

**”Vuodesta toiseen oon tän paskan kuningas” – rap-imago rap-artisti
Cheekin lyriikoissa**

Maisterintutkielma

Roosa Rentola

Suomen kieli

Kielten laitos, Jyväskylän yliopisto

2014

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Kielten laitos
Tekijä – Author Roosa Rentola	
Työn nimi – Title ”Vuodesta toiseen oon tän paskan kuningas” – rap-imago rap-artisti Cheekin lyriikoissa	
Oppiaine – Subject Suomen kieli	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Joulukuu 2014	Sivumäärä – Number of pages 86 sivua
Tiivistelmä – Abstract <p>Rap-musiikki on noussut muutaman viimeksi kuluneen vuoden aikana hyvin suosituksi Suomessa. Yksi suosituimmista ja tunnetuimmista rap-artisteista on artistinimeä Cheek käyttävä Jare Tiihonen. Cheek on julkaissut musiikkia yli kymmenen vuoden ajan ja hänen tuotantonsa on pääosin suomenkielistä. Cheekin tekstejä on jonkin verran tarkasteltu kielitieteellisissä tutkimuksissa, muttei imagorakentamisen näkökulmasta. Yleisesti ottaen suomirapia on tutkittu toistaiseksi vähän.</p> <p>Tutkimuksessani tarkastelin Cheekin lyriikoissaan rakentamaa imagoa. Tutkimuskysymysteni pohjalta selvitin, minkälaisin kielellisin keinoin Cheek rakentaa imagoaan, minkälainen tämä rakentuva imago on ja kuinka kielen keinot ja imago ovat muuttuneet yhdeksän vuoden aikana. Käyttämäni metodi oli diskurssintutkimus. Tarkastelin lyriikoita aineistolähtöisesti ja nostin niistä esiin toistuvia aiheita, jotka määrittelin diskursseiksi. Tämän jälkeen jaottelin ja erittelin kutakin diskurssia rakentavia kielellisiä keinoja, kuten nimityksiä, verbejä ja kielikuvia. Diskursseja esittelemällä ja luokittelemalla analysoin sitä, minkälaisen imagon Cheek rakentaa teksteissään ja minkälaisena artistina hän teksteissä näyttäytyy.</p> <p>Taustoitin tutkimuksessani hiphopin ja rapin käsitteitä ja kuvailin hiphopkulttuurin ja rap-musiikin syntyä ja kehittymistä sekä ulkomailla että Suomessa. Tämän myötä tutkimukseni kytkeytyy myös kulttuuriseen kontekstiin, jossa tekstit on tuotettu ja jossa Cheek on rakentanut omaa uraansa. Lisäksi kuvailin rap-musiikista tähän mennessä tehtyjä ulkomaisia ja kotimaisia tutkimuksia ja niiden aiheita.</p> <p>Aineistooni kuului yhteensä neljä suomenkielistä albumia: Avaimet mun kiesiin (2004), Käännän sivuu (2005), Sokka irti (2012) ja Kuka muu muka (2013). Otos kattaa puolet Cheekin levy-yhtiöiden kautta julkaisemasta tuotannosta.</p> <p>Diskursseja nousi esiin yhteensä 11. Diskurssien esiintyminen ja sen mukaan myös teksteistä nousseiden esimerkkien määrä uran eri aikoina vaihteli jonkin verran. Uran alkuaikoina teksteissä painottui Cheekin työntekijän ja bisnesmiehen imago, johon kytkeytyi halu aitouteen musiikin tekemisen suhteen ja kiintymys sen tekemiseen ulkoisista asioista välittämättä. Myöhemmillä albumeilla työnteon merkitys väheni ja tilalle nousivat sen sijaan menestys- ja kohtalodiskurssi. Teksteissä nousi esiin paljon materiaalista menestymistä käsitteleviä kohtia ja jo uran alkuaikoina jossain määrin esiintynyt hallitsijuus nousi diskurssin ulottuvuutena vahvasti esiin. Menestykseen liittyi vahvasti ajatus kohtalosta ja Cheekin ennalta määrätystä asemasta menestyvänä artistina. Muutosten ohella kuitenkin väittämät aitoudesta pysyivät aineistossa eri aikoina hyvin samanlaisina, kuin myös Cheekiä arvostelevien ja kritisoivien ihmisten esiintuonti ja heitä kohtaan suunnattu väheksyntä.</p>	
Asiasanat – Keywords diskurssianalyysi, imago, hip hop, rap, lyriikka	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, kielten laitos	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimuksen taustaa	1
1.2	Tutkimuskysymykset	3
1.3	Aineisto	4
1.4	Metodi	5
1.5	Jare Tiihonen eli Cheek artistina	7
2	HIPHOPIN HISTORIASTA JA AIEMMASTA TUTKIMUKSESTA	8
2.1	Hiphop ja rap käsitteinä	8
2.2	Hiphopin ulkomaiset juuret	11
2.3	Hiphop Suomessa	14
2.4	Hiphopin ja rapin tutkimuksesta ulkomailla ja Suomessa	16
3	TEORIATAUSTA	19
3.1	Diskurssianalyysi	19
3.2	Imago ja sen rakentuminen	22
3.3	Keskeisiä kielen analyysin käsitteitä	24
4	ANALYYSI	27
4.1	Menestysdiskurssi	27
4.1.1	Hallitsija	27
4.1.2	Palkittu	33
4.1.3	Rahallinen ja materiaallinen menestys	35
4.2	Työnteon diskurssi	39
4.3	Naisdiskurssi	48
4.4	Juhlimisdiskurssi	51
4.5	Aitousdiskurssi	56
4.6	Kiintymysdiskurssi	61
4.7	Kohtalodiskurssi	63
4.8	Vihadiskurssi	65
4.9	Sairausdiskurssi	67
4.9.1	Hullu huumeidenkäyttäjä	67
4.9.2	Terapian tarpeessa	69

4.10 Rikollisdiskurssi	72
4.11 Reissumies-diskurssi	76
5 PÄÄTÄNTÖ	79
5.1 Keskeiset tulokset.....	79
5.2 Tutkimuksen onnistuminen	81
5.3 Jatkotutkimusideoita.....	81
LÄHTEET.....	83
Aineistolähteet.....	86

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen taustaa

Tutkin maisterintutkielmassani rap-artistin imagoa suomalaisen rap-muusikon Cheekin eli Jare Tiihosen lyriikoissa. Erittelen niitä kielen keinoja, joilla Cheek luo rap-imagoaan ja tutkin sitä, minkälainen imago tekstien perusteella muodostuu ja kuinka imago on muuttunut hänen uransa aikana.

Rap-musiikkia on tehty Suomessakin jo 1980-luvulta lähtien, mutta sen asema on kasvanut hitaasti ja vaihteittain. Tällä hetkellä rap on todella suosittua musiikkia ja näkyvimpiin ja menestyneimpiin artisteihin kuuluu juuri Cheek, joka on aloittanut musiikin tekemisen jo 1990-luvun lopulla ja julkaissut sooloalbumeja levy-yhtiöiden kautta vuodesta 2004 lähtien. Suursuosioon hän on noussut vuoden 2012 aikana ja kaksi hänen viimeisintä albumiaan ovat myyneet moninkertaista platinaa. Tutkimuksessani taustoitan Cheekin ohella myös hiphopin historiaa sekä ulkomailla että Suomessa. Cheek on kertonut erityisesti uransa alkuvaiheessa ottaneensa vaikutteita amerikkalaisesta rapista, mikä kuuluu hänen musiikissaan ja näkyy hänen sen aikaisessa imagossaan.

Cheek on noussut hyvin suosituksi ja tunnetuksi muusikoksi Suomessa, minkä osoittavat suuri levymyynti ja toistuvasti loppuunmyydyt keikat. Cheekin musiikin suosio näkyy myös mediassa ja musiikkia koskevissa listauksissa. Vuoden 2013 kuunnelluin artisti Spotify-musiikkipalvelussa Suomessa oli Cheek, hänen kappaleitaan kuunneltiin yhteensä 29 miljoonaa kertaa (Radio Nova 2013b). Suomalaisessa mediassa ja erityisesti sosiaalisessa mediassa keskustellaan siitä, kuinka Cheek voi musiikillaan ja siinä esittämillään arvoilla vaikuttaa nuoriin ja yhteiskunnalliseen ilmapiiriin. Häntä on verrattu arvomaailmaltaan esimerkiksi Helsingin sanomissa Jari Sarasvuohon, sillä hän korostaa teksteissään yksilön omaa mahdollisuutta menestyä (ks. Saarikoski 2013). Tästä näkökulmasta ajatellen on mielenkiintoista tutkia, minkälaiseksi Cheekin rap-imago rakentuu ja kuinka se on muuttunut vajaan vuosikymmenen aikana ensimmäisiltä levyiltä viimeisimpiin. Cheekin esiintyminen mediassa voi osaltaan muokata esimerkiksi muusikkoon liitettyjä ihanteita ja mielikuvia. Siinä mielessä hänen imagonsa ja arvonsa eivät ole yhdentekeviä asioita. Rapia koskevissa tutkimuksissa ja mediassa käydään myös keskustelua siitä, minkälaisia arvoja sen kautta välitetään kuuntelijoille ja

erityisesti nuorille. Ulkomaisissa artikkeleissa ja tutkimuksissa käsitellään moninaisesti rap-lyriikoiden sisältöjä, kuten esimerkiksi aborttia ja naisvihaa (ks. esim. Koloze 2003; Weitzer 2009).

Eri maissa ja kieliympäristöissä on omanlaisiaan rap-kulttuureja, ja rapia tehdään monilla eri kielillä. Sitä ei voikaan pitää pelkästään afroamerikkalaisen kulttuurin ilmentäjänä; se on pikemminkin globaali nuorisoa yhdistävä tekijä ja sen avulla uusinnetaan paikallisia identiteettejä kaikkialla maailmassa (Mitchell 2001: 1–2). Myös Suomessa on ollut rapia jo 1980-luvulta lähtien, mutta tuolloin suomalaisia albumeja ei vielä juuri julkaistu (Mikkonen 2004: 39). Cheekin tuotanto on pääosin suomenkielistä ja siksi otollista aineistoa kielentutkimuksen näkökulmasta. Westinen (2007: 120) kirjoittaa tutkimuksessaan, että hänen mukaansa suomenkielisissä lyriikoissa englanninkielisiä osuuksia ei juuri esiinny, ja hän arvelee sen johtuvan siitä, että artistit haluavat painottaa suomen kielen merkitystä tarinankerronnassa, eikä englantia koeta tarpeellisena. Cheekin (mp.) mukaan tämä voi johtua myös siitä, että suomenkieliset artistit eivät tavallisesti tähtää ulkomaille, toisin kuin muualla Euroopassa voi olla. Poikkeuksia toki on, tunnetuista artisteista esimerkiksi Redrama¹ tekee musiikkia pääasiassa englanniksi.

Cheekin lyriikoita on tutkittu aiemminkin pro gradu -töissä. Näistä kerron lisää luvussa 2.4. Oma tutkielmani poikkeaa aiemmista tutkimuksista siten, että käsitelen tutkimuksessani vain Cheekin tekstejä ja analysoin niiden pohjalta hänen imagoaan ja sen rakentumista. Muissa tutkimuksissa Cheek on ollut vain yksi informanteista. Cheek on mielenkiintoinen artisti tällaista tutkimusta ajatellen erityisesti siksi, että hän käsittelee lyriikoissaan itseään ja omia kokemuksiaan ja määrittelee paljon itseään rap-artistina ja muusikkona. Hänen luomastaan imagosta käydään paljon keskustelua mediassa, ja suhtautuminen Cheekiin jakaantuu sekä median edustajien että tavallisten ihmisten keskuudessa usein kahtia. Toisaalta hän on tällä hetkellä valtavan suosittu ja pidetty artisti, toisaalta häntä ja hänen edustamaansa arvomaailmaa kritisoidaan paljon ja äänekkäästi (ks. esim. Peltonen 2014). Tutkimuksessani en kuitenkaan kytke median luomia mielikuvia analyysiini, vaan huomioni on yksinomaan teksteissä.

¹ Redrama eli Lasse Mellberg (s. 1977) on suomalainen rap-artisti. Hän on julkaissut musiikkia vuodesta 1999 lähtien ja on oman tuotantonsa lisäksi säveltänyt ja tuottanut musiikkia myös muille artisteille. (Aaltonen 2014.)

1.2 Tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat:

1. Minkälaisilla kielellisillä keinoilla Cheek rakentaa imagoaan lyriikoissaan?
2. Minkälainen imago näiden keinojen avulla rakentuu?
3. Millä tavoin Cheekin käyttämät kielelliset keinot ovat muuttuneet ensimmäisten ja viimeisimpien albumien välillä?

Ensimmäiseen tutkimuskysymykseen vastatessani pyrin löytämään tietoa siitä, minkälaisia imagoa rakentavia kielellisiä keinoja Cheekin lyriikoista on löydettävissä. Analyysini keskittyy siis niihin osuuksiin teksteissä, joissa Cheek puhuu itsestään ja toiminnastaan, kuvailee itseään artistina tai käsittelee henkilökohtaista elämäänsä. Nostan teksteistä esimerkkejä ja luokittelen kussakin luvun 4 alaluvussa kielenpiirteitä ja analysoin niiden käyttöä. Esimerkkien yhteyteen olen kirjoittanut sulkuihin kappaleen nimen, josta esimerkki on otettu sekä lisäksi albumin nimen (lyhenteillä) ja ilmestymisvuoden.

Toiseen kysymykseen pyrin vastaamaan diskurssianalyysejä hyödyntäen. Määrittelen erilaisia diskursseja, joita aineistostani nousee esiin ja perustelen niiden rakentumista löytämäni kielellisten keinojen kautta. Käytännössä ensimmäinen ja toinen kysymys liittyvät vahvasti toisiinsa, koska imagon rakentaminen on valintaa. Tietyt kielelliset valinnat rakentavat tietynlaisia imagoa, ja toisaalta imago rakentuu tietynlaiseksi, koska teksteissä käytetään tietynlaista kieltä ja ilmauksia. Käyttämäni imagon käsitettä määrittelen tarkemmin luvussa 3.2. Analyysiluku 4 rakentuu nostamiini diskurssien ympärille, ja kukin luku ja alaluku on nimetty diskurssien mukaan.

Koska aineistooni kuuluu albumeja Cheekin uran eri ajoilta, tutkin kolmanteen kysymykseen vastaamalla myös sitä, kuinka käytetyt kielelliset keinot ovat muuttuneet yhdeksän vuoden aikana. Mahdollisesti myös ilmenevät diskurssit eroavat osin toisistaan. Analyysissa rakennan siis alkuaikojen albumien ja toisaalta viimeisimpien albumien teksteistä löytämistäni tuloksista jonkinlaisia kokonaisuuksia, jotta voin huomioida myös niiden eroja. Koska aikaväli on vuosia ja Cheekin ura on kehittynyt tuona aikana paljon, oletan kolmannen tutkimuskysymyksen myötä, että imago on ainakin jonkin verran muuttunut.

1.3 Aineisto

Tutkimukseni aineistona on neljä Cheekin julkaisemaa sooloalbumia: *Avaimet mun kulmille* (AMK) (2004), *Käännän sivuu* (KS) (2005), *Sokka irti* (SI) (2012) ja *Kuka muu muka* (KMM) (2013). Kyseessä on Cheekin kaksi ensimmäistä suomenkielistä levy-yhtiön kautta julkaistua sooloalbumia sekä kaksi viimeisintä. Tuotantoon kuuluvat albumit *Kasvukipuja* (2007), *Kuka sä oot* (2008), *Jare Henrik Tiihonen* (2009) ja *Jare Henrik Tiihonen 2* (2010) jätän tutkimukseni ulkopuolelle, kuten myös kaksi ensimmäistä omakustanteena julkaistua albumia *Human & Beast* (2001) ja *50/50* (2002). Tähän päädyin siksi, että koko tuotannon analysointi tämänlaajuisessa työssä voisi olla liian haasteellista. Aineiston rajauksella toivon saavani tarkempia tuloksia, kun voin keskittyä tiettyihin albumeihin. Otanta on kuitenkin puolet Cheekin sooloalbumeista, ja pidän sitä kattavana. Käytän jatkossa albumeihin viitatessani suluissa olevia lyhenteitä ja vuosilukuja. Lyriikat olen kerännyt albumien kansilehdistä ja tutkimuksessani esiintyvät esimerkit on kirjoitettu siinä muodossa, kuin ne on teksteinä julkaistu. Teksteissä esiintyy siis kirjoitusvirheitä tai pieniä poikkeamia verrattuna äänitteillä oleviin kappaleisiin. Ajallista muuttumista analysoidakseni valikoin albumeja uran eri vaiheista, ja mielestäni on erityisten mielenkiintoista tutkia kahta viimeisintä albumia, sillä niiden myötä Cheek on nousut erityisen suosituksi artistiksi Suomessa ja ne ovat myyneet moninkertaista platinaa. Ensimmäiset albumit puolestaan ovat ilmestyneet aikana, jolloin rap-musiikki ei ollut Suomessa erityisen suosittua eikä kaupallisesti menestyksekkästä. Artisteja oli vielä vähän, eikä moni heistä ollut paljonkaan esillä mediassa.

Tutkimusaineistossani on useita kappaleita, joilla esiintyy myös muita rap-artisteja ja muusikoita. Hiphopissa tällainen ”fiittaaminen” (*featuring*), esiintyminen toisen artistin albumilla jossain kappaleessa, on yleistä. Koska analysoin Cheekin omaa imagoa, olen jättänyt analyysin ulkopuolelle ne osuudet kappaleista, joissa muut artistit joko räppäävät tai laulavat. Cheekin mukaan rap-artistin tekstien tulee olla itse kirjoitettuja ja omakohtaisia, eikä hän itse esitä toisten kirjoittamia lyriikoita eikä vastaavasti kirjoita toisille artisteille (ks. NRJ 2013). Toisten artistien osuudet eivät tutkimusnäkökulmaani ajatellen siis rakenna Cheekin imagoa. Sen lisäksi *Avaimet mun kulmille* (2004) -albumilla on kappale *Tultiin, nähtiin, voitettiin*², jonka lyriikat ovat suurimmalta osin englanniksi eikä niitä ole julkaistu kansilehtisessä, joten kyseistä kappaletta en ole sisällyttänyt aineistooni.

² Kappaleessa *Tultiin, nähtiin, voitettiin* ovat mukana fiittaamassa 5th Element, MGi ja lisäksi englanninkielisissä osuuksissa koripalloilija Monte Cummings, joka pelasi vuosina 2002–2005 Lahden Namikassa.

1.4 Metodi

Analysoin aineistonani olevia lyriikoita laadullisesti. Metodini on diskurssintutkimus, jonka taustoista kerron tarkemmin pääluvussa 3. Perehdyn aineistooni ja nostan sieltä analyysini kohteiksi diskursseja, jotka toistuvat kappaleissa ja rakentavat analyysini kohdetta, Cheekin imagoa. Alaluvussa 3.2 määrittelen imagon käsitettä tarkemmin. Erittelen ja luokittelen diskursseja omiksi kokonaisuuksiksi, mutta kuten analyysissäni huomautan, jaot eivät ole täysin stabiileja ja selvärajaisia. Myöskään ei voi ajatella, että kukin diskurssi rakentaisi imagoa irtaallaan, vaan ne kytkeytyvät teksteissä yhteen ja muodostavat kokonaisuuksia. Voidakseni kuitenkin tarkastella kutakin eri diskurssia ja sen ilmenemisen muuttumista jaottelen ne omiksi kokonaisuuksiksi.

Suoninen (1993: 50–51) pohtii sitä, mitä seikkoja on syytä ottaa huomioon diskurssi-analyysia tehtäessä. Ensinnäkin diskurssit esiintyvät osasina aineistossa ja niiden tunnistaminen on osa tutkimusprosessia. Siksi tutkimushypoteesit eivät yleensä alussa voi olla kovin kiinteitä, vaan ne tarkentuvat analyysin edetessä. Toisekseen merkityssystemien identifioiminen ei ole aiheiden erottamista toisistaan, vaan yleensä mielenkiintoisimpia ovat ne systeemit, joiden avulla voidaan ymmärtää useita erilaisia käsiteltyjä aiheita. Systeemien identifioinnin ei tulisi perustua vain tutkijan omiin konstruktioihin, vaan hänen tulisi huomioida myös kielenkäyttäjän esiintuomat ja toteuttamat ristiriidat ja erot. Lisäksi analyysissä tulisi ottaa huomioon sanastoon ja symboleihin liittyvät merkitykset, miellelyhtymät ja konnotaatiot, vaikka niiden havaitseminen ja tulkinta voikin olla haasteellista.

Tutkimukseni on aineistolähtöistä eli käsittelen analyysissäni niitä asioita, jotka nousevat aineistostani esiin ja joiden relevanttiuden voin perustella teoriataustalla. Kolmas kysymykseni pohjautuu aineistovalintaani vaikuttaneeseen hypoteesiini, että imago ja sitä rakentavat kielen keinot ovat mahdollisesti muuttuneet Cheekin uran eri vaiheiden aikana. Kuten Suoninen sanoo, en oleta, että diskursseja voi täysin analyysissä erottaa toisistaan, vaan niiden keinot ja sisältö limittynevät toisiinsa. Koska kysymys on rap-lyriikoista, oletukseni on, että tekstit sisältävät paljon Suonisen mainitsema kielikuvia ja kulttuurisia viittauksia. Näitä käsitteitä määrittelen luvussa 3.3. Näiden havaitseminen ja tulkitseminen teksteistä on haasteellista ja aina jonkin verran subjektiivista. Tarjoan analyysissä siksi paikoin vaihtoehtoisia tulkintoja ja huomioin mahdolliset erilaiset näkökulmat. Kytäkseni analysoimaan tekstejä kontekstissaan taustoitan sekä ulkomaista että suomalaista hiphop-kulttuuria luvussa 2. Analyysiosuudessa luvussa 4 selitän teksteissä käytettyä sanastoa sen mukaan kuin on tarpeellista,

jottei esimerkiksi slangisanojen merkitys jää esimerkeissä epäselväksi. Taustoitin myös kulttuurisia ilmiöitä ja tekstissä mainittuja henkilöitä joko tekstissä tai alaviitteissä sen mukaan kuin on tarkoituksenmukaista.

Suoninen (1993: 60–63) käsittelee Ian Parkerin (1992: 6–17) listaamia diskurssin tunnistamisessa hyödynnettäviä kriteerejä. Niitä on yhteensä seitsemän:

- (1) diskurssin realisoituminen tekstissä
- (2) diskurssin liittyminen objekteihin
- (3) diskurssin sisältämät toimijat
- (4) diskurssin yhtenäisyys
- (5) viittaukset toisiin diskursseihin
- (6) oman puhutavan reflektointi
- (7) diskurssin historiallisuus.

Kohdan (1) mukaan tutkimuksessa kiinnostus kohdistuu tekstiin, jossa diskurssi realisoituu, ei tekstin laatijaan yksilönä. Tekstin käsite on hyvin laaja, sen muotoja voivat olla myös puhe ja esimerkiksi nonverbaalinen käyttäytyminen. Kriteerin (2) mukaan diskurssi liittyy objekteihin siten, että asian nimeäminen tekee objektin olemassa olevaksi. Objekteja ei välttämättä ole olemassa diskurssin ulkopuolella, tai diskurssi voi määrittää sen aiemmasta poikkeavalla tavalla. Objekti voi olla paitsi aineellinen, myös merkityksellinen. Objektin ohella diskurssiin sisältyvät kohdassa (3) mainitut toimijat, joiden asemoituminen on usein tilannesidonnaista diskurssista riippuen. Analyysissa voidaan tarkastella joko subjektipositiota tai diskurssin käyttäjää, joista ensimmäinen on rajoitusten kautta tuotettu ja jälkimmäinen mahdollisuuksien. Näiden ohella kriteerin (4) mukaan diskurssi on yhtenäinen merkityssystemi, jossa metaforat, analogiat ja todellisuudesta piirretyt kuvat ovat kokonaisuus. Suoninen (mts. 62) kuitenkin huomauttaa, että merkityssystemien rajat eivät tavallisesti ole kiinteitä tai yksiselitteisiä. Kohdan (5) viittaukset tarkoittavat sitä, diskurssit voivat lisäksi viitata ja lainata toisiaan ja myös niiden keskinäisiä suhteita voidaan analysoida. Lisäksi tutkijakin hyödyntää tutkiesseen diskursseja. Tähän liittyen kriteerin (6) mukaan diskurssit kommentoivat myös omaa puhutapaansa kohdan mukaan ja diskurssien sisäisiä ristiriitoja onkin siksi hyvä pohtia. Viimeisen kriteerin (7) mukaan tulisi myös huomioida diskurssin historiallisuus. Analyysia tehdessä tulisi huomioida objektin aika ja paikka, mikä tosin voi olla haasteellista. Oletus staattisesta kulttuuriympäristöstä, jossa diskurssi on muodostettu, voi vääristää analyysia. Suoninen (mts. 63) huomauttaa, ettei jokaista kriteeriä voi johdonmukaisesti käytännössä huomioida tutkimusta tehtäessä, mutta ne on tarpeellista tiedostaa ja niiden myötä tutkija voi tarkastella kriittisesti omaa analyysiaan.

1.5 Jare Tiihonen eli Cheek artistina

Jare Tiihonen on vuonna 1981 syntynyt muusikko, joka käyttää taiteilijanimeä Cheek. Hän on julkaissut musiikkia vuodesta 2001 lähtien, jolloin ilmestyi hänen ensimmäinen omakustanteena julkaistu sooloalbuminsa. Vuonna 2004 ilmestyi hänen ensimmäinen levy-yhtiön (Sony Music Entertainment) kautta julkaistu sooloalbuminsa *Avaimet mun kulmille*. Tämän jälkeen hän on julkaissut seitsemän sooloalbumia. Soolotuotannon ohella hän on toiminut lahtelaisessa 5th Element -ryhmässä, joka on julkaissut materiaalia vuosina 2002–2006 (Cheek 2012). Sen lisäksi hän kuuluu Herrasmiesliiga-ryhmään, jonka kanssa hän on julkaissut albumin vuonna 2006. Ryhmään kuuluvat Cheekin lisäksi myös omaa soolotuotantoa rap-artistina tekevä Kari Härkönen eli Brädi ja Tomi Sipikari eli TS. He molemmat esiintyvät myös useissa kappaleissa Cheekin sooloalbumeilla. Lisäksi he esiintyvät Cheekin keikoilla tuplaajina (*hype man*). Tuplaajat ovat olleet osa hiphop-kulttuuria jo 1970-luvulta lähtien. Tuplaaja esiintyy pääesiintyjän kanssa räpäten tyypillisesti säkeiden viimeisiä sanoja yhdessä artistin kanssa ja toimien tunnelmannostattajana. (Howard 2013.)

Cheekin albumit *Kuka sä oot* (2008) ja *Jare Henrik Tiihonen* (2009) ovat myyneet kultaa (vähintään 10 000 kappaletta), *Jare Henrik Tiihonen 2* (2010) ja *Sokka irti* (2012) platinaa (vähintään 20 000 kappaletta) ja *Kuka muu muka* (2013) triplaplatinaa. Cheekin suosio kasvoi vuonna 2008, jolloin *Kuka sä oot* -albumilta singlenä julkaistu kappale *Liekeissä* nousi kesähitiksi (Radio Nova 2013a). Vuodesta 2012 lähtien Cheekillä on ollut myös oma levy-yhtiö, Liiga Music Oy (Cheek 2012). Syksyllä 2012 Cheek oli mukana Nelosen *Vain elämää* -ohjelmassa, jonka myötä hänen suosionsa kasvoi ja hänestä tuli yhä tunnetumpi artisti myös oman genrensä ulkopuolella. Syyskuussa 2013 Cheek esiintyi kahdesti Helsingin jäähallissa loppuunmyydyissä konserteissa ja lisäksi elokuussa 2014 hän esiintyi Helsingin olympiastadionilla niin ikään kahdessa loppuunmyydyssä konsertissa, joiden yleisömäärä oli kaikenkaikkiaan n. 80 000 henkeä. Aiemmin suomalainen sooloartisti (tai rap-artisti) ei ole esiintynyt vastaavan mittaluokan konserteissa Suomessa.

2 HIPHOPIN HISTORIASTA JA AIEMMASTA TUTKIMUKSESTA

Tässä luvussa määrittelen hiphopin ja rapin käsitteitä ja selvennän, mitä ne omassa tutkimuksessani tarkoittavat. Tämän jälkeen esittelen hiphop-musiikin taustoja ulkomailla, erityisesti kuvailen amerikkalaista hiphop-kulttuuria ja sen moninaisuutta. Esittelen lyhyesti myös suomalaisen hiphop-musiikin kehittymistä 1980-luvulta eteenpäin ja taustoitan aikaa, jolloin Cheek on alkanut tehdä musiikkia ja julkaista albumeja. Lopuksi kuvailen, minkälaista tutkimusta hiphopista on ulkomailla ja Suomessa tehty, erityisesti kuvailen omaa aiheitani ja metodiani lähellä olevia tutkimuksia.

2.1 Hiphop ja rap käsitteinä

Koska hiphopilla voidaan käsitteenä tarkoittaa monia eri asioita, ja hiphop-kulttuurissa on useita eri ulottuvuuksia, määrittelen ensin sen käsitettä ja taustoitan kulttuurista kontekstia, johon tutkimukseni nojaa. Hiphop-kulttuurin taustoihin perehdyn tutkimuksessani tarkemmin siksi, että ne selittävät myös sitä, mitä perua suomalainen hiphop on ja minkälaisista lähtökohdista kyseinen kulttuuri on rantautunut Suomeen. Lisäksi selvitän sitä, mitä suomalainen hiphop on, koska se luonnollisesti eroaa kulttuuriympäristön vuoksi ulkomaisista juuristaan. Lisäksi määrittelen rapin käsitettä. Kulttuuriset taustat avaavat osaltaan myös Cheekin lyriikoiden sisältöjä ja niistä nousevia diskursseja. Cheek itse on kommentoinut, että hän on kuunnellut paljon amerikkalaista rapia ja sen aiheet ja ilmaisutavat kuuluvat myös hänen musiikissaan (Westinen 2014: 234). Analyysin yhteydessä viittaankin myös muissa tutkimuksissa tehtyihin huomioihin rap-musiikin tyypillistä aiheista ja kielen keinoista, mutta tässä luvussa taustoitan käsitteitä laajemmalla tasolla.

Hiphopin käsite kattaa useita eri ulottuvuuksia. Tyypillisesti sen määritellään sisältävän neljä elementtiä: DJ:t, MC:t, graffitit ja breakdancen. Jokainen näistä ulottuvuuksista on itseilmaisun metodi, ja niiden myötä ilmennetään henkilökohtaista luovuutta ja ilmaisutapoja. (Price 2006: 21.) Rap-musiikkia oli aiemmin kutsuttu englanniksi termillä *MCing* viitaten rap-esiintyjistä käytettyyn *master of ceremonies* -nimitykseen, ja DJ:t, jotka soittivat musiikkia, olivat olleet hiphopin keskipisteenä (Watkins 2006: 13). DJ-nimitys tulee englanninkielisestä termistä *disc jockey*, joka viittaa henkilöön, joka soittaa nauhoituksilta musiikkia yleisölle (Price 2006: 21). MC:t tulivat hiphop-musiikkiin mukaan avustamaan DJ:itä ja viihdyttämään

yleisöä (Price 2006: 35). Muutaman vuoden aikana nämä roolit kuitenkin kääntyivät toisinpäin ja DJ:t jäivät taka-alalle MC:iden noustessa päärooliin (Watkins 2006: 13). 1980-luvulla MC:t olivat keskeisiä henkilöitä hiphop-musiikissa ja levy-yhtiöiden kiinnostus heitä kohtaan kasvoi musiikin kaupallistuttua. (Price 2006: 36).

Alun perin arkeologien käyttämä termi *graffiti* tarkoitti kirjoitusten ja piirrustusten systeemiä, jota käytettiin kommunikaatioon ja itseilmaisuun. 1900-luvulla graffiteja tuottivat kaupunkilaiset vallankumoukselliset, jotka halusivat vastustaa auktoriteetteja. Graffiteja tehtiin laittomasti ja niitä käytettiin esimerkiksi jengien väliseen viestintään. Niitä tehtiin sekä itä- että länsirannikolla, mutta hiphop-kulttuuriin yhdistetty tyyli syntyi idässä. Viranomaiset työskentelivät kitkeäkseen graffitikulttuurin pois kaupunkiympäristöstä, ja 1980-luvun puoliväliin mennessä graffitien suosio väheni suuresti verrattuna 1970-lukuun. Myös sen asema hiphop-kulttuurin osana pieneni, vaikka se yhdeksi aiheeksi esimerkiksi albumien kansissa ja muussa ilmaisussa jäikin. (Price 2006: 28, 31.)

Tanssi oli yksi hiphop-kulttuurin keskeisistä elementeistä sen kehittyessä kaupunkiympäristössä. Tanssijoiden myötä dj:t alkoivat kehittää uudenlaista äänimailmaa laajentaakseen tanssijoiden kapasiteettia, ja Kool Hercin kehittämä *break beat* inspiroi tanssijoita luomaan uuden tanssityylin, johon liittyi tietynlainen liikekieli ja kilpailullisuus. 1970-luvun puolivälissä ja lopulla b-boy/b-girl -elementti oli vahvasti esillä, mutta kuten graffitien, myös sen merkitys väheni mc:iden (ja esityksiin kuuluvien taustatanssijoiden) noustessa yhä vahvemmin esille. (Price 2006: 32, 34.)

Afrika Bambaataa³ nimesi lisäksi viidenneksi elementiksi tiedon. Hänen pyrkimyksensä oli, että ihmiset keskittyisivät faktoihin uskomusten sijaan ja tavoittelisivat oikeaa tietoa, viisautta ja ymmärtämistä. (Chang 2008: 110.) Edellä mainitut asiat ovat hiphopin ydinelementtejä, mutta käsitteeseen voidaan yhdistää myös muita ulottuvuuksia, kuten muoti, kieli, katu-tietous (*street knowledge*), yrittäjäisyys sekä hiphop-estetiikka (Price 2006: 38–40).

Schloss (2009: 4–5) esittää hiphop-termin hieman erilaisen jaottelun mukaan. Hän määritelmässään se on jaettavissa kolmeen eri osaan. Ensinnäkin sillä voidaan tarkoittaa tiettyjä visuaalisia, auditiivisia ja liikkeen avulla toteutettuja taidemuotoja, joita harrastettiin 1970-luvulla afro-karibialaisissa, afro-amerikkalaisissa ja latinalais-amerikkalaisissa naapurustoissa

³ Afrika Bambaataa (Kevin Donovan, s. 1960) on Bronxista kotoisin oleva DJ. Hän aloitti uransa 1970-luvun alussa soittamalla korttelijuhlissa tavoitteinaan välittää rauhan ja yhteenkuuluvuuden aatteita. Hän teki ennaltaehkäisevää työtä jengiväkivaltaa vastaan ja perusti Universal Zulu Nation -järjestön, jonka kautta hän auttoi nuoria pääsemään irti väkivaltaisesta elämästä. (Price 2006: 141–142.)

New York Cityssä. Tällöin hiphopilla viitataan myös järjestettyihin tapahtumiin, ihmisiin, jotka harjoittivat taiteita ja heidän jakamaansa esteettiseen käsitykseen sekä nykyisiin tapoihin toteuttaa näistä periytyviä traditioita. Tämän hiphopin keskeinen piirre on, että se siirtyy lähinnä ihmiseltä ihmiselle, ja massamedian huomio pyritään tietoisesti torjumaan. Esimerkiksi graffitit eivät sovellu median huomion kohteeksi, vaikka siitä yritettiin tehdä 1980-luvulla valtavirran taidetta. Tähän hiphop-kulttuurin suuntaukseen viitataan usein ajatuksella, että sitä eletään, ei myydä ja osteta.

Toisekseen hiphopilla viitataan populaarimusiikin muotoon, joka kehitettiin hiphop-kulttuurista. Siitä puhutaan myös rap-musiikkina, ja se muotoutui hiphop-kulttuurin ja aiemmin olemassa olleen musiikkiteollisuuden vuorovaikutuksen tuloksena 1970-luvun lopulta alkaen. Siksi se sisältää vaikutteita niistä molemmista, ja vaikka hiphop-musiikissa usein vastustetaan valtavirtakulttuuria, se on silti samaan aikaan kytköksissä massamediaan ja sen tarpeisiin tuotteistamisen vuoksi. Ennen hiphop-musiikkia hiphopiin ei yhdistynyt ajatus kaupallisuudesta, eikä sitä nähty edes potentiaalisena tuotteistuksen kohteena. Rap-levyjen myötä saataville kuitenkin tuli fyysinen myyntituote, ja albumeista tuli samalla tunnetuin hiphop-kulttuurin ilmenemismuoto. (Schloss 2009: 5, 9.) Genrenä hiphop on hyvin monipuolinen musiikin laji, sillä siinä voidaan käsitellä aiheita laidasta laitaan ja sen musiikilliset mahdollisuudet ovat laajat (Light 1999: 8). Hiphop-musiikki jakautuukin useisiin erilaisiin tyylihin ja genreihin, kuten esimerkiksi yhteiskuntakriittiseen rapiin, gangsta-rapiin ja gospeliin. Kukin artisti voikin itse valita oman tyylinsä tehdä musiikkia sen mukaan, kuinka haluaa rakentaa omaa artistiuttaan tai minkälaista viestiä hän haluaa sillä välittää. Sekä mies- että naisartistit hyödyntävät monia erilaisia tyylejä, vaikka jotkut artistit assosioituvatkin vahvasti jonkun tietyn tyyllilajin edustajiksi. (Morgan 2002: 114.)

Kolmanneksen hiphopilla viitataan yhä useammin afro-amerikkalaisten nuorten ryhmään, vaikkei heillä välttämättä olekaan mitään yhteyttä hiphop-kulttuuriin tai rapiin. Tämä määritelmä on tulosta ”hiphop-asenteen” ja ”hiphop-sukupolven” käsitteiden käytöstä ja sen merkitys terminä on löyhärajainen. Tässä merkityksessä hiphop painottaa iän ja luokkataustan merkitystä enemmän kuin rodun, kun sen yhteydessä puhutaan afro-amerikkalaisista nuorisista. Kyse on tietynlaisesta väestötieteellisestä termistä, jota käytetään esimerkiksi uutisoinnissa tietyistä ryhmistä puhuttaessa. (Schloss 2009: 5–6.) Tämä näkökulma ei ole tässä tutkimuksessa keskiössä, koska käsite on lähinnä väestötieteellinen. Suomessa tällaista etnistä ryhmää ei samalla tavalla ole olemassa. Tässä tutkimuksessa puhun hiphopista nimenomaan edellisen kappaleen määritelmän mukaisena musiikkityylinä. Suomalaisen hiphopin kuvauksessa alalu-

vussa 2.3 keskityn siihen, kuinka suomi-rap on saanut alkunsa ja millä tavoin se on laajentunut ja kasvanut genrenä ja tullut valtavirran musiikiksi.

Rapin juuret ovat afro-amerikkalaisissa suullisen kulttuurin perinteissä ja kansankielisessä retoriikassa. Näihin perinteisiin kuuluu useita eri genrejä ja puheen tapoja. Alun perin termi rap tarkoitti sujuvaa ja eloisaa puheen tapaa. (Szwed 1999: 4.) Kielitoimiston sanakirjan (KS s.v. *rap*) mukaan rap on 'rytmistä puhelaulua'. Rap-käsitteen oheen on sanakirjassa liitetty suomalaistunut muoto *räppi*, mutta käytän tässä tutkimuksessa mukautumatonta suoraa lainasanaa *rap*, sillä se on vakiintunut yleiskieliseen käyttöön.

Näiden määritelmien myötä kytken hiphopin ja rapin omassa tutkimuksessani tiiviisti yhteen. Seuraavissa alaluvuissa esittelen tarkemmin musiikin taustoja sekä ulkomailla että Suomessa. On hyvä huomioida ja tiedostaa, että hiphopiin liittyy muitakin taiteen muotoja kuin rap, mutta tässä tutkimuksessa ne eivät ole relevantteja. Käsitteen ymmärtäminen auttaa kuitenkin ymmärtämään kulttuurista kontekstia ja ilmiön taustoja.

2.2 Hiphopin ulkomaiset juuret

Hiphopin syntypaikkana pidetään Jamaikaa ja sikäläistä musiikkikulttuuria (Chang 2008: 39). Hiphopin taustoja voidaan määritellä useista erilaisista näkökulmista, joista suosituin on käsitys, että hiphop sai alkunsa 1970-luvulla New York Cityn Etelä-Bronxissa, Yhdysvalloissa. Alue oli tuolloin slummiutunut ja siellä asui paljon maahanmuuttajia. Köyhyys ja identiteettiongelmien heijastuivat jengiväkivaltaan ja rikollisuuteen. Eri jengit merkitsivät omia alueitaan graffiteilla, jotka pikkujoukko yksilöllistyivät ja laajenivat eri alueille, kuten seiniin ja metrovaunuihin. Vähävaraiset juhlivat Bronxin puistoissa, joissa soittivat dj:t. Myös klubeilla alkoi vähitellen yleistyä hiphop -tyylinen musiikki. Samoissa piireissä alkoi kehittyä myös break dance -tanssityyli (Mikkonen 2004: 30, 32, 34). Uusi musiikkityyli toi mahdollisuuden puhua kansalaisoikeuksista ja mustien vallasta ja sen myötä mustien musiikista tuli uudestaan yhteisöllistä. Se mahdollisti yhteisöjen henkisen ilmapiirin vahvistamisen musiikin kautta ja uusien ja kiellettyjen asioiden kokeilemisen. Näin mustien kulttuurin kielletyt asiat palasivat takaisin kaduille ja puistoihin. (Szwed 1999: 4.) Hiphopjengit eli posset ovat jäänne 1970-luvulta, jonka alkuun asti New Yorkissa vaikuttivat laajat rikollisjengit. Suurimmillaan jengihin kuului jopa 20 000 jäsentä. Hiphopissa posset ovat rauhanomaisia ja perustuvat tyypillisesti kaveruuteen, vaikka Yhdysvalloissa ne ovat pitkään toimineet myös bändien ja levy-yhtiöiden ympärillä. (Mikkonen 2004: 99.)

Ensimmäisiin hiphop-julkaisuihin kuuluu Sugar Hill Records -yhtiön julkaisema Sugar Hill Gangin kappale Rapper's Delight, joka ilmestyi lokakuussa 1979. Tammikuussa 1980 se nousi Billboard's Top 40 -listalle ja saavutti kansallista ja kansainvälistäkin suosiota, sitä myytiin yli 2 miljoonaa kappaletta. Sitä pidetään merkittävänä, hiphopin kaupallistumisen aikaan liittyvänä julkaisuna, vaikkei se ollutkaan ensimmäinen laatuaan. Spring Records oli julkaissut joitakin kuukausia aiemmin Brooklyn's Fatback Bandin kappaleen King Tim III (Personality Jock). (Light 1999: 12; Fernando 1999: 13.) Hiphop-musiikin asema muuttui julkaisujen myötä, sillä se alkoi tavoittaa isomman kuulijakunnan ja sen myötä musiikki alkoi kaupallistua (Watkins 2006: 10).

Tuohon aikaan hiphopissa oli kysymys mc:iden ja dj:den välisestä *battleista*, taisteluista, joissa kilpailtiin korttelin parhaan tittelistä. Köyhän nuorison keskuudessa ansaitulla maineella oli suuri merkitys. Alun perin hiphopia esitettiin ulkona ja sitä seurattiin tapahtumissa paikalla, mutta pikkuhiljaa esityksiä alettiin myös nauhoittaa. Nauhoituksia saattoi käyttää mainostarkoituksiin ja esiintyjille ne olivat mahdollisuus hankkia lisää yleisöä. (Watkins 2006: 13.) Nauhoitusten ja tekniikan lisääntyminen muutti myös dj:iden ja mc:iden toimintaa, eivätkä mc:t välttämättä tarvinneet enää dj:tä taustalle soittamaan musiikkia (Price 2006:35).

1980-luvulla rap kehittyi omaksi puheen lajikseen, ja vaikka siinä on yhteyksiä afro-amerikkalaiseen perinteeseen, nykyinen rap eroaa siitä. Varhaiset rap-artistit kehittivät omat puhetyylinsä (*speech act patterns*) ja kappaleiden keskeisimmät aiheet. 1980-luvun alusta 1990-luvun puoliväliin mennessä rapin kehityksen vaihteita olivat party rap, message rap, johon liittyy yhteiskunnallisista ongelmakohtista puhuminen sekä gangsta rap. Nykyinen rap sisältää vaikutteita kaikista näistä. Eurooppalaisen rapin perinteet ovat todennäköisesti sidoksissa näihin taustoihin, eivät niinkään afro-amerikkalaisiin. (Androutopoulos & Scholz 2002: 8.) Hiphopia ja rap-musiikkia ei voikaan nähdä yksinomaan afro-amerikkalaisesta taustasta nousevana kulttuurimuotona, vaan se on maailmanlaajuisesti erityisesti nuoria yhdistävä tekijä ja tarjoaa mahdollisuuden paikallisen identiteetin ilmaisuun ympäri maailmaa. Erilaisissa ympäristöissä tuotetaan ja on tuotettu jo pitkään erilaista rapia, vaikka tutkimuksissakin huomio on paljolti keskittynyt amerikkalaiseen suuntaukseen. Euroopan maista esimerkiksi Ranskassa, Englannissa, Saksassa, Italiassa ja Japanissa on vahvaa hiphop-kulttuuria, jossa yhdistyy paikallinen musiikillinen aines sekä ulkomailta omaksutut vaikutteet. (Mitchell 2001: 1–3.) Useat artistit itse viittaavat hiphopiin ”universaalina kielenä” (*universal language*) samalla kun sen kautta muodostetaan omia ilmaisukeinoja eri ympäristöissä (Alim 2009: 106).

Eri artistit toivat erilaisia asioita esille omassa tuotannossaan. Afrika Bambaataa pyrki tuomaan uudelleen musiikkiin niitä aktivismitarkoituksia, jotka hänen mukaansa kuuluivat keskeisenä osana musiikin alkuperäiseen aatteeseen. Hänen mukaansa hiphop-musiikin ja viihdemaailman lähentyminen oli johtanut siihen, että musiikki oli kadottanut alkuperäisen tarkoituksensa ja sisältönsä, ja siitä oli tullut artisteille keino ansaita taloudellista menestystä. Bambataan näkemykset toivat uuden näkökulman musiikkikulttuuriin. (Price 2006: 37–38.)

Huumekauppa lisääntyi Yhdysvaltain kaupungeissa merkittävästi 1980-luvun loppupuolella, ja laittomien huumekauppojen vuoksi miltei viidesosa afroamerikkalaisista miehistä istui 1980-luvulla vankilassa tai kärsi ehdollista vankeustuomiota. Näistä taustoista syntyi musiikkia, joka oli aiempaa rankempaa. (Mikkonen 2004: 44.) 1980-luvulta on peräisin käsite ”gangsta rap”, johon liittyy mustien rankan katuelämän kuvaus New Yorkissa ja Los Angelesissa (Springhall 1999: 149). Gangsta rapin sanoituksissa kuvattiin gettojen elämää ja rikollisuutta (Androustopoulos & Scholz 2002: 8). 1980-luvun puolivälin jälkeen rap alkoi jakautua Yhdysvalloissa itä- ja länsirannikon *skeneihin* (*scene*) eli piireihin. Lisäksi New Yorkin ohella myös muihin kaupunkeihin alkoi muodostua omia paikallisia skenejä. Sanoitukset kertoivat artistien kaupunkien negatiivista puolista, ja esimerkiksi Niggaz With Attitude -ryhmittymän kappale Fuck Tha Police albumilla Straight Outta Compton (1988) sai FBI:n varoittamaan ryhmittymää provosoivan materiaalin levityksestä. (Mikkonen 2004: 44–45.) Huomiota herätti myös mustien artistien, kuten Snoop Doggy Doggin⁴, Biggie Smallsin⁵ ja Tupac Shakurin⁶ teksteissään toteuttama naisten alistaminen käyttämällä heistä halveksuvia nimityksiä sekä heidän aseiden, väkivallan ja poliisivihan ylistäminen. Yhdysvalloissa keskusteltiin siitä, pitäisikö gansta rapin lyriikat kieltää, sillä niillä epäiltiin olevan haitallisia vaikutuksia. (Springhall 1999: 149–150.)

Yhdysvaltain itä- ja länsirannikon ryhmittymien välillä oli yhteenottoja ja se kuului myös joidenkin artistien albumeilla, joilla he ottivat tiettyjä artisteja tai ryhmittymiä rajun

⁴ Snoop Dogg (Calvin Broadus, s. 1972) on yhdysvaltain länsirannikolta lähtöisin oleva rap-artisti, näyttelijä ja bisnesmies. Hän julkaisi ensimmäisen albuminsa Doggystyle vuonna 1993 artistinimellä Snoop Doggy Dogg. (Price 2006: 186.)

⁵ Biggie Smalls (Christopher G. L. Wallace, s. 1972) oli useilla eri artistinimillä tunnettu brooklynilainen rap-artisti. Hän julkaisi ensimmäisen albuminsa Ready to Die:n vuonna 1994. Hänet murhattiin vuonna 1997. (Price 2006: 173–175.)

⁶ Tupac Amaru Shakur (s. 1971) oli Brooklynista kotoisin oleva rap-artisti, runoilija ja näyttelijä. Hän julkaisi ensimmäisen albuminsa 2Pacalypse Now:n vuonna 1991. Hänet murhattiin vuonna 1996. (Price 2006: 187–188.)

kritiikin kohteiksi. 1990-luvulla tunnettuja artisteja, kuten Tupac Shakur, lisäksi murhattiin, ja vaikei hänen ampujaansa koskaan saatu kiinni, murhan arveltiin liittyvän ryhmien keskinäisiin kiistoihin. (Mikkonen 2004: 46–47.) Shakur oli yksi niitä harvoja gangsta rap -artisteja, jotka saavuttivat valtavirtamenestystä (Springhall 1999: 150).

1980-luvun alkupuolella hiphop-kulttuuri ja rap alkoivat levitä Eurooppaan musiikin ja median, kuten television ja elokuvien välityksellä. Yleisesti ajatellaan, että eurooppalainen hiphop on Amerikasta tuotua ”tuontitavaraa”, mutta Androutsopoulos ja Scholz (2002: 1) esittävät, että kysymys on enemmän rekontekstualisaatiosta. Eurooppalaisessa hiphopissa saatavilla olevaa kulttuuria mallia muokataan uudessa ympäristössä, eikä kysymys ole vain yhdysvaltalaisen kulttuurin imitoinnista. Johtopäätös liittyy Clarkin (1975: 177) kuvaamaan rekontekstuaalisaation käsitteeseen. Kun kohde sijoitetaan uuteen kokonaisuuteen, tai jos kohde siirretään toiseen asemaan tietyssä diskurssissa, muodostuu uusi diskurssi ja tällöin ilmaisu muuttuu.

Hiphop vakiinnutti paikkansa suurimmassa osassa Euroopan maita 1990-luvulla. Hiphop-kulttuuri ja rap-musiikki siirtyivät uusiin yhteisöihin ja saavuttivat uusia faneja. Tämän myötä niitä alettiin aktiivisesti esittää ja muokata omaan kulttuuriin sopiviksi ilmiöiksi. Näin ne ovat sulautuneet osaksi kunkin maan kulttuuria. (Androutsopoulos & Scholz 2003: 475.) Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että hiphop-musiikkiin kuuluu monenlaisia suuntauksia ja sen kehitykseen kuuluu monenlaisia ajanjaksoja, jotka ovat muokanneet sekä musiikkia että sen sisältöä ja esitystapoja. Nykyinen rap-musiikki sisältää musiikillisesti lukuisia erilaisia elementtejä, kuten äänten prosessointia ja *sämpläystä* eli lainauksia toisista kappaleista, joten nykypäivän rap on vain toissijaisesti kytköksissä kansanperinteeseen ja traditioihin, vaikka sen taiteelliset juuret siellä ovatkin (Szwed 1999: 5).

2.3 Hiphop Suomessa

1980-luvun alkupuolella Helsingissä ja joissain muissa kaupungeissa pieni joukko nuoria alkoi harrastaa break dancea, graffiteja ja hiphop-musiikkia. Aluksi hiphop-kulttuuri oli lähinnä ensimainittuja ilmiöitä musiikin sijaan. Suomalaisia albumeja ei vielä juuri tehty 1980-luvulla, vaan myynnissä oli lähinnä ulkomaista musiikkia. (Mikkonen 2004: 29, 38.) Valtavirtamedia ja merkittävät levy-yhtiöt eivät tuolloin osoittaneet kiinnostusta hiphopia kohtaan (Paleface 2011: 29).

1990-luvulla suomalainen rap oli vielä alakulttuurina eikä suosio ollut laajaa (Mikkonen 2004: 18). Tuolloin suomenkielistä rapia tehtiin lähinnä vitsinä, tunnettuja huumorirapin tekijöitä olivat Pääkköset, Nikke T ja Raptori. Tekstit olivat sisällöllisesti lähinnä kehoja suomennoksia amerikkalaista kappaleista poimituista vertauksista. (Paleface 2011: 38, 50.) 2000-luvun vaihteessa rapista alkoi tulla suosituempaa, kun sitä tuotiin radioon ja siitä alettiin puhua mediassa. Tuolloin Suomessa olivat suosittuja ulkomaiset artistit kuten Eminem⁷, mutta samalla myös suomalaiset artistit alkoivat saada enemmän julkisuutta. Tällöin alettiin myös keskustella siitä, mikä on aitoa ja mikä kaupallista hiphopia, ja tähän määrittelyyn osallistivat sekä artistit itse että toimittajat. (Mikkonen 2004: 18–20.) Fintelligensin⁸ kappale *Voittamaton* nousi hitiksi vuonna 1999 ja se oli tyyliältään uudenlainen, sillä se oli aiemmasta poiketen kirjoitettu suomeksi tosissaan eikä vitsinä, ja siinä ilmaistiin amerikkalaisessa hiphopissa ilmenevää vahvaa itsetuntoa. Vuonna 2001 hiphop -levyjä julkaistiin enemmän kuin koskaan aiemmin, ja mediassa ilmiötä käsiteltiin paljon. Vuonna 2002 albumeja ilmestyi jälleen vähemmän, mutta vuonna 2003 Pikku G:n suosio teki siitä yhä enemmän myös nuorten- ja lasten kulttuuria. (Mikkonen 2004: 23–25.) Juuri suosion kasvun myötä erottelu kaupallisen ja ei-kaupallisen rapin välillä nousi esiin. Osa artisteista halusi tietoisesti sanoutua irti kaupallisesta tyylistä, ja kyseisissä piireissä ei suosittu isoille levy-yhtiöille levyttäneitä artisteja (Paleface 2011: 54).

Typillisesti rap-piireissä mc:t ja dj:t ovat tukeneet toisiaan, sillä vielä 2000-luvun alkupuolella hiphopilla ei ollut laajaa yleisöä. Tuohon aikaan eri kaupungeissa toimi eri jengejä, kuten menestystä saavuttaneet helsinkiläisryhmät Rähinä Records ja Royal Family. Lahdessa toimi ryhmä 5th Element, johon Cheek liittyi vuoden 2000 aikoihin. (Mikkonen 2004: 100; Paleface 2011: 67.)

Nykyisellään suomalainen hiphop on yksi paikkansa vakiinnuttanut musiikkilaji muiden joukossa ja mediassa arkipäiväistynyt ilmiö (Paleface 2011: 39). Hiphopista on kirjoitettu joitakin ilmiön syntyä ja kehittymistä käsitteleviä historioita ja teoksia, ja useat artistit ovat

⁷ Amerikkalainen Eminem (Marshall Mathers III, s. 1972), on ensimmäinen laajan suosion saavuttanut valkoihoinen rap-artisti. Hän julkaisi ensimmäisen albuminsa, *The Slim Shady LP*:n vuonna 1999. (Price 2006: 150–151.)

⁸ Fintelligens on kahden artistin, Elastisen (Kimmo Laiho, s. 1981) ja Iso H:n (Henrik Rosenberg, s. 1979) muodostama rap-yhtye. Vuonna 1998 he aloittivat toimintansa Rähinä Records -nimellä, joka oli useista eri artisteista koostuva kaveriporukka. Vuonna 2003 perustettiin levy-yhtiö, Rähinä Records Oy. (Mikkonen 2004: 64, 103–105.) Molemmat ovat lisäksi julkaisseet soolotuotantoa (Rähinä 2014).

saavuttaneet kaupallista menestystä ja tulleet tunnetuiksi muusikoiksi, joista Cheek on yksi esimerkki.

2.4 Hiphopin ja rapin tutkimuksesta ulkomailla ja Suomessa

Hiphop on ollut ulkomailla jo pitkään tutkimuskohteena. Tutkimusta on tehty eri maiden ja maanosien hiphop-kulttuurista ja musiikista, ja diskurssianalyysi on yksi paljon käytetty metodi. Amerikkalaisesta hiphop-kulttuurista on luonnollisesti tehty paljon tutkimusta, koska kulttuuri on kasvanut ja kehittynyt siellä. Mitchell (2001: 3) kuitenkin huomauttaa, että myös esimerkiksi Ranskassa, Englannissa, Saksassa, Italiassa ja Japanissa on vahvalla pohjalla olevaa innovatiivista ja musiikillisesti merkittävää hiphop-kulttuuria. Amerikkalaisessa tutkimuksessa ulkomaista musiikkia kuitenkin huomioidaan hyvin harvoin. Eri tutkijat ovat kuitenkin eri puolella maailmaa tarkastelleet kunkin alueen hiphop-kulttuuria. Mitchell on tarkastellut muun muassa italialaista ja uusiseelantilaista hiphop-kulttuuria (ks. Mitchell 2001). Condry (2006) on tarkastellut japanilaisen hiphopin syntyä ja kehittymistä ja esimerkiksi sitä, miten japanin kieltä käytetään lyriikoissa. Morelli (2001) on tarkastellut rapia, hiphopia ja tanssia korealaisessa popkulttuurissa. Hän tarkastelee niiden ilmenemismuotoja ja merkitystä erityisesti nuorille. Maxwell (2003) on puolestaan tutkinut australialaisessa hiphop-kontekstissa nuorten miesten identiteetin rakentamista ja sitä, kuinka he hyödyntävät erilaisia hiphop-kulttuurin muotoja. Androutsopoulos ja Scholz (2002) ovat tarkastelleet eurooppalaisen artistien lyriikoita ja kulttuurin rekontekstualisaatiota. Nämä muutamat valikoidut esimerkit osoittavat, kuinka kysymys on maailmanlaajuisesta ilmiöstä, jota voidaan kutakin tarkastella omassa ympäristössään omanlaisenaan kulttuurin muotona.

Imago ja identiteetti ovat aiheita, joita on käsitelty jonkin verran rap-musiikkia ja artisteja tarkastelevissa tutkimuksissa. Kirkemo (2007) on tarkastellut pro gradu-tutkimuksessaan rap-diskurssia ja artistien tapaa rakentaa todellisuutta lyriikoissa sekä rapissa esitettyjä ideoita. Lisäksi hän on analysoinut tutkimuksessaan rap-artisti Snoop Doggin imagoa ja sen rakentumista. Berns ja Schlobinski (2003) ovat tutkineet saksankielisessä hiphopissa rakennettua identiteettiä ja sitä, kuinka itseä tuodaan teksteissä esiin. He myös vertailevat kahden amatööri- ja ammattilaiskokoonten tapaa ilmaista itseään ja hyödyntää kielellisiä resursseja. Kubrin (2005) on tarkastellut artikkelissaan erityisesti gansta rapia ja sitä, kuinka siinä ilmennetään tummaihoisten nuorten kulttuuria ja ”katukoodia” (street code), joka puolestaan vaikuttaa identiteetin rakentumiseen ja käyttäytymiseen. Hänen tutkimuksensa tavoitteena on

ollut selvittää, kuinka nämä (tavallisesti kadulla ilmenevät asiat) näkyvät rap-musiikissa ja millaiseksi identiteetti niiden myötä rakentuu tummien nuorten gettoyhteisöissä. Artikkelissa on eritelty väkivaltaisen identiteetin rakentamisen keinoja ja pohdittu, mikä merkitys gansta rapin antamalla ilmaisukeinoilla on katukulttuurin ilmentämisessä ja sen myötä ymmärtämisessä. Artikkelissa tutkimuskohteena on identiteetin käsite, mutta käytännössä sen ohessa puhutaan myös imagon käsitteestä. Imagon käsitteen kautta tehtyjä tutkimuksia ei juuri löydy.

Myös hiphop-yhteisöjä on tarkasteltu, esimerkiksi Fägersten (2006) on tutkinut identiteetin diskursiivista rakentumista internetin hiphop-yhteisössä. Paitsi että hiphop-musiikkia itseään ja sen kieltä tarkastellaan ja analysoidaan eri tavoin, on hiphop-kulttuuri laajemminkin tutkimuskohteena erilaisissa tutkimuksissa.

Suomessa on ilmestynyt 2000-luvun puolella joitakin tutkimuksia hiphopin aiheista. Immonen (2005) on käsitellyt lisensiaatintyössään amerikkalaisen rap-musiikin vaiheita ja poliittisuuden kehittymistä. Maisterintutkielmia on tehty useita eri aiheista ja kieltä on käsitelty niissä monista eri näkökulmista. Mukka (2008) on tarkastellut hiphop-slangia ja sen kääntämistä ja asiantuntijuuden vaikutusta käännöstyöhön. Räsänen (2013) on tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan suomalaisten hiphop-artistien nimien muotoa ja merkityksiä. Rantakallion (2011) pro gradussa on tarkasteltu islamistista rap-musiikin kontekstissa tapahtuvaa muslimi-identiteetin diskursiivista rakentumista. Hänen tutkimuksensa aineistona on ollut muun muassa erilaisilta aiheeseen liittyviltä internet-sivuilta löytyvä materiaali, hän ei ole tarkastellut itse lyriikoita. Rantakallio tekee parhaillaan väitöstutkimusta suomalaisten underground-hiphop-artistien autenttisuuskursseista ja maailmankatsomuksista (Turun yliopisto 2014). Kärjä (2011) on tarkastellut artikkelissaan suomi-rapin humoristisuutta ja sen avulla musiikissa säilytettävää etnisyyttä. Tervo (2012) on tarkastellut artikkelissaan tilaa ja paikkaa suomalaissa rap-musiikkivideoissa. Hän (mts. 87) analysoi Cheekin musiikkivideota Täältä sinne vuodelta 2006, jossa Cheek esiintyy kotiympäristössään Lahdessa ja esittelee lisäksi videolla kuvia lapsuudestaan sitoen videon ja lyriikat vahvasti todelliseen elämään. Tervon mukaan tällainen amerikkalaisesta hiphopista juurensa juontava autenttisuus videoissa oli hänen artikkelinsa aineistossa kuitenkin vähemmistössä. Vaikka rap-lyriikat olisivat henkilökohtaisia ja kertoisivat artistin elämästä, videoissa tällaiset viittaukset ovat melko vähäisiä. Muhonen (2013) on tutkinut monikielisyttä suomenkielisissä suomalaisissa ja ruotsalaisissa nuorten radio-ohjelmissa. Tutkimuksessaan hän käsittelee myös rapia, ja erityisesti paikallisia ja globaaleja suomenkielisiä rap-aineksia radio-ohjelmissa. Tutkimuksen metodina on diskurssianalyysi ja siinä tarkastellaan myös identiteetin rakentumista hiphop-kulttuurin ja rapin kautta.

Myös Cheekin lyriikoista on tehty tutkimusta jonkin verran. Westisen (2014) väitöstutkimuksessa tarkastellaan kolmen suomalaisen rap-artistin rakentamaa autenttisuutta, ja Cheek on yksi tutkimuksen informanteista Pyhimyksen ja Stepan ohella. Tutkimuksen aineistona ovat artistien lyriikat, haastattelut sekä etnografiset havainnot kentältä, kuten keikoilta. Aineistoa on tarkasteltu sosiolingvistiikan, diskurssianalyysin ja etnografisen analyysin keinoin, ja tutkimuksen mukaan eri alueilta tulevat erilaiset artistit rakentavat kukin hiphop-kulttuurissa tärkeää aitoutta omalla tavallaan. Westisen tutkimus on ensimmäinen suomalaista hiphop-kulttuuria käsittelevä väitöstutkimus. Westinen on aiemmin tarkastellut Cheekin tekstejä myös pro gradu -tutkielmassaan vuonna 2007. Tutkimuksessa on analysoitu artistien englannin kielen käyttöä heidän lyriikoissaan ja näkökulmana on ollut kielen sekoittumisen ja koodinvaihdon tarkastelu. Sen mukaan englanninkielinen aines on hyvin tärkeää suomenkielisissäkin rap-lyriikoissa, ja erityisesti sitä sekoitetaan suomenkielisen aineksen mukaan sen sijaan että lyriikoissa hyödynnettäisiin varsinaista koodinvaihtoa (Westinen 2007 s. 119). Westisen lisäksi myös Hilli (2011) on käyttänyt Cheekin tuotantoa aineistonaan ja tutkinut pro gradu -tutkielmassaan Cheekin ja Ruudolfin teksteissään käyttämiä naisen ja miehen nimityksiä.

3 TEORIATAUSTA

Tässä luvussa esittelen hyödyntämiäni teorioita ja niihin liittyviä käsitteitä. Määrittelen ensin diskurssianalyysin ja kuvailen sen perusteita ja sen jälkeen määrittelen tutkimukseni kannalta oleellisia käsitteitä.

3.1 Diskurssianalyysi

Kielenkäyttö rakentaa sosiaalisia identiteettejä, suhteita ja tieto- ja uskomusjärjestelmiä, kaikkia yhtäaikaaisesti. Kukin näistä voi nousta ajoittain hallitsevammaksi jossain tietyssä tekstissä, mutta yleisesti ottaen kaikki kolme ulottuvuutta ovat aina läsnä jollain tavalla. Kielenkäyttö paitsi uusintaa ja ylläpitää näitä eri aspekteja konventionaalisesti, sen myötä niitä voidaan myös muuttaa ja uudistaa niitä luovalla kielenkäytöllä. (Fairclough 1997: 76.) Diskurssianalyysi pohjautuu siihen konstruktionistiseen ajatukseen, että kieli rakentaa todellisuutta. Kieltä tutkimalla voidaan tarkastella sitä, millä tavoin sosiaalista todellisuutta tuotetaan. (Jokinen, Juhila & Suoninen 1993: 9–10.) Kielenkäyttö tuottaa seurauksia, ei pelkästään kuvaa asioita. Tämä kielen funktionaalinen luonne on analyysissä oleellinen näkökulma. (Jokinen ym. 1993: 41–42.) Kielenkäyttö on vaihtelevaa, koska kielellä tehdään erilaisia asioita, tuotetut funktiot vaihtelevat (Suoninen 1993: 48). Oleellista representoinnissa on sekä se, mitä kuvaukseen sisällytetään että mitä jätetään pois, ja se, mikä on ensisijaista ja mikä toissijaista (Fairclough 1997: 13).

Diskurssi-termi ei ole yksiselitteisesti määriteltävissä, vaan sillä voidaan tilanteesta riippuen viitata eri asioihin. Kriittisessä diskurssintutkimuksessa se määritellään kahdella eri tavalla. Yksikkömuodossa olevana yleisenä käsitteenä **diskurssilla** tarkoitetaan kielenkäyttöä sosiaalisena toimintana, ja se on koko tutkimusalan keskeinen teoreettinen lähtökohta. Tutkimuksessa monikkomuodossa käytetyllä termillä **diskurssit** puolestaan viitataan erilaisissa vuorovaikutustilanteissa käytettyihin tunnistettaviin tapoihin merkityksellistä ja kuvata asioita, ilmiöitä ja tapahtumia. Diskurssit ovat tavallisesti historiallisesti vakiintuneita ja kieliyhteyden tunnistamia. (Pietikäinen & Mäntynen 2009: 26–27.)

Konstruktivisuuteen liittyy ajatus siitä, että kieli jäsenyy sosiaalisesti jaettuihin merkityssystemeihin, ja että merkitykset syntyvät suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi eri värien käsitteet saavat merkityksen nimenomaan toistensa kanssa ja erottuessaan toisistaan. Diskurssitutkimuksessa merkityssystemeitä lähestytään tulkitsemalla sitä, minkälaiseksi ne rakentuvat

kielenkäytössä. Toisarvoista on se, mitä on olemassa todellisuudessa kielen ulkopuolella, vaikka niiden ero onkin lähinnä käsitteellinen. Asioiden tarkastelu vaatii merkityksellistämistä. (Jokinen ym. 1993: 19–21.) Merkityssysteemin käsite on alun perin peräisin Ferdinand de Saussurelta, jonka mukaan kieli on erottelujen systeemi. Diskurssianalyysissa tätä ajatusta on laajennettu siten, että eri systeemejä käsitetään olevan monenlaisia ja ne uusiutuvat ja rakentuvat jatkuvasti. Merkityssysteemejä kutsutaan diskursseiksi tai tulkintarepertuaareiksi. (Jokinen ym. 2002: 67.) Tässä tutkimuksessa puhun diskursseista. Diskursseja on monenlaisia, ja sen vuoksi ilmiöitä voidaan kuvata monin eri tavoin ja ihmisiä on mahdollista merkityksellistää moniin eri rooleihin, esimerkiksi äidiksi, naiseksi tai aikuiseksi tilanteesta riippuen. Eri tilanteissa kielellä ilmaistaessa on mahdollisuus valita erilaisista ilmaisuvaihtoehdoista se, jota kulloinkin halutaan käyttää esimerkiksi ihmisestä puhuttaessa. Toisaalta tavoitteena on kuitenkin ymmärretyksi tuleminen, mikä käytännössä rajaa vaihtoehtoja. (Jokinen ym. 1993: 24–25.) Kontekstilla on myös merkitystä valintatilanteessa, ja kontekstien moniulotteisuus on oleellinen osa diskurssianalyysia. Tavoitteena on tulkinnan suhteutus siihen aikaan ja paikkaan, jossa analysoitavaa toimintaa tarkastellaan. (Jokinen ym. 1993: 29–30.) Myös kontekstia on tutkittava, jotta ilmenevää merkitystä voidaan tarkastella. Kontekstin määrittely on monitasoista, sillä voidaan viitata esimerkiksi asiayhteyteen, vuorovaikutustilanteeseen tai yhteiskunnalliseen tilaan. Samassa aineistossa ja tilanteessa on usein läsnä erilaisia konteksteja, ja merkitystä tarkasteltaessa lähtökohtana on, että käytetyt sanat ovat yhteydessä toisiinsa, ja ne saavat merkityksensä lause- tai puheenvuorokontekstissa. (Pietikäinen & Mäntynen 2009: 29–31.)

Funktionaalisuus on keskeinen asia diskurssianalyysissa. Tämä tarkoittaa sitä, että kielenkäyttö on tekoja ja se tuottaa seurauksia. Funktiolla ei välttämättä ole samaa vaikutusta, kuin mitä toimija sillä tarkoittaa, eikä tulkinta siksi edellytä tietoa siitä, onko toiminta tietoista vai ei. Analyysissa huomio kiinnittyy siihen, mitkä funktiot joko tapahtuvat tai ovat potentiaalisesti läsnä. (Jokinen ym. 1993: 42–43.)

Kielenkäytöllä voi olla myös ideologisia seurauksia, jotka eivät ole vain tilannekohtaisia. Esimerkkinä voidaan mainita esimerkiksi ilmenevät valtasuhteet. Ne eivät kuitenkaan ole välttämättä havaittavissa ilmiselvästi, ja seurauksetkin voivat olla näkökulmasta riippuen erilaisia. (Jokinen ym. 1993: 43.)

Diskurssianalyysissa on useita erilaisia suuntauksia ja näkökulman valitseminen on riippuvaista siitä, minkälaisesta tutkimuksesta on kyse. Aineistoa voi lähestyä joko tilanteisena, jolloin sen yhteydessä ei oteta niinkään huomioon kulttuurista jatkumoa, tai sitten juuri kulttuurin voi ottaa keskeiseksi tarkastelun kohteeksi. Vaikka tutkimus suuntautuisi tilantei-

suuteen, lopuksi voi pohtia sitä, minkälaisena tulokset kulttuuriin peilattuna näyttäytyvät. (Jokinen ym. 2002: 57, 60.) Tutkimuksessani taustoitan hiphopin historiaa sekä Suomessa että ulkomailla, joten kytken aineistoni tähän kulttuuriseen jatkumoon. Lisäksi kuvailen ja kartoitan lyriikoihin liittyvää arvomaailmaa ja kytken samalla analyysissä Cheekin musiikkia siihen. Otan siis huomioon kulttuurisen jatkumon, mutta en kytke tuloksiani hiphopin ulkopuoliseen kulttuuriin enkä mieli tulosteni yhteiskunnallista merkitystä. Diskurssintutkimuksen näkökulmasta voidaan ajatella, että Cheekin lyriikat ja niissä ilmenevä kielellinen toiminta ovat välitöntä kulttuurista toimintaa, joka muokkaa ja uusintaa rapin ideologioita ja sosiaalista ympäristöä.

Diskurssianalyttisen tutkimuksen kohteena voivat olla merkitykset ja niiden tuottamisen tavat. Merkityksiä tutkittaessa analysoidaan sitä, minkälaisia merkityksiä aineistossa tuotetaan. Merkitysten tuottamisen tapoja tutkittaessa huomio on siinä, miten eli minkälaisin kielellisin keinoin niitä tuotetaan. Merkitykset ja niiden tuottaminen ovat aina yhteydessä toisiinsa. (Jokinen & Juhila 2002: 66.) Tämä on tutkimuksessani käyttämäni suuntaus, ja valitsemani käsite, jota tutkin, on **imago**. Määrittelen imagon käsitettä tarkemmin luvussa 3.2 Imago ja sen rakentuminen.

Diskurssianalyysi jakautuu kriittiseen ja analyttiseen suuntaukseen. Ensin mainitun lähtökohtana on yleensä oletus, että aineistossa esiintyy valtasuhteita, ja tutkimuksessa pyritään tarkastelemaan kielellisiä käytäntöjä, joilla valtasuhteita tuotetaan ja oikeutetaan. Siihen liittyvät usein esimerkiksi käsitteet ideologia ja hegemoniset diskurssit. Ideologialla tarkoitetaan aatejärjestelmää tai -rakennelmaa. Hegemoniset diskurssit puolestaan ovat eri konteksteissa vallalla olevia diskursseja, jotka ohjaavat tapaa puhua aiheesta. Analyttinen diskurssianalyysi puolestaan pyrkii aineistolähtöisyyteen, ja siksi tutkijan tulisi olla tekemättä oletuksia aineistosta etukäteen. Vasta analyysin valmistuttua otetaan kantaa sisältöön. Näkökulman valinta suuntaa tutkimusta jo sen alkuvaiheessa, mutta välttämättä tutkimuksen orientaatio ei sulje toista vaihtoehtoa yksiselitteisesti ulkopuolelle. Analyttinenkin tutkimus voi tuottaa kriittisiä tuloksia, joiden myötä vallitsevia käsityksiä puretaan ja rakennetaan uudelleen. (Jokinen & Juhila 2002: 86–87.) Omassa tutkimuksessani ovat osin läsnä molemmat näkemykset, vaikka tutkimukseni suuntautuu ensisijaisesti analyttiseen diskurssintutkimukseen. Hiphopin ja rapin juuriin vedoten voidaan olettaa, että Cheekin lyriikoissa on löydettävissä valtasuhteita ja ideologioita, ja että ne myös tulevat oman tutkimusnäkökulmani myötä esiin. Lähtökohtaisesti en kuitenkaan aseta oletuksia siitä, minkälaisia valtasuhteet ovat.

3.2 Imago ja sen rakentuminen

Tutkimuksessani keskeinen käsite on **imago**, joka ei ole yksiselitteinen vaan sen voi ymmärtää hyvin monella tavalla. Tässä luvussa esittelen imagon määritelmiä ja kuvaan sitä, kuinka käytän käsitettä tässä tutkimuksessa.

Kielitoimiston sanakirjassa imago (s.v. *imago*) määritellään seuraavasti: ”henkilön, liikeyrityksen tm. us. tietoisesti itsestään antama kuva”. Gummeruksen Uusi suomen kielen sanakirja (Nurmi 2002 s.v. *imago*) puolestaan antaa määritelmän ”maine, vallitseva käsitys jostakin, jonkin itsestään antama kuva”. Näissä molemmissa määritelmissä toistuu ajatus siitä, että tietty taho antaa itsestään ulospäin jonkun kuvan, käsityksen. Kielitoimiston sanakirjassa lisäksi sanotaan, että imagorakentaminen on usein tietoista esimerkiksi liikemaailmassa. Maine on tärkeä sekä yksilöille että organisaatioille. Molempien menestys on riippuvainen muodostuneesta maineesta, joka ohjaa ihmisten valintoja ja päätöksiä esimerkiksi kuluttajana. Kun esimerkiksi palveluissa ja tuotteissa on paljon valinnanvaraa, imagon merkitys on suuri. Kuluttaja valitsee usein mieluummin tutun ja hyvämaineisen tuotteen kuin tuntemattoman. (Karvonen 1999: 18.)

Mielikuvat ovat merkittävä menestystekijä niin organisaatioille kuin henkilöillekin (Aula & Heinonen 2002: 22). Karvonen (1999: 39) pohtii imagon määritelmää ja huomauttaa, että imagon käsitteeseen liittyy toisaalta ajatus siitä, että imago on jotain ulkoista ja viestinnällistä, mutta toisaalta se on myös mielensisäinen asia. Hänen mukaansa kysymys on tietynlaisen kuvan antamisesta ja sen vastaanottamisesta, johon liittyy viestintä ja käsitysten muodostaminen asiasta. Tähän asiaan Karvonen (1999: 43–44) paneutuu laajemminkin. Hänen mukaansa on oleellista erottaa viestien lähettäjä ja vastaanottaja toisistaan, sillä henkilöstä tai organisaatiosta välittyy viestinnän, tekojen ja pelkän olemisenkin kautta informaatiota ympäristöön, mutta vastaanottajan tehtäväksi jää tämän informaation tulkitseminen. Vastaanottaja saattaa kuitenkin ymmärtää tiedon eri tavalla kuin mitä lähettäjä on tarkoittanut. Markkinoinnin tutkimuksissa imago ymmärretäänkin ensisijaisesti vastaanottajan muodostamaksi mielikuvaksi, ei lähettäjän ominaisuudeksi.

Karvosen (1999: 39) määritelmä poikkeaa Kielitoimiston sanakirjan määritelmästä siten, että Karvonen huomioi vastaanottajan merkityksen imagon rakentumisessa. Samoin Uusi suomen kielen sanakirja tuo esiin, että imago voi olla myös maine tai vallitseva käsitys jostakin, mikä viittaa havainnoitsijan mielessä syntyvään käsitykseen. Omassa tutkimuksessani imagon käsite tarkoittaa ensisijaisesti sitä kuvaa, jonka Cheek itse artistina itsestään rakentaa.

Koska keskityn kielenpiirteisiin sen rakentamisessa, ja tutkimukseni on aineistolähtöinen, voi mielestäni sanoa, että tutkimus tarjoaa Cheekin imagonrakentamisen keinoista luotettavaa kuvaa. En tee tutkimushypoteeseissani oletuksia siitä, minkälainen Cheekin imago on, vaan perushypoteesini on se, että imago ylipäänsä rakentuu hänen tekstiensä kautta. Annan siis aineistostani nousta esille niitä tekijöitä, joita sieltä on löydettävissä. Kielentutkijana tehtäväni ei myöskään ole arvottaa löytämiäni kielenpiirteitä eikä niiden pohjalta analysoimiani diskursseja ja imagoa. Toisaalta olen samalla kuitenkin myös musiikin vastaanottaja ja aineistoni on ollut minulle ennalta tuttua, joten täysin objektiivista oma lähestymiseni ei varmastikaan ole.

Imagoa voidaan rakentaa tietoisesti, sillä imago rakentuu viestinnässä. Viestinnällä voidaan vaikuttaa siihen, minkälaisen mielikuvan lähettäjä todennäköisesti muodostaa. Täydellisesti tätä kuvaa ei voi hallita. Lisäksi käsitteenä voidaan imagon ohella erottaa **tavoitekuva**, profiili, jonka lähettävä taho haluaisi vastaanottajalle muodostuvan, sekä se kuva, mikä vastaanottajalla todella on mielessään. (Karvonen 1999: 44.) Imagon ja maineen käsitteitä eroteltaessa voi ajatella niin, että imago rakennetaan tietoisesti perustaen sen niihin tavoitteisiin, joita organisaatiolla on. Maine puolestaan sisältää organisaatioon liitettävät arvostukset ja hyvä maine ansaitaan vastaanottajien arvostuksen kautta. (Aula & Heinonen 2002: 43, 52.) Tavoitekuvan käsite vastaa sitä, mitä analysoin tutkimuksessani. En tutki lainkaan vastaanotettavaa puolta, eikä aineistoni laadun vuoksi siinä ole mitään sellaista materiaalia, joka kertoisi vastaanottajien mielipidettä, mutta heidän äänensä kyllä saattaa kuulua teksteissä. Lyriikoista on löydettävissä osuuksia, joissa Cheek käsittelee yleisön ja median mielipiteitä ja toistaa heidän ääniään epäsuorasti. Siinä mielessä on mahdollista, että analyysissäni nousee esiin myös imagon tämä puoli, ja että Cheekin voi nähdä hyödyntävän sitä oman imagonsa rakentamisessa. Osaltaan näkemys imagosta jää siis analyysissäni vaillinaiseksi, mutta koska määritelmään kuuluu kuitenkin keskeisesti imagonrakennuksen puoli, on perusteltua keskittyä tässä tutkimuksessa siihen. Laaja imagon tutkiminen vaatisi lisää tutkimista ja myös muiden seikkojen kuin albumien lyriikoiden huomioimista.

Karvonen kuljettaa imagon ohella maineen käsitettä ja pitää sitä osin imagoa parempana ja selkeämpänä terminä (ks. Karvonen 1999:). Myös Aula ja Heinonen (2002) huomauttavat, ettei maineen käsite, jota he puolestaan käyttävät, ole yksiselitteinen. Eri yhteyksissä se voidaan määritellä eri tavoin. Imago on kuitenkin tässä tutkimuksessa toimiva ja käyttökelpoinen käsite, sillä tutkin juuri tietoisesti rakennettua kuvaa. Systemis-funktionaalisen teorian mukaan teksti on kirjoitettu tuote, verrattuna puheen prosessimaisuuteen ja tapahtumaluonteeseen (Luukka 2002: 101). Oma aineistoni on myös siinä mielessä tuote, että se on tarkoitettu

julkaistavaksi ja yleisön kanssa jaettavaksi myyntituotteeksi. Se, mitä halutaan myydä, on toki monitasoista: musiikkia sisällöllisesti, konkreettista levyä ja artistia. Imago ei ehkä ole varsinainen tuote myynnin prosessissa, mutta se kytkeytyy näihin kaikkiin, koska Cheek on itse yksi keskeinen sisällöllinen tekijä omissa teksteissään. Siinä mielessä voi sanoa, että kun myydään hänen musiikkiaan, myydään myös hänen imagoaan sellaisena, kuin hän on sen tekstuaalistanut musiikkiinsa. Tässä tutkimuksessa en käsittelekään lainkaan kuvien, esiintymisten tms. kautta syntyvää imagoa.

Imagoon liittyy myös markkinointi. Markkinoitu imago ei edes pyri olemaan todellisuuden kuva, vaan siinä pyritään rakentamaan asiakkaan halua vastaava kuva. Imago ei siis välttämättä kerro sitä, miten asiat oikeasti ovat. (Karvonen 1999: 83.) Julkisuudessa rakentuva kuva on usein pelkistetty ja yksinkertainen, mikä tekee asian helpommin ymmärrettäväksi. Tällöin tosin on vaara, että imago yksinkertaistuu liikaa ja siitä tulee stereotyyppinen. (Karvonen 1999: 19.) Tutkimuksessani en käsittele sitä, vastaako todellisuus sitä, mitä Cheek kertoo lyriikoissaan, sillä diskurssianalyysin periaatteiden mukaisesti oleellista ei ole se, onko sanottu totta, vaan se, miten sanotaan ja minkälaista todellisuutta toiminnassa kielen avulla luodaan. Imagon käsitteeseen liittyvä markkinointi ei ole tutkimusnäkökulmaani ajatellen keskeinen; nojaudun imagontutkimuksessa Kielitoimiston sanakirjan (2012) kuvaukseen imagosta ja käsitteelen sitä tietoisesti annettuna kuvana. Imagon tarkasteluun ei kuulu sen arviointi, onko imago positiivinen tai negatiivinen tai kuinka hyvin se mahdollisesti myy. En myöskään huomioi analyysissäni sitä, vastaako rakentuva imago sitä kuvaa, mitä Cheek esimerkiksi haastatteluissa sanoo tai mitä hänestä kirjoitetaan mediassa. Imagon tutkiminen juuri rap-lyriikoista on mielestäni mielenkiintoista siksi, että kyseisessä alakulttuurissa on havaittavissa tiettyjä rakentuneita imagoja, joita artistit toisintavat. Oman tutkimukseni tulokset ovat kytkettävissä rapin kulttuuriseen taustaan ja ne laajentavat suomi-hiphopin tuntemusta. Näitä yhteyksiä nostan esiin analyysini edetessä.

3.3 Keskeisiä kielen analyysin käsitteitä

Analyysini tutkimuskohteena ovat kielen keinot. Tutkimuksessani tarkastelen sitä, minkälaisia keinoja Cheek hyödyntää lyriikoissaan ja minkälaisia diskursseja kielen eri keinojen avulla rakentuu. Tässä alaluvussa esittelen ja määrittelen tutkimuksessani käyttämäni käsitteet. Niitä ovat intertekstuaalisuus, kulttuuriset viittaukset, ääni, metafora, nimitys ja idiomi.

Yksi tutkimuksessani keskeinen ja diskurssianalyysin kannalta tärkeä käsite on **intertekstuaalisuus**. Intertekstuaalisuuden käsite kuvaa kielenkäytön historiallista ja sosiaalista puolta. Kieltä käytettäessä käytetään aina jo aiemmin käytettyjä sanoja ja ilmauksia sekä merkityksiä. Kun ilmaus siirretään uuteen kontekstiin, sen funktio ja sen myötä merkitys muuttuvat, mutta siinä on havaittavissa viittaus aiempaan kontekstiin. (Pietikäinen & Mäntynen 2009: 116–117.)

Rap-lyriikoissa esiintyy tyypillisesti paljon kulttuurisia viittauksia. Niitä ovat viittaukset ihmisiin, tuotemerkkeihin, fiktion (sekä fiktiivisiin hahmoihin että fiktiivisiin teoksiin kuten elokuviin, lauluihin ja tv-sarjoihin) sekä muihin olemassa oleviin asioihin, kuten esimerkiksi levy-yhtiöiden nimiin tai paikkoihin (jotka ovat usein hyvin paikallisia eli lokaaleja (*local*)). Lyriikoissa ei tyypillisesti kommentoida kulttuurisen viittauksen kohteita, vaan niitä käytetään usein vertauskuvissa. Kulttuurisista viittauksista rakentuvien vertausten kautta artistit usein kuvailevat itseään ja omaa toimintaansa ja tunnetilojaan. Kulttuuristen viittausten avulla artistit voivat lisäksi kytkeä itsensä tiettyyn sosiokulttuuriseen kontekstiin. Ne muodostavat monimuotoisen viittaussysteemin, johon sisältyy diskursiivisia traditioita sekä hiphop-kulttuurin sisällä että laajemmassa yhteisössä. (Androutsopoulos & Scholz 2002: 20–21.)

Barthesin (1977) mukaan konnotaation käsitteellä kuvataan vuorovaikutusta, joka syntyy merkin kohdatessa käyttäjiensä tuntemukset ja kulttuuriset arvot. Merkityksistä tulee tällöin subjektiiivisia, ja tulkinta on paljolti riippuvaista tulkitsijasta merkin ohella. Tämän vuoksi niistä ei välttämättä tule helposti tietoiseksi, vaan tulkitsija voi nähdä konnotaation sisältävän ajatuksen tosiasiassa. Konnotaatiot ovat suurelta osin kulttuurisia. (Fiske 2001: 113, 115.)

Äänen käsitettä voidaan selittää useilla eri tavoilla. Ääni voi tarkoittaa kielenkäyttäjän ”omaa näkemystä totuudesta”, voidaan esimerkiksi viitata kirjailijan ääneen. Ääni voi myös olla yhden kielenkäyttäjän puheessa ilmeneviä toisten kielenkäyttäjien ääniä, jotka ilmenevät esimerkiksi mielipiteiden kautta. Ääni voi myös merkitä toisen kielenkäyttäjän puheen referoimista. Tähän ääneen liittyy vakiintuneet tavat kertoa siitä, mitä joku toinen henkilö on sanonut. Polyfonia eli moniäänisyys tarkoittaa käsitteenä sitä, että ilmaisussa on esillä useista eri lähteistä peräisin olevia ääniä. Esimerkiksi viittaukset ja lainaukset tekevät tekstistä moniäänistä. Tekstin äänet eivät välttämättä erotu toisistaan selvästi, vaan ne voivat limittyä toistensa lomaan, eikä niiden erottaminen tai esimerkiksi ”pää-ääni” välttämättä erotu selkeänä yksittäisenä äänenä. (Pietikäinen & Mäntynen 2009: 122–124.)

Metafora tarkoittaa jonkun asian ymmärtämistä ja kokemista toisen asian kautta. Esimerkiksi metafora RIITELY ON SOTAA rinnastaa riitelemisen sotaan, ja kun tunnetaan tämä metafora, riitelemisestä voidaan puhua sotaan liittyviä termejä käyttäen. Ihmisen ajatusprosessit

ovat suurelta osin metaforisia. (Lakoff & Johnson 1980: 5–6.) Metaforalle tyypillinen piirre on, että siinä hyödynnetään asioiden samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia: esitetyt kategoriat asettuvat samankaltaisuudessaan samalle paradigmalle, mutta erot kontrastoivat ne. Kohteilla täytyy siis olla sekä yhtäläisyyksiä että eroja, jotta metafora voi toteutua. Tyypillisesti uutta ja outoa ilmaistaan metaforassa tunnetun asian avulla. (Fiske 2001: 122).

Nimitykset ovat yksi keskeinen tekijä analyysissäni. Representaatiota voidaan tutkia tarkastelemalla sitä, miten erilaisia ihmisiä nimetään ja kuvataan. Nimeäminen tarkoittaa sitä, minkälaisia nimityksiä ilmiöistä puhuttaessa käytetään, esimerkiksi erisnimiä tai substantiiveja. Nimeämiseen liittyy myös luokittelu ja kategorisointi, joiden myötä esimerkiksi ihmisiä luokitellaan ryhmiin ja näitä ryhmiä nimetään. Nimeämisen ohella asioita myös kuvaillaan, niistä käytetään erilaisia substantiiveja, adjektiiveja, adverbeja, lauseita ja esimerkiksi metaforia. Nimeämistä ei voi irrottaa kontekstistaan, vaan nimitysten toimintaa tulkitaan käyttöympäristössä. Se määrittää, onko kyse esimerkiksi loukkaavasta nimeämisestä. (Pietikäinen & Mäntynen 2009: 71–72.)

Käytän analyysissä myös muita kielen rakennetta kuvaavia termejä, kuten esimerkiksi lauseenjäseniä ja sijamuotoja. Niitä selvennän tarpeen mukaan analyysin yhteydessä.

4 ANALYYSI

Esittelen tässä luvussa analyysini tulokset. Olen jakanut luvun alalukuihin diskurssien mukaan. Joitain diskursseja olen jakanut vielä pienempiin osasiin, alalukujen alalukuihin. Kunkin diskurssin kohdalla erittelen diskurssia rakentavia kielen keinoja ja annan niistä esimerkkejä. Esimerkkien yhteyteen olen merkinnyt kappaleiden nimet kurssiivilla ja lisäksi lyhenteillä albumit ja niiden ilmestymisvuodet. Keskeiset kielenaineokset olen merkinnyt esimerkeissä lihavoinnilla. Jokaisessa alaluvussa pohdin sitä, minkälaista imagoa kyseinen diskurssi ja sen keinot luovat Cheekille. Lisäksi tarkastelen kielen keinojen ja imagon (diskurssien ilmenemisen) muuttumista ajallisesti eri albumeilla.

4.1 Menestysdiskurssi

Menestysdiskurssin esimerkeissä Cheek rakentaa itsestään kuvaa menestyvänä artistina. Olen jakanut diskurssin kolmeen osaan: hallitsijan imagoon, palkitun artistin imagoon ja rahallista ja materiaalista menestystä saavuttaneen artistin imagoon. Esittelen kutakin ulottuvuutta ja niiden keinoja erillisissä alaluvuissa.

4.1.1 Hallitsija

Cheek näyttäytyy teksteissä hallitsijana. Cheekin ja hänen yleisönsä välillä vallitsee hallitsijakansa -asetelma. Yleisön käsite teksteissä on moninainen, kuten esimerkeistäni ja analyysistäni käy ilmi. Yleisön voi joissain kohdissa tulkita olevan esimerkiksi koko Suomen kansa, pelkästään Cheekin kuuntelijat ja fanit tai vaihtoehtoisesti hänen vihaajansa. Kuulijoille suunnatun puheen vastaanottajia mietin kunkin esimerkin kohdalla erikseen sen mukaan kuin on tarkoituksenmukaista.

Hallitsijan imago rakentuu usean eri keinon avulla. Ensinnäkin se muodostuu nimityksistä. Esimerkeissä (1) ja (2) on käytetty nimitystä *kuningas*.

(1) Joka suun suututtaa, ei tuu kuuluu muttaa
kun Chikichikichiki citis **kunkkun** runntaa. Jea!
(Mökkireissu, AMK 2004)

(2) Mietin Blockfestin backstagella t-paita hiessä
ens vuonakaan **headlinerin** paikalta en vaihtas miestä

Vuodesta toiseen oon tän paskan **kuningas**
 mut tästä valtaistuimest oon maksanut hinnan
 Musiikin alttarille uhrannut ihmissuhteet
 sit yksin Duxin sängyssä miettiny miksi puskee
 (Kyyneleet, SI 2012)

Esimerkissä (1) Cheek puhuu itsestään yksikön kolmannessa persoonassa ja käyttää esivissä olevaa puhekielistä muotoa *kunkku*. Essiivilausekkeella ilmaistaan kontekstisidonnais- ta tarkoitteen asemaa (VISK § 1260), ja kyseisessä yhteydessä tarkoitteen asema on kunin- kuuteen verrattavissa, mutta välttämättä se ei ole sitä muissa konteksteissa. Kunkku- nimityksen yhteydessä on Cheek-nimestä muodostettu muoto *Chikichikichiki*, joka leikittelee nimen ääntämyksellä ja toistolla. Räsänen (2013: 80) mukaan suomalaisissa artistinimissä yleensäkin käytetään monia erilaisia oikeinkirjoituksella ja ääntämisellä leikitteleviä keinoja. Näin ollen voi tulkita, että kuninkuus viittaa esimerkissä (1) nimenomaan artisti-Cheekiin, ei Jareen, vaikkei kappaleessa (ja esimerkissä) käsitellä varsinaisesti rap-aiheita vaan kavereiden keskistä vapaa-ajanviettoa. Itsensä nimeäminen on rap-lyriikoille tyypillinen puheaktin muoto (Androutopoulos & Scholz 2002: 17). Ensimmäisessä säkeessä on lause *ei tuu kuuluu mut- taa*, jolla ilmaistaan, kuinka kukaan ei vastusta Cheekin toimintaa. Tämä vahvistaa hallitsi- juutta. Esimerkissä (2) Cheek puolestaan nimeää itsensä kuninkaaksi, mutta nimeämisen yh- teydessä määrittellään lisäksi demonstratiivipronominin *tä(mä)n* ja substantiivin *paska* avulla, että kysymys on musiikin kuninkuudesta. Musiikkiin hän viittaa sanalla *paska* (engl. *shit*). Toisessa säkeessä Cheek sanoo olevansa Blockfestin⁹ *headliner* eli pääesiintyjä ja aikovansa olla sitä myös sitä myös jatkossa. Festareilla esiintyjien välillä vallitsee Cheekin mukaan tie- tynlainen hierarkia ja Cheekille pääesiintyjän asema festivaaleilla on erityisen tärkeä (ks. Westinen 2014: 262). Neljännessä säkeessä mainittu *valtaistuin* on yksi kuninkuuden symbo- leista. Valtaistuin symboloi kuninkaan asemaa ja hallitsijuutta, ja neljännessä säkeessä Cheek sanoo, että hän on joutunut *maksamaan* asemastaan. Viidennessä säkeessä käytetään transitii- viverbiä *uhrata*, ja sen objektina ovat *ihmissuhteet*. Kuninkuuden eteen on pitänyt tehdä uhra- uksia, ja kuninkaan asemassa Cheekin imago rakentuu yksinäiseksi ja erilliseksi muista. Myös albumilla KMM (2013) on käytetty kuningas-nimitystä. Cheek sanoo olevansa *moninkertai- nen kesähitti kingi*¹⁰ (Vihaajat vihaa) sekä *kruunaamaton kunkku* (Omat säännöt).

⁹ Blockfest on Tampereella järjestettävä hiphop-festivaali (Blockfest 2014).

¹⁰ Cheekin kappaleet Liekeissä (Kuka sä oot, 2008) ja Sokka irti (Sokka irti, 2012) ovat olleet The Voice - radiokanavan virallisia kesähittejä ilmestymisvuosinaan. Cheek on toistaiseksi ainoa artisti, jonka kappale on valittu kesähitiksi kaksi kertaa. (Räsänen 2012.)

Esimerkissä (3) on kulttuurinen viittaus Suomen entiseen tasavallan presidenttiin Urho Kekkoseen, joka oli virassa vuosina 1956–1982. Hänen nimensä konnotoi valtaan ja poikkeuksellisen pitkään presidentilliseen uraan, Kekkonen on yksi politiikan legendaarisista henkilöistä Suomessa.

- (3) Älä esitä, älä kysele nimee
Chekkosta et parhaana päivänäskään kykene imee
 (Kuka muu muka, KMM 2013)

Chekkonen on muodostettu yhdistämällä nimet Cheek ja Kekkonen. Kyseistä ilmiötä kutsutaan **kontaminaatioksi**, jolla tarkoitetaan kahden sanan yleensä tahatonta yhteensulautumista niin, että muodostetussa sanassa on fonologisia aineksia molemmista lähtösanoista (VISK § 170). Tässä yhteydessä kontaminaatio ei ole tahaton, mutta vastaa sitä rakenteeltaan. Nimityksellä on poliittinen konnotaatio, mutta tässä yhteydessä se kuvastanee enemmän Cheekin pitkää uraa ja valtaa.

Toinen viittaus presidenttiasemassa olleeseen henkilöön on esimerkissä (4).

- (4) Ego on **I.S.O.**
 rullaan reikä päässä **J.F.K.**
 (Kuka muu muka, KMM 2013)

Esimerkissä on käytetty akronyymeja *I.S.O.* ja *J.F.K.*, jotka ovat yksi tyypillisistä rap-lyriikoiden kielellisistä keinoista (Androustopoulos ja Scholz 2002: 23). *I.S.O.* ei tosin ole muodostettu siten kuin akronyymit yleensä, vaan adjektiivi *iso* on jaettu vastoin akronyymin tavallista muodostustapaa yksittäisiin kirjaimiin. Akronyymi *J.F.K.* viittaa Yhdysvaltain presidenttiin John F. Kennedyyn, joka murhattiin vuonna 1963 Texasissa. Säkeen metafora *reikä päässä* on intertekstuaalinen viittaus Kennedyn ampumiseen sekä lisäksi Cheekin omaan kapaleeseen Liekeissä (Kuka sä oot, 2008), jonka ensimmäisessä säkeistössä Cheek puhuu itseltään yksikön ensimmäisessä persoonassa ja käyttää samaa metaforaa *painan reikä päässä ku psykopaatit*. Tässä yhteydessä metaforan voisikin tulkita viittaavan hulluuteen (ks. myös luku 4.9), mutta samaan aikaan intertekstuaalisuudellaan se rakentaa hallitsijuutta.

Esimerkissä (5) ja (6) on käytetty useita nimityksiä.

- (5) Sun on suotta täristä
 käsitä et **päälliköt** ei välitä
 (Vihaajat vihaa, KMM 2013)
- (6) Asenne on sitä mistä haluun et mut muistetaan
 kun vuosien päästä **legendoja** muistellaan
 Tähdentoja tulee ja menee

mut **suurmiehet** selvii sama mitä tuleekaan eteen
(Omat säännöt, KMM 2013)

Esimerkissä (5) käytetty nimitys *päällikkö* tarkoittaa henkilöä, jonka käskyvallan alaisena on muita henkilöitä tai esimerkiksi jonkin organisaation johtajaa, esimiestä tai päämiestä (KS s.v. *päällikkö*). Kuulijaa puhutellaan yksikön toisessa persoonassa ja sanotaan, ettei *päälliköitä* kiinnosta arvostelijoiden kritiikki. Esimerkissä (6) on käytetty nimityksiä *legenda* ja *suurmies*, jotka ovat molemmat monikossa. *Legendalla* tarkoitetaan muistettua, legendaarista henkilöä (KS s.v. *legenda*). *Suurmies* tarkoittaa miestä, jonka toiminnalla on suuri myönteinen merkitys jollekin asialle (KS s.v. *suurmies*). Molemmat nimityksistä ovat geneerisiä ja rinnastavat Cheekin legendojen ja suurmiesten joukkoihin. Suoraan ei voi päätellä, keihin muihin nimityksillä viitataan, ja kukin niistä herättää hieman erilaisia konnotaatioita, kuten sanakirjan merkityksistä voi huomata. Esimerkin (6) ensimmäisessä säkeessä oleva viittaus yksikön ensimmäiseen persoonaan pronomiinissa *mut* kertoo, että kysymys on Cheekistä itsestään ja että hän viittaa itsensä tulevana legendana. Viimeisessä säkeessä sana *suurmies* on vastakohtainen metaforiselle substantiiville *tähdenlento*, joilla viitataan henkilön lyhytaikaiseen kuuluisuuteen tai uraan (KS s.v. *tähdenlento*).

Paitsi nimeämällä Cheek hallitsijaksi, hallitsijan imago rakentuu myös muista samaan merkityskenttään kuuluvista ilmauksista. Esimerkissä (2) mainitaan *valtaistuini*, ja esimerkissä (7) ilmauksia esiintyy lisää.

(7) Taas teille tehdä saan sen, soundträkin kesää varten
Valtakunnas kaikki hyvin, odotuksen aistii kylilt
Kuningas on takas taas, tuo hiittä jos pakastaa
ja **kansa** rakastaa - aah
(Liiga Music, SI 2012)

Esimerkin toisessa säkeessä käytetään sanaa *valtakunta*. Sillä viitattaneen Suomeen maana, koska samassa säkeessä on paikkaa ilmaiseva adverbiaali *kylilt*. Valtakunta voisi tosin tarkoittaa esimerkiksi rap-musiikkia kuuntelevaa yleisöä, jonka kuninkaaksi Cheek itsensä nostaa. Neljännessä säkeessä mainitaan *kansa*, joka tarkoittaa kulttuuriseen taustaan ja hallintoon kuuluvaa ihmisryhmää tai vaihtoehtoisesti suurta ihmisjoukkoa (KS s.v. *kansa*). *Kuningas*-sanan yhteydessä sanan konnotaationa on kuuluminen saman hallitsijan eli Cheekin vallan alaisuuteen. *Kansan* yhteydessä on mentaalista prosessia ilmaiseva *rakastaa*-verbi. Cheek on kuningas, joka on kansan suosiossa. *Kansa*-sanan joukkoa tarkoittava merkitys konnotoi siihen, että Cheekin hallitsema kansa on iso ihmisryhmä. Toisessa säkeessä kuvailaan, että val-

takunnasta on aistittavissa odotuksia kuningasta kohtaan, mikä vahvistaa kuninkaan valta-asemaa kansan yläpuolella.

Lisäksi teksteissä on verbejä, jotka liittyvät hallitsemiseen. Näin on esimerkissä (8).

(8) Meidän jengi **hallitsee** koko helvetin skenee
ja **mä valvon sit yläpuolelt niinku enkelit tekee**
(Kyyneleet, SI 2012)

Esimerkin ensimmäisessä säkeessä on subjektina *meidän jengi*, jonka kautta Cheek identifioi itsensä ryhmän jäseneksi. Ryhmää ei tässä yhteydessä nimetä tarkemmin. Cheek ja hänen ryhmänsä ovat yhdessä hiphopin hallitsijoita. *Hallita*-verbi sisältää ajatuksen aktiivisesta toimijuudesta. Menestys ei ole esimerkiksi musiikin kuuntelijoiden varassa. Toisessa säkeessä yksikön ensimmäisellä persoonalla ilmaistaan, että Cheek itse valvoo rap-piirejä eli *skeneä* (*scene*) ja asettaa itsensä toisten yläpuolelle vertaamalla itseään enkeleihin. Tilaeron ylhäällä/alhaalla kautta ilmaistaan metaforisesti monenlaisia asioita, ja sen kautta abstrakteista kokemuksista tehdään konkreettisesti ymmärrettäviä fyysisen eron kautta. Ylhäällä oleminen saa positiivisia arvoja, ja esimerkiksi yhteiskuntaluokkien eroja käsitellään pystysuorassa tasossa. (Fiske 2001: 124–125). Tätä samaa ajatusta on hyödynnetty esimerkissä (7). Viittaus enkeleihin on kytköksissä ylhäällä/alhaalla -asetelmaan, sillä tyypillisesti jumaloiden paikaksi mielletään ylhäällä oleva taivas ja paholaiset sijoitetaan alhaalle (Fiske 2001: 125). Kuitenkin rap-piirejä kuvataan *koko helvetin skeneksi*, jossa *helvetti* on korostussanana. Se asettuu paradoksaalisesti vastakkain enkelivertauksen kanssa ja sekoittaa ylös ja alas sijoittuvat tasot.

Esimerkissä (8) puhutellaan lukijaa käyttämällä ensimmäisessä säkeessä yksikön toista persoonaa.

(9) Kruunaamaton kunkku, **voit kumartaa jos tuntuu**
näistä ovista täysin omalla luvalla on tultu
(Omat säännöt, KMM 2013)

Verbi *kumartaa* liittyy myös hallitsijuuden rakentumiseen, sillä kumartaminen on kulttuurinen tapa tervehtiä ja kunnioittaa kuningasta. Kuitenkin verbi *voida* jättää kuulijalle mahdollisuuden itse päättää, haluaako hän kumartaa vai ei, ja alistuskonjunktio *jos* ilmaisee myös tätä ehdollisuutta sivulauseessa.

Esimerkissä (10) käytetään verbiä *pyörittää* ja sen objektina on *Suomi*.

(10) Duunaan mitä jehut duunaan haluutte mut eduskuntaan
mut pyöritän Suomee jo muutenkin – peruspullaa

(Kuka muu muka, KMM 2013)

Esimerkissä *pyörittää*-verbiä käytetään kuvaannollisessa arkikielisessä merkityksessä *pitää käynnissä* tai *pitää toiminnassa* (KS s.v. *pyörittää*). Ensimmäisessä säkeessä Cheek puhuttelee kuulijoita monikon toisessa persoonassa ja sano *haluta*-verbiä käyttäen, että he tahtovat Cheekin menevän eduskuntaan. Tähän Cheek vastaa rinnastuskonjuktiolla *mutta* aloittavassa lauseessa, että hän pitää Suomea toiminnassa, vaikkei olekaan eduskunnassa.

Yksi hallitsijutta rakentava keino on paremmuuden ilmaiseminen. Tällainen vertailu (*comparison*) on yksi rap-lyriikoiden tyypillisistä puheaktien keinoista. Tyypillisimmin vertailua käytetään itseilmaisuuksiin ja artistin oman toiminnan, ominaisuuksien ja olotilan ilmaisuun. Toissijaisesti sitä käytetään myös toisten artistien väheksymisen (*dissing*, verbistä *to disrespect*) ilmaisemiseen. Vertaukset rakennetaan usein metaforien kautta. Usein ne sisältävät kulttuurisia viittauksia. (Androutopouloksen ja Scholz 2002: 25.) Myös Cheekin teksteissä jokaisella albumilla on vertailua ja Cheekin taitojen ja aseman erinomaisuuden korostamista.

(11) Ku mä sanon et mä syljen, ni mä tarkotan sitä
Oon se räkäsin jäbä, muut sijat arpoa pitää
 (Sylkäsy, AMK 2004)

Esimerkissä (10) Cheek puhuu itsestään yksikön ensimmäisessä persoonassa ja kuvailee predikatiivilla olevansa *räkäsin jäbä*. Adjektiivi *räkä(i)nen* on superlatiivimuodossa ja rakentaa metaforisen vertauksen. Edellisessä säkeessä verbi *sylkeä* tarkoittaa rapin esittämistä, ja sanomalla olevansa *räkäsin jäbä* Cheek ilmaisee olevansa paras rap-artisti. Mahdollisesti parhauteen (*räkäisyyteen*) kytkeytyy ajatus, että Cheek tekee musiikkia kaikista eniten ja ahkerimmin. Säkeen jälkimmäinen lause *muut sijat arpoa pitää* kuvastaa, että Cheekin jälkeen tulevia artisteja ei voi jaotella heidän kykyjensä mukaan, vaan heidän järjestyksensä voi arpoa. Kyseinen esimerkki sopii keinoiltaan ja tarkoitukseltaan Androutopouloksen ja Scholzin (2002: 25) määritelmään, ja sen voi tulkita sisältävän myös toisten artistien väheksyntää. Vastaavasti useissa kappaleissa Cheek ilmaisee asemaansa parhaana artistina ja rapin tekijänä superlatiivein. Kappaleessa Valmis (KS) hän räppää luovansa ”Cheekist **parhaan** nimen”, ja kappaleessa Jehu (SI) hän sanoo olevansa ”alansa **paras**”. Samoin hän käyttää superlatiivimuotoista adjektiivia kovin ja ilmaisee olevansa ”pelin **kovin**” (Liian viilee) ja ”Suomen **kovin** rimmaa” (KMM) (myös kappaleessa Jossu (KMM) ”Suomen **kovin** sylkee”). Lisäksi hän vertaa itseään muihin artisteihin komparatiivimuodoin, kappaleessa Liian viilee (SI) hän kuvailee räppäystä ”voin koska vaan rimmaa paremmin ku kukaan” ja kappaleissa Älä pyydä

mitään (”mä teen vaan mua ja musaa **kovempaa** ku kukaan”) ja Omat säännöt (”vedän **kovempaa** ku nää”) (KMM) hän käyttää adjektiivin *kova* komparatiivia. Lisäksi kappaleessa Leija kaupungin yllä (KS) Cheek kuvailee 5th Element -ryhmäänsä ja sanoo Lahden olevan kaupunki, josta *tippuu kuumimmat träckit*. Hän korostaa Lahden asemaa rap-piireissä, ja sen jälkeen viittaa lisäksi omaan ryhmänsä paremmuuteen metaforisella säkeellä *meil on suurimmat säkit ja läpis eniten munaa*. Nämä ovat poikkeuksia aineistossa, sillä tyypillisesti vertailuissa Cheek puhuu vain itsestään.

Hallitsijan imago rakentuu suurelta osin nimityksistä, jotka viittaavat yleensä aina miespuolisiin toimijoihin. Siinä mielessä valta ja hallitsijuus luonnollistuvat teksteissä miehiseksi ominaisuuksiksi ja menestysdiskurssi rakentuu niiltä osin maskuliiniseksi. Sitä ei voine tulkinnassa erottaa Cheekin omasta sukupuolesta. Oleellista imagossa on myös se, että Cheekin asema on kiistaton eikä häntä vastaan voida toimia. Esimerkeistä ei käy niinkään ilmi, mitä Cheek on tehnyt menestyksensä eteen, vaan hallitsijuus näyttäytyy melko pysyvänä olotilana.

Hallitsijuuteen liittyy kaksi näkökulmaa, toisaalta Cheek on oman musiikkigenrensä hallitsija ja toisten artistien yläpuolella, mutta sen lisäksi hän on myös Suomen mittakaavassa merkittävä henkilö. Hallitsijadiskurssi rakentuu selkeämmin myöhemmillä albumeilla *SI* (2012) ja *KMM* (2013), niillä kielen keinot ovat monipuolisempia, mikä näkyy näistäkin esimerkeistä. Vertailua ja oman aseman korostamista on tosin jo ensimmäisillä albumeilla, mutta varsinaista hallitsijuuteen viittaamista on vielä vähän. Varsinkin stabiilina olotilana näyttäytyvä menestys on läsnä vasta myöhemmin. Koska Cheek analysoi ja käsittelee paljon omaa artistiuttaan teksteissään, hallitsijuuden muutoksen voi tulkita kytkeytyvän Cheekin uran muutoksiin ja suosion kasvamiseen. Hallitsijan imago ja sen rakentamisen keinot ovat siis muuttuneet eri albumeilla.

4.1.2 Palkittu

Menestysdiskurssissa rakentuu ulottuvuus, jonka mukaan Cheek on voittaja ja hän saa sen vuoksi palkintoja.

Esimerkissä (12) käytetään kielikuvaa *uida pysteissä ja kukissa*, mikä konnotoi voittamiseen ja palkitukseksi tulemiseen.

(12) Setti skitsoo ku kubismi, makaat nenä mun sukis bitch
Suot jupisit, nyt **mä uin pysteis ja kukis** bitch
(Pelihelvetti, AMK 2004)

Kyseisessä kappaleessa Pelihelvetti Cheek vertautuu artistina nyrkkeilijään, joka ottelee mestaruuslavalla ja voittaa vastustajansa. Metafora rakentuu urheiluteeman ympärille ja rapin esittämistä verrataan nyrkkeilykehässä ottelemiseen. Hiphop-kulttuuriin kuuluvat MC:iden väliset *battlet* eli kilpailut, joissa artistit improvisoivat loukkaavia lyriikoita lavalla yleisön edessä ja *dissaavat (to disrespect)* kilpakumppaniaan. Kullakin artistilla on tavallisesti noin minuutti aikaa räpätä, ja tämän jälkeen yleisön suosio ratkaisee voittajan. Battlet ovat tietävästi lähtöisin bronxilaisesta hiphop-kulttuurista. Niiden alkuperäinen tavoite oli ratkaista kiistoja rauhanomaisin keinoin, mutta nykyisin ne ovat MC:ille keino saada suosiota ja näkyvyyttä hiphop-piireissä. (Cutler 2007: 9–10.) Esimerkissä (12) kuvailtu kamppailuasetelma konnotoi battle-kulttuuriin ja artistien paremmuuden selvittelyyn. Toisen säkeen metaforan mukaan Cheek ansaitsee voitollaan *pystejä* ja *kukkia*, jotka symboloivat voittoa. Metaforisesti käytetty *uida*-verbi kuvastaa palkintojen suurta määrää. Epäilijöiden väheksyntä on tulkittavissa halventavasta nimityksestä *bitch* (engl. *narttu*, MOT englanti s.v. *bitch*) ja negatiivisia konnotaatioita sisältävästä verbistä *jupista*, joka viittaa Cheekiin kohdistuneeseen tyytymättömään puheeseen (KS s.v. *jupista*). Englanninkielisen ilmauksen voi luokitella Androutso-pouloksen ja Scholzin (2002: 27) jaottelun mukaan hiphop-slangiin kuuluvaksi sanaksi. Kyseisenlaiset slang-ilmaukset tuovat kieleen katutyylisiä ja ovat amerikanenglannista tai vielä tarkemmin afro-amerikkalaisesta suullisesta englannista (Afro-American Vernacular English, AAVE) lainattuja puhekielisiä tai ei-standardimuotoisia sanoja ja lauseita. Ryhmään tyypillisesti kuuluvia sanoja ovat mm. haukkumasanat. Tässä yhteydessä suomenkielisten lyriikoiden sekaan on sekoitettu englantia, mikä tekee tekstistä translokaalin. Translokaalisuudella tarkoitetaan lokaalien eli paikallisten yksikköjen välistä yhteyttä. Tällöin paikallisella on kyllä merkitystä, mutta sen merkitys rakentuu suhteessa toisessa tilassa olevaan paikallisuuteen. Translokaalisuudella viitataan myös tapaan nähdä kulttuuri ulospäin suuntautuvana, mukautuvana, sekoittuvana ja identifikaatioon pyrkivänä asiana. (Leppänen ym. 2009: 1080.) Cheekin tekstit on kirjoitettu Suomessa suomenkieliselle yleisölle, mutta englannin kielen käyttö laajentaa lokaalisuutta teksteissä. Lisäksi Cheek identifioituu kielen (ja sisältöjenkin) kautta myös Suomen ulkopuolisen hiphop-kulttuurin edustajaksi.

Esimerkissä (13) Cheek ennakoi uuden albumin myötä tulevaa menestystä, johon liittyvät gaalat ja niissä saatavat palkinnot.

- (13) Koko tän buumin alkuvoima ei edes Suomessa unohdu hevillä
 Jos vuosi ei o mun heidän hankat naukaan, meen teeveeseen myöntää et oon paska laulaa
 Mut veikkaa et **gaalassa** saa taas nauraa, kun **mitalit** pannaan kaulaan
 (Liiga Music, SI 2012)

Eri tahot jakavat vuosittain eri taiteiden aloilla palkintoja¹¹. Verbiä *veikata* käyttäen Cheek ilmaisee uskovansa, että hänet tullaan palkitsemaan. Sana *mitalit* konnotoi esimerkin (12) tavoin urheiluun, jossa voittajat tyypillisesti palkitaan mitaleilla. Mitali on pystin tavoin voiton symboli. Palkituksi tuleminen sisältää ajatuksen, että artistina Cheek kilpailee toisia vastaan ja että hän voittaa heidät, koska hän on heitä parempi. Ajatus on siis sama kuin battleissa. Paitsi että Cheek kilpailee toisia rap-artisteja vastaan kuten esimerkissä (12), hän ilmaisee olevansa musiikin alalla yleisesti arvostettu henkilö, kuten esimerkissä (13).

4.1.3 Rahallinen ja materiaallinen menestys

Menestysdiskurssi rakentuu rahallisen ja materiaallisen menestyksen kuvailun kautta, joka on kolmas käsittelemäni aihe hallitsijadiskurssin ja palkitun artistin jälkeen. Diskurssi rakentuu substantiivien, verbien ja brändinimitysten avulla.

Myös tässä diskurssissa on nimityksiä. Esimerkissä (14) Cheek nimittää itseään *rahamieheksi*.

(14) **Rahamies**, mut ei sentää ihan Sahamies
miten korttis pelaat täällä ei o huoli jakajien
(Parempi mies, KMM 2013)

Rahamies-nimitys viittaa miespuoliseen henkilöön, jolla on paljon rahaa käytössään. Säkeen erisnimi *Sahamies* viittaa Ilari Sahamiehen, helsinkiläiseen pokeriammattilaiseen. Kyseessä on kulttuurinen viittaus (ks. Androutsopolos & Scholz 2002: 20), jotka ovat lyriikoille tyypillisiä. Sahamiehen nimi rakentaa yhteyden esimerkin toiseen säkeeseen, jossa elämää kuvataan metaforisesti korttipelinä. Kielikuva rakentaa myös kohtalodiskurssia (ks. alaluku 4.7) ajatuksella, että ylempi taho jakaa ihmiselle kortit elämää varten, joiden puitteissa on pelattava. Cheek kuitenkin kiistää olevansa kuten Sahamies, mikä on tulkittavissa niin, ettei Cheek ole ”kortinpelaajana” eli oman elämänsä järjestelijänä yhtä taitava kuin Sahamies on pokerissa.

Albumeilla AMK (2004) ja KS (2005) Cheek ilmaisee toiveen, että hän haluaisi ansaita rapilla rahat elämiseen.

(15) Mä haluisin pumpppaa settii nii et kassit halkee

¹¹ Musiikin alan palkintoihin kuuluvat esimerkiksi Emmat, joita jaetaan Musiikkituottajat – IFPI Finland Oy:n järjestämässä gaalassa vuosittain (Emma Gaala 2014).

Tehä niin paljon juttui et ois räpist **massit arkee**
(Ruusuillatanssimista, AMK 2004)

(16) Tiäksä Tää on reissumiehen elämää
ja ku **vielä nää mun reissut miehen elättää**
(Reissumies, KS 2005)

Esimerkin (15) slangisana *massi* tarkoittaa rahaa (Paunonen 2000 s.v. *massi*). Konditionaalisella olevilla verbeillä *haluaisin* ja *ois* Cheek ilmaisee, ettei hän vielä saa niin paljon rahaa kuin haluaisi, mutta tekemällä *juttui* eli musiikkien liittyviä töitä hän toivoo sen olevan mahdollista. Adverbiaali *arkee* viittaa kuitenkin siihen, että hän toivoo rahaa arkielämää varten, eikä kulutuksen tarvetta korosteta. Esimerkissä (16) on verbi *elättää* ja sen subjektina on *nää mun reissut*. Cheek nimittää itseään *reissumieheksi* (ks. luku 4.11) ja ilmaisee partikkelin *vielä* avulla, että musiikin tekeminen ei elätä häntä kyseisen albumin/kappaleen kirjoittamisen aikaan, mutta hän uskoo niin tapahtuvan tulevaisuudessa.

Kahdella ensimmäisellä albumilla AMK (2004) ja KS (2005) rahan ansaitseminen ja kuluttaminen eivät ole kovin paljon esillä, eikä rahasta puhuminen rakenna niinkään menestysdiskurssia. Kuten esimerkeistä käy ilmi, rapin tekemisestä saatu raha on verrattavissa palkkaan, jota tavallisesti saadaan töistä, eikä materiaalisesta menestyksestä puhuta suoraan. Uudemmillä albumeilla rahasta puhutaan enemmän, kuten esimerkeistä (17) ja (18) käy ilmi.

(17) **Viiden Birkin bagin verran lokakuun tili**
nää mimmigeimit oon mogannu silti
(Ota mut kiinni, KMM 2013)

Esimerkin (17) mukaan Cheekin kuukausipalkka lokakuussa eli *tili* vastaa viiden Hermès'n Birkin-laukun hintaa (ks. lisää merkkituotteista esimerkki (18)). Kyseiset laukut ovat harvinaisuuksia ja niiden kappalehintaa on useita tuhansia euroja. Tulojen määrän rinnastaminen laukun hintaan ja toisaalta seuraavan säkeen sisältö, jossa naissuhteisiin viitataan sanalla *mimmigeimit*, joissa Cheek on *mogannut* eli tehnyt virheitä (KS s.v. *mokata*) luovat vaikutelman, että juuri naisia kiinnostavat Cheekin tulot ja se, mihin rahat riittäisivät. Kyseinen kappale kokonaisuudessaan käsittelee Cheekin suhteita naisiin. Verrattuna esimerkkiin (15) rahaa ei ole tarkoitettu vain arkisiin menoihin vaan sitä voi kuluttaa myös luksustuotteisiin. Esimerkissä (18) lisäksi sanotaan suoraan, että Cheek ansaitsee rahaa tekemällä musiikkia ja kuluttaa paljon.

(18) **Tehny rimmaamalla rahaa**, jonka sit vaan annan **sataa**
Satsaan kieseihin, kuteisiin ja kenkiin ja ostan sikana vaan kamaa

Hippi kuules nyt, Guccit, Yy-äs-ällät ja Burberryt
 Monte Napoleonelt, Champs Elyseeltä ja Sloan Streetiltä mulle nyt
 (Liiga Music, SI 2012)

Esimerkin ensimmäisessä säkeessä on ilmaus *tehdä rahaa* ja rapin tekemiseen viitataan verbeillä *rimmata*. Esimerkissä luetellaan mihin kaikkeen Cheek kuluttaa rahaa. Toisessa säkeessä autoihin viitataan slangisanalla *kiesit* (KS s.v. *kiesit*) ja vaatteisiin arkikielisellä sanalla *kuteet* (KS s.v. *kude*). Kolmannessa säkeessä mainitut italialainen *Gucci* (myös *Kyyneleet*, SI 2012, *Älä pyydä mitään*, KMM 2013), ranskalainen *YSL* ja brittiläinen *Burberry* (myös *Ota mut kiinni*, KMM 2013) ovat tunnettuja ulkomaisia luksusvaatemerkkejä, joita voi pitää vaurauden symboleina. Yksi tyypillinen kulttuuristen viittausten muoto ovat moninaiset brändit, kuten luksusvaate-, kodinkone- sekä ruokamerkit (Androustopoulos & Scholz 2002: 21). Monte Napoleone, Champs Elysées ja Sloane Street ovat tunnettuja ostoskatuja Milanossa, Pariisissa ja Lontoossa. Niiden myötä Cheekin imagosta rakentuu kansainvälinen ja globaali. Merkki- ja laatutietoisuus konnotoi menestykseen ja varakkuuteen. Rahan kuluttamiseen viitataan verbeillä *ostaa*, *satsata* ja ilmauksella *antaa sataa*. Toisessa säkeessä lauseessa *ja ostan sikana vaan kamaa* arkikielinen adverbiaali *sikana* merkitys on 'oikein paljon' (KS s.v. *sika*), joka korostaa lueteltujen tuotteiden lisäksi kulutuksen suurta määrää. Esimerkissä mainittujen merkkien lisäksi teksteissä mainitaan myös muita merkkituotteita, kuten ruotsalainen sänkyvalmistaja *Dux* (SI 2012), esimerkiksi koruja ja kelloja valmistava ranskalainen *Cartier* (SI 2012), italialainen nahka-asusteita ja vaatteita valmistava *Prada* (*Jehu*, SI 2012, *Parempi mies*, KMM 2013), vaatteita ja kenkiä valmistava saksalainen *MCM* (*Älä pyydä mitään*, KMM 2013), brittiläinen *Mulberry* (*Ota mut kiinni*, KMM 2013) sekä ranskalainen *Chanel* (*Parempi mies*, KMM 2013).

Menestysdiskurssia rakentavia merkkituotteita ovat myös autot. Mainittuja automerkkejä ovat yhdysvaltalainen *Chrysler* (*Nostan kytkintä*, KS 2005), brittiläinen *Bentley* (*Kyyneleet* SI 2012), italialainen *Maserati* (*Pyrkiny vähentää ja* 2012, SI 2012) ja brittiläinen *Aston Martin* (*Timantit on ikuisia ja Vihaajat vihaa*, KMM 2013). *Aston Martin* on lisäksi intertekstuaalinen viittaus *James Bond* -hahmoon, joka ajoi kyseisen merkkistä autoa. Sen lisäksi että autot konnotoivat menestykseen ja vaurauteen, ne symboloivat myös vauhtia ja nopeutta (ks. luku 4.7) liittyen elämää ja uraa kuvaavaan *URA ON MATKA* -metaforaan. Lisäksi autoilu ja autot konnotoivat vahvasti miehisyyteen ja maskuliinisuuteen. Kulttuurissa tuotetaan symbolista ajatusta, että autot ovat tyypillisesti miehiä kiinnostava asia. Miesten kiinnostus autoja kohtaan nähdään intohimoisena ja mielihyvähakuisena. (Landström 2006: 31.)

Vaikka raha on teksteissä esillä, Cheek sanoo myös suoraan, ettei hän ole artisti rahan

takia.

- (19) Älä ymmärrä kaikkee tahallaan väärin
en tee tätä fyrkast vaik festareista rahaa taas käärin
 (Vihaajat vihaa, KMM 2013)

Esimerkissä (19) rahaan viitataan slangisanalla *fyrkka* (KS s.v. *fyrkka*), ja rahan ansaitsemi- seen viitataan kuvaannollisella verbillä *kääriä* (KS s.v. *kääriä*). Cheek sanoo kuulijaa puhu- tellen, että vaikka hän saa festivaalikeikoista rahaa, se ei ole syy musiikin tekemiselle ja esit- tämiselle. Musiikin teko on hänelle rahanansaitsemiskeino, mutta raha ei ole Cheekin ensisi- jainen motivaattori. Näin Cheek on sanonut myös haastatteluissa (ks. Westinen 2014: 148– 149). Rahan merkityksen muutos teksteissä on selkeästi havaittavissa näistäkin esimerkeistä, ja (luksus-)kuluttajan imago rakentuu selkeästi vasta SI- ja KMM-albumeilla. Niiden teksteis- sä Cheek esittää itsensä varakkaana miehenä, jolla on varaa luksustuotteisiin, ja jonka varalli- suudesta naiset ovat kiinnostuneita. Osaltaan menestysdiskurssi liittyy siis myös naisdiskurs- siin (ks. luku 4.3).

Raha ei kuitenkaan ole esillä vain positiivisena asiana. Teksteissä nousee esiin myös menestystä vastustavien kriitikoiden ääni. Tämä käy ilmi esimerkistä (20).

- (20) Nuori tyylikäs ja **varakas**
ne sanoo et mä räppään vaan naisista autoist ja rahasta
 Mutsi kysy luuleksä olevas James Bond
 sanoin en mä tiää, mut jotain samaa meis on
 (Timantit on ikuisia, KMM 2013)

Esimerkin ensimmäisessä säkeessä Cheek kuvailee itseään tyypillisesti positiivisina koetuilla adjektiiveilla. Kuitenkin toisessa säkeessä on moniäänisyyttä, joka ilmenee demonstratiivi- pronominista *ne*. Pronominin yhteydessä ei määritellä tarkemmin, keihin sillä viitataan, mutta säkeeseen partikkeli *vaan* ja sen jälkeen tulevat *räpätä*-verbin objektit *naiset*, *autot* ja *raha* vi- taavat Cheekin musiikkia arvostelevien ihmisten ääneen ja arvostelujen sisältöön. Partikkeli *vaan* sulkee pois muut aiheet, joita Cheekin lyriikoissa on, ja tuottaa ajatuksen, että kritisoiji- en mielestä tekstit käsittelevät vain pinnallisina pidettyjä aiheita, jotka kertovat artistin menes- tyksestä. Rap-lyriikoista käytävään keskusteluun sisältyy vastakkainasettelu käsiteltyjen ai- heiden ja niiden arvostamisen välillä. Esimerkiksi mediassa käsitellään ajoittain aihetta ja eri artistit myös määrittelevät itseään eri tavoin taiteellisuuden ja kaupallisuuden akselilla. Artis- tit itse jaottelevat erisisältöisiä rap-musiikin suuntauksia erilaisiin ryhmiin, kuten kaupalliseen

ja yhteiskunnalliseen (ks. esim. Tervo 2013). Westisen (2014) tutkimuksessa informantit Cheek, Pyhimys ja Stepa ottavat kaikki tähän kantaa ja pohtivat omaa asemaansa Suomen rap-skenessä. Oma paremmuutta Cheek perustelee esimerkiksi sillä, että hän tuntee perusteellisesti amerikkalaista rapia ja sen genrejä, ja hän on ottanut vaikutteita musiikkiinsa paljolti sikäläisestä rapista. Oman aitoutensa ja autenttisuutensa artistina hän myös kytkee vahvasti näihin taustoihin, ja hän perustelee olevansa suomalaisessa hiphop-skenessä keskiössä (*in the center*) juuri taustansa takia. Tähän keskiöön ei kuitenkaan kuulu (amerikkalainen) yhteiskunnallinen rap, eikä hän ole sellaista musiikkia kiinnostunut itsekään tekemään. (Mts. 236–237.)

Kuten esimerkeistäkin voi tulkita, rahallisen ja materiaalisen menestyksen kuvaaminen on muuttunut eri albumeilla. Uran alkuaikoina teksteissä Cheek ei kuvaile itseään varakkaaksi eikä nimitä itseään nimityksillä, jotka voisivat viitata tähän. Kuluttamista ilmaisevia verbejä ei esiinny, eikä erilaisia tuotemerkkejä juuri mainita. Kaikki nämä keinot ovat esillä vasta myöhemmillä albumeilla, ja tämä menestyksen ulottuvuus lienee myös esillä vasta Cheekin ansaittua rahallista menestystä musiikillaan. Varhaisilla albumeilla edes toivetta rahan ansaitsemisesta ei käsitellä kuin vähän, ja kysymys on melko vaatimattomista toiveista saada rahaa arkisiin menoihin. Myöhemmin musiikin tekeminen ja kuluttaminen liittyvät avoimesti yhteen, vaikka edelleen Cheek väittää, ettei tee musiikkia rahan takia.

4.2 Työnteon diskurssi

Työnteon diskurssia rakentavien esimerkkien mukaan musiikin tekeminen on työtä ja Cheek on työntekijä ja liikemies. Tätä diskurssia nimitän työnteon diskurssiksi. Kyseistä diskursseja rakentavia kappaleita ja osuuksia on aineistossa paljon, kuten esimerkeistä käy ilmi. Erittelen kielen keinoista työelämään liittyvää sanastoa ja verbejä, jotka kuvastavat Cheekin toiminnan aktiivisuutta musiikin tekemisessä. Työnteon diskurssia rakentavissa esimerkeissä on myös yhteyksiä menestysdiskurssiin, mutta tässä alaluvussa käsittelen työelämäviittauksia ja Cheekin toiminnan kuvausta. Työ on osaltaan yhteydessä menestysdiskurssiin, sillä menestys on seurausta työnteosta (tosin myös osin kohtalodiskurssista, ks. luku 4.7). Työnteon diskurssiin olen kuitenkin eritellyt Cheekin toimintaa ja työntekoa kuvaavia esimerkkejä, kun taas menestysdiskurssissa käsittelen saavutettuja tuloksia ja työllä ansaittua varallisuutta.

Aineistossa on paljon sanastoa, joka kuvailee rapia työntekona tai bisneksenä. Tällaista sanastoa on esimerkissä (21).

- (21) Mut **musabidnes** ei toimi mun pään mukaan
 Täs pelis ehkä on sama ku "mää lupaan"
Aikataulut kusee holtittomasti ku R. Kelly
 Ja **deadlinet** tuntuu olevan satuu ku Marveli
 Mä haluisin pumpppaa settii nii et kassit halkee
 Tehä niin paljon juttui et ois räpist **massit** arkee
 (Ruusuillatanssimista, AMK 2004)

Esimerkissä musiikki nimetään *bidnekseksi*, kuten myös kappaleissa Valmis (ks. esimerkki (34)), Kun sä nukut ja Käännän sivuu (KS 2005). Kyseinen muoto poikkeaa liiketoimintaan viittavasta *bisnes*-sanasta, ja lienee tässä yhteydessä (toistosta päätellen) tarkoituksellisesti valittu. Puhkielisellä *bidnes*-sanalla voidaan viitata useisiin eri asioihin, kuten laittomaan liiketoimintaan tai siihen, että toiminta on erityisen hienoa (tai molempia) (Urban dictionary s.v. *bidness*).¹² Mahdollisesti Cheek on halunnut tuoda tällaisia konnotaatioita sanan käytöllä. Kyseisen esimerkin (21) tulkintaan sopisi konnotaatiot laittomaan toimintaan, josta tuodaan esimerkissä esiin muitakin negatiivisia puolia. Työelämään liittyvää sanastoa ovat lisäksi *aikataulut* ja vierasperäinen englannista lainattu, viimeistä määrähetkeä tarkoittava sana *deadlinet* (KS s.v. *deadline*). Aikataulujen pettämistä kuvataan verbillä *kusta*, joka tarkoittaa kuvaannollisesti arkikielessä asian epäonnistumista (KS s.v. *kusta*). Esimerkin vertauskuvassa on kulttuurisia viittauksia sekä todelliseen että fiktiiviseen hahmoon (Androutsopoulos & Scholz 2002: 20–21). Vertauskuva *kusee holtittomasti ku R. Kelly* viittaa yhdysvaltalaiseen muusikkoon R. Kellyyn, joka on ollut syytettynä alaikäisen tytön hyväksikäytöstä. Teon yhteydessä hänen kerrotaan virtsanneen tytön päälle. (Today 2008.) Neljännen säkeen vertaus *ku Marveli* viittaa kapteeni Marveliin, fiktiiviseen sarjakuvahahmoon. Viittaukset on kytketty työnteosta puhumiseen ja niiden avulla musiikkibisneksestä luodaan negatiivista kuvaa. Kuitenkin kahdessa viimeisessä säkeessä Cheek ilmaisee, että haluaa tehdä sitä siitä huolimatta. Verbi *ansaita*, rahaa tarkoittava slangisana *massi* ja adverbiaali *arkeen* ilmaisevat, että Cheek toivoisi rapin olevan työ, jolla hän voisi saada rahat elämiseen. Rapin tekeminen rinnastuu palkkatyöhön, jolla voi elättää itsensä.

Cheek mainitsee myös oman vuonna 2011 perustetun levy-yhtiönsä Liiga Music Oy:n sen mukaan nimetyssä kappaleessa Liiga Music.

- (22) **Laitoin firma uusiks, oma lafka Liiga Music**

¹² Yhdysvaltalainen artisti Snoop Dogg on julkaissut vuonna 2004 albumin R&G (Rhythm & Gangsta): The Masterpiece, joka sisältää kappaleen The Bidness.

Tää on musta jännää, kuinka pärjää ilman **tuplaärrää**
(Liiga Music, SI 2012)

Esimerkki (22) laajentaa Cheekin imagoa työntekijästä ja artistista yritysomistajaksi. Adjektiiviksi *oma* kertoo, että kyseessä on Cheekin firma, johon viitataan myös slangisanalla *lafka* (KS s.v. *lafka*). *Tuplaärrä* viittaa Cheekin aiempaan levy-yhtiöön Rähinä Records Oy:hyn, jonka kautta hän on julkaissut neljä albumia. Paitsi omasta yhtiöstä ja rap-bisneksestä puhumista, teksteissä on myös muuhun liikemaailmaan viittaavaa intertekstuaalisuutta. Esimerkissä (23) on intertekstuaalinen viittaus tunnettuun suomalaiseen liikemieheen, Hjallis Harkimoon.

(23) Rakennan **bidnekset** ite, en tarvii **Hjallist** siihen
(Valmis, KS 2005)

Harkimo on tunnettu useista erilaisista liiketoimista ja hän on lisäksi ollut mm. urheilijoiden managerina. Cheek kiistää kielteisellä *tarvita*-verbin puhekielisellä muodolla *en tarvii* tarvitsevansa häntä avukseen, mikä kertoo, että hän voi omasta mielestään menestyä itse ilman Harkimon tai kenenkään muunkaan apua. Intertekstuaalinen viittaus sitoo Cheekin suomalaiseen ympäristöön ja liikemaailmaan. Tämänkaltaiset viittaukset ovat yhteydessä myös hiphopin historiaan. 1980-luvulta lähtien amerikkalaiset hiphop-artistit alkoivat muodostaa omia levy-yhtiöitä. Näin artisteille jäi suurempi vapaus luoda haluamaansa materiaalia ja saada suurempi osuus musiikilla saadusta tuotosta itselleen. Artistien puheeseen muodostui diskurssi, johon liittyivät ajatukset levy-yhtiöiden kahleista vapautumisesta sekä jonkun oman asian luomisesta, josta voi olla ylpeä ja jonka kautta voi tavoitella taloudellista menestystä. Pian ensimmäisten artistijohtoisten levy-yhtiöiden, kuten Luther Cambellin Skywalker Recordsin ja Easy-E:n Ruthless Recordsin, synnyn jälkeen muut seurasivat perässä, ja materiaalisen menestyksen saavuttamisen edellytykseksi alkoi musiikin tekemisen lisäksi nousta myös liikeasioiden hoitamisen taidot. Rapiin liittyy tyypillisesti yhteisöllisyyden korostaminen, ja artistien oman yhtiöt lisäsivät tätä ylpeyttä ja lojaalisuutta oman alueen yhtiöitä kohtaan. (Forman 2000: 69.) Nykyisiä tunnettuja artisteja, jotka ovat tunnettuja bisnesmoguleita, ovat esim. Jay-Z¹³ ja P. Diddy¹⁴. Myös Cheekin teksteistä nostettujen esimerkkien taustalla vaikuttavat nämä

¹³ Jay-Z (Shawn Corey Carter, 1970) on brooklynilainen rap-artisti. Hän omistaa perustamansa levy-yhtiön Roc-A-Fella Recordsin, jonka toiminta on laajentunut myös vaatteisiin, elokuvaan, alkoholijuomiin ja yökerhotoimintaan. Lisäksi hän toimii avustustoiminnassa auttaen hankalista oloista tulevia nuoria. (Price 2006: 162.)

ajatukset. Esimerkissä (22) Cheek ilmaisee omistavansa oman yhtiön, mutta hän huomioi samassa esimerkissä positiivisesti myös aiemman levy-yhtiönsä Rähinä Recordsin. Esimerkissä (24) hän myös ilmaisee yhtiön kautta saadun materiaalsen menestyksen.

(24) Liiga Music, mikäs sen näppärämpää, kun **oma kama** omaan päätäntään jää
(Liiga Music, SI 2012)

Toisen säkeen subjekti *oma kama* viitanee joko omaan, itse tehtyyn musiikkiin tai rahaan, joka oman yrityksen kautta on ansaittu. (Esimerkkikohdan edellä kappaleessa puhutaan sekä rahasta että musiikista, joten viitataan mahdollisesti vain toiseen tai molempiin asioihin.)

Teksteissä on paljon työntekemiseen tai muuten ahkeraan ja aktiiviseen työskentelyyn liittyviä verbejä. Ne liittyvät rapin kirjoittamiseen ja musiikkimaailmassa toimimiseen. Esimerkissä (25) Cheek kuvailee tekevänsä työtä.

(25) Mä **teen duunii**, suot luulet et en **paisko hies sit**
(Suu kii, AMK 2004)

Musiikin tekeminen nimetään työksi käyttäen slangisanaa *duuni* (KS 2012 s.v. *duuni*). Verbi *tehdä* liittyy työn tekemiseen ja tekee Cheekistä aktiivisen toimijan. Metafora *paiskoa hies sit* viittaa ahkeraan työntekoon. Kuulijalle suunnatulla puheella (*suot luulet*) Cheek vakuuttaa kuulijaa siitä, että hän tekee paljon työtä.

Myös esimerkissä (26) on useita viittauksia työntekoon.

(26) Mä hurahin räppii se täyttää nyt mun kalenterin
Ku sanoin: "kuhan väsäilen" valehtelin
Mä **pusken näit läppii nii lujaa ku byygeen**
Täl menolla ajan viel umpikujaa mun psyykeen
(Satalasissa, AMK 2004)

Esimerkissä Cheek sanoo, että rapin tekeminen *täyttää nyt mun kalenterin* eli hän käyttää siihen paljon aikaa. Toisen säkeen *väsätä*-verbistä tehty toistuvaa, ajoittaista tekemistä ilmaiseva frekventatiivijohdos *väsäillä* kuvaa, että hän on aikaisemmin väittänyt harrastelevansa musiikkia, mutta hän kumoaa oman sitaattinsa verbillä *valehdella*. *Väsäileminen* konnotoi vaatimattomuuteen, joka kuitenkin kielletään heti samassa säkeessä. Kolmannessa säkeessä on

¹⁴ P. Diddy (Sean Combs, s. 1969) on Harlemista kotoisin oleva rap-artisti ja yrittäjä. Hän omistaa yrityksen Bad Boy Worldwide Entertainment, jonka toimialaan kuuluu musiikin ohella muun muassa vaatteet, elokuvat ja kirjat. (Price 2006: 176.)

käytetty slangisanaa *byygeen*, joka tarkoittaa 'voida, uskaltaa tai pystyä' (Paunonen 2000 s.v. *byygee*). *Läppä*-sana viittaa rapin sanoituksiin, joita Cheek sanoo kirjoittavansa niin paljon kuin pystyy. Slangitaustainen substantiivi *läppä* tarkoittanee tässä yhteydessä tarinaa tai kertomusta (Paunonen 2000 s.v. *läppä*) tai riimejä. Sen voi tulkita myös tarkoittavan arkikielessä huulta tai herjaa (KS s.v. *läppä*), mutta tämä merkitys ei liene tässä yhteydessä looginen. Cheek kirjoittaa musiikkia tosissaan ja paljon ja kuvailee sitä työnteoksi, joten ei liene perusteltua tulkita, että niitä väheksyttäisiin tarkoituksellisesti. *Kirjoittaa*-verbin sijasta säkeessä käytetään verbiä *puskea*. Kuvaannollisessa merkityksessä *puskea*-verbi voi tarkoittaa töiden paiskimista tai töissä rehkimistä ja raatamista (KS s.v. *puskea*). Sen konnotaatiot fyysiseen tai poikkeuksellisen rankkaan työhön rakentavat rapista kuvaa raskaana työnä ja Cheekistä kuvaa ahkerana työntekijänä. Neljännessä säkeessä metafora *ajaa umpikujaan psyykeen* viittaa mahdolliseen loppuunpalamiseen ja henkiseen sairastumiseen, joka yhdistetään usein työelämään ja liian intensiiviseen työnteokoon.

Vaikka musiikki on lähtökohtaisesti viihdettä, teksteissä Cheek kiistää sen olevan samaa hänelle. Tämä käy ilmi esimerkistä (27).

- (27) Mä starttaan aamut räpil ja yöl nukahan siihe
 mut musa on mulle **muutaki ku vaa mukava viihe**
 Otan kaiken tosissaa, se on välist tukala piirre
 Usein **stressaa** ja **nuijii** ja **deadlinet** puskee niskaa
 Mut tärkeysjärjestyst ei tarvii must ees listaa
 Muun hus eest viskaa ku pitää papruu musteet liiskaa
 (Satalasissa, AMK 2004)

Esimerkin ensimmäisessä säkeessä olevilla vuorokaudenaikoihin liittyvillä ilmauksilla *aamut* ja *yöl* Cheek sanoo elävänsä täysipäiväisesti rapin kanssa. Ajanilmaukset ja ajasta puhuminen rakentavat muissakin kappaleissa diskurssia ahkeruuden ja omistautuneisuuden kautta. Tällaisia muita kohtia ovat ajanilmauksen sisältävä ahkeruutta kuvaava säe ”**seitsemän vuot** rullasin et pääsin tänne näin” (Satalasissa, AMK 2004) ja ajankäyttöön ja omistautumiseen viittaava säe ”mä käytän **ajan** hoppiin” (Käännän sivuu, KS 2005). Esimerkin (27) ilmaus *ottaa tosissaan* kuvastaa Cheekin suhtautumista asioihin, ja Cheek sanoo ottavansa *kaiken* tosissaan, mutta säkeestä ei käy täysin ilmi, viittaako se kaikkeen musiikkiin liittyvään vai rakentaako se laajemminkin Cheekin imagoa viitaten hänen suhtautumiseensa myös muita asioita kohtaan. Asiayhteys huomioiden kohdan voisi kuitenkin tulkita viittaavan musiikkiin. Vaikka Cheek myöntää, että hänen asenteensa on hankala ominaisuus hänen luonteessaan käyttäen adjektiivia *tukala*, se auttaa häntä menemään eteenpäin. Työnteon diskurssia rakentavat verbit

stressata, nuijia ja puskea (niskaan), jotka kuvastavat paineen kokemista työnteosta, mutta ne eivät estä työskentelyä. Stressi ilmiönä yhdistyy myös esimerkin (26) työuupumukseen. Toisessa säkeessä sanotaan, että musiikki on Cheekille muuta kuin viihdettä, ja esimerkin kielelliset valinnat osoittavat musiikin olevan työtä. Lisäksi esimerkissä kuvaillaan, kuinka muut asiat eivät ole Cheekille yhtä tärkeitä kuin lyriikoiden kirjoittaminen.

Työntekoon liittyy tuotteliaisuus ja konkreettisten tulosten saavuttaminen. Musiikissa se tarkoittaa kappaleiden tekemistä, albumien julkaisemista ja keikkailua.

(28) Jos et tienny ni mä skrivaa **jo mun kolmat plattaa**
 Samal äänitän ja miksaan ku 5thin konnat pakkaa
 Turha kuvitella et ontelossa hommat lakkaa
Kakkaa purkkii vaa niin 5thii viiään eteenpäin
 (Satalasissa, AMK 2004)

Esimerkin (28) ensimmäisessä säkeessä Cheek sanoo verbiä *skriivata* eli *kirjoittaa* ja slangitaustaista (ääni-)levyä tarkoittavaa sanaa *platta* (Paunonen 2000 s.v. *platta*) käyttäen, että hän kirjoittaa kolmatta albumiaan. Partikkeli *jo* ilmaisee tässä yhteydessä Cheekin albumien huomattavan suurta määrää. Alistuskonjunktioilla aloittavalla imperfektissä olevalla sivulauseella *jos et tienny* Cheek sanoo kirjoittaneensa albumeja enemmän kuin kuulija ehkä ennalta tietää. Sillä, että albumeja on kirjoittanut monta, on siis jonkinlainen itseisarvo. Westisen (2014: 274) tutkimuksen mukaan Cheek sijoittaa itsensä rap-artistina asiantuntijan ja kokeneen artistin asemaan, josta hänellä on myös varaa arvioida toisten artistien taitoja ja tekstien kirjoittamista. Kappaleessa Timantit on ikuisia Cheek viittaa albumiin Kuka muu muka (2013) säkeellä ”täällä jälleen, viides platta kultaa peräjälkeen”. Säkeessä nostetaan esiin albumien määrä suhteessa niiden menestykseen. Molemmilla on siis merkitystä, mutta uran alkuvaiheessa albumit eivät ole vielä menestyneet paljon, joten menestysdiskurssi ei ole samalla tavoin esillä kuin myöhemmin.

Esimerkin (28) neljännessä säkeessä on passiivinen puhekielinen ilmaus *viedä*-verbin sisältävä ilmaus *viiään eteenpäin*. Se viittaa 5th Element -ryhmään ja sen musiikin tekemisen kautta ansaitseman menestyksen kuvailuun. Kuulijan kiinnostuksella ei tässä yhteydessä ole merkitystä menestyksen kannalta, vaan kysymys on Cheekin ja hänen ryhmänsä työnteosta. Sana *kakka* tarkoittaa tässä yhteydessä musiikkia (vrt. *shit*). Samasta kappaleesta olevassa esimerkissä (29) puhutaan muista musiikin tekemiseen liittyvistä tuotteliaisuuden ja ahkeruuden puolista.

- (29) Tää on niin siisti etten haluis lopettaa koskaa
Pushaa keikkaa, levyä, omaa squaadiä esiin nostaa
 (Satalasissa, AMK 2004)

Esimerkissä käytetään verbiä *pushata*. Verbi *to push* merkitys englanniksi on työntää, pukata ja tyrkätä (MOT englanti s. v. *push*). Verbin objekteina ovat substantiivit *keikkaa*, *levy* ja *omaa squaadiä*. Englannin sana *squad* tarkoittaa joukkoa tai ryhmää (MOT englanti s.v. *squad*). Ilmaus *nostaa* tarkoittaa tässä yhteydessä kuvaannollista nostamista maineeseen (KS s.v. *nostaa*). *Työntämällä* eli tekemällä keikkoja ja albumeja omaa ryhmää nostetaan esiin. Kysymyksessä on aktiivinen toiminta, jossa artisti itse luo omaa menestystään. Näissä esimerkeissä kuulijalla ei ole osuutta menestykseen. Vastaavasti esimerkissä (30) kiistetään, että kysymys olisi onnesta.

- (30) **5th teki duunii, ei tultu tuurilla läpi**
 nyt Lahti on citi mist tippuu kuumimmat träkit
 (Leija kaupungin yllä, KS 2005)

Esimerkissä onneen viitataan sanalla *tuurii*. Sen yhteydessä käytetään metaforista ilmaisua *tulla läpi*, jolla viitataan maineen saavuttamiseen ja itsensä tunnetuksi tekemiseen (KS s.v. *läpi*). Näissä esimerkeissä sekä verbit että muu sanasto rakentavat työnteon diskurssia. Esimerkkien (28) ja (30) maininnat 5th Element -ryhmästä tekevät Cheekistä yhteisön jäsenen ja korostavat työnteon yhteisöllisyyttä. Vaikka tekstit ja useat muut käsittelemäni esimerkit kertovat Cheekin henkilökohtaisista kokemuksista, työnteokseen liittyy myös ryhmän tuki ja yhteistyö. Westisen (2014: 275) mukaan Cheekin mielestä eri ryhmien tyyli on erotettavissa toisistaan ja eri ryhmillä on niille tyypilliset musiikilliset sisällöt. Ryhmillä eli posseilla (engl. *posse*) on hiphop-kulttuurissa suuri merkitys.

Työn vastakohtana on vapaa-aika ja vapaapäivät ja lomat. Tämä näkyy myös aineistossa, jossa on näihin asioihin viittauksia. Aiheesta on tehty kappale Rräplaulajan vapaapäivä¹⁵, jossa kuvaillaan vapaa-ajan viettoa. Esimerkissä (31) on poimittuna kaksi erillistä kohtaa kyseisestä kappaleesta.

- (31) Nyt otan kaiken irti **vapaapäivästä**,
 on luksust välii kiireiden keskel tapaa äijät
 – –
 Dadadam damdadam – **vapaapäivä**

¹⁵ Kappaleen nimi on intertekstuaalinen viittaus Neljän ruusun kappaleeseen Poplaulajan vapaapäivä (2003) ja siinä on käytetty alkuperäisestä kappaleesta otettua sämpelä.

ei tänään stressii ny, kaikki messii ny
(Räplaulajan vapaapäivä, AMK 2004)

Työnteon diskurssia rakentavat sanat esimerkissä ovat *vapaapäivä*, *kiire* ja *stressi*. Koska rap on työtä, siitä voi pitää vapaapäiviä. Kiire ja stressi ovat työhön liittyviä negatiivisia ominaisuuksia, jotka eivät liity vapaapäivän viettoon. Samoin kuin rapin tekeminen on yhteisöllistä ja aiemmissa esimerkeissä viitataan esimerkiksi Cheekin ryhmään 5th Elementiin, myös vapaa-ajan viettoon liittyy yhteisöllisyys. Esimerkin (31) toisessa säkeessä Cheek kuvailee, kuinka on *luksust -- tapaa äijät* ja neljännessä säkeessä on kehoitus *kaikki messiin ny*. Slangisana *messiin* merkitys on *mukaan* (Paunonen 2000 s.v. *messiin*). Vapaapäivän lisäksi esimerkissä (32) Cheek puhuu lomalta palaamisesta.

(32) Whoa Täällä taas, oli kova hinku takasin
nyt lomalt niinku palasin,
taas kovat piippuun latasin
(Taas askeleen edellä, KS 2005)

Kappale Taas askeleen edellä on albumin ensimmäinen raita. Puhekielinen partikkeli *niinku* rakentaa mahdollisesti vertauskuvan, jonka mukaan Cheek on ikään kuin ollut lomalla ennen uuden albumin julkaisua. Toisaalta kohdan voi tulkita toteavaksi, jos *niinku*-partikkelia ei tulkitse *kuin*-konjunktioita vastaavana ilmauksena vaan puhekielimäisenä partikkelina. Tulokinnalla ei tosin ole suurta merkitystä, oleellista on se, että työn ohessa teksteissä on läsnä myös loma ja vapaa-aika. Joka tapauksessa vapaa-aika on vastapainoa työlle, ja esimerkistä (32) käy ilmi, että Cheekillä oli *kova hinku takasin*. Työnteko ilmenee mielekkäänä toimintana.

Teksteissä korostuu aktiivisen toimijan rooli. Näin on esimerkissä (33).

(33) **Ku mä teen, ni mä teen, teen kunnol ja nopee**
Parempi olla maalis ekan, kun olla hopeel
(Ruusuillatanssimista, AMK 2004)

Esimerkeissä käytetään *tehdä*-verbiä, mikä viittaa aktiiviseen toimintaa. Esimerkissä (33) Cheek kertoo olevansa perusteellinen ja tehokas sanoen, että hän tekee *kunnol* ja *nopee* ja tavoittelee voittajan asemaa. *Hopea* symboloi esimerkissä häviötä, joka ei ole suotuista lopputulos. Työnteko näyttäytyy hyvin kilpailuhenkisenä toimintana, minkä lienee erityisesti liike-elämään liitetty ominaisuus. Lisäksi esimerkki on yhteydessä menestysdiskurssissa ilmenevään palkitun artistin asemaan.

Työteon diskurssia ja ahkeran työntekijän imagoa rakennetaan luomalla eroa luovuttajiin ja häviäjiin.

- (34) Vaik mun pää on pyöräl ja bidnes on kieroo
mä en anna periks vaan siks et jos riepoo
 Oon valmis pelaa, mitä ikinä ne keksiikään
 Jos ne etsii **luovuttajaa** ni suot etsii täält
 (Valmis, KS 2005)

Esimerkissä (34) ensimmäisessä säkeessä Cheek sanoo, että hänen *pää on pyöräl* ja *bidnes on kieroo*, mikä viittaa musiikkibisneksen ongelmiin (ks. esimerkki (21)). Toisessa säkeessä oleva verbi *riepoa* tarkoittaa suututtaa, kiukuttaa tai ottaa päähän (KS s.v. *riepoa*). Puhekielinen partikkeli *vaa(n)* ilmaisee, että suuttuminen musiikkibisneksen toimintaan ei vaikuta Cheekin toimintaan, hän ei *anna periks* sen vuoksi. Neljännessä säkeessä Cheek kiistää olevansa luovuttaja, kuten myös kappaleissa *Suu kii* (AMK 2004), *Ei oikotietä* ja *2012* (SI 2012).

Cheekin artisti-imagoon liittyy ajatus siitä, että hän on työntekijä ja vain tekemällä ahkerasti työtä hän voi menestyä. Kysymys ei ole onnesta eikä toisilta saadusta avusta, vaan omista ansioista ja ahkeruudesta. Rap-artistius vertautuu liikemiehenä toimimiseen, ja vaikka kysymys on musiikista, sen tekeminen on yhtä hektistä ja rankkaa kuin mikä tahansa muukin työ voi olla. Myös sen lieveilmiöt ovat samanlaisia ja Cheek arvelee myös itse, että hän saattaa uupua, jos tekee liikaa töitä. Rap-artistius ja liikemieheys ovat kytkettävissä yhteen siinäkin mielessä, että esimerkiksi useat amerikkalaiset rap-artistit ovat luoneet paitsi musiikillisen uran, he toimivat myös monilla muilla aloilla ja omistavat omia levy-yhtiöitä. Suomessa yksi tällainen yhtiö on esimerkeissäkkin mainittu Rähinä Records Oy, jonka kautta moni suomalainen rap-artisti julkaisee materiaaliaan. Yhteys liikemaailmaan ei teksteissä ole siis vain käsitteellistä vaan kytkeytyy myös varsinaiseen liiketoimintaan. Kyseinen diskurssi rakentuu osin ristiriitaisista näkökulmista, sillä toisaalta Cheek kuvailee tekevänsä musiikkia intohimosta, mutta samalla se on raskasta ja stressaavaa työtä, josta on otettava myös lomaa.

Työnteon diskurssia rakentavia kohtia on enemmän ensimmäisillä albumeilla. Tuolloin kohtalodiskurssia (ks. luku 4.7) ei vielä esiinny, vaan esimerkiksi verbeillä rakennettu Cheekin oma aktiivinen toiminta on oleellista menestymisen kannalta. Kuten esimerkeistä käy ilmi, työntekoakin käsitellään myöhemmillä albumeilla, mutta sitä on vähemmän kuin aiemmin. Työntekijän imago ja sen rakentamisen keinot ovat siis muuttuneet uran eri vaiheissa.

4.3 Naisdiskurssi

Naisdiskurssia rakentavissa esimerkeissä käsitellään naisten suhtautumista Cheekiin ja toisaalta myös Cheekin suhtautumista heihin. Cheek myös reflektoi henkilökohtaisia naissuhteitaan. Yleisesti ottaen naisdiskurssia käsittelevät kohdat jakautuvat kahteen aiheeseen. Cheek pohdiskelee ja kuvailee kokemiaan parisuhteita tai ilmaisee toiveen uuden suhteen löytymisestä. Lisäksi teksteissä käsitellään satunnaisia suhteita ja seksin harrastamista. Tämä puoli diskurssista on yhteydessä myös juhlimisdiskurssiin (ks. luku 4.4).

Cheek on miehenä ja artistina teksteissä naisten huomion ja kiinnostuksen kohteena.

(35) Jykät karttaa mua ku oisin
radioaktiivinen
mimmit roikkuu peräs, ku oon radios
aktiivinen
Ymmärrän et äijii ottaa päähän
ku **naiset on meidän kans ja ottaa päähän**
(Omenavarkaat, KS 2005)

Esimerkissä naisista käytetään nimitystä *mimmit*. Teksteissä on paljon erilaisia naisista käytettyjä nimityksiä. Näitä ovat kaikilla albumeilla esiintyvän *mimmin* lisäksi esimerkiksi *horo* (AMK 2004, SI 2012), *lortto*, *hunaja*, *lutka*, *tsiku*, *eukko*, *mami*, *bella* (AMK 2004), *tyttö* (AMK 2004, KS 2005), *mamma* (KS 2005, SI 2012) *hutsu*, *seksipommi*, *naaras*, *neiti* (SI 2012), *ämmä* (KS 2005, KMM 2013) ja *akka* (KMM 2013). Nimitykset ovat usein halventavia, kuten esimerkiksi huoraan viittaavat sanat, eikä nimitysten käyttö muutu kovin paljon eri albumeilla.

Toisessa säkeessä subjekti *mimmit* saa predikaatiksi verbin *roikkua*. Cheek on säkeessä naisten toiminnan kohteena, mutta toimintana roikkumisen voi kuitenkin tulkita olevan jollain tapaa passiivista, ja sillä on negatiivinen konnotaatio. Vastaavia verbejä, joilla kuvataan naisten suhtautumista ja toimintaa Cheekiä kohtaan ovat esimerkiksi *liimautua* (Omenavarkaat KS 2005) ja *riivata* (Syypää sun hymyyn SI 2012, Timantit on ikuisia KMM 2013), joista erityisesti jälkimmäinen on hyvin negatiivinen merkitykseltään.

Esimerkin (35) kappale Omenavarkaat kertoo Cheekin ryhmästä Herrasmiesliigasta ja kuudennen säkeen monikon ensimmäisen persoonan pronomini meidän viittaa tähän ryhmään. Idiomaattinen ilmaus *ottaa päähän* viittaa suuseksin harrastamiseen, ja esimerkin mukaan naiset osoittavat siis Cheekiä ja hänen ryhmäänsä kohtaan seksuaalista kiinnostusta. Tällaisia esimerkkejä on myös kappaleissa Ruusuillatanssimista (AMK 2004) (*en valita siit et mimmit valuu ratsaa melan*), Reissumies (KS 2005) (*on vaikee suhtautuu kun ei tarvii sanoo sana-*

kaa/ni tytöt haroo pakaraa ja janoo panoo takaata), Anna mä meen (SI 2012) (*annan näiden mallimmien käyttää mua hyväkseen/ ne voi päästä mun sänkyyn, mut ei sydämeen*) sekä samassa kappaleessa myös viittaus naisiin, jotka haluavat Cheekin kanssa lapsen (*nää hutsut täällä haluais muksun mun nimeen*). Kaikissa näissä esimerkeissä käytetään erilaisia nimityksiä naisista, ja erityisesti hutsu ja mallimmit ovat naista halventavia ja kuvaavat Cheekin suhtautumista kyseisenlaisiin naisiin. Cheek on kaikissa esimerkeissä naisten kiinnostuksen passiivisena kohteena, ja ilmaisee seksin harrastamisen olevan jopa hyväksikäyttöä, johon hän kuitenkin itse suostuu. Naisten (yleisestä) huomiosta kertovia verbejä ovat lisäksi *riivata* (Syypää sun hymyyn, SI 2012; Timantit on ikuisia, KMM 2013) ja *siipeillä* (Kuka muu muka, KMM 2013). Naisdiskurssi liittyy myös juhlimiseen (ks. luku 4.4), ja teksteissä Cheek kommentoi häntä baarissa lähestyvä naisia: *mimit kyl edes tanssii, mut vaikee löytää hillittyy eleganssii* (Ota mut kiinni, KMM 2013), samoin kappaleessa Pyrkiny vähentää (SI 2012) naiskuulijaa puhutellaan ja tanssimiseen viitataan (negatiivissa) yksikön toisessa muodossa olevilla verbeillä *vatkaat ja veivaat*. Tämän jälkeen Cheek kiistää olevansa naisesta kiinnostunut. Esimerkki (35) rakentaa hegemonista maskuliinisuutta, jossa Cheek miehenä on naisten mielenkiinnon kohteena, ja erityisesti sattunnaisten seksisuhteiden kuvaaminen rakentaa Cheekin imagoon mainittua emotionaalista etäisyyttä. Toisaalta sen vastapainona on myös parisuhteiden käsittely, ja näiden kohtien yhteydessä käsitellään myös paljon Cheekin omia tunteita. Tätä käsitelen tuonnempana. Rap-musiikissa ilmenevästä naisvihasta ja naisten alistamisesta on tehty jonkin verran tutkimusta, sillä genrellä on maine misogynisten aatteiden levittäjänä. Ronald Weitzer ja Charis E. Kubrin (2009: 5–6) esittävät, että taustalla naisten esittämiseen negatiivisessa valossa vaikuttavat ainakin sukupuolten väliset suhteet laajemmin, musiikkiteollisuus ja paikalliset naapuruston olosuhteet. Tärkeimpänä näistä tekijöistä on sukupuolijärjestys yleensä, johon liittyy tietynlaisen maskuliinisuuden arvostaminen. Hegemoninen maskuliinisuus on määritelty asenteiksi ja toiminnoiksi, jotka kasvattavat heteroseksuaalisten miesten valtaa suhteessa naisiin. Hegemoninen maskuliinisuus pysyy normatiivisena käsityksenä maskuliinisuudesta kun sitä toistetaan mediassa, patriarkalisissa perheyhteisöissä ja muissa sosiaalisissa yhteisöissä. Esimerkiksi mediassa miehiseksi ominaisuuksiksi nostetaan usein fyysinen voima, uhkarohkea käyttäytyminen, viriiliys ja emotionaalinen etäisyys. Tutkijat esittävät (mp.), että hegemonisen maskuliinisuuden kuvaus on itse asiassa vahvasti esillä myös muissa musiikkityyleissä eikä ole vain rapille tyypillinen näkökulma. Cheekinkin teksteissä miesnäkökulma korostuu erityisesti niissä kohdissa ja kappaleissa, joissa naissuhteita kuvailaan. Kuten nimityksistä ja verbeistä voi tulkita, naisten Cheekiin kohdistama huomio on Cheekin mielestä häiritsevää, ja noissa yhte-

yksissä naisia usein halvennetaan esimerkiksi nimitysten avulla. Tämä näkökulma on pääaiheena kappaleissa Avaimet mun himaan (AMK 2004), Reissumies (KS 2005), Pyrkiny vähentää (SI 2012) ja Ota mut kiinni (KMM 2013).

Cheek kuvailee myös itseään ja omaa toimintaansa diskurssia rakentavissa kohdissa. Cheek käyttää itsestään erilaisia nimityksiä. Esimerkissä (36) Cheek antaa itsestään negatiivisen kuvan ja kiistää olevansa hyvä mies puhuttelemalleen naiselle, mutta samassa kappaleessa on toisaalta myös kohtia, joissa Cheek kehuu itseään ja tavoittelemaansa naista.

(36) En oo **mutsis unelma**, vaa **hunsvotti räppijäbis**
 Mua vois luulla sirkuspelleks, jos vaa äkkii näkis
 (Avaimet mun kiesiin, AMK 2004)

Esimerkin ensimmäinen nimitys, *mutsis unelma*, sisältää kuulijan puhuttelun äitiä tarkoittavan slangisanan *mutsi* (Paunonen 2000 s.v. *mutsi*) puhekielisessä loppuheitollisessa possessiivisuffiksissa *-s*. Cheek puhuttelee tekstissä hänestä kiinnostunutta naista, ja *mutsi*-sanan käyttö viittaa ajatukseen, että myös naisen äidille on tärkeää, millainen mies naisella on. Cheek kiistää olevansa äidin hyväksymä *unelma*, ja sanoo sen sijaan olevansa *hunsvotti räppijäbis*. *Hunsvotti* on halventava nimitys ja tarkoittaa heittiötä, lurjasta tai roikaletta (KS 2012 s.v. *hunsvotti*). Samantapaisia nimityksiä on kappaleessa Älä pyydä mitään (KMM 2013), jossa Cheek kiistää, ettei hänestä saa *siippaa* eikä hän halua myöskään *unelmäväyyn viittaa*. Kappaleessa Reissumies (KS 2005) Cheek nimittää itseään *nuoreksi Auervaaraksi*. Nimi viittaa 1906–1964 eläneeseen mieheen Ruben Oskar Auervaaraan, useita kertoja tuomittuun rikolliseen, joka tuli tunnetuksi erityisesti naisilta rahaa huijaavana miehenä. Tapaus sai aikanaan mediahuomiota, ja Auervaaran nimi vakiintui suomen kieleen tarkoittamaan avioliittohuijaria. (Soukola 2000.)

Cheek on myös itse aktiivisena toimijana ja naiset ovat hänen toimintansa kohteena. Esimerkissä (37) on toiminnallisuuteen viittaava verbi.

(37) Nopee-elämä naisist mun päähän muokannu kuvan
 josta sä poikkeet täysin, siks oon **kuolannu** sua
 (Syypää sun hymyyn, SI 2012)

Kappaleessa Cheek pohdiskelee suhtautumistaan naisiin ja määrittelee ihannenaisen ominaisuuksia. Verbin *kuolata* merkitys on tässä yhteydessä metaforinen ja se ilmaisee Cheekin kiinnostusta naista kohtaan, joka vastaa hänen ihannettaan. Kappaleissa Cheekin kiinnostuksen kohteena ovat sekä satunnaiset seksisuhteet (kuten kappaleissa Avaimet mun kiesiin,

Avaimet mun himaan AMK 2004; Liiku, Reissumies KS 2005; Anna mä meen SI 2012) että vakituisten suhteiden etsiminen tai menneiden suhteiden käsittely (kuten kappaleissa Avaimet hukassa AMK 2004, Syypää sun hymyyn, Anna mä meen SI 2012, Jossu, Ota mut kiinni, Parempi mies KMM 2013). Toisaalta kappale Pyrkiny vähentää (SI 2012) puolestaan käsittelee sitä, kuinka Cheek haluaa torjua häntä lähestyvät naiset. Ylipäänsä tekstien sisällöt ovat tämän diskurssin osalta muuttuneet siten, että satunnaisista suhteista puhutaan vähemmän, eikä niistä ole albumeilla SI 2012 ja KMM 2013 kokonaisia kappaleita. Toisaalta sen sijaan parisuhteita käsitteleviä kappaleita on enemmän.

Kuten esimerkeistä ja albumiviittauksista käy ilmi, naisdiskurssi on yksi keskeisistä diskursseista ja sitä käsitteleviä kappaleita ja kohtia on albumeilla paljon. Cheekin imagon yksi oleellinen ulottuvuus, joka rakentaa myös hänen maskuliinisuuttaan, on naisten häneen kohdistama (seksuaalinen) kiinnostus. Cheek hyödyntää naisten kiinnostusta ja kuvailee kokemuksiaan naisten kanssa, mutta samaan aikaan esimerkkeihin liittyy myös naisten halventaminen esimerkiksi nimityksin ja verbein, ja useissa kappaleissa Cheek pohdiskelee naisten huomion negatiivisia puolia muutenkin sisällöllisesti. Toinen näkökulma naisdiskurssissa on Cheekin henkilökohtaisten suhteiden käsittely, ja tuolloin Cheek kuvailee enemmän omaa suhtautumistaan naisiin ja kokemuksiinsa. Näissä osuuksissa Cheek kritisoi enemmän omaa toimintaansa ja pohdiskelee toimintaansa miehenä ja yksilönä. Näissä esimerkeissä Cheekin henkilökohtainen elämä ja artistin elämä sekoittuvat yhteen ja erityisesti Cheek pohdiskelee niiden välisiä ristiriitoja.

Naisdiskurssin rakentama imago on muuttunut uran eri vaiheissa, ensimmäisillä albumeilla Cheek kuvailee olevansa naisten suosiossa oleva mies, joka ei etsi vakituista suhdetta ja kokee vapauden ja juhlimisen positiivisena asiana (ks. myös luvut 4.4 ja 4.11). Sen sijaan myöhemmillä albumeilla käsitellään enemmän menneitä parisuhteita ja ne sisältävät enemmän satunnaisten suhteiden kritisointia. Sen myötä artistielämän rinnalle rakentuu toive vaikiintuneesta elämästä ja naissuhteista.

4.4 Juhlimisdiskurssi

Teksteissä rakentuu diskurssi, jota nimitän juhlimisdiskurssiksi. Diskurssin aiheisiin liittyy alkoholista ja sen käytöstä puhuminen, baareissa käyminen ja ystävien ja naisten kanssa ajan viettäminen (ks. myös luku 4.3). Alkoholista ja juhlimisesta puhutaan kaikilla albumeilla ja osa kappaleista käsittelee erityisesti näitä aiheita. Androuso-pouloksen ja Scholzin (2002: 11)

mukaan juhliminen ja hauskanpito ovat yksi tyypillisistä rap-lyriikoiden aiheista, ja usein kappaleissa kuvaillaan narratiivisesti juhlien kulkua. Osa Cheekin kappaleista käsittelee erityisesti juhlimista ja alkoholinkäytön kuvausta, kuten Mökkireissu (AMK 2004), Reissumies (KS 2005), Sokka irti (SI 2012) ja Fiiliksissä (KMM 2013).

Alkoholinkäyttö kytkeytyy usein juhlimiseen ja sen kuvailuun. Esimerkki (38) sisältää useita erilaisia kielen keinoja, joiden avulla diskurssi rakentuu, joten käsittelem eri keinoja sen kautta. Analyysin ohessa viitataan myös muissa kappaleissa eri albumeilla esiintyviin kielen keinoihin.

(38) Sit on se perinteine, mitä aina harrastaa
 mut useimmiten se lauantaina vallan saa
Pullo sitä itteesä, ni velatkin on saatavia
 kai me pojat ollaan vaan sen sortin **kaatajia**
 Oon sit keikalla, tai koticlublla
 mut on katse tuottees ja huulet **grogikupilla**
Jos jossain on bileet en osaa maata himassa
 haluun **kaataa, tinata, vetää naamat Divassa**
 Laskusta viis, oon **baarikärpänen 2005**
 tält **kantadenalt** ne harvoin laskuttaa niist
 kädet taskussa siis, tilaan maksutta viis
 ja vaan siks, et oon Cheek, on jengi taas mussa kii
 Vältän kontaktin, ku **tuoppiin upottaudun aina**
 ja kun ulostaudun paikalt, on jo kukonlaulun aika
 Ku hoipertelen kotii, naapurit herää töihin
 toiset elää päiväl, mä elän öisin
 (Kun sä nukut, KS 2005)

Esimerkissä (38) kuvaillaan illan kulkua ja tapahtumia narratiivisesti, mutta samalla tekstissä on myös yleistä Cheekin ja hänen ystäviensä juhlimisen ja alkoholinkäytön kuvailua. Cheek nimittää itseään nimityksillä *baarikärpänen 2005* ja *kantadena*. *Baarikärpänen* on intertekstuaalinen viittaus Eppu Normaali -yhtyeen samannimiseen kappaleeseen vuodelta 1988¹⁶. Vuosiluku *2005* viittaa Käännän sivuu -albumin ilmestymisvuoteen, jolloin kappale on julkaistu. Aika- ja paikkaviittaukset ovat yksi tyypillinen puheaktin muoto rap-lyriikoissa, ja ne kytkevät tekstit tiettyyn (todelliseen) ajankohtaan (Androustopoulos & Scholz 2002: 17). Slangisanan *kantadena* edusosa *-dena* viittaa alkoholistiin, juoppoon tai humalaiseen (Paunonen 2000 s.v. *dena*) ja määriteosa *kanta-* viittaa Cheekiin kyseisen baarin vakituiseksi asiakkaana (vrt. KS s.v. *kanta-asiakas*). Lisäksi neljännessä säkeessä Cheek viittaa monikossa itseensä ja ystäviinsä ja nimittää heitä *kaatajiksi*. Verbistä *kaataa* johdettu nimitys konnotoi runsaaseen alkoholin käyttöön. Myös useissa muissa kappaleissa (Mitä hä!?, Sikaryhmä,

¹⁶ Kappale on julkaistu yhtyeen albumilla Imperiumin vastaisku.

AMK 2004; Reissumies, KS 2005; Sokka irti, SI 2012; Älä pyydä mitään, Fiiliksissä, KMM 2013) juominen on yhteisöllistä.

Alkoholiin viittaavia nimityksiä on teksteissä useita. Esimerkin kolmannessa säkeessä juotavaan viitataan ilmauksella *pullo sitä itteesä* ja kuudennessa säkeessä mainitaan *grogikuppi*. Muissa kappaleissa mainitaan alkoholijuomina drinkki *valkovenäläinen* (Sikaryhmä, AMK 2004), *kalja* ja *bisse* (Mökkireissu, Pelihelvetti AMK 2004; Jehu, Liian viilee SI 2012; Profeetat KMM 2013) kuohuviiniä tarkoittava *skumppa*, (Taas askeleen edellä, KS 2005), *viina* (Liiku, KS 2005), *booli* (Älä pyydä mitään, KMM 2013), samppanja *Bollinger* ja drinkki *vodka martin* (Timantit on ikuisia, KMM 2013). *Bollinger* ja *vodka martin* ovat intertekstuaalisia viittauksia Ian Flemingin James Bond -kirjoihin ja niistä tehtyihin elokuviin.

Esimerkissä (59) mainitaan nimeltä Lahden Diva-baari. Se on ainoa teksteissä nimeltä mainittu baari (myös Avaimet mun himaan, AMK 2004; Valmis, KS 2005). Muuten alkoholinkäyttöön liittyviä ympäristöjä ei nimetä tarkemmin, mutta kuten tässä esimerkissä, alkoholi liittyy keikkaelämään. Myös kappaleissa Pelihelvetti (AMK 2004), Taas askeleen edellä (KS 2005) ja Reissumies (KS 2005) alkoholinkäyttö yhdistyy keikkailuun ja samalla myös ylipäänsä juhlimiseen.

Alkoholidiskurssia keskeisesti rakentava kielen keino ovat juomiseen liittyvät verbit. Esimerkissä juomisesta käytetään verbejä *kaataa*, *tinata* ja *vetää naamat*, joka on idiomaattinen ilmaus. Näiden verbien lisäksi alkoholin juomista tarkoittavia verbejä ovat *dokata*, *ryypätä*, *läträtä*, *kurlata* ja *juoda*. Eri verbejä käytetään kaikilla albumeilla alkoholista puhuttaessa.

Esimerkissä (38) verbit ovat yksikön ensimmäisessä persoonassa ja Cheek puhuu pääasiassa itsestään, mutta usein juhliminen on yhteisöllistä ja se näkyy myös verbeissä, kuten esimerkissä (39) ja (40).

(39) Antaa vihaajien vihaa, me rokataan klubil
me dokataan klubil, tsikui pokataa klubil
 (Mitä hä!?, AMK 2004)

(40) Mennään tosta vaan isoilla valoilla, rokataan isoja lavoja
 Ollaan vaan sikoja staroja ja pokataan kivoja panoja
Dokataan litroja hanoista, jos välil mogataan, niin ollaan pahoillaan
 Mut jos haluat testaa kisakuntoo sano koska vaan, niin voidaan aloittaa
 (Liiga Music, SI 2012)

Esimerkissä (39) toisessa säkeessä käytetään monikon ensimmäisen persoonan pronominia *me*, joka viittaa Cheekiin ja hänen rap-ryhmäänsä 5th Elementiin. Juopottelua tarkoittava slangitaustainen verbi *dokataan* (KS s.v. *dokata*) on puhekielelle tyypillisesti passiivissa. Esimerkissä (40) ensimmäisen säkeen verbit *dokata* ja *mogata* ovat passiivissa eikä tekijöitä

nimetä tarkasti, mutta kontekstista (koko kappale ja säkeistö myös huomioiden) on tulkittavissa, että kysymys on Cheekistä ja hänen ryhmästään (Herrasmiesliigasta) myös tässä esimerkissä. Juomisesta puhuttaessa verbit ovat usein passiivissa, mikä rakentaa juhlimisesta kuvaa yhteisöllisenä toimintana. Alkoholinkäyttö ei tällöin yksilöidy vain Cheekiin. Yhteisöllistä alkoholinkäytön kuvailua on jokaisella albumilla.

Esimerkissä (39) ei mainita tiettyä paikkaa, johon alkoholinkäyttö kytkeytyisi, mutta konteksti huomioiden se liittyy kuitenkin musiikkiin ja keikkaelämään. Esimerkissä (39) esiintyminen, juominen ja naisten iskeminen linkittyvät yhteen paikkaa ilmaisevan adverbiaalilin *klubil* toistamisen myötä. Samassa kappaleessa Mitä hä!?! alkoholi kytkeytyy niin ikään osaksi keikkailua. Esimerkissä (41) alkoholi liittyy myös musiikin kirjoittamiseen.

(41) elin "Hotlassa"
ku "Hukkasin Avaimet Mun Himaan"
nyt studion sohvalla
samal sanailen kun **tinään**
(Taas askeleen edellä, KS 2005)

Sanailu viittaa tekstien kirjoittamiseen, ja juomisesta käytetään verbiä *tinata* (Paunonen 2000 s.v. *tinaa*). Vaikka musiikinteko ja juhliminen liittyvät yhteen, teksteistä löytyy myös esimerkki, jossa diskurssia kyseenalaistetaan.

(42) Pysyn skarppin, en runttaa kännis shouta
(Suu kii, AMK 2004)

Esimerkin (42) essiivimuotoinen slangisana *skarppin(a)* tarkoittaa terävää, tarkkaa tai fiksumaa (KS s.v. *skarppi*). Arkikielinen verbi *runttata* merkitsee tavallisesti rutistamista tai runnomista (KS s.v. *runttata*). Verbin objektina on keikkaan viittaava sana *shou*. Kuvaannollisessa merkityksessä oleva kielteinen verbi *en runttaa* tarkoittaa, ettei Cheek esiinny humalassa ja siten pilaa keikkojaan. Esimerkin (42) lisäksi kappaleessa Parempi mies (KMM 2013) juhlimisen hauskuus kyseenalaistetaan ilmaisulla *turhat kissanristiäiset*, ja toive arkielämästä ja pysyvässtä seurustelusuhteesta asetetaan vastakkain juhlimisen ihannoinnin kanssa.

Paitsi että juhliminen on osa keikkailua ja yhteisöllistä toimintaa rap-artistien kesken, se rakentaa myös Cheekin henkilökohtaista imagoa ja liittyy hänen persoonaansa. Esimerkissä (38) Cheek rakentaa itsestään kuvaa alkoholisoituneena ja sulkeutuneena henkilönä. Kappaleessa Sikaryhmä (AMK 2004) Cheek käsittelee ystävänsä itsemurhaa juomalla (*mä tislasin sun muistoks valkovenäläisii klubilla*) ja kappaleessa Liiku (KS 2005) Cheek juo uskaltaak-

seen lähestyä kiinnostavaa naista (*tukeuduin viinaan kun kunnan suomalainen*). Esimerkissä (43) Cheek ilmaisee suoraan pitävänsä juhlimisesta.

- (43) Rusetti suoraan, rakastan elää reunalla
 panna ja juhlii ja samalla mennä keulalla
 kaataa vodka martineai, kaahaa Aston Martineai
 (Timantit on ikuisia, KMM 2013)

Mentaalisen prosessiverbin *rakastaa* objekteina ovat *reunalla eläminen* eli eläminen riskejä ottaen, seksin harrastaminen, juhliminen ja menestymistä metaforisesti kuvaava idiomiksi *keulalla meneminen*. Samaan tapaan kuin Cheek ilmaisee rakastavansa musiikin tekemistä (ks. luku 4.6) hän nauttii myös juhlamiseen liittyvistä asioista. Esimerkin ensimmäisen säkeen *rusetti* konnotoi tyylikkääseen pukeutumiseen. Juhlminen näyttäytyy positiivisena ja mukavana asiana ja yhdistyy myös menestysdiskurssiin. Esimerkissä (44) rakennetaan myös menestysdiskurssia.

- (44) Mut kai sen ymmärtää, kun harvoin **tällasta jengiä** tavata saat
 Tää ilta meidän me omistetaan, **jonot** ei oo meitä varten ne **ohitetaan**
 Laitetaan nää **flindat solisemaan**, kaadetaan niin et alkaa **kolisemaan**
 (Fiilikissä, KMM 2013)

Monikossa oleva slangisana *flindat* tarkoittaa pulloja (Paunonen 2000 s.v. *flinda*) ja passiivissa oleva verbi *kaadetaan* tarkoittaa juomista. 3. infinitiivissä olevat verbit *solisemaan* ja *kolisemaan* viittaavat rankkaan alkoholinkäyttöön. Yhteisöllisyyttä rakennetaan substantiivilla *jengi*. Juhlminen on esimerkissä positiivinen ja hauska asia, ja ensimmäisessä ja toisessa säkeessä Cheekin ryhmän ainutlaatuista asemaa korostetaan viittaamalla *tällaseen jengiin* ja *jonojen ohittamiseen*. Kappaleissa Pyrkiny vähentää (SI 2012), Ota mut kiinni ja Fiilikissä (KMM 2013) Cheek nimittää *sisäpiiriksi* (myös *SP*) omaa juhlijaporukkaansa. Kappaleessa Älä pyydä mitään (KMM 2013) Cheek puhuttelee kuulijaa (*listener-directed speech*) ja ilmaisee tämän olevan ryhmänsä ulkopuolella: *tätä saunaseuraa sä voit kaukaa seuraa/näihin leikkeihin pidetään tarkkaa seuraa*. Cheek viittaa lähipiiriinsä nimityksellä *saunaseura*. Lisäksi kappaleessa Kuka muu muka (KMM 2013) erikoisasemaan viitataan säkeellä *nykyään mis vedetään niin vipissä on vippi*. Esimerkkien passiivissa olevat verbit *pidetään* ja *vedetään* viittaavat monikkoon, mutta ryhmän jäseniä ei kuitenkaan tarkasti määritellä.

Juhlminen ja alkoholinkäyttö ovat yksi iso teema lyriikoissa. Ne ovat tärkeä osa Cheekin elämää ja musiikkiuraa. Juhliskurssia rakentavia esimerkkejä ja kokonaisia kappaleita on jokaisella albumilla, ja diskurssin sisällöissä on paljon yhtäläisyyksiä, kuten juhlamisen

yhteisöllisyys ja hauskanpito. Toisaalta myös negatiivisia puolia tuodaan esiin, ja Cheek kuvailee alkoholinkäyttöään myös negatiiviseen sävyyn esimerkiksi nimittämällä itseään alkoholistiin viittaavilla nimityksillä tai pohtimalla juhlimisen ja arkielämän ristiriitoja. Juhlimisdiskurssin rakentama imago on siis monimuotoinen. Ensimmäisillä albumeilla juhlimisen kuvailun voi tulkita enemmän kertovan Cheekin henkilökohtaisesta elämästä, mutta myöhemmin siihen liittyy myös menestymisen kuvailu ja Cheekin ja hänen rap-porukkinsa erityislaatuisuuden kuvailu. Juhlimisdiskurssissa näkyy myös saavutettu menestys, ja tämän myötä diskurssi kytkeytyy myös menestysdiskurssiin. Cheekin ja hänen ryhmänsä asemaa korostetaan useissa eri kappaleissa myöhemmillä albumeilla ja muut ihmiset suljetaan heidän erityisasemassa olevan (juhla-)seurueensa ulkopuolelle. Tämä onkin ainoa merkittävä sisällöllinen muutos diskurssissa ja sen myötä Cheekin imagossa, johon menestyminen kytkeytyy muutenkin erityisesti myöhemmillä albumeilla. Kielen keinot eivät niinkään ole muuttuneet, kaikilla albumeilla mainitaan eri alkoholijuomia ja alkoholinkäyttöön liittyviä erilaisia verbejä, jotka pääasiallisesti rakentavat diskurssia.

4.5 Aitousdiskurssi

Aitous (tai autenttisuus) on yksi keskeinen hiphop-kulttuuriin kytkeytyvä käsite, johon liittyviä kysymyksiä on käsitelty vuosikymmeniä kulttuurin alettua levitä ja kansainvälistyä. Keskusteluun aitoudesta liittyy vahvasti jako underground-suuntaukseen ja toisaalta kaupalliseen hiphopiin. Jako juontaa juurensa 1980-luvun puoliväliin, jolloin suurten levy-yhtiöiden kiinnostuksen myötä MC:t nousivat keskeiseksi elementiksi hiphop-kulttuurissa musiikin tekemisen myötä muiden elementtien jäädessä taka-alalle. (Price 2006: 45.) Myös suomalaisessa kontekstissa on käyty keskustelua aitoudesta aina 2000-luvun alkupuolelta lähtien. Tuolloin suomalaisessa hiphopissa näkyivät vahvasti amerikkalaisesta kulttuurista otetut vaikutteet. Eri artisteilla on ollut jo tuolloin erilaisia näkemyksiä aitouden määritelmästä, esimerkiksi kaupallisuus on nähty Suomessakin kyseenalaisena ulottuvuutena rapissa. (Mikkonen 2004: 190.) Erilaiset suuntaukset eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois kulttuurin sisällä, vaan ne päinvastoin antavat artisteille mahdollisuuden valita oma suuntauksensa ja toteuttaa erilaista autenttisuutta (ks. esim. Westinen 2014: 69).

Cheek käsittelee kappaleissa paljon omaa uraansa, esiintymistään ja musiikin kirjoittamista. Näihin osuuksiin liittyy vahvasti aitouden kuvaaminen ja vakuuttelu siitä, että Cheekin tekstit ovat todenmukaisia ja kertovat hänen omasta elämästään. Tätä diskurssia nimitän ai-

tousdiskurssiksi.

Cheek kuvailee, että hänen tekstinsä kertovat hänen omasta elämästään, kuten esimerkiksi (45).

- (45) Mä yhä runnin biiteil, syljen multiriimei
Ain vaa siit mit oon eläny, eli funtsi siit gay
 Mut juntit siis ei oota mult siks biisei
 et ne ei pysty tajuunaa et on muitki stiizzei
 ku kasvaa pumpulii verhottun, sokkona säkissä
Ku mä syljen mun elämäst, sä motkotat läpistä
 (Sylkäsy, AMK 2004)

Esimerkin (45) toisessa säkeessä Cheek sanoo, että hänen riiminsä kertovat hänen omasta elämästään, ja adverbini *ain(a)* korostaa, että näin on poikkeuksetta. Viimeisessä säkeessä sama asia toistetaan, Cheek kuvailee “sylkevänsä omasta elämästään”. Lisäksi Cheek puhuttelee molemmissa säkeissä kuulijaa. Hän käyttää kuulijasta englanninkielistä homoa tarkoittavaa sanaa *gay*, minkä voi tässä yhteydessä tulkita haukkumasanana.

Kuudennessa säkeessä Cheek väittää, että kuulijan mielestä Cheekin tekstit ovat *läppiä* eli huulia, herjoja tai vitsejä (KS s.v. *läppiä*). Negatiivisen sävyn sisältävällä *motkottaa-*verbillä, joka viittaa kuulijan toimintaan, Cheek ilmaisee, että kuulija ei pidä lyriikoista. Cheekin mukaan kuulija ei usko, että kyseessä on Cheekin omasta elämästä kertovat tekstit, vaan kysymys on vitseistä. Paitsi että Cheek kuvailee itseään kirjoittajana, hän kohdistaa puheensa suoraan kriittiselle kuulijalle (*listener-directed speech*) ja pyrkii alentamaan tämän asemaa (ks. Androutsopoulos & Scholz 2002: 16).

Sen lisäksi, että Cheek sanoo musiikkinsa olevansa elävästä elämästä, hän sanoo sen olevan *sydäimestä lainattua matskuu* (Täältä sinne, KS 2005, ks. esimerkki (47)). Kyseinen metafora korostaa omakohtaisuutta, joka korostuu myös puhuttaessa Cheekin kappaleissaan käsittelemistä aiheista. Kappaleet kertovat Cheekin omista kokemuksista, mikä käy ilmi esimerkiksi (46).

- (46) Nyt **nää kokemukset taas summautuu plataks**
 kerro Skeletorille et He-man on takas
 (Taas askeleen edellä, KS 2005)

Ensimmäisessä säkeessä viitataan kappaleessa aiemmin kuvailtuihin kokemuksiin, jotka Cheek on kirjoittanut levyilleen. Verbi *summautua* kertoo, että kokemukset on vedetty yhteen (ääni-)levylle eli *platalle* (Paunonen 2000 s.v. *platta*). Muissa kappaleissa elettyyn elämään viitataan *tarinoina*, joista kirjoitetaan kappaleita (Satalasissa, AMK 2004), *muistoina* (Täältä

sinne, KS 2005) ja *totuuksina* (Leija kaupungin yllä, KS 2005). Ilmauksissa korostuu ajatus, että tekstien sisällöt ovat aitoja omakohtaisia kokemuksia ja perustuvat tositapahtumiin.

Cheek pohdiskelee omaa asemaansa kirjoittajana. Esimerkissä (47) hän puhuttelee kuulijoita eli tässä tapauksessa ystäviään monikon toisessa persoonassa.

(47) On uudet kuviot, mut kuulutte aina mun lapsuutee
työstän biisiä teist, tää kuuluu sainatun vastuusee
 Hah Tää on sit **sydäimestä lainattuu matskuu**, et
 (Täältä sinne, KS 2005)

Kyseisessä esimerkissä viitataan Cheekin ystäviin ja elämään kuuluneisiin henkilöihin, jolle hän kohdistaa tekstinsä. *Työstää*-verbi viittaa kappaleiden tekemiseen ja sen objektiivina on elatiivimuotoinen persoonapronomini *teist*, joka kertoo, että Cheekin kirjoittama kappale kertoo heistä. Samassa säkeessä Cheek kuitenkin sanoo, että kyse on hänen *vastuustaan sainatuna* (engl. *signed*) eli levy-yhtiössä olevana artistina. Vastuu viitanee tässä yhteydessä ryhmää kohtaan koettuun lojaalisuuteen. Kun Cheekillä on mahdollisuus julkaista materiaalia, hän haluaa huomioida ystävänsä teksteissään. Viimeisessä säkeessä toistuu jälleen omakohtaisuus.

Esimerkissä (48) diskurssi rakentuu myös usean eri keinon kautta.

(48) Nähkää taidot ja tuntekaa kuumuus
 nähkääs **aidoimmat** tuntea **kuuluu** mut
 tunnen kusseeni platan, jos saan **krediittiä** Rumbalta
 Suelta tai Cultilt, en halua **meriittiä** kummaltkaa
 Koska mun levy ei oo **tekotaiteellista paskaa**
itse elämäni elämää sen aiheista vastaa
 (Herätys, KS 2005)

Toisessa säkeessä viitataan musiikin ja artistin aitouteen, mikä toistuu useissa eri kappaleissa albumeilla AMK 2004, KS 2005 ja KMM 2013. Cheek sanoo olevansa aidoin artisti ja myös hänen tekstinsä ovat *aitoo tarinaa elävästä elämästä* (Nostan kytkintä, KS 2005). Esimerkissä (48) toisessa säkeessä Cheek viittaa superlatiivilla *aidoimmat* artisteihin, joihin hän lukee myös itsensä. Verbi *kuulua* on merkitykseltään *täytyä* (KS s.v. *kuulua*), ja Cheekin mukaan aidoimmat artistit täytyy tuntea. Esimerkissä on lueteltu nimeltä musiikkialan lehdet Rumba, Sue ja Cult. Rumbalta hän ei halua *krediittiä* eli kunniaa, ansiota tai meriittiä (Mot Sanakirja englanti 2012 s.v. *credit*) ja Suelta ja Cultilta *meriittiä* (vrt. *krediitin* merkitys), joka tarkoittaa sanatarkasti tieteellistä tai virka-ansiota (KS s.v. *meriitti*), mutta jolla tässä yhteydessä voi ajatella olevan sama merkitys kuin kunnialla ja ansioilla. Aitouteen liittyy siis se, ettei artisti

hae (tiettyjen lehtien) kriitikoiden suosiota tai yritä miellyttää heitä. Päinvastoin Cheek sanoo epäonnistumiseen viittaavaa puhekielistä *kusta*-verbiä käyttäen, että hänen albuminsa on epäonnistunut, jos hän saa (tiettyjen julkaisujen) kriitikoilta siitä positiivista palautetta. Viimeisessä säkeessä toistuu esimerkissä (45) ilmennyt omakohtaisuus, jonka yhteydessä Cheek kiistää musiikkinsa olevan *tekotaiteellista paskaa*. Kyseinen kohta kuulostaa kriitikistä poimitulta kommentilta ja se tuo siksi tekstiin moniäänisyyttä. Vaikka *paska*-sanaa käytetään hiphop-slangissa musiikista, tässä yhteydessä sillä ei ole tulkittavissa tätä merkitystä (vrt. esimerkki (2)). Sen lisäksi, että Cheek kuvailee olevansa aito artisti ja kirjoittavansa omasta elämästään, hän kiistää vastakkaiset näkemykset. Samoin kappaleessa Leija kaupungin yllä (KS 2005) kiistetään vastakkaisia mielipiteitä säkeessä *puheet epäaitoudest voit tyystin hylkää*, jossa aitouden vastakohtaksi nimetään *epäaitous*, joka kuulijalle suunnatulla puheella kielletään.

Aitouteen viittaavia verbejä on teksteissä useita. Ne korostavat tekstien kirjoittamisen ja esittämisen omakohtaisuutta kuten esimerkissä (49).

(49) Tässä sulle totuusia, vaik et niit edes etsis
mä **avaudun niinku nää ois mun viimeiset tekstit**
(Leija kaupungin yllä, KS 2005)

Kuvaannollisesti uskoutumista tarkoittava verbi *avautua* (KS s.v. *avautua*) kertoo Cheekin käsittelevän teksteissään omakohtaisia asioita avoimesti. Muita teksteissä musiikin kirjoittamiseen liittyviä verbejä ovat *valuttaa (päästä)* (Nyt skarppina, AMK 2004) ja *vuotaa (paha olo päästä)* (Ruusuillatanssimista, AMK 2004). Esittämistä kuvaa myös verbi *räkäistä (omat huolet kaduille)* (Ruusuillatanssimista, AMK 2004). Kyseiset verbit liittyvät myös sairausdiskurssiin (ks. luku 4.9) ja omien ongelmien käsittelyyn ja mielenrauhan tavoitteluun, mutta samaan aikaan niiden omakohtaisuus rakentaa aitousdiskurssia. Ne ovat kytköksissä aiempiin esimerkkeihin, joissa musiikin kuvaillaan sisältävän Cheekin oman elämän aiheita ja kokemuksia.

Itseensä viittaavassa puheessa Cheek kytkee aitouden itseensä ominaisuutena.

(50) Tää ei tuu poistuu täältä koskaan
timantit on ikuisia
ja mä lupaan pysyy aitona ja rokkaa koska
timantit on ikuisia
(Timantit on ikuisia, KMM 2013)

Esimerkissä (50) on ilmaus *lupaan pysyä*, jonka jälkimmäinen infinitiivimuotoinen verbi viittaa siihen, että Cheek on aito nyt ja hän lupaa olla tulevaisuudessakin. Alistuskonjunktion *koska* jälkeen tulee perusteleva sivulause, jossa Cheek rinnastaa itsensä aitouteen ja pysyvyyteen konnotoiviin *timantteihin*. Sen lisäksi, että Cheek on aito, hän sanoo myös olevansa *rehellinen*, kuten seuraavassa esimerkissä:

(51) Tää on ripittäytyminen ei ylpeilyn aihe
ennenkin oon rehellisesti sylkeny kaiken
 (Älä pyydä mitään, KMM 2013)

Esimerkissä (51) on toisessa säkeessä adverbi *ennen* ja siihen kuuluva liitepartikkeli *-kin*, joilla Cheek kuvailee, että sekä ennen että nyt hän on räpäntynyt eli *sylkenyt* rehellisesti asioistaan. Adverbi *kaikki* korostaa, että näin on ollut poikkeuksetta. Samassa kappaleessa Cheek räppää lisäksi *mä kävelin sisään esittämättä mitään*. Abessiivimuotoisella *esittää*-verbillä hän sanoo olevansa olevansa aito, oma itsensä. Aitous on siis ominaisuus, joka on sekä Cheekissä itsessään että hänen musiikissaan. Tämä tulee esiin uran eri vaiheissa, kuten esimerkeistäkin käy ilmi. Viimeisimmillä albumeilla aitoutta käsitteleviä kohtia on kuitenkin vähemmän.

Käsitellyt esimerkit tuovat esiin, että Cheek on varsin ehdoton kuvaillessaan tekstejään eikä hän jätä kuulijalle tulkinnanvaraa siinä, ovatko tekstit todenmukaisia vai eivät. Kirjoittajana hän on rehellinen ja aito, eikä kuulijalle jätetä sijaa tämän kyseenalaistamiseen. Jos kuulija tekee niin, häntä väheksytään ja arvostellaan takaisin. Lyriikoista rakentuu kuva päiväkirjamaisina, dokumentaarisisina teksteinä, joiden sisältö on täysin todenmukaista. Ulkopuolisten ja erityisesti musiikkikriitikoiden arviot eivät Cheekiä kirjoittajana kiinnosta. Kuten esimerkeistä käy ilmi, aitousdiskurssi ja erityisesti tekstien omakohtaisuus ovat läsnä sekä sisällöllisesti että kielellisten keinojen osalta erityisesti albumeilla AMK (2004) ja KS (2005). Uudemmissa albumeilla aitoutta käsitellään vähemmän, eikä tekstien ja räppäämisen omakohtaisuutta tuoda esiin kuin muutamissa kappaleissa. Sokka irti -albumilla aitoudesta ja musiikin rehellisyydestä ei puhuta varsinaisesti lainkaan. Diskurssin ilmeneminen on siis muuttunut, vakuuttelua aitoudesta on vähemmän, eikä aitous tai sen korostaminen ole Cheekin imagossa myöhemmin enää niin paljon läsnä kuin aiemmin. Tästä syystä myös kielellisten keinojen variaatio on vähäisempää viimeisimmillä albumeilla, mutta aitoudesta ja rehellisyydestä puhutaan niissäkin. Sen sijaan henkilökohtaisten asioiden purkamiseen ja kirjoittamiseen liittyviä verbejä (kuten *avautua*, *vuotaa* yms.) ei niinkään esiinny. Westisen (2014: 288) tutkimuksessa Cheek itse kommentoi, että aitous ja autenttisuus ovat hänelle tärkeitä asioita. Hänen

mukaansa rap-musiikki ja lyriikat ovat vahvasti yhteydessä esittäjän persoonaan, ja hän haluaa itse tehdä musiikkia, jonka sisällöt ovat ”totta”. Mahdollisesti myöhemmillä albumeilla autenttisuutta rakennetaan sanallisesti vähemmän siksi, ettei Cheekillä ole tarve perustella sitä samalla tavoin kuin aiemmin. Aitouden ajatus on taustalla edelleen tärkeä, mutta sitä ei korosteta.

4.6 Kiintymysdiskurssi

Työnteon diskurssin ohella teksteistä nousee esiin ajatus, että musiikin tekeminen on Cheekille henkilökohtaisesti tärkeää toimintaa. Tätä diskurssia nimitän kiintymysdiskurssiksi. Työnteon diskurssia käsittelevissä osuuksissa rapiin viitataan työnä ja Cheekin aktiivinen toimijuus ja vastuunotto työstä korostuu. Kuitenkin myös tunnetason sitoutuminen musiikin tekemiseen näkyy muutamissa kappaleissa eri albumeilla.

Esimerkissä (52) ilmaistaan, että kysymys on *rakkaudesta*.

(52) Mutku hurahtaa johku ei sit fiilist pysty torjuu
 Se hallitee sun ajatteluu, elät sen kautta
 Ei vapautta, oon kahleis mut ”ei tarvi auttaa”
 En haluukkaa irti – bitch – tää on **rakkautta**
 (Satalasissa, AMK 2004)

Ensimmäisessä ja toisessa säkeessä Cheek kuvailee yleisellä tasolla, minkälaista jostakin asiasta innostuminen on. Verbi *hurahtaa* tarkoittaa arkikielessä ylenpalttista intoutumista (KS s.v. *hurahtaa*) ja konnotoi myös sairaalloiseen intoon, jolla Cheek suhtautuu musiikin tekemiseen (ks. luku 4.9.1). Kolmannen säkeen metaforinen ilmaus *olla kahleissa* luo vaikutelmaa tahdonvastaisesta vapaudenmenetyksestä, jonka Cheek kuitenkin heti kiistää lainausmerkeissä olevalla mutta-konjunktioilla alkavalla sivulauseella *ei tarvi auttaa*. Neljännessä säkeessä puhekielinen demonstratiivipronomini *tää* viittaa musiikin tekoon ja aiemmissä säkeissä kuvailtuihin tunteisiin ja elämään. Esimerkin (52) lisäksi myös kappaleessa Sylkäsy (AMK 2004) Cheek ilmaisee rakkauden olevan keskeinen motiivi rapin tekemisessä. Kappaleessa hän kuvailee, että rakkaus itsessään on riittävä motiivi tehdä musiikkia, mutta ryhmä 5th Element antaa pohjaa sen tekemiseen. Cheekin henkilökohtainen innostus ja toisaalta ryhmän tuoma tuki toimivat motivaattoreina.

Rakastamista ja kiintymystä musiikkiin ilmaistaan myös verbeillä. *Rakastaa*-verbiä käytetään kappaleissa Ruusuillatanssimista (AMK 2004) ja Liian viilee (SI 2012), josta on esimerkki (53).

(53) Yhtä omistautuvaa, en montaa tääl nää
se sama mitä **rakastaa** sekottaa tän pään
(Liian viilee, SI 2012)

Esimerkissä käsitellään musiikin tekemistä ja Cheekin suhtautumista siihen. Musiikki on Cheekin rakkauden kohde, mutta samalla se tekee hänet hulluksi (ks. myös luku 4.9). Tunnetta ilmaisevan verbin lisäksi ensimmäisessä säkeessä Cheek kuvailee partisiippimuotoa *omistautuva*-käyttäen omaa suhtautumistaan työn tekoon ja vertaa omaa suhtautumistaan toisten toimintaan. Kohta *en montaa tääl nää* sisältää ajatuksen, että yhtä omistautuneita voi mahdollisesti olla, mutta niitä ei ole paljon, ja mahdollisesti merkitys on, ettei heitä ole lainkaan. Cheekin henkilökohtainen intohimoisuus korostuu esimerkissä.

Slangiverbi *digata* esiintyy kappaleissa Sylkäsy (*tää on mulle kaikkee mist mä digaan bitch!*) (AMK 2004) ja Tappiin asti (*teen nyt mistä digaan*) (KS 2005). Kyseisissä kappaleissa käsitellään samaa ajatusta kuin esimerkissä (53).

Kiintymysdiskurssin voisi tulkita olevan työnteon taustalla vaikuttava motiivi. Kuten Cheek sanoo, hän tekisi musiikkia joka tapauksessa pelkästä intohimostakin, mutta työnteon diskurssissa esiin nouseva yhteisöllisyys ja ryhmän tuki (ks. luku 4.2, esimerkki (30)) lisäävät motivaatiota entisestään. Bisnesmiehen ja työntekijän imago kytkeytyy intohimoisen rapia rakastavan artistin imagoon, jonka voi ajatella muistuttavan enemmän perinteistä näkemystä taiteilijuudesta. Kiintymysdiskurssissa korostuu oma kiinnostus ja motivaatio, eikä siihen liity toisten suhtautumisen tai menestyksen kuvailu. Kyseistä diskurssia rakentavia kohtia ei ole teksteissä monia, mutta niitä esiintyy sekä ensimmäisillä että viimeisimmillä albumeilla, eivätkä niitä rakentavat kielelliset keinot ole muuttuneet. Tämä johtunee siitä, että kiintymys musiikin tekoon on perimmäinen syy ja motivaattori, miksi Cheek tekee musiikkia. Rakkaus musiikin tekoa kohtaan liittyy aitouteen ja kappaleissa omakohtaisuuden kautta ilmenevään ja korostettavaan autenttisuuteen. Cheek suoraan kiistää, että tekisi musiikkia rahan takia (ks. myös luku 4.1.3), ja sen sijaan syyksi nousee rakkaus rapia ja siihen liittyvää elämäntapaa, kuten keikkailua, kohtaan.

4.7 Kohtalodiskurssi

Teksteissä rakentuu ajatus, että Cheekin asema menestyvänä artistina on kohtalo ja ennalta määrätty asia. Kohtalodiskurssiksi nimittämäni diskurssi rakentuu ainoastaan albumeilla SI (2012) ja KMM (2013).

Esimerkissä (54) Cheek ja rap-artisti Elastinen nimittävät itseään *profeetoiksi*.

(54) Altavastaajina pelkkä oma jengi tukena
Profeetat - me ennustettiin tuleva
 (Profeetat, KMM 2013)

Profeetalla voidaan tarkoittaa mm. uuden aatteen ennustajaa, esitaistelijaa tai tietäjää (KS s.v. *profeetta*). Koska kappaleessa käsitellään hiphopin kehitystä ja nousua Suomessa, Cheekin ja Elastisen voisi ajatella tässä kappaleessa viittaavan *profeetalla* juuri uuden aatteen tai liikkeen ennustajiin. Nimityksen lisäksi säkeessä viitataan tulevaisuuden ennustamiseen passiivimuodossa olevalla monikon ensimmäiseen persoonaan viittaavalla *ennustaa*-verbillä. Kappale ei kuitenkaan käsittele pelkkää kohtalodiskurssia, vaan siinä rakennetaan myös työn-teen diskurssia ja menestysdiskurssia.

Esimerkissä (55) sanotaan, että muut ovat ennustaneet Cheekin kohtalon, mutta esimerkin (54) mukaan myös hän itse on tiennyt tulevasta. Esimerkki (54) rakentaa lisäksi yhteisöllistä identiteettiä. Vaikka Cheek ja Elastinen eivät kuulu varsinaisesti samaan rap-ryhmään, he tekevät yhteistyötä ja esimerkin mukaan ovat menestyneet yhdessä. He ovat olleet yhdessä *altavastaajina* eli musiikkia ajatellen marginaalissa, mutta liittoutumalla yhteen heillä on ollut mahdollisuus menestyä. Tämä rakentaa suomalaisellekin hiphopille tyypillistä yhteisöllisyyttä.

Profeetta-nimitys viittaa Cheekin omiin ennustajankykyihin, ja se on poikkeama kohtalodiskurssissa. Muissa esimerkeissä demonstratiiviproniminilla *ne* viitataan ulkopuoliseen tahoon, joka on ennustanut Cheekin kohtalon. Näin on esimerkeissä (55) ja (56).

(55) Tää on **tähtiinkirjoitettuu**, **ne** ties sen jo ennestään
 kun pieni keskonen taisteli hengestään
 (Ei oikotietä, SI 2012)

(56) **Ne** löi mulle passin käteen, sano anna palaa boy
 mut ei kertoneet, ettei tältä tieltä palaa takas voi
 Tähän vauhtiin jää koukkuun
 eikä sul oo muuta mahista, kun nauttii täst tuohust
 (Ohituskaistalla, SI 2012)

Esimerkissä (55) sanotaan, että Cheekin tulevaisuus on *tähtiinkirjoitettu*. *Kirjoittaa*-verbillä viitataan joskus kuvaannollisessa merkityksessä, että ihmisen tulevaisuus on 'tähtiin kirjoitettu' (KS s.v. *kirjoittaa*). Esimerkissä viitataan tarkemmin nimeämättömiin henkilöihin, jotka tiesivät jo Cheekin syntymästä lähtien, että hän tulee menestymään. Samoin esimerkin (56) ensimmäisessä säkeessä kuuluu kohdassa *anna palaa boy* ulkopuolisen tahon ääni. Cheekiin viitataan englanninkielisellä *poikaa* tarkoittavalla sanalla (MOT englanti s.v. *boy*). Nimitys luo vaikutelman, että esimerkissä Cheekiä puhuttelee häntä itseään ylempänä oleva taho. Nimityksen lisäksi esimerkissä ilmaistaan kielteisessä muodossa olevalla toisen säkeen *voida*-verbillä, ettei kohtalooan voi muuttaa. Menestystä ja artistin elämää kuvataan *tieksi*, jolle Cheek on lähtenyt. Tie ja matka ovat yleisiä metaforia elämälle (ks. esim Nikanne 1992: 63). Matkan metafora rakentuu useilla sanavalinnoilla. Tässä esimerkissä niitä ovat *tie*, *vauhti* ja *passi*. Esimerkissä (56) olevalla *passilla* on konkreettinen matkustamiseen konnotoiva merkitys. Tässä yhteydessä kysymys on kielikuvasta, ja *passin* voi tulkita tarkoittavan jonkinlaista lupausa menestyksestä ja mahdollisuutta tai (kulku-)lupaa lähteä tavoittelemaan sitä. Cheek ei ole itse valinnut tietään, vaan hänet on ohjattu sinne. Kappaleessa matka-metaforaa rakennetaan useilla eri keinoilla ja kohtalodiskurssi on yksi sen ulottuvuuksista.

Esimerkin (55) toisesta säkeestä käy ilmi, että Cheek on syntynyt keskosena. Esimerkilleä voisi ajatella olevan intertekstuaalinen yhteys Raamatun jouluevankeliumiin ja Jeesukseen. Myös Jeesuksen syntymä ja kohtalo on ennalta määrätty, ja Jeesuksen syntymän jälkeen profeetat tulevat tervehtimään häntä. Kohtalodiskurssi ja ajatus elämää ennustavasta korkeammasta tahosta konnotoivat uskonnollisiin viittauksiin ja, mutta toisaalta suorita viittauksia Raamattuun tai sen tarinoiden ei teksteissä esiinny.

Esimerkissä (57) kuvaillaan, että musiikista Cheek on saanut elämälleen tarkoituksen.

(57) Pinta on pintaa, hinta on hintaa
 mut mitä sisäl tuntee kun illal on hiljaa?
 Aah, kiitos et saan tehdä tätä
sain tarkoituksen elämältä, tää on mun tehtävä tääl
 (Kyyneleet, SI 2012)

Neljännän säkeen *saada*-verbi kuvaa, että musiikin tekeminen on tehtävä, joka on annettu Cheekille. Kolmannessa säkeessä oleva sana *kiitos* ja sitä seuraava *et(tä)*-konjunktiolla alkava sivulause on kohdistettu taholle, jota ei kuitenkaan tarkemmin nimetä. Voisi kuitenkin tulkita, että Cheek kiittää jotain korkeampaa tahoja siitä, että hän on löytänyt tavan toteuttaa itseään.

Neljänestä säkeestä ilmeneekin, että kysymys ei ole vain työnteosta vaan oman *tehtävän* löytämisestä.

Kohtalodiskurssi rakentuu osin ristiriitaiseksi, toisaalta Cheekin elämäntehtävä on annettu hänelle, toisaalta hän on itse myös tiennyt siitä ja työskennellyt menestyksensä eteen. Kohtalodiskurssi rakentaa Cheekistä kuvaa tietynlaisena valittuna henkilönä, jonka tehtäväksi on tullut musiikintekeminen ja siinä menestyminen. Kohtalodiskurssi ei siis sulje työnteon diskurssia pois, vaikka ne rakentavatkin Cheekin imagoa hyvin eri näkökulmasta. Kohtalodiskurssin esimerkkien mukaan hänellä ei ole ollut vaihtoehtoja elämänsä suhteen. Siinä mielessä siinä on yhteyksiä myös kiintymysdiskurssiin. Kohtalodiskurssi on erityisesti löydettävissä SI- ja KMM-albumien teksteistä, kahdella ensimmäisellä albumilla sitä ei esiinny. Tämä johtuu siitä, että kohtalosta on mahdollista puhua vasta siinä vaiheessa kun ura on edennyt pidemmälle. Ensimmäisten levyjen aikaan ei ole voinut puhua jo saavutetusta menestyksestä samaan tapaan kuin myöhemmin. Tuolloin työnteon diskurssi on ollut enemmän esillä, ja vastaavasti siitä on vähemmän esimerkkejä myöhemmillä albumeilla. Cheek on puhunut myös haastatteluissa siitä, että albumien tekstit ovat sisällöltään itseään totuttavia ja eräänlaisia ennustuksia tulevasta (ks. Poikkimäki 2013).

4.8 Vihadiskurssi

Jokaisella albumilla Cheek käsittelee itseensä kohdistuvia negatiivisia mielipiteitä ja erityisesti esiin nousevat Cheekiin kohdistuvat vihanilmaukset. Vihadiskurssia rakentavat esimerkit jakautuvat aiheiltaan kahteen ryhmään. Toisissa ilmaistaan Cheekin olevan vihattu henkilö ja toisissa kuvataan häntä vihaavia ihmisiä ja heidän toimintaansa.

Cheek nimittää itseään negatiivisilla nimityksillä. Albumilla AMK (2004) kappaleessa Rräplaulajan vapaapäivä Cheek sanoo omaavansa *kusipään maineen* ja kappaleessa Sylkäsy hän rinnastaa *kusipään* vaihtoehtoiseksi kutsumanimeksi artistinimensä lisäksi. Kappaleessa Taas askeleen edellä (KS 2005) hän kuvailee aikaa ensimmäisen albuminsa julkaisun jälkeen ja sanoo, että hänestä tuli *Valtakunnan vihatuin*. Nimitys on intertekstuaalinen viittaus Cheekin ja rap-artisti Skandaalin tekemään Valtakunnan vihatuimmat -kappaleeseen, joka julkaistiin vuonna 2004¹⁷.

¹⁷ Kappale Valtakunnan vihatuimmat (Skandaali feat. Cheek) sisältyy Warner Music Finlandin julkaisemaan kokoelmaan Suomihippoppia Vol. 4.

Monissa kappaleissa Cheekiä kritisoivia henkilöitä nimitetään *vihaajiksi*. Näin on kappaleissa Sylkäsy, Mitä hä!? (AMK 2004), Liiga Music (SI 2012) ja Vihaajat vihaa (KMM 2013). Esimerkki (58) sisältää nimityksen lisäksi myös muita diskurssia rakentavia kielen keinoja ja avaa sen sisältöjä.

(58) **Vihaajatki inspaa mua sylkee tät shittii**

Ja fanien ansiost voin lyödä ylpeenä striittii
Jengi jakautuu kahtii, toiset **vihaa** toiset rakastaa
Täsäki pelis toiset jakaa hihast toiset pakasta
(Sylkäsy, AMK 2004)

Ensimmäisessä säkeessä subjektina on *vihaajat* ja predikaattina puhekielinen *inspiroida*-verbin muoto *inspata*, jonka objektina on persoonapronomini *mua*. Cheek sanoo, että vihaajat innoittavat hänet tekemään musiikkia ja kiistää näin heidän negatiivisen vaikutuksensa. Toisessa säkeessä vihaajien vastavoimaksi muodostuvat *fanit*. Kolmannessa säkeessä Cheek vielä toistaa ajatuksen, että ihmiset jakautuvat näihin kahteen ryhmään ja suhtautuminen Cheekiin on aina äärimmäistä, joko rakastamista tai vihaamista. *Vihata*-verbi toistuu teksteissä usein, esimerkin (58) lisäksi myös kappaleissa Mitä hä!? (AMK 2004), Leija kaupungin yllä, Herätys (KS 2005) sekä Vihaajat vihaa (KMM 2013). Viimeksi mainitussa kappaleessa pohdiskellaan paljon myös kontemplatiiviseen tapaan Cheekiin kohdistuvan vihan syitä ja mainitaan lisäksi etunimeltä kaksi Cheekiä julkisuudessa kritisoitua henkilöä, Jouni Hynynen ja Kauko Röyhkä¹⁸. Vihaajat vihaa -nimi (ja myös muissa kappaleissa esiintyvät viittaukset vihaajiin) on lisäksi intertekstuaalinen viittaus hiphop-kulttuurissa toistettavaan lausahdukseen *hatters gonna hate*. Lause viittaa ihmisiin, vihaajiin (*hater*), jotka eivät osaa iloita toisten menestyksestä (Urban dictionary, s.v. *hater*). (Ks. Westinen 2014: 149; Know your meme 2014.) Kappaleessaan Cheek väheksyy vihaajia virheellisine näkemyksineen ja kiistää itse kuuluvansa heihin.

Vihadiskurssia rakentavia kohtia on jokaisella albumilla. Diskurssiin liittyy myös hiphop-kulttuuriin tyypillisesti liittyvä vastakkainasettelu artistien välillä, ja siihen liittyviä esimerkkejä olen analysoinut tarkemmin myös rikollisdiskurssissa (ks. luku 4.10). Vihaajia voivat olla sekä toiset artistit että muut Cheekiä arvostelevat tahot. Diskurssi rakentaa Cheekille vihatun artistin imagoa, mutta vastaamalla arvosteluun ja perustelemalla omaa toimin-

¹⁸ Muusikko Jouni Hynynen on kritisoinut mediassa Vain elämää -tv-ohjelmaa, jossa Cheek esiintyi ja kommentoinut Cheekin menestymistä (ks. esim. Hynynen 2013). Muusikko Kauko Röyhkä puolestaan kritsoi Cheekiä Facebook-sivullaan. Molempien henkilöiden kommentaista uutisoitiin mediassa ja niistä käytiin keskustelua (ks. esim. Mattila 2012).

taansa Cheek tuo imagoonsa positiivisia ominaisuuksia. Hän kuvailee olevansa periksiantamaton ja sitkeä, ja siten hän erottaa itsensä häviäjistä ja luovuttajista. Kyseinen diskurssi ja sen keinot ovat pysyneet hyvin samanlaisina eri albumeilla.

4.9 Sairausdiskurssi

Teksteistä nousee esiin diskurssi, jonka olen nimennyt sairausdiskurssiksi. Tähän lukuun sisältyy kaksi alalukua, jotka olen nimennyt Cheekille rakentuvan imagon mukaan. Alaluvussa 4.9.1 Cheek esittää itsensä musiikista riippuvaisena henkilönä, joka on hurahtanut sairaalloisesti musiikkiin. Musiikki esitetään huumeena ja ongelmallisena asiana Cheekin elämässä. Sen sijaan alaluvussa 4.9.2 Cheek kuvailee olevansa sairas ja tarvitsevansa musiikkia ongelmiensa käsittelyyn. Sairausnäkökulman vuoksi olen sijoittanut alaluvut saman pääotsikon alle, mutta kuten esimerkeistä käy ilmi, ne limittyvät paljolti toisiinsa. Niiden erottaminen onkin osin keinotekoista, mutta johtuen kahdesta eri näkökulmasta, joissa niissä puhutaan musiikista, olen erottanut ne eri alalukuihin.

4.9.1 Hullu huumeidenkäyttäjä

Cheek kuvailee itseään teksteissä useassa kohtaa metaforisesti huumeidenkäyttöön viittaavilla sanavalinnoilla. Diskurssia rakentavat nimitykset, verbit ja muut sanastolliset valinnat. Androutsopoulos ja Scholz (2002: 25) ovat artikkelissaan huomioineet, että rap rinnastetaan teksteissä väkivaltaan tai voimakkaisiin huumeisiin (metafora RAP ON HUUMETTA). Useissa kappaleissa Cheek käyttää metaforista *jäädä koukkuun/olla koukussa* -ilmausta kuvatessaan omaa suhtautumistaan musiikkiin ja sen tekemiseen. Ilmaus tarkoittaa riippuvaiseksi tulemistä jostakin, tyypillisesti esimerkiksi huumeista (KS s.v. *koukku*). Esimerkeissä (59) ja (60) on esimerkit kahdesta eri kontekstista.

(59) Tää on täys päivästä ny **jäin koukkuu ku nisti**
Tää peli on petollinen ku luokkuu mut pisti
(Satalasissa, AMK 2004)

(60) **Oon koukussa vauhtiin**, on kohtaloo et tyrii tän
(Anna mä meen, SI 2012)

Esimerkissä (59) ensimmäisessä säkeessä puhekielisellä demonstratiiviproniminilla *tää* viitataan musiikin tekemiseen ja rap-elämään yleensä. Cheek sanoo jääneensä siihen koukkuun, ja kyseisen metaforan lisäksi säkeessä on nimityksen sisältämä vertauskuva *ku nisti*. Slangisana *nisti* tarkoittaa huumeidenkäyttäjää (KS s.v. *nisti*). Cheek rinnastaa itsensä huumeidenkäyttäjiin ja rapin huumeisiin. Toisen säkeen mukaan rap on laittanut Cheekin *loukkuu* ja on siksi petollista. Esimerkissä (60) metaforan *oon koukussa* objektina on *vauhti*, ja sama kielikuva toistuu myös Ohituskaistalla-kappaleessa (SI 2012). *Vauhti* on metafora nopeasti etenevälle uralle (ks. luku 4.7 esimerkki (56)). Slangisanana *vauhti* tarkoittaa lisäksi amfetamiinia (Pau-nonen 2000 s.v. *vauhti*). Kappaleessa Anna mä meen (SI 2012) Cheek käsittelee musiikkiuran ja ihmissuhteiden yhdistämisen ongelmallisuutta.

Esimerkissä (61) Cheek kuvaa suhdettaan rapiin.

(61) Mä **hurahin** räppii se täyttää nyt mun kalenterin
 Ku sanoin: ”kuhan väsäilen” valehtelin
 Mä pusken näit läppii nii lujaa ku byygeen
 Täl menolla **ajan viel umpikujaa mun psyykeen**
 (Satalasissa, AMK 2004)

Verbi *hurahtaa* tarkoittaa arkikielessä intoutumista jostakin tai höyrähtämistä tai hullaantumista (KS s.v. *hurahtaa*). Kolmannessa säkeessä Cheek rakentaa työnteon diskurssia (ks. luku 4.2) ja neljännessä säkeessä kuvailee ahkeruuden tekevän hänet tulevaisuudessa sairaaksi metaforalla *ajaa viel umpikujaa mun psyykeen*. Cheek ennakoi tulevaa uupumistaan ja sairastumistaan, joka johtuu hänen ahkeruudestaan (ks. myös alaluku 4.2 esimerkki (26)). Esimerkissä (62) on puhekielisessä muodossa oleva verbi *sekottaa*.

(62) Monta kertaa se pitää teille todistaa
 et oon se yks ja ainoo, en yks monista
 yhtä omistautuvaa, en montaa tääl nää
se sama mitä rakastaa sekottaa tän pään
 (Liian viilee, SI 2012)

Verbi *rakastaa* viittaa musiikin rakastamiseen ja rakentaa kiintymysdiskurssia (ks. luku 4.6). Demonstratiivipronomini *se* ja adverbi *sama* ovat objektina verbille *rakastaa* ja subjektina verbille *sekoittaa*. Säkeen merkitys on, että Cheek rakastaa musiikin tekemistä ja rap-elämää, mutta se samalla vahingoittaa hänen mielenterveyttään. Diskurssi rakentaa Cheekin imagoa ristiriitaiseksi, intohimo aiheuttaa Cheekille samalla ongelmia, vaikka se myös saa hänet työskentelemään ja tuottaa menestystä.

4.9.2 Terapian tarpeessa

Sairausdiskurssin toista ulottuvuutta nimitän terapiadiskurssiksi. Sen mukaan Cheek kirjoittaa tekstejä ja tekee musiikkia, koska se auttaa häntä käsittelemään elämässä ilmeneviä ongelmia. Kyseiset kohdat ovat usein pohdiskelevia, kontemplatiivisia, mikä on yksi Androutsopouloksen ja Scholzin (2002: 11) määrittelemistä aiheista rap-lyriikoissa. Pohdiskelevat tekstit ovat usein tietynlaista ääneen mietiskelyä ja niissä artisti ilmaisee ajatuksiaan elämästä ja omista tunnetiloistaan. Aineistossa on useita tällaisia kappaleita. Esimerkissä (63) on useita keinoja, joilla diskurssia rakennetaan.

(63) Teidän kultsimussukat, mun exiini
 Ne kaikki sanonut mua **narsistiks ja mielisairaaks**
 mut se **hulluus** on vaan tuonut mut mun mielipaikkaan
 Pelin kovin, silti niskalimas vielkin graindaan
 Etsin vastauksia **kallonkutistajal** vietin aikaa
 kelasin, haittaaks se jos on **sekasin**
 ja se tekee sun maailmasta Las Vegasin
 Kuohkeita mirkkui ja nopeita kiese
 Sori mutsi, mut mä olen vaan mies hei
Meitsi laulaa, etsii mielen rauhaa
 Rukoilee, että saatana jättäis miehen rauhaan
 (Lian viilee, SI 2012)

Toisessa säkeessä puhekielinen demonstratiivipronomini *ne* viittaa ensimmäisessä säkeessä mainittuihin *exiin* eli Cheekin menneisiin seurustelukumppaneihin. Nimitykset *narsisti* ja *mielisairas* ovat heidän käyttämiään, ja ne tuovat tekstiin moniäänisyyttä. Narsisti viittaa itseään ihailevaan ja omaan itseen suuntautuvaan ihmiseen (KS s.v. *narsistinen*).

Esimerkissä (63) musiikin tekemistä ja Cheekin elämäntapaa nimitetään *hulluudeksi*. Cheek kertoo käyneensä *kallonkutistajalla* eli psykiatrilla (KS s.v. *kallonkutistaja*). Toisessa säkeessä Cheek sanoo predikatiivilauseketta käyttäen olevansa *sekaisin*. Esimerkissä kuvailtu hulluus ei kuitenkaan rakennu negatiiviseksi asiaksi, sillä Cheek kuvailee saavuttamaansa asemaa *mielipaikaksi*. Kahdessa viimeisessä säkeessä laulaminen rinnastuu keinoksi etsiä *mielen rauhaa*, eli tavaksi käsitellä ongelmia, kuten käy ilmi myös seuraavista esimerkeistä (64) ja (65). Viimeisessä säkeessä persoona vaihtuu yksikön ensimmäisestä kolmanteen ja Cheek viittaa itseensä genetiivimuotoisella *mies*-substantiivilla, joka rimmaa *mieli*-sanan genetiivimuodon kanssa. *Saatana* tarkoittaa paholaista, perkelettä, pirua tai riivaajaa (KS s.v. *saatana*). *Rukoilla*-verbillä on uskonnollinen merkitys kääntymisenä esim. Jumalan puoleen tai vaihtoehtoisesti se voi merkitä hartaasti pyytämistä tai anomista (KS s.v. *rukoilla*). Cheek siis ilmaisee toivovansa hartaasti, että hänen riivaajansa, joka aiheuttaa hänelle ongelmia elä-

mään, jättäisi hänet rauhaan. Esimerkissä hulluudessa ilmaistaan sekä positiivisia että negatiivisia puolia. Toisaalta musiikin tekeminen ja menestyminen tekevät Cheekin elämästä sellaista kuin hän toivoo, mutta kahdessa viimeisessä säkeessä diskurssi rakentuu vastakohtaiseksi ja Cheek ilmaisee suoraan olevansa riivattu ja toivovansa löytävänsä mielenrauhan.

Diskurssia rakentavat eri substantiivit. Esimerkeissä (46) ja (47) on useita sanatasolla terapiadiskurssia rakentavia esimerkkejä.

(64) Mä haluan tän olon ulos, ja jakaa sen lauluna,
tää on terapiaa meille, ei voida antaa sen hautua
 (Sikaryhmä, AMK 2004)

(65) Mun **terapeutin** toimii musta
 lyijytäkynä
 jaan sille mun **huolet** niin se
 pysyy täytettynä
 otan **isunnon** ku tuntuu, ei
 katso aikaa ja paikkaa
 jos haluu ylös jotain
 mieltä painavaa laittaa
 (Lyijykynä, KS 2005)

Esimerkissä (64) musiikkia nimitetään *terapiaksi* ja tavaksi käsitellä ystävän itsemurhaa, josta kappale Sikaryhmä (AMK 2004) kertoo. Esimerkissä rakennetaan yhteisöllisyyttä Cheekin ja hänen (rap-)ystävien välille, ja vaikka ensimmäisessä säkeessä Cheek viittaa yksikön ensimmäisellä persoonalla itseensä persoonapronomilla *mä* ja verbillä *haluun*, toisessa säkeessä hän puhuu monikon ensimmäisessä persoonassa puhuessaan musiikin terapeutisesta vaikutuksesta. Esimerkissä (65) käytetään lääketieteelliseen diskurssiin liittyviä termejä, joilla musiikkia kuvaillaan. Cheek käyttää lyijytäkynästä nimitystä *terapeutti*, joka on essiivimuodossa. Essiivilauseke ilmaisee sitä, mikä on subjektin tai objektin tarkoite kyseisessä tilanteessa (VISK § 1260), ja tässä yhteydessä terapeutina on siis kynä. Esimerkin viidennessä säkeessä käytetään sanaa *istunto*, joka tarkoittaa terapeutin ja asiakkaan tapaamista. Tyypillisesi terapeutin kanssa käsitellään oman elämän ongelmia, ja kolmannessa säkeessä Cheek viittaakin sanalla *huolet* asioihin, joita hän käsittelee kirjoittamalla.

Terapiadiskurssia rakentavat myös verbit. Esimerkeissä (66) ja (67) verbejä on useita.

(66) **Vuodan** pahan olon paperiin, tää on mun keino **purkaa**
 Mieluummin käyttää sanoj aseina, ku leipoo turpaa
 (Ruusuillatanssimista, AMK 2004)

(67) Mut tuntuu vaa et on pakko diilaa tät
purkaa tunteet riimeiks ja taas yön tunnit viilaa tät
 Vois sanoo et on paskaa nyt
 kynä ja paperi **auttaa** meitsii **jaksaa** nyt

(Avaimet hukassa, AMK 2004)

Esimerkkien kuvaannollisessa merkityksessä olevat verbit *vuotaa* ja *purkaa* kuvaavat musiikin kirjoittamista. Ne liittyvät tunteiden käsittelyyn kirjoittamisen kautta ja omien kokemusten käsittelyyn. *Purkaa*-verbiä käytetään useissa yhteyksissä albumeilla AMK 2004, KS 2005 ja KMM 2013. Esimerkin (67) ensimmäisessä säkeessä Cheek sanoo nesessiivistä *on pakko* - ilmaisuja käyttäen kirjoittamisen olevan välttämätöntä toimintaa. Terapiadiskurssiin liittyy usein, kuten myös esimerkin (64) toisen säkeen kielteisissä *voida*-verbissä, jonkinlainen sisäinen kirjoittamisen pakko, jonka vuoksi Cheek tekee musiikkia omakohtaisista negatiivisista kokemuksista. Nesessiivisiä ilmauksia on erityisesti albumeilla AMK (2004) ja KS (2005).

Esimerkin (67) neljännessä säkeessä *kynä* ja *paperi* ovat subjekteina ja lauseen predikaatti on verbi *auttaa*. Säkeessä käytetään myös puhekielisessä 3. infinitiivin tunnuksettomassa muodossa olevaa verbiä *jaksaa* (vrt. *jaksamaan*) (VISK § 121). *Auttaa jaksamaan* - ilmauksen objektina on puhekielinen partitiivissa oleva persoonapronomini *meitsiä*, joka viittaa Cheekiin itseensä. *Kynä* ja *paperi* ovat säkeessä aktiivisia toimijoita samaan tapaan kuin esimerkissä (67), jossa lyijytäkynää nimitetään *terapeutiksi*.

Musiikin terapeuttinen vaikutus liittyy erityisesti ihmissuhteiden päättymisen (kappaleissa Avaimet hukassa, AMK 2004 ja Timantit on ikuisia, KMM 2013) sekä ystävän itsemurhan ja Cheekin isän kuoleman käsittelyyn (kappaleissa Sikaryhmä, AMK 2004, Tappiin asti, KS 2005, Niille joil on paha olla, KMM 2013). Terapiadiskurssin omakohtaisuus ja oman elämän kokemuksista kirjoittaminen kytkeytyy myös aitousdiskurssiin (ks. luku 4.5).

Sairausdiskurssi rakentuu kahden eri näkökulman ympärille. Toisaalta Cheek käsittelee henkilökohtaisen elämän ongelmia teksteissä, ja toisaalta itse musiikkimaailma saa hänet sekaisin. Ensimmäisillä albumeilla on läsnä diskurssin ensin mainittu ulottuvuus ja myöhemmin (erityisesti SI-albumilla (2012)) jälkimmäinen. Kaiken kaikkiaan kirjoittamisen terapeuttinen vaikutus on enemmän läsnä AMK- ja KS-albumeilla kuin SI- ja KMM-albumeilla. Sairausdiskurssin ilmeneminen on siis muuttunut uran eri vaiheissa. Sekä ensimmäisillä että viimeisimmillä albumeilla Cheek sanoo olevansa koukussa musiikkiin, mutta myöhemmillä albumeilla kuvaillaan enemmän sen aiheuttamia ongelmia kuin aiemmin. Mahdollisesti tämä on yhteydessä menestysdiskurssiin, jonka esimerkeissä näkyy Cheekin aseman muuttuminen. Cheek kuvailee olevansa poikkeuksellisessa asemassa verrattuna uransa alkuvuosiin tai toisiin tämän hetken artisteihin, ja se on hänelle myös ongelmallista. Ensimmäisillä albumeilla musiikki on useammin keino purkaa tunteita, ja siksi sen terapeuttinen ulottuvuus on enemmän läsnä. Joitain mainintoja kirjoittamisen terapeuttisuudesta on myös myöhemmillä albumeilla

(esim. *purkaa*-verbi kappaleessa Timantit on ikuisia, KMM 2013), mutta yleisesti ottaen terapiadiskurssin ilmeneminen on vähäistä. Sairausdiskurssia rakentavat kielen keinot eivät siis ole paljon muuttuneet, eri albumeilla käytetään nimityksiä, verbejä ja kielikuvia, mutta eroja on diskurssia rakentavien esimerkkien sisällöissä ja määrässä.

4.10 Rikollisdiskurssi

Teksteissä rakentuu diskurssi, jota nimitän rikollisdiskurssiksi. Rikollisdiskurssia rakentavia esimerkkejä on kahdenlaisia ja diskurssissa on niiden myötä kaksi ulottuvuutta. Esimerkkien mukaan Cheek on artistina kielikuvallisesti rikollinen henkilö, ja toisaalta hänellä on myös varsinaista rikostaustaa.

Esimerkeissä (68) ja (69) on useita kielen keinoja, jotka rakentavat rikollisdiskurssia.

(68) **Jos kartellit on kiellettyjä, niin oon rikollinen**

Meidän jengi hallitsee koko helvetin skenee
ja mä valvon sit yläpuolelt niinku enkelit tekee
(Kyyneleet, SI 2012)

(69) Me tullaan kylääs **ku omenavarkaat**

tsekataan hetelmät ja otetaan parhaat
Ennen kukonlauuu takaovesta **karkaa**
HERRASMIESLIIGA
(Omenavarkaat, KS 2005)

Esimerkeissä on rikollisuuteen viittaavia nimityksiä. Esimerkin (68) ensimmäisessä säkeessä Cheek nimittää itseään *rikolliseksi*, tosin ehdollisesti *jos*-alustuskonjunktioilla. Esimerkki liittyy myös menestysdiskurssiin (ks. luku 4.1). Kartelli tarkoittaa tavallisesti taloudellista yrittäjien välistä liittoumaa, jonka avulla pyritään rajoittamaan keskinäistä kilpailua sopimalla esimerkiksi hinnoittelusta (KS s.v. *kartelli*). Kartellit eivät ole laittomia, mutta niitä ei pidetä vapaan kaupan kannalta positiivisena asiana. Tässä yhteydessä *kartellilla* viitataan Cheekin rap-ryhmään Herrasmiesliigaan tai mahdollisesti laajempaan joukkoon artisteja, joiden kanssa Cheek tekee yhteistyötä. Ryhmää ei kuitenkaan nimetä esimerkissä eikä kappaleessa. Esimerkki (69) on kappaleesta Omenavarkaat (KS 2005), jossa on mukana Cheekin lisäksi Herrasmiesliiga. Esimerkin vertauskuva *me tullaan kylääs ku omenavarkaat* rakentaa rikollisdiskurssin ohella myös ryhmädiskurssia, jossa Cheek on yksi ryhmän jäsenistä. *Omenavarkaiden* lisäksi kappaleessa Cheek käyttää ryhmästä nimitystä *mestarivarkaat*. Näiden nimitysten li-

säksi esimerkissä nimetään ryhmä vielä sen varsinaisella nimellä *Herrasmiesliiga*. Itseensä Cheek viittaa lisäksi kulttuurisella viittauksella *Robin Hoodi*, mikä käy ilmi esimerkistä (70).

(70) Ku seison äänityskopis luurit
pääs
tuntuu **ku oisin Robin Hoodi**
tää!
Oman metsän sankari,
pikkurikollinen
kansankiihottamisel
tehny ison nimen
(Omenavarkaat, KS 2005)

Robin Hood on englantilaisissa tarinoissa Sherwoodin metsässä elävä esiintyvä hahmo. Toisessa säkeessä nimitystä on käytetty vertauskuvassa tuntuu *ku oisin Robin Hoodi tääl*, mikä viittaa Cheekin toimintaan musiikintekijänä. Tarinoissa Robin Hood tunnetaan henkilönä, joka varastaa rikkailta ja antaa köyhille. Häntä voi pitää ristiriitaisena hahmona, joten kyseinen nimitys rakentaa ristiriitaista imagoa esimerkissä myös Cheekille. Kolmannessa säkeessä Cheek nimittääkin itseään *oman metsän sankariksi* sekä *pikkurikolliseksi*. Neljännessä säkeessä oleva *kansan kiihottaminen* on myös yksi rikosnimike, johon Cheek sanoo syyllistyneensä. Kyseinen rikos on tehnyt Cheekistä menestyneen, joten rikollisdiskurssi yhdistyy tässä esimerkissä, kuten useissa muissakin, menestykseen. Rikollisuus ei siis ole negatiivinen asia musiikkiin liittyvissä yhteyksissä.

Esimerkissä (71) diskurssia rakennetaan huumekauppaan liittyvällä kielikuvalla.

(71) **Niinkun diileri** vuodest toiseen tuonu **kamaa**
häviäjii tuohduttavaa
(Ei oikotietä, SI 2012)

Vertauskuva *niinkun diileri* nimeää Cheekin *diileriksi*, joka tarkoittaa jakajaa (KS s.v. diileri). Sanalla nimitetään puhekielessä myös ihmistä, joka myy huumeita. Musiikkiin viitataan sanalla *kama*, jota käytetään slangissa tavallisesti huumeista (KS s.v. *kama*). Esimerkki rakentaa rikollisdiskurssin ohella myös menestysdiskurssia, sillä Cheek sanoo tuottaneensa musiikkia *vuodesta toiseen* ja nimittää hänen musiikkiaan kritisoivia *häviäjiksi*. (ks. luku 4.1).

Rikollisdiskurssia rakentavat lisäksi verbit. Esimerkissä (69) käytetään verbiä *karata*, joka viittaa ryhmän poistumiseen rikospaikalta, ja useissa kappaleissa rikollisdiskurssi rakentuu väkivaltaan konnotoivien verbien kautta, kuten esimerkissä (72).

(72) Jos on tarvis en pidä biiffei vaa vahalla
Mä ja mun juipit ei olla striittei vaa lavalla

Mä en lyö pelkästään netis, biiteil ja sanalla
 Sä kerroit kuin rimmaat ja friikkei paat samalla
 (Suu kii, AMK 2004)

Rap-slangiin kuuluva sana *biiffi* (engl. *beef*) tarkoittaa ongelmaa tai konfliktia yksilöiden tai ihmisryhmien välillä (Price 2006: 315). Rapin esittämiseen liittyvät perinteisesti artistien väliset *battlet* eli kilpailut. Toisaalta myös rap-artistien ryhmien välillä on ollut erityisesti ulkomailla kiistoja. Toisia ryhmiä voidaan väheksyä eli *dissata* albumien teksteissä¹⁹, ja ulkomaisia artisteja, kuten Tupac Shakur ja Biggie Smalls, jopa murhattiin 1990-luvun puolivälissä. Myös media voi luoda artistien välille vastakkainasettelua²⁰. (Mikkonen 2004: 100.) Kolmannessa säkeessä kielteisen verbin *lyöä* kautta Cheek kiistää, ettei hän lyö vain musiikkinsa kautta. Väkivaltaan konnotoivia muita verbejä, jotka ovat merkityksessään kytkeyty musiikin esittämiseen, ovat teksteissä verbit *hakata* (Suu kii, AMK 2004) (vrt. esimerkki (48)), jossa sanoja verrataan metaforisesti *aseisiin*) ja *murskata* (Sylkäsy, AMK 2004). Esimerkissä (73) väkivaltaisuudesta on tehty humoristinen kielikuva.

(73) Ja ne **liiskaa äpärii ku kärpäslätkä**
tummuu kärsäs tässä, jos oot kärkeä jätkä
 (Omenavargaat, KS 2005)

Demonstratiivipronomini *ne* viittaa jälleen Herrasmiesliigaan (ks. esimerkki (69)), jota verrataan *kärpäslätkään*. Verbit *liiskata* ja *tummua* konnotoivat fyysiseen väkivaltaan. Verbi *liiskata* ja substantiivit *kärpäslätkä* ja *kärsä* rakentavat diskurssia huumorin keinoin ja luovat vastakkainasettelua Cheekin ryhmän Herrasmiesliigan ja toisten artistien välille, joita nimitetään halventavasti *äpäriksi* (vrt. englannin *bastard*, Mot englanti s.v. *bastard*).

Teksteissä on edellisten esimerkkien lisäksi kohtia, joissa Cheek kuvailee olevansa myös oikeasti rikollinen. Esimerkissä (74) Cheek nimittää itseään pikkurikolliseksi.

(74) Oon kiitollinen jäbis, mietin hitto miten kävi
Pikkurikollinen räkis ohi isompien räki
 (Kyyneleet, SI 2012)

¹⁹ Jo 1980-luvulla artistit LL Cool J ja Kool Moe Dee ”dissasivat” toisiaan omilla levyillään (Mikkonen 2004: 100).

²⁰ 2000-luvulla newyorkilainen Hot 97 -radiokanava järjesti kuuntelijakilpailun, jossa yleisö saattoi äänestää Jay-Z:n ja Nasin paremmuudesta. Radio loi kilpailuasetelmaa soittamalla heidän kappaleitaan peräkkäin. (Mikkonen 2004: 100.)

Rikollisdiskurssia rakennetaan samassa kappaleessa sekä kielikuvallisesti (vrt. esimerkki (68)) että konkreettisesti. Vaikkei esimerkissä (74) rikollisuutta selitetäkään tarkemmin, esimerkki on tulkittavissa niin, että Cheek viittaa oikeaan rikostaustaansa. Esimerkissä (75) Cheek lisäksi listaa tekemiään rikollisia tekoja, joihin kuuluvat pahoinpitelyt ja sakot.

(75) Tehny virheitä, **pahoipitelyitä ja sakkoja**
 Käyny läpi yhtä paljon akkoja, kun kapakkoja
 (Älä pyydä mitään, KMM 2013)

Toisessa säkeessä hän liittää virheisiin varsinaisten rikosten ohella myös naisuhteet, mikä rakentaa naisdiskurssia (ks. alaluku 4.11). Erityisesti esimerkki (75) tuo rikolliset teot esiin negatiivisina asioina, Cheek nimittää niitä *virheiksi*. Muuten rikollisuus näyttäytyy teksteissä positiivisena asiana ja sen voi ajatella olevan itsen esilletuomista (vrt. *boasting*), jonka myötä ilmaistaan omaa paremmuutta ja valtaa tehdä mitä haluaa. Esimerkin (75) sisältö lienee poikkeava siksi, ettei kyseessä ole kielikuva, vaan Cheek kuvailee siviilielämässä tekemiään tekoja, joita hän katu ja käy pohdiskelevaan sävyyn eli kontemplatiivisesti läpi kappaleessa. Samasta kappaleesta on toinen esimerkki (76), jossa Cheek rakentaa imagoaan negatiivisesta näkökulmasta.

(76) Musta ei saa roolimallia älä tykkää huonoo
 jos äijät juo, niin juokoon
 sen kansa mulle suokoon
Ehkä teini-idoli, mut tarvittaes lyön kuonoon
 (Älä pyydä mitään, KMM 2013)

Väkivaltaisuuden liittyä idiomi *lyödä kuonoon*, jossa on verbi *lyödä* ja sen humoristinen objekti *kuonoon*. Samassa säkeessä Cheek nimittää itseään teini-idoliksi, mihin ajatukseen kuitenkin sisältyy partikkelin *ehkä* sisältämä ehdollisuus. Teini-idolin roolin hän kiistää sanomalla, että tarvittaessa hän voi käyttää väkivaltaa, vaikkei hän tarkemmin sanokaan, ketä kohtaan. Koska kappaleessa viitataan aiemmin todellisiin pahoinpitelyihin, eikä kappaleessa rakenneta kielikuvallista käsitystä väkivaltaisuudesta rap-artistina, tulkitsen kohdan tarkoittavan varsinaista väkivaltaa. Rikollisuus rakentaa tässä kappaleessa Cheekistä negatiivista kuvaa ja esimerkin ensimmäisessä säkeessä hän kiistää myöskään olevansa roolimalli.

Rikollisuus on yksi osa Cheekin artistin imagoa, ja se kuvastaa valtaa ja uskallusta tehdä mitä haluaa. Musiikin tekemiseen yhdistettynä se on positiivinen ominaisuus. Kuitenkin väkivaltaisuuden ja rikollisuuden kuvailua esiintyy lähinnä ensimmäisillä albumeilla, jolloin vastakkainasettelu ja oman aseman perustelu on sisällöllisesti keskeisemmässä osassa kuin

myöhemmin. Cheekin varsinainen rikostausta puolestaan tulee ilmi vasta myöhemmillä albumeilla, ja näiden kohtien yhteydessä Cheek luo itselleen negatiivista imagoa. Tosin rap-lyriikoille tyypillisestä näkökulmasta tämän voisi nähdä myös positiivisena, sillä esim. gansta-rapiin teemoihin kuuluu tyypillisesti artistin rikostaustan ja väkivaltaisuuden kuvailu. (Price 2006: 58). Gangsta rapissa artistit usein kuvailevat omaa kovuuttaan teksteissään nimeämällä itsensä erilaisilla rikollisiin viittaavilla nimityksillä. Potentiaalinen väkivaltaisuus on niinkään positiivinen piirre, ja siihen liittyen artistit voivat ilmaista olevansa henkisesti epävakaita ja siksi kykeneväisiä väkivaltaan. (Kubrin 2005: 369–370.) Cheek käsittelee myös omaa epävakauttaan teksteissä (ks. 4.9), ja sairausdiskurssin voisikin tulkita olevan yhteydessä rikollisdiskurssiin.

4.11 Reissumies-diskurssi

Reissumies-diskurssiksi nimittämäni diskurssi on monitasoinen. Siihen sisältyy sekä keikkailuun liittyvä matkustaminen että maininnat ulkomaanmatkoista. Lisäksi olen liittänyt siihen Cheekin kuvailut vapaudesta elää haluamallaan tavalla, sillä siihen liittyvät kielikuvat ovat vahvasti kytköksissä reissumiehen imagoon.

Diskurssia rakentavat Cheekin itsestään käyttämät nimitykset. Kappaleissa toistuvat nimitykset *reissumies* (Taas askeleen edellä, Reissumies KS 2005; Anna mä meen SI 2012) ja *kulkuri* (Parempi mies KMM 2013). Molemmat nimitykset kuvaavat Cheekiä kiertävänä artistina ja ovat merkitykseltään positiivisia, sillä kiertue-elämä on Cheekille myös rahaa tuovaa työtä (ks. esim. kappale Reissumies KS 2005). Kahdella viimeisimmällä albumilla nimitykset saavat aiemmista poiketen negatiivisia konnotaatioita, sillä matkustamiseen liittyvä vapaa elämä aiheuttaa myös ongelmia.

(77) Bensaa suonissa maantie kutsuu mun nimee
ja nää hutsut täällä haluais muksun mun nimeen
Faijan tavoin valinnu nää **reissumiehen** saappaat
Voi tätä taakkaa, aah!
(Anna mä meen, SI 2012)

Esimerkissä (77) reissumiehen elämäntapa näyttäytyy ristiriitaisena asiana. Ensimmäisessä säkeessä on metafora *maantie kutsuu mun nimee*, jossa *maantie* on subjekti ja Cheek (tai hänen nimensä) objekti. Kolmannessa säkeessä Cheek sanoo käyttäen *valita*-verbiä, joka viittaa tietoiseen aktiiviseen toimintaan, että hän on itse halunnut elää samalla tavoin kuin hänen

isänsä on tehnyt. Neljännessä säkeessä hän kutsuu kuitenkin valintaansa *taakaksi*, jonka tosin voisi tulkita myös ironiseksi. Toisaalta kappaleessa Parempi mies (KMM 2013) Cheek pohdiskelee myös musiikin ja arkielämän ja henkilökohtaisten ihmissuhteiden yhteensovittamisen ongelmallisuutta, joten merkitys voi esimerkissä (77) olla myös kirjaimellinen.

Kappaleessa Nostan kytkintä (KS 2005) Cheek nimittää itseään vertauskuvan kautta Elias Lönnrotiksi. Hän vertaa omaa tekstien kirjoittamistaan Lönnrotin toimintaan: *niinku Elias Lönnrot kerään matkalta tavaraa*. Cheekin oma tuotanto vertautuu näin Kalevalaan. Nimitys on yhteydessä myös aitousdiskurssiin, sillä hän kuvailee tekstiensä sisältävän kokemiaan asioita (ks. luku 4.5).

Useissa kappaleissa mainitaan nimeltä Suomen kaupunkeja, joissa Cheek on keikkaillut ja matkustellut ryhmänsä kanssa. Mainittuja kaupunkeja ovat esimerkiksi *Hauho*, *Muonio*, *Kuopio* (Taas askeleen edellä KS 2005), *Lahti*, *Manse* eli Tampere ja *Pori* (Tuuaa kuumaa KS 2005). Eri puolilla Suomea sijaitsevien kaupunkien mainitseminen osoittaa, että Cheek on keikkaillut paljon ja eri puolilla, ja hänellä on kysyntää ympäri Suomea. Albumeilla AMK 2004 ja KS 2005 mainitut Suomen ulkopuolella sijaitsevat kaupunki on *Miami*²¹ (Suu kii, AMK 2004) ja *Thaimaa* (Tuuaa kuumaa 2005, KS 2005). Sen sijaan albumeilla SI 2012 ja KMM 2013 ei mainita Suomen kaupungeista kuin *Stadi* (kappaleissa Liian viilee, SI 2012; Kuka muu muka KMM 2013) ja *Lahti* (Timantit on ikuisia, KMM 2013). Alueina mainitaan *Lappi* (2012, SI 2012) ja *Pohjanmaa* (Ohituskaistalla, SI 2012). Sen sijaan molemmilla albumeilla mainitaan useita ulkomaan kaupunkeja kuten hiphop-kulttuurin kannalta keskeinen *New York* (Fiiliksissä, KMM 2013) tai muita paikkoja, kuten suosittuja ostoskatuja Italiasta, Pariisista ja Lontoosta (Liiga Music, SI 2012, ks. myös luku 4.1.3). Tämä perspektiivin laajeneminen lienee yhteydessä kasvaneeseen menestykseen, jota Cheek ilmaisee tuomalla esiin mahdollisuuden matkustaa ulkomaille. Toisaalta koska Cheek kuitenkin edelleen esiintyy Suomessa ja tekee musiikkia suomeksi, ja ulkomaanmatkailu liittyy vapaa-ajanviettoon. Paikanilmaukset ja tekstien sitominen ympäristöön on rap-lyriikoissa yksi tyypillinen puheaktin muoto. Ne liittävät tekstit todelliseen paikkaan ja aikaan yhdessä aikaa (esim. vuosilukuja) ilmaisevien viittausten kanssa. (Androutsopoulos & Scholz 2002: 17.) Tietoisuus tilasta (*spatial awareness*) on yksi keskeinen piirre, joka erottaa hiphop- ja rap-kulttuurin muista nuorten toteuttamista kulttuurimuodoista (Forman 2000: 68).

Yksi näkökulma reissumiesdiskurssissa on vapaus ja sen säilyttäminen. Esimerkissä (78) käsitellään tätä puolta diskurssista.

²¹ Avaimet mun kiesiin -kappaleen musiikkivideo (albumilta AMK 2004) on kuvattu Miamissa.

(78) Oon valmis uhraa paljon päästäkseni eteenpäin
pysyn ilman kahleit, et joka paikkaan pystyn repee
 näin
 (Valmis, KS 2005)

Esimerkin toisessa säkeessä on verbi *pysyä*, joka ilmaisee pysyvää olotilaa ja viittaa, että Cheek on ollut vapaa aiemmin ja aikoo olla jatkossakin. Metafora *ilman kahleit* viittaa vapaana olemiseen, ja vapautta Cheek tarvitsee voidakseen hoitaa kaikki musiikkiuraan liittyvät velvollisuutensa. Kappale käsittelee nimenomaan musiikin tekemistä ja siinä menestymistä, ja edellisessä säkeessä Cheek kuvailee *uhrata*-verbin avulla, kuinka hän on valmis myös luopumaan paljosta musiikin vuoksi. Vapaus kuvastaa erityisesti sitoutumattomuutta ihmissuhteisiin, ja niiden uhraamisesta puhutaan diskurssia rakentavissa muissakin kohdissa, kuten esimerkiksi (78) ja siihen liittyvästä analyysistä käy ilmi. Kappaleessa Reissumies (KS 2005) on paljon viittauksia satunnaisiin naissuhteisiin ja siihen, kuinka ne liittyvät kyseiseen elämäntapaan (ks. luku 4.3). Myös kappaleissa Sokka irti ja 2012 (SI 2012) yksinolo rinnastetaan vapauteen ja se nähdään positiivisena asiana.

Reissumiehen imagoon liittyy uhrautuminen musiikin puolesta ja vapaan elämän tavoittelu ja eläminen. Diskurssi on muuttunut eri albumeilla, ensimmäisillä albumeilla se sisältää lähinnä positiivisia konnotaatioita, mutta myöhemmin Cheek myös kritisoi omaa vapaudenkaipuutaan ja elämäntyylään. Ensimmäisillä albumeilla matkustaminen liittyy lähinnä keikkailuun, eikä ulkomaanmatkailusta puhuta, kun taas viimeisimmillä albumeilla käsitellään miltei pelkästään ulkomaanmatkailua, joka rakentaa myös menestysdiskurssia. Sen sijaan diskurssia rakentavat kielen keinot eivät ole niinkään muuttuneet, kaikilla albumeilla esiintyy nimityksiä, paikannimiä ja vapauden liittyviä kielikuvia.

5 PÄÄTÄNTÖ

5.1 Keskeiset tulokset

Tutkimuksessani tarkastelin Cheekin rap-lyriikoissaan rakentamaa imagoa ja sen muuttumista Cheekin uran aikana. Aineistonani oli yhteensä neljä albumia. Avaimet mun kiesiin (2004) ja Käännän sivuu (2005) ovat Cheekin kaksi ensimmäistä levy-yhtiön kautta julkaistua albumia ja Sokka irti (2012) ja Kuka muu muka (2013) kaksi viimeisintä. Metodina oli diskurssianalyysi, ja nostin analyysissäni esiin diskursseja, joita teksteissä rakentuu ja tarkastelin sitä, minkälaisen kielellisten keinojen kautta ne rakentuvat. Kielen keinoja erittelemällä analysoin sitä, minkälaista imagoa kukin diskurssi rakentaa. Tarkastelin myös sitä, kuinka kielelliset keinot, diskurssit ja niiden myötä imago on muuttunut Cheekin uran aikana. Havaitakseni näitä muutoksia rajasin aineistoni neljään albumiin, jotka on julkaistu Cheekin uran eri vaiheissa. Koska albumien välillä on useita vuosia ja Cheekin ura on muuttunut paljon tuona aikana, ajallinen jaottelu oli tutkimukseni ja tulosten kannalta mielestäni toimiva ja tarkoituksenmukainen.

Diskursseja nousi esiin aineistosta kaiken kaikkiaan yksitoista, joista osan jaottelin alaluvuissa vielä pienempiin osiin. Moni diskursseista pohjaa rap-lyriikoissa ja hip-hop-kulttuurissa toistettaviin aiheisiin. Vaikka diskurssit on jaoteltu eri lukuihin, on syytä huomioida, ettei niitä voi kuitenkaan selvärajaisesti erottaa toisistaan. Paikoin niiden erottelu on enemmän käsitteellistä kuin sisällöstä nousevaa, mutta koin kuitenkin tarpeelliseksi jaotella aineistoni nimenomaan diskurssien mukaan, koska tutkimusasetelmassani juuri diskurssit rakentavat Cheekin imagoa.

Uran eri vaiheissa rakentuvia diskursseja on useita. Työnteon diskurssi rakentaa Cheekille ahkeran työntekijän ja bisnesmiehen imagoa, mutta myöhemmin työntekijän imagon merkitys vähenee ja kohtalo- ja (materiaalista menestystä käsittelevä) menestysdiskurssi korvaavat suurelta osin työntekoa käsittelevät aiheet. Uran alkuvaiheissa ensimmäisillä albumeilla kohtalosta ei vielä puhuta, mutta sen sijaan jo tuolloin sairaus- ja kiintymysdiskurssi ovat molemmat läsnä. Niiden kautta Cheek kuvaa sitoutumisestaan musiikintekemiseen ja rap-elämään ja rakentaa intohimoisen taiteilijan imagoa, jota rahallinen menestys ei motivoi. Myöhemmin rahallinen menestys on paljonkin läsnä, mutta Cheek kiistää suoraan sen arvon motivaattorina ja pyrkii säilyttämään ajatuksen tunnetason sitoutumisesta työhön. Naisdis-

kurssi rakentaa Cheekin imagoa kahdesta eri näkökulmasta, etenkin albumeilla AMK 2004 ja KS 2005 Cheek esittää itsensä vapaana ja sitoutumattomana naistenmiehenä, mutta albumeilla SI 2012 ja MKK 2013 diskurssiin tulee myös toisenlainen ulottuvuus ja Cheek kritisoi toimintatapojaan ja itseään enemmän. Rikollis-, juhlimis- ja reissumiesdiskursseissa oli havaittavissa samankaltaisia sisällöllisiä muutoksia. Kaikki nämä diskurssit rakentavat imagoa uran eri vaiheissa. Cheek nimittää itseään rikolliseksi ja rinnastaa oman ryhmänsä rikollisliigaan, ja artistina hän on väkivaltainen toisia artisteja kohtaan. Myöhemmillä albumeilla hän käsittelee teksteissä lisäksi muussa elämässä tekemiään rikoksia, ja rakentaa siten rikollistaustaisen henkilön imagoa. Juhliminen on yksi keskeinen aihe teksteissä, ja se rakentaa Cheekille niin alkoholistin kuin menestyneen, yhteisössä hauskaa pitävän artistin imagoa. Alkoholinkäyttö näyttäytyy sekä positiivisena että negatiivisena asiana, ja myöhemmillä albumeilla Cheek pohdiskelee myös juhlimisen ihmissuhteisiin tuomia ongelmia. Yhteisöllisenä toimintana juhlimiseen kuitenkin yhdistyy vain positiivisia asioita, ja se vahvistaa Cheekin ryhmäimagoa. Reissumiesdiskurssiin liittyvä vapaan kulkurin imago on läsnä uran eri vaiheissa, mutta myöhemmin sitä kohtaan esitetään kritiikkiä. Yleisesti ottaen myöhemmillä albumeilla onkin selkeämmin löydettävissä sekä artistin että yksityishenkilön imagot, ja eri diskursseissa niiden yhdistämisen ongelmallisuutta käsitellään hieman eri näkökulmista.

Cheekin teksteissä näkyy kulttuuristen viittausten moninaisuus ja intertekstuaalisuus. Viittauksia on sekä hiphop- ja rap-kulttuurin sisällä (esim. muiden artistien mainitseminen nimeltä) että laajemmin suomalaisessa ja ulkomaisessa kontekstissa (esim. paikannimet ja tunnetut julkisuuden henkilöt). Nämä ovat tyypillisiä kielen keinoja myös ulkomaisissa rap-lyriikoissa, ja siinä mielessä Cheekin tekstit toisintavat tätä perinnettä. Tekstit ovat vahvasti kytköksissä aikaan ja paikkaan, jossa ne on kirjoitettu ja johon Cheek artistina itsensä sijoittaa. Myös Cheekin asema artistina on muuttunut uran eri vaiheissa, menestyksen ja suosionsa myötä hän on noussut tekstiensä perusteella erityisasemaan rap-piireissä, ja hänellä on varaa puhua kohtalonomaisesta, mutta kuitenkin työllä saavutetusta asemasta.

Keskeisimpiä kielen keinoja eri diskursseissa olivat Cheekin itsestään käyttämät nimitykset, verbit, adjektiivit, erilaiset kielikuvat kuten vertauskuvat ja metaforat, ja joissain diskursseissa lisäksi paikannimet. Teksteissä esiintyy rapille tyypilliseen tapaan paljon slangisanoja. Kielellisten keinojen muutosta oli havaittavissa diskurssien vaihteluun verrattuna vähemmän, mikä johtunee siitä, että tiettyjä asioita kuvataan kielessä joka tapauksessa usein samankaltaisin keinoin, vaikka sisällöt muuttuisivat. Lisäksi rap-lyriikat ovat tietynlainen tuote, jonka sisällöissä ja toteutustavoissa näkyy myös taustalla vaikuttavan kulttuurin vaikutus.

Useissa tutkimuksissa on kartoitettu rap-lyriikoille tyypillisiä kielen keinoja, ja paljolti samat keinot toistuvat myös Cheekin teksteissä.

5.2 Tutkimuksen onnistuminen

Tutkimusaineistonani oli kansilehdistä kerätyt lyriikat, ja vaikka kaikki käsittelemäni tekstit olivat valmiiksi kirjoitettuja, niissä esiintyi melko paljon kirjoitusvirheitä tai eroavaisuuksia albumeilla esitettyihin kappaleisiin nähden. Paikoin nämä kohdat vaativat tulkintaa siitä, mitä tekstissä on varsinaisesti tarkoitettu. Lisäksi kaikki analyysit ovat omiani, ja vaikka ne perustuvat juuri kielen ainekseen, tulkinta voi olla eri kuin mitä artisti on teksteissä alkujaan tarkoittanut. Vaikka olen taustoittanut ulkomaista ja suomalaista hiphop-kulttuuria ja sidon siitä tehtyjä tutkimuksia myös omaan analyysiini, voi myös olla, etten osannut ottaa huomioon kaikkia mahdollisia tulkintoja, joita aineistosta voi tehdä.

On myös huomioitava, että vaikka pidin aineiston määrää kattavana sekä itsessään että suhteessa Cheekin julkaisemien albumien määrään, se ei silti kata koko tuotantoa. Toisella aineistolla voisi saada toisenlaisia tuloksia ja teksteistä voisi löytyä muitakin esimerkkejä. Vaikka taustoitin hiphop-kulttuuria tutkimuksen alkupuolella ja sisällytin myös analyysiin kulttuuria taustoittavia viittauksia, on mahdollista, että vielä syvempi tuntemus olisi voinut laajentaa myös diskurssien tunnistamisen mahdollisuuksia ja aineistosta poimimieni esimerkkien analyysia. Toisaalta myös monet kielen keinot, erityisesti kielikuvat, ovat haastavia tulkittavia, ja on mahdollista, etten ole osannut huomioida niistä kaikkia puolia, joilla olisi voinut olla analyysin kannalta merkitystä. Taustatutkimuksella olen pyrkinyt kuitenkin pienentämään tätä ongelmaa.

5.3 Jatkotutkimusideoita

Lisätutkimusta Cheekin imagosta voisi tulevaisuudessa toteuttaa useista eri näkökulmista ja laajentamalla aineistoa. Artistin identiteetti ei luonnollisesti rakennu vain tekstin tai lyriikoiden kautta, vaan se tuotetaan multimodaalisesti myös kuvien ja videoiden avulla. Tervon (2012) artikkelissa Tila ja paikka suomalaisissa rap-musiikkivideoissa on tutkittu sitä, kuinka eri artistien musiikkivideoissa tila ja paikka näyttäytyvät ja miten ne rakentavat artistien imagoa. Myös Cheekin musiikkivideoita on lyhyesti käsitelty tekstissä, mutta aiheesta riittäisi

enemmänkin tutkittavaa. Cheekin imagoa voisi tutkia laajemmin ottamalla aineistoksi myös esimerkiksi albumien kansilehtien kuvia, internetsivujen kuvia sekä julkaistuja musiikkivideoita. Niiden kautta imagon tutkimukseen voisi saada uusia ulottuvuuksia ja diskurssianalyttistä näkökulmaa voisi laajentaa multimodaaliseen suuntaan.

Tässä tutkimuksessa olen käsitellyt vain Cheekin lyriikoissa luomaa omaa näkökulmaansa imagosta. Imagon käsitteen voi kuitenkin ymmärtää siten, että siihen liittyy keskeisesti myös vastaanottajan näkökulma ja suhtautuminen henkilöä kohtaan. Kiinnostava tutkimuskohde voisi olla median rakentama imago ja se, kuinka Cheekistä kirjoitetaan ja uutisoidaan julkisuudessa. Tällöin tarkasteluun voisi ottaa median tavat rakentaa imagoa ja esimerkiksi vertailla Cheekistä luotua kuvaa hänen omiin teksteihinsä.

Cheekin rakentamaa imagoa voisi lisäksi vertailla muiden artistien imagoihin, sillä rapissa on paljon erilaisia suuntauksia ja erilaiset artistit tuovat itseään eri tavoin esille teksteissään. Tätä näkökulmaa on tuonut esiin Westinen (2014) väitöskirjassaan, mutta siitä saisi varmasti tulevaisuudessa irti vielä lisää, kun uusia artisteja nousee pinnalle ja kenttä laajenee entisestään. Esimerkiksi naisartisteja ei ole vielä juurikaan tutkittu, etenkin Suomessa, koska heitä on ollut julkisuudessa vain muutamia.

LÄHTEET

- Aaltonen, Mikko 2014: "Olin valmis luovuttamaan" – räppäri Lasse "Redrama" Mellberg raitistui. *Helsingin sanomat* 23.3.2014. – <http://www.hs.fi/elama/a1305804094894> 9.11.2014.
- Alim, H. Samy 2009: Translocal style communities: hip hop youth as cultural theorists of style, language, and globalization. – *Pragmatics* 19 (1) s. 103–127. International Pragmatics Association. – <http://elanguage.net/journals/pragmatics/article/viewFile/805/693> 7.12.2014.
- Androutsopoulos, Jannis & Scholz, Arno 2002: On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics. – *Philologie in Netz* (19) s. 1–42. – <http://web.fu-berlin.de/phin/phin19/p19t1.htm> 20.2.2014.
- 2003: Spaghetti funk. Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe. – *Popular music and society* 26 (4). – <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0300776032000144922> 30.1.2014.
- Aula, Pekka & Heinonen, Jouni 2002: *Maine. Menestystekijä*. Helsinki: WSOY.
- Barthes, Roland 1977: *Image-music-text*. London: Fontana.
- Berns, Jan & Schlobinski, Peter 2003: Constructions of identity in German hip-hop culture. – Jannis K. Androutsopoulos & Alexandra Georgakopoulou (toim.), *Discourse construction of youth identities* s. 197–219. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Blockfest 2014: Blockfest. www.blockfest.fi 22.8.2014.
- Blommaert, Jan 2005: *Discourse: a critical introduction*. Cambridge: University Press.
- Chang, Jeff 2008: *Can't stop won't stop – Hiphopsukupolven historia*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Cheek 2012: Cheek. www.cheekki.com 15.1.2014.
- Clarke, John 1975: The creation of style. – Stuart Hall & Tony Jefferson (toim.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain* s. 175–191. London: Hutchinson & Co. Ltd.
- Condry, Ian 2006: *Hip-hop Japan: rap and the paths on cultural globalization*. Durham: Duke University Press.
- Cutler, Cecelia 2007: The co-construction of whiteness in an MC battle. – *Pragmatics* 17 (1) s. 9–22. International Pragmatics Association. <http://elanguage.net/journals/pragmatics/article/viewFile/544/468> 25.8.2014.
- Emma Gaala 2014: Emma Gaala 2014. <http://www.emmagaala.fi/fi/etusivu> 25.8.2014.
- Fairclough, Norman 1997: *Miten media puhuu*. Tampere: Vastapaino.
- Fernando, S. H. 1999: Back in the day 1975–1979. – Alan Light (toim.), *The vibe history of hip hop* s. 13–22. New York: Three Rivers Press.
- Fiske, John 2001: *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fägersten, Kristy Beers 2006: The discursive construction of identity in an internet hip hop community. – *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* (19) s. 23–44. – http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5168/1/RAEI_19_03.pdf
- Forman, Murray 2000: 'Represent': race, space and place in rap music. – *Popular Music* 19 (1) s. 65–90.
- Hall, Stuart 2002: *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Hilli, Teija 2011: *Hanit, ämmät, naturakit ja mister universumit. Naisen ja miehen nimitykset kahden RAP-artistin, Ruudolfin ja Cheekin, sanoituksissa*. Oulun yliopiston suomen kielen laitos.
- Howard, Jackson 2013: A history lesson in hip hop's hype men and ad-libs. *The Michigan Daily* 14.11.2013. <http://www.michigandaily.com/arts/11jackson-howard-hip-hop-column14> 9.11.2014.
- Hynynen, Jouni 2013: Vain helvettiä. <http://jounihynynen.suurtampere.fi/2013/01/16/vain-helvettia/> 25.8.2014.
- Immonen, Janne 2005: 'Meitä ei dissata!': rapmusiikki puuvillapelloilta gettoon ja sieltä ulos. Lisensiaatintyö. Jyväskylän yliopiston yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi 1993: Valtasuhteiden analysoiminen. – Arja Jokinen & Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysin aakkoset* s. 75–108. Tampere: Vastapaino.
- 2002: Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta. – Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysi liikkeessä* s. 54–97. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993: *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Karvonen, Erkki 1999: *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Tampere: Tammer-Paino.
- Kirkemo, Thomas 2007: *Aspects of hip hop discourse: constructing reality, ideology and identity*. Oslon yliopisto. The Department of Literature, Area Studies and European Languages. <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25510/thomas.pdf?sequence=2> 12.8.2014.
- Know your meme 2014: Haters gonna hate. – <http://knowyourmeme.com/memes/haters-gonna-hate> 6.12.2014.
- Koloze, Jeff 2003: Abortion and rap music. A literary study of the lyrics of representative rap songs. Clark State Community College. http://www.lifeissues.net/writers/kol/kol_01abortionandrapmusic1.html 19.10.2014.

- Koski, Mauno 1992: Erilaisia metaforia. – Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne & Tiina Onnikki (toim.), *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin* s. 13–32. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- KS = *Kielitoimiston sanakirja*. Kotimaisten kielten keskuksen julkaisuja 166. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone 2012. – <http://mot.kielikone.fi/mot/jyu/netmot.exe> 24.2.2014.
- Kubrin, Charis E. 2005: Gangstas, thugs, and hustlas: identity and code of the street in rap music. – *Social problems* 52 (3) s. 360–378. – <https://webfiles.uci.edu/ckubrin/Gangstas,%20Thugs,%20and%20Hustlas.pdf?uniq=fn1t69> 7.12.2014.
- Kärjä, Antti-Ville 2011: Ridiculing rap, funlandizing Finns? Humour and parody as strategies of securing the ethnic other in popular music. – Jason Toynbee & Byron Dueck (toim.), *Migrating music* s. 78–91. London & New York: Routledge.
- Lakoff, George, Johnson, Mark 1980: *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Landström, Catharina 2006: A gendered economy of pleasure. Representations of cars and humans in motoring magazines. – *Science Studies* 19 (2) s. 31–53. <http://sciencetechnologystudies.org/system/files/Landstr%C3%83%C2%B6m.pdf> 25.8.2014.
- Leppänen, Sirpa, Pitkänen-Huhta, Anne, Piirainen-Marsh, Arja, Nikula, Tarja, Peuronen, Saija 2009: Young people's translocal new media uses: a multiperspective analysis of language choice and heteroglossia. – *Journal of computer-mediated communication* 14 (4) s. 1080–1107.
- Light, Alan (toim.) 1999: *The vibe history of hip hop*. New York: Three Rivers Press.
- Luukka, Minna-Riitta 2002: M. A. K. Halliday ja systeemis-funktionaalinen kielitiede. – Hannele Dufva & Mika lähteenmäki (toim.), *Kielentutkimuksen klassikoita* s. 89–123. Jyväskylä: Soveltavan kielentutkimuksen keskus.
- Mattila, Ilkka 2012: Partaradikaali käy porvarin hermoille. – *Helsingin sanomat* 23.12.2013. <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1305630807882> 25.8.2014.
- Maxwell, Ian 2003: *Phat beats, dope rhymes: hip hop down under comin' upper*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Mikkonen, Jani 2004: *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Mitchell, Tony (toim.) 2001: *Global Noise. Rap and hip-hop outside the USA*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Morelli, Sarah 2001: "Who is a dancing hero?" Rap, hip-hop, and dance in Korean popular culture. – Tony Mitchell (toim.), *Global noise. Rap and hip-hop outside the USA* s. 248–258. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Morgan, Marcyliena 2002: *Language, discourse and power in African American culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MOT Englanti 2014: Kielikone Oy & Gummerus Kustannus Oy. – <https://mot-kielikone-fi.ezproxy.jyu.fi/mot/jyu/netmot.exe?motportal=80> 14.12.2014.
- Muhonen, Anu 2013: *Error error lataa patteri: from language alternation to global multilingual repertoires in Finnish youth radio programs in Finland and Sweden*. Tohtorin väitöskirja. Jyväskylän yliopisto.
- Mukka, Iira 2008: *Busta ilman raimssii ja muut doupit räbäyttäjät: hiphop-slangia kääntäjän näkökulmasta*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopiston kieli- ja käännöstieteen laitos.
- Nikanne, Urpo 1992: Metaforien mukana. – Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne & Tiina Onnikki (toim.), *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin* s. 60–78. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- NRJ 2013: *Cheek ei pidä suosiotaan itsestäänselvyytensä*. <http://www.nrj.fi/uutiset/viihde/2013/10/30/cheek-ei-pida-suosiotaan-itsestaanselvyytensa> 30.30.2013.
- Nurmi, Timo 2002: *Uusi suomen kielen sanakirja*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Paleface 2011: *Rappioidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like kustannus Oy.
- Parker, Ian 1992: *Discourse dynamics: critical analysis for social and individual psychology*. London: Routledge.
- Paunonen, Heikki 2000: *Tsennaaks Stadii, bonjaaks slangii. Stadin slangin suursanakirja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Peltonen, Niko 2014: Massapsykoosia Helsingissä: Cheekin Tavastian-konsertti sai toimittajan miettimään syvällisiä. – *Rumba* 15.4.2014. <http://www.rumba.fi/live/massapsykoosia-helsingissa-cheekin-tavastian-konsertti-sai-toimittajan-miettimaan-syvallisia/> 16.8.2014
- Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne 2009: *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Poikkimäki, Anna 2013: Haastattelussa Cheek. – *Stara* 11.8.2013. <http://www.stara.fi/2013/08/11/cheek-haastattelu-2/> 23.11.2014
- Price, Emmett G. 2006: *Hip hop culture*. California: ABC-CLIO, Inc.

- Radio Nova 2013a: *Nämä kappaleet ovat olleet Suomessa kesähittejä – katso ja kuuntele hitit vuodesta 1998 nykyhetkeen!* <http://www.radionova.fi/musiikki/uutiset>Nama-kappaleet-ovat-olleet-Suomessa-kesahitteja--katso-ja-kuuntele-hitit-vuodesta-1993-nykyhetkeen--28895.html> 15.1.2014.
- 2013b: *Cheek on Suomen Spotifyn kuningas: 29 miljoonaa soittokertaa vuodessa!* <http://www.radionova.fi/musiikki/uutiset/Cheek-on-Suomen-Spotifyn-kuningas--29-miljoonaa-soittokertaa-vuodessa--30099.html> 9.12.2013.
- Rantakallio, Inka 2011: *Making music, making Muslims: a case study of Islamic hip hop and the discursive construction of Muslim identities on the Internet*. Maisterintutkielma. Helsingin yliopiston filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. – <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/28505/makingmu.pdf?sequence=1> 12.8.2014.
- Rähinä 2014: Rähinä. Elastinen. – <http://rahina.com/artist/elastinen/> 25.8.2014.
- Räsänen, Kerttu 2013: *Suomalaisten hiphopmusikoinen artistinimien muoto ja merkitys*. Maisterintutkielma. Jyväskylän yliopiston kielten laitos. – <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/41008/URN%3aNB%3afi%3ajyu-201303031289.pdf?sequence=1> 20.2.2014.
- Räsänen, Mikko 2012: Vuoden kesähitit -kilpailu ratkesi: Cheek on ykkönen! – <http://www.voice.fi/musiikki/vuoden-kesahitti-kilpailu-ratkesi-cheek-on-ykkonen/1/39904> 25.8. 2014.
- Saarikoski, Saska 2013: Cheek on eurolaman Sarasvuo. – *Helsingin sanomat* 8.12.2013. – <http://www.hs.fi/sunnuntai/Cheek+on+eurolaman+Sarasvuo/a1386442261928> 9.12.2013
- Schloss, Joseph G. 2009: *Foundation. B-boys, b-girls, and hip-hop Culture in New York*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Springhall, John 1999: *Youth, popular culture and moral panics: Penny Gaffs to gangsta-rap, 1830–1996*. New York: Palgrave Macmillan.
- Soukola, Timo 2000: Auervaara, Ruben Oskar (1906–1964). Biografiakeskus – Suomalaisen kirjallisuuden seura. – <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/8354/> 29.11.2014.
- Summer up 2014: Summer up. – www.summerup.fi 7.3.2014.
- Suoninen, Eero 1993: Kielen käytön vaihtelevuuden analysoiminen. – Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.), *Diskursianalyysin aakkoset* s. 48–74. Tampere: Vastapaino Oy.
- Szwed, John F. 1999: The real old school. – Alan Light (toim.), *The vibe history of hip hop* s. 3–12. New York: Three Rivers Press.
- Tervo, Mervi 2012: Tila ja paikka suomalaisissa räp-musiikkivideoissa. – *Alue ja ympäristö* 41 (2), s. 81–94.
- Tervo, Toni 2013: Suomirap jakautui kahteen leiriin. – *Helsingin uutiset*. – <http://www.helsingin uutiset.fi/artikkeli/255369-suomirap-jakautui-kahteen-leiriin> 25.8.2014.
- Today 2008: *R. Kelly found not guilty in child-porn case*. – http://www.today.com/id/25145335/ns/today-today-entertainment/t/r-kelly-found-not-guilty-child-porn-case/#.U_sQshDiv0c 25.8.2014.
- Turun yliopisto 2014: Inka Rantakallio, FM, tohtorikoulutettava. Henkilökunnan sivut. – <http://www.utu.fi/fi/yksikot/hum/yksikot/musiikkitiede/oppiaine/henkilokunta/Sivut/inka-rantakallio.aspx> 13.8.2014.
- Urban dictionary 2014. – www.urbandictionary.com.
- VISK = Hakulinen, Auli, Vilkuna, Maria, Korhonen, Riitta, Koivisto, Vesa, Heinonen, Tarja Riitta & Alho, Irja 2004: *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. – <http://scripta.kotus.fi/visk> 26.2.2014.
- Watkins, Craig S. 2006: *Hip hop matters: politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement*. Boston: Beacon Press.
- Weitzer, Ronald & Kubrin, Charis E. 2009: Misogyny in rap music. A content analysis of prevalence and meanings. – *Men and masculinities* 12 (1) s. 3–29. – <https://webfiles.uci.edu/ckubrin/Misogyny%20in%20Rap%20Music.pdf?uniq=fn1t7r> 14.12.2014.
- Westinen, Elina 2007: ”Buuzzia, budia ja hyvää ghettoootya” – *The construction of hip hop identities in Finnish rap lyrics through English and language mixing*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopiston kielten laitos. – https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/18529/URN_NBN_fi_jyu-200801251100.pdf?sequence=1 20.2.2014.
- 2012: Bättre folk – kriittinen sosiolingvistinen kommentti suomalaisessa rap-musiikissa. – Mikko Saalasuo, Janne Poikolainen & Pauli Komonen (toim.), *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa* s. 119–141. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- 2014: *The discursive construction of authenticity: resources, scales and polycentricity in Finnish hip hop culture*. Tohtorin väitöskirja. Jyväskylän yliopiston kielten laitos.

Aineistolähteet

Cheekin albumit:

Avaimet mun kulmille 2004, Sony Music Entertainment

Käännän sivuu 2005, Sony Music Entertainment

Sokka irti 2012, Warner Music Finland Oy & Liiga Music Oy

Kuka muu muka 2013, Warner Music Finland Oy & Liiga Music Oy