

SUOMIRÄPIN AINOKAISET:

Millä tavoin naispuoliset räppärit kokevat naiseutensa vaikuttavan heidän toimintaansa suomalaisessa rap-skenessä?

Johanna Järvinen

Maisteritutkielma

Sosiologia

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

Jyväskylän yliopisto

Kevät 2019

TIIVISTELMÄ:

SUOMIRÄPIN AINOKAISET:

Millä tavoin naispuoliset räppärit kokevat naiseutensa vaikuttavan heidän toimintaansa suomalaisessa rap-skenessä?

Johanna Järvinen

Sosiologian maisteriohjelma

Maisterintutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Markku Lonkila

Kevät 2019

114 sivua + 1 liite

Tutkimuksen tehtävänä on analysoida naispuolisten suomiräppäreiden kokemuksia heidän naiseutensa vaikutuksista suomiräpin skenessä toimimiseen. Keskeistä tutkimukselleni oli tuoda suomalaisen hip hop -tutkimuksen kentälle enemmän keskustelua sukupuolen ja räpin välisestä suhteesta paikallisessa kontekstissa. Tutkimuksen aineisto koostuu kolmesta vuosina 2016-2018 toteutetusta teemahaastattelusta naispuolisten suomiräppäreiden kanssa. Analyysimenetelmänä tutkimuksessa on käytetty teoriaohjaavaa sisällönanalyysia, jonka avulla on voitu testata teoreettisen viitekehyksen keskeisiä teemoja suhteessa aineistoon. Lisäksi toin esille aineistosta nousseita uusia teemoja, joita ei viitekehyksestä ole löytynyt. Tutkimuksen teoreettisena viitekehyksenä toimii Rosabeth Moss Kanterin (1977) ainokaisuuden teoria ja sen keskeiset käsitteet näkyvyys, polarisaatio ja assimilaatio. Lisäksi tutkimustani ohjaavat monet muut sukupuolentutkimuksen, sosiologian ja kriittisen kulttuurintutkimuksen kentillä kehitetyt teoriat. Uutena aiheena aineistostani nousi esille rohkaisun ja vaikuttamisen tematiikka. Aiempaa tutkimusta ja aiheen historiaa käsittelemällä monipuolisesti keskustelemalla aiheen keskeisistä käsitteistä ja käymällä läpi räpin historiaa suhteessa sukupuoleen globaalisti ja paikallisesti. Keskeistä tutkimukselleni oli myös tutkimuksen eettisyys, luotettavuus ja läpinäkyvyys, joihin liittyviä työkaluja käsittelemällä ja toteuttamalla tutkimuksessani.

Tutkimuksessani nousee esille se, millä tavoin ja miten paljon haastattelemiä naispuolisia suomiräppäreitä ovat kokeneet sukupuolestaan johtuvaa syrjintää tai epätasa-arvoa toimiessaan suomiräpin skenessä. Merkittävänä esiin nousi myös erilaisia tapoja, joilla he suhtautuvat näihin kokemuksiin ja miten syrjintää vastustetaan. Teoreettisen viitekehyksen avulla aineistosta nousee esille erilaisia sukupuoleen liittyviä vallankäytön tapoja, joista osa on tietoisia ja osa tiedostamattomia. Merkittäviä ovat myös naispuolisten räppäreiden tavat kertoa kokemuksistaan, joita pystyin Kanterin (1977) teorian avulla tulkitsemaan. Tutkimukseni tuo esille myös sitä muutosta, mitä rap-skeneissä on tapahtunut sekä Suomessa, että globaalisti, joka reflektoi myös asennemuutosta yhteiskunnassa laajemmin. Sukupuolesta ja sen vaikutuksista toimintaamme keskustellaan enemmän. Vaikka sen vaikutuksia on tutkimuksenikin mukaan edelleen mahdotonta kieltää, voidaan aineistossa nähdä myös naispuolisten räppäreiden kasvava määrä ja rohkaisun sekä vaikuttamisen kulttuuri. Näin suomiräpin skenestä yritetään tehdä monimuotoisempaa ja turvallisempaa tilaa.

Avainsanat: rap-musiikki, hip hop -kulttuuri, sukupuoli, sosiologia, sukupuolentutkimus, hip hop -tutkimus, feministinen teoria, kulttuurintutkimus

SISÄLLYS

| | |
|--|------------|
| 1. Johdanto | 4 |
| 1.1. Tutkimuksen tavoite ja tutkimuskysymykset | 4 |
| 1.2. Keskeiset käsitteet | 7 |
| 1.2.1. Sukupuoli musiikin- ja kulttuurintutkimuksen kentällä | 7 |
| 1.2.2. Naisräppäri | 9 |
| 1.2.3. Mikä ihmeen skene? | 10 |
| 1.2.4. Vastarinnan ja hegemonian suhde rap-musiikissa..... | 14 |
| 2. Historiallinen katsaus: Rap-musiikin alkujuurilta suomalaisiin naisiin | 19 |
| 2.1. Räpin historia lähtökohtana naisten asemalle suomiräpin skenessä | 19 |
| 2.2. Naiset räpin historiallisessa kontekstissa | 20 |
| 2.3. Hip hop siirtyy globaaleille kentille | 25 |
| 2.4. Hip hop saapuu pohjolaan - Suomiräpin synty ja nousu | 28 |
| 2.5. Naiset suomiräpin toimijoina | 30 |
| 3. Naisten ainokaisuus teoretisoituna | 41 |
| 3.1. Ainokaiset työelämässä | 41 |
| 3.1.1. Näkyvyys | 43 |
| 3.1.2. Polarisatio..... | 44 |
| 3.1.3. Assimilaatio | 45 |
| 3.3. Kriittinen katsaus teoriaan | 46 |
| 4. Metodit ja metodologia | 49 |
| 4.1. Tutkimuskysymys ja metodit | 49 |
| 4.1.1. Tutkimuskysymyksen muodostuminen..... | 49 |
| 4.1.2. Miksi kvalitatiivinen tutkimus? | 50 |
| 4.2. Tutkijan rooli | 52 |
| 4.3. Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys | 56 |
| 4.4. Aineiston hankinta ja analyysi | 58 |
| 4.4.1. Haastattelut | 58 |
| 4.4.2. Aineiston analyysi | 62 |
| 5. Naiset ainokaisina suomiräpin skenessä (tutkimustulokset) | 68 |
| 5.1. Näkyvyys..... | 69 |
| 5.2. Polarisatio | 75 |
| 5.3. Assimilaatio..... | 80 |
| 5.4. Rohkaisu ja verkostoituminen..... | 88 |
| 6. Pohdinta ja yhteenveto | 91 |
| 6.1. Yhteenveto tuloksista | 91 |
| 6.2. Tutkimuksen arviointi | 97 |
| 6.3. Seuraavat askeleet | 98 |
| 7. Lähdeluettelo | 100 |
| Liitteet | 115 |

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuksen tavoite ja tutkimuskysymykset

1.1.1. Tutkimuskysymys

Tässä pro gradu -tutkimuksessa keskityn räpin ja sukupuolen suhteeseen suomalaisessa rap-skenessä. Sukupuolen vaikutus ihmisen mahdollisuuksiin toimia räpin parissa on ollut sekä historiallisesti että nykypäivänä paljon väitelty aihe. On selvää, että naisia on ollut toimijoina vähemmän kuin miehiä, mutta mistä tämä johtuu? Aihetta on tutkittu laajasti etenkin Yhdysvalloissa kulttuurintutkimuksen, feministisen teorian ja sukupuolentutkimuksen kentillä. Vuonna 2015 oma kiinnostukseni graduni aiheeseen lähti alun perin samankaltaisen suomalaisen tutkimuksen vähäisyydestä, mutta nyt vuonna 2019 on moni asia muuttunut. Aiheesta on kirjoitettu ja keskusteltu laajemmin ja naispuolisia artisteja voi nähdä enemmän lavoilla, soittolistoilla ja mediassa, kuin vain muutama vuosi sitten. Rap on ollut globaalisti kuunneltu ja tuotettu genre jo vuosikymmeniä ja Suomessakin se on ollut jatkuvassa nousussa etenkin viime vuosikymmeninä. Esille nouseekin kysymys siitä, miksi naispuolisia artisteja on alkanut tulemaan esille enemmän vasta nyt?

Oma tutkimuskysymykseni kehittyi näistä pohdintoista ja myös omista kokemuksistani naispuolisena muusikkona. Tarkentaakseni kysymystäni nykyiseen aiheeseen lähdin selvittämään, minkälaista kirjallisuutta ja teoretisointia kyseisestä aiheesta on aiemmin tehty. Tätä aiempaa kirjallisuutta käsittelem graduni luvuissa 1-3 käydessäni läpi tutkimukseni keskeisiä käsitteitä, aiheen historiaa, sekä omaa teoreettista viitekehystäni. Lopulta tutkimuskysymykseni muodostui seuraavanlaiseksi: ”Suomiräpin ainokaiset: Millä tavoin naispuoliset räppärit kokevat naiseutensa vaikuttavan heidän toimintaansa suomalaisessa rap-skenessä?” Kysymykselläni halusin löytää vastauksia siihen millaisiksi naispuoliset artistit ovat itse kokeneet asemansa, mahdollisuutensa ja olosuhteensa skenessä, sekä miten he itse ymmärtävät näitä kokemuksia. Tarkemmin tarkastelin nimenomaan heidän naiseutensa vaikutuksia toimintaan skenessä. Tämän kysymyksen myötä pääsin myös pohtimaan aihetta laajemmin esimerkiksi siltä kannalta, miten naispuoliset artistit reagoivat naiseutensa aiheuttamiin vastoinkäymisiin tai onnistumisiin. Tärkeintä tutkimuksessani oli liittyä mukaan laajempaan keskusteluun musiikin ja

sukupuolen välisestä suhteesta, joka sitoutuu taas laajempaan keskusteluun yhteiskuntamme sukupuolittuneesta luonteesta.

Tutkimukseni teoreettiseksi viitekehikseksi valikoitui Rosabeth Moss Kanterin (1977) ainokaisuuden teoria, jonka avulla analysoin teemahaastatteluin hankittua aineistoani. Haastattelin tutkimustani varten kolmea suomalaisessa rap-skenessä aktiivisesti toimivaa naispuolista artistia, jotka osallistuivat tutkimukseeni anonymisti. Analyysimetodinani toimi teoriaohjaava sisällönanalyysi, joka mahdollisti Kanterin keskeisten käsitteiden tarkan peilaamisen omaan aineistooni ja uusien käsitteiden syntyminen niiden aihepiirien pohjalta, jotka mielestäni eivät olleet Kanterin teoriassa edustettuna. Näin pääsin testaamaan teorian toimivuutta oman aineistoni kanssa, mutta myös arvioimaan ja kehittämään sitä.

Tutkimukseni lähtee liikkeelle keskeisten käsitteiden auki kirjoittamisella. Ensimmäisenä selvitän mitä sukupuolella oikein tarkoitetaan musiikkia ja kulttuuria tutkiessa. Kirjoitan auki, miksi käytän nimikettä naispuolinen artisti ja kerron myös mitä tarkoitan kun puhun skenestä ja tarkemmin suomiräpin skenestä. Viimeisenä avaan enemmän vastarinnan ja hegemonian suhdetta rap-musiikissa selventääkseni näiden teemojen merkitystä tutkimukselleni. Tutkimukselleni tärkeää oli myös selvittää räpin historiaa nimenomaan sukupuolinäkökulmasta ja tämän rinnalla myös käsitellä aiheesta tehtyä aiempaa tutkimusta. Räpin historiaa käsittelevä osuuteni käy läpi räpin tarinaa orjuuden ajasta 70-luvun Bronxiin, naisten osuutta tässä alkuperäisessä amerikkalaisessa kontekstissa, räpin globalisoitumista ja suomalaista räpin historiaa. Merkittävä osuus tässä historiikissa on nimenomaan osioni naispuolisten räppäreiden historiasta Suomessa. Sen tavoitteena oli kyseenalaistaa suomalaisesta räpistä yleensä kerrottua historiaa ja tuoda esille laajempi skaala tekijöitä.

Tästä tutkimukseni etenee valitsemani teoreettisen viitekehiksen esittelemiseen ja sen saaman kritiikin läpi käymiseen. Metodien ja metodologian osio muodostui myös merkittäväksi tutkimuksessani, koska pyrin tekemään tutkimustani mahdollisimman eettisesti ja läpinäkyvästi. Tässä osiossa käsitelen tutkimuskysymykseni muodostumista, metodologisia valintoja, tutkijan roolia ja eettisyyttä. Valaisin myös niitä ennakoitelmia, vaikutteita ja teoreettisia suuntauksia, jotka ovat vaikuttaneet omaan akateemiseen ajatteluuni ja sen myötä tämän tutkimuksen tekoon. Seuraavaksi

tutkimukseni etenee käsittelemään aineistoni hankintaa ja analyysimetodia. Kirjoitan auki miksi valitsin teemahaastattelut ja teoriaohjaavan sisällönanalyysin. Lisäksi kuvailen esimerkkien avulla, miten toteutin aineistoni hankinnan ja analyysin. Tässä vaiheessa tekstiä siirryn oman aineistoni analyysiin Kanterin (1977) ainokaisuuden teorian avulla. Analyysini etenee seuraten teoriaohjaavan sisällönanalyysin kautta luotua temaarunkoa, jonka avulla analysoin aineistoani keskeisten käsitteiden myötä. Käsittelem myös Kanterin saaman kritiikin suhdetta omaan aineistooni. Graduni viimeinen osio sisältää yhteenvedon analyysin tuloksista, tutkimuksen kriittistä arviointia ja omaa arvioitani siitä, millaista jatkotutkimusta aiheesta voisi olla merkittävää tehdä.

1.1.2. Tutkimuksen tavoite

Tutkimukseni tavoitteena oli tuoda esille naispuolisten räppäreiden kokemuksia suomiräpin skenestä ja niiden peilaaminen Rosabeth Moss Kanterin (1997) ainokaisuuden teoriaan. Keskityin tutkimuksessani nimenomaan naiseuteen liittyviin kokemuksiin, eli millä tavoin haastateltavien naiseus on vaikuttanut heidän toimintaansa skenessä ja miten he ovat siihen reagoineet. Aiemman tutkimuksen vähäisyys tarkoitti sitä, että tavoitteenani oli nimenomaan tuoda suomalaisen hip hop -tutkimuksen kentälle lisää keskustelua suomiräpin skenen sukupuolittuneesta luonteesta ja siitä tehdyn tutkimuksen puutteesta. Tärkeä tavoitteeni oli myös tehdä tutkimusta niin, että haastateltavien artistien toimijuus on jatkuvasti läsnä aineiston hankinnassa ja sen analyysissa. Tätä toteutin tuottamalla mahdollisimman eettistä, refleктоivaa ja läpinäkyvää tutkimusta. Tämä tavoite vaikutti myös esimerkiksi analyysimenetelmäni valintaan, sillä vaikka halusin peilata ainokaisuuden teoriaa suhteessa naispuolisten räppäreiden kokemukseen, tahdoin myös mahdollistaa uusien näkökulmien esille tuomisen. Tämä oli merkittävää, jotta tutkimus mahdollistaisi myös käytetyn teoreettisen viitekehyksen arvioinnin ja edistämisen.

1.2. Keskeiset käsitteet

1.2.1. Sukupuoli musiikin- ja kulttuurintutkimuksen kentällä

Perinteistä musiikintutkimusta on kritisoitu muun muassa kulttuurisen ja feministisen musiikintutkimuksen toimesta, sillä se usein jättää huomioimatta musiikkia ympäröiviä sosiaalisen todellisuuden merkityksiä (Sheperd, 1993: 47; Leppänen, 2000: 16,19). Feministinen ja kulttuurinen tutkimus, joka toimii taustana myös omalle tutkimukselleni, pyrkii: "autonomisen käsityksen vastaisesti tiedostamaan tutkimuksen ja sen kohteen poliittisuuden kiinnittämällä huomion soivan musiikin lisäksi myös kontekstuaalisiin valtasuhteisiin" (Koivisto, 2004: 20). Näiden näkökulmien kulmakivenä toimii ajatus tutkijan vastuusta olla tietoinen muun muassa rodun, sukupuolen ja luokan vaikutuksista, jonka myötä voidaan tiedostaa myös tutkimuksen poliittinen merkitys (ibid.).

Pirkka Moisala (1994) tuo esille taiteidenvälisen feministisen kritiikin ja teorianmuodostuksen alan kompleksisen ja keskusteleavan luonteen. Se sisältää poliittisesti erilaisia painotuksia, kuten: "naisdominanssiin pyrkimisestä sukupuolten välisen balanssin etsintään - sekä toisilleen vastakkaisiakin näkemyksiä sukupuolten välisestä erilaisuudesta ja samuudesta, sukupuolikonventioiden representoitumisesta, naisten "toiseudesta" ja marginaalisuudesta sekä seksuaalisuuden merkityksestä ja sen ilmenemisestä." (241-242) Moisalan mukaan lähtökohdat naistutkimukselle musiikissa ovat usein olleet poliittisia siinä mielessä, että tutkimuksella on haluttu tuoda esiin aiemman tutkimuksen "unohtamia" naisartisteja, jonka myötä tutkijat ovat saattaneet etsiä myös omaa identiteettiään musiikista. (ibid.)

Musiikin naistutkimuksen voidaan nähdä todella yleistyneen 1980-luvulla, jolloin tutkimus kohdistui usein naisten musiikilliseen toimintaan ja sen tuottamaan musiikkiin, kuin myös naisten aseman tutkimukseen erinäisissä musiikkikulttuureissa eri aikakausina. Jo 1990-luvulla alalla siirryttiin puhumaan naismusiikin tutkimuksen sijaan musiikin ja sukupuolen välisestä suhteesta, eli sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta. Tällöin tutkimuskysymykset keskittyvät useammin nimenomaan sukupuolijärjestelmään ja sosiaaliseen sukupuoleen. (ibid. 242-243) Tämä sosiaalinen sukupuoli tarkoittaa sosiaalistumisen kautta omaksuttua sukupuolta, joka tarkoittaa sitä, että: "kasvaessaan jokainen oppii ympäröivän yhteisön ja kulttuurin sukupuolijärjestelmän ja -ideologian,

sukupuoliroolit, asennoitumisen eri sukupuoliin, niihin liitetyt assosiaatiot jne. Ihminen on sukupuolinen olento niin biologisesti kuin sosiaalisestikin. Sukupuoli lävistää koko ihmisen toiminnan ja vaikuttaa kaikkeen mitä hän tekee ja tuottaa - myös musiikkiin, musiikin kuunteluun, esittämiseen, säveltämiseen ja tutkimukseen." (ibid. 242-243) Moisan mukaan sukupuolijärjestelmä ja -ideologia vaikuttavat musiikkikulttuuriimme ja siihen millä tavoin tutkijat, kriitikot, ammattimuusikot, harrastajat, toimittajat ja musiikinopettajat toimivat musiikin parissa: "Ne vaikuttavat siihen, miten taiteilijoiden esityksiä arvioidaan, miten lapsia kannustetaan heidän musiikkiharrastuksessaan, mitkä seikat koetaan tutkimisen arvoisiksi sekä tutkimusmetodien kehittymiseen." (ibid. 243)

Sukupuolikriittisen musiikintutkimuksen kohteena ei tule olla ainoastaan musiikin historiassa ja musiikkikritiikissä ilmenevät naisten asemaan vaikuttavat epäkohdat, vaan huomiota tulee kiinnittää myös nykyaikana naismuusikoihin vaikuttaviin ennakkoletuksiin ja hierarkioihin, kulttuurillisesti muodostuneeseen huonommuuden tunteeseen ja esikuvien puuttumiseen, sekä tuoda esille naisten tekemää musiikkia (Moisala & Valkeila, 1994: 229, 238; Koivisto, 2004: 20-21). Moisala keskustelee naissäveltäjien elämäntutkimuksen esille tuomasta sosiaalisesta kontrollista, jota naispuoliset toimijat ovat musiikin alalla usein kohdanneet. Tämän myötä naisten on pitänyt ponnistella enemmän saavuttaakseen jotakin, mikä miespuolisille säveltäjille on tullut itsestäänselvyytenä. Tähän kontrolliin on voinut kuulua historiallisesti esimerkiksi toimintaan osallistumisen kieltäminen, esteettisyys- ja soveliaisuusääntöihin vetoaminen, tai väheksyvästi tai marginalisoivasti asennoituminen. Tämän myötä Moisan mukaan monet naispuoliset artistit ovat myös sisäistäneet ympäröivän kulttuurin käsitykset heidän huonommuudestaan ja kykenemättömyydestään, joka on johtanut itsetunto-ongelmiin ja jopa muodostuneet luovan toiminnan psykologiseksi esteiksi. (1994: 248-249)

Naisten saavutukset musiikissa on musiikin historiankirjoituksessa usein tehty näkymättömiksi, joka tulee ilmi myös gradussani käsitellessäni räpin historiaa. Heidät on joko unohdettu tai muistettu vain tietyissä rooleissa, jonka myötä heidän koko toiminnalleen ei ole annettu ansaitsemaansa arvostusta. (ibid. 249) Outi Koiviston (2004: 19-20) mukaan musiikin ja merkitysten välinen tila, toisin sanoen musiikin tulkitsemisen vapaus, mahdollistaa sen tutkijalle musiikin tiettyjä ihmisryhmiä ja valtasuhteita palvelevan merkitysjärjestelmän (Leppänen, 2000: 15) tiedostamisen. Tämän tiedostamisen myötä tutkimusta voidaan käyttää sekä dualismien voimistamiseen ja

hierarkioiden muodostamiseen, mutta toisaalta myös niiden kritisointiin ja purkamiseen (Koivisto, 2004: 19-20). Gradussani halusin keskittyä nimenomaan näihin dualismien ja hierarkioiden kritisointiin sekä purkamiseen, joka on vaikuttanut siihen mitä tutkin, ketä tutkin ja miten tutkin.

1.2.2. Naisräppäri

Pohdin jo varhaisessa vaiheessa tutkimustani erilaisia tapoja ja käsitteitä, joiden avulla voin teoretisoida naisidentifioivia rap-artisteja aktiivisina toimijoina ja muusikkoina sortumatta marginalisoiviin käsitteisiin kuten "naisräppäri" tai "naismuusikko". Psykologi Jarna Knuutila on käsitellyt lisensiaatintyössään (1997) muun muassa nuorten naispuolisten muusikoiden käsitystä omasta soittotaidostaan, ja sen kautta soittoharrastusta ja sen sukupuolittuneisuuteen liittyvää problematiikkaa. Vaikka kyseinen tutkimus keskittyikin rock-musiikkiin ja sen harrastajiin, ovat siinä käsitellyt teemat nais-etuliitteen ja sen ongelmallisuuden ympärillä sovellettavissa myös omaan tutkimukseeni.

Jarna Knuutila käsittelee keskeisenä käsitteenään sukupuolten välistä *dikotomiaa*, jonka hän määrittää naisten ja miesten välillä toimiviksi erotteleviksi käytännöiksi, joita esimerkiksi naisten toimiminen muusikkoina ja tietyissä rooleissa miesvoittoisissa genreissä hypoteettisesti rikkoo (ibid.:98-99). Todellisuudessa erottelun periaate Outi Koiviston sanoin kuitenkin: "...siirtyy jossain määrin kuitenkin toiseen paikkaan eli asetelmaan "tyttöbändit"--"poikabändit"...Sukupuolten välinen hierarkisointi taas asettaa miesten ja naisten tekemiset eriarvoiseen asemaan sukupuolten perusteella" (Koivisto, 2004: 41). Knuutilan mukaan rockin historian miesvaltaisuuden myötä rockin perusolemus on muotoutunut historiallisista ja sosiaalisista syistä miehiseksi, joka on johtanut "tyttöbändi" kategorian huonommuuteen suhteessa näennäisesti neutraaliin *bändiin*. Tähän on vaikuttanut myös naiseus ja naisellisuus termien sekoittuminen, jolloin *naiset* muusikkoina saatetaan nähdä jopa samanarvoisina, mutta naisellisuudella on negatiivinen vaikutus musiikkiin. Sukupuolittuneet etuliitteet koettiin Knuutilan tutkimuksessa ilmenneiden havaintojen myötä lähes poikkeuksetta marginalisoivina ja halventavina (Knuutila, 1997: 100-17, 113-114; Koivisto, 2004: 42). Koivisto tarkoittaa ongelman piilevän ei niinkään siinä, etteivätkö tytöt ja naiset ymmärtäisi sukupuolittuneen etuliitteen halventavaa merkitystä. Kyse on enemmän siitä, että heiltä jää usein huomaamatta tämän ongelman pohjautuminen naiseuteen liittyvään laajempaan kulttuuriseen halveksuntaan (Koivisto, 2004: 42; McClary 1991:19).

Pirkko Moisala (1994) lähestyy naisetuliitteen problematiikkaa taidemusiikin kentällä tekstissään *Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta*. Moisalan mukaan naissäveltäjät toiseutetaan etenkin julkisuudessa helposti naissäveltäjän tittelillä, jolloin heidät asetetaan standardisäveltäjästä poikkeavaan omaan kategoriaansa (1994: 250). Tämä poikkeava kategoria usein liitetään erilaisuuteen, huonommuuteen, tai vähempiarvoisuuteen, jonka myötä menestyäkseen naissäveltäjän pitää pyrkiä päästä eroon näistä häneen liitetystä ennakoasenteista. Kuten länsimaisen sukupuolijärjestelmän myötä musiikissa yleensä, Moisalan mukaan myös taidemusiikissa naisen toiseus rakentuu suhteessa miesten toiminnan kautta syntyneeseen standardiin (ibid.: 253-254), joka heijastuu myös nais-etuliitteen käytön laajuudessa. Vaikka Moisalan teksti käsittelee taidemusiikkia ja on ilmestynyt jo muutama vuosikymmen sitten, resonoivat sen teemat hyvin paljon edelleen vuonna 2018 käydyin nais-etuliite keskustelun kanssa.

"Naisräppäri" voi oman näkemykseni mukaan toimia artistille myös voimaannuttavana identiteettinä, kuten myös räppäri Jessica Johnsson-Palmroth avaa Ylen haastattelussa: "En koe sitä mitenkään alentavana tai häiritsevänä terminä, vaikka onhan se toisaalta niin, että miesräppäreistä puhutaan pelkkinä räppäreinä. Mielestäni naisräppäreiden pitäisi kuitenkin olla pikemminkin ylpeitä siitä, että he saavat käyttää tällaista etuliitettä." (Mankkinen, 2018) Koen kuitenkin, että tämän tulisi olla artistin itse määrittämä identiteetti, jonka vuoksi en tahdo tutkimuksessani käyttää nais-etuliitettä oletuksena. Koska työni kuitenkin käsittelee nimenomaan sukupuolta, oli vaihtoehtoisen termin löytäminen tarpeellista. Suvi Kourin (2017) naispuolisia sotilaita käsittelevän gradun kielestä inspiroituneena päätin käyttää työssäni termiä naispuolinen räppäri, sillä kuten Kouri asian ilmaisee: " Koska sukupuoli on oleellinen osa tutkimusta, sen ilmaiseminen tässä yhteydessä on tarpeen. En kuitenkaan halua liittää sitä suoraan sanaan sotilas, jotta se ei määritä samalla naisten sotilaisuutta, ammatillisuutta tai ammattimaisuutta...Nais-etuliitteellä tulee se vaikutelma, että sotilaan tai papin normi on mies ja nainen toiseutetaan sitä kautta." (ibid., 30)

1.2.3. Mikä ihmeen skene?

Olen päätenyt käyttämään skenen käsitettä kuvailemaan suomiräpin paikallista kenttää sen teoreettisten mahdollisuuksien vuoksi, mutta myös koska yleiskielellisesti räpin kentästä

puhuttaessa viitataan skeneen, eikä esimerkiksi alakulttuuriin tai heimoon. Räpin kentän toimijat käyttävät myös itse skene-termiä ja se kuvaa toimivasti spesifien maantieteellisten sijaintien ja kyseisen kulttuurin ominaisten piirteiden muovaamaa toimintaa. Tässä luvussa tarkastelen skenen käsitettä ja sen teoreettista merkitystä, sekä asemaa tutkimuksessani.

Yleiskielessä skene on ollut etenkin urbaanien kulttuurien kontekstissa aktiivisessa käytössä jo pidempään, mutta akateemisesti sitä on teoretisoitu verrattavan vähän (Straw 2004: 411). 1990-luvun puolivälissä yhdessä skenen ensimmäisistä määritelmistä Barry Shank (1994) käsitteli skeneä yhteisönä, joka tuottaa enemmän semioottista tietoa kuin ihmiset voivat tietoisesti ymmärtää tai käsitellä¹ (122). Skenen käsite mahdollistaa niin sanotun musiikkimaailman² tutkimisen lisäksi myös sen ympärille rakentuvien kulttuuristen tuotteiden ja rakenteellisten ilmiöiden tarkastelun.

Will Strawin (2004: 412) mukaan skeneä voidaan käsitteenä määritellä kolmella eri tavalla. Paikallisuuden kautta skene voidaan määritellä sen maantieteellisen sijainnin ja sen aiheuttamien partikulaarisuuksien mukaan. Toiseksi sitä voidaan määritellä kulttuurisen tuotteen, kuten esimerkiksi musiikkityylin mukaan, joka merkityksellistää kyseistä skeneä. Lisäksi sitä voidaan määritellä skenen sisällä tapahtuvan toiminnan mukaan, esimerkiksi harrastustoiminnan, kuten larppaamisen ympärille muodostuva "larppaus-skene". Skene käsitteenä ei siis aseta tarkkoja määritteitä sille, miten skenen sisällä toimitaan, minkä ympärille se muodostuu, tai missä sen rajat menevät. Skenejä voidaan paremmin ymmärtää tutkimalla niitä sosiaalisen ja kulttuurisen toiminnan keskittyminä, esimerkiksi musiikkiskeneistä puhuttaessa: "musical activity inscribes itself within bodies, within collectives, within ways of doing things, within movement" (Hennion, 2000: 10).

Järviluoma ja Rautiainen (2003: 179) painottavat skenejen sisältämän vuorovaikutuksen ja kulttuurisen muutoksen tutkimisen merkittävyyttä. Millä tavoin sen sisällä toimivat jäsenet elävät, kokevat ja kuvittelevat näitä paikallis-kosmopoliittisia, joustavia ja liikkuvia näyttämöitä? Skenen käsitettä voidaan käyttää apuvälineenä paikallisten musiikkikulttuurien tutkimisessa, vaikka se ei suoranaisesti enää nykyisin kuvaile pelkkää

¹"Overproductive signifying community", eli vapaasti suomennettuna "ylituottava merkityksiä luova yhteisö" (Shank, 1994: 122).

²Musiikin ilmenemismuotoja ja sen ympärille rakentuvia tapahtumia ja toimintaa, jotka ovat aktiivisesti ylläpidettyjä, mutta usein jäävät näkymättömäksi (Järviluoma & Rautiainen (2003): 178).

paikallista kulttuuria, vaan myös dynaamista ja liikkuvaa kulttuuria (ibid.: 179). Tämä kulttuurinen skenen käsite muuttuu todelliseksi vain sen ytimen, omassa tutkimuksessani rap-musiikin, ympärillä tapahtuvan toiminnan myötä (Cohen, 1999: 241-242). Toiminta ei rajaudu pelkkään musiikilliseen toimintaan, vaan siihen sisältyy myös skenen sisälle rakentuvat sosiaaliset suhteet, tavat, käytännöt ja paikat. Näin skenessä aktiiviset ihmiset määrittävät toiminnallaan kyseiselle skenelle ominaiset piirteet. Nämä toiminnan kautta luodut skenen sisäiset hegemoniset toimintatavat myös määrittelevät usein kuka pystyy toimimaan ja miten milläkin skenen osa-alueella.

Skene on teoreettisena käsitteenä lähtöisin alakulttuuriteorian kehityskaaresta, 1990-luvun alkupuolella se ymmärrettiin usein jopa alakulttuurin synonyymina (Rautiainen-Keskustalo, 2013: 324). Stuart Hallin (1999: 250) mukaan kulttuurisia identiteettejä rakennetaan positiivisessa merkityksessään toiseuden pohjalle, jolloin identiteetin luomisen perustana toimii poissulkeminen ja ulkoisen torjuminen. Alakulttuuriteoriassakin voidaan nähdä kulttuurisen ryhmän rajautuvan ja löytävän muotonsa refleктоimalla sekä mitä ryhmä on, että mitä se ei ole. Keskeistä alakulttuuriteorialle oli tyylin ja symbolien merkitykset ryhmissä; vaatteiden, kielen ja musiikkimieltymyksien kautta nuorisoryhmät viestivät valtakulttuureille usein vastakulttuurisia aatteita (Hebdige, 1979: 100-117). Yksinkertaisimmillaan yleiskielessä alakulttuurin käsitteellä voidaan tarkoittaa tietyn kiinnostuksen kohteen ympärillä toimivaa kulttuurista ja sosiaalista verkostoa. Toisaalta alakulttuuriteoria pohjautuu historiallisesti ajatukseen alakulttuureista hegemonista kulttuuria vastustavina ja yhteiskunnan poliittista ilmapiiriä havainnollistavina: "The raw material of history could be seen refracted, held and 'handled' in the line of a mod's jacket, in the soles on a teddy boy's shoes" (Hebdige, 1979: 78).

Alakulttuuriteoriaa alettiin kyseenalaistamaan ja kritisoimaan 1990-luvulla, sillä sen nähtiin tukeutuvan liiallisesti muun muassa ryhmäidentiteettien ja nuoruuden tutkimiseen ajassa, jolloin nuorisoryhmien havaittiin olevan hajanaisempia ja muuttuvia (Hesmondalgh, 2007: 38). Verrattaessa alakulttuurin käsitteeseen skenen nähtiin mahdollistavan musiikkikulttuurien tutkimusta monipuolisempana, sillä se ei pohjautunut yhtä vahvasti valtakulttuurin ja vastakulttuurin vastakkainasettelulle. Post-alakulttuurin ajassa dikotomioiden kuten vastakulttuuri - valtakulttuuri sekä korkea kulttuuri - matala kulttuuri merkitykset ovat kulttuurintutkijoiden mukaan murentumassa, jonka myötä alakulttuurin konsepti saattaa vaatia päivitystä (Rautiainen-Keskustalo, 2013: 324-325).

Skenen käsite toi alakulttuuritutkimukseen keskeiseksi myös paikallisuuden. Tutkittavaksi päätyvät näin sekä paikalliset, globaalit, että virtuaaliset suhteet, sekä näiden vaikutukset toisiinsa. Kruse (2003: 127) on tuonut tutkimuksillaan esille, kuinka sijoittuminen tiettyyn fyysiseen paikkaan vaikuttaa skenen soundin syntymiseen ja skenen jäsenien identiteettien muodostumiseen. Merkityksellistä skenen osaksi tulemisessa ja siinä olemisessa ovat paikallisuuteen liittyvät prosessit kuten paikallinen historia, musiikkimaku, genretuntemus, sijainnit (klubit, treenitilat, baarit), sekä henkilökohtaiset suhteet. Straw (2004:412-413) kutsuukin skeneä "urbaaniksi sosiaalisesti teatteriksi". Tutkimalla erilaisia tapoja joiden myötä ihmiset tulevat osaksi kaupungin kulttuuria ja urbaaneja yhteisöjä esimerkiksi musiikin kautta voidaan mahdollistaa keskustelua siitä, miten ihmiset toimivat julkisessa tilassa. Urbanin kulttuurin tuottamien skenejen lisäksi tulee Strawn mukaan pohtia myös sitä, kuinka skenejen sisäinen toiminta tuottaa urbaania kulttuuria.

Joidenkin tutkijoiden mielestä skenen käsitteen käyttäminen kuvailemaan pelkkää paikallista skeneä on kyseenalaista, sillä siihen liittyy vahvasti myös sen liikkuvuus, väljyys, hetkellisyys, kosmopoliittisuus ja maantieteellinen hajanaisuus (Rautiainen-Keskustalo, 2013: 325). Esimerkiksi Andy Bennett ja Richard Peterson (2004: 7) ovat kuitenkin puolustaneet skenen käsitteen paikallista luonnetta, sillä heidän mukaansa skeneä voidaan kuvailla sosiaalisiin aktiviteetteihin keskittyvänä toimintana, jossa nimenomaan maantieteellisen sijainnin vuoksi tietyt samoja kiinnostuksenkohteita omaavat ihmiset löytävät toisensa sekä skenensä. Merkittävää on kuitenkin kiinnittää huomiota myös skenen rajojen häilyvyyteen globalisoituneessa ja medioituneessa maailmassa (Straw, 1991: 325). Omassa tutkimuksessani otan huomioon skenen hajanaisuuden tarkentamalla tutkimuskohteeni räpin historiallisesta ja globaalista näkökulmasta kohti skenen paikallista ilmentymää Suomessa. Samalla käydessäni läpi räpin historiaa globaalista ruohonjuuritasolle pohdin skenen historian ja globalisaation vaikutuksia paikalliseen skenen kontekstiin, sen muodostumiseen ja toimijoihin.

Kritiikkiä skenen käsite on saanut muun muassa moniselitteisyydestään ja useista eri käyttötarkoituksistaan. Omaan tutkimukseeni se kuitenkin soveltuu parhaiten sen paikallisuuden fokuksen vuoksi. Skenen käsitteen toimiessa melko laajassa kontekstissa on syytä tarkentaa ketä tulisi laskea kuuluvaksi teoretisoimaani ja tutkimaani suomirap-skeneen. Ryhmänä skene voi olla erittäin yhtenäinen, tai toisaalta sen jäsenten sidos voi

olla hyvinkin löyhä, jolloin ryhmää sitovana entiteettinä voi toimia esimerkiksi tietty musiikkityyli. Tiettyjä laajempia skenejä voi olla hyvinkin vaikeaa, ellei mahdotonta määrittellä niiden levittyneisyyden, globaalien verkostojen, kehittymisen, sekä skenejen välisten yhteyksien vuoksi. Kuten Tarja Rautiainen-Keskustalo (2013: 326) huomauttaa, kulttuurisen kokonaisuutensa tekeminen tietystä skenestä ja sen merkityksistä, sekä käytännöistä ei ole tarkoituksenmukaista tai aina edes mahdollista. Sen sijaan tutkijan tehtävä on keskittyä tiettyyn kulttuurilliseen aspektiin tai ilmiöön skenen sisällä.

Itse kuljetan tutkimuksessani lukijan räpin historian ja globalisaation vaikutusten kautta keskittymään suomalaiseen rap-skeneen ja naispuolisten räppäreiden toimintaan paikallisessa kontekstissa. Räpin historian ja globalisaation tarkastelu on tutkimukselleni merkittävää, sillä rap-skenen sukupuolittuneet normit ovat tunnistettavia sekä sen historiassa, että nykypäivän globalisoituneessa kontekstissa. Suomirap-skenen rajojen tarkka määrittely on lähes mahdotonta, kulttuurinen ilmiö kun on jatkuvassa muutoksessa ja liikkeessä. Päämäärittäin lasken suomirap-skeneen kuitenkin kuuluvan musiikkia säveltävät, tuottavat ja esittävät artistit, rap-tapahtumien parissa työskentelevät ja niillä aktiivisesti käyvät, hip hop-kulttuurin muiden osien kautta rap-musiikin parissa aktiivisesti toimivat, suomiräpistä kirjoittavat, sitä kuluttavat, sekä promoavat ja markkinoivat osapuolet. Tarkemmin katsottuna tutkimukseni keskittyy suomirap-skenessä aktiivisesti toimiviin naispuolisiin räppäreihin, mutta itse skene toimii tutkimuksen toisena tutkittavana osapuolena, jonka sisällä suomessa räppäävät naiset toimivat.

1.2.4. Vastarinnan ja hegemonian suhde rap-musiikissa

Douglas Kellner (1998) keskustelee teoksessaan *Mediakulttuuri* kriittisestä kulttuurintutkimuksesta, jonka lähtökohtana on sorron ja vallankäytön muotojen kriittinen tarkastelu, jonka kautta: "...kulttuuria ja yhteiskuntaa tutkitaan suhteessa valtasuhteisiin, hallitsemiseen ja vastustukseen..."(ibid.: 108). Kellnerin mukaan kriittiselle tutkimukselle olennaista on ymmärrys sosiaalisesta sukupuolesta, luokasta, rodusta, etnisyydestä, sekä seksuaalisuudesta yhteiskunnallisesti rakentuneina. Lisäksi tarkastelun kohteena ovat näiden ilmiöiden representaatioiden tuottamat identiteetit. Vastarinnan, toimintakyvyn kasvun, demokratian ja vapauden arvojen edistämisen piirteitä on löytynyt kautta historian muun muassa brittiläisestä kulttuurintutkimuksesta, Frankfurtin koulukunnasta, feminismistä, tietyistä jälkistrukturalismin muodoista, kuin myös monikulttuurisuudesta. Näiden koulukuntien tutkijat ovat luopuneet ehdotonta perustaa etsivästä

foundationalismista, ja sen sijaan nähneet käsitteet ja normit yhteiskunnan tuotteina, joilla pyritään edistämään tiettyjä tarkoituksia. Näiden käsityksien myötä tutkimuksen avulla ollaan pystytty vastustamaan herruutta ja sortoa, sekä arvostamaan vastarintaa ja kamppailua. (ibid.:108)

Kriittiselle kulttuurintutkimukselle kulttuuri on poliittista. Se edistää tiettyjä poliittisia asenteita, ja tukee hallitsevia tai vastustavia voimia. Tämän vuoksi teorian suhteuttaminen käytäntöön ja tämän myötä vastahegemonisen politiikan kehittäminen on merkittävää tutkimukselle. (ibid.: 108-109) Kellner korostaa kuinka olemassa olevien hallitsemisen järjestelmien, sekä niitä vastustavien voimien ja radikaalin yhteiskunnallisen muutoksen mahdollisuuksien tutkiminen ja arvioiminen johtavat vallankäytön rakenteiden ja käytäntöjen kriittiseen tarkasteluun, sekä demokraattisemman ja tasa-arvoisemman yhteiskunnan edistämiseen. Pinnalla olevat yhteiskunnalliset liikkeet, sekä sorrettujen ryhmien kriittiset näkökulmat luovat uusia kriittisiä kulttuuriteorioita, jotka muovaavat perinteisiä tai vanhentuneita tapoja tarkastella valtavirtakulttuurin sortavia elementtejä. (ibid.: 109-111) Kellnerin mukaan kriittinen tai kapinallinen kulttuurintutkimus on: "osa 'sorrettujen pedagogiikkaa' (Freire 1972): se auttaa sorrettuja näkemään asemansa, nimeämään sortajansa ja ilmaisemaan vapautumisen päämäärät ja keinot." (Kellner, 1998: 111)

Merkittävää tälle kapinalliselle kulttuurintutkimukselle onkin tuoda tutkimuksen piiriin myös sellaisten ääniä, jotka ovat usein jääneet tutkimuksen ulkopuolelle, jonka myötä voidaan myös tarkastella niitä tapoja, joilla kulttuuri leimaa ja lokeroi sorrettuja ryhmiä, näin sulkien heidät ulkopuolelle. Kellnerin näkemyksen mukaan tutkimuksen tehtävä on myös välttää yksipuolisuutta, puhdasoppisuutta ja kulttuurista separatismia. Tämä voidaan tehdä nostamalla esiin erilaisia näkökulmia, jotta voisimme paremmin ymmärtää ja tulkita kulttuuri-ilmiöiden monitasoisuutta ja kompleksisuutta. (ibid.: 111-112)

Kriittisen kulttuurintutkimuksen mukaan suurin osa mediakulttuurista on läpikotaisin ideologista ja yhteydessä poliittiseen retoriikkaan. Kellnerin mukaan useat mediakulttuurin osat pyrkivät olemaan samanaikaisesti konservatiivisia ja liberaaleja, jotta ne tavoittaisivat mahdollisimman suuren määrän yleisöä. Diskurssit ja kerronnan strategiat ovat vahvasti läsnä kulttuurillisissa tuotteissa, joiden ideologiset ja poliittiset asetelmat eivät yleensä muodosta yhtenäistä tai puhdasta ideologista kokonaisuutta. Kuten monista muista

kulttuurillisista tuotteista, myös hip hop -kulttuurista ja rap-musiikista voidaan löytää ideologisia ristiriitoja (idib.: 107). Rap-musiikki alkuperäisessä ideologiassaan on valkoisen hegemonian ja sorron vastustamisen kulttuuria. (ibid.: 218) Kellner keskustelee teoksessaan amerikkalaisen median historiassa kenties ennennäkemätöntä hyökkäystä ja vastustusta rap-musiikkia kohtaan. Rap-musiikista ja sen esille tuomasta ja esittämästä väkivallasta on yritetty luoda syypukkia yhteiskunnan kasvavaan väkivaltaan ja yleisiin järjestyshäiriöihin. Näin media on onnistunut luomaan rap-musiikin ympärille moraalisen paniikin (Kellner, 1998: 220-221; Rose, 1994: 1).

Hip hop -kulttuuri on näkyvimpänä toiminut etenkin mustien nuorten miesten ilmaisukeinona. Rap-musiikkiin kohdistuva vastustus onkin toiminut samanaikaisesti tähän nimenomaiseen ihmisryhmään kohdistuvaa kielteistä suhtautumista ja demonisointia vahvistavana, jonka myötä valkoinen hegemonia pyrkii hiljentämään sitä itseään kritisovia ääniä. Kellnerin näkemyksen mukaan rap-musiikista on tehty jyrkästi jakautuneessa yhteiskunnassa syntipukki, vaikka rap-musiikin ideologiana on ollut nimenomaan kiinnittää huomiota tähän jakautumiseen: "Diagnostisesti tarkasteltuna rapin äärimmäisimmät ja kaikkein hyökkäävimät elementit ovat siis oireita todellisista ongelmista joihin tulee puuttua - rapin kieltäminen ei ole ratkaisu." (Kellner, 1998: 220-221)

Rap-musiikin nähdään muodostuneen alun perin tilaksi, jossa tuodaan esille ekonomisesti ja rodullisesti marginalisoitujen ihmisten asuinolosuhteita. Hiljalleen kritiikki laajentui marginalisaation vastustamisesta kommentoimaan myös sitä poliittisen ja ekonominen sortamista, joka tekee sosiaalisen marginalisaation mahdolliseksi. (Peoples, 2007: 22-23) Katrina Irving (1993) keskustelee tekstissään *'I Want Your Hands on Me': Building Equivalences Through Rap Music* kuitenkin tavoista, joilla vastarintaa tekevät kulttuurilliset muodot kuten rap-musiikki myös tukevat hegemonista sortoa, tässä tapauksessa sukupuoleen liittyvää sellaista.

Irving kritisoi sekä tapaa nähdä subjekti (tässä tapauksessa rap-artisti) koherenttina ja tottelevaisena yhteiskuntansa tuotteena, että näkökulmaa subjektista yhtenäisenä tätä yhteiskuntaa vastustavana agenttina, joka ilmaisee vastarintaansa vastakulttuurin kautta. Yksilöt, jotka harjoittavat vastakulttuurista toimintaa, eivät pysty täysin erottamaan itseään yhteiskunnasta, jossa he ovat osallisina, vaan heidän toimintansa puretaan ja sulatetaan

osaksi systeemiä. Irvingin mukaan etenkin Marxistiset teorit populaarikulttuurista ja subjekteista ovat jumissa kahden ajatusmallin välillä: ajatus idealistisesta itsenäisestä subjektista, joka pystyy toimimaan hegemonisen diskurssin ulkopuolella, sekä toisaalta mekaanisen deterministisestä subjektista, joka on ideologisten merkitysten passiivinen tukija. Molemmat näistä näkökulmista nojaavat ajatukseen subjektin yksilöllisestä ja lineaarisesta muodostumisesta, jolloin subjektin mahdollisuudet toimia samanaikaisesti hegemonian ulkopuolella, sekä sen passiivisena tukijana jäävät teoretisoimatta. (ibid.: 105-106)

Vaihtoehtoisena teoriana Irving tukee ajatusta toimijuutta omaavasta subjektista, joka muodostuu usean eri diskurssin myötä. Näihin voivat kuulua esimerkiksi diskurssit luokasta, rodusta, sukupuolesta, seksuaalisuudesta, ikäluokasta, sekä kansalaisuudesta. (ibid.: 106) Tämä ajatusmalli kulkee käsi kädessä feministisessä käytännössä ja teoriassa kehitetyn intersektionaalisuuden käsitteen kanssa, jonka keskiössä on ymmärrys erilaisten sorron muotojen yhteydestä toisiinsa (The Combahee River Collective, 2001: 210). Intersektionaalisen feministisen teorian tulee ottaa huomioon tavat, joilla nämä sorron muodot ja marginaaliset identiteetit risteävät, sillä: "ideologies of womanhood have as much to do with class and race as they have to do with sex" (Mohanty, 1991: 12). Chantal Mouffén (1983: 142) mukaan jokainen subjekti sosiaalisesta sukupuolestaan huolimatta on muodostunut pluraalisesti erilaisten diskurssien rakentamien positionaalisuuksien kautta, jolloin subjektit ovat heterogeenisiä sekä monimuotoisia, ja näin sijoittuvat eri tavoin näiden diskurssien kirjoon. Tämän teoretisoinnin myötä Irving (1993: 106-107) haastaa kysymyksen "onko skene x vastakulttuurinen?" merkityksellisyyden. Tämän sijaan hän korostaa, että tutkimuksen tulisi enemmän keskittyä siihen, minkälaisia subjekteja kyseisen skenen sisällä rakennetaan, ja millaisessa suhteessa nämä rakennetut subjektit ovat muihin mahdollisiin diskursseihin, joissa skenessä toimivat subjektit ovat osallisina. Suhteessa musiikkiskeneihin Irving tuo esille, että mikään skene ei ole itsessään vastakulttuurinen, koska sen sisällä toimivat subjektit tuottavat sille erilaisia merkityksiä, jolloin ajatus skenestä homogeenisesti vastakulttuurisena on kyseenalainen. Tämän vuoksi skenen sisällä tapahtuvan vastakulttuurisen, sekä toisaalta hegemoniaa tukevan toiminnan välinen suhde on jatkuvan uudelleen neuvottelun kohteena.

Irvingin tarkemman analyysin aiheena onkin se, millä tavoin Amerikkalaisessa rap-musiikissa rakennetaan rodun ja sukupuolen diskursseja, sekä kuinka erilaisia subjektien

asemia artikuloidaan näiden kirjossa. Hänen näkemyksensä mukaan mustassa musiikissa, etenkin rap-musiikissa, on historiallisesti keskitytty rakentamaan tilaa itsenäiselle mustalle mies-subjektille, jonka myötä vaihtoehtoiset sukupuoli-identiteetit ovat jääneet skenen ulkopuolelle. (ibid.: 107) Irving pohtii myös, miksi rap-musiikista on tullut niin suosittua etenkin nuorien valkoisten amerikkalaisten miesten keskuudessa, ja löytää argumenttinsa juuren nimenomaan sukupuolipolitiikasta. Mikä yhdistää mustia miespuolisia rap-artisteja ja valkoisia miespuolisia kuulijoita on diskurssi heidän sukupuolestaan, ja tämän myötä muiden sukupuolten asettamisesta 'toiseksi' ja erilaiseksi. (ibid.: 114) Tutkimukseni ytimessä onkin rap-musiikin tunnistaminen vastakulttuuriseksi ja historiallisesti merkittäväksi, mutta kuitenkin samalla tunnistaen tavat, joilla se myös tukee hegemonisen vallan rakenteita. Tälle tutkimukselle relevanttia onkin nimenomaan tapa, jolla rap-musiikki vahvistaa sosiaaliseen sukupuoleen perustavaa syrjintää skenenä, joka ihannoii ja uudelleen tuottaa hegemonista maskuliinisuutta.

Keskeistä tutkimukselleni on Pirkko Moisalan (1994) teoretisoima ajatus analyysistä, joka tiedostaa: "että musiikki sukupuolistettuna diskurssina ei ainoastaan heijasta sen ulkopuolella olevaa todellisuutta ja vahvista sitä, vaan sosiaalinen todellisuus ja sen sukupuoli-ideologia ovat musiikkiin sisäänrakennettuja." (ibid.: 247) Tämän havainnon myötä on mahdollista samanaikaisesti sekä tiedostaa hip hop -kulttuurin ja rap-musiikin vastakulttuurinen luonne, mutta samanaikaisesti kritisoida tapoja, joilla se syrjii ja marginalisoi tiettyjä ryhmiä. Seuraavassa osiossa käsittelen rap-musiikin historiaa ja samanaikaisesti tapoja, joilla se toimii samanaikaisesti vastakulttuurisena, sekä sortavana kulttuurinmuotona.

2. HISTORIALLINEN KATSAUS: RAP-MUSIIKIN ALKUJUURILTA SUOMALAIISIIN NAISIIN

2.1. Räpin historia lähtökohtana naisten asemalle suomiräpin skenessä

Hip hopin historiaa voidaan tutkia monesta eri lähtökohdasta ja näkökulmasta, jotka määrittyvät kyseessä olevan kontekstin perusteella (Bozza, 2004: 178-180). Paul Gilroyn (1993: 103) mukaan hip hop-kulttuurin perimä juontaa juurensa alun perin blueskulttuurin sijaan afroamerikkalaisen ja Karibialaisen kansankielisen kulttuurin kohtaamisesta orjuuden myötä. Useat räppärit tunnistavat tämän taustan lisäksi merkittäväksi vaikuttajaksi Länsi-Afrikan bardien kielellisen perimän (Keyes, 2004: 18), sekä Amerikan etelävaltioiden orjuuden aikaiset mustien sanaleikit (Westinen, 2014: 31). 1970-luvulla hip hop-musiikki sitoi yhteen 1900-luvulla jatkuvassa muutostilassa olleen yhdysvaltalaisen mustan musiikin uudet suuntaukset vanhaan perinteeseen yhdistelemällä genrejä kuten blues, soul ja funk, sekä perinteisten etelän orjalaulujen vaikutteet (Hilamaa & Varjus, 2000: 139).

Hip hop-kulttuurin tunnetuin syntytarina alkaa kuitenkin New Yorkin Bronxista 70-luvun puolivälissä (Rose, 1994: 2) 1960-luvun kansalaisyhteiskunnallisen ja mustien nationalistien liikkeiden jälkitunnelmissa (Keyes, 1996: 225). Rap sai alkunsa Jamaikalaisien sound systeemien³ siirtyessä New Yorkin pääosin etnisistä vähemmistöistä koostuville vähäosaisille alueille, joissa oli jo aiemmin maalattu graffiteja, sekä tanssittu ja rimmailtu DJ:n soittamien levyjen tahtiin (Fernando, 1999: 14). Jo tähän aikaan toastauksen⁴ lisäksi lyriikoissa otettiin vahvasti kantaa vähemmistökulttuurien yhteiskunnasta vieraantumiseen ja hierarkian aiheuttamiin valta-asemiin, sekä kerrottiin vähäosaisten alueiden elämästä (Mikkonen, 2004: 31; Nieminen, 2003). 1970-luvulla nykyään hyvin vaikutusvaltainen hip hop-legendan Afrika Bambaataa perusti hip hop-kollektiivin Universal Zulu Nation, jonka tavoitteena oli siirtää etelä-bronxilaisten nuorten keskittymistä jengitappeluiden sijaan musiikin, tanssin ja graffitien pariin. Kollektiivissa yhdistyivät hip hop-kulttuurin neljä merkittävintä elementtiä: graffitit, break dancing (b-boying/girling), deejaying (turntablism) ja rap (Price, 2006:12-13; Lipsitz,

³ 1950-1960 luvun jamaikalaiset sound systeemit olivat studioiden järjestämiä ulkoilmatansseja.

⁴ Sound systeemien päälle alettiin 1960-luvulla huudella riimejä ja sanontoja, tätä kutsuttiin toastaukseksi.

1994: 26; Nieminen, 2003). Bambaataan nähdään luoneen pohjan hip hopille nuorisoliikkeenä, hän myös alkoi ensimmäisenä käyttää sanaa hip hop:

"According to Bambaataa, the word "hip hop" is traced to Lovebug Starski, a South Bronx disc jockey, who also "used to have a party and... (would) always say, 'hip hop you don't stop that makes your body rock.' So I just... started using the word 'hip-hop' to name this type of culture and then it caught on" (Keyes, 1996: 231).

Ensimmäinen suuremman yleisön suosioon noussut rap-kappale oli Sylvia ja Joe Robinsonin perustaman Sugarhill Recordsin vuonna 1979 julkaisema Sugar Hill Gangin "Rapper's Delight". Newjerseyläisen kolmikron disco-funk soundit ja kadulta peritty kielellinen ilmaisu kiinnittivät suuremman yleisön kiinnostuksen ja aloittivat merkittävän tapahtumien ketjun hip hopin maailmassa (Keyes, 1996: 223; Toop 2000: ix). 1970-luvun aikana rap-musiikin kiehtovaan rimmukseen, rytmiin ja kaupalliseen potentiaaliin alettiin kiinnittää laajemmin huomiota musiikkibisneksen piirissä. Jo 1980-luvun puoleenväliin mennessä siitä oli kasvanut yksi eläväisimmistä musiikkigenreistä (Keyes, 1993: 203). Hip hop-kulttuuri ei ollut ainoastaan musiikillisesti nousussa, vaan siitä inspiroitui myös muun muassa muodin ja elokuvien parissa työskentelevät tahot (Rose, 1994: 3). Monet odottivat nousukauden katkeavan yhtä nopeasti kuin se alkoikin, sen sijaan kulttuuri on vuosien varrella vaikuttanut koko musiikkibisneksen muotoutumiseen tyyllisesti, kielellisesti, sekä rikkomalla rotu- sekä genererajoja (Westinen, 2014: 32). Kokonaisuudessaan hip hop-kulttuuri nähdään monipuolisesti kulttuurisisältöihin kuten muotiin, kieleen, tyyliin, tietoon ja politiikkaan vaikuttavana ilmiönä (Westinen 2014: 11).

Hip hop-kulttuuri tarjosi alun perin marginalisoiduille nuorille uudenlaisen mahdollisuuden todellisuutensa ymmärtämiseen ja sen ilmaisuun heidän itsensä määrittämällään tavalla. Keskityn tutkielmassani hip hop-kulttuurin elementeistä nimenomaan rap-musiikkiin, koska kuten hip hop-tutkija Tricia Rose ilmaisi: "Rapping, the last element to emerge in hip hop, has become its most prominent facet" (Rose, 1994: 51).

2.2. Naiset räpin historiallisessa kontekstissa

Naisiin keskittyvän tutkimukseni puolesta on tärkeää ottaa huomioon "rap"-sanan historia ennen kuin siitä tuli musiikkigenre. Sanan rap alkuperäinen merkitys oli tietynlainen sulava ja eläväinen tapa puhua (Hebdige, 1987), joka usein assosioitiin naisiin kohdistuvaan epäsiiveelliseen puheeseen (etenkin seksiin viitattaessa) afroamerikkalaisessa ja jamaikalaisessa

kielellisessä kulttuurissa (Kochman, 1972: 241-243). Myös orjuuden jättämät jäljet mustien amerikkalaisten elämään nykypäivään asti tulee ottaa huomioon analysoidessa sekä hip hopin historiaa dominoivasti maskuliinisena taiteen muotona, että naisten asemaa sen sisällä. bell hooksin (1990: 16-17, 57-59) mukaan orjuuden aikaisesta auktoriteetin vastustamisesta syntynyt macho-piirteiden, kuten fyysinen voima ja seksuaalinen kyvykkyys, korostaminen on johtanut stereotypiaan afroamerikkalaisista miehistä aggressiivisina ja seksuaalisesti yliaktiivisina (Hall, 1997: 263). Tämä on heikentänyt kaikkia mustien vapausliikkeitä.

Mustien kansalaisyhteisöjen puolesta taistellessa naisten asemaa liikkeessä ei yleisesti nähty merkittävänä (Robnett, 1996: 1669). Myös useat merkittävät mustien oikeuksien puolesta taistelevat tahot kuten Black Panthers keskittyivät johtajiensa mukaan palauttamaan rasismin rajoittamaa mustien miesten miehuutta muun muassa homofobian ja valkoisten naisten raiskaukseen rohkaisun myötä (Kimmel, 2006 :179-180). Provosoivan *Soul on Ice* (Clever, 1968) tekstin kirjoittanut Black Panthers johtaja Eldridge Cleaver kiteytti tavoitteensa seuraavasti: "*We shall have our manhood. We shall have it or the earth will be leveled by our attempts to gain it*" (ibid: 179). bell hooksin mukaan historiallisesti mustien naisten kesken feministisiä argumentteja naisten oikeuksien puolesta on sivuutettu, koska mustien oikeuksien taisto on asetettu etusijalle. Tämä on hidastanut seksismin ja rasismin ymmärtämistä risteävinä sorron muotoina (hooks, 1990: 16-17, 57-59).

Myös nykyisessä epätasaisesti jakautuvien resurssien ja mahdollisuuksien ilmapiirissä afroamerikkalaisten miesten mahdollisuudet saavuttaa patriarkaatin luomat odotukset miehuudelle ovat heikot sekä käytännössä, että symbolisesti. Monien mielestä tämä on johtanut maskuliinisten piirteiden korostamiseen, sekä afroamerikkalaisten naisten symboliseen ja aktuaaliseen alistamiseen (hooks 1994b: 110; Rose 1994: 103-104).

Hip hopin historiasta keskustellessa on kuitenkin äärimmäisen tärkeää kiinnittää huomiota muun muassa Eithne Quinin (2000: 133) teoretisoimaan todellisuuden ja narratiivin väliseen suhteeseen. Hip hop lyriikoiden, videoiden ja representaatioiden luoman symboliikan sokea yhdistäminen artistien todelliseen elämään on haitallista. Tämä assosiointi vahvistaa aiemmin mainitsemaani rap-musiikkiin eniten yhdistetyn ihmisryhmän, eli mustien nuorten miesten, demonisointiin liittyvää moraalista paniikkia rap-musiikin väkivaltaan rohkaisevasta luonteesta. Tätä välttääksemme, kulttuurillisia tuotteita ja niiden historiaa tulisi käsitellä suhteessa valtarakenteisiin ja niiden aiheuttamiin epätasa-arvoihin.

Tästä suhteesta keskustelee myös bell hooks esseessään *Gangsta Culture -- Sexism, Misogyny: Who Will Take the Rap* (1994a:115-123), illustroivana esimerkkinään yleisesti väkivaltainen ja seksistinen gangstarap. hooks argumentoi gangstaräpin heijastavan kapitalistisen, patriarkaalisen yhteiskunnan hallitsevia arvoja, jotka ovat välttämättömiä patriarkaalisen yhteiskunnan järjestyksen ylläpitämiseksi. Gangstarap ei ilmene kulttuurisessa tyhjiössä nuorten mustien miesten keskuudessa, vaan se on osa seksististä jatkumoa, joka tulee sijoittaa suurempien vallan rakenteiden (mm. seksismi, rasismi, luokkaerot) kontekstiin. Hedonistisen kuluttamisen politiikkaa ja tätä musiikkia tuottavien sekä markkinoivien ihmisten arvoja tulee tutkia suhteessa räpin teemoihin. hooksin mukaan gangstarap juhlistaa materiaalsen yhteiskunnan arvoja, jolloin tulee ottaa huomioon musiikkibisneksen ja kuluttajien roolit: kuinka artistien päätöksiin kirjoittaa tietynlaista lyriikkaa vaikuttaa väkivallan, seksismin ja misogynian täyteisten lyriikoiden menestys myyntiluvuissa? Miksi kritiikki keskittyy useimmiten nuorten mustien artistien seksismiin, vihaan ja misogyniaan, eikä ota huomioon vaikutusvaltaisten tuottajien sekä markkinoitsijoiden seksististä ja misogynististä politiikkaa? Tai kuluttajien ostovoiman vaikutusta tietyn musiikkigenren kasvuun ja tuottamiseen? (ibid.: 116-117)

Gangstarap myy jatkuvasti enemmän ja helpompaa on toki kritisoida itse gangstaräppiä, kuin kohdata kritiikkiä siitä valkoisesta valtavirtakulttuurista, joka luo kysyntää tietynlaiselle tuotteelle: "When young black males labor in the plantations of misogyny and sexism to produce gangsta rap, white supremacist capitalist patriarchy approves the violence and materially rewards them." (ibid.:122-123) hooksin mukaan gangstarap antaa äänen ja ilmaisutavan sille raa'alle vihalle ja väkivallalle naisia kohtaan, joka on aikuiselle "sivistyneelle" miehelle tabu aihe. Gangstaräpin feministisen kritiikin tulee tavoitella kapitalistisen patriarkaatin roolin tiedostamista, eikä nojata mustien nuorten sensaationalistiseen demonisointiin (ibid.).

Cheryl L Keyes kartoittaa tekstissään *We're More than a Novelty, Boys: Strategies of Female Rappers in the Rap Music Tradition* (1993) tapoja, joilla naispuoliset rap-artistit ovat nousseet näkyvämmälle paikalle, vaikka musiikkibisnes ja sen kriitikot usein edustavat heitä stereotyyppisesti vähemmän lahjakkaina säveltäjinä ja esiintyjinä miesvoittoisen genren sisällä. Saadakseen arvostusta rap-artisteina, naisten on usein käytettävä hyväkseen miesten luomia standardeja, käytöstä ja tapoja esiintyä, joka vaikuttaa naisten mahdollisuuksiin

kilpailla alalla omien ehtojensa mukaan (ibid.: 203-204). Joidenkin näkökulmien mukaan naispuolisten rap-artistien nousu 1980-luvun puolivälissä johtui musiikkibisneksen ideasta luoda naisista kaupallista hypeä, tämän ovat kuitenkin kiistäneet muun muassa koomikko Jackie "Moms" Mabley sekä laulaja Millie Jackson, jotka räppäsivät jo genren alkuaikoina: "females were always into rap, had their little crews (the Mercedes Ladies, for example) and were known for rocking parties, schoolyards, whatever it was; and females rocked just as hard as males (but) the male was just first to be put on wax (record)" (ibid.: 206).

1970-luvun lopulla musiikkibisnes alkoi kiinnittää huomiota räpin kaupalliseen potentiaaliin ja vuonna 1981 Sugar Hill Records julkaisi ensimmäinen tunnetun naispuolisen rap-artistin levytyksen, Lady B:n kappaleen "To the Beat Y'all" (ibid.: 207). Vuonna 1981 nauhoitettiin myös yksi ensimmäisistä feministisellä näkökulmalla varustetuista rap kappaleista, rap-kollektiivi Sequencen "Simon Says", jonka teemaa kuvailtiin seuraavasti: "concern about and warning to men who carelessly indulge in sex "but refuse to take responsibility for the babies they help to make" (ibid. 207). Näihin aikoihin pinnalla oli useita menestyviä naispuolisia rap-artisteja, kuten Sha Rock kollektiivista The Funky Four Plus One, Shelia Spences, Lisa Lee, sekä Sula. Monien räpin alkuaikojen naispuolisten artistien urat kuitenkin jäivät melko lyhyeen, jonka on kiistellysti spekuloitu johtuvat esimerkiksi heidän pinnallisesta, naisellisesta artisti-imagostaan tai rap-maailman kasvavasta kilpailusta. Useat näistä artisteista laittoivat rap-uransa tauolle avioliiton tai lapsien tuomien vastuiden takia, ja ovat myöhemmin palanneet skeneen rap-artisti Roxanne Shanten mukaan entistä kunnianhimoisimpina: "It (family life) makes your job; it makes you strive that much harder, to know that you have to succeed so they (male rappers) won't say, 'See, I told you she was just a girl, she got pregnant, she had a baby and it's over" (ibid. 207).

Naispuoliset rap-artistit ovat kautta aikain joutuneet taistelemaan stereotyyppisten roolien maailmassa ja useat heistä ovatkin ottaneet kantaa näitä odotuksia vastaan (ibid. 208). Keyesin mukaan 1980-luvun puolivälin tienoilla pinnalle nousseiden naispuolisten artistien tapa hakea arvostusta miesvoittoisessa genressä oli käyttää hyväkseen perinteisesti miespuolisiin artisteihin yhdistettyjä esineitä, tapoja, sekä käytöstä:

"Although many female rappers do not explicitly acknowledge they are "trying to do exactly what male rappers are doing," their appropriation of a male-derived aesthetic is apparent in their performance behaviour. Adopting a male dress aesthetic also allows women to express a female message in performance. It is the use of appropriation that

marks a major difference between the foresters of rap and their contemporaries" (ibid.:209).

Tämä tyylin omaksuminen oli 80-luvulla näkyvämpää myös räppäyksessä, kun yhä useampi naispuolinen artisti käytti hyväkseen miehille yleisempää 'hardcore'-tyyliä⁵ (ibid. 209).

Useat naiset kokevat, että heidän täytyy tehdä enemmän työtä ja todistaa itsensä tuplasti sekä levy-yhtiöille, yleisölle, että kollegoilleen, saadakseen saman tunnustuksen kuin miespuoliset rap-artistit. (ibid. 215-16) Vuosien varrella naiset, etenkin mustat naiset, ovat luoneet itselleen tilaa ja taistelleet räpin miesvoittoisuutta vastaan. Nichole Ann Guillory argumentoi väitöskirjassaan *Schoolin' Women: Hip Hop Pedagogies of Black Women Rappers* (2005) naisräppäreiden representaationaalisten valintojen kehittyneen kolmessa eri vaiheessa: 1) hip hopin alkuaikoina naiset määrittivät itsensä suhteessa miehiin, jopa vastakkainaseteltuina, esimerkiksi pukeutumalla hyvin naisellisesti, 2) myöhemmin naisartistit käyttivät tehokeinona jo aiemmin mainittua stereotyyppisesti miehisten attribuuttien omaksumista vastustaakseen heteroseksuaalisia stereotyyppisiä symbolisia persoonia, ja 3) myöhemmässä vaiheessa naiset ovat alkaneet määrittää itseään itsenäisesti, eivätkä suhteessa miehiin (ibid.: 76).

Nancy Guevara (1996) keskustelee naisten asemasta hip hop -kulttuurissa ja huomauttaa, että naisia harvoin kuvaillaan ensisijaisesti taiteen tuottajiksi tai aktiivisiksi toimijiksi, koska:

"The undermining, deletion, or derogatory stereotyping of women's creative role in the development of minority cultures is a routine practice that serves to impede any progressive artistic or social development by women that might threaten male hegemony in the sphere of cultural production" (1996: 51).

Koska rap-kulttuurin seksistisen voimat ovat yhteydessä suurempiin alistaviin vallan rakenteisiin, naiset kokevat usein heidän roolinsa hip hop -kulttuurissa olevan rajoitetumpia kuin miesten (ibid.: 56). Useat naiset kuitenkin kokevat pystyvänsä musiikkinsa kautta luomaan julkista diskurssia miespuolisten rap-artistien epärealistisista kuvauksista etenkin mustista naisista ja tätä kautta edistämään julkista diskurssia patriarkaatin laajemmista negatiivisista vaikutuksista (Guillory, 2005: 80). Guevaran mukaan huolimatta median luomasta kuvasta hip hopin historiasta, joka jättää huomioimatta naisten vaikutuksen hip hop -

⁵ 'Hardcore' on tiukka ja aggressiivinen tapa räpätä, johon kuuluu voimasanat, liiottelu, korotettu ääni ja "dissaus" (the verbal act of disrespecting or downplaying someone else's attributes while praising one's self) (Keyes, 1993: 209).

kulttuurin kehitykseen, naiset ovat aina olleet aktiivisena osana jokaista hip hop -kulttuurin osaa (Guevara, 1996: 61). Artistit, jotka pyrkivät määrittämään hip hop -kulttuuria naisten ehdoilla graffitien, musiikin, räppäämisen, sekä tanssimisen kautta täten kyseenalaistavat perinteisiä määritelmiä siitä, miltä hip hop -kulttuurin kuuluisi näyttää (Guillory, 2005: 81-82).

2.3. Hip hop siirtyy globaaleille kentille

Rap-musiikin ydin oli alun perin vähäosaisten alueiden elämästä kertominen ja sosiopoliittisten aiheiden kuten köyhyyden, poliisiväkivallan, rasismien tai luokkaerojen kommentointi (Keyes, 1996: 224). Toki rap-musiikki jakaantuu itsessään useaan eri alagenreen ja sisältöä löytyy monipuolisesti korkeakulttuurisia referenssejä pursuilevasta älykköräpistä väkivaltaiseen gangstaräppiin, sekä kevyistä r&b-rakkausballadeista räpmetalliin (Mikkonen, 2004: 30-31).

Teoreettisesti voimme puhua hip hop -kulttuurista yksittäisenä alakulttuurina, mutta käytännössä on kuitenkin kyse hip hop -kulttuureista, sillä konkreettisesta yhtenäisestä yhteisöstä ei tässä globaalissa ilmiössä ole kyse (Alim, 2009)⁶. Muun muassa Russell A Potter (1995) on kirjoittanut hip hopin globalisaatiosta uhkana alkuperäistä afroamerikkalaista kosketusmaailmallista sisältöä kohtaan, jonka myötä kulttuuri kaupallistuu ja alkuperäinen sisältö katoaa (Kitwana, 1994). Useat empiiriset tutkimukset ovat kuitenkin korostaneet globaalien harrastajien kykyä tuoda hip hop -kulttuurin keskiöön paikallisia olosuhteita ja yhteiskunnallisia kysymyksiä eri puolilla maailmaa (Nieminen, 2003). Näitä tutkimuksia on tehty useita myös suomalaisesta räpistä (esim. Mäkeläinen, 2008; Westinen 2014; Strand, 2007).

Hip hop -kulttuurista on muodostunut globaali nuorison väline paikallisen identiteetin uudelleen määrittelemiseen aiemman puhtaasti afroamerikkalaisen kulttuurin ilmaisun sijaan (Mitchell, 2001: 1-2). Tämä nykyään monipuolinen kulttuuri on paljon muutakin kuin: "prioritiz{ation of} black voices from the margins of urban America" (Rose, 1994:2), vaan globalisaatio ja ihmisten liikkuvuus on mahdollistanut kulttuurien vaikutusalueiden laajentumisen, sekä sekoittumisen (Westinen, 2014:34; Pennycook, 2007: 4). Samy Alim (2009: 3) ehdottaa globaalisti levinneestä hip hop -kulttuurista puhuttavan "kuviteltuna

⁶ Vaikka usein puhutaankin Andersonin teorian kautta globaalista "kuvitteellisesta hip hop-yhteisöstä" (Anderson, 1991; Alim, 2009; Westinen, 2014)

yhteisönä' (Anderson, 1991) nimellä "Global Hip Hop Nation" (Alim, 2009: 3), joka on kielellisesti ja etnisesti monipuolinen, kansainvälisesti sulavasti rajoja ylittävä geopolittisia rajoitteita vastustava "kansakunta", jonka sisällä hip hop -yhteisöt ovat yhteydessä toisiinsa (Spady et al. 2006:11). Vaikka hip hop on nykyään osa valtakulttuuria, on se pohjimmiltaan vastakulttuurinen eetos, johon liittyy pukeutuminen, puhe- ja kävelytyyli, sekä vakiintuneita näkökulmia ja arvoja haastava poliittinen, jopa filosofinen asenne (Mikkonen, 2004: 30; Shusterman, 2005: 61). Elina Westisen (2014: 12) mukaan hip hop on ilmiönä sidonnainen useisiin paikallisiin ja globaaleihin prosesseihin, kuten kieleen (ja sen valintaan), diskursseihin, sekä kulttuureihin. Nämä prosessit liittyvät myös liikkuvuuteen ja identiteetin muodostukseen yhteisöjen ja yhteenkuuluvuuden kautta (Pennycook, 2007: 151). Globaalin populaarikulttuurin voikin nähdä mahdollisuutena ymmärtää ja rakentaa omaa identiteettiään tutkimalla sijoittumistaan ja suhdettaan paikallisiin sekä globaaleihin yhteisöihin (ibid., Westinen, 2014: 12).

Christopher Holmes Smithin (2003: 73-74) mukaan 1990-luvun aikana hip hop muuntautui kapitalismin "symbolisesta anateemasta" yhdeksi sen merkittävimmistä symbolisista välineistä. Tämä ilmeni marginalisoitujen ihmisten mahdollisuutena luoda kapitalistisen systeemin sisällä tilaa identiteetin muodostamiseen, ja toisaalta aloitti valkoisen nuorison kesken mustan kulttuurin omimisen trendin. Smith näkee tämän ilmiön osana amerikkalaisen empiirin prosessia sisällyttää emansipaation retoriikka osaksi postmodernia kapitalistista systeemiä. Elina Westinen (2014: 12) käsittelee väitöskirjassaan Jannis Androutsopoulosen (2003:12) teoriaa viidestä erityispiirteestä, jotka tekevät hip hop -kulttuurista ainutlaatuisen laajuudessaan ja kestävytydessään, joita ovat 1) kulttuurin saavutettavuus ilman erityistä koulutusta⁷, 2) hip hop -yhteisön luominen osallistujien aktiivisen toiminnan ja osallistumisen myötä, 3) tyyllisten seikkojen merkitys kulttuurissa, kun tyyli muotoutuu yksilöiden luovuuden kautta, 4) kilpailullinen aspekti, kun yksilöllisten tyylien avulla nuoret kilpailevat asemastaan kulttuurissa, ja viimeisenä 5) paikallisuuden merkitys, kun kulttuurin eri elementtejä käytetään 'paikallisen kokemuksen' edustamiseen.

Keskustelu hip hopin 'alkuperästä' ja sen merkityksestä suomalaisen hip hop -kulttuurin tutkimiseen on tärkeää, sillä sen myötä voidaan tutkia, mistä kulttuurin hyvin yleiset sisäiset arvot ja rakenteet kuten maskuliinisuus kumpuavat, sekä miten muut kulttuurilliset ilmiöt ovat

⁷ Kuten monet muutkin alakulttuurit verrattuna ns. korkeakulttuuriin (Westinen, 2014: 12)

vaikuttaneet alakulttuurin kehitykseen Suomessa. Amerikkalaisen hip hop -kulttuurin vaikutusta hip hopin globaaliin nousuun on turha kieltää, mutta yksisuuntaiseen historialliseen vaikutusperään keskittyminen jättää huomioimatta muiden globaalien paikallisten hip hop -kulttuurien vaikutukset toisiinsa (Westinen, 2014:34; Pennycook & Mitchell, 2009: 29). Alastair Pennycookin (2007: 91-92) mukaan globaalien kulttuurisien ilmiöiden voidaan nähdä sekoittuvan yhteen monitasoisesti, kun puhutaan transkulttuurisista kulttuurin muodoista kuten hip hop, jolloin alkuperän ja juurien kartoittaminen ei ole välttämättä tarpeellista, sillä: "we have moved beyond questions of ownership and origins" (ibid.:92; Westinen, 2014: 34). Westinen keskustelee suomalaisen räpin historiaan vaikuttaneista tekijöistä väitöskirjassaan painottaen kulttuurin omalaatuista suuntaa partikulaarisessa sosiokulttuurisessa kontekstissaan:

"What seems to be the most important observation here is that seeking a 'clear lineage' that would lead to the 'true' origins of hip hop may not even be necessary (cf. Pennycook 2007) — whether these origins are in the western villages of Africa or the ghettos of New York...it is equally justified to explore a Finnish hip hop context vis-à-vis authenticity as any other" (Westinen, 2014: 35).

Westinen (ibid.: 35) liittää tämän teorian suomalaisen suulliseen ja kirjoitettuun kansanperinteeseen kuten Kalevalaan, Karjalassa naisten esittämiin itkuvirsiin, kansanlauluihin ja iskelmään. Suhteessa omaan tutkimukseeni koen hip hop -kulttuurin monitasoisen historian, etenkin sen sukupuolittuneisuuden perinteen ja siihen vaikuttaneet valtarakenteet merkittäviksi tutkittaessa suomalaista hip hop -kulttuuria. Toki tiedostan myös kyseisen alakulttuurin kehityksen monitasoisena, ja monien eri lokaalien kontekstien vaikutuksen sen muotoutumiseen. Hip hop -kulttuurin aseman vähemmistöjen kulttuurillisessa perinnössä huomiotta jättäminen vähättelee vallan rakenteiden vaikutusta musiikin historiaan, sekä sivuuttaa marginalisoitujen ihmisten toimijuuden ja sen merkityksen musiikin kentällä. Toki tämän historian keskeisyys tutkimuksessa riippuu kontekstista, mutta mielestäni sen luomien merkitysten kuljettaminen paikallisten historioiden ja ilmiöiden analyysin rinnalla on merkittävä väline globaalien sekä paikallisten ilmiöiden ymmärtämiseen risteävinä, ja etenkin globaalien vallan rakenteiden vaikutuksen alaisina toimivina alakulttuureina.

2.4. Hip hop saapuu pohjolaan - Suomiräpin synty ja nousu

Suomeen hip hop -kulttuuri rantautui 1980-luvun alkupuolella, mutta rap nosti päätään huomattavasti vasta 80-luvun lopulla. Suomalaisen räpin kontekstissa puhutaan usein aalloista, jolloin rap on ollut erityisen suosittua. Tämän hetkinen kolmas aalto on osoittanut, että suomalainen rap on monipuolisempaa kuin koskaan ja kehittyy jatkuvasti uniikkiin suuntaansa (Westinen, 2014). Suomirap on ollut historiallisesti hyvin huumoripainotteista⁸ (Paleface, 2011), mutta myös yhteiskunnallisista lähtökohdista ponnistava, poliittisesti kantaaottava suomalainen rap on vahvasti läsnä suomiräpin skenessä.

Suomalainen hip hop-kulttuuri kehittyi alusta asti keskittyen vahvasti Helsingin alueelle. Ensimmäisenä maahamme saapui graffitien maalaus, joka nosti päätään pääkaupunkiseudulla 1980-luvun loppupuolella (Westinen, 2014: 35; Hilamaa & Varjus, 2004: 194-195; Paleface, 2011: 22). Vaikutteita kulttuurin leviämiseen toivat amerikkalaiset elokuvat, joissa kuvattiin nuoris- ja katukulttuuria, sekä satelliitti-tv:n anti (Westinen, 2014: 35-36; Paleface, 2011: 22). Helsingissä sijainnut klubi Lepakko oli eräs merkittävimpiä keskittymiä hip hop -kulttuurin niin sanotun "vaippaiän" aikana 1980-luvulla (Paleface, 2011: 25). Suomalaisen räpin alkutaipaleesta ja kehityksestä on monia eri näkemyksiä, mutta Hilamaan ja Variuksen (2004: 195) mukaan sen ensimmäinen aalto alkoi vuonna 1985 ja kesti reilut kaksi vuotta.

Ensimmäisen aallon rap-artistit eivät Suomessa pystyneet luomaan itselleen suurta yleisöä, ja kuuntelijat eivät usein tunteneet musiikin alkuperäisiä juuria. Suomirap oli alun perin pääosin huumoripainotteista, alkuperäisen mustan kulttuurin ominaisuuksia ei yritetty omaksua suomalaiseen kontekstiin, sillä kulttuurien välisten erojen koettiin pääosin olevan liian suuria. Helsingin Lepakkoon linnoittautuivat alkuperäistä mustaa räppiä kuuntelevat ja alkuperäisen kulttuurin aihepiireistä inspiroituvat artistit kuten englanniksi räppäävä Damn The Band, jotka käsittelivät muun muassa väkivaltaista kaupunkikulttuuria ja urbaania elämää (Hilamaa & Varius, 2004:195-196).

⁸ Erotten vahvasti 'alkuperäisestä' 'Afroamerikkalaisesta kulttuurista', joka pohjautui kokemukseen tästä kulttuurista hyvin kaukaisena Suomalaisille, keskityttiin siis pitkälti huumoriin ja parodiaan (Hilamaa & Varjus, 2004; Westinen, 2014).

Ensimmäisen aallon jälkeen suomirap pysyi syvällä marginaaleissa ja 1990-alkupuolella suomalaisen räpin underground-kenttä alkoi muodostua huumoriräpin rinnalle (Paleface, 2011: 40). Samoihin aikoihin MTV-musiikkikanava lopetti hip hop-videoiden boikotoinnin ja hip hop -kulttuuri levisi maailmalle. Rap oli erityisen suosittua Ranskassa, sekä Saksassa ja Pohjoismaissa, joissa paikalliset loivat omia tyylejään räpätä. 1990-luvulla Helsingissä järjestettiin klubi-iltoja ja perustettiin kaksi levykauppaa, Funkiest ja Lifesaver, jotka edistivät hip hop -kulttuurin asemaa (Hilamaa&Varjus, 2004: 197). 1990-luvun lopulla Suomalaiset levy-yhtiöt alkoivat kiinnittää huomiota räpin kaupalliseen potentiaaliin ja rap nousi suuremman yleisön näkyvyyteen (Paleface, 2011: 39).

Jos suomiräpin ensimmäistä aaltoa määritteli humoristinen ote ja suomenkielinen lyriikka, toinen aalto oli räppäri Palefacen mukaan totinen yritys tehdä räpistä suomalaisten räppäreiden omaa, aitoa musiikkia (Paleface, 2011: 52). Rap-musiikki alkoi kilpailemaan muiden genrejen kanssa myös myynneissä vuosien 1999-2001 välisenä aikana (Nieminen, 2003: 169-173). 2000-luvun alun merkittäviä suomiräpin murtoja olivat Rähinä-possen perustama ensimmäinen räppiin keskittyvä levy-yhtiö (Mikkonen, 2004: 105) ja vuonna 2003 julkaistun Pikku G:n albumin *Räjähdysvaara*:n huikea 120 000 levyn myynti, joka oli suomalaisen räpin kontekstissa hyvin harvinaista. (Mikkonen, 2004: 18) Suomalaisen hip hop -kulttuurin ja skenen kasvua sen toisen aallon aikana avusti Palefacen (2011: 52) mukaan myös internetin kasvava saavutettavuus ja ryhmittymä aiheeseen liittyviä nettisivuja, joissa suomalaiset hip hop -skenen jäsenet pitivät yhteyttä. Merkittävää oli myös levy-yhtiöiden tajuamus räpin myyntipotentiaalista, jonka myötä suomalaista räpistä oli jopa ylitarjontaa. 2000-luvun alkupuolen rap-buumin myötä hip hop -kulttuuri, ja rap sen näkyvimpänä elementtinä alkoi vahvistaa paikkaansa näkyvänä osana suomalaista populaarikulttuurin kenttää. (ibid.)

Vuosia 2005-2007 on kuvailtu suomiräpin lama-ajaksi, jonka jälkeistä aikaa taas on kutsuttu suomiräpin kolmanneksi aalloksi, jonka voidaan nähdä olevan edelleen käynnissä. (Westinen, 2014: 43) Kolmannen aallon aikana ja nykypäivään asti suomalainen rap-musiikki on ollut suosittumpaa kuin ikinä ja on vakiinnuttanut paikkansa merkittävänä genrenä suomalaisella musiikin kentällä. Juuso Määttänen (Helsingin sanomat, 2019) kuvailee syväluotaavassa artikkelissaan ”Suomen kovimmat riimit Osa 3: vuodet 2008-2019”, kuinka vuodesta 2010 eteenpäin on esille noussut bileräpin uuden nousukauden

lisäksi myös monipuolisempi ja yhteiskunnallisempi materiaali. Yhtenä esimerkkinä monipuolisuudesta toimii vuonna 2013 ensimmäiseksi naisen esittämäksi suureksi räppihitiksi noussut Sini Sabotagen Levikset repee -kappale, joka nousi singlelistan kärkeen ja vei Sabotagen laajasti Suomen keikkalavoille ja festareille. Toisena näkyvänä esimerkkinä voidaan nähdä historiallisesti Suomen hyvin valkoiseen räppiskeneeseen nopeasti nousseet ei-valkoiset räppärit, kuten Musta Barbaari, Gracias, Noah Kin ja Prinssi Jusuf. Räppäreiden määrä on kasvanut, eikä esillä ole enää vain muutama suuri artisti kerrallaan. Valtavirtaräpin lisäksi myös suomiräpin marginaalisempien alalajien suosio on kasvanut huomasti, josta esimerkkinä voisi toimia vaikkapa kulttisuosiosta levylistoille päätyneet memphis-tyylinen räppäri Eevil Stöö. Myös maailmallakin suureksi kasvanut Soundcloud-rap on ottanut tuulta alleen myös Suomessa, joka on tehnyt räpin tekemisen kynnystä matalammaksi, kun niin sanotuilla makuuhuonetuotannoillakin on mahdollista nousta esille. (ibid.)

2.5. Naiset suomiräpin toimijoina

Suomalaisten naispuolisten rap-artistien historian kartoittaminen onkin haastavampi tehtävä toteutettavaksi, kuin suomiräpin "yleisen", eli miesten, historian. Tyttöjen, naisten ja sukupuoleltaan moninaisten ihmisten asema populaarimusiikkiteollisuuden kaikilla osa-alueilla on historiallisesti ollut marginaalinen (Knuuttila 1997: 19-20), ja näin on ollut myös suomiräpin skenessä. Elina Westinen (2014: 43-44) omistaa väitöskirjansa kattavassa suomiräpin historiaa käsittelevässä osuudessa naispuolisille suomiräppäreille kokonaisen kappaleen. Kyseisessä kappaleessa tuodaan esille se ammottava aukko, joka suomiräpissä on oletettavasti ollut naispuolisten artistien suhteen, ja mainitaan neljä naispuolista artistia (Mariko, Mariska, Sini Sabotage, Mercedes Bentso). Miespuolinen rap-artisti Pyhimys kertoo Westisen haastattelussa, kuinka hänen näkemyksensä mukaan naispuolisten räppäreiden puute johtuu kansainvälisten naispuolisten esikuvien puutteesta räpin kentällä. Räppäri Setä Koponen näkee puolestaan rahan osasyiksi naispuolisten räppäreiden vähäiseen määrään, sillä tuottajat eivät koe naispuolisille artisteille löytyvän markkinoita musiikkibisneksessä. Westisen tuo esille myös räppäri Elastisen näkemyksen, jonka mukaan yhdistelmä tahdon, osaamisen, ja tuottamisen prosessien puuttumisesta naispuolisilla artisteilla voi olla mahdollinen syy skenen miesvoittoisuuteen. (idib.: 44)

Kuten mainitsin aiemmin, naispuolisten suomirap-artistien historian kirjoittaminen on lähteiden puutteesta johtuen haastavaa. Tämä johtuu muun muassa siitä, että suomiräpin

historiakatsaukset ja katselmat suomiräpin tekijöihin ovat onnistuneet usein sivuuttamaan naispuolisten artistien olemassaolon tai käsittelemään aiheen sivulauseessa (ks. esim. Takkinen, 2014, City 2013, Helsingin Uutiset, 2015, Paleface 2011; Gould, 2011). Tämä käy ilmi myös Tuija Modinosin (2005) kertomuksessa tunnetun suomalaisen rap-artistin ja yhteiskunnallisen vaikuttajan Palefacen vuonna 2004 pitämästä rap-musiikin historiasta kertovasta luennosta, joka: "osoitti jälleen kerran, kuinka kanonisointi usein marginalisoi naiset -- Big Mama Thronton, Ida Cox ja Bessie Smith kyllä mainittiin luennon alkupuolella, mutta kartoituksen lähestyessä nykypäivää Mc Lyte, Bytches With Problems, Hoes Wit Attitude, Money Love, Lil Kim ja Missy Elliot loistivat poissaolollaan, Mariskasta ja Kanasta nyt puhumattakaan.". Mutta kuten Femcees Finlandista kertovassa jo vuonna 2005 tehdyssä naispuolisen rap-artisti Yaviksen haastattelussa kerrotaan: "...nykyään naisia on hip-hopissa mukana niin paljon, ettei kaikkia voi enää tuntea. Naiset toimivat omilla piireissään ja kaupungeissaan." (Anna, 2005)

Suomiräpin naispuolisten artistien määrä, nimenomaan näkyvien artistien määrä, onkin ollut huikkeassa nousussa viime vuosina. Historiakatsauksista naispuolisten artistien puuttuminen laitetaan usein tietämättömyyden tai artistien vähäisen määrän piikkiin. Itse linkittäisin kuitenkin naispuolisten artistien vähäisemmän määrän hyvin vahvasti nimenomaan tähän yksipuolisena kerrottuun historiaan, jonka vuoksi naispuolisten räppäyksestä kiinnostuneiden ihmisten on ollut vaikeampaa nähdä ja toteuttaa itseään aktiivisina toimijoina suomiräpin skenessä. Heille tarjotut esikuvien roolit ovat myös olleet hyvin kapeita, kuten naispuolisille räppäreille myös kansainvälisesti (ks. kappale 2.2. Naiset räpin historiallisessa kontekstissa). Tavoitteeni onkin tässä luvussa esittää parhaani mukaan kattavampi otos naispuolisia suomiräppäreitä, sekä esitellä heidän näkemyksiään siitä, millaista on olla naispuolinen räppäri Suomessa. Kaikkien suomiräpin historian naispuolisten artistien läpi käyminen on toki tässä kontekstissa mahdotonta, ja ei välttämättä myöskään tarpeellista, vaan tarkoituksena on tuoda esille useampia naispuolisia artisteja, joiden nimet oltaisiin voitu kirjata muihinkin suomiräpin historiikkeihin. Puhuttaessa tämän räppiskenessä edelleen marginaalissa toimivan ryhmän historiasta, on mielestäni merkittävää antaa ääni nimenomaan ryhmään kuuluville artisteille, eikä keskittyä miespuolisten artistien näkemyksiin kyseisen ryhmän olemassaolosta.

Eräs tunnetuimmista varhaisemmista naispuolisista räppäreistä on 2000-luvun alkupuolella räpäntänyt Mariska, joka kertoi vuonna 2015 haastattelussa siirtyneensä pois rap-musiikin

tekemisestä, koska väsyi räpin negatiiviseen ilmapiiriin ja haukkumiseen: "Oli vain pakko lopettaa rap-jutut ja siirtyä ehkä hieman provokatiivisestikin tekemään iskelmätyyppistä musiikkia". (YleX, 2015) Vuonna 2003 Mariska puolestaan oli sitä mieltä, etteivät häntä miespuolisten hiphoppareiden naisia alentavat tekstit juuri hetkauta, koska niissä on hänen mukaansa yleensä kyse vain läpän heitosta. (Kaleva.fi, 2003) Tämä mahdollisesti ajan tuoman reflektion tuoma käänne suhtautumisessa skenen ilmapiiriin olisi myös kiinnostavaa analyysin kannalta. Mariska on rap-uransa jälkeen pysynyt merkittävänä tekijänä Suomalaisen populaarimusiikin kentällä muun muassa iskelmälaulajana ja sanoittajana, mutta palannut viime aikoina kymmenen vuoden tauon jälkeen rap-musiikin pariin (YleX, 2016). Myös MC Mariko kertoi jo vuonna 2002 tunteesta naispuolisena artistina, että hänen täytyy vakuuttaa yleisöä osaamisestaan enemmän kuin muiden: "Tottakai tässä törmää edelleenkin kaikenlaisiin ennakkoluuloihin, mutta se on ihan OK, koska kaiken uuden kyseenalaistaminen on tervettä. Sitä sitten joko vaikuttaa liveinä tai sitten ei" (Keskipohjanmaa, 2002).

2000-luvun alkupuolella naispuoliset räppärit nähtiin poikkeuksellisen kuumana kauppatavarana. Esimerkki näiden aikojen suomiräpin naispuolisten rap-artistien kadonneesta historiasta on edelleen vuonna 2018 suomiräpin kuuntelijakunnan suosiossa kylpevän Notkea Rotta -yhtyeen alkuperäinen jäsen Meno-Anu. Maria Järvenhelmen roolihahmo toimi Itä-Helsinkiä mytologisoivassa yhtyeessä sekä räppärinä, että muusana (Ylioppilaslehti, 2002). Meno-Anu on tukenut naispuolisten artistien toimintaa vielä viime vuosinakin tuomarisoimalla Helsingin Kallion Cafe Mascotissa järjestettävän Mimmit Rääpää- tapahtuman battlauksia. (Rumba, 2017) Samaisena vuonna 2002, kun Meno-Anu oli mukana räppäämässä Notkean Rotan *Panokset piippuun, pöhinät pönttöön* -levyllä, sai 25-vuotias Marianna Alanen, artistinimeltään Kana, jatkuvasti soittoja levy-yhtiöiltä käytyään räppäämässä kappaleensa *Ihana valo* Popstars-televisio-ohjelmassa. Roope Mokaan vuoden 2002 artikkelissa (Ylioppilaslehti, 2002) kerrottiin yleisestä narratiivista, jonka mukaan kokemattomien naispuolisten räppäreiden nähtiin kiilaavaan miespuolisten artistien ohi kaapimaan heidän levytyssopimuksensa. Suomirap-skenen miespuoliset tekijät eivät tosiaan tuntuneet olevan järin vastaanottavia, tai vakuuttuneita naispuolisten räppäreiden taidoista tai uskottavuudesta, kuten hip hop -ryhmä S.E.R.E. todistaa riimitellyllään *Ämmäräppärit*-kappaleessaan: " Suomen huoraskenee edustaa Yavis sekä Mariska, Kana tulee perästä, mut nyt on aika vavista tai teidän musiikki ei tollasenaan

kiinnosta ketään, muita kuin feministei, imekää dikkei, naisen tehtävä suihin otto, ei pidellä mikkei." (Ylioppilaslehti, 2002)

Vuonna 1998 räppäämisen aloittanut Yavis, oikealtaan nimeltään Suvi Valkonen, kertoi vuonna 2002 olevansa harmissaan S.E.R.E. yhtyeen ja heidän kaltaistensa hourittelua, mutta ei anna tämän häiritä omaa tekemistään: "Kaikilla on tietenkin sananvapautensa, mutta onhan se lapsellista ja naisia alentavaa. *Ämmäräppärit*-biisistä en edes pahoita mieltä. Olen nykyään niin varma omista tekemisistäni ja mulla on niin hyvä itsetunto, että sille voi vaan nauraa." (Ylioppilaslehti, 2002) Yavis kuului lahtelaiseen 5th Element-kollektiiviin, jonka jäsenenä oli tuolloin myös nykyisin maamme tunnetuimpiin rap-artisteihin kuuluva, myös naisia alentavasta lyriikastaan kritisoitu Cheek, joka vuonna 2002 lausui City-lehden haastattelussa seuraavaa: "Yavis taas on meidän ensimmäinen major label -artisti. Ja totta kai sitä suo naiselle ilomielin kunnian toimia ikään kuin lipunkantajana skenemme puolesta" (lainattu artikkelissa Uusi Lahti, 2015).

Yavis tulikin suomalaisessa rap-skenessä tunnetuksi jo vuonna 2001 tultuaan toiseksi räpin SM-kisoissa, häviten vain nykyäänkin tunnetulle räppäri Ruudolfille, silloiselle Rudylle. SM-kisoissa Yavis tapasi tuottaja Rocket Boyn, nykyään Steen1, joka toimi Yavisin tuottajana. (City, 2008) Yaviksen nouseva ura ja työskentely artistien kanssa, jotka ovat edelleen vuonna 2018 suomirap-skenessä tunnettuja, kuten Cheek, Ruudolf ja Steen1 tuo mieleen kysymyksen siitä, miksi naispuolisten rap-artistien urat eivät ole tuntuneet jatkuvan yhtä pitkään, kun heidän useiden miespuolisten kollegoidensa. Toisena kysymyksenä mielen päälle jää, että miksi näiden räppäreiden, kuten 5th Element -kollektiivin ensimmäisen soololevytyssopimuksen saaneen Yaviksen, tarinat jäävät usein kertomatta, kun ne voisivat olla yhtä hyvin osa suomiräpin historiallista narratiivia.

2010-luvun kenties näkyvin naispuolinen räppäri on ollut jo vuonna 2006 Valonsiepparit-rapytyyessä toiminut Sini Makkonen, joka nousi vuonna 2013 suomalaisten laajaan tietoisuuteen aliaksellaan Sini Sabotage. (Rumba, 2014; Sini Sabotage, 2018) *Levikset repee* single myi nopeasti kultaa ja Sabotage pääsi työskentelemään eturivin rap-artistien kuten JVG:n, Kuben, ja Asan kanssa. (Sini Sabotage, 2018) Sabotage itse kertoo toimineensa aiemmin muun muassa Brädin DJ:nä ja vierailleensa Cheekin *Jare Henrik Tiuhonen* -levyllä (2009), sekä pyörineensä muutenkin räppiireissä, jonka puolesta hänen mahdollisuutensa toimia skenessä ovat olleet hyvät ja hän on päässyt raivaamaan tietä

naispuolisille artisteille: "Kyllä se näyttäisi siltä, kun kattoo tuota meininkiä, että tarvetta mimmille on ollut. Siinä mielessä on ollut tosi hienoa olla se tyyppi, joka tässä asiassa lyö itsensä läpi...Mut toivoisin, että naisräppäreitä vois olla myös enemmän." (Stara, 2013) Poikatyön identiteetin itselleen ottava Sabotage toteaa haastattelussa vuonna 2013, että ilman tätä identiteettiä hän ei varmaan olisi saavuttanut tämänhetkistä paikkaansa skenessä, jossa hän esiintyy räppifestareiden ainoana naispuolisena artistina. (ibid.)

Sabotagen räppiuran nousukiito alkoikin maskuliinisilla otteilla maustettua urheiluräppiä tuolloin tehneen rap-yhtyeen JVG:n saapuessa hänen Spin FM:n taajuuksilla kuultavaan radio-ohjelmaansa. JVG:n myöhemmin perustaessa Warnerin kanssa yhteistyössä toimivan PME Recordsin, he kiinnittivät Sabotagen ensimmäisenä artistinaan. Sabotage on kuitenkin poikatyön identiteetistään ja miespuolisten artistien kanssa toimimisestaan huolimatta pitänyt kiinni naisellisuudestaan ja muun muassa intohimostaan muotiin. Hän kertoi vuonna 2013 uskovansa suomalaisen rap-skenen tulevaan muutokseen, ettei: "räppäämisen olisi aina pakko olla uhoamista. Ihan kuin sitä ei voisi tehdä muulla kuin sillä stereotyyppisellä tavalla, mennä lavalla muuten kuin lökäpöksyissä." (Rumba, 2014)

Anssi Junton (Kaleva.fi, 2003) artikkelissa vuonna 2003 suomalainen, etenkin suomeksi kirjoittavaa, naispuolinen räppäri asetetaan harvinaisuudeksi. Kyseisessä artikkelissa entinen punkkari, nykyinen räppäri, 23-vuotias Mariska kieltää olevansa sen kummemmin feministi, vaikka hänet siksi usein leimataankin ja hänen lyriikkansa sisältää feministiseksi nähtyä tematiikkaa, kuten seksuaalista hyväksikäyttöä: "Biisiä ei ole tehty feministien sotakirveet kädessä. En tee näitä juttuja täysin tosissaan, vaan pyrin sisällyttämään niihin myös huumoria. Katkerakaan en ole. Ne ovat vain faktoja toisen perään. En voi sille mitään, että minulle on käynyt niin." (ibid.). Yhteiskunnallisista ja sukupuolipoliittisista aiheista räppääminen ei ole ollut epätyypillistä naispuolisille artisteille (Rose, 1994: 105). Esimerkiksi MC Pölyn vuonna 2005 julkaistussa albumissa *Puhtaalta pöydältä* räpät käsittelevät niinkin kevyitä aiheita, kun lapsityövoimaa ja anoreksiaa (Modinos, 2005). Lyriikan tematiikkaa, kuten räpille on yleisesti tyypillistä, ammennetaan usein myös oman elämän vastoinkäymisistä. Mariska kertoo seksuaalista väkivaltaa käsittelevistä lyriikoistaan, että: "Ne tulevat ihan omasta elämästäni. En tiedä, kuinka moni nainen niihin pystyy samaistumaan, mutta ainakin meitsin kohdalla on vastaavia juttuja sattunut monestikin" (Kaleva.fi, 2003).

Halusin tässä välissä kiinnittää huomiota naispuolisten räppäreiden saamiin kommentteihin feministisesti poliittisesta sisällöstä, josta puhuessa tulee ottaa huomioon myös etenkin vielä 2000-luvun alkupuolella valloillaan ollut yleinen negatiivinen ilmapiiri feminismiä kohtaan. Tämän ilmapiirin myötä naispuolisten räppäreiden kantaaottava sisältö asetetaan helposti myös negatiiviseen valoon, joka onkin mielenkiintoista suhteessa hip hop -kulttuurin alkuperäiseen yhteiskunnallisesti kantaaottavaan kosketuspintaan. Miksi naispuolisen räppäriin suusta tullessa räpin retoriikka onkin feminististä (eli negatiivista), eikä hip hop -kulttuuriin kiistattomasti kuuluvalla tavalla yhteiskunnallisesti kantaaottavaa (eli positiivista)? Tämä feministin negatiiviseksi tulkittu "leima" vaikuttaa olevan 2000-luvun alkupuolen naispuolisia artisteja, ja 2010-luvun naispuolisten suomiräppäreiden uutta tulemistä edustavia artisteja yhdistävä tekijä. Kuten Mariska kielsi vuonna 2003 olevansa feministi (Kaleva.fi, 2003), niin myös vielä vuonna 2014 Sini Sabotage totesi, että: "En koe olevani feministi. Pyrin seisomaan omien mielipiteitteni takana, mutta minkään lokeroiden takana en uskalla seistä". (Rumba, 2014) Useat viime vuosina aktiivisesti räppää tekevät suomalaiset naiset ovat kuitenkin ottaneet feminismin osaksi retoriikkaansa ja identiteettiänsä.

Toki myös 2000-luvun alkupuolen naispuoliset räppärit ottivat kantaa skenensä miehisyyteen, muun muassa Femcees Finlandin toiminnan muodossa. Femcees Finlandin vuonna 2001 perustaneet Yavis ja Sirius kokivat tarpeelliseksi "orgaanisen yksikön" perustamisen, joka kerää yhteen naispuolisia rap-artisteja ja hip hop -kulttuurin toimijoita. Toisiin naispuolisiin rap-artisteihin tutustuminen ja heidän kokemuksiansa kuuleminen olivat Femceesin keskiössä. Erityisen tärkeänä nähtiin myös uusien toimijoiden ponnistuslautana toimiminen, keskinäisen tukiverkoston rakentaminen, ja naispuolisiin artisteihin liittyvien ennakkoluulojen hälventäminen. Femceesin internetsivustoilla ruodittiin hip hop -kulttuurin ilmiöitä ja opastettiin nuoria artisteja musiikin teon ja räppäämisen perusteisiin, muun muassa sanoitusten kirjoittamiseen, julkaisemiseen, miksaamiseen, ja nauhoitukseen. (Anna, 2005) Femcees Finlandin nettisivut rakensivatkin suomalaisille naispuolisille rap-artisteille virtuaalista tilaa, jossa he pystyivät toimimaan musiikkiteollisuuden sekä vallitsevan skenen rakenteita ja käytäntöjä sivuuttaen (Modinos, 2005).

Femcees Finlandin mantteliperintöä ovat jatkaneet tämänhetkiset toimijat kuten Mimmit ry:n alaisena toimivat Mimmit räppää -tapahtumat, sekä NiceRap-kollektiivi. Mimmit

räppää -tapahtuman tarkoituksena on toimia matalan kynnyksen areenana tuoreille kotimaisille naispuolisille räppäreille, joita tapahtuman järjestäjät kertovat löytyvät paljonkin: "Vielä pari vuotta sitten naisräppäreitä oli hyvin vaikea löytää. Nyt meille on muodostunut ongelma siitä, ettemme voi ottaa kaikkia halukkaita esiintymään, koska heitä tulee tällä hetkellä suoraan sanottuna ovista ja ikkunoista". (Mankkinen, 2018) Yhden Mimmit räppää -tapahtumien järjestäjistä Jessica Jonsson-Palmrothin mukaan myös tyylien kirjo on tapahtumissa laaja, räppiä löytyy horrorcoresta ysäriin ja siitä koneelliseen räppiin (ibid.). Rap-kulttuurin muutoksessa ja naispuolisten räppäreiden kasvavassa määrässä merkittävää onkin Mimmit räppää tyyppiset matalan kynnyksen tapahtumat ja yhteisöt, joissa räppääviä naisia ei katsota pitkin nenää. Jonsson-Palmrothin mukaan skene alkaa olemaan sellaisessa tilanteessa, jossa sen olisi pitänyt olla jo kymmenen vuotta sitten. Mimmit räppää -tapahtumat rohkaisevatkin Femcees Finlandin tapaan naisia nousemaan lavalle suomirap-skenessä, joka on edelleen pääosin miesvoittoinen. Kuten räppäri Marleena Arianna toteaa: "Meitä naisia on opetettu jo kauan, että ole vaatimaton ja ole vähän siellä taustalla. Kun nainen tulee lavalle ja ottaa tilan haltuun, voi se olla monelle miehelle pelottava tilanne" (ibid.).

Räppäri Nora Hornin vuonna 2017 perustama NiceRap-kollektiivi pistettiin aluille, koska: "Kun naisräppäri saapuu backstagelle, hänen oletetaan olevan jonkun miehen tyttöystävä. Naista keuhataan keikan jälkeen kauniiksi tai taitavaksi tanssijaksi ja samalla hänet suljetaan asenteiden asettamaan lokeroon, johon miesvaltaisilla aloilla on totuttu". (Aamulehti, 2018) Naispuolisten räppäreiden foorumille oli selvästi kysyntää, ja NiceRapiin on liittynyt jo lähes sata jäsentä muusikoista tuottajiin. Kollektiiville keskeistä on yhteistyö ja verkostoituminen, mutta etenkin vertaistuki. Tämä onkin merkittävä resurssi myös nykypäivän suomiräpin skenessä, kun esimerkiksi hip hop -festivaali Blockfestissä naispuolisia esiintyjiä oli viisi prosenttia, kun taas Weekend Festivalilla 70 artistista naispuolisia oli kuusi. Tämän vuoksi Horn painottaa, että niin kauan, kun naispuolisia esiintyjiä ei buukata samaan tahtiin esiintymään kun miespuolisia, on sukupuolijakaumaa tuotava esiin (ibid.).

NiceRap -kollektiivin tapahtumiin saapuu yleisöä, joka haluaa kuulla nimenomaan naispuolisten artistien tekemää räppiä. Samalla ne tarjoavat naisille turvallisen keikkayleisön. Nora Hornin mukaan sukupuolijakauman vähättelijät eli ne, jotka väittävät

että naispuolisia artisteja ei vain ole yhtä paljon kuin miespuolisia, eivät tunnista rakenteellista ongelmaa:

"Miten musiikkipiireihin pääsee, millaista kohtelua saadaan, millaista palkkaa maksetaan, otetaanko tosissaan räppiskenen jäbämaailmassa, vai kysytäänkö aina, että kirjoitatko ihan itse sun biisit...Ja ne samat tyypit vierittävät syyn artisteille, että naisia on liian vähän alalla tai naiset ovat liian pieniä artisteja." (ibid.)

Horn tekee itse räppiä aliaksella Mon-Sala, jonka musiikille tunnusomaista on esimerkiksi arjen, länsimaisten elämäntapojen, sekä naiseuden vaatimuksien tematiikka. Sekä Hornille, että Mon-Salalle tärkeää on räpin lasikatton murttuminen: "Naisten rap on joku päivä vain räppiä. Nyt kun naiset valtaavat alaa, he voivat tehdä mitä tahansa. Perinteiset räpin lainalaisuudet eivät sido heitä. Naisen ei tarvitse yrittää matkia miesartisteja, he voivat tehdä mitä vaan." (ibid.)

2010-luvun naispuoliset suomalaiset rap-artistit ovat siis jatkaneet perinnettä kantaaottavan räpin kirjoittamisessa. Näistä eräs näkyvimmistä esimerkeistä on Itä-Helsingin räppikoulusta vuonna 2010 noussut Mercedes Bentso. Linda-Maria Roineen rap-alterego räppää muun muassa huumeista, itsetuhosta, väkivallasta, sekä marginaaliryhmien syrjinnästä: "Mä käyn läpi mun elämäni. Mulle biisinteko on terapiaa. Haluan esittää rankkoja aiheita, koska olen itse saanut vertaistukea rankoista biiseistä. Cheek antaa jo tarpeeksi vertaistukea niille, jotka bilettävät ja juovat skumppaa silikonimimmien kanssa." (Iso Numero, 2014). Mercedes Bentso onkin noussut julkisuuteen vahvojen kannanottojensa myötä, joka on läsnä sekä hänen musiikissaan, että julkisissa ulostuloissa.

Uutta näkökulmaa feministiseen retoriikkaan suomiräpissä on viime aikoina tuonut myös naispuolinen räppäri Yeboyah, jonka hittisingle *Broflake* on tummaa, trapähtävää, ja poliittisesti kantaaottava räppiä. Yeboyah tuo suorasanaisesti esille tekevänsä musiikkia niille, jotka ovat kyllästyneitä toksista maskuliinisuutta ja misogyniaa pursuavaa räppiä. *Broflake*-kappaleen biisin hän toteaaakin kertovan: "suhtautumisestani ihmisiin, jotka eivät näe oman näkökulmansa ja etuoikeuksiensa vaikutusta. Ihmisiin, jotka pelkäävät konkreettisia muutoksia, vaikka puhuisivatkin oikeudenmukaisuudesta ja tasa-arvon tärkeydestä." (YleX, 2017) Mimmit Räppää -tapahtumissakin on nähty monipuolista poliittista retoriikkaa, esimerkiksi ympäristöongelmistakin räppäävät muun muassa naispuoliset artistit Sylvva ja Marleena Arianna (Mankkinen, 2018).

Feminististä retoriikkaa sisältävän naispuolisten artistien esittämän rap-musiikin voidaan nähdä olevan tällä hetkellä huikeassa nousussa. Tasa-arvoisuuteen ja monimuotoisuuteen musiikkibisneksessä ollaan myös alettu kiinnittää huomiota suomalaisella musiikkikentällä erilaisissa kampanjoissa, radio-ohjelmissa, podcasteissa ja keskustelupaneeleissa. Aihe toimi myös Musiikki & Media 2017 -verkostoitumistapahtuman kantavana teemana. (Nälkä, 2018) Esimerkkinä naispuolisten räppäreiden näkyvyydestä toimi myös elokuussa 2018 järjestetyillä Flow-festivaaleilla Helsingissä toiseksi suurimmalla lavalla nähty D.R.E.A.M.G.I.R.L.S. -kokoonpano. Kyseinen kokonaisuus on dj-duo D.R.E.A.M.in kuratoima rap-show, jossa esiintyvät yllämainitun Yeboyahin lisäksi naispuoliset artistit Adikia, AK, F, sekä SOFA.

D.R.E.A.M.G.I.R.L.S. -kokoonpanossa esiintynyt räppiduo SOFA on kertonut Nälkä-verkkolehden (Nälkä, 2018) haastattelussa saaneensa musiikkialalla osakseen paljon neuvomista ja vähättelyä. SOFAn muodostavat Sonja Kuittinen ja Fanni Noroila, eli SonSon ja FanFan ovat kohdanneet esimerkiksi keikkapaikoilla ainoastaan tiimin miespuolisille tekijöille puheen osoittamista, kyselyjä kuka duon on "löytänyt", ja neuvomista alkaen siitä, miten mikkiä tulisi pitää kädessä. Kerran suorassa radiolähetyksessä jopa ehdotettiin, että SOFA on saanut levytyssopimuksen nimenomaan, koska he ovat kivannäköisiä mimmejä. Vuodesta 2012 asti räppiä ahkerasti tehnyt, sekä paljon esiintynyt kaksikko kokee, että naispuolisten räppäreiden huonouden syyksi on asetettu usein nimenomaan heidän sukupuolensa, eikä esimerkiksi harjoituksen puute: "Mä muistan ikuisesti, kun eräs alan tekijä oli jakanut meidän *Tyttörukka*-musiikkivideon ja toinen, ison kaupallisen radiokanavan juontaja oli kommentoinut, että ”tytöt ei vaan osaa räppää, piste”. Se suututti". (ibid.) Kuittisen ja Noroilan mukaan koska miehet ovat olleet rakentamassa suomalaista räppiskeneä, he ovat saaneet myös määritellä sen maskuliinisuuden kautta, jolloin naiset menevät räpäessään aina heidän reviiirilleen: "Joskus kun me mennään keikalle, tuntuu, että nyt meidän pitää olla ihan saatanan hyviä, että lunastamme paikkamme. Ihan kuin meidän täytyisi jotenkin perustella olemassaolomme." (ibid.)

Muutkin D.R.E.A.M.G.I.R.L.S. -kokoonpanossa esiintyvät artistit ovat yhtä lailla yhteiskunnallista vastarintaa tuottavia. Adikian räpin teemoihin kuuluvat muun muassa patriarkaatin tuhoaminen ja kehon itsemääräämisen teemat. Räpin miesvaltaisuuden hän

linkittää miesporukoiden ja skeneen kuuluvan yhdessä tekemisen kulttuuriin, josta naiset ovat jääneet ulkopuolisiksi heiltä puuttuvien lössien ja squadien takia. (YleX, 2018) AK on Aniisa Abdullahista, eli Taineesta, sekä Betty Masudista, eli Donatellasta koostuva rapduo, joka Rebekka Yeboahin mukaan tekee historiaa: "Romanitaustaisen Mercedes Bentson lisäksi meillä ei ole aiemmin nähty rodullistettuja, elettyä todellisuutta käsitteleviä naisräppäreitä...Tämä on historiallinen hetki, ei pelkästään suomiräpissä vaan suomalaisessa pop-kulttuurissa laajemmin." (Ruskeat tytöt, 2017) Vaikka englanniksi räppäävä ja 90-luvun räpistä sekä ajankohtaisesta trapista vaikutteita ammentava AK tiedostaakin naisille olevan haastavampaa lyödä läpi räpissä, he eivät kuitenkaan pidä itseään altavastajina: "Erityisen hyvältä tuntuu, kun jäbät järkyttyvät kuullessaan meidän räppäävän", kertoo Donatella. (ibid; YleX, 2018)

Myös Rauhatäti, eli Sodankylästä lähtöisin oleva Hanna Yli-Tepsa, on tehnyt räppiä jo vuodesta 2007, ja ollut hyvin tuttu näky räppiskenen keikkalavoilla ja studioissa. Rauhatäti ei räppää bileistä ja samppanjan juomisesta, vaan arkisesta elämästä ja sen ongelmista, ympäristöstä ja maailman tilasta, jonka myötä hän onkin profiloitunut yhteiskunnalliseksi räppäriksi. (MTV Uutiset, 2014; Sylvi, 2015) Rauhatädin mukaan naispuolisten artistien vähättely on ollut yleistä, ja useat skenen tekijät ovat pitkään olleet sitä mieltä, että työt eivät osaa räpätä ja heidän ei pitäisi sitä tehdä. Myös Rauhatäti tarttuu naispuolisten räppäreiden tekstien usein vakavaan luonteeseen:

"Vähän vähemmän me räpätään viinan juomisesta ja pilven polttelusta. Esimerkiksi Sofan tytöt räppää, että Sofan mimmit ei dokaa. Mercedes Bentso räppää gangsta-aiheista, joista miehet ovat aina räpänneet myös Suomessa. Bentso uskaltaa puhua esimerkiksi väkivallasta." (Yle uutiset, 2015)

Rauhatädin mukaan naispuolisten räppäreiden keikoilla näkyy Suomessa harvemmin miespuolisia räppäreitä. (ibid.) Rauhatäti järjestää yhdessä ala-asteelta asti räpänneen Pyhä Lehmän kanssa myös räppityöpajoja kouluissa ja kerhoissa. (Sylvi, 2015). Vuonna 2015 Rauhatäti julkaisi yhdessä Pyhä Lehmän ja Mercedes Bentson kanssa sinkun *Tytöt ei osaa räppää, piste!*, jonka idea oli tullut keskustelupalstoilta hänen ensimmäiseen levyynsä tulleiden reaktioiden myötä.

Femcees Finlandin toimijoihin kuuluneet räppärit Miss J, Afrodite ja Yavis kertoivat haastattelussa vuonna 2004, että naispuoliset räppärit otetaan jo paremmin vastaan, ja

heistä ollaan jopa innoissaan. Yaviksen mukaan naispuolinen räppäri ei ole enää outolintu, vaan heitä on jo paljon räppiskenessä. (Curly, 2004) Kuitenkin vielä 2010-luvun puolella on kysyntää Femceesin kaltaiselle toiminnalle NiceRapin ja Mimmit räppää puolesta, ja naispuoliset räppärit ottavat vahvasti kantaa sukupuolipolitiikkaan. Kuten journalisti Koko Hubara (2015) totesi tekstissään *Bileitä ja hevosenpaskaa: Hoppichicksin tunnustukset*: "Meidän aikanamme tyttö on voinut olla hiphopissa, Suomessa, kaunis tyttöystävä musiikkivideolla tai tosielämässä, joskus b-girl, häviävän harvoin räppäri tai dj, ja vasta ihan viime aikoina yksittäinen toimittaja tai tutkija." Tämän kartoituksen myötä voimme nähdä, että edistystä suomiräpin skenen monimuotoistumisessa on havaittavissa, mutta kuten länsimainen yhteiskuntamme, myös suomiräpin skene on edelleen miesvaltainen ja tukee hegemonista maskuliinisuutta. Näistä lähtökohdista siirryn teoretisoimaan naispuolisten räppäreiden asemaa skenessä ja analysoimaan omaa aineistoani.

3. NAISTEN AINOKAISUUS TEORETISOITUNA

3.1. Ainokaiset työelämässä

Käytän aineistoni tulkinnan työkaluna Rosabeth Moss Kanterin (1977) artikkelissaan *Some Effects of Proportions in Group Life: Skewed Sex Ratios and Responses to Token Women* käsittelemää ainokaisten teoriaa. Kanter kuvaa tapoja, joilla eri kulttuurisiin kategorioihin kuuluvat ja statuksia omaavat ihmiset muodostavat ryhmiä, jotka eroavat keskenään kvalitatiivisesti dynamiikkansa ja prosessiensa puolesta. Teorian mukaan nämä ryhmät voidaan jakaa neljään eri kategoriaan: yhtenäiset ryhmät, epätasaiset ryhmät, vinot ryhmät ja tasapainoset ryhmät. Kanter keskittyy analyysissään epätasaisiin ryhmiin, joissa ryhmien eri kategorioihin kuuluvien ihmisten välinen ero on erittäin suuri, arviona suhde asettuu 85:15 lähistölle. Näissä ryhmissä määrällisesti dominoiva kategoria johtaa ryhmän toimintaa ja kulttuuria myös muuten kuin määrällisesti. Määrällisesti ja vallan puolesta pienempää ryhmää kutsutaan ainokaisiksi, sillä heidät nähdään usein symboleina edustamalleen ihmisryhmälle oman yksilöllisen subjektiivisuutensa sijaan. Kanter keskittyy epätasaisien ryhmien ja ainokaisten analyysiin, sillä vaikka kyseessä on ryhmädynamiikan ääripää, on ainokaisuus kuitenkin yleinen ilmiö puhuttaessa naisista ryhmissä ja organisaatioissa, joissa määrällisesti miehet ovat perinteisesti olleet enemmistössä (ibid.: 966).

Kanterin mukaan ainokaisiin keskittyminen on tärkeää, sillä tutkimalla ryhmien sisäistä toimintaa ja sukupuolten välistä vuorovaikutusta voidaan saada selvyyttä sukupuolen lisäksi myös muiden ihmisryhmien välisten suhteiden tutkimiseen. Tämän myötä sukupuolten välisten suhteiden omaleimaiset ominaisuudet valottuvat myös suhteessa muiden ihmisryhmien välisiin suhteisiin. Kanterin keskittyminen on naisissa, jotka ovat yksin tai lähes yksin ryhmässä, jossa heidän kollegansa ovat pääosin miehiä, joka on nousevissa määrin naisten kokemus miesvoittoisten alojen kaikilla tasoilla. Huomiota tulee kiinnittää myös muiden ihmisryhmien, kuten eri sukupuolien, etnisyyksien, seksuaalisuuksien ja ikäryhmien ainokaisen asemaan erilaisissa tilanteissa. Kanterin mukaan näiden ihmisryhmien dominoivien ja ainokaisten väliset suhteet ovat dynamiikaltaan hyvin samantapaisia, mutta kanssakäymisten sisällöt kuvaavat eri ihmisryhmien dominoivien ja ainokaisten eroavia kulttuurillisia ja perinteisiä rooleja (ibid.: 967-968).

Ainokaiset ovat ihmisiä, jotka leimataan osaksi tiettyä ihmisryhmää (sukupuolen, rodun, uskonnon, etnisyyden, tms. perusteella), jonka myötä heille asetetaan tiettyjä oletuksia kulttuurista, statuksesta ja käytöksestä. Ainokaiset eivät eroa dominoivista ryhmän jäsenistä kyvykkyydessään suorittaa tiettyjä tehtäviä tai hyväksyä ryhmänsä normit, vaan heidät erotellaan näiden heille asetettujen oletuksien ja stereotyyppien myötä. Kanter painottaa myös, että ainokaisten ollessa niin pieni osa kyseistä ryhmää, oletetaan heidän edustavan ryhmän sisällä määrättyä kategoriaansa, esimerkiksi naiseutta, haluavat he tätä tai eivät: "They can never be just another member while their category is so rare; they will always be a hyphenated member, as in "woman-engineer" or "male-nurse" "black-physician" (ibid.: 968). Ainokaisen asema reflektoi ihmisen asemaa symbolina kaltaisista ihmisistä tietyssä kulttuurisessa ryhmässä. Omassa tutkimuksessani kyse on naispuolisista artisteista ainokaisina suomiräpin skenessä. Ainokaisuus ei ole Kanterin mukaan aina kiinnittynyt yksittäisen tai muutaman tietyn ihmisryhmän edustajan asemaan ryhmässä, mikäli yksilön asema ainoana ihmisryhmän edustajan tässä ryhmässä on täysin sattumanvaraista, eikä kuvasta hänenlaistensa ihmisten harvinaisuutta kyseisessä systeemissä (ibid.: 968-979). Kuitenkin suhteessa hip hop -kulttuurin ja rap-musiikin kontekstiin voidaan naispuolisista artisteista puhua ainokaisina skenessä, sillä he ovat kulttuurin historiassa ja edelleen nykypäivänä selkeästi määrällinen vähemmistö.

Ainokaisuuden teorian mukaan epätasaisten ryhmien asetelma luo dominoiville osapuolille tietyn kuvan ainokaisista. Tämä asetelma määrittää ryhmän osapuolten välistä dynamiikkaa ja luo paineita, joita dominoivat jäsenet asettavat ainokaisille, sekä muokkaa myös ainokaisten reaktioita näihin paineisiin. Kanterin teorian mukaan ainokaisten toimintaa muokkaavat kolme eri ilmiötä: näkyvyys, polarisaatio ja assimilaatio. Ainokaisilla on ryhmässä suurempi näkyvyys, joka vähenee, kun ainokaisten määrä kasvaa ryhmän sisällä, sillä heidän omalaatuisuutensa ja erilaisuutensa arvo vähenee. Toisaalta mikäli ainokaisten määrä vähenee, näkyvyys kasvaa. Polarisaatio kumpuaa erilaisten sosiaalisten ominaisuuksien olemassa olon huomioon ottamisesta. Tämän erilaisuuden liioittelu korostaa sekä yhtäläisyyksiä, että eroavaisuuksia ryhmän jäsenten välillä. Dominoivien jäsenten yhtäläisyyksiä keskenään määritellään suhteessa ainokaisiin ja heidän ominaisuuksiinsa. Assimilaatio perustuu stereotyyppioihin ja yleistykseen sosiaalisesta ryhmästä, joiden malliin ainokaiset usein asetetaan ryhmän sisällä. Mitä pienempi ainokaisten määrä on, sitä helpompi heistä on tehdä yleistyksiä pintapuolisiin

stereotyyppisiin malleihin. Nämä toimintaa muokkaavat dynamiikat aiheuttavat Kanterin mukaan tietynlaisia vastareaktioita ainokaisilta ja muokkaantuvat sisällöltään ainokaisten sosiaalisen kategorian, sekä ainokaisten historiallisen suhteen dominoiviin ryhmiin mukaan (ibid.: 971-972).

3.1.1. Näkyvyys

Suuri näkyvyys aiheuttaa ainokaisten keskuudessa Kanterin mukaan eritasoisia esiintymispaineita. Ainokaisten esiintyminen aiheuttaa usein enemmän julkista huomiota, jolloin näkyvyyden saavuttaminen saattaa olla helpompaa. Tämä kuitenkin toimii myös negatiivisena aspektina, kuten Jarna Knuutila huomioi myös aiemmin tekstissä (Knuutila, 1997:108-115), sillä myös epäonnistumisiin kiinnitetään enemmän huomiota. Näkyvyyden vaikutus tuntuu myös taakkana edustaa tiettyä kategorialla, jolloin ainokaisten teoilla on symbolinen vaikutus: "They were thus not acting for themselves alone but carrying the burden of representing their category" (Kanter, 1977: 973). Ainokaiseen kiinnitetään herkemmin huomiota niiden tuntomerkkien vuoksi, jotka tekevät hänestä ainokaisen. Nämä piirteet tekevät toimimisen kentällä vaikeammaksi, sillä heidän presensinsä huomataan vahvasti, mutta heidän saavutuksensa jäävät tämän presenssin varjoon:

"In the sales force, the women found that their technical abilities were likely to be eclipsed by their physical appearance, and thus an additional performance pressure was created. The women had to put in extra effort to make their technical skills known, to work twice as hard to prove their competence. Both male peers and customers would tend to forget information women provided about their experiences and credentials, while noticing and remembering such secondary attributes as style of dress." (ibid.: 973)

Kanter kiinnittää huomiota myös ainokaisuuden aiheuttamaan dynamiikkaan, jonka myötä ainokaiset saattavat vältellä tilannetta, jossa he suoriutuvat paremmin kuin dominoivat ryhmän jäsenet. Jos ainokainen suoriutuu tehtävästään paremmin kuin dominantti, tämä tapahtuma on ainokaisen saaman näkyvyyden vuoksi julkinen ja näyttäytyy näin dominantin julkisena nöyryytyksenä: "Thus, paradoxically, while the token women (ainokainen) felt they had to do better than anyone else in order to be seen as competent and allowed to continue, they also felt in some cases that their success would not be rewarded and should be kept secret" (ibid.: 974).

Teorian mukaan on kaksi eri tapaa, joilla ainokaiset reagoivat näihin esiintymispaineisiin: ylisuorittaminen ja sosiaalinen näkymättömyys. Ylisuorittamisen varjopuolena nähtiin

Kanterin tutkimuksen mukaan omien onnistumisien esille tuomisesta johtuva juoruaminen heidän liian kunnianhimoisesta työtahdistaan, joka johtaisi ennen pitkää nopeaan alamäkeen. Sosiaalinen näkymättömyys oli tutkimuksessa yleisempi ilmiö, jossa ainokaiset tavoittelevat oman ainokaisuutta ilmaisevan attribuuttinsa tekemistä näkymättömäksi ja pitävät matalaa profiilia omista saavutuksistaan: "Those women preferring social invisibility also made little attempt to make their achievements publicly known or to get credit for their own contributions to problem solving or other organizational tasks" (ibid.: 974).

3.1.2. Polarisaatio

Polarisaatio, eli ainokaisten erilaisuuden liioittelu johtaa ainokaisen läsnä ollessa dominanttien omaan kasvavaan tietoisuuteen dominanttien sisäisistä yhtäläisyyksistä. Samanaikaisesti ainokaiset uhkaavat näitä yhtäläisyyksiä kyseenalaistamalla ryhmään kuuluvilta vaadittavia attribuutteja. Tämän uhkan alla dominantit usein päätyvät korostamaan omia yhtäläisyyksiään ja ainokaisten erilaisuutta suhteessa niihin. Näin dominantit korostavat omaa asemaansa sisäpiirissä ja ainokaisten sijaintia tämän ulkopuolella (ibid.: 975-976). Polarisaatio toimii dominanttien alleviivatessa eroja itsensä ja ainokaisten välillä: "Dominants preface acts with apologies or questions about appropriateness directed at the token; they then invariably go ahead with the act, having placed the token in the position of interrupter or interloper" (ibid.: 977). Tämän myötä tuodaan esille, että tietyt tavat puhua ja toimia eivät ole luonnollisia ainokaisten kuvittelussa omassa kulttuurissa, joka korostaa kulttuurista rajaa dominanttien ja ainokaisten välillä.

Ainokaisilta saatetaan vaatia lojaliteettia dominanteja kohtaan, uhkana tätä vastustettaessa on pidemmälle menevä ulos sulkeminen ryhmästä. Kanterin teorian mukaan tätä uskollisuutta mitataan "lojaliteetti testeillä", joiden kautta dominantit tietävät, että ainokaiset eivät käänny heitä vastaan ja vuoda saamaansa tietoa ryhmän toiminnasta ulkopuolelle (ibid.: 978-979):

"They get this assurance by asking a token to join or identify with the majority against those others who represent competing membership or reference groups; in short, dominants pressure tokens to turn against members of the latter's own category. If tokens collude, they make themselves psychological hostages of the majority group. For

token women, the price of being "one of the boys" is a willingness to turn occasionally against "the girls" (ibid.: 979).

Lojaliteettia dominantille ryhmälle voidaan demonstroida esimerkiksi jättämällä huomioimatta tai jopa liittymällä ennakkoluuloisiin keskusteluihin muista ainokaisista, sekä antamalla itsestään kuvaa ainokaisten attribuuteista poikkeavana yksilönä, joka ei omaa niitä negatiivisia piirteitä, joiden takia ainokaiset jätetään ryhmän reunamille. Ainokaiset voivat myös hakea hyväksyntää ja luottamusta dominanttien keskuudessa sallimalla ja osallistumalla omien erottavien attribuuttiensa kustannuksella vitsailuun. Liittymällä omaa ryhmäänsä alistavaan huumoriin ainokaiset kommunikoivat hyväksyvänsä dominanttien määritelmän ryhmän dynamiikasta ja oman asemansa siinä. Kanterin tutkimuksessa mikäli naiset vastustivat alistavaa huumoria, tuomittiin heidät huumorintajuttomiksi ja täten työnnettiin entistä kauemmas ryhmän reunamille (ibid.: 979).

Mikäli ainokaisten ei ole mahdollista määränsä vuoksi luoda omaa vastakulttuuria tai muuttaa rakennetta ryhmän sisällä, jää heille Kanterin mukaan kaksi vaihtoehtoa. Ainokaiset voivat hyväksyä asemansa ryhmän kulttuurin ulkopuolisina ja tämän myötä mahdollisesti jäädä ulkopuolelle dominanttien ryhmän sisällä tapahtuvasta toiminnasta, tai vaihtoehtoisesti todistaa lojaliteettinsa ryhmälle määrittämällä itsensä poikkeuksiksi ja kääntymällä omaa sosiaalista kategoriaansa vastaan (ibid.: 980).

3.1.3. Assimilaatio

Assimilaatio muokkaa ainokaisten attribuutteja sopimaan heidän sosiaalisen kategoriansa yleisiin stereotyyppisiin oletuksiin, joka ajaa ainokaiset usein ahtaisiin karikatyyriisiin rooleihin ryhmän sisällä. Näiden roolien ylläpitäminen säilyttää perinteisen vuorovaikutuksen ainokaisten ja dominanttien edustamien ihmisryhmien välillä. Kanterin tutkimuksen mukaan naisille ainokaisina on olemassa tiettyjä rooleja, joihin heidät usein asetetaan, kuten: äiti, viettelijätär, lemmikki ja rautarouva (ibid.: 981-82).

Äidin rooliin liitetään naisten stereotyyppinen luonne myötätuntoisina kuuntelijoina, joka asettaa naiset asemaan, jossa he ovat paikalla lähinnä miehiä varten ja häntä kohdellaan hyväksyvänä äitihahmona: "As long as she is in the minority, it is unlikely that nurturance, support, and expressivity will be valued or that a mother can demonstrate and be rewarded

for critical, independent, task-oriented behaviours" (ibid.: 982). Viettelijättären asemassa nainen nähdään kilpailun palkintona, jota dominantit eivät voi jakaa kuten äidin roolissa olevan naisen. Miehet saattavat asettaa itsensä viettelijättären suojelijan rooliin, joka saattaa suurentaa kyseisen naisen ja ryhmän muiden miesten välistä kuilua entisestään, jolloin kyseinen ainokainen eristetään häneen liitettyjen stereotyyppisten oletusten vuoksi. Ryhmää dominoivat miehet voivat asettaa naisen myös niin sanottuun lemmikin rooliin, jolloin hänestä tulee tietynlainen suloinen ja viihdyttävä symbolinen maskotti. Tällöin naisen rooliin kuuluu miesten tekojen ihaileminen sivusta, jolloin ainokaisten oma voima ja kyvykkyys jäävät huomaamatta. Rautarouvan rooliin asetetaan naiset jotka vastustavat yllä oleviin rooleihin sijoittumista vaatimalla täyttä osallistumista ryhmän toimintaa, jonka seurauksena heitä kohdellaan (ibid.: 982-84): "with suspicion, treated with undue and exaggerated politeness...and kept at a distance...stereotyped as tougher than they are (hence the name) and trapped in a more militant stance than they might otherwise take"(ibid.: 984). Stereotyyppisten roolien hyväksyminen on usein helpompaa kuin niitä vastaan taistelemisen, joka johtaa usein ainokaisten ilmaisun ja tekemisen rajoittamiseen, sekä rajattuun rooliin ryhmän sisällä (ibid.).

3.3. Kriittinen katsaus teoriaan

Kanterin teoria ainokaisista pohjautuu tutkimukseen naisista ainokaisina suuren yrityksen myyjinä, mutta sitä voi tulkita myös suhteessa ainokaisiin muunlaisissa ryhmissä (ibid.: 985). Omassa tutkimuksessani tulkitseen naisten roolia ainokaisina miesten dominoimalla ja usein hyvin maskuliinisella suomiräpin kentällä. Monet Kanterin teoretisoimista aiheista ovatkin tulleet esille gradussani jo aiemmin, ja analyysissäni käyn läpi tämän teorian suhdetta suomiräpin skeneen aineistoni ja suomiräpin historian kautta. Ainokaisuuden teoria on hyödyllinen tutkimuksessani sillä se tarjoaa teoreettisia keinoja analysoida naispuolisten artistien kokemuksia suomiräpin kentällä, ja kuten Kanter itse asian ilmaisee: "It is a step toward identifying the structural and situational variables that intervene between global cultural definitions of social type and individual responses-- that shape the context for face-to-face interactions among different kinds of people" (ibid.: 988). Testaan tässä tutkimuksessa ainokaisuuden teorian yhteensopivuutta aineistooni naispuolisten suomiräppäreiden kokemuksesta suomiräpin skenestä, sekä pohdin minkälaisia uusia kulmia aineistoni voisi tuoda kyseiseen teoriaan.

Kanterin teoriaa ainokaisuudesta tulee kuitenkin tarkastella myös suhteessa sen saamaan kritiikkiin ja siihen, että teoria on alun perin vuodelta 1977. Vuonna 1991 tekstissään *Rethinking Tokenism: Looking Beyond Numbers* Janice D Yoder (1991: 178) painottaa Kanterian teorian olevan korvaamaton, mutta myös kritisoi sitä liiasta numeroihin keskittymisestä, jonka myötä teoria ei ota huomioon sukupuoleen perustuvan syrjinnän monimuotoisuutta. Kanterin ratkaisu olisi sukupuolten välinen prosentuaalinen tasapaino työpaikalla, kun taas Yoder painottaa, että tutkittujen naisten syrjintä johtuu nimenomaan heidän sukupuolestaan, ei pelkästään heidän prosentuaalisesta määrästänsä. Teoria kiinnittää liian vähän huomiota organisaatioissa ja yhteiskunnassa toimivana seksismiin, jonka Yoder näkee toimivan tutkimuksen ainokaisuutta luovana tekijänä pelkän naisten lukumäärän sijaan. (ibid.: 181) Tämän myötä Yoder tulee päätelmään, että ainokaisuuden teoria pätee nimenomaan sosiaalisiin kategorioihin, jotka omaavat myös laajemmin alemman yhteiskunnallisen statuksen kuin dominoiva ryhmä.

Sukupuolen lisäksi esimerkkinä voisi toimia myös alemman yhteiskunnallisen statuksen omaavat rodullistetut ihmiset, etniset ryhmät, alemman yhteiskunnallisen luokan omaavat, sekä eri tasoisesti koulutetut ryhmät. (ibid.) (Katso esim. Taylor & Fiske, 1976; Webster & Fosci, 1988). Yoderin mukaan näiden ryhmien edustajat ainokaisina kohtaavat usein Kanterin kuvaamia kokemuksia, kun taas dominoivien ryhmien jäsenet usein saavuttavat helpommin korkeampia asemia työpaikalla, ovat sosiaalisesti keskiössä, ja heille sallitaan roolinsa innovatiivinen muokkaaminen (Yoder, 1991: 181). Oma tutkimukseni sijoittuu suhteessa Yoderin kritiikkiin Kanterin teoriasta paikkaan, jossa se tiedostaa tutkitun ainokaisten ryhmän sijoittumisen niin sanotun alemman yhteiskunnallisen statuksen omaavaan ryhmään sukupuolensa puolesta. Tutkimukseni tiedostaa nimenomaan sukupuolen, ei pelkästään naispuolisten räppäreiden määrällisen alakynnen vaikutuksen heidän asemaansa ja toimintaansa suomeksi skenessä.

Yoder (1991: 184-185) kritisoi Kanteria myös suhteessa hänen teoretisointiinsa siitä, mitä tapahtuu, kun ainokaisten määrä kasvaa työpaikalla. Kanterin mukaan ainokaisten määrän kasvaessa tiettyyn pisteeseen alkaa ainokaisuuden negatiivisten vaikutusten määrä vähenemään. Yoder toisaalta uskoo päinvastoin, että ainokaisten kasvava määrä nähdään uhkana, jolloin ainokaisuuden vaikutukset kasvaisivat heidän määränsä kasvaessa. Näin kyse on Yoderin mukaan jälleen nimenomaan sukupuolierosta ja seksismistä, tai laajemmin alemman statuksen omaavien ryhmien jäsenten määrän kasvamisesta aiemmin

dominoiville kuuluvalla työpaikalla, eikä pelkästään naisten prosentuaalisesta määrästä työpaikalla.

Kanterin teoriaa käsitellessä tulee ottaa huomioon myös, että se on ilmestynyt jo vuonna 1977, jonka jälkeen sukupuolentutkimuksen kenttä on edistynyt, jakautunut ja laajentunut huomasti. Kanterin teoriaa voisi muun muassa kritisoida myös suhteessa intersektionaalisuuteen, eli kuinka se erottaa sukupuolen, luokan, rodun, seksuaalisuuden, sekä etnisyyden teorit ja identiteetit toisistaan ottamatta huomioon näiden risteävää luonnetta. Myöskin Kanterin määritelmä sukupuolesta ei anna järin progressiivista vaikutelmaa suhteessa nykypäivään, jossa sukupuolentutkimuksen kentällä pyritään ottamaan sukupuolen moninaisuus huomioon tarkemmin. Keskustelen näistä aiheista suhteessa omaan tutkimukseeni graduni seuraavassa kappaleessa metodeista ja metodologiasta.

4. METODIT JA METODOLOGIA

4.1. Tutkimuskysymys ja metodit

4.1.1. Tutkimuskysymyksen muodostuminen

Tutkimuskysymykseneni alkoi muodostumaan omasta pohdinnastani aihepiiriin liittyen, joka nousi osittain myös omasta kokemuksestani naispuolisena artistina, vaikkakin eri musiikkiskenessä. Heikki Luostarinen ja Esa Väliverronen (1991:192) kutsuvat tätä tutkimusvaihetta älylliseksi ihmettelyksi, jolloin tutkimuskysymys lähtee liikkeelle jostain asiasta tai ongelmasta, jota on jääty pohtimaan ja johon kaivattaisiin vastauksia. Aluksi suoritin omaa pohdintaani aiheesta, sekä omiin kokemuksiini pohjaavaa, että yhteiskunnallisiin keskusteluihin ja rakenteisiin liittyvää. Päädyin rajaamaan aihetta naispuolisista artisteista yleisesti nimenomaan suomiräpin skeneen, sillä koin sen olevan eettisempää, että en itse kuulu nimenomaiseen skeneen. Tämä pohjautui myös Jari Eskolan ja Juha Suorannan (1998, luku 2) ajatukseen siitä, että tutkimuksen aiheen ei kuitenkaan tulisi olla aivan omassa kokemuspöyrissä: "ihannetapauksessa aiheen tulee olla kiinnostava, mutta ei liian läheinen, jotta siihen saa riittävästi etäisyyttä ja mahdollisimman monipuolisen tarkastelukulman." Kiinnostavaa nimenomaan hip hop -kulttuurissa ja räpissä oli sen alkuperäinen poliittinen luonne ja yhteiskunnallinen kosketuspinta, eli kuinka kulttuurimuoto, jonka alkuperäinen tarkoitus on toimia marginaaliryhmien sorrosta kertovana ja sitä kyseenalaistavana, toimii samanaikaisesti myös muita ryhmiä sortavana.

Tutkimusongelmani alkoi muotoutua tarkemmin, kun ryhdyin lukemaan tutkimusalueesta kansainvälisesti ja Suomessa tuotettua kirjallisuutta. Kartoitin tässä vaiheessa sitä merkittävää hip hop -tutkimusta, jota on Suomessa tehty jo pidempään. Vuodesta 2014 on toiminut myös Nuorisotutkimusverkoston itsenäisenä alaverkostona toimiva Hip-hop Suomessa: suuntaukset ja sukupolvet -tutkimusverkosto, joka tarjoaa keskustelu- ja kokoontumisfoorumin hip hop -tutkijoille. Kun vuonna 2015 aloin määrittämään graduni alustavia tutkimuskysymyksiä, en kuitenkaan löytänyt nimenomaan suomalaisiin naispuolisiin toimijoihin keskittyvää tutkimustietoa, jolloin aiheeni tarkentuminen kirkastui.

Aihetta ja tutkimuskysymyksiä lähdin kirjoittamaan auki tutkimussuunnitelmaksi maisteriseminaarien aikana, jolloin myös suoritin ensimmäisen pilottihaastatteluni. Jouduin pitämään gradun teosta taukoa, joka olikin lopulta positiivinen asia, koska tehdessä loput haastattelut ja kirjoittaessani suurimman osan gradustani vuonna 2018 olikin naispuolisten suomiräppäreiden näkyvyys ja ulosanti muuttunut merkittävästi verrattuna vuoteen 2015, jolloin graduni aloitin. Tämä tuli esille myös haastatteluissani, kuinka naispuolisten artistien toiminnassa tapahtui muutos etenkin 2017-2018 välisellä ajanjaksolla. Tämän voidaan spekuloida liittyvän esimerkiksi feministisen politiikan laajempaan valtavirtaistumiseen ja myös musiikkikenttää syksyllä 2017 ravistelleeseen sosiaalisessa mediassa ilmiöksi muodostuneeseen #MeToo kampanjaan.

Halusin keskittyä gradussani ja haastatteluissa nimenomaan naispuolisten artistien omaan kokemukseen skenestä, ja sen sisällä toimimisesta. Tähän päätökseen vaikutti muun muassa se, että halusin pyrkiä haastateltavien artistien kokemusten kokonaisvaltaiseen kuvaamiseen, joka onkin kvalitatiiviselle tutkimukselle keskeistä (Hirsjärvi ym. 2009: 161). Kun aiempaa tutkimusta aihepiiristä ei juurikaan ole, en halunnut perustaa tutkimustani liioille ennakko-oletuksille tai yrittää todistaa, että artistien kokemus olisi jonkin tietyn lainen. Näin halusin nimenomaan tukea haastateltavien toimijuutta antamalla heidän omalle kertomukselleen ja ajatusmaailmalleen tilaa. Tämän vuoksi valitsin myös ainokaisuuden teorian teoreettiseen viitekehysteeseen, koska se toimi tulkinnan työkaluna, jossa kokemusta voidaan tulkita monesta eri näkökulmasta ja lähtökohdasta, eikä toimijoita aseteta valmiiksi vain tiettyyn rooliin skenessä.

4.1.2. Miksi kvalitatiivinen tutkimus?

Tutkimukseni pohjautuu kvalitatiiviseen, eli laadulliseen tutkimukseen, joka pyrkii ympäröivän todellisuutemme ymmärtämiseen merkityksien, jäsennyksien, sekä tapojen tutkimisen myötä (Ruusuvoori ym., 2010: 16). Eskola ja Suoranta (1998, luku 1) tuovat esille, että on tärkeää miettiä sitä, lähteekö tutkimus liikkeelle menetelmistä vai ilmiöstä. Kun tutkitaan empiirisiä ilmiöitä, kvalitatiivisia menetelmiä tulisi pitää nimenomaan työkaluina, jolloin korostetaan kohdeilmiön käsitteellisen pohdinnan merkitystä. Kvalitatiiviselle tutkimukselle keskeistä Eskolan ja Suorannan (1998: luku 1) mukaan onkin muun muassa aineistonkeruumenetelmät, tutkittavien näkökulma, teoreettinen otanta, aineiston laadullis-induktiivinen analyysi, hypoteesittomuus, tutkijan asema, sekä narratiivisuus. Kvalitatiivinen tutkimus on tutkimukselleni istuva, sillä sen menetelmien

kirjo on Pertti Alasuutarin (2011: luku 1) mukaan muokkautunut paljon kulttuurintutkimuksen analyttisten näkökulmien myötä. Hänen näkemyksensä mukaan kvalitatiivinen analyysi pyrkii selittämään merkityksellistä toimintaa ja ruotimaan kulttuurin käsitettä, joka pohjautuu ajatukseen siitä, että: "kulttuurintutkimuksessa katsotaan kulttuurin ja merkitysjärjestelmien liittyvän erottamattomasti vallan ja politiikan kysymyksiin." (ibid.) Tämän myötä teorian ja metodien tulisi avata uusia näkökulmia todellisuuteen, joiden myötä voidaan osallistua sosiaalisia ilmiöitä koskevaan tieteelliseen ja julkiseen keskusteluun. (ibid.)

Alasuutarin mukaan tutkimusyksiköiden suuri joukko ei ole kvalitatiivisessa tutkimuksessa yleensä tarpeellista tai mahdollista. (ibid.: luku 2) Ilmiön laajuuden sijaan tutkimus keskittyykin analysoimaan tutkimuskohdetta syvällisesti ja perusteellisesti. (Eskola & Suoranta, 1998: 18) Tärkeäksi onkin esitetty tutkimuskohteen sijoittaminen sen yhteiskunnalliseen kontekstiin, joka tehdään antamalla siitä yksityiskohtainen ja tarkka kuva. Tätä näkökulmaa ajatellen sisällytin graduuni mahdollisimman kattavan katsauksen aiheen historialliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin. Tämän katsauksen avulla pystyin myös valitsemaan teoreettisen viitekehyksen, jonka arvioin olevan mahdollisimman hyvä työkalu kehystämään aineistoni analyysia. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa vahvat teoreettiset perusteet ohjaavat aineiston hankintaa, jolloin syntyy niin kutsuttu harkinnanvarainen näyte, jonka kautta varsin pienikin näyte voi olla käsitteellistettynä kattava. (Eskola & Suoranta, 1998: luku 2).

Tutkimukseni keskeisenä suunnannäyttäjänä toimi pitkälti myös sukupuolentutkimuksen ja feministisen teorian kriittisyys, joka on läsnä teoreettisten näkökulmien lisäksi myös metodologisissa valinnoissa. Sukupuolentutkimuksen akateemisella kentällä on metodologiasta käyty pitkään väittelyä, joka lähti käyntiin feministisestä kritiikistä perinteistä kvalitatiivista tutkimusta kohtaan 1960-luvun lopulla. Tämän jälkeen kritiikki on kohdistunut esimerkiksi moniin klassisiin ja arvostettuihin sosiologisiin tutkimuksiin (Jayaratne & Stewart, 1991: 86-88), sillä naisten ei koettu olevan läsnä perinteisessä tieteessä ja teoriassa. (DuBois, 1983: 110) Tämä ilmeni esimerkiksi siten, että tutkimusten aiheet olivat elitistisiä ja seksistisiä, vähemmistöille ja sorretuille ihmisille merkityksellisiä aiheita ei juurikaan tutkittu, tutkimusten subjektit olivat yleisesti miehiä, ja objektiivisuuden illuusiota pidettiin yllä etenkin suhteessa positivistiseen näkemykseen tutkimuksesta (katso esim. Jayaratne, 1983; Grady, 1981; Cook & Fonow, 1984) (Jayratne

& Stewart, 1991: 86). Feministinen kritiikki kumpusi esimerkiksi negatiivisista kokemuksista perinteisen tutkimuksen kentällä, kyseenalaisista tutkimuskäytännöistä, ja poliittisesta huolesta kun metodologian nähtiin tukevan seksistisiä, rasistisia ja elitistisiä asenteita. Useiden tutkimusten nähtiin ainoastaan dokumentoivan eroja esimerkiksi sukupuolten välillä, joka ei tarjonnut analyysia näihin eroihin johtavista syistä ja kuinka niitä voitaisiin muuttaa. Tämän myötä tutkimusten koettiin ainoastaan vahvistavan ihmisten ennakkoluuloisia ja seksistisiä asenteita (Jayaratne & Stewart, 1991: 88).

Myös perinteisen tutkimuksen objektiivisuuden tavoittelu kohtasi kritiikkiä, sillä haluttiin tuoda esille, että kaikilla sosiaalisilla intresseillä ei ole negatiivista vaikutusta tutkimukseen. Tutkimus sijaitsee ja sitä tuotetaan aina sosiaalisessa todellisuudessa, eikä kulttuurillisessa tyhjiössä, jolloin se ei voi olla täysin objektiivista tai relatiivista. Esille on tuotu myös, kuinka objektiiviseksi kutsuttua tiedettä on käytetty esimerkiksi rasistisissa, imperialistisissa, yläluokkaisissa, homophobisissa, ja androsentrisissä projekteissa. (ks.mm. Harding, 2004; Haraway, 2004) Oman tutkimukseni sijoittuminen sosiaaliseen todellisuuteen ja oma subjektiivisuuttani tutkijana olivat metodologiselle lähestymistavalleni keskeisiä, ja käsittelenkin näitä seuraavassa osiossani 4.2. Tutkijan rooli.

Kvalitatiivisen tutkimuksen metodit ja feministisen teorian kritiikki perinteistä tiedettä kohtaan ovat merkityksellisiä tutkimukselleni myös, koska niitä on usein käytetty niiden ihmisten ja kokemusten ymmärtämiseen, jotka on aiemmin jätetty tutkimatta, ymmärretty väärin, tai hiljennetty. (Byrne, 2004: 183) Merkittävää tutkimukselleni onkin tuoda esille naispuolisten räppäreiden itsemäärittämisoikeutta ja toimijuutta maailmassa, jossa heidät usein median ja yleisön toimesta asetetaan tiettyihin muotteihin tai rooleihin. Tämän vuoksi valitsin käyttämäni metodit, joiden myötä pääsin tulkitsemaan tuottamaani aineistoa suhteessa teoreettiseen viitekehykseen, ja mahdollisesti myös kehittämään tätä viitekehystä oman aineistoni myötä.

4.2. Tutkijan rooli

4.2.1. Tutkijan subjektiivisuus

Tuotin tutkimukseni hypoteesittomana tutkimuksena, joka tarkoittaa sitä, että tutkija ei muodosta etukäteen ennen aineiston hankintaa asetelmia, jotka rajoittaisivat tutkimusta.

Vaikka tulee huomioida, että tutkijan havainnot ovat aina latautuneet aikaisemmillä kokemuksillamme, ei tutkijalla tulisi olla tutkimusprosessia rajoittavia ennakkoolettamuksia tutkimuskohteesta tai tutkimuksen tuloksista. Toki tutkijan tehtävään kuuluu kehitellä erilaisia arvauksia siitä mitä analyysi voi tuoda tullessaan, mutta ideana on kuitenkin uuden oppiminen tutkimuksen edetessä. Tämä uuden oppiminen kuitenkin edellyttää, että: "tutkimuskohteesta muodostetut ennakkooletukset tiedostetaan ja näin ollen otetaan huomioon tutkimuksen esioletuksina." (Eskola & Suoranta, 1998: luku 2)

Itse pyrin tutkimukseni edetessä tiedostamaan omat ennakkooletukseni, jotka liittyivät vahvasti omaan asemaani naisena ja artistina. Itse en toimi suomiräpin skenessä, mutta skene, jossa toimin ei myöskään ole muodostunut hegemonisesta yhteiskunnasta erillään, joten siitä voi löytää paljon hyvin samantyyppistä sukupuoleen liittyvää politiikkaa kuin suomiräpin skenestä. Tämän myötä minulla oli omaan kokemukseeni ja tuttavien kanssa käytyihin keskusteluihin pohjautuvia ennakkooletuksia siitä, mitä aineistossa voisi tulla ilmi. Tiedostin nämä ja toin joitakin kokemuksiani esille myös haastatteluissa, mutta näitä oletuksia myös kumottiin ja kyseenalaistettiin jatkuvasti tutkimukseni aikana. Tämä tekikin tutkimuksesta nimenomaan oppimisprosessin, jonka myötä opin teoretisoimaan, kyseenalaistamaan, ja ymmärtämään erilaisia tapoja käsitellä sukupuolipolitiikkaa musiikin kentällä. Tähän pyrinkin tutkimustyöni aikana, jonka inspiraationa voisi toimia Eskolan ym. lausunto: "Aineistot siis vauhdittavat tutkijan ajattelua, eivät latista sitä. Aineistojen avulla tutkija voi löytää uusia näkökulmia, ei vain todentaa ennestään epäilemäänsä." (ibid.)

Kalle Berggren (2014: 27) keskustelee väitöskirjassaan *Reading Rap: Feminist Interventions in Men and Masculinity Research* niitä tapoja, joilla tutkijan tulee olla reflektiivinen omasta roolistaan tutkijana, johon liittyvät esimerkiksi valinnat siitä mitä näkökulmia, aineistoja, teemoja, esimerkkejä, ja analyysitapoja käytetään. Nämä vaikuttavat suoraan siihen, minkälaisia tuloksia tutkimus tuottaa ja millä tavoilla sitä toteutetaan. Tämän takia on merkittävää kirjoittaa tutkimuksen yhteydessä auki myös oma asemansa suhteessa tutkimukseen ja sen aiheeseen. Berggren korostaa etenkin kahta tutkijan asemaa selventävää esille tuotavaa asiaa: kuinka läheinen tutkijan suhde aiheeseen on, ja millaisia risteäviä sosiaalisia asemia tutkija omaa. (ibid.: 27-28)

Tutkijan suhdetta tutkimusaiheeseen Berggren käsittelee sisäpiiriläisen ja ulkopuolisen käsitteiden kautta, jotka ovat olleet keskeisiä sosiologian ja kulttuurintutkimuksen kentillä (katso esim. Merton, 1972; Hannerz, 2013: 73-87). Kuten Berggren, itsekin koen olevani tutkijana suhteessa tutkimuskohteeseeni ulkopuolisen ja sisäpiiriläisen välimaastossa. Koen olevani pääosin ulkopuolinen, sillä en kuulu suomiräpin skeneen tekijänä. Nämä sisäpiirin ja ulkopuolisen rajat ovat kuitenkin häilyviä, ja siinä mielessä koen olevani osittain sisäpiiriläinen, että olen kuitenkin toiminut kuuntelijana ja seurannut skeneä ulkopuolelta monia vuosia. Tämä asemani onkin mielestäni hedelmällinen tutkijalle. Genre ja skene, niiden kielelliset ilmaisut, historia, tekijät, ja kulttuuri ovat minulle tuttuja. Kuitenkin minulla on tietty etäisyys skeneen, sillä en koe kuuluvani siihen aktiivisena toimijana, enkä tunne siinä toimivia ihmisiä, joten pystyn katsomaan skeneä myös ulkopuolelta. Kuten Berggren asian ilmaisee: "I do not write with any specific commitment to promoting hip hop culture." (ibid.: 27)

Toiseksi Berggren (2014: 27) tuo esille etenkin feministinen ja postkolonialistinen (katso esim. Harding 2004; Mohanty, 1988) tutkimus ovat tuoneet esille tutkijan vastuun ottaa huomioon hänen asemansa erinäisissä risteävissä sosiaalisissa ryhmissä. Näiden myötä tutkijan vastuuseen kuuluu kiinnittää huomiota hänen omaan paikkaansa yhteiskunnallisissa rakenteissa suhteessa esimerkiksi sukupuoleen, rotuun, kansalaisuuteen, seksuaalisuuteen ja luokkaan (Berggren, 27). Itse olen esimerkiksi valkoinen, cis-hetero-nainen, joka omaa tiettyjä etuoikeuksia, mutta on myös osa historiallisesti sorrettuja ryhmiä, esimerkiksi sukupuolen puolesta. Oma positioni ja tavat, joilla olen etuoikeutettu ovat vaikuttaneet esimerkiksi siihen, että halusin räpin historiakatsauksen myötä tunnistaa, tuoda esille ja antaa arvostusta sille työlle, jota marginaalisemmat ryhmät ovat kulttuurinsa kautta ja vuoksi tehneet. Lisäksi halusin tuoda esille keskustelua hip hop -kulttuurin globalisaation teemoista, jotta tutkimuksessa kiinnitettäisiin huomiota myös valkoisten eurooppalaisten tuottaman hip hop -kulttuurin saamaan kritiikkiin, sekä reflektointiin kulttuurin alkuperäisestä kosketuspinnasta ja merkityksestä.

Tutkijana omaan siis tiettyjä subjektiivisia asemia, jotka asettavat minut tiettyihin konteksteihin tutkijana. Näiden esille tuominen tutkimuksessa on tärkeää, sillä valta ja sosiaaliset kategoriat, sekä niiden tuottamat identiteetit ja sijoittuminen sosiaaliin rakenteisiin vaikuttavat tiedontuottamiseen, ja tutkija-tutkimuskohde -asetelmiin. Elina

Westinen (2014: 116-116) tuo väitöskirjassaan esille, että on parempi tunnistaa oma subjektiivisuutensa kuin välttää sitä, sillä tätä kautta voimme ymmärtää millä tavoin subjektiivisuutemme tutkijana vaikuttaa tapoihin, joilla valitsemme tutkimuksemme konteksteja ja tutkittavia ilmiöitä. Se, millä tavoin tulkitsemme omaa rooliani tutkijana ja millä tavoin tutkimuksen kohteeni tulkitsevat sitä, vaikuttaa väistämättä tutkimukseen ja tutkimustuloksiin. Arvoni ja asemani vaikuttavat siihen, millä tavoilla tulkitsemme tutkittavaa ilmiötä (Hirsjärvi ym., 2009: 161). Nämä muovaavat muun muassa sitä, minkälaisia kysymyksiä muodostan, miten tulkitsemme aineistoani, mitkä asiat näen merkittävänä tutkimukseni kannalta, millaista sanastoa käytän, ja millaisiin laajempiin diskursseihin tutkimukseni liitän. Omat subjektiivisuuteni tutkijana ovat vaikuttaneet siihen, että valitsin kirjoittaa naispuolisista suomiräppäreistä. Tähän liittyy esimerkiksi identifioitumiseni naiseksi, sekä oma kokemukseni naispuolisena artistina toimineena, vaikkakin eri skenessä. Sijoittumiseni näihin ryhmiin, sekä tutkimukseni aihe saattoi myös vaikuttaa siihen, mitä haastateltavat minulle haastatteluissa puhuivat.

Cheryl L. Keyes (2004: 7-8) tuo esille, että historiallisesti tutkijoita jotka kirjoittavat kulttuurisesta ryhmästä johon he itse kuuluvat on kyseenalaistettu, koska heidän ei olla koettu kykenevän olemaan objektiivisia. Keyes tuo kuitenkin esille, että näissä asetelmissä työskentelevät tutkijat ovat kyenneet luomaan puolueetonta ja oman asemansa tiedostavaa tutkimustietoa. Tutkijan todetaan aina omaavan subjektiivisen asemansa, mutta tutkijan sijoittuminen samoihin kulttuurisiin ryhmiin tutkittavan ryhmän kanssa voi toimia myös työkaluna:

"Factors of 'mutually shared identity provided to be an asset in many ways, particularly in gaining full cooperation' (Burnim 1985: 428) ...The female rap music community therefore perceived me as a cultural insider because of my ethnic and gender identities." (Keyes, 2004: 11-12)

Keyes tuo esille myös, että haastattellessaan räppäreitä hänet kuitenkin selvästi sijoitettiin myös skenen ulkopuoliseksi hänen tutkijan asemansa vuoksi. Tämän myötä hänelle kerrottiin mielellään kokemuksista skenestä ja musiikkiteollisuudesta, sillä hän ei itse ollut skenessä osallinen. (ibid.: 10-12)

Tunnistan nämä Keyesin kokemukset haastatteluiden saamisesta ja tekemisestä myös omassa tutkimuksessani, jossa asemani sekä sisäpiiriläisenä (nainen, artisti, räpin

kuluttaja), että ulkopuolisena (ei toimija skenessä, tutkija) vaikuttivat siihen, mistä aiheista haastatteluissa keskusteltiin. Identifioitumiseni naispuoliseksi artistiksi tuntui kuitenkin olevan erityisen merkittävä rooli tutkimusta tehdessä, sillä haastatteluissa pystyin jakamaan myös omia kokemuksiani marginaalisuudesta, jotka pitivät haastattelut tasavertaisempina ja luonnollisesti etenevinä prosesseina. Tiedostan myös, että mikäli kuuluisin joihinkin marginaalisempiin sosiaalisiin kategorioihin olisivat lähtökohtani tutkimukselle, mitä olisin päätenyt tutkimaan, ja mitä haastateltavat minulle kertoivat voineet olla täysin erilaiset.

Halusin myös tuoda esille, että suomiräp on historiallisesti ollut suhteellisen valkoista ja miesvoittoista. Sen on onneksi nähty viime vuosina monipuolistuvan myös valtavirrassa muutenkin kuin naispuolisten artistien puolesta, esimerkiksi Musta Barbaarin, Seksikkään Suklaan, ja AK:n suuren suosion myötä. Näin jälkeempäin reflektoituna tunnistan tutkimukseni ja aineistoni olevan vailla tietynlaista moninaisuutta, etenkin suhteessa marginaalisempiin identiteetteihin. En ole tässä tutkimuksessa mielestäni käsitellyt seksuaali- tai sukupuolivähemmistöjä, tai muita kuin valkoisia räppäreitä tarpeeksi, enkä tiedostanut heidän läsnäoloaan skenessä riittävästi. Toivoisinkin, että näitä tutkimuskenttiä päästäisiin kehittämään suhteessa suomiräpin skeneen, vaikka merkittävää tutkimusta onkin jo tehty (katso esim. Himma, 2016; Pöyhönen, 2018; Westinen, 2017). Merkittävät kategoriat tässä tutkimuksessa olivatkin nimenomaan nais-identifioituminen ja rap-artistina toimiminen, jonka myötä haastatteluissa eivät monet sosiaalisiin ryhmiin identifioitumiset, esimerkiksi luokka, seksuaalisuus, tai kansalaisuus tulleet edes esille. Toivoisin, että näitä tutkimuksestani uupuvia aiheita käsiteltäisiin tulevissa tutkimuksissa tarkemmin.

4.3. Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys

Andrea Doucet ja Natasha Mauthner (2002: 123) keskustelevat kvalitatiivisen tutkimuksen eettisistä periaatteista, ja tuovat esille, että tutkijan tulisi tutkimuksen myötä 'tietää hyvin', mutta yhtä tärkeää on 'tietää vastuullisesti'. Kvalitatiivisen tutkimuksen prosessissa laadullisesta, ihmisten kertomuksiin perustuvasta aineistosta tuotetaan kokonaisuuksia, jotka ovat akateemisia, teoreettisia, ja poliittisia. Tämä on etenkin merkityksellistä, kun kyseessä on akateeminen tutkimus, joka on tiedon tuottamisen prosessi, johon sisältyy etuoikeuksia ja valtaa, sekä sosiaalista ja poliittista vastuuta. Tuottaessamme kvalitatiivisia kokonaisuuksia keräämme aineistoksi tiettyjen ihmisten kokemuksia, jolloin samanaikaisesti jätämme joidenkin muiden kokemukset kuulematta. Sama prosessi

tapahtuu kerätyn aineiston analyysissä, jossa keskitymme tiettyihin aineiston osiin tai piirteisiin, ja jätämme jotkut aiheet muiden tutkittavaksi. Douchetin ja Mauthnerin mukaan eettisyyden nimissä tutkijan on tärkeää reflektoida ja kirjoittaa auki niitä ennakoasetelmia, ideologioita, ja teoreettisia suuntauksia, jotka ovat vaikuttaneet heidän valintoihinsa ja tulkintoihinsa tutkittavista ilmiöistä. Tämän auki kirjoittaminen on osa tutkijan eettistä vastuuta, kun halutaan tuottaa mahdollisimman luotettavaa ja läpinäkyvää tietoa. (ibid.:123-130)

Tämän läpinäkyvyyden ja luotettavuuden nimissä tahdoin kirjoittaa auki myös omia akateemiseen ajatteluuni ja tutkimukseeni vaikuttaneita ennakoasetelmia, vaikutteita, ideologioita, ja teoreettisia suuntauksia. Tutkimuskysymyksen valinnasta historiakatsaukseen, teoreettisesta viitekehuksesta metodologiaan, ajatteluani on koko prosessin ajan ohjannut taustani sukupuolentutkimuksen ja postkoloniaalin tutkimuksen parissa, sekä vaikutteet aiemmin keskustellulta kriittisen kulttuurintutkimuksen kentältä. Näiden lähestymistapojen myötä olen pääosin keskittynyt marginaalisten tai sorrettujen ryhmien näkökulmia esille tuovaan, vallankäyttöä ja valtasuhteita kriittisesti käsittelevään tutkimukseen. Nämä olivat näkökulmia, joita halusin tuoda myös omaan tutkimukseeni, kuitenkin aina tavoitteenani kunnioittaa haastateltavieni toimijuudesta ja subjektijuudesta.

Lisäksi olen ottanut vaikutteita Gaile Cannellan ja Yvonna Lincolnin (2011: 81-83) teoretisoimasta eettisyyden ja luotettavuuden suhteesta niin sanottuun kriittiseen sosiaalitieteeseen. Kyseinen suuntaus on rakentunut esimerkiksi feministisen, postkoloniaalisen, ja postmodernistisen tieteen pohjalta kyseenalaistamaan perinteisiä käsityksiä tutkimuksen etiikasta. Kriittisen sosiaalitieteen näkemyksen mukaan tutkimus ja sen taustalla olevat eettiset periaatteet tulee ymmärtää monimutkaisina, kehittyvinä, ja ne vaativat jatkuvaa uudelleen reflektointia. Keskeistä näkemykselle on tutkimuksen tavoitteet toimia vallan rakenteiden dynamiikkoja ja risteytymistä tutkivana, jolloin tuodaan esille erilaisia sarron muotoja ja kyseenalaistetaan niitä. Ollakseen eettistä tulisi kriittisen sosiaalitieteen toimia hegemoniaa vastustavana, demokraattisena, ja julkisena välineenä tuoda esille tapoja, joilla tiettyjä ihmisryhmiä on historiallisesti ja systemaattisesti marginalisoitu.

Aiemman tutkimustiedon esille tuominen tutkimuksessa on merkittävää, sillä sen myötä voidaan kartoittaa ilmiön monimutkaisuutta ja sen yhteyttä muihin kuin kyseisessä

tutkimuksessa keskeisenä oleviin konteksteihin (Hirsjärvi ym. 2009: 138). Omassa tutkimuksessani olen kartoittanut aiempaa tutkimusta tarinallisessa muodossa käsittelemällä hip hop -kulttuurin ja rap-musiikin historiaa, kulttuurista perintöä, sekä sen yhteiskunnallista kontekstia. Tässä katsauksessa ja johdannosta löytyvissä keskeisten käsitteiden osiossa tuon esille tutkimukselle relevantteja teoreettisia taustoja, teorioita ja käsitteitä.

Historiakatsauksen myötä tarkoitukseni oli myös tuoda esille suomalaisten naispuolisten rap-artistien vähäinen osuus aiemmin tehdyssä tutkimustyössä ja historiakatsauksissa. Vaikka ryhmä onkin määrällisesti pienempi kuin esimerkiksi miespuoliset räppärit, ei se tarkoita, että sen toimijat olisivat vähemmän merkittäviä ja kiinnostavia tutkittavia. Tämä vaikutikin alkuperäiseen valintaani keskittyä omassa tutkimuksessani nimenomaan naispuolisiin rap-artisteihin, joka on myös tärkeä motiivi huomioida arvioidessa tutkimuksen luotettavuutta. Olen lisäksi kirjoittanut auki omat näkemykseni siitä, että haastattelemani ryhmä päätyi kuitenkin olemaan melko homogeeninen suhteessa suomiräppin tekijöiden kirjoon (katso luku 4.2. Tutkijan rooli), johon on toki vaikuttanut myös pro gradu -työn laajuuden rajoitukset.

4.4. Aineiston hankinta ja analyysi

4.4.1. Haastattelut

Valitsin aineiston hankinnan metodiksi puolistrukturoidut, eli teemahaastattelut. Toteutin aineistoani varten vuosina 2016-2018 kolme teemahaastattelua naispuolisten suomiräppäreiden kanssa. Tarkoitukseni oli tehdä enemmän haastatteluja, mutta aikatauluongelmien vuoksi useampi haastattelu jäi tekemättä. Haastattelujen pienen määrän vuoksi ei aineiston perusteella voi välttämättä tehdä kovin suuria yleistyksiä, mutta pystyin tutkimaan näiden kolmen haastattelun tuomaa aineistoa erittäin tarkasti.

Sirkka Hirsjärven ja Helena Hurmeen (2001: 48) mukaan teemahaastattelun vahvuutena on haastatteluiden rakentaminen tiettyjen teemojen ympärille, jolloin tutkittavan äänelle pyritään antamaan mahdollisimman paljon tilaa. Verrattuna strukturoituun haastatteluun teemahaastattelun kysymysten tarkka muoto ja esitysjärjestys voivat olla löyhempiä (Eskola & Vastamäki, 2001: 26). Tällöin tutkija voi myös muovata kysymyksiään haastateltavan aiempien vastausten perusteella (Ahonen, 1996: 137).

Kuten Hirsjärvi ja Hurme (2001: 34) kuvailevat teoksessaan *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*, haastatteluista on muodostunut yksi laadullisen tutkimuksen merkittäviä tiedonkeruumenetelmiä sillä: "siinä tutkija pääsee suoraan kielelliseen vuorovaikutukseen haastateltavan kanssa. Tällöin haastattelija itse voi kysymyksillään suunnata tiedonhankintaa haastattelutilanteessa ja selvittää haastateltavan motiiveja." Samanaikaisesti tutkija voi paremmin ymmärtää haastateltavan vastauksia ja niiden merkityksiä tulkitsemalla ei-kielellisiä vihjeitä vuorovaikutustilanteessa. (ibid.) Teemahaastattelu antaa tilaa myös haastateltavan toimijuudelle, kun otetaan huomioon kysymysten laadintaan ja aineiston tulkintaan vaikuttava tutkijan subjektisuus (Hirsjärvi ym. 2009: 160). Tällöin haastateltavalla on mahdollista tuoda esille myös kysymysrunгон ulkopuolella olevia aiheita ja laajentaa aihepiiriä tutkijan luoman haastattelurungon ulkopuolelle.

Haastatteluissa noudatin luomaani teemarunkoa, jonka sisälle loin erinäisiä kysymyksiä. Teemarungon loin suhteessa tutkimusongelmaani ja teoreettiseen viitekehyksen. Kaikki haastateltavat eivät vastanneet samoihin kysymyksiin ja esitin myös joitakin kysymyksiä, joita en ollut suunnitellut etukäteen, riippuen siitä minkä suunnan haastattelut ottivat. Tämän vuoksi teemahaastattelu olikin tutkimukselleni sopiva metodi, sillä pystyin pitämään haastattelun keskustelunomaisena, jolloin haastatteluissa saattoi nousta pinnalle aiheita, joita en itse ollut edes pohtinut haastattelukysymyksiä laatiessani. Yleisellä tasolla teemahaastattelu sopiikin menetelmänä hyvin aiheisiin ja ilmiöihin, jotka saattavat olla emotionaalisesti arkoja, tai joita ei välttämättä ole totuttu käsittelemään kriittisesti (Hirsjärvi & Hurme 1995: 35-37). Lisäksi tarkka kysymysrunko saattaisi johdatella haastateltavia noudattamaan tutkijan muodostamia ennako-oletuksia ja ajatuksenkulkuja aiheisiin liittyen (ibid.: 42). Tämä oli tärkeää myös omalle tutkimukselleni, jotta haastateltavia ei painosteta avautumaan heille liian henkilökohtaisista tai vaikeista ajatuksista ja tunteista, tai olemaan jotain tiettyä mieltä aiheista, vaan heillä on myös auktoriteettia vaikuttaa haastattelun sisältöön. Huomasin tätä tapahtuvan haastatteluiden aikana, että eri artistit halusivat puhua asioista hieman eri lähestymistapojen kautta, päätyen kuitenkin yleensä hyvin samantyyppisiin aiheisiin. Tämä todisti mielestäni teemahaastattelun sopivuuden aineistonkeruumenetelmäksi tässä tutkimuksessa.

Haastateltavien valinta ja yhteydenotto tapahtuivat niin sanotun lumipallo-otannan (Tuomi & Sarajärvi, 2018: luku 3.4.) kautta, eli löysin ensin yhden yhteyshenkilön, jolta sain muiden haastateltavien artistien yhteystietoja. Suoritin ensimmäisen haastatteluni syksyllä 2016 ja muut haastattelut kesällä 2018. Vuonna 2016 järjestin ensimmäisen haastatteluni ottamalla tietämäni naispuoliseen artistiin yhteyttä Facebookin kautta. Vuonna 2018 puhuin naispuolisen artistin kanssa, joka tuntee skenen erittäin hyvin ja hän tarjoutui kyselemään tutuiltaan, olisiko heillä kiinnostusta tulla haastatteluun, jolloin löysin loput haastateltavani. Haastateltavien suhtautuminen tutkimukseeni oli hyvin positiivinen, ja haastatteluista saatu aineisto todella monipuolinen.

Ensimmäinen haastatteluni oli niin sanottu pilottihaastattelu, jossa myös testasin luomaani teemarunkoa ja kysymysten toimivuutta, joita sitten muokkasinkin myöhempiä haastatteluja varten. Ensimmäisessä haastattelussa kysymykseni olivat kenties liian spesifejä, mutta haastateltava puhui itse todella mielellään aiheesta ja keskustelu sujui hyvin luonnollisesti. Kuitenkin keskustelu jäi hieman pintapuoliseksi, enkä ehkä tohtinut tarttua kaikkiin kiinnostaviin ilmi tulleisiin aiheisiin, koska keskityin liikaa kysymysrunгон seuraamiseen. Muokattuani kysymysrunkoani paremmaksi ja enemmän teemahaastattelun idean mukaiseksi sujuivat kesän 2018 haastattelut kaikki erityisen hyvin. Annoin teemahaastattelu mielessäni keskustelun edetä luonnostaan, noudattaen vain teemarunkoa, ja käyttäen välillä apuvälineenä teemojen sisälle rakentamiani kysymyksiä. Tämä johti siihen, että päädyimme keskustelemaan aiheista, jotka olivat tärkeitä ja keskeisiä haastateltaville, eikä niistä, mitkä minä olisin olettanut olevan tärkeitä. Alla esimerkkiotanta käyttämästäni teemarungosta ja teemojen alaisista kysymyksistä. Koko haastattelurunko löytyy gradun liitteistä.

Kokemus räppisenestä

- Millaisena olet kokenut suomalaisen räppi skenen sinä aikana kun olet räppiä harjoittanut?
- Millainen kuva sinulla oli tästä skenestä ennen kun rupesit aktiivisesti räppäämään?
- Onko tämä kuva skenestä muuttunut?
- Koetko olevasi osa Suomalaisen räppiskeneä?
- Ketä tähän skeneeseen mielestäsi kuuluu?
- Onko jotain tiettyä paikkaa/asemaa mihin sijoittaisit itsesi skenen sisällä?
- Oletko kokenut olevasi samanarvoisessa asemassa kentän muiden toimijoiden kanssa?
- Tunnetko yhteenkuuluvuutta jonkun tietyn artistin/alagenren/-kulttuurin kanssa?
Suomessa/Ulkomailla?
- Millaisina olet kokenut omat lähtökohtasi ruveta räppäämään,?
- Helpommat/vaikeammat kuin jollain muulla?
- Oletko koskaan kokenut painetta olla jossain tietyssä roolissa räppisenessä?
- Oletko kyseenalaistanut näitä rooleja?
- Oletko todistanut näiden roolien kyseenalaistamista?

KUVIO 1: Esimerkki kysymysrungosta

Haastateltavani olivat naisidentifioivia aktiivisesti räppääviä, keikkailevia, ja muutenkin skenessä toimivia artisteja. Ikähaarukka sijoittui 20-40 ikävuoden välille ja kaikki olivat toimineet skenessä, tai vähintään olleet yleisönä jo pitkään, jopa vuosikymmeniä. Kaikki haastateltavat tekevät räppiä omilla alter-egoillaan, joillain näitä alter-egoja oli myös useampia. Osa artisteista on toiminut skenessä myös esimerkiksi järkkäämässä keikkoja, pitämässä työpajoja, julkaisemalla musiikkia, ja vieraillemalla muiden artistien kappaleilla ja keikoilla. Kaikilla on paljon kokemusta myös live-esiintymisestä, äänittämisestä, tuottajien kanssa työskentelystä ja eri väylien kautta musiikin julkaisemisesta. Haastateltavat osallistuivat tutkimukseen mielellään ja puhuivat kokemuksistaan avoimesti.

Tutkimukselleni tärkeää oli myös pitää huolta haastateltavien anonymisyydestä. Useissa suomalaisissakin hip hop -tutkimuksissa artistit ovat esiintyneet omilla nimillään, mutta tämän tutkimuksen puitteissa päätin pitää osallistujat anonymisinä. Tämä johtui muun muassa siitä, että kyseessä voi olla monille arkaluonteisia aiheita, kun haastatteluissa

saatettiin keskustella esimerkiksi syrjinnän kokemuksista, tai omasta suhtautumisesta esimerkiksi feminismiin, räpin maskuliinisuuteen, tai skenen sukupuolijakaumaan. Nämä ovat myös omasta, ja haastateltavien kokemuksesta aiheita ja mielipiteitä, jotka voivat joissain tapauksissa vaikuttaa artistien asemaan skenessä, tai jopa muuttaa muiden artistien suhtautumista heihin.

Anonyymisyyden nimissä en ole nimennyt haastateltaviani puhuessani tutkimuksesta, tai missään tutkimuksen työstämisen vaiheessa. Olen nimennyt haastateltavat koodein, jotka vain itse tiedän. Tässä tutkimuksessa kolme haastateltavaani kulkevat keksityillä nimillä Kaisa, Riina ja Siiri. Haastattelunauhut ovat olleet tallessa vain omassa nauhurissani ja lukitulla koneellani, joihin kenelläkään muulla ei ole pääsyä paitsi minulla. Olen jättänyt jo litterointivaiheessa artistien identiteettiin selvästi liittyvät aspektit, kuten mainitut nimet tai yhteisöt kirjoittamatta, tai korvannut ne * merkillä. Tämä varatoimena, koska osaan itse haastattelut tehneenä yhdistää kontekstin perusteella, että mitä kyseinen keskustelu koskee. Anonyymisyyden nimissä tarjosin haastateltaville myös mahdollisuuden lukea tutkimukseni analyysiosio läpi ennen gradun palauttamista, jotta voidaan varmistaa, ettei tekstissä ole ei-haluttua informaatiota, joista haastateltavat voitaisiin tunnistaa.

4.4.2. Aineiston analyysi

Käytin tässä tutkimuksessa analyysimenetelmänä Jouni Tuomen ja Anneli Sarajärven (2018: luku 4.2.) teoksessaan *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi* kuvailemaa teoriaohjaavaa sisällönanalyysia, jota kutsutaan myös abjuktiiviseksi päättelyksi. Teoriaohjaavalla sisällönanalyysilla tarkoitetaan sitä, että aiempi tieto tai teoria ohjaa analyysia, mutta analyysi ei pohjaa suoraan pelkästään teoriaan. Tämän myötä tutkimuksella ei vain testata aiempia teorioita, vaan siinä tuodaan esille myös uusia näkökulmia aiheeseen. Teoriaohjaavan sisällönanalyysin prosessissa aineistolähteisyyttä ja valmiita teoreettisia malleja pyritään vaihtelevaan ja yhdistelemään, jolloin teoria käytetään ohjaamaan aineiston analyysia.

Päätös siitä missä vaiheessa teoriaohjaavaa sisällönanalyysia teoria astuu mukaan analyysiin, on Tuomen ja Sarajärven mukaan aineistolähtöinen ja tutkijakohtainen. (ibid.) Omassa analyysissani etenin aluksi aineistolähtöisesti ja aineistosta muodostuneiden yläluokkien luomisen jälkeen käsitteellistämisen vaiheessa aloin sovittamaan ainokaisuuden teoriaa analyysikehykseen. Tässä hyödynsin teorian keskeisiä käsitteitä

näkyvyydestä, polarisaatiosta ja assimilaatiosta, joista muodostin analyysikehyksen pääluokat. Analyysin edetessä pyrkimyksenäni oli löytää aineistosta ja teoriasta yhteneväisyyksiä, mutta myös tunnistaa teorian puutteita ja aineistosta löytyviä teoriaan sopimattomia tai siitä puuttuvia havaintoja. Tämän vuoksi jätin mahdolliseksi myös uusien pääluokkien muodostumisen ainokaisuuden teorian pääluokkien rinnalle. Nämä valinnat aineiston analyysissä tein siksi, että tarkoitukseni oli kartoittaa naisidentifioivien suomiräppäreiden kertomuksien yhteensopivuutta ainokaisuuden teorian kanssa, mutta mahdollisesti tehdä aineistosta myös teoriaa kehittäviä tai kyseenalaistavia havaintoja.

Tuomi ja Sarajärvi (ibid.: luku 4.4.) kuvailevat sisällönanalyysin tavoitteeksi ilmiöstä tehdyn tiivistetyn kuvauksen, jonka myötä tarkastellaan aineistosta esiin nousevia inhimillisiä merkityksiä. Aineiston analyysin tarkoituksena on luoda sanallista ja selkeää kuvausta tutkittavasta ilmiöstä. Tämä tuotetaan luomalla hajanaisesta aineistosta tiivis ja selkeä kokonaisuus, joka ei kadota aineiston sisältämää informaatiota, vaan tuottaa selkeitä ja luotettavia johtopäätöksiä tutkittavasta ilmiöstä. Keskeistä sisällönanalyysille onkin, että aineisto hajotetaan ensin osiin, käsitteellistetään, ja kootaan sitten uudestaan loogiseksi kokonaisuudeksi tutkijan päättelyn, tulkinnan, ja teoriaan kytkemisen tuloksena. (ibid.: luku 4.4.2.)

Sisällönanalyysi alkaa aineiston pelkistämällä joko tiivistämällä tai pilkkomalla sitä osiin, jonka myötä tutkimukselle epäolennainen tieto karsitaan pois. Analyysiyksiköksi määritin tutkimustehtävän ja aineiston laadun perusteella ajatuskokonaisuudet, sillä en halunnut ottaa yksittäisiä sanoja tai lauseita pois kontekstistaan. Jotkut ajatuskokonaisuudet saattoivat olla lauseen mittaisia, toiset useamman. Suoritin aineiston pelkistämisen aineistolähtöisesti etsimällä tutkimuskysymykselle merkittäviä alkuperäisilmaisuja ja listaamalla niiden vierelle näitä kuvaavia pelkistettyjä ilmauksia. Näitä pelkistettyjä ilmauksia saattoi yhtä alkuperäisilmaisuja kohden olla yksi tai useampia. (ibid.: luku 4.4.3.) Tässä esimerkki analyysini ensimmäisestä vaiheesta, jossa näkyy alkuperäisilmaisuja ja niiden pelkistettyjä ilmaisuja.

TAULUKKO 1. alkuperäisilmaisut ja pelkistetyt ilmaisut

| Alkuperäisilmaisu | Pelkistetty ilmaisu |
|---|--|
| Riina: Ja sit siihen just vaikuttaa kaikki et ketä sä tunnet, kenen kaa sä seurustelet, et se on koko se. Koska räpissä on kumminki...toi on tietynlaista sellasta statuspeliä tai sitä. Et se...kyl mä ymmärrän että joku parikymppinen mimmi mikä tulee jostain ihan muualta, et se on ihan eri kuvio et niiden on tosi vaikee..Siks me ollaan toi mimmit räppää tapahtuma alunperin duunattu, et...tai et se synty puolivahingossa tollasen peinttaustapahtuman yhteyteen, mut se oli just se et...yhtäkkiä tajuttiin et oli ihan sikana mimmejä, mut ei ne pääse keikoille. Et ne ei saa sitä ovee auki. Ja tajuttiin et sille on niinku kysyntä. mut et se taas...mä en oo koskaan kokenut et mä oisin tarvinnu semmosta ite. Mut että se on todellisuus, et jengi tarvii niitä. | Ketä sä tunnet, kenen kaa seurustelet vaikuttaa Räppi on statuspeliä Nuori mimmi tulee jostain muualta, niin on vaikeempi kuvio Siksi on naisille keskitettyjä tapahtumia, jotta ne pääsis keikalle Tapahtumille paljon kysyntää Itse ei ole koskaan tarvinnut tapahtumia |
| Siiri: Joo siis mun mielest miten ite kokee sen ni yleensä miestekijät ni ne on ollu vaan tosi kannustavii. Tai harvemmin on tullu sellast vastaan et "mitä vittuu sä teet" tai silleen niinku et...Mä en ainakaan nää sitä...Se on ehkä enemmän sit jengi ketkä kuuntelee räppii ketkä sit tavallaan niinku dumaa naispuoliset räppärit saman tien ilman et ne kuuleekaan niitä. Se on ihan tuttua. Tai sellast et "paskaa" tai "kuuntelematta paskaa" tai jotain tällästä. Et se on ihan tosi perus ja ihan tosi tylsää, tai silleen niin tyyppillistä. | Miehet skenessä ollu kannustavia Harvemmin tullut vastaan negatiivista asennetta Enemmän kuuntelijat joka dumaa naispuoliset räppärit kuuntelematta, se on tuttua Kommenttia "paskaa tai kuuntelematta paskaa", tosi perus ja tylsää, tyyppillistä |
| Kaisa: Se tais olla sit...ku se mun kaveri ehdotti et pitäiskö tehä ihan levy et se eka kysy et mä tulisin laulaan siihen mut sit mä sanoin et tehään vaan mut mä haluan niinku räppää ja sit kirjottaa ite ne ja sit se oli et oke no jos se on tarpeeks hyvä ni käy haha..ja sit mä tein jonku säkeistön sil ja sit se kelpuutti sen ja siin...kyl me mun mielest sitä heti ihan tosissaan alettiin tekeen et tota..tai siis ei niinku siis missään maailmanvalloitusmielessä mut kuitenkin sellai niinku et kiva tehä ja nyt tehään. | Pyydettiin laulamaan levyllä, mutta sanoi että haluu räpätä Sanottiin että voi räpätä jos on tarpeeksi hyvä Säkeistö kelpuutettiin Ei ole tehnyt maailmanvalloitusmielessä, mutta silleen tosissaan että kiva tehdä ja nyt tehdään |

Sisällönanalyysin toisessa osassa keskitytään aineiston ryhmittelyyn, jossa aineistoa tiivistetään edelleen, jonka myötä saadaan alustavia kuvauksia tutkittavana olevasta ilmiöstä. Tuomen ja Sarajärven sisällönanalyysin ohjeistukseen pohjaten rupesin analyysissäni ryhmittelemään samaa ilmiötä kuvaavia pelkistettyjä ilmaisuja, joista muodostin analyysini alaluokat. Nämä alaluokat nimesin niiden sisällön perusteella ja ne saattoivat pohjautua esimerkiksi tiettyihin konkreettisiin kokemuksiin, reaktioihin, tai haastateltavien ajatuksiin aiheesta. Jatkoin aineiston ryhmittelyä yhdistelemällä alaluokista eteenpäin vielä yläluokkia, jotka jälleen nimesin ilmiötä kuvaavan aiheen mukaan. (ibid.) Taulukko 2 kuvaa näiden pelkistettyjen ilmausten koontia alaluokiksi.

TAULUKKO 2. pelkistetyistä ilmauksista alaluokiksi

| Pelkistetty ilmaus | Alaluokka |
|--|--|
| Ketä sä tunnet, kenen kaa seurustelet vaikuttaa Räppi on statuspeliä Nuori mimmi tulee jostain muualta, niin on vaikeempi kuvio Siksi on naisille keskitettyjä tapahtumia, jotta ne pääsis keikalle Tapahtumille paljon kysyntää Itse ei ole koskaan tarvinnut tapahtumia | Skenen maskuliinisuus Oma suhtautuminen Rohkaisu Verkostoituminen |
| Miehet skenessä ollut kannustavia Harvemmin tullut vastaan negatiivista asennetta Enemmän kuuntelijat joka dumaa naispuoliset räpparit kuuntelematta, se on tuttua Kommenttia "paskaa tai kuuntelematta paskaa", tosi perus ja tylsää, tyyppillistä | Skenen maskuliinisuus Skenen ulkopuolist Naiseus määrittää |
| Pyydettiin laulamaan levyille, mutta sanoi että halua räpätä Sanottiin että voi räpätä jos on tarpeeksi hyvä Säkeistö kelpuutettiin Ei ole tehnyt maailmanvalloitusmielessä, mutta silleen tosissaan että kiva tehdä ja nyt tehdään | Todistamisen tarve Tavoitteet |

Aineiston ryhmittelyä alaluokkiin seuraa aineiston käsitteellistäminen, jossa: ”edetään alkuperäisdatan käyttämistä kielellisistä ilmauksista teoreettisiin käsitteisiin ja johtopäätöksiin”. (ibid.) Toisin kuin aineistolähtöisessä sisällönanalyysissä, jossa teoreettiset käsitteet luodaan aineistosta, tuodaan teoriaohjaavassa sisällönanalyysissä teoreettiset käsitteet jo ennalta tiedetystä teoriasta. (ibid.: 4.4.5.) Tämä käsitteiden sisään tuominen tapahtui omassa tutkimuksessani heti aineiston yläluokkien luomisen jälkeen. Aineiston käsitteellistämiseen asti lähestyin aineistoa sen omilla ehdoilla, jotta voisin testata ainokaisuuden teoriaa aineistooni, mutta myös mahdollistaa uusien näkökulmien tuomisen teoriaan.

Tuomi ja Sarajärvi (ibid.: 4.4.3.) tuovat esille, että sisällönanalyysissä merkittävää on aineistoa tiivistäessä tarkkailla alkuperäisdatan tiedon säilymistä osana aineistoa. Itse tarkkailin tätä kuljettamalla alkuperäisilmauksia mukana koko analyysin ajan ja tarkastellen niitä myös suhteessa alaluokkiin ja yläluokkiin, ei ainoastaan pelkistettyjä ilmaisuja luodessa. Kävin alkuperäisilmauksia läpi myös aineiston käsitteellistämisen vaiheessa, jossa toin ainokaisuuden teorian analyysiini mukaan, jotta tunnistaisin näiden ilmausten suhteen teoriaan mahdollisimman kattavasti. Ainokaisuuden teorian keskeisistä teoreettisista käsitteistä loin aineistoni pääluokat, joihin sovitin aiemmin luomiani yläluokkia. Tässä vaiheessa ainokaisuuden käsitteiden rinnalle muodostui myös uusia, aineistosta esille tulleita ja ainokaisuuden teoriasta puuttuvia ilmiöitä, joille loin omat pääluokkansa. Seuraava taulukko kuvastaa yläluokkien ja pääluokkien muodostumista.

TAULUKKO 3. alaluokat, yläluokat ja pääluokat.

| Alaluokka | Yläluokka | Pääluokka |
|--|--|----------------------------|
| Skenen maskuliinisuus Skenen ulkopuoliset | Skenen suhtautuminen | Polarisaatio |
| Oma suhtautuminen | Oma suhtautuminen syrjintään | |
| Todistamisen tarve Tavoitteet | Epävarmuus/Usko omaan tekemiseen | Näkyvyys |
| Rohkaisu Verkostoituminen | Naispuolisten räppäreiden aseman vahvistaminen | Rohkaisu, verkostoituminen |
| Naiseus määrittää | Naiseuden vaikutukset | Assimilaatio |

Aineiston käsitteellistäminen jatkuu pääluokkien luomisesta aineiston yhdistävän luokan luomiseen. Tässä vaiheessa teoriaohjaavaa sisällönanalyysia pääluokkien teoreettiset kategoriat kerätään osaksi yhdistävää luokkaa, joka kuvaa koko tutkimustehtävää laajemmin (ibid.). Tuomi ja Sarajärvi (ibid.) kuvailevat käsitteellistämistä prosessiksi, jossa alkuperäisaineistosta tiivistettyjen käsitteiden avulla luodaan kuvausta tutkimuskohteesta, joka etenee aineistolähtöisestä teoreettiseen. Taulukko 4 kuvaa käsitteellistämisen etenemistä alaluokista yhdistävään luokkaan.

TAULUKKO 4 käsitteellistäminen alaluokista yhdistävään luokkaan.

| Alaluokat | Yläluokat | Pääloukat | Yhdistävä luokka |
|---------------------------|--|------------------------|--|
| Oman osaamisen vähättely | Epävarmuus/Usko omaan tekemiseen | Näkyvyys | Naispuolisten räppäreiden kokemuksia suomiräpin skenestä |
| Todistamisen tarve | | | |
| Tavoitteet | | | |
| Suurempi näkyvyys | Naisten saama huomio | Polarisaatio | |
| Median huomio | | | |
| Skenen maskuliinisuus | Skenen suhtautuminen | | |
| Skenen ulkopuoliset | | | |
| Syrjintä | | | |
| Oma suhtautuminen | Reaktiot syrjintään | Assimilaatio | |
| Lojaliteetin todistaminen | | | |
| Roolit | Roolien jako | Assimilaatio | |
| Naiseus määrittää | | | |
| Naisten skene | Naiseuden vaikutukset | Rohkaisu, verkostointi | |
| Feministinen räppi | | | |
| Kiintiöt | | | |
| Verkostoituminen | Naispuolisten räppäreiden aseman vahvistaminen | Rohkaisu, verkostointi | |
| Rohkaisu | | | |

Teoriaohjaavan sisällönanalyysin vaiheiden eli aineiston pelkistämisen, ryhmittelyn ja käsitteellistämisen myötä analyysin tarkoituksena on ymmärtää tutkittavia heidän omasta näkökulmastaan ja nähdä mitä asiat tutkittaville merkitsevät. (ibid.) Seuraavassa osiossa esitän aineiston pelkistämisen ja käsitteellistämisen avulla luomieni käsitteiden avulla analyysin keräämästäni aineistosta, ja sen suhteesta gradussa aiemmin käsiteltyihin aiheisiin. Esittelen myös teoriaohjaavan sisällönanalyysin metodin mahdollistamana tutkimuksessani esille nousseita uusia näkökulmia suhteessa ainokaisuuden teoriaan, ja arvioin teorian sopivuutta suhteessa naispuolisten suomiräppäreiden kokemukseen suomiräpin skenessä.

5. NAISSET AINOKAISINA SUOMIRÄPIN SKENESSÄ (TUTKIMUSTULOKSET)

Tässä kappaleessa käyn läpi aineistoni analyysia, jonka teoreettisena viitekehyksenä toimii Rosabeth Moss Kanterin (1977) ainokaisuuden teoriaa ja analyysimetodina edellisessä luvussa kuvailemaani teoriaohjaavaa sisällönanalyysia. Aineiston analyysia kuvaavassa kappaleessa kirjoitin auki kuinka muodostin aineistostani pelkistämällä ja käsitteellistämällä alaluokkia, yläluokkia, pääluokkia ja yhdistävän luokan. Seuraava taulukko esittää kaikki nämä kategoriat kaikki yhdessä taulukossa.

TAULUKKO 5. Teoriaohjaavan sisällönanalyysin kategoriat:

| Alaluokat | Yläluokat | Pääluokat | Yhdistävä luokka |
|---------------------------|--|------------------------|--|
| Oman osaamisen vähättely | Epävarmuus/Usko omaan tekemiseen | Näkyvyys | Naispuolisten räppäreiden kokemuksia suomiräpin skenestä |
| Todistamisen tarve | | | |
| Tavoitteet | | | |
| Suurempi näkyvyys | Naisten saama huomio | Polarisaatio | |
| Median huomio | | | |
| Skenen maskuliinisuus | Skenen suhtautuminen | | |
| Skenen ulkopuoliset | | | |
| Syrjintä | | | |
| Oma suhtautuminen | Reaktiot syrjintään | Assimilaatio | |
| Lojaliteetin todistaminen | | | |
| Roolit | Roolien jako | Assimilaatio | |
| Naiseus määrittää | | | |
| Naisten skene | Naiseuden vaikutukset | Assimilaatio | |
| Feministinen räppi | | | |
| Kiintiöt | | | |
| Verkostoituminen | Naispuolisten räppäreiden aseman vahvistaminen | Rohkaisu, verkostointi | |
| Rohkaisu | | | |

Analyysini pääluokat näkyvyys, polarisaatio ja assimilaatio muodostuivat Kanterin ainokaisuuden teoriaan pohjaten, kun taas rohkaisun ja vaikuttamisen pääluokka muodostui uutena omasta aineistostani esille nousevana teemana. Tässä luvussa käsitelen nämä neljä pääluokkaa ja sen, miten oma aineistoni käyttäytyi suhteessa Kanterin teoriaan. Teoriaohjaavan sisällönanalyysin prosessi auttoi minua käsittelemään, järjestämään ja teoretisoimaan aineistoni analyysia varten, jossa käsitelen aineistoa luomien pääluokkien

kautta. Alaluokat ja yläluokat toimivat työvälineinä hahmottamaan toistuvia teemoja ja myös mitkä aiheet eivät olleet relevantteja tutkimukselleni. Graduni viimeisessä luvussa Pohdinta ja yhteenveto käsittelen yhdistävää luokkaani, eli millä tavoin ainokaisuuden teoria toimii suhteessa omaan aineistooni, minkälaisia aiheita se nosti pinnalle suhteessa naispuolisten räppäreiden kokemuksiin suomiräpin skenestä, sekä mitä uutta oma tutkimukseni toi ainokaisuuden teoriaan.

5.1. Näkyvyys

Näkyvyyden pääluokan avulla tutkin aineistoni suhdetta teemoihin siitä, onko naispuolisilla räppäreillä suomalaisessa räppiskenessä suurempi näkyvyys ryhmän dominoivilla jäsenillä, eli miespuolisilla artisteilla, ja kuinka tämä näkyy käytännössä. Esimerkkinä tästä näkyvyydestä toimii Jarna Knuutilan (1997) tutkimus rokkia soittavista tytöistä, jonka mukaan haastateltuja tyttöjä kohdeltiin musiikin kontekstissa nimenomaan *tyttöinä*, sekä kielteisesti myönteisin seurauksin.

Näkyvimpänä myönteisenä seurauksena oli tytöistä koostuvien bändien keikkojen nopea saaminen bändin perustamisen jälkeen. Tällä kiinnostuksella ja liian aikaisella lavoillem nousulla on tosin usein negatiiviset seuraukset, sillä bändit eivät ole ehtineet treenata keikkoja varten kunnolla. Tämän vuoksi soitto on usein kuulostanut epävarmalta, jonka myötä kierre johtaa ihmisten ennakko-oletuksien vahvistumiseen tyttöbändien huonommuudesta. Knuutila kutsuu tätä prosessia hyvän kohtelun kierteksi, jonka kautta oletus naisten ja miesten soittotaitojen arvottamisesta säilyy hierarkkisenä (Knuutila, 1997:108-115; Koivisto, 2004: 42-43): ”...tyttöjen ja naisten on mahdollista soittaa rokkia, kunhan se tapahtuu sukupuolijärjestelmän rajoissa ja tyttömäisyyttä vieroksuen; täten hierarkkinen ajatus siitä, mikä on oikea tapa soittaa rockia, säilyy kyseenalaistamattomana” (Koivisto, 2004: 43).

Knuutilan kuvaama hyvän kohtelun kierre on hyvin samanlainen kuin Kanterin (1977) kuvaamat näkyvyyden vaikutukset ainokaisiin, jonka mukaan ainokaiset päätyvät tämän prosessin myötä usein edustamaan koko ainokaisten kategoriaa, vaikka toimisivat itsenäisesti. Omassa aineistossani nämä näkyvyyden teemat tulivat esille useasti ja kaikkien haastateltavieni, Kaisan, Siirin ja Riinan kanssa, vaikka en olisi niistä suoranaisesti kysynyt. Kaikki haastateltavat mainitsivat saavansa naiseutensa vuoksi enemmän huomiota, kuin jotkut miespuoliset kollegansa. Tämän artistit yhdistivät

nimenomaan naiseuteensa, sillä nainen räppäämässä ja lavalla koetaan edelleen jollain tavalla eksoottisena. Siiri kuvailee kokemuksiaan miehistä koostuvan posseen kanssa keikkailusta:

Et jos aatellaan et on kymmenen jätkää siel lavalla. Ja sit ne vaikuttaa tosi itsevarmoilta ja sellasilt. Et sit se on niinku...koska mä taas tiedän sen et niinku nainen lavalla tollases tilanteessa...ni kyl ihmiset niinku kiinnittää siihen huomioo ja on heti sillee. (Siiri, räppäri)

Hän kertoo kokevansa, että näissä tapauksissa näkyvyys tulee jostain muusta aspektista kuin teknisyydestä räpissä, kuten tuli ilmi myös Kanterin teoriassa näkyvyydestä, jonka mukaan ainokaisiin kiinnitetään usein enemmän huomiota nimenomaan niiden tuntomerkkien vuoksi, jotka tekevät hänestä ainokaisen. Tämä tuli ilmi myös suomiräpin naispuolisista artisteista SOFA:a aiemmin käsitellessäni yhtyeen kertoessa, kuinka heille ehdoteltiin, että he ovat saaneet levytyssopimuksen vain, koska ovat kivan näköisiä mimmejä. (Nälkä, 2018)

Kaisa huomauttaa, että tällä näkyvyydellä voi tosin olla myös positiivisia vaikutuksia: ”et jos niin voi sanoo et on siit sit myös hyötyäkin. Et varmaan herättäny enemmän ihmisissä sit kiinnostusta ja varmaan saanu enemmän huomioo myös sitä kautta.” (Kaisa, räppäri) Myös naiseuden aiheuttaman näkyvyyden negatiivisia asioita puitiin haastatteluissa. Kaisan näkökulman mukaan:

...tietty miehille ollaan niinku armollisempia tällä alalla varmasti Mut sit tavallaan...niin...et miesten ehkä annetaan enemmän rauhassa kehittyä.” Myös Riina on tunnistanut, että naispuoliset artistit saatetaan esimerkiksi viskatta lavalle esiintymään hyvinkin yllättäen: ”...mut se just et ku naisille ei oo ollu mahdollisuus harjotella just sitä live-tilannetta. Sit taas seki et ku mimmejä on ollu vähemmän eikä ne oo pystyny niinku verkostoituun, ni ei ne oo ehk sitäkään kaut treenannu...se ensimmäisen kerran ku mä menin livenä lavalle, ni mä treenasin just niinku jäbien kaa et treenattiin se biisi läpi. Mut vaikeehan se on saada kokemuksii ku et sä saa keikkoja.” (Kaisa, räppäri)

Kyseisessä lainauksessa puhutaan myös siitä, että naispuolisilla artisteilla voi olla vaikeuksia päästä keikoille, jota käsitelen suhteessa kiintiöihin analyysin osiossa 5.1.c. Assimilaatio.

Outi Koivisto (2003) keskustelee naispuolisten räppäreiden saamasta näkyvyydestä suhteessa Jarna Knuutilan (1997) aiemmin mainittuun teoriaan ja Ylioppilaslehdessä julkaistuun Roope Mokaan (Ylioppilaslehti, 2002) artikkeliin 2000-luvun alun rap-piirien suhtautumisesta naispuolisiin räppäreihin. Mokaan artikkelissa haastatellaan kolmea naispuolista räppäriä (Mc Kana, Mariska, Yavis) ja pohditaan naisten "helposti" saavuttamia levytyssopimuksia. Helposti nämä sopimukset on saavutettu joidenkin mielipiteiden mukaan naisräpin trendi- ja uutuusarvon perusteella. Koivisto tarttuu artikkelissa haastatellun radio DJ:n, rap-musiikin "asiantuntijan" selitykseen naispuolisten räppäreiden puutteen johtuvan hip hop-kulttuurin nuoruudesta Suomessa, jonka Koivisto liittää ennakko-oletuksiin siitä, että rap on ensisijaisesti nimenomaan miesten laji, kunnes paikallisen kulttuurin kehityttyä myös naiset voivat mahdollisesti sisäistää sen. Koivisto korostaa, että musiikin parissa toimivia tyttöjä ja naisia saatetaan nostaa uutisarvon ja uutuudenviehätyksen perusteella pinnalle "ilmiöinä", tai mahdollisesti tasa-arvoon perustuvan ideologian innoittamana, jolloin helposti äkillisesti pinnalle nostetuilla artisteilla ei kokemus riitäkään vakuuttamaan yleisöä heidän taidoistaan, jolloin hyvän kohtelun kierre on jälleen toiminnassa (Koivisto, 2003: 44).

Naispuolisten artistien ilmiöiksi ja osaksi tasa-arvokeskustelua nostamiseen osasyllisenä on loogisesti myöskin media. Haastatteluissani keskustelimme kaikkien artistien kanssa median mielenkiinnosta ja suhtautumisesta naispuolisiin räppäreihin. Kaikissa haastatteluissa tuli ilmi, että media on ollut hyvin kiinnostunut naispuolisista artisteista ja liittännyt keskustelun suurimman osan ajasta nimenomaan heidän asemaansa naispuolisina räppäreinä, kuten Kaisa korostaa: "...sit se on aina et on jotain haastatteluja ollu et radio ja lehtihommia ni niissäki on yleensä aina se et...se naisräppäri." (Kaisa, räppäri) Myös Riina toteaa, että median luoman kuvan kanssa tulee olla todella tarkkana, koska: "...sieltä mediasta nimenomaan haluttiin joka paikkaan sen takia, et se oli sellanen juttu, et varmasti tulee klikkauksia." (Riina, räppäri) Hän puhui haastattelussa myös siitä, kuinka on joutunut todella usein korjaamaan median tuotoksia jälkeenpäin, koska niissä on yritetty nimienomaan klikkien toivossa luoda naispuolisista artisteista tunteita herättäviä feministisiä hahmoja. Tästä feministiräppäriksi leimaamisesta keskustelen enemmän osiossa 5.1.c. Assimilaatio.

Siiri puolestaan ihmetteli keskustelussamme sitä, kuinka oudolta tuntuu, että tätä keskustelua naispuolisista räppäreistä pitää edelleen käydä:

No aina melkeen käsitellään sitä et mitä on olla nainen räppiskenessä tai tälleen. Mikä edelleen mua ehkä vähän kyllästyttää, et pitääks siit aina jauhaa. Et voitaisko puhua musiikista ja pitääks sitä nyt kokoajan täs sit jotenki. Mut se on jännä miten...ku itelle se on jo niin vanhaa kauraa tavallaan, eikä jaksa ajatella sitä siltä kannalta, ni ku sit tulee edelleen ihmisiä jotka sanoo sillee "mä en ees tienny et on näin paljon naisii jotka räppää", tai jotain sellasta, ni no...kyl niit nyt on. Mut ehkä vaan...pikkuhiljaa haluis vaan jättää sen, et ei nyt kiinnitetä siihen enää huomiota, vaan kuunnelkaa tätä musiikkia. Keskitytään siihen. Et ennemminki sitä kautta, et mitkä ne on ne, mitä se musiikki on ja mitkä ne sun ns skillsit on tai jotain et...Keskitytään mielummin niihin. Vähän liikaa ehkä kokoajan sitä peräänkuulutetaan sitä naiseutta. (Siiri, räppäri)

Aineistostani tulee selvästi ilmi, että haastattelemanai naispuoliset artistit ovat kokeneet median keskittyvän suhteessa heihin nimenomaan heidän naiseuteensa ja tämän myötä sivuttaneet sitä mihin he olisivat halunneet keskittyä eli musiikkiin. Median asettamat oletukset ja sen luoma kuva naispuolisista artisteista vaikuttaa haastatteluideni ja kirjoittamani historiakatsauksen perusteella olla pysynyt melko samanlaisena, kun jo vuonna 2003 tehdyssä haastattelussa naispuolinen räppäri Mariska totesi, että häntä yritetään jatkuvasti asettaa feministiräppäriin muottiin, vaikka hän ei sitä koe olevansa. (Kaleva.fi, 2003)

Roope Mokaan (Ylioppilaslehti, 2002) aiemmin mainitussa artikkelissa tuodaankin esille miespuolisten artistien närkästystä siitä, että: "Tytöt saavat levytyssopimuksia vaikka pojilla on mielestään tiukemmat riimit ja parempi flow", jolloin naisten nähdään kiilaavan niin sanotusti jonon ohi. Tämä istuu Kanterin näkyvyyden teorian osuuteen siitä, kuinka ainokaisien suoriutuessa hyvin ja saadessa tunnustusta, se saattaa näyttää dominantin ryhmän julkisena nöyryytyksenä (Kanter, 1977: 974) ja tämän myötä myös edellä mainitulta jonon ohi kiilaamiselta, kun dominantit tuntevat olonsa uhatuksi. Kanterin mukaan tämä tuottaa ainokaisissa useita erilaisia reaktioita, kuten ylisuorittamista ja sosiaalista näkymättömyyttä. Tämän sosiaalisen näkymättömyyden oireita voi olla muun muassa itsensä näkymättömäksi tekemistä ja matalan profiilin pitämistä saavutuksistaan (ibid.)

Omissa haastatteluissani naispuoliset räppärit eivät ymmärrettävästi suoranaisesti todenneet suuren tunnustuksen aiheuttaneen reaktiota heidän toiminnassaan, mutta aineistosta kävi ilmi tietynlainen epävarmuus ja usko omaan tekemiseen. Tätä käsitelimme sekä suhteessa omiin tavoitteisiin räpin suhteen, että omien epäonnistumisien aiheuttamien

reaktioiden puitteissa. Kaikki kolme haastateltavaa kuvailevat päätymistään räpin pariin jonkinlaisena sattumana, kuten Riina kuvailee: ”Et se on vaan ollu sellanen ajautuminen. Et ajaudu räpin pariin.” (Riina, räppäri) Myös Kaisa kuvailee samantapaisia tuntemuksia: ”Ja sit mä kokoajan kirjoitin pöytälaatikkoon ja sitten, mut emmä niinku ikinä aatellu et mä alkaisin sitä sit vakavissaan tekeen kunnes sitten joskus 2011 mun kaveri pyys mua jollekin sen keikalle tuplaajaks ja sit mä päätin lähtee extempore...” (Kaisa, räppäri)

Kaikki haastateltavat puhuivat myös omista tavoitteistaan räpin parissa melko vähäsanaisesti, Riina esimerkiksi totesi, että ”tota en mä oo koskaan ehkä kelannu et mä niinku haluan tehdä räppiä tai olla räppäri. En mä vielääkään niinku ehkä ees kelaa sillä taval. Vaan se tota vaan lähti.” (Riina, räppäri) Siiri puolestaan kuvailee kokevansa edelleen itsensä enemmän musadiggariksi kuin sen tekijäksi:

Et mä oon tosi paljon käyny keikoilla ja tähän tyliin. Ni sit se on ollu jännä jotenki itelle tavallaan, et sit sä ootkin ite siel lavalla. Ja mul on edelleen jotenki vaikee...Mul on joka kerta ku mä meen, tarraan siihen mikkiin ja meen lavalle, ni mul on edelleen joka kerta sellanen et ”mitä helvettiä mä oikeesti...mitä?” Et mitä mä täs oikeen teen? Koska on niin tottunu siihen, et mä oon ite ollu se musadiggari. Nii sit se on jännä jotenki kääntää se et eiku mä teenki ite musaa...Ja varmaan mä edelleenki koen ennen kaikkea olevani musadiggari ja sit vasta jotenki tekijä, tai silleen. Mut joo. (Siiri, räppäri)

Siiri myös kuvaili tavoitteitaan, että hän ei tavoittele mitään suurta, vaan: ”mulle riittää se et mut niinku tiedetään tavallaan nois piireis, nois räppiireis. Et ku sanotaan mun nimi ni tiedetään, et joo tää. Et se riittää mulle.” (Siiri, räppäri)

Toki tulee ottaa huomioon, että kaikki artistit eivät tavoittele maailman valloituksesta ja monille se ajatellaan enemmän harrastuksen tyyppiseksi toiminnaksi, mutta on myös kiinnostavaa, kuinka haastattelemani naispuoliset artistit eivät mainitse juuri minkäänlaisia kunnianhimoja räppiin liittyen. Tähän saattaa liittyä myös jo aiemmin mainitut paineet, jotka ainokaisten harteille asettuvat, kun heidät nähdään koko heidän kategoriansa edustajina (Kanter, 1977: 973). Esimerkiksi Riina kuvailee tällaisia paineita, kun hän kuvaili miespuolista rap-skenessä vaikuttavaa tuttuaan: ”ni se sano et mielenkiintosta, et ku nyt on...naisilla on ensi kertaa mahdollisuus niin sanotusti ns näyttää mihin pystytään ja taivutaan, ni ettei käy just silleen että se kusahtaa siihen” (Riina, räppäri).

Tähän liittyy myös tietynlainen todistamisen tarve, jota naispuoliset artistit kokivat sukupuolensa vuoksi, josta myös Mariko puhui historiakatsauksessani (Keskipohjanmaa, 2002), joka nousi esille myös haastatteluissani. Siiri totesi haastattelussa, että: ”must tuntuu et vast sit ku mul on joku tollanen julkasu ulkona ni sit vast mut ehkä otetaan tosissaan, tai silleen viel enempi jotenki tosissaan. Et on saanu jotain aikaseks.” (Siiri, räppäri) Myös Kaisa kuvaili sitä, kuinka aiemmin rap-urallaan halusi miellyttää teksteillä nimenomaan muita:

Sit ennen mul oli et mietti hirveesti et mist nyt ois hyvä tehdä tai mikä nyt ois hyvä aihe, et mietti sitä kautta. Nykyään uskaltaa rohkeemmin vaan sylkästä niit omia sellasia päänsisäsiä kuvia siihen paperille, että luottaa siihen. Nykyään tykkään oikeestaan enemmän siitä et ei mieta niin paljon et mitä nyt ihmiset halua kuulla tai mikä ois hyvä tai fiksu aihe tai mitä vaan. (Kaisa, räppäri)

Riina toivoo, että naispuoliset räppärit löytäisivät itsevarmuuden omaan tekemiseensä ja Siiri kuvailee epäonnistumisen vaikutuksia itsetuntoonsa:

Mut sit mul tuli tos melkein kolme vuotta sit ihan täydellinen black out yhdellä keikalla, et mä en muistanu sanoja ollenkaan ja sit sen jälkeen mul romahti niinku itseluottamus ihan täysin sen koko homman suhteen. Ja sit mä niinku kelasin, et nyt mä luovutan et ei must oo tähän. Tuli vaan sellanen tosi iso kynnys ylipäänsä esiintymisen suhteen ja sit mä en tehny vuoteen yhtään mitään siihen liittyen. (Siiri, räppäri)

Tietysti ihmiset ovat myös yksilöitä, joilla toisilla on tietystä asiasta vahvempi itsetunto ja toisella huonompi, johon vaikuttaa monet ulkoiset ja sisäiset tekijät. Kuitenkin haastatteluistani ja historiakatsauksesta tulee esille erilaisia tapoja, millä naiseuden aiheuttama suurempi näkyvyys vaikuttaa naispuolisiin räppäreihin.

Tässä luvussa olen käsitellyt tätä näkyvyyden aihetta muun muassa sen kautta, kuinka naispuolisten artistien helpommin saavuttama suurempi näkyvyys johtuu nimenomaan heidän kuulumisestaan naisten kategoriaan, ja tämän positiivisista sekä negatiivisista vaikutuksista. Lisäksi käsitelin median suhdetta tämän näkyvyyden aiheuttamiseen naispuolisten räppäreiden kokemuksesta, ja kuinka media asettaa huomion keskiöön nimenomaan artistien naiseuden. Myös sosiaalisen näkemättömyyden konsepti on ollut keskeinen kappaleelle, kun käsitelin haastattelemieni naisten kuvauksia heidän omasta osaamisestaan ja tavoitteista, joiden myötä päädyin keskustelemaan teoreettisessa viitekehyksessäni kuvattuja paineita, jotka muodostuvat, kun ainokaiset joutuvat

toimimaan koko kategoriensa edustajina, sekä tämän aiheuttamaan epävarmuutta. Seuraavaksi siirryn analyysissäni käsittelemään polarisaation pääluokkaa, joka keskittyy suomiräpin skenen maskuliinisuuteen, syrjintään, ja siihen, millä tavoilla naispuoliset suomiräpparit suhtautuvat tähän.

5.2. Polarisaatio

Hip hop -tutkija Inka Rantakallio tuo esille, että feminististä räppiä olisi ollut vaikeampi tehdä kymmenen vuotta sitten kuin nykypäivänä. Esimerkkinä hän tuo esille vuonna 2017 ilmestyneen Yeboyahin Broflake kappaleen, joka: "kuittailee feministisestä kritiikistä uhriutuville valkoisille miehille". (Helsingin Sanomat, 2018) Rantakallion mukaan rapmusiikin mieskeskeisyys ja maskuliinisuus eivät ole uusia ilmiöitä, mutta ne eivät ole myöskään muuttuneet yhtä nopeasti kuin muu yhteiskunta: "Nyt metoo-kampanjan myötä olen huokaissut, että vihdoinkin: feminismi ja tasa-arvo alkavat valtavirtaistua ja näkyä vähän enemmän myös rapmusiikissa". Vaikka Rantakallio huomioi suomiräpin olevan tänä päivänä niin tekijöiltään kuin tyyleiltään monipuolisempaa kuin koskaan aiemmin, on se edelleen pääosin valkoisten heteromiesten musiikkia toisilleen, jossa naiset ovat edelleen usein kauniita esineitä tai viihdykkeitä baarissa. (ibid)

Kuten aiemmin käsittelin, yksi Kanterin (1977: 957-976) teoretisoimista ainokaisten kokemista syrjinnän muodoista on polarisaatio, joka on yhteydessä Rantakallion (Helsingin sanomat, 2018) kuvaukseen, sillä polarisaatio toimii korostaen eroavaisuuksia dominanttien ja ainokaisten välillä. Tämän myötä dominanttien sisäisten yhtäläisyyksien korostaminen johtaa heidän sisäisen ryhmänsä yhtenäistymiseen ja ainokaisten erilaisuuden korostamiseen suhteessa heihin (Kanter, 1977: 957-976). Polarisaatiolle keskeistä on, että ainokaiset uhkaavat olemassaolollaan dominanttien ryhmään kuuluvilta vaadittavia attribuutteja, jotka tässä kontekstissa liittyvät maskuliinisuuteen ja mieskeskeisyyteen. Näiden attribuuttien läsnäolo ja naispuolisten räppäreiden ryhmään kuulumisen kyseenalaistaminen tuli esille erilaisissa muodoissa myös haastatteluissani.

Yleisesti suomiräpin skenestä puhuttaessa Riina kuvailee suomiräpin skeneä ainakin omasta kokemuksestaan hyvin läheiseksi porukaksi, mutta myöntää myös, että kaikille skenessä olo ei ole yhtä helppoa:

Mulle toi on periaattees ollu aina sellanen niinku yks iso kaveripiiri...jos voi tällee itsekkäästi tai tyhmästi sanoo mut mä oon ollu aina tietyl taval siin niinku sisäpiirissä sellasessa. Ja tietenkki on useit eri gengrejäkin, mut et se on sellanen yks iso perhe. Et ymmärrän toki et on niinku...Kaikille ei oo samalla tavalla, et jos sä et tunne ketään ni on tosi vaikeet päästä sisälle. (Riina, räppäri)

Hän ei tuo kuvauksessaan esille kokevansa skenen olevan mitenkään erityisen maskuliininen tai seksistinen, ja myös Kaisa kuvailee skenen olevan kuitenkin erilainen, kuin esimerkiksi räpin synnyinmaassa Yhdysvalloissa:

...en tiä onks tää näin mut must tuntuu, et just ku vaikka jenkeissä ois niinkun se räppikulttuuri suhteessa naisräppäreihin enemmän seksistinen ja sellain ulkonäkökeskeisempi, kun Suomessa musta tuntuu et se ei hirveesti silleen oo. Tää on nyt mun omalta kannalta, koska joku muu varmana kokee sen ihan eri tavalla. Mut mun mielestä se ei oo täällä jotenkin niin isossa mittakaavassa niin sellasta seksististä sit kuitenkaan.” (Kaisa, räppäri)

Kaikki haastateltavat kertoivat kuitenkin myös kokemuksiaan syrjinnästä, tökeröistä kommentteista ja eriarvoisesta kohtelusta, joka on polarisaatiolle tyypillistä. Riina kuvailee kokemuksiaan seuraavasti:

...ja jossain battle-tilanteis joskus vuosia sitte on ollu tilanne mis yks jätkä ei halunnu battlaa mua vastaan, koska mä oon nainen. Mut mä oon ollu tietyl tapaa onnekas tai sit mä oon päässy jotenki tosi helpolla, koska tiedän et ei kaikil oo läheskään sama. Et joitain on niinku dissattu tosi paljon.” (Riina, räppäri)

E erityisen kiinnostavaa näissä kertomuksissa oli kuitenkin, että kaikki haastateltavat kuvailivat tällaisen kohtelun tulevan nimenomaan heidän määrittämänsä skenen ulkopuolelta, eli kuuntelijoilta tai internetin kommentoijilta, eikä muilta räppäreiltä tai tekijöiltä. Toki oman määritelmäni mukaan myös räpin kuuntelijat kuuluvat suomiräpin skeneen, mutta näissä kommentteissa naispuoliset räppärit olivat kokeneet negatiivisten kommenttien tulleen aina nimenomaan oman skenensä ulkopuolelta, kuten Riina kuvailee:

Mä en oo niinku kokenu et mua ois mitenkään niinku dissattu sen takia et oon niinku mimmi. Et enemmänki se on tullu sit, voin sanoa suoraan et ns. niinku skenen ulkopuolelta. Et jotain niinku tyhmii nettikommentteit et niinku. Se nyt on aina niinku kautta aikan ollu se et ”oot sä kirjottanu ite sun riimit”. (Riina, räppäri)

Myös Siiri on kuullut ainokaisten ja dominanttien erojen korostamista nimenomaan kuuntelijoiden suusta:

Joo siis mun mielest miten ite kokee sen ni yleensä miestekijät ni ne on ollu vaan tosi kannustavii. Tai harvemmin on tullu sellasta vastaan et "mitä vittuu sä teet" tai silleen...Se on ehkä enemmän sit jengi, ketkä kuuntelee räppii ketkä sit tavallaan niinku dumaa naispuoliset räppärit saman tien ilman et ne kuuleekaan niitä. Se on ihan tuttua. Tai sellast et "paskaa" tai "kuulematta paskaa" tai jotain tällästä. Et se on ihan tosi perus ja ihan tosi tylsää, tai silleen niin tyyppillistä. (Siiri, räppäri)

Oman aineistoni mukaan polarisaation vaikutukset ovat kyllä hyvin todellisia naispuolisten suomiräppäreiden elämässä, kuten aiemmista lainauksista huomaamme, mutta käytännössä he kokevat polarisaation tulevan oman lähipiirinsä ulkopuolelta, kuten Kaisakin korostaa:

...ne mitä negatiivista on tullu on enemmän sit...Tai siis mä en oo mulilta räppäreiltä tai tekijöiltä tai tuottajilta niinku kokenu mitään niinku negatiivista vaan aina ollu aika tasavertainen meininki et sit ne ainoot mitä on tullu on just sit jotku kuuntelijat tai tälläset jotka käy keikoilla saattaa tulla sit alentavasti et no ku sä oot nyt sitä tätä ja tota ja sillain. Mut niin. Mä en oo sellast, ei oo tullu vastaan vielä ainakaan. (Kaisa, räppäri)

Vaikka kaikki haastateltavat kokivat, että polarisaation vaikutukset tulivat oman skenen ulkopuolelta, nousi aineistosta esiin myös esimerkkejä skenen sisällä tapahtuvasta syrjivästä käytöksestä. Esimerkiksi Kaisa kuvaili seuraavaa, kun kysyin, että onko hän huomannut, että seksistinen suunvuorot ilmentyisivät joskus esimerkiksi huumorin muotoon, joiden ei ajatella olevan loukkaavia, koska ne ovat vitsejä:

Joo tunnistan kyllä ton ilmiön, mut mä en oo ite niinkun joutunut sellasta jostain syystä kokeen. Tietty on jotain yksittäisiä juttuja mitä mä en nyt muista mut jotain vaan joo, et on ollu joku vittumainen ihminen tai paska päivä miksaajalla tai sillain et jotain tullu sellast joskus. Mut ei sellain et ois jääny mitenkään kaivertaan. (Kaisa, räppäri)

Tämä lausunto on kiinnostava, koska siinä samanaikaisesti sanotaan, että ei olla koettu vastaavaa, mutta myös, että on ollut joitain yksittäisiä tapauksia. Nämä tapaukset nimetään nimenomaan poikkeuksina, mitä ne ilmeisesti myös ovatkin, mutta sellaisina, jotka ikään kuin eivät edes kaipaisi mainintaa. Lisäksi tilanteille voidaan asettaa syyksi miksaajan paska päivä tai se, että ihminen on vaan ollut vittumainen sen sijaan, että kohtauksia liitettäisiin rakenteellisiin ongelmiin.

Tähän liittyy myös polarisaation ainokaisissa aiheuttamat reaktiot, joista ensimmäistä Kanter (1977: 978-980) kuvailee lojaliteetin todistamiseksi, jolloin he jättävät

huomioimatta tai jopa liittyvät ennakkoluuloisiin keskusteluihin muista ainokaisista, jolloin he luovat kuvaa itsestään muista ainokaisista poikkeavina yksilöinä. Tästä esimerkkinä voisi toimia nimenomaan edellä mainitut Kaisan lainaukset miksaajan paskasta päivästä tai syrjinnän verhoilusta huumoriin. Toinen vaihtoehto on Kanterin (ibid.) mukaan se, että ainokaiset hyväksyvät asemansa ulkopuolisina ja luovat mahdollisesti vastakulttuuria, tai pyrkivät muuttamaan vallassa olevia rakenteita. Käsittelen viimeisempänä mainittua tämän gradun kappaleessa 5.1.d. Rohkaisu ja verkostoituminen.

Jo historiakatsauksestani voi löytää pilkkeen Kanterin (1977) kuvaamaa lojaliteetin todistamista, kun lainasin Mariskaa vuonna 2003 kertomassa haastattelussa, että miespuolisten räppäreiden seksistiset ja alentavat tekstit eivät tunnu pahalta, koska hän ottaa ne nimenomaan vitseinä (Kaleva.fi, 2003). Myös omassa aineistossani tuli ilmi, että naisia alentavaa tekstiä suomiräpin skenestä kyllä löytyy, mutta kuten Riina sellaiseen reagoi:

”Koska sitte kun...pitää ottaa räpin historia kuitenkin huomioon ja se et mitä se on ollu, et just joku ”ho” sanan käytöt ja sellaset...ni ei se...se räppi on kumminki ollu sitä alun perin. Tai mulle se on ollu sitä. Et huonoista tai epämukavista olosuhteista ihmiset on saanu sen äänensä kuulumaan ja tottakai se on se sananvapaus et ihmisen pitää saada myös puhuu niist asioist mitkä niitä koskettaa.” (Riina, räppäri)

Kaisa kuvaili myös huumoria keinona suhtautua median luomaan kuvaan hänestä: ”Mut on myös sit sitä et monessa on se nais-näkökulma. Mut ei se sit haittaa...Nainen mä nyt oon et koittaa suhtautua siihen vähän silleen huumorilla.” (Kaisa, räppäri) Vaikka aineistoni räppärit tiedostivat naisia alentavan käytöksen ja puheen tapahtuvan, sen joko koettiin tulevan skenen ulkopuolelta, tai vaihtoehtoisesti johtuvan räpin luonteesta ja historiasta. Kanterin (1977: 978-79) mukaan tämän tyyppinen lojaliteetin todistaminen, eli polarisaation vaikutusten vähättely tai selittely johtuvat siitä uhasta, että ainokaiset suljettaisiin ryhmästä ulos, mikäli he vastustavat dominanttien retoriikkaa, kielenkäyttöä, tai käytöstä.

Toinen kiinnostava tapa polarisaation vaikutusten käsittelemiseen tuli myöskin esille jo historiakatsauksessani, kun kirjoitin Sini Sabotagen kertoneen, että hänen identiteettinsä poikatyttönä on ollut osallisena mahdollistamassa hänen asemansa räppifestareiden ainoana naispuolisena artistina (Stara, 2013). Jo Sabotagen kommentista paistaa läpi

tietynlainen ”yksi jätkistä” -asenne, jonka avulla ainokainen todistaa lojaliteettiaan dominanttien ryhmälle ja tällaisella suhtautumisella maskuliiniseen skeneen mahdollistaa omaa toimintaansa siinä. Etenkin Riinan kanssa käydyssä haastattelussa naispuolisten artistien oma suhtautuminen ja reaktiot mahdolliseen naisia alistavaan kieleen tai käytökseen tuli esille useamman kerran. Riina kuvailee omaa asemaansa skenessä stabiiliksi ja toivoo, että räppi olisi räppiä, eikä sitä koitettaisi laittaa muotteihin. Riina epäilee, että: ”tuol on tosi paljon sellasii mimmei ketkä on et mitä helvettii...Ja sit se voi olla taas niiltä pois.” ja toivoo, että naispuolisille artisteille: ”jossain vaiheessa tulee sit se itsevarmuus siihen omaan tekemiseen.” (Riina, räppäri)

Hän ei ole itse saanut negatiivista kommenttia naiseudestaan ja uskoo sen johtuvan myös hänen omasta asenteestaan:

”Seki on just sit siit, mä kelaan sen näin et se on myös kiinni omasta ajatusmaailmasta, tai miten sä suhtaudut siihen. Ja kauan sä oot niinku ollu tos pelissä niin sanotusti. Ja sitte koska siis se että mä en koe et mikään sana horo tai mistä jotkut miehet vaik räppää tai puhuu niin ku mä en koe et ne kohdistaa sitä muhun, ni se on mulle aika sellanen neutraali juttu. Mut kylhän sitä siis tapahtuu, ja mä niinku tiedän sen et toiset halua puuttuu siihen, ottaa sen rankempana. Mutta ku täs on just tota...se on just se tota et miten sä sen niinku otat.” (Riina, räppäri)

Muilta haastateltavilta ei mainintaa oman asenteen merkityksestä tullut, mutta Riinan lausunnot ovat linjassa Kanterin (1977) lojaliteetin todistamisen teorian kanssa. Toki tässä aineistoni heikkoutena huomaa sen, että haastatteluja on tehty vain kolme. Haluan siis korostaa, että en väitä näiden näkemysten olevan kattava katselma naispuolisten suomiräppäreiden kokemuksiin ja näkemyksiin, vaan muutaman ainokaisen kokemuksen analyysia suhteessa Kanterin (ibid.) teoriaan.

Tässä luvussa kävin läpi aineistoni suhdetta Kanterin (1977) teoriaan polarisaatiosta. Omasta aineistostani nousi esille, että kaikki haastattelemani naispuoliset artistit olivat joko itse kokeneet tai todistaneet skenessä tapahtuvaa maskuliinista, seksististä tai sukupuoleen liittyvää syrjivää käytöstä, mutta kokivat näiden tekojen tulevan yleensä nimenomaan räpin kuuntelijoilta tai nettikommenteista, eikä räpin muilta tekijöiltä. Polarisaatiota, eli ainokaisten ja dominoivien jäsenten sosiaalisten ominaisuuksien erojen esiin tuomista sukupuolieron vahvistamiseksi siis tapahtuu skenessä, mutta aineistossani sen ei koettu olevan määrällisesti erityisen suurta. Haastatteluissa nousi esille myös

naispuolisten artistien suhtautumista kyseisiin tilanteisiin, joissa syrjintää ilmenee, sekä heidän reaktioitaan. Seksismien naamoimista huumoriksi, sekä sen selittämistä räpin historialla ja kulttuurilla ilmeni haastatteluissani, joka vahvistaisi Kanterin (ibid.) lojaliteetin todistamisen teorian ilmenemistä aineistossani. Lisäksi havaitsin haastatteluissa nousevan esille myös sen, miten omalla asenteellaan voi vaikuttaa siihen, miten miespuoliset artistit suhtautuvat naispuolisiin artisteihin. Tämä tarkoitti sitä, että oikeanlaisella asenteella naispuolinen artisti voisi välttää syrjintää, joka istuu myös Kanterin (ibid.) teoriaan lojaliteetin todistamisesta.

Sukupuolten väliset dynamiikat ja niihin perustuva syrjintä ilmenevät maskuliinisuutta tiheässä kulttuurissa kuten hip hop ja rap monin eri tavoin, ja seuraavassa luvussa käsittelen tarkemmin naiseuden vaikutuksen näkymistä haastatteluissani suhteessa Kanterin (ibid.) assimilaation teoriaan.

5.3. Assimilaatio

Assimilaation prosessit pohjautuvat Kanterin (ibid.: 971-972, 981-982) teoretisoinnin mukaan stereotyyppioihin ja yleistykseen tietyistä sosiaalisista ryhmistä, joiden myötä ainokaisia ajetaan spesifeihin karikatyyrisiin rooleihin yhteisönsä sisällä. Nämä roolit toimivat ylläpitäen ainokaisten ja dominanttien välistä perinteistä dynamiikkaa, jonka myötä ne voivat johtaa ainokaisten tekemisen tai ilmaisun rajoittamiseen (ibid. 984) Kanterin omassa aineistossa nousi ilmi rooleja, kuten äiti, viettelijätär, lemmikki ja rautarouva. (ibid. 981-82) Omassa aineistossani rooleista selkeimpänä nousi esille rautarouvaa muistuttava feministiräppäriin rooli ja lisäksi ainokaisten jatkuva asettaminen naisräppäri-kategoriaan. Tässä kappaleessa käsittelen haastattelemieni artistien kokemuksia naisräppäriksi leimaamisen vaikutuksista, erilaisista rooleista skenessä, sekä kiintiöiden asemasta naispuolisten räppäreiden tekemisessä.

Outi Koiviston (2003: 43) mukaan naispuolisista räppäreistä puhuttaessa ulossulkemiselle voi toimia perusteena esimerkiksi hip hop -kulttuuriin liittyvä ns. "katu-uskottavuuden" puute, *naisellinen* ääni, tyyli tai tapa räpätä. Näillä perusteilla tämän nimenomaisen musiikkityylin hegemoniset ryhmät kuten miespuoliset artistit, DJ:t tai musiikkikriitikot toimivat tietynlaisina portinvartijoina, genret ja skenet kun toimivat samanaikaisesti sekä sisään-, että ulossulkevana: "Tyttömäisyyden väheksyntä ja hyvän kohtelun kierre toimivat

siis toisiaan vahvistavana, ja artistien mahdolliset ansiot jäävät esim. mediassa tyttömäisyyden ja epäprofessionaalisuuden tuottaman epäuskottavuuden alle" (ibid.:44).

Tässä vaiheessa analyysia voimme kiinnittää huomiota myös Janice D Yoderin (1991) aiemmin käsittelemääni kritiikkiin Kanterin ainokaisuuden teoriasta. Yoderin kritiikissä keskiössä oli ajatus, että kun Kanterin määritelmä ainokaisista perustuu heidän prosentuaaliseen vähemmistön asemaansa, niin todellisuudessa ainokaisuus perustuisi nimenomaan ainokaisten asemaan sosiaalisena kategoriana, joka omaa myös laajemmin alemman yhteiskunnallisen statuksen. Aineistoni tukee vahvasti Yoderin näkemystä ainokaisista, sillä naispuolisten artistien asema skenessä sekä historiallisesti, että omassa aineistossani perustuu nimenomaan heidän identiteettiinsä naisina, eikä heidän prosentuaaliseen määräänsä. Tämä tulee aineistossani ja graduni historiakatsauksessa ilmi sen kautta, että syrjintä ja eriarvoinen kohtelu perustuu nimenomaan naiseuteen liittyviin attribuutteihin ja miesten historialliseen asemaan ensisijaisina kulttuurin tuottajina.

Aineistossani tuli selkeästi ilmi Koiviston (2003: 43-44) ja Janice D Yoderin (1991) ylempänä kuvailemani tyttömäisyyden väheksyntä ja ainokaisuuden pohjautuminen nimenomaan naiseuden sosiaaliseen kategoriaan kuulumisena. Artistien tekeminen ja identiteetti määriteltiin ulkopuolelta aina niemenomaan heidän naiseutensa kautta, kuten Kaisa kuvailee: ”Et melkeen joka keikalla joku tulee et ”oot tosi hyvä naiseks”, tai se on aina se niinku...tai sit se on aina et on jotain haastatteluja ollu et radio tai lehtihommia ni niissäki on yleensä aina se et...se naisräppäri.” (Kaisa, räppäri) Kuten keskustelin aiemmin, tämän erittelyn kautta naispuoliset räppärit sijoittuvat myös eri kategoriaan kuin miespuoliset, jota myös Riina kuvailee: ”Mut on ehkä sillee hölmöö et sit yksilöidään siihen, et onks niinku hyvii naisräppäreitä vai ei.” (Riina, räppäri) Tämä kategorisointi toimii myös Koiviston (2003: 43-44) kuvailemana ulossulkemisena, joka tulee aineistossani erityisesti esille puhuttaessa nais-etuliitteen käytöstä.

Keskustelin aiemmin gradussani osiossa 1.2.2. Naisräppäri etuliitteiden käytöstä ja niistä kirjoitetusta teoriasta. Nais-etuliitteen voi ymmärtää toiseuttavana, marginalisoivina ja sen kautta naiseuden voi nähdä määrittävän suhteessa miesten toiminnan kautta syntyneeseen standardiin (Moisala, 1994: 250-254; Knuutila, 1997: 100-17, 113- 114; Koivisto, 2004: 42). Toisaalta toin esille myös joidenkin naispuolisten räppäreiden näkökulmia siitä, kuinka naisetuliitteen voi kokea myös voimaannuttavana. Omasta aineistostani löytyi

eriäviä mielipiteitä aiheesta, sekä turhautumista naisetuliitteen käyttöön, neutraalia suhtautumista, sekä sen kokemista voimaannuttavana. Siiri koki naisräppäri-nimikkeeseen käytön turhauttavaksi:

”Ite kyl ehk pakko sanoo henkilökohtasesti et mua tökkii se. Et mä oon ite alkanu jos pitää vaikka ite puffaa jotain omia tekemisisä tai pyydetään et kirjota itsestäs joku esittelyteksti jotain keikkaa varten tai jotain, ni mä pyrin siihen et mä jätän täysin kaikki etuliitteet. Mä puhun vaan räppäristä. Mä en jaksa sitä et alleviivataan kokoajan sitä et ”tää on sit nainen!”, et eiköhän ne sit nääkin sen sitte ku näät mut siel lavalla.” (Siiri, räppäri)

Kaisalta kysyin, onko etuliitettä mahdollista kokea myös voimaannuttavana ja hän kuvaili kokemustaan seuraavasti:

”Joo kyl, todellaki. Just voi voimaannuttavana ja sit on tota...kyl sitä kohtaa ja kyl se on se nais-liite edelleen kokoajan kulkee et on niinku naisräppäriä ja onhan se sellanen mut...Ei se nykyään jotenkin kuitenkaan niin haittaa et tietty...On myös tottunu siihen et ei anna sen itteensä häiritä.” (Kaisa, räppäri)

Häntä etuliite on siis joskus mahdollisesti häirinnyt, mutta ei enää koe asiaa niin, vaikka tiedostaakin sen olevan jatkuvasti läsnä. Kaisa myös mainitsi, että etuliitteestä on voinut olla myös hyötyä sen tuoman näkyvyyden vuoksi. Kysyessäni miten hän määrittäisi omaa musiikkiaan, hän muiden kuvailujen lisäksi mainitsi sen olevan myös ”naisräppiä”, joka näyttää kuinka iskostunut etuliite on, kun se toimii jo artistin omassa kuvailussa määrittämässä hänen musiikkiaan. Kuten keskustelin aiemmassa osiossani etuliitteiden käytöstä, niihin neutraalisti tai positiivisesti suhtautuminen voi Outi Koiviston (2004: 42) mukaan johtua myös siitä, että niiden käyttöä ei välttämättä osata tai haluta yhdistää naiseuteen kohdistuvaan laajempaan kulttuuriseen halveksuntaan, eli ilmiötä ei koeta tai käsitetä yhtenä syrjinnän muotona.

Riinaa ei myöskään kokenut etuliitteen käyttöä ongelmana:

”Ja en mä edelleenkään koe, tai moni kokee tai on sitä mieltä et me ollaan vaan räppäreitä tai artisteja...et eihän miehet sano et mä oon mieräppäri. Mutta niin, mä en koe et se nais-etuliitteen käyttö on huono juttu.” (Riina, räppäri)

Aineistosta huomaa suurta jakaantumista aiheen suhteen esimerkiksi, kun Riinan lainausta vertaa Siirin toiseen kommenttiin aiheesta kun kysyin, millä tavoin hän toivoisi, että suomiräpin skene muuttuisi:

”No ehkä suurimpana just toi ettei...et sekin on tärkeä et jätettäis ne etuliitteet vihdoin ja viimein joskus pois. Just et mä tiedän et kyl siin varmaan aikansa menee ennen ku oikeesti me aletaan vaan puhuu pelkistä räppäreistä ja tälleen. Mut niin, varmaan se justiiinsa et päästäis siit yli. Koska se näyttää olevan edelleen niin iso asia.” (Siiri, räppäri)

Kuten aineistostanikin huomaa, Riina kertoi aiheen jakavan yleisesti paljon mielipiteitä myös koko räppärikenessä:

”Mut nyt tilanne on se et jokainen loukkaantuu jostain, et jotkut on sitä mieltä et se on ok käyttää nais- tai mimmi- tai Nice- etuliitettä ja toiset on silleen, et se on totaalisen väärin, et ei saa olla niin. Just puhuttiin siitä et kokeeks jengi ittensä naisräppäri tai naisartisti, tai mä oon aina ite aatellu sen enemmänki et mä oon räppäri ja nainen joka tekee räppiä. Ja sitte yks on just et kokee et hän on niinku naisartisti, jotkut sit taas et mä en missään nimessä oo mikään naisräppäri.” (Riina, räppäri)

Vaikka osaa haastattelemistani naisista naisetuliitteen käyttö ei henkilökohtaisesti häirinnyt, he eivät kuitenkaan menneet sen pidemmälle pohdintaan siitä, kuinka etuliite olisi esimerkiksi voimaannuttava, tai että se pitäisi määrittää uudelleen.

Kanterin (1977: 984) assimilaation teoriaan kuuluu myös ajatus siitä, että stereotyyppisten roolien hyväksyminen on usein helpompaa kuin niiden kyseenalaistaminen. Teorian mukaan tämä kyseenalaistaminen voi johtaa kapeampaan rooliin ryhmän sisällä, sekä ilmaisun tai tekemisen rajoittamiseen. Omasta aineistostani ei näyttöä tällaisesta rajoittamisesta löytynyt, mutta asian tutkiminen vaatisikin pidempiaikaista tutkimusta, jossa tarkkailtaisiin tehdyn vastarinnan aiheuttamia reaktioita ja seurauksia.

Analysoin tässä kappaleessa naisräppäri-kategorian suhteessa Kanterin (1977) teoriaan assimilaatiosta, sillä huomasin aineistostani sen aiheuttavan naispuolisille räppäreille samantyyppisiä seurauksia kuin Kanterin kuvaamat roolit. Kysyessäni haastateltaviltani suoraan ovatko he kokeneet, että heitä on yritetty laittaa skenessä johonkin tiettyyn rooliin, en saanut kovin syväluotaavia vastauksia. Riina pohti asiaa hetken, mutta ei lopulta kokenut, että hänelle olisi näin tehty, mutta tiedosti että joillain voi olla erilaisia kokemuksia. Hän puhui esimerkiksi levy-yhtiöiden etsimästä tietyn tyyppisestä

naispuolisesta räppäristä: ”Mut en mä nää et ihan heti on niinku uutta Sini Sabotagea tulossa...Nythän se on, et kaikki levy-yhtiöt ettii sitä seuraavaa sellasta, joka lyö läpi. Et on paikka ja se on. Mut sen pitää olla, hirveet sanoo, mut sellanen naispuolinen JVG.” (Riina, räppäri) Naispuolisen JVG:n ja Sini Sabotagen esiin tuominen tuo mieleen aiemmassa kappaleessani 5.1.b. Polarisaatio keskustelemani ”yksi jätkistä” stereotypia, jota Sabotage tietyllä tapaa edusti ja kuinka hän kertoi itsekin olevansa poikatyttö. Tämä poikatyön rooli voisi olla yksi mahdollinen suomiräpin skenessä valloillaan oleva stereotyyppinen rooli, mutta omasta aineistostani ei sitä tukemaan löytynyt enempää sisältöä.

Kaisa puolestaan sanoi, että ei ole kokenut rooliin puskemista, mutta kokee myös omaavansa räpin kanssa niin vahvan itsetunnon, että ei ole oikeastaan edes miettinyt asiaa. Siiri puolestaan kertoo yleisestä feministiräppäriksi leimaamisen ilmiöstä: ”...ja se just, ku tuntu etenki tos jossain vaihees et ku kaikki naispuoliset räppärit leimattiin just feministiräppäreiks vaik en mä koe olevani feministiräppäri tai mitään tälläst. Et en mä tiää. Se välillä vähän jotenki menee ehkä vähän överiks.” (Siiri, räppäri) Keskustelin tästä feministiräppäriksi leimaamisesta ja sen usein negatiivisesta konnotaatiosta jo luvussa 2.5. Naiset suomiräpin toimijoina, jolloin toin esille jo 2000-luvun alkupuolella alkaneen ja nykypäivänä entistä näkyvämmän naispuolisten räppäreiden yleisen roolittamisen feministiräppäreiksi. Kuten aiemmin mainitsin, etenkin viimevuosina feministeiksi itse julkisesti identifioituvien ja aiheesta räppäävien naispuolisten artistien määrä on kasvanut huomasti, mutta onko tämä vaikuttanut niiden räppäreiden toimintaan, jotka eivät identifioitu feministeiksi?

Siiri kuvaili suhtautumistaan feministiräppiin seuraavasti:

”...on mulki niinku biisei tulossa missä vähän ehkä haistattaa paskat niinku miehille ja näin päin pois ja tälleen. Vähän naisten asemaa ja sitä että mikskä nainen niinku yleensä luokitellaan tai mitkä ne mejän roolit on ja näin päin pois. Mut mä en kyl...ehkä mul jossain määrin tökkii kans se, et sitä vaan pelkästään. Tai ku nyt on niin paljon mimmei ketkä on julistanu ittensä niinku feministiräppäreiks ja tälleen. Ni mä en ite ehkä vaan henk kohtasesti jaksa kuunnella sit. Tai en tarkota sitä et se ei ois jotenki tärkeä tuoda niit asioita esille, mut en mä niinku ylipäänsä muutenki musiikis ni en mä jaksa kokoajan kuunnella jotain sellasta julistamista niinku jostain tietystä asiasta jatkuvalla syötöllä.” (Siiri, räppäri)

Feministiräppäriin rooli tuntui aineistoni pohjalta osuvan melko lähelle Kanterin (1977: 982-84) kuvaamaa rautarouvan roolia, johon liitetään naiset, jotka vaativat täyttä osallistumista ryhmän toimintaan ja joita tämän vuoksi kohdellaan epäilevästi, etäisesti, ja heidän ajatellaan stereotyyppisesti olevan militantimpia näkemysistään kuin he välttämättä oikeasti ovat.

Siiri korostaa myös, että kokee feminismin olevan hänelle liikaa: ”...ja se just ku tuntu et tos jossain vaihees et ku kaikki naispuoliset räppärit leimattiin just feministiräppäreiks vaik en mä niinku koe olevani feministiräppäri tai mitään tälläst. Et en mä tiiä. Se välillä jotenkin menee ehkä vähän överiks.” (Siiri, räppäri) Riina puolestaan kokee, että feminismi tai politiikka yleensä ei kuulu musiikkiin ja näkee, että liika poliittisuus voi olla naispuolisilta artisteilta myös jollain tapaa pois:

”...voinks mä sanoo et mä oon vanhan koulun...kauhee sanoo tolleen, mut et räppi on räppi ja mä toivoisin et se pysyis sellasena...Koska mä tiedän et tuol on tosi paljon sellasia mimmejä, ketkä on et mitä helvetti...Ja sit se voi olla taas niiltä pois. Et nyt jos tulee vaan sellanen et pitää olla poliittisesti johonkin suuntaan tiedostava et pääsee esille. Koska siin ei sit...sil ei oo musiikin kaa mitään tekemistä enää siinä vaiheessa.” (Riina, räppäri)

Kiinnostavaa Riinan lausahduksessa on myös osiossa 2.5. Naiset suomiräpin toimijoina keskustelemani konflikti räpin historian yhteiskunnallisesti kantaaottavan sisällön ja feminismin välillä. Vaikka räpin historian tärkeyttä korostetaan, ei feminismin katsota olevan siinä mielessä soveliaista kantaan ottoa, että se istuisi räpin poliittisuuden retoriikkaan. Riina kuvailee tätä myös seuraavasti:

”Et siel on tosi sellasii niinku...et ne jotka on nyt innostunu ehkä vuoden sisällä tosta, ni siinä unohtuu ehkä kokonaan se et tää on musiikkia ja kaikki se historia ja se. Et mä jotenki toivoisin et kaikki se just siihen sukupuoleen liikaa...tai kaikkeen feminismiin liikaa menevä juttu et se unohdettais ja keskityttäis sit siihen musiikkiin.” (Riina, räppäri)

Feministisen räpin nähtiin luovan kitkaa naispuolisten artistien kesken ja aineistossa keskusteltiin paljon myös niin kutsun naisten räppäriskenen muutoksista, kuten Riina avaa:

”Veikkaan et nytki tulee sitä vastakkainasettelua mikä on tosi huono juttu koska toi skene on kumminki viel tosi pieni ku vertaa. Et vaik meit on paljon ni miehet on niinku näin iso skene ja se tollanen. Ni siel pitäis pystyy niinku näkemyseroista huolimatta...Et se on ihan sama räppääks joku jostain pehmonalleista ja toinen

huumeista ja kolmas jostain niinku miesvihasta. Mut et pitäis olla kaikkien niinku samoilla linjoilla.” (Riina, räppäri)

Käsite naisten skenestä nousi aineistossa esiin useita kertoja, joka kuvastaakin sitä, mitä esimerkiksi erilaisuuksien korostaminen ja naisten asettaminen omaan kategoriaansa on aiheuttanut. Siiri kuvailee haastattelussaan, kuinka naiset asetetaan täysin omaan kategoriaansa:

”Mä muistan joskus oltiin heittään keikkaa ja siel yks kundi tuli sen keikan jälkeen sanoon. Meit oli useempi mimmi siin ollu heittään settii, ni se kundi tuli kysyy et mitkä meidän nimet nyt olikaan ja et ”tosi siistii et on tää mimmiräppigenre, et se on nyt niinku nousussa”, ja sit on sillee et...mimmiräppigenre...et okei. Sit jotenki ku meit oli neljä mimmii ketä oli siel vetää ja meki ollaan jokainen toisistamme tyylillisesti täysin poiketaan. Et ei pysty sitä silleen musiikillisesti laittaa samaan genreen. Mut sit kuitenkin aina tunnutaan sumppaavan kaikki vaan sillee naiset samaan, vaik yks tekis jotain ihan vaik trappii ja toinen tekee sitä old school settii.” (Siiri, räppäri)

Sekä ajatus naisten skenestä, että feministiräpin noususta tulivat esille myös suhteessa kiintiöihin keikkalavoilla, joiden nähtiin vaikuttaneen naispuolisten räppäreiden toimintaan vahvasti. Riinan mielestä vaikuttaa siltä, että tällä hetkellä täytyy olla jollain tavalla poliittisesti tiedostava, että pääsee esille, joka käytännössä tarkoittaa sitä, että keikkabuukkaajat hankkivat vain feministiräppäreitä keikoille:

”Että nyt on just se, et ku kaikesta vähän suututaan tai ollu sellanen nyt niinku päällä, niin nyt ne pelaa sen helpoks ja ottaa sen mikä nyt on ok. Ja sit siit tulee sellanen typerä et meil on nää kiintiö-tyypit ja kaikki on hyvin ja ollaan poliittisesti ok. Mikä on sillee aika nihkeetä.” (Riina, räppäri)

Kiintiöistä oli muidenkin haastateltavien kanssa puhetta. Esille nousi etenkin aiemminkin käsittelemäni keskustelu siitä, kuinka naiset määritetään räpissä omaksi kategoriakseen, skenekseen tai genrekseen, jonka myötä etenkin suuremmilla festareilla on yleensä ollut vain yksi tai muutama slotti varattuna nimenomaan naisartisteille. Kaisa kuvailee ilmiötä seuraavanlaisesti:

”Et tuntuu et on vaan niinku isossa mittakaavassa yks sellanen naisräppäriblokki mihin menee vaan yks, tai jengi odottaa et tulee vaan yks naisräppäri ja se on sit se. Et esim just festareilla tai jos järkätään keikkoja...että esim yhille festareille ku joidenki piti mennä ni sit siel olikin sellai vaan yks naisräppäriin blokki. Sit oli et voisitteks te kaikki naisräppärit vetää kimppakeikan ku on vaan yks slotti. Ne oli et mikä vitun järki et ne on niin eri genrejä, et ei ne saa mitenkää yhdistettyä tätä keikkaa...Ja

Provinsssissaki oli vaan yks slotti. Ja kun jotkut oli kysyny 03-Festeille Tampereelle keikkaa ni neki vastas vaan et meil on jo tota...niinku naisräppi edustaja täällä et slotit on täynnä...Et tohon törmää noiden festareiden ja tapahtumien suhteen usein.”
(Kaisa, räppäri)

Kaisan kommentissa kiinnostavaa on myös hänen yleinen pohdintansa siitä, kuinka tuntuu, että yleisemminkin pinnalla on yleensä vain yksi naisräppäri kerrallaan. Myös Riina oli havainnut kyseisen ilmiön:

”Mut just suurin toive ois et isot festarit ja keikkajärkkääjät järkkäis neutraalisti niiden artistien -naispuolisten artistien- keikalle valitsemista. Et se ei olis vaan joku semmonen...no okei sillon kun Sini Sabotage löi läpi ni sehän oli kaikilla festareilla ja sillon se oli se kiintiömimmi. Et ehkä nekin unohdettais ja lähettäis menee sillä taidolla. Tai et festarit vaikka enemmän miettis minkä genren musa sopii siihen.”
(Riina, räppäri)

Kiintiöiden vallalla oleminen ja yksittäisten suosioon nousseiden naispuolisten artistien valikoituminen koko niin sanotun naisten skenen edustajaksi aiheuttaa toki kyseiselle artistille kovia paineita edustaa koko ryhmää, kuten olen aiemmissa analyysin osioissa myös todennut.

Kaisa toi keskustelussa esille myös tärkeän pointin siitä, kuinka kiintiöt etenkin luovat turhaa ja ei-toivottua kilpailua naispuolisten artistien välille, kun kilpailun sijaan voitaisiin keskittyä toisten tukemiseen:

”Siitä tulee just sellasta tyhmää...Ku en mä koe et on mitään kilpailua mitenkää naisräppäreiden välillä tai en oo ite törmänny sellaseen, et toi luo sellasta tyhmää just et jos on se yks paikka vaan jollain räppilavalla niin niitten välille kun ne kaikki ansaitsis tavallaan päästä sinne tai sillain. Et miks se on aina silleen että slotti on menny ja ei voida ottaa toista naisesiintyjää.” (Kaisa, räppäri)

Kaisan pointti kilpailusta vetää yhteen mielestäni monia tässä analyysissä esiintyneitä teemoja siitä, minkälaisia seurauksia naispuolisten artistien eritavoin ilmenevällä syrjinnällä tai eritavoin kohtelulla voi olla.

Assimilaatiota käsittelevässä analyysin osiossa tutkin minkälaisiin stereotyyppisiin rooleihin naispuolisia räppäreitä asetetaan. Näistä vahvimpina esille nousivat naisräppäriin tai feministiräppäriin kategoriat, joiden kautta käsittelin kategorisoinnin vaikutuksia

naispuolisten räppäreiden kokemuksiin. Merkittävänä aiheina aineistossani nousi esille myös nais-etuliitteen käyttö, jota käsittelin Kanterin (1997) ainokaisuuden teorian kautta, sekä feministiräppäriin rooli, jonka linkitin Kanterin kuvailemaan stereotyyppiseen rautarouvan rooliin. Keskustelin myös feminismin roolista räpissä ja aineistossa esille nousseista kiintiöistä, jotka haastateltavien mukaan aiheuttavat turhaa kilpailua naispuolisten artistien välille, kun heidät niputetaan kaikki samaan naisten skeneen kuuluvaan ryhmään. Seuraavaksi siirryn käsittelemään aihetta, joka nousi aineistostani esille erillisenä teemana Kanterin (ibid.) teoriasta. Teoriaohjaavan sisällönanalyysin avulla pystyin hahmottamaan aineistosta myös kokonaisuuksia, jotka eivät istuneet Kanterin teoriaan, mutta jotka ovat merkittäviä suhteessa aineistooni ja tutkimuskysymykseeni.

5.4. Rohkaisu ja verkostoituminen

Halusin tuoda analyysissäni esille Kanterin (ibid.) teoriasta mielestäni uupuvan aihepiirin, joka liittyi ainokaisten, eli omassa tutkimuksessani naispuolisten räppäreiden kuvaileman vastarinnan ja uskon paremmasta tulevaisuudesta. Haastatteluissamme nousi esille erilaisia tapoja, joilla naispuolisten räppäreiden asemaa skenessä voitaisiin parantaa, joille ei mielestäni Kanterin teoriassa löytynyt paikkaa. Teoriaohjaavan sisällönanalyysin prosessin myötä pystyin luomaan kyseiselle aihepiirille oman pääluokan, jonka nimeksi tuli Rohkaisu ja verkostoituminen.

Kyseisessä teemassa nousi esille tapoja, joilla naispuoliset räppärit olivat joko itse kokeneet tai nähneet muiden kokevan toimivia tapoja rohkaista uusia ja vanhoja naispuolisia tekijöitä skenessä. Esille nousi nimenomaan rohkaisun ja verkostoitumisen keinot. Kanterin (ibid.) teoria ainokaisista keskittyy nimenomaan ainokaisten prosentuaaliseen määrään ryhmässään, jonka myötä ainokaisten määrän kasvaessa negatiivisten vaikutusten määrä vähenee. Keskustelin teoreettisen viitekehitykseni puitteissa Yoderin (1991: 184-185) näkemyksestä siitä, kuinka ainokaisten syrjinnän pohjautuessa nimenomaan heidän sosiaaliseen kategoriaansa, ei prosentuaaliseen määräänsä, heidän kasvava määräänsä nähtäisiin nimenomaan uhkana, jolloin ainokaisuuden vaikutukset kasvaisivat. Omassa aineistossani tuli mielestäni esille nimenomaan Yoderin näkökulmaan viittaavia ilmiöitä, esimerkiksi käsitellessäni feministi- tai naisräppäriksi leimaamista osiossa 5.1.c. Assimilaatio. Toisaalta myös Kanterin (1977) näkemystä ainokaisten olosuhteiden helpottumisesta voi harkita sopivan omaan aineistooni, mutta tulkitsisin asian kuitenkin niin, että verkostoitumista ja rohkaisemista tehdään nimenomaan siksi, että

olosuhteet ovat hankalat. Verkostoituminen on helpottanut monien tekemistä, mutta se ei tarkoita, etteikö ainokaisten kohtaamat vastoinkäymiset olisi edelleen olemassa.

Tässä analyysin osiossa kiinnostavaa on nimenomaan ne tavat, joilla naispuoliset artistit puolestaan vastustavat näitä ainokaisuuden vaikutuksia ja kehittävät omaa yhteisöään. Haastatteluissani ei tullut esille mitään erityisen radikaalia vastarintaa skenen maskuliinisuutta tai miesvoittoisuutta vastaan, vaikka tätäkin skenestä kyllä löytyy (ks. esim. Strand, 2019). Päälimmäisenä esille nousi verkostoinnin merkitys naispuolisten räppäreiden kehitykselle ja esiin tulemiselle. Verkostoinnin saralla oli liikettä jo vuonna 2000-luvun alkupuolella toimineen Femcees Finlandin puolesta, josta kirjoitin osiossa 2.5. Naiset suomiräpin toimijoina. Lisäksi avasin vuonna 2016 lanseeratun Mimmit räppää - tapahtumakonseptin, sekä vuonna 2017 perustetun NiceRap-kollektiivin toimintaa. Myös aineistossani nousi esille näiden toimijoiden merkitys skenessä, esimerkiksi kun Siiri kuvaili vertaistuen fiilistään käytyään Mimmit räppää -tapahtumassa:

”Varmaan se tavallaan et näki et oli muitakin mimmejä jotka tekee tätä ni ei ollu niin sellanen yksinäinen fiilis tavallaan. Ja siitä inspiroituneena mä päätin että mä alan nyt oikeesti tekeen tän eteen jotain.” (Siiri, räppäri)

Verkostoitumisen merkitys on tärkeä naispuolisten räppäreiden määrän kasvussa, sillä se rohkaisee toimintaan ja tarjoaa monipuolisempia esikuvia, kun tekijöiden kenttä voidaan nähdä monimuotoisempana. Myös Riina tiedosti haastattelussa verkostoitumisen merkityksen:

”...sit kautta aikojen on ollu se et, joo et nyt on hyvä mimmi-räppäri tai se, mut se just et ku naisille ei oo ollu mahdollisuus harjotella just sitä live-tilannetta. Sit taas seki et ku mimmejä on ollu vähemmän eikä ne oo pystyny niinku verkostoituun, ni ei ne oo ehk sitäkään kaut treenannu.” (Riina, räppäri)

Esikuvien puute nousi esille, kun kysyin Siiriltä hänen nuoruutensa rap-idoleita, joista kaikki olivat miesoletettuja: ”Onhan niitä aika paljon...et tota...no silloin pienenä just nää Method Manit ja Snoop Doggit, mitkä on ekoja räppäreit tavallaan mitä on alkanu näkeen ja kuuleen sieltä MTV:n kautta. Ni ne on...ja Tupac ja kaikki tälläset.” (Siiri, räppäri) Esikuvien määrä ja monimuotoisuus on naispuolisille artisteille ollut räpin suhteen historiallisesti hyvin kapeat, Siirikin mainitsee kyllä myös naispuolisia artisteja, kuten TLC, Aaliyah ja Brandy, mutta sijoittaa heidät nimenomaan R’N’B:n kentälle, eikä räpin.

Verkostoitumisen merkitys nousee esille myös käytännön tekemisessä, kun Riina kuvailee, kuinka vaikeaa on päästä keikoille, jos ei yksinkertaisesti tunne ketään. Siiri kertoo myös kokemuksistaan kekoista, joissa on esiintynyt pelkästään naispuolisia räppäreitä, kuinka niiden tunnelmassa on ollut jotain erityisen rohkaisevaa:

”Joo siis...selkeesti...Noh, sehän on. Kun se on tarkoitettu naisille ja on siel...todella paljon kannustavampi meininki mun mielestä...Mut joo onhan siel ollu ihan omanlainen tunnelmansa sit niis naisten illoissa. Et tosi semmosta buustaavaa et ”noni mimmit nyt tehään!” ja jotenki silleen. Et kaikki on niinku toinen toistensa puolella tavallaan siel.” (Siiri, räppäri)

Toisten kannustamisen kulttuuri liittyy myös aiemmin käsittelemään kiintiöiden mahdollisesti aiheuttamaan kilpailuun naispuolisten artistien kesken, josta Kaisa puhui. Luomalla kannustavaa ja rohkaisevaa kulttuuria naispuoliset artistit vastustavat ainokaisuuden vaikutuksena tulevaa kilpailevaa asetelmaa, joka laittaa heidät kilpailemaan niistä harvoista sloteista, jotka naispuolisille räppäreille on suotu skenessä ja valtavirrassa.

Rohkaisun kulttuuri ilmeni haastatteluissani verkostoitumisen ja naisille tarkoitettujen tapahtumien lisäksi myös työpajojen muodossa, kuten Riina kuvailee:

”Koska kokoajan vaan nuorempana alotetaan. Ja nyt myös sit se, et nythän on tosi paljon tullu just niinku mimmeille työpajoja. No okei ei oo jätkillekään niit työpajoja ollu 10 vuotta sitte, mut se et nyt on enemmän se et sul on mahdollisuus oikeesti oppia et miten se menee. Tosi monel muijal on menny aikaa siihen, et ne on joutunu ns. ite opetteleen. Et löydät jonku biisin et miten sä teet sen.” (Riina, räppäri)

En löytänyt Kanterin (1977) ainokaisuuden teoriasta tarpeeksi tilaa vastarinnalle ja ainokaisten yhteistyön merkitykselle, jonka vuoksi toin esille rohkaisun ja verkostoitumisen teemat erillisenä osiona. Tämän osion myötä voimme nähdä, että naispuoliset räppärit eivät ainoastaan kärsi syrjinnästä tai toimi pelkässä maskuliinisessa skenessä, vaan he luovat omia tiloja ja tapoja tukea toisiaan, jotta suomalainen räppiskene muuttuisi monimuotoisempaan suuntaan.

6. POHDINTA JA YHTEENVETO

6.1. Yhteenveto tuloksista

Graduni analyysi perustuu Rosabeth Moss Kanterin (1977) teoriaan ainokaisuudesta, jonka avulla käsittelen keräämäni haastatteluaineistoa kolmen naispuolisen suomiräppäarin kokemuksista heidän sukupuolensa vaikutuksista toimintaan suomiräpin skenessä. Analyysimetodinani toimi teoriaohjaava sisällönanalyysi, jonka avulla pelkistin ja käsitteellistin aineistoani luomalla sisällöstä alaluokkia, yläluokkia, pääluokkia ja yhdistävän luokan. Teoriaohjaavan sisällönanalyysin myötä pystyin käyttämään analyysin käsitteellistämässä Kanterin (ibid.) käsitteitä näkyvyys, polarisaatio ja assimilaatio. Analyysimetodini mahdollisti myös uusien käsitteiden tuomisen teoriaan. Käytin tätä mahdollisuutta hyväkseni luomalla rohkaisua ja vaikuttamista käsittelevän pääluokan, koska kyseinen tema ei mielestäni saanut tarpeeksi näkyvyyttä Kanterin teoriassa. Näiden neljän käsitteen johdolla analysoin aineistostani esille nousevia teemoja.

Hyödynsin analyysissäni myös aiheita ja teorioita, jotka olivat tulleet esille aiemmin gradussani käsitellessäni keskeisiä käsitteitä, aiempaa kirjallisuutta ja räpin historiaa. Analyysini tavoitteena oli testata ja arvioida Kanterin (ibid.) teorian istuvuutta omaan aineistooni ja tuoda esille siitä puuttuvia teemoja. Tavoitteenani toimi myös suomalaisen hip hop -tutkimuksen kentälle osallistuminen avaamalla lisää keskustelua sukupuolen roolista ja sen vaikutuksista suomalaiseen hip hop -kulttuuriin.

Tässä yhteenvedossa käsittelen pääluokkieni eli näkyvyyden, polarisaation, assimilaation, rohkaisun ja vaikuttamisen esille tuomia teemoja. Arvioin myös teoreettisen viitekehysten istumista tutkimukseen ja sen esille tuomiani mahdollisia heikkouksia.

Ensimmäisenä yläluokkanani toimi näkyvyys. Omasta aineistostani kävi ilmi, että naispuoliset artistit kokivat saavansa keskivertoa enemmän näkyvyyttä. Tämän koettiin johtuvan nimenomaan heidän sukupuolestaan ja siihen liittyvistä attribuuteista, eikä esimerkiksi heidän taidoistaan räppäreinä. Tällä näkyvyydellä nähtiin olevan sekä negatiivisia että positiivisia vaikutuksia. Ainokaisuuden luoman näkyvyyden nähtiin aiheuttavan ihmisissä enemmän kiinnostusta naispuolisia artisteja kohtaan. Tämän myötä he kokivat pääsevänsä halutessaan helpommin esille kuin jotkut miespuoliset kollegansa.

Toisaalta esille nousi myös, kuinka näkyvyyden myötä naisille oltiin usein armottomampia. Heidät tuotiin joo uransa varhaisessa vaiheessa esille, jolloin heillä ei ollut aikaa kehittyä rauhassa. Aineistostani kävi ilmi, että median koettiin olevan suuressa roolissa tässä naispuolisten artistien esille nostamisessa, Klikkausten toivossa median koettiin kalastelevan nimenomaan heidän naiseuteensa liittyvää sisältöä. Naispuoliset räppärit leimattiin myös median puolesta usein feministeiksi.

Aineistostani kävi ilmi myös naispuolisten artistien epävarmuutta suhteessa omaan tekemiseen ja tavoitteisiin räpin parissa. Haastateltavat puhuivat räpin pariin pääytymisestä, tekemisestään ja tavoitteistaan melko vähättelevästi. Joidenkin kanssa kävi ilmi, että heidän on edelleen vaikeaa ajatella itseään oikeasti räppäreinä. Pohdin voivatko epävarmuus ja kunnianhimon puute nousta pinnalle myös niiden paineiden vuoksi joita naispuolisille artisteille kasaantuu, kun heidät asetetaan ainokaisina todistamaan koko naispuolisten artistien ryhmän kompetenssia. Aineistostani nousi esille tämä todistamisen tarve monessa eri muodossa. Se oli näkyvää etenkin siinä kuinka naiset kokivat, että heidän pitää todistaa osaamistaan enemmän kuin miesten. Myös naispuolisten räppäreiden suomalaista historiaa käsittelevässä osuudessani SOFA-kokoonpanon SonSon ja FanFan totesivat, että: ”Joskus kun me mennään keikalle, tuntuu, että nyt meidän pitää olla ihan saatanan hyviä, että lunastamme paikkamme. Ihan kuin meidän täytyisi jotenkin perustella olemassaoloamme.” (Nälkä, 2018).

Nämä itsensä ja koko ainokaisten kategorian taitojen todistamisen luomat paineet ovat varmasti jo suuri osatekijä siihen, miksi naispuolisia räppäreitä löytyy vähemmän. Sellainen retoriikka, jossa naispuolisten tekijöiden pitää ensin todistaa osaamisensa ennen kuin heidät hyväksytään kunnolla artisteiksi näyttää haastatteluideni perusteella aiheuttaneen myös tietynlaista epävarmuutta skenen naispuolisten artistien keskuudessa.

Polarisaatiota käsittelevä lukuni keskittyi aineistostani löytyviin merkkeihin Kanterin (1977: 957-976) kuvailemasta polarisaatiosta, joka tarkoittaa karkeasti dominanttien ja ainokaisten välisten eroavaisuuksien korostamista. Tämän avulla korostetaan dominanttien ryhmän yhtenäisyyttä ja ainokaisten erilaisuutta suhteessa heihin. Omasta aineistostani löytyi polarisaation teoriaan istuvia teemoja muun muassa siinä, että vaikka haastatteleman räppärit eivät välttämättä olleet itse kokeneet sukupuoleen liittyvää syrjintää tai eriarvoista kohtelua, he kaikki kuitenkin tiedostivat tätä tapahtuvan.

Hallitsevana esille nousi näkökulma siitä, että tämä syrjivä kohtelu tuli nimenomaan kuuntelijoita ja internetin kommentoitsijoilta eikä muilta räppiskenen tekijöiltä, kuten räppäreiltä, tuottajilta tai miksaajilta. Haastateltavat kertoivat näistä kokemuksista ja myös muiden naispuolisten räppäreiden kokemuksista syrjivästä käytöksestä, mutta ikään kuin vähättelevät sitä toteamalla, että se tulee skenen ulkopuolelta.

Vaikka haastateltavat kielsivät itse kokeneensa syrjivää käytöstä niin muutamassa haastattelussa myös tällaista tuli kuitenkin ilmi. Esimerkkeinä toimivat epäasialliset kommentit tai taitojen vähättely, mutta ne sivuutettiin poikkeuksina normiin. Kanter (1977) yhdistäisi tällaisen käytöksen nimenomaan teoriaansa lojaliteetin todistamisesta, jota ilmenikin aineistossani melko paljon. Keskusteluissa tuntui olevan jonkinlaista oman skenen puolustelua ja tekojen tai sanojen vähättelyä. Lojaliteetin todistaminen nähdään Kanterin teoriassa tapana pysyä dominanttien hyvissä kirjoissa. Vastakulttuurin muodostaminen saattaisi puolestaan johtaa skenestä ulossulkemiseen. Omasta aineistostani löytyi molempia ilmiöitä, mutta lojaliteetin todistamisesta tunnuttiin puhuvan enemmän henkilökohtaisella tasolla, kun taas vastakulttuurista ja rakenteiden muuttamisesta puhuttiin yleisemmällä tasolla. Polarisaation teoria toimi aineistossani myös tuoden esille joidenkin naispuolisten artistien näkökulmaa siitä, kuinka omalla suhtautumisellaan ja toiminnallaan voi vaikuttaa siihen miten naispuolisiin räppäreihin suhtaudutaan ja miten heitä kohdellaan. Näissä keskusteluissa oli usein kontekstina nimenomaan feministinen räppi ja ajatus siitä, kuinka feministeiksi itsensä julistavat räppärit ikään kuin aiheuttivat saamansa syrjinnän itse omalla toiminnallaan. Kyseinen ajatusmalli on itsessään melko maskuliininen ja hyvinkin anti-feministinen, mutta ei toisaalta yllättävä ihmisen suusta joka on tottunut toimimaan ja navigoimaan räpin maskuliinisessa skenessä.

Assimilaation teema Kanterin (1977: 971-972, 981-982) teoriassa käsittelee stereotyyppioita, yleistämistä ja rooleja ainokaisten sosiaalisesta ryhmästä. Näiden avulla pidetään yllä perinteistä dynamiikkaa ainokaisten ja dominanttien välillä. Käsittelin gradussani myös ainokaisuuden teorian kritiikkiä, joista esille nousi etenkin Janice D Yoderin (1991) kritiikki. Omassa aineistossani tuli ilmi, kuinka naispuolisten räppäreiden toiminta määritetään jatkuvasti nimenomaan heidän naiseutensa kautta. Tämä istui Yoderin vaihtoehtoiseen teoriaan ainokaisuudesta, jonka mukaan ainokaisten ryhmät muodostuvat nimenomaan sosiaalisten kategorioiden, ei prosentuaalisten määrien perusteella.

Omassa aineistossani Kanterin (1977) teoretisoimista stereotyyppisistä ryhmistä esille nousi selkeimmin niin kutsuttu rautarouvan rooli, joka naispuolisten räppäreiden kontekstissa oli nimenomaan feministiräppäriin rooli. Rautarouvan kaltaisesti feministiräppäreiden näkemykset ymmärretään liiankin militantisti ja tämän vuoksi heitä saatetaan kohdella eriarvoisilla tavoilla. Rautarouvan roolin kuvaus muistuttaa myös hyvin laajasti yhteiskunnassa näkyville nostettua stereotypiaa feminismistä. Tämä kuva perustuu hyvin radikaaliin feminismiin, eikä välttämättä kuvasta feminismiä yleisesti. Tämän roolin voi historiakatsauksestani huomata olleen suomalaisessa rap-skenessä esillä jo 2000-luvun alkupuolella, eikä kyseisellä nimikkeellä leimaaminen ole loppunut tähänkään päivään mennessä. Omassa aineistossani kaikki haastateltavat olivat itse kokeneet tai todistaneet feministiräppäriksi leimaamisen ilmiötä. He olivat kiinnittäneet huomiota myös toisaalta feministiräppäreiksi itse identifioituvien naispuolisten räppäreiden kasvavaan määrään. Aineistossani esiintyi myös toivomusta siitä, että räppi pysyisi räppinä, sen historia otettaisiin huomioon, eikä sitä sotkettaisi liikaa politiikkaan tai feminismiin. Toin esille analyysissäni, että tämä on mielenkiintoinen konflikti suhteessa räpin historialliseen yhteiskunnallisesti kantaaottavaan luonteeseen.

Aineistossani esille noussut toinen rooli jota käsittelin ainokaisuuden teorian kautta oli naisräppäriin rooli, jonka voidaan nähdä asettavan naispuoliset räppärit eri kategoriaan miespuolisten räppäreiden kanssa. Tämä rooli omaa myös stereotyyppisiä konnotaatioita, jotka voivat vaikuttaa naispuolisten artistien toimintaan. Naisetuliitteen käyttö oli aineistossani hyvin näkyvä polarisaation muoto, johon myös suhtauduttiin haastateltavien kesken eri tavoin. Osan mielestä oli täysin loogista käyttää kyseistä nimikettä, kun kyseessä on kuitenkin nainen joka räppää, eikä siinä nähty mitään sen kummempaa tausta-ajatusta. Sukupuolittuneet nimikkeet kuten naisräppäri ovatkin hyvin iskostuneita kieleemme ja ne voidaan tulkita neutraaleina, vaikka rakenteellisesti ajatellessa niiden voidaan nähdä nimenomaan ylläpitävän maskuliinista hegemoniaa kyseisellä kulttuurin kentällä.

Naisetuliitteen käyttö voitiin tulkita myös voimaannuttavana. Tämän tulkinnan takana on feministinen ajatus siitä, että naiset ”ottavat takaisin” sanoja joita on perinteisesti käytetty alentavasti tai syrjivästi. Näin sanojen merkityksiä pyritään muuttamaan. Näissä tapauksissa merkittävää on kiinnittää huomiota siihen, kuka etuliitettä käyttää ja missä kontekstissa. Esimerkkinä tästä toimii NiceRap-kollektiivi, joka käyttäen hyväksi

sanaleikkiä nice ja nais sanan välillä tuottaa vastarintaista retoriikkaa, jota perustajajäsen Nora Horn kuvailee seuraavasti: ”Jos sukupuoli on pakko eritellä esiin, puhun itse miesräppäreistä ja muut ovat vain räppäreitä. Niin kauan kun yhdelläkään suomalaisella räppifestivaalilla ei ole kunnan naisesiintyjien kattausta, sukupuolijakaumaa pitää tuoda esiin.” (Aamulehti, 2018) Aineistostani löytyi myös mielipiteitä, joiden mukaan etuliitteen käyttö turhautti ja häiritsi joitain artisteja, koska sen koettiin alleviivaavan jälleen heidän naiseuttaan ja tämän myötä erilaisuuttaan.

Lisäksi aineistossani ja historiakatsauksessani nousi esille myös poikatyön rooli, jota ilmensi etenkin naispuolinen räppäri Sini Sabotage. Sekä historiakatsauksessani hänen omassa haastattelussaan että aineistossani Sabotagen nähtiin olevan osa skenessä toimivien miesten jengiä, joka on edistänyt hänen uraansa. Poikatyön tai yksi jätkistä- roolin voitaisiin Kanterin teorian kautta nähdä olevan osa naiseuden attribuuttien hälventämistä ja lojaliteetin todistamista, jotta maskuliinisessa skenessä toimiminen olisi helpompaa. Toisaalta voisi myös argumentoida Sabotagen vastustavan tätä retoriikkaa esimerkiksi lyriikoillaan Alman fiittaamassa kappaleessaan *Muuta ku mä* (Sini Sabotage, 2015). Tulkintani mukaan lyriikoissa puhutaan naispuolisen räppäarin ulkonäköpaineista ja siitä, kuinka pitäisi olla kuin yksi jätkistä pärjätäkseen:

*Ai pitää näyttää Barbilt
Ja muka mieltii ku Ken
Mikä pukukoodi, enkö kelpaakkaa Addun verkkareis
Joo en näytä Barbilt
Enkä mieli ku Ken
Mut näytän helvetin hyvältä pelkis Draken pikkareis*

*Vaik en sulle kelpaiskaan, et tuu löytää saman vertaista
Sun jutut on kyl herttaista, mut mä en voi olla muuta ku mä
(Sini Sabotage ft. Alma – Mä en voi olla muuta ku mä) (Sini Sabotage, 2015)*

Aineistossani nousi vahvasti esille myös ulkopuolelta määritetty ajatus naisten skenestä, jolla luodaan naisille täysin oman kategoriansa joka on jollain tavalla erillään muusta räppiskenestä. Haastateltavat olivat kokeneet tähän naisten skeneen sijoittamista ja siitä puhumista, joka tuli esille etenkin puhuttaessa kiintiöistä. Aineistossani vahvistettiin näiden kiintiöiden olemassaoloa, eli sitä kuinka naispuolisille artisteille on yleensä etenkin isoimmilla festareilla varattu vain yksi slotti. Tärkeänä aineistossani nousi esille se, kuinka tämä naispuolisten artistien asettaminen naisten skenen kategoriaan ja kiintiöiden

olemassaolo saattaavat aiheuttaa naisten keskeistä kilpailua, mitä ei haastateltavieni mukaan muuten heidän välillään ole.

Nostinkin analyysini itse luomaksi pääluokaksi Rohkaisun ja verkostoitumisen teeman, joka nousi esille vastapainona kiintiöiden aiheuttamalle keskenäisen kilpailun teemalle. Koin tämän aineistossani esille tulleen teeman merkittäväksi aiheeksi naispuolisten räppäreiden kokemusta käsitellessä, mutta en löytänyt sille heijastuspintaa Kanterin (1977) käsitteistä näkyvyys, polarisaatio ja assimilaatio.

Kyseinen pääluokka sisälsi haastateltavien kertomuksia vastarinnasta maskuliinisuutta ja miesvoittoisuutta vastaan, sekä toivoa tulevaisuutta varten sisältävää keskustelua. Käsitelin kyseisessä osassa analyysiani myös Yoderin (1991) kritiikkiä Kanterin teoriaa kohtaan. Tämä toi esille johtopäätökseni siitä, että vastarintaa, verkostoitumista ja rohkaisua tehtiin skenessä siksi, että naispuolisten artistien olosuhteet skenessä koettiin hankaliksi tai vähintäänkään ei tasapuolisiksi miespuolisten artistien kanssa.

Haastateltavani eivät itse kuvailleet mitään kovin radikaaleja omia vastarintaisia toimiaan haastatteluissa, mutta toivat esiin muun muassa naisille tarkoitettuja open mic tapahtumia, kollektiiveja, työpajoja, ja etenkin naispuolisten artistien keskenään tapahtuvan verkostoitumisen merkitystä. Tämän verkostoitumisen nähtiin olevan yksi avain siinä, miksi niin monet naispuoliset räppärit ovat viime aikoina nousseet lavoille ja aloittaneet tai jatkaneet musiikin tekemistä. Kyseessä oli nimenomaan tuttu ilmiö siitä, kuinka voimakkaan positiivisesti esikuvien suurempi määrä ja rohkaisun saaminen kaltaisiltaan artisteilta voikaan tällaisessa yhteisössä vaikuttaa.

Tässä kappaleessa olen tiivistänyt aineistoni analyysissä ilmi tulleita tapoja, joilla naispuoliset räppärit kuvailivat kokemuksiaan suomiräpin skenestä ja kuinka heidän naiseutensa on siihen vaikuttanut. Aineistosta voimme huomata monia eri vallankäytön tapoja, osa niistä hyvinkin tietoisia ja osa tiedostamattomia yhteiskunnan rakenteista ja sen perusteiden päälle rakentuneesta hip hop -kulttuurin ja rap-musiikin historiasta kummunneita käyttäytymismalleja. Näkemykseni mukaan aineistoni ja katsaukseni naispuolisten artistien historiaan Suomessa, sekä käsittelemäni kirjallisuus osoittavat lasikaton olevan edelleen läsnä suomalaisessa rap-skenessä, vaikkakin naispuolisten artistien määrä on kasvanut ja heihin suhtautuminen myös muuttunut etenkin viime

vuosien aikana. Lasikatosta huolimatta näyttää naispuolisten artistien asema suomalaisessa rap-skenessä tulevaisuuden kannalta kuitenkin mielestäni hyvinkin lupaavalta ja jään mielenkiinnolla seuraamaan, miten asiat lähtevät kehittymään eteenpäin.

6.2. Tutkimuksen arviointi

Tässä kappaleessa arvioin pro graduni toteutusta kokonaisuutena ja tarkemmin sen mahdollisia puutteita tai onnistumisia. Koen, että kokonaisuutena tutkimukseni on toimiva ja vastaa aineistollaan esitettyyn tutkimuskysymykseen. Kuten jokaisessa tutkimuksessa, on tässäkin gradussa kuitenkin tiettyjä heikkouksia.

Aineiston suurena heikkoutena on mielestäni sen koko, joka on vain kolme haastattelua. Nämä haastattelut ovat kuitenkin syväluotaavia ja niitä on käsitelty hyvin yksityiskohtaisesti, joka mielestäni korvaa määrällistä vajautta. On vaikea sanoa, kuinka yleistävissä tutkimukseni tulokset ovat, mutta tutkimukselleni tärkeää olikin tuoda esille naispuolisten artistin kokemuksia ja näkemyksiä, eikä luoda koko ryhmää yleistäviä totuuksia. Useampi haastattelu olisi varmasti ollut merkittävä lisä graduun, mutta koen, että aineisto toimii sellaisenaankin tämän tutkimuksen puitteissa ja tuo esille tärkeitä teemoja. Haastatteluaineiston toinen kyseenalaistettava ominaisuus on, että yksi haastatteluista on tehty jo vuonna 2016 kun taas muut vuonna 2018. Vuosia sitten haastatellun naispuolisen räppäriin näkökulmat ja kokemukset olisivat voineet olla hyvin erilaisia nyt vuonna 2018. Keskustelin kuitenkin kyseisen haastateltavan kanssa aiheesta ja hän seiso i edelleen sanomansa takana, joten sisällytin haastattelun graduuni, kun aikataulujen puitteissa ei uutta haastattelua ollut mahdollista tehdä.

Omasta mielestäni graduni merkittävin ongelma oli lopulta intersektionaalisuuden puute. Tämä tarkoitti muun muassa sukupuolen, seksuaalisuuden, yhteiskuntaluokan, iän ja etnisen taustan risteävän ja samanaikaisesti olemassa olevan luonteen riittävää huomioon ottamista. Tämä koski sekä aineiston hankintaa, sen analyysia, että teoreettisen viitekehyksen valintaa. Aineiston hankinnassa olisin voinut käyttää enemmän aikaa haastateltavien etsimiseen, jotta haastateltavien ryhmä olisi ollut monimuotoisempi. Näitä mainittuja identiteettejä, niiden monimuotoisuutta ja niiden samanaikaista vaikutusta artistien toimintaan skenessä olisi voinut käsitellä sekä teoreettisissa osuuksissa, että historiakatsauksessa tarkemmin. Toisaalta olin päättänyt keskittyä gradussani nimenomaan

naiseuteen, joten toivon että tulevaisuudessa myös muista mainituista aiheista tehdään keskitetympää tutkimusta.

Teoreettinen viitekehyksenikin näytti jonkinlaista heikkoutta suhteessa nimenomaan intersektionaalisuuteen sen kapeiden sukupuolen määritelmien vuoksi, joita käsittelin keskustellessani teorian saamasta kritiikistä. Näin jälkeensä ajateltuna viitekehukseksi olisi voinut valita jonkun hieman tuoreemman teorian, joita olisi varmasti etsivä löytänyt, mutta halusin siinä hetkessä päästä testaamaan nimenomaan ainokaisuuden teoriaa suhteessa omaan aineistooni.

Jälkeensä pohdin myös, että olisin haastattelutilanteessa voinut olla vielä aktiivisempi ja vähemmän varovainen. Huomasin tämän käytyäni toisen graduntekijän haastattelussa nimenomaan haastateltavan roolissa, että esimerkiksi lisäkysymyksien suuremman määrän ei tarvitse olla tungettelevaa tai painostavaa, vaan se voi usein selkeyttää myös sitä, mistä aihepiiristä gradun tekijä tarkemmin haluaa keskustella.

6.3. Seuraavat askeleet

Naispuolisten suomalaisten räppäreiden ollessa suhteellisen vähän tutkittu ihmisryhmä riittäisi omasta tutkimuksestani runsaasti teemoja, joita tulisi tutkia enemmän. Graduprosessini aikana on naispuolisten räppäreiden kentällä tapahtunut huikeaa kasvua ja yhteisö on kehittynyt suuremmaksi ja monipuolisemmaksi sekä Suomessa, että ulkomailla. Naisoletettujen muodostamat kollektiivit räppäävät Suomen suurimmilla festivaaleilla, Mercedes Bentson elämästä ilmestyi vuonna 2018 dokumenttielokuva *Ei koskaan enää*, ja merkittävänä ulostulona Into Kustannus Oy julkaisi tammikuussa 2019 Heini Strandin kirjan *Hyvä verse – Suomiräpin naiset*. Kyseistä kirjaa en ikävä kyllä kerennyt käyttämään gradussani, mutta siihen on haastateltu 27 naispuolista räppäriä, jotka kertovat oman tarinansa räpin parissa. Lisäksi kirjassa keskustellaan räpin sukupuolikuvasiivästä ja kokemuksista suomiräpin skenestä, jonka myötä se on merkittävä teos aiheesta.

Itse toivoisin näkeväni suomalaisen hip hop -tutkimuksen kentällä laajempaa tutkimusta sukupuolen vaikutuksesta skenessä toimintaan, mutta etenkin intersektionaalisemmalla otteella kuin oma tutkimukseni. Myös muiden syrjinnän muotojen keskitetympi tarkastelu sekä suomalaisen räpin, että muiden suomalaisten musiikkiskenejen sisällä olisi

merkittävää. Yksi merkittävä tutkimuksenaihe olisi myös naispuolisten räppäreiden tuottama vastarinta ja sen vaikutukset.

Toivoisin, että sukupuoleen kiinnitettäisiin enemmän huomiota hip hop -tutkimuksen kentällä ja myös räpistä populistisemmin kirjoittaessa etenkin suhteessa siihen, ketä tuodaan esille ja missä konteksteissa. Eli tarkoituksena olisi, että esimerkiksi naispuolisia artisteja ei tuotaisi esille pelkästään sukupuolta käsittelevissä teksteissä ja tutkimuksissa, vaan heistä kirjoitettaisiin myös nimenomaan yhtenä muista räppäreistä. Tällä tavoin he saisivat ansaitsemansa näkyvämmän paikan suomalaisen räpin historiikeissa ja heidän työnsä nähtäisiin samanarvoisena myös akateemisesti tutkittavaksi, kuin heidän mieskollegoidensa. Tämä ei tarkoita että sukupuoli tulisi kokonaan unohtaa, sillä kuten tutkimukseni osoittaa, ei myöskään naispuolisten artistien anneta unohtaa sitä heidän toimiessaan räppiskenessä. Syrjinnän muotoihin, siihen suhtautumiseen ja sitä vastaan toteutettuun vastarintaan tulee myös keskittyä, jotta voimme paremmin ymmärtää kuinka nämä dynamiikat toimivat ja kuinka niitä voidaan muuttaa.

7. LÄHDELUETTELO

Aamulehti (11.4.2018): Joku kommentoi aina, että en voi keskittyä sun musiikkiin, kun sun tissit heiluu" – Rappari Nora Horn tietää, että naisen suora puhe seksistä herättää yhä pelkoa. Kirjoittaja: Anni Tolonen. Saatavilla <<https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/joku-kommentoi-aina-etta-en-voi-keskittyä-sun-musiikkiin-kun-sun-tissit-heiluu-rappari-nora-horn-tietaa-etta-naisen-suora-puhe-seksista-herattaa-yha-pelkoa-200871133/>>, luettu 7.8.2018.

Ahonen, Sirkka (1996): Fenomenografinen tutkimus. Teoksessa Syrjälä, Leena, Sirkka Ahonen, Eija Syrjäläinen & Seppo Saari (toim.): Laadullisen tutkimuksen työtapoja. 1–3. Painos. Helsinki: Kirjayhtymä Oy, 113-160.

Alasuutari, Pertti (2011): Laadullinen tutkimus 2.0. Tampere: Vastapaino. (ePub-versio)

Alim, Samy, H. (2009): Introduction. Teoksessa Alim, Samy H., Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.): Global Linguistic Flows. Hip hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language. New York, NY: Routledge, 1-22.

Anderson, Benedict (1991): Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso.

Androutsopoulos, Jannis (2003): Einleitung. Teoksessa Androutsopoulos, Jannis (toim.): Hiphop: Globale kultur – Lokale praktiken. Bielefeld: Transcript Verlag, 9-23.

Anna, (9.9.2005): "Naisräpparit tukevat siskojaan". Kirjoittaja: Ellien toimitus. Saatavilla <<https://anna.fi/i ihmiset-ja-suhteet/i ihmisuhteet/naisrapparit-tukevat-siskojaan>>, luettu 7.8.2018.

Bennett, Andy & Peterson, Richard, A (2004): Music Scenes: Local, Translocal and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press.

Berggren, K (2014): Reading Rap. Feminist Interventions in Men and Masculinity Research. Digital Comprehensive Summaries of Uppsala Dissertations from the Faculty of Social Sciences 101. 66 pp. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.

Bozza, Anthony (2004): Eminem. Kääntänyt englannista suomeksi Kaj ja Tarja Lipponen. Helsinki: WSOY.

Burnim, Mellonee (1985): Culture Bearer and Tradition Bearer: An Ethnomusicologist's Research on Gospel Music. *Ethnomusicology* 29 (3), 432-447.

Byrne, Bridget (2004): Qualitative Interviewing. Teoksessa Seale, C. (toim.): *Researching Society and Culture*. Toinen painos. Lontoo: SAGE Publications Ltd, 179-192.

Cannella, Gaile S. & Lincoln, Yvonna S. (2011): Ethics, Research Regulations, and Critical Social Science. Teoksessa Denzin, Norman K. & Yvonna S. Lincoln (toim.): *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc, 81-90.

Cleaver, Eldridge (1968): *Soul on Ice*. New York: Dell.

City (5.12.2008): Kendi-Neiti Kertoo: Kendi = Jaakko Salovaara ja Yavis, joka pelkää vessoja . Miksi? Kirjoittaja: Maria Pettersson. Saatavilla <<https://www.city.fi/kulttuuri/kendi-neiti+kertoo/2883>>, luettu 6.8.2018.

City (4.11.2013): Lepakosta Flow'hun, Njassasta Cheekiin – Suomalaisen hip hopin lyhyt oppimäärä: City ja DJ Anonymous kertovat, miten suomalaista räppikulttuuria rakennettiin. Kirjoittaja Panu Jansson. Saatavilla <<https://www.city.fi/kulttuuri/lepakosta+flowhun+njassasta+cheekiin+suomalaisen+hip+hopin+lyhyt+oppimaara/7608>>, luettu 24.3.2016.

Cohen, Sara (1999): Scenes. Teoksessa: Horner, Bruce & Thomas Swiss (toim.): *Key terms in popular music and culture*. Blackwell Publishing, 293-250.

The Combahee River Collective (2001): A Black Feminist Statement. Teoksessa Ryan, B. (toim.): Identity Politics in the Women's Movement. New York: New York University Press, 210-218.

Cook, Judith A. & Fonow, Mary Margaret (toim.)(1984): Beyond Methodology: Feminist Scholarship as Lived Research. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Curly (15.4.2004): Femcees Finland - Flässit Friidut. Kirjoittaja: Petri Voutilainen.7. vuosikerta. s.8-9. Saatavilla <<http://docplayer.fi/4102600-Tomi-juhana-hurula-paatoimittaja-curly-lehden-paatoimittaja.html>> , luettu 6.8.2018.

Doucet, Andrea & Mauthner, Natasha (2012): Knowing responsibility: ethics, feminist epistemologies and methodologies. Teoksessa Miller, Tina, Maxine Birch, Melanie Mauthner & Julie Jessop (toim.): Ethics in Qualitative Research. Toinen painos. London: SAGE Publications Ltd, 122-139.

Du Bois, Barbara (1983) Passionate Scholarship: Notes on Values, Knowing and Method in Feminist Social Science. Teoksessa: Bowles, Gloria & Renate Duelli Klein (toim.): Theories of Women's Studies. Routledge, 105-117.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998): Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino. (e-Pub versio)

Eskola, Jari & Vastamäki, Jaana (2001): Teemahaastattelu: Opit ja opetukset. Teoksessa Aaltola, Juhani & Raine Valli (toim.): Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. Jyväskylä: PS-kustannus, 24-42.

Fernando, S.H. Jr, (1999): Back in the day 1975–1979. Teoksessa: Light, Alan (toim.): The Vibe: history of hip hop. New York, NY: Three Rivers Press, 13-21.

Freire, Paulo (1972): Pedagogy of the oppressed. Harmondsworth, Engl./New York: Penguin Books.

Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London/New York: Verso.

Gould, Ezra (2011): Ruger Hauer – Jokaiselle jotakin. YouTube video, 3:10. Julkaistu 15.11.2011. Saatavilla < https://www.youtube.com/watch?v=Kw-GGxLAM_A >, katsottu 24.3.2016.

Grady, Kathleen E. (1981): Sex bias in research design. *Psychology of Women Quarterly* 5, 628-636.

Guevara, Nancy (1996): Women Writin' Rappin' Breakin'. Teoksessa Perkins, William, E. (toim.): *Droppin' Science*. Philadelphia: Temple University Press, 49-62.

Guillory, Nichole A. (2005) *Schoolin' Women: Hip Hop Pedagogies of Black Women Rappers*. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Väitöskirja.

Hall, Stuart (1997): The Spectacle of the 'Other'. Teoksessa: Hall, Stuart (toim.): *Representation - Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 223-290.

Hall, Stuart (1999): *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.

Hannerz, Erik (2013): *Performing Punk: Subcultural Authentications and the Positioning of the Mainstream*. Uppsala: Uppsala university.

Haraway, Donna (2004): *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives*. Teoksessa Harding, Sandra (toim.): *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*. New York & London: Routledge, 81-102.

Harding, S., (2004): *Rethinking Standpoint Epistemology: What is "Strong Objectivity"?*. Teoksessa Harding, S. (toim.): *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual & Political Controversies*. New York: Routledge, 127-140.

Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style*. London and New York: Routledge.

Hebdige, Dick (1987): *Cut'n'mix. Culture, identity and Caribbean music*. London: Comedia.

Helsingin Sanomat (26.1.2018): Raptutkija Inka Rantakallio harmittelee seksismiä, mutta löytää rapin uhosta myös syvyyttä: ”Kappaleissa on viittauksia uushenkisyyteen.” Kirjoittaja: Matti Mielonen. Saatavilla <<https://www.hs.fi/paivanlehti/26012018/art-2000005538713.html?share=fc92ee15a4030841e75103dd72ce5e29>>, luettu 6.8.2018.

Helsingin Sanomat (8.3.2019): Suomen kovimmat riimit Osa 3: Vuodet 2008-2019. Kirjoittaja: Juuso Määttänen. Saatavilla <https://dynamic.hs.fi/2019/rap/index_osa_3.html>, luettu 3.4.2019.

Helsingin uutiset (8.7.2015): Tiesitkö, että Arman Alizad oli räppäri nimeltä Eazy A? – Näyttely esittelee suomiräpin historiaa. Kirjoittaja: Toni Tervo. Saatavilla <<https://www.helsinginutiset.fi/artikkeli/300397-tiesitko-etta-arman-alizad-oli-rappari-nimelta-eazy-a-nayttely-esittelee-suomirapin>>, luettu 24.3.2016.

Hennion, Antoine (2000): *CyberMed. Sociologie et Sociétés* 32 (2), 9-18.

Hesmondalgh, David (2007): Recent concepts in youth cultural studies. Teoksessa: Hodkinson, Paul & Wolfgang Deicke (toim.): *Youth Cultures*. New York: Routledge, 37-50.

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

Hilamaa, Heikki & Varius, Seppo (2004): *Hiphop: Pohjoinen ulottuvuus*. Teoksessa: Gronow, Pekka Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.): *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Helsinki: Tammi, 193-203.

Himma, Lauri (2016): Me asutaan Suomessa, dude. Maahanmuuton ja hip hopin suhde maahanmuuttajataustaisten rap-artistien elämässä. Helsinki: Helsingin yliopisto. Pro gradu.

Hirsjärvi, S. & Hurme, H. (1995): Teemahaastattelu. Helsinki: Yliopistopaino.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (2001): Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.

Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula (2009): Tutki ja kirjoita. 15. uud. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

hooks, bell (1990): Yerning - Race, Gender and Cultural Politics. Chicago: South End Press.

hooks, bell (1994a): Gangsta Culture - Sexism, Misogyny: Who Will Take the Rap? Teoksessa hooks, bell (toim.): Outlaw Culture: Resisting Representations. New York/London: Routledge, 115-123.

hooks, bell (1994b): Seduced by Violence No More. Teoksessa hooks, bell (toim.): Outlaw Culture: Resisting Representations. New York/London: Routledge, 109-113.

Hubara, Koko (2015): Bileitä ja hevosenpaskaa: Hoppichicksin tunnustukset. Blogiteksti. Ruskeat Tytöt blogi. 24.5.2015. Saatavilla < <http://www.lily.fi/blogit/ruskeat-tytot/bileita-hevonpaskaa-hoppichicksin-tunnustukset>>, luettu 6.8.2018.

Irving, Katrina (1993): 'I Want Your Hands on Me': Building Equivalences Through Rap Music. Popular Music 12 (2), 105-121. Cambridge University Press.

Iso Numero (27.9.2014): Tyttö joka leikki tulella. Kirjoittaja: Viljami Puustinen. . Saatavilla <<http://www.isonumero.fi/tytto-joka-leikki-tulella/>>, luettu 6.8.2018

Jayarathne, Toby Epstein (1983): The Value of Quantitative Methodology for Feminist Research. Teoksessa Bowles, Gloria & Renate Duelli Klein (toim.): Theories of Women's Studies. London: Routledge & Kegan Paul, 140-161.

Jayaratne, Toby Epstein & Stewart, Abigail, J. (1991): Quantitative and Qualitative Methods in the Social Sciences: Current Feminist Issues and Practical Strategies. Teoksessa Fonow, Mary Margaret & Judith A. Cook (toim.): Beyond Methodology: Feminist Scholarship as Lived Research. Bloomington: Indiana University Press cop, 85-106.

Järviluoma, Helmi & Rautiainen, Tarja (2003): Populaarimusiikin tutkimus. Teoksessa Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.): Johdatus musiikintutkimukseen. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 169-184.

Kaleva.fi (17.2.2003): Mariska höpöttää omasta elämästään. Kirjoittaja: Anssi Juntto. Saatavilla <<https://www.kaleva.fi/viihde/mariska-hopottaa-omasta-elamastaan/494676/>>, luettu 6.8.2018.

Kanter, Rosabeth Moss (1977): Some Effects of Proportions on Group Life: Skewed Sex Ratios and Responses to Token Women. American Journal of Sociology 82 (5), 965-990, University of Chicago Press.

Kellner, Douglas (1998): Mediakulttuuri. Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. 2. painos. Tampere: Vastapaino.

Keskipohtanmaa (22.5.2002): Kwan räppää tunteella ja asenteella. Kirjoittaja: Minna Laukkala Nivala. Saatavilla < <https://www.kp24.fi/uutiset/19007/kwan-rappaa-tunteella-ja-asenteella>>, luettu 6.8.2018.

Keyes, Cheryl L., (1993): We're More Than a Novelty, Boys: Strategies of Female Rappers in the Rap Music Tradition. Teoksessa Radner, Joan N. (toim.): Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 203-220.

Keyes, Cheryl L., (1996): At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus. Ethnomusicology 40 (2), 223-248. Illinois: University of Illinois Press.

Keyes, Cheryl L. (2004): *Rap Music and Street Consciousness*. Illinois: University of Illinois Press.

Kimmel, Michael, S. (2006): *Manhood in America: A Cultural History*. Toinen painos. New York/Oxford: Oxford University Press.

Kitwana, Bakari (1994): *The Rap On Gangsta Rap*. Chicago: Third World Press.

Knuuttila, Jarna (1997): *Rockia soittavat tytöt. Rockinsoittaharrastus nuoruusiän ja sukupuolijärjestelmän näkökulmista*. Psykologian tutkimuksia nro 19. Joensuun yliopisto. Syventävien opintojen tutkielma.

Kochman, Thomas (1972): *Toward an ethnography of black American speech behaviour*. Teoksessa Kochman, Thomas (toim.): *Rappin' and stylin' out. Communication in urban black America*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 241-264.

Koivisto, Outi (2004): *Naiset rock-instrumentin varressa - soittamisen ja esiintymisen ruumiilliset merkitykset rock-musiikissa*. Tampereen yliopisto. Pro gradu.

Kouri, Suvi (2017): *Miten minusta tuli (nais)sotilas: Naispuolisten upseerien narratiiveja uravalinnasta ja oman paikan löytämisestä sotilasyhteisössä*. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Jyväskylän yliopisto. Pro gradu.

Kruse, Holly (2003): *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*. New York: P. Lang.

Leppänen, Taru (2000): *Viulisti, musiikki ja identiteetti*. Sibelius-viulukilpaiku suomalaisessa mediassa 1995. Suomen Etnomusikologisen seuran julkaisu 6.

Lipsitz, George (1994): *Dangerous crossroads. Popular music, postmodernism and the poetics of place*. London: Verso.

Luostarinen, Heikki & Väliverronen, Esa (1991): Tekstinsyöjät: yhteiskuntastieteellisen kirjallisuuden lukutaidosta. Tampere: Vastapaino.

Mankkinen, Jussi (2018): Naisräppäreitä tulee nyt ovista ja ikkunoista: riimejä leivotaan seksuaalisuudesta, sukupuolirooleista ja Pentti Linkolasta. Naisräppäreitä löytyy nyt Suomesta enemmän ja monipuolisemmin kuin koskaan. Yle Uutiset. Saatavilla <<https://yle.fi/uutiset/3-10032229>>, luettu: 30.7.2018.

McClary, Susan (1991): *Feminine Endings. Music, gender and sexuality.* Minnesota: University of Minnesota Press.

Merton, Robert (1972): *Insiders and Outsiders: A Chapter in the Sociology of Knowledge.* *American Journal of Sociology* 78:1, 9–47.

Mikkonen, Jani (2004): *Riimi riimistä - Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja tuho.* Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Mitchell, Tony (2001): Introduction. Teoksessa Mitchell, Tony (toim.): *Global Noise. Rap and Hip-Hip Outside the USA.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1-38.

Modinos, Tuija (2005): *Naisten aika?* *Kulttuurintutkimus-lehti* 3/2005. Saatavilla <https://www.jyu.fi/kulttuurintutkimus/kolumni3_05.html>, luettu 6.8.2018.

Mohanty, Chandra Talpade (1988): *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses.* *Feminist Review* 30, 61–88.

Mohanty, Chandra Talpade (1991): Introduction/*Cartographies of Stuggle: Third World Women and the Politics of Feminism.* Teoksessa Mohanty, C.T., Ann Russo, & Lourdes Torres (toim.): *Third World Women and the Politics of Feminism.* Bloomington: Indiana University Press, 1-50.

Moisala, Pirkko (1994): *Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna - esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta.* *Musiikki* 3/1994, 246-277.

Moisala, Pirkko & Valkeila, Riitta (1994): Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan. Helsinki: Kirjayhtymä.

Mokka, Roope (2002): Tyttörap tulee -- Bitches and ho's. Ylioppilaslehti 12/2002. Luettavissa <<http://ylioppilaslehti.fi/2002/12/tyttorap-tulee-bitches-and-ho%E2%80%99s/>>, luettu 24.03.2016.

Mouffe, Chantal (1983): The sex/gender system and the discursive construction of women's subordination. Teoksessa Hanninen, Sakari & Leena Paldan (toim.): Rethinking Ideology. New York, 139-143.

MTV Uutiset (24.3.2018). Naisräppärit Suomessa: Tasa-arvoon on vielä matkaa. Kirjoittaja Jelena Leppänen. Saatavilla < <https://www.mtv.fi/uutiset/kulttuuri/artikkeli/naisrapparit-suomessa-tasa-arvoon-on-viela-matkaa/3121380#gs.jPXLWRU>>, luettu 7.8.2018.

Mäkeläinen, Lotta (2008): 'Kumpi on väärässä, minä vai järjestelmä?' Yhteiskunta ja yksilö Steen1:n ja Asan rap-sanoituksissa. Tampere: Tampereen yliopisto. Pro gradu.

Nieminen, Matti (2003): Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja: Hiphop suomalaisessa kontekstissa. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.): Hyvää Paha Rock'n'Roll: Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 168-190.

Nälkä (22.1.2018): Iso, paha F-sana. Kirjoittaja: Ida Stenros. Saatavilla <<https://www.nalka.fi/artikkeli/iso-paha-f-sana/>>, luettu 7.8.2018.

Paleface (2011): Rappiotaidetta – Suomiräpin tekijät. Helsinki: Like.

Pennycook, Alastair (2007): Global Englishes and transcultural flows. London: Routledge.

Pennycook, Alastair & Mitchell, Tony (2009): Hip hop as Dusty Foor Philosophy. Engaging Locality. Teoksessa Alim, Samy H., Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.): Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language. New York, NY: Routledge, 25-42.

Peoples, Whitney A. (2007): "Under Construction": Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms. *Meridians: feminism, race, transnationalism* 8:1, 19-52. Indiana University Press.

Potter, Russell A. (1995): *Spectacular Vernaculars. Hip-hop And the Politics of Postmodernism*. New York: State University of New York Press.

Price, Emmett G. III (2006): *Hip hop culture*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.

Pöyhönen, Ida (2018): Vuoden mamu, just se somali vai aito gangsta? Etnisen identiteetin ilmaiseminen maahanmuuttajataustaisten rap-artistien tuotannossa. Helsinki: Helsingin yliopisto. Pro gradu.

Quinn, Eithne (2000): Who's the Mack?: The Performativity and the Politics of the Pimp Figure in Gangsta Rap. *Journal of American Studies* 34, 115-136. Cambridge: Cambridge University Press.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja (2013): Paikalliset ja globaalit skenet - medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. Teoksessa Moisala, Pirkko & Elina Seye (toim.): *Musiikki kulttuurina*. Sastamala: Vammalan Kirjapaino Oy, 321-336.

Robnett, Belinda (1996): African-American Women in the Civil Rights Movement, 1954-1965: Gender, Leadership, and Micromobilization. *American Journal of Sociology* 101, numero 6, 1661-1693. Chicago, IL: University of Chicago Press.

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

Rumba (23.1.2014): Sini Sabotage kertoo tarinoita nuoren sinkkunaisen elämästä Helsingissä. Kirjoittaja: Anna Brotkin. Saatavilla < <https://www.rumba.fi/haastattelut/sini-sabotage-kertoo-tarinoita-nuoren-sinkkunaisen-elamasta-helsingissa> >, luettu 7.8.2018.

Rumba (24.3.2017): Davo, Jodarok ja Meno-Anu laittavat tänään räppärit järjestykseen. Kirjoittaja: Jukka Hätinen. Saatavilla < <https://www.rumba.fi/uutiset/davo-jodarok-ja-meno-anu-laittavat-tanaan-rapparit-jarjestykseen/>>, luettu 6.8.2018.

Ruskeat tytöt (3.2.2017): Kellareiden kasvatit. Kirjoittanut: Rebekka Yeboah. Saatavilla < <https://www.ruskeattytot.fi/rtmedia/ak> >, luettu 7.8.2018.

Ruusuvuori, Johanna; Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (2010): Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna, Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen (toim.): Haastattelun analyysi. Tampere: Vastapaino, 9-38.

Shank, Barry (1994): Dissonant identities: The rock'n'roll scene in Austin, Texas. Hanover & London: Wesleyan University Press.

Shepherd, John (1993): Difference and Power in Music. Teoksessa Solie, Ruth A. (toim.); Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship. Berkley & Los Angeles: University of California Press, 46-65.

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

Sini Sabotage (2015): Sini Sabotage Muuta ku mä feat. Alma. Youtube video, 3:50. Julkaistu 20.11.2015. Saatavilla <<https://www.youtube.com/watch?v=V3UmDekLdl8>>, katsottu 5.3.2019.

Sini Sabotage (2018): Sini Sabotage. Saatavilla < <http://www.hogmusic.fi/artistit/sini-sabotage/>>, luettu 7.8.2018.

Smith, Christopher Holmes (2003): 'I Don't Like to Dream about Getting Paid' - Representations of Social Mobility and the Emergence of the Hip-Hop Mogul. Social Text 21:4, 69-97. Durham: Duke University Press.

Spady, James G., Alim, Samy H. & Samir Meghelli (2006): *Tha Global Cipa: Hip hop Culture and Consciousness*. Philadelphia, PA: Black History Museum Press.

Stara (18.9.2013): Haastattelussa Sini Sabotage. Kirjoittaja: Anna Poikkimäki. Saatavilla <<https://www.stara.fi/2013/09/18/sini-sabotage-haastattelu/>>, luettu 7.8.2018.

Strand, Heini (2007): *Rollon kollit. Maskuliininen ja paikallinen identiteetti Tulenkantajien sanoituksissa*. Tampere: Tampereen yliopisto. Pro gradu.

Strand, Heini (2019): *Hyvä verse – Suomiräpin naiset*. Into.

Straw, Will (2004): Cultural Senses. *Loisir et Société / Society and Leisur* 27:2, 411-422.

Sylvi (20.8.2015): Tytöt ei osaa räppää, piste! Kirjoittaja: Fanni-Laura Patanen. Saatavilla <<http://sylvi.fi/2015/08/tytot-ei-osaa-rappaa-piste/>>, luettu 9.8.2018.

Takkinen, Nuuti (2014): *Rock-Suomi: Kotipojat*. YouTube video, 55:13. Julkaistu 2.3.2014. Saatavilla <<https://www.youtube.com/watch?v=3jHOXevx36o>>, katsottu 9.8.2018.

Taylor, Shelly & Fiske, Susan (1976): The token in a small group: Research findings and theoretical explanations. Teoksessa Sweeney, J. (toim.): *Psychology and politics, collected papers*. New Haven, CT: Yale University Press, 110-117.

Toop, David (2000): *Rap attack 3. African rap to global hip hop*. Kolmas painos. London: Serpent's Tail.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2018): *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Uudistettu laitos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. (e-Pub versio)

Uusi Lahti (6.11.2015): 15 vuotta lahtelaista räppiä – konkarit kertovat. Kirjoittaja: Aatu Raninen. Saatavilla <https://www.uusilahti.fi/jutut/viihde_ja_kulttuuri/2015/11/06/15-vuotta-lahtelaista-rappia---konkarit-kertovat>, luettu 6.8.2018.

Webster, Murray & Foschi, Martha (toim.)(1988): Status generalization: New Theory and Researearch. Stanford, CA: Stanford University Press.

Westinen, Elina (2014): The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Westinen, Elina (2017): “Still Alive, Nigga”: Multi-Semiotic Constructions of Self as Other in Finnish Rap Music Videos. Teoksessa Leppänen, S., Elina Westinen, & Samu Kytölä (toim.): Social Media Discourse, (Dis)identifications and Diversities. Routledge, 335-360.

Yle uutiset (15.7.2015): Nyt tulevat naisräppärit – vähättelyä edelleen paljon. Kirjoittaja: Ville Vedenpää. Saatavilla < <https://yle.fi/uutiset/3-8145484>>, luettu 9.8.2018.

YleX (1.8.2015): Paluun tehnyt Mariska: Väsyin urani alussa haukkumiseen: 2000-luvun alussa räppärinä tunnetuksi tulleen Mariskan uusi kappale on paluu räppiin, josta hän pakeni iskelmään kovan haukkumisen takia. Kirjoittaja: Maiju Pellukka. Saatavilla <<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/08/01/paluun-tehnyt-mariska-vasyin-urani-alussa-haukkumiseen>>, luettu 6.8.2018.

YleX (17.10.2016): Kotimaisen rapin uranuurtaja Mariska palaa juurilleen ja haluaa pysyä siellä. Kirjoittaja: Silja Annila. Saatavilla < <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/10/17/kotimaisen-rapin-uranuurtaja-mariska-palaa-juurilleen-ja-haluaa-pysya-siella>>, luettu 6.8.2018.

YleX (18.12.2017): YleX Nosteessa: Esittelyssä Yeboyah, joka tarjoaa vaihtoehdon niille, jotka ovat uupuneet misogyniaa pursuavaan räppiin. Kirjoittaja: Ninni Wetterstrand. Saatavilla < <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/12/18/ylex-nosteessa-esittelyssa-yeboyah-joka-tarjoaa-vaihtoehdon-niille-jotka-ovat>>, luettu 7.8.2018.

YleX (8.3.2018): Näistä mimmeistä kuullaan vielä enemmän! Esittelyssä suomiräpin lupaukset: Adikia, AK, Halko, Yeboyah ja Sofa. Kirjoittaja: Markku Haavisto. Saatavilla < <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/03/08/naista-mimmeista-kuullaan-viela-enemman-esittelyssa-suomirapin-lupaukset-adikia> >, luettu 7.8.2018.

Ylioppilaslehti (13.12.2002): Tyttörap tulee – Bitches and Ho's. Kirjoittaja: Roope Mokka. Saatavilla < <http://ylioppilaslehti.fi/2002/12/tyttorap-tulee-bitches-and-ho%E2%80%99s/>>, luettu 6.8.2018.

Yoder, Janice D. (1991): Rethinking Tokenism: Looking beyond Numbers. *Gender and Society* 5:2, 178-192.

LIITTEET

LIITE 1: Haastatteluiden kysymysrunko

Historia räpin parissa

- Miten/koska kiinnostuit räpistä?
- Koska aloit räppäämään? Miten aloitit?
- Oletko muuten toiminut musiikin parissa?
- Voitko kertoa miten toimintasi räpin parissa on edennyt sen jälkeen kun aloitit?
- Onko ollut mitään tiettyjä esikuvia/inspiroivia artisteja räpin parissa? Ulkomailla? Suomessa?
- Onko sinulla ollut kiinnostusta muuhun hip hop kulttuuriin?
 - Paikallisesti/globalisti?
- Oletko ollut kiinnostunut genren historiasta?
- Oletko ollut kiinnostunut sukupuolesta/vähemmistöistä suhteessa musiikkiin/hip hop-kulttuuriin?

Kokemus räppiskenestä

- Millaisena olet kokenut suomalaisen räppi skenen sinä aikana kun olet räppiä harjoittanut?
- Millainen kuva sinulla oli tästä skenestä ennen kun rupesit aktiivisesti räppäämään?
 - Onko tämä kuva skenestä muuttunut?
- Koetko olevasi osa Suomalaisen räppiskeneä?
 - Ketä tähän skeneen mielestäsi kuuluu?
 - Onko jotain tiettyä paikkaa/asemaa mihin sijoittaisit itsesi skenen sisällä?
- Oletko kokenut olevasi samanarvoisessa asemassa kentän muiden toimijoiden kanssa?
- Tunnetko yhteenkuuluvuutta jonkun tietyn artistin/alagenren/-kulttuurin kanssa? Suomessa/Ulkomailla?
- Millaisina olet kokenut omat lähtökohtasi ruveta räppäämään?
 - Helpommat/vaikeammat kuin jollain muulla?
- Oletko koskaan kokenut painetta olla jossain tietyssä roolissa räppiskenessä?
 - Oletko kyseenalaistanut näitä rooleja?
 - Oletko todistanut näiden roolien kyseenalaistamista?
- Oletko törmännyt naisetuliitteen käyttöön ("naisräppäri", "naistuottaja"), miten suhtaudut tähän?
 - Käytätkö itse tätä etuliitettä? Millä tavoin?
 - Koetko, että tätä etuliitettä voi käyttää voimaannuttavalla tavalla?
- Millaisena näet tulevaisuutesi räpin parissa?
- Onko musiikki lähempänä harrastusta/työtä? Mikä olisi ideaali tilanne itselle?

Suhtautuminen suomiräpin kenttään

- Tunnetko paljon muita räppäreitä?

- Naispuolisia?
- Miten olet tutustunut muihin räppäreihin?
- Koetko kuuluvasi johonkin alagenreen/"porukkaan" skenen sisällä?
- Onko tämä vaikuttanut omaan taiteelliseen näkemykseen/prosessiin?
- Oletko tehnyt/kiinnostaisiko tehdä yhteistyötä muiden räppäreiden kanssa?
 - Minkä tyyppisten artistien?
 - Miksi?
- Onko yhteistyöstä puhuttaessa muiden räppäreiden sukupuolella väliä sinulle?
- Kuinka misogynisenä/miesvoittoisena/seksistisenä olet kokenut räppiskenen suhteessa muihin elämän osa-alueisiin?
- Heitetäänkö skenessä mielestäsi loukkaavia/kyseenalaisia asioita "vitseinä"?
 - Kuinka näihin suhtaudutaan?
- Oletko kokenut naiseutesi liittyvää negatiivista tai positiivista suhtautumista?
- Koetko paineita olla/toimia tietyllä tavalla räppiskenessä sukupuolesi vuoksi?
 - Onko ollut muita asioita jotka ovat vaikuttaneet kuin sukupuoli?
- Onko tämä vaikuttanut omaan suhtautumiseen suomalaiseen räpin skeneen/hip hop kulttuuriin yleisesti?

Oma räppi

- Minkälaisista aiheista räppäät?
- Onko räpeissäsi jotain toistuvia aihepiirejä?
- Ovatko aihepiirit muuttuneet?
- Koetko että identifoitumisesi naiseksi vaikuttaa siihen mitä/miten kirjoitat?
- Miten itse kuvailisit omaa musiikkiasi?
 - Koetko kuuluvasi johonkin genreen/alalajiin?
- Onko räpissäsi poliittisia piirteitä?
 - Kuuluuko mielestäsi politiikka musiikkiin?
- Onko lempi kirjoittajia/inspiroivia artisteja? Miksi juuri tämä/nämä?
- Minkälainen on mielestäsi "hyvä räppäri"?
 - Koetko omaavasi näitä piirteitä, joita liität "hyvään räppäriin"?
- Kuka tuottaa musiikkisi?
 - Oletko itse ollut kiinnostunut tuottamisesta?
- Koetko omaavasi samat lähtökohdat muiden kentän toimijoiden kanssa lähteä kokeilemaan esimerkiksi tuottamista, miksaamista, äänitystä tai muuta musiikkiteknologiaan liittyviä musiikin osia?

Suhtautuminen musiikkibisnekseen

- Onko sinulla sopimusta levy-yhtiön kanssa?
 - Mikä olisi ideaali tilanteesi, pienellä/isolla/ei millään yhtiöllä?
 - Jos jo levy-yhtiöllä, missä vaiheessa sinuun otettiin aiheesta yhteyttä?
 - Millaisena koet suhteesi levy-yhtiöön?
- 2000-luvun alkupuolella artistit puhuivat mediassa siitä, että heihin naispuolisina räppäreinä kohdistettiin paljon kiinnostusta median ja levy-yhtiöiden puolesta nimenomaan siksi että he olivat naisia ja tämän vuoksi harvinaisempia. Tästä ollaan puhuttu joskus myös huonona asiana, koska naiset ovat näin päätyneet urallaan aiemmin ns. valokeilaan ja eivät kerenneet välttämättä kehittyä rauhassa, jonka

myötä heitä myös kritisoitiin artisteina. Oletko itse kokenut mitään tällaista tai koetko, että tällainen "hyvän kohtelun kierre" on ollut läsnä räppiskenessä kun olet itse ollut siinä mukana?

- Onko sinua koitettu brändätä tietynlaisena artistina? Onko tähän ollut omaa vaikutusvaltaa ja kuinka paljon?
- Koetko, että identifoitumisesi naiseksi vaikuttaa levy-yhtiöiden suhtautumiseen sinuun ja musiikkiisi?
- Koetko että olet joutunut tinkimään itsestäsi/taiteestasi levy-yhtiön vuoksi?

Esiintyminen ja yleisön reaktiot

- Millaista yleisöä keikoilla yleensä käy?
- Onko jotain tietentyypistä tapahtumaa, joihin pyydetään useammin kuin toisiin?
- Millaisissa keikkapaikoissa yleensä esiinnyt?
- Minkälainen tunnelma keikoilla on yleensä ollut? Vaihteleeiko tämä paljon?
- Millaista palautetta? Tuleeko palaute yleensä kasvotusten vai esim. internetin kautta?
- Keikkailletko yleensä yksin/jonkun/joidenkin kanssa?
- Koetko että identifoitumisesi naiseksi vaikuttaa keikkailuun/keikka mahdollisuuksiin?

Promoaminen, some, media ja palaute

- Millä tavoin "promoat" itseäsi?
- Onko sinulla jokin tietty kuva, jonka pyrit antaa itsestäsi artistina?
- Oletko aktiivinen internetissä artistina?
- Miten olet kokenut ihmisten suhtautuvan sinuun somessa? Entä musiikkiisi?
- Eroaako tämä suhtautuminen ja kommentit siitä mitä saat kasvotusten esimerkiksi keikoilla?
- Media
- Onko sinusta ollut mediassa juttuja?
 - Minkä tyyppisiä juttuja?
- Oletko ollut tyytyväinen tapaan, jolla sinua on edustettu median puolesta?
- Koetko että identifoitumisesti naiseksi vaikuttaa tapaan millä sinua kuvaillaan/edustetaan mediassa?
- Muutos
- Oletko törmännyt skenessä ajattelutapaan, että naiset voivat menestyä jos he käyttäytyvät kuin "yksi pojista"?
- Koetko, että sukupuoleen liittyviä aiheita tuodaan suomen räppiskenessä esille?
 - Millä tavoin?
- Minkälaista muutosta toivoisit näkeväsi räppiskeneissä?
 - Onko tämä mielestäsi realistista?
 - Mitkä voisi olla realistisia tavoitteita? Entä utopistisia?
- Miten nämä muutokset voitaisiin saavuttaa?
- Miten nämä muutokset voisivat vaikuttaa siihen, miten itse teet räppiä ja miten toimit skenessä?