

PUNAINEN TIILI

Suomalaisen räpmusiikin poliittisuus

Marko Kainulainen
Pro gradu-tutkielma
Valtio-oppi
Yhteiskuntatieteiden
ja filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2015

TIIVISTELMÄ

PUNAINEN TIILI

Suomalaisen räpmusiikin poliittisuus

Marko Kainulainen
Valtio-oppi
Pro gradu -tutkielma
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Ohjaaja: Mikko Jakonen
Kevät 2015
sivumäärä: 86

Tutkimus käsittelee kotimaista räpmusiikkia tavoitteenaan selvittää minkälaisia poliittisia piirteitä kyseinen musiikkityyli pitää sisällään. Tutkielmassa käydään erityisesti läpi suomiräpin julkaistua yhteiskuntakriittistä materiaalia, nostaen esiin sieltä kumpuavia teemoja kuten suhtautumista luokkajakoon, yhteiskuntajärjestelmään, virkavaltaan ja kannabikseen.

Työ käy läpi myös viihteellisempää suomiräppiä ja näiden kahden tyyliuunnan välisiä vastakkainasetteluja. Suomiräpin poliittisuus kulminoituu ennen kaikkea juuri yhteiskuntakriittisen ja vaihtoehtoisen sekä viihteellisen ja kaupallisen räpin väliseen jännitteeseen ja vastakkainasetteluun. Tässä poliittisessa tilassa kohtaavat marginaali ja valtavirta, kriittisyys ja yltiöpositiivisuus, maailmanparantaminen ja yksilökeskeisyys, omaehtoisuus ja kaupallisuus sekä köyhyys ja rikkaus.

Työn teoreettisena taustana toimii Antonio Gramscin hegemoniateoria. Taistelu hegemoniasta, missä se joko voitetaan tai hävitään, käydään Gramscin mukaan useimmiten juuri jokapäiväisessä elämässä ja arkisessa kulttuurissa.

Tutkimuksen pääasiallisena aineistona toimii kotimaiseen rytmimusiikkikenttään lähtemättömän jälkensä jättäneet nimet, kuten yhteiskuntakriittisestä materiaalistaan tunnetut Asa ja Hannibal sekä viihteellisempää tuotantoa edustavat Cheek ja Elastinen. Työhön valikoituneet artistit ovat kaikki vakiinnuttaneet paikkansa kotimaisen räpin kentällä sekä julkaisseet useampia merkittäviksi julkaisuiksi laskettavia levyjä.

Avainsanat: rap, hip hop, politiikka, Gramsci, hegemonia, kulttuuri, Suomi

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	2
2. ANTONIO GRAMSCI, VANKILAVIIHKOT JA KULTTUURIHEGEMONIA.....	10
2.1 Gramscin hegemoniateoria	14
2.2 Kulttuurihegemonia ja räpmusiikki	18
3. RÄPMUSIIKIN HISTORIAN LYHYT OPPIMÄÄRÄ	24
3.1 Korttelijuhlien viihteestä poliittiseen sanomaan	27
4. SUOMALAINEN RÄPMUSIIKKI 1980-LUVULTA NÄIHIN PÄIVIIN	33
5. YHTEISKUNTAKRIITTISYYS SUOMIRÄPISSÄ.....	42
6. YHTEISKUNTAKRIITTISEN RÄPIN TEEMOJA.....	49
6.1 Luokkataistelun ääniä	52
6.2 Poliittisen- sekä yhteiskuntajärjestelmän vastustus	54
6.3 Suomiräp ja poliisi	60
6.4 Suomiräp ja kannabis.....	65
7. VIIHDERÄP.....	69
8. LOPUKSI	77
LÄHTEET	83

1. JOHDANTO

Musiikissa on vuosisatoja ja jopa vuosituhansien ajan nähty esteettisten ja taiteellisten arvojen lisäksi myös erilaisia poliittisia ulottuvuuksia. Kiinalainen moraalifilosofi ja ajattelija Kung Fu-tse (551–479 eaa.) totesi valtion tilan selviävän kuuntelemalla sen musiikkia (Siisiäinen & Torvinen 2005, 3). Platonin (425–347 eaa.) *Valtio* -teoksen neljännessä kirjassa todetaan puolestaan: ”On varottava päästästä musiikkia muuttumaan uusiin muotoihin, sillä tällainen vaarantaisi kaiken muunkin. Musiikkityylin mullistaminen horjuttaa aina valtiollisen järjestyksen perusteita, kuten Damon sanoo ja minä itsekin uskon” (Platon 2011, 134).

Räpmusiikki on verrattain nuorena musiikin alalukuna jo pian alkutahtiensa jälkeen ammentanut vahvasti yhteiskunnallisista teemoista. Räpmusiikissa on lisäksi jotain mikä tuntuu marginaalissa kasvaneena ilmiönä koskettavan myös valtavan monia ihmisiä. Se kasvoi aluksi isoksi osaksi afroamerikkalaista kulttuuria, mutta saavutti varsin nopeasti 1980-luvulla laajempaa suosiota ympäri Yhdysvaltoja sen kaikissa yhteiskuntaluokissa sekä viimeistään 1990-luvulla jo maailmanlaajuisesti. Johtuen pitkälti muun muassa räpmusiikin syntysijoista, Yhdysvaltojen pohjoisosien suurkaupunkien niin sanotuista getoista, räp on ollut aina lähtökohdiltaan ennen kaikkea heikompiosaisen, syrjittyjen tai valtamedioissa hiljennettyjen musiikkia.

Räpistä puhuttaessa käytetään usein myös termiä hiphopmusiikki. Näillä kahdella termillä tarkoitetaan käytännössä samaa musiikkityyliä ja käytän niitä tutkielmassani rinnakkain synonyymeina. Hiphopmusiikkia voidaan kuitenkin pitää myös hiukan laajempänä terminä, johon itse räppäämisen lisäksi kuuluu DJ-musiikki (Disc Jockey) ja omalla äänellä tehtävä beatboxaus. Käytännössä räpmusiikki on kuitenkin erittäin harvoin pelkkää a cappella-räppäämistä, ilman joko DJ:n tai beatboxaajan tekemää sampleihin tai omiin sävellyksiin nojaavaa taustabiittiä tai taustalla soittavaa yhtyettä. Hiphopilla taas viitataan laajemmin kokonaiseen kulttuuriin, jonka peruselementteinä on perinteisesti pidetty hiphopmusiikin (MC/räp, DJ, beatbox) lisäksi, graffittitaidetta sekä breakdancea.

Suomenkielisessä kirjallisuudessa ja artikkeleissa näkyy käytettävän sekä rap, että räp-kirjoitusasua. Tutkielmassa käytetään tietoisesti kirjoitusasua ”räp”, koska se on pitkälle vakiintunut kyseisen alakulttuurin sisällä. Suomen kielessä on ollut myös tapana suomentaa vierasperäisiä termejä ja kirjoittaa sanat samalla tavalla kuin ne lausutaan. Samaa kirjoitusasua käyttää myös kirjallisuutena hyödyntämäni Jani Mikkosen vuonna 2004 ilmestynyt *Riimi Riimistä - Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*, joka oli ensimmäinen kattava teos kotimaisesta hiphopmusiikista ja sen syntyhistoriasta sekä Karri Miettinen seitsemän vuotta myöhemmin julkaistussa *Rappiotaidetta* -kirjassaan.

Vaikka räpmusiikki on kulttuurin saralla vielä verrattain nuori ilmiö, on se monelta osin nähtävissä myös vanhemman tradition uutena ilmaisumuotona. Suomessa runonlausunnalla, protestilaululla tai kuplettiperinteellä on vahvat juuret ja kotimainen räp omaa keitoksissaan hyvin paljon samoja mausteita. Aivan kuten Yhdysvalloissa räp on lähisukua soulin, reggaen, bluesin ja folkin kaltaisille musiikkityyleille ja -perinteille.

Räpmusiikin keskiössä on aina itse räppäri. Hän voi toki räpätä kielikuvin ja erilaisten roolihahmojen takaa, mutta sanomassa on lähes poikkeuksetta yhden ihmisen ääni sekä ajatukset. Räppärissä on jotain samaa kuin lännenelokuvien cowboy-hahmoissa tai yksin ajatuksiensa ja mikrofonin kanssa lavalle astelevassa stand up -koomikossa. Tämä hahmo on vauhdikkaista ja elämänmakuisista tapahtumista huolimatta lopulta yksin sekä ehkä jollain tapaa myös rikkinäinen. Hän saattaa näyttäytyä vahvana, itsenäisenä ja jopa vaarallisena tai kiehtovana ulkopuolisille, mutta kiinnostavassa artistihahmossa on usein myös jonkinlainen särö. Lännenelokuvien pääroolin hahmolla, räppärillä ja stand up –koomikolla on paljon yhteistä sekä tietty rikkinäisyys on hahmon kiinnostavuuden kannalta varmasti vain eduksi, mutta toisaalta traagisetkaan kohtalot eivät ole vieraita.

Pro gradu -tutkielmani keskittyy kotimaisen räpmusiikin poliittisuuteen käyden läpi erityisesti julkaistua yhteiskuntakriittistä materiaalia, nostaen esiin sieltä kumpuavia teemoja sekä myös viihteellisempää suomiräppiä ja näiden kahden tyyliuunnan välisiä

vastakkainasetteluja. Tutkimuskysymyksenä on selvittää, minkälaisia poliittisia ulottuvuuksia suomalaisesta räpmusiikista löytyy.

Tutkielman rakenne

Suomalaisen räpmusiikin poliittisuutta tutkiva opinnäytetyöni lähtee johdannon jälkeen liikkeelle teoriaosuudella, jossa käsitellään Antonio Gramscin kulttuurihegemoniateoriaa ja peilataan sitä räpmusiikin poliittisuuteen. Tämän jälkeen käyn lyhyesti läpi räpmusiikin historiaa, ensin yhdysvaltalaisen juurien esittelyllä kolmannessa luvussa ja alaluvussa raapaistaan sen poliittisten piirteiden pintaa. Neljännessä luvussa pureudutaan suomalaisen räpmusiikin noin kolmekymmenvuotiseen taipaleeseen, 1980-luvulta vuoteen 2015 asti. Pidän taustoittavien historialukuja välttämättöminä kokonaisuuden kannalta, jotta lukija kykenee ymmärtämään paremmin räpmusiikin poliittisuutta. Hiphopkulttuurissa juurilla ja historialla on lisäksi harvinaisen suuri merkitys ja erilaiset tyylit, kulttuurin sisäiset normistot ja aitousvaatimukset pohjautuvat hyvin paljon aiemmin julkaistulle materiaalille ja kyseisen alakulttuurin normistoihin. Ne myös osaltaan määrittelevät tänä päivänä ja tulevaisuudessa julkaistavaa räpmusiikkia. Nostan näidenkin lukujen yhteydessä erilaisia yhteiskunnallisia ja poliittisia aspekteja esiin.

Historiakartoituksen jälkeisissä luvuissa keskitytään ensin suomiräpin yhteiskuntakriittiseen materiaaliin sekä sieltä kumpuaviin teemoihin kuten suhteeseen luokkajakoon, virkavaltaan, kannabiskulttuuriin, kapitalismikritiikkiin sekä yhteiskuntakriittisen ja viihteellisemmän räpin väliseen jännitteeseen. Seitsemännessä luvussa syvennytään kotimaiseen kaupalliseen viihderäppiin ja nostetaan esiin poliitikkojen suomiräppiin liittyviä kannanottoja. Viimeisessä yhteenvetoluvussa kokoan edeltävien lukujen pohjalta yhteen vastauksia tutkimuskysymykseen suomiräpin poliittisuudesta, joka mielestäni kulminoituu pitkälti vaihtoehdoisen ja yhteiskuntakriittisen sekä kaupallisen ja viihteellisemmän räpin välisessä rajapinnassa, missä kohtaavat muun muassa omaehtoinen tekeminen ja suuryritysten hallinnoima musiikkiteollisuus.

Tutkielman teoreettinen kehys

Tärkeimpänä teoreettisena taustana ja lähteenä tutkielmalleni hyödynnän italialaisen marxilaisen teoreetikon Antonio Gramscin hegemoniateoriaa, päälähteenä hänen 1920-luvulla Benito Mussolinin fasistisella valtakaudella vankityrmästä käsin kirjoitetut *Quaderni del carcere*, jotka on suomennettu Martti Bergerin, Mikael Böökin ja Leena Talvion toimesta sekä julkaistu vuosina 1979–1982 nimellä *Vankilavihkot*. *Vankilavihkojen* tukena käytän lähteenä myös Jorma Mäntylän Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisemaa liseniaattitutkielmaa *Antonio Gramsci, hegemonia ja journalismi* sekä Tony Bennettin artikkelia ”*Popular Culture and 'the turn to Gramsci'*” teoksesta *Cultural Theory and Popular Culture*. Muita vaihtoehtoja lähestyä suomiräppiä valtio-opin tutkimuksessa olisi voinut olla esimerkiksi räpsanoitusten retorinen analyysi. Tämä olisi työn teoriaosuuden kannalta voinut olla astetta selkeämpi lähestymistapa, mutta se olisi toisaalta jättänyt täysin huomiotta monia suomiräpin poliittisina pitämiäni puolia ja ollut näin ollen vähemmän motivoiva tie. Teoriaosuutta olisi voinut laajentaa Chantal Mouffin sekä Ernesto Laclauin jälkimarxilaisella ja -gramscilaisella tutkimuksella, mutta työssä käsiteltävän aineiston ollessa sen verran laaja, käsittäen lisäksi koko kotimaisen räpmusiikin historian sekä yleispiirteiden läpikäymisen, koin työn rajaamisen kannalta mielekkäänä pitäytyä pääosin Antonio Gramscin teorioissa.

Aineisto

Olen lähestynyt aineistonani toimivia suomiräpkappaleita ensisijaisesti kuuntelemalla niitä sadoilta eri levyiltä ja liveinä lukemattomissa konserteissa, jonka jälkeen purkanut niiden sanoituksia joko litteroimalla omakätisesti, kopioimalla niitä levyn sisälehdiltä tai internetin kappaleiden sanoituksia kokoavilta sivustoilta talteen, sekä tarvittaessa korjannut valmiista teksteistä löytyviä virheitä. Läpikäytyä aineistoa on luonnollisesti valtava määrä verrattuna kahteenkymmeneen lähteeksi valikoituneeseen kappaleeseen, joista lopullisessa työssä löytyy lyhyempi pätkä tai kokonainen säkeistö. Olen pyrkinyt valitsemaan kappaleita, jotka mahdollisimman osuvasti edustavat käsiteltävää teemaa ja artisteja, jotka ovat omalta osaltaan merkittäviä räpmusiikin historiassa. Näihin lukeutuvat muun muassa

tutkielmassa lainatut yhdysvaltalaisartistit Grandmaster Flash, N.W.A. sekä kotimaiseen rytmimusiikkikenttään lähtemättömän jälkensä jättäneet nimet, kuten yhteiskuntakriittisestä materiaalistaan tunnetut Avain/Asa, Hannibal ja Laineen Kaspero tai viihteellisempää tuotantoa edustavat Cheek, Elastinen sekä Uniikki. Työhön valikoituneet artistit ovat kaikki vakiinnuttaneet paikkansa kotimaisen räpin kentällä sekä julkaisseet kaikki useampia merkittäviksi julkaisuiksi laskettavia levyjä. Valtaosa lainattujen kappaleiden artisteista esiintyvät myös useampaan otteeseen työn eri vaiheissa, esimerkiksi räpin historiaa sivuavissa osiossa, jolloin ne eivät jää vain irrallisiksi lainatuiksi riimeiksi, vaan pyrkivät avaamaan lukijalle mahdollisimman monipuolisen kuvan suomalaisen hiphopin poliittisuuden eri puolista.

Vain yhden, Jontin ja Petoksen räppäämän *Paska juttu* -kappaleen sanoitukset löytyvät tutkielmasta kokonaisuudessaan. Useimmiten kirjoitettuna löytyy kokonainen säkeistö. Päädyin tähän ratkaisuun, koska näin pääsen paremmin keskittymään itse aiheeseen, eikä lukijan tarvitse sivutolkulla kahlata lyriikoita läpi jos tutkielman kannalta merkittävä sisältö on rajattavissa esimerkiksi kappaleen tiettyyn osaan tai riimipariin. Tänä päivänä on kuitenkin varsin vaivatonta löytää sanoituksia internetin hakukoneiden kautta, joskin on hyvä muistaa, että ne valitettavan usein vilisevät myös pieniä virheitä. Aiheesta kiinnostuneiden olisi enemmän kuin suotavaa kuunnella koko alkuperäiskappale, mikä on helppoa esimerkiksi ilmaisten Youtube- tai Soundcloud -sivustojen tai Spotify-sovelluksen kautta, joista löytyy tuhansia suomalaisia räpkappaleita, Youtubesta monesti myös virallisilla tai epävirallisilla musiikkivideoilla varustettuna. Toisaalta monia erityisesti suomiräpin kahden ensimmäisen vuosikymmenen tai marginaalissa viihtyvien artistien tärkeimpiä levytyksiä ei juuri tahdo löytää kuin harvinaisilta alkuperäisjulkaisuilta.

Tutkielmaa ja räplyriikoita lukiessa on hyvä pitää mielessä, ettei niitä ole ensisijaisesti tarkoitettu luettavaksi runon kaltaisesti itse kappaleesta irrotettuina teksteinä. Räplyriikka on luotu osaksi kappalekokonaisuutta yhdessä taustabiitin ja mahdollisten efektien sekä samplejen kanssa tai elävän orkesterin säestyksellä esitettäväksi. Sanoja ei voida tarpeeksi hyvin ilmaista pelkässä kirjallisessa muodossa, erillään niiden ilmaisun rytmistä, intonaatiosta ja aaltoilevasta korostuksesta. Yhtäläillä minkäänlainen nuotitettu partituuri

ei kykenisi välittämään räpin moniulotteista musiikki- ja äänikollaasia (Shusterman, 1997). Esimerkiksi joitain sanojen kaksoismerkityksiä voi olla vaikea havaita kirjoitetusta muodosta, kun taas itse kappaleessa ne saattavat erottua selvemmin juuri intonaation, rytmin tai korostuksen ansiosta.

Kirjallisuus ja aiempi tutkimus

Kotimaisen räpin taustalähteinä käyttämäni vuonna 2004 ilmestynyt Jani Mikkosen *Riimi Riimistä* ja räpartisti Palefacena paremmin tunnetun Karri Miettisen *Rappiotaidetta* (2011) -teokset ovat toistaiseksi ainoat kotimaisen räpin taivalta kokoavat kirjat. Molemmissa teoksissa on omat vahvuutensa ja heikkoutensa. Mikkosen kirjan ansioihin on luettava pelkästään jo se, että se on ensimmäinen suomiräpistä kirjoitettu teos. Tyyllillisesti kirja on tosin suunnattu nuorille ja siinä on ehkä liiaksi keskitytty juuri tuohon aikaan pinnalla olleisiin artisteihin ja jätetty monet pioneerit kokonaan mainitsematta. Miettisen kirja paikkaa osaltaan hieman näitä aukkoja, mutta jää kokonaisuutena lyhyehkön tekstimäärän suhteen varsin pintapuoliseksi raapaisuksi. Käytän lähteinä myös kotimaisten sanoma- ja aikakauslehtien kirjoituksia.

Räpin alkuaikojen tarinaa, Yhdysvaltalaisia juuria ja hiphopsukupolven historiaa esittelevässä osiossa olen käyttänyt lähteenä aiheeseen perusteellisesti syventyvää Jeff Changin kiiteltyä *Can't Stop Won't Stop* -teosta. Kirjassa on tutkielmani kannalta osuvasti varsin yhteiskunnallisen ja paikoin poliittinen lähestymistapa hiphopkulttuurin ja räpmusiikin vaiheisiin. Yhdysvaltalaisen räpin poliittisuutta avatakseni olen käyttänyt lähteenä pitkälti vuonna 2005 julkaistua Janne Immosen Jyväskylän yliopiston ansioitunutta valtio-opin lisensiaatintyötä: *'Meitä ei dissata!': rap-musiikki puuvillapelloilta gettoon ja sieltä ulos.*

Musiikin poliittisuutta ja erityisesti Yhdysvaltojen räppiä sekä hiphopkulttuuria on tutkittu varsin paljon esimerkiksi rodun, sukupuolen sekä aitouden ja autenttisuusvaatimuksen kautta. Näin tekee myös Jeffrey O. G. Ogbar teoksessaan *Hip-Hop Revolution: The*

Culture and Politics of Rap. Ogbar näkee räpillä olevan edelleen paikkansa sosiaalisten ongelmien kommentoijana huolimatta sen vuosien varrella tapahtuneesta lähestymisestä kohti valtavirtapoppia. (Ogbar, 2007) Tricia Rose puolestaan tutkii räpin, afroamerikkalaisen kulttuurin ja yhdysvaltojen yhteiskunnan musiikillista, sosiaalista ja kulttuurista suhdetta työssään *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*.

Yhdysvaltojen ulkopuolista räpmusiikkia, lähinnä Euroopassa, Kanadassa, Japanissa ja Australiassa on tutkinut Tony Mitchell teoksessaan *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA* (Mitchell, 2001).

Euroopassa Ranskassa on pisimmät juuret räpmusiikissa ja myös sen tutkimuksessa. Ranskankielisen maailman räpmusiikkia on tutkinut esimerkiksi Alain Philippe Durand teoksessaan *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World* (Durand, 2002). Erilaisia räppiin keskittyviä tieteellisiä tutkimuksia valmistuu koko ajan lisää ympäri maailmaa.

Vielä muutama vuosi sitten kotimaisesta räpmusiikista ei juuri ollut yliopistotutkimusta tehty, mutta aivan viime vuosina julkaisuja on ilmestynyt useampia ja niitä on varmasti odotettavissa tulevaisuudessa vain enenevässä määrin. Jyväskylän yliopistossa julkaistiin vuonna 2014 Elina Westisen englannin kielen väitöskirja: ”*The discursive construction of authenticity: Resources, scales and polycentricity in Finnish hip hop*”, Turussa on tekeillä ainakin Inka Rantakallion musiikkitieteiden väitöskirja suomalaisista underground-räppäreistä ja Oulun yliopistossa Mervi Tervo on julkaissut artikkelin maantieteiden laitoksella otsikolla ”*Tila ja paikka suomalaisissa räp-musiikkivideoissa*”.

Kotimaisen räpmusiikin poliittisuutta ei tietävästi ole Suomessa vielä tutkittu kovin paljoa. Lotta Mäkeläisen vuonna 2008 julkaistussa Tampereen yliopiston Suomen kirjallisuuden pro gradu –tutkielmassa ”*Kumpi on väärässä, minä vai järjestelmä?*” - *Yhteiskunta ja yksilö Steen1:n ja Asan rap-sanoituksissa* on paikoin varsin yhteiskunnallinen ote. Jussi

Kokkolan Turun yliopiston historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksen Pro gradu -tutkielma *Luokatonta lyriikkaa? Yhteiskuntaluokka Asan, Palefacen ja Julman Henrin rap-sanoituksissa* käsittelee yhteiskuntaluokan näkökulmasta miten ja miksi suomalaisissa rap-sanoituksissa tehdään eroa eri ihmisryhmien välille. Työssä tarkastellaan luokan tuottamista Asan *Leijonaa metsästä* (2005), Julman Henrin *Al-Qaida Finland* (2007) ja Palefacen *Helsinki – Shangri-La* (2010) levyjen osalta.

2. ANTONIO GRAMSCI, VANKILAVIHKOT JA KULTTUURIHEGEMONIA

Italialainen poliittinen teoreetikko Antonio Gramsci (1891–1937) tunnetaan erityisesti hegemonia-käsitteen kehittäjänä. Gramscin ehkäpä kaikkein merkittävin perintö sekä tämän opinnäytetyön kannalta oleellisin anti löytyy hänen kulttuurihegemoniateoriastaan. Gramsci onnistui teoretisoimaan täysin uudella tavalla miten valtio ja hallitseva luokka pystyvät ennen kaikkea kulttuurisen hegemonian avulla saavuttamaan ja ylläpitämään valta-asemaa yhteiskunnassa.

Antonio Gramsci ja *Vankilavihkot*

Antonio Gramsci syntyi 23.1.1891 Sardiassa Alesin kylässä neljäntenä lapsena yhteensä seitsenlapsiseen perheeseen. Perheen kurjista oloista ja nelivuotiaana kärsitystä vakavasta onnettomuudesta huolimatta Antonio onnistui käymään ensin alakoulun kuin valmistua lopulta lukiosta vuonna 1911. Tämä ei ollut täysin tavanomaista tuon ajan köyhässä Sardiassa, missä arvioiden mukaan vain noin 10 % väestöstä osasi lukea ja kirjoittaa. Vielä samana vuonna Antonio Gramsci aloitti opinnot Torinon yliopistossa opiskellen ensin kielitieteitä, lähinnä kreikkaa, latinaa sekä filosofiaa. Torinon yliopistossa Gramsci tutustui useisiin tuleviin Italian vasemmiston poliittisiin johtajiin ja siirtyi sittemmin opinnoissaan historian ja yhteiskuntatieteiden pariin. (Mäntylä, 1986, 10–15.)

Gramsci kiinnostui marxilaisesta kirjallisuudesta ja ensimmäisen maailmansodan syttyessä vuonna 1914 politiikka alkoi kiinnostaa jo niin paljon, että hän jätti opintonsa taka-alalle. Hän liittyi ensin sosialistiseen nuorisoliittoon, sittemmin sosialistiseen puolueeseen ja sen hajottua Italian kommunistiseen puolueeseen. Gramsci ehti toimia myös Italian parlamentissa saaden mainetta fasistien kiivasta haastamisesta, oli aktiivisena lakkoliikkeissä sekä niin sanotuissa tehdasneuvostoissa. Suurimman puoluepoliittisen panoksen Antonio Gramsci teki kuitenkin kirjoittamalla säännöllisesti ensin *Il Grido del*

Popolo - ja *Avanti!* -lehtiin ja sittemmin *L'Ordine Nuovoon* ja *L'unitaan* ("Yhtenäisyys"), joita hän oli myös perustamassa. (Mäntylä, 1986, 15–27.)

Ensimmäinen maailmansota repi monella tapaa Italiaa kahtia ja se johti myös Benito Mussolinin fasisetin puolueen perustamiseen. Italia oli muodollisesti ensimmäisen maailmansodan voittajavaltioita, mutta se kärsi valtavat tappiot, maan talous oli syöksykierteessä ja moni näki maassa nälkää elinkustannusten noustessa monisatakertaisiksi (elinkustannukset nousivat Italiassa 624 % vuosina 1913–1920). Samaan aikaan maan suuryritykset olivat hyötyneet sodasta tehden ennennäkemättömiä voittoja, tehdastyöläiset järjestäytyivät ja lakkoilivat luokkataistelun kärjistyessä kärjistymistään. (Mäntylä, 1986, 17.)

Italian sekasortoinen tilanne johti lopulta fasisetin totaaliseen valtaannousuun marraskuussa 1926. Parlamentaarisen demokratian rippeetkin hävitettiin, fasismia vastustaneet puolueet ja sanomalehdet kiellettiin sekä vasemmistolaisten vainot ja pahoinpitelyt pahenivat entisestään. Antonio Gramsci vangittiin 8.11.1926 ja tuomittiin ensin karkotettavaksi viideksi vuodeksi pienelle Ustican vankilasaarelle, mutta tuomio katsottiin kuitenkin liian pieneksi. Fasisetin poliittisia vastustajia varten perustetun erikoistribunaalin toukokuussa 1928 alkaneessa uudessa oikeudenkäynnissä Antonio Gramscin tuomio oli 20 vuotta, neljä kuukautta ja viisi päivää. (Mäntylä, 1986, 28–29.)

Italian Apuliassa sijainneesta Turin vankilasta Gramsci pääsi ensin terveydellisistä syistä vuonna 1934 sairaalahoitoon Formian klinikalle ja hänet vapautettiin lopulta Rooman Quisianan klinikalta kovan kansainvälisen painostuksen avulla 11 vuotta vangitsemisensä jälkeen 21.4.1937. Antonio Gramsci kuoli vain viikkoa myöhemmin 46-vuotiaana vankilaolojen nujertamana. (Mäntylä, 1986, 28–29) Poliittisen vangin statuksestaan huolimatta hän kirjoitti ajatuksiaan lukuisiin vihkoihin, joista jäljelle jääneistä on koottu *Quaderni del carcere* – teos, niin kutsutut *Vankilavihkot*. Ne julkaistiin ensimmäisen kerran italiankielellä 1951 ja englanniksi nimellä *The Prison Notebooks* vuonna 1971. Tutkielmassa käyttämäni toistaiseksi ainoa suomenkielinen käännös ilmestyi Kansankulttuuri Oy:n toimesta vuonna 1979.

Antonio Gramsci kirjoitti Vankilavihkot kahdessa osassa, ensimmäiset 21 viikkoa hän kirjoitti Turin vankilassa vuosina 1929–1932. Ne kävivät läpi ankaran syynin ja sensuurin, jonka vuoksi Gramsci ei voinut täysin suoraan ilmaista itseään, joutuen käyttämään paljon erilaisia kiertoilmaisuja välttääkseen muun muassa kiellettyjä marxilaisia termejä. Loput 11 viikkoa Gramsci kirjoitti sairaalaolosuhteissa 1934–1935, jolloin hän pystyi kirjoittamaan vapaammin tehden myös jonkin verran korjauksia ja lisäyksiä ensimmäisiin viikoihin. Vankilavihkojen luonteesta on kiistelty jonkin verran, mutta yleisen tulkinnan mukaan ensimmäiset vihkot ovat muistiinpanomaisia Gramscin kuvitellessa pääsevänsä vielä vapaaksi viimeistelläkseen työnsä. Myöhemmin terveydentilansa heikentyessä Gramsci mitä ilmeisimmin ymmärsi, ettei tulisi enää pääsemään elävänä vapauteen, jonka vuoksi hän pyrki muutoksien ja uusien vihkojen myötä saattamaan työnsä mahdollisimman pitkälle valmiiksi. (Mäntylä, 1986, 32.)

Pitkälti edellä mainittujen haastavien olosuhteiden myötä Gramscin hegemonia- ja kulttuurihegemonian käsitteiden haltuun ottaminen Vankilavihkoista osoittautuu hyvinkin vaivalloiseksi. Gramsci ei varsinaisesti esitä Vankilavihkoissaan hegemoniasta tai kulttuurihegemoniateoriasta lainkaan selkeää ja kokonaisvaltaista määritelmää, vaan käsitteiden sisältö on työläästi koottava pienemmistä ympäri kirjoja olevista tekstinpätkistä.

Hegemonia-käsitteen historiaa

Käsitehistoriallisesti hegemonia-sanan juuret löytyvät kreikan kielestä. Kreikankielistä *ἡγεμονία*-sanaa on käytetty antiikin aikana ainakin kreikkalaisen mytologian jumalien Artemiksen ja Afroditen, merenkulun, astronomian ja sodankäynnin yhteydessä siihen tapaan, että se voidaan nähdä nykyisen merkityksen lähtökohtana.

Kreikkalaisessa mytologiassa metsästyksen ja äitiyden jumalattaren Artemiksen yhteydessä hegemonia tarkoitti johtamista ja tiennäyttämistä. Artemis näytti kuolemanjumalille tietä heidän matkallaan Manalaan. Rakkauden ja kauneuden jumalatar

Afroditen kohdalla hegemonia-sanaa on käytetty, kun hänet valittiin muiden jumalien toimesta eräällä laivamatkalla Kreetan johtajattareksi. Astronomiassa hegemonialla tarkoitettiin puolestaan tulevan tähtitaivaan ennakoimista. Kreikkalaisilla laivoilla oli taas tapana kulkea merellä pienissä saattueissa ja jokaisella saattueella oli erityinen hegemonia-laiva, jonka tehtävänä oli kulkea edellä näyttäen muille laivoille suuntaa. Filosofisilla koulukunnilla oli yleensä oma johtaja, esimerkiksi Platonilla oli oman akatemiansa hegemonia. Myös sodankäynnissä sotajoukon edellä kulkevaa tiennäyttäjää kutsuttiin hegemoniaksi ja kaupunkivaltioiden välisissä sodissa otettiin selvää millä kaupunkivaltiolla oli hegemonia koko Kreikassa. (Mäntylä, 1986, 34.)

Kreikasta termi levisi luonnollisesti myös hellenistisestä kulttuurista lähes pohjattomasti ammentaneeseen antiikin Roomaan, missä hegemonia-sanaa käytettiin hallitsemiaan alueita johtaneista kuvernööreistä. Latinan kielestä sana on saanut merkityksensä mikä sillä on ollut useimmissa länsimaisissa kielissä tarkoittaen yksinkertaistettuna johtoasemaa. (Mäntylä, 1986, 34.)

Mäntylän mukaan uudenaikaisen sosialistisen ja kommunistisen teorian luoneet Karl Marx ja Friedrich Engels käyttivät hegemonia-sanaa vain pari kertaa suunnilleen samassa merkityksessä kuin Gramsci. Pysyvämmin termi tulee marxismiin idästä ja juuri Venäjältä. Georgi Plehanov oli ensimmäinen marxilainen joka otti hegemonia-sanan systemaattisesti käyttöönsä. Plehanov tulkitsee hegemonian selkeän poliittisena asiana, joka kiinteästi liittyy luokkataisteluun ja kulloinkin hallitsevaan poliittiseen johto- tai herruusasemaan. (Mäntylä, 1986, 35–36.)

Plehanovilta käsite kulkeutui suoraan hänen oppilaalleen Vladimir Leninille, joka käytti termiä jo varsin tiuhaan. Antonio Gramsci puolestaan otti hegemonian käsitteen käyttöönsä suoraan Leniniltä, jonka tuotantoon hän pääsi tutustumaan paremmin ollessaan toukokuussa 1922 puolueensa Komintern-edustajana Moskovassa. Gramsci vietti tällöin Venäjällä puolisen vuotta lukien muun muassa Leninin teoksia joita oli tuolloin huonosti saatavilla Italiassa. (Mäntylä, 1986, 25 & 38.)

2.1 Gramscin hegemoniateoria

Hegemonia johtoasemana ja vallankäyttönä

Antonio Gramscin hegemoniateoriassa hegemonia voidaan nähdä sekä johtoasemana että vallankäyttönä, jotka ovat myös vahvasti linkittyneet toisiinsa saman asian dialektisesti eri puolina. Hegemonialla voidaan tarkoittaa alistettujen luokkien keskinäistä suhdetta, jossa yksi luokista johtaa muita sekä hallitsevan luokan suhdetta alistettuihin luokkiin. Gramsci käyttää johtoaseman ja vallankäytön erottelussa esimerkkinä Ranskan suurta vallankumousta sekä Italian risorgimentoa (”uudestisyntyminen”, ”uusi nousu”) eli noin 1830–1870 tapahtunutta prosessia, jossa niemimaan pikkuvaltiot yhdistettiin yhdeksi kansallisvaltioksi. Ranskassa porvaristolla oli jo ennen vallankumousta hallussaan hegemoninen johtoasema suhteessa sen liittolaisluokkiin talonpoikaistoon sekä proletariaattiin. Vallankumouksessa se pyrki ja lopulta saavutti hallitsevan vallankäyttöaseman suhteessa feodaaliaateliin. Vallankumouksen jälkeen porvaristo säilytti Ranskassa hegemonisen johtoasemansa, mutta siitä tuli lisäksi myös valtaa käyttävä luokka. Italiassa porvaristosta tuli Risorgimenton yhteydessä valtaa käyttävä luokka, mutta varsinainen johtava luokka se ei ollut aiemmin eikä Risorgimenton jälkeenkään, minkä vuoksi hegemonia oli porvarillisessa Italiassa Ranskaan nähden heikko. (Mäntylä, 1986, 62) Gramsci rinnastaa myös Risorgimenton ajan ja Ranskan vallankumouksen suhdetta fasismin kauden ja Venäjän vallankumouksen väliseen suhteeseen. (Gramsci 1979, 2.)

Johtoasemana hegemonia viittaa hallitsevan luokan kansanjoukoilta saamaan spontaaniin lojaalisuuteen ollessaan edistyksellinen. Rajoitetummassa muodossa Gramsci tarkoittaa hegemonialla intellektuellien yhteenliittävää funktiota. Laajemmin hegemonia on hallitsevan luokan harjoittamaa johtamista, vallankäyttöä ja hyväksytyä johtoasemaa. Johtoasemana hegemonia on sekä hallitsevan luokan ja alistettujen luokkien että alistettujen luokkien keskinäinen suhde. Yleistettynä yhteenvetona hegemonia johtoasemana on luokan hyväksytyä johtoasemaa suhteessa muihin luokkiin kattaen

kaikki inhimillisen toiminnan alueet keskittyen erityisesti politiikkaan. (Mäntylä, 1986, 62.)

Vallankäyttönä Gramsci erottelee kaksi vallan lajia, hegemonian johtamisena sekä suoran käskyvallan hallitsemisena, hegemonian johtamisena liittyessä lähinnä kansalaisyhteiskuntaan ja käskyvallalla hallitsemisen valtioon. Kansalaisyhteiskunnassa hegemonia toimii muokausprosessina, jonka tarkoituksena on saada ihmiset hyväksymään johtosuhde. Tarkennettuna se sosiaalistaa ihmisiä ideologiaan, joka legitimoii johtavan luokan toimintaa ja tässä prosessissa kulttuurilla on oma vahva roolinsa. Tämä muokausprosessi on samalla hegemonisen suhteen syntymisen edellytys sekä samalla osa hegemoniaa. Hallitseminen valtiossa perustuu Gramscin mukaan pitkälti tämän muokausprosessin onnistumiseen. Ilman hegemoniaa kansalaisyhteiskunnassa valtio joutuu Gramscin mukaan kriisiin. (Gramsci, 1979, 119)

Sivistyneistön muodostuminen

Gramsci pitää sivistyneistön muodostumista hallitsevan luokan laajentumisen sekä hegemonisen valta-aseman säilyttämisen kannalta ensiarvoisen tärkeänä. Gramsci pitää esimerkiksi intellektuellien funktiota ja syntymistä yhtenä syynä keskiaikaisten kaupunkikommuunien tuhoutumiselle, kun taloudellisen luokan johtama hallitus ei osannut luoda omaa intellektuellien kategoriaansa eikä siis harjoittanut diktatuurin ohella myös hegemoniaa, se lopulta tuhoutui. (Gramsci 1979, 119.)

Gramsci huomauttaa, että sivistyneistön kerrostumien kehittyminen ei konkreettisessa todellisuudessa tapahdu abstraktilla demokraattisella tasolla, vaan hyvin konkreettisten, perinteisten historiallisten prosessien mukaisesti. On muodostunut kerrostumia, jotka tavallisesti ovat erikoistuneet säästämään, eli pitkälti maata omistavan porvariston keski- ja alemmat kerrokset myös perinteisesti tuottavat intellektuelleja. Gramsci jatkaa, että sivistyneistön ja tuotannon maailman suhde ei ole välitön kuten yhteiskunnallisten perusrhmien ja tuotannon välinen suhde, vaan se välittyy eriasteisesti koko

yhteiskunnallisen kudoksen ja päällysrakenteiden kautta, joiden virkailijoita intellektuellit ovat. Gramsci määrittää kaksi suurta päällysrakenteen tasoa: se jota voidaan nimittää kansalaisyhteiskunnaksi, eli se elimistöjen kokonaisuus, jota kutsutaan myös yksityiseksi sekä poliittinen yhteiskunta eli valtio. Ensiksi mainittu taho vastaa hegemoniaa, jota hallitseva ryhmä harjoittaa koko yhteiskunnassa, jälkimmäinen suoraa määräysvaltaa, jota valtio ja laillinen hallitus ilmentävät. Sivistyneistö toimii näin ollen hallitsevan ryhmän asiamiehenä, joka toteuttaa yhteiskunnallisen hegemonian ja poliittisen hallituksen tehtäviä huolehtien siitä, että suuret joukot antavat ”spontaanin” kannatuksensa suunnalle, jonka hallitseva ryhmä on päättänyt antaa yhteiskuntaelämälle. Kannatus johtuu Gramscin mukaan puolestaan historiallisesti siitä arvovallasta ja luottamuksesta, jonka hallitseva ryhmä saa asemansa ja sen tehtävien perusteella, jotka sillä on tuotannon maailmassa. Lisäksi se huolehtii valtion väkivaltakoneiston toiminnasta, jolla varmistetaan laillisesti niiden ryhmien tottelevaisuus, jotka eivät ole aktiivisia eivätkä passiivisia kannattajia. Tämä väkivaltakoneisto on Gramscin mukaan perustettu koko yhteiskuntaa varten, määräysvaltaa ja johtoa kohtaavien kriisien varalta, joiden aikana spontaani kannatus vähenee. (Gramsci 1979, 129–130.)

Puolue hegemonian subjektina ja uutena ruhtinaana

Gramscin mukaan käytännön filosofian politiikan ja historian tieteeseen tuoma perustava uudistus on sen osoittaminen, ettei ole olemassa pysyvää ja muuttumatonta abstraktia ihmisluontoa, vaan ihmisluonto on historiallisesti määrättyjen yhteiskunnallisten suhteiden kokonaisuus, toisin sanoen historiallinen tosiasia, joka tietyissä rajoissa voidaan näyttää toteen filologian ja kritiikin menetelmiä käyttäen. (Gramsci 1982, 29.)

Gramsci pitää Machiavellin *Ruhtinasta* elävänä kirjana, jossa poliittinen ideologia ja politiikan tiede yhtyvät muodoltaan dramaattiseksi myytiksi. Machiavelli kuvaa teoksessaan millainen ruhtinaan on oltava, jotta hän kykenisi johtamaan kansan uuden valtion perustamiseen. Machiavelli itse huomauttaa, että historian suurmiehet ovat aina noudattaneet hänen kirjaamiaan toimintamalleja. Tämän vuoksi ei Gramscin mukaan näytä

siltä, että Machiavelli antaisi vihjeitä niille jotka jo tietävät eli voidaan olettaa, että hänen tähtäimessä olivat ne jotka eivät tiedä. Hän siis halusi antaa poliittista kasvatusta, ei kielteistä tyrannien vihaajille ominaista, vaan myönteisemmän kasvatuksen niille, jotka joutuvat tunnustamaan tietyt, jopa tyrannienkin, keinot välttämättömäksi saavuttaakseen tietyt päämäärät. (Gramsci 1982, 30–31.)

Gramsci toteaa, ettei ”Uuden ruhtinaan” päähenkilö voi nykyaikana olla mikään sankarillinen yksilö, vaan poliittinen puolue ja kunkin kansakunnan erilaisissa sisäisissä oloissa juuri se puolue, joka aikoo perustaa uudentyyppisen valtion. Gramscin mukaan on myös huomattava kuinka esimerkiksi totalitaarisuuteen pyrkivissä hallitusjärjestelmissä kruunun perinteiset tehtävät hoitaa todellisuudessa puolue, joka onkin totalitaarinen juuri siksi, että se täyttää kyseiset tehtävät. (Gramsci 1982, 44.)

Gramsci ei puhu puolueen vahvasta roolista pelkästään ylistävään sävyyn, kun hän muistuttaa myös aikanaan varsin ajankohtaisena sekä tulevaisuuteen katsoen kritisoivaa puolueen liian isosta roolista erityisesti totalitaristisissa liikkeissä. Gramsci vie puolueen kritiikin teorioissaan niin pitkälle, että puoluetta lopulta tarvitaan vain muutoksessa ja suoritettuaan tehtävänsä sen toiminta voitaisiin lopettaa. Vallankumoukselliset liikkeet ovat siis ideologisesti syntyneet kuolemaan ja niiden käydessä turhiksi esiintyy usein myös kuohuntaa.

Puolueen muodostumisen ajankohdasta käytävä keskustelu aiheuttaa joskus valitettavasti myös eräänlaista ylpeilyä, joka on Gramscin mukaan yhtä naurettavaa ja vaarallista kuin kansakuntien ylpeily, josta Giambattista Vico (1668–1744) puhuu historianfilosofisessa teoksessaan *La Scianza nuova*. Puolue ei koskaan ole valmis eikä lopullinen, kehityksen tuodessa aina uusia velvoitteita ja tehtäviä. Toisaalta tiettyjen puolueiden kohdalla pätee paradoksaalinen väite, että ne ovat valmiita ja lopullisia siinä vaiheessa, kun ne eivät enää ole olemassa, niiden olemassaolon tullessa historiallisesti tarpeettomaksi. Kukin puolue on Gramscin mielestä vain luokkansa nomenklatuuri (luettelo) ja asettaessaan tehtäväkseen

lopettaa luokkajaon se tulee täydelliseksi ja valmiiksi vasta silloin se ei ole enää olemassa, koska luokkien poistuessa ei ole enää niiden ilmaisuvälineitäkään. (Gramsci 1982, 49.)

2.2 Kulttuurihegemonia ja räpmusiikki

Gramsci pohjaa hegemoniateoriansa pitkälti luokkajakojen välisiin ristiriitoihin. Siinä missä edeltävät hallitsevat luokat pyrkivät lähinnä säilyttämään asemansa suljettuna kastina, eivätkä pyrkineet niinkään laajentumaan, pyrkii porvarillinen luokka puolestaan edistämään muiden luokkien elimellistä integraatiota sekä laajentumaan niin teknisesti kuin ideologisesti. Porvariluokka näkee Gramscin mielestä itsensä elimistönä, joka on jatkuvassa liikkeessä ja kykenisi imemään itseensä lopulta koko yhteiskunnan mukauttamalla sen omaan kulttuuriseen ja taloudelliseen tasoonsa. Gramscin mukaan porvariluokka pyrkii viemään tämän prosessin mahdollisimman pitkälle, niin että viime kädessä valtiolle ja perinteiselle oikeuskäsitykselle koittaa loppu, kun ne ovat ensin tulleet tarpeettomiksi suoritettuaan tehtävänsä sulaututtuaan porvarilliseen kansalaisyhteiskuntaan. (Gramsci 1982, 124.)

Gramsci poikkesi aiemmasta marxilaisesta perinteestä siinä, että hän näki kapitalistisissa yhteiskunnissa hallitsevan porvariluokan ja alistetun työväenluokan välisten kulttuuristen ja ideologisten suhteiden perustuvan vähemmän työväenluokan suoraan dominointiin hallitsevan luokan taholta, vaan ennemmin taisteluun hegemoniasta eli moraalista, kulttuurista, älyllisestä ja sitä myöden koko yhteiskunnan poliittisesta hallinnasta.

Dominoivan ideologian väitteen mukaan hallitseva luokka pyrkii korvaamaan työväenluokan kulttuurin ja ideologian omallaan, halliten ja rajaten näin suoraan työväenluokan kokemuspiiriä. Gramsci puolestaan väittää, että porvariluokan hegemonian ja hallitsevan luokan aseman saavuttaminen riippuu pitkälti siitä, kuinka hyvin se pystyy mukauttamaan itseensä ja löytämään tilaa vastakkaisen työväenluokan kulttuurille ja arvoille. Porvariluokan hegemonia ei näin ollen varmistu työväenluokan kulttuurin

hävittämisellä, vaan sen sulauttamisella porvariluokan ideologiaan ja kulttuuriin niin, että ilmentyessään porvariluokan rakenteiden puitteissa sen alkuperäiset poliittiset yhteydet ja ilmentymät ovat muuttuneet hallitsevalle luokalle suotuisemmiksi. (Bennett 1994, 225.)

Hiphopkulttuuri on syntynyt vahvasti erilaisten ristiriitojen ympäröimänä ja vastakkainasetteluiden pohjalle, muodostaen lukemattomia kirjoittamattomia lainalaisuuksia ja aitousvaatimuksia vilisevän ala- ja vastakulttuurijärjestelmän. Räpmusiikki on kaupallisen toiminnan rinnalla onnistunut myös poikkeuksellisen pitkään säilyttämään sille tyypillisen vahvan ruohonjuuritason toimintaa suosivan vaihtoehdoisen luonteensa. Sille on lähes pakonomaisen tyypillistä omien ajatusten suodattamaton esiintuominen, oli kyseessä sitten syvällisempään ilmaisuun pyrkivä artisti tai enemmän taitavaan sanailuun, riimittelyyn ja vaivattomalta vaikuttavaan tyyliin (flow) keskittyvä räppäri. Räfteksteihin on potentiaalisesti kirjoitettavissa valtava määrä sanoja, mikä tarjoaa melkein mihin tahansa muuhun musiikkityyliin verrattuna aivan erilaisen mahdollisuuden yksityiskohtaisempien huomioiden tai kannanottojen tekemiseen.

Marginaali-ilmiöiden kasvattaessa suosiotaan pyrkii musiikkiteollisuus järjestelmällisesti imemään ne osaksi liiketoimintaansa, jonka päämääränä on käytännössä vain taloudellisen voiton takominen, valitettavan usein myös musiikin luonteen ja sisällön kustannuksella. Tämä on omiaan muuttamaan julkaistavaa musiikkia muovisemman kertakäyttökulttuurin suuntaan, jonka seurauksena koko musiikkityyli ja erityisesti pinnalle nouseva materiaali liukuu lähemmäksi kultaista keskietä ja valtavirtaa, missä isoimmat massat liikuttelevat suurimpia rahasummia. Tämä myös kotimaisen räpin suosion kasvun myötä selkeästi nähtävissä oleva ilmiö on omiaan hiljentämään paitsi räpin kriittisempiä ja vaihtoehtoisia ääniä sekä vaimentamaan sen kapinallista luonnetta, niin myös erilaisten viihdeformaattien, mainos- ja näkyvyystempausten kautta viemään huomiota pois itse musiikista.

Vankilavihkoissaan Gramsci puhuu materialismin aallosta, joka liittyy auktoriteetin kriisiin eli yhteiskunnallisesta vaiheesta, jolloin vanha hegemonia on kuolemassa, mutta uusi ei ole vielä syntynyt tai sille ei ole vielä tilaa. Tämä liittyy myös Gramscin

mainitsemaan niin sanottuun ”nuorisokysymykseen”, jossa on kyse vanhojen johtavien sukupolvien ”auktoriteetikriisistä” (Gramsci 1982, 16). Nuoriso- ja vastakulttuurille tyypilliseen tapaan voi räpmusiikissa esiin nostetuista teemoista löytää yhteiskuntarakenteiden sekä valtaa pitävän hegemonisen järjestelmän kipukohtia ja värähtelyjä, joille ei ole tilaa julkisessa sfäärissä ainakaan valtamedian osalta ja jotka voivat lopulta kärjistyessään jopa horjuttaa hallitsevaa systeemiä ja valtarakenteita. Räpmusiikki toimii monessa tapauksessa äänitorvena niille, joille vanhemman sukupolven hallitsema valtaeliitti ei muuten anna puheenvuoroa.

Gramsci kirjoittaa, miten uuden kulttuurin luominen ei pelkästään merkitse uusien omaperäisten löytöjen tekemistä vaan myös jo löydettyjen ”totuuksien” kriittistä levittämistä. Gramsci jatkaa, että paljastetut totuudet tulee yhteiskunnallistaa ja tehdä niistä elävän toiminnan perusta, koordinoiva tekijä sekä älyllisen ja moraalisen järjestyksen aines. Gramscin mukaan se, että ihmisjoukko saadaan ajattelemaan nykyistä todellisuutta johdonmukaisesti ja yhtenäisesti on tärkeämpi ja omaperäisempi filosofinen teko kuin jonkin filosofisen neron tekemä marginaalisen tiedeyhteisön omaisuudeksi jäävä löytö. (Gramsci 1979, 37.)

Myöhemmin Vankilavihkojen suomennetussa ensimmäisessä valikoimassa Gramsci kysyy onko filosofista liikettä pidettävä merkittävänä vain silloin, kun se pyrkii kehittämään erikoistunutta kulttuuria rajoitetuille sivistyneistöryhmille vai pelkästään silloin, kun se kehittäessään terveen järjen ylittävää ja tieteellisesti johdonmukaista ajattelua ei unohda yhteyttä ”yksinkertaisiin”, vaan jopa löytää tuosta yhteydestä tutkittavien ja ratkaistavien ongelmien lähteen? Gramscin mukaan vain tämän yhteyden ansiosta filosofiasta tulee historiallista sen vapautuessa intellektualistisista ja individuaalisista aineksista ja muuttuu ”elämäksi”. (Gramsci 1979, 42–43.)

Yhteiskuntakriittisen räpmusiikin voi nähdä ilmentävän hyvinkin osuvasti Gramscin peräänkuuluttamaa uuden kulttuurin luomista ja löydettyjen totuuksien kriittistä

levittämistä. Sitä ei myöskään ole suunnattu millekään rajatuille sivistyneistöryhmille, pitkälti päinvastoin.

Vaihtoehtoinen alakulttuuri menettää kuitenkin ison osan vaikutusvoimastaan, kun se viimeistään hieman suurempaa suosiota saadessaan pyritään markkinatalouden voimin integroimaan osaksi valtavirtaa kasvavien levy-, keikka- ja tuotemyyntien toivossa. Toki levy- ja viihdeteollisuus on koko olemassaolonsa ajan aina aktiivisesti etsinyt uusia potentiaalisia tähtiä ja pyrkinyt haistamaan tai luomaan seuraavan nuorisotrendin, mutta ala ei ole aiemmin ollut yhtä suuressa murroksessa mitä nyt 2010-luvulla musiikin digitalisoitumisen ja internetin lopullisen läpilyönnin myötä. Suurten levy-yhtiöiden taistellessa markkinaosuuksistaan ja eloonjäämisestään, ovat myös otteet paikoin entistä aggressiivisempia ja häikäilemättömämpiä. Juuri tässä uuden ja vanhan hegemonian kriisiytyneessä välikaudessa voi Gramscin mukaan ilmetä mitä vaihtelevimpia sairaalloisia ilmiöitä (Gramsci 1982, 16).

Tony Bennett muistuttaa artikkelissaan *Popular Culture and 'the turn to Gramsci'* ettei kulttuurin ja ideologian sfäärejä voida kuitenkaan jakaa vain kahteen täysin tiiviiseen, vastakkaiseen ja toisistaan erillään oleviin luokkiin, missä populaarikulttuuri nähdään joko puhtaasti porvarillisen ideologian muotona tai vaihtoehtoisesti kansan autenttisena kulttuurina, läpensä pahana tai tahrattoman hyvänä. Taistelu hegemoniasta, missä se joko voitetaan tai hävitään, käydään Gramscin mukaan useimmiten juuri jokapäiväisessä elämässä ja arkisessa kulttuurissa. Populaarikulttuuri on rakentunut yhtä lailla hallitsevan luokan yrityksenä saavuttaa hegemonia kuin sen vastavoimien pohjalta. Se ei koostu pelkästään hallitsevan ideologian massakulttuurista eikä spontaaneista vastakulttuurin muodoista, vaan populaarikulttuuri on enemmän juuri näiden kahden vastavoiman välinen neuvottelu- ja taistelukenttä, missä eri populaarikulttuurin muodot, valta-, ala- ja vastakulttuuriset sekä ideologiset arvot ja elementit ovat sekoittuneet keskenään. (Bennett 1994, 226.)

Yhtä lailla hiphopkulttuuria tai räpmusiikkia ei voida pitää puhtaasti vain viihteellisen massakulttuurin muotona tai pelkästään spontaanina vastakulttuurina. Se on nähtävissä vastaavanlaisena vastavoimien välisenä neuvottelu- ja taistelukenttänä, missä niin artistit, musiikin kuuntelijat kuin kulttuurin parissa toimivat törmäävät arkisessa elämässään jatkuvasti tiedostaen tai tiedostamatta erilaisiin arvolutautuneisiin valintoihin. Kotimaisesta räpistä on kappaleiden sisällön osalta erotettavissa selvimmin erilaisia vastakkaisia ideologisia arvoja sekä valta-asetelmia erityisesti yhteiskuntakriittiseksi ja viihteelliseksi kutsumieni suomiräpin tyllysuuntien väliltä. Tähän ”soppaan” on lusikkansa iskenyt artistien ja fanien lisäksi viime vuosina erilaisin ulostuloin myös maamme kärkipään poliitikkoja puolueveteraaneista aina kulttuuri- ja pääministeritasolle asti.

Gramsci jakaa sivistyneistön perinteisiin sekä elimellisiin intellektuelleihin. Perinteisen sivistyneistön legitimoidessa vallitsevaa systeemiä luovat erilaiset sosiaaliset ryhmät myös spontaanisti oman elimellisen (orgaanisen) sivistyneistön, joka luo ryhmälle itsetietoisuutta ja yhteenkuuluvuuden tunnetta taloudellisella, sosiaalisella sekä poliittisella tasolla. Nathan D. Abrahams näkee artikkelissaan *Antonio's B-Boys: Rap, Rappers, and Gramsci's Intellectuals* yhdysvaltalaisia räpartisteja orgaanisina intellektuelleina ja vastahegemonisina voimina, jotka kotikulmien sankareina tuovat esiin yhteisön ongelmia ja tarpeita. Orgaanisena sivistyneistönä he tuovat esiin ja kirjoittavat historiankirjoihin oman yhteisönsä kulttuurista elämää slangin, pukeutumistyylin ja erilaisten tapojen esittäjinä. Rappareit ovat lähes poikkeuksetta syvästi juurtuneita omaan kaupunkiinsa, kaupunginsiinsa ja yhteisöihinsä tuoden tiuhaan esiin näiden erikoispiirteitä kappaleiden lukuisissa viittauksissa. Rappareit luovat musiikissaan paikallisen ulottuvuuden, joka tuo esiin yhteisön ongelmia paljon laajemmalle yleisölle sekä pyrkii uudelleenmäärittelemään sorretun alaluokan asemaa suhteessa valtaapitävään eliittiin. (Abrahams, 1995, 1-3)

Gramsci, jonka teoriat tähtäävät pitkälti uudentyyppisen valtion perustamiseen katsoo, ettei mikään valtiotyyppi näytä voivan välttää alkukantaista taloudelliskorporatiivista vaihetta, niin uuden tyyppisen valtion perustaneen uuden yhteiskuntaryhmän poliittisen hegemonian täytyy sisällöltään olla pääasiassa taloudellinen. (Gramsci 1982, 127.) Kysymys

suomiräpin poliittisuudesta palautuu myös rakenteiden osalta pitkälti talouteen pohjautuviin kysymyksiin, mutta siinäkin rajalinja näyttäytyy olevan pitkälti viihteellisen ja kriittisemmän räpin välillä.

Kotimaisen räpmusiikin poliittisuus piilee Antonio Gramscin kulttuurihegemoniateorian hengessä pitkälti tuossa ristiriitaisessa paljon erilaisia jännitteitä, maailmankuvia ja vastakkainasetteluja vilisevässä tilassa, jossa kohtaavat marginaali ja valtavirta, kriittisyys ja yltiöpositiivisuus, maailmanparantaminen ja yksilökeskeisyys, omaehtoisuus ja kaupallisuus, köyhyys ja rikkaus tai kultti- ja jopa maailmanmaine.

Seuraavaksi kolmas luku taustoittaa ensin räpin historiaa ja poliittista aspektia Yhdysvalloissa ja seuraavat syventyvät tarkemmin suomalaisen räpin saloihin.

3. RÄPMUSIIKIN HISTORIAN LYHYT OPPIMÄÄRÄ

12-vuotias Clive Campbell, joka myöhemmin tultiin tuntemaan nimellä DJ Kool Herc, muutti Jamaikalta New Yorkin Bronxiin vuonna 1967. Elokuun viimeisellä viikolla vuonna 1973, kesä oli lähestymässä loppuaan ja koulut pian taas alkamassa. Cliven siskon Cindy Campbellin suunnitelmana oli vuokrata asuintalonsa kerhohuone juhlia varten ja tienata rahaa ostaakseen uusia vaatteita. Clive oli tehnyt DJ-keikkoja kotibileissä jo kolmen vuoden ajan ja Cindy pyysi veljensä soittamaan kesäloman päätösbileisiin. Alkuillasta Clive soitti Jamaikalla suosittuja dancehall-kappaleita, mutta Bronxin nuoriso ei niistä innostunut. Niinpä Clive antoi juhlakansalle sitä mitä he halusivat, soittaen muun muassa James Brownia sekä muuta aikakauden soulia ja funkia, joiden kappaleiden instrumentaalivälisat eli breikit saivat ihmiset liikkeelle. DJ Kool Herc nostatti vielä tunnelmaa huutelemalla mikrofoniiin ja hiphopin luomiskertomuksen myytti oli syntynyt. (Chang 2008, 89–90.)

Seuraavaksi erilaiset kellareissa ja kerhohuoneissa järjestetyt juhlat kasvoivat ja siirtyivät kadulle. Tapahtumat olivat erityisen suosittuja New Yorkin pohjoisosissa Bronxissa, joiden nuorilla ei ollut varaa mennä alakaupungin suosittuihin diskoihin. Juhliin kerääntyi kaikenikäisiä ihmisiä tanssimaan. Tanssijat innostuivat suuresti kappaleiden välisista eli breikeistä, joissa rytmi nousi keskeiseksi laulun jäädessä pois. DJ Kool Herc etsi kappaleista näitä breikkejä ja hänen tunnussävelmiksi tuli muun muassa kappaleita kuten The Incredible Bongo Bandin *Apache* ja *Bongo Rock*, James Brownin live-versio kappaleesta *Give it Up or Turn it Loose*, Johnny Paten tunnusmelodia elokuvasta *Shaft in Africa* ja Dennis Coffeyn *Scorpio*. (Chang 2008, 91–93.)

Herc repi levyistä etiketit pois, jotta kilpailevat DJ:t eivät näkisi mistä levyistä on löytynyt herkullisimmat breikkibiitit. Herc kehitti ”Merry-Go-Roundiksi” kutsumansa tekniikan, jossa hän soitti kahdella soittimella samaa levyä ja laittoi toisen levyn alkamaan breikin alusta, kun toinen levy ehti samaisen breikin loppuun. Tällä tavoin Herc pystyi jatkamaan muutaman sekunnin pituisia breikkejä, eli kappaleen instrumentaaliosioita kestäämään

vaikka loputtomiin. Pitkälti juuri tämän keksinnön ja urauurtavien DJ-tapahtumien järjestäjänä Kool Herciä on alettu pitää 'hiphopin perustajana'. (Chang 2008, 91–93.)

Erityisesti alkuaikoina, mutta myös pitkään ensimmäisten räplevytysten julkaisemisen jälkeen hiphopmusiikki eli kaikkein vahvimmin juuri live-esiintymisissä. Silti heti ensimmäiset levytykset olivat myös suuria menestyksiä. Ensimmäinen suurempi kaupallinen räpmenestys oli Sugarhill Gangin kappale *Rapper's Delight*, joka räjäytti pankin marraskuussa 1979. Kappale sai myös kritiikkiä Bronxin vanhoilta tekijöiltä. Monet kokivat, että ensimmäisen hitin olisi pitänyt tulla sieltä, mistä koko kulttuuri oli saanut alkunsa. Sugarhill Records keräsi New Jersey kaduilta kolme räppääjää ja taustat soitti levy-yhtiön studioyhtye. New Jersey oli kaukana Bronxin piireistä ja *Rapper's Delightin* sanatkin olivat lainattuja. Sanat, jotka toivat termit kuten rap ja hiphop ensimmäistä kertaa suuren yleisön tietoisuuteen. Kappaleesta tuli kansainvälinen hitti, joka myi ilmestyessään heti ensimmäisen päivän aikana 75 000 levyä. (Chang 2008, 153–154.)

Seuraavat merkittävät virstanpylväät olivat Afrika Bambaataan vuonna 1982 julkaistu *Planet Rock* sekä erityisesti Grandmaster Flashin ja Furious Fiven Sugarhillille tekemä kappale *The Message*, jonka ensimmäiset rivit löytyvät myöhemmin tekstistä. *Planet Rockin* tuottajat Tom Silverman sekä DJ Arthur Baker loivat syntetisaattorin ja rumpukoneella elektronisen biitin, joka loi kokonaan uuden elektro-suunnan räp- ja yleisemminkin tanssimusiikkiin. Rumpukoneiden ja syntetisaattoreiden käyttö madalsi oman musiikin tekemisen kynnystä, joka on aina vain madaltunut tekniikan kehittymisen mukana näihin päiviin asti. Aikaisemmista enemmän muun muassa juhlimisesta kertoneiden kappaleiden sijaan *The Message* räpättiin geton arkeen kuuluvista teemoista. Vaikka studioyhtyeen ideoiman kappaleen räpäanneet, getoissa kasvaneet Furious Fiven jäsenet eivät uskoneet kappaleen teeman kiinnostavan tanssikansaa, tuli kappaleesta suuri hitti ja erityisesti kriitikoiden suosikki. (Immonen 2005, 125.)

It's like a jungle sometimes it makes me wonder / How I keep from going under.
It's like a jungle sometimes it makes me wonder / How I keep from going under.
Broken glass everywhere.
People pissing on the stairs, you know they just don't care / I can't take the smell,
I can't take the noise no more.
Got no money to move out, I guess I got no choice.
Rats in the front room, roaches in the back / Junkies in the alley with the baseball bat.
I tried to get away, but I couldn't get far /
Cause a man with a tow-truck repossessed my car.

(Grandmaster Flash and the Furious Five – The Message, 1982)

The Message sanoista välittyy geton surkeiden asumisolosuhteiden aiheuttama ahdistus ja sieltä poispääsyn vaikeus. Tänä päivänä kappale saattaa kuulostaa futuristisen uptempo-biitin vuoksi ensi alkuun jopa positiiviselta, erityisesti kun monet myöhemmin tehdyt kantaottavat kappaleet ovat usein tuotannoltaankin astetta rankemman kuuloisia. Kyseistä levytystä pidetään käännekohtana, joka viimeistään vakiinnutti hiphopin aseman vakavasti otettavana musiikkimuotona niin levy-yhtiöiden, kriitikoiden kuin kulovalkean lailla kasvavan kuulijakunnan silmissä. *The Message* kaltaiset kappaleet alkoivat tehdä räppäreistä gramscilaisessa valossa oman yhteisönsä orgaanisia (elimellisiä) intellektuelleja, joiden vaikutusvaltaa lisäsi vahvasti heidän valtaisa suosio erityisesti valkoihoisten nuorten keskuudessa. Räpistä oli muodostumassa erityisesti köyhän mustan vähemmistön äänitorvi, sekä monelle nuorelle lahjakkuuden ja kovan harjoittelun tuloksena mahdollisuus ulospääsyyn kurjuudesta. Rämpmusiikki antoi voimana gettojen asukkaille oman äänen vastahegemonisena voimana valtavirtamedian piirtämälle negatiivisemmalle kuvalle.

Muista musiikkityyleistä on räppiin otettu eniten vaikutteita Jamaikan reggae- ja dancehallrytmeistä, soul- sekä erityisesti funkmusiikista. Lisäksi räpin matkassa hyljeksitystä ja aliarvostetusta mustien alakulttuurista vartenotettavaksi taiteenmuodoksi on paljon yhtymäkohtia jazzin vastaavaan kehitykseen 1900-luvun alkupäässä. Mainittujen DJ Kool Hercin, Afrika Bambaataan, Public Enemyn, Grandmaster Flashin ja Sugarhill

Gangingin lisäksi soulin kummisetänä ja funkkin perustajana tituleerattu James Brown sekä 1980-luvun alussa aktiivisesti musiikkia julkaissut harlemilaisartisti Kurtis Blow kuuluivat hip hopin alkuaikojen suurimpiin vaikuttajiin.

Alkuajoista hiphopmusiikki on monipuolistunut, uusia alagenrejä ja erityisesti uusia räppäreitä syntyy jatkuvasti. Hiphop on erityisesti sen synnyinmaassa Yhdysvalloissa hyvin suosittua ja todellista valtavirtamusikkoa, aivan siinä missä perinteinen rock- tai countrymusiikki. Yhdysvaltojen lisäksi pisimmät juuret räpmusiikki on ehtinyt kasvattaa ehkäpä Ranskassa, jossa musiikkityyli sai tuulta alleen jo 1970-luvun lopussa. Viimeistään 2000-luvulla räp on lyönyt läpi ympäri maailmaa yhtenä suosituimpana musiikkimuotona.

Isoimman ja pysyvimmän jäljen hiphopin eri alagenreistä on jättänyt gangstaräp, johon valtaosa 1980- ja 90-luvun klassikoiksi muodostuneista kappaleista voidaan laskea kuuluvaksi. Gangstaräppiin sisältyvä vahva poliittinen lataus tekee siitä erityisen kiinnostavaa myös tämän tutkielman kannalta.

3.1. Korttelijuhlien viihteestä poliittiseen sanomaan

1980-luvun loppupuolta lähestyessä nuori hiphopmusiikki oli hieman hukassa. Uudet Def Jam -artistit kuten Run-DMC sekä L.L. Cool J. menestyivät, mutta vanha Bronxin koulukunta oli pitkälti kadonnut kuvioista. Fanit olivat tottuneet saamaan räpistä enemmän, mitä musiikilta on perinteisesti totuttu vaatimaan. Viihteellisyyden, juhlimisen ja tunteiden lisäksi räpmusiikilta oli totuttu saamaan syvempiä ja suurempia merkityksiä ja sanomaa. Kaupallisesti menestyneet Run-DMC ja L.L. Cool J. olivat osoittaneet, että pitkien tarinoiden rap-kappaleet voivat myydä hyvin myös laajalle yleisölle. Toisin kuin ehkä ensimmäisissä räpnauhotteissa, 80-luvun lopun räpkappaleissa alkoi olla tekstiä jo moninkertaisesti verrattuna keskimääräiseen rock- tai popraitaan. (Immonen 2005, 146–147.)

Tätä pientä sisällöllistä tyhjiötä täydentämään syntyi sanomaräpiksi (Conscious / socially conscious hip hop) kutsuttu tyyli, jonka alkuaikojen edustajiksi voidaan laskea KRS-ONE:n (Lawrence Krisna Parker) sekä Scott La Rockin (Scott Monroe Sterling) perustama yhtye Boogie Down Productions. Heidän varhaisessa tuotannossaan kritisoidaan muun muassa Yhdysvaltojen sallivan yhä uudestaan nälänhädän ja hyväksikäytön. Pian vuonna 1987 *Criminal Minded*-debyyttialbumin julkaisun jälkeen Scott La Rock väkivaltainen surma Bronxin kadulla vaikutti syvästi Parkeriin. Parker syventyi mustien vastarintaliikkeen klassiseen teokseen – Malcolm X:n elämäkertaan ja ammensi tästä vaikutteita musiikkiinsa. Vaikutteet näkyvät vahvasti jo seuraavana vuonna julkaistulla *By All Means Necessary* -levyllä aina levyn kansikuvaa myöten. (Immonen 2005, 147–148.)

Samoihin aikoihin Def Jam-levy-yhtiölle kiinnitettiin myös Chuck D:n ja kumppaneiden edustama yhtye Public Enemy. Yhtye ammensi visuaaliseen kuvastoonsa vallankumousarmeijoiden tyyliä. Public Enemy oli alusta asti tarkoitus olla enemmän kuin pelkkää musiikkia, sille he pyrkivät kappaleillaan herättämään tunteita ja kouluttamaan mustia nuoria vastarintataisteluun. Public Enemyn vastarinta-ajattelun esikuvina toimivat Malcolm X:n puheet sekä Nation of Islamin ja Mustien Panttereiden vallankumousideologiat. (Immonen 2005, 149.)

Seuraava iso trendi Yhdysvaltojen hiphopkulttuurissa oli gangstaräpin esiinmarssi. Gangstaräpissä vietiin sanomaräpin poliittinen sisältö ja yhteiskunnallinen sanoma astetta pidemmälle ennenkuulumattoman rajujen tekstien myötä. Gangstaräpistä huokuva itseluottamus ja musta ylpeys niin yksilöinä kuin osana isompaa kulttuuria tekivät suuren vaikutuksen ympäri Yhdysvaltoja. Rajut sanoitukset viihdyttivät rankkaa elämää elänyttä gettoyleisöä. 1980-luvun lopussa Los Angelesin mustien asuttamilla köyhillä asuinalueilla Comptonissa ja South Centralissa räjähtäneeseen huumeongelmaan ja jengiväkivaltaan puututtiin jo kriisiajan puolisolitaallisilla erikoisjoukoilla. Kun esikaupunkialueilla kauhisteltiin tilannetta kotisohvilta television välityksellä, oli se getoissa karua todellisuutta. (Immonen 2005, 164.)

Yksi ensimmäisistä gangstaräppäriksi luokiteltavista artisteista oli Ice-T, joka kutsuu omaa musiikkiaan totuus pohjaiseksi räpiksi. Tarinat pohjautuvat hänen omaan elämäänsä Los Angelesin rajussa ympäristössä, jonne hän muutti teini-ikäisenä New Jerseyä hänen vanhempien kuollessa auto-onnettomuudessa. Ice-T kuului nuorena pahamaineeseen Crips -jengiin ja oli monella tapaa esimerkkitapaus geton puristavassa otteessa olevasta nuoresta, jolla ei ole montaa vaihtoehtoa elämänsä suunnaksi. Rämpämusiikin avulla Ice-T onnistui kuitenkin itse ottamaan getosta niskalengin ja on tänä päivänä yksi pisimmän uran viihdemailmassa tehneistä räppäreistä. (Immonen 2005, 161–162.)

Los Angelesin Comptonista kotoisin olevan N.W.A.-yhtyeen (Niggaz Wit Attitudes) vuoden 1988 hittikappale *Fuck tha Police* osallistui keskusteluun täysin uudella aggressiivisella inhorealismillaan. Kappale ei sisältänyt positiivisia opetuksia tai auringonsäteitä risukasaan, vaan hyökkäsi sanoituksillaan poliisivoimien instituutiota vastaan sen omalla tehokeinollaan eli väkivallalla, syyttäen poliiseja muun muassa rasistisesta vähemmistön sortamisesta. Kappaleessa esitetyssä oikeusistunnossa tuomitaan valkoisia poliiseja heidän geton nuoriin kohdistuneista sortotoeista. Tähän fiktiiviseen valkoisen poliisin hahmoon kiteytyy kappaleessa se kaikki epäoikeudenmukaisuus ja rasismi, johon karuissa oloissa lainsuojattomien tavoin kasvaneet mustat nuoret ovat pohjattoman turhautuneita. Kappale sai myös suurta kritiikkiä, mutta vieläkin äänekkäämpää kannatusta ja suosiota. Myös poliisien tapaa ottaa musiikillinen taideteos kirjaimellisesti ja haudanvakavasti kritisoi. Kappale oli myös ensimmäinen taideteos, johon Yhdysvaltojen keskusrikospoliisi FBI otti julkisesti vastustavan kannan. Kappaleen sanoman järjestelmällinen tukahduttamisyritys oli toisaalta vaan omiaan alleviivaamaan kappaleen voimaa sekä tuomaan kappaleen vastarinnalle uskottavuutta sekä suurta kulttimainetta. (Immonen 2005, 166.)

Seuraavana N.W.A.:n *Straight Outta Compton* -debyyttialbumin kakkosraidan *Fuck tha Policen* intron jälkeinen ensimmäinen säkeistö, jolla äänessä Ice Cube.

Fuck tha police, Comin straight from the underground / Young nigga got it bad cuz I'm brown
And not the other color so police think / They have the authority to kill a minority
Fuck that shit, cuz I ain't tha one / For a punk muthafucka with a badge and a gun
To be beatin on, and throwin in jail / We could go toe to toe in the middle of a cell
Fuckin with me cuz I'm a teenager / With a little bit of gold and a pager
Searchin my car, lookin for the product / Thinkin every nigga is sellin narcotics

You'd rather see me in the pen / Then me and Lorenzo rollin in the Benzo
Beat tha police outta shape / And when I'm finished, bring the yellow tape
To tape off the scene of the slaughter / Still can't swallow bread and water
I don't know if they fags or what / Search a nigga down and grabbin his nuts
And on the other hand, without a gun they can't get none / But don't let it be a black and a white one
Cuz they slam ya down to the street top / Black police showin out for the white cop

Ice Cube will swarm / On any muthafucka in a blue uniform
Just cuz I'm from the CPT, punk police are afraid of me
A young nigga on a warpath / And when I'm finished, it's gonna be a bloodbath
Of cops, dyin in LA / Yo Dre, I got somethin to say

Fuck the police (4X)

(N.W.A. – Fuck tha Police, 1988)

Janne Immosen mukaan Yhdysvaltojen räpmusiikin poliittisuuden avain löytyy juuri getoista. Musiikin voima ja aggressio on sidoksissa mustien kaupunkipoliittiseen eristämiseen. Orjuuden lakkauttamisen jälkeen tapahtui mustien varsin laajamittainen muuttoliike etelävaltioista pohjoiseen ja keskilänteen paremman elämän toivossa. Suurkaupungeissa vaaleaihoiset tuottivat varsin järjestelmällisesti uuden eristämisen ja syrjinnän muodon, mustien kansoittamat köyhät urbaanit asuinalueet, eli getot. Geton pysyvyys, sieltä pois pääsyn vaikeus ja siitä seuraavat sosiaaliset sekä taloudelliset ongelmat kuuluvat vahvasti räpmusiikissa. (Immonen 2005, 4.)

Räpmusiikin yksi leimallisista piirteistä on sen itse kehittämä autenttisuusvaatimus. Autenttisuus eli aitous tarkoittaa tässä yhteydessä totuudenmukaista asennoitumista

gettoon ja niihin kadunkulmiin, joista moni räppäri on itsekin lähtöisin. Vaikka menestys olisi tuonut mainetta ja kimalletta, jää menestys usein lyhyeksi jos ei kunnioita räpin kirjoittamattomia lakeja. Aitousvaatimus vaikuttaa vahvasti siihen mitä ja miten räpätään sekä esiinnyttään. Artistin aitous tai sen puuttuminen näkyy suoraan myytyjen levyjen määrässä ja menestyksessä. Kadunmiehen ja erityisesti hiphopkulttuurissa vaikuttavien kollegoiden kunnioituksen saaminen on uskottavuuden ja aitouden kannalta ensiarvoisen tärkeää. Samat lainalaisuudet elävät vahvasti myös suomalaisessa räpmusiikissa.

Toki yhdysvaltalaisen hiphopin autenttisuudessa on suomalaista räppiä vahvempi historian paino. Asenteen lujutta arvostetaan ja se tulee jatkuvasti esiin räpkappaleissa. Alistetun pelto-orjan asenteen mukaan tosi nigga on todellisin ja rehellisin suhteessa mustien olemassaolon, eksistoinnin politiikkaan. Itsenäinen eksistenssi ei pyri sovitteluvaan asenteeseen suhteessa valkoisiin ja tämän asenteen kehittyminen räpmusiikkiin on Immosen mukaan räpin luoman politiikan keskeisin juonne. (Immonen 2005, 5.) Asenteen lujuden arvostaminen näkyy myös korostettuna lainsuojattomuuden, kovuuden ja tietynlaisen pahiksena olemisen ihannoitina. Toisaalta hiphopmusiikki erilaisine menestystarinoineen on myös parantanut tummaihoisten julkikuvaa Yhdysvalloissa. Kantaaottavammassa räpmusiikissa pyrittiin haastamaan valkoihaisen porvarillisen keskiluokan tapa nähdä ja lokeroida musta vähemmistö ja kääntää leimaavat negatiiviset stereotyyppit leimaajia vastaan ottamalla jopa rasistiset aihealueet ja termit haltuun. Toisaalta räpin sisäisestä ristiriitaisuudesta kertoo se, että menestyneimmät räppärit tuntuvat nimen omaan ihannoivan, tavoittelevan ja pian itse toteuttavan valkoisen keskiluokan elämäntyyliä vaikka sitä kappaleissa saatetaan hyvin suorasti paheksua.

Keskeisimpiä poliittisia aiheita yhdysvaltojen räpmusiikissa ovat Immosen mukaan jo mainittujen poliisin epäoikeudenmukaisen kohtelun ja geton arjen lisäksi yleisemmin mustan ihonvärin mukanaan tuomat ongelmat rodullisen profiloinnin ja avoimen rasismin seurauksena.

Musiikin poliittisuutta löytyy vahvasti myös siitä mitä yhtyeitä ja kappaleita ylipäänsä julkaistaan, soitetaan radioissa ja mitä artisteja keikkajärjestäjät ottavat esiintymään. Yhdysvalloissa räpin ympärille kasvoi nopeasti miljoonabisnes, josta valkoihoisten omistajatahojen viihdeimperiumit ovat pyrkineet ottamaan osansa. Aitouden vaatimus on musiikkibisneksessä muuttunut myös eräänlaiseksi edunvalvonnaksi. 2000-luvulla yhä useampi hiphopin ympärille rakentunut levy-yhtiö on ollut kulttuurintekijöiden itsensä omistuksessa, mutta toisaalta levymyynnin romahdettua 2010-luvulla on koko levyteollisuus ollut ennennäkemättömässä murroksessa. Vaikka internet ja sen mukana läpi lyöneet musiikin suoratoistopalvelut, erilaiset joukkorahoitusmahdollisuudet ja erityisesti sosiaalinen media tarjoavat aikaisempaa enemmän vaihtoehtoja, jäävät pienemmät tekijät kovin usein jalkoihin suurten levy-yhtiöiden etsiessä vimmaisesti uusia ansaintamalleja.

4. SUOMALAINEN RÄPMUSIIKKI 1980-LUVULTA NÄIHIN PÄIVIIN

Samoihin aikoihin 1980-luvun ensimmäisellä puoliskolla, kun hiphop alkoi saada Atlantin tuolla puolen toden teolla tuulta alleen, tanssittiin Suomessa breakdancen ensiaskelia ja maalattiin ensimmäisiä graffiteja isoimpien kaupunkien tunneleihin ja siltojen alle. Näihin aikoihin Suomessa kuunneltu hiphopmusiikki tuli vielä täysin Yhdysvalloista ja kesti aikansa ennen kuin Suomessa ainakaan julkaistiin ensimmäisiä biittien päälle nauhoitettuja riimejä. Ehkä koko 1980-luvun tärkein hiphoptapaus oli Suomessa kun Grandmaster Flash saapui Vanhalle ylioppilastalolle Helsinkiin vuonna 1985. ”Flash oli kehissä muttei Melle Mel. Tiukkaa Settii, vaikka Mellen bravuurit heittikin joku toinen heebo.” muistelee paikan päällä ollut Njassana paremmin tunnettu Jyrki Jantunen Jani Mikkosen kirjassa *Riimi riimistä*. (Mikkonen 2004, 36–39.)

1980-luvulla Helsingin hiphopin lähes ainoana keskuksena toimi Lepakko, joka oli Elävän musiikin yhdistyksen 1979 valtaama legendaarinen rakennus Helsingin Ruoholahdessa, jonka tiloissa toimi muun muassa alkuaikoinaan Radio City. Lepakossa järjestettiin breikin ja graffitin sm-kisoja sekä jameja jossa kilpailivat myös DJ:t. Alkuaikojen kovimmista tiskijukista vaikuttavat edelleenkin Helsingin klubiämässä nimiä kuten Elliot Ness, DJ Anonymous ja DJ Didier.

Tätä nykyä ehkä radiotoimittajana parhaiten tunnettu Njassa esiintyi kappaleella, jota pidetään ensimmäisenä suomalaisena räpkappaleena. Nimellä *General Njassa And His Lost Division* tehty kappale *I'm Young, Beautiful and Natural* päätyi Jimi Suménin ja Kari Kalénin (Jay Havanna) vuonna 1983 tuottamalle *Art of breeding* – kokoelmalevyille. (Mikkonen 2004, 36–39.)

Maamme ensimmäisten räpyhtyeiden joukkoon kuuluivat muun muassa *The Master Brothers* (Kool Ski, Duke Dee, B.O.W. Ja Jay Rock) sekä *Define Three*, joka tunnettiin

myöhemmin nimellä Define Four ja esiintyi esimerkiksi vuoden 1988 Provinssirockissa. Define Fouriin kuuluivat Eazy E eli tv-kasvonakin tunnettu Arman Alizad, Dj Tube (Tuomas Leppänen), Dj Chriss Criss (Christian Björklund) sekä Freak MC (Mikko Juhola). Vielä 1980-luvulla levy-yhtiöt ja valtavirtamedia eivät olleet kiinnostuneita alakulttuurista ja 1990-luvulle asti yhdysvaltojen hiphoplevyjä sai pääkaupunkiseudulla ainoastaan Helsingin Vuorikadun Street Beat -liikkeestä sekä Espoon Leppävaarassa sijainneesta Maxi-marketista (Miettinen 2011, 26–29.) sekä pohjoisempaa ainakin jossain määrin Oulun Anttilasta.

1980-luvun puolivälin tienoilla hiphop alkoi viimeistään olla maailmanlaajuinen ilmiö. Vuonna 1981 perustetulla Music Televisionilla ei alkuun näytetty lainkaan afroamerikkalaisten artistien musiikkivideoita. Vuonna 1986 Run-D.M.C. nousi maailmanlaajuiseen suosioon *Walk This Way* -hitin myötä. Video oli MTV:llä tehosoitossa ja nosti myös kappaleen alkuperäistekijän Aerosmithin takaisin pinnalle. Hiphopmusiikki sai samalla afroamerikkalaisten yhteisöjen ulkopuolelta valtavasti uutta yleisöä ympäri maailmaa. Samoihin aikoihin Russel Simmons ja Rick Rubinin perustama Def Jam-levy-yhtiö haistoi ison markkinaraon ja pyrki lanseeraamaan räpmusiikkia valkoiselle yleisölle rockia, räppiä ja punkasennetta täysin uudella tapaa fuusioivan newyorkilaisten juutalaispoikien muodostaman Beastie Boys -trion kautta. Beastie Boysin valtava suosio erityisesti *You Got to Fight for Your Right (to Party)* -kappaleella herätti myös suomalaiset levy-yhtiöt ja rockpiirit kiinnostumaan hiphopista. (Miettinen 2011, 35.)

Ensimmäisenä Suomessa nousi pinnalle useampia huumoriräpiksi luokiteltavia ryhmiä, joista osa pääsi varsin merkittävään levymyyntiin. Vuonna 1989 Kemijärveltä keskeltä Lappia ponnisti *Bat ja Ryyd* -niminen kaksikko, jonka alapäähuumoriin keskittynyt omakustannesingle *Ehtaa tavaraa* myi ennätyselliset 50 000 kappaletta (Mikkonen 2004, 50–51). Samoihin aikoihin vaikuttaneita huumoriräppäreitä olivat esimerkiksi selkeästi Beastie Boysin soundista ammentaneet *Pääkköset*, jonka tuottajalegenda T.T. Oksala (1958–2010) otti siipiensä suojaan sekä MC Nikke T (Niko Toiskallio), joka toisin kuin muut aikakauden räppäreistä on jatkanut uraansa aktiivisesti näihin päiviin asti muun

muassa *Ritarikunta* -yhtyeessä ja tunnetaan nykyisin artistinimellä Chyde. (Miettinen 2011, 35–38.)

Jo muutamaa vuotta ennen turkulaisia Pääkköset-yhtyettä ja MC Nikke T:tä suomalaisen lyriikan ja populaarimusiikin voimahahmo Juice Leskinen haistoi puhelaulun tarjoamat mahdollisuudet pian Beastie Boysin debyyttialbumin julkaisun jälkeen. Juicella on lausuntaa ja räppiä muistuttavaa intonaatiota useammallakin kappaleella, mutta vuoden 1986 Yöleno-albumille tehty *Heavydiggarin vuorisaarna* on puhdasta suomiräpin alkuaikojen lyriikkaa. Juice kommentoi suomenkielistä räppiä uudelleen vuonna 1991 kappaleella *Siniristoloppumme*, jolla parodisoidaan skrätseineen kaikkineen osuvasti suomiräpin ensimmäisen aallon soundia. Myös Suomirockin suuriin nimiin kuuluvalla Popedalla on vyöllään varhainen räpkokeilu, kun Poko Records julkaisi vuonna 1987 Raaka-Arska & Röp-Popedan räpsinglen *Muumi Muumi / Hei mies -räp*. (Miettinen 2011, 37.)

Levymyynnin hipoessa pilviä monella levymerkillä oli omat räpkokeilunsa. Ilkka Vainio kirjoitti nuorelle *Spraykaalit* -kaksikolle levyllisen kappaleita, hieman samaan tapaan kuin *Ezkimo* ”haamukirjoitti” myöhemmin *Pikku G:n* varhaista tuotantoa. Muita aikakauden ilmiöitä oli muun muassa *Hausmylly*, joka oli tosin musiikillisesti lähempänä yhdeksänkymmentäluvun teknoa ja -housea kuin hiphoppia. (Miettinen 2011, 38.)

Suurimpaan suosioon ylsi kuitenkin hyvinkääläinen Raptori, jonka kahta ensimmäistä albumia myytiin yhteensä 130 000 kappaletta. Raptorin valtavaa suosiota kuvaa hyvin valinnat Suosikki -lehden vuoden 1990 lukijäänestyksessä vuoden kotimaiseksi supertähdeksi, vuoden parhaaksi kotimaiseksi yhtyeeksi, debyyttialbumi *Moe!* vuoden parhaaksi kotimaiseksi levyksi ja *Oi beibi* oli vielä vuoden paras kotimainen single. (Suosikki 1/1991.)

Siinä missä suomiräp tänä päivänä jatkaa omalta osaltaan myös suomalaisen runonlausunnan perinteitä, omaa selkeitä yhtymäkohtia esimerkiksi folkmusiikkiin ja ammentaa usein kansanmusiikkiperinteestä, muistuttaa Miettinen huumoriräpin myös olevan osa suomalaista huumorimusiikin perinnettä. Huumorimusiikilla on aina ollut paikkansa suomalaisessa musiikissa ja huumoriräpistä on helppo vetää yhtymäkohtia Jaakko Tepon, Irwinin tai Juha Vainion kupletteihin. 2000-luvulla huumoriräpin linjaa on näkyvästi jatkanut muun muassa *Petri Nygård*, jonka ensimmäisellä albumilla *Mun levy!* oli vielä vitsien seassa oivaltaviakin yhteiskunnallisia huomioita, joita myöhemmiltä lähinnä juhlimiseen ja alatyylisiin heittoihin keskittyviltä julkaisuilta on vaikea enää löytää. (Miettinen 2011, 38.)

Suomessa 1980- ja 90-luvun taitteessa koettua huumoriräpin aaltoa eivät kaikki alan tekijät moneen vuoteen muistelleet kovinkaan suurella lämmöllä. Vaikka huumoriräpin aikakausi jäi varsin lyhyeksi, kun sama vitsi ei enää useampaan kertaan toiminutkaan, oli sillä myös pidempiaikaisia vaikutuksia suomalaiseen räpmusiikkiin, joka vaipuikin uskottavuusongelmista kärsien useammaksi vuodeksi unholaan. Alkujaan käytännössä koko suomalaisen räpmusiikin ollessa vahvasti huumorilla höystettyä, osoittautui huumoriräpin leima seuraaville tulokkaille hyvinkin vaikeaksi pestä pois. Nyt kun suomiräp on vakiinnuttanut asemaansa ja saanut arvostusta varteenotettavana taiteenmuotona, näyttää aika vihdoin tehneen tehtävänsä suhteessa alkuaikojen suomalaisiin räpkokeiluihin ja niihin osataan vihdoin jo suhtautua astetta kevyemmin ilman katkeruutta.

Seuraavan kerran kun kotimainen räpmusiikki ampaisi listojen kärkeen 2000-luvun alussa, oli silläkin lopulta osittain samanlaiset vaikutukset mitä noin vuosikymmen aikaisemmin. Täysin uudenlainen uskottavampi suomiräp oli aluksi uutta ja ihmeellistä, hieman kuten sähköinen rockmusiikki aikoinaan 1950- ja -60-lukujen taitteessa. Musiikkilehdistössä ja levy-yhtiöissä oli vaikea suhtautua kriittisesti uuteen ilmiöön, joka kasvatti suosiotaan todella nopeaan tahtiin. (Miettinen 2011, 38.)

Nostetta suomihiphopin uudelle tulemiselle antoi *Bomfunk MC*'sin kansainvälinen menestys. Vaikka Bomfunkin musiikki ei ollut puhdasta räppiä, vaan enemmän breakbeat-, tekno- ja housevaikutteista tanssimusiikkia, jossa toki myös räpättiin, se osoitti, että mikrofoni istuu taas suomalaisenkin räppäriin käteen ja antoi uudelle rytmimusiikin sukupolvelle paljon kaivattua itsevarmuutta ja uskottavuutta. (Miettinen 2011, 39.)

Syksyllä 1999 alkoi radioissa soida helsinkiläisduo Fintelligensin kappale *Voittamaton*, jota seurasi pian listoille tamperelainen *Seremoniamestari*. Suurin kaupallinen myyntimenestys löytyi kuitenkin taas edellisen vuosikymmenen tapaan huumoriräpistä tällä kertaa Petri Nygårdin toimesta. Kuitenkin monet aikakauden levymyynti- ja radiosoittoilistoilla poissaolollaan loistaneet artistit, kuten Espoon Olarista ponnistaneet MC Taakibörsta (olarilaiset Setä Koponen ja Kehäkettu sekä helsinkiläinen Davo), Raimo, Tuomio & Kone sekä helsinkiläiseen Murmurecordings -kollektiiviin kuuluva Ceebrolistics ovat säilyttäneet suosionsa kovimmillaan kriittisessä hiphopyleisössä aina näihin päiviin asti, ehkä osin juuri epäkaupallisuutensa vuoksi.

Muita 2000-luvun alussa suosioon nousseita artisteja olivat muun muassa vuonna 2001 esikoislevynsä julkaissut ja myöhemmin Asana tunnettu Avain sekä Ruudolf, Steen1, Flegmaatit, Tulenkantajat, Memmy Posse, Kapasiteettiyksikkö, Urbaanilegenda, Notkea Rotta sekä Liisanpuisto. Englanninkielisen suomiräpin puolelta isoimpia nimiä olivat Redrama sekä Paleface. Vuonna 2002 pinnalle nousi myös ensimmäinen suomalainen naisräppäri, kun Mariskan esikoislevy *Toisin sanoen* julkaistiin.

2000-luvun alun suomiräpin toiseen aaltoon ajoittuu myös ensimmäistä kertaa selkeä kahtiajako suomiräpin sisällä. Tuon aikainen vastakkainasettelu tunnetaan alakulttuurin sisällä yleisesti nimellä ”tirehtöorit vastaan puunhalaajat”, nykyisellä Basso-foorumilla (toimi aiemmin nimillä suomihiphop.com ja posse.fi) käydyn kiivaan ja enemmän tai varsinkin vähemmän rakentavan keskustelun otsikon mukaisesti. (Basso-foorumi, Tirehtöorit vs Puunhalaajat) Kyseistä vastakkainasettelua pidettiin yllä pitkälti musiikin kuuntelijoiden ja fanien toimesta, mutta myös artistien välillä oli tuolloin paljon käsin

kosketeltavaa jännitettä. Vaikka foorumikeskusteluissa keskityttiin paikoin hyvinkin pinnallisiin teemoihin kuten artistien pukeutumiseen, niin kyseisessä vastakkainasettelussa on pohjimmiltaan kyse myös vastakkaisten arvojen törmäyksestä ja hegemonisen valta-aseman tavoittelusta genren sisällä. Asetelmassa on pitkälti kyse myös myöhemmin julkiseen keskusteluun nousseesta viihderäpin (tirehtöörin) ja kriittisemmän sekä maanläheisemmän puolen (puunhalaja) välisestä kitkasta.

2000-luvun alun hiphopbuumi ja sen nopea romahtaminen henkilöityy paljolti Pikku G:n ja hänen Royal Family-kollektiivin ympärille. Koko ilmiön huippuna voidaan pitää Pikku G:n vuonna 2003 julkaistua *Räjähdyksivaara* -debyyttialbumia, joka myytiin lopulta yli 121 000 kappaletta. Levy ei siis ole vain kaikkien aikojen myydyin suomenkielinen räppäalbumi, vaan yksi kaikkien aikojen myydyimmistä musiikkiäänitteistä koko maassa. Vain Jari Sillanpää, Eppu Normaali ja Kirka ovat onnistuneet myymään yhtä albumiaan yli 200 000 kappaletta. (Musiikkituottajat ry, 2013.)

Pikku G:n valtaisasta suosiosta halusi osansa myös Suomen Keskusta, joka värväsi Pikku G:n Matti Vanhasen tukijoukkoihin vuoden 2006 presidentinvaaleissa. Vuonna 2007 Pikku G, oikealta nimeltään Henri Vähäkainu, oli jo Keskustan listoilla eduskuntavaaliehdokkaana. Pikku G:n valtaisa, mutta lopulta kovin lyhytaikainen suosio oli kuitenkin ehtinyt jo laantua ja tuloksena valitsematta jääminen vaatimattomalla 691 äänen saaliilla. Pikku G:n lisäksi suomalaisista eturivin räppäreistä eduskuntavaaliehdokkaana on ollut myös Steen1 eli Seppo Lampela, joka sai samaisissa vaaleissa vuonna 2007 Suomen Kommunistisen Puolueen ehdokkaana 1 842 ääntä, mikä ei myöskään riittänyt kansanedustajaksi asti. Steen1 on ollut myös myöhemmin ehdolla vuoden 2008 ja 2012 kunnallisvaaleissa yltyäen molemmilla kerroilla varavaltuutetuksi.

Kevään 2015 eduskuntavaaleissa ehdokkaiksi asettuivat Turun vaalipiirissä SKP:n listoilla kaarinalainen MC Kajo (Kalle Niskanen, 161 ääntä), joka tunnetaan soolouraltaan kaksinkertaisena räpin suomenmestarina ja *Yhdentekevää* -yhtyeestä, Helsingissä RKP:n listoilla Raptorin riveissä ja sittemmin yrittäjänä tunnettu Jufo (Juho) Peltomaa saaden

ensikertalaisena kelpo tuloksen 1860 äänellään sekä Pirkanmaan vaalipiirissä Itsenäisyyspuolueen riveissä Juju (Julius Sarisalmi, 502 ääntä), joka on julkaissut neljä sooloalbumia vuosina 2008-2014. Kaikki kolme räptäustan omaavaa ehdokasta jäivät valitsematta eduskuntaan vuoden 2015 vaaleissa.

Pitkälti Bomfunk MC'sin, Fintelligensin ja erityisesti Pikku G:n ilmiömäisten myyntilukujen seurauksena käytännössä jokainen suuri levy-yhtiö tuntui kiinnittävän liudan räppäreitä riveihinsä euronkuvat silmissään. Pinnalle pyrki ja pääsikin levy-yhtiöiden kiinnittämänä lukuisia räppäreitä, jotka vaatimattomasta musiikillisesta panoksestaan huolimatta saattoivat saada paljon huomiota. Tämä kaikki johti kotimaisen räpmusiikkikentän ylikuumentumiseen ja pian räp löysi paikkansa jälleen kerran valtaviiran ulkopuolelta. Vaikka kotimainen räp loisti tämän jälkeen kaupallisilla radio- ja tv-kanavilla taas poissaolollaan, kasvoi musiikkigenre marginaalissa 2000-luvun jälkimmäisellä puoliskolla laadukkaammaksi, monipuolisemmaksi ja vahvemmaksi kuin koskaan aikaisemmin.

Tällä kertaa suomiräp ei pysynyt varjoissa lähes vuosikymmentä ensimmäisen aallon jälkimaininkien tapaan, vaan vain reilun parin todella hiljaisen vuoden jälkeen jo vuonna 2005 alkoi suomiräpin elpymisen merkkejä olla jo ilmassa ja erityisesti vuonna 2006 julkaistiin taas iso määrä levyjä ja suomiräpin ehdottomiin klassikkoteoksiin lukeutuvia albumeita kuten Asan *Terveisiä kaaoksesta* ja Kemmurun *Kehumatta paras*. Tästä voidaan katsoa lähteneen suomiräpin kolmas aalto, joka on hitaasti, mutta pysähtymättä kasvaen noussut todelliseksi hyökyaalloksi 2010-luvulla. Seuraavana vuonna 2007 päivänvalon näkivät muun muassa Jontin & Shakan *Rata-äänite*, Pyhimyksen *Salainen maailma* ja Julma-Henrin *Al-Qaida Finland*. Kaupallisemman suomiräpin puolelta samoihin aikoihin asemaansa vakiinnutti Cheek ja kaikki edellä luetellut artistit jatkavat edelleen aktiivista vuonna 2015. Suomalaisen hiphopin uusin tuleminen 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen jälkimmäisellä puoliskolla vakiinnutti viimeistään Suomen kielen aseman musiikkilajin pääasiallisena kielenä. Suomen kieltä käytettiin paljon aiempaa monipuolisemmin ja englanninkielisten sanojen väännökset, joista genren sisällä käytetään myös nimitystä ”fnglish”, ovat niin ikään vähentyneet. Uusi kolmas aalto toi myös

musiikkiin paljon monipuolisuutta, suomalaisia erityispiirteitä sekä sanoituksiin muun muassa uutta yhteiskunnallista kritiikkiä.

Arvostetut musiikkipalkinnot, kuten Asalle annettu vuoden 2008 Teosto-palkinto *Loppuasukas*-levystä alkoivat pikkuhiljaa tehdä räpistä Suomen musiikkipiireissä vakavasti otettavan musiikkigenren. ”Mä olen nähnyt Jätkäjät-kät-bändin keikalla jotain kolme kertaa, ja se on ehkä tämän hetken kovin liveakti. Asan suunnassa lepäilee tämän hetken suomalaisen biisilyriikan tila ja tulevaisuus” totesi yksi Suomen arvostetuimmista lauluntekijöistä Ismo Alanko musiikkilehti Rumban haastattelussa maaliskuussa 2010 (Rumba 3/2010). Tämä oli suomiräpille ensimmäisiä julkisia hatunnostoja rockmusiikin puolelta laajasti arvostetulta pitkän linjan muusikolta. Tästä räpin suosio on Suomessa vain kasvanut tasaisesti vuodesta 2007 alkaen ja viimeistään 2013–2014 tienoilla voitiin jo puhua jopa koko maan suosituimmasta musiikkigenrestä.

Viihteellisen suomiräpin puolelta huippusuosiossa ovat paistatelleet muun muassa jääkiekkopiirejä koskelleilla kappaleilla vuonna 2011 pinnalle nousseet Jare & Villegalle, jotka ovat sittemmin lyhentäneet nimensä muotoon JVG. Myös monia genren pioneereja, kuten Ruudolf ja Karri Koira ovat nousseet vahvasti takaisin valokeilaan sekä valtaisa määrä uusia lahjakkaita nuoria nimiä kuten esimerkiksi jyvaskyläläinen Gettomasa ovat vakiinnuttamassa asemaansa. Myös Mustan Barbaarin kaltaisia yhden hitin ihmeiksi luokiteltavissa olevia artisteja on saanut hiphopbuumin ollessa taas kuumimmillaan hyvinkin pienellä kontribuutiolla valtavan määrän julkisuutta. Toisaalta kolikon käänttöpuolena suomiräpin tarjonta on muuttunut niin monipuoliseksi, että marginaalisempien tyyliuuntien edustajia kuten niin kutsuttuun Memphis-soundiin taipuvat Eevil Stöö, DJ Kridlokk, Tuuttimörkö sekä vaihtoehtoisempaa soundia tarjoileva Paperi T ovat vuosien puurtamisen jälkeen nousseet myös levymyyntilistojen kärkisijoille.

Jos 2000-luvun alun toisen aallon jättisuosio voidaan sanoa monella tapaa kulminoituneen Pikku G:hen, niin suomiräpin kolmannen aallonharjalla ratsasti kiistatta Cheek. Tietynlaisena piikkinä voidaan nähdä ennennäkemättömän määrän mediajulkisuutta

saaneet elokuun 2014 stadionkonsertit. Cheek myi ennätysajassa Helsingin olympiastadionin täyteen kahtena perättäisenä päivänä, ollen ylipäänsä ensimmäinen omassa konsertissaan siellä koskaan esiintynyt suomalainen artisti.

Lähellä kotimaista räpöntää on ollut myös suomenkielinen reggaemusiikki, jonka laajamittaisempi esiinmarssi tapahtui 1990-luvun loppupuolella muun muassa *Laulurastaan* sekä *Soul Captain Bandin* toimesta. Laulurastaan riveistä Puppa J on tehnyt yhteistyötä lukuisien suomiräppäreiden kanssa ja toiminut muun muassa Jätkäjätkätyhteessä yhdessä Asan sekä yhteensä yhdeksänhenkisen bändin kanssa. Reggaeartisteista myös Raappana on vakiinnuttanut asemansa eturivin reggaeartistina ja esiintynyt niinikään useiden eri räppäreiden kanssa samoilla kappaleilla. Moni pidemmän uran tehneistä artisteista, kuten Soul Captain Bandista ja *Kapteeni-Äni* -yhtyeistä tunnetut Jukka Poika sekä Nopsajalka ovat liukuneet vuosien varrella lähemmäksi kaupallisilla radiokanavilla soitettavaa popmusiikkia. Kokonaisuudessaan suomalaisen reggaen tarjonta on selvästi räpmusiikkikenttää kapeampi ja kappaleet yleisluonteeltaan vähemmän kantaaottavia. Soul Captain Bandin kappaleissa tosin rakennettiin unelmaa paremmasta huomisesta ja länsimaalaisen yhteiskunnan babylonimaisista lonkeroista irroittautumisesta.

Sittemmin Jukka Poika on laulanut muun muassa *Siideripissiksistä*, joka on aihevalintana kaukana Soul Captein Bandin aikaisista tekeleistä. Huhtikuussa 2015 Jukka Poika kommentoi Helsingin Sanomien haastattelussa nuoruuden uhon olleen vain puhetta. ”Se oli teeskenneltyä poistumista (Babylonista). Ideatason poistumista. Mussa ei koskaan ollut niin paljoa munaa, että olisin voinut poistua käytännön tasolla. Aika paljon uhosta ja idealismista on ollut vain mun päässä ja puheissa. Se on tullut sellaisen hyvinvoinnin keskeltä, joka on ollut mahdollista osittain siksi, että myös konservatiivisia ihanteita on toteutettu” (Onninen HS, 2015)

5. YHTEISKUNTAKRIITTISYYS SUOMIRÄPISSÄ

Ensimmäisenä avoimen poliittisena ja erityisen yhteiskuntakriittisenä suomalaisena räpalbumina voidaan pitää myöhemmin Asana tunnetun Avaimen vuonna 2001 julkaistua esikoislevyä *Punainen tiili*. Tuolloin 21-vuotiaan muusikon debyyttilevyn kappaleet ovat vahvasti vasemmistohenkisiä ja täynnä nuoruuden paikoin ylitsevuotavan kantaaottavaa uhoa. Kantavia teemoja läpi levyn ovat muun muassa Helsingin lähiöiden arki ja valtaapitäviin poliitikkoihin kohdistunut poikkeuksellisen suora kritiikki. Ainakaan tässä määrin ei myöskään poliitikkoja ole kotimaisilla räpkappaleilla aiemmin mainittu. Levyllä osansa saa useampikin nimeltä mainittu oikeistopoliitikko kuten Sauli Niinistö, Piia-Noora Kauppi sekä entinen Helsingin kaupunginjohtaja Raimo Ilaskivi, mutta kritiikin kohteena on myös silloinen Vasemmistoliiton puheenjohtaja Suvi-Anne Siimes, joskin liiallisesta oikeistolaisuudesta levyn nimikkokappaleella *Punainen tiili*: ”naurettavaa palkkaa, ei eletä teidän siives, kuka jeesaa ku oikeella jopa Suvi-Anne Siimes”. Muista teemoista esiin nousevat pasifismi ja aseistakieltäytyminen kappaleella *Ruokaa, ei aseita* sekä poliisin ja lainsäädännön epäoikeudenmukaisuus yksilönvapauksien peräänkuuluttaminen kappaleella *Kaks lakii*.

Tosin jo humoristisesta räpistään tunnetulla Raptorilla oli vuonna 1990 julkaistulla esikoislevyllään *Moe!* Suomen Maaseudun Puolueen ja Keskustan kansanedustajana sekä SMP:n presidenttiehdokkaana myöhemmin vuonna 1994 toimineelle Sulo Aittoniemelle omistettu kappale *Tuhansien Sulojen maa*, joten yksittäisiä piikkejä politiikkojen suuntaan on suomiräpissä kuultu jo yli 10 vuotta ennen *Punaisen tiilen* julkaisua.

2000-luvun alussa yhteiskuntakriittisenä tulkittavissa oleva sisältö ei Punaisen tiilen lisäksi ollut kotimaisessa räpissä kuitenkaan yleistä, eikä valtavirran viihteellisemmän räpin sisältö popmusiikille tyypilliseen tapaan ollut sanoituksiltaan kovin syvällistä. Aihepiireinä esimerkiksi hauskanpito, juhliminen sekä räpissä ilmenevän kilpailuhenkisyys synnyttämä itsensä tai oman ryhmänsä erinomaisuuden alleviivaaminen olivat melko yleisiä. Valtavirrasta poikkesi vahvasti omaperäisellä tuotannollaan ja räppäystyyllillään

erityisesti *Ceebrolistics*, jonka vuonna 2000 ilmestyneellä ja taiteellisesti kunnianhimoisesti toteutetulla *Hyviä juttuja* -albumilla on sanoituksissa varsin filosofinen ote. Levyllä tunnelmoidaan ja ihmetellään maailman menoa kaupungin puistoista ja kaduilta käsin tyyliä, joka oli täysin uutta suomalaisessa räpissä.

Samoihin aikoihin *Kehäkettu & Setä Koponen EP* (2000), MC Taakibörstan *PA 2001* (2001) ja *Tuomio & Kone* -kaksikon samaista duon nimeä kantava EP vuodelta 2003 loivat rappioromanttista kuvaa pääosin Espoon Olarin lähiöelämästä. Setä Koposen, Kehäketun, Helsingistä käsin vaikuttaneen Davon sekä Tuomion ja Koneen osin räävittömissäkin räpeissä kuvataan pilke silmäkulmassa täysin sensuroimattomaan tyyliin varattomien nuorten aikuisten arkea ja kommelluksia pääkaupunkiseudun lähiössä. Sosiopoliittisen antinsa lisäksi niin kutsutussa olariräpissä käytettiin erittäin taitavasti ja luovasti slangia.

Slangille tyypilliseen tapaan pienissä sosiaalisissa ryhmissä syntyy myös täysin omaa sanastoa, mutta tässä tapauksessa, pitkälti kaapelitelevisiossa 1997–2003 toimineella Moon TV:llä tiuhaan pyörineiden musiikkivideoiden ja esiintymisten avittamina, kyseisten olariräppäreiden käyttämää sanastoa levisi kulovalkean tavoin nuorison puhekieleen jopa ympäri Suomen. Toisaalla samaan aikaan Itä-Helsingistä ponnistavan Notkean Rotan levyillä luotiin puolifiktiivisten hahmojen kautta hieman parodioivaan sävyyn kuvaa muun muassa Kontulan-kaupunginosan rosoisesta ja elämänmakuisesta arjesta. Mellunmäestä käsin pääkaupungin elämää kuvasi puolestaan 2000-luvun alkuvuosina konstailemattomaan tyyliin suureen underground-suosioon yltänyt *Memmy Posse*.

Pohjoisen oloja toivat esiin Rovaniemellä vaikuttanut *Tulenkantajat* -yhtye, joka tunnettiin alkuun nimellä Nuoret Herrat. Nuorten Herrojen *Tulenkantaja-EP* julkaistiin jo vuonna 1999, mutta *Tulenkantajat* -nimellä Poko Recordsin perään julkaisemat kolme levyä vuosina 2001, 2002 ja 2003 nostivat yhtyeen laajemmin tunnetuksi. Kokoonpano oli ensimmäisiä livebändillä toimineita räpyhtyeitä ja he käyttivät ensimmäisten joukossa räpeissään myös hyvin vahvasti paikallista murretta. Lisäksi ainakin väitetään, että yhtyeen ehkäpä suurimpiin hittikappaleisiin lukeutuva *Rollofunk* olisi lanseerannut Rovaniemen

kaupungille aiemmin ilmeisesti vain yhtyeen kaveriporukassa käytetyn lempinimen Rollo, joka levisi yleiskäsitteeksi vain muutamissa kuukausissa kappaleen julkaisun jälkeen ja on sittemmin ollut yleisessä käytössä jo toistakymmentä vuotta (Peltonen, 2012.).

Tulenkantajien riveistä Hannibal ja Soppa julkaisivat yhdessä vuosina 2005–2007 viisi julkaisua, joissa on myös yhteiskunnallisia teemoja käsitteleviä kappaleita, mutta erityisesti Hannibalin kolmella myöhemmällä soololevyllä *Streets of Nekala* (2009), *Ad Portas* (2010) ja *Viimeiseen hengenvetoon* (2011) materiaali on jo poikkeuksellisen paljon poliittisesti kantaaottavaa.

Lappeenrannasta, Etelä-Karjalan sydäimestä käsin omalaatuisen mausteensa kotimaiseen hiphopkeitokseen heitti Laineen Kasperin, Aztran, Raipatin, Hahon, KD:n ja Peeällän muodostama Kaucas, jonka debyyttialbumi *Saastaa suusta* näki päivänvalon vuonna 2003. Kaucas, joka yhdisteli tuoreella tavalla ilmaisuunsa elementtejä muun muassa punkmusiikista. Kuusikosta erityisesti Laineen Kasperin on myöhemmillä soololevyillään ottanut paljon kantaa muun muassa suomalaisuuteen ja nostanut esimerkiksi maahanmuuttokysymyksiä esiin kappaleissaan.

Lähestyttäessä 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puoltaväliä alkoi yhteiskunnallista sanomaa löytyä kotimaisesta räpistä jo astetta enemmän. Pinnalle nousi muun muassa kotimaiseksi gangstaräpiksi lokeroitavissa oleva Petos, joka soolotuotantonsa lisäksi muodosti yhdessä Jontin kanssa samoihin aikoihin aktiivisena olleen Kallio Underground -kokoonpanon. Jontti on saanut vuosien varrella hieman leikkisästäkin virallisen salaliittoräppärin tittelin kantaakseen, hänen räpäessä usein aiheista kuten uusi maailman järjestys, syyskuun 11. päivän iskujen salaliitoteorit tai talouselämän vaikuttajien suljettu Bilderberg-ryhmän konferenssi. Niin ikään varsin rankoista aiheista räppää Steen1, jonka artistinimi on raflaavasti nimetty tanskalaisen poliisisurmaaja Steen Christensenin mukaan. Steen1 sekä Petos olivat ensimmäisiä räpartisteja Suomessa, jotka voidaan nähdä ensimmäisinä gängstaräppäreinä tuoden vastahegemonisina voimina vahvasti esiin yhteiskunnan tukiverkoista syrjäytyneiden

ihmisten näkökulmaa esiin. Sekä Petoksen että Steen1:n levyillä esiintyy usein tietynlaisen lainsuojattoman ja yhteiskunnan pelisääntöjen ulkopuolella toimivan henkilön näkökulma, jossa poliisit ja muut yhteiskunnan tukipilarit edustavat lähinnä vihollista. Myös ihmisen suhde luontoon ei ole aihepiirinä vieras, sitä käsitellään esimerkiksi Asan *Monimuotosii* - ja *Saurus* -yhtyeen *Luonnonvoima* kappaleilla.

Kuten edellisessä suomiräpin alkutaivalta avaavassa luvussa jo kerrottiin, niin vuosina 2006 ja 2007 alkoi parin kolmen hieman hiljaisemmän vuoden jälkeen taas tapahtua. Myös poliittiset teemat nousivat selvästi aikaisempaa enemmän räplevyillä esiin ja voidaankin puhua jopa yhteiskuntakriittisen räpin jonkinlaisesta ensimmäisestä kultakaudesta. Sen verran paljon yhteiskuntakriittistä materiaalia räplevyillä julkaistiin erityisesti vuosina 2007–2010.

2000-luvun lähestyessä loppuaan kotimainen ja erityisesti suomenkielinen räpmusiikki eli selvästi uutta nousukautta ja esimerkiksi moni sivussa ollut vanha tekijä palasi takaisin kehiin vaihtelevalla menestyksellä. Englannin kielellä kolme ensimmäistä levyään tehnyt *Paleface* seurasi monien muiden esimerkkiä vaihtaen myös julkaisukielensä suomeksi vuoden 2010 levyllä *Helsinki – Shangri-La*. Albumilla otetaan kantaa muun muassa suomalaiseen kansanluonteeseen, hyvinvointiyhteiskunnan ulkopuolelle jäävien ongelmiin sekä suomalaisten rauhanturvaajien toimimiseen Afganistanissa. Levyiltä irrotetut singlet saivat valtavasti radiosoittoa, albumi myi yli 20 000 kappaletta (Musiikkituottajat ry, 2013) ja pokkasi lopulta vuoden 2010 Emma-gaalassa (alkuvuodesta 2011) kolme eri palkintoa: vuoden miesartistin, hiphop- / elektroninen- / reggae - sekä etnoalbumin pystit. Palkintoa hakiessaan *Paleface* julisti Ylen televisiolähetyksessä vuoden 2010 olevan suomalaisen hiphopin uusi vuosi nolla ja että vihdoinkin aletaan kappaleissa puhua tärkeistä ja kantaaottavista asioista. Vaikka *Palefacen* levy sai poikkeuksellisen paljon näkyvyyttä, tämä tutkielman kyseinen luku kuitenkin osoittaa tässä työssäkin siteeratun suomalaisen hiphop -historiikin, Rappiotaidetta – Suomiräpin tekijät, kirjoittaneen *Palefacena* tunnetun Karri Miettisen olleen Emma-gaalan kommentissaan kuitenkin väärässä. Kantaaottavaa, poliittisista aiheista ammentavia sekä yhteiskuntakriittisiä sanoituksia oli suomiräpissä tuolloin kuultu

kiihtyvään tahtiin jo kymmenkunta vuotta, edellisten neljän vuoden ollessa erityisen aktiivista aikaa tällä saralla.

Asan, Jontin & Shakan, Julma-Henrin ja Laineen Kasperin kaltaiset artistit ovat saaneet myös paljon seuraajia nuoremmista aloittelevista tekijöistä, jotka mukailevat esikuviansa aihevalintoja tai tyylejä. Toisaalta suomiräpin parissa kasvanut uusi sukupolvi saattaa olla jo aloittelijoina erityisesti teknisesti eri tasolla, mitä suomalaisten räpin pioneerit olivat olleet 20 tai vain kymmenkunta vuotta aikaisemmin. Toki eksponentiaalisesti kasvava julkaisujen määrä erityisesti internetissä on ollut samaan aikaan myös omiaan kasvattamaan parhaimpien ja heikompien julkaisujen välistä tasoeroa sekä monin tavoin laajentanut koko alakulttuurin kenttää.

Merkittävästä osasta 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen suomiräpistä uupuu tyystin yhteiskuntakriittisyys ja politiikkaa sivuavat aiheet, niiden keskittyessä enemmän vaikka räpkkulttuuriin kuuluviin viihdyttävyyteen ja hauskanpitoon. Vuosikymmenen jälkimmäisellä puoliskolla, erityisesti juuri vuodesta 2006 eteenpäin yhteiskunnallisista aiheista ja epäkohdista kumpuavia riimejä on julkaistu koko ajan vain enemmän ja pian voitiin puhua jo selvästä trendistä. Samaan aikaan kiihtyvään tahtiin kehittyvä teknologia on madaltanut koko ajan kynnystä nauhoittaa omia julkaisuja, niin että käytännössä kuka tahansa pystyi kappaleita tekemään ilman ulkopuolista apua sekä laittaa niitä esimerkiksi Mikseri-nimisen verkkosivuston, alakulttuuria seuraavien ahkerasti vuosien varrella käyttämien Basso (aiemmin suomihiphop.com) - sekä Redrum-187 keskustelufoorumeiden tai hieman myöhemmin Youtuben ja sittemmin suosituksen Soundcloud-sivuston kautta kaikkien kuultaviksi ja ladattaviksi.

Basso Media Oy:n (aloitti liiketoiminnan vuonna 2004 nimellä The Fried Design Oy) vaikutus on ollut muutenkin suuri kotimaisen rytmimusiikkikulttuuriin. Verkkosivujen lisäksi yhtiöön on kuulunut vuodesta 2004 toiminut Bassoradio sekä vuodesta 2001 ilmestynyt laajasti kotimaista hiphop-kulttuuria käsitellyt Posse-lehti, joka muuttui Bassoksi vuonna 2006, jolloin verkkosivusto, radio sekä lehti siirtyivät saman Basso-

brändin alle. Basso-lehti lopetti julkaisutoiminnan vuonna 2013. Bassolla oli erityisesti 2000-luvun alussa käytännössä ainoana alan toimijana monopoli-asema kotimaisen hiphop-kulttuurin esiinmarssissa. Basso Median voidaan sanoa käyttäneen myös tietynlaisena portinvartijana merkittävää valta-asemaa kotimaisessa räpissä voidessaan nostaa valitsemiaan artisteja radiosoitolla sekä lehti- ja nettijutuilla pinnalle. Esimerkkinä vaikutusvallasta on toiminut Bassoradiossa vuodesta 2007 asti pelkästään kotimaiseen räppiin keskittynyt Jan Zapasnikin alun perin luotsaama suosittu Kultabassokerho-ohjelma.

Poliittiset vastakkainasettelut ja sfäärit

Olisi lopulta kuitenkin turhan pintapuolista ja lyhytnäköistä niputtaa koko suomalaisen räpmusiikin poliittisuus pelkästään yhteiskuntakriittisiin, poliittista tai vaikka parlamentaarista toimintaa suoraan tai kielikuvin käsitteleviin tai niihin viittaaviin kappaleisiin. Kyseisestä alakulttuurista paljastuu siihen yhä syvemmälle tutustuttaessa ja sitä eri kanteilta lähestyttäessä niin itse kappaleista kuin koko genreä ympäröivästä musiikkibisneksestä erilaisia vastakkainasetteluja, kipupisteitä ja eräänlaisia rajatiloja, jotka voidaan nähdä hyvinkin poliittisina. Niiden kautta voi myös nähdä heijastumia niin talousjärjestelmän toimintamalleista, yhteiskuntajärjestelmän ongelmista kuin erilaisista valtarakenteista. Aiheen kannalta kiinnostavimpana poliittisena tilana sekä vastavoimina erottuu vahvimmin yhteiskuntakriittisen ja viihteellisen räpmusiikin välinen jännite. Osin saman ilmiön isompana kehyksenä näyttäytyy vaihtoehdoisen, niin sanotun undergroundin ja kaupallisen räpin välinen vastakkainasettelu.

Kotimaisen räpmusiikin poliittisuutta voidaan nähdä myös omaehtoisesti tehdyn, vaihtoehdoisen ja usein yhteiskuntaa sekä hallitsevaa hegemoniaa vastaan suunnatun kriittisen musiikin sekä hallitsevan järjestelmän syleilemän, markkinakoneiston imaiseman ja usein viihteellisemmän puolen välisessä kitkaisessa tilassa, törmäyksessä ja muutoksessa. Vaihtohtoinen alakulttuuri syntyy usein vastavoimana valtakulttuurille tai se väistämättä vähintäänkin peilaa itseään suhteessa hegemonisiin normeihin ja määrittää valtakulttuuria vahvemmin itseään juuri toiseuden kautta. Kulttuurin piirissä yleisemmin ja yhteiskunnallisiin kannanottoihin luonnollisesti taipuvassa räpissä erityisesti, on usein tilaa

uudelle kritiikille ja vaihtoehdoille ennen laajempaa yhteiskunnallista keskustelua tai -
liikehdintää jo ylipäänsä kulttuurin ja taiteen herkän luonteen ansiosta.

Hallitsevalle järjestelmälle on myös ominaista yrittää integroida ja suorastaan syleillä
kuoliaaksi uhkana nähdyt tai koetut kulttuurin muodot. Uhka ei tässä tapauksessa tarvitse
olla lähelläkään väkivallan tai muiden voimakeinojen luokkaa, vaan kyseessä voi olla
pelkästään omatoiminen, tietynlainen d.i.y-kulttuurin (do it yourself) kaltainen toiminta,
missä nauhoitetaan omat levyt makuuhuoneessa, piirretään kannet ja poltetaan
kotitietokoneella levyt ja nauhoitetaan taas muodissa olevat kasetit alusta loppuun itse sekä
myydään julkaisut vielä jälleenmyyjien ohi kädestä käteen.

Seuraava luku syventyy ensin tarkemmin yhteiskuntakriittisestä räpistä kumpuaviin
teemoihin, joiden kautta lähestyn ja pyrin avaamaan kotimaisessa hiphopkulttuurissa ja sen
ympärillä poliittisina näkemiäni jännitteitä ja poliittisia sfäärejä.

6. YHTEISKUNTAKRIITTISEN RÄPIN TEEMOJA

Suomessa tehdystä yhteiskuntakriittisestä räpistä on löydettävissä muutamia kantavia teemoja. Mikäli yksi yleisempi ja yhdistävä yhteiskunnallinen piirre tai positio halutaan kotimaisesta räpistä löytää, voisi se esimerkiksi olla heikomman puolella oleminen sekä valtavirrasta poikkeavien vähemmistöjen ongelmien esiin tuominen, joiden voi muuten olla vaikea saada ääntään kuuluviin. Erilaisten vähemmistöjen edustajia löytyy myös verrattain paljon itse räppäreiden joukoista, kuten vähemmistökielillä räppäävät viittomakielinen Signmark sekä inarinsaameksi räppäävä Amoc ja Utsjoen Kaamasmukasta kotoisin oleva saamelaisartisti Ailu Valle. Myöskään ulkomaalaistaustaiset sukujuuret esimerkiksi Afrikasta tai Aasiasta eivät ole suomiräppäreiden joukossa harvinaisia ja maahanmuuttajataustaisia artisteja on myös tullut 2010-luvulla aina vain enemmän esille. 2003 ensimmäisen omakustanteensa ja 2010 virallisen debyyttinsä julkaissut Bulle, on tietävästi ainoa Suomessa levyttänyt romanitaustainen räppäri. Kehitysvammaisena räppärinä esillä on ollut Kalle Havumäki Resisposse -yhtyeensä kanssa.

Pinnalla olleista vähemmistöteemoista seksuaalivähemmistöjen asiaa ei kuitenkaan 2000-luvun räplyriikoissa ole juuri ajettu. Ehkä se ei ole istunut luontevasti tietynlaista machokulttuuriakin edustavaan räppiin tai se ei ole osunut aitousvaatimusten kanssa yksiin. Voiko heteroseksuaalinen räppäri edes räpätä uskottavasti HLBT-ryhmien (homojen, lesbojen, biseksuaalien ja transihmisten) asemasta? Vuonna 2013 kuopiolaislähtöinen räppäri Timi Lexikon teki kuitenkin suurta näkyvyyttä saaneelle tasa-arvoisen avioliittolain puolesta liputtavalle kansalaisaloitekampanja Tahdon2013:lle teemakappaleen nimeltä *Yhteensovitaan*. Yhdysvaltojen osin jopa homofobiseksi kuvatussa räpkkulttuurissa vastaava ei välttämättä vastaavana aikana olisi mahdollista ainakaan ilman jonkinasteista vastareaktiota. Suomessa Lexikonin kappale ei tietävästi saanut lainkaan ainakaan äänestä kritiikkiä.

Yhteiskunnallisten aiheiden kuulussa räpin ensimmäisistä tahdeista alkaen kiinteästi musiikkityyliin, on varsin normaalia, että myös vähemmän kantaottavilla kappaleilla saatetaan yllättäen pudotella muuten huolettomalta kuulostavalla kappaleella kantaottavampi rivi tai riimipari. Hyvä esimerkiksi tästä on Kemmuru, joka on vaihtoehtoisen musiikkikentän sisällä saavuttanut varsin huomattavaakin menestystä, ollen silti sisällöllisesti kaukana viihteellisestä valtavirrasta. Yhtye ei sanoituksiltaan kuulu yhteiskuntakriittisimpään osastoon, mutta trion kappaleissa saattaa väliin vilistä nokkelia riimejä, joissa otetaan kantaa sekä saatetaan sivaltaa vaikka puoluejohtoa. Näin tekeekin yhtyeen Tikkakoskelta kotoisin oleva tuottajaräppäri Aksim Kemmurun *Kehumatta Paras* -albumin kappaleella *Landespede*.

Tikkakosken mannekiini, täynnä makasiini
Teininä ku nii kova luu et ammuin reikiä lapasiini
Mut sit sain vinkkiä minne tähtää
Muutin Helsinkiä ja pommit alko täsmää
AK herra 47 niinku Pirkka-Pekka
Käyny läpi paljoa mutten silti hajonna sirpaleina
Niinku keskiverto reikäpää
Ne tekee pahaa jälkeä siellä Arkadianmäellä
Siks meikällä on sanottavaa, enkä turhaa koskaan lataa
Kataisen kavereille varaan pari roskalavaa
Jos nää hitit menee puihin ku harhataklaus
Nää geekit muuttuu gangstereiks niinku Yukmouth

(Kemmuru – Landespede mukana Hannibal & Soppa, 2006)

Landespede on lähinnä hyväntuulinen kappale maalta isompiin kaupunkeihin muuttaneiden kokemuksista. Kappaleen Aksimin kahdesta esittämästä versestä (säkeistö) jälkimmäisen alussa mainitulla Tikkakosken mannekiinilla viitataan paitsi artistin kotipaikkakuntaan, myös talvisotaan, jossa taitaville ampujille annettiin ensimmäisenä Tikkakoski -aseteollisuusyrityksen valmistamia uusia Suomi-konepistooleja. Väinö Linna teki tikkakosken mannekiini -käsitteestä tunnetun viimeistään alikersantti Rokan suulla romaanissa Tuntematon sotilas. Myöhemmin Jyrki Kataista koskevilla osin irralliselta vaikuttavilla heitoilla luodaan kuitenkin toiseuden kautta vahvasti omaa identiteettiä sekä

yhtenäisyyden tunnetta kuulijoiden kanssa, tässä tapauksessa heittämällä silloinen porvaripuolueen valkokauluksinen puheenjohtaja kavereineen roskalavalle. Kemmurun jäsenistä Jodarok on erityisesti myöhemmissä UAAU- sekä Aivovuoto-projekteissaan julkaissut paljon yhteiskuntakriittistä ja kantaaottavaa materiaalia.

Kuten laajemminkin suomalaisessa populaarikulttuurissa, myös räpissä osataan paitsi ylistää kaunista kotimaata, niin myös kritisoida yhteiskuntamme nurjia puolia kuten vaikka kansanluonteen kroonista taipumusta synkkyyteen. Lappeenrantalaisesta *Kaucas* - yhtyeessä uransa aloittaneen Laineen Kasperin kolmella vuosilta 2007–2010 julkaistulla sooloalbumilla on hyvin yhteiskuntakriittinen vire. Laineen Kasperin kappaleissa käsitellään muun muassa suomalaisuutta, kulutusyhteiskuntaa (*Tahra*) ja maahanmuuttoon suhtautumista (*7 miljardia soluttautujaa*) sekä sen tuomia ongelmia. Näiden levyjen lisäksi Laineen Kasperin on julkaissut yhden instrumentaalilevyn sekä kuunnelman yhdessä Julma-Henrin kanssa. Mielenkiintoisena yksityiskohtana voidaan mainita, että Laineen Kasperin vuoden 2007 *Seis* -levyn ainoalla musiikkivideolla kappaleesta *Sitä ei kestä* esiintyy cameoroolissa vartijana sittemmin Vasemmistoliiton puheenjohtajana sekä opetus- ja kulttuuriministerinä toiminut Paavo Arhinmäki. Alla loppupuolen pätkä säkeistöä sekä kertosäe kappaleesta ”*Pari pimeetä iltaa Suomi Finlandiassa*” Kasperin toiselta sooloräplevyltä *Saatana saapuu Sörnäisiin* vuodelta 2008.

Joo, tekopyhän hengen nimeen, etitään elämästä hyvityksii / ei oo enää hyvii hommii, vaa vitun isoi yrityksii.
Kerran meni hädissä HYKSii ku tunti olo iha kauheeta / Diagnoosis luki "normaalii urbaanii ahneutta".

Puhun paskaa itestäni ettei muut vaan ehtis ensin / Yli koko käenpesän kertaheitol lensin.
Tarpeeks terve, et ne antaa rauhas olla / ja tarpeeks hullu, et pystyy ees elää täl pallolla.
Ekan koko suku, sit lähti posseistaki usko / sit käänty seinänaapuri, sit koko naapurusto.
Nii, voihan sitä tarkotust yrittää miettii jo / mut jos elämäs on helvettii - kukas sie sit oot?

Pari pimeetä iltaa liikaa (Vissii pari pimeetä iltaa liikaa)
Vissii pari pimeetä iltaa liikaa (pari pimeetä iltaa liikaa)

(Laineen Kasperin - Pari pimeetä iltaa Suomi Finlandiassa, 2008)

Kappale ammentaa pitkälti samoista suomalaisesta iskelmämusiikistakin tutuista teemoista kuten melankoliasta, pimeistä vuodenaajoista ja kieroutuneesta kansanluonteesta, mutta se kritisoi lisäksi osuvasti yhteiskunnan ahdasmielisyyttä sekä pienen ahdistuneen yksilön usein ankeaa asemaa nyky-Suomessa. Laineen Kasperin sivuaa samaa aihemaailmaa myös kappaleellaan *Ikuisen maanantain maa*.

6.1. Luokkataistelun ääniä

Kuten edellisessä luvussa kerrottiin, Avaimen Punainen tiili -levyä voidaan pitää ensimmäisenä avoimen ja leimallisen yhteiskuntakriittisenä kotimaisena räp-julkaisuna. Albumin vasemmistohenkinen tunnelma tulee hyvin esiin juuri nimikkokappaleessa *Punainen tiili*, jonka viimeiset rivit löytyvät alta.

Punainen tiili kädes, sinä vapauteesi juokse / Välil maan ja taivaan raha menee rahan luokse.
Alas kapitalismin kahleet, näin unessani enteen / Elä aatteidesi puolesta, vedä vielä kerran henkee.
Punainen tiili kädes, huomenna kaikki muuttuu / Raha enää vain muisto, rakkaus enää vain puuttuu.
Alas kapitalismin kahleet, näin unessani enteen / Elä aatteidesi puolesta, vedä vielä kerran henkee.

(Avain - Punainen Tiili, 2001)

Kappale heijastelee perinteistä luokkataistelun asetelmaa ollen 2000-luvun versio 1960- ja 1970-lukujen vasemmistohenkisistä työväenlauluista, joita esimerkiksi vasemmistolaiseen poliittiseen laululiikkeeseen kuuluneet Agit Prop-yhtye ja KOM-teatterin lauluryhmä tekivät Love Recordsin julkaisemina Suomessa tunnetuiksi. Myöhemmin Asan musiikkiin on tullut muun muassa slaavilaisia sekä kansanmusiikillisia vaikutteita ja aihepiireinä on käsitelty esimerkiksi ihmisen henkisyttä sekä suhdetta luontoon. *Punainen tiili* -levyä vuonna 2005 seurannut *Leijonaa metsästä* -albumi julkaistiin artistinimellä Asa ja sen sävy on edelleen vahvasti yhteiskuntakriittinen. Avaimen debyyttilevyn nimikkokappaleen ollessa ehkäpä 2000-luvun versio Agit Propin ja Kom-teatterin taistolaisen laululiikkeen työväenlauluista, edustaa toisen pitkäsoiton kappale *Teollisuusalueen lapset* puolestaan täysverisesti 1970-luvun vasemmistolaista lauluperinnettä räpin muotokielellä taivutettuna.

hermojen päälle mä tiputan taimii,
meiän pihan pojat on jo valmiina painii
läpinäkevii, vähän väkevii,
koura kätevii, kätemme likasii
älä pure luita työväen luokan,
tuotan, näen, liikaa silmiini luotan

(Asa – Teollisuusalueen lapset, 2005)

Kappaleessa yhdistyy luokka-ajattelu, vastarintaidentiteetti, kapina sekä vallankumouksellisuus, jotka kaikki ovat perinteisiä aiheita työväenluokan musiikille. Uusliberalistinen järjestelmä on paitsi vastustaja myös sitä myötä koko luokka-ajattelun mahdollistaja. Luokka-ajatteluun taipuvissa kappaleissa, kuten myös *Teollisuusalueen lapsissa* romantisoidaan sorretun asemaa, joka myös luo melko keinotekoista yhteisöllisyyttä hyvinkin erilaisten ihmisten välille. Kapitalismi mahdollittoman tuntuksena vastuksena luo siis myös pysyvyyden myötä turvaa. Toivottamana syntynyt kapina tukahtuu kerta toisensa jälkeen, mutta on toimintana itsetarkoituksellista luoden yhteisöllisyyttä sekä antaen selkeän identiteetin siihen osallistuville. Kaikki tämä olisi vaarassa romuttua kapinan onnistuessa. Kappaleet luovat myös hurmoksellisuutta, mikä on omiaan vahvistamaan vastarintarintaidentiteettiä ja luokan yhteisöllisyyttä.

Asa-nimellä julkaistujen myöhempien levytysten sanoituksissa löytyy edelleen kantaaottavuutta, mutta usein hieman kryptisemmässä ja vähemmän tiettyyn aikaan, kuten vaikka päivänpolitiikkaan sidotussa muodossa. Asan myöhemmistä albumeista erottuu poliittisuudellaan ja yhteiskuntakritiikillään selvästi vuonna 2009 *Asa & Toverit* -nimellä julkaistu hyväntekeväisyysjulkaisu *Via Karelia*, jonka tuotto meni kokonaisuudessaan Aseistakieltäytyjäliitolle. Tuoreemmilla levyillä *Jou jou* ja *Rapsodia* Asa on selkeästi laajentanut repertuaariaan myös rennompiin vähemmän kantaaottaviin kappaleisiin.

Palefacen neljännellä ja ensimmäisellä suomenkielisellä studioalbumilla *Helsinki – Shangri-la* käsitellään lukuisia eri yhteiskunnan kipukohtia. *Merkit* nostaa esiin muun

muassa työväenluokan kestoaiheisiin lukeutuvia aiheita kuten prekariaatin ja työttömyyden sekä peräänkuuluttaa enemmän yhteiskunnallista yhteisöllisyyttä.

On joskus liikaa kun joutuu tsiigaa yhteiskunnan ilmiöitä
Virtsanäytteillä ne täyttelevät kylmiöitä
Stigut hakkaa pysäkeillä yhteiskunnan hylkiöitä
Nipit, tipsit, tipit, hipit sytyttelee kynttilöitä
Enemmän karjaa, vähemmän yksilöitä
Yksinäisyyttä silti rakennetaan yksilöitä
Kvartaalitalous ajaa yhteiskunnan yksiköitä
Suurtyöttömyyttä silti yksinomaan ylitöitä
Prekariaatti maksaa porvariston juhlaöitä

(Paleface – Merkit, 2010)

Kappale on leimallisen kapitalismikriittinen, nähden juuri porvariston ja suuryritysten olevan vastuussa yhteiskunnan hylkiöiden kurjaan asemaan.

Juuri Asa ja Paleface ovat nähtävissä myös yhteiskuntaluokkansa elimellisinä intellektuelleina ja gramiscilaisen teorian valossa ovat ottaneet roolia vastahegemonisina asiamiehinä, jotka musiikillansa saavat aikaan hegemonian saavuttamiseksi elintärkeää spontaania kannatusta ideologioilleen. Asa on saavuttanut aseman pitkälti musiikkinsa ansiosta, kun taas Paleface on lisäksi tuttu näky asiantuntijavieraana erilaisissa televisio- tai radio-ohjelmissa.

6.1 Poliittisen- sekä yhteiskuntajärjestelmän vastustus

Yksi varsin tyypillinen vastarinnan muoto suomiräpissä ja räpissä yleensä on erilaisten valtarakenteiden kyseenalaistaminen, vastustaminen ja jopa horjuttaminen, joka voi tapahtua monella eri tapaa omista lähtökohdista, mutta pääosin järjestelmän ulkopuolelta ja yhteiskunnan pohjakerroksista käsin.

Hieman yleistettynä asetelma on usein yhteiskuntaan ja sen tarjoamiin mahdollisuuksiin pettymisen tuomaa vastarintaa ja oikeuksien ottamista omiin tai oman yhteisön käsiin, joka voi olla oma kaveripiiri tai jengimäisiä piirteitäkin omaava joukko. Räpissä ryhmästä puhutaan perinteisesti usein ”kollektiivina”, ”possena” tai ”crewinä”. Usein kuitenkin erilaiset ryhmittymät käyttävät itsestään omaa erisnimeään tai siitä väännettyä lempinimeä, mutta monesti eri ryhmät ovat vaikeasti hahmotettavissa ja voivat olla oikeastaan vain samanhenkistä porukkaa, joka on tehnyt yhteistyötä tai sattuneet tappamaan aikaa samoilla kulmilla.

Vastarinta voi räpissä olla aktiivista toimintaa tai sellaiseen kehottamista, mutta myös passiivisempaa, jolloin järjestelmää voidaan vastustaa vaikka jättäytymällä yhteiskunnan rakenteiden ulkopuolelle. Suomiräpkappaleissa toimeentuloon vaadittavat rahat voidaan kerätä vaikka työmarkkinatuen tai sosiaaliturvan sijaan esimerkiksi kannabista myymällä ja rentoutumiseen vaadittavat keskikaljat näpistetään omankädenoikeudella jos rahaa ei satu sillä hetkellä löytymään. Myös lain kanssa usein ristiriidassa oleva graffitikulttuuri eli niin sanottu peinttaus on osa hiphopkulttuurin perusteita ja yleinen aihe räpkappaleissa. Passiivinen vastustus voi esimerkiksi ilmetä erilaisten aistihavaintojen ja arkisten kokemuksen kertaamisena, jotka paikallisten ongelmien kautta saattavat luoda kuvaa tietyn kaupungin osan elämästä tai laajemmasta sukupolvikokemuksesta.

Oulusta lähtöisin olevan Julma-Henrin (Julma-Henri & Syrjäytyneet) vuonna 2007 julkaisema debyyttialbumi *Al-Qaida Finland* on täynnä ahdistuneen yksilön yhteiskuntakritiikkiä. Levyn kantaviksi teemoiksi voidaan löytää muun muassa syrjäytyminen, päihde- ja mielenterveysongelmat sekä yhteiskunnan tarve lokeroida ihmiset tiettyihin muotteihin.

Levyn ehkä tunnetuimmalla kappaleella 240306 (kappale tunnetaan myös nimellä *Rikrek*), jolla on mukana Asa, räpätään juuri yhteiskunnasta syrjäytyneen, rikosrekisterin omaavan

luottotiedottoman ja virkavallan vainoaman henkilön äänellä. Alla Julma-Henrin räppäämä kappaleen ensimmäinen verse.

Kuun alku, rahat meni jo. / Uus alku, mut juna meni jo.
Unohdin et teot puhuu kovempaa ku sanat. / Sä näet jäljet ja päättelet loput.
Ethän sä kuule mun ajatuksia, huora. / Mä en haluu sun turkkia tai masseja.
Mä haluun töitä, pöytä täynnä laskuja, / vitonen taskussa.
Mulla ois kämppä, mut ei rahaa takuuvuokraan / ja kuka luottotiedottomaan luottaa.
Mut ei saa valittaa, Afrikassa on pahemmin. / Pitää olla vahvempi.
Ryöstää ryöstetyn, raiskaa rahan nimissä. / On olemassa vaan lasku, ei ihmistä.
Syömättä puol vuotta silti ne ei riitä. / Valvon öitä, elätän perinnän verenimijöitä.

(Julma-Henri & Syrjäytyneet – 240306 feat. Asama, 2007)

Kappaleen sanoitukset kahlitsevat oivasti sen turhautuneisuuden tunteen mitä yhteiskunnan turvaverkosta pudonnut voi kokea. Turkikset päällä keimaileva kansanosa nähdään tietynlaisena vastapuolena, mutta toisaalta heiltä ei halutakaan rahoja, vaan lähinnä ymmärrystä. Levyn saamasta todella suuresta suosiosta (myytiin nopeasti loppuun) ja reaktioista loppuunmyytyjen keikkojen osalta voi tehdä johtopäätöksen, että moni kuulija on levyn teemoihin myös pystynyt samaistumaan. Köyhät, yhteiskunnasta syrjäytymisvaarassa olevat tai jo tukiverkkojen ulkopuolelle pudonneet ovat moniongelmainen ja vaikeasti kategorisoitavissa oleva heterogeeninen ryhmä, jonka on usein hyvin vaikea saada ääntään kuuluviin lähiöiden uumenista. Räpmusiikista näyttää Suomessa muodostuneen ainakin jonkinlainen äänitorvi tuolle joukolle.

Hyvin selkeää viestiä kertoo myös Tuuttimörön yhdessä Kuben kanssa tekemä singlekappale #PÄIVI, joka on tiettävästi ensimmäinen kokonaan yhdelle aktiivipoliitikolle omistettu suomalainen räpkappale. Kappaleen musiikkivideon julkaisuajankohtana hallituksessa sisäministerin virassa toiminut Päivi Räsänen oli paljon esillä muun muassa alkoholilainsäädännön tiukentamisen puolesta, sekä antoi vuotta aiemmin homoavioliittoa vastustavilla kommentteillaan lisävauhtia kirkosta eroamisen massaliikkeeseen Ylen Ajankohtaisen kakkosen suurta kohua aiheuttaneessa Homoillassa. Julkaisuajankohtana

syyskuussa 2013, oli vain viikkoa aikaisemmin myös kotimainen metalliyhtye Tuoni julkaissut Päivi Räsäsen omistetun kappaleensa musiikkivideon (Rumba, 2013). Tuuttimörön ja Kuben kappale vilisee myös kannabisviittauksia, mikä on tulkittavissa päihdepoliittiseksi kannanotoksi sisäministerin vastatessa pitkälti maamme päihdepolitiikan suurista linjoista. Alla Kuben räppäämä ensimmäinen verse sekä kappaleen kertosaie.

Paavi otti loparit ja nyt nousee savu Cadillacist,
kun Benedictus 666 on uus katujen Päivi Räsäsen
ja jos et tunne mua, voit kutsua mua Päivi Räsäseks
ja jos liityt mun kirkkoon voit unohtaa päivät kämäset
Koska mun kirkko ei noudata mitään mother fuckin' lakii
Kysyt oonks mä kristitty? No todel-mother funkkin'-laki
Luulit et oon Oukkidouppi, ku tuhatmiljoonaa mun habi
Kysyit paperii ja kynää, luulit et kirjotan mun rapit
Mut pääst irrotan mun räpit, nyt kirjotan uut testamenttii
Ei fluorii, ei pepsodenttii, ei huorii, ei rentofestii
Ei sylkytestii, ilman korttii, kruisin likasena
Puffasin just karibian norttii, eli nyt on silmät punasena
Syntyny kristityks, en ryhtyny nistityks
En itteeni pistelly vaan puffasin itelleni hyvät hymyt
Punasii päin vaikka risteys eikä mitää vitun ristii mun kaulas
Etsä nähny ho, et mul on Päivi-ikoni mun kaulas

Isän, pojan ja pyhän hengen nimeen
Isän, pojan ja pyhän hengen nimeen
Isän, pojan ja pyhän hengen nimeen
Hoetaan sika, sika, sika illu koko vitun yö
Päivi Räsänen, Päivi Räsänen, Päivi Räsänen
Päivi Räsänen, Päivi Räsänen, Päivi Räsänen
Päivi Räsänen, Päivi Räsänen, Päivi Räsänen
Päivi Räsänen, Päivi Räsänen, Päivi Räsänen

(TUUTTIMÖRKÖ X KUBE - #PÄIVI, 2013)

Päivi Räsänen ei ole tietävästi kommentoinut lainkaan kappaletta, joka on puolessatoista vuodessa kerännyt Youtube-palvelimella yli 150 000 katselukertaa, mitä voidaan pitää

selvästi keskivertoa suosittumpana kappaleena vaihtoehtoisen suomiräpin parissa. Kannabisviittausten lisäksi kappaleessa otetaan varsin röyhkeällä tyylillä haltuun iso liuta kirkon piiriin kuuluvaa sanastoa sekä viitataan suoraan muun muassa evankelis-luterilaisen - sekä roomalaiskatolisen kirkon toimintaan. Piristävästi muusta kotimaisesta tarjonnasta poikkeavan omaperäisen kappaleen säkeistöissä Kube ja Tuuttimörkö räppäävät pitkälti omista näkökulmistaan käsin ja luovat osuvasti hieman sekavilla tyyleillään varsin toimivan mystisen tunnelman.

Steen1 hyökkää anarkistiseen sävyyn Suomen päätöksentekojärjestelmää vastaan kappaleellaan *Pala*. Kappaleessa samalle Arkadianmäen palavalle roviolle lentää myös poliisi, media sekä oikeusjärjestelmä.

Sä voit osoittaa mua sormella
mut istut sun norsunluutornis liian korkeella
Kokoomus oikeella, heitteillejättö on rikos
tuhannet ilman kotia, sivarit Supon valikos
Nykypäivän sotia, soditaan uutisoinnin kautta
sun aivoi sorkitaan, annetaan näennäist vapautta
Lisätään uutisia väkivaltarikoksista
väkivalta vähenee, eiks se mitään todista
Pelko, poliisi, vartijat, kamerat
lääkkeet, TV, alkoholi, silmät sameat
Ohjailtavissa johtajien mielen mukaan
lopeta duuni, nää et mitä tulee tapahtumaan
Yleislakot lopetetaan, pakkokeino laeilla
poliiseilla, paseilla, konetuliaseilla, joo
Tsekkaa mun lainit jos et ole täysin tyhmä
tajuut ettei Suomen laki suojele sua vittu yhtään

Pala vitun paska
Pala Arkadianmäki pala vitun paska (6x)
Ehkä tuhkas nousee alku jostain paremmasta
Pala Arkadianmäki pala vitun paska (9x)

(Steen1 – Pala, 2005)

Hiphopmusiikki on täynnä myös sisäisiä ristiriitaisuuksia. Vaikka kappaleilla saatetaan hyökätä esimerkiksi rahanpalvontaa vastaan, eivät artistit kuitenkaan usein kieltäydy isoista palkkioista. Steen1 oli itse eduskuntavaaliehdokkaana kaksi vuotta Pala -kappaleen julkaisemisen jälkeen.

Hannibalin 2009 julkaistun *Streets of Nekala*-levyn yhdessä Manhattan Dynamiitin kanssa tehdyllä kappaleella *Nyt ammutaan pankkiiri* kysellään muun muassa sotien todellisten syiden perään sekä päädytään kärjistetysti varsin brutaaliin tekoon ampumalla kertosaikessa juuri pankkiiri, johon tässä tapauksessa henkilöityy kapitalismin ahneus ja pahuus. Saman karun kohtalon kappaleessa kokee myös esimerkiksi korruptoitunutta valtamediaa edustava päätoimittaja.

Ja kun Israelin tankit vyöryy Gazaan, saahaan uutta lukua pyhän maan saagaan. /
Jokainen isku lisää hihhulien valtaa, kuka siitä kärsii eniten muu kun kansa /
ja kertokaa meille miks niillä ei o huolta, jotka sponsoroi sodan molempaa puolta.

Karu on se totuus joka kaikkien pitää tietää. Vaan mikä pelottaa niin, että valhe pitää niellä /
Vääryyttä teet jos kaiken meinaat sietää, nuo paskiaiset valehtelee, turha sitä kieltää

Nyt ammutaan pankkiiri, nyt ammutaan pankkiiri
Nyt ammutaan pankkiiri (kuula suoraan nuppiin)
Nyt ammutaan pankkiiri, Nyt ammutaan pankkiiri
Nyt ammutaan pankkiiri (Rock-a-bye Baby)

(Hannibal & Joku Roti Mafia – Nyt ammutaan pankkiiri, 2009)

Kappaleesta tulee vähintäänkin mieleen tai siinä ehkä tarkoituksellisesti viitataan tutkielman luvussa 2.1 mainittuun N.W.A. -yhtyeen vuoden 1988 gangstaräp-klassikkoon *Fuck tha Police*, jossa geton kasvattamat räppärit tuomitsevat oikeusistunnoksi muotoutuvassa kappaleessa heitä sortaneita poliiseja. Myös Hannibalin teoksessa otetaan oikeus omiin käsiin ja puretaan turhautuminen fiktiivisiin tekoihin, joissa on paljon sekä tunnetta että symboliikkaa. Kuulija tuskin kuvittelee Hannibalin, Tampereella asuvan perheenisän, tarttuvan tosielämässä aseeseen ja kävelevän lähimpään säästöpankkiin,

mutta toisaalta raidalta välittyvä tunne ja viesti ovat hyvin vahvoja, eikä artistien vilpittömyyttä ja vihaistenkaan tunteiden aitoutta tarvitse epäillä.

6.2 Suomiräp ja poliisi

Räppää artisti sitten omalla nimellään ja persoonallaan tai jonkun artistipersonan tai -roolin takaa, niin pitkälti juuri räppiin sisältyvän aitousvaatimuksen vuoksi erilaisia yhteiskunnallisia epäkohtia käsitellään usein kuvaamalla omakohtaisia kokemuksia tai lähiympäristön tapahtumia. Näin tehdään myös Jontti & Shaka -kaksikon ensimmäisellä kokopitkällä albumilla *Rata-äänite*, joka oli Julma-Henrin *Al-Qaida Finlandin* ohella yksi vuoden 2007 isoista räpilmioistä ja jatkoa edellisvuonna julkaistulle *Vittuun koko sakki!*-EP:lle. Pitkäsoitolla kerrotaan Helsingin katujen tarinaa, liikkuen milloin Kallion linjoilla ja milloin poliisikuulusteluissa Pasilassa. Levyn yksi yhteiskuntakriittisimmistä kappaleista on Jontin ja levyllä vierailevan Petoksen kanssa kahdestaan räpätty *Paska Juttu*, jossa kritisoidaan muun muassa kasvanutta poliisien väkivaltaa erilaisissa mielenosoitustilanteissa. Kappaleessa viitataan vuoden 2006 Smash ASEM mielenosoitukseen, jossa poliisin käyttämät poikkeuksellisen kovat otteet saivat päättäjiltä kiitosta, mutta mediassa harvinaisen vahvaa kritiikkiä. Poliisin näin suora kritisoiminen on vahva retorinen hyökkäys, valtion väkivaltakoneiston toiminnasta vastaavaa tahoja vastaan, jolla varmistetaan laillisesti niiden ryhmien tottelevaisuus, jotka eivät ole aktiivisia eivätkä passiivisia kannattajia. Tämä väkivaltakoneisto on Gramscin mukaan perustettu koko yhteiskuntaa varten, määräysvaltaa ja johtoa kohtaavien kriisien varalta, joiden aikana spontaani kannatus vähenee.

Uutistenlukija 1:

– Poliisin ylijohdon ja sisäministeri Kari Rajamäen mukaan Suojelupoliisilta tulleet tiedustelutiedot viittasivat mellakkaan.

Poliisiylijohtaja Markku Salminen:

– Odotimme mellakkaa.

Uutistenlukija 1:

– Aineellisia vahinkoja tuli varsin vähän, mutta poliisi otti illan aikana kiinni kaikkiaan 136 ihmistä. Luku on selvästi suurempi kuin varsinaisten anarkistien määrä paikanpäällä.

Petos:

Suoraan pidätyksestä Pena, esittämässä kysymyksen Kari Rajamäelle ja Matti Vanhaselle: Miltä tuntuisi syyttömänä sivullisena kirjaimellisesti kuisessa putkassa punkkaaminen? / No sehän on hauskaa, niinku raastinraudal runkkaaminen.

Miekkaleijona riisti väkivalloin vapauden / eikä ees riitä, että tota paskaa kesti noin vuorokauden.

Vaan sit saat kuulla, että oot pidätetty ja Pasilaan ties monennen kerran kuulustellaan, kuvataan, otetaan sormenjäljet ja DNA. Ja sit vielä yks päivä hukkaan saastasissa kuteissa ja ku vihdoin pääset himaan, tiedotusvälineet kertoo sulle onnistuneista turvajärjestelyistä ja ministerillä on uus sulka kotsassa. / Ite viskasit yhen flindan ja on terroristin leima otsassa. Mä en tunnetusti välitä mistään ja vitut aktivisteista, mä vihaan noita sikoja omista lähtökohdista, mutta miten tollanen ennaltaehkäisevä ylireagointi mitää rauhottais, höpöhöpö / Ens kerran siin pullossa mitä heitän on löpöö, ja onkin sitte paskempi juttu.

Uutistenlukija 2:

– Helsingissä ammuttiin lauantaina...

Anarkisti:

– Rummuttajat vähän rummutteli ja ihmiset hieman tanssahteli siinä ja tällaista näin ja vähän punkkarit joi kaljaa

Sisäministeri Kari Rajamäki:

– Se mielenosoitus sallittiin alkuvaiheessa, mutta vasta siinä vaiheessa, kun siellä ryhdyttiin käyttämään väkivaltaa ja havaittiin selvästi väkivallan käyttöön soveltuvia astaloita, niin siinä vaiheessa vasta se keskeytettiin.

Jontti:

Hetula umpeen, sumplitaan paskan jutun anatomiaa. Arvon ministerit luonnollisesti valehtelee aina. Niin kuin kiistattomat faktat todistaa, ketä kiinnostaa? / Kansalaisen mielenrauhan takaamiseksi ei vaadita faktaa. Mitään ei sallittu eikä hajaantumiskäskey käyny / enkä minä ainakaan mistään vitun mielenosoituksesta tienny. Kuhan kulautin kaljan Kiasmalla, mut se ei ole homman pointti. / Pointti on se minkä version media survoos läpi

2000 virkapukua kaikessa kuvottavuudessaan. / Viestii uuden maailmanjärjestyksen demonista sanomaa. Aivopestyt sikakytät alentaa itsensä eläimen tasolle. / Luovuttaen mielensä tän paskan jutun organisaattoreille.

Hajota ja hallitse, luo ongelma / niinku terrorismi, ratkase se totalitarismilla.

Taustalla kieroilun mestari, eliitin kinkeripiiri / jotkut on jopa sitä mieltä että ne on itse saatanan kätyreit

Pääministeri Matti Vanhanen:

– Omien saamiene tietojen mukaan heillä oli metallisia tankoja, pamppuja, oli kettinkejä. He eivät selvästikään mielenosoitukseen olleet menossa, vaan aikomuksensa mukaisesti pyrkivät aiheuttamaan sekasortoa.

Toimittaja:

– Minkälaisista aseistusta näit itse mielenosoittajilla?

Anarkisti:

– Yks tapaus oli, että joku otti poliisilta pampun, hakkasi sillä vähän aikaa jotain lampunpylväistä ja antoi

sen poliisille takaisin. Että se on ainoa aseistus mitä mä olen nähnyt. Eikä se ilmeisesti ollut kauheen suunniteltua.

Markku Salminen:

– Missä vaiheessa se oikein muuttui mellakaksi. Vasta siinä vaiheessa kun ryhdyttiin sitten poliisin antaman hajaantumiskäskyn jälkeen edelleenkin jatkamaan sitä väkivaltaista käyttäytymistä, eikä suostuttu poistumaan alueelta.

Anarkisti:

– Mä en ole ikinä nähny Helsingissä niin suurta määrää poliiseja kerralla.

Kari Rajamäki:

– Toiminta oli täysin laillista, se oli ohjeistettua, sen tarkoitus oli estää mellakointi.

Anarkisti:

– Varmaan 300–400 oli ihan tavallisia ihmisiä, jotka oli vaan tullu kattomaan mitä tapahtuu. Mielenosoittajia oli ehkä viitisenkymmentä, jos kaikki punkkarit lasketaan mielenosoittajiksi ja sitten humalaisia teinejä oli viitisenkymmentä.

Kari Rajamäki:

– Mä olen erittäin tyytyväinen siihen lopputulokseen, mikä saatiin aikaan.

Sample:

– Hei äijä, muovikypärääs saat paskast tältä porukalta.

(Jontti & Shaka – Paska Juttu feat. Petos, 2007)

Kappaleen sisään on sämplätty pätkiä uutisista, sekä Yle TV2 -kanavan ajankohtaisohjelman keskustelutilaisuudesta mielenosoitukseen osallistuneen anarkistin, sekä sisäministeri Kari Rajamäen, pääministeri Matti Vanhasen ja jo edesmenneen silloisen poliisiylijohtaja Markku Salmisen kommentteja. Koko kappaleen sekä Jontin ja Petoksen säkeistöjen painoarvoa lisää se, että kappale käsittelee fiktiivisien tapahtumien sijaan tositahtumia ja että molemmat räppärit olivat itse mielenosoituksessa paikalla. Jontti oli omien sanojensa mukaan paikan päällä sattumalta, Petos tietoisena mielenosoituksesta. (Jontti, 2013)

Yhtä vahvasti ja suoraviivaisesti nimeltä mainittuna eturivin poliitikkoja ei taideta olla kotimaisessa räpissä käsitelty sitten Avaimen *Punainen Tiili* -albumin, eikä yhtä suuressa määrin olla aiemmin sämplätty kappaleeseen valtaapitävien omaa ääntä. Tällä kertaa poliitikkoja ei siis pelkästään mainita nimeltä, vaan he ovat myös siis itse äänessä, joten

kyseiset levyn julkaisuhetkellä hallituksessa olleet ministerit päätyivät siis tietämättään myös itse esiintymään Jontin & Shakan *Rata-äänitteelle*. Poliitikkojen suora sämplääminen on kaiken kaikkiaan suomiräpissä melko harvinaista. *Paska jutun* lisäksi tulee mieleen vain Hannibalin ja Petoksen kansainvälistä huumebisnestä kritisoiva kappale *10 Rock*, jolla on äänessä kokoomuspoliitikko Kimmo Sasi. *Paska jutussa* hyökätään suorasanaisesti poliisia ja valtion väkivaltamonopolia vastaan sekä kyseenalaistetaan valtion hegemoninen johtosuhde ja suora käskyvallalla hallitseminen. Hallitseminen valtiossa perustuu Antonio Gramscin mukaan pitkälti tämän johtosuhteen hyväksymiseen ja sitä myötä hegemonisen muokkausprosessin onnistumiseen. Ilman hegemoniaa kansalaisyhteiskunnassa valtio joutuu Gramscin mukaan kriisiin.

Jo 80-luvun kantaottavassa jenkkiräpissä sämplättiin laajasti erityisesti Malcolm X:n ja Martin Luther King Jr:n puheita sekä hieman myöhemmin myös poliittisia vastustajia, kuten erilaisten ääriliikkeiden johtajia. Suomessa tämä ei ole ihan yhtä yleistä varsinkaan kotimaisista lähteistä, koska suomalaisilla julkaisuilla sämplätään myös esimerkiksi puhepätkiä yhdysvaltojen medioista sekä suoraan artistin tai tuottajan omien esikuvien albumeilta. Suomalaisilla räppäreillä ei myöskään ole niin selkeää yhdistävää rintamaa, lähihistoriaa ja lähtökohtia kuin gettojen äänellä räppävillä yhdysvaltalaiskollegoilla. Rovaniemellä, Joensuussa, Tikkakoskella tai Itä-Helsingissä kasvaneilla artisteilla on useimmiten hyvinkin erilaisia kokemuksia. *Paska Juttu* ei ehkä taiteellisesti ole *Rata-äänitteen* vahvimpia raitoja, mutta sen arvo onkin erityisesti sen vahvassa, jopa vihaisessa kantaottavuudessa sekä juuri puhesämplöjen monipuolisessa hyödyntämisessä. Poliisista räpätään läpi levyn vähintäänkin kriittisesti, mutta albumin lopusta löytyvässä nimeämättömällä piilokappaleella räpätään taas poliisin näkökulmasta ja annetaan myös virkavallasta myös paljon ymmärtäväisempi kuva.

Kriittisesti, mutta esimerkiksi *Paska juttu* -kappaletta astetta humoristisemmalla otteella, suhteestaan poliiseihin räppäivät *Tapani Kansalainen* yhdessä *Edorfin* ja *Huutavan Vääryyden* kanssa kappaleella *Kyttäjuttu*. Kyttäjutun tarinamaisessa rakenteessa *Kansalainen* esittää poliisikuulusteluissa rikoksesta epäiltyä, *Edorf* tuplaroolissa sekä vanhempaa konstaapelia *Petri Järveliniä* että asianajaja *Jannea* ja *Huutava Vääritys*

todistajana toimivaa nuorempaa konstaapelia Mikael Muhosta. Alta löytyy ensimmäinen kappaleen kolmesta säkeistöstä.

Jaahas, Tapani Kansalainen taas täällä. Ryöstö ja murtautuminen ja kiinni rysän päältä /
Todisteet ei vois olla paljookaan paremmat, sillä liikkees jonka ryöstit oli valvontakamera / (*Järvelin*)
No syytökset on vakavat, mut todisteet on hatarat ja eihän noista nauhoistakaan näy muuta ku pakarat, selkeesti ootte hukassa ja yritätte lavastaa, kyttien mielivalta on lähteny lavasta / (*Kansalainen*)
No ota tosta muffinsi, meil oo lainkaan hoppu, kyllä sä ny voit mulle myöntää, ei tää o mikään maailmanloppu /
Poltamme Cherterfieldii, jätkän tekee kanssa varmaan mieli, ei maksa sulle ku totuuden jos haluat siihen liekin (*Muhonen*)
Vai että totuuden, no annas ku mä mietin, eilisen illan joo mä kotona vietin, teillä on keissi aika heikossa kunnossa (*Kansalainen*)
Hei sun sormenjälkiäs löytyy rikospaikan Leijona-pullosta! (*Muhonen*)

Kyttäjuttu, epäilty on poliisin vanha tuttu
Kyttäjuttu, ja silminnäkiäjät on laittanu suunsa suppuun
Kyttäjuttu, tamperelainen räpartisti joutui sumppuun
Kyttäjuttu, juristin versiota ei o vielä kuultu

(Tapani Kansalainen – Kyttäjuttu mukana Edorf & Huutava Vääryys, 2014)

Kappaleen lyriikoissa sekä varsin ansioituneesti toteutetussa musiikkivideossa on käynnissä olevassa kuulustelutilanteessa poliiseilla käytössä hieman kyseenalaiset keinot, mutta poliisit eivät lopulta kykene narauttamaan Tapani Kansalaista. Hänellä on vedenpitävältä vaikuttava alibi kuvamateriaaleineen, joka tulee esille samaisen kappaleen Edorfin esittämän asianajaja Jannen loppukaneeteista sekä Kansalaisen viimeisestä versestä:

Päämieheni ei tunnusta mitään, ettekä voi syytöntä miestä enää sumpussa pitää /
Hän on viaton kuin varpunen, puhdas kuin pulmunen, vailla omaa syytään kohde esivallan julmuuden /
Nyt kuulustelu menee ikäväksi, mutta sanoisin Tapsan alibia vedenpitäväksi / (*Järvelin*)
Olin murtohetkellä ylikonstaapelin himassa harrastamassa haureutta hänen vaimonsa kanssa /
joten heittääkö roskeen teidän kuulustelutaktiikat, mulla on puhelimessa kuva itse aktista /
josta ilmenee kellonaika sekä päivämäärä, eli teillä on ilmiselvästi kaveri väärä /

joten olenko nyt vapaa poistumaan? En voi luvata, että tilanne ei tule toistumaan (*Kansalainen*)

(Tapani Kansalainen – Kyttäjuttu mukana Edorf & Huutava Vääritys, 2014)

Kappaleessa on humoristinen sävy, mutta siinä asetetaan juuri Suomessa perinteisesti hyvin arvostettu auktoriteetti ja luotettu viranomaistaho täysin naurunalaiseksi. Tapani Kansalainen ei vain onnistu väistämään kovat syytteet ryöstöstä ja murtautumisesta, mutta myös sotkemaan vanhemman konstaapelin yksityiselämän kappaleen kuulustelujen tuoksinnassa.

6.3 Suomiräp ja kannabis

Erilaisten sosiaalisten rakenteiden ruhjomat ja yleisesti hyväksytyjen mittareiden mukaan syrjäytyneille tai tukiverkkojen läpi pudonneille hahmoille on tyyppillistä räpissä uhmata virkavaltaa esimerkiksi kannabiskulttuurin kautta. Kannabiskulttuuri on perinteisesti ollut hyvin lähellä räpkulttuuria ja sen kasvattamisen, hallussapidon ja polttamisen ollessa ainakin Suomessa laitonta, voidaan sen aktiivinen esiintuominen nähdä protestina ja oikeuden ottamisena omiin käsiin. Varovaisesti arvioiden reilusti yli puolella suomalaisten räpartistien jollain kappaleella räpätään kannabiksesta ja pitkälti myönteiseen sävyyn. Rankemman tyylisten räpkappaleiden lisäksi kannabisviittauksia voi kuulla myös valtavirtaa edustavien artistien kaupallisissa radioissa soitettavilla raidoilla. Luku voi todellisuudessa olla jopa hyvinkin lähellä 90 prosenttia tai ylikin, koska sadoista aktiivisesti levyttävistä artisteista löytyy lopulta vain kourallinen, jotka ei aihetta millään tapaa kappaleissaan sivua.

Kannabiksen näkyminen levyn kansissa ja musiikkivideoilla on myös arkipäivää. Kannabiksesta räpätään hyvin harvoin jos koskaan sen virallisilla nimillä kuten kannabis tai marihuana, vaan siitä käytetään alakulttuurin sisällä suosimia lempinimiä kuten budi, möyhy, blossi, jatsi, bluntti jopo, karibian nortti tai vaikkapa tuutti. Oman slangin käyttäminen, jota valtaväestö ei välttämättä aina ymmärrä, on myös tietynlaista vallankäyttöä sekä omiaan tekemään rajanvetoa ”meidän” ja ”teidän” välillä vahvistaen

samalla omaa identiteettiä. Suositulle nuoriso- tai vastakulttuurille on vain eduksi, ellei jopa vaatimuksena ettei vanhempi sukupolvi tai valtaväestö vähintäänkään pidä kappaleesta, tai edes ymmärrä mistä kappaleessa tai koko ilmiössä on kysymys.

Erilaisten nokkelien kielikuvien keksiminen on räpille muutenkin ominaista, pilven polton häpeilemisen tai piilotellun sijaan asian liiallinen hehkuttaminen todennäköisesti nähdään jotenkin lapsellisena tai sitä ei haluta liikaa tyrkyttää, kyseessä lienee enemmän omasta elämäntyylistä ja sen kuuluminen kappaleissa on omiaan lisäämään artistin uskottavuutta. Hyviä esimerkkejä tästä ovat HKI Crates-tuottajakollektiivin levyllä räpänneiden Solosen ja Kosolan *Spessujopo* ja vielä ilmiselvänä esimerkkinä Asan Jou Jou-levyltä irroitettu singlelohkaisu *Iso Pete*, jotka ovat käytännössä kokonaan aiheelle pyhitettyjä kappaleita. Toki kokonaista kannabisteemaista kappaletta yleisempiä ovat aihetta sivuavat viittaukset. Niin Spessujopo kuin Iso Pete ovat saaneet varsin ison suosion sekä laajaa radiosoittoa esimerkiksi valtakunnallisella YleX-kanavalla sekä puolivaltakunnallisella Bassoradiolla. On varsin turvallista väittää, etteivät ainakaan kaikki kappaleet radiosta kuulleet ole ymmärtäneet tai tulleet ajatelleeksi kappaleiden kaksoismerkityksiä. Solosen ja Kosolan räppäämän Spessujopon musiikkivideolla varastetaan ensin Helsingin keskustasta Jopopolkupyörä ja rullaillaan sitten räppäilyn ohessa pyörällä ympäri aurinkoista pääkaupunkia. Jopo on myös yksi yleisimmistä jointin eli englanninkielisen kannabissätkää tarkoittavan joint-sanan suomenkielisistä lempinimistä, eli kyse on varsin tyypillisestä räpissä ilmenevästä sanan kaksoismerkityksen hyödyntämisestä.

Naiset sanoo hulluks, ajan jopol joka päivä
Jopo kiertää ringis ku on aurinkoinen päivä
Ja yhel vaihteel saavuttaa sen vauhin mitä mä haluun
Mä otan leipä caseron ja mun renkaista nousee savuu

Ja mun jopos on lamppu, sen voi sytyttää
Se valasee ja antaa syyn hymyillä
Mä rullaan julkisesti enkä mihinkää hiivi
Modaan sen niinku ite haluun vittuu EU:n direktiivi

Mä rullaan mun spessuu jopoo

Pitkä ja hölmö ku Hessu Hopo
Modaa se ite ni se palaa aina takas
Vain harvoille ja valituille lainaan mun rakast

(HKI Crates - Spessujopo feat. Solonen & Kosola, 2012)

Spessujopo-kappaleen voi toki tulkita kertovan myös polkupyörällä ajelusta, mutta tietäen jopo-sanan tarkoittavan myös kannabisjointtia, on sen piilo- tai varsinainen merkitys päivänselvä.

Asan kappaleella *Iso Pete* on otettu aiheeseen hieman vähemmän suora lähestymistapa. Harjaantuneemmallekaan kuulijalle ei kannabikseen viittaava tulkinta välttämättä aukene heti ensimmäisillä kuuntelukerroilla. Kappaleen loppupuolen viittaukset ovat kuitenkin jo hieman selvempiä, seuraavana *Iso Peten* viimeinen säkeistö sekä lopussa vielä kertaalleen toistuva kertosaie.

Tähän väliin yks kirjottamaton aikalisä. Hän on helvetin pitkä, muttei taivaan isä.
Moni epävarmaksi jäätyny. Rakkautta niille, jotka meitä vastaan kääntyny.
Saan ilmasta ilmasen tuen. Joku pitää mulle kirjaa paikallaan ku luen.
Ja ku mä kaadun pyöräl, hän puhdistaa haavani. Haavan päälle laittaa Aku Ankka-laastarin.
Savun seassa paljastaa valheet. Opettaa nuorukaiselle hengen alkeet.
Iso P, pyhitetty olkoon nimesi. Sun kans oon ainaki kaks päätä pidempi.
Ku kävelen katuja huppu syväs. Oon ku koripallovahvistus tuppukyläs.
Jengi pistää mulle täällä kiroillen parast, mut yks tyyppi pitää aina raamit kasas.

Ei harmii voi enää tuottaa järkytyskään suunnaton.
Yhteen voin minä luottaa, Iso Pete täysi turva on.
Ei harmii voi enää tuottaa järkytyskään suunnaton.
Yhteen voin minä luottaa, Iso Pete täysi turva on.

(Asa, - Iso Pete, 2011)

Kappaleessa räpätään Isosta Petestä, joka voidaan tulkita tässä tapauksessa viittauksena kannabikseen sen eri muodoissa. Kappaleen Iso Pete on helvetin pitkä, se helpottaa kipuun,

opettaa hengellisyyttä, paljastaa valheet, antaa itseluottamusta ja pitää negatiivisessakin ilmapiirissä raamit kasassa.

7. VIIHDERÄP

Yhteiskuntakriittisen suomiräpin selkeäksi hegemoniseksi vastapooliksi nousee viihteelliseksi suomiräpiksi kutsumani musiikkityyli, josta on kuitenkin erotettava arkisista aiheista tai hauskanpidosta kertovat hiphopin juurille uskolliset kappaleet. Viihderäpille tunnusomaisia piirteitä ovat esimerkiksi kokonaisvaltaisesti kaupallinen lähestyminen tehtävään ja julkaistavaan musiikkiin, yksilökeskeisyys, materian ja rahan ihannointi, kriittisyyden sijaan yltiöpositiivisuus sekä eräänlaiset vaikeuksien kautta voittoon kulkevat, niin sanotut ryysyistä rikkauksiin -tarinat.

Viihderäpin normisto istuu myös luontevasti kapitalismia ja uusliberalistista järjestelmää tukeviin rakenteisiin. Viihderäp vilisee kapitalistista järjestelmää symboloivaa ja ihannoivaa porvarillista estetiikkaa. Kapitalistisen järjestelmän ja -unelman pönkittämiseen viihderäpissä kuuluu erilaisten epäkohtien ja kurjempien elämänkohtaloiden esiintuomisen sijaan nostaa jalustalle ennemmin juuri omakohtaisia menestystarinoita, jotka alleviivaavat järjestelmän hienoutta ja omalta osalta pyrkivät todistelemaan sen toimivuutta. Järjestelmässä, jossa taloudellinen hyvinvointi jakaantuu epätasaisesti hyvin harvoille, on sen kestävyys kannalta tärkeää, että menestymismahdollisuuksiin uskotaan myös tai erityisesti juuri huonompiosaisen kansanosan keskuudessa. Toki vanhan rahan ja uusrikkaiden välillä on läpi historian ollut myös omat jännitteensä missä ylempiin luokkiin siirtymistä ei ole aina katsottu suopeasti, mutta lähtökohtaisesti omistavan luokan ja uusliberalististen arvojen kannattajien etuihin on kuulunut muistuttaa, että lahjakkaiden yksilöiden on mahdollista nousta pohjalta kovaa työtä tekemällä ja mielellään vielä itsenäisesti ilman holhoavan valtion ja julkisen sektorin tukiverkkoa.

Antonio Gramscin mukaan taistelu hegemoniasta käydään useimmiten juuri jokapäiväisessä elämässä ja arkisessa kulttuurissa. Kaupallisen massakulttuurin muodot, jotka lävistävät suosiolla erilaiset kansan kerrostumat ja ovat erityisen suosittuja heikompiosaisen keskuudessa levittävät usein huomaamattomasti, mutta sitäkin tehokkaammin omaa maailmankuvaansa. Taitavimpia, suosituimpia myyntilukujen valossa

potentiaalisimpia artisteja lähestytään jatkuvasti erilaisin tarjouksin ja sopimusehdotuksin kaupallisten tahojen toimesta ja tämä voidaan nähdä osana samaa teorialuvussa käsiteltyä ilmiötä, mistä Gramsci puhuu kirjoittaessaan porvariluokan pyrkivän imemään itseensä muun vastakulttuurin ilmiöitä mukauttamalla niitä omaan kulttuuriseen arvomaailmaan ja taloudelliseen hegemoniaansa. Markkinatalouden vetovoima on vain tehostunut Gramscin päivistä ja räppärit vaaditaan tietoisista päätöksentekoa sekä aktiivista toimintaa tasapainotellakseen tämän poliittisen rajapinnan kanssa, mikäli tahtoo pysyä riippumattomana musiikin tekijänä ja erilaisten korporaatioiden ja mainossopimusten ulkopuolella.

Siinä missä suomalainen viihteellisempi räp imee vaikutteitaan hyvin suoraan Yhdysvaltojen taloudellisesti menestyneimmiltä artisteilta aina pukeutumistyylistä itse musiikin tuotantopuoleen ja ulosantiin asti, on se myös omaksunut lähes sellaisenaan amerikkalaisen unelman sanoman, kapitalismin eetoksen sekä sen ulkoiset materialistiset esiintymismuodot. Musiikkivideoilla esitellään kohtuuttoman suuria kultakoruja, kalliita autoja, juomia sekä kappaleiden sanoituksissa tuodaan esiin kerta toisensa jälkeen omaa menestystarinaa, jota mitataan juuri myydyissä levyissä ja tienatuissa euroissa tai dollareissa. Viihderäpille on myös varsin ominaista seksistinen ja esineellistävä suhtautuminen naisiin.

Kultaa, kimalletta ja kalliita autoja

Samat teemat ovat olleet esillä esimerkiksi Cheekin musiikissa ensimmäisistä levyistä vuosikymmen myöhemmin julkaistuun materiaaliin asti, jossa kyseiset teemat ovat menestyksen myötä vain korostuneet entisestään. Hyvä esimerkki tästä on Cheekin *Kyyneleet* kappale, jossa hän korostaa omaa yllälistä elämäntapaansa luetellen muun muassa useita luksustuotemerkkejä.

Mä haistan nahan mun käsintehdyssä Bentley GT:s,
kun syötän soittimeen meitsin lempi cd:n.
Kuus litraa, V12 murahtaa käyntiin.
Haaveet voi toteutuu, kun kakkuun puhaltaa täysii.
....

Musiikin alttarille uhrannu ihmissuhteet.
Sit yksin Duxin sängyssä miettiny miksi puskee.
Taas aamul katson Cartierin pilottien läpi.
18 karattii pokis luo shifonkisen värin.

(Cheek - Kyneleet feat. Sami Saari, 2012)

Timantit on ikuisia -kappaleessa toistuu Cheekille tyypillinen yltäkylläisen elämäntyylin ihannointi. Kappaleessa tuodaan esiin menestymisen materialistisia esiintymismuotoja kuten autojen, kalliita juomia sekä autoja verraten itseä toistuvasti Ian Flemingin luomaan agenttihahmo James Bondiin.

Painoin ohituskaistaa niin et taas kortti meni, silti Poliisi komeest autosta vaan onnitteli.
Jouduin kirjottaa nimmarin ja viiden tonnin shekin, jatkoisin festareille, korkkasin Bollingerin.
Perin pelimiehen perinnön, kiitos fajalle siitä, anna mulle Kuuraketti, tää maailma ei riitä.
Jo junnuna kun oltiin Lahessa kännää, joka ilta riivas Octopussy, kaheksan ämmää.
Herrasmieshenkeen otan tästä kaiken irti, teen syntii mut toivon että löydän joskus naisen silti.
Särkenyt sydämeni, puran sen kynälleni, manageri sano että pilalle mies hyvä meni.
Tarviin toimintaa herkästi valmiin poikimaan, kun kaunokaiset vilkuttaa, niin kuinka muuten voisinkaan.
Elän makeeta elämää, päällä parempaa seppälää, mut on vaikee muusta kun musast rakentaa kestäväää.

Tää, ei tuu poistuu täältä koskaan. (Woo-oo-oo-oo) Timantit on ikuisiaaa-a-aa.
Ja mä lupaan pysyy aitona ja aina rokkaa koska, (Woo-oo-oo-oo) Timantit on ikuisiaaa-a-aa.
Woo-oo-oo-oo Woo-oo-oo-oooo-o-oo Timantit on ikuisiaaa-a-aa Woo-oo-oo-oo Woo-oo-oo-oo
Timantit on ikuisiaaa-a-aa

(Cheek – Timantit on ikuisia, 2013)

Suomessa, missä tuloerot ovat perinteisesti olleet varsin pieniä on rikkaat tottuneet myös piilottelemaan menestystään. Cheekin kaltaisten artistien täysin päinvastainen käytös on tässä valossa varsin rohkeaa ja antaa omalla esimerkillään ja erilaisten medioiden hehkutuksen turvin muillekin luvan leveillä rahoillaan.

Menestyminen ja yltiöpositiivisuus

Cheekin tavoin Rähinä Recordsin artisteista esimerkiksi Uniikin sekä Elastisen soolotuotannon voidaan sanoa edustavan hyvinkin kapitalismimyönteistä räppiä. Cheekin tavoin juuri Elastisen tuotannossa toistuu kerta toisensa jälkeen tuo omakohtainen tarina mitättömyydestä menestykseen. Elastinen sekä Iso-H:n muodostama Fintelligens-duon materiaalille on myös hyvin leimallista ryysyistä rikkauksiin ja vaikeuksien kautta kellareista isoihin parrasvaloihin -teemalla etenevät muistelukappaleet, josta hyvänä esimerkkinä on Fintelligensin viidennellä *Mun tie tai maantie* -studioalbumilla julkaistu kappale *Kaikkien aikojen paras*. Alla kappaleen Elastisen räppäämä ensimmäinen verse sekä kertosäe.

Ollaan tunnettui siit et läpi runnottiin, pidettiin kummatki kii siit mitä luvattii, nii.
Mitään ei tehä auttavasti, vaan kaikki hautaa asti, sua vaikee auttaa jos et ittees ota vakavasti.
Näin on, tääl kato moneen junaan meit on. Toiset vei blaadaus tai keitto, ja toisil hyvä hyppyheitto.
Kuhan se mitä teit on jotain jonka takan seisot, ja kunniakkaat keinot nii menestys todisteen on.
Aha, mä pyrin siihin et oon paras. Kaikki kertoo sulle mitä et oo ja repii alas.
Usko itteen horjumaton, samal voima torjumaton. Parhaimmillaan meistä jokainen on korvaamaton.
Eikä kukaan kuka tallaa samal kamaral ja hengittää samaa kamaa tee tätä samal tavalla.
Jo kybä vuotta ollu teillä aika perehtyy, mä kerran luulin olevani väärässä mut erehdyin.

Eijou, ei oo toista samanlaista kuin mä ite täällä, oon paras oma itteni ja sen on riitettävä.
Mun on pakko uskoo, et must on siihen mihin sust ja sust on.
Eijou, ei oo toista samanlaista kuin mä ite täällä, oon paras oma itteni ja sen on riitettävä.
Mun on pakko uskoo, et must on siihen mihin sust ja sust on.

(Fintelligens - Kaikkien Aikojen Paras, 2010)

Joskin Iso-H on esimerkiksi Fintelligenssin kolmannella kokemusten summa –levyn kappaleella *Täältä käsin* sekä omalla *Lähelle on pitkä matka* -soololevyllään pyrkinyt tuomaan esiin myös yhteiskuntakriittisempää ääntä.

Elastisen neljänneltä sooloalbumilta löytyvän *Iisii*-kappaleen sanoituksista voi löytää yhtymäkohtia esimerkiksi vuoteen 2014 asti pääministerinä ja Kokoomuksen puheenjohtajana toimineen Jyrki Kataisen juuri tuohon aikaan 2000- ja 2010-luvuilla tavaramerkiksi tulleeseen yltiöpositiiviseen retoriikkaan.

Eilen oli elämäni hienoin ilta
Ja tänään mennään kovempaa taas
Onks väärin jos herätes jo tuntuu siltä
En mä pysty lopettaankaan
Eiks nii, nii, otan iisii
Elämä on liian siistii
Otan iisii, ota iisii
Ota ota ota iisii

(Elastinen - Iisii, 2013)

Jyrki Katainen sai erityisesti pääministerikautensa alkupuoliskolla huomiota suomalaiseen puheenparteen verrattuna poikkeuksellisen positiivisesta retoriikastaan, erityisesti ”fantastista” –sanana tiiviistä viljelystä (Koskinen, 2009 ja mtv.fi/uutiset, 2009). Kataisen käyttämä puheenparsi pyrkii paitsi luomaan positiivisemmän ilmapiirin, myös kääntämään katseet pois rakenteellisista ongelmista missä heikompiosaiset ihmiset jäävät jalkoihin. Epäonnistuneet yksilöt eivät ole tehneet tarpeeksi työtä tai yrittäneet tarpeeksi ja näin ollen itse syypäitä kohtalonsa aivan kuten menestyneet henkilöt ovat itse kovalla työllä ja asenteella ansainneet paremman osansa.

Tässä valossa ei olekaan ihme, että juuri Kokoomuksen johtavat poliitikot ovat ottaneet kyseiset räppärit kuin omikseen. Esimerkkinä ministeri Alexander Stubb on toistuvasti hehkuttanut sekä Cheekin että Elastisen musiikkia hänen paljon seuratussa

mikroblogipalvelu Twitterin tilillään (Mäkinen, Iltasanomat, 2013) ja Cheek myös tuki avoimesti presidentti Niinistöä vuoden 2012 presidentinvaaleissa (Hs.fi, 2013). Stubbilla ulostulot viihteellisemmän suomiräpin siivellä eivät ole jääneet yksittäistapauksiksi, vaan hän on nostanut räpin kuunteluaan esille useammassa haastattelussa ja kirjoitti esimerkiksi sivun mittaisen englanninkielisen artikkelin joulukuun 2013 Blue Wings -lehteen (Finnairin in-flight magazine) otsikolla ”Why Finnish rap rocks” nostaten esiin artisteja kuten Elastinen, Cheek, Uniikki, Mikael Gabriel, Brädi sekä Sini Sabotage, joita Stubb nimittää nerokkaiksi nykypäivän runoilijoiksi, joilla on sanomaa. (Blue Wings, december 2013) Kyseisten artistien tuotanto edustaa läpensä kaupallista maailmankuvaa ja viihteellistä suomiräppiä puhtaimmillaan.

Pinnallisuus ja juhlinta

Hyvä esimerkki kaupallisesta viihderäpistä on myös Kapasiteettiyksikkö-yhtyeestä pinnalle nousseen, Rähinä Recordsille levyttävän Uniikin soolomateriaali, joka lähes poikkeuksetta keskittyy viihteellisen räpmusiikin mittapuullakin harvinaisen pinnallisiin aiheisiin, kuten alemmaa löytyvä itsensä valokuvaamisesta kertova *Ota selfie* – kappale.

Ota selfie ota ota selfie, kello näkyy tukka hyvin hiukset hulmuten, mun staili on puhdas ku pulmunen
(Rähinä) Sä tiedät mun kulkueen, joten anna räpsyy. turhaan tähän tullu en
En oo hullu en, tajusit sä jo jujun. Täriset sä viel vai haluisit sä jo puhuu.
Pieni mies mut ei koskaa näy alemmuustilaa, voit mua fiilaa kunnes täyn tallennustila.
Eikä oo masennustila, otan sut beibi mukaan, tuus nyt kolme kuuskyt se on pelikuva.
Asetukset nii et oot edukseks, ota vaik belfie jos hyvät persukset.
Kunnon tuuletukset, paljaaks heti peltii ja heti selvii täst tuli epic selfie.
Älä ny valita vaa hymy etukameraa, vähintää tuhat likee ku se jaetaa

Ota selfie ota ota selfie (ota selfie, ota ota selfie)

Jos se oli epic nii sano Joo! Jos se oli semi nii sano fail, otetaa se uudestaa, ookoo ota viel pari niit selfieit

(Uniikki – Ota selfie, 2014)

Uunikin julkaisemiin reiluun kymmeneen singlekappaleeseen lukeutuvat naisiin varsin alentuvasti suhtautuva *Kotka*, juhlimiseen ja juomiseen keskittyvä *Kunnon mestaan vetää* sekä paljaan vartalon esittelystä kertova *Paita pois* antaa hyvän kuvaa Uniikin tuotannosta.

Toisaalta tässä tutkimuksessa käsitellyistä artisteista ainakin Hannibal sekä Asa ovat esiintyneet Vasemmistoliiton vaalitapahtumissa ja Jontti & Shaka, Laineen Kasper, Asa sekä Julma-Henri ovat esiintyneet esimerkiksi graffiteja vastaan hyökänneen Stop töhryille -kampanjan vastatapahtumassa/mielenosoituksessa. Kulttuuriministerinä toiminut Vasemmistoliiton puheenjohtaja Paavo Arhinmäki on useamman kerran maininnut julkisesti kuuntelevansa suomiräppiä ja mainitsee kotisivuillaan suosikkimusiikkikseen esimerkiksi Asan, Palefacen ja Memmy Possen. (Arhinmäki, 2013). Artisteja, jotka tuotannossaan tuovat tuoneet esiin yhteiskunnallisia epäkohtia, kantaaottavia teemoja ja lähiöiden värikästä elämää. Vuoden 2011 Suomi-palkinnon taiteellisesta luomistyöstä ja merkittävästä taiteellisesta urasta Arhinmäki jakoi kuudelle eri taholle. Yhteensä 30 500 euron suuruisen tunnustuksen saajien joukossa olivat muun muassa räppärinäkin aikoinaan tunnettu General Njassa (Jyrki Jantunen) sekä Keijo Kiiskisen vuonna 1997 perustama vaihtoehtoiseen räpmusiikkiin keskittyvä pienlevy-yhtiö Monsp Records. (Frilander, Nyt.fi, 2011) Arhinmäen lisäksi vasemmistopoliitikoista erityisesti Li Andersson on sosiaalisessa mediassa tuonut toistuvasti esiin vaihtoehtoräppiä.

Syksyllä 2013 nousi pienimuotoinen kohu, kun Arhinmäki arvosteli viihteellistä Suomiräppiä Gloria-lehden syyskuun numerossa: "Pidän yhteiskunnallisesta Suomi-räpistä. Sen sijaan nämä cheekit ovat hirveää sontaa". (Hs.fi, 2013) Näin ollen julkisessa keskustelussa nousivat esiin yhteiskuntakriittistä räppiä suosivan Vasemmistoliiton puheenjohtajan sekä uusliberaaleja arvoja edustavia artisteja kehuvan ministerin, johtavan oikeistopuolueen tulevan puheenjohtajan ja pääministerin ulostulot.

Kesällä 2014 Suomiräp oli muutenkin ennennäkemättömän paljon esillä Cheekin esiintyen ensimmäisenä suomalaisena sooloartistina omalla keikallaan Helsingin Olympiastadionilla,

tehden sen vielä kahtena peräkkäisenä päivänä täydelle, yhteensä noin 80 000 hengen yleisölle. Konsertit saivat viikkojen ajan valtavan määrän julkisuutta kotimaisissa medioissa, varmasti enemmän kuin yksikään musiikkiesiintyminen koskaan aiemmin. Konsertit herättivät myös paljon tunteita puolesta ja vastaan. Keikka-arvioiden ääripäinä Cheekiä verrattiin Ilta-Sanomien ylistävässä arviossa uskonlahkon johtajaan (Seppänen, 2014) ja Rumban hyvinkin ivallisessa arviossa Disneyn lasten- ja nuortenohjelma Hannah Montanaan (Järvinen, 2014). Kokoomuspoliitikoista myös Kimmo Sasi otti Cheek-ilmioistä vauhtia puoluepoliittiseen peliin päivää stadionkonserttien jälkeen julkaisten Twitterissä kommentin: ”Cheek on osoittanut Arhinmäelle kuinka pihalla vasemmistoliitto on nuorison ajattelutavasta. Rap on rettelöintiä parempaa”. (Kansan Uutiset Verkkolehti, 2014). Viihteellisemmän ja yhteiskuntakriittisen suomiräpin välillä on nähtävissä poliitikkojen ulostulojen perusteella selkeä jaottelu oikeiston ja vasemmiston välillä.

Cheekin kautta on julkisuudessa käyty myös yhteiskunnallista arvokeskustelua. Helsingin Sanomien uutispäällikkö Jussi Pulliainen kirjoittaa Helsingin Sanomien Nyt-liitteen kolumnissaan täysverisesti gramscilaisen kulttuurihegemonian hengessä Cheek-ilmion olevan keskellä suomalaisuuden taistelukenttää. Pulliainen näkee Cheek-ilmiossa olevan kyse jopa Suomen ja suomalaisuuden määrittelystä uudestaan, vanhan Suomen ollessa mennyttä ja uuden ollessa vielä rakentumatta (Pulliainen, 2014). Osan ihastellessa huumaantuneena menestystä on kriitikoiden mielestä ilmiön jalustalle nostamat arvot vähintäänkin kyseenalaisia. Kuten jo teorialuvussa tuotiin esiin, Gramsci puhuu materialismin aallosta, joka liittyy auktoriteetin kriisiin eli yhteiskunnallisesta vaiheesta, jolloin vanha hegemonia on kuolemassa, mutta uusi ei ole vielä syntynyt tai sille ei ole tilaa. Tämä liittyy myös Gramscin mainitsemaan niin sanottuun ”nuorisokysymykseen”, jossa on kyse vanhojen johtavien sukupolvien ”auktoireettikriisistä” mukaan uuden ja vanhan hegemonian välikaudessa kriiseissä voi ilmetä mitä vaihtelevimpia sairaalloisia ilmiöitä. (Gramsci 1982, 16).

8. LOPUKSI

Suomiräp on gramscilaisen kulttuurihegemoniateorian valossa nähtävissä ideologisten vastavoimien välisenä neuvottelu- ja taistelukenttänä, missä törmäävät erilaiset arvot, ideologiat sekä maailmankuvat. Kansalaisyhteiskunnassa hegemonia toimii Gramscin mukaan muokkausprosessina, jonka tarkoituksena on saada ihmiset hyväksymään johtosuhde sosiaalistaen ihmisiä ideologiaan, joka legitimoii johtavan luokan toimintaa. Tämä muokkausprosessi on samalla hegemonisen suhteen syntymisen edellytys sekä samalla osa hegemoniaa. Hallitseminen valtiossa perustuu Gramscin mukaan pitkälti tämän muokkausprosessin onnistumiseen. Kulttuurilla on paitsi oma roolinsa foorumina kansalaisten asenteiden, tunteiden ja mielipiteiden esiintuomiseen, mutta sen kautta tapahtuu myös paljon mielipidevaikuttamista. Taistelu hegemoniasta, missä se joko voitetaan tai hävitään, käydään Gramscin mukaan useimmiten juuri jokapäiväisessä elämässä ja arkisessa kulttuurissa. Populaarikulttuurin rakentuessa yhtä lailla hallitsevan luokan yrityksenä saavuttaa hegemonia kuin sen vastavoimien pohjalta.

Niin artistit, musiikin kuuntelijat kuin muut hiphopkulttuurin parissa toimivat törmäävät arkisessa elämässään tiedostaen tai tiedostamattaan jatkuvasti erilaisiin arvolutautuneisiin valintatilanteisiin. Suomiräpin sisällä käydään myös hegemonista kamppailua minkälaista tyyliisuuntaa edustava musiikki saa näkyvyyttä ja löytää kuulijansa. Tähän keitokseen lusikkansa työntävät lisäksi taloudellista voittoa tavoittelevat yritykset sekä ideologioilleen kulttuurista tukea hakevat sekä omaa imagoaan rakentavat poliitikot. Kysymys suomalaisen räpin poliittisuudesta nousee kerta toisensa jälkeen esiin vain pienin sävyeroin yhden ja saman vastakkainasettelun kautta. Kotimaisesta räpistä erottuu selvimmin erilaisia vastakkaisia ideologisia arvoja sekä valta-asetelmia erityisesti yhteiskuntakriittiseksi ja viihteelliseksi kutsumieni suomiräpin tyyliisuuntien väliltä.

1970-luvulla Yhdysvalloissa tuulta alleen saanut hiphopmusiikki sai hauskanpidon ympärillä pyöriiviin teemoihin syvällisempää sanomaa ja sisältöä pian 1980-luvun alussa, muun muassa gettojen karusta arjesta kertovien kappaleiden muodossa. Suomessa

hiphopmusiikki oli 1980-luvulla hyvin vaihtoehtoista underground-kulttuuria ja harvat kotimaiset räpartistit ottivat vaikutteensa hyvin suoraan Yhdysvalloista. Ensimmäiset suomenkieliset räpkokeilut olivat 1980- ja -90-lukujen taitteessa hyvin leimallisesti huumoripainotteisia Raptorin kaltaisten yhtyeiden paistatella jättimäisen suosion valokeilassa.

Suomiräp vajosi unholaan, mutta palasi kuvioihin niin sanotun toisen aallon myötä vuosikymmen myöhemmin vuosituhannen vaihteessa, jolloin vastakkainasettelu eri tyyli-suuntien välillä nousi ensimmäisen kerran pinnalle. Tämä vastakkainasettelu tunnettiin kulttuurin sisällä yleisesti nimellä ”Tirehtöörin vastaan Puunhalaajat”. Tällöin vastakkainasettelu oli kuumimmillaan itse artistien välillä ja erityylyiset räppärit jakaantuivat varsin selkeästi eri leireihin. 2010-luvulla artistien välillä vastakkainasettelu ei ole ollut enää yhtä ylikuumentuneessa tilassa ja keskenään hyvinkin erilaista materiaalia tekevät artistit mahtuvat paremmin taas samojen klubikeikkojen lavoilta ja esiintymään peräjälkeen esimerkiksi Tampereen Blockfestin tai Vuokatista Jämsään siirtyneen Pipefestin kaltaisilla monipuolisesti kotimaista räpmusiikkia ohjelmissaan sisältävillä isoilla festivaaleilla. Vastakkainasettelu on pysynyt kuitenkin tiukkana erityisesti kuuntelijoiden keskuudessa, jotka hakevat omaa identiteettiään boikotoimalla ehdoitta tiettyjä artisteja tai levy-yhtiöitä ja toisaalta hakemalla samaistumisen kohteita suosikkiartisteistaan.

Toisaalta erilaiset jännitteet tuntuvat paikoin kadonneen täysin, kun katselee artistien keskinäistä yhteistyötä ja esiintymisiä toistensa kappaleilla eli räpmusiikille kovin tyypillisiä niin sanottuja fiittejä. Suomiräpissä on lukuisia esimerkkejä keskenään hyvin erilaisten artistien yhteistyöstä, mikä on taas yksi esimerkki räpin sisäisistä ristiriitaisuuksista. Eri artisteilla on tosin keskenään hyvin erilainen suhtautuminen vierailuihin, mutta lähtökohtaisesti artistit ovat huomattavasti tarkempia keitä ottavat omille kappaleilleen mukaan, kun taas saattavat vierailta muiden levytyksillä huomattavasti löyhemmin. Esimerkiksi Asa vieraillee hyvin tiuhaan mitä erilaisimpien artistien kappaleilla, tehden yhteistyötä niin suurten nimien kuin aloittelevaa osastoa edustavien nimien kanssa. Asa on nähty esimerkiksi useamman viihteellistä laitaa

edustavan artistin kappaleilla, esimerkkeinä tässäkin työssä mainitut Fintelligens, Uniikki sekä Mikael Gabriel.

Kantaaottavampaa ja yhteiskuntakriittisempää materiaalia alkoi ilmestyä suomiräpin toisen aallon mukana 2000-luvun alussa, vuonna 2001 julkaistun Avaimen *Punaisen tiilen* ollessa tällä saralla tietynlainen tietä raivaava merkkiteos. Muutoin 2000-luvun alun suomiräpin yhteiskuntakritiikkiä on löydettävissä lähinnä erilaisten nuorten miesten lähiöelämää kuvaavien kappaleiden kautta. Vuosista 2005(2007)-2010 voidaan puhua tietynlaisena yhteiskuntakriittisen räpin kultakautena, jolloin julkaistiin todella paljon kantaaottavaa ja yhteiskuntakriittistä suomiräppiä, muun muassa Asan, Hannibalin, Laineen Kasperin, Jontin & Shakan, Julma Henrin ja Petoksen toimesta. Yhdistävänä tekijänä yhteiskuntakriittisestä räpistä on havaittavissa heikomman puolella oleminen sekä esimerkiksi yhteiskunnan tukiverkoista syrjäytyneiden äänitorvena toimiminen. Erilaisina temoina erottuu muun muassa sosiopoliittisten ongelmien esiintuominen, valtarakenteiden kyseenalaistaminen, ihmisen suhde luontoon sekä virkavallan ja poliittisen järjestelmän vastustus. Myös useampi poliitikko saa hyvinkin suoraa kritiikkiä suomiräpkappaleilla.

Viihteellisemmästä räpmusiikista huokuu selvästi kaupallisempi lähestymistapa julkaistavaan musiikkiin, mikä näkyy leimallisesti kaikessa tekemisessä aina kappaleiden tuotantopuolesta markkinointiin. Viihderäpille tyypillisiä piirteitä ovat yhdysvaltalaisilta räpartisteilta omaksuttujen maneerien kopiointi, yksilökeskeisyys, kriittisyyden sijaan yltiöpositiivisuus, materialististen arvojen ihannoiti ja esiintuominen sekä yhteiskuntakriittistä räppiä astetta seksistisempi ja esineellistävämpi naiskuva. Viihderäpin saralla Suomessa kunnostautuneita artisteja ovat muun pitkän uran tehneet Cheek ja Elastinen sekä esimerkiksi Uniikki ja Mikael Gabriel.

2010-luvulla vastakkainasettelu yhteiskuntakriittisen ja viihderäpin välillä nostettiin julkiseen keskusteluun maamme kärkipoliitikkojen toimesta. Jos kyseisenlainen vastakkainasettelu oli vuosikymmen aiemmin räpintekijöiden itsensä keskuudessa vahvimmillaan, jopa hieman yllättäen vuosikymmen myöhemmin suomiräpin

vastakkainasettelua piti julkisuudessa pinnalla maamme kärkipoliitikot, kun valtiojohdon taholta huomattiin musiikkityylin ideologiset painotukset ja aatteelliset asetelmat. Päivänpolitiikassa mukana olevien kiinnostus kertoo omaa lukuaan paitsi kotimaisen räpin räjähdysmäisestä suosion kasvusta, myös siihen sisältyvistä selkeistä poliittisista jännitteistä. Poliitikkojen ulostulot ovat pitkälti noudattaneet rajalinjaa oikeiston ja vasemmiston välillä, kokoomuspoliitikkojen nostaessa esiin viihteellistä ja kaupallisempaa ja vasemmiston edustajat kantaaottavaa sekä vaihtoehtoisempaa suomiräppiä. Erityisen aktiivisia julkisessa keskustelussa ovat olleet Alexander Stubb (Kok.) sekä Paavo Arhinmäki (Vas.).

Suomiräpissä on myös selvästi havaittavissa kuinka isomman yleisön tavoittaminen ja itsensä elättäminen musiikin tekemisellä näyttäisi vaativan usein myös taiteellisia ja erityisesti erilaisia kaupallisuuteen liittyviä kompromisseja mikäli halajaa monikansallisten levy-yhtiöiden listoille. Isot levy-yhtiöt, lähinnä Warner, Universal ja Sony sekä heidän alamerkinsä puolestaan hallitsevat pitkälti paitsi kotimaista äänitemyyntiä myös toimivat tietynlaisina portinvartioina radiokanaville, televisioon tai isoimmille esiintymislavoille pääsulle sekä ajavat alan pienempiä toimijoita ahtaalle. On myös esimerkkejä kuinka artistien musiikki muuttuu vaihtoehtoisemmasta ja omaleimaisesta materiaalista kohti generistä kertakäyttökulttuuria tarttuvine koukkuineen sekä viihteellistä ja tyhjämpäpäiväistä sisältöä heidän siirtyessään isojen levy-yhtiöiden riveihin.

Kotimainen räpmusiikki on marginaalissa ollessaan kehittynyt hyvinkin monimuotoiseksi, mutta sen noustessa jalustalle suosion kasvaessa niin kutsuttujen toisen ja kolmannen aallon harjoilla, on kaupallisuuden imu muuttanut sitä kokonaisuutena hieman lähemmäs helposti pureskeltavaa valtavirtamusiikkia. Musiikkimaailmassa sama ilmiö on toistunut aiemmin ensin rockmusiikin kohdalla, joka parissa kymmenessä vuodessa syleiltiin kapinallisesta liikkeestä viimeistään 1970-luvulla osaksi valtavirtaa. 1980-luvulla sama ilmiö toistui punkmusiikin kohdalla, joka oli aiempaa anarkistisempi vastakulttuuri, mutta myös omavoimaiselta kukoistuskaudeltaan lyhytikäisempi. Kotimainen räpmusiikki on pystynyt pitämään uskottavan vaihtoehtokulttuurin aseman poikkeuksellisen pitkään, mutta se on suosionsa huipulla 2010-luvulla lähempänä valtavirtaa kuin koskaan aiemmin.

Toisaalta se on myös kokonaisuutena selvästi aiempaa monipuolisempaa, taitavampaa sekä laadukkaampaa ja erilaista vaihtoehtoista räpmateriaalia julkaistaan määrällisesti vuonna 2015 enemmän kuin koskaan aiemmin.

Suomiräpin voidaan sanoa päässeen pitkälle 1980- ja -90-lukujen taitteen alapäävitseihin keskittyneestä huumoriräpistä. Yhteiskunnallisiin kannanottoihin luonnollisesti taipuvassa räpissä on jatkossakin tilaa uudelle kritiikille ja eikä yhteiskuntakriittisen sekä viihderäpin välinen jännite näytä olevan poistumassa mihinkään.

LÄHTEET

Kirjallisuus

Abrahams, Nathan D 1995: Antonio's b-boys: Rap, rappers, and Gramsci's intellectuals. *Popular Music and Society* Volume 19, Issue 4, 1995.

Bennett, Tony 1994: *Popular Culture and 'the turn to Gramsci'*. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Harvester Wheatsheaf, New York.

Chang, Jeff 2008: *Can't Stop Won't Stop - Hiphopsukupolven historia*. Suomentaja Laura Haavisto. Like, Helsinki.

Durand, Alain Philippe 2002: *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Gramsci, Antonio 1979: *Vankilavihkot, valikoima*. Toimittanut Mikael Böök. Suomentajat Martti Berger, Mikael Böök & Talvio Leena. Kansankulttuuri Oy, Helsinki. Alkuteos *Quaderni del concere*, Torino 1975.

Gramsci, Antonio 1982: *Vankilavihkot, valikoima 2: Mennyttä ja nykyistä, Tämän päivän Ruhtinas, Valtio, Amerikanismi ja fordismi*. Toimittanut Mikael Böök. Suomentajat Martti Berger, Mikael Böök & Talvio Leena. Kansankulttuuri Oy, Helsinki. Alkuteos *Quaderni del concere*, Torino 1975.

Immonen, Janne 2005: *'Meitä ei dissata!': rap-musiikki puuvillapelloilta gettoon ja sieltä ulos*. Lisensiaatintyö: Jyväskylän yliopisto, yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, valtioppi. Jyväskylä.

Kokkola, Jussi 2013: *Luokatonta lyriikkaa? Yhteiskuntaluokka Asan, Palefacen ja Julman Henrin rap-sanoituksissa*. Pro gradu - tutkielma: Turun yliopisto, kotimainen kirjallisuus, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos.

Miettinen, Karri (Paleface) 2011: *Rappiotaidetta – Suomiräpin tekijät*. Like, Helsinki.

Mikkonen, Jani 2004: *Riimi riimistä - suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Otava, Helsinki.

Mitchell, Tony 2001: *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Mäntylä, Jorma 1986: *Antonio Gramsci, hegemonia ja journalismi*. Lisensiaattitutkielma. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos, Julkaisuja, Sarja A, 54/1986.) Tampere.

Ogbar, Jeffrey 2007: Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap. Lawrence: University Press of Kansas.

Platon 2011: Valtio. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

Rose, Tricia 1994: Black noise: rap music and black culture in contemporary America. Hanover: Wesleyan University Press.

Shusterman, Richard 1997: Taide, elämä ja estetiikka: pragmatistisen filosofian näkökulma estetiikkaan. Suomentanut Vesa Mujunen. Gaudeamus, Helsinki.

Aikakausi- ja sanomalehdet

Blue Wings (December 2013), Finnairin in-flight magazine. European Voices: Alexander Stubb. <http://www.alexstubb.com/artikkelit/BW%20102013%20Stubb.pdf>. Viitattu 22.1.2014.

Rumba 3/2010, Kysymys & Vastaus, Ismo Alanko. Onnellinen friikkaaja, teksti Viljami Puustinen.

Siisiäinen, Lauri & Torvinen, Juha 2005: Musiikin suunta 3/2005: Musiikki ja politiikka. Suomen etnomusikologinen seura, Helsinki.

Suosikki 1/1991.

Musiikki

Avain, 2001: Punainen Tiili. Teoksessa Punainen Tiili. Warner Music Finland.

Asa, 2005: Teollisuusalueen lapset. Teoksessa Leijonaa metsästä. Fried Music.

Asa, 2011: Iso Pete. Teoksessa Jou Jou. Roihis Musika.

Cheek, 2012: Kyyneleet (mukana Sami Saari). Teoksessa Sokka irti. Liiga Music Oy / Warner.

Cheek, 2013: Timantit on ikuisia. Teoksessa Kuka muu muka. Liiga Music Oy / Warner.

Elastinen, 2013: Iisii. Teoksessa Joka päivä koko päivä. Rähinä Records.

Fintelligens, 2010: Kaikkien aikojen paras. Teoksessa Mun tie tai maantie. Rähinä Records

Grandmaster Flash and the Furious Five, 1982: The Message. Sugar Hill Records.

Hannibal & Joku Roti Mafia, 2009: Nyt ammutaan pankkiiri (mukana Manhattan Dynamiitti). Teoksessa Streets of Nekala. Joku Roti Records.

HKI Crates, 2012: Spessujopo (Solonen & Kosola). Teoksessa HKI Crates. Monsp Records.

Jontti & Shaka, 2007: Paska juttu. Teoksessa Rata-äänite. 3rd Rail Music.

Julma-Henri & Syrjäytyneet, 2007: 240306 feat. Asama (Rikrek). Teoksessa Al-Qaida Finland. Ähky Records.

Kemmuru, 2006: Landespede mukana Hannibal & Soppa. Teoksessa Kehumatta Paras. Monsp Records.

Laineen Kasperi, 2008: Pari pimeetä iltaa Suomi Finlandiassa. Teoksessa Saatana Saapuu Sörnäisiin. Ähky Records.

N.W.A. / Niggaz Wit Attitudes, 1988: Fuck tha Police. Teoksessa Straight Outta Compton. Ruthless, Priority, EMI Records.

Paleface, 2010: Merkit. Teoksessa Helsinki – Shagri-La. XO Records.

Steen1, 2005: Pala. Teoksessa Varasta Pomolta. Monsp Records.

Tapani Kansalainen, 2014: Kyttäjuttu (mukana Edorf & Huutava Vääritys), Teoksessa Kaatoja ja rännejä, Monsp Records.

TUUTTIMÖRKÖ X KUBE, 2013: #PÄIVI. Toistaiseksi fyysisenä painoksena julkaisematon digisinge/musiikkivideo. Monsp Records.

Uniikki, 2014: Ota selfie. Teoksessa Pienen miehen isot hitit, Rähinä Records.

Internet

Arhinmäki, Paavo. Kotisivut. <http://www.paavoarhinmaki.fi/paavo/>. Viitattu 14.5.2013.

Basso-foorumi, Tirehtöörit vs Puunhalaajat, <http://www.basso.fi/index.php?threads/tireht%C3%B6rit-vs-puunhalaajat.23137/> Viitattu 10.11.2014.

Frilander, Aino. Kulttuuriministeri palkitsi Njassan, Monspin ja Ravintolapäivän. <http://nyt.fi/20111215-kulttuuriministeri-palkitsi-njassan-monspin-ja-ravintolapaeivaen/>. Julkaistu 15.12.2011. Viitattu 14.5.2013.

Hs.fi. Kulttuuriministeri Arhinmäki arvostelee "cheekejä" Gloriassa.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1377054309065>. Julkaistu 21.8.2013. Viitattu 18.9.2013.

Järvinen, Jami, Rumba. Keikkareportaasi Olympiastadionilta: Cheek, Suomen Hannah Montana. <http://www.rumba.fi/live/keikkareportaasi-olympiastadionilta-cheek-suomen-hannah-montana/>. Julkaistu 26.8.2014. Viitattu 27.8.2014.

Kansan Uutiset Verkkolehti. Kimmo Sasin räppivalistus ei uponnut kansaan. <http://www.kansanuutiset.fi/uutiset/kotimaa/3218748/kimmo-sasin-rappivalistus-ei-uponnut-kansaan>. Julkaistu 25.8.2014. Viitattu 27.8.2014.

Koskinen, Mika, Ilta-Sanomat. Jyrki Kataisen Fantastinen-ylistyspuhe. <http://www.iltasanomat.fi/kotimaa/art-1288334882643.html>. Julkaistu 16.3.2009. Viitattu 20.3.2015

MTV.fi/uutiset. Katainen puolustaa eläkepäätöstä "fantastisessa" puheessaan. Julkaistu 14.3.2009. Viitattu 20.3.2015.

<http://www.mtv.fi/uutiset/kotimaa/artikkeli/katainen-puolustaa-elakepaatosta--fantastisessa--puheessaan/1871596>

Musiikkituottajat ry. Kaikkien aikojen myydyimmät kotimaiset albumit: <http://www.ifpi.fi/tilastot/myydyimmat/kaikki>. Viitattu 3.4.2013.

Mäkinen, Vesa. Ilta-Sanomat, Stubb heittää läppää Elastisen ja Skenemiehen kanssa Twitterissä: "Rähinää!", <http://www.iltasanomat.fi/viihde/art-1288533936881.html>. Julkaistu 22.1.2013. Viitattu 12.5.2013.

Onninen, Oskari. Helsingin Sanomat <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1429772064715>. Julkaistu 24.4.2015. Viitattu 29.4.2015

Peltonen, Niko. Nuorgam - 2000-luvun kotimaiset pophelmet: #40 Tulenkantajat – Rollofunk. <http://www.nrgm.fi/artikkelit/40-tulenkantajat-rollofunk-2001/>. Julkaistu 11.8.2012. Viitattu 2.12.2012.

Pulliainen, Jussi. Cheekiä saa inhota. <http://nyt.fi/a1408968999639>. Julkaistu 25.8. Viitattu 27.8.2014.

Pyhimys. Kuinka elättää itsensä musiikilla ilman yhtään hittiä? <http://www.pyhimys.com/2012/08/05/kuinka-elattaa-itsensa-musiikilla-ilman-yhtaan-hittia/>. Julkaistu 5.8.2012. Viitattu 11.11.2013.

Rumba. Päivi-mania villitsee! Jo toinen musiikkivideo Päivi Räsäsestä viikon sisään – tällä kertaa asialla Tuuttimörkö. <http://www.rumba.fi/uutiset/paivi-mania-villitsee-jo-toinen-musiikkivideo-paivi-rasasesta-viikon-sisaan-talla-kertaa-asialla-tuuttimorko/>. Julkaistu 18.9.2013. Viitattu 23.1.2014.

Seppänen, Mika. Kuin uskonlahkon johtaja - Cheek teki stadionilla jotain hyvin epäsuomalaista. <http://www.iltasanomat.fi/musiikki/art-1288728645464.html>. Julkaistu 23.8.2014. Viitattu 27.8.2014.

Österman, Nalle. Kannattaako musiikista kirjoittaminen enää <http://nalleosterman.blogspot.fi/2014/08/kannattaako-musiikista-kirjoittaminen.html>. Julkaistu 6.8.2014. Viitattu 13.8.2014.

Haastattelut

Jontti, sähköpostihaastattelu 23.2.2013