

# **JAGUARILLA NUMMELASTA**

– tarkastelussa Anssi Kelan ensilevy

Jari Kallonen 70600  
Pro gradu -tutkielma  
Kevät 2008  
Musiikintutkimuksen laitos  
Tampereen yliopisto

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimuksen laitos

KALLONEN, JARI: Jaguarilla Nummelasta – tarkastelussa Anssi Kelan ensilevy

Pro gradu -tutkielma, 72 sivua, 19 liitesivua

Etnomusikologia

Toukokuu 2008

---

Tutkielmassa tarkastellaan Anssi Kelan ensimmäisen soololevyn synnyttämistä, sen sisältöä ja vastaanottoa. Tavoitteena on löytää mahdollisia syitä Anssi Kelan suosioon.

Levyn syntyvaiheista muodostettua narratiivia tarkastellaan semioottisen tekstintulkinnan näkökulmasta. Analyysissa ja sen tulkinnassa hahmotetaan narratiivisen kulun kaavion sekä aktanttimallin avulla prosessille olennaiset tekijät. Tutkielmassa tarkastellaan lisäksi tähti- ja fanitutkimusten perusteella Anssi Kelan ja hänen faniensa rooleja populaari- ja mediakulttuurin verkostossa. Musiikkianalyysin keinoin tutkitaan Kelan tuotannon musiikillista puolta, ja laulujen sanoituksista analysoidaan sisältöä sekä metriikkaa. Tutkimuksessa käytetään musiikin ja metrin analysointia varten kehitettyjä termejä musiikillinen aika, moora ja metrinen tyhjiö.

Asiasanat: semiotiikka, narratiivi, sisällönanalyysi, tähti- ja fanitutkimus, musiikkianalyysi, metriikka, moora, metrinen tyhjiö

## ESIPUHE

Maisterin tutkinnon suorittaminen ei ole ylivoimainen tehtävä. Kun kuitenkin aloittaa yliopisto-opiskelut vasta aikuisiällä, ja joutuu samalla kamppailemaan arkielämän kiemuroissa, niin välillä se voi siltä tuntua. Mm. omakotitalon ja kerrostaloasunnon remontit, yrittäjäksi ryhtyminen ja avioero ovat omalta osaltaan siirtäneet opiskeluihin keskittymistäni syrjemmälle. Myös jatkuva ammattini teatteri- ja keikkamuusikkona, minkä takia olen välillä joutunut olemaan poissa kotoa viikkokausia, ei ole ainakaan helpottanut opiskeluni – toki toiminut hyvänä vastapainona sekä taloudellisesti mahdollistanut sen. Kun kuitenkin ennen syksyn 2008 opintouudistusta keskimääräinen opiskeluaika Tampereen yliopistossa on ollut seitsemän vuotta ja itse suoriuduin tutkinnosta siinä ajassa, on selvää, että olen viettänyt monta unetonta yötä opiskeluni parissa.

Tahtoisin kiittää ensinnäkin minut perusopinnoista kandidaatin tutkintoon asti luotsannutta FT Tarja Rautiainen-Keskustaloa, jonka kannustava ote opintojeni ohjaamisessa oli ihailtavan omistautuvaa. Kiitän myös opinnäytteeni ensimmäistä pääohjaajaa FT Marko Ahoa, jonka tuoreet ja kauaskantoiset näkemykset synnyttivät paljon ajatuksia sekä hänen seuraajaansa FM Mikko Vanhasaloa, jonka rauhallinen ja rakentava suhtautuminen auttoi suuresti työni loppuunsaattamisessa. Lisäksi tahtoisin kiittää laitoksemme professoria FT Timo Leisiötä: hänen vuosikymmenten kokemuksensa ja nerokkaat teoreettiset pohdintansa hakevat vertaistaan. Lopuksi esitän rakkaimmat kiitokseni kannustuksesta pojalleni Vilille sekä omalle rakkaalle oikolukijalleni, kielenhuoltajalleni ja korvaamattomalle henkiselletukijalleni HuK Hanna-Maija Salmiselle Åbo Akademista, syrjäisestä rannikkokaupungista.

Lisäksi haluaisin todeta, että yliopisto-opiskeluni on tuonut minulle lukuisia uusia ystäviä sekä suorastaan räjähtävästi laajentanut maailmankuvaani, mikä mielestäni onkin yksi yliopisto-opiskelun pohjimmaisista tarkoituksista.

Isä ja äiti, tämä on teille.

Ylöjärvellä 20.5.2008

Jari Kallonen

## SISÄLLYS

<b>1 JOHDANTO .....</b>	<b>1</b>
<b>2 TEOREETTISET PERUSTEET .....</b>	<b>2</b>
<b>3 SEMIOOTTINEN TEKSTINTULKINTA TULKINTATEORIANA .....</b>	<b>3</b>
<b>3.1 Narratiivi.....</b>	<b>3</b>
<b>3.2 Kirjallisuus.....</b>	<b>3</b>
<b>3.3 Teoria.....</b>	<b>4</b>
<b>3.4 Tutkimusmenetelmät .....</b>	<b>8</b>
<b>3.5 Narratiivin analyysi.....</b>	<b>9</b>
<b>3.6 Päätelmiä .....</b>	<b>16</b>
<b>4 TÄHTIÄ JA FANEJA.....</b>	<b>17</b>
<b>4.1 Tähteys tutkimuksen kohteena ja kulttuurintuotteena .....</b>	<b>18</b>
<b>4.2 Fanius tutkimuksen kohteena ja kulttuurintuotteena .....</b>	<b>21</b>
<b>4.3 Yksityishenkilöstä legendaksi.....</b>	<b>23</b>
<b>4.4 Kuluttajasta pientuottajaksi.....</b>	<b>29</b>
<b>5 YHTEYDENOTTO JA SUHTAUTUMINEN.....</b>	<b>31</b>
<b>5.1 Viestin lähettämisen syitä .....</b>	<b>32</b>
<b>5.2 Fanikirje .....</b>	<b>33</b>
<b>5.3 Kelan postilaatikolla.....</b>	<b>34</b>
<b>5.3.1 Aineisto .....</b>	<b>34</b>
<b>5.3.2 Viestien lähettäjät .....</b>	<b>34</b>
<b>5.3.3 Esille nousevat teemat .....</b>	<b>35</b>
<b>5.4 Mitä viestit kertovat? .....</b>	<b>38</b>
<b>5.5 Musiikkilehdistö .....</b>	<b>39</b>

<b>6 ANSSI KELAN MUSIIKKI JA RUNOUS .....</b>	<b>41</b>
<b>6.1 Albumin myynti sekä soitetuimmat ja kuunnelluimmat kappaleet .....</b>	<b>42</b>
<b>6.2 Äänenkäyttö, intervallit ja synkopointi.....</b>	<b>44</b>
<b>6.3 Musiikillinen aika, metri, rytmi, metriikka .....</b>	<b>49</b>
<b>6.4 Moora, metrinen tyhjiö ja rytminen tihentäminen .....</b>	<b>50</b>
<b>6.5 Metrianalyysi .....</b>	<b>52</b>
<b>6.6 Sanoitukset .....</b>	<b>57</b>
<b>6.6.1 Anssi Kelan laulujen aiheet .....</b>	<b>58</b>
<b>6.6.2 Yhteenveto .....</b>	<b>61</b>
<b>7 SYNTEESI .....</b>	<b>62</b>
<b>LÄHTEET.....</b>	<b>64</b>
<b>LIITTEET .....</b>	<b>68</b>
<b>Liite 1: Projektio-kulttuurituotteet.....</b>	<b>68</b>
<b>Liite 2: Reflektio-kulttuurituotteet .....</b>	<b>69</b>
<b>Liite 3: Iskelmätähti osineen .....</b>	<b>70</b>
<b>Liite 4: Sävelmien nuotinnukset.....</b>	<b>71</b>
<b>Liite 5: Metriset pohjakaavat.....</b>	<b>80</b>

# 1 JOHDANTO

Aiheenani on tutkia, kuinka Suomessa syntyy populaarikulttuurin tähtituote ja mitä eri elementtejä sen synnyttämiseen liittyy. Tarkastelen tässä työssä laulaja/lauluntekijä Anssi Kelan ensimmäisen, lopulta yli viisinkertaista platinaa myyneen, sooloalbumin tekemiseen, julkaisuun ja vastaanottoon liittyviä vaiheita. Yritän hahmottaa miten esimerkkitapaukseni Anssi Kela, yhtenä tekijänä prosessissa, loi tuotteen, joka päätyi yhdeksi Suomen kautta aikojen myydyimmistä albumeista. Oliko prosessin onnistuminen ennemminkin sattuman varassa vai oliko sen taustalla tarkasti hiottu ja rasvattu koneisto? Tiesikö Anssi Kela tarkalleen, mitä oli tekemässä ja kenelle, ja miten?

Tutkin Anssi Kelan tapausta eri näkökannoilta, ja työni jakaantuukin selkeästi kolmeen osaan. Olen järjestänyt tutkimani prosessin osat teoreettisen kronologisesti. Aluksi olen tiivistänyt levyn synnystä kertovasta kirjasta, *Nummela – erään albumin anatomia*, tähän tutkimukseen relevantin kertomuksen, jota olen tietyiltä osin täydentänyt muulla materiaalilla. Analysoin tätä kertomusta juonellisena narratiivina sekä yritän hahmottaa, miten Anssi Kela on merkityksellistänyt levyn synnyttämisen prosessia. Toiseksi tarkastelen populaarikulttuurin parissa työskentelevän ihmisen uran kehityskaarta ja Anssi Kelan etenemistä tähdeksi, sekä verkostoa, jonka keskellä nämä muutokset tapahtuvat. Lisäksi luon katsauksen kulttuurituotteen vastaanottoon eli tarkastelen, miten Anssi Kelan fanit suhtautuvat idoliinsa sekä sitä, miten musiikkijournalismi kirjoitti Kelasta tähdeksi muovautumisen eri vaiheissa. Tämän jälkeen analysoin Anssi Kelan ensimmäisen albumin suosituimpia kappaleita pyrkimyksenäni hahmottaa, mikä Kelan musiikissa ja lyriikassa on ehkä hänelle ominaista ja mahdollisesti yleisöä viehättävää. Tutkimuksen lopuksi muodostan kaikkien osioiden perusteella kokonaiskuvan Kelan tapauksesta.

## **2 TEOREETTISET PERUSTEET**

Työni on laadullista tutkimusta ja yleisesti voidaan sanoa sen kuuluvan sisällönanalyysin piiriin. Sisällönanalyysi on perusmenetelmä, jota voidaan käyttää kaikissa laadullisen tutkimuksen perinteissä (Tuomi & Sarajärvi 2002, 93). Tutkimukseni eri osat koostuvat aineiston kuvauksesta, analyysistä – so. merkityskokonaisuuksien jäsentymisestä, niiden esittämisestä ja tulkinnasta – sekä lopuksi synteesisestä eli merkityskokonaisuuksien arvioinnista (Laine 2001). Laineen (mts.) mukaan kuvauksessa nostetaan aineistosta esiin tutkimuskysymysten näkökulmasta olennainen, mikä kuvataan luonnollisella kielellä. Tämän kuvauksen jälkeen aineistosta pyritään saamaan esiin merkitysten muodostamia kokonaisuuksia. Tutkija tulkitsee nyt omalla kielellään kuvaustason kieltä. Analyysissa pyritään tematisoimaan, käsitteellistämään tai narratiivisesti yleistämään esitetyt kuvaukset. Analyysissa aineisto jaotellaan erillisiin merkityskokonaisuuksiin, joista synteesivaiheessa luodaan kokonaisuus; erillään tarkastellut merkityskokonaisuudet tuodaan yhteen. Tutkittavasta ilmiöstä pyritään saamaan kuvaus tiivistetyssä ja yleisessä muodossa (Tuomi & Sarajärvi 2002, 105). Lisäksi olen työni eri osioiden alussa luonut katsauksen joko aikaisempiin tutkimuksiin tai yksityiskohtaisempiin teorioihin kustakin aiheesta.

## 3 SEMIOOTTINEN TEKSTINTULKINTA TULKINTATEORIANA

### 3.1 Narratiivi

Narratiivi ymmärretään yleisesti kaiketi rakenteellisempänä ilmauksena kertomukselle tai tarinalle. Keskityttäessä narratiiviin huomion alla on se, miten vaikkapa kertomuksesta voidaan hahmottaa osallisia elementtejä ja näiden muodostamaa rakenteellisuutta: paitsi alun tai lopun kaltaisia muotoja, myös vaiheita, kohtauksia, siirtymiä, keräytyviä ja virtaavia elementtejä ja niin edelleen (Koskinen, 2006). Narratiivisuus on persoonan tapa hahmottaa itsensä ajassa. Esimerkki narratiivisesta hahmotuksesta on vaikkapa henkilö eli rakenteellinen elementti, joka keräytyy ja muokkautuu koetusta tarinan kehittyessä, lähestyen muita osallisia, toisia henkilöitä ja paikkoja tai loitoten näistä, kehittyen kokijansa ymmärryksenä näiden kaikkien myötävaikutuksessa. Narratiivinen lähestyminen on siis tapa hahmottaa – tarvittaessa myös mallintaa – kokemuksen virtausta. (mts.)

### 3.2 Kirjallisuus

Semiotiikassa toiminta ja toiminnan kuvaukset eli narratiiviset rakenteet ovat keskeisellä sijalla siksi, että ihmiset ajattelevat tavalla, joka muistuttaa tarinoiden logiikkaa (Sulkunen 1997, 39; Hietala 1993, 81, Korhosen & Oksasen 1997, 54 mukaan). Anssi Kelan kertomuksen tulkitsemisen ja analysoinnin välineenä käytän pääasiallisesti A. J. Greimasin tekstien semioottiseen tulkintaan kehrittelemää teoriaa, tähän tutkimukseen soveltuvin osin. Greimas loi teoksellaan *Strukturaalista semantiikkaa* (1980) perustan semioottiselle



projektillensa, jonka keskeisenä tutkimuskohteena olivat narratiiviset tekstit. Greimasin teoksen suomentaja Eero Tarasti on myös itse kirjoittanut aiheesta, ja hänen kirjansa *Johdatusta semiotiikkaan* (1990) oli yksi keskeinen lähde hahmotellessani tätä osaa tutkimuksestani, kuten myös Pekka Sulkusen ja Jukka Törrösen (1997) toimittama teos *Semioottisen sosiologian näkökulmia*. Marko Aho (2002) käytti niin ikään Greimasin teoriaa yhtenä tulkinnan ja analyysin välineenä väitöskirjassaan *Iskelmäkuninkaan tuho – Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*, joka onkin toiminut minulle hyvänä käsikirjana teorian käytöstä.

### **3.3 Teoria**

Pohjimmaisena ideana Greimasin tekstien semioottiseen tulkintaan tarkoitettussa käsitteiden valikoimassa on Ferdinand de Saussuren ajatus merkityksien muodostumisesta erojen kautta. De Saussure katsoi, että kaikenlainen luokittelu ja määrittely jolla ihminen maailmaa hahmottaa, perustuu vastakohtiin. Strukturalistisessa katsantokannassa ilmiöt hahmotetaan rakenteina, joiden taustalta löytyy koodeja ja sääntöjä. Struktuurianalyysissa mielenkiinto on koodeja enemmän suuntautunut kuitenkin juonirakenteiden erittelyyn, jossa voidaankin saavuttaa vähemmän kiistanalaisia tuloksia kuin koodien purkamisessa. (Aho 2002, 56–57.)

Venäläisten ihmesatujen tutkija Vladimir Propp tunnisti saduissa yleisen rakenteen, joka koostuu tapahtumien sarjasta. Hän päätyi tulokseen, jonka mukaan tapahtumien määrä on aina vakio, ja ne esiintyvät aina samassa järjestyksessä. Propp määritteli tarinan henkilöt niiden funktioiden perusteella. Eri henkilöhahmojen toteuttamat funktiot muodostavat

yhdessä laajemman toiminta-alan, ja näiden toiminta-alojen perusteella yksittäiset toimijat voidaan luokitella yleisempiin kategorioihin. Proppin analyysi on klassikko, joka loi perustan kertomusten kieliopin kehittelylle. (Korhonen & Oksanen 1997, 56.) Se pureutuu kuitenkin vain tarinoiden pintatasoon ja niiden syntagmaattiseen ulottuvuuteen. Kun syntagmaattisessa analyysissä tarkastellaan vain tarinan pintatason elementtien ketjuuntumista, niin paradigmaattisessa analyysissä puolestaan pureudutaan keskenään vaihtokelpoisten merkitsijöiden tunnistamiseen. Paradigmaattisen tutkimussuuntauksen isä Claude Lévi-Strauss kehitti omaa teoriaansa Proppin pohjalta, mutta lisäsi Proppin horisontaaliseen ulottuvuuteen vertikaalisen syvätason. (Aho 2002, 57.) Lévi-Straussin mukaan kaikkien kulttuurien pohjalla on tiedostamaton syvärakenne, joka perustuu vastakkaisille käsitteille, kuten esimerkiksi elämä–kuolema (Korhonen & Oksanen 1997, 56).

Greimas yhdisteli ja kehitti oman mallinsa Proppin ja Lévi-Straussin pohjalta. Greimas lisäsi edellisiin tarinan henkilö- ja muiden hahmojen välisten suhteiden analyysin. Proppin mallin abstraktiotasoa nostaen Greimas kehitti narratiivisen kieliopin, jonka avulla on mahdollista tuottaa kaikki mahdolliset narratiiviset kaavat. (Aho 2002, 57–58.) Ensinnäkin Greimas loi *aktanttimallin*, joka perustuu tarinan toimijoiden eli *lähettäjän, vastaanottajan, subjektin, vastasubjektin, objektin, auttajan* sekä *vastustajan* välisille suhteille. Mallin ydin on subjektin ja objektin suhde, jonka ympärille muut aktantit ryhmittyvät. (Greimas 1980, 205–206.) Mallissa lähettäjä motivoi subjektin tavoittelemaan objektia ja määrittää toiminnan arvopäämäärät. Auttaja tukee subjektia, kun taas vastasubjekti ja vastustaja yrittävät estää tavoitteen saavuttamista. Tehtävän lopussa vastaanottaja arvioi toiminnan.

Greimas tiivistä Proppin funktioluettelosta myös tarinan etenemistä jäsentävän mallin, *narratiivisen kaavion*. Se koostuu kolmesta vaiheesta: *valmistavasta tarinasta*, *päätarinasta* ja *vahvistavasta tarinasta*. (Korhonen & Oksanen 1997, 59.) Alun valmistavassa tarinassa lähettäjä manipuloi subjektia (tarinan sankaria) *alkusopimukseen* eli lähettää tämän hankkimaan siis jotain arvokasta objektia. Seuraavaksi subjekti hankkii *valmistavassa kokeessa* pätevyyden *päätarinassa* tapahtuvaan pääsuoritukseen, jossa tapahtuu *ratkaiseva koe*. Vahvistavassa tarinassa vastaanottaja arvioi subjektin suoritusta ja *palkitsee tai rankaisee* tätä suorituksen perusteella. (Aho 2002, 67.)

Kokonaisuudessaan malli perustuu aktanttien vastakkaisuudelle ja ristiriitaisille pyrkimyksille, jotka luovat tarinaan jännitteitä. Aktantiaaliset asemat muovautuvat ja saavat uusia piirteitä sitä mukaa, kun tarinassa ilmenee uudenlaisia haasteita ja tehtäviä, onnistumisia ja takaiskuja. Usein myös henkilöhahmot siirtyvät tarinan kulussa aktantiaalisesta asemasta toiseen. (Korhonen & Oksanen 1997, 57–58.) Aktanttien välisiä suhteita Greimas on kuvannut *modaliteeteilla*. Teorian perustana ovat kategoriat oleminen ja tekeminen, jotka voivat modalisoida toinen toisiaan (tekeminen olemista, oleminen tekemistä, oleminen olemista ja tekeminen tekemistä) ja joihin voidaan myös kohdistaa neljänlaista modaalista toimintaa: tahtomista, täytymistä, voimista ja tietämistä. Lisäksi Greimas jakaa modaliteetit ensinnäkin kolmeen ryhmään: *virtualisoiviin*, *aktualisoiviin* ja *realisoiviin*. Toinen modaalisuutta koskeva erottelu syntyy siitä, viittaako ominaisuus tekijään itseensä (*endotaktinen*) vai johonkin ulkopuoliseen (*eksotaktinen*) toimijaan. (Tarasti 1990, 73–74; Sulkunen & Törrönen 1997, 83).

TAULUKKO 1. Greimasin mallin modaliteetit (Tarasti 1990, 75; Sulkunen & Törrönen 1997, 84)

	virtualisoivat	aktualisoivat	realisoivat
endotaktiset	TAHTOMINEN	TIETÄMINEN	OLEMINEN (itsetunnistaminen)
eksotaktiset	TÄYTYMINEN	VOIMINEN	TEKEMINEN (tunnistaminen)

Modaliteeteista tarinan tapahtumat saavat arvoja ja merkityksiä moniulotteisella tavalla. Valmistavassa tarinassa subjekti motivoidaan suorittamaan tehtävä niin, että objekti määrittyy arvokkaaksi (siihen kohdistuu halu tai tahto) ja subjektille muodostuu velvollisuus (täytyminen) tavoitella sitä. Tahtominen ja täytyminen ovat virtuaalisia modaalisuuden lajeja eli subjektin ja objektin olemista luonnehtivia ominaisuuksia, ja ne antavat merkityksen subjektin toiminnalle (oleminen määrää tekemistä) (Sulkunen & Törrönen 1997, 83.) Haluamisen ja tahtomisen voi ymmärtää siten, että haluaminen kohdistuu tiettyyn kohteeseen kun taas tahto suuntautuu toimintaan (Korhonen & Oksanen 1997, 63–64).

Tietäminen (osaaminen) ja voiminen (kykeneminen) ovat aktuaalisia modaalisuuden lajeja, koska ne tekevät subjektin oman toiminnan ymmärrettäväksi vastustajan estävän tai häiritsevän toiminnan kautta (tekeminen määrää tekemistä). Lopulta vahvistavassa tarinassa subjektin toiminta määritellään tulokselliseksi joko subjektin itsensä tai ulkopuolisen – vastaanottajan – näkökulmasta (tekeminen määrää hänen olemistaan eli arvoaan sankarina). Toiminnan merkitys ikään kuin realisoituu, kun subjekti tunnistetaan sankariksi, ja subjekti tunnistaa itsensä sankariksi. (Sulkunen & Törrönen 1997, 83.)

### 3.4 Tutkimusmenetelmät

Greimasin teoriaa pidetään yleisesti melko monitulkintaisena ja siltä se kieltämättä aluksi tuntuikin. Käytän kuitenkin siitä työni tässä osassa enimmäkseen tarinan pintatasoa tarkastelevia osia, enkä pureudu tekstin syvärakenteisiin teorian kaikessa laajuudessa. Korhonen ja Oksanen (1997, 58) toteavatkin, että ”aktanttimalli on käsitteellinen apuväline, jolla tekstin merkitysulottuvuuksia voi jäsentää. Selventäessään toimijoiden välisiä suhteita se voi olla johdatus analyysiin, mutta joskus myös analyysin lopputulos.” Aion siis tulkita pääasiassa Anssi Kelan kirjaan perustuvan juonellisen kertomuksen pintatason semioottis-narratiivisia rakenteita, ja siten hahmottaa, mitkä tekijät ovat osaltaan vaikuttaneet albumin syntyyn.

Työni tämän osan tutkimusaineiston hankinta oli helppoa, sillä pääasiallisena aineistona käyttämäni kirja, A. Leivon toimittama *Anssi Kela/Nummela – erään albumin anatomia*, oli saatavilla asuinpaikkani Ylöjärven kirjastosta. Aineisto on myös erittäin kompakti: kirja on sivumäärältään hieman yli sata sivua. Kirjassa kerrotaan levyn synnyttämiseen liittyvistä tapahtumista ja siinä on lisäksi levyn kappaleiden suuntaa-antavat nuotinnukset lyriikkoineen sekä jokaisen kappaleen yhteydessä vielä lisäkommentti, joka liittyy kuhunkin kappaleeseen. Kirjan loppupuolella Kela vastailee faniensa sähköpostilla lähettämiin kysymyksiin, jotka koskevat miltei kaikkea mahdollista. Kirjassa on myös valokuvia mm. Kelan keikoilta. Luin kirjan läpi moneen kertaan, monin eri tavoin. Aluksi luin sen normaalisti kannesta kanteen. Toista kertaa lukiessani siirryin aina kunkin sävelmän kohdalle, kun se mainittiin tarinassa sekä luin sen yhteyteen kirjoitetun tekstin. Samoin tein myös fanikysymysten ja -vastausten kohdalla. Sen jälkeen ryhdyin hahmottelemaan mielessäni kirjan kaikista osista koostuvaa yhteenvetoa. Greimasin malli

mielessäni luin kirjan vielä moneen kertaan, ja vähitellen sain hahmoteltua tiivistetyn juonen, joka mielestäni kertoi olennaisen liittyen levyn syntyyn. Kirja on kirjoitettu faneja ajatellen idolikeskeisesti, mutta en katsonut aiheelliseksi asettaa esimerkiksi kirjan totuudenmukaisuutta kyseenalaiseksi, koska se ei mielestäni vaikuta niihin asioihin, joita haluan tarkastella. Jouduin kuitenkin täydentämään kertomuksen loppua, Greimasin mallin vahvistavaa tarinaa ajatellen, koska kirja päättyy ajallisesti levyn ilmestymiseen. Käytin median otsikoita täydentämään levyn julkaisun jälkeisiä tapahtumia ja niitä löysin arkistoiduilta mediatekstien kulttuuri- ja viihdesivuilta.

### 3.5 Narratiivin analyysi

Seuraavassa taulukossa esitän tiivistetyn kertomuksen narratiiviset tapahtumat eli tarinan ”juonen” kronologisessa järjestyksessä. Vasemmanpuoleiseen sarakkeeseen olen numeroinut juonen sekvenssit, joihin viittaa analyysin eri vaiheissa.

TAULUKKO 2. Anssi Kelan *Nummela* -albumista kertovan tarinan juoni (Leivo, 2001; < <http://www.younglove.jippii.fi/uutiset/pda/viihde/?> >)

Nro	Tarinan juonen sekvenssit
1	”Pekka ja Susi” -yhtyeen treenit Nummelassa. Vanhaa kappaletta sovitetaan uudestaan eikä Anssi pidä tyylistä. Kolmentoista vuoden jälkeen Anssi ilmoittaa, ettei ole enää yhtyeen jäsen. Yhteisten keskustelujen jälkeen kellään muullakaan ei ole jatkamishaluja, yhtyeen toiminta päättyy siihen.
2	Anssi ostaa uuden akustisen kitaran. Kitaraa soitettuaan tietää, että jotain hyvää tulee tapahtumaan.
3	Anssin mielestä uuden kitaran kautta tulee hienoja biisejä. <i>Esko Riihelän painajainen</i> syntyy. Anssi kokee vapauttavaksi tehdä juuri niin kuin itse haluaa. Hylkää laulujen kirjoittamisessa kielikuvien käytön, tajunnanvirtailun, kikkailun, ulkoisen tyylikkyyden, muoto ennen sisältöä -teesin ja kirjoittaa oikeista ihmisistä ja asioista niiden oikeilla nimillä.

4	<i>Kaksi sisarta</i> syntyy Joni Mitchellin <i>Blue</i> -levyn vaikutuksesta. Anssi on myös lukenut paljon Raymond Carverin runokokoelmaa <i>Rivi riviltä, lyönti lyönniltä</i> .
5	Anssi esittelee demojaan levy-yhtiöille. BMG:n Asko Kallonen, joka on Anssille ennestään tuttu, on innoissaan; kopioi demon ja haluaa tavata uudestaan. Universalin Hannu Sormunen on Anssin myöhästymisen takia ärtynyt eikä jaksakaan kiinnostua demoista.
6	Anssi tapaa BMG:n Asko Kallosen uudestaan. Asko sanoo, ettei voi tietää onko tällaisille biiseille olemassa minkäänlaista tilausta, mutta samalla tiedostavansa, että nyt on tapahtumassa jotain sellaista, mikä on pakko levyttää. Levytyssopimus.
7	Anssi tapaa Ripa Eskolinin ja he sopivat tekevänsä levyn tiimoilta tuotannollista yhteistyötä.
8	Anssi tekee Everlastin <i>What it's like</i> -biisin sekä huumetuomion saaneen koulukaverinsa muistelemisen vaikutuksesta biisin <i>Mikan faijan BMW</i> .
9	Asko on kuullut <i>Mikan faijan BMW</i> :n demon ja pitää kuulemastaan. Kehottaa jatkamaan samaan malliin.
10	Äänitykset alkavat Ripan kotistudiossa. Työn alle otetaan <i>Mikan faijan BMW</i> .
11	Asko kuulee raakamiksauksen <i>Mikan faijan BMW</i> :stä, mutta ei pidä kuulemastaan. Levyä kuitenkin kaavailaan julkaistavaksi keväällä 2000.
12	Syksyn läheisyys inspiroi Anssia tekemään <i>Kissanpäivät</i> -kappaleen. Äänitykset ovat seisahtaneet Ripan alettua rakentaa omaa studiotaan Vallilaan.
13.	Anssi tekee <i>Rva Ruusunen</i> -kappaleen, mukana Robert Johnsonin vaikutteita.
14	Ripan studion valmistumista odotellessa Anssi tekee uuden tekstin vanhaan ”Pekka ja Susi” -biisiin, syntyy <i>Harhaa</i> .
15	Kriisipalaveri. Levyn pitäisi ilmestyä muutaman kuukauden päästä, mutta Ripan studiohanke on jäädyttänyt koko projektin. Päätetään aloittaa yhteistyö jonkun toisen tuottajan kanssa. Anssi kysyy Lasse Kurkea, mutta hän ei ehdi. Asko ehdottaa Pekka Witikkaa.
16	Anssi haluaa tehdä <i>Harhaa</i> -biisistä dueton Anna Kuoppamäen kanssa. Asko pitää ajatuksesta ja sanoo toimittavansa kappaleen Annan kuultavaksi.
17	Witikan studiolla aloitetaan <i>Rva Ruusunen</i> äänitykset.
18	<i>Rva Ruusunen</i> valmis versio. Anssin ensireaktio on hämmäntynyt eikä hän ole tyytyväinen omaan laulusuoritukseensa, Asko pitää lopputulosta fantastisena.
19	Pienen sulattelun jälkeen rva Ruusunen tuntuu Anssin mielestä jo paremmalta joten yhteistyötä Witikan päätetään jatkaa. Työn alle otetaan <i>Kaksi sisarta</i> .
20	Ripan studio valmistuu. Syksyllä kesken jäänyt <i>Mikan faijan BMW</i> -tiedosto avataan ja sitä aletaan työstää uudelleen.
21	<i>Mikan faijan BMW</i> miksataan – kahdeksan kuukautta äänitysten alkamisesta.
22	Witikka saa valmiiksi <i>Kaksi sisarta</i> . Lopputulos kuulostaa Anssin mielestä hirveältä ja Asko on samaa mieltä. Yhteistyö Witikan kanssa päättyy.
23	Anssi soittaa Anna Kuoppamäelle ja he keskustelevat <i>Harhaan</i> -duetosta. Anna pitää kuulemastaan demosta ja treenit sovitaan parin viikon päähän.
24	Palaveri BMG:llä. Levytyksen aikataulut ovat pettäneet, albumia ei saada ulos kevään aikana. Luodaan uusi suunnitelma: <i>Rva Ruusunen</i> on ensimmäinen single ja julkaistaan toukokuussa 2000. <i>Mikan faijan BMW</i> toinen single elokuussa ja albumi julkaistaan lokakuun puolessa välissä.
25	Treenit Annan kanssa, Anssin mielestä biisistä tulee hyvä.
26	Teho Marjamäki saapuu Ripan studioon soittamaan. Anssin mielestä Tehon työskentely varsinkin <i>Harhaa</i> -biisissä on peräti nerokasta.
27	Levyn kannen kuvausessio. Mukana vanha Jaguar-auto, Asko, stylisti Tanja

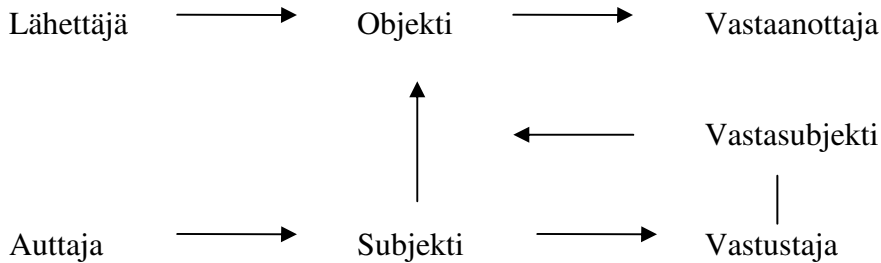
	Savolainen sekä kuvaaja Jönssi Lehtola. Kuvat otetaan Vihdin ja Karkkilan välillä, hylätyllä Essolla.
28	Äänitetään duetto Annan kanssa, johon Anssi on tyytyväinen.
29	<i>Kaunotar ja basisti</i> syntyy Neil Youngin innoittamana.
30	Anssi on huolissaan tulevan levyn linjasta. Everlast -vaikutteinen folk-hop albumi ei enää tunnukaan niin mahtavalta idealta. Anssi päättää lähitulevaisuudessa sulkeutua mökille tekemään musiikkia.
31	Aikataulu on pettänyt. Singleä ei saatu julkaistua toukokuussa. Uuden suunnitelman mukaan <i>Mikan faijan BMW</i> tulee olemaan ensimmäinen single.
32	<i>Mikan faijan BMW</i> masteroidaan ja levyn kannetkin ovat jo valmiina. Single on tarkoitus julkaista heinäkuun lopussa.
33	Anssi sulkeutuu suunnitelmiansa mukaan mökille ja äänittelee yksin kaikessa rauhassa. Hän haluaa kuitenkin <i>Kaunotar ja basisti</i> -biisiin oikeat rummut ja kutsuu veljensä Villen soittamaan.
34	Anssi palaa mökiltä. Mökkireissu oli hänen mielestään tarpeellinen sessio: nyt hän tietää taas paremmin mitä on tekemässä ja miksi.
35	<i>Mikan faijan BMW</i> lähtee radioihin soitettavaksi. Ennakkokritiikki on ollut hyvää ja odotukset ovat korkealla.
36	Radiomafia ei lähde soittamaan singleä. Syyksi on kerrottu, että biisi ei toimi. Asko on raivona eikä voi ymmärtää tapahtunutta. Tunnelma on apea kun muiltakaan radioasemilta ei kuulu yhtään parempia uutisia.
37	Palaveri Askon kanssa. Anssi ja Asko ovat jo luopuneet toivosta ensimmäisen singlen suhteen ja miettivät jatkoa. Asko kertoo, että seuraava single tulee olemaan paljon vartijana: mikäli sekin floppaa, niin BMG tulee kyllä julkaisemaan albumin, mutta eivät voi pahemmin satsata sen markkinointiin.
38	On kulunut kuusi viikkoa singlen julkaisusta. Asko soittaa ja kertoo, että se on otettu Radiomafian B-soittolistalle, koska Pequ Nieminen BMG:ltä on käynyt ankaria neuvotteluja musiikkipäällikkö Vilénin kanssa.
39	Anssin ensimmäinen haastattelu sooloartistina Radio Keski-Suomelle, joka myös on soittanut singleä.
40	Koska single näyttää pysyvän soittolistoilla, pidetään palaveri musiikkivideon tiimoilta. Kaikki videon suhteen on vielä auki, valmista olisi tarkoitus kuitenkin olla marraskuun puolivälissä. Albumille taas uusi julkaisuajankohta: tammikuu 2001.
41	Single julkaistaan virallisesti pienellä, muutaman sadan kappaleen painoksella, joka myydään parissa päivässä loppuun. Siitä otetaan 500 lisäkappaletta, jotka myydään niin ikään loppuun.
42	Videon ohjaajaksi on monien vaiheiden jälkeen seuloutunut Finn Andersson, joka on videon suhteen Anssin kanssa samoilla linjoilla.
43	Videokuvaukset alkavat. Video toteutetaan pienellä ryhmällä, ei järeää kuvauskalustoa eikä valaisutekniikkaa; pieni digikamera käsivaralta operoituna riittää.
44	Viittä vaille valmiin videon katselutilaisuus. Asko antaa rajua kritiikkiä videosta ja se palautuu takaisin leikkauspöydälle.
45	Videon ensi-iltatilaisuus ohjaajan kotona. Kaikki ovat tyytyväisiä videoon.
46	Anssi vieraillee videon kanssa Jyrki-ohjelmassa.
47	Vanhan herrasmiehen tapaamisesta marketin takapihalla syntyy Springsteen -vaikutteinen kappale <i>Puistossa</i> , jonka Anssi haluaa mukaan albumille. Anssi halua kappaleeseen mukaan myös naisäänen laulamaan, Lab-yhtyeen Anan.
48	On päätetty, että <i>Kaksi sisarta</i> on seuraava single. Witikan version epäonnistuttua on tarkoituksena tehdä Ripan studiolla uusi versio.



49	Ana kieltäytyy naislauluosuudesta omaan uraansa vedoten. Yhteyttä otetaan Askon suosituksella Alexandra Babitziniin, joka lupautuu mukaan. Lopputulos on Anssin ja Ripan mielestä oivallinen.
50	Koska Ripan aika ei riitä, etsitään toiselle singlelle uutta tuottajaa. Kalle Chydenius on aluksi kiinnostunut, kunnes kuulee kappaleen eikä pidä kuulemastaan. Asko ehdottaa Ripan pikkuserkkua Rauli Eskolinia, mutta Anssi ei halua enää lisää tekijöitä mukaan sotkemaan. Hän sanoo tietävänsä tarkkaan mitä biisille pitää tehdä ja että hänellä on hyvä äänittäjä ja studio tiedossa: Jukka Immonen ja studio SDC Finland. Asko suostuu empien. Kolmen päivän päästä biisi on valmis.
51	Raymond Carverin sekä Bruce Springsteenin vaikutuksesta syntyy paperillinen omaelämäkerrallista tekstiä. Anssi tekee myös sävelen ja soittaa kappaleen heti vaimolleen. Anssi on itse kuitenkin sitä mieltä, ettei tällaista voi oikeasti tehdä – erityisen ankeaa kolmekymppisen tilitystä. Vaimo rohkaisevasti kannustaa.
52	Tapaaminen BMG:llä, jossa Anssi esittää eilen syntyneen biisinsä Askolle. Asko ihastuu kappaleeseen ja nimeää sen <i>Nummelaksi</i> . Kappale päätetään ottaa mukaan albumille.
53	Pauli Saastamoinen masteroi toisen singlen.
54	Anssi tekee <i>Nummelaa</i> Jukka Immosen kanssa. Studioon tullessaan Anssilla ei ollut muuta kuin sanat ja soinnut. Jukka tekee nopeasti rytmiluupin, jonka päälle Anssi kokeilee erilaisia soittimia. Anssin mielestä on johdatusta, että kaikki kokeilut toimivat.
55	Asko saapuu studiolle kuuntelemaan valmista <i>Nummelaa</i> ja pitää sitä täydellisenä.
56	Toinen single pääsee saman tien Radiomafian B-listalle, josta se viikon jälkeen nostetaan A:lle. Myös Radio Suomi soittaa levyä.
57	Anssi, Asko ja Pauli Saastamoinen ovat masteroimassa albumia. Videon ohjaaja Finn soittaa ja kertoo kuulleen, että Jyrki-ohjelma on laittanut <i>Mikan faijan BMW</i> -videon esityskieltoon.
58	Helsingin Sanomat: ”Jyrki poisti itsemurhasta viestivän videon televisiosta.” Radio Keski-Suomi ottaa yhteyttä Anssiin ja kysyy kommenttia. BMG:ltä kerrotaan, että puhelimet käyvät kuumina ihmisten ihmetellessä mistä on kyse. Nettiportalit haluavat videon laitettavaksi nettiin. Soneraplazasta raportoidaan, että videota ladataan heidän sivuiltaan noin 250 kertaa päivässä. Lehdet repivät hyllytyksestä otsikoita.
59	Albumi on kansiaan myöten valmis ja lähdössä painoon. Juhlat ravintola Aidassa, mukana Asko, Ripa, Jukka, Pauli ja levynkannet laatinut Janne Uotila. Asko pitää liikuttavan puheen, jonka lopuksi toteaa, että tästä eteenpäin on periaatteessa yhdentekevää kuinka paljon levy tulee myymään; tärkeintä on se, että kaikki tietävät tehneensä hyvää työtä, jonka tuloksena on syntynyt koskettava kotimainen levy.
60	Albumin julkaisu
61	Anssi Kelalle platinaa Nummelasta.
62	Anssi Kelalle tuplaplatinaa Nummelasta.
63	Anssi Kelalle triplaplatinaa – kirja tulossa.
64	Nummela myynyt viisinkertaista platinaa.

Seuraavaksi analysoin aktanttimallin avulla kertomuksen toimijat:

KAAVIO 1. Greimasin aktanttimalli (Aho 2002, 67)



Yhteenvedon avulla mallin avulla voidaan siis vastata kysymyksiin: kuka? (subjekti), mitä? (objekti), kenen toimesta? (lähetäjä), kenen avulla? (auttaja), kenestä huolimatta? (vastustaja), kenen yrittäessä estää? (vastusubjekti), kenen hyödyksi/vahingoksi? (vastaanottaja) (Salosaari, 1988, 5–6).

**SUBJEKTI:** Anssi Kela

**OBJEKTI:** julkaistava albumi (sekv. 6.)

**LÄHETTÄJÄ:** levy-yhtiö BMG/Asko Kallonen, jonka rooli vaihtelee lähettäjän (sekv. 6, 9, 11, 37, 44, 50, 55) ja auttajan välillä.

**AUTTAJA(T):** (lähellä olevat) Ripa Eskolin (sekv. 7), Asko Kallonen (9, 15, 22, 27, 36, 49, 52, 55, 57, 59), Pekka Witikka (17), Teho Majamäki (26), Tanja Savolainen (27), Jönssi Lehtola (27), Anna Kuoppamäki (28), Ville Kela (33), Pequ Nieminen (38), Finn Andersson (42), Alexandra Babitzin (49), Anssin vaimo (51), Jukka Immonen (50, 54), Pauli Saastamoinen (53, 57), Janne Uotila (59); (kauempana olevat taiteelliset vaikuttajat) Joni Mitchell (sekv. 4), Raymond Carver (4, 51), Everlast-yhtye (8), Robert Johnson (13), Neil Young (29), Bruce Springsteen (47, 51); (media) Radio Keski-Suomi (sekv. 39),

MTV3:n Jyrki-ohjelma (46), jonka rooli vaihtuu auttajasta vastasubjektiksi (57) ja taas takaisin auttajaksi (58), nettiportaalit (58); (konkreettiset artefaktit) uusi akustinen kitara (sekv. 3), kesämökki (33); (abstraktit) syksy (sekv. 12)

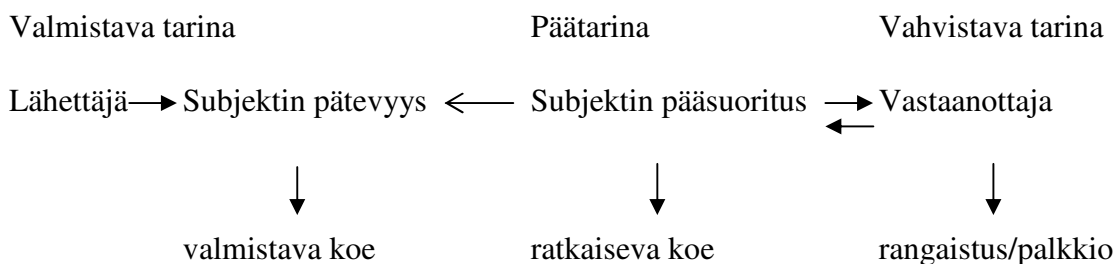
VASTUSTAJA: muut musiikkibisneksen tekijät

VASTASUBJEKTI: levy-yhtiö Universal /Hannu Sormunen (sekv. 5), Radimafia/musiikkipäällikkö Vilén (36), jonka rooli vaihtuu antisubjektista auttajaksi (38), LAB-yhtyeen Ana (49), Kalle Chydenius (50).

VASTAANOTTAJA: yleisö (sekv. 60–64), joka toimii myös auttajana (41, 58).

Tämän jälkeen analysoin tarinan etenemistä narratiivisen kulun kaavion avulla. Se esittää yleispätevää narraation kokonaisjärjestystä, joka pitää sisällään modaalisten arvojen ja objektien haltuunsaamisia ja menetyksiä sekä loogisen vaatimuksen edeltävistä tapahtumista (arvon haltuunsaaminen/menettäminen  $\longrightarrow$  ; edellytys  $\longleftarrow$  ) (Aho 2002, 67).

KAAVIO 2. Greimasin narratiivisen kulun kaavio (Aho 2002, 67)



VALMISTAVA TARINA: Levy-yhtiö BMG tekee levytyssopimuksen Anssi Kelan kanssa (sekv. 6); valmistava koe: singlen teko ja saaminen soittolistoille (sekv. 6–35); subjektin pätevyys: jos single menestyy, niin levy-yhtiö panostaa albumin julkaisuun (37, 41). Toisen singlen julkaisu (sekv. 56) ei ole enää varsinainen valmistava koe, pikemminkin valmistavan kokeen positiivista tulosta vahvistava. Virtualisoiva endotaktinen modaliteetti *tahtominen* ohjaa subjektin toimintaa: Kela tahtoo tehdä musiikkia ja haluaa tehdä levyn; virtualisoiva eksotaktinen modaliteetti *täytyminen* ilmenee levytyssopimuksessa (sekv. 6), joka velvoittaa.

PÄÄTARINA: albumin synnyttäminen (sekv. 6–59); ratkaiseva koe: albumin julkaisu (60). Aktualisoiva endotaktinen modaliteetti *tietäminen* (osaaminen) ilmenee Kelan tehdessä kappaleita sekä työskennellessä studiossa ilman tuottajaa (sekv. 3, 4, 8, 12, 14, 29, 47, 50, 51); aktualisoiva eksotaktinen modaliteetti *voiminen* (kykeneminen) ilmenee sekvensseissä, joissa vastasubjekti yrittää estää tai häiritä toimintaa ja mistä huolimatta Kela pystyy tekemään musiikkia albumille (sekv. 5, 36, 49, 50).

VAHVISTAVA TARINA: albumi markkinoilla (sekv. 60–64); palkkio: vastaanottava yleisö ostaa levyä viisinkertaisen platinallevyn verran (64). Realisoiva eksotaktinen modaliteetti ilmenee yleisön ostokäyttäytymisessä (sekv. 60–64), jossa se tunnistaa Kelan sankariksi, ja viimeistään platinallevyjen myötä Kela tunnistaa myös itse itsensä sankariksi (sekv. 60–64).

### 3.6 Päätelmiä

Analysoitavassa kertomuksessa on huomattavaa päätarinan sekä valmistavan tarinan osittainen päällekkäisyys: albumia tehtiin jo ennen valmistavaa koetta. Menestyvän singlen myötä saavutettava pätevyys ei ollut esteenä kappaleiden tekemiseen, vaan ennemminkin se ratkaisi levy-yhtiön panostuksen volyymin. Kiinnitin huomiotani myös endotaktisen modaliteetin *tietämisen/osaamisen* vahvistumiseen tarinan myötä. Suosion oireiden jo ilmaantuessa (sekv. 41, 46) levy-yhtiö antoi, ensin empien, Kelan tuottaa itse kappalettaan (sekv. 50), mutta lopulta sekä Kelan omasta että levy-yhtiön mielestä ratkaisu oli enemmänkin kuin oikea (sekv. 54, 55). Menestyksen kolkutellessa ovella yhtiö antaa artistille vapaat kädet, mikä kertoo lähettäjän kasvavasta luottamuksesta tekijän taitoihin.

Analyysissa nousee myös vahvasti esille ensinnäkin aktantiaalisesta asemasta toiseen vaihtuvien toimijoiden tärkeä rooli. Esimerkiksi Radiomafia, joka ei ensin ryhtynyt soittamaan singleä, oli keskeinen tekijä koko prosessin kannalta: levy-yhtiö BMG, joka oli jo pitkään tehnyt yhteistyötä Kelan kanssa, olisi ollut valmis vähentämään panostustaan rajusti, mikäli toinenkaan single ei olisi päässyt Radiomafian soittolistolle (sekv. 36, 37). Samoin Jyrki-ohjelma, joka ensin esitti videota ja poisti sen myöhemmin esityslistaltaan (sekv. 46, 57), aiheutti kielteisellä suhtautumisellaan mahtavan mediamyllerryksen, joka loppujen lopuksi kääntyikin Kelan voitoksi (sekv. 58). Levy-yhtiön pääasiallisen edustajan Asko Kalloksen rooli oli myös merkittävä ja ambivalentti: oliko hän esimerkiksi kehottaessaan Kelaa jatkamaan samaan malliin (sekv. 9), ehdottaessaan tuottajaksi Pekka Witikkaa (sekv. 15), ollessaan mukana kuvaussessiossa (sekv. 27), antaessaan kritiikkiä videosta (sekv. 44) tai suhtautumisessaan *Nummela*-kappaleeseen (sekv. 52, 55) auttajan vai lähettäjän – levy-yhtiön – roolissa? Pelkästään tämän kertomuksen perusteella siihen on

mahdotonta vastata, mutta hänen loppupuheenvuoronsa (sekv. 59) antaisi syytä olettaa, että hän ainakin osittain oli myös todellinen auttaja.

Toinen tärkeä seikka on auttajien runsas lukumäärä. Analyysissa olen ryhmitellyt ja luetellut eri kategorioiden auttajia: lähellä olevat ihmiset, kauempana olevat taiteelliset vaikuttajat, median edustajat, konkreettiset artefaktit, abstraktit auttajat. Mitä auttajien runsas lukumäärä kertoo? Mielestäni se antaa ainakin osittaisen vastauksen johdannossa esittämäni kysymyksen hittilevyn sattumanvaraisuudesta. Työni tämä osa osoittaa, että ainakin Kelan *Nummela*-levyn synty oli monien, toisistaan riippumattomien eri ihmisten antaman panoksen summa. Myös monet tapahtumat, jotka auttoivat tai haittasivat prosessia, olivat enemmän tai vähemmän ennustamattomia elleivät lähes sattumanvaraisia. Oliko esimerkiksi levytysaikataulun miltei vuoden viivästyminen (sekv. 11, 15, 24, 31, 32, 40) auttava tekijä? Tämä tutkimus ei anna siihen vastausta, mutta levyn suosion perusteella voisi päätellä, että levyn julkaisuajankohta oli paras mahdollinen.

## **4 TÄHTIÄ JA FANEJA**

Törmäämme päivittäin tiedostamattammekin lukuisiin kulttuurintuotteisiin ja luomme niiden kautta yhä uusia merkityksiä. Tämän väistämättömän prosessin luonnetta raottaakseni luon työni tässä osassa aluksi katsauksen joihinkin tähteyteen ja faniuteen liittyviin tutkimuksiin. Hahmottelen niiden avulla meitä kaikkia ympäröivää verkostoa, joka tuo ja luo populaari- ja mediakulttuuriin tuotteita sekä rakentaa niihin liittyvää merkityskenttää.

Meidän kaikkien kiinnostuksemme kohteiden ensisijaisuus ja rooli määräytyvät monien eri tekijöiden summana. Jostakusta saattaa tulla omalla alallaan idoli, toisesta ihailija, ja monet asettuvat johonkin siinä välillä. Näin ollen tarkastelen myös sekä tähti- että fanikuvan kehittymistä ja muodostumista.

#### **4.1 Tähteys tutkimuksen kohteena ja kulttuurintuotteena**

Kun puhutaan massakulttuurin tuottamista tähdistä, jotka välittyvät yleisölle median kautta, sekoittuu fakta ja fiktio, ruumiillisuus ja imago. Mikä tähdissä kiehtoo? Joillekin se on ääni, joillekin karisma, toisille jokin muu. Onkin vaikea sanoa, miksi viehätymme populaarikulttuurin edushahmoista. Mikä merkitys on esimerkiksi itse musiikilla, mikä kaikella sillä mikä jää sen ulkopuolelle? Ovatko ne edes erotettavissa toisistaan? (Aho 2002, 40.)

Monet tähteyttä koskevat tutkimukset liittyvät elokuvatähteyteen, mutta niissä on olemassa myös selviä yhtymäkohtia musiikkiteollisuudessa ilmenevän tähteyden kanssa. Paula Jaakkola (1999, 3.2.) toteaa Christine Gledhilliin (1991, xiii–xiv) viitaten, että (elokuva)tähti on massakulttuurin tuote sekä teollisen markkinoinnin väline. Tähti kantaa itsessään kulttuurillisia ja ideologisia arvoja. Ne esiintyvät tähtipersonan yksityisissä, henkilökohtaisissa ominaisuuksissa, jotka antavat mahdollisuuden yleisön samastumiseen. Tähti toimii julkisuudessa, joka perustuu ruumiillisuuteen, muotiin ja persoonalliseen tyyliin. Hän heijastaa individualistista ideologiaa ja toimii kulutushyödykkeenä. Yleisö kuluttaa tätä hyödykettä osin tähden yksityiselämän avulla. Gledhillin (mts.) mukaan esiintyjistä tulee tähtiä silloin, kun heidän ammattinsa ja työnsä ohella myös

henkilökohtainen elämäntyyli ja persoona nousevat vähintään samanarvoisiksi, tärkeiksi huomionkohteiksi.

Tähteydestä puhuttaessa on tapana viitata sen välittyneeseen luonteeseen, siihen että nämä todellisuudessaakin olemassa olevat ihmiset saavuttavat yleisönsä yksinomaan median kuvien ja tekstien kautta, eivät koskaan suoraan. Richard Dyer (1986, 2) kirjoittaa:

Ajatellessamme tähtiä olemme tekemisissä näiden merkityksenannon, emme oikeiden ihmisten kanssa. Se että he ovat myös oikeita ihmisiä, on tärkeä osa sitä kuinka he tuottavat merkityksiä, mutta me emme koskaan voi tuntea heitä todellisina ihmisinä, vaan ainoastaan sellaisina kuin he välittyvät median teksteistä.

Median rooli on siis merkittävä tähtien imagon ja heihin liitettyjen mielikuvien luomisessa ja vahvistamisessa. Olennainen piirre on se, että nämä mielikuvat ovat hajautettuina eri julkaisuissa. Dyerin (1986) mukaan erilaisia mielikuvia elokuvatähdistä rakentavat promootiot, toimittajien tekemät haastattelut, itse elokuvat sekä kritiikit ja kommentaarit. Promootio käsittää mm. lehdistötiedotteet, mainokset ja fanijulkaisut, joissa yleensä muokataan harkiten tähden imagoa. Tähtien haastattelut puolestaan rakentavat tahattomasti (eli toimittajan näkemyksen mukaista) mielikuvaa tähtipersonasta. Itse elokuvakin voidaan tehdä pönkittämään jonkun tähden imagoa. Kritiikit ja kommentaarit taas jakavat ja muodostavat tähtiin kohdistuvaa julkista mielipidettä ja pyrkivät kuvailemaan tähtiä haastattelujen tapaan myös ilman tietoista imagon rakentamista.

Tähteyttä tutkinut Janne Mäkelä (1999, 14–15) on kehitellyt Dyerin jaottelun pohjalta paremmin musiikkibisnekseen soveltuvan tyypittelyn. Hän puhuu tähtiverkosta, johon kuuluu: 1) musiikki eri muodoissaan, mutta myös tähdestä riippuen filmiroolit, haastattelut



ja muut tähden ”omat tekemiset”; 2) promootiomateriaali; 3) tiedotusvälineiden kommentit tähdestä kritiikin, uutisten yms. muodossa; 4) yleisön luomat artefaktit; fanijulkaisut, fanikirjeet yms.

Edellä mainituissa jaotteluissa julkista ainesta luovat siis joko tähti itse, tuotantoyhtiö, tiedotusvälineet tai fanit. Marko Aho (2002, 50–52) on esitellyt tyypistetyimmän jaon, jossa kategorioiden erot eivät perustu aineksen lähteeseen sinänsä, vaan siihen onko aineksessa kyseessä *projektio* vai *reflektio*. Tällöin kulttuurintuotteet kuuluvat joko institutionaaliseen primaarituotantoon, projektio-kulttuurituotteisiin, joita luovat tähti, tuotantoyhtiö sekä näiden kanssa symbioosissa elävä kulttuuriteollisuus, tai sitten reflektio-kulttuurituotteisiin, joita luovat edellisten tuotteiden vastaanottajat. Olennainen ero näiden kahden tuotannon välillä on nimenomaan se, että edellisessä tähti (itse persoona koko taustakoneistoinen) lähettää itsestään tietynlaisen kuvan ympäristöönsä, kun taas jälkimmäisessä joku muu heijastaa tätä kuvaa. Heijastunut kuva ei ole enää sama kuin alkuperäinen lähetetty kuva. Näiden kahden aineksen välisenä rajapyykkinä on tulkinta. Edelliseen voi tähti taustavoimineen vaikuttaa välittömästi, kun taas jälkimmäiseen enää välillisesti.

Tähteä voidaan reflektoida myös kulttuuriteollisuuden sisällä. Näin näyttäisi tapahtuvan erityisesti silloin, kun tähden kuoltua uusien projektio-kulttuurituotteiden määrä markkinoilla vähenee, vaikka kysyntää vielä olisi. Markkinarakoa tulevat tällöin täyttämään kaupalliset reflektio-tuotteet. Esimerkiksi elokuva, jossa Elvis näyttelee, kuuluu projektiioon, mutta elokuva Elviksestä reflektoi Elvistä. On huomionarvoista, että narratiivisuus tuntuisi olevan keskeinen reflektio-tuotteiden ominaisuus: kätevin tapa muistaa edesmennyttä tähteä on kerrata tämän elämänkaarta. Se, että useat kulttuurituotteet ovat kytköksissä kulloinkin käytössä olevaan teknologiaan ja mekaanisiin formaatteihin,

lienee itsestäänselvyys. (Aho 2002, 50). (Liitteet 1 ja 2: projektio- ja reflektio-kulttuurituotteet )

Tähteydessä on siis kyse julkisesta olemassaolosta, mutta myös muusta. Tähdet eivät ole olemassa pelkästään mediasta saapuvina kuvina, vaan saavutettuaan yleisönsä tähteyden kuvat tulkitaan. Lopullisen muotonsa ne saavatkin vasta tällöin, joskus täysin yhtäpitävinä, ja toisinaan ehkä hyvinkin erilaisina kuin mitä lähettäjä kuvitteli lähettäneensä. Vastaanottajat myös voivat julkistaa tulkintansa edelleen muuttuen samalla itse uusiksi tähteyden kuvien tuottajiksi. Tähteyden tekstiavaruus onkin kiertokulku, joissa yleisön manifestoituneet tulkinnat tekevät takaisinkytkennän alkuperäisten lähettäjien käsityksiin. (Aho 2002, 39–40.)

#### **4.2 Fanius tutkimuksen kohteena ja kulttuurintuotteena**

Fanitutkimus on suhteellisen nuori kiinnostuksen kohde tieteellisen tutkimuksen alueella. Tämä saattaa johtua ”vakavan akateemisen” tutkimuksen parissa faniuteen liitetystä kielteisistä mielikuvista. Oikeastaan vasta 1990-luvun alussa nostettiin laaja-alaisemmin akateemisen maailman tietoisuuteen näkökulmia, joissa populaarikulttuurin faniutta tarkasteltiin ilman tuomitsevaa ennakoasennetta. (Herkman 2001, 196.) Joli Jensenin (1992, 13) mukaan fanius on perinteisesti määritelty mediajulkisuudessa häiriöksi tai ongelmaksi. Hänen mukaansa julkisuuden fanikuvia on hallinnut lähinnä kaksi tyyppiä: ”pakkomielteinen yksinäinen” (obsessed loner) ja ”kiihkeä tai hysteerinen laumasielu” (frenzied or hysterical member of a crowd). Perinteisesti faneissa on siis jotain vikaa. Fanit ovat kulttuurin valtavirran kannalta lähestulkoon patologisia tapauksia. Myös sanan ”fani”

etymologiset kytkennät sanaan fanaatikko viittaavat pakkomielteisyyden korostumiseen. (Herkman 2001, 196.) Jo varhaisten massakulttuurikriitikoiden (esimerkiksi Adornon) mukaan fanit ovat passiivisia, väärää tietoisuutta ja väärää tarpeita tuottavan massakulttuurin uhreja.

Ainoa vaihtoehto näkemykselle faneista typeryysinä oli pitkään se, että populaarikulttuurin yleisö jaettiin kahteen ryhmään. Suuremman ryhmän oletettiin edelleen olevan typeryksiä, jotka kuluttivat passiivisesti populaarikulttuurin tekstejä. Vaihtoehtoisen näkemyksen mukaan oli kuitenkin myös toinen, paljon pienempi ja hajanaisempi ryhmä, joka omaksuu aktiivisesti tiettyjen populaarikulttuurien tekstejä ja antaa niille uuden ja omintakeisen merkityksen. Esimerkiksi pieni osa tietyn populaarimusiikin yleisöstä voi pitää sitä taiteena, ja joku toinen ryhmä voi taas pitää sitä oman elämäkokemuksensa ilmauksena; kolmas ryhmä saattaa käyttää sitä yhteiskunnallisesta asemastaan johtuvien paineiden vastustamiseen ja luoda sen avulla uusia identiteettejä. (Grossberg 1995, 36.)

Näyttää kuitenkin siltä, että julkisuuden fanikuvat eivät nykyään enää ole useinkaan edellä sanotun kaltaisesti patologisoivia. Mediassa puhutaan luontevasti faneista niin musiikkia, elokuvaa, televisiota kuin urheiluakin käsittelevissä ohjelmissa ja artikkeleissa. Kärjistetyt kuvat nousevat esille vasta kun jotakin järkyttävää on tapahtunut (esim. jalkapallohuliganismi, rock-festivaalien järjestyshäiriöt). Herkmanin (2001, 196) mukaan tämä tukee ajatusta siitä, että fanius on tullut itsestään selväksi osaksi medioitunutta kulttuuria. Fanius on itse asiassa kaupalliselle kulttuurille pitkälti myönteinen ilmiö – ovathan fanit eräänlaisia ihannekuluttajia. Varhaisen fanitutkimuksen tapa puhua yhteiskunnan yleisestä fanikielteisyydestä saattaakin Herkmanin (mts.) mielestä liittyä nuoren tutkimusalan taipumukseen puolustaa omaa tutkimuskohdettaan.

Joli Jensen (1992, 27) uskoo, että faniutta pitäisi tutkia suhteessa laajempaan kysymykseen: mitä pohjimmiltaan tarkoittaa haluta, liikuttua, etsiä, kaivata, ihailta, kadehtia, juhliä, suojella, liittyä toisiin? Hänen mielestään fanius on näkökulma siitä, kuinka me järjeistämme maailman suhteessa massamediaan ja suhteessa omaan historialliseen, sosiaaliseen ja kulttuuriseen sijaintiimme. Jensen (mts.) toteaaakin: ”Thinking well about fans and fandom can help us think more fully and respectfully about what it means today to be alive and human”.

Fanikulttuuriin aikaisemmin liitetty massakulttuurin tuomitseva ennakkoasenne on liitetty myös tähtitutkimukseen, mikä mielestäni on ollut sinänsä loogista. Koska aivan yhtä lailla kuin tähti muodostuu ympäröivän kulttuurisen verkoston ja merkitysten kautta, niin myös fani rakentuu samoista aineksista, vain hieman eri tavalla.

### **4.3 Yksityishenkilöstä legendaksi**

Kun puhumme kuuluisista ja huomattavista nykyisistä ja jo edesmenneistä muusikoista, laulajista, säveltäjistä sekä muista populaarikulttuurin tekijöistä, kuvaamme heidän statustansa usein sellaisilla nimityksillä kuin vaikkapa ”tähti”, ”ikoni”, ”artisti”, ”viihdetaiteilija” ja ”legenda”. Miten milloinkin määrittelemme kunkin populaarimusiikin edushahmon, on pitkälti makuasia. Tiedostamme kuitenkin, ettei jokainen pop-laulajakaan ole tähti ja myös sen, ettei jokainen tähtikään loista yhtä kirkkaasti ja yhtä pitkään: on tähtiä ja tähdenlentoja. (Aho 2002, 39.)

Miten populaarikulttuurin parissa toimivasta ihmisestä sitten tulee tähti? Aho (2002, 42–49) kuvailee neljää esimerkkihahmoa, jotka toimivat musiikin parissa ja ajattelee heitä esimerkkeinä erilaisista muusikkouteen liittyvistä aspekteista. Hänen esittelemäänsä tähteyden formaaliin malliin on otettu muuttujiksi a) todellisuuden ja todellisuuden esityksen, b) samaistumisen ja ihailun sekä c) tähden läheisyyden ja etäisyyden vastaparit eli oppositiot.

1) Ensimmäisessä tapauksessa on kyseessä tavallinen kansalainen, johon media ei kiinnitä huomiota. Julkisuuden perspektiivistä katsottuna kyseessä on *yksityishenkilö* ja median vastaanottajien perspektiivistä tätä yksityishenkilöä ei ole olemassa. Jokainen ns. julkisuuden henkilökin on jossain vaiheessa elämäänsä ollut tällainen. Eivät ehkä kuitenkaan joidenkin kuuluisuuksien lapset eivätkä sellaiset kuviteltavissa olevat kuriositeettitapaukset, joille syntymän hetkellä tapahtuu jotain sellaista, jonka ansiosta heidän nimensä nousee jo tuolloin kaikkien tietoisuuteen; vaikkapa Dalai Lama, kuninkaalliset tai luonnonoikut. Esimerkkihahmo voi olla vaikkapa kotonaan musisoiva harrastelija, joka soittaa vain harvoin muiden kuullen. Muusikkoutta ei yhdistetä häneen, ja harva tietää hänen edes osaavan soittaa, eikä hänen soittotaidoissaan ehkä paljon tietämistä olekaan.

Esiintyvään taiteilijaan liittyvänä aspektina yksityishenkilö on se osa tähteä, joka ei ole olemassa julkisesti. Yleisölle voi tuki välittyä jonkinlainen kuva tähden yksityiselämästä, mutta se on vain representaatio tähden elämän todellisesta privaattipuolesta. Myös kansainvälisellä supertähdellä on kaikesta yleisön tähän kohdistamasta mielenkiinnosta huolimatta yksityiselämänsä – olkoonkin se kuinka kapea tahansa.

2) Seuraavassa vaiheessa yksityishenkilö on kehittynyt musiikintekijäksi: soittajaksi, laulajaksi, säveltäjäksi, sanoittajaksi tai sovittajaksi. *Artistin* synnyn myötä julkinen musiikin tekeminen alkaa. Henkilö on tällöin ylittänyt rajan yleisöstä tekijään, ja vaikka hän ei ehkä henkilönä vielä saakaan osakseen huomiota, julkinen elämä musiikin avulla on nyt alkanut. Toiminta voi olla elävän yleisön edessä esiintymistä, äänitallenteiden välityksellä tapahtuvaa tai epäsuorasti muille esiintyville musisoijille musiikin tekemistä. Esimerkkihahmo jää silti suurelle yleisölle anonyymiksi.

Tähteyteen liittyvänä aspektina artisti sisältää kuitenkin tähden julkisen musiikillisen panoksen. Edelleen artisti kuten yksityishenkilökin on materiaalista todellisuutta: musiikki kuullaan ja esiintyminen nähdään. Mekaanisen musiikintallennuksen aikakaudella artisti elää tietysti myös äänitallenteissa.

3) Joistakin musiikintekijöistä tulee tähtiä. Tällöin musiikintekijä muuttuu julkiseksi persoonaksi. Muusikon persoonaan ei kohdistu mielenkiintoa, tähden persoonaan kohdistuu. Media alkaa tarjota tästä tietoa. Lisäksi markkinointi lisääntyy, ja tässäkin yhteydessä tähti on jo mukana myös persoonallaan, ei pelkästään musiikillaan. Syntyy *kuuluisuus*, jonka sisältö on ulkomusiikillista ainesta: esimerkiksi markkinointia, promootiota, tähden kuvalla varustettuja virallisia t-paitoja, median raportointia tähden tekemisistä. Grossberg (1995, 114) puolestaan painottaa sitä, että tähti ei tarvitse taakseen pitkää historiaa tai valmista identiteettiä, joka loisi perustan hänen maineelleen. Tähti voidaan tehdä välittömästi. Tähden ei tarvitse olla lahjakas, vaan tähteys perustuu pr-toimintaan ja näyttävyyteen. Itse asiassa yleisö voi havaita hänen kykynsä vasta sen jälkeen, kun se on tunnistanut hänet tähdeksi. Aho (2002, 45) mainitsee myös, että joissakin tapauksissa musiikkielämän kuuluisuus voi syntyä jopa ilman siihen liittyvää musiikillista

panosta. Voidaan ajatella esimerkiksi tilannetta, jossa laaja media-sirkus edeltää merkittävän levytyssopimuksen tehneen bändin tai laulajan debyyttilevyä. Äärimmäisessä tapauksessa mitään levyä ei ikinä tulekaan – eikä koko artistiakaan ole olemassa.

Aspektina kuuluisuus pitää sisällään ensinnäkin representaation tähdestä yksityishenkilönä, olematta kuitenkaan aidosti tätä: kyseessä on siis todellisuuden esitys. Tämä representaatio tähden tavallisista ominaisuuksista toimii sinä tähteyden osana, johon suurella yleisöllä on mahdollisuus samastua. Toisaalta kuuluisuuden sisältöön kuuluu myös kuuluisuuden itsensä raportointi: menestyksen merkkien esittely, johon yleisö ei kykene samaistumaan, mutta johon se kohdistaa ihailunsa. Kuuluisuuteen kohdistuva mielenkiinto kohdistuu nimenomaan juuri nyt tapahtuvaan, ja median raportointi keskittyykin tyypillisesti tähden viimeaikaisiin kuulumisiin. Lisäksi kuuluisuuksiin luodaan myös ajassa taaksepäin suuntautuvia katsauksia, ja näissä, riippumatta siitä onko tähti itse mukana kommentoimassa vai ei, on tähden olemassaolo joka tapauksessa otettava huomioon. Historiallinen totuus on liian lähellä, jotta se voisi päästää kokonaan otteestaan.

4) Viimeisenä vaiheena prosessissa toteutuu *legenda*, jonka myötä on edetty ääripäähän alkupisteestä, yksityishenkilöstä. Legenda kehittyy karkeasti sanottuna tähdestä, jonka pohjana ollut fyysinen henkilö ei enää toimi tehtävässään viihdeteollisuuden palveluksessa eikä tuota kuuluisuuden substanssia, mutta joka ei silti katoa julkisuudesta. Uutta musiikkia ei enää tule markkinoille, uusia avioliittoja ei enää solmita, mutta hahmon ympärille syntyy edelleen yhä uusia ja uusia kulttuurituotteita. Tähdet syntyvät ja katoavat, ja vain jotkut jäävät hahmoina elämään, vetämään puoleensa myös aikaisten jälkeistä mielenkiintoa varsinaisen päivänpolttavuuden heidän kohdallaan jo loputtua.

Toki kuolemankin jälkeen jäävät elämään niin levyt, elokuvat, kuin myös kaikki sellainen, mikä tuottaa muistuman tähden fyysisestä olemassaolosta. Tämä tarkoittaa vain sitä, että myös artistin elämä jatkuu niin kauan kuin yksikin äänite on tallella. Paradoksaalista kyllä, juuri kuoleman jälkeen monen pop-tähden kohdalla äänitemyynti ja markkinointi saavuttavat koko uran huipun. Vielä pitkään kuoleman jälkeenkin markkinoille ilmestyy kokoelmalevyjä, uusintajulkaisuja ja aikaisemmin julkaisematta jääneitä äänityksiä, joita markkinoidaan suurin piirtein samalla tavoin kuin tähden elinaikanakin.

Siinä missä yksityishenkilö, artisti ja kuuluisuus ovat fyysisiä, legenda on metafyyminen. Kertomukset joiden varassa legenda elää, eivät ole kiinteässä suhteessa historialliseen totuuteen – ne ovat joko totta tai sitten eivät. Legendaariuden kannalta tämä on yhdentekevää. Voidaan tietysti ajatella, että historiallinen totuuskin on olemassa, mutta sen tarkkaa sisältöä emme kuitenkaan saa tietää. Heti kun historiallista totuutta yritetään välittää yleisölle, kääntyy se pelkäsi tulkintaan perustuvaksi representaatioksi historiallisesta totuudesta ja muuttuu kuuluisuuden raaka-aineeksi. Legendaksi ei voi nousta luontevasti vielä tähtipersonan aktiiviuran aikana: historiallinen ja fyysinen todellisuus, elämä, on liian lähellä, jotta hahmo voisi esteettä nousta elämää suurempiin mittasuhteisiin. Esimerkkinä Aho (2002, 47) kertoo:

Helsingin Sanomissa 24.3.2002 kommentoitiin muusikoiden kimmelluksista kertovaa kirjaa ”Rokatessa roiskuu”. Kirjassa pop-tähti Anssi Kela kertoi sattumuksesta, joka tapahtui hänelle erään esiintymisen yhteydessä. Kela kertoi eksyneensä Kangasalan Urku-hotellissa matkalla huoneestaan esiintymislavalle ja lukinneensa itsensä vahingossa käytävään. HS:n toimittaja selostaa jutussaan käyneensä tutkimassa Urku-hotellin tiloja, ja esittää lukijoille graafisen esityksen Kelan käyttämästä reitistä sekä todisteet, jotka



antavat toimittajalle aiheen todeta: ”Kela ei ole millään voinut eksyä Urku-hotellissa.”

Tämä tarina on malliesimerkki siitä, kuinka totuus on liian lähellä jotta legenda voisi syntyä. Vuosien kuluttua, kun Urku-hotellia ei ehkä enää ole edes olemassa, Kelan tarinan todenmukaisuutta ei enää kyseenalaisteta.

Jollekulle viihdetaitelijalle voidaan tietysti jonkinlaista kuolemattomuutta uumoilla jo uran ollessa käynnissä. Aktiiviuran aikana kuitenkin nimenomaan tehdään niitä asioita, joihin legendasta kertovat tarinat myöhemmin enemmän tai vähemmän perustuvat. Niin ikään kuin kuuluisuuteen, myös legendaan kuuluu yksityishenkilöä representoiva aspekti, johon tavalliset ihmiset voivat samaistua. Toisaalta legendaan kuuluu myös äärimmäisen liioiteltu kuva tähdestä, johon kukaan ei suoraan voi samaistua, ainoastaan kiertoteitse legendan tavallisuuden komponentin kautta. (Liite 3: iskelmätähti osineen)

Kuuluisuus perustuu tähdenprojektioon, mutta tarunhoitoisuus syntyy vasta kun tämä projektio on vastaanotettu, tulkittu ja reflektoitu uusiksi kulttuurintuotteiksi. Tämä tapahtuu tyypillisesti tähden kuoleman jälkeen, kun tähden arkipäiväiseen todellisuuteen aina jossain määrin ankkuroitunut projektio ei häiritse ihailijoiden mielikuvituksellisten tulkintojen tuottamia, ehkä todellisuuspakoisia reflektioita. Yhden reflektio on toiselle projektio, ja näin legenda-efekti vain kertautuu. (Aho 2002, 48–49.)

On myös syytä erottaa toisistaan vielä ihailu ja samaistuminen. Artisteja ihailaan yleensä heidän harvinaislaatuisten kykyjensä tai saavutustensa vuoksi. Näihin ihailija – olkoonkin hän tavallinen kuluttaja tai intohimoinen fani – ei kuitenkaan voi samaistua. Niinpä samaistuminen tapahtuu siihen, mihin idolissa voidaan samaistua: kaikkeen siihen mitä

nähdään olevan yhteistä oman itsen kanssa. Tällaisia piirteitä voivat yleisimmillään olla esimerkiksi hiusten, silmien tai jopa huulipunän väri, syntymäpäivä, sukupuoli, etnisyys tai kansallisuus.

#### **4.4 Kuluttajasta pientuottajaksi**

Kuluttajat sitoutuvat joihinkin populaarikulttuurin mediailmiöihin syvemmin kuin toisiin, jotkut syvemmin kuin toiset. Joissakin tapauksissa mediakokemuksesta muodostuu keskeinen elämän alue. Fanius on mediakulutuksen erityistapaus, joka nostaa esiin monia mediakulttuurissa yleensä piilevästi esiintyviä ulottuvuuksia. Faniin intohimoinen suhtautuminen johonkin populaarikulttuurin ilmiöön paljastaa tuotannon, mediaesitysten ja vastaanoton verkoston toiminnan tavalla, joka muutoin saattaisi hukkaa jokapäiväiseen mediatulvaan. (Herkman 2001, 194.) Herkman (mts.) esittelee Nicholas Abercombien ja Brian Longhurstin kehittämän, populaarikulttuurista kumpuavien kulttuurituotteiden synnyttäjiin päätyvän luokittelun, joka antaa toisen ulottuvuuden aikaisemmin esitettyyn projektio–reflektio -malliin. Abercombie ja Longhurst ovat jaotelleet populaarikulttuurin kuluttajia eri kategorioihin sen perusteella, mikä näiden sitoutumisen aste on kiinnostuksen kohteeseen, kuinka paljon kuluttajat itse tekevät siihen liittyvää materiaalia ja kuinka kiinnostus heijastuu sosiaaliseen vuorovaikutukseen. He muotoilevat edellä mainituin perustein kuluttajista seuraavanlaisen mallin:

kuluttaja – fani – kulttisti – entusiastti – pientuottaja.

Mallin ääripäissä ovat vasemmalla tavallinen kuluttaja ja oikealla pientuottaja, joka alkaa muistuttaa media-ammattilaista; kuluttajan sitoutumisen aste lisääntyy vasemmalta oikealle edetessä ja samalla kasvaa aktiivinen rooli mediakulttuurin tuottajana. Myös makujen suhteen tapahtuu muutoksia: tavalliset kuluttajat eivät muodosta yhtä tarkkoja arvosteluja siitä mikä on hyvää ja mikä huonoa kuin mallin mukaan heistä oikealle sijaitsevat kategoriat, esimerkiksi fanit. Oman estetiikan määrittely lisääntyy, kun ilmiöön perehdytään ja sitoudutaan paremmin. (Herkman 2001, 194–195.)

Edellä luokiteltuja kulutuksen asteita on todellisuudessa vaikea erottaa toisistaan. Käytännössä helpointa on tehdä ero tavallisen ja faniutta muistuttavan intohimoisemman harrastamisen välille. Tavalliset kuluttajat eivät esimerkiksi useinkaan tuota itse kulttuurituotteita. Heille melko tavallinen tekstintuotannon muoto on esimerkiksi yleisöpalautteen antaminen tai osallistuminen vuorovaikutteisiin mediaesityksiin. Pääasiallisin mediakulttuurin sosiaalisen tuottamisen muoto on kuitenkin arkipäiväiset mediaan liittyvät keskustelut kulloinkin ympärillä olevien toisten ihmisten kanssa. Mediaa käsittelevät keskustelut muodostavat tärkeän sosiaalisen vuorovaikutuksen alueen. Keskustelujen merkitystuotanto on kuitenkin puhuttua, hetkellistä ja niin itsestään selvä osa arkea, että sitä ei tavallisesti edes tiedosteta mediakulttuurin tuotannoksi. (Herkman 2001, 195.) Fanit ja vielä intohimoisemmat vastaanottajat osallistuvat sen sijaan tavallista kuluttajaa kärkeämmmin kiinnostuksensa kohdetta käsittelevien tekstien tuottamiseen. He kirjoittavat idoleillensa kirjeitä, lähettävät sähköpostia, kokoontuvat erilaisissa fanitapahtumissa, perustavat fan clubeja, laativat www-sivuja ja julkaisuja.

Joillekin tietyn tyyppisenä fanina oleminen voi saada suunnattoman merkityksen, ja näin se alkaa näytellä hallitsevaa osaa fanin identiteetissä. Toisille se jää voimakkaaksi mutta

pinnalliseksi eroksi, joka värittää – mutta ei varsinaisesti muuta – heidän hallitsevaa sosiaalista identiteettiään. (Grossberg 1995, 43–44.) Monet tv-sarjojen tutkijat painottavat, että suuri osa esimerkiksi tv-sarjojen faneista eivät ole tällä tavoin aktiivisia, vaan heidän intohimonsa rajoittuu lähinnä sarjan ja siihen liittyvien oheismateriaalin tiiviiseen seuraamiseen. Onkin esitetty, että tavalliset kuluttajat olisivat lähempänä fania kuin yleensä arvellaan. Analyttisen näkökulman suuntaaminen fanikulttuureihin saattaa paljastaa myös tavallisen mediakulutuksen merkityksiä. Fanius vain korostaa näitä merkityksiä ja tekee ne siten selvemmin näkyviksi. (Herkman 2001, 195–196.)

Fanius on siis monella tapaa toiminnallista. Fanius on elimellinen osa fanin muuta sosiaalista ja psykologista todellisuutta; se on merkityksen tuottamista kulttuurin kuluttamisen kautta siten, että joku kulttuurin osa-alue saa muita merkittävämmän aseman. (Ks. Fiske 1992; Grossberg 1995.)

## **5 YHTEYDENOTTO JA SUHTAUTUMINEN**

Kuinka ihailija ja ihailtu kommunikoivat keskenään ja miksi? Miten he suhtautuvat toisiinsa ja kokevat toisensa? Nämä kysymykset mielessäni tarkastelen laulaja/lauluntekijä Anssi Kelalle osoitettuja, sähköpostilla lähetettyjä fanikirjeitä. Ihailijoiden sähköpostit ja kysymykset kertovat millaisia merkityksiä he liittävät Anssi Kelaan, mikä tekee hänestä heille tärkeän. Lisäksi ne voivat kertoa ihailijoiden arjesta ja unelmista sekä siitä, kuinka kirjoittajat mieltävät itsensä faneiksi, ja mitä fanius heille merkitsee.

## 5.1 Viestin lähettämisen syitä

Kaarina Nikusen (2003, 14) mukaan mediajulkisuus luo faneille eräänlaisen kartaston, jonka avulla tähteä, idolia voidaan lähestyä. Se antaa ainekset joista rakentaa tähtikuvaa ja toisaalta kimmokkeen toteuttaa faniutta. Tiedon keruu idolista on keskeinen keino rakentaa fani-identiteettiä. Tiedonhankintaa voi tarkastella myös alakulttuurisen pääoman käsitteen kautta, jolloin se toimii fanille erottautumisen keinona muusta maailmasta ja oman paikan vahvistamisena (Fiske 1992, 34–35). Kulttuurisen pääoman käsite on peräisin Bordieu’lta, jonka mukaan kulttuuri on järjestelmä, johon ihmiset investoivat ja keräävät pääomaa – taloudellista tai kulttuurista. Kulttuurinen pääoma antaa faneille mahdollisuuden tehdä merkityksiä sosiaalisista kokemuksista ja identiteetistä. Fanipostissa tätä pääomaa käytetään esittelemällä idolista yksityiskohtaista tietoa. Pääomaa käytetään myös kommentoimalla lehtihaastatteluita ja ikään kuin osallistumalla keskusteluun; sitä pyritään myös keräämään esittämällä idolille monenlaisia kysymyksiä esimerkiksi horoskooppimerkistä, mieliruoasta, toiveista ja unelmista. (Nikunen 2003, 15.)

Fanina oleminen merkitsee ristiriitaista asemaa: samalla kun kirjoittaja mieltää itsensä faniksi, hän joutuu ottamaan faniuteen etäisyyttä. Monesti omaa viestiä tai kirjettä vähätellään; viestit kertovat siitä, kuinka fani tuntee olevansa ”vain yksi monista”. Tähti-fani -asetelmassa fani onkin selvästi suuren massan keskellä, tähti etäällä. (Nikunen 2003, 13.) Etäisyys fanin ja tähden välillä kurotaan kiinni läheisellä jutustelulla: viesteissä fanit kertovat paljon itsestään ja elämästään, vakavuutta pyritään keventämään huumorilla ja vitsailulla. Fanien viestit kertovat paitsi tähden merkityksestä faneille, myös fanin ja tähden suhteesta sekä siihen liittyvistä samaistumisesta. Viesteissä saatetaan listata

samankaltaisuuksia (esimerkiksi ”samanväriset hiukset”); toisaalta tuotetaan eroa itsen ja tähden välille (esimerkiksi ”olen paljon nuorempi”). (Nikunen 2003, 18–19.)

## 5.2 Fanikirje

Fanikirje – johon tässä tapauksessa rohkeasti rinnastan aineistonani olleet sähköpostiviestit – on varsin perinteinen, pitkäaikainen faniuden käytäntö. Esimerkiksi Yhdysvalloissa fanit kirjoittivat elokuvatähdille ja filmiyhtiöille jo vuonna 1908. Fanikirjeen vakiintuneisuutta kuvaa se, että sadoissa kirjeissä toistuvat samanlaiset elementit. Kaikki kirjoittajat eivät kuitenkaan nimeä tai miellä itseään faneiksi eikä heitä voikaan ongelmattomasti määritellä faneiksi. Kirjeessä tai viestissä kenties vain kiitetään hyvää kappaletta tai levyä, jolloin kirjoittaja ei välttämättä identifioitu faniksi vaan pikemminkin vain kuuntelijaksi. Toisaalta jo pelkkä viestin kirjoittaminen tähdelle on joidenkin, aikaisemmin mainittujenkin määritelmien mukaan osoitus faniudesta, koska ihailu on laajentunut esim. musiikin kuuntelun ulkopuolelle ja siihen on tullut mukaan muita käytäntöjä. (Nikunen, 12–13.)  
Luonnollisesti internet ja sähköpostin yleistyminen ovat osaltaan madaltaneet kuluttajien kynnystä ottaa yhteyttä tähteen.

## **5.3 Kelan postilaatikolla**

### **5.3.1 Aineisto**

Tämän osion analyysin aineistona on 104 *Anssi Kela/Nummela – erään albumin anatomia* -kirjassa julkaistua fanisähköpostiviestiä, jotka ovat osa 510:stä Anssi Kelan nettisivuilla kysymyksiä/vastauksia -palstalla julkaistusta ja Kelalta vastauksen saaneista viesteistä (kaiken kaikkiaan viestejä tuli 2703). Palsta oli toiminnassa 29.3.–30.9.2001, jonka jälkeen se muutettiin keskustelufoorumiksi. Kelan kertoman mukaan hän ei enää ehtinyt tai jaksanut vastata posteihin ja niissä useasti toistuviin samoihin kysymyksiin. Hän kertoo kotisivuillaan: ”— näin artistin ja fanin välistä vuoropuhelua ei enää revittäisi ainoastaan artistin selkänahasta vaan kommunikaatio toivottavasti nousisi uudelle tasolle muodostaen lopulta oikeaa keskustelua.”

### **5.3.2 Viestien lähettäjät**

Voidaan olettaa, että Kelan ihailijajoukko koostuu eri-ikäisistä molempien sukupuolten edustajista. Ihailijoiden lähettämistä posteista ei siis käytännössä käy ilmi läheskään kaikkien sukupuoli tai ikä, koska moni lähettäjistä käyttää nimimerkkiä (esim. ”Day”, ”Butterfly”, ”Fanisi”) tai nimikirjaimia (”JM”, ”JK”). Joissakin tapauksissa lempinimen tai etunimenkään mainitseminen ei välttämättä paljasta sukupuolta (”Jonde”, ”Krisse”). Joidenkin viestien allekirjoituksiin ja nimimerkkeihin on yhdistelty myös idoliin liittyviä elementtejä – vaikkapa kappaleiden nimiä (esim. ”Tyttö Nummelasta”, ”Harhaa...”) - joka

Tero Laukkasen (2003, 59–61) tutkimuksen mukaan on nimenomainen osa internetin fanikäytäntöä. Tulkitsen kuitenkin aineistonani olevien viestien lähettäjät siten, että 27 viestin lähettäjänä on ollut varmuudella mies ja niin ikään 27 viestin lähettäjänä nainen; 50 viestin lähettäjänä puolestaan sukupuoleton nimimerkki tai muu allekirjoitus.

### ***5.3.3 Esille nousevat teemat***

Tässä osassa keskityn viestien sisältöihin tarkastelemalla niissä esiintyviä teemoja, yleisiä elementtejä, jotka selvästi nousevat aineistosta, viestien lähettäjien kerronnasta esiin. Pyrin liittämään niihin edellä esitettyjä käsitteitä tähti–fani -asetelmasta sekä näin analysoimaan niitä.

### **Musiikki ja sanoitukset -tematiikka**

Päällimmäiseksi viesteissä nousee teema, joka liittyy varsinaiseen soivaan musiikkiin sekä sanoitukseen. Anssi Kelaa kiiteltiin ”hyvästä levystä”, ”loistavista biiseistä”, ”olet tehnyt upeaa musiikkia” ja häntä pidettiin ”Helismaa–Junnu–Juice -perinteen jatkajana”. Näihin merkityksen osasiin liittyy ainoastaan ihailua; tähän osaan idolistaan fanit eivät voi samaistua. Toisaalta kappaleita pidettiin myös ”apeina”, ”alakuloisina”, ”surumielisinä” ja ne ilmensivät ”slaavilaista melankoliaa”, ja fanit kertoivat ”saavansa voimaa” Kelan musiikista. Monet lähettäjistä tunnustivatkin samaistumisensa Kelan heille tarjoamiin tummiin tunteisiin. Palstalla julkaistiin (ja Kela siis vastasi niihin) myös joitakin negatiiviseen sävyyn muotoiltuja viestejä: ”opettelisit tekee kunnon musiikkii eikä tollast skeidaa”, ”paskaa noi sun sanat on”. Tällä tavoin selvän eron itsensä ja Kelan välille



tehneet fanit paljastavat kuitenkin kuunnelleensa levyn, lähettäneensä viestin (eli olleensa aktiivisia verkoston osia) ja muodostaneensa sen perusteella vahvan Kelaan liittyvän merkityksen, vaikkakin negatiivisen. Myös Kelan keikat olivat puheenaiheena, kirjoittajat kiittelivät *”hyvästä keikasta”* ja toisaalta ihmettelivät kuinka *”erilaisilta biisit kuulostavat keikoilla kuultuina kuin levyillä”*.

### **Menestys-tematiikka**

Toinen yleinen teema liittyi menestykseen. Monet kirjoittajat *”onnittelivat menestyksestä”* ja sen mahdollistaneesta *”lahjakkuudesta”*. Kelalta kysyttiin myös *”mitä tehdä menestyksen mukanaan tuomilla varoilla”*, kuinka *”menestys muuttaa”* häntä ja *”vaihtaisiko hän musiikin tekemisen suurempaan menestykseen”*. Menestyksen mittailu ja lahjakkuuden ihailu on se osa kuuluisuutta, joka on fanien samaistumisen ulottumattomissa.

### **Persoona ja elämäntapa -tematiikka**

Fanit kiinnittivät huomiota myös Kelan persoonaan ja olemukseen. He kysyivät, onko hän niin *”huumorintajuton kuin väitetään”*, *”miksi et ikinä hymyile”*, *”miksi pukeudut aina mustaan”* sekä kehottivat häntä *”ajamaan partansa”*. Ehkä hieman yllättäen monet kysymykset liittyivät Kelan uskonnollisuuteen ja elämäntapoihin: *”oletko uskovainen”*, *”oletko todella vegetaristi ja absolutisti”*, *”mitä mieltä olet kuolemasta”*. Näiden ajatusten takana voi olettaa olevan sekä samaistuvia että idolistaan eroa tekeviä faneja.

## **Aiheet, esikuvat ja välineet -tematiikka**

Luonnollisesti kappaleiden aiheista sekä Kelan esikuvista keskusteltiin: ”*millainen todellisuus pohja biiseillä on*”, ”*miten valitset biiesi aiheet*”, ”*kauan Neil Young on ollut esikuvasi*” ja ”*mikä BMW*”. Myös Kelan tuotannon välineinä käyttämistä soittimista ja laitteista syntyi keskustelua: ”*minkä merkkisellä kitaralla ja huuliharpuilla sä soitat*”, ”*mikä tallennuskone sulla on*”.

## **Romantiikka ja huumori -tematiikka**

Joidenkin viestien sävystä päätellen nuorehkot tytöt kysyivät Kelalta ”*neuvoja seurustelun aloittamiseen*” ja Lewis (1990; Nikusen 2003, 19 mukaan) toteaaakin, että tyttöjen fanius on usein yhdistetty romanssiin ja romantiikan kaipuuseen. Myös monia huumorilla sävytettyjä kysymyksiä esitettiin: ”*mikä Nalle Puhin hahmo olisit*”, ”*mikä Aku Ankan hahmo olet*” ja ”*miten mopon saa kulkeen kahtasataa*”.

Edellä mainitut teemat esiintyivät siis yleisimmin viesteissä. Niiden lisäksi muutamat tai yksittäiset viestit käsitelivät tai niissä kysyttiin esim. Kelan *horoskooppimerkkiä, ikää tai syntymäpaikkaa*. Näillä kysymyksillä haetaan samankaltaisuutta tai tehdään eroa itsen ja tähden välille; kuitenkin idoliin samaistuminen näiltä osin on mahdollista.

#### 5.4 Mitä viestit kertovat?

Anssi Kelan ihailijaposti kertoo monta erilaista tarinaa. Yleisesti ottaen fanit lähestyvät Kela luottavaisesti, kuin ystävänä tai kaverina jolta voidaan kysyä neuvoa tai jolle kertoa huolensa. Häneen liitetään surumielisen, mutta rauhallisen ja huomiokykyisen miehen kuva. Hän on ikään kuin mustiin pukeutunut reportteri, joka kulkee hiljalleen ja kertoo huomionsa laulujensa kautta.

Viesteistä käy ilmi ympäröivän mediaverkoston mahdollisuus tarjota faneille monia eri näkökulmia idolinsa representoidun kuvan antamille merkityksille. Yleisilme jää kuitenkin hieman valjuksi, koska tämän osan tutkimusaineiston ajankohtana (Kela astui julkisuuden valokeilaan alkuvuodesta 2001, faniposti suljettiin syyskuun lopussa 2001) median tuottama julkisuuskuva Kelasta oli vielä vahvasti pelkästään positiivinen. Onkin ilman muuta selvää, että tänä päivänä Anssi Kela saisi moninaisempia viestejä ihailijoiltaan. Huikea menestys levymyynnissä (minkä alku näkyi jo käsiteltynäkin aikana), formulaonnettomuus, avioero, romanssi ja sen loppuminen sekä monet muut hänestä mediamyllyssä uutisoidut tapahtumat paljastaisivat epäilemättä monisävyisemmän kuvan niistä merkityksistä, joita Kelalle tänään annettaisiin hänelle suunnatussa (v)ihailijapostissa.

Vain muutamassa viestissä yleissävy oli negatiivinen. Negatiivisten viestien yhteydessä mieleeni nousi ajatus tutkia ehkä tarkemmin *negatiivista fania*, joka mielenkiintoisella tavalla toteuttaa faniuteen liitettyjä toimintoja, mutta liittyy niihin kielteisen asenteen. Periaatteessa kuluttaja, joka kuunneltuaan esimerkiksi Kelan ensimmäistä levyä kirjoittaa siitä negatiivista palautetta, saattaa ostaa vielä toisenkin levyn ja sen jälkeen todeta

vaikkapa, että ”ei tämäkään yhtään sen parempi ollut”. Kaarina Nikunen (2005) on käyttänyt tällaisesta osallistumisen muodosta osuvasti nimitystä *antifani*.

## 5.5 Musiikkilehdistö

Olen tarkastellut myös Anssi Kelan julkisuuskuvan kehittymistä musiikkilehti *Rytmissä*. Ennen Kelan läpimurtoa kirjoitettiin lehdessä hänestä ja hänen ensimmäisestä levystään ainoastaan pienimuotoinen, pienellä levynkansikuvalla kuvitettu levyarvostelu, jossa kriitikko/toimittaja Teemu Virtanen suhtautui epäilevästi miehen musiikkiin ja kykyihin: ”-- Tyyllillisesti suhteellisen tuttua b-linjoilla kulkevaa suomipoppiä. Kelan maailma on kyllä paljon synkempi, eikä optimismia viljellä kuin korkeintaan muistellessa taaksejääneitä onnellisia aikoja. Mistähän tämä apeus ammennetaan.” (3/2001). Tässä vaiheessa Kela oli luvussa 4.3 esitetyn Ahon (2002) mallin mukaan vielä *artistin* asemassa. Hän teki jo julkisesti musiikkia, mutta ei ollut vielä suuren yleisön kiinnostuksen kohteena. Mielenkiinto suuntautui tuolloin ainoastaan musiikilliseen puoleen.

Vain vajaa vuosi myöhemmin (1/2002) – sinä aikana Kelan ensilevy myi triplaplatinaa – *Rytmi*-lehden toimittaja Jyri-Jussi Rekinen teki Kelasta haastattelun, jossa pääasiallisena aiheena oli Kelan kitarakokoelma. Kiinnostus oli siis siirtynyt musiikista jo enemmän ulkomusiikillisiin aiheisiin; Kelan persoona alkaa kiinnostaa, menestyksen merkkejä esitellään, hänestä tulee todellinen tähti, Ahon (2002) mallin mukaan *kuuluisuus*. Toimittaja kuitenkin kirjoittaa vielä:

Anssi Kela onkin tyytyväinen Nummelaan, tuohon kohdun kaltaiseen turvapaikkaansa. Eikä hän aio siirtyä city-elämän pyörteisiin suin surminkaan. Hän kertoo kaikkien asioiden olevan kohdallaan tuolla Vihdin sydämessä. ”Minulle sopii sivustatarkkailijan rooli. Voin tehdä hyvin sen täältä. Nummela on jalat maassa pitävä elementti. Sitä paitsi pidän bussireissuista stadin ja Nummelan välillä”, summaa hän.

Runsas vuosi (5/2003) edellisestä Jyri-Jussi Rekinen kirjoittaa jälleen jutun Anssi Kelasta, koska tältä on juuri ilmestynyt uusi, hänen toinen levynsä. Haastattelun yhteydessä olevassa valokuvassa Kela nojailee avo-Jaguariin ja jutun otsikkonakin on: ”Jaguarilla Nummelasta”. Jutun johdanto kertoo:

”Tämä on lainassa maahantuojaalta”, selvittää Anssi Kela, kun ihastelemme Jaguaria, jolla hän saapui haastatteluun. ”Tämä on XKR-type, joka maksaa 165 000 euroa. Eihän minulla tällaiseen olisi varaa. Kotona minulla on vain Jaguar S-type” [n. 60 000 €], ilmoittaa Kela, autoilun lämmin ystävä.

Tämä johdanto on jo melko kaukana *artistin* tai *kuuluisuuden* musiikillisesta puolesta. Aikaa ensimmäisen ja tämän kolmannen lehtijutun välillä ehti kulua siis ainoastaan runsaat kaksi vuotta. Muu media jauhoi tuona aikana Kelan lapsen syntymää, formulaonnettomuutta ja lopulta myös avioeroa. Hänen yksityiselämänsä kiinnostaa yleisöä vähintäänkin yhtä paljon kuin hänen musiikillinen uransa. Hänellä on vahva musiikillinen projektio, samoin toissijainen, ulkomusiikillinen projektio. Hänestä on olemassa myös reflektio-tuotteita (mm. epävirallisia fanisivuja etc.). Hänen representoituun yksityishenkilöönsä on helppo samaistua (avioero, kiinnostus autoihin), toisaalta hänen saavutuksiaan – esim. levymyynnillä mitattuna – ihaillaan ja ne ovat fanien ulottumattomissa. Hän on elävä, lähellä: reflektiot eivät voi murtaa historiallista totuutta,

hän ei ole *legenda*. Tuleeko hänestä kenties legenda – joka ainakin suomalaisessa mittakaavassa lienee hieman yliampuva termi – sen aika näyttää.

## 6 ANSSI KELAN MUSIIKKI JA RUNOUS

Työni tässä osiossa tarkastelen tarkemmin neljää kappaletta Anssi Kelan *Nummela*-albumilta. Valintani perusteena ovat albumin single-julkaisut ja samalla parhaiten radioiden soittolistoilla sijoittuneet kappaleet. *Nummela*-albumi julkaistiin tammikuussa 2001, joten tarkastelen vuosien 2001–2002 listatietoja. Kelan elokuvaan ”*Minä ja Morrison*” (ohjaaja Lenka Hellstedt) tunnuskappaleeksi tekemä ”*Milla*” soi myös paljon radiossa, ja se ilmestyi ”*Nummela*”-albumin triplaplatina-juhlapainoksen mukana loppuvuodesta 2001. En ole kuitenkaan ottanut sitä mukaan tarkempaan tarkasteluun, koska albumia myytiin niin paljon jo ennen *Millan* mukanaoloa.

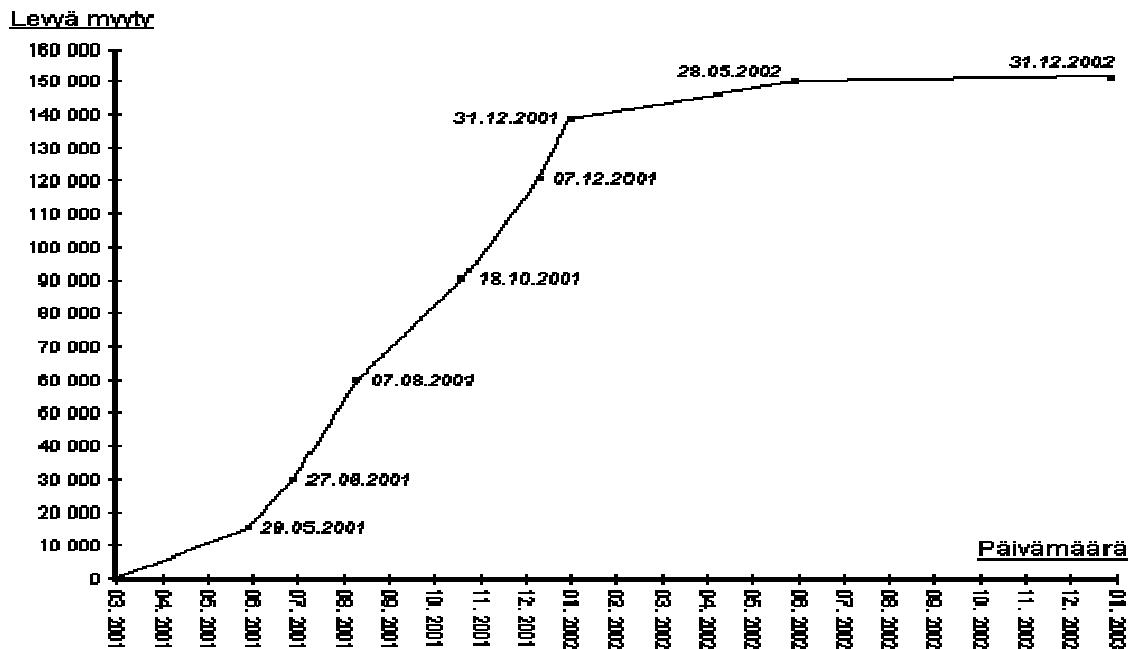
Tutkiakseni alla käsiteltäviä sävelmiä tarkemmin olen tehnyt niistä itse nuotinnukset, jotka ovat työni lopussa liitteenä. Olen myös tekijänoikeuksiin liittyen pyytänyt ja saanut Anssi Kelalta luvan käyttää niitä sekä julkaista ne kokonaisina työni yhteydessä. *Nummela*-albumin syntyä käsittelevässä kirjassa on kylläkin suuntaa antavat nuotit kappaleista, mutta halusin nuotintaa sävelmät tarkemmin, jokaisen säkeistön erikseen, koska Kela laulaa ne kaikki eri tavalla. Olen merkinnyt nuotteihin myös laulujen sanat, ja se osaltaan mahdollistikin myöhemmissä luvuissa esiin tulevien asioiden havainnoinnin.

## 6.1 Albumin myynti sekä soitetuimmat ja kuunnelluimmat kappaleet

Alla oleva kaavio pohjautuu päivämääriin, jolloin albumi on saavuttanut kulta- ja platinalevylukemia, sekä vuosien 2001 ja 2002 lopussa myytyyn määrään. Kultalevy- ja platinalevylukemien päivämäärät (niin *Nummelan* kuin muidenkin Suomessa myytävien levyjen kohdalla) ovat niitä ajankohtia, jolloin levykaupoille on tukusta toimitettu levyä yhteensä kyseinen määrä. Tänä päivänä (10.4.2008) albumia on myyty kaiken kaikkiaan 157 199 kappaletta ja se on ÄKT:n äänitemyyntitilastojen mukaan myydyimpien kotimaisten albumien listalla sijalla 10. Se on samalla myös listalla parhaiten sijoittunut 2000-luvulla tehty albumi ja saattaa sellaiseksi jäädäkin, koska tämän päivän musiikin internet-imurointi on radikaalisti laskenut levymyyntilukuja. Kestänee vielä jonkin aikaa ennen kuin laitton internet-imurointi saadaan kuriin – josko koskaan – ja laillinenkin internetkauppa sallii myös yksittäisten kappaleiden ostamisen: enää ”ei tarvitse” ostaa koko albumia, ja päätähuimaaviin albumimyyntilukuihin ei välttämättä enää päästä.

Kaavio 3: *Nummela*-albumin myynti;

([http://www.harhaa.com/aarrearkku.php?page=id\\_aarrearkku\\_tilastot.txt](http://www.harhaa.com/aarrearkku.php?page=id_aarrearkku_tilastot.txt))



Radiosoiton listasijoituksista sain tietoa Timo Pennaselta, joka kokoaa *50 hittiä* -listaa ja *Suomen Radiolistaa*. Otin ensin asian tiimoilta yhteyttä Gramexiin ja Teostoon, mutta Gramexista sain tylyn vastauksen, etteivät he luovuta mitään tietoja radiosoittotapahtumista. Teoston Jari Muikku suhtautui kyselyihini teosten esitystapahtumista suopeammin, mutta Teostolla ei ollut tietokoneella tietoja kuin vuodelta 2003 eteenpäin; varhaisemmat tiedot olivat tallennettuina mikrofilmeillä ja kaipaamieni tietojen hakeminen niiden avulla olisi ollut turhan vaivalloista.

*Nummela*-albumin menestyneimmät kappaleet ja niiden parhaat listasijoitukset ovat: *Puistossa* listalla 1., *Nummela* listalla 2., *Kaksi sisarta* listalla 8. ja *Mikan faijan BMW* listalla 17., joka ei menestynyt tuon paremmin, koska se julkaistiin alun perin singlenä puoli vuotta ennen *Nummela*-albumia ja pääsi eri radioasemien soittoon hyvin eri aikoina.



Oman muistikuvani mukaan *Mikan faijan BMW:n* soi kyllä paljon, ja työni ensimmäisessä osiossa mainittu kyseisen kappaleen musiikkivideon esityskielto vielä osaltaan varmisti kappaleen painautumisen kuuntelijoidensa (ja katselijoidensa) mieliin.

## 6.2 Äänenkäyttö, intervallit ja synkopointi

Kuten fanipostia käsittelevässä osiossakin käy ilmi, Anssi Kela on pidetty tarinankertoja. Hänen suurimmat esikuvansa Neil Young ja Raymond Carver ovat mitä ilmeisimmin toimineet tiennäyttäjinä realistisen – tai ainakin sen kuulaisen – tarinankerronnan lähteille. Yleisenä huomiona Kelan kappaleista nousee ensimmäisenä mieleeni kappaleiden säkeistöjen sisältämä informaatiotulva, joka kuljettaa laulun tarinaa eteenpäin ja vastaavasti kertosaäkeistöjen yksinkertaisempi, pysähtyvämpi ja toteava luonne. Populaarimusiikin yhteydessä käytetään harvoin klassisen musiikin käsitteitä *resitatiivi* ja *aria*; kuitenkin narratiivisessa mielessä oopperaresitatiivin funktio on hyvin samanlainen kuin populaarilaulun säkeistön – molemmat kertovat tarinan ja vievät sitä eteenpäin. Aariat ja kertosaäkeet sen sijaan antavat mahdollisuuden pysähtyä kokemaan tunteita ja nauttimaan hetkestä. (Westrup ym. 1980, 573–579; Westrup 1980, 643–648.) Lisäksi Kelan laulutapa – varsinkin säkeistöissä – lähentelee paikoitellen resitatiivia. En tietenkään tarkoita, että Kelan musiikki ja hän laulajana olisivat lähellä oopperaa, vaan mielestäni tämä Kelan laulutyylin puheenomaisuus, jopa monotonisuus, on vaikuttava tekijä ja yksi mahdollinen syy hänen saamaansa suureen suosioon kertojana: lisäksi melankolinen tarina saatetaan kokea koskettavammaksi silloin, kun sen kertoo matalaääninen mies eikä esimerkiksi heleä naisääni. Suomen kielen puheen intonaatiosta todetaankin, että suomen kielen sävelkulkua on usein luonnehdittu monotoniseksi. Suomen puhujille pidetään luonteenomaisena myös

suhteellisen hiljaista äänenkäyttöä ja tunnekorostuksen säyseyttä; matalaa sävelasteikkoa ja pieniä intervaleja (Iivonen ym. 1987, 237). Juuri nämä edellä mainitut ominaisuudet esiintyvät myös Kelan laulutyyliissä.

### Nuottiesimerkki 1: Matala sävelasteikko ja pienet intervallit

*Puistossa*, 3.säk., tahdit 21-24

Ja Pe - te - ä vie - lä muis - tut - taa Mis - sä mut - si pi - tää ko - ru - jaan

*Mikan faijan BMW*, 2.säk., tahdit 15-16

ja Lau - ri on - nyt lii - ke - mies te - kee mil - joo - ni - a ku - ka - ties

*Nummela*, kertösäe, tahdit 24-27

Mun täy - tyy kä - vel - lä näin Mun täy - tyy kä - vel - lä näin Kun jo tain he rää - si säl - läin.

*Kaksi sisarta*, 3.säk., tahdit 11-13

kun mur - tau - dut - tiin sii - hen huol - to - a - se - maan.

Tarkastelluissa sävelmissä melodian intervalliliikkeet ovat suhteellisen pieniä: suurimmaksi osaksi kaikkien neljän sävelmän melodiat muodostuvat priimi- ja sekuntiliikkeistä, paitsi *Nummelassa*, jossa priimien ja sekuntien lisäksi esiintyy suhteellisen paljon myös pientä terssiä. Kuitenkin *Nummelan* kaikki melodialiikkeet tapahtuvat suuren terssin sisällä. Samoin on tilanne myös *Mikan faijan BMW:ssä*, paitsi joidenkin säeparien rajalla, missä esiintyy myös puhdas kvinttihyppy ylös. *Puistossa*-sävelmän säkeistöissä on sama ilmiö –

kaikki liikkeet suuren terssin sisällä – lukuun ottamatta yhtä kolmannen säkeistön kvarttiliikettä. Lisäksi kertosäkeistössä on säeparien rajalla kolme oktaavihyppyä ylöspäin, samoin sävelmän loppusäkeessä; säkeistöjen ja kertosäkeistön rajalla tapahtuu peräti pienen desimin liike ylös. Eniten vaihtelua melodian liikkeissä esiintyy *Kaksi sisarta* -sävelmässä, jonka säkeistöissä on – hallitsevien priimien, sekuntien ja terssien lisäksi – myös muutama puhdas kvartti- ja kvinttiliike sekä suuren sekstin hyppy ylös sekä kertosäkeistössä vielä kaksi pientä sekstiä. Yhteenvetona melodian intervallien liikkeistä voi todeta, että kaikkien neljän sävelmän yhteenlasketuista 1552 melodialiikkeestä vain 65 (4,19 %) oli laajempia kuin suuri terssi.

Taulukko 3: sävelmien intervallit

<i>Puistossa</i>	1	p2	s2	p3	s3	pu4	pu5	p6	s6	7	pu8	9	p10	11
1.säk	75	9	40	9	3									
2.säk	73	8	29	16	5									
3.säk	65	13	22	13	7	1								
Kertosäk.	6	15	28	-	4						3		1	
Lopuke	1	2	4								1			
Yht.	220	48	123	38	19	1					4		1	

<i>BMW</i>	1	p2	s2	p3	s3	pu4	pu5	p6	s6	7	pu8	9	p10	11
1.säk	56	6	42	4	11		4							
2.säk	65	-	42	10	9		6							
3.säk	57	2	43	7	8		5							
Kertosäk.	14	-	15	8	13		-							
Lopuke	3	4	4	-	2		-							
Yht.	195	12	146	29	43		15							

<i>Nummela</i>	1	p2	s2	p3	s3	pu4	pu5	p6	s6	7	pu8	9	p10	11
1.säk	29	4	51	35	3									
2.säk	36	7	50	41	1									
3.säk	36	7	50	40	1									
Kertosäe	6	-	4	8										
Lopuke	6	-	4	8										
Yht.	113	18	159	132	5									

2 sisarta	1	p2	s2	p3	s3	pu4	pu5	p6	s6	7	pu8	9	p10	11
1.säk	15	2	37	10	1	3	2	-	5					
2.säk	15	-	37	12	-	5	1	-	7					
3.säk	13	-	37	12	-	8	-	-	7					
Kertosäk.	12	6	10	-	-	-	1	2	-					
Lopuke	17	6	9	1	-	-	1	2	-					
Yht.	72	14	130	35	1	16	5	4	19					

Toinen hallitseva piirre Anssi Kelan laulutavassa on runsas synkopointi. Mielestäni hänen fraseerauksensa ja tapansa muunnella melodian ajateltua tasatahtista perusrhythmiä tekee tekstin eläväksi ja jälleen puheenomaiseksi. Näin ollen voisi olettaa, että myös se parantaisi Kelan tarinankerrontaa ja sen vastaanottamista. Toki monet muutkin muusikot ja laulajat – elleivät peräti kaikki – käyttävät rytmistä muuntelua ja värittävät sillä esitystään, mutta Kelan tavassa tehdä tätä on jotain vahvasti häneen liitettävää.

## Nuottiesimerkki 2: Synkopointi

*Nummela, 1.säk., tahdit 14-16*

Jäl-keen ve-don-lyön-nin jos-sa jäl - leen hul - luus pun - nit-tiin

*Kaksi sisarta, 2.kertosäk., tahdit 23-26*

Sen ty-tön kans - sa len sin tai - vai - siin lei - juin kau - neim-piin u - niin

*Puistossa, 1.säk., tahdit 21-24*

Ei - kä mut - si jak - sa vä - lit - tää Fai - jaan - sa ei o o näh - nyt - kään

*Mikan faijan BMW, kertosäk., tahdit 23-25*

Mi-kan fai - jan B - M- W:n pyö - rät pyö - rii uu - del - leen

Seuraavaksi demonstroin, miltä edelliset esimerkit kuulostaisivat, jos niistä luotaisiin kuvitteelliset tasatahtiset versiot, joista on poistettu synkopointi – niin kestojen ryhmittely kuin tauotkin.

### Nuottiesimerkki 3: Synkoopin poisto

*Nummela*, 1.säk., tahdit 14-16

Jäl - keen ve - don-lyön-nin jos - sa jäl - leen hul - luus pun - nit - tiin

*Kaksi sisarta*, 2.kertosäk., tahdit 23-26

Sen ty - tön kans - sa len - sin tai - vai - siin lei - juin kau - neim-piin u - niin

*Puistossa*, 1.säk., tahdit 21-24

Ei - kä mut - si jak - sa vä - lit - tää Fai - jaan - sa ei oo näh - nyt - kään

*Mikan faijan BMW*, kertosäk., tahdit 23-25

Mi - kan fai - jan B - M - W:n pyö - rät pyö - rii uu - del - leen

Melodiat kuulostavat erittäin tylsiltä ja elottomilta – eivätkä Anssi Kelalta – eikä tarina tunnu kulkevan eteenpäin, mutta tällainen ”desynkopointi” voi puolestaan auttaa pääsemään sanoitusten metristen pohjarakenteiden jäljille (Niemi 2000, 35).

### 6.3 Musiikillinen aika, metri, rytmi, metriikka

Timo Leisiö (2000) on määritellyt erityisesti musiikkianalyysia ajatellen muutamia harvemmin käytettyjä tutkimukseen soveltuvia käsitteitä. Ensisijaisen tärkeää tutkimuksen kannalta on Leisiön esittelemä musiikillisen ajan käsite. Musiikillisessa ajassa on kyse yksinkertaisesti siitä, että kaikki mitä teemme tapahtuu ajassa. Muusikon kannalta musiikillinen aika tarkoittaa sitä peruspulssia, jonka ohjaamana ja jäsentämänä muusikko toteuttaa musiikkia. Olkoon peruspulssi sitten säännöllinen tai epäsäännöllinen, niin muusikko jakaa aikaa itselleen mielekkäiksi osiksi jakaen sitä säveliksi, säkeiksi, säepareiksi jne. Peruspulssin hahmottaminen on kulttuurisidonnaista eli toisin sanoen opittua, mutta samalla myös tilannesidonnaista. Se on aina suhteessa muusikon ja kuulijan mielentilaan. Kuulija ei aina tiedä, mitä muusikon mielessä liikkuu, mutta jos hän pystyy seuraamaan muusikon tapaa jäsentää aikaa, hän voi nauttia, koska hän kykenee seuraamaan muusikon logiikkaa ja jopa ennustamaan tulevaa (Leisiö 2000, 15).

Samoin kuin musiikillinen aika, myös metri on kulttuuria. Se on malli, joka ohjaa ajan jakamista mielekkäällä tavalla. Musiikissa metrin perusyksikkönä on tahti, joka voidaan luokitella painon mukaan esimerkiksi 3/4 tai 4/8-tahdeiksi. Metri on mahdollista aineellistaa musiikiksi – tai runoudeksi – ottamalla avuksi ajan ja välineeksi rytmin. Rytmillä on siis metrin aineellistuma ajassa – siinä missä metrillä on kaksi ulottuvuutta, pituus ja paino, rytmillä on vielä kolmas ulottuvuus, aika. Yksi ja sama metri on mahdollista toteuttaa mitä erilaisimmin tavoin rytmillä varioimalla, riippuen aina kunkin esittäjän kyvyistä ja taidoista.

Metriikka puolestaan on systematisoitu esitys siitä, minkälaisia mittoja eli metrejä, on olemassa. Antiikista peräisin olevat termit (trokee, daktyyli, peoni, jambi, anapesti jne.) ovat olleet mukana metriikan tutkimuksessa jo kauan, mutta jotkin tutkijat ovat hylänneet ne kokonaan ja nojaavat Pentti Leinon (1982) aloittamaan tapaan, jossa mitan sisältämistä pääpainoista johdetaan runoille metriset pohjakaavat. Tutkijan tehtävänä on metrin tutkimuksessa yrittää tulkita ja kuvailla valmiin tuotteen, runon tai laulun, sisäistä metrimallia. Eli tutkija yrittää edetä päinvastaiseen suuntaan kuin tekijä, tavoitteenaan saada selville mitä tämä on ajatellut laulaessaan ja soittaessaan. Tehtävänä on päästä esittäjän pään ja mielen sisälle, mikä tietenkin on mahdotonta. Tutkijan on tyydyttävä omiin mielenkuviinsa, jotka luonnollisestikin saattavat olla hyvin erilaisia eri tutkijoiden kesken.

#### **6.4 Moora, metrinen tyhjiö ja rytmisen tihentäminen**

Timo Leisiö (2000) on myös lanseerannut foneetikkojen terminologiaan kuuluneen mooran käsitteen musiikin pariin. Alun perin moora tarkoittaa äänteen pituutta eli se on puheen poljennon ajallinen peruspulssi. Leisiön mielestä käsite sopii erinomaisesti tutkimukseen, jossa käsitellään sekä musiikkia että runoa – sanoitusta – ohjaavia pohjakaavoja. Musiikkianalyysissä mooralla tarkoitetaan niin ikään ajallista peruspulssia: jos metrinä on esimerkiksi  $3/4$ , niin yksi metrinen yksikkö eli tahti koostuu kolmesta moorasta, joista jokaisen pituus on  $1/4$ .

Jo antiikin ajan metriikan tutkijat käsitelivät metrinä sellaisenaan, ajattomana. Tähän mennessä tehdyissä tutkimuksissa ja analyyseissa onkin jätetty huomiotta kahden säkeen välinen liittymäkohta; aika on yksinkertaisesti vain sammutettu eikä tätä väliä ole eritelty

metrisissä kuvauksissa. Mutta koska laulaminen ja lausuminen etenevät kuitenkin ajassa, on selvää, että aika etenee myös kahden säkeen välissä. Tätä säkeiden välistä aikaa Leisiö (2000, 19) kutsuu metriseksi tyhjiöksi.

Tarkastelen esimerkkinä Anssi Kelan kappaleen *Mikan faijan BMW:n* yhtä säeparia ensin perinteisen runojalka-analyysin näkökulmasta (+ tarkoittaa painollista tavua ja O painotonta tavua).

+ O + O + O +  
 Mi - kan fai - jan B - M - W:n  
 + O + O + O +  
 pyö - rät pyö - rii uu - del - leen

Perinteinen runouden tutkijan tulkinta olisi että, kumpikin säe koostuu 3,5 runojalasta, koska säkeet päättyvät vaillinaisiin runojalkoihin, joista laskutavut puuttuvat. Erilaiseen tulkintaan päästään, jos säepari luetaan skandeeraamalla (Leino 1982, 220; Leisiö 2000, 19) – lukemalla tekstit ääneen ja korostamalla lukiessa painollisia asemia – ja naputtamalla moorat esille. Tällöin voidaan havaita, että säepariin kuuluu myös metrisiä tyhjiöitä, joista jokainen vastaa yhtä mooraa. Metrisen tyhjiön symbolina on Ø.

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8			
	+	O		+	O		+	Ø		+	O		+	O		+	Ø	
Mi - kan fai - jan B - M - W:n								pyö - rät pyö - rii uu - del - leen										

Ylimmällä rivillä on moorajono 1–8 ja 1–8 eli säepari muodostuu siis yhteensä 16 moorasta. Seuraavalla rivillä näkyy painollisten (+) ja painottomien (O) moorien vuorottelu sekä metriset tyhjiöt (Ø).



Oleellista on, että halutut tavut mahtuvat yhden mooran kestäväan aikaan. Mikäli useampia tavuja mahdutetaan mooran sisään, on ne lausuttava nopeammin. Tätä kutsutaan rytmiseksi tihentämiseksi. Metrinen tyhjiö voidaan täyttää joko musiikin kohosävelellä ja vastaavasti tekstin anakruusilla tai pidentämällä nuotteja ja tavuja. Metriset tyhjiöt voidaan tietenkin täyttää myös tauoilla.

Metri on siis ajaton malli ja rytmi sen toteutuma ajassa. Metri toimii kaavana ja antaa mallit siihen, miten musiikillinen aika jakautuu pulssin avulla. Muusikko tai laulaja voi toteuttaa näitä malleja mitä erilaisimmin rytmisin keinoin. Monimutkaisinkin synkopoinnin pitää mukautua peruspulssiin tai muutoin esittäjä sotkeutuu, kadottaa pulssin ja musiikillinen aika sammuu. (Leisiö 2000, 24.)

## 6.5 Metrianalyysi

Tässä osiossa käsittelen neljän tarkasteleman sävelmän sanoitusten metrisiä pohjakaavoja lyhyiden esimerkkien avulla. Pohjakaavat kokonaisuudessaan ovat työni lopussa liitteenä. (Liite 5: metriset pohjakaavat).

Jo edeltävässä esimerkissä loin katsauksen *Mikan faijan BMW* -kappaleen kertosäkeistön metriikkaan, missä kävi ilmi, että säe muodostuu kahdeksasta moorasta, joista viimeinen on metrinen tyhjiö. Metrinen pohjakaavan voi tältä osin näin ollen merkitä  $4\emptyset$ , jossa kaavan kaikki muut moorat ovat täynnä, paitsi neljännen painollisen mooran jälkeinen laskeva moora on tyhjä. Säkeistöissä pohjakaava välillä muuttuu siten, että säeparin jälkisäkeessä

viimeinen painollinen moora jää pois, ja kaksi viimeistä mooraa ovat molemmat metrisiä tyhjiöitä; tältä osin pohjakaava on 3ØØ. Esimerkkinä toisen säkeistön alku:

	+	O		+	O		+	O		+	Ø		+	O		+	O		+	O		+	Ø	
Ja niin is-tun uu-del- leen Penk-kiin van-han B - M - W:n																								
Mi-ka a-jaa tie-ten - kin se on sen fai - jan au - to Ø Ø																								

Kertosäkeistö rakentuu neljästä säeparista ja niin ensimmäinen kuin toinenkin säkeistö kahdeksasta säeparista. Kolmannessa eli viimeisessä säkeistössä on kuitenkin vain seitsemän täyttä säeparia, ja kahdeksas esisäe jää ilman jälkisäettä. Mielestäni kyseessä on Kelan käyttämä tehokeino saattaa kuulija sanoituksen mukaiseen, miettivään olotilaan (*ei viestiä, ei mitään...* – puuttuvan jälkisäkeen aikana soi vain musiikki).

*Puistossa*-sävelmän metrinen pohjakaava on 4Ø. Esimerkkinä olkoon kertosaäkeistön alku:

	+	O		+	O		+	O		+	Ø		+	O		+	O		+	O		+	Ø	
																							Maa-	
il - ma mat-kaa ra - dal - laan Päi-vä nou-see uu-des- taan Ei																								
mi-kään muu-tu mil-loin-kaan Kaik-ki säi-lyy en- nal - laan																								

Myös tässä sävelmässä kertosaäkeistö rakentuu neljästä säeparista. Ensimmäinen ja kolmas säkeistö koostuvat kahdeksasta säeparista ja näihin verrattuna toinen säkeistö poikkeuksellisesti vain seitsemästä säeparista. Samoin toinen säkeistö on musiikillisesti neljä tahtia lyhyempi kuin muut säkeistöt. Mielestäni kyseessä on jälleen Kelan harkittu keino saada tarina etenemään haluamallaan tavalla. (Liitteessä 5 olevaan sävelmän nuotinnukseen olen merkinnyt musiikillisten yhtäläisyyksien takia toisen säkeistön

seitsemännen säeparin kohdan tyhjäksi, sekä nuolen osoittamaan siirtymistä seuraavaan säepariin.)

*Nummelan* pohjakaava on myös kaksi kertaa nelipainoinen eli kahdeksanpainoinen, mutta säeparin lopussa esiintyy viimeisen painollisenkin mooran kohdalla metrinen tyhjiö.

Esimerkkinä ensimmäisen säkeistön alku:

+	O	+	O	+	O	+	O	+	O	+	O	+	Ø		Ø	Ø	
Nä -	mä	ka -	dut	kau-pun-	gin	huvi -	lat	ja	puu -	tar -	hat				Käve-		
ly -	tän	koi-raa	ja	mie-leen	pa -	laa	vuo-det	par-haim -	mat								

Tässä tapauksessa pohjakaavan voi merkitä 4+3ØØØ eli yhteensä 16 mooraa. Kaikki säkeistöt muodostuvat kahdeksasta säeparista, paitsi viimeisen säkeistön viimeinen säepari, jonka jälkisäkeen Kela jättää taas ilman tekstiä. Kertosäkeistössä pohjakaava muuttuu (samoin koko laulun tunnelma) ja se voidaan merkitä 3ØØ. Kertosäkeistön pohjakaavasta nähdään, että kertosäkeistö on nelipainoinen ja viimeiset moorat ovat metrisiä tyhjiöitä; paitsi viimeinen säe, joka on rakenteeltaan 4Ø.

Esimerkki:

+	O	+	O	+	O		Ø	Ø	
									Mun
täy-tyy	kä -	vel -	lä	näin					mun
täy-tyy	kä -	vel -	lä	näin					kun
jo-tain	he -	rää	si -	säl -	läin	Ø			

Tulkintani mukaan Kelan näissä kaikissa kolmessa sävelmässä käyttämä pohjakaava on selkeästi nelipainoinen (tai kaksi kertaa nelipainoinen eli kahdeksanpainoinen) ja Suomessa

aivan yleinen (Leisiö 2000, 22). 16 mooran pohjakaavassa ilmenevän metrisen tyhjiön voi täyttää aikaisemmin mainituilla tavoilla (anakruusi, pidennys tai tauko), jolloin itse asiassa voidaan ajatella pohjakaavojen 4, 4Ø, 3ØØ ja 3ØØØ olevan saman kahdeksanmooraisen pohjakaavan erilaisia aineellistumia (Seppälä 2001, 72). Esimerkkinä tästä pohjakaavasta vielä Eino Leinon runon *Vuorilla kulkevat suuret tuulet* ensimmäinen säkeistö.

| + O | + O | + O | + O | + O | + O | + O | + Ø |  
 Vuo-rilla kul-kevat suu-ret tuu-let, vuo-rilla leh-det ne le - pat - taa  
 Vuo-rilla tuu-levi vaik-ka jo hil-jaa, nuk-kui laak-sot ja met -sä ja maa.

*Kaksi sisarta* -sävelmässä metri on erilainen kuin muissa, edellä käsitellyissä sävelmissä. Siinä metrinä on kolmijakoinen 3/4, ja näin ollen metrinen yksikkö eli tahti koostuu kolmesta moorasta, joiden pituus on 1/4. Painollisen mooran jälkeen laskuasemassa on kaksi mooraa. Säe on näin ollen 12 mooraa pitkä. Esimerkki on laulun alusta:

| + O O | + O O | + O O | + O O |  
 Up-po-sin uu-del-leen taas sa-maan kai-puu-seen

Säkeistöt koostuvat kuudesta säeparista ja viimeisessä näistä on jälkisäkeessä kaksi metristä tyhjiötä. Pohjakaava voidaan merkitä 5(4OO) + 4ØØ ja on niin ikään nelipainoinen (tai kaksi kertaa nelipainoinen eli kahdeksanpainoinen). Tätäkin, nelipainoista 12 mooran metristä muotoa esiintyy suomalaisessa runoudessa, tosin erittäin harvoin (Leino 2002, 178). Esimerkkinä alku von Schrowenin runosta *Turha ois matkani*:

| + O O | + O O | + O O | + O Ø |  
 Kul - ta -ni oi jos mä kii - del - lä voi - sin  
 Il - mo - jen hal - ki kuin pil - vi - nen tuo

Kertosäkeistössä pohjakaava on erilainen kuin säkeistöissä; siinä metri muuttuu tasajakoiseksi:

								Toi-sen
+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	
kans-sa	len-sin	tai - vai - siin	Lei-juin	kau-neim-piin	u-niin	Toinen taas		
muka-naan	veti mut	hel-vet-tiin	Silti	kadu en	kum-paa-kaan	∅	∅	∅

Tämän säeparin voi tulkita kahdeksanpainoiseksi, jolloin jälkisäkeen lopun viimeinen tahti ikään kuin täytyisi kokonaan metrisillä tyhjiöillä eli viimeinen tahti jäisi näin ollen tyhjäksi; pohjakaavat olisivat 4 ja 3∅∅∅. Toisaalta voitaisiin ajatella, että viimeinen säe olisikin vain seitsenpainoinen. Olkoon tulkinta kumpi vain, niin säkeistöjen säännölliseen kahdeksanpainoiseen metriin verrattuna tämä ilmiö on mielestäni jälleen esimerkki Kelalle tyypillisestä tavasta lyhentää säkeitten loppuja tehokeinona.

Yhteenvetona Anssi Kelan runouden metriikasta voidaan sanoa, että hän käyttää pääasiassa yleisiä suomalaisia metrejä, mutta joskus myös harvinaisempia. Hänelle tunnusomaista on siis se, että hän ”jättää” loppusäkeitä vajaiksi. Kaikissa neljässä esimerkkikappaleessa tapahtuu juuri niin: *Mikan faijan BMW*:ssä kolmannen eli viimeisen säkeistön viimeisen, eli kahdeksannen, säeparin jälkisäe jää pois; samoin *Nummelassa*; *Puistossa*-kappaleen toinen säkeistö sisältää vain seitsemän säeparia vaikka muissa on kahdeksan; *Kaksi sisarta* -kappaleen kertosaäkeistössä ensimmäisen säeparin jälkisäe jää yhden tahdin (tai muuttuu yhden painotuksen) lyhyemmäksi.

## 6.6 Sanoitukset

Se, että populaarimusiikin kappale on sanoituksen ja musiikin yhdistelmä tarkoittaa, ettei teksti voi eikä sen tarvitse sanoa kaikkea (Lindberg 1995, 62). Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että musiikin ja sanojen merkitys voisi olla mikä tahansa. Musiikin rinnalla sanoitukset muodostavat ikään kuin tulkintakoodin, joka ohjaa kuulijoiden assosiaatioita tiettyyn suuntaan (mts., 47). Lindberg kutsuu laulettua tekstiä fonotekstiksi, jonka hän jaottelee kolmeen eri lajiin. Ensinnäkin sanat voivat olla fokusoituja (*fokuserade*) ja ilmaisun muoto on lähellä puhetta, kuten esim. protestilauluissa. Sanoja korostetaan itse tekstissä, sanoituksessa tai jollakin sisäisillä merkeillä. Toisessa tapauksessa sanat ovat musifioituja (*musifierade*), jolloin sanat ovat lähellä musiikkia, ja laulaja muuttuu merkityksestä ääneksi. Tämä voi tapahtua osaksi joko niin, että sanojen ja syntaksien omia musiikillisia sointikaavoja korostetaan tai niin, että teksti paloitellaan melodisiksi eleiksi, ikään kuin ääni olisi instrumentti. Kolmas vaihtoehto on teksti, joka on vapaasti muodostettua. Siinä teksti rakentuu sekä sidotuista että improvisoiduista elementeistä, joita voivat olla esim. huudot ja yleisön äänet. Tämä voi antaa kuvan siitä, että välitetään suuria tunteita. Kuitenkin käytännössä sanoitus voi sisältää näitä kaikkia eri muotoja (mts., 63).

Richard Middleton (1990, 231) on samoilla linjoilla. Hän jakaa musiikin ja sanoitusten suhteen kolmeen kategoriaan: tarina-, vaikutus- ja elekategoriaan. Tarina-kategoriassa kappaleen sanoitus toimii narratiivisesti; se on tärkeämpi kuin rytmiset tai harmoniset elementit ja ääni on lähellä puhetta. Vaikutus-kategoriassa sanoitukset ovat ilmaisun muoto ja yhdistyvät melodiaan; ääni on laulua. Ele-kategoriassa edetään vielä pidemmälle; sanat sulautuvat musiikkiin ja ääni toimii enemminkin instrumenttina.

Toisaalta Simon Frithin (1996, 159) mielestä sanoissa voidaan kuulla kolme asiaa: ensinnä sanat, jotka tuottavat itsenäisen semanttisen merkityksen; toiseksi retoriikka, jossa sanoja käytetään musiikillisella tavalla, joka kiinnittää huomion puheen piirteisiin ja ongelmiin. Kolmanneksi kuullaan ääni eli sanat lauletaan – tai lausutaan – ihmisäänellä, joka jo itsessään tuottaa merkityksen, ja toisaalta on merkki persoonasta ja persoonallisuudesta.

Anssi Kelan sanoitukset sijoittuvat mielestäni edellä mainittuihin jaotteluihin siten, että Lindbergin mukaan ne ovat fokuoituja ja ilmaisu on lähellä puhetta. Middletonin mukaan ne kuuluvat tarina-kategoriaan eli sanoitus toimi narratiivisesti ja ääni on niin ikään lähellä puhetta. Puolestaan Frithin jaottelun kaikki osa-alueet ovat mielestäni läsnä Kelan sanoituksissa.

### ***6.6.1 Anssi Kelan laulujen aiheet***

Mitä Kela kertoo sanoituksissaan? Koska käsittelen tässä työssä vain neljää Kelan suosituinta sävelmää, ei kattavasta teema-analyysistä aineiston pienuuden takia voida puhua. Tarkastelen kuitenkin työni tässä osiossa näiden neljän kappaleen sanoituksissa esiintyviä teemoja.

Yleisenä huomiona kappaleiden sanoituksista voidaan todeta, että ne ovat karun realistisia. Kela ei maalaille pilvilinnoja tai laula prinsessoista; aiheet ovat harmaan arkisia. Kaikissa tarkastelluissa neljässä kappaleessa esiintyy kaksi teemaa, joita Kela käyttää tai sivuaa: miehen ja naisen suhde sekä kuolema. Lisäksi menneen muisteleminen on kolmas vahvasti esiintyvä teema, samoin alkoholin ja huumeiden käyttö. Kolmessa tapauksessa

kertoja–laulajan positio on olla mukana tarinan tapahtumissa; sanoituksiin tulee väistämättä mukaan voimakas omakohtaisen kokemuksen sävy, mikä asettaa kuulijan tarinan sisälle.

### **Mies ja nainen -tematiikka**

Esimerkiksi *Mikan faijan BMW*:ssä kerrotaan: ”Mika hiljainen on edelleen / Huhu kertoo että HIV:n / se olis saanut vaimoltaan / mutta kukaan ei kysy suoraan” sekä ” Ilta arvoisensa päätöksen sai / kun Rami iski huonon naisen”. Ei siis juurikaan romanttisia sanankäänteitä kuvaamaan parisuhdetta, mutta ne ovat todellista arkea, viimeistään näin 2000-luvulla. *Nummela*-kappaleessa miehen ja naisen suhde on kuvattu myös melko arkisena: ”Löysin elämäni naisen ja me yhteen muutettiin / Olin kakskytviis kun sanoin please, eikö mentäis naimisiin / Nyt meill on omakotitalo, vaimo työkseen opettaa / Minä nukun päivät ja valvon yöt, nää laulut pitää kirjoittaa”. Kuulija on väistämättä mukana kokemassa laulun tarinaa: parisuhteen kehittyminen ja sen realisoituminen koskettaa kaikkia. *Kaksi sisarta* -kappaleessa puolestaan kuvataan miehen ja kahden naisen suhdetta: ”Toisen kanssa lensin taivasiin / leijuin kauneimpiin uniin / Toinen taas mukanaan veti mut helvettiin / Silti kadu en kumpaakaan”. Parisuhteen tunne-elämän ääripäiden kokeminen – vaikkakin tässä tapauksessa kahden eri kumppanin kanssa – on sekin kaikille tuttu aihe. *Puistossa*-kappaleessa kyseessä on pikemminkin kaverisuhde, joka kuitenkin päättyy yhdessä: ”He luulivat jo selvinneensä / kun Laura näkee peileistänsä / kuinka valot siniset välähtää / vaatien pysähtymään / Laura kääntää kahvaa huutaen / pidä kiinni Petri Ruusunen / Aamulla lehdet hehkuttaa / ja hetken he ovat legendaa”. Tässä tapauksessa kaikkien tuntema määritelmä ”Bonnie & Clyde” kuvaa osuvasti parisuhteen luonnetta.



## **Kuolema-tematiikka**

Kuolemaa käsitteleviä säkeitä esiintyy myös kaikissa neljässä sävelmässä. Esimerkiksi *Mikan faijan BMW*:ssä siitä kerrotaan näin: ”*Viikko tästä eteenpäin / Mikan kaupungilla näin / Kyyneleitä silmissään / sanoi, Lauri hengen itseltään / Se eilen löydettiin / kuolleena Lauri löydettiin*”. (Tämä itsemurhaan liitettävä osa oli se syy, jonka takia työni ensimmäisessä osassa mainitsemani *Jyrki*-ohjelma kieltäytyi esittämästä kappaleen musiikkivideota.) Laulun tarinan liikemies-Lauriin on helppo liittää hektisen liike-elämän ”*burn-out*”; tuttu ilmiö monille myös liike-elämän ulkopuolella. *Puistossa*-kappaleessa kuvataan kuolemaa yleisemmin: ”*Samat tuulet puhaltaa / samat sateet lankeaa / Ja kaikki kaunis katoaa / kaikki kuolee aikanaan*”. Myös *Kaksi sisarta* -kappaleessa liikutaan yleisellä tasolla: ”*Se puhui taivaasta / ja ikuisesta kuolemasta / Kai tahtoi yrittää sieluni pelastaa / kun minä janosin vain suudelmaa*”; edelleen joskus jokaisen meistä mielessä käyneitä aiheita. *Nummelassa* kerrotaan läheisen kuolemasta: ”*Minä olin kahdentoista kun me maalle muutettiin / Ja vain vuotta vanhempana katsoin kun faijaa haudattiin*”, sekä myös kuolemasta laulujen aiheena: ”*Ja me tiedettiin miten koko kylän katuvalot saa sammumaan / Aloin kirjoitella lauluja ne käsittelivät kuolemaa*”. Kukapa meistä ei olisi koskaan kohdannut tai miettinyt kuolemaa?

## **Menneen muisteleminen -tematiikka**

Kolmantena vahvana teemana sävelmissä on menneen muisteleminen. Kolmessa sävelmässä – *Mikan faijan BMW*, *Nummela* ja *Kaksi sisarta* – esiintyy tästä säkeitä: ”*Lauri jälkeen vuosien soitti kysyäkseen / kerättäiskö vanha jengi kasaan, ei olla nähty pitkään aikaan*”, ”*Kävelytän koiraa ja mieleen palaa vuodet parhaimmat*”, ”*Upposin uudelleen /*

*taas samaan kaipuuseen / Ne sisarukset palas mieleen, nyt mietin vaan / mitä heille kuuluu, onko kaikki kohdallaan*". Menneiden muisteleminen on eittämättä kaikille jokapäiväinen aihe.

### **Alkoholin ja huumaavien aineiden käyttö -tematiikka**

Myös alkoholin ja huumaavien aineiden käyttö esiintyy kolmessa teoksessa, *Mikan faijan BMW:ssä*, *Puistossa* ja *Kaksi sisarta* -kappaleessa: "*Ei ennen juonut tippaakaan / nyt ekana meistä sammaltaa*", "*Toinen uskoi Jumalaan / ja toinen halpaan humalaan*", "*Luokan priimus oli koulussa / nyt kuudentoista, koniin koukussa*". Tämäkin aihe lienee kaikille tuttu, ja saman teeman yhteydessä Anssi Kela on tuonut ilmi monille nuorille tutut ongelmat.

#### **6.6.2 Yhteenveto**

Kokonaisuudessaan Anssi Kelan sanoituksissa käsitellään siis aiheita, jotka ovat hyvin arkisia ja kaikille kuulijoille tuttuja. Mutta se mitä näiden neljän käsiteltävän kappaleen sanoituksista ei löydy, on huumori. Itse asiassa harvat, edes optimistiseksi luokiteltavat säkeet ovat *Nummelasta*: "*Mä kelaan että kaikki taitaa olla kohdallaan / mä taidan kuulua tänne*". Vaikka monissa tapauksissa sanoituksissa on vahva henkilökohtainen sävy, on kuulijoiden kuitenkin helppo samaistua niihin – vai juuriko siksi. Tämä on saattanut myös osaltaan olla yksi tekijä Anssi Kelan suosion syntyyn.

## 7 SYNTEESI

Olen tässä työssä tarkastellut Anssi Kelan uran kehitystä tähdeksi analysoimalla levyn synnyttämistä, sen vastaanottoa ja sisältöä. Esitin työni johdannossa kysymyksiä, joihin toivoin saavani vastauksia: Oliko levyn synnyttämisen prosessin onnistuminen ennemminkin sattuman varassa vai oliko sen taustalla tarkasti hiottu ja rasvattu koneisto? Tiesikö Anssi Kela tarkalleen, mitä hän oli tekemässä ja kenelle? Oliko tähti–fani -asetelma ennalta arvattavissa? Oliko hänen tapansa tehdä lauluja, monesti ennenkin kuulluista realistisista aiheista, jotenkin poikkeava?

Työni ensimmäisessä osassa totesin, että ainakin *Nummela*-levyn synty oli monien, toisistaan riippumattomien eri ihmisten antaman panoksen summa. Myös monet tapahtumat, jotka auttoivat tai haittasivat prosessia, olivat enemmän tai vähemmän ennustamattomia, elleivät lähes sattumanvaraisia. Sitä, että levystä tuli niin suosittu, ei siis voinut tietää etukäteen. Yleisön ja median suhtautuminen Anssi Kelaan on aikaisempien tähti ja fani -tutkimusten perusteella puolestaan ollut hyvinkin ennalta odotettavaa ja konventioita noudattavaa.

Kelan tavassa tehdä ja esittää musiikkia on kuitenkin jotakin, mikä on hänelle ominaista: sävellykset eivät ole musiikillisesti ajatellen mutkikkaita tai vaikeaselkoisia; niiden sävelkulut ja melodialiikkeet ovat miltei puheenomaisia. Samoin hänen laulajana tekemänsä voimakas rytmien muuntelu, mm. synkoopin avulla, vie laulun esitystapaa lähelle puhetta. Näin ollen keskeisimmiksi elementeiksi suosion syihin mielestäni nousevat tarinankerronta, sanoitukset ja laulun puheenomaisuus. Sanoitusten aiheet ovat hyvin arkisia ja kaikille kuulijoille tuttuja. Se, että laulujen aiheet käsittelevät miehen ja naisen

suhdetta, kuolemaa, alkoholia ja menneiden muistelua ei todellakaan ole uutta suomalaisen kevyen musiikin parissa. Mielestäni Kela on kuitenkin ikään kuin ”päivittänyt” aiheet ja varsinkin tavan kertoa niistä. Edelleen metriikan osalta sanoitukset edustavat enimmäkseen perinteistä suomalaista runoutta, mutta Kela käyttää kuitenkin myös erittäin harvoin esiintyvää metristä mittatyyppejä. Hän myös rikkoo saman kappaleen aikana yleensä esiintyvää metriä ”jättämällä” säkeitä pois.

Tämä hänen tapansa yhdistellä tuttua ja yleistä harvinaiseen ja poikkeavaan saattaa olla se resepti, joka leimaa hänen tyyliinsä tehdä musiikkia ja sanoituksia – tarinoita – persoonalliseksi. Juuri nämä edellä mainitut seikat voivat olla niitä tekijöitä, jotka ovat tehneet hänen levynsä materiaalista ”kelamaista” eli muusta tarjonnasta erottuvaa, ja jotka näin ollen mahdollistavat suosion. Yksiselitteistä vastausta johdannossa esittämiini kysymyksiin suosion kaavan selvittämisestä ja suosion syistä tai Kelan tietoisuudesta hittien tekemiseen en kuitenkaan voi väittää löytäneeni. Suosion syitä pitäisi etsiä muualtakin kuin pelkästään sävelmistä ja sanoituksista. Lisäksi työni nostaa esiin monia muita kysymyksiä, kuten esimerkiksi: pitäisikö tämän levyn vastaanottoa tarkastella ennemminkin kvantitatiivisen tutkimuksen keinoin? Mihin tulokseen päädyttäisiin, jos samoin metodein tutkittaisiin jonkun toisen artistin hittilevyä? Avasiko Kelan mahtava menestys ovia joillekin muille musiikintekijöille? Tapahtuiko suomalaisessa populaarimusiikkikulttuurissa vuosituhannen vaihteessa jokin perustavaa laatua oleva murros?

# LÄHTEET

## Kirjalliset lähteet

**Aho, M.** 2002. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Tampere: Juvenes.

**Dyer, R.** 1986. *Stars*. London: British Film Institute.

**Fiske, J.** 1992. "The Cultural Economy of Fandom". Teoksessa L.A.Lewis, (toim.) *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge. 30–49.

**Frith, S.** 1996. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

**Greimas, A. J.** 1980. *Strukturalistista semantiikkaa*. Suom. E. Tarasti. Helsinki: Gaudeamus.

**Grossberg, L.** 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. J. Koivisto, M. Lehtonen, E. Puoskari, T. Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

**Herkman, J.** 2001. *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

**Iivonen, A., Nevalainen, T., Aulanko, R., Kaskinen, H.** 1987. *Puheen intonaatio*. Helsinki: Gaudeamus.

**Jensen, J.** 1992. "Fandom as Pathology". Teoksessa L. A. Lewis (toim.) *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge. 9–29.

**Korhonen, I. & Oksanen, K.** 1997. "Kertomuksen semiotiikkaa". Teoksessa P. Sulkunen & J. Törrönen (toim.) *Semioottisen sosiologian näkökulmia*. Helsinki: Gaudeamus, 54–71.

- Laine, T.** 2001. ”Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma”. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittavalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS-kustannus. 26–43.
- Laukkanen, T.** 2003. *Hei me faniudutaan! Internetin televisiofanit digiajan osallistuvan mediakulttuurin tiennäyttäjinä*. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Pro gradu - tutkielma.
- Leino, P.** 1982. *Kieli, runo, mitta*. Helsinki: SKS.
- Leino, P.** 2002. *Mittoja, muotoja, merkityksiä*. Toim. L. Tainio, A. Ontermä, T. Kelomäki, M. Jaakola. Helsinki: SKS.
- Leivo, A.** (toim.) 2001. *Anssi Kela/Nummela – erään albumin anatomia*. Helsinki: Liikekustannus.
- Leisiö, T.** 2000. ”Metri, rytmi, metrinen tyhjiö ja musiikillinen aika”. *Musiikin suunta* 2/2000. 14–24.
- Lindberg, U.** 1995. *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Middleton, R.** 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Mäkelä, J.** 1999. ”Tähtisumun taakse. Reittejä populaarimusiikin tähti-ilmiön kulttuuriseen tutkimukseen”. *Musiikin suunta* 4/1999. 12–21.
- Niemi, J.** 2000. ”Potkua suomenkielisen populaarimusiikin tutkimiseen”. *Musiikin suunta* 2/2000. 25–41.
- Nikunen, K.** 2003. ”Rakas Marco. Fanipostin vuoropuhelua media-Bjurströmin kanssa”. *Lähikuva* 4/2003. 7–22.

- Nikunen, K.** 2005. *Faniuden aika. Kolme tapausta televisio-ohjelmien faniudesta vuosituhaten taitteen Suomessa*. Tampere: Juvenes.
- Salosaari, K.** 1988. *Perusteita kertomuksen kielioppiin*. Opetusmoniste 25.10.1988. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- Seppälä, M.** 2001. *Railista rokatien Tarzanin kalsareihin. Juice Leskisen sanoitusten metrin, musiikin ja sisällön analyysiä*. Tampereen Yliopisto. Kansanperinteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Sulkunen, P.** 1997. ”Todellisuuden ymmärrettävyys ja diskurssianalyysin rajat”. Teoksessa P. Sulkunen & J. Törrönen (toim.) *Semioottisen sosiologian näkökulmia*. Helsinki: Gaudeamus, 13–53.
- Sulkunen, P. & Törrönen, J.** 1997. ”Arvot ja modaalisuus sosiaalisen todellisuuden rakentamisessa”. Teoksessa P. Sulkunen & J. Törrönen (toim.) *Semioottisen sosiologian näkökulmia*. Helsinki: Gaudeamus, 72–95.
- Tarasti, E.** 1990. *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A.** 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Westrup, J.** 1980. “Recitative”. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1. London: Macmillan.
- Westrup, J., Walkner, T., Hertz, D. & Libby, D.** 1980. “Aria”. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1. London: Macmillan.

## WWW-lähteet

### **Anssi Kelan kotisivut**

<URL: <http://www.anssikela.com/kysymyksetjavastaukset.php>>, luettu 10.4.2008.

**Jaakkola, P.** 1999. *Tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva ja tähteys lehdistössä vuosina 1985–1998*. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu -tutkielma. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/num/musii/pg/jaakkola.html>>, luettu 3.11.2004.

**Jippii Group Oyj.** Viihdeutisten arkisto. Saatavilla www-muodossa: URL: <[http://www.younglove.jippii.fi/uutiset/pda/viihde/?1773, 1864, 4009, 5236](http://www.younglove.jippii.fi/uutiset/pda/viihde/?1773,1864,4009,5236)>. Luettu 25.4.2004.

**Koskinen, P.** 2006. <URL: <http://www.student.oulu.fi/~pekoskin/najs/index.html>>, luettu 10.4.2008.

### **Nummela-albumin myynti**

<URL: [http://www.harhaa.com/aarrearkku.php?page=id\\_aarrearkku\\_tilastot.txt](http://www.harhaa.com/aarrearkku.php?page=id_aarrearkku_tilastot.txt)>, luettu 10.4.2008.

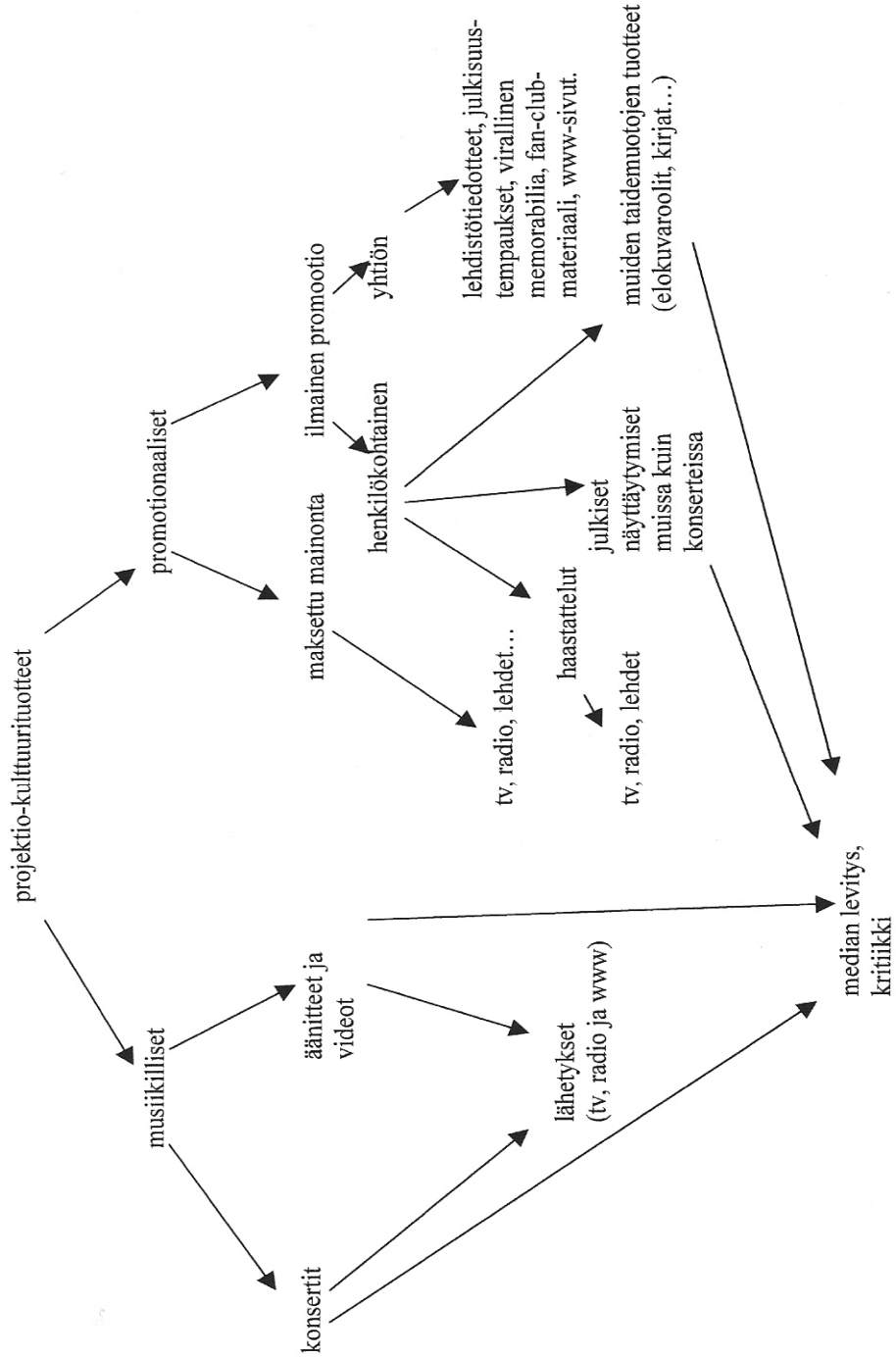
### **ÄKT:n äänitemyyntitilastot**

<URL: <http://www.ifpi.fi/tilastot/myydyimmatkotimaiset.html?julkaisuntyyppi=albumi>>, luettu 10.4.2008.

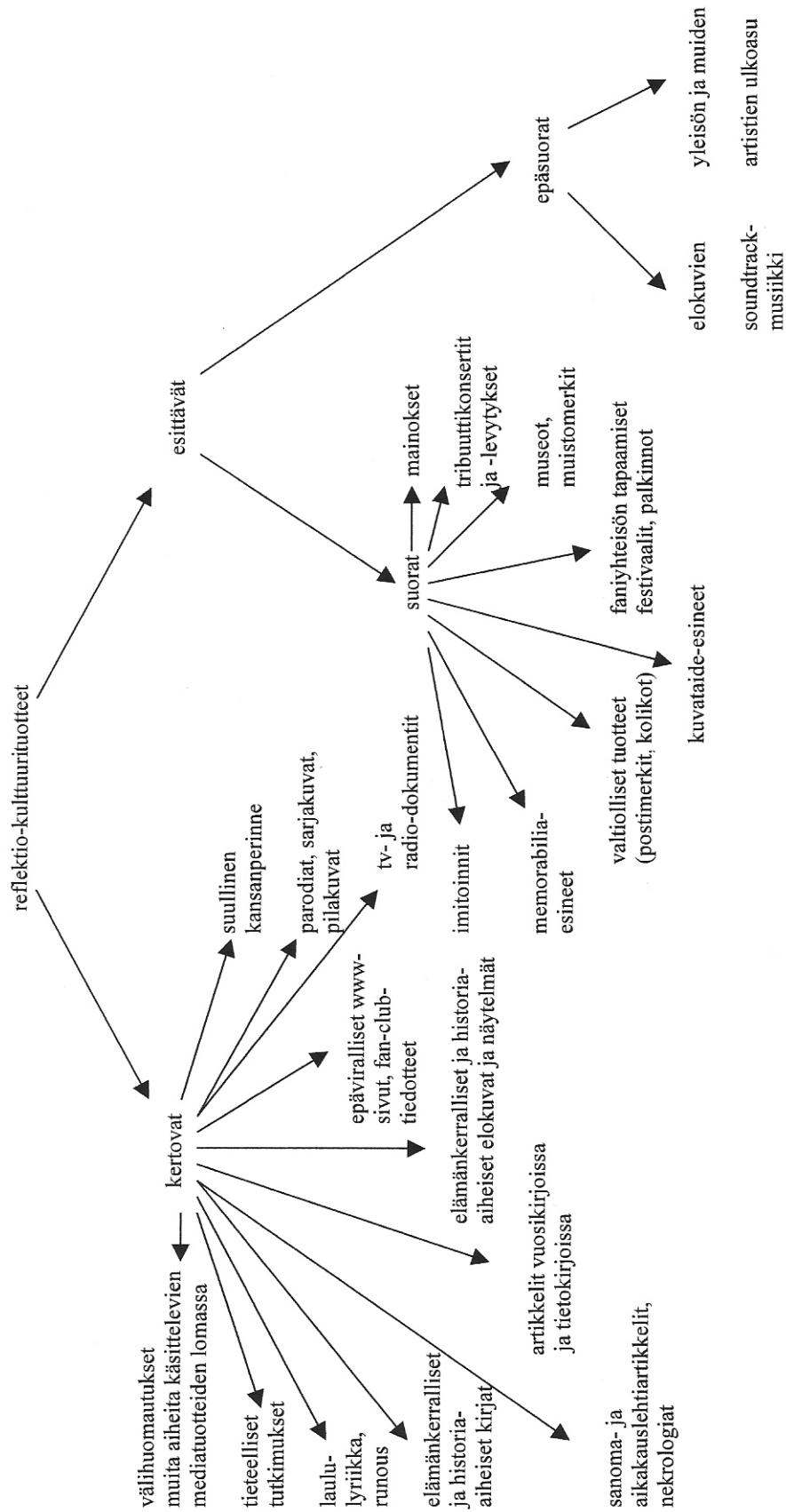


# LIITTEET

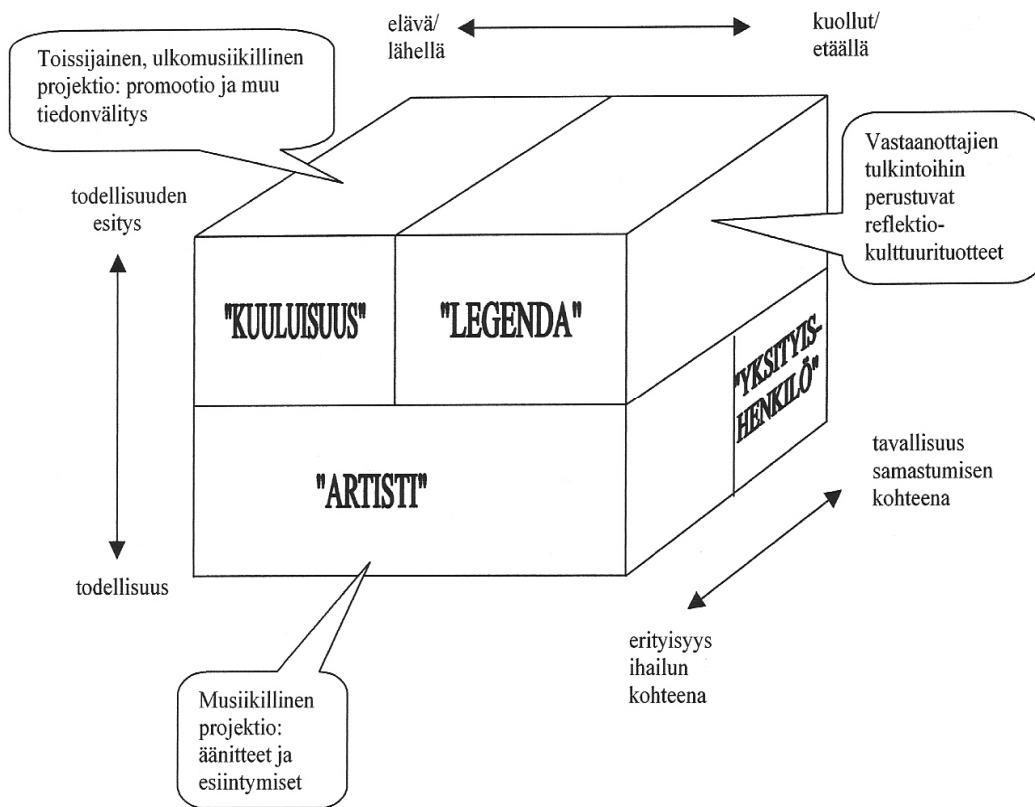
Liite 1: Projektio-kulttuurituotteet (Aho 2002, 51)



**Liite 2: Reflektio-kulttuurituotteet (Aho 2002, 52)**



**Liite 3: Iskelmähti osineen (Aho 2002, 48)**



Liite 4: Sävelmien nuotinnukset

MIKAN FAIJAN BMW

Am C G E Am C G E A Am C

LAU - RI JÄL - KEEN VUO - SI - EN  
 VII - MEK - SI KUN TA - VAT TIIN  
 KYL - LÄ - HÄN ME HAUS - KAA PI - DET - TIIN

G E Am C

SOIT - TI KY - SY - ÄK - SEEN KE - RÄT - TÄIS - KÖ JEN - GI KA - SAAN  
 RA - MIN KANS - SA KO - VAA TA - PEL - TIIN NYT SE MUA SEL - KÄÄN LÄI - MÄYT - TÄÄ  
 KAIK - KI VAN - HAT MES - TAT KIER - RET - TIIN MO - NI - A VAAN EI O - LE E - NÄÄ

G E Am C

EI OL - LA NÄH - TY PIT - KÄÄN AI - KÄÄN JA MUIS - TAT - KO SEN BE - MA - RIN  
 NAS - TA NÄH - DÄ VAN - HAA YS - TÄ - VÄÄ MI - KA HIL - JAI - NEN ON E - DEL - LEEN  
 NYT MU - SA - RI - KIN KAS - VAA HEI - NÄÄ IL - TA AR - VOI - SEN - SA PÄÄ - TOK - SEN

G E Am C

AI - JÄL - LÄ ON SE VIE - LÄ - KIN MIK - SEI MEN - TÄIS SIL - LÄ KAU - PUN - KIIN  
 HU - HU KER - TOO ET - TÄ H - I - VÄN SE O - LIS SAA - NUT VAI - MOL - TAAN  
 SAI KUN RA - MI IS - KI HUO - NO NAI - SEN TOIS - TEM - ME PE - RÄÄN HUU - DEL - TIIN

G E Am C G E Am C

TEH - TÄIS KAIK - KI NIIN KUIN EN - NEN - KIN JA NIIN IS - TUN UU - DEL -  
 MUT - TA KU - KAAN EI KY - SY SUO - RAAN JA LAU - RI ON NYT LI - KE - MIES  
 TÄ - MÄ TÄY - TYY TEH - DÄ UU - DEL - LEEN VIIK - KO TÄS - TÄ E - TEEN - PÄIN

VAIN 1.

G E Am C

LEEN PENK - KIN VAN - HAN B - M - W'N MI - KA A - JAA TIE - TEN -  
 TE - KEE MIL - JOO - NI - A KU - KA - TIES EI EN - NEN JUO - NUT TIP - PAA - KAAN  
 MI - KAN KAU - PUN - GIL - LA NAIN KY - NE - LEI - TÄ SIL - MIS - SAAN

G E Am C

KIN SE ON SEN FAI - JAN AU - TO MI - KA MEIS - TÄ HIL - JAI - SIN  
 NYT E - KA - NA MEIS - TÄ SAM - MAL - TAA JA KI - ZOO PAS - KAA E - LÄ - MÄÄ  
 SA - NOI LAU - RI HEN - GEN IT - SEL - TÄÄN SE EI - LEN LÖY - DET - TIIN

G E Am C G E

LAU - RI TAAS KO - VA - ÄÄ - NI - SIN RA - MI KAN - TA KIR - JA MAA - NIK - KO MI - NÄ TOU - KON RO - MAN TIK - KO  
 SA - NOO ET - TEI TAK - SAIS Y - RIT - TÄÄ JA KAIK - KI O - VAT HIL - JAA HAR - VI - NAI - SEN HIL - JAA  
 KUOL - LEE - NA LAU - RI LÖY - DET - TIIN EI VIES - TI - Ä EI MI - TÄÄN

B C F Am G C F

MI - KAN FAI - JAN B - M - W'N PYÖ - RÄT PYÖ - RII UU - DEL - LEEN SE VIE - LÄ KER - RAN KUL - JET - TAA  
 VAN - HAN JEN - GIN JUH - LI MAAN MI - KAN FAI - JAN B - M - W'N PYÖ - RÄT PYÖ - RII UU - DEL -  
 LEEN VAIK - KA ON KAIK - KI KOH - DAL LAAN EI MI - KÄÄN O - LE EN - NAL - LAAN

C F Am G C F Am G

EI E - NÄÄ MIL - LOIN - KAAN MI - KÄÄN O - LE EN - NAL -  
 LAAN

C F Am G Fsus<sup>4</sup> F Esus<sup>4</sup> E Am

# PUISTOSSA

Am F C G/B Am F C

A1

Am F C G/B

PUIS - TOS - SA IL - TA VII - LE - NEE PE - TE LÄM - PI - MIK - SEEN HYP - PE - LEE  
 KAU - NIS NUO - RI NAI - NEN LAU - RA ON KÄY - TY - ÄÄN KAUP - PA - O - PIS - TON  
 LAU - RA SAA - PUU PRÄT - KÄL - LÄÄN SEN PUIS - TON LAI - TAAN PY - SÄYT - TÄÄ

Am F C G/B

KEL - LO - AAN KÄT - SOO KI - ROIL - LEN SY - TYT - TÄÄ ROO - KIN VII - MEI - SEN  
 PÄÄT - TI O - MAN FIR - MAN PE - RUS - TAA HA - KI I - SON LAI - NAN PAN - KIS - TAAN  
 PE - TE NOU - SEE TAAK - SE IS - TU - MAAN KUM - PI - KAA EI SA - NO SA - NAA - KAA

Am F C G/B

LUO - KAN PRII - MUS O - LI KOU - LUS - SA NYT KUU - DEN - TOIS - TA KO - NIIN KOU - KUS - SA  
 MUT - TA LAU - RA JOU - TUI VAI - KEUK - SIIN A - JET - TIIN FIR - MA KON - KURS - SIIN  
 JA HE A - JA - VAT PI - HAAN HU - VI - LAN LAU - RA A - VAI - MEN - SA O - JEN - TÄÄ

Am F C G/B

EI - KÄ MUT - SI JÄK - SA VÄ - LIT - TÄÄ FAI - JAAN - SA EI O O NÄH - NYT - KÄÄN  
 NYT SEL - VI - Ä EI LÄS - KUIS - TAAN LAI - NAS - TA PU - HU - MAT - TA - KAA  
 JA PE - TE - Ä VIE - LÄ MUIS - TUT - TAA MIS - SÄ MUT - SI PI - TÄÄ KO - RU - JAAN

A2

Am F C G/B Am F

PE - TE PI - TÄÄ HUO - LEN IT - SES - TÄÄN  
 SEN VAN - HEM - MIL - LA RA - HAA RIIT - TÄIS  
 HE LUU - LI - VAT JO SEL - VIN - NEEN - SÄ

C G/B Am F

EI - LEN SAI VIES - TIN FREN - DIL - TÄÄN: "NYT OIS HEL - POT MAS - SIT TIE - DOS - SA  
 MUT NE EI HA - LUU AUT - TAA TY - TÄR - TÄÄN NE SA - NOO TER - VE - TU - LO - A MAA - IL - MAAN  
 KUN LAU - RA NÄ - KEE PEI - LEIS - TÄN - SÄ KUIN - KA VA - LOT SI - NI - SET VÄ - LÄH - TÄÄ

C G/B Am F

JOSTUUT MU - KAAN, NÄH - DÄÄN PUIS - TOS - SA" PE - TE PYS - TYYN NOS - TAA KAU - LUK - SET  
 TÄÄL - LÄ PAR - JÄ - TÄ SAA O - MIL - LAAN  
 VAA - TI - EN PY - SÄH - TY - MÄÄN LAU - RA KÄÄN - TÄÄ KAH - VAA HUU - TA - EN:

C G/B Am F

JA KIS - KOO SAU - HUT VII - MEI - SET VIE - LÄ KER - RAN MIET - TII MIE - LES - SÄÄN:  
 LAU - RA VAL - VOO YÖN - SÄ RU - KOIL - LEN:  
 "PI - DÄ KIIN - NI PET - RI RUU - SU - NEN" AA - MUL - LA LÖÖ - PIT HEH - KUT - TAA

8

C Em Am F C

"EI OO MI-TÄÄN ME-NE-TET - TÄ-VÄÄ" MAA-IL - MA MAT - KAA RA-DAL- LAAN PÄI - VÄ NOU

"LUO - JA AU - TA, SEL - VI - Ä EN"

JA HET - KEN HE O - VAT LE-GEN - DAA

G Am F C G

SEE UU - DES- TAAN EI MI-KÄÄN MUU - TU MIL - LOIN- KAAN KAIK - KI SÄI - LYY EN - NAL- LAAN

Am F C G Am

SA-MAT TUU - LET PU-HAL - TAA SA-MAT SA-TEET LAN - KE-AA JA KAIK - KI KAU

F C F Am

- NIS KA-TO - AA KAIK - KI KUO - LEE AI - KA - NAAN

Bm G D A/C# Bm G D A/C#

Am F C G/B Am F C G/B Em



# NUMMELA

D A/C# Bm A/C# D A/C# Bm

A1

A/C# D A/C#

NÄ - MÄ KA - DUT KAU PUN - GIN HU - VI - LAT JA PUU - TAR - HAT KÄ - VE -  
 MI - NÄ OLIN KAH - DEN - TOIS - TA KUN ME MAAL - LE MUU - TET TIIN JA VAIN  
 LÖY - SIN E - LÄ - MÄ - NI NAI - SEN JA ME YH - TEEN MUU - TET TIIN O - LIN KAKS

Bm Bm/A

LY - TÄN KOI - RAA JA MIE - LEEN PA - LAA VUO - DET PAR - HAIM - MAT TUOS - TA  
 VUOT - TA VAN - HEM - PA - NA KAT - SOIN KUN FAI - JAA HAU - DAT - TIIN MUT - SIL -  
 - KYT - VIIS KUN SA - NOIN: "PLEASE EI - KÖ MEN - TÄIS NAI - MI - SIIN NYT MEIL - ON

G Bm G

O - TAS - TA ME SIL - LOIN FIL - LA - REI - TA NAA - RAT - TIIN JÄL - KEEN VE - DON - LYÖN - NIN JOS - SA JÄL - LEEN HUL  
 LE JÄI NEL - JÄ LAS - TA UU - SI TA - LO VEL - KOI - NEEN MUT - TA TO - TEN - KIN SE SEL - VIS E - LÄ - MÄ  
 O - MA - KO - TI TA - LO VAI - MO TYÖK - SEEN O - PET - TAA MI - NÄ NU - KUN PÄI - VÄT JA VAL - VON NÄÄ SII - SIT

A2

A D D A/C#

- LUUS PUN - NIT - TIIN KOU - LUS - SA KA - VE - REI - DEN KANS - SA ME TY - TÖT JA - ET - TIIN NE  
 AL - KOI UU - DEL - LEEN ME SIL LOIN KA - VE REI - DEN KANS - SA TÄ - MÄ PUIS - TO VAL - LAT - TIIN MEI - DÄN  
 PI - TÄÄ KIR - JOIT - TAA KOI - RAN KANS - SA JOS - KUS MYÖ - HÄÄN HAR - JUL - LE ME KII - VE - TÄÄN JA SIEL

**Bm** **Bm/A**

KIL - JUI VÄ - LI - TUN - NEIL - LA KUN NII - TÄ TA - KAA A - JET - TIIN JA KUN  
 MO - POT KUL - KI KAH - TA SA - TAA TUON SIL - LAN KAI - TEL - LA KÄ - VEL - TIIN JA ME  
 - TÄ KÄ - SIN KAT - SEL - LAAN NUK - KU - VAA NUM - ME - LAA JA MÄ

**G** **Bm**

FAI - JAN BAN - DI SOIT - TI VEIN KAIK - KI KAT - SO - MAAN KUUN - NEL -  
 TIE - DET - TIIN MI - TEN KO - KO KY - LÄN KA - TU - VA - LOT SAI SAM - MU - MAAN A - LOIN  
 KE - LAAN ET - TÄ KAIK - KI TAI - TAA OL - LA KOH - DAL - LAAN MÄ TAI - DAN

**G** **A** **D**

LES - SAIN TUN - SIN POLT - TEEN MUN PI - TI PÄÄS - TÄ SOIT - TA - MAAN MUN TÄY - TYY  
 KIR - JOI - TEL - LA LAU - LU - JA NE KÄ - SIT - TE - LI - VÄT KUO - LE MAA MUN TÄY - TYY  
 KUU - LU - A TÄN - NE MUN TÄY - TYY

**B**

**G** **F#7** **Bm** 1.

KÄ - VEL - LÄ NÄIN MUN TÄY - TYY KÄ - VEL - LÄ NÄIN KUN TO - TAIN HE RÄÄ SI - SÄL - LÄIN

**Bm** **G** **F#7** 2.

LÄIN MUN TÄY - TYY KÄ - VEL - LÄ NÄIN MUN TÄY - TYY KÄ - VEL - LÄ NÄIN KUN TO TAIN HE RÄÄ SI - SÄL

**Bm** **D** **A/C# Bm** **A/C# D**

- LÄIN

# KAKSI SISARTA

D Dmat7 D6 Dmat7

**A**

1 D Dmat7 D6

UP - PO - SIN UU - DEL - LEEEN TAAS SA - MAAN KAI - PUU - SEEN NE SI - SA RUK - SET PA - LAS MIE -

2 SIS - KOIS - TA VAN - HEM - MAN SAIN YH - DEK - SI YÖK - SI VAIN SE SA - NOI TÄ - MÄN JÄL - KEEN SUN TÄY -

3 EI - KÄ SE NUO - REM - PI - KÄÄN OL - LUT PA - HA LUON - NOS - TAAN MUT JÄR - KI EI AI - NA VAAN TOI -

D7 G Em

- LEEEN NYT MIE - TIN VAAN MI - TÄ HEIL - LE KUU - LUU ON - KO KAIK - KI KOH - DAL - LAAN

- TYÖ MUT U - NOH - TAA RA - KAS - TAA VOIN AI - NO - AS - TAAN JU - MA - LAAN

- MI EI SIL - LOIN - KÄÄN KUN MUR - TAU - DUT - TIIN SII - HEN HUOL - TO - A - SE -

Dmat7 D Dmat7

TOI - NEN US - KOI JU - MA LAAN. JÄ TOI - NEN HAL - PAAN HU - MA - LAAN

SE PU - HUI TAI - VAAS - TA JÄ I - KUI - SES - TA KUO - LE MAS - TA

MAAN TIE - TYS - TI KIIN - NI JÄÄ - TIIN JÄ SAA - LIK - SEM - ME SAA - TIIN

D6 D7 G

MO - LEM - MAT SE - KAI - SIN PÄÄS - TAÄN NIIN SA - NOT - TIIN KER - RAN

KAI TAH - TOI Y - RIT - TÄÄ SIE - LU - NI PE - LAS - TAA JÄ MI - NÄ

TOU - LU - PAL - LO - JA JÄ PILK - KI - HAA - LA - REI - TÄ SI - NÄ YÖ - NÄ SEL

Em D F# **8** Bm

1.3 TOI-SEN KANS-SA LEN-

2 SEN TY-TON KANS-SA LEN

RA - KAS - TIN KUM - PAA - KIN  
 JA - NO - SIN VAIN SUU - DEL - MAA  
 - LIS - SÄ TEIN PA - RAN - NUK - SEN

A G D F# Bm A G

- SIN TAI - VAI SIN LEI - JUIN KAU NEIM - PIIN U - NIIN TOI - NEN TAAS MU - KA - NAAN VE - TI MUT HEL - VET TIIN -

D Em G 1. Gsus4 G 2. G D A/D G/D D

SIL - TI KA - DU EN KUM - PAA - KAAAN

G/D A/D **84** A Bm A G D

TOI - SEN KANS - SA LEN - SIN TAI - VAI - SIN LEI - JUIN

F# Bm A G D Em

KAU - NEIM - PIIN U - NIIN TOI - NEN TAAS MU - KA - NAAN VE - TI MUT HEL - VET TIIN TÄ - NÄÄN KAI - PA - SIN KUM - PAA - KIN -

G D A/D G/D D G/D A/D D

FADE OUT

## Liite 5: Metriset pohjakaavat

### Mikan fajjan BMW 4, 4Ø, 3ØØ

+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	Ø	Ø
Lau - ri täis - kö muis-tat- jäl - lä men - täis kaik-ki	jäl-keen jen-gi ko sen on se sil-lä niin kuin	vuo-si- ka-saan be-ma- vie-lä- kau-pun- en-nen-	en Ø ei olla rin äi- kin miksei kiin tehtäis kin Ø	soit-ti näh-ty	ky-sy- pit-kään	äk-seen ai - kaan	kerät- ja						
Ja niin penk-kiin Mi-ka Mi-ka ri taas kan-ta-	is-tun van-han a-jaa meis-tä ko-va- kir-ja	uu -del- B - M - tite-ten- hil-jai- ää-mi- maa-nik-	leen Ø W:n Ø kin se sin Lau- sin Rami ko minä	on sen	fai- jan	au-to	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
Vii-mek- kans-sa mu-a näh-dä hil-jai- ker-too o-lis	si kun ko-vaa sel-kään van-haa nen on et-tä saa-nut	ta-vat- ta-pel- läi-mäyt- ys-tä- e-del- H - I - vai-mol-	tiin Ramin tiin nyt se tää nasta vää Mika leen huhu V:n se taan mutta	jou-kon	ro-man-	tik-ko	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
Lau-ri mil-joo- en-nen eka-na ki-roo et-tei	on nyt ni-a juo-nut meis-tä pas-kaa jak-sais	lii-ke- ku-ka- tip-paa- sam-mal- e-lä- y-rit-	mies tekee ties ei kaan nyt taa ja mää sanoo tää ja	ku-kaan	ei kysy	suo-raan	Ø	Ja	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
				kaik-ki har-vi-	o-vat nai-sen	hil-jaa hil-jaa	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø

+ O	hän me van-hat a vaan ar-voi- Ra-mi tem-me täy-tyy	+ O	haus-kaa mes-tat ei ole sen-sa is-ki pe-rään teh-dä	+ O	pi-det- kier-ret- e-nää pää-tök- huo-non huu-del- uu-del-	+ O	tiin kaikki tiin moni- nyt musa- sen sai kun nai - sen tois- tiin tämä leen Ø	+ O	ri-kin	+ O	kas-vaa	+ O	hei- nää	Ø Ø Kyllä-
	Viik-ko Mi-kan kyy-ne- Lau-ri lee-na		täs-tä kau-pun- lei-tä hen-gen Lau-ri		e-teen- gil-la sil-mis- it-sel- löy-det-		päin Ø näin Ø sään sanoi tään se tiin ei		ei-len vies-ti-		löy-det- ä ei		tiin Ø mi-tään	Ø kuol- Ø Ø
	Mi-kan pyö-rät vie-lä van-han Mi-kan pyö-rät ka on mi-kään		fai- pyö-rii ker-ran jen-gin fai- pyö-rii kaik-ki o-le		B - M - uu-del- kul-jet- juh-li- B - M - uu-del- koh-dal- en-nal-		W:n Ø leen se taa Ø maan Ø W:n Ø leen vaik- laan ei laan Ø							

Puistossa 4Ø

+ O	+ O	+ O	+ Ø
tos-sa läm-pi- lo-aan tyt-tää prij-mus tois-ta mut-si jaan-sa	il-ta mik-seen kat-soo röö-kin o-li ko-niin jak-sa ei oo	vii-le- hyp-pe- ki-roil- vii-mei- kou-lus- kou-kus- vä-lit- näh-nyt	nee lee len sen sa sa tää kään  Puis- Pete Kel- Sy- Luokan Nyt kuuden- Eikä Fai- Ø  Pete tään Ei- tään: ”Nyt ois sa sa” set set sään: ”Ei oo vää Ø
pi-tää len sai hel-pot mu-kaan pys-tyyn kis-koo ker-ran mi-tään	huo-len vies-tin mas-sit näh-dään nos-taa sau-hut miet-tii me-ne-	it-ses- fren-dil- tie-dos- puis-tos- kau-luk- vii-mei- mie-les- tet-tä-	set set sään: ”Ei oo vää Ø  Kaunis on ton taa taan siin siin taan kaan Mut tään maan laan len en Ø
nuo-ri ty-ään o-man i-son Lau-ra jet-tiin sel-vi- nas-ta mil-la ha-luu ter-ve pär-jä- Val-voo ja au-	nai-nen kaup-pa- fir-man lai-nan jou-tui fir-ma ä ei pu-hu- ra-haa auttaa tu-loa tä saa yön-sä ta sel-	Lau-ra o-pis- pe-rus- pan-kis- vai-keuk- kon-kurs- las-kuis- mat-ta- riit - täis ty-tär- maa-il- o-mil- ru-koil- vi-ä	on ton taa taan siin siin taan kaan Mut tään maan laan len en Ø
Lau-ra puis-ton nou-see pi-kaan	saa-puu lai-taan taak-se ei sano	prät-käl- py-säyt- is-tu- sa-naa-	lään tää maan kaan Sen Pete Kum- Ja he

a-javat a-vai- vie-lä mut-si luu-li- Lau-ra va-lot Vaa-ti- kään-tää kiin-ni mul-la het-ken he	pi-haan men-sa Pe-teä pi-tää vat jo nä-kee si-niset en py- kah-vaa Pet-ri leh-det o-vat	hu-vi- o-jen- muis-tut- ko-ru- sel-vin- pei-leis- vä-läh- säh-ty- huu-ta- Ruu-su- heh-kut- le-gen-	lan taa taa jaan neen - tän - tää mään en nen” taa daa	Laura Ja Missä He sä Kun sä Kuinka Ø Laura ”Pidä Aa- Ja Ø
--	--	---	---	--

il-ma Päi-vä mi-kään Kaik-ki Sa-mat Sa-mat kaik-ki Kaik-ki	mat-kaa nou-see muu-tu säi-lyy tuu-let sa-teet kau-nis kuo-lee	ra-dal- uu-des- mil-loin- en-nal- pu-hal- lan-ke- ka-to- ai-ka-	laan taan kaan laan taa aa aa naan	Maa- Ø Ei Ø Ø Ø Ja Ø Ø
---	---	--	---	--



Nummela 4 + 3000, 300

+ O	Nä-mä ly-tän o-jas- ve-don- lus-sa kil-jui fai-jan les-sain	+ O	ka-dut koi-raa ja ta me lyön-nin ka-ve- vä-l- bän-di tun-sin	+ O	kau-pun mie-leen sil-loin jos-sa rei-den tun-nil- soit-ti polt-teen	+ O	gin huvi- pa-laa fil-la- jäl-leen kans-sa me la kun nii-tä ve-in mun piti	+ O	lat ja vuo-det rei-ta hul-luus ty-töt ta-kaa kaik-ki pääs-tä	+ O	puu-tar- par-haim- naa-rat- pun-nit- ja-et- a-jet- kat-so- soit-ta-	+ Ø	hat Ø mat Ø tiin Ø tiin Ø tiin Ø tiin Ø maan Ø maan Ø	Ø	Ø	Käve Tuosta Jälkeen Kou- Ne Ja kun Kuunnel- Ø
o-lin vuot-ta le jäi jo-ten- ka-ve- mo-pot tie-det- kir-joit-	kah-den- van-hem- nel-jä kin se rei-den kul-ki tiin miten tel-la	tois-ta pa-na las-ta sel-vis kans-sa kah-tasa- ko-ko lau-lu-	kun me katsoin kun uu-si e-lämä tä-mä taa tuon sillan kylän katu- ja ne käsit-	maal-le fai-jaa ta-lo al-koi puis-to kai- teilla va-lot saa teli-vät	muu-tet- hau-dat- vel-koi- uu-del- val-lat- kä-vel- sam-mu- kuo-le-	tiin Ø tiin Ø neen Ø leen Ø tiin Ø tiin Ø maan Ø maa Ø	Ø	Ø	Minä Ja vain Mutsil- Mutta Me silloin Meidän Ja me Aloin Ø							
e-lä- kaks-kyt- o-ma- nu-kun kans-sa stiel-tä ke-laan	mä-ni viis kun ko-ti- päi-vät ja jos-kus kä-sin et-tä	nai-sen sa-noin: ta-lo val-von myö-hään kat-sel- katk-ki	ja me ”Please eikö vai-mo yöt nää biisit har-jul- laan nuk- tai-taa	yh-teen men-täis työk-seen pi-tää le me ku-vaat oi-la tai-dan	muu-tet- nai-mi- o-pet- kir-joit- kii-ve- Num-me- koh-dal- kuu-lua	tiin Ø siin Ø taa Ø taa Ø tään Ø laa Ø laan Ø tän-ne	Ø	Ø	Löysin Olin Nyt meil on Minä Koiran Ja Ja mä Mä Ø							

Ø Ø  
Ø Mun  
Ø Mun  
Ø Kun  
lään Ø

---

+ O  
lä näin  
lä näin  
st-säl-

---

+ O  
kä-vel-  
kä-vel-  
he-rää

---

+ O  
täy-tyy  
täy-tyy  
jo-tain

---

+ O

---

+ O

---

+ O

---

+ O

Kaksi sisarta 5(400), 400; 4, 40

+ O O	+ O O	+ O O	+ O O	+ O O	+ O O	+ O O
Up-po-sin Mi-tä heille Mo-lem-mat	uu-del-leen kuu-luu on- se-kai-sin	taas sa-maan ko kaik-ki pääs-tään niin	kai-puu-seen koh-dal-laan sa-not-tiin	Ne si-sa Toi-nen uskoi K e r - ran	ruk-set palas Ju-ma-laan ja ra-kas-tin	mie-tin vaan hu-ma-laan kin Ø Ø
Sis-kois-ta Ra-kas-taa Kai tah-toi	van-hemman sain voin ai-no- y-rit-tää	yh-dek-si a s -taan sie-lu-ni	yök - si vain se Ju-ma-laa? pe-las-taa	sa-noi: "Tämän Se pu-hui Kun mi-nä	jäl-keen sun tai-vaas-ta ja ja-no-sin	u-noh-taa kuo-le-masta maa Ø Ø
Ei-kä se Kun mur-tau- Jou-lu-pal-	nuo-rempi-kaan dut-tiin sii- lo-ja ja	ol-lut paha hen huol-to- pilkk-ki-haa-	luon-nos-taan mut a-se-maan la-rei-ta	jär-ki ei Tie-tys-ti Sinä yö-nä	ai-na vaan kinmi jää-tiin sel-lis-sä tein	sil-loin-kaan semme saa-tiin sen Ø Ø
+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	+ O	Toi-sen + O
kans-sa muka-naan	len-sin veti mut	tai-vai- hel-vet-	sii-n Lei- tiin Silti	juin kau- kadu en	neim-piin kum-paa-	Toi-nen taas (Ø Ø)