

Heini Strand

ROLLON KOLLIT

Maskuliininen ja paikallinen identiteetti Tulenkantajien sanoituksissa

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, joulukuu 2007

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

STRAND, Heini: Rollon kollit. Maskuliininen ja paikallinen identiteetti Tulenkantajien sanoituksissa.

Pro gradu -tutkielma, 82 s.

Suomen kirjallisuus

Joulukuu 2007

Tutkielmassa tarkastellaan Tulenkantajat-yhtyeen sanoituksia ja niissä rakentuvaa identiteettiä. Tutkimuskohteina toimivat sanoitukset yhtyeen kolmella ilmestyneellä pitkäsoitolla *Tulenkantajat* (2001), *Teillä laki, meillä laulu* (2002) ja *Hyvää syntymäpäivää rouva presidentti* (2003). Analyysissä sivutaan myös Anno Fallon sinkkujulkaisua *Lapin gangsta* (2001). Keskeiset teorit ovat miestutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen alalta.

Tutkimuskohteen muodostavat maskuliininen ja paikallinen identiteetti ja niiden muotoutuminen Tulenkantajien rap-sanoituksissa. Tulenkantajat sijaitsee tutkimusaineistona mielenkiintoisessa leikkauspisteessä kirjallisesti ja kulttuurisesti. Lyriikat ovat osa sekä lappilaista kirjallista perinnettä että globaalia hiphop-ilmaisua. Hiphop on kotimaisessa tutkimuksessa hyvin uusi tutkimuskohde ja -aineisto kaikilla tieteenaloilla, joten samanlaista tutkimusta ei aiheesta ole aiemmin tehty.

Tulenkantajien sanoituksissa muodostuva identiteetti ammentaa sekä hiphopista että pohjoissuomalaisesta kirjallisuudesta ja reflektoituu suhteessa niihin. Tulenkantajien paikallinen identiteetti on hyvin kotikeskeinen, mutta myös antinationalistinen. Maskuliininen identiteetti puolestaan rakentuu useissa kohdin hegemonisen maskuliinisuuden mukaisesti, mutta sanoituksista piirtyy esiin myös vastarinnan kohtia.

Tutkielman avainsanoja: maskuliininen identiteetti, paikallinen identiteetti, hiphop, rap-lyriikka, miestutkimus, kulttuurintutkimus, Tulenkantajat-yhtye.

1. JOHDANTO	1
1.1. Hiphopin kulttuuri ja tutkimus.....	3
1.2. Tulenkantajat tutkimusaineistona	9
2. POSTMODERNI VIITEKEHYS	14
2.1. Paikallinen identiteetti.....	14
2.2. Maskuliininen identiteetti.....	18
3. GHETTO - TULENKANTAJIEN PAIKALLINEN IDENTITEETTI	23
3.1. Myyttinen erämaa – marginaalinen paikallisuus.....	23
3.2. Kollit ja nallet – eronteko eläinkuvaston avulla.....	27
3.3. Ghetosta kansakuntaan – kansallisen identiteetin vastustus	31
3.4. Kotona Rollossa – paikallisen identiteetin kertomus	34
3.5. Autenttinen rolloslangi – kieli aitouden merkinä.....	40
4. GANGSTAT – TULENKANTAJIEN MASKULIININEN IDENTITEETTI	45
4.1. Syrjäseutujen villi-ihmiset – marginaalinen maskuliinisuus	45
4.2. Riettaat kalpeanaamat – naisia alistava sukupuolijärjestys.....	48
4.3. Sorbus ja uus känni – maskuliinisuuden päihdekeskeisyys.....	56
4.4. Posse – homososiaalinen maskuliinisuus	60
4.5. Verbaalivirtuoosit – riittäilytaidot mieheyden mittana	64
5. LOPUKSI	68
LÄHTEET	74

1. JOHDANTO

Jos tutkimuksen kohdeaineistona ovat Tulenkantajien lyriikat ja tutkimusta tehdään kirjallisuustieteellisistä lähtökohdista, voisi toteutuksen kuvitella olevan jotain ihan muuta kuin mitä se tässä työssä on. Pro graduni ei kuitenkaan analysoi 1920-lukulaisen runo- ja kulttuuriryhmän tuotoksia vaan Tulenkantajat-nimisen hiphop-yhtyeen sanoituksia. Tutkimuskohteen muodostavat Tulenkantajien sanoituksissa esiintyvät miehen ja paikallisuuden mallit, joiden kautta hahmotan Tulenkantajien identiteettiä. Tämänkaltainen harhaanjohtaminen harmittaa varmasti niitä, jotka ovat avanneet työni runoanalyysin toivossa. En kuitenkaan pyytele tutkimusaineistoani anteeksi. 1900-luvun alun Tulenkantajat tarjoaa todistettavasti mielenkiintoisen ja rikkaan tutkimusaineiston, mutta mielestäni myös tällä vuosituhannella hiphoppaava Tulenkantajat ansaitsee tulla kuulluksi.

Kohdeaineistoni on sikäli epäsovinnainen valinta kirjallisuudentutkimuksen kohteeksi, että se operoi lähtökohtaisesti musiikin eikä kirjallisuuden saralla. Hiphop ei ole kuitenkaan ensimmäinen tieteellistä kiinnostusta herättänyt populaarimusiikin genre. Rock-kulttuuri on jo jokseenkin legitimoitu tutkimuskohde monilla akateemisilla aloilla. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksenkin piirissä rock-sanoitukset ovat jo pitkään olleet suosittua tutkimusaineistoa erityisesti opinnäytetöiden parissa. Sen sijaan hiphopin kirjalliseen ilmaisuun ei ole juurikaan kiinnitetty huomiota. Sekä rock-tutkimuksen hyväksytystä asemasta että hiphop-tutkimuksen marginaalisuudesta toimii hyvänä esimerkkinä rock-lyriikan tutkimukseen keskittyvä kotimainen artikkelikokoelma *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta* (2006). Teos sisältää yhteensä yksitoista artikkelia, joista kaksi käsittelee rap-sanoituksia – nekin otsikon ’rock-lyriikan tutkimus’ alla. Teoksen toimittaneet Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki toteavat kokoelman olevan ”ensimmäinen suomenkielinen silmäys rock-lyriikan kirjallisuustieteelliseen tulkintaan” (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 9). Vaikka rock on käsitteenä hyvin laaja ja voi pitää sisällään puhujasta riippuen hyvinkin monenlaisia musiikkityylejä, ei mielestäni rapia ja hiphopia tulisi sijoittaa rockin väljiin ja epämääräisiin raameihin. Jo pelkästään hiphopin historia ja kulttuurinen kehys – joita tarkastellaan tässä johdannossa myöhemmin lisää – ovat siinä määrin rockin kehityskaaresta poikkeavia, että musiikkityyli ansaitsee tulla kohdelluksi omana itsenäisenä tutkimuskohtenaan. Rock-tutkimuksen vakiintumisen nopeudesta voisimmekin päätellä ajan olevan pian kypsä myös hiphop-tutkimuksen legitimointiin.

Pro gradu -tutkielmani lähtökohtana toimii Toni Lahtisen kanssa kirjoittamani artikkeli ”Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti” (2006), joka on toinen *Ääniä äänien takaa* -teoksen sisältämistä hiphopia käsittelevistä artikkeleista. Artikkelissa tarkastelemme Toni Lahtisen kanssa Tulenkantajat-nimisen hiphop-yhtyeen sanoituksia ja niiden sisältämää ja rakentamaa paikallista identiteettiä. Tutkielma hyödyntää artikkelin johtopäätöksiä ja jatkaa niiden pohjalta syvempään identiteetin analyysiin. Paikallinen identiteetti toimii edelleen tärkeänä tarkastelulähtökohtana, mutta laajennan perspektiiviä myös maskuliinisen identiteetin suuntaan. Tutkimuksen kohteena ovat sanoitusten sisältämät paikallisen ja maskuliinisen identiteetin ilmentymät. Tarkastelen, millä tavalla sanoituksissa rakentuvat maskuliinisuudet toteuttavat sekä pohjoissuomalaiselle kirjallisuudelle että hiphopille ominaisia mieskuvia. Olen kiinnostunut erilaisista vastustuksen merkeistä. Kyseenalaistavatko Tulenkantajien omaksumat mieskuvat millään tavalla Lapin kirjallisuuden itsenäisen seikkailijan tai hiphopin mustan ja väkivaltaisen gangstan hegemoniaa? Mistä osatekijöistä Tulenkantajien sanoitusten sisältämät paikallisuus ja maskuliinisuus koostuvat?

Aloitan työni esittelemällä hiphopin historiallista kehitystä ja kulttuurista merkitystä sekä siitä tehtyä tutkimusta. Tarkastelen myös Tulenkantajat-yhtyeen ominaislaatuja ja luonnetta tutkimusaineistona. Toisessa pääluvussa hahmottelen lyhyesti tutkimukseni teoreettisen välineistön, joka koostuu kulttuurintutkimuksen ja miestutkimuksen tarjoamista työkaluista. Tärkeimpänä tutkimuskäsitteenä toimii identiteetti, jonka avulla tarkastelen sekä paikallisuutta että maskuliinisuutta. Nämä alustavat luvut johdattavat käsittelyosioon, jossa hahmottelen lähiluvun avulla Tulenkantajien sanoitusten sisältämän identiteetin paikallisuuden ja maskuliinisuuden elementtejä ja niiden yhteen kietoutumista. Analyysi jakautuu kahteen varsinaiseen päälukuun. Ensimmäinen analyysiluku on nimeltään Ghetto ja keskityn siinä Tulenkantajien paikallisen identiteetin rakentumiseen ja ulottuvuuksiin. Tarkastelen teemaa pohjoisamerikkalaisesta hiphopista tutun ghetto-käsitteen avulla, mitä kautta myös eronteko ja suhde alkuperäiseen hiphopiin nousevat esiin. Kodin ja paikallisuuden ohella tarkastelen myös autenttisuuden merkitystä hiphopin identifikaatiossa. Toisessa analyysiluvussa huomioni siirtyy maskuliinisen identiteetin suuntaan. Tarkastelen Tulenkantajien maskuliinisuutta suhteessa *gangsta rapin* tarjoamaan miesmalliin, joka on nykyhiphopia kauttaaltaan hallitseva normi. Gangstat-luvussa Tulenkantajien maskuliinisuuden huomataan määrittävän muun muassa marginaalisuuden, seksuaalisuuden ja homososiaalisuuden kautta. Viidennessä ja viimeisessä luvussa teen kokoavia huomioita työstä ja tutkimusprosessista. Nostan samalla esille mieleeni tulleita jatkokysymyksiä muita

asiasta kiinnostuneita opinnäytteen tai tutkimusentekijöitä varten.

1.1. Hiphopin kulttuuri ja tutkimus

Hiphopilla¹ (kirjoitetaan usein myös hip-hop tai hip hop) viitataan usein pelkästään musiikkityyliin, vaikka alun perin käsite on tarkoittanut kokonaista nuorisokulttuuria, joka koostuu räppäämisen ja levyjen pyörittämisen lisäksi myös graffitista ja breakdancesta. Hiphopin käsittäminen kulttuurimuodoksi ja sen koostuminen ”neljästä elementistä” on yleisesti tunnustettu tosiasia sekä alan harrastajien että sen tutkijoiden keskuudessa (ks. esim. Rose 1994 tai Nieminen 2003). Jotkut tutkijat toteavat hiphopin sisältävän nykyisessä kaupallistuneessa muodossaan myös esimerkiksi tietynlaisia puhetapoja ja pukeutumistyyliä (esim. Huq 2006, 112).² Näin ollen rap ja hiphop-musiikki ovat osa laajaa ja monimuotoista kulttuuria, joka ammentaa vaikutteita monista eri lähteistä. Hiphop-tyylin onnistuneimmin kaupallistunut muoto on kuitenkin rap, joka on tehnyt ilmiön tunnetuksi ympäri maailmaa. Musiikin levinneisyyden vuoksi hiphop-käsitteellä voidaankin siis viitata joko kokonaiseen kulttuurimuotoon tai pelkästään musiikkityyliin. Molemmat käytöt ovat yleisiä ja hyväksytyjä.

Musiikkitieteilijä Adam Krims (2000) erittelee rapin ja hiphopin ominaisuuksia käsitteinä. Krimsin mukaan rap viittaa vain tietynlaiseen musiikkityyliin ja ilmaisutapaan, kun taas hiphopilla voidaan kuvailla monia muitakin ilmiöitä. Hiphop-musiikki ei välttämättä sisällä rapia, rytmikästä puhelaulua; esimerkiksi hiphop-tyyliin lukeutuvat Tricky ja Portishead eivät hyödynnä rapia musiikissaan. Toisaalta kaikelle rap-musiikille ei suoda harrastajien taholta välttämättä hiphopin asemaa, joka täytyy ansaita autenttisuudella ja aitoudella. Kaikki vannoutuneet hiphopparit eivät miellä esimerkiksi amerikkalaisen tuottaja-räppäri Diddyn (ent. Puff Daddy, P. Diddy, Puffy; oik. Sean Combs) musiikkia hiphopiksi, koska sitä pidetään liian kaupallisena ja siten epäaitona rap-musiikkina. Krims itse käyttää rap-musiikkiin keskittyvässä tutkimuksessaan nimenomaan termiä rap ja perustelee termivalinnan sillä,

¹ Käytän läpi työn kirjoitusasua hiphop, sillä se on suomen kielen virallinen muoto muun muassa *Kielitoimiston sanakirjan* (2006) mukaan. Sanakirja määrittelee hiphopin nuorisokulttuurimuodoksi, ”jolle ovat tunnusomaisia mm. rap, breikki ja graffitien teko”. Hiphoppari taas merkitsee ”hiphopin harrastajaa”, joskin se on arkikielinen ilmaisu. Englanninkielisessä tutkimuksessa käsitteen vakiintunut kirjoitustapa näyttää olevan hip hop.

²Kaupallistuttuaan hiphop-kulttuuri on monien mielestä laajentunut neljän perinteisen elementtinsä yli. Esimerkiksi yhdysvaltalainen räppäri KRS-ONE on todennut hiphopin koostuvan yhteensä yhdeksästä elementistä. Yhteisymmärrys elementtien sisällön suhteen ulottuu kuitenkin vain mainitsemini neljään.

että hän kiinnittää huomion ensisijaisesti sellaiseen musiikkiin, jossa räppääminen on keskeisellä sijalla. (Emt., 10–11.) Myös minun tutkielmani käsittelee rap-musiikkia, mutta koska lähestymistapani on kulttuurisesti laajempi verrattuna Krimsin musiikkitieteelliseen asemointiin ja koska otan huomioon ilmaisun muodon lisäksi myös genreä ympäröivät kulttuuriset olosuhteet, viittaan musiikkiin myös termillä hiphop. Käytän kohdeaineistona olevasta musiikista ilmaisuja hiphop, rap (molempia järjestään myös etuliitteinä) ja räppääminen (tarkoittaen tällöin ensisijaisesti musiikin verbaalista riimittelyä). Mikäli viittaan hiphop-käsitteellä laajempaan kulttuuri-ilmioon, ilmenee käyttötarkoitus kontekstista tai eksplisiittisestä selvennyksestäni.

Hiphop syntyi 1970-luvun puolivälissä New Yorkin Etelä-Bronxissa afroamerikkalaisena ja afrokaribialaisena nuorisokulttuurina. Aluksi hiphop oli vain pienen piirin harrastus. Kaupallisen voittokulkunsa ilmiö aloitti vasta vuosikymmenen lopulla ensimmäisten rap-julkaisujen myötä. (Rose 1994, 2.) Hiphop-kulttuuri nousi laajempaan ja kansainväliseen suosioon 1980-luvulla muun muassa Run DMC:n, Public Enemy:n ja N.W.A.:n (Niggaz With Attitude) myötä (Nieminen 2003, 169). Hiphop sai alkunsa New Yorkissa, minkä vuoksi amerikkalainen rap paikallistettiin hyvin pitkään juuri itärannikon alueelle. Ensimmäisen haastajan New Yorkin hallitsevalle asemalle tarjosi Los Angelesissa 1980-luvun lopulla syntynyt gangsta rap, jonka perustajana voidaan pitää joko räppäri Ice-T:tä tai N.W.A.:n albumia *Straight Outta Compton* (1988).³ Sitten hiphop-musiikki on pirstoutunut moniin alatyyleihin, joista gangsta rap on kuitenkin saavuttanut eniten menestystä ja huomiota.

Hiphop-musiikissa oli jo ennen gangsta rapia käsitelty lähiöiden rikollisuutta ja väkivaltaa, mutta vasta gangsta rap nosti ihailemansa ghetto-elämän lyriikoiden tärkeimmäksi ainekseksi. Gangsta rapin myötä Yhdysvaltain hiphop-kulttuuri alkoi jakautua kahteen merkittävään ja keskenään kilpailevaan paikalliseen piiriin, *skeneen*, joiden vastakkainasettelu hallitsee yhä amerikkalaista hiphopia. 1980-luvun lopulta lähtien Yhdysvaltojen hiphop-musiikki on tavattu jakaa Eastsiden ja Westsiden (tai East Coastin ja West Coastin) eli itä- ja länsirannikon edustajiin. Gangsta rap liittyy Westsiden hiphopiin, kun taas USA:n itärannikon hiphop suosii poliittisesti tiedostavampaa ja yhteiskuntakriittisempää ilmaisua.⁴ Gangsta rapin myötä hiphopin näyttämölle astui hypermaskuliininen, -väkivaltainen ja -

³ Ice-T:tä korostaa esim. Tricia Rose (1994), kun taas N.W.A.:n nimeen vannoo esim. Stephen J. Mexal (2004). Länsirannikon hiphop-skenen syntyyn vaikuttivat kuitenkin monet muutkin artistit; Ice-T:n ja N.W.A.:n lisäksi muun muassa Ice Cube ja Too Short.

⁴ Myös New Yorkissa tehdään rap-musiikkia gangsta-tyylillä, mutta sijaintinsa vuoksi sitä kutsutaan ”hardcore hiphopiksi”

seksuaalinen musta mies (Mexal 2004, 240), josta on muodostunut hiphopin maskuliinisuuden normi ja klisee.

Matti Nieminen (2003, 169) huomauttaa populaarikulttuurin tutkimuksessa esiintyvän yleensä kahta erilaista tulkintaa hiphopin kulttuurisesta merkityksestä. Molemmissa tulkinnoissa korostuu paikan merkitys. Yhtäältä hiphopin nähdään liittyvän yksinomaan afroamerikkalaisen nuorison kokemusmaailmaan, jolloin musiikin globalisoituminen merkitsee sen alkuperäisen sisällön häviämistä. Tätä näkemystä kannattavat monet pohjoisamerikkalaiset hiphop-harrastajat ja -tutkijat, kuten esimerkiksi Bakari Kitwana (2002) ja myös Tricia Rose (1994). Rose tiedostaa hiphopin suuren merkityksen USA:n ulkopuolisille kulttuureille, mutta näkee sen silti ensisijaisesti afroamerikkalaisena kulttuurimuotona.

Toisen tulkinnan mukaan laajalle leviävä hiphop mahdollistaa paikallisten olosuhteiden ja yhteiskunnallisten kysymysten nostamisen musiikin keskiöön (Nieminen 2003, 169). Tätä näkemystä puoltavat lähestulkoon kaikki nuoremmat ja Yhdysvaltojen ulkopuolella operoivat tutkijat australialaisen Tony Mitchellin tapaan. Hiphopin etnisistä ulottuvuuksista ja sen merkityksestä kulttuurisena ilmaisumuotona ei vallitse yhteisymmärrystä sen paremmin alan tutkijoiden kuin harrastajienkaan keskuudessa. Andy Bennett näkee tulkintoja hiphopin kulttuurisesta merkityksestä olevan tosiasiaassa kolmenlaisia. Niemisen mainitsemien afroamerikkalaisen ilmaisun yksinoikeuden ja globalisoitumisen hyväksymisen lisäksi Bennettin mukaan osa teoreetikoista väittää hiphopin etnisen merkityksen juontuvan afrikkalaisten pakkosiirrosta länsimaisen orjakaupan aikana 1500–1800-luvuilla, jolloin musiikki toimi ylikansallisen kommunikaation, organisoinnin ja liikkuvuuden paikkana. (Bennett 2000, 135–137.) Tämä kolmas tulkinta asettaa hiphopin kulttuurisen merkityksen afroamerikkalaisten historialliseen kokemukseen ja vahvistaa näkemystä hiphopista afroamerikkalaisen ilmaisun yksinoikeutena. Oma tulkintani hiphopista on luonnollisesti hiphopin globalisoitumista kannattavien puolella. Hiphop tarjoaa tärkeän ilmaisukanavan afroamerikkalaisten lisäksi sorretuille ja marginalisoiduille ryhmille ympäri maailman.

Hiphopia on tutkittu jonkin verran ilmiönä yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta (ks. esim. Rose 1994 tai Nieminen 2003). Suurin osa tutkimuksesta on lähtöisin musiikin syntysijoilta

erotuksena länsirannikon vastaavasta tyylistä.

Yhdysvalloista. Suomessa rapia ja hiphop-sanoituksia on tutkittu lähinnä kielitieteissä (ks. esim. Hannula 2000 tai Karru 2006), muttei niinkään kirjallisuustieteen puolella muuta kuin pienempien harjoitustöiden tasolla. Hiphop-musiikki eroaa muusta populaarimusiikista paitsi musiikillisten erityispiirteidensä – jo olemassa olevaa musiikkia hyödyntävä ja sekoittava sämplääminen, tiukka ja jyrkät rytmit ja niin edelleen – ansiosta, myös lyriikoiden keskeisyyden ja runsauden vuoksi. Alkuaikojen hiphop-musiikin tärkein tehtävä oli saada ihmiset liikkumaan rytmin tahtiin, joten tuolloin sanoituksetkin käsittelivät lähinnä vain ilonpitoa ja juhlimista. 1980-luvulla hiphop-sanoituksissa kuului selkeä siirtymä tiedostavampaan suuntaan. Artistit ryhtyivät käsittelemään lyriikoissa politiikkaa sekä yhteiskuntansa ja lähiympäristönsä ongelmia. Tiedostavan hiphopin ja erityisesti gangsta rapin myötä hiphop-lyriikoilta osataan nykyään odottaa mielipiteitä ja kantaaottavuutta. Tämän takia hiphop-lyriikoiden tutkiminen kirjallisuustieteellisin keinoin onkin paitsi mahdollista myös tarpeellista.

Kirjallisuustieteellinen lähestymistapa saattaa parhaimmillaan avata musiikin tekstuaalista ja musiikillista merkitystä tavalla, johon esimerkiksi sosiologia tai etnografia ei pysty (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 25). Tämänkaltaisessa tutkimustavassa – kuten toki kaikessa tutkimuksessa ja tulkinnassa – piilee aina suuri subjektiivisuuden vaara, jota ei kannatakaan pyrkiä sulkemaan täysin ulos. Musiikin kuulijassa aikaansaamat vaikutukset ja sen herättämät tunteet tulee ottaa tutkimuksessa mahdollisuuksien mukaan huomioon. (Emt., 31.) Musiikin tekstuaalisen ilmaisun samaistaminen kirjallisuuteen ei ole järin hyödyllistä, vaikka aluetta kirjallisuustieteellisesti lähestyisikin. Vaikka musiikkisanoitukset kuulostaisivat ja näyttäisivät jopa kovien kansien väliin soveltuvalta aineistolta, ei niiden tekijöitä tule rinnastaa perinteisiin kirjailijoihin. Tämä ei kuitenkaan johdu kirjailijoiden oletetusta ylemmydestä musiikkisanoittajiin nähden, vaan kyseessä olevien ryhmien erilaisesta asemasta. Artistit eli musiikin esittäjät ja tekijät edustavat teoksiaan kokonaisvaltaisemmin kuin esimerkiksi juuri kirjailijat (Nylén 2006, 201). Kirjailijoilla on ääni vain vertauskuvallisessa mielessä, sillä kirjallisuudessa ei usein ole selvää kuka teoksessa puhuu (emt., 205). Kärjitetysti yleistäen musiikin esittäjä puolestaan esittää lyriikoitaan (mikäli ne ovat hänen tekemiään) omalla äänellään ja olemuksellaan. Tekijän läsnäolo on erityisen tärkeää hiphopissa, jossa henkilökohtaisuuden ja autenttisuuden ilmaiseminen on olennaisen tärkeää musiikillisen uskottavuuden saavuttamiseksi.

Kirjallisuustieteellisessä lähestymistavassa piilee tässä yhteydessä syviä sudenkuoppia. Musiikin analysoiminen pelkästään lyriikoiden tasolla on jo sikäli arveluttavaa, että musiikki koostuu sanojen

lisäksi myös sävellyksistä ja sovituksista, joiden tarkastelu ei sovi kirjallisuustieteen raameihin. Rupa Huq (2006, 124) huomauttaa, että vaikka suurin osa rap-musiikin analysoinnista keskittyy lyriikoihin, ei tekstiä voi erottaa tilanteesta ja kontekstista. Markku Lehtimäki ja Toni Lahtinen (2006, 23) ovat Huqin kanssa samoilla linjoilla rock-tutkimuksellisissa lähtökohdissaan todetessaan rock-teksteissä olevan aina mukana monia konteksteja ja ääniä, jotka täytyy ottaa huomioon tekstejä lukiessa ja kuunnellessa. Alkuperäisessä hiphop-musiikissa lyriikat eivät olleet samanlaisessa keskeisessä asemassa kuin nykyään. 1970-luvun hiphop-musiikki oli nimenomaan hiphopia, ei rapia, sillä levyjen pyörittäjät eli *dj:t* (deejay, disc jockey) olivat ensisijaisia musiikin esittäjiä, joiden luomaa äänimaailmaa räppäävät *mc:t* (master of ceremonies, emcee) saattoivat vain tukea. Kolmenkymmenen vuoden takaisen hiphopin tapaisessa kontekstissa pelkkään tekstuaaliseen ulosantiin keskittyvä tarkastelu olisi hyvin epärelevanttia.

Rap-artistin ja puhujan ensisijaisuus korostuu nykyhiphopissa, jossa autenttisuuden ja uskottavuuden ansaitakseen artistien tulee kertoa omista ajatuksistaan omalla suullaan. Mikäli rap-artisti esittää jonkun toisen kirjoittamia tekstejä, hänellä ei ole mitään mahdollisuuksia saavuttaa arvostusta hiphop-piireissä. Tulenkantajien kappaleessa ”Scheisse/Koiransuklaa” (*Teillä laki, meillä laulu* 2002) todetaan, että Tulenkantajien luottamuksen pettäneen ihmisen toiminta on jopa ”säälittävämpää ko mc joka ei ees ite raapusta riimejensä”. Mainitun säälittävyyden alittaminen on jo saavutus sinänsä, mikä asettaa toisten kirjoittamia riimejä räppäävän artistin hyvin alhaiseen asemaan Tulenkantajien arvoasteikossa, vain hieman yhtyettä kaltoin kohdelleen henkilön yläpuolelle. Subjektiviisuuden lisäksi rap-lyriikan ominaispiirteisiin lukeutuvat kanta-aottavuus ja koko hiphop-kulttuurin tiedostaminen. Artistit kokevat edustavansa koko hiphop-kulttuuria ja välittävänsä sen sanomaa, joten heitä arvotetaan sen mukaan kuinka heidän koetaan onnistuvan tuossa tehtävässään. Toisin kuin esimerkiksi rock- tai pop-musiikissa, hiphopissa lyriikoiden täytyy olla kiinni ajassa tullakseen tunnustetuksi. Samalla tekstin täytyy olla muodoltaan tiukkaan rytmiin sopivaa riittelyä. Hiphopin riittely ja sanavalinnat ovat yleensä muuta pop-musiikkia ironisempia, hyperbolisempia ja mielikuvituksellisempia.

Hiphop-musiikki voidaan käsittää joko postmodernistiseksi tai modernistiseksi ilmiöksi riippuen siitä, keskitytäänkö genren musiikillisiin elementteihin vai lyriikoihin. Richard Shustermanin mukaan rap on postmodernia populaaritaidetta, joka kyseenalaistaa modernismin esteettisiä konventioita ja korostaa postmodernistisia piirteitä. Rapin postmodernistisuuden todisteeksi hän mainitsee muun muassa

kierrättävän musiikin omimisen, valikoivan tyylien sekoittelun sekä lokaalin ja ohimenevän korostamisen. Taiteellinen omiminen on hiphopin tekniikan ydin ja sanoman keskeinen piirre, mikä tekee täten rapista erityisen postmodernistista taidetta. (Shusterman 1997, 134–135.) Tulkitsen myös Rupa Huqin (2006) ja Stephen J. Mexalin (2004) ymmärtävän hiphopin luonteeltaan postmodernistiseksi taiteeksi, sillä he molemmat korostavat hiphopin määrittelyssä sen uudenlaista perinteitä rikkovaa musiikillista muotoa.

Tony Mitchell puolestaan kiistää akateemisessa maailmassa laajalti vallitsevan käsityksen rapista postmodernistisena ilmiönä. Postmodernismille on tyypillistä historiattomuus ja suurten kertomusten kuolema. Rapille on sitä vastoin leimallista historiallisen projektin luominen ja jatkuvuuden korostaminen perinteisen kerronnan tavoin. Rap, erityisesti pohjoisamerikkalainen rap, pyrkii rakentamaan mustien historiaa ja saamaan sen näyttämään kuvitellun koherentilta. Näin ollen rap on ennen kaikkea modernistinen ilmiö. (Mitchell 1996, 22–23.)⁵ Rapista ja hiphopista löytyy sekä modernistisia että postmodernistisia piirteitä. Vaikka tutkijat haluavat kiistellä hiphopin olemuksesta ja kumota toistensa väitteet – kuten Mitchell tekee kritisoidessaan Shustermanin näkemyksiä rapista postmodernistisena ilmiönä – eivät nämä eriävät näkemykset sulje nähdäkseni toisiaan pois. Kyse on lähinnä siitä, mihin hiphopin osa-alueeseen tarkastelu halutaan suunnata. Shusterman ja Mitchell eivät edes käsittele samaa asiaa edellisen tarkastellessa hiphopin musiikillisia elementtejä ja jälkimmäisen keskittyessä rap-lyriikoiden sisältöön. Näin ollen kiistely asian tiimoilta on melko hedelmätöntä.

Tony Mitchell huomautti vuonna 2001, että USA:n akateeminen hiphop-tutkimus näytti sivuuttaneen kokonaan ulkomaisten hiphop-kulttuurien kehityksen. Näin oli käynyt siitäkin huolimatta, että Tricia Rose toivoi urauurtavan tutkimuksensa *Black Noise* päätteeksi vuonna 1994 tulevan hiphop-tutkimuksen käsittelevän myös maailmanlaajuisempia hiphop-ilmiöitä. Mitchellin mukaan Rose ymmärtää hiphopin olemuksellisesti afroamerikkalaisena kulttuurimuotona, jonka erilaisiin omaksumistapoihin tutkimuksen tulisi suuntautua. (Mitchell 2001, 3, 5.) Rose ei vastusta rapin globalisoitumista – pikemminkin kannustaa siihen –, mutta hän ei myöskään näe siinä piilevää pohjoisamerikkalaisen ilmaisun yli levittäytyvää kulttuurista potentiaalia. Pohjoisamerikkalainen hiphop hallitsee maailman hiphop-skeneä ja kulutusvirta suuntautuu pääosin USA:sta muualle

⁵ Mitchell pohjaa määrittelynsä amerikkalaisen modernismin kehyksiin, joka poikkeaa eurooppalaisesta modernismista. Eurooppalaisen tutkimusperinteen näkökulmasta rap voitaisiin ymmärtää Mitchellin määritelmiä mukaillen modernismia edeltävän estetiikan ilmentymäksi kerrontatapojensa perusteella.

maailmaan, ei toisinpäin. Tästä huolimatta globaalit määritelmät ja kehityskulut koskevat myös amerikkalaista hiphopia ja vaikuttavat siihen. (Krimms 2000, 152.) Tutkimuksen tulisi siis paitsi suuntautua USA:n rajojen ulkopuolelle entistä avoimemmin myös tarkastella yhdysvaltaista hiphopia globaalimmista lähtökohdista.

Rap voidaan Tricia Rosen (1994, 2) tavoin ymmärtää ensisijaisesti ja alkujaan mustana kulttuurisena ilmaisuna, joka asettaa urbaanin Amerikan marginaalit mustat äänet etusijalle. Hiphop on kansainvälistä suosiota saavutettuaan ollut kuitenkin tärkeä ilmaisu- ja viestintäkeino myös muille marginaaliyhteisöille, sillä se tarjoaa mahdollisuuden omien olojen parantamiseen ja marginalisoitumisen ja vieraantumisen tunteiden kanavoimiseen positiiviseksi käyttäytymiseksi (emt., 6).⁶ Vaikka rap on nykyään maailmanlaajuinen ilmiö ja jopa eräänlainen universaali kieli, se on edelleen hyvin vahvasti kiinnittynyt juuriin, perheeseen, paikallisuuteen ja naapurustoon (Mitchell 2004, 111). Hiphop on säilynyt kansainvälistyttyäänkin hyvin paikallisena ja paikkauskollisena musiikkityylinä. Se on samalla sekä afroamerikkalaista että liikkuvaa kulttuuria, joka juurtuu yhä uudelleen uusiin paikkoihin.

1.2. Tulenkantajat tutkimusaineistona

Ensimmäinen suomalainen levytetty hiphop-kappale on General Njassan ”I’m Young, Beautiful and Natural” vuodelta 1983. Hiphop rantautui Suomeen siis jo 1980-luvun alkupuolella heti kansainväliseen rynnistykseen ryhdyttyään. Varsinaisen ensimmäisen aallon kotimainen hiphop-skene kuitenkin koki vasta 1980- ja 1990-lukujen taitteessa Raptorin, Pääkkösten ja Mc Nikke T:n kaltaisten ryhmien ja artistien myötä. Nykyisessä (ja myös aikansa) katsannossa tuo parinkymmenen vuoden takainen muoti-ilmiö on leimautunut huumoriräpiksi eikä sitä oteta kovinkaan vakavasti. Alan piireissä suomihiphopin aikakauden ajatellaan virallisesti alkaneen vasta viime vuosituhannen lopulla. Matti Nieminen (2003, 172) ajoittaa kotimaisen hiphopin vahvan nousun ja kaupallisen hyödyntämisen alkaneen vuonna 1999. Rap oli tuttu ja jotakuinkin vakiintunut musiikinlaji sen ajan nuorisolle.

⁶ Hyvänä esimerkkinä tästä toimii Lee Watkinsin (2004) artikkeli, joka käsittelee Kapkaupungin sorrettujen ja marginalisoitujen ryhmien hiphop-harrastusta apartheidin aikaan.

Suomalainen hiphop-harrastus oli siihen asti rakentunut pelkästään USA:n tuontitavaralle, mikä ilmeni myös versovassa kotimaisessa tuotannossa. Vuosituhannen vaihteeseen ajoittuva suomihiphopin nousu oli nopea ja raju. Kiivaimman hiphop-buumin nähdään nyt jo olevan Suomessa ohi. Ainakin myyntiluvut ovat laskeneet selvästi 2000-luvun alun huippuvuosista – tosin musiikkiteollisuus on kokonaisuudessaan kokenut taloudellisia tappioita viime vuosina. Rap on joka tapauksessa tullut jäädäkseen suomalaisille hevimusiikin ja iskelmän hallitsemille myynti- ja soittolistoille ja uusia, innokkaita ja omaperäisiä tekijöitä ilmestyy alalle koko ajan.⁷

Tutkimusaineistoni koostuu Tulenkantajien sanoituksista. Tulenkantajat on 1990-luvun lopulla perustettu yhtye ja lukeutuu näin ollen suomalaisen hiphopin toisen aallon, varsinaisen suomihiphopin edustajiin. Yhtye tiedostaa paikkansa suomalaisessa hiphopissa ja muistaa myös suomalaisen hiphopin huumorijuuret:

Kaukana Pääkkösistä, tyyli ei oo hirviä
Voit kuunnella loppuun, ilman että ilimees on kärsivä (”Get down”, *Tulenkantajat* 2001)

Tulenkantajat ymmärtää tekevänsä hiphopia tyyllillä erotuksena 1990-luvun alun aloittelijoihin, jotka näyttäytyvät alan harrastajien keskuudessa lähinnä naurettavina rahastajina. Yhtyeen oma ilmaisu on sanoitusten mukaan ajallisesti ja tyyllillisesti kaukana Pääkkösten räppäyksestä. Toisin kuin Pääkkösiä, Tulenkantajia voi kuunnella kärsimättä, sillä Tulenkantajien musiikki on huomattavasti lähempänä aitoa ja nautittavaa, tunteella ja ajatuksella tehtyä hiphopia.

Syksyllä 2004 toimintansa lopettanut Tulenkantajat on alkujaan rovaniemeläinen, sittemmin tamperelaistunut hiphop-yhtye, joka yhdistelee tuotannossaan perinteistä rap-ilmaisua orgaaniseen eli oikeilla instrumenteilla tuotettuun funkkaavaan hiphopiin. Yhtyeen kokoonpano vaihteli jonkin verran vuosien aikana, mutta ydinryhmään kuuluivat rumpali Tomi Krutsin, kosketinsoittaja Janne Hast, kitaristi Marko Ylianttila, basisti J. Karttimo sekä räppärit Hannu Stark ja Soni Ylisuvanto. Työn kohdeaineiston muodostavat sanoitukset yhtyeen kolmella ilmestyneellä pitkäsoitolla, jotka ovat kronologisessa järjestyksessä *Tulenkantajat* (2001, TK), *Teillä laki, meillä laulu* (2002, TLML) sekä

⁷ Yksi mielenkiintoisimmista uusista rap-artisteista on kuuro Signmark, joka on tehnyt ensimmäisen kotimaisen viittomakielisen hiphop-levyn (*Signmark*, 2006). Tämä todistaa hiphopin avoimuudesta ja soveltuvuudesta marginaalissa elävien yksilöiden ilmaisukanavaksi.

viimeiseksi jäänyt *Hyvää syntymäpäivää rouva presidentti* (2003, HSRP). Otan tarkasteluun mukaan artikkelissa ”Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti” Toni Lahtisen kanssa käsittelemäni *Lapin gangstan* (2001, LG), joka on yhtyeen räppäreiden sivuprojektin Anno Fallon singlejulkaisu. Koska mikään julkaisuista ei sisällä sanoituksia kansilehdissään eikä niitä ole juuri saatavilla muistakaan lähteistä (muutamana kappaleen tekstit löytyvät kyllä internetistä⁸), olen litteroinut nämä yhteensä 34 kappaletta aiempien harjoitustöiden ja artikkelin myötä.

Tulenkantajien sanoituksista vastaa pääosin ryhmän rap-duo Hannibal Stark (Hannu Stark) ja Herra Soppa (Soni Ylisuvanto). Ensimmäisellä pitkäsoitolla Mixtec Timmi esiintyi yhtyeen kolmantena räppärinä, mutta päävastuu yhtyeen verbaalisessa ulosannissa on läpi yhtyeen tuotannon ollut Hannibalin ja Sopan harteilla. Sanoituksiin antavat osansa myös joissakin kappaleissa vierailevat äänet, sillä hiphopissa kaikkien artistien oletetaan puhuvan omalla suullaan. Tässä työssä käsitellyt lyriikat ovat kuitenkin lähes poikkeuksetta Hannibalin tai Sopan tuotoksia. Hiphop-musiikin esittämisessä freestylella eli lyriikoiden vapaalla tyylyttelyllä on tärkeä merkityksensä – näin myös Tulenkantajien tapauksessa. Jonkinlaisen selvyuden saamiseksi aineistosta olen rajannut tuon esiintymistilanteiden vaikutuksen sanoituksiin tarkasteluni ulkopuolelle ja keskityn lyriikoihin siinä muodossa, kuin ne kuuluvat levyillä. Hiphop-musiikissa sanoitukset ovat hyvin tiukasti yhteydessä niiden esittäjiin, mutta rajaan tässä yksilöllisten artistien merkityksen tarkastelun ulkopuolelle ja käsitelen sanoituksia kollektiivisen identiteetin ilmentäjänä.⁹

Lee Watkinsin (2004, 124) mukaan hiphop asuttaa urbaanien keskustojen periferioita ympäri maailman ja toimii voimanlähteenä sosiaalisen hyväksynnän taistelussa. Tämä kuvastaa hyvin Tulenkantajien asemaa, sillä yhtye on lähtöisin periferiasta koko Suomen mittakaavassa. Suomalaisessa kontekstissa Helsinki on Suomen (urbaani) keskus ja muu Suomi periferiaa. Normit asettava keskus on näkymätön, mutta sen valta ulottuu kaikkialle. (Savolainen 1995, 12–13.) Lappi on kautta aikojen nähty suomalaisessa kirjallisuudessa vieraana ja eksotisoituna alueena suhteessa eteläiseen Suomeen (Jama 1995, 120). Vain harvat Lapista ponnistavat taiteilijat on hyväksytty oman alansa ydinjoukkoon. Tornionlaakson kirjallisuutta tarkasteleva Olavi Jama (emt., 96) huomaa Lapissa syntyneitä kirjailijoita

⁸ Esim. sivustolta <http://www.stlyrics.com/songs/t/tulenkantajat11071.html>

⁹ Viitataan Tulenkantajiin läpi työn yksikön kolmannessa persoonassa, mitä ei tule käsittää kirjoitusvirheeksi. Miellän Tulenkantajat yksiköllisesti yhtyeeksi, en monikollisesti jäseniksi.

esiintyvän Pekka Tarkan *Suomalaisia nykykirjailijoita* -teoksen neljässä laitoksessa (1967, 1968, 1980, 1989) vain neljä kappaletta ja Kai Laitisen *Suomen kirjallisuuden historiassa* (1981, 1991) kahdeksan. Lappi ja sen kirjailijat ovat jääneet Suomen kirjallisuushistorian ulkopuolelle jo 1800-luvulta lähtien, jolloin eräkirjallisuuden tapaiset pohjoissuomalaiset kirjallisuudenlajit eivät kuuluneet laatukirjallisuuden ytimeen (Jama 1995, 121).

Taiteen tasoa mitataan yleensä keskusten arvoilla ja reuna-alueiden taide nousee keskusten tietoisuuteen ainoastaan niin sanotun outsider-myytin kautta (Jokela 1996, 161). Pohjois-Suomea omakohtaisesti kuvaavien taiteilijoiden – kuten Timo K. Mukan ja Kalervo Palsan – paikallinen alkuperä ja sen eksoottisuuden korostaminen on aina vaikuttanut suuresti heidän tuotantonsa vastaanottoon ja arvottamiseen. Myös Tulenkantajat on alusta asti jonkinlaista julkisuutta saavutettuaan määritelty vahvasti paikallisen alkuperänsä mukaan tiedotusvälineissä. Tämä näkyy esimerkiksi yhtyettä käsittelevien lehtijuttujen otsikoinneissa ”Pohjoisen poppoo pölähtää pirttiin” (*Kaltio*, 5/2000) ja ”Arktista todellisuutta” (*Soundi*, 4/2001). Yhtye on mahdollisesti edesauttanut pohjoissuomalaista merkitsemistään käsittelemällä paikallista alkuperäänsä musiikissaan, jossa räpätään pohjoisen murteella ja jonka sanoitukset liittyvät usein Pohjois-Suomeen. Pohjoissuomalaisuuden käsittelemisellä Tulenkantajat kuitenkin noudattaa hiphopin perinteistä linjaa, sillä paikallisten lähtökohtien korostaminen on hiphopille lajityypillinen sanoitusten aihe.

Kuten jo johdannon alussa tuli ilmi, yhtye saattaa vaikuttaa mielekkäältä kirjallisuustieteelliseltä tutkimuskohteelta senkin takia, että nämä ”rollolaiset” suunsoittajat ovat lainanneet nimensä 1920-luvulla suomalaista kirjallisuutta uudistaneelta ryhmältä. Kirjallisuusryhmittymä oli omaksunut perimmäiseksi pyrkimyksekseen suomalaisen kirjallisuuden avaamisen kansainvälisille vaikutteille, mitä ilmentää Tulenkantajien kuulu tunnuslausekin: Ikkunat auki Eurooppaan!¹⁰ Tämän vuosituhatosen Tulenkantajat ei myönnä saaneensa vaikutteita kirjallisilta kaimoiltaan, vaikka bändi toteaa eräässä lehtihaastattelussa, että ”kyllähän tässäkin [yhtyeessä] yritetään uudistaa ilmaisua jopa ylilyöntien uhalla” (Juntunen 2002). Molempia ryhmiä yhdistää halu omaksua vieras kulttuuriperintö ja mukauttaa se omaan ilmaisuunsa. Täten 1920-luvun Tulenkantajien vaikutusten voidaan nähdä kantavan nimeä pidemmälle, vaikka yhtyeen sanoituksissa yhtymäkohtia kirjallisen ryhmän estetiikkaan ei juuri

¹⁰ Aiheesta lisää esim. Saarenheimo (1966) tai Mauriala (2005). Vrt. Lehtola (1997, 17), jonka mukaan Lapin kirjailijat olivat 1920- ja 1930-luvuilla tällaisten ryhmittymäjakojen ulkopuolella.

esiinny. Kun kirjallinen Tulenkantajat aukaisi ikkunansa Eurooppaan, hiphoppaava Tulenkantajat tuulettaa luovia voimavarojaan amerikkalaisella ilmalla. Rohkea ilmaisu ja ennakkoluulottomuus vahvistavat rovaniemeläisten räppäreiden yhteyksiä helsinkiläisiin runoilijoihin, jotka herättivät aikanaan huomiota muun muassa Katri Valan runojen runsaalla eksotismilla ja Olavi Paavolaisen uuden aikakauden ja kulttuurin kuvauksilla. Ylilyönnit ja kulttuurillinen avoimuus ovat kuitenkin myös hiphopin ominaispiirteitä, joten Tulenkantajien asenne ei tyhjene yhteen lähteeseen. Analyysin edetessä huomaa, kuinka Tulenkantajien sanoitusten perinteet ja vaikutteet ovat kauttaaltaan oletettua kirjallisempia.

2. POSTMODERNI VIITEKEHYS

Ihminen voi paikantaa itsensä muun muassa omaan nimeensä, synnyinpaikkaansa, sukupuoleensa, kieleensä, etniseen ryhmäänsä tai ammattinimikkeeseensä. Nämä identiteetin rakennuspalikat eivät toki ole muuttumattomia tekijöitä, mutta jotkut niistä, kuten esimerkiksi synnyinpaikka tai oma nimi, ovat pysyvämpiä kuin toiset. (Kurikka 1995, 37.) Tässä työssä tarkastelun kohteena on sukupuoleen ja synnyinpaikkaan paikantuminen. Nykyisenä postmodernina aikana identiteettien on sanottu hajautuvan ja sosiaalisten maailmojen liikkuvan yhä kiihtyvällä vauhdilla. Aiemmin yhtenäisen identiteetin omaavalla subjektilla on postmodernissa maailmassa monia, jopa keskenään ristiriitaisia identiteettejä (Hall 1999, 22). Näin ollen identifikaatio on jatkuvassa käymistilassa ja omaehtoinen identiteettien rakentaminen yksilöille entistä tärkeämpää.

Identiteetin monimuotoisuus ja sirpaloituminen johtaa tutkimuskohteeni pariin. Identiteetit muuttuvat jatkuvasti huolimatta niiden osittaisesta pysyvyydestä ja tämä pätee niin yksilöllisiin kuin kollektiivisiin identiteetteihin (Fornäs 1998, 281). Yksilöllisen identiteetin muotoutumisessa sukupuoli toimii eron perusmallina, kun taas kollektiiviset identiteetit rakentuvat ennen kaikkea etnisyyserojen ympärille (emt., 289). Tutkielmani teoriapohja koostuu kulttuurintutkimuksen ja miestutkimuksen välineistöistä, joiden avulla tarkastelen Tulenkantajien lyriikoiden paikallista ja maskuliinista identiteettiä. Sekä kulttuurintutkimus että miestutkimus ovat varsin uusia, toisen maailmansodan jälkeen syntyneitä ja postmodernille ajalle tyypilliseen tapaan monitieteisiä tutkimusaloja. Työni analyysissa on mukana myös eri lähtökohdista ponnistavaa hiphop-tutkimusta sekä popmusiikin teoriaa, joita sivuttiin hieman jo johdannossa. Näiden työkalujen avulla esittelen tässä luvussa tarkemmin paikallisen identiteetin ja maskuliinisuuden teoriaa.

2.1. Paikallinen identiteetti

Stuart Hallin (1999, 11) yksinkertaistuksen mukaan identiteetti on alusta pitäen keksintöä. Minuus rakentuu poissa ja läsnä olevassa suhteessa johonkin muuhun. Identiteetti rakentuu siis pitkälti eron kautta, ei sen ulkopuolella. Hall ymmärtää postmodernia aikaa ja subjektia luonnehtivan

identiteetikriisin johtuvan vanhojen identiteettien rappeutumisesta. Tuon rappeutumisen seurauksena vallalle pääsevät uudet identiteetit, jotka samalla sirpaloittavat modernia yksilöä yhtenäisenä subjektina. (Emt., 19.) Tällä tavoin syntyvällä postmodernilla subjektilla ei ole enää kiinteää, olemuksellista tai pysyvää identiteettiä (emt., 23). Kaikki identiteetit rakennetaan ja rakentuvat diskursseissa. Ne tuotetaan tietyissä institutionaalisissa paikoissa ja niitä säätelevät tietyt diskurssiiviset muodostelmat ja käytännöt. (Hall 1996, 4.)¹¹ Postmodernilla subjektilla on kaikesta huolimatta vahva pysyvyyden ja selkeyden tarve. Vaikka identiteetit ovat avoimia, loputtomia ja ainaisessa käymistilassa, ne ilmaistaan alun ja lopun sisältävien kertomusten muodossa (Fornäs 1998, 278). Tulenkantajien lyriikatkin voidaan lukea eräänlaisina kertomuksina, joissa epävakaa ja liikkuva identiteetti pyritään pysäyttämään edes hetkeksi paikoilleen.

Kulttuuri näyttäytyy keskeisenä keinona muodostaa, ylläpitää ja muuttaa identiteettejä. Nykyisen globalisaatiokehityksen on pelätty heikentävän perinteisiä kulttuurimuotoja, sillä globalisaation mukanaan tuomat muuttoliikkeet heikentävät kulttuurista identiteettiä. (Hall 2003, 85–86.) Globalisoitumisprosessi on myös kyseenalaistanut paikan käsitteen, joka on yleensä hahmotettu vakiintuneeksi tietyt ominaispiirteet omaavaksi yhteisöksi (Massey 2003, 51). Paikallisen identiteetin rakentaminen ja hallinta on nykyään ainakin näennäisesti yksilöiden omissa käsissä, joskaan yksilöt eivät sitä yleensä aktiivisesti tiedosta. Sama paikka näyttäytyy ihmisille aina erilaisena riippuen näkökulmasta ja asemasta. Fyysisten rajojen menettäessä merkitystään henkisten rajojen vetäminen paikkoihin on hyvin tärkeää. Paikkojen rajaaminen ja niiden merkitysten määrittäminen toimii eräänlaisena suojelukeinona monitulkintaisessa maailmassa eläville yksilöille. Rajojen piirtäminen on ennen kaikkea vallankäyttöä (emt., 74). Rajat ja niiden omaehtoinen määrittely on nähdäkseni erityisen tärkeää marginaalissa eläville yksilöille, joihin Tulenkantajatkin pohjoisen alkuperänsä myötä lukeutuu.

Globalisoituminen ja sen vaikutukset identiteetteihin ovat aiheuttaneet identiteettipolitiikan nousun, mikä taas on edesauttanut uusia kulttuurisen essentialismin ilmentymiä. Essentialismin esimerkkinä toimii väite, että vain afroamerikkalaiset voivat arvostaa ja ymmärtää afroamerikkalaista musiikkia ja

¹¹ Vaikka identiteetin sosiaalista rakentuneisuutta ei nykyisessä humanistisessa tutkimuksessa kiistetä, on Hallia kritisoitu sekä postmodernin hajanaisuuden että yhtenäisyyden dekonstruktion liiallisesta korostamisesta. Kritiikki on kohdistunut myös Hallin tapaan ymmärtää identiteetin rakentuminen melko yksioikoisesti kulttuuris-kielelliselle pohjalle. (Ojajärvi 2007.) Koska oman tarkasteluni kohde on kulttuuris-kielellinen ilmiö, hiphop ja rap-sanoitukset, sopivat Hallin ajatukset kritiikistä huolimatta tähän tutkimukseen hyvin.

että paikallisen soundin globalisoituminen on kulttuurisen kansanmurhan muoto. (Frith 1996, 108.) Essentiaalinen oletus kansan tai ryhmän olemuksesta toimii usein lähtökohtana stereotyyppisen kuvan luomiselle (Lehtola 1999, 18). Vahvojen paikallisten ilmaisujen kyllästämän hiphopin piirissä essentialistinen lähestymistapa on saanut paljonkin kannattajia. Lähestymistavan kääntöpuoli ilmenee esimerkiksi amerikkalaiseen hiphopiin liitettyjen vahvojen stereotyyppien – muun muassa naisten halventaminen, rikollisuuden ihannoiti ja rivo kielenkäyttö – muotoutumisessa. Simon Frith kuitenkin huomauttaa, että koska rap on postmoderni musiikin muoto – viitaten postmodernilla nimenomaan hiphopin musiikillisiin elementteihin –, sillä on erinomaiset edellytykset levitä mitä erilaisimpiin kulttuuriympäristöihin. Hiphopin uudenlaiset ilmaisukeinot tuottavat uusia ja erilaisia tapoja esittää tekstejä ja tuottaa merkityksiä. (Frith 1996, 115.) Näin ollen hiphop on otollista maaperää postmoderneille yksilötekijöille ympäri maailman.

Rapin haarautuneet ja rihmastomaiset virtaukset USA:n ulkopuolella kuvastavat esimerkillisesti hybridien *glokaalien*¹² alakulttuurien muotoutumista. Glokaali alakulttuuri syntyy, kun globaalina pidetty musiikkimuoto saa uusia paikallisia ja kansallisia piirteitä uusissa ympäristöissä. Musiikki tavallaan juurtuu uudelleen useisiin eri lokaaleihin. (Mitchell 2004, 110.) Tulenkantajien tuotanto on hyvä esimerkki tällaisesta glokaalista hiphopista. Valkoivohoisista pohjoissuomalaisista miehistä koostuva yhtye ei voi puhua autenttisesti afroamerikkalaisen nuorison suulla, joten vaikkakin suurin osa Tulenkantajien sanoitusten aiheista ja teemoista – kuten esimerkiksi kaveriyhteisöllisyys ja oman erinomaisuuden korostaminen – on amerikkalaisilta esikuvilta omaksuttuja, ne on mukautettu paikalliseen kokemukseen sopiviksi ja ilmaistu omalla äänellä.

Stuart Hall nostaa esille psykoanalyttisen ajattelun muodostaman käsityksen identiteetin ristiriitaisuudesta. Sen mukaan hajoamisestaan huolimatta subjekti kokee oman identiteettinsä ikään kuin yhdistyneeksi, vaikka sen yhtenäisyys on jotain kuviteltua ja koko ajan prosessissa (Hall 1999, 39). Kaikissa freudilaisuuden muunnoksissa Toiselle annetaan suuri rooli subjektin kehityksessä. Subjektiviteetti voi saada alkunsa ja minäkäsitys muotoutua ainoastaan niiden symbolisten ja tiedostamattomien suhteiden kautta, joissa ponnistellaan itselle ulkopuolisen, eli itsestä eroavan merkityksellisen Toisen kanssa. Tässäkin korostuu käsitys minän ja identiteetin epävakaudesta ja

¹² Sekä Andy Bennett (2000) että Tony Mitchell (2001) tunnustavat glokaalin olevan Roland Robertsonin (1995) oivallus. Robertson keksi käsitteen tarkastellessaan globaalien maanviljelystekniikoiden sopeuttamista Japanin paikallisiin olosuhteisiin.

keskeneräisyydestä. (Emt., 158–159.) Psykoanalyysin Toinen toistaa Hallin ideaa eron merkityksellisyydestä identifikaatioprosesseissa. Hall (emt., 160) huomauttaa vielä, että psykoanalyysinkin käsittelemä erilaisuus on ambivalenttia: se on sekä välttämätöntä esimerkiksi minäkäsityksen ja sosiaalisen identiteetin rakentumiselle että samanaikaisesti jotain uhkaavaa.

Eroon pohjautuvalla identifikaatiolla voi olla haitallisia vaikutuksia. Olli Löytty (2005, 8) kutsuu sellaista merkityksellistämisen tapaa, jossa maailma jaetaan kahtia binaarisiksi oppositioiksi, *toiseuttamiseksi*. Toiseus on itsestä poikkeavaa ja jotain vähempiarvoisempaa. Puhe toiseudesta sisältää aina kuitenkin myös itseyden määritelmiä. Kyseessä on tällöin oman identiteetin vahvistaminen ja jälleen sen rajojen piirtäminen. Toiseuttava ajattelu julistaa eroa ja kieltää samuutta meidän ja muiden välillä. Toiseuttamiseen sisältyvä kaksijakoisuus on ongelmallista, sillä sekä itse että toinen ovat aina moninaisia ja ristiriitaisia ilmiöitä. (Emt., 9–12.) Tässä näkyvät samat ongelmat kuin edellä käsitellyn essentialismin stereotyyppittelyssä. Hiphopissa ilmenevät paikalliset identiteetit perustuvat hyvin vahvasti toiseuttavalle merkityksellistämiselle. Omien henkisten reviirien merkitseminen ja fyysisten alueiden rajaaminen perustuu meidän ja muiden vastakkainasettelulle, jossa oma piiri on suljettu yhteisö ja kaikki muut ulkopuolisia. Tulenkantajien lyriikoissa oma naapurusto ja kotipiiri rajautuvat hyvinkin pienelle alueelle, jonka ulkopuoliset nähdään pääsääntöisesti itsestä poikkeavina toisina.

Kansalliset kulttuurit olivat modernissa maailmassa yksi kulttuuristen identiteettien keskeisistä lähteistä. Kansallinen identiteetti ja yhteenkuuluvuuden tunne luodaan jatkuvalla kansakunnan kertomuksella, joka representoi todelliset erot jonakin yhtenäisenä (Hall 2003, 96). Kansallisen kulttuurin kertomuksen pääelementtejä ovat kansakunnan kertomus, alkuperän, jatkuvuuden, tradition ja ajattomuuden painotus, tradition keksiminen, perustamismyytti sekä ajatus puhtaasta ja alkuperäisestä kansasta. (Hall 1999, 45, 48–49.) Vaikka globalisaatio työntää kansallisia kulttuurisia identiteettejä syrjään, näkyvät kansallisen kulttuurin kertomuksen elementit näkemykseni mukaan myös postmodernin aikakauden painottamisissa paikallisissa, alueellisissa ja yhteisöidentiteeteissä.

Lapin kirjallisuudessa paikallisella identiteetillä ja sen merkitsemisellä on aina ollut tärkeä tehtävä. Pohjoista kirjallisuutta tarkastellaan hallitsevan kulttuurin normeista käsin ja tällöin periferia voidaan pelkistää ja jähmettää tiettyyn asemaan. Lapin kirjallisuutta määrittää valtakulttuurin silmissä erityisesti romantiikka, eksotiikka ja mystiikka. Paikallinen identiteetti palautuu pohjoisessa kirjallisuudessa

”alkuperän” kertomuksiin ja on täten autenttinen, sillä se perustuu pohjoisen erilaisten olosuhteiden omaan pohjoiseen tietoon. (Kontio 1999, 159–162.) Lapin kirjallisuudessa esiintyvä vahva paikallisuuden merkitseminen ilmentää hyvin Stuart Hallin erittelemiä kansallisen kulttuurin kertomuksen elementtejä. Lapin kirjallisuutta määrittää vieraus eteläisen Suomen arvoihin, mikä synnyttää tarpeen oman identiteetin määrittelylle. Pohjoisuuden omalakisyyden ja outouden korostus näkyy selvästi esimerkiksi erilaisten pohjoisten puhetapojen ja murteiden käytössä, jonka avulla oman identiteetin rajoja piirretään ja tehdään muille näkyviksi. (Lehtola 1997, 99.) Tulenkantajien lyriikoissa paikallista identiteettiä merkitään paitsi murteen tasolla myös yhtyeen omilla ”alkuperän” kertomuksilla, jotka korostavat pohjoisten olosuhteiden omalakisyyttä ja erilaisuutta.

2.2. Maskuliininen identiteetti

Lapin kirjallisuus on enimmäkseen miesten kirjoittamaa ja näin ollen sen perusnormina näyttäytyy mies. Samalla sen sisältämät naiskuvat ovat pääosin hyvin yksipuolisia, pelkkiä sivuhenkilöitä ja objekteja. Paikallisen identiteetin ohella maskuliinisuus on hyvin vahva elementti pohjoissuomalaisessa kirjallisuudessa. (Lehtola, 1997, 121, 179.) Mies on kautta aikojen ollut länsimaisen tieteen ja tutkimuksen kohde, mutta ei sukupuolisena olentona vaan kyseenalaistamattomana normina ja koko ihmiskunnan edustajana. Miestutkimus keskittyy näin ollen tarkastelemaan ensisijaisesti sukupuolittunutta miestä, jonka sukupuoli vaikuttaa hänen identiteettiinsä ja koko elämäänsä. (Jokinen 1999, 15–16.) 1970-luvulla Yhdysvalloissa alkunsa saanut miestutkimus pohjautuu vahvasti naistutkimuksen – erityisesti 1960-luvun toisen aallon feminismiin aloittamaan – traditioon ja teorioihin (emt., 20).

Kriittinen miestutkimus pyrkii tuottamaan uusia tapoja puhua miehistä ja muuttamaan vallitsevaa mieskulttuuria ja sukupuolijärjestelmää. Miestutkimuksessa vallitsevan ajattelutavan mukaan sukupuolten väliset suhteet syntyvät sosiaalisessa käytännössä, joka tuottaa myös ihmisen biologisen ruumiin ominaisuuksia. Maskuliinisuus on sosiaalisten suhteiden rakenne eikä rooli, kuten usein ajatellaan. Tutkimuksen myötä on huomattu, että maskuliinisuus on miehille jopa tärkeämpää kuin feminiinisyys naisille. Tämä voi johtua muun muassa siitä, että miehisuus täytyy ansaita ja osoittaa erilaisin suorituksin, mitä puolestaan naisilta ei samassa määrin edellytetä naisellisuuden

ansaitsemiseksi. (Sipilä 1994, 19–22.) Epäilen vahvasti väitettä sukupuolisuuden tärkeämmästä merkityksestä miehille naisiin verrattuna, sillä omasta kokemuksestani tiedän naistenkin joutuvan suorittamaan naisellisuuttaan koko ajan ja monin tavoin. Kuitenkin myös monet naistutkijat ymmärtävät sukupuolisuuden merkityksen minusta poikkeavasti. Esimerkiksi ranskalainen feministifilosofi Elisabeth Badinter (1993, 49) on Sipilän kanssa samoilla linjoilla mukaillessaan Simone de Beauvoirin tunnettua lausahdusta: mieheksi ei synnytä, mieheksi tullaan.

Maskuliinisuus ja ”tosin mieheys” ovat kaikkien merkitysjoukkojen tapaan kulttuurisesti ja historiallisesti muuttuvia käsitteitä. Mikä näyttää meistä luonnolliselta täällä tänään, ei ole sitä välttämättä toisaalla tai ollut täälläkään eilen. Maskuliinisuus määrittyy vastakohtaisena feminiinisyydelle ja muodostaa näin paikan sukupuolisuhteissa. Nimekäs ja vaikutusvaltainen australialainen miestutkija R. W. Connell (1995, 189) huomauttaa, että nykyisenkaltainen moderni sukupuolijärjestys, jossa maskuliinisuus ja feminiinisyys nähdään toisilleen vastakkaisina, muotoutui länsimaissa vasta 1700-luvulle tultaessa. Samaten esimerkiksi käsitys miehestä perheen elättäjänä syntyi vasta 1800-luvun puolivälin Britanniassa yhdessä yhteiskuntauudistusten kanssa (emt. 29). Näin ollen käsityksemme miehestä ja hänen tehtävistään eivät pidä sisällään kovinkaan vanhoja tai missään nimessä ”luonnollisia” ajatuksia.

Kriittinen miestutkimus pyrkii riisumaan maskuliinisuudelta sen harteille asetetun universaaliuden viitan ja osoittamaan samalla sen todellisen historiallisesti ja kulttuurisesti rakentuneen luonteen (Herkman et al., 1995, 21). Nykyinen hajautuneiden ja monimuotoisten identiteettien aikakausi ja kulttuuriympäristö pitää sisällään monia maskuliinisia asemia, joten mies voi asettua eri tilanteissa hyvinkin erilaisiin subjektipositioihin (emt. 24). Maskuliinisuutta ja maskuliinista identiteettiä on näin ollen hyvin vaikea määritellä yksiselitteisesti, mistä aiheutuva käsitteiden epämääräisyys saa ymmärrettävästi aikaan paljon hämmennystä ja epävarmuutta nykyajan miehissä. Elisabeth Badinter (1993, 47) huomauttaa, että vaikka hallitsevan maskuliinisuuden muodot ovat jatkuvan muutoksen ja neuvottelun kohteina, pysyvää on kuitenkin maskuliinisuuden valta-asema, miehen valta naisen. Miehisen vallan perusolemus ei muutu. Vaikka maskuliinisuus on aina kulttuuriin sidottu ja muutokselle altis, on miehisen vallan oikeutus ja luonnollistaminen suhteellisen pysyvää. (Brittan 1989, 2–3.)

Suomalainen miestutkija Arto Jokinen (2000, 210) erittelee muun muassa R. W. Connellin (1995) ajatuksiin pohjautuen länsimaisen kulttuurin miesideaalin koostuvan viidestä aspektista, jotka ovat fyysinen voima ja valta naisiin nähden, yhteiskunnallinen ja taloudellinen menestys, vakaa ja järkkymätön luonne, kyky puolustaa itseään ja läheisiään sekä synnynnäinen heteroseksuaalisuus. *Hegemoninen maskuliinisuus*¹³ on miehiä yhdistävä käytäntö, tietyn maskuliinisuuden ideaalien johtava kulttuurinen asema sekä tietyn miesluokan hallitseva ja johtava asema suhteessa miesten enemmistöön ja kaikkiin naisiin. Hegemonisessa maskuliinisuudessa tiivistyy kaikki länsimaisen miesideaalin aspektit, mutta se ei silti muodosta mitään kiinteärajaista luonnetyyppiä. (Jokinen 2000, 215, 217.) Hegemoninen maskuliinisuus sisältää kolme miehisyiden ideaa olennaisesti määrittävää ulottuvuutta. Ensinnäkin se on osa heteroseksismiä, jossa maskuliinisuus ja feminiinisyys määrittyvät toistensa vastakohtiksi. Toiseksi siihen liittyy miesten luokittelu maskuliinisen kompetenssin mukaan. Kolmanneksi hegemoninen maskuliinisuus implikoi jo itsessään maskuliinisuuksien kulttuurisen rakentuneisuuden. (Herkman et al., 1995, 19.)

Jorma Sipilä (1994, 28) on kritisoinut Jokisen siteeraaman Connellin (1987) näkemystä yhdestä hegemonisesta maskuliinisuudesta, jolle kaikki muut ovat alisteisia. Sipilä huomauttaa, että jokaisessa yhteiskunnassa on monia hegemonisia rakenteita ja jokaisessa ympäristössä puolestaan omat hegemoniset maskuliinisuutensa. Esimerkkinä hän nostaa esille mustien miesten hallitseman Bronxin, jonka valtarakenteet eivät noudattele muun yhteiskunnan hegemoniarakennetta. (Sipilä 1994, 28.) Mustat miehet ja Bronx sanelevat suurilta osin myös hiphopin pelisäännöt, joten hiphopin hegemoninen maskuliinisuus poikkeaa vahvasti yhteiskunnan normeista. Näissä puitteissa hiphop pystyy tarjoamaan valta-asemia yhteiskunnasta jollain tavoin syrjäytetyille ryhmille. Rapin, erityisesti gangsta rapin, aggressiivisuus selittyy osin juuri valtakysymyksillä. Beverley Skeggs (1993, 22) näkee rapin raivon yrityksenä käsitellä rakenteellista vallan puutetta, sillä raivo on oikeutettu reaktio turhautumiseen. Rapin ilmaisu saa sytykkeitä erilaisten hegemonisten maskuliinisuuksien ristiriidasta. Hiphopin miehillä ei yleensä ole valtaa oman piirinsä ulkopuolella, joten heidän täytyy merkitä reviirinsä musiikissaan.

Sipilän kritiikki saattoi olla ilmestymisaikanaan vuonna 1994 aiheellista, mutta Connell on

¹³ Miestutkimukseen vakiintunut käsite ”hegemoninen maskuliinisuus” ilmestyi ensi kerran Tim Carriganin, Bob Connellin ja John Leen artikkelissa ”Toward a New Sociology of Masculinity” (1985). Connell on myöhemmissä kirjoituksissaan täydentänyt käsitettä.

myöhemmin tarkentanut näkemyksiään tavalla, jonka Sipiläkin luultavasti hyväksyisi. Miestutkimuksen perusteokseksi muodostuneessa teoksessaan *Masculinities* (1995) Connell selventää hegemonisen maskuliinisuuden käsitettä. Connell painottaa, ettei hegemoninen maskuliinisuus ole mikään kaikkialla ja aina muuttumattomana pysyvä luonnetyyppi. Maskuliinisuus vain on yleensä se, joka täyttää hegemonisen aseman. Kuitenkin kaikkina aikoina yksi maskuliinisuuden muoto on kulttuurisesti muita korkeammalla. Näkyvimvät hegemonisen maskuliinisuuden edustajat – joihin lukeutuvat muun muassa viihdeteollisuuden tähdet – eivät kuitenkaan ole välttämättä kaikkein vaikutusvaltaisimpia. Joka tapauksessa hegemonia syntyy vain, kun kulttuurisen ideaalin ja institutionaalisen vallan välillä on yhteys. Hegemonia on näin ollen maskuliinisuuden tapaan historiallisesti liikkuva ja monitahoinen suhde. (Emt., 76–77.)

Vaikka Connell kirjoittaa innokkaasti hegemonisesta maskuliinisuudesta, hän toteaa, että suurin osa miehistä ei täytä hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksia kuin osittain. Enemmistö miehistä on *kannattajia*, jotka tukevat hegemonisen maskuliinisuuden projektia. Hegemonisen maskuliinisuuden kannatukseen sisältyy nimittäin lupaus valta-asemasta. Myös suurin osa naisista tukee maskuliinisuuden hegemoniaa omalla positioinnillaan asettautumalla esimerkiksi perinteiseen äidin tai vaimon rooliin. *Marginalisoidut* maskuliinisuudet, kuten koti-isät ja moottoripyöräjengiläiset, ovat rajautuneet sosiaalisen kentän reunaan ja voivat joko tukea tai vastustaa hegemonista maskuliinisuutta. *Alisteisten* maskuliinisuuksien ytimessä ovat homoseksuaalit, jotka voivat kuitenkin omata tiettyjä hegemonisen maskuliinisuuden piirteitä. Hegemonisen maskuliinisuuden tyypilliset piirteet ovat valta, heteroseksuaalisuus ja kaverisosaalisuus ja näin ollen alisteisuuteen liittyvät heikkous, homoleima ja naismaisuus. Homososiaaliset, eli miesten väliset jonkun kohteen ympärille muodostuneet ryhmät ovat miehille tyypillinen tapa oman maskuliinisuuden vahvistamiseen. Heteroseksuaalisuus suojaa miehiä homo-konnotaatioilta, vaikkakin suhteet naisiin ovat aina alisteisia miesten välisille suhteille. Homososiaalinen heterotodellisuus, homofobia ja misogynia kietoutuvat hegemonisen maskuliinisuuden maailmanjärjestyksessä tiukasti yhteen. (Jokinen 2000, 218, 220–228.) Naisviha yhdistää ja homopelko erottaa hegemoniseen maskuliinisuuteen osallistuvia miehiä.

Hegemonista, hyväksyttyä ja tavoiteltavaa maskuliinisuutta, on se sitten sisällöltään minkälaista tahansa, määrittää ennen kaikkea valta. Mieheys on kamppailun maaperää ja ideologinen taistelutanner, jossa erilaiset maskuliinisuudet ottavat toisistaan mittaa. Maskuliinisuuden määritelmän hallintakeinot

ovat tärkeässä asemassa erilaisten sosiaalisten ryhmittymien valtataistelussa. (Edley & Wetherell 1996, 106.) Hegemoninen maskuliinisuus on tragedia etenkin niille, jotka jäävät sen ulkopuolelle syystä tai toisesta. Se on vahingollista myös niille, jotka sitä epätoivoisesti kannattavat. Maskuliinisuutta on suoritettava ja todistettava jatkuvasti, jolloin siitä tulee loputtomasti tavoiteltava ja samalla tavoittamattomissa pysyvä ihanne. (Lehtonen 1995, 43–44.)

Tulenkantajien sanoitusten kohdalla minua kiinnostaa erityisesti, minkälaisia miehiä ne rakentavat ja pitävät sisällään. Millä tavalla sanoituksissa reflektoidaan sekä Lapin kirjallisuudessa että hiphopissa esiintyviä vahvoja miesmalleja? Millä tavalla naisia kohdellaan ja nimitetään sanoituksissa? Noudattaako sukupuolijärjestys selkeästi jotain tiettyä hegemonisen maskuliinisuuden mallia vai yrittääkö se pikemminkin rakentaa omaa tai vastustavaa käsitystä aiheesta? Läpipatriarkaalisen yhteiskuntamme kontekstissa olettaisin miehisen vallan näyttäytyvän melko kyseenalaistamattomana myös Tulenkantajien ilmaisussa. Tutkimuksen hypoteesina on, etteivät sanoitukset noudata mitään naisvihaista linjaa, vaan että naiset näyttäytyvät lyriikoiden maailmassa kunnioittavassa valossa. Hegemonisen maskuliinisuuden eksplisiittiset vastustukset ovat erityinen mielenkiinnon kohteeni ja toivon kriittisen miestutkimuksen kehyksistä ponnistavana tutkielmantekijänä niitä löytyvän lyriikoista runsain mitoin.

3. GHETTO - TULENKANTAJIEN PAIKALLINEN IDENTITEETTI

Hiphop on lähtöisin New Yorkin ghetoista, mistä se levisi ensin Los Angelesin syrjäytyneille alueille ja sitä kautta muualle maailmaan. Ghetto on nykyään paitsi hiphopin lähtöpiste myös yksi afroamerikkalaisen rap-musiikin kulttuurisista konventioista. Ghetto painottaa käsitteenä ja symbolina sekä hiphopin historiallisia lähtökohtia että paikkaa yleensä ja nimenomaan räppärin omaa sosiaalista aluetta ja performoitua kotiseutua. Tulenkantajien sanoituksissa kyseinen käsite ei esiinny, mutta muunnelmia siitä sitäkin enemmän. Ensimmäinen analyysiluku tarkastelee Tulenkantajien sanoituksissa piirtyvää paikallista identiteettiä. Käsittelen tässä paikan ja kodin merkitystä Tulenkantajien identifikaatiossa. Samalla tarkastelen kielen paikallisuutta sekä autenttisuuden keskeisyyttä hiphopissa.

3.1. Myyttinen erämaa – marginaalinen paikallisuus

Nuorisokulttuuri- ja populaarimusiikkitutkimus väittävät, että globaalit musiikkikulttuurit korostavat nuorten yleisöjen paikallisia eroja pikemminkin kuin hämärtävät niitä. Paikallinen viittaa tässä käsityksessä paikkaan kiisteltynä alueena, jonka narratiivien luomisessa musiikilla on paljon kulttuurista merkitystä. (Bennett 2000, 1–2.) Populaarimusiikki ja sen tyyllilliset resurssit antavat nuorille työkaluja omien paikallisten identiteettien ja narratiivien rakentamiseen. Kamppailussa urbaanien tilojen hallinnasta musiikki ja tyyli näyttävät oleellisina aseina. Sama musiikki tai tyyli voi synnyttää useita erilaisia paikallisuuden muotoja erilaisissa ympäristöissä. (Emt., 66–67.) Globalisaatioon sisältyy kulttuurisen muutoksen voimakas prosessi, minkä seurauksena syntyy uusia kulttuurimuotoja ja hybridejä identiteettejä (Connell 2005, 73). Tästä muutosvoimasta todistaa myös Tulenkantajat, joka ammentaa ilmaisuunsa elementtejä globalisoituneesta hiphop-kulttuurista ja paikallisesta lappilaisesta mentaliteetista rakentaen aineksista oman monimuotoisen identiteettinsä.

Graffakulttuuri räpäytyksen ohella mukana veti
Nuori kolli aina luurit korvissa, tussi taskussa
Valamiina näyttään että meiton täällä asti
Siitä vuosia pari niin Rollosta oli tullu räpäedustustaki (”Joku roti”, TK)

Tulenkantajat kertoo omaksuneensa hiphopin tekemisen lähtökohdat jo varhain. Hiphop-kulttuurin tiedostetaan olevan lähtöisin muualta ja olevan samalla globaali ilmiö, minkä vuoksi halu näyttää oma osaaminen sen saralla on suuri. Tulenkantajien lokaalisuus on tärkeässä asemassa globaalin kulttuurin omaksumisessa. Paikallinen identiteetti ilmenee selkeimmin pohjoisen murteen käytössä ja kotipaikan nimeämisessä.

Stephen J. Mexalin mukaan hiphopin syntysijoina toimineet ghetot muodostavat eräänlaisen urbaanin viidakon. Hiphop-kulttuuri tasapainoilee urbaanin erämaan (*urban wilderness*) performatiivisten aspektien ja gheton sosiaalisten realiteettien välillä rakentaessaan urbaanin erämaan diskurssia. Prosessissa syntyvä gheton diskurssi on korostetun maskuliininen ja sitä hyödyntävä mieshahmo omaksuu mielenvikaisen, väkivaltaisen ja syvästi naisvihaisen villi-ihmisen roolin. (Mexal 2004, 238–242.) Rapin maskuliinisuus on tyypillisesti elämellisen villi, raivokas ja naisia alistava. Ajoittaisesta räikeästä ironisoinnista huolimatta myös Tulenkantajien maskuliinisuus rakentuu usein gheton diskurssin mukaisesti. Rapin raa’an maskuliinisuuden huomioonottaen ei olekaan ihme, että rapin estetiikka tarkasteleva Richard Shusterman (1997, 136) nimittää hieman kärjistetyksi jo olemassa olevaa musiikkia hyödyntäviä rap-dj:itä ”urbaanin viidakon musiikillisiksi kannibaaleiksi”. Viidakkotematiikka on ollut yleinen hiphopissa aina Grandmaster Flash & The Furious Fiven kappaleesta ”The Message” (1982) lähtien, jossa kuvattiin ensimmäistä kertaa ghettoasumisen vaikeuksia ja turhautumista.¹⁴ Tulenkantajat hyödyntää viidakkotematiikkaa oman kotiseutunsa kuvailussa: ”Hirviä säpinä, pistetään viidakkorumpu kiertään” (”Leikkikenttä”, TK). Gheton määrittäminen urbaaniksi erämaaksi ja näin ollen sivilisaation vastakohtaksi sijoittaa gheton diskurssia hyödyntävät hiphopparit sivilisaation ulkopuolelle. Urbaanin erämaan trooppi toimii metaforisena siltana vapaan (gheton) ja rajoitetun (kaupungin) välillä (Mexal 2004, 238). Erämaan ideologia rakentaa ja ylläpitää kuitenkin sivilisaation ensisijaisuutta, jota vastaan gheton diskurssi on alun perin suunnattu (emt., 236).

Synnyinseutujen korostamisella on rap-musiikissa oma erityinen funktionsa. Rappäri pyrkii saattamaan gheton yleiseen tietoisuuteen puhumalla siitä ylpein äänenpainoin. Oman alueen puolustaminen toimii samalla varoituksena kilpailusta omalla maalla. (Hannula 2000, 47–48.) Rapille olennaisesta gheton

¹⁴ Kappaleessa ghettoa kuvaillaan viidakkona: ”It’s like a jungle sometimes, it makes me wonder/ How I keep from going under”.

troopista on tullut kiistelyn kohde genren sisällä. Kun alkuaikojen räppärit tekivät gheton näkyväksi nimenomaan poistaakseen sen, nykyräppärit nostavat sen esille myydäkseen. (Smith 1997.) Kärjistetyimpien näkemysten mukaan gheton politiikka on nykyhiphopissa korvautunut kulutuksen politiikalla, jossa ghettoa käytetään merkityksillä ladattuna symbolina kaupallisen menestyksen tavoittelussa (Mexal 2004, 243). Hiphopin ghetto toimii osalle artisteista vakiintuneena genrekonventiona todellisten kulttuuristen olosuhteiden sijaan. Gheton avulla räppärit voivat korostaa marginaalista asemaansa ja pyrkiä synnyttämään tarkoituksellisen olemisen tunteen siellä, missä ennen oli vain häpeää ja epätoivoa (Smith 1997). Hiphop pyrkii valottamaan gheton todellisia materiaalisia olosuhteita urbaanin tilan diskursiivisen performanssin kautta (Mexal 2004, 243). Ghetto esitetään performanssissa villinä erämaana, jonka vaarojen keskellä kuitenkin räppärit (ja vain räppärit) pystyvät selviytymään. Tulenkantajien sanoituksissa ghettoon liittyvä ideologia ilmenee kotiseutu-uhossa ja oman marginaalisuuden esiintuonnissa:

Joten nilikki älä yritä, se on Rollo beibe
Jos täällä piekset suuta, saat iskuja pollaan beibe ("Rollofunk", TK)

Tulenkantajat nostaa Rovaniemen, oman marginaalisen kotiseutunsa ja oman ghettonsa, huutaen ja uhoten muidenkin nähtäville. "Rollofunk" (TK) on hyvin liioiteltu kuvaus Rovaniemen ominaislaadusta, mutta kappale toimii samalla varoituksena kilpailusta Tulenkantajien omalla maalla. Rovaniemi ja sen performoitu väkivaltaisuus suojelee yhtyettä.

Tulenkantajat soveltaa sanoituksissaan gangsta rapin synnyttämää amerikkalaisen hiphopin aluejakoa, Westside vs. Eastside, oman paikallisen identiteetin määrittelyyn. Tulenkantajien sanoituksissa kodeista kotoisinta eli Rovaniemellä sijaitsevaa Länsikankaan kaupunginosaa kutsutaan Westsideksi, joten Länsikangas on Tulenkantajien vastine amerikkalaisen hiphopin aluejaottelulle – tosin erona alkuperäiseen mitään paikkaa ei nimetä Eastsideksi. Pohjoisamerikkalaiset hiphopparit puhuvat usein kotiseudustaan – ja sijainnistaan riippuen West- tai Eastsidesta – hyvin ylpeään ja ylistävään äänensävyyn. Suuren maailman malliin Länsikangas on Tulenkantajille samanlainen ylpeydenaihe:

Länsikangas
Sieltä se alako
Ku edustan nostan tuplavee-lipunki salakoon ("L.K. – meän #1", HSRP)

Kotiseutua edustetaan mielellään ja näkyvästi. Koska Länsikangas yhdistää Tulenkantajia ja kavereita

nimenomaan lapsuudenkotina, yhdistyy kotiseudusta puhumiseen lapsenomaista innostusta: ”huuetaan Westside, se on paras!” (”L.K. – meän #1”, HSRP). Länsikangas on Tulenkantajien versio jenkkighetoista, joissa pätevät muusta yhteiskunnasta poikkeavat säännöt.

Myös Lapin kirjallisuudessa paikan performoinnilla on aina ollut keskeinen sija. Jo ennen urbaaneja ulottuvuuksia 1900-luvun alkuvuosikymmeninä Lapin representaatioita hallitsi käsitys villistä erämaasta, joka kääntää esiin ihmisen yöpuolen. Lapin erämaa ei ole toiminut kirjallisuudessa tai kansantarinoissa ainoastaan maisemana, vaan omana maailmana mytologioineen ja lainalaisuuksineen. (Lehtola 1997, 139–140.) Luonto valjastetaan usein Lapin mytologiaa rakentavien kertomusten kehikseksi. Matkailuteollisuus tarjoaa edelleenkin kuvaa lappilaisesta maisemasta villinä erämaana, minkä vuoksi matkailuympäristön rakennettu luonne jää varjoon. (Jokela 1999, 13.) Tulenkantajilla ghetton diskurssi ilmenee juuri Lappia kuvailevassa erämaaestetiikassa. Lappiin liittyy paljon mystiikkaa ja myyttisyyttä, joita Lapin representaatiot sekä hyödyntävät että uusintavat. Lappilaisuuden myyttinen kuva liittyy viattomuuteen, alkuperäisyyteen ja luonnollisuuteen. Miehet näyttäytyvät tuossa kuvassa toimijoina, kun taas naiset representoivat luontoa ja luonnollisuutta. (Naskali 2003, 22.)

Tulenkantajien lyriikassa, populaarissa mielikuvituksessa, urbaani Lappi ja etenkin Rovaniemi käännetään ghettojen tapaan metaforaksi; viidakon tai erämaan kaltaiseksi kesyttämättömäksi alueeksi, mikä vaikuttaa myös siihen, kuinka maskuliinisuutta havainnoidaan ja performoidaan. Lapin kesyttömyys ja rajuus ilmenevät sitä asuttavissa ihmisissä ja Tulenkantajissa itsessään:

Lapin miehen kommunikointiin kuuluu vittuilu
Yltyy sammaa tahtia kanssa sekoilun (”Näin on näreet”, HSRP)

Luonto ilmentää paitsi Lapin kirjallisuudessa myös Tulenkantajien tuotannossa eräänlaista ”määrittelemätöntä alkuvoimaa” (Lehtola 1997, 128–129), joka muodostaa identiteetin rakennuspohjan myyttien ja tarinoiden muodossa. Parhaiten luonnosta ponnistaminen ilmenee kappaleessa ”Poroajelu” (HSRP), joka rakentuu eräänlaiseksi Tulenkantajien syntytarinaksi: ”Tässön tarina/ Suoraan Lapista/ Alkaa napina/ Seuraa kapina”. Stuart Hallin (1999, 45, 48–49) erittelemät kansallisen kulttuurin kertomuksen elementit alkuperäisyys, traditionaalisuus, jatkuvuus ja perustamismyytti nousevat esiin Tulenkantajien paikallisen identiteetin kertomuksessa ja kiteytyvät kappaleen kertosaäkeessä:

Taottu lihasta luusta

Verso vahvasta puusta
Kotosin vanhasta maasta
Ajellu pennusta saakka

Kuva versosta viestii kertojan juurtuneen syvälle kotiseutunsa vanhaan maaperään, ja näin identiteettiä luonnollistetaan. ”Luonnollisuus” ilmenee myös samaistumisessa eläimiin, kun omaan lapsuuteen viitataan nimittämällä itseä pennuksi, (villi)eläimen jälkeläiseksi. Eläimellisyydestä ja luonnonläheisyydestä muodostuu täten luonnollinen ja Tulenkantajille ominainen piirre, joka on määrittänyt sen jäseniä lapsesta asti. Tulenkantajat ei kuitenkaan suhtaudu juuriinsa ja paikallisuuteensa vailla ironiaa. ”Poroajelussa” (HSRP) tahritaan pohjoisen kansan kertomusta, joka representoi yhteistä historiaa ja antaa lappilaisuudelle merkityksiä (vrt. Hall 1999, 48). Historiasta osaksi paikallista mytologiaa kasvanut Moskun¹⁵ hahmo saa osakseen karnevalistista rapaa:

Mut jos on hätä, eti Moskun hauta
Herra Timmi puottaa pyyttonit, räkäsesti nauraa
Se tekkee herroille hallaa
Utsjoelta Simoon, Kittilästä Sallaan

Tulenkantajien omasta ghetosta, pohjoisesta ympäristöstä, juontuva paikallisuus on ainutlaatuiselta näyttävä ja itse rakennettu identiteetti, joka eroaa paikallisten valtaapitävien ”herrojen” vaalimista käsityksistä ja perinteistä. Sanoituksissa rakentuu paikallisia miehen malleja kritisoiva maskuliinisuus, joka on marginaalisessa asemassa jopa marginaalisella synnyinseudullaan lappilaisessa kontekstissa, mutta lukeutuu samalla ”luonnollisuudessaan” ja väkivaltaisuuksissaan hiphopin hegemonisen maskuliinisuuden kannattajiin. Paikallinen identiteetti nousee hiphopin maailmassa tietyistä reaalista olosuhteista, mutta performanssin keinoin se kerrotaan ghetosta, Tulenkantajilla myyttisestä erämaasta, nousevana tarinana.

3.2. Kollit ja nallet – eronteko eläinkuvaston avulla

Kielellä ja nimittelyllä on tärkeä asema performoinnissa ja identifikaatiolle olennaisten mielikuvien

¹⁵ Moskulla viitataan 1900-luvun taitteessa eläneeseen savukoskelaiseen eränkävijään Aleksi ”Mosku” Hihnavaaraan, joka sai jo elinaikanaan mainetta levottoman Itä-Lapin rajaseudun vartijana ja porovarkaiden jäljittäjänä. Toisaalta Moskun asennetta kolttia kohtaan on pidetty suorastaan rasistisena, mikä liittyy myös käsitykseen koltista ”ryssinä” (ks. esim. Lehtola 1997, 86 & 174). Moskun legenda on kasvanut myyttisiin mittoihin hänen kuoltuaan.

luomisessa. Tulenkantajien sanoituksissa itseä merkitään toistuvasti luontoon ja eläimiin liittyvällä kuvastolla. Räppärit nimittävät itseään pääasiassa kolleiksi tai kukoiksi. Näiden nimitysten määreet kuvaavat yleensä puhujan luonnetta (esim. ”kovapäinen kolli”; ”Vihtahousu”, TK) tai paikallisuutta (esim. ”Länsilaiian kukko”; ”Näin on näreet”, HSRP). Molemmat eläimet mielletään uhoaviksi ja päällekyviksi uroseläimiksi, joten näiden vertausten kautta Tulenkantajien miehet määrittyvät pahennusta herättäviksi ja perinteisiä arvoja vastustaviksi toimijoiksi:

Soppa mikkiin rokkaa, Rollon kollit on koolla
Pikkulapset parkuu jos tää biisi radiossa rullaa
Isi ja äiti kiroaa: ”Rollon kollit vaan jullaa” (”Rollofunk”, TK)

Kolliudessa ja kukkoudessa ilmenee urbaanin erämaan diskurssin villiys ja väkivaltaisuus. Raaka ja alkukantainen eläimellisyys on omiaan herättämään pelkoa ja epäluuloa Tulenkantajien arvostelijoissa. Samalla Tulenkantajat sijoittuu ghettomaisesti sivilisaation ulkopuolelle erämaan pimeyteen. Tulkitsen eläimellisyyden korostamisen vahvistavan osaltaan muun muassa 1900-luvun alun matkakirjallisuudessa esiintynyttä Lappiin ja lappilaisiin liitettyä stereotypiaa alkukantaisuudesta ja alkuperäisyydestä (Lehtola 1999, 19). Tulenkantajat näyttää toimivan samoin kuin monet lappilaiset taiteilijat ennen heitä; yhtye vahvistaa omalla asemoinnillaan sivilisaation diskurssia ja siinä vallitsevia käsityksiä erämaan alempiarvoisista asukkaista. Tulenkantajien hybridistä identiteetistä ja hiphop-kulttuurin konventioista johtuen johtopäätökset eivät kuitenkaan ole yhtyeen kohdalla näin yksioikoisia. Eläinkuvastolla Tulenkantajat määrittää myös maskuliinisuuttaan ja todistaa alkukantaisuuttaan ja raakaa voimaa. Näin ollen eläimellisyys tematisoi sanoituksissa myös hiphopille ominaista marginaalisuutta.

Uho ja väkivaltainen voima korostuvat vertauksissa eläinten toimintaan. Uudesta ajasta ja Tulenkantajien uhosta kertovassa kappaleessa ”Izkuya yaoza” (TLML) omaa raivoa ja villiyttä ilmaistaan samaistumalla arktisiin petoeläimiin ja jopa matkimalla niiden ääntelyä:

Karjun niinko karhu, ja tiukka ständi
Ulvon niinko susi, siinon teille uus känni
Eli au auuu!

Petoihin liittyvällä kielenkäytöllä merkitään tavoiteltavaa maskuliinista luonnetta. Edesmenneelle rakkaalle kaverille osoitetaan kunnioitusta nimittämällä häntä ”kulman kovimmaksi karhuotteeksi”

(”L.K. – meän #1”, HSRP). ”Karhuotteen” mainitaan olevan myös Hannibalin ominaispiirre (esim. ”Rollofunk”, TK). Se ilmentää sanoitusten perusteella miehen alkukantaista, voimakasta ja kunnioitettavaa piirrettä, jonka merkitys periytyy Tulenkantajien omasta pohjoisesta kokemusmaailmasta. Karhuotteen omaava mies asustaa erämaassa ja sieltä käsin hallitsee reviiriään eläimellisellä voimalla. Mieheissä yhdistyvät näin hegemonisen maskuliinisuuden kaksi olennaista piirrettä: fyysinen voima ja kyky puolustautua.

Välillä petoihin vertautuminen toimii myös päinvastoin; kappaleessa ”Susi” (HSRP) ihmisen kuvataan olevan julma ja tyhmä laumaeläin, joka suden tapaan alistaa heikompaansa ja kuvittelee itsestään liikoja:

Ilikä paskiainen!
Mutta silti samanlainen ku laumassa joka ikinen muu
On näläkä, se on tyydytettävä, vatta täytettävä
Paska ei jää tähän

Samoin kappaleessa ”Jenkkiä” (TLML) kritisoidaan ihmisen välinpitämättömyyttä ja omahyväisyyttä nimittämällä tätä elukaksi: ”sillä paljon saastaa pystyy tämä elukka unohtaa”. Tässä eläimellisyyden halventamisessa Tulenkantajat tiedostaa ghetto-diskurssin haittapuolek. Villiys ja väkivaltainen voima eivät merkitse pelkästään tavoiteltavaa luonnetta ja maskuliinisuuden ihannetta, vaan ne voivat toimia myös ihmistä alentavina piirteinä. Kritisoidessaan ihmistä eläinkuvaston avulla Tulenkantajat asettuu kritiikkinsä kohteiden kanssa samalle viivalle eikä yritäkään tekeytyä muita paremmaksi. Tietynlainen yhteiskuntakriittisyys ja kyynisyys ihmiskuntaa kohtaan nousevat esille vastapainona väkivaltaiselle erämaan ideologialle.

Identiteetin rakennustyölle olennainen eronteko Toisiin näkyy sekin luontoon liittyvässä kielenkäytössä. Kun Tulenkantajat merkitsee itseään villoilla ja röyhkeillä eläimillä, ovat Toiset miehet kesyjä nalleja (”Izkuya yaoza”, TLML) tai ahneita ja raakkuvia lokkeja (esim. ”Meilläpäin”, TLML). Pinnallisuutta ja viihdejulkisuutta kritisoivassa ”Skenejulkiksessa” (HSRP) turhaa julkisuuden henkilöä nimitetään pässiksi, liskoksi ja käärmeeksi, eli tyhmäksi, matelevaksi ja inhottavaksi eläimeksi. Koiriksi nimitetyt henkilöt taas ovat pettureita ja ahneita luonteeltaan:

Jos käsket koiraa
Antaan tassuu

Ei hellyyttä saa
Se purree ja haukkuu (”Scheisse/Koiransuklaa”, TLML)

Eläinkuvastoa käytetään lyriikoissa myös naisten merkitsemiseen ja näin maskuliinisen identiteetin rakentamiseen. Veli-Pekka Lehtolan (1997, 179) mukaan ”miesten kirjoittaman Lapin-kirjallisuuden perusnormina on mies” ja sen sisältämät naiskuvat ovat hyvin yksipuolisia. Kun miehiä (sekä itseä että muita) nimitetään Tulenkantajien sanoituksissa muun muassa vanhoiksi ketuiksi ja nuoriksi kolleiksi, naisia kutsutaan kissoiksi tai tammoiksi. Kissat ovat kollien kiiman kohteita ja tammojen tehtävä on olla astuttavana. Naisten nimittelyssä korostuu heidän asemansa pelkästään sukupuolisen kiinnostuksen kohteina ja kauniina katseenvangitsijoina: ”Vanhat ketut, nuoret kollit ei tuu tätä missaan/ Miau! kun naukuu joku kaunis kissa” (”Hyvät naiset & herrat”, TK). Myös naisten nimitysten vähäisyys verrattuna miesten lukuisiin eläimellisiin muotoihin ilmentää hyvin naisten yksipuolista ja pelkistettyä asemaa Tulenkantajien lyriikoissa.

Myös Toisia miehiä kutsutaan ajoittain naisellisilla tai naisiin liitettyillä nimillä. Kappaleessa ”Kuule koe näe” (TK) Tulenkantajien hypermaskuliinisuudesta kateellisia miehiä nimitetään ämmiksi, joiksi kuvaillaan yleensä halveksittavia naisia. Miesten kohdalla nimittelyllä viitataan nimitettävien alemmuuteen ja heikkouteen suhteessa Tulenkantajiin. ”Scheisse/Koiransuklaa” (TLML) keskittyy kuvaamaan Tulenkantajien luottamuksen pettänyttä kaveria. Häntä ripitetään vahvoin sanoin ja nimitellään muun muassa vasikaksi. Kappaleessa todetaan myös, että ”nilikki sulle löytyy nimitys ja se on narttu”. Toisen miehen nimittämisellä naaraspuoliseksi eläimeksi kiistetään hänen miehisyytensä ja asetetaan hänet Tulenkantajien sanoituksissa halveksunnan kohteeksi. Tämä on tosin länsimaaisessa kulttuurissa ja hegemonisen maskuliinisuuden piirissä hyvin tyypillinen haukkumakäytäntö miesten kesken.

Eläimiin viittaavilla nimityksillä Tulenkantajat korostaa omia hyviä piirteitä, kuten uhoa ja peräänantamattomuutta. Samalla positiiviset eläinnimitykset luonnollistavat niillä kuvattuja piirteitä. Erottautuessa eläinkuvastoa käytetään halventavassa merkityksessä. Tulenkantajat erottaa itsensä vähäpätöisempinä pitämistään miehistä alentavalla eläinkuvastolla. Naisten paikka ja yksipuolinen asema Tulenkantajien maailmassa tuodaan ilmi heihin liitettyillä eläinnimityksillä. Samalla käytäntö toimii Tulenkantajien maskuliinisen identiteetin pönkittäjänä. Välillä eläinvertauksilla kritisoidaan kuitenkin kokonaista ihmiskuntaa ja sen ahneutta ja itsekeskeisyyttä, jolloin kritiikki kohdistuu myös

Tulenkantajiin itseensä. Eläinkuvasto toteuttaa hiphopin erämaa- ja ghettoestetiikkaa. Eläimiin ja luontoon liittyvillä vertauksilla korostetaan omaa sivilisaation ulkopuolista sijaintia ja luonnetta, mutta samalla ne pönkittävät hiphopin maskuliinisuuteen sisältyvää omaehtoisuutta ja itsehallintaa.

3.3. Ghetosta kansakuntaan – kansallisen identiteetin vastustus

Hiphopille ominaiseen tapaan Tulenkantajien lyriikat rakentuvat hyvin kerronnallisesti. Kertomisen ja tarinoinnin aktin korostus on hiphopin konventioita mukailevalle Tulenkantajille tärkeää: ”tää Tulenkantaja päättää teille tarinan kertoa” (”Vihtahousu”, TK) ja ”nyt mie kerron teille miksi oon äänessä” (”Joku roti”, TK). Metafiktion tapaan kerrontaa kommentoidaan ja siihen kiinnitetään kuulijan huomiota. Kirjoittaminen ja puhuminen tapahtuvat aina tietyssä aikana ja tietyssä paikassa, tietyn kulttuurin ja historian kehyksessä. Edellä käsitellyssä ”Poroajelussa” (HSRP) todetaan, kuinka ”tarina on suoraan Lapista”. Juuri tuo puhumisen konteksti ja positio – tässä tapauksessa pohjoissuomalainen paikallisuus – ja suhde siihen näyttäytyvät olennaisina Tulenkantajien kappaleiden tulkinnan kannalta.

Paikan merkitys määrittyy Tulenkantajien sanoituksissa useissa kohdin oletetun Toisen kautta, joten eron tekeminen on olennaista paikallisessa identifikaatiossa. Suomen ollessa paikallisena kontekstina tekstin asenne siihen on usein sarkastinen ja hieman kriittinen. Näin on esimerkiksi ensimmäisen levyn avaavan kappaleen sanoituksissa:

Nää ei oo tarinoita lätäkön takaa
Ne on täältä lottovoitosta
Meininki on vakaa
Onko meininki jees? Siltä näyttää ku avvaat teeveen
Multa kysytään, niin meininki on perseest (”Ensin oli rytmi”, TK)

Suomalaisen syntyperän vertautuminen lottovoittoon on kieleemme politiikan kentältä vakiintunut sanonta, jolla viitataan kansalliseen hyvinvointiimme. Tulenkantajien mukaan olosuhteet eivät välttämättä kuitenkaan ole tasapainoiset tai hyvät, vaikka hyvinvointivaltiossa eletäänkin. Kun kappaleessa kysytään itseltä, ”ootko valamis tappaan isänmaas puolesta?”, vastaus on selvä: ”ei kato palijo nappaa, Lapinjärvi on meikän mesta”. Lapinjärvellä ei tässä viitata niinkään paikallisuuteen vaan

ideologiaan, sillä kunnassa sijaitsee siviilipalvelusta suorittavien koulutuskeskus. Paikallisuuteen siis kytkeytyy usein maantieteellistä sijaintia laajempiakin merkityksiä.

Miehisyyden ja kansallisuuden välillä vallitsee läheinen historiallinen ja moderni yhteys, jota ylläpidetään esittämällä patrioottista mieheyttä ja ylistettyä äitiyttä kansallisen ideologian ikoneina (Nagel 2005, 397). Hegemonisen maskuliinisuuden kulttuuri ja ideologia kulkevat käsi kädessä hegemonisen kansallisuuden kulttuurin ja ideologian kanssa (emt., 401). Edellisestä esimerkistä kävi ilmi, kuinka Tulenkantajien sanoituksissa vastustetaan hegemonista kansallista ideologiaa ja kansallisuutta identifikaation määrittäjänä. Tulenkantajien identiteetti on kansallisen kulttuurin hylätessään vahvasti sekä globalisoitunut että paikallistunut luonteeltaan. Mikko Lehtonen (1999, 80) huomauttaa, että modernit mieheyden mallit ovat muovautuneet ja sisäistetty pitkälti kansallisten diskurssien kautta. Postmodernit mieheyden mallit sen sijaan muodostetaan pitkälti ylikansallisten, globaalien diskurssien kautta. Hiphop on yksi tällainen postmoderni merkitysjärjestelmä, joka tarjoaa useita diskursseja identifikaation käyttöön. Tulenkantajat ei tunnusta kannattavansa yleistä hegemonista maskuliinisuutta, jossa kansallisuudella on tärkeä asema. Yhtyeen tukema hiphopin hegemoninen maskuliinisuus on tosin monilta osin perinteistä sukupuoli-järjestystä mukaileva. Kritiikki kansallisia miehen malleja kohtaan – kuten aiemmin (luvussa 3.1.) käsitellyssä herrojen kiusaamista kuvailevassa ”Poroajelu” (HSRP) -sitaatissa – kuitenkin iskee säröjä myös maskuliinisiin ideaaleihin.

Hiphopissa kansakunnan idea rajoittuu yleensä pelkästään Yhdysvaltoihin. USA:n ulkopuolisten mustien (tai muidenkaan) kulttuurien ei juuri koskaan tunnusteta kuuluvan hiphop-kansakuntaan (*hiphop nation*), ”mustan veljeyden” piiriin. Hiphop-kansakunnan ideassa USA tarkoittaa koko maailmaa afrosentrismiksi naamioidun amerikosentrismien muodossa. (Mitchell 1996, 25.) Amerikosentrismiä ilmentää esimerkiksi tapa, jolla afroamerikkalainen islamilaista retoriikkaa runsaasti hyödyntävä hiphop-kulttuuri sivuuttaa täysin eurooppalaisen muslimivaikutteisen rapin. Sivutettu genre muodostaa globaalin islamilaisen alamaailman, jonka piirissä nimenomaan uskonto näyttäytyy merkittävänä voimana. (Mitchell 2001, 15.) Hiphop-kansakunnan amerikosentrismissä näkyy sama ilmiö kuin gheton konventionaalistumisessa. Afroamerikkalainen valtavirran hiphop hyödyntää sekä islamilaista että gheton retoriikkaa pahimmillaan pelkästään puheen tasolla diskurssin todelliset juuret unohtaen. Tässä näkyy nykyhiphopia kritisovien tahojen esiin nostama kulutuksen politiikka, jossa ainoastaan esteettisellä ja kaupallista potentiaalia sisältävällä pinnalla on merkitystä.

Hiphop-kansakunnan retoriikka on tärkeä myös muiden maiden hiphoppareille. Se antaa kaukaisissa maailmankolkissa sijaitseville yksilöille tunteen kuulumisesta globaaliin alakulttuuriin, jonka pohjoisamerikkalaiset juuret on tunnustettu. (Mitchell 2001, 32–33.) Etnisyys, tässä tapauksessa pohjoisamerikkalaisuus, ymmärretään kuitenkin hiphopiin vahvasti integroituneeksi elementiksi, mikä osaltaan estää hiphop-kansakunnan idean laajentumista yli kansallisten rajojen (Fornäs 1998, 311). Ideat ovat kuitenkin muokattavissa ja uudelleen omaksuttavissa ja näin suuret hiphop-joukot ympäri maailman tekevät. Hiphop-kansakunta on yksi esimerkki Stuart Hallin (1999, 52) mainitsemista kuvitteellisista yhteisöistä¹⁶, jotka rakentuvat yhteisistä muistoista, halusta elää yhdessä ja perinnön vaalimisesta. Hiphop-kansakuntaan osallistuvat tunnustavat hiphopin menneisyyden ja historian, mutta samalla vaalivat kukin sen perintöä omista lähtökohdistaan. Hiphop-kansakunta muodostaa yhden suuren homososiaalisen liittoutuman, jota miehet hallitsevat ja jonka rajoja määritellään jatkuvasti yhtenäisyyden säilyttämiseksi.

Tulenkantajien sanoituksissa suomalainen kansakunta värityy erityisen subjektiivisesti, jolloin oma tulkinnallisuus ja näkemys kotimaasta korostuvat: ”tää on mun Suomi herrat nuoret näin tää tarina menee” (”Vihtahousu”, TK). Yhdysvalloissa rap-artistien kotimaankuvaukset sisältävät yleensä hiphop-kansakunnan idean mukaisesti vahvan nationalistisen ulottuvuuden. Vastaavaa nationalismia ei Tulenkantajien sanoituksissa esiinny, joskin jonkin asteista ”rollosentrismiä” voi kotiseutukeskeisyydessä kyllä havaita (me/ rovaniemeläiset/ sisäpuolella – muut/ ulkopaikkakuntalaiset/ ulkopuolella). Tämä todistaa nykyään käynnissä olevasta kulttuurisesta muutoksesta, jossa kansalliset kulttuurit syrjäytyvät paikallisten ja yhteisöllisten kulttuurimuotojen tieltä (Hall 2003, 85–86). Tulenkantajat kokee paitsi oman kotiseutunsa myös hiphop-kansakunnan yhteisökseen ja identiteettinsä perustaksi.

¹⁶ Hallin ajatus kuvitteellisista yhteisöistä on lähtöisin Benedict Andersonilta, jonka mukaan suhteemme yhteiskuntaan ja kansallisuuteen määrittyy ennen kaikkea vallitsevien ideologisten ja symbolisten rakenteiden ja uskomusten kautta (Davis 2004, 180 viite 5).

3.4. Kotona Rollossa – paikallisen identiteetin kertomus

Koska Tulenkantajat ei hyväksy kokonaista kansakuntaa identifikaationsa pohjaksi, määrittäytyy yhteen maantieteellinen identifioitumisen kohde suppeammalle alueelle ja kauas Suomen eteläisestä keskuksesta. Kodiksi mielletty paikka sijaitsee Tulenkantajien sanoituksissa selvästi Rovaniemellä. Useissa kohdin sanoituksissa mainitaan, kuinka ”kotona Rollossa” asiat hoidetaan (esim. ”Ensin oli rytmi”, TK; ”Kuumotus”, HSRP) tai kuinka ”mie oon suoraan Rollost” (”Puritaani”, ”Get down”, TK). Kotipaikan nimeäminen ja paikallisen alkuperän mainitseminen näyttäytyvät merkityksellisinä identiteetin määrittäjinä. Rovaniemi nähdään Suomen sydämenä, mikä korostaa sen luonnetta kotina: kappaleessa ”Joku roti” (TK) Rovaniemelle sijoittuvat tapahtumat tulevat toteen ”Suomineidon rintalastas Lapin läänissä”.

Tulenkantajille ominainen uhoava asenne ja suoraselkäiset periaatteet ilmaistaan opituiksi Pohjois-Suomessa. Paikallinen mentaliteetti määrää pitkälle myös ne arvot ja moraalikäsitteet, jotka sanoituksissa esitetään omina. Jälleen kerran kieli ja sen käyttö on tärkeässä asemassa paikallisen erityislaadun esiintuonnissa. Kappaleessa ”Joku roti” (TK) peräänkuulutetaan rehtiä ja rehellistä asennetta, joka nimetään pohjoissuomalaisissa murteissa esiintyvällä sanalla *roti*¹⁷, joka merkitsee lyriikoista ymmärrettynä tietynlaista kuria ja järjestystä:

Se vaatii rehellisyyttä, rohkeutta, ennakkoluulottomuutta
Aitoa tulenkantajuutta
Eli joku saatanan roti, häh!

Pohjoissuomalainen kieli korostaa sillä merkityn mentaliteetin paikallisuutta. Tulenkantajien pohjoinen luonne juontuu paikallisista ympäristöolosuhteista ja realisoituu niissä. Paikallisuus toimii myös suojana muita, Tulenkantajien arvomaailmasta poikkeavia Toisia vastaan ja auttaa Tulenkantajia kestämään kokemansa vääryydet:

Sillä fasistit, ne haluu päästä meitä rankasee
Mutta kylmyys karasee ja tiellä tuli valasee (”Outro”, TLML)

¹⁷ Anna Sipilä (2004) erittelee roti-sanan merkityksiä eri murteissa, joten sitä ei tule käsittää pelkästään pohjoissuomalaiseksi ilmaisuksi.

Kappaleessa ”Meilläpäin” (TLML) kritisoidaan suuren levy-yhtiön johtajaan rinnastuvaa henkilöä, joka on kohdellut Tulenkantajia häikäilemättömästi väärin. Tulenkantajien paikallinen identiteetti ulottaa vaikutuksensa hänestä erottautumiseen. Kappaleesta muodostuu katkera tilitys ja siinä suomitaan Tulenkantajia kaltoin kohdellutta henkilöä kertomalla kuinka asiat hoidetaan oikein eli ”meilläpäin”:

Eikse oo hieman väärin?
Kusetusta, veätystä, säätämistä, kynytystä
Mut hei, eikse oo hieman väärin?
Ja näin ne sannoo meilläpäin

Kappale rakentuu vahvasti identifikaatiolle tyypillisen mustavalkoisen vastakkainasettelun ja toiseuttamisen idealle: me vastaan muut, meilläpäin vastaan teilläpäin. Nimenomaan kotoa opituiksi tärkeimmiksi elämän ohjenuoriksi nousevat rehellisyys, peräänantamattomuus ja rohkeus. Erottautuminen tapahtuu pohjoisista lähtökohdista käsin: ”eksie tiiä, joku roti se pittää olla?!” (”Meilläpäin”, TLML). Ankarasta ympäristöstä johtuen myös Tulenkantajien ilmaisu ja olemus on säälimätön ja ankara.

Rovaniemikin on kuitenkin paikka, johon ei sitouduta ilman tiettyjä varauksia. Se esitetään hyvin usein ironisessa valossa. Lähtökohtien ironisointi ilmeni jo edellä (luvussa 3.1.) käsitellyn ”Poroajelun” (HSRP) yhteydessä. Kotikaupungille naureskeleminen on merkki myös itseironiasta, sillä kaiken kaikkiaan Rovaniemeen identifioituminen on vahvaa. Paikkaan liitettyjen stereotyyppien tiedostaminen näkyy esimerkiksi kappaleen ”Get down” (TK) riimeissä: ”Revontulet hohkaa, takapihalla poroja/ Mie tuun Rollostä, viimesen päälle rauhallinen mesta”. Samalla paikkaan kuitenkin sitoudutaan mielellään, sillä läpi sanoitusten korostetaan, että ”mie tuun Rollostä”. Se, minne ollaan menossa, ei ole yhtä merkityksellistä kuin se, mistä ollaan tulossa.

Vahvimmin ja rajatuimmin paikallinen identiteetti määrittyy Rovaniemellä sijaitsevan Länsikankaan kaupunginosan kautta. Yhtä usein kuin puhuja määrittää itsensä ”Rollon kolkiksi”, hän myös edustaa nimenomaan kaupungin länsilaitaa. ”L.K. – meän #1” (HSRP) on eräänlainen oodi tuolle kotialueelle. Jo kappaleen nimessä tiivistyy paikan merkitys: Länsikangas on meidän numero yksi. Nyt painotus on ”länsipuolella Roissa”. Paikallisuuden lisäksi lyriikoissa korostuu yhteisöllisyyden merkitys identifikaatiossa, sillä paikka itsessään määrittyy rakkaiden ystävien – joista osa pääsee myös ääneen lyriikoissa – ja heidän kanssaan muodostetun yhteisön kautta. Kappale on omistettu erälle kuolleelle

ystävälle ja tekstin kantavaksi teemaksi muodostuu uskollisuus ja kiintymys yhteisesti jaettua kotipaikkaa ja kavereita kohtaan. Paikka nähdään erityisyydessään ja henkilökohtaisessa merkityksessään tärkeänä:

Parempaa paikkaa kasvaa ei ois nuorelle voinu olla
Tässön kourallinen just sen hoodin kolleja koolla: PeeKoo, Soppa, Piru ja Hannibaali
Neljä kollii jokka länsilaitaa edustaa

Paikallinen identiteetti seuraa mukana muualle matkustettaessa. Juurien muistaminen ja opituista arvoista kiinnipitäminen on Tulenkantajille tärkeää kaukana kotoa ollessa. Yhtyeen toisen levyn ilmestyessä kukaan sen jäsenistä ei asunut enää Rovaniemellä, jonne heidät oli aina hyvin vahvasti paikallistettu. *Teillä laki, meillä laulu* sisältää kappaleen, jolla rauhoitellaan kuulijaa ja samalla myös itseä paikallisen identiteetin muuttumattomuudesta ulkoisten muutosten keskellä. Koti-ikävä esiintuominen vakuuttaa pohjoissuomalaisen luonteen horjumattomuudesta:

Muutto Manseen hei jea, morjesta vaan
Mutta ei hätää
Te tiätte missä sydän on
— —
Ei voi ku toivoo että taas pohjojosessa ois
Meikä pohtii ku vaihtuu kurssi koillista kohti ("Ei hätää", TLML)

Ensimmäisellä levyllä todetaan, kuinka muualla käydessä iskee kotikaipuu: "saastassa tulee ikävä bakkii periferiaan" ("Ensin oli rytmi", TK). Kotipaikan nähdään sijaitsevan reuna-alueilla ja olevan eräänlaista marginaalia. Ensimmäisen levyn aikaan ikävä ei ole kuitenkaan vielä kovin suurta tai ahdistavaa, sillä saastassa vain käydään, sinne ei ole muutettu vielä kokonaan. Silloin ei myöskään tarvitse lohdutella itseä ja kuulijaa sanomalla, että "häntä koipien välissä tullaan vielä takasin" ("Ei hätää", TLML). Kappaleessa "Ei hätää" (TLML) Tulenkantajat havaitsee oman identiteettinsä marginaalisuuden, sillä muualla käydessä ilmenee, että "heilläpäin tämmösiä landeja ei katota". Tulenkantajat tiedostaa omat puutteensa ja syrjäseutuisen alkuperänsä, mutta se ei estä olemasta ylpeä omista lähtökohdista:

Ei tässä hommassa rikastu niinko totesi Tomba
Ollaan tyhymiä ja hulluja ja meitä on monta
Ei saa muka paljastaa et on kotosin Lapista
Paskat siitä, täällä yhtälaila vapistaan ("Ei hätää", TLML)

Oman vajavaisuuden tunnustaminen ei aiheuta Tulenkantajille alemmuuden tunnetta. Vaikka yhtye saattaa näyttytyä muiden silmissä alempiarvoisena, Tulenkantajien terve ja vahva pohjoinen itsetunto suojaa muiden loukkauksilta.

Oma alue ja tuttu kotipiiri on Tulenkantajien turvasatama. Kodin ylistämisessä näkyy tietynlainen nostalgisointi ja kaipuu lapsuuden idylliin. Veli-Pekka Lehtolan tarkasteleman 1920- ja 30-luvun Lapin kirjallisuuden keskeinen ristiriita on pyrkimys palata idylliin, jonka moderni maailma on kyseenalaistanut. Modernin ajan epävarmuus ja välitilan epämääräisyys johtavat kodin ja tuttuuden korostamiseen idyllin muodossa. (Lehtola 1997, 128.) Samankaltainen prosessi on havaittavissa Tulenkantajien vuosituhannen vaihteeseen ajoittuvissa sanoituksissa. Länsikangas kuvataan toistuvasti idyllinä ja menetettynä onnen paikkana, jonkaalaista ei löydy mistään muualta. Nostalgiasa tiedostetaan myös idyllin lyhytaikaisuus, sillä ”vaikka kuin haluis ei ne ajat takas tuu” (”L.K. – meän #1”, HSRP).

Kappaleessa ”Leikkikenttä” (TK) oma alue näyttyy pikkupoikien hiekkalaatikkona. Oman leikkikentän turvallisuus lohduttaa muutosten ja ikävien asioiden keskellä:

Uutiset kehiin, hitto tässä pallossa on mätää
Mutta verhot ku avaa, jei ei oo hätää
Pennut leikkii pihalla
Kirjoitan niille säkeen, jonka nimeän ’Barrikaadeille jos kuset liukumäkeen!’

Omalla alueella säännöt ja lait ovat omia. Omaehtoisuus ja itsehallinta tekevät idyllisestä leikkikentästä merkityksellisen Tulenkantajille. Lapsenomainen innostus ja leikkimiseen liittyvä kielenkäyttö korostavat idyllisyyttä ja oman alueen ajattomuutta, sillä lapsuus on tyypillisesti idyllin ja viattomuuden aika ihmisen elämässä:

Tää on mun leikkikenttä, mun kotikenttäetu
Meikän hiekkalaatikko, meikän isot lelut
Mun leikkikenttä, se oon minä joka määrään
Meikän hiekkalaatikolla ei muut ala säätään
Mun leikkikenttä josta sie voit painuu vittuun
Meikän sotalaikki, meikä viimosena tippuu (”Leikkikenttä”, TK)

Joskin Tulenkantajat on tarkka reviiriensä merkitsemisestä, paikalliset rajat menettävät merkityksensä tulenkantajuutta levitettäessä. Parhaiten tämä näkyy musiikin ja juhlimisen ilosanomaa korostavissa

sanoituksissa. Tulenkantajien esittämä hiphop leviää koko Suomeen kappaleessa ”Hyvät naiset ja herrat” (TK): ”Oltiin sitten Roissa, Tampereella, Torniossa, paikall ei väliä// Pohjosest etelään juhlietaan jokases kaupungissa”. Musiikin sanoma saattaa välillä yltää aivan yleismaailmalliseksi asti. ”Get down” (TK) alkaa toteamuksella, kuinka ”tunnet soihun ympäri Suomen, get down tai lähe juoksee”. Kappaleen lopussa kuitenkin sanotaan, että ”nyt mennään ympäri mantuja ja maita beibe” ja niin todella tehdään. Kappaleessa nimetään maantieteellisiä paikkoja ja nimeäminen etenee ensin Pohjois-Suomesta koko maahan ja lopulta kaikkialle maailmaan, Rovaniemeltä aina Itä-Timoriin asti. Tässäkin kerronta tosin alkaa Tulenkantajien kotoa Pohjois-Suomesta, mutta lopussa pystytään ainakin hetkellisesti irrottautumaan paikallisesta kontekstista.

Vaikka Tulenkantajat pyrkii jakamaan musiikkiaan kaikkialle Suomeen ja maailmaan, väistyy tuo maailmaa syleilevä asenne, kun on kyse erottautumisesta joihinkin paikkoihin nähden. Suurimpana erottautumiskohteena ja Toisena näyttäytyy Yhdysvallat. Tässä ilmenee Lawrence Grossbergin (1995, 33) mainitsema identiteettiin liittyvä avaruudellisten suhteiden vaikutus, joka voi tulla esiin esimerkiksi kotona tapahtuvana kytkentänä globaalin kapitalismin suhteisiin. Kaikessa hiphop-musiikissa täytyy ainakin periaatteessa pyrkiä määrittämään suhteensa musiikin syntysijoihin eli Yhdysvaltoihin, joten näkökulman ollessa niinkin rajaseudulla kuin ”kylymässä pohjolassa, apatian kehdos” (”Ensin oli rytmi”, TK) määrittely näyttäytyy tavallistakin tärkeämpänä. Tulenkantajien sanoituksissa viitataan usein hiphopin kotimaahan ja tuodaan näin esille tietoisuus esitetyn musiikin alkuperästä. Viittauksissa korostuu kuitenkin pohjoissuomalainen näkökulma ja Matti Niemistä (2003) mukaillen arktinen realismi suhteessa viittauskohteeseen:

Nää läpät on omia eikä vaan jenkkihiteistä käännettyjä (”Kuule koe näe”, TK)

Se ei mee niinko jenkkileffoissa

Ko ollaan Suomessa ja vielä Roissa (”Scheisse/Koiransuklaa”, TLML)

Yhdysvalloista erottautuminen sekoittuu useissa kohdin lyriikoissa myös tietynlaiseen yhteiskuntakritiikkiin, joka osoitetaan paitsi Atlantin toiselle puolelle myös Suomeen. Asenne globaalia kapitalismia edustavaa Pohjois-Amerikkaa kohtaan on kriittinen. Aiheelle on omistettu jopa kokonaisia kappaleita (”Jenkkilä”, ”Sheriffi on talossa”, TLML). Kritiikki suunnataan sekä Yhdysvaltojen teennäiseen ja materialistiseen ilmapiiriin että sitä kriitikittömästi ihaileviin suomalaisiin:

Jenkkilä, oi Jenkkilä (ja niitä valheita petollisii)
Niin meikä täällä Suomessa nielee kaiken (sekoilisin)
Sillä jos tää ois Jenkkilä, nii ei tarvis levitellä oman bändin tarroja
Muut tekis puolestamme sen, ja kaikki ois oujee ("Jenkkilä", TLML)

Tulenkantajien ilmaisussa erottautumista tapahtuu paljon myös kotimaan rajojen sisäpuolella. Kuten edellä kävi ilmi, tämäkin erottautuminen tapahtuu osittain kriittisin äänenpainoin. Tulenkantajat vastustaa kovaan ääneen tietynlaista ääripolitiikkaa. Paikallinen identiteetti ulottaa vaikutuksensa näiden mielipiteiden julkituomiseen:

Tää meän koti kullan kallis palo ku kylässä kävi natsit
Äärioikeisto yrittää laukoo, täällä se on huti
Met haastetaan härmän Haidereille hengessä Fela Kutin ("Get down", TK)

Sillä joka kaupunkiin tarvis oman Westendin
Ja kaupunginjohtajaksi Miksu Ebelingin
Vielä enemmän rikoksia, tietysti enemmän kuria
Räppäreitä putkaan ja lissää sensuuria ("Scheisse/Koiransuklaa", TLML)

Itävaltalaisen äärioikeistolaisen poliitikon Jörg Haiderin suomalaiset aateveljet sekä muun muassa aborttikieltoa puoltava Helsingin kaupunginvaltuutettu Mika Ebeling (kd.) edustavat sellaista maailmankuvaa, jota vastaan Tulenkantajat pyrkii musiikillaan taistelemaan. Yhdeksi esikuvaksi taistelussa nostetaan edesmennyt nigerialainen funkmuusikko ja ihmisoikeusaktivisti Fela Kuti, mikä todistaa Tulenkantajien identiteetin globaaliudesta ja antinationalistisuudesta.

Tulenkantajien kerronta sijoittuu hyvin vahvasti yhtyeen kotikaupunkiin Rovaniemelle. Muu Suomi ja Suomen valtio kokonaisuudessaan ei tarjoa Tulenkantajille samaistumiskohteita, joten kansallisuus ei saa sijaa Tulenkantajien itsemäärittelyssä. Paikallinen kertomus hallitsee yhtyeen ilmaisua ja sanomaa kauttaaltaan. Se toimii Tulenkantajien sanoituksissa identifioitumisen ja erottautumisen pohjana. Oma kotiseutu näyttäytyy idyllisenä turvapaikkana, kun taas muun maailman edustajat poikkeavat Tulenkantajien periaatteista ja käsityksistä. Jo marginaalisuutensa vuoksi Tulenkantajille on tärkeää nostaa paikallinen identiteetti tärkeään asemaan ja muistaa muualla ollessaan kodin lämpöä. Tällä tavoin Tulenkantajat rakentaa merkityksellisyyden tunnetta omaan ghettoonsa, lappilaiselle kotiseudulle.

3.5. Autenttinen rolloslangi – kieli aitouden merkinä

Suomalaisessa hiphopissa ja Tulenkantajien ilmaisussa arktiseen realismiin liittyy vahvasti autenttisuuden ja aitouden todistus. Autenttisuuden idealla todistellaan omaa aitoa hiphopia ja arvostellaan muiden kaupallisena ja teeskenneltynä pidettyä toimintaa. Autenttisuus on erittäin tärkeä teema hiphop-kulttuurissa, jossa sitä täytyy jatkuvasti tavoitella ja suorittaa eri tavoin. Hiphop-autenttisuuden onnistunut esitys asettaa artistin kokeneen tietäjän asemaan (Hess 2005, 297). Autenttisuus on vahva elementti myös rock-musiikissa, mutta hiphopin autenttisuuden ideologia laajentaa rockin vastaavaa; rockissa live-esiintyminen vahvistaa levytettyä musiikkia, kun taas hiphop keskittää live-esiintymisen yhdeksi kulttuuriarvojärjestelmäksi, jonka avulla artistin autenttisuutta arvioidaan (emt., 299). Hiphopissa autenttisuutta täytyy tuoda esiin myös levytetyssä musiikissa taidokkain sanankääntein. Autenttisuuden saavuttamisessa oleellista on esittää oma toiminta perinteitä kunnioittavana ja hiphop omasta identiteetistä erottamattomana tekijänä:

Enkä irrota mikistä vaan meikä siihen räpättää
Sittenki kö tää räppihässäkkä jo lässähtää
Friistailaan fiilareissa eri tilanteissa paikoissa
Atarikaan ei saa piettyä moottoriturpaa aisoissa (”Hyvät naiset & herrat”, TK)

Tulenkantajat esittää hiphopinsa aitona, eikä minään muoti-ilmiönä, vaikka yhtyeen ensimmäisen levyn aikaan se siltä Suomessa näyttikin. Toiminnan aitous syntyy siitä, että sen esitetään olleen olemassa jo ennen tätä kaikkea ja jatkuvan vielä tämän kaiken jälkeenkin. Pysyvyys ja jatkuvuus hallitsevat Tulenkantajien esittämää autenttista toimintaa. Aito tulenkantajuus suojelee muuttuvaa maailmanmenoa ja hämmentävää keskeneräisyyttä vastaan. Kappaleessa ”Ensin oli rytmi” (TK) todetaan, kuinka ”viime vuosina meno kieltämättä vähän muuttunu”, mutta silti ”edelleen Tulenkantajat rokkaa surutta”. Vaikka maailma ympärillä muuttuu, Tulenkantajat ei, mikä saa yhtyeen toiminnan näyttämään aidolta.

Tulenkantajien käyttämä pohjoissuomalainen ilmaisu toimii autenttisuuden todisteena ja ilmaisijana. Kieli ja erityisesti murre liittyy paikalliseen identiteettiin ja sen aitouden esittämiseen. Lapin kirjailijat käyttävät usein kieltä ja murteita oman identiteettinsä merkitsemiseen (Lehtola 1997, 44). Tämä tekee Tulenkantajien ilmaisun ymmärrettäväksi suomalaisesta kontekstista käsin. Murteen ja oman kielen merkitys on tullut esiin myös monissa USA:n ulkopuolisia hiphop-harrastajia tarkastelevissa

tutkimuksissa. Esimerkiksi Italiassa paikallisten murteiden käyttö hiphopissa on toiminut keinona rakentaa uudelleen paikallisia historioita ja hiphoppareiden omia paikallisia juuria (Mitchell 2001, 32). Samanlaisia huomioita on tehnyt myös Andy Bennett tarkastellessaan Frankfurtin hiphop-skenessä tapahtunutta kielenvaihtoa englannista saksaan. Oman kielen käyttöönotto on korostanut frankfurtilaisten räppäreiden ilmaisun merkitystä paikallisen identiteetin rakentajana ja mahdollistanut paikallisten aiheiden käsittelemisen rapin avulla. (Bennett 2000, 141.) Oma kieli on tärkeä elementti tavoiteltaessa autenttisuutta nimenomaan oman kieliryhmän harrastajien keskuudessa. Yhteisistä ja henkilökohtaisista kokemuksista puhuminen kuulostaa yleensä uskottavalta vain silloin, kun käytetty kielikin kumpuaa yhteisesti jaetusta kulttuurista.

Hiphopin vallitseva kieli on Geneva Smithermanin (1997, 7–8) mukaan afroamerikkalainen kieli, musta englantia, joka kehittyi 1600-luvulla orjien keskuudessa vastustuksen sekä kulttuurisen ja rodullisen yhteenkuuluvuuden kieleksi. Tämän essentialistisen näkemyksen vastapainona murteiden tapaiset vähemmistökielet voivat toimia hiphopissa vapauttavina ja englannin kielen hegemoniaa vastustavina strategioina. Paikalliset kielet joutuvat kuitenkin usein maksamaan asemastaan vastustavina kansankielinä (*resistance vernaculars*), sillä niiden vastaanotto on yleensä paikallisesti hyvin rajoittunutta kielellisten syiden vuoksi. (Mitchell 2004, 119.) Inarilaisten räppäreiden Amocin ja Azizin saamenkielinen ulosanti on tästä hyvä esimerkki. Paikallinen kieli voi rajoittaa paitsi kuulijakuntaa myös perinteistä hiphop-ilmaisua. *Kaltion* (kesäkuu 2004) haastattelussa Amoc ja Aziz toteavat joutuneensa keksimään lyriikoissaan uusia sanoja, sillä ”saamesta puuttuu rapille ominaista sanastoa”. Autenttisuutta täytyy tavoitella näin ollen sekä oman kulttuurin kehyksissä että hiphopin kontekstissa. Marginaalissa oleville oman äänen ja elintilan löytäminen on kuitenkin ensisijaisen tärkeää (Savolainen 1995, 20).

Hiphopparit eivät rakennu ainoastaan kielessä ja sen kautta, mutta kielessä tapahtuva ja tapahtunut akkulturaatio muodostaa käsityksen menneen ja nykyisen kohtaamisesta ja sisäpuolen ja ulkopuolen dialogista (Watkins 2004, 136). Kielen monimuotoisuus ja sen mahdollistama kulttuurinen keskustelu näkyvät sekä hiphopissa että Lapin kirjallisuudessa, jossa kirjailija voi merkitä identiteettiään kielen eri rekisterien valinnalla. Kirjakielen ja murteen vaihtelulla kirjailija voi liikkua kansallisen ja alueellisen identiteetin välillä. (Kontio 1999, 165.) Kielen aktiivinen käyttö antaa samaten hiphopissa yksilöille mahdollisuuden esittää itsensä kulttuurisessa näkökulmassa ja siitä käsin (Whiteley 2004, 10).

Matti Nieminen (2003, 175) toteaa suomalaisella hiphop-kentällä käytävän kiivasta keskustelua kotimaisen hiphopin luonteesta ja erityisesti sen kotimaisuudesta. Kaupallisuus ja sen vaikutukset esitetyn musiikin sisältöön puhututtavat hiphop-kansakuntaa globaalimminkin. Suuri suosio ja kaupallinen menestys vähentävät hiphopin katu-uskottavuutta, vaikka osa artisteista ei häpeile kaupallisuuttaan vaan pikemminkin korostaa tyylin kerskakulutusluonnetta (Huq 2006, 115). Kotimaiset alan harrastajat vaativat kotimaiseen hiphoopiin enemmän suomalaisia piirteitä, joskin sitä edelleen arvioidaan usein suhteessa amerikkalaiseen hiphoopiin. Hiphopin alkuperäisen viestin omaksuminen koetaan suomalaisessa kontekstissa kuitenkin ongelmalliseksi. Suomalaisen hiphopin pitäisi olla nimenomaan ”suomalaista” musiikkia, jossa ulkomaiset vaikutteet eivät saisi näkyä liiaksi. Tämän vuoksi joitakin suomalaisia hiphop-artisteja, esimerkiksi Fintelligensia ja Asaa (ent. Avain), on alan harrastajien taholta kritisoitu ”finglishin” käytöstä eli englanninkielisten sanojen vääntämisestä suomalaiseen kieliasuun. (Nieminen 2003, 176, 183–186, 188.) Tulenkantajia ei voi englannin kielen omaksumisesta syyttää, sillä yhtyeen murteellinen pohjoissuomalainen ilmaisu on vahvan paikallista ja omaperäistä. Tulenkantajat tiedostaa paikallisuuden korostuneen merkityksen hiphopissa, mutta tajuaa pohjoisamerikkalaisten mallien kopioinnin hyödyttömäksi. Tulenkantajat osallistuu kielikiistaan kommentoimalla muita räppäreitä:

Toiset vielä haukkuu suomen kieltä
Taidelesbot ei tajua funkia ja mitä on haista hieltä
Plus on nää metafoorapellet niinku nuo wäkkärit
Ja loput lapsenkengissä laahustavat paskat räppärit (”Puritaani”, TK)

Tulenkantajat ymmärtää suomen soveltuvan hiphopin kieleksi siinä missä muutkin. Kuitenkaan turha hienostelu tai kielen taidoton käyttö ei innosta Tulenkantajia. Useissa kohdin sanoituksia ilmaisu ja kieli paikallistetaan selkeästi Tulenkantajien kotiseudulle. Samaisessa ”Puritaanissa” (TK) todetaan, että

Talossa tiimi timmein Tulenkantajat!
Ja Hannibal puottaa sitä rolloslangia

Uskollisuus omalle toiminnalle on olennaista autenttisuuden todistelussa. Koska hiphop on Tulenkantajille ennen kaikkea rakkauden kohde ja intohimo aitojen hiphoppareiden tapaan, ei sillä tavoitella maallista mammonaa. Useissa kohdin sanoituksissa korostetaan, kuinka Tulenkantajat on

mieluummin köyhä kuin teeskentelee aitouden kustannuksella tai käyttää rakastamaansa musiikkia hyväkseen. Kappaleessa ”Meilläpäin” (TLML) kritisoidaan levy-yhtiöiden sanelemaa kaupallista imagoa ja esityksen ensisijaisuutta esitettyyn musiikkiin nähden:

No meikälle tuo paska ei menis läpi
Oon enemmän PA ko teen huoran ittestäni

Mielenkiintoisen tästä kappaleesta tekee sen sanoman ristiriitaisuus. Vaikka kappale kritisoi musiikkiteollisuuden kaupallisuutta ja musiikin tekemistä rahan ehdoilla, sen katkeruus johtuu Tulenkantajien kokeman huonon kohtelun lisäksi ilmeisesti maksamattomista esiintymispalkkioista: ”Vaikka parhaan mukaan mikillä häärii/ Herra Kynyttäjä rahat käärii ja se on väärin”. Yhtye ei vaadi suuria summia, ainoastaan kohtuullista korvausta tekemästään työstä. Siltikin raha pyörittää myös Tulenkantajien maailmaa ja ainakin jossain määrin esittämäänsä hiphopia. Kappaleen alussa Hannibal toteaa, että ”täällä puhuu vanhimman ammatin viihdyttäjän edustaja Baali”. Yleisesti maailman vanhimpana ammattina pidetään kuitenkin prostituutiota. Ehkä Hannibal on laajentanut ilotytön viihdyttävän työn koskemaan kaikkea viihdyttämistä ja tämän vuoksi nimittää myös itsensä ammatin edustajaksi. Joka tapauksessa räppäriin huomio omasta toiminnastaan asettuu ristiriitaan tulenkantajuuteen sisältyvän huoraamisen halveksunnan kanssa.

Kaupallisuuden ja pinnallisuuden vastustus on olennainen osa hiphop-autenttisuuden ideologiaa. Monet Tulenkantajien kappaleet ovat omistettuja teeskentelijöille ja periaatteistaan lipsuville henkilöille (esim. ”Jenkkilä”, ”Scheisse/Koiransuklaa”, TLML). ”Skenejulkkiksessa” (HSRP) Tulenkantajat kohdistaa sanansa turhille julkisuuden henkilöille ja mieliteleville oman edun tavoittelijoille. Kappaleessa mainitaan myös nimeltä useita Suomen kansalle tuttuja kasvoja, joista Tulenkantajat pyrkii erottautumaan. Maininnan saavat muun muassa Tony Halme, Ben Zyskowicz sekä Joonas Hytönen. Heidät esitetään itsekeskeisinä ja julkisuutta tavoittelevina henkilöinä. ”Skenejulkkis” toimii kokoavana nimityksenä kaikille heidän kaltaisilleen:

Kieli vetreä, sylykee, huutaa: Kumartakaa rokkijeppeä!
Nöyryys ei maistu (e-ei!)
Selekä ei taitu (e-ei!)
Ainaskaan sulle, eikä yhellekään muulle

Tulenkantajien ahkerasti ripittämä skenejulkkis näyttää kuitenkin toimivan hämmentävän samanlaisten

periaatteiden mukaan kuin Tulenkantajat itse. Skenejulkkis näytetään joskin teeskentelevästi mielitelevänä myös pohjimmiltaan nöyristelemättömänä persoonana. Sama muita kumartelematon asenne välittyy myös aidon tulenkantajuuden julistamisessa.

Hiphopin kieli sisältää paljon ilmauksia, jotka todistavat autenttisuuden tärkeydestä hiphop-kulttuurissa. Kulttuurisen aitouden ensisijaisuutta merkitsee esimerkiksi ilmaus ”keeping it real”. (Huq 2006, 110.) Samoin hiphopissa vallitseva ”old school” -puhetapa, vanhan koulukunnan diskurssi, korostaa urauurtavaa alkuaikojen hiphopia ja sen aitoutta suhteessa sitä seuranneisiin kaupallisiin versioihin.¹⁸ Vaikkakin rap ja hiphop ovat nykyään kauttaaltaan vahvasti kaupallistuneita ilmiötä, ei se estä näiden autenttisuutta merkitsevien puhetapojen käyttöä. (Emt. 113.) Kaupallistumisen myötä nämä ne ovat vasta tulleet hallitseviksi.

Autenttisuus ei ole ollut aina hiphopissa yhtä tärkeässä asemassa kuin nykyään. Mickey Hess huomauttaa, että ennen 1990-luvun taitteessa tapahtunutta hiphopin laajempaa kaupallistumista, räppäreitä arvotettiin heidän riimittelytaitojensa, ei esitetyn autenttisuuden perusteella. Kaupallisten artistien (kuten esimerkiksi Vanilla Icen ja MC Hammerin) myötä rap-lyriikat alkoivat korostaa autenttisuutta verbaalitaitojen sijaan. (Hess 2005, 301.) Hessin esittämä huomio autenttisuuden hallitsevasta asemasta suhteessa riimittelytaitoihin ole täysin uskottava, sillä riimittelytaidot ovat edelleen tiiviisti yhteydessä artistin arvostukseen. Tulenkantajat esittää monissa kohdin aitoutensa todisteeksi taitonsa riimitellä ja räpätä. Aitous ja arvostus saavutetaan hiphopissa juuri riimittelytaitojen avulla ja hallittu sanankäyttö on tärkeää, jotta sanoma menee perille. Vaikka autenttisuus on hiphopissa nykyään eksplisiittisempi teema kuin 1970- ja 1980-luvuilla, ei riimittelytaitojen merkitys ole arvostuksen tavoittelussa vähentynyt. Verbaalisella kyvykkyydellä artisti voi todistaa paitsi paikallista autenttisuuttaan myös miehisyttään. Tätä käsitellään lisää seuraavassa maskuliiniseen identiteettiin keskittyvässä analyysiluvussa.

¹⁸ Hiphopin historiasta vallitsevien käsitysten mukaan aika 1970-luvulta 1980-luvun lopulle oli nimenomaan old school -hiphopin aikaa, jonka jälkeen alkoi hiphopin kultta-aika. Näkemykset aikakauden tarkasta ajoituksesta vaihtelevat tutkijasta toiseen: esimerkiksi Charise Cheney (2005) mukaan old school-aikakausi kesti vuoteen 1988 asti, jolloin alkoi vuoteen 1993 kestänyt kultta-aika.

4. GANGSTAT – TULENKANTAJIEN MASKULIININEN IDENTITEETTI

Edellisessä luvussa käsitelty ghettoestetiikka liittyy hyvin vahvasti gangsta rapiin. Tämä toinen analyysiluku keskittyy gangsta rapin miehiin, ghetoissa eläviin gangstoihin, jotka hallitsevat väkivaltaista ja karua ghetto-elinpiiriään. Gangstojen myötä tarkastelun painopiste siirtyy paikallisesta identiteetistä enemmän maskuliinisen identiteetin suuntaan. Gangstat ovat paitsi omaan ghettoonsa vahvasti sitoutuneita myös hyvin väkivaltaisista ja useimmiten naisvihaisia miehiä. Tämä gangsta rapin maskuliinisuus on ulottunut hallitsemaan koko hiphop-kenttää. Tulenkantajien tuotannossa gangsta rap ja gangstat näyttävät yleensä ironisessa ja leikittelevässä valossa. Gangsta rapin parodioinnin kautta Tulenkantajat tekee eroa alkuperäiseen hiphopiin ja sen tarjoamiin maskuliinisiin malleihin. Reflektoinnin myötä rakentuu Tulenkantajien oma maskuliinisuus. Tarkastelen tässä aluksi Tulenkantajien tuotannossa ilmeneviä gangsta rapin marginaalisuuden ja väkivallan teemoja. Seuraavaksi käsitelen hieman gangstoja miehinä ja hiphopin yleistä sukupuolijärjestystä. Nostan esiin myös Tulenkantajien tuotannossa esiintyviä juhlintakuvauksia, jotka eroavat suomalaiskansallisella tavalla jenkiesikuvistaan. Lopuksi käsitelen vielä homososiaalisuutta maskuliinisuuden rakennuspohjana ja luon katsauksen riimittelytaitoihin mieheyden mittana.

4.1. Syrjäseutujen villi-ihmiset – marginaalinen maskuliinisuus

Edellisessä analyysiluvussa Tulenkantajien mentaliteetin nähtiin periytyvän Rovaniemeltä. Tulenkantajien uhoava asenne kytkeytyy paitsi pohjoissuomalaiseen kulttuuriin myös hiphopin esteettiseen traditioon. Rap-musiikkia hallitseva uho on sukupuolittunutta luonteeltaan. Maskuliinisen uhon diskurssi ilmenee vahvimmin gangsta rapissa, jonka puhettavat rakentuvat rikollisuuden ja väkivallan ihannoinnista sekä oman maskuliinisuuden korostamisesta ja siihen kytkeytyvästä naisvihasta (Mexal 2004, 242). Matti Niemisen mukaan suomalaisessa hiphopissa ei esiinny varsinaista gangsta rapia, joskin ironisointia siihen suuntaan ilmenee jonkin verran. Kotimaista hiphopia leimaa sisällöllisesti eräänlainen perussuomalainen, arktinen realismi. (Nieminen 2003, 182.) Kun kerran Suomesta ei Niemisen artikkelin nimen mukaisesti löydy ghettoja eikä edes kunnan katuja, ei itsensä nimeäminen gangstaksi ole kovin kannattavaa suomalaiselta hiphopparilta.

Tulenkantajien tuotanto sisältää monia gangsta rap -pastisseja, joissa irvaillaan paitsi Yhdysvaltain länsirannikon räppäreiden totiselle itsekehulle myös omalle pohjoissuomalaiselle mielenlaadulle ja maskuliinisuudelle. Tulenkantajat näyttävät useissa kohdin henkisesti epätasapainoisena ja väkivaltaisena toimijana, jonka uho on syytä ottaa vakavasti. Pohjoissuomalaiset paikallisuuteen kytkeytyvät väkivallan ja mentaliteetin piirteet saavat koomisia muotoja Tulenkantajien tunnetuimmassa kappaleessa ”Rollofunk” (TK):

Tuuppa Rolloon!
Ei me veetä sua dunkkuun
Eipä vissiin!
Tuuppa Rolloon!
Ei me anneta sulle rankkuu
Eipä vissiin!
Tulenkantajat talossa, kaikilla ilime muuttuu
Eipä vissiin!
Ja se on vissi, lätty lätisee saletisti!

Kappaleessa leikitellään hauskaasti gangsta rapin ylellisellä kuvastolla, mikä lisää sanoman ironisuutta: ”täällä jengi kusee viskii!”. Tulenkantajat yhdistää näin pohjoisamerikkalaisen hiphopin kimaltelevuuden ja kulutuseetoksen pohjoissuomalaiseen groteskiuteen. Amerikan valtavirtaisessa pohjoisessa hiphopparit juovat kallista viskiä, kun taas Suomen perifeerisessä pohjoisessa Tulenkantajat virtsaa sitä. Samalla ”Rollofunk” (TK) ilmentää, joskin liioitellusti, hiphopille tyypillistä oman reviirin puolustamiseen liittyvää uhoa. Tulenkantajat on sanoitusten mukaan kotiseutunsa parhaimmista, ”Rollon ykkösmiehiä” (”Rollofunk”, TK), joille ei kannata tulla uhittelemaan, sillä se saattaa johtaa väkivaltaan: ”ehdottomaan eliittiin kuuluva kolli saattaa tirpasta” (”Puritaani”, TK).

Ghettoa hallitsevat gangstat esittävät itsensä sosiaalisesti marginaalisina ja syrjäseuduilta tulevina, mikä heijastuu myös heidän käyttäytymiseensä. Gangsta voi riehua vapaasti sivilisaation ulkopuolella sijaitsevassa ympäristössään ja samaistua villiin paikkaansa. Samalla arvaamaton ja uhoava käyttäytyminen toimii viestinä sivilisaatiota asuttaville ja näyttää kärjistetyksi sosiaalisen marginalisoitumisen syyt ja seuraukset. Tulenkantajat näkee gangstojen tapaan yhteiskunnallisen asemansa melko heikkona:

Me köyhät ollaan perseest, ei sympatia riitä
Vai ootko poliittisesti epäkorrekti, revi siitä

Tässä maailmassa on niin helevetisti paskaa
Että ei oo ihime jos päätä alakaa rassaa
Ja kasvaa lopulta tämmöseksi friikiksi
Oottakaapa kun nää pennut kasvaa aikuisiksi (”Ensin oli rytmi”, TK)

Tulenkantajat on sosiaalisessa marginaalissa köyhyytensä ja outoutensa vuoksi. Ongelmien nähdään juontuvan yhteiskunnasta ja maailmasta, jossa asiat eivät ole hyvällä tolalla. Tulenkantajien väkivaltaisuus ja ulkopuolisuus esitetään luonnollisina seurauksina ympäröivistä oloista. Gheton diskurssiin kuuluva uhoaminen ja varoittelu nostavat tässäkin päätään, kun kappaleessa varoitellaan näiden eläimellisten nuorukaisten aikuistumisesta ja sen seurauksista. Yksilöiden yhteiskunnallisen marginaalisuuden vuoksi maskuliinisuus nousee hiphopin identifikaatiossa tärkeään asemaan. Uhoavuudessaan, (liioitellussa) väkivaltaisuudessaan ja ulkopuolisuudessaan Tulenkantajien maskuliinisuus on hiphopin hegemonisen maskuliinisuuden kannattaja, joskin pohjoissuomalaisessa paikallisuudessaan ja kansallisessa kontekstissa se sijoittuu marginaaliin.

Tulenkantajien henkinen epätasapaino johtuu paitsi erämaaympäristön villiyydestä ja sosiaalisista epäkohdista myös pohjoissuomalaisesta mielenlaadusta. Lapin kirjailijat on aina marginaaliin sijoituessaan nähty jollain tavalla outoina ja etelän asukkaista poikkeavina yksilöinä. Lappi ja sen asukkaat on usein eksotisoitu ja mystifioitu muiden silmissä. Pohjoissuomalaiset taiteilijat ovat usein ottaneet tuon oudon ja poikkeavan roolin mielellään vastaan, sillä se on sallinut heille jopa tavallista enemmän poikkeavaa käyttäytymistä. Valtavirrasta poikkeava käyttäytyminen voi toimia identifikaation tukena, mutta se voi myös olla haitallista periferian asukkaille. Tällöin lappilaisuus määrittyy etelän ehdoilla ja alisteisena etelälle ja näin Lappi paikantuu periferiaksi, kaukaiseksi ja oudoksi paikaksi yhä uudestaan. (Suopajarvi 1999, 20.) Stephen J. Mexalin ghettoajattelua mukailien Pohjois-Suomi on tietyllä tapaa koko Suomen marginaalinen ghetto, jonka diskurssi rakentaa sivilisaation eli Etelä-Suomen ensisijaisuutta. Tulenkantajien sanoituksissa epäystävällisen käytöksen ja uhittelun esitetään olevan ominaista nimenomaan yhtyeen lähtökohdista ponnistaville. Tällä tavoin Tulenkantajat määrittää itsensä poikkeavaksi, pohjoissuomalaisten lähtökohtiensa vuoksi eteläisestä Suomesta eroavaksi, ja uusintaa täten sivilisaatiota ensisijaistavaa diskurssia.

Tulenkantajille tyypillinen uho ilmenee usein uhkailevissa ja retorisisissa kysymyksissä. Kappaleessa ”Joku roti” (TK) penätään uhmakkaasti oikeanlaista asennetta ja viestiä tehostetaan kyselemällä perään ja uhkailemalla väkivallalla:

Vai selekäränkas pirstaleina?

--

Toistanko? Vai tuliko seleväksi? Hä?!

Tulenkantajien uho tulee esiin nimenomaan taistellessa Toisia vastaan ja selventäessä omia periaatteita niille, jotka eivät jaa samoja arvoja Tulenkantajien kanssa. Toisia nimitetään halventaen junteiksi, natseiksi ja ”tusinakolleiksi” eli massaksi tai valtavirran edustajiksi. Viikonlopun vietosta kertovassa kappaleessa ”Viikonlopun huumaa” (TK) uhkaavaa tappelutilannetta kuvataan liioitellun uhoavasti:

Tusinakollei hyökkää takaa kera kyynelkaasun, pampuin, pesismailojen ja muiden herkkupalojen
Haluaako ne kusipäät päätyä ruuaksi kalojen?!

Muiden uho ja väkivaltainen varustautuminen näyttäytyy sanoituksissa vain naurettavana yrityksenä asettua yhtyeen ylivoimaisuuden tielle. Tappelutilanne yllyttää Tulenkantajia näyttämään oma vahvuus ja verbaalinen kyvykkyys. Pelkoa Tulenkantajissa on vaikea herättää. Toisista miehistä käytetty nimitys ”tusinakollit” asettaa heidät Tulenkantajien silmissä yhdentekevään ja mitättömään asemaan korostaen samalla Tulenkantajien omaa muista poikkeavaa, ehkä jopa ulkopuolista, maskuliinisuutta ja siihen liittyvää voimaa. Marginaalista tullessa täytyy uhota ja huutaa tullakseen huomatuksi. Tulenkantajat ottaa näennäisesti sivilisaation asettaman järjestyksen, valtavirta vs. marginaali, haltuunsa ja esittää itsensä villiydessään uhkaavana ja voimakkaana toimijana. Kuten sanottua, tämänkaltainen marginaalista ponnistaminen ei kuitenkaan välttämättä toimi halutulla tavalla, vaan ainoastaan uusintaa valtavirran hegemoniaa ja määrittelyvaltaa.

4.2. Riettaat kalpeanaamat – naisia alistava sukupuolijärjestys

Gangsta rapin tarjoama maskuliinisuuden malli ja siihen sisältyvä naisviha on vahvoilla kaikkialla hiphop-kulttuurissa. Naisten esittäminen miesten seksuaalisen toiminnan kohteina on yleinen trooppi rap-musiikissa (Crossley 2005, 506). Tricia Rosen (1994, 172) mukaan mustat miesräppärit paljastavat heteroseksuaalisen miehen halun haavoittuvaisuuden liioitelluilla tarinoilla naisten täydellisestä hallinnasta. Gangstat ovat seksuaalisesti uhkaavia ja seksuaalisuutta uhkuvia miehiä. Gangstojen yliseksuaalinen maskuliinisuus rakennetaan viittauksilla naisiin tai tyttöihin:

On se rietasta sylkee mitä mun suusta tulee
Huolestuneet isukit tyttäriältään korvat sulukee (”Rollofunk”, TK)

Tulenkantajien verbaalinen ulosanti herättää paheellisuudessaan ja rivoudessaan huolta Toisissa miehissä, tyttäriään suojelevissa isissä. Naiset eivät ole merkityksellisiä Tulenkantajille muutoin kuin seksuaalisten tarpeiden tyydyttäjinä ja oman maskuliinisuuden pönkittäjinä. He eivät näyttäydy sanoituksissa tasavertaisina kumppaneina tai hellien tunteiden kohteina.

Mimmille illan kunkku, mutta aamulla vaikein, näin
Jos et usko nii horoskooppi on vaaka, ite tyyneys, ei sun maailma meikäläistä kaada (”Hyvät naiset & herrat”, TK)

Naisilla ei ole Tulenkantajille merkitystä seksin jälkeen. Heitä ei myöskään kuvailla yksilöinä tai erityisinä itsenäisinä ihmisinä. Naisten seksuaalinen hyödyntäminen on sinänsä tavoiteltavaa, mutta itse naisilla tai heidän persoonallisuuksillaan ei ole väliä:

Vanha peikko jyllää totta kai
Ookko naisen vieressä?
(– Kyllä maar)
Eilen se oli Janina nyt se on Anita
(– No miks valittaa?)
No kortsutaskuun ei oo ensinnäkään koskettu (”Viikonlopun huumaa”, TK)

Otteen voisi tulkita hiphopin maskuliinisella mallilla leikitteleväksi ironiaksi, mutta ironinen vire ei ole mielestäni tarpeeksi vahva sellaisen johtopäätöksen tekemiseen. Tulenkantajien miehet ovat ”vanhoja peikkoja”, kokeneita ja karunnäköisiä miehiä, jotka tarvitsevat naisia ainoastaan yhteen asiaan. Naisten vaihtuvuus ei ole ollenkaan pahasta, sillä eivät ne naisten luonteenpiirteet kuitenkaan muistiin jää. Naisten kanssa tapahtuvassa kanssakäymisessä esimerkiksi ehkäisystä ei Tulenkantajat huolehdi. Oman käyttäytymisen mahdolliset haitalliset seuraukset tai toisen osapuolen tunteet eivät paljoa Tulenkantajien päätä vaivaa. Ehkäisy onkin yksi niistä asioista, jotka ovat naisen vastuulla Tulenkantajien huolehtiessa itse aktista:

Lisää pökköö pessään, aika pistää pessaarit sisään jatkuvalla syötöllä
Työstän myöhään pitkin yötä (”Hyvät naiset & herrat”, TK)

Tulenkantajien asennoituminen naisiin ilmentää lappilaiseen kulttuuriin juurtunutta käsitystä miehestä

toimijana ja naisesta toiminnan kohteena. Miehen asema lappilaisena toimijana on niin hallitseva ja vakiintunut, että naisen poissaoloon tai staattisuuteen ei välttämättä osata kiinnittää ollenkaan huomiota (Naskali 2003, 21). Tulenkantajien maskuliinisuus näyttäytyy pääosin yliseksuaalisena, loputtomiin seksuaalisiin suorituksiin kykenevänä identiteettinä. Monissa kohdin sanoituksissa todetaan, kuinka Tulenkantajat ”työstää koko yön” (esim. edellisessä sitaatissa). Tästä saattaa myös johtua naisten Tulenkantajiin kohdistama loputon ihailu ja kiintymys (esim. ”Puritaani”, TK), mikä puolestaan saa Toiset miehet kateellisiksi: ”mimmit huokaa syvään, kundit vapisee” (”Viikonlopun huumaa”, TK). Tulenkantajien maskuliinisuuden ylivertaisuus ilmenee myös siinä, kuinka häpeilemättömästi sanoituksissa kiistetään parisuhteiden merkitys ja naisten valinnanvapaus:

Anna mimmis numero koska hyvässä kunnossa tamma on
Ei se kylmäks jää, mitä saat tehä beibe
On poistaa lissää vaatteitas beibe, shake it (”Kuule koe näe”, TK)

Tämä kuvastaa Tulenkantajien maailmassa usein esiintyvää miesten täydellistä hallintaa naisten yli. Vaikkakin Tulenkantajat ottaa kysymättä naisen kuin naisen, ovat naiset lähtökohtaisesti aina (jonkun) miehen vallan alla. Naisen ainoa tehtävä on poistaa vaatteita ja asettua miehisen katseen kohteeksi ja tarpeiden tyydyttäjäksi. Naisten kanssa ei Tulenkantajien sanoituksissa haluta muodostaa suhteita, sillä heistä välillä myös suoranaista vaivaa:

Kuka siellä soittaa?
Ai saakeli nyt ei kestä!
Sinustaki ämmä voisni likaset kätöseni pestä
Että saisin takasin nahkahissini
Vanaha runkkari ei haluaisi vaan tarvisi hyvää sitä ittiään (”Näin on näreet”, HSRP)

Tulenkantajien maskuliinisuus esitetään joskin naisia runsain mitoin seksuaalisesti hyödyntävänä myös hyvin itsenäisenä. Naisista ei olla millään tavoin riippuvaisia, sillä yksinkin pärjää, jopa seksin suhteen. Naisten toimijuus saa Tulenkantajien miehet ahdistumaan ja välttämään yhteydenottoja heidän kanssaan. Naisten tulee Tulenkantajien maailmassa pysyä omassa jähmetetyssä asemassaan ollakseen hyödyksi. Tällä tavoin Tulenkantajien maskuliininen identiteetti näyttäytyy hegemonisen maskuliinisuuden ja eritoten gangsta rapin naisvihaisen hegemonisen maskuliinisuuden kannattajana. Maskuliinisuuden esitykset ovat ajoittain sen verran ironisia ja liioiteltuja, että tiettyssä määrin Tulenkantajat myös kyseenalaistaa toistamiaan malleja.

Hiphopin alkuperäisen viestin omaksuminen koetaan ongelmalliseksi suomalaisessa kulttuurissa, vaikkakin suomalaisen hiphopin keskeisimmät teemat – kuten yhteisöllisyys ja oman erinomaisuuden ja aitouden korostaminen – ovat suoraan amerikkalaisilta esikuvilta omaksuttuja. Kotimaisessa rap-lyriikassa tähän ristiriitaan vastataan yleensä ironialla ja arktinen realismi toimii reaktion vahvasti romantisoivia näkemyksiä vastaan. (Nieminen 2003, 177.) Tulenkantajien ensimmäisen levyn päättävä ”Do the henkirikos” (TK) on jo nimen tasolla eräänlainen suomalainen ja leikillinen pastissi gangsta rapista. Kappale toimii hyvin kärjistettynä esimerkkinä arktisesta realismista suomalaisessa rap-lyriikassa. ”Do the henkirikos” (TK) tarjoaa oman vastineensa amerikkalaisten kollegoiden esityksille naisista, päihteistä ja aseista:

Mentiin siitä saunamökkiin ja pantiin löylykauha kiertämään
Sirkka sammu ensimmäisenä, joku veti siltä tuulipuvun housut poloviin, mutta kellään ei seissy
--
Jorma loppas Similtä veret nokkaan ja raahas sen kartanolle
--
Jorma tiesi tekevänsä vainajaa kun nappas lapiolla takaraivon halaki!

Mustan (ihon) trooppi on afroamerikkalaisessa taiteessa ja kirjallisuudessa tyypillisesti yhdistetty maskuliinisuuden trooppiin (Mexal 2004, 240). Tulenkantajien kuvauksessa suomalaiset kalpeanaamat juopuvat viinasta siinä missä amerikkalaiset gangstat hakevat nautintonsa huumeista, ja tappelutilanteessa he turvautuvat työmiehen tapaan paljaisiin käsiin ja työkaluihin käsiaseiden sijaan. Jorma ystävineen ei koreile ulkoisilla kiiltelevillä avuilla, eikä tajuton ja tuulipukuinen Sirkka muistuta amerikkalaisten hiphoppareiden ympärillä villisti tanssivia niukkapukeisia naisia. Lisäksi suomipoikien seksuaalinen kyvyttömyys Sirkan edessä muodostaa tragikoomisen vastakohtan mustien miesten myyttiselle potenssille, jota rap-videoissa usein korostetaan halukkaina kuvatuilla naislaumoilla. Siinä missä yksi jenkkiräppäri kellistää lukuisia naisia, suomalainen miesjoukko epäonnistuu yhden ainoankin suhteen. Tässä ironisoidaan yleisesti miesten ja lappilaisten miesten seksuaalisuutta, ei suoraan Tulenkantajia itseään, joten kuvaus ei yksistään pura muualla sanoituksissa esiintyvää Tulenkantajien seksuaalista maskuliinisuutta. Yhtye kuitenkin edustaa molempia kappaleessa ironisoituja miesryhmiä, minkä vuoksi pilkka osuu tiedostetusti myös Tulenkantajien omaan nilkkaan.

Sanoituksista löytyy ainoastaan pari kohtaa, joissa naiset näyttäytyvät tasavertaisina suhteessa miehiin. Kappaleessa ”Oodi b-boylle” (TLML) todetaan, että ”breikkijäbät ja -tytöt näyttää olevan terässä”. Tässä naiset ja miehet ovat samalla viivalla harrastajina ja kavereina, eivät parisuhteen osapuolina,

joten sukupuolisuudella ei itsessään ole merkitystä. Kappaleen nimessä korostuu kuitenkin jälleen Tulenkantajien maskuliininen sukupuolijärjestys, sillä vaikka sanoituksissa myös naiset nähdään hiphopin yhden tärkeän elementin harrastajina, on kappale ”Oodi b-boylle” eli omistettu pelkästään miespuolisille breikkaajille. Miehinen toimijuus on ensisijaista. Kappaleessa ”Scheisse/Koiransuklaa” (TLML) sanat kohdistetaan sekä miehille että naisille: ”Eli veljet ja siskot, tuo on schaissee”. Kappaleessa puhutellaan poikkeavasti naisia miesten ohella Tulenkantajien kuulijoina, yleensä heidän läsnäoloa kun ei sanoituksissa aktiivisesti nosteta esille. Tasavertaisuuden osoituksena voi nähdä myös naisiin kohdistuvan kritiikin ja toiseuttamisen miesten rinnalla. Näin on kappaleessa ”Joku roti” (TK):

Jengi ryhtyy mihin vaan jos luulee saavansa rahaa
Isäntiä ja emäntiä, paskat, renkiä ja piikoja
Joku puukottaa selekään, luulee ittestään liikoja

Tässä sukupuolisuuden nimitykset yhdistyvät agraariyhteiskuntaan ja arvottaminenkin toteutuu maanviljelyskuvaston kautta. Tulenkantajat haluaa näin kenties jälleen korostaa omaa sivilisaation ulkopuolista paikallisuuttaan ja kotiympäristönsä vanhanaikaisuutta. Nämä hakemalla haetut sukupuolisen tasavertaisuuden esimerkit ovat Tulenkantajien sanoituksissa kuitenkin harvassa. Ne eivät riitä tekemään Tulenkantajien sanoituksia kauttaaltaan hallitsevaa hypermaskuliinisuutta ja miehistä valta-asemaa tyhjäksi.

Mexalin (2004, 244) mukaan urbaanin paikan ja tilan hallinta palvelee hiphopissa usein myös maskuliinisuuden korostamista – tarjoaahan urbaanin erämaan trooppi puitteet maskuliinisuuden teatterille. Hannibalin ja Sopen sivuprojektin Anno Fallon tuotanto ironisoi tällaista alueellista hallintaa ja haltuunottoa. ”Lapin gangstassa” (LG) syrjäkylän pikkurikollinen kiertää ympäri harvaanasuttua lappilaista reviiriään ja kuvittelee olevansa jos ei nyt maailman niin ainakin kulmakuntansa omistaja:

Lapin gangsta
Työstää ympäri pitäjää
Lapin gangsta
Lännestä ittään pohjosesta etelään
Lapin gangsta
Potkii turhat nilikit pois tieltä
Lapin gangsta
Vitut välittää mitä muut on musta mieltä

Miesten esittämässä rapissa kuvataan usein nuoria miehiä, jotka haluavat sosiaalista statusta paikallisella tasolla (Rose 1994, 2). Yleensä kyseisen tendenssin avulla tavoitellaan tunnustusta paitsi

itselle myös omalle paikalliselle ympäristölle, syrjäytyneelle ghetolle. ”Lapin gangsta” (LG) liioittelee tällaista fyysisen ympäristön ja sitä hallitsevan räppäriin yhteyttä. Kappaleessa maalataan hyperbolinen ja koominen kuva sekä miehestä että rap-kulttuuriin kytkeytyvästä maskuliinisuuden kultista. ”Lapin gangsta” (LG) on esimerkki siitä, kuinka hiphopissa maskuliinisuuden esitetään usein rakentuvan suhteessa paikalliseen ympäristöön. Syrjäseutujen gangsta ottaa vapautensa sivilisaation ulkopuolelle sijoittuvassa urbaanissa, karussa ja armottomassa erämaassa.

”Lapin gangsta” (TK) toteuttaa gangsta rapin naisvihamielistä linjaa, sillä ”LG saa muijat märeksi kö röntä/ Muttei välitä paskaakaan muista ko ittestänsä”. Kappaleessa ”Oksat pois” (LG) yksi ryhmän gangstoista toteaa, että ”vittuun romanssit, pistä tavara tiskiini/ Rahat käteen ja liukkaaksi mirri”. Anno Fallon miesten raaka maskuliinisuus ja eläimellinen seksuaalisuus kärjistyvät saman kappaleen säkeissä:

Hei vittu joko ois semmonen oikia fiilis
Että lähtis pois sun päntsit ja liivit
Tsekkaa kun neanderthane pusikosta hyökkää
Nuija käessä työstää yössä

Nainen on Anno Fallon sanoituksissa paljasta pintaa, jota miehen täytyy päästä työstämään. Äänessä oleva räppäri Psyko Hane (Tulenkantajien Hannibal) kutsuu itseään neandertalinimiseksi. Samaistumalla nykyistä ihmislajia muistuttavaan mutta sitä kehittymättömämpään lajiin Psyko Hane esittää itsensä raakana ja villinä miehenä, joka toimii alkukantaisten viettiensä johdattamana. Miestoimijuus ja miehisuus (nuija falloksena) esitetään tässä liioitellun röyhkeänä ja seksuaalisena ominaisuutena.

Koska koko Anno Fallo voidaan ymmärtää gangsta rapin konventioilla ja kliseillä ilottelevana projektina, ei ryhmän ilmaisemaa naisvihaa ja yliseksuaalista maskuliinisuutta tule ottaa siihen osallistuvilta Tulenkantajien miehiltä liian vakavasti. Ryhmän parodista luonnetta korostavat myös sen jäsenten gangsta-aliakset, eli tavallisista artistinimistä poikkeavat nimet (kuten Hannibalilla Psyko Hane ja Sopalla Puukko B), jotka hyödyntävät gangsta rapin kliseitä hulluudesta ja väkivaltaisuudesta. Anno Fallo ironisoi liioitelluilla mieskuvillaan hegemonista maskuliinisuutta. Ironian yliampuvuus voi tosin antaa vaikutelman, ettei aihetta oteta edes vakavasti. Anna Byckling on käsitellyt rap-musiikin hyödyntämää ironiaa yhdysvaltalaisräppäri Eminemin kohdalla ja huomannut sen olevan kovin

vaarallista aluetta. Ironia on aina sekä kirjoittajan että lukijan tulkittavissa ja tulkinnat eivät useinkaan kohtaa, minkä vuoksi ironiseksi tarkoitettu sanoma voi aiheuttaa vastaanottajassa negatiivisia tunteita. Ironisella kerrontatavalla pyritään usein tuottamaan hämmennystä, jonka myötä yleiset totuudet kyseenalaistuvat ja uudet näkökulmat nousevat esiin. Kielletyt aiheet ja niiden pilkkaaminen kuuluvat rap-genreen kuitenkin jo lajityypillisesti, joten ironisuus ei ole aina motivoitua. (Byckling 2006, 135–136.) Tulenkantajien harjoittamalla ironialla pyritään usein kyseenalaistamaan ympärillä olevia perinteisiä miehen malleja, mutta osittain asenne juontuu myös hiphopin genrekonventioista.

Vaikkakin naisten kuvaukset ovat Tulenkantajien tuotannossa kovin vähäisiä ja yksipuolisia, eivät lyriikoiden miehet toteuta koko ajan perinteistä hegemonisen maskuliinisuuden pakkoheteroseksuaalista logiikkaa. Sanoituksista voi löytää jopa viittauksia homokulttuuriin sateenkaarisymbolin muodossa. Kappaleessa ”Get down” (TK) erottaudutaan suvaitsemattomasta ja väkivaltaisesta maskuliinisuudesta: ”Toisin ku surkastuneen mustavalkoset silimät Tony Halameen/Baali on värisokea, nussii läpi sateenkaaren”. Vaikka tulkinnan voisi viedä pidemmällekin, mielestäni tämä ei kyseenalaista Tulenkantajien maskuliinisuuden heteroseksuaalisuutta, sillä sukupuolisen kiinnostuksen kohteina esiintyvät läpi tuotannon yksinomaan naiset. Sanoituksissa ilmenevä heteroseksuaalisuus on kuitenkin ennakkoluulottomampaa ja estottomampaa kuin hegemonisen maskuliinisuuden edustajilla. Moniarvoisuuden ja suvaitsevaisuuden korostus ilmenee myös Tulenkantajien kollektiivisessa uhossa:

Käsky on käyny
Laki on luettu
Se on slangiin, murteeseen tai muuhun schaisseen puettu
Uusi aika
Ja ei oo punane ei sinine vaan sateenkaari verhottuna funkin katkuun hikiseen
(”Izkuya Yaoza”, TLML)

Sateenkaari voi tässä viitata myös monista eri puolueista koostuvaan sateenkaarihallitukseen, joka hallitsi Suomen poliittista ilmasto *Teillä laki, meillä laulu* -levyn aikoihin. Joka tapauksessa sateenkaari merkitsee poliittisena viittauskohteenakin moniarvoista ja sallivaa ilmapiiriä, jota Tulenkantajat haluaa edistää ja edustaa, joten symbolin merkitys ei sanottavasti muutu viittauskohteen muuttuessa.

Homokulttuuriin viitataan sanoituksissa suoraan puhumalla lesboista. Kappaleessa ”Ensin oli rytmi”

(TK) todetaan, kuinka kylmä pohjoinen ympäristö ei kannusta hellyyteen tai rehellisyyteen: ”Ei oo teot ja sanat käsi käessä niinko lesbot”. Tässä lesbot nähdään toisiaan rakastavina ja tunteensa julkisesti näyttävinä ihmisinä. Muualla naisten seksuaalinen vähemmistö toimii kuitenkin negatiivisena nimityksenä. Kappaleessa ”Puritaani” (TK) lesboiksi nimitetään elitistisiä ja nokkavia naisihmisiä, jotka eivät ymmärrä Tulenkantajia: ”Taidelesbot ei tajua funkkaa ja mitä on haista hieltä”. Homoilmaus ei esiinny sanoituksissa missään kohdin, ei negatiivisessa eikä positiivisessa merkityksessä. Homottelu on sen verran yleinen haukkumakeino nuorten miesten keskuudessa, että nimityksen poissaolo on siinä mielessä hyvä asia. Samalla kuitenkin positiivisen homouden poissaolo tekee siitä Tulenkantajien maailmaan kuulumattoman asian ja vahvistaa omalta osaltaan yhteen heteroseksuaalista maskuliinista identiteettiä.

Tulenkantajat soveltaa hiphopin sisältämää gheton maskuliinista diskurssia omiin tarkoituseriinsä. Uhoa, mielenvikaisuutta ja naisten esineellistämistä teksteistä kyllä löytyy, mutta usein parodian kaapuun puettuna ja ironisen asenteen kera julkituotuna. Tulenkantajat on sisäistänyt rapin marginaalin musiikkina, vaikka ei kuvaakaan sanoituksissaan amerikkalaista mustaa kulttuuria. Näin ollen myös Tulenkantajuuden sisältämä maskuliinisuus on tavallaan marginaalista ja jopa alistettuja maskuliinisuuksia ajoittain tukevaa. Tulenkantajien marginalisoitu maskuliinisuus paitsi osittain tukee hiphopin hegemonista maskuliinisuutta, myös vastustaa perinteistä suomalaiskansallista ja pohjoissuomalaista mieheyttä. Gangsta rapiin olennaisesti kuuluvat elementit, kuten naisten halventaminen, materialismi ja väkivaltarikollisuus, ovat saaneet monet mieltämään rap-musiikin halveksittavaksi ja ongelmalliseksi ilmiöksi.¹⁹ Tämä pessimistinen näkemys rapista ei kuitenkaan ota huomioon rapin mahdollisuutta ymmärtää ja käsitellä sosiaalisia ongelmia. (Crossley 2005, 9.) Rääpärit vastaavat syytöksiin rapin mahdollistamalla sosiaalisella kritiikillä (Huq 2006, 112). Tulenkantajien viljelemä ironia on paitsi hiphopille ominainen ilmaisukeino myös yleinen tapa reflektoida gangsta rapin teemoja ja hiphopin vakiintuneita konventioita. Ironia on usein kuitenkin niin hienojakoista ja kontekstisidonnaista, että se saattaa jäädä asiaan vihkiytymättömiltä helposti huomaamatta.

¹⁹ Tästä toimii hyvänä esimerkkinä brittiläinen Joseph Harker (2002), joka syyttää rap-kulttuuria mustien yhteiskunnallisista ongelmista. Harkerin mukaan gangsta rapin ideoiden mukaan elävät nuorten mustien miesten jengit ovat kaapanneet mustan kulttuurin ja merkitykset haitallisiksi seurauksiksi.

4.3. Sorbus ja uus känni – maskuliinisuuden päihdekeskeisyys

Yksi gangsta rapin toistuvista teemoista on juhliminen ja päihteiden käyttö. Teema on noussut pinnalle kaupallisessa hiphopissa nykyään vallitsevan kulutuseetoksen myötä. Kalliit alkoholimerkit ovat statussymboleita ja vaurauden merkkejä siinä missä timanttiset korut, kiiltelevät autot ja puolialastomat naisetkin. Valtavirran hiphopissa elämä on usein yhtä juhlaa, jossa viina virtaa eikä hintoja tarvitse kysellä. Myös Tulenkantajien sanoituksista löytyy paljon juhlamista ja alkoholinkäyttöä käsitteleviä kappaleita, mutta Tulenkantajien lähestymistapa aiheeseen poikkeaa kuitenkin paljon jenkkiräppäreiden vastaavasta. Hittilistoja hallitsevassa hiphopissa alkoholi liittyy nimenomaan materialismiin, jossa juhliminen ja kalliit juomat korostavat ihannoitua silmiinpistävää kulutusta. Juhlimisen ja juomisen ylistystä löytyy suomalaisesta hiphopista hyvinkin paljon, mutta sen esikuvat löytyvät pikemmin suomirockin kuin amerikkalaisen hiphopin puolelta (Nieminen 2003, 182). Tulenkantajien tapa käsitellä alkoholia on suomalaiskansallinen ja näin hyvin humalahakuinen. Tulenkantajilla suomirock-yhteydet näkyvät muuallakin kuin alkoholin käsittelyssä. Kappaleessa ”Ensin oli rytmi” (TK) viitataan suomirock-legendoihin, jotka edustavat vuosituhannen vaihteen muutosten keskellä pysyvyyttä ja muuttumattomuutta:

Kaks ja kolme nollaa
Kätehen meni, elossa vielä ollaan
Ei tullu maailmanloppu niiko hörpät sano
Juice on vielä Aulas ja Andy on vielä elos

Juice Leskinen ja Andy McCoy ovat suomirockin veteraaneja ja tunnettuja juomistavoistaan, mikä ei ole tässä yhteydessä merkityksetöntä. Viittaus on nyt hieman vanhentunut, koska Juice ei ole enää ”Aulas”²⁰, sillä hän kuoli vuoden 2006 lopulla. Osasyynä Leskisen poismenoon olivat liiallisen alkoholinkäytön seuraukset.

Tulenkantajien tuotannossa juhlamista kuvaavia ja siihen kehottavia kappaleita löytyy eniten ensimmäiseltä levyltä: ”Hyvät naiset & herrat”, ”Get down”, ”Kuule koe näe” ja ”Viikonlopun huumaa” (TK). Useissa juhliskappaleissa korostetaan liikkumista ja tanssimista, joka liittyy

²⁰ Tällä viitataan Tampereen rautatieaseman vieressä aikoinaan sijainneeseen Aulabaariin, joka oli suosittu erityisesti paikallisten rokkareiden keskuudessa. Aulabaari sijaitsi hotellin yhteydessä ja tuli tiensä päähän pari vuotta sitten hotellin uudistumisen myötä.

olennaisesti hiphop-kulttuuriin. Toiselta levyltä löytyy jopa breakdance-harrastajille omistettu kappale ”Oodi b-boylle” (TLML). Suurimman huomion Tulenkantajien juhlimiskuvauksissa saavat kuitenkin päihteet. Sanoituksissa juhlimiseen liittyy hyvin vahvasti alkoholi ja välillä myös kannabis. Humalajuomisen keskeisyyttä ja nautinnollisuutta kuvataan muun muassa sanoituksissa toistuvalla ilmaisulla ”uus känni”, joka merkitsee hyvää olotilaa:

Lattia on tanner eikä kettään tarvi veättää
Kyllä tajuaa omilla aivoillaan
Voi huutaa omalla suullaan, potkii jaloillaan
Koska rytmi on vakaa niin olotila on lämmin
Paha veri on poissa, siitä mulle uus känni (”Oodi b-boylle”, TLML)

Sopan, Tulenkantajien toisen räppäriin, vertautuminen alkoholijuomaan korostaa humalan ja alkoholin aiheuttamaa nautintoa ja hyvää oloa. Soppaa nimitetään ja hän nimittää itseään useissa kohdin Sorbus-viinin mukaan. Sopan räpätessä Tulenkantajat tarjoilee kuulijoilleen alkoholia: ”Mie alan puottaa/ TK teille Sorbusta juottaa” (”Get down”, TK). Tästä huomaa hyvin alkoholin erilaisen merkityksen Tulenkantajille jenkkiräppäreihin verrattuna. Tulenkantajien sanoituksissa esiintyvä Sorbus on halpaa alkoholisten suosimaa viiniä, jota juodaan humalahakuisesti, ei maun vuoksi. Amerikkalaisten kollegojen sanoituksissa vilisevät puolestaan Hennessy-konjakin ja Cristal-sampanjan tapaiset kalliit alkoholijuomat, joita on tarjolla rajattomasti mutta joita osataan kuitenkin nauttia kohtuudella.

Tulenkantajat suhtautuvat käyttämiinsä päihteisiin varsin kaksijakoisesti. Alkoholin huonot puolet ja suomalaiskansallinen yliampuva ja väkivaltainen juomiskulttuuri tiedostetaan, mikä näkyy jo Sopan Sorbus-nimityksessä. Kappaleessa ”Viikonlopun huumaa” (TK) alkoholinhuuruinen illanvietto tiivistetään ironisesti näin:

Viikonlopun huumaa, jengi kokee
Kapakkaan, kaljaa ja mihin sitten, Kemijokeen

Samaisessa kappaleessa huomataan myös, miltä suomalaisten alkoholinkäyttö saattaa pahimmillaan näyttää: ”Jengi vetää viunaa niinku niille ois tullu avioero”. Raivokas alkoholinkäyttö, jota Tulenkantajat itsekin harrastaa, nähdään itsetuhoisuudessaan ja ilottomuudessaan huvittavana ilmiönä.

”Lossikuskissa” (HSRP) keskitytään Tulenkantajien toiseen lempipäihteeseen, kannabikseen. Kappale

rakentuu ironisesti kannabiksenkäyttäjien AA-kerhon kokoontumiseksi, jossa kukin vuorollaan kertoo itsestään sekä ongelmistaan ja mietteistään kannabiksen suhteen. Kappale ei varsinaisesti julista kannabiksen puolesta eikä vastaan, vaan näyttää minkälaisia merkityksiä ja sekä hyviä että huonoja vaikutuksia sillä saattaa käyttäjilleen olla. Yleensä rauhallisina pidetyt pilvenpolttelijat esitetään hyvinkin ironisessa valossa:

Vapauttakaa, laillistakaa, se on tavan takaa mun haaveissa
Mut ei kai siit tuu mitään niin kauan ku liituraidat hallitsee
Hei solidaarisuutta kaikille ja kaikki loossit mulle!

Muutamissa kappaleissa ovat esillä pelkästään päihteidenkäytön huonot puolet kuten masentuneisuus ja väkivaltaisuus. Näissä kappaleissa samaistutaan selkeämmin alkoholin suurkuluttajiin, juoppoihin, minkä ei koeta olevan kovinkaan hyvä asia. Esimerkiksi Soppa soolokappale ”40” (TK) kertoo hänen liiallisuusiin menevästä alkoholin- ja kannabiksenkäytöstään. Soppa näyttäytyy hermostuneena ja väkivaltaisena miehenä, joka tarvitsee koko ajan lisää päihteitä pystyäkseen toimimaan. Huonon käytöksen näytetään johtuvan juuri päihteistä ja niiden aiheuttamista luonteenmuutoksista:

Loossit pöyältä meikä hapuaa
(– Soppa sie tarvit apua)
No jo on varma, meno timmi ko pakit pauhaa
Mie hakkaan porukkaa vaikka edustan rakkautta ja rauhaa

Liiallinen alkoholi ja kannabis saavat Soppa käyttäytymään tyystin normaalista poikkeavasti. ”Lapin gangstassakin” (LG) sivutaan päihteitä ja nimenomaan niiden yhteyttä väkivaltaan. Kuten Soppa kohdalla tuli ilmi, kannabiksen käyttö ei välttämättä rauhoita, ei ainakaan Lapin gangstaa, sillä ”kollit riehuu jos ne on kato kännissä/ Lapin gangsta on aggressiivinen myös pilivessä”.

Alkoholinkäytön huonot puolet ja erityisesti suomalainen tapa käyttää väkijuomia tulevat esiin gangsta rap -pastississa ”Do the henkirikos” (TK). Alkoholi saa kappaleessa paikallisen kylän juopporemmin riehumaan ja tekemään pahojaan. Suurimmassa osassa Suomessa tapahtuvista väkivallanteoista alkoholilla on osuutta asiaan. Näin on myös ”Do the henkirikoksen” (TK) henkirikoksen kohdalla. Liiallisen juomisen seurauksena on kuitenkin usein muistamattomuus, jolla omat teot kiistetään:

Miks mie olisin tapporeissulle lähteny?
Oli nuori tyär polovella, viinaa pöytä täynnä!

Kappaleessa ironisoidaan legendan käsitteen avulla viinankulutuksen määrää: ”Legenda on että jäi tilkka löylykauhaan”. Suomalaiset kun juovat aina Pohjanmaan kautta ja pohjaan asti, on tällöin legendan arvoista, mikäli mitään jää jäljelle. Vaikka pohjoisamerikkalaisen hiphopin materialistinen kulutuseetos on ylitsepursuavaa ja pröystäilevääkin, ei sitä ilmentävä alkoholinkäyttö yllä ikinä suomalaisiin mittoihin. Valtavirran rap-musiikissa alkoholi toimii esiteltävänä vauraussymbolina ja hedonistisena nautinnonlähteenä. Käyttö on kuitenkin siinä määrin kohtuullista, ettei alkoholin liikakulutuksen haitoista tarvitse räpätä.

Kovempiin huumeisiin Tulenkantajat ei suhtaudu kovinkaan suopeasti, vaan ne esitetään sanoituksissa poikkeuksetta negatiivisessa valossa. ”Päivän parhaat sivut” (HSRP) kertoo kovien huumeiden käyttäjän karusta ja koruttomasta kuolemasta. Huumeriippuvainen nähdään heikkona, tyhmänä ja yksinäisenä ihmisenä, jonka elämä ei ole ollut juuri minkään arvoinen. Hänen ongelmien nähdään myös olevan hänen oman toimintansa tulosta, joten hän ei voi syyttää niistä ketään muuta kuin itseään:

Siinäkö se oli kaveri, siinäkö se oli joo?
Millon kyytis lähti, sitei tiä moni
Siinäkö se oli kaveri, siinäkö se oli?
No siinä se sitten oli
Ko liian lujjaa kosahti koni

Kovien huumeiden käyttäjä ei saa Tulenkantajilta minkäänlaista sympatiaa, vaan hänen huumeidenkäytön nähdään olevan osoitus hänen huonosta elämästään ja heikosta luonteestaan. Kovia huumeita käsitellään sanoituksissa selkeästi vähemmän kuin kannabista ja alkoholia ja aina ulkopuolisen tarkkailijan, ei henkilökohtaisen kokemuksen näkökulmasta. Näin ollen myöskään kovien huumeiden mahdolliset hyvät puolet ja niiden käyttäjälleen aiheuttamat tuntemukset eivät saa Tulenkantajien sanoituksissa tilaa.

Tulenkantajien jyrkän tuomitseva asenne kovia huumeita kohtaan tuntuu mustavalkoisuudessaan hieman yllättävältä, sillä päihteisiin suhtaudutaan sanoituksissa muuten melko vapaamielisesti. Yhtyeen oma päihteidenkäyttö näytetään ymmärrettävässä ja pääosin positiivisessa valossa. Välillä alkoholin ja kannabiksen huonot puolet nousevat esiin oman henkilökohtaisen kokemuksen äänellä kerrottuna, mutta enemmän sanoituksissa ylistetään juhlintaa ja päihteiden runsasta käyttöä. Vaikuttaa siltä, että päihteiden haittojen tiedostamisella Tulenkantajat osaltaan oikeuttaa oman käyttönsä ja

suhtautumisensa niihin. Vaikka päihteet ovat iso osa Tulenkantajien elämää, ei niistä juurikaan myönnetä olevan riippuvaisia. Riippumattomuus ja itsenäisyys näyttävät määrittävän Tulenkantajien maskuliinisuutta laajemminkin, sillä myös naisiin suhtautuminen esitetään samalla tavalla omaehtoisena toimintana. Päihteet tosin saavat Tulenkantajien sanoituksissa enemmän huomiota kuin vastakkainen sukupuoli, mikä kertoo sekä naisten että päihteiden asemasta yhteen maailmassa. Suomalaisen hiphopin, samoin kuin suomalaisen rockin, sisältämissä juhlintakuvauksissa pääosaa näyttelevät päihteet. Jenkkhiphopissa päihteet puolestaan palvelevat materialismin ja juhlimisen teemoja ja ovat niille alistettuja. Vaikka teema on sekä kotimaisessa että valtavirran hiphopissa verrattain yleinen, ovat sen lähtökohdat ja perusteet hyvin erilaiset. Juhlimiskuvaukset ovat suomalaisessa hiphopissa muita toistuvia teemoja vahvemmin kansallisesti värittyneitä ja pohjoisamerikkalaisesta valtavirrasta poikkeavia.

4.4. Posse – homosiaalinen maskuliinisuus

Tulenkantajien lyriikoissa ilmenee postmodernin liikkuvan identiteetin vastapainona tietynlainen pysyvyyden ja yhtenäisyyden kaipuu. Yhtenäisen kokemuksen kivijalaksi on pystytetty paikallinen alkuperä, jonka rakentaminen hallitsee identiteettityötä kauttaaltaan. Paikallisuuden tuntua vahvistetaan hiphop-musiikissa paitsi tiettyjen paikkojen ja katujen, *hoodien*, nimeämisellä myös maininnoilla paikallisista jengeistä, *posseista* (Hannula 2000, 51). Valtioiden tapaan myös nämä maantieteelliset ja sosiaaliset alueet ovat aina jossain määrin konstruoituja yhteisöjä (Lehtola 1997, 33). Hoodit ja posset ovat usein vahvan kuvitteellisia yhteisöjä, mutta hiphopin yksilöille erittäin olennaisia ja arvolutautuneita sellaisia.

Yhteisöllinen identiteetti ja sen kautta tapahtuva kiinnittyminen ja eronteko ovat keskeisellä sijalla Tulenkantajien lyriikoissa. Kuten Arto Jokinen (2000, 222) huomauttaa, miehet rakentavat sukupuolikäsitystään paitsi eroamalla naisellisuudesta myös vertaamalla itseään toisiin miehiin. Tässä kohdin homosiaalisuus ja kavereihin kiinnittyminen tulevat mukaan kuvioihin. Paikallisen identiteetin ylistyslaulussa ja kuolleelle ystävälle omistetussa kappaleessa ”L.K. – meän #1” (HSRP) korostuu yhteisöllisyyden osuus identifikaatiossa, sillä synnyinseutu itsessään tulee merkitykselliseksi rakkaiden ystävien kautta:

Lä-e-Länsikangas loppuun asti
Sulle Ule seitenysi kakstuhattakaksi

Ota vastaan mejän kaveri
Ei yhistä meitä veri mutta se on läheinen ku veli

Ystävät muodostavat postmodernina aikana rapautuneiden perinteisten yhteisöjen, kuten perheen, korvaavan lähipiirin. Kavereiden seura on tärkeämpää nimenomaan pojille kuin tytöille. Poikien ympärille muotoutuvat erilaiset ryhmittymät syntyvät tarpeesta irtautua feminiinisestä kotikulttuurista ja mahdollistavat oman miehisen kulttuurin luomisen (Badinter 1993, 134). Kavereihin kiinnittyminen ja uskollisuus omalle (paikallisesti määrittäneelle) homososiaaliselle yhteisölle näkyvät Tulenkantajien kappaleissa vierailevina artisteina sekä toistuvina kavereiden mainintoina ja kiittelyinä (esim. ”Ensin oli rytmi”, TK; ”Ei hätää”, TLML; ”Poroajelu”, HSRP).

Hegemoniselle maskuliinisuudelle tyypilliseen tapaan miesten kesken jaettu yhteisöllisyys ylittää Tulenkantajien sanoituksissa suhteet naisiin: ”Meikän jannuille propsit ja bakkäreille huutii” (”Hyvät naiset & herrat”, TK). Silloinkin, kun naisten kanssa ollaan oltu tekemisissä, täytyy tieto jakaa heti kavereiden kanssa: ”Mie otan iisisti ja pistän Timmille faksin/ Mitäs jäbä? Tällä kollilla kävi just flaksi” (”Hyvät naiset & herrat”, TK). Kollektiivinen maskuliininen yhteisöidentiteetti korostuu välillä myös yksilöllisen sijaan. Tulenkantajille tyypillinen uhoaminen ja raivokas oman itsensä ylistäminen tapahtuu lyriikoissa usein monikkomuodossa. Hannibal ja Soppa viittaavat välillä itseensä ”nuorina herroina”, mikä sekin korostaa maskuliinisuuden homososiaalista rakentuneisuutta, sillä Tulenkantajat toimi ennen levytyssopimustaan hieman eri kokoonpanolla nimellä Nuoret herrat:

Ne on ne potin räjäyttäjät, sylykijät pljäyttäjät
Länsilaidan kollit, nuoret herrat räbäyttäjät
Kollit, joilla aina rietostelut mielessä (”Kuule koe näe”, TK)

Yhteisöllinen identiteetti määrittää Tulenkantajien maskuliinisuutta ja kietoutuu tiiviisti paikalliseen identifikaatioon ja yhteydestä riippuen joko vahvistaa tai vähentää sen merkitystä. Yhteisöllisyyden merkitys suhteessa paikallisuuteen riippuu lähinnä siitä, ovatko kaveritkin ”meiltäpäin” vai muualta. Muualta tulevilla ystävillä on tietysti perinteille uskollisina hiphoppareina omat vahvat paikalliset juurensa, mutta ne eivät törmää Tulenkantajien pohjoissuomalaisuuteen. Yhteisön jakavat Toiset eivät siis näyttäydy millään tavalla ristiriitaisina tai uhkaavina Tulenkantajien identiteetille. Heihin

kohdistuva erottautuminen ei ole negatiivista. Vaikkeivät kaikki Tulenkantajien ystävät viittaakaan itseensä sanalla ”mie” – joka ilmentää Tulenkantajien omaa paikallisuutta kielen tasolla –, ovat he silti osa ”meitä”.

Maskuliinisuuden homososiaalinen rakentuminen edellyttää toisista miehistä erottautumista. Kaveriporukka toimii suojana muita maskuliinisuuksia ja mieskerhoja vastaan ja määrittää miehisyiden rajoja. (Jokinen 2000, 31.) Vaikka yhtyeen sanoituksissa erottautuminen tapahtuu osin maantieteellisten rajojen perusteella, Tulenkantajat pyrkii erottautumaan ennen kaikkea sellaista Toisista, jotka eivät edusta tulenkantajuutta – olivat nämä ”juntit aggre-kännissä”, ”kusipäät”, ”selekäänpuukottajat”, ”sössijät”, ”kosauttajat”, ”kynnyttäjät” ja ”kaiken maailman kättelijät” sitten Rovaniemeltä tai eivät. Pääasiassa erottautumiskohteet voi tulkita kulttuuristen konventioiden valossa miespuolisiksi henkilöiksi. Naiset saavat Tulenkantajien lyriikoissa muutenkin niin minimaalisesti tilaa ja huomiota, ettei heistä tarvitse eksplisiittisesti erottautua. Hiphopin maailma on selkeästi miesten.

Tulenkantajilla homososiaalisuus kietoutuu kavereiden ympärille ja pitää sisällään vahvaa ystävyyttä. Homososiaalisuus ei kuitenkaan välttämättä edellytä kavertuutta, vaikka kaveriporukat muodostavatkin patriarkaatin ytimen, miehisen vallankäytön alueen, jonka verhona toimii korostunut heteroseksuaalinen käyttäytyminen (Jokinen 2000, 224). Hiphopissa homososiaalisuus rakentuu laajimmin (luvussa 3.3. käsitellyn) hiphop-kansakunnan idean ympärille. Hiphop-kansakunnassa yksilö samaistuu laajoihin massoihin ja samat periaatteet omaaviin harrastajiin, jolloin yhteisöllisyys ei välttämättä edellytä ystävyyttä. Tämänkaltaisen homososiaalisuuden pönkittämisessä erottautumisella ja rajojen vetämisellä on tärkeä tehtävä.

Suurin osa Tulenkantajien lyriikoissa määritellyistä Toisista on merkityksellisiä juuri sen takia, etteivät ne ole Tulenkantajia. Niihin tehdään siis selvä ero ja näytetään, että me emme kuulu noihin Toisiin. Toisina voivat esiintyä kokonaiset kansakunnat tai yksittäiset ihmiset. Erilaisten Toisten luonnetta merkitään kielen tasolla. Positiivisiin Toisiin viitataan persoonallisemmalla pronomiinilla he, kun taas negatiivisista Toisista puhutaan etäännyttävämmiin sanalla ne. Sanoituksista käy kuitenkin ilmi, ettei kavereihinkaan voi aina luottaa. Kappaleessa ”Vihtahousu” (TK) kuvattua elämän alennustilaa ei yhtään auta se, että ”kaveritkin pettää”. ”Scheisse/Koiransuklaa” (TLML) puolestaan ripittää kaveria, joka on osoittautunut hirveäksi petturiksi ja selkäänpuukottajaksi eikä tällöin sanoissa säästellä.

Joillekin Toisille on omistettu kokonaisia kappaleita, jotka on kerrottu joko omasta henkilökohtaisesta näkökulmasta (esim. ”Puritaani”, TK; ”Meilläpäin”, ”Scheisse/Koiransuklaa”, TLML) tai ulkopuolisena tarkkailijana tarinamuodossa (esim. ”Jenkkilä”, ”Sheriffi on talossa”, TLML; ”Skenejulkkis”, ”Kuumotus”, ”Päivän parhaat sivut”, HSRP). Kappale ”Joku roti” (TK) rakentuu yhtyeen ohjenuoran, rehellisen ja suoraselkäisen tulenkantajuuden raivokkaaseen julistamiseen ja siitä poikkeavien ojentamiseen:

Se vaatii rehellisyyttä, rohkeutta, ennakkoluulottomuutta
Aitoa tulenkantajuutta
Eli joku saatanan roti, häh!

Roti!
Se pittää olla joku roti
On se sääli ettei sull oo roti
Se häätty olla joku roti
Vai mitä sie luulit?!

Tulenkantajien ohjenuora kiteytyy siis tulenkantajuuden ideaan, joka muodostuu ahkeruudesta, rehellisyydestä, rohkeudesta ja suvaitsevaisuudesta. Tulenkantajuus muodostaa kuvitellun ja hyvin suljetun yhteisön, Tulenkantajat kavereineen, jonka keskuudessa jaetut periaatteet toimivat suojana muita yhteisöjä ja yksilöitä vastaan. Tulenkantajuus toimii yhteisöllisyydessään myös yksilöllisen identiteetin vakuutena.

”Natsit” ja ”juntit” näyttäytyvät sanoituksissa selkeimmin sellaisina ryhminä, joista halutaan erottautua. Natsit ovat poliiseja, joita lemmitään myös nimittämällä heitä rotiksi. Poliisien puhuttelu ilmentää auktoriteettien vastustusta ja jopa yhteiskunnallista vastarintaa: ”Ku rotan kavulla nään ni katukivetykseen räin/ Täällä poliisi ei oo pop, rento tai jies” (”Get down”, TK). Juntit puolestaan koostuu ryhmänä kaikista niistä (paikallisista) yksilöistä, jotka eivät ymmärrä Tulenkantajia ja heidän periaatteitaan. Junttien vastustus on aktiivista ja uhoavaa, minkäänlaiseen lannistamiseen ei antauduta:

Mutta juntit ei näitä kolleja sulattanu
Teinipoppi paukku ohi meni amisauto kulahtanu
Jos ne huusi: - Nosta housuja!
Mie näytin persettä
Joku roti piti olla
Sehän on selevä (”Joku roti”, TK)

Tulenkantajien identiteettiä rakentava erottautuminen on pääosin oman yliverlaisuuden ja paremmuuden korostamista suhteessa Toisiin. Suurin osa Tulenkantajien Toisista näyttäytyy uhkaavana, mutta samalla kuitenkin välttämättömänä tekijänä identifiointin kannalta. Välillä arktinen realismi ja suomalaiskansallinen vaatimattomuuskin nostavat kaiken uhon keskellä päätään:

Muuten jatkasin niinko Elevis rinta kaarella
Keikan jälkeen assistentit vois mut kotiin saatella
Mutta turha alakaa feikkaa, sitä on mitä on
Taivas toimii kattona, mutta muuten meno rajaton ("Leikkikenttä", TK)

Vaikka Tulenkantajien maskuliininen identiteetti näyttää usein ylilyödyltä ja uhoavuudessaan liioitellulta versiolta todellisuudesta, tiedostaa yhtye oman olemisensa ja ympäristönsä rajat. Gangsta rapin teemoja mukailleen ja hiphopin kontekstissa esiintyen liioittelu on sallittua, jopa suotavaakin, mutta arktinen realismi täytyy pitää esillä koko ajan, jottei uskottavuus kärsi liikaa. Arktisessa realismissaankaan Tulenkantajat ei kuitenkaan nöyrry, vaan ilmaisee itseään terveellä itsetunnolla.

Maskuliininen yhteisöllisyys, kavereihin kohdistuva homososiaalisuus, asettaa Tulenkantajat hegemonisen maskuliinisuuden lipunkantajaksi. Tulenkantajien sanoituksissa esiintyvä homososiaalisuus on ehkä ainoa hiphop-teema, jota yhtye ei ironisoi millään tavalla. Homososiaalisuus on hyvin suljettua ja ensisijaista yhteisöllisyyttä, mikä entisestään vähentää naisten arvoa ja tasavertaisuutta Tulenkantajien maailmassa. Tulenkantajuus ja yhteisöllisesti jaetut periaatteet sisältävät usein myös auktoriteettien vastustusta ja moniarvoisuuden korostusta. Tulenkantajat ei tunnusta hakevansa arvostusta ja hyväksyntää hegemonisen maskuliinisuuden portinvartijoilta ja osallisilta vaan ainoastaan oman possensa jäseniltä. Homososiaalisuus on kuitenkin yksi hegemonisen maskuliinisuuden teemoista, joten siltä osin Tulenkantajat toistaa tiedostamattaan hegemonisen maskuliinisuuden ideaalia.

4.5. Verbaalivirtuoosit – riittelytaidot mieheyden mittana

Ralph M. Rosen ja Donald R. Marks ovat esittäneet huolensa gangsta rapin toistuvasta väärintulkinnasta. Rosenin ja Marksin mukaan gangsta rapin ilmeisimmät teemat – misogynia, kiihkeä väkivalta ja liioiteltu siveettömyys – ovat aiheuttaneet gangsta rapin perinteiden unohtumisen. Taiteen

ja kirjallisuuden historia on täynnä teoksia, jotka pyrkivät järkyttämään ja jopa loukkaamaan yleisöään. Harvat taiteellisista shokeerausyrityksistä ovat kuitenkin onnistuneet aiheuttamaan yhtä paljon eripuraa kuin gangsta rap. Tyyllilajin rajoja rikkova ja vastahegemoninen asenne näyttäytyy suurelle yleisölle niin uhkaavana, että sen kirjalliset ja afroamerikkalaiseen kulttuuriin pohjautuvat monitahoiset perinteet on sivuutettu melkein kokonaan. Rosen ja Marks todistavat tutkimuksessaan gangsta rapista löytyvän suoria yhteyksiä esimerkiksi klassisen runouden taitajiin ja heidän käyttämiin kirjallisiin keinoihin, joten rapista löytyy todistettavasti myös korkeakulttuurisia yhteyksiä. (Rosen & Marks 1999, 1.)

Rap-musiikki pohjautuu afroamerikkalaiseen oraalisen perinteen eri muotoihin (Smitherman 1997, 4). Sanojen ensisijaisuus ja niiden taidokas käyttäminen on rapin olennaisesti muusta pop- ja rockmusiikista erottava piirre. Toki sanoitukset ovat tärkeällä sijalla kaikessa popmusiikissa, mutta nykyhiphopissa kekseliäät lyriikat ovat artistien ja musiikin elinehto. Edellä (luvussa 3.5.) käsitelty autenttisuuden keskeisyys korostaa verbaalitaitoja entisestään, sillä sanallinen kyvykkyys on hiphopissa osoitus aitoudesta. Räppäreiden kyvykkyyttä on kautta aikojen arvioitu heidän riimittelytaitojensa perusteella. Vapaan riimittelyn kamppailut, *freestyle-battlet*, joiden avulla ratkotaan muun muassa vuosittain rapin suomenmestaruus, perustuvat artistien sanallisen valmiuden, nokkelien riimittelytaitojen ja improvisointikyvyn mittaamiseen. Se, jolla on sana parhaiten hallussa, voittaa eli kalevalaisittain laulaa muut suohon. Kahden sanailijan mittelöön perustuva musta oraalinen perinnemuoto *the dozens*²¹ ja sen vaikutukset näkyvät nykypäivän freestyle-battleissä (emt.). Verbaalitaidot mittaavat miehen kyvykkyyttä myös muulla tavoin; kyvykkyys sanojen saralla mielletään samalla seksuaalisen kyvykkyuden merkiksi.

Sanan käyttäminen aseena on hiphopissa yleisesti käytetty ja toistuva trooppi. Verbaalisen ulosannin vertautuminen taisteluvälineeseen korostaa sanankäyttöön liittyvää kilpailuasetelmaa ja sen perusteella tapahtuvaa arvottamista. Parhaalla aseella varustettu ja sitä taidokkaimmin käyttävä räppäri peittoaa toiset. Tulenkantajat tuo omaa sanallista kyvykkyyttään esiin monissa yhteyksissä: ”kynä on miekka ja kieliki on terävä” (”Oodi B-boylle”, TLML). Sana toimii rap-sanoituksissa vahingoittavana aseena ja

²¹ The dozens on sanallisia taitoja mittaava kilpailu, jossa kaksi (yleensä miespuolista) osallistujaa vuorollaan loukkaavat ja haukkuvat toisiaan mielikuvituksellisin sanankääntein. Usein loukkaukset koskevat vastustajan äitiä tai muita perheenjäseniä. Kilpailu päättyy, kun toinen osallistujista ei enää osaa vastata loukkauksiin ja näin ollen häviää paremmalleen.

jopa väkivaltaisena instrumenttina. Sanan suoma turva ja puolustautumiskyky mahdollistavat räppäriin itseilmaisun ja toimivat edellytyksenä vapaudelle ja peräänantamattomuudelle:

Tää turpa ei sammu, ei oo pelekoo, se vaan puree
Rytmin tahtiin, joten mitä sie siellä mahat miettii
Jauhaako kolli paskaa vai onko tossa viestii ("Get down", TK)

Myös Tulenkantajien rap-artistien sivuprojektin Anno Fallon tuotannossa näkyy oman verbaalisen kyvykkyyden korostaminen. Anno Fallolla se toteutuu kuitenkin hieman karskimmin sanankääntein, sillä Anno Fallo on itsessään yksi suuri gangsta rap -parodia, joka matkii ilmaisussaan gangstojen uhoa ja aggressiivisuutta:

Moottoriturpapuolustus on meikän bravuuri
Jos en murskaa egoa, sullon hyvä tuuri ("Oksat pois", LG)

Samaisessa kappaleessa todetaan myös, kuinka "lyriikkaa tulee niinkö vettä jos mie oisin raana". Taidokas sanankäyttö näyttäytyy helppona ja vaivattomana toimintana Tulenkantajien gangsta-aliaksille ja todistaa Anno Fallon yliveritaisuudesta. Samalla liioittelu ja ylilyödyt kielikuvat ironisoivat ylipäänsä gangsta rapin sanasotien mahtipontisuutta ja uhmakasta itsekehua.

Verbaalitaituruuden perusteella tapahtuva arvottaminen ilmenee Tulenkantajien sanoituksissa huonon sanakäytön kritisoinnissa: "Eli piä jätkä varas/ Mie puotan irti pääsi kun nakkaat sitä läppääsi, sanasäilääsi" ("Izkuya yaoza", TLML). Taitava sanankäyttö toimii näin ollen paitsi oman autenttisuuden takeena myös muiden kritisoinnin pohjana. Kielen ja sen hallitsemisen perusteella piirretään omaa identiteettiä ja rajaa muihin. Geneva Smithermanin mukaan räppäri on postmoderni afrikkalainen *griot* eli nykyaikainen vastine perinteiselle afrikkalaisen yhteiskunnan verbaalisesti lahjakkaalle tarinankertojalle ja kulttuurihistorioitsijalle. Tarinankertojan tapaan räppäriin täytyy olla lyyrisesti lahjakas ja kielellisesti sujuva pystyäkseen välittämään tärkeää tietoa eteenpäin. (Smitherman 1997, 4.) Tulenkantajien ei tarvitse hyödyntää rapin verbaaliutta Smithermanin kuvailemalla afroamerikkalaisella tavalla, mutta kielellisyyden korostus ilmenee yhtyeen tuotannossa samoin sanoman välittämiseen kytkeytyvin perustein.

Hiphopin tekijöille ja esiintyjille on tärkeää saavuttaa muiden saman skenen jakavien yksilöiden arvostus ja huomio. Jotta hiphoppari hyväksyttäisiin hiphop-kansakunnan täysivaltaiseksi jäseneksi,

täytyy hänen toimintansa näyttäytyä muille aitona ja hiphopin perinteitä kunnioittavana. Autenttisuus saavutetaan sanojen kautta, sillä hiphopin arvo on harrastajien ja tekijöiden keskuudessa määrittynyt aina vahvasti riimitelytaitojen mukaan. Sanojen hallinta toimii myös hiphopin ihanteet täyttävän maskuliinisuuden takeena. Oman kielen käyttö on tässä prosessissa olennaista. Kunnioitettavan ja autenttisenä nähdyn räppäriin tulee kirjoittaa omat riiminsä ja mielellään myös riimitellä omista kokemuksistaan. Paikallisen murteen tai puhutavan käyttö paitsi mahdollistaa oman elinpiirin tarkemman kuvaamisen myös lisää autenttisuuden tuntua kuulijoiden korvissa. Kaupallisuus ja kerskakulutus tekevät hiphopista teeskennellyn ja keinotekoisen oloista, kun taas uskottavasti esitetty rakkaus musiikkiin saa sen kuulostamaan uskottavalta.

5. LOPUKSI

Myönnän, että lähtökohtani gradun tekemiseen olivat hyvin epätieteelliset. Tykästyin Tulenkantajien tuotantoon jo vuosituhanen alussa ja fanitin yhtyettä keikoilla ja kotona yhtyeen uran loppuun asti. Innostuin levyjä kuunnellessani siitä, kuinka melkeinpä joka kuuntelukerralla sanoituksista löytyi uusia ja ajatuksia herättäviä sanaleikkejä, oivalluksia ja päätelmiä. Tulenkantajien lyriikoiden merkitys avautuu parhaimmillaan nautinnollisen hitaasti, minkä vuoksi niitä keskittyy kuuntelemaan. Aloitettuani kirjallisuuden opinnot ja tutustuttuani tieteenalaan huomasin Tulenkantajien monitahoisissa lyriikoissa olevan ainesta harjoitustöiden tekemiseen. Kun ehdotukseni identiteetin tarkastelusta Tulenkantajien sanoitusten kautta sai kannatusta jo proseminaarivaiheessa, uskoni ja innostukseni aiheeseen kasvoi entisestään ja uskalsin lopulta käyttää aineistoa myös opinnäytetyössä.

Alun perin kiinnostuin Tulenkantajien sanoituksissa niiden sisältämästä paikallisesta identiteetistä ja paikallisuuden käsittelystä. Tutustuessani rap-musiikkiin laajemmin ymmärsin paikallisen identiteetin olevan hyvin vahva elementti genressä. Tutkin Tulenkantajien paikallista identiteettiä proseminaarissani ja siihen pohjautuvassa artikkelissa. Samalla kiinnostukseni alkoi kohdistua myös maskuliiniseen identiteettiin, joka kietoutuu tiukasti paikalliseen kertomukseen. Näin ollen seminaarityöni käsitteli Tulenkantajien maskuliinista identiteettiä. Opinnäytetyössäni halusin yhdistää aiemmat tutkimustulokseni ja syventää identiteetin tarkastelua entisestään hyväksi havaitsemani aineiston avulla. Mielestäni onnistuin tavoitteessani hyvin.

Hiphop-kulttuuri ja rap-sanoitukset ovat uusi tutkimusaineisto kirjallisuudentutkimuksen piirissä, minkä vuoksi kohdeaineiston kontekstoiminen ja historian kertaus oli johdannossa tarpeen. Tällaisessa tutkimuksessa on tärkeä tiedostaa sekä hiphopin vahva kulttuurinen afroamerikkalainen perinne että rap-genren universaalit mahdollisuudet, joten pyrin suhteuttamaan analyysini läpi työn hiphopin moninaisiin ominaisuuksiin. Koin tarpeelliseksi kontekstoida myös Tulenkantajien sanoitukset suomalaiseen kirjallisuuteen ja hiphop-kulttuuriin, jotta tutkimusaineiston luonne tulisi ymmärretyksi myös siihen perehtymättömälle.

Analyysini teoreettisena pohjana käytin kulttuurintutkimusta ja miestutkimusta. Toki hyödynsin tutkielmassa myös perinteisempää tekstianalyysiä muodostaakseni selkeän kokonaiskuvan

käsiteltävistä aspekteista, mutta pääosin tukeuduin postmoderniin tutkimusperinteeseen. Kulttuurintutkimus osoittautui hiphopille hienosti soveltuvaksi tarkastelupohjaksi, sillä sekä kohdeaineisto että teoria kumpuavat sotienjälkeisen länsimaailman kokemuspöiristä. Miestutkimus oli puolestaan oiva valinta maskuliinisen identiteetin tutkimusvälineeksi. Olisin voinut hyvin tarkastella maskuliinisuutta myös feministisen tutkimusperinteen puitteissa, mutta koin miestutkimuksen mielenkiintoisemmaksi ja työhöni paremmin soveltuvaksi lähteeksi. Feministinen tutkimusperinne on jo jokseenkin vakiintunut teoriakehys, joten miestutkimuksessa minua viehätti myös sen tuoreus ja nuoruus.

Hiphop on postmoderni kulttuurimuoto ja rap-musiikki erityisen epätavallinen kirjallisuudentutkimuksen kohdeaineisto, joten kulttuurintutkimuksen identiteettiteoretisointi oli melko itsestään selvä valinta tutkimuksen pohjaksi. Uskon silti myös perinteisemmän kirjallisen tekstianalyysin soveltuvan hiphopin tarkasteluun. Tästä toimii hyvänä esimerkkinä Ralph M. Rosenin ja Donald R. Marksinkin laitosjulkaisu ”Comedies of transgression in gangsta rap and ancient classical poetry” (1999), jossa tarkastelu keskittyy muinaisen klassisen runouden ja gangsta rapin kirjallisiin yhteyksiin. Mielestäni tällainen lähestymistapa on erittäin mielenkiintoinen ja sitä voisi hyödyntää myös minun kohdeaineistooni ja tutkimuskohteeseeni. Huomasin työn edetessä, että olisin voinut tutkia maskuliinista ja paikallista identiteettiä myös vertailemalla Tulenkantajien sanoituksia esimerkiksi jonkin pohjoisamerikkalaisen artistin tai vaihtoehtoisesti pohjoissuomalaisen kirjailijan tuotantoon. Tällöin tarkastelu olisi painottanut tekstien kirjallisia piirteitä ja kohdellut Tulenkantajien sanoituksia korostetun kirjallisina.

Aloitin analyysini paikallisen identiteetin tarkastelulla. Hahmotin Tulenkantajien sanoituksissa rakentuvaa paikallista identiteettiä suhteessa pohjoissuomalaisen kirjallisuuden tarjoamiin malleihin ja valtavirtaisen hiphopin vahvaan kotitematiikkaan. Tässä tärkeimmäksi käsitteeksi nousi ghetto. Ghetto kytkeytyy vahvasti juuri hiphopin kulttuuriseen kontekstiin ja historiallisiin olosuhteisiin, mutta käsite soveltuu kuitenkin kuvaamaan myös sitä pohjoissuomalaista viitekehystä, jonka puitteissa Tulenkantajien sanoitukset toimivat. Ghetto ilmentää Tulenkantajien paikallisen identiteetin marginaalisuutta. Yhdysvalloissa räppärit esittävät itsensä syrjäytyneinä yksilöinä juuri gheton avulla ja keskuksen ulkopuolelle sijoittuva kotialue ilmentää räppäreiden marginaalisuutta myös muilla elämäniloilla. Suomalaisena hiphop-yhtyeenä Tulenkantajat on kaksinkertaisessa marginaalissa.

Tulenkantajat sijoittuu ensinnäkin genressään äärimmäiseen marginaaliin maantieteellisen sijaintinsa vuoksi. Toiseksi yhtye sijoittuu kotimaassaan syrjäseudulle, jonka asukkaat jäävät yleensä keskuksen tekemien määritelmien ulkopuolelle.

Samalla tavalla kuin maskuliinisessa hegemoniassa naiset typistetään usein luonnon asemaan, vaistojen varassa toimiviksi ja miesten sivistyksen hallitsemiksi yksilöiksi, samoin marginalisoidut pohjoissuomalaiset taiteilijat rinnastetaan Lapin armottomaan luontoon. Stereotyyppiä hallitsevat usein kohteitaan, minkä vuoksi Tulenkantajien sanoituksissakin kuuluu luontoon samaistumista ja primitiivistä itsemäärittelyä. Tulenkantajat hyödyntää erämaestetiikkaa ja eläinkuvastoa paikallisuutensa merkitsemisessä. Vaikka Tulenkantajat uusintaa pohjoissuomalaisten taiteilijoiden määrittämiseen käytettyä yksinkertaistavaa luontokuvastoa, onnistuu käytäntö myös kyseenalaistamaan perinteisiä totuuksia. Tulenkantajat on hyvin itsetietoinen yhtye ja kykenee täten ironisoimaan pohjoissuomalaisen paikallisuuden stereotyyppiä ja jopa kritisoimaan niitä. Hiphopin perinne kuultaa läpi Tulenkantajien vahvassa paikallisuudentunteessa ja performoidussa, ajoittain myyttiseksi kasvavassa pohjoisessa luonteessa.

Tulenkantajien paikallinen identiteetti paljastui analyysin myötä hyvin kotikeskeiseksi. Kuten amerikkalaisten virkaveljien sanoituksissa myös Tulenkantajilla kodin merkitykset esitetään omina ja itsemääriteltyinä. Omaehtoiselta tuntuva määrittely perustuu kuitenkin usein yleisille totuuksille ja mielikuville. Identiteetti on aina keksitty ja kertomuksen muodossa esitetty ominaisuus. Tulenkantajien lyriikoissa identiteetin perusteita ja omia paikallisia lähtökohtia uskalletaan ironisoida ja kyseenalaistaa, mutta paikallinen identiteetti saa joka tapauksessa myös myyttisiä ja nostalgisia ulottuvuuksia. Marginaalisuuden vuoksi omaa identiteettiä ei voi kauttaaltaan hajottaa, sillä postmodernissa murenevassa maailmassa elävä Tulenkantajat tarvitsee ympärilleen tukea ja turvaa.

Toisessa analyysiluvussa keskityin tarkastelemaan Tulenkantajien maskuliinista identiteettiä. Maskuliinisuuden tarkastelun kokoavaksi nimikkeeksi nostin gangstan, joka ilmentää käsitteenä valtavirtaisen hiphopin maskuliinista ihannetta. Tulenkantajat pukee omissa lyriikoissaan välillä gangsta-roolin päälleen, vaikkei ideaalia puhtaasti toteutakaan. Maskuliininen identiteetti saa hiphopissa yhtä suuren arvon kuin paikallinen, mutta edellisen rakentuminen eroaa perustavalla tasolla jälkimmäisestä. Jokaisella hiphopparilla on luonnollisesti erilaiset paikalliset lähtökohdat, mutta genren

maskuliininen malli on sen sijaan kauttaaltaan yhtenevä. Seksuaalinen, rikas ja väkivaltainen gangsta on hiphopin hallitseva miesihanne. Samalla tavalla kuin paikallisuuden painotus myös maskuliinisuudella mahtailu juontuu identiteetin yhteiskunnallisesta marginaalisuudesta. Maskuliininen malli on usein myös syynä hiphopin aiheuttamaan paheksuntaan. Gangsta rap muistuttaa tässä suhteessa Rosenin ja Marksinkin mukaan monia subjektiivisen runouden muotoja. Lyriikoiden minän oletetaan olevan itse runoilija tai artisti, jolloin ilmaisun fiktiivinen luonne hämärtyy. (Rosen & Marks 1999, 1.) Väkivaltaisuuksien ja seksuaalisuuden esitykset ovat rap-sanoituksissa usein niin liioiteltuja ja kaunistelemattomia, että ne nostavat ymmärrettävästi vastalauseita kohdeyleisönsä ulkopuolella.

Tulenkantajien maskuliinisen identiteetin muotoutuminen kuvastaa yhtyeen asemointia suhteessa normit sanelemaan valtavirran hip-hopiin. Sanoituksissa tavoitellaan gangstan maskuliinista mallia, mutta samalla sitä sovelletaan omiin pohjoissuomalaisiin lähtökohtiin sopivaksi. Yhdysvaltalaisessa hip-hopissa esimerkiksi naisviha kuuluu naisten alentavassa käsittelyssä ja halventavassa puhuttelussa. Tulenkantajien sanoituksissa naisista ei hirveästi puhuta, mutta kontekstin huomioonottaen naisten poissaolo on naisten väheksyntää enemmän merkki miesten keskeisyydestä. Ironia ja arktinen realismi toimivat suomalaisessa hip-hopissa ja Tulenkantajien sanoituksissa olennaisina keinoina osoittaa suhtautuminen alkuperäisiin malleihin. Selkeimmin Tulenkantajien suomalaiskansallinen luonne nousee esiin päihteiden käsittelyssä. Jenkkihip-hopissa alkoholi ja huumeet ovat pintaa ja merkki vauraudesta ja kulutuksesta. Tulenkantajien sanoituksissa alkoholi on elimellinen osa paitsi juhlimista myös suomalaista elämänmenoa kokonaisuudessaan. Saman teeman toisistaan poikkeavat käsittelytavat tarjoaisivat myös hyvin mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Suomalaisessa hip-hopissa päihteiden käsittely mukaillee yleensä suomirockin perinteitä, mutta joidenkin suomalaisten räppäreiden sanoituksissa on ollut havaittavissa viitteitä aiheen materialistiseen käsittelytapaan. Olisikin mielenkiintoista kartoittaa laajemmin suomalaisen hip-hopin eri tyylilajeja ja asenteita suhteessa valtavirran esityksiin.

Maskuliininen identiteetti paitsi erottaa myös yhdistää Tulenkantajia suhteessa pohjoisamerikkalaisiin hip-hop-esikuviin. Tulenkantajien mieheyttä eniten vahvistava ja määrittävä ominaisuus on ystävyys ja muiden miesten kanssa jaettu yhteisö. Näin ollen hegemonisen maskuliinisuuden ja myös hiphopin gangstojen olennaiseksi piirteeksi laskettava homososiaalisuus tuo Tulenkantajat lähemmäksi yleisesti hyväksyttyä miesideaalia. Oma posse, miehistä koostuva kaveripiiri, on tärkein yhteisö ja

moraalinvartija Tulenkantajien elämässä. Homososiaalisen yhteisön avulla todistellaan omaa erityisyyttä ja muista erottautumista. Vaikka identiteetti sijaitisi näennäisesti marginaalissa, on sitä helppo puolustaa ja sen avulla vastustaa itsestä eroavia, kun sen jakavat myös muut itselle rakkaat henkilöt.

Tulenkantajien maskuliinista identiteettiä tutkiessani huomasin kielen muodostavan tärkeän elementin identiteettityössä. Seksuaalisuudesta ja väkivaltaisuudesta täytyy hiphopin sanoituksissa puhua ja paljon, mutta pelkkä puhuminen ei riitä. Maskuliinisen kyvykkyyden mittaamiseksi ja autenttisuuden saavuttamiseksi kieltä täytyy osata myös käyttää. Riittelytaidot mittaavat miehen ja asettavat hänet hiphopin arvoasteikolle. Verbaalisen taituruuden keskeisyys muistuttaa hiphopin juurista ja afroamerikkalaisesta oraalisesta perinteestä. Freestyle-battlet tulkitaan usein syntyneen terveeksi vaihtoehdoksi todelliselle jengiväkivallalle, mutta kuten hiphopia edeltäneet the dozens -kilpailut, ovat battlet usein toimineet ainoastaan väkivaltaisen yhteenoton alkusoittona. Helsingin yliopistossa on parhaillaan tekeillä pro gradu -tutkielma suomenkielisestä freestyle-hiphopista, joka oletettavasti avaa ilmiötä laajemmin juuri suomalaisesta näkökulmasta.

Tutkielma vastasi mieltäni askarruttaneisiin kysymyksiin tyydyttävällä tavalla. Samalla analyysi toi kuitenkin muassaan paljon jatkokysymyksiä ja herätti hahmotelmia uusista tutkimusaiheista. Hiphopin tutkimusperinne on pääosin englanninkielisten länsimaiden tuottamaa, joten sitä ei voi aukottomasti soveltaa Suomen kaltaisissa pienemmissä hiphop-harrastajien maissa. Hiphop on jo hyvin vakiintunut genre suomalaisella musiikkikentällä, joten sen merkityksistä ja vaikutuksista tulisi kiinnostua akateemisilla aloilla nykyistä enemmän. Kirjallisuudentutkimuksen lisäksi myös yhteiskunnalliset tieteenalat löytäisivät varmasti paljon tutkittavaa hiphop-kulttuurista.

Mielestäni hiphop on muuta popmusiikkia selkeämmin syntypaikkaansa kytkeytyvä musiikkityyli. Rock- ja pop-musiikkia arvotetaan yleensä suhteessa universaaleihin malleihin ja niiden koetaan parhaimmillaan kykenevän koskettamaan ihmisiä kaikkialla maailmassa. Hiphopin vastaanoton kohdalla nousee esiin kuulijan paikantuminen. Esimerkiksi jenkkhiphopin universaali ymmärrettävyys pyritään usein kiistämään, sillä tulkintaan tarvittavan kokemuksen ilmaistaan kytkeytyvän vahvasti nimenomaan afroamerikkalaiseen ghetto-elämään. Paikallinen eksklusiivisuus saattaa olla syynä myös siihen, että syrjäseuduilta, kuten Suomessa pohjoisesta, tulevat valitsevat ilmaisumuodokseen rapin.

Hiphopin avulla voi osoittaa tietämyksensä globaalista elämänmenosta ja ilmaista halunsa kuulua suurempaan yhteisöön. Globaalin kytköksen ohella hiphop toimii omien lähtökohtien ja juurien merkitsijänä.

LÄHTEET

Kohdeaineisto

LG = ANNO FALLO 2001. *Lapin gangsta*. Tampere: Poko Records.

TK = TULENKANTAJAT 2001. *Tulenkantajat*. Tampere: Poko Records.

TLML = TULENKANTAJAT 2002. *Teillä laki, meillä laulu*. Tampere: Poko Records.

HSRP = TULENKANTAJAT 2003. *Hyvää syntymäpäivää rouva presidentti*. Tampere: Poko Records.

Painetut lähteet

BADINTER, ELISABETH 1993 (1992). *Mikä on mies?* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

BENNETT, ANDY 2000. *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*. Basingstoke: Palgrave.

BRITTAN, ARTHUR 1989. *Masculinity and Power*. Oxford: Blackwell.

BYCKLING, ANNA 2006. Törkyä vai terävää ironiaa? Eminem räppää tulkinnan rajamailla. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press. 123–145.

CARRIGAN, TIM, CONNELL, BOB & LEE, JOHN 1985. Toward a New Sociology of Masculinity. *Theory and Society*, 14: 5. 551–604.

- CHENEY, CHARISE 2005. In Search of the “Revolutionary Generation”: (En)gendering the Golden Age of Rap Nationalism. *Journal of African American History*, 90: 3. 278–285.
- CONNELL, R. W. 1987. *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- CONNELL, R.W. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- CONNELL, R. W. 2005. Globalization, Imperialism, and Masculinities. Teoksessa *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Toim. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn & R. W. Connell. Thousand Oaks: Sage. 71–89.
- CROSSLEY, SCOTT 2005. Metaphorical Conceptions in Hip-Hop Music. *African American Review*, 39:4. 501–512.
- DAVIS, HELEN 2004. *Understanding Stuart Hall*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE publications.
- EDLEY, NIGEL & WETHERELL, MARGARET 1996. Masculinity, Power and Identity. Teoksessa *Understanding Masculinities. Social Relations and Cultural Arenas*. Toim. Mairtin Mac an Ghaill. Buckingham: Open University Press. 97–113.
- FORNÄS, JOHAN 1998 (1995). *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. Mikko Lehtonen et. al. Suom. toim. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- FRITH, SIMON 1996. Music and Identity. Teoksessa *Questions of Cultural Identity*. Toim. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage. 108–127.
- GROSSBERG, LAWRENCE 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto et al. Tampere: Vastapaino.

GRÖNROOS, EIJA-RIITTA TOIM. 2006. *Kielitoimiston sanakirja. 1. osa: A–K*. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.

HALL, STUART 1996. Introduction: Who Needs ‘Identity’? Teoksessa *Questions of Cultural Identity*. Toim. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage. 1–17.

HALL, STUART 1999. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

HALL, STUART 2003. Kulttuuri, paikka, identiteetti. Suom. Juha Koivisto. Teoksessa *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino. 85–128.

HERKMAN, JUHA, JOKINEN, ARTO & LEHTIMÄKI, MARKKU 1995. Vanhan Aatamin uudet vaatteet. Teoksessa *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Toim. Mikko Lehtonen. Tampere: Tampereen yliopisto. 13–26.

HESS, MICKEY 2005. Metal Faces, Rap Masks: Identity and Resistance in Hip Hop’s Persona Artist. *Popular Music and Society*, 28:3. 297–311.

HUQ, RUPA 2006 (2005). *Beyond Subculture. Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London: Routledge.

JAMA, OLAVI 1995. Haaparannan lukioista Sipirjaan. Tornionlaakson kirjallisuus kahden kansalliskirjallisuuden marginaalissa. Teoksessa *Marginalia ja kirjallisuus. Ääniä suomalaisen kirjallisuuden reunoilta*. Toim. Matti Savolainen. Helsinki: SKS. 93–144.

JOKELA, TIMO 1996. Ympäristöstä paikaksi – paikasta taiteeksi. Teoksessa *Ympäristö – arvot? Heijastuksia pohjoiseen*. Toim. Anni Huhtala. Rovaniemi: Lapin yliopiston hallintovirasto. 161–178.

JOKELA, TIMO 1999. Katse maiseman kaipuuseen. Teoksessa *Tunturi taiteen ja tieteen maisemissa*. Toim. Timo Jokela. Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunnan julkaisuja. 12–17.

JOKINEN, ARTO 1999. Suomalainen miestutkimus ja -liike: muutoksen mahdollisuus? Teoksessa *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press. 15–51.

JOKINEN, ARTO 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.

JUNTUNEN, JUHO 2002. Tulenkantajilla on laulu, muilla on laki: kun rap ja funk loksahavat yhteen. *Soundi*, 2/2002.

KITWANA, BAKARI 2002. *The Hip Hop Generation. Young Blacks and the Crisis in African American Culture*. New York: BasicCivitas Books.

KONTIO, RIITTA 1999. ”Puolivälinilmiöitä” pohjoiskalotin kirjallisuudessa. Kirjailija keskustan ja marginaalisen sisä- ja ulkopuolella. Teoksessa *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Tunturista tupaan. (Osa 2)*. Toim. Marja Tuominen et. al. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 159–171.

KRIMS, ADAM 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

KURIKKA, KAISA 1995. ”Sitä kuusta kuuleminen...” Kodin ikävä Irmari Rantamalan teoksessa Harhama. Teoksessa *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turku: Turun yliopisto. 35–53.

LEHTIMÄKI, MARKKU & LAHTINEN, TONI 2006. Rock, lyriikka, tulkinta. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press. 17–37.

LEHTOLA, VELI-PEKKA 1997. *Rajamaan identiteetti. Lappilaisuuden rakentuminen 1930-luvun kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

- LEHTOLA, VELI-PEKKA 1999. Aito lappalainen ei syö haarukalla ja veitsellä. Stereotypiat ja saamelainen kulttuurintutkimus. Teoksessa *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Outamaalta tunturiin. Osa 1*. Toim. Marja Tuominen et. al. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 15–32.
- LEHTONEN, MIKKO 1995. *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- LEHTONEN, MIKKO 1999. Maskuliinisuus, kansallisuus, identiteetti. Teoksessa *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press. 74–88.
- LÖYTTY, OLLI 2005. Johdanto. Toiseuttamista ja tilakurittomuutta. Teoksessa *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. 7–24.
- MASSEY, DOREEN 2003. Paikan käsitteellistäminen. Suom. Juha Koivisto. Teoksessa *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino. 51–83.
- MAURIALA, VESA 2005. *Uutta aikaa etsimässä. Tulenkantajaryhmän elämä ja individualismi 1920- ja 1930-lukujen Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- MEXAL, STEPHEN J. 2004. Consuming Cities. ‘Hip-Hop’s Urban Wilderness and the Cult of Masculinity’. Teoksessa *Eco-Man. New Perspectives on Masculinity and Nature*. Toim. Mark Allister. Charlottesville & London: University of Virginia Press. 235–247.
- MITCHELL, TONY 1996. *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London & New York: Leicester University Press.
- MITCHELL, TONY 2001. Introduction. Another Root – Hip-Hop Outside the USA. Teoksessa *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Toim. Tony Mitchell. Middletown: Wesleyan University Press. 1–38.
- MITCHELL, TONY 2004. Doin’ Damage in My Native Language. The Use of ‘Resistance

Vernaculars' in Hip Hop in Europe and Aotearoa/New Zealand. Teoksessa *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Toim. Sheila Whiteley, Andy Bennett & Stan Hawkins. Aldershot: Ashgate. 102–123.

NAGEL, JOANE 2005. Nation. Teoksessa *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Toim. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn & R.W. Connell. Thousand Oaks: Sage. 397–413.

NIEMI, JUSSI 2001. Arktista todellisuutta. *Soundi*, 4/2001.

NIEMINEN, MATTI 2003. Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa. Teoksessa *Hyvää paha rock'n'roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: SKS. 168–190.

NYLÉN, ANTTI 2006. Thank God for the Public Image. Morrisseyyn subjektiaseman tarkastelua. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press. 201–234.

NYSSÖNEN, JANNE 2000. Pohjoisen poppoo pölähtää pirttiin. *Kaltio*, 5/2000.

ROBERTSON, ROLAND 1995. Glocalisation. Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. Teoksessa *Global Modernities*. Toim. Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson. London: Sage. 25–44.

ROSE, TRICIA 1994. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.

SAARENHEIMO, KERTTU 1966. *Tulenkantajat. Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*. Helsinki: WSOY.

SAVOLAINEN, MATTI 1995. Keskusta, marginalia, kirjallisuus. Teoksessa *Marginalia ja kirjallisuus. Ääniä suomalaisen kirjallisuuden reunoilta*. Toim. Matti Savolainen. Helsinki: SKS. 7–35.

SHUSTERMAN, RICHARD 1997 (1992). *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. Suom. ja lyh. Vesa Mujunen. Helsinki: Gaudeamus.

SIPIÄ, ANNA 2004. Mikä on roti? *Kielikello*, 3/2004.

SIPIÄ, JORMA 1994. Miestutkimus – säröjä hegemonisessa maskuliinisuudessa. Teoksessa *Miestä rakennetaan maskuliinisuuksia puretaan*. Toim. Jorma Sipilä & Arto Tiihonen. Tampere: Vastapaino. 17–33.

SKEGGS, BEVERLEY 1993. Theorizing Masculinity. Teoksessa *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö. 13–35.

SMITH, CHRISTOPHER HOLMES 1997. Method in the Madness: Exploring the Boundaries of Identity in Hip Hop Performativity. *Social Identities*, 3:3. 345–374.

SMITHERMAN, GENEVA 1997. ”The chain remain the same”. Communicative Practises in the Hip Hop Nation. *Journal of Black Studies*, 28:1. 3–25.

STRAND, HEINI & LAHTINEN, TONI 2006. Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press. 147–168.

SUOPAJÄRVI, LEENA 1999. Lappi etelän peilissä. Lappilaisuuden rakentuminen Vuotos- ja Ounasjokikamppailussa. Teoksessa *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Tunturista tupaan. Osa 2*. Toim. Marja Tuominen et. al. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 15–22.

WATKINS, LEE 2004. Rapp’in’ the Cape. Style and Memory, Power in Community. Teoksessa *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Toim. Sheila Whiteley, Andy Bennett & Stan Hawkins. Aldershot: Ashgate. 124–146.

WHITELEY, SHEILA 2004. Rap and Hip Hop: Community and Cultural Identity. Teoksessa *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Toim. Sheila Whiteley, Andy Bennett & Stan Hawkins. Aldershot: Ashgate. 8–15.

Painamattomat lähteet

HANNULA, NIINA 2000. *Social, Political and Cultural Meanings and Messages in Rap Music. A Discourse Analytical Approach*. Englantilaisen filologian pro gradu -työ, Tampereen yliopisto.

KARRU, PAULIINA 2006. *Gender References in Rap Lyrics*. Englantilaisen filologian pro gradu -työ, Tampereen yliopisto.

Sähköiset lähteet

HARKER, JOSEPH 2002. Rap culture has hijacked our identity. *Guardian Unlimited*, 6.3.2002.

Sähköinen lehtiartikkeli. <<http://www.guardian.co.uk/comment/story/0,,662599,00.html>> Tieto haettu 3.12.2007

KUMPULAINEN, JARKKO 2004. Nupit koilliseen. *Kaltio*, kesäkuu 2004. Sähköinen lehtiartikkeli.

<<http://www.kaltio.fi/index.php?405>> Tieto haettu 3.12.2007

NASKALI, PÄIVI 2003. Sukupuolen, kansallisuuden ja tutkijuuden risukoissa.. Lappilaista sukupuolikulttuuria jäljittämässä. Teoksessa *Tuulia. Feministisiä näkökulmia lappilaiseen sukupuolikulttuuriin*. Toim. Päivi Naskali et al. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 13–39. Sähköinen tutkimusartikkeli. <<http://ktk.ulapland.fi/isbn9516349463/tuulia.pdf>> Tieto haettu 3.12.2007

OJAJÄRVI, JUSSI 2007. Re: Tervehdys! Henkilökohtainen sähköpostiviesti 23.4.2007.

<jussi.ojajarvi@uta.fi>

ROSEN, RALPH M. & MARKS, DONALD R. 1999. *Comedies of Transgression in Gangsta Rap and Ancient Classical Poetry*. Pennsylvania: University of Pennsylvania. Sähköinen laitosjulkaisu.
<http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=classics_papers> Tieto haettu
3.12.2007. Painettu artikkeli löytyy julkaisusta *New Literary History*, 30:4. 897–928.

Tulenkantajat lyrics. <<http://www.stlyrics.com/songs/t/tulenkantajat11071.html>> Tieto haettu
3.12.2007

Muut lähteet

SIGNMARK 2006. *Signmark*. Omakustanne Cd + DVD.