

TAMPEREEN YLIOPISTO

Lotta Mäkeläinen

”Kumpi on väärässä, minä vai järjestelmä?”

Yhteiskunta ja yksilö Steenl:n ja Asan rap-sanoituksissa

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampere 2008

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
MÄKELÄINEN, Lotta: ”Kumpi on väärässä, minä vai järjestelmä?” Yhteiskunta ja yksilö Steen1:n ja Asan rap-sanoituksissa
Pro gradu -tutkielma, 114s.
Suomen kirjallisuus
Huhtikuu 2008

Tutkielmassa tarkastellaan kahden suomalaisen rap-artistin, Steen1:n ja Asan, rap-sanoitusten kuvaamaa yksilön ja yhteiskunnan suhdetta. Analyysin kohteena ovat Steen1:n *Salaliittoteoria* (2004) ja *Varasta pomolta*, Avaimen *Punainen tiili* (2001) sekä Asan *Leijonaa metsästä* (2005) ja *Terveisiä kaaoksesta* (2006) -albumit.

Sanoituksia lähestytään kirjallisuustieteen ja kulttuurintutkimuksen näkökulmasta. Tutkielman metodina käytetään tarkan lukemisen tekniikkaa, jonka avulla nostetaan esiin myös ympäröivän yhteiskunnan ilmiöitä. Kulttuurintutkimuksen lisäksi lähteinä käytetään mm. miestutkimuksen, sosiologian ja nuorisotutkimuksen alaan kuuluvaa tutkimuskirjallisuutta.

Tutkielmassa pohditaan, millaisessa asemassa sanoitusten kuvaamat nuoret miehet ovat suhteessa yhteiskuntaan ja sen toimijoihin, politiikkaan, kapitalistiseen talousjärjestelmään, asuinympäristöön, perheeseen ja läheisiin. Monialaisen tutkimusotteen avulla pohditaan, miten tätä suhdetta kuvataan. Yksilön ja yhteiskunnan kanssakäyminen muodostuu sanoituksissa ongelmalliseksi, sillä yhteiskuntaa ei nähdä yksilöiden jokapäiväistä selviytymiskamppailua tukevana järjestelmänä. Sen sijaan kappaleissa yhteiskuntaa edustavat poliitikot, lainvalvojat ja viranomaiset nähdään vihollisina. Arvostelu kohdistuu myös mediavaltaan ja uusliberalistiseen talouspolitiikkaan.

Steen1:n ja Asan sanoitusten miljöö on urbaani lähiöympäristö. Kappaleissa lähiö esitetään pahoinvoivana ja väkivaltaisena asuinalueena. Toisaalta lähiö toimii myös erittäin merkittävänä paikallisen identiteetin tuottajana. Kovan ympäristön haastama minuus voi kiinnittyä voimaa antavalla tavalla elinympäristöön. Sanoitusten maailmassa sekä identiteetti että subjekti ovat jatkuvan muutoksen ja ristiriitaisten paineiden alaisina. Suhde itseen, läheisiin ja yhteiskuntaan on kappaleissa kompleksinen.

Miehen asema näyttäytyy sanoituksissa problemaattisena. Syrjäytymisen jatkuva uhka tekee kunniallisen aseman saavuttamisesta vaikeaa, ja epäonnistumisen häpeä leimaa identiteettiä. Miehen ja naisen suhde on etäinen ja ongelmallinen. Naiset näkyvät sanoituksissa lähinnä poisolonsa kautta. Positiivisina voimina kappaleissa toimivat ystävät ja perhe.

Ratkaisuna moninaiisiin ja vaikeisiin ongelmiin nähdään sanoituksissa paitsi vallitsevan yhteiskunnallisen ja poliittisen tilanteen muuttaminen, myös kanssaihmiset paremmin huomioonottava toimiminen arjen tasolla.

Tutkielman avainsanoja: Rap-musiikki, hiphop-kulttuuri, lähiö, yhteiskunta, yhteiskuntakritiikki, kulttuurintutkimus.

Sisällysluettelo:

1. ALUKSI	1
1.1. Tutkimuskohteet	2
1.2. Työn rakenne ja eteneminen	6
2. HIPHOP-KULTTUURI	9
2.1. Hiphop Yhdysvalloissa	9
2.2. Hiphop saapuu Suomeen	12
3. TEORIA	15
3.1. Kulttuurintutkimuksen historiaa	17
3.2. Kulttuurintutkimus nykyään ja tässä työssä	21
3.3. Subjekti ja identiteetti	27
3.3.1. Subjekti	27
3.3.2. Identiteetti	30
3.4. Hiphop-tutkimus	33
3.4.1. Hiphop-tutkimus Suomessa	34
3.4.2. Ulkomainen hiphop-tutkimus	40
4. KAUPUNKI JA LÄHIÖ	44
4.1. Kohti lähiöelämää	44
4.2. Kadut kuusten juurella	47
4.3. Lähiö paikallisen identiteetin tuottajana	52
5. YHTEISKUNTA JA YKSILÖ	56
5.1. Suomalainen yhteiskunta	57
5.2. Rap-sanoitusten suhde yhteiskuntaan	59
5.3. Poliittikka	65
5.4. Uusliberalismi ja kapitalistinen talouspolitiikka	69
5.5. Valta ja väkivalta	73
5.6. Yksilö ja pärjäämisen ideologia	79
5.7. Hegemonia ja vastahegemoniset äänet	82
6. MIES YHTEISKUNNAN MARGINAALISSA	86
6.1. Miehen kunnia	87
6.2. Miehen ja naisen suhde	90
6.3. Positiiviset voimat	95
7. YHTEENVETOA	100
7.1. Rapin ratkaisut esitettyihin ongelmiin	100
7.2. Lopuksi	104
LÄHTEET	108

1. ALUKSI

Steen1 ja Asa ovat suomalaisia rap-artisteja, joiden sanoituksissa liikutaan urbaanissa lähiöympäristössä. Kappaleissa suunnataan katse yksilön ja yhteiskunnan suhteeseen, niissä kuvaillaan nuorten miesten elämismailmaa ystävien, perheen ja yhteiskunnallisten instituutioiden keskellä hiphop-kulttuurin ja rap-musiikin ilmaisutapojen avulla. Poliitiikka ja kapitalistinen kulutuskulttuuri, mediavalta sekä nuoren miehen asema nostavat sanoituksissa esiin kysymyksiä, joihin haetaan vastauksia omintakeisella tavalla.

Tutkielmassani pohdin, millä tavalla yhteiskuntaa ja sen toimijoita rap-sanoitusten teksteissä kuvataan, millaisena oma asuinympäristö näyttäytyy, millaisia ovat ihmissuhteet sekä millä tavalla sanoitukset asettuvat suhteeseen esimerkiksi perinteisten poliittisten ideologioiden kanssa. Tarkastelen sitä, miten rap-sanoitukset liittyvät politiikkaan ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin, miten ne tulkitsevat arkielämää sekä kuvaavat ja rakentavat yksilöiden identiteettiä. Näitä aihepiirejä lähestyn kahden helsinkiläisen nuoren räppääjän sanoitusten kautta. Räppäri Steen1 (oik. Seppo Lampela) sekä nimillä Asa ja Avain levyttänyt Matti Salo ovat molemmat tunnettuja ja suosittuja hiphop-artisteja. Heidät luokitellaan usein julkisuudessa yhteiskunnallisesti kantaottaviksi ja kriittisiksi muusikoiksi. Molemmat tekijät ovat julkaisseet musiikkia 2000-luvun alkuvuosista lähtien ja jatkavat musiikin tekemistä edelleen.

Hiphop-kulttuuri on muodostunut monien eri vaikutteiden yhdistelmästä, ja samalla tavoin kuin tutkimuskohteenikin hakee innoituksensa monesta lähteestä, myös tutkimuksellisesti haluan lähestyä rap-sanoituksia useasta näkökulmasta ja käyttää useita teorioita niiden analysointiin. Vaikka suomalaisen rap-musiikin juuret ovat amerikkalaisessa hiphop-kulttuurissa ja rap-musiikissa, en näe suomalaisten artistien vain kopioivan amerikkalaisia esikuviaan, vaan kappaleissa olevan myös omaa ja ainutlaatuisia henkeä. Tutkielmassani tarkastelen sanoitusten suhdetta tiettyihin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, kuten politiikkaan ja kapitalismiin, sekä sanoitusten kuvauksia elinympäristöstä ja miehen ja naisen suhteesta.

1.1. Tutkimuskohteet

Steen Christensen -niminen artisti ilmestyi syksyllä 2003 internetin Mixer.net -musiikkiportaaliin kappaleellaan ”100% vihaa ja väkivaltaa”. Vuonna 1997 Helsingissä tanskalainen Steen Christensen ampui kuoliaaksi kaksi suomalaista poliisia. Poliisimurhat sekä niitä seurannut Christensenin pakomatka järkyttivät suomalaisia. Steen Christensen -nimisen artistin kappaleessa poliisimurhia ei suinkaan kritisoitu, vaan ylistettiin:

[--]
Steen Christensen, voiks sitä syyttää?
Sehän vaan pisti kylmäks pari kyttää.
Tommonen tapa pitäis idäs säilyttää
ja aina ku kyttä nähään,
niin sitä turpaan mättää.
Christensen on itäpuolen sankari,
sille pitäis antaa kytäntappomitali.
[--]

(Steen1 2004, ”100% vihaa ja väkivaltaa”)

Taiteilijanimi oli tarkoitettu vain pienten piirien vitsiksi, mutta nopeasti kasvaneen suosion myötä tilanne karkasi artistin ja levy-yhtiön käsistä (Mikkonen 2004, 173–174; Mattila 2004). Pienlevy-yhtiö Monsp Records julkaisi *Salaliittoteoria*-albumin keväällä 2004. Levyn kansiin taiteilijanimi oli vaihtunut Steen Christensenistä vähemmän provosoivaan Steen1:een, mutta maine suorasukaisena lähiöjätjänä pysyi. Levyn kansiteksteissä Steen1 kommentoi levyn sisältöä ja taiteilijanimeään: ”Olen tehnyt levyn ihmisille, jotka haluavat nähdä pintaa syvemmälle näennäisten ruokottomuuksien läpi.”

Suomea ja suomalaisia järkyttäneiden poliisimurhien tekijän ihannoiti ja tämän nimen lainaaminen oli monelle liikaa. Iltapäivälehdet reagoivat provosointiin välittömästi, ja jopa Helsingin Sanomat kirjoitti aiheesta jutun, jossa huomio kiinnittyi kuitenkin lähinnä siihen, antaako Steen1 realistisen kuvan lähiöistä (Kauppinen 2004). Steen1

onkin useaan otteeseen joutunut selittelemään taiteilijanimeään sekä kappaleidensa aihepiiriä (ks. esim. Steen1:n internetsivut¹).

Ensilevyn menestys yllätti itse artistinkin. Tuhma-lehden haastattelussa Steen1 kuvaili tunnelmiaan seuraavasti: ”Kun mä tein levyä, mä en missään vaiheessa tullut edes ajatelleeks, että se tulee myyntiin Anttilaan. Sitten kun se kohu nousi ja eka painos myytiin loppuun, mä voin rehellisesti sanoa olleeni hämilläni.” (Ks. Taatila 2004.) Pienten piirien juttuna alkunsa saanut vitsi muuttuikin vakavaksi.

Omaa suhdettaan musiikkiinsa Steen1 kuvaa seuraavasti: ”Mä en oo fiksu mies. Mä esitän väitteen muotoon puettuja kysymyksiä enkä missään vaiheessa väitä olevani oikeassa. Tärkeintä on se, että joku provosoituu ja keskustelu voi alkaa.” (Ks. Taatila 2004.) Helsingin itäpuolen ja lähiöiden rankkaa elämää ja huumeongelmia kappaleissaan kuvaileva Steen1 eli Seppo Lampela (s.1976) on toiminut rakennusmiehenä ja nuoriso-ohjaajana. Kolmen lapsen isä on asunut koko elämänsä Itä-Helsingissä. (Mattila 2004.)

Steen1:n toinen albumi, *Varasta pomolta* (2005), vie ensilevyn tematiikkaa pidemmälle käsittelemällä muun muassa Suomen ja EU:n suhteita sekä mielisairaiden nuorten hoitoa. Kommentaaristen sanoitustensa lisäksi Steen1 pitää yllä mielenkiintoista internetsivustoa², jossa hän itse osallistuu keskusteluihin sekä julkaisee kantaottavia tekstejä ajankohtaisista aiheista. Nämä kirjoitukset olisivat jo itsessään mielenkiintoinen tutkimuskohde, mutta keskityn tutkielmassani kuitenkin ensisijaisesti hänen sanoituksiinsa.

Muun muassa nimillä Avain ja Asa³ levyttänyt helsinkiläinen Matti Salo (s. 1980) on noussut mediassa yhteiskuntaa arvioivien tekstiensä ansiosta kriittisen hiphopin lempilapsen asemaan. Avain-nimellä tehty esikoislevy *Punainen tiili* (2001) sai ilmestyessään ylistävän vastaanoton. Monikansalliselle Warner-levy-yhtiölle levyttä-

¹ <http://www.steen1.com>

² <http://www.steen1.com>

³ Matti Salo on esiintynyt ja tehnyt kappaleita myös lukuisilla muilla taiteilijanimillä. Selvyyden vuoksi tulen tässä työssä käyttämään hänestä nimeä Asa, paitsi silloin kun viitataan nimenomaan Avaimen nimellä tehtyyn albumiin *Punainen tiili*.

mistä jo tuolloin sanoituksissaan varsin kriittinen Avain perusteli laajemman kuulijakunnan saavuttamisella (Lohikoski & Toikka 2001). Hän kuitenkin purki sopimuksen Warnerin kanssa kesken sopimuskauden, mistä seurasi vuoden mittainen levytyskielto. Seuraava levy, *Leijonaa metsästä* (2005), tehtiinkin uudelle levy-yhtiölle ja uudella tekijänimellä.

Asa-nimellä tehty kakkoslevy syventää *Punaisen tiilen* yhteiskunta- ja kapitalismikriittistä tematiikkaa. Asan sanoitukset ovat usein monikerroksisia ja metaforisia, välillä taas suoraan osoittelevia ja aggressiivisia. Sanaleikit ja lastenlorut sekoittuvat englannin kieleen pohjautuviin slangi-ilmauksiin tavalla, joka saa kuulijan väliin jopa hämmentymään. Samankaltainen leikittely ja paikoin jopa runollisuuteen yltävä ilmaisu jatkuvat Asan kolmannella, *Terveisiä kaaoksesta* -levyllä (2006). Ilmaisun leikillisuus ei kuitenkaan tarkoita, että arvostelun kohteita päästettäisiin helpolla. Pelkän poliitikkojen nimeltä mainitsemisen sijaan voimaa ammennetaan nokkeluudesta. Kappaleissa liikutaan kuitenkin samassa lähiötodellisuudessa kuin Steen1:n kappaleissa.

[--]
politiikka peittämässä markkinoiden tietä
ihmisistä saastaa, toisiinsa raastaa
sanotaan vakavissaa omistavan palan maasta
matti tahtoo messii suuri ympyröihin
osa-aikatöihin, superbrändimyymlöihin
kiinnitin kalapuikon uusiin sähkövöihin
ei toimeentulotuki jää täällä vyötäröihin
[--]

(Asa 2005, "Hidastaa")

Suosioistaan huolimatta Asa on saanut osakseen myös kritiikkiä, sillä kaikkia hiphop-genren puristeja kokeileva ilmaisu ei ole miellyttänyt. Helsingin Roihuvuoressa asuva Asa käsittelee sanoituksissaan politiikan ja yritysten vallan lisäksi muun muassa aseistakieltäytymistä sekä harmaata taloutta.

Yhteistä näille tutkimilleni kahdelle artistille on siis se, että heitä molempia pidetään yleisesti yhteiskuntakriittisinä ja kantaaottavina sanoittajina. Steen1 osallistuu julkiseen keskusteluun yhteiskunnallisista asioista sanoitustensa lisäksi myös muilla keinoilla.

Kuten mainittua, hänen internetsivustollaan käydään vilkasta keskustelua sekä julkaistaan Steen1:n omia kirjoituksia ja mielipiteitä. Lisäksi sivuilla julkaistaan linkkejä esimerkiksi Steen1:n haastatteluihin sekä erilaisten järjestöjen sivuille. Steen1 alias Seppo Lampela oli myös ehdolla vuoden 2007 eduskuntavaaleissa Suomen kommunistisen puolueen sitoutumattomana ehdokkaana.

Steen1 ja Asa ovatkin nousseet suomalaisessa mediassa ”virallisiksi vihaisiksi miehiksi”, jotka kommentoivat yhteiskunnallisia ilmiöitä. He ovat myös tehneet yhteistyötä musiikin saralla. Asa vieraillee Steen1:n ”Terroristi”-kappaleella (*Varasta pomolta* 2005). Vaikka näiden kahden tekijän välillä voidaan nähdä selviä yhdenmukaisuuksia, heitä myös erottaa moni asia. Yksi näistä eroista on suhde julkisuuteen ja mediaan. Steen1 suhtautui uransa alussa varsin kielteisesti mediaan, mutta on sittemmin lieventänyt kantaansa. Hän kommentoi erilaisia ilmiöitä ja tapahtumia julkisuudessa sekä antaa haastatteluja myös valtaehdille (esim. Mattila 2004). Eduskuntavaalien ehdokkuuden myötä Steen1 paljasti julkisuudessa todellisen henkilöisyytensä ja määritteli oman poliittisen kantansa vahvemmin kuin ennen. Sitoutumattomana ehdokkaana Lampelalta ei vaadittu kommunistisen puolueen jäsenyyttä, mutta tästä huolimatta puoluevalintaa tuskin voidaan ohittaa merkityksettömänä.

Asa puolestaan on valinnut lähes päinvastaisen suhteen mediaan ja julkisuuteen. Hän ei juuri anna haastatteluja ja hänestä julkaistaan vain niukasti valokuvia. Täysin poikkeuksellista nykyisessä internetyhteiskunnassa on myös omien kotisivujen puuttuminen; kattavimmat tiedot hänestä löytyvät ilmaisesta MySpace-palvelusta (<http://www.myspace.com/asamasa>). Hän välttää julkisuutta, ja harvoissa – usein marginaalilehtien – haastatteluissaan keskittyy puhumaan musiikistaan. Jollain tavalla kuvaavaa onkin, että yksi avoimimmista Asan antamista haastatteluista julkaistiin internetissä pienen lähiötapahtuman nettisivuilla (Hagberg 2006).

Olen tietoisesti valinnut tutkimuskohteikseni yhteiskunnallisesti kantaaottavina pidetyjä tekijöitä. Tutkielmassani pohdin, onko yhteiskuntakriittisyys kenties jotakin sisäänrakennettua suomalaisessa hiphop-musiikissa, missä määrin lajityypin konventiot

ohjaavat sisältöä ja onko tämä kriittisyys leimallisesti suomalaista vai kenties jotakin yleismaailmallista.

1.2. Työn rakenne ja eteneminen

Työni etenee siten, että hahmottelen aluksi hiphop-kulttuurin syntyä ja historiaa Yhdysvalloissa, sitten kartoitan Suomen tilannetta. Tämän jälkeen esittelen työni metodologisen ja teoreettisen lähestymistavan. Luvussa neljä pohdin, millaisena elinympäristö ja kaupunki sanoituksissa esitetään. Viidennessä luvussa käsittelen sanoitusten yhteiskuntakriittisiä piirteitä sekä yksilön ja yhteiskunnan suhdetta. Kuu-dennessa luvussa puolestaan kartoitan sanoitusten kuvauksia perheestä ja läheisistä sekä miehen ja naisen suhteesta. Seitsemännessä luvussa teen yhteenvetoa kappaleiden arvo- ja asenneilmapiiiristä sekä loppupäätelmiä käsittelemästäni aineistosta.

Amerikkalaisen hiphop-kulttuurin taustalla nähdään usein afrikkalais-amerikkalaisten miesten yhteiskunnallisesti alisteisesta ja huonosta asemasta kumpuava kapina. Tutkimusongelmaani voisi kuvata seuraavalla tavalla: Millä tavalla, miten ja miksi nuori, valkoinen, suomalainen heteromies kokee olevansa yhteiskunnallisen vallan marginaalissa ja miten hän asemaansa kuvaa? Millaisessa ympäristössä sanoitusten minä liikkuu? Tarjotaanko kappaleissa ratkaisuja esitettyihin ongelmiin, vai onko kysymyksessä vain provosoiva syyttely?

Tutkimani rap-artistit ovat suomalaisen hiphop-kentän selkeimmin yhteiskunnallisesti kanta-aottavia, ja hypoteesini on, että suhde yhteiskuntaan ja sen toimijoihin esittäytyy ongelmallisena tekijöiden teksteissä. Onko kysymys esityskonventioista, musiikinlajin sisäisestä ideologiasta vai huolesta yhteiskunnan tilasta?

Näkökulmani sanoituksiin on kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksellinen. Leimallista kulttuurintutkimukselle on monitieteellisyys sekä näkökulman kohdistaminen

tavalliseen ihmiseen (Koskela & Rojola 1997, 166–167, 169). Kappaleiden analysoinnin rinnalla pyrin kuljettamaan hiphopin historiaa ja lajityypin konventioita vertailukohdan tarjoamiseksi.

Kappaleiden analysoinnissa käytän useiden tieteenalojen käsitteitä ja kysymyksenasetteluja. Tutkielmani neljännessä luvussa tarkastelen oman elinympäristön käsittelyä sanoituksissa. Tässä luvussa otan mukaan myös lähiötutkimuksen ja sosiologian piiriin kuuluvia lähteitä.

Hiphop-kulttuuri on jo historiansa puolesta erittäin mieskeskeistä. Lisäksi molemmat tutkimistani hiphop-musiikin tekijöistä ovat miehiä. Myös sanoituksissa kappaleiden minä – ja usein myös ”sinä” – ovat luonteeltaan maskuliinisia. Tätä taustaa vasten on luonnollista ottaa mukaan myös miestutkimus tuomaan lisävaloa sanoitusten arvo- ja asennemaailmaan. Kuudennessa luvussa pohdinkin miehen asemaa sanoituksissa suhteessa yhteiskuntaan ja naiseen.

Tutkielmani kannalta keskeisin kirjallisuus on yhdistelmä kotimaisia ja yhdysvaltalaisia teoksia. Mikko Lehtosen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimusta kartoittavat teokset *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa* (1994) sekä *Tutkainta vastaan. Kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksen dialogeja* (1998) ovat ohjanneet näkemystäni kulttuurintutkimuksesta ja ovat tärkeitä lähteitä pohtiessani subjektin ja identiteetin ongelmaa. Pertti Karkaman kirjoitukset yksilöstä, yhteiskunnasta sekä uusliberalistisesta talouspolitiikasta teoksessa *Kulttuuri ja demokratia. Kirjoituksia kulttuurin nykytilasta* (1998) näkyvät erityisesti luvuissa, joissa käsittelen yhteiskunnan ja yksilön välistä suhdetta. Amerikkalaisen Tricia Rosen teos *Black Noise. Black Music and Black Culture in Contemporary America* (1994) puolestaan on tarjonnut erinomaisen lähteen hiphop-kulttuurin ja rap-musiikin konventioiden ja ilmenemismuotojen käsittelyyn. Douglas Kellnerin *Mediakulttuuri* (1998) on tutkielmani lähteistä kenties tärkein yksittäinen teos. Siinä esitetyt teoretisoinnit ja kysymyksenasettelut olen kokenut työni kannalta mielekkäiksi. Erityisesti Kellnerin kuvaama kriittinen kulttuurintutkimus sekä hänen näkemyksensä

populaarikulttuurin suhteesta yhteiskunnalliseen tilanteeseen ovat tutkielmassani keskeisessä roolissa.

2. HIPHOP-KULTTUURI

Hiphop-kulttuuri on saanut alkunsa Yhdysvalloista, jossa se lähti kehittymään 1970-luvun lopulla New Yorkissa mustien asuinalueilla (Chambers 1985, 190). Hiphop-kulttuurin sisällä kehittyi myös rap-musiikki, joka on yksi hiphopin keskeisimpiä ilmentymiä. Rap-musiikissa MC (Master of Ceremony) esittää puhelaulua DJ:n (Disc Jockey) soittaman musiikin päälle. Iain Chambers näkee rapin juurien olevan New Yorkin graffiti- ja break dance -ympyröissä, joissa nuoret kehittivät tavan tehdä musiikkia ainoastaan levysoittimien ja mikrofonien avulla (Chambers 1985, 190). Rap-musiikin ja hiphop-kulttuurin synty on kuitenkin monipolvisempi, ja ilmiöiden juuret vievät kauemmaksi historiaan. Hiphop-kulttuurin synnyn taustalla on afrikkalais-amerikkalainen ilmaisuperinne, sekä New Yorkin urbaani kaupunkiympäristö, jonka merkitystä esimerkiksi Tricia Rose korostaa (Rose 1994, 26).

2.1. Hiphop Yhdysvalloissa

1970-luvun New Yorkin Bronx oli levoton, köyhien etnisten vähemmistöjen asuinalue, jossa väkivaltaiset jengit ja huumekauppiat lisäsivät pahoinvointia entisestään. Nuorten miesten turhautuneisuus purkautui graffitien maalaamiseen ja musiikkiin. (Mikkonen 2004, 30; Hilamaa & Varjus 2000, 139–140.)

Rap-musiikin syntyyn vaikuttivat mm. Jamaikan köyhälistön sound system -ulkoilmadiskot. Valtavilla kaiuttimilla soitetut voimakkaat rytmit ja kappaleiden välillä suutaan soittavat DJ:t siirtyivät Amerikkaan muuttaneiden jamaikalaisien mukana osaksi yhdysvaltalaisista katukulttuuria. (Hilamaa & Varjus 2000, 140–141.) Jamaikalaisiin ja karibialaisiin rytmeihin yhdistettiin myös konemusiikin äänimaailmaa. Jani Mikkonen näkee hiphopin musiikilliset juuret myös jazzissa ja bluesissa. (Mikkonen 2004, 32, 34.)

Hiphop-musiikin syntyäaikojen kolme legendaarisinta hahmoa olivat Clive ”Kool Herc” Campbell, Joseph ”Grandmaster Flash” Sadler sekä Kevin ”Afrika Bambaata” Donovan (Hilamaa & Varjus 2000, 140–145; Mikkonen 2004, 34). Heidän innovaatioi-
densa ja taitojensa ansiosta hiphop-kulttuuri kehittyi ja levisi New Yorkista vähitellen
myös muualle Yhdysvaltoihin. Laajempi suosio ja kaupallinen menestys hiphop-
musiikin saralla saavutettiin vuonna 1979, kun Sugarhill Gang julkaisi hiphopin
todellisen klassikon, ”Rapper’s Delight” -kappaleen (Mikkonen 2004, 35; Hilamaa &
Varjus 2000, 146–148).

Suurimmalla osalla rap-musiikin tekijöistä ei ole muodollista musiikillista koulutusta,
he säveltävät harvoin monimutkaisia melodioita eivätkä useinkaan soita ”oikeita”
soittimia. Tästä syystä kaikki eivät pidä räppiä edes musiikkina. Toisaalta rap-muusikot
itse pitävät muodollisen musiikkikoulutuksen puutetta syynä musiikkinsa
innovatiivisuuteen. Rosen mukaan rapin erottuva soundi syntyy teknologisen rytmin
käytöstä sekä sanoitusten rytmistä. Rap on monimutkainen fuusio suullista perinnettä ja
postmodernia teknologiaa, johon on lisäksi yhdistetty beatboxausta ja eurooppalaista
elektronimusiikkia. (Rose 1994, 80–81, 85.)

Rap-tyylin hallitseminen vaatii verbaalisia kykyjä, luovuutta, ilmaisuvoimaa sekä
persoonallista tyyliä. Rap-riimeissä aggressiivinen itseilmaisu ja identiteetti välittävät
itsevarmuutta ja voimaa ja vaativat yleisön huomiota. (Rose 1994, 163.) Jo alkuaikojen
hiphopiin kuuluivat olennaisesti erilaiset kielipelit, sanaleikit ja sananmuunnokset.
Tämä oli seurausta mustien orjien muokkaamasta englannista. Muokkaamalla
valtaapitävien kieltä orjat tekivät siitä ”omansa”.

Amerikkalaisen rapin juuret ovat sanaleikeissä, joita mustat orjat kehittivät afrikkalaisten
esikuvien mukaan etelän pelloilla. [--] 1950-luvulta lähtien sanoilla leikkivät myös
mustat radio-DJ:t. (Hilamaa & Varjus 2000, 145.)

Perinne siirtyi vaivattomasti rapin puolelle ja on nähtävissä myös tutkimissani
suomalaisissa sanoituksissa. Steen1:n tapauksessa tämän sanoilla leikkittelyn perinteen
voi nähdä jatkuvan esimerkiksi slangi-ilmausten käyttämisenä sekä vaikkapa
Salaliittoteoria-albumin avauskappaleessa ”Intro”, jossa sanoitukset on muokattu
omalle kielelle, jossa jokaisen sanan ensimmäisen tavun perään lisätään

kirjainyhdistelmä dve. Myös Asan sanoitusten erilaiset lorut ja rallatukset yhdistettyinä omalaatuisiin sanoihin ja ilmauksiin kuuluvat tähän perinteeseen.⁴

Äänimaailmaltaan rap on monikerroksista ja aggressiivista ja se yhdistelee eri musiikkityylien ja -kappaleiden osia uusiksi kokonaisuuksiksi (Kellner 1998, 203). ”Rap siis yhdistää afrikkalais-amerikkalaisen suullisen tradition ja pitkälle kehittyneet tekniset toisintamisen muodot. Rapin soundit ovat usein transgressiivisiä sointeja, jotka rikkovat soveliaisuusnormeja ja hyväksytyyn diskurssin sääntöjä.” (Kellner 1998, 204.) Punk-musiikkia on pidetty todellisena demokraattisena musiikinlajina ja rapin on nähty jatkavan tätä perinnettä: ”[O]llakseen muusikko ei tarvitse osata soittaa mitään instrumenttia” (Numminen & Nieminen 2001). ”[A]lbumi kuulosti siltä kuin rap-levyt aina kuulostavat ensi kerralla, ainakin hyvät sellaiset: kuin joku antaisi tauotta litsareita 45 minuutin ajan” määritteli puolestaan Samuli Knuuti Image-lehdessä hyvän rapin kriteereitä (Knuuti 2004).

Hiphop jaetaan usein neljään osa-alueeseen, niin kutsuttuun neljään elementtiin. Ne ovat levyjen soittaminen, räppääminen, graffitien maalaus ja break dance. Nämä neljä elementtiä olivat mukana jo 1970-luvun Bronxissa ja elävät myös Suomen hiphop-kulttuurissa.

Tricia Rose näkee rapin nimenomaan mustan kulttuurin ilmentymänä, riimillisenä tarinankerrontana, johon yhdistyy rytmikäs elektroninen musiikki. Rosen mukaan rap on jo alkuajoistaan 1970-luvulta lähtien kuvannut mustien kaupunkilaisten ongelmia ja mielihyvän lähteitä. Räppärit puhuvat henkilökohtaisesta kokemuksesta nousevalla äänellä ja ottavat usein tarkkailijan tai kertojan roolin. (Rose 1994, 2.)

Miespuoliset rap-artistit puhuvat usein nuoren, sosiaalista statusta mielekkäällä tavalla etsivän miehen näkökulmasta. He räppäävät siitä, kuinka välttää jengejä ja silti saada kunnioitusta ja kuinka selviytyä huumeisiin tai väkivaltaan menehtyneiden ystävien menettämisestä. He kertovat myös suurieleisiä ja väkivaltaisia tarinoita, joissa ammennetaan voimaa naisten alistamisesta. Naisräppääjät puolestaan kertovat Rosen

⁴ Katso myös Kellner 1998, 206–207.

mukaan skeptisiä tarinoita siitä, miten selvitä miesten pettäessä ja elämän joutuessa väärille urille. (Rose 1994, 4-6.)

Ensimmäinen suosiota saavuttanut valkoinen hiphop-ryhmä oli Beastie Boys. Vimmaisella ilonpidolla suosiota saavuttanut yhtye kaatoi raja-aitoja mustan ja valkoisen musiikin välillä. (Hilamaa & Varjus 2000, 161.) 2000-luvun suosituimpiin esiintyjiin kuuluva valkoinen rap-artisti Eminem on ärsyttänyt monia rasisilla ja naisvihamielisillä sanoituksillaan, mutta on silti kiistatta tuonut vaihtelua hiphop-genren sisälle (ks. Byckling 2006, 123).

Hiphopin syntyyn liitetään usein myös romanttisia kertomuksia siitä, miten katujengit kyllästyivät väkivaltaan ja alkoivat tappeluiden sijaan ratkoa riitojaan rap-kilpailuissa, nk. battleissa. Tämä lienee historian romantisointia, mutta totta on se, että musiikki muutti katukulttuuria. ”Rapmusiikki alkoi siis esiintymistaitteena klubeissa tai rap-bileissä, mutta [--] räjähdysmäinen leviäminen teki rapista ja hip hopista näkyvän ilmiön, joka tuotti uusia identiteettimalleja ja kokemuksia.” (Kellner 1998, 202.) 1980-luvun lopulla hiphop-musiikkia alettiin yleisesti kutsua rapiksi, ja musiikkityyli oli vakiinnuttanut asemansa osana populaarikulttuuria (Hilamaa & Varjus 2000, 175).

Rap vetoaa nuoriin laajasti myös Yhdysvaltojen ulkopuolella, sillä se on marginaalisten äänten voimakas yhdistelmä. Rap-musiikki puhuttelee ihmisiä ympäri maailman riippumatta heidän taustastaan. (Rose 1994, 19.)

2.2. Hiphop saapuu Suomeen

Hiphop saapui Suomeen jo kahdeksankymmentäluvulla, mutta pysyi pitkään pienten piirien underground-ilmiönä ja oli keskittynyt lähinnä pääkaupunkiseudulle (Mikkonen 2004, 36–39).

Ennen 1990-luvun loppua rap toi monelle suomalaiselle todennäköisesti mieleen lähinnä huumorikokoonpanot Raptorin ja Hausmyllyn. Näiden 80- ja 90-lukujen taitteessa huumorirappia esittäneiden ryhmien perintö on elänyt pitkään, ja eräänlainen kollektiivinen häpeä takavuosien suomirapista tuntuu vaivaavan nykyisiä tekijöitä. Artistit ovat kokeneet, että heidän on korostettava ”olevansa tosissaan”. (Mikkonen 2004, 50–52, 63–64; Numminen & Nieminen 2001; Väkevä 2007.)

Uuden suomenkielisen hiphopin nousun voidaan katsoa alkaneen Fintelligens-yhtyeen singlestä *Voittamaton*, joka vuonna 1999 sai soittoaikaa silloisessa Radio Mafiassa. *Voittamaton* käynnisti ennennäkemättömän suomirap-buumin, ja Fintelligensin menestys johdatti myös muita kohti valtakulttuurisempaa hiphopia. Jani Mikkonen näkee Fintelligensin ensilevyn *Renesanssi* [sic] ja Seremoniamestarin albumin *Omin sanoin* aloittaneen ”suomalaisen hiphopin uuden aikakauden” (Mikkonen 2004, 24, 61). Muutamassa vuodessa vuosituhannen vaihteen jälkeen suomihiphop nousi koko kansan tietoisuuteen, ja myös kaupallinen menestys alkoi olla mahdollista. Vuonna 2003 Pikku G:n albumi *Räjähdysvaara* myi yli 120 000 kappaletta (Mikkonen 2004, 18.), joka on Suomen mittakaavassa erittäin huomattava määrä myytyjä levyjä.

2000-luvun kuluessa suomenkielisen rap-musiikin esittäjien määrä on lisääntynyt huomasti. Musiikinlajin piirissä katsottiin tapahtuneen jopa eräänlaisen ylikuumenemisilmiön, kun lähes kaikki suuret levy-yhtiöt solmivat sopimuksia rap-artistien kanssa. Tällä hetkellä suomihiphop voi hyvin, monipuoliselle kentälle mahtuu hyvin erilaisia artisteja: aloittelevia yhteiskunnallisia ryhmiä, lasten ja varhaisnuorten suosima Pikku G, inarinsaameksi räppäävä MC Amok sekä viittomakielellä räppäävä Signmark. Steen1 sijoittuu kenties radikaaleimpaan ja provokatiivisimpaan siipeen tällä kentällä. Asa puolestaan on saavuttanut huomiota erityisesti sanoituksillaan, joiden monikerroksisuus on ihastuttanut niin kuulijoita kuin kriitikoitakin (Ks. Valpasvuo 2005; Huhta 2005).

Kotipaikalla on suuri merkitys hiphop-ryhmien musiikissa ja sanoituksissa. Rap on aina ollut vahvasti paikallista ja vaikka esitystapa ja -tyyli ovatkin globaaleja, on sisältö aina lokaali (Chambers 1990, 188). Hiphop ei kuitenkaan enää ole keskittynyt vain Etelä-

Suomeen, vaan aktiivisia rap-yhtyeitä on aina Vaasaa ja Rovaniemeä myöten. Muun ohella omakohtaisuus on tärkeä osa rap-sanoituksia: ihanteena on kuvata omaa elämää ja henkilökohtaisia tapahtumia ja ajatuksia. Sanoituksia ei voida kuitenkaan pitää täydellisinä kuvina tekijöidensä maailmasta, vaan tyyllilajin mukaiseen muotoon sovitettuna taiteellisena ilmaisuna.

Genren sisällä on lisäksi alkuajoista lähtien käyty keskustelua siitä, kuka on vakavasti otettava artisti. Köyhien ja syrjäytyneiden musiikkina alkunsa saanut rap nähtiin kuuluvan vain näiden ryhmien edustajille. Kysymys katu-uskottavuudesta on aktuaalinen myös Suomen hiphop-genren sisällä. (Hilamaa & Varjus 2000, 176; Mikkonen 2004, 20, 49, 190.)

Hiphop-kulttuuri on luonteeltaan maskuliinista, ja naiset ovat läsnä hiphopissa lähinnä poissaolijoina. Suomessa nais-MC:t ovat perustaneet oman kollektiivin, Femcees Finlandin, jonka tarkoituksena on lisätä nairäppäreiden tunnettavuutta ja antaa tukea esiintymis- ja levytyshaaveisiin (Mikkonen 2004, 96, 115). Tunnettuja suomalaisia nais-MC:itä ovat mm. Mariko ja Mariska.

3. TEORIA

Tutkielmassani lähestyn Asan ja Steenl:n rap-sanoituksia kulttuurintutkimuksen ja kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta näiden tieteenalojen käsitteitä ja metodeita käyttäen. Vaikka hiphop-kulttuuri itsessään on erittäin laaja ja moniulotteinen ilmiö, kirjallisuudentutkimuksen kannalta sen mielenkiintoisimman elementin muodostavat luonnollisesti kappaleiden sanoitukset. Kuten Mikko Lehtonen toteaaakin, on tekstin käsite muuttunut paitsi kulttuurintutkimuksen, myös strukturalismin ja jälkistrukturalismin vaikutuksesta niin, ettei tekstillä ole enää aikoihin tarkoitettu pelkästään painettuja tekstejä (Lehtonen 1998, 78). Tästä näkökulmasta katsottuna sanoitukset ovat relevantti tutkimuskohde.

Kulttuurintutkimus ei ole vain yhdestä oppialasta tai perinteestä ammentava suuntaus. Kulttuurintutkimuksen tutkimuskohteet ovat moninaisia tekstejä ja ilmiöitä, mutta huomio on kiinnittynyt usein populaarikulttuurin piiriin luettaviin teksteihin. Amerikkalainen tutkija Douglas Kellner käyttää termiä mediakulttuuri termien populaarikulttuuri tai massakulttuuri sijaan. Hänen mukaansa brittiläisen kulttuurintutkimuksen liikkeellepannut Birminghamin koulukunta hylkäsi massakulttuuri-termin elitistisenä käsitteenä, joka neutraloi vastarinnan äänet kulttuurissa ja ohittaa ne vain mitäänsanomattomana massana. Kellner ei kuitenkaan hyväksy myöskään laajasti käytettyä populaarikulttuuri-termiä. Hänen mukaansa sana populaari saa ajattelemaan, että kulttuuri nousee kansan parista. Tämä ei kuitenkaan Kellnerin (1998, 44) mukaan ole yksinomaan totta, sillä kysymyksessä on hänen mukaansa ”ylhäältä alas suuntautuva kulttuurimuoto, joka usein alentaa yleisön passiiviseksi valmiiksi pureskeltujen merkitysten vastaanottajaksi.” Itse Kellner käyttää termiä ”mediakulttuuri”. Hänen mukaansa se viittaa kahta muuta termiä kattavammin sekä kulttuuriteollisuuden tuotteisiin että niiden tuotantoon ja jakeluun mediatekniikoiden kautta sekä kiinnittää huomion mediakulttuurin tuotantoon ja kulutukseen. (Kellner 1998, 44–46.)

Kellnerin mukaan mediakulttuuri on paitsi teollinen ja kaupallinen, myös yhteiskunnallinen kulttuuri. Ajankohtaiset teemat ja ongelmat nousevat mediakulttuurissa esiin, sillä sen täytyy tavoitella mahdollisimman suuria yleisöjä. Mediakulttuuri luo siten myös kieltä yhteiskunnalliselle todellisuudelle. (Kellner 1998, 9.)

Olen samoilla tutkimuksellisilla linjoilla kuin Kellner teoksessaan *Mediakulttuuri* (1998): ”Ne [mediakulttuurin tekstit] ilmentävät yhteiskunnallisia ja poliittisia diskursseja, joiden analysoimiseksi ja tulkitsemiseksi tarvitaan monenlaisia lukemisen ja kritiikin menetelmiä.” (Kellner 1998, 13.) Lähestyn sanoituksia siis kirjallisuudentutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen näkökulmasta, mutta käytän tarpeen mukaan myös muiden tieteenalojen käsitteistöä ja kysymyksenasetteluja. Teoreettisena ohjenuoranani voi pitää Mikko Lehtosen kulttuurintutkimuksesta muotoilemaa ajatusta, jonka mukaan kulttuurista on mahdotonta tuottaa tarkkoja esityksiä vain yhden oppialan silmälasit nenällä (Lehtonen 1998, 53).

Kellnerin ja Lehtosen lisäksi myös amerikkalainen Tricia Rose korostaa populaarikulttuurin tutkimuksen moniäänisyyden ja monitieteellisyyden merkitystä. Teoksessaan *Black Noise* (1994) hän yhdistelee eri teorioita ja subjektiasemia tutkiessaan rap-musiikkia ja hiphop-kulttuuria. Rosen näkemyksen mukaan eri teorioiden yhdistäminen auttaa ymmärtämään populaarikulttuurin monikerroksisia ja ristiriitaisiakin ilmiöitä. (Rose 1994, xii.)

Tutkielmani metodina sanoitusten tulkinnassa käytän kulttuurintutkimuksen kysymyksenasetteluja ja käsitteitä. Tarkan lukemisen tekniikan avulla haluan nostaa esiin myös tekstiä ympäröivän yhteiskunnallisen ja kulttuurisen tilanteen. Tarkastelen sanoituksia osana sitä kulttuuria ja yhteiskuntaa jossa ne on tuotettu. Esimerkiksi Kuisma Korhosen mukaan kirjallisuudentutkimuksen lähestymistapojen kutsuminen suoranaiseksi metodeiksi on kuitenkin lähes harhaanjohtavaa. Hänen mukaansa tutkija ei analysoi kirjallista materiaalia jonkin etukäteen lukkoon lyödyn metodin avulla, vaan tutkijan, tekstin ja teoreettisen kontekstin välille syntyy jännitteinen ja moniulotteinen vuorovaikutus. (Korhonen 2001, 29.)

Teksti myös aina tarvitsee tulkitsijan, sillä se ei ole omillaan toimiva tekijä. Teksti voi rajoittaa ja ennakoida tulkintaa monin tavoin, mutta kysymyksessä on lopulta kuitenkin kaksisuuntainen kommunikaatio tekstin ja tulkitsijan välillä. Tekstissä sinänsä ei ole mitään ”oikeaa” tai ”tosinta” ratkaisua tulkintaan, mutta tekstin pohjalta voidaan toki laatia sopivimpia tai kattavimpia tulkintoja. Perusteet tulkinnalle on kuitenkin aina osoitettava tekstistä. Kai Mikkonen huomauttaa myös, että merkitysten ratkaisemattomuus tai tulkintojen avoimuus on nekin näytettävä toteen jonkin tekstin ristiriitaisen piirteen avulla. (Mikkonen 2001, 83.)

Tutkielmassani tulkitsen siis rap-sanoituksia näkökulmasta, joka ammentaa paitsi kirjallisuustieteen ja kulttuurintutkimuksen teorioista ja käsitteistä, myös muiden tieteenalojen kysymyksenasetteluista. Seuraavassa luvussa kuvailen ensin kulttuurintutkimuksen historiaa ja käyttöä tässä työssä, sitten asemoin tutkielmani suhteessa käyttämiini teorioihin ja termeihin. Lopuksi esittelen hiphop-tutkimusta Suomessa ja ulkomailla.

3.1. Kulttuurintutkimuksen historiaa

Kulttuurintutkimus-sana koostuu kahdesta osasta: jostakin ilmiöstä, jota nimitetään kulttuuriksi sekä tietynlaisesta tavasta tutkia tätä ilmiötä. Mutta miten määritellä näitä kahta asiaa? Pertti Karkama näkee kulttuurin määritelmien liittävän sen usein jollakin tavalla arvoihin ja niiden ylläpitämiseen. Siten myös kulttuurin tutkiminen on luonteeltaan usein arvottavaa. (Karkama 1998, 12.) Hänen mukaansa ”[e]lävä kulttuuri syntyy kysymyksestä. Samalla tapaa kuin hyvä kaunokirjallinen teos herättää lukijan mielessä kysymyksen, joka haastaa hänet etsimään vastausta, myös reaali maailma tuottaa haasteita, joihin meidän on pakko etsiä ratkaisua.” (Ibid. 14.) Omalla tavallaan näihin haasteisiin vastaa myös kulttuurintutkimus.

Douglas Kellnerin mukaan kulttuuri laajimmassa merkityksessään on ”aktiivista osallistumista, jonka avulla ihmiset luovat yhteiskuntansa ja identiteettinsä” (Kellner 1998, 10). Tätä laajaa merkitystä Kellner korostaa kirjoittamalla, että kulttuurilla on tärkeä rooli yhteiskunnallisten kamppailujen ja kehityskulkujen kentällä. Hän katsoo että paikallisia, kansallisia ja kansainvälisiä tilanteita ilmaistaan mediakulttuurin tekstien välityksellä. Hän näkee mediakulttuurin olevan kilpailevien yhteiskunnallisten voimien taistelukenttä, jolla jokainen ryhmä pyrkii ajamaan omaa etuaan, ja että jokaisen yhteiskunnan konkreettisia kamppailuita käydään mediakulttuurin teksteissä. (Ibid. 29.) Näin laajan kulttuurikäsitteen pohjalta onkin selvää, että kulttuurin tutkiminen vaatii myös laajaa valikoimaa teorioita ja näkemisen tapoja.

Kulttuurintutkimuksessa on kysymys sen hahmottelemisesta, miten yhteiskunnalliset ideologiat, arvot ja sosiaalinen sukupuoli sekä rotu ja luokka ilmenevät kulttuurisissa tuotteissa. Kulttuuristen tuotteiden asettaminen yhteiskunnalliseen kontekstiin sekä suhteeseen toistensa kanssa liittyy myös sen selvittämiseen, miten yhteiskunnat tuottavat kulttuuria ja miten kulttuuri puolestaan vaikuttaa yhteiskuntaan. (Kellner 1998, 34.)

Kellnerin mukaan kulttuurintutkimuksessa yhdistyvät oppialojen rajoja ylittävällä tavalla yhteiskuntateoria, taloustiede, politiikantutkimus, historia, viestintätieteet, kirjallisuus- ja kulttuuriteoria sekä filosofia. Oppirajojen ylittäminen tuo kulttuurintutkimukseen myös sellaiset käsitteet kuin yhteiskuntaluokka, sosiaalinen sukupuoli, rotu, seksuaalisuus, etnisuus sekä muut identiteetin rakentumiseen liittyvät termit ja kysymykset. (Kellner 1998, 37–38.)

Mikko Lehtonen puolestaan kuvaa kulttuurintutkimuksen sijaitsevan jossakin perinteisten oppialojen reunamilla, hyödyntävän toisaalta humanististen tieteiden analyysikeinoja ja toisaalta yhteiskuntatieteiden tapaa nähdä kulttuuri suhteessa yhteiskuntaan ja sosiaalisiin kysymyksiin (Lehtonen 1998, 79–80). Lehtonen näkee kulttuurintutkimuksen synnyn sijoitettavan yleensä toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, jolloin myös akateemisessa tutkimuksessa alettiin kiinnostua massakulttuurista sekä uusien tiedotusvälineiden ja esimerkiksi nuorisokulttuurien synnystä ja

vaikutuksista. Hänen mukaansa kulttuurintutkimus syntyi nimenomaan ”nykyhetken tutkimukseksi, sen selvittämiseksi mitä tapahtuu juuri nyt.” (Lehtonen 1994, 248.)

Kulttuurintutkimuksen juuret ulottuvat 1930-luvun Saksaan, niin kutsuttuun Frankfurtin koulukuntaan. Se käynnisti kriittisen viestintätutkimuksen ja otti käyttöön termin ”kulttuuriteollisuus” kuvaamaan massatuotetun kulttuurin teollistumista ja kaupallisia tekijöitä. Frankfurtin koulukunnan edustajat tutkivat kulttuurisia tuotteita teollisen tuotannon kontekstissa sekä sitä, miten kulttuuriteollisuuden tuotteissa esiintyi samoja piirteitä kuin missä tahansa muussakin teolliseen tavarantuotantoon kuuluvassa ilmiössä. Näitä olivat kauppatavaraksi ja massatuotteeksi muuttuminen sekä standardisoituminen. Kulttuuriteollisuuden tuotteilla oli kuitenkin oma erityistehtävänsä: niiden piti oikeuttaa ideologisesti kapitalistiset yhteiskunnat sekä saada ihmiset mukaan massakulttuuriin ja yhteiskuntaan. Koulukunta analysoi ensimmäisenä maailmassa massakulttuuria ja viestintää kriittisestä näkökulmasta. Sen edustajat näkivät kulttuurilla ja viestinnällä olevan taloudellisia, poliittisia, kulttuurisia ja yhteiskunnallisia vaikutuksia. (Kellner 1998, 38–39.)

Myöhemmän kulttuurintutkimuksen kannalta keskeiset Max Horkheimerin, Theodor Adornon ja Walter Benjaminin ajatukset ja teoriat massakulttuurista syntyivät Frankfurtin koulukunnan piirissä 1940-luvulla. He näkivät massakulttuurin olevan korkeakulttuuriin verrattuna populaaria ja kuuluvan siten massoille. Massakulttuuri sopi ”kaikkien” makuun, kannusti eskapismiin, eikä sitä kuluttavan massan nähty suhtautuvan siihen kriittisesti. Adorno ja Horkheimer näkivät teollisesti tuotetun kulttuurin huolestuttavana, sillä he pelkäsivät korkeakulttuurin puolesta. He näkivät massaviihteen olevan luonteeltaan passivoivaa eivätkä nähneet sillä olevan korkeakulttuurin kriittistä suhdetta arkielämään. He pitivät kaikkia massakulttuurin tuotteita pinnallisina ja epäaitoina, sillä niiden alkuperä oli tuotannossa ja niillä oli tavaraluonne. Massakulttuuriteoria kiinnitti ensimmäistä kertaa huomion kulttuurin kuluttamiseen ja tavaraistumiseen. (Lehtonen 1998, 101–103.)

Myöhemmin tätä korkeakulttuuria korostavaa elitismää kohtaan on esitetty kritiikkiä sekä korostettu, että myös kulttuuria kuluttavilla yleisöillä on kyky antaa kulttuuriteollisuuden

tuotteille omia merkityksiä sekä muokata niitä. Nykyisin puhutaankin populaarikulttuurista massakulttuurin sijaan. (Lehtonen 1998, 103.) Populaarikulttuuri on terminä lähempänä kuluttajaansa kuin aiempi massakulttuuri-termi. Kulttuuriteollisuus liittyy myös uuteen käsitykseen kulttuurista, joka voi olla muutakin kuin korkeakulttuuria – kansankulttuuria eliitin kulttuurin sijaan.

Myös Douglas Kellner näkee Frankfurtin koulukunnan teorioissa aukkoja. Hänen mukaansa ongelmallista on esimerkiksi tiukka kahtiajako korkeaan ja matalaan kulttuuriin. Hän ehdottaakin jaon korvaamista mallilla, jossa kulttuuri ymmärrettäisiin jatkuvana spektrinä, jolla esiintyviä kulttuurisia tuotteita tutkittaisiin samoin menetelmin riippumatta siitä, onko kysymyksessä vaikkapa perinteinen tai saippuaoppera. Kellnerin mukaan on helppo kritisoida myös Frankfurtin koulukunnan käsitystä massakulttuurista läpeensä ideologisenä ja kuluttajaa huijaavana muotona. Frankfurtin koulukunta osoitti kuitenkin että kvalitatiivisten suhteiden tutkimiseen eivät sovellu kvantitatiiviset menetelmät, vaan tarvitaan yleisöjen, kontekstien ja tekstien väliset suhteet huomioonottavaa tutkimusta. (Kellner 1998, 39, 41.)

On kuitenkin huomattava, että jo Frankfurtin koulukunnan sisällä esitettiin eriäviä mielipiteitä kulttuuriteollisuuden tuotteiden passivoivasta luonteesta. Esimerkiksi Walter Benjamin korosti muiden koulukunnan edustajien lailla taiteen olevan riippuvainen myös tuotantotavoista, mutta poiketen hieman muista koulukunnan jäsenistä, hän näki uusien tuotantotapojen antavan taiteelle myös uudenlaisen poliittisen mahdollisuuden. Hän ei pitänyt esimerkiksi valokuvaa tai elokuvaa massoja passivoivana, vaan näki niihin sisältyvän myös vallankumouksen siemenen, sillä niihin ei liity samanlaista kunnioittavaa pelkoa kuin yksilöllisen taiteilijan teoksiin. Tämä mahdollisti Benjaminin mukaan taiteen analysoinnin uudesta ja poliittisemmasta näkökulmasta. (Koskela & Rojola 1997, 123–126.)

Isossa-Britanniassa 1960-luvulta lähtien Birminghamin nykykulttuurin tutkimuskeskus (Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies) on tutkinut kulttuurisia ilmiöitä kulttuuristen tekstien tuotannon ja vastaanoton näkökulmasta (Kellner 1998, 19). Brittiläinen kulttuurintutkimus sai alkunsa 1960-luvulla kulttuurin monitieteellisenä ja kriittisenä tutkimushankkeena juuri Birminghamin nykykulttuurin tutkimuskeskuksessa.

Brittiläisessä kulttuurintutkimuksessa kulttuuri nähdään osana yhteiskuntaa, ja suuntaus pyrkii tutkimaan, millä tavoin eri kulttuuriset muodot joko vahvistavat vallitsevia yhteiskunnallisen ja kulttuurisen vallan muotoja tai antavat ihmisille keinoja vastustaa tätä hegemoniaa. (Kellner 1998, 41.) Kellnerin mukaan brittiläinen kulttuurintutkimus suuntautui jo alkuvaiheessa vahvasti kulttuurin poliittisten kysymysten tutkimiseen (Kellner 1998, 47).

Kulttuurintutkimuksen osittain marxilaiseen kirjallisuudentutkimukseen perustuva tausta on painottanut aina kulttuurin tuotannollista ja taloudellista puolta (Kellner 1998, 43; Koskela & Rojola 1997, 123–125). Douglas Kellner näkee teoksessaan mediakulttuurin nimenomaan kaupallisena kulttuurina, jossa eri taloudelliset intressit vaikuttavat sisältöön (Kellner 1998, 9). Saman ilmiön on pannut merkille myös Juhani Niemi teoksessaan *Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kartoitusta* (2000): ”Kulttuurista on tullut tavaratuotannon alue, jossa kulttuurin tekijät toimivat ’tuotteistamisen’ ehdoilla [--]” (Niemi 2000, 11). Kulttuurintutkimus on rakentunut pitkälti siis saksalaisen Frankfurtin koulukunnan ja brittiläisen Birminghamin koulukunnan työlle, mutta ottanut vaikutteita myös mm. marxilaisuudesta, feminismistä, psykoanalyysistä sekä jälkistrukturalismista (Koskela & Rojola 1997, 123, 163; Kellner 1998, 37; Korsisaari 2001, 307). Douglas Kellnerin esittämät kulttuurintutkimuksen mallit puolestaan ovat saaneet vaikutteita Frankfurtin koulukunnalta, brittiläisestä kulttuurintutkimuksesta sekä jälkistrukturalistisesta teoriasta (Kellner 1998, 37).⁵

3.2. Kulttuurintutkimus nykyään ja tässä työssä

Douglas Kellner uskoo, että ”[m]ediaa ja kulttuuria koskevia teorioita voidaankin [--] parhaiten kehittää tutkimalla huolellisesti konkreettisia ilmiöitä niiden ongelmallisissa yhteiskunnallisissa ja historiallisissa yhteyksissä” (Kellner 1998, 12). Hänen mukaansa

⁵ Lisää Kellnerin näkökulmasta kulttuurintutkimukseen ks. esim. Kellner 1998, 63–64.

populaaritekstit edustavat tiettyjä ideologisia positioita ja auttavat osaltaan uudistamaan yhteiskunnallisen vallan hallitsevia muotoja (id.).

Kellner kutsuu kriittiseksi kulttuurintutkimukseksi sellaista mediakulttuurin tutkimusta, joka näkee yhteiskunnan hallinnan ja vastarinnan kenttänä sekä suhtautuu kriittisesti valtaan ja niihin tapoihin, joilla populaari mediakulttuuri vahvistaa hallinta- ja alistussuhteita. Hänen mukaansa mediakulttuurin tutkimus kaipaa rinnalleen yhteiskuntateoriaa, jota ilman kulttuurin tutkiminen ei onnistu. Kellner näkee mediakulttuurin tekstien olevan monimutkaisia tuotteita, joita ei voida pitää pelkästään vallitsevan ideologian työkaluina tai puhtaana ja viattomana viihteenä. Niissä esiintyy useita yhteiskunnallisia ja poliittisia diskursseja, joiden analysoiminen vaatii monenlaisia lukemisen ja kritiikin menetelmiä. (Kellner 1998, 12–13.)

Mikko Lehtonen pohtii teoksessaan *Tutkainta vastaan* (1998, 46–47) kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen välisiä eroja sekä ”vanhan” kirjallisuustieteen käsityksiä ja tutkimuskohteita. Mikäli kirjallisuudentutkimus hyväksyisi edelleenkin kohteekseen ainoastaan Lehtosen kuvaamalla tavalla korkeakirjallisuuden, jonka sisäisesti yhtenäinen, todellinen merkitys selviää vain pätevälle lukijalle, tätä työtä olisi ollut turha aloittaakaan. Tutkimani rap-tekstit ovat monimutkaisia, monikerroksisia ja monimerkityksellisiä. Niiden merkitys vaihtelee vastaanottajan mukaan ja ne sisältävät useita eri tulkintamahdollisuuksia.

Kellner näkee kulttuurintutkimuksella tärkeän roolin suurten muutosten kourissa olevassa yhteiskunnassamme. Kapitalismi ja ylikansallisten suuryritysten valta, ekologiset kriisit, rikkaiden ja köyhien välisen kuilun kasvaminen sekä esimerkiksi maailmanlaajuiset tautiepidemiat ovat Kellnerin mukaan valtavia muutoksia, joista kulttuurintutkimuksen keinoin voidaan tuottaa uusia tulkintoja. (Kellner 1998, 26.)

Työni ammentaa brittiläisen kulttuurintutkimuksen perinteestä sekä Kellnerin kuvaa-
masta kriittisestä kulttuurintutkimuksesta (ks. Kellner 1998, 12–13, 37, 41–42). Kellner esittää kriittisen kulttuurintutkimuksen tarkastelevan sorron ja vallankäytön muotoja ja tuovan esiin näkökulmia, jotka arvioivat niitä. Kriittinen näkökulma vaatii, että

kulttuuria ja yhteiskuntaa tutkitaan suhteessa paitsi valtasuhteisiin ja hallitsemiseen, myös vastarintaan. Keskeistä kriittisessä kulttuurintutkimuksessa on myös se, että sen on jatkuvasti kyseenalaistettava omia keinojaan ja näkökantojaan, sen on oltava avointa ja joustavaa ja tarvittaessa valmis omaksumaan aineksia myös vastapuolen teorioista. Kriittisen yhteiskuntateorian avulla voidaan arvioida hallinnan järjestelmiä sekä nostaa esiin vastustavia voimia ja yhteiskunnallisen muutoksen mahdollisuuksia. Suhteuttamalla mediakulttuurin tekstejä vallitseviin voimiin ja toisaalta vastarintaan tarkastellaan vallankäytön muotoja kriittisesti sekä jopa edistetään demokraattisempaa ja tasa-arvoisempaa yhteiskuntaa. Kriittisen näkökulman kautta on mahdollista analysoida hallinnan ja sorron välisiä suhteita, syrjässä olevien ryhmien pyrkimystä edustaa itseään sekä niitä tapoja, joilla nämä ryhmät vastustavat alistavia representaatioita ja tuottavat tilalle positiivisempia tulkintoja. Sorrettujen ryhmien kriittiset näkökulmat tuovat valtavirran kulttuurin uuteen valoon; niitten avulla voimme tarkastella alistavia elementtejä tavalla, joka meiltä muuten olisi saattanut jäädä huomaamatta. (Kellner 1998, 108–111.)

Kulttuurintutkimuksen rinnalle tuon näkökulmia ja havaintoja amerikkalaisesta rap-musiikin ja hiphop-kulttuurin tutkimuksesta. Suomalaista tutkimusta rap-sanoituksista on tehty varsin niukasti. Kuitenkin viime vuosina aihe on alkanut kiinnostaa esimerkiksi nuorisotutkijoita, sosiologeja sekä musiikintutkijoita.

Mikko Keskinen mukaan myös konteksti liittyy kirjallisuudentutkimuksessa aina tulkinnan perusteisiin, siihen mihin tekstin merkityksen ajatellaan kiinnittyvän. Konteksti kytkeytyy myös menetelmällisiin ja teoreettisiin taustaoletuksiin. Keskinen mukaan erityisesti kulttuurintutkimus on korostanut kontekstin merkitystä. Hänen mukaansa kaikki lukeminen tuo mukanaan aina jonkin kontekstin, mutta ei milloinkaan kaikkia konteksteja. Kontekstin valinnassa onkin kysymys asiaankuuluvuudesta. Kaikki kontekstit eivät ole tulkinnan kannalta yhtä relevantteja tai hedelmällisiä, ja voimmekin valita äärettömien kontekstien joukosta juuri kyseisen tekstin kannalta toimivimman. Käyttäessään tiettyjä käsitteitä tutkija tulee kuitenkin liittäneeksi tulkintansa johonkin kontekstiin. (Keskinen 2001, 97, 101, 108–111.)

Kuten tulkitseen Mikko Lehtosen *Tutkainta vastaan* -teoksessaan esittävän, kulttuurintutkimuksen työkaluja käyttämällä tulisi päästä vain tekstien tutkimista syvemmälle, kiinni valtaan ja toimintakykyisyyteen liittyviin kysymyksiin. Myös hän korostaa kontekstin merkitystä kulttuurintutkimuksessa ja kontekstin liittyvän myös kulttuurin ja arjen suhteeseen. Tutkimuksen tehtävänä Lehtonen näkee kontekstin selvittämisen. (Lehtonen 1998, 30–32.) Kuten hän muotoileekin:

Nämä kontekstit puolestaan eivät koskaan ole vain tekstuaalisia tai kulttuurisia, vaan niihin kuuluu koko arkielämä. Ja näin tuotannon, tekstien ja kulutuksen tutkiminen on tie, jolla voidaan päästä tarkastelemaan kulttuurin, vallan ja toimintakykyisyyden kontekstuaalisia suhteita, kysymään kuinka tietyt vallan ja alistuksen muodot tuotetaan, kuinka ne toimivat, kuinka ne koetaan ja kuinka kulttuuriset käytänteet kytkeytyvät vallan ja vastarinnan suhteisiin. (Lehtonen 1998, 32.)

Vaikka tässä työssä tuotannon, tekstin ja kulutuksen kolmiyhteydestä huomio kiinnittyykin eniten tekstiin, ei tuotantoa tai kulutusta voida rajata kokonaan pois. Erityisesti vallan ja alistuksen sekä toimintakykyisyyden kysymyksiin sekä näiden kuvausten käsittelyyn toivon työssäni pääseväni.

Tutkittaessa rap-kappaleiden sanoituksia on myös hyvä pohtia hetki sitä, tuoko sanoitusten tulkitseminen kirjallisessa muodossa niille oikeutta. Mikä on esimerkiksi rap-kappaleen vaikutus tai sanoma, kun se kuullaan live-esiintymisessä, kun sen tahdissa voi tanssia ja pomppia satojen muiden joukossa, esiintyjän singotessa sanojaan musiikin vauhdittamana hikiselle yleisölle? Entäpä äänitemuodossa kuunneltuna? Tai musiikkivideota katsottaessa? Tekstiä ei voi erottamattomasti irrottaa musiikista, esiintymisestä, intonaatiosta, korostuksista tai äänenvoimakkuudesta.

Tricia Rosen mukaan pelkkä sanoitusten lukeminen ääneen tai paperilta ei tuota täyttä ymmärrystä niistä, sillä niihin vaikuttavat myös rytmit ja sämplätyt äänet. Hänen mukaansa musiikki, sen rytmikuviot ja räppäriin artikulaatio ovat olennaisia osia kappaleen merkitystä. (Rose 1994, 88.) Rose on varmasti oikeassa kiinnittäessään huomion myös näihin äänellisiin ja rytmisiin elementteihin, mutta työssäni tulen etsimään merkityksiä kuitenkin ennen kaikkea tekstistä.

Markku Lehtimäki ja Toni Lahtinen nostavat saman kysymyksen esiin artikkelissaan ”Rock, lyriikka, tulkinta” (Lehtimäki & Lahtinen 2006). He pohtivat, missä määrin

rocksanoituksia voi tai kannattaa tutkia luettuina teksteinä, ilman musiikin vaikutusta (ibid. 20–23, 29). Onkin siis otettava huomioon, että esitettynä kappaleeseen on mahdollista ladata uhmaa, ironiaa tai huumoria, joka muuttaa tekstin merkitystä. Tämän työn kannalta on kuitenkin välttämätöntä hyväksyä ja todeta se, että tässä työssä puheenvuoron saa teksti. Mahdolliset esittämiseen ja esityksen kontekstiin liittyvät merkitykset jääkööt toisten selvitettäväksi.

Myös Douglas Kellner korostaa, että tekstikeskeiset näkökulmat kulttuurintutkimuksessa usein ohittavat tekstien tuotantoon ja kulutukseen sekä instituutioihin liittyvät kysymykset (Kellner 1998, 54). Tähän haasteeseen pyrin parhaani mukaan vastaamaan ja sitomaan sanoitusten tekstianalyysin myös ympäröivän yhteiskunnan tilanteeseen. Rap-sanoitusten tutkiminen kulttuurintutkimuksen näkökulmasta vaatiikin monialaista tutkimusotetta sekä tekstin lisäksi myös yhteiskunnallisten ja kulttuuristen ilmiöiden tarkastelua.

Sanoituksia tulkittaessa on kuitenkin muistettava, että ”[m]erkitystä ei ole koskaan kirjoitettu ikäänkuin valmiina sisään tekstiin, vaan se muodostuu tekstin luennassa, johon tekstin lisäksi vaikuttaa lukijan sitoutuneisuus konteksteihin ja kulttuuriin käytänteisiin.” (Lehtonen 1998, 66.) Kuten Lehtonen Tony Bennetiä ja Janet Woollacottia lainaten toteaaakin, tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö teksteillä olisi ominaisuuksia, joita voidaan analysoida, vaan että nämä ominaisuudet eivät itsessään kohota jotakin merkitystä toista ”oikeammaksi”. (Ibid. 68.)

Samoin kuin esimerkiksi identiteetti, myös merkitys nähdään nykyisin jonakin liikkuvana ja moninaisena. Yhtä lopullista, absoluuttista merkitystä ei ole. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei merkityksiä olisi ollenkaan olemassa. Kysymys ei ehkä olekaan siitä, mikä on tekstin lopullinen merkitys, eikä edes siitä, mitä kaikkia mahdollisia merkityksiä tekstillä voikaan olla, vaan siitä, mitä teksti tietyssä historiallisessa tilanteessa tietyille tulkitsijoille merkitsee. (Lehtonen 1998, 143, 146.) Kai Mikkosen mukaan tulkinta eroaa aina tietämisestä. Tulkitsijan onkin hyväksyttävä se tosiasia, että tulkinnan kohde on monimerkityksellinen ja epäselvä ja ettei tätä epäselvyyttä voi tyhjentävästi ratkaista. Lähestymistapoja tulkintaan voi olla useita. (Mikkonen 2001, 64–

65.) Mikko Keskinen kirjoittaessa tekijän suhteesta tekstiin hän myös huomauttaa, että tämä muistuttaa lukijan ja tekstin suhdetta siinä, että kummallakaan ei ole auktoriteettiasemaa tekstin merkitysten määrittämisessä (Keskinen 2001, 95). Nämä huomiot merkityksen ja tulkinnan suhteesta haluan sanoituksia analysoidessani ottaa huomioon.

Kellnerin mukaan mediakulttuuri on suurelta osin kaupallinen ilmiö, joka tavoittelee voittoa. Kulttuurituotteidenkin täytyy siis myydä. Tästä syystä niiden täytyy olla sellaisia, että kuluttava yleisö on niistä kiinnostunut, että mahdollisimman suuri yleisö haluaa ostaa niitä. Tästä puolestaan seuraa, että nämä tuotteet heijastelevat yhteiskunnallisia kokemuksia ja saattavat myös järkyttää, sisältää yhteiskunnallista kritiikkiä sekä edistyksellisiä ajatuksia.

Vaikka mediakulttuuri laajalti edistääkin sen luokan etuja, joka omistaa ja hallitsee suuria mediayhtiöitä, sen tuotteet ovat mukana myös kilpailevien ryhmien välisissä yhteiskunnallisissa ristiriidoissa. Näin ne saattavat joskus edistää myös valtakulttuuria vastustavia voimia. Mediakulttuuria ei voidakaan pitää pelkästään hallitsevan ideologian mitäänsanomattomana välineenä, vaan sitä täytyy tulkita myös sitä määrittävien kilpailevien yhteiskunnallisten diskurssien ja voimien kentässä. (Kellner 1998, 25.)

Kellner väittää, että populaarin viihteen ymmärtäminen auttaa ymmärtämään myös yhteiskuntaa, jossa elämämme. Hänen mukaansa sen selvittäminen, miksi jotkin tuotteet ovat suosittuja, lisää ymmärrystämme siitä yhteiskunnallisesta tilanteesta, jossa nämä tuotteet syntyvät. Näin saamme myös ymmärrystä siitä, mitä tämän hetken kulttuureissa ja yhteiskunnissa todella tapahtuu. (Kellner 1998, 13.) Tarkastellessani rap-sanoituksia ja niissä esitettyjä näkemyksiä ja kommentteja tarjoutuu mahdollisuus myös tällaiseen Kellnerin kuvaamaan yhteiskunnan ilmiöiden laajempaan ymmärtämiseen. On kuitenkin huomioitava, että tämän työn puitteissa kuvatun kaltaiset ajankohtaisen kulttuurin ja yhteiskunnan analyysit jäävät väkisinkin jossain määrin vajaiksi.

Mikko Lehtonen näkee politiikan, talouden ja kulttuurin liittyvän toisiinsa ja näissä esiintyvien muutosten kulkeutuvan myös alueelta toiselle (Lehtonen 1994, 21). Hieman samaa pohtii myös Jussi Ojajarvi (2006, 13–14) kysyessään, miksei kirjallisuudentutkimus ole ollut kiinnostunut kapitalismikriittisten äänenpainojen tutkimisesta? Lehtonen esittääkin, että esimerkiksi kulttuuriset muutokset saattavat tapahtua eri tahdissa poliittisten ja taloudellisten muutosten kanssa joko niiden jäljessä

tai joskus jopa niiden edellä (Lehtonen 1994, 21). Jatkan tätä ajatusta koskemaan omaa aihepiiriäni, rap-sanoituksia, kysymällä, eivätkö myös populaarikulttuurin tekstit voisi heijastella yhteiskunnallisia ja taloudellisia ”tendenssejä”.

Kulttuurin merkitys yhteiskunnassa on muuttunut. Sitä ei voida erottaa muusta yhteiskunnasta omaksi erilliseksi saarekkeekseen; se ei ole pakopaikka yhteiskunnallisilta kuohunnoilta, mutta ei myöskään niiden kuohuntojen ja yhteiskunnan tilanteen ulkopuolinen kritisoija. Sukupuolen, rodun ja kansallisuuden poliittiset konfliktit liittyvät myös kieleen ja identiteettiin, juuri niihin seikkoihin, jotka ovat kulttuurin ja kirjallisuuden ominta aluetta. (Lehtonen 1998, 122–123.) Poliittinen on siten läpeensä kulttuurista ja kulttuurinen poliittista, näin myös – tai eritoten – populaarikulttuuri.

3.3. Subjekti ja identiteetti

Pohdittaessa yksilön ja yhteiskunnan suhdetta nousee esiin kysymys, miten määritellä yksilö ja yhteiskunta. Kysymyksiin vallasta, alamaisuudesta ja yhteiskunnasta liittyy aina myös kysymys subjektista ja identiteetistä. Tästä johtuen onkin syytä hieman tarkemmin pohtia näitä kahta käsitettä ja niiden merkityksiä.

3.3.1. Subjekti

Jo sanan subjekti etymologia sisältää itsessään sekä toimijuuden että alamaisuuden. ”’Subjekti’ on tunnetusti peräisin latinan ilmauksesta ’subiectus’ (’sub’ = alle ’iacio’ = heittää, viskata).” (Lehtonen 1994, 106.) Mikko Lehtonen pohtii myöhäismodernia yhteiskuntaa, joka hänen mukaansa tarvitsee subjekteiltaan sekä toimijuutta että alamaisuutta pysyäkseen liikkeessä. Yhteiskunta tuottaa itselleen subjekteja käyttämällä

erilaisia instituutioita ja asemointeja: näitä ovat esimerkiksi koulu, kirkko, perhe ja sukupuolisuus. Näiden kautta ihmisiin juurrutetaan tarkoituksenmukaisiksi ja hyväksi katsottuja subjektiviteetin muotoja. (Lehtonen 1998, 155–156.)

Modernin subjektin ja kirjallisuuden kehityksen voidaan nähdä kulkeneen samoja polkuja. Mikko Lehtonen väittää kirjallisuuden olleen 1500-luvulta lähtien jopa keskeinen subjektiviteetin artikuloija ja tuottaja (Lehtonen 1998, 151). Viime vuosikymmeninä ajatus kiinteästä ja yhtenäisestä subjektista on kuitenkin joutunut haastetuksi. Lehtosen mukaan subjektiviteetit eivät ole yksinkertaisia, vaan aina hajonneita, fragmentoituneita ja moniulotteisia, ja vaikka ne ovat reaalisia, niiden identiteetti ei ole ennalta annettu. Kirjoittaminen ja tekstit ovat subjektin itsensä tutkimisen ja määrittelyn paikkoja. Kertova subjekti ja kerronnan kohteena oleva subjekti eivät ole koskaan identtisiä, vaan subjekti on kahdentunut. (Ibid. 152–153.)

Subjektit syntyvät ja ovat olemassa merkityksenannon kautta. Kielellä on tässä merkityksenannossa merkittävä asema, sillä juuri kielessä tuotamme itsemme ja meidät myös tuotetaan. Subjektiviteetti ja identiteetti syntyvät representaatioissa. (Lehtonen 1998, 156.) Representaatio on kielen avulla tapahtuvaa merkitysten tuottamista. Se on ”käsitteiden ja kielen välinen yhdysside” (Ibid. 157). Jonkin asian esittämisen tietynlaiseksi voidaan ajatella olevan representaation yksinkertaisin määritelmä. Kieli ja kirjallisuus voivat kuvata jotakin todellisuudesta, heijastella sitä, mutta ne eivät koskaan voi kuvata todellisuutta sellaisena kun se on. Vasta inhimillinen merkityksenanto tekee asioista sitä mitä ne ovat. Kieli ei heijasta todellisuutta sellaisenaan, vaan todellisuus tuotetaan kielessä. Kielen avulla asiat saavat tietyn merkityksen, kieli esittää todellisuuden tietyllä tavalla. Samoin on myös subjektin kohdalla: kielellisessä esittämisessä kieli ei heijastele subjektia sellaisena kuin se on, vaan tekee ja tuottaa subjektin. (Ibid. 158–159.)

Lehtosen mukaan subjektiviteetti ei ole vain puhdasta toimijuutta, sisäsyntyistä vapautta, vaan myös alamaisuuden ja määräysten kohteena olemista (Lehtonen 1998 42–43). Pertti Karkaman mukaan taas ”[k]ulttuuriin toiminnallisessa mielessä kuuluu aina tunteva, ajatteleva ja toimiva subjekti” (Karkama 1998, 13).

Kysymys subjektiviteetista on merkittävä tutkittaessa rap-sanoitusten maailmaa. Mikäli subjekti-termin ajatellaan sisältävän ennen kaikkea ajatuksen toimijuudesta alamaisuuden sijaan, voidaan pohtia missä määrin ja missä mielessä rap-sanoitusten minät ovat subjekteja. Haluan työssäni tutkia, miten nämä minät ja heidän asemansa suhteessa yhteiskuntaan ja valtaapitäviin kuvataan.

Mikko Lehtonen kirjoittaa: ”Itse asiassa vasta kieli tekee ylipäättäänkin mahdolliseksi sen, että subjekti ja subjektiviteetti voivat olla olemassa. Jokainen ’minä’ on väistämättä subjekti.” (Lehtonen 1998, 160.) Lehtonen pohtii edelleen, että ollakseen joku jolla on nimi, joku joka on ja erottuu muista, on kuuluttava kielen piiriin. Tämä on eittämättä totta, mutta työssäni en tyydy subjektiviteetin näin suppeaan määritelmään. Käsitän subjektuuden joksikin, jolla tarkoitetaan erityisesti toimijuutta, kykyä olla muutakin kuin alamainen. En näe, että vain kuulumalla kielen piiriin, olemalla joku, joka voi sanoa ’minä’ ja määritellä jonkun toisen ’sinäksi’, on automaattisesti subjekti.

Jussi Ojajärven mukaan kulttuurintutkimus ymmärtää subjektilla olevan kaksi asemaa: subjekti voi olla aktiivisen toimijan tai sosiaalisten ja kulttuuristen käytäntöjen alamaisen roolissa. Tämä Ojajärven ”kulttuurintutkimuksen subjektiksi” kutsuma käsitys on hänen mukaansa pitkälti yhteiskunnallinen, ja nykyinen subjektikeskustelu liittyykin juuri alamaisuuden ja toimijuuden yhteensovittamisen kysymyksiin. (Ojajärvi 2006, 77–78.) Kysymykseen subjektin määritelmästä liittyykin Ojajärven mukaan ”tavattoman sotkuinen käsitevyyhti” (ibid. 79).

Ojajärvi kuitenkin varoittaa liittämästä subjektia liiaksi toimijuuteen.

Katson subjektin olevan sosiaalipsykologisessa mielessä aina vähintään minimaalinen ’toimija’, *mutta* tästä ei seuraa, että hän välttämättä olisi sitä huomattavassa sosiaalisessa saati poliittisessä mielessä. Toimijan käsite antaa helposti ymmärtää – varsinkin kun yksilön aktiivisuuden painotukseen liittyy nykyään ideologisia eli tarkemmin sanoen liberalistisia kytköksiä – toiminnan lähteen sijaitsevan merkittävässä määrin yksilössä. Kuitenkin asia pitäisi ottaa tutkittavana kysymyksenä, ei niinkään ennako-oletuksena. Pitäisi kysyä, millaisissa oloissa, millaisten valtasuhteiden puitteissa, ihmiset tulevat heitä koskevan toiminnan lähteiksi pikemmin kuin pelkiksi kohteiksi – ja millaisissa eivät. (Ojajärvi 2006, 82–83.)

Ojajärven mukaan olisikin syytä muistaa, että toimijuuteen liittyvät aina historialliset ja tilanteeseen liittyvät kontekstit sekä yksilön ja yhteisön välinen suhde. (Ojajärvi 2006, 83.)

Tästä on kysymys myös rap-sanoitusten kuvaamassa maailmassa. En katso, että siinä todellisuudessa, jota sanoitukset kuvaavat, yksilön ja yhteiskunnan suhde muodostuisi sellaiseksi, että yksilön olisi mahdollista olla ”toimija”. Puhuttaessa yhteiskunnan ja yksilön suhteesta näenkin tarkoituksenmukaisempaan käyttää juuri yksilö-sanaa subjektin sijaan. Nähdäkseni se on kuvaavampi termi määrittämään sitä suurempaa koneistoa vastaan asettuvaa (tai asetettua) ihmistä, jonka keinot toimia oman elämänsä sankarina ovat vahvasti rajoitetut, tai ainakin ne voidaan kuvata sellaisiksi.

Yhteistä subjektin ja yksilön käsitteille on yhden ihmisen erottaminen muista, sen korostaminen että ihmisinä olemme kaikki erillisiä. Kuitenkin suhde päätäntävaltaan ja mahdollisuuksiin vaikuttaa oman elämän tapahtumiin on erilainen subjektilla kuin yksilöllä. Subjektin määritelmiä on toki useita ja on mahdollista, että osa määritelmistä sopisi käytettäväksi myös tässä työssä. Tietoisesti valitsemalla yksilö-termin subjektin sijaan haluan kuitenkin korostaa sitä, että sanoitusten kuvaamassa maailmassa ihmisen suhde yhteiskuntaan, sen instituutioihin, omaan elinympäristöön ja toisiin ihmisiin ei välttämättä ole luonteeltaan sellainen, että ihmisen olisi mahdollista toimia aktiivisena subjektina.

3.3.2. Identiteetti

Mikko Lehtonen kirjoittaa identiteeteissä olevan aina kysymys myös representaatioista ja vallasta (Lehtonen 1998, 137). ”Traditionaalisissa yhteisöissä identiteettien on sanottu olleen kiinteitä ja vakaita. Modernissa maailmassa niistä on taas sanottu tulevan aiempaa liikkuvampia, moninaisempia, henkilökohtaisempia, itserefleksiivisempiä, muuttuvampia ja helpommin muutettavia.” (Lehtonen 1998, 137.) Tällaista liikkuvaa ja yhtä

pysyvää identiteettiä vailla olevaa subjektia voidaan kutsua postmoderniksi subjektiksi (ibid. 138).

Lehtonen pohtii Stuart Hallia mukaillen myös erilaisia identiteetikäsityksiä historian saatossa. Valistuksen ajan subjekti käsitettiin yhtenäiseksi ja järkeväksi yksilöksi, joka kykeni säätelemään toimintaansa. ”Henkilön identiteetti oli tämän käsityksen mukaan yhtä kuin hänen minuutensa olemus. Identiteetti sijaitsi näin puhtaasti privaatin alueella.” (Lehtonen 1998, 137.) Sosiologinen subjekti puolestaan siirsi huomion yksilön ulkopuolelle. Se ei ollut enää valistuksen subjektin tavoin eheä ja yhtenäinen, vaan subjekti muodostui suhteessa toisiin. Kulttuuri, arvot ja symbolit välittyivät subjektille toisten kautta, kulttuurisesti. (Id.) Molemmat subjektikäsitykset on kuitenkin myöhemmin haastettu.

Nykyisin ajatellaan subjektin olevan fragmentoitunut ja sen koostuvan useista eri identiteeteistä, jotka voivat olla myös ristiriidassa keskenään. Myös maailma subjektin ulkopuolella on monimutkaistunut ja esimerkiksi sukupuoleen, etnisyyteen ja kansallisuuteen liittyvät identiteetit ovat yhä moninaisempia ja ongelmallisempia. Lehtonen kirjoittaa subjektin omaksuvan erilaisia identiteettejä eri aikoina ja eri paikoissa. Näistä moninaisista identiteeteistä ei kuitenkaan muodostu yhtenäistä identiteettiä kokonaisen ”minän” ympärille, vaan jokaisella yksilöllä on useita, ristiriitaisiakin identiteettejä. (Lehtonen 1998, 138.)

Identiteetit ovat aina joko yksilön itsensä tai joidenkin muiden kertomia tarinoita ja kertomuksia. Ne eivät ole mitään valmiina löydettävää, vaan ne rakennetaan ja luodaan. Lisäksi ”[j]os identiteetit siis kerrotaan, tämä viittaa puhuvan subjektin kahdentumiseen. Identiteetistä kertomissamme tarinoissa puhuva subjekti ja puheena oleva subjekti eivät ole koskaan identtisiä, eivätkä koskaan täsmälleen samassa paikassa.” (Lehtonen 1998, 139.)

Douglas Kellnerin mukaan mediakulttuuri vaikuttaa monella tavalla siihen, mitä ajattelemme maailmasta ja sen ilmiöistä. Hänen mukaansa mediakulttuuri muokkaa myös käsityksiämme perimmäisistä arvoista, hyvästä ja pahasta, oikeasta ja väärästä.

Mediakertomusten ja kuvien symbolit, myytit ja aineistot muuttuvat yhteiseksi kulttuuriksi eri puolilla maailmaa asuville ihmisille. Näistä mediakulttuurin aineksista ihmiset luovat identiteettejä, joiden avulla he voivat löytää nykyisissä kapitalistisissa yhteiskunnissa oman paikkansa. (Kellner 1998, 9.) Identiteetti voi siis pohjautua osittain myös ylikansalliseen mediakulttuuriin.

Pertti Karkaman mukaan nykyisin ajatellaan, että jokainen ihminen on yksilöllinen mutta myös sosiaalinen ja yhteiskunnallinen olento. Hänen mukaansa nykyinen yhteiskunta kuitenkin pakottaa yksilöä muuttamaan paikkaansa koko ajan, mikä johtaa vaikeuteen suunnitella elämää pitkälle etukäteen. Hän kuitenkin haastaa tämän ajattelun toteamalla, että yksilön identiteetin hajoamisesta ja pirstoutumisesta puhuttaessa ikään kuin oletetaan, että ihmisillä joskus historian aikana olisi ollut ehjä ja kokonainen persoonallisuus. (Karkama 1998, 28.) Tämä on mielestäni hyvä huomio, sillä niin kauan kuin olemme olleet yksilöitä osana jotakin yhteisöä, meihin on varmasti kohdistunut niin sisäisiä kuin ulkoisiakin paineita, jotka ovat haastaneet identiteettimme. Kuitenkin esimerkiksi juuri perheiden hajoaminen ja työpaikkojen epävarmuus ovat tuoneet mukanaan murroksia, joihin joudumme sopeutumaan.

Identiteetin jatkuva muuttuminen ja pirstoutuminen tuovat Karkaman mukaan yksilön ja yhteiskunnan elämään suuria haasteita. Yksilöt jakautuvat kahteen vastakkaiseen ryhmään: niihin, jotka hyväksyvät vapaan markkinatalouden häikäilemättömän pelin ja toimivat sen mukaisesti, ja niihin, joille todellisuus näyttäytyy hämmentävänä haasteena, niihin, jotka ovat joutuneet syrjäytetyiksi yhteiskunnassa ja mediajulkisuudessa. (Karkama 1998, 30.)

Yhteiskunnassa jokainen yksilö on omillaan kasvavaa ahdistusta ja epävarmuutta vastassa. Vaikka yhteiskuntajärjestelmän aiheuttama pelko ja ahdistus ovat kaikille yhteisiä, jokaisen on silti ratkaistava ne yksin omassa elämässään. Yhteiskunnallisilla normeilla ja arvoilla ei ole enää entisenlaista merkitystä yksilön elämää ja toimintaa ohjaavina seikkoina. Tästä syntyvä turvattomuuden tunne koskee koko yksilön olemassaoloa. (Karkama 1998, 31.)

Sekä identiteettiä että subjekti ovat siis jatkuvan muutoksen ja ristiriitaisten paineiden alaisina. Suhde itseen, läheisiin ja yhteiskuntaan on haastettu, ja nämä haasteet heijastuvat myös kulttuurisissa teksteissä.

3.4. Hiphop-tutkimus

Markku Lehtimäki ja Toni Lahtinen kirjoittavat *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta* -teoksen artikkelissaan ”Rock, lyriikka, tulkinta” uskovansa, että rock-musiikin ”syvälliseen ymmärtämiseen tarvitaan myös tekstin- ja taiteentutkimuksen menetelmiä” (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 24).

Vaikka kevyen musiikin sanoitukset ovat yhdeksänkymmentäluvulta lähtien yhä enenevässä määrin alkaneet kiinnostaa myös kirjallisuudentutkijoita, on kiinnostus rajoittunut lähinnä muutamiin tiettyihin rock-sanoittajiin (Mäkeläinen 2004). Jani Mikkonen kuvaileekin teoksensa *Riimi riimistä* -esipuheessa Suomen hiphop-kentän kokonaiskuvan hahmottamista hyvin haastavaksi (Mikkonen 2004, 8). ”Kun aloin kerätä materiaalia, ymmärsin miksi tätä kirjaa ei ehkä ollut kukaan muu vielä yrittänyt. Kirjallista materiaalia on vähän. Se on ripoteltu vaihtelevan tasoisiin amerikkalaisiin kirjoihin, erikoislehtiin ja yleislehtien satunnaisiin juttuihin ja levynkansiin.” (Id.) Mitä suomalaiset tutkijat ovat siis yhteenvetona hiphopista tai rap-musiikista sanoneet? Useimmat esitykset ovat jääneet vain pinnallisiksi raapaisuiksi, eikä ainakaan kirjallisuustieteen näkökulmasta kovinkaan syvällisiä kommentteja ole esitetty. Huomio on keskittynyt rap-musiikkiin esimerkiksi nuorisokulttuurina, vastakulttuurina ja musiikinlajina.

Omassa tutkielmassani haluankin täyttää edes osan näistä aukoista sekä tarjota uuden näkökulman sanoitusten tulkitsemiseen laajemmassa kontekstissa kuin aiemmin on nähdäkseni tehty.

3.4.1. Hiphop-tutkimus Suomessa

Suomessa hiphop- ja rap-tutkimusta on tehty 2000-luvulla hyvin erilaisista lähtökohdista käsin. Esimerkiksi nuorisotutkimuksen ja sosiologian alaan kuuluvia tutkimuksia on tehty useita, mutta esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksen puolella aihetta käsittelevää kirjallisuutta on Suomessa julkaistu hyvin vähän.

Matti Nieminen on yhteiskuntatieteiden maisteri ja sosiologi, joka on tutkinut internetin suomihiphop-aiheisia keskustelupalstoja ja -foorumia. Hän on pohtinut erityisesti sitä, miten amerikkalaiset esikuvat on siirretty suomalaiseen kontekstiin (Nieminen 2003, 170.) Artikkelissaan ”Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa” (2003) hän tekee vertailuja suomalaisen ja amerikkalaisen hiphop-kulttuurin välillä.

Hiphop-kulttuurin on nähty kokonaisuudessaan ilmentävän mustien ja latinoiden protestia esimerkiksi kaupunkien ghettoistumista ja valkoisen valtakulttuurin ylivaltaa vastaan (Nieminen 2003, 168). Miten kulttuuri, joka jo lähtökohdiltaan nähdään näin marginaalisena ja valkoisen valtaväestön ylivallan vastustajana, soveltuu nimenomaan valkoisen valtakulttuurin edustajien protestin tulkiksi? Toisaalta empiiriset tutkimukset ovat korostaneet hiphopin soveltuvan myös paikallisten kysymysten ja yhteiskunnallisten olojen pohdintaan ympäri maailman. Tästä voidaan katsoa olevan kysymys myös Suomessa. Nieminen näkee syyn hiphop-musiikin nousulle ja suosiolle Suomessa siinä, että musiikinlaji on nykyisille tekijöille ja kuluttajille tuttu lajityyppi, jonka konventioihin he ovat kasvaneet (ibid. 169, 172). Näin heille oman ympäristönsä kuvaaminen hiphop-musiikin kautta on luonnollinen tapa, sillä he ovat kasvaneet hiphop-kulttuurin parissa.

Niemisen havainnon mukaan kahta kapinallista katukulttuuria, hiphopia ja punkia, on verrattu usein toisiinsa. Hän näkee musiikinlajien välillä olevan yhteyksiä, molemmat jakavat esimerkiksi eräänlaisen ”do it yourself” -ihanteen, jossa pelkkä musiikista

nauttiminen ei riitä, vaan tuotantoon on osallistuttava itse. Merkittävä ero punkkiin syntyy kuitenkin Niemisen mukaan musiikinlajin alkuperäisen viestin siirtämisessä suomalaisen yhteiskuntaan. Toisin kuin työväenluokkataustaisen punkin kohdalla, hiphop-kulttuurissa alkuperäisen suurkaupungin ghetto-gangstan esittäminen ei Suomen oloissa ole uskottavaa. Nieminen näkee suomalaisten hiphop-artistien kuitenkin usein ironisoivan autenttisuuden vaatimusta ja amerikkalaisia esikuviaan. Vaatimus olla aito ja alkuperäisten ihanteiden kaltainen kun pysähtyy siihen, ettei suomalainen yhteiskunta ole yhtä eriarvoinen ja vaarallinen kuin amerikkalainen. Hänen mukaansa juuri pyrkimys ”aitouteen” ja ”aitoon hiphopiin” ylittää amerikkalaisten esikuvien kaltaisen ghetto-elvistelyn. On tärkeämpää olla aito ja kertoa omasta elämismaailmastaan, kuin yrittää väkisin luoda amerikkalaisten suurkaupunkien kaltaista väkivaltaista todellisuutta Suomeen. (Nieminen 2003, 173, 176–177.)

Kaupallisuus on ongelmallinen kysymys hiphopissa ja rap-musiikissa. Alun perin mustan väestönsä omana, kapinallisena musiikkina syntyneen hiphopin kaupallistuminen ja isojen levy-yhtiöiden (valkoisten) pomojen käsiin joutuminen on nähty enteilevän jopa hiphopin kuolemaa (Nieminen 2003, 174). Nieminen muotoileekin: ”On kieltämättä outoa nähdä, kuinka entiset amerikkalaiset ghettojen kasvatit, nykyiset rap-miljonäärit, esittelevät MTV:ssä kultakoruihin kietoutuneena luksus-talojaan, lukuisia autojaan ja ylellistä elämäntapaansa ilman, että levyjä ostava nuoriso näkisi minkäänlaista ristiriitaa heidän kovasta katuelämästä kertovien lyriikoidensa ja nykyisen elämäntyyliinsä välillä.” (Ibid. 175.) Liiallinen menestys nähdään varsinkin Suomessa usein kuitenkin negatiivisena itsensä myymisenä. Suuren yleisön suosio nähdään lähes synonyyminä sille, että musiikki valtavirtaistuu eli puristien näkökulmasta automaattisesti huononee. Varsinkin monikansalliselle levy-yhtiölle levyttämistä pidetään usein ongelmallisena. (vrt. Nieminen 2003, 175–176.)

Politiikan ja hiphopin yhteys on ollut olemassa jo hiphop-kulttuurin alkuaajoista lähtien. Yhdysvalloissa mustien kokemukset ja halu tuottaa omaa kulttuuria valkoisen valtakulttuurin ulkopuolella asettivat selkeät lähtökohdat hiphopille. ”Aitoon” hiphopiin kuuluu siten tietty yhteiskunnallinen ohjelmallisuus. Myös ranskalainen hiphop on ominaisluonteeltaan yhteiskunnallisesti väritynyttä. (Nieminen 2003, 178.)

Analysoidessaan suomalaisia verkkokeskusteluita ja forumeita internetissä Nieminen on tehnyt seuraavia havaintoja hiphopin suhteesta poliittiseen. ”Suomihiphopin sitoutuminen politiikkaan ja poliittiseen ajatteluun nähdään arveluttavaksi. Närkästys ei niinkään kohdistu siihen, että hiphopille annetaan poliittista sisältöä, kuin siihen oletukseen, että vasemmistolaisuus olisi jotenkin hiphop-kulttuurille yhteinen aatteellinen sisältö tai että hiphop olisi ’vasemmistolaista julistamista’. Osaltaan on kyse ylipäänsä haluttomuudesta lukita hiphopin merkitys johonkin yhteen asiasisältöön.” (Ibid. 179.) Vaikka poliittinen ja yhteiskunnallinen kantaaottavuus kuuluu myös suomalaiseen hiphopiin, on tämän poliittisen ja yhteiskunnallisen määrittely koettu ongelmalliseksi genren sisällä. Osin tämä kertoo myös halusta väistää ulkopuolelta tulevaa määrittelyä.

Erittäin mielenkiintoisella tavalla tämän työn kannalta Nieminen analysoi suomalaisen hiphopin kantaaottavuutta.

Millaista sitten on suomihiphopin kantaaottavuus? Kantaaottavat lyriikat kohdistuvat yksilön mahdollisuuteen ja velvollisuuteen käyttää omaa päätään ja elää uskollisena omalle itselleen yhteiskunnan asettamista paineista huolimatta. Tämä oman elämän hallinnan teema toistuu todella usein suomihiphopissa. Kyse on elämänpolitiikasta, ei asettumisesta perinteisen politiikan haalistuneelle kartalle. Kritiikki kohdistuu luutuneisiin asenteisiin ja kaikkeen siihen kulttuuriseen, taloudelliseen ja poliittiseen ainekseen, joka jollain tavoin rajoittaa yksilöiden vapautta ja päätäntävaltaa. Toki kritiikkiä kohdistetaan myös yhteiskunnan epäkohtiin, oli kyseessä sitten yhteiskunnallisen vallan keskittyminen, väärin suunnatut poliittiset päätökset ja demokratian puute; huumeongelma ja suomalainen huume politiikka; materialistisen maailmankuvan kritisointi; tai yleinen vaatimus humanimmasta, toiset huomioon ottavasta yhteiskunnasta. (Nieminen 2003, 179.)

Nähdäkseni Nieminen osuu tässä lyhyessä analyysissään naulan kantaan. Näin kappaleiden sanoituksissa todella lähestytään maailmaa. Kuitenkin pintatason alla kihisee ristiriitaisempiakin kommentteja koskien juuri yhteiskunnan ja yksilön suhdetta, valtaa ja politiikkaa.

Yhteisöllisyys muodostuu suurimmassa osassa kappaleista omaan kaveripiiriin rajautuvasta pienryhmästä. Yhteiskunnan toivotaan jättävän yksilön ja tämän kaveripiirin rauhaan. Yhteiskunta koetaan jonakin, joka epämiellyttävällä ja torjuttavalla tavalla pyrkii tunkeutumaan privaatin maailman alueelle. Hiphop kuvastaa vapautta ja mahdollisuutta itseilmaisuuksiin, ja tätä elämäntapaa halutaan toteuttaa rauhassa. (Nieminen

2003, 180.) ”Kenties yleisin yhdistävin teema suomalaisessa hiphopissa on tietty individualistinen koskemattomuus ja sen tavoittelemisen” (ibid. 189). Nieminen toteaa oivaltavasti suomalaisen hiphopin olevan kuitenkin epäyhtenäinen ilmiö, josta ei voida vetää kaikkia tekijöitä ja koko musiikinlajeja koskevia yleistyksiä (ibid. 187–188).

Saija Kuivas on tutkinut Matti Salon, Kuivaksen tutkimuksen aikaan vielä Avaimen nimellä tehtyjä kappaleita. *Punainen tiili* -albumin sanoitusten pohjalta hän on päätenyt mannheimilaiseen analyysiin, jonka lisäksi hän vertailee Avaimen kappaleita amerikkalaiseen gangsta-rapiin sekä suomalaiseen 1970-luvun poliittiseen laululiikkeeseen. Nuorisotutkimuksen alaan kuuluvassa artikkelissaan Nuorisotutkimuslehdessä hän esittelee tutkimuksensa tuloksia. (Kuivas 2003.)

Kuivas lähestyy Avaimen sanoituksia Karl Mannheimin sukupolvianalyysin kautta. Mannheimilaisessa sukupolvianalyysissä yksilö yhdistyy yhteiskunnallisten murroskohtien jatkumoon perinteisen vanhemmasta lapseen kulkevan sukupolviajattelun sijaan. Yhteys muihin samanikäisiin syntyy ”yhdessä koetun ja eletyn *avainkokemuksen* kautta. Jokin murros (sota, suuri muutto, lama jne.) tuottaa erityisen sukupolvikokemuksen sille ikäpolvelle, joka on tuona murroksen aikana aikuistumisen kannalta otollisessa vaiheessa.” (Kuivas 2003.) Kuivas analysoi 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun kansalaisaktivismia ja radikalismia tällaisen avainkokemuksen tuotteena. Hän näkee osan rap-artisteista ja yhteiskuntakriitikoista kuuluvan kokemukselliseen sukupolveen, jonka yhteinen avainkokemus on Kuivaksen tulkinnan mukaan vuoden 1991 Persianlahden sota ja sen uutisointi suomalaisissa tiedotusvälineissä. Tulkintaansa hän perustaa Avaimen eräässä haastattelussa antamaan lausuntoon (Lohikoski & Toikka 2001) sekä Klaus Toivosen Persianlahden sotaa ja koululaisten ahdistusta käsitelleeseen tutkimukseen⁶.

Kuitenkin Kuivas toteaa ikään kuin sivulauseessa samaan aikaan Suomea koetelleen laman vaikuttaneen sodan ohella. Itse kuitenkin näkisin – millään tavoin kiistämättä sitä, etteikö myös suurta mediajulkisuutta saaneen sodalla olisi ollut traumatisoivaa

⁶ Toivonen, Klaus 1991 *Persianlahden sota, joukkotiedotus ja peruskoululaisten ahdistuneisuus*. Lapin yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja. B Tutkimusraportteja ja selvityksiä 17. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

vaikutusta – juuri 90-luvun laman merkittävämpänä sukupolvikokemuksena Avaimen ja muiden rap-artistien elämässä. Kuivas kirjoittaa: ”Avain voidaan nähdä [--] osana Persianlahden sodan tuottaman kokemuksellisen sukupolven ydinryhmää” (Kuivas, 2003). Kuitenkin juuri 90-luvun laman jälkiä voidaan mielestäni nähdä Avaimen ja muiden suomalaisten räppääjien teksteissä, sen sijaan Persianlahden sodasta ei kappaleissa nähdäkseni ole merkkejä. Tämän vuoksi on mielestäni perustelematonta tulkita Avaimen sanoituksia sodan jättämistä jäljistä johtuvana kapinana. Kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta tekijän yhteen haastatteluun perustuva tulkinta, jolle ei kuitenkaan löydy tekstiin pohjautuvia perusteita, ei ole riittävä.

Vaikka Kuivas pohtiikin ansiokkaasti Avaimen sanoitusten poliittisia elementtejä, näen ongelmallisena hänen tekemänsä sijoittelun, jossa Avain rinnastetaan toisaalta gangstaraapiin, toisaalta Agit Prop -liikkeeseen. On mielestäni perustelematonta kutsua 2000-luvun hiphop-musiikkia ”uudeksi suomalaiseksi laululiikkeeksi” (Kuivas 2003). Suomalaisen hiphop-musiikin ja 1970-luvun poliittisen laululiikkeen välille vedetään silloin tällöin yhtäläisyyksiä muuallakin.⁷ Vasemmistolaisessa ja opiskelijavetoisessa Agit Prop -liikkeessä ja tämän hetken poliittisesti kantaaottavissa rap-sanoituksissa on nähty olevan samaa henkeä. Vaikka yhteyksiä on mahdollista löytää, en kuitenkaan allekirjoita esimerkiksi Saija Kuivaksen tavoin väitettä, että esimerkiksi Avain voitaisiin nähdä 70-luvun poliittisen laululiikkeen jatkajana. Siinä missä 70-luvun poliittisessa laululiikkeessä politiikka synnytti laulun, voidaan rap-musiikissa mielestäni nähdä korkeintaan laulujen pohjalta koottua politiikkaa. Poliitiikka ja vakaumus synnyttivät 70-luvulla musiikkia, rap-musiikissa kappaleista on mahdollista tehdä johtopäätöksiä poliittisista ideologioista, joita ei kuitenkaan edellä poliittinen toiminta. Merkittävä ero on toki myös musiikinlajien välinen.

Tästä näkemyserosta huolimatta yhdyin Kuivakseen hänen pohtiessaan pettymyksen ja ärtymyksen yhteiskuntaa kohtaan olevan yhteistä suomalaiselle rap-lyriikalle. ”Markkinatalouden nähdään ajavan ihmiset taistelemaan omista eduistaan, toinen toistaan vastaan. Poliitiikka koetaan omien etujen ajamisena, ja poliitikot tavallisten ihmisten todellisista ongelmista vieraantuneina politiikan ammattilaisina.” (Kuivas

⁷ Esim. Suoranta 2005.

2003.) Toisin kuin Kuivas, esimerkiksi Matti Nieminen ei näe suomalaisessa hiphop-musiikissa varsinaista gangsta-kulttuuria. Vaikka katuelämän jäljistä puhutaan, väkivaltaisen ghettokulttuurin siirtäminen sellaisenaan Suomeen on koettu ongelmalliseksi (Nieminen 2003, 182).

Jan Liesaho puolestaan lähestyy rap-sanoitusten yhteiskuntakritiikkiä ja lähiökuvauksia artikkelissaan ”Tiedettä, taidetta ja satuja. Lähiö suomalaisessa rap-musiikissa” (2004). Hän pohtii kappaleissa esitettyjä käsityksiä elinympäristöstä, yhteiskunnasta sekä yksilön asemasta esimerkiksi Avaimen, Steen1:n ja Fintelligensin sanoitusten pohjalta.

Juha Suorannan artikkeli ”Hiphopin poliittinen epäpuhtaus” (2005) lähestyy aihetta kysymällä, millaista on hiphopin poliittisuus ja millä tavalla lajityyppi voidaan sijoittaa poliittiselle kentälle. Suoranta on kasvatustieteilijä, joka lähestyy hiphop-kulttuuria kasvatuksen näkökulmasta ja arvioi rap-artistejä poliittisina kasvattajina. Suorannan mukaan suomalainen hiphop voidaan nähdä kulttuuriteollisuuden rahantekovälineenä tai propaganda-automaattina, mutta hän kääntyy kuitenkin korostamaan hiphop-kulttuurin ”epäpuhtaudeksi” nimeämäänsä luonnetta. Tällä epäpuhtaudella Suoranta yksinkertaisesti tarkoittaa sitä, että rap-kappaleiden sanoitukset, tekijöiden haastatteluissa kertomat mielipiteet, ja toisaalta heidän valintansa ja toimintansa esimerkiksi suhteessa ylikansallisiin levy-yhtiöihin ovat ristiriitaisia. Ne sisältävät idealistisia kommentteja rasisminvastaisuudesta ja toisaalta yksilökeskeisiä ja liberalistisia mielipiteitä, avoimen kaupallisia piirteitä sekä toisaalta kapitalisminvastaisia elementtejä. (Suoranta 2005, 191–192.)

Mielenkiintoisella tavalla suomenkielistä hiphop-musiikkia ja sanoituksia lähestyvät Heini Strand ja Toni Lahtinen artikkelissaan ”Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti” (2006). Alun perin Rovaniemeltä lähtöisin oleva Tulenkantajat on hiphop-yhtye, jonka sanoituksissa vahva paikallisuus on läsnä. Strand ja Lahtinen pohtivat artikkelissaan identiteettiä erottautumisen ja kiinnittymisen käsitteiden kautta.

Suomalainen hiphop-tutkimus on opillisilta lähtökohdiltaan siis varsin laajaa, ja yhdistelemällä eri tieteenalojen piiriin kuuluvia tutkimuksia ja artikkeleita on mahdollista koota myös tämän työn kannalta mielekkäitä kotimaisia teorioita.

3.4.2. Ulkomainen hiphop-tutkimus

Yhdysvaltojen itärannikon mustien katukulttuurista globaaliksi ilmiöksi levinnyt hiphop-kulttuuri on kiinnostanut akateemisia tutkijoita ympäri maailman. Suuri osa tutkimuksesta on julkaistu Yhdysvalloissa, mutta myös Euroopassa hiphop-kulttuuria on tutkittu yliopistotasolla.

Amerikkalainen hiphop-tutkimus on keskittynyt – musiikinlajin historian huomioon ottaen varsin luonnollisestikin – mustiin, heidän ongelmiinsa ja oikeuksiinsa. Tutkimusote on monilla lähinnä sosiologinen, ja rotu ja yhteiskunnalliset ongelmat ovat korostuneessa asemassa. Myös hiphop-kulttuurin historiaa on lähestytty monissa kirjoituksissa, sen sijaan sanoituksiin keskittyvää tutkimusta ei niinkään tunnu esiintyvän.

Amerikkalainen kirjailija ja afrikkalais-amerikkalaisen kulttuurin tutkija Bakari Kitwana kirjoittaa teoksessaan *The Hip Hop Generation. Young blacks and the crisis in African American culture* (2002) erityisesti mustien miesten vaikeasta asemasta Yhdysvalloissa. Kitwana on luonut hiphop-sukupolven käsitteen, jolla hän tarkoittaa vuosina 1965–1984 syntyneitä afrikkalais-amerikkalaisia. He ovat Kitwanan mukaan hiphop-sukupolvea, sillä heidän kohdallaan nimenomaan hiphop-kulttuuri on määrittävä ilmiö. (Kitwana 2002, xiii-xiv.) Heitä yhdistävät tietyt arvot ja asenteet, joiden ytimessä ovat ajatukset perheestä, ihmissuhteista, lasten kasvatuksesta, urasta, rotuidentiteetistä, rotusuhteista ja politiikasta. Tälle sukupolvelle on vanhempiaan huomattavasti tärkeämpää panostaa uraan ja rikastua nopeasti, ja heille vaurauden saavuttaminen millä keinoilla hyvänsä on tärkeämpää kuin mikään muu. Keskeistä on myös sukupuolten vieraantuminen

toisistaan. Vastoin kuin vanhempansa, he ovat kääntyneet itseensä ja ikätovereihinsa sekä globaaleihin kuviin ja tuotteisiin saadakseen ohjausta. (Ibid. 4, 6-7.)

Hiphop-sukupolvi on myös ensimmäinen sukupolvi, joka on kasvanut globaalien talouden maailmassa. Yhä syvenevä kuilu niitten välillä, joilla on, ja niitten, joilla ei ole, on vaikuttanut tähän sukupolveen. 1980-luku oli amerikkalaisille mustille synkkää aikaa; samaan aikaan kun crack-kokaiini yleistyi räjähdysmäisesti, yhä suurempi osa joutui vankilaan. Kitwana näkee tämän ristiriidan globaalien ja taloudellisen hyvinvoinnin ja afrikkalais-amerikkalaisten samanaikaisen pahoinvoinnin välillä vaikuttaneen suuresti heidän maailmankuvaansa. (Kitwana 2002, 11–15.) Tämä epäedullinen tilanne johti myös gangsta-rapin syntyyn Yhdysvaltojen länsirannikolla.

Kitwana pohtii myös kulttuurikriitikko Cornel Westin ajatusta siitä, miten ristiriitaista toisaalta on, että samaan aikaan kun nuoret mustat miehet istuvat vankiloissa ja kärsivät monella tavalla, heidän pukeutumistaan, kävelyään, eleitään ja puhetapaansa matkitaan maailmanlaajuisesti (West 1993, Kitwanan 2002, 10, mukaan). Rap-musiikki on tuonut mustalle kulttuurille laajemman yleisön kuin koskaan aikaisemmin (Kitwana 2002, 10).

Bakari Kitwanan kohdalla on muistettava, että hän kirjoittaa afrikkalais-amerikkalaisena toisille mustille käsitellen nimenomaan Yhdysvaltojen mustien kriisiä. Hänen kuvaamiaan ilmiöitä voidaan silti mielestäni jossakin määrin soveltaa ja verrata Suomen tilanteeseen. On kuitenkin varottava vetämästä suoria Suomea koskevia johtopäätöksiä Kitwanan teksteistä. Jotain yhteistä voidaan kuitenkin nähdä siinä uhmassa, jota yhteiskunnallisesta vallankäytöstä syrjässä olevat nuoret miehet kappaleissaan ilmaisevat.

Amerikkalaisen tutkimuksen keskiössä näyttääkin olevan rap nimenomaan mustien, afrikkalais-amerikkalaisten musiikkina, ja vielä laajemmin, omana kulttuurinaan. Esimerkiksi Guthrie P. Ramsey Jr. korostaa teoksessaan *Race Music. Black cultures from Bebop to Hip-hop* (2003) perheen ja yhteisön merkitystä mustan musiikin ja kulttuurin kehityksessä. Ramsey lähestyy mustaa musiikkia ja kulttuuria monitieteisesti painottaen historian ja muistin asemaa kulttuuristen merkitysten synnyssä. Hän korostaa

myös mustien kansalaisoikeuskamppailun 1960-luvulla jättäneen poliittisen sävyn afrikkalais-amerikkalaisen kulttuurin akateemiseen tutkimukseen. Hänen mukaansa 1990-luku nosti mustan populaarikulttuurin aivan uudelle tasolle ja mustat esiintyjät näkyviin ja paremmille palkoille. (Ramsey 2003, 17, 19, 163.) Hyvän kuvan musiikinlajin historiasta ja tekijöistä saa hakuteokseksikin käyvästä teoksesta *The rough guide to Hip-Hop. The definite guide to Hip-Hop, from Grandmaster Flash to Outkast and beyond* (Shapiro 2005).

Pelkkiin sanoituksiin keskittyvää amerikkalaista rap-tutkimusta ei vastaani ole tullut. Tutkimus keskittyy rotuun, yhteisöihin, kulttuureihin, musiikkiin, musiikin kuluttamisen ja kohtaamisen tilanteisiin, yhteiskuntaan, kaiken kaikkiaan varsin kokonaisvaltaisella tavalla mustaan kulttuuriin.

Yhtenä käyttökelpoisimpana amerikkalaisena tutkimuskirjallisuutena tämän työn kannalta voidaan pitää Tricia Rosen *Black noise. Rap music and Black culture in contemporary America* -teosta (1994). Vaikka kirjan ilmestymisestä on jo lähes viisitoista vuotta, lähestyy Rose hiphop-kulttuuria ja rap-musiikkia aina ajankohtaisella perusteellisuudella. Rosen mukaan rap-musiikki on nimenomaan mustan väestön kulttuurinen ilmaisukeino, joka ilmaisee rotuvähemmistön fantasioita, näkökulmia ja kokemuksia Amerikassa (Rose 1994, 2–3).

Rose kirjoittaa rap-kulttuurissa suhteen mustaan kulttuuriin, sosiaalisiin ja taloudellisiin tilanteisiin, teknologiaan sekä seksuaalisiin ja rodullisiin käytäntöihin olevan monimutkainen ja jatkuvassa muutoksessa. Siitä johtuen *Black Noise* ei hänen mukaansa ole kaikenkattava analyysi kaikista rap-kulttuurin vaikutuksista populaarin kentällä, vaan valikoima hiphop-kulttuurin sosiaalisia, kulttuurisia ja poliittisia implikaatioita. (Rose 1994, xv.)

Rosen mukaan hiphop nousee sosiaalisten ja poliittisten olosuhteiden aiheuttamasta pettymyksestä ja vieraantumisesta. Erityisesti rap ja graffitien maalaaminen ovat aggressiivisia ja julkisia vastarinnan ja oman äänen ilmaisuja. Hänen mukaansa molemmat puolustavat oikeutta kirjoitukseen ja oman identiteetin kuvailuun

ympäristössä, joka ei tunnu tarjoavan tarttumapintaa nuorille mustille, joilla ole mahdollisuuksia legitiimeihin tapoihin yhteiskunnalliseen tai taloudelliseen osallistumiseen. (Rose 1994, 59–60.)

Rose ymmärtää myös tutkijoiden hämmennystä hiphop-kulttuurin edessä. Hänen mukaansa hiphop-kulttuurin jännitteet ja ristiriitaisuudet saattavat hämmentää jopa kokeneimmankin kriitikon tai tarkkailijan tulkintaa. Toiset tutkijat näkevät Rosen mukaan hiphopin erityisesti postmodernina ilmiönä, toiset taas esimodernin ajan suullisen perinteen jatkajana. Toiset ylistävät sen kapitalismikriittisyyttä, toiset taas syyttävät sitä kaupallisuudesta. (Rose 1994, 21.)

Yhdysvaltojen ulkopuoliseen hiphop-kulttuurin tarkasteluun on keskittynyt *Global noise. Rap and Hip-Hop outside the USA* (Mitchell 2001). Tony Mitchell kirjoittaakin esipuheessaan, ettei hiphopia ja rap-musiikkia voida tarkastella pelkästään afrikkalais-amerikkalaisen kulttuurin ilmentymänä, niin voimallisesti se on mukana luomassa kansallisia ja paikallisia identiteettejä ”Tunisiasta Honoluluun” (Mitchell 2001, 1-2). Vaikka hiphop-kulttuuri on levinnyt käytännössä koko maapallolle, ei amerikkalainen tutkimus kuitenkaan ole huomionnut näitä paikallisia ilmentymiä, vaan keskittynyt tarkastelemaan hiphopia afrikkalais-amerikkalaisten emansipatorisena vastarinnan ilmentymänä. *Global noise* tarkasteleekin hiphopia mm. osana italialaisten ääri-marxistien ja grönlantilaisten tanskan kielen valta-asemaa vastustavien ryhmien toimintaa. (Ibid. 1, 3.)

Rap-musiikkia ja hiphop-kulttuuria lähestytään siis usein oireena jostakin yhteiskunnallisesta ongelmasta. Yhteistä useimmille tutkijoille niin Suomessa kuin ulkomailla näyttääkin olevan tapa yhdistää sosiaalinen tai yhteiskunnallinen ongelma ja sen heijastumat rap-musiikissa. Myös omassa työssäni käsittelen niitä näkemyksiä, toiveita ja pelkoja suhteessa yhteiskuntaan ja toisiin yksilöihin, joita sanoituksissa kuvataan.

4. KAUPUNKI JA LÄHIÖ

Kaupunki ja katu ovat niitä tiloja, joihin hiphop-kulttuuri sitoutuu ja joista se saa inspiraationsa (Liesaho 2004, 132). Urbanin maantieteen keskeisin toimintaympäristö ei kuitenkaan ole suurkaupungin keskusta, vaan kaupunkialueen reunama, lähiö. Moni rap-artisti pyrkii toimimaan suomalaisen lähiöelämän sanansaattajana ja tulkkina. Jan Liesahon mukaan Avain oli suomalaisista rap-artisteista ensimmäinen, joka tietoisesti lähti käsittelemään lähiöelämää musiikin kautta (ibid. 134). Lähiö on kuitenkin myös Steen1:n sanoitusten ympäristö ja voidaankin pohtia, nouseeko lähiön merkitys sanoituksissa pelkkää asuinpaikkaa laajemmaksi.

4.1. Kohti lähiöelämää

Suomalainen yhteiskunta kävi 1900-luvun jälkipuoliskolla läpi nopean ja rajun rakennemuutoksen. Uudenaikaistuvassa Suomessa luontaistaloudesta ja omavaraisuudesta oli luovuttava taloudellisen kasvun saavuttamiseksi, työvoiman liikkuvuutta oli parannettava ja maa- ja metsätaloudesta oli siirryttävä kohti palveluita ja teollisuutta. (Hankonen 1994, 130–132.) Koko yhteiskunnan läpäissyt ideologinen murros kohti tehokasta yhteiskuntaa johti myös ajatukseen asumisen tehokkuudesta (ibid. 19, 27). Siirtyminen maataloudesta kohti teollisuutta ja palveluammatteja johti muuttoliikkeeseen kohti Etelä-Suomea. Kaupunkien kärsiessä maapulasta ja kaavoituksen hitaudesta lähiöt rakennettiin kauas kaupunkien keskustoista. (Sulkunen et. al. 1985, 25.) Kun lähiöitä rakennettiin 1960-luvulla, niihin muutti pääasiassa maalta työn perässä lähtenyttä työvoimaa.

Rakennemuutos sai yhden näkyvimmistä muodoistaan juuri lähiöissä (Hankonen 1994, 467). Suomessa ei niiden kaltaisia asuinalueita ollut tässä laajuudessa aiemmin nähty. Työn perässä muutettaessa vanhat agraariset ammatit ja maaseutupitäjät hylättiin. Moni

maaltamuuttaja löysi uuden asuinpaikan Etelä-Suomen lähiöistä. Uusi elämä ja uudentyyppinen asuminen muuttivat koko elämäntilanteen. (Sulkunen et. al. 1985, 25, 26.) ”Perinteiset talonpoikaiset perusarvot joutuivat koetukselle. Työn itsenäisyyteen, perherakenteeseen ja sosiaalisiin verkostoihin kohdistui muospaineita.” (ibid., 27). Muutos oli monelle maaseudun tiiviistä yhteisöistä muuttaneelle kova. Juha Siltala kuvaa maaltamuuton olleen monelle kova ponnistus, joka vaati sopeutumista, entisten selviytymistapojen hylkäämistä sekä uusien valmiuksien opettelua. Yhteiskunnallisesta muutoksesta tuli myös osa yksilön psyykkistä työtä, sillä vanhojen rakenteiden hajotessa maalaisidyllin korvasi kaupunkilainen tehokkuuden vaatimus, johon oli sopeuduttava. (Siltala 1994, 112.) Lähiöt olivatkin osa koko suomalaista yhteiskuntaa koskenutta kehittämisprosessia. Kuten Johanna Hankonen muotoileekin: ”[L]ähiöistyminen oli sekä rakennemuutoksen tulos että sen edellytys” (1994, 467).

Lähiön tarkka määrittely on kuitenkin vaikeaa. Jopa lähiöistä kirjoittanut Johanna Hankonen väistää tarkan rajaamisen toteamalla: ”Lähiön määrittelyssä tyydyn kuitenkin nykyiseen arkipuhekäyttöön: Lähiöitä ovat ne kerrostalovaltaiset asunto-alueet, jotka on suunniteltu, toteutettu ja markkinoitu lähiöidean erilaisina sovellutuksina [--]” (Hankonen 1994, 19). Lähiönä voidaan toisin sanoen siis pitää sitä, mitä markkinoidaan tai yleisesti pidetään lähiönä. Esimerkiksi *Lähiöravintola*-teoksessa lähiö rinnastetaan (vahingossa tai tahallisesti) kylään (Sulkunen et. al. 1985, 14). Varsinkin suurimmista lähiöistä on käytetty myös nimiä sisarkaupunki tai satelliittikaupunki. Arkiajattelussa lähiöllä kuitenkin varsin usein tarkoitetaan nimenomaan 1960-luvun jälkeen kauas kaupungin keskustasta rakennettua betoniasuinalueita.

Lähiöt olivat suomalaisessa asumiskulttuurissa uusi ilmiö, ja niitä tutkittiinkin niiden rakentamista seuraavina vuosikymmeninä ahkerasti. Suomessa lähiöitä on tutkittu erityisesti sosiologian, mutta myös kaupunkisuunnittelun ja arkkitehtuurin näkökulmista. Matti Kortteinen toteutti uraauurtavan sosiologisen tutkimuksensa suomalaisesta lähiöelämästä 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa. Kortteinen tutki helsinkiläislähiöiden asukkaiden elämäntavan muutoksia muutettaessa maalta kaupunkiin. Monet hänen teoksessaan *Lähiö. Tutkimus elämäntapojen muutoksista* (1982) kuvaamistaan asenteista ja ajatusmalleista toistuvat edelleen rap-yhtyeiden

lähiöelämää käsittelevissä sanoituksissa. Näitä ovat esimerkiksi käsitykset pärjäämisestä ja ihmisestä oman onnensa seppänä, huomiot lähiöiden huonosta palvelutarjonnasta sekä käsitys yksilöstä. Kortteisen tutkimuksessa lähiön asukkaat näkivät erityisesti vapaa-ajanviettopaikkojen vähyyden asuinalueen vakavimpana puutteena (Kortteinen 1982, 55, 115, 231). Vapaa-ajan ongelmat ja olemattomat mahdollisuudet itsensä toteuttamiseen purkautuvat turhautumisena. Vaikka Kortteisen tutkimuksesta on jo yli 20 vuotta, ei vastaavaa selvitystä lähiöistä niiden asukkaiden näkökulmasta ole sen jälkeen toteutettu.

Sosiologit Pekka Sulkunen, Pertti Alasuutari, Ritva Nätkin ja Merja Kinnunen julkaisivat vuonna 1985 tutkimuksensa Helsingin ja Tampereen lähiöistä. Teoksessaan *Lähiöravintola* he tulkitsivat lähiöelämää uudesta näkökulmasta, lähiöravintolan asiakkaiden sekä ympäristön asukkaiden kautta. Uudentyyppinen asuminen toi mukanaan myös uusia perhemuotoja. Lähiöihin muodostui perinteisen ydinperheen rinnalle myös esimerkiksi yksihuoltajanaisten talouksia. Lähiö oli kuitenkin erityisesti perheiden asuinalue. (Sulkunen et. al. 1985, 28, Hankonen 1994, 236.) Perheen lisäksi myös palkkatyö näyttäytyy keskeisenä osana lähiöelämää (Sulkunen et. al. 1985, 53). Samoin eräs keskeinen perusasia on työssäkäynti muualla. Lähiöissä ei juuri ole työpaikkoja, ja lähiön arkea rytmittääkin päivittäinen työmatkailu.

Vielä 1980-luvulla lähiö oli suhteellisen tuore ja mielenkiintoinen ilmiö, mutta mikä on lähiön merkitys 2000-luvulla? Lähiö on jäänyt vähemmälle huomiolle nykyisessä akateemisessa tutkimuksessa, mutta lähiöt esiintyvät edelleen julkisuudessa, usein negatiivisessa valossa. Lähiöiden huono maine yhdistetään usein niissä sijaitseviin kaupungin vuokrataloihin, joissa asuvan epäsosiaalisen aineksen nähdään aiheuttavan ongelmia. Tämänkaltaisia asenteita näkyi jo *Lähiöravintolan* kirjoittajien haastatteleminen lähiöasukkaiden kommentteissa: asukkaiden mielestä jo vuokratalossa asuminen kertoi siitä, ettei ihminen tule omillaan toimeen (Sulkunen et. al. 1985, 47).

Vielä *Lähiöravintolan* ilmestymisvuonna 1985 oli mielekästä puhua maaltamuuttajista, nykypuheesta tämä termi on kuitenkin jo lähes kadonnut. Lähiöissä asuvat nyt maaltamuuttajien jälkeläiset sekä maahanmuuttajat. Kenties lähiöiden syntyhistoriasta

ja alkuvuosien asukkaista johtuen niihin on jäänyt pysyvästi eräänlainen muualta muuttaneiden, juurettomien muukalaisten leima. Selittäisikö tämä mentaalinen muukalaisuus jotain siitä vierauden ja syrjäytymisen kokemuksesta, joka lähiöistä puhuttaessa lähes aina on läsnä? *Lähiöravintolassa* juurettomuuden ja sopeutumattomuuden tunnetta kuvataan seuraavasti: ”Lähiöissä suomalaisen talonpoikaiset juuret ovat saaneet alleen kivisen maaperän, josta niiden on vaikea saada otetta.” (Sulkunen et.al. 1985, 25.) Samanlaisen muutospaineen alla voidaan nähdä 2000-luvun lähiöissä suomalaiseen kulttuuriin ja elämäntapaan totuttelevat maahanmuuttajat.

Rap-artistejä voisikin ehkä sosiologian termiä lainatakseni kutsua ”osallistuviksi havainnoijiksi” lähiössä. Kuten aikoinaan lähiöihin jalkautuneet sosiologit, myös he näkevät ja kokevat lähiötodellisuuden ja osallistuvat siihen. Omasta lähiympäristöstään ja kanssaihmisistään he kuitenkin raportoivat itselleen luonnollisimmalla tavalla, musiikilla.

Mielenkiintoista tämän työn kannalta on, että sekä *Lähiöravintolassa* että Johanna Hankosen tutkimuksessa nähdään suomalaisen yhteiskunnan kapitalismin omaksumisen ja lähiöiden rakentamisen kuuluvan yhteen. Nyt kapitalismin ja tehokkuuden nimissä rakennetuista lähiöistä kuitenkin nousee juuri näitä teesejä kritisoivia ääniä.

4.2. Kadut kuusten juurella

Hiphop-kulttuuri on jo syntyhistoriansa puolesta urbaani kulttuuri. Ilmiö oli meilläkin pitkään keskittynyt vain suurimpiin kaupunkeihin, tosin 2000-luvun puolella hiphop on levinnyt käytännössä koko maahan. Kaupunkikulttuuri sekä kaupunki miljööinä ovat keskeinen osa myös kappaleiden sanoituksia. Modernit kaupungit ovat muuttuneet yhä pirstaloituneemmiksi, niin fyysisesti kuin mielikuvienkin tasolla. Yhtä vallitsevaa kuvaa kaupungista on mahdotonta muodostaa, vaan urbaani ympäristö koostuu fragmenteista,

joita jokainen tulkitsee omasta näkökulmastaan käsin. (Lappi 1999, 242–243.) Suomalaisessa kirjallisuudessa lähiöelämää ja -miljöötä on kuvattu 1960-luvulta lähtien. Kuvauksissa ihmissuhteet ja yksilön identiteetti ovat usein ympäristön haastamia ja edistysusko on vaihtunut pessimismiin. (Niemi 2000, 59–61.) Kaikuja näistä kirjallisuuden lähiökuvauksista voidaan nähdä myös rap-sanoitusten ympäristön käsittelyssä.

[--]
kaupungin laidasta, yhdestä ikiseen
tää! huutaa tuuli ja pakkaneen vikisee
kierreportaita hikiseen itikseen
lukko naksatti porttikongin pitimeen
ei aurinko paista, taivaassa palaa
lapset katsomassa rauta-aidan takaa
betonimyllärillä, sementtiä ympärillä
[--]

(Asa 2006, ”Opi aatteit”)

Steen1:n kappaleiden miljöö on täysin urbaani. Paikoista mainitaan nimeltä lähinnä Itäkeskuksen Tallinnanaukio sekä eri Itä-Helsingin kaupunginosia. Tallinnanaukio toistuukin useiden eri rap-artistien sanoituksissa ja paikalla onkin legendaarisen kohtaamispaikan maine (Mikkonen 2004, 176). Siinä missä Helsingin keskustassa tavataan Stockmannin kellon alla, idässä kokoonnutaan ”Talsulle”. Myös Asan sanoitusten tapahtumaympäristö sijoittuu pääosin Helsingin itäisiin kaupunginosiin.

Luonnossa tai lähiöiden ulkopuolella ei suomalaisissa hiphop-kappaleissa juuri ole liikuttu. Suomalaiselle kirjallisuudelle tyypillistä luontoon pakenemista tai metsän siimeksessä elämän kovuudesta toipumista ei ole esiintynyt, vaan ostoskeskukset, baarit ja kadut ovat kodin ulkopuolisia toiminta-alueita. Vielä Avaimen *Punainen tiili* -levy liikkui tässä urbaanissa kaupunkimaisemassa, mutta seuraavilla levyillään Asa on lähtenyt rohkeasti laajentamaan suomenkielisen hiphopin maantiedettä.

[--]
viisaita puita, Nauvosta Paraisiin
enkä tahdo enää paikalliseen takasin
kaupungin suolissa, suonissa bensaa,
ne rakensi puiston, penkin ja pensaan,
en näkemässä unii, ostarin olkapäillä lumii
tornitaloja, pururatoja, asfaltin rakoja ja
ku luonto kutsuu nii on parasta mennä
[--]

(Asa 2006, ”Ikkunapaikka”)

Asa muutti tätä kappaleiden tapahtumamaisemaa jo *Leijonaa metsästä* -levyllä, jossa kappaleissa alkoi esiintyä kuin vaivihkaa myös suomalaiskansallista kuvastoa: mäntyjä, metsiä ja kantoja. Kolmannella, *Terveisiä kaaoksesta* -levyllä tematiikka vain vahvistuu. Esimerkiksi kappaleessa ”Sadonkorjuu” lähiöympäristö ja agraarinen sadonkorjuutyö asetetaan rinnakkain.

[--]
talkooporukka toukokuussa säästämään
tulkaa äestämään, muokkaa maa
isot kämmenet on ruosteiset aurat
vedän perässäni kynnet mullassa vaan
kylä ja keinu, talo ja yhtiö
kaavottaja, kolinaa ja välittäjän yksiö
[--]

(Asa 2006, ”Sadonkorjuu”)

Monessa albumin kappaleessa esitetään myös haave paluusta pohjoiseen, alkuperäiseen ja karuun luontoon sekä lausutaan kannanottoja ympäristön saastumisesta. On kuitenkin huomioitavaa, että Asa on tämänhetkisistä suomalaisista rap-musiikin tekijöistä ainoa, joka esittää näin voimakkaita luontokuvia. Hiphop-musiikin valtavirta on toistaiseksi pysynyt läpeensä urbaanina.

Steen1:n kappaleissa lähiö näyttäytyy epätoivon, väkivallan ja huumeiden tyyssijana. Esimerkiksi kappale ”Veri vetää itään” (2004) on erittäin väkivaltainen ja ahdistava kuvaus lähiöelämästä, jonka täyttävät päihteet, autovarkaudet, seksuaalinen väkivalta ja yleinen pahoinvointi. Asenne sanoituksissa on, että viralliset tahot eivät näe, eivätkä halua nähdä lähiön ongelmia. ”Poliitikot ei tajuu, mitä täällä tapahtuu” (Steen1 2004, ”100% vihaa ja väkivaltaa”). Sanoitukset syyttävät yhteiskuntaa halusta sysätä syrjäytyneet ja vähemmistöt kaupunkiympäristön ”nurkkiin”, lähiöihin pois silmistä.

[--]
Jos sulla on huumeongelma, sä asut Kontulassa,
jo sä oot somalialainen, niin Merirastilassa.
Samaan aikaan kun mä pistän tätä paskaa purkkiin,
hallitus tunkee kaikki syrjäytyneet nurkkiin.

Halvat stadin kämpät idäs, ei voi sanoo sattumaksi.

Avohoitopotilaita pyörii täällä riesaks asti.
Jengi douppaa, eikä kukaan halua puuttuu.
Voitsä pysyy kuivilla, ku naapuri pitää huumeluukkuu?
[--]

(Steen1 2004, ”Sinisiä rappuja ja punaisia hintalappuja”)

Lähiöön syntyminen nähdään Steen1:n sanoituksissa usein kuin tuomiona, sillä huonoista lähtökohdista on lähes mahdotonta ponnistaa ylös. ”Eikä vittu auta mikää ku oot syntynyt itää.” (Steen1 2004, ”Sinisiä rappuja ja punaisia hintalappuja”.) Asan sanoituksissa sama näkemys lähiöistä ongelmallisten elämäntilanteiden keskittymänä jatkuu. Esimerkiksi hänen kotikaupunginosassaan Roihuvuoressa on ”enemmän kapakoit ku ruokakauppoi” (Avain 2001, ”Roihuvuori”). Lähiöissä nähdään myös vaihtoehtoinen valta, jota pitävät syrjäytyneet: ”spurgut, nistit, Roihikkaa hallitsee” (id). Yhteiskunnallinen valta siis toisaalta ulottaa lonkeronsa myös kaupunkien syrjäisille alueille instituutioiden, kuten työvoimatoimiston ja sosiaalihuollon kautta, toisaalta valta kaduilla kuuluu vähäosaisille, jengeille ja alkoholisteille. Tämä on mahdollista tulkita positiivisena ajatuksena siitä, että näilläkin muutoin yhteiskunnallisesta vallasta sivussa olevilla hahmoilla on jonkinlaista valtaa lähiympäristössään, toisaalta taas se kertoo negatiivisesta turvattomuudesta ja pahoinvoinnista.

Vaikka asuminen lähiössä aiheuttaa ahdistusta, sieltä ei kuitenkaan usein haluta muuttaa pois. Lähiön karuun ympäristöön on kasvettu kiinni, se on koti ja paikka, johon aina palataan. Onni syntyy pienistä asioista, jotka tuovat epätoivon keskelle hetken helpotusta.

[--]
Okei, eniten alkoholistei, eniten rikollisii,
eniten köyhii, eniten skidei ilman omaa isii,
mut toisille uskollisii, työpäivä busy,
pari tuoppii ja ollaan täällä onnellisii.
[--]

(Avain 2001, ”Roihuvuori”)

Kuitenkin esimerkiksi poliitikoilta vaaditaan huomion kiinnittämistä lähiöelämän raadollisuuteen ja ihmisten jokapäiväiseen selviytymiskamppailuun.

Liesahon analyysin mukaan suomalaisten rap-sanoitusten lähiöasukkaat ovat kaikki yhtä huonossa asemassa, mutta kappaleiden kertojat ovat niitä, jotka ovat selviytyneet kovassa ympäristössä ennen kaikkea katuviisautensa johdosta. Steen1:n kappaleissa lähiö esitetään alueena, jossa nuori jää lähes väistämättä ympäristön jalkoihin. Lähiönuoret kohtaavatkin aikuisten kovan maailman aivan liian varhain. (Liesaho 2004, 135–136.)

Oman asuinpaikan korostaminen on elimellinen osa hiphop-kulttuuria kaikkialla maailmassa. Merkittävä ero suomalaisten ja esimerkiksi amerikkalaisten hiphopin elinympäristön kuvausten välillä on kuitenkin siinä, että Yhdysvalloissa köyhät asuinalueet ovat usein kaupunkien keskustoissa. Niin kutsutut ghetot ovat slummimaisia keskusta-alueita, joissa vuokrataloissa eletään köyhyyden ja väkivallan keskellä. Suomalaiset lähiöt halutaan rap-teksteissä usein ”ghettouttaa” ja nähdä vaarallisten suurkaupunkien esikuvien kaltaisina. Suomessa lähiöt taas rakennettiin kauas kasvukeskusten keskusta-alueista metsien ja peltojen keskelle. Lähiössä syrjäytyvä suomalainen on siis kaksinkertaisella tavalla syrjässä, sekä kulttuurisesti että maantieteellisesti. ”Nurkkiin tunkeminen” tulee esiin esimerkiksi Steen1:n kappaleissa. Sanoituksissa nähdään hallituksen ja valtaapitävien suunnitelmallisesti työntäneen ongelmaryhmät kauas silmistä.

Kaupunkiympäristö esittäytyy rap-sanoituksissa hiphop-elämäntavan näyttämönä, jolla yksilöt liikkuvat. Kaupunki tarjoaa siis kulissit, joissa hiphop-elämää voidaan toteuttaa, se on olennainen osa kulttuuria, joka jo syntyhistoriansa puolesta on aina liittynyt suurkaupunkeihin. Kaupunkikulttuurin kuvauksissa ympäristö puolestaan jakautuu lähiöihin ja keskustaan. Merkittäviä paikkoja ovat mm. kadut, keskusta, ”steissi” (asema) ja tärkeimpinä lähiöt. Kaupunki muodostuu ennen kaikkea julkisista tiloista ja paikoista. Kotikaupunki on erityisen korostuneessa asemassa sanoituksissa, lisäksi toisistaan erotetaan myös Helsingin eri kaupunginosat, jolloin paikallisuus jakautuu vielä pienempiin fragmentteihin. Myös Heini Strand ja Toni Lahtinen ovat havainneet saman ilmiön tutkiessaan rovaniemeläisen rap-ryhmän, Tulenkantajien, sanoituksia, joissa identiteetti kiinnittyy paitsi kotikaupunkiin, myös omaan kaupunginosaan (Strand & Lahtinen 2006, 154).

Elinympäristönä lähiö on karu ja persoonaton, ja lähiöiden peruselementtejä, kerrostaloja, kuvataan kasvottomiksi betonikasoiksi. Elämä lähiöissä kuvataan vaaralliseksi ja osin onnettomaksikin. Elämä on rankkaa ja epävarmaa, eikä lähiöympäristö tarjoa virikkeitä tai palveluita. Lähiön asukkaat ovat taloudellisesti huonossa asemassa, alkoholismia ja väkivaltaa on nähtävissä kotiovelta. Onnettomat ihmiset ovat juuttuneet lähiöiden ahdistavaan ilmapiiriin olosuhteiden armoille. Yksilö asettuu lähiön kovia betonirakenteita ja yhteiskunnan poistyöntävää asennetta vastaan.

4.3. Lähiö paikallisen identiteetin tuottajana

Merkittävä yhdistävä tekijä lähiöiden ja rap-sanoitusten välillä on paikallisuuden korostuminen osana yksilön identiteettiä. Heini Strand ja Toni Lahtinen kirjoittavat paikallisuuden merkityksestä hiphop-kulttuurissa. Heidän mukaansa paikallisen identiteetin voimakas korostaminen yhdistää lähes kaikkia rap-muusikkoja. (Strand & Lahtinen 2006, 147.) Mediakulttuuri ilmentää tavallisten ihmisten pelkoja sekä toisaalta tarjoaa malleja identiteetin muodostamiseen ja maailman hahmottamiseen. Alistettujen ryhmien tuottamat tekstit tarjoavat usein vaihtoehtoisia näkökulmia sekä radikaaleja havaintoja yhteiskunnasta. Mediakulttuuri myös tarjoaa uusia identiteettimalleja. Vaikka yhteiskunnan instituutiot luokittelevat ihmisiä, oman identiteetin muodostaminen mahdollistaa näiden määritelmien kieltämisen ja vaihtoehtoisten identiteettien valitsemisen. Mediakulttuurissa esillä olevien imagojen ja mielikuvien kautta yksilöt ja ryhmät voivat tuottaa yksilöllisiä identiteettejä. (Kellner 1998, 181, 187–188.)

Hiphop-kulttuuri nousi Yhdysvalloissa yhteisöistä, joissa sekä paikalliset sosiaaliset tukiverkot että jopa rakennettu ympäristö oli tuhottu. Hiphop tarjosi nuorille mahdollisuuden muodostaa vaihtoehtoisia identiteettejä, ja nämä vaihtoehtoidentiteetit näkyivät muun muassa katumuodissa, lempinimissä sekä ennen kaikkea asuinalueen ja

naapuruston kaveriporukoissa tai ”posseissa”. Hiphopissa identiteetti on juurrutettu syvälle paikalliseen kokemukseen ja yksilön asemaan paikallisessa ryhmässä tai vaihtoehtoisessa ”perheessä”. (Rose 1994, 34.)

Yhdysvalloissa erityisesti rap-videot ovat korostaneet rapin kahta tärkeää temaattista kysymystä: paikallisuutta ja identiteettiä. Videoissa korostuvat asuinalue ja paikallinen ”posse”, eikä esimerkiksi Tricia Rosen mukaan juuri mikään ole rap-videoissa olennaisempaa kuin räppäriin sijoittaminen omaan miljööseen. (Rose 1994, 9-11.) Tämän omien kulmien, katujen ja kaupunkikuvauksen perinteen voi nähdä jatkuvan edelleen kansainvälisestikin rap-videoissa ja muussa kuvallisessa materiaalissa, mutta myös sanoituksissa. Rap-musiikin avulla ilmaistaan identiteettiä sekä vahvistetaan itsetuntoa vihamielisessä ympäristössä. Rapissa merkittävää on myös ryhmäidentiteetti, jossa yksilö löytää minuutensa osana yhteisöä. (Kellner 1998, 205, 210.)

Eroa yhdysvaltalaiseen hiphop-kulttuuriin tehdään Suomessa kuitenkin myös tietoisesti. Samalla kun koko kulttuurin alkuperän tunnustetaan olevan Yhdysvalloissa, omaa identiteettiä korostetaan alleviivaamalla eroa Yhdysvaltojen hiphopiin. Eräänlaisen pohjoisen realismin kautta sanoituksissa tuodaan esiin se, että oma identiteetti on ennen kaikkea suomalainen. Suomessa paikallisuudesta ei kuitenkaan synny yhdysvaltalaiseen rap-musiikkiin sisältyvää nationalismia, vaan kysymys on lähinnä kotiseutukeskeisyydestä. (Strand & Lahtinen 2006, 151–152.)

Postmodernilla identiteetillä tarkoitetaan usein identiteetin rakentuneisuutta, epävarmuutta ja hajanaisuutta. Strandin ja Lahtisen mukaan tällainen identiteetti näkyy esimerkiksi Tulenkantajien sanoituksissa tietynä kaipuuna pysyvyyteen ja yhtenäisyyteen. Paikallinen kokemus on yksi identiteetin muodostumisen kivijaloista. (Strand & Lahtinen 2006, 154.) Strandin ja Lahtisen näkemyksen mukaan nykyistä postmodernia aikaa luonnehtivat identiteettien sirpaloituminen ja globalisaatiokehitys. Vaikka globalisaatio heikentää kansallisten identiteettien merkitystä, se samalla kuitenkin myös korostaa alueellisen identiteetin merkitystä. Vaikka nyky-yhteiskunnassa globalisaatio osaltaan vähentää kansallisia ja kulttuurisia identiteettejä,

voidaan kansallisen kertomuksen rakenteita nähdä myös paikallisissa, alueellisissa ja yhteisöllisissä identiteeteissä. (Ibid. 155, 163.)

Onko kuitenkin syytä kysyä, onko rap-sanoituksissa kuvattu identiteetti tai rap-kulttuuri kokonaisuutena postmoderni ilmiö? Esimerkiksi Douglas Kellner näkee rapin ennen kaikkea modernina ilmiönä. Rapin ilmaisuvoima sekä artistien toisistaan eroavat äänet ja nykypolitiikkaa koskevat sanomat eroavat merkittäväällä tavalla postmodernin ainoastaan itseensä viittaavista, hajanaisista teksteistä. Toisin kuin postmoderni, rap ei Kellnerin mukaan hylkää politiikkaa, eikä rap postmodernin tapaan ole sirpaloitunutta, vaan muodostaa kiinteän kokonaisuuden. Omaperäiset ja vahvat äänet tuottavat rap-musiikissa merkityksiä sekä vaativat yleisöltä osallisuutta ja rap sisältää siten modernismin piirteitä. Merkittävin ero syntyy siitä, että toisin kuin postmoderni, rap ei pyri purkamaan identiteettiä, vaan päinvastoin luomaan sitä. Oma identiteetti rakentuu musiikin kautta, ja oman yhteisön ongelmien käsittely kiinnittää huomion myös sorron syihin. (Kellner 1998, 216–218.)

Rosen mukaan räppäreiden oman asuinympäristön korostaminen on tuonut Yhdysvalloissa gheton suuren yleisön tietoisuuteen. Köyhillä, nuorilla mustilla on tarve saada omat alueensa huomioiduiksi ja tunnustetuiksi. (Rose 1994, 11.) Myös tutkimieni artistien sanoituksissa on nähtävissä tarve saada omalle, muutoin julkisuudessa vähäiselle (positiiviselle) huomiolle jäävälle alueelle tunnustusta.

Tricia Rose myös huomauttaa, että ghetto todella on olemassa miljoonille nuorille Yhdysvalloissa ja on siten merkittävä sosiaalinen ympäristö. Gheton käyttäminen identiteetin lähteenä pienentää köyhyyden ja yhteiskunnallisen marginaalisuuden stigmaa. Samalla ghetto-pahiksen imago on suojakilpi todellisuuden kovaa sosiaalista ja fyysistä ympäristöä vastaan. (Rose 1994, 12.)

Suurissa kaupungeissa ja kerrostalolähiöissä yksilön voi olla vaikea erottautua muista ihmisistä. Osana kaupunkien asukasmassaa oma identiteetti voi tuntua haastetulta. Ehkäpä rap-sanoitusten korostunut paikallinen identiteetti on eräänlainen vastaus tälle anonymiteetille. Sitomalla itsensä pienempään yhteisöön (kaupunginosaan, lähiöön,

asuinalueeseen) voi kokea olevansa osa jotakin hallittavaa kokonaisuutta. Vaikka kaupunkiympäristössä yksilö kokisikin olevansa tuntematon, varmuus tiettyyn yhteisöön ja kaveriporukkaan kuulumisesta kiinnittää identiteetin johonkin. Näin paikallisen identiteetin korostamisella voi nähdä tärkeän funktion sanoitusten kuvaamassa maailmassa. Paikalliseen kytkeytyneen identiteetin avulla saavutetaan tunne johonkin kuulumisesta. Lisäksi se myös suojaa yksilöä ulkopuolisen, kovan maailman todellisuudelta.

5. YHTEISKUNTA JA YKSILÖ

Yhteiskunnallisuus on kuulunut hiphop-musiikkiin jo alkuaajoista lähtien. Rap-musiikki syntyi 1970-luvun lopulla, ja jo 80-luvun alkuvuosina kappaleisiin tuli moniulotteisempia sävyjä. Hilamaa ja Varjus kuvailevat alkuvaiheita seuraavasti:

Vuoteen 1982 asti hiphop oli hilpeää party-musiikkia. Rappaajat vuodattivat omakehua, kehottivat juhlimiseen ja harrastivat sanaleikkejä. Musiikkityyliin kohdistui kuitenkin odotuksia. [--] Valkoiset musiikkiradikaalit odottivat mustalta musiikilta jälleen sanomaa. (Hilamaa & Varjus 2000, 151.)

The Message (1982) on Grandmaster Flash & Furious Five -yhtyeen albumi ja sen nimikappale, jota pidetään ensimmäisenä ja yhä merkittävänä yhteiskunnallisen rap-musiikin teoksena (Liesaho 2004, 132). Myös Public Enemy -yhtye ja heidän jälkeensä N.W.A. -ryhmä levyttivät 80-luvulla erittäin kanta-aottavia ja raivokkaita kappaleita, joissa kommentoitiin yhteiskunnallisia tapahtumia.

Juhlimisen ylistys tai sanaleikit eivät toki ole kadonneet rap-musiikista mihinkään, mutta erityisesti osa artisteista on keskittynyt nostamaan esiin yhteiskunnan epäkohtia. Douglas Kellner näkee musiikin olevan perinteinen vastarinnan keino Pohjois-Amerikan mustalle väestölle (Kellner 1998, 201). Näin ollen myös rapin voidaan nähdä jatkavan tätä perinnettä.

Douglas Kellnerin mukaan jo 1970-luvun mustat rap-artistit kehittivät uusia poliittisen musiikin muotoja ja nostivat esiin yhteiskunnan sorron ja kamppailun sitä vastaan. 1980-luvulla Yhdysvaltojen mustat joutuivat taloudellisesti ja yhteiskunnallisesti erityisen huonoon asemaan. Elintaso laski, tulevaisuuden näkymät huonontuivat, konservatiivihallitus teki rikkaista rikkaampia ja köyhistä entistä köyhempiä. Työpaikat vähenivät ja ghettoissa lisääntyivät huumeet, jengit ja väkivalta. Rap-musiikista muodostui merkittävä afrikkalais-amerikkalaisten kokemusten kuvaaja ja poliittisen ilmaisun väline. Rap ilmaisi sitä raivoa, joka kasvoi syrjinnän lisääntyessä ja mustien mahdollisuuksien vähentyessä. (Kellner 1998, 202–203.) Myös Suomessa yhteiskunnallisuus liitetään vahvasti juuri rap-musiikkiin, ja esimerkiksi Valkeakoskella on järjestetty vuodesta 2002 lähtien yhteiskunnallisen rapin SM-kilpailut.

Saija Kuivas kuvailee suomalaisen hiphopin asennemaailmaa:

[V]ihollisena nähdään niin valta, militarismi, kuin kapitalismikin. [--] Markkinatalouden nähdään ajavan ihmiset taistelemaan omista eduistaan, toinen toistaan vastaan. Poliitiikka koetaan omien etujen ajamisena, ja poliitikot tavallisten ihmisten todellisista ongelmista vieraantuneina [--]. (Kuivas 2003.)

Kirjallisuuden on perinteisesti nähty käyvän dialogia yhteiskunnan kanssa. Jussi Ojajärvi kuvaa suomalaisen romaanin aina osallistuneen kulttuuriseen keskusteluun siitä, ”minkälaisista aineksista suomalainen yhteiskunta on muodostunut ja muodostumassa” (Ojajärvi 2000, 2). Myös rap-sanoitukset ovat haastaneet yhteiskunnan dialogiin. Douglas Kellnerin (1998, 107) mukaan mediakulttuurin tuotteet eivät ole ainoastaan viatonta viihdettä, vaan läpikotaisin ideologisia. Suomessa erityisesti 2000-luvulla rap onkin saanut mediassa yhteiskunnallisesti kriittisimmän musiikinlajin leiman. Yhteiskunnallisista asioista voidaan nähdä kertovan monen tekijän. Kuitenkin juuri Asa ja Steen1 mainitaan usein eräänlaisina puolivirallisina vihaisen ja kriittisen rapin edustajina (ks. esim. Mattila 2004; Toiskallio 2005; Arbelius 2007; Lohikoski & Toikka 2001; Mikkonen 2006).

Seuraavaksi lähestyn sanoitusten yhteiskuntakriittisiä piirteitä kysymällä, mitä yhteiskunnan toimijoita ja instituutioita kappaleissa kuvataan, millaiseksi suhde niihin muodostuu sekä miten politiikka ja rap-sanoitukset ovat kontaktissa toistensa kanssa. Pohdin myös sanoitusten suhdetta valtaan, väkivaltaan ja mediaan, sekä kysyn, mikä on sanoitusten suhde hegemoniaan.

5.1. Suomalainen yhteiskunta

Yhteiskunta on ihmisistä ja yhteisöistä koostuva sosiaalinen rakennelma. Paitsi ihmisistä, yhteiskunta muodostuu myös erilaisista instituutioista, poliittisista valtarakenteista, infrastruktuurista sekä kulttuurista. Valtio on vain yksi yhteiskunnan toimijoista ja yhteiskunta jaetaan usein valtion lisäksi myös muihin sektoreihin:

yksityiseen sektoriin eli liiketoiminnan ja talouden osa-alueeseen, sekä kolmanteen sektoriin eli kansalaisyhteiskuntaan. Yksilöinä kuulumme useaan pienempään yhteisöön, joiden toimintaan viralliset instituutiot puolestaan vaikuttavat. Suomalaisina kuulumme kaikki paitsi Suomen valtion, myös Euroopan Unionin lainsäädännön ja määräysvallan alle. Eurooppalaisessa perinteessä valtion tehtäviksi ymmärretään myös yksilöiden ihmisoikeuksien turvaaminen, sekä laajemmin koulutukseen, sosiaalipolitiikkaan sekä talouteen liittyvien infrastruktuurien ylläpitäminen.

Suomalainen yhteiskunta 2000-luvulla on ristiriitainen sekoitus kasvavaa hyvinvointia ja toisaalta eriarvoistumista. Helsingin Sanomat esitteli vuoden 2008 alussa Stakesin Suomalaisten hyvinvointi 2008 -raporttia, jossa todettiin, että samaan aikaan kun suomalaiset voivat yleisesti aiempaa paremmin, eriarvoisuus on toisaalta kasvanut. Erityisesti pienituloisten ja suurissa kaupungeissa asuvien asema on vaikea. Ero suurituloisiin on kasvanut, ja kaupungeissa psyykkiset ja sosiaaliset ongelmat ovat lisääntyneet. (Sauvala 2008.)

Vaikka Suomesta ei yleensä puhuta luokkayhteiskuntana samaan tapaan kuin vaikkapa Isosta-Britanniasta, on luokalla kuitenkin merkitystä myös omassa yhteiskunnassamme. Esimerkiksi Turun yliopiston tutkija Jani Erola esittää tulotason johtuvan yhteiskunnallisesta asemasta, ei toisinpäin. Alemmaan luokkaan kuuluvilla ei siten ole mahdollisuuksia yhtä korkeaan tulotasoon kuin ylempien luokkien edustajilla. Suomessa sosiaalisesti liikkuvuudeksi kutsuttu luokkia muokkaava prosessi on ollut maailman huippuluokkaa. Hyvinvointiyhteiskunta palveluineen sekä ilmainen koulutus ovat pitäneet huolta siitä, että rajuimmat erot luokkien välillä ovat kutistuneet. Kuitenkin tutkimukset ovat alkaneet osoittaa merkkejä siitä, että luokkaerot ovat kasvamassa. Esimerkiksi 1990-luvun laman aikana lapsuuttaan viettäneiden suomalaisten sosiaalisesta liikkuvuudesta ei vielä ole tietoja, mutta on mahdollista, että vanhempien huono taloudellinen tilanne laman aikana on vaikuttanut siihen, että nämä lapset jäävät samaan yhteiskuntaluokkaan kuin vanhempansa. Lähtökohdat korkeaan koulutukseen ja sitä kautta hyvään luokka-asemaan eivät alempien luokkien lapsilla ole samat kuin ylempien luokkien lapsilla, joiden harrastuksia ja koulutusta vanhemmat pystyvät

tukemaan rahallisesti. Sosiaalinen nousu tapahtuu Suomessa edelleen varmimmin koulutuksen kautta. (Forsell 2008.)

Erityisen huolestuneita voidaan olla niistä nuorista, jotka ovat vaarassa syrjäytyä yhteiskunnasta. Nämä nuoret eivät kuulu koulutuksen eivätkä työelämän piiriin, ja heillä on kohonnut riski sortua alkoholiin, huumeisiin tai rikoksiin. Helsingin Sanomien mukaan näitä nuoria voi Suomessa olla jopa 65 000. (Vainio 2008.) Mikäli koulutustausta ja omien vanhempien luokka-asema määrittävät jossain määrin yksilön omaa yhteiskuntaluokkaa ja menestymistä elämässä, voidaan hyvällä syyllä kysyä, millaiset tulevaisuudennäkymät näillä koko yhteiskunnan piiristä syrjäytyneillä lapsilla, saattaka heidän jälkikasvullaan on?

Yhteiskunnassa valtaa käyttävät sen vahvimmat instituutiot: eduskunta, hallitus ja presidentti. Nämä tahot säätävät lait, ja niiden toteuttamiseen ja valvontaan on omat instanssinsa. Esimerkiksi poliisi, oikeuslaitos ja armeija käyttävät paljon luonteeltaan pakottavaa valtaa, sen sijaan vaikkapa koululaitoksen valta on luonteeltaan kätkeytympää. Näitten lisäksi myös esimerkiksi kirkko ja media ovat merkittäviä yhteiskunnallisia toimijoita, jotka vaikuttavat yksilön elämään.

Kulttuurintutkimus on perinteisesti pitänyt yhteiskuntaa herruutta tukevana järjestelmänä. Perhe, koulutus, kirkko, työpaikka, media ja valtio valvovat yksilöitä, ja enemmän vapautta ja valtaa haluavan yksilön on taisteltava näitä järjestelmiä vastaan. (Kellner 1998, 43.) Mitkä näistä ilmiöistä ovat rap-sanoituksissa läsnä? Taistelevatko sanoitusten yksilöt niitä vastaan, ja jos, niin miten?

5.2. Rap-sanoitusten suhde yhteiskuntaan

Tricia Rosen mukaan amerikkalaisessa rap-musiikissa yhteiskunnan instituutioista pääasiallisen kritiikin kohteina ovat poliisi, hallitus ja hallitsevat mediat. Esimerkiksi

suhde poliisiin on luonteeltaan lähinnä epäluuloinen, sillä monelle köyhälle ja työväenluokkaiselle afrikkalais-amerikkalaiselle poliisi ja väkivalta ovat toistensa synonyymejä. Rose on tutkinut osittain todellisiin tapahtumiin pohjautuvia sanoituksia, joissa laki ja oikeuslaitos näyttäytyvät järjestelminä, joihin ei voi luottaa. (Rose 1994, 105–106, 110–114, 184.)

Rose kirjoittaa räppäreiden pyrkivän uudelleenkirjoittamaan, uudelleenartikuloimaan ja muuttamaan populaareja, kansallisia ja paikallisia narratiiveja. Hänen mukaansa räppärit neuvottelevat uusiksi näitä narratiiveja erityisen kiistanalaisesta asemasta käsin, jossa sekoittuvat sosiaalinen haavoittuvuus sekä kulttuurinen iskukyky. Rose kirjoittaa tarkoittavansa tällä sitä, että vaikka räppääjät ovat erityisen tunnettuja kriitikoita nykyisessä populaarikulttuurissa, he ovat edelleen myös institutionaalisesti kontrolloituja ja leimattuja. (Rose 1994, 184.) Tämä koskee toki ensisijaisesti Yhdysvaltojen mustia rap-artistejä, ja onkin mielenkiintoista pohtia, voidaanko suomalaisten räppääjien teksteistä löytää piirteitä Rosen mainitsemasta sosiaalisesta haavoittuvuudesta, tai jopa institutionaalisesta kontrollista.

Asa ei ole hankkinut mainetta yhteiskuntakriittisenä artistina syyttä. Jo *Punainen tiili* -albumin ensimmäisen kappaleen ensimmäinen säkeistö kertoo varsin suoraan näkemyksestä kapitalismiin, politiikkaan sekä esimerkiksi työttömien asemaan:

Kapitalismi tekee susta orjan bucksille,
sillä luodaan yhteiskunta meidän lapsille
ja seuraaville seuraajille pohjaton kaivo,
auringonlasku horisontissa pidättelee mun raivoo.
Kolmesataatuhat ilman duunii ahdingossa,
kaikki muka kunnossa ku yritetään nuorii brainwashaa,
systeemi fronttaa, pistää vasemmiston konttaan
[--]

(Avain 2001, ”Punainen tiili”)

Tutkimissani kappaleissa mainittuja yhteiskunnallisia instituutioita ovat mm. työvoimatoimisto, rikosoikeus, vankilat, kodittomien asuntola, sosiaalitoimisto ja lastenkoti. Yhteiskunnan edustajina kappaleissa esiintyvät usein poliisit, kansanedustajat ja koululaitos. Näiden kanssa kamppailemaan asettautuvat avohoitopotilaat, työttömät, asunnottomat ja narkomaanit.

Yhteiskunta on kappaleissa esillä lähinnä sääntöinä, rajoituksina ja epäoikeudenmukaisuutena. Simon Frith kuvaa rap-musiikkia keskusteluksi kahden esiintyjän, esiintyjän ja yleisön sekä esiintyjän ja median välillä (Frith 1996, 169). Tämä rapin keskustelua muistuttava esitystapa näkyy erityisesti yhteiskuntakriittisissä sanoituksissa, joissa otetaan kantaa yhteiskunnan epäkohtiin. On kuitenkin huomattava, että sanoituksissa esitetty yhteiskunta eroaa siitä, mitä esimerkiksi luvun 5.1. alussa hahmottelin. Samat toimijat, kuten eduskunta, hallitus, poliisi ja media ovat kappaleissa läsnä, mutta suhde niihin muodostuu hyvin epäluuloiseksi. Kappaleissa yhteiskunnalla tarkoitetaan yksilöä sortavaa ja hallitsevaa koneistoa, jonka vallankäytölle ei nähdä oikeutusta. Sitä, mihin yhteiskunnan instituutioihin tai toimijoihin milloinkin viitataan, ei kappaleissa välttämättä eritellä. Yhteiskunta toimiikin synonyyminä kasvottomalle järjestelmälle tai ”systeemille”, joka käyttää valtaa yksilön elinpiirissä.

Suhde viranomaisiin ja erityisesti poliisiin on sanoitusten kuvaamassa maailmassa ongelmallinen. ”Kaks lakii” tiivistää epäluuloisen asenteen lainsäädäntöön ja poliisiviranomaisiin:

Virkapuku, ase, kaasu ja pamppu,
käsiraudat, susikoira sekä taskulamppu.
Pistää meidät linnaan jos me pusketaan spraytä,
ei me rikota lakii, Suomen laki rikkoo meitä.
[--]

(Avain 2001, ”Kaks lakii”)

Ongelmana pidetään kappaleessa esimerkiksi sitä, että samaan aikaan kun Ulf Sundqvistin tapaiset korkean profiilin talousrikolliset pääsevät lievillä rangaistuksilla, spray-maalauksesta kiinnijääneet nuoret saavat tuntuvampia sanktioita. Kuvauksia vallan väärinkäytöstä esimerkiksi poliisin toiminnassa esiintyy sekä Asan että Steen1:n sanoituksissa. Tärkeää suhteessa valtaan tuntuukin olevan vaatimus siitä, ettei valtaa saa käyttää väärin heikompiosaisia kohtaan. Suhde viranomaisiin muodostuu kappaleissa ongelmalliseksi, koska yksilön kokemana todellisuus asettuu voimakkaaseen ristiriitaan virallisen totuuden kanssa.

[--]
Pelko ja viha on vittumainen yhdistelmä.
Kumpi on väärässä, minä vai järjestelmä?
[--]

(Steen1 2004, ”100% vihaa ja väkivaltaa”)

Osansa kritiikistä saavat paitsi viranomaiset kuten poliisi ja sosiaalitoimisto, myös yksilöt, kuten huumeidenkäyttäjät ja perhettään laiminlyövät vanhemmat. ”Vitut susta” lienee Steen1:n *Salaliittoteoria*-albumin yhteiskuntakriittisin kappale, jossa arvostelu kohdistuu myös kapitalistiseen massakulttuuriin. Kritiikin kohteena on ajattelutapa, jonka mukaan syrjäytynyt ihminen on turha yhteiskunnalle, taakka ja kiusallinen ongelma, joka yritetään tyynnyttää lääkkeillä ja kevyellä viihteellä.

[--]
Ja tsiigaat töllöö, tuijottelet mainoksia.
Ihmelaatikko suoltaa aina uusiä totuuksia.
Kaikkee, mitä ostaa,
kunhan saa sen ekan liksan.
Kaiken valmiiks valmistaa,
sun katseen suunnan varmistaa.
Ja myös sen, et omat ajatukset pysyy poissa
[--]
Vitut susta, ja sun tunteista
Vitut susta, ja sun oloist ankeista.
Vitut susta, hyvää olooa saat napeista.
[--]

(Steen1 2004 ”Vitut susta”)

Ehkäpä Steen1:n kuvaama salaliitto muodostuukin juuri syrjäytyneitä vastaan. Virallisen matkailuesite-Suomen kannalta kiusalliset lieveilmiöt kun pyritään painamaan näkymättömiin.

[--]
Ja mä väitän, et tän skeidan tarkoitus on vaan pelotella ihmisiä.
”Tee duunis kunnolla, tai joudut lusiä itä-helsinkiä”.
Tää yhteiskunta tarvii työttömii ja asunnottomii,
esimerkkinä mitä tapahtuu, jos ei jaksa painaa duunii.
[Hyvinvointivaltion] tarpeet tyydytetään pelottelemalla köyhyydellä,
ihmisarvon menetyksellä
ja vittu syrjäytymisellä.

(Steen1 2004 ”Hyvästä perheestä”)

Syrjäytynyt yksilö on virallisessa puheessa sekä julkisessa keskustelussa helppo hävittää numeroiksi tilastoissa. Kappaleissa pyritään nostamaan esiin nämä piilotetut yksilöt sekä antamaan ääni heidän pahoinvoinnilleen. Esimerkiksi Steen1:n kappale ”Näkymätön

mies” (2004) kuvailee eleettömästi hiljaisen pahoinvoinnin räjähtäviä seurauksia kertoen Myyrmäen pommi-iskun tekijän synkästä mielenmaisemasta. Samoin esimerkiksi huumekuolemien taakse kätkeytyneiden yksilöiden esiin nostaminen koetaan tärkeäksi.

[--]
Muistoksi niille, joita kukaan ei ees muista.
Niille, joiden numerot mä kännykästä poistan.
Muistoksi numeroille huumeilastoissa.
[--]

(Steen1 2004, ”Sinisiä rappuja ja punaisia hintalappuja”)

Merkittävää kappaleissa onkin juuri anonyymien yhteiskunnan näkeminen syyllisenä siihen, että yksilö ajautuu elämässään epätoivoisiin tekoihin (Avain 2001, ”Markus”; Asa 2006, ”Varkaan laulu”). Köyhien ja nuorten asema nähdään erityisen uhattuna.

[--]
Yhteiskunta sut kerrostalon katolta tuuppaa
kapitalistit duunaa köyhien elämästä ankeen
nuoret jo alaikäisinä väärälle tielle lankee.
[--]

(Avain 2001, ”Markus”)

Pertti Karkama pohtii teoksessaan *Kulttuuri ja demokratia. Kirjoituksia kulttuurin nykytilasta* (1998) kulttuurin tilaa yhteiskunnassa sekä politiikan, yhteiskunnan ja valtion suhdetta yksilöön. Hänen näkemyksensä mukaan arvokeskustelu ei synny itsestään vaan tarpeista, epäkohdista ja ongelmista yksilön arjessa, siitä ristiriidasta, joka vallitsee oman elämäntilanteen sekä tarpeiden ja ihanteiden välillä. (Karkama 1998, 10.) Tätä taustaa vasten on hyvä pohtia, mistä rap-kappaleiden uhma syntyy ja mikä on ajanut näin voimakkaisiin kannanottoihin.

Rose kirjoittaa rapin sosiaalisen kommentaarin olevan luonteeltaan usein dialogista ja interaktiivista. Hänen mukaansa rap ottaa kantaa ajankohtaisiin sosiaalisiin ongelmiin nopeasti ja usein. Rose korostaa sitä, miten tämän tyyppinen kommentointi koskee erityisesti mustien ongelmia ja yhteisöjä, ja näkee sen olevan jatkumoa mustien kulttuurin piirteelle tällä tavoin nostaa esiin rodulliset ongelmat. Tämän piirteen voidaan nähdä siirtyneen Suomeenkin osana musiikinlajin muita sisällöllisiä elementtejä. Rapin kyky kommentoida ajankohtaisia tapahtumia ripeästi johtuu Rosen mukaan myös

teknologian käytöstä; kotistudiot ja äänitteiden nopea kopiointi mahdollistavat räppäreiden reagoinnin tapahtumiin nopeasti ja materiaalin levittämisen lähes välittömästi. (Rose 1994, 123.) Myös suomenkielisessä rap-musiikissa reagoidaan viipymättä ajankohtaisiin tapahtumiin.

Rose kirjoittaa mielenkiintoisella tavalla amerikkalaisten mustien (erityisesti nuorten) rajoitetuista mahdollisuuksista. Vaikka viralliset syrjivät käytännöt – esimerkiksi asuntopolitiikassa, koulussa, työssä – ovatkin nykyisin lainvastaisia, kokevat mustat silti usein epävirallista institutionaalista syrjintää. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, että mustat, kaupunkilaiset nuoret koetaan uhkana sosiaaliselle järjestykselle. Tästä seuraa, että nuoret afrikkalais-amerikkalaiset ovat perustavanlaatuisesti antagonistisia niitä instituutioita kohtaan, jotka rajoittavat heidän elämäänsä. Julkinen koululaitos, poliisi ja populaari media rakentavat kuvaa näistä nuorista sisäisenä uhkana Amerikalle. Koska rap-musiikki Rosen mukaan nähdään näiden kaupunkilaisten nuorten pääasiallisena symbolisena äänenä, musiikinlajin esilläolo korostaa valkoisen keskiluokan epäluuloa tätä keskiluokan standardeja täyttämätöntä ryhmää kohtaan. (Rose 1994, 126.)

Miten tätä tilannetta voitaisiin verrata Suomeen? Lähiöissä asuvat, säännöllisen palkkatyön ulkopuolelle jääneet tai jättäytyneet nuoret miehet kuluttavat aikaansa spray-maalaukseen ja musiikin tekemiseen. Väkivalta, päihteet ja syrjäytyminen ovat kappaleissa läsnä. Onko liioittelua siis vetää jonkinlaista yhtäläisyysmerkkejä näiden kahden ryhmän välille? Suomalaisten lähiöiden nuoria, vihaisia miehiä ei ehkä pidetä suoranaishana uhkana yhteiskuntajärjestykselle, mutta jonkinlaista levottomuutta heidän tilanteensa ympäröivässä yhteiskunnassa ehkä kuitenkin herättää. Jan Liesaho toteaaakin rap-sanoitusten nuorten olevan ongelmiansa ja kysymystensä kanssa yksin. Kokemus on osoittanut, että yhteiskunnalta on turha odottaa minkäänlaista apua. Usko yhteiskunnan kykyyn ja haluun auttaa on kadonnut jo aikoja sitten. (Liesaho 2004, 136.)

5.3. Poliitiikka

Rap-musiikki on yhteiskunnallinen ilmiö, joka käsittelee monia luokkaan, sosiaalisen sukupuoleen ja rotuun liittyviä kulttuurisia ja poliittisia vihamielisyyksiä. Se myös tuo nämä vihamielisyydet kaupalliseen valokeilaan. (Rose 1994, 184.) Amerikkalaisessa rap-musiikissa määritellään usein poliittinen kanta, joka Yhdysvalloissa tarkoittaa yleisesti radikaalia mustaa politiikkaa (esimerkiksi Malcom X ja Mustat pantterit sekä Nation of Islam mainitaan usein) sekä hyökkäämistä kapitalistista kulutusyhteiskuntaa vastaan (Kellner 1998, 209).

Yhteiskuntakritiikin perusteella suomalainen hiphop-kulttuuri voidaan sijoittaa poliittisessa kentässä vasemmalle. Globalisaation ja suuryritysten vallan vastustaminen, oikeudenmukaisuuden, tasa-arvon, demokratian ja hyvinvointivaltion painottaminen nousevat selvästi esille ja nämä ovat myös esimerkiksi Vasemmistoliiton yleisiä tavoitteita.⁸ Poliittisia aatteita tärkeämmäksi nousee kuitenkin hiphop, joka on paitsi elämäntapa, myös näkökulma yhteiskuntaan ja elämään. Eräitten näkemysten mukaan nykyisessä kulttuurisessa tilanteessa entisen kaltaisilla jaoilla oikeistoon ja vasemmistoon, kaupalliseen ja ei-kaupalliseen tai poliittiseen ja ei-poliittiseen ei kuitenkaan ole enää samanlaista merkitystä. Rajat ovat hämärtyneet ja sekoittuneet ja vastakohtat lieventyneet. (Suoranta 2005, 187.)

Perti Karkaman mukaan demokratia ja moniarvoisuus ovat nykyajan suuria lupauksia (Karkama 1998, 19). Nämä lupaukset on kuitenkin 1900-luvun lopulta lähtien haastettu erityisesti tehokapitalismin ja uusliberalistisen talousajattelun lisääntyessä. Liberalistinen ajattelu erityisesti uusliberalismin muodossa on vallannut alaa esimerkiksi Suomen poliittisessa kentässä pitkään vaikuttaneen sosiaalidemokratian kustannuksella. Taloudellisen ajattelun luomat tehokkuuspaineet ovat osa myös yksilön hallintaa. Mikäli kilpailun kaikissa muodoissaan nähdään olevan absoluuttisen hyvä asia, on vaarana julman ja piittaamattoman yhteiskunnan syntyminen.

⁸ Vasemmistoliiton periaateohjelma on ladattavissa liiton internetsivuilta osoitteessa http://www.vasemmistoliitto.fi/politiikka/ohjelmat/fi_FI/ohjelmat_aloitus/

Tarkastelemissani rap-sanoituksissa poliitikkojen ja valtaapitävien ei nähdä olevan kansalaisten asialla. Pikemminkin hallituksen ja kansanedustajien katsotaan ajavan omaa etuaan ja pyrkivän yksilön näkökulmasta auttamisen sijaan asioiden vaikeuttamiseen.

[--]
koko hallitus koolle, sen kilometrien päästä haistaa,
mieltii miten asioit vois entisest mutkaistaa,
poliitikot, voidaan lähtöänne aikaistaa.
[--]

(Avain 2001, ”Roihuvuori”)

Steen1:n kappaleessa ”Pala!!” (2005) maalataan kuva kansalaisiaan valvonnalla ja pelottelulla hallitsevasta yhteiskunnasta, jonka instituutiot ovat olemassa vain alistamista ja alempien luokkien hillitsemistä ja hiljentämistä varten. Kertosäkeessä oma kanta valtiovallan toimintaan ilmaistaan tukahdutettuna, raivokkaana kuiskauksena:

[--]
Pala Arkadianmäki, pala vitun paska,
mä en tarvii kahtasataa liskokuningasta.
Pala Arkadianmäki, pala vitun paska,
revitään hyöty irti veronmaksajasta.
Pala Arkadianmäki, pala vitun paska,
täl taval kasvatan mun kolmee vitun lasta.
Pala Arkadianmäki, pala vitun paska,
ehkä tuhkast nousee alku jotain paremmasta.
[--]

(Steen1 2005, ”Pala!!”)

Myös demokratian kulmakivi, vaalit, nähdään markkinahuvien ja ilmapallojen värittämänä petoksena, jossa äänestäjiä mielistellään valheellisilla lupauksilla.

[--]
vaalit vapauttaa valehtelijat valloilleen
eriväripalloinee ostarilla palloilee
pallot täynnä ilmaa, lupauksia pronssaa
tarjol päihteitä, kahvikupposen sponssaa
mielimäs tekoo, maksajaa lelliin
[--]

(Asa 2005, ”Kevytlevitettä ja reilua kauppaa”)

Lopulliset päätökset tehdään kuitenkin kaukana tavallisesta äänestäjästä, rahan ja kapitalismin talutusnuorassa. Ratkaisu yhteiskunnan sortoon ja yksilöiden hallintaan

nähdään sanoituksissa nimenomaan vasemmistolaisessa demokratiassa ja byrokratian purkamisessa.

[--]
Ajatuksii aikamoisii, miten oisi toisin,
sosialisoisin, sielullesi silloin rauhan soisin,
demokratisoisin, parempaan huomiseen uskoisin
[--]

(Avain 2001, ”Don’t make a sound”)

[--]
ainoo pelastus, rakentaa uus demokratia
ryöstää ahneilta valta, kytkee pois byrokratia
[--]

(Avain 2001, ”Punainen tiili”)

Oikeistolainen politiikka nähdään vastenmielisenä ja sen tavoitteina katsotaan olevan mm. palkkojen pienentäminen ja köyhien aseman huonontaminen (Asa 2005, ”Kunniasana”). Varsinkin Asan sanoituksissa korostuu eräänlaisen luonnollisen järjestyksen utopia, jota pidetään parempana vaihtoehtona nykyiselle poliittiselle yhteiskuntajärjestykselle.

[--]
Luonnossa lakeja, johtajille pateja
päälliköt hapeta, salaisuudet tapetaan
tuomaria huitaisen, kirkkoo puraisen
[--]

(Asa 2005, ”Kunniasana”)

Demokraattisen ja liberalistisen ajattelun ero syntyy muun muassa vapauskäsituksesta. Liberalistisessa ajattelussa vapauskäsitys on negatiivinen. Tämän käsityksen mukaan jokaisella yksilöllä on oikeus toimia kaikista rajoituksista huolimatta sekä ennen kaikkea oikeus myös toteuttaa itse toimintansa edellytykset. Demokraattinen ja moniarvoinen kulttuuri puolestaan tarvitsevat toimiakseen positiivista vapautta. Demokratiassa jokaiselle yksilölle on taattava samanlaiset oikeudet ja mahdollisuudet. Tämän positiivisen vapauden vaarana on kuitenkin se, että mahdollisuuksien tarjoaminen muuttuu holhoamiseksi. Molemmat vapauskäsitukset voivat kuitenkin ideologisoitua ja muuttua vallan välineiksi. (Karkama 1998, 21.)

Kappaleiden vapauskäsitys heilahtelee jossakin näiden vaihtoehtojen välillä. Toisaalta yksilön vapautta rajoittava yhteiskunta saa kritiikkiä osakseen, toisaalta taas vaaditaan nykyistä laajempaa puuttumista esimerkiksi työttömyyteen ja sen syihin. Sanoituksissa korostetaan usein, että vain omista lähtökohdistaan käsin toimiva yksilö voi vaikuttaa oman elämänsä suuntaan. Vasemmistolaisväyhteinen yhteiskuntakritiikki asettuu kiinnostavalla tavalla ristiriitaan yksilökäsityksen kanssa, sillä ajatus jokaisesta oman onnensa seppänä on perinteisesti nähty oikeistolaisena.

Vaikka ensisilmäykseltä sekä Steen1:n että Asan sanoitusten voidaan nähdä olevan vasempaan päin kallellaan, oikeistolaiset vaikutteet ovat kuitenkin läsnä. Esimerkiksi päihteiden käytön ja siitä johtuvan pahoinvoinnin katsotaan olevan yksilön oma valinta, samoin yhteiskunnan sortoa vastaan nouseminen nähdään yksilön henkilökohtaisena päätöksenä. Tämä on erittäin mielenkiintoinen ristiriita. Molemmat tekijät mieltävät itsensä vasemmistolaisiksi, ja heidän sanoituksiaan tulkitaan usein tästä näkökulmasta käsin. Miten kuitenkin sanoitusten maailmaan on siitä huolimatta päässyt livahtamaan kuin varkain oikeistolaisia ituja? Myös yhdysvaltalaisilla räppäreillä kritiikki Amerikan rasistista ja ekonomista syrjintää kohtaan sekoittuu usein konservatiivisiin mielipiteisiin. Henkilökohtaisen vastuun ja yksilön oman käyttäytymisen merkitystä korostetaan sekä syynä että ratkaisuna esimerkiksi rikollisuuteen ja huumeongelmaan sekä yhteisöjen pahoinvointiin. (Rose 1994, 2.)

Juha Suoranta näkee hiphop-musiikissa uuden kanavan yhteiskuntakritiikin ja poliittisten viestien välittämiseen. Hän kuitenkin epäilee, ettei musiikki vielä riitä luomaan uutta poliittista kulttuuria. (Suoranta 2005, 201.)

5.4. Uusliberalismi ja kapitalistinen talouspolitiikka

Maailma on kokenut suuria muutoksia läpi 1900-luvun, ja erityisen suuria muutokset ovat olleet viimeisen 30 vuoden aikana. Kommunismin romahtaminen, globaalit talouskriisit, sotilaalliset yhteenotot ja informaatioteknologian räjähdysmäinen lisääntyminen ovat vaikuttaneet länsimaissa myös tavallisten kansalaisten elämään. Pääomaliikkeiden tai maailmankaupan vapautuminen eivät ehkä tunnu kovinkaan monelle tavalliselle ihmiselle läheisiltä, mutta kun markkinatalouden logiikka tuodaan kaikille yhteiskunnan osa-alueille, koskee se meistä jokaista. Tehokkuus, nopeus ja joustavuus ovat vaatimuksia, jotka koskevat nykyisin lähes kaikkia yhteiskunnan osa-alueita. Jokaisen kansalaisen edellytetäänkin nykyisin ajavan vain omaa etuaan ja taistelevan vastaan kaikkia niitä, jotka ovat hänen etunsa toteutumisen tiellä. Tehokkuudella tarkoitetaan nykyisin aggressiivista oman edun tavoittelua. (Karkama 1998, 122.)

Pertti Karkama kirjoittaa uusliberalistisen talouspolitiikan vaikutuksesta yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Hänen mukaansa uusliberalistisella ideologialla on vähän tekemistä alun perin liberalismiin kuuluneiden yksilönvapauden, oikeudenmukaisuuden ja demokratian ihanteiden kanssa. Pikemminkin uusliberalismi korostaa nykyisin häikäilemättömyyttä ja vahvemman oikeutta talouden ja politiikan kentällä. (Karkama 1998, 10.)

Politiikka ja kapitalismi nähdään Asan ja Steen1:n sanoituksissa usein yhteydessä toisiinsa, poliitikkojen ja yhteiskunnan nähdään edistävän suuryritysten valtaa. Ratkaisuksi yksilöä alistavan kapitalismin purkamiseksi nähdään vasemmistolainen maailmankuva ja aktiivinen protesti vallitsevaa järjestystä kohtaan.

[--]

Punainen tiili kädes, sinä vapauteesi juokse
välil maan ja taivaan raha menee rahan luokse.
Alas kapitalismin kahleet, näin unessani enteen,
elä aatteidesi puolest, vedä vielä kerran henkee.

Punainen tiili kädes, huomenna kaikki muuttuu,
raha enää muisto, rakkaus enää vaan puuttuu.
Alas kapitalismin kahleet, näin unessani enteen,
elä aatteidesi puolest, vedä vielä kerran henkee.

(Avain 2001, ”Punainen tiili”)

Usko muutokseen ilmenee utopistisena unelmana rahan vallan purkautumisesta. Aatteisiin uskomalla ja kapitalismia vastaan nousemalla saavutetaan uusi, parempi tulevaisuus.

Hyvinvointivaltion ja uusliberalismin välinen suhde on jännittynyt johtuen ristiriidasta valtion ja toisaalta markkinoiden etujen välillä (Karkama 1998, 23). Globalisaatio ja markkinoiden vapautuminen ovat kuitenkin ohjanneet tämän ristiriidan ratkaisua liberalistisen kapitalismin hyväksi. Valtion ja markkinoiden suhdetta Karkama lähestyy myös esimerkin kautta. ”Virkavallan ja markkinoiden yhteistoiminta ulottuu myös kulttuuripolitiikkaan. [--] Hyväksytyjen testien mukaan lahjakkaina pidettyjen lapsien ja nuorien erityisopetuksen, erityiskoulujen, erityisluokkien ja erityisohjauksen yleistyminen sekä opetusohjelmien yleissivistyksellisten periaatteiden hylkääminen kielii uusliberalistisen ideologian hegemoniasta.” (Karkama 1998, 23.) Siinä missä ennen erityisopetuksella tarkoitettiin heikompien oppilaiden saamaa lisätukea, sillä tarkoitetaan nykyisin erityisen lahjakkaiden lasten vielä korkeampaa opetusta. On merkittävä ero siinä, halutaanko heikompiä tukemalla saada kaikille yhtäläiset mahdollisuudet vai lahjakkaita tukemalla antaa heidän lahjakkuutensa korostua. Karkaman mukaan erityislahjakkuutta korostava ihmiskäsitys pohjautuu klassisen liberalismin ajatukseen siitä, että jokaisella yksilöllä on annettu ja muuttumaton ominaisuus. Tämän käsityksen mukaan jokainen yksilö on jo syntyessään määrätty tietylle paikalle yhteiskunnassa, eikä yksilö voi edetä muuten kuin kehittämällä taitojaan ja annettuja ominaisuuksiaan. (Ibid. 23–24.)

Yhteiskunnan ja uusliberalistisen talouden ”Nokia-risteilyllä” vähäosaisten paikka on autokannen alla, jossa nykyajan orjat pakataan ruumaan omalle paikalleen:

[--]
Nokia-risteilylle ostan kansipaikan,
itseasiassa hyttii autokannen alle laitan:
siel on duunarit, opiskelijat ja mustalaiset
sekä kaikki muutkin täydelliset suomalaiset.
Oman onnen seppii, ryömimästä koloistaan
pyyhkii historialliset siteet yhdessäolostaan
[--]

(Asa 2005, ”Leijonaa metsästä”)

Kapitalistisen kulttuurin kurimuksessa tavalliselle ihmiselle on jäänyt kaksi vaihtoehtoa: hypätä mukaan kulutuksen oravanpyörään tai jäädä sen jalkoihin. Jan Liesaho näkee nimenomaan Avaimen kappaleissa kansalaisten jakautuvan vain kahteen ryhmään: voittajiin ja häviäjiin. (Liesaho 2004, 135.) Itse kuitenkin näkisin jaon uhreihin ja selviytyjiin olevan voimakkaampi esimerkiksi Steen1:n sanoituksissa. On kuitenkin todettava, että molempien tekijöiden kappaleissa selviytyjät ja heidän tarinansa jäävät vähemmistöön.

Steen1:n ensimmäisen albumin nimestä huolimatta salaliittoa ei kuitenkaan suoraan käsitellä kappaleissa, eikä uhosta ja uhmasta muodostu vielä varsinaista teoriaa. Eräänlaisena kritiikkinä kapitalistista yhteiskuntaa kohtaan voisi lukea vaikkapa *Salaliittoteorian* kirjoitustavan. Levyn kansissa *Salaliittoteorian* s-kirjain on korvattu dollarimerkillä. Ehkäpä salaliiton köyhiä ja syrjäytyneitä vastaan ovatkin masinoineet kansainväliset rahamarkkinat ja uusliberalistinen talouspolitiikka. Yhteiskunnan silmissä tarpeettomat ja kalliiksi tulevat työttömät ja narkomaanit kun eivät tuota, eivätkä siten vastaa kapitalistisen ihanteen hyödyntävoittelua.

Toisen albuminsa, *Varasta pomolta*, nimikappaleessa Steen1 käsittelee suorasukaisesti työntekijän ja työnantajan välisen palkkasuhteen problematiikkaa:

Nykymaailman menoon sydämet tahdistuu,
jengi ahdistuu, viholliset vahvistuu.
Taistele vastaan matkaa ja aikaa
tottele kelloa kunnes oot vainaa.
Duunii paina, tuloksia sassiin,
burn outti meinaa lähtöpässi.
Hymyile pomolle vaik hermo ois pinnas,
koneen jatkeena tuotantolinjas.
Leimaa kortti, vaihda vaatteet,
onks sul nyt massii siihen mitä tarttet?
Pomoo varten jäit ylitöihin
et firma pääsis kiinni kiintiöihin,
täytyy taas ennätykset lyödä,
käärme itseään syövä, oravanpyörä.
Vieruskaveri sai linjasta kenkää,
ylityössä tuet tätä järjestelmää.

Varasta pomolta, se varastaa sulta.

Kumpi teistä ajaa hienommalla autolla?
Varasta pomolta, ota omat bäkkiin,
sehän sun selkärangast voittoja käärii.
[--]

(Steen1 2005, ”Varasta pomolta”)

Huonosti palkattuna ja valtavan paineen alla työläisen asema on ahdas. Työ vie kaiken vapaa-ajan, mutta ei anna juuri mitään tekijälleen.

[--]
koska palkka on liian pieni
pomo ansaitsee kiitoksen
[--]
ku painaa aamust iltaan sitä duunii
niin ei nää aurinkoo ollenkaan
ennen ku hiffaat jujun poika nuori
[--]

(Asa 2006, ”Varkaan laulu”)

Tehokkuuden ihannetta vastaan on vaikea taistella. Vaikka esimerkiksi naistenlehdet ovat täynnä sankaritarinoita burn outista selvinneistä julkkiksista, ei niiden maalaama kuva loppuun palamisesta silti ole yhteiskuntakriittinen. Pikemminkin se tekee burn outin kokeneesta yksilöstä työn sankarin, joka repii itsensä rikki antaakseen markkinataloudelle kaikkensa. Kun sitten hetken huilaa, laittaa asioita tärkeysjärjestykseen ja viettää aikaa perheen kanssa, onkin sankariyksilö jälleen valmis uusiin koitoksiin uusliberalismin ihmemaassa. Mediassa ääneen pääsevät ne, jotka ovat selvinneet loppuun palamisestaan kunnialla, voittajina ja palautuneet yhteiskunnan toimijoiksi levättyään hetken. Niistä onnettomista, jotka menettävät työkykynsä loppuiäkseen ei naistenlehdillä liene paljoa kerrottavaa, rap-sanoituksissa sen sijaan loppuun palaneet ja luovuttaneet saavat äänensä kuuluviin.

Vaikka perinteiset yhteiskuntaluokat ovatkin menettäneet merkitystään, on tilalle syntynyt uusia yksilöitä koskevia yhteiskunnallisia jakoja. Erityisesti yhteiskunnallisesta vaikuttamisesta ja työelämästä syrjäytyneet nousevat esiin puhuttaessa yhteiskunnan epäoikeudenmukaisuudesta. Tämän syrjäytyneiden ryhmän olemassaolo kääntyy varsinkin arkipuheessa jakoon A- ja B-luokan kansalaisiin. On kuitenkin huomattava, että syrjäytyminen uhkaa potentiaalisesti ketä tahansa meistä.

Esimerkiksi työttömäksi voi joutua sellainenkin henkilö, joka on sisäistänyt liberalistiset arvot ja toimintatavan. (Karkama 1998, 141.)

Erityisesti Asan sanoituksissa korostuu rahan ja tavaran vallasta vapautumisen ideologia. Luopumalla maallisesta omaisuudesta ihminen voi olla todella vapaa, ilman kahleita.

[--]
ota hitaammin, rahan pauloissa
isois laumoissa, kädet raudoissa
me juostaan haudoissa
ota hitaammin, ota hitaammin
ota hitaammin nopeis autoissa
tuu pois kaupoista
[--]
tyhjiä pulloja täysiä pulloja tulon ostaa
kävellen taskut täynnä ilmaa rikkaampana kuin koskaan

(Asa 2005, "Hidastaa")

Irrottautamalla tietoisesti kapitalistisesta kulutuskulttuurista ja jättäytymällä sen ulkopuolelle pyritään kappaleissa saavuttamaan riippumaton asema.

5.5. Valta ja väkivalta

Kuten yhteiskunnallisuus, jengit ja väkivalta ovat nekin tulleet yhdistetyiksi rap-artisteihin jo kahdeksankymmentäluvulta lähtien (Hilamaa & Varjus 2000, 159). 1980-luvun lopulla Los Angelesin köyhissä kaupunginosissa syntyi länsirannikon rap-tyyli, joka kertoi erityisesti siitä, millaista oli olla köyhä, nuori, musta mies Los Angelesissa. Tätä tyyliä alettiin kutsua gangsta-rapiksi. (Rose 1994, 59.) Varsinaisesti hiphop-kulttuurin ja väkivallan yhdistäminen alkoi 90-luvun alussa Yhdysvaltojen länsirannikolta gangsta-rapin syntyessä vastapainona itärannikon hiphopille. Tätä Los Angelesin hiphopia leimasi rikollisen elämäntavan ihailu ja katujengejä glorifioiva kuvaustapa. (Hilamaa & Varjus 2000, 179.) Gangsta-rapin olennaisia elementtejä ovat väkivallan ihannointi, naisten halveksiminen ja huumeiden aiheuttamat ongelmat. Gangsta-rapin syntyyn liittyy myös 1980-luvulla räjähdysmäisesti lisääntynyt

huumeiden käyttö, mistä syystä moni köyhä musta nuori ajautui vankilaan. Väkivaltaisissa jengeissä osa nuorista miehistä löysi rankan rapin tapana kuvata katuelämän ehdottomuutta ja elämän kovuutta. (Mikkonen 2004, 44.)

Saija Kuivas katsoo Avaimen olevan suomalaisen gangsta-rapin edustaja (Kuivas 2003). Asan kapitalismikriittiset ja nokkelat sanoitukset ovat kaikessa humaaniudessaan kuitenkin mielestäni hyvin kaukana gangsta-rapin raadollisuudesta. Steen1:n ja gangsta-rapin välillä sen sijaan on löydettävissä paljon yhtäläisyyksiä. Älykäs ja selkeästi vasemmistolainen Asa on idealisti siinä missä Steen1:n voi nähdä perinteisempänä, raivokkaana ganstana. Steen1 on myös haastatteluissa myöntänyt saaneensa vaikutteita amerikkalaisilta gangsta-rap -artisteilta (ks. Mattila 2004).

Väkivallan kuvausten kautta muodostuu kuva kaikkein rankimmasta yhteiskunnallisesta turvattomuudesta ja epävarmuudesta. Siihen voidaan ajatella kulminoituvan kaiken turhautumisen ja pahoinvoinnin lähiöarjessa sekä sen epävarmuuden, jota vastaan yksilöt joutuvat kamppailemaan. Hetkittäin tämä kamppailu myös muuttuu konkreettisiksi väkivallan purkauksiksi.

Poliiseja ja vartijoita kuvataan Steen1:n sanoituksissa savitakeiksi, vitun homoiksi ja kytiksi. Poliisin toiminnalle ei juuri riitä ymmärrystä, virkavalta vain ahdistaa ja epäoikeudenmukaisesti rankaisee ja valvoo lähiön asukkaita. Poliisin harjoittama väkivalta nousee myös kappaleissa esille.

[--]
Jos tuut kytii puolusteleen, voit pitää suus kii,
kytät tappaa ihmisii siinä missä muutki.
Petskunki ne ampu tielle Ala-Vesalaan.
Mut eihän kytät saa syytettä,
eihän kytät joudu vankilaan!
[--]

(Steen1 2004, ”Sinisiä rappuja ja punaisia hintalappuja”)

[--]
Kytät kun sai sen kiinni seiniinpiirtelystä,
ne veti sitä pataan, vitut kyselyistä.
Pari nikamaa jätkält murtu niskast
kun ne vitun siat sen rappui alas viskas.
[--]

(Steen1 2004, ”100% vihaa ja väkivaltaa”)

Kappaleiden pohjalta on mahdotonta arvioida esimerkiksi poliisiväkivallan kuvausten totuus pohjaa, eikä se myöskään ole tämän työn tarkoitus. Lähtökohtana on, että minäkertoja on kokenut ystäviensä kohtaaman väkivallan oikeudettomana ja rangaistuksen vaatimisen poliiseille mahdottomana.

Myös militarismi ja armeija koetaan negatiivisina väkivaltakoneistoina, jotka aseilla ja vallankäytöllä alistavat yksilöitä. Esimerkiksi Asa tarjoaa militarismille vaihtoehdoksi lähimmäisenrakkautta ja rauhanaatetta. Elämä on vain lyhyt hetki, jota ei kannata hukata taisteluun ihmisten kesken.

[--]
panssarivaunuun, pilvissä kauhuu
antakaa massit tai tanssikkaa lauluu
kumarra lippuu ja ymmärrä väärin
ota revolveri ja ammu atmosfääriin
nyrkki lentää ilmas, mies väkivaltainen
nään taistelun alkaneen, käyköön kalpaten!
Sanojen yli, rajojen katellaan
ei mitään hyötyä keskenään tapella
älä kannaa naapurille sitä kaunaa
usko pois, ei me olla täällä kauaa
irti aseista ja armeijoista laulaa
hyvää yötä, tulit sanoo teille rauhaa

(Asa 2005, ”Kunniasana”)

”Vaaranmaa”-kappaleessa kalevalainen maailma joutuu sodan runtelemaksi. Syyllisenä tuhoon nähdään militarismi yleisellä tasolla, mutta katse käännetään myös historiaan. Kappaleessa Mannerheimin ja Lapin polttaneiden saksalaisten jälkeen tuhotyötä tekee nyt Nato.

[--]
isäntä maan tiputti korvaani jyviä
maaemon lauluja primitiivisen syviä
kotkan kuvasta syntyi koski ja maa
sotkan munasta tähdet taivaalle jaan
taivaalla kalmaan, pohjalle kotahan
yli kuu ali päivä olkapäillä otavan
[--]
nostan kahden silmän nähtävillä patriootin rankoja
pääkalloja, piikkilankoja, näitä hylättyjä rantoja

[--]

(Asa 2006, "Vaaranmaa")

Myös Steen1:n sanoituksissa esitetään voimakasta Nato-kritiikkiä, ja esimerkiksi kappaleessa "Unionin sotilas" arvostelu kohdistuu myös Euroopan Unionin yhteisiin sotilasjoukkoihin.

Puhdas ase, lataan lippaan
käsi lippaan, suojelen rikkait
vieras järjestelmä uhkaa maailman rauhaa
talous romahtaa, voiko unioni auttaa
se uskoo, ken näkee, mä liityn jalkaväkeen
markkinavoimat lyö mulle aseeseen käteen
tuhannet kantapäät mun kanssa maahan kopisee
palaa maa, paha maa, ku sirpaleet ropisee
mä liityn asevoimiin, saa nähdä maailmaa
pääsen haistamaan rikottua maailmaa
[--]

(Steen1 2005, "Unionin sotilas")

Merkittävää on myös kapitalismin ja militarismin rinnastaminen samalla tavoin kuten kappaleissa yhdistetään kapitalismi ja politiikka. Näiden kaikkien nähdään jakavan samat tavoitteet ja armeijan ja poliittisen vallan palvelevan lopulta vain uusliberalistista talousjärjestelmää. "Pistooli ei oo ase, se on yleinen tapa tasapainottaa kauppatase" (Asa 2005, "Leijonaa metsästä").

Kappaleiden väkivalta ja viha kohdistuvat juuri yhteiskuntaa ja sen edustajia kohtaan. Koska usko perinteiseen puoluepolitiikkaan ja esimerkiksi äänestämällä vaikuttamiseen on kadonnut, yksilön turhautuminen rajoitusten edessä purkautuu väkivaltaisina vaatimuksina. Sama ilmiö on koettu myös Yhdysvalloissa (Fiske 1993, 5-6) ja sopii mielestäni sovellettuna myös Suomeen.

Douglas Kellner kirjoittaa väkivallan voivan olla luonteeltaan joko emansipatorista tai reaktionaarista. Emansipatorinen väkivalta on alistavia voimia vastustavaa, kun taas reaktionaarinen väkivalta kohdistuu sortoa vastustaviin populaareihin voimiin. Väkivalta voi kuitenkin olla myös sattumanvaraisesti mihin tahansa kohdistettua.

(Kellner 1998, 50.) Tutkimissani kappaleissa esiintyvä väkivalta on luonteeltaan emansipatorista, mutta myös satunnaisesti kohdistettua väkivaltaa kuvataan.

Vaikka väkivaltaisia kuvauksia esiintyy, eikä niihin suhtauduta läheskään aina kriittisesti, silmitön ja järjetön väkivalta ovat myös arvostelun kohteina. Esimerkiksi Steen1:n kappaleessa ”Pikkuäpärit” teinien tietämättömyys ja välinpitämättömyys saavat aikaan kammottavaa käytöstä.

[--]

Mä olin ihan studiksessa, mä löin sitä lankul päähän.
Huuto katkes ku seinään ku sen naama osu jäähän.
Se makas liikkumatta, maa värjäyty verestä.

[--]

Napattii sen lompsa, lähetti vitun nopee hanee,

[--]

Saalisrahoilla pystyttiin just lihikset ostaa.
Se ei vittu vaan ollut sen yhen vitun lihiksen arvosta.
Mä löysin kolmen lapsen valokuvat siitä lompakosta.

(Steen1 2004, ”Pikkuäpärit”)

Vaikka kappaleissa kieltämättä käyttäydytään typerästi, väkivaltaisesti ja liioitellun provosoivasti, sanoitukset tarjoavat silti erinomaisen mahdollisuuden pohtia syrjäytymisen ja yhteiskunnallisen vallan kadottamisen kuvauksia. Sanoitusten kuvaamat tapahtumat ja maailmankuvat luovat metaforan yhteiskunnan tilasta. Epävarmat ja vihaiset yksilöt turvautuvat äärimmäiseen käytökseen ja itsekorostukseen kiinnittääkseen huomion itseensä. Vailla koulutusta ja työmahdollisuuksia olevat nuoret ovat toivottomuuden ja vieraantumisen kurimuksessa, ja sanoitusten maailmankuva on monelle alempien luokkien nuorelle liiankin tuttu. Väkivalta ja turhautuneisuus heijastelevat ympäristön todellista tilaa. Tämä voi ulkopuolisesta tarkkailijasta vaikuttaa käsittämättömältä, mutta aggressiivinen ja tuhoisa käytös ovat sanoitusten kuvaamassa maailmassa varteenotettavia ja todellisia vaihtoehtoja.

Rivo kielenkäyttö sekä shokeeraavat ilmaisut ovat itseilmaisun tapa ja keino ilmentää kaupunkikulttuurin väkivaltaisuutta sekä todellista kielenkäyttöä. Rap-musiikin äärimmäisimmät ja aggressiivisimmat muodot ovatkin oireita todellisista ongelmista, joihin tulee puuttua. Kulttuuriset ilmiöt käsittelevät ongelmia niin kauan kuin kyseiset

ongelmat ovat olemassa. Väkivaltaiset ja hyökkäävät sanoitukset tulisikin nähdä tulkintoina ja kokemuksina väkivaltaisesta yhteiskunnasta. (Kellner 1998, 206, 221.)

Suoranaisen väkivallan ohella rap-musiikista ja hiphop-kulttuurista puhuttaessa on otettava käsittelyyn myös se kulttuurinen valta, jota niissä on. Kellner kirjoittaa mediakulttuurin speaktaakkeliä osoittavan, kenellä on valtaa ja kuka tätä valtaa saa käyttää. Hänen mukaansa nämä speaktaakkelit suurentelevat valtaapitävien voimaa ja oikeuttavat sen. Niille, joilla valtaa ei ole, nämä speaktaakkelit tekevät selväksi sen, että valtaapitävien voimaa on turha vastustaa. (Kellner 1998, 10.)

Tricia Rose on analysoinut Public Enemy -yhtyeen Chuck D:tä ja hänen esiintymistään. Chuck D pitää Rosen mukaan köyhät ihmiset valppaina ja estää heitä tyytymästä alistettuun asemaan, jota harhaanjohtavat mediakertomukset ja viralliset ”totuudet” luovat. Rääperi pitää mikrofonista kiinni tiukalla otteella, suojellen sitä väärin totuuksien levittäjiltä, puhuen suoraan köyhille symbolein ja epäsuorin merkityksin. Musiikilla, tanssilla ja kielenkäytöllä alistetussa asemassa olevat voivat pilkata valtaapitäviä, ilmaista raivoaan ja tuottaa vastustavia fantasioita. Nämä tanssit, musiikki ja kieli tuottavat yhteisöllisiä tulkintoja ja informaatiota sosiaalisista oloista ja toimivat kulttuurisena siteenä tuottaen yhteisöllistä vastarintaa. (Rose 1994, 99–100.)

Simon Frith kuvaa populaarimusiikissa olevan kysymys vallasta, jota toisilla on ja toisilla ei. Populaarimusiikin, erityisesti rapin, esittäjällä voidaan nähdä olevan valtaa juuri hänen verbaalisten kykyjensä ansiosta. Rääperin esittämä kappale on kuulijasta riippuen joko uhka tai lupaus. (Frith 1996, 168–169.) Tämä on mahdollinen lähestymistapa esimerkiksi Steen1:n kappaleisiin ja levyjen saamaan vastaanottoon, joka on ollut kuulijasta riippuen joko täydellisen torjuva tai innostuneen hyväksyvä.

5.6. Yksilö ja pärjäämisen ideologia

Matti Kortteinen tutki lähiössä asuvien perheiden arkea tutkimuksessaan *Lähiö. Tutkimus elämäntavan muutoksista* (1982). Tutkimuksissaan Kortteinen törmäsi ilmiöön, jota hän nimitti pärjäämisen ideologiaksi. Saman ilmiön tutkimista hän on jatkanut myös kirjassaan *Kunnian kenttä. Suomalainen palkkatyö kulttuurisena muotona* (1992). Molemmissa tutkimuksissa erityisesti miehet nostivat esiin pärjäämisen ja kunnian toimintaansa motivoivina tekijöinä. Tutkiessaan työmiesten tarinoita työstä ja elämästä Kortteinen huomasi toistuvia tarinatyyppejä:

[O]n olemassa yksi tarinan perustyyppi, joka toistumistaan toistuu. [--] Tätä [--] näyttää hallitsevan kokemus, [--] jossa on kolme perusosaa:

- (i) on kovaa
- (ii) yrittää selvittää
- (iii) on selvinnyt ja on siitä ylpeä. (Kortteinen 1992, 43.)

Vaikka Kortteisen tutkimuksen fokus oli nimenomaan työelämässä ja sen muutoksissa, näyttäytyy tämä hänen myös selviytymisen eetokseksi kutsumansa asenne muussakin inhimillisessä toiminnassa.⁹ Selviytymiseen liittyy myös kysymys kunniaista. ”Selviytyminen on kunnia-asia. Ellei selviydy, menettää kasvonsa.” (Kortteinen 1992, 50.) Kunnian saavuttamisen myötä tavoitetaan siten myös sosiaalinen asema ja arvostus. Selviytymisen pakko liittyy kiinteästi myös kapitalistisen kulttuurin ja markkinasuhteiden määrittämään maailmaan. Oma asemaa yhteiskunnassa eivät varjosta sota tai nälänhätä, vaan markkinoiden uhkaavat voimat. (ibid. 61, 92.) ”[I]tsellinen pärjääminen markkinoiden rakenteistamassa yksilöllisessä kilpailussa on henkilökohtainen kunnia-asia” (ibid. 124). Kovassa kilpailussa pärjätäkseen on oltava itsekin kova.

Yksilön ja markkinavoimien suhde on ongelmallinen. Markkinavoimat ovat iskostaneet jatkuvan muuntautumisen ja kulttuurisen toimintakyvyn vaatimuksen syvälle yksilöiden asenteisiin¹⁰. Tätä jatkuvan pärjäämisen vaatimusta ei kyseenalaisteta: ”[M]odernisoituvaa kapitalistinen yhteiskunta näyttää korostavan kahta asiaa: subjektin on opittava, että hän

⁹ Ks. Kortteinen 1982, 124–128; Kortteinen 1992, 50, 77.

¹⁰ Ks. myös Ojajärvi 2000, 6, 113.

ei kelpaa sellaisena kuin hän on, ja toiseksi, tietoisuus siitä, että on oppinut tällaisen välineellistyneen itsesuhteen, pitäisi ehdottomasti tukahduttaa.” (Ojajärvi 2000, 165–166.) Yksilön vapauskin on vain näennäistä, kulutusyhteiskunnassa yksilöllisyys kun muodostuu vain kuluttamalla sen tuotteita (Oksanen 2003, 78).

Työelämän kilpailu ja erityisesti työväenluokkaista, matalasti koulutettua väestöä vaivaava huonommuuden tunne johtavat epäonnistumisen tunteeseen – tai ainakin sen pelkoon. Sisäinen alemmuuden tunne johtaa tilanteeseen, jossa ”uhma on hyvin herkässä” (Kortteinen 1992, 108). Tämä uhma on erittäin voimakkaasti läsnä rap-sanoituksissa, joissa ollaan vahvasti puolustuskannalla suhteessa yhteiskuntaan, esimerkiksi päättäjiin ja viranomaisiin. Pärjäämisen ideologia näyttää kuuluvan kiinteästi miesten kulttuuriseen logiikkaan ja sillä jäsennetään elämää huolimatta siitä, kuinka kovaa todellisuudessa on (ibid. 163).

Juha Siltalan mukaan suomalainen selviytyminen ylittää kuitenkin päämäärärationaalisuuden rajat. Erityisesti miehille selviytyminen näyttäytyy projektina, joka on vietävä läpi elämän vaikka henki menisi. Selviytymistä motivoi riippumattomuuden tavoittelu; kun on saavuttanut selviytymisellä oman asemansa, voi pitää puoliaan maailmaa vastaan. (Siltala 1994, 125.)

Synkässä ja raadollisessa maailmassa ”kaikki on niin ittestä kiinni” (Kortteinen 1982, 128). Jos ei pärjää, on syy oma.

Se, että kaikki on ’ittestä kiinni’, merkitsee ensinnäkin sitä, että kaikki riippuu yksilöstä, yksilön ominaisuuksista ja kyvyistä. Tämä käsitys aivan luonnollisesti syntyy siitä kokemuksesta, että mihinkään muuhun kuin itseen ei voinut eikä saanut luottaa. (Kortteinen 1982, 127.)

Steen1:n kappale ”Hyvästä perheestä” kuvaa ironisoiden tätä pärjäämisen pakkoa.

[--]
Paskaa ympärillä,
mut sua vituttaa se ei saa, ei saa.
Paskaa ympärillä,
mut saat niellä lisää skeidaa, skeidaa.
[--]

(Steen1 2004, ”Hyvästä perheestä”)

Muissa kappaleissa ideologia nousee esiin rivien välistä. Vaikka ympäristö on täynnä negatiivisia esimerkkejä, täytyy yksilön selvittää tilanteesta itse ja tehdä omat valintansa. Pärjäämisen ideologia välittyy epäluulona muita kohtaan, mutta myös uskona itsen olosuhteista huolimatta.

[--]
Välil nää jutut vaatii selviytymiskykyä,
kun faija istuu konnalla
ja mutsi vetää nykyä.
[--]

(Steen1 2004, ”Pikku pirihuora”)

Kortteisen yhdessä Hannu Tuomikosken kanssa tekemässä tutkimuksessa työttömyydestä ja työttömistä (*Työtön. Tutkimus pitkäaikaistyöttömien selviytymisestä* 1998) häpeän ja nöyryytyksen kokemukset nousivat vahvasti esiin. Erityisesti irtisanotuksi tulleet tunsivat joutuneensa nöyryytetyiksi. Työttömäksi joutuminen nähtiin merkinä henkilökohtaisesta epäonnistumisesta, sillä samoin kuin selviytyminen on henkilökohtainen kunnia-asia, on nöyryyttävää, että ei selviä. Kun häpeä ei liity mihinkään tiettyyn tekoon, vaan kohdistuu itsen ja minään kokonaisuutena, ihminen kääntyy itseään tai toisia vastaan. (Kortteinen & Tuomikoski 1998, 23, 25, 35.) Häpeä muuttuu uhaksi ja aggressioksi, joka purkautuu hyökkäyksenä, esimerkiksi juuri yhteiskuntaa kohtaan.

Tätä taustaa vasten on mielenkiintoista pohtia varsinaisen palkkatyön lähes täydellistä poissaoloa sanoitusten maailmasta. Sanoituksissa palkkatyö onkin usein läsnä negaationsa, työttömyyden kautta. Mielenkiintoinen suhde työhön tulee rap-musiikin ja räppäämisen kautta. Esiintyminen ja muusikkona toimiminenhan on työ, tosin ei sellainen perinteinen ansiotyö, kuin yleensä ajatellaan. Työväenluokkaisessa tapahtumaympäristössä työelämää ei kuvatakaan niinkään oman, henkilökohtaisen kokemuksen kautta, vaan yleisellä tasolla tai jollekin tuttavalle sattuneiden tapahtumien välityksellä. Esimerkiksi Asa on todennut, ettei työnteosta kertovan kappaleen tekeminen onnistunut aivan suunnitellusti: ”Hidastaa-biisin mä halusin alun perin kirjoittaa pelkästään työn tekemisestä. Mut sit mä huomasin et mun oma viimeinen duuni oli

pätkähomma videofirman tiskillä. Tajusin ettei mul oo enää mitään sanottavaa työn tekemisestä noin perinteisessä mielessä.” (Toiskallio 2005.)

Douglas Kellner on todennut, että nykymaailmassa työn merkitys vähenee, ja kulttuurista tulee samaan aikaan arkielämän ydin. Hänen mukaansa yksilöt saavat nykyisin tyydytystä työn sijaan tavaroiden kuluttamisesta. (Kellner 1998, 26–27) Massakulttuurin tuotteita ei kuitenkaan pääse kuluttamaan ilman jonkinlaisia tuloja, joten työn merkityksen vähenemistä ei ehkä kannata liioitella.

5.7. Hegemonia ja vastahegemoniset äänet

Rap-sanoituksissa esitetään väliin varsin kärkeviä kommentteja politiikkaa ja yhteiskunnallista tilannetta kohtaan. On kuitenkin huomattava, että tämän ensisilmäyksellä kriittisen ja radikaalin kommentoinnin takana ei aina ole yhtä selvästi demokratiaa ja tasa-arvoa edistäviä ideologioita.

Antonio Gramscin hegemonian ja vastahegemonian käsitteisiin pohjautuva yhteiskuntakäsitys katsoo yhteiskunnan pitävän vakautta yllä hegemonian ja voimankäytön yhdistelmällä. Esimerkiksi poliisi ja armeija käyttävät runsaasti voimaa säilyttääkseen vakauden, sen sijaan vaikkapa kirkko, koululaitos ja media säilyttävät sitä luomalla myötämielisyyttä vallitsevaa järjestystä kohtaan. (Kellner 1998, 41–42.)

Kapinallinen ja provosoiva käytös ei välttämättä ilmennä jotakin koko kulttuurille ja yhteiskunnalle merkittävää murrosta, sillä uusliberalistinen yhteiskunta tuottaa jatkuvasti ilmiöitä, jotka radikaalista muodostaan huolimatta palvelevat hegemoniaa (Karkama 1998, 16). Kapitalistisella kulttuurilla onkin kyky ja pyrkimys mukauttaa itseensä myös sitä kritisovat äänet. Kulttuuriteollisuuden tuotteet manipuloivat kuluttajaansa vallan ja houkuttelun keinoin. Ne voivat myös tehdä yksilöstä osan vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä käyttämällä erilaisuutta ja moninaisuutta hyväkseen. (Kellner

1998, 53.) Näin pelkästään se, että mediakulttuurissa pääsevät esille myös näennäisen kriittiset äänet, ei suoraan kerro näiden äänien vaikutuksesta. Ne saattavat silti vahvistaa hallitsevaa ideologiaa.

Kulttuurintutkimuksen tehtävä onkin analysoida sitä, miten kulttuuriset tekstit viettelevät, kiehtovat ja houkuttelevat käyttäjiään ja vaikuttavat yleisön asenteisiin. Sen on kuitenkin tutkittava myös sitä, millaisia vastarinnan ja hegemonian vastustamisen mahdollisuuksia mediakulttuuri tarjoaa. (Kellner 1998, 56.) Mikko Lehtonen näkee mediakulttuurin olevan osa taloudellisia ja poliittisia valtakoneistoja, mutta samalla osa niitä käyttävien ihmisten merkityksen tuotantoa. Populaariin mediakulttuuriin liittyy sekä alistavia että toimintakykyisyyttä lisääviä piirteitä. (Lehtonen 1998, 103–105.)

Kulttuuriset tuotteet voivat parhaassa tapauksessa kyseenalaistaa yksilön ja yhteisön kannalta negatiivisia arvoja ja toimia ideologiaa torjuvasti. Kuitenkin kulttuuria voidaan käyttää myös vallan tukemiseen ja erityisesti hegemonian tarkoitusperien peittämiseen. (Karkama 1998, 18.) Vaikka kukaan tuskin voi syyttää Henri Vähäkainua eli Pikku G:tä henkilönä vallan tarkoitusperien peittämisestä tai vallan palvelemisesta, ei hänen eduskuntavaaliehdokkuutensa tai pehmeäarvoinen rap-musiikkinsa kuitenkaan tuota samanlaista vallan vastustamisen tunnetta kuin Asan tai Steen1:n sanoitukset. Pikemminkin Pikku G voidaan nähdä hegemoniaa pönkittäväksi esiintyjänä.

Esimerkkejä tästä ilmiöstä on löydettävissä runsaasti populaarikulttuurin teksteistä. Hegemonista valtaa tukevana hahmona Douglas Kellner näkee esimerkiksi Rambo-elokuvien nimihenkilön. 1980-luvulla valtavan suosion saavuttaneissa elokuvissa on Kellnerin analyysin mukaan nähtävissä, miten oikeisto on ottanut vastakulttuurin voimat käyttöönsä. Vaikka elokuvien Rambossa on piirteitä, jotka muistuttavat 1960-luvun vastakulttuuria (esimerkiksi pitkät hiukset, luomuruuan suosiminen, läheisyys luontoon, epäilevä suhtautuminen byrokraatiaan ja valtioon), hahmo kuitenkin edustaa oikeistolaisia ja maskuliinista individualismia. ”Tämä on erinomainen esimerkki siitä, kuinka konservatiiviset ideologiat pystyvät sulauttamaan itseensä hahmoja ja tyylejä, jotka neutraloivat ja jopa kääntävät pääläelleen alkuperäiset vastakulttuuriset konnotaationsa” (Kellner 1998, 77).

Mediakulttuurilla on erittäin merkittävä rooli yhteiskunnan huono-osaisten elämässä. Alistetuilla ja hyväksikäytetyillä ihmisillä ei usein ole varaa kuin mediakulttuurin suomaan viihteeseen, joka usein on joko ilmaista tai ainakin erittäin halpaa (esimerkiksi television katselu). Mediakulttuurin teksteihin ja tuotteisiin paetaan oman elämän kurjuutta ja arjen raskautta. (Kellner 1998, 373.)

Erityisesti Asan sanoituksissa mediavaltaa kohtaan esitetään voimakasta kritiikkiä. Kappaleessa ”Vallankäytön välineet” hyökätään suoraan Sanoma-WSOY:tä ja sen pääomistajaa Aatos Erkkoa vastaan.

Citizen Erko johtamassa näytöstä
tutkii sanomatalo äänestyskäytöstä
kirjottajii varovia, onneensa harovia
haistan palaneen aromia, en Helsingin Sanomia
[--]

(Asa 2005, ”Vallankäytön välineet”)

Erko samaistetaan kappaleessa Orson Wellesin klassikkoelokuvan *Citizen Kanen* (1941) päähenkilöön, Charles Foster Kaneen. Kanen hahmon taustalla puolestaan vaikutti tosielämän mediamoguli, William Randolph Hearst. Näin suomalaisen mediatalon johtohahmo liitetään pitkään ketjuun valtaansa väärinkäyttäneitä miehiä. ”Vallankäytön välineet” kritisoi paitsi suuria mediataloja, myös mainostajien vaikutusta lehden journalistiseen sisältöön. Tulevaisuudessa kysymys siitä, kuka hallitsee mediaa, tulee olemaan entistä tärkeämpi. Vapaa tiedonvälitys ja media ovat elintärkeitä demokraattiselle yhteiskunnalle. (Kellner 1998, 379, 381.)

Kritiikistä saa osansa myös viihdyttämiseen pyrkivä kevyt mediakulttuuri. Kappaleissa viihteellä nähdään pettävä ja huijaava funktio. Viihdyttävien tekstien kautta tavallisten kansalaisten huomio nähdään ohjattavan pois todellisista ongelmista.

[--]
Ja luojalle kiitos kaikist niist hyvist uutisista,
joit voit lukee Iltalehdest tai Ilta-Sanomista.
Juttui ja valokuvii jostain vitun kohujulkiksista.
Ja sivul 27 pikkujuttu mun kuolleest kaverista.
Mä oon miettiny pitkään ja sen jälkeenkin,
miten silikoni voi olla tärkeempi kuin ihmishenki?
[--]

(Steen1 2004, ”Vitut susta”)

[--]

Suuryritykset rakentaa meidän maailman
Kun vaan luet tekstin lehdestä tai näet kuvan liikkuvan
Tosi-tv tosi, totuus tunnin osiin
Omantunnon hinnalla, kansantalous kuosiin
Uu, lauluskabat alkaa, sulle tie tähtiin
lähiö vaihtuu julkiseksi elämäksi
kandee hoitaa silikonit, ei paljo välii mitä maksaa
ehkä liskot sut sit ottaa vittu avosylin vastaan.

(Steen1 2005, ”Ilman todisteita”)

Rap-musiikki on osa kulttuuria, joka vastustaa hegemoniaa ja sortoa. Vaikka osa rap-musiikista onkin valtavirtaista ja kaupallisesti erittäin hyvin menestynyttä, myös nämä mielihyvää tuottavat ja viihteeksi luokiteltavat rap-kappaleet voivat edistää vastarintaa. Vaikka rapin valtavirtaiset muodot voivat olla luonteeltaan konservatiivisia, ne voivat silti tukea vastarintaisia identiteettejä ja käytösmalleja. (Kellner 1998, 218–219.)

Kulttuuriset tekstit eivät itsessään olekaan pelkästään konservatiivisia tai liberaaleja. Tavoitellessaan mahdollisimman laajaa yleisöä ne voivat olla molempia jopa yhtä aikaa. Vaikka teksti tukisikin tiettyä ideologiaa, siinä voi esiintyä myös ideologiaa vastustavia piirteitä. (Kellner 1998, 107.) Rap-sanoitukset ovat harvoin puhtaasti jonkin ideologian mukaisia, vaan niissä esiintyy myös ristiriitaisia piirteitä.

Rap-artistit nappaavat usein palasia hallitsevasta diskurssista ja muuntavat ne vastahegemonisiksi tulkinnoiksi. Tricia Rosen mukaan nykyisessä amerikkalaisessa populaarikulttuurissa räppärit käsittelevät usein juopaa mustan urbaanin kokemuksen ja ”virallisen” ideologian välillä. Rose ei kuitenkaan väitä, että kaikki rapin sanoitukset, tyylit, musiikki ja sosiaalinen painoarvo olisivat ennen kaikkea vastahegemonisia, vaan myöntää, että monet rap-musiikin ilmentyvät tukevat ja vahvistavat tämänhetkistä yhteiskunnallista epätasa-arvoa. (Rose 1994, 102–104.) Populaarikulttuurilla onkin kaksijakoinen luonne: samalla kun se mukauttaa ihmisiä vakiintuneeseen yhteiskuntajärjestelmään, se antaa heille keinoja myös vastustaa sitä (Kellner 1992, 11).

6. Mies yhteiskunnan marginaalissa

Rap-sanoitusten kertojat ja muut sanoituksissa kuvatut miehet elävät kappaleissa monenlaisten paineiden ristipuserruksessa. Toisaalta yhteiskunnalla on odotuksia tuottavista kansalaisista, yhteiskunnallisista subjekteista nimenomaan alamaisuutta korostavassa merkityksessä. Toisaalta paineita tulee kapitalistisen ja uusliberalistisen markkinalogiikan puolelta. Vielä pitäisi tämän lisäksi onnistua miehenä, elämään ilman epäonnistumisen häpeää sukupuolensa edustajana.

Sanoitusten pohjalta voidaankin pohtia suomalaisen nykymiehen asemaa yhteiskunnassa. Toisaalta mies on edelleen kulttuurisesti vahva, ”ihminen”, jolle nainen on aina kulttuurinen ”toinen” (ks. Lehtonen 1995, 31). Toisaalta kuitenkin miehenä oleminen ei ole niin yksinkertaista tai yksiulotteista.

Atte Oksanen käsittelee metallimusiikin mieskuvia teoksessa *Murheen laakso. Mies ja kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa* (2003). Hänen mukaansa miehiin kohdistuvat paineet, hegemonisen maskuliinisuuden ideaalit, ovat miesten tavoittamattomissa. Vaikka onnistuisikin joltain osin täyttämään vaatimukset, jää aina joltain osin vajavaiseksi. Alkoholisoitunut, huumausaineita käyttävä mies on syrjäytynyt renttu. Hegemonisen maskuliinisuuden ideaalin tavoittamattomuus asettaa miehen liian suurten paineiden alaiseksi. Epäonnistuminen jatkuu, mies ”joutuu jatkuvasti kamppailemaan itseään vastaan. Minuus on negatioiden summa: mies on mies vain sen kautta, mitä hän ei ole.” (Oksanen 2003, 48–57.) Paineita voi paeta kapakkaan tai huumeisiin, mutta silloinkin tulee vain vahvistaneeksi omaa häpeäänsä, olemisessa epäonnistumista.

6.1. Miehen kunnia

Mikko Lehtonen esittää, että suomalaisessa kirjallisuudessa on 1970–1990-luvuilla esiintynyt vain vähän sellaista miesten kirjoittamaa kirjallisuutta, jossa ei käsiteltäisi miehen kriisiä (Lehtonen 1998, 165). Hän pohtii Jouko Turkan *Häpeä*-romaanin kautta miestä ja häpeää. ”’Häpeän’ vastinpari on ’kunnia’. Jos on sisäistänyt ulkoisen auktoriteetin ja jos loukkaa sen normeja tai rituaaleja, menettää kunniansa.” (Ibid. 169.)

Maskuliinisuutta ei ole totuttu pitämään minään erityisenä tilana, saatikka ongelmana. Sen sijaan naiseus saatetaan nähdä molempina, ongelmallisena tilana. Omaksi tutkimukselliseksi alueekseen miestutkimus on muodostunut vasta 1990-luvulla. Lehtosen mukaan viimeisen 30 vuoden aikana miehuus on joutunut ennennäkemättömien kriisien kohteeksi ja maskuliinisuuden mallit ovat kolhiintuneet. Kuten identiteetin, myös maskuliinisuuden kiinteys, vakaus ja johdonmukaisuus ovat joutuneet nykyaikana epäilyn kohteeksi. Maskuliinisuuskin on kulttuurisesti rakentunut konstruktio. Mikko Lehtonen huomauttaakin, että toisin kuin usein ajatellaan, miesidentiteettikään ei ole vakaa ja haavoittumaton. (Lehtonen 1995, 19–21, 25, 32.)

Hegemonisen maskuliinisuuden käsite viittaa miesten hallitsevaan asemaan suhteessa naisiin sekä siihen, että vaikka maskuliinisuuksia voi olla useita, vain jotkut niistä ovat hegemonisessa asemassa eli oikeita ja hyväksyttäviä. Hegemoninen maskuliinisuus tarkoittaa myös sitä, että miehen valta naisiin ja toisiin maskuliinisuuksiin ei ole itsestään selvää, vaan hegemonisen maskuliinisuuden on voitettava asemansa aina uudelleen pakottamisen tai suostuttelun kautta. (Lehtonen 1995, 32–33.)

Kulttuurissamme maskuliinisena pidetään heteroseksuaalista, rationaalista ja itsensä hillitsevää miestä, joka jatkuvasti pystyy uusiin suorituksiin työn ja seksuaalisuuden kentällä. Kuitenkin hegemoninen maskuliinisuus on tavoitettavissa vain hetkellisesti ja sen ylläpitäminen vaatii maskuliinisuuden rajojen jatkuvaa vartiointia ja puolustamista. Ristiriitaista onkin esimerkiksi se, että vaikka hegemoninen maskuliinisuus korostaa

vastuullisuutta, itsehillintää ja rationaalisuutta, siihen kuuluu myös vastuuttomuuden ja väkivaltaisuuden hyväksyminen. (Lehtonen 1995, 33, 35.)

Miehellä on valtaa suhteessa naiseen, toisiin miehiin sekä luontoon. Kuitenkin juuri maskuliinisuuden liittyminen valtaan tekee siitä epävakaa sekä riippuvaisen toisista, sillä valta on sidoksissa sitä tuottaviin sosiaalisiin instituutioihin ja käytäntöihin. Mieheen kohdistuu paljon odotuksia uran luomisesta ja oman jäljen jättämisestä maailmaan. On saavutettava asema toisten miesten joukossa, pidettävä huolta perheestä sekä jatkuvasti kamppailtava olosuhteita ja omaa heikkoutta vastaan. Miehisyyden jatkuva todistaminen tarkoittaa myös, ettei koskaan kelpaa sellaisena kun on. (Lehtonen 1995, 30–31, 36.)

Mikäli maskuliinisuuden malli on ankkuroitunut esimerkiksi työhön, työttömyys merkitsee sen uhriksi joutuville miehille kriisiä (Lehtonen 1995, 21). Suomessa työ ja työpaikka ovat olleet hyvin voimakkaasti identiteettiä muokkaavia seikkoja. Keskeinen kysymys tiivistyykin esimerkiksi ”Yhdes iltaan” -kappaleessa: ”pystynkö itseni elättään vai juoksenko sossuun?” (Avain 2001.) Itsenäinen pärjääminen on kunnia-asia, ja esimerkiksi riippuvuus yhteiskunnan tuesta nähdään merkinä siitä, että ei pärjää omillaan. Mies onkin oikea mies vasta kun on onnistunut saavuttamaan ja säilyttämään elämänsä hallinnan epäedullisissa olosuhteissa (Siltala 1994, 126).

Miehen rooli nähdään tutkimissani kappaleissa varsin perinteisenä. Mies on perheen pää ja vastuunkantaja, jonka tehtävänä on kantaa leipä pöytään suomalaista työetiikkaa noudattaen.

[--]
otan elämästäni vastuun, jos onnistun vaimon löytään
lupaan niinku faija koval duunil tuoda leivän pöytään
[--]

(Avain 2001, ”Yhdes iltaan”)

Vaikka perinteinen maskuliinisuus siis toisaalta nähdään tavoittelemisen arvoisena, ei väkivaltaisen ja vahvan machomiehen ihannetta kuitenkaan arvosteta. ”Unionin sotilas” -kappale ironisoi väkivallan kautta saavutettua miehisyyttä:

[--]
Mun ase on mun miehuus
[--]
Mä seivästän, viillän, kuristan, tukehduan,
poltan, pahoinpitelen, nöyryytän ja alistan
perheet salee ylpeitä pojistaan
[--]

(Steen1 2005, "Unionin sotilas")

Tutkimissani sanoituksissa merkittävää on miesidentiteetin kiinnittyminen poikana tai jätkänä olemiseen. Kappaleissa viitataan itseen usein juuri poikana ja ystäväpiiriin jätkinä. Sen sijaan esimerkiksi "mies", "herra", "äijä" tai "ukko" sanat esiintyvät usein negatiivisessa yhteydessä, eikä niillä viitata itseen. Herra varsin luonnollisestikin viittaa ylemmässä asemassa olevaan, sortavaan ja hallitsevaan maskuliiniseen hahmoon. On huomattava, että vaikka sana "mies" on merkitykseltään usein varsin neutraali, saa se sanoituksessa kuitenkin myös muita sisältöjä. Miehellä voidaan viitata hegemoniseen maskuliinisuuuteen, ja tätä hegemonista kuvaa noustaan vastustamaan. On mahdollista ajatella sanoitusten mies-sanon käytön viittaavan myös englanninkieliseen ilmaisuun "the man", joka määräisen artikkelin saadessaan viittaa usein kasvottomaan ja valtaa käyttävään yhteiskunnan edustajaan. Herrat ja miehet kuvastavat sitä yhteiskunnan ja hegemonian alistavaa voimaa, jonka uhriksi yksilö joutuu. Äijä ja ukko ovat puolestaan syrjäytyneitä miehiä, epäonnistuneita ukonrahjuksia, jotka eivät myöskään kelpaa esikuviksi.

Poika ja poikana oleminen viittaa sanoituksissa nuoruuteen, naiiviuteen ja siihen, että elämän oppitunteja on vielä runsaasti edessä. Poika ei ole vielä mies mutta joutuu jo kohtaamaan välähdyksiä aikuisten maailmasta. Jätkä puolestaan on positiivinen miesmalli, rento ja katuviisas lähiökundi, joka selviytyy kovassa elämässä. Toimiminen jätkäporukan tasavertaisena jäsenenä tuo yhteenkuuluvuuden tunteen lisäksi myös voimaa kohdata elämän vaikeudet. Jätkällä on pohjimmiltaan selviytyjän identiteetti.

On myös mahdollista, että koska aikuisen miehen mallit ovat kappaleiden kuvaamassa maailmassa niin huonoja, mieheksi ei haluta täysin kasvaa. Jätkä tai poika ovat toki maskuliinisia identiteettejä mutta kuitenkin kriittisen etäisyyden päässä alistavasta ja

sortavasta miehuudesta. Huomattavaa on, että miehelle kuuluu myös aikuisen vastuu. Vaikka kappaleissa vaaditaankin kovaan ääneen vastuunottoa valtaapitäviltä ja yhteiskunnalta, ei tätä vastuuta oman elämän, poliittisen tai yhteiskunnallisen tilanteen muuttamisesta kenties olla täysin valmiita ottamaan itse.

Suomalaista miestä uhkaa syrjäytyminen helpommin kuin naista. Syrjäytymisellä tarkoitetaan lähinnä sosiaalista syrjäytymistä, alkoholismia, työttömyyttä sekä asunnottomuutta. Usein syrjäytymisen sysää liikkeelle tilanne, jossa mies menettää samanaikaisesti työnsä, perheensä ja terveytensä. (Paananen, 1996, 60.) Mikko Lehtosen (1995, 13) mukaan modernin maskuliinisuuden kaksi keskeistä piirrettä ovat jatkuva kilpailu ja saavuttamisen pakko. Mitä seuraa siis tilanteesta, jossa syrjäytyminen saa aikaan tunteen, että mies ei saavuta tai voita mitään?

Kappaleissa miehiä uhkaakin jatkuva syrjäytymisen vaara. Työttömyys ja päihteiden käyttö ajavat monet niin nuoret kuin vanhatkin miehet kohti yhteiskunnallista syrjäytymiskierrettä, jota on lähes mahdotonta katkaista. Miehellä on kuitenkin kunniansa, ja erityisesti alaluokkaisilla miehillä tämä kunnia on erittäin kipeä kohta. Sitä nousee puolustamaan ylimitoitetuin keinoin vähäisimmästäkin loukkauksesta. ”Mitä jää niille pojille ja miehille, jotka syntyvät mahdollisuuksien maailman ulkopuolelle? [--] Heille jää vain ylpeytensä siitä, että ovat häpeän rajan kunniallisella puolella.” (Sarmaja 1996, 50.) Kurjimmallakin kurjalla on oma elämänpiiri, jossa hän on vähintään samanveroinen kuin kaltaistensa. Kunniaa onkin erityisen tärkeää puolustaa, jos jäljellä ei ole mitään muuta. (Id.)

6.2. Miehen ja naisen suhde

Sekä Bakari Kitwana että Tricia Rose käsittelevät afrikkalais-amerikkalaisen miehen kriisiä ja suhdetta naiseen. Kitwanan mukaan naisten yhteiskunnallisesti parempi asema aiheuttaa miehissä vastareaktion, naisten esineellistämisen ja alistamisen tarpeen

(Kitwana 2002, 107–109). Tämä tulee esille esimerkiksi naisvihamielisyytenä sekä naisten kohtelemisena rap-sanoituksissa statussymboleina. Rose kuitenkin korostaa, ettei näitä seksistisiä hyökkäyksiä naisia vastaan voida vielä pitää yhteiskunnallisen tilanteen kritiikkinä (Rose 1994, 103–104). Hän näkeekin sanoitusten taustalla pikemminkin pelon naisten käyttämää sosiaalista valtaa kohtaan. Miehiä varoitetaan rap-kappaleissa antautumasta seksuaalisen halun valtaan, koska silloin he ovat naisen armoilla ja vaarassa joutua hyväksikäytetyiksi. Nainen voi käyttää seksuaalisuuttaan omiin tarkoituksiinsa, mikä puolestaan vie valtaa pois mieheltä. Rose näkee naisvihamieliset sanoitukset osana kamppailua vallan jakautumisesta sukupuolten kesken. (Ibid. 172–173.)

Amerikkalaisessa rap-musiikissa miehen heteroseksuaalisen halun haavoittuvuus paljastuu tarinoissa, joissa liioitellaan naisten alistamista. Rosen mukaan nämä alistusfantasiat ovat toki seksistisiä, mutta käsittelevät myös todellista kamppailua vallasta heteroseksuaalisessa suhteessa. Varsinkin rap-videoissa naisia kuvataan seksistisesti, ja Rosen mukaan niiden kertomissa tarinoissa sorretaan ja alistetaan erityisesti nuoria, mustia naisia. Kenties nämä tarinat suojelevat nuoria miehiä todellisuudelta, jossa naiset torjuvat heidät, mutta todennäköisemmin nämä kertomukset kuitenkin helpottavat miesten itsetunnon puutetta ja rajoitettua pääsyä heteroseksuaalisen ja maskuliinisen vallan tunnuksiin. (Rose 1994, 15, 172.)

Tricia Rosen mukaan amerikkalaiset naisräppäreiden tekstit eroavat miesten tekemistä sanoituksista temaattisessa fokuksessa. Siinä missä miehet usein käsittelevät yhteiskuntakritiikissään esimerkiksi suhdetta poliisiin ja niihin tapoihin, joilla mustia miehiä pyritään kontrolloimaan, naisten keskeisin kamppailu puolestaan liittyy seksuaalisuuteen. Rosen mukaan naisten tekemien rap-tekstien nähdään usein edistävän antiseksististä näkökulmaa, kun taas miesräppäreiden tekstit nähdään yhdenmukaisesti seksistisinä. (Rose 1994, 147.)

Rose kuitenkin toteaa, ettei tämä yleistys pidä aina paikkaansa. Kaikkien naisräppäreiden tekstit eivät ole feministisiä, vaan ne usein vahvistavat patriarkaalisia näkemyksiä perhe-elämästä ja miesten perinteisestä roolista aviomiehinä, isinä ja

rakastajina. Samoin miesartistien teksteissä esiintyy näkemyksiä, joiden mukaan miesten tulisi ottaa vastuuta lastenkasvattajina ja tukea naisten asemaa. (Rose 1994, 150.)

Myös suomalaisessa rap-musiikissa esiintyy jonkin verran samankaltaista naisten esineellistämistä. Voidaan kuitenkin kysyä, missä määrin nämä tekstit ironisoivat amerikkalaisia esikuviaan. Naisia stereotyyppittelevät ja seksualisoivalla tavalla käsittelevät sanoitukset voidaankin usein lukea ironisiksi.¹¹ On kuitenkin huomattava, että Asan ja Steen1:n kappaleissa naisten kuvaukset ovat niin marginaalisia, ettei esineellistamisestä voida puhua. Kappaleiden määrätietoinen pyrkimys jättää naiset lähes kokonaan kuvatun maailman ulkopuolelle on mielenkiintoinen ilmiö. Kappaleiden naiskuvaa joutuu etsimään. Etsinnän tulokset ovat kuitenkin erittäin mielenkiintoisia. Toisaalta naisten merkitystä vähätellään pitämällä naiset pois kappaleiden maailmasta, toisaalta taas haaveillaan parisuhteesta ”oikeanlaisen” naisen kanssa.

[--]
en kaipaa seksimissii, silikonitissii
mul on on pelkästään ujoin naapurin chickseihin fetissi
[--]

(Avain 2001, ”Pullon sisällä”)

Avaimen ”Viis päivää, viis yötä” on aineistossani lähes ainoa rakkauslauluksi tunnistettava kappale. Lajityypin konventiot vaikuttanevat sisältöön, mutta on silti merkillepantavaa, että positiiviset kuvaukset esimerkiksi tyttöystävistä ovat marginaalisia.

Suomalaisissa rap-kappaleissa on nähtävissä naisten ja miesten perinteisten sukupuoliroolien korostuminen. Koko hiphop-kulttuurissa naisten esiintyminen on vahvasti marginaalista. Sanoituksissa naisia ei juuri kuvata ja esiintyjäpuolellakin naiset ovat olleet lähinnä kuriositeetteja. Vaikka lapsia kuvataan lämmöllä, eivät omien lasten äidit saa laajempaa huomiota osakseen. Turvallisten äitien ja tyttöystävien tuki nähdään kuitenkin muutamissa kappaleessa positiivisena, elämää kannattelevana voimana, jota

¹¹ Esimerkiksi Fintelligens ja MC Taagibörsta -yhtyeillä on kappaleita, jotka sanoituksen tasolla esineellistävät naisia ja liioittelevat heteromaskuliinista halua. Kuitenkin kappaleiden videoissa asetelma käännetään täysin päinvastaiseksi. Esimerkeiksi näistä stereotyyppistä kuvaustapaa videoiden kautta purkavista kappaleista käyvät Fintelligensin ”Heruuk” ja MC Taagibörstan ”Varo tai tuun kyljestä sisään”.

osataan myös arvostaa. Voimaa antavana tekijänä nähdään myös hyvä parisuhde. Kun oikea nainen osuu kohdalle, on tärkeää myös virallistaa liitto:

[--]
ku tapaat oikeen, pitää liitto solmii
ku tapaat oikeen, laske alas toinen polvi
sanon sua naiseks, en tarvii ketään toista
kuu tarvii auringon, että pystyy loistaan
[--]

(Avain 2001, ”5 päivää, 5 yötä”)

Erityisesti oman äidin rooli nähdään kappaleissa merkittävänä. Äiti hoivaa, huoltaa ja antaa neuvoja. On kuitenkin mielenkiintoista pohtia, miksei vaimoja tai tyttöystäviä arvostavia ja kunnioittavia kappaleita ole enemmän.

Kaikki sanoitusten naiskuvaukset eivät olekaan positiivisia. Muutamissa kappaleissa naiset esitetään epäluotettavina. He käyttävät seksuaalisuuttaan hyväkseen saadakseen tahtonsa läpi, he pettävät luottamuksen ja saavat miehen ”flippaamaan”.

[--]
haihtuu mielestäni Roihikan lähiöprinsessa
[--]
muistan ku koulunpihal sittasin, sua venasin
[--]
ystäväks sua kelasin
mut bellat pistää flippaan, niinku Salla
ottaa päästäs vallan, pitää tossun alla
[--]

(Avain 2001, ”Pullon sisällä”)

Steen1:n kappaleista kahdessa päähenkilö on nainen. ”Pikku pirihuora” (2004) kuvaa huumeisiin sortuneen Anun rankkaa arkea. Erityisen raa’aksi kuvauksen tekee se, että Anu vetää tyttärensäkin mukanaan huumehelvettiin. ”Ikkunaprinsessa”-kappale (2005) puolestaan kertoo mielisairaalaan joutuneen tytön taistelusta julmaa hoitohenkilökuntaa ja piittaamatonta asennetta vastaan. Kummassakin kappaleessa välittyy huoli kylmän yhteiskunnan uhriksi joutuneitten nuorten tyttöjen puolesta.

Asan kappaleessa ”Ärränpeetä” (2006) lähestytään miehen ja naisen välistä suhdetta traagisen kertomuksen kautta. Kappaleen nimi vie ajatukset amerikkalaiseen R&B-musiikkiin, joka on hiphop-musiikkia pehmeämpää ja tyyliältään lähempänä esimerkiksi

soulia. R&B-kappaleissa käsitellään usein parisuhdetta ja seksuaalisuutta, mutta lähes päinvastaisella tavalla kuin Asan kappaleessa. Miehen ja naisen välisen suhteen todellisuus esitetään ”Ärränpeessä” paljon julmempana, sillä epäluottamus parisuhteessa on johtanut väkivaltaan, joka puolestaan aiheuttaa syvää katumusta ja epätoivoa.

[--]
mies tahtoo rintoja ja bersettä
yhtä onnellista ongelmaa perhettä
nyt on myöhä, nyt vaan kaduttaa
ei saa lyödä, ei saa satuttaa
[--]
kaikki oli hyvin, mut kaikki muuttu viikossa

(Asa 2006 ”Ärränpeetä”)

Lohduton tilanne kuvastuu kertojan ystävän epätoivoisessa puhelinsoitossa vankilasta, kun lähestymiskieltokaan ei ole estänyt käymästä naiseen käsiksi. Myös huoli lapsista perheväkivallan todistajina tulee kappaleessa esiin.

Onneton naissuhde ja pettymykset seurustelussa voivat saada miehen pakenemaan todellisuutta päihteisiin (Avain 2001, ”Pullon sisällä”). ”Ympäri mennään, yhteen tullaan” (Avain 2001) kertoo syrjäytyneiden nuorten miesten elämästä. Kappaleessa esimerkiksi Mikon kierre kohti huumehelvettä lähtee liikkeelle työttömyydestä ja parisuhteen hajoamisesta. Miehen asema yhteiskunnassa ja suhde naiseen liittyvät myös toisiinsa. Yhteiskuntakelvottoman miehen ei ole helppoa nousta naisen arvoiseksi. ”Pullon sisällä” -kappaleessa (Avain 2001) kertoja joutuu toteamaan, että parisuhteen päättymisen oli ansaittu rangaistus, eikä kertoja voi muuta kuin häpeillen pyytää anteeksiantoa.

Atte Oksanen on pohtinut miehen ja naisen suhdetta metallimusiikin sanoituksissa. Suhde naiseen muodostuu ongelmalliseksi miehen epäonnistuessa perinteisessä miehen roolissa. Epävarmuus siitä, ettei kelpaakaan naiselle, kääntyy vihaksi ja väkivaltaisuudeksi naista kohtaan. (Oksanen 2003, 52–55.) Tutkimissani kappaleissa naisiin kohdistuvaa väkivaltaa ei suoraan kuvata aivan muutamia kappaleita lukuun ottamatta, mutta naisia ei myöskään esitetä aktiivisina tai positiivisina subjekteina.

Jotain yhteistä voidaan kuvatun amerikkalaismiesten kriisin kanssa nähdä tässä suomalaisessa epäonnistumisen pelon kääntymisessä naisvihamielisyydeksi.

6.3. Positiiviset voimat

Mikä sitten pitää erilaisten voimien ja paineiden puserruksissa elävän yksilön koossa?
Mikä antaa uskoa ja voimia tulevaisuuteen, kun kaikki ympärillä näyttäytyy synkkänä?
Hyvin tärkeään rooliin sanoituksissa nousevat perhe ja ystävät.

Perheen ja kodin positiiviset kuvaukset ovat yleisiä suomenkielisissä rap-sanoituksissa. Vaikka esimerkiksi Steen1:n kappaleissa omat vanhemmat nähdään negatiivisessa valossa, elää kappaleiden toivo kuitenkin juuri kodin ja läheisten ihmissuhteiden kuvauksissa. Minäkertojan äidin lääkkeiden väärinkäyttö ja isän asunnottomuus kappaleessa ”Hyvästä perheestä” (Steen1 2004) eivät silti estä haaveilemasta turvallisesta kodista.

Omien lasten hoitaminen nähdään erityisen tärkeänä. Isyys ja isänä olemisen merkitys korostuu ehkä hieman yllättäenkin Steen1:n kappaleissa. Esimerkiksi kappaleessa ”Hyvästä perheestä” (2004) Steen1 määrittelee itsensä ennen kaikkea isäksi.

[--]
Mun nimi on Steen Christensen
kolmen lapsen isä Itä-Helsingistä
[--]
tulin just vanhempainillasta
nukutan just mun nuorinta lasta
[--]

(Steen1 2004, ”Hyvästä perheestä”)

Kortteisen ja Tuomikosken tutkimuksessa lapset ja lasten kanssa vietetty aika kohosivat erittäin merkittävään rooliin työttömien syrjäytymisen ehkäisemisessä. ”Häpeänkin voi voittaa, jos on jokin sellainen side, jonka varassa voi surra” (Kortteinen & Tuomikoski 1998, 66–67). Mielenterveyden kannalta moni koki erittäin tärkeäksi kodin ja lasten

hoitamisen. ”Oli sentään vielä mies ja isä. [--] Kun hoitaa kotia ja lapsia, tuntee olonsa tarpeelliseksi.” (Ibid. 69.) Samanlaisena elämässä kiinni pitävänä voimana voidaan nähdä Steen1:n kappaleiden kuvaama lämmin isä-lapsi -suhde. Kun yhteiskunta on hylännyt yksilön, löytyy tuki läheisistä ihmissuhteista.

Myös Avaimen kappaleessa ”Yhdes iltaan” suhde vanhempiin ja isovanhempiin on todella läheinen ja kunnioittava. Kiitollisuuden esittäminen omille vanhemmille ei ole suomalaisessa populaarimusiikissa kovin yleinen aihepiiri.

Mun sydän virtaa sulle ulos äiti suun kautta
jaksoit kantaa mahassas mua yheksän kuukautta
lupaan sua aina auttaa, oon ikuisesti velkaa
toivon et valitsemani tie sulle mamma joskus kelpaa
[--]
en sano usein mut äiti, isä teitä rakastan
[--]

(Avain 2001, ”Yhdes iltaan”)

On kuitenkin huomattavaa, että suhde vanhempiin on kaksijakoinen. Kappaleissa ei juuri heru ymmärrystä esimerkiksi päihdeongelmista kärsiville vanhemmille. Perhe voi olla voimavara, mutta myös ongelmia tuottava ja turvattomuutta lisäävä tekijä. Lasten tilannetta huonontaa myös vaarallinen lähiöelämä. Huoli lasten tulevaisuudesta nouseekin useissa kappaleissa esiin. Lapset nähdään heikkoina ja suojeltavina sijaiskärsijöinä vanhempien ja yhteiskunnan pahoinvoinnin jaloissa. Kappaleiden tulevaisuus on lapsissa ja sanoituksissa peräänkuulutetaankin vastuuta siitä, millaisen maailman me heille jätämme.

Bakari Kitwana huomauttaa, että amerikkalaisessa hiphop-musiikissa kuvataan usein eronneiden vanhempien suhdetta toisiinsa ”baby momma” ja ”baby daddy” -käsitteiden kautta. Niillä ilmaistaan sitä suhdetta, joka miehen ja naisen välille muodostuu, kun heillä on yhteinen lapsi, mutta ei varsinaisesti minkäänlaista kontaktia toisiinsa. Näillä termeillä kuvataankin usein tilannetta, jossa toinen vanhempi on poissa lapsen elämästä. Kitwanan mukaan onkin huomattavaa, että hiphop-sukupolvi on avoimesti hyväksynyt tilanteen, jossa lasten vanhemmat eivät ole yhdessä. ”Baby momma” tai ”baby daddy” -termeillä ei viitata yhdessä oleviin, onnellisiin pareihin, vaan nimenomaan entisiin

kumppaneihin, joihin suhde voi olla katkerakin. Vaikka käsitys esimerkiksi parisuhteesta ja avioliitosta ei olekaan aina ruusuinen, tämä ei estä hiphop-sukupolven edustajia haaveilemasta ja tavoittelemasta rakkautta, kotia, lapsia ja vakiintunutta ja hyvää elämää. (Kitwana 2002, 115–116, 118.)

Omia vanhempia ei suomalaisissa rap-kappaleissa nähdä itsestään selvästi esikuvina, sillä vanhemmat ovat kadottaneet yhteyden lapsiinsa. He eivät kykene asettamaan rajoja eivätkä välittämään oikeita arvoja. Syy tähän on vanhempien omassa pahoinvoinnissa. Nuori joutuu etsimään ratkaisut ongelmiinsa yksin. (Liesaho 2004, 136–137.)

Kuten jo luvussa 6.2. todettiin, äidit saavat kappaleissa huomiota ja kiitosta. Isät sen sijaan ovat valitettavan usein läsnä vain poissaolonsa kautta. Monessa kappaleessa viitataan pois lähteneisiin ja perheensä jättäneisiin isiin, joita ilman lapset joutuvat kasvamaan. Kuten Asan kappaleessa ”Vaaranmaa” (2006), isät ovat jäätyneet, jääneet pois ja kadonneet.

Isäkuvausten kohdalla on havaittavissa eroja Steen1:n ja Asan välillä. Steen1:n kappaleissa oma isä ei ole läsnä, sen sijaan kuvataan, miten isä on kärsinyt kodittomuudesta ja alkoholismista. Vaikka suhde omaan isään on jäänyt keskeneräiseksi, omista lapsista halutaan kappaleissa pitää huolta ja kantaa vastuu heidän kasvattamisestaan. Asan kappaleissa taas välittyy tunne, että omaa isää on voinut katsoa kunnioittaen.

Miehen ongelmat suhteessa isään liittyvätkin nimenomaan isän rooliin esikuvana. Kun isä joutuu itseään suurempien voimien armoille esimerkiksi työttömyyden ja taloudellisen epävarmuuden kohdatessa, eikä modernissa lähiöympäristössä pysty osoittamaan tarpeellisuuttaan esimerkiksi nikkaroimalla tai korjailemalla, ei häntä voi kunnioittaa. Isä on saattanut olla myös pelkoa herättävä, juopunut ja väkivaltainen hahmo. Jos taas isän epätäydellisyyden ja virheet pystyy antamaan anteeksi, häpeän voi voittaa. Hyväksi mieheksi ja isäksi tuleminen vaatiikin, että poika hyväksyy isänsä sellaisena, kuin tämä on. (Siltala 1994, 62–63, 88.)

Ystävyys on perheen lisäksi toinen voima, josta kappaleissa ammennetaan. Ystävät saattavat houkutella huonoille teille (Steen1 2004, ”Pikkuäpäret”) mutta toisaalta veljeyden kaltainen ystävyys on vahvaa, jopa kuoleman ylittävää.

[--]
Hyvää yötä, vanha frendi, näe parempia unia.
Mä istun himas katselen vanhoi valokuvia.
Muistokansioon sun valokuvat kerään,
sä nukut vieläkin, kun mä uuteen aamuun herään.
Hyvää yötä, veriveli, näe kauniimpia unia.
Mä istun himas katselen vanhoi valokuvia.
Koko itä puhuu sulle tän biisin kautta,
oisit sanonu ees jotain, oltais ehkä voitu auttaa.
[--]

(Steen1 2004, ”Jarden trækki”)

Kuolleen ystävän muistolle omistettu kappale löytyy sekä Asalta (Avain 2001, ”Markus”) että Steen1:ltä. Yhteisöllisyys ja oman kaveriporukan merkitys onkin erittäin voimakkaalla tavalla esillä käsittelemieni artistien tuotannossa. Hiphop-kulttuuri on jo itsessään erittäin voimakkaasti yhteisöä ja ystäväpiiriä korostavaa, ja useissa kappaleissa käsitellään ystävien välistä uskollisuutta ja luottamusta. Monissa kappaleissa korostetaan, ettei mihinkään muuhun kun omaan itseen ja lähimpiin ystäviin voi eikä kannata luottaa. Luottamuksen pettäviin kavereihin suhtaudutaan hyvin vihamielisesti. Ystäviä kohtaan ollaan solidaarisia viimeiseen asti riippumatta siitä, johtaako tämä solidaarisuus vain entistä suurempiin ongelmiin (Liesaho 2004, 141). Miesten välinen ystävyys on jopa niin merkittävä asia, että ystävyiden menettämisen äärellä mieskin voi itkeä. Sekä Asan että Steen1:n kappaleissa ainoat kyyneleet vieritetäänkin kuolleen toverin muistolle.

Amerikkalaisessa rap-musiikissa kuvaukset miesten välisestä ystävydestä liittyvät usein jengielämään. On mahdollista nähdä yhteys amerikkalaisten kappaleiden väkivaltaisiin katujengeihin, joiden yhdessäoloa leimaavat rikollisuus, huumeet ja elämä vaikeassa ympäristössä. Suomessa jengit kuitenkin näyttävät huomattavasti pienemmässä ja vähemmän vaarallisessa roolissa. Monessa Steen1:n kappaleessa kuvataan esimerkiksi spray-maalauksen ympärille muodostuneita porukoita (Steen1 2004, ”Intro”, ”Veri vetää itään”, ”100% vihaa ja väkivaltaa”), mutta tätä rankempia rikollisuuden muotoja suomalaisten ”hiphop-possejen” toimintaan ei näytä kuuluvan.

Nuorten miesten yhteinen toiminta keskittyykin usein jonkin tekemisen ympärille. Tämän puuhan kautta, oli se sitten autonkorjaus, tietokoneen kanssa näpertely tai jokin urheilulaji, koetaan yhteenkuuluvuuden tunteita sekä saadaan onnistumisen ja hyväksytyksi tuleminen kokemuksia (Hoikkala 1996, 4-5). Tästä näkökulmasta katsottuna hiphop-kulttuuri ja rap-musiikin tekeminen ovat luonnollisia tapoja nuorille miehille viettää aikaa keskenään. Myös positiiviset kokemukset ryhmään kuulumisesta ja siinä toimimisesta lisäävät ystäväpiirin merkitystä elämänsisältöä antavana tekijänä.

7. Yhteenvetoa

Rap-sanoitusten tapa sekoittaa fakta ja fiktio sekä yhdistää tarinat yhteiskunnalliseen kontekstiin tuottaa toisinaan niin voimakkaan vaikutuksen, että kappaleiden kuvaamat tarinat muuttuvat todeksi. Näin tarinat muuttavat myös käsitystämme todellisuudesta. (Liesaho 2004, 142.) Steen1:n ja Asan rap-sanoitusten tarinat kuljettavat kuulijansa tai lukijansa rankkaan lähiöarkeen. Sanoitukset nostavat esiin monia ajankohtaisia ja vastausta vaativia kysymyksiä yhteiskunnasta, politiikasta, työttömyydestä ja yksilöiden pahoinvoinnista.

7.1. Rapin ratkaisut esitettyihin ongelmiin

Nykyisessä uusliberalistisessa yhteiskunnassa yksilön on jatkuvasti muutettava paikkaansa. Tämä jatkuva muutos aiheuttaa sen, ettei elämää voi suunnitella tarkasti etukäteen. Yksilön asemaa yhteiskunnassa määrittävien instituutioiden (luokka-aseman, työpaikan, avioliiton) menettäessä merkitystään yksilöllä ei ole enää samanlaista paikkaa politiikassa tai yhteiskunnassa kuin ennen. (Karkama 1998, 28.)

Nykyisin yhteiskunnallista ja poliittista toimintaa sanelevatkin taloudellinen kilpailu ja yritysten etu. Poliittinen demokratia pyrkii yhdistämään talouden ja kansalaisten edut, mutta yritys saavuttaa edes jonkinlainen yhteiskunnallinen oikeudenmukaisuus näitten välillä on usein epätoivoinen. Pertti Karkaman mukaan uusliberalistisen ideologian toteuttaminen käytännössä johtaa siihen, että demokratia ja yhteiskunnallinen oikeudenmukaisuus menettävät merkityksensä. (Karkama 1998, 127, 135.)

Steen1:n ja Asan sanoituksissa yksilöiden asema näyttäytyy hankalana. Yhteiskunnan puserruksissa rimpuillaan ja roikutaan lääkkeiden ja pahoinvoinnin sekoittamassa tilassa, jossa aatteetkin sanellaan valmiiksi.

[--]
tää heilutaan niskasta koukussa
ilmassa rimpuillaan täydessä touhussa
ei ismejä, ei riskejä
ei fiksejä, opi aatteit
tää roikutaan lääkkeiden koukussa
tautien maassa, päässämme loukussa
ei ismejä, ei riskejä
menee itsestään, opi aatteit
[--]

(Asa 2006, ”Opi aatteit”)

Kappaleissa esitetään syytösten lisäksi myös suoranaisia vaatimuksia käsiteltyjen ongelmien ratkaisemiseksi. Vaaditut ratkaisut kuitenkin eroavat usein niistä tavoista, joilla yhteiskunta perinteisesti on auttanut. Esimerkiksi ratkaisuna työttömyyden ongelmaan ei nähdä sosiaaliturvaa ja työvoimatoimistoa, vaan yhteiskunnalta vaaditaan konkreettista apua, työpaikkaa (Asa 2005, ”Hidastaa”).

Kappaleissa nousee esiin myös vaatimus siitä, että yhteiskunnan tilanteelle on tehtävä pian jotain.

[--]
oon vihoviimeistä päivää elossa
jotain täytyy tehdä tänään
nuoriso täällä elämänsä menossa
huomenna on liian myöhä
[--]

(Asa 2006, ”Huomenna on liian myöhä”)

Steen1:n kappaleissa voidaan ajatella elävän vielä jonkinlaisen toivon siitä, että muutos on mahdollinen. Ongelmiin huudetaan ratkaisua niin äänekkäästi, että usko siihen, että vaatimuksia joskus tullaan kuulemaan, täytyy olla olemassa. Sen sijaan Asan kappaleissa pessimismi alkaa vallata alaa. Asan sanoituksissa onkin etenkin kolmannen levyn, *Terveisiä kaaoksesta* (2006) myötä havaittavissa uuden vaihtoehdon etsiminen. Kun olo nykyisen yhteiskuntajärjestyksen puserruksissa käy sietämättömäksi, on vaihtoehtona kokonaan yhteiskunnan ulkopuolelle siirtyminen. Monissa albumin kappaleissa kuvataankin Etelä-Suomen kiireestä poistumista, kohti pohjoista ja vapaata luonnonjärjestystä lähtemistä.

[--]
laukut pakattuna

mitä ikin tapahtukaa nii tuli tavattua
ylös sohjosee pohjosee sihtaa
etelän mies ikkunapaikasta liftaa
[--]
tuhantee järvee sukellan etsimää järkee
[--]

(Asa 2006, ”Ikkunapaikka”)

Asan kappale ”Mitiih” (2005) puolestaan maalaa silmiemme eteen tarinan maallisesta tavarasta luopumisesta ja onnen tavoittamisesta henkisistä asioista. Kappaleessa minäkertoja ryntää kerrostalokotiinsa ja alkaa yllättäen heitellä omaisuuttaan alas parvekkeelta. Hämmäntynyt naapurusto ja lähiöyhteisö seuraa vierestä kun kertoja luopuu kaikesta omaisuudestaan. Kappaleen nimi ”Mitiih” onkin kysymys, jonka naapurin lapset hänelle ihmetellen esittävät. Luopumisen vimmassaan hän heittää pois myös jumalan, rap-riiminsä sekä musiikin, joista viimeksi mainittuja voidaan kappaleen maailmassa kenties pitää ensiksi mainittua merkittävämpänä. Heitettyään kaiken tavaran ja taakan pois kertoja on vihdoinkin vapaa, sillä kaikki maallinen on vain harhaa. Sielu, henki ja ajatus nousevat kaikkein tärkeimmiksi. Kappaleen sanoma on, että toisten sanelemia valmiita totuuksia ei tule hyväksyä, vaan on ajateltava itse. Lopuksi minäkertoja pakenee kerrostalomiljööstä villiin luontoon ja kutsuu meidät mukaansa paratiisiin:

[--]
tulkaa kattomaa, taivas kattona
pilvestä lintuu, jätin elämästä mintun
tahdot sä lentää, toin pienen kukkakimpun
[--]
tulin vaan saattaa, tavarasi kaappaa
tiedät tän jo, nyt vaan täytät ne saappaat
oman osan pakokaasusta saanu
sit löysin paremman syyn nousta aamul
[--]
kaivan valtiolle kuopan, nukahdan alle männyn
halkoi ja tukkeja, parast olla sukkela
[--]
mielenrauha sille joka kaikkensa anto
korviemme välissä venaa todellinen sampo

saat kaiken, saat valmiiksi vankilan
anna kaikkies, anna viimeisellä lantilla
en tarvii mitää, ikä oppi kaiken
sulla kaikki, mulla kaikki

(Asa 2005, ”Mitiih”)

Ehkäpä luopumalla kapitalistisen yhteiskunnan tunnuksista ja jättäytymällä kilpajuoksusta suosiolla pois, voi yksilö antaa itselleen sen vapauden ja itsemääräämisoikeuden, jota yhteiskunta ei halua hänelle myöntää.

Steenl:n ja Asan sanoituksissa kuvattujen yksilöiden toimintaa ja asemaa suhteessa yhteiskuntaan ja vallanpitäjiin voidaan pitää ongelmallisena. Toisaalta heiltä tuntuu puuttuvan jonkinlainen toimijuus, kyky ohjata omaa elämäänsä, tehdä valintoja ja elämää koskevia päätöksiä. Heitä kahlehtivat monet rajoitukset ja lait, yhteiskunnallisen vallankäytön välineet. Toisaalta heillä kuitenkin tuntuu olevan keinoja myös vastustaa ja kritikoida näitä voimia. Pienillä arjen teoilla kappaleissa asetetaan lakeja, byrokratiaa ja yhteiskunnan instituutioita vastaan. Oman mielipiteen lausumisen kautta saavutetaan kenties jotakin siitä toimijuutta korostavasta subjektiviteetista, joka välillä tuntuu sanoitusten maailmasta puuttuvan.

Pertti Karkama esittää, että nykyaikana yksilö ei voi enää samaistua mihinkään ryhmään, luokkaan tai liikkeeseen siinä määrin, että niihin kuuluminen jäsentäisi elämää ja antaisi siihen sisältöä (Karkama 1998, 141). Tämä pitää mahdollisesti paikkansa esimerkiksi luokan suhteen, mutta aineistoni perusteella voidaan hiphop-kulttuurilla kuitenkin nähdä juuri elämää jäsentävä ja sisältöä antava funktio. Tähän, joskin löyhään ja muuttuvaan, ryhmään kuulumisen ja kulttuurin arvoihin uskomisen sekä niitten mukaan toimiminen antaa yksilöille mahdollisuuden toimia mielekkäällä tavalla.

Koska käsitys yksilöstä oman elämänsä sankarina ja valintoja tekevänä henkilönä on kappaleissa läsnä, on vaikea ajatella sanoitusten henkilöitä katuelämän uhreina. Omat valinnat ovat ajaneet heidät kadulle, jossa kaupunki näyttää vaarallisemmat puolensa. Toisaalta yksilöinä heillä on mahdollisuus vaikuttaa tilanteeseen ja nostaa itsensä ylös betoniviidakon ahdingosta. Koska eduskuntalaitos ja kansanedustajat ovat epäluotettavia, täytyy asioiden muuttaminen aloittaa ruohonjuuritasolta, omista ajatuksista ja asenteista.

Vaikka kaupungin ja yhteiskunnan kuvauksissa on havaittavissa pessimismiiä, usko itseän ja omiin kykyihin on olemassa. Kaverit ja perhe kannattelevat ja kannustavat, ja

hiphop-elämäntapa antaa sisältöä elämään niin ideologisella kuin konkreettisesti vapaa-ajantoiminnan tasolla.

7.2. Lopuksi

Tarkan lukemisen tekniikan ja kulttuurintutkimuksen teorian avulla olen tutkielmassani nostanut esiin muutamia sanoituksissa esiintyviä aihepiirejä. Kulttuurintutkimuksen näkökulma on aina korostanut kulttuuristen tekstien analysoinnin yhdistämistä yhteiskunnallisten ja poliittisten olojen tarkasteluun. Työssäni olen halunnut sitoa sanoitusten kuvaaman maailman tämän hetken yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Rap-sanoitukset kuvaavatkin metaforisessa muodossa suomalaisen hyvinvointiyhteiskunnan nurjaa puolta.

Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen käsitteiden ja metodien lisäksi olen hyödyntänyt myös muiden tieteenalojen teorioita ja teoksia. Nuorisotutkimus, sosiologia ja miestutkimus laajensivat sanoitusten aihepiirien analysointia koskemaan myös kuvauksia arkielämästä lähiömiljöössä sekä miehen asemaa ja vuorovaikutusta naiseen.

Valintani käyttää sanaa yksilö subjekti-termin sijaan perustui oletukseen, että sanoitusten kuvaamien ihmisten kohtaama todellisuus ei anna heille mahdollisuutta toteuttaa itseään toimijoina. Päädyin käyttämään yksilö-termiä, sillä katson sen kuvaavan subjekti-käsitettä paremmin sitä tilannetta, joka yksilöiden ja yhteiskunnan välillä vallitsee. Kappaleiden kertojia ja muita sanoitusten henkilöitä uhkaavat syrjäytyminen ja pahoinvointi eikä heillä tunnu olevan keinoja vaikuttaa oman elämänsä suuntaan. Uhoa, uhmaa ja väkivaltaisia purkauksia sisältävät kappaleet kuvaavatkin epätoivoa ahdistavan tilanteen puserruksissa. Aktiivinen toimijuus jää sanoitusten henkilöiltä kuitenkin tavoittamatta.

Tutkielmani toisessa luvussa esittelin hiphop-kulttuurin ja rap-musiikin historiaa Yhdysvalloissa ja musiikinlajin tuloa Suomeen. Helsinkiläisten Asan ja Steen1:n kappaleet ovat jatkoa Yhdysvalloissa katujen radikaalina musiikkina alkunsa saaneelle rapille. Monet suomalaisten rap-sanoitusten käsittelemistä aihepiireistä ovat yhteneviä amerikkalaisten esikuvien kanssa. Vaikka vaikutteet ovat siirtyneet Yhdysvalloista Suomeen osaksi sanoitusten kuvaamia teemoja, suomalaiset erityispiirteet ja tulkinnat tekevät Steen1:n ja Asan kappaleista selkeästi omia.

Kolmas luku esitteli kulttuuritutkimuksen taustoja sekä käyttöä tässä työssä. Esittelin tutkielmani kannalta keskeisiä teoreettisia näkökulmia ja termejä sekä hiphop-tutkimusta Suomesta ja ulkomailta. Totesin, että vaikka sekä amerikkalaista että suomalaista tutkimusta hiphop-kulttuurista ja rap-musiikista on tehty runsaasti, puhtaasti sanoitusten tutkimiseen keskittyviä teoksia ei juuri ole julkaistu.

Neljännessä luvussa käsittelin sanoitusten suhdetta kappaleiden kuvaamaan elinympäristöön, lähiöön. Vaikka lähiö esitetäänkin sanoituksissa usein erittäin pahoinvoivana ja negatiivisena asuinympäristönä, löytyy kappaleiden kuvauksista myös positiivisia lähiöilmiöitä. *Lähiöravintola*-teoksen esittelemässä tutkimuksessa perhe-elämä ja työssäkäynti näyttäytyivät keskeisenä osana lähiöelämää (Sulkunen et. al. 1985, 28, 53). Nykyistä suomalaista yhteiskuntaa kohdanneet työelämän ja perheen muutokset ovat kuitenkin vieneet pohjaa pois siltä, mikä ennen oli lähiöelämän ydin. Nämä muutokset ja ennen kaikkea niiden seuraukset näkyvät rap-sanoituksissa perheiden hajoamisen, yleisen pahoinvoinnin sekä palkkatyön negatiivisissa kuvauksissa.

Merkittävää yksilön suhteessa asuinympäristöönsä on paikallisuuden positiivinen vaikutus identiteettiin. Kovan ympäristön haastama minuus voi kiinnittyä voimaa antavalla tavalla elinympäristöön. Paikalliseen kytkeytynyt identiteetti tarjoaa yksilöille suojakilven ympäröivää yhteiskuntaa vastaan.

Viidennessä luvussa pohdin tutkielmani kannalta keskeistä ongelmaa, yksilön ja yhteiskunnan suhdetta. Totesin, että vaikka suomalainen yhteiskunta on päällisin puolin demokraattinen ja tasa-arvoinen, ei tämän demokraattisuuden tai tasa-arvoisuuden koeta ulottuvan sanoitusten yksilöiden maailmaan. Uusliberalismi, kapitalismi, militarismi ja mediavalta uhkaavat yksilöiden itsemääräämisoikeutta ja asemaa yhteiskunnassa. Yhteiskunnan instituutiot ja niiden edustajat valvovat ja alistavat yksilöitä, eikä poliittisten päättäjien nähdä ajavan tavallisen kansalaisen etuja. Suhde viranomaisiin muodostuu kappaleissa ongelmalliseksi, koska yksilön kokema todellisuus asettuu voimakkaaseen ristiriitaan virallisen totuuden kanssa. Vaatimalla muutosta vallitsevaan poliittiseen ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen sekä irrottautumalla tietoisesti kapitalistisesta kulutuskulttuurista pyritään kappaleissa saavuttamaan riippumaton asema.

Tutkielmani kuudes luku käsitteli rap-sanoitusten mieskuvaa. Miehen asema sanoituksissa on ongelmallinen. Syrjäytyneen ja pahoinvoivan miehen on vaikeaa tavoittaa kunniallista asemaa, sillä epäonnistumisen häpeä leimaa identiteettiä. Suhde naiseen on pääosin etäinen. Naisten poissaolo kappaleissa kertoo vaikeasta suhteesta miehen ja naisen välillä. Vaikka huolta pitävät äidit saavatkin kiitosta, muitten naisten kuvaukset sanoituksissa ovat epäluulon leimaamia. Poissaolevat isät eivät pysty tarjoamaan kunnollista miehen mallia; sen sijaan ystäväpiirin kaverisuhteet luovat positiivisen jätkäyhteisön. Kuitenkin isyys ja lapsista huolehtiminen nousevat kappaleissa esiin tärkeänä tehtävänä, jonka kautta saavutetaan tunne miehen roolissa onnistumisesta.

Bakari Kitwana on todennut amerikkalaisten mustien miesten identiteetin olevan voimakkaasti sidoksissa ryhmään kuulumiseen. Ulkopuolisen yhteiskunnan heihin kohdistamat uhat ovat saaneet nämä miehet kääntymään toistensa puoleen turvaa ja tukea saadakseen. Miesten välinen ystävyys sekä lojaalisuus omaa ryhmää kohtaan on niin voimakasta, että esimerkiksi naiset suljetaan kokonaan tämän maailman ulkopuolelle. (Kitwana 2002, 101–102.) Tämä ulkopuolisen uhan aiheuttama kaveripiirin puoleen kääntyminen voidaan nähdä myös suomalaisessa hiphop-kulttuurissa. Tämä ilmiö saattaakin omalta osaltaan selittää naisten poissaoloa

sanoitusten maailmasta ja sen voidaan katsoa osittain olevan myös hiphop-kulttuurin vahvan yhteisöllisyyden ja toveruuden korostamisen taustalla.

Mikä on syynä rap-sanoituksissa kuvattuun pahoinvointiin? Voidaanko taustatekijöinä pitää etäistä ja ongelmallista suhdetta omiin vanhempiin, heidän pahoinvointinsa aiheuttamaa hylätyksi tulemisen kokemusta, alempaa ja työväenluokkaista luokkaa-asemaa tai lähiötä asuinympäristönä? Onko syyllinen huonoon tilanteeseen yhteiskunta, politiikka tai kapitalismi? Selvää vastausta tähän on vaikea antaa. Ilmeistä kuitenkin on, että kaikki edellä mainitut tekijät esiintyvät Steen1:n ja Asan sanoituksissa, ja että suhde jokaiseen näistä muodostuu jollakin tavalla ongelmalliseksi.

Steen1:n ja Asan sanoitukset muodostavat monikerroksisen kuvan 2000-luvun suomalaisesta yhteiskunnasta ja nuoren, kaupunkilaisen miehen asemasta siinä. Ratkaisuna esitettyihin ongelmiin nähdään sanoituksissa vallitsevan yhteiskunnallisen ja poliittisen tilanteen muuttaminen sekä humanimpi ja tasa-arvoisempi toimiminen arjen tasolla.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet:

ASA 2005 *Leijonaa metsästäin*. CD. Fried Music.

ASA 2006 *Terveisiä kaaoksesta*. CD. Numbers Entertainment.

AVAIN 2001 *Punainen tili*. CD. Warner Music.

STEEN1 2004 *Salaliittoteoria*. CD. Monsp Records.

STEEN1 2005 *Varasta pomolta*. CD. Monsp Records.

Painetut lähteet:

ARBELIUS, JENNI 2007 *Asa ja ihmiskunnan henkinen tila. Helsinkiläisräppäarin mielestä nöyryys on hyväksi*. *Turun Sanomat* 19.12.2007.

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

CHAMBERS, IAIN 1990 (1986) *Popular Culture. The Metropolitan Experience*. London – New York: Methuen.

CHAMBERS, IAIN 1985 *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*. London: Macmillan Publishers.

- FISKE JOHN 1993 *Power Plays, Power Works*. London, New York: Verso.
- FRITH, SIMON 1996 *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- FORSELL, JARNO 2008 Luokkayhteiskunnan paluu? *Tiede* 3/2008.
- HANKONEN, JOHANNA 1994 *Lähiöt ja tehokkuuden yhteiskunta. Suunnittelujärjestelmän läpimurto suomalaisten asuinalueiden rakentumisessa 1960-luvulla*. Tampere: Gaudeamus Kirja, Otatieto ja TTKK Arkkitehtuurin osasto.
- HILAMAA, HEIKKI – VARJUS, SEPPO 2000 *Musta syke. Funkin, diskon ja hiphopin historia*. Helsinki: Like.
- HOIKKALA, TOMMI 1996 *Esipuhe – Miehenkuvia. Välähdyksiä nuorista miehistä Suomessa*. Toim. Tommi Hoikkala. Helsinki: Gaudeamus.
- HUHTA, MATTI 2005 Ei mikään vaikea kakkoslevy. *Aviisi* 7/2005.
- KARKAMA, PERTTI 1998 *Kulttuuri ja demokratia. Kirjoituksia kulttuurin nykytilasta*. Tietolipas 161. Helsinki: SKS.
- KAUPPINEN, PERTTU 2004 Itähelsinkiläiset eivät usko syrjäytymiseen. *Helsingin Sanomat* 28.3.2004.
- KELLNER, DOUGLAS 1998 (1995) *Mediakulttuuri*. Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- KESKINEN, MIKKO 2001 Teksti ja konteksti. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.

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

KNUUTI, SAMULI 2004 Lapsellisten miesten paluu. *Image* 05–06/2004.

KORHONEN, KUISMA 2001 Kirjallisuudentutkimuksen alue. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.

KORTTEINEN, MATTI 1992 *Kunnian kenttä. Suomalainen palkkatyö kulttuurisena muotona*. Helsinki: Hanki ja jää.

KORTTEINEN, MATTI 1982 *Lähiö. Tutkimus elämäntapojen muutoksesta*. Helsinki: Otava.

KORTTEINEN, MATTI – TUOMIKOSKI, HANNU 1998 (1998) *Työtön. Tutkimus pitkäaikaistyöttömien selviytymisestä*. 2. painos. Helsinki: Hanki ja jää.

KORSISAARI, EVA MARIA 2001 Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.

KOSKELA, LASSE – ROJOLA, LEA 1997 *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Tietolipas 150. Helsinki: SKS.

KUIVAS, SAIJA 2003 Avainkokemuksesta Avaimeen. Suomalaisen hiphop-genren mannheimilainen analyysi. *Nuorisotutkimus* 1/2003.

LAPPI, TIINA-RIITTA 1999 Katse kaupunkiin. – *Kulttuurin muuttuvat kasvot*. Toim. Bo Lönnqvist, Elina Kiuru ja Eeva Uusitalo. Tietolipas 155. Helsinki: SKS.

LEHTONEN, MIKKO 1994 *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.

LEHTONEN, MIKKO 1995 *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.

LEHTONEN, MIKKO 1998 *Tutkainta vastaan. Kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksen dialogeja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 698. Helsinki: SKS.

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

LIESAHO, JAN 2004 *Tiedettä, taidetta ja satuja. Lähiö suomalaisessa rap-musiikissa. – Samaan aikaan toisaalla... Nuoret, alueellisuus ja hyvinvointi*. Nuorten elinoloit vuosikirja IV. Toim. Petri Paju. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 47. Nuorisoasiain neuvottelukunta, Nuora, julkaisuja 30. Helsinki: Sosiaali- ja terveystieteiden tutkimus- ja kehittämiskeskus, Stakes.

LOHIKOSKI, JUHANI – TOIKKA, VILI 2001 *Mc Avain Murroksen haastattelussa. ”Maailma muuttuu ja siitä pitää puhua”*. *Murros* 40/2001.

MATTILA, ILKKA 2004 *Steen 1 vihainen*. *Helsingin Sanomien Nyt-liite* 12/2004.

MIKKONEN, JANI 2006 *Asa: Äestävä puunhalaaja. Ekoräppäri rauhoittui kolmannella levyllään – hieman*. *Helsingin Sanomien Nyt-liite* 47/2006.

MIKKONEN, JANI 2004 *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.

MIKKONEN, KAI 2001 Lukeminen tulkintana. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.

MITCHELL, TONY (ed.) 2001 *Global noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

NIEMI, JUHANI 2000 *Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kar-toitusta*. Tietolipas 168. Helsinki: SKS.

NIEMINEN, MATTI 2003 Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa. – *Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Toim. Kimmo Saaristo. Tietolipas 194. Helsinki: SKS.

NUMMINEN, MIKKO & NIEMINEN, TOMMI 2001 Meitsin posse ruletaa. *Image* 10/2001.

OJAJÄRVI, JUSSI 2006 *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1079. Helsinki: SKS.

OKSANEN, ATTE 2003 *Murheen laakso. Mies ja kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa*. TANE-julkaisuja 3. Sosiaali- ja terveysministeriö. Tasa-arvoasiain neuvottelukunta. Helsinki: Sosiaali- ja terveysministeriö.

PAANANEN, SEPPO 1996 Varjoja maisemassa. – *Miehenkuvia. Välähdyksiä nuorista miehistä Suomessa*. Toim. Tommi Hoikkala. Helsinki: Gaudeamus.

RAMSEY, GUTHRIE P., JR 2003 *Race Music. Black Cultures From Bebop to Hip-Hop*. London, Los Angeles and London: University of California Press.

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

SARMAJA, HEIKKI 1996 Turpaanvetoja. – *Miehenkuvia. Välähdyksiä nuorista miehistä Suomessa*. Toim. Tommi Hoikkala. Helsinki: Gaudeamus.

SAUVALA, MILKA 2008 Suomalaisten eriarvoisuus kasvaa. *Helsingin Sanomat* 26.2.2008.

SHAPIRO, PETER (ed.) 2005 *The Rough Guide to Hip-Hop. The Definite Guide to Hip-Hop, From Grandmaster Flash to Outkast and Beyond*. 2nd Edition: Expanded and Revised. London: Rough Guides.

SILTALA, JUHA 1994 (1994) *Miehen kunnia. Modernin miehen taistelu häpeää vatsaan*. 2. painos. Helsinki: Otava.

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

SULKUNEN, PEKKA – ALASUUTARI, PERTTI – NÄTKIN, RITVA – KINNUNEN, MERJA 1985 *Lähiöravintola*. Helsinki: Otava.

SUORANTA, JUHA 2005 Hiphopin poliittinen epäpuhtaus. – *Mitä on tehtävä? Nuorison kapinan teoriaa ja käytäntöä*. Toim. Tommi Hoikkala, Sofia Laine ja Jyrki Laine. Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 52. Helsinki: Lohkikirjat.

TOISKALLIO, NIKO 2005 Sana virtaa vihasta. Asa metsästä leijonaa. *Rumba* 05/2005.

VAINIO, RIITTA 2008 Syrjäytyneiden nuorten joukko kasvaa vuosi vuodelta. *Helsingin Sanomat* 16.3.2008.

VÄKEVÄ, VALTTERI 2007 Jufon kolme elämää. *Helsingin Sanomien Nyt-liite* 46/2007.

Painamattomat lähteet:

HAGBERG, LOTTA 2006 Asa käy kuumana itään haastattelu. URL: <http://www.vuonet.fi/nuortenilta/#asanhaastis>. Tieto haettu 30.3.2008.

MÄKELÄINEN, LOTTA 2004 Selvitys suomalaisen kevyen musiikin sanoitusten, sävellysten ja sovitusten akateemisesta tutkimuksesta vuosina 1954–2003. URL: <http://www.pomus.net/nayttelyt/elvis>. Tieto haettu 30.3.2008.

OJAJÄRVI, JUSSI 2000 Isä, poika ja kapitalismin henki. Subjektin ja markkinoiden voimat Kjell Westön Leijoissa Helsingin yllä. Suomen kirjallisuuden lisensiaattityö. Tampereen yliopisto.

TAATILA, HIPPO 2004 Pipefest-viikonlopun haastattelukimara. Tuhma-lehden verkkojulkaisu. URL: <http://www.tuhma.info/modules/dixit1/index.php?id=54>. Tieto haettu 2.4.2008.

VALPASVUO, ILKKA 2005 Asa: Leijonaa metsästä. Desibeli.net -levy-arvostelu. URL: <http://desibeli.net/arvostelu/1724>. Tieto haettu 2.4.2008.

VASEMMISTOLIITON PERIAATEOHJELMA. URL: http://www.vasemmistoliitto.fi/politiikka/ohjelmat/fi_FI/ohjelmat_aloitus/. Tieto haettu 30.3.2008.