

"THERE'S A TRUTH THAT'S HARD AS STEEL"

Retorisen puhujan eksistentiaalinen syväsukellus

DIO:n debyyttialbumilla *Holy Diver*

Catherine Toropainen

Pro gradu -tutkielma

Oulun yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Kirjallisuus

Lokakuu 2018

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	3
1.1 Tutkimuksen taustaa	3
1.2 Soveltamani tutkimuskirjallisuus ja tutkimuksen rakenne	5
2 TEORIAT JA MENETELMÄT TULKINTOJEN TAKANA	8
2.1 Metafora ja symboli teoreettisessa kehyksessä	8
2.2 Intertekstuaalisuus ja <i>Raamattu</i> intertekstinä	13
2.3 Lyhyt ekskursio retorisen puhujan määritelmään	15
2.4 Yleiskatsaus eksistentialismiin	17
2.5 Tulkinnanmuodostamisen problematiikkaa	19
3 SATEENKAARI EKSISTENTIALISMIN YTIMESSÄ	21
3.1 Motiivi vihjaa teemasta – retorinen puhuja arvomaailmasta	21
3.2 Symboli ja kirjailijakohtainen symboliikka	24
3.3 Eksistoiva retorinen puhuja kohtaa demoninsa	28
3.4 Toiseuden abstraktio – "Invisible"	33
3.5 Sukupolvikriittisiä puheenvuoroja	38
4 RAAMATTU HYPOTEKSTINÄ	40
4.1 "Holy Diver" – <i>Raamatun</i> hyperteksti vai epäsuora vihjaus?	40
4.2 Metafora jännitteitä luomassa: "There's a truth that's hard as steel"	43
4.3 Uskontokritiikki intertekstuaalisen yhteyden jäljittäjänä	45
4.4 Tulkintoja <i>Holy Diver</i> -albumin kansikuvataiteesta	46
4.5 <i>Raamattu</i> muualla Dion tuotannossa	49
.	
5 EKSISTENTIALISMI TULKINNAN INDIKAATTORINA	53
5.1 Absurdi, vapaus ja kapina tekstin abstraktilla tasolla	53
5.2 Kollektiivisubjektin kautta purkautuvia arvokonstruktioita	58
6 PÄÄTÄNTÖ	62
LÄHTEET	68

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen taustaa

Pro gradu -tutkielmani sijoittuu heavyrocklyriikan tutkimukseen. Pääteokseksi olen valinnut DIO-yhtyeen ensimmäisen studioalbumin *Holy Diver* (1983). Teos aloittaa kauaskantoisen jatkumon suhteessa yhtyeen albumituotantoon, jossa metaforat ja symboliikka näyttävät johdattavan toistuvien teemojen äärelle. Tutkimuksessani lyriikan fiktiivinen maailma yhdistyy eksistentiaalifilosofisesti jäseneltyyn todellisuuteen. Fiktio ja todellisuuden vuorovaikutus on värittänyt yhtäältä rinnakkaisuuksilla ja toisaalta ristiriidoilla, jotka nousevat esiin kahta maailmaa yhteen punovasta tulkinnasta. Tutkin, miten retorinen puhuja ja kollektiivisubjekti ilmentävät eksistentialismia ja yhteiskuntakritiikkiä tekstin abstraktilla tasolla. Retorinen puhuja edustaa tekstin sisäisessä maailmassa epäsuorasti läsnä olevaa ja tulkinnan kautta muodostuvaa arvokonstruktiota. Tuo arvokonstruktio – tässä tapauksessa eksistentialismi – voi ilmetä lause- eli syntaktitasolla epäsuorasti eli implisiittisesti. (Lehikoinen 2010, 216.) Teksteissä esiintyvä ”we” ilmentää tulkinnassani kollektiivisubjektia, jota analysoin myös samojen periaatteiden mukaisesti. Eksistentialismiin liittyvä tulkintani muodostuu osin kuvakielisyyden tulkinnoissa. Pohdin, miten metaforat ja symbolit johdattavat kohti havaittua arvokonstruktiota. Kysyn myös, mitä Dion tuotannossa toistuva symboli ”rainbow” viestittää kulloisessakin tekstiympäristössään. Pohdinnoissani keskeiseksi nousee teksteihin sisältyvät raamatulliset kytkökset ja niiden suhde havaittuun arvomaailmaan.

Tutkimusaineistoni taustalla vaikuttaa Ronnie James Dio (1942–2010), joka alkuperäiseltä nimeltään oli Ronaldo James Giovanni Padavona. Dio esiintyi uransa alkuvaiheissa The Vegas Kings -yhtyeessä vuodesta 1958 ja Electric Elves -yhtyeessä vuodesta 1967. Dio tuli maailmanlaajuisesti tunnetuksi Rainbow-yhtyeessä vuosina

1975–1979. Vuonna 1982 Dio perusti DIO-yhtyeen, jossa julkaisi kymmenen studioalbumia sekä kolme live-kokoelmaa vuosina 1983–2004. Dio esiintyi myös Black Sabbathin solistina vuosina 1979–1982 ja 1991–1992 sekä vuosina 2006–2010, jolloin kokoonpano muutti nimekseen Heaven & Hell. Tämä kokoonpano jäi Dion viimeiseksi hänen kuoltuaan vatsasyöpään vuonna 2010. Tapauskohtaisesti huomioin tulkinassani tekstejä DIO-yhtyeen muilta albumeilta sekä Dion Black Sabbathin ja Heaven & Hell -kokoonpanojen tuotannoista. Viittaan albumeiden sanoituksiin ja niiden osiin ongelmalähtöisesti ja tulkinnan kannalta relevantisti. Jotkin tutkielmaan valikoituneet sanoitukset esiintyvät siten vain osittain. Huomioitakoon kirjoitusasu DIO aina yhtyeestä ja Dio henkilöstä puhuttaessa.

Tutkimustani motivoivat Dion tuotannossa esiintyvät metaforiset ja kielikuvin väritetyt sanoitukset, jotka kutsuvat luokseen pohtimaan, avaamaan ja oivaltamaan. Dion tuotantoa on mystifioitu läpi vuosikymmenten esimerkiksi Dion haastatteluiden yhteydessä, joita internetissä on julkaistu useita. Rocklyriikan tutkimusta Dion sanoituksista ei ole ollut kuitenkaan saatavilla. Mitä tarkoittaa ”Holy Diver”, ja missä se lopulta määrittäyty? Mihin viittaa ilmaus ”Rainbow in the Dark”? Onko kyseessä metafora vai symbolinen ilmaus? Entä mitä nämä kysymykset merkitsevät koko teoksen kontekstissa ja suhteessa koko DIO:n studioalbumituotantoon? Sen sijaan että edes kuvittelisin vastaavani tulkinassani tyhjentävästi kaikkiin niihin kysymyksiin, jotka Dion rocklyriikasta analyysin edetessä nousee, tutkimukseni tarkoitus on vauhdittaa Suomessa tehtävää kansainvälistä rocklyriikan tutkimusta ja avata Dion tuotannosta syntyneitä näkökulmia edelleen pohdiskeltaviksi. Tutkimus on samalla tribuuttini edesmenneelle raskaan rockin vaikuttajalle.

Heavy metal -lyriikan tutkimusta Suomessa on tehty vielä niukalti, mutta niin kotimaista kuin Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa tuotettua rockin sekä heavy metalin sosiologista tutkimusta on saatavilla runsaasti. Rockmusiikkiin ja erityisesti metallimusiikkiin on näyttänyt vielä 1980-luvulla liittyvän vahvoja myyttejä ja stereotyyppioita, joiden mukaan syrjäytyminen, rikollisuus ja heavy metal kulkisivat käsi kädessä. Näitä mustavalkoisia käsityksiä esimerkiksi englantilainen sosiologi Simon Frith mursi teoksessaan *Sound effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock* (1983).

Heavy-genreä yleisemmin koskevia rocklyriikantutkimuksia ovat esimerkiksi Atte Oksasen pro gradu *Murheen laakso. Mies ja kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa* (2003), jossa Viikate-yhtyeen sanoitukseen kohdistuva lyriikan tutkimus painottuu kuitenkin enemmän sosiologiaan. Ilpo Lukkarinen analysoi väitöskirjassa *Raskaan rockin diskurssit. Hevi ja metalli suomalaisissa mediateksteissä* (2009) esimerkiksi valtasuhteiden ja ideologioiden vaikutusta rockista kirjoittamiseen, mutta ei analysoi varsinaisesti rocklyriikkaa. Toni Lahtisen ja Markku Lehtimäen toimittamassa teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rocklyriikasta* (2006) kirjoittajat tutkivat esimerkiksi The Beatlesin ja Jim Morrisonin sanoitusten alkuperää. The Beatlesin kohdalla pohditaan, ovatko sanoitukset nonsensea vai kätkeytykö sanoitukseen syvällisempiä viestejä esimerkiksi politiikasta tai yhteiskunnasta. Morrisonin rocklyriikasta Lehtimäki on syventynyt tulkitsemaan metaforien taakse kätkeytyviä merkityksiä. Kansainväliseen rocklyriikan tutkimukseen lukeutuu myös Taina Jessen gradu *Keywords in Heavy Metal lyrics. A Data-Driven Corpus Study into the Lyrics of Five Heavy Metal Subgenres* (2014). Tutkimus ei varsinaisesti analysoi tekstien merkityksiä, vaan keskittyy selvittämään heavylyriikoissa yleisimmin ilmeneviä avainsanoja.

1.2 Soveltamani tutkimuskirjallisuus ja tutkimuksen rakenne

Metaforaa ja intertekstuaalisuutta sekä tulkinnan problematiikkaa on suomalaisessa kirjallisuuden tutkimuksessa käsitelty melko runsaasti esimerkiksi lukuisten artikkeleiden ja opinnäytetöiden muodossa. Seuraavaksi mainitsemani tekijät ja teokset ovat vain osa laajaa tutkimuskenttää, mutta ovat mielenkiintoisten näkökulmiensa vuoksi soveltuneet mainiosti rajaamaan tutkimukseni teoreettista kehystä.

Lyriikantutkimuksessa voidaan soveltaa useita erilaisia teoreettisia suuntauksia, joita voidaan käyttää tutkimuksen pohjana erikseen tai yhdistellen. Johdantoa seuraa teorialuku, jossa esittelen tulkinnan kannalta keskeiset teoriat ja menetelmät. Kolmannessa pääluvussa ja varsinaisen analyysin aloittavassa luvussa tutkin motiivien, symbolien ja metaforien kautta avautuvia teemoja Dion *Holy Diver* -albumilla. Samassa

yhteydessä pohdin retorisen puhujan arvomaailmaa eksistentialismin kontekstissa. Varhaisimmasta tutkimuksesta mielenkiintoni kohdistuu Raili Elovaaran pohdintoihin artikkelissa ”Metaforan tunnuksista” teoksessa *Kirjallisuuden filosofiaa* (1989), jossa hän peilaa tulkintojaan erityisesti Monroe C. Beardsleyn tutkimuksiin. Beardsley kysyy, mistä tiedämme, että kyseessä on metaforinen eikä kirjaimellinen ilmaus. Elovaara on poiminut eri tutkijoiden tulkinnoista viisi metaforan tunnusta, jotka pyrkivät vastaamaan Beardsleyn esittämään kysymykseen. Nämä tunnukset voi tiivistää lyhyesti ilmauksen sisältämään ristiriitaan tai virheelliseen attribuutioon, kirjaimellisen referenssin puuttumiseen, ilmauksen sopimattomuuteen vallitsevassa ympäristössä, ilmaukseen, joka näyttäytyy kahdesti totena, ja kirjaimellisen merkityksen absurdiuteen. (Elovaara 1989, 123–125.)

Siru Kainulaisen, Kaisu Kesosen ja Karoliina Lummaan toimittama *Lentävä hevonen* (2010) puolustaa paikkaansa kotimaisena runoanalyysin peruskäsitteistöä läpikäyväenä teoksena, mihin viitaten sovellan metaforan tulkinnoissani brittiläisen uuskritikon I. A. Richardsin kehittämää korvaamis- ja vertaamisteoriaa. Richardsin korvaamisteorian mukaan metaforassa ajatus on korvattu toisella, jossa ilmaus saa klassisen retoriikan keinoin uuden, mutta jo olemassa olevan ilmauksen. Vertaamisteoriassa kahden käsitteen välille voi helposti sijoittaa kuin-sanat. Sovellan analyysissäni myös Paul Ricoeurin kehittämää jänniteteoriaa. Tätä metaforan teoriaa voi pitää täydennyksenä alunperin Max Blackin, Philip Ellis Wheelwrightin ja I. A. Richardsin kehittämään vuorovaikutusteoriaan. (Krappe 2010, 147–149.)

Mahdollisia tulkintahypoteesejä Dion rocklyriikasta voi syntyä lisäksi intertekstuaalisten viittaussuhteiden eli tekstienvälisyyden kautta. Intertekstuaalisuus erityisesti *Raamattuun* kytkeytyvin koodein toimii neljännen pääluvun johtoajatuksena. Kokoelmateos *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi* (1996) sisältää mielenkiintoisia näkökulmia intertekstuaalisuuteen erityisesti Mikko Keskinen artikkelissa ”Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teoriat kirjaimen ja metaforan välissä”, jossa tarkastelussa ovat Julia Kristevan, Mihail Bahtinin, Gérard Genetten, Kiril Taranovskin ja Roland Barthesin näkökulmat intertekstuaalisuudesta. Auli Viikarin *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* (1991) lienee jo klassikon maineessa

kirjallisuudentutkimuksessa. Neljännessä luvussa pohdin erityisesti, mitä tarkoittaa *Raamattu* intertekstinä, ja voiko sitä pitää hypotekstinä Dion tuotannossa Gérard Genetten intertekstuaalisuuden teorian kautta.

Viidennessä luvussa syvennän tulkintaani Dion tuotannossa esiintyvän kollektiivisubjektin eksistentiaaliseen arvomaailmaan. Etsiessäni yhteyksiä eksistentialismiin ja Dion rocklyriikan välillä tulkintaani liittyy Jean Paul Sartren eksistentiaalinen vapauskäsitys, jota sovellan erityisesti Esa Saarisen teoksesta *Sartre. Pelon, inhon ja valinnan filosofia* (1983) inspiroituneena. Martin Heideggerin näkökulma vapaan valinnan aiheuttamasta ahdistuksesta – *die Angst* on mukana tulkintoissani Reijo Kupiaisen suomennoksen *Oleminen ja aika* (2005) (*Sein und Zeit*, 1927) kautta. Albert Camus'n jäsentely absurdista ja kapinasta kytkeytyy eksistentialismiin tutkimuksessani erityisesti Justin O'Brienin käännöstä *The Myth of Sisyphus* (2005) (*Le Mythe de Sisyphe* 1947) vasten. Pennsylvanian King's Collegen filosofian professori William Irwin on pohtinut eksistentialismiin ja rocklyriikan yhteyksiä artikkelissaan ”Beyond Good and Evil: Facing Your Demons With Black Sabbath and Existentialism” teoksessa *Black Sabbath & Philosophy. Mastering Reality* (2013). Tähän teokseen viitataan Black Sabbathia sivuavien lukujen osalta soveltuvin osin.

Tutkimuskirjallisuudessa metaforatutkimusta on uusimmissa opinnäytteissä sovellettu kirjallisuudentutkimuksen ohessa myös filosofiassa, kielitieteissä ja kulttuuriantropologiassa. *Kirjallisuus ja filosofia* (2012) on Antti Salmisen, Jukka Mikkosen ja Joose Järvenkylän toimittama antologia, joka on avannut näkökulmiani filosofisen ajattelun ja kaunokirjallisuuden rinnakkaisuuksiin – erityisesti eksistentialismiin ja Dion rocklyriikan välisiin – risteyksiin ja ristiriitoihin. Kysyn mahdollisten maailmojen äärellä, millaisia eksistentialismiin suuntaviivoja retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin arvomaailmasta voi havaita. Metaforien ja symbolien kautta avautuvat teemat sekä eksistentiaaliset tulkintani retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin arvomaailmoista saavat vauhtia hermeneuttisesta prosessista ja hermeneutiikkaan sisältyvästä esiyymmärryksestä, joita Paul Ricoeur pitää tulkinnanmuodostumisessa keskeisinä esseissään ”Eksistenssi ja hermeneutiikka” ja

”Mimesis, viittaus ja uudelleenahmottuminen” teoksessa *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta* (2005). Päättänessä nivon yhteen pääluvuissa esittämäni kysymykset ja niihin mahdollisesti saadut vastaukset sekä Dion teksteistä esiin nousseet keskeisimmät teemat.

2 TEORiat JA MENETELMÄT TULKINTOJEN TAKANA

2.1 Metafora ja symboli teoreettisessa kehyksessä

Metaforaa voidaan kutsua toisinpuhumisen taiteeksi, jossa asia halutaan ilmaista uudella ja vanhasta poikkeavalla tavalla. Metafora siis kuvailee jotakin sanomalla saman asian vain toisin. Symboli puolestaan näyttää tekstin tasolla jonkin konkreettisen ja tunnistettavan, mutta viittaa näyttämänsä asian ohi. Dion rocklyriikka, joka on runsain kielikuvin väritetty, kutsuu luokseen ja haastaa pohtimaan metaforien ja symbolien taakse kätkeytyviä merkityksiä.

I. A. Richards on jakanut metaforan sen päämerkitykseen *tenor* ja ilmaisuvälineeseen *vehicle* (Kantola 2008, 273). Richardsin korvaamisteorian mukaan metaforassa ajatus on korvattu toisella, jossa ilmaus saa klassisen retoriikan keinoin uuden, mutta jo olemassa olevan ilmauksen. Korvaamisteorian lähtökohtana voidaan pitää abstraktin ajattelun muuttamista konkreettiseksi kuva-ajatteluksi. Vertaamisteoriassa kahden käsitteen välille voi helposti sijoittaa kuin-sanan. (Krappe 2010, 147–148.) Seuraavaa esimerkkiä voi tarkastella sekä korvaamis- että vertaamisteorian kautta. Dion kappaleessa ”Holy Diver” säe ”Life's a never ending wheel” on korvaamisteoriaa vasten ilmaus, jossa elämä (abstraktio) on pysähtymätön pyörä (konkretia). Vertaamisteoriaa soveltaen ”elämä on kuin pysähtymätön pyörä”. Metaforan merkitys on siis implisiittinen eli epäsuorasti ilmaistu, mutta kuitenkin lukijan nähtävillä. Toisaalta abstraktion ja konkretian yhdistäminen tuottaa myös symboliksi tulkitsemisen

mahdollisuuden. Pysähtymätön pyörä viittaa itsensä ohi johonkin, mikä on aina liikkeessä eikä koskaan pysähdy.

Paul Ricoeurin kehittämässä jänniteteoriassa metafora ei rajoitu kahden termin (tenor – vehicle) vuorovaikutukseen, vaan metafora muodostuu lauseen semanttisella tasolla siten, että kahden lausutun ajatuksen välille syntyy jännite (Krappe 2010, 148–149). Esimerkiksi kappaleen ”Holy Diver” säkeessä ”There's a truth that's hard as steel” ”totuuden” ja sitä määrittävän ”kova kuin teräs” välille syntyy jännite, jota tulkitseen tarkemmin neljännessä luvussa.

Puran työssäni metaforan tunnistamisen problematiikkaa viiden tunnuksen kautta, jotka Raili Elovaara on tuonut artikkelissa ”Metaforan tunnuksista” (1989) jäsennellysti esiin. Tunnuksista ensimmäinen perustuu Monroe C. Beardsleyn näkökulmaan, jossa metafora sisältää epäsuoran ristiriidan subjektin ja sen määreen välissä. Esimerkiksi yllä ”life” saa määritelmän ”never ending wheel”. Ristiriita subjektin ja määreen välillä syntyy aluksi elämän syntymisen ja sen väistämättömän päättymisen kautta. Beardsley puhuu loogisesta oppositiosta (*logical opposition*) silloin kun ristiriita ei ole selkeä, vaan konflikti aiheutuu sanojen päämerkitysten ja sanojen ennakkoehtojen välisestä yhteensopimattomuudesta. Esimerkiksi ”ilkeä aurinko” sisältää virheellisen attribuutin, sillä ilkeän ehtona on vapaa tahto, eikä se siten voi määrittää aurinkoa, joka luonnon objektina on olemassa itsestään tiedottomana. Ensimmäisen metaforan tunnuksen voi kiteyttää siten, että Beardsleyn mukaan metafora on kirjaimellisella tasollaan absurdi. Myös mm. Northrop Frye ja Christine Brooke-Rose näkevät absurdiuden metaforan ominaispiirteenä. Frye täsmentää, että erityisesti runolliseen metaforaan sisältyy aina absurdisuus, kun Brooke-Rosen täydennyksessä metaforan ydin on juuri siinä, ettei sitä tule ymmärtää kirjaimellisesti. (Elovaara 1989, 123–124.)

Beardsleyn metaforateoriaa on Elovaaran artikkelin mukaan luonnehdittu semanttiseksi teoriaksi, sillä se keskittyy sanoihin – ei niiden tarkoitteisiin. Beardsley itsekin nimeää teoriansa sanakeskeiseksi menetelmäksi (*word-approach*) ja toisaalta sanojen väliseksi oppositioteoriaksi (*Verbal-Opposition Theory*). Toisaalta absurdiuteen perustuen hän kutsuu teoriaansa kiistämisteoriaksi (*Self-Controverting Discourse*). Elovaara

huomauttaa, että myös ironiassa on kyse itsensä kiistävästä sanonnasta, mutta ironia ei rajoitu kuitenkaan metaforaan, eikä siten voi sitä yksin määritellä. Cleanth Brooks ja Colin Thurbayne sisällyttävät metaforaan paradoksin, mutta sekään ei rajoitu metaforaan, eikä siten määrittele metaforaa sellaisenaan.

Toinen metaforaa määrittävä tunnus löytyy George L. Dillonin teoriasta, jossa metaforaa määrittää kirjaimellisen referenssin puuttuminen. Esimerkiksi Shakespearen *Othello*ssa Desdemonaan liittyvä ”thy light” ei tässä yhteydessä viittaa konkreettiseen valoon vaan nukkuvan Desdemonan ominaisuuteen. (Elovaara 1989, 123–125.)

Kolmas metaforan tunnus saa alkunsa Timothy Binkleyn ja Ted Cohenin tarkastelusta. Lauseessa ”hän asuu lasitalossa” on Binkleyn mukaan kyse metaforasta, jos se on lausuttu irti alkuperäisestä kontekstistaan. Jos taas puheenaiheena olisi henkilön asuinpaikka, lause voitaisiin tulkita yhtä hyvin kirjaimellisestikin. Lopulta Max Black kiteyttää kolmannen metaforan tunnuksiksi kirjaimellisen tulkinnan, jossa metaforaksi on tulkittava ilmaus, joka ei sovi ympäröivään tekstiyhteyteen. On siten merkitystä sillä, mitä on puhuttu ennen metaforaa ja mitä seuraa tekstissä metaforan jälkeen. (Elovaara 1989, 127.)

Binkleyn ja Cohenin analyysi liittyy kiinteästi Elovaaran jaottelussa neljänteen metaforan tunnukseen. Cohen käyttää lauseista, jotka voivat olla totta sekä metaforisesti että kirjaimellisesti, nimitystä ”kahdesti tosia”. Cohenin esimerkissä ”Charles on puuseppä” on aivan mahdollista, että Charles on taitava puuseppä, mutta esimerkki voi toimia metaforana sille, että Charles on taitava rakentamaan ihmisten itsetuntoa. (Elovaara 1989, 128.)

Mikään näistä edellä mainituista neljästä tunnuksesta ei ratkaise metaforan olemusta loppuun asti, näin on myös viidenneksi mainitun tunnuksen kohdalla, vaikka se toimiikin mielestäni jossain määrin metaforan tunnistamisen selkeimpänä kriteerinä. Blackin mukaan metaforaksi abstrahoituu ilmaus, jonka kirjaimellinen tulkinta olisi banaali tai turhanaikainen (Elovaara 1989, 129). Metaforia, joiden kirjaimellinen tulkinta tuottaa banaalin lopputuloksen, on löydettävissä DIO:n useimmilta albumeilta

toisinaan myös sanoitusten nimien tasolla: ”Eat Your Heart Out”, ”All the Fools Sailed Away”, ”One Foot in the Grave” ja ”Throw Away Children”. Näitä aiheille annettuja nimiä tuskin on tarkoitus ymmärtää kirjaimellisesti.

Edellä luettelemissani kappaleiden nimissä toisessa ja viimeisessä ei esiinny ristiriitaa subjektin päämerkityksen ja sen määreen välillä, mutta banaaliuden kontekstissa ne määrittyvät metaforiksi. Tekstin tasolla esimerkiksi *Holy Diver* -albumin (1983) kappaleessa ”Stand Up and Shout” esiintyvää kuvausta voi pitää järjettömänä, jos se tulkitaan kirjaimellisesti. Säkeet ”You've got wings of steel / But they never really move you / You only seem to crawl / You've been nailed to the wheel / But never really turning” synnyttävät kirjaimellisesti ymmärrettynä järjettömän kuva-ajatuksen, sillä kuvailun kohdetta samalla sekä personifoidaan ”you've got” että esineellistetään ”wings of steel”. Palaan tähän esimerkkiin ja kyseisen kappaleen tulkintaan tarkemmin alaluvussa 3.5. Myös kappaleessa ”Caught in the Middle” aurinkoon purjehtiminen ja itsensä polttaminen tai verisen tien kulkeminen kirjaimellisesti tulkittuna vaikuttaa banaalilta: ”You can sail away to the sun / And let it burn you while you can / Or walk a long bloody road / Like the hero who never ran”. Kappaleessa ”I Could Have Been a Dreamer” albumilla *Dream Evil* (1987) retorinen puhuja tuskin konkreettisesti juoksee susilaumassa ja on sokea: ”Running with the wolf pack / Feel like I'm never coming back / And everytime there's sunshine / I'm blind, yeah”. Voidaan siis ajatella, että ilmauksen banaalius kirjaimellisesti tulkittuna on hyvin käyttökelpoinen ja metaforan tunnistamista selvästi helpottava tunnus. Beardsley pitää kuitenkin tiukasti kiinni siitä, että ensimmäinen eli ristiriitaan perustuva metaforan tunnus ”pätee edelleen lukemattomiin metaforiin varsinkin runoudessa” (Elovaara 1989, 132).

Kuten edellä on nähtävissä metaforan tunnistaminen ei ole aivan yksiselitteistä. Yhtä haasteellista on keskittyä poimimaan tekstistä puhtaasti symbolisia viittauksia. Elovaaran artikkelista voi kuitenkin koota joitakin määritelmiä, joiden avulla metaforan ja symbolin eroa voidaan tarkastella. Kun metaforan ensimmäisessä tunnuksessa sanan päämerkityksen ja määreen välissä vallitsee epäsuora ristiriita, Brooke-Rosen mukaan sanan päämerkitys ei joudu koetukselle symbolin kohdalla. Elovaara kirjoittaa, että Beardsley on tietämättään lausunut ääneen keinon erottaa symboli metaforasta loogisen

opposition käsitteellä. Esimerkiksi Mannerin runosta lohkaistu ”olen tyhjä huone” on metafora sanan ”minä” päämerkityksen ollessa ristiriidassa minää määrittävän ”tyhjän huoneen” kanssa. Ristiriita sulkee Elovaaran mukaan pois symboliksi määrittelemisen mahdollisuuden. (Elovaara 1989, 133.) Metafora ilmaisee kuin toisin sanoin ontouden tilan, jonka mimeettinen minä runossa kokee.

Kolmantena symbolin tunnusmerkkinä Elovaara mainitsee sivumerkityksen, joka liittyy symboliin sen lisänä (Elovaara 1989, 136). Jarkko Tontin suomentamassa artikkelissa ”Eksistenssi ja hermeneutiikka” (2005) Ricoeur kutsuu symboliksi sellaisia merkitysrakenteita, jotka sisältävät suoran, ensisijaisen tai kirjaimellisen merkityksen ohessa lisämerkityksen, toissijaisen merkityksen tai epäsuoran merkityksen. Ricoeur kutsuu sitä figuratiiviseksi merkitykseksi, joka voi avautua vain ensisijaisen merkityksen kautta. (Ricoeur 2005, 150.)

Epävarmaan tilanteeseen voidaan soveltaa näkökulmaa, jossa etsitään yhteyttä kahden ilmauksen välille. On myös mahdollista, että sekä metaforinen että symbolinen tulkinta toteutuu. Esimerkiksi Karoliina Lummaa poimii Anni Sumarin runosta ”Ryysyt” kielikuvan, jossa toisiinsa kuulumattomat asiat synnyttävät uuden merkityksen. Säkeestä ”liina hartioilla miekkana” hahmottuu miekkaliina. Lummaa löytää miekan ja liinan välille mielekkään yhteyden (haarniskan kaltainen suojavaate) ja tulkitsee sen metaforaksi. Tästä huolimatta säe avautuu hänelle myös symbolina tahdonvoimasta, jossa liina miekkana hartioilla on viimeinen mieltä ja identiteettiä koossa pitävä elementti. (Lummaa 2010, 196–197.)

Metaforan neljäs tunnus, jossa ilmaus on kahdesti tosi, liittyy niin ikään symboliin. Elovaaran esimerkki kuningas Learista ”It smells of mortality” viittaa hetkeen, jolloin Gloucester on suutelemassa kuninkaan kättä, mutta kuningas haluaa pyyhkiä kätensä ensin, sillä se ”tuoksuu kuolevaiselta”. Elovaara kirjoittaa, että kuolevaisen haju merkitsee siten jotain itsensä ohi ja tulee tulkituksi ihmiskuntaa koskevana rappiona. Myös metaforan tunnusten kolmas variantti eli metaforan riippuvuus toisesta metaforasta ja metaforan viides tunnus eli kirjaimellisen ilmauksen banaalius yhdessä voivat aiheuttaa sen, että metaforinen ilmaus ymmärretään symbolisena. (Elovaara

1989, 137.) Kun symbolia tarkastellaan näkökulmasta, jossa tietty kirjoittajan tuotannossa toistuva ja konkreettiseen asiaan viittaava abstrakti merkitys toistuu, puhutaan kirjailijakohtaisesta symboliikasta (Lummaa 2010, 198). Käsittelen aihetta lähemmin kolmannessa luvussa.

2.2 Intertekstuaalisuus ja *Raamattu* intertekstinä

Kaisu Kesonen toteaa artikkelissaan ”Metonymia. Metaforaan liittyvä kielikuva”, että intertekstuaalisuus on tekstienvälisyyttä ja tekstien suhdetta muihin teksteihin. Intertekstuaalisuutta ovat myös lukijan tekemät havainnot tekstien välisistä kytköksistä ja vuoropuheluista. (Kesonen 2010, 184.) Pekka Pesonen on koonnut artikkeliinsa ”Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Minskin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen” (2006) otteita intertekstuaalisiin eli tekstienvälisiin yhteyksiin liittyvän teorian syntyhistoriasta. Intertekstuaalisuuden teoria sai alkunsa Mihail Bahtinin ja Julia Kristevan yhteisvaikutuksesta. Bahtinille intertekstuaalisuuden lähtökohtana ovat vieraat sanat, jotka vaikuttavat muistissamme ja joihin jatkuvasti viittaamme joko tiedostaen tai tiedostamatta. Tässä käsityksessä yksikään sana ei tule ymmärretyksi irti käyttötilanteestaan tai kulttuurisesta ja historiallisesta taustastaan. Koko Bahtinin tuotannon sanotaan kulminoituvan sanan ja ideologian suhteeseen. (Pesonen 2006, 32–33.) Mikko Keskinen on tarkastellut intertekstuaalisuus-käsitteen syntyhistoriaa aiemmin artikkelissaan ”Kriittisiä transpositioita, intertekstuaalisuuden teorian kirjaimen ja metaforan välissä” (1996). Keskinen mukaan Kristeva oli erityisesti inspiroitunut Bahtinin kirjallisen sanan dialogisuutta käsittelevästä artikkelista, johon perustuen lanseerasi intertekstuaalisuuden käsitteen 1960-luvulla. Kristevan intertekstuaalisuuden teoria tunnetaan erityisesti mosaiikkia kuvailevasta metaforastaan, jossa kaikki tekstit rakentuvat sitaateista ja ovat toisten tekstien muunnoksia. (Keskinen 1996, 31–32.)

Gérard Genette on lähestynyt intertekstuaalisuutta poetiikan ja teoskokonaisuuksien kautta *Palimpsestes* -tutkimuksessaan 1982, jota Pirjo Lyytikäinen on soveltanut omassa artikkelissaan ”Palimpsestit ja kynnystekstit, Tekstienvälisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon papin rouvan intertekstuaalisuus” (2006). Genetelle intertekstuaalisuus

syntyy kahden tai useamman tekstin läsnäolosta paikallisesti. Läsnäolo ilmenee sitaattien, viittausten ja plagiaattien muodossa. (Lyytikäinen 2006, 146.) Paikallinen intertekstuaalisuus ilmenee kuitenkin vain tekstikatkelman muunnossuhteena, toisin kuin hypertekstuaalisuus, jossa hyperteksti muuntaa pohjana olevaa hypotekstiä kokonaisuudessaan (Lyytikäinen 2006, 155). Esimerkiksi Dion tekstien tulkinnan kannalta erottelu on problemaattista ja haasteellista, kuten analyysiosiossa tulee myöhemmin ilmenemään.

Palimpsesteihin eli hypertekstuaalisuuteen sisältyvä metatekstuaalisuus on kirjallisuudentutkimukseen vakiintunut käsite. Se tarkoittaa tekstejä, jotka kommentoivat muita tekstejä, toisin kuin hypertekstuaalisuus, jossa uusi teksti ei varsinaisesti kommentoi pohjana olevaa hypotekstiä vaan konstruoituu sitä muunnellen. Nämä muunnokset Genette vielä jakaa välilliseen ja välittömään. Välillinen muunnos viittaa yhteyteen esimerkiksi tekstin lajin tai imitaation muodossa. Välitön muunnos viittaa toimintaan, joka sellaisenaan on siirretty toiseen aikaan tai paikkaan. Genette jättää hypertekstuaalisuuden raja-alueille tekstit, jotka tyytyvät vihjaamaan epäsuorasti pohjana olevaan tekstiin tuomatta hypotekstiä kuitenkaan suoraan esille. Vihjaaminen suoran viittauksen sijaan on kirjallisuuden historiassa romantiikan periodista tunnettu ilmiö. Omaperäisyydelle asetetut vaatimukset saivat kirjoittajat salaamaan varsinaiset hypotekstinsä tuotantonsa takana. (Lyytikäinen 2006, 155, 165.) Genetten jäsentely hypo- ja hypertekstiin, joista ensin mainittu toimii ikään kuin alkuperäisenä alustana jälkimmäiselle, muistuttaa aiemmin Kiril Taranovskin esseessä ”The Problem of Context and Subtext in the Poetry of Osip Mandel'shtam” (1974) esittämää määritelmää subtekstistä alkuperäisenä alustana, jolla uusi teksti lepää ja jota se hyödyntää. Keskisen mukaan Taranovskin vanhan teorian uudelleen dekonstruoiminen konkretisoituu termien prefiksien kautta. Latinan kielessä sub ilmaisee 'jonkin verran', 'hieman', 'salaan ja huomaamatta', ja sitä vastaava venäjänkielinen pod ilmaisee 'alla' ja 'alapuolella'. Kreikan kielessä hypo vastaa latinan sub -prefiksiä, kun hyper on vakiintunut sen vastakohtaksi 'yli' 'yläpuolella'. (Keskinen 1996, 34–35.)

Kun *Raamattua* käytetään intertekstuaalisten viittausten lähteenä, on toisaalta hyvä huomioida myös sen tutkimukseen sisältyviä näkökulmia. Jyrki Nummen artikkelissa

”Kirjoituksia kirjoituksista. *Raamatun* intertekstuaalisuudesta” (2006) *Raamatun* tutkimus kaunokirjallisena teoksena hyväksyy teoksen arkaaiseksi suljetuksi systeemiksi, jossa yksittäisillä teksteillä on tehtävä tarkasti rajatun kaanonin osana. Kun *Raamattua* tulkitaan dogmaattisesti, näkökulmassa hyväksytään teos sekä symbolisena sanomana että historiallisena dokumenttina. Se sallii myös teoksessa esiintyvät ristiriidat ja pyrkii selittämään ne harmonisoinnin menetelmällä. Eksegeettinen tutkimus on kehittynyt vaikeudesta hyväksyä harmonisointi tieteellisesti päteväksi metodiksi. (Nummi 2006, 180–183.) Esimerkiksi Jyrki Korpua on teoksessa *Alussa oli sana – Raamattu ja kirjallisuus* (2016) pohtinut sekä *Raamatun* viittausten ilmenemisen tapaa kaunokirjallisuudessa ja teoksen sijoittumista kirjallisuushistoriaan että lähestynyt *Raamatun* tapahtumia paikoin myös eksegeettisestä kulmasta erityisesti luvussa ”Jeesuksen ylösnousemuksesta”. Eksegeettinen tutkimus pyrkii verifioimaan *Raamatun* sisältämät tapahtumat rankan lähdekritiikin sallimien lähteiden kautta voidakseen tavoittaa ja rekonstruoida mahdollisimman alkuperäisen merkityksen (Nummi 2006, 180–183).

Tässä tutkimuksessa en kuitenkaan puntaroi *Raamatun* totuusarvoa tai ota kantaa dogmaattisen tai eksegeettisen tutkimuksen puolesta. Sen sijaan mielenkiintoni kohdistuu erityisesti mahdollisiin yhteyksiin Dion tekstituotannon ja *Raamatun* välillä sekä siihen, millaisia arvokonstruktioita viittausten taakse mahdollisesti kätkeytyy retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin maailmassa. Seuraavassa alaluvussa käyn läpi näiden puhetasojen ilmenemisen tapaa.

2.3 Lyhyt ekskursio retorisen puhujan määritelmään

Runossa kuuluva ääni on tapana erottaa runon biografisesta kirjoittajasta eli runon fyysisestä tekijästä funktionaan tulkintojen moninaisuus ja runon abstraktien tasojen löytyminen. Puhujaa voidaan pohtia esimerkiksi kahta puhetasoa vertailemalla. Näitä tasoja ovat tekstin kirjaimellinen todellisuus (eli runon fiktiivinen maailma) ja puheenvuoroista sekä puhetavoista muodostuva taso. Kolmas taso muodostuu

vuorovaikutuksesta kahden edellä mainitun tason ja lukijan välillä. Runon merkitys tekstikokonaisuutena nousee tässä vertailussa keskeiseksi. (Lehikoinen 2010, 216–217.)

Retorinen minä edustaa epäsuorasti läsnä olevaa ja tulkinnan kautta muodostuvaa arvokonstruktiota, joka ilmenee lause- eli syntaktitasolla implisiittisesti. Mimeettinen minä on runon fiktiivisessä maailmassa esiintyvä minä. Mimeettisyys kirjallisuudentutkimuksessa tarkoittaa ”todenkaltaisuutta tai pyrkimystä siihen” (Lehikoinen 2010, 216.) Mimeettinen minä on retorisen minän luomus, joka arvottuu lukijalle retorisen puhujan näyttämänä. Mimeettisen minän puhe on siten retorisen puhujan esittämää puhetta. Esimerkiksi Ricoeurin (2005, 169) mukaan kertojan ääni ei ole tekijän, vaan yksi kertojan valeasuista. Kappaleessa ”All The Fools Sailed Away” fiktiivinen runon maailma kuvautuu aluksi mimeettisen minän kautta, mutta kolmannen säkeen alussa ensimmäiseltä puhetasolta siirrytään toiselle: ”There's perfect harmony / In the rising and the falling of the sea / And as we sail along / I never fail to be astounded by the things we'll do for promises / And a song”. Mimeettisen minän maalaamalle näyttämölle astuu ”we”. Retorinen puhuja viittaa siten kollektiivisubjektin kautta ryhmään, johon itsekin kuuluu.

Puheen ensimmäisen ja toisen tason vaihdoksia kutsutaan puheen siirtymiksi. Runon asennonvaihdoksia ovat puolestaan tilanteet, joissa runon fiktiivisessä maailmassa siirrytään ikään kuin näyttämöltä toiselle. Asennonvaihdoksessa lukijan mieleen syntynyt kuva runon tapahtumamiljööstä muuttuu toiseksi. (Lehikoinen 2010, 222–223.) Deiktisyydellä tarkoitetaan runon ilmauksia, jotka paikantavat runon tapahtumia, kuten ”tämä kivi” ja ”niitä vanamoita” (Lummaa 2010, 45–46). Retorisen minän näyttelemät repliikit fiktiivisellä näyttämöllä synnyttävät moniäänisyyden, joka voi syntyä myös henkilöihin paikantuvista deiktisistä ilmauksista, kuten ”kaikki”, ”ne”, ”niiden”, ”joka”, ”joiden” (Lehikoinen 2010, 223–224). Deiktiset ilmaukset tuovat lukijan lähemmäs runon maailmaa ja sen tapahtumien yhteyteen.

Apostrofilla tarkoitetaan puhuttelun figuuria eli muotoa, jossa puhutellaan poissa olevaa ja käännetään ei-elävän puoleen kuin avunhuutona. Kesosen artikkelin mukaan apostrofinen puhuttelukuvio voi myös toteutua toiseuden ilmentäjänä. Silloin lyyrinen

minä puhuttelee lyyristä sinää, joka voidaan tulkita minuuteen kohdistuvaksi puhutteluksi. Tyypillistä apostrofille on, ettei tekstin maailmassa kukaan vastaa esitettyihin kysymyksiin. (Kesonen 2010, 180.) Esimerkiksi kappale ”Holy Diver” alkaa apostrofisella puhekuviolla, joka päättyy retoriseen kysymykseen: ”Holy Diver / You've been down too long in the midnight sea / Oh what's becoming of me”. Tulkitsen säkeitä neljännessä luvussa lyyrisen minän puhe-esityksinä.

Yleisellä tasolla mimeettisen minän ja retorisen puhujan kulminaatiopiste sijaitsee aiheen ja teeman risteyksessä. Puheen ensimmäinen ja toinen taso antavat käsityksen runon aiheesta, kun runon teemaa käsittelee kolmannella puheen tasolla retorinen minä. Runon abstraktit merkityssuhteet kiinnittyvät niin ikään retoriseen puhujaan. Retorinen puhuja voi siten edustaa erilaisia käsityksiä maailmasta. (Lehikoinen 2010, 216, 225.) Analyysiosiossa käytän määritelmää ”mimeettinen minä” aina tekstin syntaktiseen tasoon viitattessani ja määritelmää ”retorinen puhuja” yhteyksissä, joissa tarkastelen puheen merkitystä abstraktilla tasoilla. Retorinen puhuja syntyy siis aina tulkinnassani mimeettisen minän puheesta.

2.4 Yleiskatsaus eksistentialismiin

Analyysiosioissa tulkinta muodostuu sekä metaforien ja symbolien kautta jäsenyvistä teemoista että niistä eksistentialismin tunnuspiirteistä, joita retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin arvostuksista on havaittavissa. Eksistenssifilosofian käsitteen alle sijoitetun virtauksen taustalla vaikuttivat maailmanlaajuiset kriisit 1800- ja 1900-luvuilla (Lehtinen 2002, 17–18). Eksistenssifilosofia ja eksistentialismi ovat käsitteitä, jotka ovat läheistä sukua toisilleen, mutta merkitsevät hieman eri asiaa. Eksistenssifilosofiassa rajataan käsite koskemaan ihmisenä olemista ja sitä ihmisenä olemisen tapaa, jossa ihminen on tietoinen olemassaolostaan. Eksistenssin käsitteellä tarkoitetaan yleisesti olemassaoloa, mutta eksistentialismi tutkii ”tietoisuuden yleistä olemisen tapaa” (Saarinen 2004a, 224). Kun ontologia keskittyy siihen, mitä on olemassa, ja tieto-oppi siihen, mistä tiedetään, mitä on olemassa, Kierkegaard kyseenalaisti sen, miten ihminen on olemassa (Saarinen 1998, 316). Kierkegaardin

jälkeen olemisen tapaan liittyviä kysymyksiä on käsitelty filosofisessa kirjallisuudessa muiden muassa kaksi merkittävää filosofia Martin Heidegger (1889–1976) ja Jean Paul Sartre (1905–1980), joiden teoksista mainittakoon tässä yhteydessä Heideggerin (1927) *Sein un Zeit (Oleminen ja aika* 2000, suomentanut Reijo Kupiainen) ja Sartren (1943) *L'Etre et le Néant (Being and Nothingness* 1969, kääntänyt Hazel Barnes).

Sartre luonnehti ihmisen tietoisuutta radikaalisti vapaaksi. Tässä käsityksessä ihminen määrittelee itsensä valintojensa kautta. Eksistentialismin vapauskäsitteestä puhuttaessa tarkoitetaan niitä valintoja, joita yksilö on vapaa tekemään hyvään elämään yltääkseen. Sartren mukaan tietoisuuden radikaali vapaus tuottaa ahdistuksen, jota välttääkseen ihminen huijaa itsensä uskomaan, ettei hän ole vapaa tekemään valintoja. Sartre kutsuu huonoksi uskoksi valintoja, jotka syntyvät tuon itsepetoksen vallassa. Ihminen voi paeta ahdistavaa valintapäätöstä esimerkiksi uskontoon tai roolin taakse. Ihminen saattaa myös esineellistää itsensä välttyäkseen päätöksenteosta. (Saarinen 1983, 197–198, 200–204.) Heideggerin mukaan ihmiseltä puuttuu kyky perustella tekemänsä valinnat objektiivisesti. Ihminen kohtaa tyhjyyden, mikä aiheuttaa negatiivisen emotion. Tälle tunteelle Heidegger antoi nimen *die Angst* (1927). Sartren mukaan eksistentiaalisen angstin kohtaaminen on kuitenkin harvinaista, sillä useimmin ihminen pyrkii välttämään sen kohtaamista (Saarinen 1983, 198). Black Sabbathin tekstejä tulkinneen William Irwinin (2013) mukaan eksistentialismi nähdään massakäyttäytymistä vastustavana ilmiönä. Yksilön muodostaessa mielipiteensä ryhmiä ja niiden arvoja myötäillen, hän kadottaa samalla yksilön vapautensa. Irwin huomauttaa, ettei eksistentiaalinen tuska ole miellyttävä kokemus. Valitsemisen tuskaa välttääkseen on olemassa ihmisiä, jotka tekevät valintoja elämässään sen mukaan, miten muut maailmassa toimivat. (Irwin 2013, 9.)

Tarkastellessani Dion teksteistä välittyviä retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin arvokonstruktioita eksistentialismiin liittyvä tulkinta saa neljännen ulottuvuuden Albert Camus'n (1913–1960) eksistentialismista ja absurdiuden käsittelystä. Camus'n (1938) mukaan on traagisempaa elää onnellisena kuin kärsien. Kärsimyksen tie voi osoittautua suureksi elämän tieksi, sillä ihminen ei elä silloin itseään petkuttaen. (Camus 1962, 41.) Camus selventää Justin O'Brienin käännöksessä *The Myth of Sisyphus* (2005) (*Le Mythe*

de Sisyphé 1942), että maailmassa vallitsevan sattumanvaraisuuden ja järjettömyyden oivaltaminen on tragedia, jota ihminen tarvitsee. Kapina on osoitus siitä, ettei ihminen luovuta tragedian edessä. Kapina antaa Camus'n tulkinnassa elämälle tarkoituksen. (Camus 2005, 53.)

Kolmannessa ja neljännessä luvussa tekemässäni tekstianalyysissä eksistentialismi kulkee mukana temaattisissa kerrostumissa. Viidennessä luvussa keskityn analysoimaan retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin arvokonstruktioita filosofisessa kehyksessä. Kaikissa mainitsemisissäni luvuissa eksistentialismiin liittyvät havainnot saavat tulkintapintaa pääosin edellä mainittujen filosofien ja kirjoittajien tuotannosta.

2.5 Tulkinnanmuodostamisen problematiikkaa

Paul Ricoeur (1969) liittää tulkinnanmuodostumiseen psykologisen ja historiallisen ongelman. Siinä rajallisen olennon siirtyminen toisen ihmisen elämään on ymmärtämisen edellytys, mutta samalla hän kysyy, kuinka historiallinen olento voi ymmärtää historiallisesti historiaa. (Ricoeur 2005, 142.) Kuinka siis voin tulkita Dion tekstimaailmaa irti aikalaiskontekstistaan, vuosien jälkeen ja etäällä syntymisajankohdastaan? Tulisiko tulkinnassa ottaa huomioon kenties Dion elämäkerrallisia tapahtumia? Kiinnostukseni kohdistuu erityisesti Ricoeurin hermeneutiikkaan sisältyvän esiymmärryksen ja tekstin rakenneanalyysin yhdistämiseen. Antti Salmisen, Jukka Mikkosen ja Joose Järvenkylän toimittama artikkelikokoelma *Kirjallisuus ja filosofia* (2012) tarjoaa valaisevia näkökulmia erityisesti analyysiin, jonka tehtävänä on selvittää, miten Dion teksteihin sisältyvä, fiktiivisen maailman retorinen puhuja ja kollektiivisubjekti ilmentävät eksistentiaalista maailmankuvaa.

Ricoeurin mukaan lukemisen tulkintaprosessissa ja tekstin uudelleenhahmottumisessa lukija alkaa samalla lukea itseään. Taustalla vaikuttaa käsitys hermeneutiikasta itsensä ymmärtämisen prosessina, jossa itseymmärrys laajenee toisen ymmärtämisen kautta. (Ricoeur 2005, 155, 174.) Roland Barthes käytti tunnetussa jälkistrukturalismiin

kytkeytyvässä esseessä *La mort de l'auteur* (1968) ensimmäistä kertaa termiä tekijän kuolema. Lea Rojolan ja Pirjo Thorelin suomentamassa teoksessa *Tekijän kuolema, Tekstin syntymä* (1993) Barthes kritisoi erityisesti biografismia ja sitä, että silloinen kirjallisuuskäsitys oli kiinnittynyt kirjailijan persoonaan, mistä johtuen tekstit tulkittiin tässä käsityksessä aina kirjoittajansa näköisiksi. Kirjailijan persoonan huomioon ottaminen lukitsi tekstin lopullisen merkityksen ja sulki siten muut tulkinnat ulkopuolelleen. Tässä mielessä kirjailijan kuolema, eli kirjoituksen fyysisen tekijän unohtaminen, synnytti sekä lukijan että tekstin. (Barthes 1993, 112, 116, 117.)

Tietoisena tästä tulkinnanmuodostukseen liittyvästä keskustelusta olen analysoinut Dion rocklyriikkaa sekä tekstilähtöisesti että eksistentialismin tunnuspiirteisiin peilaten. Rakenneanalyysi lähtee liikkeelle puhtaalta pöydältä – metaforien ja symbolien tunnistamisesta lyriikantutkimuksen teoreettista tutkimusta vasten. Fiktiivisten kertomusten teemat saavat merkityksiä pääasiassa tekstinsisäisten maailmojen ja tarinoiden kautta. Lopulta retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin arvomaailmat saavat merkityksiä sitä mukaa, miten mahdollisten maailmojen puhetasoilta välittyvät viestit ja sanomat muistuttavat todellisen maailman filosofisia käsityksiä. Abstraktilla tasolla tulkinta laajenee siten todellisen maailman ja siihen sisältyvän esiyymmärryksen vauhdittamana. Toivon, että lyriikan ja filosofian erilliset polut, jotka Dion teksteistä tekemissäni tulkinnoissa risteävät ja kohtaavat kaikkine ristiriitoinenkin, tarjoavat mielenkiintoisen kokemuksen lukijalle, joka haluaa kurkistaa metaforista kudotun ja mystisyyden väreillä sävytetyn verhon taakse.

3 SATEENKAARI EKSISTENTIALISMIN YTIMESSÄ

3.1 Motiivi vihjaa teemasta – retorinen puhuja arvomaailmasta

Analysoidessani Dion lyriikkaa olen kiinnittänyt huomiota erityisesti lyriikoissa esiintyviin symboleihin ja metaforiin. Seuraavassa tarkastelen, miten motiivit, symbolit ja metaforat rakentavat tekstin merkitystä teeman tasolle. Tulkitsen myös retorisen puhujan arvomaailmaa eksistentiaalifilosofisen suodattimen läpi.

Motiivi on runon elementti, joka esiintyy runossa konkreettisena asiana, esineenä tai ilmiönä (Lummaa 2010, 61). Toistuva motiivi vihjaa lukijaa teeman funktioista. Runojen ja tässä tapauksessa DIO:n albumeissa olevien kappaleiden nimet kuvaavat kulloisessakin tekstissä käsiteltävää aihetta, mutta jokaisen tekstin varsinainen syvempi pääajatus laajemmalla tasolla kytkeytyy teemaan, joka useimmiten avautuu juuri kyseisessä tekstissä esiintyvien motiivien kautta. Tekstin puhetasojen tarkastelu saattaa myös toimia teemaa avaavana indikaattorina. Kun ensimmäisen tason puhuja mimeettinen minä näyttää tekstin aiheen ja tapahtumapaikan, retorinen puhuja voi paljastaa arvokonstruktioita abstraktilla tasolla. Motiivit voivat saada merkityksiä myös sen mukaan, millaiseen tilanteeseen tai paikkaan ne ovat kiinnittyneinä. Motiivin tulkintaan vaikuttaa siten ympäristö, jossa se ilmenee. DIO:n tuotannossa ”rainbow” esiintyy useilla albumeilla, mutta sen merkitys näyttäisi vaihtelevan esiintymisympäristönsä mukaan.

Albumilla *Holy Diver* (1983) ”Rainbow in the Dark” alkaa sanoilla: ”When there's lightning / you know it always brings me down / 'Cause it's free and I see that it's me / Who's lost and never found”. Jos motiivi nähdään elementtinä, joka kuvaa konkreettista ilmiötä ja joka toistuu runossa, voidaan kertosaäkeissä toistuva ”rainbow” tulkita sellaiseksi. ”Rainbow in the Dark” on lisäksi metafora, jossa motiivi saa myös

symbolisen funktion. Motiiville on ominaista, että sen merkitys avautuu vain tulkitsemalla runoa kokonaisuutena (Lummaa 2010, 61, 199). Lummaa puhuukin motiivista teeman rakenteellisena elementtinä. Alun säkeen voi avata esimerkiksi käänteisessä järjestyksessä. Kun liittää säkeen ”lost and never found” Matteuksen evankeliumin jakeeseen 7:7, voi havaita tekstienvälisen yhteyden ”Anokaa, niin teille annetaan; etsikää, niin te löydätte; kolkuttakaa, niin teille avataan”. Runon rakenteen voi tässä tulkita kiasmina, eli figuurina, jossa peilikuvio huipentuu antiteesiin. Kiasmi voi ilmetä eri tavoin tekstin lause- tai virketasolla. Rakenne voidaan paikallistaa myös lauseen semanttiselta tai temaattiselta tasolta. (Ratia 2010, 135.) Antiteesi näyttäytyy kahden tekstin vastakkainasetteluna, jossa *Raamatun* jakeen teesi ”seek and you will find” saa vastaansa mimeettisen minän esittämän antiteesin ”lost and never found”. Mimeettinen minä kertoo olevansa masentunut, sillä hän tietää olevansa eksynyt, eikä koskaan löydetty. Kun motiivia ”rainbow” tarkastellaan suhteessa muuhun tekstiympäristöönsä, sateenkaari pimeässä näyttäytyy metaforana ja alkaa saada temaattista tartuntapintaa retorisesta puhujasta. Intertekstuaalinen viittaussuhde on tässä paikallinen, joten *Raamattu* voidaan käsittää paikallisesti hypotekstiksi, mutta sanoituksia kokonaisuudessaan ei voi tulkita hypertekstiksi..

Kappaleen ensimmäisessä säkeistössä mimeettinen minä maalaa salamoivan taivaan, jonka alla kertoo ahdistuvansa. Säkeessä ”you know it always brings me down” ”you know” on englanninkielessä tulkittava puhuttelumuodoksi, jonka merkitys on ”tiedäthän”. Kysymys on retorinen, johon puhuja ei edellytä saavansa vastausta. ”It” sen sijaan tuottaa moniäänisyyttä luonnonilmiönä ”lightning”, jonka olettaa ”vapautta” retorinen puhuja vaikuttaisi kadehtivan. Tämä runon kohta ei välttämättä ole metaforinen, sillä puhuja sanoo suoraan, että kadehtii salamointia sen vapauden tähden. Säte johdattelee sen sijaan kohti eksistentiaalista ajattelua. Tuulen, sateen, ukkosen, myrskyn tai salamoinnin vapauden määritelmä on kuitenkin hieman problemaattinen. Jos vankeus vapauden vastakohtana näyttää, ettei edellä esitettyjä luonnonilmiöitä voida vangita, tässä käsityksessä luonnonilmiöt voidaan nähdä vapaina. Todellisuudessa luonnonilmiöillä ei kuitenkaan ajatella olevan itseyttä eikä vapaata tahtoa toteuttaa sitä. Jos tekstin fiktiossa kuitenkin salamot ovat vapaita ja sateenkaari on pimeässä, mistä on

kyse? Entä mitä vapaus retorisen puhujan arvomaailmassa tarkoittaa, jos sen vastakohta – vankeus – määrittää vapautta? Toisin sanoen mikä fiktion maailmassa on vangittuna?

Toinen säkeistö jatkuu apostrofisella puhuttelufiguurilla: ”Do your demons, do they ever let you go? / Do they hide, deep inside / Is it someone that you know?”. Retorisen puhujan esittämät kysymykset ovat niin ikään retorisia, eikä niihin odoteta vastausta. Mimeettinen minä on näyttänyt tekstin aiheen ja lavastanut illuusion salamoivan yötaivaan alle. Retorinen puhuja puolestaan on antanut vihjeen luonnonilmiön ”lightning” eksistentiaalisesta ulottuvuudesta. Heideggerin (2005, 154, 165) mukaan itsenä olemiseen sisältyy ainainen huoli siitä, miten ihmisen substanssi eli eksistenssi eroaa toisista. Laulun säkeessä ”you've been left on your own” yksin omilleen jätetty retorinen puhuja arvioi eksistenssiään suhteessa muihin.

Motiivin tunnistamista voi helpottaa sen havaitseminen paikkaan ja tilanteeseen kiinnittyneenä (Lummaa 2010, 43). Runoon kätkeytyvän henkilömotiivin jäljille voidaan päästä myös esimerkiksi Paul Ricoeurin hermeneutiikkaa soveltamalla. Teksti voi uudelleenahmottua kuvitteellisen aikakokemuksen kautta, jossa teksti heijastelee itsensä ulkopuolelle. Tekstissä olevalla kertojalla on ikään kuin oma menneisyytensä ja oma aikansa (tarinan aika), joista tekstin tapahtumat ponnistavat. Tuo maailma voi risteytyä lukijan arkikokemuksen kanssa, jolloin uudelleenahmottuminen tapahtuu fiktiivisestä maailmasta potentiaalisesti todellisen maailman kautta. (Ricoeur 2005, 168.) Säkeistössä ”No sign of the morning coming / You've been left on your own / Like a rainbow in the dark / A rainbow in the dark” puhuja on jätetty loputtomaan yöhön yksin omilleen. Abstraktilla tasolla aamu on kuin viittaus tulevaisuuteen, mutta jota retorinen puhuja ei voi nähdä. Sen sijaan yö, joka kuvastaa ajallista paikkamotiivia fiktiivisessä maailmassa, on kiinnittynyt mimeettiseen minään: ”It was cold, I lost my hold / To the shadows of the night”. Puhuja oli kylmissään ja menetti toivonsa yön varjoihin. ”Like” viittaa vertauskuvaan, joka liittyy jäljessä tulevaan elliptiseen ilmaukseen ”A rainbow in the dark”. Lisäksi retorinen puhuja vihjaa abstraktilla tasolla, ettei pelastusta ole tulossa, joudut selviytymään yksin. ”No sign of the morning coming” voi toisaalta saada samanlaisen mielentilaa kuvaavan merkityksen kuin säe ”you know it always brings me down”. Tulkinnassani ”aamu” viittaa mielialan

kirkastumiseen ja masennuksesta selviämiseen, mutta johon retorinen puhuja ei selvästikään usko. Toisin sanoen retorinen puhuja ei näe tulevaisuuttaan valoisana, saati ollenkaan.

3.2 Symboli ja kirjailijakohtainen symboliikka

Dion tuotannossa olen kiinnittänyt motiivien ja puhetasojen lisäksi huomiota myös lyriikoissa esiintyvään symboliikkaan ja pohtinut sen yhteyttä eksistentiaaliseen maailmankuvaan. Jos symboli mielletään merkitykseltään kaksitasoisena, jonka kiinteä merkitys määrittyy tietyn kulttuurisen konvention sisällä, sama symboli voi saada erilaisia merkityksiä toisissa kulttuureissa. Runousopillisesti symbolilla tarkoitetaan ilmausta, joka kuvaa jotain konkreettista, mutta joka viittaa johonkin muuhun itsensä ohi. Siten symbolin merkitys on teeman tavoin abstraktinen. (Lummaa 2010, 194–195.)

Tarkastelen symbolin ilmenemisen tapaa aluksi albumin *Sacred Heart* (1985) kautta. ”Heart” on subjekti, jota ”sacred” määrittää, aivan kuten edellä teorialuvussa ”huone” saa määritelmän ”tyhjä”. Säkeissä ”Whenever you dream / You're holding the key / It opens the door / To let you be free / And find the sacred heart / Somewhere bleeding in the night / Run for the light / And you'll find the sacred heart” esiintyvä ”sacred” tulee latinasta 'sacer' ja tarkoittaa *pyhää* ja *pyhitettyä*. Sillä on nyanssin verran eroa toiseen samaa tarkoittavaan sanaan ”holy”, joka tulee latinan sanasta 'sanctus'. ”Holy” esiintyy yleensä kiinnittyneenä raamatullisiin figureihin, kuten ”Bible”, ”Grail” ja ”Ghost”. ”Sacred” voi kuitenkin saada muitakin lisämerkityksiä, kuten puhtaus, koskemattomuus ja viattomuus, jotka määrittävät sydäntä. ”Bleeding” viittaa toisaalta myös haavoittuneeseen sydämeen. ”Sacred heart” jäsentyy lopulta särkyneeksi, haavoittuneeksi minuudeksi, minkä runon ”you” voi nukkuessaan löytää ja kohdata. Tästä kulmasta on mahdollista nähdä säkeet ”Somewhere bleeding in the night / Run for the light / And you'll find the sacred heart” toisinpuhumisen taiteena ja ymmärtää metaforaksi, kuten Mannerin runossa säkeen ”olen tyhjä huone”.

Kun Ricoeurin (2005, 150) tulkinnassa symbolilla on kirjaimellisen merkityksen ohessa myös epäsuora merkitys, voidaan myös yllä olevassa metaforassa nähdä symboli kuin kätkeytyneenä metaforaan. ”Heart” on kulttuurisesti vakiintunut symboli, jolla voidaan viitata esimerkiksi kodin lieteen, kollektiivisemmin jonkin yhteisön ytimeen tai energian keskipisteeseen. Konkreettinen sydän viittaa siten itsensä ohi ja muuttuu symboliseksi. Runon abstraktilla tasolla retorinen puhuja ikään kuin tarkastelee alitajuisen itsetutkiskelun mahdollisuuksia ja luottaa sen parantavaan voimaan. Kuin hän viestittäisi, että mitä tahansa ”you” kohtaakaan, minuuden ydin – vaikka haavoittunutkin – voidaan vielä pelastaa.

Esa Saarinen (1983, 225) tulkitsee Sartren eksistentiaalista näkemystä siten, että olemassaolo toiselle on yksi olemassaolon tavoista. Näen sateenkaaren kappaleessa ”Rainbow in the Dark” melko selkeästi motiivina, jolla poikkeuksellisesti pimeään kiinnittyneenä on myös vahva symbolinen funktio. Retorinen puhuja puntaroi olemassaoloaan suhteessa toisiin. Fiktiivisen maailman yö ja yön varjot kuvastavat retorisen puhujan mielenmaisemaa, jossa masennus on ottanut vallan. Teksti käsittelee näkymättömyyden tematiikkaa, jossa retorinen puhuja on kuin olosuhteiden vaikutuksesta – hylätyksi tultuaan – estynyt toteuttamasta olemassaoloaan.

Kun mimeettinen minä kysyy: ”Do your demons, do they ever let you go? / When you've tried, do they hide, deep inside / Is it someone that you know”, astutaan eksistentiaalismin toiselle ydinalueelle, jossa yksilön kehittyminen on yhteydessä ongelman tunnistamiseen ja kykyyn kohdata sisäiset ristiriidat elämässä. Esimerkiksi Kierkegaard asetti suuruuden mitaksi sen, kuinka urheasti ihminen kantoi kaikki ne ristiriidat, jotka elämässään kohtasi. Kierkegaardin mukaan ihminen, joka aidosti eksistoi, ei pyrkinyt lakaisemaan ristiriitoja maton alle. (Lehtinen 2002, 55.)

Tulkitsen sateenkaaren symboliksi, sillä sateenkaari voidaan ymmärtää ja nähdä konkreettisena luonnonilmiönä, mutta joka viittaa itsensä ohitse ja saa siten muita merkityksiä konkreettisuutensa lisäksi. Esimerkiksi länsimaisessa kulttuurissa ilmiöön kytkeytyvässä skeemassa, jossa uskomuksen mukaan sateenkaaren päässä odottaa aarre. Tarina opettaa paradoksaalisesti toivomaan ja pettymään. Näin on käynyt jokaiselle,

joka on lapsuutensa kesannoilla kirmannut sateenkaarta kohti. Lasten huijaaminen sateenkaaren kautta opettaa ikään kuin implisiittisesti kohtaamaan täyttymättömät toiveet ja pettymykset elämässä. Sateenkaaren symbolinen etymologia voidaan paikallistaa *Raamatusta*. Jumalan luoma kaari taivaan ja maan välille 1. Mooseksen kirjassa tulkitaan sateenkaareksi. ”Ja kun minä kokoan pilviä maan päälle ja kaari näkyy pilvissä, muistan minä liittoni, joka on minun ja teidän ja kaikkien elävien olentojen, kaiken lihan välillä, eikä vesi enää paisu tulvaksi hävittämään kaikkea lihaa” (1. Moos. 9:14–15). Sateenkaari symboloi tässä yhteydessä rauhaa Jumalan ja ihmiskunnan, taivaan ja maan välillä Jumalan langettaman vedenpaisumuksen jälkeen. Poliitiikassa sateenkaarisymboli on yhdistetty vapaustaistelijana tunnettuun Nelson Mandelaan (1918–2013). Hän toivoi Etelä-Afrikasta ”sateenkaarivaltiota”, jossa rodut voisivat elää rauhassa keskenään ja suhteessa toisiin valtioihin. Rauhan funktio voidaan nähdä myös seksuaalivähemmistön käyttämässä sateenkaarisymbolissa, joka viestii sovun ja suvaitsevuuuden toiveesta seksuaalienemmistön ja -vähemmistön välille. Metaforaksi tulkittuna ”Rainbow in the dark” voi tarkoittaa toisaalta myös väärin ymmärrettyä henkilöä. Tässä tulkinnassa sateenkaari viittaa retorisen puhujan suvaitsevaisuuteen ja pimeys siihen, että väärin ymmärretty henkilö on joko estynyt ilmaisemasta todellisia arvojaan eikä jostain syystä saa todellista minäänsä näkyväksi. Kuten aiemmin ”rainbow” palautuu tässäkin retorisen puhujan olemassaolemisen tapaan ja hänen kokemukseen minuudestaan.

Kirjailijakohtaisesta symboliikasta voidaan puhua silloin, kun jokin konkreettinen ilmiö ja sen abstrakti merkitys toistuu saman tekijän tuotannossa. Tästä näkökulmasta katsoen Dion tuotannossa toistuva sateenkaari voidaan nähdä valoilmionä kirjailijakohtaisen symboliikan taivaalla. Albumilla *The Last in Line* (1984) kappaleessa ”Egypt” säkeet ”You've seen them walking on the water / You've seen flying through the sky / They were frightening in the darkness / They had rainbows in their eyes” viittaavat muunnellen Matteuksen evankeliumiin, jonka mukaan Jeesus kävelee järven päällä ja saa opetuslapsiltaan tunnustusta Jumalan Poikana (Matt. 14:22–33). Kristuksen ihmetekoja vasten ”sateenkaari heidän silmissään” toistaa sateenkaaren symboliikkaa toivon tuojana ja laajenee tekstiympäristössään kansakunnan toivoksi.

”When the world was milk and honey / And the magic was strong and true” kuvastaa lapsenuskon kaltaista naiiviutta. ”The strange ones came and the people knew” viittaa silmien avautumiseen. ”Yeah that the chains are on” kahlitsee ihmiskunnan kiinni sen kaltaiseen elämän absurdiuteen, josta Albert Camus kirjoittaa. Kappaleessa ”Egypt” sateenkaaren symbolinen funktio toivon tuojana ja sen havaitseminen, ettei toivoa ole, tuo mieleen Camus'n näkökulman Pandoran lippaasta. Alkuperäisen kreikkalaisen tarun mukaan Pandora uhmaa jumalten kieltoa ja avaa ruukun luvattomasti. Ruukusta vyöryy maailmaan vitsaukset, kuten sota, nälkä, taudit, kurjuus ja kuolema sekä pohjimmaisena toivo. Camus'n mukaan kreikkalaiset ottivat viimeiseksi esiin toivon, sillä se oli vitsauksista pahin. Toivo puolestaan näyttäytyy hänelle alistumisena (Camus 1962, 42). Koska Camus'n tulkinnassa elämä saa merkityksen kapinasta, sitä filosofiaa vasten ”Egypt”-sanoitusten viimeiset säkeet maalaavat ikään kuin sokean ihmiskunnan, jossa absurdia ei kohdata. Sen sijaan toivo ilmentää kohtalolle alistumista säkeissä ”They had rainbows in their eyes / the chains are on”. Tekstin maailma on siihen sisältyvän oivalluksen ohessa myös ristiriitainen. Sanoituksista välittyy Sartren huonon uskon kaltainen valintatilanne. Vaikka absurdius jollain tasolla on oivallettu, sitä ei olla valmiita kohtaamaan. Tästä paradoksista syntyy vankeuden vaikutelma tekstin maailmassa.

DIO:n neljännellä studioalbumilla *Dream Evil* (1987) saman nimisessä kappaleessa abstrakti taso viestii retorisen puhujan pyrkimyksestä avata silmät turhilta toiveilta, kun mimeettinen minä toteaa: ”Don't go to the edge of rainbows / Don't close your eyes / Like things that can't be real / The truth is really lies”. Sateenkaaren päähän menemisen ja silmien sulkemisen voi tässä yhteydessä tulkita yhtäältä nukahtamisena. Toisaalta metaforan voi tulkita uinumisenä harhaluuloissa. ”Things” viittaa asioihin, jotka eivät voi olla todellisia. Totuuden ollessa valhetta herää kysymys, viittaako puhuja tekstin sisäiseen unimaailman illuusion vai tekstin maailmaan yleisellä tasolla. Ottaako teksti kenties kantaa Arthur Hamiltonin säveltämään lasten tuutulauluun ”I Can Sing A Rainbow” (1955)? Retorinen puhuja kehottaa kuitenkin levolle käynyttä pysymään hereillä. Metaforinen Säkeistö näyttäytyy kuin ohjeistus, jonka mukaan alitajuntaa tulee hallita nukkuessaankin: ”Don't wish on a rising star you could / Open up the door / Where things that just should never be / Are calling up a spell so you can see, yeah!”.

Opastaessaan sinisilmäisenä pitämäänsä kuulijaa toisaalle painajaisten mustaamalta polulta retorinen puhuja paljastaa samalla omat piinaavat painajaisensa. Sateenkaaren päässä odottaa pimeys, ja silta aarteeseen osoittautuu valheeksi: ”Dream evil / The dark that you find / Can come out of your mind / Dream evil / Take you away”. Lauseen semantiikka säkeessä ”Don't go to the edge of rainbows” jäsentyy metaforana ohjenuoraksi, jonka mukaan maailmassa ei kannata asettaa toiveitaan liian korkealle.

Sateenkaaren esiintyessä albumilla *Lock Up the Wolves* (1990) kappaleessa ”I Cou'd Have Been a Dreamer” sukupolvikritiikki nousee kappaleen teemaksi. Kyseisessä tekstiympäristössä ”rainbow” saa merkityksen edeltävän sukupolven toteutumattomina toiveina ja käyttämättöminä mahdollisuuksina. Tarkastelen Dion teksteissä teemaksi nousutta sukupolvikritiikkiä tarkemmin alaluvussa 3.5.

3.3 Eksistoiva retorinen puhuja kohtaa demoninsa

Sisäisten ristiriitojen kohtaamisen tematiikka toistuu *Holy Diver* -albumilla kappaleissa ”Caught in the Middle” ja ”Gypsy”. Ensin mainitussa tekstin ”you” on haasteen edessä, kun mimeettinen minä toteaa: ”Looking inside of yourself / You might see someone you don't know / Maybe it's just what you need / Letting the river in you flow”. Vihjaako kappaleen retoriikka säkeessä ”Letting the river in you flow” Aristoteleen tragedian vapauttavasta voimasta, jossa säälin ja pelon tunteminen sai aikaan näistä tunteista puhdistumisen tai kirkastumisen *katharsiksen*? (Aristoteles, 1453a.)

Retorinen puhuja kuvailee seuraavaksi pakoa ongelmista: ”You can sail away to the sun / And let it burn you while you can”. Hän esittää myös toisenlaisen vaihtoehdon: ”Or walk a long bloody road / Like the hero who never ran”. Erityisesti ”sail away” saa negatiivisen funktion pakenemisen metaforana. Albumilla *Dream Evil* ”All the Fools Sailed Away” ilmaus konkretisoituu elämästä loittonevaksi pakoreitiksi. Esitystapa vihjaa, että tekstin ”you” on kiinnittynyt painaviin ongelmiin, joiden kohtaaminen voisi johtaa niistä vapautumiseen. Retorinen puhuja rakentaa abstraktilla tasolla jälleen eksistentialismille ominaista ideologiaa.

Säkeiden ”Flying away into the clouds / You know you're losing your control” pakenemisen funktio toistuu ilmauksessa ”flying away”. Muilla albumeilla ”fly” esiintyy pääasiassa nukahtamisen tai unelmoinnin merkityksessä. ”Dream Evil” alkaa sanoilla: ”All's well at the midnight hour / You're ready to fly”. Tässä yhteydessä lentäminen on metafora uneen vaipumiselle. Kappaleessa ”Sacred Heart” lentämisen funktio ilmaistaan kirjaimellisella tasolla suoraan: ”Whenever we dream / That's when we fly”. Kappaleessa ”Hungry for Heaven” lentäminen tarkoittaa unelmointia: ”Reach for the stars and you will fly”. Pois ja pilviin lentäminen ”flying away” sen sijaan vahvistaa pakenemisen motiivia. Säkeissä ”Flying away into the clouds / You know you're losing your control” ja ”and finding your way in the dark / Like some poor forgotten soul” lentäminen vertautuu kontrollin menetykseen, joka puolestaan on kiinnittynyt paikkaan ”clouds”.

Viittaavatko ”clouds” ja säkeet ”and finding your way in the dark / Like some poor forgotten soul” huumausaineisiin ja siihen, mitä niiden käytöstä seuraa? DIO:n tuotannossa ei puhuta huumausaineista suoraan, kuten esimerkiksi Black Sabbathissa Ozzy Osbournen vuosina. Albumilla *Master of Reality* (1971) kappaleessa ”Sweet Leaf” marihuanaan kohdistettu apostrofinen puhuttelufiguuri kertoo ikään kuin vaihtoehtoisesta itsensä löytämisestä: ”You introduced me to my mind / And left me wanting, you and your kind”. Mikäli ”Caught in the Middle” ja ”Gypsy” ovat abstraktilla teeman tasolla implisiittisiä kannanottoja huumeita vastaan, voi kappaleen ”Sweet Leaf” säkeet ”My life is free now, my life is clear / I love you sweet leaf, though you can't hear” nähdä positiivisesti huumeisiin vihkiytyneenä puheenvuorona.

DIO:n tuotannossa huumausaineet eivät vaikuttaisi olevan vaihtoehto mielensisäiselle kehitykselle. Albumilla *Holy Diver* tuodaan toistamiseen esiin sisäisten ristiriitojen kohtaamisen vaikeus, mutta vaikeuksien kohtaamiseen johdatellaan implisiittisesti. ”Caught in the middle” kertosäkeessä anaforisena toistuva ”you” on kiinnittynyt tuntemisen ja näkemisen aistimuksiin: ”You'll feel it / You'll see it / You'll feel the rush of the city lights / You'll feel it / I see it in your eyes, you're / Caught in the middle / Just like the way you've always been / Caught in the middle / Helpless again”. Sisäinen kamppailu ei johda ratkaisuun. ”You” vaikuttaisi riutuvan eksistentiaalisen angstin

vallassa. Säkeet ”Like the rush of a thunder / That brings you under / There's some kind of spark” paljastavat, että valinnan tekemisen vaikeus näyttäisi liittyvän tunteisiin, joita tekstin ”you” ei pysty kohtaamaan. Aivan kuin ukkosen jyrinää muistuttava tunnekuuhu pyrkisi ulos hänen sisältään, mutta kipupisteen tunnistaminen ”spark” yltyy ylivoimaiseksi kohdata. Juuri siihen ”you” on juuttunut: ”You're caught right there in the middle”.

Sisäisten ristiriitojen kohtaamisen vaikeutta käsitellään myös kappaleessa ”Gypsy”, jossa fiktiivisen maailman tapahtumat sijoittuvat menneeseen (tarinan) aikaan. Imperfektillä on tulkinnallinen funktio, joka avautuu tekstin edetessä. Metaforien ristiriita saa pohtimaan heti alkuun, kuka on ”she”, ja mikä on ”her light”. Jos valo viittaa hurmaavaan persoonaan, jää helvetin ja hurmaavan väliin ratkaisematon ristiriita: ”She was straight from hell / But you never could tell / 'Cause you were blinded by her light”. Metaforan vertaamisteoriassa kuin-sanan voi vaivatta sijoittaa lauseeseen ”hän oli kuin suoraan helvetistä”, mutta jälkimmäinen lause määrittyy metaforan toisen tunnuksen kautta, jossa kirjaimellinen referentti puuttuu. Pohdin, voisiko ”valon” korvata jollain muulla ominaisuudella. Liittyykö retoriikka säkeissä ”She could crack your brain / With magic pain / And turn a paler shade of white” aivojen tuhoutumiseen ja kuolonkalpeuteen? Mennyt aikamuoto ”she could” viittaa siihen, että tarinan abstraktilla tasolla retorista puhujaa on kuitenkin ennalta varoitettu.

Säkeissä ”Well I was on the free / Just me and me / And just about to sail / When I heard the voice / Said you got a choice / The hammer or the nail” retorinen puhuja paljastaa olleensa valmistautumassa vapaa-ajanviettoon tässä yhteydessä hieman kyseenalaistuvalla tavalla ”about to sail”, kun sisäinen järjen ääni muistuttaa ”you got a choice”. Vanha amerikkalainen sanonta ”are you hammer or the nail” on saattanut saada alkunsa amerikkalaisen Albert Maslowin teoksesta *Toward a Psychology of Being* (1962), jossa hän toteaa, että jos kuvittelet olevasi vasara, suhtaudu kaikkeen ympärilläsi olevaan kuin muut olisivat nauvoja. Itsereflektion kontekstissa retorisen puhujan sisäinen ääni antaa ikään kuin varoituksen tulevista: ”You'll be ridin' / You'll be ridin' on the gypsy / On the gypsy”.

Seuraavaksi retorinen puhuja myöntää tehneensä väärän valinnan: ”Well I rolled the bones / To see who'd own / My mind and what's within”. Uhkapeli, jossa panoksena on vastaus järjettömältä vaikuttavaan kysymykseen ”kuka omistaa mieleni”, kulminoituu kuin tyhmyyden ylistykseen. Tullakseen viisaaksi on tehtävä hieman syntiä: ”And it's a given rule / That we're all fools / And need to have a little sin / So I'm ridin' / Well I'm ridin' on the gypsy / On the gypsy queen”. Retorinen puhuja vihjaa, ettei jälkiviisaus hyödytä: ”Well she was straight from hell / But you never could tell / 'Cause you were blinded by the light”. Valo näyttäytyy houkutusena, minkä edessä retorinen puhuja ”sokaistui”, toisin sanoen antoi sille periksi. Fiktiivisen maailman retorinen puhuja antaa ymmärtää, että vaikka kuolon kalpeus ei häntä kohdannut, on mielenrauha mennyttä: ”So she cracked my brain / With magic pain / And turned my left around to right, right”. Kappaleen viimeisessä säkeistössä huumausaineriippuvuuteen päätynyt retorinen puhuja maksaa kovaa hintaa heikkoudestaan. Teksti tematisoituu sanomaksi, jossa yksi kerta riittää viemään ikuiselle matkalle: ”So I'm ridin' / I'm still ridin' / Yes I'm ridin' on the gypsy / On the gypsy queen / She's mean”. Välittyy vaikutelma, että valittuaan vapaaehtoisesti naulan roolin retorinen puhuja osoitti olevansa myös vasara, jota käytti itseään vastaan. Itsetuhoisuus tekstin abstraktilla tasolla nousee siten myös teemaksi.

Itsetuhoisuutta käsitellään myös albumissa *Dream Evil*. Kappaleessa ”All the Fools Sailed Away” retorinen puhuja ottaa kantaa fiktiivisen maailman sankareihin, jotka hylkäävät asemansa esikuvina ja lohdun tuojina. Säkeissä ”We bring you fantasy / We bring you pain / It's your one great chance for a miracle / Or we will disappear / Never to be seen again / And all the fools sailed away” kollektiivisubjekti ”we” viittaa ryhmään, johon retorinen puhuja itsekin kuuluu, ja mihin vastuuttomuuden kritiikki kohdistuu. ”You” viittaa tässä tulkinnassa fiktiivisen maailman kuulijoihin – nuorisoon, jonka edessä kollektiivisubjekti näyttäytyy sankarifiguurina. Onko ”sailed away” pois nukkumisen metafora säkeissä ”We bring you beautiful / We teach you sin / We can give you a piece of the universe / Or we will disappear / Never to return again / And all the fools sailed away”? Vai onko kyseessä kenties huumausaineisiin sortumisen metafora vai sekä että? Tässä tulkinnassa ”all the fools” paikantuu ”kaikkiin niihin tyhmyreihin”, jotka eivät ymmärtäneet vastuutaan tai eivät välittäneet siitä.

Kuten Black Sabbathin tuotantoa voidaan pitää ilmaisultaan suorasukaisempana, myös Black Sabbathin ja Dion yhteistyössä toteutuneissa sanoituksissa eksistentiaalinen itsetutkiskelu sukupolvi- ja uskontokritiikkiin yhdistyneenä löytää suurempia verbaalisia vastineita. Albumilla *Dehumanizer* (1992) kappale ”Sins of the Father” on kuin DIO:n metaforien ja Black Sabbathin suorasaisten säkeiden vuoropuhelua. Tekstin fiktiivisessä maailmassa vuoropuhelua käydään kuitenkin ”minän” ja alter egon välillä, kuten säkeissä ”I am the crazy man / Who lives inside your head / But I think I'm breaking through the wall”. Sävy muutosta DIO:n ja Black Sabbathin tuotannossa kuvastaa hyvin kappaleen ensimmäinen lause, joka on metafora, mutta ilmaistu niin selvästi, ettei sen viesti jää epäselväksi. ”Hullu mies pääsi sisällä” kuvastaa moniäänisyyttä retorisen puhujan mielessä tapahtuvassa vuoropuhelussa, jossa retorinen puhuja käsittelee traumaattista isäsuhdettaan. ”Crazy man” viittaa isän jättämään varjoon retorisen puhujan mielessä. Eksistentiaalisille tyypillistä ristiriitojen aiheuttamaa ahdistusta kuvastaa monologi, jossa ”minä” kritisoi omia valintojaan: ”I see the diamonds / But you only see the rock / I need to run / But you only crawl”. Välittyy vaikutelma, että ”I” näyttää maailman valoisan puolen, johon toiveet ja mahdollisuudet ovat kytkeytyneet. ”You” sen sijaan kahlitsee toimintaa rypemällä pessimistisessä asenteessa. Säkeissä ”It's time to open up / All the doors that you keep locked / Nobody gives without a take / Let's take it all” retorinen puhuja on kyllästynyt kantamaan taakkaa, johon ”sins of the father” viittaa, ja ilmaiseen halunsa päästä siitä eroon.

Tekstistä välittyy retorisen puhujan emotionaalinen rajatilakokemus ja siitä herännyt itsensä tiedostaminen, mikä puolestaan aiheuttaa angstin valintatilanteen edessä: ”You've been twisted into pieces / By the hands of your emotions / How much longer / are you gonna pay / For yesterday / Sins of the father”. Eksistentiaalisissa ajatteluaan, että uskon menettämisen myötä seuraa tuska ja tietoisuus siitä, että ihminen on itse vastuussa elämästään ja valinnoistaan. Sukupolvikritiikki kulminoituu säkeisiin ”You're the only witness / To the murder of an angel”.

Enkeli voidaan nähdä sekä symbolina että metaforana. Varhaisimmat enkelit voitaneen paikallistaa *Raamatun* Ilmestyskirjaan, jossa seitsemän tähteä symboloivat seitsemää enkeliä ja lampunjalat seitsemää seurakuntaa. Esimerkiksi ”fallen angels” voidaan

ymmärtää metaforana syntiin langenneille enkeleille, jotka ovat menettäneet pyhän puhtautensa ja likaantuneet maallisuuden turhuuksista. Ilmestyskirjan enkeleistä ensimmäinen langennut on Efeson seurakunnasta, joka hylkäsi rakkautensa Jumalaan. On mielenkiintoista, miten populaarisissa teksteissä enkeli usein mielletään merkitykseltään puhtaaksi, vaikka alunperin Ilmestyskirjan seitsemästä enkelistä vain yksi – Filadelfian seurakunnan enkeli – oli täysin nuhteeton. (Johanneksen Ilmestys: 1–3.) Esimerkiksi ”broken angel” viestittäisi alkuperäisessä merkityksessään juuri enkelin itsensä petollisuutta Jumalaa kohtaan.

Kun enkeli esiintyy *Sacred Heart* -albumilla kappaleessa ”Fallen Angels” kollektiivisubjektin ominaisuudessa ja sukupolvena, jonka tulevaisuuden maailma on tavalla tai toisella turmellut, myös kappaleessa ”Sins of the Father” enkelin murha viestittää, että ne ominaisuudet, jotka abstraktilla tasolla enkeliin liittyvät, on viety väkivalloin. Pahimmillaan ”only witness” voi viitata konkreettiseen tapahtumaan, jossa isä on ollut läsnä ja aiheuttanut lapselleen trauman. Abstraktilla tasolla tulkittuna enkelin murhan voi nähdä metaforana uskon menettämiseksi, jonka retorinen puhuja joutuu yksin kohtaamaan subjektiivisesta kokemusmaailmastaan käsin. Kappaleen viimeinen säe ei tekstin fiktiossa tarkoita välttämättä kaiken päättymistä. Eksistentiaalismin näkökulmasta tulkitsemisen sen paremminkin puhujan uutena alkuna. Tällöin vastuun ottamisen omista tunteista, niiden hyväksymisen, ymmärtämisen ja kohtaamisen voi nähdä parantumiseen johtavana tienä.

3.4 Toiseuden abstraktio – ”Invisible”

Albumilla *Holy Diver* ”Invisible” viittaa vahvasti näkymättömyyden aiheeseen, mutta joka teeman tasolla saa laajempia merkityksiä. Symbolisessa aloituksessa ”If your circle stays unbroken / Then you're a lucky man / 'Cause it never, never, never has for me” ”circle” viittaa henkilökohtaiseen tilaan, joka vaikuttaisi toistuvasti särkyneen. Säkeissä ”In the palace of the virgin / Lies the chalice of the soul / And it's likely you might find the answer there” neitsyen palatsi, jossa sielun malja sijaitsee, viittaa vahvasti ruumiin tempeliin. ”Virgin” on avainasemassa, sillä muutoin ”the palace” saisi merkityksen

sielun maljana ja tulisi tulkituksi toisaalta myös sielun temppeleksi. Toisin sanoen retorinen puhuja liittää ruumiillisen koskemattomuuden ja sielun toisiinsa ja paljastaa, että hänen koskemattomuutensa ja sielunsa ovat särkyneet. Onko retorinen puhuja joutunut lapsena seksuaalisen hyväksikäytön uhriksi?

Moniäänisyys tekstissä näyttäytyy kolmen henkilön kohtalon kuvauksina, joihin muut fiktiivisen maailman jäsenet ovat epäsuorasti vaikuttaneet: ”She had thirteen years of teenage tears / And never a helping hand / She had fourteen more of rain before / She saw the sight of land”. Tekstin tyttö on kokenut kyynelten täyttämän nuoruuden, ja ratkaisuna näyttäytyy toiseus, astuminen itsensä ulkopuolelle: ”And the light, the answer right / Inside her coming down / It said / I can go away / I can leave here / I can be invisible / I go away”. Tekstin ”he” on kokenut identiteetikriisin ja paennut toiseuteen: ”He was just eighteen and in-between / A lady and a man / His daddy's girl in momma's world / That was when he ran”.

Retorisen puhujan kohtalo yhdistyy kahteen edeltäneeseen, kun mimeettinen minä toteaa: ”The only way to really stay / Is to walk right out the door / So you can go away / I'm gonna leave here / I can be invisible / And go away again”. Mutta kuinka voi jäädä ja lähteä samanaikaisesti? Jääminen ja lähteminen on tulkittava itseyden säilyttämisenä kaikessa karmeudessaan. Voidakseen pysyä järjissään on astuttava ”ulos ovesta”, ulos itsestään. Mimeettisen minän kääntyminen jumalan puoleen kuvastaa retorisen puhujan epätoivoa: ”Lord you know it's right to leave here”. Kappaleen viimeinen säkeistö kuvastaa puolestaan tragedian hellittämätöntä sitkeyttä. Traumaattinen nuoruuden jälki kulkee lähtemättömästi mukana ja viestii kuoleman mahdollisuudesta ulospääsytienä: ”We're all eighteen and we're in between / We need a helping hand to the holy land / To be invisible / To go away”. ”Invisible” tematisoituu raadolliseksi nuoruudessa koetuksi rajatilakokemukseksi. Näkymättömyys – henkinen itsensä pois sulkeminen – osoittautuu selviytymistaisteluksi edes jonkinlaisen minuuden säilyttämisen puolesta.

Sivullisuuden ja toiseuden voi löytää teeman abstraktilta tasolta myös muualta DIO:n tuotannosta esimerkiksi kappaleessa ”Night Music” albumilla *Lock Up the Wolves*

(1990). Säkeissä ”Looking on the inside / You're waiting for your life to walk away / Writings on a wall / You just dream forever, forever” sanan ”life” ja sitä määrittävän ”walk” välissä sijaitsee ristiriita, mikä määrittää metaforan ensimmäistä tunnusta. Ilmausta, jossa oma elämä kävelee pois, ei voi käsittää kirjaimellisesti. Sen sijaan sen metaforisella tasolla voi ymmärtää tilanteeksi, jossa retorinen puhuja kokee, ettei kontrolloi elämäänsä eikä ole siinä osallisena. Tilanteeseen liittyy vahva ulkopuolisuuden tunne. ”Away” näyttäytyy lisäksi vahvempana ilmauksena kuin esimerkiksi ”pass by”, jolloin elämä kulkisi ohitse ehkä vain hetkellisesti koetussa tilanteessa, jossa elämä syystä tai toisesta ei olisi omassa hallinnassa. ”Away” viittaa voimakkaampaan sivullisuuden kokemukseen. Aivan kuin tekstin sinä odottaisi kuolemaa.

Kappaleen lähemmässä tarkastelussa sivullisuuden tematiikan voi nähdä kiinnittyneenä laajempiin merkityksiin. ”You” soveltuu ensimmäisen säkeen henkilömotiiviksi, joka kiinnittyy odotuksen tilanteeseen. ”Writings on the wall” herättää mielikuvan paikasta, jossa seinillä sijaitsee kirjoituksia. Ilmaus on symbolinen, sillä se viittaa johonkin itsensä ohitse. Viittaako retorinen puhuja kenties mainoskyltteihin, jotka sijaitsevat talojen seinillä? Unelmointi voisi löytää helposti kontekstinsa mainosten luoman illuusion ja rahattomuuden kontrastista. Vai koskeeko retorisen puhujan vihjaus sittenkin graffiteja ja seinäkirjoituksia, jotka sijoittuvat myös fiktiivisen maailman katumiljööseen? Siihen viittaisivat säkeet ”Write the words under cover of moonlight, oh / Make some magic with the things that you say”. Tulkitsen kirjoittamisen kuunvalon salaisessa palveluksessa salaiseksi ja luvattomaksi toiminnaksi. ”Magic” kytkeytyneenä ilmaistuihin asioihin – ”things that you say” – voisi viitata luomisprosessiin, joka graffitien maalaukseen liittyy. ”You” vaikuttaisi siten olevan yhteydessä siihen, miten kirjoitukset seinille ovat ilmestyneet. Säkeet ”Face it – it's another day / And it's gonna be the same tomorrow / The sun is gonna go away / So let it shine on – shine on, yeah, yeah” viestittävät, ettei tilanteeseen ole tulossa muutosta. Onko kyseessä itsereflektio, eli onko tulkittava imperatiivinen – apostrofinen puhuttelukuvio – lyyrisen sinän puheeksi lyyriselle minälle? Vai sijaitseeko tekstin fiktiivisessä maailmassa sittenkin kuvitteellinen hahmo, jota retorinen puhuja haluaa kannustaa taisteluun?

Seuraavassa katkelmassa teksti muuttuu haastavaksi kaikessa metaforisuudessaan. Retorisen puhujan verbaalinen varasto puhkeaa kukkaan ja hän keksii sanaleikin: ”When you move to the rhythm of shadows / You can hide from the heat of the sun / 'cause If you dance to the beat of the darkness / You burn before the fire's begun” Kun merkitykseltään yhteensopimattomia sanoja yhdistellään toisiinsa, puhutaan *katakreesistä*. (Ratia 2010, 121.) Arkikielessä käytettyjä katakreesejä ovat esimerkiksi ”meren selkä” ja ”lampunjalka”. ”Rhythm of shadows” kertoo vuorokauden rytmistä, jossa varjojen siirtyminen liittyy auringon valon kiertorataan. Näin varjoilla voi olla rytmi, jonka mukaan siirtymällä ”you” voi piiloutua auringon kuumuudelta. Tämä vaikuttaa loogiselta, mutta katkelman loppuosa ei avaudu aivan samalla logiikalla. Varjot voidaan nähdä konkreettisenä ilmiönä edellä kuvatussa tilanteessa, mutta pimeys ei runon maailmassa välttämättä tarkoita konkreettista pimeyttä. Jos pohditaan ”kirkkautta” pimeyden vastakohtana, voidaan nähdä kirkkauden metaforisena funktiona selkeys ja hengellisessä kontekstissa hyvyys. Pimeys voi siten kirkkauden ja hyvyyden vastakohtana tarkoittaa myös pahuutta, mutta jota teksti ei kuitenkaan nimeä tarkemmin. Syke voi viitata johonkin elolliseen, ehkä sydämeen. Toisaalta myös kaupungin yöelämän voidaan kuvailla sykkivän. ”Pimeyden syke” näyttäytyy lopulta sekä katakreesinä että metaforaan kätkeytyneenä varoituksena.

”Darkness” itsessään voi konkretisoida sellaisenaankin, kuten kappaleessa ”Dream Evil” samannimisellä albumilla. Säkeissä ”All's well at the midnight hour / You're ready to fly / Don't think about the darkness / Or the rumbling in the sky” tilanne paikantuu keskiyöhön, johon ”you” henkilömotiivina jälleen kiinnittyy. ”You” kiinnittyy myös hetkeen, jossa on valmis lentämään. Kyseessä on nukahtamisen ja unien näkemisen metafora. Retorinen puhuja kehottaa olemaan miettimättä pimeyttä ja taivaan jyrinää. Pimeys on siten kiinnittynyt konkreettiseen yön hetkeen ja tulkittavissa myös siten.

Maisema, joka fiktiivisellä tasolla avautuu kappaleessa ”Night music”, näyttäytyy slummin kaltaisena katumiljöönä. Tässä ympäristössä ”darkness” laajentaa merkitystään rikollisuuteen ja sen mukanaan tuomiin houkutuksiin ja ilmiöihin. ”Dance to the beat of the darkness” jäsentyy siten alamaailman säännöiksi, joiden mukaan retorinen puhuja ei suosittele toimimaan. Siten myös säe, jossa ”palat, ennen kuin tuli on syttynyt”, avautuu

rikollisuuden kautta; retorinen puhuja varoittaa olemaan pilaamatta elämäänsä. Siten säkeen ”You burn before the fire's begun” voi ymmärtää metaforana ”elämäsi on ohi, ennen kuin se on edes alkanut”. Tekstin ”you” saa tulkinnan kodittomana nuorena, jonka elämä sijoittuu kadulle vaarojen keskelle. Teemaksi muodostuu jälleen selviytymistaistelu. Toiseus näyttäytyy ulkopuolisuuden kokemuksena suhteessa muuhun yhteiskuntaan ja maailmaan. Retorinen puhuja on ikään kuin läsnä nuoren hetkessä ja kannustaa nuorta pysymään kaidalla polulla ja kiinni elämässä.

Tulkintaani edellä vaikuttaa erityisesti Albert Camus'n filosofia, jossa hän käsittelee toiseuden tematiikkaa. Toisaalta tulkinnan indikaattorina toimii myös esiyymmärrykseni lastensuojeluun liittyvistä epäkohdista maailmassa. Teoksessa *Pahan kosketus. Ihmisyyden ja auttamistyön varjojen jäljillä* (2006) tuodaan esiin näkökulma, jonka mukaan lapsen kohdistettu seksuaalinen hyväksikäyttö johtaa lapsen eristäytymiseen ulkomaailmasta ja itsestään. Lapsi ei kykene käsittelemään kokemustaan, vaan astuu itsensä ulkopuolelle kuin ulos omasta ruumiistaan. (Laitinen 2006, 66.) Seksuaalisen hyväksikäytön uhriksi joutumista pidetään yhtenä pahimmista persoonaan pitkäaikaisesti vaikuttavista häiriöistä. Nuoren terve itsetunto ei pääse kehittymään, sillä perusteeton syyllisyys on juurtunut nuoren tunnemaailmaan. Nuoren ajautuminen prostituutioon ja huumeisiin nähdään tästä melko suoraviivaisena seurauksena. (Matinlompola 2006, 36.) Nuoriso on valikoitunut kohderyhmäksi Dion tuotannossa melko traditionaalisesti. Kaikkien 1990 asti julkaistujen studioalbumien ensimmäinen kappale kuvastaa ehkä selkeimmin abstraktin tason vuorovaikutussuhdetta yhtyeen ja nuorison välissä, kuten ”Stand Up and Shout” (*Holy Diver*, 1983), ”We Rock” (*The Last in Line*, 1984), ”King of Rock and Roll” (*Sacred Heart*, 1985), ”Night People” (*Dream Evil*, 1987) ja ”Wild One” (*Lock Up the Wolves*, 1990). Kaltoin kohdeltuun nuorisoon kohdistama aito huoli ja myötäeläminen näkyvät konkreettisimmillaan hyväntekeväisyystoiminnassa, jossa Dio oli osallisena. Dio tuki vaimonsa Wendyn kanssa järjestöä Children of the Night vuosina 1991–2010. Järjestö on yhä voimissaan. Sen tavoitteena on suojella kodittomia nuoria, jotka muutoin ajautuisivat prostituoiduiksi. Lahjoitukset kohdistetaan järjestön sivuston mukaan nuorten koulutukseen, johon nuorilla kadulla eläessään ei olisi mahdollisuutta. (Lähde: ronniejamesdiosite.com, 22.4.2018.)

3.5 Sukupolvikriittisiä puheenvuoroja

Sukupolvikriittinen asenne on havaittavissa jo *Holy Diverin* ensimmäisessä kappaleessa ”Stand Up And Shout”: ”It's the same old song / You've gotta be somewhere at sometime / They never let you fly”. Tulkitsen lentämisen metaforan tässä yhteydessä vapaudeksi ja erityisesti vapaudeksi elää, johon vanhemmat tekstin maailmassa kohdistavat rajoitteita. Metaforien ja ristiriitojen sävyttämä säkeistö ”You've got wings of steel / But they never really move you / You only seem to crawl / You've been nailed to the wheel / But never really turning” sisältää sekä personifikaation ”you” että esineellistävän ominaisuuden ”wings of steel”. Metafora viittaa vahvasti lentokoneeseen, johon retorinen puhuja samaistaa nuoren. Säkeet ”You've got desire / So let it out / You've got the power / Stand up and shout” ovat kuin retorisen puhujan kannanotto vahvan ja elinvoimaisen nuoren mahdollisuuksista, joita nuori ei kuitenkaan pääse toteuttamaan. Säkeessä ”Stand up and shout” metafora kehottaa nuorta puolustamaan oikeuksiaan.

Edellä tulkitsemassani kappaleessa ”Invisible” sukupolvikritiikki on läsnä implisiittisesti. Säkeet ”She had thirteen years of teenage tears / And never a helping hand” viestittävät, että ”she” on jätetty huolenpidon ulkopuolelle. Myös kappaleessa ”Rainbow in the Dark” sukupolvikritiikki on epäsuorasti ilmaistu, mutta samankaltaisessa yhteydessä kuin säkeissä ”No sign of the mornig coming / You've been left on your own / Like a rainbow in the dark”. Toiseus ja näkymättömyys ovat seurausta hylätyksi tulemisesta ja heitteille jättämisestä. Teema jatkuu myös kaksi vuotta myöhemmin ilmestyneellä albumilla *Sacred Heart*. Albumi on kokonaisuudessaan ja temaattisesti vahva kannanotto heitteille jätetyn nuorison puolesta.

Sukupolvikritiikkiä voi havaita vuoden 1987 albumilla *Dream Evil*, jossa kappale ”I Could Have Been A Dreamer” alkaa sanoin: ”Running with the wolf pack / Feel like I'm never coming back / And every time there's sunshine / I'm blind, yeah”. Metafora

viestittää itsenäisyyden puutteesta, josta ristiriitojen riivaama retorinen puhuja vaikuttaisi kärsivän: ”I am everybody / And everyone that I know is me / Everyone that I know won't see / I could have been a dreamer”. Ristiriita korostuu tekstistä välittyvällä abstraktilla tasolla: ”I'm another number / And you know the numbers must agree / But every time the wind blows / I can't fly why?”

Kreikan mytologiassa tunnetaan tarina Sisifyksesta, jolle jumalat langettivat kirouksen. Hänen kohtalonaan oli työntää raskasta kiveä ylös rinnettä, mutta perille päästyään kivi vierähti takaisin alas. Näin tapahtui uudestaan ja uudestaan loputtomiin. Camus'n mukaan Sisifyos on nähtävä onnellisena miehenä. Tragedia alkaa vasta siitä, kun mies tulee tietoiseksi elämän absurdiudesta. (Camus 2005, 117.) Säkeissä ”But maybe that was sunshine that I saw / I've heard about a rainbow / I've heard it makes you crazy / I think I'm goin' crazy” sateenkaari kytkeytyy tragediaan, joka alkaa menetettyjen mahdollisuuksien oivaltamisesta.

Albumin *Lock Up the Wolves* kappaleessa ”Night Music” sukupolvikritiikki on jälleen implisiittisesti tuotu esiin. Kritiikin voi nähdä kätkeytyneenä kodittoman nuoren kohtaloon. Toiseuden voi ymmärtää seurauksena hylätyksi tulemisesta. Samalla levyllä kappaleen ”Twisted” metaforinen säkeistö ”Look inside any window / Come on and see the show / It's the same generation / They set you free / But they just won't let you go, no” tulee niin ikään ymmärrettyä sukupolvikritiikkinä. ”Any window” liittyy kahlitsemisen laajempaan yhteiskunnalliseen ilmiöön tekstin maailmassa. Säkeissä ”Sure of it 'cause I'm so / Twisted / She's twisted up inside / They're twisted / We're twisted / And when you're twisted / There's just no place to hide away” ”twisted” kulkee katkeamattomana kirouksena sukupolvelta toiselle

Tähän mennessä albumin *Holy Diver* teemoiksi on jäsentynyt toiseus ja selviytymistaistelu sekä nuorison vaikeuksiin kytkeytyvä sukupolvikritiikki. Tulkinnat ovat syntyneet motiivien tunnistamisen, symbolien ja metaforien purkamisen kautta. Retorisen puhujan arvomaailma on rakentunut tulkinnassani eksistentiaali filosofisen suodattimen läpi, jossa fiktiivinen maailma on jäsentynyt pääosin olemassaoloa implisiittisesti pohtivien puhe-esitysten kautta. Seuraavassa luvussa keskityn etsimään

albumin sanoituksista intertekstuaalisia viittauksia *Raamattuun*. Voiko kappaleen ”Holy Diver” nähdä hypertekstinä, jota *Raamattu* hypotekstinä määrittää?

4 RAAMATTU HYPOTEKSTINÄ

4.1 ”Holy Diver” – hyperteksti vai epäsuora vihjaus?

DIO-yhtyeen tuotannossa kauttaaltaan on havaittavissa sekä vihjauksen kaltaisia että ilmeisen tunnistettavia viittauksia *Raamattuun*. Pohdin tässä luvussa tekstienvälisyyttä Genetten intertekstuaalisuuden teoriaa soveltaen. Mitkä ovat ne yhteyden määrittävät koodit, jotka sijaitsevat hypotekstin eli *Raamatun* ja hypertekstin eli ”Holy Diverin” välissä?

”Holy Diver” -sanoitusten ensimmäiseen säkeistöön sisältyvä ajan topos kiinnittää huomion itseensä: ”Holy Diver / You've been down too long in the midnight sea / Oh, what's becoming of me? / Ride the tiger / You could see his stripes but you know he's clean / Oh, don't you see what I mean?” Olemme tottuneet mieltämään kevään elämän syntymiseen ja kesän nuoruuden kukoistukseen, kun taas syksyn ja talven miellämme ikääntymiseen, vanhenemiseen ja kuolemaan. Albumilla *Sacred Heart* (1985) retorinen puhuja tuo kirjaimellisesti esiin ajan topoksen: ”The old ones speak of winter / The young ones praise the sun / And time just slips away / Running into nowhere / Turning like a wheel / And a year becomes a day”. Toisinaan voimme tulkita myös tekstissä esiintyviä vuorokauden aikoja, kuten aamu, päivä, ilta ja yö saman kaltaisessa merkityksessä. Puhumme silloin elämän aamusta ja elämän illasta. (Lummaa 2010, 56-61). Kappaleen ”Holy Diver” ”midnight” viittaa elämän illan viimeisimpään ajankohtaan ja tulee siten tulkituksi kuoleman metaforana.

”Sea” voi myös saada erilaisia tulkintoja esiintymisympäristönsä mukaan. Meri edustaa vesielementtiä, jonka ymmärrämme kollektiivisesti elämää kuvastavana symbolina. Dion tuotannossa meri esiintyy kuitenkin myös metaforisesti, kuten esimerkiksi

kappaleessa ”All the Fools Sailed Away” (*Dream Evil*, 1987). Meri kuvastaa kyseisessä tekstimaailmassa myös ihmismerta eli yleisöä, jota kollektiivisubjekti tekstin maailmassa puhuttelee. Kappaleessa ”Children of the Sea” (*Heaven and Hell*, 1980) meri vertautuu universumiin, jossa sukupolvi ja kollektiivisubjekti ”children” kokee ajelehtivansa. Kaunokirjallisuuden ja *Raamatun* välisiä viittauksia tutkineen Korpuaan tulkintoissa esimerkiksi Herman Melvillen *Moby Dick* (1851) saa allegorisen merkityksen taisteluna luontoa ja kaikkeutta vastaan. Korpua liittää meren vertauskuvallisen merkityksen raamatulliseen kieleen ja kirjoittaa, että Melvillelle meri tarkoittaa elämän halki kestävää elämäntarkoituksen metsästystä. (Korpua 2016, 67.) Vaikka ”Holy Diver” -kappaleen tekstimaailmassa tulkitsen keskiyön kuolemaksi, on loogista liittää meri myös elämäntarkoituksen etsimiseen. Metaforaan kätkeytyy merkitysoppositio, joka korvaamisteoriaa soveltaen voidaan muuttaa elämästä ja kuolemasta kamppailuksi, mutta joka ilmaisee saman asian vain toisin sanoin. ”Too long” viestittää, että puhuja epäilee ”Pyhän Sukeltajan” kamppailun häviämistä.

Säkeistön puolivälissä tapahtuu asennonvaihdos: ”Ride the tiger / You can see his stripes but you know he's clean / Oh don't you see what I mean? / Gotta get away.” Jäljittääkö tilannesiirtymä koodin oletettuun hypotekstiin? Tuleeko tämä apostrofinen puhuttelukuvio imperatiiveineen tulkita retorisen puhujan tutkimusmatkaksi itseensä? Tiikerillä ratsastamisen sinänsä voi nähdä metaforana, johon symbolinen ulottuvuus on kätkeytynyt. Itsetutkiskelun merkityksessä ”Holy Diver” voi näyttäytyä minuuden puolena – lyyrisenä sinänä, jota lyyrinen minä puhuttelee. ”Down too long” ja ”midnight sea” voisivat merkitä masennuksen kaltaista mielentilaa. Kamppailun häviäminen voi liittyä siihen lyyrisen sinän puoleen, jonka lyyrinen minä kokee menettävänsä.

”Holy Diver” lähtee avautumaan pikkuhiljaa lyriikan konventioita vasten, mutta intertekstuaalisia yhteyksiä *Raamattuun* esimerkiksi Genetten teoriaa vasten ei aivan helposti löydy. Genette jakaa hypertekstuaalisuuden välilliseen ja välittömään muunnokseen, jossa ensimmäisessä hypotekstistä abstrahoitu malli toimii hypertekstin pohjana. Välitön muunnos sen sijaan on suoraa transformaatiota, jossa toiminta sellaisenaan siirretään esimerkiksi toiseen aikaan tai paikkaan. (Lyytikäinen 2006, 162.)

”Holy Diver” ei näyttäyty metatekstinä, sillä sanoissa ei kommentoida varsinaisesti muita tekstejä. Yhden näkemyksen mukaan laajentamista suositaan keinona tuottaa *Raamatun* lakonisista tarinoista tai muusta myyttiaineksesta uudenlaisia kertomuksia (Lyytikäinen 2006, 162). Kun valmiiksi otettu aihe saa uusia episodeja, ja siihen yhdistyy tyylillistä paisutusta, Genette puhuu amplifikaatiosta. Muodollisten muutosten lisäksi tarinaan voi tehdä myös temaattisia muutoksia, jotka Genette jakaa diegeettiseen transpositioon ja pragmaattiseen transpositioon. Ensimmäisessä muuttuu tarinan miljöö ja jälkimmäisessä toiminnan luonne tai juonen tapahtumat. (Lyytikäinen 2006, 163.)

Kun ”Holy Diver” toistuu säkeiden alussa, kyseessä on anaforinen rakenne (Ratia 2010, 141). Toisaalta toistuessaan ”Holy Diver” tuottaa myös henkilömotiivin funktion. Tässä sijaitsee mielenkiintoinen ongelma; motiivi viittaa aina konkreettiseen, mutta on usein kiinnittynyt paikkaan tai toimintaan. ”Diver” näyttäytyy varsinaisena motiivina, joka on kiinnittynyt ilmiöön ”holy”. Kuten edellä on käynyt ilmi, se esiintyy *Raamatussa* ja uskonnollisissa myyteissä kiinnittyneenä johonkin objektiin, kuten ”Holy Bible”, ”Holy Ghost” tai ”Holy Grail”. Sukeltajan pyhyys on siten merkityksellinen suunnan näyttävä. Sukeltaja abstrahoituu hengelliseksi figuuriksi, jota voidaan kuvata myös pyhimyksenä. ”Holy Diver” saa siten symbolisen funktion ihmiskunnan pelastajana tai hahmona, joka yrittää pelastaa ihmiskunnan. Fiktiivinen maailma jättää kuitenkin tulkinnan varaa sille, onko ”Holy Diver” kuollut vapaaehtoisesti.

Tekstikokonaisuutena ”Holy Diver” toistaa *Raamatun* tapahtumia hyvin minimaalisesti, jos ollenkaan. Viittaako mikään tekstissä hypertekstuaalisuuden välilliseen tai välittömään muunnokseen? Ovatko viittaukset metatekstuaalisia vai kenties ainoastaan paikallisia? Riittääkö Genetten intertekstuaalisuuden teoriaa vasten pelkkä ”Holy Diver” (ts. ”Pyhä Sukeltaja”) kiinnittämään sanoitukset *Raamatun* kontekstiin? Voidaksemme tarkastella sanoituksia hypertekstinä, olisi sanoituksista löydettävä edes temaattisia muutoksia diegeettisellä tai pragmaattisella tasolla. Pragmaattista transpositiota, jossa tapahtumat tai juoni muuttuvat on kuitenkin haasteellista soveltaa tulkinnan perustana, sillä sanataideteoksena ”Holy Diver” ei ole yhtenäinen juonellinen tarina, jonka hypertekstiä määrittäisi yhtenäinen juonellinen hypoteksti. Säkeistöt näyttäytyvät

yksittäisinä saarekkeina, joihin purjehtija eksyy yrittäessään löytää reittimerkkejä maaliin. On palattava lähtösatamaan ja suunniteltava matkareitti uudestaan.

”Holy Diver” näyttäytyy kuin aforistinen runo, jonka alun ja lopun voisi yhdistää keskiosan säkeistöjen siitä mitenkään kärsimättä: ”Holy Diver / You've been down too long in the midnight sea / Oh what's becoming of me?” (- -) ”Holy diver, sole survivor / You' re the one whose clean / Holy Diver, Holy Diver / Never come to know, what coming after you”. Alku ja loppu ovat ikään kuin irrallisia varsinaisesta retorisen puhujan itsetutkiskelusta ja aforistisista oivalluksista. Yllättäen ”karttaa” tutkiessani yhteys kappaleen alun ja lopun välissä alkaakin vaikuttaa juuri siltä viivalta, mikä reitistä näytti aluksi puuttuvan. Edellä annoin ”Holy Diverille” motiivin funktion, joka abstrahoitui pyhimykseksi. ”Diver” on kiinnittynyt ”holy”-sanaksi lisäksi myös paikkaan ”midnight sea”, minkä edellä tulkitsin kuolemaksi. Säettä voidaan tulkita toisin sanoin ”Pyhimys, olet ollut kuolleen liian pitkään, miten minun käy?” Tulkinta on edelleen metaforan tasolla eikä siten ymmärrettävissä kirjaimellisesti, mutta tekstin teema on jo tilanteesta hahmottumassa.

4.2 Metafora jännitteitä luomassa: ”There's a truth that's hard as steel”

Paul Ricoeurin esseen *Mimesis, viittaus ja uudelleen hahmottuminen* (2005) mukaan metaforisten ilmausten uudelleen hahmottuminen lukijassa kytkee fiktion ja todellisuuden toisiinsa. Kieli viittaa ja kohdistuu aina johonkin jo olemassa olevaan. Tähän liittyen metafora ja kertomus näyttävät rinnakkaisina kieliesityksinä. Ricoeur on kiinnittänyt huomion merkkien ja asioiden välisiin eroihin, joiden väliin jäävää – lähestulkoon ratkeamispistettä – pyritään korjaamaan intensiivisesti ja epäsuorasti todellisuuden kautta. (Ricoeur 2005, 165.) Ricoeurin metaforan jänniteteoria on tarkastelumalli, jonka mukaan metaforalla ei ole kirjaimellista vastinetta, ja siksi myös tulkinta on metaforinen.

”Holy Diver” -kappaleen toinen säkeistö alkaa sanoin: ”Got shiny diamonds / Like the eyes of a cat in the black and blue / Something is coming for you”. Elliptinen ilmaus

hohtavista timanteista viittaa johonkin hiottuun ja kirkkaaseen, kuin kissan silmiin. Viittaako retorinen puhuja ajatuksen kirkkauteen? Seuraava imperatiivi näyttäytyy varoituksena: ”Look out / Race for the morning / You can hide in the sun 'till you see the light / Oh we will pray it's all right / Gotta get away, get away”. Lause vaikuttaa hieman sarkastiselta. Puhe viestittää, että saat uskoa, jos haluat, mutta kollektiivisubjekti ”we” pudistaa lähinnä päätään. Viesti syvenee säkeissä ”Between the velvet lies / There's a truth that's hard as steel / The vision never dies / Life's a never ending wheel”. Jänniteteoriassa voidaan ajatella olevan sekä kuvattava *tenor* että kuva *vehicle*. Tällöin tulkinta perustuu siihen jännitteeseen, minkä kahden ilmauksen välinen vuorovaikutus muodostaa. Tässä teoriassa korostuu yksittäisten sanojen sijaan koko lauseen semanttinen merkitys metaforan tulkinnassa. Esimerkiksi ”There's a truth that's hard as steel” / kuvattavana on ”truth” ja sen kuva on ”hard as steel”. Ei ole vaikea ymmärtää metaforan vertauskuvallista sisältöä, jossa selkeästi ilmaistaan, että totuus on kova kuin teräs. Totuuden ja kovuuden välissä on kuitenkin jännite, jonka semantiikka antaa vihjeen retorisen minän maailmankuvasta.

Edellisessä pääluvussa symbolin ja metaforan keskeisimmäksi eroksi muodostui se, että symbolin konkreettinen merkitys viittaa aina johonkin muuhun itsensä ohi, kun metaforan tulkinta pysyy samassa ajatuksessa vain toisin ilmaistuna. Metaforan ”life is a never ending wheel” voi kuitenkin tulkita symbolisena. Säkeen tulkinta alkaa abstraktiosta ja päättyy metaforan kautta toiseen abstraktioon. Toisaalta säkeen kirjaimellinen tulkinta johtaa umpikujaan jossain määrin; yksilötasolla elämä ei ole pysähtymätön pyörä, vaan elämä päättyy aikanaan. Jos tulkintaa laajentaa retorisen minän kautta koko (tekstin sisäiseen) universumiin, ajatuksen voi ymmärtää myös siten, että maailma jatkaa pyörimistään ja elämä jatkuu sen aikakäsityksen puitteissa, mikä retorisella puhujalla universumista tällä hetkellä on. Tulkinta syvenee samettiin verhoutuneeseen totuuteen. Tulkinnassani muuttumaton kova totuus on, ettei mikään ole sitä miltä näyttää. ”Life is never ending wheel” alleviivaa tekstin maailmassa havaittua elämän tosiasiaa. Kun totuus on lisäksi kova kuin teräs, totuuden abstraktio saa vertaamisteoriaa vasten konkreettisen kuva-ajatuksen, johon kätkeytyy myös symboli. Symbolinen funktio sijaitsee teräksen konkretiassa, joka viittaa itsensä ohitse. Teräksen substantiiviseen ainekseen vaikuttaa loogiselta yhdistää adjektiivisia

ominaisuuksia, kuten kova, luja, taipumaton ja kylmä. Retorisen puhujan voi tulkita tässä viittaavan elämän kylmiin ja vankkumattomiin realiteetteihin, mikä puolestaan johdattelee kohti sitä ideologiaa, joka monitasoisen symboliikan alle kätkeytyy. Samaan suuntaan vaikuttaisi vievän myös seuraava näkökulma.

4.3 Uskontokritiikki intertekstuaalisen yhteyden jäljittäjänä

On vielä selvittämättä, mihin totuudella tarkalleen ottaen viitataan kappaleessa ”Holy Diver”, eikä oletetun hypotekstin (*Raamattu*) viittaussuhteitakaan ole suoranaisesti jäljitetty, joten palaan ”kartalle” tarkastelemaan ensimmäisen ja viimeisen säkeistön välissä olevaa välimatkaa uudelleen. Genetten intertekstuaalisuuden teoriassa hypertekstin välillinen muunnos rakentuu hypotekstin ja tässä tapauksessa *Raamatun* varaan, mutta muunnellen valmiina annettua. Pohdin, muunteleeko ”Holy Diver” *Raamatua*, sillä hypotekstiin kohdistuvaa kritiikkiä vaikuttaisi retorisen puhujan abstrakti taso kuitenkin ilmaisevan: ”Holy Diver / Never come to know, coming after you”. Mikäli pyhimys nähdään hypotekstin tasolla ristiin naulittuna Kristus-figuurina, hypertekstin tasolla retorinen puhuja osoittaa, ettei pyhimys nouse keskiyön merestä, toisin sanoen kukaan ei nouse kuolleesta. Viimeinen säkeistö sisältää paradoksin, jossa retorinen puhuja lähes ironisesti toteaa, että vain sinä pelastuit ja ainoastaan sinä olet synnitön: ”Holy diver, sole survivor / You' re the one whose clean”. Erityisesti viimeisellä sanalla on metaforinen merkitys, jossa ”puhdas” voi saada lisämerkityksiä, kuten viaton, synnitön. ”Clean” ei viittaa itsensä ohitse, vaan sanoo toisin sanoin sen, millaisena ”you the one” retoriselle puhujalle näyttäytyy. Voidaanko tämän apostrofisen puhuttelufiguurin perusteella tulkita säkeistö välilliseksi muunnelmaksi Kristuksen ylösnousemuksesta tai paremminkin kritiikiksi sitä kohtaan? Samankaltaista kritiikkiä on havaittavissa myös kappaleen kolmannessa säkeistössä, joka alkaa jälleen anamorfilla ja apostrofisella puhuttelufiguurilla: ”Holy Diver / You're the star of the masquerade / No need to look so afraid”. Vaikuttaa siltä, että retorisen puhujan sarkasmi yltyy. Puhujan kritiikki kohdistuu nyt hypotekstiin – Kristuksen ihmetekoihin ja ilmestymiseen eri hahmoissa – johon säe ”You're the star of the masquerade” näyttäisi viittaavan. Jos retorisen puhujan tulkitaan kommentoivan toista tekstiä, joskin

epäsuorasti, kätkeytyy ”Holy Diveriin” myös metatekstuaalinen ulottuvuus. Uskontokritiikki, jota retorinen puhuja näkökulmissaan ilmentää, on lopulta se ohut intertekstuaalinen säie, jolla teksti saa tartuntapinnan *Raamatusta*, mutta hypertekstinä sanoituksia on vaikea nähdä.

Ensimmäisen säkeistön puolivälissä sijaitseva asennonvaihdos johtaa tiikerillä ratsastamisen metaforaan. Myös kolmannessa säkeistössä siirrytään samaan aihepiiriin: ”Jump, jump / Jump on the tiger / You can feel his heart but you know he's mean / Some light can never be seen, yea”. Tiikerin selkään hyppääminen voidaan tulkita metaforaksi rohkeudelle, jota retorinen puhuja itsekseen puntaroi. Tiikeri saa metaforassa symbolin arvon, sillä se viittaa itsensä ohi. Tiikerin symbolisia ulottuvuuksia on mahdollista etsiä muualta kirjallisuuden traditiosta esimerkiksi romantiikan periodista tunnetun William Blaken (1757–1827) runosta ”Tyger, Tyger” (1790) teoksessa *Taivaan ja helvetin avioliitto ja muuta proosaa* (1993). Tiikerin symboliikka kätkee kyseiselle ajankuvalle ominaisen abstraktin merkitystason sisäänsä. Säkeistä ”Tyger Tyger, burning bright / In the forests of the night / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?” (Blake 1993, 17–18) tiikerin aiheuttama kauhu välittyy selkeästi. Kappaleessa ”Holy Diver” tiikerin symboliikka viittaa myös pahuuteen: ”You can feel his heart but you know he's mean / Some light can never be seen, yeah”. Pahuuden tematiikka sen sijaan kytkeytyy retorisen puhujan pohdintojen kautta eksistentialismin ytimeen, johon ratkaisemattomien ristiriitojen synnyttämä absurdiuden vaikutelma kulminoituu; voit yrittää, mutta paha et voi kesyttää. Esimerkiksi Sören Kierkegaard havaitsi elämässä useita sovittamattomia ristiriitoja, jotka olivat ihmisjärjelle ylipääsemättömiä, kuten aika ja iäisyys, äärellisyys ja äärettömyys. (Lehtinen 2002, 54).

4.4 Tulkintoja *Holy Diver* -albumin kansikuvataiteesta

Kuten kirjoitettua tekstiä, voidaan myös kuvaa lukea intertekstinä. Janna Kantolan artikkelissa ”Runoja, metaforia ja symboleita” (2008) todetaan, ettei kuva kuulu trooppeihin eli kielikuviin, sillä se ei haasta katsojaansa tulkitsemaan kuvan kirjaimellista viestiä toisin. Kantola viittaa käsitykseen, jonka mukaan runokuva ei

käännny, eikä sitä voi toisin ilmaista. (Kantola 2008, 272.) Runokuvalla ymmärrän kuitenkin tässä yhteydessä tarkoitettavan kuvarunoa, jossa teksti on sijoitettu paperille jonkin tunnistettavissa olevan muodon mukaisesti. Juuri kuvarunolle on ominaista se, että sanojen muodostama kuva, liittyy kiinteästi runon aiheeseen (Ratia 2010, 138).

Kun kansikuvaa tarkastellaan kuvallisena metaforana, herää kysymys siitä, mitä metafora eli sitä esittävä kuva sanoo toisin. Uskontokonteksti erityisesti eksistentiaalisiin kytkeytyneenä voidaan havaita *Holy Diver* -albumin kannesta, jossa peto on kahlinnut pastorin ja heittänyt hänet virtaan. Esikuva löytyy Ilmestyskirjan 19. luvusta. Enkeli laskeutuu maahan kantaen syvyyden avainta ja kahleita. Enkeli sitoo saatanan kahleisiin ja heittää hänet lopulta syvyyksiin tuhanneksi vuodeksi. Kuvaa voi tulkita esimerkiksi vastakkaisuuteen perustuvana transformaationa. Julia Kristevan mukaan toiset tekstit muodostavat läsnäolollaan moninkertaisen intertekstuaalisen tilan, jossa tekstit voivat anastaa diskursiivisia universumeja muuntamalla niitä (Stewen 2006, 134). Esimerkiksi Genetten välitön muunnos (suora transformaatio) sen sijaan on toiminnan siirtämistä sellaisenaan esimerkiksi toiseen aikaan tai paikkaan. Tässä mielessä, toisin kuin ”Holy Diver” -tekstiä, voidaan kannen kuvaa tulkita hypertekstinä, jota *Raamattu* hypotekstinä määrittää. Mutta ongelmallista tässäkin tapauksessa on se, että viittaus on paikallinen. Kansikuva viittaa siis vain Ilmestyskirjan 19. lukuun sitä muunnellen.

”Holy Diver” jättää tekstitasolla ratkaisematta sen, kuka lopulta on marttyyri ja kuka sankari. Ikään kuin sartrelainen eksistentiaalinen valinnan vapaus ja maailma ilman annettua merkitystä kulminoituisivat retorisen puhujan vastuun ottamiseen ja sen pakoiluun – vapauden sisäistämiseen ja sen kieltämiseen. Myös *Raamatun* Ilmestyskirjan ja *Holy Diverin* kansikuvan metaforinen merkitys jää leijumaan abstraktille tasolle. Erityisesti siksi, että hyvän ja pahan vastakkainasettelussa ”hyvää” ja ”paha” ei ole tarkasti määritetty. (Tässä kohden oletetaan siis Jumalan käskyjen noudattaminen ainoana hyvänä ja niiden rikkominen ainoana pahana.) Mistään ei tule selitystä sille, miksi *Raamatun* saatana tai *Holy Diverin* kannen peto olisi paha, tai miksi Ilmestyskirjassa esiintyvä enkeli tai albumin kannessa esiintyvä pastori olisi hyvä. On siten merkitystä sillä, katseleeko albumin kantta albumin temaattisista merkityksistä

tietämättömänä. Kristinuskon vastaisuus tai jumalanpilkka olisivat ne suoraviivaisimmat, pinnallisimmat tulkinnat, joita kansikuva todennäköisesti tuottaisi.

Albumin tekstitasojen tarkastelun kautta voidaan kuitenkin nähdä yhteys teemojen ja kansikuvan välillä. Sukupolvi- ja uskontokritiikki ovat tekstien tasolla selkeästi nähtävillä. Niissä kristinuskon nähdään konkreettisesti elämää kahlitsevana ilmiönä. Toisaalta albumin tekstimaailmassa pahuuden abstraktio kohdistuu viattomuuteen. Pahuus määrittyy yhteiskunnallisten epäkohtien – nuorten heitteillejätön, kodittomuuden ja hyväksikäytön – kautta. Kannen ja albumin teemat tiivistyvät viestiin, jonka mukaan maailma turmelee viattoman tavalla tai toisella.

Kannen eksistentiaalisia ilmentävää tasoa voi tulkita esimerkiksi Heideggerin olemassaolon pohdintoja vasten, joiden mukaan muut määrittävät täälläolevaa teoksessa *Oleminen ja aika* (2002) (*Sein und Zeit*, 1942). Täälläoleva eksistoi, mutta on riippuvainen toisista, ja toisaalta, jokainen on osa toisia. (Heidegger 2002, 165). Kuvan tulkinta siis vaihtelee sen mukaan, kenen kulmasta asiaa haluaa katsoa. Heideggerin filosofian soveltamisesta seuraa kuitenkin ongelma; Pahan ollessa ”kuka tahansa” paha on tapahtumissa läsnä, mutta tilinteon hetkellä kaikkoo saavuttamattomiin, jolloin syyllisiä on mahdoton nimetä. Yhteiskunnalliselle tasolle välittyvä kritiikki viittaa tulkinnassani infrastruktuureihin, joiden syövereissä vastuu esimerkiksi lasten ja nuorten hyvinvoinnista 1980-luvulla kuului sekä ”kaikille” ja samalla ”ei kenellekään”. Suomessa vuonna 1984 voimaan tullut lastensuojelulaki paransi erityisesti huostaanotettujen lasten ja nuorten asemaa kodeissa ja koululaitoksissa.¹ Amerikkalaisessa yhteiskunnassa lastensuojeluun liittyvät epäkohdat ovat laajuudessaan vakavampia kuin Suomessa ja yhä valitettavasti ajankohtaisia. Useat kotimaiset sanomalehdet ovat toistuvasti uutisoineet erityisesti New Yorkin lastensuojelua kohdanneesta kriisistä. Lastensuojeluun liittyvät vakavat epäkohdat ovat kuitenkin ajankohtaisia myös Euroopassa ja muualla maailmassa.²

¹ Lastensuojelulaki/ Finlex: <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1983/19830683>.

² Lastensuojelun keskusliitto: <https://www.lskl.fi/kategoria/teemat/kansainvalinen-tyo/>

4.5 Viittaukset *Raamattuun* muualla Dion tuotannossa

Dion tuotannossa *Raamattuun* viittaamisella on pitkät perinteet. Intertekstuaalisuus ilmenee sanoituksissa kuitenkin lähestulkoon poikkeuksetta paikallisesti, ja toisinaan paikallisesti sekä metatekstuaalisesti. Yksikään sanoitus ei siis muodosta varsinaista hypertekstiä, jossa *Raamatun* tapahtumat olisi siirretty sanoituksiin välillisesti tai välittömästi. Paikallisuuden voi nähdä kuitenkin ongelmallisena siksi, että yksi katkelma kuitenkin viittaa hypotekstinä olevaan kokonaisteokseen. Haasteeksi muodostuu esimerkiksi syntaktisten ja abstraktien tasojen intertekstuaalisuuden jäsentäminen. Voiko lyhyt tekstikatkelma paljastaa abstraktille tasolle vietyä koko hypotekstiä määrittävän ideologian?

Rainbow-yhtyeessä vuonna 1977 julkaistun albumin *Long Live Rock'n Roll* kappale ”Gates of Babylon” on viittauksista varhaisimpia esimerkkejä. *Raamatun* voi nähdä tässä hypotekstinä, sillä Babylonian portit viittaavat ikään kuin Ilmestyskirjan Babyloniaan: ”Sleep with the Devil / and then you must pay / Sleep with the Devil / The Devil will take you away / Oh, Gates of Babylon”. Babylon symboloi samalla toista raamatullista paikkaa, helvettiä, jonne joutuminen edellyttää tekstin maailmassa liittoutumista paholaisen kanssa. ”Devil” ja ”Gates of Babylon” tulevat tulkituiksi paikallisina viittauksina.

Dion ja Black Sabbathin yhdessä julkaisema levy *Heaven and Hell* (1980) käsittelee saman nimisessä kappaleessaan kysymyksiä elämän ristiriitaisuuksista. Säkeissä ”Sing me a song / you're a singer / Do me a wrong / You're a bringer of evil / The Devil is never a maker / So less that you give / you're a taker / So it's on and on and on / it's Heaven and hell” uskonnolliset symbolit ja figuurit on lainattu *Raamatusta*, mutta niillä viitataan itsensä ohi laajempaan tasapainotteluun hyvän ja pahan sekä oikean ja väärän välillä. Intertekstuaalisuus jää kappaleen ”Heaven and Hell” tasolla jälleen paikalliseksi. Hieman samaan tapaan voidaan tulkita DIO:n albumin *Strange Highways* (1994) kappaletta ”Evilution”. Kun evoluutio nähdään luomisteorian vastakohtana, ”evilution”

saa kaksitasoisen määritelmän pahasta. Teksti näyttäytyy kapitalismin kritiikkinä, jossa retorinen puhuja esittää mainospuheen kaltaisen puheenvuoron: ”Dirty rags and body bags / Evilution / Hello, we're open once more / Come in, you need no appointment / We're thinking in time / That you'll move down the line / And represent the business in hell”. Evoluutio on kääntynyt markkinatalouden kautta kapitalismin paholaisuudeksi ”evilution”, jossa ihmishengellä ei ole merkitystä. Kritiikki kohdistuu rahaan ja vallankäyttäjien nöyristelyyn: ”Oh, neon names play neon games / Showing it to the public / I hate you and you hate me / And everybody smiles / So money talks and no-one walks / But everybody's crawling”. Kappale ”Evilution” ei nimestään huolimatta ole uskontokritiikkiä, sillä uskonnolliset figuurit, kuten paholainen ja helvetti (paikkamotiivi) rinnastuvat kapitalismiin, johon metatekstuaalisuus abstraktilla tasolla kytkeytyy. Esimerkiksi ”crawling” viittaa eksistentialismin kontekstissa minuuden alistamiseen rahan kustannuksella. Myös tässä kappaleessa sanoitusten intertekstuaaliset viittaukset ovat paikallisia, joissa *Raamatun* voi nähdä hypotekstinä.

Albumilla *Dream Evil* (1987) sukupolvi- ja uskontokritiikki yhdistyvät kappaleessa ”All The Fools Sailed Away” kollektiivisubjektin silmin: ”We are the innocent / We are the damned / We were caught in the middle of the madness / Hunted by the lion and the lamb oh, oh”. Viimeinen säe muodostaa yhteyden *Raamattuun*, joka antaa fiktiiviselle kertomukselle hypotekstuaalisen perustan. Jälkimmäinen säe viittaa Ilmestyskirjaan, jossa Jumalan valtaistuinta ympäröivät leijona ja karitsa. (Johanneksen Ilmestys 5:1–7.) Kollektiivisubjekti antaa ymmärtää, että sen menneisyys on ollut ristiriitaisten uskontorituaalien hämmentämä. Vaikka intertekstuaalinen viittaus on paikallinen, sen voi nähdä implisiittisesti kommentoivan pohjatekstiä. Metatekstuaalisuus syntyy siten kollektiivisubjektin kokemusmaailman kautta.

Saman kappaleen viimeisessä säkeistössä retorinen puhuja asettuu auktoriteetin asemaan suhteessaan poissaolevaan kuulijaan ”you”: ”They say you're beautiful / And they'll always let you in / But doors are never open / To the child without a trace of sin / Sail away”. Puheen voi toisaalta tulkita myös ei-apostrofisena itsereflektiona, jossa retorinen puhuja käy läpi kiristämisen kohteeksi joutumistaan. Molemmissa tapauksissa sanoman voi tiivistää varoittavaan paradoksiin, jonka mukaan ovet eivät koskaan

aukene viattomalle. Taustalla on jälleen raamatullinen konteksti, joka viittaa viattoman Jeesus-lapsen syntymään ja toisaalta Mooseksen syntymään. Metatekstuaalisuus syntyy jälleen paikallisessa viittauksessa, jossa kommentoidaan hypotekstiä. Säkeistön metaforinen sanoma tulee tulkituksi maailmana, jossa viattomat joutuvat tavalla tai toisella hyväksikäytetyiksi ja maailmana, jossa saadakseen haluamansa on langettava syntiin.

Albumin *The Last In Line* (1984) saman nimisessä kappaleessa likimain tunteettomaksi muuttunut ihmiskunta valmistautuu kohtaamaan loppunsa rohkeasti ja taakseen katsomatta. Yhteiskuntakriittinen metafora avautuu poliittisen itä-länsi -asetelman valossa. Vastassa on kaksi idästä katsovaa silmää, jotka kuuluvat pedon enkelille: ”Two eyes from the east / It's the angel of the beast / And the answer lies between all good and bad”. Seuraava katkelma sisältää paikallisen viittauksen, jossa kollektivismi esittää kritiikkiä *Raamatun* lauseita kohtaan: ”We search for the truth / We could die upon the tooth / But the thrill of just the chase is worth the pain / We'll know for the first time / If we're evil or divine / We're the last in line yeah”. Totuuden löytäminen hyvän ja pahan ristitulella löytää vastineen *Raamatun* 5. Mooseksen kirjasta ”Älä sääli häntä; henki hengestä, silmä silmästä, hammas hampaasta, käsi kädestä, jalka jalasta” (5. Moos. 19:21). Intertekstuaalisuus muodostuu säkeissä jälleen paikallisena ja metatekstuaalisena.

Vuonna 1992 Dion kanssa yhteistyönä julkaistu Black Sabbathin albumi *Dehumanizer* alkaa kappaleella ”Computer God”: ”There's another side of heaven / This way, to technical paradise / Find it on the other side / When the walls fall down”. Teknologinen paratiisi näyttäytyy vaihtoehtona ”seinien kaaduttua”. Vaihtoehto osoittautuu kuitenkin ihmiskunnan tuhosiksi: ”Virtual existence / With a superhuman mind / The ultimate creation / Destroyer of mankind.”. Tässäkin yhteydessä näen intertekstuaalisuuden vain paikallisesti. Tunnistettavat hahmot ”God” (toisaalla ”evil”) ja paikat ”heaven” ja ”paradise” on lainattu *Raamatusta*, mutta kertomus noudattaa omaa juontaan kommentoimatta varsinaisesti alkuperäistä lähdettä.

Saman levyn kappale ”Sins of the Father” viittaa 2. Mooseksen kirjaan, jossa Jumala rankaisee isien pahat teot kolmanteen ja neljänteen polveen. (2. Moos. 34:7.)

Intertekstuaalisen paikallisuuden ongelma, jossa yksi katkelma viittaa koko teokseen, korostuu erityisesti tämän laulun sanoituksissa. Säkeissä ”How much longer are you gonna pay / For yesterday / Sins of the father” ”isien synnit” voi syntaktisella tasolla nähdä paikallisena intertekstuaalisena viittauksena *Raamattuun*, mutta voidaanko laulun sanat nähdä kokonaisuudessaan myös hypertekstinä? Kysyn tätä siksi, että tekstin ideologisella tasolla käsitellään aihetta toiseen aikakauteen sijoitettuna. Täyttääkö siten tekstikokonaisuus ideologisella tasollaan hypertekstuaalisuuden määritelmän? Tässä yhteydessä tekstiteos vastaisi siihen, mitä ”Sins of the Father” nykypäivänä tarkoittaisi.

Säkeistössä ”You thought he walked on the water / And if the pain was gone / And you were free / to run away / And get out / Would you get out of there / Or do you really care” *Raamattu*-konteksti syntyy veden päällä kävelleestä Jeesuksesta ja viittaa uskon menettämiseen ja siitä seuranneeseen tuskaan. Tragedia retorisen puhujan maailmassa ei muodostu pelkästään traumaattisesta isäsuhteesta eikä uskon menettämisestä, vaan paremminkin siitä, ettei retorinen puhuja kykene päästämään irti isänsä varjosta. Tulkinta syntyy säkeestä ”would you get out of there”, jossa vapaus lähteä on kyseenalaistettu. Näin retorinen puhuja toteuttaa osaltaan *Raamatun* lausetta, jossa isien synnit kertautuva katkeamattomana ketjuna neljänteen polveen. Metatekstuaalisuus havainnollistuu tässä yhteydessä retorisen puhujan arvokonstruktioiden kautta. (Vrt. edellä ”All The Fools Sailed Away”.)

Vuonna 1994 uudelleen perustetun DIO:n studioalbumeiden rakenne muuttuu siten, että albumin ensimmäinen, nuorta kohdeyleisöä puhutteleva avausraitia, jää pois. Vuonna 1994 julkaistun albumin *Strange Highways* ensimmäinen kappale ”Jesus, Mary & Holy Ghost” on vahvasti uskontokriittinen avaus, jossa uskontorituaalit näyttäytyvät trauman tuottajina. Uskontoon sisältyvät ristiriidat vuotavat yli kertojan ymmärryksen. Tapahtumat sijoittuvat kirkkoon, jossa lapsi kauhistelee kivettynyttä Maria-patsasta ja ristiinnaulitun Jeesuksen alttarifiguuria: ”Oh, I, I testify / They just showed me Mary / She was stoned, stoned, danger zone / There was nothing in her eyes / And then there, there in the air / Nailed to the cross was Jesus / Crossroad overload”. Lapsen näkökulmaan samaistuvassa puheessaan retorinen puhuja kamppailee kristinuskon väkivaltaisuuden ja lähimmäisen rakkauden ristiriidassa: ”Prime time, nursery rhyme /

Did you see the teacher? / Sister black and white / What's she going to do? / They say eye for eye, tooth for tooth / But don't hurt your brother / Crossroad overload”.

Metatekstuaalinen yhteys syntyy ilmauksesta ”they say”, kun ”eye for eye, tooth for tooth” voidaan paikallistaa jälleen 5. Mooseksen kirjaan. Kauhut nousevat lapsen mieleen juuri ennen nukkumaan menoa: ”Now I lay me down to sleep / Pray my soul to keep away / From the holy spirit, holy ghost / They're hiding in the dark”. Retorinen puhuja asettuu lapsen asemaan ja käy samalla läpi traumaa, jossa uhkakuvat helvetistä piirtyvät sähkötuolina puhujan mieleen: ”Oh nightmare electric chair / You might not get to heaven / Bad boy, shout for joy / Watch him till he cries / Prime time, nursery rhyme / Love just needs religion / Crossroad overload”. Kappaleen voi nähdä metatekstuaalisena, jossa retorinen puhuja kyseenalaistaa uskonnolliset rituaalit ja päämäärät.

Uransa viimeisessä kokoonpanossa Black Sabbathista koostetussa yhtyeessä Heaven & Hell ja albumilla *The Devil You Know* (2009) Dio tulkitsee aiheita, jotka pitäytyvät tiiviisti uskontokriittisessä eksistentialismissa esimerkiksi kappaleissa ”Atom and Evil”, ”Bible Black” ja ”Breaking into Heaven”. Dion viimeiseksi jääneessä albumissa retorinen puhuja ja kollektiivinen minä poikkeaa DIO-yhtyeestä lähinnä sarkastisemmaksi kehittyneestä kritiikistään. Kappaleessa ”TV Crimes” puhuja kertoo, kuinka yksinäisiä ihmisiä huijataan tilaamaan ostoskanavalta muovinen Jeesus-patsas: ”One night in the life of the lonely / There's a miracle on the screen / What did they see / Somebody to love / He guarantees you instant glory / Get your money on the line / Gotta send me a plastic Jesus”. Uskontokritiikki kohdistuu häikäilemättömään yksinäisten ihmisten hyväksikäyttämiseen, mutta toisaalta kritiikin hampaisiin joutuvat ihmiset, jotka pakenevat vastuutaan elämässään. Eksistentialinen sarkasmi tiivistyy retorisen puhujan näkökulmaan: ”Shop around and find forgiveness for yourself”.

Edellä intertekstuaaliset yhteydet *Raamattuun* määrittävät Genetten intertekstuaalisuuden teoriaa soveltaen. Seuraavassa luvussa retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin eksistentialinen arvomaailma jäsentyy pääosin Camus'n, Sartren ja Heideggerin filosofioita vasten.

5 EKSISTENTIALISMI TULKINNAN INDIKAATTORINA

5.1 Absurdi, vapaus ja kapina tekstin abstraktilla tasolla

Albert Camus'n absurdin järkeilyssä on vaihe, jossa hän toteaa, että kuoleman absurdius näyttää sen, ettei ihminen voi olla vapaa. Ennen kuin ihminen kohtaa absurdiuden, hänen elämänsä täyttyy suunnitelmista ja päämääristä, jotka hän on vapauden illuusiassa itselleen asettanut. Kaikki nuo rakennelmat horjuvat hänen kohdattuaan absurdin. (Camus 2005, 55.) Jos säkeet ”Holy Diver / You've been down too long in the midnight sea / Oh, what's becoming of me?” saa kuoleman läsnäollessa tulkinnan lyyrisen minän puheena lyyriselle sinälle, voisiko lyyrinen sinä edustaa minuuden viatonta, ehkä uskonnollista puolta? Aivan kuin tekstin fiktiivisessä maailmassa toivon ja pettymyksen tunteet kulminoituisivat oivallukseen siitä, ettei toivoa ole. Kuin jokin puoli retorisen puhujan minuudesta olisi se, joka ”keskiyön meren” syvyyksiin on menetetty. ”Keskiyön meri” elämäntarkoituksen etsimisen metaforana voi tarkoittaa myös öistä taivasta ja universumia, johon retorinen puhuja kohdistaa pettymyksensä.

Saarisen (2004b, 74) mukaan Sartren vapauskäsitys, jossa ihminen on vapaa valitsemaan roolinsa petturina, sankarina, pelkurina tai voittajana, herätti erityisesti aikalaisissaan sekä inhoa että innostusta. Negatiivisten tunteiden taustalla on ilmeisesti ollut käsitys, jossa eksistentiaalinen vapaus on ymmärretty koskemaan globaalisti kaikkea sitäkin, mihin ihminen ei voi itse valinnoillaan tai toiminnallaan vaikuttaa. Sartren radikaali vapauskäsitys tarkoittaa kuitenkin asenteiden vapautta ja vapautta valita se, millaisia merkityksiä ihminen asioille antaa ja miten hän vallitseviin olosuhteisiin suhtautuu (Saarinen 1983, 143).

William Irwin löytää Friedrich Nietzschen (1844–1900) ajatuksiin viittaavia yhteyksiä Black Sabbathin kappaleesta ”Supernaut”, jossa mimeettinen minä toteaa, ettei tarvitse

uskontoa eikä teeskentelyä. Mimeettinen minä kertoo nähneensä tulevaisuuden ja luopuneensa siitä. Intertekstuaalinen yhteys löytyy Irwinin mukaan Nietzschen esittämästä teesistä ”Jumala on kuollut” teoksessa *Näin puhui Zarathustra* (1891). Black Sabbathin kappaleessa ”N.I.B.” retorinen puhuja osoittaa toisaalta ymmärrystä sille, että ihmiset voivat itseään lohduttaakseen paeta todellisuutta uskontoon. Vaihtoehtoinen pako todellisuudesta kappaleissa ”Snowblind” ja ”Sweet Leaf” ei kuitenkaan Irwinin mukaan ole sitä, mitä eksistentialismissa tavoitellaan. Irwin kirjoittaa, ettei eksistentiaalisen tuskan voittaminen tapahdu pullon, piipun, viivan, neulan tai edes pillerin avulla. Irwin tarjoilee musiikin tekemistä lääkkeeksi huumeiden sijaan. (Irwin 2013, 7–8.) Irwin ikään kuin alleviivaa Nietzschen käsitystä, joka sisältyy *Tragedian syntyyn* (2007) (*Die Geburt der Tragödie*, 1872): Nietzsche ainoa kunnollinen vastaus eksistentiaaliseen kipuun ja vaikeuksiin elämässä oli taiteellinen luovuus. Eksistentialismin esi-isäksi kutsuttu Kierkegaard ylisti musiikkia kaikkein korkeimpana ja vaikuttavimpana taiteen lajina. Selitys, joka löytyy Olli Mäkelän suomennoksesta *Mozart-esseet* (2002), viittaa musiikin henkisyyteen, sillä Kierkegaardin kokemusmaailmasta käsin musiikin aistillisuus oli neroutta. (Kierkegaard 2002, 41–47.)

Irwinin eksistentialismin tulkinnassa on toisaalta absurdia uskoa, että hyvät ihmiset saisivat osakseen onnellisuutta ja menestystä ja pahat ihmiset osakseen kärsimystä ja epäonnea. Irwin toteaa, ettei maailma toimi siten. (Irwin 2013, 4.) Myös *Raamatun Saarnaaja* on käsitellyt samaa absurdiuden tematiikkaa: ”Kaikkea voi tapahtua kaikille. Sama kohtalo on vanhurskaalla ja jumalattomalla, hyvällä, puhtaalla ja saastaisella, uhraajalla ja uhraamattomalla; hyvän käy niin kuin syntisenkin, vannonan niin kuin valaa pelkäävänkin” (Saarnaaja 9:2). Kun ”Holy Diverin” retorinen puhuja ilmentää abstraktilla tasolla eksistentiaalista angstia, joka näkyy taisteluna hyvän ja pahan ratkaisemattoman ristiriidan syövereissä, säkeessä ”there's a truth that's hard as steel” totuus tulee lopulta määriteltyä elämän absurdiuden kautta. ”Gotta get away” ilmaisee sitä ahdistusta, minkä fiktiivisessä tekstin maailmassa olevat ristiriidat aiheuttavat. Camus'n mukaan ongelman ydin on siinä, että pyrimme näkemään järjestystä ja merkitystä siellä, missä sitä ei ole. Irwin tulkitsee Camus'ta siten, että universumi ei ole vihamielinen eikä absurdi, vaan ainoastaan suhteemme siihen. Maailma ei ole

epäoikeudenmukainen tai irrationaalinen, vain omat vaatimuksemme saavat sen näyttämään siltä (Irwin 2013, 10).

Eksistentialismia voi vapauden filosofian ohessa kutsua myös ristiriitojen filosofiaksi. Esimerkiksi Camus (2005, 49) vakuuttaa voivansa kieltää itsestään sen puolen, joka elää epämääräisessä nostalgiassa, mutta toisaalta hän kertoo, ettei kykene kieltämään itsessään halua yhtenäisyyteen, eikä kaipuutaan ratkaista, eikä liioin tarvettaan selkeyteen ja koheesioon. Eksistentialismin syntyhistoriaan liittyen sodat ja kriisit vaikuttivat toden näköisesti myös Camus'n absurdin järkeilyn taustalla. Huolimatta universumin absurdiuden kohtaamisen vaatimuksestaan hän näyttää kaivanneen vastauksia niihin elämän suuriin kysymyksiin, joihin annettua vastausta tai ratkaisua ei ole saatavilla. Lopulta Camus kertoo voivansa todistaa – kaikesta ratkaisutarpeestaan ja selkeyden vaatimuksestaan huolimatta – vain sen, ettei maailma palaudu mihinkään rationaaliseen ja järjellisesti selitettävään periaatteeseen (Camus 2005, 49). Tässä järkeilyssään Camus ei tarkoita maailman fysikaalisia ominaisuuksia, vaan maailmanselitystä siitä, miksi asiat ovat kuin ovat.

Camus'n tulkinta Sisifyksestä jäsentää eksistentiaalista vapauskäsitystä suuntaan, jossa ihmisen itsensä sisältä löytämä elämäntarkoitus ajaa eteenpäin. Sisifyos ei saanut elämälleen tarkoitusta universumin osoittamana, vaan hän löysi sen omasta itsestään. Camus'n eksistentialismia sivuavan ajatuksen voi poimia myös DIO:n albumilta *Killing the Dragon* (2002) kappaleesta ”Push”. Säkeen ”Before you're in the water / Can't sail away” voisi vapaasti suomentaa ”ennen kuin toinen jalkasi on haudassa, et voi kuolla”. Metafora molemmilla kielillä viittaa luovuttamisen turhuuteen ja elämässä kiinni pysymiseen. Tähän liittyy traaginen sankaruus, jossa ihminen löytää tyhjiydestäkin tarkoituksen elämälleen. Työntämisen metaforan voi ymmärtää kreikkalaista kertomusta vasten vaikeuksien vastustamisena ja sen myötä pelastumisena: ”Here's a way to save you / You gotta push / Break the body down / Oh push”. Intertekstuaalisen koodin voisi jäljittää esimerkiksi säkeistä ”You can turn the wheel / Go on and push”, joissa kivi on muuttunut pyöräksi, mutta kapina muistuttaa vahvasti Camus'n tulkintaa Sisifyksen taistelusta.

Tulkitsen Camus'n monimutkaisen absurdin käsittelyn lopputulosta siten, että absurdin oivaltamisesta syntyy tragedia, eikä ihminen kykene elämään kohtaloaan oivaltaessaan sen absurdiksi. Universumin absurdus niin ikään on se, minkä traaginen ihminen joutuu kohtaamaan. Absurdin kohdannut ei odota universumilta vastauksia tai päämääriä elämäänsä. Toisaalta, ihmisen elämä saa arvon kapinasta, joka pitää absurdiuden oivalluksen hengissä. Camus jopa pitää kapinaa johdonmukaisena filosofisena asenteena, johon ei sisälly varsinaisesti toivoa tai pyrkimyksiä, vaan päätös olla alistumatta kohtaloksi kutsutun ilmiön edessä. Näin hän selittää myös sen, miksi itsemurhakaan ei saa otetta absurdista, vaan vie sen ainoastaan mukanaan kuolemaan. (Camus 2005, 51–52.)

Holy Diver -albumi päättyy retorisen puhujan apostrofiseen tyhjennykseen: ”Shame on the night / For places I've been / And what I've seen”. Kuin retorinen puhuja jälleen kohtaisi mielensä yön. Samalla kulminoituvat albumin temaattiset kerrostumat häpeäksi yhteiskuntaa kohtaan. Puhuja on kääntynyt yön puoleen kohdistuen siihen retorisen avuttomuutensa ja paheksuntaa. Yö viittaa toisaalta konkreettiseen tapahtumien ajankohtaan, sillä se liittyy retorisen puhujan unien näkemiseen: ”For giving me the strangest dreams / But you never really know just what they mean / Oh so shame on the night”. Retorinen puhuja syyttää yötä päivän varkaudesta: ”And shame on you / You've stolen the day / Snatched it away”. Jos yö ja päivä halutaan nähdä topoksina, tulkinta syvenee abstraktilla tasolla elämänkaaren vaiheisiin. Leikitteleekö sukupolven kohdistuva kritiikki rivien väleissä? ”Sinä”, joka varasti nuoruuden, voidaan tulkita myös fiktiivisen maailman hahmoksi, joka tavalla tai toisella tuhosi nuoren elämän.

Sen, miten eksistentiaalinen angsti purkautuu esiin ”Holy Diver” -sanoitusten tekstin syntaktiselta tasolta erityisesti retorisen puhujan apostrofisista ilmauksista, voi nähdä yhtenä rocklyriikan ja filosofian leikkauspisteenä. Kun mimeettinen minä huolestuneena kysyy, ”Oh, what's becoming of me?” toisaalla Irwin ikään kuin vastaa, ettei eksistentiaalisuus ole kieriskelyn ja rypemisen filosofiaa, vaan paremminkin kutsu tai kehoitus negatiivisten tunteiden voittamiseen. Eksistentiaalisuuden kannalta katsoen riittämättömyys, turhautuminen ja aggressio tulee ensin kohdata, jotta niistä vapautuisi ja kehittyisi ihmisenä. (Irwin 2013, 7.) ”Down too long” voidaan edellistä käsitystä

vasten tulkita mielentilan matalapaineena, jossa retorinen puhuja kohtaa mielensä yön. Abstrakti taso, jolla ristiriita näyttäytyy ideologisesti, laajentaa tulkintaa kristillistä esiymmärrystä vasten ja nivoutuu lopulta Camus'n eksistentialismiin. Kappaleessa ”Gypsy” syvällä itsetutkiskelun maailmassa valintatilanne johtaa itsetuhoon ja katumukseen, kun kappaleessa ”Caught in the Middle” valintatilanteen ratkaisemattomuus jää pitämään yllä angstia retorisessa puhujassa.³

5.2 Kollektiivisubjektin kautta purkautuvia arvokonstruktioita

Kertaan lyhyesti kollektiivisubjektin ”we” ilmenemisen tapaa albumin *Dream Evil* (1987) kappaleen ”All the Fools Sailed Away” kautta. Säkeissä ”There's perfect harmony / In the rising and the falling of the sea / And as we sail along / I never fail to be astounded by the things we'll do for promises / And a song” mimeettisen minän maalaamalle näyttämölle on astunut kollektiivisubjekti ”we”. Puhuja viittaa siten ryhmään, johon itsekin kuuluu: ”We are the innocent / We are the damned / We were caught in the middle of the madness / Hunted by the lion and the lamb oh, oh”. Neljännessä luvussa tulkitsin kollektiivisubjektin purkauksen kyseistä sukupolvea koskettavaksi uskontorituaalien hämmentämäksi puheenvuoroksi. Seuraavassa ”we” saa jälleen uuden merkityksen: ”We bring you beautiful / We teach you sin / We can give you a piece of the universe / Or we will disappear / Never to return again”. Kollektiivisubjekti saa nyt merkityksen opettajan roolissa, jossa epäonnistumisesta seuraa täydellinen katoaminen. ”Pala universumia” on ryhmän tavoitteista mahdottomin, mutta voi metaforisena tulkita tarkoittavan mahdottomien toiveiden täyttämistä, kuten antaa kuu taivaalta.

³: 'Prayer,' says Alain, 'is when night descends over thought. 'But the mind must meet the night,' reply the mystics and existentials.' (Justin O'Brienin englannin kielisessä käännöksessä *The Myth of Sisyphus* 2005, 63). Yö vertautuu Camus'n tulkinnassa absurdiin. Hänen tulkinnassaan absurdin kohtaamisesta seuraa lopulta vapaus. Kapina, josta elämä saa voimansa, (2005, 53) vaatii läpinäkyvyyttä mahdottomankin edessä (2005, 52).

Säkeissä ”We bring you fantasy / We bring you pain / It's your one great chance for a miracle / Or we will disappear / Never to be seen again” kollektiivisubjektin päämääränä ”we bring you pain” viittaa eksistentiaalisen ajattelun ytimeen, jossa kipu on kohdattava, jotta siitä vapautuisi ja ihminen voisi kasvaa kehittymistä hidastavien esteiden kaaduttua. ”Disappear” ja ”never to be seen again” viittaavat tässä tulkinnassa mahdollisuuteen, jossa ryhmä epäonnistuu viestintuojana. ”Miracle” viittaa ilmiöön, jossa kollektiivisubjekti implisiittisesti toivoo pelastavansa epätoivoisen kuulijan hulluuden ja sekasortoisen maailman keskeltä. Toisaalta ihmeentekijänä on ”we”, jolle vastuu kuulijan kehittymisestä lankeaa – kehitystä ei tapahdu ellei kuulija ota opikseen. Ihmeentekijänä kollektiivisubjektiin tekstin fiktiivisessä maailmassa ajatellaan kohdistuvan samanlaisia odotuksia kuin Kristuksen kaltaiseen auktoriteettiin. Kollektiivisubjekti osoittaa tässä tulkinnassa erityisesti vastuuntuntoa, mutta johon näyttäisi sisältyvän myös taakka, joka jälkipolven pelastamisesta koituu.

Kollektiivisubjekti esiintyy useammin albumilta *The Last in Line* (1984) alkaen, kun *Holy Diver* -albumia hallitsee selvästi retorisen puhujan näkökulma. Kappaleessa ”Holy Diver” kollektiivisubjekti vilahtaa ominaisuudessa, jossa on rukoilevinaan: ”Oh we will pray it's all right”. ”We” esiintyy myös kappaleessa ”Rainbow in the Dark”, mutta saa tässä kontekstissa toisenlaisen tulkinnan. Retorinen puhuja tekstin fiktiivisessä maailmassa raottaa arvokonstruktioiden verhoa vuoroin kaltaistensa ja vuoroin itsensä edestä. Kollektiivisubjektia, eli tekstin fiktiivisessä maailmassa sijaitsevaa ryhmää, johon retorinen puhuja samaistuu, kalvaa sama angsti ja toiseus: ”You're just a picture, your're an image caught in time / We're a lie, you and I / We're words without a rhyme”. Toisaalta on mahdollista tulkita tekstiä itsetutkiskeluna ja vuoropuheluna minän ja alter egon välillä, kuten albumilla *Dehumanizer* (1992) kappaleessa ”Sins of the Father”.

Albumilla *The Last in Line* kollektiivisubjekti esiintyy vahvasti kappaleissa ”We Rock” ja ”The Last in Line”. Ensin mainitun kappaleen voi tunnistaa jälleen sukupolvikritiikkinä, jossa vanhempien menetetyt mahdollisuudet purkautuvat katkeruutena jälkipolvea kohtaan: ”You watch their faces / You'll see the traces Of the things they want to be / But only we can see / They come for killing / They leave and still it seems / The cloud that's left behind / Oh, can penetrate your mind”. Apostrofien

puhuttelufiguuri näyttää, kuinka ryhmä samaistuu jälkipoven tuskaan ja kannustaa sitä jatkamaan: ”But sail on, sing a song, carry on / 'Cause we rock, we rock, we rock, we rock”. Kuin retorinen puhuja nostattaisi kapinanhenkeä Camus'n hengessä.

”The Last in Line” -sanoitusten maailmassa kollektiivisubjekti saa symbolisen merkityksen: ”We're all thrown upon the cross / We'll be thrown before the toss / You can release yourself but the only way is down”. Kollektiivisubjekti viestii, että olemme ristille heitettyjä, ja meidät tullaan heittämään edelleen. ”Before the toss” voi kääntyä esimerkiksi ”ennen kuin rikos on todistettu”. Tällöin ”we” tullaan heittämään ristille syyttömän ominaisuudessa. *Raamattu*-konteksti näyttäisi viittaavan Jeesuksen ristiin naulitsemiseen. Kollektiivisubjekti symbolina viittaa koko ihmiskuntaan, joka kerran heitettiin ristille ja tullaan heittämään uudestaan. Säkeistä ”We don't come alone / We are fire we are stone / We're the hand that writes and quickly moves away” välittyy maailma, jossa ihmiskunnan jäsenet ei tule toimeen keskenään, vaan ovat kuin tulta ja tappuraa. Kirjoittava ja nopeasti katoava käsi viestii rahan ahneudesta ja sopimuksista, jotka ihmiskunnan silmissä näyttäytyvät kyseenalaisina. ”Two eyes from the east / It's the angel of the beast / And the answer lies between all good and bad” viestii ihmiskunnan sisäisistä ristiriidoista, joihin ratkaisun löytäminen vaikuttaa mahdottomalta. Valmistautuuko ihmiskunnaksi identifioitunut kollektiivisubjekti sotaan tässä 5. Mooseksen kirjaan viittaavassa toteamuksessaan ”We search for the truth / We could die upon the tooth”? (Ks. 5. Moos. 19:21). Tulkitseen kollektiivisubjektin uskontorituaalien hämmentämäksi ihmiskunnaksi, jossa retorinen puhuja vilahtaa eksistentiaalisen ideologian viestintuojana: ”You can release yourself but the only way is down”.

Eksistentialismille ominaiseen tapaan yksilö pyrkii löytämään ulospääsyn tai ratkaisun ongelmiin, jotka estävät häntä kulkemasta kohti eettisesti hyvää elämää. Dion viimeiseksi jääneen kokoonpanon *Heaven & Hell* ja *The Devil You Know* -albumin viimeisessä kappaleessa ”Breaking into Heaven” yhtyeen kollektiivinen ääni ei kuitenkaan kykene ratkaisemaan ongelmaa, jossa uskonto hallitsee ja tuhoaa maailmaa. Kollektiivisubjekti ”we” toteaa: ”High above the world we had it all / So no one seemed to care when evil came to call and / Soon we knew temptation and we sinned / Then he

closed the door, we can't come back again". Aluksi "we" näyttäisi tarkoittavan koko ihmiskuntaa, mutta kertosäkeessä kollektiivinen ääni rajautuu uskontorituaaleja kritisoivaksi ryhmäksi. Mahdottomaksi osoittautuva ratkaisu on nähtävä metaforana: "Breaking into heaven / Changing the rules / Breaking into heaven / Just a world for the fools / Oh breaking into heaven / Get ready for war / Breaking into heaven / We only want more and more and more and more". Taivaaseen murtautuminen ja sääntöjen muuttaminen on vahva kannanotto kulttuurihistoriallisessa kontekstissa. Taivas näyttäytyy kuin abstraktina pakopaikkana tietämättömille, eikä kollektiivisubjekti kaihda puolustaa omaa totuuttaan. Kollektiivisubjekti esittää paremman elämän toivossa ratkaisuksi tiukkaan juurtuneen uskonnollisen kulttuurin murttamista, mutta tunnustaa samaan hengenvetoon ahnehtivansa enemmän ja enemmän. Onko kollektiivisubjektin intentiona viestittää jälleen elämän absurdiudesta, jossa oikeaa ratkaisua ei ollut olemassakaan?

Kollektiivisubjektin merkitys vaihtelee läpi koko Dion tekstituotannon. Toisaalta kollektiivisubjekti näyttäytyy yhteiskuntaa ja laajemmin ihmiskuntaa kritisoivista puheenvuoroista käsin ryhmänä, joka tiedostaa omat vahvuutensa ja heikkoutensa aina itseironiaan asti. Vaikka retorisen puhujan maailmankuvassa on selvästi havaittavissa eksistentiaalisia vaikutteita, näyttäytyy puhetasoilla myös epäeksistentiaalisia esityksiä. Tästä esimerkkinä imperatiiviset ilmaukset, kuten "stand up and shout", jotka lyriikantutkimuksessa sijoitetaan retorisen puhujan maailmaan apostrofisina puhuttelufiguureina. Epäeksistentiaalisesta muodosta voidaan puhua silloin, kun asian esitystapa on dogmaattinen eli ohjeistava tai käskevä (Lehtinen 2002, 72). Eksistentiaalisuudelle ominaista on subjektiivinen totuus, jossa filosofisen tien kulkija tekee omat oivalluksensa ja valitsee itse asiat, joihin haluaa uskoa. Koska subjektiiviset ratkaisut ovat henkilökohtaisia, niillä on sama funktio kuin moraaliratkaisuilla, jotka toisaalla sopivat ja toisaalla eivät. Tästä johtuen subjektiivisilla ratkaisuilla ei ole soveliasta ohjeistaa toista.

6 PÄÄTÄNTÖ

Tekstin rakenneanalyysistä fiktiivisen maailman arvokonstruktioihin

Olen tutkinut retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin eksistentiaalisia ja yhteiskuntakriittisiä puheenvuoroja Ronnie James Dion rocklyriikkaan keskittyen. Metaforin ja symbolein värittyneen tuotannon tutkimisen on tehnyt mielenkiintoiseksi erityisesti se, ettei Dion tuotannosta ei ole julkaistu aiempaa lyriikantutkimusta suomalaisissa yliopistoissa. Toistaiseksi ei myöskään kansainvälisesti toteutetuissa dokumenttielokuvissa, joissa Dio mainitaan, ole tehty tekstianalyysia Dion tuotannosta. Tutkimuksen lähtökohtana ja pääteoksena on ollut DIO-yhtyeen ensimmäinen studioalbumi *Holy Diver* (1983), jonka temaattisia kerrostumia olen jäsentänyt motiivien, symbolien ja metaforien purkamisen kautta. Olen lisäksi tulkinnut tekstin fiktiivisessä maailmassa sijaitsevan retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin puheesitysten takaa nousevia arvokonstruktioita. Tapauskohtaisesti olen laajentanut analyysiä myös DIO-yhtyeen muihin albumeihin ja osittain myös Black Sabbathissa ja Heaven & Hell -kokoonpanoissa tuotettuihin sanoituksiin.

Tekstianalyysi rakentuu aluksi symbolien ja metaforien tunnistamisen problematiikkaa vasten. Tässä olen soveltanut Raili Elovaaran huomioita erityisesti Monroe C. Beardsleyn metaforan tunnuksiin ja symbolin tunnistamisen menetelmiin peilaten. Analyysini kannalta relevantteja metaforien teoreettisia tulkintamalleja olen soveltanut myös I. A. Richardsin ja Paul Ricoeurin käsityksistä, joista käyttökelpoisimmaksi osoittautuivat metaforan korvaamis- ja vertaamisteoria sekä metaforan jänniteteoria. Olen laajentanut tekstianalyysiä intertekstuaalisten yhtymäkohtien tarkasteluun, jossa *Raamattu* on toiminut Dion tekstien takana oletettuna hypotekstinä. Olen soveltanut tekstienvälisyyden jäsentelyssäni Gérard Genetten palimpsesteja eli hypertekstuaalisuuden tulkintakehystä. Erityisesti metatekstuaaliset viittaukset

Raamattuun ovat selkeyttäneet retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin arvokonstruktioita, joita olen lisäksi tarkastellut eksistentiaalifilosofisen linssin läpi. Olen etsinyt yhtymäkohtia erityisesti Martin Heideggerin, Jean Paul Sartren ja Albert Camus'n filosofioihin. Tutkimusnäkökulmat liittyvät tulkinnassani hermeneuttiseen kehään, jossa Ricoeurin jäsentämä esiyymmärrys sulautuu tekstin rakenneanalyysiin.

Yhteiskuntakriittisyys albumin teemoissa

Päätavoitteeni on ollut selvittää, miten Dion rocklyriikka ilmentää eksistentialismia ja yhteiskuntakriittisyyttä tekstin abstraktilla tasolla. Eksistentiaalisia yhteyksiä etsiessäni olen kysynyt, mikä funktio on Dion tuotannossa toistuvalla sateenkaarella. Tämä kirjailijakohtainen symboliikka saa erilaisia merkityksiä sen mukaan, millaisessa tekstiympäristössä se esiintyy. Kun länsimaisessa kulttuurissa sateenkaari saa merkityksiä toivon ja rauhantahdon symbolina, Dion kirjailijakohtaisessa symboliikassa sateenkari kytkeytyy erityisesti minuuden toiseuden kokemukseen ja turhiin toiveisiin. Albumilla *Holy Diver* symboli johdattelee näkymättömyyden ja toiseuden tematiikkaan kappaleessa ”Rainbow in the Dark”. Toiseutta käsitellään myös kappaleissa ”Invisible” ja ”Straight Through the Heart”. Aihe toistuu Dion tuotannossa aina Heaven & Hell -kokoonpanon *The Devil You Know* -albumille asti. Symbolien ja metaforien takaa pääteemoiksi *Holy Diver* -albumilla nousevat toiseuden ohessa ristiriitojen kohtaamisen vaikeus kappaleissa ”Gypsy” ja ”Caught in the Middle”. Sukupolvikriittikki erityisesti nuorison näkökulmasta näkyy kappaleissa ”Stand Up and Shout” ja ”Don't Talk to Strangers”.

Kappaleessa ”Holy Diver” intertekstuaaliset viittaukset *Raamattuun* ovat piirtyneet esiin hyvin ohuin säikein Lopulta kappaleen *Raamattu*-konteksti tuleekin pääosin jäljitetyksi abstraktilla ideologisella tasolla, jossa retorisen puhujan uskontokriittiset ja metatekstuaaliset kommentit muodostavat yhteyden. En kuitenkaan tulkitse tekstiä hypertekstinä, vaan viittaukset ovat paikallisia, joskin kommentoivia. Yllättäen albumin kansikuva osoittautuu hypertekstiksi, jota *Raamattu* hypotekstinä määrittää. Tosin paikallisuus on siinäkin huomioitava ja kohdistuu ainoastaan Ilmestyskirjan 19. lukuun,

jota kansi muuntelee. Kansi tiivistää tulkinnassani albumin teemat hyvän ja pahan absurdiin ratkaisemattomuuteen. Pahuus on lopulta kuin koko yhteiskunta, joka muodostuu individuaaleista ja instituutioista. Jokainen voi hukkaa virtaan, ja jokaisessa asuu myös potentiaalinen paha.

Muulla Dion studioalbumituotannossa viittaukset *Raamattuun* ovat selkeämpiä, joista osa voidaan paikallistaa viittauksina Ilmestyskirjaan. Joskin intertekstuaaliset viittaukset ilmenevät Dion tekstituotannossa pääosin paikallisina katkelmina, jolloin viittaussuhteen arvioiminen on ongelmallista. Uskonnolliset symbolit ja figuurit näyttäytyvät sanoituksissa usein lainauksina, joilla viitataan muihin yhteiskunnallisiin ilmiöihin. Esimerkiksi kappaleessa ”Evilution” albumilla *Strange Highways* (1994), jossa evoluutiosta luomisteorian vastakohtana on syntynyt ”evilution”. Pahuus saa määritelmän ikään kuin kahdella tasolla – luomisteorian vastakohdassa ja kapitalismin kritiikissä. Paikalliset viittaukset ovat osin metatekstuaalisia, eli ne kommentoivat pohjatekstiä. Mutta kuten edellisen esimerkin kohdalla, metatekstuaalisuus ei kohdistu *Raamattuun* vaan ilmenee abstraktilla tasolla ja kohdistuu kapitalismiin.

Maailma karkaa kuin sateenkaaren pää löytäjänsä edestä

Yhteiskuntakritiikki, johon implisiittisesti kätkeytyvä toiseus, sukupolvikritiikki ja uskontokritiikki sisältyvät, luo puitteet, jossa eksistentiaalinen arvomaailma havainnollistuu. Arvokonstruktiot rakentuvat tulkinnassani pääosin Heideggerin, Sartren ja Camus'n filosofiaan peilaten. Kun retorinen puhuja rypee yhtäältä heideggerilaisen angstin vallassa, hän näyttää toisaalta ahdistuksensa sartrelaista vapauskäsitystä vasten valintojen tekemisen ja tekemättä jättämisen kautta. Retorinen puhuja ilmentää myös Camus'n kuvaamaa absurdia maailmanjärjestystä ja toisaalta kapinaa absurdia maailmaa vastaan. Eksistentiaalinen ajattelu näkyy selkeimmin retorisen puhujan tavassa käsitellä ihmisenä olemista ja olemisen tapaa.

Kollektiivisubjekti, joka esiintyy Dion studioalbumituotannossa useammin albumilta *The Last in Line* (1984) alkaen, osoittaa vahvaa eksistentiaalista eettistä elämän

orientaatiota. Kollektiivisubjektin ilmenemisen merkitys vaihtelee sukupolvikriitikosta jälkipolveen samaistumiseen. Toisaalta kollektiivisubjekti näyttäytyy yhteiskuntaa ja laajemmin ihmiskuntaa kritisoivista puheenvuoroista käsin ryhmänä, joka tiedostaa vahvuutensa ja heikkoutensa. Kollektiivisubjekti jatkaa elinkaartaan Heaven & Hell -kokoonpanon albumille *The Devil You Know* (2009).

Retorisen puhujan ilmaisuarsenaali on toisaalta ristiriitojen sävyttämä. Tekstin fiktiivisessä maailmassa retorinen puhuja usein ohjeistaa poissa olevaa. Tässä mielessä retorinen puhuja toimii epäeksistentiaalisesti, sillä ohjeiden antaminen ei välttämättä kuulu eksistentialismiin. Suuntauksessa on ominaista esimerkiksi oikeasta ja väärästä annettujen valmiiden normien kyseenalaistaminen. Eksistentiaalisti on totuuden etsijä, vaikka totuus näyttäisi karkaavan kuin sateenkaaren pää löytäjänsä edestä. Siinä mielessä eksistentiaalinen oivallusten tie kuljetaan yksin. Tie on viitoitettu subjektiivisilla käsityksillä maailmasta, eivätkä ne välttämättä sopineet ohjenuoraksi toiselle. Jos sen sijaan retorisen puhujan imperatiivista ilmaisutapaa tulkitaan itseään tutkivan subjektin kontekstissa, silloin ohjeet kytkeytyvät eksistentiaalisen tarkkailijan maailmankatsomukseen. Tämä tulkinnallinen funktio jää tutkijan ratkaistavaksi. Silti kummassakin tapauksessa puheen abstrakti merkitystaso näyttäisi viittaavan eksistentiaaliseen maailmankuvaan imperatiiveista huolimatta.

Pääteemoiksi symbolien ja metaforien takaa *Holy Diver* -albumilla nousevat uskontokriittiset ja sukupolvikriittiset puheenvuorot, toiseuden abstraktio ja selviytymistaistelu. Teemat toistuvat halki DIO:n studioalbumituotannon sekä Black Sabbathista Heaven & Hell -kokoonpanoon asti. *Holy Diver* -albumi päättyy retorisen puhujan apostrofiseen tyhjennykseen kappaleessa ”Shame on the night”. Samalla kulminoituvat albumin temaattiset kerrostumat häpeäksi yhteiskuntaa kohtaan, jossa ”kovan totuuden” takana on eksistentiaalinen käsitys Jumalan kuolemasta ja absurdistista maailmanjärjestyksestä. Ihmisen on kohdattava oma merkityksettömyytensä ja rakennettava oma onnellisuutensa angstin aiheuttavien valintatilanteiden edessä.

Loppuarviointia

Tutkimuksessani painopiste sijoittuu kirjallisuudentutkimukseen, joten eksistentialismi filosofisena virtauksena saa puheenvuoroja pääasiassa retorisen puhujan ja kollektiivisubjektin kautta tulkittuna. On siksi todettava, että se tiivistetty tapa jolla käsittelen työssäni eksistentialismia, ei välttämättä tee oikeutta kyseiselle filosofian suuntaukselle. Sartren, Heideggerin ja Camus'n tulkintojen tärkeyttä en voi tarpeeksi korostaa, mutta eksistentialismi jo sellaisenaan on useiden filosofien näkökulmien värittämä; toin niistä tutkielmaani vain murto-osan. Eksistentialismista kiinnostuneiden kannattaakin tutustua erityisesti aihepiiriin keskittyneeseen kirjallisuuteen, josta muutamia löytää tutkielman lopussa olevasta lähdeluettelosta. Samaa on sanottava myös lastensuojeluun liittyvistä viittauksista. Lastensuojeluun liittyvät epäkohdat jo sellaisenaan ansaitsevat omat tutkimuksensa.

Vaikka Dion rocklyriikka on metaforan teorioiden soveltamisen kannalta rikas ja monitulkintainen maaperä, en silti edes uneksi kääntäväni jokaista kiveä. Rocklyriikan tutkimuksesta kiinnostuneille niin DIO:n kuin Black Sabbathinkin albumituotannossa riittää tutkittavaa. Lyhyet viittaukseni yhtyeiden teksteihin eivät suinkaan ole sama asia kuin tekstianalyysi kokonaisen albumin tasolla. Esimerkiksi DIO:n albumit muodostavat omat erityiset tekstimaailmansa, jotka tarjoavat runsaasti aineistoa uusille rocklyriikan tutkimuksille. Olen ilokseni havainnut, että löydän Dion tuotannosta jatkuvasti uusia yhteyksiä ja ulottuvuuksia, jotka johdattelevat uudistamaan näkökulmiani ja käsityksiäni. Kun vuosikymmeniä sitten kuuntelin Dioa, en tiennyt hänestä mitään. Olin lumoutunut musiikista ja koskettavista sanoituksista, joita luulin ymmärtäväni – siis vain osittain. Nyt uskon ymmärtäväni edellä tulkitsemieni sanoitusten taakse piiloutuneita viestejä ja merkityksiä ja hieman jopa Dioa itseään. Dion organisoima hyväntekeväisyyssempaus Hear'n Aid ja sen yhteydessä levytetty single *Stars* (1985), jolla esiintyy nelisenkymmentä tunnettua rockmuusikkoa, kertoo myös osaltaan vahvasta eettisestä elämän orientaatiosta, mikä toisinaan voi tulkita välittyvän Dion tekstituotannon retorisen puhujan maailmasta – aitona huolena ja myötäelämisen näyttämisenä.

Dion fyysisen eksistenssin poistuttua olen joutunut kohtaamaan omalla tavallani Camus'n absurdin paradoksin niin monen muun ihmisen tavoin. Hartain mielin poimin vinyylikokoelmasta esiin levyn, ja asetan sen levylautaselle. Staattinen sähkö rätisee neulan ja vinyylin välissä. Intro nousee kuin haudan takaa aavemaisen Leslien pyöryksessä, kunnes jyrisevä basso tempaisee mukaan karuselliin. Teen aikahypyn *jonnekin*, ja *sen* pimeille kujille, auringon pölyttämille prätkäteille, turhuuksien torille, jossa viattomuudesta maksetaan kovaa hintaa. Matka vie selviytymistaisteluun absurdissa universumissa, jossa ei ole mennyttä eikä tulevaa. Kaikki oleva on tässä hetkessä.

LÄHTEET

Tutkimuksen pääkohde

DIO 1983. *Holy Diver*. US: Warner Bros Records Inc.

Muu viitattu rocklyriikkatuotanto

Black Sabbath 1971. Sweet Leaf. Albumilla *Master of Reality*. UK: Vertigo.

Rainbow 1977. Gates of Babylon. Albumilla *Long Live Rock'n Roll*. UK: Polydor Records.

Black Sabbath 1980. Heaven and Hell ja Children of the Sea. Albumilla *Heaven and Hell*. US: Warner Bros. Records Inc.

Black Sabbath 1992. Computer God, TV-Crimes ja Sins of the Father. Albumilla *Dehumanizer*. Europe: I.R.S. Records.

DIO 1984. The Last in Line ja Egypt (The Chains Are On). Albumilla *The Last in Line*. US: Warner Bros. Records Inc.

DIO 1985. Sacred Heart ja Fallen Angels. Albumilla *Sacred Heart*. US: Warner Bros. Records Inc.

DIO 1987. Dream Evil, All the Fools Sailed Away ja I Could Have Been a Dreamer. Albumilla *Dream Evil*. US: Warner Bros. Records Inc.

DIO 2002. Push, Throw Away Children. Albumilla *Killing the Dragon*. UK: Spitfire Records.

DIO 1990. Twisted ja Night Music. Albumilla *Lock Up the Wolves*. Europe: Reprise Records Inc.

DIO 1994. Jesus, Mary & Holy Ghost ja Evilution. Albumilla *Strange Highways*. Europe: Vertigo.

Heaven & Hell 2009. Atom and Evil, Bible Black ja Breaking into Heaven. Albumilla *The Devil You Know*. US: Cargo Records.

Tutkimuskirjallisuus

Painetut lähteet

Aristoteles 1997. *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Selitykset laatinut Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus, 157–192.

Barthes, Roland 1993. *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Suom. ja toim. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 109–117.

Blake, William (1993). *Taivaan ja helvetin avioliitto ja muuta proosaa*. Suom. Tuomas Anhava. (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1790). Hämeenlinna: Karisto, 5–29.

Camus, Albert 1962. Algerian kesä teoksessa *Esseitä*. Suom. Leena Löfstedt. (*Noces*, 1938). Helsinki: Otava, 30–43.

Camus, Albert 2005. *The Myth of Sisyphus*. Ed. & eng. Justin O'Brien. London: Penguin Books, 1–63.

Elovaara, Raili 1989. Metaforan tunnuksista. Teoksessa *Kirjallisuuden filosofiaa*. Toim. Arto Haapala, Eija Haapala, Aarne Kinnunen ja Markus Lammenranta. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 121–140.

Frith, Simon 1988. *Rockin potku*. Suom. ja toim. Hannu Tolvanen. (*Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock*, 1983). Tampere: Vastapaino.

Haapala, Eija 1989. Kirjallisuuden tulkintakriteerit teoksessa *Kirjallisuuden filosofiaa*. Toim. Arto Haapala, Eija Haapala, Aarne Kinnunen ja Markus Lammenranta. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 89–99.

Hakkarainen, Marja-Leena 1996. Musta teksti valkean päällä. Pohjatekstit merkityksen antajina. Teoksessa *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS, 52–69.

Heidegger, Martin 2000. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. (*Sein und Zeit*, 1927) Tampere: Vastapaino, 151–169, 228–284.

Ihanus, Juhani 2006. Se puhuu – Lacanista ja kirjallisuudesta teoksessa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 104–127.

Irwin, William (ed.) 2013. *Black Sabbath & Philosophy. Mastering Reality*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 3–11.

Kantola, Janna 2008. Runoja, metaforia ja symboleita. Teoksessa *Kirjallisuustutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: SKS, 271–289.

Kesonen, Kaisu 2010. Metonymia. Metaforaan liittyvä kielikuva. Teoksessa *Lentävä hevonen*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino, 167–181.

Keskinen, Mikko 1996. Kriittisiä transpositioita, intertekstuaalisuuden teoriat kirjaimen ja metaforan välissä. Teoksessa *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS, 30–51.

Kierkegaard, Sören 2002. *Mozart-Esseeet*. Suom. Olli Mäkinen. (De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske. Teoksessa *Enten Eller. Et Livs-Fragment udgivet af Victor Eremita, 1843.*) Helsinki: Like.

Korpua, Jyrki 2016. *Alussa oli sana. Raamattu ja kirjallisuus*. Helsinki: BTJ Finland Oy, 36–69, 100–144.

Krappe, Johanna 2010. Monimerkityksinen metafora. Teoksessa *Lentävä hevonen*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino, 145–165.

Laitinen, Merja 2006. Insestitilanteen ulottuvuuksia teoksessa *Pahan kosketus. Ihmisyyden ja auttamistyön varjojen jäljillä*. Toim. Merja Laitinen ja Johanna Hurtig. Jyväskylä: PS-kustannus, 63–85.

Lahtinen, Toni ja Markku Lehtimäki 2006. *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere University Press.

Lehikoinen, Tiina 2010. Runo puheena ja runon puhujat. En jaksa nauramatta katsoa sinua teoksessa *Lentävä hevonen*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Helsinki: Vastapaino, 213–237.

Lehtimäki, Markku 2002. *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Tampere University Press.

Lehtinen, Torsti 2002. *Eksistentiaalisuus. Vapauden filosofia*. Helsinki: Kirjapaja Oy, 61–76.

Lummaa, Karoliina 2010. Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa. Teoksessa *Lentävä hevonen*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino, 41–65.

Lummaa, Karoliina 2010. Symboli ja allegoria. Runon piilomerkitysten jäljillä. Teoksessa *Lentävä hevonen*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino, 191–210.

Lyytikäinen, Pirjo 2006. Palimpsestit ja kynnystekstit, Tekstienvälisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon papin rouvan intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus - suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 145–179.

Makkonen, Anna 2006. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa: *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 9–30.

Matinlompolo, Unto 2006. Pahan keskellä. Teoksessa *Pahan kosketus. Ihmisyyden ja auttamistyön varjojen jäljillä*. Toim. Merja Laitinen ja Johanna Hurtig. Jyväskylä: PS-kustannus, 18–41.

Nietzsche, Friedrich 2007. *Tragedian synty*. Suom. Jarkko S. Tuusvuori, (*Die Geburt der Tragödie*. 1872.) Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Nummi, Jyrki 2006. Kirjoituksia kirjoituksista. Raamatun intertekstuaalisuudesta. Teoksessa *Intertekstuaalisuus - suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 180–209.

Pesonen, Pekka 2006. Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Minskin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Teoksessa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 31–58.

Raamattu 1992. Suomenevankelis-luterilaisen kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Piipliaseura.

Ratia, Taina 2010. Kuvakielisyyden ulottuvuudet. "Niinkuin äärimmäistä olisi kutsuttu". Teoksessa *Lentävä hevonen*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino, 121–143.

Ricoeur, Paul 2005 (1969). Eksistenssi ja hermeneutiikka. Teoksessa *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta*. Suom. Jarkko Tontti. Tampere: Vastapaino, 140–163.

Ricoeur, Paul 2005 (1990). Mimesis, viittaus ja uudelleenahmottuminen. Teoksessa *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta*. Suom. Antti Kauppinen. Tampere: Vastapaino, 164–174.

Saarinen, Esa 1983. *Sartre. Pelon, inhon ja valinnan filosofia*. Tampere: Fanzine Oy, 139–175, 197–221, 222–269.

Saarinen, Esa 1998. *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. Helsinki: WSOY, 303–325.

Saarinen, Esa ja Ilkka Niiniluoto 2004a, *Nykyajan filosofia*. Helsinki: WSOY, 215–260.

Saarinen, Esa 2004b. *Filosofia!* Helsinki: WSOY, 68–83.

Salminen, Antti, Jukka Mikkonen ja Joose Järvenkylä toim. 2012. *Kirjallisuus ja filosofia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS).

Tammi, Pekka 2006. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 59–103.

Verkkolähteet:

Haastattelu:

<https://www.youtube.com/watch?v=o3Ze5IdNI2k> (23.4.2018)

Haastattelu:

<http://ronniejamesdiosite.com/NewsInterviews/Interviews/Jan2001/CR2001.html>
(23.4.2018)

Suomen sähköinen säädöskokoelma. Finlex:

<https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1983/19830683>.

Lastensuojelun keskusliitto: <https://www.lskl.fi/kategoria/teemat/kansainvalinen-tyo/>