olevan sangen yksimielisiä siitä, että rockissa – toisin kuin runoudessa – arvostetaan kliseitä, ja hyvän sanoittajan taitoa on nimenomaan käyttää kliseitä ja arkipäiväisyyksiä uudella tavalla, uusia yhteyksiä ja miellelyhtymiä luoden (ks. esim. Frith 1988: 42; 2004: 205; Lindberg 1995: 66; Lahtinen &



Lehtimäki 2006: 26). Juuri tämä uudella tavalla käyttäminen myös erottaa sen popista, jossa kliseitä käytetään tavanomaisemmin (ks. esim. Frith 1988: 42; 2004: 205). Ulf Lindberg (1995: 67) toteaa jopa, että hyvä rocktekstittäjä saa kuluneisiin ilmauksiin takaisin niiden poeettisen merkityksen. Lindbergin (mts. 98–99) mukaan uudet oivallukset rockteksteissä ovatkin usein arkipäiväisyyksien tai kliseiden epäodotuksenmukaisia yhdistelmiä – *bricolageja*, joissa eri lähteistä peräisin olevia aineksia rekontekstualisoidaan toistensa yhteyteen tai osaksi toisiaan. Tähän tuttuuden ja epäodotuksenmukaisuuden yhdistelmän kiinnostavuuteen perustuu myös esimerkiksi intertekstuaalisten viittausten käyttö tekstien "koukkuina" (vrt. Salo 2014 edellä). Kliseiden käyttöön on myös syynsä: Lindbergin (mts. 66) mukaan jokaiseen tyyliin kuuluvat omat tavanomaisuutensa, jotka vahvistavat kuulijoiden ja artistien kuulumista samaan "heimoon" – suorasukainen, arkinen ja kliseinen kieli luo jaetun kokemuksen ja yhteisymmärryksen tunnetta. Ja koska rockissa on usein olennaista tietyn tunteen välittäminen, Lahtisen ja Lehtimäen (2006: 30) mukaan rockin kieli onkin yhteisöllistä, jos se pystyy välittämään sanoituksen tunteen ja asenteen omalla kielellään, joka on samalla yhteistä, jaettua kieltä. Lindbergin (1995: 65) mukaan rocktekstejä voidaan pitää mimeettisinä esityksinä arkipäiväisistä puhetilanteista, joissa oletetaan kokemusten ja käsitysten olevan yhteisiä.

Tutkijat korostavat arkisuuteen liittyen myös rockin puheenomaisuutta: esimerkiksi Frithin (2004: 203, 206) mukaan laulunkirjoittamisen taide on taidossa kuulla puhuttu kieli runona. Lahtinen ja Lehtimäki (2006: 26, 28) määrittelevät rockin kielen perustuvankin yhtäältä arkiseen puhekieleen ja toisaalta runouden poeettisen kielen keinoihin sekä etenkin näiden kahden tehokkaaseen yhdistelyyn esimerkiksi yhteensopimattomien käsitteiden yhdistelyn tai muuten uudenslaisia mielleyhtymiä luovien riimittelyjen kautta. Rocklyriikan puheenomaisuuteen liittyy kiinteästi myös se, että siinä käytetään paljon yksikön ensimmäistä persoonaa (ks. Lindberg 1995: 64; Lahtinen & Lehtimäki 2006: 20). Lindbergin (1995: 64–65) mukaan suuri osa rocklyriikasta myös rakentuu tekstissä esiintyvien "minän" ja "sinän" suhteelle. "Sinä" voi tekstistä ja tulkinnasta riippuen hahmottua eri tavoin: tietyksi yksilöidyksi henkilöksi ("Angie"), intiimiksi mutta anonymiksi puhutteluksi ("From Me To You"), universaaliksi tai kollektiiviseksi kuulijaksi ("Come on everybody!") tai joksikin kuulijan päättelemäksi "sinäksi" (mp.). Sivuan lyhyesti "sinän" problematiikkaa luvussa 5.1.2 kappaleen *Lammassusi* (1983; esimerkki 7) tulkinassa.

Luovasti käytettyjen arkipäiväisyyksien ja yksikön ensimmäisen persoonan käytön lisäksi tutkijat nimeävät muutamia muitakin rockin kielelle ominaisia piirteitä. Lindberg (1995: 67) puhuu *sitaattisanoista*, eli tuttuihin interteksteihin viittaamisesta, sekä *avainsanoista*, joita hän luonnehtii vangitsevaa, mystistä ulottuvuutta teksteihin luoviksi monimerki-

tyksisiksi fraaseiksi, kuten *smooth operator*, joiden merkityspotentiaalia on vaikea määrittellä tarkasti. Lahtinen ja Lehtimäki (2006: 32) puolestaan mainitsevat esimerkiksi erilaisten sanaleikkien ja kuulijan tarkoituksellisen harhauttamisen kuuluvan rocklyriikkaan. Sanaleikkejä esiintyy myös useissa luvussa 5 käsitellyissä Ismo Alangon sanoituksissa. Myös toistoa pidetään olennaisena osana rocklyriikkaa, kun taas runoudessa sitä käytetään vain tarkkaan harkittuna tyylikeinona (Oksanen 2007: 168–169). Lindberg (1995: 100) huomauttaa myös kaikenlaisen matkimisen ja "varkauksien" olevan rockin kulttuurille hyvin tyypillistä; ideoiden ja ainesten vapaa hyödyntäminen ja tekijänoikeuksien noudattaminen kulkevat hänen mukaansa rockissa usein rinnakkain. Lisäksi Lindberg (mts. 98) mainitsee intertekstuaalisuuden – etenkin geneeristen konventioiden muodossa – olevan leimallista rockin merkityksenluonnille.

Rockin kielestä voidaan siis yleisesti erottaa tiettyjä piirteitä, joita voidaan pitää sille tyypillisinä. Suomenkielisen rockin osalta Tuukka Hämäläinen (2011: 349) huomauttaa kuitenkin, että vaikka rock sinänsä on tullut Suomeen "meren takaa", suomenkielinen rocklyriikka vaikuttaa olevan ennemminkin kotimaisen perinteisen laululyriikan – kuten iskelmän – ja runouden kuin ulkomaisen rockperinteen perillinen. Hämäläinen (mp.) arvelee mahdollisen syyn tähän olleen ainakin aiemmin suomalaisten rocklyriikkojen heikossa kielitaidossa. Hänen (mts. 350) mukaansa suomenkielinen rocklyriikka näyttäytyy yhä omana traditionaan, joka ei kovinkaan hanakasti ota vaikutteita ulkomaisesta rocklyriikasta, kaunokirjallisuudesta tai muusta suomalaisesta laululyriikasta, kuten rapista. Kirjalliset vaikutteet näyttävät kumpuavan lähinnä yksittäisten kirjoittajien yksilöllisestä kiinnostuksesta kirjallisuuteen, eikä niitä voi pitää yleisenä trendinä suomalaisessa rocklyriikassa (mp.). Väittäisin kuitenkin, että arvostetuimpien rocklyriikkojemme tuotannossa vaikutteet ja viittaukset kirjallisuuteen ovat sentään suhteellisen tavallisia: niin Juice Leskisen, Heikki Salon, Martti Syrjän ja Ismo Alangon kuin uudemmissa sanoittajista vaikkapa Maija Vilkkumaan ja Jarkko Martikaisen tuotannosta löytyy melko helposti selviä yhteyksiä kaunokirjallisuuteen. Hämäläisen esittämä näkemys saattaa toki perustua eturivin tekstittäjiä laajempaan otokseen suomalaisista rocklyriikoista – voi olla, että vähemmän nimekkäillä rocklyriikoilla tällaisia yhteyksiä on vähemmän. Hämäläinen (mts. 350–351) pohtii, kuinka paljon vaikutteiden vähäisyys johtuu rikkaana pidetystä omasta perinteestä ja kuinka paljon toisaalta rocklyriikassa voimakkaana vaikuttavasta itseoppineisuuden ja aitouden eetoksesta, joka kenties vaikeuttaa avoimempaa vaikutteiden hakemista muualta. Hämäläinen (mp.) esittää huolensa siitä, johtaako tällainen "sisäänpäinlämpiävyys" vähitellen luovien irtiottojen vähenemiseen rocklyriikassa. Toisaalta esimerkiksi 1990-luvun laman jälkeinen suomenkielinen raskas rock Kotiteollisuudesta Viikatteeseen on noussut laajaan suosioon juuri siksi, että se on onnistunut kuvaamaan nimenomaan suomalais-

sia koskettavia sosiaalisia ongelmia suorasukaisella ja synkällä suomalaisuuskuvastollaan ja osoittanut näin rocklyriikassa käytettyjen stereotyyppien toimivuuden (Oksanen 2007: 164).

Suomessa joka tapauksessa tehdään ja kuunnellaan paljon suomenkielistä rockia ja muuta populaarimusiikkia, liekö sitten syynä edellä Hämäläisen mainitsema heikko kielitaito vai kenties oman kielen ja perinteen arvostus? Ainakin tämän tutkimuksen fokuksessa olevalle Ismo Alangolle suomen kieli on varsin olennainen osa hänen taiteilijuuttaan: hänen mukaansa se on oivallinen musiikillinen elementti ja tapa ilmaista itseään (YLE 2010b). Alanko (mp.) kehuu suomen kielen olevan iskevää napakkoine konsonanteineen ja toisaalta taipuisaa ja kaunista pitkin vokaaleineen – hänen mukaansa suomen kieli taipuu "ihan mihin vain". Alanko (YLE 2010b) toteaa suomen kielen olevan myös tarkkaa ilmaustensa suhteen; esimerkiksi luontoon liittyvässä sanastossa on runsaasti vivahteita – urbaanin sanaston Alanko tosin myöntää olevan köyhempää. Myös huumorilla on Alangon (YLE 2010c) mukaan paikkansa rockissa: perinteisesti huumorin ei ole katsottu kuuluvan "vakavasti otettavaan" rockiin, mutta Alanko sanoo huomanneensa, että tarkemmin katsottuna "melkein kaikilla hyvillä rockin tekijöillä on sitä" – niin myös hänellä itsellään. Hän toteaa (mp.), että se voi olla aivan pikimustaakin, mutta sitä kuitenkin on. Omaa huumoriaan sanoituksissa hän (mp.) luonnehtii "pieneksi sanan säilällä sivalteluksi". Luvussa 5 käsiteltävissä esimerkksisanoituksissa on nähtävissä useita esimerkkejä Alangon käyttämästä huumorista, kuten hänen rock-kielenkäyttönsä muistakin piirteistä.

## 2.4 Rocklyriikan merkitys

Ulf Lindberg (1995: 31) esittää poleemisen kysymyksen, onko rock-kappaleessa teksti edes olennainen. Pohdintansa tuloksena Lindberg päätyy Simon Firthin (1988: 17) näkemystä noudatellen siihen, että ehkä on – mutta vasta musiikin jälkeen. Oksanen (2007: 163) mukaan sanoituksia suorastaan vähäteltiin sangen pitkään, mutta 2000-luvulle tultaessa musiikkiin ja sanoitusten vastakkainasettelu on vihdoinkin alkanut murentua ja esimerkiksi kirjallisuudentutkijat ovat alkaneet kiinnostua rockista tutkimuskohteena enemmän. Lindbergkin (1995: 31) myöntää, että tekstien merkityksellisyyden puolestakin on esitetty hyvin voimakkaita näkemyksiä, ja esimerkiksi Lars Eckstein (2010) ei esitä pienintäkään epäilyä siitä, etteikö kappaleiden sanoituksilla olisi merkitystä. Tuukka Hämäläinen (2011: 5) puolestaan pitää sanoituksia hyvinkin merkityksellisinä, mitä hän perustelee sillä, kuinka hyvin muistamme ulkoa laulutekstejä ja pystymme siteeraamaan niitä erilaisissa tilanteissa. Kenties on hyvä ottaa

huomioon myös kirjoittajan oma näkemys työstään: Ismo Alanko on kertonut näkevänsä sanoitustensa eteen kovasti vaivaa saadakseen "suomen kielen soimaan, *sisällön lisäksi*" (YLE 2010b, kursivointi MV). Hämäläinen (2011: 356–357) huomauttaa, että rockia tulkitessa olisi syytä kiinnittää huomiota teoksen päämäärään: osa lauluntekijöistä painottaa, että kappaleiden on tarkoitus tulla lauletuksi, kun taas osan mielestä tekstien tulee toimia myös itsenäisesti paperille painettuna.

Ehkä lieneekin syytä ajatella niin, että kaikissa tapauksissa tekstillä ei välttämättä ole niin suurta merkitystä (esimerkiksi nonsense-lyriikkaa edustavissa tai vain muutamaa sanaa toistavissa teksteissä), mutta joissain, esimerkiksi yhteiskunnallisia epäkohtia esiintyvissä, teksteissä taas voi olla hyvinkin painava sanoma – vaikka kaikki kuulijat eivät tätä sanomaa tekstistä löytäisikään. Lindberg (mts. 62) on kuitenkin sitä mieltä, että rockin kohdalla koko tekstiä ei välttämättä aina tarvitsekaan ymmärtää. Rocklyriikkaa tarkasteltaessa onkin oltava valppaana, koska toisaalta "laulu voi sanoa enemmän kuin artisti haluaisi" (Lindberg 1995: 161), mihin Ismo Alankokin on viitannut haastatteluissa kertoessaan laulujensa herättämistä reaktioista (YLE 2007; YLE 2010a; ks. luku 5.3). Toisaalta taas on syytä kiinnittää huomiota siihenkin, ettei tulkinta ajaudu liian kauas siitä, miten se arkipäiväisissä yhteyksissä tavallisesti vastaanotetaan (Lindberg 1995: 274). Viimeksi mainitusta syystä myös tämä tutkimus pyrkii keskittymään sanoitusten analyysissä melko helposti avautuviin tulkintoihin. Etenkin kun tarkoituksena on tuottaa perus- ja toisen asteen oppilaitoksille käytökelpoista tietoa, ei ole mielekästä rakentaa analyysissä hyvin syvällistä kaunokirjallista merkityksenantoa.

Heikki Salon (ks. edellä) tapaan myös Ulf Lindberg (1995: 61) painottaa, ettei rock ole lyriikkaa vaan nimenomaan laulugenre, "materiaalia äänelle". Siksi hänen mielestään rocktekstien tarkastelu "rocklyriikkana" voi johtaa vääriin tulkintoihin. Usein musiikilla onkin tärkeä osa rocktekstin tulkinnassa, mutta koska useat artistit – mukaan lukien Ismo Alanko – julkaisevat tekstejään myös kirjoina tai muuten pelkän kirjoitetun tekstin muodossa, on nähdäkseni perusteltua voida tarkastella niitä myös sellaisinaan, ilman musiikin osuutta. Erityisen perustellulta tämä tuntuu nyt 2010-luvulla, kun rocklyriikka on eräällä tapaa "virallistettu" osaksi kaunokirjallisuuden kenttää Bob Dylanin Nobel-palkinnon myötä (HS 14.10.2016). Sitä paitsi koska tekstien tulkintaan vaikuttavat aina tekstin sisäisten piirteiden lisäksi olennaisesti sitä ympäröivät kontekstit ja vastaanottajaan liittyvät tekijät, voidaanko edes sanoa, että kyseessä on Lindbergin varoitusten mukainen "väärä tulkinta"? Erilaisia tulkintoja toki syntyy, mutta eikö kysymys ole ennemmin siitä, mihin vastaanottaja tulkintansa perustaa ja miten sen perustelee?

Rocklyriikan tutkimus on yleisesti ottaen pysynyt populaarimusiikin tutkimuksen marginaalissa, vaikka rocktutkimusta muuten onkin tehty 1960-luvulta asti koko ajan enenevässä määrin. Mutta vaikka rocklyriikkaa pidetäänkin jo kelvollisena tutkimuskohteena, sitä ei siis kuitenkaan vielä ole tutkittu esimerkiksi kielen- tai kirjallisuudentutkimuksessa kovinkaan paljon. Sekä Lars Eckstein (2010: 11) että Atte Oksanen (2007: 160–161) toteavat rocklyriikan tutkimuksen olevan välttämättä monitieteinen tutkimusala: se liittyy kiinteästi niin kirjallisuuden-, musiikin- kuin kulttuurintutkimukseenkin – ja itse lisäisin tähän vielä kielentutkimuksenkin. Tutkimus on Oksanen (mp.) mukaan haastavaa, koska siinä täytyy tekstuaalisen analyysin lisäksi vähintäänkin sivuta musiikkia sekä musiikin tuottamisen ja esittämisen konteksteja – laulut kun eivät ole vain tekstejä, vaan musiikki antaa niille kehyksen ja luo osaltaan niille merkitystä. Oksanen (mp.) huomauttaa, että puhdas tekstuaalinen analyysi ilman jonkinlaista kuvaa tutkittavan artistin musiikista, tyylistä tai imagosta saattaa johtaa erikoisiin tai jopa väärinä pidettäviin tulkintoihin (ks. myös Lindberg 1995 edellä). Liekö tämä monitieteisyyden vaatimus osasy siihen, että tutkijat eivät ainakaan vielä ole rocklyriikkaa kovin sankoin joukoin tutkimuskohteekseen valinneet?

Vaikka Oksanen (2007: 164) peräänkuuluttaakin vahvasti poikkitieteellistä otetta rocklyriikan tutkimukseen, tämä tutkimus keskittyy tekstien tekstuaaliseen analyysiin "väärin" tulkintojen uhallakin. En kuitenkaan tarkastele tekstejä irrallisina, omissa tyhjiöissään kelluvina yksiköinä tai pelkästään lingvistiksi, vaan tutkin niitä suhteessa erilaisiin yhteiskunnallisiin, ajallisiin ja esimerkiksi albumillisiin konteksteihinsa sekä suhteessa Ismo Alangan artistiuteen ja kokonaistuotantoon. Kysymys ei siis ole aivan Oksanen tuomitsemasta puhtaan tekstuaalisesta analyysistä, vaan kontekstisidonnaisuus on lähestymistavassa olennaisesti mukana, vaikkei laulujen musiikilliseen puoleen syvennyttäköön. Ja tätä itse asiassa Oksanenkin (2007: 164) musiikin tarkastelemisen ohella korostaa: rocklyriikka on aina sidoksissa sitä ympäröivään todellisuuteen ja aikaan, ja sen mukana kulkee aina konventioita, traditioita, genreluokitteluja, kielikuvia ja muita tekijöitä, jotka vaikuttavat olennaisesti sen tulkitaan. Tämä yhdistää rocklyriikan tutkimuksen – ja tämän tutkimuksen osana sitä – myös edellä esiteltyihin diskurssintutkimuksen ja funktionaalisen kielentutkimuksen perusajatuksiin esimerkiksi genreistä, konteksteista ja kielenkäytöstä.

Sen lisäksi, että rocklyriikan tutkimuksessa tarkastellaan tekstien suhdetta ajallisiin, paikallisiin ja muihin ei-tekstillisiin konteksteihin, myös niiden suhdetta muihin teksteihin pidetään yleensä tärkeänä (ks. esim. Shuker 2008: 94; Oksanen 2007: 175; Lindberg 1995: 67). Esimerkiksi Atte Oksanen (2007: 163, 171) toteaa populaarimusiikin sanoitusten hyödyntävän usein kaunokirjallisuuden teemoja, symboleita ja myyttejä, ja rockiin liittyvä

myyttinen taso onkin oleellinen eriteltäessä sanoitusten ulkoisia tapahtumia, joihin sanoituksissa viitataan (ks. myös Jalasto 1991: 28). Rocklyriikassa on moneen otteeseen käsitelty ihmiskunnan ikuisia perusmyyttejä, kuten esimerkiksi maailman tai ihmiskunnan syntyä, ja suomalaisesta rocklyriikasta löytyy huomattava määrä yhtymäkohtia kansanrunouteen ja kansanrunouden perinteestä ammentavaan kaunokirjallisuuteen (Jalasto 1991: 28). Esimerkiksi Ismo Alanko Säätiön kappale *Kirskainen Hyvätyinen* (2000, liite 2) viittaa interdiskursiivisesti *Kalevalaan* hyödyntämällä kansanrunouteen kuuluvaa toisteista ilmaisutapaa, vaikkei sanatasolla suoranaisesti *Kalevalaan* tunnistettavasti viittaakaan (ks. luku 4.1). Tuukka Hämäläisen (2011: 350) mukaan uudemmalla rocklyriikalla – jolla hän viittaa suomalaisen rocklyriikan noin 1990-luvulta alkaen vaikuttaneeseen "toiseen tai kolmanteen sukupolveen" (mts. 6) – on huomattavasti vähemmän yhteyksiä nykyrunouteen kuin proosaan ja vanhempaan runouteen. Toki suomalainen rocklyriikka viittaa usein myös muihin kuin suomalaisiin teksteihin, mutta esimerkiksi tämän tutkimuksen tarkastelukohteena olevan Ismo Alangon teksteissä näkyviä viittauksia muuhun kuin suomalaiseen kirjallisuuteen – *Raamattua* lukuun ottamatta – on melko vähän.

Atte Oksanen (2007: 175) huomauttaa kuitenkin, että tekstien kaikkien tekstuaalisten suhteiden selvittäminen on melko mahdotonta ja kenties tarpeetontakin. Oleellisinta onkin suhteuttaa rocklyriikka johonkin tarkastelukehykseen, onpa se sitten valitusta tarkastelukulmasta riippuen kirjallisuus, musiikki, yhteiskunta tai vaikkapa psykologia. Myös Lahtinen ja Lehtimäki (2006: 25) korostavat, että teksti tulee aina pyrkiä sijoittamaan relevantteihin yhteyksiin esimerkiksi tekstuaalisesti, lajityypillisesti ja historiallisesti. Nämä ajatukset ovat myös tämän tutkimuksen olennainen lähtökohta. Siksi pyrin pitämään sanoituksia analysoidessani jossain määrin mukana niin kielitieteen, kirjallisuudentutkimuksen kuin kulttuurintutkimuksenkin näkökulman – ne kaikki muodostavat olennaisen viitekehyksen rocklyriikalle, joten mitään niistä ei voi perustellusti jättää tarkastelussa huomiotta.

### **3 FUNKTIONAALINEN JA KONTEKSTISIDONNAINEN KIELIKÄSITYS**

#### **3.1 Funktionaalinen, dialoginen ja konstruktionistinen käsitys kielestä**

Tämän tutkimuksen taustalla vaikuttava kielikäsitys on lähtökohdiltaan funktionaalinen ja perustuu osittain M. A. K. Hallidayn (esim. 1978; 1985) kehittämään systeemifunktionaaliseen teoriaan (jatkossa SF-teoria). Suomeksi Hallidayn teoriaa ovat esitelleet esimerkiksi Minna-Riitta Luukka (2000; 2002) ja Susanna Shore (2012), joiden mukaan SF-teorian kantavana lähtökohtana on ajatus ihmisestä toimijana sosiaalisessa yhteisössä sekä kielestä yhtenä sosiaalisen toiminnan muodoista. Kieli nähdään siis ennemmin toimintana ja tekemisenä sekä sosiaalisena ja yhteisöllisenä resurssina kuin tietämisenä ja yksilöllisenä, mentaalisenä ilmiönä (ks. esim. Shore 2012: 138). Kielen ja todellisuuden yhteys nähdään saumattomana: kieli on olemassa vain siksi, että sillä on tehtäviä ihmisyhteisöissä (Luukka 2000: 139; 2002: 98). Luukka (2000: 139) huomauttaa, että teorian keskeisen näkemyksen mukaan kielen luonteeseen kuuluu variaatio ja monitulkintaisuus: yhdellä ilmauksella voi olla monta merkitystä. Luukka (2002: 90) korostaa myös, että SF-teoria on holistinen teoria, joka pyrkii ottamaan huomioon kaikki merkitysten rakentamiseen osallistuvat tekijät, ja jokainen merkityksellinen osa on ymmärrettävissä vain suhteessa toisiinsa. Funktionalismi ottaa aina huomioon myös sen, millaisessa tilanteessa kieli ilmenee ja analysoi kielenkäyttöä aidossa tilanteessa (Luukka 2000: 140–141).

Luukan (2002: 90) mukaan SF-teorian kolme peruselementtiä ovat konteksti, teksti ja kielen systeemi. Teoria pyrkii kuvaamaan, miten kieli mahdollistaa erilaisten toimintojen suorittamisen ja merkitysten ilmaisemisen sekä miten tämä kielen funktionaalinen perusluonne on rakentunut sisään kielen systeemiin (mp.). Tämä tutkimus ei kuitenkaan yritä paneutua kielen systeemin rakentumiseen ja kuvata sitä, vaan käyttää vain lähtökohtanaan teoriaan olennaisesti sisältyvää funktionaalista ja kontekstuaalista kielikäsitystä. Tutkimukseeni lähtökohtiin kuuluu myös SF-teorian ajatus siitä, että tiettyjä merkityksiä on kulttuurisesti tyypillistä ilmaista tiettyjen sanojen avulla ja että sanojen merkitysvivahteet sekä niiden ymmärtäminen ovat kulttuurisesti rakentuneita (Halliday 1978: 108–111; Luukka 2002: 105). Kontekstisidonnaisuus onkin vahvasti funktionaalisen kielikäsitteen perustana (ks. luku 3.3). Niinpä kiinnitän tutkimuksessani huomiota esimerkiksi siihen, että Ismo Alangon rocklyriikasta löytyviä viittauksia muuhun laululyriikkaan ja niiden funktiota tekstin kokonaismerkityksen luomisessa – esimerkiksi kappaleissa *Karjalan kunnailta* (1983; luku 5.2.2) ja *Tuuli-*

*puvun tuolla puolen* (1998; luku 5.2.1) – luetaan ja tulkitaan nimenomaan suomalaisen kulttuurin kontekstissa.

Funktionaalisuuden lisäksi tutkimuksen taustalla vaikuttava käsitys kielestä on luonteeltaan dialogisuutta painottava. Ajatus kielen dialogisuudesta perustuu Mihail Bahtinin (ks. luku 3.2) näkemykselle kaiken kielenkäytön yhteydestä aiempaan, samanaikaiseen ja tulevaan kielenkäyttöön. Mikko Lehtonen (1996: 124, 130) toteaa Bahtinin näkemystä muokailleen, ettei yksikään teksti ei ole täysin yksiääninen: tekstejä ei voi koskaan lukea "sellaisenaan", vaan ne sisältävät aina itsensä ulkopuolelle viittaavaa ainesta. Lehtonen (mts. 39) huomauttaa myös, että kielellinen toiminta on aina luonteeltaan kaksisuuntaista: jokaista tuottamaamme ilmausta muovaa paitsi oma näkökulmamme asiaan, myös käsityksemme siitä, mitä vastaanottaja tietää tai ajattelee asiasta. Tekstiin sisältyy siis aina niin kätkeytyjä kuin julkisiakin oletuksia esimerkiksi siitä, mitä vastaanottajan oletetaan tietävän (mts. 124–125). Lisäksi on huomattava, että kieltä ei suinkaan käytetä aina kirjaimellisesti, vaan esimerkiksi *metaforat* ovat tärkeä resurssi merkitysten tuottamisessa (Shore 2012: 142). Hallidayn (1985: 319) mukaan metaforassa ilmaistaan yleensä jollain konkreettisella jotakin abstraktia, kuten ilmauksessa *vastalauseet virtasivat vuolaasti*. Metaforalle läheiseksi ilmaisutavaksi Halliday (mp.) nimeää *metonymian*, jossa hän selittää sanaa käytettävän tarkoittamaan jotakin siihen liittyvää, kuten englannin ilmauksessa *chasing skirts* (suom. 'jahdata hameita'), jossa hameita käytetään merkitsemään hameiden käyttäjiä eli tyttöjä. *Synekdoke* puolestaan tarkoittaa ilmausta, jossa sanaa käytetään merkitsemään omaa tarkoitettua laajempaa kokonaisuutta, kuten *jouset nousivat hallitsevaan rooliin* tarkoittaessa *jousilla* jousisoittimia (mts. 320).

Lehtonen (mts. 52) toteaa myös, että toisinaan kielellisen viestin tuottaja voi huomata hänen kielellisellä teollaan olevankin aivan erilainen vaikutus kuin mitä hän oli alun perin tarkoittanut. Kielelliset teot voikin nähdä *merkityspotentiaalina*, eli kieli antaa merkityksen mahdollisuuksia, joista vastaanottaja sitten rakentaa oman tulkintansa (mts. 130; merkityspotentiaalista ks. Halliday 1978: 122). Tämä pätee myös rocklyriikkaan: kuulija tekee tulkintansa omasta kontekstistaan käsin, eikä hänen tekstille antamansa merkitys vastaa välttämättä lainkaan tekijän tarkoittamaa merkitystä (ks. luvusta 5.3 Ismo Alangon kertomaa esimerkkiä *Kun Suomi putos puusta* -laulun vastaanotosta).

Tutkimuksen funktionaalisuutta ja dialogisuutta painottava lähestymistapa nojaa paljolti konstruktionistiseen näkökulmaan, jonka mukaan kielenkäyttö ei ole sidoksissa vain vuorovaikutustilanteeseen, vaan laajemmin niihin yhteisöihin, joissa kieltä käytetään (Luukka 2000: 151). Konstruktionistisen näkökulman kiinnostuksen kohteena on esimerkiksi se, miten kieltä käytetään eri tilanteissa, yhteisöissä tai kulttuureissa, miten kieli toimii viestinnän ja



merkityksen muodostamisen välineenä sekä erityisesti tässä tutkimuksessa painottuva kysymys siitä, mitä kielen avulla luodaan. Luukan (mts. 153) mukaan konstruktionistiset suuntaukset yhdistää funktionaaliseen kielikäsitteeseen juuri Bahtinilta (ks. luku 3.2) peräisin oleva käsitys kielen ja diskurssin epäautonomisuudesta: tekstit eivät koskaan ole itsenäisiä merkityskokonaisuuksia, vaan muut tekstit vaikuttavat sekä suorien lainausten ja viittausten että epäsuoremmin esimerkiksi tekstilajikonventioiden kautta siihen, millaisiksi tekstit muodostuvat. Tutkimuksen keskeisenä lähtöajatuksena on siis kiinnittää huomiota tekstien yhteyksiin niin toisiin teksteihin kuin niitä ympäröivään kulttuuriseen todellisuuteenkin, jotta voidaan tehdä tulkintoja siitä, mitä merkityksiä teksteihin sisältyy.

### 3.2 Intertekstuaalisuuden eri muodot

*Intertekstuaalisuus* sanana on peräisin latinan substantiivista *textus* ja verbistä *intertexto*, jolla tarkoitetaan sitä, miten langat kietoutuvat toisiinsa kangasta kudottaessa. Intertekstuaalisuus merkitsee siis ainesten sekoittumista, punoutumista yhteen. (Saariluoma 1998: 7–9.) Teksteistä puhuttaessa käsitteellä viitataan tietysti tekstien välisiin yhteyksiin. Tekstien välisten suhteiden olemassaoloa ei nykyään kukaan enää kiistäne, mutta yhteydet voivat toki olla varsin monenlaisia – suorista, eksplisiittisistä viittauksista ja lainauksista aina hyvinkin tulkinnanvaraisiin, yksittäisen lukijan muodostamiin mielleyhtymiin saakka. Saariluoman (1998: 7–9) mukaan intertekstuaalisuuden teemaa jäljittelyn eli suoran esityksen ja näyttämisen ja toisaalta epäsuoran esityksen olemuksen näkökulmista on pohdittu ainakin antiikista asti; antiikista aina 1700-luvun puoliväliin jokaisen teoksen kuuluminen tekstien noudattamaan traditioon sekä tradition tarjoaminen ainesten käyttäminen teoksissa olivat itsestäänselvyyksiä. Teoksia suorastaan arvotettiin sen mukaan, kuinka vaikuttavan teoksen tekijä osasi näiden ainesten pohjalta luoda. 1700-luvulla tämä klassinen paradigma kuitenkin hylättiin, ja tilalle nousi ilmaisuestetiikka, jossa arvostettiin taiteilijan persoonallisuutta ja originaalisuutta. Vasta myöhäis- ja postmodernissa suuntauksessa 1950- ja 60-luvulta alkaen alettiin nähdä kirjallinen teksti eräänlaisena tekstuaalisessa avaruudessa liikkumisena, jossa tekstejä rakennettiin toisista teksteistä tai toisten tekstien päälle. (Mp.)

Nykyaikaiseen tieteelliseen diskurssiin varsinainen intertekstuaalisuuden käsite on tullut Julia Kristevalta (1993), joka on tutkinut ja kehittänyt eteenpäin 1960-luvulta alkaen kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinin ajatuksia tekstienvälisyydestä ja "vieraan puheen" lainaamisesta (ks. esim. Heikkinen ym. 2012a: 100; Saariluoma 1998: 9). Bahtinin (1986: 71)

mukaan kielen perusyksikkö ei ole sana tai lause vaan *lausuma*, joka – toisin kuin toistettavissa oleva sana tai lause – on aina ainutkertainen kontekstuaalisuutensa vuoksi. Lausumalle ei ole mitään muodollisia kriteerejä, vaan mikä tahansa kielellinen teko arkipäiväisen dialogin yksisanaisesta repliikistä romaaniin on lausuma. Lausumat ovat siis aina uniikkeja, kontekstisidonnaisia ja sosiaalisten periaatteiden säätelemiä (mts. 105). Kaikki lausumat ovat lenkkejä kommunikaatioketjuissa, eli ne ovat yhteydessä toisiin lausumiin ja niissä kuuluu muiden lausumien "kaiku" (mts. 84, 92–94; Lähteenmäki 2002: 193–196; Shore & Mäntynen 2006: 25–27; Pietikäinen & Mäntynen 2009: 118.) Kristeva (1993: 23) luonnehtii Bahtinin perusajattusta intertekstuaalisuudesta sitaattien mosaiikiksi: "jokainen teksti on imenyt itseensä toisia tekstejä ja jokainen teksti on muunnos toisista teksteistä". Bahtin (1991: 263, 290) käyttää *sanan* käsitettä tarkoittamaan kieltä konkreettisenä ja elävänä kokonaisuutena. Hänen (mp.) mukaansa kukaan ei kohtaa sanaa neutraalina sanana, vaan jokainen saa vieraita ääniä täynnä olevan sanan aina vieraalta ääneltä. Sana siis tulee kontekstiinsa vieraasta kontekstista, jossa ovat läsnä vieraat merkitykset. Vastaanottaja antaa sitten oman merkityksensä sanalle, jolla on jo merkitys. (mp.)

Bahtinin ajatuksia on kehitelty edelleen myös kriittistä diskurssianalyysia kehittänyt Norman Fairclough (1992: 84), joka Bahtinin tapaan selittää intertekstuaalisuuden tarkoittavan, että tekstit ovat täynnä eksplisiittisiä tai uuteen tekstiin eri tavoin sulautettuja viitteitä muista teksteistä; intertekstuaalisuus on kielenkäytössä aina läsnä. Nämä viitteet voivat asettua erilaisiin suhteisiin lähdetekstiin nähden: ne voivat mukaila sitä, asettua sitä vastaan, ironisoida sitä ja niin edelleen. (Mts. 101–102; ks. myös Pietikäinen & Mäntynen 2009: 116–117.) Nykyään vallalla olevan käsityksen mukaan kirjailija (tai muu kirjoittaja) nähdään sosiaalisesti ja kulttuurisesti määräytyneenä, mutta myös näitä todellisuuksia määräävänä subjektina, ja tekstien viittaamista toisiin teksteihin voidaan pitää keskusteluna kirjallisuuden konventioiden sekä kirjallisuuden ulkopuolisen todellisuuden kanssa (Saariluoma 1998: 10–11).

Yksi tunnetuimpia intertekstuaalisuuteen perehtyneitä tutkijoita on Gérard Genette, jonka näkemyksiä ovat hyödyntäneet lukuisat tutkijat. Genetten ajatuksia intertekstuaalisuuden eri muodoista (esim. 1982) on esitelty suomeksi esimerkiksi Pirjo Lyytikäinen (1991: 146, 155), jonka mukaan Genette käyttää kaikista tekstien välille yhteyksiä luovista suhteista yläkäsitettä *transtekstuaalisuus*. Tämän Genette jakaa alakategorioihin sen mukaan, millaisia yhteyksiä ne tekstien välille luovat. Genette pitää itse asiassa *intertekstuaalisuutta* yhtenä *transtekstuaalisuuden* alakategoriana ja viittaa sillä ainoastaan jonkin tekstin aktuaaliseen läsnäoloon toisessa tekstissä, jolloin se rajautuu tarkoittamaan lähinnä sitaatteja, alluusiota ja plagiaatteja. Muita *transtekstuaalisuuden* alakategorioita Genetten mukaan ovat *para-*

*tekstuaalisuus* eli tekstin suhde sen ymmärtämistä sääteleviin aputeksteihin (esim. otsikot, esipuheet ym.), *metatekstuaalisuus* eli tekstin ja sitä kommentoivan toisen tekstin suhde (esimerkiksi kaunokirjallinen kritiikki), *hypertekstuaalisuus* eli tekstin ja sitä edeltävän *hypotekstin* (= teksti tai genre, johon toinen teksti, *hyperteksti*, perustuu sitä muunnellen, kehittellen tai laajentaen esim. parodioiksi tai jatko-osiksi) suhde, sekä *arkkitekstuaalisuus*, jolla viitataan tekstin välillisiin suhteisiin toisiin teksteihin ja diskurssityyppeihin sekä lajimallien, kerrontamallien ja vastaavien abstraktioiden kautta syntyviin suhteisiin. (Mts. 146, 155; Heikkinen ym. 2012a: 103–104.) Marja-Leena Hakkarainen (1998: 150) puolestaan sanoo Genetten puhuvan jopa *toisen asteen kirjallisuudesta*, jolla tämä tarkoittaa sitä, että tekstit saavat alkunsa toisista teksteistä ja että tutkimuksen kohteenakaan ei tule olla itse teksti vaan nimenomaan sen suhde toisiin teksteihin. Tässä tutkimuksessa erityisen hyödyllisiä ovat hypertekstuaalisuuteen kuuluvat edellä mainitut käsitteet *hypoteksti* ja *hyperteksti* (ks. luku 5.1.3: esimerkiksi *Raamatun* luomiskertomusta muunteleva kappale *Seitsemän päivää*, 2008).

Heikkinen, Lauerma ja Tiililä (2012a: 102) esittävät, että intertekstuaalisuuden tarkastelussa voidaan nähdä kaksi päälinjaa: tekstejä ihmisten välisenä vuorovaikutuksena korostava tutkimus ja kielellisistä tuotoksista eli teksteistä lähtevä tutkimus. Jos tätä verrataan Bahtinin dialogiseen kielikäsitteeseen, jossa kieli nähdään aina ensisijaisesti nimenomaan sosiaalisen vuorovaikutuksen välineenä ja erottamattomana osana sosiaalista toimintaa, voidaan kysyä, ovatko nämä kaksi tutkimusnäkökulmaa ainakaan täysin edes erotettavissa toisistaan – ja onko puhtaan tekstilähtöinen tutkimus edes mahdollista (vrt. Bahtin 1986: 68, 84; myös Lähteenmäki 2002: 188). Tämä tutkimus tarkastelee tekstien välisiä suhteita teksteistä ja niiden välisistä suhteista käsin, mutta tekstien – tai bahtinilaisittain lausumien – dialoginen olemus ja kontekstuaalisuus pidetään tarkastelussa tiiviisti mukana.

Anna Solinin (2006: 72) mukaan taas intertekstuaalisuuden tarkastelu kielen- ja kirjallisuudentutkimuksessa on jakautunut kahteen näkökulmaan hieman toisella tapaa: yhtäältä on tutkittu toisten tekstien esiintuomisen ja merkitsemisen tapoja ja toisaalta tarkasteltu sitä, miten tekstit ja niiden tulkinnat nojaavat yhteisön konventioihin. Tämän perusteella onkin usein tapana jakaa tekstissä havaittu intertekstuaalisuus kahteen päätyyppiin, joista eri tutkijat ovat käyttäneet erilaisia nimityksiä. Tässä tutkimuksessa näistä kahdesta intertekstuaalisten viittausten tyypistä puhutaan Norman Faircloughin (1992: 85) tapaan *avoimena* eli *näkyvänä* ja *perustavana* eli *konstituoivana* intertekstuaalisuutena eli *interdiskursiivisuutena* (ks. myös Solin 2006: 74). Avoin eli näkyvä intertekstuaalisuus tarkoittaa toisten, nimen tai muun tunnisteiden avulla yksilöityjen tekstien eksplisiittistä läsnäoloa tekstissä: teksti näkyy toisessa tekstissä selvästi merkittynä esimerkiksi lähdeviitteenä tai lainausmerkeillä osoitettu-

na. Tällaisen intertekstuaalisuuden tyypillisiä ilmenenemismuotoja ovat *sitaatti* ja *referaatti*, joista sitaatilla tarkoitetaan yleensä sanasanaista lainaamista ja referaatilla toisen tuottaman tekstin sisällön epäsuoraa selostamista. Selvien sitaattien ja referaattien lisäksi teksteistä voi löytää sellaisiakin avoimen intertekstuaalisuuden muotoja, joiden avoimuus voi olla kyseenalaista. Näissä tapauksissa oman ja vieraan puheen rajaa ei ole merkitty tekstipintaan. Tällöin myös tekstien kosketuskohtien tunnistaminen käy vaikeammaksi ja on enemmän vastaanottajan edeltävien tietojen ja miellelyhtymien varassa. Kaunokirjallisissa tekstilajeissa lähdetietojen merkitseminen onkin melko poikkeuksellista, mikä jättää näiden yhteyksien huomaamisen paljolti lukijan vastuulle. (Fairclough 1992: 85, 104; ks. myös Heikkinen ym. 2012a: 106–107.) Näin on myös laululyriikan kohdalla (ks. Lahtinen & Lehtimäki 2006: 25), niin tässäkin tutkimuksessa.

Tästä "häilyvästä" avoimesta intertekstuaalisuudesta on siis kuitenkin vielä syytä erottaa perustava eli konstituiva intertekstuaalisuus eli *interdiskursiivisuus*, jolla viitataan siihen, mikä on tekstin suhde esimerkiksi tekstilajeihin, kielenkäytön alueisiin, tyyliin ja diskursseihin (Solin 2006: 74). Interdiskursiivisuudella tarkoitetaan siis sitä, että tekstiin lainataan toisten tekstilajien tai diskurssien tyypillisiä piirteitä. Solinin (2006: 75) mukaan funktionaalista ja sosiaalisesta näkökulmasta tarkasteltuna tekstilajit eli genret ovat yhteisöissä tarjolla olevia "resursseja", joihin kielenkäyttäjät kieltä käyttäessään tukeutuvat. Genret eivät kuitenkaan ole muuttumattomia, vaan genrekonventiot ja genrejen väliset rajat ovat dynaamisia ja usein häilyviä (ks. luku 2.1). Solin (mp.) huomauttaakin, että genreihin liittyvät konventiot voivat konventioiden vakaudesta riippuen sekä mahdollistaa että rajoittaa ilmaisua. Näitä yhteisön genreresursseja ja niiden käyttöä voidaan tarkastella yhtenä interdiskursiivisuuden muotona.

Kuitenkin esimerkiksi yksittäisiä lainauksia laajemmin toisiin teksteihin viittavien *alluusioiden* voidaan useissa tapauksissa nähdä sijoittuvan ikään kuin avoimen ja perustavan intertekstuaalisuuden välimaastoon, koska ne eivät lainaa lähdeään suoraan, mutta toisaalta eivät välttämättä myöskään kohdistu vain esimerkiksi jollekin lajityypille ominaisiin piirteisiin. Tyypillisiä ovat esimerkiksi johonkin *Raamatun* kertomukseen perustuvat alluusiot, joissa hyödynnetään lähdetekstin asetelmaa (esimerkiksi henkilösuhteita, tapahtumia, opetusta) ja esitetään sen avulla jokin uusi kertomus. Varsinkin kaunokirjallisuudessa sitaatti ja alluusio voidaankin käsittää enemmän jatkumona kuin tarkasti määriteltävinä, toisistaan poikkeavina tapoina viitata toisiin teksteihin – sitaateiksi laskettavat lainauksetkaan eivät välttämättä aina ole sitaatin perusmääritelmän mukaisesti sanatarkkoja. (Heikkinen ym. 2012b: 258; laululyriikan alluusioista ks. Salo 2014: 127.)

Mitä levinneempi ja kuuluisampi teos on kyseessä, sitä enemmän siitä on löydettävissä jälkiä muissa teksteissä, eikä näitä jälkiä ole useinkaan merkitty selvästi viittauksiksi toiseen tekstiin. Esimerkiksi jo edellä mainitun *Raamatun* asema on länsimaisessa kulttuurissa niin perustavanlaatuinen, että erilaisia viittauksia siihen löytyy hyvin monenlaisista teksteistä ja tekstilajeista – harvoin tulee ajatelleeksi, että jopa arkipuheemme useat ilmaukset ovat lähtöisin *Raamatusta* (ks. luku 5.1). *Raamattuun* perustuvia kokonaisia *allegorioita* eli symbolijoukkoihin perustuvia vertauskuvallisia esityksiä on kirjoitettu varsin mittava joukko, suppeammista viittauksista puhumattakaan. (Kantola 2003: 276; Heikkinen ym. 2012b: 257.) Raja avoimen ja perustavan intertekstuaalisuuden välillä ei siis etenkään kaunokirjallisuudessa olekaan niin selvä ja yksiselitteinen kuin aluksi saattaa vaikuttaa. (Heikkinen ym. 2012a: 106–108.)

Moni tekstintutkija pitää intertekstuaalisuuden tarkastelussa olennaisena kysymyksenä sitä, mitkä asiat motivoivat intertekstuaalisia valintoja. Miksi yksi teksti on läsnä toisessa tekstissä? Millaisia ja kenen tekstejä tai tekstin osia omaan tekstiin otetaan ja miten niitä käytetään? Kenen ja mitä tekstejä ei lainata? Millaisia suhteita teksteillä on aiempiin ja tuleviin teksteihin? Huomiota on syytä myös kiinnittää siihen, että toisiin teksteihin viittaaminen on joissain tekstilajeissa yleisempää ja runsaampaa kuin toisissa, joten tekstien välisiä yhteyksiä voidaan tarkastella myös tekstilajipiirteenä, mitä tässäkin tutkimuksessa jossain määrin sivutaan. Voi olla olennaista kysyä sitäkin, onko uudella tekstillä sama temaattinen sisältö kuin lähdetekstillä tai onko lähdeteksti tuonut uuteen tekstiin mukanaan esimerkiksi oman lajinsa mukaisia rakenteita. (Heikkinen ym. 2012a: 108–109; Heikkinen ym. 2012b: 255–256.) Aiheelliseksi saattaa tulla myös kysymys viittausten intentionaalisuudesta: ovatko tekstin intertekstuaaliset suhteet lukijan, tekijän vai molempien tiedossa, ja onko tekijän tarkoitus, että lukija tunnistaisi ne (Parry 1998: 83–84)? Jotkut tutkijat tosin ovat sitä mieltä, että kiinnostavaa ei olekaan tekstin tuottajan intentio: vain lukijan havainto tekstissä läsnä olevasta toisesta tekstistä on se, millä on merkitystä, ei sillä, kuinka tietoisesti tai miksi jotakin tekstiä on lainattu. Kiinnostavaa tämän näkemyksen mukaan on lähinnä se, miten tekstit muodostavat yhdessä uusia merkityksiä. (Makkonen 1991: 16.) Tässä tutkimuksessa osittaisena lähtökohtana on kuitenkin vastaanottajan tulkinnan lisäksi kirjoittajan intentionaalisuus eli tietoinen ja tunnistettavaksi tarkoitettu viittaaminen muihin teksteihin. Tämä on perusteltua siksi, että tutkimus keskittyy avoimiin viittauksiin, joiden voidaan olettaa olevan kirjoittajan tietoisesti tekstiinsä sijoittamia.

Vaikka siis jokainen teksti on Bahtinilta peräisin olevan laajimman määritelmän mukaisesti periaatteessa käsitettävissä osaksi loputonta tekstijoukkoa ja sieltä saatuja vaikut-

teita, käytännössä tulkinnassa olennaista on löytää ja tulkita tekstistä osoitettavissa ja perusteltavissa oleva intertekstuaalisuus (Pietiläinen 1998: 128). Näkökulmasta sitten riippuu, korostetaanko selvemmin näkyviä, avoimia tai jopa selkeästi nimettyjä viittauksia, kuten tässä tutkimuksessa, vai enemmän lukijan tulkinnan varaan rakentuvia yhteyksiä.

Toisaalta tekstien merkitystä tarkasteltaessa on tärkeää ottaa huomioon sekin, että tekstin merkitys riippuu paljon siitä, miten lukija käsittää kirjallisen kompetenssinsa avulla tekstin sisältämät rakenteet ja käytänteet (Alanko, O. 2003: 222). Yhtenä perustavana lähtökohtana tulkinnalle voidaan pitää tekstin osien keskinäisten suhteiden ymmärtämistä, jolloin intertekstuaalisten viittausten havaitseminenkin on olennainen osa tulkintaa (Mikkonen 2003: 72–73). Norman Fairclough (1992: 134) painottaa, että tulkitsija – samoin kuin tekstin tuottaja – luo tekstiin koherenssin omista lähtökohdistaan, joten eri tulkitsijoilla koherenssi voi muodostua erilaiseksi. Niinpä etenkin eksplisiittisesti merkitsemättömän intertekstuaalisuuden havaitseminen on paljolti vastaanottajan tietojen ja kompetenssien varassa, mikä on siis usein myös syytä ottaa huomioon tarkasteltaessa tekstien intertekstuaalisia piirteitä. Tähän on myös kiinnostavaa yhdistää edellä esitetyt kysymykset intertekstuaalisten valintojen tekemisestä. Tekstin tuottajan ja tulkitsijan näkökulmat teksteihin voivat olla varsin erilaiset riippuen heidän tarkasteluasemistaan – esimerkiksi sosiaalisesta asemasta, sukupuolesta, iästä, koulustaustaasta – sekä näihin perustuvista ennako-oletuksista (Heikkinen ym. 2012b: 260; Hiidenmaa 2000: 185; ks. myös Fairclough 1992: 134). Tekstin tulkinta onkin aina tekstin, lukijan ja kulttuurin välistä monimutkaista ja dynaamista vuorovaikutusta, jossa tekstien välisen yhteyden tunnistaminen on kuitenkin aina viime kädessä kiinni tekstin vastaanottajasta (Varis 2009: 127).

Tulkintojen ja havaintojen subjektiivisuus ja yhteys vastaanottajan tarkasteluasemaan on syytä muistaa lähtökohtana tähänkin tutkimukseen perehdyttäessä: intertekstuaalisten viittausten löytyminen aineistosta sekä niistä ja niiden käytöstä tehtävät tulkinnat perustuvat niitä tutkivan lukijan – akateemisesti koulutetun, 1970-luvulla syntyneen, koko ikänsä Suomessa asuneen äidinkieleltään suomenkielisen naisen – tarkasteluasemaan. Eri konteksteihin sijoittuva toinen tulkitsija voisi hyvinkin jättää osan tässä havaituista intertekstuaalisista yhteyksistä huomaamatta tai toisaalta huomata sellaisia yhteyksiä, joita tämä tutkimus ei ota huomioon, sekä tehdä toisenlaisia tulkintoja sanoitusten merkityksistä. Intertekstuaalisuuden tutkiminen onkin monella tapaa tekstin taakse katsomista (Fairclough 1992: 103).

### 3.3 Kontekstien tärkeys tulkinnassa

Nykyään lienee itsestään selvää, että tekstit eivät synny ja elä tyhjiössä. Tekstintutkimus tarkastelee autenttisia, todellisuudesta poimittuja tekstejä, jotka ovat peräisin jostain tilanteesta ja käyttöyhteydestä. Näitä tekstin yhteyksiä ympärilleen kutsutaan usein *konteksteiksi* (ks. esim. Pietikäinen & Mäntynen 2009: 30). Konteksteja voi olla hyvin monenlaisia ja monella tavalla määräytyviä ja niitä voidaan tarkastella monesta näkökulmasta: on kirjoittajan konteksti, lukijan konteksti, tekstiin kirjoittuva konteksti, tekstin konkreettinen esiintymisyhteys, kulttuurikonteksti, koko ympäröivä yhteiskunta tai sen tietty osa ja niin edelleen (ks. esim. Shore & Mäntynen 2006: 40). Konteksti onkin monikerroksinen käsite, koska sillä voidaan viitata sängen pieneen osaan ympäröivää todellisuutta, mutta samaan aikaan läsnä on myös suurempia ja limittyneitä konteksteja (Pietikäinen & Mäntynen 2009: 30). Pietikäinen ja Mäntynen (mp.) määrittelevät kontekstin tarkoittavan "kaikkia niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat merkityksen muodostumiseen sekä mahdollistavat ja rajaavat sen käyttämistä ja tulkitsemista".

Vesa Heikkisen (2012: 88–89) mukaan taas kontekstin sanakirjamerkitys on teksti- tai lauseyhteys, mutta sanakirjassakin sille mainitaan myös laajempi käyttötapa, "kulttuurikonteksti". Heikkisen (mp.) mukaan käsitteen määrittelyssä onkin olennaista se, miten käsitteen käyttöyhteydessä määritellään *teksti*. Esimerkiksi Halliday (1978: 108) määrittelee tekstin puhutuksi tai kirjoitetuksi kielellisen vuorovaikutuksen yksiköksi, joka esiintyy jossain toiminnallisessa kontekstissa (erotuksena viitteellisestä kontekstista, kuten sanaluettelosta koostuvasta sanakirjasta). Erityisesti tekstin merkityksen tulkintoja korostavassa tutkimuksessa konteksti(e)n selvittämistä voi Heikkisen (2012: 88–89) näkemyksen mukaan pitää yhtenä tutkimuksen keskeisistä tehtävistä. Tämä näkemys perustuu kriittisestä diskurssianalyysista lähtöisin olevaan *kaksoiskontekstuaalisuudeksi* kutsuttuun ajatukseen, että kaikki teksti on aina kontekstinsa muovaamaa ja samalla kontekstia uudistavaa, joten kontekstin roolia tekstin merkityksen tuottamisessa ei voi sivuuttaa (Heikkinen 2012: 90–91). Per Linell (1998: 144) luonnehtiikin diskurssien ja kontekstien välistä suhdetta eräänlaiseksi kaksisuuntaiseksi riippuvuussuhteeksi: yhtäältä kontekstit ovat osittain diskurssien ja tekstien ulkopuolella, mutta toisaalta diskurssit ja niiden relevantit kontekstit määrittelevät olennaisesti toisiaan. Diskurssit ja niiden kontekstit siis sisällyttävät ja edellyttävät toisiaan. Tästä seuraa, ettei diskurssin tai tekstin osaa voi poistaa yhteydestään ilman, että sen tulkinnat tai tulkintapotentialit muuttuvat (mp.). Kontekstikäsitystä pidetään myös yhtenä formalistisen ja funktionaalisen kielentut-

kimussuuntauksen toisistaan erottavana tekijänä: formalistit näkevät kontekstin nimenomaan kielenulkoisiin seikkoihin liittyvänä, kun taas funktionalistisen näkemyksen mukaan – jota tämäkin tutkimus edustaa – kieltä ei oikeastaan voi kuvata irrallaan kontekstista. (Heikkinen 2012: 90–91.)

Yhdenlainen jaottelu konteksteja tarkasteltaessa on erottaa toisistaan *tekstuaaliset* ja *tekstinulkoiset* kontekstit. Pirjo Hiidenmaa (2000: 180) esittää Jay Lemken (1990: 188–189) jaottelua noudatellen, että tekstuaaliset kontekstit voidaan jakaa kolmeen ryhmään: 1) tekstit, joiden kanssa teksti käsittelee samaa aihepiiriä, 2) tekstit, joiden kanssa teksti on samanlainen ja 3) tekstit, joiden kanssa teksti esiintyy samassa yhteydessä. Tämä jaottelu on hyödyllinen myös rocklyriikkaa analysoitaessa, koska se antaa lisää työvälineitä tekstien ryhmittelyyn: yksittäinen kappale nähdään aina vähintäänkin toisten samalla albumilla julkaistujen kappaleiden yhteydessä, minkä lisäksi sitä voidaan tarkastella esimerkiksi ajallisessa ja aikaan liittyvässä yhteiskunnallisessa kontekstissaan niin julkaisuajankohtanaan kuin jonakin myöhempänäkin ajankohtana. Hiidenmaa (2000: 183) huomauttaakin myös, että kontekstit ovat tekstin tekstuaalisten ja tekstinulkoisten kontekstien välittömän tulkintavaikutuksen lisäksi moniulotteisia siksikin, että ne ovat aikasidonnaisia: tekstin tulkinta voi muuttua paljonkin, jos sitä luetaan esimerkiksi useita vuosia julkaisunsa (ja sen hetkisten kontekstien perusteella tehtyjen tulkintojen) jälkeen. Hiidenmaa (mp.) muistuttaa, että koska teksteillä on aina useita konteksteja, niillä ei voi olla vain yhtä oikeaa tulkintaa, vaan erilaiset kontekstit voivat muokata tulkintaa eri tavoin. Niinpä esimerkiksi Ismo Alangon kappaletta *Nokian takana* (2001; luku 5.3) luettiin eri tavoin 2000-luvun alussa Nokian ollessa matkapuhelinalan markkinajohtaja kuin kymmenen vuotta myöhemmin, jolloin yrityksen asema alalla oli romahtanut ja toimiala myyty kannattamattomana ylikansalliselle Microsoftille. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että mikä tahansa tulkinta kävisi automaattisesti päinsä, vaan tulkinta on kyettävä osoittamaan ja perustelemaan tekstistä tehtyjen havaintojen avulla. (Mts. 183–184.)

Markku Varis (2009: 118) puolestaan puhuu kontekstin yhteydessä tekstien *poettisesta funktiosta*. Tämä tarkoittaa hänen mukaansa sitä, että taiteellisessa viestinnässä ilmauksiin liittyy sisältöjä, jotka ovat niihin sopivia vain ilmenemisyhteydessään. Kontekstin sisäiset vuorovaikutussuhteet antavat siis tekstile sen lopullisen sisällön. Pirkko Muikku-Werner (2009: 89) taas luonnehtii poettisen funktion ydinajatuksen olevan, että tärkeä on nimenomaan sanoman kielentämisen tapa, ei pelkästään viestin sisältö. Rocklyriikan kohdalla tämä liittyy erityisesti arkisten tai kliseisten ilmausten käyttämiseen oivaltavalla, uusia mielleyhtymiä luovalla tavalla (ks. luku 3.5). Varis (2009: 118–119) toteaa sanojen muuttuvan halutunlaiseksi poetiikaksi vasta saadessaan rinnalleen muita merkityksen ilmaisemisen tapo-



ja, kuten sävelen, ihmisäänen tai musiikin. On kuitenkin huomattava, että tämä luonnehdinta ei runouteen viittaavasta käsitteestä huolimatta koske ainoastaan lyriikkaa, vaan laajasti ajateltuna mitä tahansa merkkiä. Varis (mp.) antaa esimerkin punaisen lipun käytöstä: siihen liitettävät merkitykset muuttuvat sen mukaan, käytetäänkö sitä vappukulkueessa, rautatieasemalla vai vaikkapa yleisurheilukentällä. Tähän liittyy läheisesti myös *rekontekstualisoinnin* ajatus: jokin tekstin, diskurssin tai tekstilajin osa "vapautetaan" ja sovitetaan toiseen kontekstiin – toiseen tekstiin, diskurssiin tai tekstilajiin (Linell 1998: 145; ks. myös Heikkinen 2012: 91; Mäntynen & Shore 2014: 741). Anne Mäntynen ja Susanna Shore (2014: 741) kuvaavat rekontekstualisaatiota dynaamiseksi transferenssiksi ja transformaatioksi. He myös erottavat toisistaan *intertekstuaalisen rekontekstualisaation*, jolla viitataan edellä esitettyyn tekstien tai niiden osien "siirtämiseen", ja *interdiskursiivisen rekontekstualisaation*, jolla puolestaan tarkoitetaan abstraktimpien piirteiden tai konventioiden siirtoa tekstien tai genrejen välillä (mts. 742; myös Linell 1998: 146). Linell (1998: 151) huomauttaa, että vuorovaikutustilanteeseen osallistuvien kontekstit ovat yleensä vain osittain samoja, minkä vuoksi tekstien tai niiden osien rekontekstualisointi ei ole yhtä näkyvää kaikille osapuolille. Muun muassa tämän vuoksi myös osallistujien tulkinnat tilanteesta tai tekstistä voivat poiketa toisistaan, mikä näkyy myös rocklyriikan tulkinnassa: kristinuskoa lainkaan tuntemattoman vastaanottajan voi olla vaikea ymmärtää, mitä merkityksiä esimerkiksi Ismo Alangon kappaleesta *Meidän isä* (1990) avautuu kristinuskon läpäisemässä yhteiskunnassa kasvaneelle, valtakirkkoon kuuluvalla vastaanottajalle (ks. luku 5.1.1).

Tämän tutkimuksen aiheeseen sovellettuna voidaan siis esimerkiksi tarkastella sitä, mitä vaikutuksia tekstin merkityksen tulkintaan on viittauksella Isä meidän -rukoukseen, jos se esiintyy laulussa, jossa tekstin minä tapaa itsensä nuorena (*Kahdeksantoista aina*, 2013; luku 5.1.4), tai toisaalta laulussa, jossa pintatasolla kerrotaan tarinaa onnettomasta perheestä – jonka banaali tarina kenties voidaan nähdä vertauskuvana ihmiskunnan maapallolle aiheuttamalle tuholle (*Meidän isä*, 1990; luku 5.1.1). Tosin on syytä muistaa, kuten Linell (1998: 145) huomauttaa, että kysymys ei ole vain jonkin kiinteän merkityksen siirtämisestä yhteydestä toiseen, vaan ensinnäkin rekontekstualisoitu aines muuttuu usein tekstuaalisesti esimerkiksi yksinkertaistamalla, tiivistymällä tai fokusoitumalla uudelleen. Toiseksi kyse ei koskaan ole puhtaasta merkityksen siirtämisestä, vaan usein hyvin monimutkaisestakin merkityspotentiaalin muuntelusta (mp.). Tämä merkityspotentiaalin muuntelu lähdetekstien merkityksistä poikkeavaksi näkyy selvästi Ismo Alangon sanoituksissa, joihin hän on sijoittanut muista teksteistä poimimia aineksia (ks. luku 5).

## 4 POPULAARIKULTTUURI NYKY-YHTEISKUNNASSA

### 4.1 Populaarikulttuurin merkitys identiteettien rakentajana

Populaarikulttuuri on 1900-luvun loppuvuosikymmenistä lähtien noussut jatkuvasti voimakkaammin marginaalista yhä keskeisempään osaan nykyihmisen elämässä. Populaarikulttuurin tekstit ovat olennaisella tavalla näkyviä koko nykyisessä arjessamme, joten sen vuoksi niitä, niiden merkityksiä ja niiden yhteyksiä esimerkiksi muihin teksteihin on myös tärkeää tutkia. Koska käsillä oleva tutkimus tarkastelee yhtä populaarikulttuurin keskeisistä tekstilajeista, esittelen lyhyesti populaarikulttuurin merkityksiä ja populaarikulttuuriin liittyvää tutkimusta.

Kari Kallioniemi ja Hannu Salmi (1995: 17) huomauttavat, että populaarikulttuuriin liittyvät arvot ja kulttuurin ymmärtäminen muuttuvat jatkuvasti, mikä tekee siitä haastavan tutkimuskohteen. Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala (2001: 14) toteavatkin, ettei ole olemassa laajaa yhteisymmärrystä siitä, mitä populaarilla oikeastaan tarkoitetaan, koska määritelmät ovat aina kontekstisidonnaisia ja usein arvolatautuneita.

Sanan *populaari* taustalla on latinan sana *populus*, joka tarkoittaa kansaa, ihmisiä, ja *popularis* puolestaan kansalle kuuluvaa. Riippuu "kansan" määritelmästä, mihin *populaari* siis viittaa; sillä on tilanteesta riippuen tarkoitettu joko sivistyneistöä alempiarvoisia, "tavallisia" ihmisiä tai toisaalta jotakin suosittua tai yleistä. Tämä näkyy usein myös kielessä: populaarikulttuuria edustavissa teoksissa voidaan käyttää yleistajuista, arkista tai jopa alatyylisiä tai "rahvaanomaista" kieltä – puhutaanhan usein myös esimerkiksi tieteen popularisoinnista, millä tarkoitetaan akateemista sivistystä vaativan tieteellisen tekstin tai tiedon muokkaamista yleistajuiseen, helposti ymmärrettävään muotoon. Kaikesta populaariksi tarkoitettua ei kuitenkaan tule suosittua, ja toisaalta pienelle piirille suunnattu teos voikin levitä kansansuosikiksi. (Aho & Kärjä 2007: 11.) Joka tapauksessa määritelmä liittyy lähtökohtaisesti niin eri yhteiskuntaluokkien kuin näiden suosimien tai näille tarkoitettujen kulttuurialojenkin erottamiseen "korkeaan" ja "matalaan". Mikko Lehtosen (1996: 98–99) mukaan "korkean" ja "matalan" suhteista on kiistelty kiivaimmin aina silloin, kun kulttuurin yleisöt ovat laajentuneet. Oman aikansa uutuudet, kuten sanomalehdet, sarjakuva, elokuva, televisio ja tietokone, on yleensä nähty kulttuurisen tuhon tuojina – jotka kuitenkin aina ovat päätyneet osaksi vakiintunutta kulttuuria tullakseen jälleen uusien uutuuksien uhkaamiksi (mp.). Mediakulttuurin laajenemista pidetäänkin edelleen usein uhkana kulttuurilta edellytetylle autenttisuudelle ja esimerkiksi kansalliskulttuurin säilyttämiselle. Mikko Lehtosen (1996: 100) mukaan korkeakulttuurisen taiteen ja populaarikulttuurin alueet eivät kuitenkaan enää viime vuosikymmeni-

nä olekaan olleet erillään, vaan ne ovat sekoittuneet toisiinsa ja arkielämään niin, ettei niitä ole mielekästä yrittää nähdä erillisinä alueina.

Marja Suonisen (2003: 114–115) mukaan määritämme kansallisen kulttuurin kautta sitä, millaisia me suomalaiset olemme. Suonisen (mp.) mukaan kansallinen kulttuuri luo yhtenäisyyttä, tekee ihmisistä "suuren kansallisen perheen". Varsinainen yhtenäisen kansakunnan eli suomalaisuuden rakentamisen projekti alkoi kansallisromanttisella kaudella 1800-luvulla. Taustalla oli halu suojella omaa kulttuuria ulkomaista massakulttuuria vastaan, mutta tuolloin ja vielä myöhemminkin kansallista kulttuuria pyrittiin kuitenkin luomaan sivistyneistöstä ja korkeakulttuurista käsin eikä varsinaista kansankulttuuria nähty riittävän arvokkaana, jotta se olisi sellaisenaan kelvannut kansallisen kulttuurin osatekijäksi – epäsuoremmin siitä kyllä kelpuutettiin aineksia arvokkaan kansallisen kulttuurin luomiseen. Tämä kansankulttuurin väheksyntä alkoi 1960-luvulta alkaen ja erityisesti 1970- ja 1980-luvulla vähitellen murentua populaarikulttuurin alkaessa nostaa päätään. Aluksi arvoa alettiin antaa monille varhaisille populaarikulttuurimme edustajille, kuten Olavi Virralle ja Harmony Sistersille, myöhemmin arvostusta alkoivat saada myös muutamat rockkulttuurin edustajat, kuten Eppu Normaali ja Ismo Alanko, ja sittemmin suomirockin keulakuvia on nähty jopa presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolla. Tämä viimeistään on merkki siitä, että populaarikulttuuri on hyväksytty itsestään selväksi osaksi kansallista kulttuuria. (Suoninen 2003: 114–115; Saaristo 2003a: 12.) Myös Simon Frith (1987: 140–141) puhuu muun muassa populaarimusiikin nationalistisista funktioista; Frithin mukaan populaarimusiikki on tärkeää juuri siksi, että se vastaa kysymyksiimme identiteetistä ja luomme poplaulujen avulla omaa niin kansallista kuin muutakin identiteettiämme.

Hannu Salmi ja Kari Kallioniemi (2000: 8–11) esittävät, että suomalaisen populaarikulttuurin myyttisen "Bermudan kolmion" muodostavat luonnon, maalaisuuden ja nuoren kaupunkilaisuuden luomat jännitteet ja että tätä kolmiyhteyttä tai sen osia hyödynnetään erityisesti suomalaisessa populaarimusiikissa. Salmen ja Kallioniemen (mp.) mukaan myös kotimaisen ja kansainvälisen kulttuurituotannon yhteentörmäys on ollut tärkeä populaarikulttuurin suomalaisuuskäsityksiin ja Suomi-kuvaan vaikuttanut jännite. He kysyvät myös, onko populaarikulttuurin tuotteissa oma suomalaisuuteen liitetty symbolipääomansa, joka poikkeaa "virallisesta" tai korkeakulttuurin sisältämästä symboliikasta. Ismo Alangon tuotannossa Salmen ja Kallioniemen esittämä "Bermudan kolmio" on näkyvissä: Alanko kommentoi useissa kappaleissaan suomalaisen yhteiskunnan ja elämän urbanisoitumista ja sen seurauksia (esimerkiksi kappaleissa *Kun Suomi putos puusta* 1990 ja *Nokian takana* 2001; ks. luku 5.3). Myös Salmen ja Kallioniemen ehdottamaa korkeakulttuurista poikkeavaa suomalaisuuden

symboliikkaa Alanko tuntuu käyttävän perinteisemmän kuvaston ohella esimerkiksi kappaleissa *Tuulipuvun tuolla puolen* (1998; luku 5.2.1) ja *Kun Suomi putos puusta* (1990; luku 5.3). Ensin mainitussa kappaleessa hyödynnetään 1990-lukulaista kuvaa suomalaisista tuulipukukansana ja toisessa muun muassa *Hämäläisen Veijo kääntää kiinalaista pitsaa* – Suomessa kun tuntuu olevan helpompi löytää kiinalainen ravintola tai pizzeria (tai näiden yhdistelmä) kuin perinteistä suomalaista ruokaa tarjoava ravintola. Tällaisia suomalaisuuden symboleja tuskin löytyy Salmen ja Kallioniemen tarkoittamasta "virallisesta" tai korkeakulttuurisesta symboliikasta, joten populaarikulttuuri näyttää luovan ainakin osittain omanlaistaan symboliikkaa kuvastamaan suomalaisuutta.

Marja Suoninen (2003: 116) erottaa populaarikulttuurin ja kansallisen kulttuurin suhteessa kaksi kehityskaarta: toisaalta on nähtävissä populaarikulttuurin legitimoituminen osaksi suomalaista kulttuuria ja toisaalta samaan aikaan populaarikulttuurin vahvistuminen ja leviäminen osana kansallisen kulttuurin asemaa heikentävää globalisaatiokehitystä. Populaarikulttuurin aseman vahvistumisen voi siis nähdä niin kansankulttuurin aseman parantumisena kuin ylikansallisen kulttuuriteollisuuden leviämisenäkin. Perinteisen kansankulttuurin arvostus ja yhdistäminen rock-genreen näkyy Alangon tuotannossa esimerkiksi Ismo Alanko Säätöön kappaleessa *Kirskainen Hyvätyinen* (2000, ks. liite 2), jonka ensimmäinen säkeistö herättelee kalevalaisia mielle yhtymiä toisteisilla säerakenteillaan ja alkusoinnuillaan: *kirskainen hyvätyinen, aatoksen yletyinen / luusaiden lempikoura, lituskaisten lavennuspuu / tuulikuusten tunnustaja, tiilimurskan muhennuspää* —. Toisaalta esimerkiksi edellä mainittu populaarikulttuurin edustajien kutsuminen tasavallan presidentin itsenäisyyspäivävastaanotolle kertoo populaarikulttuurin legitimoitumisesta osaksi arvostettua suomalaista kulttuuria. Myös Suomen yleistä urbanisaatio- ja globalisaatiokehitystä sekä kulttuurin medioitumista Ismo Alanko kommentoi sanoituksissaan: jo vuonna 1983 kappaleessa *Karjalan kunnailta* puhutaan kaupungistumisesta (luku 5.2.2), ja myöhemmissä sanoituksissa, kuten kappaleessa *Kun Suomi putos puusta* (1990), hahmotellaan laajempaa kuvaa suomalaisen kulttuurin kansainvälistymisestä (luku 5.3).

## 4.2 Populaarimusiikin tutkimuksen lähtökohdat

Populaarikulttuurin yksi tärkeä ja nykyään arkemme jokapäiväinen osa-alue on populaarimusiikki. On vaikea kuvitella elävänsä nykypäivän länsimaisessa demokratiassa olematta jollain

tavalla tekemisissä populaarimusiikin kanssa. Tämän vuoksi populaarimusiikkia ja sen merkityksiä on tärkeää tutkia.

Ulf Lindberg (1995: 284) ja Simon Frith (1987: 140–143) tarkastelevat rockia perinteiselle rocktutkimukselle tyypilliseen tapaan sosiologiaa lähestyvistä näkökulmista: heidän kiinnostuksensa kohdistuu siihen, mitä tehtäviä populaarimusiikki ihmisten elämässä täyttää tai mihin tarpeisiin se vastaa. Frith (mp.) on esittänyt populaarimusiikilla olevan kolme perustavanlaatuaista sosiaalista funktiota: 1) se auttaa meitä vastaamaan identiteettiämme koskeviin kysymyksiin ja samalla luomaan identiteettiämme, 2) se toimii välittäjänä yksityisten ja julkisten tunteiden ilmausten välillä eli antaa äänen kuulijan tunteille, ja 3) se nostaa meidät pois arkisesta aikakokemuksestamme esimerkiksi saamalla aikaan ajan pysähtymisen tunteen. Toisena mainitusta funktiosta puhuu myös Ismo Alanko (SuomiPop 2016), joka sanoo laulujen sanoittavan universaaleja suuria tunteita, joihin kuulija pystyy samastumaan. Alangon (mp.) mukaan sanoituksesta tulee sitä yleismaailmallisemmin koskettava ja tunteita sanoittava, mitä yksityisemmistä ja syvemmistä tunteista se on saanut alkunsa.

Kuten muutakin populaarikulttuuria, myös populaarimusiikkia on alettu tutkia akateemisesti huomattavasti korkeakulttuurisia genrejä myöhemmin: vasta 1970-luvulla julkaistiin ensimmäiset populaarimusiikkia koskevat tutkimukset. 1990-luvulta alkaen populaarimusiikin tutkimuksella on ollut yhtymäkohtia esimerkiksi niin sanottuun *uuteen musiikintutkimukseen* (*new musicology*), joka on kiinnostunut muun muassa musiikin sekä historiallisten, sosiaalisten, ideologisten ja kulttuuristen mentaalisten muodostelmien välisistä suhteista. (Aho & Kärjä 2007: 17–18.) Marko Aho (2007: 121–122) tuo esiin myös 1990-luvulla musiikintutkijoiden keskuudessa heränneen kiinnostuksen nähdä kielenkäyttö sosiaalisen todellisuuden rakentajana. Tutkimussuuntausta kutsutaan *kulttuuriseksi musiikintutkimukseksi*, ja sen keskeinen lähtökohta on yleisemminkin ihmistieteissä hallitseva konstruktionistinen paradigma, jonka mukaan ihmisten todellisuus on kielellinen rakennelma. Metodisesti suuntaus hyödyntää diskurssianalyysia, jolloin tutkimuksen mielenkiinto kohdistuu merkitysten kontekstuaaliseen luonteeseen eli siihen, että tekstien merkitys vaihtelee eri yhteyksissä ja tulkitsijasta riippuen. Aho (mp.) huomauttaakin, että toisin kuin eksakteja ja tarkastelijasta riippumattomia mittaustuloksia hakeville luonnontieteille, ihmistieteille – joihin musiikintutkimuskin kuuluu – on yleisestikin tyypillistä tulkinnan epävarmuus. Olennaista on ollut myös nostaa keskiöön tekstien ja vastaanottajien yhteys muihin teksteihin: merkittäviä ovat siis tekstin sidokset niin itsensä ulkopuolisiin konteksteihin kuin tekstissä itsessäänkin oleviin tekijöihin. (Aho 2007: 126–127; ks. myös Shuker 2008 edellä.) Tämä kulttuuri- ja kontekstisidonnaisuutta painottava näkökulma on sängen keskeinen myös tässä tutkimuksessa, jonka pyrki-

myksenä on tarkastella Ismo Alangon rocklyriikan tarjoamia merkityksenantoja ja tulkintoja kuvaamastaan todellisuudesta.

Koska populaarimusiikki liittyy niin moneen elämän osa-alueeseen ja sitä voidaan tarkastella niin monesta eri näkökulmasta, populaarimusiikin tutkijalla on käytössään laaja teoreettinen ja metodologinen tausta-aineisto, johon nojautua. Tämä tutkimus on lähtökohdiltaan kielitieteellistä tekstianalyysia, joka hyödyntää diskurssianalyysin menetelmiä ja lähestyy aineistoa funktionaalista näkökulmasta: miten kieltä – ja erityisesti viittauksia muihin teksteihin – käytetään ja minkälaisia tulkintoja teksteistä tämän myötä syntyy kontekstien asettamissa kehyksissä? Myös populaarikulttuurin ja -musiikin tutkimus tarjoaa tälle tutkimukselle olennaista taustatietoa, koska rocklyriikka tutkimuskohteena sijoittuu vahvasti kielitieteen, kirjallisuudentutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen risteykseen, eikä sitä ole mielekästä tai ehkä edes mahdollista tutkia ainakaan kattavasti vain yhden tutkimusalan kannalta. Siksi tämäkin tutkimus asettuu kielentutkimuksen lisäksi osittain kirjallisuudentutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen alueelle.

### **4.3 Rock-auteur Ismo Alanko**

"Jos suomalaiselle rockmusiikille pitäisi etsiä sen yksittäinen ruumiillistuma, 1970-luvun loppupuolella uransa aloittanut ja edelleen aktiivisesti musiikkia tekevä Ismo Alanko olisi varteenotettava vaihtoehto." (Mäkelä 2000: 212.) 1980-luvulla menestyneiden ja jopa kulttimaineeseen nousseiden yhtyeidensä Hassisen Koneen ja Sielun Veljien jälkeen 1990-luvulla alkaneen soolouransa aikana Alanko on vakiinnuttanut asemansa suomalaiskansallisen rockin huipulla (ks. Mäkelä 2000: 212; Oksanen 2000: 212–213). Arvostettu asema näkyy niin levymyynissä, julkisessa kiinnostuksessa hänen projektejaan ja omaleimaista persoonaansa kohtaan kuin siinäkin, että esimerkiksi vuonna 1998 hänet valittiin musiikkilehti Rumban vuosittaisessa artistiäänestyksessä ensimmäiselle sijalle jo kolmattatoista kertaa peräkkäin (Oksanen 2000: 212–213.) Alangon uralle on alusta asti ollut leimallista jatkuva uudistuminen ja uusien vaikutteiden hakeminen: kaikki hänen kokoonpanonsa ovat olleet sangen omanlaisiaan verrattuna niin toisiinsa kuin muihinkin rockyhtyeisiin tai artisteihin. Se tekee myös hänen suosiostaan erityisen kiinnostavan ilmiön, koska tyypillisesti kuulijat, erityisesti fanit, suhtautuvat usein vähintäänkin ennakkoluuloisesti ja jopa nurjamielisesti artistin liialliseen uudistumiseen (ks. esim. Shuker 2008; Lindberg 1995). Ismo Alanko on onnistunut kääntämään urautumattomuutensa ja uudistumiskykynsä voitokseen, ja hän itse pitääkin juuri vapa-

utta kaikkea tekemistään määrittävänä lähtökohtana: omien sanojensa mukaan hän ryhtyi alun perinkin tekemään rockia juuri siksi, että siinä on niin tekstien kuin musiikinkin suhteen vapaus tehdä mitä haluaa (ks. esim. YLE 2010a).

Janne Mäkelä (2000: 213–214) määrittelee Ismo Alangon *rock-auteuriksi* vedoten Shukerin (esim. 2008: 61–64) esittämään malliin rockin hierarkiasta. Hierarkia rakentuu eri tavalla arvostetuista yhtyeistä ja artisteista, joista hierarkian pohjalla ovat lainakappaleita esittävät cover-yhtyeet ja huipulla auteursit ja rocktähdet. Tähtiasemaan liittyy yleensä laaja julkinen mielenkiinto artistin persoonaa ja hänen yksityiselämäänsä kohtaan, kun taas auteurismi liittyy nimenomaan artistin tuotantoon ja sen arvostukseen. Mäkelä (2000: 213–214) luonnehtii Shukeria (2008: 61–64, 67–71) mukailleen auteurin olevan artisti, joka kaupallisuuden ja rock-instituutioiden yhteydessä työskennellessään kuitenkin ilmaisee omia uniikkeja ja esteettisiä visioitaan – tekijä, joka tuottaa rock-taidetta, laajentaa käsityksiä rockmusiikista ja haastaa kuulijoiden ymmärrystä. Mäkelän (2000: 213–214) mukaan edellytys auteurisimille on, että artistin erityislaatu huomataan niin kriitikkojen kuin kuluttajienkin keskuudessa, joskin auteur-asema on mahdollinen myös ilman suurta kaupallista menestystä.

Mäkelä (2000: 216) toteaa Ismo Alangon täyttävän Shukerin määrittelemät auteurin kriteerit: Alanko sekoittaa musiikillisia genererajoja ja tekee uusia aluevaltauksia, esittää itse tekemäänsä originaalimateriaalia, tuotantoprosessit ovat hänen omassa hallinnassaan ja hän on uskollinen omille musiikillisille visioilleen. Lisäksi auteurismiin yhdistetään tavallisesti pitkä ura tai ainakin korkea profiili lyhyemmän uran aikana, ja myös tämä kriteeri täyttyy kiistatta Alangon kohta 40-vuotisen uran kohdalla. Alangon tapauksessa Mäkelä (mp.) pitää yhtenä tärkeänä auteurismin osana myös tämän suhdetta mielikuvaan suomalaisuudesta. Alangon laajasta tuotannosta löytyykin kosolti suomalaisen elämäntavan, arvomaailman, yhteiskunnan ja kulttuurin kommentointia – usein kriittiseen sävyyn, mutta myös vaalimisen arvoisia piirteitä esiin nostaen. (Mäkelä 2000: 216–218, 225–226; esimerkkejä luvussa 5.) Alanko itse on todennut, ettei pyri esittämään suoria mielipiteitä tai kannanottoja, vaan maalamaan musiikillaan kuvia todellisuudesta ja itseään kiinnostavista asioista sellaisena kuin hän itse ne kokee ja näkee – kuulijan osaksi jää tehdä haluamansa johtopäätökset (YLE 2007, YLE 2010a).

## 5 AVOIMET INTERTEKSTUAALISET VIITTAUKSET ISMO ALANGON TUOTANNOSSA

Kuten luvussa 4.3 totesin, Ismo Alanko on yksi Suomen arvostetuimmista ja monipuolisimmista lauluntekijöistä. Hänen sanoituksistaan löytyy nopeallakin silmäyksellä myös useita viittauksia muihin teksteihin. Tässä luvussa tarkastelen näitä viittauksia ja mitä niillä teksteissä tehdään. Lisäksi kiinnitän huomiota teksteissä näkyviin genrepiirteisiin: kuinka stereotyyppisiä rocklyriikan edustajia ne ovat luvuissa 2.2 ja 2.3 esiteltyjen genrepiirteiden valossa?

Taulukoista 2–6 selviää, millaisiin teksteihin milläkin albumilla on viittauksia. *Raamattu* on ainoa yksittäinen teos, johon viitataan niin monessa sanoituksessa, että se on syytä mainita erikseen. Muita kategorioita taulukoissa ovat kaunokirjallisuus sekä lauluntekstit. Taulukoissa esitetyissä lukumäärissä ei kuitenkaan ole mukana kaikkia sanoituksia, joissa puhutaan yksittäisinä mainintoina esimerkiksi *jumalasta*, *jumalan sanasta* tai *luojasta* tai paholaiseen viittaavasta *vihtahoususta* tai *saatanasta*, koska näitä voidaan pitää yleisesti eri uskonnoissa esiintyvinä hahmoina. Sen sijaan maininnat esimerkiksi Jeesuksesta ovat mukana, koska Jeesus on henkilönä nimenomaan kristinuskossa sangen keskeinen.

*Taulukko 2. Viittauksia sisältävien sanoitusten lukumäärä albumeittain Hassisen Koneen tuotannossa.*

ALBUMI	VIITTAUSKOHDE			VIITTAUKSIA SISÄLTÄVIEN SANOITUSTEN KOKONAISMÄÄRÄ
	<i>Raamattu</i>	Kaunokirjallisuus	Laulunteksti	
				Yhteensä
<i>Täältä tullaan Venäjä</i> (1980)	2	0	1	3
<i>Rumat sävelet</i> (1981)	5	0	0	5
<i>Harsoinen teräs</i> (1982)	4	0	0	4
Single	5	1	1	7
Yhteensä	16	1	2	19

Taulukosta 2 selviää, että *Raamattu* on Hassisen Koneen tuotannossa ehdottomasti yleisin viittausten kohde: peräti 16 sanoitusta sisältää jonkinlaisen viittauksen *Raamatun* teksteihin tai ilmaisuvävarastoon. Tämän vuoksi myös *Raamattu*-viittauksia tarkastelemaan esimerkkiaineistoon on poimittu analysoitavaksi useita Hassisen Koneen sanoituksia. Sen sijaan avoimia viittauksia muihin teksteihin sisältyy sanoituksiin vain muutamia; viittauksia voisi luonnehtia lähinnä satunnaisiksi.



Taulukko 3. Viittauksia sisältävien kappaleiden lukumäärä albumeittain Sielun Veljien tuotannossa.

ALBUMI	VIITTAUSKOHDE			VIITTAUKSIA SISÄLTÄVIEN SANOITUSTEN KOKONAISMÄÄRÄ
	Raamattu	Kaunokirjallisuus	Laulunteksti	Yhteensä
<i>Sielun veljet</i> (1983)	2	1	3	6
<i>Lapset</i> ep (1983)	0	0	0	0
<i>Hei soturit</i> (1984)	0	0	0	0
<i>L'amourha</i> (1985)	0	0	0	0
<i>Kuka teki huorin</i> (1986)	3	0	0	3
<i>Suomi-Finland</i> (1988)	1	0	1	2
Single	0	0	1	1
Yhteensä	6	1	5	12

Taulukko 3 osoittaa, että Sielun Veljien tuotannossa avoimien intertekstien käyttö sanoituksissa on merkittävästi vähäisempää kuin Hassisen Koneen tuotannossa. Jonkinlaisen avoimen viittauksen sisältäviä sanoituksia on yhteensäkin vain 12, kun Hassisen Koneella jo yksistään viittauksia *Raamattuun* on tätä useammassa sanoituksessa. *Raamattu* ja lauluntekstit näyttäytyvät Sielun Veljien tuotannossa liki yhtä suosittuina viittauskohteina, kun Hassisen Koneella laulunteksteihin viittaaminen oli huomattavasti vähäisempää. Viittausten suhteellisen vähäisyyden vuoksi Sielun Veljien sanoituksista on poimittu lähempään tarkasteluun vähemmän esimerkkitekstejä kuin Hassisen Koneen tuotannosta.

Taulukko 4. Viittauksia sisältävien kappaleiden lukumäärä albumeittain Ismo Alanko -nimellä julkaistussa tuotannossa.

ALBUMI	VIITTAUSKOHDE			VIITTAUKSIA SISÄLTÄVIEN SANOITUSTEN KOKONAISMÄÄRÄ
	Raamattu	Kaunokirjallisuus	Laulunteksti	Yhteensä
<i>Kun Suomi putos puusta</i> (1990)	2	2	2	6
Jäätyneitä lauluja (1993)	3	1	1	5
Taiteilijaelämää (1995)	1	1	2	4
Irti (1996)	1	0	1	2
Maaailmanlopun sushi-baari (2013)	1	0	0	1
Ismo Kullervo Alanko (2015)	2	0	1	3
Single	1	0	1	2
Yhteensä	11	4	8	23

Taulukosta 4 käy ilmi, että Ismo Alanko -nimellä julkaistu materiaali sisältää hieman enemmän viittauksia (neljä sanoitusta) kaunokirjallisuuteen kuin edellä tarkastellut Hassisen Koneen ja Sielun Veljien tuotannot, joissa kummassakin tällainen viittaus sisältyy vain yhteen sanoitukseen. Viittauksia *Raamattuun* puolestaan on tämän kokoonpanon tuotannossa toiseksi eniten Hassisen Koneen jälkeen (11 sanoitusta). Myös laululyriikka esiintyy kahdeksan sanoituksen viittauskohteena, joten kaiken kaikkiaan avoimia intertekstuaalisia viittauksia on tämän kokoonpanon tuotannossa kaikkein eniten, yhteensä 23:ssa sanoituksessa. Tämän vuoksi niitä on useita myös tarkempaan analyysiin valittujen esimerkkisanoitusten joukossa. Viittaus-ten käyttö jakautuu melko tasaisesti kokoonpanon pitkälle toiminta-ajalle, joskin 1990-luvun alun tuotannossa niitä on hieman enemmän kuin myöhemmissä teksteissä. Erityisesti kaunokirjallisuutta hyödyntävät sanoitukset painottuvat 1990-luvun albumeilla. Tästä syystä analyysiin valittuja esimerkkitekstejä on eniten Alangon 1990-luvun materiaalista.

*Taulukko 5. Viittauksia sisältävien kappaleiden lukumäärä albumeittain Ismo Alanko Säätiön tuotannossa*

ALBUMI	VIITTAUSKOHDE			VIITTAUKSIA SISÄLTÄVIEN SANOKUSTEN KOKONAISMÄÄRÄ
	<i>Raamattu</i>	Kaunokirjallisuus	Laulunteksti	
<i>Pulu</i> (1998)	2	0	2	4
<i>Sisäinen solarium</i> (2000)	1	0	1	2
<i>Hallanvaara</i> (2002)	2	0	2	4
<i>Minä ja pojat</i> (2004)	1	0	2	3
<i>Ruuhkainen taivas</i> (2006)	1	1	3	5
Singlet	0	1	2	3
yhteensä	7	2	12	21

Taulukko 5 puolestaan valottaa avointen intertekstuaalisten viittausten määrää Ismo Alanko Säätiön materiaalissa. Tälläkin kokoonpanolla on vain kaksi viittausta kaunokirjallisuuteen, kun taas *Raamattuun* ja etenkin laululyriikkaan viittaaminen on yleisempää. Laululyriikkaan kohdistuvien viittausten määrä on tällä kokoonpanolla selvästi suurempi (12 sanoitusta) kuin muiden kokoonpanojen tuotannossa sekä suurempi kuin tämän kokoonpanon muihin teksteihin kohdistuvien viittausten määrä. Koska 2000-luvun tuotannossa ei kuitenkaan ole nähtävissä niin selkeitä teemoja kuin vanhemmassa materiaalissa, tarkasteluun on valikoitunut vain kaksi 1990-luvun tuotantoon kuuluvaa laululyriikkaan viittaavaa sanoitusta (ks. tarkemmin luku 5.2).

Taulukko 6. Viittauksia sisältävien kappaleiden lukumäärä albumeittain Ismo Alanko Teholla -nimellä julkaistussa tuotannossa.

ALBUMI	VIITTAUSKOHDE			VIITTAUKSIA SISÄLTÄVIEN SANOITUSTEN KOKONAISMÄÄRÄ
	<i>Raamattu</i>	Kaunokirjallisuus	Laulunteksti	
<i>Blanco Spirituals</i> (2008)	3	0	0	3
<i>Onnellisuus</i> (2010)	0	1	0	1
Singlet	1	0	1	2
Yhteensä	4	1	1	6

Ismo Alanko Teholla on julkaissut vain kaksi albumia, ja avoimet intertekstuaaliset viittaukset ovat näiden albumien sanoituksissa melko vähäisiä: viittaus kaunokirjallisuuteen esiintyy vain yhdessä sanoituksessa, samoin kuin viittaus toiseen lauluntekstiin. *Raamattu* sen sijaan näyttäytyy tässä suppeassa tuotannossa hieman yleisempänä viittauskohteena: tällaisia viittauksia löytyy neljästä sanoituksesta. Viittauksia sisältävien sanoitusten vähäisyydestä huolimatta myös näistä teksteistä on valittu analyysiin esimerkkejä, jotta Alangon kokonaistuotannosta kaikkine kokoonpanoineen saa mahdollisimman kattavan kuvan.

Kuten edellä esitetyistä taulukoista käy ilmi, vaikka *Raamattu* on ryhmittelyn ainoa yksilöity teos, viittauksia siihen on useammassa sanoituksessa kuin viittauksia muiden kategorioiden viittauskohteisiin. Koska *Raamattu* on sanoituksissa selvästi yleisin viittauskohde, tarkastelen näitä viittauksia suhteellisesti enemmän kuin muita viittauksia, yhteensä 12 esimerkkisanoituksen kautta. Voidaan myös olettaa, että suurin osa tekstien vastaanottajista tunnistaa ainakin osan viittauksista *Raamattuun* liittyviksi, koska *Raamatulla* on suomalaisessa yhteiskunnassa sangen merkittävä asema (ks. luku 5.1), ja sen henkilöhahmoihin ja kertomuksiin tutustutaan suomalaisessa peruskoulussa. Peruskoulu- tai lukio-opetuksessa jo tähän asti tehdyillä havainnoilla viittauksia sisältävien sanoitusten lukumäärästä ja viittausten kohteista päästäisiin hyvään alkuun kriittisen lukutaidon harjoittelussa; jo yksistään viittausten lukumäärä herättäisi varmasti keskustelua. Pohdintaa voisi oppilaiden kanssa jo ennen tarkempaa teksteihin perehtymistä jatkaa miettimällä, miksi sanoituksissa on niin paljon viittauksia muihin teksteihin ja mitä tehtäviä niillä mahdollisesti voisi olla.

Toiseksi eniten Ismo Alangon rocklyriikassa on viittauksia muihin laulunteksteihin, ja näitä on siis eniten Ismo Alanko Säätöön tuotannossa. Osassa kappaleista viitataan Alangon omiin teksteihin, osassa muiden tekijöiden ja esittäjien teksteihin. Myös monen nais-

tä viittauksista voidaan olettaa olevan melko monen vastaanottajan löydettävissä, joskin ha-  
jonta on varmasti huomattavasti suurempaa kuin *Raamatun* ollessa kyseessä, koska laululyrii-  
kan käsittely ei kuulu peruskoulun opetussuunnitelman perusteisiin eikä sitä siis useinkaan  
käsitellä koulussa kovinkaan kattavasti. Tämän vuoksi sen kohdalla riippuu enemmän vas-  
taanottajan omista kiinnostuksen kohteista ja konteksteista, minkälaiset laulutekstit ovat hä-  
nelle niin tuttuja, että hän pystyy tunnistamaan viittauksia niihin muussa kuin alkuperäisessä  
yhteydessään. Laululyriikkaan viittaviin sanoituksiin perehdytään luvussa 5.2 kymmenen  
esimerkkisanoituksen kautta.

Vähiten kappaleista löydetystä viittauskategorioista Alangon tuotannossa on  
viittauksia kaunokirjallisiin teoksiin. Tässä ryhmässä viittauksia on huomattavasti vähemmän  
kuin edellisissä, yhteensä vain yhdeksässä sanoituksessa. Kaunokirjallisuuteen viittaavia kap-  
paleita tarkastellaan neljän esimerkkitekstin kautta painottaen eniten viittauksia sisältävää  
Ismo Alanko -nimellä julkaistua materiaalia.

Ennen lähempää perehtymistä yhteyksiin, joita sanoituksissa näkyy muihin teks-  
teihin, on vielä syytä muistuttaa, että tutkimuksen tavoitteena on tuottaa lähinnä peruskoulun  
ja toisen asteen opetuksessa hyödynnettävissä olevaa tietoa. Tämän vuoksi tutkimuskohteena  
ovat vain selvästi näkyvät yhteydet, joiden havaitseminen ei vaadi kovin laajaa *Raamatun*,  
kaunokirjallisuuden tai laululyriikan tuntemusta. On kuitenkin myös huomattava, että yhteyk-  
sien havaitseminen riippuu aina tekstin tarkastelijan konteksteista, joten toinen tarkastelija  
saattaisi hyvinkin löytää teksteistä enemmän, vähemmän tai erilaisia viittauksia kuin ne, joita  
käsittelem tässä. Lisäksi on huomattava, että koska kaikkien viittauksia sisältävän sanoitusten  
tarkempi käsittely on Ismo Alangon tuotannon laajuuden ja siinä esiintyvien viittausten run-  
saan määrän vuoksi pro gradu -tutkielman puitteissa mahdotonta, olen kaikki sanoitukset lä-  
pikäytyäni valinnut niiden joukosta tarkasteltavaksi otoksen esimerkkisanoituksia (26 tekstiä).  
Nämä esimerkkisanoitukset edustavat kattavasti yllä esiteltyjä viittausryhmiä, ja niiden perus-  
teella Alangon tuotannon avoimista intertekstuaalisista viittauksista ja niiden funktiosta sanoi-  
tusten merkitysten rakentajana saa riittävän kokonaiskuvan.

## 5.1 Viittaukset *Raamattuun*

*Raamattu* on siis monen Ismo Alangon sanoituksen interteksti. Raamatun ja sen laajemman  
kontekstin kristinuskon merkitys on huomattava suomalaisessa yhteiskunnassa, jossa lähes  
kolme neljäsosaa väestöstä on valtakirkon eli Suomen evankelis-luterilaisen kirkon jäseniä

(EVL 2016a). *Raamattu* on vaikuttanut tarjoamansa sanaston, kielikuvien ja kertomusten lisäksi koko kulttuurimme syvärakenteisiin, kuten käsitteisiin, ajatteluun, myytteihin ja arkkityyppeihin meidän itsemme sitä tiedostamatta (Sihvo & Nummi 2002: 7). Torsti Lehtisen (2003: 8) mukaan *Raamatun* mytologia ja antiikin filosofia kannattelevat koko länsimaista kulttuuria, ja sen myötä kristillisyyttä läpäisee arkemme huomaamatta: kristillinen tausta näkyy niin nimistöissä, valtioiden lipuissa kuin sairaanhoitoa symboloivassa punaisessa ristissäkin. Kristilliset ja uskonnolliset teemat ovat yleisiä myös monenlaisessa kaunokirjallisuudessa: lukuisat suomalaisetkin kirjoittajat kanonisoidusta kansalliskirjallisuudesta rocklyriikkaan – jonka asema osana kaunokirjallisuutta on tosin kiistanalainen, ks. luku 2.2 – ovat käyttäneet teoksissaan kristinuskosta lähtöisin olevia elementtejä (Lehtinen 2003: 9–11). Hannes Sihvo (2002: 10) luonnehtii *Raamattua* taideteokseksi, joka on samalla myös peruselementti ja traditiopohja ajattelulle, taiteelle, maailmankuvulle ja luovalle mielikuvitukselle.

*Raamatun* kertomusten, opetusten, vertausten ja sanaston voi siis olettaa olevan jossain määrin tuttuja valtaosalle väestöstä. Koska *Raamattu*-yhteyksiä on niin suuressa määrässä Alangon sanoituksia, jokaista tekstiä ei ole tässä mahdollista analysoida erikseen. Käytyäni tuotannon kaikki 268 kappaletta läpi poimin sieltä kaikki sanoitukset, joissa olen havainnut avoimia viittauksia. Näiden sanoitusten lukumäärät näkyvät edellä taulukoissa 2–6. Tämän jälkeen olen valinnut viittauksia sisältävien sanoitusten joukosta otoksen, joka tarjoaa edustavan kuvan eri kokoonpanojen ja aikakausien sanoituksissa ilmenevistä tavoista viitata *Raamattuun*. Näitä esimerkkisanoituksia käsitelen luvussa 5.1. Esimerkkitekstejä on eniten Hassisen Koneen tuotannosta, koska siinä viittauksia on sekä lukumääräisesti että suhteellisesti selvästi eniten, mutta myös kaikkien muiden kokoonpanojen sanoitukset ovat otoksessa edustettuina. Taulukossa 7 näkyvät *Raamattu*-viittauksen sisältävien kappaleiden lukumäärät eri kokoonpanojen tuotannossa sekä prosentin tarkkuudella niiden suhteellinen osuus kokoonpanojen kokonaiskappalemäärästä.

*Taulukko 7. Raamattu-viittausten lukumäärät eri kokoonpanojen tuotannossa.*

KOKOONPANO	VIITTAUKSEN SISÄLTÄVÄT SANOITUKSET / KAPPALEIDEN KOKONAISMÄÄRÄ	VIITTAUKSIA SISÄLTÄVIEN SANOITUSTEN OSUUS KAPPALEISTA
Hassisen Kone	16 / 45	35 %
Sielun Veljet	6 / 64	9 %
Ismo Alanko	11 / 69	16 %
Ismo Alanko Säätio	7 / 67	10 %
Ismo Alanko Teholla	3 / 23	13 %
Yhteensä	44 / 268	16 %

Taulukosta 7 käy siis varsin selvästi ilmi, että Hassisen Koneen tuotannossa *Raamattu* tai siihen liittyvä kristillinen ilmaisuvarasto on mukana varsin huomattavassa osassa sanoituksia. Jos mukaan otettaisiin vain yksittäistä nimeä (esim. *Jesus*) laajemmat viittaukset, osuudet olisivat toki pienempiä. Laajempia kuin tällaisia yhden erisnimen sisältäviä viittauksia on noin puolessa viittauksen sisältävistä eli 24:ssä kappaleessa, ja suurin osa analysoitavista esimerkkisanoituksista on valittu laajemman viittauksen sisältävien kappaleiden joukosta. Seuraavaksi tarkastelen viittauksia ja niiden luomia merkityksiä 12:ssä esimerkkikappaleessa. Viittauksia sekä muita analysoituja kielenaineiksia sisältävät kohdat sanoituksissa on lihavoitu kaikissa esimerkkisanoituksissa.

### 5.1.1 Yhteiskuntakriittisiä merkityksiä luovat tekstit

Merkittävän määrän *Raamattu*-viittauksia käyttävä Hassisen Kone oli melko lyhytikäinen yhtye: se perustettiin vuonna 1978 ja se hajosi vuonna 1982 (Bruun ym. 1998: 295, 345). Kolmena peräkkäisenä vuotena julkaistuilla kolmella levyllään se edusti musiikillisesti niin punkia, niin kutsuttua uutta aaltoa kuin progeakin (Bruun ym. 1998: 295–296, 345), joten sitä ei voi yksiselitteisesti lokeroida vain yhden musiikillisen genren edustajaksi. Musiikillisten genrepiirteiden moninaisuutta en käy kuitenkaan tarkastelemaan tarkemmin, vaan keskityn sanoituksiin ja niiden synnyttämiin merkityksiin kappaleissa.

*Reippaina käymme rekkain alle*

**Rekat ovat tulleet tänne meille  
jeesuksiksi kaikille teille**  
ja nuo **vapahtajat** uhkuvat  
tuhoa varmaa  
kun alla kuolemaa huutaa  
asfaltti harmaa  
ihmiset on aina **uskoneet herraa**  
**ei minua, ei itseään, ei järkee eikä perraa**  
ja **kun mainosmies lyö herran suuhun sanat**  
niin **häntä uskoo kristityt ja pakanat**

**jumalainen sana** kiirii kaikkialle:  
"ryömikää riemuiten raukat  
ylös, ulos ja rekkain alle"

reippaina käymme rekkain alle  
kun se tuntuu niin ihanalle  
hyvästit jätämme maailmalle  
reippaina käymme rekkain alle

lopulta mainostettu päivä koittaa  
**tänään jumalan tahto voittaa**  
kaikki kansa käy teiden varsiin  
vain yhtiön johto pakenee marsiin  
kansaa harsii suruhuntuja  
ilmassa lopullisen rakkauden tuntuja  
juo marsissa johtokunta pullon pohjaan  
kohta scania-vabis koko maailmaa ohjaa

**jumalainen sana** kiirii kaikkialle:  
"ryömikää riemuiten raukat  
ylös, ulos ja rekkain alle"

reippaina käymme rekkain alle  
kun se tuntuu niin ihanalle  
hyvästit jätämme maailmalle  
reippaina käymme rekkain alle

*Täältä tullaan Venäjä* (1980)

*Esimerkki 1. Reippaina käymme rekkain alle.*

Esimerkkikappaleessa 1 *Reippaina käymme rekkain alle* (1980) ei viitata mihinkään tiettyyn *Raamatun* kohtaan, vaan käytetään sen tunnetuinta henkilöä, Jeesusta, johon viitataan pikemminkin yleisnimenä tai lajina kuin tiettyinä henkilöinä ("— ovat tulleet tänne meille jeesuksiksi kaikille teille —"). Rekoista puhutaan *jeesuksina* ja *vapahtajina*, jotka tuovat mukanaan herrojen kansalle tarjoaman varman tuhon. Ihmisten sanotaan uskovan *herraa* (toisin kuin esimerkiksi tekstin minäpuhujaa tai itseään), jolla voidaan toki tarkoittaa jotakin suurempaa voimaa eli Jumalaa, mutta myös yhteiskunnassa määräävässä asemassa olevia ihmisiä – joiden todelliset pyrkimykset voidaan piilottaa jonkin ylevältä kuulostavan tavoitteen alle. Ja koska kyseessä on *jumalainen sana*, tekstin ihmiset tottelevat sokeasti, kun tämä sana kehottaa heitä "käymään rekkain alle". Kristinuskon ilmaisuvarastoon voidaan tyyllisesti nähdä liittyvän myös sanasta *rekka* muodostettu vanhahtava monikon genetiivimuoto *rekkain*, joka tukee mielikuvaa kansan reippaasta tai jopa ylevöitetystä käymisestä rekkojen alle, kun herra jumalaisella sanallaan kehottaa näin tekemään.

Sanoituksessa näkyy rocklyriikan tyypillisiä genrepieriteitä (ks. esim. Lahtinen & Lehtimäki 2006: 26, 28): säkeistöjen ja kertosäkeen vuorottelusta muodostuva rakenne, toisto (etenkin kertosäkeessä, jossa toistuu myös kappaleen nimi *reippaina käymme rekkain alle*), entuudestaan yhteensopimattomien ilmausten tai käsitteiden yhdistäminen (*rekat ovat tulleet tänne meille / jeesuksiksi kaikille teille; mainosmies lyö herran suuhun sanat*) sekä lähes orjallinen riittäminen (*herraa – perraa*, jossa erisnimestä Pera käytetään murteelliselta kuulostavaa partitiivimuotoa, jotta se muodostaisi täydellisen loppusoinnun sanan *herraa* kanssa).

Teksti ei kommentoi *Raamattua* tai sen esittämiä kertomuksia tai ajatuksia siinänsä, vaan sitä länsimaisen, kristinuskon läpätunkeman yhteiskunnan jäseniinsä iskostamaa toimintamallia, joka opettaa ja totuttaa toimimaan niin kuin käsketään kyseenalaistamatta toiminnan mielekkyyttä. Tekstiä voikin lukea kritiikkinä sokeaa (uskonnollisen, poliittisen tai muun esivallan) tottelemista kohtaan: jos ei vaivaudu tai kykene ajattelemaan itse, voi päätyä marssimaan vaikka rekan alle, jos idea siitä myydään riittävän hyvin.

Samantapaisia merkityksiä voi löytää esimerkkikappaleesta 2 *Jeesus tulee* (1981), jossa *Raamatun* keskushenkilö *Jeesus* mainitaan jo nimessä. Nimi viittaa varmasti ainakin 1970-luvulta alkaen helluntailaisten lyhtypylväisiin kiinnittämiin "Jeesus tulee pian – oletko valmis?" -julisteisiin, mutta myös *Raamattuun* ja kristinuskoon muutenkin.

*Jeesus tulee*

**jeesus tulee, oletko valmis?  
viritä virtes, osaatko psalmis?  
jeesus tulee, vaihda jo pukua**

**alahan treenata ulkolukua  
jeesus tulee, tullessaan  
laulaa ilosanomaa:**

**taivaan isä ja poika oy**  
**rakkautta tänään halvalla myy**  
 taivaan isä ja poika oy  
 ratkaisut halvat meiltä löytyy

jeesus tulee, tulee **pian**  
**puhdistaa tahrat ja poistaa lian**  
 tule jeesus, **tässä mä oon**  
 itseni sullonut kukkaraan  
 tule jeesus, tässä on **hintaa**  
 onnea vaadin, en reittä, en **rintaa**

**taivaan isä ja poika oy**  
**rakkautta tänään halvalla myy**  
**taivaan isä ja poika oy**

**ratkaisut halvat meiltä löytyy**

jeesus tulee, tulee kuin ohjus  
**parantaa stressis ja suonikohjus**  
**jeesus tulee päätöksellä**  
**ei tarvitse enää ajatella**  
**jeesus tulee, kenen on vastuu**  
**kun kansa tehtyyn rooliin astuu?**

taivaan isä ja poika oy  
 rakkautta tänään halvalla myy  
 taivaan isä ja poika oy  
 ratkaisut halvat meiltä löytyy

*Rumat sävelet (1981)*

*Esimerkki 2. Jeesus tulee.*

Tämäkin teksti edustaa konventioiltaan sangen tyypillistä rocklyriikkaa: niin tekstin rakenne säkeistöineen, kertosäkeineen ja toistoinen, loppusoinnollisuus (*pian – lian, hintaa – rintaa*) kuin epäodotustenmukaisten käsitteiden yhdistäminenkin (esim. *taivaan isä ja poika oy*) ovat yleisiä piirteitä rocklyriikalle (ks. esim. Lindberg 1995: 98–99; Salo 2014: 42). Tekstissä käytetään myös puhekieltä ja ensimmäistä persoonaa (*tässä mä oon*) sekä puhuttelua (*vaihda jo pukua / alahan treenata ulkolukua*), mitä myös pidetään rocklyriikalle leimallisena (Lindberg 1995: 64–65). Sanoituksessa puhutaan *taivaan isästä ja pojasta*, jotka ovat keskeistä sanastoa muun muassa kristinuskon tärkeimmissä sakramenttiteksteissä, kuten rukouksissa ja uskontunnustuksessa (EVL 2016b). Myös taivaan isän ja pojan tarjoama *rakkaus, ilosanoman laulaminen, virret ja psalmit* ovat suomalaisille tapakristityillekin tuttua kristillistä sanastoa. Sanoitus suhtautuu kuitenkin edellisen esimerkkitekstin tapaan kriittisesti tahdottomaan tottelemiseen, joka jättää annetut arvot ja konventiot kyseenalaistamatta. Tämä käy varsin selväksi esimerkiksi kohdassa *jeesus tulee päätöksellä / ei tarvitse enää ajatella / jeesus tulee, kenen on vastuu / kun kansa tehtyyn rooliin astuu?* Laulussa luvataan Jeesuksen poistavan kaikki ongelmat (*puhdistaa tahrat ja poistaa lian* pesuaineen tapaan sekä *parantaa stressis ja suonikohjus*), ja Raamatun lupaamaa rakkauttakin on tarjolla, kunhan "taivaan isä ja poika oy" saa tästä riittävän korvauksen. Kristinuskon julistamaa armon sanomaa ja kirkon ilmaista toimintaa vasten tulkittuna taivaan isän ja pojan toiminnan luonnehtiminen osakeyhtiöksi – jollaiset yleensä tavoittelevat omistajilleen voittoa – sanoitus rakentaa kriittistä näkökulmaa tarjottuun rakkauteen, jota *taivaan isä ja poika oy myy halvalla* (vrt. kirkon ilmaiseksi ja ilman vastaanottajan omaa ansiota tarjoama *herran Jeesuksen Kristuksen armo, Jumalan rakkaus ja pyhän hengen osallisuus*; 2. Kor. 13).



Tässäkin tekstissä Alanko siis kritisoi ennemminkin rahan valtaa yhteiskunnassa sekä yksilöiden omaa ajattelua ja päätäntävaltaa lamauttavaa ylhäältä päin tulevaa ohjausta kuin kristinuskoa tai *Raamatun* sisältöä sinänsä. Alanko on todennutkin vapauden olevan hänelle itselleen kaikessa tekemisessä tärkeintä (YLE 2010a). Voidaan kenties tulkitakin niin, että Alanko haluaa teksteillään kritisoida nimenomaan yhteiskunnallisia rakenteita ja konventionia, jotka pyrkivät rajoittamaan tai kaventamaan yksilöllistä, vapaata ajattelua.

Myös esimerkkikappaleessa 3 *Eksyneet lampaat* (1982) Alanko kommentoi kriittisesti kilttiä tottelemista ja omille teilleen lähtevien palauttamista yhteiseen ruotuun.

*Eksyneet lampaat*

**Eksynyttä, älä hae eksynyttä  
lammasta metsästä pois**

**kai sä olet joskus kävellyt harhaan  
harhassa löytänyt taivaan  
sit sut haettiin pois**  
todellisuus o-hoi!  
**nyt kyneleet saa kaupungin täyttää  
virta vieköön viisauden**  
huuhtoutukoot muukalaiset  
pois sieluistamme, irti sieluistamme, sieluistamme  
**pois, pois, pois**

eksynyttä, älä hae eksynyttä  
lammasta metsästä pois

**kai sä olet joskus kiivennyt puuhun  
nähty, tuntenut tuoksun  
sit sut haettiin pois**  
maahan taas o-hoi!  
**puista näkee pitemmälle**  
tuuli puita horjuttaa  
**puista näkee syvemmälle**  
**metsään ja metsän taa**  
kaikki puihin kavutkaa  
metsään ja metsän taa

*Harsoinen teräs* (1982)

*Esimerkki 3. Eksyneet lampaat.*

Luukkaan evankeliumissa Jeesus, "hyvä paimen", esittää vertauksen, jossa lampaan omistaja jättää kymmenet muut lampaansa hakeakseen yhden eksyneen lampaan takaisin laumaan (Luuk. 15: 4–7). Alanko puolestaan nostaa esiin eksymisen positiivisia seurauksia: harhaan kävellessä voi löytää taivaan, puusta näkee pitemmälle ja syvemmälle metsään ja metsän taa kuin maasta. Alangon tekstissäkin eksynyt haetaan kristillisen opin mukaisesti pois harharetkiltään, mutta se saa aikaan kaupungin täyttymisen kyynelillä ja toivomuksen, että kyneleet huuhtoisivat pois tällaisen "viisauden". Siksipä tekstissä kielletäänkin hakemasta eksynyttä lammasta metsästä pois ja lopussa kehoitetaan kaikkia kiipeämään puihin – jotta sieltä avautuisi laajempi näköala. Alangon teksti siis sanoo, että toisin kuin *Raamatun* kertomuksessa, totutusta eksyminen ja näköalan laajentaminen olisi kaikille hyväksi. Tämänkään tekstin ei tosin voine katsoa kritisoivan itse *Raamatun* kertomusta, vaan nimenomaan omien ratkaisujen ja uusien asioiden kokeilemisen kieltämistä.

*Eksyneet lampaat* on edellisiä esimerkkejä vähemmän tyypillinen rocklyriikan edustaja: siinä ei ole niin selvää säkeistö-kertosäe -rakennetta eikä epäodotuksenmukaisten ainesten yhdistelyä. Myös loppusointuja käytetään vähemmän, joskin niitä kuitenkin osassa tekstiä on (*pitemmälle – syvemmälle, kavutkaa – metsän taa*). Toistoa tässäkin tekstissä käytetään sekä sana- että rakennetasolla: esimerkiksi sanaa *pois* toistetaan useita kertoja peräkkäin (*pois, pois, pois*); rakennetasolla taas toistuu säkeen alku *kai sä olet joskus* —.

Esimerkki 4, *On jouluyö, nyt laulaa saa* (1981), käyttää jälleen kristinuskon sanastoa *tuomiopäivän pasuunoista joulun lapseen*, ja onpa mukaan poimittu myös kristillistä sanomaa toistavan joululaulun *Joulupuu on rakennettu* (liite 1) säe *kuusen pienet kynttiläiset*, tosin muodossa *kuusen kauniit kynttiläiset*. Tekstin suhtautuminen ihmisten toimintaan on sangen kriittistä.

*On jouluyö, nyt laulaa saa*

**Hän meille antoi elämän**  
sitä ymmärtää ei voi  
**poikansa astui maailmaan**  
**ja tuomion pasuunat soi**  
**myös paratiisin antoi**  
mutta rummut kumisivat  
**kun poika tietä viitto**  
isämme pojan vain huomasivat  
**häntä palvoivat**  
**tien unohtivat**

**on jouluyö ja kunnia**  
**herran ja äiti maan**  
**on jouluyö ja kunnia**  
**olkoon vapahtajan**

jouluyönä hiutaleet lumivalkoiset  
hiljaa leijuu, tähdet loistaa  
**herraa kiittelet**  
**valhe valuu korvistas**  
**ja pyhyys muovinen**  
**sulaa liekkiin helvetin**

**ja rukous rasvainen on valkoinen**  
**se vie sydämen**

on jouluyö ja kunnia  
herran ja äiti maan  
on jouluyö ja kunnia  
olkoon vapahtajan

**kuusen kauniit kynttiläiset**  
**hiljaa lepattaa**  
**jeesuslapsen kasvot luo**  
**kuulasta valoaan**  
tykit sylkee kuolemaa  
jää tuoksu napalmin  
**kun joulun lapsen nimeen kaikuu**  
**käskey majurin**  
on jouluyö ja nyt laulaa saa

on jouluyö ja kunnia  
herran ja äiti maan  
on jouluyö ja kunnia  
olkoon vapahtajan

*On jouluyö, nyt laulaa saa* / *Jouluvappujuhannus* -  
single (1981)

*Esimerkki 4. On jouluyö, nyt laulaa saa.*

Sanoituksen voidaan tulkita suhtautuvan kunnioittavasti kristinuskon sanomaan sinänsä, koska siinä ei kiistetä kristinuskon ydinajatuksista siitä, että *Jumala on antanut ihmisille elämän, lähettänyt poikansa maan päälle ja valmistanut paratiisin ihmisiä varten*. Kertosäkeessä jopa *lauletaan kunniaa herralle, äiti maalle ja vapahtajalle*, joka siis kristinuskos-

sa viittaa Jeesukseen eli Jumalan poikaan. Muutenkin tekstissä on runsaasti kristinuskon keskeistä sanastoa, kuten *tuomion pasuunat, jouluyö, rukous* ja *jeesuslapsi*. Tekstissä esiintyvä *äiti maa* ei tosin kuulu niinkään kristinuskon ytimeen vaan ennemmin monien muiden uskontojen ja uskomusten käsitykseen maaemosta kaiken elollisen synnyttäjänä, jonka vastapuolena monissa näkemyksissä on miespuolinen taivaan jumala. Yhtä kaikki nämä ihmistä suuremmat tahot ovat niitä, joita tekstin mukaan tulisi kunnioittaa. Sen sijaan ihmisiin ja heidän toimintaansa suunnataan jälleen kerran terävää kritiikkiä: ihminen kyllä *kiittelee herraa* ja *palvoo* (tai on palvovinaan) *Jumalan poikaa*, mutta *unohtaa tämän viitoittaman tien* ja kylvää ympärilleen tuhoa ja kuolemaa. Muovinen eli epäaito pyhyys sulaa helvetin liekkiin ja valheellisuus on niin läpätunkevaa, että se valuu korvistakin ulos.

Vaikka Hassisen Konetta onkin luonnehdittu ennemmin suomirockin uuden aallon edustajaksi kuin puhdasveriseksi punk-yhtyeeksi (ks. esim. Bruun ym. 1998: 293; YLE 2008), ja etenkin viimeisellä albumillaan *Harsoinen teräs* (1982) yhtye edustaa jo enemmän progressiivista rockia kuin punkia, sanoitusten (yhteiskunta-)kriittisyys erityisesti kahdella ensimmäisellä albumilla yhdistää sen vahvasti nimenomaan punkin perinteeseen (Shuker 2008: 104–105). Nämä yhteiskuntaan ja ihmisen toimintaan kriittisesti suhtautuvat merkitykset syntyvät useissa yhtyeen kappaleissa Raamattuun ja kristinuskoon kohdistuvien viittausten kautta. Tämä ei ole muutenkaan suomalaisessa kirjallisuuden kentässä tavatonta: esimerkiksi Pentti Haanpää ja Katri Vala ovat hyödyntäneen Raamatun ja kristinuskon sanastoa ja kuvastoa yhteiskuntakriittisissä teksteissään (Koivisto 2002: 171). Tässä suhteessa Ismo Alangon 1980-luvun rocklyriikka näyttää siis asettuvan luontevasti osaksi paitsi yhteiskuntakriittistä diskurssia, myös suomalaista kaunokirjallisuutta.

Yhteiskuntakriittisiä tekstejä löytyy Alangon myöhemmästäkin tuotannosta, mutta näissä kritiikin terävin kärki kohdistuu ihmisen toimintaan yleensä eikä niinkään yhteiskunnan yksilöön kohdistamaan kontrolliin. Tällainen asetelma näkyi jo edellä kappaleessa *On jouluyö, nyt laulaa saa* (1981), ja samaan tapaan ihmisen piittaamattomuutta kritisoi esimerkiksi 5, Ismo Alanko -nimellä julkaistu kappale *Meidän isä* (1990).

*Meidän isä*

**Meidän isä meni taivaaseen  
nyt sieltä sataa leipää  
hän tähdet taivaalle räjäyttää  
puhaltelee elämää  
me lapset ollaan lammaslaumaa  
pahaa ja likaista joukkoa  
isä käskee ja me ryömitään  
polvet ruvella nöyryytään  
kuolemaa ja elämää pelätään**

veljeni, vanhempi iältään  
syntyi kuin sankari sikari suussaan  
kapaloista jo karmea huuto:  
”äiti perkele, imettämään!”

**ja isä hyvä on, mä paha syntinen  
anteeksi anelen**

meidän isä ja meidän äiti  
olivat kerran nuoria  
he saivat lapsia, tuli ongelmia

**sitten isä meni taivaaseen  
ja äiti jäi lasten kanssa yksikseen**  
nyt isovelji hakkaa siskoa ja mua  
se on sekaisin, tahtoo riehua  
sotkee paikat ja särkee kaiken  
äiti voi vain alistua

**meidän äiti on vanha jo  
mutta vielä se synnyttää**  
meidän äiti on toista maata  
minä vanha sen helmoihin  
miehen täytyy rakentaa  
pienää elämää suurempaa  
**äidin rinnoille me rakennetaan  
äidin lanteille me rakennetaan**

**rakennetaan, pojat, rakennetaan  
äiti murtuu, mutta rakennetaan**

isä on hiljaa vintillä  
kun lapsi raiskaa äitinsä  
mä panen pääni pensaaseen  
isovelji mua anukseen  
valtava karju, vastasyntynyt  
nyt jo myynyt äidin ja mut

ja isä hyvä on, mä paha syntinen  
anteeksi anelen

*Kun Suomi putos puusta (1990)*

### *Esimerkki 5. Meidän isä.*

Tekstissä rakennetaan lohdutonta kuvaa perheestä, jossa kellään ei mene hyvin. Siinä esiintyy kristinuskoon liittyviä ilmauksia kuten *meidän isä*, joka yhdistyy helposti *Isä meidän* -rukoukseen: *taivaasta sataa leipää isän mentyä sinne* (vrt. rukouksen kohta "anna meille meidän jokapäiväinen leipämme") ja *isältä anellaan anteeksiäntoa* (vrt. "anna meille meidän syntimme anteeksi"). Myös hyvän isän ja pahan, syntisen "minän" vastakkainasettelu on kristinuskon perusasetelma: *me lapset ollaan lammaislaumaa / paha ja likaista joukkoa / isä käskee ja me ryömitään — isä hyvä on / mä paha syntinen / anteeksi anelen*. Alanko viittaa siis jälleen ihmisiin nöyrinä ja tottelevaisina lampaina, korostaen tällä kertaa lisäksi hyvän isän ja pahojen syntisten lasten suhdetta.

Tekstiä voi lukea Juha-Matti Reinilän (2015: 69–70) tapaan allegoriana ihmisistä, jotka ovat syntyneet jumalallisen isän ja äiti maan liitosta (vrt. edellä esimerkissä 4 *On jouluyö, nyt laulaa saa* taivaalliselle isälle ja äiti maalle laulettu kunnia), mutta jotka eivät osaa toimia niin, että kaikilla olisi hyvä olla. Isä väsyä ja menee taivaaseen (myös ylimpänä talossa sijaitsevaa vinttiä voidaan pitää taivaan vertauskuvana tekstissä), ja on vain hiljaa, kun lapsi raiskaa lasten kanssa yksin jäänyttä äitiään eli aiheuttaa tälle valtavaa kärsimystä. Vanha äiti joutuu edelleen synnyttämään eli tuottamaan lisää, vaikkei jaksaisi, ja jälkeläiset sen kuin rakentavat ja rakentavat, vaikka äiti jo murtuu. Tekstin minä panee päänsä pensaaseen päästä-keen piiloon tai välttyäkseen näkemästä kauheuksia ja anelee anteeksiäntoa isältään. Allegorisesti luettuna sanoitus siis esittää varsin väkevää kritiikkiä ihmisten sekä heikompiin lajitove-reihinsa että maapalloon kohdistamaa tuhoisaa toimintaa kohtaan. (Tekstin allegorisesta tul-kinnasta lisää ks. Reinilä 2015.)

Sanoituksen tunnelma on varsin epämiellyttävä, mihin sisällön lisäksi vaikuttavat valitut ilmaukset: puhutaan *raiskaamisesta* ja *anukseen panemisesta*, ja kapaloista kuuluu *karmea huuto: äiti perkele imettämään!* Vaikka tekstin sisältö on hyvin kriittinen ja muodostaa suorastaan vastenmielisiä kuvia, myös tässä tapauksessa Alangon kritiikki kohdistuu nimenomaan ihmisiin ja heidän toimintaansa eikä kristinuskoon tai *Raamattuun*, josta ilmauksia lainataan. Alangon tuotanto asettuu siis entistä vahvemmin osaksi kristinuskon ilmaisuvärsätoa hyödyntävää ihmis- ja yhteiskuntakriittistä diskurssia, joka oli nähtävissä jo Hassisen Koneen sanoitusten kohdalla.

Myös esimerkissä 6, Ismo Alanko Säätiön kappaleessa *Lihaa ja verta* (1998), kuvataan edellisen esimerkin tapaan maailman tilaa hälyttäväksi. *Luoja* viettää *lepopäivää* kapakassa, mutta hänen lautasellaan on "vain lihaa ja verta, likaista lientä", koska hänen poikansa eli Jeesuksen kaverit ovat "syöneet kaapit tyhjiksi".

*Lihaa ja verta* (1998)

Lihaa ja verta on **luojalla** lautasella  
**lepopäivän kapakassa**, lihaa ja verta  
**poikansa kaverit on syöneet kaapit tyhjiksi**  
vain lihaa ja verta, likaista lientä  
lihaa ja verta

**mä olen keltaista, mä olen vihreää**  
**mä olen sitkeää limaa, joka sylkäistään**  
**päin jumalan luisia kasvoja**  
**päin hätääntyneitä silmiä**  
**ja minä olen sentään vielä jäljellä**  
**mikä häpeä!**

vain lihaa ja verta on luojalla lautasella  
lepopäivän kapakassa, lihaa ja verta

poikansa kaverit on syöneet kaapit tyhjiksi  
vain lihaa ja verta, likaista lientä  
lihaa ja verta

**joka toinen käsi kaivaa kuoppaa**  
**joka toisen jalan alle**  
**joka kolmas suu syö joka toisen leivän**  
**joka neljäs soppa keitetään viimeiseen oljenkor-**  
**teen**  
**joka viides pisara on viimeinen**  
**ja minä olen sentään vielä jäljellä**  
**mikä häpeä!**

*Pulu* (1998)

*Esimerkki 6. Lihaa ja verta.*

Teksti kuvaa maailmaa, jossa Jumalallekaan ei jää oikein mitään jäljelle, kun *joka toinen käsi kaivaa kuoppaa joka toisen jalan alle, joka kolmas suu syö joka toisen leivän, joka neljäs soppa keitetään viimeiseen oljenkorteen ja joka viides pisara on viimeinen*. Tekstin kriittisen sävyn rakentamisessa hyödynnetään siis rocklyriikalle tyypilliseksi mainittua kuluneiden ilmausten käyttöä uudella tavalla (ks. esim. Lindberg 1995: 66–67) ja sanoilla leikittelyä (Lah- tinen & Lehtimäki 2006: 32), kun laajalti tunnettuja sanontoja muunnellaan tilanteen kuvai- lemiseksi. Tekstistä voi tunnistaa ainakin sanonnan *joka toiselle kuoppaa kaivaa, se itse sii- hen lankeaa* sekä kielikuvat *viimeinen oljenkorsi* ja *viimeinen pisara*. *Jumalan kasvoja* puo- lestaan kuvaillaan "luisiksi" ja silmiä "hätääntyneiksi", eli hän ei mitä ilmeisimmin ole tyyty-

väinen "poikansa kaverien" eli ihmisten aiheuttamaan tilanteeseen. Huomiota kiinnittää myös se, että *luojakin* on päätenyt *lepopäivän* viettoon kapakkaan – eikö rauhallisempaa paikkaa lepopaikan viettämiselle ole enää hänellekään tarjolla? Itseen tekstin minä kuvailee *keltaiseksi ja vihreäksi sitkeäksi limaksi*, joka *sylläistään päin Jumalan kasvoja*, ja hän kokee häpeälliseksi olla vielä jäljellä, kun ihmiskunta ja maailma ovat niin huonossa jamassa. Puhujan itsestään käyttämä luonnehdinta asettaa hänet varsin selvästi osaksi kritisoimaansa ihmiskuntaa, joka toimii vahingollisesti. Tätä sanoitusta voidaan siis jälleen lukea ihmisen itsekkääseen toimintaan kohdistuvana kritiikkinä saman tapaan kuin edellä esiteltyjä kappaleita *On jouluyö, nyt laulaa saa* (1981; esimerkki 4) ja *Meidän isä* (1990; esimerkki 5).

### 5.1.2 Yksilönvapautta korostavat tekstit

Yhteiskuntakritiikin lisäksi toinen *Raamattu*-viittauksia sisältävistä kappaleista esiin nouseva teema on yksilön vapaus ajatella ja toimia omalla tavallaan. Tämä näkyy osin jo edelläkin esimerkiksi kappaleessa *Reippaina käymme rekkain alle* (1980; esimerkki 1).

Esimerkki 7, Sielun Veljien kappale *Lammassusi* (1983), muuntelee Matteuksen evankeliumin lammasvertausta, jossa Jeesus sanoo: "Varokaa vääriä profeettoja. He tulevat teidän luoksenne lampaiden vaatteissa, mutta sisältä he ovat raatelevia susia." (Matt. 7:15.)

*Lammassusi*

Mä olen **lammas suden vaatteissa**  
sä voit pyytää mua riisuutumaan  
ja kun susipuvun päältäni kuorin  
**olen valmis lankeemaan**  
**kesyyn**  
**arkaan**  
**lampaaseen**  
joka susipukuun sukeltaa

mä olen lammas suden vaatteissa  
sä voit pyytää mua luopumaan

**vien susipuvun joulupataan**  
**silti kuuluu vielä ulvontaa**  
**lampaan uumenista**  
**susi siellä asustaa**

kuuletko  
kuinka  
suden  
silmit  
murskautuvat  
ja lammas  
sulaa?

*Sielun veljet* (1983)

*Esimerkki 7. Lammassusi.*

Alanko kääntää sanoituksessaan suden ja lampaan roolit ympäri: *Raamatussa* raateleva, kartettava susi – eli kristinuskon näkökulmasta harhaoppia levittävä, väärä profeetta – yrittää lampaan valepuvussa päästä tekemään tuhojaan Jeesuksen seuraajien keskuuteen, mutta Alangon lammassusi onkin *lammas suden vaatteissa*. Tässäkin on siis kysymys myös

tutun sanonnan muuntelusta ja uudenlaisesta käytöstä (vrt. esim. Lindberg 1995: 66–67, Frith 2004: 205): vaikka *Raamatun* tarinaa ei tuntisi tai muistaisi, siitä lähtöisin oleva sanonta sudesta lampaan vaatteissa on kuitenkin kulttuurissamme sangen käytetty ja siksi monille tuttu. Huomionarvoista tässä on se, että vaikka lammas riisuu susipukunsa ja lupaa viedä sen joulupataan – jonka myös voi tulkita liittyvän kristilliseen perinteeseen kuuluvaan hyväntekeväisyystoimintaan: esimerkiksi Pelastusarmeija ja muut kristilliset järjestöt järjestävät yleisesti joulun alla joulupatakeräyksiä vähävaraisille –, niin sen *sisimmästä kuuluu kuitenkin vielä suden ulvontaa*; lammas ei siis pohjimmiltaan olekaan lammas, vaan susi elää sen uumenissa. Tätä voisi tulkita niin, että päällisin puolin kiltin ja nöyrän lampaan piilossa oleva ydin onkin syvällä sisimmässään villi ja itsenäisyyttä kaipaava, ja tekstin lopussa nämä molemmat puolet tuhoutuvat, koska lammas ei saa olla sellainen kuin se oikeasti on: *suden silmät murskautuvat ja lammas sulaa*.

Toisin kuin edellä esitellyissä kappaleissa, Sielun Veljien *Lammassudessa* ei näy selvää kritiikkiä yhteiskunnan ohjausta ja epäitsenäistä tottelemista kohtaan. Sen sijaan vapauden tärkeys näkyy tässäkin Alangon tekstissä: lammassusi tuhoutuu, koska ei vapaasti saa olla kokonaan sellainen kuin on – mikä tosin voi olla seurausta yhteiskunnan asettamista vaatimuksista ja yrityksestä noudattaa niitä. Kiinnostavaa tekstissä on myös puheen kohdistaminen "sinulle": *sä voit pyytää mua riisuutumaan ja kuuletko kuinka suden silmät murskautuvat ---*. Teksti ei selitä, mihin se asemoi puheen kohteen. Onko tekstin "sinä" se kesy, arka lammas, johon lammassusi on valmis lankeamaan, ja joka jää kesyyttään ja kiltteyttään eloon ristiriitaisen lammassuden tuhoutuessa? Toisaalta "sinua" ei ole edes välttämätöntä määritellä tarkoittamaan tiettyä kohdetta, vaan sen voi tulkita olevan eräänlaista yleistävän yksikön toisen persoonan käyttöä: yleinen puhuttelu lammassuden purkauksen vastaanottajalle, oli tämä kuka hyvänsä (vrt. Lindberg 1995: 64–65; ISK § 1365).

*Lammassuden* kohdalla voi kiinnittää huomiota myös sanoituksen epäkonventionaalisuuteen genrepiirteiden suhteen: rock- tai yleisemminkin laululyriikalle tyypillistä toistoa (vrt. esim. Salo 2014: 42) – jota esimerkiksi kaikissa aiemmissä esimerkeissä on – ei tässä sanoituksessa oikeastaan ole lukuun ottamatta kahden ensimmäisen säkeistön ensimmäistä säettä. Aiemmissä esimerkeissä myös ainakin osittainen loppusoinnollisuus on ollut sanoituksissa hallitseva rakenne, mutta *Lammassusi* ei noudata siinäkään laululyriikan perinteisintä muotoa, vaan teksti muistuttaa lähinnä modernia, vapaamittaista ja vapaarytmistä runoa. Rocklyriikan tyypillisistä piirteistä tässä sanoituksessa ilmenee oikeastaan vain yksikön ensimmäisen persoonan käyttö sekä toisen persoonan puhuttelu, mutta nämä ovat myös lyriikassa yleisiä piirteitä: keskuslyriikka niin lyriikassa kuin rocklyriikassakin keskittyy tekstin

minän tunteiden ja ajatusten esittämiseen (ks. Salo 2014: 198). Sanoitus ei siis ole kovin prototyypinen rocklyriikan edustaja (vrt. Komppa 2006: 304), joten kulttuurisesti muovautunut käsityksemme eri tekstilajeista eli tekstilajin tajumme (ks. Kalliokoski 2006: 240) voisi hyvinkin ohjata meidät tulkitsemaan tekstin runoksi laulun tekstin sijaan.

Vaikka Sielun Veljien tuotanto sisältää yleisesti ottaen vähemmän viittauksia muihin teksteihin kuin suurin osa Alangon muiden kokoonpanojen teksteistä ja huomattavasti vähemmän viittauksia *Raamattuun* kuin esimerkiksi edellä käsitelty Hassisen Koneen tuotanto, siinäkin on useissa kappaleissa havaittavissa yksilön vapautta korostava teema, joka tulee jossain muodossa esille kaikkien kokoonpanojen materiaalissa. Tämä teema on nähtävissä myös *Raamattu*-viittauksia käsittelevän luvun jälkeisessä luvussa 5.2 käsiteltävissä sanoituksissa, jotka sisältävät viittauksia laululyriikkaan.

Ismo Alanko Teholla -kokoonpanon kappaleessa *Kuka puhuu* (2008; esimerkki 8) tekstin minä puolestaan pohtii, kuka hänessä oikeastaan puhuu, koska hänen aivoihinsa on "tatuoitu" sisältöä, joka ei ole hänen omaansa.

*Kuka puhuu*

**Raamatun ja virsikirjan  
aivoihini tatuoivat  
rakastavat viisaat ihmiset  
pelkoa ja pelastusta  
annosteltiin kadotusta**  
pienen ihmismielen syvyyksiin  
**pelottavaa, arvokasta  
kaunista ja kammottavaa  
jotain josta ei voi jäädä pois**

**kuka mä oon?  
kuka puhuu?  
isäni suu avautuu  
ei mua oo  
ei mua jää  
jää vain yö  
valoisa yö**  
kuka mä oon?  
kuka puhuu?  
isäni suu avautuu  
**lyhyestä virsi kaunis**

**totesi jo vanha kansa  
jätin seurakunnan veisaamaan  
löysin lohdun laulamalla**  
vanhan tutun taivaan alla  
**paljain jaloin ilman jumalaa**  
kaikki yhtä, yhtä kaikki  
ääni kaikuu sisälläni  
jatkaa samaa vanhaa tarinaa

kuka mä oon?  
kuka puhuu?  
isäni suu avautuu  
ei mua oo  
ei mua jää  
jää vain yö  
valoisa yö  
kuka mä oon?  
kuka puhuu?  
isäni suu avautuu  
äitini luut haurastuu  
**isäni suu sulkeutuu**

*Blanco Spirituals* (2008)

*Esimerkki 8. Kuka puhuu*

Tekstin minä kokee, että hänen mieleensä on ujutettu sisältöä, jota hän ei ole itse valinnut: *Raamatun ja virsikirjan / aivoihini tatuoivat / rakastavat viisaat ihmiset / pelkoa ja pelastusta / annosteltiin kadotusta / pienen ihmismielen syvyyksiin*. Puhuja tunnustaa, että



näin tehneet ihmiset ovat varmasti tarkoittaneet mielestään hyvää: mieleen tatuoitua sisältöä pidetään *arvokkaana* ja *kauniina*, se on *jotain josta ei voi jäädä pois* – mutta toisaalta tuota samaista sisältöä kuvataan myös *pelottavaksi* ja *kammottavaksi*. Vastaanottajan tulkittavaksi jää, ovatko sekä positiiviset että negatiiviset luonnehdinnat saman henkilön sanoja, vai kaiuttaako puhuja sanoissaan tässäkin kohdassa jonkun toisen sanoja omiensa lomassa. Puhuja ihmettelee, kuka hän oikein on ja kuka hänessä puhuu, kun puhe ei tunnu omalta. Puhuja kokee jopa, ettei häntä oikeastaan ole tämän suustaan tulevan vieraan puheen takia: *ei mua oo / ei mua jää / jää vain yö / valoisa yö*. "Vanhan kansan" ja isän suusta tuleviksi tunnustetaan ainakin osa puheesta. Puhuja pyrkii sanoutumaan näistä vieraista sanoista irti, jättää seurakunnan veisaamaan ja löytää lohtunsa laulamalla *vanhan tutun taivaan alla paljain jaloin ilman jumalaa*. Siitä huolimatta ääni kaikuu hänen sisällään yhä jatkaen "samaa vanhaa tarinaa". Lopussa isän suu jo sulkeutuu, mutta lopulta jää vastaanottajan tulkittavaksi, pääseekö minä silloinkaan täysin eroon sisällään puhuvasta vieraasta äänestä.

Alanko siis kuvaa Mihail Bahtininkin (1986: 84, 92–94; ks. luku 3.2) tarkoittamaa "vierasta sanaa", kielenkäytön dialogisuutta, jossa lausumamme kaiuttavat, toistavat ja muuntelevat toisten aiemmin tuottamia lausumia. Alangon kuvauksesta voi lukea kritiikkiä tällaista pakottavaa tai "aivopesevää" dialogisuutta kohtaan: tekstin minä on kokenut ahdistusta, koska hänelle on syötetty valmiita ajatuksia ja uskomuksia, joita hän alkaa sittemmin kyseenalaistaa – muttei silti pääse niistä kokonaan eroon. Tämän voi nähdä kuvaavan monen varsinkin aiemman sukupolven kokemaa oman valinnanvapauden ulkopuolelta tulevaa painostusta tehdä niin kuin aiemminkin on tehty ja uskoa siihen, mihin aiemminkin on uskottu. Tämä on tuttua suomalaisessa kontekstissa, jossa on pidetty hyvänä ja kunniakkaana käydä isien jalanjäljissä. Sanoitus asemoi itsensä eksplisiittisestikin nimenomaan suomalaiseen kontekstiin esimerkiksi *valoisan yön* ja vanhan kansan toteamuksen *lyhyestä virsi kaunis* kautta.

### 5.1.3 Kokonaisrakenteeltaan *Raamatun* teksteihin viittaavat tekstit

Kaikki tähänastiset viittaukset *Raamattuun* ovat olleet vain osa kunkin sanoituksen kokonaisrakennetta ja niiden päämääränä on ollut erityisesti luoda tekstiin yhteiskuntakritiikkiä sisältäviä sekä ihmisen ajattelun- ja yksilönvapautta korostavia merkityksiä. Seuraavat esimerkisanoitukset eivät kuitenkaan jatka kriittistä linjaa, vaan niissä koko sanoitus rakentuu tietyn *Raamatun* tekstin alluusioksi (ks. Heikkinen ym. 2012b: 258; Salo 2014: 127; tekstin kokonaisrakenteen lainaamisesta ks. Salo 2014: 20). Näistä ensimmäisen esimerkisanoituksen *Kolme pientä sanaa* (1993; esimerkki 9) taustalta on tunnustettavissa *Ensimmäinen kirje ko-*

*rinttilaisille* ja nimenomaan sen kolmastoista luku, joka kuvailee rakkautta sekä sen tärkeyttä, hyvyttä ja kaikkivoipaisuutta. Luku on otsikoltaan *Suurin on rakkaus*, ja sen sisältö on esimerkiksi kirkollisista vihkiäistilaisuuksista monille suomalaisille tuttu. Luvussa ylistetään rakkautta ja sen tärkeyttä toteamalla monin tavoin, että vaikka ihmisellä olisi mitä muuta hyvää kuinka paljon tahansa, ilman rakkautta hänellä ei lopulta olisi mitään. Luvussa myös luetellaan rakkauden ominaispiirteitä: "Rakkaus on kärsivällinen, rakkaus on lempeä. Rakkaus ei kadehdi, ei kersku, ei käyttäydy sopimattomasti, ei etsi omaa etuaan, ei katkeroidu, ei muistele kärsimäänsä pahaa, ei iloitse vääryydestä vaan iloitsee totuuden voittaessa." (1. Kor. 13: 4–6.) Alanko esittää tästä oman versionsa.

*Kolme pientä sanaa* (1993)

**Rakkaus**  
**on lentävä lautanen**  
**rakkaus**  
**on haurasta lasia**  
**rakkaus**  
**on palava perhonen**  
**rakkaus**  
**on valuva fantasia**  
rakkaus  
on kirkasta makua  
rakkaus  
on teräksen värinää  
rakkaus  
on puhallettua  
rakkaus  
on lähellä ystävää  
rakkaus  
**giljotiinina**  
rakkaus  
**painajaisena**  
rakkaus  
**uhrauksia**  
rakkaus  
lämpöhalvaus  
rakkaus  
**hurmio**

rakkaus  
ainoa  
rakkaus  
oikea  
rakkaus  
nyt nyt nyt  
rakkaus

nyt, nyt, nyt  
rakkaus, rakkaus, rakkaus

**on kolme tärkeätä pientä sanaa**  
**jos etsit vastausta**  
**rakkaus, rakkaus, rakkaus**

rakkaus  
**kirkuu ja suutelee**  
rakkaus  
**jumaloi onnea**  
rakkaus  
**kaatuu ja taistelee**  
rakkaus  
on **nelivärisokea**  
rakkaus  
**kolmisilmälintunen**  
rakkaus  
tuijottava katu  
rakkaus  
satu kohoaa kirjan sivuilta  
rakkaus  
**vääntyy, venyy, menettää muotonsa**

rakkaus  
**ihana elämä**  
rakkaus  
villitsee  
rakkaus  
hallitsee  
rakkaus, rakkaus, rakkaus

on kolme tärkeätä pientä sanaa  
jos etsit vastausta  
rakkaus, rakkaus, rakkaus

*Jäätäneitä lauluja* (1993)

*Esimerkki 9. Kolme pientä sanaa.*

Alanko muuntelee *Raamatun* tekstiä luonnehtimalla rakkautta samantyyppisellä luettelorakenteella kuin korinttilaiskirjeessä (ks. edellä), mutta hänen luonnehdintansa kuvailvat rakkautta niin metaforin (rakkaus on *lentävä lautanen / haurasta lasia / palava perhonen / valuva fantasia...*) kuin sen sisältämin teoin ja tunteinkin (*uhrauksia, hurmio*). Rakkautta kuvataan sekä positiivisin (*ihana elämä, hurmio*) että negatiivisin (*giljotiinina, painajaisena*) ilmauksin. Rakkaus myös personifioidaan aktiiviseksi subjektiksi: rakkaus muun muassa *kirkuu ja suutelee, jumaloi onnea, kaatuu ja taistelee*, mutta myös *vääntyy ja venyy* sekä *menettää muotonsa*, eli verbeilläkin ilmaistaan niin positiivisia kuin negatiivisiakin puolia rakkaudesta. Voi pitää melko todennäköisenä, että moni joskus palavasti rakastunut ihminen tunnistaa tekstin luoman kuvan rakkaudesta yhtäältä täydellisen onnen ja toisaalta tuskan tuottajana. Niinpä sanoitus on esimerkki Frithin (1987: 141) ja Alangonkin itsensäkin (SuomiPop2016) mainitsemasta lukijan tunteiden sanoittamisesta ja universaalien tunteiden kuvaamisesta.

Ensimmäisen korinttilaiskirjeen 13. luku päättyy jakeeseen "Niin pysyvät nämä kolme: usko, toivo ja rakkaus. Mutta suurin niistä on rakkaus." (1. Kor. 13: 13.) Alanko puolestaan nostaa rakkauden vieläkin tärkeämmäksi, koska hän ei mainitse korinttilaiskirjeessä muiksi tärkeiksi ja pysyviksi nimettyjä uskoa ja toivoa lainkaan, vaan hänen tekstissään nuo kolme tärkeintä ovat *rakkaus, rakkaus ja rakkaus*. Tekstissä ei esitetä kritiikkiä hypotekstinä olevaa *Raamatun* tekstiä kohtaan, vaan sitä voi lukea pikemminkin korinttilaiskirjeen rakkauden ylistyksen modernina muunnelmana, joka ottaa huomioon myös elävässä elämässä toisinaan ilmenevät rakkauden pimeät puolet sekä nostaa rakkauden ehdottomasti tärkeimmäksi, uskon ja toivon yläpuolelle. Teksti painottaa rakkauden tärkeyttä erilaisten luonnehdintojen lisäksi sangen korostetulla toistolla: aiheena oleva *rakkaus* toistuu tekstissä sanana jopa 40 kertaa. Toiston lisäksi tyypillisistä rocklyriikan piirteistä (ks. esim. Salo 2014: 42) sanoituksessa on loppusointuja (*värinä – ystävää*), persoonallisia ilmauksia ja sananmuunnoksia (*nelivärisokea, kolmisilmälintunen*) sekä personifiointeja (*tuijottava katu*). Sen sijaan kaikkia muita tyypillisimpiä rocklyriikan piirteitä, kuten selvää säkeistö-kertosäe -rakennetta, tämä teksti ei sisällä.

Esimerkki 10, Ismo Alanko Teholla -kokoelman kappale *Seitsemän päivää* (2008), puolestaan rakentuu kokonaisuudessaan alluusioksi (ks. esim. Salo 2014: 127) *Raamatun* luomiskertomuksesta, jossa Jumala luo maailman (1. Moos. 1). Sanoitusta voi pitää myös interdiskursiivisena (ks. Solin 2006: 74), koska se noudattelee – joskin löyhästi – luomiskertomuksen päivä kerrallaan etenevää kokonaisrakennetta jokaisen päivän päättävine lopetussäkeineen: *kun sä saat mitä tilaat, niin pidä varasi / kumpi, jeesus vaiko piru, muutti veden viiniksi?* (vrt. luomiskertomuksen "Tuli ilta ja tuli aamu, näin meni ensimmäinen päi-

vä." (1. Moos. 1.) Virke toistuu luomiskertomuksessa samanlaisena jokaisen päivän kuvauksen lopussa, vain päivän järjestysluku vaihtuu. Alangon tekstissä ei luoda konkreettista maailmaa, mutta tekstin kuvaaman seitsemän päivän ryyppyputken aiheuttaman erityislaatuisen olotilan ja sen erilaiset vaiheet voi kyllä hyvinkin nähdä omana maailmanaan, jonka tekstin minä luo.

#### *Seitsemän päivää*

**Ensimmäinen ilta** pitkään aikaan juoman parissa päihdyn nopeasti enkä muista kaikkea alkuillan keskustelut, pikku kärhämät syvä uskoutuminen, tiukat turpakäräjät  
**kun sä saat mitä tilaat, niin pidä varasi kumpi, jeesus vaiko piru, muutti veden viiniksi?**

**toinen aamu** tuntuu huvittavan mieltäni ennen ensimmäistä ajatusta korkkaan juomani muutun filosofiseksi, olen varsin älykäs sanan miekka sivaltelee baarin nurkkapöydässä kun sä saat mitä tilaat, niin pidä varasi kumpi, jeesus vaiko piru, muutti veden viiniksi?

**kolmas päivä** muuttaa kaiken syvälliseksi reilu kulaus huuhtoo arjen merkityksettömäksi koetan hoitaa vielä kaiken vaikka kaikki tavallinen naurattaa mua, koska olen pölyhiukkanen kun sä saat mitä tilaat, niin pidä varasi kumpi, jeesus vaiko piru, muutti veden viiniksi?

**neljäntenä päivänä** on kaikki sekaisin en tiedä, itkisinkö vaikka kuinka nauraisin käytän puhelinta, soitan läpi kaikki ystävät nekin joita tuskin muistan selvempänä päivänä

mikä on oikein ja mikä on väärin?  
mikä on liikaa ja missä määrin?  
tähän asti vähän liikaa on just sopivasti

**viides päivä** viuhtoo jossain tuolla kaukana luulen, että ämpärillinen käy hyvin ruuasta olen hereilläkin unessa ja muut väärässä eikä millään ole enää mitään vitun väliä kun sä saat mitä tilaat, niin pidä varasi kumpi, jeesus vaiko piru, muutti veden viiniksi?

**kuudentena** alankin jo ripittäytyä pyydän anteeksi ja päätän selvitä vähemmällä mutta vähän onkin paljon, tahdon hukuttautua istun kellarissa yksin, nuokun puoliunessa kun sä saat mitä tilaat, niin pidä varasi kumpi, jeesus vaiko piru, muutti veden viiniksi?

**seitsemännen koittaessa jumala lepää** eikä näe eikä kuule enää lähimmäisiään silloin joku kantaa autoon, kuskaa suoraan sairaalaan purnaan: paskamaisuudestaan ystävät siis tunnetaan kun sä saat mitä tilaat, niin pidä varasi kumpi, jeesus vaiko piru, muutti veden viiniksi?

*Blanco Spirituals (2008)*

#### *Esimerkki 10. Seitsemän päivää.*

*Raamatun* luomiskertomuksessa Jumala luo kuuden päivän aikana päivä kerrallaan lisää aineksia, joista tuntemamme maailma rakentuu: päivän ja yön; taivaan, maan ja veden; auringon, kuun ja tähdet; kasvit ja eläimet sekä ihmiset. Seitsemäntenä päivänä Jumala luomiskertomuksen mukaan lepää. (1. Moos. 1.) Alanko puolestaan kuvaa tekstissään humalan eri vaiheiden rakentumista: alun nopeasta nousuhumalasta filosofiseen, kaikkivoipaiseen tunteeseen syvällisyydestä ja arjen merkityksettömyydestä. Tästä siirrytään pikku hiljaa sekavampaan olotilaan, jossa ei tiedä, itkisinkö vai nauraisiko – mutta ainakin kaikille tuttaville on soitettava. Viidentenä päivänä millään ei enää olekaan mitään väliä (vaikka muut ovat kyllä väärässä), mutta kuudentena päivänä alkaa iskeä laskuhumalan mukanaan tuoma katumus ja

ahdistus. Seitsemäntenä päivänä Jumala Alangon tekstinkin mukaan lepää, mutta se tarkoittaa ryyppyputkeen jääneelle alkoholikoukussa riippuvalle tekstin puhujalle sitä, ettei Jumala näe eikä kuule häntä ja hänen toiveitaan, vaan antaa toisten viedä hänet sairaalaan. Puhuja purnaa heidän "paskamaisuuttaan", mutta luonnehtii heitä kuitenkin ystävikseen. Jokainen päivä eli jokainen säkeistö päättyy varoituksen sanaan: *kun sä saat mitä tilaat, niin pidä varasi* sekä tähän liittyvään kysymykseen siitä, *kumpi, Jeesus vai ko piru, muutti veden viiniksi*.

Myös valitut ilmaukset luovat osaltaan päihtymyksen ja sen eri vaiheiden etenemistä kuvaavaa tunnelmaa. Ensimmäistä iltaa kuvaillaan hyvin asiatyylisin sanoin: puhuja *päihtyy*, käydään *keskusteluja* ja *uskoudutaan*. Myöhemmin illalla kuvaan tulevat kuitenkin jo myös arkisemmat *tiukat turpakäräjät*. Vielä toisenakin päivänä puhuja tuntee olevansa *filosofinen* ja *älykäs*, ja *sanan miekka sivaltelee*. Pikku hiljaa sivistyneisyys kuitenkin murenee arkisten ilmausten tieltä (*reilu kulaus, just sopivasti*), ja viidentenä päivänä ilmaukset käyvät jo alatyylisiksi: ei *millään enää ole mitään vitun väliä*. Seitsemäntenä päivänä puolestaan ystävätkin ovat jo *paskamaisia*.

Teksti näyttää muistuttavan, että humalailta ja sen niin miellyttävämmän kuin epämiellyttävämmänkin tuntuiset vaiheet ovat vain sitä, mitä juomisellaan on "tilannutkin", ja että juomisen kanssa olisi syytä olla varuillaan. Teksti jättää avoimeksi, kumman aikaansaannosta viini ja sen aiheuttama päihtymys oikeastaan on, Jeesuksen vai pirun – eli voiko sitä pitää hyvänä vai pahana. Laskuhumalaan ja runsaan alkoholinkäytön myötä sairaalaan päättymiseen liittyvät miellelyhtymät ehkä saavat ajatukset kallistumaan negatiiviseen suuntaan. Sanoitusta ei kuitenkaan voi pitää alkoholin vaaroista valistamisena, vaan se jättää ennemminkin Alangon yksilöllisiä valintoja korostavaan tapaan vastaanottajan päätettäväksi, miten hän haluaa tekstin lopulta tulkita – tekstin puhuja vain maalaa kuvan siitä, millaisena hän näkee viikon juomisputken. Voipa kenties ajatella niinkin, että kysymyksellä Jeesuksesta ja pirusta kyseenalaistetaan ajatus, että veden muuttaminen viiniksi olisikaan yksinomaan hyvä tai paha asia – ehkä siinäkin on hyvät ja huonot puolensa?

Joku voi toki pitää ryyppäämisen ja sen aiheuttamien seurausten vertaamista luomiskertomukseen rienaavana, mutta toisaalta tekstin voi nähdä hyödyntävän pohjatekstiään hyväntahtoisen humoristisesti: Jumalan luomistyön rinnastaminen päihteitten sävyttämän näkymän luomiseen yhtäältä etenee niin loogisesti ja toisaalta tuntuu sen verran absurdilta, että siihen voi suhtautua huumorilla. Juhani Koivisto (2002: 184) huomauttaakin, että *Raamatun* vahva asema suomalaisessa kulttuurissa mahdollistaa sen käyttämisen myös humoristisesti: koska teos on niin hyvin tunnettu, lukijat tunnistavat viittaukset ja huomaavat, jos sitaatteja tai kertomuksia on muunneltu. Tätä sanoitusta voi myös pitää yhtenä esimerkkinä Alangon

itsensä mainitsemasta huumorin käytöstä rocklyriikassaan (YLE 2010c) sekä Lindbergin (1995: 63) rocklyriikan fonotekstien määritelmässään mainitsemista "keskittyneistä sanoista" (*fokuserade ord*), jotka muistuttavat puhetta ja kertovat usein tarinan.

### 5.1.4 Muut viittaukset *Raamattuun*

Seuraavaksi esittelen kaksi esimerkkiä sanoituksista, joissa Alanko viittaa kristilliseen sanastoon hyvin lyhyesti. Esimerkissä 11, Ismo Alanko Säätiön kappaleessa *Suurenmoinen ruumissaatto* (2002), *Raamattu* mainitaan teoksena nimeltä. Vaikka maininta on niukka, sen merkitys tekstin tulkinnalle tuntuu olennaiselta.

*Suurenmoinen ruumissaatto*

**Sait avaruudesta viestin isältäsi  
hain sinut tanssiin ja tuhosin elämäsi  
kuinka voit tänä yönä, kun rakkaus kukoistaa  
varjot hiipivät päällesi, ottavat sut kokonaan**

**kuulen, että tahtoisit turvaan  
kuulen, että tahtoisit suojaan  
kuulen, että tahtoisit kauas pois**

**suurenmoisesta ruumissaatosta  
kuumaan rakkauteen  
suurenmoisesta ruumissaatosta  
kylmään totuuteen**  
suurenmoisesta ruumissaatosta  
arjen pyhyteen  
kuumeisimmatkin luulosairaat  
nousee jaloilleen

**koska sä tuut mun luo  
ja mä tuun sun luo**

**mutta sä leijut taas  
ja mua vetää puoleensa maa  
sait satelliitista tiedon mun tilastani  
hait osoitteeni ja saavuit taas luokseni  
mä luen sua niin kuin mä lukisin raamattua  
varjot roikkuvat seinillä, odottavat vuoroaan**

suurenmoisesta ruumissaatosta  
kuumaan rakkauteen  
suurenmoisesta ruumissaatosta  
kylmään totuuteen  
suurenmoisesta ruumissaatosta  
arjen pyhyteen  
kuumeisimmatkin luulosairaat  
nousee jaloilleen

koska sä tuut mun luo  
ja mä tuun sun luo  
ja mä jään tähän yön hämärään

*Hallanvaara (2002)*

*Esimerkki 11. Suurenmoinen ruumissaatto.*

*Suurenmoisen ruumissaaton* sanoitus herättää kysymyksiä. *Ruumissaatto* itsessään viittaa uskonnolliseen tilanteeseen tai tapahtumaan. Kenen ruumissaatosta on kyse – onko kyseessä tekstin "sinä", jonka elämän puhuja sanoo tuhonneensa ja jonka varjot ottavat kokonaan? Tätä tulkintaa puolustaisi tekstin loppu, jossa puhuja jää yön hämärään eikä sinä ilmeisesti ole tilanteessa mukana. Kysymykseksi nousee myös, miltä tekstin sinä tahtoisit turvaan ja suojaan, miksi hän tahtoisit kauas pois – ja pääseekö hän tekstin edetessä sinne, koska hän saapuu jostain puhujan luokse uudestaan. Ja liittyykö ensimmäinen säe *sait avaruudesta viestin isältäsi* tähän: viittaako "avaruudessa" oleva isä mahdollisesti Jumalaan, joka kutsuu

sinää luokseen? Joka tapauksessa tekstin puhuja ja "sinä" tuntuvat liikkuvan vähintäänkin eri aaltopituuksilla, kenties jopa eri todellisuuksissa: *mutta sä leijut taas / ja mua vetää puoleensa maa / sait satelliitista tiedon mun tilastani / hait osoitteeni ja saavuit taas luokseni*. Selvää on myös, että tässä tekstissä "sinä" ei viittaa tekstin vastaanottajaan tai ole joku tarkemmin määrittelemätön "sinä", vaan tietty, yksilöity henkilö, jonka tarkempi identifiointi tosin jää kuulijan pääteltäväksi (vrt. Lindberg 1995: 64–65).

Toinen tulkinta voisi myös olla, että suurenmoinen ruumissaatto onkin järjestetty kuolleen rakkauden kunniaksi: *mä luen sua niin kuin mä lukisin raamattua / varjot roikkuvat seinillä, odottavat vuoroaan / suurenmoisesta ruumissaatosta / kuumaan rakkauteen / suurenmoisesta ruumissaatosta / kylmään totuuteen*. Puhujan toteamuksen, että hän lukee sinää niin kuin lukisi raamattua, voi tulkita monella tapaa. Yhtäältä siitä tulee helposti mieleen sanonta "lukea kuin piru Raamattua", millä tarkoitetaan jonkin asian tarkoitushakuista tarkastelua niin, että asiasta valikoidaan vain itselle edullisina näyttäytyvät yksityiskohdat. Tämän tulkinnan mukaan puhuja asemoi itsensä paholaiseksi, joka tuhoaa sinän poimimalla tästä itselleen vain itseään miellyttävät asiat. Toisaalta ilmauksen voisi lukea myös siten, että puhuja "lukee" sinää saadakseen käsityksen tämän monisäikeisistä, moneen suuntaan haaroavasta kokonaisuudesta – *Raamattu* kun ei ole lainkaan yhtenäinen ja loogisesti etenevä teos.

Tekstin kokonaisuutta tarkastellessa johtavaksi ajatukseksi nousee joka tapauksessa se, että puhujaminä ja sinä vetävät toisiaan puoleensa (*koska sä tuut mun luo / ja mä tuun sun luo*), mutta heidän maailmansa eivät kohtaa riittävästi, jotta vetovoimasta syntyisi jotain hyvää ja pysyvää – kenties puhujan rakkaus kukoistaakin jo jonkun toisen kanssa, kun hän on ensin tuhonnut sinän elämän. Tämän tulkinnan valossa säkeen *mä luen sua niin kuin mä lukisin raamattua* tulkinta versiona sanonnasta "lukea kuin piru Raamattua" tuntuu loogiselta ratkaisulta.

Kielellisenä yksityiskohtana huomiota voi kiinnittää esimerkiksi kertosaakeessa toistuvaan runsaaseen pitkien vokaalien käyttöön, jolla tekstiin syntyy vaikutelma pitkistä kaarista: *suurenmoisesta ruumissaatosta / kuumaan rakkauteen / suurenmoisesta ruumissaatosta / kylmään totuuteen*. Alanko on haastatteluissa kehunut suomen kielen ilmaisuvoimaisuutta ja maininnut yhtenä tekijänä tässä nimenomaan "taipuisat ja kauniit pitkät vokaalit" (ks. esim. YLE 2010b) – joita esiintyy myös esimerkiksi tämän sanoituksen sisältävän albumin nimessä *Hallanvaara*. Pitkille vokaaleille kontrastia näissä säkeissä luovat Alangon (mp.) mainitsemat "napakat konsonantit": tremulantti *r* ja soinniton alveolaarinen sibilantti *s* sekä soinnittomat klusiilit *k* ja *t*. Näin tekstiin sisältyvä äännerakennekin osallistuu tekstin ristiriitaisen tunnelman luomiseen.

Ismo Alanko -nimellä julkaistussa kappaleessa *Kahdeksantoista aina* (2013; esimerkki 12) viisissäkymmenissä oleva tekstin puhuja, "Ismo", puhuttelee kahdeksantoista-vuotiasta itseään. Vanhempi Ismo tietää tietävänsä elämästä nuorta enemmän, mutta yrittää olla neuvomatta tätä – mutta lopulta tekee niin kuitenkin. Koska tekstiin sisältyvä kristinuskoon liittyvä ilmaus ei vaikuta tekstin kokonaismerkitykseen, esittelen sanoituksesta tässä vain ne osat, joista merkitys syntyy. Sanoitus on luettavissa kokonaan liitteessä 2.

*Kahdeksantoista aina*

**Terve Ismo, mitä kuuluu?**

sä et tunne mua, mutta mä oon sä  
kolmekymmentä vuotta myöhemmin

**anna mennä, älä jarruta**

**kuin tiukoissa mutkissa**

**paina urku auki suorilla**

**kaasu pohjassa**

**sillä sinun on valtakunta ja voima iankaikkisesti**

mä oon sulle unta, sä viet mua ikuisesti

**pistellään menemään**

**levätään vasta haudassa**

**paitsi sunnuntaisin, jolloin täytyy saada nukkua**

sä olet kahdeksantoista aina

**en ala neuvoa, en opettaa**

koska sä tiedät paremmin

ota rennosti, älä jännitä

**sullon ovet ja ikkunat auki**

**suureen ja kiehtovaan maailmaan**

**mä tein sen sitten kuitenkin**

**aloin neuvoja tuputtaa**

*Maailmanlopun sushibaari* (2013)

*Esimerkki 12. Kahdeksantoista aina.*

Sanoitus kuvailee nuoren ihmisen kaikelle avointa elämää, jossa vauhti voi olla kovaa ja mitä tahansa voi tapahtua: *sullon ovet ja ikkunat auki suureen ja kiehtovaan maailmaan, pistellään menemään, levätään vasta haudassa*. Nuoren ihmisen kaikkivoipaisuuden tunne tulee esiin kristillisin sanankääntein: *sillä sinun on valtakunta ja voima iankaikkisesti* (vrt. *Isä meidän* -rukous: "sillä sinun on valtakunta ja voima ja kunnia iankaikkisesti"). Tässä kristilliseen perinteeseen kuuluvalla ilmauksella ei varsinaisesti viitata uskontoon eikä yritetä nostaa esiin mitään yhteiskunnallista tai edes yksilökohtaista epäkohtaa, vaan sillä on vain ilmaistu tunnistettavalla tavalla nuoren ihmisen taipumus hahmottaa itsensä oman elämänsä kaikkivaltiaana hallitsijana. Vaikka kokeneempi minä jo ehkä tietää tuon kaikkivoipaisuuden tunteen vuosien myötä häviävän, hän ei yritä saada nuorempaa minää ymmärtämään tätä, vaan päin vastoin kannustaa tätä *painamaan urku auki, kaasu pohjassa* – ja sisällyttää itsensäkin samaan vauhtiin: *pistellään menemään / levätään vasta haudassa / paitsi sunnuntaisin, jolloin täytyy saada nukkua*. Tämän voi nähdä viittaavan kristinuskon kymmenestä käskystä kolmanteen, jossa kehoitetaan *pyhittämään lepopäivä*. Tosin yhtä lailla sitä voi pitää maallisempänä viittauksena sunnuntain käyttämisestä nukkumiseen rankan ja kenties juhlintaan



päättäneen viikon jälkeen – sekä 18-vuotias että 50-vuotias voi tarvita sunnuntaina unta nukkuttuaan edellisinä öinä syystä tai toisesta liian vähän. Tämän sanoituksen tulkinnan kannalta ei vaikuta olevan kovin olennaista, tunnistaako vastaanottaja kristinuskon sanastoon liittyvän viittauksen; mielikuva itseään kaikkivaltiaana pitävästä nuoresta elämänsä tunnossa syntyy riippumatta siitä, kiinnittääkö viittaukseen huomiota vai ei.

*Kahdeksantoista aina* on hyvin havainnollinen esimerkki rockin kielen puheenomaisuudesta (ks. esim. Frith 2004: 203, 206): persoonapronomineista *minä* ja *sinä* käytetään puhekielisiä muotoja *mä* ja *sä* taivutusmuotoineen, puhutaan *neuvojen tuputtamisesta*, painetaan *urku auki* ja alussa on jopa nimellä varustettu arkityylinen tervehdys *Terve Ismo* ja kuulumisia tiedusteleva kysymys *mitä kuuluu?* Lindbergin (1995: 64–65) mukaan suuri osa rocklyriikasta rakentuu sanoitusten "minän" ja "sinän" suhteelle, mutta aivan tavanomaisinta "minän" ja "sinän" suhdetta sanoitus ei edusta: yleensä tekstin "sinä" on joku muu henkilö eikä toiseen ajankohtaan sijoittuva "minä". Toisaalta pääosin puhekieliseen, yksikön ensimmäisessä persoonassa etenevään tekstiin on sulautettu selvä lainaus kristinuskon keskeimpään sisältöön kuuluvasta *Isä meidän* -rukouksesta, joten kyseessä on myös rocklyriikalle tyypilliseksi mainittu entuudestaan yhteensopimattomien aineiden yhdistely (ks. esim. Lahtinen & Lehtimäki 2006: 26, 28).

### 5.1.5 Päätelmiä *Raamattu*-viittauksia sisältävistä sanoituksista

Esimerkkeinä esiteltyjen viittausten lisäksi Alanko käyttää kappaleissa vähäisempään osaan jääviä kristinuskoon kiinteästi liittyviä ilmauksia useissa sanoituksissaan. Esimerkiksi vuonna 2015 ilmestyneellä albumilla *Ismo Kullervo Alanko* kappaleessa *Kieltäjä* (ks. liite 14) laulun minä jää kiellettyään ja torjuttuaan rakkauden lopulta yksin *laulelemaan hoosiannaa* eli huu-tamaan apua ylemmiltä tahoilta (EVL 2016c), ja saman albumin kappaleessa *Omat laulut* (ks. liite 15) todetaan jokaisen ihmisen laulavan omia laulujaan, *hallelujaa. Hallelujaa* eli *kiitosta Herralle* (EVL 2016d) lauletaan myös kappaleessa *Kirskainen Hyvätyinen* (2000) (ks. liite 3).

Tässä luvussa esiteltyjen esimerkkien perusteella *Raamattu* tai laajemmin kristinuskon ilmaisuvarasto on Ismo Alangon tuotannossa merkittävä viittausten ja lainausten lähde. Viittausten käytössä on nähtävissä myös selviä ajallisia eroja: Hassisen Koneen 1980-luvun alkuvuosina julkaisemassa tuotannossa viittauksia on merkittävästi enemmän kuin Alangon myöhempien kokoonpanojen tuotannossa, ja viittauksilla rakennetaan erityisesti näissä 1980-luvun sanoituksissa ylhäältä päin ohjatun yhteiskunnan ja yksilöllisen ajattelun- ja valinnanvapauden rajoittamista kritisovia merkityksiä. *Raamattu* oli etenkin vielä 1980-

luvulla, ennen 1990-luvulla alkanutta koko ajan laajenevaa kulttuurin globalisoitumista, pirstaloitumista ja moninaistumista, suomalaisessa yhtenäiskulttuurisessa yhteiskunnassa merkittävä ja kaikkien jollain tavalla tuntema teos, minkä vuoksi sen käyttäminen kriittisen rocklyriikan intertekstinä vaikuttaa tietoiselta ja perustellulta ratkaisulta. 1990-luvulta alkaen Alanko taas hyödyntää *Raamattuun* ja kristinuskoon kohdistuvia viittauksia sanoituksissa erityisesti ihmisen ahneen ja itsekkään toiminnan kritisoinnissa. 2000-luvun tuotannossa kristillisen sanaston ja kuvaston käyttö on ollut aiempaa vuosikymmeniä vähäisempää eikä se liity niin olennaisesti kriittisten merkitysten rakentamiseen sanoituksissa.

Ensimmäisen sanoitusotoksen perusteella tekemiäni havaintojen ja päätelmien jälkeen on vielä hyvä muistuttaa, että kuten luvussa 3.3 todetaan, teksteihin rakentuvia merkityksiä tutkittaessa on tekstin sisäisten piirteiden lisäksi tärkeää pitää mielessä erilaisten kontekstien vaikutus. Tulkitsijaan liittyy aina konteksteja, jotka vaikuttavat hänen tulkintaansa, ja epäilen, ettei ainakaan peruskoululainen vielä välttämättä löytäisi omatoimisesti kaikkia edellä esiteltyjä viittauksia *Raamattuun*. Tärkeää onkin ohjata kaikenikäisiä oppilaita lukemaan mahdollisimman monipuolisia tekstejä, jolloin myös tekstien väliset yhteydet tarjoutuvat vähitellen paremmin näkyviksi. Näiden tulkitsijaan liittyvien kontekstien lisäksi on hyvä huomata sanoituksiin itseensä liittyvät muut kontekstit (ks. esim. Shore & Mäntynen 2006: 40; luku 3.3). Alangon tekstien olennainen konteksti on suomalainen kristinuskon yleisesti kautta aikain läpäisemä yhteiskunta ja kulttuuri, mutta konteksteja ovat myös sanoitusten kirjoitusajankohdat, joiden erot näkyvät Alangon teksteissä huomattavalla tavalla. Yhteiskunta, ilmapiiri ja asenteet ovat olleet hyvin erilaiset 1980-luvulla kuin 2010-luvulla, ja esimerkiksi kappaleissa *Jeesus tulee* (1981) ja *Kahdeksantoista aina* (2013) hyödynnetään kristinuskon sanastoa hyvin erilaisilla tavoilla, kuten edellä on käynyt ilmi.

## 5.2 Viittaukset laululyriikkaan

*Raamattu* näyttäytyi siis Hassisen Koneen tuotannossa varsin merkittävänä intertekstien lähteenä. Sen sijaan toisessa tarkasteltavassa viittausryhmässä, viittauksissa muuhun laululyriikkaan, Hassisen Koneen osuus viittauksia sisältävistä kappaleista on huomattavan pieni. Eniten tämän ryhmän viittauksia on Ismo Alanko Säätiön sekä Ismo Alanko -kokoonpanon kappaleissa. Näiden kokoonpanojen albumeista liki jokaisella on joitakin tällaisia sanoituksia sisältäviä kappaleita. Eri kokoonpanojen tuotannossa esiintyvien viittauksia sisältävien sanoitusten lukumäärä ja osuus kokoonpanojen kokonaistuotannosta käy ilmi taulukosta 8.

Taulukko 8. Viittaukset laululyriikkaan eri kokoonpanojen tuotannossa.

KOKOONPANO	VIITTAUKSEN SISÄLTÄVÄT SANOITUKSET / KAPPALEIDEN KOKONAISMÄÄRÄ	VIITTAUKSIA SISÄLTÄVIEN SANOITUSTEN OSUUS KAPPALEISTA
Hassisen Kone	2 / 45	4 %
Sielun Veljet	6 / 64	9 %
Ismo Alanko	8 / 69	12 %
Ismo Alanko Säätio	12 / 67	18 %
Ismo Alanko Teholla	1 / 23	4 %
Yhteensä	29 / 268	11 %

Taulukosta 8 selviää, että vain Ismo Alanko -nimisen kokoonpanon ja Ismo Alanko Säätion tuotannoissa yli 10 prosenttia sanoituksista sisältää viittauksia laululyriikkaan. Niidenkään kohdalla viittauksia sisältävien tekstien osuus ei ole kuitenkaan läheskään yhtä suuri kuin Hassisen Koneen *Raamattu*-viittausten määrä (ks. edellä taulukko 7). Laululyriikan käyttö sanoitusten aineksena näyttää kuitenkin jakautuvan hieman tasaisemmin eri kokoonpanojen kesken kuin *Raamattu*-viittausten käyttö. Alanko upottaa teksteihinsä viittauksia monenlaisiin lauluteksteihin: hänen rocklyriikassaan on läsnä niin iskelmiä, joululauluja, virsiä, klassisen musiikin sävellyksiä (niminä) kuin Alangon omia toisia laulutekstejäkin. Selvästi eniten Alanko hyödyntää materiaalinaan iskelmiä. Seuraavaksi tarkastelen näitä viittauksia muutamien esimerkkien valossa. Viittauksia ja muita analysoitavia kielenaineksia sisältävät kohdat sanoituksista on jälleen lihavoitu.

### 5.2.1 Iskelmäviittauksista monenlaisia merkityksiä

Iskelmät ovat olleet Ismo Alangolle lainojen tai viittausten kohde koko hänen uransa ajan: kaikista kokoonpanoista vain Ismo Alanko Teholla ei viittaa sanoituksissaan kertaakaan näkyvästi iskelmälyriikkaan. Olen valinnut tarkasteltavaksi esimerkkisanoituksia kaikilta vuosikymmeniltä lukuun ottamatta 2010-luvun sanoituksia.

Hassisen Koneen 1980-luvun alun yhteiskuntakriittinen punk sisälsi siis paljon viittauksia *Raamattuun*. Toisiin lauluteksteihin Ismo Alanko sen sijaan viittaa Hassisen Koneelle kirjoittamissaan sanoituksissa huomattavan vähän: vain kolmessa kappaleessa, joista tässä otan esimerkiksi kappaleen *Kulkurin iltakalja* (1980; esimerkki 13).

*Kulkurin iltakalja*

Juosta voit henkesi edestä  
voit ravata paikasta paikkaan

silti olet sidottu materiaan ja aikaan  
maata voit plynshisohvalla  
tai komealla miehellä  
ei lohtakaan voi pyydystä

ahvenvieheellä

**ei korista rinnuksiani  
minkäänlaiset valjaat  
ainoa kahleeni olet sinä  
kulkurin iltakalja**

kierrän, kuljen ja iloitsen  
pelkään, nauran ja itken  
**tiedän tietoni pienuuden  
siks tarjoan sydämen**

**tiedän tuskan ja rakkauden  
sielua jäytävän sairauden  
vain sinusta eroon pääse en  
lohtuas tarvitsen**

ei korista rinnuksiani  
minkäänlaiset valjaat  
ainoa kahleeni olet sinä  
kulkurin iltakalja

*Täältä tullaan Venäjä (1980)*

*Esimerkki 13. Kulkurin iltakalja.*

Kappaleen nimi *Kulkurin iltakalja* näyttäytyy arkisena muunnelmana Reino Helismaan kirjottamasta iskelmästä *Kulkurin iltatähti*, joka kertoo maailmalle lähtevästä pojasta, jota kukaan ei jää kaipaamaan ja jonka ainoa lohtu ja ymmärtäjä on iltaisin loistava tähti, *kulkurin iltatähti* (ks. liite 4). Kappaleen nimeä – joka toistuu kertosaakeessa – lukuun ottamatta Alangon tekstissä ei aluksi vaikuta olevan selviä viittauksia Helismaan tekstiin, mutta tarkemmalla lukemisella yhteyksiä voi havaita, kun ottaa lähtökohdakseen laulujen toisiaan muistuttavat nimet, joiden kautta tekstien välille luodaan yhteys. Tässä siis Alanko käyttää sanoituksensa "koukkuna" (ks. Salo 2014: 120) riittävän samankaltaista nimeä, jotta vastaanottaja tunnistaa kappaleen olevan yhteydessä Helismaan iskelmään ja voi tätä kautta löytää tekstistä merkityksiä, joita siitä ei kenties muuten voisi havaita.

Molemmissa teksteissä esiintyy *kulkuri*, joka vaeltaa paikasta toiseen ja vain yksi asia hänen liikkuvassa elämässään pysyy: Helismaalla kulkua sulostuttava *iltatähti*, Alangolla kulkuria kahlitseva "*iltakalja*". Kulkurin suhtautuminen tähän ainoaan pysyvään asiaan elämässään on kuitenkin teksteissä erilainen: Helismaan tekstissä tähti on positiivinen, lohduttava tekijä, kun taas Alangon kulkuri valittaa, ettei pääse tästä ainoasta kahleestaan eroon, vaikka muuten olisikin eloonsa tyytyväinen – mutta toteaa samalla tarvitsevansa iltakaljan tarjoamaa lohtua.

Alangon tekstin kertojaääni kommentoi tekstin alussa myös vaeltamisen turhuutta todeten, ettei ajasta ja paikasta pääse eroon, vaikka kuinka juoksisi paikasta toiseen. Helismaan tekstissä ei ole tällaista kommentointia, vaan teksti keskittyy näyttämään maailmalle lähdön hetken negatioiden kautta: *kodin ovi ei edes narahtanut, taatto ei tarjonnut neuvojaan, äiti ei antanut evästä eikä tyttö heiluttanut huivia* (ks. liite 3). Näiden elementtien voidaan katsoa näkyvän jollain tapaa myös Alangon tekstissä: Alangon kulkuri tunnustaa *tietävänsä tietonsa pienuuden* (vrt. Helismaa: koska taatto ei tarjonnut neuvojaan), mutta sanoo kuitenkin *tietävänsä tuskan ja rakkauden ja tarjoaa siksi sydäntään* (vrt. Helismaa: tyttö ei edes huiviaan heiluttanut lähtiäisiksi, mikä lienee aiheuttanut kulkuripojalle surua).

Helismaan tekstin tunteminen ei ole välttämätöntä Alangon tekstin perusidean ymmärtämiseksi, mutta sen tunteminen tuo Alangon tekstiin lisää merkityksiä tarjoamalla lisää tulkinnan mahdollisuuksia esimerkiksi Alangon kulkurin "tiedon pienuudesta" ja sydän-surujen syistä. Jos tuntee Helismaan tekstin ja lukee Alangon tekstiä sen hypertekstinä (Lyytikäinen 1991: 147, 155), Alangon sanoituksesta voi löytää myös Helismaan tekstin kulkuriromantiikkaan kohdistuvaa ironiaa, joka muuten saattaa jäädä tunnistamatta: Helismaan kulkuria lohduttavan *iltatähden* sentimentaalisuus asettuu selvään kontrastiin Alangon kulkurille lohtua tarjoavan proosallisemman *iltakaljan* kanssa. Sanoituksesta voi löytää myös jo edellä käsiteltyä vapauden teemaa: puhujan *rinnuksia eivät korista minkäänlaiset valjaat* ja hänen *ainoa kahleensa on iltakalja*, joten puhuja tuntee olevansa vapaa ja arvostavansa sitä.

Kulkurin iltakalja sisältää useimpien edellä käsiteltyjen sanoitusten tapaan monia rocklyriikalle leimallisina pidettyjä piirteitä, kuten loppusointuja (*pienuuden – sydämen – rakkauden, valjaat – kalja*) toistoa (kertosäe toistuu) sekä säkeistöjen ja toistuvan kertosäkeen muodostaman rakenteen (ks. esim. Salo 2014: 42). Myös tekstissä esiintyvien "minän" ja "sinän" suhteelle rakentuva asetelma on rocklyriikassa tyypillinen (ks. Lindberg 1995: 64–65), mutta tässä tekstissä sitä käytetään hieman epätyypillisesti: minä puhuttelee ainakin kahta eri sinää, koska alun puhuttelu *juosta voit henkesi edestä / voit ravata paikasta paikkaan* kohdistuu mitä ilmeisimmin jollekin muulle vastaanottajalle kuin "iltakaljalle", jolle puhuja suuntaa sanansa kertosäkeessä (*ainoa kahleeni olet sinä / kulkurin iltakalja*).

Myös yleisesti verrattain vähän viittauksia sisältävässä Sielun Veljien tuotannossa viitataan iskelmään kahdessa sanoituksessa. Näistä toinen on esimerkki 14, *Hovimestari ja hymyilevät käärmeet* (1983), jossa viitataan iskelmäduo Matin ja Tepon kappaleeseen *Et voi tulla rajan taa* (1981; ks. liite 4).

#### *Hovimestari ja hymyilevät käärmeet*

Hovimestari hymyilee ja onnea säteilee  
**käärme lipoo kieltään ja vienosti hymyilee:**  
**"olkaa hyvä, saanko pyytää peremmälle, peremmälle"**  
**luolan seiniä valaisevat kansankynttilät**  
 kelle kaikki kuuluu, kelle hehkuu nuokin sydämet?  
**"rehellisesti ostettu on kaikki, mitä näät"**  
 mä mitä nään?

hovimestari ja hymyilevät käärmeet  
**ostivat sheriffin**  
**myydä pätkäyttivät pään, joka puhuu**  
**oikeuden sanoja**  
 lauloi reikärauta sheriffin:  
**"et voi tulla rajan taa"**

jauhoivat muinaiset suut:  
 "mainonta on pienempi kuin puut"  
 hovimestari ja hymyilevät käärmeet  
 puut pani mainokseen

**hovimestari ja hymyilevät käärmeet**  
**polttivat puutarhan**  
**y-vakuutus kyllä korvaa**  
**bensaa liekkeihin**  
 kuinka käy, kuka maksaa?  
 – seuraava numero

jauhoivat muinaiset suut:  
 "raha on pienempi kuin puut"  
 hovimestari ja hymyilevät käärmeet  
**tuohella tukkii suut**

sankari ankara valvoo meitä  
 kunnia jalustanaan  
 sankari ankara valvoo  
 oot sä hänen verensä arvoinen  
 sankari ankara valvoo  
 aika hänet puhdistaa

jauhoivat muinaiset suut:  
 "ihminen on pienempi kuin puut"  
 hovimestari ja hymyilevät käärmeet  
 paljastivat valheen

*Sielun Veljet* (1983)

*Esimerkki 14. Hovimestari ja hymyilevät käärmeet.*

Paikalla on *hovimestari*, joten sanoituksessa ollaan mitä ilmeisimmin jonkinlaisessa ravintolassa – jota tosin kuvataan *luolaksi*, mikä ei ehkä vastaa kovin stereotyyppistä kuvaa ravintolasta. Erikoiselta ja suorastaan epämiellyttävältä kuulostaa sekin, että seiiniä valaisevat *kansankynttilät*, joka on yleensä opettajia tarkoittava sana – viittaako tämä ehkä siihen, että hyvinä kansan oikealle tielle opastajina pidetyt opettajatkin on valjastettu "valaisemaan" epäilyttävämpää toimintaa kuin yleensä uskomme? Hovimestarin apuna häärivät *hymyilevät käärmeet* luovat nekin vaikutelmaa epäluotettavuudesta: onhan käärme jo *Raamatussa* "kavalin kaikista eläimistä", se, joka houkuttelee paratiisissa Eevan syömään omenan puusta, josta syömisen Jumala on kieltänyt (1. Moos. 3). Valheellisuutta ja epäluotettavuutta esitetään vastaanottajalle hovimestarin ja käärmeiden lipevän käytöksen kautta: nämä vakuuttelevat, että kaikki nähtävillä oleva on *rehellisesti ostettu*, mutta vastaanottaja saa tietää, että nämä ovat muun muassa *ostaneet sheriffin ja myyneet oikeuden puhujan*, ja *sheriffin reikärauta laulaa* iskelmän sanoin: *et voi tulla rajan taa*. Sitaatti on Matti ja Teppo -iskelmäduon samannimisestä kappaleesta vuodelta 1981, eli se on ollut melko tuore Alangon tekstin ilmestyessä *Sielun Veljien* albumilla vuonna 1983. Iskelmässä tekstin puhuja odottaa pian lähestyvää kuolemaa muistellen rakastaan, joka ei voi seurata häntä kuoleman rajan toiselle puolelle: *enää on vain muistoille aikaa / et voi tulla rajan taa* (ks. liite 5). Alangon tekstissä hovimestarin ja käärmeiden ostama sheriffi tuntuu siis uhkaavan kuolemalla, jos "ravintolan asiakas" ei toimi toivotulla tavalla.

Sanoituksen teemana voi pitää petollisuutta. Tekstissä tehdään vakuutuspetos: *hovimestari ja hymyilevät käärmeet / polttivat puutarhan / y-vakuutus kyllä korvaa / bensaa liekkeihin* ja tukitaan "muinaiset suut" rahalla. Käärme petollisuuden ruumiillistumana on kulttuurissamme *Raamatun* luomiskertomuksen vuoksi varsin tunnettu symboli, ja tätä kuvaa tukee stereotypia lipevästä hovimestarista, joka yrittää myydä yrityksensä tuotetta tai palveluita kaikin mahdollisin – myös valonaroin – keinoin. Matin ja Tepon iskelmään kohdistuvan viittauksen tunnistaminen ei ole tekstin kokonaistulkinnan kannalta kovin olennaista, mutta se

tekee kuolemalla uhkaavan "reikäraudan laulun" ymmärrettävämmäksi ja antaa sille osamerkitä, joka muuten jäisi syntymättä.

Verrattaessa tätä sanoitusta edellä käsiteltyyn toiseen samalla albumilla julkaistuun Sielun Veljien kappaleeseen *Lammassusi* (esimerkki 7) voidaan huomata tämän tekstin sisältävän *Lammassutta* enemmän laululyriikalle tyypillisiä genrepiirteitä. Ensinnäkin siinä on toistoa: nimisäe *hovimestari ja hymyilevät käärmeet* toistuu tekstissä useita kertoja ja säkeellä *jauhoivat muinaiset suut* alkava nelisäkeinen jakso toistuu tekstissä muunneltuna kolme kertaa. Tekstissä on myös osittaisia tai täydellisiä loppusointuja (esimerkiksi *säteilee – hymyilee* ja *puut – suut*), joskaan koko teksti ei ole loppusoinnutettu (ks. Salo 2014: 42). Myös rocklyriikalle tyypillinen arkisten ilmausten käyttö (ks. esim. Frith 1988: 42) näkyy tekstissä: verbeistä (*oot*) ja pronomineista (*sä*) käytetään puhekielisiä muotoja ja ilmaisuvälikoimassa on muutenkin arkikielisyttä (*myydä pätkäyttivät*). Erilaisia ja erityyisiä ilmauksia (esim. *lauloi reikärauta sheriffin; olkaa hyvä, saanko pyytää peremmälle*; vrt. puhekielisydet edellä) myös yhdistellään niin, että on perusteltua pitää sanoitusta eräänlaisena bricolagena, jossa erilaisia aineksia yhdistellään keskenään (ks. Lindberg 1995: 98–99).

Esimerkki 15, Ismo Alanko Säätiön kappale *Tuulipuvun tuolla puolen* (1998), puolestaan viittaa ainakin kahteen iskelmään: Unto Monosen kirjoittamaan *Satumaa*-tangoon (ks. liite 6) ja Reino Helismaan kirjoittamaan lauluun *Hiljainen kylätie* (ks. liite 7). Lisäksi laulusta on tunnistettavissa yhteys 1800-luvulta peräisin olevaan, Teuvo Pakkalan *Tukkijoel-la*-näytelmästä tunnetuksi tulleen lauluun *Vielä niitä honkia humisee* (ks. esim. Vuoristo 1979: 183).

*Tuulipuvun tuolla puolen*

**Tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa  
joka rakkaudesta roihuaa**

liekkimeren aallokossa leijonat käy

**ei arjen huolia näy**

tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa

kuin unta tai elokuvaa

siellä murjotut ilakoi

**siellä henkien humina se soi**

siellä sillat poltetaan illoin

ja ne aamulla rakennetaan

tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa

jossa pelko on tuntematon

taistelujen tuoksinassa loukkaannutaan

haavoitutaan, riudutaan

kärsimyksen uumenista kurkistellaan

ja ujosti naureskellaan

**siel hiljainen kylätie**

**on niin hiljainen, että se vie**

**meidät suureen hiljaiseen hautaan**

**jossa muutimme lihaksi taas**

tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa

niin villi ja lumoava

tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa

joka rakkaudesta roihuaa

*Pulu* (1998)

*Esimerkki 15. Tuulipuvun tuolla puolen.*

Unto Monosen *Satunmaa* alkaa sanoilla *aavan meren tuolla puolen jossakin on maa / missä onnen kaukorantaan laine liplattaa* (ks. liite 6). Alanko muuntelee tätä kommentoiden samalla yleisyytensä ja ilmeisen monikäyttöisyytensä vuoksi suomalaisten "arkisena kansallisasuna" pidettyä tuulipukua: *tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa / joka rakkaudesta roihuaa*. Voidaan pitää melko todennäköisenä, että suuri osa tekstin vastaanottajista tunnistaa yhteyden Monosen tangoon, koska se on Suomessa varsin tunnettu ja suosittu kappale: siinä tuntuu tiivistyvän suomalaiselle tangolle leimallinen kaukokaipuu ja melankolia (Aho 2002: 158–159). Myös tuulipuvut ovat etenkin laulun julkaisuaikaan 1990-luvulla kuuluneet olennaisesti yleiseen suomalaiseen näkymään, joten suomalaisessa 1990-luvun kontekstissa tarkasteltuna sanoitus on tarjonnut heti tunnistettavia miellelyhtymiä herättävän kuvan suomalaisuudesta. Tämä kuitenkin vaatii nimenomaan suomalaisen tuulipukukontekstin tuntemista. Voidaankin miettiä, olisiko tässä jo kyse Pekka Tammen (1991: 91–92) mainitsemista piilotetummista subteksteistä, joiden havaitseminen edellyttää viittauksen kohteena olevan kulttuurin laajempaa tuntemista – vaatii oikeastaan niin suomalaisten runsaan tuulipukujen käytön, suomalaisen melankolisen tangoperinteen kuin koko suomalaisen kulttuurinkin tuntemista, jotta Alangon tekstin merkitykset voi löytää.

Suomalaisessa kontekstissa kasvaneelle sanoitus piirtää *Satunmaan* tapaan näkymää jonkinlaisesta onnen maasta, jossa ei ole huolia ja asiat ovat kaikin puolin hyvin: *Satunmaassa kun huolet huomisen voi jäädä unholaan ja Tuulipuvun tuolla puolen taas ei arjen huolia näy. Satunmaa* haikailee ikuisesti kukkivien kukkien ja satunmaassa odottavan rakkaimman luo, kun taas Alanko kuvailee tuulipuvun tuolla puolen sijaitsevaa maata moninaisemmin: *murjotut ilakoivat, pelko on tuntematonta*, ja vaikka *sillat illalla poltettaisiin*, ne kuitenkin *rakennetaan aamulla uudestaan*. Alanko on poiminut sanoitukseensa tunnelmaa myös Teuvo Pakkalan perinteistä suomalaista tukkilaisromantiikkaa henkivästä laulusta *Vielä niitä honkia humisee*, jossa *koskien kohina ja honkain humina se on meidän soittoamme* (esim. Vuoristo 1979: 183), mutta Alangon tekstissä humina on lähtöisin *hengistä* eikä hongista.

Laulussa tapahtuu kuitenkin asennonvaihto (ks. esim. Viikari 1990: 96–97), kun viitataan *Hiljaiseen kylätiehen*: kylätie on niin hiljainen, että se *vie suureen hiljaiseen hautaan*, jossa *muutumme lihaksi taas*. Tuntuukin, että tässä säkeistössä siirrytään hetkeiksi kuvailemaan varsinaisen tuulipukumaan kuvaa, joka on hyvin erilainen kuin tuulipuvun tuolla puolen sijaitseva onnela. Ellei sitten olekin niin, että tuossa villissä ja lumoavassa, rakkaudesta roihuavassa tuulipuvun tuolla puolen sijaitsevassa maassa hiljainen kylätie vie kyllä hiljaiseen hautaan, mutta siellä synnymme jälleen elämään ja pääsemme taas nauttimaan elämästä maassa, joka on *kuin unta tai elokuvaa*. Yksi tulkinta voisi olla myös se, että koko teksti ku-



vaakin "tuonpuoleista", mihin voisi ilmauksen *tuolla puolen* tulkita viittaavan. Tätä tulkintaa tukee myös laulun maan kuvaaminen paikkana, jossa ei ole arjen huolia, ei tunneta pelkoa ja muututaan kuolleista takaisin eläviksi.

Kallistuupa tulkinta mihin tahansa edellä esitetyistä vaihtoehdoista – tai johonkin aivan toisenlaiseen tulkintaan –, on kuitenkin selvää, että suomalaisuus on tekstin kiistan konteksti ja lähtökohta. Tuulipuku liittyy niin vahvasti stereotyyppiseen kuvaan suomalaisesta, että sen merkitystä suomalaisuuden ilmentäjänä tekstissä on vaikea ohittaa. Myös yhteys *Satumaa*-tangoon on olennainen osa tekstin kokonaisuuden merkityksenannossa. Jonkinlaisen perusajatuksen "jossain tuonnempana" sijaitsevasta onnellisesta paikasta voi toki muodostaa tuntematta *Satumaata*, mutta Alangon tekstin ymmärtämistä ja näkemistä suomalaisuuden kontekstissa edesauttaa sen lukeminen *Satumaan* hypertekstinä. Muiden intertekstien osuutta voidaan pitää kokonaisuuden kannalta vähäisempänä. Tämä sanoitus on edustava esimerkki Frithin (1987: 140–141) mainitsemasta populaarimusiikin nationalistisesta funktiosta (ks. myös Salmi & Kallioniemi 2000: 8–11): se luo ja sanoittaa kansallista identiteettiämme. Teksti on myös yksi esimerkki Lahtisen ja Lehtimäenkin (2006: 26, 28) tarkoittamasta arkisten ilmausten ja mielikuvien (*tuulipuku*) ja toisaalta runouden poeettisen kielen keinojen ja ilmausten (*henkien humina se soi*) yhdistelemisestä.

Vuonna 2000 julkaistulla albumilla *Sisäinen solarium* Alanko kommentoi useammassakin kappaleessa rahan, tavarankäytön ja median asemaa yhteiskunnassa. Yksi näistä kappaleista on *Media* (esimerkki 16), joka kuvaa median suhteettoman tärkeäksi noussutta asemaa nykyihmisen elämässä. Sanoitus sisältää viittauksen Reino Hirvisepän kirjoittamaan kappaleeseen *Romanssi* elokuvasta *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943; ks. liite 8).

#### *Media*

Media, rakas media  
media, rakas media  
**joka aamu, joka ilta, media**  
**joka tunti ja sekunti, media**  
media, rakas media  
**sua yli kaiken mä aina rakastan**  
**sä olet mä, mä olen sä, älä jätä**

media, rakas media  
media, rakas media  
sanasi on sanani, oi media

kuvasi on kuvani, oi media  
oi media

media, rakas media  
media, rakas media  
joka aamu, joka ilta, media  
joka tunti ja sekunti, media  
mitä annat tänä yönä, armahain  
minä annan elämästä parhaimman  
oi media

*Sisäinen solarium* (2000)

*Esimerkki 16. Media.*

Sanoitusta on vaikea olla tulkitsematta ironisesti: medialle osoitetaan niin ylitsevuotavaa rakkaudentunnustusta, että sitä on jokseenkin mahdotonta pitää kirjaimellisesti otettavana. Laulun minä julistaa rakastavansa mediaa *joka aamu, joka ilta, joka tunti ja sekunti*, ja kokee olevansa yhtä rakkautensa personifioidun kohteen kanssa, jota puhuttelee toisessa persoonassa: *sä olet mä, mä olen sä, älä jätä*. Puhuja vielä vakuuttaa sanojaan lainaamalla lähes sanatarkasti häissäkin usein laulettavaa Hirvisepän *Romanssia: sua yli kaiken mä aina rakastan* (vrt. Hirvisepän teksti: "sua vain yli kaiken mä rakastan", ks. liite 8). Median puhujan suhtautuminen rakkautensa kohteeseen rinnastuu *Romanssin* ehdottomaan rakkauteen, jossa rakkauden kohdetta kuvataan *maanpäälliseksi taivaaksi, kalleimmaksi aarteeksi ja ylimmäksi riemuksi*.

Edellä esitetyn merkityksen löytäminen tekstistä ei välttämättä vaadi viittauksen kohteena olevan *Romanssin* tuntemista, mutta sen tunteminen helpottaa tulkinnan tekemistä sekä syventää kuvaa tekstissä kuvaillun tunteen ja suhteen kaiken muun ohittavasta tärkeydestä – joka Alangon tekstissä vaikuttaa vahvasti olevan ironiaa median jalustalle nostettua asemaa kohtaan. Tämä jalustalle nostaminen korostuu ylenpalttisten ilmausten lisäksi myös silmiinpistäväällä toisteisuudella: säkeistöt ovat hyvin paljon toistensa kaltaisia, koska vain pieni osa niiden sisällöstä vaihtuu tekstin edetessä: esimerkiksi säe *media, rakas media* esiintyy kolmessa säkeistössä yhteensä kuusi kertaa. Sana *media* puolestaan toistuu tekstissä peräti 22 kertaa, mikä on tekstin pituuteen nähden sangen huomattava määrä. Kiinnostavaa on myös, ettei tekstissä tarkenneta millään tavalla, minkälaiseen mediaan palvonta kohdistuu – ilmeisesti koko alati paisuvaan mediakenttään.

Iskelmiin kohdistuvia viittauksia on Alangon tuotannossa enemmän kuin muihin laululyriikan genreihin, mutta ne ovat usein melko lyhyitä, kuten edellisessäkin esimerkisanoituksessa, eivätkä välttämättä vaikuta tekstin kokonaismerkityksen rakentumiseen paljoakaan. Osassa sanoituksia – kuten edellä esittelyissä kappaleissa *Kulkurin iltakalja* (1980; esimerkki 13) ja *Tuulipuvun tuolla puolen* (1998; esimerkki 15) – on kuitenkin myös laajempia ja sanoituksen tulkinnan kannalta merkittävämpiä viittauksia. Yhteenvetona voikin todeta, että Alanko käyttää iskelmiä sanoitustensa lähteenä sangen monenlaisin tavoin ja moniin eri funktioihin.

## 5.2.2 Kansansävelmät yhteiskunnalliseen diskurssiin osallistuvissa sanoituksissa

Myös joitakin yhteyksiä kansansävelmiin näkyy Alangon sanoituksissa. Esittelen näistä kaksi esimerkkiä Alangon 1980-luvun tuotannosta.

Kappaleen *Kolumbia orkesteri* (1980; esimerkki 17) – jonka nimi esiintyy vaihtelevasti eri lähteissä muodoissa *Kolumbia orkesteri* ja *Kolumpia orkesteri*; Ismo Alangon internetsivujen sanoituskokoelmassa käytetään muotoa *Kolumbia orkesteri*, mutta levytetehtävissä ja internetsivujen singleluettelossa muotoa *Kolumpia orkesteri* – teksti vaikuttaa ironiselta, mutta mitä kaikkea kohtaan, se ei kenties käy heti aivan selväksi.

*Kolumbia orkesteri*

**Hyvä kaiken pahan voittaa  
kun kolumbia-orkesteri soittaa**

hyvä kaiken pahan voittaa  
kun kolumbia-orkesteri soittaa

**vain tuoksua mintun ja ruusun  
tuovat ulosteetkin tullessaan  
ja kun poliitikot puhuvat paskaa**

**kermaleivokset täyttävät maan**

**murhat muuttuvat musiikiksi  
raiskaukset rakasteluksi**

hyvä kaiken pahan voittaa  
kun kolumbia-orkesteri soittaa

*Kolumpia orkesteri / Hassisen kone* -single (1980)

*Esimerkki 17. Kolumbia orkesteri.*

Tekstissä viitataan ainakin P. Mustapään (oik. Martti Haavio) tunnettuun runoon *Vain pieni kansanlaulu*, joka on myös sävelletty ja sitä lauletaan nimensä mukaisesti kansanlauluna (ks. liite 9). Mustapään runo ja siihen tehty sävellys henkivät yksinkertaisuudessaan herkkää kansallisromanttista tunnelmaa. Alanko on yhdistänyt siitä poimitun säkeen *vain tuoksua mintun ja ruusun* alkuperäisestä yhteydestään varsin paljon poikkeavaan, suorastaan rujoon kontekstiin, kun *ulosteet* tuovat tullessaan mintun ja ruusun tuoksua. Suomalaisen kaunokirjallisuuden kaanoniin kuuluvan runon osan rekontekstualisointi (ks. Mäntynen & Shore 2014: 741–742; Heikkinen 2012: 91) näin rajuihin sanankääntein yhteiskuntaa kuvailevan tekstin osaksi rakentaa tekstiin varsin voimakkaan kontrastin. Sanoitus tuntuu jatkavan jo *Raamattu*-viittausten kohdalla ilmennyttä Hassisen Koneen kriittisesti yhteiskuntaan ja vallanpitäjiin suhtautuvan linjaa: *poliitikot puhuvat paskaa*, joka levittää valheellista *mintun ja ruusun tuoksua* ja *kermaleivoksia* – eli ihmisiä huijataan.

Toisaalta tekstissä sanotaan hyvän voittavan kaiken pahan: murhatkin muuttuvat musiikiksi ja raiskaukset rakasteluksi, kun Kolumbia-orkesteri soittaa. Tämän voi tulkita kuitenkin ironiseksi kommentiksi: Ismo Alangon kotipaikkakunnalla Joensuussa on vuodesta 1928 toiminut partiolippukunta Joensuun Eräsissit ja Karjalan Tytöt ry, jonka 16–19-vuotiaista ryhmänjohtajista koostuva samoaja-/vaeltajaryhmä on nimeltään Kolumbia-orkesteri (Jeskaty 2016). Partio toimintaa lienee yleisesti pidetty hyvänä ja kehittäväenä harrastuksena nuorisolle, joten voidaan ajatella, että myös tämä on kriittinen kommentti yhteiskun-

nan järjestämää ja tukemaa toimintaa kohtaan; kyllähän nyt maailman pahuudet murhista raiskauksiin oikenevat hyveellisellä ja rehdillä partiotoiminnalla. Vaikuttaa siis siltä, että *Kolumbia orkesteri* asettuu samaan yhteiskuntakriittiseen diskurssiin kuin Hassisen Koneen *Raamattu*-viittauksia sisältävät kappaleet.

Laajempi laina kansansävelmästä on puolestaan Sielun Veljien *Karjalan kunnaillla* (1983; esimerkki 18), joka viittaa samannimiseen, Valter Juvan sanoittamaan kansansävelmään (1902; ks. liite 10). Tässä tekstissä Alanko lainaa sanoitukseensa kansansävelmää nimen lisäksi muitakin tekijöitä, mutta muuntelee niitä.

*Karjalan kunnaillla*

**Karjalan kunnaillla kukkii puu  
onko se kaktus vai joku muu?**

vai joku muu? vai joku muu?

vai joku muu? vai joku muu?

**karjalan koivikot tuuhettuu  
ddt vai joku muu?**

vai joku muu? vai joku muu?

vai joku muu?

vai joku muu!

**kevättä on, käki kukkuu**

suuri suu, vai joku muu?

**kaihoni pohja on karjalan kuu  
vuonojen suut, vai joku muu?**

vai joku muu? vai joku muu?

vai joku muu?

vai joku muu!

**karjalan vaaroilla paljain päin  
kaupungin äänet mielessään!**

kaupungin äänet mielessään!

*Sielun Veljet* (1983)

*Esimerkki 18. Karjalan kunnaillla.*

Sekä Juvan että Alangon teksteissä kuvataan aluksi puun kukoistamista Karjalan kunnaillla: kansansävelmässä *puu lehtii*, Alangon versiossa *kukkii* – ja Alanko kysyy, onko puu *kaktus vai joku muu*. Teksti siis kyseenalaistaa heti alussa perinteisen karjalaisen maiseman. *Karjalan koivikot* myös *tuuhettuvat* molemmissa versioissa, mutta Alanko kysyy omassaan: *ddt vai joku muu?* eli koivikon tuuhettuminen ei olekaan vain luonnollista kevään aikaansaamaa lehtien puhkeamista puihin, vaan – jälleen kerran – jotakin ihmisen aiheuttamaa, eikä kovin toivottavaa. *Kevät* Alangonkin tekstissä kuitenkin on kansansävelmän tapaan, ja *käikikin kukkuu* molemmissa. Kansansävelmän *kaiho* kohdistuu Karjalan maisemiin, jonka *vaaroja, vuonoja, metsiä* ja muita tunnusmerkkejä – kuten myös karjalaisia ihmisiä – kuvailaan arvostavin sanankääntein. Alangon teksti tunnistaa ja tunnustaa nämä maisemat ja määrittelee *kaihonsa pohjaksi Karjalan kuun ja vuonojen suut* – mutta kysyykin heti perään taas, onko "kaihon pohja" sittenkin joku muu. Kansansävelmän "minä" seisoo paljain päin vuorilla, mistä näkee edessään uljaan Karjalan. Myös Alangon tekstin lopussa ollaan *Karjalan vaaroilla paljain päin*, mutta *kaupungin äänet mielessä*, vieläpä huutomerkillä voimistetusti. Myös

tämä sanoitus hyödyntää tehokeinonaan voimallista toistoa: tekstissä – tai Juvan runossa – esiintyviä tekijöitä ja asetelmia kyseenalaistava kysymys *vai joku muu?* toistuu kappaleessa 16 kertaa, mikä saa aikaan hyvin voimakkaan vaikutelman Juvan runossa näkyvien perinteisten Karjalan maisemien kuvailujen kyseenalaiseksi asettamisesta.

Alangon tekstistä saa kuvan, että kirjoittaja tuntee hypotekstinsä (Lyytikäinen 1991: 163–164) sangen hyvin, mutta esittää siitä oman, 1980-luvulle päivitetyn alluusionsa (ks. Salo 2014: 127). DDT eli diklooridifenyylitrikloorietaani oli toisen maailmansodan aikaan ja sen jälkeen yleisesti käytetty hyönteismyrkky, joka kiellettiin haittavaikutustensa takia Suomessa ja useissa muissa länsimaissa 1970-luvulla (Ympäristöhallinto 2013). Myrkyn vaikutuksista puhuttiin julkisuudessa paljon Suomessa kuitenkin vielä 1980-luvullakin, joten Alangon teksti on kommentoinut julkaisuaikanaan yhteiskunnallisessa keskustelussa pinnalla ollutta asiaa. Samoin kaupungin äänien kuulumisen vaaralla kulkijan mielessä voi nähdä kuvaavan suomalaisen yhteiskunnan muutosta yhä urbaanimmaksi ja kaupunkivetoisemmaksi, mikä myös alkoi olla jo 1980-luvulla ajankohtaista.

Näitä merkityksiä sanoituksesta olisi vaikeampi ymmärtää ilman hypotekstinä olevan kansansävelmän tuntemista. DDT:n tuuheuttaman koivikon ja kaupungin äänien kuulumisen vaaralla vaeltajan päässä voi toki ymmärtää viittauskohdetta tuntemattakin – etenkin jos tuntee Suomen lähihistoriaa ja yhteiskunnallista muutosta, eli kontekstit ovat jälleen olennaisessa asemassa tekstin tulkinnassa –, mutta Juvan runon tunteminen asettaa Alangon tekstin perspektiiviin, joka antaa mahdollisuuden kahden hyvin erilaisen, eri ajalliseen todellisuuden sijoittuvan suomalaisen mielenmaiseman näkemiseen.

### 5.2.3 Viittaukset joululauluihin: elämän lyhyys ja synkkyys

1990-luvun alun sanoituksissa *Masentunut ameeba* (1990) ja *Suomi ratsastaa jälleen* (1995) (esimerkit 19 ja 20) Alanko lainaa joululaulujen sanoja, mitä ei esiinny hänen muussa tuotannossaan lukuun ottamatta aiemmin mainittua viittausta lauluun *Joulupuu on rakennettu* kappaleessa *On jouluyö, nyt laulaa saa* (1981; ks. luku 5.1.1). Tässä esiteltävissä teksteissä on vieläpä molemmissa viittaus samaan joululauluun, *Hei tonttu-ukot hyppikää* (ks. liite 11).

*Masentunut ameeba*

**Et sä voisi rakastaa mua edes vähän tänä yönä**  
et sä voisi olla mulle vähän kiltti tänä yönä  
**mullon vitun paha olla**, minä tartten lohdutusta  
et sä voisi rakastaa mua edes vähän tänä yönä

mua täytyy helliä ja rakastaa  
mua täytyy ymmärtää ja lohduttaa

**minä olen masentunut, minä olen ameeba**  
masentunut ameeba, masentunut ameeba

ymmärtäkää, lohduttakaa  
taiteilijaa, suurta persoonaa  
**nyt on hyvä yö, nyt on hyvä yö**  
nyt on hyvä yö, lumottu kuu, nyt on hyvä yö  
nyt on hyvä yö, kirsikkasuu, nyt on hyvä yö  
nyt on hyvä yö, lumottu kuu, nyt on hyvä yö  
nyt on hyvä yö, lumottu kuu  
nyt on hyvä yö, värjätty suu, nyt on hyvä yö  
nyt on hyvä yö, nyt on hyvä yö

et sä voisi rakastaa mua edes vähän tänä yönä  
minun elämäni vuotaa, kaikki kurjat vuodet vuotaa  
tartten naisen kosketusta, koska olen hyvä jätkä

et sä voisi olla mulle armonpala tänä yönä

on pitkä, kimmoisa yö, tiedät sen  
on pitkä, kimmoisa yö, tunnet sen

minä olen masentunut, minä olen ameeba  
**elämä on kidutusta**, joululaulut kertoo meille  
**tonttu-ukot hyppii hei**  
**mut elämä on kidutusta, ikävää ja kovin synkkää**

et sä voisi rakastaa mua edes vähän tänä yönä

*Kun Suomi putos puusta (1990)*

### *Esimerkki 19. Masentunut ameeba.*

Tekstin minä kuvailee itseään masentuneeksi ameebaksi, jolla on paha olla ja joka tarvitsee lohdutusta ja rakastamista "edes vähän". Minän suhtautumista itseensä voidaan pitää myös jossain määrin ironisena, koska hän määrittelee itsensä "taiteilijaksi, suureksi persoonaksi" ja "hyväksi jätkäksi", jota täytyy ymmärtää, lohduttaa, helliä ja rakastaa. Ironiakin voi kuitenkin olla osa paha oloa: taiteilijaa voi ahdistaa oma taiteilijuutensa ja ympäristön hänen "suureen persoonaansa" kohdistamat odotukset, joiden vuoksi hän kokee olonsa amebamaiseksi. Amebat ovat yksisoluisia, yksinkertaisia eliöitä, jotka elävät usein loisina jossakin isäntäeläimessä ja näyttävät liikkumiseen käyttämiensä valejalkojen takia muuttavan koko ajan muotoaan (Solunetti 2006), eli tekstin minän olon amebamaisuus voi viitata joko yksinkertaisuuteen, loisena elämiseen tai tarpeen mukaan muuttuvaan muotoon – tai näihin kaikkiin. Masentuneisuuden tiivistää joululaulusta lainattu toteamus elämän synkkyydestä ja ikävyydestä: *tonttu-ukot kyllä hyppivät*, mutta muilla ei mene yhtä mukavasti, vaan *elämä on kidutusta, ikävää ja kovin synkkää*.

Toisaalta koko tekstiä voi lukea myös ironisena kommenttina taiteilijamyyttä kohtaan: suuret taiteilijat on kulttuurissamme tavattu nostaa jalustalle ja taiteilijuuteen kuuluvaa kärsimystä, "luomisen tuskaa" korostettu. Helpolla pääsevän ja helposti teoksiaan luovan taiteilijan taiteilijuus on jopa kyseenalaistettu, koska kunnan taiteilijuuteen on nähty kuuluvan kärsimys. Niinpä taitelijalle tulee tarjota lohtua, ymmärrystä, rakkautta ja kosketusta, koska hän on kuitenkin pohjimmiltaan "hyvä jätkä", vaikka niin kovin kärsii eikä ehkä osaa antaa lohduttajalle mitään vastineeksi, vaikka vaatii itse saada vaikka mitä, "edes vähän".

Tässäkin sanoituksessa esiintyy jälleen rocklyriikalle tunnusomaisia piirteitä: siinä käytetään yksikön ensimmäistä persoonaa – johon liittyy myös "sinän" puhuttelu – ja

arkista, jopa alatyylistä ilmaisutapaa (ks. esim. Lahtinen & Lehtimäki 2006: 20, 26): *mullon vitun paha olla*. Myös toisto on jälleen yksi kappaleen elementeistä: *et sä voisi* -rakenne toistuu useita kertoja, samoin vakuuttelu *nyt on hyvä yö*.

Toinen samaan joululauluun viittaava sanoitus on *Suomi ratsastaa jälleen* (1995). Tähän tekstiin on lainattu sellaisenaan joululaulun säe *hetken kestää elämää ja sekin synkkää ja ikävää*, joka esiintyi edellisessä tekstissä muutettuna muotoon *mut elämä on kidutusta, ikävää ja kovin synkkää*.

*Suomi ratsastaa jälleen* (1995)

Kauppa vetää, perheet svengaa  
kalat hyppii, meri on jäässä  
autot nielee marmoria, linnut laulaa duurissa

miehet laihtuu, naiset palaa  
kukat kukkii tammikuussa  
oikeus juhlii eetterissä, saloilla ja sinolissa

suomi ratsastaa jälleen

eu-vostoliiton hapan maito  
pelon tartuttaa jo penttiin  
**helsingissä kuohukerma valuu cityyn ambient-  
tiin**

igor saapuu ystäväksi  
penaa viedään niin kuin lasta  
pää löytyy hietsusta ja jalka jostain satamasta

suomi ratsastaa jälleen

kauppa vetää, perheet svengaa  
kalat hyppii, meri on jäässä  
autot nielee marmoria, linnut laulaa duurissa

**vaatimattomuus kaunistaa  
itku pitkästä ilosta  
hetken kestää elämää ja sekin synkkää ja ikävää**

suomi ratsastaa jälleen

*Taiteilijaelämää* (1995)

*Esimerkki 20. Suomi ratsastaa jälleen.*

Kappaleen nimi asemoi tekstin kuvailemien tapahtumien kontekstiksi Suomen. Nimi itsessään voi myös olla muunnos vuonna 1971 ensi-iltansa saaneesta elokuvasta *Trinity ratsastaa jälleen*, mutta tämä yhteys ei ainakaan välittömästi avaa mitään lisämerkityksiä tekstiin. Sanoitus alkaa positiivisesta kuvauksesta, kuinka Suomessa menee hyvin: kauppa vetää, perheet "svengaavat", linnut laulavat duurissa ja kalatkin hyppivät, vaikka meri on jäässä. Alun jälkeen kuva kuitenkin muuttuu negatiivisemmaksi: miehet laihtuvat, naiset palavat ja kukat kukkivat tammikuussa. Näiden ilmiöiden voi ihmisten kohdalla tulkita viittavan liian pitkälle menneeseen yritykseen noudattaa ajan ulkonäköihanteita, tammikuussa kukkivat kukat taas voivat viitata maapallon häiriötilaan. Säe *oikeus juhlii eetterissä, saloilla ja sinolissa* on monitulkintainen: *oikeus* voi viitata niin moraaliseen kuin lainopilliseenkin oikeuteen, ja *eetteri* voi tarkoittaa niin (radio- tai televisio-) lähetystä kuin aiemmin nukutusaineena käytettyä eetteriäkin (NIH 2016). Eetterin tulkitsemista tässä tapauksessa nukutusaineeksi tukee säkeessä esiintyvä *sinol*, joka puolestaan on juomakelvottomaksi denaturoitua

poltonestettä, jota jotkut päihderiippuvaiset käyttävät alkoholin korvikkeena (Yläne 2016). Arveluttavien päihdeaineiden liittäminen edeltävään kuvaukseen ihmisten ja maapallon häiriintyneestä tilasta voimistaa negatiivista vaikutelmaa.

Tekstin jatko, jossa Euroopan unionin (EU) ja Neuvostoliiton yhdistelmän "eu-vostoliiton" *hapan maito tartuttaa pelon penttiin* lisää negatiivista vaikutelmaa entisestään. *Helsingin kuohukerman* eli yhteiskunnan eliitin valuminen "cityyn ambienttiin" vahvistaa kuvaa yhteiskunnasta, jossa eri ryhmien väliset erot kasvavat: perus-pentit saavat osakseen hapanta maitoa, kun taas paremman väen elämää kuvataan "hienoilla" vieraskielisillä ilmauksilla *city* ja *ambient*. Viimeistään paikalle saapuneen igor-ystävän (jonka stereotyyppisen venäläinen nimi viitanee Suomen itäisen naapurimaan tarjoamaan "apuun") riepottama pena, jonka pää löytyy "hietsusta" eli Hietaniemestä ja jalka jostain satamasta, viimeistelee kuvan, jossa kaikki ei enää ole kovin hyvin. Viimeisessä säkeistössä lainataankin jo suomalaisille tuttuja sanontoja, joilla pyritään suitsimaan liikaa elämästä nauttimista: "vaatimattomuus kauristaa" ja "itku pitkästä ilosta". Nämä vahvistetaan lainaamalla joululaulusta *Hei tonttu-ukot hyppinkää säe hetken kestää elämää ja sekin synkkää ja ikävää*.

Kokonaisuutena teksti piirtää kuvaa Suomesta, joka yrittää "ratsastaa jälleen" eli menestyä, mutta hyvin sujuneen alun jälkeen ajautuu vaikeuksiin. Tämän tulkinnan myötä myös nimen mahdollinen viittaus elokuvaan *Trinity ratsastaa jälleen* tuntuu saa perusteita: elokuvassa veljeskaksikko ryhtyy isänsä toivomuksesta hevosvarkaiksi, mutta kaikki ei heidänkään kohdallaan suju kovin mallikkaasti, vaan vaikeuksia ja väärinkäsityksiä riittää (Spaghetti Western Database 2016) – vaikeuksiaahan kuvataan myös Alangon tekstissä. Kappale on julkaistu vuonna 1995, jolloin Suomi pyristeli ylöspäin 1990-luvun alun lamasta, joten julkaisuajankohdan konteksti tukee tekstin lukemista kuvauksena Suomen senhetkisestä tilanteesta.

#### 5.2.4 Muut laulutekstit sanoitusten aineksina

Alangon haastatteluissa peräänkuuluttama (YLE 2007 ja YLE 2010) ja aiemminkin esitellyissä sanoituksissa (kuten esimerkissä 3 *Eksyneet lampaat* 1982, esimerkissä 8 *Kuka puhuu* 2008 ja esimerkissä 12 *Kahdeksantoista aina* 2013) tärkeäksi teemaksi noussut vapaus toistuu myös *Kanoottilaulun* (1985; esimerkki 21) sanoituksessa. Kappale on alun perin intiaanilaulu, jonka nuotit ja Sauvo Puhtilan kirjoittamat suomenkieliset sanat ovat monessa lastenlaulukirjassa ja lasten musiikin oppikirjassa (esim. Alanne ym. 1987: 79).



*Kanoottilaulu* (1985)

Kanootin kapean vesille lasken  
seuraan nyt majavaa vaeltavaa  
**jää seuramatkan opassedät havumetsän taakse  
ei puolalainen cowboynainenkaan mua saa**

**jää vähän koliseepi kanootin kokkaan  
mut aurinko paistaa kolinan pois**

**majava vaeltaa, kanootti seuraa  
vesi se kohisee ja laulu soi**

kanootin kapean vesille lasken  
seuraan nyt majavaa vaeltavaa

*Toiset on luotuja kulkemaan / Kanoottilaulu* -single  
(1985)

*Esimerkki 21. Kanoottilaulu.*

Kappale on sekä alun perin että Sielun Veljien muunnelmana hyvin yksinkertainen, joskin Puhtilan alkuperäisessä tekstissä säkeistöjä on enemmän. Alangon versiossa kaksi ensimmäistä säettä noudattavat melko lailla Puhtilan alkuperäistä suomenkielistä tekstiä, ainoastaan verbi ja sen aikamuoto ovat teksteissä toisistaan poikkeavat: Alanko aloittaa tekstinsä preesensissä *laskemalla* kanootin vesille, kun Puhtilan tekstissä kanootti *työnnettiin* vesille imperfektissä. Tällä erolla ei kuitenkaan ole merkitystä tekstin kokonaisuuden kannalta. Majavaa lähdetään molemmissa teksteissä seuraamaan samoin sanoin, mutta tämän jälkeen Alangon teksti poikkeaa Puhtilan tekstistä: *seuramatkan opassedät jäävät havumetsän taakse eikä puolalainen cowboynainenkaan saa* laulun puhujaa, kun tämä *seuraa vaeltavaa majavaa* omille teilleen. Toisessa säkeistössä vapauden riemu korostuu, kun *aurinko paistaa jäiden vähäisen kolinan pois, vesi se kohisee ja laulu soi*.

Kaikessa yksinkertaisuudessaan laulu on siis ylistys vapaalle vaeltamiselle, oman näkemyksen seuraamiselle ja turhan opastamisen hylkäämiselle. Tämä tulkinta ei vaadi alkuperäisen version tuntemista eikä sen tunteminen avaa juurikaan lisämerkityksiä sanoituksen tulkintaan. On kuitenkin melko todennäköistä, että valtaosa tekstin vastaanottajista sen tunnistaa – sen verran yleisesti tunnetusta, päiväkodeissa ja kouluissakin laulettu laulusta on kysymys.

Bob Dylanin arvostus ja erityislaatuisuus lauluntekijänä on käynyt ilmi tarkasteltaessa rocklyriikan asemaa ja suhtautumista siihen (ks. luvut 2.2, 2.3 ja 2.4). Ismo Alankokin viittaa Dylanin tekstiin ainakin kahdessa kappaleessaan: sekä poikkitaiteelliseen *Labra*-projektiin kirjoittamassaan kappaleessa *Labra* (2000) että Sielun Veljien kappaleessa *Tuulelta vastauksen saan* (1983). Molemmissa näkyy yhteys Bob Dylanin vuonna 1963 julkaistuun folkrock-lauluun *Blowin' In The Wind* (Dylan 1962; ks. liite 12). Sielun Veljien kappale ei nimestään huolimatta ole Dylanin laulun suomennos, vaikka samalla nimellä Dylanin kappale onkin suomennettu (ks. esim. Vuoristo 1983: 174) – eli Alangon sanoitus on viittaus myös

tähän Pertsu Reposen suomennokseen Dylanin kappaleesta. *Labra* puolestaan viittaa Dylanin lisäksi myös Alangon omaan tuotantoon: sen voidaan katsoa olevan yhteydessä myös Ismo Alanko Säätiön kappaleeseen *Laboratorion lapset* (1993; ks. liite 13). *Laboratorion lapset* kuvaa elämää laboratoriona, jossa annetaan jatkuvasti näytteitä, joista nähdään ajatuksetkin, ja katsotaan monitorista, kuinka elää. Sanoitukset luovat toisiinsa yhteyttä erityisesti samaa tarkoittaviin *laboratorio-* ja *labra-*sanoihin sisältyvän sananalkuisen toiston kautta: *la-la-la-la-la-laboratoriossa / la-la-la-la-la on monitori (Laboratorion lapset)* ja *la-la-la-la-labra (Labra)*.

Näistä Bob Dylanin kappaleeseen viittaavista sanoituksista tarkastelen tarkemmin *Labraa* (esimerkki 22), jossa esitetään Dylanin tekstin tapaan monia (yhteiskunnallisia) kysymyksiä, joihin vain tuuli antaa vastauksen.

#### *Labra*

Paraneeko maa, kun paha pihdeillä poistetaan  
paraneeko maa, kun pyhä pölinä toistetaan  
paraneeko maa, kun lailla tähtien loistetaan  
**parane pian, parane pian, parane pian**  
**parane pian, parane pian**

**pane poikittain se paha, parempi palkitaan**  
**pane poikittain se pyhä, parempi palkitaan**  
**pane paikoilleen ne palat, parempi palkitaan**  
pari paikallista käveli kadulla tuhkissaan  
la-la-la-la-labra

usko ei auta uskotonta  
toivo toivotonta syö  
laulu lohduttaa lohdutonta  
**leikkiä kirveellä lyö**  
la-la-la-labra

**pari parraskuinen** kylvi kauhua **kuulillaan**  
pari parraskuinen piikit pyhällä **huulillaan**  
pari parraskuinen pyyhki meriä **tuulillaan**  
**on marraskuu, parrasvaloista taas poistuillaan**  
paratiisin biisin kiisin panemaan pyörimään  
paratiisin biisin, joka hukkui jo hyörinään  
paratiisin iisin biisin paketin nyörit nään  
vedä **narusta, karusta korusta** iloista elämää  
la-la-la-la-labra

**tuuli ei tuonut vastausta**  
**eikä sillä mitään tee**  
**laulu läikehtii lohdutusta**  
hämmentyneet hymyilee  
la-la-la-labra

*Tyhmää / Labra -single (2000)*

#### *Esimerkki 22. Labra.*

Dylanin (ks. liite 12) tapaan myös Alanko esittää tekstinsä alussa suuria, maailman järjestymistä koskevia kysymyksiä: *paraneeko maa, kun paha pihdeillä poistetaan / paraneeko maa, kun pyhä pölinä toistetaan* —. Sen sijaan Alanko etenee Dylanista poiketen alun jälkeen kysymyksistä ehdottamaan ratkaisuja, jotka ovat kuitenkin hyvin abstrakteja: *pane poikittain se paha — pane poikittain se pyhä — pane paikoilleen ne palat* sekä lupaa, että *parempi palkitaan*. Tämän jälkeen todetaan kuitenkin, että *usko ei auta uskotonta* ja *toivo syö toivotonta*, mutta *laulu* sentään *lohduttaa lohdutonta*. Seuraavassa säkeistössä rakenne-

taan sanaleikkejä sanojen *marraskuu* ja *parrasvalot* ympärille: on *marraskuu*, *poistutaan parrasvaloista* ja säkeistössä esiintyy "pari parraskuinen". Tämä pari muun muassa *kylvää kauhua kuulillaan*, minkä voisi tulkita viittaavan esimerkiksi laulun julkaisua edeltäneenä vuonna Yhdysvalloissa tapahtuneeseen Columbinen koulusurmaan, jossa kaksi opiskelijaa surmasi ja haavoitti lukuisia koulutovereitaan ja opettajiaan Columbinen lukiossa Coloradossa (History 2016). Kappaleen loppupuolella kiidetään sitten jo panemaan *paratiisin biisi pyörimään*. Vaikka se *hukkuukin hyörinään*, *iisin biisin paketin nyörit nään*, joten kokonaan se ei häviä näkyvistä. Vetämällä paketin *narusta* voi saada ilmoille iloista elämää, vaikka paketin sisältämä *koru* onkin *karu*. Teksti sisältää kaiken kaikkiaan paljon sanojen samankaltaisuuteen (esim. *narusta – karusta – korusta*), alkusointuisuuteen (esim. *pane paikoilleen ne palat, parempi palkitaan*) ja loppusointuisuuteen (esim. *kuulillaan – huulillaan – tuulillaan*) perustuvaa leikittelyä sekä tuttujen ilmausten käyttöä muunneltuna (*leikkiä kirveellä lyö*) tai sellaiseenaan (*parane pian*). Jälkimmäisen sanonnan kohdalla sanoituksessa on tehokeinona myös toistoa: ilmaus toistuu viisi kertaa peräkkäin. (Ks. Salo 2014: 42.)

Laulun lopussa viitataan lopulta Dylanin tekstiin, jossa *tuuli tuo vastauksen* kysymyksiin: Alangolle *tuuli ei tuo vastausta*, mutta sanoitus kuittaa, *ettei sillä mitään teekään*. Laulu kuitenkin *läikehtii lohdutusta*, vaikka maailma näyttäytyy julmana eikä suuriin kysymyksiin lopulta ole olemassa vastauksia. Ehkäpä maailma on ikään kuin laboratorio eli "labora", jossa kokeillaan kaikenlaista, niin hyvää kuin pahaakin, mutta kokeilujen tuloksista tai vastauksista riippumatta laulu voi tuoda lohtua. Yhteyttä Bob Dylanin kappaleeseen ei ole välttämätöntä huomata, jotta sanoituksesta voi tehdä tämän kokonaistulkinnan. Viittauksen sisältävä säe *tuuli ei tuonut vastausta* tulee kuitenkin huomattavasti ymmärrettävämmäksi, jos yhteyden huomaa ja tuntee Dylanin kappaleen kysymyksineen ja "tuulelta vastauksen saan" (engl. *the answer my friend / is blowing in the wind*; ks. liite 12) -ratkaisuineen – tuulta tai sen roolia oletettuna kysymyksiin vastaajana kun ei mainita Alangon tekstissä missään muussa kohdassa.

Joissakin Alangon laulunteksteihin viittaavissa sanoituksissa on myös näkyvissä kristillisistä lauluista lainattua sanastoa, jonka käyttämistä sanoitusten aineksena käsittelin enemmän luvussa 5.1. Tällaisia on esimerkiksi virsiin viittaavissa kappaleissa *Maailmanparantaja* (2002), jossa virren *Maa on niin kaunis* (jossa "maailman kautta kuljemme laulain") tapaan *maailman kautta kuljemme taas* (liite 14), *Kieltäjä* (2015), jossa lauletaan *hoosiannaa* (liite 15) ja *Omat laulut* (2015), jossa taas lauletaan *hallelujaa* (liite 16). Nämä viittaukset ovat kuitenkin vähäisessä roolissa sanoituksen kokonaismerkityksen kannalta, joten en käsittele niitä tarkemmin.

### 5.2.5 Päätelmiä laululyriikkaan kohdistuvia viittauksia sisältävistä sanoituksista

Edellä esitettyjen esimerkkien valossa on perusteltua todeta, että Ismo Alanko käyttää sanoituksissaan aineksia monenlaisesta laululyriikasta, joskin runsaimpana lähdeaineistona laululyriikan joukosta ovat iskelmäsanotukset. Muista laulunteksteistä lainatut osat ovat useaan eri laululyriikan alagenreen kuulumisensa ja erilaisten lainaustapojensa lisäksi hyvin eri-ikäisiä: esimerkiksi Matin ja Tepon iskelmää *Et voi tulla rajan taa* (1981) Alanko lainasi melko tuoreeltaan (*Hovimestari ja hymyilevät käärmeet*, 1983; esimerkki 14), kun taas kappaleessa *Karjalan kunnaillla* (1983; esimerkki 18) hän muuntelee jo vuonna 1902 julkaistua Valter Juvan samannimistä runoa.

Esimerkkisanoitukset vahvistavat *Raamattu*-viittausten kohdalla esiin nousutta havaintoa 1980-luvun tuotannon yhteiskuntaa ja ihmisen toimintaa kritisovista sekä vapautta korostavista merkityksistä sanoituksissa. 1990-luvulla puolestaan kommenttien kohteeksi nousee Suomi ja suomalaisuus sekä taiteilijuus. 2000-luvulla taas Alanko kommentoi esimerkiksi yhä suuremmaksi nousutta median mahtia yhteiskunnassa. Näinkin pientä otosta tarkastelemalla voidaan siis käsiteltyjen esimerkkien perusteella sanoa, että myös laululyriikkaan viittaavien sanoitusten kohdalla Ismo Alangon tuotannossa on havaittavissa kullekin vuosikymmenelle ominaisia piirteitä, jotka erottavat ne muiden vuosikymmenten tuotannosta.

## 5.3 Viittaukset kaunokirjallisuuteen

Aineiston kolmannen ja viimeisen kategorian muodostavat kaunokirjallisuuteen kohdistuvat viittaukset. Kuten luvussa 2 totesin, genrejen rajat ja luonnehdinnat eivät ole selkeitä ja pysyviä, ja niinpä rock- ja muu laululyriikkakin lasketaan toisinaan osaksi kaunokirjallisuuden kenttää.<sup>1</sup> Tässä tutkimuksessa laululyriikkaan kohdistuvia viittauksia on kuitenkin mielekästä analysoida omana ryhmänään erillään muusta kaunokirjallisuudesta erityisesti aineiston käsittelemisen selkeyttämiseksi, vaikka paikoitellen viittaankin Alangon teksteihin osana kaunokirjallisuutta ja sen perinteitä. Toisaalta voidaan myös ajatella rocklyriikan olevan yksi kaunokirjallisuuden alagenreistä, jolloin edellinen alaluku käsittelee siis tiettyä alagenreä, kun taas tässä luvussa keskitytään muuhun kaunokirjallisuuteen kohdistuviin viittauksiin.

---

<sup>1</sup> Tämä rajanveto on ollut sängen ajankohtainen kysymys myös tämän tutkimuksen tekoaikana syksyllä 2016, kun laululyriikko Bob Dylanille myönnettiin kaunokirjallisuuden Nobel-palkinto ensimmäisenä laululyriikkona palkinnon historiassa (HS 14.10.2016; Wikipedia 2016).

Kaunokirjallisuuteen kohdistuvia merkittäviä viittauksia on kaiken kaikkiaan Alangon tuotannossa huomattavasti vähemmän kuin viittauksia *Raamattuun* ja laululyriikkaan. Yksittäisten ilmausten sisältämiä niukkoja viittauksia on jonkin verran: Alanko viittaa teksteissään muun muassa useita kertoja *Kalevalaan* puhumalla *suohon laulamisesta* (*Läskit lompakot*, 1981, liite 17), *Tuonelan lukiosta* (*Laboratorion lapset*, 1993, liite 13), *äidistä, joka leipoi kiven leipään* (*Pentti*, 2004, liite 18) sekä *Kullervon kirouksesta* (*Vuorelle*, 2008, liite 19). Kappaleen *Nuorena syntynyt* (1995, liite 20) nimi puolestaan yhdistyy F. E. Sillanpään romaanin *Nuorena nukkunut* (1931) nimeen. Laajempia tai muuten sanoituksen kokonaismerkityksen kannalta merkittävämpiä viittauksia (neljä sanoitusta) löytyy eniten Ismo Alanko -kokoonpanon tuotannosta, erityisesti kolmelta ensimmäiseltä albumilta. Muiden kokoonpanojen tuotannoissa kaunokirjallisuuteen viitataan vain yksittäisissä kappaleissa, Ismo Alanko Säätiön osalta kahdessa kappaleessa. Tästä syystä myös lähempään tarkasteluun valitut esimerkit on yhtä lukuun ottamatta poimittu Ismo Alanko -nimellä julkaistusta materiaalista.

*Alussa olivat suo, kuokka – ja Jussi.* (Linna 1997.) Tämän virkkeen tuntee moni suomalainen, sillä se aloittaa erään suomalaisen kaunokirjallisuuden kaanonin arvostetuimmista teoksista, Väinö Linnan romaanin *Täällä Pohjantähden alla* (1. osa 1959).

*Kun Suomi putos puusta*

Kun suomi putos puusta, oli kaunis kesäsunnuntai  
**pölmistynyt ihmislapsi vaihtoi oljet parkettiin**  
 hikisiltä poskipäiltä räkä valui minne lie  
 koskenkorva körttikansan nirvanaan vie  
 karjalainen kierosilmä katsoi **näyttöpäätteeseen**  
 litmas-unto osti pullon busoleeta murheeseen  
 savolainen juniori **"äsid haussiin män"**  
 pohjiks veti **pontikkaa** ja päälle enemmän

kun suomi putos puusta, kaikki kävi äkkiä  
 ei nähty itse sikaa eikä edes säkkiä  
 kun suomi putos puusta, maito oli **milkkiä**  
**pilkkisaalis pakasteita**, yöt **bläkkiä**  
 kun suomi putos puusta, kaikki kävi kovin äkkiä

**suo, kuokka ja jussi**

**martti luther ja muovipussi**

saksa ja ruotsi ja venäjä huokas kuin yhdestä suusta  
 kun suomi putos puusta

kun suomi putos puusta, aikarauta näytti seitsemää  
 kahdeksalta jalka polki tasoelinkisoihin  
**toinen jalka navetassa, toinen tenniskentällä**  
**toinen käsi utareella, toinen kaukosäätimellä**  
 metsäläinen mieli, kieli vatkaa suuta suurempaa  
**savusaunan** pimeydessä **datanomin** onni saa  
 hämäläisen veijo kääntää **kiinalaista pitsaa**  
 kolumbuksen hansaherkun nimiin vääntää risukim-  
 pun  
 suomi putos puusta, kaikki kävi äkkiä  
 ei nähty itse sikaa eikä edes säkkiä  
 kun suomi putos puusta, maito oli milkkiä  
 pilkkisaalis pakasteita, yöt bläkkiä  
 kun suomi putos puusta kaikki kävi kovin äkkiä

suo, kuokka ja jussi

martti luther ja muovipussi

lappi ja kainuu ja karjala huokas kuin yhdestä suusta

kun suomi putos puusta

*Kun Suomi putos puusta* (1990)

*Esimerkki 23. Kun Suomi putos puusta.*

*Kun Suomi putos puusta* on edustava esimerkki siitä, mitä Alanko on todennut useammassakin haastattelussa pyrkivänsä tekemään: hän maalaa tekstissään yhteiskunnasta kuvan sellaisena kuin sen itse näkee eikä pyrikään kertomaan "yleisiä totuuksia" (ks. esim. YLE 2007; YLE 2010a). Tässä tekstissä hän onnistuu kuitenkin tavoittamaan ilmeisen hyvin muidenkin suomalaisten jakaman käsityksen suomalaisesta yhteiskunnasta 1990-luvun alussa, jolloin Suomi alkoi vauhdilla urbanisoitua ja kansainvälistyä: moni tunnistaa tuon ajan perinteisen ja modernin elämäntavan välillä tasapainottelevan suomalaisuuden kuvan Alangon metaforisesta kuvauksesta *toinen jalka navetassa, toinen tenniskentällä / toinen käsi utareella, toinen kaukosäätimellä*. 1990-luvulla suomalaisen sisukkuuden perikuva, Linnan romaanihenkilö Koskelan *Jussi* sekä valtiollisen uskontomme evankelis-luterilaisuuden oppi-isä *Martti Luther* olivat edelleen arvoasteikossamme korkealla, mutta heidän rinnalleen olikin äkkiä hyväksytty *muovipussit, datanomit ja kiinalaiset pitsat – ja pilkkisaaliskin* on vaihtunut *pakasteiksi*. Niinpä olo on "pölmistynyt" kuin puusta pudonneella. Tämäkin teksti on edellä käsitellyn kappaleen *Tuulipuvun tuolla puolen* (1998; esimerkki 15) tavoin havainnollinen esimerkki kansallisen identiteetin sanoittamisesta rocklyriikan keinoin (ks. Frith 1987: 140–141), ja teksti osoittaa hyvin myös sen, kuinka kulttuurisidonnaisia sanoista syntyvät mielleyhtymät voivat olla (ks. Halliday 1978: 108–111; Luukka 2002: 105): tuskinpa esimerkiksi ilmaus *suo, kuokka – ja Jussi* merkitsisi muuhun kuin suomalaiseen kulttuuriin kuuluvalla niin voimakkaasti nimenomaan sisukkuutta ja periksiantamattomuutta.

Tekstissä yhdistyvät omintakeisella tavalla monenlaiset ainekset: mukana on niin agraariyhteiskuntaan (*oljet, suo, kuokka, navetta*) kuin modernimpaankin elämäntapaan kuuluvaa sanastoa (*näyttöpääte, tenniskenttä, kaukosäädin, datanomi*), niin perinteiseen suomalaiseen elämään liittyviä sanoja (*körttikansa, pontikka, savusauna*) ja murteellista kieltä (*män*) kuin englanninkielisiäkin ilmauksia "suomalaisittain" kirjoitettuna (*milkkiä, bläkkiä, äsid haussiin*). Voisi sanoa, että sanoitus on malliesimerkki hyvästä rocktekstistä (ks. esim. Frith 1988: 42): siinä on rocklyriikalle tyypillisiä genrepiirteitä kuten säkeistöistä ja kertosäkeistä muodostuva rakenne, etenkin kertosäkeessä esiintyvää toistoa (*kun Suomi putos puusta, kaikki kävi äkkiä*), tekstin mieleen jäämistä edesauttavia loppusointuja (esim. *äkkiä – bläkkiä, lie – vie, jussi – muovipussi*) ja se käyttää tuttuja ja arkipäiväisiä ilmauksia (ks. edellä; lisäksi esim. sanontaa "ostaa sika säkissä" hyödynnetään säkeessä *ei nähty itse sikaa eikä edes säkkiä*) tavalla, joka luo niihin uusia merkityksiä ja mielleyhtymiä (ks. esim. Lindberg 1995: 66–67, 98–99). Tällaista kielellisten ainesten yhdistelyä ja geneeristen konventioiden noudattamista voidaan myös pitää eräänlaisena rocklyriikalle tyypillisenä intertekstuaalisuutena (ks. esim. Lindberg 1995: 98). Alanko on kertonut saaneensa kappaleesta paljon innostu-

nutta palautetta niin vasemmiston kuin oikeistonkin kannattajilta, joten teksti onnistui ilmeisesti kuvaamaan yleispätevästi ja monia erilaisia vastaanottajia koskettavasti suomalaisen yhteiskunnan 1980-luvun nousukaudesta alkanutta muutosta kohti urbaanimpaa ja globaalimpaa yhteiskuntaa – vaikka kirjoittajan alkuperäinen idea kenties olikin toinen (YLE 2010a).

Samaa urbanisoituvan ja globalisoituvan yhteiskunnan aihepiiriä kuin kappaleessa *Kun Suomi putos puusta* käsittelee myös esimerkki 24, Ismo Alanko Säätiön kappale *Nokian takana* (2001). Nokia on Pirkanmaalla sijaitseva pieni paikkakunta, jonka takana ei tunnu urbaanista Etelä-Suomesta katsottuna olevan kuin metsää – vaikka oikeastaan etelän suunnasta katsottuna Nokian takana on Suomen kolmanneksi suurin kaupunki Tampere (Tampere 2016). Tekstin alku sijoittaa tapahtumat maantieteellisesti tuohon paikkaan: *Syvällä hämeen sydämessä / kaukana maailman kauheuksista / tampereen tuntumassa / nokian takana pellon laidalla*. Toisaalta nimi viittaa myös yritykseen nimeltä Nokia, jonka elektroniikkatuotteet olivat kappaleen julkaisuaikaan korkeassa kurssissa, ja yrityksen alkuperäinen toimiala sai jäädä sivummalle: *kumisaappaat saavat jäädä porstuaan*. Jos Nokia tulkitaan tekstissä nimenomaan yritykseksi, voidaan kenties ajatella, että Nokia-nimisen yrityksen *menestyksen* takana on metsää eli metsäteollisuutta, jonka tuoma raha mahdollisti Nokian kasvun – tätä näkökulmaa tukee sanoituksen lopun maininta *tonneittain puutavaraa*. 2010-luvun konteksti asettaa joka tapauksessa yritys-Nokian hieman toisenlaiseen valoon: 1990-luvulta alkaen yhtiön lippulaivaksi nostettu matkapuhelinteollisuus romahti ja myytiin ylikansalliselle suuryhtiö Microsoftille – ja Nokia aletaan jälleen tuntea paremmin kumisaappaista ja autonrenkaista.

*Nokian takana*

**Syvällä hämeen sydämessä  
kaukana maailman kauheuksista  
tampereen tuntumassa  
nokian takana pellon laidalla  
pieni punainen mökki pellavaverhoineen  
tuvan nurkassa poika tavaa  
uljasta uutta maailmaa**

mitä on nokian takana?  
metsää, metsää

**reussa kylän kirjastosta  
lainattu kaikki paitsi päätalot  
kun korpikuusen alla  
poika pänttää ekonomiaa**  
mummot päättään puistelee ja supisee:  
"poika päätyy nuorena hautaan

kaatuu sydänkohtaukseen"

mitä on nokian takana?  
metsää, metsää

maailmalle poikaa äiti valmistaa  
**mökissä pojasta leipoo johtajaa:  
"teet miljoonia ja onnen maan  
sua kohta kaikki kumartaa"  
kumisaappaat saavat jäädä porstuaan  
poika lähtee eikä palaa  
vaikka äiti odottaa**

mitä on nokian takana?  
metsää, metsää

tonneittain puutavaraa ja avaraa maisemaa

*Nokian takana / T -single (2001)*

*Esimerkki 24. Nokian takana.*

Tekstin poika istuu *corpikuusen alla* kuin *Mörri-Möykky* Marjatta Pokelan 1960-luvulta peräisin olevassa jokseenkin kaikkien suomalaisten tuntemassa lastenlaulussa (ks. liite 21). Pojan äiti haluaa pojasta menestyvän bisnesmiehen, joten poika lainaa kirjastosta *kaiken paitsi Päätalot* ja päättää mummojen kauhistelusta huolimatta ekonomiaa toteuttaakseen äidin toiveen. *Päätalojen* (eli Kalle Päätalon romaanien) lainaamatta jättäminen on mielenkiintoinen yksityiskohta – ovatko Päätalon metsä- ja rakennustyömaille sijoittuvat, köyhää mutta ahkeraa raatajakansaa kuvaavat romaanit niin umpimielistä umpisuomalaista kirjallisuutta, ettei sitä mökin pojan – tai tämän äidin – mielestä tarvitse tai ehkä edes kannata lukea hankkiessaan uudenaikaiseen menestykseen tähtäävää sivistystä? Sen sijaan *poika tavaa uljasta uutta maailmaa*, mikä voidaan ymmärtää yleisesti ottaen uudenlaiseen maailmaan tutustumiseksi kirjaston tarjoamien tietolähteiden avulla, mutta myös Aldous Huxleyn tieteeromaanin *Uljas uusi maailma* (1981, alkuperäinen ilmestymisvuosi 1932) lukemiseksi. Huxleyn dystopistinen teos kuvaa konsumerismiin ja monopolikapitalismiin perustuvaa yhteiskuntaa, jossa perinteisesti arvostettuja ilmiöitä kuten uskontoa ja perhettä ei enää ole olemassa siinä merkityksessä kuin olemme tottuneet ymmärtämään, taide ja kulttuuri on hävitetty, historia pyyhitty pois ihmisten muistista eikä minkäänlaista yksilöllisyyttä suvaita (Huxley 1981; ks. myös esim. Vartiainen 2009: 777). Jos *uljaan uuden maailman* tavaaminen tulkitaan Huxleyn dystopiaan tutustumiseksi, sen voi katsoa rakentavaan sanoitukseen merkitystä, joka kritisoi tai suhtautuu vähintäänkin varauksellisesti maailman modernisoitumiseen ja pojan maailmalle lähtöön. Joka tapauksessa pojalle maalailtu tulevaisuus modernina, varakkaana johtajana asettuu jyrkkään kontrastiin Nokian takana kaukana maailman kauheuksista seisovan pienen, punaisen, pellavaverhoisen kotimökin ja porstuaan jäävien kumisaappaiden kanssa.

Äiti ja kumisaappaat jäävät siis kotimökkiin odottamaan, mutta poika ei tekstissä palaa synnyinseudulle "Nokia-miljonäärinä". Toisaalta hän ei myöskään palaa konkurssin kokeneena, laman mukana nousukiitonsa katkaisseena häviäjänä, joita puhjennut it-kupla tuotti joukoittain – hän ei palaa lainkaan, vaikka äiti odottaa. Tekstin vastaanottaja saa itse tulkita omista ajallisista ja muista konteksteistaan käsin pojan maailmalle jäämisen syyn: onko hän saavuttanut kaavailtua menestystä, onko hän jäänyt maailmalle nauttimaan uudesta elämästään vai nuolemaan haavojaan, ja onko suuri maailma siellä jossain kaukana ollut lainkaan sellainen kuin poika ja äiti ovat kuvitelleet?

Esimerkkikappaleessa 25 *Tuupovaara-Helsinki* (1990) puhuja lähtee puolestaan Tuupovaaran takaa Helsinkiin hakemaan menestystä elämäänsä, ja löytääkin sitä. Lähtökohta muistuttaa siis edellä käsitellyn kappaleen *Nokian takana* asetelmaa.



*Tuupovaara–Helsinki (1990)*

Mä läksin tuupovaaran takaa kultaa vuolemaan  
ja mä päätin: kaiken saan

kieleni mieltyi suklaisiin  
mä iskin kynteni peniksiin  
ne tuovat rahoja kaupunkiin  
opin: ei oo kultaa kaikki mistä rahaa saa  
pronssia ensin vuoleskelin, sitten jo hopeaa  
ensin vuolin pronssia ja sitten hopeaa  
**oo-hiio-hiio-hoi!**  
**hiio-hiio-hei!**

mä läksin tuupovaaran takaa kultaa vuolemaan

ja mä päätin: kaiken saan

rynnin, tönin, kamppailin  
menin kimppaan, petin kumppanin  
tuupovaaran takaa  
mummon metsät mä kylmästi huijasin  
mersulla kotiin jouluksi ajelin  
siellä kotikylän suurta poikaa niin hurjasti juhliittiin  
kaupungissa mua jo pelättiin ja laulettiin:  
**saatana saapui helsinkiin!**  
**hiio-hiio-hoi!**  
**saatana saapui kaupunkiin!**  
**hiio-hiio-hei!**

*Kun Suomi putos puusta (1990)*

*Esimerkki 25. Tuupovaara–Helsinki.*

Kuten kappaleessa *Nokian takana*, tässäkin tekstissä Alanko kommentoi Suomessa viimeisen puolen vuosisadan aikana yhä kiihtyvällä tahdilla jatkunutta muuttoa maalta kaupunkeihin sekä tämän ilmiön seurauksia. Tulevaisuus omassa kotikylässä ei näytä valoisalta, joten onnea ja menestyksestä elämää lähdetään etsimään suuremmista ympyröistä. Kamppailussa leveästä elämästä ei keinoja kaihdeta: *rynnin, tönin, kamppailin / menin kimppaan, petin kumppanin --- mummon metsät mä kylmästi huijasin*. Tämän röyhkeän etenemisen kuvausta tehostavat kielelliset keinot, kuten sanojen äänteellinen samankaltaisuus (*kamppailin – kimppaan – kumppanin; kieleni mieltyi*) ja loppusoinnut (*suklaisiin – peniksiin – kaupunkiin*). Mutta toisin kuin Nokialta maailmalle lähtevä poika, Tuupovaaran urho palaa jouluksi kotiin, komeasti "Mersulla" tietenkä, ja kotikylän poikaa ja hänen menestystään juhliitaan hurjasti. Kyynärpäätaktiikalla menestykseen edenneen pojan maine kasvaa jo sellaiseksi, että häntä verrataan suorastaan paholaiseen: *Saatana saapui Helsinkiin! Hiio-hiio-hoi! Saatana saapui kaupunkiin! Saatanan saapuminen kaupunkiin* yhdistyy Mihail Bulgakovin 1930-luvulla kirjoittamaan, mutta vasta vuonna 1973 ensimmäisen kerran sensuroimattomana julkaistuun romaaniin *Saatana saapuu Moskovaan*, jossa Saatana saapuu Moskovaan esiintyen useassa eri hahmossa. Monitasoista teosta on luettu ainakin neuvostoyhteiskuntaa ja modernia elämäntapaa sekä ihmisen ahneutta ja hyväuskoisuutta ivaavana satiirina, kehitysromaanina ja rakkaustarinana (ks. esim. Vartiainen 2009: 690–692). Ainakin ihmisen ahneuden kuvaaminen yhdistää Alangon sanoituksen ja Bulgakovin romaanin teemoja: Tuupovaarasta liikkeelle lähtevä tekstin minä päättää saada "kaiken", ja mitä ilmeisimmin näin myös tekee: hän oppii nopeasti, ettei kaikki ole kultaa, mistä saa rahaa, mutta etenee nopeasti pronssin vuoleskelusta

hopeaan. Alanko tehostaa kerrontaansa merimieslauluista (esimerkiksi *Intian kuu*, ks. liite 22) tutuilla *hiio-hiio-hoi --- hiio-hiio-hei* -huudahduksilla.

Kuten hyvin monen tutkimuksessa esiintyneen esimerkkisanoitusten kohdalla, myös kappaleesta *Tuupovaara-Helsinki* ja sen pääsisällöstä voi tehdä suurin piirtein edellä esitetyn tulkinnan vaikkei tuntisikaan viittauksen kohdetta. Mutta samoin kuin monessa aiemmassakin tekstissä, myös tässä intertekstin ja sen sisältämien merkitysten tunnistaminen tuo myös sanoitukseen lisää merkityksiä, jotka auttavat ymmärtämään tekstin tematiikkaa sekä syventämään ja laajentamaan sen tulkintaa.

Edellä käsitellyt esimerkit kuvasivat urbanisoituvaa Suomea – tai urbaaniin elämään hakeutuvaa suomalaista. Ne ovat siis luvussa 5.2.2. käsitellyn kappaleen *Karjalan kunnailta* (1983) tapaan edustavia esimerkkejä Salmen ja Kallioniemen (2000: 8–11) hahmottelemasta suomalaisen populaarikulttuurin "Bermudan kolmiosta", joka perustuu luonnon, maalaisuuden ja nuoren kaupunkilaisuuden välisille jännitteille.

*Don Quijote* (1998; esimerkki 26) puolestaan kuvaa kärsivää ihmistä, jonka sisäinen kokemus todellisuudesta poikkeaa ulkoisesta. Tämäkin sanoitus käyttää edellisen esimerkin tavoin lähtökohtanaan maailmankirjallisuuden klassikoihin lukeutuvaa teosta, Miguel de Cervantesin samannimistä romaania (1. osa 1605, 2. osa 1615).

#### *Don Quijote*

**Oi, minuun sattuu, mua hakkaa yksinäisyys**  
oi, henki sammuu, **mua uhkaa mielettömyys**  
pois, kadotkaa jo pois surisevat herhiläiset  
pois, nopeasti pois **tuholaiset raivopäiset**

don quijote manchalainen taas **vaeltaa**  
ruosteiset nivelensä yössä **narahtaa**  
don quijote manchalainen taas **taivaltaa**  
**sukat rikki, silmä karkaa, päättä kolottaa**

taas savuavat rauniot sankareitten  
taas helisevät **lasilinnat keisareitten**  
taas **hajoavat puolimielet saarnamiesten**  
päätt lahoavat, hiekka kiehuu, **miekka nousee**

don quijote manchalainen taas vaeltaa  
ruosteiset nivelensä yössä narahtaa  
don quijote manchalainen taas taivaltaa  
**kiusatut kaikkialla hän vapauttaa**

sielujen sikopaimen, don quijote manchalainen  
**sielujen sikopaimen, surullisen hahmon ritari**

oi, minuun sattuu, mua hakkaa yksinäisyys  
oi, henki sammuu, mua uhkaa mielettömyys  
pois, kadotkaa jo pois surisevat herhiläiset  
pois, nopeasti pois tuholaiset raivopäiset

*Pulu* (1998)

#### *Esimerkki 26. Don Quijote.*

Cervantesin romaanissa köyhä ja alhaiseen aateliluokkaan kuuluva päähenkilö menee päästään sekaisin luettuaan liikaa ritarromaaneja, ottaa nimekseen don Quijote Manchalainen ja lähtee maailmalle taistelemaan sorrettujen puolesta ja vääryyksiä vastaan "surullisen hahmon ritarina", joksi hänen apurinsa Sancho Panza häntä nimittää (Cervantes 2013;

Vartiainen 2009: 226, 228–229). Alangon don Quijotessa on samoja piirteitä: häntä *hakkaa yksinäisyys ja uhkaa mielettömyys*, hän vaeltaa ympäriinsä pyrkien vapauttamaan kiusattuja ja on ilmeisen köyhä, koska hänellä on *sukat rikki ja päätäkin kolottaa*. Häntä luonnehditaan *sielujen sikopaimeneksi*, mutta myös *surullisen hahmon ritariksi* Cervantesin don Quijoten tapaan. Tämän tulkinnan Alangon don Quijotesta voi tehdä ainakin jos tuntee Cervantesin romaanin. Ellei teosta tunne, sanoituksen kertojajäänen vaihtelu ensimmäisen ja kolmannen persoonan välillä voi muuttaa tulkintaa toisenlaiseksi, jos vastaanottaja tulkitsee minäpuhujan eri henkilöksi kuin kertosaikassa kolmannessa persoonassa kuvatun don Quijoten.

Sanoituksessa yhdistellään jälleen erilaisia ja erityyppisiä aineksia: esimerkiksi huudahdussanan ansiosta hivenen vanhahtavalta tai ylätyyliseltä kuulostava ilmaus *oi, minuun sattuu* asettuu kontrastiin samassa säkeistössä esiintyvän – ilmeisesti puhujan sisäisiä riivaajia kuvaavan – ilmauksen *tuholaiset raivopäiset* kanssa. Useiden aiempienkin tekstien kohdalla käsitelty toisto on myös olennainen tehokeino tässäkin kappaleessa (esim. kolmen peräkkäisen säkeen alussa esiintyvä *taas*, ensimmäisen säkeistön toisto kokonaisuudessaan tekstin lopussa), samoin loppusoinnollisuus (esim. *vaeltaa – narahtaa – kolottaa – vaeltaa*). Myös rocklyriikalle ominaista sanoilla leikkittelyä (Lahtinen & Lehtimäki 2006: 32) on tässäkin kappaleessa: tuttu ilmaus *mielipuoli* on muunnettu *saarnamiesten hajoaviksi puolimieliksi*.

Alangon hahmottelema kuva don Quijotesta ei kiinnity selvästi tiettyyn paikkaan tai aikaan, vaikka siinä puhutaankin esimerkiksi *keisareitten lasilinoista* ja *miekoista* – näitä voidaan ennemminkin pitää yleisempinä symboleina valtapitävien asemalle ja taistelulle. Tuntuukin siltä, että Alangon don Quijote voisi periaatteessa kertoa alkuperäisestä don Quijotesta, joskaan Cervantesin teokseen sisältyvää kuvauksen humoristisuutta Alangon tekstistä ei juurikaan välity (vrt. esim. Vartiainen 2009: 228), jollei joitakin yksittäisiä ilmauksia lasketa sellaisiksi (*puolimieli, sielujen sikopaimen*). Todennäköisemmältä kuitenkin tuntuu se tulkinta, että Alanko kuvaa sanoituksessaan yleisesti ottaen sellaista hahmoa, jonka päänsisäinen maailma ei kohtaa ulkopuolista todellisuutta ja hän päättyy siksi "taistelemaan tuulimylyjä vastaan", kuten Cervantesin don Quijote, joka on melko laajalti tunnettu hahmo. Sanoituksen pääsisällön voi ehkä ymmärtää tuntematta Cervantesin teosta, mutta vähintäänkin päähenkilön nimi ja tämän levoton vaeltaminen kiusattujen vapauttajana jää todennäköisesti epäselväksi, jos hypotekstiä ei tunne.

Alangon tuotannossa on huomattavasti vähemmän avoimia viittauksia kaunokirjallisuuteen kuin laululyriikkaan, *Raamattu*-viittauksista puhumattakaan. Silloin kun Alanko kuitenkin käyttää kaunokirjallisia teoksia sanoitustensa interteksteinä, viittauskohteina näyttyvät kaunokirjallisuuden kaanoniin tukevasti kuuluvat teokset: niin *Kalevala*, Väinö Lin-

nan *Täällä Pohjantähden alla* kuin Kalle Päätalonkin tuotanto ovat itsestään selviä osia suomalaisen kaunokirjallisuuden kaanonista, ja Cervantesin *Don Quijote* sekä Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan* puolestaan kuuluvat ehdottomasti länsimaisen kirjallisuushistorian merkiteoksiin. *Don Quijote* näyttäytyy sanoituksista vahvimmin hypotekstiinsä liittyvänä (ks. Lyytikäinen 1991: 147, 155): Alanko hyödyntää kuvaa Cervantesin teoksen päähenkilöstä sekä "yksilön sisäinen maailma vastaan ulkoinen todellisuus" -asetelmasta kokonaisuudessaan. Tekstiä voi siis pitää alluusiona Cervantesin teoksesta (ks. esim. Salo 2014: 127). Muissa sanoituksissa viittaukset ovat selvästi niukempia ja niiden funktion tulkitseminen sanoitusten merkitysten luomisessa jää enemmän vastaanottajan varaan, vaikka itse viittaukset ovatkin näkyviä. Jos näitä kaunokirjallisia viittauksia sisältäviä tekstejä tutkisi peruskoululaisten tai vaikka lukiolaistenkin kanssa, on melko todennäköistä, että viittaukset jäisivät oppilailta valtaosin tunnistamatta. Parhaiten löytyisivät varmaankin lyhydestään huolimatta *Kalevala*-viittaukset, koska *Kalevalaa* käsitellään peruskoulun äidinkielen ja kirjallisuuden opetuksessa. Voisi kuitenkin olla kiinnostavaa keskustella oppilaiden kanssa siitä, millaisia tulkintoja sanoituksista syntyy erilaisia havaintoja tekevillä vastaanottajilla ja kiinnittää näin huomiota tekstien ja niiden tulkintojen konteksti- ja tulkitsijasidonnaisuuteen.

## 6 PÄÄTÄNTÖ

Tavoitteenani on ollut selvittää, millaisia näkyviä intertekstuaalisia viittauksia Ismo Alangon rocklyriikassa on, mitä funktioita viittauksilla teksteissä on, mitä merkityksiä teksteihin viittausten kautta syntyy sekä onko viittausten käytössä havaittavissa jonkinlaista ajallista yhtenäisyyttä tai yhtenäisiä teemoja. Myös tutkimieni tekstien genrepiirteet ovat olleet mielenkiintoni kohteena. Olen lukenut kaikki 268 Ismo Alangon vuosina 1980–2015 albumeilla julkaistua ja Alangon internetsivuilleen kokoamaa sanoitusta ja ryhmitellyt ne tekemieni havaintojen mukaan. Viittauskohdekategorioiksi sanoituksissa paljastuivat analyysin ensimmäisessä vaiheessa yleisyysjärjestyksessä *Raamattu*, muut lauluntekstit sekä kaunokirjalliset teokset.

### 6.1. Yhteenvedoa Ismo Alangon rocklyriikan intertekstuaalisista yhteyksistä

Tutkimukseni on osoittanut *Raamatun* olevan ainoa yksittäinen teos, jota Ismo Alanko käyttää huomattavan paljon sanoitustensa hypotekstinä. Toinen yksittäinen teos, johon Alanko viittaa useassa sanoituksessa, on *Kalevala*, mutta näitä viittauksia on huomattavasti vähemmän kuin viittauksia *Raamattuun*. Ne ovat myös niukempia eikä niillä ole välttämättä kovin merkittävää funktiota tekstin kokonaismerkityksen luonnissa. *Raamattu* on erityisen olennainen hypoteksti Hassisen Koneen tuotannossa, jossa *Raamattua* tai kristinuskon sanastoa käytetään erityisesti suhteutettuna kappaleiden kokonaismäärään runsaasti enemmän kuin muiden kokoonpanojen tuotannossa. Hassisen Koneen tuotannossa *Raamattua* hyödynnetään etenkin yhteiskuntaa, yksilönvapauden rajoittamista ja toisaalta myös ihmisen tuhoisaa toimintaa kritisoivissa teksteissä. Tämä tuntuu liittyvän vahvasti 1980-luvun suomalaisen yhteiskunnan kontekstiin, joka oli vielä sangen yhtenäiskulttuurinen. Lisäksi Hassisen Koneen juuret olivat punkissa, joka on yleisesti melko yhteiskuntakriittinen musiikkigenre. Myöhemmissä sanoituksissa *Raamatun* käyttö hypotekstinä on vähäisempää, joskin on syytä huomata, että sitä kuitenkin esiintyy jokaisen kokoonpanon tuotannossa koko tutkittavalla ajanjaksolla. Näiden sanoitusten ydinmerkitys ei kuitenkaan yleensä ole samalla tapaa yhteiskuntakriittinen kuin Hassisen Koneen tuotannossa. *Raamatun* voidaan kuitenkin sanoa olevan siitäkin näkökulmasta sangen tärkeä interteksti, että hyvin suuri osa sanoitusten vastaanottajista todennäköisesti tunnistaa siihen kohdistuvat viittaukset *Raamatun* keskeisen aseman vuoksi suomalaisessa yhteiskunnassa (ks. luku 5.1).

Ismo Alanko hyödyntää sanoituksissaan myös laululyriikkaa, josta erityisesti iskelmät näyttävät tärkeänä aineksena Alangon teksteissä. *Raamattu*-viittausten tapaan

laululyriikkaankin kohdistuvia viittauksia sisältävien sanoitusten osalta on nähtävissä ajallisia eroja; erityisesti erottuu *Raamattu*-viittausten kohdallakin näkynyt 1980-luvun yhteiskunta-kriittinen diskurssi. Myöhemmissä sanoituksissa Alanko kommentoi esimerkiksi suomalaisuutta ja median korostettua asemaa. Iskelmien lisäksi Alanko käyttää aineksia esimerkiksi joululauluista ja virsistä (huom. tässäkin yhteys kristilliseen ilmausvarastoon!), ja viittauskohteet ovat hyvin eri-ikäisiä 1900-luvun alun kansanlauluista sanoitushetkellä sangen tuoreisiin iskelmiin. Monenlaiset laulutekstit ovat siis monella eri tavalla näkyvissä Alangon tuotannossa, mutta näiden yhteyksien havaitseminen on paljon enemmän vastaanottajasta kiinni kuin kristinuskon sanaston kohdalla – laululyriikkaa kun ei opeteta systemaattisesti suomalaisessa peruskoulussa. Lisäksi koko ajan monipuolistuva ja pirstoutuva kulttuurikenttä vähentää laulutekstien muodostumista kollektiiviseksi omaisuudeksi – 1980-luvulla yhtenäisyys ja samojen teosten tunteminen oli tässäkin suhteessa kattavampaa.

Kolmas viittauskategoria muodostuu viittauksista kaunokirjallisiin teoksiin (poislukien laululyriikka, jonka kuulumisesta kaunokirjallisuuden kenttään ks. luku 2). Tällaisia viittauksia on huomattavasti edellisten ryhmien viittauksia vähemmän, mutta silloin kun on, Alanko viittaa kaunokirjallisuuden klassikkoteoksiin: niin Miguel de Cervantesin *Don Quijote*, Mihail Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan* kuin Väinö Linnan *Täällä Pohjan tähden alla* kuuluvat kaikki kiistatta kaunokirjallisuuden kaanoniin. Yksittäisistä kaunokirjallisista teoksista *Kalevala* – joka tietenkin on myös osa suomalaista kaunokirjallisuuden kaanonina – on Alangon suosikkikohde viittauksen sisältävien sanoitusten lukumäärän perusteella. Nämä viittaukset ovat kuitenkin usein hyvin pieni osa sanoituksia, kuten vaikkapa kappaleessa *Vuorelle* (2008), jossa yhteys *Kalevalaan* näkyy vain kohdassa, jossa puhuja ilmoittaa taikovansa *paratiisiin jossa kullervon kirous on hukutettu avantoon / vai onko* (ks. liite 18). Joka tapauksessa viittaukset kohdistuvat varsin tunnettuihin ja arvostettuihin teoksiin, mistä voinee päätellä paitsi sen, että Alanko itse tuntee kaunokirjallisia klassikoita, myös sen, että viittaukset on tarkoitettu laajalti tunnistettaviksi. Kaunokirjallisten teosten käyttö sanoitusten interteksteinä painottuu Alangon 1990-luvun ja 2000-luvun alun tuotantoon; 1980-luvun kokoonpanojen tuotannossa tällaisen viittauksen sisältäviä sanoituksia on vain yksi niin Hassisen Koneen kuin Sielun Veljienkin materiaalissa. Kaunokirjallisiin teoksiin viittaavissa sanoituksissa ei – osin niiden vähäisyyden vuoksi – ole havaittavissa mitään selvää teemaa, jota teksteissä erityisesti käsiteltäisiin, joskin ajallisessa kontekstissa tarkasteltuna niissä näkyy erityisesti 1990-luvun kohdalla laululyriikan tapaan suomalaisuutta kommentoiva diskurssi.

Intertekstuaalisuus näkyy Alangon teksteissä myös geneeristen konventioiden kohdalla: suurin osa kappaleista noudattaa sangen selvästi rocklyriikalle tyypillisiä piirteitä ja

konventioita (ks. Lindberg 1995: 98). Erityisesti tekstien rakenteelliset piirteet (säkeistöt ja kertosäkeet, toisto, loppusoinnollisuus), erityylisten ilmausten yhdistely sekä tuttujen ja arkipäiväisten ilmausten uudenlainen käyttö nousevat Alangon teksteistä esiin rocklyriikan tunnusomaisina piirteinä. Erityisesti viimeksi mainitut piirteet myös asemoivat sen hyväksi ja arvostettavaksi rocklyriikaksi (ks. esim. Frith 1988: 42), jonka luominen on osa rockauteuriutta (ks. luku 4.3).

Tutkimukseni tulokset voi siis tiivistää seuraaviksi huomioksi: Ismo Alangon 1980-luvun sanoituksissa näkyy selvästi yksilöä ja tämän vapautta kahlitsevaan yhteiskuntaan mutta myös ihmisen ahneuteen ja piittaamattomuuteen kohdistuva kritiikki. Näitä merkityksiä sanoituksissa luodaan usein *Raamattuun* ja kristinuskoon perustuvien lainausten ja viittausten kautta. 1990-luvulla ja vuosituhaten vaihteen tuntumassa toistuvana teemana puolestaan näyttäytyy urbanisoitua ja globalisoitua Suomi sekä suomalaisuuden muutos; viittaukset näissä sanoituksissa kohdistuvat eniten laululyriikkaan. 2000-luvun sanoitukset taas heijastavat aikaansa kommentoimalla esimerkiksi mediaa ja yksilöllisiä kokemuksia, yksilön sisäistä maailmaa. Näissä sanoituksissa ei ole havaittavissa yhtä selvää suuntautumista samoihin tai samaa kategoriaa edustaviin viittauskohteisiin kuin aiempien vuosikymmenten sanoituksissa.

## 6.2 Arviointia ja ehdotuksia jatkotutkimusaiheiksi

Asetin tutkielman tekemistä aloittaessani tavoitteekseni pyrkiä tutkimuksessani vastaamaan seuraaviin kysymyksiin: *1. Millaisia intertekstuaalisia viittauksia tai lainauksia teksteissä on? 2. Mitä funktioita viittauksilla on ja mitä merkityksiä ne luovat sanoituksiin? 3. Onko tietynlaisia viittauksia erityisesti tietyn levyn tai aikakauden teksteissä?* Aineistoni yllätti minut useamman kerran. Ensimmäisen kerran hämmästyin Alangon kokonaistuotannon laajuutta: en aloittaessani tiennyt kappaleita olevan niin paljon, vaikka Alangon uran pituus eri kokoonpanoineen olikin tiedossani. Seuraavaksi hämmästyin viittausten paljoudesta – ja tämä tarkasteluhan keskittyi vain avoimiin viittauksiin; kuinka paljon sanoituksissa mahtaakaan olla epäsuorempia viittauksia erilaisiin teoksiin? Huomasin myös, että lukiessani tekstejä useamman kerran löysin niistä usein muitakin viittauksia kuin ne, jotka olin ensimmäisillä luku-kerroilla havainnut. Sitä paitsi uskon, että toinen lukija olisi hyvin mahdollisesti löytänyt sanoituksista myös muita viittauksia kuin mitä itse löysin – vastaanottajan konteksteilla on huomattava vaikutus viittausten havaitsemiseen: kirjallisuuden, laululyriikan ja vaikkapa sanontojen alkuperän tuntemuksemme kun on erilaista. Viittauksia sisältävien sanoitusten run-

sauden vuoksi jouduinkin rajaamaan aineiston käsittelyä – olisi ollut mahdotonta ottaa varsinaiseen analyysiin mukaan kaikkia sanoituksia, joissa näkyi yhteyksiä muihin teoksiin. Tämä aiheutti analyysia tehdessäni kysymyksiä esimerkkisanoitusten valinnan perusteista ja otoksen edustavuudesta. Luettuani kaikki 268 sanoitusta ja ryhmiteltyäni viittauskohteen mukaisiin kategorioihin kaikki sellaiset kappaleet, joissa tunnistin viittauksen johonkin toiseen tekstiin pystyin kuitenkin valitsemaan kustakin löytämästäni kolmesta viittausryhmästä esimerkkijoukon, joka havaintojeni perusteella antaa edustavan kuvan omasta viittauskategoriastaan ja siinä käytetyistä viittauksista merkityspotentiaaleineen.

Vaikka aineiston laajuus siis ohjasikin työtäni hieman erilaiseen uomaan kuin aluksi olin ajatellut, saavutin kuitenkin tavoitteeni: tutkielma antaa kattavan yleiskuvan Ismo Alangon rocklyriikassaan käyttämästä intertekstuaalisten viittausten kokonaisvalikoimasta sekä avaa näiden viittausten luomia merkitysmahdollisuuksia sanoitusten luennassa. Myös sanoitusten sijoittuminen ajalliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiinsa Suomessa käy analyysistani esille. Kontekstien tärkeyttä tekstien tulkinnassa ei voikaan missään yhteydessä sivuuttaa, koska kaikki teksti on aina kontekstinsa muovaamaa. Toisaalta teksteissä toteutuu kaksoiskontekstuaalisuuden ajatus: ne myös uudistavat kontekstejaan (ks. esim. Heikkinen 2012: 90–91; myös tämän tutkielman luku 3.3), eli tekstien ja kontekstien vaikutus toisiinsa on molemminpuolinen. Alanko esimerkiksi kommentoi sanoituksissaan ympäröivää suomalaista yhteiskuntaa, mutta toisaalta myös asettaa sen sanoituksissaan kyseenalaiseksi, mitä voi pitää kontekstin uudistamiseen pyrkimisenä.

Funktionaalinen kielikäsitys sopi hyvin tutkielmani perustaksi, koska tutkin nimenomaan sitä, mitä viittauksilla sanoituksissa tehdään ja miten niillä rakennetaan merkityksiä. Oli myös olennaista perehtyä erityisesti *intertekstuaalisuuden*, *genren* ja *kontekstin* käsitteiden monimerkityksisyyteen ja määritellä, mitkä ovat tämän tutkimuksen kannalta relevantteja määritelmiä ja käytötapoja näille käsitteille. Kirjallisuudentutkimuksen lähdekirjallisuuden käyttö kielitieteellisten lähteiden rinnalla oli tämän vuoksi välttämätöntä. Myöskään ilman kulttuurintutkimuksen näkökulmaa tutkielma ei olisi asettunut oikeaan paikkaansa: populaarikulttuurin tekstejä tutkittaessa on syytä ottaa huomioon populaarikulttuurin asema ja tutkimus, tässä erityisesti rocklyriikan osalta. Intertekstuaalisuuden ja sen eri ilmenemismuotojen tutkimus on yksi keskeisiä kiinnostuksen kohteita niin kielitieteellisessä ja kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa kuin kulttuurintutkimuksessakin. Tutkimuskohteen sijoittuessa niin vahvasti kolmen eri tutkimusalan piiriin tuntuikin hieman ongelmalliselta tasapainotella näiden tutkimusalojen näkökulmien välillä; koska kyseessä on kuitenkin suomen kielen tutki-



musalaan kuuluva tutkielma, olisi kielitieteellistä näkökulmaa ollut kenties syytä painottaa vielä enemmän.

Tutkielman johdannossa totesin, että kiinnostus intertekstuaalisuutta kohtaan on laajaa niin kieli- ja kirjallisuustieteen kuin kulttuurintutkimuksenkin alalla. Myös kiinnostus rocklyriikan tutkimusta kohtaan on viime aikoina kasvanut, mutta rocklyriikan intertekstuaalisia yhteyksiä on etenkin suomenkielisen rocklyriikan osalta tutkittu vielä melko vähän. Tutkielmani antaa Ismo Alangon koko tuotannon intertekstuaalisista viittauksista yleiskuvan, jollaista aihepiirin aiempi tutkimus ei ole tuottanut. Kuitenkin esimerkiksi sanoitusten yhteyksissä *Raamattuun* ja kristinuskoon liittyvään ilmaisuvärasäön olisi runsaasti materiaalia tarkempaakin tutkimusta ajatellen. Yksi tutkielmani esiin nostama jatkotutkimuksen aihe onkin juuri Alangon tuotannon suhde *Raamattuun* ja uskoon liittyviin ilmauksiin – tutkimusaineistoa tarkempaan perehtymiseen olisi yllin kyllin. Toisenlaista näkökulmaa taas voisi tuoda vaikkapa vertailu jonkun toisen samoina aikoina aktiivisesti lauluja kirjoittaneen arvostetun suomalaisen rocklyriikon sanoituksiin: näkyykö esimerkiksi jokseenkin yhtä pitkän uran tehneen Martti Syrjän sanoituksissa samanlaisia teemoja tai yhteyksiä samoihin teoksiin kuin Alangon tuotannossa? Yksi kiinnostava tutkimuskohde Alangon tuotannon osalta voisi olla myös yhteiskunnallisten teemojen näkyminen eri aikojen sanoituksissa – siis myös niissä, joissa ei ole tässä tutkielmassa fokuksessa olleita avoimia intertekstuaalisia yhteyksiä muihin teoksiin.

Uskon, että tutkielmaani ja sen tuloksia voi hyödyntää opetuksessa. Esimerkikisanoitusten ja niistä tekemieni lyhyiden analyysien avulla on mahdollista osoittaa erikäisille (lähinnä peruskoulun yläluokkien sekä erityisesti lukion) oppilaille, millaisia yhteyksiä erilaisiin teoksiin rocklyriikka voi sisältää ja mitä merkityksiä näistä viittauksista voi löytää, kun sanoituksiin tutustuu ajatuksella. Esimerkkianalyysit voivat ehkä myös innostaa oppilaita tutkimaan muiden, vaikkapa heidän omien lempiartistiensä, tekstejä siitä näkökulmasta, että niistäkin saattaa löytää samantapaisia yhteyksiä muihin teksteihin. Tämä on myös yksi keino ohjata oppilaita huomaamaan tekstien välisiä yhteyksiä yleisemminkin, mikä tukee yksittäisiä tekstejä tai ilmiöitä laajempien kokonaisuuksien hahmottamista ja asioiden välisten yhteyksien ymmärtämistä. Tämä on myös uusimpien opetussuunnitelman perusteiden keskeinen ajatus (OPS 2016). Ismo Alangon sanoin: *tahdon oppia, tahdon tietää / tahdon tajuta toista eläjää (Ilokoulu, 2008)*.

## LÄHTEET

- Aho, Marko 2002: Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus. Väitöskirja. Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitos. – <http://urn.fi/urn:isbn:951-44-5433-2>
- 2007: Tekstien paljous. – Marko Aho & Antti-Ville Kärjä: *Populaarimusiikin tutkimus* s. 121–131. Tampere: Vastapaino.
- Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville 2007: Johdanto. – Marko Aho & Antti-Ville Kärjä: *Populaarimusiikin tutkimus* s. 7–32. Tampere: Vastapaino.
- Alanko, Outi 2003: Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa. – Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala (toim.): *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* s. 207–240. Helsinki: SKS.
- Alanne, Paavo; Perkiö, Soili; Rihu, Leena; Rätty, Eero & Törmälä, Jouko 1987: *Musiikin aika 3–4*. Helsinki: WSOY.
- Bahtin, Mihail 1986: *Speech genres and other late essays*. Venäjältä englantiin kääntänyt Vern W. McGee, toim. Caryl Emerson & Michael Holmquist. Austin: University of Texas Press.
- 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express.
- Bruun, Seppo; Lindfors, Jukka; Luoto, Santtu & Salo, Markku 1998: *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.
- Bulgakov, Mihail 2006. *Saatana saapuu Moskovaan*. Venäjänkieliset alkuteokset ilmestyneet v. 1928–1940. suom. Ulla-Liisa Heino. Helsinki: WSOY.
- Cervantes, Miguel de 2013: *Don Quijote*. Espanjankieliset alkuteokset ilmestyneet v. 1605 ja 1615. suom. Jyrki Lappi-Seppälä. Helsinki. WSOY.
- Dylan 1962 = <http://bobdylan.com/songs/blowin-wind/> 23.11.2016.
- Eckstein, Lars 2010: *Reading song lyrics*. New York: Editions Rodopi B.V.
- EVL 2016a = [http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/FFEDB75916EB394AC22576CC003D875E/\\$FILE/seurakuntien\\_vaestonmuutokset\\_2015\\_.pdf](http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/FFEDB75916EB394AC22576CC003D875E/$FILE/seurakuntien_vaestonmuutokset_2015_.pdf) 13.10.2016.
- EVL2016b = <http://www.evl.fi/katekismus/uskontunnustus/uskontunnustus.html> 17.11.2016.
- EVL 2016c = <http://evl.fi/sanasto/-/glossary/word/Hoosianna> 24.11.2016.
- EVL 2016d = <http://evl.fi/sanasto/-/glossary/word/Halleluja> 24.11.2016.
- Fairclough, Norman 1992: *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.
- Frith, Simon 1987: Towards an aesthetic of popular music. – Richard Leppert & Susan McClary (toim.): *Music and society – the politics of composition, performance and reception* s. 133–150. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1988: *Rockin potku*. suom. Hannu Tolvanen. Tampere: Vastapaino.
- 2004: Why do songs have words? – Simon Frith (toim.): *Popular music. Critical concepts in media and cultural studies, vol 3: popular music analysis* s. 186–212. New York: Routledge.
- Genette, Gérard 1982: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hakkarainen, Marja-Leena 1998: Itä pilkku Länsi. Postmodernit kielipelit ja postkoloniaalinen konteksti Salman Rushdien novellissa "Rubiinitohveleiden huutokaupassa". – Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen (toim.): *Interteksti ja konteksti* s. 149–164. Helsinki: SKS.
- Halliday, M. A. K. 1978: *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- 1985: *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold.
- Heikkinen, Vesa 2012: Konteksti. – Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiirilä ja Mikko Lounela (toim.): *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja* s. 88–93. Helsinki: Gaudeamus.
- Heikkinen, Vesa, Lauerma Petri & Tiirilä, Ulla 2012a: Intertekstuaalisuus. – Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiirilä ja Mikko Lounela (toim.): *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja* s. 100–111. Helsinki: Gaudeamus.
- 2012b: Kolme näkökulmaa intertekstuaalisuusanalyysiin. – Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiirilä ja Mikko Lounela (toim.): *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja* s. 255–270. Helsinki: Gaudeamus.
- Heikkinen, Vesa & Voutilainen, Eero 2012: Genre – monitieteinen näkökulma. – Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiirilä ja Mikko Lounela (toim.): *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja* s. 17–47. Helsinki: Gaudeamus.
- Helsinki 2016 = <http://www.helsinki.fi/~tasalmin/satunmaa.html> 19.10.2016.
- Hiidenmaa, Pirjo 2000: Lingvistinen tekstintutkimus. – Kari Sajavaara & Arja Piirainen-Marsh (toim.): *Kieli, diskurssi & yhteisö* s. 161–190. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- History 2016 = <http://www.history.com/topics/columbine-high-school-shootings> 21.11.2016.

- HS 14.10.2016 = Kangasniemi, Sanna & Sirén, Vesa: Laululyriikan voitto. – *Helsingin Sanomat* 14.10.2016 s. A23–A25.
- Huxley, Aldous 1981: *Uljas uusi maailma*. Englanninkielinen alkuteos ilmestynyt 1932. suom. I. H. Orras. Helsinki: Tammi.
- Hämäläinen, Tuukka 2011: *Kirosäkeet. 20 uuden suomirockin sanoittajaa*. Hamina: Idiotti.
- ISK = Auli Hakulinen, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen & Irja Alho 2004: *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: SKS.
- Jalasto, Carita 1991: Maa, vesi, tuli ja ilma. Rocklyriikan tulkintaa luomismyyttien valossa. *Virke: äidinkielenopettajain liiton jäsenlehti* 1991: 3 s. 28–31.
- Jeskaty 2016 = [http://jeskaty.com/?page\\_id=185](http://jeskaty.com/?page_id=185) 17.10.2016.
- Jokinen, Kimmo 2003: Kirjoitetut rockmuistot. Musiikki muistina. – Kimmo Saaristo (toim.): *Hyvää paha rock'n'roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista* s. 40–61. Helsinki: SKS.
- Joululaulut 2016 = <http://joululaulut.blogspot.fi/2010/11/hei-tonntu-ukot-hyppikaa-sanat.html> 24.11.2016.
- Kalliokoski, Jyrki 2006: Tekstilajin taju ja toisella kielellä kirjoittaminen. – Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin (toim.): *Genre – tekstilaji* s. 240–265. Helsinki: SKS.
- Kallioniemi, Kari 1995: Kapinaa, viihdettä vai taidetta? Rockkulttuurin aikakausi. – Kari Kallioniemi & Hannu Salmi: *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa* s. 123–149. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu 1995: Mitä populaarikulttuuri on? – Kari Kallioniemi & Hannu Salmi: *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa* s. 11–30. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Kantola, Janna 2003: Runoja, metaforia ja symboleja. – Outi Alanko & Tiina Käkälä-Puumala (toim.): *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* s. 272–291. Helsinki: SKS.
- Katajala, Kimmo & Söderholm, Stig 1987: Rockkulttuuri ja kulttuurikonflikti – valtakulttuurin ja nuorisokulttuurin törmäys vuonna 1978. – Stig Söderholm (toim.): *Näkökulmia rockkulttuuriin* s. 78–99. Helsinki: Otava.
- Koivisto, Juhani 2002: Kirkonvastustajan kirjakulta. Raamattu Pentti Haanpään tuotannossa. – Hannes Sihvo & Jyrki Nummi (toim.): *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa. Kaunis tarina ja Jumalan keksintö* s. 166–195. Helsinki: Helsinki University Press.
- Koivunen Anu, Paasonen, Susanna & Pajala, Mari 2001: Populaarin strategiat ja taktikat. – Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.): *Populaarin Lumo - mediat ja arki* s. 14–25. Turku: Turun yliopisto.
- Komppa, Johanna 2006: Tiedotteen rakenteen potentiaalit. – Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin (toim.): *Genre – tekstilaji* s. 303–326. Helsinki: SKS.
- Kopomaa, Timo 2014: *Suomirockin evoluutio*. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Kristeva, Julia 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo & Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuikka, Leena 2009: Lehtimainoksen multimodaalisuus. – Vesa Heikkinen (toim.): *Kielen piirteet ja tekstilajit. Vaikuttavia valintoja tekstistä toiseen* s. 37–62. Helsinki: SKS.
- Kärjä, Antti-Ville 2007: Vastaanoton arvaamattomuus. – Marko Aho & Antti-Ville Kärjä: *Populaarimusiikin tutkimus* s. 205–213. Tampere: Vastapaino.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku 2006: *Ääniä äänien takaa: tulkintoja rock-lyriikasta* 17–37. Tampere: Tampere University Press.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku 2006: Rock, lyriikka, tulkinta. – Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.): *Ääniä äänien takaa. tulkintoja rock-lyriikasta* 17–37. Tampere: Tampere University Press.
- Lehtinen, Torsti 2003: *Runoilijan Jumala*. Helsinki: Johnny Kniga.
- Lehtonen, Mikko 1996: *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Leikkiloru 2016 = <http://leikkiloru.vuodatus.net/lue/2009/03/morrimoykky> 13.10.2016.
- Lemke, Jay 1990: *Talking science: language, learning, and values*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Lindberg, Ulf 1995: *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Linell, Per 1998: Discourse across boundaries: On recontextualizations and the blending of voices in professional discourse. – *Text 18 (2)* s. 143–157.
- Linna, Väinö 1997: *Täällä Pohjantähden alla. 2. painos*. Helsinki: WSOY.
- Luuk. 15: 4–7 = Evankeliumi Luukkaan mukaan 15: 4–7. *Raamattu* 2000. Helsinki: Suomen Piipiseura.
- Luukka, Minna-Riitta 2000: Näkökulma luo kohteen: diskurssintutkimuksen taustaoletukset. – Kari Sajavaara & Arja Piirainen-Marsh (toim.): *Kieli, diskurssi & yhteisö* s. 133–160. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- 2002: M. A. K. Halliday ja systeemifunktionaalinen kielitiede. – Hannele Dufva & Mika Lähtenmäki (toim.): *Kielentutkimuksen klassikoita* s. 89–124. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Lyricstranslate 2017 = <http://lyricstranslate.com/en/leif-wager-romanssi-lyrics.html> 24.1.2017.
- Lyricswikia 2016 = [http://lyrics.wikia.com/wiki/Metro-tyt%C3%B6t:Hiljainen\\_Kyl%C3%A4tie](http://lyrics.wikia.com/wiki/Metro-tyt%C3%B6t:Hiljainen_Kyl%C3%A4tie) 19.10.2016.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. – Auli Viikari (toim.): *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* s. 145–179. Helsinki: SKS.
- Lähteenmäki, Mika 2002: Dialoginen näkökulma kieleen: Mihail Bahtin ja Valentin Vološinov. – Hannele Dufva & Mika Lähteenmäki (toim.): *Kielentutkimuksen klassikoita* s. 179–200. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Makkonen, Anna 1991: Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? – Auli Viikari (toim.): *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* s. 9–30. Helsinki: SKS.
- Matt. 7: 15 = Evankeliumi Matteuksen mukaan 7: 15. *Raamattu* 2000. Helsinki: Suomen Piiliseura.
- Mikkonen, Kai 2003: Lukeminen tulkintana. – Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala (toim.): *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* s. 64–90. Helsinki: SKS.
- Muikku-Werner, Pirkko 2009: Kirja-arvostelujen metaforat ja niiden kohosteisuus. – Vesa Heikkinen (toim.): *Kielen piirteet ja tekstilajit. Vaikuttavia valintoja tekstistä toiseen* s. 87–114. Helsinki: SKS.
- Musicmatch 2016 = <https://www.musicmatch.com/lyrics/Tapio-Rautavaara/Kulkurin-iltat%C3%A4hti> 13.10.2016.
- Mäkelä, Janne 2000: Ismo. Suomalaisen rock-auteurismin jäljillä. – Hannu Salmi & Kari Kallioniemi (toim.): *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta* s. 212–233. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Mäntynen, Anne 2006: Näkökulmia tekstin ja tekstilajien rakenteeseen. – Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin (toim.): *Genre – tekstilaji* s. 42–71. Helsinki: SKS.
- Mäntynen, Anne & Shore, Susanna 2014: What is meant by hybridity? An investigation of hybridity and related terms in genre studies. – *Text & Talk* 34 (6) s. 737–758.
- NIH 2016 = [https://pubchem.ncbi.nlm.nih.gov/compound/diethyl\\_ether#section=Top](https://pubchem.ncbi.nlm.nih.gov/compound/diethyl_ether#section=Top) 23.11.2016.
- Oksanen, Atte 2007: Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena. – Marko Aho & Antti-Ville Kärjä: *Populaarimusiikin tutkimus* s. 159–178. Tampere: Vastapaino.
- OPS 2016 = <http://www.oph.fi/ops2016/perusteet> 24.11.2016.
- Parry, Christoph 1998: "Nimi Osip tulee sinua vastaan". Paul Celanin *Niemandrose* tekstien ja runoilijoiden kohtauspaikkana. – Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen (toim.): *Interteksti ja konteksti* s. 82–104. Helsinki: SKS.
- Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne 2009: *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Pietiläinen, Petri 1998: Mikä kummittelee John Banvillen *Aaveissa*? Intertekstuaalisuus ja kulttuurinen konteksti. – Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen (toim.): *Interteksti ja konteksti* s. 126–148. Helsinki: SKS.
- Reinilä, Juha-Matti 2015: *Ironia, satiiri ja suomalaisuus Ismo Alangon rocklyriikassa*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. – <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/46566> 16.11.2016.
- Ridell, Seija 2006: Genre ja mediatutkimus. – Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin (toim.): *Genre – tekstilaji* s. 184–213. Helsinki: SKS.
- Saariluoma, Liisa 1998: Saatteeksi. – Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen (toim.): *Interteksti ja konteksti* s. 7–12. Helsinki: SKS.
- Saaristo, Kimmo 2003a: Sittenkin vain rock'n'rollia. – Kimmo Saaristo (toim.): *Hyvää paha rock'n'roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista* s. 7–18. Helsinki: SKS.
- 2003b: Me noustiin kellareistamme. Suomalaisen rockin uusi aalto 1978–1981. – Kimmo Saaristo (toim.): *Hyvää paha rock'n'roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista* s. 91–112. Helsinki: SKS.
- Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari 2000: Pohjan tähtien tuolla puolen. Suomalaisuuden strategioita populaarikulttuurissa. – Hannu Salmi & Kari Kallioniemi (toim.): *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta* s. 7–12. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Salo, Heikki 2014. *Kahlekuningaslaji. Laululyriikan käsikirja*. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Shore, Susanna 2012: Systeemis-funktionaalinen teoria tekstien tutkimisessa. – Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiililä ja Mikko Lounela (toim.): *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja* s. 158–185. Helsinki: Gaudeamus.
- Shore, Susanna & Mäntynen, Anne 2006: Johdanto. – Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin (toim.): *Genre – tekstilaji* s. 9–41. Helsinki: SKS.
- Shuker, Roy 2008: *Understanding popular music culture*. Third Edition. London: Routledge.
- Sihvo, Hannes 2002: Uudelleen kirjoitettuja lukuja kirjojen kirjasta. Katsaus kirjallisuudenhistoriaan ja tutkimukseen. – Hannes Sihvo & Jyrki Nummi (toim.): *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa. Kaunis tarina ja Jumalan keksintö* s. 9–25. Helsinki: Helsinki University Press.

- Sihvo, Hannes & Nummi, Jyrki 2002: Saatteeksi. – Hannes Sihvo & Jyrki Nummi (toim.): *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa. Kaunis tarina ja Jumalan keksintö* s. 7–8. Helsinki: Helsinki University Press.
- Singit 2016 = <http://www.letssingit.com/matti-ja-teppo-lyrics-et-voi-tulla-rajan-taa-9n7pkpr#ixzz4NPnugQeu> 18.10.2016.
- Solin, Anna 2006: Genre ja intertekstuaalisuus. – Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin (toim.): *Genre – tekstilaji* s. 72–95. Helsinki: SKS.
- Solunetti 2006 = <http://www.solunetti.fi/fi/solubiologia/amebat/2/> 23.11.2016.
- Spaghetti Western Database 2016 = [https://www.spaghetti-western.net/index.php/A\\_Man\\_called\\_Trinity](https://www.spaghetti-western.net/index.php/A_Man_called_Trinity) 24.11.2016.
- Stam1na 2016 = <http://www.stam1na.com> 28.9.2016.
- Suhonen, Anna 2008: “Maailman kautta me kuljemme taas”: intertekstuaalisuus ja sen funktiot Ismo Alankon *Hallanvaara-albumin rocklyriikassa*. Pro gradu –tutkielma. Joensuun yliopiston suomen kielen ja kulttuuritieteiden laitos.
- Suomalainen joulu 2017 = <http://suomalainenjoulu.fi/joulun-perinteet/joululaulut/joulupuu-rakennettu> 24.1.2017.
- SuomiPop 2016 = <http://www.radiosuomipop.fi/#!/post/57025ab1e5989903006b032f> 16.11.2016.
- Suoninen, Marja 2003: Suomirock kansallisen kulttuurin asialla. Ruisrockin Eppu-jupakan yllättävä käänne. – Kimmo Saaristo (toim.): *Hyvää paha rock'n'roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista* s. 113–140. Helsinki: SKS.
- Swales, John M. 1990: *Genre Analysis. English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tammi, Pekka 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. – Auli Viikari (toim.): *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* s. 59–103. Helsinki: SKS.
- Tampere 2016 = <http://www.tampere.fi/tampereen-kaupunki/tietoa-tampereesta.html> 3.1.2017.
- Tarasti, Eero 2012: Musiikintutkimus. – Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiililä ja Mikko Lounela (toim.): *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja* s. 604–611. Helsinki: Gaudeamus.
- Teknet 2016 = <https://teknet.tek.fi/arkisto.lehti/content/intian-kuu.html> 20.10.2016.
- Vanamo 2016 = <http://vanamo.blogaaja.fi/559/> 13.10.2016.
- Varis, Markku 2009: *Tyttö kaunis kuin voikukka* ja muita *Hämärän tanssien* kielikuvia. – Vesa Heikkinen (toim.): *Kielen piirteet ja tekstilajit. Vaikuttavia valintoja tekstistä toiseen* s. 115–134. Helsinki: SKS.
- Vartiainen, Pekka 2009: *Länsimaisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: BTJ Kustannus.
- Viikari, Auli 1990: *Lyriikan runousoppia*. – Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari: *Runousopin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus University Press.
- Vuoristo, Aapeli (toim.) 1979: *Suuri toivelaulukirja 3*. Helsinki: Musiikki Fazer ja Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- 1983: *Suuri toivelaulukirja 5*. Helsinki: Musiikki Fazer ja Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- Wikipedia 2016 = [https://fi.wikipedia.org/wiki/Luettelo\\_Nobelin\\_kirjallisuuspalkinnon\\_saaneista](https://fi.wikipedia.org/wiki/Luettelo_Nobelin_kirjallisuuspalkinnon_saaneista) 20.10.2016.
- Wikisource 2016 = [https://fi.wikisource.org/wiki/Jo\\_Karjalan\\_kunnailla\\_lehtii\\_puu](https://fi.wikisource.org/wiki/Jo_Karjalan_kunnailla_lehtii_puu) 18.10.2016.
- YLE 2007 = <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/03/06/ismo-alanko-kiero-sanaseppo> 4.10.2016.
- YLE 2008 = [http://yle.fi/vintti/yle.fi/punklandia.yle.fi/punk\\_kartalla/ita-suomi/hassisen-kone.htm](http://yle.fi/vintti/yle.fi/punklandia.yle.fi/punk_kartalla/ita-suomi/hassisen-kone.htm) 1.11.2016.
- YLE 2010a = <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2011/05/24/miten-minusta-tuli-mina-ismo-alanko> 4.10.2016.
- YLE 2010b = <https://www.youtube.com/watch?v=Sd33YVef9dM> 11.11.2016.
- YLE 2010c = <https://www.youtube.com/watch?v=bQ-grfkM1y0> 14.11.2016.
- Yläne 2016 = <http://www.museoynlane.fi/71> 23.11.2016.
- Ympäristöhallinto 2013 = <http://www.ymparisto.fi/pop> 23.11.2016.
1. Kor. 13 = Ensimmäinen kirje korinttilaisille 13. *Raamattu* 2000. Helsinki: Suomen Pipliaseura.
2. Kor. 13 = Toinen kirje korinttilaisille 13: 13. *Raamattu* 2000. Helsinki: Suomen Pipliaseura.
1. Moos. 1. = Ensimmäinen Mooseksen kirja 1. *Raamattu* 2000. Helsinki: Suomen Pipliaseura.
1. Moos. 3. = Ensimmäinen Mooseksen kirja 3. *Raamattu* 2000. Helsinki: Suomen Pipliaseura.

## Aineistolähteet

- Alanko, Ismo 2011: *Sanat*. Helsinki: Johnny Kniga.
- Alanko, I. 2016 = [ismoalanko.com/sanoitukset/](http://ismoalanko.com/sanoitukset/)

## LIITTEET

### Liite 1.

#### *Joulupuu on rakennettu*

Joulupuu on rakennettu, joulu on jo ovella.  
 Namusia ripustettu ompi kuusen oksilla.  
 Kuusen pienet kynttiläiset valaisevat kauniisti.  
 Ympäriällä lapsukaiset laulelevat sulosti.  
 Kiitos sulle, Jeesuksemme, kallis Vapahtajamme,  
 kun sä tulit vieraaksemme, paras joululahjamme.

Tullessasi toit sä valon, lahjat rikkaat, runsahat.  
 Autuuden ja anteeks'annon, kaikki taivaan tavarat.  
 Anna, Jeesus, Henkes' valon jälleen loistaa sie-  
 lumme  
 sytytellä uskon palon. Siunaa, Jeesus, joulumme.

San. G. O. Schöneman (Suomalainen joulu 2017)

### Liite 2.

#### *Kahdeksantoista aina*

Terve Ismo, mitä kuuluu?  
 sä et tunne mua, mutta mä oon sä  
 kolmekymmentä vuotta myöhemmin  
 älä säikähdä  
 kavereitas siinä nurmikolla  
 ei ole enää, he poistuivat  
 tämä puisto on kuin ennenkin  
 samat kujeet toistuvat

me ollaan tässä yhdessä  
 kaikki yhtä aikaa  
 isät ja pojat sekaisin  
 minkä lahjan sulta sainkaan

anna mennä, älä jarruta  
 kuin tiukoissa mutkissa  
 paina urku auki suorilla  
 kaasu pohjassa  
 sillä sinun on valtakunta ja voima iankaikkisesti  
 mä oon sulle unta, sä viet mua ikuisesti

pistellään menemään  
 levätään vasta haudassa  
 paitsi sunnuntaisin, jolloin täytyy saada nukkua  
 pistellään menemään  
 levätään vasta haudassa  
 paitsi silloin, kun on aika olla hiljaa nurkassa  
 sä olet kahdeksantoista aina  
 en ala neuvoa, en opettaa  
 koska sä tiedät paremmin  
 ota rennosti, älä jännitä  
 me ollaan yhtä myöhemmin  
 älä luule muita viisaammiksi  
 viisaskin lankeaa  
 älä luule muita kauniimmiksi  
 myös kauneus on ankeaa

sullon ovet ja ikkunat auki  
 suureen ja kiehtovaan maailmaan  
 mä oon sulkenut niistä muutaman  
 muttei niitä saa loppumaan  
 kiitos siitä, että kuuntelet  
 mitä sydän kuiskuttaa  
 älä anna pelon päättää  
 älä jalkojas liikuttaa

mä tein sen sitten kuitenkin  
 aloin neuvoja tuputtaa  
 koeta nähdä mun lävitseni  
 siellä maailma huutaa  
 jokainen meistä on tärkeä  
 kaikki rakkautta ruikuttaa  
 et ole yksin, et ainoa  
 vaikka siltä vaikuttaa

anna mennä, älä jarruta  
 kuin tiukoissa mutkissa  
 paina urku auki suorilla  
 kaasu pohjassa  
 sillä sinun on valtakunta ja voima iankaikkisesti  
 mä oon sulle unta, sä viet mua ikuisesti

pistellään menemään  
 levätään vasta haudassa  
 paitsi sunnuntaisin, jolloin täytyy saada nukkua  
 pistellään menemään  
 levätään vasta haudassa  
 paitsi silloin, kun on aika olla hiljaa nurkassa  
 sä olet kahdeksantoista aina

san. Ismo Alanko, *Maailmanlopun sushibaari*  
 (2013)

### Liite 3

#### *Kirskainen Hyvätyinen*

Kirskainen hyvätyinen, aatoksen yletyinen  
 luusaiden lempikoura, lituskaisten lavennuspuu

tuulikuusten tunnustaja, tiilimurskan muhennuspää  
 rautakasken raaputtaja, rouhainen jää

tavarata, kalapuku, nivunenkeno kipeänä

rapatapa tulevana tukevana apuna  
tavarata, kalapukuja ja jojoja  
ja joka jumalan päivä pää kipeämpänä

rapatapa pöpipää, raha nukkuu  
kumara kaveri köpöttää, raha nukkuu  
äiti, äiti, ei oo, ei oo sitä eikä tätä eikä tavarameriä,  
ei oo  
ei oo, ei oo tavarameriä, ei oo  
ei oo, ei oo tavarameriä, ei oo

ei oo

#### Liite 4

##### *Kulkurin iltatähti*

Ei kotini ovi ees narahtanut  
Poika kun maailmalle lähti  
Synkkänä poikaa se tuijotti vain  
Yksi vain kirkasti taivallustain  
Kulkurin iltatähti, kulkurin iltatähti

Ei taattoni neuvojaan tarjonnutkaan  
Poika kun maailmalle lähti  
Moitetta matkaani neuvoksi sain  
Yksi ei moittinut ymmärsi vain  
Kulkurin iltatähti, kulkurin iltatähti

Ei äitini evästä antanut, ei  
Poika kun maailmalle lähti

#### Liite 5

##### *Et voi tulla rajan taa*

Tuijotan yötä en unta mä saa  
kun usvassa kaupunki nukkuu  
pimeän kulkijat jää oven taa  
ja sydämet suruunsa hukkuu  
pian mun aikani on viimeisen tuomion  
kuulin ja lähdin luotasi pois  
on kai näin helpompaa  
sua säästää mä saan  
viime hetki niin vaikeaa ois

Aamuyön yksinäisyys  
kutsuu mua sun syleisyys  
enää on vain muistoille aikaa  
et voi tulla rajan taa  
outo maa oottaa jo mua  
enää en nähdä saa sua  
tämä yö on muistojen aikaa  
et voi tulla rajan taa

hallelujaa, suutele suu  
paista päivä, loista kuu  
saavu meitä hoitamaan  
pelasta pulasta pienokaiset  
vaari vaatii kuria, kuria, kuria  
poika palvoo pirua, pirua, pirua  
kumpikin on lapsosen  
kirskaisten hyvätyisen

san. Ismo Alanko, *Sisäinen solarium* (2000)

Kieltävän katseen vain evääksi sain  
Yksi ei kieltänyt, armahti vain  
Kulkurin iltatähti, kulkurin iltatähti

Ei tyttöni huiviaan heiluttanut  
Poika kun maailmalle lähti  
Syytökset sydämen muistoksi sain  
Yksi ei soimannut, syyttänyt lain  
Kulkurin iltatähti, kulkurin iltatähti  
Syytökset sydämen muistoksi sain  
Yksi ei soimannut, syyttänyt lain  
Kulkurin iltatähti, kulkurin iltatähti  
Kulkurin iltatähti, kulkurin iltatähti

san. Reino Helismaa (Musicmatch 2016)

Sieluni silmissä katoavaa  
menneisyyttäni pimeys suojaa  
aamu ei lohduta yön valvojaa  
mä ootan vain viestini tuojaa  
sitä kestäisi en jollei läheisyyden  
tunne kanssani luonani ois  
olit valoni mun eiliseen takerrun  
vaikka näin sen jo kiitävän pois

Aamuyön yksinäisyys  
kutsuu mua sun syleisyys  
enää on vain muistoille aikaa  
et voi tulla rajan taa  
outo maa oottaa jo mua  
enää en nähdä saa sua  
tämä yö on muistojen aikaa  
et voi tulla rajan taa

san. VP Lehto (Singit 2016)

## Liite 6

*Satumaa*

Aavan meren tuolla puolen jossakin on maa  
missä onnen kaukorantaan laine liplattaa  
missä kukat kauneimmat luo aina loistettaan  
siellä huolet huomisen saa jäädä unholaan  
Oi jospa kerran sinne satumaahan käydä vois  
niin sieltä koskaan lähtisi en linnun lailla pois  
vaan siivetönnä en voi lentää  
vanki olen maan  
vain aatoksen mi kauas entää  
sinne käydä saan

Lennä laulu sinne missä siintää satumaa  
sinne missä mua oma armain odottaa  
lennä laulu sinne lailla linnun liitävän  
kerro että aatoksissain on vain yksin hän  
Oi jospa kerran sinne satumaahan käydä vois  
niin sieltä koskaan lähtisi en linnun lailla pois  
vaan siivetönnä en voi lentää  
vanki olen maan  
vain aatoksen mi kauas entää  
sinne käydä saan  
san. Unto Mononen (Helsinki 2016)

## Liite 7

*Hiljainen kylätie*

En enää kuule sun askeltes iloista kaikua tieltä nyt,  
en.  
En enää kuule sun kaihoisaa laulus, laulua rakkau-  
den.  
Milloinkaan et enää vieressä portin sä odota minua,  
et.  
Kohtalo vienyt on mennessään sen, minkä antaneet  
on haavehet.

Hiljainen on kylätie,  
Joka kerran sun naurustas raikui.  
Hiljainen on kylätie,  
Jolla ennen sun laulusi kaikui.  
Se oli silloin, mutta nyt  
Sydämes lienee kylmennyt.  
Kylätie on hiljainen,  
Niin hiljainen.

san. Reino Helismaa (Lyricswikia 2016)

## Liite 8

*Romanssi*

Sua vain yli kaiken mä rakastan  
sinä taivaani päällä maan  
Minä maiset murheeni unohdan  
sinisilmiis kun katsoa saan  
Ylin riemuni oot, mitä toivoisin  
sä kun istut mun rinnallain  
Olet kaikkeni, aarteeni kallehin  
olet onneni, unelmain  
Oi, sallithan että mä suutelen  
sinisilmiäs, armahain  
Mä jos kauaks sun luotasi joutunen  
kuvas seuraa mun matkallain

Mä jos kauas sun luotas joutunen  
kuvas seuraa mun matkallain  
Ylin riemuni oot, mitä toivoisin  
sä kun istut mun rinnallain  
Olet kaikkeni, aarteeni kallehin  
olet onneni, unelmain  
Oi, sallithan että mä suutelen  
sinisilmiäs, armahain  
Ja jos kauaks sun luotasi joutunen  
kuvas seuraa mun matkallain  
Mä jos kauas sun luotas joutunen  
kuvas seuraa mun matkallain

san. Reino Hirviseppä (Lyricstranslate 2017)

## Liite 9

*Kansanlaulu (Vain pieni kansanlaulu)*

Vain pieni kansanlaulu  
ja sanoja ei ole ollenkaan.  
Vain pieni kansanlaulu,  
ei sanoja ollenkaan.

Vain tuoksua mintun ja ruusun,  
jota tuuli kantaa tullessaan,  
vain tuoksua mintun ja ruusun  
tuo tuuli tullessaan

Vain yksinäinen lintu,  
joka synkeällä kedolla valittaa,  
vain yksinäinen lintu,  
joka kedolla valittaa.

Vain autius lehtipuissa  
ja sininen rakkauden kryptimaa,  
vain autius lehtipuissa,  
sininen, autio maa.

san. P. Mustapää (Vanamo 2016)



## Liite 10

*Karjalan kunnailla*

Jo Karjalan kunnailla lehtii puu,  
 Jo Karjalan koivikot tuuhettuu,  
 Käki kukkuu siellä ja kevät on –  
 Vie sinne mun kaiho ponneton.  
 Ma tunnen vaaras ja vuoristovyös  
 Ja kaskies sauhut ja uinuvat yös  
 Ja synkkäin metsies aarniopout,  
 Ja siintävät salmes ja vuonojes suut.  
 Siell' usein matkani määrätöin  
 Läpi metsäin kulki ja jylhäkköin,

## Liite 11

*Hei, tonttu-ukot hyppikää*

Hei, tonttu-ukot hyppikää,  
 nyt on riemun raikkahin aika!  
 Hei, tonttu-ukot hyppikää,  
 nyt on riemun raikkahin aika!  
 Hetken kestää elämä

## Liite 12

*Blowin' In The Wind*

How many roads must a man walk down  
 Before you call him a man ?  
 How many seas must a white dove sail  
 Before she sleeps in the sand ?  
 Yes, how many times must the cannon balls fly  
 Before they're forever banned ?  
 The answer my friend is blowin' in the wind  
 The answer is blowin' in the wind.

Yes, how many years can a mountain exist  
 Before it's washed to the sea ?  
 Yes, how many years can some people exist  
 Before they're allowed to be free ?

## Liite 13

*Laboratorion lapset*

Lapset kasvavat laboratorioissa  
 koirat haukkuvat kemikatioissa  
 ihmiset nauravat kohdissa  
 joissa heitä käsketään  
 lapset leikkivät laboratorioissa  
 vaaleita sävyjä, lasia, kromia  
 pilleri päivässä pitää mut puhtaana

la-la-la-la-laboratoriossa  
 la-la-la-la on monitori  
 josta katsomme kuinka me eläisimme  
 jos me uskaltaisimme poistua

Ja vuorilla seisoin paljain päin,  
 Mist' uljaan Karjalan eessäni näin.  
 Tai läksin kyliin urhojen luo,  
 Miss' ylhällä vaaroilla asui nuo;  
 Näin miehet kunnan ja hilpeän työn  
 Ja näin, miss' sykkii Karjalan syän.  
 Jo Karjalan kunnailla lehtii puu,  
 Jo Karjalan koivikot tuuhettuu,  
 Käki kukkuu siellä ja kevät on –  
 Vie sinne mun kaiho ponneton!

san. Valter Juva (Wikisource 2016)

ja sekin synkkä ja ikävä.  
 Hei, tonttu-ukot hyppikää,  
 nyt on riemun raikkahin aika!

(Joululaulut 2016)

Yes, how many times can a man turn his head  
 Pretending he just doesn't see ?  
 The answer my friend is blowin' in the wind  
 The answer is blowin' in the wind.

Yes, how many times must a man look up  
 Before he can see the sky ?  
 Yes, how many ears must one man have  
 Before he can hear people cry ?  
 Yes, how many deaths will it take till he knows  
 That too many people have died ?  
 The answer my friend is blowin' in the wind  
 The answer is blowin' in the wind.

san. Bob Dylan (Dylan 1962)

laboratoriosta  
 poistumme vain krematorioon

laboratorion lapset laulaa  
 jäätyneitä lauluja  
 laboratorion lapset  
 tuonelan lukion pihalla  
 laboratorion lapset laulaa  
 jäätyneitä lauluja  
 laboratorion lapset  
 pihalla

mä olen steriili pakkaus  
 desinfioitu

olen säilytetty kuivassa, viileässä  
pakastettu  
koeputken pohjalla öitäni lepäilen  
epäilen jokaista bakteerinkantajaksi  
näytteitä annamme joka päivä koko ajan

virtastani näet, kuka olen, mitä ajattelen  
vereni kiehuu vain lasisissa astioissa  
sydämeni lyö kuin kello

san. Ismo Alanko, *Jäätyneitä lauluja* (1993)

#### Liite 14

##### *Maailmanparantaja*

Kalliot hiljaa murenee  
vuorilta huiput katoilee  
mannerten reunat lohkeilee  
perhosen siivet värisee

sä olet cowboy, olet villi ratsastaja  
olet avaruuden ikkunassa kasvot vasten lasia  
sä kaipaat tahrannoitajaa tai jotain vielä vahvem-  
paa  
kun olet pilvenpiirtäjässä jäänyt hissien oven taa

taas kuulen puiden kasvavan  
juurissa veden virtaavan  
taas kuulen silmän kääntyvän  
liikkeitäni määräilevän

mä olen cowboy, olen villi ratsastaja  
olen avaruuden ikkunassa kasvot vasten lasia  
taas kaipaen hyvää haltijaa tai maailmanparantajaa

kun olen pilvenpiirtäjässä jäänyt hissien oven taa

maailman kautta me kuljemme taas  
soitellen, laulellen kohti taivasta  
rakasta mua nyt  
maa halkeaa  
rakasta mua nyt  
vielä on aikaa  
rakasta mua nyt  
kaupunki soi  
rakasta mua nyt  
pallo salamoii

maa vie unelmaan  
maailmaa julmempaa  
maailmanparantajaa  
paranna maailmani  
paranna maailmasi  
maailmanparantaja

me kuljemme yhdessä yön siimekseen

san. Ismo Alanko, *Hallanvaara* (2002)

#### Liite 15

##### *Kieltäjä*

Mä kiellän rakkauden ja lopetan kaiken  
mä torjun rakkauden ja unohdan kaiken  
kun enemmän haluan, vähemmän saan  
jään lopulta yksin laulelemaan hoosiannaa  
miksi luota rakkauden voimaan  
jospa se lumoaisi minutkin  
saisi mykän kieleni taas soimaan  
todeksi muuttais vanhat sadutkin  
en ymmärrä elämää  
rakastan sitä  
kuoleman tarkoitus mielessä itää  
silloin kun käsitan sen olen onnellinen  
en ymmärrä elämää

rakastan sitä  
kuoleman tarkoitus tiellä mut pitää  
siellä mä kuljen ja kyytiä pummailen  
mä uskon rakkauteen kun lopetan kaiken  
mä luotan rakkauteen kun unohdan kaiken  
kun vähemmän haluan, enemmän saan  
jään kuitenkin yksin laulelemaan hoosiannaa  
en ymmärrä elämää  
rakastan sitä  
kuoleman tarkoitus mielessä itää  
silloin kun käsitan sen olen onnellinen

san. Ismo Alanko, *Ismo Kullervo Alanko* (2015)

#### Liite 16

##### *Omat laulut*

Jokainen ihminen, hallelujaa  
laulaa omia laulujaan  
ja tullessaan kosken rantaan  
hyppää tai jää katsomaan  
jokainen ihminen laulaa  
omaa laulujaan  
jokainen ääni virtaa  
iltaan hiipuvaan

ja jokainen hetki on liikaa  
kun laulu katoaa  
ja hiljaisuus on täynnä  
puhensorinaa  
jokainen ihminen, hallelujaa  
laulaa omia laulujaan  
etsii omaa pyhyttään  
kulkee omia reittejään  
vastaus leijuu ilmassa

suurten puiden oksilla  
 lepää metsän hämärässä  
 piileskelee pimeässä  
 kultainen kotka vaanii viatonta sielua  
 sukeltaa ja nappaa palan hylätyltä lautaselta  
 kultaisen kotkan siivenisku leikkaa ilmaa  
 paksua kuin painajainen ennen mielen sammumista  
 mielipuoli ihmismieli repii pientä kulkijaa  
 ilman mitään mieltä raahaa kynsissänsä uhriaan  
 jokainen ihminen laulaa  
 omaa lauluaan  
 jokainen ääni virtaa  
 iltaan hiipuvaan

Liite 17

*Läskit lompakot*

Parikymmentä vuotta minäkin annoin koristaa  
 maailmaa sulosointujen, joita kurkkuni aikaan saa  
 ilmaiseksi, rakkaudesta ääniin ja musiikkiin  
 käsiksi en päässyt lain plyysiin, en silkkiin  
 no kai se alkaa vituttaa, kun tahtoo vaan laulaa  
 huutaa maailmalle iloaan, eikä keikan keikkaa saa  
 no mä vakoilin stefan folkia,  
 hän on kuningas junttien  
 ja mä havaitsin, ei polkkia  
 vaan laskutikku, ja perään kulttien  
 lompakkojen läskien  
 kanssa on mukavaa

Liite 18

*Pentti*

Tietä taivaltaa murheellinen matkamies  
 kylän kiroaa, sukii mustaa pukuaan  
 käärmeennahkabuutsissaan kivi kaivertaa  
 paksua nahkaa  
 miksi matkaa murhemielillä, miksi vaivoin askeltaa?  
 mitä miettii mierolainen, minne kulku johdattaa?  
 lapset katsoo kummajaista  
 kuka se on, mikä se on  
 matkii salaa matkalaista  
 kuka se on, mikä se on  
 kuka se on, mikä se on  
 äidit käskee kiltiks, ettei tuollaiseksi tuu  
 tietä taivaltaa merkillinen matkamies  
 synnyinseutuaan mietteissään tuijottaa  
 kaivaa varkain taskustaan  
 hauraan paperin  
 niin vähin erin  
 täältä läksi tulisielu

Liite 19

*Vuorelle*

ja jokainen hetki on liikaa  
 kun laulu katoaa  
 ja hiljaisuus on täynnä  
 puhensorinaa  
 jokainen ihminen laulaa  
 omaa lauluaan  
 jokainen ääni virtaa  
 iltaan hiipuvaan  
 ja jokainen hetki on liikaa  
 kun laulu katoaa  
 kaikella kunnioituksella hiljaisuutta kohtaan

san. Ismo Alanko, *Ismo Kullervo Alanko* (2015)

ei kukko laula käskien  
 eikä ismo ilman rahaa!  
 on maailma miehiä pullollaan  
 mutta kolme kovanaamaa  
 jeesus, minä ja painettu sana  
 meitä uskoo koko maa  
 en väitä että tietäisin, missä asuu totuus  
 mutta mitäs sitten siitä, mun totuus on sulle uus  
 minä tulen tulta syöksien, liekkiä ääneni soi  
 nauti, koe, kuuntele, katso ja onanoi  
 ota minut, suohon laulan jopa gideonin onnin  
 mutta muista, että minä maksan kymppitonin

san. Ismo Alanko, *Jurot nuorisojulkikset / Raha ratkaisee / Läskit lompakot* -single (1981)

täältä nousi tietäjä  
 täältä kylän köyhyydestä  
 sarvipäinen sankari  
 äiti leipoi kiven leipään  
 siellä se soi, se soi ja se soi  
 taatto nieli heinäseipään  
 kuka se on, mikä se on  
 kuka se on, no voi tavaton  
 sehän on, sehän on, sehän on  
 sensaatio, supertähti seitkytluvulta  
 nyt se pummaa hautapaikkaa suvulta  
 detroit rhythm devil onkin meidän pentti  
 silloin toinen jalka haudassa ja testamentti  
 testamentti!

san. Ismo Alanko, *Minä ja pojat* (2004)

Nyt mä aion olla positiivinen  
 ja viedä kaikki mun mukanani hurmioon  
 mä aion

joo mä aion mennä valoa päin  
ja viedä kaikki mun mukani aurinkoon  
mä taion  
nyt mä taion paratiisiin jossa kullervon kirous on  
hukutettu avantoon  
vai onko  
ei oo helppoo olla positiivinen  
kun kaikki paska tunkee aivoihini väkisinkin

auta mua  
kohoamaan  
hautautua  
ei tahdo kukaan  
kiivettäkö vuorelle  
turvaan, turvaan

Liite 20

*Nuorena syntynyt*

Irstas häiriintynyt pöpi, pöpi, pöpi  
niin kuin pikkupojat ilmaisevat asiansa selkeästi  
jonkinlainen kylmä ope, ope, opettaja  
jonka esimerkin vuoksi puhdistamme lasejamme  
hennot teiniviikset halkoo tuulta yössä  
paholainen laskee lapsiansa kurjuutensa kukkuloilla  
eksyneeltä näyttää pallo, pallo, pallokalan  
ensimmäinen pienokainen pyörimässä pakkasessa  
mua kuunnellaan  
olen karannut kai jostakin laitoksesta  
taikka kysymys on suuresta huijauksesta

mua kuunnellaan  
en avaudu enää kenellekään  
jos se vie näin syvään ikävään

vittu eletään  
vielä kun ehditään

pakkolaskun lailla vilpittömät nuoret kasvot  
lajähtävät pöytää vasten, autuaat on ilmavoimat  
kolme nuorehkoa, suhteellisen freessin oloista sydäntä  
mätkähtää mun lautaselle lounahalla  
nautin kera suolan sekä pippurin  
ja pyydän tarjoilijaa tuomaan vielä hiukan valkosipulia  
piru pääsee kohta valloilleensa aivan  
täytyy pyytää sitä poistumaan tai antautua suosiolla

Liite 21

*Mörri-Möykky*

Korpikuusen kannon alla on Mörri-möykyn kolo.  
Siellä on koti ja siellä on peti ja peikolla pehmainen olo.  
Siellä on koti ja siellä on peti ja peikolla pehmainen olo.  
Tiu tau tiu tau tili tali tittan sirkat soittaa salolla.

vedän sut mun luo  
ellet mua painosta putoamaan  
nyt mä uskon kyllä ihan mihin vaan  
mä uskon kaikkeen, mikä on mahtavaa  
mä uskon  
joo mä aion mennä toivon kanssa  
uskoa asemalle vastaan  
ja hurauttaa  
totuusko?  
ai se totuus, joka myydään halvalla  
kauniissa paketissa paloittain monille  
sille, joka siihen uskoo ja ostaa  
totuutensa tuoreena päivittäin

san. Ismo Alanko, *Onnellisuus* (2010)

mua kuunnellaan  
olen pyytänyt kolmasti hoitajalta  
että pois on sakset otettava soittajalta  
mua kuunnellaan  
olen turvassa tekniikan ympäröimänä  
aivot on kahlittuna turvavöillä

vittu eletään  
vielä kun ehditään

jos mä oisin vaikka joku, joku, joku  
laulaja tai runoilija taikka ihan vaan se taiteilija  
sepittäisin jonkun kauniin, kauniin, kauniin  
runonpätjän jolla sulattaisin pahimmatkin suolapat-  
saat  
mutta koska olen ari-, ari-, ari-pekka nikkola  
niin iltatuulen viestin tahtiin iltaruskoon  
liidän niin kuin lokki, vapaa, vapaa  
vapaa olen lähtemään, mut jään koska kaipaen  
ikävää

mua kuunnellaan  
olen ylpeä, mutta vainoharhainen  
kuunteleeko joku, kun mä vakoilen?  
mua kuunnellaan  
on katoilla korvat ja lattioilla  
ja seiniin naulituilla varjoilla

vittu eletään  
vielä kun ehditään

san. Ismo Alanko, *Taiteilijaelämää* (1995)

∴; pikkuiset peikot ne piilossa pysyy kirkaalla  
päivän valolla. ∴;  
Syksyn tullen sienä kasvaa karhunkankahalla.  
∴; Mörri-Möykky se sateessa istuu kärpässiäni  
alla. ∴;  
Tiu tau tiu tau....  
Ottaisin minä Mörri-Möykyn jos vain kiinni saisin  
∴; pieneen koriin pistäisin ja kotiin kuljettaisin ∴;

Tiu tau tiu tau....  
 Vaan eipä taida meidän äiti peikkolasta ottaa,  
 ;: eipä se edes usko että Mörri-Möykky on totta. ;:  
 Tiu tau tiu tau...

san. Marjatta Pokela (Leikkiloru 2016)

## Liite 22

### *Intian kuu*

Intiassa kuukin on kuumempi  
 oo-hiio-hei  
 Kuin aurinko meillä vaan suurempi  
 oo-hiio-hei  
 Ja kerran se lakkini sytytti  
 oo-hiio-hei  
 olin silloin päissäni tietysti  
 oo-hiio-hei

;;Hei juttele sinä vaan,  
 kyllä sinut tunnetaan  
 Ja vaikka sen valeheksi vannotkin  
 niin kyllä sua uskotaan;;

Linnut siellä paistuivat lennossa  
 ja voi siellä myytiin pullossa  
 Ja jok'ikinen kala joka ongittiin  
 Oli keitettynä kun se nostettiin

Hei juttele...

Intiassa ankkuri nostettiin  
 ja Punaiseen Mereen taas laskettiin

## Liite 23

### *Ilokoulu*

siellä lapset huutaa ”jou”  
 lukujärjestyksessä on joka toinen tunti  
 kävelyä kuumilla kivillä  
 ilokoulu  
 siellä lapset huutaa ”jou”  
 lukujärjestyksessä on joka toinen tunti  
 kävelyä toistensa käsillä  
 ilokoulu  
 siellä lapset huutaa ”jou”  
 lupapäivänä on taas lupa olla onneton

olen siellä, missä ei enää pelätä  
 siellä, missä on vähän helpompaa  
 ei niin paha paikka maailmojen välissä  
 mutta ei vielä perillä  
 olen välimaassa ilokoulun pihalla  
 en tiedä, pääsenkö koskaan sisään  
 ei rehtoria, ei opettajaa  
 vain odottavia lapsia

tahdon oppia, tahdon tietää  
 tahdon tajuta toista eläjää  
 mutta vanhat viisaat vaikenevat  
 eikä kotona ole ketään

Ja sen minä voin vaikka vanhoa,  
 että seilasimme puolukkahillossa.

Hei juttele...

Näin minä Niilin rannikot  
 näin krokotiilit ja faaraot  
 Siellä muumiot eli niinkuin ennenkin  
 ja lähettivät terveiset teillekin

Hei juttele...

Pyramidin huipull' oli majakka  
 ja majakass' oli kapakka  
 Ja siellä me kävimme ryypyllä  
 ja muumioiden kanssa hypyllä

Siellä näin minä neekerityttösen  
 niin sievän, hennon ja herttaisen  
 Vaan yksi murjaani juoksi mun perääni  
 ja halkaisi kirveellä kalloni

san. Martti Jäppilä (Teknet 2016)

olen välimaassa ilokoulun pihalla  
 en tiedä, pääsenkö koskaan sisään  
 ei rehtoria, ei opettajaa  
 vain odottavia lapsia

san. Ismo Alanko, *Blanco Spirituals* (2008)