

**”ÄLYKÖT KOHTELEE MUA KU OMAANSA VAIK SELITÄN
VAAN PASKAA JONKA KEKSIN MATKAL”
DISKURSIIVINEN SUBJEKTI RAP-ARTISTI DJ
KRIDLOKKIN LYRIIKOISSA**

Alma Rinta-Pollari

Maisterintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Elokuu 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Alma Rinta-Pollari	
Työn nimi ”Älyköt kohtelee mua ku omaansa vaik selitän vaan paskaa jonka keksin matkal”. Diskursiivinen subjekti rap-artisti DJ Kridlokin lyriikoissa	
Oppiaine Kirjallisuus	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Elokuu 2020	Sivumäärä 87
Tiivistelmä <p>Rap-musiikki on nykypäivänä suosittumpaa ja kuunnellumpaa kuin koskaan, ja siksi sen lyriikat ovat relevantti, ajassaan kiinni oleva tutkimuskohde. Subjekti eli tekstin puhuja on jo räpin alkuajoista asti ollut rap-lyriikan keskeisiä elementtejä, ja sitä rakentavien sekä sen rakentamien diskurssien eli puhetapojen tutkiminen antaa mahdollisuuden tulkita subjektiä yksityiskohtaisemmin. Tässä tutkimuksessa tutkittiin suomalaisen rap-artistin DJ Kridlokin lyriikoiden diskursiivista subjektiä, joka lyriikoissa rakentaa erilaisia diskursseja ja rakentuu niistä myös itse. Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, millaisia erilaisia subjektiä käsitteleviä diskursseja lyriikoissa rakentui, millaisena subjekti näiden diskurssien kautta näyttäytyi ja miten diskurssit sekä niiden myötä myös subjekti muuttuivat.</p> <p>Aineistona tutkimuksessa käytettiin DJ Kridlokin kolmen albumin, <i>UG Solon</i> (2011), <i>Mutsin</i> (2014) ja <i>Siliuksen</i> (2019) sekä yhden singlejulkaisun, <i>S/O:n</i> (2017) lyriikoita. Aineisto kerättiin hyödyntämällä erinäisiä laululyriikkaa esitteleviä sivustoja, jonka jälkeen lyriikat tarkastettiin useaan otteeseen ja niihin tehtiin mahdolliset korjaukset. Aineisto analysoitiin hyödyntämällä diskurssianalyysia sekä subjektin teoriaa erittelemällä lyriikoista erilaisia diskursseja ja tutkimalla sitä, miten subjektiä niissä kuvailtiin.</p> <p>Tuloksissa lyriikoista nousi esille kolme päädiskurssia, rikollinen, räppäri ja älykkö, joihin kaikkiin subjekti kiinnittyi. Läpi aineiston lyriikoita leikkasi kuitenkin parodiointi ja huumori, joiden avulla kyseenalaistettiin monen muunkin luokittelun lisäksi myös nimettyjä diskursseja. Tutkimuksen tuloksissa määrittyi diskursseihin osittain kiinnittyvä mutta toisaalta taas niistä aktiivisesti irti pyrkivä, autonominen subjekti, joka halusi itse määritellä itsensä. Muutos kolmen albumin ja yhden singlen aikana tapahtui rikollisuutta oman jenginsä kanssa harrastavasta gangsterielämää esittävästä subjektista aitousaan todistelevan subjektin kautta maailmantuskaa kokevaksi, yhä inhimillisemmäksi DJ Kridlokkiksi. Tutkimustulokset ovat linjassa aiemman suomalaisen rap-lyriikan tekijyyksiin liittyvän tutkimuksen kanssa.</p> <p>Tutkimuksen perusteella voidaan päätellä, että subjekti on edelleen keskeinen, joskin monipuolinen elementti rap-lyriikassa. Rap-lyriikan subjekti voi määrittää ja määrittää itsensä totuttuihin diskursseihin, mutta olla myös aktiivinen toimija, joka päättää itse, mihin määrittäytyy. Diskurssit ovat räpin historian aikana liikkuneet suhteellisen kronologisesti oman elämän kurjuuksista ghettoissa varallisuudella leveilyyn, mutta nykypäivän sallivammassa ilmapiirissä voidaan räpätä myös esimerkiksi ihmissuhteista ja yhteiskunnasta silti pysyen aitoina ja autenttisina, vakavasti otettavina räppäreinä. Myös Kridlokin subjektin muutos noudatti rap-lyriikoiden aiheiden kehityssuuntaa sitoutuen näin entistä vahvemmin räppäriin diskurssiin.</p>	
Asiasanat suomalainen rap-musiikki, rap, hip hop, subjekti, diskurssianalyysi, diskurssi, identiteetti, diskursiivisuus, DJ Kridlokk, suomi-rap	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	RAP-MUSIIKISTA JA SEN TUTKIMUKSESTA	6
	2.1 Rap-musiikin alkulähteillä Bronxissa	6
	2.2 Suomalainen rap-musiikki	12
	2.3 Aiempi tutkimus	19
3	TEOREETTINEN VIITEKEHYS	22
	3.1 Subjekti	22
	3.2 Diskurssianalyysi	26
4	AINEISTO JA TUTKIMUSASETELMA	30
	4.1 Aineisto	30
	4.2 Tutkimusasetelma	33
5	LYRIKOIDEN DISKURSSIT	37
	5.1 Rikollinen	38
	5.1.1 Rikollisen identiteetti	39
	5.1.2 Rikosten tekeminen	43
	5.2 Räppäri	46
	5.2.1 Skene	47
	5.2.2 Posse	50
	5.2.3 Autenttisuus	54
	5.2.4 Sanasto	58
	5.3 Älykkö	60
	5.3.1 Poliittisuus	60
	5.3.2 Uskonnollisuus	63
	5.3.3 Intertekstuaalisuus	64
	5.3.5 Tulevaisuus ja teknologia	68
6	POHDINTA	71
	6.1 Subjektin muutos	71
	6.2 DJ Kridlokk subjektina	74
	6.3 Lopuksi	81
	LÄHTEET	83

1 JOHDANTO

Nykypäivän rap-musiikki on monipuolinen itseilmaisun keino. Se ei ole enää pelkästään vähemmistöjen ääni, vaan siitä on tullut pop-musiikin kaltainen suosittu koko kansan genre, joka hallitsee radiokanavien soittolistoja niin Suomessa kuin muuallakin maailmassa. Vaikka rap Suomessa on suhteellisen uusi, noin kolmisenkymmentä vuotta vanha ilmiö, on kulttuuri ehtinyt kehittyä elinvoimaiseksi ja monipuoliseksi myös täällä. Bronxilaisen katukulttuurin imitoijien sijaan nykyään genressä eniten näkyvyyttä saavat popahtavat rap-artistit, jotka laulattavat kertosakeitään iskelmäfestivaalien päälavoilla. *Vain Elämää* -tv-sarjan kaltaiset formaatit ovat nostaneet räppäreitä suuren yleisön eteen, trap¹-kappaleet soivat radioissa yhtenäen ja monet räppärit ovat suurten festivaalien pääesiintyjä. Suomalainen rap-musiikki yhdistää ihmisiä Lordin euroviisuvoiton tai suomirockin ja -iskelmän tavoin (Määttänen 2019, 16), ja rap näkyy ja kuuluu monessa eri paikassa.

Rap-artistejä voi perustellusti kutsua nykypäivän runoilijoiksi. Koko kansan tuntemat lyyrikot sanoittavat universaaleja tunteita ja luovat riimejä, joihin moni voi samaistua ja joista moni ammentaa inspiraatiota. Nykyisessä sosiaalisen median maailmassa he ovat monella tapaa arvostettuja, seurattuja ja kopioituja. Rap-artistit ovat tyyli-ikoneja, joita jäljitellään: kun tunnettu yhdysvaltalainen rap-artisti Kanye West pukee suomalaisen rap-artistin Tippa-T:n fanipaidan päälle, siitä uutisoidaan valtamedioissa ja t-paidat myydään loppuun. Rap-musiikin väitetäänkin olleen osallisena tietyn tyylin identiteettiajatuksen syntyyn (Whiteley, Bennett & Hawkins 2004, 8), ja heidän vaikutuksensa näkyy etenkin nuorison keskuudessa.

Rap-kulttuuri ei ole aina ollut yhtä elinvoimainen, vaan sen nykyisen aseman saavuttamiseen on vaadittu monenlaisia vaiheita. Koko hiphop-liike, joka koostuu neljästä elementistä; DJ:istä, MC:istä, graffiteista ja tanssista, on syntynyt afroamerikkalaisten alakulttuurina New Yorkin Bronxissa 1970-luvulla (Watkins 2005, 9). Koko kulttuuria tuskin olisi olemassakaan ilman afroamerikkalaista liikehdintää ja heidän luomaansa musiikkikulttuuria, ja siksi räpin ollessa ympäri maailman suosituimpaa kuin koskaan on hyvin ristiriitaista, että nykymaailmassa mustat² joutuvat edelleen taistelemaan oikeuksistaan ja arvostuksestaan. Alkukesästä 2020

¹ Trap on viime vuosina suureen suosioon noussut rap-musiikin alalaji, jonka tunnistaa esimerkiksi nopeutetuista hi-hat-efekteistä ja tauoista. Esimerkiksi Migos-yhtye tekee trapia.

² Käytän tässä yhteydessä afrikkalaisesta ja afroamerikkalaisesta väestöstä termiä mustat, sillä se on useassa lähdeoteoksessa käytetystä black-sanasta suora käänös ja sopii siten niihin musiikillisiin yhteyksiin, joissa sitä tämän tutkielman yhteydessä käytetään.

mediassa esillä ollut Black Lives Matter -liike sai alkunsa, kun yhdysvaltalainen poliisi murhasi tummaihoisen George Floydin, jota epäiltiin väärennetyllä rahalla maksamisesta. Ihmiset ympäri maailmaa ryhtyivät osoittamaan mieltään rasismia ja mustien kokemaa poliisiväkivaltaa vastaan. Räpissä samankaltaisia aihepiirejä on käsitelty ensimmäisiä kertoja vuonna 1988, kun N.W.A.-yhtye on räpänyt poliisiväkivaltaa vastaan kappaleellaan Fuck the Police, jonka esittämiseen muun muassa FBI aikoinaan puuttui (Hilamaa & Varjus 2000, 184). Kaiken kaikkiaan hiphop-kulttuurin voi nähdä syntyneen vähemmistöjen liikehdinnästä, mustien pitkistä musiikkiperinteistä sekä oman äänen esille tuomisesta.

Suomalaisessa räpissä etnisyys ei kuitenkaan ole yhtä suuressa osassa kuin sen synnyinsijoilla Yhdysvalloissa. Suomalaisen räpin voi nykyään nähdä olevan myös Suomessa suhteellisen itsenäinen ja alkuperäinen skene³ (Westinen 2014, 14), jossa vallitsee omat koodinsa ja lainalaisuutensa. Suomalaisen räpin syntymiseen voidaan nähdä vaikuttaneen esimerkiksi työväenlauluperinteen, kansanmusiikin ja suomirockin (Rantakallio 2018, 365), mutta suurimmilta osin se mukaillee edelleen yhdysvaltalaista räppiä. Rap-musiikkia kuunnellessa, käsiteltäessä ja tutkittaessa on hyvä muistaa ja tiedostaa sen alkuperä ja samoin kunnioittaa sitä, sillä on haastavaa – jollei jopa mahdotonta – yrittää tutkia suomalaista rap-musiikkia irrallaan sen alkuperäisestä kontekstista.

Rap on yksi tekstikeskeisimmistä populaarimusiikin genreistä, jossa lyriikoilla on erityisen korostunut, musiikkia määrittelevä merkitys. Siinä missä esimerkiksi klassinen musiikki sävelletään usein valmiisiin teksteihin, räpissä sanoitukset laaditaan usein juuri tiettyä kappaletta varten. Näin ollen voidaankin esittää, että räpissä kirjallisuuden ja musiikin leikkauspinta on laajempi kuin missään muussa populaarimusiikin nykygenressä. (Kainulainen, Steinby & Välimäki 2018, 25; Rantakallio 2018, 361, 363.) Rap-lyriikoiden aiheet ovat monipuolistuneet, mutta kantavana teemana on edelleen puhujakeskeisyys eli minästä ja minuuksista räppääminen. Korostetusti imagoon liittyvien ja stereotyyppisten aiheiden kuten rahan ja muun omaisuuden lisäksi nykypäivänä räpätään myös esimerkiksi tunteista ja todellisista elämäntilanteista, olivat ne sitten gangsterielämää ghetossa tai vaikka aivan tavallista perhe-elämää esikaupunkialueella. Suomalaisen rap-musiikin uranuurtajan Asan mukaan räpin itsekeskeisestä ”egoboostauksesta” huolimatta kukaan ei pärjää yksinään

³ Skene on viiteryhmä, joka muodostuu paikallisen kulttuurin tekijöistä ja kuluttajista. Se on usein abstrakti tila tai paikka, jossa tiettyä kulttuuria tuotetaan ja kulutetaan.

(Määttänen 2019, 130), ja nykyään esimerkiksi ystävyuden herättämistä tunteista räppäävä artisti voi olla aivan yhtä arvostettu genressään kuin kuka tahansa muukin.

Rap-musiikissa sanoittaja ja esittäjä on usein sama, ja siksi lyriikat ovat läheisesti yhteydessä tekijään (Rose 1994, 87). Esimerkiksi pop-musiikissa taas on tyypillisempää esittää jonkun toisen itselle kirjoittamia kappaleita. Rap-lyriikassa myös puhutaan lähes aina henkilökohtaisesta kokemuksesta ja usein vielä ensimmäisessä persoonassa (Strand & Lahtinen 2006, 150). Tekijän ääni näkyy lyriikoissa siis vahvasti, ja aiheet pohjaavat usein henkilökohtaisiin kokemuksiin. Populaarimusiikissa yleisesti omista kokemuksista kertomista pidetään uskottavuuden merkinä (Rantakallio 2018, 373), ja rap-kontekstissa uskottavuus, autenttisuus ja aitous ovat erityisen korostuneessa roolissa.

Autenttisuus on muuttuva ja monimutkainen käsite, joka muovautuu suhteessa sosiaalisen ympäristöön. Toisaalta se ei ole pelkästään sosiaalinen, abstrakti rakennelma, vaan myös jotain sellaista, jota voi representoida. (Rantakallio 2018, 29–30.) Rap nähdään usein autenttisuuden ruumiillistumana, ja vanhan koulukunnan räppiä eli vanhoja perinteitä noudattavaa räppiä pidetään aitona sekä vastakohtana viihteelliselle, kaupalliselle räpille (Huq 2006, 113). Siksi esimerkiksi tekijän luotettavuus ja intentiot räpin tekemiseen ovat jatkuvasti keskustelun aiheena niin musiikin ulkopuolisessa todellisuudessa kuin niissä tekstimaailmoissakin, joita rap-artistit lyriikoissaan luovat. Tekijän aitoina pidetyt, intohimoon liittyvät intentiot räpin tekemisessä heijastuvat usein myös lyriikoiden tekijään ja toimijaan, subjektiin, ja näkyvät näin myös lyriikoissa. Subjekti välittää lukijalle tai kuulijalle joko tahattomasti tai tarkoituksella myös tekijän arvoja ja ajatuksia, ja on siksi vahvasti autenttisuuteen liittyvä käsite.

Suomalaisen rap-musiikin lyriikat ovat ajastaan kertova, uniikki tutkimuskohde, joiden kautta on mahdollista ymmärtää tekijän luomaa maisemaa sekä siellä liikkuvaa subjektiä. Suomalaisen rap-musiikin suosio tekee lyriikoista tärkeän tutkimuskohteen nyky-yhteiskunnan ymmärtämisen kannalta. Oma kiinnostukseni rap-lyriikoihin on saanut alkunsa päivittäisestä suomalaisen räpin kuuntelusta, ja musiikin kuuntelemisen lisäksi myös käyn heidän keikoillaan, luen heidän haastattelujaan sekä seuraan monia suomalaisia rap-artisteja esimerkiksi sosiaalisessa mediassa. Vaikka uskon tietäväni räpin tekijöistä suhteellisen paljon, lyriikoissa esiintyvä subjekti tuntuu usein poikkeavan siitä kuvasta, joka itse tekijästä esimerkiksi sosiaalisen median kautta välittyy. Subjektin roolihahmomaisuus ja irrallisuus tekijästään viestivät siitä, miksi on tärkeää tutkia sitä, miten subjekti sekä rakentuu että rakentaa

itseään. Subjektin diskursiivisen rakentumisen ymmärtäminen on tärkeää myös koko kontekstin kokonaisvaltaisemman ymmärtämisen kannalta.

Tässä tutkielmassa perehdytään Kristo Laantin artistiminän DJ Kridlokkin tuotantoon, joka musiikkityyliltään sijoittuu pitkälti underground⁴-räpin kenttään. Myöhemmässä tuotannossaan DJ Kridlokkin lyriikoista on tulkittavissa myös älykköräpin piirteitä, jolle tyypillistä on runsas määrä intertekstuaalisuutta eli toisiin teksteihin viittaamista. DJ Kridlokk tuottaa suuren osan omasta musiikistaan itse, mutta tässä tutkimuksessa aineistona ovat vain litteroidut lyriikat. Tutkimukseni aineistoksi on valikoitunut DJ Kridlokkin tuotanto, sillä Laanti on tehnyt aktiivisesti musiikkia jo useamman vuoden ajan vuosituhannen vaihteesta saakka. Tutkimusaineisto on kattava, ja underground-artistille tyypilliseen tapaan melko vähäisestä mediahuomiosta huolimatta on Kridlokk kuitenkin omassa skenessään hyvinkin tunnettu. On myös tärkeää valita tutkimuskohteeksi valtavirtamusiikin ulkopuolinen tekijä, jotta suomalaisen rap-musiikin tutkimuksen kenttä avartuu entisestään.

DJ Kridlokkin lyriikoita voisi pääpiirteiltään kuvata gangsterielämän larppaamiseksi eli vaarallisen, rikollisuutta sisältävän elämän esittämiseksi. Sana larppaus on alun perin viitannut vain liveroolipelaamiseen (live action role playing = larp), mutta sitä näkee käytettävän yhä useammin suomalaisesta räpistä ja sen artistipersoonista puhuttaessa (Rantakallio 2019a, 154) ja usein nimenomaan sellaisissa yhteyksissä, joissa tekijän ja subjektin roolien erot ovat suuret. Tässä tapauksessa larppaus-termi on perusteltu sillä, että Kristo Laanti on melko epätodennäköisesti elänyt gangsterielämää huumejengeineen ja aseineen. Gangsterielämää ikään kuin esitetään eletävän, vaikka todellisuus ja tekijän henkilökohtaiset kokemukset ovatkin jotain aivan muuta. Voidaan myös pohtia sitä, harrastaako gangsterielämän larppausta lyriikoissa Kristo Laanti vai DJ Kridlokk, tekijä vai lyriikoiden subjekti, sillä koko tuotannon lyriikoiden läpi mukana kulkee humoristisia ja parodioivia sävyjä. Tässä tutkielmassa tutkimuskohteena on kuitenkin vain lyriikoiden subjekti, ei tekijän ja subjektin välinen suhde.

Aineistona tässä tutkielmassa on DJ Kridlokkin kolmen albumin *UG Solon* (2011), *Mutsin* (2014) ja *Siliuksen* (2019) ja yhden singlejulkaisun, *S/O:n* (2017) lyriikat. Koska aineistoa

⁴ Underground-rap eli ug-rap nähdään usein vastakohtana vihteelliselle, radiossa soittavalla rap-musiikille. Underground-rap-artistien musiikin tekemisen pääasiallisena tavoitteena on menestyksen sijaan usein intohimonsa kanavointi, ja pysymällä omalle tyylilleen uskollisina artistit usein saavatkin suosiota omien pienten viiteryhmiensä sisällä.

lähetään kirjallisuudentutkimuksen keinoin, jätetään tässä tutkielmassa huomiotta musiikki, joka tosiasiallisesti on merkittävä osa sitä kokonaisuutta, jonka se lyriikoiden kanssa rakentaa. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, millaisin diskurssein DJ Kridlokk eli lyriikoiden subjekti itseään kuvaa ja rakentaa. Tutkimusongelmaa lähestyn kolmen tutkimuskysymyksen avulla:

1. Millaisia erilaisia subjektia käsitteleviä diskursseja lyriikoissa rakentuu?
2. Millaisena subjekti näiden diskurssien kautta näyttäytyy?
3. Miten diskurssit ja niiden myötä myös subjekti muuttuvat?

Tutkimusongelmaa lähestytään lyriikka-analyysin, diskurssianalyysin ja subjektin teorian keinoin. Tässä tutkimuksessa subjektia tarkastellaan rajattujen diskurssien kautta, jotka eivät määrity itsenäisiksi, vaan ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Täydellisen monisävyisen kuvaan subjektista on mahdotonta päästä, sillä esimerkiksi diskurssien alle luokitellut teemat jättävät aineistosta relevanttia materiaalia myös analyysin ulkopuolelle. Kolmen diskurssin sekä niiden teemojen avulla pyrin kuitenkin muodostamaan johtopäätöksiä siitä, millainen subjekti on.

Tutkielma rakentuu seitsemästä luvusta, joista ensimmäisessä taustoitetaan sekä yleisen että suomalaisen rap-musiikin historiaa sekä aiempaa suomalaisesta rap-musiikista tehtyä tutkimusta. Teoreettisena viitekehyksenä luvussa kolme määritetään subjektin termiä sekä diskurssianalyysia, joiden avulla analyysi tehdään. Tutkimusasetelman ja aineiston esittelyn jälkeinen analyysiluku koostuu kolmesta diskurssien mukaan nimetystä alaluvusta, ja tutkielman lopuksi luvussa kuusi pyritään määrittelemään DJ Kridlokkia ja subjektin muutosta analyysistä esiin nousseiden johtopäätösten avulla. Tutkielman päättää tulosten yhteenveto sekä mahdolliset jatkotutkimusehdotukset.

2 RAP-MUSIIKISTA JA SEN TUTKIMUKSESTA

On tärkeää ymmärtää räpin ja hiphopin historiaa osatakseen tehdä tutkimusta myös nykypäivän kontekstissa. Ymmärtääkseen suomalaista rap-kenttää täytyy tutustua Yhdysvalloissa kehittyneen liikkeen historiaan, jonka pohjalta hiphop-kulttuuri on lähtenyt leviämään myös muualle maailmaan. Siksi tässä luvussa taustoitetaan hiphop-liikkeen ja sen yhden elementin, räpin, syntyä, syvennytään suomalaisen rap-musiikin historiaan sekä tutustutaan aiempaan räpistä tehtyyn tutkimukseen Suomessa.

2.1 Rap-musiikin alkulähteillä Bronxissa

Rap-musiikki on saanut alkunsa mustien musiikillis-suullisesta perinteestä ja aiemmista musiikkigenreistä, kuten bluesista ja jazzista, ja yhdysvaltalaisista syntysijoista huolimatta siinä ei juurikaan näy amerikkalaiset arvot, vaan mustan nuorison ääni (Huq 2006, 111, 116). Rap-musiikki ei pyri toistamaan totuttuja narratiiveja, vaan se on syntynyt vähemmistön kanavaksi saada äänensä kuuluviin ja kertoa epäkohdista. Rap-musiikissa avainasemassa ovat yhteisöllisyys ja etenkin nuorison vaihtoehtoisen identiteetin muodostuminen ja muodostaminen (Rose 1994, 34), ja nuorisomusiikin leima kantaa pitkälle nykypäiväänkin.

Hiphopia käytetään monissa yhteyksissä synonyymina rap-musiikille, mutta tosiasiallisesti rap-musiikki on vain yksi neljästä hiphop-kulttuurin elementistä, joihin kuuluvat graffitit, DJ:t, tanssi sekä viimeisimpänä MC:t eli räppärit. Neljän elementin lisäksi kulttuuriin voi nähdä kuuluvan lisäksi myös esimerkiksi tietynlaisen kielen, asenteen ja muodin. Hiphop-kulttuurille tyypillinen kieli, asenne ja muoti ovat kuitenkin muuttaneet jatkuvasti muotoaan, ja siksi on hankala määritellä, mitä kaikkea ne oikeastaan sisältävät. Esimerkiksi hiphop-muodille ennen ominainen löysiin vaatteisiin pukeutuminen on ollut yhteydessä siihen, että löysien vaatteiden sisälle on ollut helpompi piilottaa ase (Hilamaa & Varjus 2000, 204–205), kun taas nykyään monella räppärillä voi hyvinkin olla yllään merkkivaatteita.

Ajatus siitä, mitä kaikkea hiphop-kulttuuri on, riippuu kuitenkin pitkälti siitä, kuka sitä määrittää. Esimerkiksi Whiteley, Bennett ja Hawkins (2004, 9) lukevat hiphop-kulttuuriin kuuluvaksi edellisten elementtien lisäksi myös saundin (engl. sound) eli tietynlaisen äänimaailman tai musiikkityylin. Hiphop-kulttuurin kehittymiseen merkittävästi vaikuttaneen

DJ Kool Hercin mukaan neljän elementin lisäksi hiphop-kulttuurin kuuluu myös se, miten liikutaan, pukeudutaan ja kommunikoidaan (Chang 2008, 12). Niin ikään tunnetun hiphop-hahmon DJ Afrika Bambaataan mukaan hiphopin viides elementti on tieto (Chang 2008, 110–111). Olipa määritelmä minkäläinen tahansa, siitä tuskin voi kiistellä, että siinä missä rap-musiikki on jatkuvassa nousukiidossa, hiphopin muut elementit ovat edelleen vain pienen yhteisön kulttuuria. Hiphop-kulttuuri pysyy edelleen marginaaliryhmän suosiossa, kun taas rap-musiikki on levinnyt laajemmankin yleisön tietoisuuteen ja monipuolistunut peittäen alleen muut elementit (Whiteley ym. 2004, 9; Chang 2008, 258).

Moni historioitsija ja kulttuurikriitikko päivää hiphop-liikkeen synnyn 1970-luvun ”Boogie Down Bronxiin”, Yhdysvaltojen New Yorkin Bronxin kaupunginosaan (Watkins 2005, 9). Hiphop-kulttuurin elementit ovat kehittyneet limittäin, eri tiloissa ja eri paikoissa mutta myös vuorovaikutuksessa keskenään, ja siksi ennen kattavampaa katsausta räpin ja räppäreiden historiaan on hyvä tietää myös muiden kolmen elementin synnystä.

Graffiteja alettiin maalaamaan 1970-luvun New Yorkissa oman nimensä esiin tuomiseksi ja tunnustuksen saamiseksi (Castleman 2012, 14; Chang 2008, 94–95). Graffitien tekeminen oli tapa hankkia statusta yhteiskunnassa ja rikkoa omistajuuden rajoja maalaamalla esimerkiksi kapitalistisiin rakenteisiin ihmisiä pakottavia metroja (Chang 2008, 140–144). Metrot myös veivät nimikirjoituksia yhä useamman ihmisen nähtäville, ja nimikirjoitukset kasvoivat ja kasvoivat. Koska suuret työt vaativat yhteistyötä, alkoi graffitipiireissä muodostua posseja⁵. (Hilamaa & Varjus 2000, 146.)

Toisen elementin, hiphop-tanssin, eri tyyliä olivat kulttuurin alkuaikoina erottamaton osa rap-musiikkia. Yhdysvalloissa ulkona tapahtuvat kokoontumiset toivat tanssin julkisuuteen neljän seinän sisältä, koska jengit eivät enää hallinneet katuja. Ryhmäkoreografiat eivät olleet tuttuja, vaan jokaisella oli oma, yksilöllinen tyyliensä, jonka avulla kilpailtiin toisia yksilöitä ja jengejä vastaan. (Chang 2008, 135–137.) Hiphop-tanssin kenties tunnetuin suuntaus, breakdance, sisälsi useita alalajeja, jotka lopulta kuitenkin sulautuivat yhdeksi, samanlaisen musiikin alla tanssittavaksi tanssilajiksi (Hilamaa & Varjus 2000, 148–149). Kaduilla järjestettävien kokoontumisten DJ:t huomasivat tanssijoiden odottavan aina tiettyä kohtaa musiikista:

⁵ Posse on hiphop-kulttuurissa usein etenkin rap-skenen ympärille muodostuva joukkio, ryhmittymä tai ryhmä, joka on jäänne rikollisjengeistä mutta nykyään liitettävissä lähinnä levy-yhtiöihin.

instrumentaalista kohtaa, breikkiä, jossa biitti eli rap-kappaleen musiikki oli pääosassa (Chang 2008, 99–100), ja näin syntyi termi break dance.

Ulkoilmatapahtumista, tanssimisen ja levyjen soittamisen yhdistelmästä lähti liikkeelle myös rap-musiikki. Hiphop-kulttuurin legendaarinen hahmo DJ Kool Herc aloitti levyjen soittamisen 1970-luvun alussa omaksi huvikseen tärkeimpänä sanomanaan ”tule sellaisena kuin olet”. Tuolloin ideana ei ollut hehkuttaa esimerkiksi aseita, kallista vaatetusta tai kiistellä siitä, kuka on paras, vaan kuroa kiinni kulttuurieroja ja yhdistää ihmisiä eri etnisistä taustoista. Kaikilla oli yksi yhteinen tärkeä asia ja mielenkiinnon kohde, hiphop. DJ Kool Herc puhui myös lokaliteettien purkamisen ja tätä kautta suuremman yhteisöllisyyden puolesta, sillä vaikka koti olisi missä tahansa päin maailmaa, kaikki ovat kuitenkin kotoisin Afrikasta. (Chang 2008, 11–13). Kilpailuhenkisyttä oli kuitenkin jo tuolloin: Herc esimerkiksi kätki soittamiensa levyjen nimet, jotta hän voisi luoda oman tyykinsä kenenkään kopioimatta. Erilaisia ryhmittymiä, posseja alkoi syntyä, ja vaikka ne olivatkin olevinaan kaikille avoimia, väärällä asenteella tulevilla oli kuitenkin mahdollisuus joutua esimerkiksi pahoinpidellyksi. (Chang 2008, 100–101.)

Toinen hiphopin synnyn keskeisistä henkilöistä oli bronxilainen Kevin Donovan, joka tunnetaan paremmin nimellä DJ Afrika Bambaataa. DJ Afrika Bambaataa miksasi levyjä soittaessaan teknoa, diskoa, rokkia ja soulia, ja oli alusta alkaen sitä mieltä, että hiphopin avulla voitaisiin muuttaa etenkin nuorten elämä: olihan hän itsekin irtaantunut jengistä hiphopin avulla. Niinpä hän perusti nykypäivänäkin mainetta nauttivan posseen Zulu Nationin. (Watkins 2005, 22–23.) Zulu Nation sai nimensä, kun Afrika Bambaataa näki *Zulu*-elokuvan (1964), jossa brittiläiset halusivat vallata zulujen asuinalueen (Spady, Alim & Meghelli 2006, 24). Afrika Bambaataan Zulu Nation on toiminut inspiraationa myöhemmin myös monille eurooppalaisille räppäreille, mutta Zulu Nationin afrosentrismin sijaan kantavana teemana on ollut esimerkiksi egyptiläisessä skenessä ”pharaonic”-ideologia (Whiteley ym. 2004, 13), omanlaisensa paikallisuuden korostaminen.

Vuonna 1979 pyörät lähtivät kunnolla liikkeelle. Silloin ilmestyi Sugarhill Gang -yhtyeen klassikkokappale Rapper’s Delight, jonka voidaan katsoa olleen ensimmäisiä rap-kappaleita (Sykäri, Rantakallio, Westinen & Cvetanović 2019, 7). Kyseisen vuoden katsotaan muuttaneen monia asioita ja ennen kaikkea lisänneen suuren yleisen tietoisuutta ja tuoneen hiphop-kulttuurin kaupallisuuden piiriin (Watkins 2005, 10). 1980-luvulla ilmiö kasvoikin jo

maailmanlaajuisiksi uniikilla yhdistelmällään performatiivisuutta, taiteellista itseilmaisua ja vertaiskulttuurin edistämistä (Sykäri ym. 2019, 11–12).

Vuonna 1982 DJ Afrika Bambaataalta ilmestynyt *Planet Rock* oli merkittävä albumi, joka avasi hiphop-kulttuuria myös esimerkiksi rokkareille ja jonka sanomana oli jälleen maailmanlaajuinen yhteisöllisyys (Chang 2008, 195, 197, 204). Noina vuosina kulttuuri tuntui avautuvan pienten porukoiden sisältä useisiin eri suuntiin ja ulottuvuuksiin. 1980-luvun vaihteessa hiphop-kulttuurin elementtien kanssa suunnattiinkin ensimmäistä kertaa Yhdysvaltojen ulkopuolelle Ranskaan ja Englantiin (Chang 2008, 208). Rap-kulttuuri otti ensiaskeleitaan Yhdysvaltojen ulkopuolella, ja kulttuuri alkoi elinvoimaistua pikkuhiljaa ympäri maailman (ks. esim. Mitchell 2001).

1980-luvun loppupuolella skeneen alkoi ilmestyä myös naisartisteja, kuten Queen Latifah ja MC Lyte (Chang 2008, 491), jotka toivat suhteellisen maskuliiniseen rap-kenttään moninaisuutta. Noihin aikoihin suurempaa mediahuomiota saivat kuitenkin muut tekijät ja uudet tyyli-suuntaukset, joista merkittävin tänäkin päivänä alalajeissa näkyvä on gangsterielämästä kertova gangstarap. Changin (2008, 343–363) mukaan gangstarap sai alkunsa Yhdysvaltojen Comptonin pohjoispuolella Wattsissa, jossa oli 1960-luvulla ollut mellakoita mustien oikeuksista etenkin valkoisen poliisin vallankäyttöön liittyen. Gangstaräpin pioneerit, N.W.A.-yhtye (Niggaz With Attitude) ylisti sanoituksissaan huumeilureita, tappoi vihollisia ja murhasi poliiseja. Yhtyeen Gangsta gangsta -kappaleen (1988) kertosaikemaisesta ”gangsta gangsta” -hokemasta tuli nimi musiikkityylille. N.W.A. oli ensimmäisiä yhtyeitä, joka teki räpistä paikallista: se korosti olevansa Comptonista ja paikallisti kertomansa tarinat ghettojen kulmiin. Kyseisen yhtyeen kenties tunnetuin kappale oli ja on yhä Fuck the Police, josta tuli selkkausta poliisin kanssa: yhtyeen jäsenille suoritettiin huumeratsia, kappaleen esittäminen kiellettiin keikoilla ja FBI puuttui tilanteeseen. (Chang 2008, 343–363.)

MTV:n *Yo! MTV Raps* -ohjelmaa alettiin näyttää vuonna 1988 (Chang 2008, 357–358), ja vuodesta 1990 alkaen sitä pystyi katsomaan myös Suomessa (Sykäri 2019, 67). Räpin valtavirtaistumisen suhteen ohjelmalla lienee ollut merkittävä vaikutus, kun rap-musiikki on ollut yhtäkkiä kaikkien saatavilla. Siinä missä esimerkiksi Billboard-listoilla ei vielä 1980-luvun taitteessa näkynyt kovinkaan monta räpiksi luokiteltavaa musiikkia tekevää nimeä, 1990-luvun tienoilla tilanne oli jo toinen: 1992 kärkisijoilla loppuvuoden single-julkaisuissa oli rap-duo Kris Krossin Jump ja muutamaa vuotta myöhemmin listalla olivat hiphop-yhtye TLC ja

rap-artisti Coolio (Billboard). Samoihin aikoihin myös tunnettu naisräppäri Missy Elliot aloitteli musiikkiuraansa (Chang 2008, 491), ja listoilla valtaisa suosiota nauttivat Vanilla Ice ja MC Hammer. Vanilla Ice ja MC Hammer olivat niin kutsuttuja crossover⁶-artisteja, joita jotkut kutsuivat myös teeskentelijöiksi, takinkääntäjiksi ja pop-räppäreiksi (Chang 2008, 471–472; Hilamaa & Varjus 2000, 176). Hiphop-fanit halveksuivat molempia, sillä todelliset taitajat eivät saaneet tunnustusta median huomion kiinnittyessä pitkälti vain näihin kahteen artistiin (Hilamaa & Varjus 2000, 177).

Vuonna 1998 kymmenen myydyimmän levyn joukossa Yhdysvalloissa oli jo valtava määrä rap-levyjä, johon osaltaan vaikutti esimerkiksi Jay-Z:n kaupallinen menestys. Siinä missä moni räppäri vielä noihin aikoihin jatkoi tutuilla aiheilla, kuten rahalla, seksillä ja väkivallalla, Jay-Z piti aiheet realistisempina. (Watkins 2005, 74–75.) Toki realismisuuden käsite on hyvin tekijäsidonainen, ja se mikä oli Jay-Z:lle arkipäivää, saattoi 50 Centille olla kaukana todellisuudesta. Perinteisemmästä bile-gangsta-meiningistään tunnettu 50 Cent räppäsi omista lähtökohdistaan: entinen huumeidierin elämä ja yhdeksästä luodista selviytyminen loivat lyriikoissa näkyvää narratiivia, joka tässä tapauksessa perustui tosiasioihin (Watkins 2005, 2; Mikkonen 2004, 141). Rap-kentän suhteellisen tummaihoiseen kaanoniin särön teki Eminem, josta tuli ensimmäinen valkoihoisen räppäri, joka sai kunnioitusta. Without Me -kappaleessaan (2002) Eminem tituleeraakin olevansa ”the worst thing since Elvis Presley to do black music so selfishly and use it to get myself wealthy” (Byckling 2006, 139), eli kamalin asia Elvis Presleyn jälkeen, joka tekee mustaa musiikkia itsekkäästi ja käyttää sitä tehdäkseen itsestään vauraan.

Alueellinen jako oli ollut vahva jo esimerkiksi funkin aikana, kun erilaisia tyyliuuntauksia ja tekemisen tapoja oli syntynyt eripuolilla Yhdysvaltoja. Räpin ja etenkin gangstaräpin myötä paikallisuus sai kuitenkin uudenlaisen merkityksen, ja eri paikoille alkoi kehittyä omanlainen, tunnistettava saundinsa. Oli länsirannikko West Coast jengimerkkeineen, poliisiväkivaltaa vastaan räppäävine N.W.A.-yhtyeineen ja suosittuine Tupaceineen sekä tunnistettavine syntetisaattorisaundeineen. Ajoittain gangstaräpistä tuli kuitenkin harmillisenkin totta: suosittu räppäri Tupac ammuttiin vuonna 1996 vain 25-vuotiaana, ja surmansa sai seuraavana vuonna vuotta nuorempana Notorious B.I.G. eli Biggie (Hilamaa & Varjus 2000, 198–199). Itärannikon, East Siden, tunnetuimpia tekijöitä olivat muun muassa Gang Starr, Nas ja Wu-

⁶ Crossover-artistieiksi kutsutaan sellaisia artisteja, joiden harvinaisempaa musiikkityyliä on muokattu suurelle yleisölle helpommin kuunneltavaksi.

Tang Clan. Itärannikon musiikin katsotaan olleen myös hieman poliittisesti tiedostavampaa ja yhteiskuntakriittisempää (Strand & Lahtinen 2006, 159). Etelärannikko taas erottautui muista alueista erilaisilla alalajeillaan, kuten Memphis-räpillä⁷, ja sellaisilla artisteilla kuin The Geto Boys, Outkast ja Three 6 Mafia (ent. Triple Six Mafia).

Paikallisuus on etenkin vahvan aluejaon jälkeen ollut olennainen osa rap-musiikkia. Paikallisuus eli lokaliteetti itsessään on varmasti vain vahvistanut ryhmäidentiteettejä ja joukkoon kuulumisen tunnetta: kun kuulee räppiä, jossa kerrotaan omasta asuinpaikasta, saattaa kokea yhä voimakkaampaa ryhmään kuulumisen tunnetta. Yhteisöllisyyden teemat ovat näkyvillä niin kaupunkien ja maiden sisällä kuin myös globaalisti. Eroja kuuluu äidinkielen lisäksi myös esimerkiksi paikallisissa äänimaailmoissa (Strand & Lahtinen 2006, 147) sekä lyriikoiden teemoissa. Rap-lyriikoiden teemoina on usein esimerkiksi historia, sosiaaliset tilanteet, maantieteellisyys, nuoruus ja etnisyys (Whiteley ym. 2004, 9), joista usein kaikissa näkyy tavalla tai toisella lokaliteetti.

Lokaliteettiin liittyvät myös posset. Posseja alkoi syntyä räpissä pitkälti levy-yhtiöiden ympärille, joihin hakeutui samanmielistä joukkoa. Alkuaikojen merkittävin levy-yhtiö Sugar Hill oli nimetty New Yorkin Harlemissa sijaitsevan asuinalueen mukaan (Mikkonen 2004, 55). Myöhemmin alalla merkittävästi ovat vaikuttaneet esimerkiksi Def Jam, Ruthless Records ja Death Row Records. Levy-yhtiö Def Jam kokosi talliinsa artisteja, jotka eivät niin välittäneet esimerkiksi varallisuuden esittelystä tai ghettoelämästä kertomisesta, vaan räppäsivät ”tavallisista” asioista, joihin moni pystyi samaistumaan (Chang 2008, 161). Mikkonen (2004, 57) tituleeraakin Def Jamia ehkäpä hiphopin historian merkittävimmäksi levy-yhtiöksi, joka musiikin lisäksi myöhemmin laajensi myös esimerkiksi vaatemallistoihin ja televisiomainoksiin.

Vuosien saatossa DJ Afrika Bambaataan peräänkuuluttama yhteisöllisyys on saanut säröjä. Siinä missä ennen suurin vastakkainasettelujen luoja oli ollut aluejako, viime vuosien erimielisyyksissä on ollut kyse lähinnä autenttisuuden todistelusta ja henkilökohtaisista välienselvittelyistä. Esimerkiksi Ja Rulella ja 50 Centillä oli aikoinaan julkisuutta herättävä ”biiffi” eli verbaalinen tappelu, jossa 50 Cent kyseenalaisti Ja Rulen maskuliinisuutta siihen

⁷ Memphis-rap on Tennesseeen Memphisissä kehittynyt räpin alalaji, jolle ominaista on rumpukoneen käyttäminen, rosoisuus, synkkä tunnelma sekä musiikin tekeminen itse kirjoittamisesta ja äänittämisestä levynkansiin asti.

pisteeseen asti, että jommankumman on pelätty murhaavan toisen (Watkins 2005, 1–2). Myös Benzino ja Eminem ovat antaneet osansa yleisön seurattavaksi: Benzino on syyttänyt Eminemiä kulttuurivarkaaksi ja verrannut tätä jopa David Dukeen (Watkins 2005, 85–87), joka tuli tunnetuksi muun muassa yhteyksistään Ku Klux Klaniin. Biiffejä ja muille piikittelyä nähdään edelleen useiden artistien kappaleissa ja myös sosiaalisen median tileillä, ja niissä pyritään usein kyseenalaistamaan vastapuolen motiivit ja taidot tehdä räppiä sekä olla uskottava räppäri.

Biiffeistä huolimatta 2000-luvulta alkaen rap-musiikki kuitenkin jatkoi nousukiitoaan. Vuosituhannen vaihteessa rap- ja r'n'b-artistit olivat jo selkeästi suosituimpia, ja pienen notkahduksen jälkeen vuotta 2020 lähestyttäessä hittilistoja hallitsevat taas (t)rap-nimet, kuten Migos, Lil Nas X, Post Malone ja Drake. Vaikka rap-musiikki nähdään edelleen pitkälti nuorison musiikkina, nykyisen trap-aallon ohella myös vanhempia tekijöitä on noussut uudestaan esiin, kun niin N.W.A.:sta (*Straight Outta Compton*, 2015) kuin Tupacistakin (*All Eyez on Me*, 2017) on 2010-luvulla tehty elokuvat kansainväliseen levitykseen. Tekijät ovatkin nykypäivänä paljon enemmän kuin musiikkinsa: he ovat brändejä, ja heidän nimiensä alla tehdään elokuvia, kirjoja ja vaatemallistoja (Chang 2008, 493).

2.2 Suomalainen rap-musiikki

Suomalainen rap-musiikki juontaa juurensa yli kolmenkymmenen vuoden taakse, vaikka se onkin vasta noin viimeisen kymmenen vuoden aikana noussut koko kansan tietoisuuteen. Osittain suosioon on vaikuttanut rap-musiikin menestys ulkomailla, osittain myös esimerkiksi *Vain Elämää* -ohjelman kaltaiset viihdeformaatit, joista nykyisin kaikille tuttuja rap-artisteja on noussut esiin. Ymmärtääkseen sitä, miten suomalainen rap-musiikki on asemansa saavuttanut ja millaiseksi se on ajan saatossa muotoutunut, on kuitenkin palattava sen juurille tutkimaan niitä kaikkia kolmea aaltoa, jotka suomalaisen rap-musiikin historiasta on eroteltavissa.

Vuonna 1984 hiphopin neljää elementtiä graffiteja, MC:itä, DJ:itä ja tanssia esittelevä elokuva *Beat Street* (1984) sai ensinäytöksensä Helsingin elokuvateattereissa. Helsinkiläiset tanssikoulut ottivat nopeasti breakdancen ohjelmistonsa, mutta muuten hiphop-kulttuuri oli Suomessa jo alkuaikoinaan sekä selkeästi alakulttuuria että yksittäisistä Helsingin ulkopuolisista tekijöistä huolimatta pääkaupunkiseudun juttu. (Sykäri, Rantakallio, Westinen

& Cvetanović 2019, 7–8.) Edelleen moni tekijä on joko syntynyt tai muuttanut pääkaupunkiseudulle, jossa skenen voisikin nähdä olevan elinvoimaisimmillaan. *Beat Streetin* innoittamana kiinnostus hiphop-kulttuuria kohtaan alkoi kuitenkin levitä ja suomalaiset alkoivat kiinnostua myös räppäämisestä. Ensimmäisiä rap-kokoonpanoja Suomessa olivat esimerkiksi The Master Brothers sekä Definite Four, joista jälkimmäisessä vaikutti muun muassa myöhemmin tv-kasvona tutuksi tullut Arman Alizad (Paleface 2011, 26). Samoihin aikoihin, 1980-luvun lopulla, turkulainen yhtye nimeltä Pääkköset alkoi tehdä rap-musiikkia saavuttaen ensimmäisenä rap-yhtyeenä laajempaakin huomiota. Pääkköset imitoivat amerikkalaisia tekijöitä saundimaailman suhteen myös lyyrisesti, ja käänsivät esimerkiksi suoraan yhdysvaltalaisista kappaleista tuttuja säkeitä, kuten ”ei unta ennen metropolia” (vrt. Beastie Boys - No sleep ’til Brooklyn, 1986). Pääkkösten ensimmäisen albumin *Pääkköset* (1989) tunnetuin biisi oli nimeltään Eläinräökkäystä, jossa räpättiin eläinoikeusaktivisti Anja Eerikäisen inspiroimana. Lyriikat kritisoivat suomalaista ”junttikulttuuria”, kuten ”punaniskaportsareita” ja ”tanssilavojen keikareita”. (Paleface 2011, 35–36.) Pääkkösten musiikki sai hieman humoristisia piirteitä kenties tahtomattaankin, ja moni kyseenalaistaa edelleen sen yhteydet seuraavien aaltojen tekijöihin. Pääkkösistä katsotaan alkaneeksi niin kutsuttu ensimmäinen aalto suomalaisen rap-musiikin kehityksessä, mutta aivan yhtä suurta mainetta se ei saavuttanut kuin seuraajansa.

Noihin aikoihin listoille nousi nimittäin myös hyvinkääläinen Raptori, joka haki humoristista tyyliä tarkoituksella jo ensialbumillaan *Moe!* (1990) (Sykäri ym. 2019, 24; Kärjä 2019, 92). Vaikka huumorisävytteinen suomalainen rap-musiikki olikin tietynlainen vitsi, se löysi silti nopeasti paikkansa kotimaisella musiikkikentällä tehden Raptorista jättimenestyksen. Mukaan yhtyeen tuotantoon mahtui myös kantaaottavia kappaleita, jotka kritisoivat muun muassa pakollista asepalvelusta sekä maahanmuuttovastaisuutta. (Paleface 2011, 37–38.)

Huumoriräpin lisäksi Suomessa tapahtui ensimmäisen aallon aikaan liikkeitä myös muilla kentillä, ja jo tuolloin alkoi kehittyä suomiräpin underground (Paleface 2011, 38–39). Autenttisuus ja aitous ovat alun alkaenkin olleet hiphopin tärkeimpiä arvoja (Westinen & Rantakallio 2019, 124), ja sitä underground-skene on pyrkinyt vaalimaan tekemällä tiukan eron huumoriräppiin (Paleface 2011, 40). Suomalainen underground-skene on lähtenyt muodostumaan aluksi vain englannin kielellä, kun esimerkiksi yhtyeet Damn the Band ja The Brown Sand Brothers ovat syntyneet ja alkaneet tehdä musiikkia. Merkittävimpiä undergroundin alkuaikojen suomeksi räppäviä yhtyeitä oli muun muassa Ceebrolistics

(Paleface 2011, 40–44), jonka jäsenet ovat edelleen aktiivisia. Underground-tekijät kiinnittyivät myös hiphopin muihin elementteihin: esimerkiksi Damn the Bandin Iso-Pete harrasti breikkausta, ja ohjasi myöhemmin muun muassa Elastista tanssikoulu Tanssivintissä Helsingissä (Aaltonen 2018, 18).

2000-luvun taitteessa lähti liikkeelle suomalaisen rap-musiikin toinen aalto. Yleisesti skenessä oli käsitys siitä, että suomenkielinen räppi oli vain iso vitsi (Aaltonen 2018, 33), ja vastalauseena tälle haluttiin luoda jotain uutta. Ruotsissa menestyi ruotsinkielinen räppäri Petter, ja tästä inspiroituneena myös suomalaiset rap-muusikot uskalsivat ottaa isompia askeleita: tekijöistä uraansa aloittelivat tuolloin muun muassa Fintelligens, Seremoniamestari, Pikku G, Paleface ja Tulenkantajat, joista mediakin kiinnostui (Paleface 2011, 39; Kärjä 2019, 92). Toisen aallon aikaan moni muukin tuolloin vielä uusi, nykyinen pitkän linjan artisti julkaisi ensilevynsä. Esimerkiksi Fintelligensin kanssa tiiviisti liikkunut ja isosiskonsa graffitimaalausta vierestä seurannut ja itsekin maalauksia tehnyt Asa (ent. Avain) julkaisi ensilevynsä *Punaisen tiilen* (2001) (Sykäri ym. 2019, 24–25; Aaltonen 2018, 63, 67; Määttänen 2019, 129), samoin kuin Kemmuru ja MC Taakibörsta. Myös englanniksi räppäävä Kwan julkaisi ensimmäisen singlensä, ja yhtyeessä vaikuttanutta Marikoa on tituleerattu Suomen ensimmäiseksi naisräppäriksi (Mikkonen 2004, 152).

Hiphop-kulttuurin vertaisryhmiä, posseja, alkoi syntyä Suomessa heti kulttuurin alkumetreillä (Sykäri ym. 2019, 8). Possesta hyvänä esimerkkinä on toista aaltoa dominoinut Rähinä-kokoonpano, jonka kenties tunnetuin osa on Elastisen ja Iso H:n yhtye Fintelligens. Fintelligensin *Renesanssi*-albumia (2000) on pidetty suomalaisen rap-musiikin merkittävimpänä teoksena. Jo varhaisteininä esimerkiksi De La Soulia kuunnellut ja tätä kautta identiteettiään muodostamaan alkanut Iso H ja aiemmin graffiteja tehtaillut breakdancen harrastaja Elastinen tapasivat nuorina tehdessään yhdessä biisiä hiphop-musikaaliin ja pohtiessaan sitä, miksei Suomessa juurikaan räpätä suomeksi (Aaltonen 2018, 12, 22, 26–28, 31). Suomen BMG-levy-yhtiön Asko Kallonen soitti Elastiselle ja Iso H:lle ehdottaen levydiiliä, vaikka artistit olivat aiemmin miettineet lähinnä vain omakustanteiden tekemistä (Aaltonen 2018, 93). Tästä lähti liikkeelle Fintelligens, jonka *Renesanssi* on toiminut innoittajana monelle kolmannen aallon räppäriille ja jonka vaikutus näkyy edelleen suomalaisen rap-musiikin kentässä.

Levyttävien artistien lisäksi aaltojen rinnalla on kulkenut suhteellisen itsenäisenä alalajina myös freestyle⁸-kulttuuri. Vaikka kalevalamittaiseen runolauluun ja suohon laulantaan verrattavissa oleva battle⁹-kulttuuri otti ensiaskeliaan Suomessa jo ennen vuosituhannen vaihdetta, vasta 2000-luvun vaihteessa siitä tuli oma taiteenlajinsa. (Sykäri 2019, 50–51.) Freestyle-räpin suosioon vaikutti toisen aallon laajuuden ja rap-musiikin valtavirtaistumisen lisäksi myös esimerkiksi räpin SM-kisojen perustaminen ja Eminemin elämästä kertova *8 Mile* -elokuva (2002) (Sykäri 2019, 70). SM-kisojen osakilpailuja järjestettiin ympäri Suomea (Sykäri 2019, 71), ja vuosien saatossa kokemusta, suosiota ja voittoja on kisoissa käynyt hakemassa muun muassa sellaiset artistit kuin Ruudolf, Gettomasa sekä Solonen ja Kosola.

Vasta kolmas, 2010-luvun vaihteessa alkanut aalto oli kuitenkin se, joka teki rap-musiikista lopullisesti valtavirtaa. Kolmannen aallon alkuaikojen, vuoden 2008, merkittävimpiä tapahtumia olivat muun muassa räppäri Asan saama Teosto-palkinto sekä Cheekin kesähitti *Liekeissä* (Sykäri ym. 2019, 25). Muutamia vuosia myöhemmin, vuonna 2011 miesten jääkiekon MM-mestaruusjuhlissa soi tuolloin vielä pelkkää urheiluteemaista räppiä tehneen JVG:n ensimmäinen hitti *Häissä*, jota voitaneen myös pitää merkkipaaluna ei pelkästään JVG:n vaan yleisesti suomalaisen rap-musiikin kehityksessä. Viime vuosina kentälle on tullut joukko uusia, nuoria trap-artistejä, joita onkin jo joissain yhteyksissä määritelty neljänneksi aalloksi. Nuorten trap-artistien lisäksi muina neljännen aallon määrittävinä piirteinä voidaan nähdä esimerkiksi räpin valtavirtaistuminen ja pop-henkisyys, naisartistien lisääntynyt määrä, eri alalajien eroavaisuus ja räpin maskuliinisuuden kyseenalaistaminen (Rantakallio 2019a, 83). Nykypäivän suomalainen rap-musiikki yhdistyy sujuvasti eri genrejen kanssa niin kappale-, artisti- kuin skenetasollakin. Hyvä esimerkki tästä on skenessä tunnettu ja arvostettu levy-yhtiö Monsp Records, joka laajasta rap-artistien rosteristaan huolimatta ottaa talliinsa yhä useammin myös muiden genrejen edustajia. Genrejen sekoittuminen näkyy myös rap-artistien keikoilla. Enää ei vain heitetä riimejä taustanauhan päälle, vaan yleisö odottaa myös visuaalista kokemusta (Määttänen 2019, 27). Rap-kenttä niin musiikin kuin tekijöiden suhteen monipuolistuu jatkuvasti.

Kolmannen aallon yhteydessä on nähty myös toisen aallon esiintyjien comebackeja, kun esimerkiksi MC Taakibörsta ja Kemmuru ovat tehneet paluun (Sykäri ym. 2019, 26).

⁸ Freestyle on improvisoitua räppiä, jota esitetään usein battleissa tai freestyle-ringeissä.

⁹ Battle on tapahtuma tai tilanne, jossa freestyle-räppäijät piikittelevät toisilleen. Voittaja on se, kuka sanailee yleisön tai tuomareiden mielestä paremmin.

Comebackien lisäksi myös Suomessa räpistä on tullut yhä vahvemmin erojen ja eriarvoisuuksien kokemusten artikuloimisen kanava, joka näkyy muun muassa maahanmuuttajataustaisten artistien sekä naisartistien määrän kasvussa (Sykäri ym. 2019, 26). Esimerkiksi Sini Sabotagen jättihitti *Levikset repee* vuodelta 2013 teki osaltaan tilaa myös neljännen aallon naisartisteille.

Vaihtoehtoisesti aaltojen sijaan kehityksessä voi nähdä myös sukupolvia, sillä aallot ovat tulleet säännöllisesti noin kymmenen vuoden välein uusien tekijöiden myötä. Suuria ristiriitoja voidaan nähdä myös siinä, kuinka myöhemmät sukupolvet ovat suhtautuneet ensimmäiseen aaltoon – onko se nähty vain räpin maineen pilaavana vitsinä, vai oikeasti tarpeellisena osana kehityskaarta? (Kärjä 2019, 92–93.) Silti kaikki aallot ovat olleet tarpeellisia ja täynnä erilaisia tekijöitä, joista jokainen on omalla tavallaan vienyt suomalaista rap-musiikkia eteenpäin.

Sukupolvijattelua tukee myös se, etteivät aaltojen tekijät eivät ole toisistaan irrallaan, vaan päinvastoin vuorovaikutuksessa keskenään. Siinä missä esimerkiksi toisen aallon Cheek ja Kemmuru-yhtyeen Jodarok ovat kertoneet kuunnelleensa ensimmäisen aallon Raptoria (Paleface 2011, 67, 90), samoin myös esimerkiksi kolmannen aallon Gettomasa on kertonut inspiroituneensa Fintelligensistä, toisen aallon kärkinimestä. Gettomasa itse taas on toiminut esikuvana monelle uudelle, neljännen aallon räppäriille, kuten r'n'b-vaikutteita räpissään käyttävälle Lauri Haaville. Uudet tekijät ovat lähes aina edeltäviä nuorempia, eikä nuorisomusiikin leima ole siksi tuskin lähitulevaisuudessa katoamassa. Hiphop-kulttuuri on edelleen nuorisokulttuuria, ja tätä aspektia hyödynnetäänkin esimerkiksi pedagogisissa tarkoituksissa, kuten graffiti- ja rap-pajoissa (ks. esim. Yli-Tepsa 2019; Nieminen 2019).

Räpin suosiosta ja voittokulusta huolimatta hiphopin muut elementit ovat Suomessakin pysyneet marginaalissa. Tästä hyvä esimerkki on tunnettu rap-yhtye Gasellit, jonka jäsenten Miikka Niirasan ja Pekka Salmisen graffitielämäntyylisestä kertova kirja *Sä maksat* (2017) saavutti huomattavasti Gasellien musiikkia alhaisemmat myyntilukemat. Myös esimerkiksi kaikille livekeikoilleen ison joukon tanssijoita mukaan ottava Toistuvat Yllätykset -hiphop-kollektiivi on skenessä nykyään enemmän poikkeus kuin tavallisena nähtävä, kulttuurin syntysijoja mukaileva posse.

Räpin voittokulusta huolimatta kaikki suomalaisen rap-musiikin lajit eivät kuitenkaan ole osa valtavirtaa. Tälle tutkimukselle oleellisen underground-skenen muutokset valtavirtaräppiin

verrattuna ovat olleet kenties hitaampia ja pienempiä, ja harvaa underground-artistia radiokanavien soittolistoilla kuullaankaan. Underground-räpille tyypillistä on itselleen ja omalle tyylilleen uskollisena pysyminen, aitous, ja näin ollen mahdollisimman vähän muita artisteja jäljittelevä tyyli. Underground-räpin tekijöistä hyvinä esimerkkeinä mainittakoon tämän tutkielman tutkimuskohteen DJ Kridlokin lisäksi esimerkiksi Eevil Stöö ja Ex Tuuttiz (ent. Tuuttimörkö), jotka ovat julkaisuillaan päässeet silloin tällöin listojen kärkeen, mutta silti säilyttäneet asemansa underground-skenessä. DJ Kridlokin *Mutsi*-albumi on tosin ollut albumilistan toisella sijalla vuonna 2014, ja siksi Kridlokin sijoittaminen undergroundin kenttään on hieman ristiriitaista (Rantakallio 2019a, 33), jos mittarina käytetään kaupallista menestystä.

Underground määritetään monessa lähteessä kaupallisen vastakohtana. Söderholm (1999, 244) määrittelee (kirjallisuuden) undergroundin taiteen vastakulttuuriksi, joka on konfliktissa vallitsevan taidemaailman kanssa. Mikkonen (2004, 173) taas määrittää underground-räpin valtaviiran ulkopuolella tehtäväksi räpiksi, joissa kunnioitetaan räpin taidemuotoa kaupallisesta menestyksestä huolimatta. Underground-räpin vastakohtana nähdään kaupallinen rap-musiikki, ja undergroundin aitouden vastakohtana näin ollen siis kaupallisen räpin epäaitous. Underground on yhteisöstä kumpuavaa musiikkia, jonka pääpiirteitä on autenttisuus (Rantakallio 2019a, 30–33).

Taulukko 1. Support claims of authenticity. (McLeod 2012, 169, suomennanut Rinta-Pollari 2020.)

semanttiset ulottuvuudet	aito	epäaito
sosiaalis-psykologinen	itselleen aitona pysyminen	trendien seuraaminen
rodullinen	musta	valkoinen
poliittis-ekonominen	underground	kaupallinen
sukupuoli ja seksuaalisuus	kova	pehmeä
sosiaalis-lokationaalinen	kadut	esikaupunkialue
kulttuurinen	vanha koulukunta	valtavirta

Myös yllä olevan taulukon (Taulukko 1) mukaan underground vertautuu aitoon, kaupallinen taas epäaitoon. Samoin myös kulttuurisesta näkökulmasta niin kutsuttu ”old school” eli vanha koulukunta on aitoa ja täten arvostettavampaa kuin kulttuurinen valtavirta. (McLeod 2012, 169.) McLeod (2012, 169) myös asettaa sosiaalis-lokationaalisesta näkökulmasta vastakkain kadut ja esikaupunkialueen, joista ensimmäinen nähdään aitona ja jälkimmäinen epäaitona.

Tämänkaltainen jaottelu näkyy tyypillisesti myös underground-skenessä, jossa esimerkiksi keskiluokkaista räppäriä ei pidetä yhtä uskottavana kuin katujen koulimaa tekijää.

Suomalaisen rap-musiikin alalajeista underground-räpin lisäksi oleellista on myös taustoittaa älykköräpin termiä. Etenkin DJ Kridlokkin uudempaa tuotantoa voisi kuvata älykköräpiksi, joka on verrattain uusi alalaji suomalaisen rap-musiikin saralla. Älykköräp on räpin alalajien nimityksistä kenties ainut, jossa viitataan musiikin tyylin sijaan itse tekijään. Englanniksi termi saa usein vastineen conscious rap, joka jotakuinkin tarkoittaa samaa asiaa, vaikka suora suomennos olisikin tiedostava räppi. Älykköräp-termiä on käytetty usein mediassa sellaisista artisteista kuin Paperi T ja Pyhimys (ks. esim. Siikaluoma 24.1.2020; Raivo 2018; Hätinen 20.3.2020), ja älykköräpin voisikin määrittää pitkälti näiden tekijöiden ja heidän musiikkinsa perusteella. Älykköräpissä lyriikoiden teemat liittyvät usein yhteiskuntaan ja yhteiskuntakriittisyyteen, ja ainakin suomenkielisessä älykköräpissä termiin liittyy usein myös intertekstuaalisuus eli toisiin teksteihin viittaaminen, josta hyvänä esimerkkinä voisi pitää Paperi T:n lyriikoita. Tekijään identifioituvan alalajin merkinä voisi esimerkkejä, kuten Paperi T:tä, DJ Kridlokkia ja Pyhimystä kuvaillessa pitää myös esimerkiksi noin kolmenkymmenen vuoden ikää, Helsingissä asumista sekä miessukupuolta. Myös muiden taidemuotojen kanssa kommunikointi voisi olla osa älykköräppäriin määritelmää: esimerkiksi Paperi T ja Pyhimys ovat tehneet konsertteja sinfoniaorkestereiden kanssa, ja Paperi T:ltä on ilmestynyt runokirja.

Toisin kuin saattaisi kuvitella, älykköräppäreiksi luokitellut artistit suhtautuvat määrittelyyn itse usein melko skeptisesti. He tuntuvat paikoitellen purkavan lyriikoissaan itseensä kohdistuvia odotuksia ja koittavan laskea niitä alas: esimerkiksi DJ Kridlokk räppää *S/O*-singlellään, että ”älyköt kohtelee mua ku omaansa, vaik selitän vaan paskaa jonka keksin matkal”, ja Paperi T runoilee: ”älykköräppäri jäi mensan tuulikaapissa jumiin/kunnes tuuli heitti sen hiuksista vittuun” (Paperi T 2016, 27). Itseä ei kenties siis nähdä älykköön rinnastettavana tekijänä, vaan ennemminkin pyrkyrinä, joka kärsii jonkinlaisesta alemmuuskompleksista.

Suomalaisen rap-musiikin alalajeja ja niiden hybridejä on lukuisia, ja siksi tämän tutkimuksen tutkimuskohteen DJ Kridlokkin kategorisointi vain kahteen alalajiin on jotakuinkin epätarkkaa. Myöhemmässä aineistoa käsittelevässä alaluvussa DJ Kridlokkin musiikkia määritelläänkin vielä tarkemmin, jotta sen kaikista ulottuvuuksista saa mahdollisimman kattavan kuvan.

Monenlaisessa suomalaisessa räpissä on piirteitä useasta eri alalajista, ja tässä kategorisointi on tehty lähinnä helpottamaan DJ Kridlokkin asettamista suomalaisen rap-musiikin kenttään.

2.3 Aiempi tutkimus

Suomalainen rap-musiikki on menestyksensä myötä ollut yhä enenevässä määrin tutkimuskohteena eri tieteenalojen artikkeleissa ja opinnäytteissä. Lyhyt katsaus viimeaikaiseen tutkimukseen auttaa hahmottamaan myös tämän tutkimuksen paikkaa suomalaisen rap-musiikin tutkimuksen kentässä.

Ensimmäiset hiphop-kulttuuria sivunneet tutkimukset maailmalla on tehty jo vuonna 1973, kun tutkimuksen kohteena on ollut laajemmin afrikkalaisamerikkalainen suullinen traditio. Yhdysvalloissa hiphop-tutkimus keskittyi 1960–1970-luvuilla pitkälti black studies -alaan, ja näin ollen paikallisuudella on aina ollut merkitystä rap-tutkimuksessa. (Sykäri ym. 2019, 15–16; Whiteley ym. 2004, 10.) Musiikin monipuolistuessa ja myös valkoisten ottaessa osaa rap-kulttuuriin myös tutkimusaiheet ovat monipuolistuneet ja muuttuneet.

Suomessa rap-tutkimus liittyy luonnollisesti hiphop-tutkimuksen kenttään. Nuorisotutkimusta on tehty 1980-luvun lopussa esimerkiksi graffitikulttuurin näkökulmasta, mutta rap-tutkimusta on alkanut näkyä esimerkiksi pro gradu -tutkielmissa vasta 2000-luvun alussa. (Sykäri ym. 2019, 20.) Suomalaisen rap-musiikin tutkimusta yhteen kerää tutkimusverkosto Hiphop Suomessa: suuntauksia ja sukupolvia, joka on listannut kattavasti verkkosivuilleen (hiphopfinland.com) sekä suomalaista hiphopia käsittelevät että suomalaisten tekijöiden tekemät hiphop-tutkimukset.

Tutkimusverkoston verkkosivujen avulla on mahdollista muodostaa melko realistinen ja ajan tasalla oleva kuva niistä pro gradu -tutkielmista, jota suomalaisen rap-musiikin parissa on tehty. Tutkimuskohteina on valtavirran artistien, kuten Cheekin ja JVG:n (ks. esim. Palonen 2020; Paaso 2019) lisäksi olleet myös vähemmän tunnetut tekijät, kuten Heikki Kuula ja Julma Henri (ks. esim. Tynkkynen 2017; Kokkola 2013; Karjalainen 2018). Aihepiireistä määrällisesti suosituimpia ovat olleet naisten asema sekä sukupuolinäkökulma yleensä (ks. esim. Alho 2011; Hynynen 2017; Järvinen 2019) sekä muut identiteetteihin liittyvät näkökulmat (ks. esim. Tossavainen 2004; Saaristo 2019; Räsänen 2013), kuten artistien nimet ja kotiseutuidentiteetit.

Yhdysvaltalaisen räpin jäljittely ja tätä kautta englanninkielisten sanojen ja fraasien näkyminen suomenkielisessä räpissä on ollut esillä myös tutkimuksessa. Elina Westisen (2007) pro gradu -tutkielmassa *"Buuzzia, budia ja hyvää ghettoooty": The Construction of Hip Hop Identities in Finnish Rap Lyrics Through English and Language Mixing* tutkimuksen kohteena on ollut identiteetin rakentaminen ja rakentuminen suomenkielisessä rap-lyriikassa. Tutkimuksen tulokset osoittivat, että suomen ja englannin kielen yhdisteleminen rakentaa rap-artistien identiteeteistä yhtä aikaa globaaleja ja lokaaleja (Westinen 2007). Myös Iira Mukka (2008) on tutkinut pro gradussaan *Busta ilman raimssii ja muut doubit räbäyttäjät: Hiphop-slangia kääntäjän näkökulmasta* suomalaisen rap-musiikin lyriikoita englannin kieleen verraten.

Sanastoon liittyvää tutkimusnäkökulmaa on jatkanut esimerkiksi Iikka Salmelan (2018) pro gradu -tutkielma, joka on keskittynyt tutkimaan identiteettiä murteiden kautta. Tutkielmassa *"Juurista ylypee" – Murteet ja paikallinen identiteetti suomenkielisessä rap-lyriikassa* on syvennytty rap-musiikkiin vahvasti kuuluvaan paikallisidentiteettiin ja sen suhteeseen murteisiin, ja tutkimuksen aineistona on ollut eri murrealueilta kerättyä rap-lyriikkaa. Tuloksista voidaan päätellä, että murteet ja paikallisidentiteetti liittyvät vahvasti yhteen ei pelkästään tekstin muodon kannalta, vaan myös sosiaalisena kannanottona (Salmela 2018). Myös esimerkiksi Roosa Rentolan pro gradu -tutkielma *"Vuodesta toiseen oon tän paskan kuningas" – rap-imago rap-artisti Cheekin lyriikoissa* liittyy identiteettiin, ja siinä on tutkittu yhden Suomen menestyneimmän rap-artistin Cheekin kielellisiä imagon rakentamisen keinoja. Tutkimuksen analyysissa nousi esiin 11 erilaista diskurssia, joissa läpi aineiston korostui materiaallinen omaisuus, hallitsijuus sekä kohtalonomainen menestyminen (Rentola 2014).

Poliittisesta näkökulmasta suomalaista rap-musiikkia on lähestynyt muun muassa Marko Kainulainen (2015), jonka pro gradu *Punainen tiili – suomalaisen räpmusiikin poliittisuus* keskittyi tutkimaan etenkin yhteiskuntakriittistä räppiä. Kainulainen (2015) havaitsi tutkimuksessaan jännitteitä yhteiskuntakriittisen, poliittisesti vasemmalla laidalla olevan sekä viihteellisemmän, oikeistolaisemman räpin välillä.

Ensimmäinen suomalaista rap-musiikkia käsittelevä väitöskirjatutkimus oli Westisen autenttisuutta käsittelevä tutkimus vuonna 2014 (Sykäri ym. 2019, 9). Westisen (2014) *The Discursive Construction of Authenticity – Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture* tutki sitä, millaisin diskurssein suomalaisessa rap-musiikissa rakennetaan autenttisuutta. Tutkimus keskittyi Cheekin, Pyhimyksen ja Stepan tuotantoon ja haastatteluihin.

Tuloksissa kävi ilmi, että etenkin lyriikoissa autenttisuutta luotiin muun muassa paikallisuuden korostamisella, moniäänisyydellä sekä menestyksestä ylpeilemisellä (Westinen 2014). Samaa autenttisuuden diskurssia on tutkinut myös Inka Rantakallio (2019a) väitöskirjassaan *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*, jossa aiheena ovat olleet hengellisyyden ja autenttisuuden teemat suomalaisessa underground-räpissä. Aineistona Rantakallio on käyttänyt 2010-luvun underground-artistien Ameen, Julma-Henrin, RPK:n ja Khidin lyriikoita, haastatteluita ja havainnointia esimerkiksi sosiaalisessa mediassa. Tutkimuksen tulokset osoittivat, että artistit rakentavat kuvaa itsestään normeja vastustavina ja filosofisina tekijöinä, joiden musiikki perustuu heidän henkilökohtaisiin näkemyksiinsä ja on näin ollen autenttista. (Rantakallio 2019a.)

Aiempaa tutkimusta DJ Kridlokkin alter egosta Khidistä olen Rantakallion lisäksi tehnyt myös omassa kandidaatintutkielmassani (Rinta-Pollari 2018), jossa vertailin Khidin lyriikoita Edith Södergranin tuotannon teemoihin. Tätä tutkin pitkälti adaptaatioteorian näkökulmasta, mutta subjektin kannalta tutkimus avasi myös näkökulmia muun muassa ulkopuolisuutta tuntevaan subjektiin. Kandidaatintutkielmani osoitti myös intertekstuaalisia yhteyksiä Khidin ja Södergranin tuotannon välillä.

Tämä pro gradu -tutkielma jatkaa Westisen, Salmelan ja Rentolan identiteettiin keskittyneitä tutkimussuuntia. Sen tarkoituksena on antaa osviittaa siitä, millainen suomalaisen rap-musiikin subjekti voi esimerkiksi olla. Millaisista diskursseista se rakentuu ja miksi? DJ Kridlokkin lyriikoiden tutkiminen avaa myös näkökulmia niihin räpin alalajeihin, joita se edustaa, ja on siksi tärkeä osa suomalaisen rap-tutkimuksen kenttää.

3 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Tämän kirjallisuuden lyriikka-analyysin tutkimuksen kenttään sijoittuvan tutkielman keskeisiä teoreettisia lähtökohtia ovat subjekti ja diskurssianalyysi. Subjekti on pääasiallinen tutkimuskohde, se, mitä lyriikoissa ensisijaisesti tutkitaan, mutta subjekti itsessään on myös diskursiivinen – sekä diskursseista rakentuva että diskursseja rakentava. Tässä luvussa tutustutaan subjektin käsitteeseen sen määrittelyiden ja historian kautta sekä kuvataan diskurssianalyysia, joka on keskeinen väline analyysia tehtäessä.

3.1 Subjekti

Tässä tutkielmassa hyödynnetään kirjallisuudentutkimuksen subjektin käsitettä. Koska rap-lyriikkaa analysoidaan usein pitkälti kaunokirjallisuuden lyriikka-analyysin keinoin, olen myös tässä tutkimuksessa ottanut rap-lyriikan käsittelemiseen avuksi kirjallisuudentutkimuksen käsitteitä. Näistä käsitteistä tärkein on subjekti, jonka määrittelemiseen keskitytään tässä alaluvussa.

Käsitys kirjailijasta on aina muuttunut yhdessä kirjallisuutta koskevien käsitysten kanssa (Mäkikalli & Steinby 2013, 41). Kun puhutaan kirjailijasta, puhutaan siitä fyysisestä tekijästä, joka teoksella on, mutta kirjallisuudessa tekijyyteen voi kuitenkin liittää useampiakin termejä. Kirjailija eli tekijä on se, joka tekstin fyysisesti kirjoittaa tai tekee, mutta teoksen sisällä tekijällä on useampia merkityksiä.

Tekijyyden roolien määrittelemisen perustuu rajauksiin. Rajaukset viittaavat siihen, mitä rajataan pois ja mikä käsitetään fiktion maailman sisäiseksi, mikä taas teosta reunustavaksi, todellisessa maailmassa olevaksi. (Vainikkala 1991, 83.) Kirjailija, teoksen sisäinen eli implisiittinen tekijä sekä kertoja ovat kaikki kolme eri hahmoja, ja siksi esimerkiksi runo ei ole runoilijan tunteita ja ajatuksia, vaan oma tekstimaailmansa (Mäkikalli & Steinby 2013, 106, 181). Lyriikassa toimijoilla on myös erilainen rooli kuin muissa kaunokirjallisuuden lajeissa. Siinä missä esimerkiksi näytelmässä toimijat rakentuvat monista seikoista, kuten repliikeistään, toiminnoistaan tai suhteistaan toisiin henkilöihin, lyriikassa runon puhuja rakentuu pelkästään sanoistaan (Viikari 1991, 107). ”Puhuva” minä onkin jo vakiintunut termi, joka voisi viitata runonlaulannan syntysijoille, sillä kaunokirjallisuuden ja lyriikan yhteydessä ei puhuta

esimerkiksi kirjoittavasta, lukevasta tai ajattelevasta minästä, vaan nimenomaan puhuvasta minästä (Lyytikäinen 1995, 125).

Kirjallisuuden subjektikäsitys juontaa juurensa länsimaisen filosofian historiaan, jossa subjekti nähdään eräänlaisena tietoisuuden muotona. Kirjallisuudessa subjekti liittyy vahvasti tekstin merkitykseen, ja sillä voidaan tarkoittaa joko kirjailijaa tai tekstin implisiittistä, sisäistä tekijää (Hyvärinen 1991, 7–8), joista jälkimmäinen näkökulma on tässä tutkimuksessa relevantti. Subjektista käytetään joskus synonyymina termiä ”itse”, self, mutta se ei kuitenkaan sisällä subjektin sosiaalista ja kulttuurista ulottuvuutta, sitä kompleksista poliittista, sosiaalista ja filosofista jaettua yhteyttä, jonka subjektin termi tavoittaa (Mansfield 2000, 2). Siksi tässäkin tutkimuksessa itseä laajempi termi, subjekti, on se, joksi lyriikoiden puhuja määrittyy.

Antiikin maailmassa ihminen on sitä, mitä hän tekee ja näin ollen millaisia ominaisuuksia omistaa. Vaikka kyseinen ajatusmalli elää edelleen melko vahvana, on sen rinnalle tullut subjektia määrittäviksi tekijöiksi myös muita ominaisuuksia. Uuden ajan subjekti on rationaalisesti ajatteleva, tietoa ja toimintaa tuottava, moraalinen, autonominen ja aktiivinen tiedon konstruoija, joka tuottaa myös historiaa (Steinby 2011, 106–107, 109, 111). Subjekti on metafyyssinen olento: sen ei tarvitse enää olla vain konkreettinen ja toiminnallinen, vaan periaatteessa se voi olla mitä tahansa.

Subjektiin vahvasti liittyvä käsite on identiteetti, joka on Hallin (1999, 19) mukaan rappeutumassa ja antamassa tilaa uusille, sirpaloituneille identiteeteille. Postmodernin identiteetin rakentamisaineina ovat epävarmuus, hajanaisuus ja muutos; globalisaatio heikentää kansallisten identiteettien merkitystä, mutta toisaalta kenties ohjaa korostamaan paikallisuutta yhä vahvemmin (Strand & Lahtinen 2006, 154, 163). Identiteetin yhteisöllisyys on avainasemassa, eivätkä sen suurimpina määrittäjinä ole enää ulkoiset tekijät. Siinä missä aiemmin ihminen on määritelty lähinnä luonnollisten luokkien, kuten sukupuolen tai säädyn mukaan, modernilla ihmisellä identiteetti tavoitetaan reflektioprosessin kautta (Steinby 2011, 112).

Identiteetin voidaankin nähdä liittyvän subjektiin eräänlaisena kattokäsitteenä. Hall (1999) erottaa identiteetin käsitteen alle kolme erilaista jokseenkin kronologisessa järjestyksessä olevaa subjektia: valistuksen subjektin, sosiologisen subjektin ja postmodernin subjektin (Nyman 2011, 221). Valistuksen subjekti on muuttumaton ja rationaalinen, kun taas

sosiologinen subjekti on vahvasti yhteydessä maailmaan. Postmodernin subjektin käsitteessä painottuu yhteys ja vuorovaikutus sisäisen ja ulkoisen maailman välillä. Toisaalta subjektin yksinkertainen määrittäminen on jokseenkin mahdotonta; subjekti hajoaa osiin, ja voi näin ollen koostua esimerkiksi useista vastakohtaisista identiteeteistä. (Nyman 2011, 221–222.) Subjektin voi nähdä koostuvan kaikista edellä mainituista piirteistä yhtä aikaa; rationaalisuudesta, yhteyksistä ja sisäisen sekä ulkoisen maailman vuorovaikutuksesta.

Steinby (2011, 103–105) on kritisoinut Hallin subjektin historian kuvaamisen yksinkertaisuutta, mutta on kuitenkin yhtä mieltä siitä, että subjekti on saanut alkunsa filosofiasta. Se on aluksi merkinnyt vain alustaa, johon ominaisuudet kiinnittyvät, kunnes termi on levinnyt monien eri humanististen tieteiden pariin. Jo kauan ennen varsinaista subjektikeskustelua kirjallisuudessa on ollut toimiva, kokeva ja identiteetin omaava subjekti. (Steinby 2011, 103–105.) Toisin kuin Hallin teoretisoinneissa, tästä näkökulmasta identiteetti asettuukin subjektin alle. Mansfieldin (2000, 11) mukaan subjekti on kuitenkin rakennettu eikä syntynyt jo valmiiksi rakennettuna tai rakentuneena.

Balibar (1994, 4) ehdottaa subjektin tulkitsemiseen seuraavanlaista kaavaa:

Man = (equals) Subject
or:
The Subject is (identical to) the *Essence of Man*

Ihminen on siis yhtä kuin subjekti tai vaihtoehtoisesti subjekti on jonkinlainen ihmisen ydinolemus (Balibar 1994, 4). Joissain yhteyksissä subjektin käsite tosiaan voidaankin nähdä synonyyminä yksilön tai persoonan kanssa, ja esimerkiksi psykoanalyttisessä diskurssissa se määritetään tiedostamattomaksi itseksi (Smith 1988, xxvii). Toisaalta taas esimerkiksi Freud ei edes puhu subjektista, vaan tiedostamattomasta (Copjec 1994, xi). Tässä tutkimuksessa subjektissa on jotain samaa Balibarin kaavan kanssa, mutta toisaalta se on myös jotain ei-ihmisen kaltaista, abstraktia, joka on olemassa vain lyriikoiden maailmassa.

Etymologisesti termiä tarkasteltaessa subjekti-sanassa on kyse jonkin alle heittämisestä, alistamisesta, eli jostain, joka on alisteinen suuremmille voimille (Smith 1988, xxxiii). Mutta onko subjekti tosiaan passiivinen alistuja vai ennen kaikkea aktiivinen tekijä? Nykyisen subjektikäsitteen mukaan subjekti määrittää itse itsensä. Subjektin toiminnat, tunteet ja ajatukset ovat määrittäviä tekijöitä, jotka auttavat muodostamaan tätä koskevan käsityksen, ja

samoin tavoin myös ihminen määrittää omaa identiteettiään itselleen omia tekojaan ja ajatuksiaan aineistona käyttäen (Steinby 2011, 112–113). Subjektin avulla voidaan miettiä, mitä kirjallisuus sanoo ihmiselle ihmisenä olemisesta ja parhaillaan se voi myös auttaa löytämään oman, autonomisen subjektin (Steinby 2011, 149).

Subjektia tarkasteltaessa kannattaa myös muistaa yleisinhimillisyyden näkökulma: vaikka subjekti puhuisikin vain itsestään, hän voi yhtä lailla viitata myös joihinkin yleisiin, yhteisiin kokemuksiin ja määrittää myös niitä. Aina subjekti ei myöskään puhu suunnitellusti, vaan se voi esimerkiksi assosoida vapaasti, kuten vaikkapa Virginia Woolfin *Mrs. Dalloways*sa (1925) tehdään (Steinby 2011, 120). Kun kirjoittaa itseään eli kun subjekti kirjoittaa itsestään, se ei vaadi pelkästään merkkijärjestelmän hallintaa, vaan myös mielikuvituksellisen oman itsensä kokonaisuuden heijastuksen hallintaa (Smith 1988, 110). Ei siis riitä, että hallitsee kirjoittamisen taidon, vaan täytyy myös ymmärtää, millaista kokonaisuutta tekstiin luo. Steinbyn (2011, 128–129) mukaan ihminen ei kuitenkaan yksinään voi toteuttaa ihmisyyttään, ja subjekti onkin sosiaalinen rakennelma. Myös Freud (1964) esittää, että se mitä ihminen luulee omaksi itsekseen, on tosiasiaassa vain yksi sosiaalisista naamioista (Steinby 2011, 128–129).

Kuten aiemmin mainittua, lyriikan subjettiin pätevät omat poikkeuksena, ja vielä yksityiskohtaisempi subjektin tarkastelu on paikallaan laululyriikkaa käsiteltäessä. Lyytikäisen (1995, 107–108) mukaan minäkeskeisyyden suosio on johtanut modernin subjektin kriisiin, jonka yksi osa on ollut lyyrisen minän käsitteen problematiikka: runoilijan ja runon minän välille on täytynyt tehdä ero, vaikka jotkut ovat tietoisesti luoneet myös omaa runoilijankuvaansa idealisoimalla minuuttaan. Laululyriikoissa tilanne on kuitenkin hieman erilainen, sillä laululyriikan tekijät ovat usein kirjailijoita ja runoilijoitakin tunnetumpia julkisuuden henkilöitä, jotka antavat haastatteluita ja kertovat kappaleidensa synnystä ja henkilökohtaisesta elämästään. Sama pätee usein myös räppäreihin: heistä tehdään haastatteluita ja elämäkertoja, ja kuuntelija vetääkin helposti yhteyksiä tosielämän tapahtumien ja kappaleiden lyriikoiden välille, joissa puhujana on kuitenkin subjekti.

Laululyriikkaa tarkasteltaessa vastaanottajan onkin haastavaa pitää tekijää ja subjektia täysin erillään toisistaan, sillä jokaisen tuotoksen on kirjoittanut usein kuitenkin elävä ihminen, jonka arvot, asenteet, tunteet ja elinympäristö jättävät pakostikin jälkensä tekstiin. Nylénin (2006, 201) poptekijän käsite avaa fyysistä tekijyyttä laululyriikassa hyvin: poptekijät ovat esiintyjä,

jotka edustavat teoksiaan kirjailijoita enemmän, sillä niitä ei ole olemassa ilman esitystä. Poptekijät myös leimaavat esittämänsä teokset, olivat kirjoittaneet ne tai eivät (Nylén 2006, 201). Siksi laululyriikan yhteys tekijään on vahva, ja siksi myös subjektin nähdään kietoutuvan vahvasti lyriikoihin, joissa se esiintyy. Laululyriikkaa kuunnellessa tulee harvemmin ajatelleeksi esimerkiksi ”taiteellista vapautta” ja faktan ja fiktion eroja. Kun Maustetytöt laulavat demollaan ”neekerilapsista” (ks. Hättinen 15.2.2019) tai kuin Gettomasa räppää naisten sukupuolielimestä synonyymina juoruileville miehille (ks. Römpötti 2018), yleisö raivostuu ja kyseenalaistaa tekijän mielipiteet – vaikka kyse olisikin vain lyriikoiden puhujasta, subjektista.

Tutkimuskirjallisuus piirtää kuvaa subjektista ihmisenä, kun taas tässä tutkielmassa subjekti on ennemminkin eräänlainen roolihahmo, joka tosin yhtäläillä on toimiva, ajatteleva, autonominen ja itseään määrittävä. Kristo Laanti eli tekijä DJ Kridlokkin takana on sanonut itse sanoittaneensa musiikkiaan eräänlaisessa larppaushengessä, eli vastoin sitä, mitä itse oikeasti olisi ajatellut ja tuntenut ja ennemminkin niin, mikä vaikuttaisi hienolta (Rantakallio 2019a, 153). Räppärinkin artisti-minä on kuitenkin vain alter ego, eikä musiikin sisältöä kannata ottaa kirjaimellisesti vaan aina vain osana genren piirteitä (Rantakallio 2018, 381). Tässä tutkimuksessa subjekti on Kristo Laantin sijaan DJ Kridlokk, koska Kridlokk esimerkiksi itseään nimeämällä tekee selväksi olevansa lyriikoiden puhuja ja sanoittavansa lyriikoissa nimenomaan Kridlokkin ajatuksia ja kokemuksia.

3.2 Diskurssianalyysi

Tässä tutkielmassa aineistoa analysoidaan diskurssianalyysin keinoin. Ymmärtääkseen diskurssianalyysin toimintaperiaatteita täytyy ensin kuitenkin tietää, mitä varsinaisesti analysoidaan eli mitä diskurssin käsite tarkoittaa ja mitä diskurssit ovat. Tässä alaluvussa diskurssien lyhyen määrittelyn jälkeen sivutaan diskurssianalyysin ydinolemusta ja niitä lähtöoletuksia, joilla diskurssianalyysissä tekstiä lähestytään.

Diskurssit ovat erilaisia puhetapoja, tietynlaisia keskustelukulttuureja, joita diskurssianalyysissä pyritään hahmottamaan ja erittelemään. Diskurssit voidaan nähdä myös merkityksellisyyden kiteytyminä, joihin liittyy sekä kielenkäyttö että tilanteisuus (Jyväskylän yliopiston Koppa, 2015). Siinä missä diskurssi itsessään on siis tuottamista kielen välityksellä, on se samalla myös itse tiettyjen käytäntöjen tuottamaa (Hall 1999, 99). Diskurssit sekä

rakentavat että rakentuvat, ja siksi termin yksinkertainen määrittely onkin paikoin ongelmallista.

Diskurssin käsitettä on kenties helpompi käsitellä silloin, kun diskurssit ovat analyysin kohteena. Tällöin tutkimuksessa on usein määritetty tai rajattu jo valmiiksi jokin diskurssi, jonka kautta termin ymmärtäminen voi helpottua. Diskurssianalyysiin liittyy moninaisia sovelluksia, joista toiset painottavat esimerkiksi vuorovaikutusanalyysia, toiset taas esimerkiksi historiallista näkökulmaa (Jyväskylän yliopiston Koppa, 2015). Jokinen, Juhila ja Suoninen (2016, 17) määrittävät diskurssianalyysin tutkimusmenetelmäksi, jossa kielenkäyttöä tutkitaan sosiaalisen todellisuuden luomisen kautta. Kielenkäyttöä voi analysoida joko todellisuuden kuvana tai osana todellisuuden rakentamista, joista jälkimmäinen näkökulma on diskurssianalyysille olennainen. Kielenkäyttö ei siis heijasta suoraa kuvaa todellisuudesta, vaan pyrkii selittämään sitä, miten sosiaalinen todellisuus rakentuu, rakentaa, järjestää ja merkityksellistää. (Jokinen ym. 2016, 17, 26, 28.)

Diskurssianalyysin päätavoitteena on selvittää, millaiseksi jokin asia tai jotkin asiat tekstissä rakentuvat. Sen lisäksi se pyrkii selvittämään sitä, millä tavoin tekstin asiat rakentuvat ja millaiseksi maailmaa siis kielen avulla rakennetaan. Tämä rakentumisen ja rakentamisen näkökulma ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kielenkäyttö nähtäisiin täysin erillisenä todellisesta maailmasta, sillä sekä konkreettiset että abstraktit asiat määrittyvät aina erilaisten merkityssysteemien kautta (Jokinen ym. 2016, 29) ja näin ollen todellisuus on tiukasti sidoksissa kieleen ja sen käyttöön.

Diskurssien ja diskurssianalyysin sosiaalisen luonteen vuoksi diskurssianalyysin keskiöön ei voida asettaa yksilöä. Kielenkäyttöä ei nähdä yksilön ominaisuutena, vaan ennen kaikkea tapana pyrkiä kommunikoimaan. Diskurssianalyysissa kielenkäyttöä ei tulkita pään sisäisiin prosesseihin johtavaksi, sillä kaikki puhuttu ja kirjoitettu teksti on sosiaalista (Jokinen ym. 2016, 43; Turunen 2011, 308). On siis turha koittaa tulkita diskurssianalyysin avulla sitä, mitä joku henkilö ajattelee. Sen sijaan kannattaa keskittyä esimerkiksi siihen, miten kyseinen henkilö rakentuu ja rakentaa minuuttaan: tarkastelun keskiössä ei ole minän olemus, vaan minän rakentaminen (Jokinen ym. 2016, 43–44). Niinpä tässäkin tutkimuksessa ei todellisuudessa tutkita sitä, mitä lyriikoiden subjekti esimerkiksi ajattelee, vaan sitä, millaisin keinoin se rakentuu ja rakentaa itseään.

Kun käytämme kieltä, annamme samalla merkityksiä kohteille, joista puhumme tai kirjoitamme. Siksi merkityssystemit ovat kielenkäytön lisäksi olennainen osa myös diskurssianalyysia. Merkityssystemejä voidaan kutsua joissain yhteyksissä myös diskursseiksi tai tulkintarepertuaareiksi, joista jälkimmäistä käsitettä käytetään usein esimerkiksi arkisten kielenkäyttötilanteiden tarkastelussa. Oli käytössä mikä termi tahansa, sekä tulkintarepertuaarit että diskurssit ovat kuitenkin aina tulkinnan tuloksia, eivätkä analyysin raakamateriaalia. Diskurssianalyysissa tutkimuksen kohteena eivät ole diskurssit itsessään, vaan ennemminkin se, miten ne tulevat ajankohtaisiksi missäkin ympäristöissä. (Jokinen ym. 2016, 26, 34–35.)

Todellisuus on moninainen, useiden rinnakkaisten systeemien kenttä, jossa ymmärretyksi tuleminen vaatii usein totutuilla tavoilla toimimista (Jokinen ym. 2016, 32). Koska kaunokirjallisuudessa tai missä vain kirjoitetussa kielenkäytössä sosiaalinen tilanne ei ole reaaliajassa tapahtuva, on väärinymmärtämisen mahdollisuus suurempi. Diskurssianalyysin avulla ei pyritäkään löytämään kaiken määrittävää ”totuutta”, vaan yksinkertaisesti sellaisia diskursseja, joita tekstissä tulkitaan rakentuvan.

Diskurssianalyysin suurin ero esimerkiksi keskusteluanalyysiin tai semiotiikkaan verrattuna on se, että analyysi kohdistuu ”kulttuuristen merkitysten ja niitä tuottavien (kielellisten) prosessien erittelemiseen” (Jokinen ym. 2016, 264). Diskurssianalyysissa tutkimuksen kohteena on sosiaalisen aspektin lisäksi siis myös kulttuuriset merkitykset ja prosessit, joita ilman tekstejä ei voidakaan tulkita: esimerkiksi tässä tutkimuksessa hiphop-kulttuurin merkitys tulkintaan on huomattava.

Diskurssianalyysi ei ole kaiken kattava analyysimenetelmä, vaan pikemminkin väljä kehys, jota käytettäessä tutkija suhtautuu kielenkäyttöön neljän lähtöoletuksen kautta. Ensinnäkin kielenkäytön luonne on todellisuutta rakentava, kuten edellä on esitetty. Toiseksi kielenkäyttö tuottaa aina joitakin seurauksia, ja kolmanneksi kielenkäytön merkityksellisyys on aina kontekstisidonnaista. Neljäs lähtöoletus on se, että diskursseissa käytettävät merkityssystemit ovat rinnakkaisia ja sellaisia, joihin toimijat kiinnittyvät. (Jokinen ym. 2016, 25–26.) Näiden oletusten pohjalta tekstejä diskurssianalyysissa lähestytään ja käsitellään, ja näin ollen nämä lähtöoletukset tulee pitää mielessä myös analyysia tehdessä.

Analyysissa eriteltyjen diskurssien lisäksi myös itse subjekti on diskursiivinen: se sekä rakentaa diskursseja että rakentuu diskursseista. Huomionarvoista tässä tutkimuksessa on subjektin

suhde siihen ympäröivään maailmaan, jota diskurssit heijastavat. Tämän tutkimuksen aineisto on diskurssianalyysiin sikäli sopiva, että sitä ei ole tuotettu tätä tutkimusta varten. Se on niin kutsuttu luonnollinen aineisto, ja siksi merkitysten moninaisuus on paremmin analysoitavissa (Jokinen ym. 2016, 448). Diskurssianalyysin avulla päästään syventymään niihin puhetapoihin, joilla DJ Kridlokk itseään esittää, ja voidaan näin tulkita sitä, millä tavoin subjekti itsestään puhuu.

4 AINEISTO JA TUTKIMUSASETELMA

Tässä luvussa esitellään tutkimusaineisto eli ne DJ Kridlokin lyriikat, joita tutkimuksessa analysoidaan. Tämän jälkeen avataan hieman tutkimusasetelmaa, josta analyysia lähdetään tekemään: käydään läpi tutkimuskysymykset, tutkijan positio sekä tarkennetaan niitä menetelmiä, joilla tutkimus on toteutettu.

4.1 Aineisto

DJ Kridlokk eli Kristo Laanti on oman genrensä suomenkielisen Memphis-räpin uranuurtajia ja underground-rap-kentän keskeisiä hahmoja, jonka uran voidaan katsoa alkaneeksi vuosituhannen vaihteesta. Kridlokk-sanana voi tulkita viittaavan englannin kielen sanaan gridlock, joka tarkoittaa liikenteeseen syntyneitä jumia tai tukosta. Nimen etuliite DJ voi olla hieman harhaanjohtava, sillä kyseessä ei ole DJ, vaan MC, joka sekä tekee musiikkia itse että tuottaa sitä myös monelle muulle artistille. DJ Kridlokk on myös vierailut usean artistin kappaleilla ja albumeilla pitkälti oman genrensä sisällä. Kridlokk tekee biittinsä pääsääntöisesti itse, ja hänen tuotantolinjansa edustaa melko tummasävyistä, synkkää, kokeellista ja minimalistista elektronisen rap-musiikin linjaa.

Tämän tutkimuksen aineisto eli Kridlokin lyriikat ovat humoristissävytteisiä gangsta-elämäntyylin parodiointeja, gangstalarppausta, ja niiden voisi yleisesti nähdä pohjautuvan roolirunon perinteeseen. Roolirunossa astutaan ikään kuin keskeislyyrisen, minästä kertovan ja usein kirjoittajan tilanteeseen yhteydessä olevan tilanteen ulkopuolelle (Mäkikalli & Steinby 2013, 243), jota myös Kridlokk usein lyriikoissaan tekee: lyriikoiden subjekti ei ole Kristo Laanti, sillä yhtymäkohdat tämän elämään ovat hyvin löyhät, vaan aivan toisenlainen hahmo, joka elää eri todellisuuksissa. DJ Kridlokin musiikki sisältää piirteitä niin gangstaräpistä, underground-räpistä kuin älykköräpistäkin, ja underground-räpin alla keskeiseksi tyyliksi voisi määrittää myös Memphis-räpin. Koska Memphis-genre on etenkin Kridlokin alku-uran aikaan ollut Suomessa hyvinkin tuntematon, voidaan olettaa, että DJ Kridlokk on saanut vaikutteita Memphis-räpin ulkomaisilta tekijöiltä, kuten Three 6 Mafiaalta.

Memphis-tyylille ominaisesti myös Kridlokin omassa tuotannossa on esillä tietynlainen DIY-asette, jossa kaikki tehdään itse omakustanteina musiikin kaikista osista äänittämisen kautta

levynkansiin ja kasettikoteloihin asti. Ensimmäiset julkaisut ovatkin olleet omakustanteisia ja ilmestyneet vain rajoitettuna painoksina, kuten *C4 Underground Volume 1* (ei vuosilukua tiedossa, julkaistu nimellä DJ Kridmanne) ja *Maanalaisella saundilla* (2005), jonka Kridlokk julkaisi yhdessä Lommon kanssa. Näitä seuranneet albumit ovat kuitenkin olleet huomattavasti laajalevikkisempiä ja suositumpia. Albumeista niin *UG Solo* (2011, Monsp Records) kuin *Mutsi* (2014, Monsp Records) ovat muotoutuneet jo eräänlaisiksi genrensä klassikoiksi, jotka moni suomalaisen räpin kuuntelija tuntee ja jotka ovat myös olleet Suomen virallisella albumilistalla. *UG Solon* ”säröinen ja paskainen konesoundi” (Tolonen 26.7.2011) on genrelleen uskollista Memphis-saundia, ja lyriikat liikkuvat vahvasti rikollisuuden maailmassa oman possen KC/MD Mafian kanssa. Nimi *UG Solo* kuvaakin hyvin sitä kontekstia, jossa liikutaan: musiikki on underground, maanalaista, ja albumi on Kridlokkin ensimmäinen soolojulkaisu. Toinen albumi *Mutsi* jatkaa niin biittien kuin lyriikoidenkin osalta samaa linjaa parodioiden gangsta-elämää ja todistellen DJ Kridlokkin paikkaa skenessä. *Mutsi* on kuitenkin musiikillisesti hieman edeltäjänsä rauhallisempi.

Kahden tyyliltään hyvin samankaltaisen albumin jälkeen DJ Kridlokk julkaisi *S/O*-singlen (2017, Monsp Records), jonka nimi viittaa shout-outiin¹⁰. Single on linjassa paria vuotta myöhemmin seuranneen *Silius*-albumin kanssa (2019, Katakombi Records), jonka lyriikoissa on jo selvästi yhteiskuntakriittisempi ja pohdiskelevampi ote, jonka avulla tarkastellaan eksistentiaalisia kriisejä ja nyky-yhteiskuntaa ylipäättään. Musiikillisesti askel on otettu grimen¹¹ ja trapin suuntaan (Siikaluoma 8.3.2019).

Kristo Laanti on tehnyt musiikkia myös Khid-aliaksella. Itse Laanti on määritellyt eron Rantakallion (2019a, 169) mukaan niin, että Kridlokk-jutut ovat tietyn fiiliksen juttuja, huumoria ja gangstaparodiaa, kun taas Khid-nimen alla tehdään kaikki muut, henkilökohtaisemmat jutut. Jos nimet eivät olisi jo vakiintuneita, saattaisi Laanti tehdä kaiken musiikin syntymänimellä. Laanti kuvailee myös sitä, kuinka aliakset toisaalta liittyvät rooliin mutta toisaalta taas ovat versioita hänen arkiminästään. Kyse on kertojahahmojen keksimisestä kappaleiden sisään, ei siitä, mitä hän itse sanoo omana itsenään eikä lopulta ei edes siitä, mitä sanotaan, vaan siitä, missä mielentilassa se sanotaan. (Rantakallio 2019a, 169.)

¹⁰ Shout-outit tai propsit ovat usein oman possen tai muiden läheisten kiittelyä ja tunnustuksen antamista esimerkiksi jonkin kappaleen alussa tai lopussa.

¹¹ Grime on Englannissa kehittynyt räpin alalaji, jolle tyypillistä ovat eri genrejen, kuten dancehallin sekoittaminen räppiin.

Aliaksen tai alter egon käyttö tuntuu tässä perustellulta: siinä missä DJ Kridlokkin musiikki on gangstalarppia, on Khidin tyyliisyyttä selvästi *Silius*-albumin kaltaisempi. Khid-nimellä Laanti on julkaissut Paperi T:n kanssa kaksi yhteisalbumia: *Ex ovis pullus non nati seró fit ullus* (2013, Monsp Records) ja *HBD RIP* (2020, Johanna Kustannus). Sen lisäksi Khid on tehnyt RPK:n kanssa yhden albumin nimeltä *Ei* (2014, Monsp Records), sekä Aivovuodon kanssa split-albumin *Se tuli televisiosta / Sushi Driveby* (2015, Monsp Records). Khidiltä on ilmestynyt myös yksi oma albumi, *Ohi* (2016, Monsp Records), jonka lyriikoissa liikutaan avaruudellisissa teemoissa.

Aineistona tässä tutkimuksessa on DJ Kridlokkin yhden singlen, *S/O*:n (jatkossa *S/O*) sekä kolmen albumin, *UG Solon* (UG), *Mutsin* (M) ja *Siliuksen* (S) lyriikat, eli yhteensä 36 kappaleen lyriikat.

UG Solo

1. Pimeydes Pt. 2
2. Sit ne delannu
3. Madafaka rädätädä
4. Röökkii & rötöksii
5. Iha sama
6. GNXTA
7. En mistää
8. Lainaan enkä palauta
9. Mit vit yks kaks
10. Kuse viuluus
11. Vakavaa paskaa mayn
12. R.I.P.

Mutsi

1. Mit vit ei täs
2. Lokin ipsum
3. Akuutti elämä
4. IDKFA
5. Stö & Lok
6. Bout it bout it
7. Paskat siit ´14
8. Hynät, rahat & ruplat
9. Teepait
10. Ikinä kii
11. Mutsi
12. X

Silius

1. Mönjä
2. Harvin aine
3. USB
4. Siri
5. Hävisin
6. Oon Paperi T
7. Oon Eevil Stöö
8. Varaani
9. Eli
10. T-800
11. Jos

S/O

1. S/O

Kaikilla kolmella täyspitkällä albumilla on runsaasti vierailijoita, mutta olettaen, että nämä ovat kirjoittaneet lyriikkaosuutensa itse, jätän sekä aineiston esittelyssä että analyysissä nämä kohdat huomioimatta. Jätän tutkimuksen ulkopuolelle myös kaksi ennen *UG Soloa* ilmestynyttä teosta, *C4 Underground Volume 1* ja *Maanalaisella saundilla* niiden hankalan saatavuuden vuoksi. Lisäksi ulkopuolelle tässä tutkimuksessa jää Khid-nimellä tehdyt neljä albumia, sillä ne ovat

tyyliltään erilaisia kuin DJ Kridlokk -nimen alla tehty tuotanto sekä musiikin että lyriikoiden suhteen. Lisäksi voidaan olettaa, että eriniminen subjekti (DJ Kridlokk vs. Khid) tarkoittaa eri subjektia, ja osa Khidin tuotannosta on haastava tutkimuskohde myös yhteistekijyyden takia. DJ Kridlokk -nimellä julkaistut kolme albumia sekä yksi single luovat selkeän kokonaisuuden, ja koska *S/O*-singlen voisi tyyliltään nähdä jopa *Silius*-albumin kappaleeksi, on myös se otettu kolmen albumin rinnalle mukaan aineistoon. Kaiken kaikkiaan aineisto on kattava ja DJ Kridlokkin tuotantoa hyvin kuvaava.

4.2 Tutkimusasetelma

Tutkimusongelmani liittyy subjektin käsitteeseen ja siihen liittyviin diskursseihin. Pyrin selvittämään, millaisia subjektia käsitteleviä diskursseja lyriikat sisältävät ja miten diskurssit muuttuvat ja samalla muuttavat DJ Kridlokkin subjektia kolmen albumin ja yhden singlen aikana.

Olen muotoillut tutkimustavoitteeni kolmeksi tutkimuskysymykseksi:

1. Millaisia erilaisia subjektia käsitteleviä diskursseja lyriikoissa rakentuu?
2. Millaisena subjekti näiden diskurssien kautta näyttäytyy?
3. Miten diskurssit ja niiden myötä myös subjekti muuttuvat?

Tutkimuskysymyksissä voidaan huomata, että subjekti on esillä jokaisessa tutkimuskysymyksessä ja on näin ollen myös tärkein tutkimuskohde, jonka tarkastelun apuna diskurssit ja diskurssianalyysi toimivat. Kuten aiemmin mainittua, oletan subjektin olevan DJ Kridlokk, ja siksi myös tutkimuskysymyksissä subjektin käsitteen tilalla voisi olla DJ Kridlokk.

Aineistoon on etsitty valmiiksi litteroituja lyriikoita erinäisiltä niitä tarjoavilta verkkosivustoilta, ja kappaleet on kuunneltu useampaan kertaan, jotta mahdolliset virheet tai epäselvyydet on saatu korjattua valmiiksi kirjoitetuissa versioissa. Lopullisessa, analysoitavassa aineistossa on jätetty huomiotta usein toistuvat kohdat, kuten rap-musiikille tyypilliset toistot, joita on analysoitu samalla tavalla kuin muutakin lyriikkaa, vaikka niitä määrällisesti enemmän aineistossa esiintyisikin. Aineistosta on jätetty pois myös muiden artistien lyriikkaosuuksia, sillä he ovat oletettavasti kirjoittaneet nämä itse eivätkä siten

osallistu DJ Kridlokkin subjektin määrittelyyn siinä missä DJ Kridlokkin omat lyriikat, kun tarkoituksena on tutkia nimenomaan subjektin määrittelyä subjektista itsestään. En koe oleelliseksi tarkistuttaa lyriikoita itse artistilla, sillä yksittäiset sanamuotojen vaihtelut tai muut suhteellisen pienet seikat eivät oletettavasti haittaa kokonaisuuden tulkintaa. Säkeisiin jakaminen on jotakuinkin epätarkkaa, mutta säerajoilla lienee vähäinen merkitys analyysin kannalta. Aineiston yksittäisten kappaleiden lyriikat ovat löydettävissä kokonaisuudessaan nopealla haulla, eivätkä ne aineiston laajuuden (36 kappaletta) vuoksi ole liitteenä tässä tutkielmassa.

Analyysia on tehty ensin silmäilemällä aineistoa pintapuolisesti yksittäisiä subjektia määritteleviä sanoja tai säkeitä etsien, jonka jälkeen on pyritty muodostamaan kokonaiskuva diskurssien määrittelyä varten. Eri diskursseja eli puhetapoja on kolme, ja ne muodostavat analyysin rungon. Ensimmäinen diskurssi on alustavan analyysin perusteella nimetty rikollinen-diskurssiksi, johon liittyy rikosten tekemisen lisäksi myös tietynlainen rikollisen identiteetti. Toinen diskurssi on räppäri-diskurssi, jossa DJ Kridlokk määrittää itseään sanaston avulla, tekemällä viittauksia skeneen ja omaan posseensa sekä korostamalla autenttisuutta. Kolmas ja viimeinen diskurssi on älykkö-diskurssi, jonka teemoissa esille nousevat etenkin poliittisuus, uskonnollisuus, intertekstuaalisuus sekä tulevaisuus ja teknologia.

Diskurssien määrittelemisen jälkeen on syvennytty aineistoon tarkemmin ja poimittu aineistosta diskursseihin liittyviä ilmauksia sekä muutettu diskurssien kuvausta tarvittaessa. Nimetyt kolme diskurssia ovat osittain päällekkäisiä: esimerkiksi sanastolliset tekijät, kuten kiroilu, voitaisiin räppäri-diskurssin lisäksi liittää osaksi myös rikollinen-diskurssia. Samaten osa räppäri-diskurssin sisällä esiintyvistä viittauksista skeneen on myös intertekstuaalisuutta, joka on luokiteltu älykkö-diskurssin yhdeksi teemaksi. On kuitenkin epätodennäköistä, että diskurssien päällekkäisyys haittaa tutkimusta, sillä on tuskin edes mahdollista löytää sellaisia diskursseja, jotka olisivat täysin erillään toisistaan. Diskurssien tarkempi määrittely tapahtuu analyysivaiheessa, mutta pääasiallisesti esimerkit aineistosta on asetettu siihen diskurssiin, mihin ne kaikista luontevimmin sopivat. Toisaalta osa esimerkeistä saatetaan mainita myös useammassa diskurssissa, jos ne ovat tarjonneet jonkin diskurssin teemalle poikkeuksellisen sopivan esimerkin.

Hypoteesini on, että diskurssit muuttuvat melko radikaalisti kolmen albumin aikana, kun lyriikoiden teemojen pääpaino siirtyy omaan skeneen viittaavien lyriikoiden kautta kohti

teknologiadystopioita ja näin ollen ympäröivää maailmaa. Alustavan tulkinnan mukaan muutos tapahtuu aloittelevasta, paikkaansa skenen sisällä hakevasta rikollisesta räppäristä kohti sekä itsestä että yhteiskunnasta tietoisempaa kriittistä pohtijaa. Diskurssien muutos vaikuttaa siis olennaisesti subjektiin, ja rikollinen, räppäri ja älykkö ovat jotakuinkin kronologisessa järjestyksessä eteneviä määritelmiä suhteessa DJ Kridlokkin tuotantoon.

Tässä tutkimuksessa on huomioitava kulttuurinen konteksti eli se, että tutkijana käytän tietoisesti jo valmista tuntemustani aiheesta. Vaarana on spekulatiivisuus tapauksissa, joissa tulkinnan apuna käytetään asioita, jotka eivät ole suoraan luettavissa aineistosta. Siksi on hyvä lähteä liikkeelle kysymällä itseltään, millaiset kokemukset ja asiat saavat tutkijan näkemään tietynlaisia asioita aineistosta. (Jokinen ym. 2016, 39, 215, 423.) Tiedostan tutkijan positioni ja oman asemani DJ Kridlokkin musiikin kuuntelijana ja sanoitusten tulkitsijana myös tämän tutkielman ulkopuolisessa maailmassa. Olen seurannut DJ Kridlokkin uraa jo useamman vuoden ja kuunnellut hänen tuotantoaan melko paljon. Näkemykseni tekijästä Kristo Laantista DJ Kridlokkin takana on muodostunut luetuista haastatteluista ja vierailuista konserteista, ja se vaikuttanee tulkintaan jonkin verran, vaikka pyrin toki siihen, että tulkitseen tässä subjektiä mahdollisimman irrallaan tekijästä. Tutkimukseni tavoitteena on pyrkiä tekemään diskurssianalyysia vain lyriikoiden sisällä, ei siis ottaa mukaan esimerkiksi haastatteluja tai muuta tekijään liittyvää aineistoa. Subjekti on tekstin sisäinen tekijä, eikä välttämättä merkityksellisellä tasolla missään yhteydessä fyysiseen tekijään. DJ Kridlokkin musiikkia ennen tämän tutkimuksen tekoa kuunnellessani olen väistämättä jo tehnyt jonkinlaista analyysia lyriikoista, jonka olen kuitenkin pyrkinyt tuomaan näkyväksi asettamalla hypoteesini jo ennen varsinaista analyysia. Koska yksi hypoteeseistani on se, että lyriikoiden subjektissa tapahtuu muutos, vaikuttanee se myös tulkintaani eri kohdissa aineistoa. Teoreettisen ymmärryksen lisäksi tutkija tarvitsee myös avoimen ja sensitiivisen asenteen tutkittavaa tekstiä kohtaan (Mäkikalli & Steinby 2013, 354), ja tämän olen koittanut analyysia tehdessäni säilyttää.

On hyvä muistaa, että tässä tutkimuksessa tutkitaan sekä kulttuurisia että sosiaalisia asioita. Tutkimuksessa voisikin nähdä analysoitavan kirjallisen tekstin sosiologiaa: sitä, miten kirjoitettu tai lausuttu teksti on myös sosiaalinen diskurssi ja vuorovaikutuksessa lukijansa tai kuuntelijansa kanssa. Aineiston monipuolinen analyysi ja tulkinta edellyttävät, että sitä käsitellään monesta eri näkökulmasta ja myös mahdollisimman monitieteisesti. Jokinen (2011, 72) ehdottaa, että nykyaikaisessa kulttuurintutkimuksessa huomioon tulisi ottaa ikään kuin puhtaasti kulttuuristen elementtien lisäksi myös esimerkiksi talous- ja politiikkatieteiden

käsitteistöä ja yhteiskuntatutkimusta. Tärkeää olisi myös kirjallisuudentutkimuksessa muistaa sekä reaalinen että symbolinen eli tutkia sekä rakenteita että merkityksiä (Jokinen 2011, 72–73). Koska tekstin käsite on laajentunut, on myös yhteiskunnallinen aspekti yhä voimakkaammin mukana, ja siksi tutkijan ei tulisi sulkea rajoja muiden tieteiden suuntaan (Ruohonen 2011, 84). Omat mahdollisuuteni monitieteiseen tutkimukseen ovat rajalliset, mutta pyrin monipuoliseen analyysiin.

Tutkielmaa lukiessa on myös hyvä pitää mielessä se, että lyriikat ovat vain osa varsinaista musiikkikappaletta ja musiikkikappaleet taas suurempaa teoskokonaisuutta. Lyriikat ovat tässä tutkimuksessa irrallaan kokonaisuuden lisäksi myös biitistä ja esimerkiksi esittämisen kontekstista. Siksi yksittäiset esimerkit eivät välttämättä anna tarkkaa kuvaa tietystä kappaleesta, vaan ehjempään tulkintaan tarvittaisiin myös kaikki muut elementit: musiikki, esittäminen ja muut lyriikat. Esimerkiksi humoristisiksi tarkoitettuihin ilmaisuihin voi usein liittyä taukoja musiikissa tai vaikkapa tietynlainen intonaatio lausumisessa, ja tämä ei lyriikoissa välity. Siksi tässä tutkimuksessa aineiston analysointi kokonaisena musiikkikappaleena ei ole mahdollista, vaan seuraavassa luvussa niitä käsitellään pitkälti lyriikka-analyysin keinoin.

5 LYRIIKOIDEN DISKURSSIT

Tässä luvussa analysoin DJ Kridlokin *UG Solo-*, *Mutsi-* ja *Silius-*albumien sekä *S/O-*singlen lyriikoita. Analyysissa olen nimennyt alalukuihin yhteensä kolme eri päädiskurssia sen mukaan, millaisia viittauksia itseensä lyriikoiden subjekti DJ Kridlokk tekee. Näiden alle olen kerännyt erikseen esimerkkejä teemoista, joita diskursseissa esiintyy.

Löytämäni kolme diskurssia, rikollinen, räppäri ja älykkö, eivät ole toisiaan poissulkevia luokituksia vaan päinvastoin hyvinkin limittäisiä ja päällekkäisiä diskursseja, sekä itsenäisiä että toistensa kanssa vuorovaikutuksessa olevia. Diskurssit eivät myöskään ole tasa-arvoisia keskenään, vaan niillä voi olla valtasuhteita, joita voi analysoida esimerkiksi hegemonian näkökulmasta tarkastelemalla sitä, miten tietyt diskurssit saavat valta-asemansa (Jokinen ym. 2016, 75–76, 103). Tämä näkyy tässä aineistossa siten, että eri diskurssit ovat valta-asemassa eri kohdissa tuotantoa, ja tätä käsitellään muutoksen näkökulmasta seuraavassa luvussa. Toisaalta tällaisen lähtöoletuksen takia tiedostan myös sen, että eri kohdissa tuotantoa voi näin jäädä vähemmälle huomiolle jonkin muun diskurssin tarkastelu.

Diskurssien väliset suhteet paljastavat sen, millaiset diskurssit aineistoa hallitsevat, ja diskurssianalyysia tehdessä onkin tärkeää olla kadottamatta vähäisempään asemaan jääviä diskursseja ja näin ollen huomioida moninaisuus (Jokinen ym. 2016, 75–76, 103). Diskurssien alle luokiteltujen erilaisten teemojen määrästä ei voi päätellä niitä kattavan diskurssin asemaa: vaikka esimerkiksi älykkö-diskurssin alla on eniten erilaisia teemoja, näkisin sen silti olevan pienimmässä osassa kahteen muuhun diskurssiin verrattuna. Älykkö-diskurssissa viittaukset ovat moninaisempia ja vaativat näin ollen useamman teeman, kun taas esimerkiksi rikollinen-diskurssissa esimerkit on helppo jaotella vain kahden eri teeman alle.

Seuraavissa alaluvuissa esittelen diskurssien ominaispiirteitä lyhyesti ja esittelen ja tulkiten näiden alle luokiteltavia esimerkkejä aineistosta. Olen poiminut aineistosta sekä yksittäisiä sanoja ja säkeitä että useampia säkeistöjä sen mukaan, mikä on parhaiten selittänyt sitaatin diskursiivisuutta ja liittänyt sen käsiteltävään diskurssiin. Joskus on riittänyt yksittäinen sana, esimerkiksi silloin, kun on tarkasteltu käytettävää kieltä tai sanastoa, mutta joskus lyriikoiden narratiivi on vaatinut pidemmänkin sitaatin lainaamisen. Tiedostan, että sitaattien pituudella voi olla merkitystä tulkintaan, mutta olen kuitenkin valinnut jokaisen esimerkin kokonaisia lyriikoita silmäillen ja vasta sitten irrottanut ne asiayhteydestään. Analyysin jälkeisessä luvussa

käsittelen enemmän sekä diskurssien muutosta että niiden suhdetta toisiinsa ja pyrin muodostamaan jonkinlaisen kokonaiskuvan subjektista näiden kolmen diskurssin pohjalta.

5.1 Rikollinen

Ensimmäinen diskurssi on nimetty rikollinen-diskurssiksi. Tähän diskurssiin kuuluvat niin rikollisuutta ihannoivat ja toteuttavat kuin ylipäättään rikollisuutta jollain tavalla sivuavat ilmaukset. Rikollisuudeksi luokitellaan tässä monet lainvastaiset asiat, kuten huumeiden käyttäminen ja varastelu, sekä myös rikolliselle oletettavasti ominaiset ajatusmallit, kuten virkavallan vähättely, rikoksista haaveilu ja oman vaarallisuuden esiin tuominen.

Rap-lyriikoissa rikollisuus on ollut tyypillinen teema gangstaräpin alkuajoista asti. Moni rap-artisti on tullut köyhistä oloista, jolloin taloudellinen tilanne on saattanut pakottaa varasteluun ja muiden rikosten tekemiseen. Myös huumeet ja niiden myynti on saattanut olla olennainen osa selviytymistä, ja moni etenkin yhdysvaltalainen räppäri on esimerkiksi päässyt irti huumekaupan tekemisestä räpin tekemisen avulla. Tämänkaltaiset narratiivit lienevät kuitenkin tyypillisempiä Yhdysvalloissa, ja Suomen räppäreiden todellisuudesta ne tuntuvat olevan melko kaukana. Voisi siis ajatella, että moni suomalainen gangstaräppäri enemmänkin larppaa eli esittää elävänsä rikollista elämää.

Huumeiden käytön maailmasta etenkin kannabis ja sen käyttö voi kuitenkin olla arkipäivää myös suomalaisille räppäreille, ja kannabikseen liittyvät aiheet ovat olleet esillä rap-musiikissa jo useita vuosia. Hiphop-kulttuurin ja ehkä etenkin rap-musiikin ympärille on kietoutunut vahvasti kannabiksen polttaminen, joka on myös suosittu aihe etenkin Yhdysvalloissa (ks. esim. Cypress Hillin, Dr. Dren ja Snoop Doggin tuotanto). Myös Suomen rap-piireissä suhtaudutaan kannabikseen yleensä melko myönteisesti, ja monien muiden artistien lisäksi esimerkiksi pitkän linjan räppäri Hannibal sekä etenkin uudehko tulokas Pajafella ovat räpänneet kannabiksesta. Niin arkisessa puhekielessä kuin myös rap-lyriikoissa on melko tyypillistä käyttää kannabiksesta puhuttaessa kiertoilmaisuja, kuten paja ja kukka, ja pilvessä olemisesta sellaisia ilmauksia kuten olla ylhäällä tai jäässä.

DJ Kridlokkin lyriikoissa sekä haaveillaan että toteutetaan rikoksia etenkin ensimmäisellä albumilla. Rikollisuuden diskurssia leimaa DJ Kridlokkin lyriikoissa kuitenkin parodiointi ja

huumori, jotka tekevät lyriikoista ennemminkin rikollisarppausta asettamalla subjektin naurunalaiseksi. Seuraavaksi käsittelen sellaisia esimerkkejä aineistosta, jotka liittyvät rikollisen identiteettiin ja rikosten tekemiseen.

5.1.1 Rikollisen identiteetti

Rikollisen identiteetillä tarkoitetaan tässä yhteydessä sellaisia viittauksia rikollisuuteen, jotka eivät varsinaisesti sisällä rikoksia tai niiden suunnittelua, vaan ennemminkin yksilön identiteettiin liittyviä seikkoja, kuten rikoksilla uhkailua, asennetta virkavaltaa kohtaan sekä oman vaarallisuuden todistelua ja siihen liittyvää ulkoista olemusta.

Rikollisen ulkomuotoa kuvataan Kridlokin lyriikoissa erilaisia asusteita ja asuja mainitsemalla. Hiihtopipo eli lähes koko pään peittävä, tekijänsä melko tunnistamattomaksi tekevä maski tuntuu olevan keskeinen asuste etenkin alkutuotannossa. ”DJ Kridlokk päässä hiihtopipo” (Iha sama, UG) seikkailee useammassakin kappaleessa, kun ”hiihtopipo pysyy päässä vaikka passikuvassa” (Pimeydes Pt. 2, UG) ja hiihtopipot ovat naamalla (Madafaka rädätädä, UG). Hiihtopipon lisäksi DJ Kridlokk mainitsee myös muita rikollisuuteen liitettäviä asusteita, kuten silloin, kun kotona tiskataan gangstatiskihanska kädessä (Jos, S) ja hämärähommia varten pukeudutaan kääntörotsiin (Iha sama, UG), jonka vuoren voi kääntää ja näin ollen muuttaa nopeasti omaa ulkomuotoaan.

Ulkomuotoon liittyy myös tyyli liikkua. Useammassa yhteydessä etenkin alkutuotannossa käytetään verbiä kriipata, joka tarkoittaa salaperäistä hiippailua usein jokin laiton mielessä (Urbaani sanakirja). Madafaka rädätädä -kappaleella (UG) termi ja sen käyttöyhteys määritellään myös itse:

Kävelee hitaasti kunnes laahustaa
Sitä sanotaa kriippailuks
(Madafaka rädätädä, UG)

Ne tietää, jotka tietää
Jos et kriippaa parempi tunnistaa
(Madafaka rädätädä, UG)

Rikollinen DJ Kridlokk liikkuu erilaisissa paikoissa – joko konkreettisissa tai ei niin konkreettisissa. Maan alla ollaan kymmenen vuotta (Madafaka rädätädä, UG), ja pimeydessä liikutaan esimerkiksi kappaleissa Pimeydes Pt. 2 (UG) ja Röökkii & rötöksii (UG). Yllättävän poikkeuksen muuten niin hämäriin paikkoihin tekee Kiasman aula, josta tosin ei päästä pidemmälle, vaan siirrytään takaisin kadulle:

Räppäsin Kiasman aulas, pidemmälle en päässy
Takas kadulle DJ Kridlokk tuhlasin jo mun säästöt
(Eli, S)

Lyriikoista löytyy myös mainintoja rikollisuuteen liittyvistä aseista. Niistä puhutaan, mutta niitä ei varsinaisesti käytetä; räpille ja etenkin gangstaräpille tyypillisesti omaa vaarallisuutta todistellaan, vaikka tosiasiassa mitään ei tapahtuisikaan. Madafaka rädätädä -kappaleen (UG) nimen jälkiosan voisi tulkita viittaavan ampuma-aseesta, kuten konekivääristä lähtevään ääneen, ja kappaleen nimi mainitaankin kyseisessä kappaleessa useamman kerran. Lähinnä aseista puhutaan kuitenkin nimenomaan uhitellen:

Yks kaks kolme
Liipasimelle nousee ne sormet
(Kuse viuluus, UG)

Pidä ittes kaukana
Räjähtää ku sinko
(Vakavaa paskaa mayn, UG)

Aseilla, rikoksilla ja väkivallalla uhkailemalla subjekti luo itsestään vaarallista kuvaa. Se tuntuu tarkoituksella korostavan omaa vaarallisuuttaan ja näin ollen pitämään muut ihmiset kaukana. Usein kuulijaa tai kuulijoita uhkaillaan yksikön tai monikon toisen persoonapronominin, sanojen sinä ja te, muodossa. Sinua ja teitä Kridlokk puhuttelee ja varoittelee usein, kuten esimerkiksi Kuse viuluus -kappaleessa (UG): ”mä vien teidän rahanne, sen jälkeen vien teidän muijanne”. Poliiseista räpätään kuitenkin vielä ”teitäkin” useammin, kun esimerkiksi kytillä on apuna salakuuntelulaitteet (En mistää, UG) ja lakia ei kunnioiteta: ”fuck the laki” (Bout it bout it, M). Poliiseja myös pakoillaan, sillä hatkat otetaan saman tien, kun ”kytät on matkalla” (Röökkii & rötöksii, UG).

Sekä poliiseja että muita vastapuolia vastaan asetutaan paikoitellen joukkiona, ryhmänä, ei yksittäisenä henkilönä tai hahmona. Vaikka useammassakin kappaleessa etenkin tuotannon alkuvaiheilla DJ Kridlokk määrittelee itsensä manneksi eli romaniksi, esimerkiksi Kuse viuluus-kappaleessa (UG) puhutaan myös kolmesta mannesta, joiden harrastuksiin kuuluvat kiertopotkut ja ”lenkkarit suoraan kasseille”. Usein kuitenkin riittää pelkkä oman vaarallisuuden ja epäluotettavuuden todistelu, kuten seuraavissa esimerkeissä:

Kavaltaa ja kähveltää, ei pystyy luottaa hetkeekään

Läpiä päähän kunnes kupolit täynnä reikiä

(Mit vit ei täs, M)

Et saa kii tätä jäbää, joka feidaa niin ku taikuri

(GNXTA, UG)

Aito pahaperse ja näkeehän sen jo päältä päin

Ovela kettu ja haistattaa paskat kun tuulee täältä päin

Häikäilemätön vispiläkauppias oma etu edellä

Lokki tienaa täppiä myymällä jonotusnumeroita muiden ohi

Kaikest tienattavissa, myy sokeelle TV-setin

(Ikinä kii, M)

Todella lähelle rikollisen identiteettiä Kridlokin voi nähdä menevän kappaleessaan Oon Eevil Stöö (S). Eevil Stöö on tunnettu omassa tuotantonsa gangstalarppauksesta, ja vaikkei tämän DJ Kridlokin kappaleen esittäjäiedoissa mainitakaan, on muutama osio Oon Eevil Stöö -kappaleesta selvästi Eevil Stöön esittämiä. Identiteetillä leikittelyn sijaan vielä mielenkiintoisemman kappaleesta tekee kuitenkin se, että se mukailee rakenteeltaan Eevil Stöön oman tuotannon kappaletta Oon Eazy-E (albumilla *Iso vauva Jesus*, 2016, Monsp Records). Jotkin säkeet ovat täysin identtisiä, ja suurinta osaa säkeistä on muutettu vain hieman. Kappale on julkaistu kolmisen vuotta ennen Kridlokin versiointia, ja siinä Eevil Stöö kertoo olevansa N.W.A.-yhtyeestä tuttu Eazy-E. Seuraavissa esimerkeissä peräkkäin on asetettu molempien kappaleiden ensimmäiset säkeistöt.

Eevil Stööl on kauniit kutrit sekä OG:n status

Ihan kuin peiliin kattois, jos Compton lukis hatu

Stöö sano "fuck the poliisi" ennen ku kytii oli ees olemassa

Osas siis Stöö ennakoida, se oli tässä olennaista
Stöölläkin on unelmia, yksi niistä Impala
Antilooppi taikka kiesi, on hyvä olla vaihtoehtoja
(Eevil Stöö: Oon Eazy-E)

Kridlokk näyttää Eevil Stööltä Stöön hatus
Ihan ku feikkiin kattois, jos feikki lukis lapus
Kridlokk puhu vatsasta jo ennen ku oli ees olemassa
Kättilö kuuli mun ekat räpit se oli tässä olennaista
Mullaki unelmia yksi niistä mikä vaan
Antidootti taikka portti mitä näitä nyt sit olikaan
(Oon Eevil Stöö, S)

Säkeet noudattavat pitkälti jopa tavumääriltään ja riimeiltään samanlaista kaavaa, ja samantyylinen versiointi jatkuu koko kappaleen läpi. Toisin kuin Eevil Stöö, Kridlokk kertoo heti alussa näyttävänsä Eevil Stööltä ”Stöön hatus”, kun taas Eevil Stööllä on ”kauniit kutrit sekä OG:n status”. Näin Kridlokk riimittelee oman kappaleensa lisäksi myös Stöön kappaleen kanssa. Siinä missä Stöö mukailee N.W.A.:n Fuck the Police -kappaletta sanomalla ”fuck the poliisi” jo ennen kuin poliiseja oli edes olemassa, Kridlokk todistelee aitouttaan kertomalla puhuneensa vatsasta jo ennen kuin oli olemassa. Stöön unelmana on Impala, joko auto tai antilooppi, kun taas Kridlokkille kelpaa mikä vaan, kuten antilooppi-sanaa kovasti muistuttava antidootti eli vastalääke.

Identiteetillä leikittely ja yhteydet Eevil Stöön kappaleen kanssa jatkuvat myös kertosäkeessä, jossa ainut muutos Kridlokkinn versioinnissa on se, että Eazy-E:n nimi on vaihdettu Eevil Stööksi:

Oon Eevil Stöö, oon Eevil Stöö
Päivät vois olla iisimpii, jos en olis niin Eevil Stöö
(Oon Eevil Stöö, S)

Maailmaan mahtuu Kridlokkinn mukaan vain yksi ”aito kopio feikki Stöö”, ja seuraavassa säkeessä Kridlokk menee itsekin sekaisin siitä, onko hän Stöö. Kappaleen lopussa ”ne kysyy Kridlokkilta kuinka sä voit olla Eevil Stöö”, eikä Kridlokk osaa antaa vastausta, kertoo vain olevansa töissä.

Oon Eevil Stöö on Kridlokkin tuotannossa poikkeuksellinen kappale, jossa Eevil Stöön Oon Eazy-E -kappaleesta on tehty oma versio. DJ Kridlokk ja Eevil Stöö kuuluvat samaan posseeseen, joten ei sinänsä ole yllättävää, että versioinnin kohteena on juuri Eevil Stöön kappale. Kappale on tulkittavissa nimenomaan rikollisen identiteettiin vahvasti liittyväksi, sillä vaarallisesta gangstalarppauksestaan tunnetun Eevil Stöön esittämisen lisäksi esitetäänhän siinä ylipäättään olevansa jotain muuta, kuin mitä oikeasti ollaan.

5.1.2 Rikosten tekeminen

Varsinaiseen rikosten tekemiseen ja kiinnijäämisen välttelyyn on selkeästi enemmän viittauksia kuin edellä määriteltyihin ei niin konkreettisiin identiteetin kuvaajiin. Rikoksia tehdään monenlaisia, mutta jälleen läpi tuotannon mukana kulkee parodia: rikokset ovat yleensä hyvin pieniä ja mitättömiä ja saavat siten humoristisen sävyn, kun niitä esitellään. Toki jää kuuntelijan tulkittavaksi, tapahtuuko väitettyjä rikoksia tosiasiallisesti ollenkaan, vaikka niin kerrotaan, sillä subjektin luotettavuus tai epäluotettavuus on tulkinnanvaraista. Tässä subjektin kuvaamien rikosten määrä on kuitenkin sen verran suuri, että on syytä olettaa rikosten tosiasiasakin subjektin maailmassa tapahtuneen.

Monen kappaleen nimi viittaa suoraan rikosten tekemiseen: esimerkiksi *UG:n Röökii & rötöksii*, *Madafaka rädätädä*, *GNXTA* ja *Lainaan enkä palauta* ovat jo pelkän nimen perusteella pääteltävissä rikollisuudesta kertoviksi kappaleiksi, ja näistä suurin osa tämän diskurssin esimerkeistä onkin peräisin. Kridlokk esimerkiksi kertoo pöllivänsä kuulokkeita (*Pimeydes Pt. 2*, *UG*) ja rikkovansa lakia niin, etteivät ”kytät saa ikinä kii” (*Röökii & rötöksii*, *UG*). Usein rikoksia tehdään oman possen kanssa, ja tällöin niiden tekemisestä puhutaankin monikossa:

Kadulla haahuillaan
Parempi olla varuillaan
Se mitä Lommon kaa löydetään kaduilta
Pidetään panttivankina
(*Madafaka rädätädä*, *UG*)

Yks, kaks, Kridlokk panee sut paskaks
Luu-5:n ja Lommon kans
(*Mit vit yks kaks*, *UG*)

Kukkahattutädit ovat kauhusta kankeina, kun ranteesta lähtee helyt (Mit vit yks kaks, UG), ja myös esimerkiksi Twitterissä luvassa on ”pelkkää perseilyä aka asstagi” (Lokin ipsum, M), jossa hashtag-tunnisteen nimi on muotoiltu omanlaisekseen versioksi. Välillä liikutaan myös muihin maihin, esimerkiksi Vatikaaniin, jossa kaapataan paavi kortsupipo eli pitkänmallinen, kondominmuotoinen pipo päässä, mutta sitten palataan taas koto-Suomeen varastamaan Stockmannin vessapapereita ja kyselemään löytötavaroista asioita, joita ei itse omista (Lokin ipsum, M). Monenlaisia rikoksia tehdään monessa eri paikassa, ja niiden kertominen pönkittää subjektin egoa olemalla todiste tämän vaarallisuudesta ja siitä, että rikoksia – ainakin lyriikoiden tasolla – tapahtuu.

Lainaan enkä palauta (UG) tuntuu nimeään myöten olevan oikea rikollisuuden ”anthem” eli ylistyslaulu. Porttikielto on saatu jokaiseen paikkaan, ”kun mä oon paikalla”, ja huono muisti on tehnyt Kridlokkista varkaan: hän kertoo olevansa rehellinen, jonka huono muisti pilaa, ja kävelevänsä selkä menosuuntaan, jottei kamera tunnista. Lopussa luetellaan pitkälti yli kaksikymmentä paikkaa, joihin on porttikielto: Makuuniin, postiin, naapuriin, ulkomaille, Korkeasaareen, Guggenheimiin, rikospaikalle, Prismaan ja niin edelleen.

Kenties porttikieltojen välttämiseksi yleinen teema rikollisen diskurssiin liittyen tuntuu olevan myös kiinnijäämisen välttely. Käräyttämisen ja siitä seuraavan kiinnijäämisen välttämiseksi mainitaan muun muassa vatsasta puhuminen:

Joo, nyt on aika skarpata
Jokainen ottaa mallia Lommasta ja puhuu vatsasta
Ettei huulitalukijat sun muut pysty käräyttää
(Röökii & rötöksii, UG)

Muutenkin kiinnijääminen tuntuu olevan subjektille kaikista pahin vaihtoehto rangaistukseksi rikoksista. Poliiseilla ei onneksi kuitenkaan ole edes huonoa piirrosta Kridlokin naamasta, mahdollisena alibina on arestissa istuminen ja muutenkin ollaan syyttömiä kaikkeen (Bout it bout it, M). Toisaalta kuitenkin mietitään jo sitä, miten selitetään ”niille”, ettei kyetä elämään lain mukaan (Bout it bout it, M). Selitystä kiinnijäämisen varalle subjekti pohtii jo etukäteen, ja näin saa kuvan siitä, ettei subjekti ole valmis ottamaan vastuuta omista teoistaan.

Ikinä kii -kappaleessa (M) räpätään itsevarmasti siitä, kuinka kukaan ei saa Kridlokkia ikinä kiinni. Kaikki on vain hämäystä ja sillä aikaa, kun kuuntelija kuuntelee Kridlokin selityksiä, tämä pöllii minuutin kuuntelijan elämästä:

Herkko naftaliinipöksyis muutenkin pitää muuten täällä
Semikuumottava Mafian salainen ase Herkon päällä
Mistä vitusta puhun, kaikki tää vaan hämäystä
Sillä aikaa kun kuuntelit tän pöllin minuutin elämästäs
(Ikinä kii, M)

Rikoksen tekemiseksi lasketaan myös huumausaineiden käyttö, mutta huumausaineet eli tässä tapauksessa kannabis ei kuitenkaan ole subjektin elämässä viittausten määrästä päätellen kovinkaan vahvasti läsnä. Olen tulkinut niin, että kun lyriikoissa puhutaan jumituksesta tai jumittamisesta, se tarkoittaa kannabiksen polttamisesta syntyvää tilaa, niin kutsuttua pilvessä olemista. Vaihtoehtoisesti jumituksen voisi ainakin osassa viittauksista tulkita myös musiikin fiilistelyksi, mutta tässä kohdassa analyysia esittelen vain niitä viittauksia, jotka kontekstinsa puolesta voisivat viitata kannabiksen polttamiseen. Jumitukset ovat esimerkiksi ”diipeis leveleis” (Sit ne delannu, UG), ja Teepait-kappaleessa (M) on ”vieläki saundit jumissa, kaks tuntii tunnissa”, joista tunteihin viittaavan kohdan voisi kuvitella viittaavaan kannabiksen polttamisesta syntyvään ajan hidastumisen kokemukseen.

Edellisiä selkeämpiä viittauksia kannabikseen ovat esimerkiksi ”hatsit” (GNXTA, UG) ja pajauttaminen, vaikka IDKFA-kappaleessa (M) pajautetaankin kannabiksen sijasta ydinlaskeumaa. Myös USB-kappaleessa (S) räpätään ”haikeen pajauttajan bängeristä” ja ”jäisestä hautajaissovarista”. Kannabiksen tuoman olotilan vertaaminen jäässä olemiseen liittyyneen samaan hitauden kokemukseen, josta jo edellä mainittiin. Kridlokk myös kuvaa itseään sanoilla ”vittumainen, itsepäinen, huonotapainen, Lokki jäinen” (Teepait, M) ja kertoo, kuinka ”mieli pysyy hitaana eli pidempänä kokemus” (Paskat siit '14, M).

Kannabiksen polttaminen näkyy ulospäin usein punoittavina silminä, ja kyseinen vaikutus mainitaan esimerkiksi Mit vit yks kaks -kappaleessa (UG):

Pistää jokasen jumittaa, silmät punasena koomattaa
(Mit vit yks kaks, UG)

Muista huumeista kuin kannabiksesta puhutaan vain kerran, jossa antidootin eli vastalääkkeen yhteydessä mainitun ”portti”-sanan voisi tulkita viittaavaan porttihuumeisiin eli sellaisiin huumeisiin, jotka johtavat rankempien aineiden käyttöön.

Mullaki unelmia yksi niistä mikä vaan
Antidootti taikka portti mitä näitä nyt sit olikaan
(Oon Eevil Stöö, S)

Rikollisuus on kaiken kaikkiaan selkein diskurssi Kridlokkin tuotannon alkuvaiheilla, ja usein subjekti harrastaa sitä oman possensa kanssa. Subjekti sanoittaa omaa vaarallisuuttaan, välttelee kiinnijäämistä ja asettaa poliisit sekä kuulijat tai vastaanottajat vihollisikseen. Rikollisuuden kuvailemisella ja etenkin vastapuolten nimeämisellä subjekti korostaa omaa erilaisuuttaan ja yhteiskunnasta irrallaan olemistaan.

5.2 Rääpäri

Toinen diskurssi on nimetty räppäri-diskurssiksi. ”Rääpäriyden” voisi nähdä olevan subjektille omanlaisensa kulttuurinen identiteetti, joka on vahvasti esillä. Nymanin (2011, 219–220) mukaan kulttuurinen identiteetti muodostuu kulttuurin jäsenten keskeisinä pitämistä arvoista ja on tapa rakentaa rajoja ryhmään kuuluvien ja kuulumattomien välille.

Rääpäri-diskurssiin sisältyy sellaisia aineksia lyriikoista, jotka – toki melko geneerisen ja stereotyyppisen – räppäriin kuvaan istuvat. Rääpäri-diskurssi käsittelee rap-skeneä yleisesti, ja tarkemmin esimerkiksi sen sisällä tehtyjä mainintoja omasta possesta. Lisäksi räppäri-diskurssiin liittyvät myös autenttisuuden ja aitouden korostaminen sekä esimerkiksi kiroilu ja muut sellaiset sanavalinnat, jotka olennaisesti liittyvät tyyppilliseen kielenkäyttöön rap-kontekstissa. Rääpäri-diskurssiin voi nähdä kuuluvan myös esimerkiksi vastakkaista sukupuolta koskevat maininnat sekä varallisuuden esittely, mutta koska Kridlokkin tuotannossa subjekti ei mainitse näitä juuri lainkaan, poikkeamia diskurssissa käsitellään vasta seuraavassa luvussa.

5.2.1 Skene

Skenellä viitataan ryhmään, joka muodostuu paikallisen (ala)kulttuurin tekijöistä ja kuluttajista. Se on tapahtumapaikka, jossa hiphop-kulttuuria kulutetaan ja rakennetaan (Sykäri ym. 2019, 21). Tässä yhteydessä skene tarkoittaa rap-genreä ja tarkemmin kuvattuna sen tekijöitä sekä tekijöiden tuotantoa niin Suomessa kuin muuallakin maailmassa. Skene-teemaisten esimerkkien paikan määrittäminen analyysissa on haastavaa kahdesta syystä: ensinnäkin skeneen kohdistuvat esimerkit ovat usein myös intertekstuaalisia, ja toiseksi myös posseen kohdistuvien viittausten voisi nähdä kuuluvan skene-teeman alle. Intertekstuaalisia viittauksia käsitellään kuitenkin vasta myöhemmin, sillä tässä alaluvussa käsitellyt esimerkit eroavat viittauskohteiltaan muista intertekstuaalisista viittauksista ja tulevat näin käsitellyiksi nimenomaan räppäri-diskurssin yhteydessä. Lisäksi skenen sisäisen intertekstuaalisuuden voi perustellusti luokitella skenen piirteeksi.

Myös suoraan omaan posseen, KC/MD Mafiaan, kohdistuvat viittaukset käsitellään vasta seuraavassa myöhemmin tässä tutkielmassa. Tässä alaluvussa käsitellään vain sellaisia skene-viittauksia, joita Kridlokk tekee omaan tuotantoonsa sekä oman possensa ulkopuolisten räppäreiden tuotantoon. Toisaalta myös omaan tuotantoon viittaaminen voitaisiin nähdä intertekstuaalisuutena tai mahdollisesti esimerkiksi autenttisuutta vahvistavana. Käsittelen omaan tuotantoon viittaamista kuitenkin tässä alaluvussa, sillä näen sen ennen kaikkea skeneen liittyvänä piirteenä.

Omaan tuotantoonsa Kridlokk viittaa usein. Muiden kappaleiden nimien lisäksi silloin tällöin mainitaan myös joitakin säkeitä tai fraaseja muiden kappaleiden kertosäkeistä. ”Rikon lakii, kusen viuluus, vakavaa paskaa, mayn” (GNXTA, UG) viittaa peräti kolmeen samaisen albumin kappaleeseen: Riko lakii, Kuse viuluus ja Vakavaa paskaa mayn.

Myös muun muassa Mutsi-levy, Teepait-kappale (M) sekä muutama muu yksittäinen kappale saa useamman maininnan:

Mafia edelleen tääl t-vitun-paidat pääl
(Stö & Lok, M)

Kusee viuluus jou, vakavaa paskaa huudeillas
(Ikinä kii, UG)

UG Soolo, Mutsi-levy, t-paita
(Mönjä, S)

KCMD jättää legacyn, dynastia
Mutsi-levy, IDKFA, dystopia
(Varaani, S)

Omia kappaleita myös mukaillaan ja versioidaan, kuten esimerkiksi Mit vit ei täs -kappaleen (M) ensimmäistä säettä ”yks kaks Kridlokk panee sut paskaks”:

Yks kaks Kridlokk panee sut rikki taas
(Lokin ipsum, M)

Viittaukset itseen ja omaan nimeen ovat räpissä yleisiä. Monen muunkin lähtökohdiltaan afrikkalaisen kulttuurimuodon tapaan myös hiphopille on tyypillistä itsensä uudelleen määrittelemisen. Niin räppärit, tanssijat, graffiti-artistit kuin DJ:tkin ottavat lähes aina jonkin uuden nimen, joka kuvastaa esimerkiksi persoonallisia piirteitä, omia rooleja tai taitoja. Räppäreiden nimi liittyy tyypillisesti jollain tavoin voimaan tai paremmuuteen. (Rose 1994, 36, 86.) DJ Kridlokk on tässä kehyksessä poikkeus: liikennesumaan viittaavaa nimeä harvemmin yhdistetään minkäänlaiseen voimaan tai paremmuuteen, vaan se päinvastoin kuvastaa jotain kaoottista ja monelle varmasti rasittavaakin. Siksi voikin ajatella, että Kridlokk on jo nimellään halunnut rikkoa perinteisiä malleja ja parodioida räpin perinteitä. Lyriikoissa usein toistuvan Kridlokk-nimen lisäksi subjekti nimeää itsensä myös esimerkiksi Lokki- ja Kridmanne-nimillä:

Se on nuori Lokki
(Bout it bout it, M)

Toisel puolel ajanlaskuu Mafian tarina jatkuu
Hommat lähteny luisuu, Eevil pajauttaa ydinlaskeumaa
Lokilla gettonen luotiliivi karboniittirotsissa
(IDKFA, M)

Se on taas Kridmanne, heiluu ku mikäkin manne
(Kuse viuluus, UG)

Oman nimen lisäksi subjekti viittaa usein myös ulkomaisiin, pitkän linjan rap-artisteihin. Mainitaan muun muassa Memphis-räpin uranuurtaja Triple 6 Mafia (Vakavaa paskaa mayn, UG), sekä yleisesti genressä tunnettuja tekijöitä kuten Tupac (Bout it bout it, M) ja Ice Cube (Teepait, M). Nekin toki usein humoristisissa yhteyksissä: Tupacista puhutaan ylösnousemuksen yhteydessä ja Ice Cubesta vain siksi, että Eevil Stöö nähdään Ice Cubena englanninkielentaitonsa ansiosta.

Akuutti elämä -kappaleessa (M) puhutaan 99 ongelmasta, joka on käsitteenä tullut tunnetuksi Jay-Z:n 99 Problems -kappaleesta. Kridlokk ei kuitenkaan Jay-Z:n tavoin liitä ongelmiin puhetta naisista, vaan siitä, ettei ymmärrä pullonpalautusteknologiaa. Vanhan koulukunnan tekijöistä subjekti mainitsee myös muun muassa jo edesmenneet räppärit Ol' Dirty Bastardin ja Pimp-C:n, jotka kuitenkin hengaaavat elävänä ”meiän kaa” (IDKFA, M). Samaisessa kappaleessa on myös linkkejä Comptoniin, kun koodataan MC Eihtille (IDKFA, M), joka on tuttu Compton's Most Wanted -yhtyeestä. Myös räppäri Master P mainitaan kerran (IDKFA, M) ja The Diplomats eli Dipset useasti (Hävisin, S; T-800, S; IDKFA, M).

Suoran tekijöiden nimeämisen lisäksi huomiota saavat myös hiphop-maailman tapahtumat. Draken kyyneleitä juodaan tuopilla (Hävisin, S), joka viittaa muutaman vuoden takaiseen kokuun, jossa räppäri Drake ilmoitti myyvänsä kyyneleitänsä. Tässä subjekti asettuu intohimoisen Drake-fanin asemaan, mutta sävy on hieman halveksuva, sillä ”meno sen kun vaan kylmenee” (Hävisin, S). Oon Eevil Stöö -kappaleessa (S) ruokaa ostetaan ”niinku Rick Ross”, joka viittaa rap-artisti Rick Rossin omistamiin ravintoloihin.

Kridlokk kertoo, millaista räppiä itse kuuntelee Harvin aine -kappaleessa (S), kun ”sterkois pumppaa Lil Keke, sterkois pumppaa Lil Yah”. Kridlokk mainitsee myös muiden artistien kuuntelevan itseään: ”Migos kuuntelee Kridlokkii, tsekkaa vaik T-Shirt” (Harvin aine, S), ja viittaa näin Migosin saaneen inspiraationsa T-Shirt-nimiseen kappaleeseensa (2017) itse Kridlokkilta.

Ainoat skene-viittaukset, jotka eivät liity räppiin ja sen tekijöihin, liittyvät hiphop-kulttuurin tanssilliseen elementtiin. ”Gangstawalk” ja ”gangstakävely” mainitaan useammassakin kappaleessa, ja jälleen kerran usein humoristissa yhteyksissä:

Ganstawalkii koska toinen kenkä sopii huonosti
(Iha sama, UG)

Gangstakävely hiljanen ja ilmava, en tarvii siltaa
(Harvin aine, S)

Gangstakävelyy vanhainkotiin, menin ovest ohi
(Hävisin, S)

Gangstakävely, gangsta walk, on Memphis-räpin tavoin Memphisistä maailmalle levinnyt ilmiö. Se on muodostunut Memphis-räppiin sopivaksi eteneväksi tanssityyliksi, jota on nähty alalajin räppäreiden musiikkivideoillakin. Kridlokkin lyriikoissa subjekti gangstakävelee humoristisesti: sitä harjoitetaan, koska toinen kenkä ei istu kunnolla, ja se on niin ilmavaa, ettei Kridlokk tarvitse siltoja. Myös vanhainkotiin subjekti menee gangstakävelyllä, vaikka epähuomiossa menisikin ovesta ohi.

5.2.2 Posse

Posset ovat nykypäivänä hiphop-kulttuurin kenties näkyvin yhteisöllisyyden muoto. Posseissa on vahvasti kiinni paikallisuuden kokemus ja oman identiteetin kiinnittyminen yhteisöön, tietynlaiseen perheeseen (Rose 1994, 34), ja lähes jokainen räppäri voinee sanoa kuuluvansa johonkin posseeseen, oli se sitten levy-yhtiön ympärille rakentunut joukko, kavereista koostuva porukka tai jotain näiden väliltä. Yhdysvaltojen tavoin myös Suomessa levy-yhtiöiden ympärille on muodostunut omat ryhmittymänsä, ja esimerkiksi suurin osa niistä tekijöistä, jotka tekevät yhteistyötä Kridlokkin kanssa, ovat joko levyttäneet tai levyttävät parhaillaan Monsp Recordsille.

Taulukko 2. DJ Kridlokkin posseja.

DJ Kridlokk / Khid		
KC/MD Mafia	Oonx mä pelle	yhteisalbumit
Lommo	Ex Tuuttiz	Aivovuoto
Eevil Stöö	Aivovuoto	Paperi T
Ex Tuuttiz		RPK / Roope K / Koksukoo
RPK / Roope K / Koksukoo		
DJ Kotka		

Aztra		
Pikku Herkko		

Edellä olevan taulukon (Taulukko 2) posseista ehkä kaikista selkeimmin possen määritelmään istuu KC/MD Mafia, jonka kokoonpano on alati muuttuva mutta jotakuinkin taulukon mukainen. Kokoonpanolta on ilmestynyt EP *Kauheimmat joululaulut* (2012, Monsp Records), mutta muuten yhtyeen jäsenet ovat lähinnä esimerkiksi vierailleet toistensa albumeilla ja tehneet muuta satunnaista yhteistyötä. Etenkin Kridlokkin ensimmäisellä ja toisella albumilla KC/MD Mafian läsnäolo on vahva: yhtyeen nimeen viitataan pari kertaa, ja sen jäseniin, etenkin Lommoon ja Eevil Stööhön, lähes joka kappaleessa.

Oonx mä pelle -ryhmittymän voisi myös nähdä possena, sillä kyseinen kokoonpano on keikkaillut ahkerasti yhdessä ja tehnyt muutenkin paljon yhteistyötä. Kridlokkilta, Ex Tuuttizilta ja Aivovuodolta on ilmestynyt yhteinen kappale nimeltään Oonx mä pelle (2019), ja esimerkiksi yhteisillä keikkakiertueilla koko posse on nimetty kyseisen kappaleen mukaan. Kridlokkin lyriikoissa Oonx mä pelle ei kuitenkaan juurikaan näy muuten kuin satunnaisina mainintoina Ex Tuuttizista. Omat possensa voisi nähdä muodostuvan myös Kridlokkista ja niistä tekijöistä, joiden kanssa Khid on tehnyt yhteisalbumeja ja näiden tiimoilta myös keikkaillut yhdessä. Kaikki yhteisalbumit Paperi T:tä lukuun ottamatta on tehty jo kahdesta muusta possesta tuttujen artistien kanssa.

Kaikkien KC/MD Mafian jäsenten lyriikat liikkuvat pitkälti samoissa gangstalarppauksen maisemissa, ja ehkä juuri siksi myös viittauksia Kridlokkin lyriikoissa on selkeästi eniten heihin. Oma posse, joka tarkoittaa tästä eteenpäin nimenomaan KC/MD Mafiaa, liittyy Kridlokkin lyriikoissa pitkälti rikollisuuteen, mutta myös räppäämiseen. ”Lommon kans tyylit aina lähtee lentoon” (Pimeydes Pt. 2, UG) viitanee räpin tekemiseen, kun taas ”se mitä Lommon kaa löydetään kaduilta pidetään panttivankina” (Madafaka rädätädä, UG) sitoutuu edellä esiteltyyn rikollisen diskurssiin. Subjekti myös kuvaa ulkopuolisen silmin oman possensa toimintaa, kun Eevil Stöö esimerkiksi ”pummii röökin muttei ikinä heitä röökii” (Lainaan enkä palauta, UG) ja lisäksi KC/MD Mafialla on naamanmuuntaja, jonka avulla Stöö näyttää Tom Cruiselta (Lainaan enkä palauta, UG). Samoin Siri-kappaleella (S) puhutaan dyslektisestä Herkosta, joka istuu huonosti koulussa, ja Stööstä, joka ei osaa poseerata ja näin olleen istuu huonosti taulussa.

DJ Kridlokk nimeää itsensä usein posseen jäsenten kanssa samanarvoisena. Subjekti ei puhu suoraan minästä, vaan nimeää itsensä aina DJ Kridlokkiksi ja usein mainitsee nimensä samalla tavalla kuin muidenkin possensa jäsenten nimet. Siinä missä Lommolla esimerkiksi on permis ja takatukka heiluu, Kridlokkilla on opeteltuna jengimerkit (Madafaka rädätädä, UG), ja Siri-kappaleessa (S) Kridlokk kertoo myös pitävänsä Stöön kanssa Radissonin kylpytakkeja. Tällaisen rinnastamisen kautta subjekti asettaa itsensä samanarvoiseksi vertaisryhmänsä kanssa, ja tulee samalla paljastaneeksi posseen jäsenten suuren merkityksen. Siinä missä rikollinen-diskurssissa eroa muihin ihmisiin pyrittiin korostamaan, räppäri-diskurssin etenkin posseen kohdistuvissa viittauksissa yhteisö korostuu.

Vaikka toiset Mafian jäsenet, kuten Eevil Stöö ja Lommo, saavatkin muita enemmän mainintoja, löytyy Kridlokkien tuotannosta myös sellaisia esimerkkejä, joissa mainitaan useampikin tekijä:

Kridlokk on rehellinen, mut paska muisti pilaa sen
Siks joutunu kusettaa, et ostin uuden jo tilalle
Herkko karannu uudet vaatteet päällä sovituskopista
Hypnotisointi natsas myyjää, Stöö voi todistaa
Kytät on napannu Koksukoon kuulusteluhuoneessa
(Lainaan enkä palauta, UG)

Lisäksi posseen viitataan myös kokonaisuutena, kun esimerkiksi ”toisel puolel ajanlaskuu Mafian tarina jatkuu” ja ”Mafian salainen plääni omistaa maailma vihdoon valmis” (IDKFA, M). Omaa possea subjekti muistaa myös shout-outeissa:

Se on DJ Kridlokk ja Lommo ja Eevil Stöö, propsit kaikille
Koksukoo ja Pikku Herkko, Striittiribu, C-nelonen
Olkoon nää mun viimeiset sanat teille
Kridlokk, pimeydes, rest in peace
(R.I.P.)

Oman posseen jäseniä subjekti kiittelee muutenkin, kun esimerkiksi ”Eevil Stöö nuoren Lokin kadulta pelasti, tuskin mitään ilman sitä” (Mutsi, M) ja Stöö laitetaan siivoamaan joulun jälkeen, kun itse otetaan torkut (Mönjä, S). Suoran nimeämisen rinnalla omaan posseen viitataan myös eri tavoin intertekstuaalisesti esimerkiksi Mönjä-kappaleessa (S), jossa nuotteja

lauluun ”hokee Tuuttimörkö dino-vitun-saurus”, joka on lainaus Ex Tuuttizin Aikuinejjäbis-kappaleesta (2016).

Pelkästään oman possen tekemisiin keskittyvä Röökii & rötöksii -kappale (UG) kertoo tarinaa, jossa lähes koko KC/MD Mafia sekoilee yhdessä.

Eevil Stöökin sytyttää röökin, Pikku-Herkko ottaa mallii
Sydää vahingossa koko hökkelin
Mites nyt suu pannaan ku o liekit metrin pituset
Aa shiet, pakko seivaa Nintendo ennen kuin mä menetän sen
Jälleen kerran sähellys on käynnissä
Eevil Stöö ja Pikku-Herkko, toisin sanoen paska tsägå
Eikä aikakaan, kun Koksukoo rimpauttaa
(Röökii & rötöksii, UG)

Yhdessä tehdään rikoksia, jotka eivät kuitenkaan mene aivan suunnitelmien mukaan:

”Vittu mikä läävä”, sanoo Stöö ja vaihtaa määränpäättä
Kaikki samaa mieltä, joten Lommo auton ratin kääntää
Kohti yläluokasta elintasoo tää matka vie
Hiihtopipot ja peruukit päässä, pahat mielessä
Mahdoton tehtävä, mutta se on vaan tehtävä kunnolla
Lommo tiirikoi lukot auki pelkällä kuulolla
Eikä sormenjälkii, eikä vissiin
Pikku-Herkko maalannu sormiväreillä koko hissini
Kuuluu klik-kläk, Eevil Stöö astuu ovesta sisään
Valot menee päälle ja yhtäkkiä hällärit pääl
Mitä me nyt duunataan, kaikkii alkaa kuumottaa
Mut Lommo pysyy viileenä ja alkaa mankkaa huudattaa
Niin kun sillä ois mukamas tää ongelma poistettu
Mut vissiin natsaa, kun Eevil Stöö sanoo: ’Hyvin hoidettu’
”Tsekkaa tää”, sanoo Stöö ja löytää pöytähopeat
”Entäs nää?”, huutaa Lommo ja näyttää kanankoipia
”Mites tää?”, kysyy Herkko ja näyttää mikkikoppia
Eiku täh, täähän on meidän studio mis me sählätään
Koksukoo astuu ineen: ”Mitä vittuu te säädätte?”

Stöö sydää röökin ja esittää niinku se ei tuntis meit
Ei oo ihme, jos kytät ei saa teitä ikinä kii
(Röökii & rötöksii, UG)

Ajallisesti peräkkäisten kokemusten järjestäminen kertomukseksi on kirjallinen laina ja kuitenkin paljon vanhempaa kuin painettu kirjallisuus. Kokemukset muodostavat kokonaisuuden, eikä kyseessä siis ole vain yksittäisiä kokemuksia peräkkäin. (Kainulainen ym. 2018, 18.) Myös Röökii & rötöksii -kappale (UG) on selkeästi tarinan muotoon järjestetty sarja tapahtumia, ja koko Kridlokkin tuotannossa poikkeuksellisen ehjä ja kokonainen tarina, jonka päähenkilöinä ovat posseen jäsenet. Tässäkin subjekti rinnastaa itsensä muihin posseen jäseniin ja korostaa yhteisöllisyyttä luomalla vaikutelmaa siitä, kuinka tilanteessa ollaan yhdessä ja samanarvoisia.

KC/MD Mafian lisäksi Kridlokkin tuotannosta löytyy myös viittaus posseen, johon hän ei itse kuulu lainkaan. Kuse viuluus -kappaleessa (UG) viitataan SNTC Mafiaan eli SNTC Family -yhtyeeseen, joka ei ole DJ Kridlokkin posse vaan kokoonpano, johon kuuluu Ex Tuuttizin lisäksi Nunton, SLTF ja Crack-Orava. Vaikka Kuse viuluus -kappaleessa (UG) onkin vierailmassa Ex Tuuttiz, on säe ”DJ Kridlokk SNTC Mafia” (Kuse viuluus, UG) DJ Kridlokkin räppäämä. Tämän voisi rinnastaa esimerkiksi propsien antamiseen, joiden avulla kerrotaan, ketä biisissä on mukana ja mihin posseen he kuuluvat.

Oman posseen ulkopuolelta myös Kubea, jonka kanssa DJ Kridlokk on tehnyt yhteistyötä yksittäisten kappaleiden muodossa, muistetaan USB-kappaleella (S): säe ”surullinen klubilla ihan liikaa tunteita” voidaan tulkita viittaukseksi Kuben ja Ex Tuuttizin Surulline 15 -kappaleeseen (2018). Muista KC/MD Mafian ulkopuolisista tekijöistä mainitaan myös Paperi T:n jo toimintansa lopettanut kokoonpano Ruger Hauer, kun Siri-kappaleessa (S) subjekti pyytää Siriä soittamaan Ruger Hauerin Ukraina-kappale (2013), jonka biitistä kuullaankin pätkiä tämän jälkeen.

5.2.3 Autenttisuus

Autenttisuus on moniulotteinen käsite, johon räpissä kuuluu esimerkiksi räpin historian tietämisen osoittaminen ja kotiseudun esiintuominen. Autenttisuutta luodaan nimenomaan diskursseissa, joita tutkittaessa ei tutkita sitä, onko jokin aitoa vai ei, vaan sitä, miten

autenttisuutta rakennetaan (Westinen & Rantakallio 2019, 124–125). Usein aitoutta ja autenttisuutta kyseenalaistetaan nimenomaan oman vertaisryhmän sisällä, kun artisti muuttaa esimerkiksi musiikkityyliään ja alkaa ansaita tämän ansiosta huomattavasti enemmän rahaa. Tekijöiden aidot tarkoitusperät ja intohimot kyseenalaistetaan: onko tässä kyse vain rahan perässä juoksemisesta, vai voisiko tämä musiikki oikeasti olla sitä, mitä tekijät palavasti haluavat tehdä – heidän oma tyylinsä?

Tekijän lisäksi myös subjektin käsite liittyy aitouteen, sillä aitous voidaan nähdä yhtenä subjektin ominaisuuksista. Aitous eli autenttisuus ei rajoitu vain hiphopin alkuvaiheisiin, vaan määrittää edelleen oikeiksi katsottuja tapoja sekä riittävää tietoa ja taitoa. Aitous käsitteenä ei myöskään liity pelkästään räppiin, vaan esimerkiksi kansanmusiikissa aitoutta voidaan tarkastella perinteiden kautta ja iskelmässä tarkastelemalla sitä, kuinka aitoja musiikista välittyvät tunteet ovat (Kärjä 2019, 96). Räpissä autenttisuudella on kuitenkin täysin oma asemansa, ja sen voi nähdä olevan yksi hallitsevimmistä piirteistä ja jatkuvista keskustelunaiheista etenkin skenen sisällä.

Oman aitouden esiin tuomista auttava muiden mielipiteiden kyseenalaistaminen on melko suuressa roolissa Kridlokin lyriikoissa. Kridlokk ei ”välitä vittuukaan mitä ne sanoo mun saundista” (Madafaka rädätädä, UG), eikä Kridlokkia ”kiinnosta paskaakaa mitä ne sanoo” (GNXTA, UG). Samaten Bout it bout it -kappaleella (M) subjekti kysyy: ”luuletsä et vieläkkä nappais helvetti”. Myös selkeästi skenen sisältä kumpuavia mielipiteitä kyseenalaistetaan: ”aitopäät” eli oletettavasti autenttisuutta painottavat kuuntelijat ja tekijät ovat ”paskana” (Ikinä kii, M), ja ”räppärit on huonona kun ei mul oo mitään asiaa” (Mit vit ei täs, M). Aitoutta sivutaan myös Mit vit ei täs -kappaleessa (M) kyseenalaistamalla se, että muut, kadunkulmilla puhuvat ihmiset, tajuaisivat Kridlokkia:

Joka helvetin kadunkulmal jengi pätemäs
Aivan hies jauhamas aitoudesta feikit lätsät pääs
Ne ei tajuu
(Mit vit ei täs, M)

Sekä räpin autenttisuuden teemasta että DJ Kridlokin oman tuotannon linjasta poikkeavia, selkeästi erilaisia aitouden sävyjä löytyy Jos-kappaleesta (S), joka päättää kolmannen albumin ja on poikkeus gangstalarppauksen linjassa.

En aio stressaa onks tää vilpittömyys lapsellist
Ei mul oo tarve puhuu muille, vaan sulle
Jos sä delaat nii mä delaan
(Jos, S)

Jos-kappaleen (S) kantava teema on todistella sitä, että toisen puolesta oltaisiin valmiita vaikka kuolemaan. Se voidaan nähdä rakkauslauluna, ja siksi sen aitouden sävyt liittyvätkin musiikin autenttisuuden sijaan tunteiden autenttisuuteen: siihen, miten subjekti puhuu omista tunteistaan aidosti ja tosissaan.

Suurimmassa osassa lyriikoita Kridlokkin asenne kertoo kuitenkin siitä, että tämä kokee olevansa muiden yläpuolella ja muita parempi sekä aidompi. Kridlokk muun muassa puhui vatsasta jo ennen kuin oli edes olemassa, ja kättilö kuuli tämän ensimmäiset räpit (Oon Eevil Stöö, S). Sillä ei ole myöskään väliä, mistä Kridlokk tulee, vaan sillä, mitä hän tekee (Bout it bout it, M). ”Pintaliitopaska” tulee pitää kaukana (X, M), ja ”lippatukkaräppärit” heitetään ”hiuksista vittuun ku täi” (Pimeydes Pt. 2, UG).

Omien taitojen todistamiseksi subjekti mainitsee oman nimensä useaan kertaan etenkin autenttisuuteen liittyvien viittausten kanssa. Vaikka jo aiemmin tässä tutkielmassa käsiteltiin itsensä nimeämistä, se nousee aineistosta eri tavalla esiin autenttisuutta koskevien viittausten yhteydessä:

Joten vittuu painu mun edestä ku mä tuun
Selitän kolme kertaa miten tää kaikki tapahtuu
Eli toistan itteeni ja mun vitun titteli
DJ vitun Kridlokk
(Paskat siit ´14, M)

DJ Kridlokk, mä oon se jäbä
Joka keksi koko paskan, mitä kutsut sun läpäks
Mun viime levyll about sata kirosanaa
Pitäs kertoo sen, et sul ei oo paljookaan sanottavaa
(S/O)

Paikoitellen Kridlokkin erinomaisuus saa kuitenkin liioittelun kautta humoristisempia sävyjä, kun DJ Kridlokk rinnastetaan esimerkiksi ensimmäiseen ihmeeseen (Mönjä, S), Kridlokk on suojelukohde (Harvin aine, S) ja ”aivan vitun harvinainen”, sekä maailman pörssikurssit laskevat, kun Kridlokk vain aivastaa (Harvin aine, S). Kridlokk on myös patentoitu ja ”hengaa vitriinis” sekä ”semi hintava”, sillä ”huutokaupattiin miljoonal” (Eli, S).

Tyypillinen tapa perustella omaa aitouttaan on myös kertoa siitä, kuinka uskollisia vanhan koulukunnan perinteille ja tässä tapauksessa esimerkiksi Memphis-skenelle ollaan. Myös ”räpistä räppääminen” on jo muodostunut jonkinlaiseksi käsitteeksi, jolla viitataan räppäämiseen siitä, kuinka hyvin, muita paremmin ja aidommin räpätään. Postmodernille lyriikalle ylipäättään on ominaista metalyyrisyys eli se, että runon aiheena onkin runon tekeminen (Mäkikalli & Steinby 2013, 182). Usein räpistä räppäämisellä on kuitenkin hieman negatiivinen kaiku, sillä sen voi nähdä myös poissulkevan lyriikoiden syvällisemmän sanoman tai merkityksen.

Kridlokkien lyriikoissa räpistä räppääminen liittyy usein siihen, miten kappaleita tehdään vanhan koulukunnan tavalla. Niiden tekemiseen subjekti käyttää neliraituria (Madafaka rädätädä, UG), ja niiden saundia kuvaillaan originaaliksi: ”saundi nii originaali etten pysty selittää vaik vaadi” (Harvin aine, S). Linja jatkuu samanlaisena myöhemminkin, sillä ”paska muuttunu mihinkää, ei Lokki kehittyny ikinä, samat läpät ja biitit vaikka aitopäitä itkettää” (Mit vit ei täs, M). Omaa musiikkia subjekti kuvailee myös seuraavin tavoin:

Vaik oonki nuori, jou, natsaa vanhan koulun flow
Gangstapaskaa tiputtaa, et voi sivuttaa
Wäkki-MC:t vois suoriltaa puolest tangost liputtaa
(Akuutti elämä, M)

Siks nää skidit ihmettelee ku OG:t jauhaa Kridmannesta
Ne ei tiedä mistään mitään mut puhuu siit Memphis-saundista
Joo mul on niit UG-kassui, Memphisist suuraa stäkedit taskuun
(Madafaka rädätädä, UG)

Toisaalta taas X-kappaleella (M) Memphis-räpin perinteestä halutaankin irrottautua:

Memphis-räppi sitä sun tätä, mä paskat välitän

Tää on mun sydämentykytys, ainoastaa sil on väliä

(X)

Tässä autenttisuus liittyy vanhan koulukunnan sijaan taas omiin, aitoihin intohimoihin, joita Kridlokk todistelee seuraavansa valmiiksi määritettyjen linjojen sijaan. Tämä antaa subjektille ikään kuin luvan tehdä jatkossa Memphis-räpistä poikkeavaakin musiikkia ja määritellä itse omat tyykinsä ja suuntansa ”aitopäiden” ja ”lippatukkaräppäreiden” sijaan, ja tässä on nähtävissä diskursseista irtisanoutumista.

5.2.4 Sanasto

Yleinen tapa aloittaa kielenkäytön tutkiminen on lähteä liikkeelle sanastosta ja siitä, millaisin sanoin tiettyjä aihealueita lähestytään ja millaisina kielellisinä tekoina kielenkäyttö toimii (Jokinen ym. 2016, 232). Vaikka tässä tutkielmassa sanasto on merkittävässä roolissa jokaisessa diskurssissa ja teemassa, tässä alaluvussa perehdytään niihin esimerkkeihin, joissa käytetään suomalaisille rap-lyriikoille tyypillistä sanastoa, kuten suomen ja englannin kielen yhdistelmiä sekä kirosanoja.

Hiphop-slangi on tyypillistä rap-musiikissa, ja on olemassa sellaisia universaaleja fraaseja ja sanoja, jotka toistuvat räpissä ympäri maailman. Moni näistä on suomiräpissä englannin kielestä juontuvia ja siksi ne voitaisiinkin määritellä termillä Finglish, joka tarkoittaa suomen ja englannin kielen sekamuotoa. Kridlokkin sanoituksissa on esimerkiksi sellaisia ilmauksia kuten ”wäckeille ämseille damagee” (GNXTA, UG), jolla viitataan siihen, kuinka huonot räppärit, MC:t tai ”ämseet”, saavat osunaa eli tulevat loukatuksi. Tämänkaltaisten ilmausten lisäksi sanoja lainataan suoraan englannista muuntamatta niitä suomen kieleen: esimerkiksi ”shit” tai ”shiet” (Röökii & rötöksii, UG) sekä ”bitch” tai ”bietch” (GNXTA, UG) toistuvat siellä täällä Kridlokkinkin lyriikoissa. Myös oletettavasti *Scarface*-elokuvasta (1983) lainattu, miestä tarkoittava sana ”mayne” tai ”mayn” (Urban Dictionary) toistuu useammassa kappaleessa (Lokin ipsum, M; GNXTA, UG; Linaan enkä palauta, UG; X, M).

Englannista suoraan käännettyjä fraasejakin löytyy muutama. ”Me juostaan tää paska” (Linaan enkä palauta, UG) on käänös fraasista ”we run this shit”, joka on tuttu fraasi monesta rap-kappaleesta ja jonka niminen kappale muun muassa rap-artisti Fat Joelta löytyy. ”DJ Kridlokk

ulkona” (Madafaka rädätädä, UG) taas on käänös fraasista, jota tyypillisesti käytetään rap-kappaleiden lopussa kertomaan siitä, että räppäri poistuu eli kappale loppuu (vrt. out).

Pimeydes Pt. 2 -kappaleessa (UG) mainitut ug ja OG ovat molemmat rap-skenessä usein käytettyjä ilmaisuja, joista ensimmäinen viittaa undergroundiin. OG taas viittaa sanapariin original gangsta, jota käytetään usein oman aseman ja autenttisuuden määrittämiseen. Pimeydes Pt. 2 -kappaleessa (UG) OG-termillä subjekti kuvaa kaksikkoa, johon kuuluu ”likidi liito-orava ja Kridmanne” (Pimeydes Pt. 2, UG).

Eräs Kridlokkin lyriikoiden merkittävistä sanastoon liittyvistä huomioista on runsas kiroilu etenkin kahdella ensimmäisellä albumilla. Jos vertaa kirosanojen määrää Kridlokkin ja Khidin nimellä tehdyissä tuotannoissa, on ero huomattava: Khid-nimellä tehdyssä tuotannossa kirosanojen määrä pysyttelee hyvin pienenä, kun taas jo pelkällä *Mutsi*-albumilla v-sana eri variaatioineen lausutaan yli 60 kertaa (Siltamäki 17.8.2016).

Mit vit yks kaks -kappaleen (UG) voi jo nimensä perusteella olettaa sisältävän paljon kirosanoja, ja kertosaikassa subjekti räppääkin: ”kirosanoi jatkuvasti tulee mun vitun suust, mitä vit vit vit mitä vittuu”. Samanlainen linja jatkuu läpi kappaleen: ”yks kaks saatana sentään”, ”vittu saatana, pitäkää päänne kii” ja ”paska lentäny suusta siitä lähtien ku olin viis” (Mit vit yks kaks, UG). Myös esimerkiksi Lokin ipsum -kappaleessa (M) kiroillaan runsaasti: ”haista vittu vitun vitun vitun vittu ihan vaan sen takii”. Subjekti tiedostaa tosin itsekkin, ettei ”kelpaa esimerkiks eikä lastenlevylle” (Lokin ipsum, M). Omaa kiroilua reflektoidaan myös jälkikäteen:

Mun viime levyl about sata kirosanaa
Pitäs kertoo sen, et sul ei oo paljookaan sanottavaa
(S/O)

Kiroileminen voi toki olla luonnollinen osa kenen tahansa sanavarastoa, mutta näissä liioitelluissakin yhteyksissä sen voi tulkita olevan huumoriksi asti korostettu tehokeino pahan maineen korostamiselle. Räppäri-diskurssissa ylipäätään korostuu ryhmään kuulumisen ja omien taitojen esittelemisen. Subjekti liittää itsensä posseen ja skeneen sekä kertoo omista taidoistaan usein suhteessa muihin tekijöihin kertovalla olevansa itse aito, kun muut taas eivät sitä ole.

5.3 Älykkö

Kolmas ja viimeinen diskurssi on älykkö-diskurssi. Tässä tutkielmassa termi älykkö määrittyy rap-musiikin tekijän kautta, ja siksi osuvampi nimi tälle diskurssille voisikin olla älykköräppäri. Tässä diskurssissa ei kuitenkaan tarkastella niin paljon räppäriä olemista tai siihen liittyviä asioita, vaan ennemminkin sitä, miten älykön ominaisuudet ja piirteet näkyvät rap-lyriikoissa. Älykkö-diskurssin alle lukeutuvat poliittiset ja uskonnolliset viittaukset, intertekstuaaliset ainekset sekä tulevaisuuden ja teknologian ja näiden yhdistelmien teemat.

5.3.1 Poliittisuus

Jo yksi ensimmäisistä rap-kappaleista, Grandmaster Flash & The Furious Five'n *The Message* (1982) on halunnut välittää jonkinlaisen viestin, ja samaa linjaa vielä radikaalimmin on omalta osaltaan jatkanut esimerkiksi auktoriteetteja kyseenalaistava Public Enemy. Rap-musiikki on antanut kanavan sille, että marginaaliryhmät saavat äänensä kuuluviin ja voivat näin ilmaista turhautumista ja jännitteitä, ja tästä on saanut alkunsa myös rap-musiikin poliittinen luonne (Whiteley ym. 2004, 9). Räpin poliittisuudessa kritiikki kohdistuu usein esimerkiksi poliisiin, hallitukseen ja valtamediaan, ja viestin lisäksi tärkeää silloin on myös se, missä viesti välitetään, miten siihen reagoidaan ja millainen asema sen välittäjällä on (Rose 1994, 100–101, 105, 124).

Kainulainen (2015) ehdottaa suomiräpin poliittisuuden liittyvän vaihtoehtoisen ja kaupallisen räpin vastakkainasetteluun, jossa kohtaavat yhtä lailla myös köyhyys ja rikkaus. Suomessa esimerkiksi Paleface on kritisoinut länsimaista elämäntyyliä (Sykäri ym. 2019, 25) ja asettunut näin ollen vaihtoehtoiseen, ”köyhään” kulmaan, ja samantyyllisiä piirteitä on huomattavissa myös DJ Kridlokin lyriikoista. Toista ääripäätä voisi nähdä edustavan esimerkiksi Cheekin, jonka lyriikoissa usein ihannoidaan menestystä ja vaurautta.

DJ Kridlokillä poliittisuus liittyy köyhyyden ja rikkauden vastakkainasettelun sijaan usein nykyajan kritisoimiseen ja siitä syntyneeseen maailmantuskaan. Maailmanloppu mainitaan useammin kuin kerran, mutta usein subjektin mielessä tuntuu olevan ennemminkin henkilökohtaisen elämän maailmanloppu, jonkinlainen äärimmilleen venynyt ahdistustila, joka on välillä johtamassa myös epätoivoisiin tekoihin. Muissakin diskursseissa ja niiden teemoissa oleva huumori voi näkyä myös ahdistuneisuuden teemaan liittyvissä esimerkeissä esimerkiksi

liioitteluna. Ahdistuneisuuteen liittyvät kuoleman ja kuoleamisen sävyt tulevat hyvin esiin esimerkiksi R.I.P.-kappaleessa (UG), jossa subjektin mielenmaisema on masentunut:

Enkä mä muista millon viimeks oisin nähny aurinkoo
Näkökenttä sumentunu kapeeks niinku haulikko
Liian diipit jumitustilat laahannu jo ahdinkoon
Ei sun tarvii ku tönästä pois, mä seison reunalla valmiiks jo
(R.I.P., UG)

Samaisessa kappaleessa subjekti sanoo ”paskat maailmast” ja ”paska maailma kasvaa aina enkä pääse siit pois” (R.I.P., UG). Kello tikittää vain talviaikaa ja yö on maailman pisin, eikä Kridlokk tunne ”ketään tai oikein mitään milloinkaan” (R.I.P., UG). Samanlaiset mietteet ilmaistaan hieman eri muodossa Hävisin-kappaleessa (S), jossa maailma vertautuu pois pyyhittävään räkäklimppiin ja likainen paita taas maailman surkeaan tilaan:

Koko maailma ku räkäklimppi ja pyyhin sen mun huppariin
Voit sit päätellä siit mikä asian laita on
Et kuinka paskanen mun paita on
(Hävisin, S)

Koska henkilökohtainen on aina myös poliittista, tähän poliittisuuden teemaan voi liittää myös ulkopuolisuuden tunteeseen viittaavat esimerkit, jotka usein liittyvät edellä mainittuun maailmantuskaan. Ulkopuolisuuden ja kuulumattomuuden tunne ovat olleet kantavia teemoja Kridlokin Khid-nimellä tehdyssä tuotannossa, mutta samankaltaiset aiheet toistuvat myös Kridlokin lyriikoissa etenkin kolmannella albumilla.

Akuutti elämä -kappaleessa (M) on ”kaikki päin vit”, ja Ikinä kii -kappaleessa (M) Kridlokk määrittelee itsensä ”paskaksi filosofiksi”:

Paska filosofi, ei niin välii vaik ois välii
Kyseenalane arvomaailma, tyhjät lupaukset pitää aina
(Ikinä kii, M)

Kridlokk myös kuvaa itsellään olevan ”maailman paska harteilla ja vaivaantunu syli” (S/O) sekä ”vitunmoinen ruuhka pääs” (Siri, S), ja siinä missä Kridlokk on vetänyt joka pelin läpi, hän on kuitenkin myös hävinnyt luvuin 100–0 (Hävisin, S).

Usein ulkopuolisuuden tunne linkittyy suoraan muiden ihmisten toimintojen tai kuviteltujen ajatusten kuvaamiseen sekä siihen ristiriitaan, joka vallitsee muiden ja subjektin omien ajatusten välillä. Esimerkiksi S/O -kappaleessa subjekti kumoaa muiden määritelmiä perustelemalla omia ajatuksiaan ja arvojaan:

Älyköt kohtelee mua ku omaansa
Vaik selitän vaan paskaa jonka keksin matkal
Hyvä jäbä liian huono moikkaa
Ja vihaan kaikkee vaikken ehkä voikkaa
Kun sä pyysit mua pysyy aitona
Päätin et mä kysyn mielipiteet mielummin mun vaimolta
(S/O)

Muihin ihmisiin viitataan myös esimerkiksi Siri-kappaleessa (S), jossa ”kaikki valehtelee, paitsi minä” ja Hävisin-kappaleessa (S), jossa joka paikassa toivotaan, että oltaisiin ainoita. Ulkopuolisuuden tunne liittyy Kridlokkien lyriikoissa usein kokemukseen siitä, että maailmassa vastakkain on ”minä” ja ”muut”, samoin kuin aiemmin rikollinen-diskurssissakin. Subjektin voisi siis olettaa tuntevan jonkinlaista yksinäisyyttä.

Oman paikan määrittelyminen tässä maailmassa muiden määrittelyjä kaihtamalla tuntuu olevan toistuva teema: siinä missä tämä analyysi itsessään pyrkii asettamaan Kridlokkia tietynlaisiin kategorioihin, Kridlokk itse pyrkii etenkin toisella albumilla melko aktiivisestikin irtisanoutumaan niistä laatikoista, joihin häntä asetellaan. Kridlokkia ”ei kiinnosta taiteelliset, poliittiset sanomat tai bilesetti tai hileet, tanssiasteleet” (Paskat siit ’14, M). Kridlokk ei myöskään tunne olevansa samalla aaltopituudella yleisten sosiaalisten käytäntöjen kanssa:

Jengi heittää femmoi ihan vitun hänes
Ja olettaa et mä tietäsin mitä tehdä tol kädäl
(S/O)

Kridlokk koittaaakin etsiä paikkaansa jostain Kiasman ja katujen, taiteen ja ghettoelämän väliltä, ja vaikka mainitseekin Eli-kappaleessa (S) molemmat, kokee kenties silti kuuluvansa enemmän kaduille:

Räppäsin Kiasman aulas, pidemmälle en päässy
Takas kadulle DJ Kridlokk tuhlasin jo mun säästöt
(Eli, S)

Toisaalta paikoitellen lyriikoissa on nähtävissä myös positiivisia sävyjä ahdingon suhteen: IDKFA-kappaleessa (M) ”maailmanloppu ei huoleta vittuukaan”, sillä IDKFA-koodilla on mahdollista saada kaikki avaimet ja aseet ainakin Doom-tietokonepelissä. Eli-kappaleessa (S) Kridlokk myös kuvaa ”alabasteriaivojaan” jopa kauniiksi, vaikka niissä onkin ”hidas data” eli ne toimivat hitaasti.

5.3.2 Uskonnollisuus

Kaunokirjallisuudessa etenkin kristinuskoon ja islamiin liittyvä pohdinta on lisääntynyt parina viime vuosikymmenenä (Hosiaislouma 2013, 202). Hengellisyys ja uskonnollisuus ovat teemoja, jotka näkyvät myös esimerkiksi yhdysvaltalaisessa räpissä (Sykäri ym. 2019, 25–26): esimerkiksi suosittu rap-artisti Kanye West julkaisi vuonna 2019 gospel-albumin *Jesus is King*, jonka teemat ovat kristillisiä.

Suomiräpin uskonnollisuutta on tutkinut Rantakallio (2019a), jonka tutkimuskohteena on ollut suomalaisen underground-räpin hengellisyys. Voisikin ajatella, että suomalaisessa räpissä uskonnollisuus ja hengellisyys näkyvät enemmän underground-puolella kuin valtavirrassa. Uskonto on kuitenkin ollut läsnä suomalaisessa räpissä suhteellisen vähän, johon yhtenä syynä voi olla maallistumiskehitys eli se, että yhä useampi ei kuulu enää mihinkään uskontokuntaan (Rantakallio 2019b, 212). Toisaalta uskonnollista räppiäkin löytyy, ja esimerkiksi Ruudolf räppää avoimesti uskoon tulemisestaan. Usein uskonnollisuuteen suomalaisessa rap-musiikissa törmää kuitenkin lähinnä silloin, kun tekijät rinnastavat itsensä jumalhahmoihin, kuten esimerkiksi Pyhimys tai Cheekin ja Elastisen Profeetat-duo. Profeetat-duon yhteydessä kristinuskollista kieltä onkin käytetty lähinnä vertauskuvallisena tehokeinona (Rantakallio 2019b, 227), eikä niinkään tekijöiden tai lyriikoiden subjektien kautta esiin tulevana arvona tai maailmankatsomuksena.

DJ Kridlokk tarkastelee uskonnollisuutta ja esimerkiksi Raamatun kertomuksia huumorin kautta. ”Jeesustelijat” jauhavat hänelle paremman elämän puolesta (Mit vit yks kaks, UG), ja Kridlokk määrittelee itsekin, ettei hänellä ole uskontoa (Stö & Lok, M). Kolmannella albumilla uskontoviittauksia on selkeästi eniten, ja esimerkiksi Eli-kappaleessa (S) Kridlokk ei voi myydä sieluaan, sillä ei usko sellaiseen, mutta nielun kyllä voi: ”kitarisat lähtee satasel”. Samaten Siri-kappaleessa (S) subjektin mukaan Jeesus käveli vetten päällä siksi, että pystyisi alkaa polttaa tupakkaa, ja perinteisen ”Isä meidän”-sanaparin jälkeen lausutaankin ”Herikko muiden”.

Selkein yhteys uskonnollisuuteen on humoristinen Mönjä (S), joka mukailee Raamatun luomiskertomusta. Mönjässä subjekti luettelee numeroita: ensin seitsemän päivän eli viikon verran tärkeiden asioiden luomista, kuten Mutsi-levyn, majoneesin ja internetin. Kymmenestä kolmeentoista taas luvut edustavat muita asioita; kymmentä käskyä, yhdennettätoista päivää, jolloin syntyi DJ Kridlokk, kahtatoista apinaa ja kolmattatoista päivää, jolloin DJ Kridlokk poistuu. Kridlokk ei kuitenkaan jaksa olla ahkera koko aikaa, ja kun esimerkiksi kolmantena päivänä häntä laiskotuttaa, silloin tilataan pizzaa. Samaten joulubileiden jälkeen Stöö laitetaan siivoamaan sillä välin, kun itse otetaan torkut. Kappale päättyy Kridlokkin poistumiseen:

Mitäs sitte, päivii menny neljätoista
Masentaa kaikki paska, piirrä Aku Ankka, Disney
Hyvä, jes, eiköhän tää oo täs
Nimeks Tellus jätän ne riitelemään keskenään
(Mönjä, S)

Luomiskertomusta mukaileva kappale on poikkeus Kridlokkin tuotannossa. Mönjä (S) aloittaa kolmannen albumin, ja sen voisi siksi nähdä myös jonkinlaisena luomiskertomuksena Kridlokkin maailmalle, joka subjekti tietysti itse luo. Viittauksia kappaleessa on niin omaan posseen kuin Darwiniinkin, ja se luo siten monipuolisen kokonaisuuden kuvaten sitä maailmaa, jossa subjekti elää.

5.3.3 Intertekstuaalisuus

Lyriikassa on jo kauan hyödynnetty kollaasitekniikkaa ja muita kierrätettyjä aineksia (Hosiaislouma 2013, 149). Sekä suoria sitaatteja ja nimeämisiä että epäsuoria mainintoja toisiin teksteihin kutsutaan intertekstuaalisuudeksi, tekstienvälisyydeksi. Allenin (2000, 1) mukaan käsitys intertekstuaalisuudesta pohjaa ajatukseen siitä, että kaikki tekstit rakentuvat aiemmista

teksteistä poimituista aineksista, oli kyseessä sitten kokonaiset traditiot ja järjestelmät tai pienemmät osat, kuten koodit. Plett (1991, 3) on pitkälti samoilla linjoilla, mutta muistuttaa myös, että kaikki kyseistä termiä käyttävät ymmärtävät sen aina hieman eri tavalla. Intertekstuaalisuudesta voisi sanoa jopa tulleen tavaramerkki postmodernismille (Pfister 1991, 209–210), ja siksi myös se on hyvinkin tavanomaista myös nykypäivän laululyriikoissa.

Tekstien tulkitsemiseen tarvitaan tietoa ja ymmärrystä siitä, etteivät itse tekstien eikä intertekstuaalisten viittausten merkitykset ole yksiselitteisiä tai itsenäisiä, muista teksteistä irrallisia osasia (Allen 2000, 1). Intertekstuaalisuuden luonteen ja vaikutuksen ymmärtäminen vaikuttaa myös tekstin tulkintaan, sillä intertekstuaalisuus voi osaltaan muuttaa tekstin luonnetta ja merkitystä. Intertekstuaalisuus on olennainen elementti yrityksessä ymmärtää kirjallisuutta ja kulttuuria ylipäätään. (Allen 2000, 7.)

DJ Kridlokkin lyriikoissa on läpi tuotannon intertekstuaalisuutta, mutta erityisesti se korostuu kolmannella albumilla. Siltamäki (17.8.2016) kuvailee Kridlokkin intertekstuaalisuutta täysin toisenlaiseksi kuin esimerkiksi Paperi T:n, sillä siinä missä jälkimmäinen käyttää usein suoraa nimeämistä, täytyy Kridlokkin viittaukset tunnistaakseen kuunnella Kridlokkin aiempaa tuotantoa (Siltamäki 17.8.2016). Tämä viittanee sellaisiin esimerkkeihin, joissa viittauksen kohteena on nimenomaan skene, jota käsiteltiin tässä tutkielmassa jo aiemmin. Tässä alaluvussa intertekstuaalisuus tarkoittaa kaikkiin muihin kuin omaan skeneen viittaamista; videopelisiin, elokuvaan, tv-sarjoihin ja muiden genrejen musiikkiin.

Kridlokkin lyriikoissa moni viittaus kohdistuu videopelisiin ja videopelilaitteisiin. Esimerkiksi Mit vit ei täs -kappaleessa (M) Nintedo mainitaan ainoaksi asiaksi, joka kiinnostaa, Nintendo Gamecube -pelikonsoli on elämän vertauskuva ja kehissä on pelitermein ”lisäukot” (Mit vit ei täs, M). IDKFA-kappaleen (M) nimi viittaa kaikki Doom-pelin aseet ja avaimet antavaan koodiin, ja lyriikoissa mainitaan myös ”rotsi IDKFA” (USB, S) eli takki, joka toimii koodin tavoin. Kridlokk ei myöskään muista yhtäkään puhelinnumeroa ulkoa, mutta Doomien koodin kylläkin (Hävisin, S). T-800-kappaleessa (S) mainittu IDDQD-koodi on myös Doomien koodi, jolla saa pelissä kuolemattomuuden. Doomien lisäksi muita pelejä mainitaan esimerkiksi Bout it bout it -kappaleessa (M), jossa ollaan ”elävä todiste GTA:st” eli suositusta Grand Theft Auto -pelistä, sekä Eli-kappaleessa (S), jossa mainitaan Duke Nukem, videopeli sekini.

Viittauksia elokuvaan, tv-sarjoihin ja sarjakuviin on myös useampi. Miessankarihahmoista mainitaan muun muassa MacGyver (Akuutti elämä, M), Han Solo (IDKFA, M) ja He-Man (IDKFA, M). Elokuvista mainitaan ainakin *Medusan verkko* (*The Bourne Identity*, 2002), *Mad Max* (1979) (IDKFA, M) ja *12 apinaa* (*Twelve Monkeys*, 1995), jonka jälkeen myös muistutetaan koodaamaan vuonna 1995 Bruce Willisille, joka elokuvassa näyttää (Mönjä, S). Siri-kappaleessa (S) puhutaan leffasta, jossa ”Kevin Costner kuolee uuden”, ja tällä oletettavasti viitataan *The Guardian* -elokuvaan (2006). Samaisessa kappaleessa subjekti mainitsee myös *Tin Cup* -elokuva (1996):

Big up Tin Cup siin pelataan golffii darras
Himmee taidepläjäys, pelata golffii darras
(Siri, S)

Ehkäpä laajin elokuvaviittaus Kridlokkin tuotannossa on T-800 (S), joka viittaa *Terminaattori*-elokuvasta (1984) tuttuun kyborgiin. Siinä ”Kridlokk T-kasisatasella” on tuhoutumaton titaanikuontalo, ja luotiliivit on tehty puhelinluettelosta. Kridlokkin päällä on pölyä ja pää on vinossa, mutta aivot ovat silti kahdeksangigaiset. Vertailu kyborgiin ja koneisiin ylipäättään jatkuu koko kappaleen verran:

Kridlokk on analogi-malli, Genisys kultaa
Waretettu identiteetti MiniDiscil
Punanen pupilli blehat rikki
Passikuva, mahoton lärvi
Ku jo ekal levyll naamanmuuntaja kärehti
Onneks mukana irtonaama
Kaiken näköst paskaa, Tom Cruiseen lainaan
(T-800, S)

T-800 on elokuvien alkuperäinen Terminaattori, jonka rakentamisen tekniikkaan viittaa sana analoginen. Genisys taas viittaa elokuvasarjan vähemmän menestyksekkääseen jatko-osaan *Terminator 5:een* (2015), jota kuitenkin luonnehditaan kullaan veroiseksi. Terminaattori-kuvastoon tuodaan mukaan myös KC/MD Mafia, kun mainitaan jo aiemmin Lainaan enkä palauta -kappaleessa (UG) esitelty naamanmuuntaja, jonka avulla Eevil Stöö ja nyt myös DJ Kridlokk saadaan näyttämään Tom Cruiselta. Kappaleessa viitataan myös *RoboCop vs. The Terminator* -sarjakuvaan (1992): ”fuck a RoboCop, Murphyn laki”. Kridlokkin ja / tai

terminaattorin synnyinsijoja kuvataan sellaiseksi, jossa sataa kiviä, ja ihmiset ja Wi-Fi sotivat keskenään.

TV-sarjoista esillä on esimerkiksi *Salainen agentti 86* (*Get Smart*, 1965–1970) ja sen päähenkilö Maxwell Smart: ”sala-agentti kasikuus kenkäpuhelin jalat suus” (USB, S), joka viittaa Maxwell Smartin käyttämään salaiseen kengästä löytyvään puhelimeen. Myös *Turtles* (*Teenage Mutant Ninja Turtles*, 1987–1996), sarjakuvasta kehitelty animaatio-sarja mainitaan: ”hei Donatello, onks siisti olla kaikist kämäsin Turtlesi” (Eli, S). Yhdysvaltalaisista *Langalla-sarjaa* (*The Wire*, 2002–2008) ja sen tapahtumia kuvataan vuorovaikutuksessa subjektin maailman henkilöiden kanssa:

Langal vitoskausi, kaheksas jakso
Ku Omar kuoli sanoit ettet enää kato
Muistan ihmetelleeni kuinka sä olit nii pulteissa
Ja kerroit pettyneenä, ettet kerenny hyvästellä
(Jos, S)

Videopelien, tv-sarjoihin ja elokuvaan viittaaminen kertoo siitä, millaisia kulttuurituotteita subjekti kuluttaa. Myös teosten julkaisuvuodet kertovat paljon: jos oletamme, että subjekti on ihmisenkaltainen, se tuskin on iältään kovin nuori, sillä mainituista teoksista osa on ilmestynyt yli kolmekymmentä vuotta sitten. Tämänkaltaiset populaarikulttuurin tuotteet ovat helposti sukupolvikokemuksia ja siten seuraavat usein tiiviisti tiettyjä ikäryhmiä tiettyssä ajassa. Siinä missä Kridlokk kritisoi yhteiskuntaa, hän tulee samalla myös yhdistäneeksi pelejä, sarjoja ja elokuvia oman elämänsä tapahtumiin ja tekemällä niistä erottamattoman osan omaa elämäänsä.

Pelien, elokuvien ja tv-sarjojen lisäksi intertekstuaalisia viittauksia on myös musiikkiin. Tässä tutkielmassa on jo käsitelty skenen sisäisiä viittauksia eli viittauksia rap-skeneen sekä viittauksia omaan posseen, ja siksi tässä käsitellään viittauksia muihin musiikkigenreihin. Esimerkiksi GNXTA-kappaleessa (UG) mukaillaan Kymppilinjan ja Mariskan Minä-kappaletta (2010), jossa lauletaan ”muru hei, takki auki, täältä tulee hauki” versioimalla ”ovi auki, täältä tulee potku säkeille eikä hauki”. IDKFA-kappaleella (M) taas ”bootlegataan” eli taltioidaan luvattomasti Lou Reedistä äidille, ja Eli-kappaleessa (S) itseä verrataan Erkki Kurenniemeeseen, joka tunnetaan yhtenä ensimmäisistä elektronisen musiikin tekijöistä Suomessa.

Aiemmin mainitun Raamatun lisäksi Kridlokkin lyriikoista löytyy myös muita tunnettuihin teksteihin liittyviä viittauksia. Mönjä-kappaleen (S) maailmanluomistunnelmissa subjekti esimerkiksi kyseenalaistaa Darwinia:

Myrkyllinen muniva majava-ankka
Haista Darwin paska mikä vittu on nokkaeläin
(Mönjä, S)

Eli-kappaleessa (S) taas viitataan ”veni, vidi, vici” -fraasiin muuntamalla se muotoon ”veni, vidi, vissyvesi” samalla, kun tullaan fraasin alkuperäisen keksijän, Julius Caesarin synnyinmaasta Roomasta ”rööki suus”. Lokin ipsum -kappaleen (M) nimen voi nähdä olevan omanlaisensa versio lorem ipsum -termistä, jolla viitataan tekstiin, jota käytetään usein esimerkkinä graafisen suunnittelun töissä.

Malliesimerkki intertekstuaalisuutta käyttävästä räppäristä on Paperi T, joka viittaa lyriikoissaan usein esimerkiksi kirjailijoihin ja muihin taiteilijoihin. Kridlokkin uusimmalta albumilta löytyykin kappale nimeltä Oon Paperi T (S), jonka esittää selkeästi Paperi T, vaikkei sitä esittäjänä tai edes vierailijana albumin tiedoissa mainitakaan. Lyriikoiltaan se on vaikeasti tulkittavissa olevaa kieltä:

Mä oon Guggenheim mä oon tukevin
Mä utelin puteli hupeni
Mä oon hupeli hapeli ugeli
(Oon Paperi T, S)

Väittämällä olevansa Paperi T DJ Kridlokk ainakin osittain vahvistaa kuvaansa älykköräppärinä, sillä Paperi T on ensimmäisiä suomalaisia artisteja, joista kyseistä termiä on käytetty. Siinä missä DJ Kridlokk välillä pyrkii aktiivisesti eroon muiden määrittelyistä esimerkiksi älykköräppärin leiman suhteen, hän myös itse sanoo olevansa älykköräppärin stereotyyppi Paperi T.

5.3.5 Tulevaisuus ja teknologia

Teknologian ja tulevaisuuden teemat ovat DJ Kridlokkin lyriikoissa usein kriittisesti esitettyjä viittauksia erilaisiin teknologisiin laitteisiin. Ne sitoutuvat usein tulevaisuudellisiin yhteyksiin

esimerkiksi ihmisrodun katoamisesta, avaruuteen matkustamisesta ja ihmisen muuttumisesta koneeksi. Tulevaisuus ja teknologia liittyvät lyriikoissa vahvasti toisiinsa, ja ovat siksi luokiteltu yhteiseksi dystooppiseksi teemakseen. Siinä missä aiemmin osa maailmanloppuun liittyvistä viittauksista luokiteltiin poliittisuudeksi, tässä kohti analyysia ne liittyvät maailmanlopun lisäksi myös teknologiakriittisyyteen sekä dystopiakuviin.

Tulevaisuuden maailmassa ”räppärit on titaanii” (Paska siit ’14, M) ja Segwaylla ”ghostradataan” eli sen ympärillä esimerkiksi tanssitaan ja muutenkin liikutaan sen vielä liikkua eteenpäin (Hävisin, S). Subjekti kuvaa itse olevansa ”allerginen internetille, siks vittumainen kaikille” sekä ”puoliks ihminen puoliks peli” (USB, S). Tulevaisuuteen ja teknologiaan liittyy Kridlokkin lisäksi myös oma posse, KC/MD Mafia, sillä Mafian tarina jatkuu myös toisella puolella ajanlaskua, jossa ”Eevil pajauttaa ydinlaskeumaa” (IDKFA, M).

Kridlokk määrittää lyriikoissa itsensä sekä Bluetooth-gangstaksi (Siri, S) että T-1000:ksi (Hävisin, S), T-800:aa kehittyneemmäksi malliksi. *Silius*-albumilta löytyvien USB- ja Siri-kappaleiden (S) nimet luovat subjektin teknologiamaailmaa, ja Siri-kappaleessa (S) keskiössä on Kridlokkin oma muutos kohti konetta:

Infrapunalaseis enkä pysty riisuu niit
Jostain syyst, liimasin ne mun päähän kii
Fuck it nytpähän on sähkömagneettiset silmät
Voinks enempä leijuu sul on tavalliset silmät, tavisöögät
(Siri, S)

Kridlokkin itsensä lisäksi myös muut räppärit muuttavat muotoaan, kun esimerkiksi eBaysta ostetaan hologrammi-Tupac (Mutsi, M). Suurin osa ihmisen ja koneen yhteyksistä liittyy kuitenkin Kridlokkiin itseensä. Toisin kuin monessa tieteisteoksessa, avaruuteen liittyvät teemat eivät ole Kridlokillä kuitenkaan osa tulevaisuudenkuvaa ja jotain, mitä subjekti tavoittelisi. Mutsi-kappaleella (M) Kridlokk kertoo, ettei syntynytkään kosmonautiksi, koska pelkää korkeita paikkoja, eikä muutenkaan ajattele, että sinne meneminen olisi järkevää, sillä ”kuka pelle hengaa jossain vitun avaruudes” (Mutsi, M).

Yksi vallitsevista tulevaisuus ja teknologia -teeman aiheista lyriikoissa on ihminen ja kone sekä näiden risteymät, joka tuntuukin olevan yhä ajankohtaisempi aihe, joskin myös jo aiemmin

kirjallisuudessa käsitelty. Oksasen (2006, 103–104) mukaan esimerkiksi kyberpunk-kirjallisuuden pääteoksessa, William Gibsonin *Neuromancerissa* (1984), ruumis hylätään tietoverkkojen vuoksi ja myös esimerkiksi tunnetun konemusiikkiyhtyeen Nine Inch Nailsin lyriikoissa subjekti on aktiivisen toimijan sijaan turmeltunut, hajonnut ja pirstaleinen. Myös DJ Kridlokin subjektista on havaittavissa pirstaleisuutta ja moneen suuntaan hajoamista jonkin verran jo alkutuotannossa, mutta etenkin kolmannella albumilla. *Neuromancerissa* kansallisvaltion tilalle nousevat esimerkiksi yritykset, pienyhteisöt ja rikollisuus, ja subjekti muuttuu omaksumalla malleja esimerkiksi rikollisjärjestöiltä (Laaksonen 2000, 193). Samanlaisia ajatuksia rikollisuuden ja pienyhteisöjen vaikutuksesta tulevaisuuden maailmassa on myös Kridlokin lyriikoissa ja etenkin uudemmassa tuotannossa.

Älykkö-diskurssi ylipäättään on sellainen diskurssi, johon etenkin uudempi Kridlokin tuotanto teemoilta menee. Subjekti on tietoinen siitä, mitä sen ympärillä tapahtuu, ja esittää myös mielipiteitään asioista. Subjekti ei tarvitse taustalle aina edes oman possensa tukea, vaan se tuntuu irrottautuvan myös sellaisista yhteisöistä, jotka aiemmin ovat tuntuneet sen identiteetille elintärkeiltä.

6 POHDINTA

Tässä tutkielmassa olen analysoinut DJ Kridlokin kolmen albumin ja yhden singlen lyriikoiden subjektia kolmen eri diskurssin ja niiden alle luokiteltujen teemojen avulla. Tässä luvussa pyrin muodostamaan kokonaisempaa kuvaa siitä, miten lyriikoiden subjekti eli DJ Kridlokk muuttuu ja lopulta myös siitä, millainen lyriikoiden subjekti on.

6.1 Subjektin muutos

Ensimmäisellä albumilla, *UG Sololla*, eniten viittauksia on rikollinen-diskurssiin. DJ Kridlokk elää elämää maan alla oman possensa kanssa tehden rikoksia ja puhuen omasta vaarallisuudestaan. Subjektina DJ Kridlokk ei niinkään esimerkiksi todistele vielä suurissa määrin aitouttaan, vaan teemat liikkuvat enemmän gangstalarpin eli gangsterielämän esittämisen maailmassa.

Eikä aikakaan, kun Koksukoo rimpauttaa
Kytät on matkalla, joten ottakaa ne ritolat
Lommo onneks nappaa kiesin, seivaten nää jäbikset
Sovitaan et pidetään turvat kii jos joku näki se
(Röökii & rötöksii, UG)

Jo ensimmäisestä albumista alkaen mukana kulkee parodiointi ja huumori, kun rikosten tekemisen kuvailuun liittyy usein jokin yllättävä elementti. Vaikka rikollinen-diskurssi onkin ensimmäisellä albumilla pääosassa, mahtuu lyriikoihin hieman myös räppäri-diskurssin teemoja ja autenttisuuden todistelua, kuten Madafaka rädätädä -kappaleessa (UG): ”Kridlokk välitä vittuukaan mitä ne sanoo mun saundista”. Lyriikoista löytyy jo myös älykkö-diskurssiin liittyviä intertekstuaalisia viittauksia, jotka käsittelevät lähinnä pelimaailmaa.

Räppäri-diskurssi on selkeimmin näkyvillä kuitenkin vasta *Mutsi*-albumilla. Sen avulla korostetaan sekä subjektin että oman musiikin autenttisuutta ja aitoutta. Lyriikoissa nostetaan esille sitä, mitä muut ovat mahdollisesti sanoneet omasta tekemisestä ja kerrotaan, miten asiat oikeasti ovat: muut ovat väärässä ja muiden mielipiteet eivät kiinnosta. Mukana kulkevat edelleen myös rikollisuus ja oma posse, mutta nyt tilaa on myös diskursseista irtisanoutumiselle ja yhä vahvemmalle oman paikan määrittelemiselle.

Joka helvetin kadunkulmal jengi pätemäs
Aivan hies jauhamas aitoudesta feikit lätsät pääs
Ne ei tajuu
Tää on mulle peli, tää on pelkkää leikkii
(Mit vit ei täs, M)

Siinä missä autenttisuuden todistelusta on vaikea löytää huumoria, rikollisuuden teemoihin liittyy edelleen parodiointi, kun esimerkiksi väärennetään oikeiden seteleiden sijaan lounasseteleitä. Autenttisuutta taas pyritään vahvistamaan vailla humoristisia sävyjä ja sellaisissa määrin, että sitä on vaikea olla huomaamatta.

S/O-singlellä lyriikoiden teemoissa tapahtuu selkeä muutos, joka taustoittaa teemoja myös seuraavalle albumille. Subjekti määrittelee selkeästi itseään yhä vahvemmin irtisanoutumalla esimerkiksi ”kriippailusta” ymmärrettyään, kuinka typerältä se näyttää:

Sä voit pitää laajentuneen mielentilas
Kato ku ymmärsit väärin, en oo kadulta vaan himast
En oo vuosikausiin kriipannu enää
Kun tajusin et koko touhu näyttää liian spedeltä
(S/O)

Subjekti kertoo, ettei ole kadulta, mutta ei toisaalta myöskään samaistu ”laajentuneeseen mielentilaan”: hän kertoo tullessaan vain kotoaan, ja kenties määrittää näin nykyisen paikkansa jossain muualla kuin kadulla tai paikoissa, joissa ”kriippaillaan”. Koko *S/O*-kappaleen nimi viittaa shout-outeihin, ja lyriikoissa ainakin itselle annettua tunnustusta vähätellään, kun fanien ylävitosisista kiusaannutaan. Skenestä irtautumisen ja oman paikan määrittelemisen voisi nähdä subjektin luonnollisena kasvuna ja kehittymisenä: skene ei välttämättä ole pysyvä osa räppäriä, vaan ennemminkin ponnistuslauta (Lee 16.6.2014).

Kolmannella albumilla, *Siliuksella*, lyriikoista on löydettävissä selkeästi uudenlaisia älykkö-diskurssin teemoja. Vallitsevina aiheina lyriikoissa ovat tulevaisuus ja teknologia, itsekritiikki sekä näihin liittyvä ulkopuolisuuden tunne. Teemat ovat pitkälti samoja, joita myös Khid käsittelee tuotannossaan, ja siksi kolmas albumi onkin Kridlokin tuotannosta eniten Khidin tuotantoa muistuttava. Intertekstuaalisia viittauksia on paljon, ja muiden määrittelyistä irtisanoudutaan jälleen tiskaamalla kotona mutta olemalla silti gangsta:

Vaaran tunne haista paska
Kridlokk tiskaa himas kädes gangstatiskihanska
(Jos, S)

Vaikka sekä kaikki kolme albumia että yksi single ovat keskenään hyvin erilaisia, on niissä myös paljon samaa. Koko tuotannon leikkaa läpi huumori ja parodiointi, jossa subjekti tekee itsensä jo ikään kuin valmiiksi naurunalaiseksi: ei räppää tosissaan esimerkiksi rikosten tekemisestä, vaan lisää mukaan myös parodioimisen elementtejä. Kaikkien albumien viimeiset kappaleet ovat kuitenkin yleisestä linjasta hieman poikkeavia. R.I.P. (UG) ja X (M) kertovat kuolemasta, ja Jos-kappaleen (S) teemana on rakkaus, jossa siitä puhutaankin poikkeuksellisen avoimesti sellaisella tavalla, jota Kridlokkilta ei muissa lyriikoissa kuulla. Siinä ei tunnu olevan larppausta, ei roolihahmoa eikä näin ollen oikein DJ Kridlokkiakaan, sitä subjektiä, joka muiden kappaleiden lyriikoissa on nähtävissä.

Ku riidellään, nii se on vaa riitelyy
Ja pidän siit et pidät puoles ilman ilkeilyy
Aina mä väitän vastaan, vaik oonki väärässä
Mut mä oon vaan eri taval sotkunen ku sä
Sä oot mun lempi-ihminen
(Jos, S)

Jos-kappaleen (S) voisikin tulkita jonkinlaiseksi roolihahmon naamion riisumiseksi ja tekijän tunteiden sanoittamiseksi, sillä kappaleesta puuttuu lähes kaikki DJ Kridlokkille ominaiset piirteet, kuten kiroilu, uhittelu tai aitouden todistelu. Kappaleessa puhutaan myös ensimmäisiä kertoja jostain muusta kuin DJ Kridlokkista itsestään, tämän possesta tai kuulijoista, vaikka teksti onkin suunnattu ”sulle”. Voi olettaa, että teksti on osoitettu mielitietylle.

Sekä singleltä että kaikilta kolmelta albumilta löytyy kaikkia kolmea diskurssia jossain määrin, mutta pääpiirteittäin diskurssit ovat jo analyysivaiheessa asettuneet kronologiseen järjestykseen. Mielenkiintoisena yksityiskohtana *Silius*-albumilta löytyy kaksi kappaletta, joissa selvästi koitetaan tehdä eroa DJ Kridlokin erilaisten puolien kanssa. Sekä Oon Evil Stöö- että Oon Paperi T -kappaleissa (S) subjekti väittää olevansa jotain muuta, ja voisikin tulkita, että todellisuudessa Kridlokk sijoittuu joihinkin näiden kahden välimaastoon: ei enää pelkäksi gangstalarppaajaksi, muttei ihan vielä geneeriseksi älykköräppäriksikään.

Rap-lyriikat laajemmassa kontekstissa ovat jo kauan kertoneet rikollisuudesta, jengielämästä ja omasta paremmuudesta, mutta ajan kuluessa aihepiirit ovat moninaistuneet ja antaneet tilaa monen näköisille subjekteille, kuten älyköille. On huomionarvoista, että muutos myös Kridlokin lyriikoissa tapahtuu näitä suuntaviivoja noudattaen. Subjektin muutoksen voi siis nähdä olevan osa rap-lyriikoissa tapahtunutta yleistä muutosta vain hieman lyhyemmällä aikavälillä.

6.2 DJ Kridlokk subjektina

Vaikka Kridlokin lyriikoiden diskurssit muuttuvat, subjektin voi silti tulkita olevan sama DJ Kridlokk jokaisessa vaiheessa. Esimerkiksi käytetty kieli on puhetyylistä läpi tuotannon ja teemat ovat osittain samoja, vaikka niiden valtasuhteet vaihtelevatkin. DJ Kridlokk myös puhuu samoista henkilöistä ja hahmoista toistuvasti, ja käyttää itsensä määrittelyyn samantyyllisiä teemoja jokaisella albumilla. Usein määrittely on suoraa, jolloin DJ Kridlokk esimerkiksi toistaa omaa nimeään ja kuvailee itseään, mutta paljon on pääteltävissä muistakin asioista, joita Kridlokk sanoo. Itsenäistä toimijaa, joka valitsee kielelliset resurssinsa ja tulkintarepertuaarinsa kuvataan yksinkertaiseksi subjektiviteetiksi (Jokinen 2016, 380). Näin tekee myös DJ Kridlokk, joka päättää itse, miten itseään määrittelee. Toisaalta DJ Kridlokk ei voi kuitenkaan olla täysin vapaa muiden määritelmistä tai sellaisista asenteista ja arvoista, joita muut ihmiset ja esimerkiksi skene hänelle asettavat. Itsestään kertoessaan Kridlokk ei pelkästään vain kuvaile itseään, vaan myös aktiivisesti rakentaa sitä kuvaa, jonka kuulijat Kridlokkista tätä kautta saavat.

Kun käsitellään DJ Kridlokkia, ei käsitellä Kristo Laantia, vaan hänen luomaansa alter egoa, joka lyriikoissa on sekä aktiivisen toimijan että kertojan roolissa. Siksi DJ Kridlokk tulkitaan täysin omaksi hahmokseen, joka liikkuu lyriikoiden maailmassa, minkä voisi tulkita myös omanlaisekseen roolirunoksi. Anhavan (1976) mukaan rooliruno lähentelee draamallista monologia, ja siihen otettuja historiallisia vaikutteita muokataan ja näin ollen oma kokemus suhteutuu aikaisempaan ja yleistyy (Lyytikäinen 1995, 111). Myös tässä tutkielmassa käsitellyt DJ Kridlokin lyriikat voisi tulkita eräänlaiseksi monologiksi, jossa perinteistä rap-lyriikkaa toisaalta noudatetaan, toisaalta taas siihen tuodaan jotain uutta.

Lyriikoiden keskeisin aihe on DJ Kridlokk itse, ja subjekti määrittää usein itseään ulkopuolelta kolmannessa persoonassa. Subjektin ja ”muiden” välinen vastakkainasettelu näkyy usein puhutteluna, jossa kuulijoita puhutellaan joko yksikön tai monikon toisessa persoonassa. Usein puhuttelu liittyy siihen, että Kridlokk korjaa muiden olettamuksia itsestään ja omasta musiikistaan, mutta paikoitellen Kridlokk kyseenalaistaa myös lyriikoidensa merkitysten etsijöitä. Seuraavassa esimerkissä on yksikön toisen persoonan lisäksi käytetty myös aineistolle poikkeuksellista ”ne”-muotoa tehokeinoksi puhutella niitä, jotka Kridlokkin lyriikoita yrittävät tulkita:

Joo, ne kelailee kasettii edes takas
Kuuntelee väärinpäi ja koittaa kräkkää mun sanat
Mut harvinaisen hankala ongelma tulee vastaan
Jos yrität kuunnella mun paskaa järjen kanssa
(Paskat siit '14, M)

Edellä subjekti kyseenalaistaa kaikki ne, jotka yrittävät löytää Kridlokkin lyriikoista jotain tulkittavaa. Lopuksi subjekti viittaa siihen, että tosiasiaassa ”hänen paskallaan” eli musiikillaan ei ole mitään tekemistä järjen kanssa. Tämän kaltainen kuulijoille ja tulkitsijoille irvailu ei ole tavatonta: esimerkkinä voisi mainita John Lennonin, jonka tekstejä alettiin tulkitsemaan innokkaasti ja jonka seurauksena Lennon alkoi tarkoituksellisesti esimerkiksi johtaa kuulijoitaan harhaan (ks. Willman 2006, 44). Rap-kontekstissa myös esimerkiksi Eminem on harjoittanut samanlaista kuulijoidensa ajatusten kyseenalaistamista (ks. Byckling 2006, 123). Edellä esitetty Paskat siit '14 -kappaleen (M) esimerkki on kuitenkin ainoa laatuaan Kridlokkin tuotannossa, mutta ehkä juuri siksi mielenkiintoinen esimerkki, joka liittyy subjektin todellisen maailman tapahtumiin ja musiikin vastaanottajiin, jotka eivät elä ja vaikuta samassa maailmassa kuin subjekti.

Tämänkaltaisten viittausten tekeminen tuo subjektia lähemmäs kuulijoita ja näin myös inhimillistää subjektia. Samaa inhimillisempää linjaa on nähtävissä etenkin *S/O*-singellä sekä *Silius*-albumilla, joilla lyriikoiden aiheet siirtyvät gangstalarpista kohti inhimillisempiä aiheita, kuten tunteiden kuvailua ja ympäröivän, todellisen maailman tapahtumia. DJ Kridlokk ei siis missään nimessä rajaudu selkeästi vain itse luomaansa maailmaan tai joihinkin diskursseista eikä edes kaikkiin niihin, vaan on subjekti, jonka monet puolet ja roolit tulevat näkyviin monin eri tavoin ja kiinnittyvät erilaisiin todellisuuksiin.

Subjektin maailma ja näin ollen subjekti itsessäänkään eivät olet ajattomia. Runsaat viittaukset populaarikulttuurin tuotoksiin ja teknologian kehitykseen sitovat subjektin jotakuinkin 2000-luvun tienoille: esimerkiksi elokuvat, joihin viitataan, ovat usein 1980–1990-luvuilta, kun taas teknologia liittyy yhä enenevässä määrin nykypäivään ja aikaisimmillaan 2000-luvun alkuun. Siksi voidaan olettaa, että subjekti on elänyt useamman vuosikymmenen ja kuluttanut niille ominaisia tuotteita. Intertekstuaaliset viittaukset tuovat tässä tapauksessa subjektin lähemmäksi nykypäivän ihmistä: subjekti kiinnittyy ajallisesti joihinkin virtauksiin, eikä vain käsittele sellaisia ajattomia teemoja, jotka voisivat olla ajankohtaisia milloin tahansa. Esimerkiksi teknologian aiheuttama ahdistus ja muut nykyihmiselle kenties tutut tunteet ovat elämällemme ajalle tyypillisiä. Subjekti kurkottaa tulevaisuuteen, mikä sinällään on myös luettavissa nykypäivän ihmisen ajatusmaailmaan, jossa teknologian jatkuva kehitys saa monet kehittämään teknologiavaltaisia tulevaisuuskuvia. Hyvä esimerkki sekä menneisyyttä että tulevaisuutta yhteen sitovasta kappaleesta on T-800 (S), jossa *Terminaattori*-elokuvan aiheita sidotaan ajatukseen tulevaisuuden maailmasta, jossa koneiden äly kehittyy niin, että ne pystyvät tekeytymään ihmisen kaltaisiksi.

Peleihin, elokuvaan ja tv-sarjoihin liittyvien viittausten lisäksi intertekstuaalisuutta on paljon myös viittauksissa omaan skeneen, sen tekijöihin ja musiikkiin. Suurin osa skene-viittauksista on joko suoria nimeämisiä tai epäsuoria viittauksia joko omaan tai muiden skenen tekijöiden tuotantoon. Tällä subjekti sitoo itsensä vahvasti rap-skeneen osoittaen tietämyksensä ja muiden tekijöiden vaikutuksen myös omassa tuotannossaan. Omaan tuotantoon viittaaminen on tyypillinen rap-lyriikoissa näkyvä keino, joka tässä tapauksessa sitoo esimerkiksi eri albumeja toisiinsa ja luo toisteisuutta Kridlokkin maailmaan. Intertekstuaaliset viittaukset eivät ole vain subjektin tietämyksen osoittamista, vaan ennemminkin luonnollinen osa subjektin maailmankuvaa. Moninaiset kulttuuriviittaukset kielivät subjektin kyvystä tarkastella maailmaa monesta eri näkökulmasta ja monesta eri alakulttuurista käsin niin, että subjektin maailma selkeästi koostuu useasta eri kentästä ja kulttuurista, jotka osaltaan määrittävät subjektin kulttuurista identiteettiä.

DJ Kridlokk määrittelee etnistä identiteettiään itse nimeämällä itsensä ”manneksi” useaan kertaan etenkin *UG Solo* -albumilla. Tekijä DJ Kridlokkin takana, Kristo Laanti, on todellisuudessa puoliksi kreikkalainen, joten etnisen identiteetin määrittelyn tarve voi pohjautua tähän. Suoran manne-termin käytön lisäksi Kridlokk myös yhdistää nimensä ja manne-termin muotoon Kridmanne (Madafaka rädätädä, UG; Kuse viuluus, UG), jota Kridlokk

on käyttänyt aiemmin myös artistinimenään. Manne-termiä itsessään on pidetty hieman halventavana nimityksenä etenkin miespuolisista romaneista. Selitys tällaisen nimityksen käyttämiseen voi löytyä siitä, että tuotannon alkuvaiheessa sanasto mukailee paljon yhdysvaltalaisista rap-musiikkia, ja manne-sana voisi olla suora rinnastus usein itsemäärittelyyn yhteydessä käytettyyn, etnisyyttä kuvaavaan nigga-sanaan. Itsensä lisäksi Kridlokk määrittää manneksi Kuse viuluus -kappaleessa (UG) myös kappaleella vierailevat Ex Tuuttizin ja SLTF:n kuvaamalla heitä kolmeksi manneksi, jotka ovat karanneet ”pöpilästä”. Tässä myös oman posseen jäseniä määritetään samoin tavoin. Manne-termiä ei mainita kuitenkaan enää myöhemmässä tuotannossa, joten subjekti ei kenties koe etnisyytensä määrittämistä kovinkaan tärkeäksi asiaksi.

Oman yhteisön, posseen jäsenet tuntuvat olevan vähintäänkin yhtä tärkeässä roolissa kuin Kridlokk itse. Subjekti kiinnittyy posseen, jonka jäsenet mainitaan usein etenkin rikosten harjoittamisen yhteydessä. Kridlokk todistelee myös itse olevansa vaarallinen, mutta usein heti seuraavassa säkeessä joukkoon liitetään myös joku KC/MD Mafian jäsenistä. Tämä diskurssi on vallalla etenkin kahdella ensimmäisellä albumilla, mutta myös myöhemmästä tuotannosta löytyy viittauksia omaan posseen. Rap-skeneen kiinnittyminen näkyy etenkin posseen kautta läpi koko tuotannon.

Vaikka subjekti selvästi määrittänyt ja määrittää itsensä kolmeen diskurssiin, on myös huomioitava se, kuinka DJ Kridlokk aktiivisesti pyrkii pääsemään eroon niistä määritelmistä, joihin Kridlokkia asetellaan. Kridlokkia on ”turha määrittää muuhun ku kadunkulman lokeroo” (Stö & Lok, M), ja Kridlokk ei myöskään koe kuuluvansa älykköjen joukkoon: ”älyköt kohtelee mua ku omaansa vaik selitän vaan paskaa jonka keksin matkal” (S/O). Kun käydään neuvottelua omasta kulttuurista ja diskurssien asettamista subjekteista, suljetaan samalla pois stereotyyppioita ja määritetään itse itseään (Nyman 2011, 226). Tässä Kridlokk tekee juuri niin: kertoo, mihin kulttuuri, diskurssit ja kenties kuulijat ja kriitikot hänet subjektina asettavat, ja määrittää paikkansa sen jälkeen itse. Vastustavalla subjektilla on mahdollisuus valita diskurssinsa (Smith 1988, 38), ja tähän Kridlokk tuntuukin pyrkivän etenkin toisella albumillaan. Itsensä irtisanominen määritelmistä on lyriikoissa sellainen teema, jossa tuntuu olevan astetta vakavampi sävy esimerkiksi rikollisen ja räppäriin diskursseihin verrattaessa; sitä ei parodioida, eikä se näyttäydy humoristisena.

Sen sijaan muita teemoja käsiteltäessä huumori ja parodiointi tuntuvat olevan hyvinkin keskeisessä osassa. Suomalaisessa räpissä itseironia on tavallista, sillä amerikkalaisen idealismin mukailu olisi suorastaan mahdotonta (Strand & Lahtinen 2006, 160). On selvää, että Kridlokk parodioi: Suomessa ei voi räpätä kovinkaan uskottavasti esimerkiksi aseista tai ryöstöistä, sillä sen tyylinen gangsteri-kulttuuri on suomalaisille kovin vierasta. Siksi Kridlokk ujuttaa gangsta-elämän piirteitä omaan arkeensa: Kridlokk on ”aito pahaperse, tyhjiä pulloja palauttaa”, mutta palauttamisesta tuleekin vaikeaa, kun pullonpalautusteknologiaa ei ymmärretä (Akuutti elämä, M). Tämän kaltaisista usein yllättävistä, lähtökohtaisesti toisistaan kaukana olevista asioista (pahaperse – pullojen palautus) ja niiden yhdistämisestä syntyy huumori Kridlokkin lyriikoissa.

Parodian sävyjä lyriikat saavat gangstaräpille tyypillisen uhoamisen ja vaarallisuuden todistelun yhdistämisellä arkisiin asioihin. Esimerkiksi mustia vaatteita ostetaan Tarjoustalosta (Kuse viuluus, UG), tavallisen setelin sijaan väärennetään lounasseteleitä (Akuutti elämä, M) ja rikosten tekemisen jälkeen tajutaan, ettei itse ole välttämättä edes tehnyt niitä (Röökii & rötöksii, UG). Kun tekstissä on läsnä parodiointi ja huumori, niiden synnyttäjänä on usein implisiittinen tekijä (Mäkikalli & Steinby 2013, 108). Kridlokkin lyriikoissa näkyvä huumori ei liity Kristo Laantiin itseensä, vaan nimenomaan Kridlokkin hahmoon, joka lyriikoissa puhuu itsestään ja omista tekemisistään humoristiseen sävyyn. Samanlainen yllättävien asioiden yhdistely myös gangsta-elämäntyylisestä irrallaan on läsnä myös kolmannella albumilla, kun esimerkiksi eläinten sijaan Kridlokk onkin suojelukohde uhanalaisine pohkeineen (Harvin aine, S) ja Kridlokk on niin aito ja taitava, että on kirjoittanut riimejä jo kolmevuotiaana (Eli, S).

Myös parodioinnin voi nähdä olevan intertekstuaalisuutta. Parodioidakseen täytyy tietää, mitä parodioi, samoin kuin täytyy tietää esimerkiksi genren rajat niitä rikkoakseen. Jotta lyriikoissa voi tehdä sanaleikkejä, täytyy ymmärtää suomen kieltä, ja tästä hyvä esimerkki on Varaani-kappale (S). Varaani on sanaleikkiä ja uusien merkitysten keksimistä alusta loppuun: esimerkiksi kaikkea karttava DJ Kridlokk on kartturi, paavin tietokoneen ”buuttaaminen” eli uudelleenkäynnistäminen on control delete alttari, kuollut mustekala on kalmari, Jeesuksen sukset ovat jeesukset ja niin edelleen (Varaani, S). Tällaiset sanaleikit voisi nähdä älykkö-diskurssiin sopivina piirteinä, sellaisena taitavuutena kielenkäytössä, jota paljon kieltä erilaisissa yhteyksissä käyttänyt ihminen voi harjoittaa. Siinä missä alkutuotannossa Kridlokkin huumori rakentuu lähinnä säkeiden kokonaismerkitysten ja yhdistelmien varaan, uudemmassa tuotannossa riittävät enää yksittäiset sanat tai sanaparit.

Monimerkityksisyydellä leikitellään myös esimerkiksi Harvin aine -kappaleessa (S), jossa kappaleen nimi on kuulijan tulkinnan mukaan joko harvin aine tai harvinaine(n), samoin kuin Eli-kappaleessa (S), jossa eli-sanana voi tulkita joko rinnastuskonjuktiksi eli tai elää-verbin imperfektimuodoksi. Voisi ajatella, että niin gangstaparodiointina kuin sanaleikkeinäkin näkyvä koko tuotannon läpi leikkaava parodiointi ja huumorin käyttö ovat osaltaan tapa, jolla subjekti irtisanoo itsensä diskursseista. Kridlokk liioittelee ja tekee naurunalaiseksi sellaisia stereotyyppisiä diskursseja, joiden avulla rap-musiikin subjektit usein määritellään. Vaikka Kridlokk hyödyntääkin häpeilemättä esimerkiksi geneerisiä rap-skenen teemoja, tuomalla niihin huumoria ja asettamalla itsensä jo ikään kuin valmiiksi naurunalaiseksi tulee hän samalla myös leikitelleeksi ajatuksella siitä, kokeeko subjekti tosiasiaa kuuluvansa kyseisiin diskursseihin vai esittääkö vain.

Diskursseihin kiinnittymättömyyttä edustaa myös se, ettei lyriikoissa käsitellä juuri ollenkaan vastakkaista sukupuolta eikä varallisuutta, jotka ovat etenkin räppäri-diskurssille tyypillisiä piirteitä. Jos naisoletetut tai esimerkiksi raha jossain kohdissa mainitaankin, sävy ei ole kovinkaan tyypillinen räpille: varallisuus määrittyy lähinnä negaation kautta, ja naisista puhuttaessa aiheena on lähinnä oma äiti. Esimerkiksi Hynät, rahat & ruplat -kappaleessa (M) puhutaan rahattoman arjesta, irtaimiston heittämisestä vaihtoon ja siitä, kuinka ei ole koskaan nähty satasen seteliä muualla kuin Monopolissa seitsemänvuotiaana. Bout it bout -kappaleessa (M) Kridlokk kertoo samoin olevan ”toistaseks viel persauki”. Myös muu omaisuuden esittely jää vähälle huomiolle. Vaate- ja asustebrändejä mainitaan silloin tällöin: puhutaan Versacesta (Bout it bout it, M), Fubusta (T-800, S) ja Rolexista (Jos, S), mutta heti perään mainitaan brändin tavaran olevan ”feikki” tai ”täysin kelvoton”. Rap-skenen kuvastolle tyypillisiä kalliita autoja tai muita kulkuneuvoja ei mainita lainkaan.

Vastakkaista sukupuolta on perinteisesti käsitelty räpissä melko paljon ja gangstarap-ajoista alkaen usein esineellistävään ja halventavaankin sävyyn. Kridlokk sanoutuu irti tästäkin perinteestä, sillä kun hän puhuu vastakkaisesta sukupuolesta, on kyseessä joko kukkahattutädit (Mit vit yks kaks, UG) tai äiti (Mutsi, M), joista kummastakaan ei puhuta alistavasti. Äiti edustaa lyriikoissa jotain, jolle edelleen ollaan velvollisia kertomaan omista asioista ja jonka ohjeita edelleen noudatetaan. Esimerkiksi kunnioittavasti äidin synonyymilla nimetyssä Mutsi-kappaleessa (M) äidille kerrotaan omia kuulumisia muodossa ”mutsi ei hätää, selvisin helvetist” eikä voida paljastaa mutsille, ettei käydäkään käsityökerhossa vaan eletään Mafiassa. Mafiaa

myös ”repataan” eli edustetaan vain niin kauan, kunnes ”äiti kääsee himaan”, ja äidille lähetetään terveisiä: ”ei hätää, kaikki hyvin” (Mutsi, M).

Naisten alistamiseen räpissä on usein liittynyt myös korostettu tai korostunut maskuliinisuus. Räpin aitouden ja autenttisuuden vaatimus yhdistyy omien kokemusten ja yhdysvaltalaisien tyylien jäljittelyn lisäksi myös maskuliinisuuteen (Westinen & Rantakallio 2019, 130). Siksi huomioitavaa lyriikoissa on myös se, että subjekti ei juuri lainkaan korosta omaa oletettua maskuliinisuuttaan tai miehisyytään. Ei ole toki täysin varmaa, että Kridlokk on mies, mutta Kristo Laanti on miesoletettu ja näin ollen Kridlokkin musiikkia esitetään miehen äänellä – niin fyysisesti kuin lyriikoidenkin tasolla. Paikoitellen rikollisuuden diskurssin yhteydessä esiintyvä uho on suhteellisen maskuliinista, kun kerrotaan esimerkiksi olevansa muita parempi, taitavampi, vahvempi ja ennen kaikkea vaarallisempi sekä uhkaillaan väkivallalla ja kerrotaan, että viedään ”teidän muijanne” (Kuse viuluus, UG). Väkivaltaisuus ei kuitenkaan ole vallitsevia teemoja diskurssissa, ja sen sijaan ratkaisuksi ongelmiin ehdotetaan usein pakoilua ja esimerkiksi virkavallan välttelyä. Siksi Kridlokk näyttää suhteellisen neutraalina subjektina sukupuolensa suhteen, ja esimerkiksi naisista alistavaan sävyyn puhuminen voisikin olla huomattavan epätyypillistä Kridlokkin lyriikoille.

Rääppäri-diskurssille tyypillisistä teemoista jää puuttumaan myös paikallisuuden korostus. Toisaalta rap-genrelle aiemmin niin tutun paikallisuuden on myös väitetty pikkuhiljaa haalistuvan pois eri puolilta maailmaa tulevien vaikutteiden sekä internetin mahdollistamien yhteydenpitokeinojen kautta (ks. esim. Lee 16.6.2014), mutta se on edelleen yksi useimmin toistuvista teemoista. Paikallisuuden korostaminen tai tässä tapauksessa korostamatta jättäminen Kridlokkin tapauksessa kertoo vielä selkeämmin siitä, että Kridlokk on vain roolihahmo, jolla ei ole välttämättä kovinkaan paljon yhteyksiä tekijään. Jos Kridlokk jostain onkin kotoisin, niin ei ainakaan Helsingistä, vaan kenties maan alta, ajalta ennen ajanlaskua tai sen jälkeen. Toisaalta Kridlokk kumoo määritelmä siitä, että olisi esimerkiksi kadulta: ”kato ku ymmärsit väärin, en oo kadulta vaan himast” (S/O). Paikallisuuden korostaminen on tihkunut nimenomaan gangstaräpistä muuhunkin hip hopiin (Westinen & Rantakallio 2019, 127), joten on mielenkiintoista, ettei yksi gangstaräpin leimaavimmista piirteistä näy Kridlokkin lyriikoissa juuri lainkaan. Fyysisten paikkojen sijaan Kridlokkin kodin voisi nähdä olevan liitettynä posseen, omanlaiseensa paikallisuuden muotoon.

Kaiken kaikkiaan DJ Kridlokin subjekti on diskurssien kautta puhuva oman yhteisönsä, vähintäänkin oman possensa ja osittain myös jopa koko skenen ääni. Diskurssit, joiden avulla lyriikat rakentuvat ja jotka lyriikoissa rakentuvat, ovat kollektiivisia ja vahvasti sidoksissa siihen rap-skeneeseen, jossa lyriikoiden subjekti kappaleiden musiikkityylin kautta on. Siinä missä Kridlokk toistaa tuttuja diskursseja, hän tulee samalla myös kyseenalaistaneeksi niitä huumorin, poikkeamien ja suoran irtisanoutumisen keinoin. Samalla kun Kridlokk määrittelee itseään ja puhuu itsestään, hän myös luo ja tuottaa itseään ja näin rakentaa lyriikoissa haluamansaisensa kuvan itsestään. Se on tarkoin mietitty, monipuolinen kuva subjektista, joka jättää silti paljon tulkinnan varaa.

6.3 Lopuksi

Tässä tutkielmassa olen diskurssianalyysin keinoin tutkinut DJ Kridlokin lyriikoiden subjektiä lyriikoissa rakentuvien diskurssien avulla. Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, millaisena subjekti diskurssien kautta näyttäytyy ja millainen muutos diskursseissa ja subjektissa tapahtuu kolmen albumin ja yhden singlen aikana.

Lyriikoiden subjekti eli DJ Kridlokk määrittyy näkyvästi kolmen diskurssin kautta: rikollisen, räppäriin sekä älykön. Muutos albumien aikana tapahtuu gangstalarppaajasta kohti yhteiskuntakriittisempää ja omaa paikkaansa määrittämään pyrkivää subjektiä, joka lyriikoidensa teemojen kautta kiinnittyy vahvasti kaikkiin diskursseihin. Nimettyjen diskurssien teemojen lisäksi lyriikoissa on myös parodiointia, jolla subjekti luo omanlaistaan diskurssia pyrkien eroon muiden antamista määrittelyistä sekä sellaisista laatikoista, joihin subjektiä pyritään asettamaan. Siinä missä subjekti kiinnittyy määriteltyihin diskursseihin, se myös aktiivisesti pyrkii niistä eroon. Subjekti on edelleen keskeinen aihe rap-lyriikassa ja tekijä- sekä subjekti-roolit ovat niin tämän kuin aiemmankin tutkimuksen perusteella monipuolisia ja yhä moniulotteisempia tutkimuskohteita.

On huomioitava, ettei analyysi DJ Kridlokin lyriikoiden subjektista voi olla täydellinen tai kokonainen. Muutama kappale on esimerkeissä selkeästi ylliedustettuna, kun taas jotkin toiset kappaleet eivät ole päässeet lainkaan esimerkeiksi. Analyysi ei siis anna täydellistä kuvaa siitä, kuinka paljon viittauksia mihinkin diskurssiin lyriikoissa todellisuudessa on, vaan pyrkii enemmän muodostamaan suurpiirteisen, kokonaisuutena hahmotettavissa olevan kuvan.

On tärkeää ymmärtää, millaisia kuvia joka päivä kuuntelemamme musiikki meille tarjoaa. Kriittinen medialukutaito on nykypäivänä monilla tieteenaloilla useasti käytetty termi, jota soisi nähtävän enemmän myös taiteen tulkitsemisen parissa. Kun ymmärtää, että tekijä ja subjekti eivät ole sama asia, pystyy myös poimimaan lyriikoista sellaisia aineksia, jotka johtavat kokonaisvaltaisempaan merkitysten ymmärtämiseen. Tällaisia nyansseja ymmärtääkseen on tunnettava genrejen rajoja ja piirteitä ja ymmärrettävä, millaisesta alakulttuurista puhutaan ja millainen sen historia on. Vain tällä tavoin voidaan ymmärtää myös sen nykypäiväisiä muotoja.

Listaykkösenä olevat bileräppihitit eivät ole kaikki, mitä suomiräpillä on tarjota. Undergroundskene elää ja voi hyvin, ja pienellä tutkimisella voi ymmärrys suomalaisen rap-musiikin moninaisuudesta nousta täysin uudenlaiseen arvoon. Tämänkaltaista subjektiin keskittyvää tutkimusta voisi jatkaa esimerkiksi keskittymällä yhteen diskurssiin ja sen tarkempaan määrittelyyn joko DJ Kridlokkin tai jonkun muun suomalaisen rap-artistin lyriikoissa. Näin diskursseja voisi ymmärtää vieläkin paremmin, ja kattavan kuvan saamiseksi tutkimukseen voisi ottaa mukaan myös vertailevaa näkökulmaa. Myös diskursseille ominaisten sanastojen tutkiminen voisi olla hedelmällinen tutkimuskohde lingvistiikan saralla, ja saadakseen tarkan kuvan subjektista tutkimuksen kohteeksi voisi ottaa myös tekijän ja subjektin suhteen tutkimisen esimerkiksi haastatteluiden, esiintymisten ja musiikkivideoiden perusteella. Yleisellä tasolla tekijöihin liittyen myös suomalaisten rap-artistien yhä moninaisempi etninen tausta voisi olla mielenkiintoinen tutkimuskohde, samoin kuin queer-teemat ja niiden representointi suomalaisessa räpissä. Kaiken kaikkiaan jatkuvasti moninaistuva suomalaisen rap-musiikin kenttä tarjoaa myös mitä moninaisimpia tutkimusaiheita usean eri tieteenalan tutkimuskohteiksi.

LÄHTEET

TUTKIMUSAINEISTO

DJ Kridlokk (2011). *UG Solo*. Monsp Records Oy.

DJ Kridlokk (2014). *Mutsi*. Monsp Records Oy.

DJ Kridlokk (2017). *S/O*. Monsp Records Oy.

DJ Kridlokk (2019). *Silius*. Katakombi Oy.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Aaltonen, M. (2018). *7 veljestä. 20 vuotta Rähinä*. Helsinki: Otava.

Alho, T. (2011). *Maskuliinisuus suomalaisessa rap-musiikissa*. Helsingin yliopisto.

Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

Balibar, É. (1994). Subjection and Subjectivation. Teoksessa J. Copjec (toim.), *Supposing the Subject* (s. 1–15). London: Verso.

Billboard. The Hot 100. Week of October 21, 1995. Haettu 14.7.2020 osoitteesta

<https://www.billboard.com/charts/hot-100/1995-10-20>

Byckling, A. (2006). Törkyä vai terävää ironiaa? Teoksessa T. Lahtinen & M. Lehtimäki (toim.), *Ääniä äänien takaa: Tulkintoja rock-lyriikasta* (s. 123–145). Tampere: Tampere University Press.

Castleman, C. (2012). The Politics of Graffiti. Teoksessa M. Forman & M. A. Neal (toim.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (2. painos) (s. 14–22). New York: Routledge.

Chang, J. (2008). *Can't Stop Won't Stop. Hiphopsukupolven historia*. Suom. L. Haavisto Helsinki: Like.

Copjec, J. (1994). *Supposing the Subject*. London: Verso.

Eevil Stöö (2016). Oon Eazy-E. Albumilla *Iso vauva Jesus*. Monsp Records Oy.

Hall, S. (1999). *Identiteetti*. Suom. M. Lehtonen & J. Herkman. Tampere: Vastapaino.

Hilamaa, H. & Varjus, S. (2000). Musta syke. *Funkin, diskon ja hiphopin historia*. Helsinki: Like.

Hosiaislouma, Y. (2013). Pääosassa Jumala. Teoksessa M. Hallila, Y. Hosiaislouma, S. Karkulehto, L. Kirstinä & J. Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus I. Lajeja, poetiikkaa* (s. 202–203). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Huq, R. (2006). *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London: Routledge.

Hynynen, S.-K. (2017). ”Tytöt ei osaa räppää, piste!” ja muita stereotyyppioita: *Naiskuva suomiräppissä*. Helsingin yliopisto. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.

Hätinen, J. (15.2.2019). Tämän hetken hehkutetuin suomalaisbändi keskellä kohua. Rumba. Haettu 14.7.2020 osoitteesta <https://www.rumba.fi/uutiset/taman-hetken-hehkutetuin-suomalaisbandi-keskella-rasismikohua/>

Hätinen, J. (20.3.2020). Ulospääsyä etsimässä – arviossa Paperi T:n ja Khidin HBD RIP. Haettu 15.7.2020 osoitteesta <https://www.rumba.fi/arviot/ulospaasya-etsimassa-arviossa-paperi-tn-ja-khidin-hbd-rip/>

Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. (2016). *Diskurssianalyysi: Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Tampere: Vastapaino.

- Jokinen, K. (2011). Sosiaalisen haaste kulttuurintutkimuksessa. Teoksessa V. Ruohonen, E. Sevänen & R. Turunen (toim.), *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa* (49–75). Vantaa: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jyväskylän yliopiston Koppa (2015). Diskurssianalyysi. Haettu 14.7.2020 osoitteesta <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/aineiston-analyysimenetelmat/diskurssianalyysi>
- Järvinen, J. (2019). *Suomiräpin ainokaiset: millä tavoin naispuoliset räppärit kokevat naiseutensa vaikuttavan heidän toimintaansa suomalaisessa rap-skenessä?* Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Kainulainen, M. (2015). *Punainen tiili – suomalaisen räpmusiikin poliittisuus*. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Kainulainen, S., Steinby, L. & Välimäki, S. (2018). *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karjalainen, K. (2018). *Ironinen mielen vankila – Puhujien välittämä arvomaailma Heikki Kuulan albumeilla PLLP ja Blacksuami*. Helsingin yliopisto. Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Kokkola, J. (2013). *Luokatonta lyriikkaa? Yhteiskuntaluokka Asan, Palefacen ja Julman Henrin rap-sanoituksissa*. Turun yliopisto. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Kärjä, A. (2019). Suomiräppiä ennen suomiräppiä: suomalainen rap ja historian poliittisuus. Teoksessa V. Sykäri, I. Rantakallio, E. Westinen & D. Cvetanović (toim.), *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* (s. 89–123). Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura.
- Laaksonen, M. (2000). Taktiikat subjektin muodostumisen kulttuurillisina malleina William Gibsonin teoksessa *Neuromancer*. Teoksessa T. Kaarto & L. Kekki (toim.), *Subjektia rakentamassa. Tutkielmia minuudesta teksteissä* (s. 190–207). Turku: Turun yliopisto.
- Lee, A. (16.6.2014). Why Rap Regionalism is Fading. Macleans. Haettu 15.7.2020 osoitteesta <https://www.macleans.ca/culture/why-rap-regionalism-is-fading/>
- Lyytikäinen, P. (1995). *Subjekti, minä, itse: Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mansfield, N. (2000). *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. New York, NY: New York University Press.
- McLeod, K. (2012). Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened With Assimilation. Teoksessa M. Forman & M. A. Neal (toim.), *That's The Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (2. painos) (s. 165–178). New York: Routledge.
- Mikkonen, J. (2004). *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Mitchell, T. (2001). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, Conn.: Wesleyan U.P.
- Mukka, I. (2008). *Busta ilman raimssii ja muut doupit räbäyttäjät: Hiphop-slangia kääntäjän näkökulmasta*. Tampereen yliopisto. Kieli- ja käännöstieteiden laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Mäkikalli, A. & Steinby, L. (2013). *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Määttänen, J. (2019). *Sanasta sanaan. Suomalaisen räpin historia ja tärkeimmät biisit*. Helsinki: HS Kirjat.
- Nieminen, P. (2019). Graffitit ja katutaide nuorisotyön välineinä. Teoksessa V. Sykäri, I. Rantakallio, E. Westinen & D. Cvetanović (toim.), *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja*

- tutkijoilta ja tekijöiltä* (s. 340–356). Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura.
- Nylén, A. (2006). Thank God for the Public Image. Teoksessa T. Lahtinen & M. Lehtimäki (toim.), *Ääniä äänien takaa: Tulkintoja rock-lyriikasta* (s. 201–252). Tampere: Tampere University Press.
- Nyman, J. (2011). Kulttuurinen identiteetti ja vuorovaikutus. Teoksessa V. Ruohonen, E. Sevänen & R. Turunen (toim.), *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa* (218–246). Vantaa: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Oksanen, A. (2006). Särkyneen ihmisen muotokuva. Teoksessa T. Lahtinen & M. Lehtimäki (toim.), *Ääniä äänien takaa: Tulkintoja rock-lyriikasta* (s. 95–119). Tampere: Tampere University Press.
- Paaso, M. (2019). ”Junnut nappaa nipsuu eikä skumppaa enää roiskuta.” *Slangi rap-yhtye JVG:n sanoituksissa*. Itä-Suomen yliopisto. Humanistinen osasto. Pro gradu -tutkielma.
- Paleface (2011). *Rappiotaidetta: Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Palonen, N. (2020). ”Mä oon päättänyt lopettaa” – *Cheekin tähtikuvan rakentaminen tämän uran lopussa*. Turun yliopisto. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Paperi T (2016). *post-alfa*. Helsinki: Kosmos.
- Pfister, M. (1991). How Postmodern is Intertextuality? Teoksessa H. F. Plett (toim.), *Intertextuality* (s. 207–224). Berlin: Gruyter.
- Plett, H. F. (1991). *Intertextuality*. Berlin: Gruyter.
- Raivo, J. (2018). *Musiikista kirjoittaminen on yhteiskunnan tarkastelua: Kuinka musiikkitoimittaja osoittaa kompetenssinsa?* Oulun ammattikorkeakoulu. Viestinnän tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö.
- Rantakallio, I. (2018). Sana ylös. Teoksessa S. Kainulainen, L. Steinby & S. Välimäki (toim.), *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja* (s. 361–386). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rantakallio, I. (2019a). *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Turun yliopisto. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Väitöskirja.
- Rantakallio, I. (2019b). Uskonto ja henkisyys suomalaisessa rap-musiikissa. Teoksessa V. Sykäri, I. Rantakallio, E. Westinen & D. Cvetanović (toim.), *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* (s. 212–229). Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura.
- Rentola, R. (2014). ”Vuodesta toiseen oon tän paskan kuningas” – *rap-imago rap-artisti Cheekin lyriikoissa*. Jyväskylän yliopisto. Kielten laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Rinta-Pollari, A. (2018). ”Näist ääriviivoist en oo löytäny jalansijaa”: *kuulumattomuus Khidin ”Maa jota ei ole”-rap-kappaleessa ja Edith Södergranin ”Maa jota ei ole”-runossa*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Kandidaatintutkielma.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover (N.H.): Wesleyan U.P.
- Ruohonen, V. (2011). Sosiologisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Teoksessa V. Ruohonen, E. Sevänen & R. Turunen (toim.), *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa* (s. 76–99). Vantaa: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Römpötti, J. (2018). ”Voi Masa minkä teit”: Gettomasa kiinnitti feministien huomion sanoituksillaan. FUM. Haettu 14.7.2020 osoitteesta <https://www.fum.fi/uutiset/voi-masa-minka-teit-gettomasa-kiinnitti-feministien-huomion-sanoituksillaan/>
- Räsänen, K. (2013). *Suomalaisten hiphopmuusikoiden artistinimien muoto ja merkitys*. Jyväskylän yliopisto. Kielten laitos. Pro gradu -tutkielma.

- Saaristo, A. (2019). *"LÄHIÖPIKNIKILLE OSTARIN VIEREE"*. *Suomiräppäreiden kotiseutuidentiteettejä Espoon Olarista*. Helsingin yliopisto. Kulttuurien osasto. Pro gradu -tutkielma.
- Salmela, I. (2018). *"Juurista ylypee" – Murteet ja paikallinen identiteetti suomenkielisessä rap-lyriikassa*. Jyväskylän yliopisto. Kieli- ja viestintätieteiden laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Siikaluoma, M. (8.3.2019). Levyarvio: Gangsteri ei itke – Kridlokk piiloutuu sarkasmin taakse. Soundi. Haettu 15.7.2020 osoitteesta <https://www.soundi.fi/levyarviot/levyarvio-gangsteri-ei-itke-kridlokk-piiloutuu-sarkasmin-taakse/>
- Siikaluoma, M. (24.1.2020). Levyarvio: Pyhimyksen uutuudella ovat sekä biisinapakympit että punainen lanka hukassa. Soundi. Haettu 15.7.2020 osoitteesta <https://www.soundi.fi/levyarviot/levyarvio-pyhimyksen-uutuudella-ovat-seka-biisinapakympit-etta-punainen-lanka-hukassa/>
- Siltamäki, T. (17.8.2016) Kristo Laanti on DJ Kridlokk, Khid ja yksi Suomen taitavimmista räppäreistä – lue miksi. Aamulehti. Haettu 15.7.2020 osoitteesta <https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/kristo-laanti-on-dj-kridlokk-khid-ja-yksi-suomen-taitavimmista-rappareista-lue-miksi-23861324>
- Steinby, L. (2011). Subjektin ja sitä koskevien käsitysten historiaa. Teoksessa V. Ruohonen, E. Sevänen & R. Turunen (toim.), *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa* (s. 103–154). Vantaa: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Strand, H. & Lahtinen, T. (2006). Tuuppa Rolloon! Teoksessa T. Lahtinen & M. Lehtimäki (toim.), *Ääniä äänien takaa: Tulkintoja rock-lyriikasta* (s. 147–168). Tampere: Tampere University Press.
- Spady, J. G., Alim, H. S. & Meghelli, S. (2006). *The Global Cipa: Hip Hop Culture and Consciousness*. Philadelphia, PA: Black History Museum Press.
- Sykäri, V. (2019). Freestyle osana suomalaista hiphop-kenttää: improvisoinnin taito, vaikutteet ja kehitys. Teoksessa V. Sykäri, I. Rantakallio, E. Westinen & D. Cvetanović (toim.), *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* (s. 50–86). Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura.
- Sykäri, V., Rantakallio, I., Westinen, E. & Cvetanović, D. (2019). *Hiphop Suomessa: Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura.
- Söderholm, S. (1999). Underground, kirjallisuus, populaarikulttuuri. Teoksessa P. Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin* (s. 244–252). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tolonen, A. (26.7.2011). DJ KRIDLÖKK: UG-Solo. Soundi. Haettu 15.7.2020 osoitteesta <https://www.soundi.fi/levyarviot/dj-kridlokk-ug-solo/>
- Tossavainen, V. (2004). *Puhuja ja kuulija: ensimmäinen ja toinen persoona Fintelligenssin sanoituksissa*. Helsingin yliopisto. Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Turunen, R. (2011). Ideologia, diskurssi ja representaatio. Teoksessa V. Ruohonen, E. Sevänen & R. Turunen (toim.), *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa* (s. 298–336). Vantaa: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tynkkynen, E.-L. (2017). *Teoskokonaisuuden rakentuminen rap-artisti Heikki Kuulan albumilla Blacksuami*. Tampereen yliopisto. Viestintätieteiden tiedekunta. Pro gradu -tutkielma.
- Urbaani sanakirja: kriipata. Haettu 15.7.2020 osoitteesta <https://urbanisanakirja.com/word/kriipata/>
- Urban Dictionary: mayne. Haettu 15.7.2020 osoitteesta <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=mayne>

- Vainikkala, E. (1991). Kertomisen ja lukemisen välivaiheet. Implikoidun tekijän ja lukijan ambivalenssi. Teoksessa J. Hyvärinen (toim.), *Monikasvoinen subjekti: Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista* (s. 83–103). Turku: Turun yliopisto.
- Viikari, A. (1991). Lyriikan subjektista. Teoksessa J. Hyvärinen (toim.), *Monikasvoinen subjekti: Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista* (s. 105–114). Turku: Turun yliopisto.
- Watkins, S. C. (2005). *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston: Beacon Press.
- Westinen, E. (2007). "Buuzia, budia ja hyvää ghettoootia": *The Construction of Hip Hop Identities in Finnish Rap Lyrics Through English and Language Mixing*. Jyväskylän yliopisto. Kielten laitos. University of Jyväskylä. Pro gradu -tutkielma.
- Westinen, E. (2014). *The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Jyväskylän yliopisto. Kielten laitos. Väitöskirja.
- Westinen, E. & Rantakallio, I. (2019). "Keep it real" – Rap-artistien näkemyksiä autenttisuudesta. Teoksessa V. Sykäri, I. Rantakallio, E. Westinen & D. Cvetanović (toim.), *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* (s. 124–149). Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura.
- Whiteley, S., Bennett, A. & Hawkins, S. (2004). *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Aldershot: Ashgate.
- Willman, J. (2006). Mursun uni. Teoksessa T. Lahtinen & M. Lehtimäki (toim.), *Ääniä äänien takaa: Tulkintoja rock-lyriikasta* (s. 41–68). Tampere: Tampere University Press.
- Yli-Tepsa, H. (2019). Rap-työpajat voimaantumisen sosiaalisena kontekstina. Teoksessa V. Sykäri, I. Rantakallio, E. Westinen & D. Cvetanović (toim.), *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* (s. 322–339). Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura.