

# HIPHOP SUOMESSA

Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä

VENLA SYKÄRI, INKA RANTAKALLIO,  
ELINA WESTINEN & DRAGANA CVETANOVIĆ (TOIM.)



# HIPHOP SUOMESSA



# HIPHOP SUOMESSA

Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä

VENLA SYKÄRI, INKA RANTAKALLIO,  
ELINA WESTINEN & DRAGANA CVETANOVIĆ (TOIM.)

Nuorisotutkimusverkosto/  
Nuorisotutkimusseura  
Verkojulkaisuja 164

NUORISOTUTKIMUSSEURA RY.  
NUORISOTUTKIMUSVERKOSTO



  
KONEEN SÄÄTIÖ

## Nuorisotutkimusverkoston julkaisut

### **Tiede**

Teosten sisältö ja tyyli ovat akateemisten kriteerien mukaisia.

### **Kenttä**

Erlaiset raportit ja selvitykset.

### **Liike**

Ajankohtaiset yhteiskunnalliset puheenvuorot.

Kustannustoimitus: Hermannin Yli-Tepsa

Kansikuva: Pete ”Hende” Nieminen

Taitto: Tanja Konttinen

Tiivistelmän käännös englanniksi:

Käännöstoimisto Bellcrest Translations Oy ja Inka Rantakallio

Nuorisotutkimusseura on saanut tukea tähän julkaisuun opetus- ja kulttuuriministeriöltä.

© Nuorisotutkimusseura ja tekijät

Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura,  
verkkojulkaisuja 164, sarja: *Kenttä*

ISSN 1799-9227

ISBN 978-952-372-024-4

2021. Julkaistu painettuna kirjana vuonna 2019.

Julkaisujen tilaukset: <http://www.nuorisotutkimusseura.fi/catalog>

# Sisälllys

Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta	7
<b>I Hiphopin varhaisvaiheet ja muotoutuminen vertaisryhmissä</b>	<b>33</b>
Silmät, jotka näkevät vain nimiä <i>Tatu Tuominen</i>	35
Vahva tahto tukijärjestelmänä <i>Jussi ”Focus” Sirviö</i>	41
Breikkaaja Ukko Niemi Porvoosta <i>Dragana Cvetanović</i>	48
➤ Freestyle osana suomalaista hiphop-kenttää: improvisoinnin taito, vaikutteet ja kehitys <i>Venla Sykäri</i>	50
<b>II Räppääminen ilmaisuna ja identiteettinä</b>	<b>87</b>
➤ Suomiräppiä ennen suomiräppiä: suomalainen rap ja historian poliittisuus <i>Antti-Ville Kärjä</i>	89
➤ ”Keep it real” – Rap-artistien näkemyksiä autenttisuudesta <i>Elina Westinen &amp; Inka Rantakallio</i>	124
➤ ”Mitä merkkää yhden emceen runous, sanat vasta alku, loppu vast vallankumous”. Avaimen <i>Punainen tiili</i> -albumin sanoitukset, rap-sukupolvi ja yhteiskuntaluokka <i>Dragana Cvetanović</i>	150
➤ Ympäristökriittinen suomi- ja saameräppi: Paleface, Áilu Valle ja Terttu Järvelä <i>Susanna Välimäki</i>	182

☛	Uskonto ja henkisyys suomalaisessa rap-musiikissa <i>Inka Rantakallio</i>	212
☛	Kuulumisen ja etnisyyden neuvottelua monimuotoisessa suomiräpissä <i>Elina Westinen</i>	234
	”Hei jäbä veti hyvin!” – naisverkostojen tärkeydestä <i>Kirsikka Ruohonen &amp; Nora Horn</i>	270
	Räppi oli minulle rakkautta ensi silmäyksellä <i>Dragana Cvetanović</i>	281
<b>III</b>	<b>Taustan tekijät ja kulttuurin välittäjät</b>	285
	”Paljon hommaa mistä sun piti huolehtii”. DJ:n vaihtelevat tehtävät ja roolit hiphop-musiikin paikallistumisessa Suomessa <i>Kim Ramstedt</i>	287
	Hiphop-tutkimusta radiossa: Rap Scholarin tarina <i>Mikko Mäkelä &amp; Inka Rantakallio</i>	305
	Taustan tekijät <i>Marko Ylitalo</i>	309
	Anu Manner – Pipefestin tekijä <i>Elina Westinen</i>	319
	Rap-työpajat voimaantumisen sosiaalisena kontekstina <i>Hanna Yli-Tepsa</i>	322
	Graffitit ja katutaide nuorisotyön välineinä <i>Pete ”Hende” Nieminen</i>	340
	Tiivistelmä	357
	Abstract	359
	Kirjoittajat	361

# Johdanto: Hiphop Suomessa

## 35 vuotta

Elokuu 1984 muutti hetkessä pienen nuorisojoukon elämän Suomessa: Stan Lathanin ohjaama, New Yorkin alakulttuurisista yhteisöistä kertova ja hiphop-kulttuurin elementtejä – breikkausta (*breakdance*), graffiti-maalausta, DJ-toimintaa, rap-musiikkia ja räppäystä – esittelevä *Beat Street* -elokuva tuli elokuvateattereihin Helsingissä 10.8.1984.<sup>1</sup> Yksi pioneereista, tuolloin 17-vuotias Pasi Palonen aka Kool Ski (alun perin Skinny la Rock & Kool Skinny), kuvaili haastattelussa 2013 hiphop-kulttuurin alkua Suomessa näin:

Me oltiin Ruotsissa futisjengin kanssa, ja mä näin siellä graffiteita, keväällä 84. Sitte tuli räppi, ja tuli Grand Master Flashin biisejä tosta Ylestä, oliko Rockradio sillon. Ja sitte kesällä 84 tuli Beat Street tänne Suomeen, ja mentiin kattoon se, ja siitä se lähti, ihan täysillä, sit se oli siinä, et tää on mun juttu. [...] Meit oli semmonen 30–40 kaveria. Me kaikki siis, kaikki suurin piirtein oli kiinnostunu maalaamisesta, tanssimisesta, musiikista, et niinku, kaikki tehtiin kaikkee... sit siinä kesti muutama vuosi, nii se alko, ihmiset ettii oman, mä löysin musiikista enemmän kumistään maalaamisesta, nii se vei sitten enemmän mukanaan. [...] Joo, ja se oli semmosta ihan, eihän täällä ollu, mehän siis luotiin se tänne, ku ei ollu nettiä nii se piti, joka levy ostaa, joka lehti lukee, kaikki läpi ja, se oli semmosta, tosi tutkimustyötä. (Palonen h2013.)

Uusi tanssi- ja musiikkityyli, musiikin soittamisen tapa ja räppääminen olivat syntyneet afrikkalais- ja latinalaisamerikkalaisten nuorten lähiöissä New Yorkissa 1970-luvun alussa, mutta tietoisuus niistä levisi Yhdysvalloissa kautta maan vasta vuonna 1979, kun pieni kaupallinen levy-yhtiö, Sugar Hill Records, julkaisi rap-kappaleen ”Rapper’s Delight” (Chang 2008, 151–156). Vaikka tietoa räpistä, breikistä ja graffitista oli saapunut Suomeen jo vuoden 1983 aikana, voi suomalaisen hiphop-kulttuurin konkreettiseksi lähtölaukaukseksi vastaavasti katsoa elokuvateattereissa

1 Päivämäärätieto on peräisin Mikael ”Pimpu” Kajanderilta (tarkistanut Pete Nieminen).





esitetyn *Beat Street* -elokuvan, joka yhdisti musiikki- ja tanssikulttuurin kokonaisuuteen tiiviisti myös graffiti-maalauksen. *Beat Street* ja videovuokraamojen kautta välittyneet muut elokuvat, kuten Charlie Ahearnin *Wild Style*, saivat joukon suomalaisia teinejä tanssimaan autotalleissa ja olohuoneissa, maalaamaan seiniä ja sähkökaappeja sekä hankkimaan ahneesti musiikkia ja lisätietoa kulttuurista; tämän pohjalta hiphop syntyi ja kasvoi Suomessa vertaisyhteisöjen omaehtoisena alakulttuurina.

Vaikka helsinkiläiset tanssikoulut sisällyttivät breikin nopeasti opetusohjelmistoonsa, oli hiphop-kulttuurin alkuvaihe muuten tiukan alakulttuurinen. Pasi Palosen yllä kuvaamia paikallisia vertaisyhteisöjä eli *posseja* syntyi pääkaupunkiseudulla, mutta monen yksittäisen nuoren tai pienen kaveripiirin kipinä syttyi ja johti harrastuksen pitkäjänteiseen kehittämiseen myös pienemmissä kaupungeissa ja taajamissa. Elokuvat, vinylilevyt, kasetit, harrastajalehdet ja 1980-luvun lopulta alkaen television taivaskanavien välittämät musiikkivideot olivat saavutettavissa lähes kaikkialla Suomessa. Suurin harrastajamäärä oli silti pääkaupunkiseudulla, ja Lepakkoluolan<sup>2</sup>, klubien ja levykauppojen myötä Helsingistä muodostui 1980- ja 1990-lukujen aikana alakulttuurin kehto, jossa myös monen muualta tulleen tiet yhtyivät paikallisten harrastajien kanssa. Yksittäisiä intohimoisia harrastajia oli kuitenkin ympäri Suomen, ja kun hiphop-alakulttuurin sylistä maailmanlaajuiseksi musiikinlajiksi kasvanut rap vuosituhannen vaihteessa ponnisti valtavirtamusiikiksi myös Suomessa, tuli hiphop-kulttuurista ja rap-musiikista nopeasti merkittäviä vaikuttajia paikalliseen nuorisokulttuuriin. Tänä päivänä hiphop-kulttuurin kaikki osa-alueet ovat vakiintuneita kulttuurin ja taiteen muotoja samoin kuin opetus- ja sosiaalityön välineitä.

Noin 30 vuotta *Beat Street* -elokuvan ensiesityksen jälkeen, vuoden 2014 lopulla, perustettiin Nuorisotutkimusseuran alaisuuteen *Hiphop Suomessa: suuntauokset ja sukupolvet* -tutkimusverkosto. Hiphop-kulttuuri oli muodostunut tärkeäksi monitieteiseksi tutkimusalueeksi Yhdysvaltojen

---

2 Helsingin Ruoholahdessa sijaitseva Lepakkoluolaksi tai Lepakoksi kutsuttu kiinteistö toimi 1980-luvun alusta purkamiseensa asti (1999) merkittävänä nuorisokulttuurisena tapahtumapaikkana. Vuonna 1987 siellä pidettiin ensimmäiset breikin ja graffitin SM-kisat, ja kilpailujen yhteydessä järjestetyt jamit olivat alkuajoien hiphop-alakulttuurin keskeinen tapaamispaikka (mm. Isomursu & Jääskeläinen 1998, 32–37; ks. myös Sykäri tässä teoksessa).

lisäksi monessa Euroopan maassa, etenkin Ranskassa<sup>3</sup>, mutta myös Tanskassa ja Ruotsissa. Suomessa varsinkin rap-lyriikkaa oli jo analysoitu lukuisissa maisterin ja kandidaatin opinnäytteissä, mutta ensimmäinen väitöskirja (Westinen 2014) oli vasta juuri valmistunut. Hiphop-kulttuurin tutkimusta oli kuitenkin tekeillä monella eri oppialalla eri yliopistoissa, ja verkosto oli luonteva tapa yhdistää tutkijoita.

Ensimmäisenä vuonna verkoston toiminta keskittyi marraskuussa 2015 Helsingissä järjestetyn kansainvälisen konferenssin Hip Hop – North and South toteuttamiseen. Tapahtuman pääpuhujina olivat yhdysvaltalainen media-alan tutkija ja professori Murray Forman sekä pohjoismaista hiphop-kulttuuria pedagogisista ja sosiologisista lähtökohdista tutkineet ruotsalainen Johan Söderman ja tanskalainen Mads Krogh. Konferenssin yhtenä päätapahtumana oli myös suomalaisista hiphop-toimijoista koostuva paneeli, jonka jäsenet keskustelivat erilaisista ajankohtaisista aiheista tutkijoiden ja yleisön esittämien kysymysten pohjalta. Paneelikeskustelu ennakoி jo seuraavaa etappia: toiveissamme oli suomalaista hiphop-kulttuuria käsittelevä kirja, jossa yhdistyisivät sekä tutkijoiden että kulttuurin toimijoiden näkökulmat.

Syksyllä 2016 verkostomme sai Koneen Säätiöltä rahoituksen kaksi-voitiseen Hiphop Suomessa -hankkeeseen, joka mahdollisti kirjaan tähtävän seminaarisarjan järjestämisen sekä kirjan kustantamisen. Käsillä oleva kirja on siten muovautunut askel askeleelta kirjan teemoja pohjustavien keskustelutilaisuuksien ja kahdessa seminaarissa pidettyjen esitelmien myötä. Ensimmäinen, kotimainen seminaari järjestettiin Helsingissä toukokuussa 2017. Saman vuoden lokakuussa järjestettiin Turussa kansainvälinen seminaari, jonka pääpuhujaksi kutsuttiin maailmanlaajuisesti tunnettu hiphop-sukupolven historian kirjoittaja Jeff Chang, jonka työssä hiphop-journalismi ja tutkimus ovat esimerkillisesti yhdistyneet. Tämän jälkeen oli aika saattaa esitelmissä ja keskusteluissa koetellut näkökulmat kirjalliseen muotoon. Lopputuloksena on tämä kirja.

*Hiphop Suomessa: puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* -kirja heijastaa verkoston perustarkoitusta: koota yhteen ja edistää Suomessa tehtävää

---

3 Vuoden 2018 kevään tiedon mukaan Ranskassa on tehty jo 69 hiphop-kulttuuriin liittyvää väitöskirjaa (suullinen tiedonanto hiphop-tutkimuksen Eurooppa-verkoston perustamistapaamisessa Dortmundissa 18.3.2018, Séverin Guillard).



hiphop-tutkimusta akateemisesta oppialasta ja tutkijanuran vaiheesta riippumatta sekä edistää tieteen yhteiskunnallista vaikuttavuutta ja vuoropuhelua tutkimuskentän kanssa. Hiphop Suomessa -hankkeessa tämä on konkreettisesti tarkoittanut yleisölle avointen seminaarien järjestämistä sekä kulttuurin toimijoiden kutsumista mukaan keskustelemaan ja kirjoittamaan käsillä olevaan kirjaan. Kirjan luonne poikkeaa siten tyypillisestä akateemisesta artikkelikokoelmasta. Nuorisotutkimusseuran *Kenttä*-julkaisusarja antaa kuitenkin mahdollisuuden yhdistää samojen kansien väliin sekä vertaisarvioituja tieteellisiä että tekijöiden kokemus-asiatuntemukseen perustuvia ääniä. Tämä rakentaa siltoja akateemisen ja tutkimuskentän oman analyysin välille sekä edistää hiphopille ominaisen suullisen ja toiminnallisen kulttuurin kirjallista dokumentointia.

Johdannon otsikon mukaisesti kirjamme sisältää näkökulmia suomalaisen hiphop-kulttuuriin ja sen osa-alueiden vaiheisiin, yhteisöihin, kehityskulkuihin ja keskeisiin diskursseihin koko kulttuurin olemassaolon ajalta: vuoden 1983–1984 vaihteesta vuoden 2019 alkuun. Kirja ei kuitenkaan ole kokoava yleisesitys hiphop-kulttuurista tai sen historiasta, vaan kukin kirjoittaja valottaa aihettaan omasta henkilökohtaisesta tai tutkimusintressinsä ja -aineistonsa näkökulmasta. Osa artikkeleista tarkastelee kulttuuria siten ulkoapäin haastatteluiden, etnografisen kenttätyön sekä erilaisten fyysisten ja digitaalisten toimintaympäristöjen ja aineistojen mahdollistaman analyysin kautta. Osa artikkeleista taas kuvaa ja analysoi omakohtaisesti elettyä historiaa tai kertoo esimerkiksi musiikin teossa tai työpajojen ohjaamisessa käytetyistä metodeista. Kaksi nuoren harrastajan haastattelua täydentää kuvaa intohimosta, joka syntyy yhä uudelleen uusien sukupolvien parissa.

Kirjan moniäänisyydestä juontuu myös ristiriitaisia tulkintoja ja näkemyseroja, joita ei ole tarkoitus häivyttää. Yksi keskeinen ristiriita on jo termin hiphop käytössä. Hiphop-kulttuuri ja sen tutkimus on keskittynyt vahvasti rap-musiikkiin. Rap-lyriikasta ja räppäämisestä on maailmanlaajuisesti tullut jo usealle nuorten sukupolvelle keskeinen keino sanoittaa omia ja vertaisyhteisön kokemuksia ja näkemyksiä. Hiphop onkin monesti pelkästään rap-musiikkiin tai -lyriikkaan keskittyvässä tutkimuksessa räpin synonyymi (”hiphop-musiikki” vs ”rap-musiikki” -keskustelusta ks. Krims 2000, 10–12). Räppiä on sekä musiikkiin, kieleen että kommunikaatioon liittyvänä ilmaisuna tutkittu myös hyvin

monilla eri tieteenaloilla kun taas breikkiä pääosin tanssintutkimuksen ja pedagogiikan aloilla (mutta ks. Schloss 2009). Vaikka graffiti valloitti Euroopan juuri hiphop-kulttuurin myötä, sen yhteys hiphop-kulttuuriin on kiistelty aihe. Tutkimusta on alakulttuurin (esim. Ferrell 1996; Macdonald 2002) ohella tehty maantieteellisen/julkisen tilan käytön ja politiikan osalta (Austin 2001) sekä etenkin taiteentutkimuksen piirissä (esim. Kimvall 2014). Tässä kirjassa ymmärrämme hiphop-käsitteen viittaavan kulttuuriseen kokonaisuuteen, jossa tietoisuus hiphopin juurista ja lähtökohdista sulautuu maailmankatsomukseen, joka kannustaa omakohtaiseen taitojen kehittämiseen ja toimintaan vertaisyhteisössä.

Toinen keskeinen ristiriita tulee esille erilaisissa tavoissa puhua ja määritellä hiphop-sukupolvia ja kehityksen ”aaltoja” etenkin rap-musiikin osalta. Tämä koskee näkyvimmin niin kutsutun ”suomiräpin” määrittelyä: onko 1980–1990 lukujen vaihteessa populaaria suosiota saanut, mutta pääosin hiphop-yhteisön ulkopuolelta noussut suomenkielinen räppääminen osa suomenkielisen räpin kaanonin, sen ”ensimmäinen aalto”? Myös sukupolvien määrittelyssä voi huomata, miten kokemukset, mielipiteet ja kulttuurin merkitys ovat erilaisia eri-ikäisille toimijoille: viisikymppisiä hiphop-pioneereja tai nelikymppisiä 1990-luvun alkupuolella musiikin tekemisen aloittaneita toimijoita haastatellessa korostuu tekemisen tapojen ja tekijöiden joukon erottelu alkuvuosikymmeninä, kun taas nuoremmat sukupolvet näkevät kehityskulun 1980-luvulta 2000-luvun käännteeseen yhtenä ajanjaksona ja erottavat uusia vaiheita sen sijaan lähempänä tätä päivää. Erilaisten alkujen ja aikakausien määrittely on jatkossa helpompaa, kun tulevaisuuden tutkimushankkeet toivottavasti mahdollistavat entistä kattavamman etnografisen lähihistorian tutkimuksen ja aikalaisnäkökulmien diakronisen analyysin. Tämä kirja, yhdessä muiden viime aikoina ilmestyneiden ja pian ilmestyvien teosten kanssa (ks. alla), avaa kuitenkin jo monia näkökulmia suomalaiseen hiphop-kulttuuriin sen täyttäessä (noin) 35 vuotta.

## HIPHOP-KULTTUURI: LÄHTÖKOHDAT JA LAJIT YHDYSVALLOISSA

Hiphop on Yhdysvalloissa 1970-luvulla katukulttuurina syntynyt ja 1980-luvulta lähtien maailmanlaajuisesti kasvanut nuorisokulttuurin



muoto, jossa performatiivisuus ja taiteellinen itseilmaisuus yhdistyvät itsekasvatuksellisiin tavoitteisiin ja vertaiskulttuurin edistämiseen. Hiphopin syntykontekstina toimivat erityisesti Etelä-Bronx sekä muut New Yorkin kaupungin urbaanit lähiöt, joiden väestö koostui pääosin afrikkalais- ja latalinalaisamerikkalaisista sekä karibialaistaustaisista asukkaista. Samalla kun näiden yhteisöjen omat kulttuurihistorialliset taustat – suullinen ja kirjoitettu runous, performatiiviset käytänteet, musiikin, liikkeen ja kuvataiteen muodot – vaikuttivat kukin osaltaan hiphop-kulttuurin syntyyn, loi 1970- ja 1980-luvun sosioekonominen todellisuus sille välttämättömyyden: uuden, pääosin köyhän ja työväenluokkaisen nuorten sukupolven oli luotava tapoja näkyä yhteisössä ja pitää hauskaa väkivallan, huumeiden, jengien ja rikollisuuden pahoin runtelemilla alueilla. Poliittiset tahot olivat pitkään vaikuttaneet päätöksillään alueiden elinkelpoisuuden murenemiseen, mikä pakotti asukkaat luoviin ratkaisuihin arjessa selviämiseksi – julkisen tilan performatiivinen haltuunotto oli nuorille ratkaisu, joka teki kasvavan urbaanin alaluokan näkyvämmäksi. (Esim. Rose 1994; Keyes 2002; Forman 2002; Chang 2008.)

Performatiivisuus ja vuorovaikutteisuus ovat olennainen osa hiphopin ilmaisua ja elementtejä, jotka kattavat sanallisen, musiikillisen, kuvataiteellisen ja kehollisen itseilmaisun ja kommunikaation muotoja. Perinteisesti hiphopin osa-alueiksi mielletään rap-musiikki ja -lyriikka, DJ-toiminta, breikkaus ja graffiti. Usein sekä räppäreillä, DJ:illä, breikkareilla että graffiti-maalareilla on ollut myös oma pienryhmä tai ”jengi” eli *crew*. Tämä korostaa hiphopin vertaispedagogista aatetta eli yhdessä luomisen ja toisilta oppimisen ihannetta sekä keskinäistä kilvoittelua (engl. *battle*). Se heijastaa kuitenkin vahvasti myös hiphopin syntykontekstia, jossa nuorisojengit olivat paitsi keskeinen malli toiminnalle, myös konkreettisesti läsnä hiphop-ryhmien muotoutumisessa (ks. esim. Rose 1994; Chang 2008). Hiphopin muiksi osa-alueiksi lasketaan toisinaan esimerkiksi radio ja muut hiphoppiin keskittyneet mediat sekä journalismi, muoti, kieli, ja ylipäätään tieto (engl. *knowledge*) hiphopin historiasta ja sen välitys.

Hiphop-kulttuurin alkuvaiheessa levyjä soittavat DJ:t<sup>4</sup> olivat kaiken keskipisteessä korttelibileissä, joita New Yorkin köyhien lähiöiden nuo-

4 DJ:istä lisää ks. esim. Schloss (2014 [2004]); Keyes (2002); Katz (2012); ks. myös Ramstedt tässä teoksessa.

ret alkoivat järjestää 1970-luvun alussa. Aluksi levylautasella oli yleensä discoa, funkia ja soulia, mutta pian myös rockia ja elektroa. DJ:t ottivat työskentelyynsä vaikutteita jamaikalaisen dancehall- ja reggae-kulttuurin sekä mustien yhdysvaltalaisen radiojuontajien jo 1940-luvulta juontuvasta tavasta puhua rytmisesti levyjen päälle niitä soittaessaan. Jotta DJ:t saivat keskittyä musiikin valikoimiseen ja miksaamiseen katkeamattomaksi musiikkivirraksi, siirtyi vastuu yleisön verbaalisesta innostamisesta vähitellen tätä hoitavien esiintyjien, MC:iden (engl. *master of ceremonies*) harteille. Puheen ja laulun välimaastossa liikkuvasta musiikillisen esityksen tavasta eli puhelaulusta syntyi rap-musiikille ominainen verbaalisen esityksen muoto, räppääminen. (Esim. Rose 1994; Toop 2000; Keyes 2002; Chang 2008.) Rap-musiikin voikin sanoa syntyneen DJ-kulttuurin kautta ja eriytyneen siitä omaksi elementikseen.

Räppäri on rap-musiikkia esittävä artisti, joka räppää rytmisesti sanallisen osuuden musiikin päälle. Räpille ominaisen loppusoinnallisen säkeistömuodon mallina oli alkuvaiheessa englannin kielessä jo keskiajalta asti yleinen nelisäemalli, niin kutsuttu balladimitta tai yleinen mitta, jota on käytetty esimerkiksi juuri balladeissa ja lastenloruissa. Nelisäemitta vaihtui hiphopin ns. old school -vaiheen<sup>5</sup> jälkeen säännölliseen parisäemittaan, joka on toinen englannin kielessä – kuten monissa muissakin kielissä – yleinen riimittelyn mitta. (Bradley 2009, 18–25; Sykäri 2017.) Siinä missä riimittelyssä oli alun perin kyse suullisessa perinteessä tyyppillisestä improvisatorisesta tavasta viihdyttää paikalla olevia kuulijoita, tuli rap-lyriikan kirjoittamisesta tärkeä osa hiphop-ilmaisua, kun räppärit nousivat lavalle ja heidän roolistaan artisteina tuli DJ:itä näkyvämpi. Suullisen perinteen ja DJ-kulttuurin ohella räpin varhaisina esikuvina toimivatkin myös The Last Poets -yhtyeen kaltaiset *spoken word* -runoutta hyödyntäneet 1960-luvun artistit (ks. esim. Rose 1994, 51–56). Riimit ovat räpissä olennainen rytmiä luova elementti, ja taidokkaista ja moniulotteisista riimikuvioista on tullut ajan mittaan keskeinen osa kirjoitetun rap-lyriikan poetiikkaa (ks. mm. Alim 2006; Bradley 2009; Edwards 2009; Rantakallio 2018).

Hiphop-musiikin tyylilliset kaudet ja kehitys ovat puolestaan suoraan yhteydessä teknologisiin innovaatioihin. Siinä missä varhaiset DJ:t luop-

5 Old school -vaiheeksi nimitetään levytetyn räpin varhaisvaihetta vuosina 1979–1984.



pasivat muutaman tahdin mittaisia osia kappaleista kahden identtisen vinyylilevyn, levysoittimien ja mikserin avulla toistuvaksi äänivirraksi, on luupit myöhemmin voinut tehdä suoraan laitteilla. Erityisesti sämplerit ja sekvensserit<sup>6</sup> sekä rumpukoneet ja syntetisaattorit ovat olleet keskeisiä välineitä rap-kappaleiden taustoja tekevien tuottajien työssä jo 1980-luvulta lähtien, ja monet hiphop-tuottajat käyttävät niitä yhä tänä päivänä yhdessä tietokoneiden kanssa (ks. Ylitalo tässä teoksessa). Tärkeitä tyyllisiä edistysaskeleita hiphop-musiikissa onkin otettu erityisesti silloin, kun markkinoille on tullut uutta teknologiaa; vuonna 1980 julkaistu Rolandin TR-808 rumpukone sekä myöhemmin samalla vuosikymmenellä markkinoille tulleet E-mu SP-1200 ja Akai MPC-60 sämpleri-sekvensserit ovat esimerkkejä genren soundia määrittäneistä laitteista.

Breikkaus eli *breakdance* syntyi niin ikään osana DJ-vetoista uutta musiikkikulttuuria. Kyseinen tanssilaji jalostui 1970-luvun disco-kulttuurista ja sitä edeltävistä afrikkalaisamerikkalaisista tansseista aivan kuten hiphopin DJ- ja MC-toimintakin: akrobaattiset, näyttävät liikkeet, jotka toimivat alun perin DJ:iden soittamien kappaleiden instrumentaalisten välisien eli ”breikkien” ohjelmanumerona tanssilattialla, alkoivat vakiintua omaksi tanssilajikseen ja kehittyä omaksi alakulttuurikseen. Tämä puolestaan jakaantui yhä edelleen useisiin eri tanssityyleihin (Rose 1994, 47). Breikkaajia kutsuttiin alakulttuurissa termeillä *b-boy* tai *b-girl*, jotka ovat edelleen käytössä.

Hiphop-kulttuuriin liitetty graffiti<sup>7</sup> syntyi New Yorkissa itsenäisesti jo 1960-luvulla, mutta kehittyi 1970- ja 1980-luvuilla kukoistavaksi alakulttuuriksi (esim. Rose 1994, 41–42). Graffiti voidaan tässä yhteydessä määritellä seiiniin, juniin tai muihin julkisiin tiloihin tehdyiksi kirjoitukseksi eli ”tägeiksi” (engl. *tag*), jotka voidaan tehdä esimerkiksi tussilla, tai isommiksi värikkäiksi teoksiksi eli ”piisseiksi” (engl. *piece*), jotka tehdään spraymaaleilla (Kimvall 2014, 207, 209). Graffitin lähtökohdat ovat

6 Sämplerillä voi tallentaa, muokata ja toistaa äänikatkelmia. Sämplereistä ks. myös Ylitalo tässä teoksessa. Sekvensseri on laite tai ohjelmisto, joka nauhoittaa, toistaa, ja ohjaa muita elektronisia musiikintekoon tarkoitettuja laitteita.

7 Graffiti tarkoittaa myös yleisesti seiiniin kirjoitettuja tekstejä, mutta tässä kirjassa termillä viitataan kyseisen Yhdysvalloissa muodostuneen nuorten alakulttuurin parissa harrastettavaan toimintaan. Graffiti-termin monimerkityksisyydestä ja graffiti-taiteen monimutkaisuudesta ja varsin poliittisesta historiasta ks. esim. Kimvall (2014).

breikin, DJ-kulttuurin ja räppäämisen tavoin julkisen tilan haltuunotossa, mutta maalaajien toimintatavat ovat olleet hyvin erilaisia ja yleensä laittomia. Graffiti onkin varsin itsenäinen alakulttuuri, jonka kiinteästä yhdistämisestä hiphop-kulttuuriin ovat vastuussa etenkin samanaikaisia alakulttuureja esitelleet elokuvat *Wild Style* (Ahearn 1983) ja *Beat Street* (Lathan 1984). Hiphopin kontekstissa graffiti kuitenkin alkoi kukoistaa ja levisi tehokkaasti myös muualle maailmalla. Tämä visuaalinen kulttuuri on sittemmin osin irronnut hiphop-kulttuurin vaikutuspiiristä omaksi taiteenlajikseen ja siirtynyt myös taidegallerioihin<sup>8</sup> (Kimvall 2014).

Hiphop-musiikkityylin valtavirtaistumisen ja katutaiteen yleistymisen ohella hiphopin vaikutus nuorisokulttuuriin esimerkiksi muodin ja kielen tasolla (esim. Pennycook 2007) on kiistämätön. Etnomusikologi Joseph Schlossin (2009, 11) mukaan hiphopin viehätyks perustuu siihen, että se tarjoaa nuorille käytännössä kaikkea, mikä teini-ikäisiä kiinnostaa, mukaan lukien musiikki, muoti, tanssi, audiovisuaalisuus, sääntöjen rikkominen, seksuaalisuus, yhteisöllisyys, tyylietietoisuus ja omalla yksilöllisellä identiteetillä erottautuminen. Toisin kuin moni Yhdysvalloissa ennusti 1980-luvun alussa (Toop 2000, xi), hiphop ei jäänyt vain yhden ajanjakson ilmiöksi, vaan on kasvanut sekä aikuistuvien toimijoiden että yhä uusien sukupolvien omaksumana maailmanlaajuiseksi kulttuuriseksi voimaksi.

## HIPHOP-TUTKIMUS: MONITIETEINEN TUTKIMUSALUE

Hiphop-kulttuuria koskevaa analyysia alettiin tehdä melkein samanaikaisesti hiphop-kulttuurin muotoutumisen kanssa. Ensimmäiset hiphop-kulttuuria sivunneet tutkimukset käsitelivät afrikkalaisamerikkalaisen suullisen tradition ilmentymiä muun muassa hengellisissä teksteissä ja lauluissa, blues-musiikissa, balladeissa ja räpissä (Henderson 1973) sekä rap-sanoituksissa käytettävän afrikkalaisamerikkalaisen vernakulaarin ominaispiirteitä (Smitherman 1977). Hiphop-kulttuuria dokumentoinut jour-

8 Myös Helsingissä taidemuseo HAM:issa järjestettiin vuonna 2018 mittava graffiti-aiheinen näyttely ja EGSillä oli samana vuonna Taidehallissa yksityisnäyttely: <https://taidehalli.fi/events/egs-writing-my-diary/>.





nalismi on myös vaikuttanut hyvin merkittävästi hiphop-tutkimukseen.<sup>9</sup>

Yhdysvalloissa hiphop-tutkimus akateemisena tutkimusalana liittyy olennaisesti 1960- ja 1970-luvuilla syntyneeseen afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria tutkivaan Black Studies -alaan. Afrikkalaisamerikkalaiset bell hooks ja Cornel West raivasivat tietä hiphop-tutkimukselle (engl. *Hip Hop Studies*) käyttäen hiphop-kulttuuria esimerkkinä yhteiskunnallisista jännitteistä ja epätasa-arvosta omassa opetuksessaan 1980- ja 1990-luvuilla. Ensimmäinen tohtoritason akateeminen opinnäyte oli professori George Lipsitzin ohjaaman Tricia Rosen vuonna 1989 valmistunut väitöskirja, jonka pohjalta Rose kirjoitti ja julkaisi 1994 kirjansa *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Kirjasta muodostui kulmakivi seuraavina vuosikymmeninä räjähdysmäisesti kasvaneelle hiphop-tutkimukselle. Sittenmin hiphop-tutkimus on siirtynyt myös luentosaloihin: ensimmäinen hiphop-kulttuuria käsittelevä kurssi järjestettiin Howardin yliopistossa Washington D.C:ssä vuonna 1991. Opetuksesta vastasivat sosiologian väitöskirjatutkija Michael Barnes kollegoineen (Harmanci 2007).

Hiphop-tutkimus on yhteiskunnallisesti vaikuttavaa tutkimusta, joka tarkastelee kulttuurin ilmiöitä ja merkityksiä muuttuvassa maailmassa. Yksi alan pioneereista, Mark Anthony Neal, määritteli hiphop-tutkimuksen jopa uudeksi sosiologiaksi (Snell & Söderman 2014, 57), jonka lähtökohtana on afrikkalaisamerikkalainen kulttuuri ja tutkimuskohteina erityisesti rotu, sukupuoli ja yhteiskuntaluokka. Esimerkiksi feministinen hiphop-tutkimus on kiinnittänyt kriittistä huomiota hiphop-kulttuurin ja sitä kautta yhteiskunnan epätasa-arvoa luoviin rakenteisiin, seksismiin ja misogyniaan (esim. Rose 1994; 2008; Pough ym. 2007).

Lähtökohtaisesti yhdysvaltakeskeinen tutkimus on kuitenkin seurannut hiphop-kulttuurin kehitystä maailmanlaajuisesti, ja kasvavan tutkijajoukon myötä on tullut esiin tutkittavien aiheiden ja paikallisten yhteiskunnallisten ilmiöiden laaja kirjo. Tietoa on kertynyt esimerkiksi siitä, miten nuoriso kylmän sodan jälkeisessä Euroopassa tulkitsee itäisen

---

9 Esimerkiksi nykyään New Yorkissa ilmestyvä *The Source* -lehti on saavuttanut kultiasemansa räppiin ja hiphoppiin keskittyvänä aikakauslehtenä. Yksi lehden päätoimittajista, Bakari Kitwana, on julkaisut myös neljä kirjaa hiphop-kulttuurista vuosina 1994–2011.

ja läntisen hiphopin ideologioita (Nitzsche & Grünzweig 2013), miten postkolonialismi ymmärretään räpin yhteydessä Atlantin tällä puolen (Rollefson 2013), millainen on afrikkalaisen räpin yhteys paikalliseen sosialistiseen perintöön (Perullo 2003; 2005) ja miten Japanissa paikalliset räppärit ovat muokanneet japanin kieltä globaalin rap-kielen pohjalta (Condry 2006). Lisäksi esimerkiksi Adriana N. Helbig luo itäiseen Ukrainaan sijoittuvassa etnografisessa teoksessaan *Hip-Hop Ukraine, Music, Race and African Migration* (2014) yhteiskunnallista ja poliittista keskustelua siitä, miten hiphop monietnisenä nuorisokulttuurina ottaa kantaa kysymyksiin ihmisoikeuksista ja rodullisesta tasa-arvosta.

Hiphop-kulttuurin tutkimus onkin nykyään kansainvälinen, monitieteinen akateeminen tutkimusalue. Ala on heterogeeninen ja monitasoinen, koska se on kehittynyt eri tieteenalojen kautta. Hiphop-tutkijoille osoitetussa keynote-puheessaan Ison-Britannian Cambridgessa<sup>10</sup> 2016 professori Tricia Rose kiitti eri akateemisten alojen tutkijoita siitä, että he ovat kehittäneet hiphop-tutkimusta nostamalla esiin yhä uusia tutkimuksen kohteita omissa tiedekunnissaan ja yliopistoissaan. Näin eri alojen tuntemus hiphop-tutkimuksesta on kasvanut, ja se on saanut ansaittua huomiota. Rose myös korosti puheenvuorossaan monitieteisen hiphop-tutkimuksen mahdollisuuksia edesauttaa yksittäisten tutkimusalojen uudistumista. Yhdysvalloissa hiphop-tutkimus on jo vakiinnuttanut asemansa perinteisempien tutkimusalojen ja oppiaineiden rinnalla, ja samantyyppinen kehitys jatkuu muuallakin maailmassa.

Euroopassa ja Pohjoismaissa on paikallisiin teemoihin kiinnittyvien, kansalliskielillä julkaistujen tutkimusten ohella julkaistu myös teoksia, jotka pyrkivät kattavasti esittämään eri tieteenaloilla tehtävää hiphop-tutkimusta. Mads Kroghin ja Birgitte Stougaard Pedersenin toimittama *Hip Hop i Skandinaviens* ilmestyi vuonna 2008. Teos käsittelee Ruotsin, Norjan ja Tanskan hiphop-musiikkia, paikallista hiphop-kulttuurihistoriaa ja hiphopin kehitystä. Eurooppalaiseen hiphop-kulttuuriin keskittyvä, Sina A. Nitzschen ja Walter Grünzweigin toimittama *Hip-Hop in Europe* (2013) kartoittaa niin ikään globaaleja hiphop-elementtejä ja niiden yhdistymistä ja muokkautumista paikalliseen ilmaisuun erilaisissa

---

10 Kansainvälinen hiphop-konferenssi ”It Ain’t Where You’re From, It’s Where You’re At”, Cambridge, Iso-Britannia, 23.–25.6.2016.

yhteiskunnissa. Edellä mainituissa teoksissa ei kuitenkaan ole mukana suomalaista hiphop-kulttuuria käsitteleviä kirjoituksia.

Nykypäivän globalisoituneessa ja digitalisaation muokkaamassa maailmassa hiphopin erilaiset ”glokaalit” muodot pakottavat tutkijoita pohtimaan yhä enenevissä määrin, miten eri muodot ja niiden kulttuuriset vaikutukset virtaavat ja sekoittuvat toisiinsa sekä paikallisesti että kansallisten rajojen yli. Erityisesti Tony Mitchellin toimittama kirja *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* (2001) aloitti keskustelun globaalin hiphop-kulttuurin ja toisaalta paikallisten hiphop-yhteisöjen ja -ilmaisun suhteesta yhdysvaltalaiseen hiphop-perinteeseen. Osa tutkijoista puhuu globaalista ”hiphop-kansasta” (engl. *hip hop nation*)<sup>11</sup> (Nitzsche 2013, 14; Williams 2014, 11) kuvatakseen sekä paikallisia että kansainvälisiä yhteyksiä eri hiphop-toimijoiden välillä ja näihin liittyviä käsityksiä ja etusta kulttuurisesta ilmaisusta ja globaalista hiphop-historiasta. Jotkut tutkijat analysoivat puolestaan esimerkiksi paikallisen kansanrunouden vaikutuksia rap-lyriikkaan (Mitchell 2001; 2015; Sykäri 2014; Cvetanović & Grunthal & Huhtamäki 2018). Useissa maissa paikalliset hiphop-kulttuurit ovat syntyneet ja kehittyneet jo 1980-luvulta alkaen; hiphopilla voidaanakin katsoa nykyään olevan useita kulttuurisia alkukohtia ja keskuksia sekä maailmalla että paikallisissa hiphop-yhteisöissä (ks. esim. Westinen 2014, 34; Nitzsche 2013, 14). Hiphop-tutkijat ovat jo parin vuosikymmenen ajan esittäneet kysymyksiä siitä, millaisia jatkumoa ja leikkauskohtia hiphop-kulttuurit eri maissa ja paikoissa muodostavat, miten nämä paikalliset hiphop-kulttuurit eroavat toisistaan ja miten ne muistuttavat toisiaan. Hiphop-kulttuurin vahva yhteys globaaleihin virtauksiin ja yhdysvaltalaiseen rap-musiikkiin ja toisaalta rap-sanoitusten keskeisyys paikallisissa kulttuureissa näkyvät konkreettisesti kielessä, minä vuoksi sosiolingvistiikalla on vahva edustus sekä kansallisessa (Westinen 2014; Cvetanović 2014; 2019) että kansainvälisessä hiphop-tutkimuksessa (mm. Alim & Ibrahim & Pennycook 2009; Terkourafi 2010).

Monet yhdysvaltalaiset hiphop-tutkijat, kuten Tricia Rose (1994) ja Elaine Richardson (2006, 95–96), kuitenkin huomauttavat, että hiphopin

---

11 Käsite globaali hiphop-kansa (engl. *hip hop nation*) on käytössä monessa lähteessä (mm. Forman 2002), mutta erityisen tunnettu sosiolingvisti Samy H. Alimin popularisoimana (Alim 2009, 3).

estetiikka lainaa ja heijastaa afrikkalaisamerikkalaisten luomaa ilmaisua ja kulttuuria myös muualla maailmassa; yhdysvaltalainen hiphop vaikuttaa edelleen eri maiden paikallisiin hiphopin muotoihin, eivätkä hiphopin kulttuuriset virtaukset liiku yhtä voimakkaasti Yhdysvaltojen suuntaan kuin sieltä muualle (Richardson 2006, 95–96). Toisaalta Sina A. Nietzsche (2013, 14) huomauttaa, että myös monikulttuurisessa Etelä-Bronxissa, jossa hiphop syntyi, oli useita tällaisia alkupisteitä ja kulttuurisia virtauksia. Siinä missä varsinkin alkuvaiheessa muiden maiden nuorisotanssiryhmät yhdysvaltalaisen hiphop-kulttuurin matkimisen kautta, alkoi kokeiluista nopeasti itää ja muodostua omaleimaisia paikallisia kulttuureja, kun hiphop-ilmaisu mukautettiin ja muokattiin paikallisten tekijöiden toimesta (Androustopoulos & Scholz 2003; Paleface 2011). Kysymys siitä, mikä on ”alkuperäistä” tai ”aitoa” kiinnostaa edelleen hiphop-yhteisöjä ympäri maailman, mutta reflektoinnin kohteet löytyvät tänä päivänä ehkä jo useammin paikalliskulttuurista.

Sekä Yhdysvalloissa että monessa Euroopan maassa hiphop-kulttuurin tarjoamat keinot luovuuteen ja itseilmaisuun ovat löytäneet tiensä myös kouluopetukseen ja nuorten harrastetoimintaan, ja hiphop-pedagogiikasta on tullut tärkeä tutkimuksen ja toiminnallisten sovellusten ala. Pohjoismaissa on tutkittu etenkin nuorten työpajatoimintaa. Ruotsalainen kasvatustieteilijä ja musiikintutkija Johan Söderman kuvaa varttuneempien hiphop-artistien pedagogista eetosta samanlaiseksi kuin 1800-luvun pohjoismaisilla kansanvalistajilla (*folklbildning*; ks. mm. Söderman 2011; Snell ja Söderman 2014; Söderman & Sernhede 2016). Tutkijat ovat sekä Pohjoismaissa että Britanniassa myös voimakkaasti kritisoineet sellaisia työpajoja, joiden pääasiallisena tarkoituksena on maahanmuuttajataustaisten nuorten yhteiskunnallinen integraatio (mm. Ringsager 2017) tai yhteisön aikuisten näkökulmasta rakentuvat pyrkimykset (Turner 2017) eikä niinkään nuorten omista tarpeista lähtevä toiminta tai taitojen oppiminen. Suomeen muodostuneessa hiphop-työpajakulttuurissa aikuistuvista hiphop-toimijoista näyttäisi kasvaneen merkittävä voimavara opetustoimen ja vapaa-ajantoiminnan tueksi (ks. Nieminen sekä Yli-Tepsa tässä teoksessa).



## SUOMALAISEN HIPHOP-KULTTUURIN TUTKIMUS JA YLEISTAJUINEN DOKUMENTAATIO

Suomalaisen hiphop-tutkimuksen juuret ovat 1980-luvun lopun nuorisotutkimuksessa (Lehtomaa 1987; ks. myös Kärjä tässä teoksessa). Jaana Lähteenmaan (1991) sosiologinen selvitys Helsingin nuorisoryhmistä ja Anne Isomursun (1995) Helsingin yliopiston folkloristiikan oppiaineessa tekemä pro gradu -työ Helsingin varhaisesta graffitikulttuurista olivat ensimmäisiä hiphop-kulttuuriin liittyviä etnografisia tutkimuksia. Isomursu toimitti tutkielmansa pohjalta yleistajuinen kirjan *Helsinki Graffiti* (Isomursu & Jääskeläinen 1998), ja on sen jälkeen kirjoittanut myös breikistä kirjassa *Breikkaus on mun elämäntapa* (Isomursu & Tuittu 2005). Graffitiä ovat myöhemmin tutkineet muun muassa Pauli Komonen (2012) ja Piritta Malinen (2011) sekä Malin Fransberg (2013; 2014; 2018a; 2018b), ja aiheesta on julkaistu yleistajuinen kirja *Graffiti Helsingissä* (Tuulikangas 2018). Hiphop-tanssin hyödyntämisestä kouluopetuksessa on tehty väitöskirja (Nurmi 2012) ja hiphop-työpajoja on tutkittu lisäksi lukuisissa ammattikorkeakoulujen opinnäytetöissä. Koulukiusaamisen vastaisen ”Break The Fight!” -hankkeen yhteydessä on vastikään julkaistu myös ensimmäinen seuranta- ja arviointitutkimus breikkiesitysten ja -työpajojen soveltuvuudesta koulukiusaamisen ehkäisytyöhön yläkouluympäristössä (Laine 2018).

Hiphop-kulttuuriin ja etenkin rap-musiikkiin on 2000-luvun alusta alkaen kohdistunut varsinainen pro gradujen buumi suomalaisissa yliopistoissa. Tällä hetkellä meneillään on muutamia väitös- ja jatkotutkimushankkeita, ja aiheen moniulotteisuus ja ajankohtaisuus korostuu edelleen kandidaatin ja maisterin opinnäytteissä.<sup>12</sup> Analyysin kohteena ovat esimerkiksi hiphopin taiteelliset, performatiiviset, yhteiskunnalliset, ideologiset, uskonnolliset, sukupuolittuneet, kasvatukselliset, kasvatustieteelliset sekä juridiset ulottuvuudet. Tutkimusta tehdään antropologian, kielitieteiden, kulttuurintutkimuksen, musiikkitieteen, nuorisotutkimuksen, oikeustieteiden, sosiologian sekä taidehistorian piirissä. Kandidaatin ja pro gradu -töiden ohella suomalainen hiphop-tutkimus on edustettuna

---

12 Tietoja hiphop-kulttuuriin liittyvistä julkaisuista, myös kandidaatin- ja maisterintutkielmista, on kerätty verkoston sivuille: [www.hiphopfinland.com](http://www.hiphopfinland.com).

myös tieteellisissä artikkeleissa (esim. Fransberg 2018a; Kuivas 2003; Kärjä 2011; Nieminen 2003; Rantakallio 2018; Strand & Lahtinen 2006; Suoranta 2005; Sykäri 2014; 2017; 2019; Tervo 2012; Westinen 2012; 2016).

Suomalaista rap-musiikkia on dokumentoitu myös populaarien julkaisujen muodossa. Nuutti Takkisen dokumentti *Kotipojat* (2010) hahmotteli suomiräpin historiaa. Tähän mennessä julkaistuista kirjoista kenties kattavin esitys suomalaisesta rap-kulttuurista on ollut *Riimi riimistä: Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho* (Mikkonen 2004). Mikkosen kirja kuvaa paitsi suomalaista hiphop-kulttuuria myös hiphopin syntyhistoriaa Yhdysvalloissa sekä kulttuurin saapumista Suomeen 1980-luvulla. Kirjassa käydään läpi paikalliset suomalaiset ryhmät ja ”posset” sekä niihin liittyvät skenet<sup>13</sup> ja julkaisut aina 2000-luvun alkupuolelle asti. Lyhyesti suomihiphopin historiaa luotaa myös Palefacen kirja *Rappiotaidetta – Suomiräpin tekijät* (2011). Palefacen kirjaa voi lukea suomihiphopin moniäänisenä luomiskertomuksena, sillä Paleface päästää ääneen suomiräpin tekijät ja heidän tarinansa ja sanoituksensa.

Useita kirjoja suomalaisesta rap-kulttuurista on tätä johdantoa kirjoitettaessa juuri ilmestynyt tai ilmestymässä. Lukuisiin haastatteluihin perustuva kirja suomiräpin historiasta on Ville Similän ja Panu Hietanevan käsialaa (*Lainaan enkä palauta: Suomalainen rap ja hiphop 1983–2018*, tulossa 2020). Naispuoleiset rap-artistit pääsevät ääneen Heini Strandin kirjassa *Hyvä verse. Suomiräpin naiset* (2019). Strandin kirjassa on myös jonkin verran ohjeita räppäämiseen. Ensimmäinen laajempi oppikirjamainen esitys räppäämisestä on Karri ”Paleface” Miittisen ja Esa Salmisen *13 kertaa kovempi – Räppärin käsikirja* (tulossa 2019).

Artisteja koskevia elämäkerrallisia kirjoja on myös muutamia. Mikko Aaltonen on kirjoittanut sekä Cheekin elämästä (*JHT – Musta Lammas*, 2017) että Rähinä Recordsin artisteista (*7 veljestä – 20 vuotta Rähinää*, 2018). Laura Friman puolestaan on koostanut kirjamuotoon JVG:n tarinan (*Etenee. JVG:n tarina*, 2016) sekä yhdessä Anton Vanha-Majamaan kanssa Mikael Gabrielin elämänvaiheet (*Mikael Gabriel – Alasti*, 2019).

---

13 Skene viittaa niihin moninaisiin paikallisiin kulttuurin tekijöiden ja kuluttajien muodostamiin ryhmiin ja tapahtumapaikkoihin, joissa hiphop-kulttuuria eletään, ylläpidetään ja rakennetaan.



Aino Sunin dokumentti kertoo Mercedes Bentsosta (*Ei Koskaan Enää*, 2018), ja lisäksi Venla Pystynen on kirjoittanut artistista myös kirjan (*Mercedes Bentso – Ei koira muttei mieskään*, 2019). Edellä mainittujen teosten myötä hiphopin historiografian kirjoittaminen on Suomessakin saanut hienon alun. Suomalaisen räpin kaupallinen menestys on lisännyt kiinnostusta hiphop-kulttuuriin ja mahdollistanut myös kulttuurin muiden muotojen näkyvyyden. Kokonaisvaltaisempi ja monisyisempi kuva hiphop-liikkeestä Suomessa alkaa hahmottua.

## KIRJAN SISÄLTÖ

### I Hiphopin varhaisvaiheet ja muotoutuminen vertaisyhteisöissä

Kirjan ensimmäinen osa keskittyy hiphopin varhaisiin vaiheisiin ja vertaiskulttuureihin. Breikin ja freestyle-räpin osalta luodaan myös katsaus lajin kehityskaareen Suomessa. Kuten valtaosassa Skandinaviaa ja Eurooppaa (ks. Krogh & Stougaard Pedersen 2008; Nietzsche & Grünzweig 2013), hiphop-kulttuuri saapui Suomeen 1983–1984 yhdysvaltalaisen kulttuurituotteiden mukana ja muodostui pysyväksi, omaleimaiseksi kulttuuriseksi ilmiöksi 1990-luvun kuluessa. Hiphop poikkeaa aiemmista musiikkityyliin perustuvista nuorisokulttuureista monimuotoisuudessaan sekä siinä, että siihen on kuulunut myös omaehtoinen julkisen tilan haltuunotto. Helsingin Citykäytävässä ja Kaisaniemessä Pukevan tavaratalon edessä Vuorikadulla breikattiin jo vuonna 1984 – ja kuten hiphopin muillakin osa-alueilla, pääosin kyseessä olivat aluksi teini-ikäiset, 14–16-vuotiaat pojat (Mikkonen 2004; Rap Scholar 2017).

Näkyvintä katutilan haltuunotto oli kuitenkin graffitin osalta. Kirjan ensimmäisessä artikkelissa ”Silmät, jotka näkevät vain nimiä” kuvataiteilija Tatu Tuominen havainnollistaa, miten ensimmäisten graffitien ilmestyminen kaupunkikuvaan vaikutti hänen esiteini-ikäisen nuoren kokemukseensa Helsingistä vuonna 1986. Graffitin paikallisia esikuvia alkoi ilmestyä pian sen jälkeen, kun alun tiiviin yhteisön kiinnostuksen kohteet alkoivat eriytyä (ks. Palosen kuvaus yllä; Isomursu 1995, 61; Rap Scholar 2017). Tuomisen kokemuksellinen kuvaus tuo elävästi esiin nuorten kaupunkitilassa muodostuvat verkostot, varhaisvaiheen tiedon-

etsinnän, kulttuurituotteiden merkityksen uuden maailman avaajana sekä yhteisöllisyyden ja kilpailullisuuden risteyskohdat.

Siinä missä graffiteihin luvattomina maalauksina liittyi salaperäisyys ja jännitys kiinnijäämisestä, ja siten tekijöiden anonyymiys, kanavoitui breikki monen teinin maailmaan itseopiskelun ohella tai sijaan luontevasti myös tanssikoulujen ja -kursien kautta. Keskeinen hiphop-kulttuurin välittäjä oli Helsingin Tanssiopistoon jo elokuussa 1984 opettamaan saapunut afrikkalaisamerikkalainen Charles Salter, jonka tunneille kokoontui muitakin hiphopista kiinnostuneita nuoria kuuntelemaan uusimpia levyjä (Isomursu 1995, 66). Breikki oli leimallisesti poikien laji, mutta tanssitunneilla kävi myös paljon tyttöjä.

Breikki levisi nopeasti koko Suomeen. Vuodesta 1995 breikkannut tanssija ja kouluttaja Jussi ”Focus” Sirviö kertoo oman tarinansa toisen sukupolven kasvattina pienellä paikkakunnalla artikkelissa ”Vahva tahto tukijärjestelmänä”. Kuten Tuominen, myös Sirviö on löytänyt ammatinsa harrastuksensa kautta, ja Sirviön artikkeli kasvaakin kuvaukseksi siitä, miten suomalainen breikki on vuosien ponnistusten kautta noussut johtavaan asemaan maailman kisakentillä. Kuten moni jonkin hiphop-kulttuurin taiteellisista osa-alueista syvällisesti omaksunut nuori, myös Sirviö on aktiiviuransa ohessa ja jälkeen opettanut nuorempia sukupolvia (ks. myös Nieminen sekä Yli-Tepsa tässä teoksessa). Sirviön artikkelin jälkeen nuori breikkiharrastaja Ukko kertoo kokemuksistaan Dragana Cvetanovićin haastattelemana. Ukon näkemykset vahvistavat osaltaan, että yhä uudet sukupolvet kohtaavat hiphop-harrastuksen edelleen samanlaisella intohimolla.

Kirjan ensimmäisen osan päättää kulttuurintutkija Venla Sykärin artikkeli ”Freestyle osana suomalaista hiphop-kenttää: improvisoinnin taito, vaikutteet ja kehitys”. Vaikka myös breikki akrobaattisiin liikkeisiin perustuvana tanssikulttuurina samoin kuin graffiti ja sen myötä noussut katutaidekulttuuri olivat uudenlaisia nuorisokulttuurin muotoja Suomessa, oli verbaalinen improvisointi suomalaisnuorille sosiaalisesti ja kulttuurisesti täysin uudenlainen tapa ilmaista itseä. Suullisen runouden perinteitä joutuu suomalaisessa kulttuurissa hakemaan paljon kauempaa kuin tanssin tai maalaamisen, joille toimintamalleja oli kuitenkin olemassa. Sykärin artikkeli tarkasteleekin sitä, miten improvisoinnissa tarvittava suullisen komposition taito omaksuttiin täysin kirjallistuneessa kulttuurissa ja miten





nuoret kehittivät siitä muutamassa vuosikymmenessä omaehtoisesti uuden sanataiteen lajin.

## II Räppääminen ilmaisuna ja identiteettinä

Kirjan toinen osa keskittyy räppäämiseen ja räppiin. Rap-lyriikan tuottaminen alkoi 1980-luvun alakulttuurissa englanniksi, ja hiphopin piirissä suomen kieltä kokeiltiin merkittävämminkin vasta 1990-luvun puolivälistä alkaen. 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa listoille nousi kuitenkin suomen kielellä räppääviä yhtyeitä, kuten Raptori, Pääkköset, Rapatti ja MC Nikke T.<sup>14</sup> Vaikka tämän ”huumoriräpiksi” nimetyn vaiheen katsottiin alakulttuurin parissa lähinnä jarruttaneen suomenkielisen räppäämisen kehitystä, sitä kutsutaan usein ”suomiräpin” eli suomenkielisen rap-musiikin ensimmäiseksi aalloksi (Westinen 2014; Rantakallio tulossa 2019). Musiikintutkija Antti-Ville Kärjän artikkeli ”Suomiräppiä ennen suomiräppiä: suomalainen rap ja historian poliittisuus” tarkastelee kirjallisten ja soivien aikalaislähteiden avulla tätä varhaista suomenkielistä räppäämistä ja siihen liittyvää aitouden tematiikkaa.

Aitouden ja autenttisuuden diskurssit eivät rajoitu hiphop-kulttuurissa ja räpissä varhaisvaiheisiin tai kielikysymyksiin, vaan ne ovat olleet vahvasti läsnä harrastajien ja fanien tarpeessa määrittää ”oikeita” tapoja ja vaikutteita sekä riittävää tietoa ja taitoa. Elina Westinen ja Inka Rantakallio toteuttavat yhteisartikkelissaan ”’Keep it real’ – Rap-artistien näkemyksiä autenttisuudesta” kattavan yhteenvedon autenttisuudesta räppiä koskevassa kirjallisuudessa. He tutkivat haastatteluihin nojaten myös viiden rap-artistin käsityksiä siitä, miten aitoutta suomalaisessa rap-kulttuurissa määritellään ja mikä määritelmien merkitys on rap-musiikin tekijöille ja faneille.

Suomen kielen nousu räpin kieleksi ja samalla räpin nopea valtavirtaistuminen Suomessa ajoittuu vuosituhannen vaihteeseen, jolloin ilmestyi muun muassa Fintelligensin *Renesanssi* (2000) sekä monien muiden, nyt jo pitkän uran tehneiden rap-artistien ensilevyt. Kun suomenkielinen rap oli vakiinnuttanut asemansa, räppäreille avautui uudenlainen mahdollisuus

---

14 Lukuun ottamatta nykyisin Chydeone-nimellä esiintyvää Niko Toiskalliota alias Nikke T:tä, kyseisillä artisteilla ei ollut yhteyttä hiphop-alakulttuuriin.

kommunikoida sanoituksissaan maailmankatsomuksellisia näkemyksiä äidinkielellään. Yksi merkkipaalu ja suomenkielisen poliittisen räpin kulmakivi on Avain-nimisen (nykyään Asa) artistin vuonna 2001 julkaistu albumi *Punainen Tiili*. Kielen- ja kulttuurintutkija Dragana Cvetanović analysoi Avaimen sanoituksia artikkelissaan ””Mitä merkkää yhden emceen runous, sanat vasta alku, loppu vast vallankumous”. Avaimen *Punainen tiili* -albumin sanoitukset, rap-sukupolvi ja yhteiskuntaluokka”. Cvetanović pohjustaa rap-lyriikan luokkatietoisen ja yhteiskuntapoliittisen suuntauksen tutkimusta tarkastelemalla hiphop-sukupolven suhdetta yhteiskuntaluokkaan Suomessa.

Samaan aikaan suomalaisen rap-musiikin valtavirtaistumisen kanssa 2000-luvun alussa myös hiphop-muoti alkoi näkyä yhä enemmän katukuvassa ja katutanssitunnit vetivät hiljaiselon jälkeen jälleen uusia harrastajia (ks. Sirviö tässä teoksessa). Poikkeuksen hiphop-trendissä muodosti graffiti, joka varsinkin Helsingissä oli kaupungin vuonna 1998 alkaneen Stop töhryille -kampanjan vuoksi erityisen kovien sanktioiden kohteena. Kampanja loppui vasta 10 vuotta myöhemmin.

Vuosituhanen alun jälkeen myös suomirap koki suvantovaiheen, mutta uusi valtavirtaistuminen pop-musiikiksi tapahtui noin vuodesta 2008 alkaen. Tuolloin Asa sai ensimmäisenä rap-artistina arvostetun Teosto-palkinnon levystään *Loppuasukas*, ja nyt jo artistiuuransa lopettaneen rap-artisti Cheekin menestys alkoi kesähitillä ”Liekeissä”. Tätä uutta vaihetta voidaan kutsua suomiräpin kolmanneksi aalloksi. Tässä vaiheessa rap-musiikissa alkoi kuulua myös maailmankatsomusten moninaisuus.

Räpin poliittisuus ja yhteiskuntakritiikki ovat keskeisiä myös musiikintutkija Susanna Välimäen artikkelissa ”Ympäristökriittinen suomi- ja saameräppi: Paleface, Áilu Valle ja Terttu Järvelä”. Välimäen ekoräpiksi kutsuma suuntaus nojaa länsimaisen kulutukseen, omistamiseen ja luonnonvarojen tuhlaamiseen perustuvan elämäntavan kritiikkiin. Tämä on luontosuhde- ja luonnonvarakeskeisessä Suomessa merkittävä suuntaus myös räpissä. Välimäki analysoi suomalaisen ja saamelaisen ekoräpin tekijöiden musiikkikappaleita yhdistäen ekomusiikologian ja kulttuurisen musiikkianalyysin tavoitteita ja keinoja.

Kolmantena maailmankatsomuksellisen räpin tutkimuksen kohteena on suomenkielisen räpin henkisyys ja uskonnolliset teemat. Musiikin- ja uskonnontutkija Inka Rantakallio tarkastelee artikkelissaan ”Uskonto ja



henkisyys suomalaisessa rap-musiikissa”, miten esimerkiksi kristinusko ja islam – jotka ovat yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa ja räpissä näkyvästi edustettuina – mutta myös uushenkisyys ja Aasian uskonnot ilmenevät suomalaisten rap-artistien tuotannossa. Artikkelit perustuu artistien haastatteluiden sekä media-artikkeleiden ja sanoitusten analyysiin.

2010-luvulla rap-musiikki on sekä jatkanut valtavirtaistumistaan että muodostunut yhä useampien erilaisten äänten kanavaksi. Rap-artisteista esimerkiksi Cheek, Elastinen, Mikael Gabriel ja Pyhimys ovat esiintyneet merkittävän suosion saaneessa, vuonna 2012 alkaneessa Vain Elämää tv-sarjassa, joka on poikanut lukuisia levytyksiä ja arenakonsertteja. Kuluva vuosikymmentä leimaavat myös suomiräpin toisen aallon artistien paluuesiintymiset (mm. Ceebrolistics, Kemmuru, MC Taakibörsta) sekä musiikkityylin alalajien lisääntyminen (esim. punk-henkinen emo rap, trap). Kuten globaalissa hiphop-kulttuurissa, myös Suomessa hiphopista on muodostunut nuorelle sukupolvelle erojen ja eriarvoisuuksien kokemusten artikuloimisen kanava. Siten myös maahanmuuttajataustaisilla artisteilla ja harrastajilla on suomalaisessa hiphop-kulttuurissa tällä vuosikymmenellä entistä tärkeämpi rooli, ja julkisuuteen on noussut merkittävä määrä uusia naisartisteja.

Kielen- ja kulttuurintutkija Elina Westinen tarttuu artikkelissaan ”Kuulumisen ja etnisyyden neuvottelua monimuotoisessa suomiräpissä” maahanmuuttajataustaisten nuorten rap-artistien sosiaalisessa mediassa artikuloimaan kuvaan asemastaan tummaihoisena suomalaisena. Hiphop-kulttuuri ja rap-musiikki sekä niiden monikulttuuriset juuret ja globaali viehätysvoima ovat perinteisesti tarjonneet äänen monille marginalisoiduille ihmisille, muun muassa etnisille vähemmistöille. Räpin ja hiphopin kautta myös suomalaiset maahanmuuttajataustaiset räppärit haastavat monia heitä koskevia oletuksia ja stereotyyppioita sekä pohtivat kuulumistaan suomalaiseen yhteiskuntaan ja kulttuuriin.

Naisten asemaa rap-artisteina tarkastelevat Kirsikka Ruohonen ja Nora Horn, alias Adikia ja Mon-Sala, artikkelissaan ”’Hei jäbä veti hyvin!’ – naisverkostojen tärkeydestä”. Artikkelit perustuu kirjoittajien kokemuksiin artisteina ja NiceRap-kollektiivin perustajina sekä heidän Matriarkaatti-podcastia varten tekemiinsä muiden naisartistien haastatteluihin. Muutos naisten näkyvyydessä kentällä on ollut dramaattinen aivan viime vuosina, mutta kirjoittajat toteavat, ettei syynä aiempaan

näkymättömyyteen ole ollut naispuolisten räppärien tai heidän taitojensa puute vaan miesten asenteet ja naisia syrjivät rakenteet, joiden vuoksi naisille ei ole annettu tilaa. Dragana Cvetanovićin toimittamassa näkökulmatekstissä myös nuori räppääjä Pikkuhukka toteaa, että rap voi nykyään yhtä hyvin olla tytön ”oma juttu”.

### III Taustan tekijät ja kulttuurin välittäjät

Yleisölle näkyvien ja kuuluvien rap-, freestyle-, breikki- ja graffiti-artistien tuotosten lisäksi hiphop-kulttuuri koskettaa ja tarvitsee välittyäkseen monenlaisten toimijoiden panosta. Kirjan kolmannen osan artikkeleita yhdistää monissa keskusteluissa ilmennyt tarve valottaa hiphop-kulttuuria myös niiltä osin, jotka eivät suoraan näy yleisölle artistin tuotannon tai performanssin muodossa.

Vaikka DJ-kulttuuri on hiphopin ytimessä, tuntee yleisö DJ:n työtä soitetun musiikin taustalla huonosti. Artikkelissaan ”Paljon hommaa mistä sun piti huolehtii. DJ:n vaihtelevat tehtävät ja roolit hiphop-musiikin paikallistumisessa Suomessa” musiikintutkija Kim Ramstedt valottaa haastattelututkimuksensa perusteella DJ:n työtä kulissien takana. Ramstedt tutkii varhaisten hiphop-DJ:iden kulttuurisen välittäjän rooliin kuuluvaa asiantuntijuuden omaksumisen prosessia. Hän painottaa näiden toimijoiden kaksisuuntaista roolia Suomessa: DJ:t mahdollistivat suomalaisten räppääjien esiintulon ja esiintymisen, mutta toisaalta he tutustuttivat suomalaiset kuulijat laajasti paitsi yhdysvaltalaiseen hiphop-musiikkiin myös muuhun mustaan musiikkiin.

Myös radio-DJ:n ja juontajan työ lukeutuu keskeisiin vaikuttajiin musiikin tunnetuksi tekemisessä, ja näkökulma-artikkelissa ”Hiphop-tutkimusta radiossa: Rap Scholarin tarina” Mikko Mäkelä ja Inka Rantakallio kertovat oman radio-ohjelmansa synnystä ja taustoista. Rap Scholar on tuonut viikottaisissa lähetyksissä keskusteltaviksi musiikin ja rap-artistien lisäksi monia hiphop-kulttuuriin liittyviä yhteiskunnallisia ilmiöitä ja aiheita.

Vaikka räppääjä tekee usein sanoituksensa itse, hän tarvitsee musiikkinsa tuottamiseen monenlaisia ammattilaisia. Toimittaja Marko Ylitalo haastattelee artikkelissaan ”Taustan tekijät” kolmea suomalaista hiphop-tuottajaa. Tuottajat kertovat biitin synnystä ja valmiin rap-kappaleen



taustatyöstä sekä siitä, miten ovat itse ammattiin päätyneet. Artikkelisi sisältää alaviitteissä kattavan rap-kappaleen tuottamiseen liittyvän sanaston. Toisenlaista taustatyötä on festivaalien järjestäminen. Pipefestin perustajiin lukeutuva ja festivaalin toimintaa vuosia johtanut Anu Manner kertoo Elina Westisen haastattelemana omasta näkökulmastaan suomalaiseseen hiphop-kulttuuriin, sen kehittymiseen ja kehittämiseen.

Siinä missä rap-musiikki on tällä vuosituhanella ollut Suomessa selkeästi hiphopin näkyvin elementti, ovat kaikki hiphop-kulttuurin osaluheet edelleen omaehtoista kulttuuritoimintaa ja nykyään myös osavaltiollisesti tuettujen ja kunnallisten koulutusinstituutioiden opetustointa. Taitojen oppimisen ja itseilmaisun ohella hiphopin itsekasvatukselliset ja vertaispedagogiset ulottuvuudet voivat tarjota sekä nuorille että aikuisille merkittävän toiminnallisen lähtökohdan elämänhallintaan, yhteiskunnalliseen osallistumiseen ja työelämäorientaatioon. Hiphop yhteisöllisenä, taidelähtöisenä toiminnan muotona onkin osoittanut toimivuutensa jo lukuisissa graffititaiteen, breikin sekä rap-musiikin kirjoittamisen ja tuottamisen työpajoissa.

Rap-artisti Rauhatädin alias Hanna Yli-Tepsan artikkeli ”Rap-työpajat voimaantumisen sosiaalisena kontekstina” samoin kuin graffititaiteilija Pete ”Hende” Niemisen artikkeli ”Graffitit ja katutaide nuorisotyön välineinä” avaavat näkökulman ohjaajan työhön. Vaikka hiphop antaakin toimintakehyksenä paljon vapauksia, työpaja toimii välineenä sekä nuorisotyössä että aikuisille etenkin siksi, että vetäjänä on kokenut hiphop-artisti. Vanhemman hiphop-sukupolven edustajat ovat hyviä esikuvia ja siksi luontevia auktoriteetteja. Yli-Tepsa käsittelee artikkelissaan opetusmetodeitaan sekä kokemuksiaan rap-työpajoista, joita hän on vetänyt hyvin erilaisille ryhmille. Nieminen puolestaan käyttää graffititaiteen elementtejä etenkin lapsille ja nuorille suunnatuissa työpajoissa. Hiphopin vahvuutena ja jatkuvan uusiutumisen perustana voineekin pitää ennen kaikkea sitä, että sen taiteellisten elementtien kautta kanavoituvuus on luonteeltaan toiminnallista ja yhteisöllistä, samalla kun vaihtoehtojen monipuolisuus ohjaa ja kannustaa jokaista itselle sopivan ilmaisumuodon löytämiseen.

## LÄHTEET

## Tutkimusaineisto

Palonen, Pasi (h2013) Haastattelu Helsingissä, haastattelijana Venla Sykäri. 25.10.2013.

## Kirjallisuus ja muut lähteet

- Aaltonen, Mikko (2018) *7 veljestä – 20 vuotta Rähinää*. Helsinki: Otava.
- Aaltonen, Mikko (2016) *JHT - Musta Lammas*. Helsinki: Otava.
- Ahearn, Charlie (1983) *Wild Style*. [Elokuva.] Submarine Entertainment.
- Alim, Samy H. (2006) *Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*. New York: Routledge.
- Alim, Samy H. & Ibrahim, Awad & Pennycook, Alastair (toim.) (2009) *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge.
- Androustopoulos, Jannis & Scholz, Arno (2003) Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society* 26 (4), 463–479.
- Austin, Joe (2001) *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.
- Bradley, Adam (2009) *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas Books.
- Chang, Jeff (2008) *Can't Stop Won't Stop. Hiphopsukupolven historia*. Suomentanut Laura Haavisto. Helsinki: Like.
- Condry, Ian (2006) *Hip Hop Japan. Rap and the Paths of Cultural Globalisation*. Durham: Duke University Press.
- Cvetanović, Dragana (2014) Petturien tai patrioottien räppi? *Idäntutkimus* 1/2014, 3–15.
- Cvetanović, Dragana (2019) Stylization in action – emerging and recycling the Serbian rap lexicon. *Serbian Studies Research* Vol. 9 (1), 219–250.
- Cvetanović, Dragana (tulossa) Language, Identity and Performativity in Finnish and Balkan Rap Lyrics. Väitöskirja. Aleksanteri-instituutti, Helsingin yliopisto.
- Cvetanović, Dragana & Grünthal, Satu & Huhtamäki, Martina (2018) Frá bygd til bý – a Faroese Bricolage of Hip Hop, National Romantic Poetry and Ballads. Teoksessa Malan Marnersdóttir & Eyður Andreassen & Sanna A. Dahl & Tina K. Jacobsen & Erling Isholm (toim.) *Ballads – New Approaches: Kvaedi – Nýggj sjónarmid*. Annales Societatis Scientiarum Faeroensis Supplementum 69. Tórshavn: Faroe University Press, 78–98.
- Edwards, Paul (2009) *How to Rap: The Art and Science of the Hip-hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.
- Ferrell, Jeff (1996) *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Northeastern University Press.
- Forman, Murray (2002) *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.



- Fransberg, Malin (2013) Graffitikunskap – En etnografisk studie om graffitimålare i en nolltoleransmiljö. Pro gradu. Sosiaalitieteiden laitos, Helsingin yliopisto.
- Fransberg, Malin (2014) Graffititieto – Etnografinen tutkimus graffitimaalareiden alakulttuurista. *Oikeus* 3, 291–313.
- Fransberg, Malin (2018) Performing gendered distinctions: young women painting illicit street art and graffiti in Helsinki. *Journal of Youth Studies*, 1–16. DOI: 10.1080/13676261.2018.1514105. Online-first.
- Fransberg, Malin (2018). Kätkeyt kehot ja luvaton performanssi – Naisten graffitialakulttuuri stadissa. Teoksessa Sanna Tuulikangas (toim.) *Graffiti Helsingissä*. Helsinki: Helsinki Art Museum, 90–123.
- Friman, Laura (2016) *Etenee. JVG:n tarina*. Helsinki: Siltala.
- Harmanci, Reyhan (2007) Academic Hip-Hop? Yes, Yes Y'all. *SF Gate*. <https://www.sfgate.com/entertainment/article/ACADEMIC-HIP-HOP-YES-YES-Y-ALL-2613595.php> (Viitattu 18.3.2019.)
- Helbig, Adriana N. (2014) *Hip-Hop Ukraine, Music, Race and African Migration*. Bloomington: Indiana University Press.
- Henderson, Stephen (1973) *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References*. New York: Morrow.
- Isomursu, Anne (1995) Uusi graffitikulttuuri Helsingin seudulla vuosina 1984–1994. Pro gradu. Folkloristiikan laitos, Helsingin yliopisto.
- Isumursu, Anne & Jääskeläinen, Tuomas (1998) *Helsinki Graffiti*. Helsinki: Matti Pyykkö.
- Isumursu, Anne & Tuittu, Nina (2005) *Breikkaus on mun elämäntapa*. Helsinki: Maahenki.
- Katz, Mark (2012) *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- Keyes, Cheryl (2002) *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kimvall, Jacob (2014) *The G-Word. Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*. Årsta: Dokument Press.
- Komonen, Pauli (2012) Graffitimaalarin vaiheet alakulttuurissa ja toiminnan luonne. Teoksessa Mikko Salasuo & Janne Poikolainen (toim.) *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 169–198.
- Krims, Adam (2000) *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krogh, Mads & Stougaard Pedersen, Birgitte (toim.) (2008) *Hiphop i Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Laine, Sofia (toim.) (2018) *Väkivallattomuuden sanomaa yläkouluihin hiphop-kulttuurin keinoin. Break the Fight! -hankkeen seuranta- ja arviointitutkimus*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Lathan, Stan (1984) *Beat Street*. [Elokuva.] Orion Pictures.
- Lähteenmaa, Jaana (1991) *Hip-hoppareita, lähiöläisiä ja kulturelleja: nuorisoryhmistä 80-luvun lopun Helsingissä*. Helsinki: Helsingin kaupungin nuorisosaasiainkeskus.
- Macdonald, Nancy (2002) *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan.
- Malinen, Piritta (2011) Kannu vie - kohti taidetta? graffitikokemus sekä graffitin ja kuva-

- taideopetuksen vuorovaikutus. Väitöskirja. Taiteiden tiedekunta, Lapin yliopisto. Miettinen, Karri & Esa Salminen (tulossa 2019) *13 kertaa kovempi – Rämpärin käsikirja*. Helsinki: Like.
- Mikkonen, Jani (2004) *Riimi riimistä: Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Mitchell, Tony (2015) Icelandic Hip Hop: From Selling American Fish to Icelanders' to Reykjavíkurdætur (Reykjavik Daughters). *Journal of World Popular Music* 2/2, 240–360.
- Mitchell, Tony (toim.) (2001) *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Nitzsche, Sina A. (2013) Hip-hop in Europe as a Transnational Phenomenon: An Introduction. Teoksessa Sina A. Nitzsche & Walter Grünzweig (toim.) *Hip-Hop in Europe*. Berlin: Lit Verlag, 3–34.
- Nitzsche, Sina A. & Grünzweig, Walter (toim.) (2013) *Hip-Hop in Europe*. Berlin: Lit Verlag.
- Nurmi, Anna-Maria (2012) Kaduilla liikuntasaliin. Toimintatutkimus hiphop-tanssista osana lukion liikuntakasvatusta. Väitöskirja. Liikuntapedagogiikka, Jyväskylän yliopisto.
- Pabón-Colón, Jessica Nydia (2018) *Graffiti Grrlz. Performing Feminism in the Hip Hop Diaspora*. New York: New York University Press.
- Paleface (2011) *Rappiotaidetta – Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Pennycook, Alastair (2007) *Global Englishes and Transcultural Flows*. London: Routledge.
- Pennycook, Alastair & Mitchell, Tony (2009) Hip hop as Dusty Foot Philosophy. Engaging Locality. Teoksessa H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge, 25–42.
- Perullo, Alex (2005) Hooligans and Heroes: Youth Identity and Hip-Hop in Dar es Salaam, Tanzania. *Africa Today* Vol. 51 (4), 75–101.
- Perullo, Alex & Fenn, John (2003) Language Ideologies, Choices, and Practices in Eastern African Hip Hop. Teoksessa Harry M. Berger and Michael Thomas Carrol (toim.) *Global Popular Music: The Politics and Aesthetics of Language Choice*. Jackson: University Press of Mississippi, 19–51.
- Petchauer, Emery (2009) Framing and Reviewing Hip-Hop Educational Research. *Review of Educational Research* 79, 946–978.
- Petchauer, Emery (2012) *Hip-Hop Culture in College Students' Lives. Elements, Embodiment, and Higher Edutainment*. New York: Routledge.
- Pystynen, Venla (2019) *Mercedes Bentso – Ei koira muttei mieskään*. Helsinki: Johnny Kniga.
- Rantakallio, Inka (tulossa 2019). *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Väitöskirja. Musiikkitiede, Turun yliopisto.
- Rantakallio, Inka (2018). Sana ylös: riimittely suomenkielisessä räp-lyriikassa. Teoksessa Siru Kainulainen & Liisa Steinby & Susanna Välimäki (toim.) *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 361–386.
- Rap Scholar (2017) Suomiräpin varhaiset vuodet. *Bassoradio*. 20.11.2017.
- Richardson, Elaine (2006) *Hiphop Literacies*. New York: Routledge.





- Ringsager, Kristine (2017) 'Featuring the System': Hip hop pedagogy and Danish integration policies. *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society* 42 (2), 75–93.
- Rollefson, Griffith J. (2013) Gheddos du Monde: Sounding the Ghetto, Occupying the Nation from Berlin to Paris. Teoksessa Sina Nitzsche & Walter Grünzweig (toim.) *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. Berlin: Lit Verlag, 227–239.
- Rose, Tricia (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Schloss, Joseph G. (2014 [2004]) *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press..
- Schloss, Joseph G. (2009) *Foundation: B-boys, B-girls, and Hip-Hop Culture in New York*. Oxford: Oxford University Press.
- Similä, Ville & Hietaneva, Panu (tulossa 2020) *Lainaan enkä palauta. Suomalainen rap ja hiphop 1983–2018*. Helsinki: Like.
- Smitherman, Geneva (1977). *Talkin and Testifyin: The Language of Black America*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Snell, Karen & Söderman, Johan (2014) *Hip-Hop within and without the Academy*. London: Lexington Books.
- Strand, Heini (2019) *Hyvä verse. Suomiräpin naiset*. Helsinki: Into.
- Sykäri, Venla (2014). Sitä kylvät, mitä niität. Suomenkielinen improvisoitu rap ja komposition strategiat. *Elore* 21(2), 1–39. [http://www.elore.fi/arkisto/2\\_14/sykari.pdf](http://www.elore.fi/arkisto/2_14/sykari.pdf).
- Sykäri, Venla (2017) Beginning from the End: Strategies of Composition in Lyrical Improvisation with End Rhyme. *Oral Tradition* 31(1), 123–54. <http://journal.oraltradition.org/issues/31i/sykari>.
- Sykäri, Venla (2019) Interactive Oral Composition: Resources, Strategies, and the Construction of Improvised Utterances in a Finnish Freestyle Rap Battle. *Journal of American Folklore* Vol. 132 (523), 3–35.
- Söderman, Johan (2011) 'Folkbildning' through hip-hop: how the ideals of three rappers parallel a Scandinavian educational tradition. *Music Education Research* Vol. 13 (2), 211–225.
- Söderman, Johan & Sernhede, Ove (2016) Hip-hop – what's in it for the academy? Self-understanding, pedagogy and aesthetical learning processes in everyday cultural Praxis. *Journal Music Education Research* Vol. 18 (2), 142–155.
- Terkourafi, Marina (toim.) (2010) *Languages of Global Hip Hop*. London: Continuum.
- Toop, David (2000) *Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop*. Kolmas tarkistettu ja täydennetty painos. Lontoo: Serpent's Tail.
- Turner, Patrik (2017) *Hip Hop Versus Rap. The Politics of Droppin' Knowledge*. London: Routledge.
- Vanha-Majamaa, Anton & Friman, Laura (2019) *Mikael Gabriel - Alasti*. Helsinki: WSOY.
- Westinen, Elina (2014) *The Discursive Construction of Authenticity. Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Väitöskirja. Englannin kieli, Jyväskylän yliopisto.
- Williams, Justin A. (2014) *Rhymin' and Stealin': Musical Borrowing in Hip Hop*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

I

Hiphopin varhaisvaiheet ja  
muotoutuminen vertaisyhteisöissä



Kuva 1. Kuvaaja: Tatu Tuominen.

# Silmät, jotka näkevät vain nimiä

*Tatu Tuominen*

Kirjoitukset graffitista ja sen tekijöistä ovat yleensä akateemisia katsauksia, joissa keskitytään vuosilukuihin ja tekijöiden nimiin ja joissa pyritään luomaan johdonmukainen kertomus. Näistä faktapitoisista raporteista on vaikea tunnistaa sitä, mikä teki graffitista minulle tärkeää.

Kun katson tämän vuosituhannen digitaalisen rakennelman takaa 1980-luvun lopun Helsinkiä, näen rapautuneen ja hiljaisen kaupungin. Sellaisena minä sen muistan. Kävellessäni pikkupoikana Helsingin katuja tutkin kaupunkia lukuetaisytydeltä. Minulle tulivat tutuksi erilaiset pinnat. Niin kiiltävällä miranolilla sivellyt teräsovet kuin lautamuottiin valettu betoni, jonka huokoisen pinnan kolot paljastivat runkoaineena käytettyjä, mustelman värisiä pieniä kiviä. Kulkiessani huonoryhtisenä lapsena kodista kouluun, koulusta kaverille ja kaverilta kotiin luotasin kadun pintaa, lähellä vilistävää seinää tai muita satunnaisia kadun varrelle siroteltuja esineitä, kuten sähkökaappeja, jotka seisoivat tasaisin välimatkoin kadunkulmissa kuin mykät vartiotornit. Siihen aikaan nämä kaapit saattoivat vielä olla muodoltaan varsin koreilevia: niiden katto kaartui pyöreänä ja klassisena ja ne saattoivat seistä jonkinlaisella betonisella jalustalla. Ei lapsi eikä liioin moni aikuinenkaan tiedä, mihin näitä pömpelitä varsinaisesti tarvitaan.

Lapsethan saattavat yhtäkkisesti pysähtyä matkallaan ihmettelemään lähes mitä vain. Eräänä keväisenä päivänä vuonna 1986 minä tein juuri niin. Pysähdyn sähkökaapin eteen huomattessani, että jokin oli muuttunut. Kaapin pintaan oli ilmestynyt kirjoitusta – merkittäviä, vaikealukuisia sanoja. Nautin niiden katselemisesta. Samoihin aikoihin tällaista kirjoitusta alkoi näkyä muuallakin. Se piti sisällään koukeroisia yksittäisiä sanoja, jotka oli ryyditetty erilaisin koristein, numeroin ja symbolein. Ne olivat käsialasta päätellen useiden eri henkilöiden kirjoittamia. En tiennyt, mitä ne olivat, eivätkä ne itsessään antaneet vihiä siitä, mitä ne merkitsivät. Ne näyttivät olevan eri paria ympäristönsä kanssa. Crisp II, Duke D, Ross 183... Huomasin, että niiden muotoja pitkin saattoi juoksuuttaa katsettaan. Ja ne puhuivat minulle sanoja, nimiä. Ne puhuivat samalla



tavoin kuin Suomenlinnan rantakallioiden kaiverrukset: kyrillisiä tekstejä ja ruotsalaisia sotilaiden nimiä kaukaa menneiltä vuosisadoilta. Ne olivat fyysisiä olentoja, ainetta, jotakin enemmän kuin mainoksien muoviset tekstit. Joku oli suvereenisti kirjoittanut sanansa juuri siihen, mihin halusi. Jokin määrittämätön näissä kirjoituksissa kertoi, että kysymys oli jostakin perin coolista. Ne olisivat voineet aivan hyvin olla peräisin sieltä mistä 7 Up, *nunchakut*<sup>1</sup> tai skeittilaudatkin. Meille kulmakunnan puberteettikäähä lähestyville pojille oli kuitenkin selvää, että niiden tekeminen oli luvatonta, jopa laitonta. Ja tämä jos mikä teki niistä erityisen kiehtovia. Ne olivat omassa kategoriassaan, suljettu systeemi. Päädyin siihen, että ainoa tapa tietää, mitä nämä sanat todella merkitsivät, oli tehdä niitä itse.

Uteliaisuus tarttui. Syystä tai toisesta lähimmät ystäväni olivat ennakolluulottomasti mukana uudessa leikissä. Meitä oli muun muassa varakkaan ydinperheen poika, yksinhuoltajan poika, elokuvaohjaajan poika, opettajan poika – niin sanottu dynaaminen valikoima lapsia erilaisine sosioekonomisine taustoineen, hyviä poikia. Creep, Skire, G-Kid, Rip One, Zombie, Delroy 99... Olimme ennen kaikkea läheisiä kavereita, juttuseuraa toisillemme. Meillä oli myös suuri valikoima erilaisia tussikyniä: Textmark, Edding, Felt, Popmate, Pilot, Posca. Ja kun ensimmäisiä kertoja painoimme tussimme kaapin pintaan, emme olleet kuulleetkaan sanoja tägi tai graffiti. Meillä ei ollut ketään, joka olisi ne meille kertonut. Sanojen kirjoittaminen oli erilaista kuin niiden katsominen. Kiinnijäämisen pelko ja siitä seuraava jännitys, erilaisten liuottimien ja maaliaineiden huumaava tuoksu, tussin kuituisen kärjen vikisevä, lähes kitkaton liukuminen ikkunalasissa tai sen raapiutumisen karkeaa rappausta vasten, tietoinen rajan ylittäminen, syyllisyydentunto ja se, että rutinoituneesti sujautti keskisormellaan tussin hihansuuhun piiloon – piiloon aikuisten, naapureiden, vanhempien ja oikeastaan kaikkien muiden katseilta. Oli nautinto nähdä työnsä jälki: nimi seinällä.

Olimme yksin, vaikka tiesimme, että jossain on oltava muitakin. Tämän me näimme kaappien pinnoista. Keksimme uskomattomia tarinoita siitä, keitä ja millaisia olivat Shocky ja Blitz, ja kerroimme niitä totena toisillemme. Halusimme tavata idolimme tai enemmänkin varmistua, että he tiesivät, mitä me olimme saaneet aikaiseksi.

---

1 *Nunchaku* on japanilainen nivelnuija.

Tuohon aikaan käsillämme olevat joukkoviestimet koostuivat yhdestä sanomalehdestä, muutamasta nuorisolle suunnatusta musiikkipainotteisesta aikakauslehdestä ja kolmesta tv-kanavasta – internetiä ei vielä ollut, ja tietoa oli vaikea löytää. Olen jo ehtinyt unohtaa, millä tavoin lopulta saimme tietää harrasteemme nimen. Kuitenkin eräällä tietyllä tapahtumalla tuli olemaan suuri merkitys sille, miten ymmärsimme graffitin. Yhden ystäväni isä oli nähnyt luonnoksiamme ja halusi auttaa meitä syventämään harrastustamme. Pakkauduimme heidän perheensä ruskeaan saippuanmalliseen Saabiin ja ajoimme kaukaiseen kaupunginosaan Taideteollisen korkeakoulun tehdasmaiseen kirjastoon. Kirjastosta löytyi yksi ainoa nide aiheesta, *Subway Art*. Jos pitäisi valita kirja, jolla on ollut suurin vaikutus juuri siihen, minkälaisia suuntia oma elämäni on ottanut, minun ei tarvitsisi epäröidä. *Subway Art* ei ollut ainoastaan kuvakirja graffitimaalauksista. Se oli kanava, jonka kautta kokonainen uusi maailma hyökyi pitelemättömästi päälleni. Pystyn tänä päivänäkin palauttamaan mieleeni kirjan japanilaisen painomusteen ja jäykän kiiltäväksi päällystetyn paperin öljyisen tuoksun. Jos aikaisemmin olin nähnyt muutaman kiekuraisen tagin ja pari pienikokoista piisiä, *Subway Art* vyörytti päällemme koko New Yorkin kaupungin massiivisen metroverkoston ja sen mukana valtavia värikkäitä *character*illa höystettyjä *wholecareja*<sup>2</sup>, Manhattanin, Bronxin, Queensin ja Brooklynin postapokalyptisia urbaaneja maisemia teräsrakenteisine siltoineen ja autokorjaamoiden kyltteineen, puertoricolaistaustaisia, afrikkalaisamerikkalaisia, karibialaistaustaisia, valkoisia ja juutalaisia teini-ikäisiä kansansankareita, prameita farkkutakkeja ja kupolimaisia huopahattuja, selontekoja alakulttuurisista käytänteistä, sanaston, jota vimmaisesti opiskelimme. Voin vielä tänä päivänäkin helposti palauttaa mieleeni yksityiskohtia kirjasta, kuten esimerkiksi metrossa seisoskelevaa poliisiparia esittävässä valokuvassa erään naisen, hänen punaisen takkinsa ja hänen huulipunansa värin.

En tiedä, mikä sai meidät hakeutumaan kaupungin keskustaan Rautatieaseman läheisyyteen – oliko se uusien vielä koskemattomien katujen ja sillanalusten etsiminen vai kasvavalle lapselle luontainen reviiirin laajentuminen? Siellä nuorisoporukoilla on ollut tapana kokoontua

---

2 *Character* on graffitimaalauksen yhteyteen tehty ihmis- tai eläinhahmo ja *wholecar* koko junanvaunun kyljen kokoinen maalaus.



aikojen alusta. Steissi, Kompassi, Laatat, Cittari... Näissä paikoissa ne kokoontuvat edelleenkin. Päärautatieaseman yleismaailmallista magnetismia ei sovi aliarvioida. Oli kaupunki missä päin maailmaa tahansa, on taattu, että aseman ympärillä käyskentelee ja seisoskelee lapsia ja nuoria pareissa tai pienissä joukoissa. Pienistä pukeutumiseen ja eleisiin liittyvistä vihjeistä olimme tunnistavinamme tietyt porukat. Teimme tuttavuutta ja usein osuimme oikeaan: löysimme kaltaisiamme nuoria, joiden arvokkain omaisuutensa oli heidän täginsä. Kanssakäymisessä uusien tuttavuuksiemme kanssa oli vaaran tuntua. Nämä lapset, niin kuin mekin tavallamme, olivat ylittäneet jonkinlaisen soveliaisuuden rajan. He omistivat tarmonsaa graffitien tekemiselle, niistä puhumiselle, niiden suunnittelulle ja etsimiselle sekä niihin käytettävän moninaisen välineistön hankinnalle, vertailulle ja vaihtamiselle. He olivat viljejä ja siksi arvaamattomia. Ja porukat eivät koostuneet yksinomaan alan harrastajista vaan myös muista nuorista, jotka halusivat viettää aikaa jännittävässä ympäristössä, jossa tuntui koko ajan tapahtuvan jotain – nuorista, joilla ei välttämättä ollut parempaakaan paikkaa missä olla. He saattoivat olla kotoisin mistä päin Helsinkiä tahansa, meille kartoittamattomista lähiöistä ja jopa tuntemattoman Vantaan perukoilta. Ja teini-ikäemme kynnyksellä saimme todistaa runsaan spraymaalin suihkimisen ja tussilla töhöttämisen lisäksi tupakan polttamista, näpistelyä, rujoa väkivaltaa ja juopottelua. Meitä yhdisti jonkinlainen hento yhteisymmärrys siitä, mikä oli oikein ja mikä väärin, joskin tätä rajaa jouduimme usein yhdessä asettamaan paikoilleen. Yhtä kaikki, tavoitteemme oli yhteinen: enemmän tägejä ja piissejä. Enemmän, enemmän, enemmän!

Jotkut näistä pojista – muutamaa harvaa poikkeusta lukuun ottamatta kyse oli yksinomaan pojista – olivat kuin syntyneet tussi kourassaan. Bombaaminen<sup>3</sup> kävi heiltä kuin luonnostaan, ja missä vain he olivat liikkuivat, siellä heidän nimensä näkyi. He eivät juuri välittäneet aikuisten tuomitsevista katseista. Graffiti ja kaikki siihen liittyvä merkitsi heille varmasti vieläkin enemmän kuin minulle aikoinaan. Jotkut viranomaistahot olisivat varmasti määritelleet heidät taparikollisiksi ja heidän toimintansa maaniseksi – mutta meille he osoittivat, kuinka paljon yhden ihmisen on

---

3 Bombaaminen tarkoittaa oman tägin eli nimen kirjoittamista mahdollisimman moneen paikkaan.

mahdollista saada aikaan. Heistä kerrottiin myyttisiä kansantarinoita, ja välillä minusta tuntui, ettei taiteilijanimen takana oleva sankari voinut olla sama henkilö kuin kasvokkain kohtaamani tavallinen teini. Näinä suomigrafittin etsikkovuosina kyse ei ollut pelkästään volyymistä ja tehokkaiden maalaus- tai bombaustategioiden kehittelystä. Kysymys oli myös kirjainmuotoilusta, formalismista ja estetiikasta. Kysymys oli maaliaineiden ja musteiden tuntemuksesta. Mutta kaiken keskiössä olivat sosiaaliset suhteet, jotka perustuivat luottamukseen ja ylpeyteen yhteisistä saavutuksista ja raa'asta työstä, jota me kaikki olimme tahoillamme tehneet. Jälkikäteen muistellessa siinä oli jotain koskettavaa, kun monenlaisissa koitoksissa paatuneet teinipojat vaihtelivat tekemiään piirustuksia asematunnelin syvyyksissä. Luottamus palkittiin lojaliteetilla ja yhteistyöllä, mutta joskus kävi myös niin, että se petettiin. Ystävät muuttuivat toistensa kilpailijoiksi, ja joku saatettiin sulkea verkoston ulkopuolelle.

Itse maalaamisen ja bombaamisen adrenaliininhuuruisten hetkien lisäksi mieleeni ovat iskostuneet lukuisat eriskummalliset paikat vahvoine tunnelmineen. Menimme kaupungin reunoille, sen kääntöpuolelle, rakenteiden alle ja niiden sisään, teknisiin tiloihin, hylättyihin paikkoihin ja joutomaille. Muistan puoliksi puretun Haka-hallin<sup>4</sup> ja sen lasitiiliset ikkunat, jotka räjähtivät poksahaen, kun niitä heitti kivellä; katkaistun betonielementin sisältä surullisena ojentuvat terästangot, punaruskeat, rypyyiset ja kierteiset lonkerot. Muistan monet betoniset sillanaluset ja junatunnelit. Muistan metrotunnelin tuuletusaukon ja kuinka sinne livahdettiin, katolta käsin, nostamalla ensin teräksinen kattokehikko pois paikoiltaan. Oli itsestään selvää, että näitä paikkoja ei ollut tarkoitettu juuri kenenkään eikä luonnollisesti meidänkään kuljettaviksi. Ne erosivat monella jyrkällä tavalla niin kutsutusta julkisesta tilasta. Muistan erään vielä viimeistelemättömän metroaseman. Se oli pinnoiltaan betonia, odotti vielä laatoitusta. Vaatteiden läpi tunki kalsa. Tilan tippukivimäinen, ruiskubetonista valettu katto loi eriskummallisen auditiivisen kokemuksen: sadat, tai tuhannet, vesipisarat tippuivat ratakivimurskalle aiheuttaen äänen, joka kimpoili tiheästi onkalon katosta. Tämä kaikuva äänikimppu oli niin monivivahteinen, että siitä saattoi olla erottavanaan

---

4 Haka-halli oli Rakennuskunta Hakan omistama nykyisen Näkinpuiston paikalla sijainnut kiinteistö.





keskustelua. Muistan, miltä tuntui laskeutua teräksisiä, pamahtelevia ja huojuvia kierreportaita maanalaiseen kylmään ja pimeään reikään.

Tätä kaikkea on vaikea vetää yhteen nykypäivästä käsin. Hauras side noihin aikoihin on katkennut ja katselen ilmiötä ulkopuolelta. Halu nähdä itse kirjoittamansa sana on painunut monen muun seikan taakse, mutta samalla mikään ei ole unohtunut minulta. Tuntemani villit lapset ovat nyt aikuisia. Meitä sitoo yhteen jaettu menneisyys ja suloisenkarvaiden muistojen kertaaminen – loputtomat tarinat siltojen alta, laitureilta, niin huoltoasemien pistävän hajuisilta maalihylyiltä kuin Itäkeskuksen, Pengerkadun ja Pienen Roobertinkadun poliisiaseman kuulusteluhuoneista. Ja kymmenien vuosien jälkeenkin näen niin kotikaupunkini kuin jokaisen kaupungin, jossa vierailen, tietyn linssin läpi. Halusin tai en, kiinnitän aina ensimmäiseksi huomioni käsinkirjoitettuihin nimiin. Menneisyys ohjaa silmiäni ja näen verkostoja, ystävyyttä, yltiöpäisyyttä ja viittauksia kadonneisiin aikoihin. Tapani nähdä kaupunki on pysyvästi muuttunut.

# Vahva tahto tukijärjestelmän

*Jussi ”Focus” Sirviö*

Viimeistään *Beat Street* sen teki 1984: hiphop löi läpi Suomessa. Breikkareiden tähdittämä leffa aiheutti hyökyaallon lähes koko maailmassa, ja tuulimyllyt eli ajan näyttävimmät break-liikkeet puskiivat kulttuuri-ilmiönä valkokankailta tanssikouluihin, bileisiin ja City-käytävään. Helsingin kuninkaiden Electro Dynamics -ryhmän lisäksi ryhmiä ja kovatasoista breikkaamista löytyi pian ympäri Suomea.

Skenen hiipuminen seurasi myös muun maailman mallia. 1980–1990-lukujen vaihteessa Suomessa oli lukuisista aktiivisista breikkareista jäljellä lähinnä vain RC Street Crew:n Jesse13 Järvenpäässä. Jyväskylässä Spiders-ryhmän Mikko Ahlgren teki kuitenkin päätöksen: jos ei ympärillä ole enää muita breikkareita, niin ainakin hän aikoo jatkaa lajin opettamista. Ehkä joskus pienessä maassamme olisi taas uusi skene.

Uusi nousu alkoi pian juuri Jyväskylän seudulla. Planeetat loksahitivat jotenkin hassusti kohdilleen 1993–1994 paikkeilla tuolloin viiden tuhannen asukkaan kunnassa Muuramessa. Mikko ja Mikon opettamat tanssijat saivat aluelleen pienen breikkausbuumin, vaikkei Suomessa oikein vielä ollut muita uusia tulijoita. 11-vuotiaana pojankloppina näin siten itse pari vuotta myöhemmin koulun nappula-discossa ringin, *backspinnin* ja madon<sup>1</sup>. Se oli kiehtovaa ja samalla myös vähän jännittävää. Sen verran jännittävää, että parhaan kaverini Jarnon piti suostutella pikku-Jussi mukaan tanssitunnille. Ysärillä Keski-Suomen kulttuuriympäristössä tanssivat kundit ei ollut oikein ”se juttu”, varsinkaan esiteininä. Vaikka vähät me siitä välitettiin. Breikkaus oli kaikkein siisteintä maailmassa.

Hyvin pian jalassani komeilivat vihreät Psycho Cowboy’n farkut, joiden etutaskuun mahtui 1,5 litran kokispullo ja joiden lahje meni leveydessään koko tennarin ympäri. Se oli menoa se. *Beat Streetin* ja *Wild Stylen* VHS-kopiot ylikuumensivat videosoittimia. Lyhyen ajan luokkani 15:sta pojasta 11 breikkasi välitunneilla, koulun jälkeen liikuntasalissa

---

1 Rinki on bileiden keskelle tehty tila breikkaamiseen, *backspin* ja mato breikkauksen perusliikkeitä.



ja nuorisotiloissa sekä tietysti tasaiseen tahtiin järjestettävissä discoissa.

RUN-DMC:n ”It’s Like That” -remix aloitti vuonna 1997 laajemman uuden breikkausaallon, jonka Bomfunk MC’s:n maailmanlaajuinen menestys nosti huippuunsa Suomessakin vuosituhannen taitteessa. Rap-musiikki eli uutta kulta-aikaansa. Äidin ostaman satelliittilautasen tarjoamalta VIVA music channelilta saattoi viikottain saada talteen musiikkivideouutuuksia Rakimilta, Nasilta ja Gangstarrilta, joista muotoutui ajan myötä keskeisiä rap-musiikin klassikoita. Pian VIVA-kanavan hiphop-ohjelma Word Cup teki raportin Battle of the Year 1997 -breikkauskilpailusta Saksasta. Videokasetin nauha katkesi liiasta kelailusta, mutta toimi hyvin taas kasaanteippattuna ja pääsimme jatkamaan eleiden ja liikkeiden opiskelua silmät kiinni kuvaputki-tv:n ruudussa. Jostain tarttui myös rakeinen kopio Kaliforniassa vuonna 1998 järjestetystä, Pohjois-Amerikan merkittävimmästä vuosittaisesta tapahtumasta, Freestyle Session -kisasta, ja tajuntani räjähti jälleen. Toisin kuin olimme luulleet, breikkaus ei ollutkaan kuollut vaan maailmalla oli taas huikea taso.

## SISULLA LÄPI JA SUOMALAINEN KATUTANSSI TUNNETUKSI MAAILMALLA

Suomessa breikkaustapahtumia alkoi sadella Kool Ski:n joulukuussa 1999 tuottamasta Helsinki Battlestä alkaen. Nämä olivat nälkäisille ja kunnianhimoisille breikkareille nopeasti koluttu, ja jo 2000 kisasimme ensimmäisen kerran ulkomailla Scandinavian Battle of the Year -kisoissa Göteborgissa. Yhdistimme kilpailua varten MidPoint Rockers- ja Savage Feet -ryhmien jäsenistä uuden yhteiskokoonpanon, joka kaksi vuotta myöhemmin sai uuden nimen: Flow Mo Crew. Tunnelma oli maaginen: tuntui, että nyt ollaan isojen asioiden äärellä, isojen poikien pelikentillä testaamassa omia taitoja.

Sen jälkeen kuitenkin hävisimme pari vuotta putkeen kaikki kisat, joihin osallistuimme. Meidän *Beat Streetille* ja *Wild Stylelle* uskollinen visiomme tyylistä ei istunut sen hetken voltti- ja tempupainotteiseen eurooppalaiseen ympäristöön. 2004 vaihdoimme turhautuneena maisemaa. Matkustimme rapakon taakse ja osallistuimme Amerikan isoimpiin kisoihin Freestyle Sessioniin – samoihin siis, joita olimme vuosia

tapittaneet videolta. Ensimmäinen kisavastuksemme karsintakierroksella oli klassikkoleffoissakin esiintynyt, maailman legendaarisin ryhmä Rock Steady Crew. Molemmat ryhmät päästettiin jatkoon, ja taustalla Bronx-pioneeri Alien Ness huusi: ”Flow Mo beat Rock Steady in their own game!” Lopulta pääsimme kilpailussa yli 80 ryhmästä kahdeksan parhaan joukkoon ennen häviämistä kalifornialaiselle all stars -kokoonpanolle.

Tämän onnistumisen jälkeen jatkoimme painamista sisulla. Arki koostui treenistä, duunista ja rahan säästämisestä, jotta päästäisiin takaisin reissuun. Vuonna 2005 suunnaksi otettiin hiphopin Mekka, New York, ja siellä Richard ”Crazy Legs” Colonin järjestämät Rock Steady Crew:n syntymäpäiväjuhlat. Omasta Flow Mo vs Kings of New York -battles-tamme sai kisahulinoiden jälkipuintina alkunsa toinen battle, Queens vs Bronx, jossa legendat soittivat suutaan ja kaupunginosista otettiin mittaa. Oli siinä keskisuomalaisilla vähän sivusta ihmettelemistä.

Vuonna 2005 Sveitsissä ensimmäisen kerran järjestetyt Circle Kingz -kisat toivat tyylikkään ja perinteikkään breikkauksen arvostuksen takaisin Eurooppaan. Finaalissa voitimme treeni- ja reissukumppanin Johannes ”Hatsolo” Hattusen kanssa viimein Rock Steady Crew:n, ja koko peli muuttui; jenkit oli viimein oikeasti mahdollista lyödä omassa lajissaan. Nämä kisat olivat kuin tehty meidän arenaksemme, joten nappasimmekin tulevana vuosina vielä kaksi muuta ykkössijaa ja kolme hopeaa. Vuonna 2006 palasimme myös New Yorkiin samaan Rock Steady Crewn tapahtumaan ja saimme ensimmäisen sijan New Yorkin suurimmasta kisasta. Dollaritukku palkintorahaa taskussamme livahdimme ulos, ja finaalivastustajat huu-telivat pimeällä Harlemin kadulla: ”There go the people with our price money!” Olimme viimein lyöneet itsemme läpi, ja hiphopin syntysijoilla puhuttiin pioneerien kesken Helsingistä uutena Bronxina.

Vuonna 2008 Puolassa järjestetyssä Over the Top -tapahtumassa b-boy Ätä Oulusta näytti, miten battlesta voi tehdä modernin klassikon. Hänen battleaan tapahtumassa amerikkalaista Machinea vastaan pidetään yleisesti breikkauksessa virstanpylväänä, joka muistetaan edelleen yhtenä parhaana koskaan järjestettynä näytös-battlena. Suomalaiset breikkarit oli nyt nostettu samalle tasolle Amerikan esikuviemme kanssa. Sain oman osani nyrkkeilytyyliin järjestetyistä näytös-battleista, kun minut laitettiin 2010 Floridassa Outbreak USA -tapahtumassa ottamaan miehestä mit-taa San Franciscon b-boy Roxritea vastaan. Tapahtuman kohokohdaksi



nostettu battle koostui nyrkkeilytyyliin 12 erästä eli soolosta per tanssija, mikä oli pisin tähän mennessä koskaan järjestetty vastaavanlainen battle. Edessäni seiso i oman sukupolveni tunnetuin breikkari, rautainen ammattilainen. Vastustaja oli paikallisten suosikki, ja armeijallinen skenen kuuluisuuksia siirtyi hänen taakseen mestaria tukemaan. Kolmen soolon jälkeen jaloista oli mehut täysin loppu, mutta onneksi oman selkäni takaa löytyi Anniina Tikka eli b-girl AT sekä jokerina ensimmäisen koskaan perustetun break-ryhmän, Mighty Zulu Kingzin presidentti Alien Ness Bronxista. Heidän kannustushuutonsa autoivat lyömään tyylejä tiskiin soolo soololta. Lopputuloksena oli tasaväkinen taisto, johon voin olla tyytyväinen vielä eläkkeellä kiikkutuolissa. Voittajaa ei näytös-battlessa määritellä, joten ilman jäänyttä tuomiota on spekuloitu vielä jälkikäteenkin keskustelupalstoilla.



Kuva 1. Jussi Sirviö tuomaroimassa Red Bull BC One USA -kilpailua, Orlando USA 2015. Kuvaaja: Robert Snow.

## VAKIINTUMINEN

Battleen valmistautuminen oli ollut hurjaa räähkäystä, mutta siitä huolimatta nautin treenaamisesta suunnattomasti. Kolhuja oli tullut jokaiseen

nivelryhmään kropassa, mutta niistä ei suuria välitetty. Jatkoisin yhtä kovaa tämänkin battlen jälkeen. 10–11 treenit viikossa breikkauksineen, kuntosaleineen ja kung fuineen paukauttivat ensimmäisen välilevyn niskasta, mikä osoittautui tähän mennessä kovimmaksi vastukseksi. Oli pakko hidastaa tahtia ja miettiä kuvioita hieman uusiksi.

Juuri perustettu tanssikoulumme Saiffa – Flow Mo Dance School antoi turvaa ja jatkuvuutta tekemisellemme, vaikkei luovan alan yrittäjäyys ilman aiempaa kokemusta silti mitenkään varmaa ollut. Pystyimme kuitenkin viimein luottamaan siihen, että nuoret päätyisivät lajin ja kulttuurin pariin jatkossa. Saiffasta tulikin toinen koti Flow Mo Crew:n lisäksi myös sadoille muille katutanssijoille vuosien mittaan. Samalla tuntui järkevältä palata koulunpenkille ja hankkia aiemmin kesken jääneiden yliopistopintojen sijaan nykyistä ammattiani tukeva koulutus. Valmistuin 2014 kulttuurituottajaksi ja lunastin vanhemmille aikoinaan annetun lupauksen hankkia koulutus vielä jonain päivänä.

Onneksi battle-menestys oli alkanut tuottaa myös entistä enemmän tuomarointikutsumia. Tuomarointikutsu teininä tiiviisti seuraamaani, Saksassa järjestettävään Battle of the Year -kilpailuun vuonna 2013 oli yksi unelmien täyttymys. Tapahtuma oli kasvanut maailman suurimmaksi breikkauskisaksi, ja kipuaminen yli kymmentuhannen hengen areenan lavalle ensimmäistä kertaa tuomarin roolissa oli suuri kunnia ja upea kokemus. Tämän jälkeen päädyin tuomaroimaan kaikki maailman suurimmat breikkauskilpailut, kuten Freestyle Session Yhdysvalloissa, R-16 Koreassa, Red Bull BC One Roomassa ja Juste Debout Ranskassa.

Vuonna 2015 treenailin kotona DJ-taitoja DJ Q-Bertin nettikoulun välityksellä. ”Miksei breikkareille ole olemassa koulua netissä?” huikkasi olkani takaa silloinen avopuolisoni Anniina ”AT” Tikka, yksi maailman kovimmista naisbreikkareista. Päätimme perustaa sellaisen. Nettikoulun nimeksi tuli B-Boy & B-Girl Dojo. Kampppailulajitreeneit olivat antaneet oman battle-vivahteensa tanssiini; kampppailulajien legendat Bruce Lee etunenässä olivat suuria inspiraation lähteitä sekä liikkeiltään että filosofialtaan. Koulun nimeäminen breikkareiden dojoksi japanilaisen karateperinteen harjoitussalien mukaan oli siis luonteva valinta.

Tähän asti breikkauksen historiaa oli välitetty eteenpäin pääosin suullisina tarinoina, muutamaa leffaa ja kirjaa lukuun ottamatta. Nettikoulumme Dojon myötä loimme kaikille maailman breikkareille yhteisen treenisalin,



jonka kautta pystyimme kotisohvaltamme kouluttamaan uusia lupauksia oppilaan sijainnista riippumatta. Päädyimmeekin kouluttamaan tanssijoita ja tanssinopettajia sekä uudella tavalla että aivan uudella mittakaavalla. Fyysiseen treenisaliin oli tähän mennessä mahtunut kurssille enimmillään 200 oppilasta, mutta netin välityksellä eivät seinät enää tulleet vastaan. Eniten meillä on ollut oppilaita Yhdysvalloista, mutta myös muun muassa Iranista, Intiasta ja Perusta. Ehkä jopa yksi uran siisteimpiä projekteja on ollut kouluttaa netin välityksellä Breakdance Project Ugandan valmentajia, jotka vievät oppeja eteenpäin voimaannuttaakseen ihmisiä hiphopilla Kampalassa. Dojo sytytti uudelleen myös oman intohimon oppimiseen. Varmistaakseni opetuksen laadun opiskelin jälleen hiphop-kulttuurin historiaa ja liikekieltä täydellä sydämellä.



Kuva 2. Jussi Sirviö opettamassa työpajaa tulkin kanssa. Kiova 2013. Kuvaaja: Vitaliy Yurasov.

Olen matkustanut tanssin myötä paljon, ja siinä hienointa on ollut uusien tanssiyhteisöjen tavoittaminen. Vaikka matkustusolosuhteet eivät aina ole vastanneet länsimaista standardia, on ollut suuri kunnia olla ensimmäinen kutsuttu opettaja- ja tuomarivieras monissa maissa. Ensimmäisten opetusmatkojeni kohteena oli muun muassa Puola, jonka jälkeen puolalaiset ovat

nousset yhdeksi Euroopan johtavista breikkauskansoista. Opetusreissujen tuloksellisuus näkyy aktiivisen ja tasokkaan skenen muodostumisessa myös muissa maissa, kuten Serbia, Brasilia, Kazakhstan, Kiina ja Meksiko. Nuorissa yhteisöissä tehdään hiphoppia tunteella, työllä kokee olevan aidosti merkitystä, ja se palauttaa aina myös itseni oman alkuinnostuksen äärelle. Artistina koen edustavani tekemiselläni suomalaisuutta sekä omaa tulkintaani universaalista hiphopista, rytmimusiikista, omasta elämästä ja olemisesta, ylä- ja alamäistä. Kun puhuin vuonna 2018 Yhdysvalloissa Cornellin yliopistossa urastani, kuulijat ja järjestäjät ihmettelivät suuresti suomalaista kiintymistä mustilta ja latinoilta alkunsa saaneeseen kulttuuriin sekä menestystämme lajissa. En ole missään vaiheessa nähnyt hiphoppia mitenkään etniseen taustaan liittyvänä juttuna, päinvastoin. Maailmassa ei ole montaa juttua, joka olisi tuonut ihmisiä yhteen eri kulttuureista, uskonnoista, maanosista ja ikäryhmistä samalla lailla kuin hiphop-kulttuuri. Ei ehkä yhtään vastaavaa. Koko ilmiön profilointi etnisen taustan perusteella ei siis ole mitenkään perusteltua. Kyseessä on meidän kaikkien yhteinen juttu.

Vaikka kilometrejä on jo takana, saan edelleen suurta iloa tanssista. Oppiminen on tänä päivänäkin yksi intohimoistani ja kehityksen vieläkin breikkarina vuosittain. Tanssi pelastaa monesti päiväni, ja olen erittäin kiitollinen mahdollisuudestani tanssia. Toivon uudelle sukupolvelle ehtymätöntä paloa tekemiseen. Kykyä meissä on kaikissa, mutta luja tahto ja vahva palo kantaa pisimmälle lahjakkuuden ja vastoinkäymisten yli.





# Breikkaaja Ukko Niemi Porvoosta

*Dragana Cvetanović*

Ukko Niemi on teini-ikäinen breikin harrastaja Porvoosta. Häntä haastatteli tekstin kirjoittaja Dragana Cvetanović 20.5.2018.



Kuva 1. Porvoon Taidetehtaan tanssikoulun 100 lasissa III näytös (2017). Kuvaaja: Sami Ranta.

Aloitin breikkaamisen neljävuotiaana ja olen nyt 13. Innostuin breikista sen näyttävyyden takia. Breikkaamisessa parasta on näyttävyys. Esiintyminen ja tanssibattlet on mun mieleen. Joskus oli hienoo ku oppi jonkun tietyn myllyn. Olen osallistunut Break SM -kisoihin, kerännyt vähän kokemusta sieltä sekä 1 vs 1 -battlessa että crew:ssä. Mulla on ollut monia hyviä opettajia. Taidetehtaan tanssikoulu täällä Porvoossa on ottanut breikin hyvin haltuun ja heillä on maailmalla menestyneitä breikkareita opettajina. Nyt mulla on yhtenä opena Pluto (Andrii), se on tosi hyvä. Haiku (Kimmo) kannusti menemään kisoihin ja oli opena hauska ja hyvä.

Olen breikkaaja, mutta sanasta hiphop tulee lähinnä musiikki mieleen. Sanasta suomiräppi tulee ei niin laadukas musiikki mieleen. Joidenkin harvo-

jen suomiräppäreiden musa on ihan hyvää. Paleface tekee esimerkiksi hyvää musaa, kun siinä ei ole sellaista toistoa ku muissa. Kuuntelen ulkomaalaista räppiä ja EDM:ää. Kuuntelen sekasin kaikkea, kukaan ei oo mielestäni ylitse muiden. Minusta suomibreak voi hyvin. Suomesta on tullut erittäin menestyneitä breikkareita. Olisi joskus mahtavaa menestyä SM-kisoissa. En osaa nyt sanoa, tuleeko breikki olemaan aina osa mun elämää, mutta seuraavaksi haluan keskittyä luultavasti 1 vs 1 -battleen.



# Freestyle osana suomalaista hiphop-kenttää: improvisoinnin taito, vaikutteet ja kehitys

*Venla Sykäri*



Venla: Hei, miksi freestyle on tärkeää, ja mitä se vois kertoa tieteele ja yhteiskunnalle?

Ironine: Friistailaajat luo uutta suomen kieltä, sisällöllisesti yhtä tärkeä ku kalevala koht, lisää nuorten sanavalmiutta ja auttaa suppepuheisten suomalaisten avoimuutee. Lyhyet polut improteatteriin ja standuppiin. Kehittää aivoi ku joutuu näin monimutkasen kielen vokaalei vääntää. Kilpailulaji ja kirjanopit<sup>1</sup> sisäistämäl levii uus kuluton harrastus.

Ironine: Ennen oli Joukahainen, nyt on Ironine (hymiö).

Krister: Saa sanoa ihan mitä vaan ilman seurauksia.

(Ironine & Krister h2017.)

Yksi hiphopin omaehtoisen toiminnan alue on improvisoitu rap, jonka nimeksi Yhdysvalloissa 1990-luvulla vakiintui *freestyle*. Improvisointi tuli Suomessakin 1990-luvulla osaksi nuorten räppäreiden alakulttuurista kommunikaatiota, ja vuosikymmenen loppua kohden se sai yhä kehittyneempiä ja julkisempia muotoja. Vuosituhannen vaihteen Suomessa rap suomenkielistyi ja valtavirtaistui musiikin lajina uuden tekijäsukupolven myötä. Samaan aikaan voimallisesti alkaneen kilpalaulu- eli *battle*-buumin myötä freestylestä tuli uusi intohimon kohde etenkin nuorten poikien keskuudessa. 2000-luvun edetessä taitavien improvisojien määrä kasvoi ja joidenkin kiinnostus kohdistui battlen ohessa tai sijaan myös eikilpailullisen freestyleen kehittämiseen. Tämän seurauksena 2010-luvun kuluessa freestyle eriytyi yhä enemmän omaksi esittävän taiteen lajikseen.

Kuten MC Ironine yllä Messenger-viestien välityksellä käydyssä kes-

---

1 Ironine viittaa tarkoitukseeni kirjoittaa kirja freestylestä Suomessa – kirjaa tuskin tarvitaan harrastuksen leviämiseen, mutta taitojen, kulttuurin ja sen kehityksen dokumentoinnin merkityksestä olemme samaa mieltä. Esitin kysymyksen spontaanisti keskustelukumppaneilleni kirjoittaessani apurahahakemusta.

kustelussa kuvaa, freestyle on Suomessa nykyään täysin vakiintunut sekä kilpailullisen että viihteellisen performanssin muotona. Ironine huomioi myös, että freestyle on kalevalamittaiseen runolauluun (”kalevalaan”) verrattavissa oleva itseilmaisun ja kommunikaation erityiskieli, jolla on kognitiivisia edellytyksiä ja jonka käyttö edistää luovuutta ja vuorovaikutusta. Etenkin kilpalaji batleen viitaten MC Krister puolestaan kommentoi freestylen merkitystä kommunikoinnin performatiivisena kehyksenä: freestyle on ilmaisun resurssi, jonka käyttö luo vuorovaikutukselle normaalista poikkeavat säännöt.

Tässä artikkelissa pohdin, miten ja miksi freestylestä on kehittynyt Suomessa erityisen suosittu ja uusia ilmaisun muotoja luova kieli.<sup>2</sup> Suomessa, kuten monessa muussakin Euroopan maassa, nuoret omaksuivat improvisoinnin perustana olevan suullisen komposition metodin täysin uudenaikaisena runomuotoisen ilmaisun tuottamisen tapana. Suullinen kompositio (engl. *oral composition*) on termi, jota on Albert Lordin tutkimuksen *Singer of Tales* (2001 [1960]; ks. myös Foley 1985; 1988; 1995) jälkeen käytetty suullisen perinteen tutkimuksessa tarkoittamaan temporaalista eli esityksen aikana toteutuvaa lauseenmuodostuksen metodologiaa, jossa verbaalinen ilmaisu tuotetaan tietyn poettisen ilmaisukielen (kuten freestyle tai kalevalamitta) konventioita noudattaen ja hyödyntäen. Suullisena reaaliaikaisen komposition metodina se eroaa siten jyrkästi kirjallisesta kompositiosta, mutta on toisaalta tavallista puhekieltä huomattavasti koodatumpaa. 1900-luvun aikana kirjallistuneessa länsimaisessa kulttuurissa suullisen komposition metodi ja tuottamisen edellytykset olivat lähtökohtaisesti täysin vieraita suomalaiselle hiphop-sukupolvelle. Vaikka freestyle on välittynyt Suomeen samojen modernin viihdekulttuurin tuotteiden yhteydessä kuin kirjoitettu rap-lyriikka ja muu hiphop-kulttuuri, sen tuottaminen ja paikallisten esityskulttuurien kehitys nojaa kuitenkin juuri yksilöiden hankkimaan suullisen komposition taitoon. Sen lisäksi tällaisen taidon on pitänyt muodostua

2 Vaikka freestyle on omaksuttu osana hiphop-kulttuurin alakulttuurisia käytänteitä todennäköisesti kaikkialla maailmassa, on sen suosio ja kehitys julkisilla performanssi-areenoilla esitettyinä taiteen lajina samassa mittakaavassa kuin Suomessa huomattavasti harvinaisempaa. Esimerkiksi ruotsalaista battle-kulttuuria väitöskirjassaan tutkivan Andrea Dankićin mukaan Ruotsissa battle-kulttuuri alkoi vasta kirjoitettujen battle liigojen myötä vuonna 2010 ja päättyi 2016 (henkilökohtainen tiedonanto, sähköpostiviesti 13.6.2018; Dankić tulossa 2019).



yhteisön sosiaalisissa käytänteissä arvostetuksi pääomaksi (vrt. kulttuurisen pääoman käsite, Ramstedt tässä teoksessa).

Freestylen merkitys sosiaalisessa vuorovaikutuksessa arvostettuna alakulttuurisena pääomana sekä yksilön identiteetin performatiivisena rakennusaineena on hiphop-kulttuuria käsittelevässä kirjallisuudessa usein huomioitu, ja aiheita on jonkin verran myös tutkittu (Alim ym. 2010; 2011; Cobb 2007; Cutler 2009; Lee 2009a; 2009b; 2009c; 2016; Morgan 2009; Williams & Stroud 2010; 2014). Koska suullisen komposition menetelmä ja improvisaation kognitiivinen prosessi on ollut lähtökohtaisesti vieras alue myös hiphop-kulttuurin tutkijoille, on freestyle-improvisoinnin omaksumisen, taidon ja kehittymisen tutkimus kuitenkin hyvin niukkaa.<sup>3</sup>

Tarkastelen tässä artikkelissa siten erityisesti sitä, miten improvisaatio omaksuttiin Suomessa kulttuurisesti täysin uutena ja kirjallisessa kulttuurissa erityisenä taitona, ja miten eri sukupolvien lähtökohtiin on vaikuttanut se, mistä vaikutteet ovat tulleet. Koska malli improvisoinnille saatiin alkuvaiheessa suoraan Yhdysvalloista, tarkastelen yhdysvaltalaisen improvisoidun räpin vaiheita ensin melko perusteellisesti. Improvisoinnin esitysmuotojen kehitys on yhteydessä improvisoinnin menetelmien oppimiseen, joten artikkelin teoriaosuus liittyy olennaisesti siihen, millainen kielellinen ja kognitiivinen prosessi improvisointi on. Freestylen osalta improvisoinnin teoria on muodostunut aiemman kenttätyöpainotteisen tutkimukseni tuloksena, mutta olen voinut verrata päätelmiäni myös Etelä-Euroopassa ja Latinalaisessa Amerikassa yleisiä verbaalisen improvisoinnin kulttuureita koskevaan tutkimuskirjallisuuteen (etenkin Díaz-Pimienta 2014; ks. Sykäri 2017). Tässä yhteydessä esitän tiivistetysti argumentointiin tähtäävän verbaalisen improvisoinnin tekniikalle keskeisen menetelmän, jota nimitän ennakkointi-menetelmäksi (ks. Sykäri 2019, myös 2014, 2017).

Kulttuuri on paitsi tekemistä niin myös puhetta kulttuurista ja sen arvottamista sanoin, teoin ja valinnoin. Tämä ”metakulttuuri” (Urban 2001) on keskeisessä roolissa kulttuuristen elementtien elämänkaareissa eli siinä,

---

3 Suomessa Tuomas Palonen (2008) toteutti pro gradu -työssään kunnianhimoisen yrityksen analysoida freestylen tuottamista puheentuottamisen teorioiden pohjalta, ja Jooyoung Lee pohtii myös tekniikan kysymyksiä kirjassaan *Blowin' Up* (2016), kuitenkin lähinnä vain harjoituksen kautta tapahtuvan toistuvuuden kautta.

miten olemassa olevaa kulttuuria säilytetään, unohdetaan tai miten uusia elementtejä omaksutaan. Siksi pohjustan freestylen historian analyysiäni referoimalla ensin laajasti vuonna 1976 syntyneen rap-artisti Hannibalin haastattelussa (Hannibal h2017) esittämiä näkökulmia. Analyysiluvuissa hahmotan improvisoinnin eri rekisterien kehittymiseen konkreettisesti vaikuttaneita tapahtumia ja näiden taustalla olevia virtauksia.

Freestyle on suullista kulttuuria, ja sen historiasta ja kehityksestä on hyvin niukasti kirjallista tietoa. Aineistoni perustuukin pitkäjäksoiseen etnografiseen kenttätööhön ja esitystallenteiden analyysiin, joiden avulla aloitin tutkimukseni suomalaisen freestylen poetiikasta, kompositiosta ja esityksen rekistereistä post-doc-projektissani 2013–2016. Freestylen historian tutkimusta varten olen lisäksi haastatellut kahta freestylen kehitykseen 1990-luvulla vaikuttanutta artistia, Hannibalia (Hannibal h2017) ja Pijallia (Pijall h2018). Aineisto on täydentynyt jatkuvasti myös vapaamuotoisilla keskusteluilla toimijoiden kanssa, viime vuosina osin yhteistyössä suomalaisesta battle-kulttuurista dokumenttia tekevien MC Ironisen eli Marko Raudan ja MC Kristerin eli Krister Forstonin kanssa. Vuonna 2019 julkaistavaa *BROS-hiphopkulttuuria* ("Battle Rap Osana Suomen hiphopkulttuuria") nimellä kulkevan dokumentin tekoa varten Ironine ja Krister ovat haastatelleet 40 keskeistä suomalaista freestyle/rap-artistia. Itse tekemieni haastatteluiden ohella päätelmäni perustuvat siten pitkäjäksoisen etnografisen kenttätöön kokonaisuuteen.<sup>4</sup>

## IMPROVISOITU RAP YHDYSVALLOISSA

Yhdysvaltalainen improvisoitu rap on tyylillisten käytänteiden suorista vaikutteista ilmeisin ja loi pohjan suomalaisen freestylen kehittymiselle. Koska pinnallistakaan kokonaisuudesta aiheesta ei ole saatavilla, olen koostanut perustiedot freestylen muodoista ja kehityksestä Yhdysvalloissa haastatteluaineistoni ja kirjallisuuden viitteiden avulla, Wikipedian ja YouTuben antamaan lisäinformaatioon turvautuen.

4 Kiitän haastattelu- ja yhteistyömahdollisuudesta kaikkia keskustelukumppaneitani, ja lisäksi tämän artikkelin osalta erityisesti Hannibalia, Ironista ja Kristeriä siitä, että he ovat lukeneet ja tarkastaneet käsikirjoituksen.



Tässäkin kirjassa monesti mainittu hiphop-elokuva *Beat Street* (Lathan 1984) sisälsi jo kohtauksia, joissa nuoret vaihtoivat tilanteessa improvisoituja riimillisen säeparin muotoon valettuja argumentteja. Samoin kuin räppääminen esitystapana, pohjautui Yhdysvalloissa 1970-luvulta alkaen kehittynyt improvisoitu rap etenkin afrikkalaisamerikkalaisen väestön parissa eläviin riimillisiin suullisen perinteen ja DJ-verbaliikan muotoihin (mm. Gates 1988; Keyes 2004; Krims 2000; Orejuela 2015; Toop 2000). Afrikkalaisamerikkalaiseen kulttuuriin kuuluvat kilpailulliset, tarinalliset tai verbaalista näppäryyttä osoittavat puheen ja folkloren lajit, kuten *signifying*, *playing the dozens*, *toasting* tai *rapping*, eivät lähtökohdiltaan olleet kuitenkaan tekstuaalisesti improvisoituja siinä merkityksessä kuin nykyinen freestyle (vrt. mm. Abrahams 1970; Labov 1972). Kyky tilannekohtaisiin rimmaaviin argumentteihin kuului hiphopin verbaaliseen perinteeseen kuitenkin alusta alkaen. Näistä katukulttuurin taidoista, DJ-huudahduksista ja sittemmin ”ämseiksi” (engl. MC=*Master of Ceremonies / Mic Controller / Move the Crowd*) kutsuttujen esiintyjien osuudeksi vakiintuneista riimillisistä säkeistä, ensin nelisäkeistä ja sitten parisäkeistä (Bradley 2009), jalostui verbaaliseen improvisointiin soveltuva ilmaisukieli.

Terminä freestyle ei aluksi tarkoittanut improvisaatiota, vaan kirjoitettua tai muuten valmistettua mutta ei levytettyä tekstiä, joka tarinankerronnan sijaan keskittyi etenkin itsekehuun. Improvisointia kutsuttiin 1980-luvulla termillä ”*off-the-dome*” (Edwards 2009, 181), minkä monet suomalaiset friistailaajat ilmaisevat sanoilla ”hatusta vedettyä”. ”Freestyle” vakiintui kuitenkin 1990-luvulla Yhdysvalloissa improvisoidun räpin synonyymiksi sitä järjestelmällisesti kehittäneiden yhteisöjen ja etenkin nousevan kilpalaulutradition parissa. Edwardsin (2009, 181–182) mukaan useimmat MC:t yhdistävät sen nykyään improvisointiin, jota hän kuvaa lainaten Freestyle Fellowship -ryhmää edustavan artistin Myka 9:n sanoja (vapaa suomennos V.S.):

Sanotaan, että minä, minä ja Freestyle Fellowship, saimme koko maailman friistailaamaan keksimällä Freestyle Fellowship -ryhmän ja määrittelemällä uudelleen mitä freestyle on. Aiemmin freestyle oli ollut satunnaista riimittelyä mistä vaan, ja esitys perustui kirjoitettuihin tai ulkoa opeteltuihin riimeihin. Me määrittelimme, että freestyle on improvisoitua räppiä, aivan kuten jazz-soolo, ja sen tuloksena syntyi uudenlainen trendi ja kulttuuri, uudenlainen tapa viettää aikaa [...]. (Edwards 2009, 182.)

Tästä huolimatta termin käyttö muissa, esimerkiksi kaupallisten radio-asemien esitysten yhteydessä, on ollut ja on edelleen usein vapaampaa, ja improvisoidusta tekstintuottamisesta käytetään usein edelleen nimitystä ”*off the dome*”. Freestyle-sana vakiintui Suomeen 1990-luvulla kuitenkin nimenomaan improvisoinnin merkityksessä, joten käytän termejä tässäkin tekstissä synonyymeinä.

Vertaiskulttuureissa improvisoinnin on kuvattu olevan esimerkiksi leikkiä kielellä, hauskanpitoa kavereiden kanssa, terapiaa, luovuuden iloa omaksi iloksi ja ajanvietoksi, tyylien harjoittelua, uusien ideoiden etsimistä, energian löytämistä, yleisön viihdyttämistä, vuorovaikutusta, kilpailua taidoilla – ja taidollinen tavoite itsessään (Edwards 2009, 181–184; Lee 2016, 73–124). Suurissa urbaaneissa afrikkalais- ja latalalaisamerikkalaisten nuorten yhteisöissä keskeinen vertaisyhteisön ajanvieton muoto on ”saiffer” (engl. *cipher/cypher/cipha*), rinkiäinen muodostelma, jossa halukkaat ottavat vuorotellen esitysvuoron itselleen toisten kuunnellessa ja kannustaessa. Saifferin aikana tai muussa tilanteessa voi kahden esiintyjän välille syntyä spontaanisti battle eli kilpalaulutilanne. Nämä vertaisryhmän sisäiset esitystilanteet ovat kulttuurissa tärkeitä taidon näyttämisen ja keskinäisen arvostuksen mittaamisen sosiaalisia tilanteita (Morgan 2009; Lee 2009a, 2009c, 2016, 82–90; Cobb 2007).<sup>5</sup> Esimerkiksi Cobb (2007) esittää sen monen suomalaisenkin MC:n sisäistämän terminologisen eron, että ”räppäri” on kuka tahansa räppiä esittävä artisti, mutta MC hallitsee myös improvisoinnin.

Battle voi kuitenkin olla myös järjestetty julkinen tilaisuus, jossa on yleisö. Tällöin kilpaillaan konkreettisesti osapuolten paremmuudesta, jonka ratkaisee joko tuomaristo tai yleisöäänestys. Orejuela (2015, 52–54) erottelee julkisen battlen kehityksen Yhdysvalloissa kahteen aikakauteen. Hänen mukaansa battle oli räpin alkuvaiheessa etenkin MC-kollektiivien (engl. *crew*) ystävällismielistä kilpailua toisten kollektiivien kanssa yleisön edessä. Kilpailun tarkoitus oli osoittaa ryhmän paremmuus viihdyttäjänä suhteessa toiseen ryhmään. Puheenvuorot osoitettiin siten suoraan yleisölle eikä vastustajalle, yleisö vastasi riimeihin vastahuudoilla ja voiton määritteli MC:n kyky innostaa yleisöä. Vaikka kilpailuun kuului itsekehua,

5 Battlesta ja saifferista ks. myös Alim ym. 2010; 2011; Cutler 2009; Williams & Stroud 2010; 2014.





siihen ei sisältynyt samantapaisia suoria loukkauksia kuin *playing the dozens* -kilvassa tai nykyisessä battlessa.

Jouluna 1981 esityserinne kuitenkin muuttui Orejuelan mukaan New Yorkin Harlem World -klubilla, jossa MC Kool Moe Dee päätyi normaalin yleisön innostamisen ja itsekehun jälkeen arvostelemaan kärkevästi vastapuolensa Busy Been tyyliä (”Every time I hear it I throw a fit, Party after party the same old shit...”). Tämä oli ensimmäinen kerta, kun MC asettui lavalla panettelemaan eli ”dissaamaan” toista MC:tä suoraan. Se ei kuitenkaan tarkoittanut, että kumpikaan olisi ottanut verbaalista hyökkäystä tosissaan; battle oli edelleen performanssi, jossa kilpaillaan performatiivisen kehyksen sisällä ja herrasmiessäännöin. Kool Moe Deen ja Busy Been battle oli Orejuelan mukaan rajapyykki; sen jälkeen battle sai nykyisen muotonsa, jossa kilpakumppanit asettuvat toisiaan vastaan kilpailuun siitä, kumpi haukkuu toista taitavammin. (Orejuela 2015, 52–54.)

Yksi Yhdysvaltojen tunnetuimmista, jo varhain battle-ämseenä menestyneistä improvisoinnin mestareista on MC Supernatural.<sup>6</sup> Hän toi 2000-luvulla festivaaleille ja yleisötapahtumiin ohjelmanumeroksi viihteellisen, improvisoituun argumentointitaitoon perustuvan freestyle-show’n, jossa MC huvittaa yleisöä keksimällä riimejä tilannesidonnoista aiheista. Riimittelemällä konkreettisesti läsnä olevista henkilöistä, tavaroista ja tapahtumista Supernatural vakuutti kuulijansa ja tuomarit improvisoinnin aitoudesta eli siitä, ettei säkeiden seassa ollut valmistelua ja ulkoa muistettua ainesta (engl. *writtens*), joka oli yleinen strategia esimerkiksi battlessa.

Samaan aikaan kun Yhdysvaltojen länsirannikolla 1980-luvun loppupuolella nousi marginalisoitujen mustien ja latinonuorten elämän ja jengiväkivallan kuvastoon perustuva gangsta rap, siellä nousi myös toisenlainen, improvisointiin ja sana- ja esitystaidoilla tyylittelyyn perustuva alakulttuuri. Myka 9:n sanojen mukaisesti (ks. yllä) freestylen monipuolistumisen taustalla on 1980–1990-lukujen taitteessa Los Angelesissa vaikuttanut yhteisö, joka alkoi vuonna 1989 kokoontua Good Life -nimisen terveyskaupan kahvilassa. Torstai-iltojen kokoontuminen toi yhteen kunnianhimoisia nuoria ämseitä vertaisyleisölle suunnattuihin esityksiin, mutta myös sekä

6 Supernaturalista ks. myös *Freestyle: The Art of Rhyme* -dokumenttielokuva (Fitzgerald 2004).

tapahtumapaikalla että sen kulmilla spontaanisti syntyneisiin saiffer-rinkeihin ja battle-kilpailuihin. Good Lifen toiminta jatkui suuremmassa tilassa nimellä Project Blowed. (Ks. Morgan 2009; Lee 2009a; 2009b; 2009c; 2016; DuVernay 2008: *This is the Life* -dokumentti.)

Nämä yhteisöt ja niiden keskinäisessä vuorovaikutuksessa terävöitetty freestyle-aidot ovat olleet monen länsirannikon yhdysvaltalaisen rap-artistin taidon ja tyylin kasvualusta. Lee (2016, 82) huomioi kuitenkin, että freestylen oppiminen tarkoittaa näissäkin urbaanien nuorten vertaiskulttuureissa aluksi pitkää yksinharjoittelun jaksoa ennen kuin taitoja voi esittää toisten edessä.

Räpin kilpailumuoto, freestyle battle tai MC battle, jossa kilpaillaan juuri improvisointikyvyissä, sai Yhdysvalloissa laajempaa kansallista julkisuutta, kun kilpailut tuotiin isoille lavoille yleisön eteen 1990-luvun jälkipuolella.<sup>7</sup> Länsirannikon battle-räppärit olivat erityisen aktiivisia tällä saralla 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana.<sup>8</sup> Suuren kansainvälisen läpimurron battle-kulttuuri teki rap-artisti Eminemin tähdittämän *8 Mile* -elokuvan (Hanson 2002) myötä.

Julkisena tapahtumana freestyle battlen kulta-aika kesti Yhdysvalloissa noin kymmenisen vuotta, 1990-luvun lopulta 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulle. Vuosina 2008–2009 samaan aikaan sekä Yhdysvalloissa, Kanadassa että Britanniassa perustetut kirjoitettujen battlejen liigat muuttivat suurimpien kilpatilaisuuksien suunnan: improvisointi vaihtui etukäteen valmistelluiksi puheenvuoroiksi (ks. Battle Rap Leagues). Kuten isoimmat freestyle-battletkin, battle-liigat ovat kaupallista toimintaa ja tulonlähde parhaille osallistujille. Vaikka vertaiskulttuurit pitävät battlet ja saifferit voimissaan, ei Yhdysvalloissa siten enää 2010-luvulla ole näyttävää julkista improvisointiin perustuvaa esityskulttuuria.

Kaikki hyvät improvisoijat tai battle-lavoilla menestyneet ämseet eivät ole pystyneet muuttamaan osaamistaan ja vertaisryhmän arvostus-

7 Los Angelesissa 1997 järjestetty Rap Olympics -tapahtuma on tullut erityisen kuuluisaksi rap-artisti Eminemin ponnahtauslautana julkisuuteen. Keskeinen vuosittainen kilpa-areena oli Ohiossa vuosina 1996–2008 järjestetty Scribble Jam -festivaali, jossa friistailin lisäksi kilpailtiin kaikissa muissakin hiphopin lajeissa: DJ-taidoissa, breikissä, graffitissa ja beatboxauksessa.

8 ”Fresh Coast” -nimellä tunnetut MC:t olivat Suomessakin tunnettuja esikuvia battlelle (Kajo h2018). Ks. Urban Dictionary: Fresh Coast.



ta maineeksi ja rahaksi toivomallaan tavalla. Project Blowed -yhteisöä 2000-luvulla tutkinut Jooyoung Lee (2009b; 2016, 123–124) kuvaakin, kuinka moni nuori musta mies alkaa vartuttuaan karttamaan nuoruutensa alakulttuurista kasvuyhteisöä ja pitämään yhteisössä edelleen mentoreina toimivia freestylen mestareita huonoina esikuvina suhteessa toiveissa siintävään läpimurtoon rap-musiikkibisneksessä. Lee tulkitseekin nuorten vertaisyhteisöä ja siihen kuuluvaa intohimoista suhdetta freestyle-taitoihin, performanssiin ja kilpailuun afrikkalaisamerikkalaisen miehen elämään kuuluvana elämänvaiheena, joka jää taakse, kun aikuistuminen ja ammattimaistumisen vaateet alkavat määritellä elämäntulkua enemmän.

## IMPROVISOINNIN TAITO JA FREESTYLEN REKISTERIT

Verbaalisessa improvisoinnissa suullinen kompositio liittyy mielikuviin, kekseliäisyyteen ja tilannekohtaisuuteen. Kun esimerkiksi MC Solonen kuvailee improvisoitua rap-lyriikkaa Lyömättömät-nimisen YleX-kanavalla lähetetyn radio-ohjelman yleisölle tai monisatapäisen keikkayleisön edessä sanoin ”tää on kaikki hatusta vedetty”, korostaa hetkellisyyteen, ennalta-arvaamattomuuteen ja taikuuteenkin viittaava ilmaus hyvin improvisoinnin estetiikkaa. Sen sijaan ilmaus ei kerro, että freestylen tuottamisessa tarvitaan harjaantuneita kielellisiä ja kognitiivisia taitoja. Sillä ei ole sattumaa, että seuraavissa säepareissa jokainen improvisoitu säe eli ”laini” päättyy riimiin, eikä etenäkään se, että säeparin tärkein argumentti ja riimi tulevat vasta toisen säkeen lopussa:

MC Rivo, Tyykikylä freestyle battle 2015:

Heitetään sulle jotkut *hiphopit vastaan*

dissasit mun nimee, mut se tulee sun nettisivu**historiasta**

MC Sampa, X-Factor Suomi, MTV3, 2018:

Mutta silti, tässä kohtaa pitää henkee *vielä haukkoo*

en oo ikinä Saara nähny et naisel on *neljä kaula-aukkoo*

Olen muualla käsitellyt tarkemmin puheenvuoron kokonaisuutta ja vuorovaikutuksen vaikutusta tekstiin (Sykäri 2019), mutta jo yksittäisetkin säeparit kertovat olennaisen freestylen rakenteesta ja retoriikasta. Vaikka

improvisointi suullisen komposition muotona nojaa leimallisesti hetkessä syntyviin assosiaatioihin, näiden täysi hyödyntäminen argumentaatiossa mahdollistuu vasta, kun esittäjä hallitsee esityksen aikana tapahtuvan *ennakointimenetelmän*.<sup>9</sup> Säkeitä tuotetaan paljon myös *assosiaatiomenetelmän* avulla, jolla tarkoitan sitä, että uusi säe lisätään edellisen perään nopeasti syntyvien äänteellisten ja semanttisten assosiaatioiden mukaisesti. Assosiaatiomenetelmä on käytössä aina, kun improvisoija ei ehdi ennakoita argumenttiaan, tyypillisesti esimerkiksi silloin, kun hän tarttuu hyvin nopeasti yleisön antamaan aiheeseen. Saadakseen aikaa keksiä jotain sanottavaa aiheesta hän sisällyttää saamansa sanan tai sanat heti ensimmäiseen säkeeseen, jolle tuottaa perään rimmaavan säkeen. Tässäkin improvisoija ennakoi säkeen lopun riimisanan ennen kuin alkaa tuottaa säettä kielellisenä lausekkeena. Ennakointimenetelmän avulla improvisoija pystyy kuitenkin muokkaamaan ideansa mielessään kielellisesti loogiseksi ja loppusointuun päättyviksi lauseiksi samalla kun tuottaa tekstiä.

Loppusoinnuttelu toteutuu freestylessä useimmiten kahden säkeen yksikköinä, säepareina. Lisäksi säepari on retorisesti tärkein semanttinen perusyksikkö. Ennakointimenetelmässä tällaisen retorisen säeparin muodostaa pohjustussäe (1), jonka tehtävä on toimia johdantona pääsäkeeseen, sekä pääsäe (2), joka sisältää argumentin. Käyttäessään ennakointimenetelmää improvisoija ennakoi argumentin eli tuottaa pääsäkeen (2) mielessään jo ennen pohjustussäettä (1). Siten yllä olevassa esimerkissä Rivo on ensin tuottanut mielessään idean, riimin ja ainekset säkeeseen ”dissasit mun nimee, mut se tulee sun nettisivuhistoriasta”. Rivo pohjustaa tämän ”läpän” esityshetkellä johdantolauseella, jonka lopussa olevan riimijakson ”historiasta” tavujen vokaalit vastaavat riimijakson ”hiphopit vastaan” vokaaleja.<sup>10</sup> Vastaavasti Samppa on tuottanut näkemästään Saara Aallon puvun kaula-aukkokuviosta ilmaisen ”neljä kaula-aukkoo”, jonka pohjustaa ”pitää henkee vielä haukkoo”-lauseella. Ennakointimenetelmässä argumentin sisältävä pääsäe tuotetaan siten lähtökohtaisesti yhtä säeparia ennen sen esitystä, samalla hetkellä kun

9 Olen luonut termin oman tutkimukseni käyttöön, mutta olen keskustellut termin sopivuudesta myös useiden friistailaajien kanssa vapaamuotoisten keskusteluiden yhteydessä (ks. myös Sykäri 2017).

10 Freestylen riimeistä ja riimittelystä ks. Sykäri 2014.



edellisen säeparin pääsäättä esitetään. Pohjustussäe riimeineen muodostuu kokeneen improvisoijan mielessä vaivatta esityshetkellä.<sup>11</sup>

Työmuistissa tapahtuu siten reaaliaikaisesti vähintään kaksi asiaa: pääsäkeen idean pukeminen täsmälliseen kieliasuun sitä esitettäessä sekä uuden pääsäkeen samanaikainen suunnittelu, tai pohjustussäkeen tuottaminen ja sen jälkeen tulevan pääsäkeen muistaminen. Moni kokenut improvisoija voi ennakoita ja muistaa argumenttisäkeensä myös pitemmälle, tai tuottaa improvisaationsa esimerkiksi neljän säkeen yksikköinä, jossa useampi säe pohjustaa yksikön lopussa esitettyä argumenttia. Usein improvisoija pyrkii säeparitasolla tapahtuvan komposition lisäksi pitämään muistissaan myös muita ideoita, jotka hän on kerännyt mieleensä esimerkiksi vastustajan puheenvuoron aikana ja jotka hänen on tarkoitus sisällyttää puheenvuoroonsa myöhemmin.

Improvisoinnin erityisyys on, että tuotettu teksti muodostuu reaaliaikaisesti esitystilanteessa, eikä sitä voi muokata. Taitavakin freestyle sisältää siten aina kiteytyneitä ja merkitykseltään tyhjiä fraaseja sekä täytesanoja, joilla otetaan mietintätilaa ja täydennetään puheen suunnittelun aikana tapahtuvia katkoksia. Taitojen kehittymisen alkuvaiheessa kaikki improvisoijat hyödyntävät myös pitkäaikaista muistia eli ulkoa muistettuja, etukäteen mietittyjä ”läppiä”. Kokemuksen myötä aivot oppivat kuitenkin sekä tuottamaan lauserakenteita niin, että riimisanaksi sopiva äänteellinen jakso osuu säkeen loppuun, että analysoimaan kielen sanoja suomenkieliselle freestylelle ja räpille ominaisen vokaaliriimin eli koko riimittävää jaksoa määrittävän vokaalisoinnun, mukaan (ks. Sykäri 2014, 13–15). Kokenut friistailaaja ei ilmaisukielen säännönmukaisuuksien lisäksi tarvitse ennalta opeteltua tai suunniteltua aineistoa,

11 Metodin kuvasi eksplisiittisesti haastattelussa Kajo (Kajo h2013, myös Kajo h2018), jolta myös termi pohjustus on peräisin. Useat friistailaajat eivät ole koskaan miettineet tai verbalisoineet prosessia, mutta tunsivat sen ”itsestäänselvyytenä” kysyessäni asiasta esimerkin avulla (mm. Solonen h2014; Rivo h2014). Toiset, kuten Kajo ja Rölli (Rölli h2016), taas analysoivat toimintaansa melko yksityiskohtaisesti (tarkemmin ks. Sykäri 2017). Monet uudemmissa tekijöistä ovat hyvin tietoisia komposition tavoitteista ja rakenteista, vaikka niistä ei edelleenkään juurikaan keskustella (Tiia Karoliina h2015; Edi Brokk h2016). Toisaalta pienikin vinkki usein riittää: esimerkiksi Samppa (Samppa h2016) kertoi, että Kajo oli antanut hänelle ohjeen tarkkailla säeparin dynamiikkaa ja koittaa siirtää säeparin ensisäkeelle putoava läppi jälkimmäiselle säkeelle, mikä auttoi ymmärtämään ennakointimenetelmän logiikan.

vaan hänen työmuistinsa muuttuu harjoittelun myötä työskentelytilaksi, jossa ehtii tehdä ja suunnitella hyvin lyhyessä ajassa hyvin paljon. Lisäksi sekä haastateltavien kertoman että tutkimuksen (Liu ym. 2012) mukaan lauseentuottaminen osin automatisoituu. Menetelmänä improvisoitu suullinen kompositio perustuu siten työmuistin eli lyhytkestoisen muistin kapasiteetin huomattavasti normaalia kattavampaan käyttöön: taitoon, joka kirjallisessa kulttuurissa on erityinen, koska sitä ei yleensä tarvita.

Ennakointimenetelmän hallinta ei pelkästään määrittele sitä, mikä on hyvää, tyylikästä tai taitavaa freestylea – tai freestylea itseilmaisun kielenä. Se on kuitenkin lyyrisen improvisoinnin perustassa puoli, jonka kehittäminen esitystaitojen<sup>12</sup> hallinnan, itsevarmuuden ja vuorovaikutustaitojen kypsymisen sekä kekseliäisyyden ja tilannetajun harjaantumisen ohella vaatii eniten tavoitteellista harjoittelua. Ennakointimenetelmä on merkittävä osa argumentatiivisen improvisaation teoriaa, koska se mahdollistaa siirtymän vapaana tajunnanvirtana tuotettavasta improvisoinnista kohti julkisia, kilpailullisia ja yleisölle suunnattuja esityskonteksteja ja esityksen rekistereitä.

Suullisen perinteen metrisiin, poeettisiin sekä laji-, perinne-, ja kontekstisidonnaisiin konventioihin perustuvien esitysten tuottamisen tutkimisessa on 1990-luvun puolivälistä asti usein sovellettu sosiolingvistiikasta lainattua käsitettä *rekisteri* (etenkin Foley 1995; ks. myös Agha & Frog 2015; Harvilahti 2003; Kallio 2013; Sykäri 2011). Rekisterin määritelmä perinteetutkimuksessa vaihtelee, kuten yksittäiset perinteetkin (Sykäri 2014, 9; Frog 2015, 88–89). Keskeistä on kuitenkin ajatus siitä, että kun tietynlaista vakiintunutta ilmaisukieltä käytetään sille ominaisessa esityskontekstissa, kielellisten ja kielenulkoisten merkkien sanoma täydentyy ja tarkentuu osanottajien tulkitessa niitä laajemman jaetun tiedon avulla. Tutkiessani runokielikulttuureita runontuottamisen näkökulmasta olen päätenyt tarkastelemaan runomuotoista ilmaisua kahdella tasolla: itse runokieltä puhutun kielen kaltaisena järjestelmänä, jota kuitenkin määrittävät kompositiotekniikkaa ohjaavat syntaktiset ja poeettisiin tunnusmerkkeihin liittyvät erityisvaatimukset, ja tämän runokielen rekis-

12 Esitystaitojen perusteisiin kuuluu muun muassa ajoituksen eli ”biittiin menon” (= säe ajoittuu musiikin neli-iskuisen tahdin kanssa yhteen niin, että loppusointusana osuu tahdin loppuun) hallinta ja persoonallinen tyyli ja flow (= prosodia, miten sanat rytmitetään suhteessa musiikin iskuihin).



tereitä niille oleellisten tilanne- ja lajikohtaisesti määrittyvien parametrien kautta (Sykäri 2014, 8–9).

Toimijat itse puhuvat improvisoidun räpin osalta erikseen battlesta ja freestylesta. Battle eli kilpalaulu on kilpahenkkinen, yleisön edessä esitetty mutta korostetusti vastustajan kanssa vuorovaikutteinen argumentatiivinen rekisteri, johon liittyy olennaisesti vastustajan panettelu eli ”dissaus” ja oman paremmuuden vakuuttelu. Muu freestyle kattaa periaatteessa ei-kilpailullisen ilmaisun koko kirjon. Olen tutkimuksessa jakanut sen kuitenkin kahteen rekisteriin: ”vapaa assosiaatio” on omaehtoista ajatuksenjuoksua, joka hyödyntää edellä mainittua assosiaatiomenetelmää, eikä tietoisesti pyri argumentointiin. Se on ominaista esimerkiksi komposition ja flow’n harjoittamiselle, aiheen, tyylin ja flow’n etsinnälle biisien kirjoittamisen yhteydessä sekä vertaiskulttuurisissa yhteyksissä ja open mic<sup>13</sup> -tapahtumissa. Se on yleensä osana myös yleisölle suunnattujen freestyle-esitysten kokonaisuutta, mutta eroaa käytännössä melkoisesti argumentointitekniikan hallintaan vahvasti perustuvasta ”show-freestylestä”, jossa esitys usein tuotetaan yleisön kanssa vuorovaikutteisesti. Käsitän improvisoidun räpin siten ilmaisukielenä, jota kognitiivisesti taitava ja kokenut harrastaja voi käyttää erilaisissa tilannekohtaisesti määrittyvissä rekistereissä, jotka eroavat toisistaan muun muassa retorisen rakenteen, osallistujarakenteen ja vastavuoroisuuden luonteen sekä tyylin osalta.

Battle- ja show-freestyle-rekistereitä määrittää lisäksi suhde niille tyyppisiin ilmaisullisiin resursseihin, etenkin stereotyyppisten henkilö- hahmojen ja näille ominaisten tai kuviteltujen ominaisuuksien eli ”sosiaalisten persoonien” (Agha 2007; Lehtonen 2015, 40) hyödyntäminen. Verbaalisen improvisaation kielikuvien, vitsien ja oivallusten on oltava nopeasti ymmärrettäviä, ja sosiaalisesti indeksisten eli merkitsevien ainesten hyödyntäminen on siten erittäin yleistä sekä vastakkainasettelun että huumorin tuottamisessa. Näiden resurssien lähempi tarkastelu on tämän artikkelin tavoitteiden ulkopuolella, mutta etenkin battlen kehityksessä ne ovat elementti, joka merkittävästi määrittää sitä, miten itse rekisteriin suhtaudutaan.

---

13 Helsingiläinen lavarunoyhteisö Helsinki Poetry Connection on alkanut käyttää open mic -tapahtumista suomennosta ”avomikki”, mutta räpin yhteyteen on toistaiseksi vakiintunut ensin mainittu termi.

Sosiolinguistiikan ja lingvistisen antropologian aloilla on enenevästi tutkittu niitä dialektisia prosesseja, joissa kielelliset tai kielenulkoiset merkit ja kielenpiirteet ”rekisteriytyvät” eli merkityksellistyvät osaksi kieliyhteisön käyttämää puheen rekisteriä (mm. Silverstein 1997; Agha 2004; 2007; Lehtonen 2015). Lasten ja nuorten monikulttuuriset yhteisöt ja niille ominaiset dynaamiset kielenkäytön ja tyyllittelyn käytänteet ovat olleet tämän nykytutkimuksen keskiössä myös Suomessa (Lehtonen 2015). Runokielisen, poeettisesti rakentuvan ilmaisukielen rekisterit eroavat puhekielen rekistereistä kuitenkin yllä esitetyllä tavalla ratkaisevasti siten, että lauseenmuodostusta määrittää vaatimus yhden tai useamman kielenulkoisen poeettisen periaatteen (freestylessä etenkin loppusoinnun eli riimin) toteuttamisesta esityshetkellä. Esityksen tuottamisen konventioiden hallinnan on vastaavasti oltava yhteisössä arvostettua sosiokulttuurista pääomaa, mutta kompositio- ja esitystaidon rakentuminen on hidaslakkeinen, vuosikausia kestävä prosessi. Analyysini alla tähtäinkin sekä tietoon freestylen historiasta että ymmärrykseen siitä, millaiset tekijät ovat saattaneet alulle ja kannattelevat tällaista prosessia Suomessa.

## IMPROVISOINNIN OMAKSUMINEN JA FREESTYLE 1990-LUVUN HIPHOP-YHTEISÖISSÄ SUOMESSA

Haastattelin Rovaniemellä 1976 syntynyttä ja Tampereelle vuonna 2000 muuttanutta Hannibalia tammikuussa 2016. Hannibal ei ole suomalaisen hiphopin ensimmäisen ikäluokan edustaja, mutta freestylen varhaisena omaksujana hän on tärkeä linkki sen kehityksessä. Keskustelimme Hannibalin kanssa hänen laajasta hiphop-, musiikki- ja bänditaustastaan, sillä Hannibal on ollut mukana sekä soul- ja funk-yhtyeissä että rap-kokoonpanoissa (mm. Heads, Tulenkantajat, Nuoret Herrat, Tre-Funk III) ja kirjoittanut omia sanoituksia 1990-luvun alusta alkaen. Hiphopkulttuurin omaksumisen myötä räppäämisestä ja rap-lyriikasta tuli lopulta hänelle omakohtaisin ilmaisumuoto. Litteroin haastattelusta freestyleä koskevat kohdat. Otteet ovat siinä järjestyksessä, kun ne tulivat puheessa esille. Litterointi palvelee sisällön esittämistä, ja käytän luettavuuden vuoksi tauoista kirjoituksen välimerkkejä, sekä merkkiä [...] silloin kun asiakokonaisuuden välistä jää pois lyhyitä osuuksia.





Venla: Miten se friistail tuli sit mukaan?

Hannibal: Me alettiin kiertää autolla Rovaniemeä, ajettiin autolla ja oli niinkö biittikasetti, kasettisoitin vielä siihen aikaan autossa, nii siitä laitettiin biitti soimaan, tai joku räppi, nii räpättiin sen päälle ja ajettiin ympäri Rovaniemeä.

V: Englanniksi vai suomeksi?

H: Englanniksi se aika pitkälle alko, niinku minä heitin, minä olin tosi hyvä heittämään niinku englanniksi, niin sitten, tota siitä se sitten, me sitten huomattiin että se meidän omalla murteella heitetty juttu, niin, että sillai ku me niinku puhuttiin (jatkuu keskusteluna ”murreräppäri”-leimasta) [...]

V: Tietysti ku freestyle menee kieleen nii syvälle, nii se varmaan tulee automaattisesti se oma, murre, tai puheenparsa

H: Niin se on, nii se tulee. [...] Ja niinhän se tuli, sillä tavalla se meidän oma soundi, sen suhteen synty, että, sen friistailin kautta.

V: Mistä se malli siihen friistailiin tuli?

H: Ihan ensimmäisenä luin sellasesta bändistä ku Souls of Mischief, että jokainen rivi niitten debyyttilevyllä on tullu freestylen kautta. Miten tuo voi olla mahdollista? Että hä? Että ei kai nyt sentään. Ja sitte tuli semmosta, *Yo! MTV Raps*issä oli jotain tyyppejä, jotka heitti, niinkö sitte friistailii, että nui se tehään, että ei sen tarvi olla niinkö, että se voi kuulua, että se on improvisoitua, ei sen tarvi olla kirjoitetun kuulosta, se voi olla tästä ihan niinku tilanteesta. [...] Ja se oli tavallaan että heittää hyvän jutun, saa ihmiset nauramaan hyvälle jutulle – ihan siis saman tyyppinen juttu se on. Ja sitte tietenki olin kuullu tota suomenkielistä, semmosta vähä vakavammin otettavaa räppiä, jotain Raimoa kuuntelin, tai kuulin, tapasin hänet, ja sitte se soitti yhen biisiin. Samana iltana Davo ja Edu bätläs sitte.

V: Suomeksi?

H: Joo

V: Minä vuonna se oli?

H: Oliko se...1995? Joo.

V: Oliko se nii että olit Helsingissä?

H: Joo mie olin, tai Espoossa, olin tavannut Davon Lepakossa, nii hän, hän räppäs siellä, nii menin meidän demon kanssa, nii se pyys minut sitte räppäämään ja sitte se kutsu, että lähe bileisiin hänen kanssaan, tai hänellä on kotibileet niin tulla sinne. Nii sitte menin sinne.

V: Se oli tavallaan ensimmäinen tämmönen suomenkielinen kokemus siitä että..?

H: Joo, että suomenkielellä pystyy tekemään sellasta hyvän kuulosta.

V: Ja sit siihe liittyy se friistail sitte samalla?

H: Joo, kyllä kyllä. Joo, ja sitte minä kuulin sitä Davoa ja Edua, se oli tosi hauska bätle, selvästi hyvät kaverit bätlää keskenään.

V: Kauan sä olit tehny sitä siinä vaiheessa?

H: Siis en ollu tehny friistailia, ihan siis kokeillu, itsekseni supissu omassa huoneessa

V: Mutta niinhän se monella menee.. [...]

H: Joo... mut en ollu sillai, en aatellu ennen sitä, että se ois jotenki, kyllä heitä täytyy kiittää siitä, että he tavallaan avasivat sen oven, ku heillä se oli niin vaiva-tonta ja välitöntä se semmonen tyyli, että ne vaan alko heittää.

V: Nii että sulle tuollon tuli se filis, että tää on jotain mitä voi tehdä?

H: Nii, että jos nuo pystyy tuohon niin kyllä miekin pystyn.

V: Mites freestyle sitte keikoilla?

H: Joo, meillä oli aina niinkö yks sellanen friistailbiisi. Siis sillai, ei se niinku täyteenä ollu niinkään, me heitettiin nii paljo friistailia, että me oltiin aika varmoja siitä, nii sitte tuota vedettiin yks friistailbiisi aina.

V: Nii että se tavallaan kuulu siihe keikkakuvioon?

H: Ja se alko olemaan niin semmonen, että jotta sä olit hyvä räppäri niin sinun täytyy osata friistailata.

V: Nii eli oliko se myös tämmönen, aitouskysymys?

H: Tottakai, tottakai. Joo, siihen aikaan alko olla ne tietyt jutut, jotka eivät olleet sit nii kauheen hyviä. [...] Me oltiin, tämmönen 75–80 syntyny porukka, niin me oltiin niin aitopäitä ku voi vaa olla. Me oltiin nii aitopäitä, että piti toisiiki vastaa ottaa, että vähä vähätellä. Mie en oo ite koskaan ollu semmone, koska mie oon varmaan oppinu sillai kohteliaaksi. Huomasin kyllä aika nopeaan, että tässä musatyylissä se on kyllä tosi paljo läsnä.

V: Johtuuko se sitte bätlekulttuurist, siitä dissauskulttuurista?

H: Mie luulen, että siihen liittyy suomalainen kansanluonne. Myös, ehkä ensimmäisenä. Mutta siinä vaiheessa ku joku heitti miulle jonkun tommosen jutun niin minä sanoin sille että okei, bätlätään. Nii sitte, minä olin todella periksi antamaton, en suostunu häviämään.

V: Mistä se bätle sitte ikäänkuin formaattina oli tuttu?

H: No oikeestaan, olin vähän niinku kattellu jotain Amerikan meininkiä, Dr. Dre ja Eazy E, tai Ice Cube ja NWA:n välinen juttu [...] Siis niitten biiseissä. Mut sitte niinku ensimmäinen konkreettinen, minkä pääsi kuuntelemaan – muistan jostain Sourcen<sup>14</sup> tai RapPagen<sup>15</sup> sivuilta mie luin jostain freestyle MM-kisoista, minkä voitti herra nimeltä Supernatural.<sup>16</sup> Ja semmone tyyppi ku Mad Skillz

14 *The Source* on vuonna 1988 perustettu hiphop-kulttuuriin ja räppiin keskittyvä aikakauslehti, joka ilmestyy kuusi kertaa vuodessa (Wikipedia: The Source; www.thesource.com).

15 *Rap Pages Magazine* perustettiin 1989 Los Angelesissa ja se keskittyi etenkin länsirannikon rap-skenen nopeaan nousuun.

16 Kyseessä on New Music Seminar 1993. Viitteitä tarkistaessani huomasin, että Mad Skillz on ladannut vuonna 2016 YouTubeen historiallisen videotallenteen omista kilpaosuuksistaan, sisältäen myös loppuottelun, sekä kommentoinut tapahtumia videon kommenttikentässä. <https://www.youtube.com/watch?v=MgL8n0Cb1Ik>

oli kakkonen – Mutta sitte tota ensimmäinen semmonen minkä sain kuulla oli Saafir vastaan Casual, sen sain just tältä Eevil Stööltä, se muistaakseni kopioi sen mulle kasetille.

V: Oisko se ollu mikä vuos?

H: 94...oisko. Se oli Sway & Tech Wake Up Show'ssa,<sup>17</sup> Länsirannikolla. Niille oli tullu niinkö nokkapokkaa ja sit ne pääty bätlään, että ratkasee sen tuolla tavalla. Ja se oli tosi sellai että wau, että tässä on mahtava meno päällä.

V: Se oli siis ihan todellinen bätle, et niillä oli ihan todellisia ristiriitoja?

H: Joo, kyllä kyllä. Ja se oli tota oikeestaan sellanen että sitte mä tajusin, siinäki kuulee et, mä olin Casualin levyn kuunnellut, ja Saafirin levyn kuunnellut, okei, jotta jos nää on niinku minun idoleita, nii niillä tulee tollasta takeltelua, nii kyllä minä niinku pystyn tuohon ihan yhtä lailla. Sillon se ei tietenkään ollu sitä mitä se on tänä päivänä, se bätlekulttuuri. Nuorisio on nykyään ku ne avaa juutuben nii ne saa sieltä inspiraatiota, nii meille se oli, meidän täyty oikeesti tehdä niinkö taustatyötä. [...]

V: Mitkä kaikki elementit siinä bätlessä oli kiinnostavia?

H: Joo, mie koin sen, bätletilanteen aina älyttömän hauskana. [...] (Keskustelu jäätymisestä). Mie katoin tuossa *Art of Sixteen Bars* -dokumenttia missä on just tästä bätlekulttuurista sillai, että voi olla nii loukkaava ku vaa pystyy, mutta, tota, minun mielestä se on aika niinku, juveniiliä. Just semmonen niikö jonkun homoksi haukkuminen, se on jotenki niinkö, nii lapsellista, ja juttua että, sen takia minä en ite jaksu kuunnella niitä ollenkaan, koska se on nii yleistä, että hohhoijaa. [...]

V: Oliko teillä sit jenkkibätleistä semmonen malli, että se on hauskaa ja humoristista, vai olikse kuitenkin semmone suomalainen ilmiö?

H: No minun mielestä siinä oli se, että me tiedettiin että tässä on jotain semmosta suomalaista kansanperinnettä...sisällä, vaikka se ei ihan sellaiselta perinteeltä kuulosta. Mie tiesin sen ainakin. Mie en tiedä tiesikö kukaan muu niistä kenen kanssa musaa tehtiin, mutta mie ite koin että tässä on jotain, tässä on yhteys esi-isiin ja esiäiteihin.

V: Ihan oikeesti!?

H: Oli mulla ihan selkeesti semmonen...

V: Ja just että se on hauskaa, mutta samalla testataan vähän...?

H: Joo, ja sitte että pystyy friistailamaan ihan mistä vaan. Joo, ja sitte voi käyttää sanoja, jotka ehkä kuolisivat ajan myötä sukupuuttoon, että niitä ei enää käytetä. Mie halusinkin käyttää niitä semmosia [...] että käyttää vaikka jotai sellasta ku heteka. Ja mie koin tosiaan että siinä on joku yhteys johonki menneeseen. Että näin. Joo, ja sitte ku ihmiset huomaa, että sä heitit suoraan päästä nii näki että

17 Sway & Tech (tai King Tech) on Länsirannikolla vaikuttanut rap-duo, jonka radio-ohjelma Wake Up Show keskittyi freestyleen.

niitten suu loksahaa auki – mitä? Miten tuo on mahdollista? Nykyään, sun pitää vaa olla tosi hyvä. Sillon aikanaan ei tarvinnu olla kaksinen, nii ihmiset oli että wau, mutta nykyään on nii paljo kilpailua.

Hannibal kertoo ensikosketuksen hiphoppiin tulleen breikin ja graffitin kautta heti 1983–1984, alakouluiässä. Levysoitinta ei kotona ollut, mutta muualla kuultujen levyjen ohella 1989 alkaen taivaskanava MTV Europen ohjelma *Yo* tarjoi eurooppalaista räppiä, ja vuodesta 1990 alkaen *Yo! MTV Raps*, Hannibalin sanoin ”ikäluokan suurin sivistäjä”, toi kultakauden yhdysvaltalaisen räpin myös Rovaniemelle. Herääminen tietoisuuteen mustien heikoista kansalaisoikeuksista vaikutti musiikin ohella hiphop-kulttuurin vetovoimaan. Rap-lyriikan kirjoittaminen alkoi englannin kielellä, joka oli 1990-luvun alun alakulttuurissa itsestäänselvyyttä. Freestylellä oli jatkossa osuutensa kielen vaihdokseen: Hannibalin kertoman mukaisesti improvisointi tuli saumatta osaksi hiphop-piirin vertaiskulttuuria räppäämisen ohella. Alakulttuuri oli musiikin tekijöiden osalta hyvin pieni, ja yhteydet muihin muodostuivat nopeasti. Sekä pääkaupunkiseudun räppääjät että sen ulkopuolelta tulleet, kuten Hannibal, tapasivat vertaisiaan Lepakossa, kotibileissä, ja 1996 alkaen DJ Didierin ja Sampo Axelssonin järjestämällä Worldwide-klubeilla Tavastialla (ks. Ramstedt tässä teoksessa).

Hannibal kuvaa osuvasti, miten tieto improvisaatiosta välittyi ensin englanninkielisiltä levyiltä, radio- ja tv-ohjelmista ja alan harrastelehdistä, ja miten eri lailla ilmiö sitten konkretisoitui, kun improvisointia kuuli elävänä vertaiskulttuurissa. Supiseminen omassa huoneessa muuttui vuosien varrella varmuudeksi ajatuksenjuoksun terävyydestä, ja osaksi luovaa prosessia ja artistiutta. Kuvauksessa välittyy myös toiminnan legitimaatioprosessi: improvisointi kuulosti aluksi kirjalliseen, hiottuun ilmaisuun tottuneelle korvalle rosoiselta, mutta koska se liittyi ulkomaisten rap-artistien esikuviin, se oli osoitus autenttisista MC-taidoista. Tästä aitoudesta ja sen osoittamisen vaateesta tuli nopeasti osa myös suomalaista vertaiskulttuuria. Hannibal kokee toisaalta improvisoinnin edustaneen myös yhteyttä suomalaiseen kansankulttuuriin, ja freestyleen liittyi sitä tietä ajatus ilmaisukielestä, jolla voi ilmaista mitä vaan.

Freestyle kuului siten saumattomasti 1990-luvun hiphop-kulttuuriin, mutta sen merkitystä vahvistivat joissain tapauksissa myös muut



vaikutteet. Helsinkiläisen, niinikään vuonna 1976 syntyneen Pijallin rooli freestylen julkisten esitysareenoiden luomisessa on ollut erityisen merkittävä. Ceebrolistics-yhtyeen MattiP:n kanssa muodostaneet Pijall ja RoopeK ovat serkuksia, jotka kasvoivat syvästi kristillisissä kodeissa ja tutustuivat yhdysvaltalaiseen kristilliseen räppiin kristillisten aikakauslehtien kautta jo varhaisteini-ikäisinä 1980-luvun lopulla. Pijallin mukaan freestyle tuli tietoisemmin harjoittelun ja esittämisen kohteeksi lukioiässä (1992–1994), samaan aikaan kun yhteydet pääkaupunkiseudun ja Tampereen muihin tekijöihin muodostuivat ja musiikin ja sanoitusten tuottaminen alkoi muutenkin täysipainoisemmin. Pijallin mukaan freestyle liittyi kristillisessä kulttuurissa luontevasti ajatukseen sanoman jakamisesta, ja vaikka kristilliset vaikutteet jäivät lukioiässä taakse, oli freestyle jatkossakin tärkeä väline ”sosiaaliseen virtaavuuteen”, joka täytti omaan elämänfilosofiaan kuuluvan jakamisen tarpeen. Myöhemmin löytyneen islamin uskon vuosituhantinen poeettinen perinne oli siten omalta osaltaan erityisen merkityksellinen hänelle. (Pijall h2018; ks. myös Rantakallio tässä teoksessa.)

Jo vuosina 1997–1998 Pijallin mukaan hän, RoopeK ja MattiP, eli Ceebrolistics-yhtyeen jäsenet, sekä Murmurecordings-nimisen kollektiivin Jarmo (Mindman) ja Tommi (Evil Stöö) toivat freestylen ensi kertaa myös suuren yleisön kuultavaksi: he alkoivat esiintyä suomeksi improvisoiden kadulla, Helsingissä Aleksanterinkadun ja Mikonkadun risteyksessä sijaitsevan Carrols-hampurilaisravintolan kulmalla. ”Carrolsin kulmalla” mukana olivat jatkossa muun muassa helsinkiläinen Rudi Rääväsuu (nykyään Ruudolf), Karri Koira sekä helsinkiläinen Särre ja Joensuusta Helsinkiin kotiutunut Jodarok. (Pijall h2018.)

Ceebrolistics-yhtyeen ja Murmurecordings-kollektiivin jäsenten vuonna 1998 tekemä Kalifornian matka ja henkilökohtainen tutustuminen Project Blowed -yhteisön kulttuuriin ja taitoihin toivat Pijallin mukaan entistä enemmän panostusta myös freestyleen. Länsirannikon saiffer-ringit ja suvereenin improvisoidun riimittelyn yhdistyminen flow-tyylittelyn monipuolisuuteen ja rytmiikan mestarilliseen hallintaan teki vaikutuksen suomalaisjoukkoon. Matkan jälkeen haluttiin järjestää samanlaisia saiffer-rinkejä Helsingissä, ja näiden tapahtumapaikaksi muodostui Syndicate-vaateliike, yksi hiphop-piirin kantapaikka, jonne kokoonnuttiin friistäilaamaan lauantaisin noin parin vuoden ajan. (Pijall h2018.)

Pijall oli keskeinen toimija myös kilparintamalla. Ensimmäinen kilpailumuotoinen rap-tapahtuma järjestettiin Helsingissä 1996 ja ensimmäinen suomenmestaruuskisojen nimellä järjestetty tapahtuma vuonna 2000. Jälkimmäisen perustivat Harri Hakala (Tuotantoyhtiö Bring the Noise) ja DJ Amara (ks. Wikipedia: Rap SM). Kieli oli molemmissa tapahtumissa englanti ja kilpailussa esitettiin itsekirjoitettu, etukäteen valmisteltu kappale. Ensimmäiset kilpailumuotoiset rap-tapahtumat eivät siten olleet improvisoituja tai battle-muotoisia, vaan perustuivat yleisön arvioimaan paremmuuteen itsetuotetun, ulkoa opitun lyriikan esittämisessä. Molemmat kisat voitti Pijall, ja vuoden 2000 kisan voittajana hän sekä esiintyi että toimi tuomarina seuraavana vuonna ensimmäistä kertaa toteutetuissa maanlaajuisissa karsintakisoissa (Pijall h2018).

Kokonaisuutena 1990-luvun suomalaista hiphop-kenttää näyttäisi kuvaavan se, että freestyle ymmärrettiin aivan alusta asti osaksi räppäämistä ja MC:n taitoja. Jokainen keksi itse, miten improvisaatio toimii: opettajia tai neuvojia ei ollut, mutta ei myöskään kovin kokeneita arvioijia. Vaikutteet ja mallit omaksuttiin aluksi suoraan englanninkielisistä lähteistä, ja englannin kielen käyttö oli itsestään selvä lähtökohta omalle toiminnalle. 1980–90-lukujen vaihteen varhaiset suomenkieliset räppäämiskokeilut (Raptori, Pääkköset) eivät saavuttaneet hyväksyntää alakulttuurin parissa, ja suomen kieltä kokeiltiin merkittävämmän vasta lähempänä 1990-luvun puoliväliä. Hannibalin mainitsema olarilainen Raimo oli yksi ensimmäisiä hiphopin edustajia, jotka räppäsivät suomeksi. Vaikka monet improvisoivat myös englanniksi, freestylellä näyttää olleen selkeä vaikutus kielen vaihtoon. Kun suomen kielen sopivuus ilmaisuun validoitui alakulttuurin parissa, sen käyttö laajeni nopeasti vuosikymmenen loppua kohti mentäessä. (Ks. myös Mikkonen 2004; Paleface 2011; Saaristo tulossa.)

Freestylen kohdalla erityisen selkeä laajenemisen hetki ajoittuu vuosiin 1996–1997. Tuolloin ulkomaiset vaikutteet tulivat paremmin saavutettaviksi, suomen kielen käyttö lisääntyi ja yksittäiset toimijat olivat erityisen aktiivisia. Internetin tulo yleiseen käyttöön 1990-luvun puolivälissä vaikutti valtavasti hiphop-kulttuurin leviämiseen Yhdysvalloissa (Forman 2002, 283–284), ja se vaikutti heti esikuvien monipuolisuuteen myös Suomessa. Internet mahdollisti esimerkiksi mustien radioasemien ohjelmien kuuntelemisen (Jodarok h2014), ja länsirannikon taiteellinen ja freestyle-painotteinen tyyli tuli monelle tutuksi levyjen ja videoiden ohella siten myös



live-esityksissä (mm. Hannibalin mainitsema Sway & Tech Wake Up Show).

Kilpailumentaliteetti kuului hiphop-kulttuuriin ja siihen tutustuttiin ensin artistien levyillään esiin nostamien kärhämien eli ”biiffien” sekä videoiden ja battle-äänitteiden kautta. Battle-räpin nousu 1990-luvun Yhdysvalloissa oli hyvin tiedossa, ja bätlääminen kuului vertaiskulttuuriin sekä huvina että aitousdiskurssiin liittyvänä haasteena. Asa (Asa h2014) mainitsee, että gangsta räpin suosion myötä ase- ja väkivaltametaforat sekä aggressiivinen panettelu ja toisen äitiin tai muuhun naissukulaiseen afrikkalaisamerikkalaisessa nuorisokulttuurissa liittyvät herjat näyttelivät osaansa nuorten räppäämisestä innostuneiden suomalaisten poikien vertaiskulttuurissa jo varhain 1990-luvulla. Artistien freestyleen vaikutteet tulivat kuitenkin monikanavaisesti, ja improvisoinnista muodostui osa ämseen kyky- ja tyylivalikoimaa, johon vaikutti etenkin yhdysvaltalainen underground rap.

Helsingissä tapahtui 1990-luvun lopussa freestylen saralla nopeasti paljon, kun katu-freestyle ja saiffer-kokeilut sekä suomen kieli valtasivat alaa. Carrolsin kulmasta muodostui ilmiö; se oli tärkeä solmukohta prosessissa, jossa freestyle alkoi Suomessa kehittyä vertaiskommunikaatiosta laajalle yleisölle suunnatuksi, suomenkieliseksi viihteeksi. Verbaalinen improvisaatio muodostui hiphopin tarjoamaksi vaihtoehdoksi katumuusikoiden esityksille, ja rahan ansaitsemisen tavoite kehitti räppääjien argumentaatiotaitoja. Samaan aikaan freestyle oli monille artisteille vakituinen osa oman esitysurepertuaarin resursseja, joten hiphop-yleisö oli tottunut kuulemaan freestylea. Yksittäisiä freestylen harjoittajia alkoi olla joka puolella Suomessa. Freestylen seuraavan aallon nopean nousun mahdollistikin se, että monet nuoret olivat tahoillaan alkaneet jo harjoitella improvisaatiota.

## BATTLE-SUKUPOLVI

Improvisoinnin suosion nopeaan lisääntymiseen vuosituhannen vaihteessa vaikutti kolme tapahtumaa vuosina 1999–2002: suomenkielisen räpin läpimurto ja valtavirtasuosio, räpin SM-kilpailujen järjestäminen freestyle battle -muodossa sekä battle-menestyksellä kuuluisaksi tulleen rap-artisti Eminemin elämästä väljästi kertovan *8 Mile* -elokuvan (Hanson 2002) tulo elokuvateattereihin marraskuussa 2002. Sekä suomenkielisen räpin

että freestylen ja battlen suosio iski tässä vaiheessa etenkin hyvin nuoriin, usein varhaisteini-ikäisiin poikiin, joista monet eivät edes osanneet englantia. Monet pitkän linjan hiphop-artistit jäivätkin tämän ikäluokan suosiossa ja musiikkibisneksessä sivuun, kun uusi sukupolvi loi itselleen uuden, suomenkielisen räppäämisen areenan.

Freestylen tuottamisesta tuli poikien keskuudessa hetkessä jopa muoti-ilmiö (Kajo h2013; Kajo h2018; Rölli h2015). Improvisointi ei kuitenkaan ihan kaikilta sujunut, ja koska lajin oppiminen vaatii niin paljon harjoittelua, kokeiluajan jälkeen se jäi monilta. Sen sijaan intohimoisimmille harjoittelijoille oli nyt tarjolla selkeä tavoite: battleen osallistuminen.

Vuonna 2001 uusi Rap SM -konsepti sisälsi ensin osakilpailut Helsingin lisäksi Tampereella, Kuopiossa, Jyväskylässä ja Vaasassa, ja karsintakierroksella voittaneet kilpailijat osallistuivat päätapahtumaan Helsingissä. Järjestäjä kiinnitti edellisen vuoden voittajan, Pijallin, tuomarimaan osakilpailut, ja Pijallin mukaan hän myös esiintyi kiertueella, näyttäen mallia improvisoinnissa (Pijall h2018). Kiertue oli valtava innostuksen lähde pikkukaupungeissa kilpailuihin osallistuneille nuorille pojille (Solonen h2014; Rölli h2016).

Näistä räpin SM-kisoista ei kuitenkaan muodostunut järjestäjälle sellaista tulonlähdettä, jota alalla kokematon toimija oli ilmeisesti uumoillut. SM-kilpailukonseptin jatkajaksi tuli vuonna 2002 hiphopin pioneeri ja alakulttuurisia tapahtumia jo pitkään 1990-luvulla järjestänyt Pasi Palonen (alias DJ Kool Skinny / Kool Ski; ks. johdanto; Ramstedt tässä teoksessa). Pasi Palonen järjesti kisat esikarsintojen kanssa vuonna 2002, jonka jälkeen karsinnoista muissa kaupungeissa luovuttiin ja kilpailu järjestettiin enää vain Helsingin Nosturissa.

Vuoden 2001 kilpailun pääkieli oli vielä englanti, mutta ykkössija jaettiin englanniksi esiintyneen Redraman ja suomeksi esiintyneen Rudi Rääväsuun kanssa. Vuodesta 2002 kilpailu järjestettiin kahdessa sarjassa, suomeksi ja englanniksi. Tämä jatkui käytäntönä aina vuoteen 2009 asti, jolloin englanninkielisestä sarjasta luovuttiin osanottajien vähäisyyden takia. Suomalainen räppi oli tänä aikana muuttunut kattavasti suomenkieliseksi.

SM-kisat ovat olleet koko historiansa ajan sekä itsetunnontestaus- että maineenhankkimispaikka. Joku on tullut pitkälle hiottujen taitojen kanssa kisoihin vain kerran ”voittamaan” (kuten vuoden 2012 voittaja Gettomasa), mutta moni on esiintynyt ensimmäisen kerran kisoissa myös aivan taito-





jen alkuvaiheessa saadakseen esiintymiskokemusta, jota ei Suomessa edes Helsingissä, saati sen ulkopuolella, ole ollut muuten helppo kartuttaa. Kisat ovatkin useimmiten jakautuneet kahteen osaan niin, että alkuvaiheessa oleville tai muuten tuntemattomille tekijöille on järjestetty erikseen alkukierrokset. Alkukierrosten voittajat ovat sitten saaneet vastaanasa kokeneempia tekijöitä. Näin on voitu välttyä hyvin epätasoisilta pareilta sekä siltä, että kaksi tunnettua tekijää olisi toisiaan vastassa jo alkuvaiheessa.

Palosen mukaan (Palonen h2013) kisojen taso on noussut lineaarisesti koko ajan; siinä missä alkuvuosina oli vain yksi tai kaksi hyvää kilpailijaa, alkoi vuosien kuluessa näitä olla yhä useampia. Vuosina 2005–2009 kisoihin osallistui pitemmän ajan joukko erityisen sitkeästi voitontahtoisia eli ”nälkäisiä” ämseitä: mm. Kajo ja Kosola (litteroitu otos battlesta, ks. Sykäri 2014, 21–23). Viime vuosina on eri yhteyksissä esitetty spekulatiota kisojen tason laskusta, mikä todennäköisesti johtuu enemmän kisojen painoarvon muutoksesta – se oli ennen ainoa iso freestyle-tapahtuma – ja osallistujien kokonaismäärän huomattavan kasvun aiheuttamasta tason vaihtelusta.

Jo 2000-luvulla järjestettiin myös muita battleja, kuten Hannibalin Rovaniemellä järjestämät Kelohonka-battlet vuosina 2005 ja 2006. 2010-luvulla battle-tapahtumia tuli kuitenkin nopeasti lisää. Monet niistä ovat edelleen friistailaajien itsensä järjestämiä. Useamman kerran järjestettyjä kilpailuja ovat olleet Krister Forstonin kahden vuoden välein luotasaama Tyykikyliä MC Battle (Forssassa 2011, 2013, 2015, Fuengirolassa 2017), Jyväskylässä 2014–2016 vuosittain järjestetyt Hattutemppu ja Kortepohjan mestaruus, MC ToniSamin Porissa vuodesta 2015 järjestämät Porissio-battlet, sekä MC Sampan Savonlinnassa 2015 ja 2016 järjestämät Kiero Sawo Battlet ja Tampereella 2018 järjestetty Mansen Mestaruus -tapahtumien sarja.

Tämän lisäksi battleja on järjestänyt vuosina 2016 ja 2018 kaupallinen taho Verkkokauppa.com. Menestymisen ehtona on ollut se, ettei ”perhetapahtumaksi” luokitellussa kilpailussa saa kiroilla tai muuten käyttää lapsille sopimatonta kieltä. Hyvät palkinnot ovat houkutelleet paikalle sekä battleissa menestyneitä friistailaajia että sellaisia, jotka eivät enää bätlää tai eivät ole koskaan osallistuneet järjestettyyn battleen.

Vaikka harrastajien määrä kasvoi vuosituhannen vaihtuessa lyhyessä ajassa, oli friistailaajien edelleen opittava taitonsa yksin, itse keksimällä,

kokeilemalla ja ennen kaikkea harjoittelemalla. Monet tämän sukupolven friistailaajista ovat oppineet taitonsa hyvin nuorina, ja itseoppineina he improvisoivat ilman tietoista ajatusta tekniikasta. Komposition tekniikasta ei edelleenkään paljoa puhuttu, eikä toisia neuvottu tai neuvoja kyselty. Toisaalta suuri osa nuorista harrastajista kiinnittyi lajiin nimenomaan suomenkielistä räppiä kuuntelemalla ja etenkin räpin SM-kisojen battleja videolta katselemalla, joten suomenkielisen ilmaisun konventiot olivat tuttuja ja havaintoja pystyi tekemään aivan eri mittakaavassa kuin edellisen sukupolven kasvateille oli ollut mahdollista.

Merkittävänä lähtökohtana monen yksittäisen harrastajan toiminnalle olivat räpin SM-kisoista julkaistut videot. Varhaisvuosien tapahtumista ei ole dokumentteja saatavilla, mutta vuoden 2003 kilpailuista on saatavilla äänite, ja vuodesta 2004 alkaen järjestäjä on videoinut ja julkaissut kaikki battlet vuosittain DVD-muodossa, suuren osan myös pienen viiveen jälkeen YouTubessa.

2000-luvun battle-kulttuuriin ja yleisemmin rap-lyriikkaan kiinteästi liittyvä toisen haukkumisen eli dissauksen sekä itsekehun retoriikka kiteytyy nuorena bätläämisen aloittaneen sukupolven kohdalla usein vahvasti stereotyyppisiin aiheisiin. Mielikuvitusväkivalta, ”homoläpät” eli homoksi haukkuminen ja yleisesti korostunut heteroseksuaalinen maskuliinisuus, johon kuuluu eriasteinen vastustajan feminisaatio mukaan lukien aggressiivisen homoseksuaalisuuden kuvasto, vakiintuivat vastakkainasettelun ja taistelutahdon luomisen strategioihin (ks. Sykäri 2019, 29–31). Nämä temaattisesti kiteytyneet aiheet, ja alkuvaiheen harrastajilla usein myös sanoiltaan toisteiset säkeet ja säeparit, rekisteriytyivät voimakkaasti osaksi battle-rekisteriä.

Ainekset tarjoavat helposti omaksuttavan kuvaston ja voiman illuusion, joka näyttää vetoavan nuoriin miehenalkuihin tiettyssä ikävaiheessa, mutta joka ei enää puhuttele kokeneita harrastajia. Aiemmin esitetty Hannibalin kommentti edustaakin tyyppillistä suhtautumista nyky-battleen varttuneemman polven keskuudessa. Toisaalta battle-kilpailut eivät kokonaisuutena Suomessa ole vain väkivalta- ja homoläppien areena. Kekseliäisyys, terävyys ja aito improvisointikyky ovat oman haastatteluaineistoni ja kokemukseni mukaan julkisissa kilpailuissa sekä tuomarien arvostelussa että yleisönsuosiossa ykkössijalla (ks. myös BROS-dokumentti). Keskeisiä rekisteriytyneitä retoriikan muotoja ovat dissaus ja uho, mutta temaatti-



sesti rekisteriityneitä väkivalta- ja seksuaaliaineiksia voi käyttää suoraan tai epäsuorasti, tai olla myös käyttämättä. Silloin kun ”battle-leima” on negatiivinen, se kuitenkin viittaa juuri näihin rekisteriityneisiin teemoihin ja toisen haukkumisen retoriikkaan.

Se tosiasia, että jo ensimmäisten suomenkielisten kilpailujen voittajat löytyivät Kokkolasta (Solonen 2002) ja Ivalosta (Edorf 2003) kertoo paljon freestylen harrastuksesta Suomessa. Vaikka Helsingin seudulla oli hiphop-alakulttuurin omaksuneita kaveriporukoita eli *posseja*, joissa useampi henkilö saattoi myös improvisoida, niin suurin osa nuorista on harjoitellut taitoaan aivan yksin. Vastustajan dissaamisen retoriikasta huolimatta battle-kulttuurin ympärille muodostui tälle ikäluokalle siten erittäin tärkeä yhteisö. Kavereista on saattanut löytyä uskolliset kuulijat, joskus myös toinen harrastaja, mutta vain harvoin vastusta. Battleen osallistuminen onkin ollut monelle se konteksti, jossa on tutustunut ensi kertaa aidosti vertaisiin – vastustajat ovat olleet samalla ainoita, jotka ovat intohimoisen kiinnostuneita saman taidon hankkimisesta ja käyttämisestä. Monet säännölliset battleen osallistujat ovat siten ystäväystyneet, ja kokeneemmat ovat auttaneet uusia tulokkaita: lajin kehitys ja laajeneminen on kaikkien etu. Tämä solidaarisuus on merkittävä pohja myös tapahtumien, kuten kisojen ja klubien, omaehtoiselle järjestämiselle, sekä sille kehitykselle, jossa battlessa hankittua argumentointitaitoa on Suomessa menestyksellisesti sovellettu uudenslaisiin esityskonteksteihin.

## SHOW-FREESTYLE JA MAHDOLLISUUKSIEN MONIMUOTOISUUS

Edes 2000-luku ei kuitenkaan ollut pelkkää bätläämistä. Helsingissä säännöllinen katufreestyle Carrolsin kulmalla jatkui 2000-luvun alkupuolella, ja kulma toimi ajoittaisena kokoontumispaikkana niin kauan kunnes liiketilan haltija vaihtui vuonna 2011, ja satunnaisesti vielä sen jälkeenkin.<sup>18</sup>

18 Pysähdyin itse töistä lähtiessäni syyskuussa 2012 kuuntelemaan, kun joukko friistailaajia oli paikalla (noin viikkoa ennen tapahtumaa) mainostamassa MC Tonin Nosturissa 15.9. järjestämiä Freestyle Overdose -battleja. Käsitykseni freestylestä oli muodostunut noin viisi vuotta aiemmin muutaman elävän esityksen perusteella. Innostuin kadulla

Hiphop-kulttuurille omistetun Pipefestin perustaminen vuonna 2001 (ks. Westisen artikkeli ”Anu Manner – Pipefestin tekijä” tässä teoksessa) tarjosi tärkeitä tilaisuuksia freestylelle sekä vertaiskulttuuristen kohtaamisten että lavaesitysten muodossa. Yksi Pipefestinkin lavoilla useina vuosina friistailannut artisti on MC Solonen, joka loi jo varhain freestylestä määrätietoisesti pääasiallista keikkakonseptia. Vuosikymmenen puolivälissä nähty videonpätkä MC Supernaturalin ”tavara-freestylestä” (ks. yllä) oli Solosen mukaan käänteentekevä, koska se antoi hänelle mallin yleisön kanssa vuorovaikutteisen esityksen toteuttamisesta sekä kimmokkeen alkaa tuotteistaa improvisoinnin tilannehuumoria improvisaatioteatterin suuntaan (Solonen h2014). Sen lisäksi freestylea esittivät keikoillaan useat muutkin artistit, jotka olivat jo hankkineet monipuoliset taidot, yhtenä tärkeimmistä Kemmuru-yhtyeen Jodarok.

Merkittävin muutos freestylen kentässä on kuitenkin ollut viihteellisen freestylen nopea kasvu 2010-luvulla. Vuonna 2012 Jodarok ja Solonen perustivat aluksi noin kolmen kuukauden välein toteutetun Freerap-nimisen klubi-illan Helsingin Kalliossa ravintola Mascotissa. Freerap-klubilla loppuillan ”mikki tai muki” -osuus on tarjonnut paikalle saapuneille myös kaivatun tilaisuuden kokeilla esitystaitoja ja testata yleisönsuosiota. Varsinainen ohjelma koostuu vapaista osuuksista, yleisön antamista aiheista räppäämisestä sekä Solosen sanoin erilaisista ”tempuista” eli ohjelmanumeroista, joissa yleisön avustuksella roolitetaan erilaisia kuvitteellisia tilanteita, yleensä joko julkisuuden henkilöillä tai stereotyyppisillä toimijahahmoilla, sosiolingvistiikan termein ”sosiaalisilla persoonilla”. Solonen ja Jodarok ovat myöhemmin muodostaneet kumppaneidensa Kosolan ja Särren kanssa myös kiinteämmän keikkakokoonpanon samalla Freerap (tai FreeRap) -nimellä. Mascotista show’t ovat alkuvuosien jälkeen pääosin siirtyneet isommille lavoille, eri kaupungeissa kiertäen.

Vuonna 2012 alkoi myös Kuopiossa toimia Röllin perustama Freestyle Tiistai -klubi, joka muutti myöhemmin, keskiviikkoiltaan siirryttyään, nimensä muotoon Freestyle or Die. Klubi on tarjonnut kerran kuukaudessa ohjelmaa Röllin ja vaihtuvien vieraiden improvisoidessa, ja mikki on muuten vapaa ja kenen tahansa käytettävissä juomalippupalkkiolla. Rölli

---

kuulemani perusteella lähtemään battle-tapahtumaan tarkistamaan tilanteen, ja kisoissa esitetyn improvisoinnin taso vaikutti ratkaisevasti tutkimusintressiini.



on klubinsa lisäksi vuosikausia esiintynyt sekä yksin että instrumentteja sisältävillä kokoonpanoilla Kuopion torilla, alueen kesätapahtumissa ja yksityisissä juhlissa. (Rölli h2006.) Tätä perinnettä ovat Itä-Suomessa viime vuosina jatkaneet ämseet Pure, Sige ja Samppa.

Kesällä 2014 Solonen, Kosola ja DJ X-mies aloittivat säännöllisen, paljon freestylea sisältävän puhe- ja musiikkiohjelman YleX-radiokanavalla Lyömättömät-nimellä. Ohjelma toi improvisoinnin erilaisista aiheista kaiken kansan huviksi. Tästä on jatkanut television show-ohjelmiin MC Samppa, ensin TikkiSamin kanssa Suomen Hauskin Tavis -kilpailuun osallistumalla ja kevättalvella 2018 osallistumalla MTV:n X-Factor kykyjenetsintäkilpailuun. X-Factorissa improvisoitu rap sai sekä yleisön että tuomarit osoittamaan suosiotaan (X-FactorSuomi 2018a), mutta Samppa putosi lopulta Suvi Teräsniskan päätöksellä, koska ”kyseessä ei ollut improvisaatio- vaan laulukilpailu” (X-FactorSuomi 2018b). Vuodesta 2016 päätoimisena freestyle-artistina toiminut Samppa sai kuitenkin lajille paljon huomiota, ja esiintymistilaisuuksia on kertynyt hiphop-kontekstien lisäksi varsin laajasti myös muun populaariviihteen yhteydessä.

Aivan viime vuosina klubeja on järjestetty ympäri Suomea yhä enemmän, ja freestyle alkaa olla vakio-ohjelmanumero hiphopiin keskittyvien festivaalien lisäksi monessa muussakin tapahtumassa. Järjestäjinä ja esiintyjinä toimii moni vuosituhannen vaihteen alussa battle-kulttuurin kautta freestylen omaksunut, nyt battle-uran jo taakse jättänyt taitaja, mutta myös 2010-luvulla mukaan tulleita. Suurin osa tällä hetkellä aktiivisesti esiintyvistä friistailaajista on läpikäynyt jonkinlaisen battle-uran, ja monet ovat vaikuttaneet ja vaikuttamassa sen suosioon ja tasoon myös tuomareina ja juontajina. Battle-vuosien aikana muodostunut yhteisö ja ystävyyssuhteet takaavat verkoston, jonka kautta vierailijoita ja yhteistyökumppaneita löytyy pienestäkin piiristä.

Vaikka useimpien viihde-friistailaajien argumentaatiotaidot ovat kehittyneet nimenomaan kilpalaulun kautta saadun kokemuksen ja itsevarmuuden myötä, ei kilpalaulusta ole kuitenkaan aivan yksioikoista kääntyä kohti yleisöä ja tarttua yleisöltä sattumanvaraisesti tuleviin aiheisiin. Etenkin kilparekisteriin sisäänrakennetusta haukkumisen ja uhoamisen retoriikasta irrottautuminen voi vaatia harjoittelua. Battle-kilpailuissa on toisaalta entistä useammin annettu erilaisia tehtäviä ja aiheita, mikä korostaa kekseliäisyyden ja tilanne- tai aihekohtaisten argumentointitaitojen odotusta sekä

lisää konkreettista vuorovaikutusta yleisön kanssa. Rekisterit ovatkin tässä suhteessa osin lähestyneet toisiaan. Verbaalisen freestyle-improvisoinnin potentiaali on kaiken kaikkiaan tällä hetkellä Suomessa käytössä hyvin laajalla alueella vertaiskulttuureista julkisiin esitysmuotoihin.

## SUOMALAISEN FREESTYLEN KULTTUURINEN PERUSTA

Hiphop syntyi Yhdysvalloissa katukulttuurina suullisissa yhteisöissä, ja sen luonne omaehtoisena, vuorovaikutusta korostavana ja esityskeskisenä toimintana välittyi globaalisti myös kielellisten ja sosiokulttuuristen rajojen yli. Freestyle vakiintui Suomeen kirjoitetun räpin rinnalle 1990-luvulla. Vaikutteet ja edellytykset taitojen oppimiselle muuttuivat seuraavien vuosikymmenten aikana kuitenkin melkoisesti, kun lähimmät esikuvat vaihtuivat valtameren takaisista englanninkielisistä ja videoiden, elokuvien, äänitteiden ja lehtien kautta tulleista malleista paikallisiin, suomenkielisiin, myös elävässä esityksessä helposti seurattaviin esikuviiin. Siinä missä 1980- ja 1990-luvuilla vaikuttaneet harrastajat ja artistit joutuivat tekemään valtavasti taustatyötä tietonsa eteen, on kuka tahansa voinut vuosituhannen vaihteen jälkeen löytää materiaalipankin pelkästään YouTubesta. Moni, kuten edellä mainittu savonlinnalainen MC Samppa, voi siten ”löytää” freestylen ihan sattumalta. Kaikki joutuvat edelleen pääosin itse päättämään, miten improvisoidaan, ja joka tapauksessa harjoittelemaan yksin varsin pitkän tovin ennen kuin taidoilla voi astua julkisille esitysareenoille.

Riippumatta siitä, millaisin mallein tieto improvisoinnista verbaalisen toiminnan mahdollisuutena on saatu, keskeistä on, että tekijälle syntyy omakohtainen oivallus siitä, että improvisointi on a) mahdollista ja b) tavoiteltavaa.

Kuten Hannibalin kommentteista yllä ilmeni, kirjallistuneessa kulttuurissamme improvisointi ei ollut itsestäänselvyys. Vaikka jo välilliset vaikutteet yhdysvaltalaisesta freestylestä olivat saaneet hänet kokeilemaan lajia itsekseen, vasta välitön kokemus improvisoinnin sujuvuudesta vertaiskulttuurin parissa ”avasi portin”. Samanlaisena portinavaajana toimivat monet vastaavat henkilökontaktit, ja hiphopin ympärille muodostuneilla vertaiskulttuureilla on luonnollisesti ollut merkittävä rooli paitsi uudenlaisen toiminnan kaikupohjana niin myös sen mahdollistajana. Erityisenä



portinavaajana Suomessa on toiminut vuodesta 2001 alkaen räpin SM-kisat, joita paikan päällä seuraamalla tai videolta katselemalla varsin moni on kokenut saman ”wau, tässä on mahtava meno” -tunteen kuin Hannibal, Pijall ja heidän aikalaisensa päästessään kuulemaan yhdysvaltalaisia esityksiä.

Haastatteluissa mallin suhde omaan henkilökohtaiseen freestyle-innostukseen tiivistyy usein mentaliteettiin: ”jos nuokin pystyy tuohon, niin kyllä minäkin pystyn”. Tämä kertoo varsin suoraan siitä, miten henkilökohtainen innostus voi muuttua omakohtaiseksi toiminnaksi. Haastatteluiden perusteella käsitykseni on, että tähän on usein vaikuttanut harrastajien nuori ikä, mutta myös varttuneempien kohdalla se, että freestylen opetteluun ei tarvita materiaalisia resursseja tai kursseja, vaan toiminnan voi aloittaa itsekseen heti: kaverien luo pyöräillessä, omassa huoneessa YouTubesta löytyvän biitin päälle friistailaten, autolla ajaessa. Puhdas oma kiinnostus on myös monen aikuisena yksin improvisoinnin aloittaneen lähtökohta (mm. Rivo h2014; Samppa h2016).

Mielenkiintoinen yksityiskohta suomalaisnuorten improvisointitaitojen omaksumisessa liittyy aiemmin mainittuun freestylen käsitteen monitulkintaisuuteen Yhdysvalloissa. Muun muassa Kosolan kertoman mukaan vuosituhaten vaihteen nuoret harrastajat tulkitsivat kaikki yhdysvaltalaisen mustien radioasemien ”freestylet” improvisoiduiksi, vaikka freestyle tässä yhteydessä usein tarkoitti kirjoitettua ja ulkoa opitua kokonaisuutta, minkä he itsekin huomasivat myöhemmin (Kosola h2014). Improvisoinnin taitotasolle tuli erityisen korkea rima, mikä on osaltaan varmasti vaikuttanut lajin suotuisaan kehitykseen Suomessa.

Tärkeänä tekijänä sekä yhdysvaltalaisen että suomalaisen freestylen kehittymiselle oli hiphopin kilpailullisen asenteen kanavoituminen myös kilpailuun verbaalisilla taidoilla. Improvisointikyvyt on monesti mainittu sisäpiirin tärkeimpänä vertaisarvioinnin ja arvostuksen välineenä, ja kuten monissa muissakin kulttuureissa, verbaalisesta improvisoinnista kehittyi nimenomaan miesten arena, jolla miehistä identiteettiä luodaan ja keskinäistä arvostusta mitataan performatiivisesti (mm. Caton 1990; Herzfeld 1985). Performatiivisuudella on keskeinen merkitys tilanteen kehystäjänä, sillä vaikka kilpailu on todellista ja arviointi suoraa, se koskee aina vain kyseistä tilannekohtaista suoritusta eikä siten leimaa yksilöä kokonaisuutena. Tarjolla on myös aina uusi mahdollisuus.

Naiset eivät ole kokonaan puuttuneet esitysareenoilta, mutta naiset

ovat kuitenkin olleet huomattavan vähälukuisia improvisoinnin julkisissa esityskonteksteissa myös hiphop-kulttuurissa. Samoin kuin räpissä yleensä, naisiin liittyvät ilmaisut freestylella ovat usein seksistisiä, ja siksi esiintymistilaan ja -tilanteeseen on lähtökohtaisesti haastavaa tulla naisena (vrt. Ruuhonen & Horn tässä teoksessa; ks. myös Strand 2019). Improvisointi ja varsinkin kilpalaulu liittyy taitojen ohella kiinteästi rohkeuteen ja itsevarmuuteen ja näiden julkiseen esilletuomiseen. Tämänkin artikkelin haastattelukatkelmissa on selvästi näkyvillä freestyleen liittyvä itsevarmuus, joka herättää myös kysymyksen: tuoko improvisointikyvyn hankkiminen tekijälleen itsevarmuuden selvitä mistä vain, vai tarttuuko muutenkin melko estoton henkilö helpommin improvisaation haasteeseen? Rohkeuden ja itsevarmuuden näyttämiseksi on joka tapauksessa poikien vertaiskulttuureissa merkittäviä odotuksia, kun taas tyttöjen sosiaalsiin rooleihin ne harvoin kuuluvat odotettuna käyttäytymisen mallina (vrt. Yli-Tepsa tässä teoksessa). Freestyle ja improvisointi yleensä ovat monimuotoisia ja monella tapaa käytettäviä ilmaisun resursseja, joiden merkitys ei rajoitu kilpakontekstiin, taitoon tai sukupuoleen, mutta julkisen performanssin lajina ne kuuluvat silti erityisen vahvasti maskuliiniseen kulttuuriin. Räpin yleistyminen ilmaisun muotona (vrt. Pikkuhukka tässä julkaisussa), tytöille suunnatut työpajat sekä naispuolisten räppärien vahvempi näkyvyys julkisuudessa vaikuttavat myös freestylen saralla tyttöjen ja nuorten naisten vertaiskulttuurien lisääntymiseen.

Alkuaikojen yhdysvaltalaisessa MC-kulttuurissa lyriikan tuottamisen ja esittämisen tapoihin kuului olennaisesti myös verbaalinen improvisointi. Vaikka rap-musiikki on sittemmin kasvanut kansainväliseksi populaarikulttuurin muodoksi, improvisointi kuuluu yhä vertaiskulttuureihin, joissa sitä arvostetaan osana katukulttuuri-ilmaisun kokonaisvaltaista hallintaa eli MC-taitoja. Kuten Hannibal mainitsi, 1990-luvulla katsottiin Suomessakin, että rap-artistin tuli osata improvisoida. Monet haastattelemani aktiivisista friistailaajista tekevät myös käsitteellisen eron ”ämseen” ja ”räppäriin” välillä (ks. myös Cobb 2007). Räppäri voi tämän käsityksen mukaan olla kuka tahansa rap-lyriikkaa musiikkityylin mukaan eli räpäten esittävä esiintyjä, mutta MC:n on pystyttävä ”otamaan mikki haltuun” myös tilanteessa improvisoiden sekä selvittävä kunnialla räpin kilpamuodon eli battlen haasteista. Sekä rap-artistin että MC:n identiteettiin liitetään myös muita katu-uskottavuuden ja





autenttisuuden ilmentymiä, kuten esimerkiksi se, että artisti tuottaa kappaleidensa sanoitukset itse ja edustaa biiseissään itse-ellettyä kokemusta ja lähiyhteisöään (autenttisuudesta ks. Westinen & Rantakallio tässä teoksessa). Freestyle-aidot ovat kuitenkin Suomessakin näytelleet olennaista osaa, kun vertaiskulttuureissa on määritelty ja määritellään hiphoppia, taitoja ja aitoutta.

Etenkin 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana battlemenestys oli yhdysvaltalaisen mallin mukaisesti monelle kehittyvälle artistille osa levyttävän räppäriin urapolkua. Julkisten battle-tapahtumien muuttuminen improvisoiduista kirjoitetuiksi ja rap-musiikin populaarisuminen vaikuttivat vuosikymmenen lopussa siihen, etteivät freestyle ja MC-kulttuuri olleet Yhdysvalloissa enää samanlaisia aitouden symboleita kuin ennen. ”Aitopäisyys” ei Suomessakaan enää määrittele räpin kenttää ainakaan varttuneiden tekijöiden osalta samalla lailla kuin 1990- ja 2000-lukujen aikana. Vaikka aitousdiskurssi on ehkä heikentynyt tai ainakin moninaistunut, tämä kehitys ei ole Suomessa johtanut freestylen heikentymiseen: improvisointi on 2010-luvun kuluessa vain eriytynyt entistä selkeämmin omaksi taitolajikseen.

Kukaan suomalainen nuori on tuskin alkanut opetella improvisoinnin alkeita tai hioo sen tekniikkaa ensisijaisesti siksi, että se on aitoa. Haastatteluissa freestylen kerrotaankin poikkeuksetta lähteneen rakkaudesta kieleen ja rytmiin, innosta leikkiä ja luoda toimintaa sanoilla – ja sanailla. Sen lisäksi improvisoijat alleviivaavat harjoittelun merkitystä taitojen muodostumisessa. Rakkaus lajiin sekä kyky ja into heittäytyä tajunnanvirran vietäväksi ovat varmasti edellytyksenä sille, että kiinnostus improvisointiin pysyy yllä ja sitä jaksaa harjoitella vuosikausia niin, että siitä tulee taito. Improvisoinnin taidon hankkiminen näyttäytyy siten konkreettisesti yksilöllisen intohimon, sitkeyden ja aktiivisen toiminnan tienä, jolle sosiaalisen pääoman ja yhteisöllisten merkitysten lisäksi merkityksellisyttä antavat yksilölliset sanavalmiuden, itseilmaisun, luovuuden, jakamisen ja sosiaalisen virtaavuuden kokemukset.

Alun sitaatissa Ironine esitti olevansa Joukahaisen nykyvastine, ja Hannibal kertoi haastattelussa, että tunsii improvisoinnin olevan osa jatkumoa, joka liittää hänet suomalaisiin esi-isiin ja esiäiteihin. Ironisen kommentti voi lukuisten keskustelujemme jälkeen heijastella tietoisuutta omista lähtökohdistani, mutta Hannibalin kommentti on täysin spontaani

(ks. myös BROS). Tutkittaessa improvisoitua räppiä Suomessa onkin otettava huomioon konkreettisten vaikutteiden lisäksi myös laajempi kehys, johon improvisoidun komposition menetelmä, taito ja niihin liittyvät arvostukset liittyvät.

Vaikka Suomessa tai muuallakaan Pohjois- ja Keski-Euroopassa ei ole ollut aktiivisia improvisointikulttuureita useaan sukupolveen, sen enempiä kuin Pohjois-Amerikan eurooppalaisperäisellä väestölläkään, on suullisella runomuotoisella kulttuurilla aiemmin ollut Suomessa vakaa asema sekä kalevalamittaisen runolaulun muodossa että 1900-luvulle asti nuorten riimillisissä rekilauluissa (mm. Asplund 2006). Esimerkiksi Ruotsiin rekilauluja vastaavaa kommunikatiivista laulukulttuuria ei 1800-luvulla syntynyt lainkaan, vaikka riimillisen laulun muodot ja vaikutteet kulkeutuivat Suomeen pääosin juuri Ruotsista 1500-luvulta alkaen – kuten ei siis myöskään vastaavaa improvisoidun räpin kulttuuria nykyään. Paitsi sosioekonomisilla ja kulttuurisilla tekijöillä, voi myös kielellä arvella olevan merkittävä rooli siihen, miten houkuttelevaa sen parissa on ”vokaaleita väännellä”. Toisaalta, vaikka musiikillinen ja tyyllinen esitystapa on eri, moni aivan vastaavaan muotoon ja kompositiotekniikkaan perustuva riimillisen improvisaation kulttuuri elää katkeamattomana perinteenä esimerkiksi Välimeren ympäristössä, Baskimaassa, Arabimaassa ja latinalaisessa Amerikassa (ks. Sykäri 2017). Riippumatta siitä, tunnistaako tekijä freestylen kuuluvan vain hiphopin afrikkalaisamerikkalaiseen perinteeseen vai johonkin laajempaan suomalaiseen tai maailmanlaajuiseen jatkumoon, lyriseen improvisaatioon liittyvä tilannekohtaisuuden, nopean älyn, kekseliäisyyden ja vuorovaikutuksen leikkauspinoilla toteutuva sanataide näyttäytyy osana yleisinhimillistä kulttuuria ja kielen luovien, poeettisten käyttöjen sosiaalista merkitystä (ks. myös Duranti & Black 2012).

Tämä näkyy konkreettisesti myös niissä suunnissa, joita kohti suomalainen freestyle on kehittynyt. Toisin kuin monissa vakiintuneissa kilpalaulukulttuureissa, joissa arvostetaan esitysvuosien myötä kypsyttyneiden mestarien taitoa käyttäen kieltä ja poeettisia keinoja, yhdysvaltalaisessa hiphop-kulttuurissa improvisointi ja varsinkin kilpalaulu näyttäisivät kuuluvan vain nuorisokulttuuriin. Vaikka battle-kulttuurissa on Suomessakin edelleen odotuksenmukaista käyttää tietynlaisia siihen temaattisesti rekisteriäntyneitä aineksia ja haukkua toista hyödyntäen sosiaalisesti indeksisiä ilmauksia ja tietynlaisia stereotyyppisiä sosiaalisia persoonia,



ovat kilpailuissa kuitenkin aina olleet vahvoilla henkilöt, joiden taidot eivät rajoitu tähän. Kekseliäisyys, tilannekomiikka, aito improvisaatio ja kyky reagoida nopeasti ovat ilmeisen arvostettuja Suomessa, mikä on luonut pohjan improvisointitaitojen arvostukselle myös nuorisokulttuurin ulkopuolella. Aikuistuvien freestyle-artistien taidoilla ja kokemuksella näyttääkin Suomessa löytyvän myös ammatillisia mahdollisuuksia.

## LÄHTEET

### Tutkimusaineisto

**Haastattelut** (kaikissa haastattelijana artikkelin kirjoittaja, haastattelut tekijän hallussa):

Kajo (h2013) MC Kajo. Helsinki. 25.10.2013.

Palonen (h2013) Pasi Palonen. Helsinki. 25.10.2013.

Rivo (h2014) MC Krister & MC Rivo. Forssa. 20.2.2014.

Jodarok (h2014) MC Jodarok. Helsinki. 18.3.2014.

Solonen (h2014a) MC Solonen. Helsinki. 7.4.2014.

Solonen (h2014b) MC Solonen & MC Kosola. Helsinki. 6.8.2014.

Kosola (h2014) MC Solonen & MC Kosola. Helsinki. 6.8.2014.

Asa (h2015) Asa. Helsinki. 27.4.2015.

Tiia Karoliina (h2015) Tiia Karoliina. Helsinki. 2.9.2015.

Edi Brokk (h2016) MC Edi Brokk. Helsinki. 14.1.2016.

Rölli (h2016) Rölli. Helsinki. 27.5.2016.

Samppa (h2016) MC Samppa. Savonlinna. 3.9.2016.

Hannibal (h2017) Hannibal. Tampere. 8.2.2017.

Ironine & Krister (h2017) MC Ironine & MC Krister. Facebook Messenger -viestiketju 30.8.2017.

Pijall (h2018) Pijall. Helsinki. 6.3.2018.

### Audiovisuaaliset aineistot

Ironine & Krister (tulossa 2019) *BROS (Battle Rap Osana Suomen hiphopkulttuuria*. [Dokumenttielokuva.] Omakustanne.

X-FactorSuomi (2018a) Koelaulu Sami Makkonen - Freestyle rap | X Factor Suomi | MTV3. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=R1R1xXsCJ5w> (Viitattu 3.2.2019.)

X-FactorSuomi 2018b: Tuolihaaste Sami Makkonen - Freestyle rap | X Factor Suomi | MTV3. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=GKxMupDodKg> (Viitattu 3.2.2019.)

## Kirjallisuus ja muut lähteet

- Abrahams, Roger D. (1970) *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative from the Streets of Philadelphia*. New York: Aldine Publishing Company.
- Agha, Asif (2004) Registers of Language. Teoksessa Alessandro Duranti (toim.) *A Companion to Linguistic Anthropology*. Malden: Blackwell, 23–45.
- Agha, Asif (2007) *Language and Social Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alim, Samy H. & Lee, Jooyoung & Mason Carris, Lauren (2010) “Short Fried-Rice-Eating Chinese MCs” and “Good-Hair-Havin Uncle Tom Niggas”: Performing Race and Ethnicity in Freestyle Rap Battles. *Journal of Linguistic Anthropology* 20 (1), 116–133.
- Alim, Samy H. & Lee, Jooyoung & Mason Carris, Lauren (2011) Moving the Crowd, “Crowding” the Emcee: The Coproduction and Contestation of Black Normativity in Freestyle Rap Battles. *Discourse & Society* 22 (4), 422–39.
- Asplund, Anneli (2006) Runolaulusta rekilauluun. Teoksessa Anneli Asplund & Petri Hoppu & Heikki Laitinen & Timo Leisiö & Hannu Saha & Simo Westerholm (toim.) *Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY, 108–165.
- Battle rap leagues. *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Battle\\_rap#Battle\\_rap\\_leagues](https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_rap#Battle_rap_leagues) (Viitattu 14.3.2018.)
- Bradley, Adam (2009) *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas Books.
- Caton, Steven C. (1990) *“Peaks of Yemen I Summon”: Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe*. Berkeley: University of California Press.
- Cobb, William Jelani (2007) *To the break of dawn: a freestyle on the hip hop aesthetic*. New York: New York University Press.
- Cutler, Cecilia (2009) “You shouldn’t be rappin’, you should be skateboardin’ the X-games”: The Coconstruction of Whiteness in an MC Battle. Teoksessa H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge, 79–94.
- Dankić, Andrea (tulossa 2019) I hiphopens verkstad: musikpraktik, sociala positioner och kreativitet. Väitöskirja. Department of Ethnology, History of Religion and Gender Studies, Stockholm University.
- Díaz-Pimienta, Alexis (2014) *Teoría de la improvisación poética*. Tercera edición ampliada y corregida. Almería: Scripta Manent.
- Duranti, Alessandro & Black, Steven P. (2012) Language Socialization and Verbal Improvisation. Teoksessa Alessandro Duranti & Elinor Ochs & Bambi B. Schieffelin (toim.) *The Handbook of language Socialization*. Malden: Blackwell Publishing Limited, 443–463.
- DuVernay, Ava (2008) *This is the Life*. [Dokumenttilokuva.] Forward Movement.
- Edwards, Paul (2009) *How to Rap: The Art and Science of the Hip-hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.
- Fitzgerald, Kevin (2004) *Freestyle: The Art of Rhyme*. [Dokumenttilokuva.] Yhdysvallat: Palm Pictures.
- Foley, John Miles (1985) *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and*



- Annotated Bibliography*. New York: Garland.
- Foley, John Miles (1988) *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foley, John Miles (1995) *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Forman, Murray (2002) *The 'Hood Comes First. Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Fresh coast. *Urban Dictionary*. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Fresh%20Coast> (Viitattu 23.3.2018.)
- Frog (2015) Registers of Oral Poetry. Teoksessa Asif Agha & Frog (toim.) *Registers of Communication*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 77–104.
- Gates, Henry Louis Jr. (1988) *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Hanson, Curtis (2002) *8 mile*. [Elokuva.] Universal Pictures.
- Harvilahti, Lauri (2003) *The Holy Mountain: Studies on Upper Altai Oral Poetry*. In collaboration with Zoja Sergeevna Kazagaceva. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Herzfeld, Michael (1985) *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton: Princeton University Press.
- Kallio, Kati (2013) Laulamisen tapoja: esitysareena, rekisteri ja paikallinen laji länsi-inkeriläisessä kalevalamittaisessa runossa. Väitöskirja. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-9566-5>
- Keyes, Cheryl (2004) *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.
- Krims, Adam (2000) *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Labov, William (1972) Rules for Ritual Insults. Teoksessa Thomas Kochman (toim.) *Rap-pin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 265–314.
- Lee, Jooyoung (2009a) Battlin' on the Corner: Techniques for Sustaining Play. *Social Problems* 56 (3), 578–598.
- Lee, Jooyoung (2009b) Open Mic: Professionalizing the Rap Career. *Ethnography* 10 (4), 475–495.
- Lee, Jooyoung (2009c) Escaping Embarrassment: Face-work in the Rap Cipher. *Social Psychology Quarterly* 72 (4), 306–324.
- Lee, Jooyoung (2016) *Blowin' Up: Rap Dreams in South Central*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lehtonen, Heini (2015) *Tyylitellen. Nuorten kielelliset resurssit ja kielen sosiaalinen indeksisyys monietnisessä Helsingissä*. Väitöskirja. Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, Helsingin yliopisto. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/155659/tyylitel.pdf?sequence=1>
- Liu, Siyuan & Chow, Ho Ming & Xu, Yisheng & Erkinen, Michael G. & Swett, Katherine E. & Eagle, Michael W. & Rizik-Baer, Daniel A. & Braun, Allen R. (2012) Neural Correlates of Lyrical Improvisation: An fMRI Study of Freestyle Rap. *Scientific*

- Reports 2* (834).  
[http://www.nature.com/srep/2012/121115/srep00834/full/srep00834.html?WT.ec\\_id=SREP-20121120](http://www.nature.com/srep/2012/121115/srep00834/full/srep00834.html?WT.ec_id=SREP-20121120)
- Lord, Albert Bates & Mitchell, Stephen & Nagy, Gregory (2001 [1960]). *The Singer of Tales*. Toinen painos. Cambridge: Harvard University Press.
- Mikkonen, Jani (2004) Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho. Helsinki: Otava.
- Morgan, Marcyliena (2009) *The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*. Durham: Duke University Press.
- Orejuela, Fernando (2015) *Rap and Hip Hop Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Paleface (2011) *Rappiotaidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Palonen, Tuomas (2008) Vapaata mielenjuoksua. Suomenkielisen freestyle-rapin ilmenemismuodot, estetiikka ja kompositio. Pro gradu. Kulttuurien tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.
- Rap SM. Wikipedia: Rap SM. *Wikipedia*. [https://fi.wikipedia.org/wiki/Rap\\_SM](https://fi.wikipedia.org/wiki/Rap_SM) (Viitattu 23.3.2018.)
- Rap SM freestyle battle. <http://www.rapsm.fi/> (Viitattu 23.3.2018.)
- Saaristo, Annukka (tulossa) Suomiräppäreiden kotiseutudentiteettejä Espoon Olarista. Pro gradu. Kulttuurien tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.
- Strand, Heini (2019) *Hyvä Verse. Suomiräpin naiset*. Helsinki: Into.
- Sykäri, Venla (2014) Sitä kylvät, mitä niität. Suomenkielinen improvisoitu rap ja kompositiostrategiat. *Elore* 21 (2), 1–39. [http://www.elore.fi/arkisto/2\\_14/sykari.pdf](http://www.elore.fi/arkisto/2_14/sykari.pdf)
- Sykäri, Venla (2017) Beginning from the End: Strategies of Composition in Lyrical Improvisation with End Rhyme. *Oral Tradition* 31 (1), 123–154. <http://journal.oraltradition.org/issues/31i/sykari>
- Sykäri, Venla (2019) Interactive Oral Composition: Resources, Strategies, and the Construction of Improvised Utterances in a Finnish Freestyle Rap Battle. *Journal of American Folklore* Vol. 132 (523), 3–35.
- Toop, David (2000) *Rap Attack 3: African Rap to Global Hip Hop*. London: Serpent's Tail.
- Urban, Greg (2001) *Metaculture: How Culture Moves Through the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Williams, Quentin E. & Christopher Stroud (2010) Performing Rap Ciphers in Late-Modern Cape Town: Extreme Locality and Multilingual Citizenship. *Africa Focus* 23 (2), 39–59.
- Williams, Quentin E. & Christopher Stroud (2014) Battling the Race: Stylizing Language and Coproducing Whiteness and Colouredness in a Freestyle Rap Performance. *Journal of Linguistic Anthropology* 24 (3), 277–293.
- Yo! MTV Raps. Wikipedia: Yo! MTV Raps. *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Yo!\\_MTV\\_Raps](https://en.wikipedia.org/wiki/Yo!_MTV_Raps) (Viitattu 18.3.2019.)



II

Räppääminen ilmaisuna  
ja identiteettinä





# Suomiräppiä ennen suomiräppiä: suomalainen rap ja historian poliittisuus

*Antti-Ville Kärjä*



Remu Aaltonen istuu keittiössään pienen pöydän ääressä ja käy läpi liudan asioita, jotka maailmassa ovat pielessä:

Poliitikot kyykyttävät heikoimmassa asemassa olevia [ja] konnien [...] vanhoista etiketisäännöistä on tullut museotavaraa samalla tavalla kuin rock'n'rollistakin, jonka ovat syrjäyttäneet lippalakkijuntit, jotka ramppaavat lavan reunaan edestakaisin naama norsunfudella ja vääntelevät käsiään, eikä niillä ole hajuakaan siitä, että oikea räpätys on mustien sotahuuto ja uutiskatsaus, jossa kerrotaan, miten niitä kyykytetään...

(Kempainen 2018, 40.)

Olipa Remu Aaltosen kulttuurisesta ja yleisestäkin asiantuntemuksesta mitä mieltä tahansa, hänen huolensa maailman menosta kertoo rap-musiikin ja laajemmin hiphop-kulttuurin keskeisyydestä 2010-luvun Suomessa. Eläköityvien rockmiesten ohella myös nuoriso-ohjaajat ja elokuvantekijät ovat huomanneet räpin ja hiphopin kulttuurisen aseman ja arvon, taloudellisestikin. Siinä missä 1990- ja 2000-lukujen alussa suomalaisen räppiin suhtauduttiin toistuvasti ohimenevänä muoti-ilmiönä tai ”buumina”, on siitä 2010-luvulla tullut yksi musiikillisista valtavirroista. Vielä vuosikymmenen alussa hiphop niputettiin musiikkituottajien Emma-palkintojen jaossa albumien osalta yhteen reggaen ja ”urban”-kategorian kanssa, mutta vuodesta 2013 se on ollut omillaan etnon, iskelmän, jazzin, klassisen, metallin, lastenmusiikin, popin ja rockin rinnalla. Lisäksi tänä aikana parhaana artistina on yleisöäänestyksen perusteella palkittu vain kerran joku muu – eli ”kuka muu muka” – kuin rap-artisti Cheek (oik. Jare Tiihonen). (EG 2018.)

Ovatpa muutamat tutkijatkin uskaltaneet analysoida kulttuurimuodon saloja, ja varsinkin kandidaatti- ja maisteritason tutkielmissa hiphopin osa-alueita käsitellään likipitään kaikilla humanistis-yhteiskunta-



tieteellisillä aloilla. Jostain kumman syystä aihetta koskevia (kulttuuri) historiallisia tutkimuksia ei yliopistojen julkaisutietokannoista juuri löydy, poikkeuksena 1980- ja 1990-lukujen taitteen ”mustien konerytmien mairinnousua” käsittelevä talous- ja sosiaalishistorian pro gradu -tutkielma (Härkönen 2008). Otaksuttavasti tämä selittyy ilmiön tuoreudella: kolmen vuosikymmenen elinkaari on sangen lyhyt tavanomaisen historiantutkimuksen lähtökohdaksi.

Suomiräpillä eli laajimmillaan ymmärrettynä Suomessa tehdyllä rap-musiikilla, suppeammassa mielessä erityisesti suomenkielisellä räpillä, on kuitenkin historioitsijansa ja historiikkinsa. Populaarimusiikin historiankirjoitukselle tavanomaiseen tapaan akateemisesti koulutetut musiikinhistorioitsijat eivät ole ilmiöön paneutuneet, vaan heidän sijaansa musiikinlajin menneisyyttä ovat penkoneet muutamat toimittajat (mm. Mikkonen 2004; Hilamaa & Varjus 2004; Jansson 2013; Mattila ym. 2014) sekä yksi rap-muusikkokin (Paleface 2011, 25–54). Aiheeseen liittyviä osioita ja kommentteja löytyy myös laajempia kokonaisuuksia käsittelevistä teoksista, olipa kysymys sitten suomalaisesta rockista (Bruun ym. 1998, 441–451) tai helsinkiläisestä diskokulttuurista (Mattlar 2017).

Tietoverkon uumenista löytyy lisäksi omia enemmän tai vähemmän mielipidemäisiä kirjoituksia ja koosteita (mm. Wikipedia 2018). Myös ensimmäisessä suomenkielistä rap-musiikkia käsittelevässä väitöskirjassa on lyhyt jakso ilmiön ”kehityksestä”, joskin edellä mainittuihin journalistisiin lähteisiin toiskätisesti nojaten ilman varsinaisen historiallisen aikalaisaineiston tukea (Westinen 2014, 35–46). Akateemista musiikin historiankirjoitusta ajatellen onkin huomionarvoista, että laajassa *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa suomiräppiä ei mainita sanallakaan, vaikka sarjan populaarimusiikkia käsittelevä osa (Jalkanen & Kurkela 2003) ilmestyi viitisentoista vuotta musiikinlajin ensimmäisen huippukauden jälkeen. Seurauksena myös tutkijoiden keskuudessa on havaittavissa lähdekriittisesti ohut ote, jossa journalistiset ja sisäpiiriläisten tuottamat historiikit ja haastattelukoosteet nimetään aihepiiriin ”yleisteoksiksi” (Sykäri 2014, 3).

Tavoitteeni onkin tarjota sekä historiankirjoitukseen että aikalaisaineistoon perustuva analyysi suomiräpin historian poliittisuudesta eli musiikinlajin menneisyyttä koskevien tulkintojen ja väitteiden taustalla havaittavista päämääristä, valta-asetelmista ja ”piiloagendoista” (Samson

2009, 18). Tällaisen analyysin ytimessä on edelleen kysymys musiikin – ja tässä tapauksessa nimenomaisesti suomenkielisen räpin – historiankirjoituksen ”menneisydentarpeista” eli siitä, millaisia tulkintoja menneisyydestä enemmän tai vähemmän peiteltysti halutaan tehdä kulloisenkin nykyhetken arvojen ja tavoitteiden perusteella (Kurkela 2014, 18). Suomiräpin kaltaisten suhteellisen tuoreiden lajityyppien tapauksissa kädenväännöt musiikillista menneisyyttä koskevasta tiedosta ovat usein kiihkeitä, koska kanonisointi on vasta alkuvaiheissaan eikä siten mitään vakiintunutta Suurta Kertomusta vielä ole. Silti tietyn ilmiön historiaa on helppo ajatella totuutena, vaikka tarinat (!) ovat aina osittaisia tulkintoja menneisyyden tarjoamasta yltäkylläisyydestä ja kaaoksesta. Tämä merkitsee myös sitä, että jo historian tutkimuksellisen aiheen valintaan liittyy usein sen tärkeyttä koskevia oletuksia ja perusteita. Historiallisella tulkinnalla saattaa olla myös enemmän tai vähemmän selvät tarkoitusperänsä ja käyttöyhteytensä. (Kurkela 2014, 18.)

Ensisijainen tutkimusaineistoni koostuu suomiräpin historiaa käsittelevistä esityksistä. Näiden ei suinkaan tarvitse olla kirjallisia, mutta painetulla sanalla on siinä määrin vahva asema historiallisen tiedon välittämisessä, että keskityn kirjallisiin lähteisiin. Olennainen osa analyysiani on lisäksi historianesitysten tarkastelu suhteessa aikalaisaineistoon, koska vain tällöin voi eritellä ja pohtia niitä ilmiöitä, jotka ovat rajautuneet historiallisen käsittelyn ulkopuolelle. Käyttämäni aikalaisaineisto koostuu ensisijaisesti populaarimusiikin keskeisten aikakauslehtien *Rumba*, *Soundi* ja *Suosikki* vuosikerroista 1979–1992. Aikarajauksen perusteena on alkupään osalta usein ensimmäiseksi rap-hitiksi nimetty Sugarhill Gang -yhtyeen kappale ”Rapper’s Delight” (1979), eli lähtökohtainen oletukseni on ollut, että ennen tuota ajankohtaa mainintoja räpistä tai hiphopista ei juurikaan esiinny. Loppurajauksen peruste on puolestaan ajankohdan suosituimman suomalaisen rap-yhtyeen eli Raptorin levytysuran katkeaminen 1991. Olennainen osa aikalaisaineistoani koostuu vielä 1980-luvulla julkaistuista rap- (tai ”rap-”)kappaleista, ja analyysissäni pohdin niiden musiikillisia yksityiskohtia suhteessa historiankirjoituksellisiin lausumiin.



## SUOMIRÄPIN AALTOLIIKKEET JA RIITASOINNUT

Suomiräpin menneisyyden voi journalististen ja muiden historiankirjoituskellisten lähteiden perusteella jakaa kolmeen vaiheeseen tai ”aaltoon”, jotka ovat seuranneet toisiaan suunnilleen kymmenen vuoden välein. Ensimmäinen aalto ajoittuu 1980-luvun lopulle ja 1990-luvun alkuun, edustajinaan muun muassa englanniksi esiintyneet Damn The Band ja Cool Sheiks sekä suomenkieliset Raptori, Pääkköset ja MC Nikke T (oik. Niko Toiskallio). Ensimmäinen suomenkielinen rap-albumi on *Pääkköset* vuodelta 1989, mutta tunnetuin ja suosituin suomirap-ryhmä noilta vuosilta on Raptori, jonka ensialbumia *Moe!* (1990) myytiin lähes satatuhatta kappaletta. Ensimmäisen suomalaisen rap-julkaisun titteli annetaan yleensä General Njassa -nimellä esiintyneelle Jyrki Jantuselle, jonka *I'm Young, Beautiful and Natural* -single ilmestyi 1983.

Suomiräpin toisen aallon käynnistäjäksi nimetään puolestaan Fintelligens-kaksikon single *Voittamaton* vuodelta 1999. Muita eturivin artisteja tuossa vaiheessa olivat Avain (sittemmin Asa; oik. Matti Salo), Seremoniamestari (oik. Matti Huhta, os. Nousiainen), Pikku G (oik. Henri Vähäkainu), Tulenkantajat sekä englanninkielellä uransa aloittanut Paleface (oik. Karri Miettinen). Tässä vaiheessa historialliseen tietoisuuteen nousivat myös erilaiset alueelliset ryhmittymät: esimerkiksi Tulenkantajat edusti rovaniemeläistä ”Rollofunkia” (ja julkaisi samannimisen kappaleen 2001), Espoossa tunnettiin ”posset” eli hiphop-ryhmät sekä Olarista että Soukasta, Tampereella Liepo eli Lielahden posse. Alueellisten erojen lisäksi rajalinjoja vedettiin kaupallisten ja ”maanalaidsten” (eli UG-; sanasta *underground*) artistien ja ryhmien välille, ja erottuipa joukosta vielä niin sanottu Femcees Finland eli joukko naispuolisia rap-artistejä, tunnetuimpina Mariska (oik. Anna Maria Rahikainen) ja Kana (oik. Marianna Alanen). Samoihin aikoihin alkoivat myös musiikinlajin omat suomenmestaruuskilpailut, *Posse*-lehti sekä alan harrastajia yhteen koonnut Pipefest-festivaali. Myös räpille omistautuneita (pien)levy-yhtiöitä ilmaantui yhä enenevässä määrin, samoin kuin radio-ohjelmia.

Kolmannen aallon alkuketkestä – tai edes olemassaolosta – ei ole yhtä suurta yksimielisyyttä kuin kahden aiemman. Joka tapauksessa toisen aallon osapuilleen viisivuotisen ”buumin” jälkeen suomiräpin on todettu painuneen hetkelliseen taantumaa, noustakseen kuitenkin sieltä

viimeistään 2010-luvun alussa uuteen kukoistukseen. Monessa suhteessa voi puhua laajittymisesta ja laajitumisesta tässä vaiheessa: rap-artisteista on tullut laajasti tunnettuja julkisuuden henkilöitä, heidän konserttinsa ovat keränneet kymmentuhattapäisiä yleisöjä ja heitä on kutsuttu esiintymään tasavallan presidentin järjestämiin itsenäisyyspäiväjuhliin. Rap ja hiphop yleisemminkin ovat samalla muuttuneet epäilyttävästä alakulttuurista olennaiseksi osaksi nuorisotyötä, ja niiden avulla myös maahanmuuttajataustaisille ja muihin etnisiin vähemmistöihin kuuluville nuorille on tarjoutunut uusia mahdollisuuksia luoda julkista taiteellista uraa. Valtavirran rinnalle on kuitenkin ilmaantunut myös joukko muita kategorioita: *Helsingin Sanomien Nyt*-liitteessä lueteltiin tällaisina ”keskitie”, ”uushauskat”, ”uusmanse”, ”uus-semi-ug” sekä ”uus-tosi-ug” (Mattila ym. 2014). Viime aikoina on noussut esiin myös uusi naispuolisten rap-artistien joukko.

Erilaisten UG-muotojen erottaminen valtavirrasta ja toisistaankin kielii suomiräppiin liittyvästä vahvasta osakulttuurijattelusta, johon ”uus”-etuliite lisää vielä ajallisen ulottuvuuden. Näin ollen aaltojen ohella tai peräti sijaan voi puhua ja kirjoittaa myös suomiräpin sukupolvista sekä niiden sisäisistä erotteluista. Yhdysvaltalaisista räppiä ja hiphoppia tutkinut Murray Forman (2013, 70–72) kirjoittaa tähän liittyen musiikkinlajin ”sukupuolviiritasointisuudesta” sekä siihen liittyvästä ”tuomitsevan nostalgian negatiivisesta vivahteesta” etenkin silloin, kun vanhempien sukupolvien edustajat korostavat nuoremmilleen tarvetta tuntea ja kunnioittaa kulttuurimuodon menneisyyttä ja ”arkkitehteja”. Yhdysvaltalaiset hiphop-veteraanit ovat kohta jo eläkeiässä, mutta iän ja asennoitumisen perusteella myös suomiräpissä on havaittavissa riitasointisuutta.

Eriyksen voimakkaasti suomiräpin riitasointisuus käy ilmi myöhempien sukupolvien suhtautumisessa ensimmäiseen aaltoon. Varsinkin niin sanoakseni toisen aallon harjalla historiikkinsa kirjoittanut Jani Mikkonen (2004, 24) korostaa Fintelligensin ja Seremoniamestarin aloittamaa ”uutta aikakautta”, joka erottui edukseen 1990-luvun alun ”sketsiviitteestä” ja ”vitsikkästä tanssimusiikista”. Hänen mukaansa ensimmäisen aallon ”huumorirap” jätti ”pahoja arpia hiphopkulttuuriin vakavasti suhtautuneiden sieluihin”, etenkin ”parhaiden perinteiden vaalijaksi” julistautuneen Damn the Band -yhtyeen riveissä. Lopulta ensimmäinen aalto ja Raptor sen etunenässä ”kaatui osittain myös edustamansa



musiikkigenren mahdollomuuteen”, sillä ”[s]amaa vitsiä ei enää osattu kertoa uudella tavalla.” Seurauksena kuitenkin oli, että ”[h]uumoriräpin jälkeen hiphop ol[i] tuomittu vuosikausiksi marginaaliin.” (Mikkonen 2004, 50–52.) Sitaatti Bomfunk MC’s -kokoonpanossa kansainvälistäkin suosiota nauttineelta Raymond Ebanksilta summaa Mikkosen (2004, 52) perusviestin ensimmäiseen aaltoon liittyen: ”Ne kyllä pilasi sen, teki räpistä vitsin. Yhteiskunta ei sitten ollut valmis puhumaan niistä asioista mistä me oltais haluttu puhua.”

Kolmannen aallon edustajien suhtautuminen ensimmäiseen on kuitenkin moniselitteisempää. Omassa lyhyessä historiikissaan Paleface (2011, 35) toteaa Pääkkösten olleen ”ensimmäinen suomenkielinen laajahkoa huomiota osakseen saanut räpyhtye” ilman sen kummempia arvottavia reunahuomautuksia. Pikemminkin hän korostaa yhteen yhteiskunnallista kantaaottavuutta: ”Pääkkösten lyriikka kritisoi selvästi suomettunutta Suomea ja tšekäläistä junttikulttuuria.” Myös Raptorin osittainen kantaaottavuus saa häneltä kiitosta, jos kohta yhteen ”tuotanto oli pääosin silkkaa hupailua ja teksteiltään kaikille tuttua kainalopierua.” Vastaavasti tuolloiseen ”huumoriräpin epäpyhään kolminaisuuteen” lukeutunut MC Nikke T (myöh. Chydeone) on Palefacen (2011, 37) mukaan ”kiistatta suomalaisen räpin tienraivaaja ja pisimpään räpäntynyt yksittäinen tekijä.”

Pääkkösiä ja MC Nikke T:tä yhdisti myös se, että he olivat turkulaisia artisteja. Ei lienekään yllättävää, että Turun populaarimusiikin ”villejä vuosia” eli viimeistä puolivuosisataa käsittelevän kirjan johdannossa räpistä kirjoitetaan yhtenä paikallisen tee-se-itse-hengen ylläpitäjänä ja osana ahkeraa musiikillisten raja-aitojen heiluttamista ja kaatamista (Grönholm & Kärki 2017, 22–23). Artistien kyseenalaista humoristisuutta ei johdannossa sivuta sanallakaan, eikä niin tehdä kirjan kahdessa suoraan hiphop-kulttuuriin kohdistuvassa artikkelissakaan. Sen sijaan näissä turkulaisten artistien todetaan olleen ”levytetyn suomalaisen hip hopin pioneerijoukoissa” (Äystö 2017, 254) ja ”suomalaisen hip hop -kulttuurin kehityksen aallonharjalla” (Martikainen 2017, 259).

Olennaista on lisäksi huomata, että Palefacenkin (2011, 39–40) historiikissa ajan suurten nimien varjossa ”aito suomiunderground alkoi ottaa muotoaan” pitämällä ”tiukkaa pesäeroa huumoriräppäreihin”. Näin aitous yhdistyy jälleen valtavirran ulkopuoliseen tuotantoon ja artisteihin, jotka sittemmin olivat keskeisiä toisen aallon toimijoita. Kiintoisaa kyllä,

”aidossa underground-vaiheessa” suomiräpin sanallinen ilmaisu oli ensisijaisesti englanninkielistä, ja Palefacen (2011, 50) arvio 1990-luvun lopun suomenkielisestä räpistä on, että sisällöllisesti kappaleet olivat ”pääosin kömpelöitä suomennoksia jenkkiräppäreiden käyttämistä vertauksista.”

Palefacen (2011, 50–54) historiikin perusteella suomiräpin toisesta aallosta rakentuu myös ristivetoisempi kuin aiempi Mikkosen (2004) tarina antaa olettaa. Jälkimmäinen kyllä viittaa esimerkiksi ”hiphop-skenen” sisäisiin aitous- ja kaupallisuuskiistoihin sekä Fintelligensin suomenkieliseen uhoon kohdistuneisiin epäilyksiin, samoin kuin sukupuolen, poliittisten kannanottojen ja tyyllisten erojen herättämiin keskusteluihin (Mikkonen 2004, 20, 63, 152–190), mutta jättää tarkempien johtopäätösten tekemisen lukijan vastuulle. Loppupäätelmänään hän korostaakin musiikinlajin yhtenäisyyttä muutoksista huolimatta: ”Keväällä 2004 näyttääkin siltä, että suomalaisen hiphopmusiikin nousu valtaviiran pop-kulttuuriksi ei uhkaa sen aitoutta tai perinteiden jatkumista” (Mikkonen 2004, 192). Toki Palefacenkin (2011) esitys on luettavissa suomiräpin puolustuspuheeksi, mutta niin hänen itsensä muotoilema historiaosuus kuin haastattelemiensa musiikintekijöiden kommentit tuovat toisen aallon sisäiset jännitteet selvemmin esiin. Fintelligensin *Voittamaton* herätti hänen mukaansa ”paljon närää suomihiphopaktiivien keskuudessa” ja uuden vuosituhatosen alussa skene ”ylikuumentui”: ”Levy-yhtiöt sainasivat pystymetsästä kaikenkarvaisia räpakteja ja kuka tahansa saattoi julistautua räppäriksi” (Paleface 2011, 52). Haastatelluista tekijöistä Junolle (oik. Jon Korhonen) ”Seremoniamestarin ’Viesti’ [...] edelleen kantaa [...] suomiräpin suurimman raiskauksen leimaa”, kun taas Silkinpehmeen (oik. Antti Keskinen) mukaan ”vuoden 2000 buumissa nousi esiin kaikenlaisia sankareita, jotka eivät tienneet räppäämisestä hevon helvettiä” (Paleface 2011, 107, 154–155).

Vieläkin vahvemmin tekijähaastatteluista käy ilmi vaihteleva suhtautuminen ensimmäiseen aaltoon ja erityisesti Raptoriin. Vaikka esimerkiksi Cheek vähätteleekin yhtyeen *Moel*-albumia ”ensimmäisenä niin sanottuna räppikasettinaan” ja Super Janne (oik. Janne Vakkilainen) tuomitsee yhtyeen ”täytenä paskana” olemattoman ”flown” ja tyylin takia, monet siitä esitetyt kommentit ovat sävyiltään positiivisia. Jodarokille (oik. Matti Salminen) ”Raptori kolisi” ja Juhani (Saksikäsi; oik. tuntematon) väittää, että ”kaikkien aikojen kovin suomiräppiä on Raptorin ’Armeija’.” Myös





Notkealle Rotalle (oik. Mikko Sarjanen) ”nääh Pääkköset ja Raptorit olivat jo tuttuja”, joskin ”vähän eri skeneä.” Pyhimys (oik. Mikko Kuoppala) puolestaan ei ”vieläkään osaa pitää lapsena kuuntelemaan[sa] Raptoria erillään muusta suomiräpistä”, ja Timo Pieni Huijaus (oik. Timo Snellman) toteaa, että ”*Moel* löytyy varmaan vielä joltain kasetilta, ja naureskelen sille edelleen.” Lukijan pääteltäväksi jää, onko TPH:n naureskelu ivallista, humoristista vai jotain muuta. (Ks. Paleface 2011, 67, 90, 104, 127, 134, 162, 179.)

### ”KIIPINIT RIIL”: VARHAISEN SUOMIRÄPIN AITOUDET JA OIKEUDET

Viittaukset ”niin sanottuun räppiin” sekä ”vähän eri skeneen” ovat osoituksia suomiräpin rajojen määrittelystä ja ennen muuta tähän liittyvistä kiistoista. Näiden kiistojen ytimessä on toistuvasti autenttisuuden käsite, joka puolestaan on itsessään moniulotteinen: sitä koskevien väittelyiden keskiössä on aidon tai oikean räpin kriteerit, jotka taas voivat määrittyä muun muassa historiallisesti, kielellisesti, tyyllillisesti sekä etnisyyden, sukupuolen tai yhteiskunnallisen kanta-aottavuuden perusteella (ks. Ochmann 2013; Westinen 2014, 65–66; ks. myös Westinen & Rantakallio tässä teoksessa). Vaikka autenttisuus – eli englanninkielisen fraasin mukaisesti *keepin’ it real* – korostuukin toistuvasti räppiä koskevissa keskusteluissa, se ei ole musiikinlajin yksinomaisuutta, vaan se saa omat ilmenemismuotonsa käytännössä minkä tahansa musiikinlajin yhteydessä: kansanmusiikissa painotetaan paikallisia perinnesävelmiä ja -soittimia, rockissa ja taidemusiikissa teosten ja tekijöiden ainutkertaisuutta, iskelmässä ja pop-musiikissa tunnetta, teknossa ja muussa elektronisessa tanssimusiikissa (EDM) ruumiillisuutta ja yhteisöllisyyttä. Muutama vuosikymmen sitten autenttisuudesta väännettiin peistä erityisesti rockin ja popin eroavaisuuksiin liittyen, ja ehdotettiinpa tuolloin postmoderniin sävyyn jopa ”autenttisen epäautenttisuuden” olemassaoloa (ks. Grossberg 1995).

Oli miten oli, autenttisuutta voi pitää mitä tahansa musiikkia – ja muutakin kulttuurista ilmaisua – koskevien arvoasetelmien ja -väittämien perustavanlaatuisena ulottuvuutena, jolla on selvät identiteettipoliittiset kytköksensä: se vahvistaa sekä yksilön aseman ja valinnat että yhteisölliset

arvot (ks. Partridge 2013, 123–124). Autenttisuuden ymmärtäminen yleisinhimillisenä ajatusmallina on hyödyksi myös tarkasteltaessa suomiräpin varhaisia vaiheita omassa historiallisessa kontekstissaan eli ilman myöhempiä ”sukupolviriitasointuja” (Forman 2013). Antoisan esimerkin suomiräpin ensimmäisen aallon sisäisistä kädenväännoistä tarjoaa *Rumba*-lehden numerossa 5/1990 julkaistu laajahko artikkeli otsakkeella ”Anteeksi, kenellä on oikeus rapata?” (Kempainen 1990). Ingressin mukaan siinä ”[s]uomalaisen räpin ongelmaa ratkovat Pääkkösten Eno, Raptorin Izmo [ja] Damn The Band”, ja itse ”ongelma” avataan artikkelin alussa seuraavasti:

Helsinkiläisen Damn The Bandin pojat ovat opetelleet hiphop-kulttuuria kuusi vuotta, kuunnelleet rap-musaa ja perustaneet oman bändin, spray-maalanneet betoniseiniä ja taittaneet selkensä breaktanssimalla. Levyille he eivät ole vielä päässeet. He rappaavat englanniksi kuten heidän esikuvansakin.

Sitten he lukevat lehdestä, että ”Pääkköset ovat tuoneet räpin Suomeen” ja pian sen jälkeen että ”Raptori onkin ensimmäinen aito suomalainen rap-yhtye”. Syntyy katkeruutta. Kun hyvinkäläinen Raptori lämmittelee amerikkalaista Digital Undergroundia Lepakossa, eturivin valtaavat Damn The Bandin kannattajat, joista rauhallisimmat kutsuvat suomeksi rappaavaa bändiä rasisteiksi ja rohkeimmat sylkevät lavalle.

(Kempainen 1990, 28.)

Artikkelista avautuukin useampi suomalaisen räpin autenttisuutta koskeva diskursiivinen ulottuvuus: keskustelu musiikinlajin aitoudesta ja oikeudesta sivuaa yhteyttä laajempaan hiphop-kulttuuriin, suomen kieltä, musiikkiteollisuutta, rasismia ja musiikin rodullistamista. Artikkelissa todetaan lisäksi, että niin sanottu ongelma koskettaa ainoastaan helsinkiläisiä ”hardcore-hiphoppareita”, joille suomenkielinen rap ei ole hiphoppia ollenkaan. Kysymys laajennetaan kuitenkin myös ”koko Suomen henkiseen mittakaavaan”, mikä niveltyy edelleen (yhdyksvaltalaisen) kulttuuristen käytäntöjen omaksuamiseen ja omimiseen:

Meitähän on syytetty rasismiin taipuvaiseksi kansaksi. Nyt maahan on tulossa musiikkityyli, joka on tämän hetken rankinta mustaa musiikkia. Se on RAP! Miten siihen tulisi asennoitua, pitäisikö sitä kääntää suoraan suomeksi vai pitäisikö omaksua hiphop-kulttuuri niin syvällisesti, että Suomessa tehty rap kuulostaisi ison lätäkön takaiselta slummisanomiselta? (Kempainen 1990, 28.)



Artikkelissa painotetaan lisäksi autenttisuuden määrittelyn eri osapuolia ja suorastaan syytetään iltapäivälehdistöä ilmiön paisuttelusta, vastakkainasettelujen luomisesta ja epätarkoista luokitteluista. Haastattelusitaattien perusteella vastakkainasettelu ei kuitenkaan ollut täysin tuulesta temmattua, ja luokitteluepäselvyydet puolestaan palautuvat tuon tuostakin erilaisiin ymmärryksiin aitoudesta, eritoten kieleen ja omaleimaiseen tyyliin liittyen. Eno Pääkkönen toteaa esimerkiksi, ettei Pääkköset juuri kielivalinnan takia voi olla ”mitään todella aitoa rappia”, mutta tällaisen lajityyppiautenttisuuden vastapainoksi korostaa samalla yhtyeen ainutkertaisuutta: ”Me ei pyritä olemaan sillä tavalla aitoja, me ollaan ME.” Myös Damn the Bandin (nimeämätön) edustaja myöntää, että ”Pääkkösillä on aivan oma juttunsa”. Olennaisilta osin Pääkkösten omaleimaisuuden perustana ovat kaikesta huolimatta räpin tyyliarvat: ”Meissä on kuitenkin rapin aineksia. On suuria aineksia *DefJam* -tyylistä, nämä hevikitarat ja muut.” Vastaavaan tapaan Raptorin Izmo painottaa, että ajatus yhtyeestä aitona räpin edustajana ”on täysin median keksintöä”. Raptorilla on hänen mukaansa ”omat lähtökohdat” ja rap keino niiden ilmaisuun.

Kiistely aitoudesta ja aineksista vahvistaa ajatusta hybridisyydestä – eli tässä tapauksessa musiikillisista sekasikiöistä – autenttisuuden vastakohtana, etenkin mitä tulee oletuksiin musiikillisten lajityyppien puhtaudesta ja oikeaoppisuudesta (ks. Taylor 1997). Tällainen autenttisuuskeskustelu on toistuvasti liittynyt musiikin rodullistamiseen ja eritoten niin sanotun mustan musiikin muotoihin juurevimpina ja alkuvoimaisimpina, ja räpillä on täten oma asemansa asian käsittelyssä. Siinä missä jotkut mieltävät esimerkiksi ja eritoten räpin ”mustan autenttisuuden” pyrkimykseksi korostaa rodullistetun vähemmistön itseilmaisua ja omanarvontuntoa epäsuotuisissa ja suoranaisesti sortavissa olosuhteissa, toisille tällainen ajattelutapa edustaa ”mustan kulttuurin” perustavanlaatuisen hybridisyyden ja ”sekarotuisuuden” vähättelyä, varsinkin kun kysymys on Yhdysvaltain afrikkalaisperäisen väestön kulttuurisista käytännöistä, rap mukaan lukien (ks. Gilroy 1993). Samassa yhteydessä voi olla hyvä muistuttaa itseään siitä, että mustuudellakin on eronsa kulttuurisen identiteetin määreenä. Niinpä esimerkiksi nigerialainen hiphop voi edustaa joillekuille ”yhtä monista 1900-luvun lopulla ilmaantuneista kulttuurisen hybridisyyden dynaamisista muodoista”, jotka puolestaan perustuvat afrikkalaisame-

rikkalaisen populaarimusiikin omimiseen – tai ”imemiseen” – Afrikassa vuosikymmenten saatossa (Shonekan 2012, 147).

Siinä missä Nigeriassa sikäläinen rap on kehkeytynyt paikallisen afro-beatin, reggaen ja raggan sekä yhdysvaltalaisen valtavirtaräpin pohjalta (Shonekan 2012, 147–148), Suomessa välittömimpänä vertauskohtana on ollut rock. Pääkkösten ja Raptorin huippuvuosien aikaan heidän levynsä arvioitiin musiikkilehdissä pääsääntöisesti ”rock”-otsakkeen alla, ja toki varsinkin Pääkkösten ilmaisu ”hevikitarioineen ja muineen” on lähellä esimerkiksi Run D.M.C. -rapryhmän ja Aerosmith-rockyhtyeen ”Walk This Way” -kappaletta (1986) – jota puolestaan on juuri ”hybridisyytensä” takia pidetty keskeisenä sekä räpin valtavirtaistamisessa että Aerosmithin uran elvyttämisessä, ynnä mahdollisesti myös sellaisen musiikillisen alalajin kuin ”rap-rock” ilmaantumisessa (ks. Price 2016). Tällaisen alalajin olemassaolo oli 1990-luvun alussa Suomessa kuitenkin kyseenalaisempaa:

[Raptori/Izmo:] Mä pidän [Pääkkösiä] enemmän rockbändinä kuin rap-yhtyeenä.  
 [Eno Pääkkönen:] Me ollaan oman tyylisemme, mutta missään nimessä mä en halua, että meistä tulisi mikään hevirokyhtye.  
 (Kempainen 1990, 28.)

Kiistely itse kunkin osapuolen edustaman rapsuuntauksen tai -tyylin aitoudesta kosketti ”hevirockin” ohella eritoten diskoa, ja etenkin Damn the Bandin edustajan kommentit Raptorista enemmän disko- kuin rap-yhtyeenä sai jälkimmäisen jäsenen Izmon suorastaan kiihtymään sekä lopulta kyseenalaistamaan koko aitouskeskustelun mielekkyyden:

[Damn The Band:] Te ootte jollain lailla lähellä suomalaisia diskobändejä.  
 [Raptori/Izmo:] Ei kai me nyt olla ihan sama asia! Kuin normaali suomalainen diskobändi!  
 [Damn The Band:] Ei...  
 [Raptori/Izmo:] Hypätäänkö me teidän varpaille vai mistä tässä on oikein kysymys?!!  
 [Damn The Band:] Voisi ajatella, että mikä sitten on aitoa? Ei kai mekään mitään aitoja olla, tehdään vain samalla tyylillä kuin aidot.  
 [Raptori/Izmo:] Onko se aitous nyt jokin pointti tässä? On vain erilaisia tyylejä.  
 (Kempainen 1990, 29.)

MONINKERTAINEN EPÄAITOUS JA KANSALLINEN  
RAP-MUSIIKKILIITTOUMAMA

Diskovertauksen herättämän närkästyksen voi ymmärtää reaktiona, jonka ytimessä on keskustelun historiallisiin olosuhteisiin perustuva tulkinta eräänlaisesta kaksinkertaisesta epäautenttisuudesta. Suoraviivaisimmillaan kysymys on siitä, että vihjaamalla Raptorin olevan diskoa yhtyeen rap-olemus ja -asema kyseenalaistetaan ellei peräti kielletä. Tämän taustalla vaikuttavat olennaisesti tuon hetken käsitykset siitä, mitä aidon räpin tulisi olla – tai mitä sen ei ainakaan tulisi olla, eli suomenkielistä. Tuolloiseen keskusteluun liittyy olennaisesti myös musiikillinen ilmaisu, eli erottamalla (aito) rap (suomalaisesta) diskosta edellisen on kuulostettava sekä kielellisesti että musiikillisesti tietynlaiselta – ja nimenomaan tavalla tai toisella alkuperäiseltä. Tällöin toki taiteellista yksilöllisyyttä korostava autenttisuuskäsitys korvautuu perinteiden noudattamisella autenttisuuden lähteenä, kuten Damn the Bandin edustajan kommentti samaisessa keskustelussa vihjaa: ”Me ollaan siinä mielessä perinteen vaalijoita, että me halutaan kuulostaa niin samoilta kuin ne, joita me digataan. Ei samoilta mutta samanlaisilta, soundillisesti. Että se musa vois yhtä hyvin olla sieltä kotoisin kuin täältä kotoisin.” (Kempainen 1990, 29.) Tähän liittyvät ristiriidat eivät jääneet osapuolilta huomaamatta:

[Damn The Band:] Me haluttais olla ensimmäinen rap-bändi niin että jengi näkisi, mitä se on ollut aikaisemmin.

[Raptor/Izmo:] Museointia, siis? [...] Eikö siinä ole ristiriita, että te olette valkoisia ja asutte täällä ja kuitenkin aito musta rap on ainoa oikea?

[Damn The Band:] On meilläkin ristiriitoja. Me otetaan musta rap todella syvälle, mutta on siinä ristiriita, että yritetään tehdä samanlaista kamaa ja luoda samanlaista fiilistä. [...] Että ollaan valkoisia ja yritetään tehdä mahdollisimman mustaa musiikkia.

(Kempainen 1990, 29.)

Ensimmäisen sukupolven suomiräpin musiikillisen ilmaisun autenttisuuskiistoihin liittyy vielä yhdysvaltalaisen Beastie Boys -yhtyeen asema erityisesti Pääkkösten vertailukohtana ja jonkinasteisena mallinakin, mikäli Eno Pääkkösen aiemman Def Jam -kommentin tulkitsee viittauksena Beastie Boysin levy-yhtiöön. *Rumban* keskustelussa tähän punkista

rap-ilmaisuun vaihtaneeseen kokoonpanoon suhtauduttiin Damn the Bandin taholta myös jonain, mikä ei ole ”alkuperäistä rappia” – tai vielä pahempaa: ”ne teki rapille sen, minkä Elvis teki rockille, eli sovitti sen valkoisille. Kun rap valkaistiin [...] niin siitä on tullut poppia. [...] En mä tiedä, onko se hyvä vai huono. Hyvä että se laajenee, mutta se pehmenee myös.” Eno Pääkkönen puolestaan piti Beastie Boysin syyttelyä erityisesti isobritannialaisen lehdistön harhakäsityksenä; hänen mukaansa yhtye ”popularisoi sen jutun valkoiselle yleisölle ja ne oli helvetin paljon hiphopia kuitenkin.” (Kempainen 1990, 29.) Johtipa räpin ”valkaisu” poppiin tai hiphopiin, kummankin puolen kannanottoja yhdistää musiikinlajiin liittyvä musta/valkoinen-jännite sekä kysymys mustasta musiikista laajemminkin. Näillä on tietysti myös oma yhteiskunnallis-musiikillinen historiallinen kontekstinsa: niin kutsutun mustan musiikin eri muodot bluesista ja jazzista souliin ja funkiin olivat toki tuttuja Suomessa tuolloin, mutta tummaihoiset afrikkalaistaustaiset esiintyjät olivat suhteellisen harvinaisia, tummaihoisista Suomen kansalaisista puhumattakaan. Niinpä ei ole yllättävää, että musiikkiteollisuuden piirissä oltiin halukkaampia tuottamaan ”valkaistun” Beastie Boys -tyylin mukaista rap-musiikkia kuin ajankohdan ”rankinta mustaa musiikkia”.

Musiikin rodullistamisen painoarvoa ei kuitenkaan parane unohtaa tässä yhteydessä. Toisin sanoen myös Suomessa on niin musiikin markkinoinnissa, koulutuksessa kuin musiikkijournalismissakin totuttu yhdistämään tietyt musiikinlajit itsestään selvästi etnisyyteen ja varsinkin ihonväriin. Malliesimerkki tästä on juuri ajatus mustasta musiikista. Tämä ei tarkoita, etteikö tietyillä musiikinlajeilla olisi etniset perinneyhteisönsä, mutta esimerkiksi musiikin mustuus ei selity niinkään rodullisin, etnisin tai biologisin perustein, vaan ensisijaisesti rasismin historialla. (Ks. Radano & Bohlman 2000.) Äärimmillään musiikin rodullistaminen saakin selvästi rasistisen ilmiön, ja Suomessa niin jazzin, rock’n’rollin kuin räpinkin vastaanottoon on liittynyt toistuvaa rotuopillista vähättelyä ja suoranaista herjausta. Ne Luumäet -punkyhtyeen laulaja Joey Luumäki (oik. Jorma Konkola) arvioi *Suosikin* ”Juke Box Jury” -palstalla hieman ennen Pääkkösten ja Raptorin esiinnousua EPDM-yhtyeen ”Strictly Business” -kappaletta seuraavaan tapaan:



Ennen tehtiin musiikkikappaleita, sävelmiä, lauluja. Nyt niitä väläytellään taustalla ja pinnassa pullahuuli-ihmiset höpisee mikrofooniin kyseenalaisia juttuja kyseenalaisella ”melodialla”. Kun höpöttäjä ottaa huikkaa, teknikko raapii levyä. (Ripatti 1989, 27.)

Toisaalta diskokommenttiin sisältyvässä epäautenttisuussyötkössä on kysymys siitä, että sikäli kun Pääkkösten ja Raptorin tuotantoa käsiteltiin lehtien palstoilla paljolti suomalaisen rockmusiikin alalajina, sen nimeäminen diskoksi nostaa esiin aiemmat jännitteet aitona pidetyn rockin ja diskoon kulminoituvan ”roskamusiikin” välillä: 1970-luvun lopulla ”[r]okkarit suuntasivat discosouliin koko esteettisen tykistönsä[,] mutta sanat kirposivat yleisöstä kuin vesi hanhen selästä” (Bruun ym. 1998, 240). Vuonna 2007 Izmo eli Ismo Heikkilä muisteli YLEn *Elävän Arhiston* haastattelussa tuolloisia ja myöhempiäkin suomiräpin jännitteitä tai ”sukupolviriiitasointuja” seuraavasti:

Tuntuu, et sillonki oli joku tämmönen kansallinen rapmusiikkiliittoutuma, jolta olis pitäny muistaa kysyä tarkasti lupa [...H]eidän mielipide nyt oli aika selkeä ja se oli tosiaan että meidän olisi pitänyt jättää tekemättä koko asia ja, näin ei saa tehdä ja me pilkataan ja tavallaan mokataan muiden mahdollisuuksia, mikä oli aika sama ilmiö ku tuli 90-luvun lopulla [...K]oska me huomattiin, että se on suhteellisen herkullinen aihe mihin monet ihmiset haluaa tarttua niin toisis haastatteluisa me ihan vaan periaatteesta väitettiin et me ollaan tosi puhdasta hiphoppia.

Raptori olikin Heikkilän mukaan tuolloin kahden tulen välissä: yhtye kohtasi ennakkoluuloja sekä rocklähtöisen konemusiikkivähättelyn muodossa että räpin oletetun puhtasoppisuuden nimeen vannovilta tahoilta (Lindfors 2007).

## ENSIMMÄINEN, ENSIMMÄISEMPI, ENSIMMÄISIN

Olenainen osa autenttisuusväittelyä on myös tavalla tai toisella ensimmäisten ilmenemismuotojen etsintä, sillä ollakseen lajityypin ensimmäinen edustaja ilmiön on oltava jollakin tapaa myös aito lajityypin edustaja. Olennaista on lisäksi, että ensimuodot määrittävät omilla piirteillään

aitouden ja autenttisuuden kriteerejä ratkaisevasti, eikä asiasta välttämättä ole yksimielisyyttä. Esimerkkinä voi käyttää General Njassan *I'm Young, Beautiful and Natural* -singlejulkaisua, johon viitataan eri lähteissä muun muassa ”ensimmäisenä levytettyinä suomalaisena hiphop-kappaleena” (Wikipedia 2018), ”ensimmäisenä suomiräppinä” (Mattila ym. 2014), ”ensimmäise[nä] suomalaisen tekemä[nä] räppilevytykse[nä]” (Jansson 2013), ”[e]nsimmäisenä kotimaisena räpkokeiluna” (Paleface 2011, 32; ks. myös Bruun ym. 1998, 441) ja ”ensimmäisenä suomalaisena rapbiisinä” (Mikkonen 2004, 39). On kuitenkin huomattava, että näissä lähteissä ei useinkaan nimetä Njassan julkaisua suoraan ensimmäiseksi suomiräpiksi, vaan pikemminkin kerrotaan näin tehdyn yleisesti. Poikkeuksena ovat Jansson (2013) ja Paleface (2011, 32), joista edellinen toteaa asiaan liittyvän ”kunnian” kuuluvan Njassalle ja jälkimmäinen käyttää ehdollista ”voi pitää” -muotoa ”pidetään”-yleispassiivin sijaan.

Sekä suoran nimeämisen välttely että ehdollinen muotoilu ovat omiaan herättämään kysymyksiä ilmaisun aitoudesta. Lisäksi Palefacen (2011, 32) ja *Jee jee jee*-historiikin maininta ”kokeilusta” (Bruun ym. 1998, 441) kielii kappaleeseen liittyvästä tulkinnallisesta epävarmuudesta. Mikkonen (2004, 39) siteeraa tähän liittyen artistia itseään: ”En mä luokittelisi sitä hiphopiksi, se on ehkä elektrofunkia” (ks. myös Mattila ym. 2014). Sointinsa osalta kappale nojaa synteettisiin lyömä- ja kosketinsoitinääniin ja -sointuihin sekä iskevään, funkmaiseen peukalobassoon – Mikkosen (2004, 39) mukaan rytmiraita ”kuulosti hieman Herbie Hancockin *Rock It* [po. *Rockit* (1983)] -biisin biitiltä”. Suoremmin räpin suuntaan viittaavana vertauskohtana Paleface (2011, 32) mainitsee rap-klassikoksi nousseen Grandmaster Flash & The Furious Five -kokoonpanon tuotoksen ”The Message” (1982). Itse kappaleessa räppiin vihjaavat toistuvat ”skrätssäyksen” äänet sekä Njassan ”I’m the rapmaster” -lausahdus. Muutoin kappaleessa ei ole varsinaisesti säkeistöjä saati esimerkiksi ”The Messagessa” kuultavaa räpille ominaista ”riimivirtaa”, vaan enimmäkseen erilaisia hokemia sekä tehokeinoina vuoropuhelua ja erilaisia äänensävyjä. Kappaleessa käytetään myös nopeutettua niin sanottua pikkuoravaääntä, millä toki on historialliset edeltäjänsä Suomessa erityisesti Saukki & Oravat -kokoonpanon (oik. Sauvo Puhtila ja Eino Virtanen) levytyksissä, mutta suomiräpin myöhempiä vaiheita ja historiankirjoitusta ajatellen sen suhde 1980-luvun lopun ”tissi- ja pieruhumoristiseen” Bat & Ryyd -kaksikkoon



on kiintoisa. Tämä ”[e]nsimmäinen huomattava ’rap’ryhmä [sic]” nojasi nimenomaan pikkuoravaääntelyyn ja oli vuoden 1989 *Ehtaa tavaraa* -levytyksellään siihen mennessä Suomen menestyksekkäin omakustanne-artisti, mutta valittiin rocklehti *Soundissa* ”melko ylivoimaisesti vuoden -89 pahimmaksi töppäykseksi, missä yhteydessä sitä luonnehdittiin mm. ’laskelmoiduksi kidutukseksi.” (Bruun ym. 1998, 442–443.)

On myönnettävä, että Batin ja Ryydin tapauksessa pikkuoravaääntelyn mittakaava on huomattavasti Njassaa laajempi, mutta silti suhteellisen varaukseton suhtautuminen jälkimmäiseen suomiräpin pioneerina hänen omasta eriävästä tulkinnastaan huolimatta on huomionarvoista. Vertauskohdaksi voi ottaa niin ikään vuodelta 1983 olevan Kojon ”Whatugonnado”-kappaleen, ”fittarina” eli vierailevana solistina kappaleen kirjoittanut Billy Carson. ”Whatugonnado” kyllä mainitaan muutamissa historiikeissa (Mikkonen 2004, 41; Paleface 2011, 32), mutta esimerkiksi *Helsingin Sanomain Nyt*-liitteen verkkoversiossa julkaistussa suomalaisen räpin vaiheita esittelevässä laajassa kaaviossa se leimataan epäuskottavaksi kuriositeetiksi (Mattila ym. 2014). Luennasta riippuen saman epäuskottavuussyytteen voi ulottaa myös Njassaan, joskin hänen todetaan ”disaut[aneen] aikakauden pastellimuotipellejä niin tyylikkäästi, että nauhoite vei hänet diskokiertueelle Ranskaan, missä hän esiintyi playbackkina – newyorkilaisartistina.” Musiikkilehti *Rumbassa* (1984) tapausta koskeva lyhyt artikkeli on otsikoitu ”Njassa jallitti ranskalaisia”, ja artikkelissa vastaanoton todetaan olleen ”artistimme mukaan lähinnä hämmentynyt.”

Olennaista on jälleen kerran ero Kojon ja Njassan uskottavuudessa eli autenttisuudessa. Jos kohta Njassan uskottavuus kärsi yksittäisestä ja lähes mielijohteesta tehdystä improvisatorisesta äänitteestä, hänellä oli kuitenkin tuossa vaiheessa tietynlainen asema räpin ja hiphopin asiantuntijana ja puolestapuhujana Suomessa. Lisäksi hänellä oli auktoriteettia ja vaikutusvaltaa Radio Cityn toimittajana. Hän toisin sanoen oli ainakin osittain hiphop-kulttuurin sisäpiiriläinen, toisin kuin Kojo. Njassa ei näin ollen syyllistynyt ulkopuoliseen imitointiin tai omimiseen, olkoonkin, että Mikkosen (2004, 41) siteeraamana hän tunnustaa olleensa suunniteltua albumia varten tehdyissä jatkoäänityksissä krapulassa. Kojon synty sen sijaan on huomattavasti vakavampi, sillä hän tunkeutuu itselleen vieraalle alueelle, ulkopuolisena, epäautenttisenä. Tämä herättää välittömästi kysymyksiä myös mahdollisesta pyrkimyksestä hyödyntää uutta musii-

killista ilmiötä taloudellisesti pelkäästään sen muotiartvon nojalla. Osaltaan ”Whatugonnadon” kyseenalainen asema varhaisena suomirap-kappaleena perustuu myös kieleen ja alun perin yhdysvaltalaiseen Carsoniin sen kirjoittajana. Toisaalta eräänlaisena lieventävänä asianhaarana voi mainita Kojon maineen nimenomaan niin sanotun mustan musiikin ja erityisesti soul-vaikutteisen rockin edustajana Suomessa tuolloin (Kuloniemi 2004, 99). Tämä on kuitenkin suomiräpin historiaa ajatellen kaksiteräinen miekka, jonka yksi lape viiltää Damn the Bandin lailla kunnioittavan, autenttiseksi nimetyn imitoinnin suuntaan ja toinen pistää kohti eksotisoivaa, rodullistavaa kulttuurista appropriaatiota.

Silti ensimmäisyyksien etsintä ja nimeäminen on selvästikin tärkeää suomiräpin historioitsijoille. Sen ensimmäisen levytyksen ohella muitakin historiallisia merkkipaaluja on eroteltu. *Wikipedian* (2018) lyhykäisessä artikkelissa mainitaan Njassan tuotoksen ohella ”[e]nsimmäinen suuri suomiräpmenestys” Raptori sekä Palefacen (2011) historiikkiin viitaten ”ensimmäinen kansainvälisen tason räpalbumi” *Cool Sheiks featuring Damn the Band: Serve Cool* (1995), samoin kuin ”ensimmäi[set] säännölli[set] hiphopklubi-illa[t]” Helsingin Bottalla, ”ensimmäisenä hiphopryhmänä omakustanteiden tuotannon” aloittanut Nuera ja ”ensimmäisenä mainstream-yhtyeenä suomenkielisen räpin pinnalle 1990-luvun lopussa” tuonut Fintelligens. Paleface (2011, 26, 35–37, 40–46) itse ei jää ensimmäisyyksien listauksessa juurikaan huonommaksi, sillä aiempien Njassa-, Kajo- ja *Serve Cool* -huomioiden lisäksi hän toteaa, että:

Maamme ensimmäisiä räpyhtyeitä olivat The Master Brothers [...] sekä Definite Three, myöhemmin Four, joka esiintyi muun muassa Provinssirockissa vuonna 1988. [...] Juuri Pääkköset oli ensimmäinen suomenkielinen laajahkoa huomiota osakseen saanut räpyhtye. [...] Suomiräpin ensimmäinen jättimenestys oli Hyvinkään Paavolasta ponnistanut Raptori. [...] Dj] Slow aloitti [...] Suomen ensimmäisen säännöllisen hiphopklubi-illan yhdessä Kool Skinnyn kanssa. [...] *Beats and Messages* oli ensimmäisiä kotimaisia omakustanteita, joita ei tarvinnut kuunnella myötähäpeän puna poskilla. [...] *DLO Logic Pt. 1* [...] lienee ensimmäinen levy-yhtiöllä julkaistu uuden sukupolven englanninkielinen suomiräp-kappale. [...] Ensimmäinen nykyaikainen suomiräpbiisi [MPL Zapan *Sessio*] julkaistiin vuonna 1995. [...] *Laillista douppia* lienee ensimmäinen julkiseen myyntiin tullut kokonaan suomenkielinen cd-levy (1999).



Vankkumattomana Juice Leskisen fanina Paleface (2011, 37) ei myöskään malta olla toteamatta, kuinka tämä "[l]egendaarinen kynäniekka [...] haistoi Beastie Boysin hiphoppyylin tarjoamat mahdollisuudet heti yhtyeen debyyttialbumin julkaisun jälkeen" eli jo muutama vuosi ennen Pääkkösiä kappaleellaan "Heavydiggerin vuorisaarna" (1986). Ei käy kieltäminen, etteikö mainittu kappale vastaisi säkeistöiltään 1980-luvun puolivälin "vanhan koulukunnan" (engl. *old school*) rap-ilmaisua, mutta laulun nimi juuri "heavydiggerin" – eikä esimerkiksi Palefacen (2011, 37) mainitseman "hiphopsukupolven" – ohjelmajulistuksena kertoo räpin vakiintumattomuudesta Suomessa tuolla hetkellä. Musiikillisesti Leskisen kappale rakentuukin säröisen hevikitaraoinnin varaan räpin synteettisten samplejen ja "skrätšäyksen" sijaan.

Kojon lailla Leskinen kuitenkin oli ulkopuolinen, ja ennen muuta suomirokkari. Leskisen tuotannossa lisäksi erilaiset tyylimukaelmat olivat tyypillisiä, ja Pääkkösten ja Raptorin vanavedessä radio- ja televisioaalloille ilmestyi rap-kappale "Siniristiloppumme" (1991), jonka musiikkivideolla sekä vinyylilevyä että avokelanauhaa "skrätšätään" asbestikintaat kädessä *Lippulaulun* ja Sibeliuksen *Karelia*-sarjan katkelmien tahtiin (ks. YT 2008). Paleface (2011, 37) yhdistää viimeisen nimenomaan yhteiskuntakriittisesti virittyneeseen parodiaan: "kappale [...] parodioi skrätšei-neen kaikkineen osuvasti 90-luvun alun suomiräppiä. Kappaleen teksti kommentoi muun muassa somalishokkia. Teksti on Perussuomalaisten nousun seurauksena jälleen ajankohtainen."

Historiikeissa jää lisäksi mainitsematta yksi laulu, joka tekijänsä verkkosivujen mukaan "on muuten ensimmäinen suomalainen räpp-kappale." Kysymyksessä on Mikko Alatalon (2006–2018) LP-levyllä *Ikävän karkoitus* oleva "Maailmanlopun meininki" (1984). Kappaleen toteutus herättää kuitenkin useammankin kysymyksen räpin keinovaroihin liittyen. Verrattuna esimerkiksi "Heavydiggerin vuorisaarnaan" Alatalon puhelaulu on huomattavasti melodisempaa ja usein lähempänä yhdellä säveltasolla pysyttelevää laulua kuin tavanomaista rap-ilmaisua. Lisäksi säestys noudattaa pikemminkin soulin ja rocki(skelmä)n konventioita rumpusetteineen, kitaroineen ja syntetisaattorijousineen, ja kolmannen säkeistön alkaessa sähkökitaralla soitettu vastamelodia nojaa rock-kitaroinnille tyypilliseen soundiin ja "sustainiin", pidätettyihin pitkäkestoisiin säveliin. Funk-tyylistä bassoa tai sampleja kappaleesta on turha hakea, ja

lähimmäksi niin sanottua konemusiikkia tullaan juuri kertosaäkeistöjen syntetisaattorisäestyksessä. Näin ollen kappaletta on myös hankala pitää varsinaisena tyylimukaelmana tai parodiana, jos kohta Alataloa onkin suomalaisen populaarimusiikin historiankirjoituksessa toistuvasti pidetty humoristisen kuplettiperinteen jatkajana, jonka ”persoonassa hupiveikon hahmo [...] yhdistyy vakavamman sanottavan tarpeeseen” (Kotirinta 2004, 335; ks. myös Jalkanen & Kurkela 2003, 538).

## NAURETTAVAA OMIMISTA, JÄLLEEN KERRAN

Kokonaan oman soppansa voi näistä aineksista keittää parodian ja laajemminkin huumorin ilmentämiin kulttuurisiin valtasuhteisiin liittyen. Kysymys on tällöin toisin sanoen siitä, mitkä aiheet – ja varsinkin ihmisryhmät – ovat hyväksyttäviä huumorin ja parodian kohteita. Olennaista on myös kiinnittää huomiota huumorin luonteeseen: missä määrin kysymys on hyvántahtoisesta huvittuneisuudesta, vai onko taustalla kenties pahantahtoisempaa pilkkaa, ja kenen tulkinnoilla asiasta on väliä? (Ks. Hutcheon 2000; Dentith 2000; Billig 2005.) Huumorilla ja pilkalla on aina lisäksi historialliset olosuhteensa, ja etenkin monikulttuurisuuskeskusteluun liittyen viime aikoina on painotettu sitä, kuinka menneinä vuosikymmeninä hyväksyttävänä pidetty vitsailu saattaa olla täysin epäasiallista nykyään. Erityisesti tämä koskee niitä tilanteita, joissa huumorin ja pilailun aiheena tai kohteena ovat erilaiset vähemmistöryhmät.

Suomiräpin humoristisuutta ja vähemmistöjä ajatellen olennainen huomion kohde on räpin asema osana niin kutsuttua mustaa musiikkia. Vaikka rap ja hiphop ovatkin nykypäivänä maailmanlaajuisia ilmaisumuotoja, osa etenkin yhdysvaltalaisista tutkijoista on vahvasti sitä mieltä, että ne ovat leimallisesti afrikkalaisamerikkalaisia keinovaroja (mm. Rose 1994; Kitwana 2005). Oman historiikkinsa aiheesta kirjoittanut aasialais-hawaijilais-amerikkalainen Jeff Chang (2008, 16–17) puolestaan kysyy, ”[m]iten voidaan hyväksyä sellainen hiphopsukupolven määritelmä, joka jättää ulkopuolelleen [...] ne, jotka ovat ottaneet hiphopkulttuuriin omakseen ja osallistuneet sen muovaamiseen mutta eivät ole mustia tai eivät ole syntyneet Yhdysvalloissa?” Aiheellisesta kysymyksestä huolimatta Changin (2008) suomeksikin käännetty historiikki käsittelee aihepiiriä



vain Yhdysvaltojen kannalta, eikä valkoisten rapmuusikoiden tekemisiä tai vaikutusta esitellä siinä kovinkaan tarkasti: esimerkiksi Beastie Boys mainitaan keskeisenä 1980-luvun puolivälin ”rodullisen crossoverin” yhtyeenä Run D.M.C.:n ohella, mutta muuten maininnat siitä ovat pikemminkin sivuhuomioita. Vanilla Ice mainitaan puolestaan vain kerran ja suorastaan yllätyksellisesti Eminemiä ei ollenkaan – olkoonkin, että kirjan aikajänne päättyy vuoteen 2001. Globalisaation nimissä käsitellyt ”amerikkalaisen vuosisadan loppu” ja Pohjois-Amerikan ulkopuoliset ”riitasoinnut” tyypistyvät nekin lopulta muutaman sivun raporttiin Brooklyn-lähtöisen ja yhdysvaltalaisen ”tiedostavien räppäreiden” Black August -kiertueen ongelmista Etelä-Afrikassa. (Ks. Chang 2008, 277, 471, 494–497.)

Mitä tulee huumoriin osana yhdysvaltalaista räppiä, Changin (2008) maininnat ovat yksittäisiä eivätkä välttämättä yksiselitteisiä. 1980-luvun loppupuoliskolle tultaessa rap oli hänen mukaansa ”jättänyt varjoonsa muut hiphopin osa-alueet” ja laajentunut niin, ”että räpin sisältä löytyi popin elementtejä: oli satiirista räppiä, [...] Reagan-räppiä, John Wayne-räppiä.” Nimenomaisesti ”huumorirapryhmänä” hän mainitsee Bobby Jimmy and the Critters -kokoonpanon, jonka ”New York Rapper” -kappaleessa (1986) irvailtaan ”hölmöllä maalaisaksentilla” Los Angelesin rap-piirien suuntaan – ellei sitten juuri ”junttimaista” lausuntaa ota vihjeenä itärannikon kannattajien naurettavuudesta. Moniselitteiseksi jää myös se, tulisiko NWA:n ”liiallisuuden estetiikkaa” huumekaupan, naisten esineellistämisen, väkivallan ja poliisimurhien ylistyksessään ajatella ironian tai parodian muotona. (Ks. Chang 2008, 258, 339, 356.)

Yhdysvaltalaisen ja suomalaisen räpin mahdollisessa humoristisudessa on kuitenkin merkittävä sukupolviin, paikallisuuteen ja siten myös autenttisuuteen kytkeytyvä eronsa. Tämä liittyy osin Formanin (2013, 70–72) mainitsemaan ”tuomitsevaan nostalgiaan” yhdysvaltalaisen räpin ”sukupolviriitasoinnuissa”, sillä siinä missä räpin alkusijoilla musiikinlajin varhaisia muotoja arvotetaan nostalgisoiden tuoreempien yläpuolelle, rapakon koilliskolkalla paikallisen räpin ensiesiintymisiin suhtaudutaan pikemminkin tuomitsevan väheksyvästi. Olennainen kysymys tässä suhteessa on, missä määrin suomiräppiä ja etenkin sen ensimmäisessä aallossa tai sukupolvessa havaittua huumoria voi ajatella osoituksena kulttuurisesta appropriatiosta (ks. Young 2010). Viimeaikaisessa suomenkielisessä keskustelussa ilmiö on käännetty toistuvasti ”kulttuuriseksi omimiseksi”,

joskin esimerkiksi *Wikipediassa* (2017b) omimisen rinnalla ellei suoranaisina synonyymeina käytetään muotoja lainaaminen ja varastaminen sekä väärin- ja hyväksikäyttö (ks. myös Haapoja 2017). Artikkelissa viitataan myös suoraan musiikkiin: ”Esimerkiksi Elviksen sanotaan varastaneen rockin Yhdysvaltain tummaihoiselta väestöltä ja Eminem ei voi olla ’aito’ räppäri, koska hän on valkoinen.”

*Wikipediassa* (2017b) tarjotut esimerkit kytkevät kulttuurisen appropriaaation autenttisuuden ohella myös yhteiskunnallisiin valta-asetelmiin ja erityisesti kysymyksiin vähemmistöryhmien kulttuurisesta ilmaisusta. Olennaisilta osin aiheeseen liittyvät jännitteet perustuvat vaihteleviin toiminta- ja tulkinta-asemiin, joissa vastakkain asettuvat yhtäältä kunnioittava mukailu ja omaa etua tavoitteleva kopiointi sekä toisaalta mahdollisen huumorin osalta taidokas itseironia ja ”vieraiden” musiikkityylien pilkka (ks. Young 2010, 18–31). Suomirap ei ole tässä suhteessa ainutkertainen ilmiö, vaan sen historiallisina rinnastuskohteina voi pohtia suhtautumista muihin ”mustan” eli Yhdysvaltain afrikkalais-taustaiseen väestöön liitetyn musiikin muotoihin. Siinä missä 1990-luvun suomirap on herättänyt aprikointia huumorista, pilkasta ja rasismistakin, samantyylistä keskustelua on käyty 1930-luvulla jazzista (ks. Helander 2001) ja 1950-luvulla rock’n’rollista – jälkimmäinen tuomittiin *Jee jee jee* -historioitsijoita lainaten ”niin musiikillisin kuin rotuopillisin, moraalisin, lääketieteellisin ja juridisinkin perustein” (Bruun ym. 1998, 19).

## SUOMALAISEN ”HUUMORIRÄPIN” KULTTUURISET VALTASUHTEET

Huumorilla on kulttuurisen appropriaaation kontekstissa kuitenkin eri ulottuvuuksia. Yhtäältä se on keino ottaa kulttuurinen ”toinen” haltuun, esittää tämän ilmaisumuodot naurettavina ja siten korostaa ”omaa” kulttuurista erinomaisuutta. Toisaalta huumori tarjoaa väylän arveluttavan omimisen vähättelylle, sillä kysymyshän on niin sanotun ekskulpatorisen eli syyllisyydestä vapauttavan logiikan mukaisesti loppujen lopuksi ”vain vitsistä” (ks. Weaver 2011, 8). Ne, jotka eivät tätä ymmärrä, ovat joko tosikkoja tai typeryyksiä – riippumatta siitä, millaiset edellytykset ja mahdollisuudet heillä on ollut opetella suomea ja Suomea, sekä kielellisesti että kulttuurisesti. Tällöin riskinä on, että eri tulkinnat ja eritoten tulkitsijat asetetaan oletetun

huumorintajun (tai sen puutteen) perusteella älylliseen paremmuusjärjestykseen. Vitsikkyuden pitäminen ainoana oikeana tulkintakehyksenä johtaa edelleen ekseptionalistiseen ajatteluun, jossa omaa kansallista huumorintajua pidetään muita hienostuneempana ja älykkäämpänä (ks. Kärjä 2011).

Huumorin ilmentämät kulttuuriset valtasuhteet ovat erityisen moniselitteisiä silloin, kun kulloistakin ilmiötä tarkastellaan ironian ja parodian muotona. Varsinkin jälkimmäistä voi pitää ”sosiaalisesti ja poliittisesti monimerkityksisenä: sen erinäiset käyttötarkoitukset eivät ole koskaan neutraaleja, mutta niitä ei voi päätellä etukäteen.” Kysymys on lisäksi yleisemmistä nauramisen kulttuurisista valtasuhteista, sillä huumorin kärki voi perustua yhtäläillä ”anti-autoritaariseen halveksuntaan” kuin ”sosiaalisesti marginaalisten ja sorrettujen ryhmien pilkkaan ja stigmatisointiin.” (Dentith 2000, 28.) Olennaista onkin kiinnittää huomiota naurun sosiaaliseen merkitykseen eli siihen, millaisia ”yhteiselämän tarpeita” se kulloinkin vastaa ja millaisia ”rikostoveruuden” ulottuvuuksia siihen liittyy (Bergson 2000, 10–11).

Naurua, huumoria, komiikkaa, ironiaa ja parodiaa voi lähestyä lisäksi eräänlaisena yhteiskunnallisena eleenä tai peräti ”yhteisöllisen simputuksen muoto[na]” (Bergson 2000, 97), jonka keskiössä on havainto poikkeavasta ja siten mahdollisesti myös uhkaavasta kulttuurisesta ”jäykkyydestä”. Nauru edustaa tällöin pehmentävää vastausta jäykkyyden herättämään levottomuuteen ja uhkaan, ja nojaa olennaisilta osin sosiaalisten toimintojen ja tapahtumien kaavamaisuuteen sekä kulloisessakin yhteiskunnallisessa tilanteessa velloviin ennakkoluuloihin (Bergson 2000, 19, 36, 99).

Varhaisen suomiräpin oletettu humoristisuus herättää täten kysymyksen siihen liittyvästä poikkeavuudesta, uhkaavuudesta, kaavamaisuudesta ja ennakkoluuloista. Yleiseltä yhteiskunnalliselta kannalta selkein poikkeavuuden ja uhkaavuuden ulottuvuus tiivistyy huomioon räpistä 1980-luvun loppupuolen ”rankimpana mustana musiikkina” (ks. Kemppainen 1990, 28). *Suosikissa* musiikinlajia esiteltiin ensi kertaa laajamittaisesti vuoden 1989 alussa kahden aukeaman artikkelissa, jossa Public Enemy nimettiin tuon hetken tärkeimmäksi rap-ryhmäksi paljolti juuri avoimen poliittisuutensa takia. Sanallisten kannanottojen ohella artikkelissa painotettiin myös muita vallankumouksellisia ilmaisukeinoja: ”Vaikka bändin ideologia saattaa tuntua etäiseltä näin Suomesta katsottuna, kannattaa kuitenkin tutustua vallankumoukseen tanssilattialla, sillä PE

on tulisinta tämän hetken musiikkia: tanssilattioiden molotovinctail [*sic*].” (Kärkkäinen 1989, 33.)

Varhaisen suomiräpin humoristisuuden moniselitteisyys korostuu juuri Pääkkösten ja Raptorin toteutustavoissa. Ilmiötä voi tarkastella esimerkiksi suhteessa paikallisiin olosuhteisiin, hiphop-kulttuurin alkuperään ja siihen liittyviin appropriatian ulottuvuuksiin sekä lajityyppien sekoittumiseen eli hybridisaatioon (ks. Tervo 2014, 170). Alkuperä- ja appropriatiokysymysten osalta mahdollisen huumorin keskiöön nousee väistämättä ajatus räpin valkaisuista, määrittäpä musiikinlajin perimältään puhtaasti mustaksi tai afrikkalais- ja latinalaisamerikkalaisten käytäntöjen koosteeksi. Aiheen ytimessä on toisin sanoen se, missä määrin tällainen valkaiseva nauru kohdistuu musiikinlajiin itseensä ja sitä kautta sen ”juuria” edustaviin vähemmistöryhmiin – vai nojaako se pikemminkin alkuperäisinä pidettyjen humorististen ja (itse)ironisten keinovarojen jopa mahdollisesti kunnioittavaan kierrätykseen?

## PUUTTEELLISTA EHEYTTÄ JA MUUTA PARODISTA NURINKURISUUTTA

Kuten niin usein kulttuurisia käytäntöjä ja valtasuhteita tarkastellessa käy, joko/tai-binääriologiikasta seuraa lähinnä poteroitumista. Niinpä hyödyllisempää on kiinnittää huomiota siihen, millaisissa yhteyksissä ja miten valkaisevan naurun eri ulottuvuuksia hyödynnetään. Suomiräpin historiankirjoituksessa toistettu negatiivinen käsitys 1980-luvun lopun huumoriräpistä kielii osaltaan kulttuurisen appropriatian synnyttämästä (myötä)häpeästä ja syyllisyydentunnosta. Samasta vihjaa myös Ismo ”Izmo” Heikkilän maininta siitä, että Raptorin ei ollut tarkoituskaan edustaa ”kovinkaan puhdasoppista hiphoppia” (ks. Lindfors 2007). Yhtyeen toisen eli *Tulevat tänne sotkemaan meidän ajopuuteorian* -pitkäsoiton (1991) aikalaisarvioissa huumorin positiiviset arvot yhdistyivät toistuvasti sekä tyylliseen ainutkertaisuuteen että kanta-aottavuuteen:

Suomessa yrittelee nykyään siksi paljon sekalaisia ja kehoja räppäreitä pinnalle, että on syytä olla kiitollinen kotomaamme räpin historiasta. Pääkköset oli hyvä bändi ja Raptori on hyvä bändi. [...] Raptori on kehitellyt täysin oman tyylinsä,



jossa yhtyvät oivat melodia [*sic*], hämmentävä idearikkaus ja ajatukset, joita kantsii funtsia. [...A]jatukset ovat onneksi fiksuja – hyvä että levyn mukana saa biisien sanoitukset. Raptorin osoittaa, että tietoa ja mielipiteitä voi jakaa huumori suupelelläkin. (Juntunen 1991, 154.)

Arvioissa myös viitattiin erilaisiin tulkintayhteisöihin ja musiikkijournalistisiin odotuksiin: ”voin kehaista salaa valikoiduille ystäväilleni Raptorin hyvää meininkiä ja tuomita julkisesti levyn typeränä rahastuksena” (Eräpuu 1991, 47). Samaan tapaan Pääkkösiä pidettiin aikalaisarvioissa muun muassa ”mahtavan itseironisina” (Sundholm 1989), ”myrkyllisen hauskana” (Kuusinen 1989, 39) sekä heti lopettamisensa jälkeen yhtyeenä, joka sai ”kaikkine puutteineenkin rakennettua suomi-rapille eheän konseptin” (Pennanen 1990). Lisäksi vaikka jotkut pitivät yhtyeen ainoaksi jäänyttä LP-levyä keskeneräisenä, viat olivat pikemminkin tuottannollisia kuin sisällöllisiä: ”Ensialbumi on toki hauska, mutta monin paikoin raakilemainen; bändistä on kiireellä lypsetty nokkelimmat ideat, ja pahimmassa tapauksessa nopea poptähtielämä ja kiertueräkki vie muusikoilta innostuksen musiikkinsa ja sanailunsa jalostamiseen. Pääkköset ei missään nimessä ole kupla.” (Mattila 1989.)

Toki joukkoon mahtui jo 1980-luvun loppuvuosina niitä, joille Pääkköset edusti ”musiikillista ideaköyhyyttä” ja ”puhdasta juntti-uskottavuutta” katu-uskottavuuden vastakohtana: ”Olisi typerää kuvitella Pääkkösten heavy-maneerein vesitetyn, ahtaasti raamitetun ’räpin’ millään lailla vastaavan tai olevan verrattavissa siihen, mitä aito rap-musiikki on tai on joskus ollut”. Samaisessa konserttiarviossa yhtye leimataan lisäksi ”valkoisen räpin” legitimoinnin ja popularisoinnin ”degeneroituneeksi huipentumaksi”, jopa suoraan rodullistavain sanamuodoin: ”Siinä missä mustilla rytmitaju on sisäänrakennettu ominaisuus, illan yhtyeelle räpin keinot olivat ulkoapittuja ja ne ilmenivät lähinnä monotonisen jyskeen kautta.” Kiintoisaa kyllä, arviossa mainitaan vielä katu-uskottavuuden jääneen ”(tarkoituksellisesti?) kömpelön parodian esiasteelle”. (Mankkinen 1989.) Kriitikon epäily herättääkin kysymyksen yhtyeen mahdollisen parodisuuden tunnistamisen reunaehdoista sekä parodiasta nimenomaan tarkoituksellisena tulkintastrategiana (ks. Elleström 2002; Hutcheon 2000). Pääkkösten ja Raptorinkin tapauksessa korostuu juuri jälkimmäinen puoli, sillä kummankaan kokoonpanon jäsenet eivät

aikalaiskirjoittelun perusteella nimenneet itseänsä suoraan parodiseksi. Lähimmäksi tulee Pääkkösten Enon ja Sedän ”virnuilu” sanoituksistaan: ”Hyvin paljon siellä on tällaista (rapille tyypillistä) itsetuhoa [*sic*], mutta ne pitää ottaa ironialla, ei kaikkea niin tosissaan” (Kuusinen 1989, 84).

Huoli parodian kömpelyydestä ja alkeellisuudesta on sekin kytköksissä kulttuuriseen appropriaatioon, sillä siinä missä parodian ytimessä on liioitteleva, jäljittelevä pilkka, on se myös osoitus kohteenaan olevan ilmiön kulttuurisesta arvosta. Markku Envallin (2010) aforismin sanoin: ”Parodia on kunnianosoitus. Se ilmoittaa kohteensa kyllin ylhäiseksi alentaa.” Niinpä epäily vieraana pidettyyn kulttuurimuotoon kohdistuvasta tarkoituksellisen kömpelöstä parodiasta johtaa kysymään, missä määrin toiminta heijastaa kunnioituksen puutetta ja sikäli lähinnä vain valikoitujen ainesosien hyödyntämistä oman taloudellisen edun tavoitteluun, olennaisilta osin juuri oletetun humoristisuuden tai peräti ilmiön naurettavuuden nojalla. Näin tulkittuna aikalaiskriitikkissä esitetyt positiiviset huomiot itseironiasta edustaisivat hyväksikäytön ja naurunalaiseksi tekemisen ongelmallisuutta lieventävää tulkintastrategiaa: appropriaatio tunnustetaan, mutta samalla siitä tehdään astetta hyväksyttävämpää ironisen inversion eli ”nurinkuruuden” perusteella.

## ENSIMMÄISIMMÄT, SUOMALAISIMMAT JA JÄLKIKOLONIAALINEN MAAILMANJÄRJESTYS

Varhaisen suomiräpin humoristisuuteen liittyy vielä ero varsinaisten rap-yhtyeiden ja -artistien sekä yksittäisten rap-esitysten välillä. Oli Juice Leskisen kynäilemä ”Heavydiggerin vuorisaarna” (1986) räppiä tai ei, Pääkkösten, Raptorin, MC Nikke T:n ja muiden rap-albumeita tuottaneiden yhtyeiden ja artistien edeltäjinä ensimmäisen suomenkielisen rap-kappaleen arvonimestä kamppailevat *Jee jee jee* -historiikin perusteella Erich Dorf Bandin ”Jumalauta pojat yh-yh disko räp I” (1987), Jean-Pierre Kuselan ”Saattokeikka rap” (1987), Raaka-Arskan ”Hei mies räp” (1987) ja Pale och Wille -duon ”Duck räp” (1988). Kappaleita ei historiikissa juuri ruodita, mutta ne sisältyvät listaukseen nimeltä ”10 suomalaisinta rap-otsikkoo” (ks. kuva 1). Viimeisimmästä kylläkin todetaan lyhyesti, että se ”pottuili suomenruotsalaiselle ’ankkalammikolle’”. (Bruun ym. 1998, 442, 457.)



Kuva 1. "10 suomalaisinta rap-otsikkoa" *Jee jee jee*-historiikin mukaan (Bruun ym. 1998, 457).

Musiikillisesti kappale on jokseenkin minimalistinen: rap-lausuntaa tuetaan vain muutamilla perkussiivisilla äänillä, jotka ainakin omiin korviini kuulostavat ihmissuulla tuotetuilta; Finna-tietokannassa (2018a) kappaleen muutamaa vuotta myöhemmän "Ibizamix"-version (1996) tietoihin on itse asiassa merkitty "Wille Wilenius (beatbox)". Oma kysymyksensä toki on, missä määrin – ja kenelle – kappaleen verbaalinen ilmaisu ja "biitboksaus" ovat autenttisia tai parodisia tai jotain muuta.

Sama pätee muihinkin otsikoltaan "suomalaisimpiin" rap-kappaleisiin. Erich Dorf Bandin tuotosta en ole toistaiseksi saanut käsiini tai kuultavilleni, mutta nimensä ja yhtyeen maineen perusteella lopputulos sijoittuu laveaan "huumorirockin" kategoriaan (ks. Wikipedia 2017a). Jean-Pierre Kusela puolestaan on yksi monista Vesa-Matti Loirin julkisista koomisista sivupersonista, ja "Saattokeikka rap" itsessään musiikillisilta keinovaroiltaan suoraviivainen kitaralla, funk-bassolla, rumpusetillä ja ajoittaisella "kapakkapianon" kilkatuksella säestetty kappale, pääpainon ollessa rytmisesti ja riimillisesti osin vapaamuotoisessa lausunnassa. Toinen säikeistö alkaa seuraavasti:

Noh! Oooh! Olin teini mä silloin, vain pojankloppi, noin miljoona finniä naamassain. Nytemmin iho onkin jo huomattavasti paranemaan päin, johtuen juuri kaikennäköisistä kemikaaleista, mitä on jo tarjolla ihan kuluttajalle, oikein, voin sanoa, kiitettävästi. Nooh! Se oli henkinen helvetti, fyysinen stressi, kun katsoa sai, vaan koskea ei.

Raaka-Arskan nimiin merkitty ”Hei mies räp” julkaistiin alun perin *Muumi muumi* -singlelevyn B-puolella, ja Finna-tietokannan (2018b) mukaan kappaleen esittää yhtye nimeltä Röp Popeda. Esityksessä laulajat vaihtuvatkin säkeistöittäin ”suupielipierujen”, moottorisahan äänien ja ikään kuin sämplenä syntetisaattorilla soitetun ”Kasakkapartio”-katkelman säestäminä. *Rappiotaidetta*-kirjansa tiimoilta YleX-radiokanavalle haastatellun Palefacen mukaan kappale edustaa ”Suomen riimittelijöiden alkua” ja on – ristiriitaisesti itse kirjassa esitettyyn ”Heavydiggarin vuorisarna”-kommenttiin verrattuna – ”luultavasti ensimmäinen Beastie Boysin innoittama räppikokeilu” (Panttila 2011; vrt. Paleface 2011, 37).

*Jee jee jee* -rockhistoriikissa lista jatkuu vielä puolentusinaalla nimikkeellä, joilla kaikilla on yhteytensä huumoriin, olipa kysymys sitten Bat & Ryydin ”tissi- ja pieruhuumorista”, Kumikamelin ”lastenlaulunomaisesti häiriintyneistä sävellyksistä”, Jope Ruonansuun ”imitointisämpläyksestä” (Bruun ym. 1998, 412, 442), Murkuloiden sanaleikeistä tai Slager-tanssiorkesterin rap-humpasta. Oma erityistapauksensa on vielä ”Röpönallen räppi”, joka sisältyy pitkäsoitolle *Ti-Ti Nallen lauluja 1* (1989). Kappale ei ole niinkään humoristinen, vaan noudattelee ensisijaisesti lastenlaulun konventioita selkeine säestysmelodioineen, lapsilaulajineen (tai -räppääjineen) sekä sanoituksessa mainittuine ”kippi-autoineen”. Kertosäkeen mukaan ”tää on sankarinallen räppi!” Toki aikuisyleisölle ja varsinkin rap-musiikin suurkuluttajille kappale saattoi ja saattaa edelleen edustaa räpin ”naurettavaa” omimista lastenmusiikin kontekstiin – millä puolestaan on yhtymäkohtansa erityisesti rock’ n’rollin ”lapsellistavaan” vastaanottoon Suomessa 1950-luvun jälkipuolella (ks. Kärjä 2005, 277–284).

Sikäli kun sekä rock’ n’roll ja rap edustivat ensivaiheissaan niin sanottua mustaa musiikkia, niihin liittyvä lapsellistaminen tai mahdollisen pilkan säestämä kulttuurinen appropriaatio pakottavat pohtimaan asiaa myös suhteessa rasismien historiaan Suomessa. Kuten Vesa Puuronen (2011, 7) toteaa *Rasistinen Suomi* -kirjassaan, “[k]uhunkin vähemmistöön kohdistuvalla rasismilla on oma erityinen muotonsa ja historiansa, sillä etninen enemmistö, valkoiset suomensuomalaiset, on ollut tekemisissä eri vähemmistöjen kanssa eri tavoin.” Yllätyksettömästi hän ei kirjoita musiikista lainkaan, lukuun ottamatta yksittäistä huomiota kansallislaulun kaltaisen kansallisen symbolin merkityksestä rasistiselle ideologialle (Puuronen 2011,



201). Sen sijaan yllättävänä voi pitää sitä, että hän ei juurikaan käsittele mustuutta valkoisen ylivalan keskeisenä avoimen, piilevän tai rakenteellisen rasismien kohteena yleisellä tasolla saati tummaihoisiin afrikkalaistaustaisiin henkilöihin ja ryhmiin kohdistuvan rasismien erityismuotoja ja historiaa. Toki on tärkeää huomata, että valkoisuuden normaalius ja suoranainen valkoinen ylivalta rakentavat kaikista muiksi kuin valkoisiksi määritellyistä ryhmistä ja yksilöistä rodullistettuja ali-ihmisiä (Puuronen 2011, 199), mutta silti ”mustat afrikkalaiset” ja erityisesti somalit ovat tutkimuksissa sijoittuneet toistuvasti Suomen ”etnisen hierarkian” alapäähän (ks. Jaakkola 2000, 34–35, 55). Lisäksi mustuudella on Suomessakin keskeinen kulttuurihistoriallinen painoarvo valtaväestön valkoisuuden rakentumisessa, oli pa taustalla sitten kristillinen lähetystyö ”pimeimpään” Afrikkaan tai yhdysvaltalaisen viihdeteollisuuden levittämä ”rotukielioppi” arkkityyppisine tummaihoisine alkuasukkaineen, palvelijoineen ja viihdyttäjiineen (ks. Kaartinen 2004, 38–97; Hall 1992, 280–281). Tämä liittyy edelleen laajempaan jälkikoloniaaliseen maailmanjärjestykseen ja sen ilmenemismuotoihin Euroopan koilliskolkassa eli siihen, miten siirtomaavallan ajan poliittiset, taloudelliset ja kulttuuriset suhteet ovat vaikuttaneet Suomeenkin. ”Kulutamme yhä siirtomaa-ajalla syntyneitä ajattelu- ja esitystapoja”, toteavat kulttuurintutkijat Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (2007, 105) ja lisäävät räpin kaltaisia viihdeteollisuuden tuotteita ajatellen olennaisen huomion, että ”katselemme ja kuuntelemme asioita, jotka ovat muodostuneet koloniaalisissa suhteissa.”

## VITSIKÄÄN KANSAN JÄLKIKOLONIAALINEN SYLLISYYDENTUNTO

Varhaisen suomiräpin humoristisuutta voikin tarkastella myös oireena jälkikoloniaalisesta syyllisyydentunnosta, joka kytkeytyy olennaisesti kansallisen identiteetin rakentamiseen ja rakentamiseen. Erityisesti tämä korostuu niissä valtioissa, joiden olemassaolo ja historia nojaa alkuperäisväestöjen syrjäyttämiseen, mutta ilmiö koskee käytännössä kaikkia rakenteellisen rasismien vaivaamia yhteiskuntia. (Ks. Maddison 2012, 696–697.) Suomella on saamelaisensa, tai toisin päin, joten näillä leveys- ja pituuspiireillä jälkikoloniaalinen kollektiivinen syyllisyydentunto kumpuaa sekä alkuperäis-

väestön kaltoinkohtelusta että yleisemmistä länsimaisista rodullistamisen käytännöistä. Varhainen suomirap ja sen huumorin kyseenalaisuus kiinnittyi juuri jälkimmäisiin, jolloin keskeiseksi tulkintalinjaksi muodostuu ajatus siitä, että Pääkkösten, Raptorin ja muiden yksittäisempien rap-kappaleiden huumorissa on tosiaankin jotain epäilyttävää ja häpeiltävääkin. Artistien itseironian ja siten edes osittaisen autenttisuuden korostus tarjoaa yhden mahdollisuuden lievittää epäilyksiä ja häpeää, mutta etenkin Kuselan ja Bat & Ryyd -parivaljakon kaltaisten sepitteellisten artistien tapauksessa se ei riitä. Toinen mahdollisuus on kuitenkin tarjoutunut kansallisen huumori-perinteen muodossa: ”Aluksi suomiräp oli vitsi, mutta huumorimusiikilla on aina ollut paikkansa suomalaisessa musiikissa. Huumoriräpin voisikin ajatella olevan sukua myös humoristiselle laulelmalle, Irwinille ja Jaakko Tepolle.” (Paleface 2011, 38.)

Kansallista huumoria korostava suomiräpin menneisydentarve saattaa tulla vastaan yllättävissäkin paikoissa. Esimerkiksi yhdessä koomikko Simo Salmisen (1932–2015) muistokirjoituksessa mainittiin hänen uransa ”erikoisesta sivujuonteesta” humorististen laulujen esittäjänä 1960-luvun jälkipuoliskolla. Erikoisuuden perusteena oli mitä ilmeisimmin olennaisilta osin hänen ”omaperäinen” laulutyylinsä, minkä johdosta ”häntä voi pitää eräänlaisena suomalaisen rap-musiikin uranuurtajana, vaikka moisesta musiikkityylistä ei tuolloin vielä tiedettykään.” (Avola & Pekonen 2015.) *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa Salmisen esitystapaa luonnehditaan puolestaan ”Pornolaulun” (1968) osalta ”epälaululliseksi” ja ”toteavaksi” sekä ”Rotestilaulun” (1966) tapauksessa ”saarnaavaksi puhelauluksi”, mutta molempia pidetään parodioina, edellisen viittauskohteena jenkka ja jälkimmäisen (nimensä mukaisesti) protestilaulu (Jalkanen & Kurkela 2003, 472, 503). Mikäli tämän ottaa suomiräpin historiallisen tulkinnan lähtökohdaksi, musiikinlaji olisi siis ytimeltään ensisijaisesti (ivallisen) parodinen eikä niinkään (huvittavan) humoristinen. Lisäksi maininnat omaperäisyydestä ja epälaulullisuudesta vihjaavat kyseenalaisesta ellei peräti heikosta esteettisestä tasosta, mikä ei sekään lopulta mairittele rapmusiikkia kokonaisuudessaan.

Estetiikka alistuu kansallisuudelle myös Bat & Ryyd -duon tapauksessa. Vaikka esimerkiksi *Jee jee jee* -historiikissa kaksikon epäaitoutta ja huumorin alatyylisyyttä korostetaan toistuvasti, heidän tuotoksilleen annetaan tunnustusta nimenomaan kansallisin perustein: ”räpin kielelliset juuret



ovat riimillisessä pilkkaloruperinteessä, ja Bat & Ryyd yhdistivätkin sen oivaltavasti suomalaiskansalliseen kuplettiin” (Bruun ym. 1998, 440; kuvateksti). Myös *Suomi soi* -kirjasarjassa kaksikon ”[p]ilkkuoravatyyliin esitetyt pikkuhärskit rapit” saavat positiivista arvoa kansanperinteen uusiokäyttönä, joskin samalla huomautetaan räpin puhelaulun ja perinteisen kupletin tarjoavan ”huumorin käyttöön aivan erilaisia mahdollisuuksia” (Hilamaa & Varjus 2004, 195). Tästä huolimatta varhaisten suomirap-artistien ”kansallisina edeltäjinä pidettiin milloin Eemeliä, milloin Papukaija G. Pula-ahoa, milloin Jyrki Hämäläisen *’Animalsia’* – akteja, joiden jujuna ei ollut konekomppi ja rytmikäs puhelaulu vaan (suomalaisittain) sitäkin keskeisempi asia: vitsikäs juttelu” (Bruun ym. 1998, 441–442).

Se, mihin ”suomalaisittain” tässä yhteydessä viittaa, ei ole täysin selvää, mutta olennaisempaa onkin, että toteamus tarjoaa mahdollisuuden luoda elimellinen kytkös suomalaisuuden ja ”vitsikkään juttelun” välille. Tällöin suomalaisuus rakentuisi ekseptionalistisen logiikan mukaisesti jotenkin erityisen vitsikkääksi ja huumorintajuiseksi kansalliseksi identiteetiksi. Kiintoisasti sama ajatusrakennelma toistuu myös seuraavan sukupolven rap-artistien ja etenkin ”legendaariseen” kulttimaineeseen nousseen MC Taakibörstan yhteydessä. Esimerkiksi sosiologi Matti Niemisen (2003, 182) mukaan nimen taakse kätkeytyvä ryhmä ”vei omassa tuotannossaan amerikkalaiselle gansta rapille [*sic*] ominaisen naisten objektivoinnin suomalaisittain ajateltuna niin yllämykselliseksi tasolle, että ollaan jo hyvin lähellä parodiaa” – siitä huolimatta, että ”ymmärrettävästi ryhmän musiikki ei ole saanut naispuolisen hiphop-yleisön varauksetonta hyväksyntää”. Täten ilmiön tarkastelu sekä mainitun kokoonpanon itseironisuus ja siihen pohjautuva humoristisuus ei siis ole pelkästään kansallinen vaan myös sukupuolittunut ominaisuus: sen havaitsemiseksi on oltava suomalainen ja mies, eikä muiden mielipiteillä ole juurikaan väliä. Lisäksi riskinä on sellaisen rodullistavan jatkopäätelmän välittäminen, että koska vain suomalaiset miesräppärit ovat *niin* itseironisia ja vitsikkäitä, on afrikkalaisamerikkalaisen räpin ja hiphopin naisvihamielinen sisältö otettava todesta.

Varhaisen suomiräpin kytkeminen vitsikkäänä pidettyihin tai muihin mukamas kansallisiin perinteisiin on selkeä historian poliittisuutta korostava ele, jonka yhtenä ”piiloagenda” (Samson 2009) on tarve vähätellä Suomen osuutta rasistisen huumorin ja yleisemminkin maailmanlaajuisen rasismin historiassa. Kansallisten perinnejatkumoiden hahmottelun

mielekkyyks osoittautuu kyseenalaiseksi myös suhteutettuna kansanperinteen- ja -musiikintutkijoiden toistuviin huomioihin kansakunnan ja kansallisuuden valikoivasta rakentumisesta ja rakentamisesta: kuten kansanmusiikin professori emeritus Heikki Laitinen (2003, 190, 194) on todennut, viimeistään 1800-luvun jälkipuoliskolla alkaneen ”aivopesun” yksi olennainen osa oli opettaa ”rahvaalle” mikä ja mitä ”kansa” on sekä ”mitä kansa laulaa.” Kysymys onkin nimenomaan erilaisten jatkumoiden luomisen ja hahmottelun taustalla vaikuttavasta menneisyydentarpeesta. Suomiräpin yhteydessä tämä kysymys saa täsmällisemmän muotonsa siinä, miten käsityksiä kansallisista perinteistä hyödynnetään silloin, kun rodullistetuista musiikinlajeista pyritään luomaan paikallisesti ja eritoten kansallisesti omaleimaisia. Pyrkimykset hahmottaa suomiräpin esihistoria kansalliseksi määrittynyeisiin omaoperäisiin musiikillisiin käytäntöihin käyvät toki myös osoituksena räpin kulttuurisesta (ja taloudellisesta) arvosta 2010-luvun Suomessa. Kaikesta mahdollisesta huumoristaan ja ironisuudestaan huolimatta suomirap on vakava asia, nyt, jatkossa ja jo ennen suomiräppiä.

## LÄHTEET

### Tutkimusaineisto

#### Musiikin historiankirjoitus

- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku (1998) *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.
- Chang, Jeff (2008) *Can't stop won't stop. Hiphopsukupolven historia*. Suomentanut Laura Haavisto. Helsinki: Like.
- Grönholm, Pertti & Kärki, Kimi (2017) Sointujen etsijöitä ja äänten polyfoniaa. Teoksessa Pertti Grönholm & Kimi Kärki (toim.) *Toisen soinnun etsijät. Turkulaisen populaarimusiikin villit vuodet 1970–2017*. Turun Historiallinen Arkisto 70. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 11–25.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (2004) Hiphop: pohjoinen ulottuvuus. Teoksessa Jukka Lindfors & Pekka Gronow & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Helsinki: Tammi, 193–203.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Jansson, Panu (2013) Lepakosta Flow'hun, Njassasta Cheekiin – suomalaisen hip hopin lyhyt oppimäärä. *City.fi* 4.11.2013. <http://www.city.fi/kulttuuri/lepakosta+flowhun+njassasta+cheekiin+suomalaisen+hip+hopin+lyhyt+oppimaara/7608> (Viitattu 15.2.2018.)





- Kotirinta, Pirkko (2004) Iskelmä suomirockin varjossa. Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi, 331–361.
- Kuloniemi, Esa (2004) Perkele! – Bluesia Suomesta. Teoksessa Jukka Lindfors & Pekka Gronow & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Helsinki: Tammi, 88–99.
- Martikainen, Sakari (2017) So Damn Tuff jatkaa perinteitä ja antaa tilaa uudelle. Teoksessa Pertti Grönholm & Kimi Kärki (toim.) *Toisen soinnun etsijät. Turkulaisen populaarimusiikin villit vuodet 1970–2017*. Turun Historiallinen Arkisto 70. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 259–263.
- Mattila, Ilkka & Hietaneva, Panu & Ylitalo, Marko & Pietarinen, Eetu (2014) Näin syntyi Suomi-hiphop. *Helsingin Sanomat: Nyt* 17.1.2014. <http://www.hs.fi/nyt/art-2000002702837.html> (Viitattu 7.6.2017.)
- Mattlar, Mikko (2017) *Stadin diskohistoria*. Helsinki: omakustanne.
- Mikkonen, Jani (2004) *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Paleface (2011) *Rappiotaidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Wikipedia (2018) Suomalainen rap. *Wikipedia*. [https://fi.wikipedia.org/wiki/Suomalainen\\_rap](https://fi.wikipedia.org/wiki/Suomalainen_rap) (Viitattu 15.2.2018.)
- Äystö, Tuomas (2017) Hip hop Turussa – pioneerityötä ja vahvoja tulokkaita. Teoksessa Pertti Grönholm & Kimi Kärki (toim.) *Toisen soinnun etsijät. Turkulaisen populaarimusiikin villit vuodet 1970–2017*. Turun Historiallinen Arkisto 70. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 254–258.

### Muut kirjalliset aineistolähteet

- Alatalo, Mikko (2006–2018) 'Ikävän karkoitus' v. 1984. *Mikko Alatalo*. <http://www.mikkolatalo.net/index.php/mikon-artistisivut/discografia/13-levyt-1980-1989/71-ikavan-karkoitus-v-1984> (Viitattu 15.2.2018.)
- Avola, Pertti & Pekonen, Juho-Pekka (2015) Spede-elokuvien leppoisa koomikko. *Helsingin Sanomat* 5.9.2015, C23.
- EG (2018) *Emma Gaala*. <http://www.emmagaala.fi/> (Viitattu 15.2.2018.)
- Envall, Markku (2010) *Maaailma aina mukana. Aforistiset teokset*. Helsinki: WSOY.
- Eräpuu, Jaakko (1991) Eräpuun erikoiset. *Rytmi* 1/91, 46–49.
- Finna (2018a) Duck räpp-96: ja' e finlandssvensk-lbizamix. *Finna.fi*. <https://www.finna.fi/Record/viola.1181799> (Viitattu 30.1.2018.)
- Finna (2018b) Muumi muumi: Hei mies -räp. *Finna.fi*. <https://www.finna.fi/Record/viola.218830> (Viitattu 31.1.2018.)
- Juntunen, Juho (1991) LP:t. *Suosikki* 9/91, 154–155.
- Kempainen, Heikki (1990) Anteeksi, kenellä on oikeus rapata? *Rumba* 5/90, 28–29.
- Kempainen, Jouni (2018) Viimeinen keikka. *Helsingin Sanomat, Kuukausiliite*. Tammi 2018, 38–43.
- Kuusinen, Rami (1989) Sinä! Pidä hauskaa! *Suosikki* 13/1989, 38–39.
- Kärkkäinen, Heidi (1989) Nyt rapataan: Salt'n Pepa, Wee Papa Girl Rappers, Public Enemy, Run DMC. *Suosikki* 2/1989, 30–33.

- Mankkinen, Jussi (1989) ”Pääkköset. Tavastia, Helsinki”. *Rumba* 22/89, 41.
- Mattila, Ilkka (1989) Hard-hop! *Rumba* 22/89, 35.
- Panttila, Jussi-Pekka (2011) Paleface: sori vaan suomiräppärit – ette pärjää Juicelle. *YleX*. [https://yle.fi/ylex/uutiset/paleface\\_sori\\_vaan\\_suomirapparit\\_-\\_ette\\_parjaa\\_juicelle/3-7625287](https://yle.fi/ylex/uutiset/paleface_sori_vaan_suomirapparit_-_ette_parjaa_juicelle/3-7625287) (Viitattu 31.1.2018.)
- Pennanen, Timo (1990) MC Nikke T.: Jos halua saada... Vol. 1 [Levyarvio.] *Rumba* 23/90, 39.
- Price, Simon (2016) Walk This Way: how Run-DMC and Aerosmith changed pop. *The Guardian*, 4.6.2016. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2016/jul/04/walk-this-way-run-dmc-aerosmith> (Viitattu 19.9.2018.)
- Ripatti, Tapani (1989) Juke Box Jury. *Suosikki* 7/1989, 26–27.
- Rumba (1984) Njassa jallitti ranskalaisia. *Rumba* 10/1984, 4.
- Sundholm, Jukka (1989) Rytmi kyllä hakkaa. *Rumba* 21/89, 24–26.
- Wikipedia (2017a) Erich Dorf Band. *Wikipedia*. [https://fi.wikipedia.org/wiki/Erich\\_Dorf\\_Band](https://fi.wikipedia.org/wiki/Erich_Dorf_Band) (Viitattu 15.2.2018.)
- Wikipedia (2017b) Kulttuurinen lainaaminen. *Wikipedia*. [https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulttuurinen\\_lainaaminen](https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulttuurinen_lainaaminen) (Viitattu 15.2.2018.)

### Äänitteet, musiikkivideot ja muut audiovisuaaliset lähteet

- Alatalo, Mikko (1984) Maailmanlopun meininki. *Ikävän karkoitus*. [Albumi.] Hi-hat HILP162.
- General Njassa and His Lost Division (1983) I’m Young, Beautiful and Natural. *The Art of Breeding*. [Albumi.] Johanna JHNCD3013 (2010).
- Grandmaster Flash and the Furious Five (1985 [1982]) The Message. *The Megamelle Mix*. [Albumi.] Sugar Hill SHLP1002.
- Kojo (1982) Whatugonnado. *Time Won’t Wait*. [Albumi.] Dig It DIGLP23.
- Kusela, Jean-Pierre (1987) Saattokeikka rap. *Voi hyvä tavaton*. [Albumi.] Flamingo FGK4018.
- Leskinen, Juice (1986) Heavydiggarin vuorisaarna. *Yöleno*. [Albumi.] Grand Slam GSLP002.
- Lindfors, Jukka (2007) Raptorin izmo muistelee. *YLE Elävä arkisto*, <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/09/17/raptorin-izmo-muistelee> (Viitattu 31.10.2017.)
- Pale & Wille (1988) Duck räpp. Pale & Willes d’ligaste [Albumi.] Yleisradio/Rundradion PIT001.
- (Räp-)Popeda (2013 [1987]) Hei mies räp. *Museorekisterissä*. [Albumi.] Poko (EMI) 3754547.
- Ti-Ti Nallen lauluja 1* (1989) Ti-Ti Tuotanto Oy TNCD-001.
- YT (2008) Juice Leskinen – Siniristoloppumme. *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=CF\\_-ThDLF34](https://www.youtube.com/watch?v=CF_-ThDLF34) (Viitattu 9.2.2018.)

### Kirjallisuus ja muut lähteet

- Bergson, Henri (2000) *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Ransk. alkuteos *Le Rire* [1900]. Suomennos Sanna Isto & Marko Pasanen. Helsinki: Loki-kirjat.
- Billig, Michael (2005) *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*.



- Los Angeles: Sage.
- Dentith, Simon (2000) *Parody*. London & New York: Routledge.
- Elleström, Lars (2002) *Divine Madness. On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*. Lewisburg & London: Bucknell University Press & Associated University Press.
- Forman, Murray (2013) Kill the Static. Temporality and Change in the hiphop Mainstream (and Its 'Other'). Teoksessa Sarah Baker & Andy Bennett & Jodie Taylor (toim.) *Redefining Mainstream Popular Music*. New York & London: Routledge, 61–74.
- Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grossberg, Lawrence (1995) *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa. Suomenos ja toimitus Juha Koivisto & Mikko Lehtonen & Ensio Puoskari & Timo Uusitupa*. Tampere: Vastapaino.
- Haapola, Heidi (2017) Omimista, lainaamista, hyväksikäyttöä, ylikulttuurista tulkintaa? Kulttuurisen appropriaaation käsite, suomalainen kansanmusiikki ja kalevalamittainen runolaulu. *Musiikin suunta* 1/2017. <http://musiikinsuunta.fi/2017/01/omimista-lainamista-hyvakskayttoa/> (Viitattu 20.9.2018.)
- Hall, Stuart (1992) *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Helander, Nina (2001) Jazz kohtaa taiteen. Keskusteluja musiikkihybrideistä 1920- ja 1930-luvuilla. *Musiikin suunta* 3, 5–21.
- Hutcheon, Linda (2000) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Härkönen, Sampo-Jaakko (2008) Mustien konerytmien mähinnousu. Afroamerikkalaisen rytmimusiikin uudet tyylilajit kotimaisissa populaarimusiikin aikakauslehdissä ja levymyyntitalastoissa 1987–1992. Pro gradu. Talous- ja sosiaalhistoria, Helsingin yliopisto.
- Jaakkola, Magdalena (2000) Asenneilmasto Suomessa vuosina 1987–1999. Teoksessa Karmela Liebkind (toim.) *Monikulttuurinen Suomi. Etniset suhteet tutkimuksen valossa*. Helsinki: Gaudeamus, 28–55.
- Kaartinen, Marjo (2004) *Neekerikammo. Kirjoituksia vieraan pelosta*. Turku: k&h.
- Kitwana, Bakari (2005) *Why white kids love hiphop. Wankstas, wiggers, wannabes, and the new reality of race in America*. New York: Basic Civitas Books.
- Kurkela, Vesa (2014) Menneisyyydentarve ja musiikin historiankirjoitus. Teoksessa Olli Heikkinen & Kaarina Kilpiö & Markus Mantere & Sajaleena Rantanen & Hannu Tolvanen & Heikki Uimonen (toim.) *Valistus on viritetty. Esseitä musiikista, huvittelusta ja historiasta*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 13. Helsinki: Taideyliopisto, 17–34.
- Kärjä, Antti-Ville (2005) "Varmuuden vuoksi omana sovituksena". *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 13. Turku: k&h.
- Kärjä, Antti-Ville (2011) Ridiculing rap, funlandizing Finns? Humour and parody as strategies of securing the ethnic other in popular music. Teoksessa Jason Toyne & Byron Dueck (toim.) *Migrating Music*, London & New York: Routledge, 78–91.
- Laitinen, Heikki (2003) *Iski sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Toim. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 55,

- Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 942. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli (2007) Suomiko toista maata? Teoksessa Joel Kuortti & Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 105–118.
- Maddison, Sarah (2012) Postcolonial guilt and national identity: historical injustice and the Australian settler state. *Social Identities* 18 (6), 695–709.
- Nieminen, Matti (2003) ”Ei ghettoja, ei ees kunnon katuja”. Hiphop suomalaisessa kontekstissa. Teoksessa Kimmo Saaristo (toim.) *Hyvää paha rock’n’roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 168–190.
- Ochmann, Matthäus (2013) The Notion of Authenticity in International Hiphop Culture. Teoksessa Sina A. Nitzsche & Walter Grünzweig (toim.) *Hip-Hop in Europe. Cultural Identities and Transnational Flows*. Berlin: Lit Verlag, 423–446.
- Partridge, Christopher (2014) *The Lyre of Orpheus. Popular Music, the Sacred, and the Profane*. Oxford: Oxford University Press/Oxford Scholarship Online.
- Puuronen, Vesa (2011) *Rasistinen Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Radano, Ronald & Bohlman, Philip V. (2000) Introduction. Music and Race, Their Past, Their Presence. Teoksessa Ronald Radano & Philip V. Bohlman (toim.) *Music and the Racial Imagination*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1–53.
- Rose, Tricia (1994) *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Samson, Jim (2009) Music History. Teoksessa J.P.E. Harper-Scott & Jim Samson (toim.) *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 7–24.
- Shonekan, Stephanie (2012) Nigerian Hip Hop. Exploring a Black World Hybrid. Teoksessa Eric Charry (toim.) *Hip Hop Africa. New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press, 147–167.
- Sykäri, Venla (2014) Sitä kylvät, mitä niität. Suomenkielinen improvisoitu rap ja komposition strategiat. *Elore* 21 (2), 1–39. [http://www.elore.fi/arkisto/2\\_14/sykari.pdf](http://www.elore.fi/arkisto/2_14/sykari.pdf)
- Taylor, Timothy D. (1997) *Global Pop. World Music, World Markets*. New York & London: Routledge.
- Tervo, Mervi (2014) From Appropriation to Translation: Localizing Rap Music to Finland. *Popular Music and Society* 37 (2), 169–186.
- Weaver, Simon (2011) *The Rhetoric of Racist Humour. US, UK and Global Race Joking*. New York: Routledge.
- Westinen, Elina (2014) The Discursive Construction of Authenticity. Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture. *Jyväskylä Studies in Humanities* 227. Väitöskirja. Englannin kieli, Jyväskylän yliopisto.
- Young, James O. (2010) *Cultural Appropriation and the Arts*. Chichester: Wiley-Blackwell.



# “Keep it real” – Rap-artistien näkemyksiä autenttisuudesta

*Elina Westinen & Inka Rantakallio*



Autenttisuus tai aitous (engl. *authenticity, keepin' it real*) on yksi hiphop-kulttuurin tärkeimmistä arvoista ja mantroista. Monesti sitä on nimitetty myös hiphopin ideologiaksi (esim. Pennycook 2007a, 102; Perkins 1996, 20). Aitoudesta kiistellään ja keskustellaan eri hiphop-skeneissä ympäri maailmaa, ja sitä rakennetaan monisyisessä suhteessa itseen ja muihin niin paikallisissa, kansallisissa kuin globaaleissakin konteksteissa (Pennycook 2007b). Autenttisuus on hyvin moniulotteinen käsite, ja sitä voi ilmentää ja rakentaa monilla eri tavoilla. Rap-artisteihin kohdistuviin autenttisuusvaatimuksiin kuuluu usein esimerkiksi rap-musiikin historian ja tyylin tuntemuksen osoittaminen sekä oman kotiseudun esiintuominen ja korostaminen (esim. Forman 2002). Näiden sosiaaliseen ympäristöön liittyvien odotusten ohella artisteilta odotetaan monesti myös yksilöllistä ilmaisua ja henkilökohtaista tarinankerrontaa kappaleissaan (esim. Rose 2008; Westinen 2014; Rantakallio tulossa 2019).

Tässä artikkelissa tarkastelemme erilaisia autenttisuutta koskevia näkemyksiä ja sitä, miten rap-artistit rakentavat puheessaan erilaisia diskursseja autenttisuuteen liittyen. Aineistomme koostuu viiden, 2000-luvulla uransa aloittaneen suomalaisen rap-artistin (Cheek, Pyhimys, Stepa, DJ Kridlokk ja Julma Henri) haastatteluista. Esitämme erilaisia näkemyksiä autenttisuuden diskursiivisen rakentamisen keinoista ja päämääristä oman analyysimme pohjalta ja hiphop- ja musiikintutkimuksen aloilla tehtyyn autenttisuustutkimukseen nojaten.<sup>1</sup>

Hiphop-kulttuurin syntyyn on vaikuttanut erityisesti Yhdysvaltojen afrikkalaisamerikkalaisen väestön kulttuuriperintö, taiteet ja yhteiskunnallinen positio, joten myös sen osaksi muotoutuneet autenttisuuskurssit

1 Autenttisuutta on käsitelty myös muilla tutkimusaloilla erilaisista teoreettis-metodologisista näkökulmista käsin (ks. esim. taidefilosofiassa Dutton 2003, semiotiikassa Wilce & Fenigsen 2015 ja antropologiassa Theodossopoulos 2013).

ovat osin melko spesifejä. Toisaalta niissä on havaittavissa yhtäläisyyksiä muissa maissa ja musiikkigenereissä käytettyihin diskursiivisiin argumentteihin ja ihanteisiin koskien taiteen autenttisuutta. Tämä tulee hyvin ilmi alla aiempaan tutkimukseen nojaavassa autenttisuuden erittelyssä. Aiemman tutkimuskirjallisuuden tapaan ymmärrämme aitouden monikossa. Kyse on siis autenttisuuksista. Aitous ei ole sisäsyntyinen tekijä – ei ole niin, että joku joko on aito tai ei tiettyjen yksiselitteisten normien ja kriteerien mukaan – vaan aitoutta rakennetaan monin eri tavoin loputtomassa neuvottelujen ja ristiriitaisuuksien liikkeessä.

## AUTENTTISUUS HIPHOPISSA JA RÄPISSÄ

Autenttisuutta on tutkittu paljon populaarimusiikin tutkimuksessa, ja voitaneen sanoa, että tutkijat ovat yksimielisiä siitä, että autenttisuutta luodaan diskurs(s)eissa: se on siis kontekstisidonnainen, sosiaalisessa vuorovaikutuksessa luotu konstruktio, joka muuttaa muotoaan jatkuvasti (esim. McLeod 1999; Moore 2002; Ochmann 2013; Anttonen 2017). Osittain tästä myös seuraa, ettei autenttisuutta tai aitouden diskursseja tutkittaessa tähdätä sen selvittämiseen, onko joku tai jokin todella aito vai ei, vaan pikemminkin siihen, miten ja millä keinoin autenttisuutta kulloisessakin kontekstissa rakennetaan ja performoidaan, miten siitä neuvotellaan, kiistellään ja miten sitä kyseenalaistetaan. Autenttisuutta voi rakentaa monin eri tavoin diskurssin ja kielen kautta (ks. esim. Westinen 2014), mutta myös musiikillisin ja audiovisuaalisin keinoin (Rantakallio tulossa 2019; ks. myös Rantakallio 2018).

Autenttisuuskursseilla vaikutetaan myös määritelmiin ”hyvästä” ja ”huonosta” musiikista (ks. Frith 1996, 57–73; 2007, 311–334). Simon Frithin (2007, 326) mukaan huonoksi koettua musiikkia määrittää kuuntelijoiden mielestä yleisimmin sen autenttisuuden puute. Musiikin uskottavuus ja aitous sekä artistin rehellisyys ja vilpittömyys ovat kuuntelijoille hyvin tärkeitä asioita, genrestä riippumatta (ks. esim. Barker & Taylor 2007; Moore 2002; Anttonen 2017; Frith 2007, 326).

Rap-musiikissa autenttisuus liittyy usein omaelämäkerrallisuuteen, rotuun ja etnisyyteen, kaupallisuuteen ja undergroundiin sekä hiphop-historian ja -kulttuurin tuntemukseen ja paikallisen kokemuksen välit-



tämiseen. Autenttisuuskeskustelua on tyypillisesti käyty kategorioiden ja kahtiajakojen kautta, esimerkiksi paikallinen kieli vs englannin kieli (ks. autenttisuus suomiräpissä jäljempänä) tai ns. kaupallinen pop rap vs underground rap (esim. McLeod 1999; Armstrong 2004; Cutler 2009).

Yleisesti rap-artistien aitouteen liittyvä oletus todenmukaisuudesta sanoituksissa. Tricia Rosen (2008) mukaan sekä musiikkiteollisuus että artistit itse rakentavat ja ylläpitävät mielikuvaa, jonka mukaan räppärit kertovat omaelämäkertaansa riimeissään: heidän musiikkinsa ja sanoituksensa pohjautuvat (tai niiden pitäisi pohjautua) elettyyn kokemukseen. Lisäksi Rose painottaa, että rap on osa Afrikan kansojen diasporista perinnettä, jossa minämuotoinen kerronta ja omakehu on vuosikymmenten ajan ollut keskeistä (ks. Rose 2008, 38; ks. Hess 2005, 375). Tähän liittyvät olennaisesti myös suullisesta ja kilvoittelun perinteistä räppiin tulleet vaikutteet, joista yksi räpin alagenreistä, battle rap, on saanut alkunsa (ks. Sykäri tässä teoksessa).

Yhdysvalloissa rap-artistin autenttisuuteen vaikuttaa yhä tänä päivänä melko vahvasti niin sanottu afrikkalaisamerikkalaisen aitouden malli. Tämä tarkoittaa sitä, että valkoisten artistien pitää käytännössä aina todistaa olevansa taitavia ja ymmärtävänsä hiphopin juuria, ja ansainneensa siten paikkansa hiphopissa (ks. esim. Armstrong 2004; Hess 2005). Alkujaan hiphop-autenttisuus tarkoitti ennen kaikkea hyvää tuntemusta tai mieluiten omapohjaista kokemusta hiphopin syntykontekstin kaltaisista oloista, toisin sanoen urbaanin ei-valkoisen köyhän kokemusta (Ogbar 2007). Autenttisuuden määritelmä rakentui siten rodun ja luokan pohjalta. Määritelmä on kuitenkin muuttunut ja laajentunut huomattavasti hiphop-kulttuurin globalisoituessa. Hiphopin historiasta juontuvan autenttisuuskäsityksen vahvaa esilläoloa myös globalisoituneessa hiphop-kulttuurissa ylläpitää kuitenkin huoli siitä, ettei hiphopin yhteys sen afrikkalaisamerikkalaiseen ja latinalaisamerikkalaiseen syntykontekstiin, yhteisöön ja kulttuuriin katoaisi. Ogbarin (2007) mukaan tähän liittyy laajemminkin rodun keskeisyys Yhdysvaltojen yhteiskunnassa; kun räpistä tuli valtavirtaa, aitouden vaatimus liittyi myös pelkoon räpin sulautumisesta valkoiseen valtakulttuuriin (esim. McLeod 1999).

Monesti valtavirtamenestystä saavuttaneita artisteja on pidetty vähemmän aitoina kuin underground-räppäreitä (esim. McLeod 1999). Artistin voidaan kuvailla ”myyneen” itsensä ja musiikkinsa valtavirtamenestyksen

vuoksi (engl. *sell-out*, ks. Ogbar 2007, 6; vrt. Thornton 1995, 124), eikä hän siksi edusta ”aitoa” tai ”oikeaa” hiphoppia. Kaupallisuus on kuitenkin käytännössä musiikkialalla aina jollain tavalla läsnä, koska kyseessä on monien elinkeino. Kuuntelijat kiinnittävätkin huomiota erityisesti siihen, miten artistit suhtautuvat kaupallisuuteen tai ilmaisevat kaupallisuutta (Moore 2002, 218). Underground-artistit perustelevat aitouttaan erityisesti sillä, että he ovat itsenäisiä kaupallisista toimijoista, kuten isoista levy-yhtiöistä, joten heidän musiikkinsa ei ole pelkästään rahan ansainnan väline vaan syntynyt ensisijaisesti rakkaudesta musiikkiin taiteena ja ilmaisuksena (ks. Rantakallio tulossa 2019). Silti underground-artistitkin voivat ajatella ja toivoa menestystä (ks. Rantakallio tulossa 2019). Näin ollen näkemys autenttisuudesta ja kaupallisuudesta kategorisesti vastakkaisina voi tyypistää todellisuuden moniulotteisuutta (Solomon 2005, 17).

Ajatus siitä, että oman asuinympäristön ja kotikulmien todellisuudesta kertominen edustaa autenttisuutta (engl. *represent*, vapaasti suomennettuna edustaminen; Forman 2002), on tiikhunut erityisesti 1990-luvun yhdysvaltalaisesta gangsta räpistä muihin hiphop-kulttuureihin ympäri maailmaa. Voidaankin yleistää, että juuri yhteys paikalliseen yhteisöön ja sen kulttuuriin ja ihmisiin on syy siihen, että rap puhuttelee ihmisiä ja on niin suosittua; hiphopista tuli samaistuttavampaa, kun se liitettiin ja sitä muokattiin paikalliselle yleisölle tuttuun kontekstiin (ks. esim. Androutsopoulos & Scholz 2003; ks. Nietzsche & Grünzweig 2013). Artistit ympäri maailmaa joutuvat neuvottelemaan siitä, missä määrin he ottavat vaikutteita Yhdysvalloista ja missä määrin he korostavat paikallisuutta. Monesti hiphop-yhteisössä arvostetaan tai jopa vaaditaan jonkinlaista yhteyttä paikallisuuteen, liittyi se sitten sanoitusten sisältöön tai kielivalintaan eli räpätäänkö omalla äidinkielellä vai englanniksi, tai paikallisten musiikkivaikutteiden omaksamista (esim. Mitchell 2001). Vaikka paikallisuuden korostaminen nähdään usein keskeisenä aitoudelle, kyse ei ole pelkästään paikkaan identifioitumisesta, vaan siihen kytkeytyviä ihmisiä koskevan tiedon ja ideoiden välityksestä (vrt. Morgan 2009, 72). Pennycookin (2007b, 112) mukaan aitous on aina paikallinen ilmaisu ja konstruktio: vaikka aitoutta voidaan rakentaa myös suhteessa ”alkuperäiseen” afrikkalaisamerikkalaiseen hiphoppiin, se on silti ensisijaisesti diskursiivisesti ja kulttuurisesti välittynyt tapa edustaa ja rakentaa nimenomaan paikallisuutta.



AITOUDEN KULTTUURIS-HISTORIALLISET JA YKSILÖLLIS-  
KOKEMUSPERÄISET ARGUMENTIT

Yllä esitellyn aiemman tutkimuksen pohjalta on mahdollista hahmottaa kaksi pääkategoriaa rap-artistien aitoutta koskeville argumenteille: 1) *kulttuuris-historialliset* ja 2) *yksilöllis-kokemusperäiset*.<sup>2</sup> Käänteisesti ajatellen myös jonkun syyttäminen epäaidoksi menee usein jompaankumpaan näistä kahdesta kategoriasta.

*Kulttuuris-historiallista* autenttisuutta rakennettaessa argumentointi perustuu siihen, että aitous lähtee artistin luomasta yhteydestä hiphopin ilmaisuun, paikalliseen ja/tai globaaliin yhteisöön, yhteisön historiaan ja kokemusmaailmaan. Artisti voi autentikoida itsensä osaksi hiphopin sosiaalisia, kulttuurisia tai historiallisia piirteitä esimerkiksi ottamalla tyyllisiä vaikutteita yhdysvaltalaisesta hiphopista ja osoittamalla kun-  
niaa muille artisteille, esimerkiksi sämpläämällä tai muuten viittaamalla edeltäjiin – joskin liian suoraa kopiointia pidetään epäaitona. Erityisesti rap-musiikin historian, soundin ja tyylin tuntemuksen osoittaminen on tässä keskeistä. Itsenäisyys musiikinteossa (vrt. underground yllä) on usein aitouden merkki, jota perustellaan hiphopin historialla alakulttuurina: hiphop on syntynyt paikallisena katukulttuurina (ks. teoksen johdanto), ei suuryritysten luomana tuotteena, vaikka niilläkin on ollut osansa kulttuurin levittämisessä.

*Yksilöllis-kokemusperäistä* autenttisuutta rakennettaessa argumentointi perustuu siihen, että artistin aitous syntyy ikään kuin yksilön omasta henkilöhistoriasta, omista kokemuksista ja taiteellisesta luovuudesta, eli kyseessä on ”henkilökohtainen” aitous. Totuudellinen ja vilpittömän omista kokemuksista puhuminen sekä omaperäisyys ilmaisussa muiden mielipiteistä liikaa välittämättä nähdään autenttisenä. Samalla kulttuuris-historiallisen aitouden säilyttäminen kuitenkin usein edellyttää, ettei artisti ajaudu liian kauas räpistä musiikillisesti – tällöin häntä voidaan syyttää epäpäteväksi tai vaikkapa ”pop-räppäriksi”.

Kun jokin sisältö muotoutuu yleisemmin alakulttuuria määrittäväksi piirteeksi, autenttisuus muuttuu yksilöllisestä yhteisölliseksi (ks. Thornton 1995, 30). Esimerkiksi paikkaan ja paikallisuuteen liittyvät

---

2 Tarkemmin näistä kategorioista ks. Rantakallio tulossa 2019.

aitousperustelut ovat olleet alun perin yksilölliseen ilmaisuun ja omaperäisyyteen liittyviä, mutta niistä on sittemmin tullut osa hiphopin globaaleja aitousdiskursseja. Yllä oleva karkea jaottelu auttaa hahmottamaan autenttisuuskurssien laajuutta ja kontekstisidonnaisuutta. Kategoriat voivat kuitenkin myös sekoittua: yksilöt toimivat osana hiphop-yhteisöä, ja siten heidän yksilöllinen tarinankerrontansa ja ilmaisunsa sekoittuu osaksi yhteisön historiaa ja kulttuuria. Tämä näkyy myös Suomessa.

## AUTENTTISUUS SUOMIRÄPISSÄ

1990-luvulta alkaen rap-skenet saivat ”glokaaleja” muotoja eli yhdysvaltalainen musiikkityyli oli jo siinä määrin tuttua, että sitä ryhdyttiin tekemään ja esittämään ympäri maailmaa, ja yhden tai kahden artistin lyödessä läpi musiikkityyli yleensä vähitellen vakiintui osaksi paikallista musiikkiskeneä (ks. Androutsopoulos & Scholz 2003, 464). Näin kävi myös Suomessa suomeksi räppäävien artistien kuten Fintelligensin menestyksen myötä vuosituhatosen vaihteessa. Fintelligensin suomenkielistä räppäämistä sekä kiiteltiin että arvosteltiin: englannin kieli, nimenomaan afrikkalaisamerikkalainen vernakulaari eli kansankieli, oli ennen tätä nähty aitona ja alkuperäisenä räppikielenä ja suomi puolestaan rap-ilmaisuun taipumattomana ja joustamattomana kielenä<sup>3</sup> (esim. Mikkonen 2004; Kalliokoski 2006). Pohjaa suomalaiselle räpille rakensivat 1980-luvulla kotimaisessa hiphop-alakulttuurissa nimenomaan englanniksi räpänneet tekijät (mm. The Master Brothers, Damn the Band, Definite Four) sekä pääosin alakulttuurin ulkopuolella toimineet, suomeksi räpänneet niin sanotut huumoriräppärit (mm. Raptori, Pääkköset). 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa tehdyn suomenkielisen räpin humoristisen otteen on tulkittu johtuneen siitä, että välimatka ”aitoon” ja alkuperäiseen pääosin afrikkalaisamerikkalaiseen hiphop-kulttuuriin koettiin liian suureksi, eikä suomalaisella kulttuurilla ollut juurikaan yhtymäkohtia tähän. Siksi tuohon aikaan suomeksi räpänneet artistit eivät välttämättä edes yrittäneet tehdä musiikkia ”tosissaan”, vaan hyödynsivät huumoria (Hilamaa &

3 Osa kritiikistä kohdistui myös kielten sekoittamiseen tai englannin sanojen muokkaukseen suomalaiseen kirjoitus- ja/tai ääntämisasuun.



Varjus 2004, 195; Kärjä 2011, 88). Raptoria ja muita huumorirap-artistejä vasten myöhempiä rap-artistejä alettiinkin peilata uskottavammiksi ja ”autenttisemmiksi” (esim. Paleface 2011, 38–40; Kärjä 2011, 78).

Lisäksi aitouskeskustelu on Suomessa keskittynyt esimerkiksi pop rap vs underground -asetelmaan. Tämänkaltaiset kysymykset aitoudesta vaikuttavat nouseen pintaan juuri Fintelligensin ja samanaikaisesti yhteiskuntakriittistä sanomaa räppäävien artistien, kuten Avain ja Paleface, esiintulon myötä vuosituuhannen alussa (Kuivas 2003, 24). Myöhemmin tämä asetelma on noussut esiin esimerkiksi Cheekin valtavirtamenestyksen yhteydessä (ks. Westinen 2014; Rantakallio tulossa 2019). Suomalaista rap-musiikkia kuunneltaessa vaikuttaisi siltä, että Suomessa aitoutta on arvotettu etenkin suhteessa omien ja paikallisten kokemusten välittämiseen, maskuliinisuuden korostamiseen ja yhdysvaltalaisen räpin musiikillisten tyylien jäljittelyyn (esim. boom bap, trap), kun taas verrattuna Yhdysvaltoihin erityisesti rotu- ja luokka-aspekti on jäänyt taka-alalle valtaosan suomiräppäreistä ollessa valkoisia, keskiluokkaisia miehiä. Siinä, missä Yhdysvalloissa hiphop-autenttisuuteen on liitetty erityisesti köyhyys ja työväenluokkaisuus sekä rotu (esim. McLeod 1999; Ogbar 2007), Suomessa on keskitytty enemmän yksilöllis-kokemusperäiseen aitouteen ja tyyliin autenttisuudesta keskusteltaessa. Ei siis voida ajatella, että Yhdysvalloissa ilmenevät aitous-argumentit ja -piirteet olisivat sellaisenaan sovellettavissa esimerkiksi Suomen kontekstiin, koska suomalainen yhteiskunta, väestörakenne ja historialliset, poliittiset ja maantieteelliset olot ovat niin erilaisia.

Suomessa on vasta viime aikoina alettu keskustella rodusta tai etnisyydestä hiphop-kulttuurin yhteydessä, mikä liittyy juuri siihen, että suomalaisessa yhteiskunnassa valkoisuus on yhä vallalla oleva normi ja itsestäänselvyys (esim. Rastas 2005). 2010-luvulta lähtien suomalainen hiphop-kuvasto on kuitenkin vähitellen alkanut monimuotoistua ja myös ei-valkoisia räppäreitä, joista osa on syntynyt muualla ja osa Suomessa, on tullut tunnetuksi niin mainstream- kuin underground-puolella. Tummaihoisten räppäreiden kohdalla ihonväri saatetaankin liittää alkuperäiseen, ”aitoon” yhdysvaltalaiseen hiphop-kulttuuriin lähes automaattisesti, sekä artistien itsensä että kuuntelijoiden ja fanien toimesta (Westinen 2016; 2017; 2018; Westinen & Lehtonen 2016; ks. Westinen tässä teoksessa; ks. myös Himma 2016).

## METODOLOGISET LÄHTÖKOHDAT

Tutkijoina edustamme kulttuurin-, musiikin-, uskonnon- ja kielentutkimuksen aloja. Lähestymme tässä artikkelissa käyttämäämme aineistoa luonteeltaan monitieteisen diskurssintutkimuksen ja diskurssianalyysin näkökulmasta. Diskurssi yleisessä merkityksessään ja yksikössä viittaa kielenkäyttöön sosiaalisena toimintana. Tämä on koko diskurssintutkimuksen kentän teoreettinen lähtökohta. Kielen avulla luomme käsityksiä itsestämme, toisistamme, ympäröivästä maailmasta sekä ihmisten välisistä suhteista (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 14–15, 27). Diskurssit, määreisenä ja monikossa, viittaa puolestaan historiallisesti suhteellisen pitkäkestoiisiin, vuorovaikutustilanteesta toiseen käytettyihin ja tunnistettavissa oleviin tapoihin merkityksellistää ja kuvata asioita, ilmiöitä ja tapahtumia tietyistä näkökulmasta (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 27).

Diskurssianalyysissä ollaan kiinnostuneita siitä, miten ja millaisia diskursseja tuotetaan sosiaalisessa kanssakäymisessä ja miten ne rakentavat todellisuutta ja samalla ideologioita ja valta-asetelmiä (ks. Foucault 1972; ks. Fairclough 2003). Diskurssien hahmottamisessa analysoitavassa tekstissä on tärkeää olla herkkä kontekstille, aiemmalle tutkimukselle ja sen löydöksille. Diskursseja voidaan rakentaa kirjoitetun tai puhutun tekstin ohella myös musiikin ja visuaalisen materiaalin avulla (Heinonen 2005, 6–8; Foucault 1972, 28, 100; Fairclough 2000, 4). Tässä artikkelissa keskitymme kuitenkin kielenkäyttöön, esimerkiksi sanavalintoihin, kielikuviin, kontrasteihin, toistuvuuteen ja argumentteihin sekä ylipäätään siihen, miten artistit representoivat maailmaa ja autenttisuutta juuri rap-artisteina (ks. Pietikäinen & Mäntynen 2009). On syytä myös korostaa, että laadullista diskurssintutkimusta tehtäessä lopullinen tulkinta on aina tutkijoiden omaa ja vääjäämättä osittain subjektiivista. Havaintojen tulee kuitenkin perustua aineistoon.

Alimin (2009, 5) tapaan näemme kielen yhtenä hyödyllisimmistä tavoista lukea ja ymmärtää hiphop-kulttuuria, sillä sen kautta kulttuurisia tapoja, artistien esityksiä ja identiteettejä ilmaistaan, rakennetaan, kontekstualisoidaan ja niistä neuvotellaan. Tässä prosessissa artistit hyödyntävät aiempia diskursseja ja samanaikaisesti luovat uusia. He rakentavat itsestään kuvia tietynlaisina henkilöinä, jotka kuuluvat tiettyihin sosiaalisiin ryhmittymiin. Yleisesti ottaen rap-musiikki painottuu verbaaliseen



ilmaisuun verrattuna moniin muihin musiikkigenreihin, sillä sen muoto ja ilmaisutapa mahdollistaa usein suuren määrän tekstiä ja sisältöä (ks. esim. Forman 2002; Nieminen 2003; Alim 2009). Formanin (2002, 9) mukaan hiphop-autenttisuuden kontekstissa on tärkeää tutkia juuri diskurssia, koska diskursseissa yhdistyvät kulttuurisen autenttisuuden kuvitelmat ja sitä ilmaisevat eletyn elämän käytännöt sekä kohtaavat autenttisuuden ideaalit ja ”todelliset” näkökulmat.

Haastatteluaineistomme on siis *diskursssia*, kielenkäyttöä sosiaalisessa ympäristössään ja sosiaalisena toimintana. Lisäksi aineistossa rakentuu erilaisia *diskursseja*, diskurssin realisoitumia. Tässä artikkelissa olemme erityisesti kiinnostuneita siitä, minkälaisia autenttisuuskursseja artistien puheenvuoroissa rakentuu, toisin sanoen miten autenttisuutta rakennetaan diskursseissa (artistien puheenvuoroissa) ja diskursseissa (artistien tietyissä tavoissa rakentaa ja hahmottaa maailmaa). Hyödynnämme yllä eriteltyä aiempaa hiphop-kulttuuriin liittyvää autenttisuus-tutkimusta hahmottaessamme seuraavaksi, millaisia diskursseja rakentuu itse haastattelemiemme artistien vastauksissa. Aiempi tutkimus toimii tulkintoja ohjaavana mutta ei niitä rajoittavana kehikkona.

## AINEISTO JA ARTISTIT

Aineistomme koostuu Cheekin, Pyhimyksen, Stepan, Julma Henrin ja DJ Kridlokkin haastatteluista, jotka on tehty vuosina 2012 ja 2015. Artistit edustavat suomalaisen rap-kentän eri puolia niin genren, tyylin, aiheiden, maantieteellisen alkuperän kuin artistikokemuksenkin puolesta. Artistit ja lainaukset haastatteluaineistosta ovat osa kummankin kirjoittajan väitöskirjatutkimusta.<sup>4</sup> Artikkelimme ilmeisenä puutteena voidaan pitää sitä, että tutkimuksiin valikoituneet artistit eivät edusta nykyisen suomiräpin monimuotoisuutta esimerkiksi sukupuolen tai etnisyyden puolesta (ks. tässä teoksessa Ruohonen & Horn sekä Westinen,

---

4 Kyseessä ovat ensimmäiset pelkästään suomalaista rap-musiikkia koskevat väitöskirjatutkimukset (Westinen 2014, Rantakallio tulossa 2019), ja tämä artikkeli toimii yhteenvetona kyseisten väitöskirjojen yhdestä keskeisestä tutkimustuloksesta, eli artistien ajatuksista koskien räpin autenttisuuskursseja.

jotka käsittelevät marginaalisempia positioita suomalaisessa hiphop-kentässä).

Cheek on kotoisin Lahdesta mutta asuu nykyään Helsingissä. Hän on yksi Suomen menestyneimmistä ja samalla kiistanalaisimmista rap-artisteista. Cheek edustaa pop/bilerap-genreä, ja hänen albuminsa ovat olleet suuria kaupallisia menestyksiä myös rap-yleisön ulkopuolella, mikä osaltaan johtuu osallistumisesta *Vain elämää*-tosi-tv-sarjaan. Marraskuussa 2017 hän ilmoitti lopettavansa uransa elokuun 2018 Lahden suurkonsertin jälkeen. Cheekillä on oma, vuonna 2011 perustettu levy-yhtiö, Liiga Music. Hänestä on tehty myös omaelämäkertakirja (*Musta lammas*, Aaltonen 2016) ja -elokuva (*Veljeni vartija*, Siili 2017).

Pyhimys on kotoisin Helsingistä, jossa hän edelleen asuu. Hän on yksi suomalaisen hiphop-kulttuurin monipuolisimmista ja kokeneimmista tekijöistä: hän on osa erilaisia rap-ryhmiä, kuten Teflon Brothers ja nyt jo lopettanut Ruger Hauer. Hän myös toimii Yellowmic Records -levy-yhtiön toimitusjohtajana ja Johanna Kustannuksen tuotantopäällikkönä. Lisäksi hän sanoittaa tekstejä muille artisteille. Omassa musiikissaan hän yhdistelee erilaisia ”ääniä” tai hahmoja ja vaikutteita useista eri genreistä.

Stepa on suomalaisen räpin nuorempaa sukupolvea. Hän on kotoisin Sodankylästä ja asuu nykyään Oulussa, jossa hän opiskelee luokanopettajaksi. Hän edustaa suomalaisen rap-musiikin marginaalia ja periferiaa monessakin merkityksessä. Stepan genre on leppoisa gangsta-funk, jonka kautta hän toisinaan ottaa kantaa myös sosiaalisiin ja poliittisiin asioihin, kuten syrjäseutujen autioitumiseen ja päihteiden käyttöön. Stepan levy-yhtiö oli aiemmin Joku Roti Records ja nykyään Monsp Records.

Julma Henri (myös Julma H) on Oulusta kotoisin oleva räppäri, joka tunnetaan erityisesti syrjäytymistä, päihteiden käyttöä ja yhteiskuntaa käsittelevistä sanoituksistaan. Hän on musiikissaan puhunut myös henkisydestä sekä kritisoinut valtavirtamusiikkiteollisuutta; esimerkiksi ”Kuka Muu Muka 2” -kappale (Julma H 2016) kommentoi erityisesti Cheekin asemaa valtavirtaräpin huipulla. Julma Henri on myös osa Euro Crack -duoa, ja hän levyttää omalle Mörssi-levy-yhtiölleen.

Helsinkiiläinen DJ Kridlokk, joka tunnetaan myös Khid-aliaksestaan, on puolestaan yksi Suomen tunnetuimpia underground-räppäreitä, jonka Memphis-vaikutteinen tummasävyinen musiikki gangsteriparodioineen mutta myös osuvasti kulutusyhteiskuntaa ja sen pinnallisuutta kritisoivi-



ne sanoituksineen on herättänyt monen mielenkiinnon. Muun muassa Evil Stöön, RPK:n ja Paperi T:n kanssa yhteistyötä tehnyt DJ Kridlokk levyttää Katakombi-levy-yhtiölle.

## NÄKEMYKSIÄ AUTENTTISUUDESTA: OMANA ITSENÄ PYSYMINEN, YLEISÖN ODOTUKSET JA KOODISTO/NORMISTO

Analysoimme alla kunkin rap-artistin näkemyksiä autenttisuudesta: mitä autenttisuus merkitsee heille ja miten he hahmottavat sen roolin laajemmin hiphop-kulttuurissa. Kaikissa esimerkeissä tutkija on kysynyt autenttisuudesta tai aitoudesta suoraan, joten aihetta käsitellään meta-tasolla. Tutkiessaan yhdysvaltalaista räppiä myös McLeod (1999, 138) kysyi haastattelemiltaan artisteilta suoraan autenttisuudesta, esimerkiksi: ”Mitä fraasi *‘keepin’ it real* merkitsee sinulle?” ja ”Mikä tekee jostakusta aidon hiphopissa?” Kuten McLeod, keskitymme esimerkeissämme siihen, mitä artistit autenttisuudesta sanovat ja miten ja minkälaisia diskursseja vastauksissa voi nähdä rakentuvan: minkälaista kieltä, minkälaisia sanoja, metaforia, vertauksia ja/tai toistoja he käyttävät, ja miten ne rakentavat kuvaa autenttisuuksista ja hiphop-maailmasta.

Elinan väitöskirjan esimerkit (Cheek, Pyhimys ja Stepa) ovat sähköpostitse tehdyistä haastatteluista, Inkan esimerkit (Kridlokk ja Julma Henri) ovat kasvotusten tehdyistä haastatteluista.<sup>5</sup> Vastaukset eriyvät toisistaan siinä, että tutkijalle annettuja sähköpostivastauksia on voitu miettiä ja editoida ajan kanssa (vastaukset tulivat sähköpostiin joko seuraavana tai sitä seuraavana päivänä), kun taas kasvokkain tehdyssä haastattelussa vastaukset ovat usein spontaaneja ja polveilevampia. Laadulliselle tutkimukselle tyypillisesti tarkoituksena on analysoida yksityiskohtaisesti pienestä aineistosta erilaisten artistien näkökulmia autenttisuuteen suomalaisessa rap-kentässä.

5 Tässä artikkelissa hyödynnetyt haastattelut olivat kestoaltaan 1–2 tuntia. Tarkemmat yksityiskohdat kaikista väitöstutkimuksien yhteydessä tehdyistä haastatteluista ks. Westinen 2014; Rantakallio tulossa 2019.

## CHEEK: SITÄ ELÄÄ, MITÄ SPITTAÄ

Aloitamme autenttisuuskäsitteiden analyysin esimerkillä Cheekin haastattelusta.

Elina: aitous/autenttisuus-käsite? miten näet/koet sen hiphopissa? ja omalla kohdalla?

Cheek: Aitous ja autenttisuus on erityisen tärkeää nimenomaan hiphop musiikin kuuntelijoille. Se johtuu siitä että tää on musaa, joka kumpuaa alunperin kadulta. Myös siitä, että puhemusa personoituu vahvasti sen esittäjään. Jos räppäri sanoo jotain sen on oltava aitoa omista kokemuksista kumpuavaa ja itse kirjoitettua tekstiä. Tällä genrellä on tosi omistautuneita ja perehtyneitä kuuntelijoita, joille on tärkeää digilla kamaa joka ei ole valtavirtaa. Sitä aitoa juttua, jota jokainen radion kuuntelija ei hypetä. Se jollain tavalla kuuluu tällaisten alakulttuurien digailuun ja on mun mielestä ihan ymmärrettävää [*sic*], mutta ei avarakatseista eikä nimenomaan kovin AITOA käytöstä.

Mullekin aitous ja autenttisuus on tärkeää. Koskaan ei saa tehdä sellasta musaa, jota ei pysty allekirjoittamaan ja jonka takana ei pysty ylpeenä seisomaan. Bisnespuolellakaan en o tehnyt isoistakaan rahoista koskaa sellasia valintoja, jotka ei o tuntunu itsestä hyvältä. Tärkeintä on siis olla aito itselleen. Mä oon myös aina pitäny kovaa kiinni siitä, että kaikki mitä mä sanon on totta ja aitoa. Mottona: ”Sitä elää mitä spittaa ja spittaa mitä elää”.

(Cheek 6.7.2012.)

Cheek näkee aitouden ja autenttisuuden lähinnä tärkeinä asioina yleisölle ja faneille, sillä rap-musiikki ”kumpuaa kadulta” eli urbaanista todellisuudesta ja identifioituu vahvasti kyseiseen musiikin tekijään, jonka täytyy kirjoittaa omat sanoituksensa omista kokemuksistaan. Rap-sanoituksille onkin tyypillistä juuri minä-muotoisuus ja omeaelämäkerallisuus (Rose 2008). Cheekin mukaan omistautuneet fanit eivät halua ”digilla” mainstream-musiikkia, vaan jotain ”aitoa”, eli underground-tyyliä. Vaikka Cheek ymmärtääkin tämänkaltaista ajattelua, ei se hänen mukaansa ole kovinkaan ennakkoluulotonta tai aitoa. Mahdollisia syitä tälle aitouden puutteelle Cheek ei eksplisiittisesti avaa. Tämänkaltaista yleisölle ”sysättyä” autenttisuus-diskurssia on nostettu esille myös muussa musiikintutkimuksessa (Moore 2002, 210).

Yleisön lisäksi Cheek näkee autenttisuuden ja itselleen aitona pysymisen tärkeinä asioina myös itselleen. Tässä hän mainitsee erityisesti sen,





että artistin tulee seistä tekemänsä musiikin takana ja että isojenkaan taloudellisten voittojen takia ei kannata tehdä kompromisseja. Cheekiä on usein syytetty siitä, että hän tekee musiikkia rahan takia, mitä hän käsittelee muun muassa ”Orjantappuraa”-kappaleessa (ks. Westinen 2014). Samankaltaisia syytöksiä kohtaavat myös lukuisat muut mainstream-artistit (ks. myös Ogbar 2007).

Itselleen aitona pysymisen diskurssi on yksi yleisimmistä näkökulmista ja fraaseista autenttisuuteen liittyen. Omassa yhdysvaltalaiseen räppiin keskittyvässä tutkimuksessaan McLeod (1999, 140) mainitsee tämän yhtenä rap-autenttisuuden rakentamisen kuudesta ulottuvuudesta ja nimeää sen sosiaalipsykologiseksi ulottuvuudeksi, missä itselleen aitona pysyminen on jatkumon yhdessä päässä ja valtavirtatrendien seuraaminen toisessa. Cheekin rap-maailmassa kaiken, mitä hän sanoo ja räppää, pitää olla aitoa ja totta. Vastauksessaan hän nostaa esille oman, ”Orjantappuraa”-kappaleessakin hyödynnetyn sloganinsa: ”sitä elää mitä spittaa ja spittaa mitä elää”. Sanoitusten voidaan nähdä heijastavan hänen omaa elettyä elämäänsä ja hän elää sanoitustensa mukaisesti (vrt. Shusterman 2005, 61). Cheekin rakentama artistikuva on siis koherentti, ja se läpäisee kaiken, mitä Cheek alalla tekee. Cheekin asema suomiräpissä sekä tutkimuksen teon että tämän artikkelin kirjoittamisen aikana on hyvin näkyvä ja keskellä mainstreamia. Hänen vastauksestaan rakentuu näkemys, jonka mukaan artisti voi hyvinkin olla suosittu valtavirrassa, ja silti autenttinen ja aito itselleen tuossa positiossa.

## PYHIMYS: IHMINEN ON YKSI SUURI RISTIRIITA

Lisää näkökulmia aitous-keskusteluun tulee ilmi Pyhimyksen haastattelusta.

Elina: aitous/autenttisuus-käsite? miten näet/koet sen hiphopissa? ja omalla kohdallas?

Pyhimys: Aitoudesta vähän jo tuolla mainitsinkin, että en pidä sen korostamisesta siinä mielessä, että olisi olemassa jotkut kriteerit ”aidolle hiphopille”, ja sitten jollain testillä voitaisiin todeta onko joku aitoa vai ei. Aitous on toki tärkeää, mutta siinä mielessä että on aidosti oma itsensä. Tämä ei päde vain hiphoppiin, vaan myös ihan normaaliin elämään ja vaikka sen rinnalla olevaan internetminään.

Arvostan sitä, että ilman tarpeetonta itsekorostusta, voi esittää omat näkemyksensä ja seistä niiden takana. Paradoksaalisesti omalla kohdallani aitous on monesti sitä, että sanoitusten välillä on keskenäisiä ristiriitaisuuksia, koska koen, että ihminen on yksi suuri ristiriita tunteineen/vaistoineen ja toisaalta kulttuureineen/moraaleineen. Monelle se on epäaitouden merkki, että ei pidä jääräpäisesti kiinni jostain näkemyksestä, vaan pystyy samaistumaan joissakin asioissa molempiin näkökantoihin, ja jää pysyvästi ”toisaalta ja taas toisaalta” -tilaan. (Pyhimys 7.7.2012.)

Pyhimys ei pidä autenttisuuden tai aitouden korostamisesta – itse asiassa hän välttelee mainitsemasta hiphop-autenttisuuden kriteerejä tai mittoja tai jopa kiistää sellaisten olemassaolon. Hän kuitenkin pitää aitoutta tärkeänä ”itselleen aitona pysymisen” -diskurssin merkityksessä. Tämä ei kuitenkaan koske pelkästään hiphop-maailmaa, vaan myös hänen omaa henkilökohtaista elämäänsä niin fyysisissä kuin digitaalisissakin ympäristöissä. Pyhimys tähdentää arvostavansa sitä, että ilmaisee omat mielipiteensä ja seisoo niiden takana, korostamatta itseään kuitenkaan liikaa.

Oman elämänsä kannalta hän pitää sanoituksiaan paradoksaalisina, sillä ne ovat usein konfliktissa keskenään. Tämä johtuu siitä, että hän näkee ylipäätään ihmisen ristiriitaisena hahmona – tunteiden ja vaistojen ja toisaalta kulttuurin ja moraalin välimaastossa. Vaikka monelle muulle tämä ehkä kielii epäaitoudesta, Pyhimys kertoo ymmärtävänsä tällaista paradoksaalisuutta: sitä, ettei ihmisellä välttämättä ole yhtä, selkeää kantaa tiettyyn asiaan, vaan hän voi ymmärtää useita näkökantoja. Tässä vastauksessa Pyhimys rakentaa itsestään ja musiikistaan kuvaa ei-kategorisoitavissa olevina asioina. Hänelle tärkeää tuntuu olevan persoonan ja musiikin monimuotoisuus, lokeroimattomuus ja muuttumiskyky. Pyhimyksen vastauksesta huokuu monimerkityksisyys ja täten hän tulee myös marginalisoineeksi ennakkoon määrittelyn ja kahtiajakaisen autenttisuus-diskurssin (vrt. McLeod 1999; Wermuth 2001).



## STEPA: ANTAA IHMISTEN YOUTUBESSA MIETTIÄ

Stepa puolestaan jättää artistien autenttisuuden arvioinnin erityisesti yleisölle.

Elina: aitous/autenttisuus-käsite? miten näet/koet sen hiphopissa? ja omalla kohdallas?

(Stepa 5.7.2012.)

Stepa: Aitous on nykypäivän aihe musiikkifoorumeille ja Youtube-komenttiosioon. Ei sen kummempaa minun mielestä. Aitous on kai omana itsenä olemista jos sitä haluaa pyöritellä. Tuskin kukaan tekee epäaitoa musiikkia eli sellaista jota ei halua. Ne yleensä jää pöytälaatikkoon jos ne ei kuulosta hyvältä. Mulla on oma musiikkimaku ja periaatteet omaan musiikintekoon, mutta niin on onneksi muillakin. En minä (tai muutkaan) ole oikeasti se sama jätkä lavalla, kun tässä ja nyt kirjoittaessa vastausta sulle bokserit jalassa ja kahvikuppi kädessä. Se on vain räppiä ja räpit pitää vain räpätä. Antaa ihmisten Youtubessa mieltä mikä sinä olet miehiäs. (Stepa 6.7.2012.)

Cheekin tapaan Stepa käsittelee aitoutta faneja ja yleisöä koskevana diskurssina, sellaisena puhe- ja ajattelutapana, mitä he artisteista lukevat ja arvioivat (vrt. Mooren 2002 yleisölle säilytetty ja/tai yleisön arvioima autenttisuus). Stepa mainitsee tässä kohtaa erityisesti internetin keskustelupalstat ja YouTube-videopalvelun. Yleisesti ottaen rakentuu vaikutelma, ettei aitous ole Stepalle asia, jota hän aktiivisesti pohtii tai josta hän huolehtii: ”[a]itous on kai omana itsenä olemista jos sitä haluaa pyöritellä”. Stepan sähköpostivastauksen perusteella saa vaikutelman, että hänen asenteensa aitouteen on hyvin rento. Hänen vastauksensa myös korostaa tiettyä vaatimattomuutta: hän ei halua tuoda itseään esiin tai tehdä itsestään tärkeää tässä suhteessa. Hän tarjoaa musiikkinsa yleisölleen ja antaa heidän arvioida sen.

Stepa viittaa autenttisuuteen ”omana itsenä olemisena”, kenties odotustikin, sillä se on autenttisuuden stereotyyppisin määritelmä ja siihen liittyvä diskurssi (esim. McLeod 1999). Autenttisuus tarkoittaa hänelle sellaisen musiikin tekemistä, jota itse haluaa tehdä omien makujensa ja periaatteidensa mukaisesti. Tässäkin löytyy siis yhtymäkohta Cheekin yllä esittämiin näkemyksiin. Lisäksi Stepa rakentaa kuvaa itsestään suvaitsevaisena muidenkin artistien mauille ja tyyleille (”niin on onneksi

muillakin”). Lopuksi Stepa tekee vastauksessaan eron ”arki-Stepan” ja ”artisti-Stepan” välille (vrt. Auslanderin [2004] performoitu artistipersoona vs yksityishenkilö sen takana). Edellä mainittu vastailee tutkijan autenttisuuskysymyksiin bokserieissaan ja juo aamukahvia, kun taas jälkimmäinen räppää räppinsä lavalla ja tulee arvioiduksi yleisön toimesta YouTubessa. Autenttisuuden kohdalla Stepa tekee siis eroa kahden roolinsa ja positionsa välille ja ehkä näin ollen haluaa myös jättäytyä autenttisuuskeskustelun ulkopuolelle (vrt. myös Pyhimys yllä).

## DJ KRIDLÖKK: AUTENTTISUUDEN NORMISTO

Suomessa yksi tyypillinen nimitys autenttisuuskurss(e)ille on ”räppi-aitous”. Aihe herätti DJ Kridlokkissa huvittunutta ärtyymystä.

Inka: [...] Mitä mieltä sä oot räppiäitoudesta?

Kridlokk: No, ihan vitun ärsyttävää.

I: [naurahtaa]

K:[naurahtaa] Tai siis ku, mun mielest, kaikki aitous on ihan super ärsyttävää koska mun mielest aitoudella pyritään ilmaisemaan muille mitä itse ollaan. Ja aitoudella pyritään mun mielestä liian usein myös ilmasee sitä kuinka muut on väärässä [...]. Mun mielest tavallaan aitous on niin kulunu ja ylikäytetty juttu [...] et on olemassa joku sääntö, tai normisto, ja sitten sitä tulee noudattaa [...] Ni sit sellanen räppiäitoilu mä ymmärrän sen, mä oon iteki ollu sellanen, mut sitte. Se on mun mielestä ihan helvetin tylsää koska mun mielest se ois niin outoo että et, et jos pitää räppiäitoilla niin sit pitäis myös mun mielestä yhteiskunta-aitoilla, joka on taas sitä et, et jos me eletään yhteiskunnassa, joka sanoo meille et pitää hankkia kaks ja puol lasta ja näin paljon kuukausituloja, ja kaks autoo ja omakotitalo, ni sehän on tavallaan [...] ulkopuolisten paineiden määrittämää, elämää. Joka kuulostaa mun mielest ainaki kauheen, kauheen pelottavalta [...] Ku siin on mun mielest myös se paradoksi, et, et jos sä aitoilet ni siin on vahvasti semmone, yleensä ihmisillä, jotka aitoilee paljon ni ne, se on, tosi sidoksissa niiden identiteettiin ja niiden eksistentialismiin silleen että, et mä oon tää tyyppi. Mut sitten, se mitä sä oot, koostuu siitä mitä tämä sääntökirja sanoo et sun tulee olla. Niin tavallaan se et sä oot aito, ja samaan aikaan sä oot jotain mitä joku muu sanoo. (DJ Kridlokk 29.10.2015.)



Kridlokk määrittelee aitousdiskurssin tai -ideologian ”sääntökirjaksi”, joka painostaa käyttäytymään tietyllä ennalta määrätyllä tavalla. Tätä Kridlokk nimittää kuluneeksi ja ylikäytetyksi tavaksi määrittellä, mitä aitous on tai ei ole. Hän ei tässä kuvaa aitoutta niinkään itseilmaisun apuna tai underground-räpin erottautumisen välineenä, vaan ensisijaisesti ihmisten tapana todistaa muiden olevan väärässä. Tästä syntyy käsitys aitoudesta normistona, jonka mukaan on vääriä ja oikeita tapoja olla aito. Tästä huolimatta Kridlokk ei aseta itseään autenttisuusjattelun yläpuolelle, vaan myöntää itsekin joskus olleensa ”räppiaitoilun” kannattaja. Kuten Pyhimys yllä, Kridlokk kuitenkin kyseenalaistaa tällaisen normatiivisen näkemyksen edustavan oikeaa autenttisuutta.

Kridlokk rakentaa myös ajatusta siitä, että hiphop-aitoutta noudattavat henkilöt seuraavat orjallisesti muitakin yhteiskunnallisia normeja, joista hän antaa esimerkin yllä: keskiluokkainen kahden lapsen perhe kuvastaa normeihin mukautumista ilman itsenäistä harkintaa tai ajattelua. Aitous-ideologia on siis johdonmukaista aitoutta vain, jos se ulottuu elämän muillekin osa-alueille – hieman kuten Cheek yllä sanoo (”sitä elää, mitä spittaa”). Kiinnostavaa on myös Kridlokkin luoma verbimuoto ”aitoilla”, joka korostaa aitous-ideologian syntyvän nimenomaan tietoisien tekemisen, rakentamisen ja toiston kautta.

Yhteenvetona tämän perusteella voidaan sanoa, että aitous-ideologia on Kridlokkin mukaan autenttisuuden vastakohta, koska se perustuu ulkoapäin saneltuihin aitouden ehtoihin, ei ihmisen omaan ajatteluun tai persoonaan. Kridlokk on kertonut myös, että Khid-nimellä tekemänsä *Ei-levy* (Khid x RPK 2014) ilmaisi angstia tätä aitousideologiaa kohtaan ja ylipäättään ”semmosta filosofiaa vastaan et asiat ois vaan yhdellä tavalla oikein” (DJ Kridlokk h2015). Siten ”oikean” autenttisuuden voidaan tulkita tässä määrittävän kyseisen ideologian vastakohtana eli omaehtoisena, moniulotteisena ajatteluna ja ilmaisuna, joka ei ole muiden määrittelemää (vrt. Speers 2014, 153). Usein diskurssien rakentumiseen kuuluu vastakohtaisuuksien korostaminen kuten tässä.

## JULMA HENRI: UHOAMISMOODISTA SUORASELKÄISEEN ILMAISUUN

Julma Henri puolestaan liittää aitousdiskurssin amerikkalaiseen räppiin eikä näe, että se olisi sellaisenaan sovellettavissa suomalaiseseen skeneen.

Inka: [T]iedätte varmasti keskustelun räppiaitoudesta. [...] Niin mietteet tästä? [...]

Julma Henri: Ysi neljä tuli hyvää tuotantoa mutta nyt ku kuuntelee niitä sanoituksia, siis määhän puhun nyt semmosesta valtavirtaräpistä, kuitenkin UG räpistä mutta valtavirta nii, ihan vitun huonoja sanoituksia. Määhän oon kuunnellu jotaki Mobb Deepiä ja kaikkea, ne on mulla autossa ku mä yritin mennä johonki nostalgiafilikseen, mutta ne sanotukset on vitun huonoja. Tai ne on niinkö nuorten pojankoltiaisten semmosta, vaahtoamista. [...] Mutta ehkä se on sitä se keep it real, juttu että pitäis olla semmosessa tietyssä moodissa [...] en määhän oo ennää yhtään sammaa mieltä niinkö semmosen arvomaailman kanssa mitä se siihen aikaan oli, yheksänkyltluvun alun, niinkö, räpissä [...] jos sen kääntää suomenkielelle vaikka sen jutun ni ei, ei, ei ollenkaan. (Julma Henri (Euro Crack) 27.5.2015.)

Yllä Julma Henri kuvailee aitousajattelun olevan erityisesti tietyn tyyppisen, 1990-luvulla tehdyn yhdysvaltalaisen räpin piirre, ja pikemminkin jääne kyseisen ajan arvomaailmasta kuin osa nykypäivän rap-kulttuuria. Tyylillisesti Julma Henri liittää aitousdiskurssin underground-räppiin, jonka tunnetut nimet (kuten yllä esimerkkinä Mobb Deep) ovat hänen mukaansa viljelleet aitoutta osana ilmaisuaan ja sanoituksiaan, ja siihen liittyy uhoamista ("vaahtoamista"). Huomattavaa on myös, että hän liittää sen erityisesti nuoriin miesräppäreihin ("nuoret pojankoltiaiset"): aitous-ideologian ylläpitäminen näyttyy tällöin paitsi vanhentuneelta, myös sukupuolittuneelta ja jopa hieman lapselliselta. Tällainen ideologinen aitouden korostaminen on Julma Henrin sanoin "moodi", mikä niin ikään on todelliselle aitoudelle vastakohtainen asenne (ks. Kridlokk yllä). Toisten artistien ikään liittyvä argumentointi johtuu todennäköisesti osaltaan artistin omasta ikääntymisestä: päälle kolmekymmenvuotiaan Julma Henrin oma elämäkokemus ei enää tässä tapauksessa vastaa 1990-luvun teini-ikäisten tai parikymmppisten artistien näkemyksiä, ja siksi heidän "juttunsa" omaksuminen omaan ilmaisuun olisi Julma Henristä mahdotonta, koska kulttuurinen ja sosiaalinen etäisyys on liian suuri (vrt. Forman 2014).



Julma Henri korostaa myös, ettei aitous-ideologiaa voida soveltaa sellaisenaan suomenkieliseen rap-musiikkiin. Tämä rakentaa ajatusta siitä, että paikallisuus on tärkeää rap-ilmaisussa, vaikka Yhdysvallat toimisi-kin esikuvana (vrt. kulttuuris-historiallinen autenttisuus yllä; vrt. myös Pennycook 2007). Kieli- ja sanavalinnat tässä esimerkissä kertovat myös paikallisuuden tarinaa. Murteelliset piirteet, kuten geminoituneet eli kahdentuneet konsonantit (”ennää”, ”sammaa”) tässä vastauksessa (kuten myös alla olevassa vastauksessa) korostavat hänen oululaista alkuperäänsä, mikä entisestäään, joskin vaivihkaa, tukee tätä paikallisuus-argumenttia.

Julma Henri täydensi vielä vastaustaan ylläolevaan kysymykseen puhumalla yksilön vilpittömyydestä musiikinteossa.

Julma Henri: Ja [...] vaikka joku tekkee semmosta paskaa, joka on mun mielestä aivan helevetin huonoa, niin mä voin kuitenkin niinkö nähhä siinä jonku, tason siinä jutussa jota mä arvostan. [...] [J]os joku tekkee semmosta musiikkia josta mä en diggaa, tai niinkö välitä, tää ehkä liittyy siihen aitouteen, et jos mä nään et se *aiosti* on tuommone tyyppi, joka tekkee tuommosta musiikkia, ni mä arvostan sitä. Se niinkö ilmasee itteensä, ja se on tuommonen ja se tekkee tuommosta paskaa, jotenki mä arvostan sitä. Mut sitä mä en arvosta jos se on semmosta teennäistä. Niinkö että siin on teeskentelyä jotenkin, ja semmosta, päälleliimattua juttua, ni semmosta on hankala niinku arvostaa. (Julma Henri (Euro Crack) 27.5.2015.)

Julma Henri korostaa vilpittömyyttä painottamalla yllä (murre)sanaa ”aiosti”. Simon Frith (1996, 71) on todennut, että populaarimusiikin kuluttajilla on tapana kuvata autenttisuutta puhumalla musiikissa havaittavasta vilpittömyydestä ja omistautumisesta, mikä kytkeytyy tapaamme arvostaa ja arvioida ihmisten rehellisyyttä ja luotettavuutta ylipäätään (vrt. Pyhimys yllä). Julma Henri rakentaa tässä vastaavankaltaista diskurssia puhuessaan artistin luonteesta (”se on tuommonen”) ja suoraselkäisyydestä sekä sen välittymisestä musiikissa. Kuten esimerkiksi Michael P. Jeffries (2011, 145) korostaa, aitous- tai autenttisuuskurssi hiphopissa liittyy usein ajatukseen siitä, että autenttisuus heijastaa ihmisen hyvää luonnetta ja luotettavuutta. Aitous itselle rehellisenä pysymisenä sekä musiikin tekeminen omista lähtökohdista ja oman näkemyksen mukaan sopii yllä mainittuun yksilöllis-kokemusperäisen autenttisuuden kategoriaan, ja on yksi aiemmin mainituista McLeodin (1999) erottelemista autenttisuuden

ulottuvuuksista, toisin sanoen sosiaalipsykologinen ulottuvuus (engl. *staying true to yourself*). Tämä ajatus aitoudesta artistin vilpittömyytenä ja rehellisyytenä on kenties yleisin tapa rakentaa autenttisuuskurssia, joka esiintyy enemmän tai vähemmän jokaisessa populaarimusiikin genressä (ks. esim. Frith 1996; Moore 2002; Weisethaunet & Lindberg 2010, 471).

## LOPUKSI: JAETTUA JA OMAEHTOISTA AITOUTTA

Autenttisuudesta on kiistelty ja neuvoteltu musiikkikulttuureissa ja erityisesti hiphopin ja räpin parissa jo vuosikymmeniä. Kuten artikkelin alussa mainittiin, autenttisuus käsitetään usein tiukan kahtiajaon kautta: olet joko aito tai feikki tiettyjen tiukkojen, ennalta määriteltyjen kriteerien perusteella. Autenttisuutta on myös tutkittu paljon, erityisesti yhdysvaltalaisen ja afrikkalaisamerikkalaisen hiphopin kontekstissa. Suomessakin hiphopin autenttisuus-tutkimus on ollut esillä 2010-luvulla, mistä kertovat aiheesta tehdyt ja tekeillä olevat väitöskirjat (Westinen 2014; Rantakallio 2019 tulossa) sekä lukemattomat mediahaastattelut, joita myös tämän artikkelin kirjoittajat ovat aiheesta antaneet.

Tässä artikkelissa tutkimme sitä, miten viisi räpin eri alagenrejä edustavaa suomalaista artistia (Cheek, Pyhimys, Stepa, Kridlokk ja Julma Henri) puhuvat autenttisuudesta: minkälaisia puhe- ja ajattelutapoja eli diskursseja autenttisuuteen liittyy ja minkälaisen diskurssien kautta juuri nämä artistit autenttisuutta(an) hahmottavat. Heidän vastauksissaan rakentuvia erilaisia autenttisuuskurssseja ovat: *autenttisuus omana itsenä olemisena / pysymisenä*, *autenttisuus yleisön odotuksena / vaatimuksena* sekä *autenttisuus koodistona / normistona / ideologiana*. Näistä ensimmäinen ja viimeinen asettuvat osaksi aiemmin esiteltyjä yksilöllis-kokemusperäisiä autenttisuusargumentteja, eli ”oikean” aitouden kriteerinä on ”henkilökohtainen” aitous, ei muiden ulkoapäin määrittelemä tapa olla aito. Toinen diskurssi (autenttisuus yleisön odotuksena / vaatimuksena) sen sijaan linkittyy lähemmin kulttuuris-historialliseen argumentointiin: se, mitä yleisö on artisteilta tottunut odottamaan niin teemojen, muodon, tyylin kuin käytöksenkin osalta, on muotoutunut paikallisissa, kulttuuris-historiallisissa yhteisöissä.

Näistä ensimmäinen diskurssi, aitous itselleen aitona pysymisenä, on yksi tyypillisimmistä tavoista hahmottaa ja käsitteellistää autenttisuutta



(vrt. McLeodin [1999] sosiaalispsykologinen ulottuvuus). Se liitetään myös vilpittömyyteen ja rehellisyyteen (Frith 1996; Moore 2002). Sitä korostavat artisteista Cheek, Stepa, Julma Henri ja Pyhimys, joskin viimeksi mainitulle omana itsenä oleminen on usein keskenään ristiriitaista eikä niinkään ”yhden itsen” toteuttamista. On tärkeä huomata, että itselleen aitona pysyminen merkitsee eri asioita kullekin artistille, heidän omista (genre)positioistaan katsottuna ja heidän henkilöhistorioidensa pohjalta.

Autenttisuus yleisölle sälytettyinä diskurssina korostuu erityisesti Cheekin ja Stepan näkemyksissä. Heidän näkemyksensä mukaan autenttisuuden määritelmä ja sen arvioiminen on tärkeää varsinkin yleisölle ja faneille. Erityisesti Stepa pyrkii myös irrottautumaan autenttisuuskeskusteluista kokonaan ja jättämään autenttisuus pohdinnat esimerkiksi YouTuben kommenttiosioihin. Cheek puolestaan nostaa esiin sen, että hänen edustamaansa genreä (eli pop- tai bileräppiä) ei yleisesti pidetä aitona räppinä; sitä edustaa useimmiten valtavirralla vastakkainen underground rap (vrt. McLeodin [1999] poliittis-taloudellinen ulottuvuus).

Autenttisuus koodistona, normistona tai ideologiana on aineistomme perusteella hyvin moniulotteinen diskurssi, jossa nousee esille monta eri näkemystä. Pyhimys korostaa vastauksessaan, ettei hän pidä ajatuksesta, että ”oikeanlaiselle” hiphopille olisi jotkut valmiit kriteerit. Hän siis rakentaa negatiivista kuvaa tällaisesta kategorisesta ja stereotyyppisestä ajattelutavasta. Autenttisuus tietynlaisena normistona tai ideologiana rakentuu myös Kridlokkien vastauksessa: ennaltamäärättyjen autenttisuussääntöjen seuraaminen on aitouden vastakohta. Kridlokk perustelee tällaisen normatiivisen ajattelun, jossa on vain yksi tapa olla aito, vääristävän todellisuutta ja ihmisten monimutkaista luonnetta. Julma Henri puolestaan näkee autenttisuusideologian rakentuvan erityisesti yhdysvaltalaisen räpin niin sanotulla kultakaudella 1990-luvun puolivälissä. Tämä maantieteellisesti, ajallisesti ja kielellisestikin kaukainen, erityisesti nuoriin (afrikkalaisamerikkalaisiin) miehiin liitetty autenttisuusideologia ei Julma Henrin mukaan sovi Suomeen ja suomalaisiin räppäreihin, saati sitten suomen kieleen.

Tämän pohjalta voidaan pohtia myös mahdollisia syitä sille, miksi artistit hyödynsivät, rakensivat ja kierrättivät erityisesti yksilölliskokemusperäisen aitouden diskursseja kysyttäessä aitoudesta suoraan: kulttuuris-historialliset aitousargumentit kytkeytyvät usein nimenomaan

yhdysvaltalaisen hiphopin historiaan ja yhteisöön. Suomalaisten artistien on kenties helpompi rakentaa yksilöllistä aitoutta, jos suomalaisen hiphop-kulttuurin katsotaan olevan itsenäinen yhdysvaltalaisesta ”alkuperäisestä” hiphop-kulttuurista. Tällöin artistin on mahdollista rakentaa itsestään aito, vaikkei hän vastaisi stereotyyppistä kuvaa räppäristä urbaanina, työväenluokkaisena, maskuliinisena afrikkalaisamerikkalaisena miehenä. Toisaalta Stepa vihjasi suomalaisen yleisön ja hiphop-yhteisön mahdollisesti luomiin paineisiin olla aito, mikä niin ikään vältetään turvautumalla yksilöllistä autenttisuutta korostaviin diskursseihin.

Sen lisäksi, että teimme huomioita siitä, mitä kukin artisti autenttisuuteen liittää, on mielenkiintoista tarkastella myös, mitä jätetään sanomatta. Kukaan artisteistamme ei esimerkiksi maininnut (omaa) sukupuolta(an), seksuaalista suuntautumista(an), etnisyyttä(än) tai yhteiskuntaluokkaa(nsa) – lukuunottamatta Julma Henrin mainintaa nuorista pojankoltiaisista, jotka tosin hekin olivat yhdysvaltalaisia. Esimerkiksi McLeodin (1999) tutkimuksessa nämä teemat nousevat esiin: autenttisuudesta yhdysvaltalaisesta räppäristä piiryy kuva työväenluokkaisena, mustana, maskuliinisena heteromiehenä. McLeod (1999) toteaa, että aitousdiskurssin tarkoitus on erityisesti ehkäistä hiphop-kulttuurin sulautuminen valkoiseen valtakulttuuriin. Suomessa valtaosa räppäreistä on lähiötaustaisia, usein keskiluokkaisia valkoisia heteromiehiä – eli monella tapaa valtakulttuurin edustajia. Voidaan olettaa, että ainakin osa näistä edellä mainitun kaltaisista identiteettikategorioista on niin sanottuja näkymättömiä normeja joko hiphop-kulttuurissa yleisesti tai suomalaisessa hiphop-kulttuurissa tai yhteiskunnassa erityisesti. Siksi niitä ei ehkä ole tarpeen tuoda esille eikä niitä (ja niiden tuomia etuuksia) toisaalta osata välttämättä edes huomioida omassa elämässä. Olisikin erittäin tärkeää jatkossa tutkia Suomen kontekstissa, miten hiphopin stereotyyppiset Toiset, eli naiset ja muunsukupuoliset, seksuaalivähemmistöt, ei-valkoiset ynnä muut näkevät autenttisuuden omassa elämässään ja yleisesti hiphop-kulttuurissa.

Toisaalta, kuten analyysimme yllä osoittaa, artistin positio yhteiskunnassa tai hiphop-kulttuurissa ei aina väistämättä tarkoita, että artisti rakentaisi käsityksiä autenttisuudesta täysin eri tavoin kuin muut, eritaustaiset artistit. Esimerkiksi marginaalisemmat artistit Julma Henri ja Stepa osoittavat perusteluissaan selkeitä samankaltaisuuksia verrattuna valtavirran artisteihin



Cheekiin ja Pyhimykseen. Tämä saattaa johtua artikkelin alussa kuvatusta autenttisuuskurssin keskeisyydestä hiphop-kulttuurissa laajemminkin, jolloin yksittäiset artistit ovat toisaalta samaan aikaan tietoisia aiemmista autenttisuuteen liitetystä piirteistä (vrt. esim. Julma Henri yllä) ja toisaalta omaksuneet niitä osaksi omaa ajatteluaan oltuaan pitkään mukana hiphop-kulttuurissa. Artistin positio tai tausta ei yksinään kerro tämän suhteesta tai ajatuksista autenttisuuskursseihin, joten empiirinen tutkimus ja se, ettei tutkija tee tietynlaisia ennakko-oletuksia autenttisuuksista tietynlaisten artistien kohdalla, on jatkossakin tarpeen.

Miksi rap-artistit sitten korostavat aitouttaan niin paljon? Kun koko genre nojaa vahvasti tällaiseen rehellisyyden ja vilpittömyyden arvostukseen, on kenties vaikeaa päästää kokonaan siitä irti. Tästä huolimatta haastatteluaineistossamme on havaittavissa pyrkimystä juuri tähän. Tällaiset rajojen määrittelykysymykset siitä, mikä ylipäättään hyväksytään autenttiseksi ja siten ”oikeaksi” rap-musiikiksi, muut rajanvedot esimerkiksi valtakulttuuriin kuuluvan räpin ja marginaalisempien rap-alakulttuurien välille sekä artistin musiikillisen ansiokkuuden (tai ansiottomuuden) korostaminen ovat aina olleet olennaisia räppiin liittyvässä keskustelussa. Tähän ei ole näköpiirissä muutosta. Voikin todeta, että autenttisuuskurssit eivät nouse tyhjästä, vaan uusintavat ja toisintavat aiempia puhetaipoja aiheesta. Silti näitä puhetaipoja myös haastetaan, sillä jokaisella artistilla on myös oma, ainutlaatuinen näkemyksensä autenttisuuteen ja siihen, mikä juuri hänelle itselleen on aitoa käytöstä ja aitoa rap-musiikkia.

## LÄHTEET

### Tutkimusaineisto

#### **Haastattelut**

Cheek (h2012). Haastattelijana Elina Westinen. Sähköposti. 6.7.2012.

DJ Kridlokk (h2015). Haastattelijana Inka Rantakallio. Helsinki. 29.10.2015

Julma Henri (Euro Crack) (h2015) Haastattelijana Inka Rantakallio. Helsinki. 27.5.2015.

Pyhimys (h2012) Haastattelijana Elina Westinen. Sähköposti. 7.7.2012.

Stepa (h2012) Haastattelijana Elina Westinen. Sähköposti. 6.7.2012.

## Kirjallisuus ja muut lähteet

- Aaltonen, Mikko (2016) *JHT - Musta Lammas*. Helsinki: Otava.
- Alim, H. Samy (2009) Introduction. Teoksessa H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York, NY: Routledge, 1–22.
- Androutsopoulos, Jannis & Scholz, Arno (2003) Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society* 26 (4), 463–479.
- Anttonen, Salli (2017) *A Feel for the Real: Discourses of Authenticity in Popular music Cultures Through Three Case Studies*. Väitöskirja. Suomen kieli ja kulttuuritieteet, Itä-Suomen yliopisto.
- Armstrong, Edward G. (2004) Eminem's Construction of Authenticity. *Popular Music and Society* 27 (3), 335–355.
- Auslander, Philip (2004) Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review* 14 (1), 1–13.
- Barker, Hugh & Taylor, Yuval (2007) *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*. New York: W. W. Norton.
- Cutler, Cecelia (2009) "You Shouldn't Be Rappin', You Should Be Skateboardin' the X-games". The Co-construction of Whiteness in an MC battle. Teoksessa H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge, 79–94.
- Dutton, Denis (2003) Authenticity in Art. Teoksessa Jerrold Levinson (toim.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 258–274.
- Fairclough, Norman (2000) *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, Norman (2003) *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Forman, Murray (2002) *The 'Hood Comes First. Race, Space and Place in Rap and Hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Forman, Murray (2014) Ice/Age: Experience, Achievement, and Transformations of an O.G. Teoksessa Will Turner & Josephine Metcalf (toim.) *Rapper, Writer, Pop-Cultural Player: Ice-T and the Politics of Black Cultural Production*. Farnham, Surrey: Ashgate, 19–41.
- Foucault, Michel (1972) *The Archaeology of Knowledge*. New York: Harper and Row.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Frith, Simon (2007) *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate.
- Heinonen, Yrjö (2005) Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa. *Musiikin suunta* 27 (1), 5–17.
- Hess, Mickey (2005) Hip-Hop Realness and the White Performer. *Critical Studies in Media Communication* 22 (5), 372–389.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (2004) Hiphop: Pohjoinen ulottuvuus. Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Helsinki: Tammi, 193–203.



- Himma, Lauri (2016) Me asutaan Suomessa, dude. Maahanmuuton ja hip hopin suhde maahanmuuttajataustaisten rap-artistien elämässä. Pro gradu. Helsingin yliopisto.
- Jeffries, Michael P. (2011) *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago: University of Chicago Press.
- Julma H (2016) Kuka Muu Muka 2. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HpTTmYAveWo> (Viitattu 28.1.2019.)
- Kalliokoski, Jyrki (2006) "Omaa panosta omasta vokabulaaristosta." Rap-tekstit stadion slangin kuvina. Teoksessa Kaisu Juusela & Katariina Nisula (toim.) *Helsinki kieliyhteisönä*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 299–317.
- Khid x RPK (2014) Ei. [Albumi.] Monsp Records.
- Kuivas, Saija (2003) Avainkokemuksesta Avaimen. Suomalaisen hiphop-genren manheimilainen sukupolvianalyysi. *Nuorisotutkimus* 1, 21–36.
- Kärjä, Ville-Antti (2011) Ridiculing Rap, Funlandizing Finns? Humour and Parody as Strategies of Securing the Ethnic Other in Popular Music. Teoksessa Jason Toynbee & Byron Dueck (toim.) *Migrating music*. London: Routledge, 78–92.
- McLeod, Kembrew (1999) Authenticity within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. *Journal of Communication* 49 (4), 134–150.
- Mikkonen, Jani (2004) *Riimi riimistä: Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Mitchell, Tony (toim.) (2001) *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Moore, Allan (2002) Authenticity as Authentication. *Popular Music* 21 (2), 209–223.
- Morgan, Marcyliena H. (2009) *The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*. Durham/London: Duke University Press.
- Nieminen, Matti (2003) Ei ghettoja. Ei ees kunnon katuja. Teoksessa Kimmo Saaristo (toim.) *Hyvää paha rock'n'roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 168–190.
- Nitzsche, Sina A. & Grünzweig, Walter (toim.) (2013) *Hip-Hop in Europe*. Münster: LIT Verlag
- Ochmann, Matthäus (2013) The Notion of Authenticity in International Hip-Hop Culture. Teoksessa Sina A. Nitzsche & Walter Grünzweig (toim.) *Hip-Hop in Europe*. Münster: LIT Verlag, 423–446.
- Ogbar, Jeffrey O.G. (2007) *Hip-Hop Revolution - The Culture and Politics of Rap*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Paleface (2011) *Rappioidetta – Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Pennycook, Alastair (2007a) *Global Englishes and Transcultural Flows*. New York: Routledge.
- Pennycook, Alastair (2007b) Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity. *Journal of Language, Identity and Education* 6(2), 101–115.
- Perkins, William Eric (1996) The Rap Attack. An Introduction. Teoksessa William Eric Perkins (toim.) *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1–48.
- Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne (2009) *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.

- Rantakallio, Inka (tulossa 2019) *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Väitöskirja. Musiikkitiede, Turun yliopisto.
- Rantakallio, Inka (2018) *Sana ylös: riittävä suomenkielisessä räp-lyriikassa*. Teoksessa Siru Kainulainen & Liisa Steinby & Susanna Välimäki (toim.) *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 361–386.
- Rastas, Anna (2005) *Racialising Categorization Among Young People in Finland*. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research* 13 (2), 147–166.
- Rose, Tricia (2008) *Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – and Why It Matters*. New York: Basic Civitas Books.
- Shusterman, Richard (2005) *Rap Aesthetics. Violence and the Art of Keeping It Real*. Teoksessa Derrick Darby & Tommy Shelby (toim.) *Hip hop and philosophy. Rhyme 2 reason*. Chicago: Open Court, 54–64.
- Siili, JP (2017) *Veljeni Vartija*. [Elokuva.] Helsinki-filmi Oy.
- Solomon, Thomas (2005) "Living Underground is Tough": Authenticity and Locality in the Hip-Hop Community in Istanbul, Turkey. *Popular Music* 24 (1), 1–20.
- Speers, Laura (2014) *Keepin' It Real: Negotiating Authenticity in the London Hip Hop Scene*. Väitöskirja. Department of Culture, Media & Creative Industries, King's College London.
- Theodossopoulos, Dimitrios (2013) *Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas*. *Anthropological Quarterly* 86 (2), 337–360.
- Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Weisethaunet, Hans & Lindberg, Ulf (2010) *Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real*. *Popular Music and Society* 33 (4), 465–485.
- Wermuth, Mir (2001) *Rap in the Low Countries. Global Dichotomies on a National Scale*. Teoksessa Tony Mitchell (toim.) *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 149–170.
- Westinen, Elina (2018) "Who's Afraid of the Dark?" – The Ironic Self-Stereotype of the Ethnic Other in Finnish Rap Music. Teoksessa Andrew Ross & Damian Rivers (toim.) *The Sociolinguistics of Hip-hop as Critical Conscience: Dissatisfaction and Dissent*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 131–161.
- Westinen, Elina (2017) "Still Alive, Nigga": Multisemiotic Constructions of Self as the Other in Finnish Rap Music Videos. Teoksessa Sirpa Leppänen & Elina Westinen & Samu Kytölä (toim.) *Social Media Discourse, (Dis)identifications and Diversities*. New York: Routledge, 335–360.
- Westinen, Elina (2016) *Multiscalarity and Polycentricity in Rap Artists' Social Media Communication: Multisemiotic Negotiations of Otherness and Integration*. Teoksessa Jaspal Naveel Singh & Argyro Kantara & Dorottya Cserző (toim.) *Downscaling Culture: Revisiting Intercultural Communication*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 280–310.
- Westinen, Elina (2014) *The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Väitöskirja. Englannin kieli, Jyväskylän yliopisto.
- Westinen, Elina & Lehtonen, Sanna (2016) *Mustan miehen etninen toiseus ja vastapuhe suomalaisessa populaarimusiikissa*. *Kulttuurintutkimus* 33 (3–4), 15–28.



# "Mitä merkkää yhden emceen runous, sanat vasta alku, loppu vast vallankumous"

Avaimen *Punainen tiili* -albumin sanoitukset, rap-sukupolvi ja yhteiskuntaluokka

*Dragana Cvetanović*



Poliittinen rap – jota kutsutaan myös kantaottavaksi, yhteiskunnalliseksi, tiedostavaksi tai message rapiksi – on heterogeeninen genre. Historioitsijat<sup>1</sup> sijoittavat poliittisen räpin huippukauden vuosien 1989–1992 välille, aikaan jolloin Yhdysvaltain itärannikolla julkaistiin Public Enemy'n ensimmäiset albumit ja länsirannikolla vallitsi gangsta räpin edelläkävijän, N.W.A:n hardcore rap. Kantaottavuus ei tarkoita, että rap-artistit olisivat samaa mieltä asioista edes silloin, kun heillä näyttäisi olevan yhteinen tavoite. Siinä missä Public Enemy viittaa sanoituksissaan muun muassa menneen ajan poliittiseen traditioon ja jatkaa 1960-luvun rotuaktivismin jalanjäljissä, N.W.A käsittelee poeettisesti aikansa sosiaalista ja poliittista tilannetta.

2010-luvun lopulla yhdysvaltalaisen ja globaalien poliittisen räpin odotetaan jälleen piristyvän. Moni suhtautuu nyt nostalgisesti aiempaan poliittiseen räppiin, ja yhteiskunnassa vallitseva populistinen jargon tarjoaa materiaalia kantaottaville rap-sanoituksille. Aika on monen mielestä (mm. artistit Kendrick Lamar, Eminem) juuri nyt otollinen iskevälle, suorasukaisen kriittisesti yhteiskuntaa diagnosoivalle räpille, ja tällä todennäköisesti myös saavutettaisiin vastakaikua yleisöissä. Miksi poliittista lyriikkaa ei sitten synny valtavirtäräpissä, vaikka esimerkiksi populismin, ympäristön<sup>2</sup> tai energia- ja asepolitiikan kysymysten käsitteilylle olisikin selvä sosiaalinen tilaus? Yhdysvaltojen tämänhetkinen yh-

1 Ks. Neal 2004.

2 Ks. Välimäki tässä teoksessa.

teiskunnallinen ilmapiiri, jolle leimallisia ovat poliittisten ryhmien väliset vastakkainasettelut ja ristiriidat, on suotuisa keskustelulle kanta-aottavan räpin tilasta (McCoy 2017; Zaru 2018). Toive tai vaatimus musiikin kanta-aottavuudesta on muutenkin johdonmukainen hiphop-kulttuurissa (Rose 2008). Kanta-aottavuus ja pyrkimys yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen juontavat juurensa hiphop-kulttuurin sosiaaliseen alkuperään ja ovat siten osa hiphopin ydintä. Usein poliittisen räpin puolestapuhujia motivoikin kaipuu tätä hiphopin perusluonnetta kohtaan. Mutta vaikka moni räppäri muun muassa Ruotsista, Balkanilta, Venäjältä, Ranskasta ja Baskimaasta<sup>3</sup> reflektoikin sanoituksissaan vastarinnan kulttuurin nykyistä tilaa, yleisesti ottaen globaalissa valtavirtaräpissä vain harva tekee poliittisesti kanta-aottavaa musiikkia.

Millaista sitten on kanta-aottavaksi koettu suomenkielinen rap-lyriikka? Mikä voidaan rap-tekstissä tulkita poliittiseksi kannanotoksi tai kannanotoksi ylipäättään? Mitkä aiheet tekevät räpistä kanta-aottavan? Miten poliittisuus näkyy räpissä? Tässä artikkelissa perehdyn näihin kysymyksiin tarkastelemalla rap-artisti Avaimen<sup>4</sup> kappaleita ”Punainen tiili” ja ”Roihuvuori” hänen ensimmäiseltä albumiltaan *Punainen tiili* (2001). Olen valinnut nämä kaksi tekstiä, koska *Punaista tiiltä* pidetään yhtenä tärkeimmistä kanta-aottavan suomiräpin julkaisuista. Avain myös edustaa suomiräpin nousua (puhutaan myös toisesta aallosta, ks. tämän teoksen johdanto) esimerkiksi

- 
- 3 Ruotsalaiset räppärit Promoe ja Timbuktu ”Ge oss Sverige tillbaka”-kappaleessa (Promoe 2009) peräänkuuluttavat takaisin oman maan perinteisiä arvoja, kuten suvaitsevaisuutta, voimistuvan äärioikeistolaisen ideologian keskellä. Balkanalaiset räppärit Marcelo, Edo Maajka, Frenki, TBF, Dječaci ja monet muut analysoivat sanoituksissaan yhteiskunnallista muutosta tavoilla, joille ei ole tilaa virallisissa yhteiskunnallisissa diskursseissa (Cvetanović 2014; 2016; 2019a). Vuonna 2018 venäläinen räppäri Husky vangittiin sanoitustensa takia (Bershidsky 2018), samoin kuin hänen kollegansa Noize MC vuonna 2010. Ranskalaiset rap-artistit ovat jatkaneet Supreme NTM ja IAMn jalanjäljissä ja palanneet poliittiseen rap-ilmaisuun äärioikeistolaisen politiikan esiinmarssin jälkeen. Useimmat ranskalaiset räppärit pitävät kuitenkin huolta siitä, että he edustavat samanlaisesti sekä räpin valtavirtaa että yhteiskunnallisesti kanta-aottavaa rap-genreä (Amrani 2016). Baskimaalainen punk-rap yhtye Negu Gorriak on käyttänyt rap-sanoituksissaan baskin kieltä osoittaakseen kansallisesti tiedostavaa radikalismia (Urla, 2001, 175).
- 4 Kirjoittaessani *Punainen tiili*-albumista käytän artistista Avain-nimeä. Ensimmäisen albumin jälkeen, levy-yhtiön vaihtamisen yhteydessä artisti muutti nimensä Asaksi. Lisää tietoa rap-alias Avaimen ”hautaamisesta” ja artistin isosta levy-yhtiöstä irtautumisesta ks. Aaltonen (2018, 109–116).





Seremoniamestarin, Ritarikunnan ja Liisanpuiston ohella.<sup>5</sup> *Punainen tiili* julkaistiin vuoden 2001 lopussa. Tuolloin muiden edellä mainittujen artistien debyyttialbumit oli jo julkaistu. Avaimen albumin iskevyyden ja sen saavuttama suuri suosio vuonna 2001 ei johtunut ainoastaan kanta-aottavista kappaleista. Keskeisessä asemassa oli myös albumin kappale ”Yhdes Iltaan” ja sen 2000-luvun alun estetiikkaa onnistuneesti edustanut musiikkivideo. *Punainen tiili* -albumin julkaisuajankohta osui hetkeen, jolloin suomirap meni lähiöön ja muihin arkirealismiin tyysijoihin Suomessa, saavuttaen siten myös uudenlaisen kuulijakunnan. Räppärit ryhtyivät ammentamaan sisältöä sanoituksiinsa omista elinympäristöistään ja kokemuksistaan. Näin homogeeniseksi ja edelleenkin hieman epäuskottavaksi koettu suomenkielinen rap sai uudet kasvot ja siitä tuli ”katu-uskottavampi”. Avaimen (sittemmin Asa; oik. Matti Salo) mukaan Rähinä-ryhmä, jonka alkuperäisiä jäseniä sekä hän että Fintelligens (Elastinen ja Iso H; oik. Kimmo Laiho ja Henrik Rosenberg) olivat, ”istutti suomalaisille musiikkia kuunteleville korville uuden puhettavan”, mikä ”oli merkittävää kehitys- ja uudistustyötä silloisen suomalaisen radiopopin maailmassa. Parhaimmillaan Rähinä toi tämän maan alla muhineen kielen ja ilmaisun päivänvaloon.” (Aaltonen 2018, 116.)

Nuoren Avaimen kapinassa näkyy pikemminkin ranskalaisilta ja ruotsalaisilta kuin yhdysvaltalaisilta rap-artisteilta opittu poeettinen kanta-aottavuus. Vaikka hän mainitseekin kuulleensa yhdysvaltalaista artistia Nasia ensimmäistä kertaa juhlassa jo alaikäisenä (Kauppinen 2017, 16) ja nuorena ”diganneensa” Mobb Deepia (Aaltonen 2018, 66), elokuvat ja runous vaikuttivat nuoreen Avaimen enemmän kuin yhdysvaltalainen räppi: ”aloin kelata, että miksi meidän Suomessa pitäisi apinoida niitä, koska ei tuollainen tappamis- ja panemisläppä voi sen paremmin järjellä kuin tunteella ajateltuna edistää yleisellä tasolla mitään hyvää. Miksi ruokkia ihmisen pimeää puolta, jos sulla on mahdollisuus valita, että ruokit sitä valoisaa puolta” (Aaltonen, 2018, 66).

Nykyisin Asa-nimellä tunnettu artisti ei ole enää nuori kapinallinen, vaan aikuinen, elämäänsä tyytyväinen mies, joka lukuisten pyyntöjen

---

5 Avaimen, Seremoniamestarin, Ritarikunnan ja Liisanpuiston levyt olivat jatkumoa vuonna 2000 ilmestyneelle Fintelligensin albumille *Reνεςanssi*. Yhdessä nämä julkaisut nostivat suomiräpin uudelle tasolle. (Kauppinen 2017.)

jälkeen suostui viimein vuonna 2017 esittämään *Punainen tiili* -albumin kappaleet kokonaisuudessaan viidessä konsertissa. 16 vuotta täyttäneen albumin uusintaesitykset voidaankin nähdä kulttuuritekona samalla tavalla kuin vuosituhannen alussa ja sitä aiemmin ilmestyneiden suomirap-albumien uudelleenjulkaisut vinyyliformaatissa. Uudelleenesittämisenä myötä *Punainen tiili* näyttäytyy myös suomiräpin suunnannäyttäjänä sekä sen itseluottamuksen vakiintumisen merkinä.

Tässä artikkelissa tutkin myös sitä, miten Avaimen jo miltei kahdenkymmenen vuoden takaisen albumin kanta-aottavuus istuu nykyhetkeen. *Punainen tiili* on eräänlainen ideologisestikin latautunut, monitasoinen kuvaus nuoresta esikaupungin asukkaasta. Sen suomenkielinen, vihainen ilmaisu vakuutti yleisönsä purevuudellaan ja realismillaan, ja moni albumin teksteistä toimii yhä nuorille kuuntelijoille opettavaisena ja voimaa antavana kokemuksena. Joillekin nuorille tämän albumin myötä on selvinnyt, mitä esimerkiksi oikeistolaisuus käsitteenä tarkoittaa (Karimaa 2017). Avaimen rap-lyriikka yhdistetään vasemmistolaiseen ideologiaan. Tämä johtunee suorasanaisestä oikeiston kritiikistä, joka tosin tarjoaa pikemminkin kysymyksiä kuin ratkaisuja: jos oikeisto on syyppää ongelmiin eikä vasemmisto toimi tarpeeksi voimakkaasti, niin kuka sitten enää voi auttaa (”kuka jeesaa kun oikeella jopa Suvi-Anne Siimes” räppää Avaimen kappaleessa ”Punainen tiili”)?

Pyrin tässä artikkelissa nostamaan esiin yhteiskuntaluokkaan ja sukupolveen keskittyvän tutkimuksellisen näkökulman, jossa *Punainen tiili* -albumin merkitys kanta-aottavana musiikkina korostuu uudella tavalla. Albumin sanoituksissa hahmotellaan hyperrealistisin keinoin kuvaa naapurustosta (engl. *neighborhood, hood*) sekä oikeiston ja vasemmiston välisestä vastakkainasettelusta (mm. mainitsemalla politiikkojen nimiä ja tekoja). Suuntaan tutkivan katseen kohti näiden sanoitusten tekijää: kirjoittaja on oman rap-sukupolvensa edustaja, joka kokee tehtäväkseen auttaa heikommassa asemassa olevia ihmisiä. Tärkeänä yhdistäjänä nuoren artistin ja hänen asiansa välillä näen hiphop-kulttuurista nousevan ja siitä omaksutun estetiikan ja kanta-aottavuuden. Tarkastelen nuoren ihmisen ja rap-artistin suhdetta yhteiskuntaluokkaan, jonka osaksi hän itsensä näkee ja kokee. ”Huono-osaisiin” ihmisiin kuuluvat Avaimen maailmassa perinteisen työväenluokan edustajat, maahanmuuttajat, päättyöläiset sekä tulevaisuutensa tavalla tai toisella kadottaneet ihmiset ja heidän lapsensa. Avaimen ruotii albumillaan oman (hiphop-)sukupolvensa



ja yhteiskuntaluokan suhdetta. Sukupolvea tarkastellessa keskeisiä ovat iän ja nuoruuden käsitteet, mutta albumin rap-teksteissä näkyy myös idea rap-sukupolvesta. Juuri nyt vahvasti esille nousevat naispuoliset rap-artistit ja uuden feminismin aalto antavat mielestäni mahdollisuuksia tarkastella myös suomiräpin yleistilaa ja kantaaottavan räpin nykyisiä ilmentymiä<sup>6</sup>.

Koska tutkimukseni keskeisiä teemoja ovat kysymykset identiteetistä ja yhteiskunnassa vallitsevista valtasuhteista, käytän analyysissäni intersektionaalisuuden käsitettä, joka tarkoittaa ihmisiä erottavien tekijöiden risteymää, leikkausta ja yhteisvaikutusta (Rossi 2015). Länsimaisesta sukupuolentutkimuksesta (Crenshaw 1989; Yuval-Davis 2006) lähtöisin oleva käsite kumpuaa tarpeesta jäsentää sukupuoleen ja rotuun perustuvaa syrjintää sekä pyrkimyksestä kohti tasa-arvoa ihmisten välisissä suhteissa. Sosiaalisista identiteeteistä ei voida puhua mainitsematta sosiaalisia (valta) rakenteita, kuten rasismia, seksismia, heteroseksismia tai kapitalistista talousjärjestelmää, jotka näitä identiteettejä ylläpitävät (Crenshaw 1991). Intersektionaalisuuden kautta voidaan ymmärtää sitä, että nykyisen yhteiskunnan tasa-arvoisen toimivuuden saavuttamiseksi on otettava huomioon monta samaan aikaan toisiinsa vaikuttavaa yhden henkilön sosiaalista identiteettiä. Sukupuoli, luokka, ikä, kieli, seksuaalinen suuntautuminen sekä etnisuus muodostavat lähtökohdan moniulotteiselle tulkinntalle ihmisten välisestä erosta. Intersektionaalisuudessa olennaista on kysyä *se toinen kysymys* (Matsuda 1991, 1189), mikä käytännössä tarkoittaa tutkittuun ilmiöön liittyvien kategorioiden, ideologioiden ja voimien identifointia. Jotta rakenteisiin voidaan puuttua ja jotta niitä voidaan muuttaa, on vaadittava aktiivisia ja laajoja yhteiskunnallisia ja poliittisia toimia (Crenshaw 1991).

## HIPHOP POLIITTISTEN VIESTIEN VÄLITTÄJÄNÄ

Hiphopin alkuaajoista asti on keskusteltu siitä, voiko hiphoppia kaikkine ilmentymineen pitää poliittisen muutoksen työkaluna tai katalysaattorina. Hiphop-kulttuurissa on sisäänrakennettuja poliittisia piirteitä (Neal 2004, 307). Ardsin mukaan (2004, 314) monille hiphop-artisteille taiteellinen

6 Ks. myös Ruuhonen & Horn tässä teoksessa.

toiminta keskellä sosiaalista tuhoa on jo sinänsä poliittinen akti. Räpin tapa tuoda poliittisuutta esille on hyvin erilainen kuin kansalaisaktivismissa tai muutospolitiikassa. Neal (2004, 307) esittääkin kysymyksen siitä, voiko hiphop-lyriikka korvata varsinaista ideologista heräämistä? Koska rap ei tarjoa konkreettista muutosta, poliittista räppiä esittävät artistit voivat tarjota ”ratkaisuja” lähinnä tarjoamalla kuunneltavaa (Ards 2004, 314). On kuitenkin aina syytä huomioida poliittisen ja politisoitun räpin ero (Cvetanović 2014).

Bakari Kitwana korostaa hiphopin merkitystä nuoren sukupolven poliittisen tietoisuuden nostamisen ja koulutuksen näkökulmasta (Kitwana 2004, 346), mikä on hänen mukaansa poliittisen hiphop-genren tärkeä piirre. Hiphopin pitäisi pystyä toimimaan oman kulttuuripiirinsä ulkopuolellakin ja olla hyödyksi yhteisölleen. On otettava huomioon, että Kitwanan ajatus yhteisöllisyydestä heijastelee erityisesti hänen tutkimaansa yhdysvaltalaista hiphop-kulttuuria. Amerikkalainen yhteisöllisyyden malli on kuitenkin populaari- ja hiphop-kulttuurin kautta levinnyt laajasti maailmalle ja kenties jo kytkettyntynyt olemassa oleviin paikallisiin yhteisöllisyyden muotoihin.

Amerikkalaisessa hiphopissa rotu on ollut populaarin ja kriittisen diskurssin dominoiva tema, mutta esimerkiksi Boyd (2004, 326) muistuttaa myös yhteiskuntaluokkien tarkastelun tärkeydestä. Hänen mukaansa voimistunut feministinen ääni saattaa yhdistää rotu-, luokka- ja sukupuoliteemat entistä tiiviimmäksi kokonaisuudeksi. Räpin kulttuuritaloudellinen perusta ilmentää afrikkalaista läsnäoloa amerikkalaisessa yhteiskunnassa. Se toimii taustana rotuun ja luokkaan liittyvän taistelun ymmärtämiselle. Rap voi toimia esimerkkinä ”uudesta eroavaisuuden kulttuuripolitiikasta” (engl. *new cultural politics of difference*, Boyd 2004, 326; West 1990, 19–20). Tämä uusi kulttuuripolitiikka kertoo luovien kulttuuritoimijoiden ilmaisun tavasta ja tarpeesta samaistua demoralisoitujen, demobilisoitujen, depolitisoitujen ja deorganisoitujen ihmisten kanssa. Sen avulla kulttuurin tekijät voivat vahvistaa ja mahdollistaa sosiaalista toimintaa, ja jopa edesauttaa sellaisen yhteisen liikkeen syntyä, jonka tavoite on vapauden ja demokratian saavuttaminen.

Räpin merkitys globaalien protestien äänenä on kiistaton. Rällillä on voimakas vaikutus talouteen, rotuun ja politiikkaan (Lusane 2004, 352). Amerikkalaisten rap-piirien dominoiva ideologia on Lusanan (2004, 355) mukaan musta nationalismi. Amerikkalaisista räppäreistä vain muutama



on orientoitunut ideologisesti vasemmalle (esimerkiksi yhtye KRS-One, joka seuraa Jesse Jacksonin Rainbow Coalition -liikkeen oppeja). Gangsta rap nousee usein luokkaan liittyvissä keskusteluissa genreksi, joka kuvaa sosiaalisessa kriisissä kylpevää amerikkalaista työväenluokkaa. Vaikka gangsta räppiä oikeutetusti kritisoidaan sen esittämistä aiheista ja niiden kautta nousevista arvoista, se kuitenkin osin kuvaa juuri sitä ruohonjuuritason elämää, josta rap on alun alkaen ponnistanut. Tämä hardcoreksikin kutsuttu rap peilaa työttömyyttä, koulutuksen puutetta, syrjintää, tapoja, jengejä, luokkasortoa, poliisiväkivaltaa ja regressiivistä sukupuolipolitiikkaa, joka on merkittävä osa monen afrikkalaisamerikkalaisen elämää. Lusanen (2004, 357) mukaan gangsta räpin sanoituksissa kypsät ja epäkypsät aiheet kulkevat käsi kädessä.

Suomessa Avaimen/Asan lisäksi näkyvintä työtä tästä näkökulmasta tekee Paleface (Karri Miettinen, s. 1978). Paleface on kiinnostunut rap-musiikin ja afrikkalaisamerikkalaisten musiikkigenrejen historiasta, mutta myös suomalaisesta kuplettilauluperinteestä. Jälkimmäinen kiinnostuksen kohde on vienyt hänet tutkimusmatkoille suomalaisen musiikin historiaan (Cvetanović tulossa 2019b). Palefacen uteliaisuus ja tarve toimia on johtanut rap-kappaleiden lisäksi kirjojen sekä dokumenttielokuvien tekemiseen ja esiintymisiin muillakin kuin rap-kulttuurin areenoilla. Yksi hänen viimeisimmistä hankkeistaan on kolmiosainen Suomen sisällissodasta kertova dokumenttielokuva sekä samaan aiheeseen liittyvä kappale ”Laulu sisällissodasta” (Paleface & Ylioppilaskunnan laulajat 2018). Father Metro (Tommy Lindgren, s. 1977) sekä Redrama (Lasse Malmberg, s. 1977) ovat myös sanoituksissaan ottaneet kantaa esimerkiksi suvaitsevaisuuteen ja maahanmuuttoon, eivät kuitenkaan soolouriensa vaan rap-yhtyeittensä (esim. Ricky Tick Band & Julkinen Sana sekä GG Caravan) kautta. Palefacen lisäksi vasemmistolaiseen ideologiaan yhdistetään Suomessa muitakin artisteja: Kajo (Kalle Niskanen, s. 1989), Ilkka Kalevi Tillanen (s. 1981) sekä Julma Henri. Kajo oli Suomen Kommunistisen puolueen eduskuntavaaliehdokas vuonna 2015 ja Tillanen on toiminut Vasemmistonuorissa (Liukkonen 2012). Julma Henrin sanoituksissa käsitellään usein eri ihmisryhmien eroja ja niiden yhteiskunnassa vallitsevia valta-suhteita<sup>7</sup>.

7 Julma Henrin tuotannosta ks. Kokkola 2013 ja Westinen & Rantakallio tässä teoksessa.

Suomessa populaarimusiikin ja poliittisten hankkeiden väliset liitot eivät ole harvinaisia. Yhtenä esimerkkinä voi mainita 1970-luvulla nousseen poliittisen laululiikkeen kantaottavan eetoksen. Yhteiskunnallinen rap on esimerkiksi Palefacen suomenkielisessä tuotannossa voitu nähdä eräänlaisena poliittisen laulun jatkumona. Tässä artikkelissa keskityn kuitenkin hiphop-kulttuurin luomaan ja suomiräpissä ilmenevään kantaottavuuteen.

## NUORISO JA YHTEISKUNTALUOKKA

Teoreettisena viitekehyksenä käytän tässä artikkelissa tutkimusta luokan ja sukupolven yhteydestä. Näiden kahden käsitteen yhteen kietoutuminen pohjustaa artikkelin aineiston analyysiä ja ohjaa tulkitsemaan yhteiskuntakriittisen kantaottavan rap-musiikin sanomaa. Se myös avaa käsityksiä siitä, mitä tarkoitetaan rap- tai hiphop-sukupolvella.

Nuorisosta ja nuorisokulttuurista tuli tutkimuksellisen kiinnostuksen kohteita alunperin Isossa-Britanniassa toisen maailmansodan jälkeen. Yhteiskuntaluokan oli huomattu heijastuvan sekä vanhempien että nuorten toimintaan (Clarke ym. 1982, 21), ja siksi sitä pidettiin hyvänä lähtökohtana nuorisotutkimukselle. Nuorisosta tuli tutkijoiden silmissä metafora sosiaaliselle muutokselle. Yhteiskuntaluokka nähtiin merkittävänä, rakentavana ja dynaamisena yhteiskunnallisena tekijänä (mt., 22). Tutkijoita kiinnostivat työväenluokkaisten nuorten ikä, nuoret hyvinvointivaltion hyötyjen saajina, nuorten opiskelumahdollisuudet ja kuluttaminen. Nuorten sukupolvi määriteltiin ryhmäksi, joka oli kaikin tavoin etulyöntiasemassa sodan jälkeisessä sosiaalisessa muutoksessa.

Stanley Hall muotoili ajatuksen nuorista idealismin soihdunkantajina ja yhteiskunnallisten uudistusten liikkeellepanevana voimana vuonna 1904 ilmestyneessä kirjassaan *Adolescence*. Viime vuosisadan alussa uskottiin, että nuoret pystyvät saamaan aikaan verettömän vallankumouksen, ”joka kumoaisi luokkaerot ja hyväksikäytön ilman sotaa ja ilman sosialismia” (Murdock & McCron 1982, 195). José Ortega y Gasset (1931, 15) jatkoi tätä ajatusta väittämällä, että sukupolvi on historian tärkein käsite ja avain historian evoluutioon. Ortega y Gassetin ajatukset ymmärrettiin niin, että nuoriso voisi korvata työväenluokan kamppailussa yhteiskunnal-



lisesta muutoksesta. Ortega y Gasset ei tosin selittänyt tarkemmin, miten nuorison kyky organisoitua kehittyi, miten nuoriso kehittää ajatuksia yhteisestä tietoisuudesta ja miten se alkaa toimia yhtenäisenä historiallisena voimana. Vasta Karl Mannheim loi perustellumman teoreettisen jäsenyyksen nuorten potentiaalista muuttaa yhteiskuntaa teoksessa *Sukupolvet* (1952). Mannheim kehitti teorian ”sukupolven yksiköistä”. Sukupolven yksikköä määrittää iän lisäksi yhteinen sosiaalinen lähtökohta, ilmaisutapa ja maantieteellinen sijainti (mt., 307). Työväenluokan tarkastelu jäi kuitenkin Mannheimin teoksesta pois.

Vuoden 1945 jälkeistä nuorisotutkimusta taustoitti olettaus, jonka mukaan kapitalistinen yhteiskunta oli siirtymässä työpainotteisuudesta vapaa-aikapainotteisuuteen. Sosiaalisen elämän keskiöön oli tullut tuottamisen sijaan kuluttaminen. Tuolloin kiinnitettiin huomiota uudenlaisen vapaa-ajan elämäntyyliin perustuvan ”nuorisokulttuurin” nousuun, jota tuki nuorison viihdyttämiseen tarkoitetun teollisuuden kasvu. Näin populaarikulttuurin ja varsinkin musiikin merkitys kasvoi nuorisotutkimuksessa. Ison-Britannian nouseva sukupolvi oli Murdockin ja McCronin (1982, 197) mukaan kasvamassa pois luokkatietoisuudesta ja pitäytyi kapitalismissa.

Kun vastakulttuurin käsitteestä tuli ajankohtainen 1960-luvun lopulla, näkemys nuorison merkityksestä sosiaalisen muutoksen voimana vahvistui. Reichin (1972, 189, 253) mukaan aiemmin ajateltiin, että nuoriso tiedostaa oman paikkansa vallitsevassa yhteiskunnassa. Tilanne muuttui, kun nuorisoa alettiin katsoa sukupolven ja kulttuurin (musiikki, pukeutuminen, huumeiden käyttö) kautta. Ajatus nuorisosta oman paikkansa tiedostavana hävisi. Nuorisosta oli kuoriutumassa sukupolvi, joka elää ”vain itseään varten” ja jolla on oma erityinen tyyli ja tapa ajatella. Hippiliike nähtiin eräänlaisena etujoukkona, joka elämäntyyllillään ikään kuin harjoitutti esiin mahdollisia tulevaisuuden yhteiskunnan vaatimuksiin vastaavia kulttuuriratkaisuja. (Davis 1970, 330.)

## IKÄ JA SUKUPOLVI

läästä on tullut varsinkin naisille tärkeä yhteiskuntaluokkaan kuulumisen merkki ja käsite, jonka avulla voi jäsentää luokkakokemusta (Murdock

& MacCron 1982, 199). Uuden sukupolven instituutioita rakentavat ideologiat sekä ajatukset yhdenvertaisista mahdollisuuksista ja kulutuksen yksilönvapaudesta. Ajatukset nuoruudesta ainutlaatuisena elämänvaiheena korostavat samalla sekä luokka- että ikäeroja. Ikä on tärkeä paitsi silloin, kun halutaan ymmärtää kokemuksia luokasta, myös silloin, kun halutaan ymmärtää luokan tietoisuutta itsestään. Murdockin ja MacCronin (1982) mukaan tieto iästä ja yhteiskuntaluokasta on yhä tärkeää varsinkin silloin, kun pyritään hahmottamaan, miten luokkakäsitys kehittyy nuoruudessa, tuona ihmisen elämään voimakkaasti vaikuttavana jaksena.

Nimenomaan luokan ja iän yhteys on saanut nuorisotutkimuksen kehittymään kahteen eri suuntaan: toinen suunta tukeutuu Mannheimin sukupolven yksikköön, kun taas toinen on kiinnostunut alakulttuurien tutkimuksesta. Vastakulttuurin (engl. *counterculture*) tutkimus toi esiin sen, että vastakulttuurin edustajat olivat keskiluokkaisia nuoria ja että juuri keskiluokkaiset nuoret sopivat Mannheimin määritelmään, jonka mukaan oma tyyli on luonteenomaista ”sukupolven yksikölle”. Myöhemmissä tutkimuksissa kävi ilmi myös, että on olemassa erilaisia keskenään antagonistisia sukupolviyksiköitä ja että niiden eroavaisuudet ovat lähtöisin laajemmasta luokkaeriarvoisuudesta. 1970- ja 1980-luvuilla tehdyissä tutkimuksissa argumentit luokan ja nuorison vastakulttuurin merkityksestä kuitenkin vaihtelivat.

Sukupolven käsitteen nosti hiphopin ja räpin tutkimuksessa esiin Jeff Chang (2008). Hänen mukaansa (mt., 1) sukupolvet ovat fiktioita, vaikka sukupolvista kertovat narratiivit ovat sekä relevantteja että sopivia esittämään väitteitä tietyistä ajanjaksoista. Myös Kitwana (2002, xiii) tarkastelee hiphopin syntymää sukupolven näkökulmasta: hän määrittelee hiphop-kulttuurin tietyn sukupolven merkittävimmäksi saavutukseksi. Hiphop-sukupolvi on Kitwanan (mt., xiii) mukaan musta sukupolvi, joka on syntynyt vuosien 1965 ja 1984 välillä. Samalla tavalla keski-ikää lähestyvät eurooppalaiset räppärit omaavat sukupolvisidonnaista tietoa, joka on yhteydessä heidän aikaansa (Cvetanović 2016; tulossa 2019a; tulossa 2019b). Kuten näistä esimerkeistä käy ilmi, myös identiteetti ja paikallisuus ovat keskeisiä sukupolvea määritettäessä: henkilöt, jotka kuuluvat samaan sukupolveen ja joilla on sama syntymävuosi, jakavat joiltakin osin myös yhteisen paikallisuuden ja sen sosiaalisten prosessien tuoman historiallisen mittakaavan (Mannheim 1952). Mannheimin mukaan





sukupolvi on paikallinen identiteetti, joka kokoaa tiettyyn historiallissosiaaliseen prosessiin kuuluvat ikäryhmät (mt., 170). Mannheimin sukupolvikuvaukseen liittyy idea kulttuuriproessin kautta määrittyneestä sukupolvesta. Mannheimin mukaan kulttuurin uudistuminen ja sen akkumuloituminen ei tapahdu samojen ihmisten voimin, vaan on otettava huomioon, että uusia ikäryhmiä syntyy koko ajan (mt., 171). Kulttuurisia ilmiöitä tutkiessa on otettava huomioon sukupolvien vaihtuminen, eli se että tiettyinä aikoina kulttuuriset toimijat ovat tiettyyn sukupolveen kuuluvia henkilöitä, jotka ovat toiminnassaan kosketuksissa aiempien sukupolvien toiminnan kautta kertyneen kulttuurisen perinteen kanssa.

## TUTKIMUSAINEISTO

Tässä artikkelissa tarkastelun kohteena ovat Avain-nimisen artistin kappaleet ”Roihuvuori” ja ”Punainen tiili” albumilta *Punainen tiili*.<sup>8</sup> Valitsin ne, koska ne edustavat albumin kanta-aottavinta ja poliittisinta tuotantoa. Lisäksi ne ovat juuri niitä kappaleita, jotka yleisö artistin mukaan haluaa kuulla ja joissa se haluaa laulaa keikoilla mukana. Analyysin tukena käytän rap-artistin mediahaastatteluja eri vuosilta (Hätinen 2017; Radio Helsinki 2017; Karimaa 2017; Karhu 2015; Nissinen 2015; Seppänen

---

8 *Punainen tiili* -albumin kappaleet (CD-versio):

1. Punainen tiili (sisältää sämplin Petri Laaksosen kappaleesta ”Syöksytään”.)
2. Markus
3. Haastattelu (Skit)
4. Roihuvuori (mukana Jurassikki)
5. Pullon sisällä
6. Viedää bakkii (mukana Redrama)
7. Farrah Muhammed (Skit)
8. Kaks lakii
9. Yhdes iltaan (mukana Sofia Chaichee)
10. Silloin ennen (mukana Iso H, Jurassikki & Jussi Valuutta)
11. Elämä on tentti (mukana Iso H)
12. Ympäri mennään, yhteen tullaan
13. Mä hajotan tän maailman (mukana Pelle Miljoona)
14. Don't Make a Sound (mukana Cheka)
15. Ruokaa, ei aseita
16. 5 päivää, 5 yötä

2016) sekä Avaimesta/Asasta kertovia osia kahdessa teoksessa (Aaltonen 2018; Kauppinen 2017). *Punainen tiili* (2001) on Avaimen ensimmäinen ja ainoa julkaisu. Tämän jälkeen artisti on vaihtanut levy-yhtiötä ja julkaissut nimellä Asa useita levyjä.

Matti Salo (s. 1980), taiteilijanimeltään siis aluksi Avain, myöhemmin Asa, on suomalaisen kantaaottavuuden ja ajan hengen ”apostoliksi” (Nissinen 2015) kutsuttu artisti. Avaimen (Asan) viesti on suorasanainen, vallankumouksellinen ja runollinen. Kymmenen julkaistun albumin myötä Asan rap-tyyli on kehittynyt omanlaisekseen ja saanut tunnustusta esimerkiksi Teosto-palkinnon muodossa vuonna 2008. Kun Asa vuoden 2017 viidessä konsertissa esitti uudelleen *Punainen tiili* -levyn kappaleet, nousi sekä artistin itsensä että hänen yleisönsä edustaman suomiräpin kantaaottavan hiphop-sukupolven kasvutarina uudelleen pintaan. Uudet esitykset kertovat paitsi suomiräpin tärkeästä hetkestä, *Punainen tiili* -albumin julkaisemisesta vuonna 2001, myös kyseisen ajan rap-sukupolven perinnöstä.

## ROIHUVUORI JA SUOMALAISEN HOODIN KUVAUKSET

Vuonna 2001 julkaistu ”Roihuvuori”-kappale on nuoren hiphop-sukupolven edustajan esittämä kutsu herätä huomaamaan oman ympäristön, Itä-Helsingin ongelmia. Itä-Helsinki mielletään Suomen kontekstissa stereotyyppisesti ghetoksi, Asan mukaan jopa slummiksi (”elämästä slummi”<sup>9</sup>): ”spurgut, nistit, Roihikaa hallitsee / ei filosofia päättää rassaa, viina vallitsee”. Teksti piirtää kuvan Roihuvuoresta yhteiskunnallisen huono-osaisuuden leimaamana alueena, jossa inhimilliset arvot ovat kuitenkin kohdallaan: ”okei, eniten alkoholistei, eniten rikollisii / eniten köyhii, eniten skidei ilman omaa isii / mut toisille uskollisii / työpäivän busy / vaan pari tuoppii ja ollaan täällä onnellisii”. Roihuvuorta romantisoidaan juuri niiden ominaisuuksien kautta, jotka muun maailman silmissä näyttävät alueen heikkouksilta. Ikään kuin Roihuvuoressa ei tarvitsisi paljon rahaa ollakseen onnellinen (niin kuin ”oravanpyörässä” elävät). Inhimillisyyden voima on suurempi kuin kulutusmaailman ylistämä raha. Solidaarisuus

9 ”Roihuvuori”-kappaleen sanoitukset, ks. Liite 1.

omia ystäviä kohtaan (”frendeistäni käytät nimitystä sossupummi”) tuo tekstin tekijän mukaan osaksi tätä ympäristöä.

Avaimen tekstissä Roihuvuori ja Itä-Helsinki toimivat dominoivina metaforina suomalaiselle ghetolle tai hoodille. Teksti keskittyy alaluokan ja syrjäytyneiden kuvaamiseen. Esitetyt otteet ghetto-elämästä eivät ole speaktaakkelihakuisia vaan kriittisesti ja nuoruuden rehellisyydellä (ja siksi myös uskottavasti) hahmoteltuja. Valta-asemassa olevien ja altavastaaajien vastakkainasettelun näyttämönä on oma lähiö, Itä-Helsinki, sitä kautta Helsinki ja lopulta myös koko Suomi. Räpissä esitetty omiin kokemuksiin perustuva tieto alueesta ja sen ihmisistä sekä avoimuus politiikan keinoin tuoduista vääryyksistä luo kuulijoille vaikutelman totuudesta, aitoudesta. Tärkein tie aitouteen on oman paikan määrittely, joka yhdysvaltalaisessa kontekstissa on totuttu tekemään Avaimen kappaleen tavoin ghetto-keskeisen diskurssin kautta.

Hiphop-kulttuuriin kytkeytyvää naapuruston käsitettä (engl. *the hood*) voidaan tarkastella Habermasin (1991) julkisen tilan käsitteen (engl. *public sphere*) pohjalta (Cvetanović 2016). Naapurusto on hiphopissa tärkeä vuorovaikutuksen tila (Neal 2003), keino tuoda yleiseen, julkiseen tietoisuuteen ruohonjuuritasolla olevat elämän kokemukset, huolet ja epäkohdat. Vaikka suomalaisessa julkisessa keskustelussa ajatus hyvinvointivaltiosta oli 1990-luvun laman seurauksena murentunut jo 2000-luvun alussa, Avaimen Roihuvuoren esittely saattoi (ja saattaa vielä nykyäänkin) yllättää tavallisen suomalaisen hiphop-yleisön viedessään kuulijan pois yleisestä hyvinvointivaltion diskurssista. Avain kuvaa vallan epätasaista jakautumista ja vallanpitäjien toimia samalla tavoin kuin Forman (2002, xvii) kuvailee yhdysvaltalaista naapuruston tilaa. Lähiössä, hyvinvointivaltion keskellä asuvat kantasuomalaiset ja maahanmuuttajat kyseenalaistavat sen, mihin valtion johto on maataan viemässä. Avaimen kappaleesta välittyy kaikessa yksityiskohtaisuudessaan vaikutelma Roihuvuoresta todellisena ghettona, jonka myötä kyseisen lähiön voi nähdä vertautuvan afrikkalaisamerikkalaisten ghettoihin. Avaimen teksti heijastaa elämän ja arjen ongelmia, jotka ovat hyvin poliittisesti latautuneita. Avain asemoi itsensä keskelle Roihuvuoren ghettoa, tietävänä ja pahoittelevana, muutosta vaativana, vihaa pintaan nostattavana. Hän asettuu niiden sisäpiiriläisten joukkoon, jotka tuntevat Roihuvuoren ja Itä-Helsingin tilanteen. Lähiöön kuuluminen tuo ikään kuin uutta tietoa

suomalaisten voinnista osoittamalla, että tämäkin on Suomea. Lisäksi Avain ottaa tehtäväkseen kuvata syrjäytynyttä urbaania seutua. Avaimen välittämä tieto alueesta (engl. *communal knowledge*; Rose 1994, 124) ja kontekstin ymmärrettäväksi tekeminen ovat hiphopin ytimessä olevia piirteitä. Siksi ”Roihuvuori”-kappaleen ”pommit” putoilevat osuvasti.

Roihuvuori, pommit tippuu,  
Mitä mitä mitä mitä mitä vittuu,  
82, hoppipäät nyökkää, oikeistolle  
Palava mesta hyökkää

Kertosäkeen ”pommit” (voimasanat) edustavat hiphopille tyypillistä retorista keinoa vahvistaa sanomaa. Tällaiset keinot kuuluvat myös 1990-luvun lopun rap-estetiikkaan. Voisikin kuvitella, että musiikin biitin ja suomenkielisen lyriikan välinen yhteys ja toimivuus olivat silloiselle nuorelle suomalaiselle hiphop-kulttuurille tärkeä keino erottautua. Walserin (1995, 204) mukaan biitti ja teksti muodostavat räpissä ”dialektisen jännitteen”, jossa rytmi tukee sanallista argumenttia. Kun monissa yhdysvaltalaisissa kappaleissa kuullaan aseiden laukaisu,<sup>10</sup> Asan teksteissä pommit tippuvat turhautuneisuuden ajatuksina, retorisisina uhkina sekä todellisuutta kuvaavana aikapommina (palava mesta hyökkää).

Viittaukset hiphop-sukupolveen ovat tekstissä vahvasti esillä. Edellä mainittujen hoppipäiden ohella kappaleessa mainitaan ug-hopparit ja posset:

Edustaa valkost stashii, Roihis valkost trashii  
Kaikille ug-hoppareille Alkosta slashii  
Oot arabi, somali, vietnamilainen tai negro  
Kaikki yhdes, itä-stadin posses spreijaa metro

Avain yhdistää nuorten uhoamisen graffitintekijöiden rohkeuteen, solidaarisuuteen ja vaaran läsnäoloon. Kaikki tämä on Avaimen räpissä arkea Roihuvuoressa, johon viitataan alueen postinumerolla 00820, lyhennettynä 82.

<sup>10</sup> Aseiden laukaisu kuullaan esimerkiksi Palefacen suomenkielisessä kappaleessa ”Laulu Sisällissodasta” (Paleface & Ylioppilaskunnan laulajat 2018) juuri ennen kertosäettä.



Spreijaa joka vitun snobin piikki, iskee paniikkii  
Äijä pelkkää puhetta, se on vittu weakkii  
Kuumin streetti, tiputtaa oikeistolle kritiikkii  
Veroist kansanedustajille massii, vitun friikkii

Näissä säkeissä paljastuu Avaimen verbaalisen hyökkäyksen voima: puhetta pelätään, tai halutaan, että sitä pelätään, sillä puheessa on voimaa. Tämä ruohonjuuritasolta lähtevä nuoren ihmisen puheenvuoro sai silloisesta vasta rakentumassa olleesta hiphop-alakulttuurista puhtia ja uskottavuutta. Siksi Roihuvuoren ja Punaisen tiilen kaltaiset tekstit mielletään vahvasti omaksi kasvuajan tarinaksi ja osaksi suomalaisen hiphop-kulttuurin kehitystä (esim. Aaltonen 2018; Kauppinen 2017). Roihuvuoren lyriikka tiivistää nuorison vahvan ja vilpittömän äänen. Myös säkeissä ”nyrkit kattoon, jos haluat palan Roihikasta maistaa”, ja ”kaikille ug-hoppareille Alkosta slashii” oma sukupolvi linkitetään omaan underground-hiphop-sukupolveen.

Avain nostaa Roihuvuoressa Itä-Helsingin kaikkien luokitusten ulotumattomiin: ”se on Amerikka vittuun, se itä-länsi paska / Roihikka kuumiin mesta, siel kasvatan mun lasta”. Näistä riveistä voidaan lukea Avaimen irtiotto räpin ja hiphopin amerikkalaisesta perinnöstä, jopa amerikkalaisista hiphop-esikuvista. Sanoitukset kuvastavat myös yritystä kumota ideologista jakoa pelkästään oikeistoon ja vasemmistoon. Avaimen säkeet merkitsevät sen kanta-aottavan suomiräpin synnyinhetkeä, johon on viitattu usein suomiräpin kappaleissa. Avaimen ensialbumin henkilökoh- taisesta merkityksestä kertoo rap-artisti Solonen: ”Tämä kuvaus muokkasi kokonaista sukupolvea enemmän ajattelijoiksi kuin edustajiksi” (Karimaa 2017). *Punainen tiili* -albumin synty vertautuu näin alkuperäisen hiphopin synnyn Bronx-hetkeen (vrt. Forman teoksessa Alim 2009, 7).

Avain mainitsee Roihuvuoressa nimeltä poliitikko Pia-Noora Kaupin. ”Punainen tiili” -kappaleessa mainitaan lisäksi Suvi-Anne Siimes ja Sauli Niinistö. Poliitikkojen nimeäminen on tyyppillistä myös amerikkalaisen räpin perinteessä, esimerkiksi Ice T:n teksteissä (Lusane 2004, 359).

Roihikas enemmän kapakoita ku ruokakauppoi  
Silti Pia-Noora Kauppi Brysselissä pierie  
Haluis pistää kossupullot maitotölkkien viereen  
Freundeistäni käytät nimitystä sossupummi  
Mikä vittu on tilanne? Elämästä slummi

Avain käyttää samaa keinoa *Punainen tiili* -albumin vinyyliversiolla<sup>11</sup> julkaistussa kappaleessa ”Kuka on Esko”, josta tämän artikkelin otsikko on lainattu: ”Mitä merkkää yhden emceen runous, sanat vasta alku, loppu vast vallankumous”. Kappale on omistettu laman aikaisen Suomen pääministerille, Esko Aholle. Viittaaminen oikeisiin ihmisiin ja heidän poliittisiin suuntautumisiinsa tuo rap-tekstiin todellisuuden tuntua sekä asemoi artistin osaksi samaa todellisuuden kuvaa. Lisäksi tämä keino mahdollistaa takautuvan ymmärryksen ajasta, jona rap-teksti syntyi ja silloisen ja nykyisen yhteiskunnan tilan eroista. Kyseiset säkeet kertovat siitä, että ihmisillä saattaa olla käsitys yhteiskunnan jakautuneisuudesta, mutta sitä ei välttämättä aina linkitetä luokkaan. Moorhousen ja Chamberlainin mukaan (1974, 390) luokkien vastakohtaisuuksien ytimistä kertovat alistuksen, syrjinnän, vääryyden ja vihamielisyyden tunteet, jotka voivat nousta monilla sosiaalisen elämän sektoreilla, mutta niiden ei tarvitse liittyä luokkaan millään tavalla.

Hiphop tekee näkyväksi jälkiteollisena aikana kasvaneet usein vihaiset, urbaaniin ala-luokkaan kuuluvat nuoret. Hiphopin normeissa ja tyyliissä tiivistyi alun perin 1970-luvun nuorison herkkyyks (Neal 2004, 370). Samalla tavoin Avaimen teksteissä kuuluu ja näkyy uudenlaisen suomiräpin skenen luonne. Hiphopin esi-isät nostivat posseen (oma porukka) ja naapuruston (ghetto) yleiseen tietoisuuteen (Rose 1994; Neal 2004). Vaikka hiphopin alkuajat sisältävätkin ”party and bullshit”-asennetta, jolla peitetään ja paetaan tyyliä ja harmaata arkea (Neal 2004, 373), se oli myös nuorten sosiaalisen vastarinnan keino. Siinä missä Yhdysvaltojen urbaaneissa kaupunkiympäristöissä ilmenevä nuoruuden, rodun ja luokan yhdistelmä on ulkokultaisesti kokoonkyhätty diskursiivinen rakennelma, josta on tehty näkyvä yhteiskuntaa piinaava riesa (Forman 2002, 50–51; Kokkola 2013, 28), voidaan vastaavasti sanoa, että Avaimen ja hänen aikaistensa teksteissä pyritään kuvaamaan totuudenmukaisempaa, joskus romantisoitusti rujompaa Suomea.

---

11 Albumin vinyyliversiossa mukana ovat kappaleet ”Ysist viiteen” ja ”Kuka on Esko?”, joita ei ole CD:llä.



## PUNAINEN TIILI JA TYÖVÄEN MANIFESTI

”Punainen tiili” on ”Roihuvuori”-kappaleeseen verrattuna poljennoltaan rauhallisempi ja musiikillisesti mahtipontisempi. Tekstinä se näyttyytyy eräänlaisena sosiaalipoliittisena hiphop-manifestina. Jousisoittimet ja vahva biitti tuovat kertosaakeeseen ajalleen sopivaa särmää: ihmisille halutaan tasa-arvoa, tarmoa ja arvoa! Kappaleen viimeinen säkeistö, jossa summataan yhteiskunnallista tilannetta, on rauhallinen: räppäämistä säästävät vain rummut, basso ja pianomelodia. Sanoituksissa kerrotaan, kuinka ihmiset taantuvat eläimen tasolle ja perinteinen luokkajako nousee pintaan:

No money, no problems aurinkomme alla  
Aurinko muuttuu mustaks ja ihmiset ottaa vallan  
Ihmiset muuttuu eläimiksi, palataan luontoon  
Palataan takas valkoiset vastaan punaiset muotoon

Kappale jatkuu manifestin tyyliin: ”istun ikkunan ääres, dokaan viimeistä lestii / suunnittelen protestii, wraittaan omaa manifestii / tekstii, kriittisesti kapitalisteille ikuisesti / valan sementtii jalkoihinne ja pistän sit cooperin testii”. Vallanpitäjiä uhataan kuntotestillä, koska nuoriso on nousemassa ja nuorisolla on sanojen voima: ”nuoriso on tulevaisuus, varokaa mun plattaa / vitut väkivallast, jos sanat pystyy tappaa”. Asa itse kommentoi haastattelussa tätä voiman läsnäoloa: ”Mulla oli hirveä elämännälkä, halu tietää, mitkään selitykset eivät kelvanneet. Uskallusta antoi nuoruus ja tyhmyys” (Karimaa 2017).

Kappaleen ensimmäinen säkeistö on kirjoitettu nuoren aikuisen näkökulmasta, jossa nuoruus on yhä vahvasti muistissa:

Kapitalismi tekee susta orjan bucksille,  
Silleen luodaan yhteiskunta meidän lapsille  
Ja seuraaville seuraajille pohjaton kaivo,  
Auringonlasku horisontis pidättelee mun raivoo  
Kolmesataatuhat ilman duunii ahdingossa,  
Kaikki muka kunnossa ku yritetään nuorii brainwashaa,  
Systeemi fronttaa, pistää vasemmiston konttaan,  
Sekka hiljaa Paasipaino, seki uppos konkkaan

Elä miten ajattelet on se elämäsi anti,  
 Simo mejjän koulust on linnas mielipidevanki  
 Muka ilman koulutusta ei oo elämällä praisii,  
 Pitäis ylös nostaa housut ja muuta oikeistoschaissee  
 Liian moni on jo oravanpyörään kaapattu,  
 Puhdas ateisti, mulle spraykannu raamattu  
 Turha boustaa, meidän pitää oppii joustaa,  
 Babylon on päässä, sinne vielä noustaan

Tekstissä räppäri asemoi itsensä nuoruuden ja aikuisuuden välille pohtimalla ja kyseenalaistamalla koulutuksen tilaa ja sen merkitystä: antaako koulutus eväitä elämässä pärjäämiselle? Miten käy kun astuu uran oravanpyörään? Onko aikuistuminen ja rahan perässä juokseminen terveellistä? Kappaleesta syntyy vaikutelma, että oikeita vastauksia tai ratkaisuja ei ole: on vain eräänlainen ambivalentti vallankumouksellisuus (Kokkola, 2013, 24). Säkeistö ”turha boustaa / meidän pitää oppii joustaa” kuvaa *status quo* -tilannetta, jossa tieto oman kritiikin voimattomuudesta on olemassa, kuten myös valmius antaa periksi. Räppäri ilmaisee huolensa nykyisistä työttömistä ja tulevista sukupolvista: miten voi olla tyytyväinen rahan arvoon perustuvaan yhteiskuntajärjestelmään, jos se ei jätä tuleville sukupolville muuta perintöä kuin pohjattoman kaivon? Mitä jos haluaa elää toisella tavalla ja toteuttaa omia unelmia eri tavalla? Tämä jäljelle jäävä (epä)luokka (Kokkola 2013, 27), jolla on vastarinnan voima, mutta joka lopuksi joutuu mukautumaan vastustamansa järjestelmän pelisääntöihin, näkee pelastuksen omassa alakulttuurissaan, hiphopissa ja graffitien tekemisessä (”Puhdas ateisti, mulle spraykannu raamattu”). Ratkaisun etsiminen oman alakulttuurin kautta ilmenee seuraavassakin säkeistössä, joissa hiphopfundamentalistit, MC sekä Roihikan katuslangia puhuvat hopparit edustavat vaihtoehtoista ideologiaa:

Yrittää yritykset ostaa sun sielun,  
 Älä pistä oikeistopropagandaa sun pieneen nieluun,  
 Pistän nuolen jouseen, rupee pressure nousee,  
 Ammun kritiikkii, älä usko siihen sourceen  
 Hiphopfundamentalistit deppaa sukupuuttoon,  
 Emcee punainen tiili, kylille jäähyväissuukko,  
 Tänään räppi ja politiikka samanlainen soppa,





Vaikee tienaa elantonsa ja puhuu lisäks totta  
Pelkkää rakkautta, ei biffii hoppareille lainkaan,  
Kohdistu viha suurempaan, yritä saada jotain aikaan  
Pikkuporvarit näkee hollywood-unii nättei,  
50 vuot eteenpäin, nää nuoret kantaa gättei  
Ainoo pelastus, rakentaa uus demokratia,  
Ryöstää ahneilt valta, kytkee pois byrokrania.  
Mulle on päivänselvää, onks sulle edellee enigma,  
Katuslangi Roihikas jättää jäljen niinku stigma

Avaimen hiphop-identiteetti kuuluu myös säkeessä ”emcee punainen tiili, kylille jäähyväissuukko”. MC:lla on punaisen tiilen voima. Affektiivisen, esteettisen ja emotionaalisen vuorovaikutuksen keinot auttavat räppäriä artikuloimaan julkista ja henkilökohtaista politiikkaa (McGuigan 2005). Yhdysvaltalaisesta hiphopista omaksuttu tapa antautua tai lainata itseään poliittisille ja sosiaalisille agendoille sekä henkilönä että rap-artistina tulee esille Avaimen kriittisissä teksteissä vuodelta 2001. Juuri tämä hiphopin piirre – sitoutuminen relevantin todellisuuden kuvaamiseen ja siitä kertomiseen – on muutoin niukasti edustettuna nykyisessä suomiräpissä. *Punainen tiili* -albumin julkaisun aikaan vastarinnan identifiointi oli kenties helpompaa. Nykyään vastarinnalla on vuoteen 2001 verrattuna paljon enemmän eri ääniä eivätkä populistisimmat vaihtoehdot välttämättä innosta nykyisiä hiphop-artistejä.

Murdock ja McCron (1982, 200) väittävät, että nuorisotutkimuksessa on tärkeää olla samanaikaisesti tietoinen sekä sukupolven että luokan merkittävyydestä. He viittaavat Mannin (1973, 13) neljään keinoon tiedostaa luokka: 1) Identiteetti – määritelmä itsestä tietyn luokan edustajana; 2) Pysyvän pääoman ja työvoiman oppositioon perustuvan luokkarakenteen ymmärtäminen; 3) Kahden edellä mainitun tason ymmärtäminen ja niiden vaikutus omaan sosiaaliseen asemaan sekä yhteiskuntaan; 4) Visio vaihtoehtoisesta yhteiskunnallisesta järjestelmästä, jota kohti ihminen voi kulkea luokkataistelun kautta.

Avaimen tekstistä käy ilmi iän merkitys yhteiskunnallisen luokan ymmärtämisessä ja nuoren ihmisen kokemus yhteiskunnan epäkohtien korjaamisen tarpeesta. Aineistoni kappaleissa Avain esiintyy nuorena hiphop-kulttuurille ja omalle maailmankatsomukselleen uskollisena vastarinnan edustajana. Säkeissä ”nuoriso on tulevaisuus, varokaa mun

plattaa / vitut väkivallast, jos sanat pystyy tappa” hän nostaa esiin oman kulttuurillisen taustansa ja korostaa sukupolven voimaa: hiphop-kulttuuri on keino, jonka avulla voi taistella epäkohtia vastaan. Tietoisuus iästä ja luokasta on kumpikin tärkeä ottaa huomioon, jos halutaan ymmärtää sitä, miten käsitys luokasta kehittyi nuoruudessa.

Olen tässä artikkelissa analysoinut nuoruuden ja luokan yhteen kietoutumista kahden Avaimen kappaleen pohjalta. Lopuksi tarkastelen vielä artikkelin eräänlaisena epilogina sitä, kuinka artisti itse tänä päivänä suhtautuu *Punainen tiili* -albumin kantaottavuuteen, nyt kun nuoruus on taakse jäänyttä elämää.

## PUNAINEN TIILI -ALBUMIN UUELLEENESITTÄMINEN

Avaimen ensimmäisestä albumista *Punainen tiili* ei voi nykyään puhua mainitsematta albumin uudelleen esittämistä 16 vuotta sen julkaisun jälkeen. 2010-luvulla Saloa oli pyydetty toistuvasti esittämään *Punainen tiili* -albumi kokonaisuudessaan, eli palaamaan Avain-artistin aikaan (Hätinen 2017). Aika oli kypsä vuonna 2017, jolloin viidessä konsertissa esitettiin ainoastaan kyseisen albumin kappaleet. Ensimmäinen konsertti järjestettiin Tampereen Blockfest-festivaalilla, jonka jälkeen järjestettiin kaksi konserttia Helsingissä, yksi Tampereella ja yksi Oulussa. Vuonna 2015 eli kaksi vuotta ennen *Punaisen tiilen* paluuta, Asan *Love*-albumin julkaisun yhteydessä julkiseen keskusteluun nousivat kirjoitukset Asan ”vasemmistolaisuudesta luopumisesta” ja kantaottavuuden kanavoidumasta ilmaisusta (Karhu 2015). Kappaleessa ”Vasen silmä on väsynyt” (2015) nähtiin selviä viitteitä siitä, ettei kantaottavuus enää artistia kiinnosta. Asa joutui median edessä palaamaan vuoteen 2001, jolloin hän debyyttialbumillaan ”räjäytti suomirap-skenen”. *Soundi*-lehden haastattelussa (Karhu 2015) Asa toteaa:

Aloin itsekin miettiä, ettei musiikilla ”tasa-arvon” huutaminen ehkä auta. Parempi on mennä jakamaan palkkansa ostarille, jos haluaa tasa-arvoa. Jos tekee levyn, missä esiintyy itse vallankumoustaistelijana ja hurskaana totuuden puolustajana ja julistaa olevansa ainoastaan hyvien asioiden puolella, saattaa jossain vaiheessa todellisuus iskeä. Musiikki on kuitenkin vain musiikkia, ja jeesustelu ei oikein



sovi minulle. [...] *Punainen tiili* -uhostani huolimatta olemme hyvin samanlaisia ihmisiä kaikki. En usko, että elämäni eroaa huomattavasti kokoomuksen äänestäjien elämästä. Syödään, juodaan, paskotaan ja nukutaan. Jos pystyisin Alexander Stubbia haukkumalla ratkaisemaan terveydenhuoltomme huonon tason, tekisin sen, mutta kun se ei auta. Minusta Olli Immosen kirjoitus oli ihan samanlainen kuin *Punaisen tiilen* lyriikat. Olin valmis laittamaan kaikki poliitikot hauta-arkkuun. [...] Mun kaikilla levyillä on biisejä, missä on sitä [yhteiskunnallista] vibaa. Ei se ole hävinnyt minusta. Jos lähiossamme on jokin ongelma tai luen uutisen jengiläisten hakkaamasta denasta, se mietityttää. Ne asiat eivät ratkea musiikilla, olen yrittänyt.

Asa näkee 2000-luvun alun itsessään paljon samaa kuin tämän ajan nuorissa räppäreissä. Palo kommentoida yhteiskunnan tilaa on yhä olemassa, vaikka aina joku voi kyseenalaistaa sen aitoutta ja tarpeellisuutta:

Kysytään, miksi meitä kusetetaan, kuka vie meidän rahat, ja kun jengi tulee kuusmottelemaan, ettei noin voi sanoa, niin ilmoitetaan 'peace and love, mä lähdän rannalle'. Ihan kuin minä silloin. Jossain haastattelussa ihmeteltiin, että olen niin iloinen ja hymyileväinen, vaikka minun luulisi pomppivan poliisiautojen päällä. [...] Toisinaan vieläkin sisällään haluaisi pomppia auton päällä, mutta se ei kannata. Hummerin päällä voisin pomppia ehkä vieläkin.

Minä samalla häpeän ja koen ylpeyttä kaikista tekemistäni levyistä. Olen tyytyväinen, että tein *Punaisen tiilen*, mutta sellainen musa ei enää kiehdo. On yritetty tehdä isoja juttuja ilman kauhean suurta asiantuntemusta. Olen täysin keski-ikäistynyt.

(Karhu 2015.)

Kirjassa ”Miten lauluni syntyvät” (Kauppinen 2017) Asa kertoo suhtautumisestaan räpin tekemiseen ja siihen liittyvästä eetoksestaan:

Ensimmäisestä levyistäni tuli hyvin rehellinen ja antaumuksellinen nuoren miehen paatos. Siinä on kaikuja amerikkalaisen räpilmäilyn ylimalkaisesta itsevarmuudesta, mutta myös aimo annos rehellisyyttä. Haavoittuvuutta, jota ei ollut vielä suomalaisessa hiphopissa liikaa käsitelty. Levyhän olisi voinut olla nimeltään vaikka 'Punainen Tiili ja suuret siniset itkevät silmät'. Tulin täysin ulkopuolelta lauluntekoseen. Puin heräämiseni musiikin kaapuun ja annoin pienen valkoisen pojan tuskan tulla ulos. Kuunnellessani nyt tuota ensimmäistä levyäni tiedostan, ettei kaikkia ajatuksen paloja ole ehditty pureskella huolella. Rehellisyys ja laulujen monipuolisuus on kuitenkin minulle rakkainta, mitä Punainen Tiili pitää sisällään. (Kauppinen, 2017, 20.)

Debyyttialbumi toi Asalle sekä merkittävän aseman suomalaisessa hiphop-kulttuurissa että materiaalista tunnustusta levyn kaupallisen menestyksen muodossa. Avaimen/Asan albumin uudelleen esittäminen oli osa trendiä, jossa suomiräpin historia halutaan nähdä erään sukupolven historiana ja nykyisten sukupolvien omana tarinana. Samalla kun 2000-luvun alun julkaisuja halutaan ostaa ja myydä hiphopille ominaisella alustalla, vinyylillä, halutaan myös kuulla uudestaan ja uudestaan sen hetken musiikkia, jolloin uusi, ”käsinkosketeltavan aito” suomirap syntyi. Albumin tematiikka on monilta osin edelleen ajankohtainen. *Punainen tiili* tulee pysymään merkittävänä albumina monestakin syystä, mutta sen poliittinen meteli ei olisi mennyt perille, jos tämä poliittisuus ei olisi ollut merkityksellistä yleisön näkökulmasta (Boyd 2004, 326).

Asan paikallisuuden poliittinen viesti perustuu kriittisyyden korostamiselle ja nuorekkaan naiiviuden viljelylle.

Vittu lungi, tää posse iskee kovempaa kuin swatti  
 Kaikki mitä penskana pantiin paskaks korvattiin  
 Frendeistäni käytät nimitystä sossupommi  
 Mikä vittu on tilanne? Elämästä slummi

Miten kuuluminen syrjäytyneiden lähiöihmisten porukkaan nähdään Avaimen sanoituksissa? Rappäri asettuu rap-progressiivisuuden<sup>12</sup> puolelle ja assimiloituu osaksi naapurustoa ja sieltä kumpuavaa rap-skeneä (West 1990, 20). Aikaisemmin tässä artikkelissa mainittu hiphop-sukupolven kulttuurillinen nostalgia sekä kanta-aottavan räpin nostalgisointi näkyy siinä, miten *Punainen tiili* -albumi on vastaanotettu 16 vuotta myöhemmin. Vaikka teksti piirtää relevanttia sosiaalipoliittista kuvaa 1990-luvun lopun ja 2000-luvun alun Suomesta, sanoituksilla on relevanssinsa myös vuonna 2019. Avain kuvasi hiphop-asenteella ja rap-sanoituksin sitä, minkä näki ja koki. Se, että Avaimen tyyli kuvasi sekä Roihuvuorta että Itä-Helsinkiä osuvasti ja rap-poeettisesti, jää monille mieleen ensimmäisenä kokemuksena tiedostavasta hiphopista. Monet *Punainen tiili* -albumilla esille nostetuista nimistä ovat ihmisiä, jotka muovasivat Suomen silloista

12 Räpin ”paremmiksi” ominaisuuksiksi on kutsuttu yhteiskunnallista kanta-aottavuutta sekä progressiivista eli edistyksellistä politiikkaa (Shusterman 2003, 422).



politiikkaa, ja osa heistä muovaa sitä vielä tänä päivänäkin. Avaimen/Asan ensimmäinen albumi ottaa kantaa politiikkaan. Tämä pätee myös Asan vuonna 2016 julkaistun *Avar Uus* -albumiin, jota pidetään jopa poliittisempänä kuin *Punainen tiili*. Avaimen kuvaama sukupolvikokeemus vuodelta 2001 saa jatkoa Asan ajattomalla tavalla inhimillisyydestä kertovalla levyllä (Seppänen 2016).

## LOPUKSI

Tässä artikkelissa olen tarkastellut kahden Avaimen merkittävimmän rap-tekstin kautta (rap)sukupolven ja yhteiskuntaluokan suhdetta ja sitä, miten (nyky)yleisö on ottanut vastaan Avaimen tulkinnat tästä suhteesta. Analyysi vahvistaa väitettä siitä, että rap-sukupolvi syntyy kulttuuriprosessien tuloksena. Artikkelini avaa näkökulman vuosituuhannen vaihteessa rap-skeneen ilmaantuneeseen uudenlaiseen asenteseen, joka artistien omien lähtökohtien esille tuomisen lisäksi ammensi muutenkin aidosti omasta paikallisesta perinteestä. Avaimen tekstit kertovat herkkyydestä, joka oli ominaista (rap)sukupolvelle, johon räppäri kuului ja kuuluu.

Avaimen Itä-Helsingissä kytevä yhteiskunnallinen, sanallinen ja poeettinen kapina on kulttuurisen autenttisuuden selkeä ilmentymä. Roihuvuoren kasvatti ja yhä siellä asuva rap-artisti edustaa Suomen oloissa hyvin ainutlaatuisista ympäristöä (Radio Helsinki 2017). Iso esikaupunkialue, Itä-Helsingin Roihuvuori, tarjoaa laadultaan ja määrältään mitä erilaisimpia huono-onnisuuden ja huono-osaisuuden mutta myös inhimillisyyden muotoja. Hyvin todentuntuiset ja aidon oloiset Avaimen kappaleet, jotka julkaistiin joulukuussa 2001, edustavat Fintelligensin jalanjäljissä ilmestynyttä, todellisuutta kuvaavaa suomiräppiä. Avaimen käyttämä suora puheenvuoro sujuvilla sanoituksilla esitettyä kuulostaa siltä kuin se olisi osoitettu yhtä lailla kavereille kuin vallanpitäjillekin. Lisäksi tekstit kytkivät todellisen elämän räppiin: sanoituksissa esiintyvät oikeat poliitikot sekä vasemmistolaisuuden ja oikeistolaisuuden vastakkainasettelu eivät ole vain sanahelinää, vaan räppäri tuo ne arkielämän tasolle. *Punainen tiili* -albumi kuulosti sellaiselta kuin Etelä-Bronxista ponnistaneet rap-albumit: niissä kuvattiin sosiaalisen elämän valtavaa muutosta, kasvavien kaupunkien loistoa ja rahakeskeisen menestyksen hintaa, joka usein jäi köyhien

afrikkalaisamerikkalaisten ja muiden etnisten ryhmien maksettavaksi. Kunnallisten ja liittovaltion avustusten pienentyminen edisti köyhien asukkaiden jyrkkää putoamista köyhyyteen sekä yhteisön eroosiota (Neal 2004, 367). Avain, kuten afrikkalaisamerikkalaiset kollegansa, näyttäytyy nuorena vastarinnan äänenä, joka tunnistaa oman haavoittuvuutensa ja marginaalisuutensa (Lusane 2004, 351). Nämä ominaisuudet yhdistettynä kaupallisuuteen antavat hiphopille laaja-alaisuutta ja valtavan potentiaalin. Rap-artistit joutuvat kuitenkin tasapainottelemaan kahden identiteetin välillä: kanta-aottavien räppäreiden vaarana on jäädä marginaaliin, kun taas suurta yleisöä tavoitteleva räppäri joutuu tinkimään poliittisista kannanotoista. Juuri tämä saattaa olla syy sille, miksi kanta-aottavuus erityisesti valtavirtäräpissä on nykyään harvinaista.

Artikkelin otsikko kysyy Avaimen sanoin: ”Mitä merkkää yhen emceen runous, sanat vasta alku, loppu vast vallankumous?” Avain itse vastaa kysymykseen ”Kuka on Esko?”-kappaleen säkeistön lopussa seuraavasti: ”joo mä varotin teitä, teillä on nytte vastuu.”

Mitä merkkää yhen emceen runous,  
 sanat vasta alku, loppu vast vallankumous  
 Ruokaa, asuntoi ja perusparannuksii,  
 ei asearsenaali eduskunnan lisärakennuksii  
 Mun mutsi vastas kysymyksiini nii et Esko,  
 ”Äiti pliis kerro kuka on se Esko?”  
 Pienen en tienny ketä me saatiin syyttää,  
 nyt mä tiedän miks Hessu viel henkensä pois ryypää  
 Kelataan pörssikurssii, pääomaresurssii,  
 seuraava lama tappaa nettiyhtiönne konkurssiin.  
 Kuin Veikko Hursti, paikallinen ambulanssi,  
 unohdetaan ihmiset kun pyritään nollatoleranssiin  
 Avaa Suomi silmät nähtävillä jokainen todiste,  
 seuraava lama pian iskee, iskee piste.  
 Puuteollisuus kääntyy globaalisti laskuun,  
 Joo mä varotin teitä, teillä on nytte vastuu

Avaimen eetokseen kuuluu oman ympäristön tapahtumien, tekojen motiivien, taustojen ja etenkin tekijöiden ymmärtäminen – niiden, jotka muovaavat omaa sukupolveaan ja niiden, joille Avaimen edustama rap-sukupolvi tulee aina toimimaan suomiräpin sokkelina ja sen kantavana voimana.



## LÄHTEET

### Tutkimusaineisto

#### Äänitteet

Avain (2001). Punainen tiili. [Albumi.] Warner Music Finland.

#### Mediahaastattelut

Hätinen, Jussi (2017) Roihuvuori, pommit tippuu, mitä, mitä, mitä... Asa on yhden illan ajan Avain ja esittää *Punaisen tiilen* kokonaisuudessaan. *Rumba*, 3.4.2017. <https://www.rumba.fi/uutiset/roihuvuori-pommit-tippuu-mita-mita-mita-mita-mita-asa-yhden-illan-ajan-avain-ja-esittaa-punaisen-tiilin-kokonaisuudessaan/> (Viitattu 25.3.2019.)

Radio Helsinki (2017) Muusikot äänessä: Asa. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=u38qV4xIWW8> (Viitattu 25.3.2019.)

Karimaa, Ida (2017) Blockfest tekee kulttuurihistoriaa. Asa esittää legendaarisen Punainen tiili –albumin. *Yle*, 3.4.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/04/03/blockfest-tekee-kulttuurihistoriaa-asa-esittaa-legendaarisen-punainen-tiili> (Viitattu 25.3.2019.)

Karhu, Otso (2015) Keski-ikäistynyt Asa hyppisi enää korkeintaan Hummerin konepellillä. *Rumba*, 31.8.2015, <https://www.rumba.fi/premium/keski-ikaistynyt-asa-hyppisi-ena-korkeintaan-hummerin-konepellilla/> (Viitattu 25.3.2019.)

Nissinen, Sami (2015) Asan leikkisä sarkasmi osuu paikoin omaan nilkkaan kun tulkinan tekemiseen tarvitaan syvällisempää hermeneutiikkaa. *Soundi*, 21.8.2015. <https://www.soundi.fi/levyarviot/asa-love/> (Viitattu 25.3.2019.)

Seppänen, Arttu (2016) Levyarvio: Asan uusin levy on poliittisin sitten Punaisen Tiilen. *Keskisuomalainen*, 19.12.2016. <https://www.ksmi.fi/kulttuuri/Levyarvio-Asan-uusin-levy-on-poliittisin-sitten-Punaisen-Tiilen/895002> (Viitattu 25.3.2019.)

### Kirjallisuus ja muut lähteet

Aaltonen, Mikko (2018) *7 veljestä. 20 vuotta Rähinää*. Helsinki: Otava.

Alim, Samy H. (2009) Straight Outta Compton, Straight aus München: Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in Global Hip-hop Nation. Teoksessa Samy H. Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows: Hip-hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York and London: Routledge, 1–22.

Amrani, Iman (2016) The French hip-hop Artist fighting far right. *The Guardian*, 10.6.2016. <https://www.theguardian.com/music/2016/jun/10/kalash-nekfeu-and-the-french-rappers-fighting-racism> (Viitattu 25.3.2019.)

Ards, Angela (2004) Organizing the Hip-Hop Generation. Teoksessa Murray Forman & Mark Anthony Neal (toim.) *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 311–323.

Boyd, Todd (2004) Check Yo Self Before You Wreck Yo Self: The Death of Politics in

- Rap Music and Popular Culture. Teoksessa Murray Forman & Mark Anthony Neal (toim.) *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 325–340.
- Bershidsky, Leonid (2018) Russian Rappers are giving up on Putin. *The Moscow Times*, 14.12.2018. <https://www.themoscowtimes.com/2018/12/14/russian-rappers-are-giving-up-on-putin-op-ed-a63832> (Viitattu 25.3.2019.)
- Chang, Jeff (2008) *Can't Stop Won't Stop – hiphopsukupolven historia*. Suom. Laura Haavisto. Keuruu: Otava.
- Clarke, John, Hall, Stuart, Jefferson, Tony & Roberts, Brian (1982) Subcultures, Cultures and Class. A theoretical overview. Teoksessa Stuart Hall & Tony Jefferson (toim.) *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson & Co., 9–74.
- Crenshaw, Kimberlé (1989) *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. Chicago: University of Chicago Legal Forum, 139–167.
- Crenshaw, Kimberlé (1991) Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review* (43), 1241–1299.
- Cvetanović, Dragana (2014) Petturien vai patrioottien räppi? *Idäntutkimus* 1/2014, 3–15.
- Cvetanović, Dragana (2016) Brothers after arms – Balkan rappers as public intellectuals. *Baltic Worlds* Vol. 3, 26–36.
- Cvetanović, Dragana (tulossa 2019a) Yugospotting through Rhyme-droppin': Rapping new common Identities in post-Yugoslav Spaces. *Contemporary Southeastern European*. Graz: Graz University.
- Cvetanović, Dragana (tulossa 2019b) Black, Blue and White: African Finnishness as an intertextual rap project. *Journal of Finnish Studies*.
- Davis, F. (1970) Focus on the Flower Children: Why all of us may be Hippies some day. Teoksessa Jack Douglas (toim.) *Observations of Deviance*. New York: Random House, 327–340.
- Forman, Murray (2002) *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Frith, Simon (1998) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Hall, Stanley (1904) *Adolescence: Its Psychology and its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education*. London: Sidney Appleton.
- Habermas, Jurgen (1991) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Kauppinen, Eetu (toim. 2017) *Miten lauluni syntyvät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kitwana, Bakari (2002) *The Hip-hop Generation - Young Blacks and The Crisis in African American Culture*. New York: Basic Books.
- Kitwana, Bakari (2004) The Challenge of Rap Music from Cultural Movement to Political Power. Teoksessa Murray Forman & Mark Anthony Neal (toim.) *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 341–350.
- Kokkola, Jussi (2013) Luokatonta lyriikkaa? Yhteiskuntaluokka Asan, Palefacen ja





- Julman Henrin rap-sanoituksissa. Pro gradu. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Turun yliopisto.
- Liukkonen, Juho (2012) Mikkeli säilyy räppäriin mielessä. *Yle*, 9.7.2012. <https://yle.fi/uutiset/3-6210361> (Viitattu 25.3.2019.)
- Lusane, Clarence (2004) Rap, Race, and Politics. Teoksessa Murray Forman & Mark Anthony Neal (toim.) *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 351–362.
- Mann, Michael (1973) *Consciousness and Action among the Western Working Class*. London: Macmillan.
- Mannheim, Karl (1952) The Problem of Generations. Teoksessa Paul Kecskemeti (toim.) *Essays on the Sociology of Knowledge*. London: Routledge, 276–320.
- Matsuda, Mari (1991) Beside my sister, facing the enemy: legal theory out of coalition. *Stanford Law Review* 43 (6), 1183–1192.
- McCoy, Austin (2017) White Liberals Love Political Rap when the Rapper is White. *Washington Post*, 2.11.2017. [https://www.washingtonpost.com/news/made-by-history/wp/2017/11/02/white-liberals-love-political-rap-when-the-rapper-is-white/?noredirect=on&utm\\_term=.467cf49e0245](https://www.washingtonpost.com/news/made-by-history/wp/2017/11/02/white-liberals-love-political-rap-when-the-rapper-is-white/?noredirect=on&utm_term=.467cf49e0245) (Viitattu 25.3.2019.)
- McGuigan, Jim (2005) The Cultural Public Sphere. *European Journal of Cultural Studies* 8 (4), 427–443.
- Murdock, Graham & McCron, Robin (1982) Consciousness of Class and Consciousness of Generation. Teoksessa Stuart Hall & Tony Jefferson (toim.) *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson & Co. 192–207.
- Moorhouse, H.F. & Chamberlain, C.W. (1974) Lower Class Attitudes to Property: Aspects of the Counter Ideology. *Sociology* 8 (3), 387–405.
- Neal, Mark Anthony (2003) *Songs in the Key of Black Life*. New York: Routledge.
- Neal, Mark Anthony (2004) Postindustrial Soul: Black Popular Music at the Crossroads. Teoksessa Murray Forman & Mark Anthony Neal (toim.) *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 363–387.
- Ortega y Gasset, José (1931) *The Modern Theme*. London: C.W. Daniel Company.
- Paleface & Ylioppilaskunnan laulajat (2018). Laulu sisällissodasta. [Musiikkivideo.] *Yle Areena*, <https://areena.yle.fi/1-50001131> (Viitattu 1.4.2019.)
- Parsons, Talcott (1942) Age and Sex in the Social Structure of the United States. *American Sociological Review* 7 (5), 804–616.
- Promoe (2009) *Bondfångeri*. [Albumi.] David Vs. Goliath.
- Reich, Charles (1972) *The Greening of America*. London: Penguin.
- Rose, Tricia (1994) *Black Noise, Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Rose, Tricia (2008) *The Hip-hop Wars. What We Talk About When We Talk About Hip-hop – and Why It Matters*. New York: Basic Civitas Books.
- Rossi, Leena-Maija (2015) *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Skeggs, Beverley (2004) *Class, Self, Culture*. London: Routledge.
- Thrasher, Frederic (1927) *The Gang*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zaru, Deeana (2018) 7 Hip-hop stars making America 'woke' again. CNN Politics, 2.1.2018. <https://edition.cnn.com/2017/12/31/politics/best-hip-hop->

2017-politics/index.html (Viitattu 25.3.2019.)

Urla, Jacqueline (2001) We are all Malcolm X!. Negu Gorriak, Hip Hop and the Basque Political Imaginary. Teoksessa Tony Mitchell (toim.) *Global Noise. Rap and Hip Hop Outside USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 171–193.

Walser, Robert W. (1995) Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy. *Ethnomusicology* 39 (2), 193–217.

West, Cornel (1990) The New Politics of Difference. Teoksessa Russel Ferguson & Martha Gever & Trinh T. Min-ha & Cornel West (toim.) *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. New York: The New Museum of Contemporary Art and MIT Press, 19–38.

Yuval-Davis, Nira (2006) Intersectionality and Feminist Politics. *European Journal of Women's Studies* 13(3), 193–209.



## LIITE 1. SANOITUKSET

### Roihuvuori

Roihuvuori, pommit tippuu,  
Mitä mitä mitä mitä mitä vittuu,  
82, hoppipäät nyökkää, oikeistolle  
palava mesta hyökkää

Mis valkoset ja mustat yhdes ylös kasvaa  
Mis posse elääkseen kadul nippii hasla  
FLA on mesta, kasvatukses aukko  
Roihikas enemmän kapakoita ku ruokakauppoi  
Silti Pia-Noora Kauppi Brysselissä pieree,  
haluis pistää kossupullot maitotölkkien viereen  
Frendeistäni käytät nimitystä sossupummi,  
Mikä vittu on tilanne? Elämästä slummi

Vittu lungi, tää posse iskee kovempaa ku swatti  
Kaikki mitä penskana pantiin paskaks korvattiin  
Turha enää samaa paskaa mainet tänne kylvää  
Lappu varpaaseen, tehdään ruumiistanne kylmää  
Spurgut, nistit, Roihikkaa hallitsee  
Ei filosofia päättä rassaa, viina vallitsee  
Tervetuloo rasisti, sinä vastaan meitsi  
Sido maiharis, mis on mun perhosveitsi?

Se on Amerikka vittuun, se itä-länsi paska,  
Roihikka kuumiin mesta, siel kasvaton mun lasta  
Raimo Ilaskivi, itä vai suomen Monaco,  
Hilut taskustamme, ei edes mahdu sun lompakkoon  
Okei, eniten alkoholistei, eniten rikollisii,  
eniten köyhii, eniten skidei ilman omaa isii,  
mut toisille uskollisii, työpäivä busy,  
Vaan pari tuoppii ja ollaan täällä onnellisii

Roihuvuori, pommit tippuu,  
Mitä mitä mitä mitä mitä vittuu,  
82, hoppipäät nyökkää, oikeistolle  
palava mesta hyökkää

Roihuvuori, pommit tippuu,  
Mitä mitä mitä mitä mitä vittuu,  
82, hoppipäät nyökkää, oikeistolle

palava mesta hyökkää  
Nyrkit kattoon, jos haluat palan Roihikasta maistaa  
Koko hallitus koolle, sen kilometrien päästä haistaa  
Miettii miten asioit vois entisest mutkaistaa  
Poliitikat, voidaan lähtöanne aikaistaa

Edustaa valkost stashii, Roihis valkost trashii  
Kaikille ug-hoppareille Alkosta slashii  
Oot arabi, somali, vietnamilainen tai negro  
Kaikki yhdes, itä-stadin posses spreijaa metroo

Spreijaa joka vitun snobin piikki, iskee paniikkii  
Äijä pelkkää puhetta, se on vittu weakkii  
Kuumiin streettii, tiputtaa oikeistolle kritiikkii  
Veroist kansanedustajille massii, vitun friikkii

Banzaa, lähiöist persaukist kansaa  
Demonstroi tapansa, blaadaa Bob Marley -ganjaa  
Ryypää kaiken viinansa, palkkansa, varansa  
Tapsa Kansa, ei Azaa pysäytä poliisien ansa

Roihuvuori, pommit tippuu,  
Mitä mitä mitä mitä mitä mitä vittuu,  
82, hoppipäät nyökkää, oikeistolle  
palava mesta hyökkää

(Woot, woot, woot)

Roihuvuori, pommit tippuu,  
Mitä mitä mitä mitä mitä mitä vittuu,  
82, hoppipäät nyökkää, oikeistolle  
palava mesta hyökkää



## Punainen tiili

Kapitalismi tekee susta orjan bucksille,  
Silleen luodaan yhteiskunta meidän lapsille  
Ja seuraaville seuraajille pohjaton kaivo,  
Auringonlasku horisontis pidättelee mun raivoo  
Kolmesataatuhat ilman duunii ahdingossa,  
Kaikki muka kunnossa ku yritetään nuorii brainwashaa,  
Systeemi fronttaa, pistää vasemmiston konttaan,  
Sekka hiljaa Paasipaino, seki uppos konkkaan  
Elä miten ajattelet on se elämäsi anti,  
Simo mejän koulust on linnas mielipidevanki  
Muka ilman koulutusta ei oo elämällä praissii,  
Pitäis ylös nostaa housut ja muuta oikeistoschaissee  
Liian moni on jo oravanpyörään kaapattu,  
Puhdas ateisti, mulle spraykannu raamattu  
Turha boustaa, meidän pitää oppii joustaa,  
Babylon on päässä, sinne vielä noustaan

Tasa-arvo-oo-oo-aa, ei oo ihmisille tarmoo  
Tasa-arvo-oo-oo-aa, ei oo ihmisille arvo  
Tasa-arvo-oo-oo-aa, ei oo ihmisille tarmoo  
Tasa-arvo-oo-oo-aa, ei oo ihmisille armoo

Yrittää yritykset ostaa sun sielun,  
Älä pistä oikeistopropagandaa sun pieneen nieluun,  
Pistän nuolen jouseen, rupee pressure nousee,  
Ammun kritiikkii, älä usko siihen sourceen  
Hiphopfundamentalistit deppaa sukupuuttoon,  
Emcee punainen tiili, kylille jäähyväissuukko,  
Tänään räppi ja politiikka samanlainen soppa,  
Vaikee tienaa elantonsa ja puhuu lisäks totta  
Pelkkää rakkautta, ei biffii hoppareille lainkaan,  
Kohdista viha suurempaan, yritä saada jotain aikaan  
Pikkuporvarit näkee hollywood-unii nättei,  
50 vuot eteenpäin, nää nuoret kantaa gättei.  
Ainoo pelastus, rakentaa uus demokratia,  
Ryöstää ahneilt valta, kytkee pois byrokrania  
Mulle on päivänselvää, onks sulle edellee enigma,  
Katuslangi Roihikas jättää jäljen niinku stigma

Tasa-arvo-oo-oo-aa, ei oo ihmisille tarmoo  
Tasa-arvo-oo-oo-aa, ei oo ihmisille arvo  
Tasa-arvo-oo-oo-aa, ei oo ihmisille tarmoo  
Tasa-arvo-oo-oo-aa, ei oo ihmisille armoo

No money no problems, aurinkomme alla,  
Aurinko muuttuu mustaks ja ihmiset ottaa vallan,  
Ihmiset muuttuu eläimiksi, palataan luontoon,  
Palataan takas valkoset vastaan punaiset muotoon  
Kiertää pääoma, tasa-arvo syö pääoman,  
Sauli Niinistö, tarvii sun pieni pää lomaa  
Naurettavaa palkkaa ei eletä teidän siives,  
Kuka jeesaa ku oikeella jopa Suvi-Anne Siimes  
Istun ikkunan ääres, dokaan viimestä lestii,  
Suunnittelen protestii, wraittaan omaa manifestii,  
Tekstii, kriittisesti kapitalisteille ikuisesti,  
Valan sementtii jalkoihinne ja pistän sit cooperin testii  
Asutte linnoissa, vaik Suomi on täynnä lähiöitä,  
30 tonnii kuus, tekemättä ees niitä vähii töitä,  
Nuoriso on tulevaisuus, varokaa mun plattaa,  
Vitut väkivallast, jos sanat pystyy tappaa

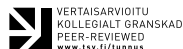
Punainen tiili kädes, siinä vapautees juokse  
Välil maan ja taivaan raha menee rahan luokse.  
Alas kapitalismin kahleet, näin unessani enteen  
Elä aatteidesi puolest, vedä vielä kerran henkee

Punainen tiili kädes, huomenna kaikki muuttuu  
Raha enää vain muisto, rakkaus enää vain puuttuu  
Alas kapitalismin kahleet, näin unessani enteen  
Elä aatteidesi puolest, vedä vielä kerran henkee



# Ympäristökriittinen suomi- ja saameräppi: Paleface, Áilu Valle ja Terttu Järvelä

*Susanna Välimäki*



Ympäristökysymyksiä käsittelevää räppiä voidaan pitää yhtenä yhteiskunnallisen räpin suuntauksena (esim. Rosenthal 2006; Ingram 2010, 177–181; Pedelty 2012, 66–67).<sup>1</sup> Nimitän sitä *ekoräpiksi*. Ekoräppi käsittelee luontoa ja ihmisen ympäristösuhdetta ympäristökriisin aikakaudella. Kappaleet kertovat esimerkiksi ilmaston lämpenemisestä, saastumisesta, lajien sukupuutosta ja alkuperäiskansojen perinteisten elämäntapojen häviämisestä. Niin ikään räpätään kaupungistumisesta ja slummiutumuksesta, väestönkasvusta ja aavikoitumisesta, nälänhädästä ja ruokaturvasta, teollisesta lihatuotannosta ja eläinten oikeuksista ynnä muista ympäristökysymyksistä.

Usein ympäristökriittiset aiheet yhdistyvät ekoräpissä muihin yhteiskunnallisiin kysymyksiin ja poliittisen filosofian teemoihin. Ekoräppi kritisoi länsimaista, teollista ja kulutuskeskeistä elämäntapaa, joka perustuu omistamisen, energiakulutuksen, luonnonvarojen tuhoavan hyväksikäytön ja taloudellisen kasvun ihanteille ja jonka ytimessä on fossiilisten polttoaineiden markkinat (vrt. Salminen & Vadén 2013). Ekoräppi kytkeytyy kiinteästi muihin yhteiskunnallisen räpin muotoihin, etnoliittisiin liikkeisiin, kansalais- ja luokkataisteluihin sekä aktivistisiin taidesuuntauksiin. Kysymykset ympäristöllisestä ja sosiaalisesta oikeudenmukaisuudesta ovat yhteen kiertyneitä (Beck 2009 & 2015): sekä yhteiskunnallinen eriarvoisuus että ympäristöongelmat kytkeytyvät lopulta kolonialismin ja rasismien riistävään perintöön sekä ”valkoisen” mielentilan sovinnaiseen sokeuteen kanssaolevien ja luonnon kärsimystä kohtaan (Orange 2017, 46–47, 53–55).

Ympäristökritiikki voi olla musiikissa myös epäsuoraa, eikä se aina tarkoita ympäristöongelmien osoittelua. Esimerkiksi hengellistä luontoko-

1 Yhteiskunnallisesta räpistä puhutaan myös poliittisena ja tiedostavana räppinä.

kemusta käsittelevä räppi on ekoräppiä, vaikkei se sanallakaan mainitsisi ympäristöongelmia. Se hahmottaa vaihtoehtoista ympäristösuhdetta maailmaa hallitsevan taloudellisen-tekniologisen mallin tilalle ja on siksi luonteeltaan ympäristökriittistä. Ympäristökriisin aikakaudella luonto on aina poliittinen kysymys.

Räpin historialliset juuret ovat korostuneen suurkaupunkilaiset, ja vaikkei luonto tai varsinkaan maaseutu<sup>2</sup> kuulu sen perinteisiin aiheisiin, niin ympäristö kuuluu: erityisesti 1970-luvun lopun saneerauspolitiikan luoma jälkiteollinen ympäristö, joka tukahdutti New Yorkin Etelä-Bronxin afrikkalais- ja latinalaisamerikkalaisten asukkaiden vanhat yhteisöt ja perinteiset elintavat (esim. Berman 1982; Rose 1994; Ingram 2010, 177). Ympäristö ja paikka ovat aina olleet protestipohjaisen räpin ytimessä riiston vastustamisen, yhteiskunnallisen oikeudenmukaisuuden ja paikallisen identiteetin kysymyksissä. Joitakin räpin tekniikoita ja piirteitä, kuten vanhan teknologian ja musiikin kierrätystä (esim. *sampling*) ja häiriöestetiikkaa (esim. ”*skrätšäys*”) sekä näistä syntyvää luovuuden ja muodonmuutoksen kulttuuria, voidaan pitää itsessäänkin ekoestetiikkana (Ingram 2010, 177). Sama pätee yhteiskunnallisen räpin ajankohtaisuuden ja kielellisen taituruuden vaatimukseen. Suurkaupunkien tuhoista kertovia yhteiskunnallisen, tiedostavan tai todellisuusräpin klassikoita voikin kuunnella sekä yhteiskunnallisen että ympäristöllisen oikeudenmukaisuuden näkökulmasta.<sup>3</sup> Itse asiassa ympäristöllisen oikeudenmukaisuuden käsite (engl. *environmental justice*) juontuu Yhdysvaltojen 1970-luvun kansalaisoikeuspolitiikasta, joka kiinnitti huomion siihen, että saastuttava teollisuus sijoitettiin yleensä etnisten vähemmistöjen ja köyhien asuttamille alueille (Pelkonen 2013). Nykyäänkin ympäristöongelmat koskettavat maailmassa paikallisesti suurimmin ei-valkoisia, köyhiä ja vähiten valtaa omaavia ihmisryhmiä. Vaikka maailmanlaajuiset ongelmat koskettavat koko maailman väestöä, rikkaat väestöryhmät pystyvät usein rahan avulla sulkemaan ne pois välittömästä näköpiiristään.

2 Yhdysvaltalaisessa räpissä puhutaan harvoin maaseudusta, joka mustan musiikin perinteessä värityy usein pikemminkin sorron ja väkivallan kuin rauhan maisemaksi (Pedelty 2012, 67).

3 Esim. Grandmaster Flashin ja The Furious Fivein ”The Message” (1982).





Yhteiskunnallisen räpin glokaalia<sup>4</sup> aikakautta luonnehtii maailmanlaajuisten musiikkityylien sekä sosiaalisen ja ympäristöllisen oikeudenmukaisuuden teemojen yhdistäminen paikallisiin musiikkikulttuureihin ja poliittisiin kysymyksiin (vrt. esim. Mitchell 1996; Nieminen 2003; Suoranta 2005; Verán ym. 2012; Tervo 2014). Suomessa ekoräppi on huomattava suuntaus. Suomea luonnehtii voimakas ympäristöliikkeiden perinne sekä sitkeät ympäristöongelmat aina lohijokien patoamisesta ja ydinvoimasta metsä- ja kaivosteollisuuden tuhoihin, arktisten alueiden haavoittuvuuteen ja saamelaisen alkuperäisväestön oikeuksien vähätelyyn. Luonto on suomalaisen musiikin perusaihe, ja suomalainen räppi ammentaa suomalaisista musiikkiperinteistä, kuten kansanmusiikista ja iskelmästä. Itämerensuomalainen ja saamelainen mytologia ovat molemmat luontokeskeisiä ja tärkeitä vaikutteita ekoräpissä.<sup>5</sup>

Hahmottelen artikkelissani suomalaisen ja Suomen saamelaisen ekoräpin piirteitä 2010-luvulla. Tarkemman tarkastelun kohteena on neljä eri tavoin ympäristökriittistä kappaletta: Palefacen ”Maan tapa” (2012) ja ”Saapuu elokuun yö” (2010), Áilu Vallen ”Luonddu giella” (2015) sekä Terttu Järvelän ”Sotkamon saatana” (2017).

Lähestymistapani yhdistää ekomusikologian ja kulttuurisen musiikkianalyysin. Ekomusikologia on ekokriittistä musiikintutkimusta, joka tarkastelee musiikkia ihmisen ympäristösuhteen kannalta ympäristökriisin aikakaudella (Ingram 2010; Pedelty 2012 & 2016; Torvinen 2012; Välimäki 2015; Allen & Dawe 2016). Musiikki nähdään tärkeäksi kulttuuriseksi käytännöksi, jossa luontoa ja ympäristöä koskevia käsitteitä viestitään ja rakennetaan.<sup>6</sup> Se tarjoaa myös yhteisöllisen kanavan,

4 Termi *glokaali* yhdistää globaalin (maailmanlaajuisen) ja lokaalin (paikallisen) painottaen niiden yhteen kietoutumista. Maailmanlaajuisista ja paikallista on vaikea erottaa toisistaan eikä niitä tule ymmärtää pelkän vastakkainasettelun näkökulmasta. Maailmanlaajuisella toiminnalla on aina paikallinen tapahtumatasonsa ja paikallisella toiminnalla maailmanlaajuiset yhteytensä ja vaikutuksensa.

5 Itämerensuomalaisesta mytologiasta ks. Siikala 2014; saamelaisesta ks. Seurujärvi-Kari ym. 2011.

6 *Luonnolla* viitataan lähinnä ihmisen, teknologian ja kulttuurin ulkopuoliseen ympäristön osaan, mutta samalla on muistettava, että ihminen on pohjimmiltaan itse osa samaa fyysistä luonnon kokonaisuutta. *Ympäristö* on luontoa laajempi käsite, joka kattaa koko fyysisen ja sosiaalisen todellisuuden eli ympäristön ekologisen (luonto) ja inhimillisen (ihminen, teknologia ja kulttuuri) osan. *Luontosuhde* tarkoittaa vuo-

jolla käsitellä ympäristökriisin kulttuurista traumaa. Ekomusikologia on avoimen poliittista tutkimusta, jonka mukaan ympäristökriisi on nykyajan musiikintutkimuksen tärkein haaste, tarkastelukohde ja vaikutin (Torvinen 2012, 13, 28–29). Tässä mielessä tutkimukseni nojaa erityisesti ekokeskeiseen ympäristöfilosofiaan (Vilkkä 1997 & 1999; Salminen & Vadén 2013), ympäristökriisin sosiologiaan (Beck 2009 & 2015), alkuperäiskansatutkimuksellisesti asennoituvaan saamentutkimukseen (Seurujärvi-Kari 2011a) ja yhteiskunnallisesti aktivistiseen tutkimukseen (Suoranta & Ryytänen 2016; Välimäki ym. 2018).

Musiikkianalyttinen ote taas tarkoittaa, että mielenkiintoni on soivassa aineksessa: musiikillisissa keinoissa, jotka rakentavat ympäristökriittisiä viestejä (Ingram 2016; Torvinen 2016; Feisst 2019). Siten muusikoiden ja musiikkikulttuurin muut ympäristökriittiset ja aktivistiset ulottuvuudet, toiminnot ja käytännöt rajautuvat tarkastelun ulkopuolelle (esimerkiksi kappaleiden esitystilanteet ja käyttöyhteydet). Ekokriittisen musiikkianalyysin tavoitteena on tuoda esiin, miten ympäristökriittiset kappaleet ovat jo itsessään ympäristöaktivismia hahmotellessaan vaihtoehtoisia ympäristösuhteita. Tarkasteleman kappaleet ovat kuitenkin vain joitakin esimerkkejä laajemmasta suomalaisesta ekoräpin skenestä.<sup>7</sup>

---

rovaikutuksellista kokonaisuutta ihmisen (yksilön tai yhteisön) ja luonnon välillä, *ympäristösuhte* ihmisen (yksilön tai yhteisön) ja ympäristön välillä. Luonnon ja kulttuurin käsitteet eivät ole yksiselitteisiä. Ekokriitikille on keskeistä käsitteparin erittely ja vastakohtaisuuden purkaminen. Esimerkiksi saamelaisen perinteisessä luontotiedossa luonto on osa kulttuuria eikä tälle vastakohtainen (Seurujärvi-Kari 2011a, 50). Luonnon ja ympäristön käsitteistä ks. esim. Lahtinen & Lehtimäki 2008.

- 7 Suomalaisen ekoräpin pioneerin Asan (ks. esim. Liesaho 2009; Haapasalo 2013) sekä lapsiduo Ellan ja Aleksin tuotannot tarjoaisivat yhtä lailla hyviä esimerkkejä. Suomalaisen ekoräpin varhaishistoriaan kuuluu myös yhteishanke ”Artistit avohakkuita vastaan – Talaskangas rap” (1989), jossa metsänsuojelun puolesta räppää iso joukko suomalaisia muusikoita (ks. Paleface 2011). Ekokriittisiä kappaleita ovat julkaisseet myös muun muassa Ameeba (ks. Rantakallio tulossa 2019), Kalmiston Jormas, Juju eli Julius Sarisalmi, Joutomaa sekä Smö & Hukka & Marleena Arianna. Ekoräppärit eivät kuitenkaan käytä musiikistaan järjestelmällisesti ekoräpin tai ympäristöräpin termiä vaan puhuvat useimmiten väljemmin yhteiskunnallisesta, kanta-aottavasta tai spirituaalisesta räpistä tai sanovat kappaleidensa käsittelevän luontoa tai ympäristöä (ks. esim. Paleface 2011 & 2017). Maa-ilmanlaajuisesti ekoräppi on huomattava suuntaus erityisesti alkuperäiskansojen aktivistisessa kulttuurissa, muun muassa Pohjois-Amerikassa. Ekomusiikin käsitteestä ks. Välimäki 2009; Torvinen 2012, 27–28; Torvinen & Välimäki (tulossa).



## ANARKISTINEN UTOPIA: PALEFACEN "MAAN TAPA"

Palefacen eli Karri Miettisen (s. 1978) 2010-luvun suomenkielinen tuotanto on yhteiskunta- ja ympäristökriittistä musiikkia (esim. *Helsinki-Shangri-La*, 2010; *Maan tapa*, 2012; *Luova Tubo*, 2014). Sille on keskeistä yhteiskunnan rakenteellisen väkivallan<sup>8</sup> kritiikki: sortavien rakenteiden tunnistaminen ja alistavien ajattelutapojen purkaminen. Palefacen kritiikki kohdistuu etenkin uusliberalismiin, joka riistää niin ympäristöä kuin tavallista kansalaista taloudellisen voitontavoittelun nimissä. Palefacen musiikissa luontokuvasto ei aina viittaakaan niinkään ihmisen toiminnan ulkopuoliseen fyysiseen todellisuuteen vaan luontoon ihmisessä: olemassaolostaan taistelevaan ja vähän valtaa omaavaan ihmiseen. Työläinen näyttäytyy luonnonrikkautena tai -voimana, jota taloudellisten arvojen hallitsema yhteiskunta riistää ja ryöstää. Yksi esimerkki tästä on kappale "Maan tapa" samannimiseltä levyltä (Paleface 2012).<sup>9</sup> Työväenmusiikin ja protestilaulun perinteen ohella siinä voi kuulla anarkistista otetta, joka vastustaa ylhäältä päin annettuja valtarakenteita ja uskoo yhdenvertaisemman ja kestävämmän maailman rakentuvan tavallisten ihmisten ruohonjuuritoiminnasta (vrt. Graeber 2012).

"Maan tavan" nimen voi ajatella viittaavan sekä politiikkaan että ympäristöön. Ensinnäkin 'maan tavan'<sup>10</sup> voi tulkita viittaavan Suomen valtion johtoon, valtakulttuurin ylläpitämään käsitykseen maailmasta ja hyvästä elämästä sekä käsitysten sisältämään rakenteelliseen väkivaltaan. Toisin sanoen se viittaa talousvetoiseen elämäntapaan, joka on johtanut jatkuvasti kasvavaan ympäristötuhoon, talouskriiseihin ja eriarvoistumiseen. Mutta toisaalta 'maan tavan' voi tulkita viittaavan maahan fyysisenä aineksena, luontona ja maapallona. Luonto on olemisen perusta ja sillä

8 *Rakenteellinen väkivalta* tarkoittaa ihmisen sosiaalista ja henkistä riistoa, joka johtuu yhteiskunnan institutionaalista järjestelystä, kuten eriarvoistavista käytännöistä (Suoranta & Ryyänen 2016, 58–59, 270–271).

9 Sanat on Palefacen, sävel Joel Attilan ja Palefacen, sovitus Attilan, Palefacen sekä Räjähävän Nyrkin. Palefacen ohella kappaleessa musisoivat Aki Haarala (kitara), Tuomo Prättälä (koskettimet), Heikki Laine (basso), Mikko Pöyhönen (rummut) ja Joel Attila (murinat).

10 Käytän tarvittaessa yksinkertaisia lainausmerkkejä filosofisen tutkimuksen tapaan korostamaan jonkin ilmauksen käsitteellisyttä.

on omat olemassaolon ehtonsa, jotka ovat tulleet ympäristökriisin aikana uhatuiksi.

Kuusiminuuttinen kappale alkaa pitkällä alkusoitolla, jossa kuullaan sämplenä Vihreän liiton uranuurtajapoliitikon Pekka Saurin (s. 1954) puhetta. Puhe on peräisin Yleisradion *A-studio*-televisio-ohjelmasta (Paleface 2012). Saurin sanat viittaavat siihen, miten järjetöntä on ympäristöllisen maailmantuhon tilanteen kieltäminen. Puheen taustalla kuullaan molli-voittoista ambientia, kitaran munniharpua muistuttavaa oktaavikuviota ja alaspäin kulkevaa koraalia.

Säkeistö-kertosäkeistömuotoa (AB) noudattavan kappaleen säkeistöt ovat suoraviivaista räppiä ja kertosaäkeistöt lauletaan (ks. kaavio 1).<sup>11</sup> Kiihkeätempoinen kappale (153 bpm) käsittelee määrätietoisesti hyökkävällä ja runollisella tavalla yhteiskunnallista, taloudellista ja ympäristöllistä epäoikeudenmukaisuutta tämän päivän Suomessa ja maailmassa. Säkeistöjen teksteissä kaikki on kaupan – luonnonvarat, aseet ja ihmiset – ja tehdyt kaupat ovat järjenvastaisia huijauksia, verisiä riistoja ja pahan palveluksessa:

[– –] ostin kirpputorilta ihmisen sielun / ja myin sen netissä voitolla [– –]  
 irtonurmikkoa jäätiköille / tein tennistossuista toteemit  
 myin veteraaneilta kiikustuolit alta, jaloista proteesit

[– –] maitoyhtiön miljardöörit on smaragdimentsillä Afrikas

[– –] myin Kaspianmerestä kaviaarit / luin kobehärille haikuja  
 Abu Ghraibiin lattialaminaatit ja soundboyn lisäämään kaikua

[– –] tiistaisin tahraan teinityttöjä Mengelen parhailla opeilla  
 himassa täytetty pandakarhu ja mursunhampaita trofeina

[– –] pelloilta loppuu pekonit, jollei Libyan lapset laihduta  
 punnitsen rahassa pahat tekoni / päivä alkaa jo taittua

11 Lainaukset Palefacen kappaleiden teksteistä mukailevat äänitteiden vihkosista löytyviä sanoitusliitteitä, mutta joitakin kohtia olen hienoisesti muokannut vastaamaan levyllä soivaa versiota. Sanojen kirjoittamisessa noudatan Palefacen tapaa aloittaa säkeet pienellä tai isolla alkukirjaimella. Sama pätee lainaamiini Äilu Vallen räpeteksteihin.



Kertosäkeistössä (B) lauletaan maailman romahduksesta ja epätodellisuuden tunteesta. Nykyisyyden ja tulevaisuuden kauhukuvat ovat niin hirveitä, ettei niitä halua uskoa:

jos me nähtäis valveunta, eikä herättäis  
romahdushetkellä / liekkien keskeltä / uskoisitko sinä sen?  
joku laulais halleluja, eikä pelättäis  
herättäis huomenna, toiselta puolelta / uskoisitko sinä sen?

Yhteiskunta ja maailma näyttävät ”Maan tavassa” kriisiytyneiltä ja vastaavat ympäristösosiologi Ulrich Beckin (2009) määrittelemää riskiyhteiskuntaa ja -maailmaa. Riskiyhteiskunnassa ja -maailmassa yhteisöllisiä, poliittisia, taloudellisia ja yksilöllisiä riskejä ei pystytä enää instituutionalisesti valvomaan ja hallitsemaan eikä niiltä voida siten suojautua. Samalla jälkiteollisen yhteiskunnan instituutioista on tullut kyseisten uhkien tuottajia ja oikeuttajia: kriisiyhteiskuntaa ja -maailmaa luonnehtii järjestäytynyt vastuuttomuus. (Mt.)

”Maan tavan” kuvasto ammentaa hiphopin ohella Suomen poliittisesta historiasta ja kansallisesta perinteestä, maailmanpolitiikasta ja maailmanlaajuisista suurturnista, suomalaisesta kansanmusiikista, vasemmistolaisesta protestilaulusta sekä monenlaisista filosofioista, mytologioista, uskonnoista ja taiteista. Tuloksena on hämäräselkoinen sekoitus nopeasti virtaavia runokuvia: räjähtelevien vertauskuvien flow, jota ryydittävät sanaleikit ja monimerkityksellisyydet. Voimaperäisyyttä luovat alku-, sisä- ja loppusoinnut, puolisoinnut (assonanssit) ja vokaaliriimit. Keskeistä on vastakohtaisten tai etäisten ilmausten yllättävät yhdistelmät, ristiriitaiset rinnastukset. Rappästyylä on aggressiivinen ja käskevä, ja samoin on soitto, joka yhdistää hiphop-aineksia metalliin, punkiin ja noiseen.

”Maan tavan” estetiikkaa ja muotoa voidaan luonnehtia anarkistiseksi (ks. esim. Scrivener 1981; Clark 2007; Graeber 2012). Anarkistinen estetiikka rakentuu hyökkäävästä ja ”räjähtelevästä” tekstityylistä, aggressiivisesta ja hälyisästä sointimaailmasta sekä ”räjähtelevistä” eleistä.<sup>12</sup> Keskeistä on ”tuhoutuva” muotorakenne. Nimittäin kappaleen puolivälissä (kohdassa 3:11) tapahtuu dramaattinen muutos (ks. kaavio 1).

12 Bändin nimikin (Räjähtävä nyrkki) ilmentää anarkistista estetiikkaa.

OSA	TAHDIT	ALKUSANAT
Intro	1–18	
	19–26	[Sample/Sauri] <i>Mä en voi ymmärtää sitä, ettei joku tietäis</i>
A <sup>1</sup>	27–42	suutari pysyköön lestissään / pussyboyt pysykööt loitolla
A <sup>2</sup>	43–58	talo repeää liitoksistaan / taivas halkeaa kahtia
B	59–74	jos me nähtäis valveunta, eikä herättäis
A <sup>3</sup>	75–90	myin Kaspianmerestä kaviaarit / luin kobehäriille haikuja
A <sup>4</sup>	91–106	kytken kokkelin kultakantaan ja kaksoiskellutan kopeekan
B	107–122	jos me nähtäis valveunta, eikä herättäis
Välis.	123–134	[Instrumentaali: ”pysähdys”]
A <sup>5</sup>	135–150	Milton kiroaa turpeen alta: ”Nyt ei hyvältä vaikuta”
<i>Kooda:</i>		
C <sup>1</sup>	151–166	kuka vajoaa pohjaan asti? / kuka nousee pintaan?
D <sup>1</sup>	167–182	tämä on pankkiryöstö / nosta kädet ilmaan
D <sup>2</sup>	183–198	tämä on pankkiryöstö / nosta kädet ilmaan
D <sup>3</sup>	199–214	tämä on pankkiryöstö / nosta kädet ilmaan
Outro	215–126-	

Kaavio 1: Palefacen kappaleen ”Maan tapa” muoto.

Säkeistö-kertosäkeistömuoto hylätään, jotta jotain muuta voi syntyä tilalle. Toisen kertosaäkeistön (B) jälkeen ei tule säännönmukaista A- tai C-osaa vaan pysähtynyt välisoitto, jonka aines on samantyyppistä kuin alkusoitossa. Paikallaan pysyvä kitaran toistokuvio pysäyttää kappaleen toviksi, joka kestää lähes 20 sekuntia. Sen voi ajatella sävelmaalaavan kertosaäkeistössä mainittavan ”romahdushetken”, joka on myös tajuamisen hetki ja uuden alku.

Pysähdyksen jälkeen kudoksen päälle alkaa räppäys, jonka mitta ja poljento noudattavat A-osia mutta äänenväri on hiljaisempi (A<sup>5</sup>). Tunnelma kuitenkin kiihtyy osan loppua kohti, mitä seuraa pitkä ylitaite eli kooda (C- ja D-osat). Teksti- ja musiikkiaines on uutta eikä sovi aiempaan muotoon. Lyhyet kysymykset ja toteamukset ilmentävät kärjistynyttä eriarvoisuutta, maailmantuhoa ja epätoivoa mutta myös vastarintaa:



kuka vajoaa pohjaan asti? / kuka nousee pintaan? [– –]  
kuka voittaa juoksukilvan / nostaa kädet ilmaan?

tämä on pankkiryöstö / nosta kädet ilmaan [– –]  
sukupuu-tojen hyökyaalto / nosta kädet ilmaan [– –]  
maanpäällinen helvetti / nosta kädet ilmaan  
vihonviimeinen rotanloukko / nosta kädet ilmaan  
taivaallinen sotajoukko / nostaa kädet ilmaan

Koodan räppäysmitassa säkeet eivät ala tahdin ensimmäiseltä iskulta (kuten aiemmin A-osissa) vaan iskun jälkiosalta takapotkuna, kuin vastavoimaa ilmaisevana ”rekylinä”. Tämä rytmiiikka, säkeiden lyhyys, sanojen toisteisuus, kaaoksen kuvasto sekä kasvava rumputremolo (C<sup>1</sup>) ja säröisät sähkökitarat rakentavat vihaisen patouman, voimaantumisen ja räjähdysherkkyyden vaikutelmaa. Kooda sävelmaalaa sekä maailmanlopun että uuden alun. Kuten anarkistisen politiikan ja estetiikan perusväite kuuluu, vanhat rakenteet on tuhottava, jotta jotakin uutta voi syntyä (esim. Scrivener 1981; Clark 2007; Graeber 2012).<sup>13</sup> Tämän juuri ”Maan tavan” musiikki tekee. Säkeistö-kertosäkeistökaava viskataan menemään, soittimet muuttuvat hälylähteiksi ja säännöllisen biitin sijaan rummut tulittavat kiihdyttäviä täytekuvioita omia aikojaan (D<sup>2</sup>–D<sup>3</sup>). Vanhan muodon ja kudoksen hajotessa sekasorron keskelle muodostuu uudennainen musiikillinen tila: puoli minuuttia kestävän loppusoiton (outro) hiljaisesti tikittävä ja tyhjyyttään humiseva äänimaisema. Ekokriittisestä kuulokulmasta se on kauhukuvan (dystopian) keskeltä syntyvä, kaaoksen anarkistisesta voimasta ammentava toivenäky (utopia) – muodonmuutoksen tila, jossa uusi ”maan tapa” voi rakentua.

Kappale tuntuu kysyvän, voiko taloudellis-teknologisen maailmanjärjestyksen, joka näkee luonnon ja ihmisen pelkkänä energiamarkkinoiden ja taloudellisen kasvun mahdollistavana varantona, korvata vaihtoehdoisella maa(ilmassaolo)n tavalla, joka olisi yhteiskunnallisesti oikeudenmukaisempi

13 Poliittisena aatteena anarkismi pyrkii vapaaseen, väkivallattomaan ja rauhanomaiseen yhteiskuntaan, johon kuuluvat itsejärjestäytyvät yhteisöt, yhteistyö, yhteisvastuullisuus (solidaarisuus) ja toisten auttaminen. Tavoitteena on erilaisten ihmisten suora ja osallistava demokratia ilman väkivallan uhalle perustuvia laitostuneita vallanpitotahoja (herruutta) ylhäältä annettuine virallisine totuuksineen. Ks. esim. Vilkkä 1999; Ahonen ym. 2001.

ja ekologisesti kestävämpi. Kappaleen avoin, ei-päättelevä (ei-kadensoiiva) lopetus luo tilaa kuulijan omalle pohdinnalle. Kuulijan on itse päätettävä, onko kyseessä loppu vai uusi alku. Samalla tavalla kappaleen sanojen paradoksaalinen kuvasto, joka ilmaisee yhtä aikaa vastakohtaisia väitteitä maailmasta, usuttaa kuulijaa päättelemään niistä oman totuutensa. Kuulijan eettiseen vastuuseen päättää oma maa(ilmassaolo)n tapansa viittaa myös koodassa toistuva ilmaus ”nostaa kädet ilmaan”. Eleellä on monia merkityksiä, kuten esimerkiksi: ”ei voi mitään”, ”en voi tehdä asialle mitään”, ”en halua tehdä asialle mitään”, ”pesen käteni tästä”, ”minulla ei ole mitään tekemistä tämän asian kanssa”, ”olen syytön” tai ”antaudun”. Se on myös palvonnan ja joukkohurmoksen ele. Toisaalta käsien nostaminen ilmaan voi olla vastuunoton ja voimaantumisen sekä voiton ja hurrauksen ilmaus.

#### RADIKAAALI PASTORAALI: PALEFACEN ”SAAPUU ELOKUUN YÖ”

Toisena esimerkkinä Palefacen ympäristökriittisestä räpistä tarkastelen kappaletta ”Saapuu elokuun yö” levyltä *Helsinki–Shangri-La* (Paleface 2010).<sup>14</sup> ’Shangri-La’ tarkoittaa muusta maailmasta eristyksissä olevaa haaveenomaista onnelaa. Ilmaus juontuu englantilaisen kirjailijan James Hiltonin (1900–1954) romaanista *Sininen kuu* (*Lost Horizon*, 1933), jossa sen niminen onnellisten laakso löytyy Himalajalta.<sup>15</sup> Palefacen levyn otsikkona se on ivallinen huomautus, joka kohdistuu vallanpitäjien valheelliseen ja harhaanjohtavaan aatteeseen: pohjoismaiselle sosiaalidemokratialle perustuneen hyvinvointivaltion nykyinen politiikka johtaa todellisuudessa kansalaisten elinolojen jatkuvaan kurjistumiseen ja ympäristön tuhoutumiseen, samalla kun virallinen koru- ja puhu puhuu päinvastaista. Tämä on teemana myös ”Saapuu elokuun yö” -kappaleessa.

Tyyllillisesti kappale yhdistää monia musiikinlajeja. Hiphop-ainesten ohella se ammentaa reggaesta, etno- ja maailmanmusiikista, suomalaisesta kansanmusiikista, romanimusiikista ja iskelmästä, työväenmusiikista ja

14 Sanat on Palefacen, sävel yhdistelmä perinnesävelmää sekä Palefacen ja Joel Attilan sävellystä.

15 Romaanista on tehty myös samanniminen elokuva (ohj. Frank Capra, Yhdysvallat 1937).





protestilaulusta sekä funkista ja rockista. Lajien sekoitus on voimallinen, sillä yhteiskunnallisen räpin, roots reggaen, työväenmusiikin ja kansanmusiikin juuret ovat ”pienen”, valtaa vähän omaavan ihmisen kärsimyksessä ja sorron rakenteiden näkyväksi tekemisessä.

”Saapuu elokuun yö” noudattaa säkeistö-kertosäkeistömuotoa (AB), jossa A-osat räpätään ja B-osat lauletaan (ks. kaavio 2). Biitissä on keinuva reggaen tuntu, jonka luovat synkpoitu ja melodinen bassolinja, rytmikitaran ja koskettimien takapotkuiset staccato-soinnut sekä kaikuisat ja metalliset timbales-tyyppiset lyömäsoitinsoinnit. Tempo on letkeä (101 bpm).

OSA	TAHDIT	ALKUSANAT
B	1–8	Pilvet kun väistyy taivahalla taas eestä auringon
A <sup>1</sup>	9–16	Kappaleen matkaa olin kappaleina
A <sup>2</sup>	17–24	Kyttääminen ja kyykyttäminen
B	25–32	Pilvet kun väistyy taivahalla taas eestä auringon
A <sup>3</sup>	33–40	Mä puhun Siionist, sovusta ja maapallon eliitist
A <sup>4</sup>	41–48	Väinölinnat ja linnakundit
B	49–56	Pilvet kun väistyy taivahalla taas eestä auringon
C	57–68	Anna meille tänä päivänä meidän jokapäiväinen leipämme
Välis.	69–77	[Instrumentaali: ”Konevitsan kirkonkellot”-lainaus]
B	78–85	Pilvet kun väistyy taivahalla taas eestä auringon
B	86–93	Pilvet kun väistyy taivahalla taas eestä auringon
B <sup>guit1</sup>	94–81	[Kitarasoolo]
B <sup>guit2</sup>	82–89	[Kitarasoolo]
B <sup>guit3</sup>	90–97	[Kitarasoolo]
B <sup>guit4</sup>	98–101	[Kitarasoolo]

Kaavio 2: Palefacen kappaleen ”Saapuu elokuun yö” muoto.

Säkeistöissä puhutaan valtaa pitävästä eliitistä ja tavallisen ihmisen pahoinvoinnista. Samalla teksti ammentaa maailman uskonnoista ja filosofioista, poliittisista ajattelijoista, suomalaiskansallisesta kuvastosta ja hiphop-kulttuurista. Kuten ”Maan tavassa” myös ”Saapuu elokuun yössä” kansalainen vertautuu luonnonvaraan, jota riistetään:

Kyttäminen ja kyykyttäminen  
 sielun ja ihmisruumiin myrkyttäminen  
 Baabelin lääkkeiden tyrkyttäminen  
 tunne-elämän täydellinen tylsistyttäminen

Beat! Hakattu! Kuorittu! Syöty!  
 Myyty! Revitty irti kaikki hyöty!  
 Beat! Murjottu! Murskattu! Lyöty!  
 Syöty! Ja syljetty ulos!

Kertosäkeistön (B) Palefacen kanssa laulaa romanilaulaja Hilja Grönfors (s. 1952) (ensimmäisen, kappaleen aloittavan kertosäkeistön Grönfors laulaa yksin). Kliseiset sanat sisältävät suomalaiselle iskelmälle tyypillisen kaihoisan luontokuvan, joka heijastelee melankolista sielunelämää:

Pilvet kun väistyy taivahalla taas eestä auringon  
 kuivaa mun kyyneleeni varmaan  
 muiston kannan syömmessäin  
 kun saapuu elokuun yö

Kertosäkeistön piirteet ovat suomalaiselle iskelmälle ja romanimusiikille tyypillisiä. Grönfors käyttää lauluäänessään huomattavaa vibratoa, sävellaji on modaalissävynäinen luonnollinen a-molli ja melodia etenee pääsääntöisesti pienin liikkein ja suppealla alalla. Keskeistä on menetyksen, kaipauksen ja muistamisen kuvasto. Kertosäkeistön melodia sekä harmoninen ja rytmisen runko ovat kuitenkin lainaa jamaikalaisen reggaemusikon Lee Perryn (s. 1936) tekemästä ”Bird in Hand” -kappaleesta, joka vuorostaan mukaillee intialaisen Naushad Alin (1919–2006) säveltämää rakkauslaulua hindinkieliseen Bollywood-elokuvaan *Babul* (”Isän talo”, ohj. S. U. Sunny, Intia 1950).<sup>16</sup> Toisaalta ”Saapuu elokuun yön” kertosäkeistön kiemurteleva melodia, jota valittavan kuuloinen syntetisaattori kaksintaa, kaiuttaa yhtä lailla slaavilaista ja balkanilaista populaarimusiikkia kuin Intian, Lähi-Idän tai Euroopan romanimusiikin perinteitä – ynnä muita maailman musiikkeja. Kertosäkeistöä voi pitää soivana kuvana monikulttuurisuudesta ja eri kulttuureista peräisin olevien ihmisten samankaltaisuuksista.

16 Elokuvasssa laulun nimi on ”Milte Hi aankhen Dil Hua Diwana” (suom. ”Rakastuin kun suljin silmäni”).



Ekokritiikin näkökulmasta kiinnostavinta kertosäkeistössä on kuitenkin suomalainen iskelmätyyli, johon kappaleen nimi, Grönforsin ääni sekä välisoitosta mukaan liittyvä rautalankakitara viittaavat. Hidas beguine-rytmi muodostaa kertosäkeistöön eräänlaisen haamutangon. Melodian alkukin muistuttaa Unto Monosen ”Satumaa”-tangoa (”Aavan meren tuolla puolen jossakin on maa”, 1955), josta monesti puhutaan Suomen kansallistangona (vrt. ensimmäiset seitsemän säveltä nuottiesimerkissä 1). Alakuloisessa tangossa kaivataan toiseen, ihanaan ja huolettomaan paikkaan, jossa kukat eivät koskaan kaihdu mutta jonne laulun kertojalla ei ole pääsyä. Tangoissa usein juuri beguine-rytmin luonnehtima jakso kertosäkeistössä maalailee kaivattua onnenmaata tai menneisyyttä, ja suorarytmisen A-osa taas karua nykyhetken todellisuutta. Tämän tyyppinen asetelma on kuuluvilla myös ”Saapuu elokuun yössä”. Röpätyt säkeistöt kertovat maailmanlopun todellisuudesta, ja iskelmällisessä kertosäkeistössä soi menetetty paratiisi: kaihoisa muisto pastoraalisesta sopusoinnusta eli kadotetusta luontoidyllistä (pastoraalista ks. Monelle 2006, 185–271). Tähän menetettyyn paratiisiin viitataan kappaleessa muun muassa Shangri-Lana, Satumaana, Siionina, luvattuna maana ja muinaisena tai luovutettuna Karjalana. Ekokritiikin näkökulmasta kertosäkeistö toimii ns. *monitahoisena* ja *radikaalina pastoraalina* (Ingram 2010, 52–55; 2016, 226–231). Se tarkoittaa pastoraalia, jonka luontoidyllinen viesti monimutkaistuu yhdistyessään samassa kappaleessa esiintyvään ekologisen maailmanlopun sisältöön (tässä A-osat), joka muistuttaa, ettei luonto ole enää ongelmaton ja rauhallinen tila, johon turvautua. Yhdistelmä muokkaa pastoraalista ympäristökriittisen tekijän, joka kritisoi vallitsevaa nykytilannetta ja kurottaa kestävämpään tulevaisuuteen (mt.).

Am F G

Pil - vet kun väis - tyy tai - va - hal - la taas ees - ti au - rin - gon kui - vaa mun

4 Am F G Am

kyy - ne - lee - ni var - maan muis - ton kan - nan syöm - mes - siin kun saa - puu e - lo - kuun yö

Nuottiesimerkki 1: Kertosäkeistön melodia Palefacen kappaleessa ”Saapuu elokuun yö”.

Kertosäkeistön ympäristökriittistä ulottuvuutta korostaa kappaleen muusta musiikista poikkeava C-osa (kohdassa 2:12; ks. kaavio 2). C-osa yhdistää funk-aineksia kristillisen *Isä meidän* -rukouksen kriittiseen mukaelmaan, jossa anotaan synninpäästöä yhteiskunnallista ja ympäristöllistä oikeudenmukaisuutta vastaan tehdyille rikkomuksille:

[– –] anna meille meidän syntimme anteeksi  
niin kuin mekin anteeksi annamme niille  
jotka ovat meitä vastaan rikkoneet

Äläkä saata meitä kiusaukseen vaan päästä meidät pahasta  
irti oljyst, muovileluista ja rahasta [– –]

Rukousta seuraa musiikillinen lainaus perinteisestä karjalaisesta kan-telekappaleesta ”Konevitsan kirkonkellot” (Välis.). Sävelmä jäljittelee Laatokan saarella sijainneen ortodoksiluostarin kirkonkelloja, joiden ääni kiiri kauas ympäristöön. Lainaus viittaa muinaiseen ja menetettyyn Karjalaan sekä itämerensuomalaiseen luontokeskeiseen maailmakäsitykseen. Hengellisenä viitteenä se myös pysäyttää ajattelemaan sitä mikä elämässä on pysyvää. Viisisävelinen (pentatoninen) ja minimalistinen, kahden murtoosointukuvion välillä leijuva sävelmä on loitsumainen ja taianomainen. Ekokriittisestä näkökulmasta se on ympäristöön sulautuva *eolinen* tekijä (vrt. < kreik. *aiolikē* = tuulen aiheuttama). Musiikissa eolinen tekijä korostaa ilmiöitä, jotka pysyvät yllä ilman ihmisen vaikutusta, kuten esimerkiksi tuulikantele eli aioloksenharppu (Morton 2007, 31–54; Torvinen 2016, 127–128). Eoliset tekijät ovat oleellisia luontoa kuvaavassa ja ympäristökriittisessä musiikissa, koska ne viittaavat ei-ihmiskeskeiseen eli ekokeskeiseen ajatteluun<sup>17</sup> – ihmisestä riippumattomaan olemisen kokonaisuuteen, ”sfäärien harmoniaan”. ”Saapuu elokuun yössä” ”Konevitsan kirkonkellot” toimii loitsuna, joka kutsuu esiin ekologisesti kestävämpää maailmaa, jota sitä edeltäneessä C-osassa on rukoiltu.<sup>18</sup>

17 *Ekokeskeisen* näkemys mukaan ihmisen olemassaolo ei ole itsestään selvästi eikä välttämättä muiden eläinlajien olemassaoloa arvokkaampaa. Se ei aseta ihmistä maailman keskiöön vaan korostaa luonnon arvoa ja olemassaoloa sinänsä ilman ihmisen sille antamaa käyttöarvoa ja hyötymäärittelyä. (Vilkkä 1997, erit. 33, 37, 71–120.)

18 Suuren yleisön tietoisuuteen ”Konevitsan kirkonkellot” tuli kansanmusiikkia ja



C-osa muodostaa taitekohdan, jonka jälkeen A-osa ei palaa. Täten viisi minuuttia kestävästä kappaleesta vain runsaat kaksi minuuttia noudattaa säkeistö-kertosäkeistömuodon ”valmiiksi annettua” mallia. Loput kolme minuuttia koostuvat C-osasta, ”Konevitsan kirkonkelloja” kaiuttavasta välisoitosta, kahdesta laulettusta kertosaäkeistöstä sekä neljästä kertosaäkeistön pohjalle rakennetusta kitarasoolosta. Soitinmusiikki nousee keskiöön. Kappaleen muoto korostaa radikaalia pastoraalia sen keskeisenä sisältönä ja viittaa myös muodonmuutoksen ajatukseen. Jälleen kerran musiikki tuntuu kysyvän, onko ihmiskunnalle mahdollista rakentaa luontosuhdetta, joka ei olisi tuhoava.

## ALKUPERÄISKANSAN LUONTOTIETO:

### ÁILU VALLEN ”LUONDDU GIELLA”

Áilu Valle (s. 1985) räppää pääasiassa pohjoissaameksi (esim. *Dušši, dušše, duššat*, 2012; 7, 2015).<sup>19</sup> Vallen musiikki on ympäristökritiittistä sekä saamelais- ja alkuperäiskansa-aktivistista. Palefacen tapaan Valle kritisoi taloudellis-teknologisille arvoille perustuvaa kulutusyhteiskuntaa ja sen maailmankatsomuksellista perustaa, mutta siinä missä Paleface tukeutuu vasemmistolaiseen filosofiaan, Valle nojaa saamelaiskulttuurin perinteiseen luontotietoon. Tämä tekee Vallen musiikista jo lähtökohtaisesti ympäristö- ja yhteiskuntakriittistä mutta myös ihmisen olemisen hengellisiä ja henkisiä ulottuvuuksia käsittelevää. Esimerkkinä tästä tarkastelen kappaletta ”Luonddu giella” levyltä 7 (Valle 2015); suomeksi kappaleen nimi on ”Luonnon kieli”.<sup>20</sup>

---

jazzia progressiiviseen rockiin yhdistävän maailmanmusiikki-yhtyeen Piirpauken esikoisalbumilta (1975). ”Saapuu elokuun yön” kitarasoolot voi kuulla silmäniskuna Piirpauken levyllä soittaneen Hasse Wallin kuuluisalle sähkökitarasoololle.

- 19 *Dušši, dušše, duššat* (suom. ”Turha vain tuhoutua”) oli ensimmäinen Suomessa julkaistu pohjoissaamenkielinen räp-levy. Lapin yliopistossa on toiminut vuodesta 2016 alkaen kokeellinen taide- ja tutkimushanke *Viidon Sieiddit: saamelaisen luontosubteen uudet mittasubteet*. Hanke etsii saamelaistaiteen ja yhteiskuntatieteellisen saamentutkimuksen menetelmin perustaa 2000-luvun saamelaiselle luontosuhteelle. Áilu Valle on yksi hankkeessa mukana olevista taiteilijoista. (Viidon Sieiddit 2018.)
- 20 Kappaleen sanat ja musiikin on tehnyt Áilu Valle, tuottaja on Tatu Aarnivala. Käyttämäni suomennos on Vallen (2013). Kappale on numeroitu levyllä viidenneksi kappaleeksi,

Kolme ja puoli minuuttia kestävä ”Luonddu giella” noudattaa säkeistö-kertosäkeistömuotoa (AB), jossa kertosaäkeistö lauletaan aina kaksi kertaa peräkkäin (ks. kaavio 3). Filosofinen ja aukkoinen (elliptinen) teksti muodostuu sisäisestä puheesta, jossa laulun minä pohtii maailmankatosmustaan ja henkistä kasvuaan. Teksti viljelee pohjoista luontosanastoa ja karttaa modernia kuvastoa ja urbaania kieltä. Minämuotoon kirjoitetuista ensimmäisistä ( $A^1$ – $A^2$ ) säkeistöistä löytyvät muun muassa seuraavat sanat: vasa (*miessi*), parttio eli pieni porolauma (*čora*), lumi (*muohta*), tunturi (*duottar*), pohjoistuuli (*davvebiegga*), lintujen joiku (*lottiid luohti*) ja auringonsäteet (*beaivesuotnjarat*). Kolmannessa ja neljännessä säkeistössä ( $A^3$ – $A^4$ ) mainitaan sumu (*mierká*), kapustarinta (*bižus*), taivaanvuohi (*meahkástat*) ja joenlatva (*johkagiera*), viidennessä ( $A^5$ ) aavat/meret (*ábit*), aallot (*báru*), ranta (*gáddi*) ja kivet (*geadggit*).

OSA	TAHDIT	SANAT
Intro	1–4	
$A^1$	5–12	gahččen árrat beasis, vásihan máilmmis beali sniellása
$A^2$	13–20	agálaččat moddját, dat dovdu go leat heakkas
B	21–28	luohte luonddu giela viisodahkii
B	29–36	luohte luonddu giela viisodahkii
$A^3$	37–44	vealtameahttunvuohta lohkameahttun soaitáhagain
$A^4$	45–52	lihkus šelgu šuokŋa álo loahpa loahpas suotnjá
B	53–60	luohte luonddu giela viisodahkii
B	61–68	luohte luonddu giela viisodahkii
$A^5$	69–76	čiekŋalis hávit dávistit dáktan dábiide goastut
Välike	77	[kenraalitauko]
B	78–85	luohte luonddu giela viisodahkii
B	86–93	luohte luonddu giela viisodahkii
Kooda	94–97	<i>buot dáhpáhuvvá oktanaga</i>
	[=B']	

Kaavio 3: Áilu Vallen kappaleen ”Luonddu giella” muoto. Kursivoidussa osuudessa lauluääni on voimakkaasti tehostein muokattu.

mutta sitä edeltää kuitenkin viisi eikä neljä kappaletta, sillä kappaleiden 1–4 jälkeen tulee vielä kappale nro 4½ ennen ”Luonddu giellaa”. Seikka liittyyne 7-nimisen levyn lukumystiikkaan sekä kaavamaisten ajattelumallien purkuun; viimeinen kappale on numeroitu 7:ksi.



Tunnetun saamelaistaiteilijan Nils-Aslak Valkeapään (1943–2001) tavoin Valle käyttää saamen kielen luontoon sekä saamelaisten perinteisiin elintapoihin liittyvää sanastoa, jota on vaikea tai mahdoton kääntää muille kielille (vrt. Seurujärvi-Kari 2011b, 307). Tämä on jo itsessään ympäristökriittinen keino. Se on jo nähty, mihin länsimaiskeskeisen kulttuurin luontosuhde ja taloudellis-teknologinen maailmankatsomus ovat johtaneet – ekologiseen suurtuhoon ja maapallon elinehtojen kyseenalaistumiseen. Sitä ei siis ole syytä enää tukea vaan on otettava oppia sille vastakohtaisista maailmankatsomuksista, kuten alkuperäiskansakulttuurien ekologisesta tietämyksestä. Kertosäkeistö muodostuuikin käskymuotoisesta toteamuksesta:

*luohte luonddu giela viisodahkii  
vuollán juo albmáimmi viidodahkii  
buot dáhpáhuvvá oktanaga  
ollisvuohhta ii šat nagot ovtta haga*

luota luonnon kielen viisauteen  
nöyryy / anna jo periksi kaikkeuden laajuudelle  
kaikki tapahtuu yhtä aikaa  
kokonaisuus ei enää jaksa ilman yhtä

Kertosäkeistö tiivistää kappaleen ekologisen ykseyden teeman. Kaikki on yhteydessä kaikkeen, eikä ympäristökriisin aikakautena ole varaa ymmärtää omaa itseä tai mitään muutakaan olemisen kokonaisuudesta erilliseksi. Energiatarpeen ja talouden jatkuvaan kasvuun perustuva maailmanjärjestys näyttäytyy kappaleessa vääräksi tiedoksi, jonka kärsimystä synnyttävästä valheesta parantuminen alkaa siitä, että ymmärtää oman kuuluvuutensa luontoon. Tällainen ekokeskeinen maailmakäsitys ei pidä luontoa ihmisen hyötykäyttöä varten olevana varantona tai suojelun kohteena vaan monimutkaisena, toisistaan riippuvaisten eliöiden yhdessä muodostamana ekojärjestelmänä, jossa kaikki on yhteydessä toisiinsa. Ekojärjestelmän jokaisen osan selviytyminen riippuu koko järjestelmän hyvinvoinnista. (Esim. Eckersley 1992; Naess 1995; Vilkkä 1997.)

Alkuperäiskansoille ominainen perinteinen luontotieto on erottamaton osa alkuperäiskansojen identiteettipolitiikkaa, kulttuuria ja kielenkäyttöä (Seurujärvi-Kari 2011a, 44). Arktisille kulttuureille, kuten saamelais-

kulttuurille, on ominaista perinteinen kulttuurinen tietämys, joka liittyy luontoon sopeutumiseen ja ymmärrykseen ihmisen ja luonnon erottamattomasta yhteenkuulumisesta (Seurujärvi-Kari 2011b, 298).<sup>21</sup> Tähän viittaa jo Vallen kappaleen nimi (”Luonnon kieli”), samalla kun se viittaa siihen, miten luontotieto on kieleen ja koko kulttuuriin koodautunutta. Tästä kertoo sekin, että saamen kielten sanastot kuvaavat erityisen rikkaasti luontoa. Esimerkiksi pohjoissaamen kielessä on satoja sanoja eri tyyppiselle lumelle (*muohta*) (Seurujärvi-Kari 2011a, 45; tarkemmin ks. Eira 1984). Vaikka vain osa nykysaamelaisista elää perinteisistä elinkeinoista, kansan identiteettipolitiikka painottaa ylisukupolvisesti välittyvää luontotietoa. ”Luonddu giellassa” viitataan monin tavoin ylisukupolvisen luontotiedon merkitykseen.<sup>22</sup> Tekstin minä muun muassa ”kuuntelee kunnioituksella esi-isiään”, ja ”juurten sanattomat sanat palavat tulena [hänen] sisällä[än]”. Kestävä luontosuhde ilmenee myös puheena ”nöyryyden tavasta” sekä siitä, miten ”kaikki [luonnonantimet] on lainassa”. Luonnonantimet ovat lahja (*láhi, láhji*), josta ihminen pääsee osalliseksi (Kuokkanen 2006; Guttorm 2011, 376). Maan kunnioitus ja kestävä käyttö on välttämätöntä silloin, kun henkiin jääminen on luonnon antimista kiinni. Lahjoja ei saada, jollei suhde lahjan antajaan ole hyvä, vastavuoroinen ja velvollisuudentuntoinen. (Mt.)

Henkinen luontosuhde ilmenee kappaleessa oman elämän hahmottamisena osaksi luontoa, mihin kuuluu kehämäinen aikäksitys (vrt. Pulkkinen 2011, 242). Laulun minä muun muassa ”palaa aina takaisin vasana” ja ”sopeutuu partioon”. Ympärillä on ”miljoonien vuosien ajattomat aavat”, ja ”kaikki tapahtuu yhtä aikaa”. Kuolema kuuluu ”kapustarinnan itkussa” ja uudelleensyntymä ”taivaanvuohen määkäisyssä”. Ekokriittisestä näkökulmasta tällaista luontosuhdetta voidaan nimittää syväekologiseksi luonto- tai ympäristösuhteeksi. Syväekologian mukaan ihmisten elämä ja yhteiskunnan rakenteet tulisi muuttaa niin, että ne huomioisivat eliöiden kokonaisvaltaisen riippuvuuden toisistaan. Tämän ekologisen yhteenkuuluvuuden ymmärtäminen vaatii sen kokemista omassa itsessä, omassa kehossa

21 Saamelaiskulttuuriin liittyy nykyään myös ympäristöongelmia, jotka kuitenkin ovat ilmastonmuutokseen nähden pieniä: porojen ylilaidunnus ja petoviha (Heikkilä & Järvinen 2011, 70). Myös teknologia, esimerkiksi moottorisoidut ajoneuvot, synnyttävät ongelmia, kuten eroosiota.

22 Musiikin kyvystä välittää ylisukupolvista, esikäsitteellistä tietoa ks. Torvinen 2016.





ja olemisessa. Yhteenkuuluvuuden kokemus taas johtaa myötätunnon ja samastumisen kykyyn kaikkea olevaa kohtaan, mikä toimii ekokeskeisen maailmankuvan psykologisena kivijalkana. (Esim. Dregson & Inoue 1995, xix–xxi; Naess 1989 & 1995, 4; Välimäki 2015, 163–164.) Ekologisen yhteenkuuluvuuden kokemusta kuvataan kappaleessa myös eräänlaisena valaistumisena (esim. ”lähdin lentoon”, ”otin vastaan”).

Kappaleen musiikilliset tekijät tukevat tätä syväekologista ympäristökokemusta maisemallisella estetiikalla. Keskeistä ovat kehämäiset, ei-päämäärähakuiset toistorakenteet sekä paikallaan pysyvän, ei-suoraviivaisen ajan jäljittely (vrt. Morton 2007, 31–54; Ingram 2010, 59–70; Torvinen 2016, 126–130). Tempo on rauhallinen (87 bpm), ja harmonia rakentuu kolmen soinnun kehämäiselle kierrolle. Modaalissävyisessä F-mollissa kulkevan musiikin säkeistöt ja kertosäkeistöt perustuvat kumpikin samaan asteittain alenevaan sointukulkuun  $Fm-E^b-D^b$ . Säkeistöt ja kertosäkeistöt ovat myös sanojen poljennolta ja musiikin rytmikalta toisteisia ja luovat tunteen jatkuvasta paluusta ja kiertokulusta. Sama pätee säestyskuvioihin, kuten pianon alaspäiseen murtosointukuvioon ( $A^2$  ja  $A^4$ ), jonka ”tikittävät” kahdeksasosat voidaan kuulla eoliseksi tekijäksi. Kappaleen alussa ja lopussa kuultavat pysähtyneet, ilman rytmiaustaa olevat ambientit sekä kaikutehosteet luovat sulauttavan sointimaailman, joka vertautuu yksilön ja ympäristön rajat häivyttävään ”kosmiseen” kokemukseen olemisen kokonaisuudesta (vrt. Ingram 2010, 59–70; Torvinen 2016, 128–129).

Kiinnostava yksityiskohta on tahdin mittainen kenraalitauko viimeisen säkeistön ( $A^5$ ) ja sitä seuraavan kertosäkeistön välissä (tahti 77). Se on ylimääräinen tahti, pysähdys ja tyhjiys. Länsimaisessa taidemusiikissa, erityisesti renessanssista alkaen, kenraalitaukoa (aposiopesis) on usein käytetty kuoleman tai trauman merkinä (esim. Benestad 1978, 118). ”Luonddu giellassa” sen voi kuulla filosofisena valinnan hetkenä, risteyksenä, jossa on päätettävä, mitä polkua seuraa. Toisaalta sen voi kuulla luonnoksi, joka kutsuu mutta jonka kieltä nykyihminen ei osaa kuunnella. Sama vaikutelma tulee kappaleen viimeisistä sanoista koodassa, jossa kertosäkeistön viimeinen laulettu säepari on voimakkaasti tehostein muokattu. Lauluääni kuulostaa etäiseltä, niin kuin se olisi viesti kaukaa muinaisuudesta. Sen voi kuulla viittaavan ylisukupolvisen luontotietoon, joka on tärkeää paitsi saamelaisille myös ympäristötieteille (Seurujärvi-Kari 2011a, 50). Erityisesti pohjoisen luonnon erityisherkeissä

olosuhteissa, kuten tuntuureilla, joilla ollaan elämän sieto- ja tuottokyvyn rajoilla, maan ja luonnonvarojen käytön tulisi perustua vuosisatoja vanhaan kokemukseen kestävydestä (Heikkilä & Järvinen 2011, 70).<sup>23</sup>

Saameräppärit käyttävät planeettamme harvinaisimpia kieliä. Esimerkiksi Amoc (Mikkäl Morottaja) räppää inarinsaameksi (*anarâškielâ*), jota puhuu tänä päivänä enää noin 300 ihmistä.<sup>24</sup> Pohjoissaamea lukuun ottamatta kaikki saamen kielet ovat uhanalaisia (Saarikivi 2011). Harvinaisen tai katoavan kielen käyttäminen on itsessään voimakas todiste ja peruste, joka muistuttaa alkuperäiskansojen katoavien elämäntapojen ohella koko planeetan elonkirjon katoamisesta. Kielet, murteet ja alakulttuuriset puhetavat ovat tärkeitä poliittisessä viestinnässä, mikä korostuu räpissä, jota musiikinlajina määrittää taiturillinen kielenkäyttö.

## VOIMAUTTAVA KOSTOTARINA: TERTTU JÄRVELÄN "SOTKAMON SAATANA"

Viimeiseksi tarkastelen Terttu Järvelän AKA Leppäkertun kappaletta "Sotkamon saatana" (Järvelä 2017a–b).<sup>25</sup> Järvelä tunnetaan pääministeri Juha Sipilän hallituksen aikaista Suomea (2015–) arvostelevista protesti-

23 Voima- ja metsätalous, kaivoskulttuuri ja turismi harvoin ottavat tämän riittävässä määrin huomioon. Suomessa saamelaisten maa- ja vesioikeuksien ratkaisemattomuus on suuri ongelma. Suomi ei ole ratifoinut ILO-sopimusta (nro 169), joka korostaa alkuperäiskansan ja luonnon suhdetta, perinteistä maankäytön tapaa sekä kuulemisvelvoitetta luonnonvarojen hyödyntämisessä, hallinnassa ja suojelussa (Joona 2011, 425). Ongelma liittyy paitsi saamelaisten perinteisten elinkeinojen harjoittamiseen myös koko heidän kulttuurinsa ja identiteettinsä ytimeen (Seurujärvi-Kari 2011a, 49). "Luonddu giella" taisteleekin yleisen ympäristöaktiivismin ohella saamelaiskulttuurin ja alkuperäisväestöjen oikeuksien puolesta.

24 Amocista ks. esim. Ridanpää & Pasanen 2009; Leppänen & Pietikäinen 2010; Ramnarine 2013. Amoc tunnetaan muusikkona, joka ei mielellään suomenna inarinsaamenkielisiä tekstejään. Tämä voidaan tulkita viestiksi siitä, että saamenkielinen väestö oli täällä ennen suomenkielistä väestöä ja siksi suomenkielisten tulisi pikemminkin opetella saamen kieliä kuin toisinpäin. Lisäksi vähemmistö- ja alakulttuureissa omalla kielellä voidaan viestiä sellaista, jota ei muiden halutakaan tietävän tai uskota voivan ymmärtää.

25 Kappaleen sanat on Terttu Järvelän, sävellys ja sovitus APROXin. Aiemmin kappaletta on analysoinut Sini Mononen (2018; vrt. myös 2016).



kappaleista, joita luonnehtii underground-estetiikka, punk-tyyppinen raivo, poliittinen irvailu ja musta huumori. Underground-estetiikkaan kuuluu muun muassa esiintyminen naamioituneena sekä tunnistamattomaksi käsitelty ääni (Mononen 2018); ”Sotkamonsaatanassa” Järvelän ääni on muokattu vaivalloisen kuuloiseksi baritoniksi.

Kappaleen aihe on Sotkamossa sijaitseva, vuonna 2004 perustettu ja 2008 käynnistynyt Talvivaaran monimetallikaivos, jonka talven 2012–2013 kipsisakka-altaan päästöt on arvioitu Suomen 2000-luvun (toistaiseksi) pahimmaksi ympäristöonnettomuudeksi (Hamilo 2012) ja Suomen historian pahimmaksi kaivosonnettomuudeksi (SLL 2018). Tuhoa ovat aiheuttaneet myös jätevesijuoksutukset. Kaivos on muuttanut lähialueen järvet kemiallisesti kerrostuneiksi suola-altaiksi, joiden pohja on lähes kokonaan eloton (Leppänen ym. 2017). Kuitenkin Talvivaaraa koskevassa julkisessa keskustelussa ja päätöksenteossa vuosina 2005–2015 poliitikkojen puhe taloudesta painoi enemmän kuin ympäristöaktivistien huoli luonnosta (Mattila 2017).

Kuutisen minuuttia pitkä (5’45”) kappale etenee rauhallisessa tempossa (77 bpm). Se noudattaa säkeistö-kertosäkeistömuotoa (AB) sisältäen pitkäähköt alku- ja loppusoitot, pari välisoittoa sekä C-osan. Kertosäkeistö (B) toistetaan aina kaksi kertaa peräkkäin (ks. kaavio 4). Kaikki teksti räpätään, laulettuja osuuksia ei ole. Alkusoitto koostuu laitehäiriöltä kuulostavasta hälystä, bassorummusta ja teknologisesti muokatusta puheesta. Bassorumpu lyö pahaenteistä kuviota, jonka tasainen neljäsosasyke ikään kuin ”häiriintyy” aina tahdin kolmannella iskulla, jolloin se iskee neljäsosaiskun sijaan kaksi kuudestoistaosaa. Taustalla soi kulkuset. Matala ääni mainostaa hitaasti mongertaen: ”Terveisiä Talvivaarasta! Suomalaisia lahjoja! Heikkolaatusta nikkeliä!” Tämän jälkeen alkaa varsinainen biitti ja ääni jatkaa: ”Rikastamatonta uraania!”

Alkusoitossa mainitut uraani ja nikkeli ovat raskasmetalleja, joita Talvivaaran kaivos on päästänyt ympäristöön. Kappaleen ivamukaelmassa ne ovat kainuulaisia tuliaisia ja suomalaiskansallisia lahjoja. Kulkusten ääni viittaa rekiajeluun ja jouluun. Ensimmäisessä säkeistössä (A<sup>1</sup>) tarinan päähenkilöksi paljastuu joulupukki, joka on matkalla Pohjois-Suomesta Etelä-Suomeen. Reki kuitenkin jumiutuu Sotkamossa jätepatoon, ja alkoholilla lieenee osuutta asiaan (”viski lemahtaa”): ”Kipsialtaassa reki kallellaan / pukki menettää ohjat ja hallinnan”. Suomalaiskansalliseen kuvastoon kuuluva joulupukki toimii kappaleessa symbolina sekä Suomen

OSA	TAHDIT	ALKUSANAT
Intro	1–24	Terveisiä Talvivaarasta!
A <sup>1</sup>	25–40	Matkalla pois turistirysästä
A <sup>2</sup>	41–56	Paikalle ryntää vartijoita
B	57–64	Talvivaara, Sotkamon saatana
B	65–72	Talvivaara, Sotkamon saatana
Välis.	73–88	
A <sup>3</sup>	89–104	Kainuusta lentää pois pukki ja porot
A <sup>4</sup>	105–120	Pukki huutaa: ”Menkää Sotkamoon saatana”
B	121–128	Talvivaara, Sotkamon saatana
B	129–136	Talvivaara Sotkamon saatana
Välike	137–138	
C	139–170	Tuuppa tänne suomi-poika!
A <sup>5</sup>	171–186	Pukki palaa, pakkassää
B	187–194	Talvivaara, Sotkamon saatana
B	195–202	Talvivaara, Sotkamon saatana
Kooda	203–218	

Kaavio 4: Terttu Järvelän kappaleen ”Sotkamon saatana” muoto.

kansalle että sen johdolle (hallitus ja eduskunta), joka alkoholismin, kielitaidottomuuden ja muun tyhmyyden pohjalta on tehnyt katastrofaaliset kaupat, antanut raiskata luontonsa ja pilata tulevaisuuden. Ytimekäs kertosaikasta tiivistää tämän seuraavasti:

Talvivaara, Sotkamon saatana,  
parin euron kaupoista luonnonkatastrofeja.  
Talvivaara, Sotkamon saatana,  
joulu on pilalla.

Ensimmäisessä säkeistössä mainitaan myös rikin katku, joka muistuttaa kymmenien kilometrien päähän ulottuneista hajuhaitoista sekä yhden kaivoksen työntekijän kuolemasta rikkivetymyrkytykseen (2012). Kristillisessä mytologiassa rikin eli tulikiven katku luonnehtii helvettiä, Sodomaa ja Gomorraa sekä Ilmestyskirjan maalaamaa maailmanloppua (esim. vuoden 1992 *Raamatussa* Ilm. 9:17–18; Ilm. 19; Luuk. 17:29; 1. Moos. 19:24). Se on luonteva tuoksu Sotkamon saatanaalle.



Kolmannessa ja neljännessä säkeistössä (A<sup>3</sup> ja A<sup>4</sup>) pukki kohtaa rasistisia ”Suomi ensin” -kansalaisia, jotka Talvivaaran tavoin symboloivat nyky-Suomea. Pukki kehottaa näitä lähtemään Sotkamoon, jonka saasteisiin rasistit olisivat oiva lisä. Rasistit ovat elämän ja monimuotoisuuden riistäjiä siinä missä luontoa tuhoava teollisuuskin. Kappale paljastuu toisessa säkeistössä (A<sup>2</sup>) hirtehiseksi kostotarinaksi, jossa sorron synnyttämä vihapatouma käännetään voimautumiseksi ja vastarinnan polttoaineeksi. Saastealtaassa uudestisyntynyt pukki ojentaa rotukiihkoilijoita, varastaa kaasunaamarin ja heittää kaivoksen vartijoita kuolleella kalalla. Kosto hui pentuu C-osassa, jossa ”suomi-poika” pakotetaan nauttimaan Talvivaaran antimia: kaivoksen jätevesien laskupaikkana toimineen Nuasjärven vettä ja ”kantasuomalaista elohopeakalaa”.

Joulupukki-kuvastoa hyödyntävä teksti ilmentää sitä, miten Talvivaaran suurturmasta on muodostunut oleellinen osa 2000-luvun Suomen kansallismaisemaa ja kansallista kulttuuria. ”Saatanana” viittaa itse kaivoksen ja sen ”ympäristösyntien” ohella tarinaan Faustista, joka suuruudenhulluudessaan tekee saatanan kanssa sopimuksen saadakseen pääsyn rajattomaan tietoon ja teknologiaan. Faustia voidaan pitää modernin edistysuskoksen ihmisen ja taloudellisesti-tekniologisen kulttuurin vertauskuvana (esim. Salmi 2002). ”Saatanallisuus” liittyy myös Talvivaaran moniongelmaisuuuteen. Ympäristötuhojen ohella sen toimintaa ovat luonnehtineet arvopaperirikkeet, rahoitusongelmat ja liiketappiot, oikeudenkäynnit ja toimitusjohtajan vankeustuomiot, yrityksen nimen- ja omistajanvaihdokset sekä ylipäätään päättymättömältä vaikuttava tuhosaaگا. Kuten taiteentutkija Sini Mononen (2018) kirjoittaa, ”Sotkamon saatanassa” Talvivaara on paikallisesti ilmenevä eko-apokalypsi, jonka kautta kappale kritisoi poliittisten päättäjien ohella koko ympäristökysymyksistä piittaamatonta tyhmyyden, välinpitämättömyyden, itsekkyyden, ahneuden ja kulutuksen kulttuuria. Tähän ajatukseen kappaleen viimeinen säkeistö (A<sup>5</sup>) päättyy:

Täällä ei kukaan ota vastuuta,  
sukurutsaajat hankkii jälkikasvua.  
Luonto raiskataan, hädänalaisia ei auteta.  
Kädet verestä punasina!

Kuten ekomusikologiaan erikoistunut musiikintutkija Juha Torvinen (2018, 62–63) on todennut, ympäristöongelmat eivät usein hahmotu ihmisille riittävällä tavalla, koska ne jäävät käsityskyvyllemme liian suuriksi, etäisiksi ja epähavaittaviksi (esim. ilmastonmuutos). ”Sotkamon saatana” edustaa poliittista taidetta ja ympäristöaktivistista musiikkia, joka yhden tietyn ja suomenkielistä musiikkia kuunteleville läheisen ympäristötuhon käsittelyn kautta muistuttaa samalla *kaikkien* ympäristöongelmien paikallisuudesta. Ympäristöuhat aineellistuvat, todellistuvat ja omakohtaistuvat aina jossakin. (Vrt. Torvinen 2012, 20–23; 2018, 63; Pedelty 2016, 4–5.) Ympäristöfilosofi Timothy Mortonin (2016) ajatusta lainaten ”Sotkamon saatana” edustaa myös ns. synkkää ekologiaa (engl. *dark ecology*) eli ympäristökriittistä ajattelua, joka painottaa odottamattomia, outoja ja kummallisia (synkkiä) yhteyksiä asioiden välillä. Talvivaara on peruuttamattomasti pilalla, ja tällaisten saatanoiden kanssa joudumme jatkossa neuvottelemaan tulevaisuudestamme. Kuten Beck (2015) huomauttaa, ympäristökriisit voivat kuitenkin tuoda yhteen toisiinsa aikaisemmin kytkeytymättömiä keskusteluja, yhteiskunnan tahoja, ilmiöitä ja ihmisryhmiä, kuten eriarvoisuuden, rasismien ja ympäristöongelmien yhteyden. Musiikilla on kulttuurissa keskeinen rooli synkän ekologian edistyksellisissä, uutta luovissa ja voimauttavissa mahdollisuuksissa.

Järvelä on tehnyt ”Sotkamon saatanan” alun perin kuvataiteilija Martta Tuomaalan (s. 1983) performatiiviseen ja osallistavaan mediataideteokseen *FinnCycling-Soumi-Perkele!* (2016), jonka musiikista Järvelä vastasi yhdessä APROXin ja muun työryhmän kanssa (tarkemmin tästä ks. Mononen 2016 & 2018).<sup>26</sup> Järvelän ja Tuomaalan yhteistyö on yksi esimerkki siitä, miten 2010-luvun Suomessa räpistä on tullut huomattava ympäristö- ja yhteiskuntakriittisen taiteen keinovara aina videotaiteesta performanssiin ja yhteisötaiteeseen. Toinen hyvä esimerkki tästä on vuodesta 2012 alkaen toiminut, anonyymeista saamelastaiteilijoista koostuva aktivistinen Suohpanterror-ryhmä (suom. Suopunkiterrori), joka käyttää esitystaiteellisissa performansseissaan ja videoissaan räppiä yhtenä tekniikkana ja ilmaisukanavana muiden joukossa.

26 YouTubesta löytyvän ”Sotkamon saatanan” videon (Järvelä 2017a) on toteuttanut FinnCycling-työryhmä ja siinä on käytetty Stop Talvivaara -liikkeen luontokuvamateriaalia.



## LOPUKSI

Olen edellä tarkastellut esimerkkejä suomalaisesta ja saamelaisesta ekoräpistä, joka kritisoi ihmisen ympäristöä tuhoavaa elämäntapaa ja peräänkuuluttaa ekologisesti kestävämpää luontosuhdetta. Palefacen kappaleissa ympäristökysymykset ovat osa riistämiseen ja eriarvoisuuteen kohdistuvaa yhteiskuntakritiikkiä. ”Maan tapa” ammentaa työväenkuulttuurista ja anarkismista, ja ”Saapuu elokuun yö” soi monikulttuurisuutta ja maailmanlopun pastoraalia. Terttu Järvelän ”Sotkamon saatana” käsittelee Suomen 2000-luvun toistaiseksi suurinta ympäristöturmaa undergroundin ja poliittisen parodian keinoin. Äilu Vallen ”Luonddu giellan” hengellinen ja ekokeskeinen viestintä nojaa saamelaisten perinteiseen luontotietoon, joka edustaa vastavoimaa vallalla olevalle riiston kulttuurille.

Nämä esimerkit osoittavat, miten musiikilla voidaan purkaa normatiivisia ajattelun tapoja maailmasta ja hyvästä elämästä sekä luoda vaihtoehtoisia maailmassaolon, kokemisen ja tietämisen tapoja. Tässä mielessä tarkastelemani ekokriittistä räppiä voidaan pitää muutoshakuisena, aktivistisena ja tutkivana taiteena (vrt. Rancière 2016; Suoranta 2005). Edellä tarkastelemani muusikot myös harjoittavat musiikintekoonsa liittyen tai sen ohella ympäristö-, ihmisoikeus- ja kansalaisaktivismia. He osallistuvat yhteisöllisiin hankkeisiin ja yhteiskunnallisiin tempauksiin ja tekevät yhteistyötä yhteiskunnallisten liikkeiden ja järjestöjen kanssa. Paleface ja Äilu Valle esiintyvät julkisuudessa myös poliittisina keskustelijoina (ks. esim. Paleface 2017); Järvelä taas pitää yllä protestikulttuurista underground-imagoa eikä anna itsestään tietoja julkisuuteen. Samalla nämä muusikot määrittelevät uusin tavoin musiikin ja muusikoiden yhteiskunnallista vastuuta ekologisesti oikeudenmukaisemman ja kestävämmän yhteiskunnan ja elämäntavan rakentamisessa.

Populaarimusiikin ympäristökriittisen politiikan ongelma on 2010-luvulla sama kuin jo 1960-luvulla tai 1800-luvulla, jolloin ensimmäiset nykyaikaiset luonnonsuojeluyhdistykset perustettiin: musiikki ei voi sinänsä tai yksinään pelastaa planeettaa (Ingram 2010, 182). Sen sijaan jokaisen inhimillisen toiminnan alueen on tehtävä oma osansa eikä millään alueella ole varaa jättää asiaa huomaamatta – ei edes hiphoptutkimuksella. Yhdessä muun kulttuurisen, yhteiskunnallisen, taloudellisen ja teknologisen toiminnan kanssa musiikilla, kuten kaikella muullakin, on

vaikutuksensa, joka tulee todella näkyväksi vasta, jos jokainen ihmiskulttuurin osa-alue muuttaa itseään ympäristöllisesti oikeudenmukaisemmaksi ja kestävämmäksi. Emme ehkä pysty pelastamaan maapalloa ihmisen aiheuttamalta suurtuholta, mutta ajattelevalla ihmisellä on moraalinen velvollisuus toimia sen yrittämiseksi (vrt. Arendt 2017).

## LÄHTEET

### Tutkimusaineisto

- Paleface (2010) *Helsinki–Shangri-La*. [Cd-levy.] XO-Records. XOCDD003.
- Paleface (2012) *Maan tapa*. [Vinyylilevy.] Exogenic Music Group.
- Järvelä, Terttu (2017a) Sotkamon saatana. Musiikkivideo. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=WPwb2pQQ01k> (Viitattu 9.3.2018.)
- Järvelä, Terttu (2017b) Sotkamon saatana. *SoundCloud*. <https://soundcloud.com/user-971678035> (Viitattu 9.3.2018.)
- Valle, Áilu (2013). Áilu Valle – Luonddu giella (music video, lyrics in Northern Saami and Finnish translation). Áilu Vallen blogikirjoitus. *Dušši dušše duššat*. <http://dussidussedussat.blogspot.fi/> (Viitattu 9.3.2018.)
- Valle, Áilu (2015). 7. [Cd-levy.] Tuupa Records Oy.

### Kirjallisuus ja muut lähteet

- Ahonen, Timo & Toivanen, Hannu & Vehaluoto, Ulla (toim.) (2001) *Väärin ajateltua: Anarkistisia puheenvuoroja herruudettomasta yhteiskunnasta*. Suomennos Timo Ahonen, Hannu Toivanen ja Ulla Vehaluoto. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisusarja 57. Jyväskylä: Kampus kustannus.
- Allen, Aaron S. & Dawe, Kevin (toim.) (2016) *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. New York: Routledge.
- Arendt, Hannah (2017) *Vita activa. Ihmisenä olemisen ehdot*. Suomennos Riitta Oitinen ja työryhmä. Tampere: Vastapaino. [Alkuteos *The Human Condition* 1958.]
- Beck, Ulrich (2009) *World at Risk*. Cambridge: Polity Press. [Alkuteos *Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche de verlorenen Sicherheit* 2008.]
- Beck, Ulrich (2015) Emancipatory Catastrophism: What Does it Mean to Climate Change and Risk Society? *Current Sociology* 63 (1), 75–88.
- Benestad, Finn (1978) *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Berman, Marshall (1982) *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso.
- Clark, Samuel (2007) *Living Without Domination. The Possibility of an Anarchist Utopia*. Aldershot: Ashgate.





- Drengson, Alan & Inoue, Yuichi (toim.) (1995) *The Deep Ecology Movement. An Introductory Anthology*. Berkeley, CA: North Atlantic Books.
- Eckersley, Robyn (1992) *Environmentalism and Political Theory: Toward an Ecocentric Approach*. New York: State University of New York Press.
- Eira, Nils-Isak (1984) Boazobargi giella. *Diedut* 1. Guovdageaidnu: Sámi Instituhtta.
- Feisst, Sabine (2019) Allô, ici la terre: Agency in Ecological Music Composition, Performance, and Listening. Teoksessa Robert Boschman & Mario Trono (toim.) *On Active Grounds: Agency and Time in the Environmental Humanities*. Calgary: Wilfrid Laurier University Press.
- Graeber, David (2012) Dead Zones of the Imagination. On Violence, Bureaucracy, and Interpretive Labor. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2 (2), 105–128.
- Guttorm, Gunvor (2011) Käsitö- ja kulttuuriperintö ja sen omistaminen. Teoksessa Irja Seurujärvi-Kari & Petri Halinen & Risto Pulkkinen (toim.) *Saamentutkimus tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 369–392.
- Haapasalo, Heidi (2013) Ihmisen ja luonnon suhde Asan kappaleessa ”Kanttarilla kantarelli”. *Musiikin suunta* 25 (1), 27–32.
- Hamilo, Marko (2012) Talvivaaran synnit: Raskasmetallipäästöt eivät ole kaivoksen suurin ympäristöhaitta. *Suomen Kuvalehti* 23.12.2012. <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/talvivaaran-synnit-raskasmetallipäästöt-eivät-ole-kaivoksen-suurin-ympäristöhaitta> (Viitattu 9.3.2018.)
- Heikkilä, Tuomas & Järvinen, Antero (2011) Saamelaisalueen luonto ja sen muutokset. Teoksessa Irja Seurujärvi-Kari & Petri Halinen & Risto Pulkkinen (toim.) *Saamentutkimus tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 56–76.
- Ingram, David (2010) *Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam: Rodopi.
- Ingram, David (2016) Ecocriticism and Traditional English Folk Music. Teoksessa Aaron S. Allen & Kevin Dawe (toim.) *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. New York: Routledge, 221–232.
- Joona, Tanja (2011) Eräistä ILO:n alkuperäiskansasopimuksen No. 169 maankäyttöä koskevista säännöksistä. Teoksessa Irja Seurujärvi-Kari & Petri Halinen & Risto Pulkkinen (toim.) *Saamentutkimus tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 418–440.
- Kuokkanen, Rauna (2006) The Logic of the Gift – Reclaiming Indigenous Peoples’ Philosophies. Teoksessa T. Botz-Bornstein (toim.) *Re-Ethnicizing the Mind? Cultural Revival in Contemporary Thought*. Amsterdam: Rodopi, 251–271.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (2008) Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.) *Äänekäs kevät: Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–28.
- Leppänen, Jaakko Johannes & Weckström, Jan & Korhola, Atte (2017) Multiple mining impacts induce widespread changes in ecosystem dynamics in a boreal lake. *Scientific Reports* 7, article number 10581. <https://www.nature.com/articles/s41598-017-11421-8> (Viitattu 9.3.2018.)
- Leppänen, Sirpa & Pietikäinen, Sari (2010) Urban Rap Goes to Arctic Lapland: Break-

- ing Through and Saving the Endangered Inari Samí Language. Teoksessa Helen Kelly-Holmes & Gerlinde Mautner (toim.) *Language and the Market*. London: Palgrave MacMillan, 148–158.
- Liesaho, Jan (2009) ”Empatiat narkkareille, alas poljetuille, sorretuille”. Kaupunkiköyhyyden rap-sanoituksissa. Teoksessa Vesa Keskinen, Markus Laine, Martti Tuominen & Tyyne Hakkarainen (toim.) *Kaupunkiköyhyyden monet kasvot. Näkökulmia helsinkiläiseen huono-osaisuuteen*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.
- Mattila, Maija (2017) *From Representative Democracy to Democratic Representation: Lessons from the Talvivaara Controversy*. Acta Universitatis Tamperensis 2329. Tampere: Tampere University Press. <http://tampub.uta.fi//handle/10024/102309> (Viitattu 9.3.2018.)
- Mitchell, Tony (1996) *Popular Music and Local Identity*. London: Leicester University Press.
- Monelle, Raymond (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mononen, Sini (2016) Performatiivinen protestilaulu – *FinnCycling-Soumi-Perkele!* sivaltaa Sipilää. *Mustekala* 23.12.2016. <https://www.mustekala.info/node/37793> (Viitattu 15.8.2018.)
- Mononen, Sini (2018) Sotkamon saatana ja protestin pervo politiikkaa. *Mustekala* 16.4.2018. <http://mustekala.info/teemanumerot/antroposeeni-ja-kulttuurinenaanentutkimus-1-2018-vol-70/sotkamon-saatana-ja-protestin-pervo-politiikka/> (Viitattu 15.8.2018.)
- Morton, Timothy (2007) *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morton, Timothy (2016) *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Naess, Arne (1989) *Ecology, Community and Lifestyle*. Kääntäjä T. Rothenberg. Cambridge: Cambridge University Press.
- Naess, Arne (1995 [1973]) The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement: A Summary. Teoksessa Alan Drengson & Yuichi Inoue (toim.) *The Deep Ecology Movement. An Introductory Anthology*. Berkeley: North Atlantic Books, 1–9.
- Nieminen, Matti (2003) Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja: Hiphop suomalaisessa kontekstissa. Teoksessa Kimmo Saaristo (toim.) *Hyvää paha rock’n’roll: Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 168–190.
- Orange, Donna M. (2017) *Climate Crisis, Psychoanalysis, and Radical Ethics*. London: Routledge.
- Paleface (2011) *Rappioidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Paleface (2017) *Viides Maamme-kirja: Eli ajatuksia suomalaisuudesta*. Helsinki: Like.
- Pedelty, Mark (2012) *Ecomusicology: Rock, Folk, and the Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Pedelty, Mark (2016) *A Song to Sace the Salish Sea: Musical Performance as Environmental Activism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pelkonen, Riina (2013) *Ympäristöoikeudenmukaisuus: Ympäristöasioihin liittyvä tasa-arvoisuus, yhtäläiset oikeudet ja oikeudenmukaisuus*. Sähköinen lähde



- Suomen Ympäristökeskuksen verkkosivuilla. <http://www.syke.fi/download/noname/%7B80421913-1D42-47C8-A0A7-823A81D239AE%7D/93543> (Viitattu 9.3.2018.)
- Pulkkinen, Risto (2011) Saamelaisten esikristillinen uskonto. Teoksessa Irja Seurujärvi-Kari & Petri Halinen & Risto Pulkkinen (toim.) *Saamentutkimus tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 208–270.
- Raamattu* (1992) Raamattu.fi. Helsinki: Suomen Pipliaseura & Suomen evankelis-luterilainen kirkko. <https://raamattu.fi/> (Viitattu 15.8.2018.)
- Ramnarine, Tina K. (2013) Musical Creativity and the Politics of Utterance: Cultural Ownership and Sustainability in Amoc's Inari Sámi Raps. Teoksessa Kajsa Andersson (toim.) *L'Image du Sápmi Vol. 2*. Göteborg: Örebro University, 88–112.
- Rancière, Jacques (2016) *Vapautunut katsoja*. Suomennos Anne Tuomikoski & Janne Porttikivi. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Rantakallio, Inka (tulossa 2019). *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Väitöskirja. Musiikkiteide, Turun yliopisto.
- Ridanpää, Juha & Pasanen, Annika (2009) From the Bronx to the Wilderness: Inari-Sami Rap, Language Revitalisation and Contested Ethnic Stereotypes. *Studies in Ethnicity & Nationalism* 9 (2), 213–230.
- Rose, Tricia (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Rosenthal, Debra J. (2006) Hoods and the Woods: Rap Music as Environmental Literature. *Journal of Popular Culture* 39 (4), 661–676.
- Saarikivi, Janne (2011) Saamelaiskielel – nykypäivää ja historiaa. Teoksessa Irja Seurujärvi-Kari & Petri Halinen & Risto Pulkkinen (toim.) *Saamentutkimus tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 77–119.
- Salmi, Hannu (2002) *Vuosisadan lapset. 1800-luvun kulttuurihistoria*. Turku: Turun yliopiston historian laitos.
- Salminen, Antti & Vadén, Tere (2013) *Energia ja kokemus. Naftologinen essee*. Helsinki: Niin & näin.
- Scrivener, Michael (1981) Anarkismi ja estetiikka. Suomennos V. Lehtonen. *Musta tuuli* 1, 4–5.
- Seurujärvi-Kari, Irja (2011a) Alkuperäiskansatutkimus, alkuperäiskansaliike ja saamelaiset. Teoksessa Irja Seurujärvi-Kari & Petri Halinen & Risto Pulkkinen (toim.) *Saamentutkimus tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 10–55.
- Seurujärvi-Kari, Irja (2011b) Kirjallisuus ja taiteet – sulautumisen uhasta kohti sisäistä elämää. Teoksessa Irja Seurujärvi-Kari & Petri Halinen & Risto Pulkkinen (toim.) *Saamentutkimus tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 298–326.
- Seurujärvi-Kari, Irja & Halinen, Petri & Pulkkinen, Risto (toim.) (2011) *Saamentutkimus tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Siikala, Anna-Leena (2014) *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SLL (2018) Talvivaara. *Suomen Luonnonsuojeluliitto*. <https://www.sll.fi/mita-me-teemme/kaivostointa/talvivaara> (Viitattu 9.3.2018.)
- Suoranta, Juha (2005) Hiphopin poliittinen epäpuhtaus. Teoksessa Tommi Hoikkala & Sofia Laine & Jyrki Laine (toim.) *Mitä on tehtävä? Nuorison kapinan teoriaa*

- ja käytäntöä*. Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 52. Helsinki: Loki-Kirjat, 183–204.
- Suoranta, Juha & Rynnänen, Sanna (2016) *Taisteleva tutkimus*. Helsinki: Into.
- Tervo, Mervi (2014) From Appropriation to Translation: Localizing Rap Music to Finland. *Popular Music and Society* 37 (2), 169–186.
- Torvinen, Juha (2012) Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24, 8–34.
- Torvinen, Juha (2016) Synty tiedon kaiut: luontoyhteyden kokemus Kalevi Ahon teoksissa Sieidi ja Kahdeksan vuodenaikaa. Teoksessa Helmi Järviluoma & Ulla Piela (toim.) *Äänimaisemissa: Kalevalaseuran vuosikirja* 95. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 117–138.
- Torvinen, Juha (2018) Tutkija ympäristöaktivistina: Teesejä musiikkitieteilijän luontosuhteesta. Teoksessa Sini Mononen & Susanna Välimäki (toim.) *Musiikki muutosvoimana: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Acta Musicologica Militantia I. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry, 61–72. Saatavilla sähköisesti osoitteessa <http://www.suoni.fi>
- Torvinen, Juha & Välimäki, Susanna (tulossa) Johdanto: Musiikin luonto ja musiikkitieteen ympäristövastuu. Teoksessa Juha Torvinen & Susanna Välimäki (toim.) *Musiikki ja luonto: Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Turku: UTUkirjat.
- Verán, Cristina & Thompson, Darryl (DLT) & Saunders, Grant Leigh & Rafiq, Mohammed Yunus & Davis, Gary Paul (Litefoot) & JAAS (2012) Native tongues: A Roundtable on Hip-Hop's Global Indigenous Movement. Teoksessa Murray Forman & Mark Anthony Neal (toim.) *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 336–344.
- Viidon Sieidit (2018) *Viidon Sieidit: Saamelaisen luontosuhteen uudet mittasuhteet*. <http://viidonsieidit.fi/> (Viitattu 9.3.2018.)
- Vilkka, Leena (1997) *The Intrinsic Value of Nature*. Amsterdam: Rodopi.
- Vilkka, Leena (1999) *Mustavihreä filosofia: Uutta yhteiskuntaa etsimässä*. Tampere: Elämänsuojelija-lehti.
- Välimäki, Susanna (2009) Green Music. *Finnish Music Quarterly* 3, 18–23.
- Välimäki, Susanna (2015) *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Välimäki, Susanna & Torvinen, Juha & Mononen, Sini (2018) Johdanto: Aktivistinen musiikintutkimus. Teoksessa Sini Mononen & Susanna Välimäki (toim.) *Musiikki muutosvoimana: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Acta Musicologica Militantia I. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry, 7–14. Saatavilla myös sähköisesti osoitteessa <http://www.suoni.fi>



# Uskonto ja henkisyys suomalaisessa rap-musiikissa

*Inka Rantakallio*



Profeetat, Pyhä Lehmä, Muovinen moskeija, Enkelin kosketus, Pyhimyspassio. Uskontoon viittaavat termit esiintyvät suomihiphopissa niin artistinimissä, kappaleissa kuin konserttiesityksissä. Profeetat on vuosina 2016–2017 toiminut Cheekin ja Elastisen rap-duo, Pyhä Lehmä, nykyisin pelkkä MC Lehmä, on Karoliina Niskasen aiempi rap-alias ja ”Muovinen moskeija” on Olpekkalev-duon 02 EP:llä vuonna 2016 ilmestynyt kappale. ”Enkelin kosketus” puolestaan on Pijall-nimisen artistin single vuonna 2017 ilmestyneeltä 20-levyltä ja Pyhimyspassio Pyhimys-nimisen rap-artistin yhdessä sinfoniaorkesterin kanssa luoma konserttikokonaisuus, joka järjestettiin Lahdessa ja Helsingissä pääsiäisenä 2017.

Näistä esimerkeistä huolimatta uskonto ja henkisyys ovat olleet läsnä suomalaisessa rap-musiikissa ja sitä koskevassa keskustelussa melko vähän (ks. kuitenkin Rantakallio tulossa 2019; Mielonen 2018; Haikala 2017; Laamanen 2013; vrt. Seppänen 2017). Yksi mahdollinen syy on suomalaisen yhteiskunnan yleinen maallistumiskehitys, jossa yhä useampi ei kuulu mihinkään uskonnolliseen yhteisöön tai harjoita uskontoa näkyvästi (ks. esim. Kääriäinen & Niemelä & Ketola 2005). Muutaman viimeisen vuosikymmenen aikana uskonnollinen konservatismi ja fundamentalismi ovat saaneet uusia muotoja, ja myös puhe fundamentalismista ja esimerkiksi ääri-islamista on juurtunut julkiseen keskusteluun. Näiden yhteiskunnallisten muutosten myötä avoimesti uskonnolliseksi tunnustautuvat henkilöt leimataan kenties aiempaa helpommin fundamentalisteiksi (ks. Remes 2015, 36; vrt. Rantakallio 2011). Yleisen maallistumisen myötä uskonto nähdään monesti yhä enemmän yksityisasiana ja uskonnon harjoittaminen yksilöllisenä henkisyytenä (ks. määritelmä jäljempänä), jonka julkinen näyttäminen ei Suomessa ole enää itsestään selvästi hyväksyttyä uskonnonvapaudesta huolimatta (ks. esim. Remes 2015; Sorsa 2018). Näistä syistä myös moni räppäri ei välttämättä koe luontevaksi räpätä uskonasioista, ja jotkut räpin kuuntelijat saattavat vierastaa uskonnollista sisältöä (vrt. esim. Launonen

2014). Silti uskonto ja henkisyys eivät ole kadonneet ihmisten elämästä eivätkä myöskään rap-musiikista, joka on tänä päivänä yksi näkyvimpiä populaarimusiikin genrejä niin Suomessa kuin maailmallakin.

Erityisesti yhteiskunnallisesti kantaaottavaan räppiin on usein kuulunut myös uskonnollinen ulottuvuus. Uskonnot ja filosofinen ajattelu ovat olleet lähes alusta asti läsnä räpissä: rap-musiikin tullessa populaarimusiikin valtavirtaan 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa Yhdysvalloissa erityisesti afrikkalaisamerikkalaisen islamin erilaiset muodot<sup>1</sup> vaikuttivat hiphop-kulttuuriin ja sen ajatusmaailmaan (ks. esim. Poutiainen & Rantakallio 2016). Tätä nykyä muslimiräppiä tekevät Yhdysvalloissa myös monet käännyännäiset sekä maahanmuuttajataustaiset muslimiartistit (Rantakallio 2013). Islamin vaikutus on näkynyt muun muassa rap-kappaleiden sanoituksissa, jotka sisältävät viittauksia uskonnollisiin oppeihin, tai vaikkapa artistien puheenparressa (esim. Miyakawa 2005). Uskonnon ja räpin yhteyksiä onkin usein tutkittu analysoimalla juuri sanoituksia (esim. Miller 2009; vrt. Zanfagna 2017, 9), mutta toisaalta myös haastattelujen kautta. Haastattelujen avulla tutkijat ovat pyrkineet selvittämään, mikä merkitys uskonnolla ja uskossa olemisellä on rap-artistien musiikinteolle (esim. Alim 2005; Zanfagna 2017; Rantakallio tulossa 2019).

Myös kristillistä tematiikkaa sisältävää räppiä on tehty sekä Yhdysvalloissa (esim. Zanfagna 2017) että Suomessa (ks. esim. Laamanen 2013). On toki otettava huomioon, että Yhdysvalloissa kristinuskko on eritavalla läsnä valtavirran populaarimusiikissa ja populaarikulttuurissa kuin Suomessa. Hyvänä esimerkkinä kristinuskon näkyvyydestä rap-musiikissa ovat viime vuosien suosituimpien rap-artistien kuten Kanye Westin ja Kendrick Lamarin julkaisut. Molempien artistien levyillä kristinuskoon liittyvät teemat, esimerkiksi pohdinnat synnistä, Jeesuksesta ja jumalasta, ovat olleet vahvasti läsnä sanoituksissa ja musiikkivideoilla. Varsinkin Lamarin tapauksessa uskossa oleminen on osa tämän julkista artisti-imagoa (esim. Bassil 2017). Varsinaisesti kristillisellä räpillä viitataan yleisemmin

---

1 Erityisesti Nation of Islam -järjestö (NOI) sekä Nation of Gods and Earths -liike, joka tunnetaan myös nimellä Five Percenters tai Five Percent Nation. Näiden juuret juontavat mustaan nationalismiin ja kansalaisoikeusliikkeitään. Ensin mainittu on tätä nykyä osa ns. valtavirtaislamiä, kun taas Five Percenters -jäsenet eivät ole virallisesti uskonto vaan NOI:sta irrottautunut ”kulttuuri” ja järjestö. (Ks. Rantakallio 2011, 36–37; Miyakawa 2005).

kuitenkin lähinnä kristillisissä piireissä toimiviin harrastelija- tai puoliammattimaisiin muusikoihin, jotka tekevät musiikkia pääasiallisesti tarkoituksenaan välittää kristinuskon sanomaa toisille (herätys)kristityille (esim. Zanfagna 2017, 2).<sup>2</sup> Pappinakin toimiva Daikini on esimerkki tällaisesta suomalaisesta rap-artistista (ks. Riutta 2015). Tilanpuutteen vuoksi en kuitenkaan käsittele tässä artikkelissa näitä artisteja, jotka tekevät musiikkia pääasiassa tällaiselle rajatummalta kohderyhmälle, ts. uskoville, eivätkä niinkään ”sekulaarille” (valtavirta)yleisölle.

Vaikka suomiräpissä on otettu historian saatossa paljonkin vaikutteita yhdysvaltalaisilta artisteilta, ovat avoimen uskonnolliset teemat olleet tähän mennessä melko harvinaisia. Suomalainen rap on tietysti genrenä myös nuorempi (suomiräpin varhaishistoriasta ks. esim. Kärjä tässä teoksessa). Toisaalta suomalainen yhteiskunnallinen ja sosiokulttuurinen konteksti eroaa monessa suhteessa Yhdysvalloista. Yhteiskunnalliset ja sosiokulttuuriset erot vaikuttavat eri maiden rap-musiikkien ominaispiirteisiin ja eroavaisuuksiin; useiden hiphop-tutkijoiden ja myös tämän kirjan yksi keskeinen lähtökohta on, että sekä globaalit että paikalliset kulttuuriset virtaukset vaikuttavat hiphopin ilmaisuun ja esimerkiksi rap-musiikin sisältöön (ks. esim. Pennycook 2007; Westinen 2014).

Tässä artikkelissa tarkastelen, millaisia uskonnollisia elementtejä suomiräpin sanoituksista löytyy sekä miten nämä teemat kytkeytyvät artistien omiin maailmankatsomuksiin. Olen rajannut tarkastelun ajankohdaksi erityisesti 2010-luvun.<sup>3</sup> Määrittelen ensin tarkasteluni teoreettisen viitekehyksen, toisin sanoen ajatuksen jälkikristillisyydestä, jonka jälkeen analysoin esimerkkitapauksia. Artikkelin aineisto koostuu tekemistäni artistihaastatteluista<sup>4</sup>, media-artikkeleista ja -haastatteluista

- 
- 2 Englanninkielessä käytetään yleisesti termiä *gospel rap*, joka kuvaa hyvin tämäntyylinen musiikin tarkoitusta evankelioida. Tällöin rap-musiikki on pikemminkin väline uskonnollisen sanoman välittämiseen kuin itseisarvo (vrt. Miller 2009, 40).
  - 3 Tähän pieni poikkeus on Ruudolfin kappaleen sanoitusten käsittely jäljempänä, jotka ovat osa jo vuonna 2004 ilmestynyttä levytystä. Pidän tätä kuitenkin perusteltuna, sillä hänen tuolloin julkaisemansa musiikin uskonnollisesta sisällöstä on keskusteltu yhä 2010-luvulla (ks. esim. Launonen 2014; Haikala 2017; Rap Scholar 2018).
  - 4 Osa haastatteluista on tehty varta vasten tätä artikkelia varten. Osa puolestaan on tehty Rap Scholar -radio-ohjelmaan. Rap Scholarista ks. Mäkelä & Rantakallio tässä teoksessa.

sekä sanoituksista. Tarkoitukseni on luoda laadullisen sisällönanalyysin avulla katsaus suomalaisen rap-musiikin uskonnollisuuteen ja sen vaikutteisiin, esitellen erilaisia esimerkkejä niin aineistojen kuin uskonnollisten näkemystenkin osalta. Tässä artikkelissa sovellan sisällönanalyysiiä teoriavetoisesti, mutta kuitenkin aineistojen piirteitä ja teemoja eritellen ja tulkiten (sisällönanalyysistä ks. esim. Tuomi & Sarajärvi 2009).

Yhden artikkelin puitteissa on mahdotonta käsitellä kaikkia suomalaisia rap-artistejä, joiden musiikissa on jonkinlaista uskonnolliseksi laskettavaa tematiikkaa.<sup>5</sup> Suomalaisen rap-musiikin aktiivikuluttajana ja suomalaisen räpin henkisyttä ja ateismia käsittelevän väitöstutkimukseni pohjalta (Rantakallio tulossa 2019) uskallan kuitenkin väittää, että alla olevat artistit ovat edustava otos suomalaisista räppäreistä, joiden musiikissa uskontoon tai henkisyyteen viittaavat teemat ovat olleet toistuva piirre. Tämä temaattinen toistuvuus musiikissa on ollut keskeinen valintaperuste; artistit, jotka ovat esimerkiksi avoimesti kristittyjä mutta eivät tuo uskonnollisia teemoja esiin musiikissaan, olen rajannut tämän artikkelin ulkopuolelle.

Tämä artikkeli asettuu paitsi hiphop-tutkimuksen, myös laajemmin populaarikulttuurin ja uskonnontutkimuksen kenttään. Uskonnon ja populaarimusiikin tutkimus on toistaiseksi ollut melko vähäistä, ellei jopa jonkinlainen ”kuollut kulma” uskonnon- ja musiikintutkijoiden keskuudessa (Moberg & Partridge 2017, 7). Uskonnon ja musiikin välisen vuorovaikutuksen tutkimus on kuitenkin viime vuosina lisääntynyt (ks. Lynch 2006; Partridge & Moberg 2017; Häger 2018). Yhä useampi tutkija myös tunnustaa populaarikulttuurin merkityksen yhtenä ihmisten maailmankuvaan vaikuttavana tekijänä (esim. Moberg & Granholm 2012, 105; Partridge 2004, 123). Hiphopin ja uskonnon yhteyksien tarkastelu on ollut merkittävä osa hiphop-tutkimusta jo jonkin aikaa, mutta toistaiseksi tutkimus on keskittynyt vahvasti kristinuskoon ja islamiin (esim. Miller & Pinn 2015; Rantakallio 2011; 2013; Zanfagna 2017). Tämä artikkeli pyrkiiikin laajentamaan käsittelyä myös muihin uskonnon ja henkisyyden muotoihin.

---

5 Tämä herättää kysymyksen siitä, mikä lasketaan uskonnolliseksi tai henkiseksi sisällöksi, ja onko kyseessä tutkijan vai artistin tulkinta. Tässä artikkelissa olen pyrkinyt esittelemään sekä tulkintojani tutkijana että artistien omia merkityksenantoja.



USKONNOT JA HENKISYYS RÄPIN KULTTUURISINA RESURSSINA  
JÄLKIKRISTILLISESSÄ YHTEISKUNNASSA

Analyysini viitekehyksenä toimii teoria uskonnollisuuden kehittymisestä länsimaissa<sup>6</sup> jälkikristilliseen suuntaan. Länsimaisella jälkikristillisyydellä viitataan viime vuosikymmeninä yleistyneeseen tilanteeseen, jossa aiemmin selkeän kristillisissä yhteiskunnissa on havaittavissa rinnakkaisia kehityskulkuja, joissa painottuvat niin uskonnollinen monimuotoisuus, lisääntynyt uskonnollisuus kuin maallistuminenkin. Samalla kun tätä kehitystä luonnehtii yksilöllisyys, joustavuus sekä yksilön omien kokemusten ja näkemysten keskeisyys maailmankatsomuksille (ks. Hunt 2003, 6–8; vrt. myös Suomen ev.lut. kirkko 2018) eli sille miten omat arvot ja ontologiset ja epistemologiset käsitykset maailmasta muodostuvat, on yhteiskunnissa ihmisten ja informaation lisääntyneen liikkuvuuden myötä yhä useampia eri uskontoja ja tapoja uskoa. Yhä useampi myös kertoo olevansa ajattelultaan ”henkinen muttei uskonnollinen”. Henkisyyttä (engl. *spirituality*) käsitteenä käytetäänkin nykyään kuvaamaan järjestäytyneen uskonnon rinnalle ja sen tilalle tullutta kehitystä (ks. esim. Flanagan 2007, 7). Yhä harvempi kokee, että niin sanotut perinteiset yhteisölliset, ylhäältä-alas-sanellut uskontomuodot voivat tarjota heille älyllisesti sopivaa muotoa harjoittaa henkisyttä. Viittaankin tässä artikkelissa *uskonnolla* nimenomaan järjestäytyneeseen uskontoon ja sen harjoittamiseen, kun taas *henkisyydellä* viitataan yksilöllisempään, usein institutionaalista rakenteista erilliseen itsenäiseen mietiskelyyn, kokemuksiin ja harjoituksiin (vrt. esim. Sillfors 2017, 99–103; Bender 2012, 48). Hengellisyys puolestaan on yleensä vakiintunut viittaamaan nimenomaan kristinuskon piirissä tapahtuvaan (yksilön) uskonnonharjoittamiseen (Sillfors 2017, 98).

Jälkikristillisyyteen liittyvät esimerkiksi uudet henkisyiden muodot, joita on syntynyt 1960–70-lukujen vaihtoehtokulttuurin nousun myötä ja sen jälkeen. Tämä usein uushenkisyudeksi nimitetty ilmiö pitää sisällään myös New Age -nimellä kulkevat uskonnon harjoittamisen muodot;

6 Länsimailla tarkoitan tässä yhteydessä Eurooppaa, Pohjois-Amerikkaa, Australiaa ja Uusi-Seelantia, joissa kuvatun kaltainen kehitys selkeän kristillisistä yhteiskunnista kohti maallistumista ja uskonnollista monimuotoisuutta on tapahtunut.

uushenkisyyden voi mieltää laajemmin yksilöllisen henkisyyden harjoittamiseksi, jossa yleensä lainataan näkemyksiä monista eri uskonnoista, erityisesti Aasian uskonnoista (ks. Versluis 2014; Partridge 2004), kun taas New Age viittaa erityisesti holistisiin, ruumiin ja mielen hyvinvointiin pyrkiviin näkemyksiin ja toisaalta harjoituksiin, kuten kanavointiin (vrt. Hulkkonen 2017, 2 [alaviite 3]).<sup>7</sup> Uushenkisessä uskonnollisuudessa ovat tyyppillisesti keskiössä yksilön kokemukset ja henkinen kehitys sekä ”tämänpuoleinen” hyvä elämä (esim. Heelas & Woodhead 2005; Ketola & Sohlberg 2008; Versluis 2014). Suomessa jälkikristillisestä kehityksestä kertovat muun muassa erilaisten mindfulness-kurssien, meditaation, ja self-help-kirjallisuuden valtavirtaistuminen sekä toisaalta myös yleinen maallistuminen, kuten lisääntynyt kirkosta eroaminen (vrt. Ketola & Sohlberg 2008; Kääriäinen & Niemelä & Ketola 2005). Silti yhä noin 70 % suomalaisista kuuluu evankelis-luterilaiseen kirkkoon (Suomen ev. lut. kirkko 2018). Toisaalta uushenkisyyteen kuuluva yksilöllisen kokemuksen keskeisyys omalle maailmankuvalle korostuu myös esimerkiksi monissa karismaattisen kristillisyyden suuntauksissa (ks. esim. Taira 2006, 22). Jälkikristillisyydessä kyse on siis laajemmasta yksilöllisyyden ja kokemusperäisen uskonnollisuuden trendistä tilanteessa, jossa kristinuskon yhteiskunnallinen auktoriteetti on heikentynyt ja uskon merkitys henkilökohtaisena valintana korostunut. Myös uskonnottomuus on jälkikristillisessä yhteiskunnassa yhä yksilöllisempää ja joustavam-paa: ateistit voivat meditoida (Taira 2012) tai muulla tavoin soveltaa henkiseksi miellettyjä piirteitä omaan elämäänsä oman hyvinvointinsa edistämiseksi.

Jälkikristillisyyden aikakaudella yhä useampi kääntyy pois päin kristillisen kirkon opetuksista, mutta kristinuskon kulttuurinen vaikutus on yhä merkittävä (esim. juhlapyhät, kirkkohäiden säilynyt suosio). Usein puhutaankin tapauskonnollisuudesta. Yllämainitun kaltaista kehitystä jälkikristilliseen suuntaan tapahtuu myös Yhdysvalloissa, joka silti usein nostetaan esimerkiksi poikkeuksesta maallistumista koskevien teorioiden yhteydessä. Vaikka vakaumuksellinen kristillisuus on Yhdysvalloissa huomattavasti yleisempää ja kulttuurisesti sitkeämpää kuin vaikkapa useissa

---

7 Kuten Hulkkonen (2017, 2 [alaviite 3]) toteaa, toisinaan New Agea ja uushenkisyyttä käytetään myös synonyymeinä.



eurooppalaisissa valtioissa, myös siellä monet ovat löytäneet uushenkisten gurujen opit (esim. Versluis 2014). Yhdysvalloissa ja muuallakin uushenkisyyttä saatetaan soveltaa omaan maailmankatsomukseen kristinuskon ohella ilman ristiriitoja. Tämä joustavuus on yksi keskeisiä modernin uskontokehityksen piirteitä, mikä myös vaikeuttaa uskonnon määrittelymistä (vrt. esim. Taira 2006; vrt. Moberg & Granholm 2012, 115), sikäli kuin uskonto halutaan mieltää ennen kaikkea institutionaalisesti järjestäytyneeksi oppijärjestelmäksi.

Uskontotieteilijä Teemu Taira (2006, 211) kuvaa uskontojen notkistumista kulttuurisiksi resurssiksi, minkä myötä uskontojen joustava ja yksilöllinen kuluttaminen ja yhdistäminen muihin arvorakennelmiin tai elämäntyyliin ilman kuulumista uskonnollisiin yhteisöihin tai instituutioihin on mahdollista. Itse viittaan tässä artikkelissa kulttuurisella resurssilla lisäksi tilanteisiin, joissa uskonnolliseksi miellettyjä sanoja, kuvia tai musiikkia hyödynnetään ja merkityksellistetään uudella tavalla, esimerkiksi vertauskuvallisesti, tuoden ne toiseen kontekstiin. Erilaisten uskontojen tai uskonnollisten ryhmien kulttuuria saatetaan hyödyntää esimerkiksi rap-ilmaisussa eri tavalla kuin näiden uskontojen ”alkuperäisessä” yhteydessä (ks. myös Miller 2009, 53). Seuraavaksi tarkastelen muutamia tunnettuja ja hieman tuntemattomampiakin suomalaisia rap-artistejä, joiden musiikissa uskonto tai henkisyys näkyy joko hyvin suoraan, korostaen artistin omaa vakaumusta, tai kulttuurisena resurssina kuvastaen ylläluvattua uskonnollisuuden joustavuutta.

## KRISTINUSKO: RUUDOLF JA PROFEETAT

Suomessa ehkä tunnetuin avoimesti kristitty räppäri on Ruudolf. Hänen uransa alkuaikoina tämä näkyi myös sanoituksissa, erityisesti esikoissoololevyllä *Doupeimmat Jumala seivaa* (2004, tästä eteenpäin *Doupeimmat*). Ruudolf on puhunut haastatteluissa avoimesti Jumala-suhteestaan ja uskon keskeisyydestä yksityiselämässään (ks. Seppänen 2017). Vaikka kristinuskko on ollut ja on edelleen keskeinen osa suomalaista kulttuuria, oli Ruudolfin avoin usko joillekin liikaa; esimerkiksi *Doupeimmat*-levyä käsittelevän haastatteluartikkelin otsikko ”Suomen epätodennäköisin hiphop-klassikko” (Launonen 2014) paljastaa, että Suomessa voi olla

haasteellista saada valtavirtasuosiota uskonnollisilla teemoilla, olkoonkin että kyseinen levy menestyi varsin hyvin (vrt. Rap Scholar 2018).<sup>8</sup> Alla esimerkki kristillisistä teemoista levyn sanoituksissa (ote kappaleesta ”Herttoniemest ikuisuuteen”):

Jos sä joskus saavut Herttoniemen metropoliin  
 Kuulet miten nakuttaa mun EPS:än metronomi  
 Mä ceedeit’ poltan ja matskuu teen  
 Kunnes Herra mut teleporttaa Herttoniemest ikuisuuteen

Kappale on kiinnostava esimerkki toisaalta siitä, miten Ruudolf kertoo uskostaan kristinuskon jumalaan (”Herra”) ja tämän tarjoamaan pelastukseen ja ikuiseen elämään, toisaalta siitä, miten kappale lokalisoituu suomalaisiksi räpiksi viittauksella Itä-Helsingin lähiohjelmaan. Tämä paitsi paikallistaa kappaleen, myös korostaa hiphop-kulttuurille tyypillistä tapaa tuoda urbaania maantiedettä rap-genren keskiöön (ks. esim. Forman 2002; Cvjetanovic tässä teoksessa; vrt. Westinen 2014; Tervo 2012). Lisäksi Ruudolf korostaa omaa toimijuuttaan muusikkona viittaamalla musiikin tekemiseen ja tuottamiseen; hän työstää kappaleidensa taustat EPS-merkkisellä sämplerillä ja tallentaa valmiit kappaleet CD-levyille.

Toisten mielestä Ruudolf edustaa urbaania liberaalia uskovaista, joka ei ota itseään liian vakavasti ja kykeni siksi valloittamaan myös ei-uskovaiset kuuntelijat, toisten mielestä *Doupeimmat*-levyn musiikki oli liian saarnaavaa (Launonen 2014). Ruudolf oli tullut uskoon vain pari vuotta ennen *Doupeimmat*-levyn julkaisua, joten teema oli artistille ajankohtainen, mutta tämän myöhemmässä tuotannossa oma usko ei ole näkynyt yhtä paljon. Ruudolfin esimerkki antaa ymmärtää, että Suomessa kuuntelijat eivät ole tottuneet uskonnolliseen sisältöön rap-musiikissa (ks. myös Rap Scholar 2018); uskonnollisuuden kenties oletetaan pysyvän näkymättömissä, vaikka kirkkoon kuuluminen ja niin sanottu tapakristillisuus on yleistä ja yhä pitkälti normaalina pidetty asia (vrt. esim. Taira 2006, 24, 52; Kääriäinen & Niemelä & Ketola 2005, 85, 123, 127). Toisaalta Ruudolf on myös maininnut *Doupeimmat*-levyn yhteydessä,

8 Vrt. myös Seppäsen (2017) luonnehdinta *Helsingin Sanomien* artikkelin otsikossa: ”Suomi-rapin sanoituksiin uskonto ei sovi”.



että sellaiset aiheet kuten uskonto tai huumeet, joista ihmiset saattavat arkikeskustelussa provosoitua, voivat musiikin kautta ilmaistuna saada positiivisen vastaanoton (Rap Scholar 2018). Tämä on kiinnostava ajatus, joka ansaitsisi lisähuomiota uskonnon ja populaarimusiikin tutkimuksessa.

Myös rap-artistit, jotka eivät ole avoimesti uskossa, ovat toisinaan hyödyntäneet kristinuskoa musiikissaan vertauskuvallisella tasolla. Cheek ja Elastinen omaksuivat 2016–2017 kestäneelle yhteistyöprojektilleen nimen Profetat. Toimittaja Arttu Seppänen (2017) katsoo vanhates-tamentillisen nimen olevan hyvä tehokeino: ”[j]os Suomessa artisti on muutoin kuin sanoitusten osalta uskonnollisen kuvaston lävistämä, se ei ole ongelma”. Profetat-duon nimi on esimerkki kulttuurisesta lainasta, jossa raamatullinen Jumalan sanoman välittäjään viittaava termi on otettu mahtipontiseksi sekulaarin bileräpin pop-hurmoksen kuvaajaksi. Tämä mielestäni kuvaa hyvin sitä, kuinka voimakas kristinuskon kulttuurinen merkitys yhä on. Kristinuskoa ja sen kieltä voidaan vielä nykyäänkin käyttää kulttuurisena resurssina, joka kommunikoi tehokkaasti ideoita ja herättää tunteita. Esimerkkinä tästä sosiolingvisti ja hiphop-tutkija Elina Westinen (2014) analysoi väitöskirjassaan Cheekin soolokappaletta ”Orjantappuraa”. Cheek lainaa yhdysvaltalaisen räppärien tapaa kuvata omia vaikeuksiaan rinnastamalla itsensä marttyyrimaisesti Jeesukseen ja ”vihaajansa” Jeesuksen vastustajiin (Westinen 2014; vrt. Miller 2009, 51). Näin kristinuskolle keskeinen selviytymistarina uudelleenkontekstualisoidaan sekulaariin musiikkiin.

## ISLAM: PIJALL JA OLPEKKALEV

Muslimien määrä Suomessa on lisääntynyt merkittävästi erityisesti maa-hanmuuton myötä 1990-luvulta lähtien (esim. Martikainen 2008). Aikaisemmin Suomessa islaminuskoa ovat harjoittaneet esimerkiksi ta-taarit. Nykyisin maassa on myös käännynnäisiä. Ceebrolistics-yhtyeessä tunnetuksi tullut räppäri Pijall aloitti uransa kristillisissä piireissä mui-den yhtyeen jäsenten kanssa ja kääntyi myöhemmin muslimiksi. Pijall on puhunut uskostaan avoimesti haastatteluissa, ja hänen soololevynsä käsittelevät runsaasti hänen elämänsä muslimina (Pijall 2017; Pijall 2018). Esimerkiksi kappale ”Tuntematon sotilas” (Pijall 2017) sisältää

islaminuskoon viittaavia sanoja, kuten Koraani, rukousnauha ja musta kivi<sup>9</sup>. Myös Ceebrolistics viljelee musiikissaan filosofisia pohdintoja, kytkemättä niitä kuitenkaan tarkemmin mihinkään tiettyyn uskontoon. Kyseistä trioa on pidetty arvossa erityisesti omalaatuisen, aikaansa edellä olleen soundin sekä syvälisten ja pohdiskelevien sanoitustensa vuoksi (esim. Mikkonen 2004, 146–147). Ceebrolisticsin ambientista ja dubista sekä muista elektronisen musiikin genreistä ammentavat taustat kannustavat meditatiiviseen musiikkiin kuunteluun.

Kuten moni muslimiräppäri, Pijall on kokenut, että muslimeja harvemmin tuetaan musiikkiuran rakentamisessa. Paineita saattaa tulla sekä muslimeilta että ei-muslimeilta. Osa räppiä tekevästä muslimista on esimerkiksi kohdannut ei-muslimien taholta ennakkoluuloja, joiden mukaan muslimien tekemä rap sisältää ääri-islamilaista näkemystä (Rantakallio 2013). Toisaalta sekulaari yleisö ei välttämättä ole vastaanottavainen uskonnolliselle sisällölle, kuten Ruudolfin tapauksessa (ks. myös Zanfagna 2017, 10). Pijall on myös maininnut (Rap Scholar 2017), että vaikka muslimien parissa ei olekaan yhtä jaettua näkemystä musiikista, moni pitää sitä moraalisesti arveluttavana, koska musiikki voi johdattaa helposti niin sanotusti pahoille teille eli tekoihin ja ajatteluun, joka etäännyttää islamista ja jumalayhteydestä. Tämä liittyy vahvasti islaminuskon luonteeseen ortopraksiaa (oikeanlaista käytöstä) korostavana uskontona (ks. esim. Rantakallio 2011). Pijall ei yleensä avaa yksityiselämänsä musiikkipuolta muslimiystävilleen, koska nämä eivät kuulemma aina ole ymmärtäneet hänen haluaan tehdä musiikkia. Pijall harmittelee tätä, mutta on todennut sen itselleen parhaaksi ratkaisuksi. Hän haluaa harjoittaa islaminuskoa, joskin samaan aikaan kokee, että rakkaus musiikintekoon syttyi jo lapsena, minkä vuoksi hän ei ole pystynyt päästämään siitä irti. Esimerkiksi taustoja kappaleisiinsa hän saa monilta ystäviltaan niistä samoista musiikkipiireistä, joissa hän toimi jo ennen muslimiksi kääntymistään. Koska Pijall myös tunnustaa hiphop-kulttuurin ja erityisesti musiikin merkityksen nykynuorille maailmanlaajuisesti, hän haluaa siksi hyödyntää tätä ”kansankieleksi” kutsumaansa ilmaisukeinoa jakaakseen islamin sanomaa. (Rap Scholar 2017.) Pijall on halunnut myös parantaa islamin ja muslimien imagoa näyttämällä, että ”islam on cool” eikä sel-

9 Kaaban musta kivi on muslimien pyhiinvaelluspaikka Mekassa Saudi-Arabiassa.



lainen mörkö kuin media monesti antaa ymmärtää (Abdulkarim 2017). Pijall kuitenkin korostaa tehneensä musiikkia usein sanoma edellä ja olleensa aina henkinen.

Pijall sanoo itse olevansa kiinnostunut islamin mystiikkaan keskittyneestä suuntauksesta, suufileisuudesta. Suufileisuus on suoraan Jumalan kokemiseen pyrkivä mystinen islamin haara, jossa uskovan tavoite on, että ”hänen jokainen hengenvetonsakin on Jumalan ylistämistä” (Hämeen-Anttila 2002, 12). Myös rap-duo Olpekkalev, eli Olpek ja Kalevi, jota käsitellen lisää myöhemmin tässä artikkelissa, ammentaa suufileisuudesta (Kalevi h2017). Esimerkiksi kappaleessa ”Jano” (Olpekkalev 2015) räpätään ”mä oon valo mä oon pimee ei oo nimee”. Janon voi katsoa symboloivan kaipuuta Jumalan luo. Valo (*nur*) on suufileisuudessa yksi Jumalan täydellisyyden kuvaamiseen käytetyistä attribuuteista (Hämeen-Anttila 2002, 30). Kappale vaikuttaa korostavan vastakohtien kautta Jumalan täydellisyyttä. Toki jano on myös buddhalaisuudessa yleinen tapa kuvata haluja – itse asiassa suufileisuus ja zen-buddhalaisuus eivät ole erityisen kaukana toisistaan esimerkiksi tällaisten paradoksien ja vastakohtien käytössä todellisuuden luonteen kuvaamisessa (Hämeen-Anttila 2002, 27).

Pijallin ohella räppäviä muslimeja Suomessa ovat myös esimerkiksi somalitaustaiset artistit Kingfish sekä Hassan Maikal. Kingfish ei kuitenkaan ole toistaiseksi tuonut uskontoaan esiin musiikissa, joskin ilmeisesti pitää tämän mahdollisuuden avoimena (Seppänen 2017). Hassan Maikal puolestaan viittaa muslimiuteensa lähinnä ohimennen esikois-EP:nsä *Eirilainen* (2018) kappaleissa.

## AASIAN USKONTOPERINTEET JA PLURALISTINEN UUSHENKISYYS: JULMA HENRI, MC LEHMÄ, AMEEBA JA OLPEKKALEV

Vaikka Aasian uskontoperinteet eivät välttämättä juuri näy suomalaisessa arjessa, niistä lainaavat niin sanotut self-help- ja New Age -tyyppiset, omaan yksilölliseen henkiseen kehitykseen ja kasvuun tähtäävät uushenkisyyden muodot ovat nykypäivänä yhä suosittumia. Mm. Eckhart Tolle ja Deepak Chopra ovat maailmankuuluja uushenkisyyden sanansaattajia,

jotka hyödyntävät erityisesti itämaisten uskontojen, kuten hindulaisuuden ja buddhalaisuuden, vanhoja ja uusia suuntauksia. Heidän opeistaan ovat innostuneet muun muassa näyttelijä Jim Carrey ja mediapersoonaa Oprah. Erityistä näissä uusissa muodoissa on, että henkisen hyvinvoinnin, oivalluksen tai valaistumisen uskotaan olevan saavutettavissa tässä ja nyt, ilman pitkälistää pyhien tekstien opiskelua tai gurun etsimistä (esim. Lynch 2007; Versluis 2014). Suomessa vastaavia vaikutteita ovat tuoneet musiikissaan esiin erityisesti Julma Henri ja Olpekkalev.

Erityisesti buddhalaisuuden ja hindulaisuuden vaikutteet näkyvät sekä Julma Henrin soolotuotannossa että tämän yhdessä räppäri-tuottaja RPK:n kanssa muodostaman Euro Crackin musiikissa. Kappaleet kuten ”Yksi” (Julma Henri & RPK 2011) tai ”Sanoma” (Euro Crack 2013) kertovat tietoisuudesta, jonka ”todellisen” luonteen ymmärtämällä pääsemme osaksi kosmista ykseyttä. Alla on esimerkki ”Yksi”-kappaleen sanoituksesta:

Tietämättömyys hämmennyksen tila  
 On kärsimyksesi alkuperä  
 Sen syytä on kyvyttömyytesi elää  
 Aistien hallinnan avulla  
 Havaitset suoraan kun tunnet  
 Havaitsejan ja havaitsemisvälineen välisen eron  
 Erotat mielen ja totuuden  
 Halun ja riippuvuuden hyläten  
 Viimein saat käsiisi vapauden

Kappaleessa viitataan keskeisiin buddhalaisuuden opetuksiin: elämä on kärsimystä, kärsimys johtuu halusta, ja kärsimys loppuu kun tietämättömyys loppuu ihmisen valaistuessa ja ymmärtäessä totuuden. Tämän sanoitusesimerkin ohella Aasian uskonnot ja kulttuuri ovat näkyneet myös muilla suomiräppäreillä.

Rap-artisti MC Lehmä, aiemmalta artistinimeltään Pyhä Lehmä, on sanonut omaksuneensa musiikkiinsa Intia-vaikutteita, kuten mitä tahansa kulttuureita tai uskontoja, joista hän on ollut kiinnostunut (MC Lehmä h2017). Esimerkkinä voi mainita vaikkapa kappaleen ”Pyhä Lehmä anthem” (Yhdentekevää 2014), jonka äänimaailma lainaa pohjoisintialaisesta musiikista (mm. tabla-rummut, erilaiset kielisoitti-



met) ja jossa mainitaan mm. sanskritinkielinen rauhaa tarkoittava termi *shanti*. Rauhan idea on ollut keskeinen hänen musiikissaan (MC Lehmä h2017). Tämä voidaan tulkita myös kulttuuriseksi omimiseksi tai kulttuuriseksi lainaamiseksi,<sup>10</sup> joka herättää kysymyksen suomalaisen artistin suhteesta intialaiseen kulttuuriin ja tämän artikkelin tapauksessa Aasian uskontoihin.

Vaikka MC Lehmä ei omien sanojensa mukaan identifioitu mihinkään tiettyyn uskontoon, on henkisyys ollut osa hänen elämäänsä jo pidempään. Tähän on liittynyt muun muassa erilaisten energiahoidojen hyödyntäminen. MC Lehmä on maininnut, että hän on harrastanut varsinkin aiemmin erilaisia holistisia energiahaitoja, kuten reikiä. (MC Lehmä h2017.) Reiki on alun perin japanilainen energiahaitomuoto, jonka tarkoituksena on saavuttaa yhteys henkimaailmaan ja itsemääritys ki-energiaa kehon kautta kanavoiden (ks. Wood 2007, 135). Tämänkaltaiset henkisyyden harjoittamisen muodot luokitellaan usein yllä mainitun uushenkisyyden alle. Tähän liittyen hyvä esimerkki aiemmin mainitsemastani ”henkinen muttei uskonnollinen” -ajattelusta tuli esiin, kun kysyin MC Lehmältä kristinuskosta ja sen merkityksestä, elämehän valtaosin kristityssä maassa: ”Ei mikään uskonto ole läsnä mun elämässä arjessa, mutta sitten kuitenkin jossain ajatuksissa” (MC Lehmä h2017). Henkisyys näkyy siis hänellä pikemminkin omassa ajattelussa kuin niin, että hän harjoittaisi jotain tiettyä uskontoa.

Räppäri-tuottaja Aameeba on tehnyt musiikillista yhteistyötä edellä mainituista artisteista Pijallin, Olpekkalevin sekä Julma Henrin kanssa. Aameeban musiikissa kenties vahvimmin esiin nousee luontosuhde. Voisikin sanoa, että Aameeba sakralisoi eli tekee luonnosta pyhän, kaiken muun edelle menevän asian. Tässä mielessä Aameeban voi nähdä jatkavan luontouskontoperinteitä vaalivien uuspakanoiden sekä alkuperäiskansojen polulla. Myös MC Lehmä mainitsi suomalaisen muinaisuskon olevan yksi hänen musiikkinsa vaikuttajista ja luonnon olevan hänelle tärkeä inspiraationlähde (MC Lehmä h2017). Samoin elektronisempaa musiikkia

10 Kulttuurisella omimisella viitataan yleensä ”kulttuurin symbolien, luomusten, genrejen, rituaalien tai teknologioiden käyttöä joidenkuiden toisesta kulttuurista tulevien toimesta” (Haapoja 2017). Populaarikulttuurissa ja -musiikissa erilaista genrejen ja kulttuurien sekoittumista on tapahtunut käytännössä aina, mutta sen haitallisuudesta on ollut vain vähän keskustelua. Aiheesta ks. esim. Haapoja 2017; Hatala Matthes 2016.

ja räppiä sekoittavan räppäriin Marleena Ariannan musiikissa yhdistyy vanhan kansan usko luonnonhenkiin sekä luonnonsuojelu (Mankkinen 2018). Vaikuttaakin siltä, että luonto on useammallekin suomiräppärielle varsin tärkeä teema (ks. myös Välimäki tässä teoksessa).

Ameeballa luontoteema liittyy usein metsässä olemiseen ja meditaatioon. Alla esimerkki kappaleesta ”Takaisin” (Ameeba 2016):

En tarvii sanoja kun palaan takas metsään  
 Kun en enää hiljaisuutta pelkää  
 Takas sinne missä sisimpäni pestään  
 Nöyränä polvistun sun vetesi edessä

Ameeban mukaan luonnosta ja ihmisten luontosuhteesta tuli tärkeä osa hänen musiikkiaan, koska ihmiset ovat aina olleet osa luontoa (Ameeba h2017): ”Niin kauan kun ihminen on osa luontoa on se oleva osa mun musiikkia tai osa kaikkea.” Ihmisen ei Ameeban mukaan pitäisi olla erillinen entiteetti vaan yhtä luonnon kanssa. Ameeba korostaa myös, että ”[a]lkuperäiskansat ymmärtää sen mitä vieraantuneet kaupunkilaiset ei enää muista.” Samoin Ameeba kertoo kokevansa ”pakottavaa tarvetta” puhua musiikissaan nykyisen kulutusyhteiskunnan menosta. (Ameeba h2017.)

Myös Olpekkalevin musiikissa kuuluu luontoteema, mutta siihen yhdistyy paljon sekalaisia vaikutteita eri uskonnoista. Pluralistinen idea ”kaikki tiet vievät samaan” toistuu esimerkiksi Olpekkalevin (”Valo”, Olpekkalev 2015), mutta myös Ameeban (”Monet tiet”, Ameeba 2016) ja Euro Crackin (”Sanoma”, Euro Crack 2013) musiikissa sekä artistien haastatteluisissa kertomissa näkemyksissä (ks. Rantakallio tulossa 2019). Tällaisen pluralistisen näkemyksen mukaan uskonnoilla ei ole paremmuushierarkiaa, vaan kaikki ovat yhtä päteviä reittejä kohti hyvää ja henkisesti tyydyttävää elämää. Olpekkalevin kappaleessa ”Valo” (Olpekkalev 2015) tämä käy hyvin ilmi, kun shamaanin ekstaattista laulua muistuttava taustabiitti yhdistyy seuraaviin sanoihin:

Elämänasenne Rasta mielentila Buddha  
 Filosofiana toimii Kama Sutra  
 Uskontona luonto henkisesti muslimi  
 Keho on mun temppele ja apostoli kuskini

Olpekkalev-duon toinen osapuoli eli Kalevi on maininnut vaikuttajikseen suufilaisuuden ohella muun muassa Eckhart Tollen kirjan *Läsnäolon voima* (Ghettotyylit 2017). Sekä Ameenban että Olpekkalevin sanoituksissa näkyvät myös Aasian uskontojen, lähinnä hindulaisuuden ja buddhalaisuuden sekä zen-buddhalaisuuden, vaikutukset. Olpekkalevin kappaleiden nimissä ja sanoituksissa näkyvät muun muassa sellaiset termit kuin *om* ja *satori*. *Om* on hindulaisuudessa pyhä sanskritinkielinen tavu, joka symboloi *brahmania* eli kaikkialla läsnäolevaa perimmäistä tietoisuutta. *Satori* on zen-buddhalaisuudessa puolestaan valaistumiseen viittaava termi. Kalevi kertoo opiskelleensa laajasti eri uskontoja, mutta sen ohella myös shamanismia sekä tiedettä: ”Tiede [on] kuitenkin tän todellisuuden ja tuntemattoman tutkimista yhtä lailla” (Kalevi h2017). Shamanismi ei välttämättä viittaa possessioon, jossa henget ottavat herkekkaisesti vallan, vaan sanaa käytetään usein myös tarkoittamaan jatkuvampaa, pidempi-aikaista kommunikaatiota henkien kanssa (ks. Wood 2007, 116).

Kalevin näkemys tieteen ja henkisyiden yhteneväisyyksistä heijastelee Gordon Lynchin (2007) ”progressiiviseksi henkisyudeksi” kuvaamaa ja jossain määrin yleistynyttä maailmankuvaa. Siinä henkisyys ja rationaalinen, tieteelliseen tietoon nojaava maailmankatsomus eivät ole ristiriidassa, vaan tukevat toisiaan ja usein yhdistyvät kosmopoliittiseen, liberaaliin arvopohjaan. Tämä usein muodostaa varsin yksilöllisen, synkretistisen ja ennen kaikkea omiin tarpeisiin räätälöidyn pohjan henkisyydelle, jossa auktoriteettina toimii oma kokemus (vrt. Lynch 2007).

Mielenkiintoinen on myös Kalevin ajatus paasaavista ”hihhuleista” negatiivisena asiana. Vaikka Olpekkalevin musiikissa on kuultavissa moninaisia henkisiä vaikutteita, liian ”hihhulin” musiikin Kalevi kuvailee olevan ”epäaitoa ja valheellista tekstiä, sekä yltiöpositiivista sanomaa” ja siihen liittyvä ”paasaus” edustaa itsensä korottamista muiden yläpuolelle. Tästä on Kalevin mielestä haittaa muille henkisiä teemoja sisältävän musiikin tekijöille. Tämänkaltainen musiikki ei Kalevin mukaan heijasta tekijän autenttista kokemusta eikä sen henkisyys myöskään ole aitoa.<sup>11</sup> (Kalevi h2017.) Tulkitseen Kalevin viittaavan kuitenkin ennen kaikkea siihen, että uskonnollisuuden alleviivaaminen ilman omakohtaisuutta koetaan helposti luotaantyöntävänä; silloin uskonnosta tai henkisyudesta

11 Vrt. Westinen & Rantakallio tässä teoksessa.

puhumisesta tulee helposti välineellinen keino saavuttaa jotain, mikä ei liity itseilmaisuun tai taiteen tekemiseen.

Kirjoittaminen ja räppääminen ovat Kaleville tärkeimpiä reittejä henkisytyteen; parhaimmillaan biitistä tulee uskomaton flow-tila ja silloin myös tekstit ”vaan tulee”, ”ihan ku mä olisin vaan välikappale”. Tällöin ”se en ole minä joka tekee ne tekstit”, vaan Kalevi kokee taustalla toimivan jonkin korkeamman voiman. (Kalevi h2017.) Myös Ameeba on puhunut kanavoivansa jotakin korkeampaa (Ameeba h2017). Molemmilla artisteilla kuitenkin korostuu tuon korkeamman voiman määrittelyn mahdottomuus ja yksilöllinen vaikutteiden imeminen monista eri uskonnoista, jolloin on ehkä perustellumpaa puhua musiikinteon liittyvän uushenkiseen ajatteluun kuin New Ageen (vrt. määritelmä yllä).

## LOPUKSI: ONKO SUOMALAINEN RAP USKONNOLLISTA TAI HENKISTÄ?

Tässä artikkelissa olen käsitellyt suomalaisen räpin sisältämää uskonnollista ja henkistä tematiikkaa ja artistien uskonnollisia näkemyksiä. Siinä missä Elastisen ja Cheekin Profeetat-duo tai Cheek soolourallaan vaikuttavat käyttäneen kristinuskollista kieltä lähinnä vertauskuvallisena tehokeinona, monilla artisteilla aihe liittyy vahvasti omiin kokemuksiin ja uskoon. Taide on usein myös jollain tavalla tekijälleen henkilökohtaista itseilmaisuun, ja samoin tässä artikkelissa käsitellyt artistit tuovat omia henkilökohtaisia maailmankatsomuksiaan ja kokemuksiaan esiin musiikissaan. Esimerkiksi Ruudolfin musiikki sai kristillisiä sävyjä uskoontulon myötä, ja Pijallin musiikki sisältää nykyään paljon viittauksia islamiin. Sekä Ruudolf että Pijall ovat myös kokeneet, etteivät kuuntelijat ehkä ole aina olleet vastaanottavia tällaiselle sisällölle. Myös Olpekkalevin Kalevi mainitsi, että uskonnollinen sisältö voidaan kokea luotaantyöntävänä.

Monen ihmisen uskonnollinen maailmankatsomus vaikuttaa olevan aiempaa monimuotoisempi nykypäivän suomalaisessa jälkikristillisessä yhteiskunnassa, jossa useat eri uskonnollisuuden ja henkisytyden muodot elävät rinnakkain (vrt. esim. Ketola 2008). Vastaukseni otsikon kysymykseen suomiräpin uskonnollisuudesta/henkisytydestä on, että musiikki kuvastaa osaltaan sitä yhteiskuntaa ja sosiaalista ja kulttuurista

ympäristöä, jossa artistit elävät. Niin kauan kuin uskonto tai henkisyys on läsnä yhteiskunnassa ja/tai yksilöiden arjessa, se tulee näkymään myös musiikissa ja muussa taiteessa. On hyvä muistaa, että uskonto ja henkisyys ovat pitkään olleet tärkeä osa rap-musiikkia. Olisikin erikoista, jos uskonnon ja henkisyyden pohtiminen ja kulttuuriset merkitykset puuttuisivat suomalaisesta räpistä kokonaan, niiden edellä kuvatun yksilöllisen ja joustavan ilmenemisen tavan sijaan. Tämän johtopäätöksen myötä tämä artikkeli asettuukin osaksi kasvavaa populaarimusiikin ja uskonnon tutkimuksen kenttää, jossa populaarimusiikilla ja sen sosiaalisella ja kulttuurisella ympäristöllä katsotaan olevan vastavuoroinen suhde, jonka myötä molemmat vaikuttavat toisiinsa ja muokkaavat toisiaan (Partridge 2004, 123; Miller & Pinn 2015; Partridge & Moberg 2017).

Tämän lyhyen katsauksen perusteella vaikuttaa siltä, että suomalaisen räpin uskonnolliset ja henkiset näkemykset ovat monesti myös ”kotoistettuja”. Ne viittaavat esimerkiksi suomalaisille mutta myös alkuperäiskansoille historiallisesti merkittävään luonto- ja metsäyhteyteen (aiheesta ks. esim. Anttonen 1994), kuten Ameenban musiikissa. Toisaalta viittaukset uskontoon ovat ehkä keskimäärin implisiittisempiä, kuten esimerkiksi Profeetoilla ja MC Lehmällä, ja melko yksilöllisiä, kuten esimerkiksi Ruudolfilla, jos niitä verrataan yhdysvaltalaiseen räppiin. Yhdysvaltalaisessa räpissä erityisesti kristilliset ja islam-vaikutteiset rap-sanoitukset ovat olleet verrattain tavallisia ja samalla usein afrikkalais-amerikkalaisen yhteisön kulttuurillista ja historiallista yhteyttä korostavia (vrt. Miller & Pinn 2015; ks. myös Abdulkarim 2017), eivät pelkästään yksilön henkilökohtaisia pohdintoja.

Taiteilijat ja muusikot ovat tunnetusti ammentaneet ympäröivästä maailmasta aineksia ilmaisuunsa vuosisatojen ajan. Nykypäivän globalisoituneessa maailmassa, jossa tieto, asiat ja ihmiset liikkuvat nopeammin ja laajemmin kuin koskaan aiemmin, erilaiset kulttuuriset ja uskonnolliset vaikutteet sekoittuvat aiempaa enemmän ja ovat helpommin saatavilla. Yksilöt poimivat tästä virrasta itselleen sopivia palasia, vaikkapa meditaatioharjoituksia tai Koraanin tekstejä, tukemaan omia arvojaan, kokemuksiaan ja uskonnollisia näkemyksiään. Uskonnoista on tullut kulttuurisia resursseja, joita yhdistellään aiempaa vapaammin, ja ihmisten maailmankatsomus voi koostua useista eri aineksista ja uskontoperinteistä. Samalla tavalla myös monet Aasian uskonnot ovat ujuttautuneet

suomalaisten räppärien ilmaisuun, kuten esimerkiksi buddhalaisuus Julma Henrin tapauksessa. Olpekkalev puolestaan on kiinnostava esimerkki pluralistisesta ja synkretistisestä maailmankuvasta, jossa yhdistyvät muun muassa suuflaisuus, buddhalaisuus, hindulaisuus, shamanismi sekä tieteelliset tulkinnat maailmasta.

Tässä artikkelissa käsiteltyjen artistien ohella yksi hieman lähempänä valtavirtasuosiota oleva ja henkisyiden maininnut räppäri on Redrama. Hän on kertonut mediahaastatteluissa löytäneensä uskon vaikeiden kokemusten jälkeen, mutta myös korostanut, että hänen suhteensa ”johonkin suurempaan” ei liity ”varsinaisesti mihinkään uskontoon, vaan hengellisyyteen”, jota hän harjoittaa muun muassa rukoilemalla, vaikei käykään kirkossa (Seppänen 2014). Lisäksi hän on sanonut tulleen uskoon (Mehto 2013), joka on yleensä kristinuskoon liitetty ilmaisu. Haluan loppuyhteenvetona nostaa Redraman esimerkin esiin, koska tämä mielestäni omalla tavallaan kiteyttää sen, mihin tämän artikkelin alussa viittasin: monissa jälkikristillisissä yhteiskunnissa uskonnollisuudesta ja uskonnosta on siirrytty löyhempään ja epämääräisempään yksilöllisen henkisyiden harjoittamiseen, jota ei välttämättä tarkasti määritellä tai lokeroida. Jälkikristillisissä yhteiskunnissa yksilöiden maailmankatsomuksessa korostuvat yhä enemmän henkilökohtaiset näkemykset uskonnoista, yksilön elämäkokemukset ja niistä syntyvät tarpeet sekä joustava synkretismi, samalla kun kristinuskon auktoriteetti ja vaikutus ihmisten elämäntapaan on vähentynyt (ks. esim. Hunt 2003; vrt. Kääriäinen & Niemelä & Ketola 2005). Toisaalta pluralismi, jossa jokainen rakentaa itselleen sopivimman tavan harjoittaa uskontoa tai henkisyyttä, yhdessä tai yksilöllisesti, on yhä yleisempää. Kuten esimerkiksi MC Lehmä kuvaili omaa maailmankatsomustaan, siihen ”kuuluu vähän kaikkia uskontoja yhdistettynä” (MC Lehmä h2017).



## LÄHTEET

### Tutkimusaineistot

#### Haastattelut

Tutkimushaastattelut, haastattelijana Inka Rantakallio (materiaali tekijän hallussa):  
Ameeba (h2017) Sähköposti. 27.8.2017.

Kalevi (h2017) Facebook Messenger -viestiketju. 28.9.2017 & 29.9.2017.

MC Lehmä (h2017) Helsinki. 29.9.2017.

Haastattelut radio-ohjelmassa, haastattelijana Inka Rantakallio ja Mikko Mäkelä:

Rap Scholar (2018) Doupeimmat Jumala seivaa. *Bassoradio*, 5.11.2018.

Rap Scholar (2017) Islam ja hiphop. *Bassoradio*, 9.1.2017.

#### Äänitteet, muut audiomateriaalit

Ameeba (2016) *Apocalypso*. [Albumi.] Syvä Vesi Records.

Euro Crack (2013) *Huume*. [Albumi.] Mörssi Records.

Ghettotyylit (2017) Vieraana Olpekkalev. *Bassoradio*, 4.7.2017.

Hassan Maikal (2018) Eirilainen. [EP.] Mörssi Records.

Julma Henri & RPK (2011) *Henri*. [Albumi.] Mörssi Records.

Olpekkalev (2015) *01*. [EP.] Omakustanne.

Olpekkalev (2016) *02*. [EP.] Omakustanne.

Pijall (2018) *20+*. [Albumi.] Monsp Records.

Pijall (2017) *20-*. [Albumi.] Monsp Records.

Ruudolf (2004) *Doupeimmat Jumala Seivaa*. [Albumi.] Monsp Records.

Yhdentekevää (2014) *Yhdentekevää*. [Albumi.] Rapu Records.

### Kirjallisuus ja muut lähteet

Abdulkarim, Maryan (2017) Ensin Pijall palasi islamiin. Nyt entinen Ceebrolistics-räppäri on palannut myös hiphopiin. Mutta voiko islamin ja hiphopin yhdistää? *Image* 28.3.2017. <http://www.image.fi/image-lehti/ensin-pijall-palasi-islamiin-nyt-entinen-ceedbrolistics-rappari-on-palannut-myos> (Viitattu 27.9.2017.)

Alim, H. Samy (2005) A New Research Agenda: Exploring the Transglobal Hip Hop Umma. Teoksessa miriam cooke & Bruce L. Lawrence (toim.) *Muslim Networks from Hajj to Hip Hop*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 264–274.

Anttonen, Veikko (1994) Erä- ja metsäluonnon pyhyys. Teoksessa Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.) *Metsä ja metsänviljaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 24–35.

Bassil, Ryan (2017) Kendrick's 'DAMN.' Is a Spiritual Reawakening. *Noisey* 20.4.2017. [https://noisey.vice.com/en\\_us/article/jpzppp/kendrick-lamar-damn-spiritual-reawakening-religion](https://noisey.vice.com/en_us/article/jpzppp/kendrick-lamar-damn-spiritual-reawakening-religion) (Viitattu 20.10.2018.)

Bender, Courtney (2012) Things in Their Entanglements. Teoksessa Philip S. Gorski & David Kuyman Kim & John Torpey & Jonathan VanAntwerpen (toim.) *The*

- Post-Secular in Question*. New York: New York University Press & Social Science Research Council, 43–76.
- Flanagan, Kieran (2007) Introduction. Teoksessa Kieran Flanagan & Peter C. Jupp (toim.) *A Sociology of Spirituality*. Aldershot: Ashgate, 1–22.
- Forman, Murray (2002) *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Haapoja, Heidi (2017) Omimista, lainaamista, hyväksikäyttöä, ylikuluttuurista tulkintaa? Kulttuurisen appropriaaation käsite, suomalainen kansanmusiikki ja kalevalamittainen runolaulu. *Musiikin suunta* 39 (1). <http://musiikinsuunta.fi/2017/01/omimista-lainamista-hyvaaksikayttoa/> (Viitattu 22.11.2018.)
- Haikala, Topias (2017) Prinssi Jusuf ja Pijall ovat poikkeuksia – useimmat suomalaiset räppärit suosivat uskontojen sijaan ”diippeilyä”. *Kirkko & Kaupunki* 1.12.2017. <https://www.kirkkojakaupunki.fi/-/prinssi-jusuf-ja-pijall-ovat-poikkeuksia-useimmat-suomalaiset-rapparit-suosivat-uskontojen-sijaan-diippeilya-> (Viitattu 22.11.2018.)
- Hatala Matthes, Eric (2016) Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism? *Social Theory and Practice* 42 (2), 343–366.
- Heelas, Paul & Woodhead, Linda (2005) *Spiritual Revolution: Why Religion Is Giving Way to Spirituality*. Malden, MA: Blackwell.
- Hulkkonen, Katriina (2017) Kanavointi ja jakautunut yrittäjyys – henkisyyden ja yrittäjyyden yhdistämisen rajat ja mahdollisuudet. *Elore* 24 (1), 1–20.
- Hunt, Stephen J. (2003) *Alternative Religions: A Sociological Introduction*. Aldershot: Ashgate.
- Häger, Andreas (toim.) (2018) *Religion and Popular Music: Artists, Fans, and Cultures*. Bloomsbury Studies in Religion and Popular Music. London: Bloomsbury Academic.
- Hämeen-Anttila, Jaakko (2002) *Jumalasta juopuneet. Islamin mystiikan käsikirja*. Helsinki: Basam Books.
- Ketola, Kimmo (2008) Uskontojen muuttuva kenttä. Teoksessa Kimmo Ketola (toim.) *Uskonnot Suomessa*. Kirkon tutkimuskeskuksen julkaisuja 102. Tampere: Kirkon tutkimuskeskus, 338–352.
- Ketola, Kimmo & Sohlberg, Jussi (2008) Länsimainen esoteerinen perinne ja new age. Teoksessa Kimmo Ketola (toim.) *Uskonnot Suomessa*. Kirkon tutkimuskeskuksen julkaisuja 102. Tampere: Kirkon tutkimuskeskus, 190–229.
- Kääriäinen, Kimmo & Niemelä, Kati & Ketola, Kimmo (2005) *Religion in Finland. Decline, Change and Transformation of Finnish Religiosity*. Tampere: Church Research Institute.
- Laamanen, Kaisu (2013) Jumala ja kuolema nuorten miesten rap-sanoituksissa. Pro gradu. Käytännöllinen teologia, Helsingin yliopisto.
- Launonen, Samuli (2014) Suomen epätodennäköisin hiphop-klassikko. *Rumba* 14.11.2014. <https://www.rumba.fi/premium/suomen-epatodennakoisin-hiphop-klassikko/> (Viitattu 28.9.2017.)
- Lynch, Gordon (2007) *The New Spirituality: An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-First Century*. London: I. B. Tauris.





- Lynch, Gordon (2006) The Role of Popular Music in the Construction of Alternative Spiritual Identities and Ideologies. *Journal for the Scientific Study of Religion* 45 (4), 481–488.
- Mankkinen, Jussi (2018) Naisräppäreitä tulee nyt ovista ja ikkunoista: riimejä leivotaan seksuaalisuudesta, sukupuolirooleista ja Pentti Linkolasta. *Yle* 19.1.2018. <https://yle.fi/uutiset/3-10032229> (Viitattu 19.1.2018.)
- Martikainen, Tuomas (2008) Muslimit suomalaisessa yhteiskunnassa. Teoksessa Tuomas Martikainen & Tuula Sakaranaho & Marko Juntunen (toim.) *Islam Suomessa. Muslimit arjessa, mediassa ja yhteiskunnassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 62–84.
- Mehto, Eeva (2013) Räppäri Redrama uskoo muttei saarnaa. *Kirkko & Kaupunki* 19.8.2013. <https://www.kirkkojakaupunki.fi/-/rappari-redrama-uskoo-muttei-saarnaa> (Viitattu 22.11.2018.)
- Mielonen, Matti (2018). Raptutkija Inka Rantakallio harmittelee seksismiä, mutta löytää rapin uhosta myös syvyyttä: ”Kappaleissa on viittauksia uushenkisyyteen”. *Helsingin Sanomat* 26.1.2018. <https://www.hs.fi/tiede/art-2000005538713.html> (Viitattu 25.9.2018.)
- Mikkonen, Jani (2004) *Riimi riimistä: Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Miller, Monica (2009) ‘The Promiscuous Gospel’: The Religious Complexity and Theological Multiplicity of Rap Music. *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal* 10 (1), 39–61.
- Miller, Monica & Pinn, Anthony B. (toim.) (2015) *The Hip Hop and Religion Reader*. New York: Routledge.
- Miyakawa, Felicia (2005) *Five Percenter Rap: God Hop’s Music, Message, and Black Muslim Mission*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moberg, Marcus & Partridge, Christopher (2017) Introduction. Teoksessa Christopher Partridge & Marcus Moberg (toim.) *The Bloomsbury Handbook Of Religion And Popular Music*. London: Bloomsbury Academic, 1–10.
- Moberg, Marcus & Granholm, Kenneth (2012) The Concept of the Post-Secular and the Contemporary Nexus of Religions, Media, Popular Culture, and Consumer Culture. Teoksessa Peter Nynäs & Mika Lassander & Terhi Utraiainen (toim.) *Post-Secular Society*. New Brunswick: Transaction Publishers, 95–128.
- Partridge, Christopher (2004). *The Re-Enchantment of the West. Vol. I. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. London/New York: Continuum.
- Partridge, Christopher & Moberg, Marcus (toim.) (2017) *The Bloomsbury Handbook Of Religion And Popular Music*. London: Bloomsbury Academic.
- Pennycook, Alastair (2007) *Global Englishes and Transcultural Flows*. New York: Routledge.
- Poutiainen, Ari & Rantakallio, Inka (2016) Discursive Construction of African-American Identities and Spirituality: A Comparison of Muslim Hip Hop and 1960s Jazz Avant-Garde. *Popular Music & Society* 39 (2), 186–201.
- Rantakallio, Inka (tulossa 2019). New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Contemporary Finnish Underground Rap. Väitöskirja. Musiikkitiede, Turun yliopisto.

- Rantakallio, Inka (2013) Muslimhiphop.com: Constructing Muslim Hip Hop Identities on the Internet. *Cyber Orient* 7 (2), <http://www.cyberorient.net/article.do?articleId=8623>
- Rantakallio, Inka (2011) Making Music, Making Muslims: A Case Study of Islamic Hip Hop and the Discursive Construction of Muslim Identities on the Internet. Pro gradu. Maailman kulttuurien laitos, Helsingin yliopisto.
- Remes, Rosa (2015) Uskonto osana 2000-luvun suomalaista julkista tilaa - Keskustelu uskonnon paikasta suomalaisessa koulumaailmassa. Pro gradu. Systemaattisen teologian laitos, Helsingin yliopisto.
- Riutta, Nina (2015) Rappäri Daikinin musiikki on pienen ihmisen painia. *Kirkko & Kaupunki* 14.9.2015. <https://www.kirkkojakaupunki.fi/-/rappari-daikinin-musiikki-on-pienen-ihmisen-painia-1> (Viitattu 3.1.2018.)
- Seppänen, Arttu (2017) Cheek pukeutuu valkoiseen ja julistautuu profeetaksi – Hip hop on läpeensä uskonnon lävistämä, mutta Suomi-rapin sanoituksiin uskonto ei sovi. *Helsingin Sanomat* 4.7.2017.
- Seppänen, Mika (2014) Redraman rajua selviytymistarina. *Iltasanomat* 25.2.2014. <http://www.iltasanomat.fi/musiikki/art-1288658595568.html> (Viitattu 1.1.2018.)
- Sillfors, Mikko (2017) Jumalattomuus ja hyvä elämä. Ateistinen henkisyys vaihtohehtona monoteistiselle uskonnolle 2000-luvun länsimaissa. Väitöskirja. Maailman kulttuurien laitos, Helsingin yliopisto.
- Sorsa, Leena (2018) *Uskonnolliset tavat ja julkinen tila Suomessa*. Kirkon tutkimuskeskuksen verkkojulkaisu 55. [http://sakasti.evl.fi/julkaisut.nsf/43A7EEF29E2743E6C225822100301852/%24FILE/Uskonnolliset%20tavat%20ja%20julkinen%20tila%20Suomessa\\_55.pdf](http://sakasti.evl.fi/julkaisut.nsf/43A7EEF29E2743E6C225822100301852/%24FILE/Uskonnolliset%20tavat%20ja%20julkinen%20tila%20Suomessa_55.pdf)
- Suomen evankelis-luterilainen kirkko (2018) Kirkkoon kuuluu 71 prosenttia väestöstä. *Suomen evankelis-luterilainen kirkko*. <https://evl.fi/uutishuone/tiedotteet/-/items/item/17504/Kirkkoon+kuuluu+71+prosenttia+vaestosta> (Viitattu 19.1.2018.)
- Taira, Teemu (2006) *Notkea uskonto*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Taira, Teemu (2012) Atheist Spirituality: A Follow On From New Atheism? *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 24, 388–404. <https://ojs.abo.fi/ojs/index.php/scripta/article/view/298>
- Tervo, Mervi (2012) Tila ja paikka suomalaisissa räp-musiikkivideoissa. *Alue ja ympäristö* 41 (2), 81–84.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2009) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Versluis, Arthur (2014) *American Gurus: From American Transcendentalism to New Age Religion*. New York: Oxford University Press.
- Westinen, Elina (2014) The Discursive Construction of Authenticity. Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture. Väitöskirja. Englannin kieli, Jyväskylän yliopisto.
- Wood, Matthew (2007) *Possession, Power and the New Age. Ambiguities of Authority in Neoliberal Societies*. Aldershot: Ashgate.
- Zanfagna, Christina (2017) *Holy Hip Hop in the City of Angels*. Oakland: University of California Press.



# Kuulumisen ja etnisyyden neuvottelua monimuotoisessa suomiräpissä

*Elina Westinen*



Globalisaatioprosessit ja muuttoliikkeet muokkaavat jatkuvasti käsitteitä ”Suomi” ja ”suomalaisuus” ja vaikuttavat niihin. Moninaistuvassa Suomessa käydään merkittävää sosiaalista, yhteiskunnallista ja poliittistakin debattia siitä, kuka kuuluu ja voi kuulua kulttuuriimme ja yhteiskuntaamme sekä siitä miten, millä perusteilla ja kuka siitä saa päättää. Tämänkaltaisia tärkeitä, kriittisiä ja ajankohtaisia teemoja käsitellään yhä enenevissä määrin eri elämänalueilla. Hiphop-kulttuuri ja rap-musiikki ovat yksi areena keskustelulle, sillä monikulttuurisine juurineen ja globaaleine viehätysvoimineen ne ovat perinteisesti tarjonneet äänen ja resursseja monille marginalisoiduille ihmisille. Hiphop-kulttuurin ja rap-musiikin avulla on voitu käsitellä kuulumisen ja etnisyyden kysymyksiä ja teemoja.

Tässä artikkelissa tutkitaan etnisyyksien, kuulumisen ja kuulumattomuuden neuvottelua ja rakentumista suomalaisessa hiphop-kulttuurissa sosiaalisen median kontekstissa. Teoreettis-metodologisesti tutkimus nojaa sosiolingvistiseen diskursintutkimukseen ja monimodaalisuuden tutkimukseen.<sup>1</sup> Artikkelissa keskityn kolmen suomalaisen maahanmuuttajataustaisen rap-artistin sosiaalisen median kommunikaatioon: yhden musiikkivideon kuvallisiin ja kerronnallisiin aspekteihin, ko. kappaleen sanoituksiin sekä kahteen Facebook-päivitykseen. Esimerkkitapauksina toimivat Musta Barbaari, Prinssi Jusuf ja Bizzyiam / Hassan Maikal. Tutkimuskysymykseni on: miten (uusien) etnisyyksiä, kuulumista ja kuulumattomuutta rakennetaan monimodaalisesti (kielen, diskurssin ja (liikkuvan) kuvan avulla) Facebook-päivityksissä ja musiikkivideossa? Entä minkälaisia funktioita ja merkityksiä (uusien) etnisyyksien, kuulu-

1 Monimodaalisuudella viitataan siihen, että merkitys voi rakentua useasta eri ”moodista”, kuten kirjoituksesta, puheesta, äänestä, kuvasta ja liikkuvasta kuvasta.

misen ja kuulumattomuuden rakentamisella on monimuotoistuvassa ja polarisoituvassa Suomessa?

Suomalainen rap-musiikki on tällä hetkellä erittäin suosittua. Siitä on kehittynyt hyvin moni-ilmeinen ja moneen alagenreen jakautunut musiikkityyli. Tummaihoiset maahanmuuttajataustaiset artistit tuovat uusia ääniä suomalaiseen räppiin ja hiphopiin jo senkin takia, että he poikkeavat usein valkoisista kantasuomalaisista artisteista taustaltaan ja kokemukseltaan. Maahanmuuttajataustaiset taiteilijat saattavat joutua neuvottelemaan omasta roolistaan ja asemastaan suomihiphopin pääosin valkoisessa skenessä ja puhumaan enemmistön rodullistavia, syrjiviä ja loukkaavia diskursseja vastaan (engl. *talk back*; hooks 1989) omista, usein marginalisoiduista positioistaan käsin. Suomalaisessa kontekstissa ei-valkoiset artistit ovat yhä usein etnisiä toisia, ulkopuolisia. Ihonvärisnä perusteella heillä koetaan kuitenkin olevan ”autenttisempi” suhde aidoksi ja alkuperäiseksi nimettyyn mustaan amerikkalaiseen hiphop-kulttuuriin (ks. myös Himma 2016). Siinä mustuus esittäytyy stereotyyppisesti normatiivisena ja niin sanotusti näkymättömänä, kun taas valkoisuus muuttuu näkyväksi ja se koetaan poikkeavana (Cutler 2003, 229; ks. myös Westinen & Rantakallio tässä teoksessa).

Maahanmuuttajataustaiset rap-artistit eivät muodosta yhtä, homogeenista joukkoa (kuten eivät myöskään heidän valkoiset kollegansa), eikä heidän tekemänsä musiikki ole keskenään samanlaista tai välttämättä olennaisesti erilaista kuin valkoisten suomalaisten tekemä musiikki. 2010-luvulla rap-musiikkia tekevät ja hiphop-kulttuuriin osallistuvat yhä enenevässä määrin myös muut kuin valkoiset suomalaiset. Kuvaan tätä ilmiötä termillä maahanmuuttajataustainen rap-musiikki. Termi auttaa korostamaan sitä, että suomalaisessa hiphop-skenessä on uusia ääniä ja diskursseja, joista useat hyödyntävät ja myös politisoivat rap-musiikkia ja sen tarjoamia mahdollisuuksia uusien tavoin ja keinoin.

”Maahanmuuttajataustainen rap-musiikki” tai ”maahanmuuttajataustainen rap-artisti” ovat ongelmallisia ja osin ehkä leimaaviakin termejä. Ne korostavat artistin etnistä taustaa jopa muiden identiteettikategorioiden kustannuksella ja antavat olettaa, että juuri etnisyydellä on merkitystä artistina olossa tai musiikillisessa tuotannossa. Termit saattavat myös toiseuttaa ja ylläpitää jakoa valkoisiin kantasuomalaisiin räppäreihin ja tummaihoisiin maahanmuuttajataustaisiin räppäreihin. Osa maahan-

muuttajaräppäreiden musiikista ottaa kantaa etnisyyteen, monikulttuurisuuteen ja syrjintään, osa taas ei käsittele näitä teemoja lainkaan. Maahanmuuttajataustaisuus tarkoittaa tämän artikkelin kontekstissa sitä, että artistit ovat syntyneet joko Suomessa tai muualla ja että joko heidän molemmat vanhempansa tai toinen vanhempi on syntynyt muualla kuin Suomessa.

Ylipäätään ”valtaväestö”, ”maahanmuuttajataustainen” ja muut vastaavanlaiset termit sekä ihonväriin liittyvät kuvaukset ”musta” ja ”valkoinen” ovat ongelmallisia ja niiden käyttöön liittyy todellisuuden kompleksisuutta yksinkertaistavia ja vääristäviäkin merkityksiä. Lisäksi on huomattava, että suomalaisessa kontekstissa ihonväristä ja rodusta / rodullistamisesta tuntuu olevan vaikeaa puhua ilman puhetta maahanmuutosta, vaikka nämä eivät aina ja kaikissa tilanteissa edes liity toisiinsa. Ehkä tässä(kin) kohtaa näkyy se, että Suomen kaltaisessa verrattain myöhään monimuotoistuneessa maassa yhä kipuillaan erilaisiin ihmisryhmiin, taustoihin ja kulttuureihin suhtautumisessa sekä näihin liittyvissä käsitteellisissä valinnoissa ja nimeämisisä. (Ks. Kivijärvi 2015, 16–17.) Tämän tutkimuksen artistit itse käyttävät kyseisiä käsitteitä (rotu, etnisuus, maahanmuuttajataustaisuus) sekä musiikillisessa tuotannossaan että sosiaalisessa mediassa. Tämänkin takia tutkijan on syytä käsitellä ja analysoida näitä termejä niiden ongelmallisuudesta huolimatta.

## UUDET ETNISYYDET JA KUULUMINEN

Pohjoismaissa on 2000-luvulla tutkittu varsin paljon maahanmuuttajataustaisten sekä etnisiin ja/tai rodullistettuihin vähemmistöihin luokiteltujen nuorten kuulumisen kokemuksia ja identifikaatioita sekä valkoisuutta, rodullistamista ja näkyvyyttä/näkymättömyyttä (ks. esim. Loftsdóttir & Jensen 2012; Leinonen & Toivanen 2014; D’Urso 2013). Pääosa suomalaisesta etnisuus- ja maahanmuuttotutkimuksesta on keskittynyt ensimmäisen sukupolven<sup>2</sup> maahanmuuttajiin liittyviin teemoihin ja haas-

---

2 Ensimmäisen sukupolven maahanmuuttajiksi kutsutaan ihmisiä, jotka muuttavat maasta toiseen, yleensä pidemmäksi aikaa. Uudessa maassa syntyneitä ihmisiä, jonka vanhemmat tai toinen vanhemmista on muualta muuttanut, kutsutaan toisinaan

teisiin. Toista sukupolvea, erityisesti somalialaista ja venäläistä nuorisoa, on alettu tutkia enemmän vasta 2000-luvun alusta lähtien. Pääosin laadulliset tutkimukset ovat liittyneet erityisesti identiteetteihin, integraatioon, koulumaailmaan, nuorisokulttuureihin ja kansalaisuuteen (Martikainen & Haikkola 2010, 20; ks. esim. Kivijärvi 2015 maahanmuuttajataustaisten ja kantaväestön nuorten välisistä suhteista ja etnisyyden merkityksistä). Oma tutkimukseni kiinnittyy tähän tutkimustraditioon: erityisesti tuon esiin sosiolingvistisen ja multimodaalisen näkökulman aiheeseen. Teen näkyväksi sosiaalisen median roolia ja merkitystä etnisyyden rakentamisen ja rakentumisen prosesseissa.

Tässä artikkelissa olennaisia käsitteitä ovat uudet etnisyydet sekä kuuluminen ja kuulumattomuus. Etnisyyden määrittelemisessä hyödynnän viimeaikaista sosiolingvististä ja sosiologista tutkimusta (Brubaker 2004; Bradley 1996; Harris 2006; Otsuji & Pennycook 2010; Nørreby & Møller 2015). Etnisyyden voi ymmärtää sosiaalisesti ja kognitiivisesti rakentuvana kokonaisuutena, joka ei perustu olemassa oleviin, tiiviisiin ryhmiin, vaan pikemminkin jatkuvasti muutostilassa olevaan ryhmäytymiseen (Brubaker 2004). Brubakerin (2004, 17) mukaan etnisyyks (kognitiivisesti käsitettynä) ei ole maailmassa olemassa oleva asia, vaan tapa hahmottaa, tulkita ja edustaa sosiaalista maailmaa. Sen sijaan, että keskitytään käsitteisiin ”etniset ryhmät” ja ”rotu” meidän tulisi tutkia, *miten ja miksi* ihmiset ylipäätään käsittelevät kokemuksiaan rodun, etnisyyden ja/tai kansallisuuden kautta (Brubaker 2004, 87).

Hall (1988) on käyttänyt termiä uudet etnisyydet (engl. *new ethnicities*) kuvaamaan mustan subjektiposition, sosiaalisten kokemusten ja kulttuuristen identiteettien moninaisuutta ja liikkuvuutta maailmansotien jälkeisessä Isossa-Britanniassa, ottaen huomioon myös kategorian sisäiset erot, kuten yhteiskuntaluokan, sukupuolen ja seksuaalisuuden. Muun muassa Harris (2006) on soveltanut tätä käsitettä omassa Länsi-Lontoon nuoriin keskittyvässä sosiolingvistisessä tutkimuksessaan. Harrisin (2006, 7) mukaan Hallin tapa puhua uusista etnisyyksistä monikossa auttaa näkemään etnisyyden ja tutkimaan sitä ajassa ja paikassa muuttuvana sekä korostamaan sen performatiivista ja ei-essentiaalista luonnetta. Omassa

---

toisen sukupolven maahanmuuttajaksi, vaikkei varsinaista muuttoa hänen kohdallaan ole koskaan tapahtunutkaan.

tutkimuksessani termi uudet<sup>3</sup> etnisyydet auttaa hahmottamaan sitä, miten etnisyyksiä rakennetaan ja performoidaan sosiaalisesti ja diskursiivisesti monin eri tavoin eri aikoina eri paikoissa sekä niiden limittymistä toisiin identiteettikategorioihin. Näin rap-artistit nähdään omien representatioidensa subjekteina eikä stereotyyppisinä objekteina, joita usein näkee rakennettavan ja kierrätettävän mediassa ja taiteessa (vrt. Hall 1988). Tällainen tulokulma etnisyyteen haastaa ja kyseenalaistaa myös stereotyyppisen ja perinteisen käsityksen suomalaisista valkoihoisena, suomea puhuvana, homogeenisena joukkona.

Tutkijoiden lisäksi myös nuoret itse voivat ymmärtää etnisyyden (ja rodun) sosiaalisesti rakennettuina. Etnisyyden kategoriolla voi leikitellä ja sen voi ottaa väliaikaisesti omakseen. Sen voi myös ylittää ja siitä voi muokata oman, uudenlaisen versionsa (Nørreby & Møller 2015, 2.) Tämä on nähtävissä myös omassa aineistossani. Artistit leikittelevät etnisyydellä hyödyntäen samalla kulttuurisia stereotyyppisiä: he luovat, hämärtävät ja ylittävät rajapintoja.

Etnisyyden ja rodun voi myös nähdä tosielämän ”faktoina”, joilla on todellisia seurauksia (Bradley 1996, 17). Postmoderni, sosiaaliskonstruktivistinen näkemys etnisyydestä jonakin muuttuvana ja monisyisenä on siten vain osa totuutta. Tämänkin tutkimuksen räppärit hyödyntävät vakiintuneita ja perinteisiä käsityksiä etnisyydestä (yksi kansa, yksi kieli, yksi etnisyys, yksi ihonväri), keskustelevat niistä ja kritisoiivat niitä. Etnisyys voidaan siis ymmärtää vakiintuneiden (engl. *fixed*) ja muuttuvien (engl. *fluid*) identiteettien risteyksenä (Otsuji & Pennycook 2010): vakiintuneita käsityksiä kulttuurisista identiteeteistä hyödynnetään silloin, kun rakennetaan ”uusia” ja monisyisiä etnisyyksiä (Otsuji & Pennycook 2010, 244; Nørreby & Møller 2015, 48).

Kuulumisen (engl. *belonging*) käsitettä on viime aikoina käytetty hyvin laajasti eri tutkimusaloilla; erityisesti se on ollut käytössä erilaisten marginalisoitujen ryhmien tutkimuksessa (Lähdesmäki ym. 2016). Kuuluminen on monisyinen prosessi, jonka voi nähdä sisältävän sosiaa-

3 Uusien etnisyyksien ”uutuus” voi toki olla kiistanalaista suomalaisessakin kontekstissa ja tässäkin tutkimuksessa: toiset artistit voivat nähdä rakentavansa etnisyyttään uudella tavalla, kun taas toisten kohdalla tämä ei välttämättä pidä paikkaansa. Ylipäätään erilaisten etnisyyksien uutuus Suomessa on suhteellista, sillä Suomenkin maahan- ja maastamuuttohistoria on pitkä ja monisyinen.

lisiä, diskursiivisia ja affektiivisia ulottuvuuksia (Leppänen & Westinen 2017, 3–5). Sen lisäksi, että ihminen voi tuntea kuulumuutta, on kolikon kääntöpuolella kuulumattomuuden tunne, kuulumisen vastakohta. Artikkelissani keskityn näihin molempiin näkökulmiin kuulumisen eri ulottuvuuksia tarkasteltaessa. Kuulumisen sosiaaliseen ulottuvuuteen liittyvät olennaisesti kysymykset siitä, miten kuulumista rakennetaan sosiaalisesti ja miten ihmiset voivat tuntea (tai olla tuntematta), että he kuuluvat ja identifioituvat johonkin paikkaan ja joidenkin ihmisten joukkoon. Diskursiivinen ulottuvuus puolestaan näkyy siinä, että kuulumista rakennetaan ja siitä neuvotellaan (tietyissä) diskursseissa: se sisältää kielen ja muiden semioottisten resurssien valintoja ja monitahoista vuorovaikutusta. Neuvottelu voi tapahtua hyvinkin erilaisissa diskursssikonteksteissa, jotka joko mahdollistavat kuulumisen tai rajoittavat sitä. Myös erilaiset normit, säännöt ja lait voivat liittyä kuulumisen diskursiiviseen hallintaan ja politiikkaan (Lähdesmäki ym. 2016). Kun tarkastellaan kuulumisen affektiivista aspektia, keskeistä on tunneperäinen kiinnittyminen eli se, että tuntee olonsa kotoisaksi ja turvalliseksi (Yuval-Davis 2006, 197). Kuulumisen affektiivisuuteen liittyy myös kaipuu ja halu kuulua jonkin (Leppänen & Westinen 2017, 5). Tämän artikkelin esimerkeissä nämä kuulumisen ja kuulumattomuuden eri ulottuvuudet korostuvat eri tavoin, mutta ne voivat olla ja usein ovatkin samanaikaisia prosesseja: yksi ei sulje toisia pois.

## SUOMIRÄPIN MONIMUOTOISTUMINEN

Tämän päivän suomalainen rap-musiikki on erittäin monipuolista ja monivaikutteista, ja se jakautuu moniin alagenreihin. Lukuisat artistit tunnetaan hyvin myös suuren yleisön parissa, ja suomiräpistä on tullut merkityksellinen ja tasavertainen musiikkityyli muiden rinnalle (Westinen 2014; Paleface 2011; Rantakallio 2018). Suomalainen yhteiskunta, populaarikulttuuri ja hiphop-kulttuuri ovat kuitenkin etnisesti yhä melko homogeenisiä, ja maahanmuuttajataustaisten artistien tekemä suomirap on suhteellisen uusi ilmiö. Maahanmuuttajataustaisia rap-artistejä on Suomessa yhä hyvin vähän verrattuna valkoisiin, kantasuomalaisiin artisteihin. Sen sijaan esimerkiksi Saksassa (Androutsopoulos 2010) ja





Ranskassa (Prévos 2001) maahanmuuttajataustaiset artistit ovat kuuluneet paikallisiin hiphop-kulttuureihin aivan niiden alusta lähtien.<sup>4</sup> Muualla Euroopassa maahanmuuttajataustaisten nuorten tekemää räppiä ja heidän identiteettejään on tutkittu paljon. Suomessa sen sijaan tutkimus on vasta aluillaan (ks. Westinen 2016, 2017, 2018; Himma 2016).

Maahanmuuttajataustaisten rap-artistien tekemä musiikki on ollut mediassa esillä aina 2010-luvun alusta lähtien, jolloin se ensi kerran nostettiin ilmiöksi. Silloin puhuttiin erityisesti tummaihoisista, englanniksi räppäävistä Graciaksesta (alun perin Kongosta), Noah Kinistä (syntynyt Norjassa, vanhemmat Nigeriasta ja Suomesta) ja Ekowista (nyk. Jesse Markin, alun perin Liberiasta). Vuonna 2011 City-lehti haastatteli näitä kolmea artistia ja nimesi heidät maahanmuuttajataustaisen räpin etujoukoksi (Jansson 2011). Basso Median silloinen päätoimittaja Miika Särmäkari on myöhemmin kritisoinut ilmiön luomista. Särmäkari viittaa myös rasismiin:

Nolottaa, että olemme Suomessa siinä tilanteessa, että jos kolme tummaihoista ihmistä tekee samaan aikaan albumin, niin siitä tehdään ilmiö. Maahanmuuttajataustaiset ihmiset ovat vahvasti osallistuneet rap-skeneen kymmenen vuoden ajan ja aikaisemminkin. Jos nyt kurdi, venäläinen ja virolainen olisivat tehneet levyt, niin olisiko samanlaista hypeä? (Vedenpää 2012.)

Viime vuosina esille on noussut myös joukko suomeksi räppääviä artisteja, kuten Kevin Tandu (alun perin Kongosta), Toinen Kadunpoika (alun perin Angolasta), Kingfish (syntynyt Suomessa, vanhemmat Somaliasta) ja Diison (suomalais-jamaikalaista alkuperää) sekä Musta Barbaari, Prinssi Jusuf ja Bizzyiam / Hassan Maikal, joista lisää alempana. Kaiken kaikkiaan voi todeta, että suomirap monimuotoistuu jatkuvasti niin alagenrejen kuin tekijöidensäkin puolesta.

---

4 Lontoossa syntynyt, suomalais-jamaikalaista alkuperää oleva Raymond Ebanks oli osa The Master Brothers -kokooppaanoa 1980-luvun loppupuolella ja siten osa ensimmäistä suomalaista hiphop-aaltoa (Paleface 2011). Myöhemmin hän tuli tunnetuksi Bomfunk MC'sin räppärinä.

## TUTKIMUSASETELMA JA AINEISTO

Tässä artikkelissa tutkin, miten Musta Barbaari ja Hassan Maikal rakentavat etnisyyteen ja kuulumiseen liittyviä merkityksiä Facebook-päivityksissään ja musiikkivideoissaan. Teoreettis-metodologisesti tutkimukseni sijoittuu globalisaation sosiolingvistiikan ja monimodaalisuuden tutkimuksen risteytymään. Globalisaation sosiolingvistiikka (esim. Blommaert 2010; Pennycook 2007; Rampton 2006) tutkii ihmisten, kulttuurien, tavarain, kielen ja diskurssin liikettä ja virtauksia. Sen sijaan, että keskittyttäisiin abstrakteihin, tarkkarajaisiin ja staattisiin kielisysteemeihin, puhutaan kielellisistä resursseista, joita käytetään ja hyödynnetään eri tilanteissa eri tavoin. Kielellisiä resursseja ovat siis pienet ja konkreettiset kielen ja kielten palaset ja piirteet eli esimerkiksi äänneet, kirjaimet, sanat ja fraasit, joita ihmiset käyttävät kommunikoidessaan (Blommaert 2010). Tässä tutkimuksessa olen kiinnostunut kielellisten resurssien lisäksi myös muista semioottisista resursseista, kuten diskursiivisista (diskurssit, narratiivit, kulttuuriset viittaukset), ruumiillisista (vartalon liike, asennot, eleet, ilmeet), visuaalisista (liikkuva kuva, vaatteet, logot) ja äänellisistä resursseista (musiikki, muu äänimaailma). Myös Alim (2009, 16) on hiphop-kielen analyysissään kehottanut siirtämään fokuksen kielellisten rakenteiden yli kohti laajempaa semioottista, monimodaalista esitystä.

Monimodaalisuuden tutkimus tarkoittaa sitä, että merkityksen nähdään rakentuvan kirjoitetun ja puhutun kielen lisäksi myös muun muassa visuaalisesti ja auditiivisesti. Sosiaalis-semioottinen lähestymistapa monimodaalisuuteen (Kress 2010; Kress & van Leeuwen 2006; Burn & Parker 2003; Unsworth 2001) korostaa eri moodien merkityspotentiaalien tutkimusta niiden omissa konteksteissa. Moodi voidaan määritellä sosiaalisesti ja kulttuurisesti muotoutuneeksi merkityksen rakentumisen resurssiksi (Kress 2010, 79). Esimerkkejä moodeista ovat (liikkuva) kuva, teksti, puhe, asettelu, musiikki ja eleet. Omassa aineistossani tekstiä on pääosin sosiaalisen median päivitysten muodossa, mutta myös esimerkiksi osittain kuvassa näkyvässä t-paidassa (Kuva 2). Kuvissa on niissä näkyvien asioiden lisäksi aina myös tila, jossa nämä asiat ovat. Vaikka kuvan sisältämien elementtien keskinäiset suhteet ovatkin keskeisiä kuvassa rakentuvan merkityksen kannalta, tärkeää on myös sen koko, värit ja

muodot (Kress 2010, 82). Myös lyhytkestoiset eleet tai asennot, kuten käden liikkeet tai olan kohautukset, voivat olla hyvinkin merkittäviä erilaisten merkitysten rakentamisessa.

Artikkelini sosiaalisen median aineisto koostuu kahdesta Facebook-päivityksestä (Musta Barbaari 2014, 2015), joissa esiintyvät Musta Barbaari ja Prinssi Jusuf, sekä yhdestä Hassan Maikalin musiikkivideosta (2016). Kyseiset artistit ovat osa käynnissä olevaa postdoc-tutkimustani (ks. Westinen 2016, 2017, 2018; Leppänen & Westinen 2017; Westinen & Lehtonen 2016), johon he ovat valikoituneet näkyvyytensä ja ajankoh-taisuutensa, kielivalintansa, kokemuksensa ja edustamansa musiikkigenren perusteella. Musta Barbaari, Prinssi Jusuf ja Hassan Maikal julkaisevat musiikkia, ovat esillä mediassa ja räppäävät pääosin suomen kielellä. He edustavat sekä kokeneempia että aloittelevia artisteja sekä räpin eri alagenrejä. Lisäksi he kaikki käsittelevät, kukin omasta näkökulmastaan, etnisyyden, suomalaisuuden, kuulumisen ja kuulumattomuuden teemoja. Sosiaalisen median päivitykset ovat hyvin erityyppisiä populaarikulttuurisista tuotteista kuin musiikkivideot. Ne on tehty eri tarkoituksiin ja mahdollisesti eri yleisöille. Päivityksiä ja musiikkivideoita tutkimalla etnisyyksien, kuulumisen ja/tai kuulumattomuuden teemoihin saadaankin kaksi toisistaan hienoisesti poikkeavaa näkökulmaa.

Analysoin Facebook-päivityksiä (Kuvat 1 ja 2) visuaalisen kieliopin avulla. Visuaalinen kielioppi (engl. *grammar of visual design*; Kress & van Leeuwen 2006) sopii erityisen hyvin kuvien analyysiin, sillä se auttaa purkamaan (liikkuvan) kuvan merkityksiä ja funktioita. Visuaalisen kieliopin mukaisesti analysoin representaation, interaktiivisuuden sekä rakenteen näkökulmaa tutkittaviin asioihin. Representaation näkökulma koskee sitä, miten ihmisten toiminta, oleminen ja tapahtumat esitetään. Interaktiivisuuden näkökulma puolestaan korostaa, miten eri moodit rakentavat ihmisten välisiä sosiaalisia suhteita. Rakenteellinen näkökulma taas kytkee yhteen kaksi edellistä näkökulmaa: miten yhtenäinen kokonaisuus rakentuu esimerkiksi näkyvyyden ja kehystämisen avulla (Kress & van Leeuwen 2006, 42–43; Kress 2010, 87; Unsworth 2001, 72). Kaiken kaikkiaan eri muiden ja resurssien rakentamien (yhteis) merkityksien tutkiminen mahdollistaa etnisyyksien ja kuulumisen monisyisen tutkimisen sosiaalisessa mediassa.

Musiikkivideossa puolestaan analysoin erityisesti erilaisten semioot-

tisten resurssien käyttöä ja yhdistelyä.<sup>5</sup> Analysoin sitä, miten resurssien käyttö heijastaa ja rakentaa erilaisia diskursseja ja miten resurssien käytöllä rakennetaan erilaisia kuulumiseen ja kuulumattomuuteen liittyviä merkityksiä. Kiinnitän huomiota siihen, miten nuoren mustan miehen Hassanin kehollisia eleitä, musiikillisia tekoja sekä laulun diskursseja kuvataan ja representoidaan.

Sosiaalinen media tarkoittaa laajasti katsottuna online-ympäristöjä, jotka mahdollistavat käyttäjien välisen sosiaalisen kanssakäymisen, ja joiden sisältö määräytyy käyttäjien toiminnan mukaisesti (Baym 2011; Fornäs ym. 2002; Leppänen ym. 2014). Online-ympäristöt luovat mahdollisuuksia monimodaaliseen merkityksenluomiseen (Leppänen ym. 2009, 2014) sekä julkisuuden rakentamiseen, performointiin ja ylläpitoon (Marwick & boyd 2011; Marwick 2013). Sosiaalinen media on mahdollistanut tämän tutkimuksen artisteille uudenlaisen tavan saavuttaa näkyvyyttä ja suosiota. Facebook ja YouTube tarjoavat artisteille digitaalisen, monimodaalisen ympäristön, jossa he voivat rakentaa artisti-identiteettiään kielen, diskurssin, (liikkuvan) kuvan ja äänen kautta sekä hankkia seuraajia. Ne mahdollistavat myös fanien tavoittamisen oman paikkakunnan ulkopuolelta, mikä on artisteille tärkeää oman uran kehittämisen kannalta (Westinen 2016; 2017; Karrebæk ym. 2015).

## Artistit

Musta Barbaari (tästedes MB) on oikealta nimeltään James Nikander. Hän on syntynyt Turussa vuonna 1990, mutta nuoruutensa hän vietti Helsingissä, missä asuu yhä. Hänellä on suomalainen isä ja tansaniainen äiti. Tätä nykyä MB tunnetaan rap-artistina, viihdetaitelijana, fitness-urheilijana ja somejulkikkiksena, sillä hän on erittäin aktiivinen sosiaalisessa mediassa. Myös valtamedioiden seuraajat tarkasti hänen teke misiään. Keväällä 2017 MB osallistui *Tanssii tähtien kanssa* -tv-ohjelmaan ja tämän artikkelin kirjoittamisen aikoihin (kevät 2018) *Selviytyjät Suomi* -tosi-tv-ohjelmaan. Hiphop-piireihin MB ilmaantui suomalaisen rap-artistin Ruudolfin (Rudy Kulmala) myötävaikutuksesta, kun Ruudolf otti

5 Sosiaalisen median diskurssin monisemioottinen analyysi, ks. esim. Leppänen ym. 2014; Leppänen & Kytölä 2017.



hänet mukaan musiikkivideoilleen ja fanituotteidensa myyjäksi (Musta Barbaari & Takamaa 2014, 24–27). Tähän mennessä MB on julkaissut kaksi omaa rap-kappaletta ja -videota: ”Salil eka, salil vika” (2013) ja ”Kuka pelkää pimeet” (2015) sekä useita yhteiskappaleita muun muassa Prinssi Jusufin kanssa.

Prinssi Jusuf (tästedes PJ) on oikealta nimeltään Iyouseyas Bekele Belayneh. Etiopiassa vuonna 1990 syntynyt Iyouseyas muutti Suomeen 2-vuotiaana perheensä kanssa. Hän on tullut tunnetuksi myös kristillisestä rap-ryhmästä Pastorit ja roolistaan MB:n tuplaajana<sup>6</sup>. Kevääseen 2018 mennessä hän on julkaissut viisi omaa rap-kappaletta: ”Prinssille morsian” (2014), ”Uff veli” (2015), ”Nauhat auki” (2016), ”Vuoden mamu” (2016, mukana myös MB) ja ”Ne näkee meijät kaukaa” (2016). Sekä MB että PJ levyttävät Ruudolfin Lihamyrsky-levy-yhtiölle. MB ja PJ nousivat julkisuuteen kuntosalielämään keskittyneen YouTube-videobloginsa *Taru Painojen Herrasta* ansiosta. He tekevät jatkuvasti rasisminvastaista työtä sekä kouluissa että erilaisissa tapahtumissa sekä osallistuvat yhteiskunnalliseen keskusteluun myös mediassa.

Hassan Maikal (tästedes HM) on syntynyt Tampereella vuonna 1996, mutta viettänyt suurimman osan elämästään Kontulassa, Helsingissä. Hänen vanhempansa ovat somalialaisia. ”Maan tavalla” -kappaleen ja -videon julkaisun aikaan HM käytti vielä artistinimeä Bizzyiam. Hän alkoi räppäämään vuonna 2015 ja julkaisi samana vuonna ensimmäisen singlensä *Ongelmii on*. Myöhemmin hän on julkaissut tässä artikkelissa analysoitavan ”Maan tavalla” (2016) -kappaleen sekä uusimpina singleinä *Eteenpäin* (2018) ja *Hengitä* (2018). Toukokuussa 2018 ilmestyi Monsp Recordsin kautta hänen ensimmäinen EP:nsä *Erilainen*, joka sisältää kuusi kappaletta. Räppäämisen lisäksi Hassan toimii vloggarina, tuottajana, juontajana ja nuorisovalmentajana.

---

6 Tuplaaja toimii keikoilla räppärin ”taustaräppärinä”, joka räppää artistin mukana loppuriimejä tai muita avainsanoja ja fraaseja.

## KUULUMISEN JA ETNISYYKSIEN NEUVOTTELUA

Mustan Barbaarin juhannustoivotus

Ensimmäinen esimerkki on MB:n Facebook-päivitys (21.6.2014, ks. myös Westinen 2016<sup>7</sup>).



Kuva 1. Mustan Barbaarin juhannus-tervehdys (Musta Barbaari 2014).

MB toivottaa päivityksessään kaikille seuraajillensa hyvää juhannusta ja lisäksi ilmaisee kiitollisuutensa turvapaikasta kauniissa maassa. Päivityksessä tekstiä seuraa pinkki sydän, minkä voidaan nähdä merkitsevän rakkautta Suomea kohtaan ja näin ollen affektiivista kuulumista. Teksti hyödyntää yleiskielisiä resursseja. Päivityksessä huomio kiinnittyy sanaan ”turvapaikka”. Yleisö saattaa ihmetellä, miksi MB puhuu turvapaikasta,

7 Kyseisessä englanninkielisessä artikkelissa tutkin semioottisten resurssien lisäksi skaaloja (paikallinen, kansallinen, globaali) ja polysentrisyyttä (millaisiin normeihin tai normikeskuksiin artistit orientoituvat kommunikaatiossaan).

sillä hän on syntynyt ja kasvanut Suomessa eikä siten tarvitse turvapaikkaa. Päivityksen ironinen puoli saattaa siis alkaa aueta.

Syy sanavalintaan on jätetty arvailujen varaan, mutta se saattaa liittyä siihen, miten ”ulkomaalaisen näköiset ihmiset” tai erityisesti tummaihoiset ihmiset mielletään etnisesti homogeenisessä Suomessa yhä turvapaikanhakijoiksi tai sellaisen saaneiksi (ks. myös Rastas & Päivärinta 2010) eikä tavallisiksi suomalaisiksi, jotka ovat syntyneet ja kasvaneet Suomessa. Kenties tässä kohtaa onkin haluttu nostaa esiin kuulumisen ja kuulumattomuuden teema tarkoituksellisesti sekoittamalla identiteetikategorioita: kuka olen? Mistä tulen? Minne kuulun? Miten? Kuka kuulumisesta saa päättää?

Kuvan auringonlasku ja järvimaisema edustavat hyvin tyypillistä tapaa viettää suomalaista juhannusta (lukuun ottamatta hahmon poseerausta, jota käsittelen alla): valoisista kesäoista nautitaan tavallisesti mökkiympäristössä, usein vesistön äärellä, saunoen ja uiden. Kuva voidaan nähdä ideologisenä maaseutumaisena kansallisena maisemana (Edensor 2002, 39–45). Tällaiset kuvat ovatkin sopivia kuulumisen tunteen rakennuspalikoita, joilla voidaan tavoitella eräänlaista kansallista itsensä toteuttamista ja ”paluuta juurille” (Edensor 2002, 40). Tämänkaltaisia kuvia kierrätetään usein populaarikulttuurissa ja turisteille suunnatussa mainonnassa. Laajasti ymmärrettynä maisema-käsite voi myös pitää sisällään erilaisiin konteksteihin sijoitettavia henkilöitä ja hahmoja, jotka tuovat kuvaan syvempiä sosiokulttuurisia, -poliittisia ja sukupuolittuneita merkityksiä maiseman visuaalisuuden lisäksi (Vallius 2014, 27), kuten näemme tässä päivityksessä.

Laskevaa aurinkoa ja järveä vasten piirtyy tumma hahmo. Hänen kasvojaan ei näy, mutta voimme päätellä sen olevan MB, sillä kyseessä on hänen Facebook-profilinsa ja päivityksensä. Hän seisoo leveässä haara-asennossa laiturin kaiteella ja jännittää hauksiaan niin sanottuun bodausasentoon. Visuaalisen kieliopin termein (Kress & van Leeuwen 2006, 67) kyseessä on reagoija (engl. *Reacter*), sillä kuvassa ei näy suoranaista toimintaa, ainoastaan järvelle (ilmiö; engl. *Phenomenon*) katsomista. Koska hän ei katso suoraan kameraan, kuva on luonteeltaan tarjous (engl. *Offer*): se ikään kuin asettaa MB:n meille tarjolle, katsottavaksi ja arvioitavaksi (Kress & van Leeuwen 2006, 124). MB:n asettuminen katsojiin nähdessä selin kuvastaa vuorovaikutuksen puutetta. Kuvan kehystäminen

ja etäisyyden valinta (näemme MB:n kokonaisuudessaan) lisää entisestään sosiaalista etäisyyttä MB:n ja katsojan välillä. MB kuvataan hiukan alaviistosta, mikä kertoo MB:n vallasta katsojiin (ja faneihin) nähden. Hänen asentonsa ja pullistelunsa edelleen vahvistavat tätä näkemystä.

Kuvassa luontoa käytetään resurssina, jolla luodaan kontrastia hahmon ja maiseman välille. Vaikka MB katsookin pois päin kamerasta, on selvää, että hänen miehinen vartalonsa on tarkoituksellisesti asetettu näytille katsojaa varten – sillä ilman katsojia tämänkaltaiselle poseeraukselle ei olisi mitään tarvetta. Toinen tulkinnan mahdollisuus on myös, että hän ikään kuin pyrkii valloittamaan ja ”voittamaan” suomalaisen maiseman, mikä toimii kuvassa suomalaisuuden ikonina. Suomessa kohtaamistaan vastoinkäymisistään huolimatta MB ei anna periksi, vaan nousee kaiken yläpuolelle. Täten MB:n rooli ja asema on kahtalainen: sankariuden ja idolin aseman lisäksi tämä tumma ja näkyvä hahmo, asetettuna kuvassa kansallismaiseman eteen ja keskelle, voi myös edustaa tuntematonta ja voimakasta uhkaa, sillä hän ”rikkoo” kuvasta välittyvän harmonian.

Harmoninen maisema voidaan myös mieltää symboliseksi attribuutiksi (Kress & van Leeuwen 2006, 105), jolloin MB:n identiteetti kuvassa muodostuu tämän attribuutin kautta (laskeva aurinko ja kansallisen maiseman symbolinen arvo). MB representoidaan Suomeen kuuluvana ja tänne identifioituvana sekä tekstin että kuvan osalta. Tausta on kenties valittu esteettisen ja affektiivisen arvon lisäksi myös sen symbolisen, kansallisen arvon takia. Se, että MB esiintyy kuvassa yksin voi kieliä monista seikoista. Tutkimusten mukaan suomalaiset haluavat nauttia luonnosta rauhassa, yksinään (esim. Simula 2012). Sinänsä MB edustaa tässä tyyppillistä suomalaista. Toisaalta yksinäisyys voi myös olla ei-haluttua. Kuva voi kertoa siitä, että MB kokee olevansa Suomessa yksin eikä sosiaalista kuulumista näin ollen tapahdu.

Etnisyyden lisäksi myös MB:n sukupuoli on olennainen kuvan tulkinnan kannalta. Näin ollen tärkeäksi nousee intersektionaalinen (Crenshaw 1989) lähestymistapa aineistoon. Sen sijaan, että tarkastellaan vain yhtä tiettyä kategoriala, tulee ottaa huomioon useat, osin limittyvät ja yhtäaikaiset sosiokulttuuriset identiteetikategoriat kuten sukupuoli, etnisyys, luokka ja seksuaalinen suuntautuminen. Näin intersektionaalinen lähestymistapa on keino ymmärtää ja selittää identiteetti- ja kuulumisprosessien monisyistä luonnetta. MB representoidaan kuvassa nimenomaan vahvana,



lihaksikkaana mustana miehenä, joka poseeraa vahvan näköisenä yleisölleen (ks. myös Westinen 2016; 2017; Westinen & Lehtonen 2016).

Mikäli kuvan katsoja tietää MB:n taustoja, esimerkiksi välittyä huumori, jota luodaan ironian kautta. Kuten todettua, huumori syntyy sanan turvapaikka sekä MB:n alkuperän ja eletyn elämän välisestä ristiriidasta. Yksi huumorin tärkeimmistä funktioista on ryhmän ylläpitäminen ja solidaarisuus – mikä tarkoittaa samalla toisten jättämistä ulkopuolelle (Antos & Ventola 2010, 549–554). Huumori toimii myös keinona käsitellä ja ilmaista sosiaalisen elämän monimutkaisuutta (mt.). Mulkey (1988, 69) on todennut, että epävirallinen, arkipäiväinen huumori ymmärretään usein tapana ilmaista vakavaa aietta ja tärkeää tietoa ilman, että se vaikuttaa siltä. MB:n kuvan sisältämän representaation kautta käsitellään ja ilmaistaan toisaalta hänen ulkopuolisuuttaan ja toisaalta hänen kuulumistaan suomalaiseen yhteiskuntaan. Erityisesti marginaalisoitujen ryhmien kohdalla huumoria voidaan käyttää valtaapitävien arvostelun ja sosiaalisen muutoksen välineenä – eli keinona vastata usein enemmistöjen vähemmistöjä kohtaan osoittamaan pilkkaan ja ivaan, jopa sortoon. Voimaannuttava huumori voi myös pitää sisällään oman tilanteen ja roolien pilkkaamista (Gillotta 2013, 5–6). Tämän voi nähdä MB:n tapauksessa siinä, kuinka hän omaksuu itselleen turvapaikansaajan roolin, mikä on hyvin stereotyyppinen tapa hahmottaa ja kategorisoida tummaihoisia miehiä Suomessa.

Tässä kuvassa MB siis näyttää rakentavan omaa suomalaisuuttaan ja kuulumistaan samaan aikaan, kun hän ironisesti esittää olevansa turvapaikansaaja. Tämän lisäksi MB vaikuttaa tuovan esille omaa fitness-harrastustaan tietynlaisen poseeraamisen kautta. Tämä on linjassa hänen julkisuuskuvansa kanssa, sillä aiemmin (tämän esimerkin julkaisun aikoihin) MB esitti itsensä (sosiaalisessa) mediassa rap-artistina olon lisäksi timminä fitness-intoilijana ja innokkaana poseeraajana.<sup>8</sup> Monisemioottisten representaatioidensa kautta MB hyödyntää ja kierrättää kuulumiseen, kuulumattomuuteen ja etnisyyksiin liittyviä keskusteluja ja diskursseja. Ottamalla erilaisia rooleja, kuten turvapaikansaaja, MB tulee myös kritisoi-neeksi (valkoisen valtäväestön) stereotyyppisiä oletuksia ja diskursseja. Tällä tavoin ja tässä

---

8 MB on kilpailut vuosina 2014–15 fitness-kisojen Men's Physique -sarjassa ja sijoittunut kärkikolmikkoon.

asemassa (tunnettu artisti ja mediahahmo) hän voi tuoda esille uusia ääniä ja diskursseja suomalaisessa yhteiskunnassa. Ironisen sävyn lisäksi kuva tuntuu myös ehdottavan, että MB identifioiduu voimakkaasti Suomeen – ja kuuluu tänne (ainakin) emotionaalisesti – nauttiessaan juhannusillasta järven rannalla kuin kuka tahansa muukin suomalainen.

### Prinssi Jusuf ja Suomi-T-paidat

Myös toinen esimerkkini (Kuva 2) on MB:n profilista, mutta visuaalisesti pääosassa tässä päivityksessä on PJ (ks. myös Westinen 2016). Se, ettei kuvan ”puhujasta” ole varsinaista selvyyttä (MB:n profiili, mutta PJ:n kuva), ei ole oleellista: tärkeämpää on se monisemioottinen representaatio, joka päivityksen avulla rakentuu etnisyyksistä, kuulumisesta ja kuulumattomuudesta. Kuva on kehystetty seuraavalla tekstillä: ”Jusuf on motivoitunut integroitumaan suomalaiseen yhteiskuntaan”. Kuvassa MB:n ystävä ja tuplaaja PJ katselee ja arvioi T-paitoja.

Tekstissä hyödynnetään yleiskielen resurssseja. Sosiaalisen median kontekstissa, jossa on tapana käyttää pikemminkin puhekieltä (esim.



Kuva 2. Prinssi Jusuf ja Suomi-T-paidat (Musta Barbaari 2015)

Kytölä 2013, 140),<sup>9</sup> se voi kuulostaa hyvinkin viralliselta suomalta taivutettuine sijamuotoineen (motivoitunut integroitumaan vs motivoitunut integroituu(n)) ja sanavalintoineen. Ensimmäisenä huomion kiinnittävät sanat ”motivoitunut” ja ”integroitumaan”. Lause pitää sisällään myös sen olettan, ettei PJ (vielä) ole osa suomalaista yhteiskuntaa, vaan katselee sitä ikään kuin ulkopuolisen silmin, toiveenaan integroituminen. Integraatio on usein maahanmuuttopolitiikan päästrategia ja -tavoite ja siihen liittyvät ja sekoittuvat etnosentriset<sup>10</sup> diskurssit: vastaanottomaa haluaa muualta tulevien omaksuvan ”meidän” tapamme, kulttuurimme ja kielemme, eli assimiloituvan (Blommaert & Verschueren 1998; Nørreby & Møller 2015; Rastas & Päivärinta 2010).

Tässä esimerkissä rakentuu useita, osin päällekkäisiä diskursseja: integraatio, maahanmuutto, suomalaisuus (kuuluvuus) ja toiseus (kuulumattomuus). Ne rakentuvat kielenkäytön mutta myös visuaalisen moodin kautta. Kuvassa näemme PJ:n ylävartalon. Taustaa ei näy laajasti, mutta päätellen paitojen asetelusta ja sijainnista PJ on todennäköisesti kaupassa, esimerkiksi matkamuiistomyymälässä tai huoltoasemalla (ks. keskustelu kuvassa näkyvistä rekkamies-paidoista alla). Visuaalisen kieliopin (Kress & van Leeuwen) termein PJ on reagoija (*Reacter*), joka katselee ilmiötä (*Phenomenon*) eli Suomi-t-paitoja. Koska PJ ei katso yleisöön (tai kameraan) päin, edellisen kuvan tapaan tämäkin kuva on tarjous (*Offer*). Häntä kuvataan hyvin läheltä, jopa intiimiltä etäisyydeltä, sillä näemme vain hänen päänsä ja toisen kätensä. Kuva on otettu samalta tasolta kuin katsoja, mikä rakentaa tasa-arvoisuutta kuvan kohteen ja katsojan välille. PJ ei myöskään ole kuvan keskipiste ja näkyvin elementti, vaan hänen sijaansa huomion kiinnittävät t-paidat.

PJ:n eleitä ja ilmeitä voi tässä kohtaa pitää yhtenä moodina (Kress 2010). Jos hänen asentoaan tutkii tarkemmin, näkee, että kohotettu leuka sekä suora etusormi leuan ja huulien edessä kielii siitä, että hän pohtii kovasti jotain, tai on jopa epäileväinen jotain kohtaan. Affektiivinen kuuluminen Suomeen on siis epävarmaa. Kuvasta saattaa myös välittyä

9 Toki tämä riippuu myös käyttäjästä, kontekstista ja sosiaalisen median alustasta.

10 Etnosentrisuus tarkoittaa oman viiteryhmän ja kulttuurin asettamista keskiöön ns. standardiksi ja normiksi sekä muiden ryhmien vertaamista ja arvioimista suhteessa siihen (alun perin Sumner 1906, 13–15).

ironinen asenne. Hänen asentonsa vaikuttaa myös lavastetulta kuvan tarkoituksperiä varten. Monimodaalisuuden kannalta ajateltuna päivityksestä välittyy kahden moodin välinen merkitysristiriita (Kress & van Leeuwen 2006). Kirjoitettu sana ”motivoitunut” on ristiriidassa pohtivan, epäilevän asennon välillä – ja itse asiassa myös ironia syntyy osittain tästä ristiriidasta (ks. keskustelu alla).

Huolimatta siitä, että PJ on elänyt Suomessa lähes kolme vuosikymmentä ja hallitsee suomen kielen (kaikki hänen kappaleensakin ovat pääosin suomeksi), tämä kuva antaa olettaa PJ:n yhä olevan ulkopuolinen, joka harkitsee integroitumista tai on motivoitunut siihen. Kuvassa T-paita symboloi integroitumista. Vaihtoehtoisesti T-paidan voi myös nähdä symboloivan tietynlaista suomalaisuutta. Tämänkaltaiset Suomi-tuotteet viittaavat nationalismiin ja isänmaallisuuteen (esim. Finell 2012). Miessukupuolen lisäksi ”Suomalainen rekkamies”-paita voi viitata työväenluokkaan. Stereotyyppisesti ajateltuna tämänkaltaisia tuotteita pitävät miehet, jotka vastustavat monikulttuurisuutta ja maahanmuuttoa. Suomalaisten miesten asenteet maahanmuuttoa kohtaan ovat tutkimusten mukaan keskimäärin negatiivisempia kuin naisten (ks. esim. Jaakkola 2005; Avonius 2016).

Leijona-symboli, jota kuvan paitojen kaltaisissa tuotteissa usein näkee, on otettu Suomen vaakunasta. Tätä ”virallisen” Suomen kansallista symbolia käytetään banaalin nationalismiin (Billig 1995) tarkoituksiin tavallisissa, arkipäiväisissä tuotteissa, kuten T-paidoissa. Billigin (1995, 6) mukaan banaali nationalismi pitää sisällään ideologiset tavat, joilla (länsimaisia) kansakuntia uudelleen tuotetaan ja merkityksellistetään kansan jokapäiväisessä elämässä. Leijona-symboli saa tässä prosessissa uusia merkityksiä. Viimeisin vaihe tässä merkitysprosessissa näyttäisi olevan se, että myös muut kuin äärioikeistolaiset ovat ottaneet leijona-symbolin omaan käyttöönsä ja pyrkivät tekemään siitä merkityksellisen (ks. esim. Krautsuk 2016; Typpö 2016).<sup>11</sup> Debattia on viime aikoina käyty runsaasti sekä mediassa että julkisessa keskustelussa siitä, kenelle leijona-symboli oikeastaan kuuluu.

---

11 Leijona-symbolin uusista merkityksistä kertoo myös se, että vuonna 2018 Kalevala Korun julkaisema Naarasleijona-koru on suunnattu kaikille, joille ”on tärkeää, että Suomi on tasa-arvoinen, kaikille yhdenvertainen ja oikeudenmukainen paikka elää.” ([www.kalevalakoru.fi](http://www.kalevalakoru.fi))



Kuten edellisessä esimerkissä, myös tässä Facebook-päivityksestä välittyy huumori. Marginaalisen (tai marginalisoidun) ryhmän edustaja nostaa esille tärkeitä yhteiskunnallisia asioita tekemällä itsestään ja asemastaan pilaa.<sup>12</sup> Bellin (2007a, 2007b) mukaan ihmiset antavat kommunikoidessaan useita vihjeitä huumorin tulkitsemiseksi, mukaan lukien kasvojen ilmeiden ja sanotun välinen kontrasti. Tässä esimerkissä ns. ilmeettömät tai epäilevät kasvat yhdistettynä koro(s)tettuun etusormeen vihjaavat ironian suuntaan. Ilme ja ele rinnastetaan sanaan ”motivoitunut”: PJ harkitsee muka vakavissaan paidan hankkimista, eli suomalaisen yhteiskuntaan assimiloitumista. Lisäironia syntyy siitä tiedosta, ettei PJ:n edes tarvitsisi ”integroitua” Suomeen, sillä hän on asunut täällä lähes koko elämänsä. Kuvassa rakentuu monisemioottisesti PJ:n oletettu (sosiaalinen) kuulumattomuus ja halukkuus integroitua suomalaiseen yhteiskuntaan. Hänen kuuluvuutensa ja kuulumattomuutensa on moniulotteista: oikeassa elämässä PJ on asunut Suomessa pitkään, mutta tässä kuvassa rakennetaan representaatiota, jonka mukaan häntä (ja muita hänen kaltaisiaan) ei vielääkään nähdä suomalaisina maahanmuuttajataustaisuuden ja ihonvärin takia.

Tässä esimerkissä nähdään, kuinka populaarikulttuuriset hahmot ja julkisuuden henkilöt, kuten MB (jonka profilista on kyse) ja PJ (joka esiintyy kuvassa), voivat ottaa kantaa yhteiskunnalliseen keskusteluun integraatiosta sekä maahanmuutto- ja integraatiodiskursseihin sosiaalisessa mediassa. Kuvan avulla nostetaan esille kuuluminen/kuulumattomuus ja stereotyyppinen kategorisointi: kuka on suomalainen? Millä perusteilla? Kenen pitää integroitua ja miten? Minkälainen on se yhteiskunta, johon tulee integroitua? Ja ehkä lisäksi: haluanko edes integroitua sellaiseen yhteiskuntaan, johon minun ja kaltaisten ei haluta / katsota kuuluvan?

Hassan Maikal maassa maan tavalla

Vielä noin kymmenen vuotta sitten etniset toiset olivat suomalaisissa musiikkivideoissa lähinnä kuvallisia aineksia ja konventioita: tuttuja mut-

---

12 Esimerkiksi Tanskassa maahanmuuttajataustaiset nuoret ovat etäännyttäneet itsensä yhteiskunnan integraatiovaatimuksista. Jotkut heistä ovat myös ottaneet asiaan kantaa humoristisesti rap-esityksissään (Stæhr & Madsen 2015).

ta silti etäisiä koristeita, eivätkä useinkaan pääroolissa, saati itse äänessä (Kärjä 2007; 2005). Suomalaiset rap-musiikkivideot ovat yhä verrattain valkoisia (Tervo 2014), mutta parin viime vuoden aikana tämäkin kuva on vähitellen alkanut monimuotoistua. HM julkaisi kappaleensa ja videonsa ”Maan tavalla” 16.2.2016 (n. 58 000 katsomiskertaa 2.5.2010 mennessä; Hassan Maikal 2016). Muutamia englanninkielisiä resursseja (sanoja ja fraaseja, kuten *yo* ja *freeze*) lukuun ottamatta kappale on kokonaan suomeksi, eli se on suunnattu suomenkielisille yleisöille (ks. liite 1). Jo kappaleen kielivalinta rakentaa siis (sosiaalista, diskurssiivista ja affektiivistakin) kuulumista – artistille luonteva valinta on suomi eikä englantia tai somalia (hänen äidinkielenä). Hyvin pian ilmestymisensä jälkeen kappale herätti huomiota myös mediassa ja artistia haastateltiin useisiin sanomalehtiin, mikä entisestään ruokki kappaleen suosiota ja näkyvyyttä.

Laulu sai alkusysäyksen kantasuomalaisen naisen verbaalisesta, rasistisesta hyökkäyksestä suomalaiskenialaista naista kohtaan. Englanninkielisen solvauksen kohteeksi joutunut uhri kuvasi tapahtuneesta videon ja julkaisi sen sosiaalisessa mediassa, missä se herätti välittömästi huomiota ja keskustelua. HM puolestaan käyttää naisen rasistisia solvauksia videonsa alussa ja lopussa. Nämä solvaukset kehystävät kappaleen tietystä näkökulmasta: viimeaikaiset, yhä lisääntyvät rasistiset välikohtaukset Suomessa. Analyysissä keskityn siihen, miten HM hyödyntää videossaan useita semioottisia resursseja ja millä eri tavoin ne rakentavat etnisyyksiä, monisyyistä kuulumista ja toisaalta myös kuulumattomuutta (ks. myös Leppänen & Westinen 2017<sup>13</sup>).

Visuaalisesti kuuluminen kuvataan asemoitumisena tiettyihin paikkoihin mutta myös emotionaalisenä kiintymisenä (tai sen puutteena). Video alkaa kohtauksella, jossa HM:ia kuvataan perinteisen suomalaisen mökin sisä- ja ulkopuolella. Näemme myös mökkiä ympäröivää talvista, lumista metsää ja järvimaisemaa. Hiljainen talvimaisema symboloi mustan miehen ”uutta” kotia, kylmää perifeeristä maata, jossa ihmisten sijaan häntä ympäröivät lumi ja puut (Kuva 3).

13 Tässä englanninkielisessä artikkelissa analysoimme YouTube-videon lisäksi siihen liittyvää kommentointia ja sitä, miten myös kommentoissa rakentuu kuuluminen ja kuulumattomuus.



Kuva 3. Hassan Maikal talvisessa mökkimaisemassa

HM:ia kuvataan myös työhuoneen kaltaisessa ympäristössä ja tyhjällä teatterilavalla, sekä yleisön että tyhjän katsomon edessä. Visuaalisesti videon ensimmäiset kohtaukset kuvaavat siis nuoren mustan miehen yksinäisyyttä, erillisyyttä ja pohdintaa. Hänet kuvataan yksin erilaisissa maisemissa ja tiloissa, joissa hänellä ei ole mahdollisuutta kunnolliseen vuorovaikutukseen muiden ihmisten kanssa eikä sosiaalista kuulumista näin ollen representoida visuaalisesti lainkaan.<sup>14</sup> HM:n yksinäisyyden toistuva korostaminen kertoo siitä, että videolla ja kappaleessa käsitellään hänen omia, henkilökohtaisia ajatuksiaan, unelmiaan, pelkojaan ja yrittäisiään tulla toimeen erilaisuutensa kanssa kylmässä ja (kirjaimellisesti ja etnisestikin) valkoisessa Suomessa. Visuaalisuuden välittämä affektiivinen kuulumattomuus on siis yhtä lailla nähtävissä. Myös kappaleen sanoitukset tukevat tällaista tulkintaa, sillä hän ei vaikuta kuuluvan Suomeen ja haluaa lähteä pois, vaikkei tiedäkään määränpäätään (”enkö tiedä minne mennä pakoon”).

Videon keskittyminen suurimmaksi osaksi yksinäisen miehen kuvaamiseen välittää yleisölle siis kuvaa sosiaalisen kuulumisen mahdottomuudesta, tai ainakin sen vaikeudesta. Kohtaukset videolla korostavat sitä,

---

<sup>14</sup> MB:n tapauksessa järvimaiseman (ja potentiaalisen kesämökin) voidaan katsoa symbolisoivan Suomeen kuulumista, sillä ”kaikki” suomalaiset viettävät juhannusta järvimaisemissa mökeillään. HM:in kohdalla talvinen mökki(maisema) puolestaan viittaa yksinäisyyteen ja erillisyyteen.

ettei HM:illa ole ketään identifioitumisen kohdetta. Teatterin lavallakin hän on tavallaan muiden tutkinnan ja katseen kohteena – yksin esiintymässä kasvottomalle ja tuntemattomalle yleisölle. Näiden affektiivisten kohtausten lisäksi videossa kuvataan myös mustan miehen henkilökohtaisia tavoitteita ja haaveita tulla tärkeäksi ja hyväksytyksi osaksi yhteiskuntaa. Sekä sanoitukset että kuvat korostavat tällaisia haaveita – ”Must tulee presidentti, lääkäri, poliisi”. Näille haaveille ei kuitenkaan anneta juurikaan perusteita tai tukea. Itse asiassa video korostaa selkeästi suomalaisen yhteiskunnan ja suomalaisten viimeaikaista polarisoitumista ja vihamielisyyttä. Esimerkiksi videon alussa ja lopussa kuultavat ääninäytteet rasistisesta hyökkäyksestä (”you are not human”; Kuva 5) kielivät siitä, että valkoisessa yhteiskunnassa ainoa paikka HM:in kaltaisille tummaihoisille ihmisille on marginaalissa (jos edes siellä, ks. keskustelu alla). Tätä marginaalista kuulumisen positiota kuvaavat laulussa myös mustille ihmisille osoitetut työt keittiössä ja siivouksen parissa (ks. myös esim. Strömmer 2017 maahanmuuttajien työllistymisestä ja ammasteista Suomessa):

Isomies nii nyt nää kela et oon kylän kokkii  
 Soppii en tee, pastat vetee  
 Tartun mun moppiin ja alan pesee

Näillä tavoilla videon sisältämät representaatiot näyttävät, miten valkoinen enemmistö ei anna mustille ihmisille täyttä oikeutta kuulua yhteiskuntaan. Tätä näkemystä korostavat myös kappaleen sanoituksissa viittaukset maan valtaapitäviin. Nämä joko eivät välitä (”Ku päättäjät ne heittää lähiklubil noppii”) tai he harjoittavat maahanmuuttovastaista politiikkaa. Esimerkkinä mainitaan populistipuolue perussuomalaiset (”Perus Suomi Halla-ahon alla”). Nämä fraasit viittaavat mitä ilmeisimmin sellaiseen Suomeen, johon HM ja hänen kaltaisensa eivät ole tervetulleita eivätkä kuulu millään tasolla tai mittapuulla.

Musiikkivideossa rakennetaan kuva mustasta miehestä, jonka sosiaalinen, affektiivinen ja diskursiivinen kuuluminen Suomeen on lähes mahdotonta. Sen sijaan räppäriin roolissa mies on aivan kotonaan. Huolimatta siitä, ettei häntä visuaalisesti kuvata stereotyyppisessä hiphopin ”kodissa” eli urbaaniympäristössä ja kaduilla (esim. Forman 2002) ja että hän esiintyy ilman hiphopille tyypillistä possea, on hän kuitenkin ”kotonaan” räpätes-





sään. Hän hymyilee ja etsii suoraa katsekontaktia videon yleisön kanssa. Myös hänen liikkeensä ja eleensä, jotka menevät täysin tahtiin rap-biittien kanssa, sekä hiphop-tyyliset löysät vaatteet kielivät identifioitumisesta ja sosiaalisesta, affektiivisesta ja diskursiivisesta kuulumisesta hiphop-kulttuuriin ja -yhteisöön. Hiphop-kuuluminen on esillä myös siinä, että rap-kappaleille tyypilliseen tapaan myös tämä kappale hyödyntää ja kierrättää muiden kappaleiden musiikillisia ja verbaalisia elementtejä, kuten tässä suomalaisen reggae-artisti Raappanan ”Maasta maahan” -kappaletta (2007) ja erityisesti sen kertosäettä: ”maasta maahan ja maassa maan tavalla / saarest saareen”.

Käsitellessään etnisyyttä, kuulumista ja kuulumattomuutta video ja kappale myös uudelleenkontekstualisoivat suomalaisuuden ja suomalaisen kulttuurin diskursseja. Hyödyntämällä tällaisia diskursseja HM osoittaa tuntevansa sellaisia kulttuurisia piirteitä ja tapoja, joita suomalaiset pitävät arvokkaina. Samaan aikaan hän tuntuu kuitenkin välittävän kuvaa siitä, ettei näiden tapojen ja piirteiden nähdä kuuluvan hänen kaltaiselleen. Video sisältää esimerkiksi viitteitä suomalaisen kulttuurin ikonisiin piirteisiin, kuten luonnossa viihtymiseen, kesämökkeilyyn ja saunaan (ks. esim. Simula 2012; vrt. myös MB:n Facebook-päivitys yllä) ja suomalaisen ruisleipään. Vaikka näitä piirteitä ja tuotteita tuodaan selkeästi esille videolla, esimerkiksi kappaleen kertosäe korostaa samanaikaisesti, etteivät ne kuulu kyseiselle tummaihoiselle miehelle:

Maasta maahan tai maassa maan tavalla  
Saarest saaree oon kylmän ilman alla  
Enkä tiedä minne mennä pakoo  
En haluu eksyy kylmää rakoo

Toisin sanoen video korostaa sitä, että vaikka ko. henkilö onkin tietoinen suomalaisuuden pääpiirteistä ja niihin liittyvistä odotuksista, joiden mukaan hänen tulisi seurata maan tapoja (”maassa maan tavalla”) ja ”integroitua”, häntä muistutetaan jatkuvasti tämän tehtävän mahdottomuudesta. Hän on ”kylmän ilman alla” ja lähdössä pakoon. Hän näyttäytyy siis ulkopuolisena, joka ei halua identifioitua mihinkään sellaiseen, mikä yhä vaikuttaa hänestä vieraalta tai torjuvalta.

Video hyödyntää myös yhtä suurta suomalaista kansallistarinaa, talvisotaa. Videolla nähdään musta mies armeijan harmaissa keskellä talvista

sotaa (Kuva 4). Talvisotaa (1939–40) pidetään usein esimerkkinä hetkestä, jolloin koko Suomen kansa yhdistyi yhteistä vihollista vastaan. Mustan miehen sijoittaminen kansallisen yhtenäisyyden ja sankaritarinan keskiöön vaikuttaa siis ensisilmäyksellä tarkoittavan, että mustat suomalaiset voivat olla yhtä isänmaallisia ja tässä mielessä kansalaisuuteen oikeutettuja kuin kantasuomalaisetkin. Kuva on kuitenkin myös ironinen, sillä sotilas pitää kypärää väärinpäin ja hänen ascensa piippu on täynnä lunta. Lisäksi mies on yksin kaikissa kohtauksissa, joten hän tuntuu käyvän sotaa (nsa) yksin, ilman apujoukkoja, mikä jälleen kieliä sosiaalisesta kuulumattomuudesta.



Kuva 4. Tummaihoisen Suomen sotilas

Myös sanoitukset heikentävät ensivaikutelmaa siitä, että ”Suomen somali” voisi oikeasti kuulua kansakuntaan sotimalla ”sun sodissa”, sillä ne tuntuvat ehdottavan, että ihana kotimaa (ja sen diskurssit) saavat myös mustan miehen mielenterveyden järkkymään:

Tämä suomen somali tulee sotii sun sotiisi  
miehet öisin suksilla sotimaan  
Oi meidän ihana Suomi kotimaa  
Kotimaa kullan kallis, sekottaa sunki nallis

Kappaleen sanoituksissa ja videolla representoidut ennakkoluulot ja kieltämiset eivät ainoastaan kieliä siitä, että tummaihoisilla ihmisillä ei ole oikeutta kuulua tähän yhteiskuntaan. Sanoituksissa esitettyjen rasististen ennakkoluulojen mukaan mustat eivät kuulu edes ihmisrotuun. Video

alkaa yllämainitussa rasistisessa kohtauksessa valkoisen suomalaisen naisen englanninkielisillä, ns. suomalaisittain äännettyillä sanoilla: ”You are zero, you are not a human, in my eyes”, jotka sekä kuullaan että nähdään tekstitettyinä (ks. Kuva 5). Tämä rasistinen kommentti virittää koko musiikkivideon katsottavaksi tietynlaisesta näkökulmasta.



Kuva 5. Rasistinen kommentti tekstitettyinä

Sanoituksissa esitetyissä rasistisissa kommentteissa tummaihoisia ihmisiä myös verrataan rottiiin, apinoihin ja koiriin – eli heitä epäinhimillistetään monin eri tavoin. Videon lopussa kuulemme ja näemme jälleen rasistisen naisen kommentin: ”You are welcome, but not in my country”, mikä yhä entisestään korostaa sitä näkemystä, etteivät mustat ihmiset saa kuulua valkoiseen suomalaiseen yhteiskuntaan.

Tällaisen poissulkemisen kulminaatiopiste videolla on tummaihoisten ihmisten representaatio ikään kuin vihollisena. Videon lopussa nähdään valkoiset kädet sytyttämässä Molotovin cocktailia (polttopulloa), mitä seuraa rikkoutuvan lasin ääni. Tämä voidaan tulkita niin, että väkivalta ja sen uhka ovat aina lähettyvillä oleva keino yrittää torjua, terrorisoida ja häätää mustat ihmiset pois yhteiskunnasta, jonka joidenkin mukaan on tarkoitettu kuuluvan vain valkoisille.

Sekä videon alku että loppu korostavat, miten valkoinen valtaväestö kieltää mustilta oikeuden kuulua. Heitä ei pidetä yhteiskunnan jäseninä eikä pahimmillaan edes ihmisrodun jäseninä. Videon viesti kokonaisuudessaan on siis sangen pessimistinen ehdottaessaan, että HM:n kaltaisille ihmisille sosiaalinen, affektiivinen ja diskursiivinen kuuluminen on lä-

hestulkoon mahdotonta. HM:n kuulumisen neuvottelu ei kuitenkaan ole täysin pessimistinen. Performanssi itsessään on jo poliittinen teko. Se, että HM on tehnyt kappaleensa suomeksi, suomalaiselle yleisölle, ja että se sisältää rasistisia suomalaisia ääniä, on merkittävää arjen ja ruohonjuuritason politiikan kannalta. Reflektoidessaan ja esittäessään valkoiseen yhteiskuntaan kuulumisen vaikeutta tai jopa mahdottomuutta hän tuntuu samanaikaisesti kertovan, että hän yhä toivoo kuuluvansa sellaiseen yhteisöön, joka on valmis kuuntelemaan häntä ja kommunikoimaan hänen kanssaan.

## LOPUKSI: MONIMUOTOINEN SUOMALAISUUS

Tässä artikkelissa olen tutkinut kuulumisen, kuulumattomuuden ja uusien etnisyyksien monimodaalista rakentumista kolmen maahanmuuttajataustaisen suomalaisen rap-artistin sosiaalisen median kommunikaatiossa. Sekä rap-musiikki että sosiaalinen media tarjoavat mahdollisuuden tarkastella etnisyyksiin, kuulumiseen ja kuulumattomuuteen liittyviä kokemuksia, tunteita ja diskursseja. Monimuotoistuvissa ja polarisoituvissakin yhteiskunnissa niiden kautta voi saada oman äänensä kuuluviin ja ne voivat myös tarjota artisteille uudenlaisia mahdollisuuksia kritisoida rasistisia ja nationalistisia kuulumisen keskusteluja ja diskursseja ja puuttua niihin (ks. Leppänen & Westinen 2017). MB:n ja PJ:n sosiaalisen median päivitykset ja HM:n musiikkivideo toimivat kuulumisen neuvottelun paikkoina – itseilmaisun, identifikaatioiden ja protestin keinoina – niin artisteille itselleen kuin mahdollisesti myös muille, jotka jakavat heidän sosiaalisen ja kulttuurisen sijaintinsa.

Facebook-esimerkeissä sekä MB että PJ kommunikoivat niin kielen, diskurssin, kuvien, eleiden kuin ilmeidenkin kautta, etteivät he täysin kuulu sinne, mistä he tai heidän vanhempansa ovat kotoisin eivätkä sinne, missä he asuvat ja elävät. Heidän pitää siis määritellä oma roolinsa ja kuulumisensa uudella, osin erilaisella tavalla. Kuten esimerkeissä nähtiin, sosiaalista, diskursiivista ja affektiivista kuulumista rakennettaessa ironialla ja parodialla on suuri merkitys. Tässä prosessissa artistit hyödyntävät myös kansallis-kulttuurisia symboleita, kuten leijonaa, haastaessaan yhteiskunnassa vaikuttavia etnosentrisiä diskursseja. Esimerkeissä heidän



suomalaisuuttaan kyseenalaistetaan ja etnisyyttä tuodaan esille muun muassa ihonvärin, ikonisten symboleiden ja maisemien sekä vallalla olevien diskurssien kautta (ks. myös Rastas & Päivärinta 2010). Heidän afrikkalaisuuttaan ja mustaa ihonväriä rakennetaan hyödyntämällä ja ironisoimalla stereotyyppioita, joiden mukaan tummaihoiset ovat automaattisesti turvapaikanhakijoita tai -haltijoita, joiden tulee integroitua. Näiden artistien identifikaatio ja kuuluminen hiphop-kulttuuriin (vaikkei kovinkaan paljon esillä näissä esimerkeissä, mutta selvää tutkijan etnografisten huomioiden perusteella; ks. myös Westinen 2017; 2018) saattaa liittyä siihen, että he etsivät ”vaihtoehtoista kulttuurista järjestystä” (Huttunen 2004) hiphopin ja ”globaalin mustuuden” kautta – järjestystä, joka ei marginalisoi heitä, vaan sijoittaa heidät keskelle. Kuulumista ja kuulumattomuutta rakennetaan siis hyvin monisyisesti ja aihetta pitääkin tutkia aina kustakin yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta kontekstista käsin. Artikkelissa analysoiduissa esimerkeissä hyödynnetään jo valmiiksi olemassa olevia malleja ja stereotyyppioita, mutta uudennlaisilla tavoilla, monimodaalisia resursseja hyödyntäen. Esille nousevat siis uudennlaiset tavat puhua tummaihoisista (suomalaisista) suomalaisessa populaarimusiikissa ja -kulttuurissa, suomalaisen populaarikulttuurin kuvaston (esim. tv-ohjelmat) uusiminen ja haastaminen sekä uudennlainen toimijuus, jossa representaation kohteet toimivat nyt itse subjekteina (ks. myös Westinen & Lehtonen 2016; Hall 1988).

HM:n musiikkivideo on moniääninen, kuulumistakin pohtiva esitys. Se osoittaa, miten yhteiskuntaan ja kulttuuriin kuulumisen merkitsee monennlaisia reflektoinnin ja merkityksenannon prosesseja, joissa valkoisen valtaväestön ja maahanmuuttajataustaisten ihmisten näkökulmat ja positiot risteävät, sekoittuvat ja poikkeavat. Erilaisten monimodaalisten resurssien analyysi osoitti, että musiikkivideoissa rakentuu monipuolinen kuva tummaihoisten maahanmuuttajataustaisten ihmisten kohtaamista jännitteistä ja haasteista heidän yrittäessä rakentaa sosiaalista, diskursiivista ja affektiivista kuulumista suomalaiseen yhteiskuntaan. Facebook-päivityksiin verrattuna videoesimerkissä ironialla on hyvin pieni rooli kuulumisen rakentamisessa. Videolta välittyi turvattomuuden ja kodittomuuden tunne, yksinäisyys ja eristäytyneisyys, sosiaalisen kuulumisen mahdottomuus, valkoisen yhteiskunnan diskurssien tarjoamien subjektipositioiden puuttuminen ja se, miten sekä arkipäiväisessä

elämässä että kansallisessa politiikassa maahanmuuttajataustaiset kohtaavat poissulkemisen, marginalisaation ja epäinhimillistämisen käytäntöjä ja diskursseja. Kuulumattomuuden lisäksi videosta on tulkittavissa myös toinen, positiivisempi kuulumisen ulottuvuus. Se, että HM:n esitys on tarkoitettu suomenkieliselle rap-yleisölle ja puhuttelee tätä yleisöä (Leppänen & Westinen 2017), on jo itsessään merkki kuulumisesta suomalaisen yhteiskuntaan. Video toimii myös identifikaatiotekona sellaisen väestöryhmän suuntaan, joka pitää räppiä ja hiphoppia merkityksellisinä itselleen ja on avoin uusille äänille ja avauksille, riippumatta siitä, tulevatko ne valkoisesta valtaväestöstä tai eivät.

Kaiken kaikkiaan tässä artikkelissa käsitellyt esimerkit voivat tarjota myös toivoa muutoksesta, mikä käy ilmi tarkasteltaessa kuulumisen kai-puuta, mahdollisuuksia ja haasteita. Tutkimukseni tukee myös aiempien tutkimuksien tuloksia (esim. Westinen 2016; Leppänen & Westinen 2017). Aiemmissä tutkimuksissa on todettu, että rap ja hiphop toimivat usein ”kolmantena tilana” (engl. *third space*; Bhabha 1994), jossa artistit voivat pohtia kuulumistaan yhdessä samankaltaisten ihmisten kanssa tai sellaisten ihmisten kanssa, jotka ymmärtävät ja sympatisoivat heitä. Maahanmuuttajataustaisten räppäreiden voidaankin myös nähdä tarjoavan uusia ja kriittisiä näkökulmia ja ilmentymiä suomalaisuuteen yhä monimuotoistuvassa Suomessa sekä siihen, miten suomalaisen yhteiskuntaan voi kuulua monella eri tavalla (ks. myös Oikarinen-Jabai, 2013; Rastas & Päivärinta, 2010; Westinen 2016; Westinen 2017).

Uudet näkökulmat suomalaisuuteen tai määritelmä ”uussuomalainen” eivät toki estä muita identifikaatioita, esimerkiksi suhteessa (toisiin) kansallisvaltioihin, kulttuureihin, yhteisöihin tai ryhmittymiin. Ihmiset tasapainoilevat eri identifikaatioiden välissä tarpeiden, tunteiden, kontekstien ja mahdollisuuksien perusteella (Rastas & Päivärinta 2010, 54). Etnisyyttä voidaankin käyttää joustavana resurssina (ks. myös Nørreby & Møller 2015): myös tämän tutkimuksen artistit leikittelevät etnisyyden stereotyyppisillä kategorioilla ja niiden rajoilla ja ylityksillä. Kun tutkitaan kielen, kulttuurin ja yhteiskunnan välisiä suhteita, ymmärrystä tarvitaan siten sekä nin sanotuista vakiintuneista (perinteisistä, stereotyyppisistä) että muuttuvista (joustavista) identiteeteistä, sillä ne ovat monin eri tavoin toisiinsa kietoutuneita ja ymmärrettävissä ainoastaan suhteessa toisiinsa (Otsuji & Pennycook 2010, 243).



Monitulkintaisuuden ja kompleksisuuden käsittely ovat osa nykyelämän tutkimusta, myös yhä moninaistuvassa suomalaisessa yhteiskunnassa. Ihmisten erilaisista identiteettikategorioista (kuten etnisyys, kansallisuus, äidinkieli) ei tulisi tehdä etukäteisoletuksia, vaan niitä tulee huolellisesti tutkia. Rakentaessaan kuulumistaan, kuulumattomuuttaan ja uusia etnisyyksiä artistit ottavat kantaa syrjintään ja suvaitsevaisuuteen. Toisinaan heidän monimodaalinen kommunikaationsa on hyvinkin moniäänistä, joskus myös humoristista ja ironista. Monikulttuurisuutta ja maahanmuuttoa koskevien diskurssien ja debattien keskellä tarvitaan moniäänisyyttä, ja nämä uudet äänet tulisi ottaa vakavasti. Ne hyödyntävät ja toisintavat useita sukupuolittuneita ja rasistisia kulttuurisia hahmoja (afrikkalaisista, mustista miehistä) luodakseen näkyvyyttä, tunnustusta, tietoisuutta ja suvaitsevaisuutta (ks. myös Leinonen & Toivanen 2014, 164). Aiemmillä suomalaisilla musiikkivideoilla nähdyn turvallisen ja tutun toiseuden<sup>15</sup> (Kärjä 2005, 2007) sijaan artikkelissa käytetyt esimerkit (erityisesti Facebook-päivitykset) näyttävät avoimesti itsevarman, haastavan ja rohkean toiseuden (engl. *in-your-face otherness*, ks. Westinen 2017). Esityksissä hyödynnetään tuttua ja turvallista toiseutta esittämällä toinen stereotyyppisesti mahdollisena uhkana ja vieraana. Mutta näitä stereotyyppioita myös ironisoidaan ja haastetaan suoraan, provokatiiviseenkin tyyliin. Toiseus tuodaan esille ”toisen” itsensä toimesta, hänen itsensä artikuloimana. Yleisesti ottaen voidaan todeta, että tämänkaltaisen sosiaalisessa mediassa tapahtuva kommunikaatio ottaa hyvin eri tavoin ja keinoin kantaa yhteiskunnallisiin asioihin, kuten integraatio, monikulttuurisuus ja rasismi – ja toivottavasti saavuttaa ja edistää myös vähitellen sosiokulttuurista voimaantumista ja tasa-arvoa.

---

15 Käsite *turvallinen toiseus* (Kärjä 2007, 201; ks. myös Kärjä, 2005) viittaa siihen, kuinka esimerkiksi musiikkivideoilla hyödynnetään ja kierrätetään erilaisia populaarikulttuurin piiristä tunnistettavia eli ”tuttuja” ja samalla eksoottisia (eli etäisiä) hahmoja.

## LÄHTEET

## Tutkimusaineistot

Hassan Maikal (Bizziyam) (2016) Maan tavalla. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Kh2E0pad4wM> (Viitattu 25.6.2018.)

Musta Barbaari (2014) Statuspäivitys 21.6.2014. Facebook.

Musta Barbaari (2015) Statuspäivitys 19.2.2015. Facebook.

## Kirjallisuus ja muut lähteet

Alim, H. Samy (2009) Introduction. Teoksessa H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge, 1–22.

Androutsopoulos, Jannis (2010) Multilingualism, ethnicity and genre in Germany's migrant hip hop. Teoksessa Marina Terkourafi (toim.) *Languages of Global Hip Hop*. London: Continuum, 19–43.

Antos, Gerd & Ventola, Eija (2010) *Handbook of Interpersonal Communication*. New York: Mouton de Gruyter.

Avonius, Marja (2016) Kuka vastustaa maahanmuuttoa? Tilastollinen analyysi suomalaisten maahanmuuttovastaisia asenteita selittävistä tekijöistä. Pro gradu. Johtamiskorkeakoulu, Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201602031158>

Baym, Nancy (2011) *Personal Connections in the Digital Age*. Cambridge: Polity.

Bell, Nancy D. (2007a) How Native and Non-native English Speakers Adapt to Humor in Intercultural Interaction. *International Journal of Humor Research* 20 (1), 27–48.

Bell, Nancy D. (2007b) Humor Comprehension: Lessons Learned from Cross-cultural Communication. *International Journal of Humor Research* 20 (4), 367–387.

Bhabha, Homi K. (2004) *The Location of Culture*. London: Routledge.

Billig, Michael (1995) *Banal Nationalism*. London: Sage.

Blommaert, Jan (2010) *The Sociolinguistics of Globalization*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blommaert, Jan & Verschueren, Jef (1998) *Debating Diversity: Analysing the Discourse of Tolerance*. London: Routledge.

Bradley, Harriet (1996) *Fractured Identities: Changing Patterns of Inequality*. Cambridge: Polity.

Brubaker, Rogers (2004) *Ethnicity without Groups*. Cambridge: Harvard University Press.

Brubaker, Rogers & Cooper, Frederik (2000) Beyond "Identity". *Theory and Society* 29, 1–47.

Burn, Andrew & Parker, David (2003) *Analysing Media Texts*. London: Continuum.

Crenshaw, Kimberlé (1989) Demarginalizing The Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *The University of Chicago Legal Forum* 140, 139–167.

Cutler, Cecelia (2003) Keepin' It Real: White Hip-hoppers' Discourses of Language,





- Race and Authenticity. *Journal of Linguistic Anthropology* 13 (2), 211–233.
- Edensor, Tim (2002) *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Finell, Eerika (2012) National Symbols, Their Meanings and How They Relate to National Identification, Outgroup Attitudes and National Sentiments: Rhetorical, Correlational and Experimental Studies. Väitöskirja- Sosiaalitieteiden laitos, Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7651-0>
- Forman, Murray (2002) *The Hood Comes First. Race, Space and Place in Rap and Hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Fornäs, Johan & Klein, Kajsa & Ladendorf, Martina & Sunden, Jenny & Sveningsson, Malin (2002) Into Digital Borderlands. Teoksessa Johan Fornäs & Kajsa Klein & Martina Ladendorf & Jenny Sunden & Malin Sveningsson (toim.) *Digital Borderlands: Cultural Studies of Identity and Interactivity on the Internet*. New York: Peter Lang, 1–47.
- Gillotta, David (2013) *Ethnic Humor in Multiethnic America*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Hall, Stuart (1988) New Ethnicities. Teoksessa Ali Rattansi & James Donald (toim.) *Race, Culture and Difference*. London: Sage, 252–259.
- Harris, Roxy (2006) *New Ethnicities and Language Use*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Himma, Larri (2016) Me asutaan Suomessa, dude. Maahanmuuton ja hip hopin suhde maahanmuuttajataustaisten rap-artistien elämässä. Pro gradu. Sosiologian laitos, Helsingin yliopisto.
- hooks, bell (1989) *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Cambridge: South End Press.
- Jaakkola, Magdalena (2005) *Suomalaisten suhtautuminen maahanmuuttajiin vuosina 1987–2003*. Työpoliittinen tutkimus 286. Helsinki: Työministeriö.
- Jansson, Panu (2011) Suomi on myöhässä. *City / Jyväskylä* 23, 26–27.
- Karrebæk, Martha Sif & Stæhr, Andreas & Varis, Piia (2015) Punjabi at Heart: Language, Legitimacy, and Authenticity on Social Media. *Discourse, Context & Media* 8, 20–29.
- Kivijärvi, Antti (2015) *Etnisyyden merkityksiä nuorten vertaissuhteissa. Tutkimus maahanmuuttajataustaisten ja kantaväestön nuorten kohtaamisista nuorisotyön kentillä*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.
- Krautsuk, Satu (2016) Äärioikeisto omi Suomen itsenäisyyden symbolit – yrittäjä harmissaan: ”Minua syytetään natsipropagandasta”. *Yle Uutiset* 15.9.2016. <https://yle.fi/uutiset/3-9166350> (Viitattu 25.6.2018.)
- Kress, Gunther (2010) *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York: Routledge.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001) *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Oxford University Press.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2006) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kytölä, Samu (2013) Multilingual Language Use and Metapragmatic Reflexivity in Finnish Internet Football Forums. A Study in the Sociolinguistics of Globalization. *Jyväskylä Studies in Humanities* 200. Väitöskirja. Englannin kieli, Jyväskylän yliopisto.

- Kärjä, Antti-Ville (2005) *Varmuuden vuoksi omana sovituksena. Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-lukujen taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Turku: k & h.
- Kärjä, Antti-Ville (2007) Sinivalkokosaukujen mustavalkokuvien: Suomalaiset musiikkivideot ja turvallinen toiseus. Teoksessa Joel Kuortti & Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin Jäljet: Keskustat, Periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 190–208.
- Leinonen, Johanna & Toivanen, Mari (2014) Researching In/visibility in the Nordic Context: Theoretical and Empirical Views. *Nordic Journal of Migration Research* 4 (4), 161–167.
- Leppänen, Sirpa & Kytölä, Samu & Jousmäki, Henna & Peuronen, Saija & Westinen, Elina (2014) Entextualization and Resemiotization as Resources for Identification in Social Media. Teoksessa Philip Seargeant & Caroline Tagg (toim.) *The Language of Social Media: Identity and Community on the Internet*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 112–136.
- Leppänen, Sirpa & Kytölä, Samu (2017) Investigating Multilingualism and Multi-semioticity as Communicative Resources in Social Media. Teoksessa Marilyn Martin-Jones & Deirdre Martin (toim.) *Researching Multilingualism: Critical and Ethnographic Perspectives*. New York: Routledge, 155–171.
- Leppänen, Sirpa & Westinen, Elina (2017) Migrant Rap in the Periphery: Performing Politics of Belonging. *AILA Review* 30, 1–26.
- Loftsdóttir, Kristín & Jensen, Lars (2012) Introduction: Nordic Exceptionalism and Nordic 'Others'. Teoksessa Kristín Loftsdóttir & Lars Jensen (toim.) *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region. Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*. London: Routledge, 1–11.
- Lähdesmäki, Tuuli & Saresma, Tuija & Hiltunen, Kaisa & Jäntti, Saara & Sääsikihahti, Nina & Vallius Antti & Ahvenjärvi, Kaisa (2016) Fluidity and Flexibility of “belonging”: Uses of the Concept in Contemporary Research. *Acta Sociologica* 59 (3), 233–247.
- Marwick, Alice E. (2013) *Status Update: Celebrity, Publicity and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press.
- Marwick, Alice E., & boyd, danah (2011) To See and Be Seen: Celebrity Practice on Twitter. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 17 (2), 139–158.
- Mulkay, Mike (1988) *On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society*. Cambridge: Polity.
- Musta Barbaari & Takamaa, Tomi (2014) *Salil Eka, Salil Vika*. Helsinki: Otava.
- Nørreby, Thomas & Møller, Janus (2015) Ethnicity and Social Categorization in On- and Offline Interaction among Copenhagen Adolescents. *Discourse, Context and Media* 8, 46–54.
- Oikarinen-Jabai, Helena (2013) Finnish Youth with Somali Background Performing Their Experiences and Belongings. *To be young! Youth and the future*. [https://www.utu.fi/fi/yksikot/ffrc/julkaisut/e-tutu/Documents/eBook\\_2013-8.pdf](https://www.utu.fi/fi/yksikot/ffrc/julkaisut/e-tutu/Documents/eBook_2013-8.pdf) (Viitattu 25.6.2018.)
- Otsuji, Emi & Alastair Pennycook (2010) Metrolingualism: Fixity, Fluidity and Language in Flux. *International Journal of Multilingualism* 7 (3), 240–254.



- Paleface (2011) *Rappioidetta: Suomalaisen tekijät*. Helsinki: Like.
- Pennycook, Alastair (2007) *Global Englishes and Transcultural Flows*. London: Routledge.
- Prévos, André (2001) Postcolonial Popular Music in France. Rap Music and Hip-hop Culture in the 1980s and 1990s. Teoksessa Tony Mitchell (toim.) *Global Noise. Rap and Hip-hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 39–56.
- Rampton, Ben (2006) *Language in Late Modernity: Interaction in an Urban School*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rantakallio, Inka (2018) Sana ylös: riimittely suomenkielisessä räp-lyriikassa. Teoksessa Siru Kainulainen & Liisa Steinby & Susanna Välimäki (toim.) *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 361–386.
- Rastas, Anna, & Päivärinta, Jarkko (2010) Vastapuhetta afrikkalaisten diasporasta Suomessa. *Kulttuurintutkimus* 27 (4), 45–63.
- Simula, Mikko (2012) Luonnossa liikkumisen kulttuuriset representaatiot: Diskurssi-analyysi suomalaisten luonnossa liikkumista käsittelevistä haastatteluista. *Studies in Sport, Physical Education and Health* 182. Väitöskirja. Liikunnan yhteiskuntatieteet, Jyväskylän yliopisto.
- Stæhr, Andreas & Madsen, Lian Malai (2015) Standard Language in Urban Rap: Social Media, Linguistic Practice and Ethnographic Context. *Language and Communication* 40 (1), 67–81.
- Strömmer, Maiju (2017) Mahdollisuuksien rajoissa: neksusanalyysi suomen kielen oppimisesta siivoustyössä. Väitöskirja. Suomen kieli, Jyväskylän yliopisto.
- Sumner, William (1906). *Folkways: A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals*. Boston: Ginn & Company.
- Tervo, Mervi (2014) From Appropriation to Translation: Localizing Rap Music to Finland. *Popular Music and Society* 37 (2), 169–86.
- Typpö, Juho (2016). Taiteilija piirsi Suomi-leijonan burkhassa ja mustana – kaupan sivulla nousi vihamyrsky. *Helsingin Sanomat* 19.1.2016. <https://www.hs.fi/nyt/art-2000002880854.html> (Viitattu 25.6.2018.)
- Unsworth, Len (2001) *Teaching Multiliteracies across the Curriculum: Changing Contexts of Text and Image in Classroom Practice*. Norfolk: Open University Press.
- Vallius, Antti (2014) Sukupuoli ja työ suomalaisessa maaseutumaisemakuvastossa. Teoksessa Tuija Saresma & Saara Jäntti (toim.) *Maisemassa. Sukupuoli suomalaisuuden kuvastoissa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 27–58.
- Vedenpää, Ville (2012) Suomalaisille räppäreille povataan menestystä. *Yle Uutiset* 18.1.2012. <https://yle.fi/uutiset/3-5052828> (Viitattu 6.2.2018.)
- Westinen, Elina (2014) The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture. *Jyväskylä Studies in Humanities* 227. Väitöskirja. Englannin kieli, Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-5728-5>
- Westinen, Elina (2016) Multiscalarity and Polycentricity in Rap Artists' Social Media Communication: Multisemiotic Negotiations of Otherness and Integration. Teoksessa Jaspal Naveel Singh & Argyro Kantara & Dorottya Cserző (toim.) *Downscaling Culture: Revisiting Intercultural Communication*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 280–310.

- Westinen, Elina (2017) "Still Alive, Nigga." Multisemiotic Constructions of Self as the Other in Finnish Rap Music Videos. Teoksessa Sirpa Leppänen, Elina Westinen, & Samu Kytölä (toim.) *Social Media Discourse, (Dis)identifications and Diversities*. New York: Routledge, 335–360.
- Westinen, Elina (2018) "Who's Afraid of the Dark?" – The Ironic Self-stereotype of the Ethnic Other in Finnish Rap Music. Teoksessa Andrew Ross & Damian Rivers (toim.) *The Sociolinguistics of Hip-Hop as Critical Conscience: Dissatisfaction and Dissent*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 131–161.
- Westinen, Elina & Sanna Lehtonen (2016) Mustan miehen etninen toiseus ja vastapuhe suomalaisessa populaarimusiikissa. *Kulttuurintutkimus* 33 (3–4), 15–28.
- Yuval-Davis, Nina (2006) Belonging and the Politics of Belonging. *Patterns of Prejudice* 40 (3), 197–214.



## LIITE 1: MAAN TAVALLA -KAPPALE (TEKSTI: HASSAN MAIKAL)

*You are ZERO  
You are not human, in my eyes  
You know what happened in OUR country  
Why all come rape our country*

Maasta maahan tai maassa maan tavalla  
Saarest saaree oon kylmän ilman alla  
Enkä tiedä minne mennä pakoo  
En halua eksyy kylmää rakoo  
Maasta maahan tai maassa maan tavalla  
Saarest saaree oon kylmän ilman alla  
Enkä tiedä minne mennä pakoo  
En halua eksyy kylmää rakoo

Yo, pitäiskö mua kaduttaa  
Enkä tiedä pitäiskö unelmiani saavuttaa  
Saavuttaa vaikkei ne saavukkaa  
Oon mustamies vaik tuut pintaaniki raavuttaa  
Must tulee presidentti, lääkäri, poliisi  
tämä suomen somali tulee soti sun sotiisi  
Mustat miehet öisin suksilla sotimaan  
Oi meidän ihana Suomi kotimaa  
Kotimaa kullon kallis, sekottaa sunki nallis  
Jos et oo valkonen nii siivo oma tallis  
Emmä halua teit syyttää...  
Mä oon musta nii tiedän et oon syypää  
Tarinoit nää marinoi  
Ne on erilaisii ne on apinoit  
Maasta maahan tai maassa maan tavalla  
Perus Suomi Halla-Ahon alla

Maasta maahan tai maassa maan tavalla  
Saarest saaree oon kylmän ilman alla  
Enkä tiedä minne mennä pakoo  
En halua eksyy kylmää rakoo  
Maasta maahan tai maassa maan tavalla  
Saarest saaree oon kylmän ilman alla  
Enkä tiedä minne mennä pakoo  
En halua eksyy kylmää rakoo

Tiedon meri ei lopu mihin ranta  
Kaulan ympärillä panta hei syvä santa

Fiilis niiku uppois mut kuuntelisko muit  
Mua yrittää ohjaa aina monii eri suit  
Kuljet muiden peräs nii ku sokee lammas  
FREEZE  
Nosta kädet ylös ja todista sunki kantas  
Ku päättäjät ne heittää lähiklubil noppii  
Ja me ollaa muka yhteiskunnan rottii  
Dj paina stoppii nyt nää venaa jotai droppii  
Isomies nii nyt nää kela et oon kylän kokkii  
Soppii en tee, pastat vetee  
Tartun mun moppiin ja alan pesee

Maasta maahan tai maassa maan tavalla  
Saarest saaree oon kylmän ilman alla  
Enkä tiedä minne mennä pakoo  
En haluu eksyy kylmää rakoo  
Maasta maahan tai maassa maan tavalla  
Saarest saaree oon kylmän ilman alla  
Enkä tiedä minne mennä pakoo  
En haluu eksyy kylmää rakoo  
Maasta maahan tai maassa maan tavalla  
Saarest saaree oon kylmän ilman alla  
Enkä tiedä minne mennä pakoo  
En haluu eksyy kylmää rakoo  
Maasta maahan ja maassa maan tavalla (8x)

*Thank you*

*You're welcome*

*But not in my country...*



# "Hei jäbä veti hyvin!" – naisverkostojen tärkeydestä

*Kirsikka Ruohonen & Nora Horn*

Suhtautuminen nais- ja muunsukupuolisiin tekijöihin hiphop-kulttuurissa on muuttunut positiivisemmaksi ja kannustavammaksi muutaman viime vuoden aikana. Kulttuuria pintapuolisesti tuntevan silmään muutos saattaa näyttää dramaattiselta, onhan valkoinen valtakulttuuri perinteisesti leimannut afrikkalaisamerikkalaisista juurista ponnistavan räpin misogyniseksi ”toksisen maskuliinisuuden” kyllästämäksi musiikkityyliksi. Kiistämätön fakta kuitenkin on, että naiset ovat olleet hiphop-kulttuurissa tekijöinä ja vaikuttajina aivan alkuajoista lähtien. Esimerkiksi yhdeksi kulttuurin maagiseksi syntyhetkeksi nimetty ”block party” West Bronxissa vuonna 1973 oli Cindy Campbellin järjestämä. Campbellin veli Clive Campbell eli DJ Kool Herc on itsestään selvä osa hiphop-kaanonia, mutta vain harva muistaa antaa tunnustusta hiphopin ”äidille” Cindy Campbellille (ks. esim. Chang 2008, 86). Myös naispuolisia MC:itä on ollut miesrappareiden rinnalla alusta asti. Tässä muutama ensimmäiseksi mieleen tuleva: MC Lyte, Roxanne Shanté, Queen Latifah, Salt-n-Pepa, J. J. Fad, Rah Digga, Monie Love, Mia X, Lil’ Kim, Foxy Brown, Da Brat, The Lady of Rage, Lisa ”Left Eye” Lopez, Yo-Yo, Charli Baltimore, Lauryn Hill, Vita, Gangsta Boo, La Chat, Missy Elliott, Remy Ma, Khia, Amil, Crime Mobin Princess ja Diamond, Eve, Trina, Ms. Jade, Shawna.

Harha, jonka mukaan naisrappareita<sup>1</sup> ei Suomesta löydy, on vahvistunut, koska jo pelkästään keskustelu hiphopista on ollut muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta miesten hallitsemaa. Kokemuksemme mukaan harva nainen uskaltaa tunnustautua asiantuntijaksi keskustelukulttuurissa, jossa lähtökohtaisesti kaikkien muiden kuin valkoisten

---

1 Tiedostamme, että esille tuomamme ongelmat hiphopin kentällä eivät koske ainoastaan naisia vaan myös sukupuolivähemmistöjä. Heidän ja muiden vähemmistöjen representaatiot ovat usein vielä naisiakkin vähäisempiä. Tässä tekstissä pohdimme kuitenkin kokemuksia ja haasteita, joihin olemme törmänneet, ja voimme puhua vain omista lähtökohdistamme naisina.

miesten puheenvuorot ohitetaan ja itselleen tilan vaatiminen johtaa vain misogyniseen hyökkäykseen. Jos epäkohtia skenen sisällä tuo esille, saa nopeasti vihaisen ja valittavan naisen leiman. Onneksi sanavalmiita asiantuntijoita, kuten Renaz Ebrahimi, Koko Hubara ja Inka Rantakallio, on koko ajan useampia osallistumassa julkiseen keskusteluun.

Surullisinta on, että hiljentäminen ja poissulkeminen ovat tehokkaita keinoja saada naiset epäilemään omia kykyjään ja lopettamaan liian aikaisin. Siksi naisten omat verkostot ovat keskeinen keino muuttaa sekä rap-yhteisön keskinäistä että ulospäin suuntautuvaa keskustelukulttuuria. Toisaalta, koska naispuolisilla tekijöillä on haasteita tulla nähdyksi artisteina tai asiantuntijoina, tarvitaan edelleen miespuolisia auktoriteetteja, kuten Adikian levy-yhtiölleen signannut rap-artisti ja tuottaja Särre, osoittamaan, että naispuolinen tekijä on tarpeeksi taitava ja ammattimainen. Tässä tekstissä pohdimme, miten omat verkostomme ovat auttaneet meitä uramme alkutaipaleella sekä millaisia haasteita eksklusiiviseen verkostoitumiseen liittyy.

## YHDEN ASIAN RÄPPÄRIT

Olemme kummatkin räpäanneet tahoillamme jo tovin, Kirsikka Adikia MC-nimen alla ja Nora nimellä Mon-Sala. Tiemme ovat jonkin verran erilaiset: Adikia oli pitkään niin sanottu ”kaappiräppäri” ennen kuin uskaltautui julkisesti puhumaan itsestään rap-artistina, kun taas Mon-Sala lähti räppäämään suoraan open mic -iltoihin pitkällisen yksin treenaamisen sijaan. Olemme kummatkin aloittaneet aktiivisen musiikin tekemisen vuonna 2016, jolloin naispuoliset rap-artistit eivät olleet enää ennenkuulumattomia. Nicki Minaj oli vakiinnuttanut asemansa arvostettuna rap-artistina, ja lisäksi useiden radioiden soittolistoilla oli nuorempia haastajia, kuten Azealia Banks, Iggy Azalea sekä Angel Haze. Myös länsinaapurissamme Ruotsissa oli tuolloin paljon nousevia nais-tekijöitä, kuten Silvana Imam, Linda Pira sekä Lilla Namó.

Vaikka vastaanotto kohdallamme on ollut alusta asti positiivista ja kannustavaa, lukuun ottamatta Adikian Youtube-videoiden alta löytyvää kommentointia, törmäämme silti moniin ennakkoluuloihin myös Etelä-Suomen räppiskenessä. Negatiiviset ennakkoluulot nousevat





vahvimmin esiin skenen reunamilla, tiettyjen kuuntelijoiden keskuudessa ja sosiaalisessa mediassa. Kasvokkain musiikkialan ammattilaiset kohtelevat meitä kunnioittavasti ja osoittavat tukensa. Pintapuolisesti kaikki näyttää siis olevan hyvin. Meidät toivotettiin kollegoiden puolesta avosylin tervetulleiksi kentälle. Kukaan ei ole käsenyt meitä lopettamaan, muuttamaan tyyliämme, palaamaan kaappiin tai hellan ääreen, poissulkien tietysti ne muutamat jo edellä mainitut nettihuutelijat. Mutta.

Tuntuu, että usein niidenkin mielestä, jotka näennäisesti tukevat naispuolisia tekijöitä, nainen räpissä on mielenkiintoinen kuriositeetti, välihuomio ja kaunis lisäys, mutta ei varteenotettava skenen uudistaja tai yhteistyökumppani. On eri asia tulla nähdyksi ja kuulluksi hyvänä sanoittajana, teknisesti taitavana artistina ja vahvana esiintyjänä kuin tulla nähdyksi ainoastaan naisena, joka räppää. Sukupuolen korostaminen kritiikkiä tai kannustusta antaessa tuntuu oudolta, turhalta ja ulossulkevalta. Saatamme saada vilpittömän positiivisia kommentteja, joissa kerrotaan, kuinka flow'mme on naiselle epätyypillinen tai kuinka olemme teknisesti varteenotettavimpia tähänastisista naisräppäreistä. Parhaimmassa tapauksessa meidät päästetään porukkaan mukaan, yhdeksi ”jäbistä”.

Monet miespuoliset kollegamme ovat kuitenkin ilmaisseet huolensa varsinkin Adikian leimautumisesta pelkäksi feministi-räppäriksi. Tuntuu, että naisnäkökulman esilletuominen teksteissä tulkitaan helposti yhden teeman eli naisasian ajamiseksi, jolloin sanoitusten kaikki eri tasot ja ulottuvuudet jäävät paatuneimmilta räppi-äijiltä huomaamatta. Adikian esikois-EP *Kävi täällä* (2017) käsitteli muun muassa seksuaalisuutta, tekijyyden haltuunottamista ja ”manspleinaamista” eli miesten harjoittamaa naisasiantuntijoiden ohittamista. Toisella *Limbo*-EP:llään (Adikia 2018a) hän räppää esimerkiksi someahdistuksesta ja unettomuudesta, jotka koetaan vähemmän sukupuoleen sidoksissa oleviksi aiheiksi. Aikaisempiin julkaisuihin verrattuna toisen EP:n kappaleiden teknisyyttä on korostettu rap-medioissa ja -soittolistoilla. Tämä vahvistaa käsitystä, jonka mukaan flow, sanaleikkely ja äänenkäyttö jäivät monilta aiemmin huomaamatta vieraalta tuntuvan sisällön takia. Suomessa täysin uudenlainen lähestyminen hiphopin maailmaan oli monelle liikaa.

Tähän asti skene on ollut pattitilanteessa: naiset on alusta asti suljettu pois miesten kaveriporukoista, ”lösseistä”, joista Gettomasakin hiljattain räppäsi samannimisellä kappaleellaan. Näin suomalaiseen räppiin on

muodostunut yksi ainoa läpeensä maskuliininen narratiivi. Olisikin ensiarvoisen tärkeää, että ne miespuoliset artistit, jotka kahden kesken kannustavat ja kehuvat, nostaisivat naisia ja muunsukupuolisia tekijöitä myös julkisesti omissa kanavissaan. Muutosta vääristyneeseen kuvaan kentän moninaisuudesta ei tule ennen kuin naiset pääsevät studioille muuten kuin tyttöystävän roolissa, mikä taas on vaikeaa, jos aktiivisesti musiikkia tuottavien artistien joukossa ei ole tarpeeksi erilaisia representaatioita: ”*You can’t be what you can’t see.*”



Kuva 1. Adikia ja Mon-Sala, Sideways 2018. Kuvaaja: Laura Salonen.

## ONNEKSI ON MATRIARKAATTI

Lähestyäksemme rap-musiikkia naistekijöiden näkökulmasta perustimme feministisen rap-podcastin Matriarkaatin, jonka ensimmäinen jakso julkaistiin SoundCloud-suoratoistopalvelussa lokakuussa 2017 (Matriarkaatti 2017). Idea podcastiin syntyi tarpeesta nostaa naisasiantuntijuutta rap-kentällä ja käsitellä aiheita, jotka ovat jääneet miesvoittoisissa keskusteluissa huomioimatta.

Tehdessämme podcastia varten tutkimusta olemme tutustuneet valtavaan määrään itsellemme ennestään tuntemattomia naisartisteja: jo vuosikym-



meniä ”grindanneisiin” (päämäärätietoisesti töitä tehneisiin) konkareihin samoin kuin myös omiin aikalaisiimme. Sanotaan, että internet on tasarvoistanut musiikkibisnestä, ja tiettyyn pisteeseen asti se onkin totta. Vielä 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä musiikin ja uusien artistien löytäminen vaati huomattavasti enemmän määrätietoista internetin ja sen keskustelupalstojen tonkimista, sekä fyysisten julkaisujen metsästämistä että niiden laitonta lataamista. Vuonna 2019 etsivä löytää, kunhan tietää mitä etsiä. Tähän asti suurelle yleisölle on kuitenkin luotu illuusio, ettei naispuolisia tekijöitä ole, muutamaa poikkeusyksilöä lukuun ottamatta.

Ensimmäisessä Matriarkaatti-podcastissamme haastattelimme Maria Karppista ja Suvi Valkosta, joista kumpikin oli aloittanut räppäämisen 2000-luvun alussa: Suvi Yavis-nimen alla ja Maria Mary A:na (Matriarkaatti 2017). Mariaan, joka nykyään esiintyy nimellä Maria Uskomaton, tutustuimme ensimmäisessä NiceRap-tapaamisessa. Tuolloin kuulumme ensimmäisen kerran myös Femcees Finland -verkostosta, jonka yksi perustajajäsenistä Yavis aikoinaan oli. Femcees Finlandin oli tarkoitus toimia niin vertaistukiryhmänä kokeneemmille artisteille kuin tukena aloitteleville tekijöille. Heillä oli muun muassa nettisivut, joilta löytyi käytännön ohjeita artisteille, minkä lisäksi sivut toimivat yhteydenpitokanavana jäsenten välillä. Verkosto järjesti myös matalan kynnyksen tapahtumia naisartisteille ja pyrki nostamaan artisteja mediassa.

Haastatteluita tehdessämme huomasimme nykyisen NiceRap-verkoston toiminnan olevan kovin samankaltaista kuin Femcees Finlandin aikoinaan. NiceRap on suljettu Facebook-ryhmä, jonka tarkoituksena on toimia alustana, jossa hiphopista kiinnostuneet naiset ja muunsukupuoliset voivat jakaa neuvoja, kannustaa siskojaan sekä mainostaa niin tapahtumia kuin omia julkaisujakin.

NiceRap-verkosto syntyi Noran järjestämän naispuolisille rap-alan vaikuttajille suunnatun keskusteluillan jälkeen. Vaikka tilaisuus pidettiin varsin spontaanisti Huopalahden vanhassa Asematilassa elokuussa 2017, paikalle saapui huomattava määrä niin artisteja kuin muita aiheesta kiinnostuneita. Illan aikana kävi ilmi, että tarvetta vertaistuelle ja verkostoitumiselle selvästi oli, joten perustimme yhdessä Facebook-ryhmän, jossa jatkoimme alkanutta keskustelua. Ensimmäisen olemassaolovuotensa aikana NiceRap on helpottanut yhteistyökumppaneiden löytämistä ja auttanut aloittelevia artisteja esimerkiksi löytämään esiintymismahdollisuuksia.

Perustaessamme NiceRap-verkostoa kuvittelimme sen olevan poikkeuksellinen, olihan uusien naisräppäreiden määrä suurempi kuin koskaan aikaisemmin. Todellisuudessa Femcees Finlandin jäsenmäärät olivat olleet suurinpiirtein samoja kuin NiceRapillä ensimmäisten kuukausien aikana, mutta suurin osa näistä jäsenistä ei vain koskaan päässyt kunnolla esille. Voikin miettiä, miksi ainoastaan Mariska on jäänyt ”suomiräpin historiaan”, kun niin moni tuona aikana aloittaneista miesräppäreistä on luonut pitkän uran sekä valtaviirassa että ug-piireissä. Tehdessämme taustatyötä podcastiamme varten kuuntelimme paljon niin mies- kuin naispuolisia rap-artisteja 2000-luvun alusta, eikä usein mainittu tekninen taso mielestämme vaihdellut sukupuolten välillä. Mainittakoon vielä, että Yavis sijoittui vuoden 2001 Rap SM -kisoissa kolmanneksi.

## LÖSSI TÄYNNÄ VAGINOIT

Väitteet naispuolisten räppäreiden kategorisesta huonommuudesta sekä vähäisestä lukumäärästä eivät siis omien kokemustemme mukaan pidä paikkaansa. Syitä naisten ja muunsukupuolisten artistien heikolle näkyvyydelle on etsitty monesti myös suomalaisessa mediassa. Tuskin koskaan tullaan löytämään yhtä tyhjentävää syytä naisten vähäiselle edustukselle rap- ja hiphop-kulttuurissa, mutta syvään juurtunut patriarkaalinen kulttuuri on varmasti osaltaan vaikuttanut naisäänten marginalisoitumiseen. Onneksi yleinen ilmapiiri tuntuu muuttuvan jokaisen haastattelun ja paneelin jälkeen avoimemmaksi ratkaisujen etsimiselle. Valitettavasti naisia koskevat haasteet eivät ole räpin tai hiphop-kulttuurin erityispiirteitä, vaan naiset kohtaavat samoja ongelmia alalla kuin alalla.

Miksi sitten miespuolisten räppäreiden, tuottajien, kuluttajien ja portinvartijoiden on niin vaikea tunnustaa naisia ja sukupuolivähemmistöjen edustajia vakavasti otettaviksi tekijöiksi? Haastatellessamme kollegoitamme Matriarkaattia varten toistuivat samat huomiot yhä uudestaan: keskiverto räpin kuluttaja ei ole tottunut kuulemaan naisääntä räppäämässä, eivätkä naisten kertomat tarinat useinkaan asetu mutkattomasti maskuliiniseen kaanoniin jatkäporukan nokittelusta tai vastakkaisen sukupuolen ”valloittamisesta”.



Valtavirrassa on myös perinteisesti annettu tilaa vain yhdelle ei-mies-artistille kerrallaan, joten on helpompi kilpailla ”naisslotista” kuin aktiivisesti yrittää rikkoa rakenteita, jotka estävät useamman ei-mies-artistin nousun pinnalle samanaikaisesti. Toisaalta, jos on saanut mahdollisuuden olla se yksi naisääni miesten keskellä, ajatus huomion jakamisesta toisille ei vaikuta oman edun mukaiselta. Illuusio naisäänille varatusta rajallisesta huomiosta elää voimakkaana. Rap-kulttuuri näyttäisi siis edelleen asettavan naiset toisiaan vastaan. Esimerkiksi rap-artistit Nicki Minaj ja Cardi B olivat kummatkin omalla versellään mukana Migos-trion lokakuussa 2017 julkaistulla ”MotorSport”-singlellä, mutta eivät esiintyneet yhdessä kappaleen musiikkivideolla (Migos & Nicki Minaj & Cardi B 2017). Tämä aiheutti lukuisia spekulatioita, joissa naisräppäreiden väitettiin olevan huonoissa väleissä, jopa ilmiriidoissa, keskenään. Voi tietysti miettiä, miksi kyseisten artistien, tai naisartistien yleensä, pitäisi olla ystäviä keskenään tai toistensa tukijoita (ks. Lobenfeld 2018).

Aloittelevina artisteina olemme itsekkin törmänneet ennakoasenteisiin, joissa meitä on vertailtu toisiimme tai jopa usutettu toisiamme vastaan. Usein kehujen yhteydessä saatetaan kuin ohimennen vähätellä jotain toista aikaisemmin julkisuuteen noussutta naisartistia. Toisaalta taas naistekijöiden välistä yhteistyötä saatetaan ehdottaa riippumatta persoonien yhteensopivuudesta tai yksilöiden taiteellisista tavoitteista.

Oma ratkaisumme miesvaltaisiin tiloihin on ollut perustaa niiden rinnalle omia turvallisia vertaisryhmiä, kuten NiceRap-verkosto. NiceRap onkin toiminut loistavana alustana orgaaniselle yhteistyölle ja poistanut tehokkaasti vahingollista vertailua ja kilpailua artistien välillä. Olemme luoneet omia lössejä, laumoja, ”squadeja” sekä ”gangejä”, joissa artistit nostavat toisiaan mainostamalla uusia julkaisuja ja seisomalla toistensa keikoilla eturivissä tunnelman nostattajina.

Silti naisten välisellä yhteistyöllä ja verkostoitumisella on varjopuolia, jotka vaativat erityisesti artisteilta melkoista tasapainoilua. Ei-miehille tarkoitettut foorumit ja tapahtumat saattavat pahimmillaan erotella naiset ja muunsukupuoliset räppärit vahvemmin omiin ”slotteihinsa”, josta on vaikea kiivetä kaikille avoimille lavoille. Vaarana on, että nämä artistit nähdään yhtenäisenä ryhmänä, jossa ainoa määrittävä tekijä on sukupuoli. Tällöin artisteja ei nähdä artisteina vaan sukupuolensa edustajina. Erityisen varovainen tulee olla silloin, kun naiset tuodaan lavalle ryhmänä

esimerkiksi festivaaleilla, jossa kaikki muut slotit on varattu yksittäisille artisteille tai kokoonpanoille, joiden musiikillinen tyyli on yhtenäinen. Jo valmiiksi vallalla oleva käsitys siitä, että kaikki naiset tekevät samankaltaista musiikkia, saa lisävahvistusta.



Kuva 2. D.R.E.A.M.G.I.R.L.S. (vas. ylh.) Adikia, Mon-Sala, Nisa (vas. alh.) Yeboyah, Taika Mannila, SOFA:n FanFan ja SonSon, Lina Schiffer, B.W.A., F. D.R.E.A.M.G.I.R.L.S.-live, Tavastia 2018. Kuvaaja: Helmi Padatsu.

## HYÖKYAALTO NIMELTÄ D.R.E.A.M.G.I.R.L.S.

Kun puhutaan naistekijöitä nostavista verkostoista, on NiceRapin ja Matriarkaatin rinnalle ja melkein pä ohi nostettava vuoden 2018 Flow-festivaalia varten koottu D.R.E.A.M.G.I.R.L.S. (ks. Musiikkiblogi 2018; Rauhalampi 2018). Kyseisen vuoden keväällä D.R.E.A.M. DJ-duo Taika Mannila ja Lina Schiffer saivat All Day -ohjelmatoimistolta tehtäväksi koota suomalaisista naispuolisista artisteista keikkakokonaisuuden, jonka tarkoitus oli esitellä paikallista urbaanin musiikin kenttää Flow-festivaalin yleisölle. Keikka keräsi yleisöä Suvilahden Lapin Kultta Red Arena -telttialueelle niin paljon, että osa yleisöstä joutui seuraamaan esityksiä teltan



ulkopuolelta. D.R.E.A.M.G.I.R.L.S.-showcase oli niin suuri menestys, että sama kokoonpano myi loppuun myöhemmin syksyllä torstai-illan Tavastia-klubilla. Lisäksi ”Dreamgirlssit” buukattiin muun muassa Ruisrock- ja Sideways-festivaaleille kesäksi 2019.

Dreamgirls on tähän asti koostunut D.R.E.A.M DJ-duon lisäksi kahdeksasta rap- tai r’n'b -artistista (B.W.A, Nisa, Adikia, Mon-Sala, Yeboyah, F sekä SOFA-duo), joista Mon-Sala on aloittanut ensin Adikian tuplaajana ja osana ”Koskematon RMX” -yhteisbiisiä, joka on päättänyt keikkakokonaisuudet. Mannila ja Schiffer päätyivät näihin artisteihin heidän ajankohtaisuutensa takia: jokainen oli viimeisen vuoden aikana julkaissut materiaalia, joka oli noteerattu paikallisissa musiikkimediaissa ja radiokanavilla, ja jokaisen musiikki ilmensi moderneja rap-tyylejä. Showcase-kokoonpano on saanut paljon kiitosta naisartistien moninaisuuden esiintuomisesta. Se on osoittanut suurelle yleisölle, että naiset ovat yhtä varteenotettavia räppäreitä kuin miehetkin, ja todistanut monien ennakkoluulot naisten kyvyttömyydestä yhteistyöhön vääräksi. Dreamgirls-projekti on tuonut jokaiselle artistille paljon uusia kuulijoita ja näkyvyyttä, mutta nähtäväksi jää, onko se ollut yksinomaan positiivista jokaisen urakehityksen kannalta.

Artisteilla itsellään, All day -ohjelmatoimistolla samoin kuin medialla on ollut vaikeuksia määrittellä Dreamgirls-kokonaisuutta. Vasta syksyn Tavastian keikan aikoihin työryhmä istui alas ja pohti asiaa päätyen kutsumaan Dreamgirlsiä liikkeeksi, joka toivottavasti tulevaisuudessa tulisi pitämään sisällään myös muita artisteja. Silti projektiin viitataan edelleen usein tyttöbändinä tai kollektiivina. Asiaa on vaikeuttanut 2018 elokuun alussa julkaistu remix-versio Adikian ”Koskematon”-kappaleesta, jolle toimittaja ja ohjaaja Ina Mikkola ohjasi paljon huomiota saaneen musiikkivideon (Adikia 2018b). Tällöin median silmissä tuntui hämartyvän se, oliko kyseessä yhtye vai ryhmä yksittäisiä artisteja, ja työryhmän osana saimme paljon kyselyitä tulevista Dreamgirls-julkaisuista. Vaikka projektin jokaisella artistilla oli aikaisempia omia julkaisuja jo ennen Flow-festivaalia, tulivat monet heistä suurelle yleisölle tutuksi vasta Dreamgirlsin kautta, jolloin itsenäiset artistiminät jäivät kokonaisuuden varjoon.

## MIMMIT TODELLA OSAAVAT SYLKEÄ

Keskustelu suomiräpin homogeenisyydestä on lisääntynyt Dreamgirlsien saaman huomion myötä. Kuitenkaan valtavirtaan eli Spotifyn ja radioiden soittolistoilta tai festivaalien isoille lavoille ei ole tähän asti päässyt kuin muutama poikkeusyksilöksi kuvailtu naisartisti. Suurelle yleisölle keskustelu naisten marginaalisuudesta rap-musiikissa näyttäytyy siksi edelleen taitoon ja halukkuuteen sidonnaisena asiana. Vielä keväällä 2018 toimittaja Oskari Onninen lainasi *Helsingin Sanomien* kolumnissaan nimeltä mainitsematonta muusikkoa, joka toivoi kentälle naisräppäriä ”joka todella osaisi sylkeä” (Onninen 2018). Kyseisen kolumnin otsikossa kerrottiin kaikkien etsivän artistia, joka vihdoinkin ”breikkaisi isosti”.

Samanlaisia argumentteja käytettiin edelleen Flow-festivaalin jälkimainingeissa niin D.R.E.A.M.G.I.R.L.S.-keikkaa käsittelevien artikkeleiden kommenttiosioissa, rap-keskustelupalstoilla kuin yksityisten Facebook-käyttäjien seinillä. Naisten kohdalla menestys edelleen, tahattomasti tai ei, yhdistetään poikkeukselliseen tekniseen lahjakkuuteen, vaikka esimerkiksi tähänastisesti menestynein miesräppäri Cheek ei koskaan ole saanut skeneltä kyseistä tunnustusta, päinvastoin.

Onnisen mainitsema nimetön muusikko painottaa taitavien naisten poikkeuksellisuutta, ja olemme vuoden 2018 aikana törmänneet sosiaalisessa mediassa monen miestekijän hehkutukseen, jossa uusia naisartisteja kuvailaan kovemmiksi kuin kukaan nainen koskaan. Keskusteluissa näyttää unohtuvan, että musiikin tekeminen, jakaminen ja kuluttaminen ovat muuttuneet radikaalisti viimeisen parinkymmenen vuoden aikana, eikä menestyksestä tai sen puutteesta puhuttaessa riitä pelkästään taitojen arviointi. Vaikka räppäri olisi kuinka taitava ”sylkemään” ja kirjoittamaan, levy-yhtiöiden on helpompi kiinnittää sellaisia tekijöitä, joilla on jo kuulijakunta sosiaalisessa mediassa. Aloittelevien naisartistien kohdalla ei voida sivuuttaa ulkomusiikillisten tekijöiden ja olemassaolevien rakenteiden vaikutusta suosioon. Kutistamalla keskustelu pelkästään teknisyyden analysointiin pidetään yllä kuvaa, jossa jokaisella taitavalla räppäjällä olisi samat avaimet menestykseen.

Toisaalta puoliksi leikillään voi todeta: miten paljon naisartistit tulevatkaan olemaan teknisissä taidoissa miehiä edellä, jos jokainen uusi artisti on toinen toistaan teknisempi. Joka tapauksessa tytöt ovat aina





osanneet, osaavat edelleen ja tulevat aina osaamaan räppää. Meidän osaltamme skene voi paremmin kuin koskaan.

## LÄHTEET

- Adikia (2017) *Kävi täällä*. [EP.] Rutilus Musiikkimedia Oy.
- Adikia (2018a) *Limbo*. [EP.] Rutilus Musiikkimedia Oy.
- Adikia (2018b). Koskematon RMX feat. Mon-Sala, Yas Lo, Sofa, Yeboyah, Nisa, Donatella, F. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=KLfznalhg1> (Viitattu 31.1.2019.)
- Chang, Jeff (2008). *Can't stop, won't stop: Hiphopsukupolven historia*. Suomentanut Laura Haavisto. Helsinki: Like.
- Loberfeld, Claire (2018) It's OK if Cardi B and Nicki Minaj Don't Like Each Other. *Factmag* 14.4.2018. <http://www.factmag.com/2018/04/14/cardi-b-nicki-minaj-review/> (Viitattu 31.1.2019.)
- Matriarkaatti (2017) Matriarkaatti episodi 1 aka iisakin kirkko. *SoundCloud*. <https://soundcloud.com/matriarkaatti-podcast/matriarkaatti-episodi-1-aka-iisakin-kirkko> (Viitattu 31.1.2019.)
- Migos & Nicki Minaj & Cardi B (2017) MotorSport. *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=9v\\_rtaye2yY](https://www.youtube.com/watch?v=9v_rtaye2yY) (Viitattu 31.1.2019.)
- Musiikkiblogi (2018) Tämän vuoksi D.R.E.A.M.G.I.R.L.S. oli Flow'n merkittävin keikka. *Musiikkiblogi.fi* 13.8.2018. <http://www.musiikkiblogi.fi/2018/08/taman-vuoksi-dreamgirls-oli-flown.html> (Viitattu 31.1.2019.)
- Onninen, Oskari (2018) Suomi on tasa-arvoasioissa muutaman vuoden Ruotsia jäljessä – ”Kaikki etsii nyt sitä mimmiräppäriä, joka breikkaa isosti”. *Helsingin Sanomat* 13.3.2018. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005601947.html> (Viitattu 31.1.2019.)
- Rauhalampi, lida (2018) Suuri yleisö ajattelee, että naisten tekemä musiikki on naisille – Dreamgirls haluaa muuttaa musiikkialan rakenteita. *Yle* 26.10.2018. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/10/26/ei-voi-verrata-mihinkaan-suomirap-showhun-dreamgirls-saa-yleison-itkemaan-ja> (Viitattu 31.1.2019.)

# Räppi oli minulle rakkautta ensi silmäyksellä

*Dragana Cvetanović*

MC Pikkuhukka alias Iris Katsav on 16-vuotias helsinkiläinen räppääjä. MC Pikkuhukan näkökulmaa valottava teksti pohjautuu tekstin kirjoittajan Dragana Cvetanovićin 11.3.2018 tekemään haastatteluun.

Olen 10-vuotiaasta asti tehnyt musaa, mutta räppiä aloin äänittää vuonna 2014 itsekseni ja kavereiden kanssa. Rakastuin räppiin ensisilmäyksellä. Aluksi kuuntelin Pikku G:n kaltaisia artisteja. Kappaleiden teemat valitsen yleensä kulloistenkin mielentilojeni mukaan ja itseäni miellyttäviä asioita kuunnellen. Haluan räpätä sisälläni olevista asioista. Teen sanoituksia etupäässä itselleni. Yleisöpalautetta olen saanut jonkin verran, kyllä sitä aina saa. Oli aika siistiä kun kaverini otti tatskan mun biisistä, mun sanoituksista: *mä en halua sulle pahaa, tai järkyttää sun lastasi, sun uskontosi on mulle sama, älä kutsu mua pahaksi*. Suurin osa mun kavereista ei kuitenkaan välitä yhtään siitä mitä teen, he sanovat, että jaaha, Iriksellä on oma juttunsa.

Ilmaisu on mielestäni tärkeä ja tykkään leikitellä kielellä, katsoa miten hyvin saan sen rimmaamaan. Minua kiinnostaa teknisyys, se, että keksii paljon riimejä, tuplariimejä, se on erittäin kiinnostavaa.



Kuva 1. MC Pikkuhukka alias Iris Katsav. Kuvaaja: Dragana Cvetanović.



Räppi on ollut vähän enemmän poikien juttu, mutta musiikki on kehittynyt tosi paljon ja ihmiset ovat tosi yllättyneitä, kun he kuulevat tytön räppäävän. Vaikka räppäriytyttöjä on aina ollut, he ovat vasta viime aikoina tulleet enemmän esille. Nyt kun räppi on kehittynyt, ihmiset haluavat kuulla kaikkea erilaista. Ennakkoluulot alkavat väistyä. Se, että olen tyttö, kuuluu äänessäni ja aiheissani. Tosin silloin kun aloitin, kaikki luulivat, että olin pikkupoika. En voisi räpätä mistään, mistä pojat räppää – ihmiset suhtautuvat eri tavalla kun tietävät, että olet tyttö. Maailma on edelleenkin kriittisempi naisia kohtaan. On niin paljon naisartisteja, joiden biisejä kritisoidaan – jos pojat tekisivät saman biisin, kukaan ei sanoisi mitään. Vaikka asiat menevät koko ajan parempaan suuntaan, feminismiä ja tasa-arvoa ja kehitystä ylipäätään tarvitaan yhä.

Sanoitukseni ovat henkilökohtaisia, mutta samalla yhteisöllisiä. Olisi plussaa, että ne vaikuttaisivat johonkin ja pistäisivät ihmiset miettimään. Minä todellakin toivon, että kantaaottavuus, joka on aina ollut räpissä olemassa, pysyisi sen osana, koska se on keino vaikuttaa asioihin musiikin avulla. Ja kyllä, minä vielä toivon, että ihmiset ottavat kantaa.

Kun puhutaan räpin kaupallisuudesta, minusta on hyvä, että tyypit tekevät sitä, mitä haluavat tehdä ja tekevät sitä duunina, tienaaavat rahaa. Itse en tykkää kaupallisesta räpistä, koska siinä yleensä kuuluu se kaupallisuus. Se on jokaisen oma juttu, eikä se edes ole negatiivinen asia. En siis kuuntele kauhean kaupallista, listoilla olevaa räppiä, jota kohtaan moni tuntee vihaa. Mitä siitä, jos haluaa tehdä sitä omaa juttua ja bisnestä samalla.

Tällä hetkellä kuuntelen Gettomasaa, Skandaalia, freestyle-skeneä, Pyhimystä, Sairas T:tä, muijaräppiä, Tiia Karoliinaa, Satua, Pyhää Lehmää ja kaikkea muuta. En kuitenkaan koe, että nämä artistit vaikuttavat omiin tekemisiini. En ole kuitenkaan varma.

Isäni on Israelista kotoisin ja puhun hepreaa, mutta en kovin hyvin, vaikka mun pitäisi olla tosi hyvä siinä. Ei ole mitään suhdetta siihen kieleen, joten en usko, että tulen tekemään biisejä sillä kielellä – ihan suomeksi mennään.

Minulla on keikkoja kerran parissa kuukaudessa nutalla tai vastaavissa paikoissa. Olen julkaisut viimeksi yli vuosi sitten EP:n, ja nyt olen taas miettinyt, että voisoin ruveta tekemään musiikkia. Yleensä työstän tekstejä, mutta minua kiinnostaa myös musiikkituotanto.

Biisien kirjoittaminen kestää kauan, sillä lähdän kirjoittamaan, kun saan inspiraation. Haluan olla räppäri ja tehdä keikkoja, haluan kehittyä. Tämä on osa minua, tykkään tämän tekemisestä niin paljon. Kuten sanoin, räppi oli minulle rakkautta ensi silmäyksellä, niin kauan kun olen kirjoittanut, niin siinä on vain joku yhteys ollut. Tekstin kautta syntyy yhteys.



III

Taustan tekijät ja kulttuurin  
välittäjät



# "Paljon hommaa mistä sun piti huolehtii". DJ:n vaihtelevat tehtävät ja roolit hiphop-musiikin paikallistumisessa Suomessa

*Kim Ramstedt*

Kuten monet journalistiset tekstit ja videodokumentit hiphop-musiikin historiasta Suomessa osoittavat, ovat DJ:t usein olleet avainasemassa luomassa tiloja, joissa Suomessa tehty hiphop-musiikki pääsee esille. Esimerkiksi Mikkonen (2004) nostaa Suomen hiphopin historiaa käsittelevässä kirjassaan DJ Njassan ja DJ Kool Skinnyn niiden 1980-luvun alun keskeisten tekijöiden joukkoon, jotka ensimmäisinä Suomessa soittivat paikalliselle yleisölle yhdysvaltalaisia rap-levyjä. Näköalapaikkansa takia muutamat DJ:t ovat myös saaneet auktoriteetin aseman musiikin asiantuntijoina. Esimerkiksi Ylen Rock-Suomi -dokumenttisarjan hiphop-jaksossa (Takkinen 2010) keskeisenä ”puhuvana päänä” esiintyy Sampo Axelsson eli DJ Anonymous.

Mitään systemaattisempaa analyysia DJ:n roolista hiphop-musiikin paikallistumisessa Suomessa ei tästä huolimatta ole vielä tehty. Vaikka hiphopin paikallistumisprosesseja Yhdysvaltojen ulkopuolella on tutkittu (esim. Mitchell 2001), ovat DJ:t näissäkin tieteellisissä tarkasteluissa jääneet vähäiselle huomiolle. Hiphop-DJ:tä käsittelevät tutkimukset ovat lähes poikkeuksetta keskittyneet DJ:n tekniikan kehitykseen Yhdysvalloissa (esim. Ford 2004; Katz 2012), eikä esimerkiksi toistaiseksi ainoassa tieteellisessä antologiassa DJ-kulttuurista (Attias ym. 2013) ole yhtään artikkelia hiphop-DJ:stä. Vaikka jälkimmäisen julkaisun alaotsikon ”Power, Technology, and Social Change in *Electronic Dance Music*” (kirjoittajan kursiivi) voidaan ymmärtää poissulkevan hiphop-musiikin, on hiphop-DJ:n poissaolo julkaisussa osaltaan myös merkki siitä, että hiphop-musiikin tutkimus on keskittynyt enemmän rap-artisteihin. Vaikka hiphop-tutkimusta tehdään Suomessakin yhä enemmän, vilahtavat DJ:t näissä tarkasteluissa ainoastaan sivurooleissa.





Tämä artikkeli on avaus aiheen systemaattisempaan tarkasteluun. Kolmen tapaustutkimuksen kautta pyrin valottamaan DJ:n eri rooleja sekä DJ:n toiminnan vaikutusta siihen, miltä hiphop-musiikki kuulostaa ja miten tämä kulttuuri ymmärretään Suomessa. Koska hiphop-DJ:t ovat, kuten monen muunkin genren piirissä toimivat DJ:t Suomessa, keikkailun lisäksi usein toimineet tapahtumajärjestäjinä (ks. esim. Ramstedt 2014), tarjoaa heidän laajan toimenkuvansa käsittely tietoa musiikin merkityksistä myös keikkalavojen ja DJ-koppien ulkopuolella. Tämän artikkelin keskiössä eivät näin ollen ole niinkään DJ:n esitykset ja tekninen taito, vaikka näitäkin aiheita sivutaan, vaan ne monet kulissien takana tapahtuvat toiminnot, jotka sijoittuvat kulttuurityön ja palkkatyön välimaastoon. Tarkoituksena on myös hahmotella, miltä tämän yhdysvaltalaisen musiikki-ilmion rantautuminen ja paikallistuminen Suomessa näyttää DJ:n näkökulmasta.

Pääasiallisena aineistona käytän kolmen Helsingissä vaikuttaneen DJ:n kanssa tehtyjä haastatteluita: Didier Selin ”DJ Didier” (h2018; f2018), Jussi Laine ”DJ J-Laini” (h2018) sekä Jarkko Strömberg ”DJ Sir Jake” (h2018). Kyseiset henkilöt valikoituivat tarkastelun kohteeksi, koska he kaikki ovat vastanneet kaupungin keskeisimmistä säännöllisesti järjestettävistä hiphop-klubitapahtumista eri aikakausina noin vuodesta 1996 alkaen. He ovat näissä tapahtumissa sekä muissa klubi-, festivaali- ja radio-esityksissään esittäneet yleisölle musiikkia DJ:nä omista digitaalisista tai analogisista kokoelmistaan sekä luoneet tiloja, joissa paikalliset ja ulkomaalaiset rap-artistit ovat päässeet Suomessa esille. Tämän lisäksi jokainen heistä on toiminut livekeikoilla merkittävien rap-artistien tausta-DJ:nä.

Koska he edustavat eri aikakausia hiphopin lähihistoriassa, on heidän kauttaan mahdollista peilata kulttuurin muutoksia Suomessa. Selin oli vuosina 1996–2002 mukana järjestämässä kuukausittaista Worldwideklubia Tavastialla. Hän oli myös yksi vuonna 1999 perustetun ja noin 13 vuoden ajan toimineen Lifesaver-levykaupan omistajista. Selin on toiminut tausta-DJ:nä esimerkiksi MC Taakibörsta -kokoontumisissa. Laine aloitti uransa hiphopin saralla Rovaniemellä rap-artistina Nuoret Herrat -bändissä, josta tuli vuonna 1998 Tulenkantajat. Tämän lisäksi Laine on toiminut Kemmuru-yhtyeen DJ:nä ja Helsinkiin muutettuaan järjestänyt muun muassa Kovalevy-nimistä hiphop-klubia vuosina 2004–2008. Strömberg puolestaan on vuodesta 2010 alkaen ollut Bassoradion

Kultabassokerho-ohjelman DJ, ja hän on ollut mukana järjestämässä myös samannimisiä tapahtumia. Strömberg on toiminut eri tapahtumissa tausta-DJ:nä kertomansa mukaan yhteensä yli 40 artistille sekä vakituksena DJ:nä Pyhimykselle, Ruger Hauerille ja Teflon Brothersille. Kaikki haastateltavat, jotka toimivat edelleen pää- tai sivutoimimisesti musiikin kentällä, kertovat historiastaan musiikin parissa myös *DJ-Kirja* -julkaisussa (Nives & Esko 2013), joka toimii tässä toissijaisena aineistona.

Teoreettisena työkaluna, jonka avulla avaan DJ:n työtä, käytän antropologiasta ja taloussosiologiasta lähtöisin olevaa kulttuurisen välittämisen käsitettä (engl. *cultural broker* tai *cultural intermediary*). Kuten Smith Maguire ja Matthews (2012, 551) toteavat, käsite on hyödyllinen analysoitaessa hyödykkeiden liikkuvuuteen liittyviä symbolisia arvoja ja urbaaneja tiloja, joissa työn ja vapaa-ajan välinen raja hämärtyy (ks. myös Nixon & Du Gay 2002). Kulttuuriset välittäjät rakentavat merkityksiä vaikuttamalla siihen, miten kuluttajat ja kentän muut toimijat ovat vuorovaikutuksessa esineisiin, palveluihin ja ideoihin, ja tutkimalla näitä tekijöitä voidaan priorisoida tekijyyteen ja valtaan liittyviä kysymyksiä (Smith Maguire & Matthews 2012).

Käsite on tässä mielessä myös melko laaja, minkä vuoksi sitä on myös kritisoitu: melkein mitä tahansa ammattia voidaan lähestyä kulttuurisen välittämisen käsitteen avulla, jolloin sen merkitys hämärtyy (ks. esim. Hesmondhalgh 2006, 226–227). Smith Maguire & Matthews (2012, 552) mukaan kulttuurista välittämistä määrittää siihen liittyvän asiantuntemuksen eksplisiittinen ilmaiseminen. Kulttuuriset välittäjät erottuvat viestittämällä erikoistietämystään eri tavoin. On kuitenkin huomattava, etteivät he pysty mielivaltaisesti tai itsenäisesti määrittelemään välittämieni esineiden ja kulttuurin merkityksiä, vaan heidän toimintaansa vaikuttavat myös kentän muut muuttajat. Tässä artikkelissa kulttuurisen välittäjän käsite toimii ennen kaikkea kulttuurin ymmärtämistä helpottavana työkaluna, jota soveltamalla on tarkoitus päästä lähemmäs tekijöitä ja kulttuurin laajempia merkityksiä.

Kulttuurisen välittämisen käsitteeseen liittyy vahvasti myös sosiologi Pierre Bourdieun (1984) teoria kulttuurisesta pääomasta sekä Sarah Thorntonin (1995) tästä myöhemmin DJ-kulttuuriin soveltama käsite ”alakulttuurinen pääoma”. Kyetäkseen toimimaan kulttuurin asiantuntijana on saavutettava yleisön hyväksyntä ja luottamus sekä osoitettava



olevansa välitettävän kulttuurin asiantuntija. Hiphopin kentällä ja erityisesti Yhdysvalloista peräisin olevan käsityksen mukaan alakulttuuriseen aitouteen liittyy usein syrjinnän, etenkin rodullistetun ja marginalisoidun alemman yhteiskuntaluokan kokemus (ks. myös Westinen & Rantakallio tässä teoksessa). Useat hiphop-kulttuuria Yhdysvaltojen ulkopuolella tarkastelleet kirjoittajat ovat kertoneet, miten vähemmistöt eri konteksteissa ovat tulkinneet tämän ulkopuolisuuden kokemuksen koskettavan myös heitä. Bourdieun (1984) alkuperäinen luokkaan liittyvä kulttuurisen pääoman käsite viittaa kuitenkin myös valta-asemaan, verkostoihin ja ihmissuhteisiin, jotka mahdollistavat kentälle sisäänpääsyn ja siellä liikkumisen. Hiphopin rantauduttua Suomeen saattoi asiantuntijan aseman saavuttaa vain olemalla ensimmäinen rap-musiikkia soittava DJ. Pääomaa olivat tuolloin ennen kaikkea verkostot ja yhteiskunnallinen asema, jotka mahdollistivat pääsyn musiikki- ja kulttuurielämän ytimeen. Myöhemmin, kun kentälle on tullut enemmän soittajia, on alakulttuurista pääomaa voinut saada esimerkiksi tyylillä, tietämyksellä, levykokoelmalla tai tapahtumilla (ks. Thornton 1995; Ramstedt 2017).

## TIE ASIANTUNTIJAKSI

Ennen kuin analysoin DJ:n rooleja ja tehtäviä, kartoitan jokaisen DJ:n taustaa ja sitä, miten he ovat päätyneet kyseiselle uralle. Jokaisen DJ:n urapolku on erilainen ja sen myötä jokaiselle on kehittynyt myös oma erityisosaamisensa. Koska kentän sisällä on paljon kilpailua, on hyödyllistä erottautua ja löytää oma positio jo valmiiksi kapean sektorin sisällä.

Haastattelemistani DJ:stä Selin on hyötynyt eniten kasvuympäristöstään ja yhteiskunnallisen asemansa suomista verkostoista, ja hänellä on ollut suhteellisen helppo pääsy Helsingin musiikkipiireihin. Espoossa kasvanut Selin on muusikko-isäpuolensa kautta jo teini-ikäisenä ottanut osaa Elävän musiikin yhdistyksen ELMU ry:n tukikohdan Lepakon toimintaan. Lepakko oli keskeinen tila hiphopin ensimmäisen aallon tekijöille (Mikkonen 2004). Haastattelussamme Selin (h2018) kertoo tehneensä yläasteen TET-harjoittelunsa Lepakossa toimineessa Radio City -paikallisradiossa ja olleensa samassa paikassa kesätöissä pari vuotta myöhemmin vuonna 1994. Tuolloin radion toimittajat Njassa (Jyrki Jantunen) ja Jone

Nikula olivat esitelleet hänelle uusimpia hiphop-julkaisuja. *DJ-kirjassa* Selin muistelee myös Cool Sheiks -yhtyeessä vaikuttaneen basistin Mitja Tuuralan näyttäneen hänelle Lepakon Miracle Sound -studioissa ”miten scratchataan” (Nives & Esko 2013, 112). Kesätyöpaikallaan Radio Cityssä Selin muun muassa haastatteli myöhemmin Ceebrolistics-yhtyeestä tunnettuja aloittelevia rap-artisteja (Selin h2018).

Samana kesänä Selin matkusti perheensä kanssa Lontooseen, jossa hän käytti kaikki rahansa levyihin (Selin h2018). Levykaupoissa hän loi myös kontakteja, joita pystyi myöhemmin hyödyntämään tilatessaan Lontoosta levyjä Suomeen, täällä kun ei levykaupoissa aina löytynyt hyllystä niitä julkaisuja, jotka häntä kiinnostivat. Tilanne muuttui, kun Selin tutustui niin ikään Espoosta kotoisin olevaan mutta eri koulua käyvään Sampo Axelssoniin, josta tuli hänelle läheinen yhteistyökumppani DJ-toiminnassa:

Teimme tällit Sampon kanssa Malminrinteen CD Round & Round -levykauppaan. Siellä Sampo näytti miten kauppaan saattoi tilata tukkulistoilta vinyyliä. Hänellä oli myös kaksi levaria, itselläni vasta yksi. Kaveruutemme oli tiivistä ja harjoittelimme DJ-touhua yhdessä. (Nives & Esko 2013, 112.)

Tukkulistoilta tilaamansa levyt Selin valitsi yhdysvaltalaisia hiphopin erikoislehtiä *The Sourcea* ja *Rap Pagesia* lukemalla. Ensin mainittua julkaisua Selin osti Akateemisesta Kirjakaupasta ja jälkimmäisen hänelle oli tilannut hänen äitinsä. Välillä levyjä tilattiin myös ”sokkona” ilman sen suurempaa tietämystä (Selin h2018). Levyjä oli hieman paremmin saatavilla hiphopiin erikoistuneen The Funkiest -levykaupan avauduttua 1995. Siellä Selin sai myös vaikuttaa tukkulistojen tilauksiin.

Selinin ensimmäinen keikka oli vuodenvaihteessa 1994–1995 uudenvuodenaattona Psycho Skate -kaupassa, jossa hän esiintyi yhdessä Axelssonin kanssa. Pian tämän jälkeen seurasi tapahtumia muun muassa Victor’sissa ja Lepakossa. Vuonna 1996 Selin ja Axelsson pääsivät neuvottelupöytään Selinin perhetutun Juhani Merimaan kanssa, minkä tuloksena parivaljakko aloitti kuukausittaisen Worldwide-klubin järjestämisen Tavastialla. Tapahtuma saavutti ensimmäisestä illasta alkaen suuren suosion ja täytti selkeän tyhjiön hiphop-musiikin osalta Helsingissä. Worldwide-tapahtumissa soi lähes yksinomaan yhdysvaltalainen hiphop, vaikka lavalla nähtiin usein



paikallisia räppäreitä esittämässä lyhyitä settejä. Vakioesiintyjien joukossa olivat Ceebrolistics sekä Davo, joka tuolloin esiintyi nimellä Celes.

Tapahtumien suosio avasi Selinille monia ovia, ja vuonna 1997 hän aloitti yhdessä Axelssonin kanssa Supersessio-ohjelman tekemisen Radio Mafialla kerran kuussa. Konsepti oli hyvin samankaltainen kuin Worldwide-klubeissa: DJ:t soittivat levyiltä yhdysvaltalaista hiphoppia ja suomalaiset rap-artistit vierailivat välillä ohjelmassa esiintymässä. Ohjelma ei sisältänyt juurikaan puhetta. Selin kävi välillä DJ-keikoilla myös Helsingin ulkopuolella, jossa tunnelma oli hänen mukaansa usein täysin erilainen, koska samanlaista ”kansainvälistymistä” ei ollut tapahtunut Helsingin ulkopuolella lukuun ottamatta ehkä Turkuja ja Tamperetta. Muihin tekijöihin pidettiin kuitenkin yhteyttä, ja Selin oli esimerkiksi kirjevaihdossa Tampereella vaikuttaneen Nuera-yhtyeen Petri Laurilan kanssa, joka myöhemmin tuli tunnetuksi Petri Nygårdina.

Vuonna 1999 Selin avasi yhdessä Axelssonin, Kalle Kinnusen, Risto Nevanlinnan, Pablo Steffan, Pirkka Hartikaisen ja Marika Kuokkasen kanssa Helsingin Punavuoreen Lifesaver-levykaupan, jossa hän toimi myyjänä ja ideoi musiikkijulkaisuja (Jansson 2013; Selin f2018). Samaan aikaan Selin oli myös mukana perustamassa Timmion-levy-yhtiötä, joka muutamia vuosia myöhemmin alkoi saavuttaa kansainvälistäkin huomiota soul-julkaisuillaan. Vaikka Selin kertoo tienanneensa elantonsa enimmäkseen levyjen soitolla, on hänen mielenkiintonsa suuntautunut aina enemmän musiikin tekemiseen.

Siinä missä Selin sai jo teini-ikäisenä mahdollisuuden rakentaa uraa musiikkialalla, oli Rovaniemellä kasvaneen Laineen uran alkutaival mutkikkaampi. Vaikka Laine esiintyi DJ:nä jo aikuisiän kynnyksellä Rovaniemellä, on matka pääkaupunkiseudun isompien yleisöjen pariin vienyt aikaa. Kipinän DJ-toimintaan Laine sai ensiesiintymisensä myötä Rovaniemellä; tuolloin hän soitti enimmäkseen muilta lainaamiaan levyjä. Pian sen jälkeen vuonna 1998 Laine otti opintolainaa ostaakseen Technics-levysoittimet, jonka myötä harrastus laajeni:

Mä rupesin kokoajan tekeen sitä ja se nyt oli luontaista että jos mä olin ainoon tyyliin Rovaniemellä kenellä oli teknarit, et mä oon se DJ sit myöskin. Mä tein sitä hommaa ja sit oli tää Tulenkantajat kuvio missä mä olin alkuperäisjäsen ja siinä sit olin DJ ja myöskin skrätsi-DJ bändin kanssa. Mitä se nyt sillon olikin,

vähän jotain raapi siihen livebändin päälle, mutta että oli jo tavallaan monipuolinen vinkkeli siihen että mitä DJ homma on. Ja myöskin se, että kun on tällömsissä bändihommissa niin se on vähän luontaista että sun pitää roudata ja tehdä muutakin kun vaan kävellä klubille ja ruveta soittaa. (Laine h2018.)

Laine koki suurimman alalle tehdyn sijoituksensa olleen opintolainalla ostetut levysoittimet, joiden kautta muut mahdollisuudet aukenivat (Nives & Esko 2013). Levysoittimet olivat jatkuvassa käytössä: silloin kun hän ei soittanut itse, pyöritteli joku hänen kavereistaan niillä levyjä (Laine h2018). Laine muutti Rovaniemeltä ensin Tampereelle, jossa hän järjesti tapahtumia harrastusmielessä ja esiintyi muun muassa Telakalla. Hän ei kuitenkaan kokenut löytävänsä kaupungin hiphop-piireistä hengenheimolaisia ja muutti sieltä pian Helsinkiin, jossa hän tutustui samanhenkisiin DJ-kollegoihin. Heidän kanssaan yhteistyö alkoi tuottaa tuloksia.

Helsingissä Laine aloitti kohtalaista menestystä saavuttaneen Kemmuru-yhtyeen DJ:nä. Heidän esiintymistensä myötä Laine tutustui Leo Karhuseen (DJ Fiskars), jonka kanssa hän alkoi järjestää Kovalevyklubia. Tapahtuma järjestettiin kesällä 2004 joka toinen keskiviikko Kallion Pacificossa, jonne Laine kuljetti joka kerta omat levysoittimensa korttelin päästä kotoaan. Kovalevyn siirryttyä myöhemmin uuteen niin ikään Kalliossa sijaitsevaan Club Liberté -ravintolaan tulivat tapahtumiin mukaan live-rap-esitykset. Koska Laine toimi myös itse hiphop-yhtyeen DJ:nä, koki hän tehtäväkseen tukea suomalaisia artisteja, vaikka levyttä soitettu musiikki oli lähes kokonaan yhdysvaltalaista (Laine h2018). Libertéstä tapahtuma siirtyi UMO Jazz Houseen ja Redrumiin, jossa viimeiset Kovalevy-tapahtumat järjestettiin vuoden 2008 lopussa.

Vaikka tapahtumien myötä Laineelle avautui vähitellen mahdollisuus soittaa levyjä ja järjestää tapahtumia ammatikseen, ei taloudellinen toimeentulo harrastuksen alkuvaiheessa ollut taattua. Laine käytti kuitenkin kertomansa mukaan kaikki rahat levyihin, jotta tapahtumissa pystyi soittamaan uusimpia kappaleita.

Se oli sitä mun mielestä Lifesaverin kulta-aikaa, että kaikki oli siellä. Metskattiin aina ne ku tuli uudet räppisinkut, niin sun piti olla siellä ekana, että sä sait ne kun niitä tuli muutama kappale. Tai sit sä et saanu sitä levyä. Siihen se perustu se koko Kovalevy, että mähän käytin siis... mähän olin käytännössä ihan perse



auki silleen. Eihän mul ollu mitään oikeeta töitä ja jotain tukia minkä varassa elin ja sit tavallaan ton kautta sitten pääsi semmoseen säännölliseen rahavirtaan kiinni, että kaikki rahathan mä sinne Lifesaveriin kannoin. Ja tietenkin sitte kun niitä oli sinne kantanu jonkun aikaa niin alko saamaan vähän enemmän rabattia niistä levyistä. Ja sitte Sampo, kun se alko tietää musamaun niin se rupes vähän jo niinku, että onks sulla tää. (Laine h2018.)

Laineen esikuvia tiedustellessani hän nosti esille Sampo Axelssonin ja painotti haastattelun aikana usein muun muassa Axelssonin ja Selinin pyörittämän Lifesaver-levykaupan merkitystä (Laine h2018). Levykauppa keräsi yhteen DJ:tä, ja vaikka heillä oli erilaisia kiinnostuksen kohteita, käytiin toisten tapahtumissa yhteisöllisyyden nimissä. Levykaupan nettifoorumi oli myös tärkeä markkinointikanava, jonka kautta yhteisö tavoitettiin.

Aktiivisen DJ-uransa jälkeen Laine toimi monta vuotta Fullsteam Agencyllä keikkamyynjänä, jonka jälkeen hän perusti oman All Day -ohjelmatoimiston edustamaan erityisesti hiphop-artisteja. Laine (h2018) kertoo, että hänen nykyisen keikkamyyntiuransa yhtenä tavoitteena on ollut luoda hiphopin kentälle yhtä ammattimainen toimintaympäristö kuin rock-bändeillä.

Strömberg (h2018) ei kertomansa mukaan ikinä uskonut tekevänsä jossain vaiheessa töitä hiphop-DJ:nä. Strömberg ei perhe- tai kaveripiirinsä myötä ollut automaattisesti kontaktissa alan tekijöihin. Strömberg piti itse asiassa itseään vähän ulkopuolisena ja koki, että hänen ilmestymisensä kentälle tuli monelle yllätyksenä, koska hän ei tullut mistään tietystä ”klikistä” (Strömberg h2018). Yllätyksellisyys johtui myös siitä, että kun hänen äänittämänsä mixtape-kokoelmat alkoivat saada huomiota alalla, hän löysi itsensä pian myös suomalaisen hiphop-skenen ytimestä, DJ:nä Bassoradion viikoittaisessa Kultabassokerho-ohjelmassa.

Strömberg (h2018) oli haudutellut ideaa erikoistumisesta DJ:nä suomalaisen hiphop-musiikkiin ja käytti paljon aikaa levyjen tilaamiseen ja kuuntelemiseen erityisesti ollessaan armeijassa vuosina 2005–2006. Kertomansa mukaan Strömberg kuunteli myös ”joka ikistä” vuonna 2007 aloittaneen Kultabassokerhon lähetystä (Strömberg h2018). Jossain vaiheessa Strömberg huomasi omistavansa niin paljon musiikkia, että hän voisi aloittaa DJ-toiminnan. Hän ei saanut juurikaan kannustavaa palautetta ideastaan erikoistua suomalaiseen hiphop-musiikkiin, joka vielä

tuolloin oli hyvin marginaalinen genre (Strömberg h2018). Hän ei oikeastaan itsekään uskonut saavansa keikkoja kovin paljon, mutta päätti siitä huolimatta äänittää muutamia kokoelmia eli DJ-mixtapeja. Lopputulokset hän poltti itse CD-R levyille ja vei myytäväksi Funkiest-levykauppaan sekä laittoi ne digitaalisesti ladattavaksi internetiin. Ensimmäinen tärkeä hetki Strömbergin DJ-uralla oli se, kun hän kuuli kaveriltaan, että hänen oma mixtape-äänityksensä soi radiossa Kultabassokerhossa. Pian sen jälkeen Strömberg sai ensimmäisen DJ-keikkansa Kultabassokerhon tapahtumassa Kuudes Linja -yökerhossa Helsingissä. Esiintymisen jälkeen tapahtuman järjestäjä, Kultabassokerhon juontaja Jii-Pee (Jari-Pekka Hietsilta) pyysi hänet vakituiseksi DJ:ksi ohjelmaan, jossa hän aloitti vuonna 2010.

Toisin kuin tämän artikkelin muut DJ:t, Strömberg omien sanojensa mukaan myös tietoisesti ”brändäsi” itseään vähemmän vaatimattomalla tavalla. Strömberg kommunikoi selkeästi kehuskellen omaa erikoisosaamistaan esimerkiksi nimeämällä yhden mixtape-äänityksensä ”Suomihiphopin aatelinen” (Kuva 1). Vaikka, kuten Strömberg itse toteaa, hän ei kovin hyvin viihdy itse parrasvaloissa, hänen mielestään oli tarpeellista uran alkuvaiheessa ottaa rohkeasti tila haltuun ja määrittää oma asemansa kentällä. Smith Maguire ja Matthews (2012) teoreettisen mallin mukaan Strömberg otti siis kulttuurisen välittäjän aseman julistautumalla eksplisiittisesti asiantuntijaksi.

DJ-työn ohella Strömberg toimi monta vuotta mainosmyyjänä Bassoradiolla ja työskentelee tällä hetkellä päätoimisesti mainosalalla. DJ-keikkoja ja radio-ohjelmia Strömberg tekee enää satunnaisesti, mutta kertoo, että kaikki hänen kokemuksensa musiikin alalta ovat selkeästi johdattaneet häntä hänen nykyiseen työhön mainostuotannon parissa (h2018).

Kuva 1. DJ Sir Jaken suomalaista hiphoppia sisältävä mixtapen kansikuva vuodelta 2010. Kuva: Jarkko Strömbergin henkilökohtainen arkisto.







## VUOROVAIKUTUS KENTÄLLÄ JA VAIKUTUS KULTTUURIIN

Kulttuurisen välittäjän keskeinen tehtävä on ”kehystäminen” eli merkityksien rakentaminen esineiden ja ideoiden ympärillä (Smith Maguire & Matthews 2012). Tämä ei kuitenkaan useimmiten tapahdu suorassa vuorovaikutuksessa loppukäyttäjien kanssa, minkä vuoksi kehystämisen prosesseja tarkastellessa tulee huomioida vuorovaikutus välittäjien, muiden ihmisten, organisaatioiden ja esineiden välillä. Kuten tarinat ylempänä osoittavat, ovat DJ:t välittäjinä kontaktissa rap-artistien, yleisön ja monien muiden tekijöiden kanssa, mikä vaatii erilaisia sosiaalisia ja organisatorisia taitoja.

Haastattelemistani DJ:stä Laine (h2018) ja Strömberg (h2018) kokivat vahvasti, että tärkeä osa DJ:n työtä on myös erilaisten tapahtumien tuottaminen ja esimerkiksi tekniikasta huolehtiminen esityksissä. Varsinkin analogisten vinylysoittimien käytöstä Laine (h2018) totesi, että ”oli paljon hommaa, mistä sun piti huolehtia”. Pienemmillä paikkakunnilla keikkaillessa tämä tarkoitti esimerkiksi sitä, että piti tuoda omat levysoittimet sekä niihin äänirasiat ja neulat. Oli myös huolehdittava siitä, ettei neula hypi levylautasella eikä ääni lähde kiertämään. Lisäksi piti tarkistaa, että DJ-mikseriin kytketyn rap-artistin käyttämän mikrofoniin äänentaso on kohdillaan. Rap-artistit saattoivat Laineen (h2018) mukaan toisinaan tulla lavalle esiintymään sillä oletuksella, että kaikki toimii, kun Laine oli pitänyt huolen siitä, että tekniikka ja puitteet ovat kunnossa.

Strömberg (h2018) nostaa esiin samankaltaisia tehtäviä. Rappäreiden tausta-DJ:nä toimiessaan Strömberg koki vahvasti, ettei hän ollut siellä esiintymässä: ”se ei oo mun show”. Sen sijaan hän pyrki mahdollisimman hyvin tukemaan rap-artistin esitystä sekä lavalla että kulissien takana. Lavalla tähän toimintaan liittyi tietyistä rutiineista kiinnipitäminen, minkä myötä artisti tiesi esityksen menevän suunnitelmien mukaan, mutta myös kyky improvisoida ja poiketa rutiineista tarvittaessa. Haastavaa tästä teki se, että esiintyvä räppäri oli kääntynyt yleisöön päin, selkä kohti DJ:tä. Keikkarutiinista poiketessa esiintyjä saattaa hetkeksi kääntää kasvot DJ:tä kohden, jolloin improvisaatioista, kuten biisin lyhentämisestä tai pidentämisestä, voi kommunikoida nopeasti katsekontaktilla ja eleillä.

Lavalla tapahtuvan vuorovaikutuksen lisäksi Strömberg (h2018) mainitsi, kuinka paljon aikaa kiertueilla menee autossa istumiseen sekä

”hotellihuoneella ja bakkärillä venailuun”. Näissä tilanteissa DJ:n rooli on myös olla kiertueella ”tuki ja turva”, jonka tulkitsen Strömbergin puheessa liittyvän myös yleisen hyvän ilmapiiriin ylläpitämiseen. Strömberg toteaa, että jos DJ hoitaa nämä kaikki oheistoimintansa hyvin, ei hänen rooliaan välttämättään edes huomaa, mutta artisti saattaa saada suorituksestaan erityistä kiitosta. Tähän liittyy myös ”sylkykupp[na]” toimiminen (mt.). Jos esityksessä sattuu virheitä, jotka eivät välttämättä edes johdu DJ:stä, on hän vastaanottamassa ja suodattamassa kritiikkiä.

DJ on myös vuorovaikutuksessa itse välitettävään materiaaliin, eli äänitteisiin tai äänilevyihin, monin eri tavoin. Ennen kun äänilevyt (vinyylilevyinä tai digitaalisina tiedostoina) löytävät tiensä yleisön kuunneltaviksi, ovat DJ:t tehneet jo paljon töitä kehystääkseen välittämäänsä ”tuotteita”. Strömbergillä (h2018) on mennyt runsaasti aikaa (”tuhottomia tunteja”) musiikin lajitteluun ja luokitteluun. Hän kategorisoi kappaleet esimerkiksi radiosoittoon, klubisoittoon, alkuiltaan ja loppuiltaan sopiviksi. Samalla hän käy läpi suuren määrän kappaleita, jotka eivät päädy soittoon lainkaan. Jotta soittaminen keikoilla sujuu paremmin, Strömberg tekee kappaleisiin myös digitaalisia merkintöjä, ”cue-pointteja”, joista kappaleen voi käynnistää suoraan halutusta kohdasta. Tämä mahdollistaa esimerkiksi pitkien intro-osuuksien ohittamisen kappaleita soittaessa. Tämänkaltaisia metatietoja, joita Strömberg pystyy tallentamaan tietokoneella digitaalisesti musiikki-tiedostoon, Selin (f2018) kirjasi ennen digiaikaa suoraan vinyylilevyihin. Selin (f2018) kirjoitti levyihin niiden tempon eli bpm-luvun (engl. *beats per minute*), sekä laittoi levyihin tarroja, jotta hän tiesi, mistä kohdasta levyä löytyy mikäkin. Tällainen työ helpottaa merkittävästi varsinaista esitystä ja mahdollistaa keskittymisen vuorovaikutukseen yleisön kanssa.

Koska taustatyöhön ja musiikin luokitteluun menee niin paljon aikaa, Strömberg (h2018) on suhtautunut varauksellisesti nuorempien DJ:den kyselyihin kopioida häneltä musiikkia: ”Mä oon sanonu, että mä voin antaa yksittäisii biisei mut en silleen et tässä on sulle tällanen koko setti, koska sä et osaa arvostaa sitä yhtään sen jälkeen kun sä et näe mitään duunii sen eteen”. Strömberg tietää myös kokemuksesta, että vaikka aloitteleva DJ saisi käyttöönsä valmiin paketin digitaalisesti kategorisoitua musiikkia, se ei välttämättä edesauttaisi hänen uraansa muuten kuin harjoittelumielessä. Strömberg sai nimittäin itse DJ-töitä aloitellessaan kopioida koko kovalevyllisen musiikkia DJ Mista S:ltä,

joka Strömbergin mukaan kuuluu ”klubi-DJ:den kärkeen”. Strömberg (h2018) kuitenkin huomauttaa, että vaikka hän sai tämän materiaalin käyttöönsä, se ei tehnyt hänestä Mista S:ää. Strömbergin kiinnostuksen kohteet olivat tietysti hieman erilaisia, eikä hän tavoitellut uraa ”kaikkien genrejen klubi-DJ:nä” (Strömberg h2018). Ennen kaikkea kyse oli kuitenkin siitä, että hän ei ymmärtänyt materiaalia samalla tavalla kuin Mista S, vaan käytti musiikkia ainoastaan tekniseen harjoitteluun. Kuten Robert Moore (2008, 109–110) kirjoittaa tulkinnassaan Bourdieun pääoman käsitteestä, vaatii pääoman saavuttaminen aina aikaa, eikä sitä tällöin ole myöskään mahdollista erottaa tekijästään. Strömbergin tai Mista S:n (ala)kulttuurinen pääoma ei siirry pelkästään tiedostoja kopioimalla seuraavalle DJ:lle, jos tämä ei ole sijoittanut riittävästi aikaa kulttuuriin saavuttaakseen tuon statuksen.

Kun DJ saavuttaa kulttuurista pääomaa, on hänellä vaikutusvaltaa ja mahdollisuus muokata yleisöjen käsityksiä, vaikka se tapahtuu aina myös vuorovaikutuksessa yleisön kanssa ja suhteessa laajempiin kulttuurisiin kategorioihin. Pohdin vielä lopuksi, miten tässä artikkelissa tarkasteltujen DJ:den toiminta on vaikuttanut käsityksiin hiphop-kulttuurista Suomessa, erityisesti suhteessa yhdysvaltalaiseen emokulttuuriin. Tony Mitchellin (2001) toimittama, nyt jo lähes parinkymmenen vuoden takainen vaikutusvaltainen artikkelikokoelma hiphop-tekijöistä ympäri maailman painottaa vahvasti paikallisuutta Yhdysvaltojen ulkopuolisissa skeneissä. Mutta samanaikaisesti hiphopin paikallistumisen myötä vaikuttaisi Suomessa heränneen myös laajempi kiinnostus mustaan yhdysvaltalaiseen kulttuuriin.

Mielenkiintoista on esimerkiksi, että sekä Worldwide- (1996–2002) että Kovalevy-klubeilla (2004–2008) on lähes poikkeuksetta soitettu yhdysvaltalaista musiikkia, vaikka live-osuuksista ovat vastanneet suomalaiset rap-artistit. Toki 1990-luvun lopulla Suomessa äänitetty hiphop-musiikki oli melko vähäistä, vaikka Didier kertoo myös ajoittain soittaneensa demonauhoituksia ohjelmassaan Radiomafialla. *DJ-Kirjassa* (Nives & Esko 2013) monet DJ:t kertovat, miten he ovat hiphopin myötä laajentaneet ohjelmistoaan esimerkiksi souliin tai jazziin. Saman voi huomata esimerkiksi Lifesaver-levykaupan musiikkitarjonnasta, joka hiphopin lisäksi piti sisälleen ainakin soulia, jazzia, funkia, discoa, electroa ja housea (ks. Kuva 2). Kysyessäni Seliniltä (f2018) Worldwide-tapahtumien suosituimpia kap-

paleita hän mainitsi muun muassa skeitti-elokuvien (Weiss 2013) tunnetuksi tekemän kalifornialaisen Soul of Mischief -hiphop-yhtyeen ”’93 ’til Infinity” -kappaleen sekä Curtis Mayfieldin soul-klassikon ”Move on Up” vuodelta 1970.

Samaan aikaan kun hiphop alkoi saavuttaa suosiota Suomessa ja muualla Yhdysvaltojen ulkopuolella, pääsivät musta kulttuuri ja mustat viihteen tekijät laajemminkin esille yhdysvaltalaisessa populaarikulttuurissa. Bakari Kitwanan (2005, 37) mukaan 1990-luvun puolessa välissä afrikkalaisamerikkalainen kulttuuri ja erityisesti siihen liittyvä kansanoikeusliikkeen ideologian mukainen vapaus ja oikeudenmukaisuus muodostuivat amerikkalaisen identiteetin yhdeksi kulmakiveksi. Samalla laajeni myös kansallinen (vaikka kenties pinnallinen) tietoisuus

”mustasta amerikkalaisesta kulttuurista” (mt.) Monet ajan ilmiöt, kuten mustien yhdysvaltalaisien miesten laaja mielenilmaisu Million Man March vuonna 1995, NBA-koripalloliigan muuttuminen valtaosin mustaksi 1980-luvulla sekä Michael Jordanin, Oprah Winfreyn ja Spike Leen kaltaisten julkisuuden henkilöiden suosio välittivät kuvaa ”yhdysvaltalaisista arvoista”, mutta säilyttivät samalla yhteyden näiden aatteellisten ja kulttuuristen piirteiden ja henkilöiden mustiin juuriin (Kitwana 2005, 36–39). Inklusiivisuudesta tuli keskeinen osa yhdysvaltalaisesta kulttuurista ja identiteettiä, ja ensimmäistä kertaa kasvoi sukupolvi valkoisia, joilla oli ainakin jonkinlainen tietoisuus afrikkalaisamerikkalaisesta kulttuurista ja joka koki, että on myös oikeutettu ottamaan siihen osaa (mt.). Tämä tarkoitti, että hiphop alkoi 1990-luvulla tavoittaa laajemmin myös valkoista yleisöä Yhdysvalloissa. Valkoiset löysivät hiphopista kanavan, joka



Kuva 2. Lifesaver -levykaupan mainoslehtinen vuodelta 2001. Hiphopin lisäksi DJ:t alkoivat 1990-luvulla paneutua syvemmin mustaan yhdysvaltalaiseen musiikkiin. Kuva: <http://dope-at-the-time.blogspot.fi/>



viesti muun muassa kiihtyvästä taloudellisesta ahdingosta – olkoonkin, etteivät ongelmat kohdistuneet heihin läheskään samassa mittakaavassa kuin ei-valkoiseen väestöön (Kitwana 2005, 31–36).

Haastattelujeni perusteella hiphop-kulttuuriin osallistumisen koettiin olevan myös Suomessa 1990-luvulla osittain poliittista. Selin (h2018) ja Laine (h2018) mainitsevat molemmat, että kulttuurin ilmapiiriin kuului 1990-luvulla antirasistinen henki.

Siihen aikaan ku, oltiin skidejä, rupes DJ hommiin toi antirasisimi oli kans sil-  
lon... antifa... Mentiin jäbien kaa natsien tai skinien vastaseen mielenosoitukseen  
ja siihen aikaan oli viel vahvasti siinä musassakin must tuntuu ehkä enemmän  
poliittisuutta. (Selin h2018.)

Vaikuttaisi siis siltä, että hiphop on myös Suomessa koettu osaksi laajempaa kulttuurista muutosta. DJ:t ovat välittäjän roolissa kokeneet, että kokonaisvaltainen paneutuminen hiphop-musiikkiin edellyttää mustan yhdysvaltalaisen kulttuurin laajempaa tuntemusta. Ottamalla tämän kulttuurin asiantuntijaroolin DJ:t ylläpitivät kuitenkin myös osaltaan kulttuurien välistä kuilua, joka saattoi hidastaa hiphopin paikallistumista. Useat kulttuurista välittämistä tutkineet kirjoittajat toteavat, että välittäjän toiminnalle on myös hyödyksi, että kulttuurien eroja korostetaan (ks. esim. Steiner 1995; Haynes 2005). Mikäli kulttuurista eroa ei ole, ei myöskään ole tarvetta toimia välittäjänä niiden välillä.

Kuten Strömberg (h2018) toteaa, ovat suomalaiset hiphop-DJ:t vasta viime vuosina alkaneet sekoittaa pääosin yhdysvaltalaisesta musiikista koostuvaan ohjelmistoonsa enemmän Suomessa tehtyä musiikkia. Kultabassokerho-tapahtuma, jossa DJ:t soittavat sataprosenttisesti ”suomalaista” hiphop-musiikkia, on tässä suhteessa ollut enemmän poikkeus kuin sääntö. Kyseessä on tietävästi ainoa klubitapahtuma Helsingissä, jossa on tämä käytäntö.

Laineen (h2018) mukaan yksi syy siihen, ettei suomalaista hiphoppia ole soitettu tapahtumissa on se, että ”suomisoundi” on ollut liian erilaista, jotta se olisi sopinut soitettavaksi yhdysvaltalaisen musiikin kanssa. Laine viittanee tässä käsitykseni mukaan enimmäkseen äänelliseen tuotantoon, jota voi valottaa muutamilla esimerkeillä Laineen isännöimästä Kovalevy-klubista. Laineelle (h2018) erityinen kiinnostuksen kohde oli

esimerkiksi San Franciscon lahden alueelta tuleva rap-artisti Mac Mall. Mallin musiikissa ei ole sähpleja, se on hidastempoista, elektronista ja synkkää, mutta sopii ”bailutarkoitukseen”, kuten Laine (h2018) klubin musiikillista linjaa kuvaa. Verratessa Mac Mallin tuotantoa yhteen niistä harvoista suomalaisista kappaleista, joka Laineen mukaan klubilla soi, eli Vähäiset äänet -yhtyeen ”Paskaaks tässä?”, huomaa jälkimmäisen 1970-luvun soul-sähpleen nojaavan suomalaisen kappaleen eroavan merkittävästi.

Ero ei kuitenkaan rajoitu pelkästään musiikin tuotantoon, vaan koskee myös sisältöä. Siinä missä Vähäiset Äänet -yhtyeen musiikissa puhutaan vaimosta ja kieltäydytään huumeista, käsittelee Mac Mall musiikissaan jengielämää ja esiintyy ajoittain kappaleissaan sutenöörin roolissa. Jälkimmäistä voisikin perustellusti kuvailla gangsta räpiksi, jonka suosio nousi sitä mukaa kun hiphop sai enemmän valkoista yleisöä (esim. Baldwin 2004; Samuels 2004). Xie, Osumare ja Ibrahim (2007) puhuvat valkoisen väestön kiinnostuksesta hiphop-kulttuuriin ja sen välittämään kuvaan mustasta kuvitteellisesta katukulttuurista ”hiphop-turismina”, jossa uteliaisuus toiseutta ja mustan kehon ja kulttuurin eksotiikkaa kohtaan houkuttelee turistin katsetta.

Gangsta rap -ilmiö kertoo siis, kuten Davarian L. Baldwin (2004, 166) toteaa, yhtä paljon valkoisista kuuntelijoistaan kuin itse musiikin tekijöistä. Vaikka aihe vaatisi paljon syvempää tarkastelua kuin mikä on mahdollista tämän artikkelin puitteissa, vaikuttaisi tekemäni analyysin perusteella siltä, että hiphopin paikallistumiseen Suomessa on vaikuttanut osittain kiinnostus hiphopin alkuperäisen kulttuurin toiseuteen samalla kun tekijät ovat yrittäneet tehdä tästä toiseudesta osan omaa kulttuuriaan. Tilanne on siten ristiriitainen; miten ylläpitää kuvaa erilaisuudesta samalla kun yrittää tehdä erilaisuudesta enemmän samankaltaista. Kenties tästä syystä Suomessa tuotettu hiphop-musiikki tulee aina kulkemaan Yhdysvaltojen ”talutusnuorassa”, kuten Strömberg (h2018) asian ilmaisee.

## LOPUKSI

Olen tässä artikkelissa pohtinut hiphop-DJ:n monenkirjavaa toimenkuvaa Suomessa. Vaikka ei ole yhtä tiettyä polkua hiphop-DJ:ksi, ovat tämän tutkimuksen esimerkkitapaukset päätyneet tekemään osittain samankaltai-



siakin tehtäviä hiphop-musiikin parissa. Varsinaisen levyjen soiton lisäksi DJ:n toimintaan liittyy paljon musiikin läpikäymistä ja luokittelua sekä vuorovaikutusta artistien ja tapahtumapaikkojen kanssa. On mahdollista havaita myös, että rajanveto palkkatyön ja kulttuurityön välissä on usein vaikea tehdä. Moni DJ on aloittanut harrastusmielessä, ilman suurempia toivoja ammattilaiseksi päätyemisestä, ja on näin ollen tottunut tekemään paljon töitä varsinaisen levyjen soiton ohella. Hiphop-DJ:t ovat olleet paitsi osa laajempia verkostoja ja kulttuurin muutosta myös aitiopaikalla luomassa tiloja rap-artisteille sekä tulkitsemassa hiphop-kulttuurin merkityksiä Suomessa.

Globaalia hiphop-musiikin tutkimusta vahvasti leimanneella paikallisuuden paradigmalla on myös toinen puoli. Kun hiphop-musiikki loi suosittujen klubitapahtumien myötä yhteisöllisyyttä Suomessa, DJ:t ja yleisö hakeutuivat samalla lähemmäksi alkuperäistä kulttuuria ja syventyivät mustaan yhdysvaltalaiseen musiikkiin monin eri tavoin. Suomalaisen hiphop-musiikin hidasta nousua valtavirtaan on usein selitetty 1980-luvun huumorirap-yhtyeiden vaikutuksella, joka on saanut tekijät vierastamaan suomenkielistä räppäystä (ks. Takkinen 2010). Väitän, että yksi syy on ollut myös vahva suuntautuminen kohti Yhdysvaltoja, mikä haastattelemieni DJ:den mukaan edelleen ohjaa hiphop-musiikin suuntaa Suomessa. Kulttuuriseen välittämiseen on myös implisiittisesti liittynyt tarve ylläpitää suomalaisen kulttuurin eroa alkuperäiseen yhdysvaltalaiseen mustaan kulttuuriin; siinä missä DJ:t ovat olleet luomassa tiloja suomalaisille tekijöille, ovat he myös tutustuttaneet paikallisen yleisön yhdysvaltalaiseen hiphop-musiikkiin ja kulttuuriin, josta hiphop kumpuaa.

## LÄHTEET

### Tutkimusaineistot

#### Haastattelut

Haastattelijana Kim Ramstedt, materiaali tekijän hallussa.

Laine, Jussi (h2018). ”DJ J-Laini”. Helsinki. 17.4.2018.

Selin, Didier (h2018). ”DJ Didier”. Helsinki. 29.3.2018.

Selin, Didier (f2018). Facebook Messenger -kommunikaatio. 9.5.2018.

Strömberg, Jarkko (h2018). ”DJ Sir Jake”. Helsinki. 21.3.2018.

**Internet ja audiovisuaalinen materiaali**

Jansson, Panu (2013) Lepakosta Flow'hun, Njassasta Cheekiin – Suomalaisen hip hopin lyhyt oppimäärä. *City* 4.11.2013. <https://www.city.fi/kulttuuri/lepakosta+flowhun+njassasta+cheekiin+suomalaisen+hip+hopin+lyhyt+oppimaara/7608> (Viitattu 26.11.2018.)

Takkinen, Nuutti (2010) *Kotipojat*. [Dokumentti.] Yle tuotanto.

*It was dope at the time* -blogi. <http://dope-at-the-time.blogspot.fi/> (Viitattu 26.11.2018.)

## Kirjallisuus ja muut lähteet

Attias, Bernardo Alexander & Gavanis, Anna & Rietveld, Hillegonda C. (2013) *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. London: Bloomsbury.

Baldwin, Davarian L. (2004) Black Empires, White Desires: The Spatial Politics of Identity in the Age of Hip-Hop. Teoksessa Murray Forman & Mark Anthony Neal (toim.) *That's the Joint! The Hip-hop Studies Reader*. New York: Routledge, 159–176.

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

Ford, Robert Jr. (2004) B-Beats Bombarding Bronx: Mobile DJ Starts Something With Older R&B Disks. Teoksessa Murray Forman & Mark Anthony Neal (toim.) *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London & New York: Routledge, 41–42.

Haynes, Jo (2005) World Music and the Search for Difference. *Ethnicities* 5 (3), 366–385.

Hesmondhalgh, David (2006) Bourdieu, the Media and Cultural Production. *Media, Culture & Society* 28 (2), 211–231.

Katz, Mark (2012) *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. New York: Oxford University Press.

Kitwana, Bakari (2005) *Why White Kids Love Hip-Hop. Wankstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America*. New York: Basic Civitas Books.

Mikkonen, Jani (2004) *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.

Mitchell, Tony (toim.) (2001) *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Moore, Robert (2008) Capital. Teoksessa Michael Grenfell (toim.) *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Durham: Acumen, 101–117.

Nives, Matti & Esko, Iina (toim.) (2013) *DJ-kirja. Näkökulmia Suomalaiseen DJ- kulttuuriin*. Helsinki: Mesenaatti.me joukkorahoitus.

Nixon, Sean & Du Gay, Paul (2002) Who Needs Cultural Intermediaries. *Cultural Studies* 16 (4), 495–500.

Ramstedt, Kim (2014) Elävää mekaanista musiikkia. Katsaus DJ-kulttuurin historiaan. *Musiikin suunta* 36 (1), 52–60.

Ramstedt, Kim (2017) DJs as Cultural Brokers. The Performance and Localization of Music Across Time and Space. Musikvetenskap, Åbo Akademi.





- Samuels, David (2004) The Rap on Rap. The “Black Music” that Isn’t Either. Teoksessa Murray Forman & Mark Anthony Neal (toim.) *That’s the Joint! The Hip-hop Studies Reader*. New York: Routledge, 147–153.
- Smith Maguire, Jennifer & Matthews, Julian (2012) Are we all cultural intermediaries now? An introduction to cultural intermediaries in context. *European Journal of Cultural Studies* 15 (5), 551–562.
- Steiner, Christopher B. (1994) *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Weiss, Jeff (2013) The Big Chill: Souls of Mischief’s 93 ‘til Infinity. *Pitchfork* 4.10.2013. <https://pitchfork.com/features/rolling-on-dubs/9233-souls-of-mischief/> (Viitattu 26.11.2018.)
- Xie, Philip Feifan & Osumare, Halifu & Ibrahim, Awad (2007) Gazing the Hood: Hip-Hop as Tourism Attraction. *Tourism Management* 28, 452–460.

# Hiphop-tutkimusta radiossa: Rap Scholarin tarina

*Mikko Mäkelä & Inka Rantakallio*

Rap Scholar on ”puoliakateeminen” rap-musiikin erikoisohjelma, jonka juontajina toimivat DJ Double M (Mikko Mäkelä) sekä Inka Rantakallio. Puhetta ja musiikkia yhdistävän viikoittaisen ohjelman ensimmäinen lähetys kuultiin Bassoradiossa marraskuussa 2015.

MIKKO: Rap Scholar -ohjelman nimi lainattiin suoraan Das Efx:n ja Redmanin samannimisestä biisistä vuodelta 1998. Se ei missään nimessä ole suosikkibiisejäni, mutta otsikko sopi hyvin ideaan radio-ohjelmasta, jossa puhutaan hiphop-kulttuurista syvällisemmin kuin kilpailevissa rap-ohjelmissa.

Rap Scholarin idea ja radio media-alustana ovat sekä musiikkitiedepintojeni että DJ-taustani kanssa sulavasti linjassa. Olen soittanut levyjä pian 18 vuotta, vuodesta 2000 lähtien. Hiphop on ollut aina se DJ-toiminnan punainen lanka, vaikka ammennankin paljon vaikutteita myös muista musiikkikulttuureista. Tärkeä huomio on myös se, että kaltaiselleni henkilölle, joka ei halua tuoda egoaan esiin turhaan, radio sopii täydellisesti viestintäkanavaksi. Radiossa saa olla itse varjossa ja antaa yleisölle vain tietyn palan itsestään. Rap Scholarissa annan yleisölle vain oman tietämykseni hiphop-kulttuurista ilman, että joudun paljastamaan mitään henkilökohtaista itsestäni. Suurin osa kuulijoistamme ei varmaan edes tiedä, miltä oikeasti näytän. Se on jotenkin vapauttavaa.

Muutamat kaverit ovat kyselleet, että miksi Rap Scholar on vain radio-ohjelma eikä videoblogi tai nettisivu. Toki kaksi jälkimmäistä media-alustaa olisivat modernimpia ratkaisuja, mutta olen kai aina ollut ”radiotyyppi”. En ole oikeastaan koskaan jaksanut katsoa TV:tä tai leffoja, koska ne jättävät niin vähän tilaa omalle mielikuvitukselle. Kirjoissa ja hyvissä radio-ohjelmissa mielikuvitus täyttää ne aukot, jotka media-alustan rajallisuus jättää.



Hyvä esimerkki tietynlaisesta radiofanituksestani on se, että ala-asteen ja yläasteen taitteessa 1990-luvun lopussa kuuntelin varmaankin kaikki Radiomafian tanssi-tiistait. Radiomafialla oli Skillstersin ohjelma, Sampon ja Didierin Supersessio-ohjelma ja sitten eräs virolainen dancehall/reggae-show, jonka nimi ei enää millään palaudu mieleen. Se saattoi olla Ringo's Hi-Fi, tai sitten ei. Jokaisella tekijällä oli yksi tiistain myöhäisillan slotti per kuukausi, joten Hesarin NYT-liitteestä piti tsekata tulevan viikon ohjelma. Tosin aika nopeasti sen kierron oppi säännöllisellä kuuntelulla. Melkein hirvittää miten tarkkaan ohjelmia kuunteli. Esimerkiksi Skillsters-ohjelmasta muistan yhä joitain spikkejä ulkoa.

Kun Mafiasta tuli YleX vuonna 2003, niin kaikki suosikkiohjelmani siivottiin roskiin ja niitä jäi kaipaamaan. Vaikka olinkin tosi nuori silloin Radiomafian aikana, niin silti niiden ohjelmista jäi mieleen se, että hyvä radio-ohjelma ei vaadi hittien soittamista. Kun perustelee biisivalinnat, niin voi soittaa vaikka skitettä<sup>1</sup>. Tätä samaa ajatusta on noudatettu Rap Scholarissakin. Välillä meidän biisilistat näyttävät oudoilta, mutta kun ohjelmaa kuuntelee, niin kappalevalinnat ovat loogisesti perusteltuja. Se, että biisivalinnat käsikirjoitetaan niin tiukasti päivän aiheen ja spikkien mukaan on varmasti myös saanut vaikutteita Gösta Sundqvistin radioteatteri Koe-eläinpuistosta, joka tuli Radio Mafiassa 1993–2003. Göstan valitsemat kappaleet seurasivat sitä puhuttua stooria välillä jopa niin tiukasti, että spikkeissä jätettiin viimeinen lause kesken, koska se täydentyi sitten biisin sanoituksista. Samanlaiseen nerouteen meillä on vielä hieman matkaa.

Yksi vaikuttaja pitää vielä mainita ja se on DJ Norppa. Norppa, joka soitti ohjelmissaan milleniumin taitteessa vähän kaikkea, osasi kertoa joi-takin todella koukuttavia yksityiskohtia kappalevalinnoistaan. Esimerkiksi Lauryn Hillin Ex-Factorista kerrottiin, että sama sample löytyy Wu-Tang Clanin debyyttilevyltä, mutta se ei haittaa yhtään, sillä sampler on käytetty niin eri tavalla. Rap Scholarissakin on puitu välillä mikroskooppisen pieniä yksityiskohtia kuten 808:n bassorummun sointiväriä tai The Neptunes-duon käyttämän syntetisaattorin aaltoäänien muotoa. Yksityiskohtaisuus menee varmasti monien mielestä liian syvälle musiikin teoriaan, mutta juuri nämä pienten juttujen kuvailut ja selittämiset ovat saaneet aikaan huomattavan määrän positiivista palautetta.

1 Lyhyt äänitetty puhe tai muu suullinen performanssi.

Pikakelataan yli vuosikymmen eteenpäin ja Rap Scholarin alkuun. Toukokuussa 2015 laitoin Roberto ”Robe” Rodriguezille, Bassoradion silloiselle musiikkipäälikölle sähköpostia, että minulla on idea rap-ohjelmasta, jossa tehtäisiin tutkivaa journalismia edes toinen tunti ja toinen tunti olisi mixshow, joka todennäköisesti miellyttäisi kuulijoita enemmän. Robe vastasi ”heti” syyskuussa, että idea on hyvä ja marras-kuussa voisi aloittaa hommat.

Kun vihreä valo oli Basson suunnalta saatu, alkoi Rap Scholarin historian vaikein operaatio -nimen keksiminen. Vielä lokakuun lopussa työnimi oli niinkin tökerö kuin Street Music Only. Tuolla samalla nimellä olimme soittelleet So Damn Tuff -jengillä levyjä. Vaikka nimi toimikin klubi-illan kontekstissa, niin radio-ohjelmalle se olisi ollut aivan liian teennäinen. Päätin sitten käyttää samaa menetelmää kuin monien klubi-iltojenkin nimen kanssa, eli lainata rap-biisien nimiä. Kun levyhyllystä käteen osui Das Efx:n 12” sinkku, niin nimivalinta oli varma. Nimivalinnan jälkeen pyysin pikkuveljeni suunnittelemaan ohjelmalle logon ja lähetin valmiin paketin Bassolle noin viikkoa ennen ensimmäistä ohjelmaa.

”Puoliakateeminen rap-show” -slogan ohjelmalle oli alkuun ihan vain huuli. Ohjelmassa ei tainnut olla juuri muuta akateemista kuin jotkut tieteellisistä julkaisuista kaivetut lähteet, muutamat kevyet analyysit ja ehkä tietty ”akateeminen tapa” käsitellä asioita. Oikeasti sloganin mukaista sisältöä alkoi syntyä säännöllisesti vasta sen jälkeen, kun Inka hypäsi mukaan. Inkan myötä Rap Scholarissa on pystytty myös käsittelemään yhteiskunnallisia aiheita ihan eri tavalla kuin aiemmin. Vaikka ohjelma-idea alkujaan olikin minun, niin ilman Inkaa siitä ei olisi ikinä tullut uskottavaa ja oikeasti todella informatiivista kokonaisuutta.

INKA: Olin kuunnellut Rap Scholaria muutaman kerran, kun Mikko laittoi syksyllä 2016 viestiä, että tulenko ohjelmaan toiseksi tekijäksi. En osannut kuvitella itseäni radioon yhtään, joten piti sen verran jarrutella, että jos vaikka tavataan ensin ja puhutaan siitä, millaista annettavaa minulla voisi olla ohjelmalle. Olin tuohon aikaan ehtinyt tehdä väitös-kirjaa suomiräpistä noin kolmen vuoden ajan ja pitää yhden kurssin hiphop-kulttuurista Turun yliopistossa. Pelkäsin, että tulen liian erilaisista lähtökohdista, jotta osaisin tehdä radio-ohjelmaa; koska olen taustaltani tutkija enkä DJ tai levykeräilijä, itseäni kiinnostaa kuitenkin ehkä eniten hiphopin suhde ympäröivään yhteiskuntaan. Vaikka olin kuunnellut räp-



piä koko ikäni, en osannut nimetä vaikkapa tuottajia tai tiputella tietoa mistään jenkki- ja ug-räppäreistä. Ja toisaalta Bassoradio on kuitenkin tietyllä tavalla instituutio, jos miettii urbaania musiikkikulttuuria ja sen asemaa Suomessa. Yksikään toinen media ei ole samalla tavalla keskittynyt aihepiiriin tai ylläpitänyt esimerkiksi rap-musiikin erikoisohjelmia vuodesta toiseen. On merkittävää saada tehdä ohjelmaa tällaisella kanavalla.

Ensimmäinen yhteinen lähetys tehtiin joulukuussa 2016. Alkuun jännitti ihan hirveästi, mutta kun oli skarppi juontajapari, jonka kanssa pääsi puhumaan itseään kiinnostavista teemoista, niin ohjelman tekeminen maistui kyllä alusta asti. Opetus- ja tutkimuskiireiden takia olin ensimmäiset puolisen vuotta vain joka toisessa lähetyksessä.

Yllätyin siitä, miten suosittu ohjelmasta tuli. Skenen sisältä on tullut pitkän linjan tekijöiltäkin kiitosta, mikä on tuntunut todella hyvältä. Olen siitä erikoisessa asemassa, että tutkijana olen aiemmin tottunut ”ulkopuolisen tarkkailijan” rooliin: radion myötä syntyneiden kontaktien ja nykyisin vapaana kirjoittajana ja DJ:nä olen joutunut miettimään asemaani uudestaan, kun olen siirtynyt yhä enemmän ”tekijöiden” puolelle suomalaisessa hiphop-kulttuurissa. Minuun tai tekemääni työhön ei suhtauduta enää samalla tavalla kuin ennen, skenen sisällä tai muuallakaan. Olen päässyt esiin mediassa myös Basson ulkopuolella ja kieltämättä ottanut kaiken irti mahdollisuuksista yleistajuistaa hiphop-tutkimusta akateemisen maailman ulkopuolella. Hyvin harvalla tutkijalla on koskaan mahdollisuutta saavuttaa tällaista näkyvyyttä.

Rap Scholarin lähtökohtana on pohtia poikkitieteisen hiphop-tutkimuksen avulla rap-musiikin eri ilmiöitä, artisteja, tyylejä sekä yhteiskunnallisia puolia; käsittelyssä meillä voi tosiaan olla periaatteessa kaikki artistit ja aspektit kulttuurista, ei vain suosituimmat. Lähetykset ovat perusteellisesti taustoitettuja, mutta myös Wikipedia kelpaa tarvittaessa lähteeksi, ja me kerrotaan myös omia mielipiteitämme asioista, eli ei olla aina ihan puolueettomia. Tämä on varmasti se suurin ero oikeaan akateemiseen tutkimukseen.

Ohjelma pyrkii osaltaan rakentamaan ja säilyttämään kulttuurihistoriallista tietoa ja ymmärrystä yhdestä meidän aikamme merkittävimmistä populaarikulttuurin ilmiöistä, ja tuomaan tutkimustietoa laajalle yleisölle helposti lähestyttävällä tavalla. Meille on myös ollut tärkeää nostaa esiin keskustelua yhteiskunnallisista epäkohdista, kuten rasismista ja seksismistä.

# Taustan tekijät

*Marko Ylitalo*

Hiphop pelkistyy kuulijan mielessä helposti vain räppäriin ja hänen sanoihinsa, jotka eivät ilman oikeaa tuottajaa välttämättä edes löytäisi yleisöään. Tuotannolliset ratkaisut vaikuttavat olennaisesti siihen, millainen tyyli ja tunnelma kappaleessa on sekä siihen, kuinka se otetaan vastaan.

Kauan kotimaisella hiphop-kentällä vaikuttaneet tuottajat Roope Kinnunen, Joni Vanhanen ja Niko Liinamaa kertovat seuraavassa muun muassa miten biitti syntyy, onko suomalaisella hiphopilla tunnistettava kansallissoundi ja voiko hyvällä tuotannolla pelastaa löysät räpit.

Roope Kinnunen on helsinkiläinen rap-artisti ja tuottaja, joka tunnetaan taiteilijanimillä RoopeK, RPK ja Koksukoo sekä muun muassa Ceebrolisticsille, Eevil Stöölle ja Julma H:lle tekemistään kappaleista.

Joni ”Joniveli” Vanhanen on jyväskyläläinen rap-artisti ja tuottaja, joka tunnetaan muun muassa Ezkimolle, Serelle, Palefacelle, Asalle ja Pyhimykselle tekemistään tuotannoista.

Niko Liinamaa on helsinkiläinen rap-artisti ja tuottaja, joka tunnetaan taiteilijanimellä Kalifornia-Keke. Hän on tuottanut muun muassa Ruger Haueria ja Paperi T:tä.

Haastattelut on tehty keväällä 2018.

## Miten tuottamisesi alkoi?

Roope Kinnunen: ”Olin 12-vuotias, kun teimme kesäleirillä ensimmäisen räppibiisimme. Se on varmaan sellainen ikä, jolloin musiikki alkaa muutenkin kiinnostaa. Kotona oli joitakin musiikkilaitteita, kuten Rolandin syntikka, ja rupesin vain väsäileen. Olen aina filistelnyt rytmiä, ja se tuntui heti omalta jutulta. Sitä vain teki eikä oikeastaan edes miettinyt koko asiaa sen enempää, kunnes jossakin vaiheessa huomasi olevansa siinä jo aika syvällä. Kiinnostus musiikkia kohtaan oli kai se syy, miksi tähän alun perin ryhtyi. Muistan katselleeni ensimmäisiä räppivideoita MTV:ltä jo vuonna 1987 ja se musiikki vei mennessään. Ei siinä ollut mitään sellaista viitekehystä, että se olisi ollut siistiä tai muuta sellaista. Se oli musiikkia, joka puhutteli.”



Joni Vanhanen: ”Vuoden 1998 tienoilla tutustuin Ezkimoon ja josakin vaiheessa hän kertoi varanneensa studion, mutta hänellä ei ollut vielä biittejä, joihin räpätä. Muistan vastanneeni, että ’voin yrittää, mutta saisit varmasti parempia jostain muualta’. Siihen asti olin tehnyt lähinnä instrumentaalimusiikkia innoittajieni The Prodigyn, Chemical Brothersin, Fatboy Slimin, DJ Shadow’n ja DJ Krushin hengessä. Kun tein biitin Ezkimon kappaleeseen ”Karateka”, tuli sellainen olo, että ’kyllähän mä tämän osaan’.”

Niko Liinamaa: ”Aloin kaverini kanssa tehdä musiikkia tietokoneella 11–12-vuotiaana, ja se sama musiikin tekemisen liekki on pysynyt siitä asti päällä. Parikymppisenä huomasin hoitelevani paljon erilaisia asioita, jotka voi mieltää tuottamiseksi. Underground- ja tee-se-itse-estetiikat olivat nuorena vahvasti päällä eli kaikki tehtiin itse. Tuottajan rooli on tavallaan syntynyt aika huomaamatta ja itsestään.”

### **Mikä on tuottajan rooli vai vaihteleeko se tuotannon mukaan?**

Roope Kinnunen: ”Se voi olla sellainen asia, joka sovitaan, kun ruveetaan tekemään jotakin yhteistä projektia. Jonkunhan täytyy tehdä biitit ja miksata ja mitä milloinkin. Se rooli sopii minulle, koska teknologia ja muut tuottamiseen liittyvät asiat kiinnostavat. Erilaisissa äänityssessioissa näkee muiden vahvuuksia ja heikkouksia ja tietää, mihin asioihin haluaa vaikuttaa – tulee sellainen tuottamisen rooli. Se rooli voi olla aika isokin. Siinä voi vaikuttaa vain kappalekohtaisesti tai koko albumin mitalla. Tuottaminen voi olla myös yhteisen pätkäilyn tulos, jolloin yksittäinen tuottaja tai biitintekijä ei nouse muita isompaan rooliin. Se on aina tapauskohtaista.”

Joni Vanhanen: ”Tuottaja käsitteenä on hyvinkin moniulotteinen, mutta nimenomaan hiphop-musiikissa tuottajan rooli on vähintään luoda räpeille se koko soundimaailma ja rytminen maasto, jossa operoida. Itse tykkään olla vaikuttamassa ihan kaikkkeen tuottamillani biiseillä, jonka vuoksi koen ne vahvasti myös omikseni.”

Niko Liinamaa: ”Se vaihtelee. Nykyään varmaan biisin loppuun saattaminen kokonaisuudessaan on iso osa tuottajan työtä. Minusta siinä on kyse kokonaisvaltaisesta artistien ja musiikin kanssa työskentelystä. Keskustelu ja ihmisiin tutustuminen ovat tärkeä osa omaa tekemistäni. Tuottajana haluan ohjata artisteja mahdollisimman luovaan ja vapautu-

neeseen suuntaan, jotta syntyisi jotain sellaista, mitä ei vielä ole tehty. Nykyään tulee aikaisempaa kokonaisvaltaisemmin ajateltua biisien kaikkia puolia. Saatan jopa pyytää muutoksia lyriikoihin, vaikka aiemmin – varsinkin räppäreiden kanssa – se oli vaikeaa. Ehkä sen voi tiivistää niin, että tuottaja peilaa tekeillä olevaa materiaalia oman estetiikkansa ja tyylijatjansa kautta ja koettaa ohjata prosessia parhaaseen mahdolliseen suuntaan.”

### Miten biitti syntyy?

Roope Kinnunen: ”Se on aika sattumanvaraista. Kyse voi olla filiksestä tai jos työskentelee sãmplesjen<sup>1</sup> kanssa, se voi lähteä luoppaamisesta<sup>2</sup> tai niistä paloista, joita poimii jostakin biisistä, ja mennä sen ehdoilla. Lopulta biitit syntyvät tekemällä. Tulen päivittäin sitä varten studiolle tekemään musiikkia. Välillä se tarkoittaa biittien tekemistä, välillä jonkin projektin eteenpäin viemistä, mutta joka tapauksessa menen sinne ja teen. Ei ole kyse siitä, että pitää olla jokin erityinen fiilis tehdä tai että täytyy inspiraation iskeä – toki niinkin käy –, vaan tuottaminen vaatii jatkuvaa työstämistä. Itselle tärkeitä ovat tekemiseen liittyvät rutiinit, kuten se, että on tietty paikka, mihin mennä ja työskennellä. Koetan vaalia omaa historiaani eli sitä, että alussa biitit syntyivät musiikkilaitteilla, kuten sãmpelereillä<sup>3</sup>, syntikoilla, efekteillä ja kompressoreilla<sup>4</sup>. Pidän siis mielessä tämän estetiikan, vaikka nykyään tietokoneilla kaikki onkin helpompaa kuin ennen.”

Joni Vanhanen: ”Ei ole olemassa mitään yhtä tiettyä tapaa. Se voi olla joku siisti sãmple, mikä tulee vastaan, tai se voi olla joku melodia tai rytmi, jonka kuulee päässä. Se voi olla myös joku tekninen idea, jota haluaa kokeilla. Se voi myös syntyä kuin itsestään ilman minkäänlaista ajatusta siitä, mitä on tekemässä, kunhan vain alkaa tehdä.”

1 Tulee englanninkielen sanasta *sample*, joka tarkoittaa näytettä. Musiikin tekemisessä sillä tarkoitetaan nauhoitettua ääninäytettä, jota käytetään osana teosta. Näyte voi olla joko soittimella soitettu ääni tai toisesta teoksesta nauhoitettu pätkä, jota käytetään osana uutta kappaletta.

2 Englanniksi *loop* tarkoittaa ääninäytteiden toistamista.

3 Sãmppleri (englanniksi *sampler*) tarkoittaa työkalua, jolla soitetaan tallennettuja ääninäytteitä. Sãmpplerillä näytteiden rytmiä, äänenvoimakkuutta ja järjestystä voidaan muokata sekä lisätä erilaisia efektejä. Sãmppleri voi laitteen sijasta olla myös ohjelmisto.

4 Kompressorilla äänisignaalin dynamiikkaa eli äänenvoimakkuuden vaihteluväliä voidaan pienentää signaalissa. Kompressorin voi olla myös ohjelmistopohjainen laitteen sijasta.





Niko Liinamaa: ”Biitti alkaa usein joko rummuista tai jostakin tekstuurielementistä. En koskaan kyllästy siihen, että mässyt rummut bängää<sup>5</sup>, basari<sup>6</sup> menee vähän särölle ja snare<sup>7</sup> snäppää<sup>8</sup> kivasti. Joskus etsin heti ensimmäiseksi jonkun sämplen, jonka aika-avaruus ja rytmiikka ohjaavat koko biitin rakentumisen. Biiteissä etsin vahvaa tunnelmaa ja kestävyyttä (*milage*) – on joskus upeaa tehdä todella yksinkertainen luoppaava pala, joka ei tunnu kuluvan puhki kuuntelemalla. Käytän mahdollisimman laajaa kirjoa äänilähteitä, kuten syntikoita, läppäriä, MPC:tä<sup>9</sup> ja kenttä-äänitintä<sup>10</sup>. Tietyn määrän biittejä tehtyään siitä vain tulee asia, jonka osaa aika hyvin, joten koetan jättää sattumalle, vahingoille ja vähäeleisyydelle tilaa, ettei kaikki olisi vain pelkkää minua ja liian professionaalien kuuloista.”

### Teetkö kaiken itse masterointia<sup>11</sup> ja miksausta<sup>12</sup> myöten?

Roope Kinnunen: ”Olen aika usein tehnyt. Toki kaikki projektit ovat yhtä tärkeitä, mutta vähän isommissa jutuissa haluan käyttää masteroinnissa ulkopuolista tekijää, jotta saan jonkun toisen mielipiteen materiaalista. Masterointi on oma taiteenlajinsa, enkä väitä olevani siinä paras, vielä. Periaatteessa haluan tehdä mahdollisimman paljon itse, hallita erilaisia tapoja ja tyylejä. Aikaisemmin se oli pikemminkin pakon sanelema juttu – jos jotakin halusi saada julkaistua, kaikki piti tehdä itse. Miksaamisen ja kaikki soundit pyrin edelleen tekemään aina itse.”

Joni Vanhanen: ”Masteroinnin olen jättänyt alan ammattilaisille. Miksaamaan pyrin itse.”

5 Tulee englanninkielen sanasta *bang*, jolla tässä yhteydessä tarkoitetaan tuhteja rumpusoundeja.

6 Bassorumpu.

7 Englanninkielinen sana *snare* viittaa virveli- eli pikkurumpuun, joka tuottaa terävän staccato-soundin. Staccato tarkoittaa nuottien soittamista lyhyesti ja terävästi.

8 Snäppääminen tulee englanninkielen sanasta *snap*, jolla tässä yhteydessä tarkoitetaan äänen napsahtelua.

9 Rumpukone.

10 Mukana kulkeva tallennin.

11 Äänen masterointi tarkoittaa prosessia, jossa raitojen äänimaailmaa tasapainotetaan, yhtenäistetään ja korjataan sekä säädetään äänenvoimakkuutta. Näin nauhoitetusta äänimateriaalista luodaan mastertiedosto sen kopiointiprosessia eli monistamista varten.

12 Miksaus tarkoittaa ääniraitojen voimakkuuksien ja sävyjen säätämistä niin, että ne soivat ja erottuvat toistensa suhteen halutulla tavalla.

Niko Liinamaa: ”Periaatteessa teen kaiken masteriin asti, mutta siihen en ole jaksanut koskaan lähteä. En koe olevani insinööriyyppi, mutta osaan teknisen puolen aika hyvin, koska nuorempana oli tärkeää tehdä paljon analogisilla laitteilla, joten mikseriä ja masiinoita on tullut ruuvattua.”

### Mitä pidät läpimurtoina omassa tekemisessäsi?

Roope Kinnunen: ”Läpimurrot ovat tulleet pitkäjänteisen tekemisen kautta, enkä ole koskaan pyrkinyt tekemään hittiä. Kun on aina panostanut alleviivatuksi omaan juttuunsa, ei läpimurto tarkoita niin sanotun kaupallisen menestyksen saavuttamista. En todellakaan ole tehnyt mitään listamusiikkia, mutta muutaman kerran on matkan varrelle sattunut sellaista suosiota, esimerkiksi Eevil Stöön *Fuck Vivaldi* -levy (2012) meni listaykköseksi ja Paperi T:n *Malarian pelko* (2015) sai Teosto-palkinnon. Perinteisessä mielessä nekin ovat muusikolle saavutuksia. Tuottajana oma ura jakaantuu tiettyihin etappeihin. Silloin kun aloitin ihan ruohonjuuritasaolta, ei ollut mitään hajua miten asioita tehdään – niitä vain alettiin testata. Ensimmäinen läpimurto oli se kun sain sämplerin ja siihen kampani. Toinen etappi oli silloin kun tuntui siltä, että olen päässyt MPC:n kanssa niin pitkälle kuin mahdollista ja se alkoi jo rajoittaa omaa tekemistä. Silloin oli aika siirtyä tietokoneisiin pystyäkseen toteuttamaan itseään aikaisempaa paremmin. Ehkä tuollaiset siirtymät ovat olleet tietynlaisia läpimurron paikkoja henkilökohtaisessa tekemisessä.”

Joni Vanhanen: ”Sen ajatuksen sisäistäminen, että uuden oppiminen ja vanhan kyseenalaistaminen ei koskaan lopu.”

Niko Liinamaa: ”Paperi T:n levy oli menestyksessään komea, koska se oli niin tinkimättömästi tehtyä musiikkia ja silti se meni hyvin läpi. Toinen on soololevyäni *Minus* (2017), jonka tein sataprosenttisesti itse, masterointia lukuun ottamatta. Adikian kanssa työskentely ja koko prosessi ovat olleet viime aikoina todella inspiroivia.”

### Onko kotimaisella hiphopilla tunnistettava ominaissoundi?

Roope Kinnunen: ”On – se kieli. Kun suomen kieltä miettii, ei pelkästään sisältönä tai tekstinä, vaan rytmiikkana ja tavuina, sen soundi on ihan erilainen kuin minkään muun. Jos ei mieti, mitä sanotaan, vaan sitä miten sanotaan, kielellä on suuri rooli. Musiikillisesti ei niinkään, vaikka totta kai löytyy erilaisia poikkeavia haaroja tai tiettyjä ajanjaksoja, mutta



muuten ei ole tiettyä ominaissoundia. Tyylit otetaan vieläkin tosi vahvasti Yhdysvalloista, eikä siinä ole mitään vikaa. Itselle tärkeämpää on se, että musiikissa on oma tavamerkki kuin se, missä tekijä sijaitsee kartalla.”

Joni Vanhanen: ”Ehkä 2000-luvun alkupuoliskolla oli hetken aikaa, mutta en sanoisi, että on enää. Tosin en tiedä, olenko oikea ihminen arvioimaan, koska en enää seuraa kovin aktiivisesti tietynmaalaista hiphoppia. Sitä tulee niin valtavasti. Lähinnä annan musiikin tulla luokseni.”

Niko Liinamaa: ”En sanoisi niin. Lähinnä sieltä voi erotella muutamia virtoja, mutta väittäisin, että niistä soundeista 98 prosenttia on jostain muualta alun perin. Varmaan suosituin soundi on 1990-luvun eurodances-ta ammentava hittiräppi, josta voi tunnistaa jopa iskelmällisiä sävyjä. Sen vastapainona ja paljon pidempään jatkuneena traditiona tuntuu olevan 1990-luvun kultakauden amerikkalaisesta räppisoundista ammentava suomiräppi. Tietysti nykyään kuulee myös paljon hyvin homogeenisesti ympäri maailmaa levinnyttä trap-soundia<sup>13</sup>, jota junnut tekevät aika uskollisena esikuvillean. Jos ominaissoundista puhutaan, sitä on mielestäni esiintynyt Suomessa vain joillakin tietyillä artisteilla ja yhtyeillä. Asan *Loppuasukas* (2008) ja Ceebrolisticsin *Ö* (2005) tulevat ensimmäisinä mieleen sellaisista levyistä, joissa on tehty jotain tunnistettavasti omaa.”

### Voiko hyvä tuotanto pelastaa huonot räpit tai toisinpäin?

Roope Kinnunen: ”Huono biitti hyvillä räpeillä ja hyvä biitti huonoilla räpeillä ovat molemmat huonoja vaihtoehtoja, mutta mieluummin kuuntelen hyvää biittiä. Se, onko räppäri hyvä vai huono, riippuu tyylitajusta – se on räppäarin tärkein työkalu. Rappääminen ei ole urheilua. Rappäri voi olla hyvä, vaikka ei olisikaan teknisesti taitavin tai nopein, kunhan on tyylitajua ja osaa käyttää ääntään. Silloin niin sanotusti köppäsenkin säkeistön saa kuulostamaan hyvältä. Kokonaisuus tietysti ratkaisee, mutta räppibiisin tärkein elementti on se biitti – se on se musiikki. Biitti on biisin selkäranka, jonka päälle rakennetaan. Hieno biitti on runoutta.”

Joni Vanhanen: ”Voi. Slick Rick ja *The Art of Storytelling* -albumi (1999) on loistava esimerkki siitä, miten räppäri pelastaa biitin kuin biitin. Group Homen albumi *Livin' Proof* (1995) taas toimii juuri DJ Premierin biittien ansiosta.”

13 Yhdysvalloissa 2000-luvun vaihteessa syntynyt hiphopin tyylisuunta.

Niko Liinamaa: ”Ehkä biisiä jaksaa kuunnella ja oppia hyväksymään sen kämäisemmän osapuolen, mutta ei siitä ehkä loistavaa biisiä lopulta tule. Biitissä olennaisinta ovat sen tunnelma ja energia. Sillä ei periaatteessa ole mitään väliä, millä keinoin ne on saavutettu, kunhan ne löytyvät ja ovat linjassa.”

### **Mikä tekee tuotannosta kaupallisen hitin?**

Roope Kinnunen: ”Se on aika paljon kiinni näkyvyydestä. Julkaisijalla on siinä suuri rooli ja perinteisesti pitää paikkansa, että paskakin menee kaupaksi, kun osaa myydä oikein. Se ei kuulu minun osaamisalueeseeni. Voi tuottaa sellaista musiikkia, mitä kuuntelijat haluavat kuulla, mutta itse toimin sellaisella alueella, jossa tehdään musiikkia, jota kuulijat eivät edes osaa odottaa kuulevansa mutta diggaavat siitä sitten kun kuulevat sitä. Se on se kenttä, jossa itse olen aina halunnut vaikuttaa. Toinen tapa on tehdä odotettuja täsmähittejä yleisölle, ja siksi julkaistaankin niin paljon valmiiksi pureskeltua kuraa.”

Joni Vanhanen: ”Pelkkä tuotantohan ei riitä. Tarvitaan oikea paikka, oikea aika ja tähdet oikeaan asentoon. Toki voi yrittää seurata sen hetken kaupallisia trendejä tai tehdä ajatonta soundia tai jotain täysin uutta ja innovatiivista, mutta mikään näistä ei kuitenkaan takaa mitään.”

Niko Liinamaa: ”Hyvä promotio, Spotifyn listaukset, radioiden soittolistoilta sijoittuminen... Jos biisi on ihan hyvä, sekin auttaa. Kun kuuntelee sellaisia kappaleita, joista tulee hittejä, sinne mahtuu kyllä ihan kaikenlaista ja kaiken laatuista. Tämä on asia, jota aina mystifioidaan.”

### **Kiinnostaako saada tuotantoja ulkomaisille artisteille?**

Roope Kinnunen: ”Olen kyllä aina halunnut saada, ja tietokoneiden avulla tekniset vaatimukset tulevat täytetyksi. Oma osaamiseni on musiikin tekeminen, siinä olen paras, mutta promoamisessa olen huono. En ole siinä pitkäjänteinen vaan pikemminkin studiomyyrä, ja ulkomaan kontaktien ylläpitäminen on työlästä. Lisäksi ne tyylisuunnat, joissa oma tekemiseni liikkuu, ovat aika pienimuotoisia ulkomaillakin. Toki se kiinnostaa, koska tiedän, että kädenjälkeni on niin sanotusti verrattavissa vastaavien ulkomaisten kanssa.”

Joni Vanhanen: ”Kyllä se kiinnosti jossain vaiheessa, mutta viimeksi kuluneen vuosikymmenen olen keskittänyt enimmäkseen siihen mistä



aloitinkin eli omaan musiikkiin. On tullut myös kirjoitettua paljon lauluja englanniksi.”

Niko Liinamaa: ”Vuonna 2017 julkaistiin ensimmäinen ulkomaan tuotanto, jota olin tekemässä. Kyseessä oli itävaltalainen artisti, ja olen juuri tälläkin hetkellä (huhtikuu 2018) Los Angelesissa. En oikein vielä tiedä, miten se tapahtuu. Välillä mennään uima-allasbileisiin ja joskus tavataan artisteja sattumalta jossain. Suomessa ei tunnu riittävän tarpeeksi mahdollisuuksia tehdä itselle kiinnostavaa musiikkia niin, että sillä pystyisi takaamaan tasaisen elannon. Muistutan joskus itselleni ja muillekin, että suomiräppi ei ole se asia, mistä olin kiinnostunut silloin kun aloin tehdä musiikkia. Olen kuunnellut ja seurannut 20 vuoden ajan amerikkalaista räppiä ja se on se kulttuuri, jonka tunnen ja jota rakastan ja jonka esteetikasta nautin suunnattomasti. Siinä on iso ero suomalaiseen räppiin verrattuna – nimenomaan esteettiseltä kannalta.”

### **Käytätkö sämplejä ja kuinka suhtaudut niiden yhteydessä tekijänoikeuksiin?**

Roope Kinnunen: ”Käytän sämplejä ja silloin tekijänoikeuksia on syytä miettiä. Pääasiassa olen sämplännyt vain sellaista kamaa, jota ei pysty tunnistamaan. Se ei johdu siitä, että se on laitonta, vaan se on keino tehdä jostakin muusta ja vanhasta omankuuloista ja uutta. Joskus suora luuppi ajaa asiansa, jolloin sillä voi sanoa jotain. Sämplämisellä on niin pitkä perinne hiphopissa, että on jo klisee pölliä suoria luuppeja omiin biiseihinsä, enkä itse halua sitä tehdä. Tunnistettavalla sämplellä voi kuitenkin alleviivata sitä asiaa, jota haluaa ilmaista. Motiivini ei ole koskaan ollut ratsastaa jonkun toisen tekemällä musiikilla. Periaatteeni on, että musiikin pitää olla vähintään kymmenen vuoden ikäistä, että edes kosken siihen. En halua tarttua tuoreeseen musiikkiin, koska haluan mieluummin itse tehdä modernin soundin kuin pölliä sen joltakin. Jotkut käyttävät valmiita sämplepaketteja, mutta se ei ole minun juttuni. Sämplään myös itseäni, esimerkiksi vanhoja juttujani 1990-luvulta. Sämpläminen työkaluna on omassa tekemisessä tärkeä ja se luo paljon sellaisia mahdollisuuksia, joita ei pystyisi vaikka syntetisaattorilla tai ohjelmistolla tekemään.”

Niko Liinamaa: ”Sämplääminen on erottamaton osa postmodernia kulttuuria. Lainaaminen, dekonstruktio, choppaaminen<sup>14</sup> ja flippaaminen<sup>15</sup> ovat keinoja luoda uutta musiikillista kieltä ja innovaatioita. Mikään ei luo tekstuuria ja kiinnostavuutta biisiin samalla tavoin kuin sample toisesta biisistä. Aikaisemmin biittien tekeminen oli minulle pitkän aikaa samplejen flippaamista ja luoppaamista. Toisaalta esimerkiksi Jenkkeihin ei voisi laittaa sellaista biittiä, jossa on luvatta käytetty sample. Luulen, että tulevaisuudessa sämpläyspalvelut tekevät kaikkesta helpompaa ja sämplääminen jatkuu uusilla tavoilla.”

### **Kuinka paljon tuottamiseen vaikuttaa se, mitä muut tekevät?**

Roope Kinnunen: ”Se vaihtelee. Instrumentaalisissa elektronisen musiikin projekteissani pyrin siihen, ettei niissä olisi mitään tunnistettavaa tai muihin yhdistettävää – että se olisi täysin oma juttuni. Sitten on projekteja, joissa hakee jotain tiettyä juttua. Esimerkiksi kun tuotan Koksukoon roolissa, olen halunnut luoda sellaisen viitekehyksen, että tiedän, mitä sillä haen. Esimerkiksi jos teen trap-musiikkia, niin silloin koettelen sitä, mikä tekee trapista trappia. Leikittelen aina siellä näky-mättömillä reunoilla, onko se enää trappia, jos siihen liittää tätä tai tätä. Se on valinnaista ja projektikohtaista, haluanko seurata muiden tekemisiä ja näyttää sen.”

Niko Liinamaa: ”Se vaikuttaa ihan valtavasti nykyään. Pitkään suomi-räpissä tuntui olevan internetistä huolimatta noin kolmen vuoden viive siinä, milloin erilaiset tyyliet iskivät tänne asti. Nyt tuntuu, että junnut ovat heti tosi kartalla uusista jutuista, ja jotkut kuulostavatkin aika suoraan esikuviltaan. Tässä on se jännä paradoksi, että melkein aina ne uudet soundit, rytmit ja tyyliet syntyvät alakulttuureissa ja paikallisesti, kuten esimerkiksi trap joka tuli Atlantasta tai dancehall joka tuli Jamaikalta. Sieltä ne sitten kantautuvat tuottajien ja DJ:den kautta musiikkibisneksen korviin, minkä jälkeen ne integroidaan hittitehtaiden käyttöön. Kuitenkin juuri ne musiikkibisneksen tyyliet ovat usein todella ignoranteja muita

14 Tulee englanninkielisestä termistä *chopped and screwed*, joka tarkoittaa 1990-luvulla syntynyttä hiphopin tyyliä. Kappaleista tehdään tyyppillisesti chopped and screwed -versioita hidastamalla niiden tempoa, joka aiheuttaa äänen tekstuurin madaltumisen ja varsinkin bassotaajuuksien rikastumisen.

15 Äänten sekoittaminen.



kulttuureja ja artisteja kohtaan ennen kuin niistä tulee kauppatavaraa ja haluttu soundi.”

### **Ketä kotimaista kollegaa haluaisit nostaa esille?**

Roope Kinnunen: ”Nimiä on niin paljon, etten lähde niitä nyt luettelemaan. Haluan tukea kaikkia, joiden kanssa olen työskennellyt, ja ne jotka tuntevat minut ja tekemiseni, löytävät ne. Haluan kuitenkin nostaa Crystal Atos -nimistä tuottajaa, vaikka hän onkin siskoni. Törkeän hyvä tuottaja, joka on vasta tulossa. Haluan antaa kaiken tukeni hänelle ja täysin musiikillisista ansioista – sukulaisuus on vain sattumaa.”

Joni Vanhanen: ”Viimeisimpänä DJ Polarsoul inspiroi upealla *Solitudine*-levyllään (2018). Jyväskylästä seuraavan sukupolven nimistä pitää mainita Ruuben.”

Niko Liinamaa: ”RPK:ta nostan aina esille, koska Roope on maailmanluokan tuottaja, josta maailma ei vielä tiedä. RPK:n soundi on ollut aina vähän erilainen kuin muilla, ja hänen vaikutteensa tulevat niin kauniisti laajalta alueelta, että ei voi kuin arvostaa.”

# Anu Manner – Pipefestin tekijä

*Elina Westinen*

Seuraava teksti pohjautuu Anu Mannerin haastatteluun (13.4.2018) ja sen jälkeisiin sähköpostikeskusteluihin. Anu toimi vuosikausia Pipefestin järjestäjäjoukoissa, aivan festivaalin alkutaipaleesta asti.

Pipefest on Suomen ensimmäinen hiphop-festivaali. Se järjestettiin ensimmäisen kerran Sotkamon Vuokatissa vuonna 2001. Tarina sai alkunsa aktiivisista kainuulaisnuorista, jotka osallistuivat Nuoret johtajat -koulutukseen. Koulutuksen ideana oli tehdä jokin projekti nuorille. Anun porukkaa kiinnosti eniten järjestää Kainuuseen joku tapahtuma, ja vähitellen syntyi idea nimenomaan hiphop-festivaalista. Mainostoimisto Pohjolan Mylly innostui tästä nuorten ideasta ja lähti tukemaan projektia rahallisesti. Nimi Pipefest puolestaan tuli Vuokatissa sijainneesta uudesta lumilautaputkesta. Nuorten mieleen oli juolahtanut kyllä pari muutakin piippu-assosiaatiota.

Anu vastasi ensimmäisenä vuonna ohjelmasta, toisena vuonna hän toimi stage-managerina. Kävijämäärä oli ensimmäisenä vuonna noin 1200, toisena se tuplaantui. Kolmannesta vuodesta alkaen Anu siirtyi projektipäällikön vastuulliseen rooliin. Muu festivaalitiimi koostui tuolloin Minna Immoesta ja Marja Heinistöstä. Alkuaikoina Pipefest ei saanut vanhemmilta kainuulaisilta täysin varauksetonta tukea. Koettiin huolestuttavana, että nuoret kiroilivat, polttivat ja joivat alkoholia. Myös *Poliisi-tv*<sup>1</sup> oli kuvaamassa festareita ja festarikansaa.

Anun mielestä ”siisteintä Paipissa on ollut yhdessä tekeminen ja se oma yhteisö. Kaikkien artistien mökit sijoitettiin Vuokatinmaahan, myös sillä tarkoituksella, että hiphop-yhteisö alkaisi vähitellen muodostua.” Vuosien mittaan itse kulttuurin edistäminen ja ”Paipin” yhteydessä sovitut yhteistyökuviot lämmittävät myös festivaalijärjestäjän sydäntä. Artisteille Paippi merkitsi pitkään vuoden tärkeintä tapahtumaa, tietynlaisia kokoontumisajaja.

Festivaalin tekijöille on ollut tärkeää, että Paipissa kuullaan räppiken-

---

1 Rikoksiin keskittynyttä ajankohtaisohjelmaa lähetettiin TV2:ssa 1989–2013.





tän noviiseja ja uusia ääniä, ja annetaan heille mahdollisuus uudenslaisiin esiintymiskokemuksiin. He ovat myös aina halunneet tuoda suomalaista hiphop-kulttuuria ja sen kaikkia elementtejä esille monipuolisesti. Niinpä Paipissa on nähty niin graffitiseiniä, beatboxauskisoja, breikkausta kuin open mic -sessioitakin (ks. myös Nieminen tässä teoksessa).

Vuosien varrella festivaali suureni niin kävijämäärältään, puitteiltaan kuin artistitarjontansakin puolesta. Suomiräpin suosion kasvaminen selittää myös osaltaan festivaalin kasvamista suurempiin mittoihin. Suomiräp ja Paippi kasvoivat käsi kädessä lapsuudesta teinivuosiin. Lahden Summer Up (vuodesta 2003) ja Tampereen Blockfest (vuodesta 2008) olivat seuraavia räppiin keskittyviä festivaaleja, tosin ensimmäisessä ollaan kuultu räppäreiden ohella myös reggae-artistejä. Vuodesta 2010 tarjonta on kasvanut niin artistien kuin festivaalienkin osalta, ja kenttä on laajentuneessaan pirstaloitunut. Myös iso yleisö on ottanut räpin omakseen – tai ainakin sen mainstream-edustajat. Nykyään kullakin rap-genrellä voisi periaatteessa olla jopa oma festarinsa.

Vuonna 2011 Pipefest siirtyi Jämsän Himos Parkiin, jossa oli totuttu järjestämään isoja tapahtumia. Vuokatinrinteiden alue meni remonttiin ja maisemanvaihdos tuntui tuossa vaiheessa siten luonnolliselta. Himos Festivalin henkilökunnalla ja Anun porukalla oli kuitenkin eri visio ja näkemys siitä, mihin suuntaan festivaalia haluttiin jatkossa kehittää, ja polut lähtivät vähitellen eri suuntiin. Festivaali jäi määrittelemättömän pituiselle taolle vuonna 2016. Huippuvuosina Pipefestissä vieraili yli 16 000 kävijää.

Cheekistä ja Elastisesta koostuvan Profeettojen nostalgiaa huokuva ”Pipefest” -kappale (jossa on mukana myös Paleface) julkaistiin elokuussa 2017. Se lämmitti Anun ja muiden järjestäjien sydäntä erityisellä tavalla. Kappale on kunnianosoitus kokeneilta artisteilta heidän rakkaaksi kokemalleen festivaalille.

Pipefest palasi vielä kerran festivaalikartalle kesällä 2018 yhden päivän tapahtumana, Himos Festivalin ja Nelonen Media Liven järjestämänä. Samalla festivaali palasi juurilleen, Vuokattiin. Festivaalin päättäjinä nähtiin edellä mainitut Cheek, Elastinen ja Paleface sekä paluun keikkalavoille tehneet vanhat räppikokoonpanot Kapasiteettiyksikkö ja Ceebrolistics.

Monen muun lailla Anu odottaa hiphop-sukupolven vaihtumista ja murrosta: suomiräpin tietynlainen ”ukkoutuminen” on ollut jo pitkään käynnissä ja uudet tekijät ovat tulossa kovaa vauhtia. ”Muutos on hyvästä”,

toteaa Anu pitkäaikaisena suomiräp-fanina.

Seuraava iso ja merkittävä juttu hiphop-kentällä on Anun mukaan toivottavasti naisten tekemä rap ja naisräppärit, vaikkei hän pidäkään etuliitteistä ja kiintiöajattelusta eikä mielellään erottele räppäreitä kategorisesti sukupuolen mukaan. Huippuhyviä naisräppäreitä skenessä riittää jo ja nostetta ”ilmiölle” on, mutta isoille esiintymislavoille kutsuja ei vielä toistaiseksi ole tullut. Vuosi 2018 oli merkittävä naisräppäreille erityisesti Helsingin alueella, jossa pidettiin lukuisia naisartistien klubi-iltoja. Myös julkaisuja ilmestyi aiempaa enemmän.

Anua kiinnostaa edelleen edesauttaa erityisesti nuoria tulokkaita hiphop-skenessä. Tällä hetkellä hän on mukana järjestämässä naisräppäreiden taitoja esitteleviä She’s rap -klubi-iltoja Jyväskylässä. Intohimoisen hiphop-fanin tapahtumajärjestäminen tuskin kuitenkaan jää tähän. Lähivuosina on lupa odottaa lisää.



# Rap-työpajat voimaantumisen sosiaalisena kontekstina

*Hanna Yli-Tepsa*

Olen työskennellyt esiintyvänä rap-artistina vuodesta 2007 lähtien. Luomistyö sanataiteen parissa, erilaiset kirjoitusprosessit ja esiintyminen ovat avanneet minulle näkökulman rap-musiikkiin eräänlaisen voimaantumisen välineenä. Olin itse kokenut rap-lyriikan kirjoittamisen apuna etenkin negatiivisten, mieltä painavien ajatusten ja aiheiden käsittelyyn elämässäni sekä oman luovan ilmaisun herättäjänä ja välineenä. Näiden havaintojen myötä vakuutuin myös siitä, että työpajat tämän genren parissa voisivat hyödyttää muitakin.

Olen ohjannut rap-työpajoja erilaisille ryhmille vuodesta 2013 lähtien. Pedagoginen lähtökohtani työpajoissa on, että osallistujat saavuttavat kokonaisvaltaisen kokemuksen sekä räpistä taiteenlajina että ryhmässä toimimisesta. Kuuluminen aktiivisena toimijana ryhmään, jossa vallitsee luottamuksen ilmapiiri, voi avata osallistujalle kokemuksen luovasta taiteen tuottamisesta, omien ajatusten jakamisesta sanataiteen keinoin ja esiintymisestä.

Hiphop-kulttuurissa on alusta asti ollut vahvasti edustettuna artistin oman maailmankuvan ja omaehtoisen sisällön ilmaiseminen. Hiphop-musiikki on ajan mittaan jakautunut lukuisiin eri tyylilajeihin, jotka kertovat erilaisista lähestymistavoista tähän sanataiteen muotoon. Röpissä lyyrinen ilmaisunvapaus sekä tyylien kirjo on jopa korostuneen laaja-alaista, ja tämä antaakin niin kokeneemmalle artistille kuin rap-lyriikan kirjoittamista ensi kertaa kokeilevalle mahdollisuuden monipuoliseen itseilmaisuun. Monimuotoisuus on omiaan työpajatyöskentelyyn, jossa tarkoituksena on löytää ilmaisukanava osallistujien ajatuksille tai opastaa heidät luovan kirjoittamisen pariin.

Vuosien mittaan kertynyt kokemukseni työpajoista erilaisten ryhmien ja yhteisöjen kanssa on monipuolinen, ja olen saanut myös melko kattavan käsityksen työpajojen vaikutuksista osallistujiin. Olen pitänyt työpajoja kouluissa peruskouluista lukioihin, nuorisotaloilla, Helsingin tyttöjen

talolla sekä lukuisissa paikoissa erityisryhmille, kuten päihderiippuvaisille, vangeille, seksityöntekijöille ja lastensuojelun asiakkaille. Paikasta tai ryhmästä riippumatta olen havainnut työpajatyöskentelyssä samankaltaisia positiivisia vaikutuksia ryhmän osallistujiin. Käsitellen tässä artikkelissa näitä havaintojani sekä kokemuksiani rap-työpajatyöskentelystä.

Pedagoginen taustani on pitkässä urassani tanssinopettajana. Valmistuin tanssinopettajaksi vuonna 2000 (Turun taideakatemia, AMK) ja vuodesta 2001 lähtien olen toiminut tanssinopettajana Helsingin tanssiopistossa opettaen lapsia, nuoria ja aikuisia. Sanataideohjaajan työhön olen perehtynyt muun muassa käymällä Helsingin sanataidekoulun järjestämiä kursseja. Oman pedagogisen metodini sanataide- ja rap-työpajoihin olen kuitenkin kehittänyt käyttäen työkaluina tanssi- ja teatteri-ilmaisen harjoitteista soveltamiani harjoituksia. Metodini on vuosien kuluessa vakiintunut, mutta muokkaan sitä aina tapauskohtaisesti työpajan keston ja kertojen määrän perusteella.

## HAUSKANPITOA, PELEJÄ JA LYRIIKKAA

Luovan ilmaisun opetukseeni on aina kuulunut reilusti aikaa vievä alkulämmittely. Lämmittelyn tarkoituksena on vapauttaa osallistujat jännityksestä ja auttaa heitä olemaan läsnä hetkessä, aistit valppaana. Harjoitukset koostuvat monenlaisista reaktiopeleistä, vuorovaikutteisista luottamusharjoituksista, pari- ja ryhmätehtävistä sekä tehtävistä, joissa luovuutta herätellään hyödyntäen ongelmanratkaisua, sattumaa ja improvisaatiota.

Koska alkulämmittelyharjoitukset tehdään ryhmässä, ne auttavat purkamaan mahdollisia jännitteitä ryhmän jäsenen välillä. Tämä on erityisen tärkeää yhteisöissä, joissa jäsenten roolit ovat lukkiutuneet paikalleen. Harjoitusten avulla voidaan purkaa totuttuja asetelmia, ja ne voivat saada ryhmän sisällä erilaisessa sosiaalisessa tai valta-asemassa olevat henkilöt työskentelemään saumattomasti yhdessä, tavanomaisen roolinsa unohtaen.

Lämmittely luo avoimen ja luottavaisen ilmapiirin. Ohjaajan läsnäolo on tässä suuri merkitys. Kun ohjaaja ottaa ryhmään suoran kontaktin osallistuen samalla tekemiseen tasavertaisesti, syntyy ryhmään keskinäisen



kunnioituksen ja luottamuksen tunnelma. Pyrinkin aina osallistumaan peleihin ja leikkeihin yhtenä ryhmän jäsenenä. Tämä herättää osallistujissa kokemuksen siitä, että olemme ihmisinä tasavertaisia riippumatta tilanteen viitekehukseen liittyvästä hierarkiasta tai ryhmän sisällä näyttäytyvistä asemista. Tämä osallistuva opetusmetodi tuo ohjaajan lähemmäksi ryhmää ja avaa väylän molemminpuoliselle luottamukselle, joka on joissakin tapauksissa keskeistä työpajan onnistumiselle.

Tässä työpajassa musta tuntu vähän aikaa siltä, et mäki oon ihan tavallinen ihminen ja osaan muutaki ku vaan tehdä tyhmyyksiä. (Nainen, Vanajan vankila 2015.)

Osallistavat ja ryhmäyttävät harjoitukset ovat siten työpajoissani yhtä tärkeässä roolissa kuin tekstin kirjoittaminen tai räpin tekniikan harjoittelu.

Lämmittelyosuuden pelit ja tehtävät nostattavat usein tunnelman hyvin hilpeäksi. Pelit vaativat läsnäoloa ja vievät osallistujan huomaamatta mukaan tekemiseen. Ihmisen sisäänrakennettu kilpailu- ja selviämisvietti vetää kyynisemmänkin osallistujan mukaan leikkeihin ja peleihin. Kerran, kun pidin pajaa erään suuren yrityksen 60 työntekijälle, oli piiriin tuleminen aluksi hankalaa muutamalle osallistujalle, koska he kokivat tilanteen nolostuttavan lapselliseksi. Hetkeä myöhemmin samat henkilöt olivat mukana leikeissä ja peleissä täysin tilanteeseen antautuen. Samassa pajassa muutama ilmoituksensa mukaan rap-musiikkia syvästi inhoava työntekijä kirjoitti lopulta inspiroituneena loistavat rap-riimit yhdessä toisten kanssa ja esitti tekstinsä ylpeänä toisille. Pitäessäni työpajaa Vanajan vankilassa tulivat vartijat katsomaan, mitä salissa oikein tapahtuu, kun vankilan käytäville asti kantautui naurua ja iloinen meteli. En ole vielä kokenut työpajaa, jossa osallistujat pysyisivät vakavina alkulämmittelyn aikana, vaan joka kerta paja on lähtenyt käyntiin iloisessa tunnelmassa.

Lämmittelyn jälkeen seuraa lyhyt keskusteleva teoriaosuus räpistä taiteenlajina. Tässä osuudessa käsitellään räpin historiaa ja nykypäivää, tutustutaan räppäämisen tekniikkaan ja rap-sanoitusten sisältöihin. Tekniikkaosuus pitää sisällään pienen katsauksen musiikinteoriaan, terminologiaan, rytmikkaan ja flow'hun sekä sanojen käyttöön rytmisenä elementtinä. Rap-tekstien sisältöä ja räppiä osana hiphop-kulttuuria tarkastellaan ryhmästä ja työpajan tarkoituksesta riippuen. Tässä osuudessa

tehdään lyhyitä harjoituksia, joissa kirjoitetaan yhdessä pieniä tekstejä ja harjoitellaan niiden rytmistä ääneen lausumista.

Erilaisten sanaharjoitusten ja -tehtävien jälkeen siirrytään osuuteen, jossa omaa tekstiä tuotetaan yksin, pareittain tai muutaman hengen ryhmissä. Pajasta, sen kestosta ja tapaamiskertojen lukumäärästä riippuen osallistujat kirjoittavat joko yhteisestä tai omavalintaisesta aiheesta. Kirjoitusprosessin aikana he saavat apua ohjaajalta ja toisiltaan. Tavoitteena on, että jokainen ryhmä tai yksilö räppää lopuksi tekstinsä ääneen muulle ryhmälle.

Työpajoissa tärkeintä on osallistuminen. On luonnollista, että luova kirjoittaminen sujuu toisilta helpommin kun taas toisille tekstin tuottaminen on haastavampaa. Siinä missä toiset kirjoittajat heittäytyvät mielellään kirjoittamaan pohdiskellevaa, syvällistä tekstiä, toiset tarttuvat helpommin pinnallisempiin aiheisiin. Jotkut kirjoittavat nopeasti useamman sivun tekstiä, kun taas joillekin muutaman rivin aikaansaaminen tuottaa vaikeuksia. Mikään työskentelytapa ei työpajoissa ole väärä, vaan jokaiselle annetaan mahdollisuus tuottaa tekstiä oman tilanteen ja kapasiteetin mukaan. On tärkeää, että jokainen työpajassa syntynyt teksti otetaan vakavasti ja se saa yhtäläisen huomion. Olkoonkin, että joskus esimerkiksi koululaisryhmissä osallistuja on saattanut kirjoittaa absurdilta tuntuvan karikatyyrisen kuvaelman käyttäen tekstissään amerikkalaista gangsta rap-sanastoa kaikkine törkeyksineen. Tällaisessa tekstissä voivat esiintyä niin aseet, väkivalta kuin prostituutiokin. Vaikka tällainen sanoitus tuntuukin suomalaisen peruskoulun kontekstissa epärealistiselta, on kirjoittaja silti heittäytynyt luovan kirjoittamisen pariin, kirjoittanut rap-riimit ja näin ollen onnistunut annetussa tehtävässä.

## RAP-TYÖPAJOJA TYTÖILLE

Aloittaessani urani esiintyvänä rap-artistina vuonna 2007 yksi toimittajien yleisimmistä kysymyksistä haastatteluissa koski naispuolisten räppäreiden vähäistä määrää. Aiheen toistuttua kerta toisensa jälkeen aloin pohtia syitä asiaan. Useiden muiden teemojen lisäksi esille nousi huomio siitä, että tyttöjen osuus pääkaupunkiseudun nuorisotalojen järjestämässä rap-työpajoissa oli aina ollut huomattavasti poikia pienempi.



Rap kansainvälisenä valtavirtagenrenä oli 2000-luvun alussa hyvin miesvaltainen, vaikka joukkoon mahtuikin muutamia vahvoja naisartistteja. Suomessa valtavirtaräppiä esittivät kuitenkin pääosin miehet. Ainoa suuria yleisöjä tavoittanut räppäävä nainen oli Mariska. Suomalaistytöillä oli rap-maailmassa niukasti roolimalleja, ja heiltä puuttui rohkeus toteuttaa itseään poikien harrastukseksi koetussa lajissa. Olen kuullut usean tytön suusta lausahduksen: ”En kehtaisi räpätä poikien kuullen, koska pelkään, etten osaa ja nolaan itseni”. Useimmiten nämä tytöt pelkäsivät epäonnistumista ja vertasivat itseään automaattisesti poikiin, joita pitivät lajissa itseään parempina.

Helsingin nuorisoasiainkeskuksen pitkäaikainen nuorisotyöntekijä muusikko Mats Takila kertoo, että vuoden 2010 paikkeilla nuorisotalo Hapessa rap-musiikkia tekevien tyttöjen puuttuminen koettiin ongelmana. Yrityksistä huolimatta räpistä kiinnostuneita tyttöjä ei tuolloin saatu pysyvästi mukaan toimintaan. Edellisestä poiketen Shaka Kamparan ja Alekski Lemolan vuonna 2013 perustetussa Track Factory -riimityöpajassa on alusta alkaen ollut mukana myös tyttöjä, vaikkakin heidän osuutensa on ollut poikiin nähden huomattavasti pienempi. Vuonna 2010 perustetun nuorten taide- ja kulttuurikasvatusta tarjoavan Bass Camp -yhdistyksen katutaidetyöpajoissa oli mukana muutamia räpistä kiinnostuneita tyttöjä. Bass Campissa ohjaajana toiminut räppäri Pyhimys eli Mikko Kuoppala muistelee, että Bass Camp onnistui tavoittamaan toimintaansa tyttöjä eri puolilta pääkaupunkiseutua, vaikka räppääviä tyttöjä oli edelleen huomattavasti vähemmän kuin poikia.

Olin siten jo pidemmän aikaa pyöritellyt mielessäni ajatusta tyttöjen rap-työpajoista, kun aloitin ensimmäisen työpajani Helsingin tyttöjen talolla tammikuussa 2013. Ajatuksena oli kannustaa ja rohkaista tyttöjä hiphop-musiikin pariin sekä saada tyttöjä kirjoittamaan ja ilmaisemaan itseään räpin avulla. Sen vuoksi Tyttöjen talo vaikutti sopivalta paikalta projektille. Koska murrosiän kynnyksellä olevat tytöt selvästikin arastelivat poikien läsnäoloa, uskoin, että tytöillä on matalampi kynnys osallistua räpin tekemiseen vertaisryhmässä.

Pidin Tyttöjen talolla kaiken kaikkiaan neljä pidempikestoista työpajaa 11–16-vuotiaille tytöille (kevät 2013, syksy 2013, kevät 2014, kevät 2016). Ryhmät kokoontuivat syys- tai kevätlukukauden ajan viikoittain, ja yksi työpajakerta kesti puolitoista tuntia. Työpajat olivat suljettuja

ryhmiä, joihin oli sitova ilmoittautuminen, ja kunkin ryhmän osallistujat olivat keskenään melko saman ikäisiä. Pajojen tarkoituksena oli oman ilmaisukanavan löytäminen kirjoittamisen ja räpin keinoin, mutta yhtä merkittävässä roolissa oli niiden sosiaalinen ulottuvuus: ryhmäytyminen ja jakaminen. Tavoitteena oli luoda ryhmään luottamuksellinen, toisia kunnioittava ilmapiiri, jossa osallistujilla olisi turvallista sekä ilmaista itseään vapaasti että jakaa ajatuksiaan, tulla kuulluksi ja saada kokemus ryhmään kuulumisesta. Työparinani toimi Tyttöjen talon pitkäaikainen ryhmätoiminnan ja teatteri-ilmaisun ohjaaja Leila Hellman-Eronen.

Koska Tyttöjen talon ryhmät olivat pitkäkestoisia ja viikoittain kokoon-tuvia, tutustuimme räppiin taiteen lajina rauhalliseen tahtiin. Etenimme räpin tekniikan perusteista lyhyisiin kirjoitus- ja riimittelyharjoituksiin, pieniin yhteisiin räppiteksteihin ja lopulta oman tekstin tuottamiseen. Työpajoissa valmistettiin yleensä yhteinen kappale, johon jokainen osallistuja kirjoitti yhden säkeistön. Pajojen puitteissa syntyi tietysti enemmänkin tekstejä, sillä pajat innostivat osallistujia kirjoittamaan myös vapaa-ajallaan.

Kun sit feilaa, kaikest tulee skeidaa  
elämän heivaa, sitä vaan meinaan  
älä silloin paina deletee  
eikä vaivuta synkkyteen  
avaa silmät, nouse ylös  
kyllä se elämä etenee  
(Ote kappaleesta ”Siivet”, Tyttöjen talo 2014.)

Tyttöjen talon työpajoissa vallitsi aina lopulta inspiroitunut tunnelma. Aluksi osallistujia jännitti, mutta erilaisten ryhmäyttävien harjoitusten avulla ryhmiin löytyi luottamus, ja epävarmuus väistyi hauskan yhdessä tekemisen tieltä. Tytöt heittäytyivät rap-lyriikan kirjoittamiseen vapautuneesti, ja lukkotilanteista päästiin yli yhdessä, toisia auttaen. Ryhmien tytöt olivat toisiaan kohtaan vilpittömän solidaarisia ja auttavaisia. He lähtivät kiinnostuneesti mutta tuomitsematta keskusteluun toisen osallistujan tekstin mahdollisista ongelmakohtista ja pyrkivät usein yhdessä löytämään toimivan ratkaisun tekstiin. Tytöt osallistuivat reippaasti myös räpin tekniikan harjoitteluun, kun räppäämistä harjoiteltiin yhdessä. Sen sijaan yksin räppäämiseen toisten läsnä ollessa oli jokaisessa ryhmässä





korkea kynnys. Kukaan ei halunnut räpätä omaa tekstiään ääneen toisten kuullen ennen kuin tekstiä oli harjoiteltu tarpeeksi kahdestaan ohjaajan kanssa toisessa huoneessa.

Kävimme nauhoittamassa Tyttöjen talon räppäreitten kappaleita Nuorisotalo Hapen studiossa. Studiosessiot jännittivät tyttöjä kovasti, mutta jokaiselle äänityskokemus oikeassa studiossa oli valtavan suuri elämys. Nuoret räppärit olivat silminnähdyn ylpeitä saavutuksestaan. Moni kertoi, ettei olisi koskaan uskonut kirjoittavansa rap-tekstiä, jonka pääsee äänittämään oikeaksi kappaleeksi studiossa. Tytöt jakoivat kokemuksensa ystäviensä kanssa, ja omien sanojensa mukaan tunsivat saavansa arvostusta sekä ikätovereiltaan että heidän kanssaan työskenteleviltä aikuisilta. Hapen studiossa äänitetyistä kappaleista räppärit saivat itselleen tallenteen, jota he saattoivat halutessaan soittaa läheisilleen. Tytöt kävivät myös esiintymässä Tyttöjen talon, Kalliolan settlementin ja Helsingin Nuorisoasiainkeskuksen järjestämässä tapahtumissa.

Sekä oman kappaleen äänittäminen että esiintyminen sai tytöissä aikaan merkittävän kuulluksi tulemisen kokemuksen. Jo työpajojen aikana olin saanut tytöiltä usein välitöntä palautetta siitä, miten hyvältä heistä tuntuu, kun saa kirjoittaa omia ajatuksiaan paperille ja sanoa kaiken ääneen niin, että joku – tässä tapauksessa ohjaaja ja ryhmä – kuuntelee. Esiintyminen suuremmalle yleisölle vahvisti heidän mukaansa tätä kokemusta. Se lisäsi myös tyttöjen itsetuntoa ja sai heidät tuntemaan itsensä tärkeäksi ja oman tekemisen merkitykselliseksi.

Mä odotan aina koko viikon tätä räppipajaa. Täällä mä oon elossa. Kotonaki mä kirjoitan mut *täällä* mua kuunnellaan. (Tyttö, 12, Tyttöjen talo 2014.)

Joissakin tapauksissa tytöt tai heidän vanhempansa kertoivat minulle itse uuden harrastuksen hyvistä puolista. Positiivinen vaikutus näkyi kuitenkin myös ulospäin heille tutussa Tyttöjen talon avoimen toiminnan yhteisössä: rooli räppärinä sai näkyä ja kuulua, ja sitä kannettiin selvästi ilolla ja ylpeydellä. Etenkin tapauksissa, joissa rap-työpaja on ollut taustaltaan heikossa asemassa olevan nuoren ensimmäinen ja ainoa harrastus, tällä kokemuksella on ollut valtavan suuri merkitys.

Ennen mä en osannut mitään. Nyt mä oon *räppäri*. (Tyttö, 12, Tyttöjen talo 2013.)

Erään 11–12-vuotiaitten tyttöjen rap-trion kohdalla heidän kokemuksensa musiikin tekemisestä ryhmänä teki heistä yhdessä vahvempia. Tyttöjä yhdisti tietysti jo säännölliset tapaamiset työpajassa Tyttöjen talolla, mutta myös yhteiset käynnit Hapen studiossa sekä esiintymiset talon ulkopuolella lujittivat trion keskinäistä suhdetta.

Sun täytyy vaan uskoa ittees ja kurkottaa syvemmälle  
saada siivet ja lentää korkeemmalle, pidemmälle  
(Ote kappaleesta ”Siivet”, Tyttöjen talo 2014.)

## KOULULAISIA JA OPETTAJIA

Olen vetänyt myös lukuisia, eri mittaisia rap-työpajoja kouluissa alasteista lukioihin. Työpajat ovat asettuneet osaksi joko äidinkielen tai musiikin opetusta. Yleisintä on, että äidinkielenopettajat ovat tilanneet rap-työpajan luovan kirjoittamisen ja runouden oppijaksolle. Useimmiten opettajat ovat halunneet tarjota ryhmilleen vaihtelua totuttuun rutiiniin, mutta joskus heidän tavoitteenaan on ollut saada etenkin vaikeasti motivoitavat oppilaat osallistumaan luovaan kirjoittamiseen.

Koululaisryhmissä on havaittavissa selviä samankaltaisuuksia eri ikäryhmien kohdalla. Alakouluikäiset ryhtyvät avoimesti mukaan tekemiseen suunnitellen usein myös dramaturgian ja koreografian tekstien esittämiseen. Tyypillinen kysymys alakoululaisten työpajoissa onkin: ”Saadaanko me tehdä tähän myös liikkeit?” Tämän ikäiset uskaltavat yleensä heittäytyä esiintymään kokonaisvaltaisesti, ja he osaavat pitää hauskaa esittäessään tuotoksiaan. Alakoululaiset käsittelevät erilaisia aiheita lähes rajattomasti. He voivat kirjoittaa omasta harrastuksestaan, lähimetsän leikkipaikasta tai lempiruoostaan, urheilulajista, omasta lemmikistään tai pleikkapelistä. Yleensä alakouluikäiset lähtevät mukaan kirjoitusprosessiin vauhdikkaasti ja suurella innolla, ja he ovat myös hyvin tuotteliaita. Tehtävänannon mukaan rap-sanoitukset kirjoitetaan ja esitetään usein ryhmissä, mutta ei ole tavatonta, että alakouluikäisten luokasta löytyy muutama, joka haluaa ehdottomasti esittää tekstinsä yksin. Tämä poikkeaa suuresti yläkouluryhmistä.

Yksin toisten edessä räppääminen vaatii rohkeutta, etenkin jos asian parissa ollaan ensimmäistä kertaa elämässä. Yläkouluikäisten luokassa on



usein räppiä harrastava nuori tai muuten vaan äänekäs ja rohkea hahmo, jolle yksin esiintyminen ei ole ongelma, mutta yleisimmin rap-tekstit on esitetty toisille ryhmissä tai pareittain. Yläkoulu- ja lukioikäisten työpajojen alkaessa ensimmäinen kysymys oppilailta on lähes aina: ”Ei kai kenenkään tarvitse räpätä ääneen yksin”? Murrosikäisen sisäinen ja ulkoinen kasvuprosessi luo nuoressa yleistä epävarmuutta, ja itsensä nolaamisen pelko vaatisi pitempiaikaista työskentelyä ryhmässä muurin purkamiseksi. Ero on silmännähtävä alakoululuokkiin verrattaessa.

Rap-työpajat kouluissa ovat erinomainen keino saada passiiviset tai haastavassa elämänvaiheessa olevat oppilaat mukaan luovaan kirjoittamiseen. Olen seurannut useita kertoja, miten sellaiset oppilaat, joiden ei ole odotettu osallistuvan tai ainakaan kirjoittavan riviäkään tekstiä, ovatkin yllättäneet opettajansa kirjoittamalla onnistuneen rap-sanoituksen. Koen asiassa olevan kaksi tärkeää vaikuttajaa. Ensiksi näkisin alkulämmittelyn merkittävän roolin nuorten aktivoimisessa, sillä lämmittelyharjoituksen aikana nuoret imeytyvät lähes huomaamattaan mukaan yhteiseen tekemiseen. Tätä ohjaa osittain kilpailuvietti, sillä useissa lämmittelyn peleissä ei pärjää tai onnistu, jos on passiivinen, ja häviö toisten edessä ei oikein tule kysymykseen. Tämän vuoksi haastavimmatkin passiivisen roolin omaksuneet nuoret osallistuvat yleensä lämmittelyn tehtäviin aktiivisina toimijoina. Kun kaikki oppilaat on saatu mukaan, on helppo jatkaa harjoitukseen, joissa vaikkapa kirjoitetaan yhteisiä riimejä, kuunnellaan jonkin rap-kappaleen sisältöä tai räpätään tekstiä yhteen ääneen. Useimmiten nuoret jatkavat aktiivisesti näissä tehtävissä.

Toinen asia, mikä vaikuttaa rap-pajojen onnistumiseen kouluissa, liittyy hiphop-kulttuuriin ja räppiin musiikinlajina. Rap valtavirtamusikkina koetaan nuorten keskuudessa katu-uskottavaksi ja eräänlaisten sisällöllisten vapauksien puitteissa helposti lähestyttäväksi lajiksi. Kirjoittaminen alkaa yleensä sujua nopeasti, kun nuoret ymmärtävät, että nyt he voivat ja saavat kirjoittaa mistä tahansa aiheesta, käyttäen kieltä vapaasti. ”Ai saako tässä myös kiroilla?” on tyypillinen kysymys yläkouluikäiseltä nuorelta. Kun nuoret saavat sisällöllisen ja tyyllillisen vapauden kirjoitustehtävässä, on heidän usein helpompaa tarttua toimeen ja synnyttää tekstiä. Oppilaat tarttuvat tehtävään eri tavoin. On niitä, jotka ottavat kirjoitustehtävän kunnianhimoisesti ja paneutuvat tarkastelemaan jotakin aihetta syvällisesti ja monipuolisesti käyttäen työkaluina vaikkapa huumoria tai nokkelia

oivalluksia. Toiset taas lähestyvät tehtävää viljellen jonkin rap-tyylin karikatyyristä sanastoa ja kuvastoa. On hyvin tyyppillistä, että yläkoulu- nuoren rap-tekstissä puhutaan aseista, huumeista ja prostituoiduista, vaikka nämä aiheet eivät millään tavalla kuulu nuoren omaan elämään ja ympäristöön. Vaikka gangsta rap genrenä on vain yksi osa rap-musiikkia, piirtyvät nuorten mielikuvat räpistä musiikinlajina usein juuri tämän tyyli- lajin sanaston mukaisesti. Kun kysyn nuorilta, mitä heille tulee mieleen sanasta rap-musiikki, on vastauksena varmasti aseet, huumeet, väkivalta, kiroilu ja prostituutio, vaikka muutama oppilas mainitsee yleensä myös sisällön, poliittisuuden, vaikuttamisen ja runouden tai räpin tekniikkaan ja musiikillisiin elementteihin liittyviä seikkoja.

Kertaluonteisissa koululaispajoissa on tärkeää antaa osallistujien valita itse tyykinsä ja kirjoittaa juuri siitä aiheesta, mistä haluaa. Tavoitteena on saada oppilaat tuottamaan omaa tekstiä, ja annetun vapauden puitteissa tämä useimmiten onnistuu. Vaikka teksti olisi luonteeltaan minkälaista tahansa, on oppilaan osallistuminen luovan kirjoittamisen prosessiin ja onnistuminen koulutehtävässä aina kuitenkin tärkeintä. Pidempikestoisissa pajoissa, joissa ryhmä tapaa useamman kerran, voidaan tehtävässä mennä syvemmälle ja muokata stereotyyppiseenkin rap-kuvastoon nojaavia tekstejä realistisemmiksi.

Usein oppilaat, joilta opettajat ovat vähiten odottaneet tuloksia kirjoitustehtävässä, ovat yllättäneet ehkä myös itsensä mutta etenkin opettajan ja luokkatoverit. Eräässä yläasteluokassa oli neljä hyvin haastavaa murrosikäistä tyttöä, joista heidän opettajansa olivat varoitelleet minua ennen työpajan alkua. Nämä tytöt eivät opettajien mukaan yleensä osallistuneet minkäänlaiseen yhteistyöhön ja pääosin kieltäytyivät heille tarjotusta mukavastakin tekemisestä. Opettajat kehottivat minua poistamaan tytöt luokasta toiselle oppitunnille, mikäli he tyyppilliseen tapansa vain häiriköivät eivätkä osallistu yhteiseen tekemiseen. Tytöt ilmaisivatkin minulle heti pajan alussa, etteivät aio kirjoittaa päivän aikana mitään, koska eivät osaa kirjoittaa eivätkä ole kiinnostuneita tällaisesta työskentelystä. He osallistuivat kuitenkin alkulämmittelyihin avoimin mielin ja pajan edetessä he olivat mukana yhteisessä toiminnassa. Kun tytöille valkeni, että he saavat kirjoittaa mistä tahansa aiheesta, vaikkapa koulun opettajista (”Ai saadaanks me vaik haukkuu meidän maikkoja?” Tyttö 14v, 2016), ryhtyivät he oitis töihin. Pajan loputtua tämä neljän hengen ryhmä oli saanut koko luokasta eniten



tekstiä aikaan, mikä tuli heille itselleenkin täydellisenä yllätyksenä. Heidän lähtökohtansa kirjoittamiselle oli koulun opettajien haukkuminen, mutta kirjoitusprosessin aikana teksti muuttui reflektiiviseksi pohdiskeluksi siitä, miksi opettajat kohtelevat heitä heidän kokemallaan tavalla. Tytöt pystyivät menemään aiheessa syvemmälle ja pohtimaan tekstissä omaa käytöstään kouluyhteisössä. He onnistuivat tehtävässä yli odotusten. Tämä kokemus oli tytöille niin tärkeä, että he pyysivät useita kertoja, että kertoisin heidän opettajilleen heidän tällä kertaa onnistuneen. Murrosikäisen kapinasta huolimatta heille oli tärkeää näyttää myös auktoriteeteille pystyvänsä muuhunkin kuin totuttuun käyttäytymismalliin.

Olen kokenut rap-työpajat kouluissa pääosin onnistuneiksi ja antoisiksi. Ne ovat olleet erityisen hyödyllisiä niille, joilla on elämässään haasteita ja vaikeuksia ryhtyä osallistuvaan työskentelyyn. Moni nuori on myös inspiroitunut kirjoittamaan vakavissaan, löytänyt uuden tavan lähestyä tekstiä tai runoutta tai kenties yllätynyt omista kyvyistään ja saanut työpajasta monenlaisia positiivisia kokemuksia. Yllättävän usein koululaiset antavat työpajan jälkeen välittömän palautteen kertoen nauttineensa työpajasta. Tietysti vastaan on tullut tilanteita, joissa koululainen ei saa ryhdyttyä kirjoittamaan eikä onnistu tuottamaan omaa tai ryhmän kanssa valmisteltua tekstiä. Uskon kuitenkin, että osallistuminen työpajan muuhun tekemiseen on kaikille hyödyllistä ja antoisaa.

## KOKEMUKSIA TYÖSKENTELYSTÄ ERITYISRYHMIEN KANSSA

Tanssinopettajan työssä olen todennut improvisaatioon pohjautuvien pelien ja leikkien positiivisen vaikutuksen ryhmäytymiseen, jännityksen purkamiseen ja avautumiseen luovaan tilaan. Rap-työpajoissa olin vienyt näitä harjoituksia eteenpäin muotoon, jossa sanoja käytetään työkaluina, virittääkseen osallistujat havainnoimaan kielen mahdollisuuksia luovan kokeilemisen kautta. Tyttöjen talon työpajojen aikana huomasin, miten jo mainitsemani alkulämmittelyt vaikuttivat ryhmädynamiikkaan ja osallistujiin positiivisesti. Tyttöjen talon ohella huomioni tavallisista koululuokista tukivat käsitystäni siitä, että työskentelymetodini avulla osallistujat voivat sekä tuntea onnistuneensa jossakin että saada positiivisen kokemuksen yhdessä tekemisestä ja kuulluksi tulemisesta.

Näitä kokemuksiani olen hyödyntänyt myös työskennellessäni erityisryhmien kanssa. Näistä esimerkkejä ovat Helsingin Pro-tukipiste (2014, 2015), Vanajan vankila (2015), Helsingin lastensuojelu (2014, 2016) ja Itäkeskuksen Sympis -päihderiippuvaisten päivätoimintakeskus (2017). Pro-tukipisteen rap-työpajat olivat luonteeltaan voimaannuttavia taidetyöpajoja, joiden tavoite oli riisua osallistujat hetkeksi totutuista rooleistaan kohtaamaan yhdessä tekemisen ilo, pitää hauskaa ja nauraa sekä luoda väylä omille ajatuksille luovia menetelmiä käyttäen. Ensimmäinen työpajoista oli muutamana kerran säännöllisesti kokoontuva thaimaalaisten seksityöntekijöiden suljettu ryhmä, kun taas toinen oli osa avointa kansainvälisten ja suomalaisten seksityöntekijöiden päivätoimintaa. Säännöllisesti kokoontuvan ryhmän kanssa jokainen kirjoitti omalla kielellään lopulta omaa tekstiään.

Vanajan naisvankilan työpaja liittyi voimaantumiseen kirjaimellisesti, sillä se oli osa säännöllisesti järjestettävää ”voimaantumispäivää”. Työpajan tavoitteet olivat hyvin pitkälle samat kuin edellä, mutta kirjoitusprosessissa valmistettiin ryhmissä yhteinen kappale, johon ryhmät kirjoittivat omat säkeistönsä. Helsingin lastensuojelulle tein kahta erilaista pajaa. Vuonna 2014 tapasimme ryhmien kanssa vain kerran, kun taas vuoden 2016 työpaja oli säännöllinen viikoittain kokoontuva ryhmä, joka jatkui puolen vuoden ajan. Kerran kokoontuvan ryhmän tavoite oli tuoda jotain uutta ja hauskaa lasten ja nuorten sen hetkiseen elämään ja saada heidät innostumaan jostain. Säännöllisellä ryhmällä oli enemmän tavoitteita itse räpin kirjoittamisen suhteen.

Sympiksen työpaja päihderiippuvaisten sekä mielenterveysongelmaisten kanssa oli täysin erilainen, avoimessa päivätoimintatilassa tapahtuva spontaani kohtaaminen, jonka aikana Sympiksen asiakkaat saivat käydä kirjoittamassa kanssani erilaisia tekstejä. Useassa tapauksessa toimin itse kirjuriina; osallistujat olivat suurelta osin päihtyneitä kovien huumeitten käyttäjiä, ja osa heistä saattoi olla niin huonokuntoisia, etteivät he itse kyenneet kirjoittamaan. Tämän vuoksi ei säännöllisyyttä tai keskittymistä pajassa vaadittu. Neljä kertaa toteutettu paja oli osa Kulttuurikeskus STOA:n Idässä versoo -projektia, jossa kerättiin tarinoita ja ajatuksia Itäkeskuksen alueen ihmisiltä.



Sitte ku on hyvä terveys, ei ahista tai pelota.  
Yksinoleminen, päihitteittenkäyttö on paskaa.  
Maailma on loppu.  
Kaikki loppuu pian.  
Kaikkien hampaat on vieläki kipeinä.  
Mitäs elämää se on?  
Saisinpa sen kivun pois.  
(Mies, Symppis 2017.)

Jokaisessa ryhmässä esiin nousivat ulkopuolisuuden kokemukset, heikko itsetunto ja oman itsensä ja kykyjen vähättely. Etenkin seksityöntekijöiden, vankien sekä päihderiippuvaisten kohdalla osallistujia yhdisti arvottomuuden tunne ja kokemus siitä, että kuuluu yhteiskunnan alimpaan luokkaan. Moni pelkäsi saavansa tai oli kokenut saaneensa osakseen halveksuntaa, mikä oli osaltaan vaikuttanut osallistujien heikkoon itsetuntoon ja kokemukseen tasavertaisuuden puutteesta.

Olen useissa työpajoissa saanut osallistujilta positiivista palautetta juuri tasavertaisuuden kokemisesta ryhmän ohjaajan kanssa. Kun ryhmän vetäjä heittäytyy mukaan alkulämmittelyn peleihin ja leikkeihin yhtenä ryhmän jäsenenä, muodostuu ohjaajan ja osallistujien välille yhteenkuuluvuuden tunne, joka rakentaa luottamusta ja purkaa ohjaaja-osallistuja-asetelmaa. Harjoitukseen osallistuminen tuo esiin ohjaajan inhimillisyyden ja osoittaa hänen olevan tavallinen ihminen muiden joukossa. Tämä tukee osallistujan käsitystä itsestään hyväksyttynä ihmisenä. Kesken erään alkulämmittelytuokion sain välittömän palautteen osallistujalta:

Sä oot tullut tänne pelaamaan ja leikkimään meidän epäonnistujien kanssa ja olet niin kuin yksi meistä etkä katso meitä alaspäin. (Nainen, Vanajan vankila 2015.)

Samanlaista palautetta olen saanut työskennellessäni seksityöntekijöiden ja narkomaanien kanssa. He ovat kokeneet positiivisesti sen, että joku ulkopuolinen on halunnut tulla heidän keskuuteensa ilman ennakkoesenteitä. Tämä on palautteen mukaan vaikuttanut positiivisesti osallistujan omanarvontuntoon ja käsitykseen tasa-arvoisesta ihmisenä olemisesta.

Me täällä ollaan yhteiskunnan pohjasakkaa eikä kellään kiinnosta paskaakaan mitä me asioista ajatellaan. Mä oon täysin yllättynyt siitä, että sä haluat kirjoittaa ylös jotain mun keloja maailmasta. (Mies, 41, Itäkeskuksen Sympypit 2017.)

Lämmittelypeleissä nähdään myös se, ettei ohjaaja ole pelien taidoissa yhtään osallistujia parempi. Tämä tuo ohjaajan lähemmäksi työpajalaisia ja samalla lisää osallistujan itsevarmuutta heidän tarkastellessaan omaa asemaansa ja suhdetta ulkomaailmaan. Näissä peleissä ei tarvita minkään alueen osaamista eikä välttämättä edes yhteistä kieltä. Samalla ne ovat viihdyttävää, hauskaa tekemistä, mikä saa osallistujat nauramaan usein sydämensä pohjasta.

Olen työskennellyt tämän ryhmän kanssa nyt puolitoista vuotta. Tänään oli ensimmäinen kerta, kun näin tuon 11-vuotiaan tytön hymyilevän ja vieläpä nauravan. En olisi ikinä uskonut hänen kirjoittavan lausettakaan paperille ja nyt hän on kirjoittanut kokonaisen runon omasta itsestään. (Lastensuojelun sosiaaliohjaaja, erään vertaistukiryhmän vetäjä, 2014.)

Työskennellessäni edellä mainitun lastensuojelun ryhmän kanssa sain huomata, miten yksikin työpajakerta voi saada osallistujissa aikaan odotamatonta positiivista käyttäytymistä ja yllättäviä reaktioita.

Pajoissani käyttämiini peleihin ja leikkeihin on kenen tahansa helppo heittäytyä, ja ne vievät osallistujan nopeasti mukaan tekemiseen. Tämä tapahtuu yleensä huomaamatta. Tilanteeseen on helppo lisätä mukaan harjoituksia, joissa pelataan sanojen ja lauseiden kanssa, ja näin pikkuhiljaa päästään kiinni helpon lyriikan tuottamiseen. Pajoissa valmistetaan yhdessä pieniä rap-riimejä ja lopulta tuotetaan omaa tekstiä, jota mahdollisesti räpätään ääneen joko yksin tai yhdessä toisen osallistujan tai ryhmän kanssa. Ohjatussa tilanteessa tämä useimmiten onnistuu, ja kirjoittaja kokee usein yllättävänkin onnistumisen tunteen.

En tiennyt osaavani kirjoittaa enkä olisi koskaan ymmärtänyt osaavani räpätä! (Nainen, seksityöntekijä, Pro-tukipiste 2014.)

Tämä lausahdus on tyypillinen reaktio pajoissa, joissa osallistujilla ei ole kokemusta räpistä tai kirjoittamisesta. Toisilta ihmisiltä puuttuu elämäs-





sään onnistumisen ja osaamisen kokemuksiä ja pienetkin onnistumisen hetket voivat olla henkilökohtaisella tasolla merkityksellisiä.

Työpajan osallistujat saattavatkin huomata pajan aikana, että he ovat irrottautuneet oletetuista rooleista ja käyttäytymismalleista. Esimerkiksi Vanajan vankilassa työpajalaiset halusivat ehdottomasti esittää omat rap-tekstinsä vankilan henkilökunnalle. He kertoivat, miten tärkeää heille olisi päästä näyttämään vartijoille ja muulle henkilökunnalle itsensä ja osaamisensa toisenlaisessa, totutusta poikkeavassa valossa.

Osa Symppiksen työpajassa syntyneistä teksteistä päätyi pysyvästi maalattuna ja painettuna kulttuurikeskus STOA:n ympäristöön. Tekstejä julkaistiin myös kulttuurikeskuksen seinillä ja näyttelyssä, joka projektin puitteissa pidettiin. Pysyvät tekstit sijaitsevat alueella, jossa niiden kirjoittajat kulkevat päivittäin ja saattavat edelleen löytää lauseensa painettuna katukiveykseltä. En tavannut tekstien kirjoittajia enää jälkepäin, enkä tiedä ovatko kirjoittajat löytäneet koskaan omaa painettua tekstiään, mutta pajan aikana moni kertoi olevansa mielissään siitä, että saa kertoa tarinaansa tai jakaa ajatuksiaan. Osa pajaan osallistuneista kirjoitti jopa rap-lyriikkaa tai runoutta.

Hyvää,  
Huonoa.  
Missä se raja on?  
Onko sellainen raja olemassa?  
(Mies, Symppis 2017.)

Kuulluksi tulemisen kokemuksen tärkeys näkyi myös vahvasti työkennellessäni thaimaalaisten seksityöntekijöiden kanssa Helsingin pro-tukipisteellä vuonna 2014.

Ensimmäistä kertaa elämässäni minusta tuntuu siltä, että sillä mitä ajattelen, on jotain merkitystä. (Nainen, 61, seksityöntekijä, Pro-tukipiste 2014.)

Oli pysäyttävää kuulla, miten jo iäkkäämpi nainen koki omien sanojensa mukaan ensimmäistä kertaa elämässään, että häntä kuunnellaan ja että hänen ajatuksillaan voi olla jotain merkitystä. Pro-tukipisteen työpajassa naiset kirjoittivat pääosin hyvin pohdiskeluvia ja syvällisiä tekstejä, jotka

valmiina saivat hyvin runollisen muodon. Naiset opettelivat räppäämään sanoituksensa, ja kaksi heistä päätyi esittämään oman kappaleensa isomalle yleisölle heidän vieraillessaan omalla keikallani sekä Pro-tukipisteen 20-vuotisjuhlassa että Maailman aids-päivän juhlissa. Tällä oli naisten mukaan voimaannuttava ja positiivinen vaikutus itsetuntoon ja minäkuvaan.

Kukaan ei ole koskaan ollut kiinnostunut siitä, mitä minä ajattelen. Nyt te kaikki kuuntelitte ajatuksia minusta itsestäni räpin ja runon muodossa ja se tuntuu jännittävältä mutta samalla todella hyvältä. (Nainen, 49, seksityöntekijä, Pro-tukipiste 2014.)

## TYÖPAJOJEN VAIKUTTAVUUS

Rap-työpajatyöskentely on auttanut monia kirjoittamaan tai puhumaan omista ongelmistaan ja pohtimaan omaa tilannettaan. Kun luottamus ryhmään ja ohjaajaan on saavutettu, on osallistujan ollut helpompaa avautua ulospäin esimerkiksi oman tekstinsä kautta. Tällaiselle avautumiselle ei ole koskaan asetettu tavoitteita työpajoissani, mutta sitä on silti luontevasti tapahtunut. Olen kohdannut niin nuoria kuin aikuisiakin, jotka ovat halunneet kirjoittaa tai herättää keskustelua mieltään painavista henkilökohtaisista asioista rap-työpajojen aikana.

En osannut pyytää apua kun sitä tarvitsin  
 Emmä tunnistanut tunteita aina pakenin  
 Haavat syveni olo valui vaan alas  
 Sillon aattelin täst ei oo paluut takas  
 Vuoristoradassa  
 Saatanan hajalla  
 Menee ylös alas  
 Ikin ei oo tasasta  
 Lääkkeit lääkkeit viiltoi viiltoi  
 Kattelin autosta korkeit siltoi  
 Ja mietin tosta vois hyppää  
 Mä oon tähän kaikkeen paskaan syyppää  
 Hiljaa edetään askelii pienii  
 Ei tää oo todellakaa iisii  
 Mut mä kerron sulle tän  
 Mietin puhki mun pään



Ja tulin lopputulokseen et  
Kaikki synkkyys ja vaikeudet  
Vahvistaa sua vielä pitkälle  
Tää ei oo sun päivä viimeine

Edellisen rap-kappaleen kirjoitti 14-vuotias tyttö, joka osallistui Helsingin lastensuojelun järjestämään rap-työpajaan, jossa toimin ohjaajana vuonna 2016. Tyttö sai työpajassa kipinän räpin tekemiseen ja jatkoi sitä myöhemmin Helsingin nuorisosiainkeskuksen järjestämässä rap-pajoissa. Hän löysi kirjoittamisesta keinon purkaa vaikeita asioita ja elämän haasteita rap-lyriikaksi ja runoiksi.

Työskentely työpajojen ohjaajana on osoittautunut antoisaksi ja hedelmälliseksi, ja osallistujat tuntuvat usein silminnähdän hyötyvän työskentelystä ryhmässä. Työpajaa pitäessä voi osallistujissa nähdä monenlaisia välittömiä vaikutuksia. Erilaisista taustoista tulevat ihmiset osallistuvat pajaan tasa-arvoisina sekä keskenään että suhteessa ohjaajaan. Työskentelyn aikana osallistujien omaksumat roolit yleensä purkautuvat hetkeksi ja näin esimerkiksi vetäytyvä ja ujo henkilö saattaakin näyttäytyä yhtä itsevarmana kuin pajan äänekkäämmät ja rohkeammat persoonat. Uudenlainen roolitus tuo osallistujalle rohkeutta sekä itsevarmuutta. Työpajatyöskentely tuo tasavertaiseksi ryhmän jäseneksi myös osallistujan, joka kokee olevansa taustansa vuoksi muihin nähden heikommassa asemassa. Tästä seuraava omanarvontunnon kohoaminen lisää positiivista, avointa suhtautumista yhdessä tekemiseen ja näin ollen tuottaa välitöntä mielihyvää.

Rap-lyriikka kirjoittamisen muotona on etenkin nuorille helposti lähestyttävä luovan kirjoittamisen keino. Oikealla tavalla johdateltuna nuoret saadaan yleensä kirjoittamaan rap-sanoituksia vaikka kirjoittaminen muuten olisi oppilaille haastavaa. Näissä tilanteissa onnistumisen kokemuksen tuoma ilo on ollut ilmeinen. Erytistä hyötyä työpajoista on, kun keskittymisvaikeuksista kärsivä nuori saadaan syventymään hetkeksi lyriikan kirjoittamiseen.

Pitempiketoisissa, säännöllisesti kokoontuvissa rap-työpajoissa työhön päästään perehtymään syvällisemmin ja henkilökohtaisemmalla tasolla kuin lyhyissä kertaluonteisissa pajoissa, joissa tavoitteena on lähinnä rap-lyriikkaan ja räpin tekniikkaan tutustuminen kokeilun

kautta. Säännöllisiin pajoihin sitoutuneet nuoret ovat usein löytäneet kirjoittamisesta kanavan omien tunteidensa käsittelyyn. On selvää, että työpajojen pitkäaikaisten vaikutusten arvioinnin mahdollisuudet ovat rajalliset nuorten jatkaessa omaa polkuaan pajan päätyttyä. Olen silti saanut joiltakin entisiltä työpajanuoriltani jälkikäteen palautetta, jonka mukaan kirjoittamisesta on tullut heille keino purkaa ahdistusta sekä negatiivisia ajatuksia ja kokemuksia. Osa osallistujista on löytänyt kirjoittamisesta tavan toteuttaa omaa luovuuttaan. Osa nuorista saa työpajoista kipinän hakeutua räpin tekemisen pariin ja päättyy harrastamaan räppiä sen eri muodoissaan. Joissain tapauksissa työskentely rap-työryhmässä tai musiikin tekemisen parissa nuorisotalojen ylläpitämässä puitteissa on kuitenkin todettavasti vaikuttanut nuoren elämään käänteentekevästi, ja haastavassa elämäntilanteessa oleva nuori on löytänyt suunnan elämälleen. Esimerkiksi räppäri Mercedes Bentso alias Linda Maria Roine on kertonut julkisuudessa rap-työpajasta saadun innostuksen rap-musiikin tekemiseen olleen hänelle motivaattori päihitteiden käytön lopettamiselle.

Olen käsitellyt tässä artikkelissani omia havaintojani rap-työpajojen positiivisista vaikutuksista. Kokemukseni rap-työpajoista ovat pääsääntöisesti positiivisia. Uskon, että innostavalla tavalla ohjattuna työpajamuotoinen työskentely minkä tahansa taiteenlajin parissa on hyvä keino saada erilaiset ryhmät mukaan luovaan tekemiseen ja sitä kautta ne tuottavat osallistujille monenlaista hyötyä. Keskusteluissa muiden taiteenalojen työpajaohjaajien kanssa (esimerkiksi Karoliina Niskanen, teatteri-ilmaisu; Sanni Seppo, valokuvataide; Silja Kyytinen, sirkustaide; Mikko Sarjanen, rap) on käynyt ilmi, että heidän kokemuksensa taidetyöpajatyöskentelystä ovat hyvin pitkälle samantyyppisiä kuin omat kokemukseni. Tämä saa pohtimaan, miksei taidetyöpajoja tueta rahallisesti ja käytetä enemmän nimenomaan erityisryhmien, heikossa asemassa olevien ja haasteellisissa elämäntilanteissa olevien ihmisten voimaannuttamiseen. Näkisin, että etenkin säännöllisillä työpajoilla voidaan saavuttaa merkittäviä etuja. Näistä voisivat hyötyä esimerkiksi mielenterveyskuntoutujat, päihdekuntoutujat, väkivallan uhrit, syrjäytyneet, koulujen erityisluokat ja lastensuojelun asiakkaat. Taidetyöpajat ovat jo osana useiden järjestöjen ohjelmaa, joka tähtää erilaisista ongelmista kärsivien auttamiseen, mutta ne voitaisiin nähdä laajemmin pysyvänä osana sosiaalihuoltoa.



# Graffitit ja katutaide nuorisotyön välineinä

*Pete ”Hende” Nieminen*

Hiphop-kulttuuri rantautui Suomeen breikki ja graffiti edellä. Vuosikymmenten saatossa kaikilla hiphopin osa-alueilla on ollut ylä- ja alamäensä muun muassa harrastajamäärien vaihtelun vuoksi, mutta graffitin kohdalla myös seurauksena lainsäädännön tulkintojen muutoksista. Nuorisotyön välineinä hiphop-kulttuurin eri elementtejä on kuitenkin käytetty jo yli 30 vuoden ajan. Graffiti ja katutaide toimivat monipuolisuutensa ja sovellettavuutensa vuoksi nuorisotyössä erinomaisesti; koska yhtä ainoa oikeaa ratkaisua ei ole, jää luovuudelle reilusti tilaa. Tässä artikkelissa käsittelem graffitin ja katutaiteen käyttöä nuorille suunnatuissa työpajoissa oman ohjaajakokemukseni pohjalta.

## HIPHOP SAAPUU SUOMEEN

Graffitit saapuivat Suomeen 1980-luvun alussa hiphop-elokuvien kautta. Charlie Ahearnin ohjaama *Wild Style* (1983) ja Stan Lathanin *Beat Street* (1984) avasivat uudenlaisen ja mukaansa houkuttelevan maailman hyvin monelle tuon ajan teinille<sup>1</sup>. Elokvat esittelivät hiphop-kulttuurin kaikkia elementtejä, joista moni nuori löysi uuden kiinnostuksen kohteen samaistuessaan elokuvien henkilöihämoihin ja heidän elämäntapaansa. Graffitit ja koko hiphop-aate oli uusi keino tehdä itsensä ympäristölleen näkyväksi omaehtoisesti ja kuulua silti johonkin suurempaan kokonaisuuteen: hiphop-kulttuuriin.

Nuoret ovat aina ottaneet vaikutteita ympäristöstään, näkemästään ja kuulemastaan. Jo vanhempiemme idoleita olivat kuuluisuudet Marilyn

---

1 *Beat Street* tuli Suomessa elokuvateattereihin 10.8.1984. Vuoden 1983 marraskuussa Yhdysvalloissa julkaistu *Wild Style* puolestaan oli pelkästään vhs-levityksessä videovuokraamojen kautta.

Monroesta James Deaniin. Kuten Anu Ala-Hakkola ja Paula Alanko (2009, 21) toteavat tutkimuksessaan *Median vaikutus nuoren identiteettiin*: ”Nuoret saavat median kautta idoleita, jotka luovat tyylejä niin ulkonäön kuin arvomaailmankin suhteen, joita omaksutaan osaksi omaa identiteettiä”.



Kuva 1. ”Spray” Ruoholahti 1985 by: Burn One & Dusty. Kuvaaja: Pimpu Kajander.

Elokuvien innoittamana pääkaupunkiseudulle alkoi ilmestyä graffiteja ja breikkareita. Kun aihepiiristä kiinnostuneet nuoret treenasivat toistamalla elokuvista tuttuja tanssiliikeitä itsekseen ja kavereiden kanssa kotona tai vaikka autotallissa, Suomeenkin alkoi muodostua omaa hiphop-kulttuuria. Jo 1984 tarjolla oli myös ohjattua uuden tanssilajin opetusta Helsingin Tanssiopistolla Charles Salterin johdolla sekä Aira Samulinin tanssikoulussa. Silti suosituimmaksi paikaksi breikin treenaamiseen muodostui Helsingin Kisahallin yläkerrassa edelleen sijaitsevat ”loosit” eli ovettomat huoneet. (Isomursu ja Tuittu 2005.)

Tekijöiden varttuessa ja taitojen sekä maineen kasvaessa tiensä hiphop-kulttuurin pariin löysivät pioneerien vanavedessä monet uudet innokkaat nuoret myös muualla Suomessa. Opit saatiin pääasiassa itsenäisesti kokeilemalla, kavereilta kysyen tai kirjojen kautta. Esimerkiksi kotikaupunkini Riihimäen kirjastossa oli lainattavissa graffitiaiheiset kirjat *Subway Art*



(Cooper & Chalfant 1984) ja *Spraycan Art* (Chalfant & Prigoff 1987), joita me paikalliset graffitimaalarit opiskelimme ja joista me saimme vaikutteita toimintaamme. Oppimista edistivät myös pyhiinvaellusmatkat Helsinkiin, muun muassa legendaariseen Pasilan Galleriaan sekä muihin laittomiin maalauspaikkoihin, joissa suuria ja värikkäitä graffiteja näki livenä, joskus jopa niitä toteuttavia wraittereitakin. Internetiä tai sosiaalista mediaa ei ollut olemassakaan, ja maalarit oppivat tuntemaan toisiaan matkustamalla pitkin Suomea ja ulkomaita, pitäen yhteyttä kirjeitse tai lankapuhelimen avulla.

Vaikka seinämaalauksia on ollut ympäristössämme jo yli 30 vuotta, graffiti ja katutaide ovat edelleen aihepiirejä, jotka jakavat mielipiteitä niin tavallisten kansalaisten kuin tekijöidenkin keskuudessa. Maalauksia on ollut jatkuvasti esillä siitä huolimatta, että Helsingin Rakennusviraston 10 vuotta kestänyt Stop Töhryille -projekti kriminalisoi tämän hiphopin osa-alueen ja siten vaikeutti seinämaalareiden toimintaa dramaattisesti vuosina 1998–2008. Vuonna 2018 graffiti ja etenkin katutaide ovat yleisesti hyväksytyjä ja tunnustettuja taidemuotoja, joita on nähtävillä yhä enenevässä määrin sillanalusten ja sähkökaappien lisäksi myös gallerioissa ja museoissa, samoin kuin koko seinän peittävinä muraaleina. Nollatoleranssin aikaan verrattuna tilanne on siten muuttunut 10 vuoden aikana lähes päinvastaiseksi. Silti edelleenkin kaikki kansalaiset eivät hyväksy spraymaalauksia taiteeksi, vaan pitävät kaikkia spreijauksia töhryinä. Vastaavasti löytyy yhä niitä wraittereita, joiden mielestä aitoa graffitia ovat vain varastetuilla kannuilla luvatta junan kylkeen väsätyt maalaukset. Lähtökohtaisesti graffiti kuitenkin perustuu tekijän omaan ratkaisuun, jossa ei kysytä lupaa maalaamiseen, ja niinpä maalauksia löytyy edelleen myös radanvarsilta ja junien kyljistä.

## KULTTUURITYÖ LASTEN JA NUORTEN PARISSA

Graffitin osalta nuorisotyön voi katsoa alkaneen jo vuonna 1986, kun Katajanokan nuorisotalolla paikallinen KGB-graffiticrew sai maalata teoksensa suoraan seinään ja myöhemmin samassa paikassa hyödynnettiin graffititaidetta nuorten kanssa muun muassa farkkujen *kustomointiin*<sup>2</sup>

2 Vaatteiden kustomointi (engl. *customization*) on perinteinen hiphop-kulttuuriinkin kuuluva toimintamalli, jossa esimerkiksi kenkiin, farkkutakkeihin, farkkuihin, lip-

(Helin 2014). Varsinaista organisoidumpaa nuorisotyötä graffitin ja muiden hiphop-kulttuurin osa-alueiden parissa on ollut viimeistään vuodesta 1994 alkaen. Tuolloin sai alkunsa Helsingin Nuorisosiainkeskuksen alaisuudessa toimiva Supafly<sup>3</sup>. Supaflyn toiminnan ytimessä on alkujaan talkoohengessä luotu konsepti, joka syntyi tarpeesta saada luvallisia graffitimaalauspintoja nuorten käyttöön. Supafly on mahdollistanut, rakentanut ja ylläpitänyt graffitikulttuuria, järjestänyt luvallista graffitimaalaamista ja maalausseiniä sekä maalaustapahtumia.

Hiphop-kulttuurin hyödyntämisestä nuorisotyössä on olennaisesti edesauttanut kuitenkin se, että Suomessa on jo pitkät perinteet lapsille suunnatun kulttuurin tekemisessä. Jotain tästä kertoo lastenohjelma Pikku Kakkonen: ohjelma, joka vuonna 2017 täytti 40 vuotta. Toimintaperiaate on pysynyt rakenteeltaan samana lähes kaiken aikaa. Ohjelman runko koostuu Yleisradion omasta tuotannosta sekä ulkopuolelta ostetuista lyhyistä lastenohjelmista. Tärkeänä osana on myös osallistava sisältö, kuten katsojien piirroksot ja postiosuus, sekä opettava ohjelma esimerkiksi askartelun muodossa. Aiemmin juontajina oli vain aikuisia, mutta jo pitkään myös lapset ovat päässeet mukaan juontamaan ja tuottamaan ohjelmaan sisältöä.

Keski-ikäisenä kulttuurialalla työskentelevänä perheenisänä näen myös graffitityöpajatoiminnan jatkumona tälle tv:stä tutulle toimintamallille. Television lastenohjelman juontaja kertoo ja neuvoo, kuinka voi esimerkiksi askarrella wc-paperirullista linnakkeen tai pyytää katsojia piirtämään kuvan kesämuistoistaan ja lähettämään kuvan toimitukseen. Täsmälleen sama ydinajatus on myös graffitityöpajoissa. Toiminnan idean ydin on huomioida kohteena oleva lapsi tai nuori häntä kiinnostavan keinon avulla ja osallistaa mukaan toimintaan. Näin lapsi tai nuori kokee tulevana huomatuksi ja kuunnelluksi. Yhdessä tekemisen kautta hän oppii uusia taitoja ja saa onnistumisten myötä lisää itsetuntoa sekä rohkaistuu kokeilemaan uudenlaisia asioita itsekin.

Hiphopin parissa kasvaneiden nuorten aikuistuttua ja siirryttyä työelämään moni on suunnannut aloille, joissa pääsee hyödyntämään

---

piksiin tai reppuihin on maalattu graffitihenkisiä kuvioiteja (pienikokoisia graffiteja, hahmoja, ym.). Toiminnan tarkoitus on tehdä vaatteesta yksilöllinen, kantajansa näköinen, sekä tietysti myös kertoa, että hän kuuluu hiphop-kulttuuriin.

3 Ks. Supafly historia.





intohimoaan lasten ja nuorten kanssa, kuten nuoriso-ohjaajiksi, kulttuurituottajiksi tai opettajiksi. Hiphop-kulttuuri antaa hyvin monipuolisia mahdollisuuksia luovuuteen esimerkiksi musiikin, tanssin, kuvataiteen tai kaupunkikulttuurin parissa toimittaessa, ja nämä taiteenlajit tarjoavat helposti sekä tekemistä että vuorovaikutuksen välineitä myös kouluissa, nuorisotaloilla sekä nuorille suunnatuissa tapahtumissa.

## GRAFFITIVÄRITYSKIRJAT JA KASVOMAALAUKSET

Nuorten parissa saatujen kokemusteni myötä olen myös pohtinut, kuinka paljon jo pienenä lapsena opitut toimintamallit vaikuttavat myöhemmässä elämässä. Tästä hyvänä esimerkkinä on vaikkapa tällä hetkellä varsin suosittu aikuisille suunnatut värityskirjat, joita on viime vuosina tullut yhä laajemmin myyntiin. Samaan ajatukseen nojaa myös graffitivärityskirja.



Kuva 2. Hende & Signmark / Team Haloo päiväkotityöpajoissa Vantaalla 2014. Kuvaaja: Pete Nieminen.

Ruotsalainen Dokument Förlag -kustantamo julkaisi vuonna 2008 lapsille suunnatun värityskirjan. Satuolentoja esittävien kuvien sijaan se sisälsi mustilla ääriviivoilla rajattuja graffitiluonnoksia, joita lukija voi värittää mieleisekseen. Kuvittajina värityskirjassa oli 60 taitavaa graffitimaalaria eri puolilta Skandinaviaa. Samaa sarjaa on sitemmin täydennetty keskittymällä muun muassa erityylyisiin graffitihahmoihin. Myös Suomessa vastaavaa konseptia on kokeiltu varsin menestyksekkäästi hieman pienemmässä mittakaavassa. Graffititaiteilija Acton ja hänen vaimonsa Saija aloittivat vuonna 2014 Katutaidetila Leiskuvan toiminnan ja toteuttivat oman graffitivärityskirjan. Kuvittajina Leiskuvan värityskirjassa oli 15 kotimaista graffititaiteilijaa. Kirja on myyty viimeistä kappaletta myöten loppuun.

Vuonna 2009 sattui ajatuksia herättänyt tapaus ollessani kahden kollegan kanssa Pipefest-festivaaleilla maalaamassa *showcase graffitiä*<sup>4</sup> osana tapahtumaa. Olimme sopineet festarijärjestäjien kanssa, että maalaamme vain itse, mutta viikonlopun aikana maalaamaan halukkaita festarivieraita riitti paikoittain jopa ruuhkaksi asti. Emme olleet kollegojen kanssa lainkaan varautuneet mahdollisiin maalaustoiveisiin, mutta toistuvan ”Saaks mäkin maalata?”-kyselyn lisääntyessä keksimme kohteliaan tavan kieltäytyä: ”Me ei saada antaa muiden maalata, mutta jos haluat, niin voidaan maalata vaikka sun lippikseen jotain kivaa”. Se taktiikka toimi hyvin, jopa liian hyvin. Mitä enemmän maalasimme yleisön vaatteita tai kenkiä, sitä enemmän pyytäjiä tuli ja varsinainen festarigraffitin maalaaminen häiriintyi. Lopulta keksimme jakaa tehtäviä vuorotellen siten, että kaksi kerrallaan keskittyi maalaamaan seinää ja yksi teki yleisölle sapluunamaalauksia ja *bommauksia*<sup>5</sup> kumisaappaisiin, farkkuihin ja jopa suoraan ihoon. Jonkin ajan päästä yleisömaalarin vuoro vaihtui seuraavalle.

4 *Showcase graffiti* tarkoittaa graffitimaalaamista ohjelmanumerona, esimerkiksi osana festivaalia tai muuta yleisötapahtumaa, ja on verrattavissa vaikka muusikon tai yhtyeen esiintymiseen.

5 Bommaus tarkoittaa omien tagien (taiteilijanimien) maalaamista/ kirjoittamista spraymaalilla tai tussilla. Normaalisti bommaus tehdään esim. oman maalauksen yhteyteen ”signeerukseksi” tai ympäri kaupunkien seinää maineen saamiseksi. Tässä tapauksessa bommaukset toteutettiin suoraan festarivieraiden vaatteisiin tai ihoon.



Kuva 3. Maalinnälkäistä yleisöä Pipefestissa 2009. Kuvaaja: Pete Nieminen.

Mietimme tekijöiden kesken, mistä ilmiö mahtoi johtua. Jonkinlaisena lopputuloksena päädyimme ajatukseen, että graffiti oli ilmeisesti verrattain uusi asia festariyleisölle eikä moni ollut ehkä nähnyt livemaalaamista tätä ennen. Graffitimaalarit olivatkin tuohon aikaan, nollatoleranssin vasta loputtua, harvinainen näky päivänvalossa, saati festareilla. Tosin Vuokatin ramppien kyljessä oli jo ”skeneheimien” eli tunnettujen graffitin tekijöiden piissejä, isokokoisia graffitimaalauksia aiemmilta vuosilta (ainakin graffiti-

maalarit Sign ja Wide olivat jättäneet jälkensä). Maalari Jussi Twoseven oli edustanut graffitigenreä näkyvästi räppäreiden, DJ:den ja breikkareiden ohella festivaaleilla jo aiempina vuosina, maalaten oman myyntitiskinsä takana myös stencil-tauluja<sup>6</sup> festareiden artisteista yleisölle maksua vastaan. Arvatenkin innokkuuteen saada spraymaalaa vaatteisiinsa tai ihoon vaikutti tietysti myös festaritunnelma ja anniskelualueen juomatarjonta.

Jäin kuitenkin pohtimaan, olisiko tähän osansa myös yleisön lapsuusvuosilla ja yleisötapahtumien kasvomaalauksilla? ”Räppiriparina” tunnetun Pipefestin yleisöhän koostui pitkälti teineistä, jotka vain muutamaa vuotta aiemmin olivat todennäköisesti jonottaneet jossain lastentapahtumissa vuoroaan saada perhonen tai pääkallo kasvomaalilla poskeensa. Ehkä tuttu toimintamalli kiinnosti tässäkin muodossa, vaikka meikki olikin vähän pitkäkestoisempaa sorttia.

Ylipäänsä nuoren festariyleisön halukkuus päästä maalaamaan itse oli varmasti yksi tärkeimmistä palautteista, joiden ansiosta olimme Pipefestissä peinttaamassa myös seuraavina vuosina Funk On ry:n kanssa. Vuosina 2010 ja 2011 maalasimme tietysti omia piisseyjämme, mutta vähintään yhtä tärkeänä ohjelmanumerona ohjasimme myös osallistavia työpajoja ja pidimme yleisölle avoimia graffitikilpailuja. Kilpailuissa oli palkintona spraymaalikauppa Geezersissä myytäviä tuotteita: graffitaiheisiä kirjoja, maalitussipaketteja sekä lahjakortteja. Voittajille ojennettiin käsityönä valmistetut, spraykannuista kustomoimani pokaalit.

Pipefesteissa yleisön osallistavuus oli huomioituna myös kaikkien muiden elementtien parissa. Mikkihirmuille oli suunnattu Open Mic-kilpailu, jota isännöi MC Solonen, ja beatboxausta tarjoihtiin MC Kosolan houstaamana. Breikkiopastusta festivaalivälle tarjosi puolestaan Saiffan posse B-boy Focuksen johdolla.

## SOSIOKULTTUURINEN INNOSTAMINEN HIPHOPIN JA KUVATAITEEN KEINAIN

Valmistellessani opinnäytetyötäni ”Hip hop -kulttuurin eri osa-alueiden hyödyntäminen peruskouluopetuksessa” Metropolia Ammattikorkea-

<sup>6</sup> Sapluunan avulla tehty kuva.



koulun kulttuurituotannon linjalla tutustuin sosiokulttuurisen innostamisen käsitteeseen opettajamme Laura-Maija Heron vinkattua aiheesta. Termillä tarkoitetaan sosiaalipedagogiikan suuntausta, joka yhdistelee kasvatuksellista, sosiaalista ja kulttuuripohjaista toimintaa. Sen keskeiset periaatteet on esitetty suomeksi Leena Kurjen kirjassa *Sosiokulttuurinen innostaminen: muutoksen pedagogiikka*:

Sosiokulttuurinen innostaminen on kasvatuksellinen toimintamuoto, jonka keinoin pyrkimyksenä on kulttuurisen demokratian saavuttaminen. Toimintamuodon asenne pitää sisällään ammatillisen kutsumuksen sekä sitoutumisen. Tavoitteena innostamisella on luoda kasvattava ja solidaarisuuden arvoja kunniottava yhteiskunta. Keskeisiä käsitteitä innostamisessa ovat yhteisöllisyys, toimintaan sitoutuminen, herkistyminen ja luovuus. (Fermoso 1994, 369; viitattu Kurki 2000, 14.)

Sosiokulttuurinen innostaminen tuntui heti tutulta ja luontevalta lähestymistavalta: se oli juuri se juttu, josta jo itse muksuna sain nauttia peruskoulun aikana koulujen kerhotoiminnassa ja jota käytännössä olin toteuttanut aikuisena yhdessä eri organisaatioiden kanssa toimiessani. Jälkeenpäin katsottuna juuri tähän toimintamalliin tiivistyvät myös syyt perustaa Funk On ry Riihimäen graffitiseinäprojektin jälkeen. Oikeastaan sosiokulttuurisen innostamisen käsite pätee mielestäni koko hiphop-kulttuuriin:

Innostamisella [...] “herätetään henkiin elämää siellä, missä sitä ei ole”, luodaan liikettä, huolestuneisuutta, levottomuutta ja tuetaan aloitteellisuutta, asioiden täytännönpanoa, itsenäistä toimintaa ja vastuuntuntoa. [...] Motivoidaan, herätetään, vahvistetaan ja koordinoidaan yksilöiden ja ryhmien kykyjä ja voimia sekä heidän osallistumistaan sosiaaliseen, kasvatukselliseen ja kulttuuriseen toimintaan. (Kurki 2000, 23.)

Hiphopin sanotaan syntyneen tyhjästä keskellä Bronxin väkivaltaisia slummeja 1970-luvun alkuvuosina, kun Kool Herc ja Africa Bambaataa alkoivat omaehtoisesti soittaa levyjä ja järjestää bileitä kadulla. He toivat kaduille positiivisuutta musiikin ja tanssin muodossa ja toivat erilaisia ihmisiä yhteen luovuuden ja yhteisöllisyyden hengessä. Muutaman vuoden kuluessa rikollisuus ja jengit vähenivät monista syistä johtuen. Yksi syy oli kuitenkin musiikki ja nouseva katukulttuuri. Kun nuoret olivat

aiemmin hankkineet mainetta kavereiltaan ja ympäristöltään lähinnä rikoksilla, oli nyt vaihtoehtona loistaa hiphopin keinoin.

Tähän samaan perusajatukseen olemme itsekkin nojanneet työssämme nuorten parissa ja kaava toimii edelleen. Luonnollinen osa nuoruutta on tuntee itsensä ajoittain epävarmaksi ja hakea hyväksyntää ympäristöltään. Luonnollinen paikka hyväksynnän tarpeen paikkaamiseen on koulu, jossa eri taustoista tulevat oppilaat ovat jo valmiiksi. Menetelmänä hiphop-kulttuuri toimii tähän käyttötarkoitukseen mainiosti monipuolisuutensa ansiosta. Joku innostuu musiikin tekemisestä tai esittämisestä, joku tanssimisesta ja joku kuvataiteesta. Näitä kaikkia on myös mahdollista harjoitella yksinään tai ryhmässä, jopa kaikkia osa-alueita yhdistäen. Itse olen suuntautunut vahvimmin kuvataiteeseen, jonka yhteydessä katutaide ja graffiti antavat mahdollisuuden kokeilla eri tekniikoita aihepiirin lukuisien alalajien ja tekniikoiden ansiosta.

## KATUTAITEEN JA GRAFFITIN HYÖDYNTÄMISTÄ KOULUOPETUKSESSA

Perinteisesti koulujen kuvaamataidontunneilla on piirretty ja maalattu, välillä jopa askarreltu. Näitä kaikkia on mahdollisuus yhdistää myös katutaiteen ja graffitin menetelmin. Otetaan esimerkiksi sellainen perusasia kuin oppilaan nimilappu. Lähtökohtanaan on pala paperia, muutama kynä ja tehtävänä piirtää kirjaimia paperille: oma nimi. Nimilappu on täydellinen paikka kokeilla hieman graffitityylisiä kirjaimia ja tuoda sen avulla esille yksilöllistä osaamistaan.

Viime vuosina olen saanut vierailta kouluissa useasti työpajoja pitämässä, joskus yksin, joskus osana suurempaa organisaatiota. Vuodesta 2013 alkaen olen osallistunut koulutyöpajoihin kuoron rap-artisti Signmarkin perustaman Team Haloon mukana sekä vuodesta 2016 tanssikoreografi Arja Tiilen luotsaaman Break the Fight -hankkeen matkassa. Edellä mainitut ryhmät sisältävät useiden osa-alueiden ammattilaisia, joiden opastuksella oppilaat tekevät ryhmässä muutaman päivän aikana omat teoksensa ja projektiin päätteeksi teokset yhdistetään videon tai esityksen muodossa. Näin kaikki ovat tärkeä osa kokonaisuutta ja näkevät toistensa taitoja. Tärkeä osa kokonaisuutta on myös se, että oppilaat ryhmätetään



Kuva 4. Viertolan koulun graffitityöpajan nimikyltit Tikkurilassa 2015. Kuvaaja: Pete Nieminen.

omien mielenkiinnon kohteidensa mukaan. Näin tapahtuu myös arjesta poikkeavia kohtaamisia, kun jokapäiväiset kaverit ovatkin mahdollisesti eri ryhmissä ja toimitaan ”uusien” ihmisten kanssa.

Graffitin ja katutaiteen osalta mahdollisuudet opetuksessa ovat moninaiset. Tärkeää on kuitenkin käyttää oikeita termejä, sillä vaikka graffiti on katutaidetta, niin kaikki katutaide ei ole graffitiä. Graffiti on tiivistetysti maalattuja kirjaimia, joiden yhteydessä voi käyttää *charactereita* eli hahmoja. Mutta jos maalataan pelkkiä hahmoja, on kyseessä ennemminkin katutaide. Katutaide-termi ylipäänsä on myös hyvin laaja eikä tarkoita pelkästään maalaustaidetta, vaikka viime vuosina ainakin Suomessa

niistä on usein puhuttu samana asiana. Katutaidetta on yhtäläillä vaikkapa kadunkulmassa esiintyvä taikuri tai katusoittaja. Katutaide-termi pitää siis sisällään seinämaalausten lisäksi kaikenlaista taidetta, jota kirjaimellisesti esitetään kadulla.

Kouluopetuksessa graffitiin ja katutaiteeseen voidaan tutustua käyttäen erilaisia tekniikoita, kuten vaikkapa traditionaalista kirjaingraffitia, stencil-tekniikkaa eli sapluunataidetta, tarra- ja julistetaidetta tai näiden kaikkien erilaisia yhdistelmiä. Tekemiseen käytettävien menetelmien lisäksi tärkeää on myös rohkaista oppilaita tuomaan esiin oma idea ja teoksen mahdollinen sisältö, viesti ja tyylillinen ulkoasu.

Lähes joka kerta työpajoissa ensimmäisen tunnin aikana joku sanoo, ettei osaa piirtää. Tämä kuitenkin ei varsinaisesti ole totta, vaan tuo mielestäni esille oppilaan henkilökohtaista epävarmuutta, joka kuuluu ikään kuin asiaan. Jokainenhan osaa varmasti piirtää, omalla tavallaan. Monipuolisuuteen ja oman tyylin löytämiseen olen pyrkinyt rohkaisemaan

näyttämällä esimerkiksi eri tyyliä käyttävien lehtikuvittajien töitä sekä kertomalla vaikkapa Picasson tai Andy Warholin töistä. Käsitykseni mukaan ”en osaa piirtää” saattaa ajatuksena olla peräisin lasten vanhemmilta tai kavereilta, jotka tekisivät saman piirroksen toisin, ehkä enemmän totutun kaltaisesti. Mutta luovuus ja kuvataide antavat mahdollisuuden siihen, että auringon voi laittaa myös keskelle paperia eikä kulmaan ja se voi olla vaikka sininen, jos piirtäjästä siltä tuntuu. Katutaide ja graffiti soveltuvat kouluopetukseen erityisen hyvin juuri siksi, että niissä ei ole jyrkkiä sääntöjä lopputuloksen suhteen.



Kuva 5. Funk On ry:n työpaja Töölön ala-asteella 2012. Kuvaaja: Aku Djedidi.

Entä opetusvälineet? Musta spraypullo tai iso tussi ei ole välttämätön, vaikka niitä yleensä ensimmäiseksi kysytäänkin, vitsillä tai tosissaan. Kaikkein tärkein väline on mielestäni tekijän mielikuvitus. Sen näkyväksi tuottamiseen tarvitaan ensin lyijykynä ja paperi. Näillä välineillä valmistetaan luonnos, jonka kanssa varsinaista lopullista teosta aletaan valmistamaan. Varsinkin alkuvaiheessa luonnos on äärimmäisen tärkeä, jotta minimoidaan itse maa-





laustilanteessa tapahtuvaa turhautumista. Vuosien saatossa, kun tekniikka ja välineet alkavat olla enemmän hallussa, voi tietysti maalata freestylenä ”hatusta vetäen”, mutta alkuvaiheessa luonnoksista ei pitäisi tinkiä, vaikka niiden tekemiseen aikaa ja vaivaa tuhlaantuukin.

Välineiden ja tyylien opettelussa hyvänä apuna voi käyttää myös edellä mainittuja graffitivärityökirjoja. Värityökirja on lähes kaikille lapsuudesta tuttu, mutta graffitiaihe tuo siihen lisää eksoottisuutta ja samalla voidaan käydä läpi myös maalaamisen työskentelyjärjestystä. Muutenkin erilaisia alan kirjoja ja lehtiä on hyvä käyttää opetusmateriaalina inspiraation herättämiseksi. Ihminenhan oppii matkimalla. Tämä on nähty työpajoissa usein, kun nuori ottaa taskustaan älypuhelimien ja alkaa toistaa jotakin netistä hakemaansa kuvaa tai kirjaimia. Alkuvaiheessa kopiointi on tietysti ihan hyväksyttävää, mutta varsinaisesti opetuksessa on hyvä kannustaa omaan teokseen jäljentämisen sijaan.



Kuva 6. Team Haloo -työpajat Laakavuoren koululla Helsingissä 2015. Kuvaaja: Pete Nieminen.

Työpajaopetuksessa on tärkeää tuoda esille toiminnan lailliset ja laittomat aspektit. Vetämässäni työpajoissa kerron, kuinka spraymaalilla voi loihtia monipuolista taidetta moneen pintaan, mutta sillä voi myös pilata elämänsä maalaamalla väärään paikkaan. Olisi silkkaa typeryyttä jättää kertomatta, että jos maalaat junan kylkeen, saatat saada mittavat sakot ja poliisit kotiisi. On hyvä myös kertoa, missä sijaitsevat lähimmät luvalliset maalausseinät tai kuinka voi kotona treenata, ellei luvallisia seiniä ole lähetyillä.

## TYÖPAJATOIMINNAN TULOKSIA

Itselleni suurin motivaatio graffiti- ja katutaideyöpajojen vetämiseen on nähdä se oppimisen ilo ja lapsuuden into, jolla oppilaat monesti toimivat. Hyvin usein luokassa tulee vastaan oppilaita, jotka todimevät tietoa sisäänsä ja innostuvat silminnähdyn aiheesta. Tietysti aina on myös niitä, jotka tekevät vähän sinnepäin, eivätkä jaksa tai halua panostaa asiaan ihan täysillä. Mutta se on luonnollista: kaikki eivät pidä kaikesta yhtä paljon. Joku on hulluna maksalaatikoon, jota joku toinen ei voi sietää, mutta pitää itse kesäkeitosta. Silti opetus ei ole kenellekään turhaa. On hyvä nähdä erilaisia tapoja toimia ja muodostaa sitten nähdyn perusteella oma käsityksensä ja ehkä ottaa jotain vinkkejä myös myöhemmin käyttöön.

Ennen kaikkea on muistettava, että vaikka työpajatoiminta perustuu-kin graffitin ja katutaiteen viitekehykseen, tärkeintä on kuitenkin yhdessä tekeminen ja toisen huomioiminen sekä huomatuksi tuleminen. Se, että ohjaaja on läsnä turvallisena aikuisena, on vähintään yhtä tärkeää kuin se, että ”piissin blinkit”<sup>7</sup> on oikeaan suuntaan.

Koululaisten parissa toteutetuissa graffiti- ja katutaideprojekteissa on saatu palautetta sekä oppilailta että opettajilta ja myös lasten vanhemmilta. Kattavampaa numerotietoa prosenttien tai excel-taulukoiden muodossa ei ole aihepiiristä olemassa, mutta opinnäytetyöni osana tein aiheesta pienen palautekyselyn oppilaille ja opettajille koskien Team Haloon työpaja-

7 ”Piissien blinkit” tarkoittaa graffitimaalauksen kirjaimissa olevia (yleisimmin valkoisella) maalattuja kiilteitä, joiden tehtävänä on tehostaa kolmiulotteisuuden vaikutelmaa laittamalla kirjaimet ”hohtamaan”.



viikkoa Mellunmäen ala-asteella, jossa toteutimme yhteensä 6 työpajaa. Työpajoissa oppilaat saivat valita seuraavista osa-alueista: viittomakielinen rap, beatboxing, graffiti, tanssi, musiikin soittaminen ja laulu. Seuraavassa tästä työpajaviikosta tiivistettynä muutama kysymys–vastaus–palaute.

#### Opettajien palaute

Oliko Team Haloon toteuttama työpajaviikko mielestänne peruskouluun ilmiöpohjaisen oppimisen keinoin soveltuva toimintamuoto?

- Kyllä, sopii hyvin osaksi opetusta 83,33 %
- Ihan kiva, mutta kertakäyttöinen 16,67%
- Ei sovellu koulukäyttöön 0%

Kehittikö työpajatoiminta mielestäsi oppilaiden sosiaalisia taitoja?

- vastausten keskiarvo prosenttiperiaatteella 0–100%: 82,2%

#### Oppilaiden palaute

Vertaa tavallista koulun oppituntia ilmiöpohjaiseen työpajaan.

Oliko työpajatunneilla...

- kivempaa 85% (68 kpl)
- tylsempää 2,5% (2 kpl)
- ihan sama 12,5% (10 kpl)

Miksi?

- Liikuttiin eikä istuttu luokassa
- Koska ei tarvinnut vain opiskella
- Sai tehdä kaikkien kanssa töitä
- Se oli erilaista ja kiinnostavampaa
- Koska ei tullut läksyjä ja ei tarvinnut opiskella realityaineita

Opettajilta saamani kyselypalautteen mukaan peruskoulussa voitaisiin soveltaa käyttämiämme toimintamenetelmiä, ja kuten opinnäytetyössän (Nieminen 2017) yksityiskohtaisemmin kerron, kuvatun kaltaista toimintaa tapahtuu pienessä mittakaavassa jo monin paikoin. Peruskouluissa on

nimittäin jo nyt myös hiphop-kulttuurista tietäviä ja sen parissa kasvaneita opettajia, jotka pystyvät osana omaa opetustyötään käyttämään myös vaihtoehtoisia menetelmiä. Tästä esimerkkinä on Riihimäellä viidettä luokkaa opettava Eero Kortelahti, joka kertoi kokemuksistaan hiphop-kulttuuriin perustuvien työpajamenetelmien käytöstä 11-vuotiaiden parissa, käyttäen soveltuvuuden skaalana prosentteja 0–100. Kortelahden mukaan hänen kokeilemistaan menetelmistä kaikkein soveltuvin oli rap-kappaleen tekeminen tableteilla (80 %). Sen jälkeen toimivimmat menetelmät olivat graffitiniemikyltit (60 %) ja musiikkikerhon riimitelytuokio (60 %). Räpin historialuennon soveltuvuus oli Kortelahden arvion mukaan 40 %.

Olen monesti koulutyöpajoissa oppimateriaaleja esitellessäni siteerannut rap-artisti Asan vuodelta 2006 olevan ”Oppi-isät” -biisin lainia, jossa Asa sanoo vievänsä *Helsinki Graffitin* kirjaksi kouluun. Juuri näin olen itse kirjaimellisesti toiminut. Koulujen työpajoissa voisi ehkä kuitenkin olla ainakin graffitin kohdalla kyse projektiluonteisesta tapahtumasta, ettei aihepiiri kävisi liian arkipäiväiseksi. Omalla tavallaan kulttuurimme on kuitenkin maukkainta silloin, kun se ei ole liian suosittua ja muodikasta. Kuten Suomen tunnetuin graffititaiteilija EGS on sanonut: ”Graffiti ei ole mikään frisbeenheitto”. On siis hyvä, että työpajoissa vierailee paljon monenlaisia ja monen ikäisiä oppilaita, jotka saavat informaatiota kulttuuristamme ja sen myötä ainakin ymmärrys toimintaamme kohtaan kasvaa, vaikka oppilaan intohimo pysyisikin yhä jalkapallossa tai ratsastuksessa. Onnistunut työpaja on kuitenkin aina hyvä kokemus, ja opittuja taitoja voi myös käyttää muualla kuin vain maalaamisessa tai rap-sanoitusten kirjoittamisessa. Hiphopin harrastajien kiinnostus lajiinsa vaihtelee ihan kuten jääkiekon pelaajienkin: aina löytyy niitä, jotka pelaavat hyvällä säällä kerran talvessa fiilistelyn vuoksi, sekä niitä, jotka eivät mitään muuta teekään kuin treenaavat ilmaveiviä kesät talvet kymmenen tuhannen toiston taktiikalla.

Itse koen hiphop-kulttuurin monipuolisuuden hyväksi viitekehyykseksi, jonka parista voi löytää mielenkiintoisia toimintatapoja monelle kohderyhmälle pitkäksi aikaa. Oma erikoisosaamiseni perustuu pääosin graffitiin ja katutaiteeseen, joita hyödynnän omassa toiminnassani lapsi- ja nuorisotyössä. Mutta kuten muissa tämän kirjan kirjoituksissa kerrotaan (ks. etenkin Yli-Tepsa, myös Sirviö), myös muut elementit soveltuvat



opetusmenetelmiksi mainiosti. Hiphopin henkinen sisältö on mielestäni merkittävä, ja ehkä tärkeintä koko kulttuurissa itselleni on se, että hiphopin kautta oppii ymmärtämään ja ottamaan huomioon muita, eri kulttuureista tulevia erilaisia ihmisiä, joiden kanssa yhteistyössä toimien on mahdollista saada aikaan jotain ainutlaatuista ja ennen kokematon.

Työpajatoiminnassa hiphop-kulttuuri toimii kaiken kaikkiaan hyvin universaalina työvälineenä, oli sitten työpajan sijainti missä tahansa maassa ja osallistujien kansalaisuus sekä ikäjakauma mikä hyvänsä. Omaan työhistoriaani lukeutuu eri organisaatioiden kautta toteutettuja onnistuneita graffitityöpajojen ohjauskokemuksia viime vuosilta muun muassa Syyriasta saapuneille turvapaikanhakijoille talven pakkasessa Kemijärvellä, kotimaisille nuorisoriikollisille Vantaan vankilassa sekä Georgian Tbilisissä yhdeksästä eri maasta alun perin lähteneelle osallistujajoukolle. Näihin kohtaamisiin sisältyy aina mielenkiintoisia tarinoita, joista riittää oppimista ja ammennettavaa eri taustaisille osallistujille, yhdessä tehden ja toisiltamme oppien.

## LÄHTEET

- Ala-Hakkola, Anu & Alanko, Paula (2009) Median vaikutus nuoren identiteettiin. Sosionomin alan lopputyö Seinäjoen ammattikorkeakoulussa. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-200912026825>
- Helin, Mika (2014) *Luvallinen graffiti Helsingissä. "Meidän kulttuuria ja meidän juttu, kun pääsee tekee..."*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.
- Isomursu, Anne & Tuittu, Nina (2005) *Breikkaus on mun elämäntapa*. Helsinki: Maahenki.
- Kurki, Leena (2000) *Sosiokulttuurinen innostaminen: muutoksen pedagogiikka*. Helsinki: Vastapaino.
- Nieminen, Pete (2017) Hip hop -kulttuurin eri osa-alueiden hyödyntäminen peruskouluopetuksessa. Team Haloon koululaistyöpajat. Opinnäytetyö Metropolia ammattikorkeakoulun kulttuurituottajan linjalla. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2017052910950>
- Supafly historia. Helsingin kaupungin nuorisoasiainkeskus. <http://supafly.munstadi.fi/info/historia/> (Viitattu 12.2.2019.)

# TIIVISTELMÄ

## HIPHOP SUOMESSA: PUHEENVUOROJA TUTKIJOILTA JA TEKIJÖILTÄ

Hiphopiksi nimitetään New Yorkissa Yhdysvalloissa 1970-luvulla samanaikaisesti kehittyneitä musiikillisen, sanallisen, kehollisen ja kuvataiteellisen ilmaisun ja kommunikaation muotoja: rap-musiikkia ja -lyriikkaa, DJ-toimintaa, breikkausta ja graffitia. Näitä nuorison katukulttuurina syntyneitä lajeja yhdistää erityisesti performatiivisuus, vuorovaikutteisuus sekä usein myös kilpailuhenkisyys. 1980-luvun alusta alkaen hiphop kasvoi maailmanlaajuisesti nuorisokulttuuriksi. Suomeen ensimmäiset vaikutteet saapuivat vuosien 1983–1984 aikoihin, jonka jälkeen etenkin pääkaupunkiseudulla, mutta myös muualla maassa, hiphopin harrastajista alkoi muodostua omaleimaisia paikallisia vertaisyhteisöjä. Kulttuurin muodot vakiintuivat 1990-luvun kuluessa. Vaikka rap-musiikki on tänä päivänä hiphopin näkyvin ilmentymä populaarikulttuurissa, ovat kaikki hiphopin elementit edelleen myös nuorten omaehtoista toimintaa. Kuten Yhdysvalloissa ja monessa Euroopan maassa, myös Suomessa hiphop-kulttuurin tarjoamat keinot luovuuteen ja itseilmaisuun ovat löytäneet tiensä myös kouluopetukseen ja valtiollisesti tuettuun nuorten harrastetoimintaan.

Hiphop-kulttuurin tutkimuksesta on samalla kasvanut kansainvälinen, monitieteinen akateeminen tutkimusalue. Hiphop-tutkimus on yhteiskunnallisesti vaikuttavaa tutkimusta, joka tarkastelee kulttuurin ilmiöitä ja merkityksiä muuttuvassa maailmassa. Suomessa hiphop-kulttuurin tutkimuksen tueksi perustettiin vuonna 2014 Nuorisotutkimusseuran yhteyteen itsenäinen *Hiphop Suomessa: suuntauksia ja sukupolvia* -tutkimusverkosto. Verkoston tarkoituksena on koota yhteen Suomessa tehtävää hiphop-tutkimusta akateemisesta oppialasta ja tutkijanuran vaiheesta riippumatta sekä edistää tieteen yhteiskunnallista vaikuttavuutta ja vuoropuhelua tutkimuskentän kanssa. Käsillä oleva teos on syntynyt tutkimusverkoston piirissä osana Koneen säätiön rahoittamaa kaksivuotista *Hiphop Suomessa* -hanketta (2016–2018).

*Hiphop Suomessa: Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* on kirja, jossa



tutkijat ja kulttuurin toimijat kohtaavat: se sisältää sekä vertaisarvioituja tieteellisiä että taiteen ja taustojen tekijöiden kokemusasiantuntemukseen perustuvia ääniä. Samalla kun kirja valottaa hiphop-kulttuurin vaiheita ja ilmaisumuotoja, sen tavoitteena on rakentaa siltoja akateemisen ja tutkimuskentän oman analyysin välille sekä edistää hiphopille ominaisen suullisen ja toiminnallisen kulttuurin kirjallista dokumentointia.

Kirja jakautuu temaattisesti kolmeen osioon, joissa tieteelliset ja kulttuurin tekijöiden artikkelit ovat lomittain. Kirjan ensimmäinen osa luo katsauksia hiphopin varhaisiin vaiheisiin ja vertaiskulttuureihin graffitin, breikin sekä improvisoidun räpin osalta. Kirjan toinen osa keskittyy räppäämiseen ja räppiin. Kirjoittajat käsittelevät ensin suomenkieliseen räppiin liittyviä aitouden ja autenttisuuden diskursseja. Sen jälkeen analyysin kohteena ovat yhteiskunnalliset teemat alkaen rap-kappaleiden sisältämisestä sosiaalipoliittisista ja ekokriittisistä kannonotoista aina uskontoon, rotuun ja sukupuoleen. Kirjan kolmannessa osassa kulttuurin välittäjät ja taustan tekijät, kuten DJ:t, toimittajat, tuottajat sekä hiphop-työpajojen vetäjät, valottavat niitä osia hiphop-kulttuurista, jotka eivät suoraan näy yleisölle taiteellisen tuotannon tai performanssin muodossa. Kirjan yhteensä 18 tekstiä sisältävät myös kaksi nuoren sukupolven harrastajan henkilökuva, mikä kertoo siitä, että hiphop-kulttuuri on elävä ja jatkuvasti uusiutuva osa nykykulttuuria Suomessa.

# ABSTRACT

## HIP HOP IN FINLAND: RESEARCHERS' AND PRACTITIONERS' PERSPECTIVES

Hip hop refers to the musical, verbal, visual and bodily forms of expression and communication – rap music and rap lyrics, DJing, break dance and graffiti – that developed in New York City in the United States in the 1970s. These genres that emerged as youth street culture all have performativity, interaction and often also competitive spirit in common. Since the beginning of the 1980s, hip hop has developed into a global youth culture. The first cultural currents arrived in Finland around 1983 and 1984. Soon, hip hop enthusiasts began forming distinctive local peer groups, particularly in the Helsinki metropolitan area but also in the rest of the country. The culture became established during the 1990s. Although rap music is the most visible aspect of hip hop in popular culture today, all elements of hip hop continue to exist as the self-organised activities of young people. In Finland, as in the United States and many European countries, the forms of creativity and self-expression offered by hip hop culture have also found their way into teaching at schools and state-supported leisure activities for young people.

Hip hop studies has also evolved into an international, multidisciplinary academic area of research. Hip hop research holds societal influence and investigates the culture's various aspects and meanings in a changing world. An independent research network *Hip Hop in Finland: Genres and Generations* was established in 2014 as an initiative of the Finnish Youth Research Society. The purpose of the network is to provide a joint platform for hip hop research in Finland regardless of academic field or career stage and to promote scientific social influence and dialogue with the field of research. This book has been created within the research network as part of a two-year project called Hip Hop in Finland (2016–2018) funded by the Kone Foundation.

*Hip hop in Finland: Researchers' and practitioners' perspectives* is a book in which researchers and the culture's practitioners join in dialogue: the book contains both peer-reviewed scientific articles as well as artistic voices





of practitioners drawing from their experience-based expertise. While the book sheds light on the phases of hip hop culture and its forms of expression, it aims to build bridges between academic analysis and the field's own analysis and to advance the written documentation of the verbal and functional culture that is characteristic of hip hop.

The book is divided into three sections in which the scientific articles alternate with the articles written by practitioners. The first section of the book reviews the early stages of hip hop and the peer cultures of graffiti, break dancing and improvised rap. The second section of the book focuses on rapping and rap music. The writers first concentrate on the discourses of authenticity in Finnish-language rap. Social themes are analysed next, ranging from the sociopolitical and ecocritical opinions contained in the rap songs to religion, race and gender. In the third section of the book, the culture's mediators and other actors working in the background, such as DJs, journalists, producers and hip hop workshop leaders, shed light on the parts of hip hop culture that are not directly visible to the audience as artistic production or performance. The 18 texts in the book also include profiles of two younger generation hip hop enthusiasts, which indicates that hip hop culture continues to be a living and constantly evolving part of contemporary culture in Finland.

## Kirjoittajat

Cvetanović Dragana (FM) viimeistelee väitöskirjaa kielestä, identiteetistä ja performatiivisuudesta suomalaisessa ja serbialaisessa räpissä Helsingin yliopiston suomalais-ugrilaisella ja pohjoismaisella osastolla. Lisäksi hän työskentelee tutkijana Yliopistopedagogiikan keskuksen (HYPE) PEDAMO - Pedagogiikka ja kielellinen moninaisuus kaksikielisissä tutkinnoissa -hankkeessa.

Horn Nora on graafisen suunnittelun opiskelija ja rap-artisti, joka tekee musiikkia nimellä Mon-Sala Playground Music -levymerkillä. Horn luotsaa yhdessä Kirsikka Ruohosen kanssa Matriarkaatti-podcastia, joka tarkastelee hiphop- ja urbaania kulttuuria feministisestä näkökulmasta, sekä järjestää Matriarkaatti-klubia.

Kärjä Antti-Ville on kulttuurisen musiikintutkimuksen professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on lisäksi Suomen etnomusikologisen seuran puheenjohtaja ja Hiphop Suomessa -tutkimusverkoston perustajajäsen.

Mäkelä Mikko (KTM) on helsinkiläinen DJ, joka vaikuttaa lukuisten klubikollektiivien ja rap-artistien taustalla sekä toimittaa Rap Scholar -ohjelmaa Bassoradiossa.

Nieminen Pete “Hende/ Hendenvaara” on kulttuurituottaja (AMK), graffititaiteilija ja työpajaohjaaja, joka on työskennellyt kulttuurialan pätkätyöläisenä lasten ja nuorten parissa sekä projektikohtaisesti että itsenäisesti, mm. osana Team Haloo- ja Break The Fight -kollektiiveja. Hän on hiphop-yhdistys Funk On ry:n perustajajäsen ja ensimmäinen puheenjohtaja, ja seurannut hiphop-kulttuuria ja maalannut graffiteja vuodesta 1988 alkaen.

Ramstedt Kim (FT) on tehnyt tutkimusta Åbo Akademiassa ja tutkimusyhdistys Suoni ry:ssä DJ-kulttuurista, digitalisaation vaikutuksista



musiikkiin sekä rodullistamisen prosesseista musiikissa. Lisäksi Ramstedt työskentelee DJ:nä ja radiotoimittajana (Bassoradio).

Rantakallio Inka (FM) viimeistelee väitöskirjaa suomalaisen underground-rapin autenttisuutta, henkisyttä ja ateismia koskevista diskursseista musiikkitieteen oppiaineessa Turun yliopistossa. Lisäksi hän toimii radiotoimittajana (Rap Scholar Bassoradiossa), musiikkikriitikkona ja DJ:nä.

Ruohonen Kirsikka on rap-artisti ja kuvataiteilija, joka tekee musiikkia nimellä Adikia. Adikian esikoissingle ”Paha Narttu” ilmestyi toukokuussa 2017, minkä lisäksi hän on julkaissut kaksi EP:tä sekä tuplasinglen Rutilus Musiikkimedia Oy:n kautta.

Sirviö Jussi ”Focus” (kulttuurituottaja AMK) on suomalaisen katutanssin uranuurtaja. Hän toimii Saiffa Oy:n ja Dojo Productions Oy:n toimitusjohtajana ja on yksi Suomen menestyneimmän katutanssiryhmän, Flow Mo Crew’n, perustajajäsenistä.

Sykäri Venla (FT) on folkloristiikan dosentti Helsingin yliopistossa ja toimii tutkijana Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa. Hän on vuoden 2018 alusta toiminut Hiphop Suomessa: suuntaukset ja sukupolvet -tutkimusverkoston puheenjohtajana.

Tuominen Tatu (KuM/MFA) on kuvataiteilija ja Taideyliopiston Kuvataideakatemian taidegraafikan lehtori. Tuominen oli aktiivinen graffitintekijä 1980-luvun puolivälistä 1990-luvun alkuun.

Välimäki Susanna (FT) toimii musiikkitieteen yliopistonlehtorina Turun yliopistossa ja on musiikkitieteen dosentti Helsingin yliopistossa. Monet Välimäen tutkimukset, kuten kirjat *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki* (2008) sekä *Muutoksen musiikki: Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa* (2015), liittyvät musiikin yhteiskunnalliseen merkitykseen kriittisen ajattelun ja uuden etsimisen sijana.

Westinen Elina (FT) toimii tutkijatohtorina musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella Jyväskylän yliopistossa. Suomen Akatemian

rahoittama projekti käsittelee suomalaista hiphop-kulttuuria, eritoten rap-musiikkia, “uusien” etnisyyksien ja kuulumisen/kuulumattomuuden näkökulmasta.

Ylitalo Marko (FM) työskentele toimittajana ja graafikkona muun muassa Helsingin Sanomille, Suomen Kuvalehdelle, Imagelle ja Suomen kirjasto-seuralle. Lisäksi hän pitää valokuvanäyttelyitä eläinoikeuksien puolesta.

Yli-Tepsa Hanna tekee rap-musiikkia nimellä Rauhatäti sekä toimii sanataideopettajana ja tanssipedagogina. Hän on kokenut rap- ja sanataidetyöpajojen pitäjä ja on työskennellyt lasten ja nuorten tanssinopettajana Helsingin tanssiopistossa vuodesta 2000 lähtien. Hän on julkaissut musiikkia Playground Music- ja Rapu Records -levymerkeillä.

Hiphop on Yhdysvalloissa 1970-luvulla katukulttuurina syntynyt ja 1980-luvulta lähtien maailmanlaajuiseksi kasvanut nuorisokulttuurin muoto. *Hiphop Suomessa: puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* sisältää näkökulmia suomalaiseen hiphop-kulttuuriin ja sen osalueiden vaiheisiin koko sen tähänastisen historian ajalta: vuosien 1983–1984 vaihteesta vuoden 2019 alkuun.

Kirjassa tutkijoiden ja kulttuurin toimijoiden äänet kohtaavat: se sisältää 18 tekstiä, joiden kirjoittajat ovat tutkijoita, artisteja, taiteilijoita, tanssijoita ja toimittajia. Kirja jakautuu temaattisesti kolmeen osaan. Ensimmäinen osa käsittelee hiphopin kehitysvaiheita graffitin, breikin ja improvisoidun räpin osalta. Kirjan toinen osa keskittyy räppäämiseen ja räppiin. Aiheina ovat aitouskysymykset sekä yhteiskunnalliset teemat poliittisista kannanotoista uskontoon, etniseen taustaan ja sukupuoleen. Kirjan kolmannessa osassa DJ:t, toimittajat, tuottajat sekä hiphop-työpajojen vetäjät valottavat niitä osia hiphop-kulttuurista, jotka eivät suoraan näy yleisölle taiteellisen tuotannon tai performanssin muodossa.

Omaehtoiseen taiteelliseen toimintaan kannustavana ilmaisumuotona hiphop vetoaa yhä uusiin nuorten sukupolviin. Hiphop on intohimo, harrastus, oma ääni yhteiskunnassa sekä nykyään monille myös ammatti. Kulttuurista voi muodostua elämäntapa ja maailmankatsamus: ”Hiphopin kautta oppii ymmärtämään ja ottamaan huomioon muita, eri kulttuureista tulevia erilaisia ihmisiä, joiden kanssa yhteistyössä toimien on mahdollista saada aikaan jotain ainitlaatuisia ja ennen kokemattomia.” – Pete ”Hende” Nieminen

Nuorisotutkimusverkosto  
Nuorisotutkimusseura  
ISBN 978-952-372-024-4  
ISSN 1799-9227  
KI 78.89142, 30.12