

Gettolarppausta ja jätkäporukoita

Maskuliinisuuksien representaatioita suomalaisen rapin kansitaiteessa

Iida Kilpeläinen

Pro gradu -tutkielma

Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2018

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun
alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/
Humanistinen tiedekunta

KILPELÄINEN, IIDA: Gettolarppausta ja jätkäporukoita. Maskuliinisuuksien representaatioita suomalaisen rapin kansitaiteessa

Pro gradu -tutkielma, 91 s., 7 liites.
Taidehistoria
Toukokuu 2018

Tutkielmassa tarkastellaan maskuliinisuuksien representaatioita ja niiden rakentumista suomalaisen rapin kansitaiteessa sekä niiden suhdetta translokaaliin hip hop -kulttuuriin, genren juuriin Yhdysvalloissa ja erilaisiin suomalaisen kulttuurin ilmiöihin. Tutkimusaineistoon kuuluu 12 suomalaisen rap-albumin tai -singlen kantta vuosilta 2000–2018.

Aineistoa lähestytään tutkielmassa lähiluvun keinoin ja tekstuaalista lähestymistapaa hyödyntäen. Äänitteen kansitaide nähdään paratekstuaalisessa suhteessa äänitteeseen. Lisäksi tutkielmassa käytetään visuaalisen semiotiikan yleiskäsitteistöä. Tutkielmassa keskitytään representaatioihin ja niitä yhdistäviin teemoihin genren, genrekulttuurin ja genrekonvention noustessa keskeisiksi käsitteiksi.

Tutkielmassa käy ilmi, että maskuliinisuuksia representoidaan suomalaisen rapin kansitaiteessa esimerkiksi sukupuolittuneiden poseerauksen tapojen ja katseen kaavojen avulla sekä homososiaalisuuden ja väkivallan teemojen kautta. Keskeisiksi keinoiksi yhdysvaltalaisen rapin kuvaston ja siihen kuuluvan mustan hypermaskuliinisuuden troopin sekä suomalaisen yhteiskunnan todellisuuden yhteen saattamiselle hahmottuvat parodia ja huumori. Ne ovat ilmiöinä sukupuolittuneita ja usein samanaikaisesti sekä kommentoivat että vahvistavat hallitsevaa sukupuolijärjestelmää.

Tutkimustuloksissa näkyy myös alagenren, musiikkityylin ja erilaisten rapin genreverkostojen vaikutus siihen, miten ja millaisia maskuliinisuuksia kansissa representoidaan. Tämä nouseekin mahdolliseksi jatkotutkimuksen aiheeksi.

Asiasanat: hip hop, rap, kansitaide, representaatio, genret, miestutkimus, sukupuolentutkimus, visuaalinen kulttuuri, Suomi

1. JOHDANTO	
1.1. Tutkielman aihe ja tarkoitus	1
1.2. Tutkimusaineisto ja -menetelmät	2
1.3. Tutkimustilanne ja paikantuminen	4
2. ÄÄNITTEIDEN KANSITAIDE, GENRE JA HIP HOP	
2.1. Näkökulmia kansitaiteeseen	7
2.2. Genrekulttuuri ja musiikkiteollisuus	11
2.3. Rap genrenä ja sen visuaaliset konventiot	15
3. MASKULIINISUUDET, RAP JA ROTU	
3.1. Maskuliinisuudet ja sukupuolen representaatio	19
3.2. (Musta) maskuliinisuus ja rapin sukupuolijärjestelmä	23
3.3. Valkoiset miehet, representaatioiden kameleontit	26
4. SUOMALAISEN RAPIN NEUVOTTELUSTRATEGIOITA	
4.1. Rap, translokaalisuus ja Suomi	30
4.2. Autenttisuuksien paikallinen määrittäminen	34
4.3. Parodinen autenttisuus ja maskuliininen huumori suomalaisessa rapissa	38
5. KATSE, POSEERAUS JA MASKULIINISUUS	
5.1. Sukupuolittuneet katseen kaavat ja poseerauksen tavat	41
5.2. ”Me hallitaan näitä katuja”: mies ja tilan hallinta	46
5.3. ”Jou mä bousaan ja representtaan”: aktiivinen poseeraus, liike ja toiminta	52
6. HOMOSOSIAALISUUDEN ILMENTYMÄT KANSITAITEESSA	
6.1. Hip hopin homososiaaliset verkostot	54
6.2. Homososiaalisuus <i>Kehumatta parhaan ja Tsekkaa mutsin!</i> kansissa	58
6.3. Bros b4 hoes: naiset homososiaalisuuden rekvisiittana	63
7. VÄKIVALLAN MERKIT KANSITAITEESSA	
7.1. Väkipalta ja maskuliinisuus	69
7.2. Väkivallan merkit aineistossa	71
7.3. Femininité fatale: kammottava feminiinisyys <i>Laatuaika EP:n</i> kannessa	76
8. YHTEENVETO	79
KUVALUETTELO	84
LÄHDELUETTELO	85
KUVALIITE	

1. Johdanto

1.1. Tutkielman aihe ja tarkoitus

Olen ollut kiinnostunut rap-musiikista pienestä pitäen. Teini-ikäisenä se oli jotain, jonka äänimaailmasta nautin ja jonka sanoitusten röyhkeys tuntui kiehtovalta, mutta jonka en katsonut kuuluvan itselleni, sillä kyseistä musiikkia kuuntelivat lähinnä koulun pojat. Sittenkin, kun lakkasin välittämästä sukupuoli-identiteettiään kehittämässä olevan yläastelaisen tarkkuudella siitä, minkä kulttuurituotteen kuluttaminen on soveliaista millekin sukupuolelle, aloin kuunnella suomalaista rap-musiikkia enemmän ja tarkemmalla korvalla. Lyriikoiden aihemaailmat olivat virkistävän monipuolisia verrattuna muiden kuuntelemieni musiikkigenrejen toistuviin rakkaussuhdeaiheisiin. Rapissa useimmiten nuoret miehet kertoivat elämäänsä liittyvistä aiheista, jotka tuntuivat samastuttavilta kertojansa sukupuolesta huolimatta: onhan miesrooliin samastuminen ylipäättään asia, jonka oppiminen on yhteiskunnassamme lähes välttämätöntä kenelle tahansa, joka tahtoo saada jotain irti suurimmasta osasta kulttuurimme narratiiveista.

Rapissa korvaani särähteli kuitenkin edelleen sama seksismi, joka jo teini-iässä sai minut ajattelemaan, ettei kyseinen genre ole minua varten. Pystyin tavallisesti jollain tasolla sivuuttamaan rapissa esiintyvän seksismin, sillä yleensä se ei ole suomalaisessa rapissa keskeisessä asemassa vaan pikemminkin satunnaisia sanavalintoja tai parodiaa. Ajatus siitä, ettei rap ole minua varten, on joka tapauksessa jotain, minkä monet naiset ovat jakaneet. Se näkyy osaltaan siinä, miten miesvaltaiseksi skene on määrittynyt paitsi musiikin tekijöiden, myös kuuntelijoiden suhteen. Vasta aivan viime aikoina asiaan on ollut havaittavissa jonkinlaista muutosta. Itse en ole joutunut kokemaan esimerkiksi suoraa ulossulkemista kuin erittäin harvoin, mutta selvää on yleensä ollut se, että naisen paikka on rapin piirissä oletusarvoisesti marginaalissa. Tämän asetelman takia keskityn tutkielmassani siihen, mikä jää rapin keskiöön toisinaan huomaamattomallakin tavalla: miehiin ja maskuliinisuuteen.

Tarkastelen tutkielmassani maskuliinisuuksien representaatioita suomalaisen rapin kansitaiteessa. Pohdin tutkielmassani seuraavia kysymyksiä: miten ja millaisia maskuliinisuuksia suomalaisten rap-albumien kansitaiteessa representoidaan? Miten nämä representaatiot rakentuvat? Millaisessa suhteessa suomalaisten rap-albumien kansitaiteen edustama estetiikka on toisaalta globalisoituneeseen hip hop -kulttuuriin ja etenkin genren juuriin yhdysvaltalaisessa hip hopissa sekä toisaalta erilaisiin suomalaisen

kulttuurin ilmiöihin? Millainen on maskuliinisuuden ja genren estetiikan ja kuvaston suhde?

Käyn luvussa 2 läpi kansitaiteen erityispiirteitä, genreä kulttuurina ja teollisuutena sekä rapin genrekonventioita etenkin niiden visuaalisiin ilmentymiin keskittyen. Luvussa 3 tarkastelen maskuliinisuuden, rapin ja rodun kysymyksiä ja luvussa 4 keskityn suomalaisen rapiin translokaalina sekä pohdin huumorin ja parodian roolia suomalaisessa rapissa ja etenkin näiden sukupuolittunutta luonnetta. Lopuissa luvuissa tarkastelen kolmesta eri näkökulmasta aineistoa ja maskuliinuuksien representoitumista siinä. Luvussa 5 keskityn poseerausten ja katseen sukupuolittuneisuuteen, luvussa 6 käyn läpi homososiaalisuuden ilmentymiä aineistossa ja luvussa 7 keskityn väkivallan ja sukupuolen kysymyksiin.

1.2. Tutkimusaineisto ja -menetelmät

Tutkimusaineistooni kuuluu 12 suomalaista rap-albumin tai singlen kantta vuosilta 2000–2018. Suomalaisen rapin historia on tapana jaotella kolmeen aaltoon, joista ensimmäinen, niin sanotun huumorirapin huippusuosion aika, sijoittui 1980-luvun loppuun ja 1990-luvun alkuun, toinen 1990-luvun lopulta 2000-luvun alkuvuosiin ja kolmas esimerkiksi Inka Rantakallion mukaan noin vuodesta 2008 eteenpäin (Inka Rantakallion luennot 27.4.2016 ja 31.10.2016). Jaottelu ei ole täysin vakiintunut, vaan toisen ja kolmannen aallon raja voidaan vetää myös vaikkapa vuoteen 2010. Aineistoni kansista kuusi on julkaistu ennen vuotta 2008 ja kuusi sen jälkeen, eli puolet aineistosta on toisen ja puolet kolmannen aallon ajalta. Ensimmäinen aalto rajautuu tutkielman ulkopuolelle johtuen sen tyyllillisestä erosta toiseen ja kolmanteen aaltoon nähden. Kannet on valikoitu sekä maantieteellinen että musiikki- ja kuvitustyyllinen varianssi huomioon ottaen, mutta tutkielmassa ei pyritä täydelliseen kattavuuteen, vaan pikemminkin erilaisten toistuvien teemojen ja ilmiöiden esiin nostamiseen. 12 kannen otanta on julkaisujen kokonaismäärään nähden tiukasti rajattu: Discogs-sivustolla, joka on melko kattava tietokanta julkaistuista äänilevyistä, rajaamalla genreksi hip hopin, maaksi Suomen ja vuosikymmeniksi 2000- ja 2010-luvut saa noin 5200 tulosta. Aineisto onkin valikoitu niin, että edustettuna on ennen kaikkea yleisimpiä kansityyppejä ja sellaisia kansia, joissa maskuliinisuutta representoidaan tavalla tai toisella genrelle tyypillisesti.

Aineistoon kuuluvat seuraavien levyjen kannet: Raimon *On sun kuuluvuustaaajuudellasi* vuodelta 2000 (kuva 1), Tulenkantajien *Skenejulkkis* vuodelta 2003 (kuva 2), Memmy Possen *Huolestuttavia merkkejä* vuodelta 2004 (kuva 3), Stig Doggin *Stig Dogg* (kuva 4)

ja Kemmurun *Kehumatta paras* vuodelta 2006 (kuvat 5a ja 5b), Ruudolfin *Mr. Universum EP* vuodelta 2007 (kuva 6), Huge L:n *Laatuaika EP* (kuva 7) ja Hannibalin *Streets of Nekala* vuodelta 2009 (kuva 8), Tommishockin *Uhanalainen muukalainen* vuodelta 2012 (kuva 9), Korstoraation *Tsekkaa mutsi!* (kuva 10) ja Petoksen *Testamentti* vuodelta 2016 (kuva 11) sekä Julma H:n ja Sairas T:n *Kuollu kulma* vuodelta 2018 (kuva 12).

Aineistosta *Skenejulkkis* on kolmen kappaleen CD-single ja *Mr. Universum EP* kolme kappaletta ja niiden instrumentaaliversiot sisältävä 12-tuumainen vinyyli-EP. Muut aineiston julkaisut sisältävät useampia kappaleita. *On sun kuuluvuustaaajuudellasi*, *Stig Dogg*, *Laatuaika EP*, *Streets of Nekala* ja *Uhanalainen muukalainen* on julkaistu ainoastaan CD:nä, *Kehumatta paras* vinyylinä ja CD:nä, *Kuollu kulma* vinyylinä ja kasettina ja *Huolestuttavia merkkejä*, *Tsekkaa mutsi!* ja *Testamentti* vinyylinä, CD:nä ja kasettina. Niistä julkaisuista, jotka on julkaistu useammassa formaatissa, käsittelen ennen kaikkea vinyyliversioiden kansia. *Kehumatta parhaan* tapauksessa kuitenkin käsittelen tarkemmin sekä CD- että vinyyliversioiden kansia: CD:n kansi on kuvaluettelossa kuva 5a ja vinyylin kansi kuva 5b.

Tarkastelen aineistoa lähiluvun keinoin ja hyödynnän tekstin ja kuvan tulkinnassa tekstuaalista lähestymistapaa ja muun muassa paratekstin käsitettä. Käytän lisäksi visuaalisen semiotiikan yleiskäsitteistöä. Paneudun analyysissäni representaatioihin ja niiden toimintatapoihin sekä laajempien, yhdistävien teemojen ilmentymien etsimiseen. Koska lähestymistapani on nimenomaan representaatioihin keskittyvä, en myöskään käsittele esimerkiksi tekijyyden kysymyksiä. Sen sijaan genre, genrekulttuuri ja genrekonventio nousevat tulkinnassani avainkäsitteiksi.

Representaatioiden tutkimusta on tehty paljon esimerkiksi elokuvatutkimuksen piirissä. Elokuvatutkija Richard Dyer on tutkinut sukupuolen, seksuaalisuuden ja rodun representaatioita niin elokuvissa kuin muissakin visuaalisen kulttuurin muodoissa. Kirjassaan *The Matter of Images. Essays on Representations* (1993) Dyer määrittelee representaation käsitettä. Dyerin mukaan representaatiot tuovat esiin kulttuuristen muotojen koodeja ja konventioita. Nämä muodot rajoittavat sitä, mitä todellisuudesta voidaan sanoa tietyssä ajassa ja paikassa. Kulttuurisilla muodoilla ei kuitenkaan ole vain yhtä määrättyä merkitystä, vaan tulkitsijat voivat antaa samoille representaatioille eri merkityksiä. Dyerin mukaan representaatiot eivät esitä suoraan todellisuutta, vaan ovat suhteessa ennen kaikkea toisiin representaatioihin kulttuuristen koodien järjestelmässä. Dyer kuitenkin huomauttaa, että tästä huolimatta representaatioilla voi olla myös konkreettista vaikutusta todellisiin ihmisiin ja heidän identiteetteihinsä. Jonkin ryhmän

representaatiot vaikuttavat sekä siihen, miten ryhmän jäsenet näkevät itsensä ja kaltaisensa, että siihen, miten ryhmän ulkopuoliset näkevät ryhmän jäsenet, heidän paikkansa ja oikeutensa. Dyer korostaakin, että representaatioiden tutkimuksessa valtasuhteiden pohdinnalla on keskeinen merkitys. (Dyer 1993, 1–5.) Representaatioiden tutkiminen on siis yksi tapa tutkia representoitua ja representaatiolla rakennettavaa todellisuutta sekä sen käsityksiä esimerkiksi sukupuolesta.

Leena-Maija Rossi puolestaan tarkastelee representaatioiden poliittisuutta artikkelissaan ”Esityksiä, edustamista ja eroja. Representaatio on politiikkaa” (2010). Representaatioiden näkeminen poliittisina perustuu Rossin mukaan politiikkäkäsitykselle, jossa politiikka nähdään kamppailuna merkityksistä. Koska representaatiot ovat keskeisiä merkitysten tuottamisen välineitä, representaatioiden politiikka on kamppailua käsittämisen tavoista ja siitä, mistä ja miten voidaan puhua. (Rossi 2010, 262–263.) Koska representaatiot tuottavat todellisuutta ja ovat osa sitä (Rossi 2010, 268), stereotyyppiset representaatiot, jotka tiivistävät käsityksen jostain ihmisryhmästä muutamaaan piirteeseen liioittelemalla ja yksinkertaistamalla, vaikuttavat vahvasti käsityksiin kyseisestä ryhmästä niin, että esitykset yksilöistä yleistetään edustamaan kaikkia ryhmän yksilöitä. Vaikka jonkinlainen tyyppitleminen onkin välttämätöntä maailman käsitteellistämässä ja käsittämässä, stereotyyppioilla voi olla konkreettisia vaikutuksia konkreettisille yksilöille. (Rossi 2010, 272.) Representaatiot ovat merkitysprosesseja, joissa merkitystä ei ole ainoastaan tekijän intentioilla, vaan myös tulkitsijat tuottavat aktiivisesti merkityksiä (Rossi 2010, 270). Rossi kirjoittaaakin, että yksi stereotyyppisten representaatioiden vastustamisen keino on uudelleen merkityksellistäminen, jota jokainen tulkitsija voi tehdä intentionaalisen viestin kääntämisen kautta. Tarkoitettua viestiä ei siis tarvitse ottaa annettuna, vaan sitä voi kyseenalaistaa ja merkityksellistää toisin. (Rossi 2010, 274.) Pyrinkin maskuliinisuuksien representaatioiden toimintaa tarkastelemalla myös tarjoamaan mahdollisuuksia niiden uudelleenarviointiin ja -tulkintaan.

1.3. Tutkimustilanne ja paikantuminen

Äänilevyjen kansitaidetta ja kansitaidetta ylipäätään on tutkittu melko vähän. Kansitaitteen tutkimus sijoittuu osaksi taidehistorian tutkimuskenttää lähinnä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kautta. Tähän mennessä laajin akateeminen lähestyminen äänilevyjen kansitaitteeseen on Asbjørn Grønstadin ja Øyvind Vågnesin toimittama kokoelma *Coverscaping. Discovering Album Aesthetics* (2010). Siinä äänilevyjen kansitaidetta lähestytään eri näkökulmista kahdessatoista artikkelissa, joissa käytetyt

metodit on valittu laajalta alueelta. Esipuheessa toimittajat toivovat kirjan toimivan jonkinlaisena keskustelunavauksena albumitaiteeseen ja sen tutkimukseen ja tarjoavan eklektisen valikoiman lähestymistapoja. Muuten äänilevyjen kansitaiteesta on kirjoitettu lähinnä osana tiettyjen taiteilijoiden ja suunnittelijoiden tuotantoa.¹ Sovellan kansitaiteen tarkasteluun Gérard Genetten teoksessaan *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1997) esittelemää paratekstin käsitettä, jota on käytetty usein kirjan kansiin keskittyvässä tutkimuksessa.²

Tutkielmani kuuluu kriittisen miestutkimuksen piiriin. Arto Jokinen määrittelee kriittisen miestutkimuksen poikkitieteelliseksi temaattiseksi kentäksi, jota yhdistää tutkimuskohde: miehet ja maskuliinisuudet. Kriittinen miestutkimus kuuluu sukupuolentutkimuksen piiriin ja käyttää feministisiä sukupuolen teorioita. (Jokinen 2010, 137.) Suomessa kriittistä miestutkimusta on tehnyt esimerkiksi Arto Jokinen, joka on tutkinut maskuliinisuuksia sekä niiden representoitumista ennen kaikkea suomalaisessa kontekstissa. Viittaan tutkielmassani hänen artikkeliinsa ”Potentiaalinen peto. Police-aurinkolasimainoksen maskuliiniset merkit” (1995) sekä kirjaansa *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri* (2000). Keskeisiä lähtökohtia maskuliinisuuksien teoretisoinneille tutkielmassani on Raewyn Connellin teoksessaan *Masculinities* (1995) esittelemä jaottelu erilaisten maskuliinisuuksien välillä. Hyvä tiivistys maskuliinisuuksien tutkimuksen lähtökohdista ja suuntauksista on Todd Reeserin kirjoittama *Masculinities in Theory. An Introduction* (2010).

Representaatiotutkimuksen piiristä viittaan Richard Dyerin edellä sivutun *The Matter of Images* -teoksen lisäksi Dyerin valkoisuuden representaatioita käsittelevään teokseen *White* (1997) sekä esseekokoelmaan *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa* (2002). Suomessa sukupuolen representaatioita visuaalisessa kulttuurissa on tutkinut muun muassa Leena-Maija Rossi, jonka teos *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona* (2003) käsittelee sukupuolten representaatioita Suomessa esitetyissä TV-mainoksissa. Anthony Easthopen *What a Man's Gotta Do. The Masculine Myth In Popular Culture* (1986) on katsaus maskuliinisuuden myyttien ilmentymiin populaarikulttuurissa. Easthopen lähtökohta on psykoanalyysissa, ja vaikka teoksen voikin joiltain osin katsoa olevan hieman vanhentunut, se tarjoaa hyviä näkökulmia kulttuurissamme keskeisiksi määritettyihin maskuliinisuuden piirteisiin.

¹ Ks. esim. John A. Walkerin *Cross-Overs. Art Into Pop, Pop Into Art* (1987).

² Ks. esim. Marco Sonzognin *Re-Covered Rose. A Case Study in Book Cover Design as Intersemiotic Translation* (2011).

Tutkielmani kuuluu myös hip hop -tutkimuksen piiriin. Hip hop -tutkimus on melko nuori ja nopeasti kasvava monitieteinen tutkimusala. Ensimmäiset sen alle luettavat teokset on kirjoitettu 1980-luvulla Yhdysvalloissa. Hip hop -tutkimuksen klassikkoteoksia ovat muun muassa Tricia Rosen *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994) ja Jeff Changin *Can't stop, won't stop. Hiphopsukupolven historia* (suom. 2008, alkuteos 2005), joissa käsitellään hip hop -kulttuurin historiaa ja keskeisiä ilmiöitä. Maskuliinisuutta ja yhdysvaltalaisista rapia on tutkittu melko paljon. Tutkielmassani viittaan ennen kaikkea Michael P. Jeffriesin artikkeliin ”Can a Thug (Get Some) Love? Sex, Romance, and the Definition of a Hip Hop 'Thug'” (2009) ja monografiaan *Thug Life. Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop* (2011), joissa tarkastellaan tyypillisiä amerikkalaisessa gangsta rapissa³ representoitavia maskuliinisuuden muotoja. Lisäksi viittaan Matthew Owaren gangsta rapin homososiaalisuuteen keskittyvään artikkeliin ”Brotherly Love. Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music” (2011) ja Lindsay Calhounin artikkeliin ”Will the Real Slim Shady Please Stand Up? Masking Whiteness, Encoding Hegemonic Masculinity in Eminem's Marshall Mathers LP” (2005), jossa käsitellään luokan ja rodun problematiikkaa yhdysvaltalaisen rapin kentällä rap-artisti Eminemin kautta. Jeff Changin toimittama *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-hop* (2006) on yksi harvoista akateemista hip hop -kulttuurin visuaalisia ulottuvuuksia käsittelevistä teoksista. Erästä rapin visuaalisen kulttuurin ilmiötä käsitellään myös Krista Thompsonin artikkelissa ”The Sound of Light. Reflections on Art History in the Visual Culture of Hip-Hop” (2009).

Suomalainen hip hop -tutkimus on jatkuvasti kasvava tutkimusala. Vuonna 2014 perustettu Hip hop Suomessa: suuntaukset ja sukupolvet -tutkimusverkosto kokoaa yhteen alan tutkijoita. Tutkimus on keskittynyt pitkälti toisaalta kulttuurintutkimuksellisiin näkökulmiin ja toisaalta lyriikka-analyysiin, eikä visuaaliseen kulttuuriin keskittyvää tutkimusta ole vielä juuri tehty. Suomalaisen rapin historiaa on käsitelty Jani Mikkosen teoksessa *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho* (2004) ja Palefacen kirjan *Rappioidetta. Suomalaisen tekijät* (2011) alussa lopun kirjan keskittyessä rap-lyriikkaan ja sen tekijöihin. Elina Westisen *The Discursive Construction of Authenticity. Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture* (2014) on ensimmäinen suomalaista rapia

³ Gangsta rap on hip hop -musiikin alagenre, jossa keskitytään katurikollisuuden, kuten esimerkiksi huumekaupan ja prostituution sekä jengiväkivallan kuvauksiin. Se on yksi kaupallisesti menestyneimmistä hip hopin alagenreistä.

käsittelyä väitöskirja. Westinen tarkastelee autenttisuuden, identiteetin ja paikallisuuden kysymyksiä myös artikkelissaan ”The Linguistic and Discursive Construction of Hip Hop Identities. A View on Finnish Rap Lyrics” (2010).

Hip hopin lokalisaatiota Suomeen ovat tarkastelleet Matti Nieminen artikkelissaan ”Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa” (2003) ja Mervi Tervo artikkelissaan ”From Appropriation to Translation. Localizing Rap Music to Finland” (2014). Heini Strandin ja Toni Lahtisen artikkelissa ”Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti” (2006) lokalisaatiota ja paikallista identiteettiä tarkastellaan yhden rap-yhtyeen tapauksessa. Mervi Tervo on tutkinut suomalaisia rap-musiikkivideoita, joista hän kirjoittaa artikkelissaan ”Tilat ja paikat suomalaisissa rap-musiikkivideoissa” (2012) ja Juha Ridanpään kanssa artikkelissa ”Humor and Parody in Finnish Rap Music Videos” (2016). Huumoria ja parodiaa suomalaisessa rapissa on tutkinut myös Antti-Ville Kärjä artikkelissaan ”Ridiculing Rap, Funlandizing Finns? Humour and Parody as Strategies of Securing the Ethnic Other in Popular Music” (2011). Jan Liesaho on puolestaan eritellyt suomalaisen rapin tyylejä ja aiheita lähiötemaisissa kappaleissa artikkelissa ”Lähiö suomalaisessa rapissa” (2004).

Tässä välissä on hyvä selvittää hip hopin ja rapin käsitteitä. Hip hopilla tarkoitetaan useimmiten laajemmin 1970-luvun New Yorkin Etelä-Bronxissa alkunsa saanutta kulttuuria, jonka ymmärretään usein koostuvan niin sanotuista neljästä elementistä (graffiti, breakdance, DJ-työskentely ja rap) sekä muista kulttuurimuodoista, kuten tietystä tyylistä (esim. DJ Kool Herc 2008; Chang 2006, 9–14). Hip hopilla viitataan kuitenkin usein myös pelkästään kyseisen kulttuurin musiikkiin (esim. Nieminen 2003, 168). Termi rap voi viitata paitsi tietyn genren musiikkiin, myös räppäämiseen yleensä. Nämä tietyt tavat rytmittää puhe taustamusiikin päälle eivät välttämättä rajoitu vain yhden musiikkigenren ilmaisukeinoksi. Itse käytän käsitettä hip hop kuvaamassa pääasiassa juuri laajempaa kulttuuria ja käsitettä rap kuvaamaan tiettyä musiikkigenreä siihen liittyvät ulkomusiikilliset ilmiöt mukaan lukien. Termiviidakkoa monimutkaistaa vielä se, ettei kaikkea rapia välttämättä ole järkevää käsittää hip hopiksi, mikäli sen yhteys kyseiseen kulttuuriin on heikko. Hip hop ei ole siis pelkkää rapia, eikä kaikki rap ole välttämättä hip hopia.

2. Äänitteiden kansitaide, genre ja hip hop

2.1. Näkökulmia kansitaiteeseen

Tässä luvussa esittelen joitakin näkökulmia äänitteiden kansitaiteeseen ja sen tutkimukseen. Kansitaiteen tutkimus on keskittynyt pitkälti kirjankansien tutkimukseen, jota on mahdollista monelta osin soveltaa äänitteiden kansitaidetta tarkasteltaessa. Itse sisällytän konkreettisesti kansitaiteen käsitteen alle äänitteen pakkauksen kokonaisuuden, joka sisältää kaikki sekä kuvalliset että tekstuaaliset elementit kaikilla kannen ja esimerkiksi äänilevyn pinnoilla. Pelkästä ääniteobjektin etukannesta tai digitaalisesti esitetystä kuvakkeesta puhuessani käytän kansikuvan tai lyhemmin kannen käsitettä. Keskityn tutkielmassani tarkastelemaan ennen kaikkea kansikuvia, mutta sivuan ajoittain muitakin kansitaiteen osia.

Gérard Genette erittelee teoksessaan *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1997) kirjan paratekstiä. Genette nimittää paratekstiksi elementtejä, jotka ympäröivät tekstiä ja ovat sen jatkeita varmistaen näin tekstin läsnäolon maailmassa. Tällaisia elementtejä, joita ilman teksti harvoin esiintyy, mutta joiden kuuluminen tekstiin itseensä on epäselvää, ovat muun muassa kirjoittajan nimi, teoksen nimi tai otsikko, esipuhe ja kuvitukset. Genetten mukaan vasta parateksti tekee tekstistä kirjan sekä mahdollistaa tekstin vastaanoton ja suhteen yleisöön. Parateksti on siis eräänlainen kynnyks, määrittelemätön alue tekstin sisä- ja ulkopuolen välillä, painetun tekstin raja, joka määrittää koko tekstin luentaa. (Genette 1997, 1–2.) Genetten tarkastelemat paratekstuaaliset elementit ovat enimmäkseen tekstuaalisia tai verbaalisia, ja paratekstit ovatkin useimmiten tekstiä. Genette huomauttaa kuitenkin, että paratekstuaalista arvoa on myös kuvallisilla, materiaalisilla ja faktuaalisilla elementeillä. (Genette 1997, 7.) Genette käsittelee teoksessaan myös kirjankantta ja siinä esiintyviä paratekstuaalisia elementtejä keskittyen lähinnä tekstuaalisiin elementteihin. Ajatus kansikuvasta paratekstinä on silti melko yleisesti hyväksytty kansikuvaa käsittelevässä tutkimuksessa⁴.

Kun kansitaidetta käsitellään paratekstinä, voidaan ensinnäkin pohtia nimenomaan kannen kuvitusta paratekstuaalisena elementtinä. Kannen kuvitukset ovat Genetten listaamien paratekstien tapaan tulkinnan kynnyks lukijan ja tekstin välillä. Äänilevyn tapauksessa ”teksti” ei tietenkään ole samalla tapaa tekstiä kuin kirjassa. Se ei ole siis graafiseen muotoon kirjattua verbaalista materiaalia vaan fyysiseen muotoon tallennettua auditiivista materiaalia, joka tosin voi sisältää verbaalisiakin elementtejä. Toiseksi, kansitaiteeseen sisältyy usein kuvituksen lisäksi Genetten luettelemia paratekstuaalisia

⁴ Esimerkiksi Grønstad ja Vågnes (2010, 14) kuvailevat kansitaidetta seuraavasti *Coverscaping*-antologian johdannossa: ”The album cover, then, simultaneously embodies commercial, indexical, ekphrastic, narrative, and paratextual qualities (in addition, obviously, to broader artistic, historical, and political ones).”

elementtejä, kuten tekijän (äänitteiden tapauksessa siis useimmiten artistin) nimi ja teoksen (tässä siis albumin tai singlen) nimi. Kansitaiteessa nämä ovat monella tapaa erottamattomia, sillä myös kansitaiteen tekstit ovat visuaalisia elementtejä ja kuvitukset sisältävät osittain verbalisoitavissa olevaa informaatiota. Kansitaide on paratekstuaalisen olemuksensa takia helppo sivuuttaa, mutta se vaikuttaa joka tapauksessa tekstin – tai äänilevyjen tapauksessa musiikin – tulkintaan. Yksinkertaisimmillaan kansitaiteen ja äänitteen suhde voidaan nähdä mainoksen ja mainostettavan tuotteen suhteena. Äänilevyjen kansitaiteen historiaa kartoittaneen Nick de Villen mukaan ennen musiikkivideoita äänilevyn etukantta pidettiin levytysteollisuuden piirissä yleisesti äänitteiden ensisijaisena markkinointivälineenä (de Ville 2003, 9). Kansitaiteeseen on kuitenkin koodattu monenlaista informaatiota, ja se toimii esimerkiksi yhtenä genren ja tyylin keskeisenä merkitsijänä.

Kansitaide on siis kynnyksellä lukijan ja tekstin välissä ja tällä tapaa selkeästi äänitteen marginaalia. Mielikuvatasolla se on kuitenkin hyvin keskeinen osa äänitettä, sen enemmän tai vähemmän kirjaimelliset kasvot. Vaikka fyysisten äänilevyjen merkitys on jossain määrin toistopalveluiden yleistyessä vähentynyt tai ainakin muuttunut, suurimpaan osaan äänitteiden julkaisuista liitetään edelleen kuvallista materiaalia. Esimerkiksi usein ennen albumin julkaisua sosiaalisessa mediassa ja levykauppojen sivuilla saatetaan julkaista levyn kansikuva ja lista kappaleiden nimistä. Näiden paratekstuaalisten elementtien perusteella saatetaan tehdä yllättävänkin tarkkoja päätelmiä tulevan julkaisun sisällöstä – ja edelleen ostopäätöksiä. Ne tarjoavat siis kuluttajalle ensimmäisen mielikuvan musiikista jo ennen sen kuulemistakin. Onkin helppo allekirjoittaa Grønstadin ja Vågnesin luonnehdinta äänilevystä yhdistelmämediumina (composite medium), joka ei koostu pelkästään musiikista, vaan yhtä lailla myös graafisesta materiaalista ja painetusta tekstistä (Grønstad & Vågnes 2010, 10–11).

W. J. T. Mitchell kirjoittaa *Picture Theory* -teoksensa (1994) esittelyluvussa kaikkien medioiden olevan sekoittuneita.⁵ Tällä lausumalla hän tarkoittaa, ettei ole olemassa puhtaasti visuaalisia tai verbaalisia, kuvallisia tai tekstuaalisia taiteita tai medioita, vaikka mediumin puhtaus onkin yksi modernismin suurista utopioista. Mitchellin mukaan mediumin puhtauden korostaminen ja kuvan ja tekstin välinen jako kytkeytyvät vahvasti valtaan ja arvostukseen. Kuvien ja kielen välille tehtävät erot eivät ole vain formaaleja, vaan ne liittyvät perustavanlaatuisiin ideologisiin ja hierarkkisiin erotteluihin, kuten itsen ja toisen väliseen eroon (puhuttu/nähty), näyttämisen ja kertomisen väliseen eroon,

⁵ "All media are mixed media" (Mitchell 1994, 5).

kuulopuheen ja silminnäkiyyden eroon sekä aistien välisiin eroihin, erilaisiin representaatiotraditioihin ja kokemisen tapoihin. (Mitchell 1994, 5.)

Mitchell peräänkuuluttaakin tutkimusta, jossa kuvallisten ja tekstuaalisten representaatioiden vertailun sijaan keskitytään tarkastelemaan tekstin ja kuvan yhtymiä sekä sitä, millaisia merkityksiä kuvan ja sanan toisiaan vasten asettuminen, sekoittuminen ja erottuminen synnyttävät (Mitchell 1994, 90–91). Mitchell korostaa kuitenkin, että vaikka kuvaa ja sanaa yhdistävät kohteet ovatkin helpoin lähtökohta ei-vertailevaan tutkimukseen, jossa merkitysten nähdään rakentuvan nimenomaan eri esitystapaisten elementtien vuorovaikutuksessa, todellisuudessa ”puhtaatkin” representaatiot ovat aina sekoittuneita. Esimerkiksi kirjoitetut tekstit ovat aina konkreettisesti visuaalisia, kun ne kirjoitetaan tai painetaan näkyvään muotoon. Niinpä Mitchellin mukaan kirjoitus mediumina dekonstruoikin puhtaan kuvan tai puhtaan tekstin mahdollisuuden, sillä se on fyysisessä, graafisessa muodossaan erottamattomasti osa sekä visuaalista että verbaalista, ”imagetext”. (Mitchell 1994, 95.) Nämä huomiot ovat hyvin keskeisiä tarkasteltaessa graafista suunnittelua, jossa tekstiä käsitellään yhtenä visuaalisena elementtinä muiden joukossa samalla ottaen huomioon tekstin verbaalisen ulottuvuuden merkitykset ja diskursiiviset yhteydet.

Äänilevyjen tapauksessa kuvan, sanan, kirjoituksen, kielen ja muun auditiivisen materiaalin suhteet muodostavat monimutkaisen merkitysverkoston, johon pureuduttaessa on otettava huomioon näiden välisten suhteiden valtarakenteet, diskursiiviset erot ja yhtäläisyydet sekä se, missä määrin nämä eri elementit ovat järkevästi eroteltavissa toisistaan. Ensinnäkin selvää on, että äänitteen kansi on toissijainen itse äänitteeseen nähden. Sen tehtävä on loppujen lopuksi ennen kaikkea suojata äänitettä vahingoittumiselta. Siinä mahdollisesti – ja useimmiten – oleva kansitaide on silti paratekstuaalisuutensa takia varsin keskeisessä kynnyksen tai kasvojen asemassa. Kansitaide ja äänitteen musiikki kietoutuvat yhteen ja selittävät toisiaan.

Äänilevyjen kansitaiteen kohtalosta maalailtiin synkkiä kuvia CD:n suosion kasvaessa ja vinyylilevyn vastaavasti laskiessa. Kansitaiteeseen sijoitetut taloudelliset resurssit laskivat Nick de Villen mukaan 1980-luvulla tämän muutoksen myötä. De Ville kuitenkin huomauttaa, että tällöin kansitaide lähinnä muutti muotoaan. Yhden keskeisen etukannen kuvan merkitys on useissa tapauksissa CD-julkaisuissa pienempi kuin vinyylilevyissä, mutta niiden kansivihkoset laajenevat de Villen sanoin usein jopa visuaalisiksi esseiksi. (De Ville 2003, 9–10.) Hip hop -tutkija Jeff Changin johtamassa paneelikeskustelussa

”Words and Images. A Roundtable on Hip-Hop Design” kirjassa *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip Hop* graafinen suunnittelija Cey Adams kiinnittääkin huomionsa siihen, miten haastavaa kansitaiteen suunnittelijan on saada sama viesti kääntymään eri alustoille C-kasetista 12-tuumaiseen vinyyliin ja CD:hen (Adams, Rollins & Jenkins 2006, 129). Vinyylilevyt, CD:t ja C-kasetit ovat kaikki suomalaisessa rap-musiikissa relevantteja formaatteja. Adamsin luettelemien objektiformaattien⁶ lisäksi internetin toistopalveluissa kansikuva on useimmiten näkyvissä.

Objektiformaateissa pelkän etukannen kuvan lisäksi kansitaiteeseen kuuluu formaatin mukaan vaihteleva määrä muita pintoja ja sitä mukaa visuaalista materiaalia. Online-toistopalveluissa, joista merkittävin lienee tällä hetkellä Spotify, kansitaide rajoittuu yhteen kuvaan. On mielenkiintoista, kuinka Spotifyssakin kansikuvalla on keskeinen merkitys, etenkin kun ottaa huomioon miten vahvasti Spotify perustuu soittolistoille, joiden tekemiseen ja jakamiseen palvelu kannustaa. Kappaleet on kuitenkin myös Spotifyssa jaoteltu albumeittain, vaikka niiden kuunteleminen kokonaisuuksina onkin tehty joissain palvelun maksuttomissa muodoissa hankalaksi. Yksittäisten kappaleiden julkaiseminen on toistopalveluissa helppoa, mutta albumi on pitänyt edelleen pintansa keskeisenä julkaisutapana. Kansikuvan tehtävä onkin myös toistopalveluissa ennen kaikkea antaa albumille kasvot ja visuaalista sen identiteettiä. Vielä yksi kiinnostava kehitys on radion merkityksen väheneminen medianä. Toistopalvelut ovat korvanneet osaltaan radion käyttötarkoituksia, ja musiikkiin liittyvän visuaalisen paratekstuaalisen materiaalin näkyvyyden ja merkityksen voidaan katsoa täällä tapaa kasvaneen.

2.2. Genrekulttuuri ja musiikkiteollisuus

Populaarimusiikin genrejä teoretisoinut musiikkiteeilijä Fabian Holt toteaa teoksensa *Genre in Popular Music* (2007) alussa musiikin genren olevan kategoria, joka viittaa tiettyntyyppiseen musiikkiin erityisessä kulttuurisessa tuotannon, levittämisen ja merkityksenannon verkostossa. Genre ei siis ole Holtin mukaan olemassa ainoastaan musiikissa itsessään, vaan myös tietyt konventiot jakavien ihmisten mielissä ja kehoissa. Nämä konventiot luodaan suhteessa tiettyihin musiikillisiin teksteihin ja artisteihin sekä konteksteihin, joissa konventioita jatkuvasti tuotetaan ja koetaan. (Holt 2007, 2.) Tarkastelen tässä alaluvussa genreä toisaalta kulttuurina ja toisaalta teollisuutena

⁶ Useimmiten puhutaan fyysisistä formaateista. Käytän tässä kuitenkin käsitettä ”objektiformaatti”, sillä näissä formaateissa keskeistä on äänitteen status kulutustuotteena ja esineenä. Lisäksi termi ”fyysinen” on epätarkka, kun lopulta tarkoitetaan taktiillista: digitaalisessa muodossakin jaettava musiikki on tavalla tai toisella ”fyysistä”.

hyödyntäen ennen kaikkea Holtin ajatuksia genrekulttuurista sekä musiikintutkija Keith Negusin teoksessaan *Music Genres and Corporate Cultures* (1999) esittämiä pohdintoja musiikkiteollisuuden ja genrekulttuurien dynamiikasta.

Holt käyttää teoksessaan genrekulttuurin käsitettä, jolla hän tarkoittaa genren muodostavan kulttuurisen ryhmittymän identiteettiä. Genrekulttuurin ajatuksessa populaarimusiikin genret nähdään pieninä kulttuureina, jotka eivät liity pelkästään musiikkiin vaan edelleen tiettyihin kulttuurisiin arvoihin, rituaaleihin, käytäntöihin, alueisiin, perinteisiin ja ihmisryhmiin. Tutkimuksessa yleensä genreä suositumman skenen käsitteen Holt määrittelee lyhyesti genrekulttuurin paikallisiksi ilmentymiksi. (Holt 2007, 19.) Genreen liittyvät sosiaaliset ja diskursiiviset verkostot ovat laajoja, liukuvia ja monimutkaisiin kulttuuriin rakenteisiin kietoutuneita. Verkostoon kuuluvien henkilöiden väliset kommunikatiiviset yhteydet voivat olla hyvinkin välillisiä, mutta identifikaatio samaan genreen tarkoittaa joka tapauksessa joitain jaettuja ajatuksia musiikkityypistä sekä joidenkin samojen levytysten tai artistien tuntemista. (Holt 2007, 20–21.) Massamedioituminen on monimutkaistanut genreverkostojen kollektiivisia tilallisia rajoja. Genrespesifien bisnesrakenteiden puitteissa levitettävien levytysten merkitys kaanonin muodostuksessa on tämän translokaalisuuden kautta kasvanut. Genrejen merkitysten syntyminen tuotantopaikkojen ulkopuolisissa merkityskonteksteissa on monella tapaa vahvasti välittyntä ja vaatii levy-yhtiöiden ja massamedian lisäksi aktiivista panosta muun muassa musiikista kirjoittamisen ammattilaisilta, paikallisilta muusikoilta ja faneilta. (Holt 2007, 27–28.)

Genrekulttuureihin kuuluvat verkostojen sisällä jaetut genrekonventiot, joihin sisältyvät musiikin eri muotojen lisäksi niitä ympäröivät visuaaliset ja verbaaliset representaatiot. Genrekonventioiden tarkastelu on Holtin mukaan usein vaikeaa, sillä konventioiden luettelointi on helposti banalisoivaa ja hyvin yksinkertaistavaa. Jonkin genren konventioihin sisältyvät elementit voivat esiintyä myös toisissa genreissä, ja lisäksi elementit jatkuvasti elävät genrejen sisällä. (Holt 2007, 22.) Luetteloinnin sijaan Holt ehdottaa konventioiden tarkastelua strukturalististen ja semioottisten lähestymistapojen kautta. Genreä voidaan tarkastella kulttuurisena järjestelmänä, jossa tietyt merkit saavat merkityksensä osana laajempaa merkijärjestelmää, joka on syntynyt tietyn historiallisen kehityksen myötä tiettyihin paikkoihin sidottuna. Tiedyt musiikilliset elementit toimivat genren merkitsijöinä, vaikka ne eivät esiinnykään vain yhdessä genressä tai genren kaikissa teoksissa, sillä ne merkityksellistetään genren merkijärjestelmässä tietyllä tapaa. (Holt 2007, 22–24.)

Luettelointi on ongelmallista myös genren visuaalisia konventioita tarkasteltaessa. Konventiot elävät, muuttuvat, eivätkä rajoitu pelkästään yhteen genreen. Musiikillisten ja kuvallisten elementtien erittelemisen eroavat kuitenkin toisistaan merkkijärjestelmien erilaisten luonteiden takia. Kuten Holt (2007, 4–5) toteaa, musiikissa mimeettisyys on vähäistä ja keskeisin viittauskohde on aina muussa musiikissa. Vaikka visuaalisissakin merkkijärjestelmissä ensisijainen viittauskohde ovat ennen kaikkea toiset visuaaliset representaatiot, kuvallisten esitysten kohdalla usein toistuva mimeettisyys tekee visuaalisten konventioiden verbalisoinnista ja sitä myötä luetteloinnista yksinkertaisempaa kuin musiikin elementtien kohdalla. Niinpä vaikka esimerkiksi rapin ikonografian erittely, nimeäminen ja luettelointi olisi väistämättä yksinkertaistavaa, se on jollain tasolla välttämätöntä konkretian saavuttamiseksi analyysissa. Keskeisintä on silti ymmärtää se, miten visuaaliset konventiot liittyvät alati muuttuvaan ja jatkuvaan genrekulttuuriin ja sen merkitysjärjestelmiin.

Genrekonventioihin liittyvät myös jaetut arvot ja käytännöt. Genren arvot kytkeytyvät usein genren synnyn kannalta keskeiseen sosiaaliseen ryhmään, josta käsin yleisö laajenee. Esimerkiksi hip hop assosioituu vahvasti afrikkalaisamerikkalaisuuteen, sillä genren kaanon koostuu lähes täysin afrikkalaisamerikkalaisista artisteista. Rodun lisäksi sosiaalista ydinryhmää voivat Holtin mukaan määrittää muun muassa ikä, luokka tai sukupuoli – useissa genreissä naisten rooli on laulaminen ja tanssiminen instrumentaalisen virtuositeetin jäädessä miesten alueeksi. (Holt 2007, 23–24.) Hip hopissa instrumentaalista virtuositeetista voidaan puhua ehkä vain joidenkin DJ-tekniikoiden kohdalla, mutta lyyrinen virtuositeetti räppäämisen muodossa on genressä yhtä lailla vahvasti miehiseksi määritetty alue.

Genren ja sen konventioiden synnyn jälkeen alkavat Holtin mukaan genren rajojen neuvottelut suhteessa laajempiin kulttuurisiin muodostelmiin (Holt 2007, 24). Näissä myöhemmissä neuvotteluissa musiikkiteollisuudella on usein keskeinen rooli musiikin levittämisen säätelyn, kaanonin muodostuksen, kulttuuristen hierarkioiden, sensuurin ja rahoituksen kautta. Musiikkiteollisuus on järjestäytynyt vahvasti genre- ja markkinointikategorioittain, sillä musiikkia markkinoidaan ja myydään tuotteena genreittäin. (Holt 2007, 3.) Musiikkiteollisuus onkin tärkeä voima genrejen standardoimisessa ja popularisoimisessa, ja se on monesti muuttanut genrejen ja tyylien suuntaa, kuten hip hopin tapauksessa usein nähdään tapahtuneen 1990-luvun puolivälissä. (Holt 2007, 25–26.)

Keith Negus kirjoittaa tarkemmin musiikkiteollisuuden ja genrejen suhteesta teoksessaan *Music Genres and Corporate Cultures* (1999). Negus kiinnittää huomionsa siihen, miten teoriat alakulttuureista ja käsitykset itsenäisten ja suurten toimijoiden vastakkainasettelusta näkyvät laajalti akateemisessa kirjoituksessa musiikkibisneksestä (Negus 1999, 10). Negusin mukaan musiikkiteollisuuden ja genrekulttuurien suhde on kuitenkin monimutkaisempi kuin minä se yleensä nähdään. Musiikin tuottaminen jaotellaan usein keinotekoisesti talouteen ja kulttuuriin, mutta Negusin mukaan nämä ovat todellisuudessa vahvasti toisiinsa liittyviä ulottuvuuksia: siinä missä teollisuus tuottaa kulttuuria, kulttuuri tuottaa teollisuuden (Negus 1999, 14).

Negusin mukaan ensimmäinen näistä väitteistä on yleisemmin tunnustettu. Viihdekorporaatioiden organisaatorakenteet ja toimintatavat vaikuttavat vahvasti populaarimusiikin muotoihin, sisältöihin ja käytäntöihin. Kun yli 80 % globaalista populaarimusiikin levytysten kaupasta on neljän suurimman korporaation käsissä (Holt 2007, 27), suurten yhtiöiden vaikutuksen merkittävyyttä on vaikeaa yliarvioida. Negusin mukaan on silti suuri yksinkertaistus nähdä korporaatio-omistus ainoastaan jäykkiä sosiaalisen kontrollin muotoja tuottavana ja negatiivisesti muusikkoihin, yleisöön, luovuuteen ja äänimaailmojen varianssiin vaikuttavana. Musiikin tuottamisen rakenteet eivät ole Negusin mukaan jäykkiä ja rajoittavia vaan dynaamisia ja jatkuvasti uudelleen tuotettavia. Lisäksi kokonaiskuvassa musiikkiteollisuuden eri toimijoilla on hyvin monenlaisia intressejä, joista pääoman kerryttäminen ja tuottojen maksimointi ei suinkaan ole ainoa. (Negus 1999, 14–16.) Sillä, että kulttuuri tuottaa teollisuuden, Negus puolestaan tarkoittaa, ettei tuotanto tapahdu vain kapitalistisen tuotannon vaatimusten järjestämän korporaation sisällä vaan myös suhteessa laajempiin kulttuurisiin muodostelmiin ja käytäntöihin, jotka eivät ole yhtiöiden hallinnassa tai välttämättä edes niiden ymmärryksen piirissä (Negus 1999, 19).

Vaikka Negus siis pitääkin käsitystä genrekulttuureihin negatiivisesti vaikuttavasta musiikkiteollisuudesta hyvin yksinkertaistavana, hän yhtä kaikki pitää levy-yhtiöiden merkitystä genrejen muodostamisessa ja kehityksessä keskeisenä. Negus viittaa Simon Frithiin (1996, 94), jonka mukaan genrejen välinen liikkuvuus ja genrejen muovautuvaisuus vaikeutuvat pitkälti musiikkiteollisuuden promovoimassa genreodotusten verkossa. Levy-yhtiöt käyttävät genrejä musiikki- ja markkinakäsitysten integroimisessa, sen määrittelemässä, mitä myydään ja kenelle. Negusin mukaan genreodotukset on koodattu vahvasti levy-yhtiöiden organisaatorakenteisiin, kapeisiin käsityksiin markkinoista ja kohdemarkkinoinnin käytäntöihin. Tätä kautta

korporaatioiden organisoituminen vaikuttaa aktiivisesti genrejen tuotantoon, reproduktioon, levittämiseen ja tulkintaan. (Negus 1999, 27–28.) Genren ja markkinoinnin välillä on siis musiikkiteollisuuden kontekstissa vahva yhteys, ja markkinointi voidaan nähdä yhtenä keskeisenä genererajoja vahvistavana tekijänä.

Holt puolestaan kiinnittää huomionsa siihen, että vaikka genre ei olekaan ainoa markkinointikategorioiden laji, se on varmasti yksi keskeisimmistä (Holt 2007, 26). Holtin mukaan genrekategoriat liittyvät vahvasti nimenomaan tallennettuun ääneen ja sen statukseen kulutustuotteena. Esimerkiksi levykaupoissa äänitteet on jaoteltu erillisiin fyysisiin paikkoihin tuotekategorioittain niin, että suurimman myynnin genret ovat etualalla markkinoiden heijastuessa näin liiketilojen järjestykseen. Lisäksi äänitteet on lajiteltu ensin genrepohjaisiin markkinointikategorioiden ja vasta sitten artistin nimen mukaan. (Holt 2007, 28.) Saman periaatteen mukaisesti järjestyvät fyysisten levykauppojen lisäksi useimmiten erilaiset musiikin verkkokaupat. Musiikki ei siis ainoastaan kuulu esittäjänsä tai piirteidensä takia johonkin genreen, vaan sitä myös aktiivisesti markkinoidaan tietyn genren edustajana. Kun musiikki paketoitetaan myytäväksi objektiksi, tämä objekti koodataan genren edustajaksi sekä visuaalisiin genrekonventioihin pohjaavan ulkomuotonsa että sijaintinsa kautta.

2.3. Rap genrenä ja sen visuaaliset konventiot

Hip hop -kulttuurin jo jonkinlaiseksi folkloreksi muodostunut tarina tavataan aloittaa 1970-luvun puolivälin Etelä-Bronxista, jonka mustan ja latinoväestön parissa samoihin aikoihin syntyivät niin sanotut hip hopin neljä elementtiä: graffitimaalaus/-kirjoitus, breakdance, DJ-työskentely ja rap (ks. esim. Rose 1994; Chang 2008). Sitten hip hop on muuttunut paikallisesta marginalisoitujen ryhmien kulttuurisesta toiminnasta populaarikulttuurin keskeiseksi muodoksi, jonka tunnistettavin levy-yhtiöissä tuotettu ja massamediassa välitetty hahmo on 1990-luvun puolivälistä alkaen ollut paikallisen juhlijan ja artistin sijaan urbaani gangsteri, joka käyttää karkeaa kieltä ja valtavasti rahaa (Jeffries 2011, 2). Hip hop ja rap ovat myös levinneet globaaleiksi ilmiöiksi. Tässä luvussa tarkastelen kuitenkin rapin genrekonventioita lähinnä Yhdysvaltojen näkökulmasta, sillä translokaalissa hip hopin genreverkostossa jaetut genren ydintekstit ovat pääasiassa yhdysvaltalaisia. Myös suomalaisessa rapissa ja sen kansitaiteessa yhdysvaltalaisen hip hopin kuvastoa hyödynnetään ja kommentoidaan usein.

Kaupallistumisen kritiikki on ollut keskeinen osa rap-musiikkia koskevaa diskurssia 1990-luvun puolivälistä alkaen. Keith Negus kirjoittaa, että tutkimuksessa rapia on tarkasteltu usein ennen kaikkea afrikkalaisamerikkalaisena esteettisen ilmaisun muotona, jonka keskeisiä arvoja ovat vastakulttuurisuus, vastustus ja vastarinta. Rap on nähty ennen kaikkea kulttuurisena käytäntönä, jossa eksplisiittisesti hyödynnetään jo olemassa olevia musiikillisia merkkejä, symboleita ja teknologiaa uuden taidemuodon luomisessa uudelleenjärjestelemällä ja -merkityksellistämällä. Nämä rapin kulttuurisena käytäntönä käsittävät tarkastelutavat työntävät ajatuksen rapista genrenä taka-alalle, mutta Negusin mukaan rap on tärkeää nähdä paitsi kulttuurimuotona ja esteettisenä käytäntönä myös hyvin itsetietoisena liiketoimintana. (Negus 1999, 84–85.) Myös Tricia Rosen mukaan hip hopilla on ollut aina suhde kulutuskulttuuriin eikä se ole koskaan ollut vain puhtaasti mielihyvän vuoksi harjoitettua vapaa-ajan toimintaa. Hip hop ei siis ole Rosenkaan mukaan yksiselitteisesti tullut tuotteistetuksi ja sitä kautta epäaidoksi, sillä kulutustuotteiden avulla on esimerkiksi viestitty kulttuurin sisällä ja rakennettu identiteettiä. Toisaalta monikansalliset valkoiset yritykset ovat monesti ottaneet hip hopin suosion kasvaessa ohjat paikallisilta mustilta ja latinoyrittäjiltä. (Rose 1994, 40–41.)

Keith Negusin mukaan rapin genrekulttuurin ja musiikkiteollisuuden yrityskulttuurin suhde on hankala, mutta monimutkaisempi kuin usein toistetut narratiivit toisaalta taloudellisesta riistosta ja pakotetuista kompromisseista tai toisaalta rap-bisneksestä ”hauskana kapitalismina” ja afrikkalaisamerikkalaisen yrittäjyyden menestystarinoina. Genrekulttuurin ja yrityskulttuurien arvoristiriidat näkyvät muun muassa siinä, miten rap-artistit korostavat usein yhteyttään ”katuun”, vaikka olisivat myös korkeissa asemissa yrityshierarkiassa. (Negus 1999, 86.) Tämä kadun diskurssi on monella tapaa keskeinen rapin genrekulttuurissa ja kuvastossa (ks. esim. Rose 1994, 34) ja Negusin mukaan keskeistä sille, miten musiikkiteollisuus on Yhdysvalloissa kohdellut rapin yleisiä käytäntöjä. Kadun käsite toimii metonymiana tietynlaiselle tiedon tyypille, joka nähdään musiikkibisneksen ulkopuolisena ja oikeuttaa ajatuksen rapista välttämättömästi yrityskulttuurin ulkopuolisena toimintana. (Negus 1999, 87.)

Kadun diskurssin lisäksi Negus nimeää muita rapin genrekulttuurille tyypillisiä piirteitä, jotka ovat olleet hankalia musiikkiteollisuuden organisaatiokulttuurien kannalta. Yksi tällainen piirre ovat artistien väliset moninaiset suhdeverkostot. Erilaiset klikit, kollektiivit sekä ryhmä- ja levy-yhtiöidentiteetit sitovat yksittäisiä esiintyjä ja yhtyeitä yhteen, mikä näkyy selkeimmin artistien jatkuvana vierailemisena toistensa kappaleissa. Rapiin kuuluvat keskeisesti siteet ja assosiaatiot, liittoumat ja vihollisuudet, jotka liittyvät

usein naapurustoon ja sen edustamiseen ja ovat toisinaan hyvinkin vakavia. Tämä genrekulttuurin piirre poikkeaa rockin ja popin selkeistä bändi- ja sooloartistiyksiköistä, joiden kanssa toimimiseen levy-yhtiöissä on totuttu. Toinen rapin genrekulttuurin ja musiikillisten käytäntöjen tyypillinen piirre on jo edellä mainittu aiemmin olemassa olevien elementtien kierrättäminen, joka näkyy usein konkreettisesti samplaamisessa eli toisista kappaleista otettujen pätkien käyttämisessä uusien kappaleiden osina. Samplaamiseen liittyvät tekijänoikeudelliset ongelmat ovat levy-yhtiöiden kannalta yksi murheenkryyni lisää. (Negus 1999, 94–95.)

Negus nimeää vielä yhdeksi rapin genrekulttuurin ongelmaksi levy-yhtiöiden näkökulmasta genren kuvastoon ja sisäiseen diskurssiin keskeisesti kuuluvan ”aitouden” representoimisen ja siihen liittyvän identiteettipolitiikan (Negus 1999, 94). Kembrew McLeod on määritellyt afrikkalaisamerikkalaisen hip hopin autenttisuuskäsityksiä määritteleviksi kuudeksi semanttiseksi ulottuvuudeksi itselleen uskollisena pysymisen, identifioitumisen mustaksi, valtavirran ulkopuolella pysyttelemisen, kovuuden, yhteyden vaalimisen katuihin ja vanhan koulukunnan hip hop -traditiossa pysymisen (McLeod 1999, 134–150). Moniin näihin ulottuvuuksiin voi liittyä levy-yhtiöiden liiketoiminnan kannalta hankalia piirteitä ja ilmentymiä. Negus nimeää yhdeksi näihin liittyväksi ongelmaksi aitouden representaatiot esimerkiksi gangsta rapin väkivallan ja misogynian kautta, sillä ne johtavat usein epäsuotuisaan massamedian huomioon ja poliittiseen painostukseen levy-yhtiöitä kohtaan (Negus 1999, 94).

Rapin genrekulttuurin ja musiikkibisneksen välillä on siis ollut jännitteitä, jotka liittyvät kadun diskurssiin, rapin musiikillisiin käytäntöihin sekä yleiseen käsitykseen hiphopin vastakulttuurisesta luonteesta. Näillä käsityksillä ei jokaisessa yksittäistapauksessa välttämättä ole paljoakaan tekemistä konkreettisen todellisuuden kanssa, mutta ne ovat keskeisiä rapin genreluonteen ymmärtämisen kannalta. Keskeistä rapin ymmärtämiselle genrenä on sen alkuperä hip hop -kulttuurissa yhtenä sen neljästä elementistä. Hip hop -kulttuurin ja rapin genrekulttuurin välille ei voida kuitenkaan suoraan vetää yhtäläisyysmerkkejä. Kuten edellä on tullut ilmi, hip hop on ennen kaikkea kulttuurinen ilmiö ja liike, kun taas rap-musiikki on yksi sen esteettisen ilmaisun muodoista, jonka estetiikka ja suhde markkinoihin ovat kehittyneet osittain omia polkujaan osana genreytymistä ja selkeiden genrepiirteiden luomista tukevaa musiikkiteollisuutta.

Tricia Rose kirjoittaa, että hip hopin alkuaikoina 1970-luvun lopulla tyylilliset yhteydet eri hip hopin ilmaisumuotojen välillä olivat vahvat ja monisuuntaiset. Samat henkilöt

saattoivat toimia useiden eri ilmaisumuotojen parissa, rap-kappaleet saattoivat innoittaa graffitien maalausta, graffitiaiheet koristivat kaikkien kulttuurin edustajien vaatteita ja tapahtumat yhdistivät eri ilmaisumuotojen edustajia. Graffititaiteilijat myös suunnittelivat tapahtumien julisteita ja lentolehtisiä. (Rose 1994, 35.) Jeff Chang määrittääkin graffitin hip hopin visuaalisen kulttuurin alkuperäiseksi muodoksi paneelikeskustelussaan hip hop -suunnittelijoiden Cey Adamsin, Brent Rollinsin ja Sacha Jenkinsin kanssa teoksessa *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip Hop* (Adams, Rollins & Jenkins 2006, 117). Brent Rollinsin mukaan graffiti visuaalisena muotona syntyi itsen markkinoinnista ja näkyvyyden hakemisesta, mistä syystä se oli alusta asti luonteeltaan enemmän designia kuin taidetta. Sellaisena se oli myös sopiva pohja hip hop -estetiikalle, joka syntyi tapahtumia mainostavissa lentolehtisissä. Niissä toistuvat elementit loivat muotoutuvalle kulttuurille tunnistettavan jaetun visuaalisen ilmeen. (Adams, Rollins & Jenkins 2006, 118.)

Brent Rollinsin mukaan rap-levytysten alkuaikoina albumeiden kansia suunnittelivat usein ihmiset, jotka eivät olleet välttämättä kovinkaan sisällä hip hop -kulttuurissa, vaan esittelivät ulkopuolisen näkemyksen siitä, miltä ”katu” näytti visuaalisessa muodossa. Cey Adams lisää, että tämä tarkoitti usein muista afrikkalaisamerikkalaisista genreistä otettuja vaikutteita, joihin yritettiin yhdistää jokin hip hop -lisä. Sacha Jenkins nimeää yhdeksi esimerkiksi tästä graffiti-elementtien käytön ilman tietoisuutta graffitin historiasta tai kulttuurisista erityispiirteistä. Chang nimeää yhdeksi 1980-luvulla kliseeksi muodostuneeksi elementiksi piirretyn tiiliseinän, ja Brent Rollins lisää esimerkkilistaan spraymaalien, maaliroiskeet, nuolet, tähdet ja Cooper Black -fontin. (Adams, Rollins & Jenkins 2006, 119–120.) Brent Rollinsin mukaan osaksi rap-albumien tunnistettavaa estetiikkaa on muodostunut myös designin epäammattimaisuus osittain siitä syystä, että jos kannet näyttävät liian ammattimaisilta, niitä ei hyväksytä ”epäaitouden” vaikutelman vuoksi. Liian tuotetun näköinen visuaalinen design on epäluotettavaa, ja ollakseen aitoa ja ”mustaa” designin täytyy olla ”gettoa” ja huonosti tehtyä. (Adams, Rollins & Jenkins 2006, 128.) Tässä siis kadun diskurssi ja käsitys aitoudesta mustana, työväenluokkaisena ja valtavirran ulkopuolisena tulee näkyväksi rapin visuaalisessa kielessä.

Chang erittelee keskustelussa muutamia vakiintuneita rap-albumien kansityyppejä. Ensimmäinen näistä on yksinkertainen, valkoisella taustalla oleva design, jossa on tyylliteltyt ja puhtaat linjat ja yksinkertaiset tekstielementit. Toinen tyyppi on karkea, rosainen realismi, jossa on kerroksittain elementtejä ja jossa käytetään goottilaisia fontteja. Kolmas tyyppi on houstonilaisen Pen and Pixel -suunnittelu-yhtiön 1990-luvulla

tunnetuksi tekemä tyyli. (Adams, Rollins & Jenkins 2006, 126.) Tätä tyyliä Chang ei erittele sen tarkemmin, mutta siinä keskeisiä piirteitä ovat runsas Photoshop-efektien käyttö, selkeiden kerrosten suuri määrä, kuvituksen usein koominen kirjaimellisuus ja runsas blingin⁷ käyttö sekä toistuvina elementteinä muun muassa kalliit autot ja alkoholijuomat, käteinen raha, timantit, kannabis ja vähäpukeiset naiset. Kaikista edellä mainituista kansityypeistä voi löytää suoria esimerkkejä myös suomirapin kansitaiteessa. Aineistossa Tulenkantajien *Skenejulkkis*-singlen kansi (kuva 2) edustaa selvästi Pen and Pixel -tyyliä ja Korstoraation *Tsekkaa mutsi!* -albumin kannen (kuva 10) voi nähdä varioivan ensimmäistä kansityyppiä.

3. Maskuliinisuudet, rap ja rotu

3.1. Maskuliinisuudet ja sukupuolen representaatio

Maskuliinisuus saattaa näyttäytyä lähemmin tarkastelematta hyvin yksinkertaisena ja itsestään selvänä asiana, jonakin, joka määritelmällisesti liittyy miehiin, joka liittyy tähän sukupuoleen luonnollisesti ja jota toisaalta miesten on tarkoitus toiminnallaan ja olemuksellaan tavoitella. Muun muassa Todd Reeser kirjoittaa kirjassaan *Masculinities in Theory. An Introduction* (2010) maskuliinisuuden hahmottuvan arkiajattelussa tiettyjen tunnuspiirteiden kautta feminiinisuuden vastakohtaksi. Reeserin mukaan kuitenkin jo hieman tarkempi maskuliinisuuden tarkastelu monimutkaistaa ajatuksiamme ”luonnollisesta” maskuliinisuudesta. Ensinnäkin maskuliinisuus on oikeastaan huomattavissa vain silloin, kun se on todella korostunutta ja jollain tapaa liiallista, tai silloin, kun jokin menee ”väärin”, toisin sanoen jonkun miehen toimiessa luonnollistettujen maskuliinisuuden odotusten vastaisesti. Toiseksi maskuliinisuuskäsityksissä on helppo huomata historiallisia muutoksia ja kulttuurisia eroja, eivätkä käsitykset maskuliinisuudesta ole vakaita ja yhdenmukaisia edes yhdessä historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa. (Reeser 2010, 1–3.)

Jackson Katz vertaa artikkelissaan “Advertising and the Construction of Violent White Masculinity. From Eminem to Clinique for Men” (2003) maskuliinisuuden ennen 1990-lukua saamaa vähäistä tutkimuksellista huomiota muiden hallitsevien ryhmien näkymättömyyteen. Esimerkiksi rodun tutkimuksessa valkoisuuteen on kiinnitetty

⁷ Blingin käsitteellä on alun perin viitattu kalliisiin ja näyttäviin (kulta- ja timantti)koruihin, mutta käsitettä käytetään myös laajemmassa mielessä tarkoittamaan muitakin kerskakulutusta glorifioivia koreilevia esineitä. Krista Thompsonin mukaan bling tarkoittaa myös sokaisevaa visuaalista efektiä, jossa valo heijastuu jalokivestä tai -metallista, sekä tästä syntyvää kuvitteellista ääntä. (Thompson 2009, 483.)

selvästi vähiten huomiota. (Katz 2003, 350.) Reeserin mukaan maskuliinisuuden näkeminen annettuna ja vakaana eikä siksi huomionarvoisena on illuusio ja keskeinen osa sitä tapaa, jolla maskuliinisuus toimii (Reeser 2010, 5). Reeser kirjoittaa, että tämä piiloutuminen näkyville on maskuliinisuuden toistuva piirre, joka mahdollistaa sen toimimisen ilman kyseenalaistamista. Tämä liittyy osaltaan siihen, että maskuliinisuus on usein sidottu valtaan muun muassa politiikan ja perheen tasoilla. (Reeser 2010, 7.) Reeser kuitenkin korostaa, että vaikka vallan kysymykset ovat tärkeitä sukupuolten tutkimisessa, maskuliinisuuden tutkimus ei saa olettaa, että kaikilla miehillä olisi yksilöinä valtaa. Maskuliinisuus voi olla hyvinkin alistavaa niille, jotka performoivat sitä. (Reeser 2010, 8.)

Reeser määrittelee maskuliinisuuden suhteessa feminiinisyteen semiotiikan käsitteistössä merkitsemättömäksi. Tällä hän tarkoittaa sitä, että kun merkitys tuotetaan polaarissa oppositiossa negaation kautta, kuten maskuliinisuuden määrittäessä ”ei-feminiiniseksi”, toinen puoli käsiteparista on vähemmän huomattu. Tätä käsitettä nimitetään merkitsemättömäksi, kun taas toinen osapuoli on merkitty. Maskuliinisuus nähdään siis normina ja feminiinisyys on jotain, johon kiinnitetään enemmän huomiota. Siinä, missä nimenomaan nainen nähdään sukupuolena, mies nähdään normaalina, tavallaan sukupuolettomana. Maskuliinisuuden lisäksi muita merkitsemättömiä identiteettikategorioita ovat esimerkiksi heteroseksuaalisuus ja valkoisuus. Reeser korostaa sitä, ettei merkitsemätön ole kuitenkaan merkityksetön, vaan normalisointi on toistuvana piirteenä paljon puhuva asia, johon tulisi kiinnittää huomiota tutkimuksessa. (Reeser 2010, 8–9.)

Keskeistä maskuliinisuuden tutkimuksessa on maskuliinisuuksien moninaisuuden huomioon ottaminen. Jackson Katzin mukaan sosiologiassa ja miestutkimuksessa suositaan miesten sosiaalisten asemien, identiteettien ja kokemusten monimuotoisuuden takia monikollista maskuliinisuuksien käsitettä. Luokkarakenne ja sukupuolikäsitykset tuottavat joka hetkenä useita maskuliinisuuksia, joita määrittävät sosioekonominen luokka, rodun ja etnisyyden erot sekä seksuaalinen suuntautuminen. (Katz 2003, 350.) Keskeisiä ovat myös näiden maskuliinisuuksien väliset suhteet, joista varmasti tunnetuimman mallin on esitellyt Raewyn Connell teoksessaan *Masculinities* (1995).

Keskeinen käsite Connellin maskuliinisuuksien teoriassa on hegemoninen maskuliinisuus, jota vasten kaikki erilaiset maskuliiniset positiot määrittyvät. Hegemoninen maskuliinisuus on ennen kaikkea kulttuurinen idea ja käsitys

maskuliinisuudesta, se sukupuolikäytäntöjen määrittely, joka kulloinkin takaa miesten valta-aseman naisiin nähden. Hegemonisella maskuliinisuudella on yhteys konkreettiseen yhteiskunnalliseen valtaan, mutta se ei ole mikään konkreettisten miesten tiettyjen piirteiden yhdistelmä. Pikemminkin kyseessä on kullakin hetkellä hyväksyty, historiallisesti muuttuva strategia, joka takaa valta-aseman jossain tietyssä ajassa ja paikassa. (Connell 1995, 77.)

Muut maskuliinisuudet tai maskuliiniset positiot määrittyvät Connellin mukaan suhteessa hegemoniseen maskuliinisuuteen. Connell erottaa kolme tällaista suhdetta: alisteisuuden, kannattajuuden ja marginalisoitumisen. Selkein esimerkki alisteisesta maskuliinisuudesta on homoseksuaalisten miesten maskuliinisuus, mutta myös monet muut feminiinisyyteen assosioituvat maskuliinisuudet ovat alisteisessa suhteessa hegemoniseen maskuliinisuuteen (Connell 1995, 78–79). Kannattajuuden piiriin puolestaan kuuluvat ne miehet, jotka eivät tavoita hegemonisen maskuliinisuuden normatiivisia standardeja, mutta silti tukevat sitä, sillä periaatteessa se takaa heillekin valtapaikan suhteessa naisiin ja sen mukana tulevat edut. Suuri osa miehistä ei tavoita hegemonista maskuliinisuutta ja esimerkiksi tekee kompromisseja naisten kanssa yrittämättä aktiivisesti ottaa auktoriteettiasemaa. He hyväksyvät kuitenkin sukupuolijärjestelmän periaatteet ja hegemonisen maskuliinisuuden legitimitetin. (Connell 1995, 79–80).

Marginalisoituneet maskuliinisuudet Connell liittää ennen kaikkea luokan ja rodun leikkauskohtiin mieheyden kanssa. Hegemoniseen maskuliinisuuteen kuuluu oletus valkoisuudesta ja vauraudesta, minkä suhteen mustat tai työväenluokkaiset miehet ovat suureksi osaksi marginaalissa. Tämä ei Connellin mukaan tarkoita, etteikö esimerkiksi musta urheilija voisi jossain tilanteessa nousta edustamaan hegemonista maskuliinisuutta, mutta yleisesti ottaen mustan maskuliinisuuden tehtävä on olla symbolisessa roolissa valkoisten miesten sukupuolen rakentamisessa ja sellaisena marginalisoitunutta. (Connell 1995, 80–81.)

Hegemoninen maskuliinisuus on historiallisesti ja kulttuurisesti muuttuvaa, mutta sen toimintatapoja voidaan tarkastella ja arvioida tietyssä kontekstissa. Nick Trujillo kokoaa artikkelinsa ”Hegemonic Masculinity on the Mound. Media Representations of Nolan Ryan and American Sports Culture” alussa yhteen viisi tapaa, joilla hegemonista maskuliinisuutta luotiin amerikkalaisessa yhteiskunnassa 1990-luvun alussa. Näitä ovat fyysinen voimankäyttö ja kontrolli alempiarvoisiksi määritellyjä kehoja kohtaan, ammatillisten saavutusten esittely, patriarkalisuuden rakentaminen perheeseen,

edelläkävijyyden tai uudisraivaajuuden julistaminen sekä heteroseksuaalisuuden performoiminen (Trujillo 1991, 291). Lindsay Calhoun tunnistaa artikkelissaan ”Will the Real Slim Shady Please Stand Up? Masking Whiteness, Encoding Hegemonic Masculinity in Eminem’s Marshall Mathers LP” (2005) Trujillon nimeämät hegemonisen maskuliinisuuden luomisen tavat hieman yli kymmenen vuotta myöhemmin Eminemin rap-lyriikoissa, mikä viittaa osaltaan siihen, että vaikka hegemoninen maskuliinisuus muuttaakin muotoaan ja on hankala määritellä tarkasti, se myös säilyttää helposti joitain ominaisuuksiaan.

Leena-Maija Rossi tarkastelee teoksessaan *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona* (2003) sukupuolten tuottamista ja representaatioita suomalaisessa televisiomainonnassa. Vaikka mainonnan päätarkoitus on mainostajien kannalta myydä tuotteita ja palveluja, mainonta muokkaa väistämättä identiteettejä ja toimijuutta länsimaisessa media- ja kulutuskeskeisessä kulttuurissa. Rossi pohjaa käsityksensä sukupuolen tuottamisesta Judith Butlerin teoksissaan *Gender Trouble* (1990) ja *Bodies that Matter* (1993) esittelemään ajatukseen sukupuolista ja seksuaalisuuksista nimenomaan toistotekojen kautta rakentuvina suorituksina, performoituina. (Rossi 2003, 11–13.) Butlerin lisäksi Rossi nostaa esille Teresa de Lauretiksen (1987, 2–3) ajatuksen elokuvasta keskeisenä sukupuoliteknologiana. Lauretiksen mukaan elokuva on kulttuurisen vaikutuksen tuottava käytäntöjen kooste, ”kuvattelun kone”, joka juurruttaa kuvia ja merkityksen malleja katsojan ruumiiseen (de Lauretis 1987, 86). Rossin mukaan myös televisiomainonta voidaan nähdä vastaavanlaisena sukupuoliteknologiana, jossa tiivistettyjen elokuvallisten kerrontatapojen ja koodien avulla tuotetaan katsojiin vahvasti vaikuttavia sukupuoliin ja seksuaalisuuteen liittyviä merkityksiä ja odotuksia. (Rossi 2003, 19–20.)

Koska representaatiolla on merkitystä sen kannalta, miten näemme itsemme, toisemme ja sukupuolijärjestelmän, ei ole ihmeäkään, että vääränlaisiksi tai haitallisiksi koetut representaatiotavat ovat herättäneet paljon kritiikkiä ja keskustelua. Rapin piirissä keskeinen vahvasti kritisoitu sukupuolen representaatiotapa on ollut musiikkivideoilla usein nähty etenkin mustien naisten vahva esineellistäminen. Imani Perry kritisoi 1990-luvun lopun ja 2000-luvun alun rap-musiikkivideoita paitsi naisten esittämisestä ostettavina tuotteina, myös mustien naisten esitetyn kuvan muuttamisesta lähes mahdottomia ja yleisesti saavuttamattomia ulkonäöllisiä piirteitä toisiinsa yhdisteleväksi (Perry 2003, 136–139). Musiikkivideot voidaankin nähdä helposti yhtenä elokuvaa tai televisiomainontaa vastaavana sukupuoliteknologiana. Mitä tulee kansitaiteeseen, se ei

käsitteellisty ehkä samalla painolla sukupuoliteknologiaksi kuin edellä luetellut esimerkit. Kuitenkin se liittyy vahvasti samaan musiikin markkinoinnin ja genren visuaalisten konventioiden sfääriin kuin musiikkivideotkin. Lisäksi sen marginaalinen ja paratekstuaalinen asema reunana, rajana ja kynnyksenä sekä toisaalta sen keskeinen merkitys genren tunnistettavuuden kannalta ja konventioita vahvasti toistavana visuaalisena esityksenä antaa sille representaation tilana aivan oman, sivuutetun salakavalan luonteensa.

3.2. (Musta) maskuliinisuus ja rapin sukupuolijärjestelmä

Rapin voi hyvällä syyllä sanoa olevan genrenä maskuliininen. Rap-musiikki on globaalisti, Suomi mukaan lukien, suurimmaksi osaksi miesten tekemää. Sitä on myös monesti kritisoitu seksistisistä ja misogyyinisistä asenteista. Esimerkiksi Tricia Rosen kirjassa *The Hip Hop Wars. What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters* (2008), jossa Rose käy läpi keskeisiä hip hopin ja rapin ympärillä käytäviä debatteja, peräti kolme lukua⁸ on omistettu seksismiin liittyvien väittämien käsittelemiseen. Rose käy *The Hip Hop Warsin* johdannossa läpi hyperseksismin ja väkivaltaisen mustan maskuliinisuuden kuvausten lisääntymistä rapissa 1990-luvun puolivälistä alkaen ja nousua alun perin representaatioiltaan monipuolisen genren valtavirtaan. Rosen mukaan tämä kehitys liittyy osaltaan kaupallistumisen mukanaan tuomaan yksinkertaistumiseen. Alun perin mustien gettojen rikollisuudesta kertova gangsta rap oli vain yksi tyyli monien tyylien joukossa ja siihen liittyi useimmiten sosiaalista kritiikkiä myös kaupallisesti menestyneimpien artistien tapauksessa (esim. N.W.A). Sittemmin kaupallisen suosion yhä kasvaessa gangsta rapin vakiohahmoista tuli yksinkertaistettuja stereotyyppejä. (Rose 2008, 2–3.)

Yksi näistä keskeisistä vakiohahmoista on hypermaskuliininen ja rikollinen *thug*⁹, jonka trooppia Michael P. Jeffries käsittelee artikkelissaan ”Can a Thug (Get Some) Love? Sex, Romance, and the Definition of a Hip Hop 'Thug'” (2009). Jeffries liittää thugin trooppiin marginalisoidun, ulkopuolisen ja osattoman statuksen aiheuttaman maskuliinisuudessa epäonnistumisen tunteen ja ahdistuksen, jotka kärjistyvät autenttisuuden julistamisen

⁸ ”Hip Hop Demeans Women”, ”Hip Hop Is Not Responsible for Sexism” ja ”There are Bitches and Hoes”.

⁹ Sanan thug voisi kääntää esimerkiksi roistoksi tai kovanaamaksi, mutta näistä käänöksistä puuttuu sanan rodullinen assosiaatio. Jeffriesin mukaan thugia käytetään usein korvaamassa muita selkeästi rodullistettuja loukkauksia korostamassa nimenomaan mustissa nuorissa miehissä ruumiillistuvaa epämoraalista ja rikollista käytöstä. Rapissa mustat miehet ovat pyrkineet ottamaan termiä haltuun diskursiivisen vastustuksen keinona. (Jeffries 2009, 35.)

keskeisyyteen. Jeffriesin mukaan thug-identiteetissä ja sen autenttisuuden osoittamisen pyrkimyksissä tasapainottelevat useat keskenään näennäisesti ristiriitaiset heteronormatiivisen maskuliinisuuden muodot. Niinpä thug voi esittää itsensä säälimättömänä, mutta romanttisena ja henkilönä, jota täytyy pelätä ja joka täytyy armahtaa. (Jeffries 2009, 36.) Yksi tapa, jolla thugin hypermaskuliinisuus manifestoituu rapissa, on hyperseksuaalisuden¹⁰ korostaminen miesten heteroseksuaalisen halun ja valloitusten ihannoinnin kautta. Tämä ottaa usein myös monimutkaisempia muotoja kuin omassa haluttavuudessa paistattelun. Jeffriesin mukaan thugin seksuaalisuuden ristiriita piilee siinä, että vaikka thug on toisaalta hypermaskuliininen ja -seksuaalinen hahmo ja toisaalta kompleksinen hahmo, joka kaipaisi ehkä emotionaalista tukea ja läheisyyttä, thug on myös hahmo, jonka maailmaa värittää vahva epäluottamus. Thugin lainsuojaton status ja kapinallinen mentaliteetti tekevät hänestä seksuaalisesti houkuttelevan naisille, mutta seksuaaliset suhteet thugien ja naisten välillä ovat perustavanlaatuisesti hyväksikäyttäviä. Naisihailijoita kohtaan vallitsee syvä epäluuloisuus, ja heidän motiivinaan uskotaan olevan ennen kaikkea vaurauden ja kuuluisuuden hyväksikäyttäminen. (Jeffries 2009, 36.)

Tämän epäluotettavan seksuaalisesti aktiivisen naisen roolin lisäksi vaihtoehtoinen feminiininen rooli rapissa on Jeffriesin mukaan rikoskumppaninainen rooli. Rikoskumppaninainen ja thugin suhteessa kyse ei ole pelkästä halusta objektia kohtaan, vaan myös molemminpuolisesta arvostuksesta, lojaaliudesta ja emotionaalisesta tuesta. Rapin kahtiajakautuneen naiskuvan ero perinteiseen huora/madonna -paradigmaan on siinä, että rikoskumppaninainenkin on, ei ainoastaan seksualisoitu, vaan niin taitava rakastaja, että pystyy saamaan hyperseksuaalisen thugin pysymään monogaamisessa suhteessa.¹¹ Jeffries huomauttaa, miten tämä feminiinisuuden representaation malli ei välttämättä ole todellisille mustille naisille yhtään parempi kuin epäilyttävän kertakäyttöisen seksiobjektin rooli, sillä rikoskumppanin lojaalius tarkoittaa todelliseen elämään siirrettynä Yhdysvalloissa usein sitä, että naiset uhraavat henkilökohtaisen toimijuutensa, tavoitteensa ja terveytensä miehen eteen. (Jeffries 2009, 35–37.)

¹⁰ Hyperseksuaalisuus on yksi mustan hypermaskuliinisuuden stereotyyppiin liittyvä käsitys, jonka syntyä Richard Dyer selittää sillä, etteivät seksuaalinen halu ja toiminta sovi valkoisuuden perinteiseen kaikenpuolista pidättyvyyttä arvostavaan itseymmärrykseen, minkä takia seksuaalisuus ja siihen liittyvät ahdistukset on projisoitu muihin tummempiin ihmisiin (Dyer 1997, 26–28).

¹¹ Tämä liittyy luultavasti osaltaan siihen, miten huora/madonna -paradigma kytkeytyy vahvasti juutalais-kristilliseen perinteeseen ja valkoisen naisen seksuaalisuuden patologisoimiseen, kun taas mustille naisille on varattu perinteisesti yliseksualisoitu rooli. Joka tapauksessa naisten toimijuus on näissä malleissa rajoitettua eikä skaalan kummassakaan päässä nähdä variaatioita.

Tämä Jeffriesin hahmottelema yhdysvaltalaisessa kaupallisesti menestyneessä rapissa toistuva sukupuolijärjestelmä on siis kaikin puolin hyvin jähmeä ja pohjaa melko perinteisiin käsityksiin maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta. Feminiinisuuden representaatiot jakautuvat lähinnä kahteen kategoriaan ja naiskuvausta värittää seksismi ja misogynia. Myös maskuliinisuuden representaatiot ovat rajoittuneita: Jeffries kirjoittaa, että niissä on aina keskeistä halu olla mies, jota naiset rakastavat ja miehet ihailevat, vaikka keinot tämän saavuttamiseksi vaihtelevatkin. (Jeffries 2009, 35, 37.) On hyvä nähdä ettei kyseinen sukupuolijärjestelmä ole vain rapin ongelma, vaikka siinä seksismi ja misogynia usein tulevatkin näkyviksi eksplisiittisemmin kuin monessa muussa yhteydessä. Kaksinapainen sukupuolijärjestelmä rakentaa sukupuolista vastakkaisia, ja tällainen sukupuolijärjestelmä on väistämättä tavalla tai toisella ulossulkeva ja rajoittava.

Representaatioiden seksismin ja misogynian lisäksi rap-musiikki näyttäytyy usein maskuliinisuuteen kuuluvana toimijuuden tilana. Tricia Rose kirjoittaa teoksessaan *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994), että vaikka rap mielletäänkin genrenä maskuliiniseksi, naiset ovat olleet mukana hip hopissa aivan sen alkuajoista lähtien, ja alusta alkaen heitä on myös yritetty sulkea ulos (Rose 1994, 153). Rosen mukaan hallitsevassa hip hop -diskurssissa pyritään sivuuttamaan naisten osallisuus ja rakentamaan hip hopista yksiselitteisen miehistä ja olemukseltaan maskuliinista. Rose nimeää ongelman ”what women?” -syndroomaksi: naiset hip hopissa vaietaan usein kuoliaiksi ja pyritään rajaamaan hyvin marginaaliseksi ilmiöksi (Rose 1994, 151–152). Mervi Tervo kirjoittaa kaksikymmentä vuotta myöhemmin miesten vahvan kontrollin rap-skeneistä olevan hyvin normaalia naisten näkyessä useammin marginaalisissa rooleissa kuin tekijöinä ja aktiivisina osanottajina (Tervo 2014, 171).

Lindsay Calhounin mukaan rap-artistius määrittyy ammattina maskuliiniseksi muun muassa siksi, että selviytyminen ja vihollisten voittaminen nostetaan korkeaan asemaan rap-lyriikoissa. Calhoun kirjoittaa, että maskuliininen ammatillinen saavutus liittyy usein nimenomaan voittamiseen ja toisaalta kykyyn estää alisteisia toisia menestymästä samalla työpanoksella. Tästä johtuen rapissa naisten trivialisointi tai suoranainen ulossulkeminen ovat melko yleisiä ilmiöitä. Calhoun viittaa Nancy Guevaraan (1996, 51), jonka mukaan naisten luovan roolin väheksyminen ja alentava stereotyypittely vähemmistökulttuureissa ovat tapoja hankaloittaa naisten edistyksellistä taiteellista tai sosiaalista kehitystä, joka voisi uhata miesten hegemoniaa kulttuurituotannon sfäärissä. (Calhoun 2005, 284–285.) Naisten ulossulkeminen ei siis ole ainoastaan rapiin liittyvä asia, vaan se liittyy laajemmin

toiminnan tilojen määrittelemiseen maskuliiniseksi ja usein juuri marginalisoidussa asemassa olevien miesten pyrkimyksiin rakentaa maskuliinisuuttaan hegemonisen maskuliinisuuden määrittämässä sukupuolijärjestelmässä.

Jeffriesin mukaan naisten mukanaoloon hip hopissa liittyy monien miesten puolelta usein hiljaista häpeää feminiinisuuden ollessa yksi hip hopin epäautenttisuuteen liitettävistä piirteistä. Autenttisuuskäsitykset ja maskuliinisen ja feminiinisen välisen rajan ylläpitäminen ovat tärkeitä näiden miesten maskuliiniselle minäkuvalle, ja kyseisten käsitysten vastaisesti toimimisesta johtuva ahdistuneisuus ja viha voivat näkyä suorana seksisminä. Seksismillä pyritään pitämään yllä eroa miesten ja naisten hip hopista nauttimisen välillä ja säilyttämään miesten sosiaalinen asema yhteisössä. Hip hopia kuuntelevat miehet käyttävät hip hopia samastumisen kautta sosiaalisena teknologiana, ja tähän liittyvän verkoston ulottaminen samat tunne-elämän tarpeet jakaviin naisiin näyttäytyy kaksinapaista sukupuolijärjestelmää kyseenalaistamattomille miehille epäilyttävänä tai mahdottomana vaihtoehtona. Jeffriesin mukaan hip hopin ”sukupuoliongelma” ei liitykään vain naisten halveksuntaan ja loukkaamiseen vaan miesten syvään kyvyttömyyteen tunnistaa tapoja, joilla sukupuolijärjestelmä toimii heidän omassa kehossaan ja psyykessään, ja rajoittaa itsemäärittelyä ja identiteetin mahdollisuuksia sekä yhteyttä niihin hip hopin kuuntelijoihin, jotka eivät ole miehiä. (Jeffries 2011, 162–163.)

Rapin määrittymisellä maskuliiniseksi genreksi on pohjansa yhdysvaltalaisen yhteiskunnan todellisuudessa ja mustien miesten marginalisoidussa asemassa, joka on osaltaan johtanut paitsi hypermaskuliinisuuden diskurssiin ja siihen liittyviin lieveilmiöihin, myös rapin näkemiseen maskuliinisena tilana ja naisten ulossulkemiseen toimijoina. Tämä maskuliiniseksi määrittäminen on edelleen tullut osaksi rapin genrekonventioita ja sellaisena siirtynyt konteksteihin, joissa sillä ei ole yhtä vahvaa pohjaa ympäröivässä yhteiskunnassa. Rapin maskuliinisuus on saanut eri konteksteissa eri muotoja, joita tarkasteltaessa on hyvä pitää mielessä edellä käsitellyt rapin maskuliinisuuden diskurssin ja sukupuolijärjestelmän lähtökohdat.

3.3. Valkoiset miehet, representaatioiden kameleontit

Richard Dyer pohtii teoksessaan *White* (1997) ja samannimisessä esseessään kirjassa *The Matter of Images. Essays on Representations* (1993) valkoisuuden olemusta. Dyerin mukaan valkoisuus on vaikeasti määrittyvää, sillä se on normi ja sellaisena samanaikaisesti kaikkea ja ei mitään. Valkoisuudesta on vaikea puhua ilman, että

alettaisiin puhua jostain aivan muusta, kuten eri kansallisuuksista tai mustista ihmisistä. (Dyer 1993, 142–143.) Valkoisuus on siis maskuliinisuuden kaltainen merkitsemätön identiteettikategoria, eikä ole ihmeekään, että valkoiset miehet ryhmänä määrittyvät monella tapaa ominaisuudettomiksi ja universaaleiksi, mikäli jonkinlaiseen määrittelyyn edes taipuvat.

Dyerin mukaan valkoisen etuoikeuden toiminnalle keskeistä on se, etteivät valkoiset näe sitä tai omaa valkoisuuttaan itse. Valkoisuudella sinänsä ei nähdä olevan sisältöä, ja valkoinen kulttuuri ja identiteetti näyttävät olemattomina, mistä syystä kaikki valkoisen ihmisen tekemä näyttää valkoisen ihmisen silmissä puhtaasti yksilöllisenä saavutuksena eikä suinkaan etuoikeuksien siivittämänä. (Dyer 1997, 9.) Valkoinen etuoikeus liittyy Dyerin mukaan myös vahvasti oikeuteen olla sopeutumatta. Valkoisten representaatioiden yksi piirre on nimenomaan tyyppittelyn vastustaminen. Dyer kirjoittaa, että representaatioiden moninaisuus vaikeuttaa valkoisuutta tutkittaessa yleistysten tekemistä, sillä mikä tahansa väite kumoutuu toisilla erilaisilla ja vastakkaisilla kuvilla. Valkoisuus alkaa näyttää nimenomaan valkoisuutena ja sen loputon muuntautumiskyky kyseenalaistuu vasta silloin, kun valkoisten ihmisten rinnalla representoidaan ei-valkoisia ja ennen kaikkea mustia ihmisiä. Ei-valkoiset redusoituvat tällöin peileiksi valkoisten itseymmärryksen rakentamisessa. (Dyer 1997, 12–13.)

Dyer nostaa valkoisuuden keskeisimmäksi määrittäväksi piirteeksi ulkopuolisen ja mielenkiinnottoman position. Tähän positioon liitetään abstraktion, etäisyyden, eristyneisyyden ja objektiivisuuden ominaisuudet, jotka puolestaan assosioituvat vahvasti sivistyksen ja sivilisaation ajatukseen. Juuri tämä ”ulkopuolinen” ja ”objektiivinen” asema mahdollistaa valkoisille ihmisille sen, että he voivat olla kaikkea eikä mitään.¹² Dyer toteaa ominaisuudettomuuden tuovan kuitenkin mukanaan ahdistusta. Koska ilman ominaisuuksia oleminen on oikeastaan olemattomuutta, se samastuu paitsi puhtaaseen henkeen ilman ruumista, myös kuolemaan. (Dyer 1997, 39.)

Dyer tarkastelee valkoisuuden sisäisiä eroja ja muistuttaa, ettei valkoisuus takaa hyvää yhteiskunnallista asemaa, vaikka itse valkoisuus onkin jo etuoikeus, helpotettu pääsylippu valtaan ja varakkuuteen (Dyer 1997, 52). Dyer kiinnittää huomionsa siihen, miten valkoisuuden kategoria ei ole vakaa, vaan se, ketkä mahtuvat kategorian sisäpuolelle on vaihdellut paljon historiallisesti ja maantieteellisesti. Lisäksi ymmärretyn

¹² Tämä ulkopuolinen objektiivinen positio näkyy myös tieteellisen kirjoittamisen konventioissa. Esimerkiksi tässä lauseessa oli luontevampaa kirjoittaa ”he ovat” kuin ”me olemme”, vaikka itse kuulunkin kiistatta valkoisten ihmisten identiteettikategoriaan.

valkoisuuden aste on toiminut keinona tehdä eroja kategorian sisällä. Esimerkiksi työväenluokkaiset valkoiset ihmiset on usein esitetty keski- ja etenkin yläluokkaisia tummempina samoin kuin valkoiset miehet on representoitu valkoisia naisia tummempina. Tämä asteen vaihtelu on toisaalta korostanut valkoisuuden varianssimahdollisuuksia ja määrittelemättömyyttä sekä toisaalta mahdollistanut suuremman toimijuuden asteen passiivisen valkoisuuden ideaalista kauempina oleville subjekteille. (Dyer 1997, 57.)

Valkoisuuden ja sukupuolen leikkauskohdassa juuri tämä vaihtelu onkin keskeistä. Valkoinen naiseus on perinteisesti määrittynyt valkoista mieheyttä valkoisemmaksi juuri siksi, että maskuliinisuus valkoisuuden lailla merkitsemättömänä kategoriana välttelee näkyväksi tulemistä. Dyerin mukaan äärimmäisen valkoisuuden representaatioiden ydin näkyy 1800-luvun lopulla suosionsa huipulla olleissa valkoisten naisten kuvauksissa, joissa nainen näyttäytyy valoa hohtavana enkelinä, täydellisen moraalisen ja täydellisen passiivisena. Vaikka tämän kuvan arvo onkin sittemmin laskenut ja konkreettisiin subjekteihin kohdistuvat konkreettiset odotukset hälventyneet, Dyer huomaa asetelman säilyneen valkoisten naisten representaatioissa monella tapaa. (Dyer 1997, 126–131.)

Dyerin mukaan ominaisuudettomuuden positio on visuaalisessa kulttuurissa haastava siksi, että näkyväksi tuleminen vaatii tunnistettavia ominaisuuksia. Siitä huolimatta valkoisista miehistä on tehty huomattavan paljon representaatioita. Dyerin mukaan tämä tehostettu näkyvillä oleminen, ”valkoisen miehen speaktaakkeli”, on auktoriteetin ja valta-aseman ylläpidon keino. Valkoinen mies kategoriana on subjekti ilman ominaisuuksia mutta ei objekti. Silti sen täytyy tulla nähdyksi, mikä vaatii representoiduksi tulemistä joillakin ominaisuuksilla. Tähän on Dyerin mukaan useita keinoja. Esimerkiksi elokuvissa käytetyissä katseen kaavoissa valkoisen miehen katse dominoi taaten tämän ensisijaisen subjektiaseman, ja tähtikulttuurissa valkoiset miestähdet näyttäytyvät samanaikaisesti tavallisina ja erityisinä. Valkoisen miehen representaatioihin kuuluu universaaliuden oletus, vaikka samanaikaisesti valkoisuuden representaatioiden ytimessä on uniikki epävakaus. (Dyer 1997, 39.)

Valkoisuutta ja hip hopia pohdittaessa hyvä esimerkkitapaus on Eminem, yksi ensimmäisistä laajaa ja pitkäaikaista suosiota saavuttaneista valkoisista yhdysvaltalaisista rap-artisteista. Lindsay Calhoun tarkastelee hänen suhdettaan valkoisuuteen ja hegemoniseen maskuliinisuuteen artikkelissaan ”Will the Real Slim Shady Please Stand Up? Masking Whiteness, Encoding Hegemonic Masculinity in Eminem’s Marshall

Mathers LP” (2005). Calhoun kiinnittää huomionsa siihen, miten onnistuneesti Eminem on penetroinut kulttuuriset tilat, jotka ovat useimmiten marginalisoitujen subjektien hallussa, onnistuen samalla pitämään uskottavuutensa, valtansa ja etuoikeutensa useissa sosioekonomisissa tiloissa. Calhoun pitää Eminemiä äärimmäisenä muodonmuuttajana, joka onnistuu universalisoimaan itsensä diskursiivisesti ja välttämään lokeroimisen rakentaen näin täydellisen valkoisen maskuliinisuuden suorituksen. (Calhoun 2005, 269–270.)

Calhoun näkee Eminemin autenttisuuden rakentuvan vahvasti rodun, luokan ja sukupuolen risteyksessä. Eminem onnistuu yhtäaikaaisesti marginalisoimaan ja keskittämään itsensä yhdistämällä kokemuksia köyhästä kasvuympäristöstä ja valkoisena heteroseksuaalisena miehenä olemisesta. Eminemin lyriikoissa hahmottuu Calhounin mukaan kulttuurinen fiktio, jossa valkoinen heteroseksuaalinen maskuliinisuus on yhteensopiva marginalisoidun autenttisen hip hop -kokemuksen kanssa. (Calhoun 2005, 272–273.) Calhounin mukaan yksi selkeä valkoisen etuoikeuden ilmaus Eminemin tapauksessa on puolusteleva asenne lokerointiyrityksiä kohtaan. Valkoiseen etuoikeuteen kuuluu valinta siitä, milloin tulee nähdä etnisenä ja milloin ei. Tämän valinnan menetys näyttäytyy vallan menetyksenä, joka herättää usein defensiivisiä reaktioita. Eminem on valkoinen mies populaarimusiikin kentällä, jossa valkoisuus ei ole normi, joten hänen etnisyytensä on ollut medialle huomionarvoinen asia ja lokeroinnin tapa. Eminem pyrkii tästä huolimatta rakentamaan itsestään kuvaa ”tavallisena miehenä”, mikä normalisoi valkoisuuden näkymättömyyttä. Calhounin mukaan Eminemin autenttisuus rakentuu osaltaan tätä kautta: kun Eminem julistaa, ettei yritä olla mitään erityistä, hän rakentaa autenttisuuttaan juuri valkoisuuden ja mieheyden normalisoinnin keinoin. (Calhoun 2005, 277–278.)

Toisaalta Eminem kuitenkin tunnistaa sen, miten valkoisuus on yksi markkinoinnin väline ja hänessä myytävä asia. Calhoun kirjoittaa, että Eminem kritisoi valkoisuutta jonkin verran pyrkien samalla kuitenkin etäännyttämään itseään sen joistain muodoista, keskeisemmästä ja ”puhtaammasta” valkoisuudesta. Tämä valkoisuus määrittyy keski- tai yläluokkaiseksi ja auktoriteettiasemassa olevaksi. Eminem siis ottaa marginalisoidun valkoisen position, joka kyseenalaistaa hegemonista valkoisuutta, ja onnistuu näin luomaan hip hopille keskeistä vastarinnan diskurssia tukien samalla valkoisuuden ristiriitaista ja moniselitteistä luonnetta. (Calhoun 2005, 278–280.) Eminem tekee siis edustamastaan valkoisuudesta erityistä, vaikka korostaa samaan aikaan normaaliuttaan.

Valkoisia heteromiehiä voidaankin hyvin nimittää ”representaatioiden kameleonteiksi”, sillä siinä, missä kameleontin määrittävä ominaisuus on kyky vaihtaa väriään ympäristönsä mukaan tullen näin lähes näkymättömäksi, valkoisten heteromiesten määrittävä ominaisuus ryhmänä on kyky tulla tarpeen mukaan representoiduksi lähes mitä tahansa ominaisuuksia ilmentävinä. Siinä missä kameleontti pysyy kameleonttina oli se hetkittäin sitten vihreä, ruskea tai oranssikeltapilkullinen, pysyy valkoisen heteromiehen representaatio valkoisen heteromiehen representaationa oli tämä sitten vaikkapa viidakon kuningas Tarzan tai Eminem, autenttisuutensa kyseenalaistamisen kautta autenttiseksi määrittyvä hip hop -artisti.

4. Suomalaisen rapin neuvottelustrategioita

4.1. Rap, translokaalisuus ja Suomi

Hip hopin ja rapin leviämisestä globaaleiksi ilmiöiksi on esitetty kahdenlaisia näkemyksiä. Toisten mukaan rapin globalisoitumisessa on ollut kysymys kaupallistumisesta ja hip hopin alkuperäisen merkityksen ja sisällön menettämisestä. Toisten mukaan taas rap-musiikki on uusille maantieteellisille alueille levitessään onnistunut sopeutumaan aidosti uusiin kulttuurisiin ympäristöihin (ks. esim. Nieminen 2003, 169). Ensimmäisessä näkemyksessä keskiöön on nostettu kaupallistumiseen, rotuun ja luokkaan liittyvät autenttisuuden kysymykset. Esimerkiksi Jeffriesin mukaan hip hopin kaupallistuminen, mustan maskuliinisuuden stereotyyppien ja geton kuvausten myyminen valkoiselle yleisölle käsitteellistetään usein kulttuuriseksi omimiseksi ja haitallisiksi sekä hip hopin yhteiskunnallista muutospotentiaalia kuluttaviksi ilmiöiksi (Jeffries 2011, 4–9). Se, että musiikillisten vaikutteiden liikkuvuus on nykyisessä globalisoituneessa kapitalistisessa maailmassa vahvasti medioitunutta (Toynbee & Dueck 2011, 2–4), on johtanut siihen, että lokaalit hip hop -skenet ja hip hopin alkujuuret ovat usein vahvasti massamedian välittämässä kuvitteellisessa suhteessa toisiinsa. Koska hip hopin globalisaatio on tapahtunut nimenomaan kaupallisia kanavia pitkin, se on ollut etenkin yhdysvaltalaisesta näkökulmasta helppo käsittää osaksi kaupallistumiskehitystä ja täten jo lähtökohdiltaan epäautenttiseksi.

Mervi Tervo on tarkastellut rap-musiikin lokalisoitumista Suomeen näiden autenttisuus- ja globalisaatiokäsitysten haasteiden kautta. Tervo kiinnittää huomionsa muun muassa siihen, miten yhteyksien näkeminen hip hopin mielikuvitukselle keskeisten yhdysvaltalaisen gettojen ja suomalaisen todellisuuden välillä on ollut vaikeaa, vaikka hip hop onkin ulkoisen kontekstin eroista huolimatta ollut vetoavaa myös Suomessa

muun muassa universaalien marginaalisuuden tunteen teeman takia (Tervo 2014, 174–175). Esimerkiksi Imani Perryn (2004, 20) mukaan hip hop on lähtökohdiltaan hyvin amerikkalaista sekä alueellisuuden ja paikallisen erityislaatuisuuden kysymyksiin keskittyvää, mistä syystä sen parissa ei ole syntynyt transnationaalista identiteettiä. Adam Krims (2000, 124) puolestaan väittää, että rap-musiikki vaikuttaa olevan aina jollain tapaa kytköksissä afroamerikkalaiseen alkuperäänsä New Yorkissa ja Los Angelesissa. Niinpä Tervon mukaan suomalaisten rap-artistien pitää rakentaa autenttisuutensa kahden lokaation, Yhdysvaltojen alkuperäisen ja Suomen paikallisen kontekstin, välillä (Tervo 2014, 173).

Esimerkiksi Elina Westinen kuitenkin korostaa sitä, että uudemmassa hip hopia globaalina ilmiönä tarkastelevassa tutkimuksessa on korostettu autenttisuuden paikallisten määritelmien merkitystä. Hip hop nähdään tällaisessa tutkimuksessa aidosti kulttuurisesti liikkuvana ja monenlaisia ilmentymiä kattavana ilmiönä, ja autenttisuus puolestaan nähdään ympäri maailmaa jatkuvasti uudelleenmääriteltävänä käsitteenä. Niinpä vaikka Yhdysvaltojen ulkopuolisella hip hop -kulttuurilla ja rap-musiikilla voikin olla paineita täyttää autenttisuuden vaatimukset suhteessa yhdysvaltalaiseen hip hopiin, autenttisuus on Westisen mukaan aina ennen kaikkea paikallinen konstruktio. (Westinen 2014, 69–70.)

Hip hopin maailmanlaajuisena ilmiönä leviämisen kuvaamisessa voidaan käyttää glokaalin ja translokaalin käsitteitä. Glokaalin käsite kuvaa kulttuurien ja identiteettien jatkuvaa liikettä, vuorovaikutusta ja sekoittumista maailmanlaajuisesti paikallisilla tasoilla. Glokaalina ilmiönä hip hop on sidoksissa samanaikaisesti sekä sen hetkisiin toiminnan paikkoihin ja tiloihin että kulttuurin alkuperäiseen kontekstiin ja sen globaaleihin muotoihin (Tervo 2012, 82). Elina Westinen käyttää glokaalin käsitteen sijasta translokaalin käsitettä, jossa painopiste on ennemminkin paikallisuuksissa ja niiden välisissä suhteissa kuin asioiden globaalissa luonteessa (Westinen 2014, 76). Käytän myös itse tässä mieluummin translokaalin käsitettä, sillä painopisteeni on paikallisuudessa.

Jason Toynbee ja Byron Dueck tarkastelevat teoksessa *Migrating Music* (2011) musiikillisten vaikutteiden uusille alueille leviämisen ja niiden omaksumisen eri vaiheita. Ensimmäinen näistä vaiheista on mimesis, musiikillisten käytäntöjen suora kopioiminen, jossa on mukana useimmiten tietty määrä eksotismia (Toynbee & Dueck 2011, 6–8). Uusi musiikki täytyy kuitenkin liittää ja kääntää paikallisiin käsitteellisiin ja esteettisiin

kategorioihin, minkä jälkeen se voi vasta tulla ymmärrettäväksi ja arvostetuksi (Toynbee & Dueck 2011, 8–9). Mervi Tervo tarkastelee artikkelissaan ”From Appropriation to Translation. Localizing Rap Music to Finland” rapin lokalisaatiota Suomeen. Tervon mukaan tämä prosessi ei ole ollut yksittäinen eikä yksitahoinen, vaan pikemminkin useista yhtäaikaista toisiinsa vaikuttavista ja kietoutuvista prosesseista koostuva kokonaisuus (Tervo 2014, 174). Omaksuminen on alkanut jäljittelyllä, joka on ollut ennen kaikkea pintapuolista, ja vasta kunnollisen paikallistumisen myötä suomalainen rap-musiikki on saanut todellista jalansijaa. (Tervo 2014, 176.)

Jani Mikkosen mukaan hip hop -kulttuurin ensimmäiset elementit saapuivat Suomeen 1980-luvulla elokuvien, kuten *Beat Streetin* (USA, 1984), mukana. Ensimmäiseksi kaupunkeihin alkoi ilmestyä graffiteja ja breakdancea opetettiin suomalaisissa tanssikouluissa (Mikkonen 2004, 36–37). Suomalaisen hip hop -musiikin ensimmäinen aalto alkoi 1980-luvun lopulla, jolloin niin sanotut huumorirap-yhtyeet, kuten Pääkköset ja Raptori, saivat ristiriitaisen vastaanoton eri yleisöiltä (esim. Kärjä 2011, 78). Mediahuomion kiinnittymistä nimenomaan huumorirapiin muiden yhtäaikaisten hip hop -kulttuurin ilmiöiden sijasta ei katsottu ruohonjuuritasolla hyvällä (Kärjä 2011, 85), mutta yhtä kaikki aallon yhtyeet saavuttivat suurta suosiota.

Tässä vaiheessa suomalaisen rapin voidaan hyvin katsoa eläneen siirtymäaikaa mimesis-vaiheen ja aidon lokalisaation välillä. Esimerkiksi Mervi Tervo ja Juha Ridanpää näkevät suomirap-skenen alun osittain jopa osana suomalaisten blackface-traditoiden¹³ jatkumoa, sillä molemmissa tapauksissa afrikkalaisamerikkalaisesta kulttuurista vahvasti median kautta välittyneestä kuvasta tehtiin omia tulkintoja suomalaisessa kontekstissa ja mukana oli selkeää afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin parodiointia. (Tervo & Ridanpää 2016, 621.) Tätä käsitystä tukee osaltaan se, miten huumorirap-yhtye Pääkkösiä kohtaan kohdistui syytöksiä nimenomaan rasismista (Kärjä 2011, 81). Tervo ja Ridanpää kuitenkin korostavat myös suomalaisten rap-artistien arvostusta yhdysvaltalaisia esikuviaan kohtaan sekä vahvoja pyrkimyksiä autenttisuuteen ja aitoon lokalisaatioon varhaisesta vaiheesta asti (Tervo & Ridanpää 2016, 621). Huumorimusiikin yleinen suosio oli 1980- ja 1990-lukujen Suomessa muutenkin suurta (Westinen 2014, 38), mistä osaltaan johtui huumorirapin suurempi suosio muihin hip hop -kulttuurin ilmiöihin

¹³ Blackfacen käsitteellä tarkoitetaan kasvomeikkiä, jota valkoihoiset käyttävät näytellessään mustia ihmisiä etenkin rasistisia stereotyyppioita korostaen. Tervo ja Ridanpää nimeävät näiden perinteiden aiemmaksi ilmentymäksi esimerkiksi elokuvan *Pekka ja Pätkä neekereinä* vuodelta 1960 (Tervo & Ridanpää 2016, 621). Myös esimerkiksi Tiernapojissa perinteisesti nähty Murjaanien kuninkaan hahmo edustaa blackfacen traditiota.

nähden ja mikä teki huumorista toimivan lokalisaation muodon (Tervo & Ridanpää 2016, 622).

Mervi Tervon mukaan rap-musiikin kotoperäistämässä käytetään ainakin viittä erilaista strategiaa. Ensinnäkin äidinkielen käyttäminen on avainasemassa hip hopin asettumisessa uusille alueille (ks. myös Androutsopoulos & Scholz 2003, 469). Toiseksi lokalisoimisen välineenä voidaan käyttää sampleja paikallisesta musiikista, jolloin intertekstuaalisuus auttaa integroitumisessa paikalliseen historiaan ja musiikkiskeneihin. Kolmanneksi tekijäksi Tervo nimeää alueen, paikan ja paikallisuuden. Esimerkiksi murteen käyttäminen, kotiseudun ja tiettyjen katujen, kaupunginosien, lähiöiden ja kaupunkien mainitseminen lyriikoissa on lokalisaatioita hyvin konkreettisella tavalla. Neljänneksi musiikki voidaan omaelämäkerrallisuuden kautta sitoa vahvasti paikallistuvaan tekijäänsä. Viidentenä keinona voidaan hyödyntää huumoria ja parodiaa. (Tervo 2014, 177–179.) 2000-luvun alussa alkaneessa suomirapin toisessa aallossa kaikkia näitä strategioita alettiin hyödyntää tehokkaasti. Toisen ja ensimmäisen aallon suomirapin välille vedettiin selkeä raja sekä ajan journalismissa että aiheeseen liittyvässä vähässä historiankirjoituksessa. Toisen aallon suomalainen rap käsitteellistettiin ensimmäistä aaltoa autenttisemmaksi. (Kärjä 2011, 78). Huumorirapin nimilappu varattiin ensimmäisen aallon suomirapille, vaikka koomisuuden aspekti sinällään ei kadonnut mihinkään vaan siirtyi koko genren komedisoinnista yksittäisten teosten komiikkaan (Kärjä 2011, 86–87).

Toisen aallon aikana suuret levy-yhtiöt kiinnostuivat rapin julkaisemisesta ja skene kasvoi nopeasti (Nieminen 2003, 172), mutta buumin mentyä ohi siirryttiin suomalaisen rapin kolmanteen vaiheeseen, jota Antti-Ville Kärjän mukaan luonnehtivat fuusio eri musiikkilajien välillä, omakustannejulkaisut sekä pienet yksityiset yhtiöt (Kärjä 2011, 78). Tervon mukaan taas kolmannen aallon rap-musiikki on monitahoinen ilmiö: sitä esitetään ja levytetään useilla tasoilla, sekä suurissa monikansallisissa yhtiöissä että valtavirran ulkopuolella (Tervo 2014, 171–172). Kolmannen aallon suomalaista rap-musiikkia voidaankin kuvata ennen kaikkea entistä monimuotoisemmaksi ja fragmentoituneemmaksi.

Rap-musiikin rantautuminen Suomeen ei siis ollut suoraviivainen prosessi, vaan jatkuvaa neuvottelua paikallisten tekijöiden ja amerikkalaisten esikuvien välillä, tasapainottelua kahden autenttisuuskäsityksen välillä. Matti Niemisen mukaan suomalaisen rapin kuulijakunnan piirissä on (tai oli ainakin vuonna 2003 suomirapin toisen aallon aikaan)

vahva vaatimus suomalaisista näkökulmista tuotetusta rapista, joka poikkeaa amerikkalaisista esikuvistaan. Vaikka amerikkalaisen rapin suoranaista jäljittelyä pidetään usein epäsuotavana, sitä pidetään samalla jonkinlaisena mittapuuna. (Nieminen 2003, 185–186.) Suomalaisen rapin voidaan katsoa olevan osa globaalia hip hopia ja tällaisena elävän kahden maailman, amerikkalaisen ”alkuperäisen” ja paikallisen kontekstin välissä. Nykyään sen autenttisuus rakentuu kuitenkin ennen kaikkea paikallisissa kontekstissa translokaalin luonteensa mukaisesti.

4.2. Autenttisuuksien paikallinen määrittäminen

Rapin globaalien muotojen kehittyminen on hälventänyt käsitystä rapin afro diasporisesta luonteesta, mikä ansaitsee Antti-Ville Kärjän mukaan osaltaan kritiikkiä. Kärjä kuitenkin korostaa, että on tärkeää olla sitomatta rap-musiikkia ja hip hopia ainoastaan yhteen historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin, sillä rapin ja hip hopin käyttäminen paikallisen identiteetin rakentamisen työkaluina voi saada hyvin erilaisia muotoja erilaisissa paikallisissa konteksteissa (Kärjä 2011, 80, 87). Mervi Tervo puolestaan kirjoittaa, että monista hip hop -kulttuurin muutoksista huolimatta yhteydet mustan identiteetin, sosiaalisen marginalisaation ja hip hopin välillä ovat pysyneet suhteellisen vahvoina. Jotkut hip hop -fanit odottavat edelleen, että artistit ilmaisevat autenttista henkilökohtaiseen mustaan gettokokemukseen pohjaavaa hip hop -identiteettiä, vaikka esimerkiksi aiemmin jo useaan otteeseen mainittujen McLeodin (1999, 134–150) määrittelemien autenttisuuskäsitysten luoma ymmärrys hip hopista on suuressa kontrastissa globaalin hip hopin todellisuuden kanssa. (Tervo 2014, 170–171.)

Hip hopin mustan puritanismin taustalla on hyvin ymmärrettäviä syitä. Ensimmäinen ja selkein syy hip hopin vahvalle samastamiselle mustuuteen on tietysti siinä, että hip hop on ollut ensisijaisesti afrikkalaisamerikkalainen kulttuurinen ja osittain (sekä monien ymmärryksessä jopa ensisijaisesti) poliittinen liike. Toisaalta taustalla voi nähdä kaupallisia syitä. Michael P. Jeffriesin mukaan hip hopin historian valkoiset, aasialaiset ja etenkin erityisen merkittävässä asemassa olleet latalaisamerikkalaiset vaikuttajat on usein sivuutettu, sillä genre on tahdottu määritellä musiikkiteollisuudessa nimenomaan mustaksi. Jeffriesin mukaan tässä taustalla on se, että mustan gettokuvauksen speaktaakkeli myy monenlaisille kuluttajakunnille. (Jeffries 2011, 6.) Jennifer Lenan mukaan gettoon liitetyt romanttiset fantasiat maskuliinisesta vallasta, rikollisesta alamaailmasta, nuorison kapinasta ja katuviisaudesta toimivat voyeuristisen eskapismin keinoina valkoiselle keskiluokalle ja sen esikaupunkien tylsyydelle (Lena 2011, 463–

475). Jeffries ei liitä gettokuvauksen viehätystä välttämättä pelkästään valkoiseen kuulijakuntaan, mutta näkee rapin yksipuolisen mustien gettokuvausten takana kaupallisen agendan (2011, 8–9).

Mustan autenttisuuden ja hip hopin vahvasta suhteesta huolimatta globaalien hip hopin tutkimuksessa autenttisuutta on alettu käsitteellistää ennen kaikkea paikallisesti määrittävänä eikä välttämättä analogisena amerikkalaisen rapin kanssa. Esimerkiksi Elina Westinen kyseenalaistaa vahvasti suomalaisen hip hopin Yhdysvaltojen ”alkuperäiseen” kontekstiin ja malliin vertaamisen mielekkyyden ja korostaa sen sijaan suomalaisen hip hopin ymmärtämistä arvokkaana ja merkityksellisenä itsessään. Vaikka suomalainen hip hop on osa hip hopin kuvitteellista globaalia yhteisöä, joka on tietoinen genreen liittyvistä käytännöistä, ilmaisuista ja kuvastosta, suomalaista rapia tehdään ennen kaikkea paikallisella kielellä paikallisille ihmisille paikallisessa kontekstissa. (Westinen 2014, 68.) Suomalaisen rapin parissa on jo kasvanut rap-artistien sukupolvi, jolle paikallinen, suomalainen skene, sen historia, tulevaisuus ja keskeiset hahmot ovat tärkeämpiä kuin esikuvat Yhdysvalloissa ja joka ei ole välttämättä edes pahemmin kuunnellut yhdysvaltalaisista rapia. (Westinen 2014, 326.)

Westinen ehdottaa autenttisuuden paikallisen ymmärryksen rakentamiseen mallia, jossa autenttisuus nähdään useilla skaaloilla polysentrisesti muotoutuvana. Skaaloilla Westinen tarkoittaa ajallis-paikallisia merkityskehyksiä, joista hän nimeää paikallisen, alueellisen, kansallisen ja globaalien skaalan. Nämä skaalat ovat translokaalisesti yhteydessä toisiinsa. Ne eivät ole siis erillisiä, vaan liittyvät ja sekoittuvat toisiinsa sekä risteävät monilla tavoilla. (Westinen 2014, 71–72.) Tässä mallissa keskeistä on siis se, ettei autenttisuutta määritellä kaikkialla Yhdysvaltojen malliin ja politiikkaan peilaten, vaan autenttisuuden nähdään rakentuvan sen lisäksi muilla tasoilla suhteessa paikkaan ja aikaan. Keskeistä on myös se, ettei rapilla nähdä olevan yhtä, itseoikeutettua keskusta, vaan keskuksia nähdään olevan useita ja eri skaaloilla vaikuttavia.

Westisen tekemät huomiot autenttisuuden rakentumisen skaaloista ja suorien analogioiden näkemisestä yhdysvaltalaisen rapin kanssa ovat erittäin hyviä. Suomalainen rap on tosiaan muodostunut selkeästi omaksi skenekseen (tai jopa skeneikseen), jossa on omat aiheensa, sääntönsä, kontekstinsa ja autenttisuuskäsityksensä. On silti ehkä liian helppoa korostaa suomalaisen rap-skenen aikuistumista ja omilla jaloillaan seisomista. Rap on kyllä lokalisoitunut Suomeen hyvin eikä rapin soveltuvuutta suomalaisille ja suomalaiseen kontekstiin enää yleisesti epäillä, mutta siitä huolimatta esimerkiksi rapin

uudet tyyliuuntaukset ja vaikutteet rantautuvat Suomeen edelleenkin helpoimmin mimesiksen, parodian ja huumorin kautta, ja mikä keskeisintä, ne tulevat edelleen vahvasti Yhdysvalloista. Niinpä siinä missä Yhdysvaltojen ja Suomen kontekstien ja autenttisuuskäsitysten välille ei ole mielekästä vetää yhtäläisyysmerkkejä, suomalaista rapia ei ole luontevaa nähdä yhdysvaltalaisesta täysin erillisenäkään. Kuten Westinen ehdottaa, suomalainen rap tulee nähdä suhteessa useisiin skaaloihin, keskuksiin ja diskursseihin.

Yksi selvistä eroista suomalaisen ja yhdysvaltalaisen rapin välillä on rodullisen aspektin määrittäminen. Mervi Tervo analysoi artikkelissaan ”From Appropriation to Translation. Localizing Rap Music to Finland” sataakahtatoista suomalaista rap-musiikkivideota vuosilta 1998–2010 ja kiinnittää huomionsa siihen, miten vahvasti valkoisuus on ollut Suomessa aivan viime aikoihin asti normi, jota kyseenalaistetaan harvoin. Tervon mukaan tämä liittyy siihen, että maahanmuutto on ollut vähäistä eikä rodun ja etnisyyden kysymyksiä ole pidetty relevantteina. (Tervo 2014, 169–170.) Suomessa rap-musiikkia tekevät edelleen pääasiassa valkoiset miehet, vaikka viime vuosina genren etninen profiili onkin monimuotoistunut. Siihen nähden on mielenkiintoista, miten suoraan koodeja, merkkejä ja teemoja on omaksuttu afrikkalaisamerikkalaisilta esikuvilta. Tervon tarkastelemista 112 musiikkivideosta 64 perustaa visuaalisen estetiikkansa ainakin osittain amerikkalaisen hip hopin estetiikalle sellaisena kuin se välittyy populaarikulttuurin kautta. Tämä estetiikka ilmenee Tervon mukaan esimerkiksi vaatetuksessa, käsitellyissä maskuliinisissa teemoissa (esim. nuoruus, ylpeys, vihaisuus ja itsetietoisuus) sekä lyriikoiden aiheissa (esim. naiset, seksi, alkoholin juominen ja leveily). (Tervo 2014, 175.)

Myös kansitaiteessa amerikkalaisten levyjen kuvamaailmasta lainailun voidaan sanoa olevan usein hyvin suoraa. Valkoiset suomalaiset miehet käyttävät mustaan maskuliinisuuteen alun perin liittyviä merkkejä oman maskuliinisuutensa representaatioiden rakentamisessa. Suhtautuminen suoraan lainaamiseen ja imitatioon, ”gettolarppaukseen”,¹⁴ on kuitenkin suomalaisen rapin kentällä ambivalenttia: liian suora lainailu amerikkalaisen rapin maailmasta nähdään huvittavana ja usein sitä harrastetaankin tarkoituksellisen ironisesti (ks. esim. Nieminen 2003). Silti vaikkapa rapissa, jossa suomalaisesta lähiöelämästä maalailtaan vähemmän mairittelevaa kuvaa,

¹⁴ Larppaus = live action role play, näytelmäroolipelaaminen. Sanalla voidaan toisinaan viitata halveksivaan tai humoristiseen sävyyn toimintaan, joka koetaan jonkin epäaidon roolin esittämisenä.

amerikkalaisen rapin kuvastoon saatetaan suhtautua suuremmalla vakavuudella, minkä voi osaltaan nähdä johtuvan jaetusta luokkaidentiteetistä.

Jan Lieshahon mukaan suomalaisen rapin suuntauksessa, jota hän nimittää lähiö-message rapiksi, lähiöt kuvataan paikkoina, jotka ovat täynnä sosiaalisia ongelmia, kuten päihitteitä, hajonneita perheitä, yksinäisyyttä ja syrjäytymistä. Virkavalta nähdään sortavana koneistona ja poliitikot itsekkäinä oman edun ajajina, ja yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus aiheuttaa katkeruutta ja vihaa. Näissä kappaleissa katuviisaus on lähiöissä selviytymisen ehto. Kappaleiden kertojat, jotka rapissa usein samastetaan vahvasti artistiin, kuuluvat lähiöiden voittajien joukkoon ja he muistelevat lähiöelämän lainalaisuuksia nostalgisoiden, mutta myös lähiöiden häviäjien kohtalot ovat teksteissä vahvasti esillä. Lähiö näyttäytyy kasvuympäristönä, jossa on tarjolla yksinkertainen, nopea ja valmis syrjäytymisen kaava, jonka välttääkseen nuoren miehen on löydettävä yksin ratkaisut ongelmiinsa. (Liesaho 2004, 134–137.) Lyhyesti sanottuna suomalainen lähiö näyttäytyy näissä kappaleissa hyvin samankaltaisena paikkana kuin yhdysvaltalaisen rapin kuvaamat getot; kyse on lähinnä aste-eroista.

Tällaiseen rapiin Yhdysvalloista melko suoraan omaksuttu kuvasto istuu hyvin, ja tässä tapauksessa kyseessä voidaan nähdä olevan juuri yhtäläisyyksien vetämisen marginalisoitujen subjektien välille yli rotu- ja kansallisuusrajojen. Tämä rap on kuitenkin sitä, joka saattaa helposti saada ”gettolarppauksen” leiman. Kuten Niemisen (2003, 177) haastattelema nuori mies asian kiteyttää, Suomessa ei ole gettoja, ei edes kunnan katuja. Niinpä liian suorien samastuksien käytännössä hyvin erilaisten todellisuuksien välille tekeminen näyttäytyy epäautenttisena. Kyse voi kuitenkin olla näkökulmaeroista: se, mikä yhdestä näkökulmasta näyttäytyy epäautenttisena, on toisesta näkökulmasta todellisuutta. Tässä näkyy toisaalta se, että autenttisuus voi määrittyä yhdessä paikallisessa kontekstissakin hyvin monella tapaa ja toisaalta se, ettei suomalainen rap ole etenäkään nykymuodossaan genrenä yhtenäinen.

Esimerkiksi Tervo korostaa sitä, miten suomalaisen rapin alkuaajoista lähtien on ollut selvää, ettei ole olemassa vain yhtä suomalaista hip hop - tai rap-skeneä, vaan useita skenejä ja alagenrejä. Näin ollen Tervon mukaan ei ole myöskään mahdollista määrittää yhtä oikeaa autenttista suomalaisen hip hopin muotoa. (Tervo 2014, 173.) Westisen mukaan skene on nykyään entistä fragmentoituneempi, vaikka alagenreihin jakautuminen ei olekaan hip hopissa mikään uusi ilmiö. Autenttisuuden kysymyksiä tarkasteltaessa autenttisuutta ei pidä Westisen mukaan liittää vain tiettyihin alagenreihin, eivätkä

autenttisuuden kategoriset määritelmät ole toimivia lähtökohtia analyysiin. (Westinen 2014, 318.)

4.3. Parodinen autenttisuus ja maskuliininen huumori suomalaisessa rapissa

Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin yhtä suomalaisessa rapissa vaihtelevissa määrin keskeistä piirrettä, parodiaa, ironiaa ja huumoria, ja ennen kaikkea sitä, mihin laajempiin diskursseihin ja autenttisuuskäsityksiin se liittyy. Yksinkertaisimmillaan ironia ja parodiointi on nähty tapana vastata yhdysvaltalaisen rapin vakioaiheiden ja suomalaisen todellisuuden välillä olevaan ristiriitaan niin, että koodien ja teemojen suoran lainaaminen on tullut samalla mahdolliseksi (Nieminen 2003, 176–177). Matti Nieminen käyttää yhtenä esimerkkinä parodioinnista MC Taakibörstan *Tuu lusii mun punkkaan* -kappaleen riimittelystä, jossa Niemisen mukaan gangsta rapille ominainen naisten objektivointi on viety niin yliammutulle tasolle, ettei sitä voi nähdä kuin parodiana. Toisena esimerkkinä tästä parodisuudesta Nieminen käyttää MC Taakibörstan *Varo tai mä tuun sun kyljestä sisäään* -musiikkivideota, jonka samanhenkisten lyriikoiden kontrastina kuvaraidalla ryhmän jäsenet on esitetty Niemisen sanoin ”tyttöystäviään palvovina nynneröinä”. (Nieminen 2003, 182.) Mervi Tervo käyttää samaa videota esimerkkinä lyriikan ja visualisaation erosta parodian keinona musiikkivideossa. Tervon mukaan humoristinen kuvasto pehmentää lyriikoiden hypermaskuliinista viestiä. Tervo selittää tätä suomalaisen yhteiskunnan tasa-arvoisilla perinteillä ja etenkin sillä, miten toisten, myös naisten, yläpuolelle asettumista pidetään epäsuotavana. (Tervo 2014, 179.)

Antti-Ville Kärjä käsittelee etenkin ensimmäisen aallon suomalaisen rapin huumoria ja parodiaa tarkemmin artikkelissaan ”Ridiculing Rap, Funlandizing Finns? Humour and Parody as Strategies of Securing the Ethnic Other in Popular Music” (2011). Kärjän mukaan ensimmäisen aallon rap-yhtyeiden, kuten Raptorin ja Pääkkösten, vastaanotto oli hyvin ristiriitaista, mutta ne saivat kriitikoilta kiitosta useimmiten juuri ”rehellisestä suomalaisuudesta” ja ”terveestä itseironiasta” (Kärjä 2011, 82). Yleisesti ottaen 1980-luvun lopun suomalaisessa journalismissa suhtautuminen rapiin oli Kärjän mukaan infantilisoivaa, mikä toisti samaa kaavaa kuin suhtautuminen rock’n’rolliin 1950-luvulla ja jazziin 1930-luvulla. Kärjä lainaakin Hilamaata ja Varjusta (2004, 193–203), joiden mukaan suomirapissa usein esiintyvä vitsailu johtui siitä, että kuilu mustaan kulttuuriin oli suomalaisen rapin alkuaikoina liian suuri, jotta vakavaa omaksumista olisi kannattanut edes yrittää. (Kärjä 2011, 83.)

Kärjän mukaan humoristisuus ja parodisuus ovat usein toimineet neuvotteluvälineinä vastaavanlaisissa rodun problematiikan tilanteissa. Rap ilmaisumuotona on toiminut kokonaisen sukupolven ilmaisun ja protestin muotona, joka on ottanut sekä vakavia että humoristisia ilmiä. Kuitenkin esimerkiksi Andy Bennetin (2000, 152, 157) mukaan se on toisinaan päätyntä ilmentämään eräänlaista torjuttua rasismia. Parodia on ollut valkoisille tekijöille tapa tehdä rap-musiikkia katu-uskottavuuden vaatimuksista vapaana. (Kärjä 2011, 87.) Myös Eminemin sävyttään synkässä rapissa itseä ja valkoisuutta halventava huumori on välttämätön elementti artistin autenttisuuden rakentamisessa marginalisoidun yleisön silmissä ja sympatian saamisessa valkoisena heteromiehenä (Calhoun 2005, 274).

Kärjä kirjoittaa, että ensimmäisen aallon suomirapista kirjoitettaessa journalismi keskittyi suomalaisuuden rakentamiseen näkemällä huumori nimenomaan kansallisena piirteinä. Kärjän mukaan rapin ja hip hopin vahvaa assosiaatiota Yhdysvaltoihin on eri paikallisissa konteksteissa lähestytty eri tavoilla, ja usein keskeisessä asemassa on ollut tarve löytää rapille ”kansallisia edeltäjiä” lokaaleista tyyleistä, jotka keskittyvät sanoilla leikkimiseen. Suomessa tällaisia edeltäjiä on nähty muun muassa kalevalaisessa runonlaulantaperinteessä ja etenkin siihen kuuluvassa suohon laulamisen kertomuksessa (Paleface 2011, 21). Myös huumorin näkeminen nimenomaan suomalaisena piirteinä on ollut siis yksi lokalisoinnin tapa. Kärjän mukaan esimerkiksi edellä käsitelty Matti Niemisen (2003) tulkinta MC Taakibörstan parodisesta naisten objektivoinnista rakentaa juuri tällaista kuvaa kansallisesta huumorista, sillä yhtä lailla vertailukohtana käytetty yhdysvaltalaisen gangsta rapin misogynyninen kuvasto voitaisiin tulkita parodiseksi. (Kärjä 2011, 85–86.)

Tämä suomalaisuuden, huumorin ja parodisen seksismin suhde on hyvin mielenkiintoinen. Erityisen merkillepantava on Kärjän esittämä huomio siitä, miten seksismi ja misogynia ollaan auliita näkemään suomalaisessa kontekstissa parodian kautta intentioita korostaen, kun taas yhdysvaltalaisen rapin suhteen ollaan monesti yhtä auliita sivuuttamaan mahdolliset parodiset aspektit. Esimerkiksi Westinen korostaa, miten suomalaisessa rapissa ei ole miltei lainkaan suoraan misogynynisia lyriikoita tai ainakin naisten esittäminen yliseksuaalisessa valossa tapahtuu ironian ja huumorin kautta. Westinen selittää eroa suomalaisen rapin lähes täydellisen misogynyn puutteen ja yhdysvaltalaisen gangsta rapin misogynyn keskeisyyden välillä naisten perinteisesti vahvalla asemalla suomalaisessa yhteiskunnassa. (Westinen 2014, 64.) Myös Tervon mukaan suomalaiset tasa-arvon perinteet tekevät seksismistä suomirapissa ensisijaisesti

parodisena nähtävän, huumorin pehmentämän aiheen (Tervo 2014, 179). Suomalaisuus ja seksismi nähdään siis perustavanlaatuisesti yhteen sopimattomina, kun taas yhdysvaltalaiseen gangsta rapiin seksismin nähdään kuuluvan oleellisena, tosin ikävänä osana.

Tervo ja Ridanpää kuitenkin huomauttavat artikkelissaan ”Humor and Parody in Finnish Rap Music Videos”, että huumori on ollut osa rapia aina sen alkuajoista lähtien. Adam Krimsin (2000, 55–57) mukaan hip hop on ollut alun perin monella tapaa nimenomaan viihteen ja hauskanpidon kulttuuria, ei vain politiikkaa. Robin Kelley (2011, 145–146) puolestaan huomauttaa, että rapia on usein ylitulkittu, vaikka tarinankerronta ja leikkisyys ovat keskeisiä hip hopille eikä rap-lyriikoita ole useinkaan tarkoitettu kirjaimellisesti otettaviksi. (Tervo & Ridanpää 2016, 617–620.) Jeffriesin haastattelemat nuoret miehet nostivat hauskuuden ja sen, että hypermachoissa ja näennäisesti uhkaavissa lyriikoissa on mukana paljon huumoria, yhdeksi keskeiseksi asiaksi, josta he nauttivat rapissa. (Jeffries 2011, 125–128.) Jeffries kirjoittaa silti, että hip hopin mahtailulla ja sanakikkailulla on yhtä vahva suhde hegemoniseen maskuliinisuuteen kuin mustiin puhekielisiin traditioihin (Jeffries 2011, 130). Niinpä vaikka kappaleissa kuvaillut loukkaavat seksuaaliset aktit eivät ole tarkoitettuja otettaviksi kirjaimellisesti vaan ovat tarkoituksellista mustien seksuaalisten stereotyyppien liioittelua ja sitä kautta jopa kritisointia, tämä ei tee misogyniasta ja seksismistä välttämättä yhtään vähemmän haitallista. Esimerkiksi Kimberlé Crenshaw’n (1991) mukaan valmiiksi olemassa olevan stereotyyppisen kuvaston toistaminen yrityksenä olla hauska ei kumoa seksistisen huumorin vaikutuksia. (Jeffries 2011, 154.) Huumoria ei voida siis tarkastella pelkän intention kautta, sillä sillä voi olla monia muitakin vaikutuksia.

Huumori on siis ollut keskeinen ilmiö rapin paikallistumisessa Suomeen. Se on liittynyt sekä suurena nähtyyn kuiluun rapin ”alkuperäisen” yhdysvaltalaisen todellisuuden ja suomalaisen kontekstin välillä että huumorin keskeisenä pidettyyn asemaan suomalaisessa kulttuurissa. Yhdysvaltalaisen rapin seksismi on nähty vahvasti ristiriidassa suomalaisen sukupuolten tasa-arvoon perustuvan itseymmärryksen kanssa, ja seksismi suomalaisessa kontekstissa on nähty ehdottoman parodisena ja humoristisena. Suomalaisen huumorin sukupuolittumiseen ei ole kiinnitetty kovinkaan paljoa huomiota rapin tutkimuksen kontekstissa. Tervo ja Ridanpää luonnostelevat suomalaisen huumorin kuvaa rankkana, moukkamaisena, rehtinä ja itseironisena ja huomaavat, että vitsit hyödyntävät usein tunnettuja (sukupuolittuneita) stereotyyppisiä suomalaisesta kansanluonteesta. Suomalainen representoidaan sisäänpäin kääntyneenä, epäsosiaalisena,

työväenluokkaisena (miehenä), hieman tyhmänä, väkivaltaisena ja lähinnä saunasta ja viinasta kiinnostuneena. (Tervo & Ridanpää 2016, 619; Häkli 2005; Tervo 2004.) Huomionarvoista tässä määrittelyssä on paitsi se, että huumori on sukupuolitettu miehiseksi, myös se, että tämä on tehty suluissa: sukupuolittuneisuus siis huomataan, mutta sitä ei pidetä kovinkaan tärkeänä. Tervo ja Ridanpää myös huomauttavat, että suomalaisen huumorimusiikin yleinen olemus on ollut hyvin maskuliinista, jopa hieman aggressiivista ja melko ulossulkevaa (Tervo & Ridanpää 2016, 622).

Suomalainen rap määrittyy vahvasti maskuliiniseksi sekä tekijöidensä sukupuolen että diskurssin tasolla.¹⁵ Huumori on ollut suomalaisessa rapissa yleinen piirre skenen alkuajoista asti. Yleinen parodian kohde ovat yhdysvaltalaislähtöisen hip hop - maskuliinisuuden ja siihen liittyvän estetiikan performanssit, joissa stereotyyppisiä piirteitä, kuten hypermaskuliinisuutta, aggressiivisuutta, konsumerismia, misogyniaa ja homofobiaa käsitellään liioittelun, sukupuolihierarkian kääntämisen tai visualisoinnin ja lyriikoiden välisen ristiriidan avulla. (Tervo & Ridanpää 2016, 631.) Huumori on keskeinen piirre etenkin seksismin esittämisessä, sillä se pehmentää viestiä, ja suoraa misogyniaa onkin viime aikoihin asti ollut lähes mahdotonta nähdä Suomen kontekstissa muuna kuin parodiana.¹⁶ Huumori määrittyy suomalaisessa rapissa osaksi paikallista kontekstia ja paikallisten huumorikäsitteiden vahvasti sukupuolittuneita perinteitä. Suomalaisen huumorin ytimessä on usein mies, joka kuvataan itseironisesti tavalla tai toisella saamattomaksi, hegemonisen maskuliinisuuden tavoittelussaan hieman epäonnistuneeksi ja sitä kautta sympatiaa herättäväksi: miesparat eivät onnistu täyttämään naisten ja yhteiskunnan asettamia vaatimuksia ja saavat Justiinan kaulimesta. Samalla huumori määrittyy nimenomaan suomalaisen miehen luonteeseen kuuluvaksi, määrittäväksi piirteeksi suomalaisen maskuliinisuuden rakentamisessa.

5. Katse, poseeraus ja maskuliinisuus

5.1. Sukupuolittuneet katseen kaavat ja poseerauksen tavat

¹⁵ Mervi Tervo huomauttaa, että hänen tarkastelemissaan musiikkivideoissa maskuliinisuus dominoi. Naistekijöitä on suomalaisen rapin kentällä vähän, ja vielä vähemmän Tervon mukaan on havaittavissa rapin ja maskuliinisuuden sidoksen kyseenalaistamista. Väkiältä, misogynia, homofobia ja materialismi ovat suomalaisessa rapissa pienessä osassa ja niiden laimentamiseen käytetään juuri huumoria. Tervo nostaa kuitenkin sukupuolen ja huumorin välisen suhteen yhdeksi mahdolliseksi jatkotutkimuksen aiheeksi. (Tervo 2014, 183.)

¹⁶ OG Ulla-Maijan kappaleesta ”Makia” nousi syksyllä 2017 pienimuotoinen kohu, kun Yle X julkaisi jutun, jossa kritisoitiin sanoitusten misogyyneisyttä ja artistin tarjoamaa selitystä siitä, ettei sanoituksia ole tarkoitettu otettaviksi tosissaan (Rautio 2017).

Sukupuolten representaatioita tarkasteltaessa huomio kiinnittyy usein nimenomaan katseeseen, sen suuntaan ja dynamiikkaan. Richard Dyer pohtii artikkelissaan ”Älä katso” (2002) miesten kuvallisia representaatioita ja sitä, miten miehen asettuessa katseen kohteeksi maskuliinisuuden ja aktiivisuuden välinen yhteys täytyy tehdä tavalla tai toisella näkyväksi. Koska kansitaiteessa artistin kuva on usein mukana tekijyyden vahvistamiseksi kuvallisella paratekstuaalisella elementillä, tutkimusaineistossani maskuliininen subjekti on useaan otteeseen asetettu katseen kohteeksi. Tarkastelenkin tässä luvussa sitä, miten maskuliinisuutta representoidaan tutkimassani aineistossa katseen ja poseerauksen tasoilla. Hüge L:n *Laatuaika EP:n* kansi on tutkimusaineiston ainoa, jossa ei esitetä artistin kuvaa, ja vaikka kyseinen kansi onkin mielenkiintoinen sukupuolitettujen subjektien representaatioiden kannalta, jätän sen käsittelyn tästä syystä lukuun 7.

Ajatus katsomisesta tai tuijottamisesta valtana ja katseen kohteena olemisesta vallan puutteena sekä tähän liittyvä käsitys aktiivisen katsojasubjektin ja passiivisen katsottavan objektin asemista on vahva yksinkertaistus, jonka ottaminen annettuna voi estää näkemästä sukupuolittuneiden representaatioiden rakentumisen kaikkia tapoja. Dyerin mukaan todellisuudessa sekä katsojan että katsottavan asemat ovat visuaalisissa representaatioissa sekä aktiivisia että passiivisia. Katseen kohteeksi asettuminen kuvaan on aktiivista poseeraamista eikä kuva ole katsojan katseen sanelema, vaan kuvan tekijöiden konstruoima. Miestä esittämissä kuvissa on tästä huolimatta tavalla tai toisella torjuttava passiivisuuden elementti, sillä hallitsevan käsityksen mukaan maskuliinisuus merkitsee aktiivisuutta. (Dyer 2002, 106–107.)

Kyse ei ole pelkästään siitä, katsooko mies kuvasta katsojaan vai ei, vaan siitä, millä tavalla tämä tapahtuu. Silloin, kun katseen kohteeksi asetettu mies ei vastaa katsojan katseeseen, hän ei yleensä käännä katsettaan sivuun naisten representaatioiden tapaan performoidakseen kiinnostuksen puutetta ympäristöönsä. Sen sijaan hän katsoo sivulle tai ylös vihjaten, että on kiinnostunut jostakin kuvarajauksen ulkopuolisesta, jota katsoja ei näe. Miehen, joka on representoitu sivuun katsovana, ei yleensä ajatella tiedostavan katsojaa, toisin kuin naisen, jonka katseen kääntäminen tulkitaan katsojan katseen tiedostamisesta johtuvaksi. (Dyer 2002, 104–105.) Tällä tavalla aktiivisesti ympäristöstään kiinnostuneena ja katsojan sivuuttavana hahmona kuvataan aineistossa selkeimmin Petos *Testamentin* kannessa (kuva 11). Kannen oikeassa reunassa graffiteilla maalatun seinän edessä seisova Petos on kääntänyt katseensa vahvasti kohti kuvatilaa vasenta reunaa, ja asennon jännittyneisyys kommunikoi aktiivista tarkkailua, joka ei kuitenkaan kohdistu kuvan katsojaan vaan kuvatilaa ympäristöön.

Äärimmäisellä tavalla katsojan katse sivuutetaan Raimon *On sun kuuluvuustajuudellasi* -albumin kansikuvassa (kuva 1), jossa neljän miehen joukkio kävelee kuvatilaan pois päin katsojasta ja etualalla maassa hervottomana makaava mies on puolestaan kykenemätön reagoimaan kenenkään katseeseen millään tapaa. Huomionarvoista on lisäksi se, ettei kenenkään kasvoja näytetä – ratkaisu, joka toisaalta mahdollistaa läpätunkemattoman anonymiteetin ja toisaalta kommunikoi vahvasti konstruoitua välinpitämättömyyttä representaation katsojaa kohtaan. Miesjoukon aktiivisuus tilassaan tavallaan ylittää kansikuvan paratekstuaaliset vaatimukset, joiden mukaan artistin tunnistettavuus representaatioissaan olisi normi. Todellisuudessa anonymiteetti on vain näennäistä: kannen muut paratekstuaaliset elementit, kuten vasemmassa yläreunassa korostetusti esitetty artistin nimi ja vasemmassa reunassa luetteloidut levyllä vierailevat artistit toimivat kuvan tulkintaohjeena. Oletuksena on, että joku kuvassa esiintyvistä miehistä on Raimo ja riippuen siitä, onko hän yksi joukkiosta (kuten ensisijainen oletus ehkä olisi) vai maassa makaava mies, loput miehet ovat joko hänen posseaan¹⁷ tai kilpailevaa joukkiota.

Kiinnostava esimerkki, jossa käännetyn katseen sukupuolittunutta kaavaa tunnutaan jollain tasolla rikottavan, on Tommishockin albumin *Uhanalainen muukalainen* kansi (kuva 9). Siinä artisti seisoo valkoista taustaa vasten kuvatilän oikeassa reunassa osittain viherkasvin takana ja on painanut päänsä alas sekä katseensa oikealle alaviistoon. Katse ei suuntaudu aktiivisesti mihinkään kuvarajauksen ulkopuoliseen kohteeseen, ja kasvin takana seisominen viittaa muiden katseilta piiloutumiseen. Tommishock ei kuitenkaan näytä selvästi katsojan katsetta tiedostavalta ja väistävältä vaan ehkä enemmän ajatuksiinsa aktiivisesti vaipuneelta. Niinpä passiiviseksi ja sitä kautta helposti feminiiniseksi tulkittava kiinnostuksen puute ulkomaailmaa kohtaan näyttäytyy ennen kaikkea sisäisen aktiivisuuden merkinä.¹⁸ Tähän tulkintaan vaikuttavat osaltaan albumin kappaleissa toistuvat sisäisen todellisuuden ja sisäisten kamppailujen sekä muiden tekemisistä ja mielipiteistä kiinnostumattomuuden aiheet. Representaatioissa on siis kyse itselleen rehellisenä pysymisen teemasta autenttisuuden luomisen keinona. Sen visuaalinen ilmaisu kannessa on joka tapauksessa poikkeuksellisen passiivinen etenkin genren hypermaskuliinisuutta hyödyntävät ja kommentoivat konventiot huomioon ottaen. Kuva ottaa siis etäisyyttä genren visuaalisiin konventioihin, mikä voi osaltaan merkitä

¹⁷ Possella tarkoitetaan lyhyesti porukkaa, esimerkiksi rap-artistin kaveripiiriä ja hänen kanssaan aikaa viettävää joukkiota, joka on usein esimerkiksi kotoisin samasta paikasta.

¹⁸ Tähän tulkintaan ohjaa osaltaan myös levyn kansivihkosien keskiaukeamalla esitetty silmäpari, jonka pupillit puuttuvat ja joka on siis sokea. Sokeus on nähty esimerkiksi symbolistisessa taiteessa ja länsimaisen taiteen historiassa pidempääkin sisäisen näkökyvyn merkinä ja kykynä olla yhteydessä johonkin syvempään tai suurempaan (ks. esim. Lahelma 2014, 86–90).

erontekoa genrekulttuuriin ja sen arvomaailmaan ja toisaalta toimia reflektoivan tyylin merkitsijänä.

Silloin, kun representoitu mies katsoo yleisöään, ero feminiiniseen katseen ja poseerauksen malliin luodaan hieman eri tavalla. Dyerin mukaan miesten katse on tällöin useimmiten tuijotus, joka tuntuu kaipaavan jotain kuvarajauksen ulkopuolelta, kun taas naisten katsojaan kohdistuva katse on kutsu, usein vieläpä hymyilevä. (Dyer 2002, 105.) Siinä, missä kuvattu nainen tulkitaan siis jälleen katsojaa varten olevaksi, kuvattu mies on kiinnostuneempi jostain muusta kuin katseen kohteena olemisesta sinänsä. Tutkimassani aineistossa esitetyistä miehistä ylivoimaisesti suurin osa vastaa katsojan katseeseen tavalla tai toisella haastaen. Tulenkantajien *Skenejulkiksen* kannessa (kuva 2) poseeraavan miehen katsetta on vaikea tavoittaa aurinkolasien takaa, mutta asennon itsetietoisuus ja ilmeen ylimielisyys pystyyn nostettuine leukoineen kertovat siitä, että katsojaa katsotaan hieman alaspäin niin kirjaimellisesti kuin kuvaannollisestikin. Kemmurun kaikki jäsenet vastaavat *Kehumatta parhaan* kansikuvassa (kuvat 5a ja 5b) katsojan katseeseen hyvin aktiivisesti ilmeillen samoin kuin Ruudolf *Mr. Universum EP:ssä* (kuva 6) ja Korstoraation jäsenet *Tsekkäa mutsi!* -albumin kannessa (kuva 10). *Streets of Nekalan* kannessa (kuva 8) Hannibalin katse on poseeraukseen yhdistettynä vahvasti katsojaa ja tämän katsetta haastava, ja Julma H:n ja Sairas T:n kasvojen puolikkaat *Kuollu kulma* -albumin kannessa (kuva 12) tuijottavat kuvasta hyvin suoraan.

Mielenkiintoisimmalla tavalla maskuliiniset ja feminiiniset katseen kaavat ovat kontrastissa toisiinsa niissä aineiston kansissa, joissa esiintyy sekä miehiä että naisia. *Huolestuttavien merkkien* kannessa (kuva 3) kaikki Memmy Possen viisi miestä katsovat katsojaa, ja vaikka kaikkien huulilla karehtiikin jonkinasteinen hymy, hymyn tarkoitus ei selvästikään ole olla feminiinisen hymyn tapaan kutsu, vaan ympäristön hallinnasta kumpuavan tyytyväisyyden ilmaus. Viiden sohvalla istuvan miehen yhteen katsojaan¹⁹ kohdistamat katset korostavat joukon ylivoimaa ja heidän rennot asentonsa, joissa jalat asettuvat leveästi viemään maksimaalisen määrän tilaa, luovat yhdessä katseiden kanssa käsitystä tilan suvereenista hallinnasta.

Kannen kaksi naista puolestaan seisovat kuvatilán taka-alalla sohván selkänöjan takana ja rytmittävät vartaloillaan miesjoukkoa asettuen kummallakin reunalla uloimman miehen ja keskijoukon väliin rikkomatta kuitenkaan joukkion yhtenäisyyttä. Naiset

¹⁹ Kuvat rakennetaan länsimaisissa esittämisen konventioissa perinteisesti yhden katsojasubjektin tai perspektiivisen esittämisen osalta peräti yhden silmän katsottaviksi. Kansikuvissa tämä on myös ymmärrettävä oletus johtuen siitä, että ääniteobjektia käsittelee yksi kuuntelija-katsoja kerrallaan.

eroavat miehistä huomattavasti jo kuvauksen tyylin takia: siinä, missä miehet on esitetty naturalistisesti ja tunnistettavina, naiset edustavat selkeästi nimenomaan piirrettyä pin up-kuvastoa ja ovat siis ulkomuodoltaan hyvin geneerisiä ja korostetun feminiinisiä. Myös naisten katseet poikkeavat miesten katseista hyvin perinteisesti sukupuolitetulla tavalla. Vasemmanpuoleinen nainen on kääntänyt katseensa oikealle selvästi katsojan katseen tunnistaen ja suipistaa huuliaan keikistellen. Hän on nostanut sormensa lähelle huuliaan ja kannattelee toisella kädellään tarjotinta hyvin epäkäytännöllisellä tavalla. Vasemmanpuoleisen naisen katseen voi nähdä kohdistuvan oikeanpuoleiseen naiseen, mutta poseerauksen liioittelevaan ilme- ja elekieleen yhdistettynä katse on ennen kaikkea osa katsojalle suunnattua tämän katseen tiedostavaa seksuaalissävyytteistä teatteria. Oikeanpuoleinen nainen puolestaan katsoisi katsojaan, mikäli hänen silmänsä olisivat auki, mutta silmät ovat painuneet lähes kokonaan kiinni jättäen näin ainoaksi auki olevaksi asiaksi naisen raollaan olevat huulet, jotka tarjoavat katsojalle viettelevän hymyn.

Myös Stig Doggin *Stig Dogg* -albumin kannessa (kuva 4) katseet noudattavat hyvin vahvasti vakiintuneita sukupuolittuneen katseen kaavoja. Valtaistuimella jalat leveässä haara-asennossa istuva artisti katsoo vakavin ilmein suoraan eteenpäin frontaaliasennossa läpi kuvapinnan, kun taas hänen oikealla puolellaan seisova ja jalkojensa välissä istuva nainen ovat molemmat kääntäneet hieman päätänsä. Oikeanpuoleinen nainen hymyilee ja katsoo katsojaa kulmiensa alta. Katse ja poseeraus ovat selkeästi seksuaalissävyytteisiä. Kiinnostavaa on se, että selkeimmin viettelijän roolin ottava nainen on kahta muuta naista selvästi tummaihoisempi. Ei-valkoiseksi määrittyvä nainen saa siis muihin kuvan naisiin verrattuna hyperseksuaalisen roolin, joka on populaarissa mielikuvituksessa keskeinen mustaa naista määrittävä kuva (hooks 1981, 52). Keskellä istuvan naisen ilme on vakava ja katse hieman haastavampi, mutta koska nainen istuu lattialla, katse kohdistuu yläviistoon ja yhdessä naisen sommitelmaan sijoittumisen kanssa luo kuvaa alamaisuudesta. Vasemmanpuolimmainen nainen ei yllättäen ikään kuin tunnu tiedostavan katsojaa, mutta hänen yläviistoon suunnattu ihaileva katseensa kohdistuu katsojan sijaan kiinnostavampaan kohteeseen, asetelman keskiössä olevaan artistiin. Näin katsojasta kiinnostumattomuus voidaan antaa anteeksi feminiiniselle subjektille: onhan representaation keskiössä kuitenkin maskuliininen subjekti.

Sekä *Huolestuttavien merkkien* että *Stig Doggin* kansien vahvan perinteisesti hypermaskuliinisuutta ja tehostettua feminiinisuutta seksismiin asti toistavat sukupuolen representaatiot ovat tietysti tulkittavissa selkeästi parodisiksi. Palaan tähän tarkemmin

alaluvussa 6.3. Tässä vaiheessa tyydymme huomaamaan, että katseen sukupuolittuneet kaavat nousevat selkeimmin esiin silloin, kun maskuliininen ja feminiininen asetetaan polaarisisäisiksi oppositioina rinnakkain, vaikka maskuliiniset katseen kaavat toistuvat muunlaisissakin representaatioissa. Tässä on kyse maskuliinisuuden merkitsemättömyydestä ja asemasta normina.

5.2. ”Me hallitaan näitä katuja”²⁰: mies ja tilan hallinta

Maskuliinisuuden representaatioita populaarikulttuurissa teoksessaan *What a Man's Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture* (1986) tarkastelevan Anthony Easthopen mukaan tilan visuaalinen hallitseminen esteettömän näkyvyyden avulla on teemana maskuliininen, sillä se sopii saumattomasti yhteen maskuliinisen egon rakentumisen tapojen kanssa (Easthope 1986, 48). Easthope nostaa maskuliinisen egon vertauskuvaksi Michel Foucaultin käsittelemän panoptikonin, vankilatyypin, jossa kaikkia seljettä voidaan tarkkailla jokaisena hetkenä yhdestä keskeisestä pisteestä. Panoptikonissa yksi liikkumaton vartija näkee yhtä aikaa kaiken sekä linnoituksen sisä-että ulkopuolella ja pystyy siis varautumaan paitsi ulkoisia myös mahdollisia sisäisiä uhkia vastaan. (Easthope 1986, 37–38.) Maskuliinisen egon kohtaamat ulkoiset uhkat voivat olla monenlaisia, mutta sisäinen uhka määrittäytyy Easthopen mukaan ennen kaikkea maskuliinisen subjektin sisäiseksi feminiinisyudeksi, joka tuhoaa maskuliinisen egon mahdollisuuden nähdä itsensä läpikotaisin samana ja yhtenäisenä. Tämän kytevä sisäisen uhan takia ulkoisia uhkia pyritään hallitsemaan tehostetulla vainoharhaisuudella. Tällainen defensiivinen hallinta vaatii herpaantumaton tarkkaavaisuutta, minkä takia maskuliinisen egon täytyy olla jatkuvasti valpas ja sitä kautta jännittynyt. Easthopen mukaan tätä tarvetta käsitellään ennen kaikkea katseen avulla: katseen alla pitäminen on kontrollissa pitämistä. (Easthope 1986, 39–40, 43.)

Vaikka Easthopen käsitykset maskuliinisen egon rakentumisesta voidaankin osittain kyseenalaistaa, läpikotaisen ulkoisuuden ja tarkkaavaisen, sisäistä ja ulkoista kontrollia ylläpitävän miehen kuva on tunnistettavissa monissa maskuliinisuuden representaation tavoissa. Esimerkiksi Michael Jeffriesin kirjassaan *Thug Life. Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop* käsittelemä viileän poseerauksen (cool pose) perinne voidaan helposti nähdä yhteydessä tähän maskuliinisen egon tarkkailevaan, defensiiviseen ja rajoiltaan suljettuun luonteeseen. Viileä poseeraus on mustan maskuliinisuuden perinteinen esittämistapa, jossa Richard Majorsin ja Janet Bilsonin

²⁰ Eevil Stöön kappaleessa ”Hallitaan näitä katuja” Eevil Stöön ja Koku Koon albumilla *Fuck Vivaldi* (2012).

(1992, 2–4; ks. myös Oware 2011, 23) mukaan puheen, kävelemisen ja muun käytöksen kaavat luovat tarkasti rakennetun ja hallitun kuvan, jonka tarkoitus on esittää ympäristölle läpitunkematon hypermaskuliininen naamio. Vaikka Jeffries määrittelee hip hopin kompleksisen cooliuden ristiriitaisemmaksi maskuliinisuuden performoimisen tavaksi kuin perinteisen viileän poseerauksen mustan maskuliinisuuden sisäisten konfliktien esiin tuomisen takia (Jeffries 2011, 61–62), siihenkin liittyy vahvasti sekä sisäisen että ulkoisen kontrollin ajatus. Tämä tarkkaavaisuutta, ympäröivän tilan ja oman kehon hallintaa korostava olemisen tapa ei ainoastaan kuulu yhdysvaltalaisissa rap-lyriikoissa, vaan myös näkyy konkreettisina poseeraamisen tapoina rap-kuvastossa. Samoja poseeraamisen tapoja hyödynnetään suomalaisessakin kansitaiteessa.

Esimerkiksi *Testamentin* kannessa (kuva 11) Petos seisoo graffiteilla maalatun ja tägätyn²¹ seinän edessä kuvatilan oikeassa reunassa kädet taskuissaan. Artisti on suunnannut katseensa katsojasta käsin vasemmalle, mikä etenkin yhdistettynä levyn nimeen voi viitata menneisyyteen katsomiseen ja muistelemiseen, sillä suunta oikealta vasemmalle mielletään länsimaisissa kuvauskonventioissa liittyväksi liikkeeseen taaksepäin. Toisaalta katse on ympäröivää tilaa aktiivisesti tarkkaileva. Petos on pukeutunut tummaan huppariin ja löysiin farkkuihin ja päässään hänellä on lippalakki sekä mustat aurinkolasit. Kansi on mustavalkoinen, mikä voi osaltaan viitata perinteikkyyteen ja noin 40-vuotiaan artistin kokemuksen kautta muodostuneeseen autenttisuuteen, albumin kolmannen raidan nimen mukaiseen ”OG statukseen”²² (sic). Käytetyt fontit viittaavat vahvasti yhdysvaltalaislähtöiseen rap-kuvastoon: artistin nimi on kirjoitettu Old English -fontilla, jota on hyödynnetty lukemattomien rap-levyjen kansitaiteessa, ja albumin nimi on kirjoitettu vasempaan alareunaan tagityylisesti tyylieltyinä.

Testamentin kannessa Petoksen sijoittuminen kuvatilan reunaan ja marginaaliin lisää paikkaan liittyvää marginaalisuuden tuntua. Myös tilan hoitamattomuus maan paljouden ja seinän vieressä kasvavan ruohon muodossa viittaa osaltaan tilan marginaalisuuteen. Marginaali on ylipäätään paradoksaalisen keskeinen asia hip hop -kulttuurin itseymmärryksessä. Hip hop on ollut perinteisesti vahvasti nimenomaan kaupunkitilaan liittyvää kulttuuria, jossa epävirallisia ja hukkatiloja on otettu käyttöön, merkitty ja määritetty uudelleen, ja tavallisesti vältettyjä tiloja ja siirtymätiloja on hyödynnetty

²¹ Tägeilla tai tägeillä tarkoitetaan pieniä graffiteja, useimmiten tussilla toteutettuja graffitien tekijöiden nimimerkkejä tai -kirjoituksia.

²² OG = original gangsta. Joku, joka on ollut mukana harjoittamassaan toiminnassa pitkään, tässä siis Suomen rap-skenessä.

omaehtoisessa toiminnassa (Tervo 2012, 89; Rose 1994, 10). Tätä kautta tavallisesti marginaaliseksi käsitetyt tilat, kuten tunnelit, parkkihallit ja kadut, ovat muuntuneet merkityksellistetyiksi toiminnan paikoiksi (Tervo 2012, 85). Kuten jo alaluvussa 2.3. kävi ilmi, alun perin yhteiskunnan rajamailla toiminut alakulttuuri on musiikkigenreksi muuntuessaankin säilyttänyt vahvana käsityksen tästä yhteydestä katuihin. *Testamentin* kannessa marginaalisuuden tilalliset merkit yhdistyvät undergroundiin ja välittävät viestiä siitä, ettei artisti ole uhrannut autenttisuuttaan markkinavoimille toisin kuin monet muut, nuoremmat rap-artistit, mikä viesti toistuu useasti levyn lyriikoissa.²³

Testamentin kannen mustavalkoisuus, artistin keski-ikäistyvyys ja albumin nimi viittaavat kaikki kokemukseen, ja tilan hallinta katseella on viittaus paitsi tilallisen, myös ajallisen ulottuvuuden hallintaan. Artistin katse on kuitenkin peitetty mustilla aurinkolaseilla ja vaatetus on muutenkin naamioitumiseen hyvin soveltuva, mikä lisää tunnetta artistin saumattomasta kuulumisesta tilaansa: hän voisi halutessaan kadota sinne milloin vain. Rento, mutta valpas asento kuvastaa hyvin sitä, että Petos on elementissään omalla maaperällään ja samaan aikaan valmis reagoimaan mihin vain yllättävään ympärillä tapahtuvaan – kun seisoo seinän edessä, kukaan ei pysty puukottamaan selkään. Hip hop -kulttuurin kuvaston ja estetiikan hyvin tietoinen hyödyntäminen kannessa kuvastaa kulttuurin vahvaa tuntemusta, siihen kuulumista, sen hallintaa ja sitä kautta autenttisuutta.

Geton näkeminen urbaanina viidakkona on ollut yksi hip hopin gettotarinoiden keskeisimmistä narratiiveista Grandmaster Flashin ja Furious Fiven ”The Message” -kappaleesta (1982) asti (Jeffries 2011, 62). Stephen Mexalin (2004) mukaan sisäkaupunki näyttäytyy yhdysvaltalaisessa rapissa uutena erämaana, jossa maskuliinisuutta havainnoidaan ja performoidaan uudessa viitekehyksessä hyvin samaan tapaan kuin aiemmissa erämaan esityksen tavoissa. Näitä elementtejä ovat esimerkiksi maantieteellinen erottuneisuus sivistyneistä tiloista, alueen asukkaiden näkeminen villeinä ja subhumaaneina sekä sivilisaatioiden pyrkimys yllä eristyneisyyttä ja ylempiarvoisuutta suhteessa kyseiseen tilaan. (Mexal 2004, 236.) Mexalin mukaan rap,

²³ Esim. albumin viidennessä kappaleessa ”Takas juurille” Petos räppää seuraavasti: ”Ympyrä sulkeutuu ja jengi kuulostaa taas Raptorilta/ vanhat arvet vuotaa, eikö mitään historiasta opita?/ Dementiako kurkkii? Teit pannaan vihollisen pedissä/ Räppäreillä on Tukholma-syndrooma syvällä sopupelissä/ Arveluttavia työttömiä diskografiassa/ Ja kun nään ylitarjonnan ongelmajätteet Anttilan alelaarissa/ oon vahingoniloinen - ku Kallion kingpinin äänitteiden muodossa/ maahan kuskattujen kilojen arvo katukaupassa on mittaamaton/ Oon OG niinku Ikonen, siis vittuun Oskari Onniset!./ Teidän sisäsiittonen runkkurinki saa tuta lyyrist sakinhivutusta/ kun taas sterkoissas on Petos: KUKA MUU MUKA?” Muutenkin muiden, etenkin nuorempien räppäreiden epäaitous ja oma aitous ovat levyn keskeisiä teemoja.

maskuliinisuus ja käsitys urbaanista erämaasta ovat kiinteästi sidoksissa toisiinsa. Geton sosiaalista performanssia ja liioitellun maskuliinisuuden kulttia rakennetaan ristiriitaisessa suhteessa urbaanin erämaan trooppiin ja sen rasistisiin implikaatioihin. (Mexal 2004, 244–246.) Urbaani tila ei ole ainoastaan ulkoinen ja geofyysinen käsitteellistys vaan lisäksi sisäisten kognitiivisten tilojen muovaaja. (Mexal 2004, 235.) Mexalin mukaan rapissa rakentuva geton teatteri onkin ilmentymä siitä, että urbaania tilaa ei ainoastaan koeta vaan myös performoidaan. Geton teatterin miespäärooli on väkivaltaisen, henkisesti epävakaa ja valtavirtaiseen olemassaoloon sopeutumattoman urbaanin villin rooli. Urbaanin erämaan diskurssi on siis korostetun maskuliininen. (Mexal 2004, 242.)

Suomalaisessa rapissa lähiön rinnastaminen gettoon vaihtelevalla vakavuuden asteella on usein toistuva tapa kotoperäistä amerikkalaista kuvastoa (ks. Liesaho 2004). *Testamentin* kannessa marginaaliseksi kaupunkitilaksi määrittävä geneerinen tila toimii osaltaan geton tapaisen mentaalisen tilan merkitsijänä. Näin syntyy kuva siitä, että suomirapin urbaanissa viidakossa uhkia on paljon ja selviytyminen on hankalaa. Petos tarkkailee ympäristöään ja on valmis kohtaamaan kaikki ulkoa mahdollisesti lähestyvät uhkat, jotka määrittävät albumin kappaleissa vahvasti epäautenttisen rapin tekijöiksi. Petos kuitenkin tuntee toimintaympäristönsä ja on valmis puolustamaan tilaansa siinä. Aurinkolasiensa takaa Petos voi tarkkailla ympäristöään, mutta katsojat eivät voi nähdä hänen katsettaan ja päästä yllättämään: puolustus on aukoton. Lisäksi hip hop -tyyliin pukeutuminen ja viileän poseerauksen imitoiminen osoittavat kannen muiden usein toistettujen hip hop -designin elementtien kanssa hip hopin kulttuurisen ympäristön hallintaa.

Samantapaista maskuliinista tilan hallintaa performoi Hannibal *Streets of Nekala* -albumin kannessa (kuva 8). Kansi edustaa muutenkin samantapaista kansityyppiä *Testamentin* kanssa mustavalkoisine väriskaaloineen (mukana on tosin vihreää), asetelmineen ja fonttivalintoineen. Keskeinen ero kansien välillä on siinä, miten tilan hallinta näyttäytyy artistin eleissä. Petoksen poseeraus seinän edessä kädet taskuissa katse tiukasti peitettynä ja vasemmalle suunnattuna on helposti avautuva läpitunkemattoman, defensiivisen ja mahdollisia uhkia jatkuvasti kartoittavan maskuliinisuuden representaatio. Hannibalin poseeraus puolestaan on levitettyine käsineen ja haastavine katseineen aktiivisemmin tilaa hallitsemaan pyrkivä ja toisaalta tilaa esittelevä. Poseeraus viestii siis sekä artistin yhteenkuuluvuutta ja tuttuutta ympäristönsä kanssa että ympäröivän tilan ja oman kehon hallintaa.

Toinen ero suhteessa *Testamentin* kanteen on se, että geneerisen hip hop -kuvastoon kuuluvan marginaalisen tilan sijaan kannen taustalla on tunnistettava maisema Tampereen Nekalan kaupunginosasta. Albumin nimi ohjaa paratekstuaalisena elementtinä edelleen tähän tulkintaan. Alun perin työväenluokan omakotitaloalueeksi rakennettu Nekalan kaupunginosa hahmottuu kannessa jonkinlaiseksi geton roolin esittäjäksi samaan tapaan kuin monet geneeriset kaupunkitilat. Keskeinen kannen viestin ja sen maskuliinisuuden representaation tulkintaan vaikuttava tekijä on lisäksi se, ettei tätä ”gettoa” kuvassa hallitseva Hannibal ole kotoisin kyseisestä kaupunginosasta tai kaupungista, vaan Rovaniemeltä, minkä seikan hän tuo lyriikoissa useaan otteeseen ilmi. Niinpä kyseessä on myös uuden aluevaltauksen esittely, onnistunut siirtymä haastavasta tilasta toiseen.

Heini Strandin ja Toni Lahtisen artikkelissa ”Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti” (2006) käsitellään Rovaniemeltä Tampereelle siirtyneen rap-yhtyeen Tulenkantajien (johon Hannibal kuului) lyriikoissa hahmottuvaa kuvaa kotiseudusta. Esiin nousevat edustamisen, nostalgian ja paikallistuntemuksen avulla selviytymisen teemat, mutta Strand ja Lahtinen tekevät lisäksi mielenkiintoisen huomion siitä, miten rapia paikallistetaan Tulenkantajien kappaleissa diskurssien rinnastuksen avulla tehden samalla selvää eroa paikallisen ja yhdysvaltalaisen todellisuuden välille. Ajatus rapista marginaalin musiikkina siirtyy kontekstista toiseen, kun vähemmistön marginaalisen aseman sijasta Tulenkantajat räppäävät maantieteellisesti marginaalisesta positioista ja kohdistavat huomion jakoon keskustan ja marginaalin, pääkaupungin ja maaseudun sekä etelän ja pohjoisen väliseen dynamiikkaan (Strand & Lahtinen 2006, 152).

Lokalisatio tapahtuu osaltaan myös tietynlaisten diskurssien vastaavuuden avulla. Ajatus getosta urbaanina erämaana, joka on leimallisen maskuliininen ja alkukantaisen väkivaltainen siirtyy Tulenkantajien lyriikoissa suomalaisen populaarikulttuurin Lappi-eksotiikkaan kommentoiden Lapin näkemistä kesyttämättömänä erämaana, jolla on vaikutus siihen, miten maskuliinisuutta performoidaan ja havainnoidaan. (Strand ja Lahtinen 2006, 160–161.) Vaikka Rovaniemi ei ole todellisuudessa sen enempää erämaata kuin gettoakaan, näiden kahden diskurssin rinnastaminen itseironian maustamana on hyvä esimerkki siitä, miten marginaalin käsitettä soveltamalla autenttisen hip hop -maskuliinisuuden rakentumiseen soveltuvia paikkoja voidaan luoda hyvinkin vahvasti alkuperäisestä suurkaupunkiympäristöstä poikkeaviin tiloihin.

Elina Westinen puolestaan kiinnittää huomionsa siihen, ettei suomalaista rap-musiikkia voida käsittää ainoastaan urbaaniksi musiikiksi, sillä suurten kaupunkien lisäksi rap-artisteja tulee pienemmiltä, vähemmän urbaaneilta paikkakunnilta. Westisen mukaan erotettavissa on toisinaan etenkin jako Helsingin ja muun Suomen välillä. On kuitenkin harvinaista, että nuoret menestyvät räppärit asuisivat alkuperäisissä kotikaupungeissaan Helsingin ja Tampereen kasvukeskusten houkutellessa puoleensa nuoria eri puolilta Suomea. Niinpä useat rap-artistit, jotka ovat tulleet näihin kaupunkeihin muualta, käsittelevät kappaleissaan kotiseutuaan kohtaan tuntemaansa nostalgiaa. Tämä kotiseudulta lähtemisen ja sinne mielessään palaamisen narratiivin toistaminen on Westisen mukaan yksi tapa liittää rap osaksi aiemmin olemassa ollutta suomalaisen populaarimusiikin tarinankerronnan traditiota, toisin sanoen yksi lokalisaaion tapa. (Westinen 2014, 51–52.)

Westinen ottaa esimerkiksi Kemmurun ”How 2 survive” -kappaleen, jonka lyriikoissa käsitellään marginaalin, periferian ja useiden etelän asutuskeskusten tematiikkaa sekä yksisuuntaista liikettä näiden paikkojen välillä. Kappaleessa katse käännetään takaisin periferiaan ja käsitellään sitä, miten suomalaiset selviävät ongelmiseen näillä alueilla. (Westinen 2014, 46.) Helsingin (ja muiden suurten kaupunkien) ulkopuolinen Suomi saa siis kyseisessä kappaleessa vastaavan aseman kuin lähiö niissä kuvauksissa, joissa kertoja on itse onnistunut selviämään lähiön näköalattoman tulevaisuuden imusta. Syrjäseudut kuvataan lähiöiden tapaan päättäjien unohtamiksi, vähäisiä tulevaisuuden mahdollisuuksia tarjoaviksi ja selviytymistaitoja vaativiksi paikoiksi, joiden todellisuutta voidaan julistaa ja muistella nostalgisoiden sen jäätyä taakse.

Streets of Nekalan kannen voidaan siis nähdä liittyvän osaltaan juuri tähän suomalaisessa rapissa usein toistuvaan narratiiviin, jossa marginaalisesta paikasta lähtöisin oleva subjekti on oppinut alkuperäisillä synnyinseuduillaan kyseisen paikan lainalaisuudet. Paikalliset toimintamallit eivät välttämättä vastaa virallisemmän yhteiskunnan asettamia raameja. Marginaaliset paikat opettavat usein nimenomaan hyvin maskuliinisia selviytymisen tapoja, kuten väkivallan käyttöä ja äärimmäistä itsehillintää, ja näiden haastavan kasvuympäristön opettamien keinojen avulla subjekti pystyy selviämään myös kyseisen ympäristön ulkopuolella. Useimmiten onnistumisen merkkinä pidetään kuitenkin ennen kaikkea liikettä ulos näistä marginaalisista tiloista ja jonkinlaista yhteiskunnallista nousua, jonka mahdollistavat juuri marginaalissa opitut selviytymiskeinot (ks. esim. Liesaho 2004, 137). Maskuliiniset subjektit eivät liioin tyydy ainoastaan siirtymään uusiin tiloihin, vaan pyrkivät ottamaan ne haltuunsa ja hallitsemaan

niitä (ks. esim. Strand & Lahtinen 2006, 158). Niinpä maskuliiniset subjektit omaksuvat suomalaisessa rapissa paitsi kasvuympäristönsä marginaalin lait suvereenisti hallitsevan alkuasukkaan, myös toisenlaiset marginaalit, kuten rap-skenen, haltuunsa ottavan uudisraivaajan roolin. Juuri tässä kahtalaisessa asemassa Hannibal levittää kätensä esittelemään Nekalan katuja.

5.3. ”Jou mä bousaan ja representtaan”²⁴: aktiivinen poseeraus, liike ja toiminta

Richard Dyerin mukaan yksi keino, jolla miestä esittävät kuvat kiistävät katseen kohteena olemiseen liittyvän passiivisuuden elementin, on miesten esittäminen jossain toimessa tai ruumiin asennolla toimintaa lupaillen. Kuvissa miesten kehot ovat usein jännittyneitä, lihakset korostuvat tai ruumiin toiminnallista potentiaalia korostetaan muuten. (Dyer 2002, 106–107.) Kuten edellä kävi ilmi, *Testamentissa* ja *Streets of Nekalassa* toiminnallinen potentiaali näkyy juuri poseerauksissa, jotka tuovat tavalla tai toisella ilmi tilan hallintaa ja valmiutta puolustaa sekä sitä että ennen kaikkea omaa kehoa ulkoisilta uhkilta. Raimon *On sun kuuluvuustaaajuudellasi* -albumin kannessa tilan puolustamisen aktiivinen toiminta on konkretisoitunut väkivallaksi, minkä indeksinä toimii maassa makaava mies.

Kemmurun *Kehumatta paras* -albumin kannessa (kuvat 5a ja 5b) miesten ja tilan välinen suhde on kiinnostava siinä mielessä, että esitetty tila ei ole kaupunkitilan marginaalia eikä studion tyyppinen rapin tekemiseen liittyvä tila, vaan paneloidun viistokaton ja valkoisen seinän raja. Kyseessä on siis oletettavasti omakotitalon yläkerran huonetila. Tällaisen yksityisen tilan käyttäminen rap-albumin kannessa on melko poikkeuksellista, sillä se vie ajatukset siirtymä- ja työskentelytilojen vaatiman aktiivisuuden ja valppauden sijasta feminiinisemmäksi miellettyyn kodin piiriin. Kannen kokonaisuus palauttaa kontekstin kuitenkin ulkomaailmaan ja aktiivisuuteen: muissa kuvissa niin CD- kuin vinyyliversiossa yhtyeen jäsenet ovat liikkeellä urheilukentällä ja keikkamatkoilla. Kannen kuvassakaan he eivät vaikuta varsinaisesti levollisilta, vaan ovat urheiluvaatteissaan, märkinä ja hiekkaisina asettuneet kuin vain hetkeksi poseeraamaan kuvaa varten kanavoiden samalla ylimääräistä energiaansa ja intoaan ilmeilyyn.

Erona esimerkiksi Petoksen itsetietoisen OG:n viileään poseerauksen Kemmurun nuorilla miehillä tuntuu olevan kiire kohti uusia saavutuksia. Albumin nimi on asetettu kanteen otsikoksi sanomalehtijuttuun, jossa kerrotaan albumin CD-versiossa yhtyeen jäsenten kahmineen maailmanmestaruuksia niin yksilö- kuin joukkuelajeissakin ja

²⁴ Aksim Kemmurun kappaleessa ”Tikiksen Prince” albumilla *Meiltä puuttuu kaikki* (2010).

vinyyliversiossa yhtyeen olleen kertakaikkisen suvereeni kaikissa lajeissa. Yhtyeen nuoret miehet ovat ehkä siis palanneet kotiinsa hetkeksi juhlistamaan saavutuksiaan ennen uusia haasteita kohti lähtemistä. Omakotitalo viittaa vielä siihen, että kyseessä olisi ehkä jonkun vanhempien tai sukulaisten koti, sillä pienemmiltä paikkakunnilta Helsinkiin muuttaneet nuoret miehet eivät todennäköisesti asuisi sellaisessa itse. Tämä sopii osaltaan yhtyeen kappaleiden tematiikkaan, joka käsittelee monesti juuri elämää syrjäisemmällä seuduilla sekä omaa liikettä pois sieltä parempien toimintamahdollisuuksien perässä.

Näitä enemmän tai vähemmän hip hop -kuvastoon liittyviä kansia vielä huomattavasti aktiivisempaa poseerausta esitetään toisenlaiseen maskuliiniseen kuvastoon assosioituvassa skenaariossa Ruudolfin *Mr. Universum EP:n* kannessa (kuva 6). Siinä Ruudolf esiintyy Tarzan-tyyppisen hahmon roolissa roikkumassa liaanissa viidakkoveitsi toisessa kädessään. Jo tila itsessään on selvän fiktionaalinen kuvanmuokkauksella rakennettu viidakko, eikä artistin esittämä roolikaan liity sinänsä esimerkiksi kappaleiden kertojahahmoihin. Kannen tilanne on siis kokonaisuudessaan levyn muuhun maailmaan tai hip hop -kuvastoon suoraan liittymätöntä fiktiota, joka hyödyntää ennen kaikkea klassista populaarikulttuurifantasiaa valkoisesta miehestä lähes kaikkivoipana viidakon kuninkaana (ks. Dyer 1997, 145–165; Löytty 1995).

EP:n nimi yhdessä tämän kuvaston kanssa muodostaa vahvasti valkoisen hypermaskuliinisuuden parodian, joka on keskeinen osa kappaleiden tematiikkaa. Levyn ensimmäisessä kappaleessa ”Mr. Universum” Ruudolf kuvailee itseään ”rakkauden epäonnensoturiksi” ja kertoo, ettei ole uskaltanut paljastaa tapailmalleen naiselle muiden naisten lääppivän hänen takapuoltaan keikoilla, koska tämä ”lyö lujaa ja vyön alle”. Toisaalta Ruudolf esimerkiksi kehottaa tarkastamaan sanakirjasta kohdan ”m niinku megamaskuliininen”, koska sieltä löytyy hänen kuvansa. Parodia toimii siis yhtäaikaaisesti liioittelemalla maskuliinisuutta ja kieltämällä sen. Maskuliinisuuden performatiivinen luonne korostuu kannessa Ruudolfin poseerauksessa, joka on paitsi ilmeeltään koominen, myös katseen suunnan suhteen harvinaisen epäkäytännöllinen: Ruudolf katsoo suoraan katsojaan, vaikka onkin puolustautumassa kuvassa ulkoista uhkaa, valtavaa (ja melko fallista) käärmettä vastaan. Paidattomuus ja ylävartalon lihasten korostuminen ovat puolestaan hyvin klassista maskuliinisuuden toiminnallisen potentiaalin korostamista.

Kiinnostavasti *Mister Universum EP:n* kannessa parodioitava hypermaskuliinisuus ei ole leimallisesti hip hop -maskuliinisuutta ja siihen liittyvää estetiikkaa, kuten *Stig Doggin* ja *Skenejulkiksen* kansissa tai suurimmassa osassa Tervon ja Ridanpään analysoimista musiikkivideoista. Tosin heidänkin esimerkeissään liioiteltua maskuliinisuutta

performoidaan parodisesti haaremiympäristössä Trilogian videossa *Hei!* (2004) (Tervo & Ridanpää 2016, 630). Sekä haaremissa että Tarzanissa viidakon kuninkaana on valkoisina maskuliinisina fantasioina nähtävissä kolonialistisia sävyjä. Tämä viittaa siihen, että diskurssi rapin kentästä vallattavana ja hallittavana alueena on helppo siirtää kuvaston tasolla myös muihin populaareihin diskursseihin, joissa valkoinen mies representoidaan kameleonttimaisena sopeutujana ja suvereenina maskuliinisena hallitsijana. Toisaalta Tarzanissa kolonialistisena fantasiana on jotain kovin infantiilia johtuen kyseisen hahmon kuulumisesta lähinnä pienten poikien suosiossa olevaan seikkailuromaanien ja -elokuvien kuvastoon. Tämä yhdistettynä ilmeiden komiikkaan ja photoshopin tahalliseen kömpelyyteen alleviivaa hypermaskuliinisuuden parodisuutta ja liittää kannen osaksi maskuliinisuudessaan koomisesti epäonnistuvien suomalaismiesten representaatioita. Tässä perinteessä maskuliinisuutta rakennetaan juuri nauramalla sen ilmentämisessä epäonnistumiselle.

6. Homososiaalisuuden ilmentymät kansitaiteessa

6.1. Hip hopin homososiaaliset verkostot

Homososiaalisuudella tarkoitetaan halua muodostaa vahvoja sosiaalisia siteitä saman sukupuolen yksilöiden kanssa ei-seksuaalisella tavalla. Miesten homososiaalisuus on keskeistä paitsi heteroseksuaalisten miesten välisissä suhteissa sinänsä, myös hegemonisen maskuliinisuuden ylläpidossa. (Oware 2011, 26; Sedgwick 1985.) Homososiaalisuus on hip hopin sukupuolijärjestelmässä keskeinen elementti esimerkiksi genrespesifien possejen ja ryhmittymien ympärille järjestäytymisen tavoissa, mutta tutkimuksessa se on jäänyt vähemmälle huomiolle kuin homofobian, misogynian ja hypermaskuliinisuuden teemat. Tähän kiinnittää huomionsa Matthew Oware artikkelissaan ”Brotherly Love. Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music” (2011). Maskuliinisuuden ja hip hopin suhteiden tutkimuksen melko negatiivisesta yleisestä fokuksista johtuen Oware päättää keskittyä artikkelissaan siihen, miten mustat miehet vuorovaikuttavat rapissa toistensa kanssa mahdollisesti voimauttavilla ja empaattisilla tavoilla. Oware korostaa artikkelissaan nimenomaan sitä, miten mustien miesten homososiaalisuus on amerikkalaisessa yhteiskunnassa heidän marginalisoidusta asemastaan johtuen luonteeltaan helpommin positiiviseksi tulkittavaa kuin valkoisten miesten homososiaalisuus, joka määrittyy tutkimuksessa usein nimenomaan vahvasti hegemonista maskuliinisuutta tukevaksi. (Oware 2011, 26.)

Owaren esiin nostamat positiiviset homososiaaliset teemat liittyvät tiivistäen siihen, että miehet osoittavat rapissa laajemman ja monipuolisemman tunneskaalan kuin siinä on

aggressiivisuuden ilmaisuihin keskittyvissä tulkinnoissa totuttu huomaamaan. Miesten välinen toveruus ja yhteisymmärrys nousevat Owaren mukaan esille kolmessa yleisessä teemassa: miespuolisten ystävien määrittämisessä perheenjäseniksi, omien saavutusten jakamisessa ystävien kanssa sekä vangitun tai kuolleen ystävän suremisessa. Solidaarisuus saman ryhmän jäsenten välillä on vahvaa, ja sitä verrataan esimerkiksi sotilaiden väliseen toveruuteen äärimmäisenä mieheyden merkinä. Ylipäätään Oware näkee esimerkeissään hegemonisen maskuliinisuuden vastaisia ”rakkauden voimia”. Saman sukupuolen yksilöiden välistä kiintymystä ei pelätä osoittaa, haavoittuvuutta ja tunteellisuutta artikuloidaan ja joissain tapauksissa lyriikoissa on huomattavissa jopa homofobian torjuntaa, vaikka kyseessä ovatkin nimenomaan platoniset homososiaaliset suhteet, jotka yleensä käsitetään lähtökohtaisesti homoseksuaalisuuden mahdollisuudet tiukasti torjuvina (ks. esim. Sedgwick 1985, 1–3). Syynä tähän kaikkeen ei ole Owaren mukaan vain epäitsekäs rakkaus kanssamiehiä kohtaan, vaan marginaalissa olemisen todellisuuden heijastuma ja siihen liittyvä solidaarisuus. (Oware 2011, 30–31.)

Owaren oletus siitä, että homososiaalisuuden tutkimuksen yleinen negatiivinen fokus johtuisi ennen kaikkea valkoisten miesten lähemmästä asemasta suhteessa hegemoniseen maskuliinisuuteen, voidaan osaltaan kyseenalaistaa. Oware käyttää esimerkkinä valkoisten miesten homososiaalisuuden ja hegemonisen maskuliinisuuden vahvasta yhteydestä tutkimuksessa Sharon Birdin artikkelia ”Welcome to the Men’s Club. Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity” (1996). Artikkelin keskeiseksi huomioksi nousee se, että miesten homososiaalisuus tukee hegemonisen maskuliinisuuden negatiivisiksi käsitettyjä piirteitä yksittäisten miesten omista maskuliinisuuskäsityksistä riippumatta. Näitä piirteitä ovat emotionaalinen irtautuneisuus naisista, pakollinen ja jatkuva kilpailuun osallistuminen muun muassa urheilun ja naisista kilpailemisen parissa sekä naisten seksuaalinen objektivointi (Bird 1996, 121).

Se, että Oware on valinnut lähtökohdakseen mustien miesten homososiaalisuuden positiiviset puolet ja Bird lähinnä valkoisten miesten homososiaalisuuden negatiiviset ulottuvuudet, ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö kumpaakin ilmiötä voisi tarkastella päinvastaisestakin näkökulmasta. Esimerkiksi gangsta rapissa usein kritisoidut homofobia, misogynia ja hypermaskuliinisuus eivät ole homososiaalisuudesta irrallisia rakenteita. Lisäksi Birdin tarkastelema sukupuolijärjestelmä yhdysvaltalaisen yliopistokaupungin nuorten miesten joukossa vuonna 1996 eroaa ajallisesti Owaren vuonna 2011 tarkastelemasta toimintakulttuurista. Homososiaalista halua tutkineen ja käsitteellistäneen Eve Kosofsky Sedgwickin mukaan homososiaalisuuteen ja -seksuaalisuuteen sekä sukupuoliin liittyvät järjestelmät ovat vahvasti historiallisesti

muuttuvia (Sedgwick 1985, 5). Myös maskuliinisuus on piirteiltään joustavaa ja uudelleenmäärittyvää, ja sen keskeisin piirre tuntuu olevan eron ylläpitäminen feminiinisyteen. Niinpä esimerkiksi miesten välisten kiintymyksen tunteiden esittäminen totuttujen kontekstien ulkopuolella ei välttämättä viittaa vallankumouksellisuuteen.

Owaren päätös kirjoittaa artikkeliinsa mukaan akateeminen ”no homo” -kommentti²⁵ kertoo lisäksi omaa tarinaansa siitä, miten vähän hänen esiin nostamansa homososiaalisuuden piirteet todella horjuttavat hegemoniseen maskuliinisuuteen pohjautuvaa sukupuolijärjestelmää. Siinä, että hypermaskuliinisessa diskurssissa on tietyissä rajoissa tilaa miesten välisille suorille kiintymyksenosoituksille, ei ole sinänsä mitään kovin uutta, jos ajatellaan vaikkapa joukkueurheilua tai sotilastoveruutta. Yleisesti miesten homososiaalisissa suhteissa keskeistä miessidosta (male bonding) kuvataan usein populaarikulttuurissa etenkin sotaan ja urheiluun liittyvissä tilanteissa, sillä näissä miesten välinen läheisyys voidaan lunastaa fyysisellä kärsimyksellä joutumatta homoseksuaalisuuden ja siihen liitetyn feminiinisyden vaarallisille vesille (Herkman, Jokinen & Lehtimäki 1995, 16; Easthope 1986, 66, 70). Samalla tavalla kuin näissä konteksteissa, Owaren käsittelemässä gangsta rapissa oikeus homososiaalisen halun osoitukseen ostetaan väkivallalla. Representoitu hypermaskuliinisuus on muutenkin niin vahvaa, ettei miesten välisten tunteiden osoitus horjuta sitä. Owaren havainnoima sotilasmetaforan käyttäminen omasta lähimmästä kaveripiiristä kertoo osaltaan näiden diskurssien läheisyydestä.

Owaren esiin nostamat miesten välisen ystävyuden, lojaaliuden ja kiintymyksen osoitukset ovatkin mahdollisia myös marginalisoitujen maskuliinisuuksien ulkopuolella. Ne ovat yleisiä teemoja myös suomalaisessa rapissa, vaikka artistit edustavatkin yleisesti yhteiskunnassamme normatiivista maskuliinista identiteettiä. Ylipäättään homososiaalisuuden piirissä syntyvät suhteet eivät ole itsessään mitenkään välttämättömän negatiivisia tai edes väistämättä hegemonisen maskuliinisuuden ihanteiden mukaan määrittyviä: ne voivat hyvin antaa mahdollisuuksia vaikkapa tunteiden kommunikoimiseen ja emotionaaliseen tukeen. Toisaalta on hyvä muistaa se, miten Birdin analysoimat piirteet pyrkivät nousemaan esiin löyhemmissä homososiaalisissa suhteissa joukoissa, joissa suurin yhteinen nimittäjä on juuri mieheys ja siten hegemoninen maskuliinisuus. Homososiaalisuus saa siis helposti etenkin yleiseksi normiksi noustessaan sukupuolijärjestelmää tukevia piirteitä. Yleensä se

²⁵ ”The intent here is not to depict rap artists as undercover or latent homosexuals...” (Oware 2011, 31).

nouseekin kritiikin kohteeksi juuri silloin, kun siihen liittyy yhteiskunnallista tai muuta valtaa ja tähän liittyvää ulossulkemista.

Suomalaisessa rapissa miesten väliset homososiaaliset suhteet ovat sekä keskeinen teema että genren rakenteeseen vahvasti kytkeytyvä piirre. Yhteisöllisyyden teema liittyy suomalaisessa hip hopissa Matti Niemisen ja Elina Westisen mukaan laajempien solidaarisuuden osoitusten sijaan useimmiten nimenomaan omaan kaveripiiriin (Nieminen 2003, 180; Westinen 2014, 64). Westinen näkee yhtenä samankaltaisuutena yhdysvaltalaisen hip hopin ja suomalaisen rapin välillä juuri sen, että posse ja paikallinen yhteisö nousevat teemoina usein esiin (Westinen 2014, 64). Kaikki kolme Westisen väitöskirjassaan tarkastelemaa rap-artistia jakoivat ajatuksen posseen tärkeydestä kaikessa tekemisessään, ja kaikki myös puolustivat ja kokivat edustavansa omaa posseaan. Nämä posset järjestäytyvät esimerkiksi levy-yhtiön, yhtyeiden ja paikkakunnan ympärille. Tällainen edustamisen ajatus ja yhteisöllisyys on Westisen mukaan kaiken kaikkiaan hip hopin ytimessä. (Westinen 2014, 317.) Skenen miesvaltaisuus ja genren maskuliinisuus kuitenkin määrittävät tämän yhteisöllisyyden hyvin pitkälti nimenomaan homososiaaliseksi. Kyse ei ole välttämättä edes näin yksinkertaisesta syy-seuraussuhteesta, vaan itseään ruokkivasta järjestelmästä: siinä, missä genren maskuliiniseksi määrittäminen ruokkii homososiaalisuutta, homososiaalisuus tukee skenen maskuliiniseksi määrittymistä.

Tutkimassani aineistossa homososiaalisuus näyttäytyy monella tapaa. Selvimmin se näkyy yhtyeiden muodossa: *Kehumatta parhaan*, *Huolestuttavien merkkien* ja *Tsekkaa mutsin!* kansikuvissa on esitetty yhtyeen miesryhmä ja *Kuolleen kulman* kannessa yhteistyöprojektin osapuolet on suorastaan sulautettu yhteen. Lisäksi joissain sooloalbumeissa homososiaalisuus näkyy kansikuvassa tavalla tai toisella. Raimon *On sun kuuluvuustajuudellasi* -levyn kannessa on paitsi kuvattu tunnistamaton miesjoukkio, myös lueteltu 15 albumilla vierailevaa artistia. *Mr. Universum EP:n* kannessa on Ruudofin lisäksi kuvattu levyllä vieraileva Karri Koira. *Streets of Nekala* on soololuonteensa suhteen hieman kyseenalainen, sillä vaikka kyseessä periaatteessa onkin Hannibalin sooloalbumi, kannessa on paljon paratekstuaalisia elementtejä, jotka korostavat possea. Albumin esittäjäksi on merkitty kokonaisuudessaan ”Pahat viinit esittää: Hannibal & Joku roti mafia” ja levy-yhtiö Joku roti records on esillä sekä vasemman yläkulman tekstissä että oikean alakulman logossa. Pahat viinit ja Joku roti mafia ovat molemmat rap-kokoonpanoja, joissa Hannibal on mukana. Sen sijaan mielenkiintoisesti Tulenkantajat-yhtyeen *Skenejulkkis*-singlen kannessa yhtyettä edustaa

yksi mies yhtyeen ollessa muuten esillä vain nimensä ja muutaman symbolin kautta (kaulaketjussa roikkuva logoriipus ja palosammutin, joka on myös yhtyeen myöhemmin samana vuonna ilmestyneen *Hyvää syntymäpäivää rouva presidentti* -albumin kanssa). Tällainen yksittäisen artistin ja possen tai yhtyeen vahva sekoittuminen toisiinsa metonymiaan saakka kuvaa hyvin sitä, miten keskeisiä erilaiset verkostot ja yhteenliittymä ovat hip hopin genrekulttuurissa ja miten keskeinen edustamisen ajatus on.

Suurimmassa osassa niistäkin aineiston levyistä, joiden kansikuvissa homososiaalisuus ei suoranaisesti tematisoidu, on mukana vierailijoita, jotka näkyvät siis myös takakannen kappalelistan paratekstuaalisessa elementissä. Ainoa poikkeus tähän on Huge L:n *Laatuaika EP*, jolla vierailijoita ei ole. Tämänkin levyn kansivihkossa kommentoidaan tietyllä tapaa genren yleisiä toimintatapoja: levyn sekä tuottanut että räpänyyt ja kaiken lisäksi kansitaiteenkin suunnitellut Huge L on merkinnyt biittien tekijäksi pseudonyymillä Frank Einstein, ”akkapellojen” (räpit) tekijäksi Huge L:n; kansitaiteen on tehnyt ytimekkäästi ”mä”. Eri pseudonyymien käyttäminen kuuluu osaksi rapin sanaleikkiluonnetta, joka monesti korostuu Huge L:n musiikissa muun muassa hänen suosimissaan multiriimeissä.²⁶ Ylipäättään skenen vahva verkostoituminen näkyy tutkimusaineistossa myös siinä, että kaikki aineiston artistit ovat liitettävissä toisiinsa tavalla tai toisella esimerkiksi toistensa kappaleissa vierailun kautta. Jopa valtavan määrän sooloalbumeita tehnyt ja itsenäistä musiikin tekemistä suosiva Huge L on tehnyt biitin *Kehumatta parhaan* ”Koputa puuta” -kappaleeseen.

6.2. Homososiaalisuus *Kehumatta parhaan* ja *Tsekkaa mutsin!* kansissa

Tässä osiossa tarkastelen kahta tutkimusaineistoni kantta, joita yhdistää se, että ne ovat nuorten miesten muodostamien rap-yhtyeiden albumien kansia, joissa yhtye esiintyy kokonaisuudessaan. Ensimmäinen kansista, Kemmurun *Kehumatta paras* (kuvat 5a ja 5b), on vuodelta 2006 ja toinen albumi, Korstoraation *Tsekkaa mutsi!* (kuva 10) on julkaistu kymmenen vuotta myöhemmin vuonna 2016. Tarkastelen ennen kaikkea sitä, miten homososiaalisuus näkyy kansissa yhtyeen ilmeistä piiriä laajemmassa muodossa.

Kehumatta parhaan kansikuvaa käsittelevä lyhyesti jo luvussa 5.3., jossa keskityin tarkastelemaan etukannen isoimman kuvan oletettavasti yksityisessä sisätilassa tapahtuvaa aktiivista poseeraamista ja tämän liittymistä yhteiskunnallisen liikkuvuuden

²⁶ Multiriimillä tarkoitetaan riimiä, jossa riimi muodostuu useammasta sanasta. Huge L:n viehtymys sanaleikkeihin näkyy jo hänen artistinimessään, joka on muunneltu edesmenneen yhdysvaltalaisen rap-artistin Big L:n nimessä. *Laatuaika EP*:n kansissa taas artistin nimi näkyy oikean yläkulman viinipullonkorkissa muodossa HUGEL, joka viittaa ranskalaiseen viinitaloon Hugel & Filsiin.

viestiin, miesten nuoruuteen ja uran alkupuolen valloitusintoon. Kansien muu kuvasto, joka on sijoitettu CD- ja vinyyliversioissa hieman eri tavalla, viittaa kahtaalle: toisaalta urheilun piiriin ja toisaalta keikkamatkoille ja studiolle. Urheiluteema on mielenkiintoinen valinta, sillä se ei liity suoranaisesti levyn aihe maailmaan. Kuitenkin takakansien kuvissa ja CD:n vihkosessa yhtye poseeraa ja pelleilee useissa kuvissa juoksuradalla ja pukuhuoneessa. Kuvassa, joka on vinyyliversiossa nostettu peräti etukannen vasempaan alakulmaan, joukkue on noussut palkintokorokkeelle, jonka jokaista askelmaa koristaa numero 1. Lisäksi urheiluteeman voi nähdä jatkuvan marginaalisemmissä elementeissä: kuvakollaasin taustana toimii juuttikangas, jonka voi kuvien aihe maailman takia tulkita olevan vaikkapa yleisurheilukentän pukutilojen ilmoitustaulu, ja kappaleista on esitetty (tulos)taulukon muodossa.

Arto Jokinen kirjoittaa kirjassaan *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri* (2000) miesten käsityksen sukupuolestaan rakentuvan paitsi erontekona naisiin, myös keskinäisessä vertailussa miesten välillä. Miesten yhteistoiminta on keino toteuttaa sekä keskinäistä kilpailua että homososiaalista halua. Keskenään kisailevien miesten ryhmät, joissa pyritään luomaan keskinäistä veljeyden tunnetta, toimivat maskuliinisuuden tuottamisen paikkoina. (Jokinen 2000, 222.) Yksi Sharon Birdin esiin nostamista miesten homososiaalisissa tilanteissa usein esiin nousevista teemoista on juuri kilpailu yksilöiden välillä esimerkiksi urheilun parissa (Bird 1996, 121, 128). Urheilu on paitsi tapa kilpailla yksilöiden välillä ja luoda maskuliinisuuksien hierarkiaa (Bird 1996, 127–128), myös joukkueurheilun tapauksessa hyvin klassinen tapa toteuttaa homososiaalista halua ja vahvistaa miessidosta (ks. esim. Easthope 1986, 72). *Kehumatta parhaan* CD-version kannessa oleva ilmaus ”maailmanmestaruuksia yksilö- ja joukkuelajeissa kahminut Kemmuru” viittaa molempiin tarkoituksiin ja niiden harvinaisen saumattomaan yhteistoimintaan: kyseessä on sekä tiivis yhteen sitoutunut joukkue että loistavien yksilöiden liittouma.

Se, että levyn kuvamateriaalissa yhdistyy sekä urheilutematikkaa heijastelevaa selkeän fiktiivistä ja symbolista narratiivia luovaa materiaalia että dokumentaariseen autenttisuuteen viittaavaa materiaalia muun muassa kiertueelta ja studiosta, johtaa urheilujoukkueen kulttuurisen koodin rinnastumiseen hip hopin kaveriporukkaa ja erilaisia verkostoja korostavan genrekulttuurin kanssa. Kemmuru esiintyy kannessa eräänlaisena rap-joukkueena, joka suuntaa yhdessä kohti yhä suurempaa menestystä. Hip hop on kulttuurisena ilmaisuna kaikissa muodoissaan perustavanlaatuisesti kilpailullista, jatkuvaa taistelua statuksesta ja tunnustuksesta (ks. esim. Rose 1994, 56). Niinpä skene näyttäytyy monesti rap-lyriikoissa äärimmäisenä kilpailullisena tilana. Yksikään räppäri

ei kohtaa lyriikoissaan häviötä kilpailijoidensa edessä vaan on voittamaton (Oware 2011, 23). Keskeistä on siis paitsi se, että rap-joukkue on liittoumana voittamaton, myös se, ettei yksikään rap-joukkueen jäsenistä nouse toista korkeampaan asemaan. Koska menestyksen kuuluu olla jaettava, yksikään joukkueen jäsen ei voi kokea häviötä joukkueen toisille miehille. Siksi *Kehumatta parhaan* palkintopallikuvassa jokaisen yhtyeen jäsenen korokkeessa komeilee numero 1, kuohuviini suihkuua melko freudilaisella tavalla ja kaikki ovat hetken voittajia.

Siinä, missä *Kehumatta parhaan* kannessa yhdistetään kaksi homososiaalista diskurssia, *Tsekkaa mutsi!* -albumin kannessa keskitytään vahvasti nimenomaan hip hopin kuvastoon. Kannessa viiden parikymppisen miehen porukka on sijoitettu pienessä koossa kuvatilän alareunaan. Yhtye on esitetty mustavalkoisena valokuvana ja muu kansi on piirrettyä kuvitusta. Yhtyeen jäsenillä on päällään hip hop -tyylisiä vaatteita ja asusteita, kuten huppareita ja lippiksiä, ja heidän poseerauksensa liioittelevine ilmeineen ja eleineen on hyvin samantapaista kuin Kemmurun jäsenillä *Kehumatta parhaan* kannessa. Taustalla on kuvattu amerikkalaiseen hip hop -kuvastoon liittyviä elementtejä: setelitukkuja, kultaketju, sormuksia, kelloja, aseita, lenkkareita, kasetteja, tupakannatsoja, jointteja, viskipulloja, sulkia (hattuun?), westside-käsimerkkiä tekeviä käsiä ja kaksi stringeihin puettua takapuolta. Lisäksi levyn oikeaan alareunaan on sijoitettu yhdysvaltalaisista sisältövaroitustarjaa varioiva mustavalkoinen ”Caution. You may get Korstorated” -merkki.²⁷

Yhdysvaltalaiseen rap-kuvastoon liittyvät elementit ovat suomalaisessa hip hopissa käytössä laajemminkin. Esimerkiksi *Skenejulkiksen* kannessa (kuva 2) toistuu hyvin samaan tapaan vahvasti yhdysvaltalaiseen rap-kuvastoon liittyviä elementtejä kultaketjuista käsimerkkeihin. *Skenejulkiksen* kannessa elementit tosin liittyvät selkeästi nimenomaan Pen & Pixel -tyyppisen kansisuunnittelun kliseisiin. Kuitenkin *Skenejulkiksen* ja *Tsekkaa mutsin!* kansissa kliseisten ja selkeästi tunnistettavien, suomalaisen kontekstin todellisuuteen heikosti istuvien yhdysvaltalaisen rap-kuvaston elementtien toistolla pyritään pitkälti samaan lopputulokseen eli kyseisen kuvaston tuntemuksen näyttämiseen.

²⁷ Kyseinen tarra on muodostunut ikoniseksi ja lukemattomilla tavoilla varioiduksi monilla populaarikulttuurin osa-alueilla, mutta rapin kuvastossa sillä on erityisen keskeinen asema jo siitä syystä, että se on totuttu toistuvasti näkemään kielenkäytöltään vahvojen yhdysvaltalaisen rap-albumien kansissa. Siksi se onkin muodostunut rapin ympärillä käytyjen moraalipaniikkia lietsovien keskustelujen symboliksi. Ensimmäisen kerran tarra nähtiin juuri rap-albumin, 2 Live Crew'n *Banned in the U.S.A.:*n kannessa vuonna 1990. Tutkimusaineistoni kansista myös Raimon *On sun kuuluvuustajuudellasi* -albumissa varioidaan kyseistä tarraa.

Elina Westinen tarkastelee artikkelissaan ”The Linguistic and Discursive Construction of Hip Hop Identities. A View on Finnish Rap Lyrics” (2010) hip hop -identiteetin lingvististä ja diskursiivista rakentumista Stepan ”MC” -kappaleessa ja kiinnittää huomionsa identiteetin rakentamiseen erilaisia lingvistisiä resursseja käyttämällä ja sekoittamalla. Westisen mukaan ilmaisujen lainaaminen afrikkalais-amerikkalaisesta puhekielisestä englannista (African-American Vernacular English, AAVE) on yksi tapa liittyä sekä paikalliseen että translokaaliin hip hop -yhteisöön samoin kuin rapille tyypillisten aiheiden, puheaktin kaavojen ja kulttuuristen viittausten käyttäminen (Westinen 2010, 253–254). AAVE:n erityisen oikeinkirjoituksen ja sanaston käyttäminen ja tunteminen osoittaa Westisen mukaan asiantuntijan ja jäsenen identiteettiä hip hop -kulttuurissa (Westinen 2010, 259). Voidaan sanoa, että yhdysvaltalaisen rap-kuvaston toistaminen levykansissa rakentaa samantapaista kuvaa asiantuntemuksesta ja kuulumisesta laajempaan translokaaliin yhteisöön. Samalla siihen kuuluvat elementit ovat vahvasti genren tunnistettavuuteen liittyviä merkkejä ja sellaisina keskeisiä markkinoinnin apuvälineitä etenkin uransa alkuvaiheessa oleville artisteille. Eleenä varsinkin westside-käsimerkin tekeminen kommunikoi toisaalta selkeästi paitsi koettua kuulumista translokaaliin yhteisöön,²⁸ myös tyyllisten vaikutteiden alkuperää Yhdysvaltain länsirannikon hip hop -perinteessä.

Kuvaston suora liittymättömyys suomalaiseen kontekstiin on toki myös tapa luoda huumoria samaan tapaan kuin suomalaisissa rap-lyriikoissa usein tehdään. Westinen nostaa esiin Stepan ”MC”-kappaleessa olevan ilmaisun ”freshi niinku Pirkka-shampoo”, jonka hän näkee olevan ironista rehvastelua, joka pohjaa hip hop -kulttuurin oletetun glamourin ja Pirkka-merkin vahvan arkipäiväisyyden kontrastiin. Niinpä Westisen mukaan Stepa esittää itsensä rapin ilmaisukeinoihin keskeisesti kuuluvan rehvastelun avulla tavallisena suomalaisena nuorena miehenä, jonka elämä ei ole luksusta, ja etäännyttää itsensä samalla stereotyyppisestä amerikkalaisesta hip hop -elämästä. (Westinen 2010, 258.) Samantapainen kontrasti rakentuu kansissa amerikkalaisen vaurautta ja luksusta korostavan rap-kuvaston ja suomalaisten nuorten miesten välille etenkin, kun kyseiset artistit luovat lyriikoissaan itsestään kuvaa tavallisina suomalaisina nuorina miehinä samaan tapaan kuin Westisen esimerkin Stepa.

²⁸ Translokaalin eleestä tekee nimenomaan sen toiminen kahdella skaalalla. Toisaalta se osoittaa kuuluvuutta kansainväliseen hip hop -yhteisöön ja sen tiettyyn tyyliin ja toisaalta se toimii hyvin paikallisessa kontekstissa. Tulenkantajien lyriikoissa, kuten Strand ja Lahtinen (2006, 159) huomauttavat, Rovaniemen länsilaidan Länsikankaan kaupunginosa rinnastetaan Westsideen. Samoin Korstoraation lyriikoissa mainitaan Jyväskylän länsilaidalla sijaitseva Laajavuoren kaupunginosa.

Tsekkaa mutsin! kannessa representoitu maskuliinisuus on nimenomaan tämän ristiriidan kautta rakentuvaa ”tavallisen suomalaisen nuoren miehen” maskuliinisuutta. Rap-kuvaston elementtien toistaminen luo kuvaa paitsi genrekulttuurin tuntemuksesta ja mahdollisuudesta skenen hallintaan, myös – yhdistettynä esimerkiksi yhtyeen joidenkin jäsenten koomisiin poseerauksiin – paikallisen kontekstin ja tämän kuvaston välisen ristiriidan tunnistamisesta ja siihen huumorilla suhtautumisesta. Normalisoitava suomalainen maskuliinisuus on siis jälleen kerran huumorintajuista. Samalla kuvaston toistaminen ja siihen identifioituminen vahvasti huumoria käyttäen on keino etääntyä ”gettolarppauksen” oletetusta vakavuudesta ja näin tehdä tyyllistä eroa joihinkin toisiin suomalaisen rapin suuntauksiin. Suoremmin esitetyt visuaaliset elementit toimivat tyylin merkitsijöinä siinä mielessä, että Korstoraation musiikki on hyvin perinnetietoista ja viittaa usein intertekstuaalisesti yhdysvaltalaisiin old school -rapin klassikkoihin. *Skenejulkiksen* kannessa voidaan nähdä näiden ulottuvuuksien lisäksi suurempaa rap-maskuliinisuuden ja hip hopin kaupallistumisen parodiaa etenkin, kun se suhteutetaan ”Skenejulkis”-kappaleen lyriikoihin: diskurssin tuntemuksella osoitetaan mahdollisuus kommentoida sitä ja parodia syntyy toisaalta liioittelun, toisaalta kappaleen ja kannen välisen ristiriidan kautta.

Korstoraation jäsenten poseerausten levottomuus ja humoristinen infantiilius irvistelyineen *Tsekkaa mutsin!* kannessa on hyvin vastaavanlaista kuin Kemmurun jäsenten *Kehumatta parhaan* kannessa kymmenen vuotta aiemmin. Molemmissa kansissa korostuu nuoruuden into ja pyrkimys nousujohteiseen liikkeeseen skenessä. Myös albumin nimi *Tsekkaa mutsi!* korostaa miesten nuoruutta, sillä se on kuin lapsen huuto äidilleen, jonka hän tahtoo olevan ylpeä suorituksistaan, katsovan lastaan ja antavan katseellaan tunnustusta.²⁹ Yhtyeen jäsenten poseeraukset, jotka on siis suunnattu äidiksi nimetylle katsojalle, lisäävät kanteen yhden vitsin lisää: menestys on vielä saavuttamatta eikä kukaan muu kuin äiti ehkä kuuntele levyä. Tällainen itseironia osoittaa jonkinlaista nöyryyttä todellisten oletettujen katsojien, hip hop -yhteisön miesvaltaisen yleisön ja tässä oletetun homososiaalisessa yhteisössä jatkuvasti uudelleenrakennettavan maskuliinisuuksien hierarkian edessä.

Siinä, missä Kemmurun tapauksessa kyseessä on yhtyeen toinen pitkäsoitto, jonka kannessa nimenomaan esitellään jo saavutettua menestystä, *Tsekkaa mutsin!* kannessa osoitetaan esikoisalbumille sopivalla tavalla nimenomaan hip hopin kulttuurisen sfäärin hallintaa ja valmiutta vallata tilaa siinä. Taustan stereotyyppinen hip hop -menestykseen

²⁹ Albumin nimen voi nähdä olevan myös viittaus Kemmurun *Kehumatta paras* -albumilla olevaan ”Ray Charlz” -kappaleeseen, jossa huudetaan ”Tsekkaa mutsi! Ilman käsiä!”.

viittaava kuvasto osoittaa myös tavoitteiden olevan korkealla. Mielenkiintoinen ratkaisu on taustan ja yhtyeen kuvitustyyllinen jatkumattomuus. Yhtyeen esittäminen tiiviinä joukkiona kuvatilän alareunassa korostaa tehokkaasti joukon yhteenkuuluvuutta. Etenkin vinyyliversion kannessa hip hop -rekvisiitan asettuminen joukon yläpuolelle ympyrän muotoon luo mielikuvan joko yhtyettä ympäröivästä hip hop -tietoisuuden ja -taitojen sädekehästä tai toisaalta hyvin konkreettisesti hip hopin sfääristä tai maailmasta. Yhtye on siis toisaalta niin yhtä hip hopin kanssa, että se säteilee heistä, ja toisaalta taas kuvattu hyvin erillisenä siitä, mikä lisää yhtyeen keskinäistä visuaalista yhteensulautumista ja korostaa ajatusta skenestä valloitettavana maailmana.

Näissä kansissa representoitu homososiaalisuus on siis yhtäältä vahvasti yhtyeiden sisäistä, yhdessä toimimista yhteisen edun eteen hip hopin kilpailullisessa, hierarkkisessa ja maskuliinisessa maailmassa. Esitetty homososiaalisuus ei ole kaukana Owaren luettelemista positiivisista homososiaalisista teemoista eli perheenjäsenajattelusta tai etenkin menestyksen jakamisesta ystävien kesken. Kyseisten jätkäporukoiden luonne on ymmärrettävästi huolettomampi kuin Owaren tarkastelemassa yhdysvaltalaisen gangsta rapin diskurssissa, eivätkä vakavammat teemat, kuten ystävän menetys, näy kansissa. Toisaalta genren laajempi homososiaalisuus näkyy kansissa sekä kilpailuhulun ja -valmiuksien osoituksina että itseironisessa huumorissa, joka ilmaisee kykyä tunnistaa oma paikka skenen hierarkiassa nuorina artisteina ja osoittaa tähän asemaan kuuluvaa nöyryyttä. Kyseisen nöyryyden voidaan nähdä myös kuuluvan kiinteästi suomalaiseen kulttuuriin, jossa itsensä korostaminen koetaan epäsuotavana – ristiriita, johon suomalaisen rapin ironisuuden on usein nähty vastaavan (ks. esim. Westinen 2010, 259; Tervo 2014, 179).

6.3. Bros b4 hoes: naiset homososiaalisuuden rekvisiittana

Yksi muun muassa Sharon Birdin (1996) esiin tuoma miesten homososiaalisissa vuorovaikutustilanteissa toistuva piirre on naisten seksuaalinen objektivoinen, joka on usein nähty yhtenä yhdysvaltalaisen (etenkin kaupallisen) rapin sukupuolijärjestelmän negatiivisimmista puolista. Naisten objektivoinen on tarkasteltu usein nimenomaan osana hypermaskuliinisuuden permoimista, mutta harvoin on kiinnitetty paljoakaan huomiota siihen, kenelle tämä perfoimanssi on ennen kaikkea suunnattu ja mitä tarkoitusta varten. Korostuneen heteroseksuaalinen käyttäytyminen miesporukoissa voidaan liittää siihen, että pakkoheteroseksuaalisuuden keskeinen funktio on viedä huomiota pois miesten välisten homososiaalisten suhteiden ensisijaisuudesta ja tämän keskeisyydestä sukupuolijärjestelmän ylläpidossa (Liljeström 1996, 223). Niinpä miesten on näytettävä

toisille miehille kykynsä ”saada naisia”, mutta myös se, etteivät he aseta naisia miesten edelle ystävinä (Jokinen 2000, 224).

Rap mielletään genrenä maskuliiniseksi: se on pääosin miesten tekemää ja käsitetään pääosin miesten kuuntelemaksi. Niinpä myös levykansien katsojat ovat oletusarvoisesti sukupuoleltaan miehiä. Asettamalla kanteen naisobjekti saadaan aikaiseksi juuri miesten välistä homososiaalisuutta vahvistava dynamiikka, kun naista yhdessä objektivoivat (pakko)heteroseksuaaliset miehet jakavat yhteisen halun objektin ja vahvistavat näin hegemonista maskuliinisuutta ja feminiinisyden toiseuttamista. Tällaisessa pakkoheteroseksuaalisessa dynamiikassa ei oteta huomioon esimerkiksi sitä, että myös naiset voivat haluta naisobjektia ja ovatkin usein sosiaalistuneet siihen jollain tasolla, vaan naisobjektin ensisijainen tarkoitus on nimenomaan vahvistaa homososiaalisuutta.

Suomalaisessa rapissa naisten objektivointi ei toimi aivan samalla tavalla kuin yhdysvaltalaisessa, vaan sitä tehdään useimmiten vahvasti parodisesti. Tällaisen parodian funktiot eivät kuitenkaan välttämättä juurikaan eroa itse parodioitavasta käytännöstä, minkä pyrin tuomaan seuraavaksi ilmi käsittelemällä ennen kaikkea Memmy Possen *Huolestuttavia merkkejä* -albumin (kuva 3) ja Stig Doggin eponymisen levyn (kuva 4) kansia. Tarkastelin kansia jo edellisessä luvussa poseerausten vahvan sukupuolittuneisuuden kannalta, nyt palaan niihin niiden homososiaalisuutta tukevia funktioita ja parodian rakentumista tarkastellen. Lisäksi sivuan naisobjekteja *Tsekkaa mutsin!* ja *Skenejulkkiksen* kansissa.

Huolestuttavien merkkien kannessa Memmy Possen viisi jäsentä istuvat vierekkäin sohvalla, jonka selkänojan takana seisoo kaksi naista. Miesten välinen yhteys korostuu paitsi tiiviissä sijoittelussa, myös naisista eroavan piirrostylein kautta. Naiset ovat vähäpukeisia ja pin up -tyyliin esitettyinä vahvasti seksualisoituja. Naisten funktio kuvassa on miesten haluttavuuden osoittaminen, mitä ilmaisee etenkin oikeanpuoleisen naisen laitimmaisien miehen reiteen sohvan yli nojaava asento. Yhtyeen miehet sen sijaan suhtautuvat kuvan naisiin välinpitämättömästi ja keskittyvät katsojan katsomiseen. Naiset ovat siis kuvassa ennen kaikkea rekvisiittana, ja tämä yliampuva esineellistäminen ja seksismi näyttäytyy liioittelunsa vuoksi väistämättömän parodisessa valossa.

Samanlaista yliampuvaa seksismiä on yhtyeen kappaleissa, jotka kuuluvat aihe maailmansa puolesta pitkälti samaan kastiin kuin aiemmin parodisen seksisminsä suhteen käsitelly MC Taakibörsta: kyseessä on Jan Liesahon ”ostari-rapiksi” nimeämä tyyli, jossa keskitytään irtoseksiin, päihteiden käyttöön ja tyhjäksi toimittamiseen kaupungin marginaaliin jäävillä alueilla (Liesaho 2004, 138–140). Kyseisen tyylin

sukupuolikäsityksiin voidaan nähdä kuuluvan sen, että vaikka miehet olisivat epäonnistuneita elämässään yhteiskunnan asettamilla mittareilla, he ovat tyytyväisiä elämäänsä samassa tilanteessa olevan kaveriporukkinsa kanssa. Tämä korostaa pienen piirin homososiaalisuuden merkitystä yhteiskunnan normien sijasta. Tässä järjestelmässä naisten esineellistäminen ja huono kohtelu on paitsi tapa vahvistaa miessidosta, myös yksi tapa asettaa omalle toiminnalle normit, jotka poikkeavat yhteiskunnan asettamista sopivaisuuskäsityksistä.

Kyse on siis osittain samasta ilmiöstä kuin yhdysvaltalaisen gangsta rapin misogyniassa eli maskuliinisuuden normien uudelleenmäärittelystä sellaisiksi, että yhteiskunnassa marginalisoidut ja taloudellisesti heikosti pärjäävät miehet voivat saavuttaa ne. Suomalaisessa kontekstissa tämä fantasia piirtyy kuitenkin toisessa valossa kuin Yhdysvalloissa, joissa taloudellinen eriarvoisuus ja rodullinen marginalisaatio ovat aivan toisen mittaluokan ongelmia. *Huolestuttavien merkkien* kannen erikoinen tyylivalinta viittaa osaltaan tähän fantasialuonteeseen: pin up -kuvasto on paitsi vahvasti idealisoitua, myös ajallisesti etäisempää seksuaalisoitua kuvastoa kuin amerikkalaisen rap-kuvaston naiset. Ajallisen etäisyyden takia naisia objektivoidun kuvasto vaikuttaa vähemmän törkeältä kuin vastaava tyyllillisesti nykyaikaisempi kuvasto, ja siksi se nähdään helpommin jo lähtökohtaisesti ei-vakavasti otettavana, ironisena.

Stig Doggin kansi sen sijaan ammentaa selvemmin yhdysvaltalaisesta rap-kuvastosta. Pintapuolisesti katsottuna kannessa artistia ympäröivät naiset ovat rekvisiittaa toisten miesten ihailun saamiseksi. Michael Jeffries kirjoittaa artikkelissaan ”Can a Thug (Get Some) Love? Sex, Romance, and the Definition of a Hip Hop 'Thug'”, että silloin, kun rap-artisti korostaa haluttavuuttaan naisten silmissä, naisten rakkauden hakeminen ja miesten hyväksynnän näennäinen sivuuttaminen esimerkiksi toiminnan kritisoijia kateellisiksi nimittämällä on todellisuudessa keino hankkia miesten hyväksyntää esittämällä itsensä seksuaalisesti kyvykkäänä ja siten hallitsevana ja kunnioitettavana miehenä (Jeffries 2009, 38). Kansikuvat, joissa artisti esitetään halukkaan (lue: seksuaalisesti objektivoidun) naislauman ympäröimänä, toimivat siis juuri maskuliinisuuden vahvistajina muiden miesten silmissä ja ovat pitkälti homososiaaliseksi tarkoitettua viestintää.

Toisaalta katsojan oletettu sukupuoli voi olla tällaisten kansien tapauksessa toinen kuin monien muiden rap-levyjen kansien, sillä naisten ottaminen mukaan kuvaan merkitsee

usein musiikin jonkinlaista ”pehmeyttä”, kuten r’n’b³⁰ -vaikutteita. Pehmeys, feminiinisyys ja kaupallisuus mielletään usein hip hopissa yhteen kuuluviksi (ks. McLeod 1999, 134–150), ja tällainen usein naisten kuvilla markkinoitu musiikki on siis sitä, joka ymmärretään myös – tai jopa ennen kaikkea – naisten kuuntelemaksi. Niinpä näiden kansien naiskuva ei yleensä ole kovinkaan brutaalisti naisia halventavaa, vaan estetisoivalla tavalla esineellistävää. Myös *Stig Doggin* (kuva 4) tapauksessa naisten mukanaolo viittaa osaltaan musiikin r’n’b -vaikutteiseen tyyliin.

Kun *Stig Doggin* kannen tulkinnassa mennään pintapuolista yhdysvaltalaisen kaupallisen rapin kuvaston toistamista pidemmälle, sen parodisuus on selvää. Mervi Tervon ja Juha Ridanpään artikkelissaan ”Humor and Parody in Finnish Rap Music Videos” tarkastelemien musiikkivideoiden joukossa on kolme *Stig Doggin* videota: ”Rakkauden Bermudan kolmio” (2006), ”Stigidilaatio” (2007) ja ”Vadelmasuklaa” (2008). Näistä kappaleista ”Rakkauden Bermudan kolmio” on *Stig Dogg* -albumilla. Tervo ja Ridanpää erittelevät artikkelissaan sitä, miten huumori ja parodia toimivat ja rakentuvat näissä musiikkivideoissa. Heidän mukaansa *Stig Doggin* performanssin hauskuus syntyy ennen kaikkea autenttisuuden puutteen liioittelusta, joka osoittaa usein vahvasti korostetun autenttisuuden tärkeyden suhteellisuuden genressä. Vaikutelma autenttisuuden puutteesta syntyy siitä, että Punavuoren R Kellyksi itseään nimittävä artisti ei ole esikuviansa tapaan vahva, musta, aggressiivinen ja maskuliininen, vaan päinvastoin laiha ja fyysisesti heikko valkoinen mies, jolla on hauskat silmälasit. (Tervo & Ridanpää 2016, 625.)

Stig Doggin musiikkivideoiden huumori rakentuu Tervon ja Ridanpään mukaan kolmella tasolla. Ensinnäkin jo pelkästään amerikkalaisen mustan kaupallisen rapin elementtien tuominen suomalaiseen valkoiseen kontekstiin on tarkoitettu hauskaksi. Esimerkiksi omaisuudella ja saavutuksilla leveileminen sopii huonosti suomalaiseen ulkoista vaatimattomuutta korostavaan mentaliteettiin. Tämä huumorin taso siis vahvistaa suomalaisuuskäsityksiä näyttämällä jotain niiden kanssa ristiriidassa olevaa. Toiseksi humoristista on *Stig Doggin* oma kulttuurinen etäisyys hip hop -kulttuurista, johon tehdään eroa toistamalla sitä parodioiden. Kolmanneksi videoissa nauretaan itse hip hop -kulttuurille, mikä on asia, jota Yhdysvaltain valkoiset rap-artistit eivät voisi tehdä. (Tervo & Ridanpää 2016, 626.)

³⁰ Rhythm and blues viittaa laajemmassa merkityksessä populaarimusiikin traditioon, joka kattaa lähes kaiken afrikkalaisamerikkalaisen musiikin 1940-luvulta eteenpäin jazzia ja gospelia lukuun ottamatta. Nykymuodossaan r’n’b on ennen kaikkea kevyttä, tanssittavaa afrikkalaisamerikkalaista musiikkia.

Stig Doggin kannessa huumori ja parodia rakentuvat hyvin samalla tavalla kuin artistin musiikkivideoissa. Ensinnäkin yhdysvaltalaisen rap-kuvaston tapaan esineellistetyt naiset ovat jotain, jota suomalaisen sukupuolten välistä tasa-arvoa saavutettuna ja itsestään selvänä pitävään kontekstiin tuotuna on vaikeaa käsittää muuten kuin parodisina. Toiseksi pastissinomaisessa kannessa mustan miehen paikalle asettuneen Stig Doggin hahmon maskuliinisuus ei vastaa esikuvaansa, mikä tekee toistosta eroa korostavaa. Kolmaskin Tervon ja Ridanpään erittelemistä aspekteista on mukana, sillä kahden muun tason valossa kolmen hyvin vähäpukeisen naisen kanssa poseeraaminen näyttäytyy jo itsessään hieman naurettavana toimintana (”me emme voi tehdä tätä tosissamme ja on naurettavaa, että joku muu tekee”).

Silti juuri tämä huumori mahdollistaa sen, että kansi toistaa kuvastoa, jossa naiset representoidaan seksiobjekteina tavalla, joka ei ilman huumoriaspektia olisi mahdollista tai hyväksyttyä. Stig Doggin epämaskuliinisuus suhteessa hypermaskuliinisiin esikuviin on osa vitsiä, mutta vitsin ymmärtääkseen täytyy tunnistaa ajatus naisista sekä oikein toteutetun maskuliinisuuden palkintoina että miesten menestyksen hedelmien perässä juoksevana kullankaivajina. Kannessa siis osaltaan toistetaan epäluotettavan seksuaalisesti aktiivisen naisen trooppia (ks. Jeffries 2009, 36). Toisaalta Stig Doggin valkoinen, heiveröinen ja epämaskuliininen epähaluttavaksi tarkoitettu olemus osana vitsiä toistaa ajatusta mustuuden ja hyperseksuaalisuuden yhteydestä – etenkin yhdistettynä siihen, että kannen ihonvärittään tummin nainen poseeraa eniten seksuaalista aktiivisuutta viestivällä tavalla. Niinpä valkoisen miehen osaksi muodostuu jälleen representaatioiden liikkumavara ja aito subjektipositio, kun taas kuvan naiset asetetaan haluavien katseiden kohteiksi lopulta hyvin konventionaalisesti.

Naisobjekteja esitetään vielä suuremmin osana menestyksen tuomaa omaisuutta *Skenejulkiksen* ja *Tsekkaa mutsin!* kansissa. Naisten esittäminen osana blingia on tuttua kuvastoa yhdysvaltalaisista rap-musiikkivideoista. Krista Thompsonin mukaan etenkin Harold ”Hype” Williamsin ohjaamat musiikkivideot ovat vaikuttaneet keskeisesti blingin estetiikkaan. Niissä valoa heijastavina pintoina toimivat yhtä lailla luksusautot ja korut kuin mustien naisten iho ja etenkin naisten kehojen seksuaalisoidut osat (Thompson 2009, 483–484). Luksusautot ovat mukana *Skenejulkiksen* blingin joukossa ja koruja nähdään molempien albumien kansissa. *Skenejulkiksen* kannessa muun blingin seassa on lappubikineissä poseeraava nainen ja *Tsekkaa mutsin* kannessa taas kasetti- ja CD-versioissa yksi stringeihin puettu takapuoli ja vinyyliversiossa kaksi: suurempi musta ja pienempi valkoinen. Kummassakaan kannessa blingin kiiltoa ei sinänsä juuri korosteta,

vaan se näyttäytyy nimenomaan tyypillisten luksusesineitten muodossa. Kuten edellä on tullut ilmi, tämä rekvisiitta toimii genrekulttuurin tuntemuksen merkkinä, ja yksi osa tätä kuvastoa on objektivoitu naisruumis. *Tsekkaa mutsin!* kannen valinta keskittyä nimenomaan takapuoliin osoittaa omalta osaltaan tätä diskurssin tuntemusta: mustien naisten takapuolet ovat populaarissa mielikuvituksessa vahvasti seksualisoituja ja rapissa takapuolet ovatkin usein juuri se naisruumiin osa, johon kiinnitetään huomiota (ks. esim. Rose 1994, 167–169).

Parodia rakentuu etenkin *Skenejulkiksen* kannessa eri tasoilla hyvin samalla tavalla kuin *Stig Doggin* kannessa: Suomen ja luksuksen yhdistäminen, esitetyn hahmon valkoinen epänormatiivisuus esitetyn rekvisiitan joukossa ja toisaalta kuvasto itsessään ovat huumorin aineksia. Kansi myös parodioi ”skenejulkiksen” hahmoa, joka ottaa liian vakavasti hip hopin ja (taloudellisen) menestyksen suhteen Suomessa, jossa musiikilla eläminen hyvin harvassa tapauksessa johtaa kovinkaan loistokkaaseen elämään. Tämän paikallisessa kontekstissa naurettavan hahmon paikan ottamisen voi nähdä vielä yhtenä parodian lisätasona. *Tsekkaa mutsin!* leveilyn ja nöyryyden rajamailla leikittelevää huumoria taas tarkasteltiin jo edellä. Kiinnostavaa näissä kansissa onkin se, ettei naisobjektin mukana oleminen tuo kanteen mitään keskeistä lisää, vaan naisobjektit on otettu mukaan erittäin vahvasti osana muuta esineistöä. Tässä hyvin satunnaisessa seksismissä (casual sexism) näkyy huumorin oletettu homososiaalinen luonne. Kuvien oletetut katsojat ovat miehiä ja naisten objektivointi työntää naisia pois sillä perusteella, että huomion kiinnittäminen johonkin vitsin kannalta toissijaiseen osoittaa huumorintajun puutetta.

Niinpä kuvissa ei välttämättä ole suoraan kyse naisten seksuaalisesta objektivoinnista pakkoheteroseksuaalisuuden mielessä. Pikemminkin kansissa parodioidaan tällaista kuvastoa kuitenkin toistamalla sitä. Vaikka ajatus on hieman eri, esitystapa on sama, kuten ovat myös sukupuolijärjestelmän rakenteet. Näissä parodisissa kuvissa muutetaan representoidun miehen asemaa niin, että vitsi syntyy miehen maskuliinisuuden näennäisestä epänormatiivisuudesta. Maskuliinisuuden normi on silti otettu kontekstista, joka ei ole Suomessa todellisuutta. Tähän sukupuolijärjestelmään kuuluvat naisten esineellistäminen ja pakkoheteroseksuaalisuus sen sijaan eivät muutu mihinkään, ja representaatioiden liikkumavara hauskaasta vakavasti otettavaksi ja takaisin määrittäyty jälleen valkoisen miehen etuoikeudeksi.

7. Väkivallan merkit kansitaiteessa

7.1. Väkiältä ja maskuliinisuus

Väkiältä on kulttuurissamme vahvasti maskuliinisuuteen kytkeytyvä ilmiö. Arto Jokinen nimeää kirjassaan *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkiältä ja kulttuuri* väkivallan ennen kaikkea miehiseksi ilmiöksi ja ongelmaksi (Jokinen 2000, 21). Jokinen määrittelee miesten väkivallan miesten tekemäksi, miehiin instituutioihin, mieskulttuuriin ja kulttuuriseen maskuliinisuuteen liittyväksi sukupuolittuneeksi väkivallaksi. Miesten väkiältä saa monia muotoja, ja sen kohteena voivat olla niin toiset miehet, naiset, lapset tai ympäristö kuin myös miestekijät itse. (Jokinen 2000, 27.) Jokinen nimeää väkivallan esittämisen luonnollisena osana mieheyttä väkivallaisen maskuliinisuuden myytiksi. Tämä myytti yhdistää eri maskuliinisuuksia toisiinsa ja toimii miehisen vallankäytön välineenä. Väkiällaisen maskuliinisuuden myytti lupaa maskuliiniselle subjektille valtaa ja eheyttä, kykyä suojella omaa mieheyttään. (Jokinen 1995, 101–102.)

Väkiältä on myös yksi rapiin usein yhdistetyistä aiheista, ja etenkin Yhdysvalloissa rap-artisteja on useaan otteeseen syytetty väkiällaisen käytöksen lietsomisesta kuulijoidensa keskuudessa. Tricia Rose tarkastelee kirjassaan *The Hip Hop Wars. What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters* (2008) debattia hip hopin väkiällisten lyriikoiden ja niiden yhteiskunnallisten vaikutusten ympärillä. Väitettä siitä, että hip hop ihannoii väkiältä, kannustaa siihen ja aiheuttaa sitä on Rosen mukaan toistettu 1980-luvun loppupuolelta alkaen, mutta etenkin gangsta rapin noustua rapin valtavirtaan uskomus siitä, että rap-artistit itse olivat rikollisia, yleistyi (Rose 2008, 34). Rosen mukaan tässä väkivallan ja rapin sekä artistin itsensä vahvassa samastamisessa toisiinsa on kyse genren konventioista, joiden osaksi on muotoutunut sekä väkivallan esittäminen että se, ettei lyriikoiden autobiografisuutta ole tapana kiistää ainakaan suoraan (Rose 2008, 38). Toisaalta Rose liittää väkivallan esittämisen siihen, että yhteiskuntavastaiset ja väkiällaista todellisuutta kuvaavat narratiivit todella ovat tai ainakin ovat olleet samastuttavaa todellisuutta Yhdysvaltojen köyhissä oloissa eläville nuorille mustille miehille (Rose 2008, 42). Rosen mukaan hip hop ja sen väkiältä eivät olekaan puhdasta fiktiota tai fantasiaa, mutta eivät myöskään todellisuutta suoraan kuvaavia tai todelliseen väkiällään yllyttäviä (Rose 2008, 41).

Suomalaisessa rapissa väkivallan kuvaamisen tavat vaihtelevat paljon alagenren ja artistin tyylin mukaan. Lievällä väkivallalla leikillään uhkailu lyriikoissa on yleisesti käytetty tapa osoittaa tyytymättömyyttä milloin mitäkin tahoja kohtaan, etenkin toisia rap-artisteja, jotka nimetään tavalla tai toisella epäaidoiksi. Silloin, kun väkiältäa kuvataan suoremmin, seurataan monesti Heini Strandin ja Toni Lahtisen (2006) artikkelissaan

”Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti” esiin nostamaa ”paljaat nyrkit ja lapio” -linjaa, jossa suomalainen mies käyttäytyy väkivaltaisesti ennen kaikkea impulsiivisesti ja alkoholin vaikutuksen alaisena.

Strand ja Lahtinen tulkitsevat artikkelissaan Tulenkantajien kappaletta ”*Do the henkirikos*”³¹, jonka amerikkalaisesta räpistä poikkeavaa suhdetta päihteisiin, aseisiin ja naisiin he kuvaavat ”arktiseksi realismiksi”. Kappaleessa päihteenä toimii pontikka ja aseena paljaat nyrkit ja lapio, mitä Strand ja Lahtinen vertaavat amerikkalaisen rapin astetta monipuolisempaan päihdekuvastoon ja käsiaseisiin. Samoin juopuneen miesjoukkion seksuaalinen kyvyttömyys sammuneen vanhemman naisen edessä muodostaa Strandin ja Lahtisen mukaan tragikoomisen vastakohtan mustien miesten käsitetylle hyperseksuaalisuudelle, jota rap-videoissa monesti kuvataan halukkaiden naisjoukkojen muodossa: ”siinä missä yksi jenkkiräppäri kellistää lukuisia naisia, suomalainen miesjoukko epäonnistuu yhden ainoankin suhteen”. Strand ja Lahtinen tulkitsevatkin kappaleessa naureskeltavan yhtä aikaa amerikkalaisen rapin maskuliinisuuden kultille ja pohjoissuomalaiselle elämänmenolle. (Strand & Lahtinen 2006, 161–162.)

Kiinnostavaa tässä luennassa on se, miten selkeästi esimerkki toistaa aiemmin esille tullutta suomalaisessa huumorissa toistuvaa suomalaisen miehen stereotyyppiä, ja miten siitä huolimatta humoristisuuden selitys nähdään parodisessa ja itseironisessa suhteessa yhdysvaltalaisen rapin kuvastoon. Strand ja Lahtinen selvästi ymmärtävät vitsin ja pitävät kuvattua stereotyyppiä hauskana, mutta etenkin mitä tulee valkoisten miesten toimimattomaan potenssiin ja sen tragikoomisuuteen suhteessa yhdysvaltalaisen rapin kuvastoon, he hakevat mielestäni selitystä hieman väärästä suunnasta. Loppujen lopuksi esimerkissä on kyse lähinnä tilanteen mauttomasta absurdiudesta: vaikka esimerkiksi gangsta rapissa kuvataankin monenlaista naisten seksuaalista hyväksikäyttöä, sammuneen naisen joukkoraiskaus on jo melkoisen äärimmäistä materiaalia. Esimerkissä ei mielestäni niinkään pilkata suomalaisia valkoisia miehiä suhteessa mustiin miehiin, vaan pikemminkin rakennetaan maskuliinisuutta itseironian, holtittoman alkoholikäytön ja muiden suomalaisen miehen stereotyypin piirteiden avulla. Kyseessä ei ole niinkään

³¹ Strandin ja Lahtisen käyttämät esimerkkikohdat: ”Mentiin siitä saunamökkiin ja pantiin löylykauha kiertämään/ Sirkka sammu ensimmäisenä, joku veti siltä tuulipuvun housut poloviiniin, mutta kellään ei seissy (...) /Jorma loppas Similtä veret nokkaan ja raahas sen kartanolle (...) / Jorma tiesi tekevänsä vainajaa kun nappas lapiolla takaraivon halaki!”.

suoranainen parodia kuin tunnetun humoristisen kulttuurisen mallin ilmeisen onnistunut toistaminen.

Joka tapauksessa väkivalta on siis suomalaisessa rapissa toistuva teema, jonka kotouttamiseen käytetään vaihtelevia keinoja. Tämä voidaan tehdä vaikkapa puhumalla ammuskelujen sijaan nyrkkitappeluista. Toisaalta väkivaltaan voidaan esimerkiksi viitata yksittäisillä fraaseilla, jotka on lainattu tai käännetty amerikkalaisesta rapista. Tämä suora ja itsetietoinen viittaaminen on tapa luoda yhteenkuuluvuutta translokaalin hip hopin kanssa samalla tavalla kuin monien muiden suomalaisen todellisuuteen istumattomien elementtien tapauksessa. Mukana on tällöin useimmiten myös parodiaa ja itseironiaa.

Arto Jokinen analysoi artikkelissaan ”Potentiaalinen peto. Police-aurinkolasimainoksen maskuliiniset merkit” (1995) väkivaltaisen maskuliinisuuden myytiin merkkejä mainoskuvassa. Jokisen analyysissä korostuu se, ettei miehen väkivalta ole aina toimintaa vaan myös ja ennen kaikkea sen uhkaa: onnistunein väkivalta on sellaista, jonka ei tarvitse aktualisoitua fyysisiksi teoksi (Jokinen 1995, 101). Keskeistä on se, ettei väkivallalla uhkaamisenkaan tarvitse olla konkreettista toimintaa vaan esimerkiksi väkivallan instrumentin, kuten aseiden tai sen kotelon, passiivista läsnäoloa (Jokinen 1995, 90). *Panssaroidussa maskuliinisuudessa* Jokinen puolestaan käyttää gangstaräppäreiltä omaksuttua elekieltä ja pukeutumistyyliä yhtenä esimerkkinä väkivaltaisen maskuliinisuuden representaatiosta, joissa väkivaltaisuus ei realisoitu (Jokinen 2000, 231–232). Tarkastelen seuraavaksi juuri tällaisia aineistossani esiintyviä väkivallan merkkejä ja niiden kytkeytymistä väkivaltaisen maskuliinisuuden myyttiin sekä sen erilaisiin kulttuurisiin ilmenemistapoihin.

7.2. Väkivallan merkit aineistossa

Joissakin tutkimani aineiston kansissa väkivallan uhka on tavalla tai toisella esillä poseerauksen kautta. Kuten luvussa 5.2. jo todettiin, *Testamentin* (kuva 11) ja *Streets of Nekalan* (kuva 8) kansissa kuvatut miehet osoittavat valmiutta puolustaa reviiriään, Petos halliten ympäristönsä uhkia katsellaan ja Hannibal haastamalla katsojaa aktiivisemmin ilmeellään ja käsiä levittävällä eleellään. Petoksen aurinkolasit ja muutenkin henkilöllisyyden peittämiseen soveltuva vaatetus vihjaavat rikollisuuden mahdollisuuteen, kun taas Hannibalin vaatetus, joka ei ole ensisijaisesti hip hop -

henkistä³², viittaa Liverpool FC -jalkapallojoukkueen³³ huiveineen lähinnä urheilun melko homososiaaliseen piiriin ja sen ympärille muodostuneisiin mahdollisesti väkivaltaan eskaloituvii alakulttuureihin.

On sun kuuluuustajuudellasi -albumin kannessa (kuva 1) väkivalta sen sijaan on realisoitunut. Kuvan etualalla polulla makaa mies ja taka-alalla neljä miestä kävelee pois päin kädet taskuissaan – epäilyttäväksi tulkittava ele, sillä piilotetuissa käsissä voi pidellä mitä vain. Se, että kannessa on kuvattu jos ei sentään suoraa väkivaltaa niin selkeästi väkivallan jälkeinen tilanne, on melko harvinaista suomalaisten rap-albumien kansissa. Useimmin kuvataan juuri poseerauksia, jotka viittaavat valmiuteen tehdä väkivaltaa, väkivallan instrumentteja tai esimerkiksi viitteellisiä veriroiskeita, joiden voi nähdä olevan väkivallan indeksi. Myös *On sun kuuluuustajuudellasi* -levyn kannen maassa makaavan miehen ja poistumassa olevan miesjoukkion voidaan nähdä olevan väkivallan indeksejä. Vähemmän suorana väkivaltaisen maskuliinisuuden merkinä voidaan nähdä miesjoukon vaatetus. Toisena oikealla olevalla miehellä on päässään huppu, mikä assosioidaan usein rikollisuuteen asusteen naamiointitarkoitukseen soveltumisen vuoksi. Myös kahdella muulla joukon miehistä on päällään hupulliset vaatteet. Toisena vasemmalla olevalla miehellä on puolestaan päällään pilottitakki. Se taas liitetään moniin eri nuorten miesten alakulttuureihin, joista osassa arvostetaan väkivaltaista käytöstä.

Kannessa kuvattujen miesten tunnistamattomuuden vuoksi on vaikeaa sanoa, kuka kannen miehistä on tarkoitus tulkita artistiksi. Se, että kyseessä olisi maassa makaava mies, ei ole mahdoton ajatus ottaen huomioon, millaisella itseironialla Liesahon määrittelemän ”ostari-rapin” piiriin kuuluvan Raimon lyriikoissa suhtaudutaan erilaisiin epäonnistumisiin elämässä. Toisaalta tyyliin kuuluu kiinteästi ajatus kaveriporukan tuesta yhteiskunnan normeista piittaamattomassa toiminnassa. Näin ollen on yhtä mahdollista tulkita Raimon olevan yksi pois päin kävelevistä miehistä eli väkivallan tekijöistä. Tulkitsi kannen kummin tahansa, sen keskeiseksi viestiksi nousee se, että porukan tuki on tärkeää väkivaltaisessa maailmassa, jossa yksinäinen mies häviää aina joukkovoimalle, määrittyi tämä maailma sitten gettotyypiseksi lähiöksi, rap-skeneksi tai epäoikeudenmukaiseksi koetuksi yhteiskunnaksi. Kannessa siis paitsi uusinnetaan väkivaltaisen maskuliinisuuden myyttiä, jonka mukaan miehen pitää olla valmis käyttämään väkivaltaa ja selviytymään

³² Kenkien Adidas-brändillä on ollut tosin keskeinen paikkansa myös hip hopin kuvastossa vähintään Run-DMC:n vuonna 1986 julkaistusta ”My Adidas” -kappaleesta lähtien.

³³ Liverpool on hauska valinta siihen nähden, että Tamperetta nimitetään toisinaan Suomen Manchesteriksi ja Liverpool FC:n sekä Manchester United FC:n kannattajat ovat keskenään vanhoja vihollisia.

sen kohteena olemisesta, myös tarjotaan ratkaisukeinoksi voittajana selviytymiseen vahvojen homososiaalisten siteiden muodostamista.

Siinä, missä edellä mainituissa kansissa väkivallan oletettuina instrumentteina toimivat lähinnä paljaat nyrkit, kahdessa aineiston kannessa on mukana jonkinlaisia aseita. *Tsekkaa mutsin!* kannessa (kuva 10) muiden amerikkalaisen rap-kuvaston esineitten joukossa on esitetty konepistooleja, jotka ovat osa klassista gangsta rapin kuvastoa. Etenkin Uzi-konepistooli on mainittu eri artistien rap-lyriikoissa lukemattomia kertoja, ja *Tsekkaa mutsin!* kannessa olevien MAC-10 -konepistoolien yksinkertaisempi muotoilu on muodostunut populaarissa mielikuvituksessa ja rap-kuvastossa konepistoolin arkkityypiksi siinä missä Uzi-nimitys on laajentunut tarkoittamaan myös muita konepistooleja. Kannen aseet ovat siis *Tsekkaa mutsin!* tapauksessa jälleen yksi tapa osoittaa tietämystä yhdysvaltalaisen hip hop -kuvaston suhteen, ja siinä missä takapuolten sisällyttäminen esineistön joukkoon on hyvin satunnaista seksismiä, aseiden ottaminen mukaan allekirjoittaa väkivallan ja hypermaskuliinisuuden suhteen samaan huolettomaan tapaan.

Ruudolfin *Mr. Universum EP:n* kannen (kuva 6) viidakkoseikkailufantasiaan puolestaan istuu paremmin valtavan teräaseen esittely. Mielenkiintoista tässä kannessa on se, että siinä väkivallan uhka ei ole miesten välistä, vaan kohdistuu hyökkäävää luontoa vastaan. Miehen väkivalta esitetään siis luonnollisena ja perustavanlaatuisen selviytymiseen kuuluvana. Tätä tulkintaa tukee myös artistin esiintyminen paidatta lihaksen erottuen. Richard Dyerin mukaan lihaksikkaan miehen vartalon esittäminen on tapa korostaa sukupuolten välisiä fysiologisia eroja, luonnollistaa miehistä voimaa ja miesten valta-asemaa. Dyer näkee Tarzanin yhtenä esimerkkinä miehen lihaksikkaan vartalon representoimisesta vallankäytön instrumenttina. (Dyer 1993, 29.) *Mr. Universum EP:n* tapauksessa luonnollisesti väkivaltaisen ja fyysisellä voimalla valta-asemaansa oikeuttavan miehen myytti asettuu jossain määrin kyseenalaiseksi, kun ottaa huomioon levyn hallitsevat maskuliinisuuskäsitykset tunnistavan ja toisaalta niitä toistavan, toisaalta naurunalaiseksi asettavan luonteen. Tarzanin edustama ennen kaikkea nuorille pojille suunnattu ihannemaskuliinisuus on kuitenkin yhtä epärealistinen maskuliinisuuden malli kuin mustien rap-artistien hypermaskuliinisuus suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa. Kyseenalaistetuksi tulee siis jälleen lopulta jokin muu maskuliinisuuden malli kuin hegemoninen maskuliinisuus tai väkivaltaisen maskuliinisuuden myytti sinänsä.

Julma H:n ja Sairas T:n yhteisalbumin *Kuolleen kulman* kannessa (kuva 12) suorimmin väkivaltaan viittaava merkki ovat veriroiskeet. Artistien kasvonpuolikkaiden välissä kulkee verinen viiva ja albumin nimi on kirjoitettu punaisella, valuvalla fontilla. Tämä hyvin graafinen väkivallan indeksien esittämisen tapa viittaa osaltaan tyyliin ja alagenreen: levyllä keskitytään synkkiin teemoihin ja elämän varjopuoliin, kuten päihteiden liikakäyttöön, mielenterveysongelmiin, väkivaltaan, rikollisuuteen, köyhyyteen ja kuolemaan. Myös kannen muu ilme viittaa vahvasti musiikin raskauteen ja synkkyyteen. Värimaailma on tumma ja violetinsävyinen, ja taustan tila vaikuttaa siis viittaavan yöaikaan tai muuhun hämärään hetkeen. Mervi Tervon mukaan hämärän tai yöajan kuvaus on yksi keino lisätä marginaalisuuden tuntua musiikkivideoiden tiloissa (Tervo 2012, 89). Myös *Kuolleen kulman* kannessa hämärä assosioituu yhteiskunnalliseen marginaalisuuteen ja sen voi nähdä viittaavan lisäksi ihmisen ”yöpuoleen”, synkkiin ja mahdollisesti väkivaltaisiin ajatuksiin. Taustan salamat kertovat sään epävakaudesta ja etenkin pään taustalle asetettuina ne kuvaavat samalla mielensisäisiä myrskyjä. Kansitaiteessa ne viittaavat lisäksi useimmiten tavalla tai toisella raskaampaan musiikkiin.

Kannessa molempien artistien kasvot ovat peitetyt, mikä kuuluu heidän tunnusomaisiin tapoihinsa esiintyä. Vasemmanpuoleisella kasvopuoliskolla (Julma H) on päässään musta kommandopipo ja oikeanpuoleisella (Sairas T) vanhanaikainen jääkiekkomaalivahdin maski. Kasvojen peittämisen tarkoitus on muuttua tunnistamattomaksi, mistä johtuen se usein aiheuttaa katsojassa epämiellyttäviä tunteita. Populaarikulttuurissa kommandopipo on tyyppinen rikollisuuden ja yhteiskuntavastaisen toiminnan merkki, ja myös rapin kuvastossa se on usein toistuva elementti. Jääkiekkomaalivahdin maski puolestaan on ikonista kauhukuvastoa, jonka alkuperä on *Perjantai 13. päivä* -elokuvasarjan (USA, 1980–2009) sarjamurhaajassa Jason Voorheesissa. Kyseiseen hahmoon on viitattu populaarikulttuurissa lukemattomia kertoja. Muun muassa Eminem, jonka representaatioissa väkivaltainen valkoinen maskuliinisuus usein korostuu, on kuvattu muiden sarjakuvamaisen väkivaltaisten asujen lisäksi kyseinen maski päässään (Katz 2003, 353). Naamioituneena esiintyminen siis toisaalta luo kauhun tunnetta kasvojen peittämisen tuoman anonyymiyden mahdollisuuksien takia, mutta toisaalta on ainoa asia, joka tekee Julma H:n ja Sairas T:n tunnistettaviksi, naamioiden käyttäminen ollessa osa heidän artistikuvaansa.

Kiinnostavinta artistien representaation tavassa on se, miten heidät on esitetty yhtenä mutiloituneena hahmona. Yhteensulautuminen on sinänsä ymmärrettävä representoimisen tapa kahden artistin yhteistyöprojektissa. Puolikkaat päät kuvaavat sitä,

miten molemmat artistit ovat antaneet levyille ”osan itseään”, ja osien yhteen liittäminen korostaa kokonaisuuden koostumista molempien yhtäläisistä panoksista. Sen sijaan se, että artistien kuvat itsessään ovat joutuneet äärimmäisen väkivallan kohteiksi, on huomionarvoisempi piirre. Useimmiten miehen ruumis esitetään kiinteänä, sulkeutuneena ja ehdottoman kokonaisena, puolustuslinjana sisä- ja ulkopuolen välillä, eräänlaisena haarniskana (Easthope 1986, 51–51). Anthony Easthopen mukaan esimerkiksi sotaelokuvissa toisen miehen kehon tuhoutumisen todistaminen varmistaa oman kehon eheyden (Easthope 1986, 65). Kokonaisen kehon idea riippuu ideasta kehosta kappaleina samaan tapaan kuin idea maskuliinisuudesta riippuu feminiinisuuden ideasta (Easthope 1986, 140). Tältä kannalta katsottuna onkin erikoista, että *Kuolleen kulman* kanssa artistit esitetään tietyllä tapaa paloitetuina.

Esitystavan selittää parhaiten se, ettei kehon pilkkoutuminen näyttäydy kannessa kovinkaan konkreettisella tavalla. Ensinnäkin kannessa artistien kehoja edustavat pelkät päät, mikä esitystapana ei konventionaalisuutensa vuoksi aiheuta mielleyhtymiä mutilaatioon. Toiseksi tapa, jolla pään puolikkaat on liitetty toisiinsa, on hieman kömpelö: esimerkiksi kuvattu veri ei näytä kovin aidolta. Kolmanneksi hybridipään kasvopuolikkaat tuijottavat katsojaa edelleen uhmakkaina ja uhkaavina. Väkivallan kohteeksi joutuminen ei siis ole poistanut miesten kykyä tehdä väkivaltaa, vaan päinvastoin nämä asiat liittyvät samaan miesten väkivallan kulttuuriin. Kuvan maailmassa miehet ovat selvinneet mahdottomasta, eikä edes kehon mutiloituminen ole tappanut heidän ajavaa voimaansa, sisäistä aggressiota.

Jackson Katzin mukaan väkivallan ja maskuliinisuuden toisiinsa liittäminen sekä fyysisen kehon ja sen väkivaltaan kykenevyyden arvostaminen ovat konkreettisia tapoja maskuliinisuuden saavuttamiseen ja vahvistamiseen etenkin työväenluokan miehillä, joilla on heikko pääsy maskuliinisuutta rakentavan vallan abstrakteihin muotoihin, kuten taloudelliseen valtaan tai valtaan työpaikalla. Maskuliinisen aggression ja väkivallan kuvilla on silti vetoa yli luokkarajojen etenkin nuorten miesten keskuudessa, sillä ne korostavat sitä, miten maskuliininen rooli on paitsi sosiaalisesti arvostetumpi kuin feminiininen, myös fyysisen ylivallan käsitykseen liittyvä ja sitä kautta luonnollistettu. Maskuliinisuuden samaistaminen väkivaltaan, valtaan ja kontrolliin onkin yksi tapa säilyttää selvärajainen sukupuoliero nykyajan mediateksteissä. (Katz 2003, 351–351.) Katzin mukaan tämä väkivallan ja valkoisen maskuliinisuuden samaistaminen näkyy monissa mediateksteissä vihaisen ja aggressiivisen valkoisen työväenluokkaisen miehen trooppina, jonka keskeinen tarkoitus on kapinoida auktoriteetteja sekä keskiluokan tapoja

ja sosiaalisia konventioita vastaan. Katz näkee Eminemin yhtenä esimerkkinä tästä troopista. (Katz 2003, 352.)

Kuolleessa kulmassa on mahdollista kuulla kaikuja samasta diskurssista, yhteiskunnan huonosti kohtelemista nuorista miehistä, jotka turvautuvat väkivaltaan ainoana saatavilla olevana vallan muotona. Taloudellisesti osattoman, valkoisen ja väkivaltaisen nuoren miehen hahmo vetoaa varmasti myös *Kuolleen kulman* tapauksessa yli luokkarajojen. Vaikka taloudellista osattomuutta tai yhteiskunnallista marginalisaatiota ei voidakaan suoraan nähdä kannen hahmossa, hahmo on tulkittavissa troopin edustajaksi kappaleiden lyriikoiden kautta. Voidaan toki kysyä, onko päihteitä, mielenterveysongelmia ja väkivaltaa tihkuvista lyriikoissa kyse yhteiskuntakriittisestä vai rappion romantisoinnista ja sillä mässäilystä. *Kuolleen kulman* artisteista Sairas T korostaa usein vahvaa fiktiivistä hahmoluonnettaan, kun taas Julma H profiloituu usein yhteiskuntakriittisenä. Joka tapauksessa *Kuolleen kulman* kansikuvassa yhteiskunnan väkivallan kohteeksi joutuneet miehet tuijottavat entistä uhmakkaampina takaisin ja maskuliininen aggressio ja väkivalta ovat jokaisen miehen saavutettavissa olevia vallan muotoja.

7.3. Femininité fatale: kammottava feminiinisyyden *Laatuaika EP:n* kanssa

Viimeisessä alaluvussa tarkastelen Huge L:n *Laatuaika EP:n* kantta (kuva 7), jossa maskuliininen subjekti joutuu harvinaisen suoran väkivallan kohteeksi ja nainen on kuvattu poikkeuksellisen aktiivisessa roolissa väkivallan tekijänä. Kannessa on kaksi valkoista 1950-luvun piirroskuvitustyyliin kuvattua valkoista ihannekehoa, tiimalasivartaloinen vaaleatukkainen nainen satiinisessa yöpuvussa ja jäntevä tummatukkainen mies ilman paitaa. Oikealle ylhäälle sijoitettu nainen on lyömässä vihreällä, rikkonaisella lasipullolla vasemmassa alareunassa kumartuvaa miestä. Naisen silmät ovat raivosta ummessa ja suu auennut huutoon. Mies on kääntänyt katseensa taakseen yläviistoon ja odottaa kauhulla seuraavaa lyöntiä. Oikea käsi nousee hieman, kuin suojaukseen, ja vasemman käden ranne on naisen otteessa. Tästä kädestä on juuri pudonnut veitsi. Miehellä on jo verta valuva haava olkapäässään ja naarmu vatsassaan. Kuvattujen henkilöiden asennot ovat todella epäkäytännölliset: naisen olisi todellisuudessa mahdotonta pysyä pystyssä, miehen veitsi ei ole ollut millään tapaa lyöntiin soveltuvassa asennossa ja naisen lyönnin kohdistumista ja suuntaa on vaikeaa arvioida. Asennot ovat kuitenkin todella dynaamiset, ja ne luovat vahvan nousevan diagonaalin, jota korostaa taustan osittainen punainen väritys diagonaalin oikealla puolella.

Koska myös miehellä on kuvassa ase, väkivallan voidaan sanoa olevan molemminpuolista. Mies on kuitenkin juuri riisuttu aseista, ja hän on vahvasti alakynnessä. *Laatuaika EP:n* kansi on ainoa tutkimani aineiston kansi, jossa esitetty väkivalta on selkeästi naisen ja miehen välistä ja lisäksi ainoa, jossa nainen ei ole pelkkää rekvisiittaa miehen seksuaalisen kyvykkyyden ja onnistuneen maskuliinisuuden merkinä. Kannessa kuvattu naisen mieheen kohdistama väkivalta on ylipäätään harvinaista kuvastoa kulttuurissamme. Koska levy käsittelee pitkälti heteroseksuaalisia suhteita, voidaan olettaa, että kuvattu väkivalta on nimenomaan parisuhdeväkivaltaa, joka useimmiten on miesten naisia kohtaan tekemää (ks. esim. Jokinen 2000, 35–40). Tästä ja väkivaltaisen maskuliinisuuden myytistä johtuen naisten miehiin kohdistama väkivalta otetaan valitettavan harvoin vakavasti, vaan päinvastoin väkivaltaiset Justinaat ja heidän resukkamiehensä ovat yleinen huumorin aihe, jossa hauskuus tuntuu syntyvän sukupuolihierarkian kääntämisestä. *Laatuaika EP:n* kannessa väkivaltaskenaario on esitetty harvinaisen uhkaavana ja pelottavana, sillä miehen ihannekehon maskuliinisuus ei kyseenalaistu, ja naisen feminiinisyys on yhtä lailla lähinnä pin up -tyyppisesti tehostettua.

Anthony Easthope soveltaa maskuliinisuuden representaatioiden analyyseissaan psykoanalyttisiä teorioita, joiden mukaan feminiininen seksuaalisuus ja naisen fallokseton ruumis manifestoivat maskuliiniselle subjektille kastration uhkaa, mistä seuraa pelkoa naiseutta kohtaan, Freudin terminologiassa horror feminae. Easthope näkee feminiinisuuden uhkan liittyvän silti ennemminkin maskuliinisen subjektin olemassa olevan sisäisen feminiinisuuden pelkoon kuin kastratiopelkoon. Feminiinisuuden näkeminen tekee selväksi sen, ettei maskuliinisuus todellisuudessa ole mitään itsenäistä ja jakamatonta, vaan nimenomaan feminiinisuuden toiseutta vasten määrittävää ja sellaisena häilyvää. Tämän näkyväksi tuleminen uhkaa käsitystä maskuliinisuudesta luonnollisena ja yhtenäisenä. Niinpä heteroseksuaalisen halun kohde muuttuu kauhun kohteeksi, jolla on mahdollisuus tuhota maskuliinisen subjektin ykseys. (Easthope 1986, 162–165.)

Laatuaika EP:n kansikuvassa näiden pelkojen voidaan nähdä manifestoituvan monella tapaa. Ensinnäkin kastration uhan voi nähdä toteutuvan mieheltä putoavan veitsen muodossa. Richard Dyer huomioi, miten usein aseet toimivat fallisina symboleina. Dyerin mukaan miesten seksuaalisuuden representaatioissa luodaan usein suora yhteys vallan ja dominanssin tekojen, väkivallan ja seksuaalisuuden välille. Näin seksuaalisuuteen usein liitetty luonnollisuuden ajatus siirtyy miesten väkivaltaan luonnollistaen sitä. (Dyer 1993, 113–114.) *Laatuaika EP:n* kannessa mies on menettänyt

veitsen muodossa falloksensa ja valtansa, kun taas nainen käyttää väkivaltaa aktiivisesti miestä kohtaan ja on siis ottanut maskuliiniselle subjektille kuuluvan valtaposition myös seksuaalisessa mielessä.

Toisaalta tästä johtuen kannessa maskuliinisuus ja feminiinisyys sekoittuvat Easthopen tulkinnan mukaisesti kammottavalla tavalla. 1950-luvun kuvaston tehostettu feminiinisyys sekoittuu maskuliinisuuteen tehostetun uhkaavasti realisoitumalla konkreettiseksi väkivallaksi ihannemaskuliinista kehoa kohtaan. Maskuliininen keho on jo kadottanut läpitunkemattoman eheydensä, sillä se vuotaa verta. Kuvan nainen ei pysy feminiinisuuden kuvauksille sopivaan tapaan ruodussa, vaan sekoittuu väkivaltaisessa aktiivisuudessaan maskuliinisuuteen. Kehojen normatiivinen ihanteellisuus kuitenkin estää näkemästä skenaariota naurettavan, valta-aseman ylösalaisin kääntävän karnevalismin hengessä. Kansikuvassa tapahtuva feminiinisuuden ja maskuliinisuuden sekä etenkin näihin liittyvien valtapositioiden sekoittuminen ovat levyn lyriikoissa toistuvia teemoja. Levyn ensimmäisessä kappaleessa ”Nai sen naisen” kappaleen kertoja rakastuu ”daikkiin”³⁴, jonka miehiset piirteet näyttävät osittain houkuttelevina ja osittain uhkaavina. Samoin levyn toisessa kappaleessa ”Mun muija” naisen väkivaltaiset taipumukset kääntyvät lopulta tähän rakastunutta miestä vastaan miehen joutuessa nyrkin ja hellan väliin perinteisen feminiiniseen positioon.

Laatuaika EP:n kannessa voi nähdä myös seksuaaliseen läheisyyteen ja romanttisiin tunteisiin liittyvän haavoittuvuuden teemoja, joiden on osaltaan tulkittu olevan gangsta rapin misogynisten kuvausten taustalla. Tricia Rosen mukaan se, että miesten heteroseksuaalisen halun täytyminen riippuu naisista ja heidän hyväksynnästään tai torjunnastaan antaa naisille mahdollisuuden miesten manipuloimiseen, mitä haavoittuvuutta kompensoidaan rap-lyriikoissa liioitelluilla tarinoilla täydellisen kontrolloiduista naisista (Rose 1994, 171–172). Rose huomauttaa, että myös heteronaisten tekemissä rap-lyriikoissa korostuu vahvasti syvä epäluottamus ja ahdistus miesten seksuaalisuutta kohtaan sekä hallinnan tunteen korostaminen. Tällainen molemminpuolinen epäluottamus kumpuaa Rosen mukaan vahvasti heteroseksuaaliin käytäntöihin ja toimintamalleihin liittyvistä valtasuhteista ja näkyy sekä heteromiesten että -naisten haluna julistaa sitä, miten he eivät tarvitse toisiaan. (Rose 1994, 175.)

³⁴ Termiä *dyke* on käytetty pejoratiivisena nimityksenä maskuliinisella tavalla itseään esittävistä naisista ja etenkin butch-lesboista. Termiä on kuitenkin pyritty lesboyhteisössä ottamaan haltuun ja nykyään sitä käytetään myös neutraalissa mielessä tarkoittamaan lesboa. Kappaleessa kyse on ilmeisesti joko biseksuaalisesta naisesta tai maskuliinisella tavalla itsensä esittävästä heteronaisesta, jonka lähipiiriin kuuluu lesboja.

Tällainen emotionaalinen haavoittuvuus ei ennen kaikkea istu maskuliinisuuden haavoittumattomaksi käsitettyyn luonteeseen ja emotionaaliseen etäännyneisyyteen. *Laatuaika EP*:n kannessa maskuliinisuus on konkreettisesti tullut haavoitetuksi, ja väkivallan molemminpuolisuus viittaa juuri heteroseksuaalisen kanssakäymisen ja parisuhteen taisteluluonteeseen, jossa joko joutuu haavoitetuksi tai haavoittaa itse. Tämä dynamiikka toistuu levyn kappaleissa. Levyn nimi, *Laatuaika EP*, on ironinen kommentti parisuhteen auvoisaan luonteeseen maskuliinisen subjektin joutuessa käsitetyn luontonsa vastaiseen emotionaalisesti haavoittuvaan tilaan. Myös 1950-luvun usein perheidyllä kuvaamaan käytetty kuvitustyylit toimii samanlaisena lakonisen ironisena kommenttina. Etenkin kannen kastroitoviittauksen huomioon ottaen kannen voi nähdä osaltaan viittaavan parisuhteen ja avioliiton rapissa usein maskuliinisuutta syöväksi käsitettyyn voimaan (ks. Rose 1994, 171). Tätä kautta tämänkin levyn itseironinen puoli piirtyy näkyviin, kun ottaa huomioon sen, että levyn introssa ("Alkusoitu") ja outrossa ("Loppusoitu") kuullaan materiaalia artistin omista häistä.

8. Yhteenveto

Kansitaiteen paratekstuaaliset ulottuvuudet tekevät siitä tulkintaa ohjaavan kynnyksen äänitteen ja kuuntelijan välille. Se luo ennako-odotuksia ja vaikuttaa teoksen luentaan. Kansitaiteen ja genren välinen suhde on läheinen: kansitaide toimii genren merkitsijänä ja siinä toistetaan usein genren visuaalisia konventioita osana genrekulttuuria. Kansitaiteen paratekstuaalisen ja marginaalisen luonteen takia visuaalisten konventioiden synty voi olla melko satunnaista: se mikä myy, tulee tunnistettavaksi, ja myynti ei useimmiten riipu ainakaan ensisijaisesti kansitaiteesta. Rapin visuaaliset konventiot ovat saaneet alkunsa hip hop -kulttuurissa ja sittemmin genreytymisen myötä niiden joukkoon on tullut uusia useasti käytettyjä elementtejä ja esittämisen tapoja.

Genrekulttuuri määrittyy useimmiten johonkin ydinryhmään, ja rap käsitetään genrenä hyvin maskuliiniseksi. Tämä näkyy paitsi hypermaskuliinisuuden diskurssissa, joka manifestoituu usein kritisoituina seksisminä, misogyniana ja homofobiana, myös siinä, miten rap määrittyy toiminnan tilana maskuliiniseksi. Molemmat ulottuvuudet liittyvät alun perin yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan ja mustien miesten marginalisoituun asemaan siellä, sillä hypermaskuliinisuuden performanssi on eräs tapa saavuttaa valtaa, kun hegemoninen maskuliinisuus jää saavuttamattomiin. Maskuliiniseksi määrittäminen on kuitenkin muodostunut osaksi genren konventioita ja kaanonit, joita toistetaan edelleen muissa paikallisissa konteksteissa. Koska valkoisten miesten paikka representaatiojärjestelmissä on universaalinen ja normaalin subjektin, jolla ei ole omia

ominaisuuksia ja joka voi ottaa minkä tahansa paikan, myös rapin alun perin mustien maskuliinisten representaatioiden toistaminen on ollut tietyin ehdoin mahdollista jopa Yhdysvaltojen kontekstissa.

Yhdysvaltojen ulkopuolelle levitessään rap on saanut monenlaisia muotoja, ja hip hopilla kulttuurisena ilmaisumuotona on ollut suosiota hyvin erilaisissa konteksteissa. Yhdysvalloista lähtöisin oleva genre on maailmanlaajuisesti muihin paikallisiin konteksteihin levitessään ollut ennen kaikkea massamedian välittämässä kuvitteellisessa yhteydessä juuriinsa. Rapin genrekulttuurissa keskeinen autenttisuuden ajatus määrittänyt silti eri paikoissa eri tavoilla, ja juurtuakseen uusiin paikallisiin konteksteihin rapin täytyy tavalla tai toisella lokalisoitua. Suomessa rapin lokalisoituminen tapahtui useassa eriaikaisessa prosessissa: ensin mimesiksen, parodian ja huumorin kautta, sittemmin muillakin keinoilla. Myös erilaisia alagenrejä ja tyylejä ja niiden myötä erilaisia arvotuksia ja autenttisuuskäsityksiä alkoi muodostua. Eri tyyleihin liittyy erilaisia lähestymistapoja yhdysvaltalaisen kuvaston ja suomalaisen kontekstin rinnastamiseen. Parodia ja huumori ovat yleisiä tapoja lähestyä asiaa: ne mahdollistavat yhdysvaltalaisen rap-kuvaston toistamisen ja mielletyn kulttuurisen kuilun ylittämisen. Myös hypermaskuliinisuuden diskurssia, seksismiä ja misogyniaa lähestytään useimmiten huumorin ja parodian keinoin, ja ne ovat myös keino tehdä eroa yhdysvaltalaisen vakavammaksi mielletyn suhtautumisen ja suomalaisuuteen liitettyjen huumorikäsitteiden kanssa.

Suomalaisessa rapissa esiintyvä seksismi ja stereotyyppien toistaminen nähdään siis useimmiten väistämättömän parodisina. Huumori toimii kuitenkin helposti tapana normalisoida sukupuolten välisiä valtarakenteita. Parodia toimii usein kahteen suhtaan: toisaalta sen kohteena oleva ilmiö asetetaan naurunalaiseksi, toisaalta se samalla legitimoidaan. Parodia voi yhtä lailla kyseenalaistaa tai vahvistaa valtarakenteita, ja sitä on helppo käyttää tietynlaisena ”vapaudu vankilasta” -korttina. Kun parodioinnin kohteeksi otetaan esimerkiksi juuri misogyyminen ja seksistinen ilmaisu, mahdollistetaan yhtäaikaaisesti sekä kuvattujen asenteiden toistaminen että niistä irtisanoutuminen. Niinpä huumori toimii erittäin tehokkaana tapana tuottaa sukupuolta: koska seksististen asenteiden toistaminen on vain parodiaa, sitä kritisoivat naiset eivät ymmärrä huumoria. Näin heidät voidaan leimata tosikoiksi, joka on monesti naisen paikka suomalaisen huumorin keskeisissä kuvauksissa Justiina Puupäästä Uuno Turhapuron vaimoon Elisabethiin. Suomalaisen huumorin ytimessä on yleensä juuri mies, joka on tavalla tai toisella epäonnistunut yhteiskunnan vaatimusten täyttämässä ja selviää siitä huolimatta

voittajana. Huumori on siis monesti vahvasti sukupuolittunutta ja sellaisena tapa tehdä eroa sukupuolten välille.

Kansitaiteen paratekstuaalisten tehtävien takia artisti asetetaan siinä useimmiten katseen kohteeksi. Representaation tavat ovat sukupuolittuneita jo katseen ja poseerauksen tasoilla. Tutkimusaineistossa toistuvat suurimmaksi osaksi hyvin perinteiset katseen kaavat, joissa katseen kohteeksi asetettu mies esitetään jollain tapaa aktiivisena ja ensisijaisesti itseään eikä katsojaa varten olemassa olevana. Tämä toteutetaan usein joko niin, että kuvattu mies näyttää olevan katseellaan aktiivisesti kiinnostunut jostain kuvarajauksen ulkopuolella sijaitsevasta tai vaihtoehtoisesti haastaa katsojaa tuijotuksellaan. Aineistossani näistä katseen kaavoista poiketaan *Uhanalaisen muukalaisen* kannessa, jossa harvinaisen passiivinen poseeraus toimii tehokkaana tapana viestittää levyn aihetta, tyyliä ja omaan itseen keskittyvää autenttisuuskäsitystä. Miesten ja naisten esittämisen tavat aineistossa ovat hyvin erilaisia johtuen jo siitä, että naiset ovat mukana lähinnä rekvisiitan asemassa. Osassa aineistoa miehet on kuvattu hallitsemissa tilaa ja valmiina puolustamaan sitä, yhtenä hallitsemansa tilan kanssa tai esittelemässä uusia aluevalloituksia. Toisissa kansissa miehet on taas kuvattu hyvin aktiivisina, ja etenkin nuorten miesten tapauksessa viitataan liikkeeseen tilasta toiseen kohti uusia saavutuksia. *Mr. Universum EP:n* kannessa aktiivisen liikkeen kuvauksen taustalla rinnastetaan kaksi hypermaskuliinisuuden diskurssia ja tilaa: Tarzan viidakon kuninkaana rinnastuu urbaanin viidakon trooppiin ja rap-skeneen haastavana hallittavana tilana.

Miesten homososiaalisuus on keskeinen osa rapin genererakennetta, sillä rapin genrekulttuurissa korostuvat vahvasti erilaiset verkostot ja yhteenliittymät, ja genre määrittyy paitsi musiikin tekijöiden, myös kuulijakuntansa kautta ensisijaisesti miehiseksi. Homososiaalisuus näkyy tutkimusaineistossa monella tapaa esimerkiksi miesten muodostamien yhtyeiden kautta ja levyillä esiintyvien vierailijoiden näkymisessä paratekstuaalisissa elementeissä eli useimmiten kappalelistassa. *Kehumatta parhaan* kannessa rinnastuu kaksi homososiaalista diskurssia, urheilu ja rap, kun rap-skenen kilpailullisuus ja yhtyeen yhdessä menestyminen rinnastuvat urheilujoukkueen keskinäiseen homososiaaliseen sidokseen. *Tsekkaa mutsin!* kannessa puolestaan näkyvät nousupyrimys skenessä ja siihen soveltuvien valmiuksien esittely kuvaston tuntemuksen muodossa sekä nuorten miesten nöyryys maskuliinisen hierarkian edessä, mikä näkyy ennen kaikkea itseironian muodossa.

Homososiaalisuus näkyy tutkimusaineistossani vielä naisten esittämisessä ensisijaisesti rekvisiittana, missä on Suomen kontekstissa mukana vahvasti parodinen aspekti. *Huolestuttavien merkkien* kannessa naisobjektien mukanaolo on osa yhteiskunnan sopivaisuuskäsityksistä piittaamattomuuden fantasiaa, ja *Stig Doggin* kannessa parodisuus syntyy artistin esikuvista poikkeavan maskuliinisuuden ja seksismin Suomen kontekstiin istumattomuuden kautta. Vaikka kansissa representoidut miehet ovatkin osa vitsiä, kyseiset representaatiot toistavat sukupuoleen liittyviä valtarakenteita, ja naisen paikaksi muodostuu seksiobjektin paikka representaatioiden todellisen liikkumavaran jäädessä jälleen valkoiselle miehelle. Se, ettei seksismi lopulta ole edes huumorin varsinainen ydin, sulkee samalla naisia ulos, sillä seksismin huomioiminen näyttäytyy näin helposti huumorintajun puutteena. Genren homososiaalisuus siis vahvistuu homososiaalisuuden oletuksen takia. Tämä oletus näkyy selkeimmin kansissa, joissa nainen on hyvin kirjaimellisesti representoitu osana esineistöä ilman minkään varsinaisen lisäulottuvuuden tuomista kanteen.

Väkivalta on kulttuurissamme vahvasti miehiin ja maskuliinisuuteen liitetty asia. Väkivallan ihannointi on ollut misogynian ja homofobian lisäksi yksi kritisoiduimmista ilmiöistä yhdysvaltalaisessa rapissa. Sen keskeisyys rapin kuvastossa on jossain määrin välittynyt Suomeen. Täällä neuvottelukeinona on käytetty muun muassa suoran toiston parodiaa, jossa hauskuus syntyy kontekstien vastaamattomuudesta. Koska väkivalta ja maskuliinisuus liittyvät Suomessakin vahvasti toisiinsa, konteksteja on rinnastettu myös muilla keinoilla, kuten toistamalla humalassa väkivaltaisen suomalaismiehen trooppia. Kansitaiteessa väkivaltaisen maskuliinisuuden kuvasto näyttäytyy erilaisten väkivallan merkkien muodossa: joissain tapauksissa jo poseeraus viestittää epäsuorasti valmiutta väkivaltaan ja toisissa tapauksissa kuvataan väkivallan instrumentteja tai indeksejä. *On sun kuuluvuustajuudellasi* -albumin kannessa korostuu väkivallan homososiaalinen luonne. *Kuolleen kulman* kannessa taas nousee esiin väkivallan kestäminen ja siitä voittajana selviäminen yhteiskunnassa heikossa asemassa olevien miesten maskuliinisena fantasiana. *Laatuaika EP:n* kannessa taas suomalaiselle rapille tyypillinen miehinen itseironia saa hyvin synkkiä sävyjä, kun mies joutuu symbolisen kastration kohteeksi naisen viedessä miehen luonnollistetun fyysisen ylivoimallisuuden. Kuvaus liittyy emotionaalisen haavoittuvuuden kauhuun ja avioliiton maskuliinisuutta syövästä näyttäytymisen teemaan. Niinpä tämäkin maskuliinisen subjektin genressään hyvin poikkeuksellisessa valossa näyttävä kansi rakentaa lopulta maskuliinisuutta tavallista hieman synkemmän itseironisen huumorin kautta.

Maskuliinisuuksia siis representoidaan suomalaisen rapin kansitaiteessa erilaisin tavoin esimerkiksi musiikin tyylistä ja aihe maailmasta riippuen. Useimmin representoidut maskuliinisuudet ovat tavalla tai toisella hegemonisen maskuliinisuuden vaatimukset täyttämättömiä, mutta sen vaatimukset tunnistavia. Jotkut representoiduista maskuliinisuuksista voidaan nähdä marginalisoituina taloudellisen aseman ja luokkaidentiteetin suhteen, kun taas toiset maskuliinisuudet edustavat ennemminkin kannattajuutta. Näiden välinen ero ei ole välttämättä selkeä, sillä esimerkiksi hegemonisen maskuliinisuuden vaatimusten uudelleenmäärittely fyysistä voimaa korostamalla ja toisaalta vahva pyrkimys taloudelliseen nousuun sekoittuvat monissa tapauksissa toisiinsa. Maskuliinisuuden vaatimusten tunnistaminen ja niiden saavuttaminen tai saavuttamattomuus ovat joka tapauksessa toistuvia teemoja.

Useimpia tutkimusaineistoni kansi yhdistää jonkinlainen huumori joko jonkin toisen maskuliinisuuden representoimisen tavan parodioinnin muodossa (musta hypermaskuliinisuus, Tarzan) tai itseironian kautta (nuoruuden innon liioittelu, avioituneen miehen maskuliinisuuskato). Ainoa aineiston kansi, jossa kontekstien rinnastukseen perustuvaa parodiaa tai muunlaista huumoria ei ole havaittavissa, on *Uhanalaisen muukalaisen* kansi, jonka vakavuus viestittää ennen kaikkea musiikkityyliä ja aihevalintoja. Myöskään *Kuolleen kulman* tapauksessa huumori tai parodisuus eivät nouse ainakaan vahvasti esiin kannen esitystyylissä ja musiikin alagenrestä johtuen, vaikka Sairas T:n hahmoluonne ohjaakin tulkintaa siihen suuntaan, ettei kantta tulisi ottaa täysin vakavissaan.

Mahdollinen jatkotutkimuksen aihe olisi alagenrejen, tyylien ja levyjen aihe maailmojen suhde maskuliinisuuksien representoimisen tapoihin. Tämän tutkielman puitteissa on noussut ilmi lähinnä se, että musiikin tyyllillä on vaikutusta asiaan. Samoin erilaisten genrekulttuuristen homososiaalisten verkostojen vaikutus valittuihin maskuliinisuuksien representaation tapoihin olisi kiinnostava aihe tutkittavaksi tarkemmin: tietyissä piireissä ja verkostoissa voi hyvinkin olla huomattavissa jaettuina maskuliinisuuksien representaatioiden tapoja ja maskuliinisuuskäsityksiä.

KUVALUETTELO

Kuva 1. Raimo, *On sun kuuluvuustajuudellasi*, 2000. Suomi Lyriikkaa Tuotanto. CD. Kansi: Web (graafinen suunnittelu) & T-Murha (valokuvaus). <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 2. Tulenkantajat, *Skenejulkkis*, 2003. Poko Rekords. CD. Kansi: Ram-eye (graafinen suunnittelu) & Harri Hinkka (valokuvaus). <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 3. Memmy Posse, *Huolestuttavia merkkejä*, 2004. Monsp Records. 2LP. (Julkaistu myös CD:nä ja kasettina.) Kansi: Tommi Honkavaara (piirros), Minna Pöllänen ja Pietari Sainio (valokuvaus) & Lasse Arola (valokuvaus ja layout). <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 4. Stig Dogg, *Stig Dogg*, 2006. Numbers Entertainment. CD. Kansi: Leo Turkki (graafinen suunnittelu), Matti Pyykkö (valokuvaus) & Matias Putus (logo). <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 5a. Kemmuru, *Kehumatta paras*, 2006. Monsp Records. CD. Kansi: M. Salminen (graafinen suunnittelu ja valokuvaus) & Juuso Noronkoski (valokuvaus). <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 5b. Kemmuru, *Kehumatta paras*, 2006. Monsp Records. 2LP. Kansi: M. Salminen (graafinen suunnittelu ja valokuvaus) & Juuso Noronkoski (valokuvaus). <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 6. Ruudolf, *Mr. Universum EP*, 2007. Monsp Records. 12". Kansi: Labra. <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 7. Huge L, *Laatuaika EP*, 2009. ILS-Records. CD. Kansi: Kimmo Huusko. <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 8. Hannibal, *Streets of Nekala*, 2009. Joku Roti Records. CD. Kansi: Jupi. <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 9. Tommishock, *Uhanalainen muukalainen*, 2012. Monsp Records. CD. <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 10. Korstoraatio, *Tsekkaa mutsi!*, 2016. Överdog. LP. (Julkaistu myös CD:nä ja kasettina.) Kansi: <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 11. Petos, *Testamenti*, 2016. 3rd Rail Music. LP. (Julkaistu myös CD:nä ja kasettina.) Kansi: T-Murha. <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

Kuva 12. Julma H & Sairas T, *Kuollu kulma*, 2018. LP. (Julkaistu myös kasettina.) Playground Music Finland & 3rd Rail Music. Kansi: Teemu Koskenoja (graafinen suunnittelu) & Robert Keskinen (valokuvaus). <https://www.discogs.com/> (13.4.2018).

LÄHDELUETTELO

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

INTERNET-LÄHTEET

Discogs. Äänitetietokanta ja -myyntialusta. <https://www.discogs.com/> (2.5.2018).

Hip hop Suomessa: suuntaukset ja sukupolvet -tutkimusverkoston verkkosivu. <https://hiphopfinland.com/> (2.5.2018).

Rautio, Samppa 2017. ”Naiseen kohdistuvasta väkivallasta fantasiaiva suomenkielinen biisi nousi Spotifyn Top10-listalle – mitä tästä pitäisi ajatella?”. Ylen verkkosivu 19.10.2017.

https://yle.fi/ylex/uutiset/naiseen_kohdistuvasta_vakivallasta_fantasioiva_suomenkielinen_biisi_nousi_spotifyn_top10-listalle_mita_tasta_pitaisi_ajotella/3-9891066

(12.4.2018).

LUENNOT

Rantakallio, Inka 27.4.2016. Luento ”Questions of Authenticity in Finnish Rap Music” luentosarjassa History of Finnish Popular Culture After World War II. Turun yliopisto, kulttuurihistoria.

Rantakallio, Inka 31.10.2016. Luento ”Suomalainen rap-musiikki” kurssilla Musiikkitiede tieteenalana. Turun yliopisto, musiikkitiede.

PAINETUT LÄHTEET

LEHDET

Crenshaw, Kimberlé W. 1991. "Beyond Racism and Misogyny. Black Feminism and 2 Live Crew." *Boston Review* 24.5.2017. Julkaistu painetussa lehdessä joulukuussa 1991. <http://www.bostonreview.net/BR16.6/crenshaw.html> (28.01.2018).

KIRJALLISUUS

Adams, Cey, Rollins, Brent & Jenkins, Sacha 2006. "Words and Images. A Roundtable on Hip-Hop Design". *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-hop*. Toim. Jeff Chang. New York: Basic Civitas Books, 117–132.

Androutsopoulos, Jannis & Scholz, Arno 2003. "Spaghetti funk. On the Appropriation of Hip-hop Culture and Rap Music in Europe". *Popular Music and Society* 26:4, 489-505.

Bennett, Andy 2000. *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*. Houndmills & London: Palgrave Macmillan.

Bird, Sharon R. 1996. "Welcome to the Men's Club. Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity". *Gender and Society* 10:2, 120-132.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.

Butler, Judith 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.

Calhoun, Lindsay R. 2005. "Will the Real Slim Shady Please Stand Up? Masking Whiteness, Encoding Hegemonic Masculinity in Eminem's Marshall Mathers LP". *The Howard Journal of Communications* 16, 267–294.

Chang, Jeff 2006. "Introduction. Hip-Hop Arts. Our Expanding Universe". *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-hop*. Toim. Jeff Chang. New York: BasicCivitas Books, ix-xiv.

Chang, Jeff 2008. *Can't stop, won't stop. Hiphopsukupolven historia*. Käänt. Laura Haavisto. Helsinki: Like. Alkuteos ilmestynyt 2005.

Connell, Raewyn. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

- De Ville, Nick 2003. *Album. Classic Sleeve Design*. London: Mitchell Beazley.
- DJ Kool Herc 2008. Esipuhe teoksessa Chang, Jeff, *Can't stop, won't stop. Hiphopsukupolven historia*. Käänt. Laura Haavisto. Helsinki: Like, 11–13. Alkuteos ilmestynyt 2005.
- Dyer, Richard 1993. *The Matter of Images. Essays on Representations*. London/ New York: Routledge.
- Dyer, Richard 1997. *White*. London/ New York: Routledge.
- Dyer, Richard 2002. *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Suom. Martti Lahti et al. Tampere: Vastapaino.
- Easthope, Anthony 1986. *What a Man's Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture*. London: Paladin Grafton Books.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Käänt. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grønstad, Asbjørn & Vågnes, Øyvind 2010. "Introduction". *Coverscaping. Discovering Album Aesthetics*. Toim. Asbjørn Grønstad & Øyvind Vågnes. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 9–19.
- Guevara, Nancy 1996. "Women Writin' Rappin' Breakin'". *Droppin' science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Toim. W. E. Perkins. Philadelphia: Temple University, 49–62.
- Herkman, Juha, Jokinen, Arto & Lehtimäki, Markku 1995. "Vanhan Aatamin uudet vaatteet?" *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Tampere: Tampereen yliopisto, 13–26.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo 2004. "Hiphop: pohjoinen ulottuvuus" *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 193–203.

- Holt, Fabian 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- hooks, bell 1981. *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- Häkli, Jouni 2005. "Who is the Finn? Globalization and Identity in Finland". *Journal of Finnish Studies* 9:2, 12–26.
- Jeffries, Michael P. 2009. "Can a Thug (Get Some) Love? Sex, Romance, and the Definition of a Hip Hop 'Thug'". *Women & Language* 32:2, 35–41.
- Jeffries, Michael P. 2011. *Thug Life. Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jokinen, Arto 1995. "Potentiaalinen peto. Police-aurinkolasimainoksen maskuliiniset merkit". *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Toim. Mikko Lehtonen. Tampere: Tampereen yliopisto, 89–102.
- Jokinen, Arto 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Jokinen, Arto 2010. "Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus". *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 128–139.
- Katz, Jackson 2003. "Advertising and the Construction of Violent White Masculinity. From Eminem to Clinique for Men". *Gender, Race and Class in Media. A Text-Reader. (2nd Edition)* Toim. Gail Dines & Jean M. Humez. Thousand Oaks, London & New Delhi: Sage Publications, 349–258.
- Kelley, Robin D. G. 2011. "Looking for the "Real" Nigga. Social Scientists Construct the Ghetto". *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Toim. Murray Forman & Mark Anthony Neal. New York: Routledge, 134–152.
- Krims, Adam 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kärjä, Antti-Ville 2011. "Ridiculing rap, funlandizing Finns? Humour and parody as strategies of securing the ethnic other in popular music". *Migrating Music*. Toim. Jason Toynbee & Byron Dueck. London: Routledge, 78–91.

Lahelma, Marja 2014. *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-siècle*. Helsinki: University of Helsinki.

de Lauretis, Teresa 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Lena, Jennifer 2011. "Voyerism and Resistance in Rap Music Videos". *That's the Joint! The Hip-hop Studies Reader*. Toim. Murray Forman & Neal Mark Anthony. New York: Routledge, 463–475.

Liesaho, Jan 2004. "Lähiö suomalaisessa rapissa". *Samaan aikaan toisaalla... Nuoret, alueellisuus ja hyvinvointi*. Toim. Petri Paju. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 132–143.

Löytty, Olli 1995. "Tarzan: herras- vai apinamies?" *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*". Toim. Mikko Lehtonen. Tampere: Tampereen yliopisto, 141–158.

Majors, Richard & Bilson, Janet 1992. *Cool Pose. The Dilemmas of Black Manhood in America*. New York: Touchstone.

McLeod, Kembrew 1999. "Authenticity within Hip Hop." *Journal of Communication* 49:4, 134–150.

Mexal, Stephen J. 2004. "Consuming Cities. Hip-Hop's Urban Wilderness and the Cult of Masculinity". *Eco-Man. New Perspectives on Masculinity and Nature*. Toim. Mark Allister. Charlottesville & London: University of Virginia Press, 235–247.

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

Mitchell, W. J. Thomas 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Negus, Keith 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London/ New York: Routledge.

Nieminen, Matti 2003. ”Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja. Hip-hop suomalaisessa kontekstissa”. *Hyvää paha rock’n’roll – sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 168–190.

Oware, Matthew 2011. “Brotherly Love. Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music”. *Journal of African American Studies* 15, 22–93.

Paleface 2011. *Rappiotaidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.

Perry, Imani 2003. “Who(se) Am I? The Identity and Image of Women in Hip Hop”. *Gender, Race and Class in Media. A Text-Reader. (2nd Edition)* Toim. Gail Dines & Jean M. Humez. Thousand Oaks, London & New Delhi: Sage Publications, 136–148.

Perry, Imani 2004. *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press.

Reeser, Todd W. 2010. *Masculinities in Theory. An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Rose, Tricia 1994. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover/ London: Wesleyan University Press.

Rose, Tricia 2008. *The Hip Hop Wars. What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters*. New York: Basic Books.

Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija 2010. ”Esityksiä, edustamista ja eroja. Representaatio on politiikkaa”. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 261–275.

Sedgwick, Eve Kosofsky 1985. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

Sonzogni, Marco 2011. *Re-Covered Rose. A Case Study in Book Cover Design as Intersemiotic Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Strand, Heini & Lahtinen, Toni 2006. ”Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti”. *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press, 147–168.

Tervo, Mervi 2004. “A Cultural Community in the Making. Sport and National Imagery and “Helsingin Sanomat” in 1912–36”. *Sport in Society* 7:2, 153–174.

Tervo, Mervi 2012. ”Tilat ja paikat suomalaisissa räp-musiikkivideoissa”. *Alue ja ympäristö* 41:2, 81–94.

Tervo, Mervi 2014. “From Appropriation to Translation: Localizing Rap Music to Finland”. *Popular Music and Society* 37:2, 169–186.

Tervo, Mervi & Ridanpää, Juha 2016. “Humor and Parody in Finnish Rap Music Videos”. *European Journal of Cultural Studies* 19:6, 616–636.

Thompson, Krista 2009. “The Sound of Light. Reflections on Art History in the Visual Culture of Hip-Hop”. *Art Bulletin* 91:4, 481–505.

Toynbee, Jason & Dueck, Byron 2011. “Migrating Music”. *Migrating music*. Toim. Jason Toynbee & Byron Dueck. New York: Routledge, 1–17.

Trujillo, Nick 1991. “Hegemonic Masculinity on the Mound. Media Representations of Nolan Ryan and American Sports Culture”. *Critical Studies in Mass Communication* 8, 290–308.

Walker, John A. 1987. *Cross-Overs. Art Into Pop, Pop Into Art*. London/ New York: Comedia/Methuen.

Westinen, Elina 2010. “The Linguistic and Discursive Construction of Hip Hop Identities. A View on Finnish Rap Lyrics”. *Constructing Identity in Interpersonal Communication*. Toim. Minna Palander-Collin, Hartmut Lenk, Minna Nevala, Päivi Sihvonen & Marjo Vesalainen. Helsinki: Société Néophilologique, 251–262.

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

KUVALIITE

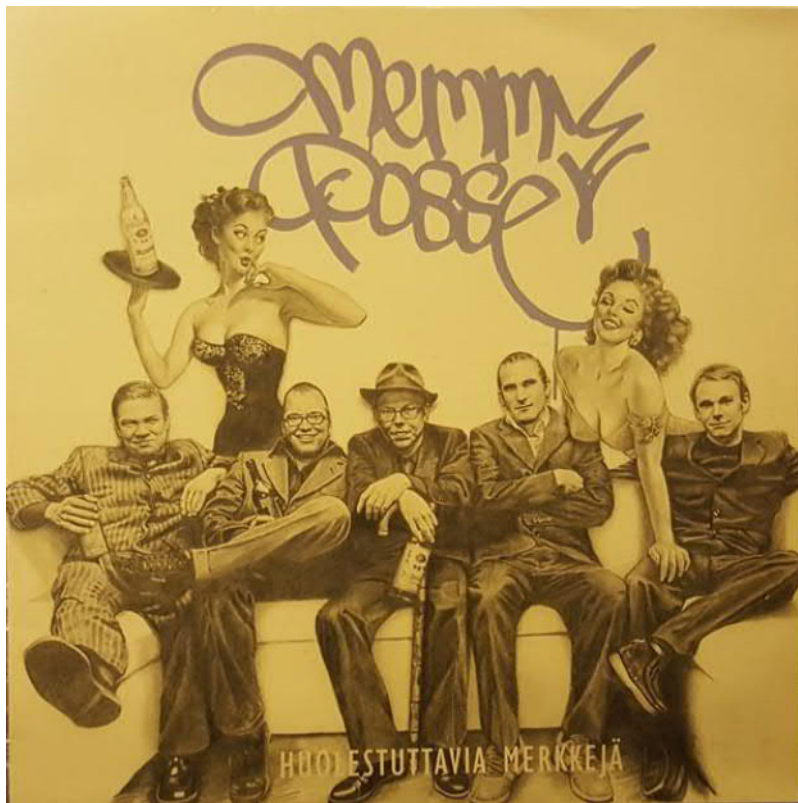
Kuva 1.



Kuva 2.



Kuva 3.



Kuva 4.



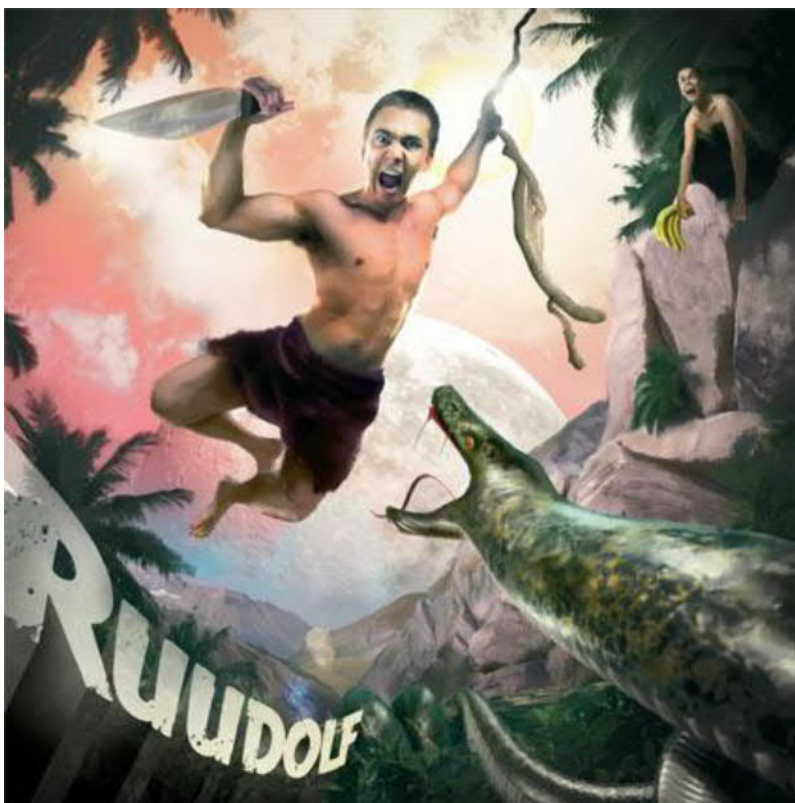
Kuva 5a.



Kuva 5b.



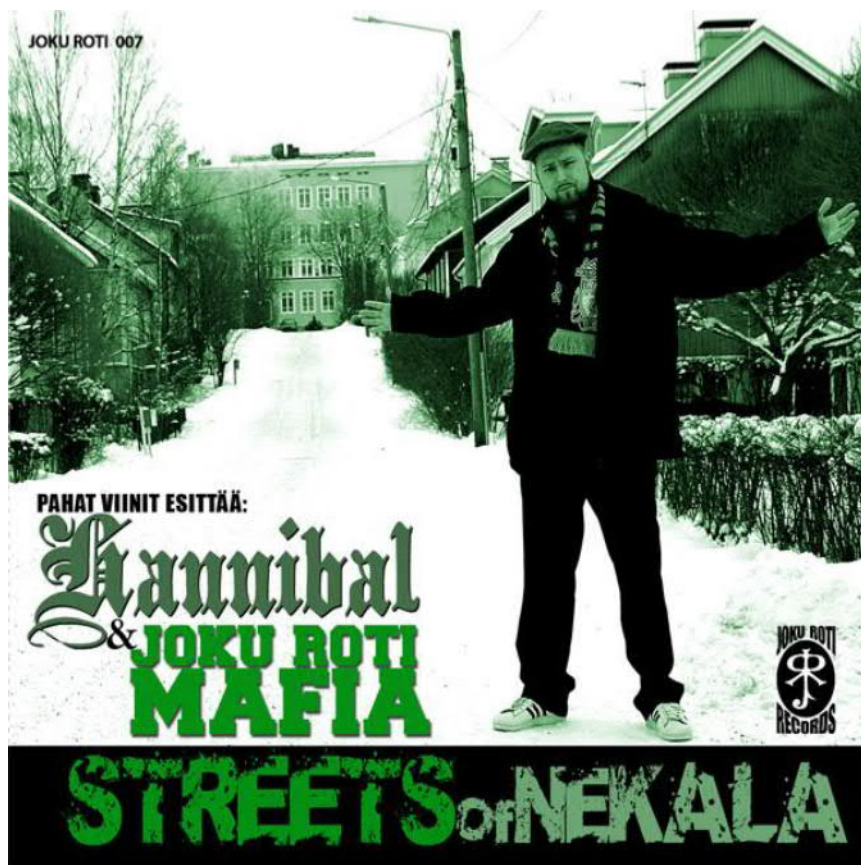
Kuva 6.



Kuva 7.



Kuva 8.



Kuva 9.



Kuva 12.

