

# **RÄPIN TERAPEUTTINEN KÄYTTÖ**

## ohjaaminen ja inhimillisen kasvun tukeminen

Simo Nieminen

Jyväskylän yliopisto

Musiikin ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjoittamisen maisteriohjelma

Pro gradu -tutkielma

Helmikuu 2017

Jyväskylän yliopisto

Kirjoittamisen maisteriohjelma

Musiikin ja kulttuurin tutkimuksen laitos

NIEMINEN, SIMO: RÄPIN TERAPEUTTINEN KÄYTTÖ –ohjaaminen ja inhimillisen kasvun tukeminen

Pro gradu -tutkielma, 80s

Helmikuu 2017

---

Pro gradu-työssäni nostetaan esiin räpin inhimillistä kasvua tukevia elementtejä sekä määritellään rap-terapiaa aiemmin tuotettujen artikkelien pohjalta. Kyseessä on kirjallisuuskatsaus, jota tukee paikoitellen oma työkokemukseni räppityöpaja- sekä kirjallisuusterapiaohjaajana ja räppärinä. Olen aloittanut omakohtaisen kirjoittamisen yläkouluiässä räpin avulla ja palannut aktiiviseksi räp-toimijaksi yliopisto-opintojen myötä niin, että pidin ensimmäisen luokiotasoisien räpkirjoittamisen verkkokurssin syksyllä 2012. Tänä päivänä ohjaan viikossa keskimäärin kymmen tuntia räpityöpajoja erilaisille ryhmille ja teen omaa räppiä noin 20 tuntia viikossa. Kokemuspohjaisen aineiston lisäksi käsittelyssä on lukuisat artikkelit, joista suuri osa löytyy Susan Hadleyn ja George Yancyn toimittamasta artikkelikokoelmasta *Therapeutic uses of rap and hip-hop*. Rap-terapia on alunperin ollut afrikan-amerikkalaisille nuorille suunnattu ja toimivaksi todettu terapiamuoto. Hiphop-kulttuurin kansainvälistymisen ja räpin vahvan suosion myötä rap-terapiakin tulee muotoutumaan osaksi yksilöiden ja yhteisöjen kasvua tukevaa toimintaa Suomessa. Räppi on syntyessään ollut vähemmistöjen ja sorrettujen ääni, joka edelleen vahvasti välittää heidän sanomaansa ja antaa useille rytmiseen puhelauluun samaistuville vertaistukea. Räppi on pääosin paikallisten, mutta myös abstraktimpienkin suullisten tarinoiden välittämistä rytmikkäässä ja sointuisassa muodossa. Tarkoitukseni on näyttää tässä työssä laaja-alaisesti näitä räp-toiminnan ominaisuuksia osoittaen inhimillistä kasvua ja identiteettiä rakentavia piirteitä. Räppiin vahvasti liitetty autenttisuus ja aitous auttavat sen parissa toimijoita kohtaamaan itsensä ja käsittelemään tunteita muodossa, joka antaa varmuutta ja rohkeutta omalle ilmaisulle ja olemukselle.

Avainsanat: Rap-terapia, itseilmaisu, räppi, räpkirjoittaminen, hiphop, identiteetti, kirjallisuuskatsaus

# SISÄLLYS

<b>1</b>	<b>JOHDANTO.....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>LÄHTÖLAUKAUKSET JA MENNEET ASKELEET –KATSAUS HISTORIAAN .....</b>	<b>3</b>
2.1	PUHELALU JA KÖYHÄT OLOSUHTEET .....	3
2.2	HUUMORIJUURISTA ROHKEIKSI LÄHIYMPÄRISTÖN HAVANNOIJKSI –SUOMIRÄPIN KEHITTYMINEN .....	8
2.3	MUN PERUSTUKSET ELI RÄPPIJUURET .....	12
2.4	RAP-TERAPIAN ALKUVAIHEET .....	18
<b>3</b>	<b>RÄPKIRJOITTAMINEN .....</b>	<b>22</b>
3.1	LAJIEN HÄILYVÄT RAJAT KOETUKSELLA –RÄPIN SUHDE LAULULYRIIKKAAN.....	22
3.2	RÄPKIRJOITTAMISEN TEOREETTINEN TAUSTA.....	26
3.3	RYTMI .....	26
3.4	RIIMIT .....	29
<b>4</b>	<b>RÄPIN TERAPEUTTISET ELEMENTIT .....</b>	<b>39</b>
4.1	RAP-TERAPIAA MÄÄRITTÄMÄSSÄ.....	39
4.2	RÄPIN OMAISET PIIRTEET JA NIIDEN TERAPEUTTISUUS.....	41
4.3	RÄPIN HYÖDYNTÄMINEN JA SOVELTAMINEN TERAPIAKÄYTÖSSÄ.....	45
4.3.1	Laulukommunikointi .....	47
4.3.2	Rummuttelu lämmitysharjoituksena.....	48
4.3.3	Freestyle .....	50
4.3.4	Lyriikoiden kirjoittaminen ja kappaleiden tekemisen prosessi.....	53
4.3.5	Osallistujien lyriikoiden puintia.....	58
4.4	TERAPEUTIN ROOLI JA ONGELMAKOHTIA.....	62
4.5	RÄPPÄRI OHJAAJANA.....	65
4.6	MONENIKÄISET JA RÄPIN SOPIMINEN SUOMEEN .....	69
4.7	ITSEHOITO JA IDENTITEETTIPÄÄOMA.....	72
<b>5</b>	<b>LOPUKSI.....</b>	<b>74</b>
<b>6</b>	<b>LÄHTEET:.....</b>	<b>76</b>



# 1 JOHDANTO

Pro gradu-tutkielmassani hahmotan rap-terapiaa ja sitä mikä tekee räpistä soveltuvan terapiatyöhön. Ensimmäiset tutkimuspohjaiset kokeilut räpin hyödyntämisestä osana terapiatyötä löytyvät 2000-luvun alusta. Ensimmäinen julkaistu artikkeli on Don Elliganin ”Rap Therapy: A Culturally Sensitive Approach to Psychotherapy With Young African American Men”, jonka myötä rap-terapia esiteltiin mielenterveysyhteisölle. Tästä artikkelista muodostui räpin terapeuttisen käytön maamerkki. (Alvarez 2012, 123.) Elliganin suuntautumisen sekä asiakaskunnan intressien pohjalta terapiamuoto oli aluksi suunnattu afrikan-amerikkalaisille (Elligan 2000, 27-28). Toinen alkuaikojen aktiivinen rap-terapien kehittäjä Edgar H. Tyson esitteli vuonna 2002 artikkelissaan ”Hip Hop Therapy: An Exploratory Study of a Rap Music Intervention with At-Risk and Delinquent Youth” hiphop-terapiakonseptin. HHT-konsepti yhdisti räpmusiikin, kirjallisuus- ja musiikkiterapian. Tyson näki räpin runouden lajina ja havaitsi räpin elementit yhteneviksi kirjallisuusterapiaan. (Tyson 2006, 345.)

Musiikin ja tekstin yhdistelmä tekee rap-terapiasta ainutlaatuisen terapiamuodon sekä antaa sen soveltamiselle hyvin monimuotoiset mahdollisuudet. Rääpi soveltuu kuunneltavaksi ja samalla keskustelujen virittäjäksi, mutta lähtökohtaisesti kyseessä on aktiivinen yksilöä omakohtaiseen toimintaan kannustava terapiamuoto. Hiphop-kulttuurin taustana näyttäytyy uskallus esittää vaikeita kysymyksiä ja haastaa vakiintuneita näkökulmia ja arvoja (Shusterman 2005, 61). Hiphoppiin kuuluu myös performatiivisesti tuotettava yksilöllinen indentiteetti, jota luodaan saman henkisessä yhteisössä (Sykäri 2014, 4). Myös räppiin liitettävä aitous ja rehellisyys luovat tilaa, jossa inhimillinen kokemus ja sen jakaminen nousevat räpin keskeiseksi elementiksi (Nieminen 2015, 86).

Räpistä ja koko hiphop-kulttuurista löytyy siis paljon piirteitä, jotka tukevat yksilöiden inhimillistä kasvua ja tämän tutkielman päätarkoitus on nostaa esille näitä piirteitä laaja-alaisesti. Toisessa luvussa lähden etsimään näitä kasvua tukevia elementtejä räpin varhaisista muodostumisvaiheista. Luku jatkuu räpin vastaanoton käsittelyllä Suomessa ja osoittamalla niitä erityispiirteitä, mitä tämä tuontikulttuuri on osakseen Suomeen saapuessaan saanut. Lisäksi tässä luvussa käsitellään omaa räppitaustaani ja tehdään katsaus rap-terapien alkuvaiheisiin Yhdysvalloissa sekä esitellään lyhyesti suomalaista räppityöpajatoimintaa.

Lähtökohtani räppärinä, kirjoittamisen opiskelijana sekä kirjoittamisen ohjaajana ovat luoneet tulokulmani tekstikeskeiseksi ja siksi kolmannessa luvussa esitellään räppiä kirjoittamisen lajina. Kieli toimii räpissä pääasiallisena keinona, joka madaltaa kynnystä osallistua räpyöskentelyyn. Jokainen saa tehdä oman sovituksensa juuri hänelle sopivalla kielellä eikä instrumentin soittoa tarvitse opetella vuosia ennen muodollisesti toimivan kappaleen aikaansaamista. Rytmii ja riimit ovat räpille niitä tunnusomaisia piirteitä, jotka luovat turvaverkon omaiset rajoitteet räpikirjoittamiselle. Koen, että nämä rajoitteet toimivat luovuutta edesauttavana ja antavat tekstille sellaisia ominaisuuksia, mitä on muuten vaikea tavoittaa. Lajin ominaispiirteet nostavat asiat usein esille poikkeavalla tavalla, joka saa helposti kirjoittajankin miettimään omaa suhtautumistaan sekä muokkamaan maailmankuvaansa. Kolmannessa luvussa tapahtuvan lajin teoreettisen pohjan esittelyn avulla näytetään konkreettisesti, mistä räpikirjoittamisessa on kyse.

Lukuinen artikkelien määrä rap-terapian saralta antoi tutkielmalleni kirjallisuuskatsausmaisen luonteen. Rap-terapia on käsitteenä Suomessa vielä nuori ja kaipaa määrittämistä ja siksi tarkoitukseni on nostaa neljännessä luvussa esille niitä artikkeleissa ilmenneitä ominaisuuksia, jotka tekevät räpistä varsin toimivan terapiamuodon. Susan Hadleyn ja George Yancyn toimittama artikkelikokoelma *Therapeutic uses of rap and hip-hop* saneli tutkielmani suuntaa vahvasti, mutta täydentäviä artikkeleja on löytynyt myös tämän kokoelman ulkopuolelta. Tämän luvun lopussa käsittelen vielä ohjaajuutta, räpin soveltumista erilaisille asiakaskunnille sekä itsehoitoa ja identiteettipääoman ylläpitoa räpin avulla.

Kävin Eino Roiha –instituutin järjestämän kirjallisuusterapiaohjaajakoulutuksen vuonna 2014. Koulutuksen aikana löysin kouluttaja FT Karoliina Maanmielin neuvojen avulla Hadleyn ja Yancyn toimittaman kokoelman. Teoksen kautta käsitykseni räpin mahdollisuuksista laajeni ja sen monisyiset piirteet taidemuotona alkoivat hahmottua. Tätä ennen olin tehnyt räp-ohjauksia ilman tiedostettua hyvinvointikeskeistä näkökulmaa. Luontaisesti räpin sisään rakentuneiden inhimillistä kasvua tukevien elementtien vuoksi halusin vankistaa ammattitaitoani rap-terapian suuntaa tämän tutkielman kautta.

Käytän työssäni suomalaisittain taipuvia sanamuotoja räppi, räpikirjoittaminen, räpmusiikki ja räppäri johtuen fiksoituneisuudestani suomen kieleen ja räpille ominaisen omimisen kautta haluan ottaa nämä termit käyttöön itselleni sopivalla tavalla. Rap-terapia kuitenkin sopii kirjoitettavaksi lainamuodossa sen kansainvälisen ja ammattimaisemman särmän myötä. Pidän myös rap-terapia -sanana sisäisestä soinnullisuudesta.

## 2 LÄHTÖLAUKAUKSET JA MENNEET ASKELEET –KATSAUS HISTORIAAN

### 2.1 PUHELAULU JA KÖYHÄT OLOSUHTEET

Räppi on rytmistä tarinankerrontaa, ja sen juuret voidaan jäljittää afrikkalaiseen Griot-heimoon saakka. Afrikasta suullisen tarinankerronnan perinne matkusti Pohjois-Amerikkaan orjien mukana. (Omoniyi 2009, 116-117.) Räppi on osa suullista perintöämme ja sen varhaisimmat juuret löytyvät Afrikasta, jossa Nommo-käsitteellä viitataan puhuttuun kieleen ja sanojen käyttöön. Nommossa on luotettu puhutun sanan voimaan muuttaa ja uudelleen luoda todellisuutta. Rappääminen on yksin Nommon ilmenemismuoto. Räppi on osa perinteikästä jatkumoa, joka kehittää kieltä ja antaa ilmaisijalle muodon itsensä määrittelyyn. (Hadley 2012, xxxi-xxxii.) Räppi on osoitus Afrikan kulttuurin vahvuudesta ja elinvoimaisuudesta nykypäivänä (Perkins 1996, 5).

Esittävään runolliseen ilmaisuun perustuva Nommon ytimessä on nimeäminen, jonka kautta muodostuu merkitys nimetylle kohteelle. Tätä kautta korostuu puhutun kielen vaikutusvaltaisuus ja kyky luoda todellisuutta sekä hahmottaa tulevaisuutta yhteisöissä. (Asente 1998, 17.) Nommo kutsuu puhujan ja kuuntelijan muodostamaan yhteyden, jossa hyväksytään toisten todellisuudet. Esiintyjät avaavat kuulijoiden edessä itseään ja auttavat toisia kokemaan esiintyjän kokemuksia. (Walker 2005, 245.) Nommon mukaan sanojen avulla välitetään totuuksia, jotka auttavat yhteisön kasvua. Nommon tarkoitus on osallistaa yhteisön jäseniä eikä vain pitää kuulijoita passiivisessa roolissa. Nommon on tarkoitus luoda yhteisöllisyyttä ilmaistavan kielen avulla ja samalla tehdä yhteisöstä helposti lähestyttävä. (Walker 2005, 239.)

Hiphop on alkuperäisesti neljän taidemuodon yhdistelmä. Räppi on graffittimaalaamisen, break dancen sekä dj-työskentelyn ohella osa hiphop-kulttuuria. (Alrigde 2005, 190). Karri Miettinen lisäisi alkuperäisten elementtien joukkoon beatboksaamisen eli suulla tehtävien rumpuäänien tekemisen sekä taustojen tuottamisen ja levyjen julkaisun. (Miettinen 2011, 22.) Hiphoppiin liittyy myös kulttuurista sisältöä niin muodista, kielestä, tyylistä, tiedosta ja politiikasta (Westinen 2014,11). Hiphop on siis paljon enemmän kuin musiikki, se on kokonainen kulttuuri ja elämän tapa.

Näiden neljän elementin avulla on kurottu yhteen kulttuurien välisiä eroja ja tuotu yhteen nuoria

ihonväristä pittaamatta (Chang 2008,11). Hiphop näyttäytyy kokonaisena elämänasenteena, filosofisesta taustasta heijastuu uskallus esittää vaikeita kysymyksiä ja haastaa vakiintuneita näkökulmia ja arvoja (Shusterman 2005, 61). Hiphop-kulttuurin perusta on performatiivisesti tuotetussa yksilöllisessä identiteetissä, jota luodaan ja jaetaan saman henkisessä yhteisössä (Sykäri 2014, 4).

Räppi ei ole vain pelkkää kielenkäyttöä, vaan siihen liittyy vahvasti musiikki. Röp-musiikkiin varhaisia vaikutteita antoivat niin orjalaulut kuin blues, soul, gospel, jazz ja funk. (Hilamaa & Varjus 2000,139.) Puhutut jaksot ovat kuuluneet mustaan musiikkiin aina blues-laulajista lähtien (Hilamaa & Varjus 2000,145). Olosuhde-eroista näiden mustan musiikin lajien, bluesin ja röpön välillä kertoo se, että blueskulttuuri kehittyi oloissa, joissa ihmiset oli alistettu pakkotyötä; hiphopkulttuuri puolestaan syntyi oloissa, joissa työtä ei ollut lainkaan (Chang 2008, 28).

Poliittiselle röpille alustaa petasivat aihekeskeiset spoken word –artistit The Last Poets ja Gil Scott-Heron. Kummankin kokoonpanon runouteen tehokkuutta toi omaääninen lausunta. Nyrkkeilijänä tunnettu Muhamed Ali toimi myös varhaisen röpön inspiroijana. Ali jakoi medialle säepareja, joiden piilomerkityksellisyys sai kaupunkilaisnuoret innostumaan sanaleikeistä. Myös persoonalliset dj:t kehittivät omaperäisiä nimiä asioille sekä paikoille ja loivat näin omaa kieltään ja identiteettiään. (Perkins 1996, 4-5.) Heini Strand jatkaa Tuuppa Rolloon! -artikkelissa Perkinsin ajatusta paikallisuudesta. Strand liittyy paikallisuuden korostamisen yhteisöllisyyden muodostamiseen kuulijakunnan ympärille. (Strand 2006, 156.)

Strand muistuttaa, että kertomisen ja tarinoinnin aktin korostaminen on tärkeää röpissä. Metafiktion keinoin kerrontaa kommentoidaan ja siihen kiinnitetään kuulijan huomiota. Kirjoittaminen ja puhuminen ovat aina paikasta ja ajasta riippuvaisia. (Strand 2006, 150.) Röpä on mielletty yhdeksi etnokulttuuriseksi strategiaksi, jolla voidaan osoittaa erityislaatuisuutta vähemmistöjen eloonjäämistäistelussa (Strand 2006, 163).

Jani Mikkonen konkretisoi Strandin ajatusta kirjassaan *Riimi riimistä suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Hiphopin kannalta olennaiset köyhät olosuhteet löytyivät New Yorkin Bronxissa 1970-luvulla. Slummiksi muuttuminen tapahtui kaupunginosan läpikulkevan moottoritien rakentamisen vaikutuksesta. Varakkaat muuttivat toisaalle ja köyhät maahanmuuttajat Karibialta kansoittivat Bronxin. Väestöllä ei ollut varaa käydä yökerhoissa ja tämän seuraksena syntyivät korttelijuhlat, joita voidaan pitää hiphopin syntysijana. Musiikista vastanneet Dj:t sekä mittavat äänentoistolaitteet nostivat



esiin niin tanssivat breikkaarit kuin räppäritkin. (Mikkonen 2004, 32.) Strand kuvaakin hiphop - kulttuurin diskurssin rakentuneen urbaanin villiyyden ja performatiivisten aspektien ja gheton sosiaalisten olosuhteiden välisessä jännitteessä (Strand 2006, 161).

Grandmaster Flash and Furious Five sekä Melly Mel olivat ensimmäisten räppäreiden joukossa korttelijuhlissa. Heidän räppinsä olivat pitkälti omakohtaista kerskailua ja naisjuttujen liioittelua. Heidän lyriikkansa juonsi juurensa Jamaikalta rantautuneesta roots reggaesta, jonka tunnuspiirteenä pidettiin juuri pauhaamista ja kerskailua (toast and boast). (Perkins 1996, 5-6.) Räppärit eli juhlaisännät kutsuivat itseään nimellä mc, “master of ceremony” tai “mic controller”. Yleisön rauhoittaminen sekä bileiden kehuminen kuuluivat myös mc:den toimenkuvaan. (Mikkonen 2004, 34.)

Räpille ominainen piirre käyttää muiden kappaleiden nauhoitettuja osia eli sampleja oman kappaleen runkona syntyi varhaisten Dj:den kautta. Samplejen avulla muodostuivat biitit eli taustat, joiden päälle räppärit pääsivät ilmaisemaan itseään. (Perkins 1996, 6.) Terapeuttisesti tarkasteltuna samplet ovat myös heijasteita menneestä (Hara, 20012, 17). Lisäksi samplet ovat mahdollistaneet musiikin tekemisen köyhissä oloissa (Lighthstone 2012, 44). Aiemmin nauhoitetun musiikin toimiessa kappaleen rakennuselementtinä ei kappaleen valmistaminen vaatinut niinkään soittotaitoa, vaan musiikin kuuntelua, omien mieltymysten havainnointia ja laitteiston teknistä tuntemusta, keskittyvää korvaa ja rytmittäjää.

Räppärit loivat potpurimaiset säkeistönsä katujen puhetyylin, slangin, henkilökohtaisten kokemusten sekä huumorin avulla. Räppäreiden tuli omata auktoriteettia, itsevarmuutta ja olla terävästi sivaltavia (hard-hitting). Toisten haukkumisesta ja keskinäisestä kilpailusta muodostui yksi räpin kulmakivistä. Haukkumalla toista osapuolta ansaittiin hyväksyntää ja kunnioitusta. Haukkuminen ja kerskailu vahvistivat afrikanamerikkalaiselle mieskulttuurille tyypillistä machoilua. (Perkins 1996,10.) Räppi on alun perin tarkoittanut sulavaa ja elävää tapaa puhua ja erityisesti se liitettiin miehiin, jotka viettelivät epäsiiveellisellä kielellä naisia (Kochman 1972, 242-243). Kerskailevat, seksistiset ja poliittiset sävyt ovat tulleet räppiin, koska räppäreiden on pitänyt kiinnittää yleisön huomio. Myös kilpailuasetelma muita räppäreitä kohtaan niin kielenhallinnan tasolla, esiintymistaidoissa kuin rytmin hallinnassa ovat nostaneet kerskailulähtöistä tulokulmaa esille. (Rose 1994, 55.)

Grandmaster Flash and the Furious Five -bändin *The Message* -kappale oli ensimmäinen, jossa käsiteltiin tylyä ghettoelämää omakehun ja uhon sijasta. Tämä nosti esiin myös räpin yhteiskunnallista

kantaaottavuutta. (Mikkonen 2004, 34.) Vahvaa poliittista heräämistä tapahtui vuonna 1977 Malcolm X:n salamurhan vaikutuksesta. Samana vuonna poliittisesti kantaaottava yhtye Public Enemy kannusti kuulijoita aktiiviseen toimijuuteen. (Chang 2008, 30). Yhteiskunnallisesti aktiivinen Mustat pantterit – liike houkuttelivat toimintaansa mukaan ghettojen tyytymättömiä nuoria. Panttereiden kymmenen kohdan ohjelmassa vaadittiin muun muassa vapautta, työpaikkoja, oikeudenmukaisuutta, asuntoja, koulutusta ja poliisiväkivallan loppumista. (Chang 2004, 64.)

Strand vertaa kiintoisasti jo räpin alkuaajoista kummunneita lyriikoiden piirteitä varhaiseen vähemmistökirjallisuuteen. Henkilökohtaisesta kokemuksesta ilmaistaan räpissä joko ensimmäisessä persoonassa tai tarkkailijana. Varhaisin vähemmistökirjallisuus on myös usein omaelämäkerrallista muistelua, jossa taltioidaan omaa kulttuuria ennen sen sulautumista osaksi valtakulttuuria. Räpin Strand taas näkee tallentavan populaaria muistia. Marginaalikirjallisuuteen kuuluu poliittinen ja kollektiivinen ulottuvuus, mutta räpin Strand kokee aktivismin historian ja ideoiden uudistajana sekä nationalistista ja postnationalistista tietoisuutta päivittävänä musiikkilajina. (Strand 2006, 150.)

Afrika Bambaataa oli alkuaikojen innovatiivisimpia hiphop-toimijoita. Hän tuotti vuonna 1982 oman kappaleensa *Planet Rockin*, joka samplasi saksalaista teknotrockia soittanutta Kraftwerkkia. Samplauksen ja kappaleen tunnelman myötä Planet Rockista muodostui monikulttuurinen pastissi ja hiphopin maailmanlaajuinen kutsu, hypnoottinen visio yhdestä maailmasta grooven pyörteissä, rodun, köyhyyden, sosiologian ja maantiedon ulottumattomissa. (Chang 2008, 197.) Bambaataa alkoi tuolloin myös viedä eteenpäin Planet Rock-nimistä hiphopliikettä (Chang 2008, 195). Bambaataa toimi alunperin pahamaineisen Black Spades -jengin johtajana, mutta hiphop-kulttuurista innostuttuaan Bambaataa perusti rauhanomaisen jengin Zulu Nationin. (Mikkonen 2004, 34.) Bambaataan soundista tuli hänen rauhaa rakentavan filosofiansa rytminen analogia; hänen soittolistansa ilmensivät samanlaista avarakatseisuutta ja maailmaa syleilevää asennetta, kuin mitä hän pyrki organisaationsakin välityksellä rakentamaan (Chang 2008, 117). Zulu Nationin avulla Bambaataa saattoi yhden sukupolven yhteen Bronxissa (Chang 2008, 126). Bambaataa oli poikkeava persoonallisuus naapurustossaan, sillä hän ei etsinyt sieltä ulospääsyä, tietä tähteyteen (Chang 2008, 195). Nytemmin on kantautunut huhuja, että Bambaataa olisi käyttänyt asemaansa Zulu Nationin johtajana häikäilemättä hyväkseen, sillä häntä syytetään lapsiin kohdistuneista seksuaalirikoksista (Rys 2016).

Nuorisoliikkeet syntyivät suurten ikäluokkien varjoon jääneiden nuorien toimesta. Nuoret eivät varttuneet ajatellen, että koko maailma katsoisi heitä. He olivat näkymättömiä ja näkymättömyys toimi

heille lahjana. Nuoret olivat tilivelvollisia vain itsensä kaltaisilleen. Heidän pakkomielteikseen muodostui esittäminen, todistaminen, muista erottuminen ja nouseminen omintakeisuuden avulla massojen yläpuolelle. Näkymättömyydestä kumpusi tavoite todistaa muille, että oli itse suurempi ja villimpi ja rohkeampi kuin olosuhteet milloinkaan sallisivat. Se loi samalla pyrkimyksen kehittää jotakin tyhjää, kunnes ympärillä olevien täytyi tunnustaa, että tällä tyypillä on jotain mitä muilla ei ole. Näin he saattoivat saada myös tärkeiden ihmisten huomion sekä rahaa ja valtaa. Näkymättömyys toimi nuorille avaimena tyylin etsimiseen. (Chang 2008, 132.) Nämä nuorisoliikkeet olivat uuden sukupolven syrjäytyneiden nuorten keino ilmaista itseään (Chang 2008, 163).

Kaupallisuuden ja kulttuurin välisestä jännitteestä muodostui yksi hiphop-sukupolven pääteemoista. Levy-yhtiöt tajusivat räpin potentiaalin ja niin hiphopmusiikki siirtyi vähitellen puistoista, nuorisokeskuksista ja klubeilta studioihin. (Chang 2008, 156.) Suomeen räppi saapui Run DMC:n ja Beastie Boysien välittämänä. Beastie Boysinkin musiikissa fuusioituivat räppi ja rokki. Suomalaisesta Pääkköset-yhtyeestä tulikin lähes suora Beastie Boys-kopio. (Miettinen 2011, 35.)

1980-luvulla poltettava kokaiini crack nousi tärkeäksi kauppatavaraksi. Laiton huumekauppa synnytti paljon rikollisuutta ja kurjisti elinoloja entisestään esikaupunkialueilla ympäri Yhdysvaltoja. Räppi alkoi myös jakautua eri skeneihin maanosittain 1980-luvulla. Länsirannikon gangsta räppi syntyi turhautumisesta 1980-luvun elinoloihin ja edustaa vahvasti juuri räpin silmille hyppäävintä kärkeä. (Mikkonen 2004, 45.) Gangsta räpin pioneeri Ice T räppäsi tuolloin *Six in the Morning* -kappaleellaan katujen hirviöstä, jota hiphopbiitit etäisesti kontrolloivat. Hiphopsukupolven lapsuus oli tuolloin ohi ja kapinoiva vaihe alkoi. (Chang 2008, 238.) Reaganin aikana 80-luvulla Yhdysvaltain yläluokka mahtaili vauraudella, jota vastaan vähäosaiset kävivät myös räpin avulla (Chang 2008, 249).

Räpmaailma keskus siirtyi mustan kansalaiskiihkon suuntaan. Se esitti itsensä vakavana ja mustana. Räpin niin kaupallisesta kuin yleisestäkin laajasta toimivuudesta kertoi jo tuolloin sen tarjoama loputon uudistuminen, toisinnettavuus, mukautuvuus ja kehityskelpoisuus. (Chang 2008, 258-259.) Köyhyydestä kummunnut puhelaulu oli näin siirtynyt myös kaupallisille areenoille.

## 2.2 HUUMORIJUURISTA ROHKEIKSI LÄHIYMPÄRISTÖN HAVANNOIJKSI – SUOMIRÄPIN KEHITTYMINEN

*Suomalaisilla on vahva runonlaulannan perinne, jossa kaksintaisteluhengessä lauletaan toinen suohon. Kalevalamitta, nelipolvinen trokee menee viiteen eikä sovi neljä-neljäosissa kulkevaan räppiin. Yhteys omaan kulttuurihistoriaamme on valitettavasti lähes katkennut. (Miettinen 2011, 21.)*

Pentti Leino pyrkii osoittamaan vuonna 1981 julkaistun teoksensa *Kieli, runo ja mitta*, että suomen kielessä on ollut jo 2000 vuotta metrinen systeemi, joka on sopeutunut kielen muihin systeemeihin ja jonka kehitystä voi seurata nykypäivään saakka (Leino 1981, 10). Räppi on osa mitallisen runouden jouhevaa jatkumoa. Vaikka valtavirtaräpin tahtilaji eroaakin kansallemme perinteisemmästä poljennosta, on yhteys sivuuttamaton. Omat kulttuuriset vaikutteemme esittävään runouteen tulevat siis jenkkiräppiä lähempää ja se on tärkeä huomioida. Omalla kielellä kirjoitetuilla ja lausutuilla lyriikoilla on historia, jonka tuoreimpia ilmenemismuotoja räppi on. Suomiräpin vahvat vaikuttimet ovat rapakon takana, mutta oman kielemme käytön historia on arvokasta. Omat juuremme ovat hyvin ravintorikkaat.

Kulttuuriimme on kuitenkin luonnollista hakea vaikutteita vieraalta maaperältä. 1900-luvun alun Tulenkantaja -kollektiivin avanneen ikkunansa Eurooppaan ja Tulenkantajat -räppibändi taas tuuletti luovia voimavaroja amerikkalaisella ilmalla. Rohkea ilmaisu ja ennakkoluulottomuus kuuluivat kumpienkin Tulenkantajien piirteisiin. Lisäksi on syytä muistaa, että ylilyönnit ja kulttuurillinen avoimuus ovat hiphopin lajipiirteitä. Tulenkantajat -bändi pyrki myös kääntämään heikkoudelta näyttäneen perifeerisen syntyperän omaksi vahvuudekseen. Pohjoisen murre sekä kasvuympäristön ylistys tapahtuivat heidän toimesta hiphopin uhoavalla tyylillä. He olivat samanaikaisesti avoimia vieraammalle kulttuuriperinteelle sekä osoittivat tietynlaista ylpeyttä juuriansa kohtaan. Laajalle levinnyt hiphop mahdollisti näiden paikallisten olosuhteiden ja Tulenkantajille olennaisten yhteiskunnallisten kysymysten nostamisen musiikin keskiöön. (Strand 2006, 148-150.)

Räppijengit ovat Suomessa muodostuneet alueittain. Suurin osa hiphopkulttuurin ympärille muodostuneista porukoista ovat rauhanomaisia kaveriporukoita, jotka toimivat omista kaupunginosista käsin. Näissä alakulttuuriporukoissa pyritään tukemaan toisia harrastuksen tai ammatinharjoittajia. Tämä ilmenee muun muassa yhteisten juhlien ja kiertueiden muodossa. (Mikkonen 2004, 100.) Pientä vastakkainasettelua kuitenkin löytyy suomiräpin maantieteelliseltä kentältä. Westinen nostaa esiin suomiräpissä vallitsevan Helsinki-keskeisyyden, joka luo kaupunkilaiset-maalaiset vastakkainasettelua.

Tämä ilmenee vahviten levy-yhtiöiden ja muiden kaupallisten resurssien sijoittumisella pääkaupunkiseudulle. Stereotyyppisesti nähtynä niin urbaanit ilmiöt sekä tasokas koulutus ja menestys pesivät pääkaupunkiseudulla ja periferiaan jäivät epäonnistuneet ja kouluttautumattomat. (Westinen 2014, 47.)

Vuonna 2011 ilmestyneessä Karri Miettisen (Paleface) kirjoittamassa *Rappiotaidetta –Suomiräpin tekijät* –teoksessa käsitellään suomiräpin historiaa. Hiphop pääsi oikeuksiinsa 80-luvulla Lepakossa, joka oli nuoriso- ja klubitila Helsingissä. Siellä järjestettiin hiphop –jameja, joissa muodostettiin verkostoja Suomen varhaisen hiphop-väen välille. Suomen ensimmäiset räpyhtyeet The Master Brothers ja Definite Three muodostuivat nuorten löytäessä toisensa juurikin Lepakon hiphop-jameista. (Miettinen 25-29.)

Ensimmäisenä kotimaisena räpkokeiluna voidaan pitää General Njassa and the Lost Division –yhtyeen vuonna 1983 ilmestynyttä *I'm Young, Beautiful and Natural* -kappaletta. Njassan mukaan kappale oli vittuilua kaikille itsensä ehostajille ja tehostajille. Kappaleella oli tarkoitus irvailla sen ajan pastellimuodille. (Mikkonen 2004, 42.)

Pääkköset oli ensimmäinen laajahkosti huomiota saanut suomenkielinen räpyhtye, joka perustui kopioinnille. Vuonna 1989 julkaistu esikoisalbumi *Pääkköset* on täynnä Beastie Boysilta suomennettuja säkeitä. Pääkkösten lyriikka kommentoi kieli poskella suomettunutta Suomea ja junttikulttuuria. (Miettinen 2011, 35-37.) *Eläinräökkäystä*- hitissään Pääkköset räppäävät: “Miksi lapsille opetetaan eläinräökkäystä/ja lahjaksi annetaan ‘Heitä sikaa’ -pelejä / Miksi aasin kustannuksella korttia pelataan/ ja viattoman eläimen terveyttä näin turhaan uhataan / Me Pääkköset emme tällaista menoa sulata” (Mikkonen 2004, 50).

Juice Leskinen teki oman räpkokeilunsa ennen Pääkkösiä vuonna 1986 ilmestyneellä *Yölento* -albumilla. *Heavydiggarin vuorisaarna* –kappale sisältää puhelaulua, joka kuulostaa aikansa yhteiskunnalliselta räpiltä. Kappaleessa kerrotaan anarkistisesti valtion hampaista, jotka ovat kaikkien kurkussa. Sanoitusvirtuoosi Leskinen kiinnostui suomenkielistä räpistä toistamiseen vuonna 1991 *Siniristoloppumme* -kappaleen muodossa. Huumoriräppi oli astunut tuolloin suomalaisen musiikin kentälle. Raptori, MC Nikke T ja Pääkköset muodostivat huumoriräpin epäpyhän kolminaisuuden. Suomiräppi oli valtavirrassa aluksi vitsi. Huumoriräppi on sukua Irwin Goodmanille ja muille humoristisille laulajille, jotka olivat jo lunastaneet paikkansa kansan korvissa. (Miettinen 2011, 37-38.)

Alun suomalaisen räpin humoristisuus selittyy osaksi etäisyydellä räpin lähtökohtiin. Suomalaisen ja afrikanamerikkalaisen kulttuurin välillä ei nähty tuolloin paljon yhteistä. Tuontikulttuuri saatettiin kokea häiritsevänä sekä uhkaavana ja huumorin avulla pystyttiin suojaamaan omaa kulttuurista identiteettiä. (Kärjä 2011, 88.) Esimerkkinä räpkulttuurin hyljeksimisestä toimii lökähököisen räppäri Jodarokin kohtelu 1990-luvulla Joensuussa, jossa poikkeuksellisen vahva skinheadryhmittymä etsi ulkomaalaisen näköisiä ihmisiä hyökkäyksen kohteikseen (Berner 2012).

Raptorin itsevarmuus ja -ironia vakuuttivat suuren yleisön. Vitsikkäissä, mutta kantaaottavissa lauluissa käsiteltiin esimerkiksi poliitikko Sulo Aittoniemeä, joka oli tunnettu vihamielisistä pakolaislausunnoista. Valtavirrassa huumorin turvin keikkunut räppi ei kuitenkaan vakiinnuttanut paikkaansa kuuntelijoiden keskuudessa. Popmusiikin virtaukset viettivät muualle ja huumoriräpin jälkeen hiphop tuomittiin vuosikausiksi marginaaliin. Räppi lupasi punkin tavoin tasa-arvoa myös epämusikaalisille, mutta räpistä ei kuitenkaan tullut vielä punkin veroista kansanliikettä. (Mikkonen 2004, 51-52.)

Suomalainen undergroundräppi piti tiukkaa pesäeroa huumoriräppäreihin. Vuonna 1995 perustetusta levykauppa The Funkiest:a tuli ensimmäinen omakustanteista suomiräppiä välittänyt kauppa. The Funkiest:a oli saatavilla muun muassa Ceebrolisticsiä, jolla on ollut alusta asti omaleimainen ja kokeileva ote rytmiin ja lyriikkaan. (Miettinen 2011, 43-44.) Omaehtoisen räpin tekemistä edesauttoi makuuhuonevallankumoukseksi kutsuttu vaihe, joka tuli 90-luvun lopulla Suomeen ja vaikuttaa vahvasti suomiräpin uuteen muotoutumiseen. Uusi teknologia – tietokoneet, tietokoneohjelmat ja järkevän hintaiset musiikkilaitteet mahdollistivat ensimmäistä kertaa sen, että lähes kuka tahansa pystyi tekemään räppiä omassa makuuhuoneessaan. (Miettinen 2011, 39.) Itsevarmaa suomenkielistä ja uskottavaa suomiräppiä hiottiin hiljaksiin 1990-luvun aikana (Mikkonen 2004, 63). Uskottavuutta onnistuttiin saamaan hiphopin perinteiden kunnioittamisen kautta (Myllylä & Tolonen 2015, 21).

Huumoriräppi vaikeutti suomen kielen käyttämistä uskottavasti räpkielenä. Elastinen ja Iso H kuulivat esiintyessään Ranskassa suomen kielen kuulostavan hyvältä räpättynä. Samalla ulkomaalaiset ihmettelivät miksi räppärit eivät räpäneet omalla äidinkielellään. Oman kielen väheksyminen painoi Iso H:ta ja siksi kaksikon kantavaksi voimaksi muodostui suomen kielen käyttö. (Mikkonen 2004, 64-65.) Fintelligenssin *Voittamaton* –singlen menestys oli suomiräpin toisen räp-sukupolven lähtölaukaus ja osoittautui seuraavan vuosikymmenen ajan suomiriimittelyn suunnannäyttäjäksi (Miettinen 2011,

52).

Räppi on käynyt samantyyllisen kielellisen kamppailun myös muualla Yhdysvaltojen ulkopuolella. Kyseessä on Elina Westisen mukaan kielellinen paikallistaminen. Ajan saatossa räppärit alkavat kokemaan äidinkielellään räppäämisen yhä sujuvammaksi ja varmemmaksi. (Westinen 2014, 39–40.)

Seremoniamestari julkaisi ensimmäisen vakavasti otettavan suomenkielisen räp-albumin kesällä 2000. *Omin sanoin* -albumi pyrki Fintelligenssin tavoin kunnioittamaan hiphopin perinteitä. Biitit rakennettiin huolella ja räppäreiden amerikkalaisten esikuvien kunnioitus näkyi katutarinoiden ja vahvaan itsetuntoon viittaavien sanoitusten muodossa. Seremoniamestarin hittikappaleeksi muodostunut *Viesti* oli tekijänsä mukaan terapiataidetta siitä, miten vanhat kaverit ovat hajaantuneet ympäri Suomea ja maailmaa. Seremoniamestari onnistui vangitsemaan kappaleeseensa melankolisen tunnelman ilman uhoa. (Mikkonen 2004, 68.)

Oma tyylin löytäminen alkoi muodostua Suomessa tärkeäksi 2000-luvun alussa suomenkielisen räpin saralla. Omaperäisestä ilmaisusta antoi tuolloin esimakua Avain. *Punainen tiili*-esikoisjulkaisu erottui edukseen yhteiskunnallisesti kantaaottavalla suomenkielisellä räpillä ja Asa (ent. Avain) on jatkanut ansioituneesti esikoisen viitoittamalla tiellä. (Mikkonen 2004, 83.) Asa on ensimmäinen kriittisten kuulijoiden tunnustusta saanut räplyyriikko. Tästä osoituksena on vuoden 2008 Teosto-palkinto. Tämä tunnustus on merkittävä siinä mielessä, että tämän jälkeen räp saattoi todella haastaa vaikuttavuudessaan isoa roolia näyttellyttä rocklyriikkaa. Asan tuotannossa suora yhteiskunnallinen kantaaottavuus on saanut rinnalleen myös vahvoja runollisia piirteitä sekä puhtaasti räppäämisen ilosta kumpuavia kappaleita.

Omanlaisensa makuuhuonevallankumous jatkuu edelleen. Ohjelmistopohjainen musiikin teko on entistä helpommin ihmisten saatavilla ja jatkuvasti käyttäjäystävällisempää. Omaehtoinen tekemisen mentaliteetti sekä minimaalinen rahallinen panostaminen takaavat, että räppi pysyy monimuotoisesti elossa. Tästä on kanssani samaa mieltä myös Westinen (2014) väitöskirjassaan. Hänen mukaansa suomalainen hiphop-kulttuuri ja suomiräppi ovat luoneet oman paikkansa ja muodostanut omat tulkinnan raamit. Suomihiphop on itsenäistä, omaperäistä ja ainutlaatuista eikä jenkkiräppiin vertailua enää tarvita. Suomalainen sosiokulttuurinen konteksti kehittää suomalaista hiphoppia alati monikäyttöisempiin ja vaihtelevampiin suuntiin. Yhtä oikeaa tapaa tekemiseen ei löydy, vaan yhä enemmän yksilöllisiä aspekteja nousee esiin niin mainstream - kuin underground tasoilla. (Westinen

2014, 44–45.) Paikalliset räppärit muokkaavat jatkuvasti Suomea ja suomalaisen räpin kenttää nostamalla esiin yhteiskuntamme puutteita sekä toimivuutta ja elinoloja niin paikallisella kuin kansakunnallisellakin tasolla (Westinen 2014, 52).

Puutteena suomalaisella räpmentällä Westinen näkee kuitenkin naisräppärien vähäisen määrän. Vain muutamia naisräppäreitä on noussut kansan tietoisuuteen. Westinen arvelee haastattelujensa perusteella tilanteen liittyvän vähäiseen esikuvien määrään, levy-yhtiöiden epäilyyn kaupallisesta menestyksestä sekä musiikkiteknologisiin taitovaatimuksiin sekä motivaation vähyyteen. (Westinen 2014,44.) Naisräppäreidenkin määrä on vakaassa kasvussa koko ajan, mutta uusia miesräppäreitä kuitenkin nousee esille moninkertaisesti naisiin verrattuna.

### **2.3 MUN PERUSTUKSET ELI RÄPPIJUURET**

*”Mielelläni kierrän mieltä kielelläni”*

Kiinnostukseni sanoja ja sanontoja kohtaan alkoi muodostua Tampereella 1990-luvulla. Koen isän lukemien iltasatujen vaikuttaneen kiinnostukseeni kielestä ja rohkaisseen mielikuvituksen käyttöä. Isällä oli tapana lukea nuorten kirjoja meille 90-luvun alussa siten, että hän vaihtoi päähenkilöiden nimien kohdalle vuoroin minun ja veljeni nimet. Tampereen itäisimmässä lähiössä Annalassa Tarzanin seikkailuista muodostui todella jännittäviä ja välillä lukuhetket venyivät niin, että kirja tuli luettua jo muutamana iltana loppuun.

Toinen vahva muisto mikä nousee mieleeni, kun mietin omaa kielellisen kiinnostukseni heräämistä tulee isäni sanontojen kautta. Sanonnat olivat usein työkavereilta kuultuja nokkeluuksia ja ne tarjosivat aina jonkin pienen oivalluksen. Tullessamme alakouluikäisinä talvella 1994 isän kyydillä jäähallilta veimme muutaman ystäväni ensin kotiin. Hyvästellessämme pojat isä sanoi heille: –Soitellaan sanoi Sibelius! Pojat räsähtivät nauramaan. Isä sai ystäväni yllättäen nauramaan ja se oli minulle mieleinen kokemus. Isän hokemat ovat pistäneet miettimään kieltä ja vaikka niiden toistelu on syönyt niiden tehokkuutta, on isästäni tullut niiden ansioista kelpo ystävä omien ystäväni kanssa.

Oma arvostukseni suomalaista kirjallisuutta kohtaan muodostui suvun kautta. Juhannusjuhlilla ja muissa merkkitapahtumissa kummisetäni, mummuni ja pappani lapsuuden ystävä, toimittaja ja



paikalliskirjailija Jussi Hilden lausui usein niin Viitaa kuin omia runoja sekä minulle tuntemattomiksi jääneiden suomalaisten runoja. Myös näytelmät ovat kuuluneet osaksi juhannusjuhlaa. Kuusivuotiaana vuonna 1991 muistan kummisetäni lukeneen kirjoittamansa runon oman lapsensa ristiäisissä. Minulla heräsi tuolloin kunnioitus ja ihailu häntä kohtaan. Kummisetä näytti minulle esimerkkiä elämästä, jota halusin arvostaa.

Tee se itse –henkisyys liittyy vahvasti räppiin ja omaan elämänasenteeseeni. Olen halunnut tehdä aina itse läheisten syntymäpäiväkortit. Piirustusten lisäksi kortit alkoivat täyttyä itse kirjoitetuista runoista alakouluiässä.

Perheemme muutto rivitalosta omakotitaloon Annalassa vuonna 1995 oli merkittävä tekijä oman räppäämiseni kannalta. Naapurissa asui kymmenvuotias Jalmari, jonka 15-vuotias isovelji Johannes oli hyvin tietoinen silloisesta nykymusiikista. Jalmari kertoi kuuntelevansa Cooliota. Coolion *Gangsta's paradise* –kappale näkyi tuolloin Music televisionilta ja Jalmarin avustuksella sain ensikosketukseni räppiin.

Seitsemännelle luokalle mennessä vuonna vuonna 1998 sain vanhemmilta rahaa uusiin kouluhousuihin. Reisitaskuhousut olivat tuolloin muodissa, mutta päädyin ostamaan lepattavat purjemaiset farkut. Puhuimme tuolloin, että housuissa on skeittivaraa. Temppujen piti onnistua paremmin, kun vaatteet eivät hiertäneet. Minua alettiin housujen oston jälkeen pitämään hiphopparina. En tiennyt mitä se merkitsi, mutta pian kuulin löysien vaatteiden olevan kytköksessä räppiin. Nämä housut pistivät minut hankkimaan ensimmäisen räppilevyni. Wu-tang Clanin *Wu-tang forever*-piraattialbumi löysi Mustamäen torilta äitini matkassa tiensä CD-soittimeeni. Beastie Boysin vuonna 1998 julkaistu *Intercallactic* -single oli ensimmäinen itse ostamani räppilevy.

Lukeudun toisen räp-aallon jälkeläiseksi. Muistan Jyrki-ohjelmassa vuonna 1999 ensiesityksessä olleen Fintelligensien *Voittamaton*-kappaleen musiikkivideon lyöneen minut ällikällä. Suomen kieli taipui saumattomasti räppiin. Kappale oli uskottava ja yllättävä ilmestymishetkellään nuorelle räpistä kiinnostuneelle. Suomen kieli antoi mahdollisuuden tuntea räppiä kokonaisvaltaisemmin.

Harrastimme vuonna 2000 ystäväporukkamme kanssa lumi- ja rullalautailua. Olin ostanut rippilahjarahoilla itselleni videokameran, jolla pystyimme kuvaamaan omia lautailuelokuvia. Jalmari oli keskittynyt räpin kirjoittamiseen ja koripalloiluun yläkouluaikana. Hän pyysi minua kuvaamaan heidän keikkansa Nokian jäähallilla järjestetyssä Enter the Arena -nuorisotapahtumassa. Kuvattuani

keikan nauhoittelin sitä vhs-kaseteille, jotta kaikki halukkaat saivat oman versionsa. Katselin keikkaa useita kertoja ja opin heidän kappaleitaan. Uhmakas viulutaustainen kappale *Nyt loppu dissaus* on jäänyt mieleeni videolta kuin myös säe: ”Oi sitä aikaa ja taikaa” artisti One Loven lapsuutta muistelevasta kappaleesta. Koin yhtenä nauhoituskertana juuri One Loven kyseisessä kertosaäkeessä toistuvan säkeen aikana oivalluksen, että ehkä voisin itekin alkaa kirjoittamaan räppiä. Ensimmäinen alter egoni, Paparazzi, viittasi vahvasti rooliini kuvaajana. Aloittaessani räpkirjoittamisen kuvittelin myös saavani tytöiltä huomiota.

Räpistä tuli hyvin nopeasti minulle tärkeää ja läheistä. Esittelin Jalmarille ja heidän räppiirille ensimmäisen tekstini *Uusi tuuli*. Kappaleen ideana oli tulla esiin Paparazzina. Kertosäkeestä löytyi säepari: ”Paparazzi on uus tuuli/ voimakas ku monsuuni”. Muistan käyttäneeni kappaleessa myös Katalyytti-sanaa riimiparina tyyli-sanana kanssa. Katalyytti-sana oli jäänyt mieleeni kemian kirjan kuvatekstistä ja koin tuolloin olevani se ainesosa, joka nopeuttaa räpin aiheuttamaa positiivista reaktiota kuulijoissa. Kaukajärven räppijengi hyväksyi minut mukaansa esiteltyäni tekstini. Varsinaisesti rytmisestä kirjoittamisesta ja räppäämisestä minulla ei ollut tuolloin vielä käsitystä, mutta räptekstien kirjoittaminen viehätti. Heidän kauttaan sain käytännön kosketusta räppiin ja uusia samanhenkisiä kavereita. Lukiossa hyppytunnit kuluivat räppitekstejä tehden ja sama meno jatkui kotona omassa suljetussa huoneessa. Saatoin kirjoittaa kokonaisia iltoja yksin huoneessani.

Lukiossa vuonna 2002 äidinkielen tunnilla oli vapaavalintaisen oman tekstin suullinen esittely koko ryhmälle. Arkana ja ujona paljastin tuon tehtävän kautta räppitaijumukseni lukiokavereille. Luin *Oikeus ja kohtuus* –nimisen rustailuni, jossa kerrottiin maailman epäoikeudenmukaisuudesta ja korruptoituneisuudesta. Kappaleen nimi ja itse idea syntyivät tuolloin saman nimisestä TV-sarjasta, jonka nimi viehätti minua silloin. En kuitenkaan seurannut sarjaa. Jäin vain pohdiskelemaan sen nimeä, kun se minusta tuntui silloin houkuttelevalta. *Oikeus ja kohtuus* -räptekstin lukeminen tuntui helpottavalta ja ihmettelin myös sitä vaivattomuutta miten sain koulutehtävän tehtyä. Kirjoittelin päiväkaudet omia lyriikkayritelmiä ja pääsin sen avulla pienellä vaivalla koulutehtävästä.

Sain ensimmäiset keikkakokemukseni vuonna 2003 Kaukajärven räppijengin vanavedessä. Esiinnyimme Tampereen Stockmannilla, Hämeenlinnassa nuorisotalolla ja Ikaalisten kylpylän yökerhossa.

Armeija-aikana vuonna 2004 kirjoittelimme Jalmarin kanssa sotilaskodissa ja teimme yhteisiä

kappaleita. Kappaleet jäivät demotasolle ja saattavat sellaisinaan löytyä joltain lähipiiristä. Kokoonpanomme nimi oli NoTre Amour ja kokoonpanossa oli mukana nokialainen kaverimme, artistinimeltään Sakari. Esiinnyimme tällä kokoonpanolle kerran yksityisjuhlissa. Tällöin alter egoni oli muuttunut Simbadiksi. Tuolta ajalta mieleen juolahti säepari:

*Oon valtion vanki ilman kahleit/  
persoonallisuus vietiin firman vaatteil*

20-vuotiaana tein Simppa nimellä todella raa’an neljän kappaleen CD-R julkaisun. *Työmiehen hymy* –kappale sai pienimuotoista suosiota lähipiirissä. Kappale kertoi tarinani kesätyöviikosta. Maanantaina väsyneenä töihin kaahailu kääntyi perjantaiseen hyräilyn hyvään fiilikseen. Työmiehen hymy koitti perjantaina. Tämän julkaisun aikoihin opettelin käyttämään MPC-sampleri-rumpukonetta. *Hattaraa ja polkupyörä* –kappaleen tausta on omaa tekoani. Sanoitukseni sekä lausumistyylini olivat läpi julkaisun letkeää ja lempeää. Räpille tyypillinen uhma oli sivuutettu ja kauttaaltaan liikuttiin hyvin kesäisissä ja keveissä tunnelmissa. Kaksi muuta kappaletta käsittelivät leijon lennättämistä sekä mummulassa vierailua.

Hyvin pian Simppa-julkaisun jälkeen koin räpin turhan ahtaaksi formaatiksi ja aloin vuonna 2005 opetella kitaran soittoa sekä kirjoittamaan aiempaa melodisempia kappaleita. Rajoittavan riittämättömyyden sekä uhmakkuuden vuoksi en tuntenut räppiä itselleni sopivaksi formaatiksi. Harjoittelimme yhdessä ystävien kanssa kappaleiden soittoa, mutta soittotaitoni ja hankalaksi kokemani nauhoittaminen johtivat muutaman harjoitteluvuoden jälkeen bändimme vähittäiseen hajoamiseen. Soittelen yhä tuona aikana muodostuneita kappaleita, mutta lähinnä vain muistelumuissa. Kappaleet *Villiniitty*, *Törmäyskurssilla*, *Neito niittyjen* sekä *Muukalaisten karavaani* sujuvat tänä päivänä varmemmin kuin vuonna 2010.

Päädyin hakemaan yliopistoon toista kertaa vuonna 2011 opiskeltuani itselleni jo yhden ammatin. Halusin opiskella pitkäaikaista intohimoani eli kirjoittamista. Kirjoittaminen oli pysynyt rinnallani läpi erilaisten elämänvaiheiden ja musiikillisten kokeilujen. Ystävien suhtautuminen minuun kirjoittajana oli edesauttanut tätä, mutta fakta oli myös se, että olin kirjoittanut yläkouluiästä asti omia tekstejä viikoittain. Tähän pohjautuu osittain nykyinen räppinimeni Gynä. Nimellä on myös toinen yhteys minuun, sillä lumilautaillessa kaverit kutsuivat minua Gynäksi jo vuonna 2004. Nimitys juonsi

juurensa Gynther-sanasta. Keskieurooppalaiset lumilautailijat omasivat tuolloin yleisesti ottaen hiukan hutiloivan ja räpiköivän tyylin. Oma laskutyylini muistutti kavereitani tästä tyylistä ja sitä kautta sain mairittelevan lempinimen, jolla sattui olemaan syvempi merkitys.

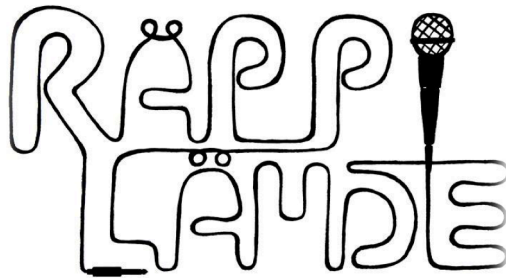
Päästyäni yliopistoon otin kaikki mahdolliset kirjoittamisen kurssit ja niin päädyin heti alkajaisiksi *kirjoittamisen pedagogiikan* –kurssille vuonna 2011. Ymmärsin tuolloin vahvuudekseni räpikirjoittamisen suhteessa muihin kurssilaisiin. Kirjoittelin tuolloin kunnianhimoisesti kaikkea muuta kuin räppiä, mutta aloittaessani työstämään omaa kurssikokonaisuutta tuli minun perehtyä huolella räpikirjoittamiseen. Kurssirungosta tuli niin toimiva, että pääsin opettamaan sitä seuraavana vuonna 2012 yliopistomme yhteistyöluokioon Rajamäelle. Kurssin kautta syntynyt innostus ajoi minut uudelleen räpikirjoittamisen pariin. Samalla aloin hahmottaa räpin tekemisen ulottuvuuksia ja jatkuvia kehittymismahdollisuuksia. Oma ahdasmielisyyteni räppiä kohtaan hävisi tutustuttuani tähän kirjoittamisen lajiin paljaimmillaan.

Vuoden 2013 keväällä saimme demomme soimaan Bassoradion taajuuksilla ja se toi myös paljon lisämotivaatiota puuhasteluun. *Palaa halusta* –demokappaleella räppään minä ja sen on tuottanut veljeni Riku. Aloimme toimia vuoden 2013 keväällä nimellä Gynä ja Rike. Tuolloin myös julkaisin ensi kertaa musiikkia käyttäen Gynä -nimeä. Saimme studiotilan vuoden 2014 alussa ja nauhoitimme ensimmäisen pitkäsoittonamme siellä. Julkaisimme *Puolista päivistä täysiin öihin* –albumin tammikuussa 2015. *Puolista päivistä täysiin öihin* –levyllä käsitellään useissa kappaleissa räppäämistä ja musiikintekoa. Todistelua omasta toiminnasta on siis paljon mukana, kuten jo levyn nimessäkin, mutta levy sisältää myös yleismaailmallisia kappaleita, jotka ei ole henkilökohtaisia sidoksia, kuten *Matkalaukku* ja *Soitellen sotaan*. Herkkää henkilökohtaisuuttakin löytyy sekoitettuna osaksi kappaleita *Vuoksesi luoksesi* ja *Hyvä tahto*. Levy on sanoitusten osalta hyvin monipuolinen eikä mitään yhtä selkeää teemaa ole erotettavissa. Kielellä leikittelyn ja jonkinlaisen kepeän sekä syvällisen suhtautumisen symbioosista on tämän levyn sanoituksissa kyse.

Toisen pitkäsoittonamme tekstien työstö oli käynnistynyt jo syksyllä 2014 tehtyjen nauhoitustemme aikana. *Tarkoin varjellut* –levy sisältää tähän asti henkilökohtaisimman sanoitukseni *Vapaa duunarin*, jossa käsittelen päivätyön lopettamista ja suuntautumista räpin parissa työskentelyyn. Omasta elämästä kummunneita sanoituksia on tällä levyllä useita. Mitään kappaleista ei ole varsinaisesti kirjoitettu

hahmona, vaan tuntemukset kappaleiden kirjoittamiseen ovat kummunneet eletyn elämäni kautta. Toki mielikuvitus ja kieli ovat antaneet omat kulmansa kappaleille.

Räp-ohjaaminen alkoi Rajamäen lukion kautta, jossa olen ohjannut kaksi lukiokurssia. Olen ohjannut lisäksi yksittäisiä sanoitus- ja räpyöpajoja niin lapsille, nuorille kuin erityisnuorille Tampereella, Jyväskylässä ja Helsingissä. Muuramessa olen ohjannut kaikille nelosluokkalaisille luokkakohtaiset työpajat, jossa luokat tekivät omat kappaleensa. Vuoden 2014 syksyllä ohjasimme veljeni Rikun kanssa studiotiloissamme Suomen lasten ja nuorten säätiön rahoittaman räppikurssin. Aloitin syksyllä 2015 ohjaamaan Jyväskylän koulujen nelosluokkalaisille räpyöpajaa puolipäivätyökseni. Toisena ohjaamanani lukuvuonna 2016-2017 42 luokkaa tutustuu räppiin työpajani kautta. *Räppilähde* -nimen alle muodostui työryhmä vuonna 2015, jossa on mukana lisäksi tuottaja Laura Pekkala. Hänen kanssa suunnittelemme ja toteutamme erilaisia räppiprojekteja.



**Kuva 1. Räppilähteen logo**

Syksyllä 2015 aloitin kahdessa Euroopan sosiaalirahaston hankkeessa. Näkymättömät –hankkeessa ohjaan nuorille räppityöpajoja. Hyvinvoinnin välitystoimisto –koulutuksen kautta olen mukana työryhmässä, jonka kanssa pilotoimme ja kehittelimme räppityöpajoja niin muistisairaille, ikäihmisille kuin maahanmuuttajille. Pilotimme muistisairaille sai laajasti näkyvyyttä YLE:n kiinnostuttua aiheesta. Heidän laaja kiinnostuksensa viestitti, että räppi on menetelmänä ajankohtainen. Lisäksi heidän huomiointi antoi itselleni tunnetta, että työni on tärkeää. Pilotointia seurasi *Arvokas Elämä* –kiertue 10:ssä Jyväskylän seudun päiväkeskuksessa. Kokemukset ja vastaanotto olivat kiertueella todella positiiviset. Ikäihmiset lähtivät hyvin räppäryhtöihin mukaan ja jokaisessa päiväkeskuksessa

kirjoitettiin yhdessä rytmisesti toimivat 8 tahdin räppisäkeistöt. Kahdessa päiväkeskuksessa oli myös puhetta omien räppikerhojen perustamisesta. Yhdessä kiertueen työpajassa osallistujina oli myös kehitysvammaisia. He olivat hyvin innokkaasti mukana yhteisissä räppäysharjoituksissa.

Pilotoin kesällä 2016 suomen kielen opetusta räpin avulla nuorille turvapaikanhakijoille. Yllätyin menetelmän toimivuudesta, nuorten innostuneisuudesta sekä suomen kielen taidosta kahdeksan kuukauden opetteluun jälkeen. Osallistujat kirjoittivat lyhyet säkeistöt yhteiseen kappaleeseen suomeksi. Kappaleessa käsiteltiin heidän suhtautumistaan Suomeen. Jatkaisin mielelläni myös tämän tyylistä ohjaustyötä, mikäli sille osoittautuu laajemmin tarvetta.

## 2.4 RAP-TERAPIAN ALKUVAIHEET

Don Elligania voidaan pitää tärkeimpänä räpaterapian kehittelijänä. Häneltä ilmestyi vuonna 2004 kirja nimeltä *Rap Therapy: A Practical Guide for Communicating with Youth and Young Adults Through Rap Music*. Elligan alkoi kehittää rap-terapiaa, koska huomasi päivätyössään kohtaamien nuorten ja lasten puheiden sekä toiminnan viittaavan räppiin. Menetelmän avulla hänen oli tarkoitus parantaa kommunikointia asiakkaidensa kanssa, joille räppi on elämässä tärkeää. Kirjassa käydään läpi rap-terapiaprosessia vaiheittain. Ensiksi on syytä arvioida sopiiko menetelmä henkilölle. Tämän jälkeen rakennetaan suhdetta terapeutin ja osallistujan välille lempiartistien ja -kappaleiden kautta. Tästä terapia etenee lempikappaleiden lyriikoiden tarkasteluun yhdessä. Prosessi etenee omakohtaiseen kirjalliseen ilmaisuun. Elliganin kuvaileman rap-terapian avulla käsitellään osallistujille ajankohtaisia asioita heille mieluisan taidemuodon avulla.

Elliganilta ilmestyi vuonna 2000 artikkeli ”Rap Therapy: A Culturally Sensitive Approach to Psychotherapy With Young African American Men”. Tämän *Journal of African American Men* -lehdessä julkaistun artikkelin kautta rap-terapia esiteltiin ensimmäistä kertaa mielenterveysyhteisölle ja sitä pidetään räpin terapeuttisen käytön maamerkinä (Hadley 2012, 123). Elligan erikoistui psykoterapeuttina afrikanamerikkalaisten miesten kanssa tehtävään terapiatyöhön ja koki sitä kautta välttämättömäksi kommunikoida kohderyhmän kanssa heidän tuntemallaan maaperällä. Rappäreistä oli tullut monille afrikanamerikkalaisille miehille koti-ikoneita ja siksi Elligan koki tärkeäksi käyttää räppiä työskennellessään heidän kanssaan. Rappäreiden musiikin lisäksi osallistujat samaistuivat

räppäreiden pukeutumis- ja puhetyyliin kuin elekieleenkin. Elliganin ryhmässä räpmusiikkia käytettiin surun käsittelyyn, koska yhden jäsenen isä oli kuollut äskettäin. Lisäksi Elliganin ensimmäisessä räppryhmässä räppiä hyödynnettiin vihan hallinnan opettelussa. (Elligan 2000, 27-28.)

Tohtori Alonzo DeCarlo on toinen varhaisimmista rap-terapian kehittäjistä. Hän kirjoitti vuonna 2001 *Journal of Intergroup Relations* -lehteen artikkelin ”Rap therapy: An innovative approach to groupwork with urban adolescents”. DeCarlon artikkelissa seurataan käytöshäiriöisten afrikanamerikkalaisten kehitystä viikoittaisten ryhmätapaamisten pohjalta. Räppiä käytettiin ryhmässä sosiaalisten kykyjen vahvistamiseen, moraalin ja identiteetin muodostamiseen, impulsiivisuuden kontrollointiin, vihan hallintaan sekä kehittämään päätöksen tekokykyä. Menetelmän vastaanotto oli positiivista ja osallistujien kommunikointi ja vuorovaikutustaidot kehittyivät tapaamisten aikana. (DeCarlo 2001, 40-48.)

Kolmas aktiivinen artikkelien kirjoittaja rap-terapian alkuaikoina oli tohtori Edgar H. Tyson. Hän kirjoitti vuonna 2002 *Journal of Poetry* -lehdessä julkaistun artikkelin ”Hip Hop Therapy: An Exploratory Study of a Rap Music Intervention with At-Risk and Delinquent Youth”. Artikkelissa käsitellään räpmusiikin potentiaalia terapiakäytössä nuorten keskuudessa. Tyson esittelee artikkelissa kehittämänsä konseptin hiphop –terapia (HHT), jota hän pitää räpmusiikin, kirjallisuus- ja musiikkiterapian yhdistelmänä. Tyson yhdisti hiphop-terapiamalliin Nicholas Mazzan kehittämää runoterapiaa ja kokeellista musiikkiterapiaa. Tysonille räppi on runouden laji ja räpin elementit yhteneviä kirjallisuusterapiaan. (Tyson 2006, 345.) Artikkelisi sisältää tutkimuksen, jossa vertailtiin nuorten tekemiä tehtäviä ennen ja jälkeen terapiatapaamisten. Toinen ryhmä nuoria kävi HH-terapiassa ja toinen tavanomaisemmassa ryhmäterapiassa. Tutkimuksella saatiin tietoa nuorten suhtautumisesta HH-terapiaan. Räpin suosio nuorten keskuudessa antoi viitteitä, että räppi toimii terapiakäytössä juuri nuorten kohdalla ja tämä myös tutkimuksella todistettiin. (Tyson 2002, 131-132.)

Muutkin tutkijat ja terapeutit alkoivat julkaista rap-terapia –artikkeleita 2000-luvun puolen välin jälkeen ja soveltamaan räppiä nuorisotyössä. Tomas Alvarez kehitteli vuonna 2004 omaa hiphop –terapiamallia. Hän on pyörittänyt alalla menestyvää ja merkittävää *Beats, Rhymes and Life* –konseptia. (Hadley 2012 123.) Beats, Rhymes and Life (BRL) on yhteisöpohjainen järjestö, joka sai alkunsa tarpeesta kehittää erityisesti nuorille heikossa sosiaalisessa asemassa oleville miehille soveltuva terapeuttinen ohjelma. Järjestö toimii Kalifornian Oaklandissa ja sen tarkoituksena on edesauttaa hyvinvointia ja tukea mielenterveysongelmaisista nuoria räpin, hiphopin ja muiden pop-kulttuurin

tarjoamien virikkeiden avulla. Alvarezia houkutteli hiphopin hyödyntäminen terapiatyössä, koska hän halusi käyttöönsä yhteisöllisen terapiamuodon työskennellessään värillisten kaupunkilaisnuorten kanssa. (Hadley, 2012, 117.) Tällä hetkellä Alvarez työskentelee Stanfordin yliopiston kansainvälisessä hiphop-terapiainstituutissa.

Musiikkiterapeutit ovat käyttäneet räpmusiikkia työkalunaan jo ennen varsinaisen terapiamuodon kehittymistä. Monet näistä kliinistä työtä tehneistä musiikkiterapeuteista ovat kirjoittaneet artikkeleita Susan Hadleyn ja Georg Yancyn kokoamaan *Therapeutic Uses of Rap and Hip Hop* -artikkelikokoelmaan, julkaistu 2012. Terapiamuoto on vielä nuori eikä rap-terapian historiaa ole kovin kattavasti tutkittu.

Suomessa räpin hyödyntäminen terapiakäytössä on vasta alussa. Räpityöpajatoiminnan alkuvaiheita on vaikea kuvailla tarkasti, sillä raportointi on ollut heikohkoa. Muutamia todisteita kuitenkin löytyy, jotka valottavat ohjaustoimintaa räpin parissa.

Päivi Känkänen tutki koulukodin yhteydessä toiminutta räppityöpajaa osana väitöstutkimustaan *Taidelähtöiset menetelmät lasten suojelussa –kohti tilaa ja kokemuksia*. Tiedettävästi ensimmäinen rap-terapia-hanke Suomessa sai alkunsa vuonna 2009 Olli Vartiaisen toimesta. Röpätessä roiskuu -hankkeen räp-ohjaajina toimivat räppärit Paleface (Karri Miettinen) ja Kale (Seppo Lampela). Hankkeen mahdollisti Terveyden ja hyvinvoinnin laitos. (Känkänen 2013, 7.) Känkänen kiinnostui räpin tutkimisesta metaforien kautta tapahtuvan ilmaisun sekä sanoilla ja riimeillä leikkittelyn vuoksi. Röpällä oli näiden piirteiden vuoksi ilmaisuvapautta ja suojaa, joita oli myös hänen toisella tutkimallaan taidelähtöisellä menetelmällä varjoteatterilla. (Känkänen 2013, 58-59.) Känkänen havaitsi räpin kautta, että nuoria kiinnostava toiminta ja mielekäs yhteinen tekeminen lisäsivät keskittymiskykyä ja pitkäjänteisyyttä myös räpin ulkopuolisissa toiminnoissa (Känkänen 2013, 48).

Marko Sillanpää on tehnyt Pro gradu -työssään jo vuonna 1998 tapaustutkimuksen räp-musiikin käytöstä opetuksen välineenä. Tätä tutkielmaa ei löytynyt etsityistä tietokannoista sen iän vuoksi, mutta räpin soveltamisesta opetuskäyttöön löytyy materiaalia, joka on tuotettu suhteellisen varhain rap-terapian historiaan suhteutettuna. Suomessa julkaistuista akateemisista teksteistä ja muista artikkeleista ja kirjoista löytyy kattava lista osoitteesta <https://hiphopfinland.com/finnish-publications-on-hip-hop>.

Röp-pohjaista nuorisotoimintaa löytyy Helsingistä Nuorten toimintakeskus Hapesta, jossa vuodesta



2013 alkaen säännöllisesti kokoontuvaa räp-ryhmää nimeltä Beat Factory ohjaa Alekski Lemola. Helsingissä toimi myös Suomen lasten ja nuorten säätiön rahoittama Bass Camp -hanke, jossa oli useita artisteja ja taidekasvattajia ohjaajina.

Tampereelle Monitoimitalo 13:een on myös jalostunut oma säännöllisesti kokoontuva versionsa Beat Factorystä, joka kulkee nimellä RapFactory. Toimintaa ohjaa nykyään Räpin monitoimimiehet Hannibal ja 6mäki. Nuoret pääsevät tekemään konkareiden ohjauksessa omia kappaleita ja myös esittämään niitä Monitoimitalon tapahtumissa.

Tampereella on myös nuorille maahanmuuttajapojille tarkoitettua räppitoimintaa. Kōlvillä on oma studiotila, jossa nuoret ovat pääseet tekemään omia demojaan musiikinopettajan avustuksella. Räppiharrastuksen myötä he oppivat myös suomen kieltä. (Nieminen 2015, 69.)

Hämeenlinnan vankilassa musiikkikurssilaiset ovat myös päässeet tekemään räppiä kokeneen vankiloissa musiikinopetusta harjoittaneen muusikon Jari Kokkisen kanssa (Karvonen 2014).

Satunnaisia työpajoja ja musiikkikurssimaista toimintaa järjestetään nuorisotiloilla ja muissa otollisissa paikoissa ympäri Suomea artistien toimiessa ohjaajina ja yleensä apurahapohjaisesti. Näistä projekteista on ollut vaikea löytää tietoa. Usein niitä markkinoivat vain järjestävä taho sekä artisti ja julkinen raportointi jää vähäiseksi. Kaisu Kinnunen haastatteli minua marraskuussa 2016 Pro gradu – tutkielmaansa varten. Kinnunen haastatteli viittä räpohjaajaa ja pian on tarjolla lisää tietoa räpin soveltamisesta Suomessa.

Tuntumani on, että ohjattu räpitoiminta tulee kasvattamaan Suomessa suosiotaan ja volyymia räpin yleisen kehityksen rinnalla. Räptehtäviä tulee esimerkiksi löytymään alakoululaisten äidinkielen kirjoista. Olen ohjeistanut *Kipinä* –äidinkielen kirjan kirjoittajaa Sini Lairiota aiheen tiimoilta. Peruskouluissa tapahtuvan työpajatoimintani myötä uskon, että räppiä tullaan hyödyntämään myös ilmiöpohjaisen oppimisen opetusmenetelmänä. Räpiterapian tuloksellisuuden mittaaminen vie varmasti vielä aikaa Suomessa, mutta toivon, että alaan löytyisi uskoa, sillä kyseessä on monille nuorille vahvaa sitoutumis- ja samaistumispintaa tarjoava taidemuoto.

### 3 RÄPKIRJOITTAMINEN

#### 3.1 LAJIEN HÄILYVÄT RAJAT KOETUKSELLA –RÄPIN SUHDE LAULULYRIIKKAAN

Tässä luvussa hahmotan aluksi laululyriikan ja runouden suhdetta, jotta kuva räplyriikasta aukenisi selkeämmin. Näen räplyriikan sijoittuvan runouden ja laululyriikan välimaastoon. Räppi saa rajansa rytmistä, mutta ei ole melodisesti sidottua musiikkiin niin tiukasti kuin perinteinen laululyriikka. Myös sanojen määrä kappaletta kohden on suurempi kuin muussa laululyriikassa ja siksi sanat myös nousevat korostuneempaan rooliin. Kyse on puhemusiikista. Musiikin päälle toteutetun rytmisen lausunnan lähimpiä lajitovereita ovat esitetty runous, spoken word kuin laulettu lyriikkakin.

Suomalaisessa laululyriikan kirjoittamisen oppaassa *KahleKuningaslaji –laululyriikan käsikirja* (Like 2006) Heikki Salo määrittää laululyriikkaa suhteessa mitalliseen runouteen. Suhde musiikkiin ja esittämiseen erottaa nykypäivänä laululyriikan runoudesta.

Aikoinaan mitallinen runous piti arvossaan laulullisuutta, rytmillisyyttä ja soinnikkuutta. Niiden avulla runosta pyrittiin tekemään elävä ja tehokas. Äänemaalailulla ja soinnittelulla pyrittiin lähelle musiikin maailmaa. Mitallisen runouden kohdalla puhutaan kielen äänteiden yhteensointuvuudesta, runon harmonisesta vaikutelmasta. (Salo 2006, 36.) Laululyriikalla on siis kiinteä suhde perinteiseen lyriikkaan. Runous on kehittynyt kapinoimalla omia juuriaan vastaan ja ammentanut siitä itselleen suuntaa. Laululyriikka on pysynyt uskollisempana yhteiselle taustalle ja täten säilynyt läheisempänä alkuperäiselle lyriikalle, joka oli musiikkiin sidottua. Runous on puhdasta sanataidetta ja siksi ero on muodostunut luonnollisesti. Salo näkee nykyrunouden olevan ensisijaisesti luettavaksi ja lausuttavaksi kirjoitettua, ja pyrkii tavoittelemaan puheen poljentoa ja rytmiä. Runous on itsenäistynyt ja etäännytynyt alkuaikojen esittämistavoista ja musiikista, se välttelee sidottua mittaa, loppusointua ja tiukkoja rakenteita. (Salo 2006, 37.)

Toni Lahtinen on toimittanut yhdessä Markku Lehtimäen artikkelikokoelman *Ääniä äänien takana – Tulkintoja rock-lyriikasta*, jonka introssa he määrittelevät rock-lyriikan ja rock-runouden eroja. Käyttämällä termiä rock-lyriikka osoitetaan kytkentä musiikkiin. Lyriikka-sana juontuu antiikin Kreikasta, jossa runoutta lausuttiin musiikin, usein lyyran säestämänä. Lyyrinen runous on tämän jälkeen vakiintunut tarkoittamaan esimerkiksi mittaan ja rytmiin sidottua puhuvan minän keskittynyttä

itseilmaisua. (Lahtinen ja Lehtimäki 2006, 20.)

Unto Kupiainen on jo vuonna 1951 julkaistun (2. painos) *Lyhyt runousoppi* –teoksessa korostanut rytmiä ja sointuisuutta runoudessa. Kupiainen kirjoittaa, että missään muussa runouden lajissa ei itseilmaisuus ole niin ensisijaisen tärkeää kuin lyriikassa. Kupiainen myös korostaa, että lyriikassa muoto ja sisälllys ovat yhtä. (Kupiainen 1951, 25-26.)

Salo pitää selkeyttä laululyriikan olennaisena tehtävänä. Toisaalta runot ja laululyriikka ovat molemmat pienen tilan taidetta, ja minimaaliset yksityiskohdat ovat molemmille tekstilajeille ominaisia. Ne ovat tiheitä monimerkityksisiä kuvallisia tekstejä, ladattua kieltä. (Salo 2006, 37.) Kupiainen mukaan lyriikan ihanne on ilmaista mahdollisimman vähin sanoin mahdollisimman paljon. Mallikelpoisessa lyyrisessä runossa ei ole varaa turhalle sanalle tai kuvalle. (Kupiainen 1951, 26.) Röpelyriikka erottuu tässä kohtaa lyyrisestä runoudesta, sillä usein sanoja sovitetaan vain antamaan rytmiä räpsäkeistöön eivätkä sanat ole kielelliseltä merkitykseltään tehostamassa sanomaa, vaan vain tukemassa säikeistön rytmistä virtaavuutta.

Lahtinen ja Lehtimäki katsovat selkeyden muodostuvan rockin asenteen kautta, jolle olennaista tuntuu olevan tietyn tunteen suoravälittäminen musiikin ja sanoitusten kautta. Rock puhuttelee usein kuulijaa arkipäiväisen kielen ja sanoitusten kautta. Rockin kielen yhteisöllisyys muodostuu, jos sen avulla pystytään välittämään tunne tai asenne yhteisellä jaetulla kielellä. (Lahtinen ja Lehtimäki 2006, 30.)

Kokeneena laululyriikan tekijänä Salo antaa paljon painoarvoa äänteellisyydelle, soinnille, rytmille ja vokaalisuudelle. Vokaalit ovat tärkeämpiä kuin runoudessa ja puheessa. Laululyriikka soi niiden kautta. Riimit ja muut äänteiden sointuisuudet eivät ole laululyriikassa koristeita, vaan ne sitovat sanoja ja säkeitä yhteen muodollisesti ja ajatuksellisesti. (Salo 2006, 44.) Kieli yhdistyy musiikkiin muodostamalla sisäistä sointuisuutta ja etenemällä kappaleen rytmisissä. Riimit ja sointuisuus ovat itselleni kirjoittamista ohjaavia. Saan sovitukselleni varmuuden sointuisuuden kautta. Musiikin tuomat rajoitteet auttavat räpkyrijoittajia.

Näen laulujen kirjoittamisessa mahdollisuuden lähestyä asioita tavalla, joka ei muuten onnistu. Kirjoittaessa kieleen keskittyen rytmisten ja soinnullisten raamien puitteissa lopputulos yllättää usein kirjoittajan. Salo sanookin musiikin lähestyvän kieltä ja sitovan itseensä kielellisiä merkityksiä. Samoin kieli lähestyy musiikkia ja alkaa sitoa itseensä musiikillisia merkityksiä. (Salo 2006, 42.) Musiikki

toimii siis räpkirjoittamisen ohjaajana.

Laululyriikassa joudutaan tekemään kompromisseja useammin kuin runoudessa. Laulujen eri osuudet toistuvat melodioiltaan samanlaisina ja tämä asettaa tekstille merkittäviä rajoitteita. (Salo 2006, 42.) Sävellys on kirjoituslajista, jossa kirjoittaja saa olla mahdollisimman luova. Kompromissit kuuluvat kappaleiden rakentamiseen, sillä laulutekstiä ei tehdä toimimaan sellaisenaan. (Salo 2006, 35.) Juice Leskinen onkin määritellyt, että lauluteksti on käsikirjoitus esiintymistilannetta varten, jonkinlainen etukäteissuunnitelma laulun esittämiseen (Salo 2006, 45). Leskisen vertaus tuntuu vajavaiselta. Pitäisin nuotitettua laululyriikkaa käsikirjoituksena esitykselle. Vertaus on muuten mielestäni osuva; lauluteksti on yhtä kaukana valmiista kappaleesta kuin elokuvakäsikirjoitus elokuvasta.

Puheenomaisuus koskee Salon mukaan laulutekstiä muodollisesti. Riimit eivät toteudu perinteisen runousopin keinoin, tavujen painoja laskien, vaan sen perusteella miltä ne kuulostavat. Laululyriikassa riimeiltä ei vaadita puhtautta kirjoitettuna. (Salo 2006, 44.) Räpin sisältämä kielellinen epäpuhtaus tukee ihmisten omakohtaista ilmaisua. Röpkyriikoiden tulee sopia kirjoittajan suuhun, jotta hän voi olla räpätessään luonnollinen oma itsensä ja ilmaista itseään mahdollisimman osuvasti. Murteiden avulla tunnistaa räppäreiden alkuperän ja uskollisuuden juurilleen. Esimerkiksi Rovaniemeltä ponnistaneen räpkollektiivin Tulenkantajien tunnuspiirteisiin kuului vahva paikallinen murre. Osa räpin kielipillisestä epäpuhtaudesta on kummunnut myös luovan kielen käytöstä ja omaperäisyyden korostamisesta. Useat räppärit haluavat kirjoittaa itse löydetyin oivaltavien kielellisten sointuvuuksien kautta säkeistönsä. Kielelliset löytöretket ovat räppäreille palkitsevia.

Heini Strand tarkastelee *Tuuppa Rolloon* –artikkelissa paikallisen identiteetin merkitystä räpissä Tulenkantajien lyriikoiden kautta. Strand kirjoittaakin äänekkään paikallisidentiteetin korostamisen yhdistävän miltei kaikkia rap-muusikkoja. (Strand 2006, 147.) Strand koki, että Tulenkantajien ilmaisu herkistää kuulijoita paikallisen elämämme erityislaatuudelle (Strand 2006, 164).

Rytmi on kirjoittamisen ja säveltämisen lähtökohta Salon laululyriikan kirjoittamisen prosessissa. Laulussa kaikki rakentaa rytmiä: melodia, tempo, sovitus, sanat ja niiden järjestys, säkeiden lukumäärä ja järjestys, niiden sävyt ja tunnelmat. Rytmien voi mieltää tunteeksi siitä, että runo tai muu teksti on onnistunut kokonaisuus, sen osien väliset suhteet ovat sopusoinnussa. Hyvä kokonaisuus miellyttää tekijää ja kuulijaa. Hyvässä laululyriikassa on neljää rytmiä: sanarytmiä, säerytmiä, ajatusrytmiä ja

kokonaisrytmiä. Sanarytmiä luodaan tavujen pituuksien ja painojen avulla, säerytmiä etsitään säkeiden kokonaisuuksien tasolla, ajatusrytmi myötäilee säerytmiä ja kokonaisrytmi näkyy koko kirjoituksen sopusuhtaisuutena. (Salo 2006, 93.)

Kupiainen tarkentaa Salon huomioita rytmistä. Hänen mukaansa rytmillisten runojen toistuvat rytmiaallot jäsentyvät pienempiin rytmillisiin osiin. Pidempi rytmisyksikkö muodostuu omalle rivilleen omaksi säkeeksi rytmillisessä runoudessa ja kahden säkeen välille muodostuu tietty rytmillinen kokonaisuus. Kahden säkeen ryppäistä taas muodostuvat pidemmät säkeistöt. (Kupiainen 1951, 28-29.) Nämä rytmilliset huomiot ovat tärkeitä räpin kohdalla. Käsittelen enemmän räpin rytmikuvioita seuraavassa alaluvussa.

Rytmin korostuu räpin kohdalla. Kun rytmi toimii räpin pääsääntöisenä ohjaajana ja oma ääni hyväksytään sellaisenaan, tuo se räpille matalan kynnyksen kokeilemiseen ja toimii siksi monille sopivana ilmaisun keinona. Kieli on jokapäiväisessä käytössä oleva instrumenttimme.

Salo korostaa musiikin tunteisiin vetoavaa puolta: musiikki vaikuttaa tajuntaamme tunteiden ja eikielellisten käsitteiden kautta. Musiikki kykenee vaikuttamaan kielellisen ajattelun ulottumattomiin ja sen antamat sysäykset vievät meitä assosiaatioiden ja tunteiden suuntaan. Elämäkokemukset ja persoonalliset ominaisuudet vaikuttavat tulkintaamme. Musiikki on hyvä ilmaisemaan tunteita, ei niinkään ajatuksia. Musiikki ilmaisee yleistä surua ja yleistä iloa, mutta sen avulla on vaikea sanoa mikä ilo tai mikä suru on kyseessä. (Salo 2006, 40.) Tuen Salon näkemystä siten, että musiikilla on kuuntelijalle tunteellinen lataus ja tämä korostuu kuuntelijoilla, jotka keskittyvät laululyriikan kuunteluun tärkeänä musiikillisena elementtinä. Muusikot saattavat kuunnella musiikkia vain tekniikoiden takia. Räpin ero paljaaseen runouteen on musiikin virittämät pohjatunnetilat. Runojen tarkoitus ei ole koostua yksinomaan kielellisistä ajatuksista, vaan tunteet ovat tärkeä osa runoutta. Perinteiseen laululyriikkaan verrattuna räplyriikka sisältää enemmän sanoja sekä vähemmän melodiaa ja siksi myös räpissä saatta ilmetä enemmän ajatuksia ja vähemmän tunnetta muuhun laululyriikkaan verrattuna.

Salo sanoo laulun olevan ajan taidetta elokuvan ja teatterin tapaan. Se alkaa, virtaa ja loppuu piittaamatta kuulijasta. Yritämme ymmärtää laulua kuin se olisi toisen ihmisen puhetta. Puhe on hetkellistä ja virittää vastaanottajan eri tavalla kuin kirjoitettu teksti. Puhe on usein harhailevaa ja pohtivaa, ja niinpä kuuntelija pyrkii täydentämään puhujan viestiä omilla päätelmillään. (Salo 2006,

43.) Puheenomaisuus on selvästi läsnä esitetyssä lyriikassa, mutta vaikka runouden lukeminen voi olla viipyilevää, ovat tulkinnat ja päätelmät aina riippuvaisia lukijasta tai kuulijasta ja hänen silloisesta lukuhetkestä. Taltioituun kappaleeseen voi palata kuten runoon ja sitä voi sulatella rauhassa. Musiikin ja runouden esittäminen ovat toistensa kaltaisia akteja, joihin palaaminen ei onnistu. Salo kuitenkin muistuttaa laululyriikan yhteydestä musiikkiin sanomalla laulutekstin olevan yhtä vähän laululyriikkaa kuin nuotti on musiikkia. Tekstin toteutuessa äänenä se syttyy ja pääsee oikeuksiinsa. ( Salo 2006, 45.) Alkuperäisesti laulut on tehty esitettäväksi. Runoilla esittäminen ei ole välttämätön eikä välttämättä ensisijainen muoto.

### **3.2 RÄPKIRJOITTAMISEN TEOREETTINEN TAUSTA**

Räpikirjoittamiseni on saanut alkunsa omasta halusta kirjoittaa räppiä ja kavereista. Kuunteleminen ja mallin ottaminen kollegoilta olivat tapoja syventää omaa tietämystä. Uskon näin olleen myös monella muulla varhaisemmalla tekijällä ja aikalaisellani. Nuoremmat sukupolvet ovat saaneet avukseen monen tasoisia opetusvideoita ja muunkin muotoista opetusmateriaalia. Oma teoriataustani on muodostunut Paul Edwardsin vuonna 2009 julkaistun *How to rap. The art and science of hip-hop MC* –teoksen kautta, jonka löysin alkaessani suunnitella ensimmäistä ohjattavaa lukiokurssiani keväällä 2012. Edwards on haastatellut yli sataa artistia koostaessaan kattavan teoksen räpikirjoittamisen ympärille. Nostan teoksesta esille räpikirjoittamisen ohjaamisen kannalta perustavia seikkoja. Tässä luvussa on kyse siis räpikirjoittamisen perusteiden esittelystä eikä virtuositeettia osoittavista rytmi- ja riimikuvioista.

Rytmi ja riimit ovat räpin tunnuspiirteitä, joiden kautta räpikirjoittaminen muodostuu omaksi lajikseen. Räpin tulee kuulostaa hyvältä ja siksi rytmin lisäksi riimit ovat tärkeässä osassa. Rytmi ja riimit ovat räppäriille kuin melodia ja rytmi instrumentin soittajalle. (Edwards 2009, 63-64.)

### **3.3 RYTMİ**

Puhuttaessa räppärien tavasta olla kiinni rytmisissä käytetään sanoja flow ja tyyli. Flow'n nopeus riippuu

käytettyjen tavujen määrästä. Tyyliin vaikuttaa räppäriin tapa käyttää riimikuvioita rytmiin sidottuna. (Edwards 2009, 66) Kerron riimikuvioista myöhemmin tässä luvussa. Tyyliin kuuluu myös vahvasti tapa käyttää ääntä. Painotukset sekä sävelkorkeuden vaihtelu luovat räppäreille tunnistettavaa tyyliä ja maneeereita.

Venla Sykäri huomauttaa lehtiartikkelissaan *Sitä kylvät, mitä niität*, että flow on suullisen esityksen piirre, joka ilmenee vain pieneltä osin tekstualisoidussa muodossa. Flow on Sykäriin mukaan tapa, jolla räppäri lausuu, laulaa, rytmittää ja asettelee sanat suhteessa musiikin iskuihin. Flow voi olla lähellä melodista laulua tai tavallista puhetta, tai se voi olla nopeaa, lähes tauontonta tai hidasta ja harkitusti rytmitettyä. (Sykäri 2014, 12.)

Kupiainen määrittelee tyyliä osuvasti joskin ennen räppiä. Hänen mukaan tyyllillä tarkoitetaan taiteellisen ilmauksen persoonallisia laatu- ja muotoilmauksia. (Kupiainen 1951, 18.)

Edward esittelee teoksessaan flowtaulukon, jonka avulla näkee kuinka lyriikat on sovitettu rytmiin. Itse pidän tätä taulukkoa kuitenkin enemmän rytmityksellisen taulukon tavoin, jota käytetään Sykäriin kuvailuun flowsta, joka sisältää rytmisten elementtien lisäksi äänenkorkeuteen ja puhetapaan liittyvät ominaisuudet. Taulukko siis osoittaa vain siihen kirjoitettujen sanojen rytmisen sovituksen. Rytmityksellinen taulukko saa muotonsa tahtilajin mukaan. Yleisin tahtilaji räpissä on 4/4, missä ensimmäinen nelonen tarkoittaa yhden tahdin sisällä olevia iskuja musiikissa ja toinen nelonen tarkoittaa kappaleen perusrungon kiertoa. Kierro on siis neljä tahtia. Jokainen tahti on taulukossa omalla rivillä ja jokaisessa tahdissa on neljä iskua. 4/4 tahtilajin takia rytmityksellinen taulukko näyttää seuraavalta. (Edwards 2009, 68.)

	1.	2.	3.	4.
1.				
2.				
3.				
4.				

Taulukko 1. Esimerkki rytmityksellisestä taulukosta.

Räppi kirjoitetaan taulukkoon riveittäin vasemmalta oikealle. Taulukosta näkyy räppien sovitukset. Räppi kirjoitetaan taulukkoon rytmien hahmottamisen helpottamiseksi. Sarakkeiden täyttöön ei ole yhtä oikeaa tapaa, vaan taulukkoon sijoitetut räpit näyttävät kirjoitetun säkeistön flow'ta ja tyyliä. Rytmityksellinen taulukko toimii hyvin räpikirjoittamisen opettamisessa ja rytmien hahmottamisessa osana räpikirjoitusprosessia.

Tavu on yksikkö, jossa sanoja kannattaa tarkastella kirjoittaessa räppiä taulukkoon. Jokainen tavu on oma äänensä musiikin iskulla. Musiikin iskut ovat 4/4 tahtilajissa neljällä jaollisia. Yhdellä rivillä voi olla 64 iskua. Taulukkopohjaan merkityt neljä iskua ovat pääiskuja, joiden kautta sanarytmiä pystyy hyvin pitämään yllä. (Edwards 2009, 70.)

Taulukkoon kirjoittaessa tulee huomioida myös taukojen käyttö ja tavujen venytys useammalle iskulle. Sanojen intonaatiot ovat riippuvaisia tyylistä ja rytmistä enemmän kuin puhekielestä. (Edward 2009, 71-72.)

Kannattaa huomioida, että taulukko on rytmillinen kehys sanoituksille. Kupiainen muistuttaa puhuessaan mitallisesta runoudesta, että runomitta on säännöllistä tavu tavulta “tiukkaan napitettua” ja lausuntarytmi taas voi alituisesti poukkoilla ja säilyttää sitä kautta eloisuutensa ja tuoreutensa (Kupiainen 1951, 36). Leino täsmentää samaa seikka muistuttamalla, että rytmiä ja runomittaa ei voi samaistaa. Runomitta on kuvausmalli, jonka avulla voidaan osoittaa rytmin säännönmukaisuutta ja samalla näyttää runon rytmisissä ilmenevää vaihtelua. (Leino 1981, 12.) Runomitta ja rytmitaulukko omaavat samoja piirteitä. Runomitta kuitenkin antaa tiukemmat tavumääräehdotuksensa ja on täten tiettyyn muotoon vahvemmin ohjaava. Rytmitaulukko ei anna ennalta tavumääräohjeistusta kirjoittajalle.

Alla olevassa rytmitaulukossa räppi on sovitettu soinnullisten riimien mukaan. Esimerkistä löytyy itse kirjoittamani säkeet, joiden sovitusta on ohjannut riimien sijoittaminen iskuille kaksi ja neljä. Tavumäärät ovat satunnaisia sarakkeissa. Ainoastaan riimien sovittaminen iskuille kaksi ja neljä on ohjannut kyseisen säekokonaisuuden kirjoittamisessa. Riimien sovittamisesta kaksi ja neljä iskuille on muodostunut itselleni muistisääntö, kun opettelen ulkoa useampia säkeistöjäni.

	1.	2.	3.	4.
1.	Välil katti-	lassa pasmat	sekasin ku	pastat eikä
2	helppoo saap-	paissa kun	askel on	raskas
3.	mut ku taas	maistan elä-	mää lusi-	kasta
4.	mehu-	kasta elik-	siirii murki-	nasta

**Taulukko 2. Esimerkki rytmitaulukon käytöstä.**



Satunnaisten, mutta rytmisesti toimivien tavumäärien lisäksi huomiota kannattaa kiinnittää tahdin neljä alkuun. Tässä tahdissa räppi ei ala heti ensimmäiseltä iskulta, vaan pian sen jälkeen. Tauko on ilmaistu esimerkissä tyhjällä tilalla. Tauot ovat tapa pitää rytmiä yllä räpsäkeistöissä. Tauot rinnastuvat Leinon määrittelemään puhetaukoon mitallisessa runoudessa, vaikkakin niiden funktiot eivät olisi yhtäläisiä. Mitallisessa runoudessa tauoille voi olla useita syitä. (Leino 1981, 101.) Räpissä pääasiallinen syy on rytmin ylläpito. Räpin rytmi on räppääjästä riippumattoman musiikin määrittämä ja mitallisen runouden kohdalla rytmiä määrittää vahvasti lausuja itse.

Iskujen kohdalla olevia tavuja tulee painottaa, jotta osoittaa rytmin olevan hallussa (Edwards 2009, 72). Räpäessä on tärkeää, että riimit ääntää saman pituisina, jotta säkeistö kuulostaa harkitulta ja sanojen soinnullisuus pääsee puhtaasti esiin.

On hyvä muistaa, että rytmitaulukko on kirjoitusalus eikä sitä tarvitse noudattaa kuuliaisesti. Toisinaan säkeistöt alkavat ennen ensimmäistä kokonaista räpättävää tahtia ja toisinaan säkeistöt myös loppuvat vasta viimeisen virallisen tahdin jälkeisen tahdin iskuilla (Edwards 2009 75).

Opetusmielessä taulukko on erittäin hyödyllinen niin rytmin hahmottamisen kannalta kuin myös selvien rajoitteiden antajana. Rajoitteet antavat luovuudelle suuntaa. Lisäämällä sanoja tai riimejä taulukkoon tai päättämällä ennakkoon kuhunkin sarakkeeseen tulevan tavumäärän voi helposti päästä alkuun räpkirjoittamisessa.

### **3.4 RIIMIT**

Rytmin lisäksi sointuisuus on toinen lyriikan musiikillinen aines (Kupiainen 1951, 29). Räpissä riimit koetaan usein niin tärkeiksi, että lyriikoita kutsutaan riimeiksi. Riimit ovat tärkeitä, koska ne tuovat kieleen sisäistä sointia. Riimien kautta äänteet toistuvat ja säkeistöön tulee yhdenmukaisuutta. (Edwards 2009, 81.) Kupiainen on Edwardsin kanssa samoilla linjoilla kirjoittaessaan kielen äänteiden yhteensointuvuuden herättävän lukijassa harmonisen kauneusvaikutelman (Kupiainen 1951, 29). Sykäri täydentää vielä edellä ilmaistua lisäämällä kielen sointuvuuden hyödyntämisen olevan laululyriikan sielu, ja riimirakenteet populaarin laululyriikan merkittävien muodon luoja ja sisällön jaksottaja (Sykäri 2014, 8).

Lisäksi lyriikoita seuraava kuuntelija havainnoi kieltä ja kielenkäytön nokkeluutta riimien avulla. Riimien kautta näkyy kirjoittajan omaperäisyys ja kyky haastaa itseään räpkirjoittajana. Rappäreiden taidokkuus näkyy kappaleissa, joissa sanoma ja sointuva kieli toimivat saumattomasti yhdessä. (Edwards 2009, 81.) Kupiainen huomauttaa myös, että lyriikan yhteydessä sointuvuus ei ole pelkkä ulkoinen kaunistuskeino, vaan sen on oltava rytmisidonnaista. Sointuvuus antaa rytmille joustavasti hivelevää lentoa. (Kupiainen 1951, 29.)

Pitää muistaa, että äänteellinen kauneusarvo on suhteessa sanojen sisältöön (Kupiainen 1951, 29). Rappäreille suurimpia haasteita onkin tasapainon löytäminen sointuvan kielen ja sanoman välille. Ehjänä kokonaisuutena toimivan räpsäkeistön tekeminen voi viedä aikaa, mutta lopputulos tyydyttää kirjoittajan, kun palaset ovat loksahaneet kohdilleen. (Edwards 2009, 81.)

Täydelliset riimit ovat tavanomaisin ja yksinkertaisin riimityyppi. Täydellisissä riimipareissa vaihtuu vain ensimmäinen kirjain. Täydelliset riimit ovat riimien perinteisin muoto. Täydellisiä riimejä käytetään nykyräpissä, mutta riimittelyn kehityttyä käyttöön on tullut muitakin riimityyppejä. (Edwards 2009, 82.)

Kupiaisen mukaan riimi tarkoittaa samaa kuin loppusointu. Loppusointu syntyy kahden tai useamman säkeen lopputavujen keskinäisestä sointuvuudesta. Loppusointu on tavallisimmin yksi- tai kaksitavuinen, mutta saattaa olla myös kolmi- tai jopa nelitavuinenkin. Loppusoinnullisissa sanoissa vallitsee täydellinen yhtäläisyys ensimmäisestä vokaalista lähtien. (Kupiainen 1951, 32.) Kupiaisen kuvaamat riimit ovat siis aiemmin esiteltyjä täydellisiä riimejä, joita edellä kuvailin ensin Edwardsin tavalla.

Kupiainen sanoo parhaina pidettävän sellaisia loppusointuja, jotka muodostuvat kokonaisista sanoista, mutta eri taivutusmuodoista, esimerkiksi jäät-häät, syöty-hyöty, vatsasta-ratsasta-patsasta (Kupiainen, 1951, 33). Röpissä ei ole varsinaisia ihanneriimejä, mutta soinnin ja artikuloinnin selkeys auttavat kuulijaa ymmärtämään säkeitä paremmin.

Vokaaliriimit ovat räpissä yleinen tapa riimitellä ja tätä kautta riimien määrä kasvaa huomattavasti. Kuten jo nimestä vokaaliriimi voi päätellä, koostuu riimipari samojen vokaalien ympärille. Tämä riimityyppi on nykypäivänä yleisin muokkautuvuutensa ja monipuolisuuden johdosta. Koska riimin ei tarvitse olla täydellinen, löytyy riimipareja runsaasti enemmän. (Edward 2009, 84.) Esimerkkeinä vokaaliriimiparista toimii kynä-jyvä, paperi-kaveri sekä ruoka-juoma.

Kupiaisen mukaan epätäydellistä loppusointua sanotaan *puolisoinnuksi* eli *assonanssiksi*. Kyseessä on hänen mukaansa riimin alkeellinen muoto, jota ei hänen aikaisessa runokielessä yleensä hyväksytä. Kansanlauluissa se kuitenkin on ollut varsin yleinen. (Kupiainen 1951, 34.) Räppi rinnastuu mielestäni osuvasti kansanmusiikkiin. Räpin ei ole tarkoitus noudattaa kielellistä puhtautta, vaan mukautua räppäriin suuhun sopivaksi.

Eteenpäin vietyinä variaationa vokaaliriimeistä voidaan pitää riimipareja, joissa konsonanttien ja mahdollisesti myös vokaalien määrä ei ole sama riimisanojen välillä. Esimerkkinä tästä toimii reppuherkku, salkku-laukku sekä kauppa-sauna.

Äänneriimien avulla riittäminen voi kehittää vielä vokaaliriimien etsimisestä ääntämisen kautta pidemmälle. Räppäri Eminemillä on taipumusta saada oman ääntämisensä kautta sanat sointumaan, vaikka vokaalit eivät olisi samoja (Edwards 2009, 85). Englannin kieli antaa laajemmat mahdollisuudet äänneriimien käyttöön. Niin Shakespearen sonetit kuin Eminemin useat säkeet toimivat hyvinä esimerkkeinä äänneriimeistä. Suomessa murre-, puhekieli ja lainasanat antavat tilaa äänneriimeille. Esimerkkinä äänneriimistä toimii Nuha-Nougat.

Tällaisten riimiparien käytön suhteen tulee olla harkitsevainen, jotta sanoman saa toimitettua mahdollisimman selvästi. Selkeä artikulointi on riimejä tärkeämpää. Äänneriimejä voidaan pitää myös epäonnistuneina, jos ääntämistä joudutaan muokkaamaan häiritsevän paljon. Usein on kuultavissa, jos sana ei tunnu luontevalta lausuttuna, vaan on ahdettu väkisin muotoonsa. Itse pyrin välttämään vokaalien ääntämistä toisiksi, koska kieli ei tuolloin kuulosta itselleni luontevalta. Lainasanat mahdollistavat kuitenkin äänneriimien käyttöä suomen kielessä.

Tavoittaakseen vielä laajemmat rimmaamismahdollisuudet voi käyttää vokaaliriimejä ja rimmata vain viimeisellä tavulla. Tätä kautta pääsee välttämään suurimmat ristiriidat sanoman ja kielen välillä. Näillä itse nimeämilleni pääteriimeillä saa osuvaa sointuvuutta säkeisiin ja pääsee käsiksi ennalta arvaamattomaan, oivaltavaan ja omaperäiseen soinnutteluun. Niillä on riittäminen uudistava voima ja pääteriimejä riittää lähes loputtomasti löydettäväksi. Omaa räpkirjoittamistani ja jatkuvaa kehittymistäni ajavat eteenpäin pääteriimien kautta koettavat oivallukset niin sointuvuuden kuin sovittamisenkin saralla. Esimerkeiksi pääteriimeistä sopii mieltä-edistymistä, tahti-orginaali, varjeltu-runoilu.

Kupiainen kirjoittaa, että riimit voivat muodostua loppusointuparien kautta. Nelitavuinen sana voi siis

sointua yhteen kaksitavuisen kanssa: katon – kuolematon. (Kupiainen 1951, 32.) Nämä riimit ovat siis kuvaukseni mukaisia pääteriimejä. Räpissä pääteriimejä voi vain lisäksi muodostaa pelkkien yhtenevien vokaalien avulla.

Räpäessä pääteriimien kohdalla tulee olla tarkka. Päätteet tulee sovittaa täsmällisesti suunnitellulle kohdalle. Muidenkin riimien kanssa tulee olla tarkka, mutta saman mittaiset sanat ovat helpompia sovittaa iskuille kuin päätteet, joita edeltävät erimittaiset tavumäärät. Pääteriimeistä tekevät hyviä ja yllättäviä juuri niiden tarkka sovitus.

Alkusointu on myös tapa tuoda sointuvuutta säkeisiin. Alkusoinnut eivät lukeudu riimeihin. Niiden kautta kuitenkin saa tuotua säkeiden sisään yhtenevää kieltä ja sointuvuutta. Alkusointu muodostuu säkeen sisään. Flow kuulostaa musikaalisemmalta ja kielellisesti mielenkiintoisemmalta alkusointujen kautta. (Edward 2009, 86.) Kupiaisen mukaan alkusoinnilla tarkoitetaan lähekkäisten sanojen alkuäänteiden yhteensointumista. Täyteläisin vaikutus saadaan sellaisten tavujen avulla, jotka alkavat samalla vokaalilla tai sitten samalla konsonantilla että vokaalilla. Pelkkä konsonanttien kautta muodostuva alkusointu on teholtaan heikompi. (Kupiainen 1951, 32.)

Räpkirjoittaja saattaa saada alkusointujen kautta sanoilleen varmuuden ja päästä eteenpäin säkeistön kirjoittamisessa. Yhtenevät konsonantit tuovat säkeisiin yhtenevyyttä riimeistä poikkeavalla tavalla. Tässä taulukoitu esimerkki alkusoinnun käytöstä:

	1.	2.	3.	4.
				Har-
1.	hailen harha-	polulla	tyhjää toimi-	tan
2.	puolilla	valoilla	notkun ja	nokitan, mut
3.	ny päästy	eteenpäin	epäkohdis-	ta
4.	kiinni ihmi-	siin joiden	kanssa ku	kodissa

**Taulukko 3. Alkusoinnut rytmityksessä.**

Ensimmäisessä säkeessä alkusoinnut muodostuvat niin h- kuin t-kirjaimen kautta. Toisessa tahdissa n-kirjaimen kautta muodostuu säkeen sisäinen alkusointu. Kolmannella tahdilla alkusointu muodostuu e-

kirjaimen avulla ja neljännessä tahdissa k-kirjain toimii alkusoinnun aikaansaajana.

Alkusoinnusta jatkojalostettu versio on suoraan suomennettuna konsonanssi (consonance), joka räpkirjoittamisessa tarkoittaa Edwardsin mukaan konsonanttien kautta tulevaa kielen yhtenevyyttä (Edwards 2009, 87). Konsonanssi ei ole kovin suunnitelmallisesti käytettävä tehokeino Suomalaisessa. Konsonanssista esimerkkinä käy huuto-hauta, laulu-luulo ja pallo-pulla.

Multiriimit ovat peräkkäisten sanojen muodostamia riimikokonaisuuksia. Ne ovat aina yhtä tavua pidempiä. Multiriimit voivat koostua kaikista edellä esitellyistä riimityypeistä. (Edwards 2009, 87-88.) Multiriimiparin muodostavat esimerkiksi punainen meri-nuhainen veli, mahtava tyyli-ankara tyyppi ja tunkkainen basso-kultainen kasvo.

Kupiaisen runousopista löytyy myös useampien sanojen kautta muodostuvia loppusointuja: ponka-on, kas; vääpeli- jää peli; katoamaan -matoa maan (Kupiainen 1951, 33). Multiriimit ovat siis olleet käytössä jo ennen räpriimittelyä. Räpriimit tekevät joustavan poikkeuksen kuitenkin myös multiriimien kohdalla, sillä riimejä voi muodostaa myös vokaaliriimien avulla.

Yhdistelmäriimit ovat multiriimien löyhempi muoto. Riimisanojen ei tarvitse olla säkeissä peräkkäin vain lähietäisyydellä sovitettuna iskuihin niin, että ne tunnistaa riimipariksi ja samaan aikaan säkeiden muilla iskuilla rimmaavat muut sanat. Useat riimiparit siis vuorottelevat säkeissä. Riimiparit linkittyvät samankaltaisen rytmisen sovituksen kautta, mutta se ei ole välttämätöntä. Rytmisen sovittamisen kautta alkusointuiset sanat toimivat myös toimivana tehokeinona riimien välissä. Tämän kaltainen räpkirjoittaminen voi hyvin edesauttaa sanoman julkituomista koristellulla kielellä. Räpkirjoittaminen saa helposti suuntaa ja muotoa yhdistelmäriimien ja muiden rytmisten kombinaatioiden kautta. (Edwards 2009, 89-91.)

Alla olevassa esimerkissä yhdistelmäriimittely on tehty yhden riimin varaan. Tahti 3:n sisällä on multiriimi, joka soluttautuu osaksi kyseisen säekokonaisuuden riimiverkkoa. Kyseessä ei siis ole tyyli-ankara esimerkki yhdistelmäriimeistä, mutta riimiparin mutkia-nurkkia, voi nähdä erillisenä riimiparina sovituksensa puolesta.

	1.	2.	3.	4.
1.	Toimitan leipä-	luukusta	sielulles	murkinan
2.	näillä värssyil	voitelen	sisäisen	murinan
3.	enkä mutkia	suorista ku	nurkkia	puhdistan
4.	niin, et itteni	tunnistan	näistä aja-	tuksista

**Taulukko 4. Yhdistelmäriimit flowtaulukossa.**

Kuten yllä olevasta taulukosta ja sitä edeltävästä kappaleesta käy ilmi on riimien rytmien sovittaminen oleellinen osa räpsäkeistön rakennetta. Riimikaaviot kertovat kuinka on mahdollista kasata oma räp-palapeli. Riimikuvioita vaihtelemalla säkeistöistä saa mielenkiintoisia ja ainutlaatuisia piirteitä. Riimien sovittaminen on kehittynyt räpin alkuajoista paljon ja kokoajan luodaan mitä oivaltavampia rytmisiä riimiyhdistelmiä. Aluksi tärkeää oli puhdas ulosanti ja vahva kappaleen aihe. Riimikuviot ovat nousseet räpissä vanhempien tärkeiden seikkojen rinnalle. (Edwards 2009, 95-98.)

Riimikuviot perustuvat riimien kautta yhdistyvien tahtien lukumäärään. Tämä eroaa tavasta, jolla mitallisessa runoudessa on esitetty kaavamaisesti riimikuvioita. Runousopissa sointuvat sanat merkitään samalla kirjaimella. Jokainen riimipari saa siis oman kirjaimen, jolla osoitetaan riimikuvio. Kupiaisen esimerkissä kälyni- ja älyni-soinnuille annetaan merkki a ja kulta ja multa saavat merkin b. Säkeistön loppusointukuvio voi näyttää seuraavilta: a,b,a,b tai a,a,b,b. (Kupiainen 1951, 34.) Loppusointu voi sijoittaa siis parittomiin ja parillisiin tai peräkkäisiin säkeisiin. Loppusointuja voi olla säkeistössä myös enemmän kuin kaksi. Jokainen riimipari saa kuvioon oman kirjaimensa. Loppusointuja voi asetella runon ehdoilla ja kuvioiden avulla on tarkoitus vain havainnollistaa käsiteltävien runojen riimikuvioita. Räpin riimikuvioiden erona perinteisen runousopin loppusointujen merkintätapaan on se, että ne sisältävät sisäsoinnut eli säkeen sisäiset riimiparit. Taulukoiduissa kuviossa on lisäksi tärkeää osoittaa riimien paikka rytmityksessä.

Räpissä kupletti on tavanomaisin riimikuvio. Siinä kaksi tahtia yhdistyy riimiparilla, joka on sijoitettu 4 iskulle. Kokonaisen säkeistön voi kirjoittaa täysin kuplettien varaan ja se on ollut suhteellisen yleinen

tapa. Säkeistön flow’sta tulee tyylillisesti tasapaksu, kun riimit ovat aina samassa paikassa, mutta sanoma ja lyyrisyys voivat silti päästä hyvin esiin. (Edwards 2009, 99-100.) Taulukossa 5 on esimerkki kupletti –riimikuvioista.

	1.	2.	3.	4.
1.	Kiristelly	ruuveij ja	kaivanu	<b>kuoppi</b>
2.	niin pääsi	valuu juoksu-	hiekkaa	<b>nuppii</b>

**Taulukko 5. Esimerkki kupletti -riimikuvioista.**

Yhden tahdin riimikuvioille tyypillistä on, että riimi ei jatku seuraavassa tahdissa. Tällä tavalla flow’hun saa vaihtelua ja mielenkiintoa. (Edwards 2009, 100.) Vaikka alla olevassa taulukossa riimipari ei ole sovitettuna samankaltaisesti iskuille, muodostuu tämän tahdin sisällä yhden tahdin riimikuvio.

	1	2.	3.	4.
1.	Pääs jyskyt-	<b>tää</b> nostan	kynän ja se	<b>synnyttää</b>

**Taulukko 6. Esimerkki yhden tahdin riimikuvioista.**

Kupiainen huomauttaa, että säkeen keskellä olevan sanan ollessa riimillinen loppusoinnun tavoin, kutsutaan tätä sisäsoinnuksi (Kupiainen 1951, 35.) Sisäsoinnut ovat tyypillisiä yhden tahdin riimikuviossa, joskin niitä voi ilmetä myös pidemmissäkin riimikuvioissa.

Usean rivin riimikuvio liittyy riimien avulla yhteen kolme tahtia tai enemmän. Saadakseen usean rivin riimikuvion toimimaan tarvitsee nähdä enemmän aikaa ja vaivaa. Kehittyminen räppärinä vaatii kärsivällisyyttä ja pidempien riimikuvioiden keksimisellä on hyvä haastaa itseään ja kokea kehittymistä räpkirjoittajana. (Edwards 2009, 101.) Taulukossa 7 yhtä pääteriimiä käytetään neljässä tahdissa kuusi kertaa. Huomioitavaa on, että riimit jotka päättävät tahdit eivät ole vain pääteriimejä keskenään, vaan

ne rimmaavat jo kolmannen sarakkeen puolella. Pääteriimi -nimeä käyttämällä riimiryhmään saadaan mukaan myös toiselta iskulta löytyvät sanat.

	1.	2.	3.	5.
1.	Mut ei	<b>mustaa</b> ja	tulee kiillo-	<b>tusta</b>
2.	kun huoneen	vaihtoon	on kiinnos-	<b>tusta</b>
4.	murrann	muurit ja	vaihdan linno-	<b>tusta</b>
5.	ei nipo-	<b>tusta,</b>	vaan innos-	<b>tusta</b>

Taulukko 7. Esimerkki usean rivin riimikuvioista.

Samassa säkeistössä voi käyttää kaikkia riimikuvioita. Kuulijan mielenkiinto pysyy vaihtelun vuoksi hyvin yllä. Vaihtelemalla riimikuvioita räpkirjoittajakin saa vapauden edetä kieli edellä ja tavoittaa tätä kautta ihanteellisesti toimivan kokonaisuuden, jossa kieli, asiasisältö ja rytmi tukevat oivaltavasti toisiaan.

Säkeistöt etenevät neljän tahdin ryppäissä ja perinteisin säkeistön mitta on 16 tahtia. Riimikuvioita voi käyttää vapaasti haluamallaan tavalla säkeistöissä. Itselleni on muodostunut monia muistisääntöjä juuri riimien varaan. Riimien kautta on helppo muistella mikä tahti tulee seuraavaksi, kun säkeistöä opetellaan ulkoa. Muistamisen tai loogisuuteni takia kirjoitan ja muistan säkeistöjäni neljän tahdin ryppäissä. Siksi myös riimikuvioni ovat usein neljän tahdin mittaisia. Joskus linkitän seuraavan ryppään kiinni riimillä, joka tulee ensimmäisen tahdin toiselle iskulle.

Tunnen myös, että on vapauttavaa ottaa uusi riimi käyttöön. Eteenpäin meneminen riimien kanssa on virkistävää. Myös kuulijan kannalta voi olla selkeämpää, että riimiparit sijoittuvat yhteisen neljän tahdin sisään, jotta hän pystyy hahmottamaan helpommin säkeistön kulkua ja pysyy tunteessa, että räppärillä on sovitusta hallussa. Riimien sijoittelu on kuitenkin täysin räppärikohtaista ja kyse on enemmänkin tyylistä ja persoonallisista pinttyymistä, mitkä antavat jokaiselle räppärielle omat rajoitteensa.

Riimejä voi sijoittaa vapaasti haluamilleen paikoille säkeisiin. Yksi ja kolme iskuilla voi olla riimejä tai



niiden ei edes tarvitse olla iskuilla ollenkaan. Itse sijoitan usein riimit iskuille kaksi ja neljä, jotta pystyn hahmottamaan rytmiä paremmin. Sovittamani riimiparit ovat usein sidottuja parillisille iskuille, mutta kuten esimerkiksi taulukosta 7 näkyy, jokaisen rivin päättävä riimit alkaa jo kolmannen iskun puolelta. Poikkeavaa sovitusta tuovat myös riimit, jotka ovat eri kohdissa suhteessa iskuihin.

Riimit antavat rytmin ohella luomista edesauttavia rajoitteita ja riimien ympärille on myös hyvä luoda erilaisia ajatusta vaativia kieliharjoitteita. Rytmitaulukon, rytmin, riimien ja riimien sijoittelun kautta näyttäytyy räpin järjestelmällinen rakenne, jonka puitteissa räppäriin on mahdollista olla hyvin mielikuvitukseen ja omalaatuinen. Räk kirjoittajalla on loputtomat mahdollisuudet kehittää ilmaisuaan oman kielensä ja lukuisien sovitushahmollisuuksien kautta.

Laatiessa sovitusta kannattaa kiinnittää huomiota hengenvetotaukoihin. Tauoillakin kirjoitetaan räppiä. Lisäksi on mahdollista käyttää popping-tekniikkaa, jonka avulla taukoja tehdään ennalta arvaamattomiin paikkoihin tahtien sisässä. Taukojen rytminen käyttäminen vaatii harjoittelua ja täysivaltaista rytmin sisäistämistä. (Hara 2012,17.)

Räk kirjoittamisella on sanaristikkomaisia piirteitä ja räk kirjoittamisen voi hyvin kuvitella pelkkänä aivojumppana. Omakohtaisten lyriikoiden kirjoittaminen kuitenkin antaa aivojen virkistämisen lisäksi myös arvoa tekstin sisällölle.

Räpin rajoitteisuutta voi lisätä harjoitteissa erilaisilla tavumäärävaatimuksilla. Järjestelmällisillä tavukuviolla voidaan hahmottaa hyvin rytmiä. Jokaiselle iskulle tulevan tavumäärän voi siis määrittää ennalta ennen kirjoittamista, jos haluaa kirjoittaa matemaattisen tarkkaa ja toistuvaa riimittelyä. (Edwards 2009, 116-117.) Tämän kaltaiset harjoitteet tekevät räpistä tanka ja haikumaista, mutta toisaalta myös auttavat hahmottamaan rytmiä ja flow'ta todella hyvin.

Muun järjestelmällisyyden lisäksi kappaleella on oma rakenteensa, joka perustuu rytmitaulukon mukaisiin neljällä jaollisiin osioihin. Kuten edellä on mainittu säkeistöt ovat tavallisesti 16 tahtia, mutta säkeistön pituus on kuitenkin kirjoittajasta riippuvainen. 12 -, 24 - ja 32 tahtia ovat myös säkeistöille tuttuja pituuksia. (Edwards 2009, 193-195.) Kappale voi koostua vain yhdestä pitkästä säkeistöstä, mutta tavallisesti kappaleessa on 2-3 säkeistöä. Kolmas säkeistö voi olla edellisiä lyhyempi ja toimia ikään kuin c-osana kappaleessa. Yhtä oikeaa pituutta ja määrää säkeistöille ei ole, vaan rakenne on kiinni kirjoittajasta tai kirjoittajista. Yleensä säkeistöt kuitenkin ovat pidempiä kuin kertosaakeet eivätkä toistu kappaleessa. (Edwards 2009, 193.)

Kertosäe on yleensä pituudeltaan joko 8 tai 4 tahtia ja toistuu kappaleessa osoittaen kappaleen aiheen alleviivatuksi sekä tarttuen kuulijan korvaan (Edwards 2009, 188). Kertosäe ei kuitenkaan ole välttämätön osa kappaletta. Lisäksi kertosäkeeseen voi lisätä pientä variaatiota kappaleen edetessä.

Lyriikoita tukemassa tai täysin tasavertaisena elementtinä on musiikki, josta usein käytetään nimitystä biitti. Biitti-sana viittaa instrumentaatioon, joka rytmittää räppiä. Niin bändit kuin orkesteritkin voivat olla suoraan tuomassa räppiin musiikillisuutta, mutta valtaosassa räppiä on tukeuduttu vanhojen kappaleiden lainaamiseen ja koneelliseen muokkaamiseen. Lujaa iskevät rummut ja muhiseva basso lukeutuvat niihin vahvoihin peruselementteihin, jotka ovat viitoittaneet omaa räppimakuani.

Räppi on hyvin monipuolinen itseilmaisun väline. Järjestelmällisen teoriapohjan lisäksi äänen käyttöön, esiintymiseen ja kappaleen nauhoittamiseen liittyy erilaisia harjoitteita ja tekniikoita. Räppikirjoittamisen kannalta olennaisimmat seikat ovat kuitenkin rytmi ja siihen sovitettava kieli. Niiden rakentaman perustan myötä tulevat tärkeiksi muut seikat.

Äänen käyttö, esiintyminen ja kappaleen nauhoittaminen sekä kuuntelu ovat osa-alueita, jotka liittyvät vahvasti räptaitojen harjoitteluun. Samalla nämä osa-alueet sisältävät paljon räpin terapeuttisista ominaisuuksista. Terapeuttiseen puoleen kuuluu ehdottomasti myös omakohtaisten lyriikoiden laatiminen sekä ryhmässä kirjoittaminen. Kerron seuraavaksi räpin terapeuttista vaikutuksista, joihin uskon osittain myös räpin suosion perustuvan.

## 4 RÄPIN TERAPEUTTISET ELEMENTIT

### 4.1 RAP-TERAPIAA MÄÄRITTÄMÄSSÄ

Ainutlaatuisen terapiamuodon räpistä tekee sen musiikki- ja kirjallisuusterapiaa yhdistävä luonne. Menetelmiä voidaan ottaa soveltaen käyttöön kummankin terapiamuodon puolelta osallistujien mieltymysten ja tarpeiden mukaan. Rappärinä näen, että musiikista muodostuu kirjoittamista ohjaavat raamit ja tekstiä tukemaan kuuluu myös ääni. Rappi tarjoaa kaikille mahdollisuuden tulla kuulluksi. Kokoelman johdannossa Yancy tekee mikrofonista (One mic) symbolin, joka osoittaa kuulluksi tulemistä, itseilmaisua, esiin nousemista, edustamista ja liittymistä osaksi yhteisöllistä toimintaa. Mikrofonin rohkaisee yksilöä löytämään oman äänensä ja artikuloimaan seikoista, jotka ovat tärkeitä itsetuntemuksen kannalta. Yhteisön mikittömät jäsenet rohkaistuvat räppäreiden ilmaisusta ja voivat tätä kautta voittaa ilmaisun pelkonsa. Sivustaseuraajat saattavat havaita myös omia ongelmiaan mikillisten ilmaisun kautta. Näiden seikkojen johdosta rappi on korvaamaton terapiamuoto. Rappimusiikin sisältämä urheus ja rohkaisu suulliseen ilmaisuun sekä tarinankerronta tarjoavat toimivan tavan oman äänen löytämiseen ja selon saamiseen omaan elämäntarinaansa. (Yancy 2012, xxvi.)

Osa räpin voimasta piilee sosiaalisen todellisuuden tarkkaavaisessa ja suorassa seurannassa. Huumeiden käyttö, murhat, köyhyys, viha, pettymykset, raivo, menetys ja katumus nousevat esiin räplyriikoissa. Sanoitukset eivät kuitenkaan ole mitenkään yksitulkintaisia, koska kyseessä on taidemuoto, jossa mielikuvituksen käyttö on sallittua. (Hara 2012, xxvii.) Rappin kautta välitettävät tarinat maistuvat ympäröivältä eläältä ja voivat koskea niin haitallisina pidettyjä ilmiöitä kuin positiivisiakin. Rapp-ilmaisu tarjoaa mahdollisuuden hahmottaa uudestaan omia käsityksiään ja omaa todellisuutta. (Hara 2012, xxxii.) Don Elligan sanoo rap-terapian kasvattavan osallistujan itsetuntemusta, rakentavan uudenlaista ajatusmaailmaa ja käyttäytymismalleja. Rappin kautta löytyy ääni muutokseen, jonka asiakkaat haluavat elämässään saavuttaa. (Elligan 2012, 36.)

Michael Viegan mielestä rappi helpottaa nuoria ilmaisemaan ja ymmärtämään vaikeita ja jatkuvasti muuttuvia tunteita, ajatuksia ja kokemuksia (Viega 2012, 67). Hara sanoo nuorten sisäisten kamppailujen saavan räpin avulla esteettisen ja organisoidun muodon. Musiikkilajina rappi on

moniulotteinen ja rikas ja siksi myös oman ilmaisun kehittäminen onnistuu sen avulla. Puoleensavetävä, aktiivisuuteen kannustava sekä selkeä muotoinen terapia ovat Haran mukaan nuorille toimivinta terapiaa. Rakenteen tulisi pitää ympäristö kasassa niin, että improvisoinnille ja luovalle ilmaisulle löytyy tilaa. Räpillä on luovuutta tukevat rakenteet ja samalla tilaa löytyy myös improvisoinnille. (Hara 2012, 3-5.)

Tysonin mukaan hiphop-terapia on kulttuurista toiminnallisuutta ja yksilöiden vahvuuksista lähtevää (Tyson 2006, 345). Rap-terapia on siis perusluonteeltaan aktiivinen ja asiakaskeinen terapiamuoto, joka kannustaa osallistujia etsimään ratkaisuja oman elämän ongelmatilanteisiin. Räpin tee se itse -mentaliteetti henkii laaja-alaisesti vastuun ottamista omasta elämästä ja omista ratkaisuista.

Räpin terapeuttisuuteen vaikuttaa vahvasti myös sen historia. Rappi on ensimmäinen afrikanamerikkalaisten musiikkilaji, joka on levinnyt heidän yhteisönsä ulkopuolelle säilyttäen alkuperänsä afrikanamerikkalaisilla. Muut afrikanamerikkalaiset musiikkilajit ovat nousseet amerikkalaisten toimesta suosioon. Räpin suosio ja kiistanalaisuus liittyvät Pohjois-Amerikan kulttuurissa räpin afrikanamerikkalaisen juurien edustamaan voimaantumiseen. Voimaantuminen perustuu räpin kohdalla vähemmistön luoman taidemuodon saaman tunnustuksen ja suosion ympärille. Räpin historia kertoo sen luontaisesta vahvuudesta ja ylpeydestä. Myös räpin muotoutuminen köyhissä marginaalisissa kaupunkioiloissa vaikuttaa sen terapeuttisuuteen, sillä sen avulla etsittiin ilmaisua pois ongelmallisissa olosuhteista. (Hara 2012, 15.) Lähtökohtiensa vuoksi räppi voi osoittautua altavastaajalle sopivaksi vaihtoehdoksi ja antaa oikeutusta väärinymmärretyille (Hara 2012, 10).

Heidi Ahonen sanoo *Musiikki –sanaton kieli* –teoksessaan musiikkiterapian teoreettisten juurten painottavan järjestyksen, rakenteen ja ihmissuhteiden löytämistä sekä itseilmaisun, itseluottamuksen ja itsetunnon kohenemista (Ahonen 1997, 111). Nämä Ahosen luettelemat piirteet sopivat tukemaan ihmisen kasvua ja on luontevaa nähdä myös rap-terapian yleisinä tavoitteina. Musiikkiterapia kuitenkin pyrkii pääsemään alitajuntaan ja sen tiedostamattomiin ristiriitoihin kiinni musiikin välityksellä (Ahonen 1997, 138). Rap-terapiassa musiikin kautta hahmottuvia ongelmakohtia tai muita ajankohtaisia aiheita pyritään lähestymään oman musiikkiin sidotun kielellisen ilmaisun kautta. Rytmii taas toimii ilmaisun selkeimpänä ohjaajana luoden tasaisen turvallisuuden ja luottamuksen tunnetta.

## 4.2 RÄPIN OMINAISET PIIRTEET JA NIIDEN TERAPEUTTISUUS

Hiphop-kulttuurin ympärillä on häilyvä yhteisö, jota yhdistää pukeutumistyyli, kieli, taide ja tanssi. Yhteisöä vahvistavat jaetut kokemukset sekä tyytymättömyys köyhiin elinoloihin ja yhteiskunnalliseen epätasa-arvoisuuteen. Myös räppiin liitetyt kunnianosoitukset niin edesmenneille kuin eläville kollegoille lujittavat hiphopin ympärillä kasvavaa yhteisöä. Huomionarvoista yhteisöllisyyden suhteen on myös se, että räpin tekeminen on yhteistyötä, joka konkreettisesti tarkoittaa räppäreiden, tuottajien ja dj:den välistä kommunikointia. (Hudley & Veltre 2012, 87-88.) Terapeuttisesti niin yhteistyötä kuin yhteisöllisyyttä tukevat elementit ovat tarpeellisia, jotta osallistujat tuntevat olevansa osa jotakin yhteisöä ja pääsevät samalla kehittämään omia vuorovaikutustaitoja.

Emilia Frantsin Pro gradu -tutkielman mukaan räpmusiikin kerronnallinen todellisuus tukee muista erottautumista ja sen avulla pystytään tuottamaan yhteisöllisyyttä. Hiphop viestii genrenä yhteiskunnallisen toiseuden arvostettavuudesta ja siksi hiphop on osaksi niin keskeinen toiseuden ylläpitäjä. Toiseuden kokemusten käsittely voisi siis onnistua nuorilta hyvin räpin avulla. (Frantsi 2009.)

Räppi on tehnyt näkyväksi niin rasmin, köyhyyden kuin sortamisenkin. Nuorille, jotka joutuvat kokemaan näitä seikkoja on tärkeää, että he eivät jää kiinni syyttelyyn, vaan haluavat kasvaa vankistaen identiteettiään ja itsevarmuuttaan. Räpin avulla nuoret näkevät vaihtoehtoisia näkökulmia maailmaan ja havaitsevat muutoksen mahdollisuuden. Räpin parissa toimivat saavat yhteyden räppiä edeltäneeseen pitkään ja rikkaaseen kulttuuriperintöön, mikä tukee ja antaa pontta omaan ilmaisuun. (Ierardi & Jenkins 2012, 271-272.)

Hiphop on maailmanlaajuisesti etnisten vähemmistöjen ääni, joka protestoi syrjimistä vastaan. Nuoret käyttävät tuontikulttuuria helpottamaan heidän sosio-etnisen identiteetin rakentamista. (Motley 2008, 247.) Nuoret kapinoivat maansa perinteistä ja dominoivaa kulttuuria vastaan ja samanaikaisesti he etsivät yhteenkuuluvuutta niin globaalissa hiphopkulttuurissa kuin paikallisessa alakulttuurissa. Etsinnässä on jännite individualistisen ja kollektiivisen käyttäytymisen välillä. Hiphopin ydin on globaali, mutta sen estetiikka liitetään osaksi maan aiempaa kulttuuria. (Motley 2008, 248.) Tämä jännite nostaa esiin kanssakäymisen uuden ja vieraan sekä tutun paikallisen välillä. Röpilmaisuus siis

muodostuu jatkuvassa adaptoinnin ja paikallisen autenttisuuden vuoropuhelussa.

Autenttisuus, adaptointi ja omiminen ovat leimallisia piirteitä koko globaalille hiphopkulttuurille. Räpissä on vahva vastakkainasettelu *keeping it real* –mentaliteetin ja *sell out* –ajattelun välillä. (Motley 2008, 251.) Autenttisuus tukee terapiapohjaista työskentelyä, sillä nuoret pääsevät räpin avulla kertomaan elämästä niin kuin he sen näkevät (Macdonald & Viega 2012, 160). Murray Formanin mukaan hiphopin autenttisuus perustuu amerikkalaisen kulttuurin kertomuksille siitä, mitä vanhat, oikeat ajat ovat olleet. Aitous täytyy tuoda esiin ja ottaa se haltuun. (Forman 2001, 102-104.) Kunnioitusta ja arvostusta jaetaan siis genren sisällä suhteutettuna jo olemassa olevaan materiaaliin ja valloilla oleviin ajatuksiin.

Matti Niemisen mukaan suomalaisten voi olla vaikea toisintaa aitouden vaatimusta, koska hyvinvointiyhteiskunnassamme on haastavaa perustella samaistumista ghetto-elämään. Media välittää kuitenkin nuorille tarpeeksi kuvaa oikeanlaisesta ympäristöstä ja elämästä, että hiphop-kulttuuriin osallistuminen ja sen adaptointi onnistuu. (Nieminen 2003, 177.) Suomessa selviytymistarina on muotoa ”vaikeuksista voittoon”, kun se taas yhdysvalloissa on muotoa ”ghetosta kuuluisaksi ja rikkaaksi”. (Nieminen 2003, 175). Hiphopin autenttisuuden vaatimus on siis muodostunut yhteiskuntamme tarjoamien puitteiden mukaisesti, kun teksteissä reflektoidaan omaa elämää ja kerrotaan asioita, jotka muodostavat omaa identiteettiä (Nieminen 2003, 181). Anni Niemisen Pro gradu –tutkielman mukaan autenttiseen tunneviestintään päästään käsiksi hetkisdonnaisen kirjoittamisen avulla. Hetkessä eläminen ja kirjoittaminen auttavat mahdollisimman aidon tunteen välittämisessä (Nieminen 2015, 77).

Häpeämätön omana itsenä näyttäminen (*represent*) on myös tärkeä osa hiphop-kulttuurin vaatimusta. Näyttämällä tarkoitetaan sitä, että autenttinen, paikallinen ja erityinen identiteetti tuodaan esille häpeilemättä. (Krimms 2002, 919.) Adaptoinnilla tarkoitetaan hiphopin sovittamista osaksi paikallisten tarpeita. Niin lyriikat kuin musiikkisampletkin voidaan ottaa omasta kulttuurista. Räppi soveltuu osaksi mitä tahansa kulttuuria ja siksi sen luomissa puitteissa on mahdollista jakaa tarinoita laidasta laitaan. Räpille ominaiset piirteet pysyvät samoina, mutta adaptoitaessa hiphoppia osaksi eri kulttuuritaustoja saa se omaleimaisen sävyn paikallisesta kulttuurista. (Motley 2008, 251.)

Samplejen avulla tekijä voi koota häntä miellyttävän äänikollaasin (Hara 2012, 18). Äänikollaasimaisuus symboloi kokemusta integroitumisesta ympäristöön. Moniraitainen hahmotelma sallii arvaamattomien elementtien rinnakkaisuuden. Kaaos ja kontrolli pääsevät yhdessä esille, kuten nuoren hämmentävässä elämäntilanteessa on hyväksi. (Hara 2012, 18.) Hiphopin intertekstuaalisuus ja tapa yhdistellä eri kulttuureja näyttäytyvät myös samplaamisen kautta ja lisäksi räpin paikallisia piirteitä voidaan hyvin nostaa esiin samplevalinnoilla (Westinen 2014, 58).

Biitit koostuvat peräkkäistä loopeista tai vain yhdestä loopista. Loopilla tarkoitetaan toistuvaa rytmii- ja instrumentaalikuviota. Terapeuttisesti tarkasteltuna looppi näyttäytyy peilinä. Toistuva ja maadoittava rytmii on räpin pystyssä pitävä kivijalka. Järjestelmällinen ja toistuva rytmikuvio tuo ennustettavuutta ja turvallisuuden tunnetta kappaleeseen. (Hara 2012, 17.) Toistuvalla hyvin rytmipainotteisella instrumentaatiolla on tarkoitus tukea sanallista ilmaisua. Usein biitit tarjoavat tekijälle mielikuvia jostain aihe maailmasta, mistä sanoittaminen voi hyvin saada alkunsa. Biittien tarjoaman inspiraation kautta saa usein kiinni jostain odottamattomasta, mutta kytevästä ja alitajunnassa lymyvästä.

Puhemainen ilmaisu antaa osallistujille itsevarmuutta, koska ilmaisijan ei tarvitse huolehtia oikeaoppisesta laulamista (Baker & Dingle & Gleadhill 2012, 341). Monotoniset räppityylit ovat eduksi, kun osallistujat nauhoittavat tai esittävät omia kappaleitaan, sillä hyvän musiikillisen tuotoksen saaminen on helpompaa, kun melodia ei ole pääosassa. Esimerkiksi keski-ikäiset naiset tunsivat terapiaryhmän esityksessä olonsa itsevarmimmiksi räpäessä laulamista sijasta (Dickinson & Souflas 2012, 350).

Flow'n omaksuminen käy useilta nopeasti ja tämä innostus auttaa myöhemmin lyriikoiden kirjoittamisessa (Baker & Dingle & Gleadhill 2012, 341). Flow helpottaa myös spontaania rytmistä sovittamista (Dickinson & Souflas 2012, 350). Tajunnanvirtaan pohjaava freestyle-räppäys nostaa esille seikkoja, jotka eivät muuten tulisi ilmaistuksi. Freestylellä on parhaimmillaan vapauttava ja terapeuttinen vaikutus osallistujiin.

Räppiin liitettävä kerskailu kehottaa kirjoittajia rehentelemään ja liioittelemaan omia ominaisuuksia. Tämä piirre taas tukee epävarmojen nuorten itsevarmuutta eri tavalla kuin autenttisuus. (Lightstone 2012, 232.) Kerskailevien lyriikoiden avulla pystytään muodostamaan ja vahvistamaan osallistujien egoa. Identiteettikriisistä voi edetä onnistuneesti räpiterapian avulla. Räpin kuuntelu ja omakohtainen

tekeminen tukevat yksilön aikuistumista ja tarjoavat itseilmaisua kehittävät puitteet. (Hara 2012, 15.) Halu tulla huomatuksi ja saavuttaa positiivista huomiota ajaa nuoria räpin pariin ja motivoi heitä opettelemaan räppäystä. Ego ja itsetuntemus kehittyvät räpilmmaisun kehittymisen myötä. Samalla myös nuorten kognitiiviset taidot vankistuvat. (Hara 2012, 17.)

Kerskailun kuten myös freestylen kautta näyttäytyy räpin leikillinen puoli, joka laaja-alaisesti räpin terapauttisia ominaisuuksia vakavasta omakohtaisuudesta kevyempään ja irroittelevampaan suuntaan. Räpin muokkautumista moneksi kuvaa myös se, että siihen voi yhdistää useita musiikkityylejä kuten soulia, gospelia, jazzia, r&b:tä ja poppia (Macdonald & Viega, 160). Lyriikoilla ei myöskään ole temaattisia rajoitteita, vaan rajat muodostuvat tekijöiden kautta. Niin huolet kuin pelot on luontevaa ilmaista räpin kautta, myös ratkaisujen esittäminen onnistuu sujuvasti räpin muodossa. (McFerran 2012, 170.) Räpin avulla voidaan käsitellä myös tunteellisia ja muuten hyvin vaikeita asioita (Ahmadi & Oosthuizen 2012, 208). Monesti räplyriikat ovat teemoiltaan hiukan vieraantuneita tai niissä on tajua väärässä olemisesta ja siksi ei ole sattumaa, että monet eri tavoin sairastuneet nuoret samaistuvat räplyriikoihin (Steele 2012, 310).

Räppiin osittain kuuluva muodon rikkominen antaa tilaa vapaalle ilmaisulle ja saattaa rohkaista valtavirtaa kaihtavia päihteiden käyttäjiä räpin pariin (Baker & Dingle & Gleadhill 2012, 329). Räplyriikoissa käsitellään päihteitä hyvin laajasti ja myös kuuntelemalla ja keskustelemalla näistä lyriikoista voidaan tehdä oma riippuvuus näkyväksi ja löytää ratkaisuja riippuvuuden katkaisemiseksi.

Räp-kappaleet kommentoivat samaistuttavaa elämää kuulijoille ja antavat näin yhden näkökulman tarkasteltavaksi. Räppi saattaa edesauttaa kriittistä ajattelua kuulijoiden keskuudessa. (Baker & Dingle & Gleadhill 2012, 327.) Myös vastuun ottaminen omasta elämästä voi onnistua räpin kautta, kun räppejä ja keskustelua suunnataan kohti tulevaisuutta (Ahmadi & Oosthuizen 2012, 209).

Räppäreiden kautta kumpuavan esimerkin myötä on myös sallittavaa olla vihainen ja kertoa ympäristöstänsä. Räppi rohkaisee kirjoittajia käyttämään haluamaansa kieltä ja purkamaan tunteita. (Ahmadi & Oosthuizen 2012, 205-206.)

Hiphop liittyy laaja-alaisesti nuorten kulttuuriympäristöön. Se on monelle unelma, ulospääsy, tunteiden



käsittelykanava, oppimisväylä, kuunteleva ystävä, tapa kommunikoida, poliittinen ilmaisu, tapa rakentaa ystävyys-suhteita ja tapa olla läsnä. Lisäksi räpin kautta voi muodostaa ymmärrystä omasta kompleksisuudestaan, siitä mitkä seikat ovat muokanneet omaa identiteettiä. (Veltre & Hadley 2012, 95-96.)

Yllä mainitut piirteet antavat viitteitä räpin terapeuttisesta potentiaalista. Näihin räpin ominaisuuksiin ei vaikuta se, puuhaileeko omatoimisesti räpin parissa vai onko ohjatussa terapiassa. (Kobin 2006, 345.) Suurin osa omatoimisesta räpin ympärillä tapahtuvasta toiminnasta on ennaltaehkäisevää itsehoitoa.

### **4.3 RÄPIN HYÖDYNTÄMINEN JA SOVELTAMINEN TERAPIAKÄYTÖSSÄ**

Räppiä voidaan hyödyntää niin kuuntelemalla, keskustelemalla, esittämällä, tekemällä kuin improvisoimalla. Näitä kaikkia osa-alueita voidaan myös varioida hyvin luovasti niin osana terapiatyötä kuin kehitettäessä taiteellista ilmaisua. Terapiamuoto ja osallistujien voimavarat vaikuttavat sovellettaviin terapiamenetelmiin.

Räpin kuuntelu on vaivattomin tapa aloittaa räpiterapia. Musiikki on erittäin tarpeellista nuorille, jotka eivät löydä turvallista paikkaa muuten. Musiikki auttaa heitä tuntemaan olonsa turvalliseksi ja edistää kasvua. Räppi toimii nuorille ensin huomaamatta hoitavana siirtymäobjektina ja jatkaa tämän jälkeen heidän kehityksensä suuntaajana. (Hara 2012, 18.)

Räpin avulla on luonteva saada nuoret puhumaan väkivallasta, köyhyydestä ja yhteiskunnallisista ongelmista (Tyson et al. 2012, 100). Kuunnellessa ja tarkastellessa lyriikoita osallistujille on tärkeää huomata, että he voivat olla lyriikoiden kanssa eri mieltä ja löytää tätä kautta vahvemman itsensä (Elligan 2012, 37).

Don Elligan on tehnyt jaottelua lyriikoiden teemojen mukaan erityylyisiin kappaleisiin. Elligan jakaa kappaleet kuuteen kategoriaan seuraavasti: gangsta räppi, materialistinen räppi, poliittinen ja protestoiva räppi, positiivinen räppi, hengellinen räppi ja muu räppi. (Elligan 2012, 29.) Muutkin terapeutit ovat tehneet tutkimuksiensa pohjalta tai niitä varten erilaisia jaotteluita helpottamaan kappaleiden terapeuttista käyttöä.

Elligan sanoo positiivisen räpin olevan olennaisin kategoria räptepian kannalta. Abstraktit sanoitukset sekä epäolennaisilta vaikuttavat aihealueet näkyvät näissä lyriikoissa kuin myös perhe, hauskanpito ja suvaitsevaisuus. (Elligan 2012, 33.) Abstraktit lyriikat tuovat samaistumis pintaa laajalti. Lisäksi myönteisten lyriikoiden käsittely ja arkisidonnaisuus muistuttavat osallistujia elämän kannalta olennaisista ja tärkeistä seikoista. Tyson täydentää Elliganin huomioita katsoessaan positiivisen räpin sanoman vahvistavan nuorten positiivista tunnetta itsestä ja lähiyhteisöstä (Tyson 2003a).

Westinen jakaa väitöstyössään suomiräpissä käsiteltyjä aiheita kategorioihin. Positiiviseen räppiin liitettävät hauskanpito, elämästä nauttiminen, koti sekä rakkaus näyttäytyvät yhteiskunnallisen kritisoimisen ohella yleisimpinä aiheina. Aihekirjoltaan suomiräppi ei juuri eroa globaalista räpistä. Westinen näkee vakavan omia elämäkokemuksia käsittelevän räpin kasvattaneen suosiota marginaalissa toimivien tekijöiden piirissä. Myös tiedostava räppi on Suomessa suosiossa niin valtavirta- kuin undergroundtasolla. Yhteisöllisyys näkyy suomiräpissä lähinnä ystäväpiirikeskeisenä. (Westinen 2014, 64- 65.)

Yhteiskunnan kritisoiminen kohdistuu suomiräpissä usein kapitalismiin ja konservatiivisuuteen ja kappaleissa käsitellään usein elämän poliittisuutta puoluepolitiikan sijasta. Demokratian toimimattomuus, huumeiden käyttö ja huumepolitiikka sekä materialismipohjainen elämäntapa ovat myös tuttuja kritisoimisen kohteita suomiräpissä. (Nieminen 2003, 179.)

Elliganin ja Tysonin esiin nostama positiivinen räppi voi edesauttaa osallistujaa havainnoimaan maailmaa myönteisemmissä puitteissa ja näin myös lisäämään yhteisöllistä toimijuutta. Pidän kuitenkin tärkeänä, että mitään kategoriaa ei syrjittäisi räpin ympärillä tapahtuvassa terapiatyössä. Osallistujalähtöisyys on avainasemassa, kun tarkoituksena on toteuttaa aktiivista terapiaa. Toimintaa voi ohjailta hienovaraisin kysymyksin ja ehdotuksin, mutta toiminnan on syytä lähteä liikkeelle osallistujan haluista.

### 4.3.1 Laulukommunikointi

Musiikkiterapeutti Amy M. Donnenwerth on kehittänyt erityisen laulukommunikointimenetelmän, joka on hyvä erottaa kuuntelusta ja lyriikoiden tulkitsemisesta (Donnenwerth 2012, 277). Kuunnellessa musiikkia ja tulkittaessa lyriikoita terapeutti valitsee kappaleen, joka ohjaa kuuntelun jälkeistä keskustelua terapeuttisesti tärkeitä seikkoja kohti. Keskustelussa kuuntelijat ohjataan merkityksellistämään lyriikoita ja näkemään niiden liittymisen omaan elämään vertaisryhmässä. (Donnenwerth 2012, 278.)

Laulukommunikointi käynnistyy osallistujan valitseman kappaleen kuuntelulla. Kappaleen valitsijaa pyydetään antamaan perusteet kappalevalinnalle ja sille kuinka hän samaistuu lyriikoihin. Terapeutti ohjaa keskustelua terapian kannalta hyödylliseen suuntaan. Keskustelua on tärkeää ohjata lyriikoihin valitsijan sijaan. Tämä antaa tilaa valitsijan vapaalle ilmaisulle. (Donnenwerth 2012, 283.) Terapeutti voi valita osallistujan kappaleen kuuntelun jälkeen kappaleen, joka kommunikoi asiakkaan ja asiakkaan kappaleen kanssa. Laulukommunikointi antaa osallistujan tehdä valinnan ja tämä on joillekin terapeuttisesti tärkeää. Laulukommunikointi edellyttää osallistujalta kykyä kommunikoida eikä se onnistu, jos hänen kyky itsetutkiskeluun on heikohkoa. (Donnenwerth 2012, 278.)

Kuuntelua tai laulukommunikointia hyödyntäessään terapeutin tietämys kappaleista, artisteista ja kappaleiden syntyprosessista tuo hänelle uskottavuutta osallistujan silmissä sekä avittaa keskustelua ja analysointia (Donnenwerth 2012, 279). Myös osallistujan historian tunteminen on tärkeää. Osallistujan uppoutuminen terapiaprosessiin riippuu terapeutin paneutumisesta ja panostamisesta terapiaprosessiin. (Donnenwerth 2012, 280.)

Donnenwerth kysyy osallistujilta, miltä heistä tuntuu fyysisesti ja henkisesti kappaleen jälkeen. Vastatessaan vertaistukiryhmäläiset opettelevat kertomaan mielipiteitään ilman että tulevat tuomituiksi. Lisäksi kertoessaan mielipiteitä osallistujille on opettavaista huomata, mitkä tekijät vaikuttavat heidän musiikkimakuun. (Donnenwerth 2012, 281.)

Laulukommunikointi kehittää tunteiden ilmaisua. Röpissä kuuntelijan tunteisiin vaikuttavat niin musiikki kuin lyriikat. Ongelmanratkaisukyky kehittyy lyriikoiden kautta, kun keskustelua ohjataan kohti lyriikoiden antamia ratkaisuja. Kommunikointitaitoja on myös mahdollista kehittää, kun kuuntelun jälkeistä keskustelua ohjataan kohti käytettyä kieltä. Rakentavamman kommunikointitavan

kehittäminen onnistuu siis huomaamalla kuinka lyriikoiden kieli vaikuttaa kuulijaan. (Donnenwerth 2012, 283-285.)

Impulsiivisuuden kontrollointi sekä huomiohakuisuuden havainnointi helpottuvat lyriikoista keskustelun myötä. Samalla paranee kyky keskittyä omiin ongelmiin. Myös sosiaaliset vuorovaikutustaidot kehittyvät räpin kuunteluun keskittyvässä vertaisryhmässä. Kappaleissa esiintyvät käyttäytymisongelmat sekä syrjäytymiseen liittyvät aiheet ovat nostaneet esiin niin negatiivisen käyttäytymisen ihannoinnin lähipiirissä kuin hyväksynnänkin. Oletukset ja ennakkoluulot ovat vähentyneet keskusteluiden kautta ja uudet käyttäytymistavat on nähty uusien mahdollisuuksien avaajina. (Donnenwerth 2012, 283-285.)

Sanavarasto sekä tietämys kehittyvät räppiä kuunnellessa. Jotkin lyriikat voivat saada nuoret kiinnostumaan uusistakin aihealueista. Päihdekeskeiset lyriikat avaavat keskustelua päihteiden käytöstä ja saavat nuoria näkemään oman riippuvuutensa. Myös perheasiat pääsevät räpin kuunteluprosessin kautta esiin. Perheväkivalta, sairaudet, menetykset ja hylkäämiset sekä arvostuksen käsittely auttaa nuoria pääsemään eroon häpeästä. Traumojen käsittelykin saattaa käynnistyä räpin kautta. Nuorten kokeman tai todistaman väkivallan ilmetessä on terapeutin tuotava turvallisuuden tunnetta tilanteseen sekä osoittaa heidän välisen yhteyden luottamuksellisuutta. Traumojen työstäminen voi siis hyvin käynnistyä räpin kuuntelun kautta. (Donnenwerth 2012, 285-287.)

### **4.3.2 Rummuttelu lämmitysharjoituksena**

Kuuntelusta askeleen aktiivisempi terapiamuoto on rummuttelu. Rummuttelua käytetään usein lämmittely- tai tutustumisharjoituksena. Musiikkiterapeutti Mandana Ahmadin vetämässä rap-terapiaryhmässä osallistujat esittelivät itsensä toisilleen lyhyillä rummutusosuuksilla. Ahmadi ohjasi tutustumista pianolla. Harjoituksen edetessä osallistujat vastasivat toisilleen rummuttamalla ja jokainen osallistuja johti vuorotellen rummutusta muiden reagoiessa toisen ideaan. Näin kaikkien ilmaisu pääsi jo tapaamisen alussa esille. (Ahmadi & Oosthuizen 2012, 195.)

Musiikkiterapeutti Stella Compton Dickinson käytti rummuttelua ylivilkkaan ja räpistä kiinnostuneen asiakkaan kanssa rytmin hahmottamisen apuna (Dickinson 2012, 363). Rummuttelun avulla on hyvä sisäistää rytmiä ja keskittyä vain iskuihin. Itse olen myös käyttänyt rytmimunia ja helistimiä

lämmittelyharjoituksissa, joissa on yhdessä otettu rytmiä haltuun. Kevyet rytmisoittimet ovat olleet harjoituksissani osa myös esiintymisiä, jolloin esiintyjät pääsevät itse tekemään ilmaisuaan tukevaa rytmiä. Pitäessäni harrastelija-tason lausuntaryhmälle työpajaa muodostui rytmisoittimista tärkeä rytmikkaa korostanut tekijä räppiesitykseen.

Lähden yleensä hahmottamaan rytmiä ryhmissä metronomin avulla ja tutustumalla eri tempoihin. Olen kokenut metronomin toimivaksi rytmin hahmottamisen suhteen, sillä metronomi tekee rytmiä yhdellä selkeällä äänellä eikä päällekkäisiä ääniä ole, toisin kuin esimerkiksi räppibiiteissä. Samalla myös tempon lisääminen räppäysharjoituksiin onnistuu helposti säätimestä. Metronomeja löytyy niin nettisivuilta kuin ilmaissovelluksina eli ryhmät pääsevät harjoittamaan räppitaitojaan kätevästi myös työpajan jälkeen. Pian metronomin esittelyn ja rytmin hahmottamisen jälkeen ohjaan koulutyöpajoissa rytmikkään esittelyharjoituksen, jossa toimin kuoron johtajana. Oppilaat pystyvät metronomin lisäksi seuraamaan rytmiä käsistäni, kun räppäämme yhdessä ”Minä olen” ja jokainen oppilas sanoo vuorollaan nimensä minun kiertäessäni luokassa. Rytmiiin ja räppäämiseen tutustuminen tulee oppilaille työpajan alkuun. Jokainen osallistuja sovittaa oman nimensä rytmiin muiden kuullen ja näin ensikosketus rytmiseen lausumiseen tulee lähes huomaamatta.

Nuorisotiloilla ja muissa vapaa-ajan työpajoissa pidän mukana groovebox-rumpukone-sampleria (Native Instrumentsin Machine MKII), jonka avulla pystyn selkeästi näyttämään eri rumpuäänien kautta muodostuvaa biittiä. Step sequenser-ominaisuuden ansiosta samplerissa kiertää valo 16 näppäimen alla. Tahti on jaettu 16 iskulle ja näille näppäimille voi sijoittaa eri rumpuääniä niin, että osallistujien on helppo hahmottaa rumpujen muodostamaa osuutta taustassa. Osallistujien on siis mahdollista tutustua työpajoissani taustojen tekemiseen oman halukkuutensa mukaan. Oma ammattitaitoni on kuitenkin vahvinta sanoittamisen ja sovittamisen kohdalla.

Beatboxingia eli suulla imitoitavia rumpuääniä voi hyvin ottaa osaksi rap-terapiaa. Vastään tulleiden artikkeleiden pohjalta tätä ei ole vielä tehty. Beatboxauksen kautta rumpuäänit tulevat tutuiksi, rytmin hahmottaminen kokonaisvaltaistuu ja samalla myös oma äänenkäyttö kehittyy. Ääniä voi muodostaa myös taputtamalla tai muuten kehoa ja tilaa hyödyntäen. Beatboxingia voi hyvin liittää osaksi muuta rummuttelua ja samalla tulee myös harjoitettua oman äänen käyttöä. Sanaton kommunikointi voi olla toimiva muoto jossain vaiheessa terapiaa. Lisäksi beatboxingia voi hyvin yhdistää myös

freestyleharjoituksiin, joissa toiset voivat keskittyä taustan tekemiseen ja toiset freestyleen.

### 4.3.3 Freestyle

Freestyle eli tajunnanvirtaräppi on räpin osa-alue, joka soveltuu hyvin osaksi rap-terapiaa. Freestyle on hetkessä tapahtuvaa räppäämistä, jossa tarkoitus on tuottaa jatkuvasti uutta rytmikästä sanavirtaa. Freestyleä voi ohjata jonkin aiheen tai kuvitellun hahmon, tapahtuman tai tilanteen avulla. Vain mielikuvitus on rajana freestylessä. Tärkeänä piirteenä voidaan pitää hetkisisidonnaisuutta ja siihen liittyvää oman ilmaisun hyväksymistä. Intuitiopohjainen räppääminen vaatii rohkeutta ja rytmitajua, joskin freestyleä voidaan harjoittaa musiikin siivittämänä vain sanakin kerrallaan ja lausunta voi olla spoken word -tyylistä. Ilmaisukielen puitteissa kukin improvisoija muodostaa oman persoonallisen esitystyylin. (Sykäri 2014, 2.)

Freestylellä on leikinomainen luonne, joka vaatii assosiaatiopohjaista ajattelua ja nokkeluutta. Luotto omaan assosiointikykyyn vaatii tunnepohjaista ilmaisua ja tajunnanvirtaräppäily auttaa hahmottamaan omaa ajatuksenkulkua ja täten kasvattamaan käsitystä itsestä, jonka kautta luotto omaan ilmaisuun muodostuu. Tajunnanvirtaisen räppäileikin kautta voi kokea eri rooleja ja käyttäytymistapoja, jotka eivät muuten olisi tavoitettavissa. Leikkiminen on niille nuorille tärkeää, joilta se on lapsuudesta puuttunut. (Ierardi & Jenkins 2012, 258.)

Teemu Kide kirjoittaa väitöstudiumissaan *Kelluntamusiikki –improvisoinnin opetusmenetelmä* pehmentäneensä improvisointiharjoitusten vastaanottoa käyttämällä kelluntamusiikki-termiä, jonka kautta hän on viestittänyt musiikin kelluttamisesta (Kide 2014, 60). Rap-musiikin kohdalla rytmi kelluttaa. Harjoittelijan olisi näin edullista hyväksyä positionsa ja löytää paikkansa kelluttavan rytmin turvasta. Improvisoidessa kelluja antautuu jollekin itseään suuremmalle. (Kide 2014, 60.) Harjoitteissa tulisi painottaa heittäytymistä ja unohtaa taitopohja. Toki tällaisen tilan luonti on todella vaikeaa ryhmätapaamisissa.

Luottamuksellisen ilmapiirin kautta improvisointiharjoitteilla on mahdollista onnistua. Kokeilin kymmenvuotiaan tytön kanssa improvisaatioleikkiä musiikin päälle kyselemällä häneltä kysymyksiä lempiruoista ja päivän puuhista, ja jos häneltä ei lähtenyt vastausta tulemaan kerroin omista kokemuksistani ja näin sain tytön myös vastaamaan omalta osaltaan. Jatkoimme harjoitusta muutaman

minuutin. Vastaava harjoitus ei onnistu kaikkien kanssa. Tiesin tytön olevan rytmisesti hyvin lahjakas ja omaa ääntään esiin tuova henkilö. Lisäksi harjoitus tapahtui kahden kesken. Ryhmässä tyttö ujusteli paikoin esiin astumisensa kanssa. Tämän kaltainen harjoitus voi toimia ryhmän kanssa, jos jokainen ryhmäläinen sanoisi vuorollaan jotain ja ohjaaja johdattelisi itse henkilöitä liikkeelle pienin alustuksin. Ryhmän sisäistettyä keskinäisen kunnioituksen tämä harjoitus voisi toimia.

Osallistujat voivat kokea tajunnanvirtaräpin haastavaksi, mutta juuri ohjaajan leikinomainen suhtautuminen takaa harjoitteen sulavan ja spontaanin käynnistymisen. Toimiva tapa aloittaa tajunnanvirtapohjainen sanailu on assosiaatioharjoitus, jossa osallistujat sanovat kukin vuorollaan sanan joka tulee edellisestä sanasta mieleen yhteisen rummutuksen päälle. (Ahmadi & Oosthuizen 2012, 198.)

Nauhoittaminen tai sanojen ylöskirjaaminen freestyläräpin ohella auttaa asioiden myöhempiä käsittelyä ja mahdollista kappaleen rakentamista. Ahmadin vetämässä kolmen pojan kuntoutusryhmässä osallistujat innostuivat tekemään yhteistä räppiä freestyleharjoitusten kautta. (Ahmadi & Oosthuizen 2012, 196-197.)

Freestyle on monille räppäreille jatkuva mielentila, jossa kokemukset, havainnot ympäristöstä, teksteistä ja puheesta poimitut sanat ja ilmaisut hakevat muotoa riimeinä, rimmaavina sanapareina sekä säkeen aihioina. Harjoittelun, yksilöllisten tekijöiden ja omien mielenkiinnon kohteiden lisäksi oma vertaisyhteisö vaikuttaa suuresti siihen, minkälaisen temaattisen toiminta-alan kukin räppääjä itselleen hahmottaa. (Sykäri 2014, 5.)

Freestyleharjoitteet ovat tärkeä osa erilaisten räppityyliä hahmottamisessa. Osallistujien räppityylit pääsevät muodostumaan osana freestyleseessioita. Itseä miellyttävää räppityyliä voi harjoitella lisäksi niin räppäämällä jo ennen kirjoitettuja lyriikoita kuin omia tai toisten kirjoittamia lyriikoita. (Ierardi & Jenkins 2012, 256.) Hara pitää improvisointia tärkeänä osana rap-terapiaa. Improvisointiharjoitteita tehdessä on vain pidettävä huolta, että improvisointi ei jää epämääräiseksi ja tylsäksi eikä rakenteelliset vaatimukset ole liian korkealla. (Hara 2012, 3-5.) Leikin ei ole siis tarkoitus tyrehtyä ennen alkua.

Lapset saattavat kokea muodollisen biisin rakentamisen tylsäksi. Intuitiiviset ideat tuntuvat lapsista parhailta ja muodostuvat kappaleiden kannalta olennaisiksi. (Macdonald & Viega 2012, 156.)

Yllätyksellisyys on myös itselleni tärkeää ja siksi suusta putkahtaneet ilmaisut usein ruokkivat kappaleiden kirjoittamista.

Musiikkiterapeutti Aaron J. Lightstone rohkaisee räpistä pitämättömiä asiakkaita spoken word – sanailuun. Spoken word ei ole tiukasti rytmiin sidottua, mutta tapahtuu musiikin päälle. Lightstonen mukaan spoken wordissa korostuu suora ilmaisu eikä sanoilla olla niinkään leikkimässä. (Lightstone 2012, 50.) Musiikista saadaan tukea ja suuntaa omalle löyhästi rytmiin sidotulle ilmaisulle.

Battlet kuuluvat freestyleen. Retorinen pilkka- ja uhokulttuuri välittyy, jos osallistujat asetetaan vastakkain räppäämään toisensa suohon. Battlea ei ole kuitenkaan tarkoitus ottaa henkilökohtaisesti, vaan se on rituaalinen tai näytelmänomainen kilpalaulu. (Sykäri 2014, 7.) Terapiaolosuhteissa battleihin tulee suhtautua harkiten. Höyryjen päästäminen voi olla välillä paikallaan, jos jännitteet kasvavat ryhmässä suuriksi. Tekemällä battlen luonteen selväksi sitä voi soveltaa osaksi terapiapohjaistakin toimimista. Toista osapuolta on kunnioitettava eikä pieninkään aggressiivinen fyysinen kontakti ole sallittua. Taidokas argumentointi ilman väkivaltametaphoria osoittaa osallistujien oivallista sanankäyttötaitoa. (Sykäri 2014, 21.)

Itse suhtaudun freestyleharjoitukseen myönteisesti. Olen ohjaustilanteessa ohjaaja-räppäri ja koen, että pystyn omalla osallistumisella saamaan muitakin mukaan. Lisäksi koen, että minulle on eduksi osoittaa, että hallitsen freestyleä. Näin saan lunastettua uskottavuutta, mitä ohjaajalta vaaditaan. Terapeuteille freestyletilanne voi olla hankala, koska tilannetta on vaikea johdatella. Omissa ryhmissäni on kuitenkin ollut eduksi, että heittäydyn osallistujien ehdotuksesta suurempia miettimättä freestyleen, jotta vakavuus ei pääse leikinomaisessa tilanteessa muodostamaan jännitettä ja epäluottamusta minun ja ryhmän välille. Nopealla tarttumisella freestyleen yritän minimoida omaa jännitystä ja hyväksyä leikin sekä sen seuraukset osana freestyleen luomaa viitekehystä.

Olen freestyle-räpänyt muutaman kerran peruskoulussa nelosluokkalaisille heidän ehdottamista aiheista, kuten joulusta ja penkeistä. Nämä ovat olleet luokille hauskoja hetkiä ja ovat muodostaneet positiivista hämmästelyä luokassa. Lisäksi olen freestylannut nuorisotiloilla yhden nuoren miehen kanssa zombeista. Hämmästyin hänen kohdalla siitä, että freestyle sujui vaivattomasti ja rytmikkäästi, mutta aloittaessamme säkeistön kirjoittelua hän jähmettyi. Maahanmuuttaja –taustainen nuori mies ei



osannut kirjoittaa suomea, mutta räppäsi kuitenkin hyvin innoissaan suomeksi.

#### **4.3.4 Lyriikoiden kirjoittaminen ja kappaleiden tekemisen prosessi**

Omaan kirjoittamiseen pohjaavia harjoitteita voidaan tehdä niin muokkaamalla jo valmiita lyriikoita tai kirjoittamalla omat lyriikat vastineeksi jo kirjoitetuille lyriikoille (Veltre & Hadley 2012, 90). Terapeutti voi myös kirjoittaa osallistujalle kappaleen tai auttaa sovittamisessa (O'Brien 2012, 338). Lisäksi kappaleita voidaan kirjoittaa vertaisryhmissä.

Katrina McFerran kuvaa kirjoittamista aktiiviseksi identiteetin rakentamisprosessiksi (McFerran 2012, 174). Lyriikoiden kirjoittamisen avulla nuoret voivat kirjoittaa itse tarinoitaan uusiksi (Veltre & Hadley 2012, 90). Omakohtaisella räpkirjoittamisella voidaan hakea myös ratkaisua tiettyyn ongelmaan ja päästä näin eteenpäin tervehtymisen prosessissa (Elligan 2012, 37). Itse kirjoitettujen lyriikoiden kautta nuoret antavat arvostusta kokemuksilleen ja samalla he oppivat ymmärtämään paremmin omaa toimintaansa (Dickens 2013, 62). Oman kasvun kannalta nuorille voi olla myös hyödyllistä kirjoittaa räppiä jostain yhteiskunnallisesta epäkohdasta, jotta he huomaavat heidän toimintaansa määrittäviä ajattelutapoja (Veltre & Hadley 2012, 95).

Säkeistön kirjoittaminen ryhmän yhteiseen kappaleeseen on omanlaisensa kirjoittamisen prosessi. Tällöin kehittyvät yhteistyökyky ja yhteisöllisyys. Yhteisessä kappaleen kirjoitusprosessissa on tärkeää, että kaikki tuntevat olonsa turvalliseksi. Näin luovat ideat pääsevät esille, rohkaisua jaetaan sekä opitaan kunnioittamaan toisten ääniä. (Veltre & Hadley 2012, 88-89.) Kirjoitan itse nyt toista vuotta Jyväskylän seudun nelosluokkalaisten kanssa luokkakohtaisia kappaleita. Tähän mennessä olen ollut tekemässä noin 50 kappaletta eri luokkien kanssa. Kappaleisiin kirjoitetaan säkeistöt pienryhmissä ja tällöin yhteistyö on vielä tiiviimpää kuin omaa säkeistöä yhteiseen kappaleeseen kirjoitettaessa. Oppilaat saavat halutessaan kirjoittaa myös yksin oman säkeistön luokan yhdessä äänestäneestä yhteisestä aiheesta, mutta pienentääkseni osallistumiskynnystä olen päätenyt pienryhmissä tapahtuvaan säkeistöjen kirjoitteluun. Prosessi on todella haastava, kun oppilaat sovittavat yhdessä samaan säkeistöön asiota esimerkiksi kaikkien ryhmäläisten harrastuksista. Aikaa menee aluksi niiden asioiden vapaaseen etsimiseen, joita ryhmäläiset haluavat yhteiseen säkeistöön kirjoittaa. Ryhmät kokevat usein yhteisiä onnistumisen hetkiä ja saavat aikaan tyylipuhtaat rytmisesti toimivat säkeistöt. Rytmitaju

yleensä tarttuu kaikkiin ryhmäläisiin. Ryhmien räpätessä kuorossa lähes kaikki oppilaat pääsevät rytmiin kiinni ja saavat vahvan onnistumisen kokemuksen luokkakavereiden kanssa. Kappaleista ollaan yleensä ylpeitä ja oppilaat päätyvät myös innolla esittämään niitä koulun juhlissa. Yksi luokka oli syksyllä 2016 opettajan johdolla niin innokas, että he esittivät oman kappaleensa Lasten oikeuksien päivänä Jyväskylän pääkirjastolla.

Katrina McFerran on tehnyt selkeän taulukon, jonka pohjalta hän etenee kirjoittaessaan nuorien kanssa kappaleita. Räpkappaleisiin keskityttäessä kaikkia taulukon kohtia ei tarvitse huomioida, sillä sävellystyötä ohjaa rumpukonepohjainen tuotanto ja räppääminen tulee määrittämään lyriikoiden sovitusta. (McFerran 2012, 175.)

Step		
1.	Introduction to idea of songwriting	What do think makes a good song?
2.	Selecting song style	What type (genre) of song will we write? Hip-Hop, rock, pop, grunge, folk, country, opera, other?
3.	Identifying musical roles	Who will play, who will sing, what other roles in a band can people take on? Who's going to be the producer, for example?
4.	Brainstorming song concept	What do we all have in common that we could write a song about? What issues can we communicate with this song?
5.	Brainstorming lyrics	What ideas do you have about the song concept? Individual words; sentences stories; anything?
6.	Selecting ideas for inclusion	Which of these (pages of) ideas shall we use? What is going to be in and what will we put aside?
7.	Determining song structure	Do we need a chorus to repeat the most

		important idea? Is there a short but powerful sentence that would serve as a bridge? Is this a story that should be through-composed?
8.	To rhyme or not to rhyme	If a song doesn't rhyme, is that OK? Does it have to rhyme all the time
9.	Creating lyrics	How can we turn these ideas into lyrics? Will we have a consistent length of phrase? What meter suits this style of song?
10.	Creating melody and harmony	Can you sing or rap the words as you hear them in your head? Do you like the way that any of the alternatives I have offered sound?
11.	Finalizing musical features	Is this the right speed (tempo)? What is the best accompaniment style? Is it too loud or too soft (dynamics)? Does anything need to be changed to make this better?
12.	Rehearsing	How many times, and over what time period, are we going to practice this?
13.	Final performance	Are we going to record this, perform it to a known or even unknown audience, or keep it private and play through it when we're together?

**Taulukko 8. Kappaleen kirjoitusprosessi vaiheittain (McFerran 2012, 175).**

McFerran kuvaamien vaiheiden kautta saadaan mahdollisimman hyvin osallistujia tyydyttävä kappale aikaiseksi, joka palvelee heitä terapeutisesti. Ahmadiin mielestä kokemus eheän kappaleen valmistamisesta on tärkeää nuorten kokemien pettymysten keskellä. Rauhallisen kappaleen kirjoittamisprosessin kannalla on helppo olla, sillä jokainen huolella edetty vaihe on oma terapeutinen prosessi omine ominaisuuksineen. Kärsivällisyys ja yhteistyötaidot tulevat kehittymään kappaletta huolella ja sitoutuneesti kirjoitettaessa. Lisäksi omat musiikilliset mieltymykset tulevat selkeiksi. (Ahmadi & Oosthuizen 2012, 202.)

Ahmadi antaa osallistujilleen riimien käyttöön liittyviä ohjeita kappaletta kirjoitettaessa (Ahmadi & Oosthuizen 2012, 202). Olen itse ohjeistanut nuoria ja lapsia kirjoittamaan niin, että heidän ilmaisemansa asia tulee selvästi julki. Sovitus ja sisältö ovat kiinni kirjoittajasta ja ohjaajana autan heitä tavoittamaan sellaisen muodon ja sisällön, joka heitä tyydyttää. Ohjaajana taiteilen hienovaraisesti sillä alueella, mihin minun on soveliasta puuttua, jotta kirjoittajien innostus pysyy yllä. Usein räppään aluksi heidän rytmitaulukkoon kirjoittamansa säkeet. Tätä kautta kuulemme miltä säkeet kuulostavat ja minulla on perusteita antaa heille ehdotuksia säkeistön kehittämiseksi. Toisinaan on tärkeää havainnoida milloin ohjaaja vain häiritsee kirjoittajia. Vasta-alkajien kohdalla painotan ohjauksessani selkeää sovittamista, joka auttaa säkeistön rytmin hahmottamisessa. Useimmiten vain yksi sana iskua kohden ja loppusoinnun sijoittaminen tahdin viimeiselle iskulle toimivat selkeän säkeistön ohjeina. Ääneen räppääminen on myös tärkeää kirjoitusprosessin aikana. Sitä kautta sovittaminen selkeytyy ja kirjoittaja saattaa saada idean, kuinka säkeistöä voi jatkaa. Myös riimien etsiminen ääneen on suositeltavaa. Tällöin kirjoittaja kuulee itse, miten sanat sopivat omaan suuhun ja kuulostavatko ne säkeistöön sopivilta. Lisäksi oma ääni ja sen käyttäminen tulevat tekijälle tutuksi kappaleen valmistusprosessin aikana.

Stella Compton Dickinsonin tekniikkaan viittaava ohjeistus täydentää omaani, sillä hän painottaa yksinkertaista ja järjestelmällistä riimitystä. Hän on kokenut, että niin osallistujan rytmisissä pysyminen helpottuu ja tarinat selkeytyvät. (Dickinson & Souflas 2012, 363.)

Musiikkiterapeutti ja tohtori Emma O'Brien on kehittänyt vaiheittain etenevän GOLM-kappaleenkirjoitusmallin. Mallin nimi muodostuu guided-, original-, lyrics- ja music-sanojen alkukirjaimista. Mallin avulla on tarkoitus kirjoittaa täysin uusi kappale terapeutin ohjeistuksella. (O'Brien 2012, 339.)

Ensimmäisessä vaiheessa on tarkoitus ideoida kappale lyriikoita myöten. Rytmia tai runoutta ei tarvitse löytyä kirjoitetusta tekstistä. Terapeutti vastaa sovittamisesta niin, että sanoma pysyy osallistujan tarkoittamana. Terapeutti voi myös antaa palautetta, jonka avulla kirjoittaja voi jatkaa kirjoittamista. (O'Brien 2012, 339.) Itse ohjaamissani koulutyöpajoissa esimerkiksi nelosluokkalaisille lähdin kappaleen kirjoittamisessa samalla tavalla liikkeelle luokalle yhteisestä aiheesta sekä vapaamuotoisista ajatuksista sen ympäriltä. Koulutyöpajoissa tutustumme ensiksi rytmiin, räppäämiseen,

rytmitaulukkoon sekä rytmiin kirjoittamiseen ja riimeihin ennen luokan yhteisen kappaleen kirjoittamista.

Toisessa vaiheessa sanoista muodostetaan rakenteellisesti toimivia säkeistöjä ja kertosäkeistö. Terapeutti tekee kertosäkeiden suhteen ehdotuksia, joista työstetään lopullinen versio tiiviissä yhteistyössä. (O'Brien 2012, 339.) Omissa koulutyöpajoissani yhteen ryhmään päätyvät kertosäkeen kirjoittamiseen halukkaat. Ohjaan ryhmien toimintaa ja hion sovituksia yhdessä oppilaiden kanssa räppäilemällä heidän säkeitään. Tässä vaiheessa yleensä selkeytän sovituksia siten, että riimit tulevat selvästi suunnitelluille iskuille. Näin ryhmien jäsenet myös pääsevät säkeistöön sovitukseen kiinni ja ymmärtävät rytmitaulukkoa ja rytmiä paremmin.

Kun lyriikat on saatu sopivaan mittaan, määritetään kappaleen musiikillinen tyyli. Sovittaessa on tärkeää, että aloite sopivasta tyylistä tulisi osallistujalta. Tyylin määrittämisen jälkeen kappale nauhoitetaan. Osallistuja saa päättää haluaako hän itse laulaa kappaleen vai laulaako sen joku muu. Nauhoituksen jälkeen osallistuja saa kappaleen henkilökohtaiseen käyttöönsä. (O'Brien 2012, 339.) Koulutyöpajoissa aiheen valinnan ja pohtimisen jälkeen äänestetään luokalle sopiva biitti aiemmin tuotetuista biiteistä. Biittien tunnelmat vaihtelevat ja yleensä ohjaan oppilaita äänestämään sitä biittiä, joka tuntuu sopivalta juuri heidän aiheelleen. Pienryhmät ovat kaikki nauhoittaneet yhdessä omat säkeistönsä. Joskin muutamat ryhmäläiset ovat kieltäytyneet räppäämästä ja toiset seisovat hiljaa muun ryhmän räpäessä säkeistöä nauhalle. Ryhmien on tarkoitus harjoitella säkeistöjensä lausumista ennen nauhoitusta ja suurin osa nelosluokkalaisista tulee nauhoitustilanteeseen innokkaina ja itsevarmoina.

O'Brien tekee kappaleita niin ryhmien kuin yksilöidenkin kanssa osana sairaalassa tapahtuvaa kuntoutus- ja tai virkistystoimintaa. Hän voi tehdä osallistujan kanssa kappaleen yhden tapaamisen aikana riippuen siitä kuin paljon aikaa on varattuna. (O'Brien 2012, 340.) Hänen mallinsa avulla kappaleen valmistaminen käy nopeasti. Panostettu aika niin kappaleen kirjoitukseen kuin nauhoitukseenkin lisää osallistujien tyytyväisyyttä ja antaa osallistujille mielikuvan, että he ovat itse olleet aktiivisesti mukana kappaleen kirjoittamisessa. Ohjaaja voi joutua hätäilemään, jos hänen on tarkoitus nauhoittaa kappale vielä samalla istunnolla. Opettelulla sekä kappaleen sanoman sisäistämiseksi ei jää tässä mallissa aikaa. Kehotan itse opettajaa valitsemaan kappaleen aiheita ennakkoon koulutyöpajoissa, mikäli luokka haluaa tehdä kappaleen juhlassa esitettäväksi. Toinen

kahden oppitunnin tapaaminen on yleensä viikon päästä ensimmäisestä ja oppilaille jää myös aikaa tehdä kappaletta omalla ajalla, jos näkevät sen tärkeäksi. Tyytyväisimpiä ovat ne, jotka ovat eniten panostaneet kappaleeseen. Toisaalta oman äänen kuuleminen on palkitsevaa myös niille, jotka ovat vähemmän aktiivisesti kappaleen tekemiseen keskittyneet.

Koulutyöpajoissa pidän säkeistöt lyhyinä, kahdeksassa tahdissa, jotta niiden kirjoittaminen, harjoittelu ja nauhoittaminen mahtuvat neljään oppituntiin. Peruskouluissa pitämäni räppityöpajan runko on hyvin kompakti ja yksi lisätunti antaisi aikaa säkeistöjen tarkempaan hiomiseen. Työpaja kuitenkin toimii sellaisenaan ja rivakahko aikataulu luo tekemiselle rytmiä. Tyttöryhmät ovat usein hyvin sääntöläisiä ja saavat mallikkaat säkeistönsä hyvin valmiiksi. Pojilla kuluu aikaa ryhmätyön käynnistelyyn ja pikkutarkkoihin yksityiskohtiin. Poikien alkuperäiset säkeistöt ovat usein hauskoja ja sisällöllisesti omaperäisiä, mutta eivät rytmillisesti välttämättä toimivia. Poikkeuksia toki löytyy. Pienryhmät ovat usein sekaryhmiä, kun opettaja tekee ryhmäjaon. Oppilaiden itse muodostaessa ryhmät ovat ne hyvin tyttö- tai poikakeskeisiä.

#### **4.3.5 Osallistujien lyriikoiden puintia**

Osallistujien lyriikoiden pohjalta voi myös keskustella niin vertaisryhmässä kuin terapeutinkin kanssa.

Aaron J. Lightstone ohjasi nuorille viikottain kokoontuvaa räppityöpajaa, jossa oli keskiössä freestyleräppäys ringissä. Hän keräsi improvisoinnissa esiin nousseita aiheita ylös ja jaotteli ne yhdeksään pääkategoriaan, jotta räp-ilmaisu ja sen terapeuttisuus hahmottuisivat selkeämmin. (Lightstone 2012, 215.) Näiden kategorioiden kautta ohjaaja voi saada myös aiheita harjoituksiin tai kokonaisia teemoja tapaamiskertoihin.

**1) Autenttisuus ja tunteiden ilmaisu** nousivat esiin tärkeimpänä kategoriana. Terapeuttisuus kumpuaa autenttisuudesta. Kun räppärit reflektivat itseään, on heidän etenemisensä kyseenalaistamatonta. (Lightstone 2012, 216.) Tämän tyyppisiä lyriikoita kuulen paljon myös omissa työpajoissani. Näissä lyriikoissa on kyse oman kaupunginosan tai kaveriporukan hehkuttamisesta tai rujommasta kuvailusta. Esimerkiksi kaksi tyttöä halusivat kirjoittaa nuorisotiloilla järjestetyssä työpajassatarinan heidän tutustumisestaan. Tarinassa oli ainutlaatuinen asetelma ja tytöt olivat

vilpittömiä kertojia. Säkeistö sai varmasti työtötkin miettimään ystäväyhtään syvemmin.

**2) Kriittinen tarkastelu** on toinen kategoria. Identiteetin kannalta ontärkeää tuoda mielipiteensä julki ja nähdä näin omaa maailmankuvaa. (Lightstone 2012, 219.) Tämän kategorian räppeihin olen kuullut ysiluokkalaisten työpajassa, jossa haluttiin ilmaista mielipiteet USA:n presidenttien vaaleista.

**3) Kerskailu** on kolmas selvä kategoria. Itsevarmuus lisääntyy, kun näytetään mistä räpparit ovat ylpeitä. Näin vahvistuu myös ego. (Lightstone 2012, 232.) Kerskailu on näyttäytynyt joillekin pojille tapana osoittaa aluksi omia räppitaitoja. Freestylepohjainen kerskailu osoittaa kovaa vimmaa räppäystä kohtaan, mutta usein nämä nämä kerskailevat tyytit ovat turhan malttamattomia istumaan alas ja kirjoittamaan omaa säkeistöä. Tärkeintä heille on ollut ottaa tila haltuun ja kuulla omaa ääntä myös nauhoitettuna. Kirjoitettaessa kerskailua ei ole paljoa työpajoissani näykynyt, mutta toki liioittelua löytyy olosuhteiden synkkyyden kuvailussa ja mielikuvituksellisissa tarinoissa. Eräs poikaporukka esimerkiksi kehitti työpajassa hahmon, joka oli ryöstämässä lähikauppaa. Räppi oli humoristinen ja porukalla oli hauskaa sitä kirjoittaessa.

**4) Battleräpit** ovat neljäs kategoria. Battleräppien avulla räpparit kilpailevat keskenään. Terapeuttisesta näkökulmasta battleräpit ovat haastavia, koska ne sisältävät loukkauksia. Loukkaaviin ilmaisuihin ei tule rohkaista, mutta nuorilla on omia symbolisia taisteluitaan, joista selvitäkseen he tarvitsevat henkistä kanttia. Aggressioiden purku onnistuu myös battlejen kautta. Tilanteen ymmärtäminen leikiksi vaatii henkistä kypsyyttä. (Ierardi & Jenkins 2012, 269.) Battlemuotoinen räppääminen sopii nuorten käyttöön, kun ohjeistus on tehty huolella ja osallistujat tietävät mihin leikkiin ovat osallistumassa. Työpajoissani ei ole ollut sellaista kaksintaisteluhenkä, että battleräpit olisivat tulleet kyseeseen. Joskus olen kuitenkin joutunut puuttumaan koulutyöpajassa toista oppilasta syrjivän ja loukkaavan räpin kirjoittamiseen.

**5) Huumeista** muodostui Lightstonen mukaan viides aihe ryhmä räpeille. Huumeilla oli joko oikea tai kuviteltu rooli nuorien elämässä, josta he olivat valmiita kertomaan. Vierottautumisen kannalta kertominen vertaisryhmässä on kannattavaa, mutta kerskailusta ei ole hyötyä. (Lightstone 2012, 237.)

Olen päässyt ohjaamaan eräälle nuorelle miehelle yksityisen neljän tapaamisen työpajan, jossa mies

puhui hyvin avoimesti omasta huumetaustastaan. Hän oli ihailtavan kypsässä vaiheessa oman tilanteensa ja vieroittautumisensa kanssa. Hän teki todella suoran omaa elämäänsä käsittelevän kappaleen työpajan aikana. Hänen taipaleensa oli ollut hyvin rankka ja minä olin todella otettu, kun hän oli valmis jakamaan tarinaansa sekä kääntämään sen räpiksi. Koin työskentelyn hänen kanssaan todella merkittäväksi, sillä hän oli hyvin sitoutunut ja oma-aloitteinen niin räpin kuin oman elämänsä käsittelyn sekä toipumisensa suhteen. Joustavaa perusopetusta saaneiden yhdeksäsluokkalaisten työpajassa kanssa olen törmännyt kannabiksen käyttöä koskeviin lyriikoihin. Oppilaat viittasivat koulutyöpajassa paja-sanalla kannabikseen ja esittelevät säkeistöä avoimesti niin minulle kuin opettajalleenkin. Lyriikat kuitenkin viittasivat luokan ulkopuolisen kaverin päihteiden käyttöön.

**6) Rohkaisu ja kehuminen** muodostavat kuudennen kategorian. Toisia rohkaistiin räppirinkiin ja toisia lainattiin omista räpeissä. Tämä kategoria on ryhmäytymisen kannalta erittäin olennainen ja sen ilmenemisen kautta saadaan viitteitä ryhmän toimimisesta. Positiivisuus ja optimismi näkyivät selvästi tämän tyyllisen riimitelyn kautta.(Lightstone 2012, 237.) tämän tyyliin sanoituksiin olen myös törmännyt nelosluokkalaisten kanssa, kun luokka päättää tehdä kappaleen omasta luokkahengestä. Sanoitusten sävy on kannustava ja sama sävy näkyy myös äänenkäytössä. Tällaisia kappaleita on mielekästä nauhoittaa ja kuunnella.

**7) Henkisyystä** muodostui seitsemäs kategoria. Kun osallistujia vaivaa merkityksettömyys tai heidän tilanteensa on muuten vaikea, tuovat henkisyttä kumpuavat lyriikat helpotusta. Henkiset räpit tuovat toivoa ja valoa synkistelyn sijaan. Henkisyys oli myös yhteydessä muihin kategorioihin. (Lightstone 2012, 243.) Kovin syvällisiä pohdiskeleviin lyriikoihin en ole työpajoissani törmännyt lukuun ottamatta työskentelyä huumeista vieroittautuneen nuoren kanssa. Osallistujien ikä sekä työpajan kesto sekä osallistujamäärä vaikuttavat vahvasti kappaleiden aihepiireihin. En ole ohjannut nuorilla tai lapsille teemakeskeisiä tapaamisia ja siksi myös henkisyttä käsittelevät aiheet ovat jääneet vähemmälle.

**8) Väkivaltalla** oli Lightstonen ryhmän räpeissä läsnä ja siitä kehkeytyikin kahdeksas kategoria. Väkivaltaiset kuvaukset ilmaisevat olosuhteita, joissa monet amerikkalaisnuoret ovat varttuneet. Väkivaltaiset kielikuvat esiintyivät nuorten lyriikoissa ja näyttivät palvelevan terapeutista tarkoitusta. Selviytymisen kannalta kovan kuoren rakentaminen on ymmärrettävää, sillä sen avulla nuoret



suojautuvat kohtaamaltaan katuelämältä. Väkivaltaiset lyriikat voidaan liittää haavoittuvuuteen, todistettuun tai kuviteltuun tai koettuun traumaan, vihan ja syyllisyyden ilmaisuun, katumukseen, merkityksettömyyteen tai egon pönkitykseen ja siksi näissä tapauksissa olisi suositeltavaa jatkaa asian käsittelyä. (Lightstone 2012, 243-245.) En ole vielä ohjannut työpajoja ihmisille, joille väkivallan käsittely olisi tarpeellista. Esimerkiksi koulukodeissa tai vankiloissa pidettävien työpajojen yhteydessä väkivalta voisi hyvin nousta esiin.

**9) Sanaleikittelystä** muodostui viimeinen laaja kategoria, johon kuuluivat niin lainaukset muista lauluista kuin tunnetut fraasitkin, jotka eivät varsinaisesti liittyneet mihinkään käsiteltävään aihealueeseen. Tähän kategoriaan laskettiin mukaan myös merkitykselliset arvostuksen – ja kunnianosoitukset, jotka vahvistavat räppäriä identiteettiä ja antavat arvostusta laajassa merkitysympäristössä. Lisäksi sanaleikittely kategoriaan kuuluvat myös räppäreiden tavat pitää räppäystä yllä kertomalla tämän hetkisestä konkreettisesta tilanteesta. Tämä on yleinen ilmiö räppäriä lämmittelyvaiheessa. Hetkisisidonnainen sanaleikittely luo mukavuutta ryhmän keskelle ja samalla testataan ryhmän ilmapiiriä. (Lightstone 2012, 246-247.) Lainaamista on ilmennyt ohjaamissanikin työpajoissa. Lainauksien kautta voidaan saada käyntiin oma kirjoitusprosessi ja samalla kirjoittajat voivat tuntea yhteyden lainattuun kohteeseen. Näin kirjoittaminen on edennyt hyvässä hengessä ja tasaiseen tahtiin. Myös useat omat sanoitukseni ovat lähteneet liikkeelle mielessä pyöriineen sanaleikittelyn kautta. Oman elämäni henkilökohtaisin kappale *Vapaa duunari* sai alkunsa vapaa muurari –sanayhdistelmästä.

Vaikka Lightstonen mielestä osallistujien lyriikoiden analysointi on tärkeää, ei hänen mielestään aina ole välttämätöntä tulla johonkin johtopäätökseen niiden pohjalta. Sanoilla leikittelyn kautta voi olla tarkoitus vain keventää tunnelmaa ja tuoda omaa läsnäoloa esiin leikkisässä valossa. (Lightstone 2012, 247.)

Joustavaa perusopetusta saaneet yhdeksäsluokkalaiset käyttivät räpeissään paljon kirosanoja. Kerran kävi jopa niin, että erään säkeistön sisällöstä ei saanut selvää, sillä lähes joka toinen sana oli kirosana. Säkeistön kirjoittaneet tytöt halusivat, että räppään säkeistön muulle luokalle eivätkä he halunneet tulla tunnistetuiksi. Kirjoittajaksi he olivat lisänneet salaisen tekijän. Räppäykseni nauratti koko ryhmää. Keskustelin kiroilusta heidän opettajansa kanssa jälkepäin eikä hänellä ollut tiukkaa kiroilun

sensuroinnin linjaa. Kiroilu räpmodossa saattoi olla tytöille vapauttavaa ja sen salliminen saattoi poistaa sen ympäriltä kapinamaista kielletyn kiehtovuutta. Lausutut ja kirjoitetut kiro sanat sisältävät tunnelatausta ja niiden käyttö on tervetullutta rap-terapian kannalta räppeihin. Kiro sanojen käytöstä, räppäämisestä sekä niiden mahdollisesta ärsyttävyydestä kannattaa keskustella osallisten kanssa, mikäli ne näyttävät sitovan paljon huomiota.

#### **4.4 TERAPEUTIN ROOLI JA ONGELMAKOHTIA**

Räpin toiminnallisuus edellyttää terapeutilta aktiivista roolia; hän esittelee räpin perusteet, määrittelee negatiivisen ja positiivisen räpin, räppää, ohjaa osallistujien lyriikoita, antaa tukea osallistujien oman arvon tunteelle sekä auttaa osallistujia asettamaan tavoitteita ja kysyy palautetta toiminnastaan. Caroline Kobin huomauttaa myös, että terapeutin työn haasteena voidaan pitää tasapainon löytämistä empatian ja auktoriteetin välille. (Kobin 2006, 345.) Itse pidän erittäin hankalana negatiivisen ja positiivisen räpin määrittämistä, sillä räpkappaleiden soveltuminen terapiakäyttöön on tapauskohtaista.

Terapeutin on tärkeää kyetä keskustelemaan musiikin ja artistien taustoista, koska räpin tarkoitus ei ole kannustaa väkivaltaisuuteen. Haran havainnon mukaan gangsta räppiin sisältyvää väkivaltaa ihailevat nuoret tulevat usein huonoista oloista. Käsittelemällä sitä mistä kiroilu, väkivalta, epätoivo ja raivo kumpuavat, päästään usein käsiksi vähemmän äärimmäiseen ilmaisuun. Haran mukaan terapeutin ei ole tarkoitus editoida asiakkaan tarinaa, vaan kuunnella, nostaa esiin se miltä hänestä tuntuu ja kertoa mitä asiakkaat yrittävät hänelle hänen mielestään kertoa. Jos raivoa ilmenee, on sille hyvä löytää ilmaisumuoto, joka johtaa rakentavaan kehittymiseen. (Hara 2012, 19.)

Terapeutin on tärkeää huomioida myös se, että räpin sisällä ei ole rajoja tai yhtä oikeaa muotoa ilmaisulle (Lightstone 2012, 248). Battlekulttuuriin kuten muuhunkin rap-terapiatoimintaan liittyvien kysymysten kohdalla terapeutin tulee miettiä omia rajojaan sekä ohjata ryhmän toimintaa ennalta välttääkseen tilanteen karkaamista käsistä.

Terapeutin näkökulmasta räppi voi tuntua uhkaavalta ja saada jopa terapeutin raivon esiin ja siksi onkin tärkeää käydä ennalta läpi omia ajatuksia räpistä ja mahdollisista kauhuskenaarioista. Olo voi tuntua terapeutista uhatulta, jos osallistujan kappalevalinta yllättää uhmakkuudellaan. Räppi nostaa esiin sukupuoli-, luokka- ja rotuongelmia. Saamme nämä ongelmakohdat henkilökohtaisella tasolla

tutkittavaksemme räpin avulla. (Hara 2012, 20-21.)

Tärkeimpiä kysymyksiä räppiä hyödyntävälle terapeutille on: miksi ajattelemme asiakkaamme kiinnostuneen räpistä? Mistä he siinä pitävät? Miltä räppi tuntuu itsestä? Miltä asiakkaan musiikkimaku vaikuttaa meistä? Miksi olemme kiintyneet räppiin tai miksi hyljeksimme sitä? Mistä musiikista pidämme? Mitä musiikkia kuuntelimme nuoruudessa ja miksi? Mitä tarkoitusta nuoruuden musiikkimme palveli? Mitä musiikki ja räpmusiikki meille sanovat? Terapeutit usein muodostavat musiikkimakujen välille yhteisen alueen asiakkaidensa kanssa luodakseen siteen heihin. (Hara 2012, 21.) Amy M. Donnenwerth suhtautuu asiakkaan musiikkimaun hyväksymiseen välttämättömänä, jotta terapeutti voi tunnistaa asiakkaan valintoja. Tunnistaminen vaatii luottavaista suhdetta ja asiakkaan tulee tuntea itsensä hyväksytyksi omassa ympäristössään, jotta yhteistyö, henkilökohtaisten asioiden ja persoonan kehitys sujuvat. (Donnenwerth 2012, 277.)

Muutama nuori on työpajoissa osoittanut olevansa hyvin räppitietoinen ja kyseenalaistanut minun suhtautumistani räppiin. Tavallaan olen tuntenut oloni uhatuksi, kun nämä nuoret eivät kuuntele ja pitävät kiinni omasta näkemyksestään. En ole ollut heille uskottava, koska ohjaan työpajoja ja siksi räppini on ollut heistä laimeaa. Harmikseni huomasin, että yksi nuori, joka oli hyvin räpistä kiinnostunut ja tietävä, ei räpänyyt tai kirjoittanut mitään harjoitteiden aikana, vaikka tarjosin hänelle apua. Omalla juroudellaan hän esti oman räppäämisen. Hän kuitenkin seurasi muun ryhmän toimintaa ja viihtyi ryhmässä seuraten.

Vaajakosken nuorisotiloissa keväällä 2016 järjestämäni työpajatoiminta sisälsi paljon puhetta suomiräpistä, sillä työpajan ulkopuolisissa tiloissa soi tuore suomiräppi tauotta. Yhdeksäsluokkalaiset taas kyselivät koulutyöpajan aluksi millaisesta räpistä pidän ja omasta kappaleideni kirjoitusprosessista. Nelosluokkalaiset myös kyselevät usein mielipiteitäni heidän suosikkiartisteistaan. Oma tietämys ja taidot on hyvä olla valmis todistamaan ensimmäisen kohtaamisen yhteydessä. Nuoret myös pyytävät keskustelun lisäksi hyvin pian tutustuttaessa räppäämään. Pidän näistä tilanteista, koska luotan taitoihini enkä näe epäonnistumista mitenkään vaarallisena. Välittömyys tilanteessa helpottaa lähestymistäni. Koen myös tärkeäksi osoittaa nuorille, että olen todella kiinnostunut räpistä. Näin pyrin rakentamaan kuvaa itsestäni ja näyttämään räpin siltana, joka yhdistää minua ja nuoria.

Musiikkiterapeutti Nicole Steele kertoo luottamuksen asiakkaaseen lähteneen liikkeelle kappaleiden suosittelusta. Hän jatkoi keskustelua suositelluista kappaleista niiden kirjoittajista ja sampleista, joita kappaleet sisälsivät. Ensimmäisen tapaamisen lopuksi he soittivat yhdessä rumpuja, joka oli heidän kummankin pääinstrumentti. Steele oli tehnyt taustatyötä ja sai sen avulla terapian alkamaan sulavasti. Lisäksi heidän soitellessa rumpuja radiokappaleiden päälle lauloi Steele kertosaäkeen mukana. Steele halusi asiakkaansa nauravan ja hän myös matki aurinkolasien kanssa r'n'b laulaja Mary J. Blidgea. (Steele 2012, 309.) Steele antoi itsestään kuvan avoimesti, osoitti kiinnostusta ja loi leikinomaista tilaa tulevia istuntoja varten ensitapaamisella. Steele kokee, että asiakasta ei ole tarpeen muuttaa, vaan hänen kanssaan on edettävä yhdessä terapian aikana (Steele 2012, 312). Terapian alussa voisi hyvin keskittyä jonkin osallistujan suosikkikappaleen kertosaäkeistön tai muun lempikohdan räppäämiseen yhdessä. Tämä Steelen toimintaa mukaileva idea murtaisi alun jähmeää ennakkoasetelmaa.

Terapeutille ei ole tärkeää olla musiikillinen ekspertti. Asiakkaalle on hyvä välittyä tasavertainen kuva terapeutista, jonka kanssa he ovat yhdessä luomisprosessin äärellä. Terapeuttien tulee luottaa asiakkaihin toimijoina ja täten tukea heitä luomisprosessissa. Keskinäisen luottamuksen tunne on tärkeintä asiakkaan kasvun ja kehityksen kannalta. Siksi myös yhdessä improvisointi ja luominen ovat toimivia rap-terapian muotoja. (Hara 2012, 23.) Jaan mielelläni omaa osaamista ja kirjoitan ja sovitan mielelläni räppiä yhdessä osallistujien kanssa. Tarjoan avoimesti apuani ja pyrin pitämään kynnyksen apuni kysymiseen todella matalalla. Työ itselleni mielekkäintä, kun saan olla mukana räpin tekemisessä. Oman apuni väkisin tyrkyttäminen ei toimi ja tilannetajua tarvitaan, sillä toiset haluat kirjoittaa yksin ja esitellä tekstiä vasta oman rauhallisen työstämisen jälkeen.

Itse en ole taustaltani terapeutti, mutta olen käynyt Eino Roiha –säätien Sanallistaminen luovuusterapoissa –koulutuksen, jonka turvin voin käyttää rekisteröimätöntä nimikettä kirjallisuusterapiaohjaaja. Tämän koulutuksen ansiosta ohjaamiseeni on tullut kasvatuksellista otetta lajisäällön vierelle. Osallistujat luovat painotusvaatimukset omaan ohjaustoimintaani. En kuitenkaan ole koulutettu terapeutti, joten uskon pääpainon työssäni olevan terapeuttisyyden soveltamisessa erilaisille kohderyhmille. Yksilöterapiaa ja muuta tarkoin koordinoitua terapiaa en kuitenkaan koulutukseni pohjalta voi tehdä. Suhtaudun kuitenkin vastuullisesti ja tarkkanäköisesti osallistujien tilanteisiin ja pyrin auttamaan heitä molemmille mielekkään menetelmän avulla.

## 4.5 RÄPPÄRI OHJAAJANA

*Rap, rhythm and recognition* –artikkelissa Luke Dickens ja Lonie Douglas käsittelevät räppiryhmän toimintaa, jonka ohjaajana on toiminut artisti, josta käytetään artikkelissa nimeä Max. Maxille ohjaustyössä oli tärkeää kohdella osallistujia artisteina. Näin hän koki saavansa keskinäiseen kunnioitukseen pohjautuvan suhteen osallistujien kanssa. (Dickens 2013, 65.) Omat lähtökohtani ovat Maxin kaltaiset ja näen myös keskinäisen kunnioituksen tärkeäksi, jotta toiminta olisi mahdollisimman antoisaa niin osallistujille kuin itsellenikin.

Päivi Känkänen kertoo väitöskirjassaan *Taidelähtöiset menetelmät lastensuojelussa –kohti tilaa ja kokemusta* Palefacen ja Kalen (ent. Steen1) ohjaustyöstä. Känkänen pitää aikuisen aitoa innostusta tärkeänä. Nuorten taajuudelle virittäytyneet artistit tarjosivat pojille kyvykkyyden, tuottamisen, osaamisen, olemisen ja pätemisen areenan, jossa nuori saattoi kokea onnistumisia ja arvonantoa ja sen, että omalle ilmaisulle löytyy joku osoite ja joku kuuntelee ja opastaa. (Känkänen 2013, 82.) Kannustaminen ja omakohtaisen luomisen ruokkiminen on ohjaajalle tärkeää, mutta olennaista on myös ohjata osallistujaa huomaamaan omia kehityskohtia ilman suuria konflikteja ja luomisen tyrehtymistä. Tarkan havainnoinnin yhteydessä muodostuu käsitys ohjattavan taitotasosta. Mielestäni on tärkeää kehittyä myös räppitaitojen saralla, jotta osallistuja saa itsetunnon kannalta tärkeitä onnistumisen kokemuksia sekä hyväksyntää tekemiselleen positiivisen palautteen kautta. Ohjaaja-räppärinä olen osoittamassa myös lajin laatukriteerejä, mutta pääpaino ohjauksessa on kuitenkin mielekkäässä kokemuksessa ja tärkeiden asioiden käsittelyssä. Jatkuvuus on tärkeää niin luottamuksen kuin oman tilan havainnoinkin kannalta.

Belinda Barbato haastatteli opinnäytetyöhönsä *Nuorille suunnatun projektitoiminnan kehittäminen Turun kaupungin nuorisopalveluissa* räppäri Chydeonea, joka toimi nuorten räpöyöpajaohjaajana musikaaliprojektissa. Chydeonelle oli tärkeää olla nuorten kanssa enemmän kaveri kuin tiukka opettaja. Hän halusi myös olla lähellä nuorten maailmaa, jotta hän ymmärtäisi nuorten ympäristöä, kiinnostuksen kohteita ja kokemuksia. (Barbato 2014, 40.) Chydeone ohjasi pitkälti samoin periaattein kuin Paleface ja Kale.

Max ja Känkänen näkevät asian eri tavoin, vaikka kyse kummassakin tapauksessa on ohjaajan ja osallistujan tasa-arvoisesta roolista. Max koki nuoret artisteina ja Känkäsen mukaan artistit virittyivät

nuorten taajuudelle. En usko, että nuoret ottivat artistina kohtelemisesta paineita, vaan se antoi tiettyä arvoa ja kunnioitusta, joka on myös vaikuttanut nuorten käyttäytymiseen studiossa. Kun kyse on kuntouttavasta toiminnasta, on tärkeää virittyä nuoren tasolle ja osoittaa vilpittömästi tukea. Kyse on pienestä suhtautumisesta. Ryhmästä riippuen voisin käyttää kumpaakin lähestymistapaa. Tähän mennessä luonnollisinta on ollut kohdata nuoret sellaisina kuin he ovat. Nauhoitustilanteet eivät kuitenkaan eroa ohjauksen ulkopuolisista nauhoitustilanteista. Välineet ja ympäristö vaikuttavat sekä omaan että osallistujien käyttäytymiseen.

Känkäsén mukaan ammattitaiteilijan on tärkeää osata sovittaa osaamisensa nuoren taitoihin, jolloin hän motivoi nuorta kehittämään taitojaan ja siirtämään oppimaansa vähitellen muuhunkin tekemiseen. Pitkäjänteisyys ja keskittymiskyky voivat parantua työpajatoiminnan ansiosta. (Känkänen 2013, 81.) Kun syvennyn nuorten tilanteeseen, havaitseen omaa sovittautumista heidän rytmiaulukon kirjoittamiin säkeistöihin. Näen tekstistä millaisesta aiheesta, sanavalinnoista ja rytmityksestä on kyse. Pääsen säkeistöjen kautta sulavasti keskustelemaan ja ehdottamaan ideoita kirjoittajille. Omassa ohjauspreesenssissäni on uteliaisuutta nuoria kohtaan. Rakennan yhteisymmärrystä osallistujien kanssa syventymällä heidän säkeistöihinsä ja keskustelemalla pääsen myös perille siihen, mitä kirjoittajat ajavat säkeistöillään takaa ja kuinka he mahdollisesti haluaisivat säkeitään kehittää.

Känkänen kirjoittaa taiteilijan roolin antavan nuorille suojaa, koska taiteilija on yhteiskunnallisesti hyväksytty. Tämän suojan kautta nuoret voivat puhua ja esittää vapaammin, omasta tilanteestaan irrotettuna ja siinä mielessä kontrollista vapaana. Vaikeassa tilanteessa oleville nuorille omasta taustasta irroittautuminen ja hetkessä oleminen eivät ole helppoa. (Känkänen 2013, 101.) Oma taiteilijastatukseni ei ole Palefacen veroin ihmisten tiedostama ja ammattini onkin pääasiallisesti työpajaohjaaja-taiteilija. Se, että teen räppiä päivittäin antaa ohjaustyöhöni itsevarmuutta. Saan osallistujat omien taitojeni kautta sisään räpin maailmaan ja syventymään räppiin niin, että hetkessä oleminen onnistuu. Tekstin ollessa riippuvaista rytmistä ja riimeistä kirjoittaessa tulee välillä hämmästeltä tekstiä. Tarkkaan muotoiltu kieli saattaa yllättää kirjoittajan, koska muoto on poikkeava kirjoittamattomiin ja muulla tavoin kirjoitettuihin ajatuksiin verrattuna. Näin nousee esiin asioita, jotka tuovat vaihtelua muihin ajattelukuvioihin.

Palefacen mukaan artisteilla on ohjaustilanteessa vapaus taiteellisiin ratkaisuihin, sillä hänellä ei ole

terapeutille asetettuja yhteiskunnallisia parantajan paineita (Känkänen 2013, 81). Myös Max lähestyi nuoria vahvasti taide edellä kannustamalla negatiivisten ja syyllistävien lyriikoiden käsittelyyn taiteellisia keinoja hyödyntäen. Maxin ohjeistuksessa kappaleisiin olivat tervetulleita hän –muotoiset kertojat, jotka oli joko oikeita tai kuvitteellisia. Näin saatiin käsittelyyn erilaisia näkökulmia ja samalla tarinat heijastelivat kirjoittajien omia tunnemaailmoja. (Dickens 2013, 65.) Taide edellä on mielestäni ollut hyvä edetä, sillä osallistujilla on usein omaperäisiä ideoita sanoituksiin. Osallistujien ideoiden tuomitseminen ei ole toiminnalle eduksi. Toki aiheita voidaan jalostaa keskustelun kautta, mutta ohjaajan täystyrmäykset saavat aikaan passivoivan reaktion.

Egdar H. Tyson ja Carline Kobin pitävät tekstien monitulkintaisuutta ongelmana ja heidän mielestä olisi tärkeää ohjata terapiaa, jotta saadaan ongelmat hoidetuksi yksi kerrallaan. Systemaattisessa terapiassa tämä on tärkeää ja siksi kaikkein haastavimmat tapaukset päätyvätkin terapeuteille. Kobin ja Tyson pohtivat, että yhteisymmärrys tulkinnassa tuottaa ongelmia, sillä he eivät tiedä millaisia vaikutuksia sillä on asiakkaan käytökseen. (Kobin 2006, 352.) Terapeuttien toiminta on hyvin hoito-ohjelmasta riippuvaista eivätkä henkilöt, joita yritetään hoitaa ongelma kerraallaan, ole useinkaan valmiita vapaamuotoiseen terapiaan. Terapeuttien olisi kyettävä oman arvomaailmansa pohjalta keskustelemaan avoimesti asiakkaiden kanssa, jotta asiakkaat saavat mallin kuinka voi menetellä eikä vain noudattaa hoito-ohjelmaa ja seuraamaan sen vaikutuksia. Vakuuttavat perustelut ja uskottavuus voivat auttaa asiakasta eteenpäin. Koen tärkeäksi myös vilpittömän kontaktin. Varautunut terapeutti, joka ei uskalla toimia vaistonvaraisesti, koska pelkää toimivansa tavalla, joka ei edesauta osallistujan kuntoutusta, saattaa hämmentää epäinhimillisen käytöksen vuoksi osallistujaa.

Työpajani ovat olleet suurimmilta osin ennaltaehkäisevää terapiatyötä. Terapeutti pystyy varmemmin antamaan sellaista tukea, jota vaikeassa tilanteessa olevat nuoret tarvitsevat, ja heiltä myös onnistuu sellaisen tilanteen luonti, jossa nuori voi tuntea itsensä vapaaksi avautumaan. Työpajatilanteissa tällaista tilannetta ei synny kovin herkästi. Omaan ohjauskulmaani vaikuttaa vahvasti arvoni sekä maailmankuvani ja siksi koen luontevaksi keskustella mieltä hankaavista asioista työpajan yhteydessä. Ajatusten vaihtaminen ja räpin kirjoittaminen sopivat mielestäni yhteen, kun kumpaakin tehdessä rakennetaan omaa suhtautumista mieltä askarruttavaan ajankohtaiseen asiaan.

Max oli tekemässä musiikkia nuorten kanssa, koska koki sen tekevän hänet onnelliseksi. Hän myös uskoi samalla vaikuttavansa osallistujien onnellisuuteen. (Dickens 2013, 65.) Artistina ohjaaminen tarkoittaa minulle myös sitä, että saan työskennellä minulle rakkaan räpin parissa auttaen muita.

Räppärinä pyörittelen paljon sanoja ja muokkaan omaa maailmankuvaani jatkuvasti. Teksti antaa yhteisen kosketuspinnan ohjaajan ja osallistujan välille, jossa mielelläni viihdyn ja autan niin räpin kuin maailmankatsomuksellistenkin asioiden pohtimisessa. Samalla osallistajat vaikuttavat myös omiin teksteihini. Saan siis sisältöä lyriikoihini työpajoista ja toivon oman preesenssini ja antini ruokkivan myös osallistujien kirjoitushaluja.

Sopivimman ohjaajan valitseminen riippuu siitä, kenelle työpajaa tai terapiaa ollaan pitämässä. Itse pidän ohjaajan räppitaitotason läpinäkyvyyttä tärkeänä, jolla hän pystyy osoittamaan taitonsa ja on lisäksi halukas kehittymään harjoitteiden myötä. Nimellä ei ole niin väliä. Itse olen havainnut, että nimettömyys tarkoittaa jonkinlaista underground-statusta, joka viehättää joitakin osallistujia ja heille merkitsevät vain taidot. Kun kyse on tarkoin koordinoitusta terapeuttisesta hoito-ohjelmasta, on tärkeää, että sen tekevät siihen koulutetut ammattilaiset.

Ohjaavan räppärin tulee olla motivoitunut, sillä ryhmää ei ohjata kovin pitkään pelkän artistin nimen varassa. Sanataideohjaajat osaavat kehittää harjoitteita mielikuvitukseksikaasti ja ammattitaitoisella otteella. Ohjattava ryhmä vaikuttaa tehtävien suunnitteluun ja luonteeseen. Ohjaamisessa itseäni viehättää sen luovuus ja hetkeen sovittaminen. Siksi myös haluaisin lisää ohjauskokemusta erilaisista ryhmistä, jotta pääsisin haastamaan itseäni harjoitusten kehittelijänä ja seuraamaan harjoitusten onnistumista käytännössä.

Harjoitteita suunnitellessa tulee muistaa ohjaajan vastuullinen asema ja räätälöidä tehtävät ohjattavalle ryhmälle sopiviksi. Liika varovaisuus ei ole harjoitteita suunnitellessa ja toteuttaessa eduksi. Rohkean kokeilemisen kautta voi löytää toimivia harjoitusmuotoja. Ohjaustyön taide näyttäytyy mielikuvituksekkaiden harjoitteiden kautta. On myös hyvä muistaa, että itse harjoitus ei ole välttämättä epäonnistunut, jos se ei toimi ryhmän kanssa. Ryhmän hetkittäiset voimavarat sekä tila, olosuhteet ja ohjaajan oma mielentila vaikuttavat kaikki onnistumiseen. Kehittyäkseni ohjaajana pyrin olemaan tarkkaavainen ympäristön suhteen, kurkottamaan äärettömyyteen ymmärryksellä ja käsittelemään realistisesti ohjaustilannetta.



#### 4.6 MONENIKÄISET JA RÄPIN SOPIMINEN SUOMEEN

Valtaosassa käsittelemistäni artikkeleista rap-terapia oli suunnattu nuorille. Nuoret eivät ole kuitenkaan ainoa ikäryhmä, jolle rap-terapia soveltuu. Hiphop-terapian kehittäjä Tyson toteaaakin, että räppi voi toimia kaiken ikäisille ja taustaisille riippuen osallistujien suhtautumisesta räppiin (Kobin & Tyson 2006, 347). Arvostus ja kiinnostus hiphopia kohtaan ovat tärkeitä terapian toimivuuden kannalta (Tyson 2012, 303). Myös ajatukset siitä, mitä hiphop aidoimmillaan on, rajaa sitä ketkä voivat kunnioittavasti olla osa hiphop-kulttuuria (Nieminen 2015, 36). Useat työpajoihin osallistujat ovat olleet paikalla vain silkasta uteliaisuudesta tai velvollisuudesta. Niin peruskouluissa kuin päiväkeskuksissa räppityöpajani ovat tuoneet vaihtelua päivärytmeihin ja niiden vastaanotto on ollut poikkeuksetta positiivista. Olen itse aluksi tykästynyt räpissä omakohtaiseen kirjoittamiseen ja minulle on mielekästä jakaa tietoa omaksi kokemastani kirjoittamisen lajista. Määritän hiphopiin sisältyvää aitoutta omakohtaisen ja rehellisen ilmaisun kautta ja siksi olen valmis ohjaamaan työpajoja kaikille kiinnostuneille. Tarjoan vaihtelua ja virkistystä sekä mahdollisesti saan ihmisiä ruotimaan omaa elämäänsä uudella tavalla.

Olen ohjannut räppityöpajoja ikäihmisille palvelukeskuksissa teemalla arvokas elämä ja vastaanotto on ollut positiivista joskaan ei täysin varaukseton. Yhdessä työryhmän kanssa kehitetty palvelu toimi moitteetta ja työryhmän sekä pilotoinnin avulla ikäihmisten kanssa työskentelystä muodostui mukavaa. Vastaanottoa pehmensi räpin kääntäminen rytmiseksi lausumiseksi ja yhteyden paljastaminen vanhempaan mitalliseen runouteen. Paikoitellen nopeasta sanavirrasta on ollut vaikea saada selvää, mutta tempojen pysyessä matalina ei ikäihmisillä ollut vaikeuksia pysyä kiinni rytmissä. Työpajojen lopuksi sovitin ikäihmisten ilmaisemista elämän arvokkaista asioista yhteisen säkeistön, jonka myös räppäsimme jokaisen työpajan lopuksi yhdessä. Mielekkäitä näistä työpajoista on tehnyt osallistujien rauhallinen ja utelias läsnäolo sekä arvokkaat elämänmakuiset tarinat. Yhteiset tekstimme ovat liikkuneet niin läheisissä ihmisissä kuin luonnossakin.

Lapsille suunnatut koulutyöpajat ovat olleet myös näkökulmastani todella onnistuneita ja useat luokat ovat saaneet hienoja kappaleita muistoksi, esitettäväksi koulun juhliin sekä soitettavaksi kavereille ja vanhemmille. Peruskouluissa on ollut myös puhetta, että räppiä voisi hyvin hyödyntää ilmiöpohjaisen oppimisen välineenä. Lapset tykkäävät tehdä lausumisharjoituksia todella nopeilla tempoilla ja

innostuvat helposti näistä harjoituksista.

Kulttuurimuoto, jossa etnisyys ja erilaisuus pääsevät esiin voi toimia identiteetin kiinnekohtana myös Suomeen muuttaville nuorille. Anne-Mari Souto on tehnyt tutkimuksen monikulttuurisen luokan ryhmäsuhteista, jossa kävi ilmi, että koulun hiphop-ryhmä oli ainoa kulttuurien rajat ylittävä yhteisyyden muoto. Suomalaiset saivat tuotua hiphopin avulla positiivista suhtautumista monikulttuurisuuteen, mikä ei onnistunut ryhmän ulkopuolella. Maahanmuuttajapojat taas löysivät hiphopista paikan itselleen ja sen kautta he pystyivät tuomaan erilaisuuttaan ylpeästi esiin ja luomaan siteitä suomalaispoikiin. (Souto 2011, 169-170.)

Hiphopin avulla voi harjoituttaa kielitaitoa. Uudet sanat tulevat räpin kautta tarkasteluun ja luova kielen käyttäminen korostuu. (Leiwo 1995, 205.) Pilotointimielessä ohjasin yhden neljän tunnin työpajan nuorille turvapaikanhakijoille. Hämmästyin heidän kielitaidostaan ja uteliaasta suhtautumisesta työskentelyyn. Työpajan lopuksi nuoret kirjoittivat suomeksi omat räpsäkeistönsä heidän ajatuksistaan Suomesta. Heidän kirjoitustaitonsa ja kykynsä ilmaista itseään suomeksi olivat hyvällä tasolla siihen nähden, että he olivat olleet Suomessa keskimäärin kahdeksan kuukautta. He myös räppäsivät muulle ryhmälle omia räppejään ansioituneesti. Olen myös pitänyt räppityöpajan Jyväskylän yliopiston kielikeskuksen opettajille kielenopetusmielessä. Opettajat kirjoittivat omalle supersankarihahmolleen räppisäkeistöt ja räppäsivät ne toisilleen innokkaina ja onnistuneesti. He myös sanoivat työpajan tarjonnan virikkeitä kielenopetukseen.

Tyypillisesti nuoret ovat yleensä kaikkien kulttuurien rehellisimpiä viestinvälittäjiä yhteiskunnassa (Hara 2012, 24). Nuoria saattaa räpissä vetää puoleensa sen ongelmakohtia käsittelevä luonne. Räväkkyys ja radikaalius tuntuvat kiinnostavan nuoria suorapuheisuuden ohella tai osana. Varsinaisessa terapiamerkityksessä räppi siis näyttää soveltuvan lähtökohtaisesti parhaiten nuorille, mutta heidänkin tulee omata intressejä räppiä kohtaan. Edgar H. Tysonin organisoiman tutkimuksen mukaan afrikanamerikkalaisista nuorista räppi tuntui voimaannuttavammalta kuin muista ikätovereista. (Kobin & Tyson 2006, 320.) Rytmi voi olla syvemmin sisäistettynä afrikanamerikkalaisilla ja myös heidän lämmintä suhtautumistaan puoltaan räpin afrikanamerikkalaiset juuret. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö räppi soveltuisi myös muille väestöryhmille. Rytmi on tärkeä osa tavalla tai toisella kaikkien elämää ja siksi omien sanojen rytmittäminen voi olla kaikille positiivinen kokemus. Myös

suomiräpin kasvanut tunnettavuus sekä musiikillisen materiaalin laaja määrä ja jatkuva aktiivinen toiminta Suomen räppikentällä takaavat sen, että koko ajan suurempi osa nuorista on tavalla tai toisella tekemisissä suomiräpin kanssa. Myös Suomen suurimman räppitähden Cheekin hiljaitainen kaksisuuntaisen mielialahäiriön paljastuminen antaa viitteitä suomiräpin inhimillisistä ja rehellisistä piirteistä sekä tarjoaa varmasti samaistumispintaa muille samassa tilanteessa oleville. (Kempainen 2016.)

Esimerkiksi keski-ikäiset rintasyöpäpotilaat ovat myös hyödyntäneet räppiä. He päätyivät tekemään GOLM-musiikkiterapiassa räpkappaleen, koska halusivat yllättää nuoret ja astua ulos oletetuista rooleistaan. Räpin kapinallisuuden kautta naiset saivat kokemuksen, joka oli heille hauska ja vapauttava. (O'Brien 2012, 349.) Räpin avulla voi yllättää niin itsensä kuin läheisetkin, kun omat ennakkoluulot eivät ole esteenä.

Terapiatoiminnan ulkopuolella räppiä voi hyvin esimerkiksi liittää osaksi yritysten virkistyspäiviä. Yhteisen räpin kirjoitus työpaikan sisäpiiristä katsoen voisi olla osallistujille hauskaa. Kappaleen voisi tehdä myös mainokseksi tai näyttämään ulospäin millainen yritys on kyseessä uhmakkaaseen ja itsevarmaan räppityyliin. Syksyllä 2016 pidin työpajan palvelukeskusten henkilökunnalle Arvokas elämä –teemalla. Osalla ryhmäläisistä oli heittäytymisvaikeuksia, mutta toiset osallistuivat innokkaasti. He myös ottivat ikäihmisiin verrattuna enemmän sovituksellista vastuuta yhteisen säkeistön kirjoittamisesta. Tämän lisäksi vedin syksyllä 2016 Jyväskylän vanhuspalveluiden palveluesimiehille osana virkistyspäivää räppityöpajan teemalla esimiestaidot ja vahvuudet. Pienryhmissä kirjoitetut säkeistöt lausuttiin innokkaasti muulle ryhmälle. Myös yksi työpaikkaa vaihtanut esimies antoi kiitoksensa kollegoilleen räpin muodossa. Työryhmän heittäytymiskyky yllätti minut ja teki työpajasta todella onnistuneen.

Räppiä voi soveltaa siis hyvin moneen käyttötarkoitukseen. Sanoisin ennakkoluulottomasti, että räppi sopii minkälaiselle ryhmälle tahansa. Ohjasin esimerkiksi vuonna 2013 kesäleirityylistä työpajaa kirjoitustaidottomille lapsille, joiden kanssa teimme yhdessä Loiskis-nimisen lastenorkesterin kanssa kappaleita. Lapset myös esittivät yhdessä orkesterin kanssa omat kappaleensa. Mielenkiinnon kohdistuessa räppiin voidaan lähteä miettimään ryhmän tai yksilön erityistarpeita ja muodostaa tätä kautta räätälöidyt harjoitteet vastaamaan tarpeita.

## 4.7 ITSEHOITO JA IDENTITEETTIPÄÄOMA

Musiikkiterapiassa käytetään termiä itsehoito, kun kyseessä on omatoiminen musiikin harrastaminen ilman ohjauksen terapeuttisia tarkoituksia. Heidi Ahosen mukaan musiikin harrastaja toimii itse omana terapeuttinaan puuhaillessaan musiikin parissa. Harrastaja läpityöskentelee ja käsittelee musisoidessaan sen hetkisiä tunnetilojaan, ajatuksiaan, toiveitaan ja pelkojaan. (Ahonen 1997, 310.) Olen huomannut tämän itse jo aiemmin, mutta tarkkaavaisuuteni terapeuttisuutta kohtaan on kasvanut huomattavasti tämän tutkielman aikana. Omat räpetekstini ovat myös kääntyneet suuremmin kuvaamaan omaa elämääni, joskin metaforat tarjoavat paikoin vielä suojaa ja vaihtelun vuoksi on hyvä välillä ottaa teksteihin kuvitteellisempiäkin lähtökohtia. Myös onnistuneet kielikuvat toimivat kohdallani mielihyvää tuottavina tekijöinä ja siksi pelkästään suora ilmaisu ei ole itselleni tällä hetkellä tavoiteltavaa.

Anni Niemisen Pro gradu –tutkielmaan (2015) haastatteleminen nuorien mukaan omien tarinoiden kertominen ja itsensä reflektointi ovat suuressa roolissa rap-tekstien kirjoittamisessa. Omaa itseä ja tunteita heijastelevat hetkessä tuotetut tekstit luovat erinomaista pohjaa identiteettityölle. Identiteetin rakentamista varten tarvitaan rauhaa, tukea ja informaatiota, jonka avulla pystytään käsittelemään meneillään olevaa muutosta ja hahmottamaan maailmaa uudelleen. Musiikin kuuntelu yksin on monille tärkeää, sillä silloin saa rauhassa miettiä omia tunteitaan ja etsiä samaistumispintaa kappaleista. Vertaistuen lisäksi räppi tarjoaa informatiivista sisältöä totuuden kertomisen ollessa keskeinen hiphopin arvo. Kappaleissa halutaan välittää puhdasta, aitoa tunnetta ja elää voimakkaasti hetkessä. Tämä myös mahdollistaa omakohtaisen mahdollisimman suoran ilmaisun, jota kautta ymmärrys itsestäkin kehittyy. (Nieminen 2015, 82.) Liittäisin hetkisdonnaisuuteen vielä osaksi kärsivällisyyden ja useat kirjoituskerrat. Sama teksti voi saada uuden tyydyttävämmän muodon, kun siihen on valmis palamaan ja kuulostelevaan sen sisältöä ja sointia. Näin myös vertailee aiempia tuntemuksia tämän hetkisiin tuntemuksiin ja saa laadukkaamman räpetekstin aikaiseksi.

Itse en löydä tai etsi tällä hetkellä samaistumispintaa suomiräpistä. Toisinaan kuitenkin jotkut osuvat säe-parit saavat ajattelemaan. Suomiräppi tuntuu tällä hetkellä yleisesti ottaen olevan kallellaan enemmän tyylien kuin sisällön suuntaan, joskin poikkeuksia löytyy. Suomiräpin yhtenä merkittävimpana kappaleena pidän Gettomasan vuonna 2016 julkaistua yhdeksän minuuttista *Pelkurikappale*ta, joka kertoo omakohtaista selvitysmistarinaa alkoholisti-isän kanssa. Nokkelasti punottua

omakohtaista tarinaa värittää Gettomasan taidokkaasti eläytyvä ilmaisu. Kappale toimii valtakunnallisella tasolla rap-terapiana ja antaa tukea ja lohtua kohtalotovereille.

Niemisen (2015) haastatteleuille pojille räppi oli puhdas nautinnon ja ilon lähde. Pojat saivat iloa niin omista esiintymisistä kuin muiden keikoilla käymisestä. Räppi toimi heille positiivisena välineenä ja antoi työkaluja identiteetin rakentamiseen. Keikoilla käynnin lisäksi ystävien palaute vahvisti heidän itsetuntoa. Niemisen mukaan räppi on erinomainen väline identiteettityöhön, koska se vaatii kulttuuristen diskurssiensa vuoksi identiteettityöhön liittyvien asioiden ja oman elämän läpikäyntiä. (Nieminen 2015, 84.) Saman havainnon oli tehnyt myös Tiina Vaattovaara omassa tutkimuksessaan, jonka mukaan räpetekstit olivat lähempänä esittäjää kuin muussa populaarimusiikissa yleensä eikä tekstien ollut tarkoituskaan olla universaaleja (Vaattovaara 2012, 158). Tehdessäni itse räppiä suomen kielellä näen, että räppi on lähimusiikkia. Se aukeaa vain pienelle porukalle eikä pyrkimyksenäni ole tavoittaa suuria massoja. Tärkeää on vain pitää kiinni omasta ilmaisusta, jonka tietää olevan juuri itselle sopiva. Siksi on helppo kuvitella, että tulen tekemään räppiä pitkään, sillä se tukee ja edesauttaa tapaa, jolla haluan elää ja johon olen tyytyväinen.

Räppi siis toimii identiteettipääoman kannalta hyödyllisten piirteiden vahvistajana, koska räpin avulla kohenevat niin itsetunto, rohkeus kuin kyky ilmaista itseään. Räppi tukee työssä, jossa kehitetään psykologisia resursseja sen lisäksi, että se mahdollistaa tilanteita, joissa ne myös kehittyvät. (Nieminen 2015, 83-84.) Räpin ympärille muodostunut kaveriporukka toimii itsehoidollisena vertaistukiryhmänä ja kaikki heidän kanssa koetut tilanteet kehittävät jokaista yksilöä sekä vankistavat yhteen kuulumisen tunnetta.

Tricia Rocen mukaan räpsanoituksissa yhdistyy henkilökohtaisuus, kollektiivinen identiteetti sekä ryhmähistoria (Rosen 1994, 34). Räppi on saanut uusia konteksteja ja näyttää, että nykyään kyseessä on tietyn kulttuuripiirin kesken jaettu kollektiivinen identiteetti. Hiphop-yhteisö on kuitenkin kuviteltu yhteisö, jonka sisällöt ja arvot perustuvat hiphopin diskursseille, mutta realisoituvat yksilön suhteessa tähän yhteisöön. Anni Niemisen haastattelemat pojat eivät osoittaneet suoraa kiintymystä hiphopiin, mutta käyttivät räppiä kuitenkin identiteettityökaluna. (Nieminen 2015, 88.) Omaperäisyys ja rohkea ilmaisu puoltavat kaikkien osallistumista muokkamaan niin kollektiivista kuin henkilökohtaista identiteettiään juuri sellaisina kuin kukin on.

Räppiin liitetty aitous ja rehellisyys vaikuttaisivat luovan tilan, jossa inhimillinen kokemus ja sen jakaminen nousevat räpin keskeiseksi elementiksi (Nieminen 2015, 86). Koen, että pysyn itse räppiä tekemällä ajatuksistani ajan tasalla ja tunnistan sekä hyväksyn mielialavaihteluita joita erinäiset tapahtumaketjut edesauttavat. Räpin kautta käsittelemieni ajatusten myötä osaan myös tietoisesti hallita omia tekemisiäni. Minusta on tullut itsetietoisempi enkä vain seuraa muiden pyyntöjä ja käskyjä. Lisäksi omaan tyytyväisyyteeni ja yleiseen suhtautumiseen muuhun elämään vaikuttaa sen hetkinen tilanne omien kappaleideni kanssa. Omasta mielestä onnistunut kappale, vasta keksitty sanoitusaihio tai taustarunko antavat minulle positiivista latausta ja näin ympäröivä todellisuus tuntuu miellyttävän täyteläiseltä.

## 5 LOPUKSI

Rap-terapian voi nähdä liitettäväksi kaikkeen räpin ympärillä tapahtuvaan tekemiseen. Se kuinka paljon näille räpin inhimillistä kasvua tukeville elementeille annetaan painoarvoa eri tilanteissa, tekee terapeutisuutta näkyväksi. Tämän katsauksen tarkoitus on ollut nostaa esiin räpin terapeuttisia elementtejä perehtymällä aiemmin tuotettuun aineistoon. Tutkimusta olisi hyvä jatkossa suunnata rap-terapian toimivuuteen paikallisissa oloissamme sekä sen soveltumiseen erilaisille suomalaisille kohderyhmille. Myös suomalaisten räptekstien analysointi terapeuttisesta näkökulmasta toisi varmasti mielenkiintoista tietoa siitä, kuinka räppi tukee niin artistien kuin muidenkin räpikirjoittajien elämää. Rap-terapian sijoittuminen kirjallisuus- ja musiikkiterapian rajapinnalle lisää jatkotutkimusten mahdollisuuksia. Musiikin ja kirjoittamisen yhdistäminen on räpin kannalta olennainen tekijä, joka kiinnostaa itseäni terapeuttisesta näkökulmasta, mutta myös riippuvuussuhteiltaan; kuinka musiikki ruokkii kirjoitusta ja toisin päin. Myös syrjäytymisen ja erilaisuuden tarkastelu räpin kautta kiinnostaa minua ja tuntuu ajankohtaiselta.

Olen puolueellinen räpin terapeuttisten ominaisuuksien puolesta puhuja, sillä olen itse tarkkaillut omaa elämäni 16 vuotta räpikirjoittamisen kautta välillä vähemmän ja välillä enemmän aktiivisesti. Riippuvuuteni räppiin on vain kasvanut elämäni aikana. Syventymiseni ja sitoutumiseni 2.0-versio lähti

päivittymään ensimmäistä räppikurssiani kehitellessä ja tämä vakaa uppoutumisen linja on jatkunut siitä eteenpäin. Olen hyvilläni tästä kaikesta tapahtuneesta ja rauhallisen odottavaisin mielin räpin sulautumisen suhteen osaksi yhteiskuntaamme. Viitteitä räpin pesiytymisestä kiinteäksi osaksi Suomea tihkuu koko ajan lisää ja luotettavaksi oloni tekee räpin soveltamisen laaja-alaisuus. Räpin hyödyllisyyden vakuuttelu vie resurssejani, mutta pitää toiminnan laadukkaana. Olen kärsivällinen ja seuran niin henkilökohtaisen räpin tekemisen kuin ohjaamisenkin vaikuttamista itseeni. Pysin puhumaan rehellisesti itselleni ajankohtaisista asioista niin räppien kuin muunkin ilmaisun muodossa. Tiedostan omat lähtökohdani enkä voisi kuvitella eläväni muulla tapaa tällä hetkellä. Minusta on tullut ehdoton tekemään juuri sitä minkä koin ja koen edelleen itselleni hyvin läheiseksi ja tärkeäksi. Olen löytänyt kutsumukseni ja elän niin kuin ohjaan, mutta en korosta ehdottomuuttani elämäntapaani kohtaa ohjaustilanteissa, sillä päämäärätietoisuuteni saattaa tuntua osasta osallistujista luotaantyöntävältä. Suuren ja rytmikkäästi sykkivän sydämen vuoksi tulen olemaan mielenkiinnolla ja uteliaisuudella mukana kehittämässä suomalaista rap-terapiaa.

## 6 LÄHTEET:

Ahmadi, Mandana & Oosthuizen, Helen (2012) Naming My Story and Claiming My Self. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 191–209) New York: Routledge

Ahonen, Heidi (1997) *Musiikki –sanaton kieli. Musiikkiterapian perusteet*. Helsinki: Finn Lectura

Aldridge, Derrick ja Stewart, James (2005) Introduction: Hip Hop in history: Past, Present and Future. *The Journal of African American History* vol. 90 No.3, 190–195

Alvarez III, Tomas (2012) Beats, Rhymes and Life: Rap Therapy in an Urban Settings. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 117–128) New York: Routledge

Androustopoulos, Jannis (2008) *Language and the Three Spheres of Hip Hop*. Teoksessa Alim, Samy H., Awad, Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows - Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. 43–62. Taylor & Francis, New York.

Asante, Molefi Kete (1998) *The Afrocentric Idea*. Philadelphia: Temple University Press

Baker, Felicity & Dingle, Genevieve & Gleadhill, Libby (2012) “Must Be the Ganja”: Using Rap Music in Music Therapy for Substance Use Disorders. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 321–336) New York: Routledge

Barbato, Belinda (2014) *Nuorille suunnatun projektitoiminnan kehittäminen Turun kaupungin nuorisopalveluissa*. Humanistinen ammattikorkeakoulu. Kulttuurituotannon koulutusohjelma. Opinnäytetyö

Berner, Anna-Sofia (2012) *Landespeden kulmilla*. Helsingin Sanomat, 10.6.2012, D4–D5.

Chang, Jeff (2008) *Can't Stop Won't Stop – Hiphopsukupolven historia*. Helsinki: Like.

Compton Dickinson, Stella & Souflas Pauline (2012) Rapping Round the System: A Young Black Man's Journey through a High-Security Hospital. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 353–373) New York: Routledge

DeCarlo, Alonzo (2001) Rap Therapy? An Innovative Approach to Groupwork with Urban Adolescents. *Journal of Intergroup Relations* vol. 27 No 4, 40–48

Dickens, Luke & Douglas, Lonie (2013) *Rap, rhythm and recognition: lyrical practices and the politics of voice on a community music project for young people experiencing challenging circumstances*. *Emotion, Space and Society* 9. 59-71

Donnenwerth, Amy (2012) Song Communication Using Rap Music in a Group Setting with At-Risk Youth. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 275–290) New York: Routledge

Edwards, Paul (2009) *How to rap. The art and science of hip-hop MC*. Chicago: Chicago Review



Press

Elligan, Don (2012) Contextualizing Rap Music as a Means of Incorporating into Psychotherapy. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 27–38) New York: Routledge

Elligan, Don (2000) Rap Therapy: A Culturally Sensitive Approach to Psychotherapy With Young African American Men. *Journal of African American Men* vol. 5 No.3, 27–36

Frantsi, Emilia (2009) *Jaettuja sankaritarinoita: maahanmuuttajapoikien kirjoittamat rap-tekstit kerronnallista yhteisöllisyyttä tuottamassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Forman, Murray (2001) “*Straight Outta Mogadishu*”: prescribed identities and performative practices among Somali youth in North America high schools. Teoksessa Sunaina Maira & Elisabeth Soep (toim.) *Youthscapes: the popular, the national, the global*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Hadley, Susan ja Georg Yancy (2012) *Therapeutic uses of rap and hip-hop*. New York: Routledge

Hadley, Susan & Veltre, Vanessa (2012) It’s Bigger than Hip-Hop: A Hip-Hop Feminist Approach to Music Therapy with Adolescent Females. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 79–98) New York: Routledge

Hara, Andrea Frisch (2012) RAP (Requisite, Ally, Protector) and the Desperate Contemporary Adolescent. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 3–25) New York: Routledge

Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (2000) *Musta syke – Funkin, Diskon & Hiphopin historia*. Helsinki: Like

Ierardi, Florence & Jenkins, Nicole (2012) Rap Composition and Improvisation in Short-Term Juvenile Detention Facility. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 253–273) New York: Routledge

Karvonen, Markku (2014) *Vangit räppäävät musavideollaan turhautuneisuudesta*. Haettu 9.12.2016 osoitteesta: <http://yle.fi/uutiset/3-7454622>

Kempainen, Jouni K. (2016) *Cheek kertoo millainen on Jare Tiihonen –väkivaltaa, rötöstelyä ja kaksisuuntainen mielialahäiriö*. Helsingin Sanomat, 2.10.2016

Kide, Teemu (2014) *Kelluntamusiikki –improvisoinnin menetelmä*. Helsinki: Unigrafia

Kobin, Caroline & Tyson Edgar (2006) *Thematic analysis of hip-hop music: Can hip-hop in therapy facilitate empathic connections when working clients in urban settings?* *The Arts in Psychotherapy* 33. 343-356

- Kochman, Thomas (1972). *Toward an ethnography of black American speech behaviour*. Teoksessa Thomas Kochman (toim.) *Rappin' and stylin' out. Communication in urban black America*. 241-264. Urbana: University of Illinois
- Känkänen, Päivi (2013) *Taidelähtöiset menetelmät lastensuojelussa –kohti tilaa ja kokemuksia*. Helsingin yliopisto. Valtiotieteen tiedekunta, sosiaalitieteiden laitos. Väitöskirja
- Kärjä, Antti-Ville (2011) *Ridiculing rap, funlandizing Finns? Humour and parody as strategies of securing the ethnic other in popular music*. Teoksessa Jason Toynbee & Byron Dueck (toim.) *Migrating music* (78–91) London: Routledge
- Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (2006) *Ääniä äänien takaa –tulkintoja Rock-lyriikasta* Tampere: Tampereen yliopiston paino Oy - Juvenes Print
- Lightstone, Aaron (2012) The Importance of Hip-Hop for Music Therapists. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 39–56) New York: Routledge
- Lightstone, Aaron (2012) Yo, Can Ya Flow! Research Findings on Hip-Hop Aesthetics and Rap Therapy in an Urban Youth Shelter .Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 211–251) New York: Routledge
- Macdonald, Scott & Viega, Michael (2012) Hear our voices: A Music Therapy Songwriting Program and the Message of the Little Saints through the Medium of Rap. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 153–171) New York: Routledge
- McFerran, Katrina (2012) “Just so You Know, I Miss You So Bad”: The Expression of Life and Loss in the Raps of Two Adolescents in Music Therapy. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 173–189) New York: Routledge
- Miettinen, Karri (2011) *Rappiotaidetta -Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like
- Mikkonen, Jani (2004) *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*: Helsinki: Otava
- Motley, C.M, Henderson, G.R (2008) The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research* 61. 243-253
- Nieminen, Anni (2015) *Hiphop resurssina maahanmuuttajapoikien identiteettityössä*. Tampere: Tampereen yliopisto
- Nieminen, Matti (2003) *Ei ghettoja, ei ees kunnon katuja: hiphop suomalaisessa kontekstissa*. Teoksessa Kimmo Saaristo (toim.) *Hyvää pahaa rock 'n' roll: sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista* (s. 175-181) Helsinki: SKS
- O'Brien, Emma (2012) ”Morphine Mamma”: Creating Original Songs Using Rap with Women with Cancer. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 337–352) New York: Routledge

Omoniyi, Tope (2009). "So I choose to do am Naija style" – *Hip hop, language, and the postcolonial identities*. Teoksessa H. Samy Alim, Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global linguistic flows. Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. 113-135. New York: Routledge

Perkins, William Eric (1996) *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press

Rose, Tricia (1994) *Black noise. Rap music and Black culture in contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.

Rys, Dan (2016) Afrika Bambaataa Sexual Abuse Allegations: What's Been Said, Disputed & What's Next. Billboard.com. Haettu 18.12.2016 osoitteesta <http://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7364592/afrika-bambaataa-abuse-allegations>

Salo, Heikki (2008) *Kahlekuningaslaji – laululyriikan käsikirja*. Helsinki: Like

Shusterman, Richard (2005) *Rap aesthetis. Violence and the Art of Keeping It Real*. Teoksessa Darby, Derrick & Shelby, Tommie (toim.) *Hip hop and Philosophy. Rhyme 2 Reason*. 54–64. Chicago: Open Court.

Souto, Anne-Mari (2011) *Arkipäivän rasismi koulussa: etnografinen tutkimus suomalais- ja maahanmuuttajanuorten ryhmäsuhteista*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura: Nuorisotutkimusverkosto

Steele, Nicole (2012) Beat It: The Effects of Rap Music on Adolescents in Pediatric Medical Settings. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 307–319) New York: Routledge

Strand, Heini & Lahtinen, Toni (2006) *Tuuppa Rolloon!* Teoksessa T. Lahtinen ja M. Lehtimäki (2006) *Ääniä äänien takaa – tulkintoja Rock-lyriikasta* (s. 148-168) Tampere: Tampereen yliopiston paino Oy - Juvenes Print

Sykäri, Venla (2014) Sitä kylvät, mitä niität. *Elore*, 21 (2), 1–39.

Tyson, Edgar H. & Detchkov, Konstantin & Eastwootd, Erin & Carver, Alissa & Sehr, Amanda (2012) Therapeutically and Socially Relevant Themes in Hip-Hop Music: A Comprehensive Analysis of a Selected Sample of Songs. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 99–114) New York: Routledge

Tyson, Edgar H. (2012) Hip-Hop Healing: Rap music in Grief Therapy with an African American Adolescent Male. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 293–305) New York: Routledge

Tyson, Edgar H. (2002) Hip-hop therapy: An exploration study of a rap music intervention with at risk and delinquent youth. *Journal of Poetry Therapy*, 15: 133–144.

Vaattovaara, Tiina (2012) *Lapin gangstat: hiphop- harrastuksen vaikutus lappilaisen miehen kulttuuriidentiteettiin*. Teoksessa Mikko Salasuo, Janne Poikolainen & Pauli Komonen (toim.) *Katukulttuuri: nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto, 142—168.

Viega, Michael (2012) The Hero's Journey in Hip-Hop and Its Applications in Music Therapy. Teoksessa S. Hadley & G. Yancy (toim.), *Therapeutic uses of rap and hip-hop* (s. 57–78) New York: Routledge

Walker, Felicia R. ja Kuykendell, Viece (2005) Manifestations of Nommo in Def poetry. *Journal of Black Studies*, 36:2, 229-247.

Westinen, Elina (2014) *The discursive construction of authenticity: resources, scales and polycentricity in Finnish hip hop culture*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto