



“Keep it real” – Rap-artistien näkemyksiä autenttisuudesta

Elina Westinen & Inka Rantakallio



Autenttisuus tai aitous (engl. *authenticity, keepin' it real*) on yksi hiphop-kulttuurin tärkeimmistä arvoista ja mantroista. Monesti sitä on nimitetty myös hiphopin ideologiaksi (esim. Pennycook 2007a, 102; Perkins 1996, 20). Aitoudesta kiistellään ja keskustellaan eri hiphop-skeneissä ympäri maailmaa, ja sitä rakennetaan monisyisessä suhteessa itseen ja muihin niin paikallisissa, kansallisissa kuin globaaleissakin konteksteissa (Pennycook 2007b). Autenttisuus on hyvin moniulotteinen käsite, ja sitä voi ilmentää ja rakentaa monilla eri tavoilla. Rap-artisteihin kohdistuviin autenttisuusvaatimukseen kuuluu usein esimerkiksi rap-musiikin historian ja tyylin tuntemuksen osoittaminen sekä oman kotiseudun esiintuominen ja korostaminen (esim. Forman 2002). Näiden sosiaaliseen ympäristöön liittyvien odotusten ohella artisteilta odotetaan monesti myös yksilöllistä ilmaisua ja henkilökohtaista tarinankerrontaa kappaleissaan (esim. Rose 2008; Westinen 2014; Rantakallio tulossa 2019).

Tässä artikkelissa tarkastelemme erilaisia autenttisuutta koskevia näkemyksiä ja sitä, miten rap-artistit rakentavat puheessaan erilaisia diskursseja autenttisuuteen liittyen. Aineistomme koostuu viiden, 2000-luvulla uransa aloittaneen suomalaisen rap-artistin (Cheek, Pyhimys, Stepä, DJ Kridlokk ja Julma Henri) haastatteluista. Esitämme erilaisia näkemyksiä autenttisuuden diskursiivisen rakentamisen keinoista ja päämääristä oman analyysimme pohjalta ja hiphop- ja musiikintutkimuksen aloilla tehtyyn autenttisuustutkimukseen nojaten.¹

Hiphop-kulttuurin syntyyn on vaikuttanut erityisesti Yhdysvaltojen afrikkalaisamerikkalaisen väestön kulttuuriperintö, taiteet ja yhteiskunnallinen positio, joten myös sen osaksi muotoutuneet autenttisuuskurssit

1 Autenttisuutta on käsitelty myös muilla tutkimusaloilla erilaisista teoreettis-metodologisista näkökulmista käsin (ks. esim. taidefilosofiassa Dutton 2003, semiotiikassa Wilce & Fenigsen 2015 ja antropologiassa Theodossopoulos 2013).

ovat osin melko spesifejä. Toisaalta niissä on havaittavissa yhtäläisyyksiä muissa maissa ja musiikkigenreissä käytettyihin diskursiivisiin argumentteihin ja ihanteisiin koskien taiteen autenttisuutta. Tämä tulee hyvin ilmi alla aiempaan tutkimukseen nojaavassa autenttisuuden erittelyssä. Aiemman tutkimuskirjallisuuden tapaan ymmärrämme aitouden monikossa. Kyse on siis autenttisuuksista. Aitous ei ole sisäsyntyinen tekijä – ei ole niin, että joku joko on aito tai ei tiettyjen yksiselitteisten normien ja kriteerien mukaan – vaan aitoutta rakennetaan monin eri tavoin loputtomassa neuvottelujen ja ristiriitaisuuksien liikkeessä.

AUTENTTISUUS HIPHOPISSA JA RÄPISSÄ

Autenttisuutta on tutkittu paljon populaarimusiikin tutkimuksessa, ja voitaneen sanoa, että tutkijat ovat yksimielisiä siitä, että autenttisuutta luodaan diskurss(e)issa: se on siis kontekstisidonnainen, sosiaalisessa vuorovaikutuksessa luotu konstruktio, joka muuttaa muotoaan jatkuvasti (esim. McLeod 1999; Moore 2002; Ochmann 2013; Anttonen 2017). Osittain tästä myös seuraa, ettei autenttisuutta tai aitouden diskurseja tutkittaessa tähdätä sen selvittämiseen, onko joku tai jokin todella aito vai ei, vaan pikemminkin siihen, miten ja millä keinoin autenttisuutta kulloisessakin kontekstissa rakennetaan ja performoidaan, miten siitä neuvotellaan, kiistellään ja miten sitä kyseenalaistetaan. Autenttisuutta voi rakentaa monin eri tavoin diskurssin ja kielen kautta (ks. esim. Westinen 2014), mutta myös musiikillisin ja audiovisuaalisin keinoin (Rantakallio tulossa 2019; ks. myös Rantakallio 2018).

Autenttisuuskursseilla vaikutetaan myös määritelmiin ”hyvästä” ja ”huonosta” musiikista (ks. Frith 1996, 57–73; 2007, 311–334). Simon Frithin (2007, 326) mukaan huonoksi koettua musiikkia määrittää kuuntelijoiden mielestä yleisimmin sen autenttisuuden puute. Musiikin uskottavuus ja aitous sekä artistin rehellisyys ja vilpittömyys ovat kuuntelijoille hyvin tärkeitä asioita, genrestä riippumatta (ks. esim. Barker & Taylor 2007; Moore 2002; Anttonen 2017; Frith 2007, 326).

Rap-musiikissa autenttisuus liittyy usein omaelämäkerrallisuuteen, rotuun ja etnisyyteen, kaupallisuuteen ja undergroundiin sekä hiphop-historian ja -kulttuurin tuntemukseen ja paikallisen kokemuksen välit-



tämiseen. Autenttisuuskeskustelua on tyypillisesti käyty kategorioiden ja kahtiajakojen kautta, esimerkiksi paikallinen kieli vs englannin kieli (ks. autenttisuus suomiräpissä jäljempänä) tai ns. kaupallinen pop rap vs underground rap (esim. McLeod 1999; Armstrong 2004; Cutler 2009).

Yleisesti rap-artistien aitouteen liittyvä oletus todenmukaisuudesta sanoituksissa. Tricia Rosen (2008) mukaan sekä musiikkiteollisuus että artistit itse rakentavat ja ylläpitävät mielikuvaa, jonka mukaan räppärit kertovat omaelämäkertaansa riimeissään: heidän musiikkinsa ja sanoituksensa pohjautuvat (tai niiden pitäisi pohjautua) elettyyn kokemukseen. Lisäksi Rose painottaa, että rap on osa Afrikan kansojen diasporista perinnettä, jossa minämuotoinen kerronta ja omakehu on vuosikymmenten ajan ollut keskeistä (ks. Rose 2008, 38; ks. Hess 2005, 375). Tähän liittyvät olennaisesti myös suullisesta ja kilvoittelun perinteistä räppiin tulleet vaikutteet, joista yksi räpin alagenreistä, battle rap, on saanut alkunsa (ks. Sykäri tässä teoksessa).

Yhdysvalloissa rap-artistin autenttisuuteen vaikuttaa yhä tänä päivänä melko vahvasti niin sanottu afrikkalaisamerikkalaisen aitouden malli. Tämä tarkoittaa sitä, että valkoisten artistien pitää käytännössä aina todistaa olevansa taitavia ja ymmärtävänsä hiphopin juuria, ja ansainneensa siten paikkansa hiphopissa (ks. esim. Armstrong 2004; Hess 2005). Alkujaan hiphop-autenttisuus tarkoitti ennen kaikkea hyvää tuntemusta tai mieluiten omapohjaista kokemusta hiphopin syntykontekstin kaltaisista oloista, toisin sanoen urbaanin ei-valkoisen köyhän kokemusta (Ogbar 2007). Autenttisuuden määritelmä rakentui siten rodun ja luokan pohjalta. Määritelmä on kuitenkin muuttunut ja laajentunut huomattavasti hiphop-kulttuurin globalisoituessa. Hiphopin historiasta juontuvan autenttisuuskäsityksen vahvaa esilläoloa myös globalisoituneessa hiphop-kulttuurissa ylläpitää kuitenkin huoli siitä, ettei hiphopin yhteys sen afrikkalaisamerikkalaiseen ja latinalaisamerikkalaiseen syntykontekstiin, yhteisöön ja kulttuuriin katoaisi. Ogbarin (2007) mukaan tähän liittyy laajemminkin rodun keskeisyys Yhdysvaltojen yhteiskunnassa; kun räpistä tuli valtavirtaa, aitouden vaatimus liittyi myös pelkoon räpin sulautumisesta valkoiseen valtakulttuuriin (esim. McLeod 1999).

Monesti valtavirtamenestystä saavuttaneita artisteja on pidetty vähemmän aitoina kuin underground-räppäreitä (esim. McLeod 1999). Artistin voidaan kuvailla ”myyneen” itsensä ja musiikkinsa valtavirtamenestyksen

vuoksi (engl. *sell-out*, ks. Ogbar 2007, 6; vrt. Thornton 1995, 124), eikä hän siksi edusta ”aitoa” tai ”oikeaa” hiphoppia. Kaupallisuus on kuitenkin käytännössä musiikkialalla aina jollain tavalla läsnä, koska kyseessä on monien elinkeino. Kuuntelijat kiinnittävätkin huomiota erityisesti siihen, miten artistit suhtautuvat kaupallisuuteen tai ilmaisevat kaupallisuutta (Moore 2002, 218). Underground-artistit perustelevat aitouttaan erityisesti sillä, että he ovat itsenäisiä kaupallisista toimijoista, kuten isoista levy-yhtiöistä, joten heidän musiikkinsa ei ole pelkästään rahan ansainnan väline vaan syntynyt ensisijaisesti rakkaudesta musiikkiin taiteena ja ilmaisuna (ks. Rantakallio tulossa 2019). Silti underground-artistitkin voivat ajatella ja toivoa menestystä (ks. Rantakallio tulossa 2019). Näin ollen näkemys autenttisuudesta ja kaupallisuudesta kategorisesti vastakkaisina voi typistää todellisuuden moniulotteisuutta (Solomon 2005, 17).

Ajatus siitä, että oman asuinympäristön ja kotikulmien todellisuudesta kertominen edustaa autenttisuutta (engl. *represent*, vapaasti suomennettuna edustaminen; Forman 2002), on tihkunut erityisesti 1990-luvun yhdysvaltalaisesta gangsta räpistä muihin hiphop-kulttuureihin ympäri maailmaa. Voidaankin yleistää, että juuri yhteys paikalliseen yhteisöön ja sen kulttuuriin ja ihmisiin on syy siihen, että rap puhuttelee ihmisiä ja on niin suosittua; hiphopista tuli samaistuttavampaa, kun se liitettiin ja sitä muokattiin paikalliselle yleisölle tuttuun kontekstiin (ks. esim. Androutsopoulos & Scholz 2003; ks. Nietzsche & Grünzweig 2013). Artistit ympäri maailmaa joutuvat neuvottelemaan siitä, missä määrin he ottavat vaikutteita Yhdysvalloista ja missä määrin he korostavat paikallisuutta. Monesti hiphop-yhteisössä arvostetaan tai jopa vaaditaan jonkinlaista yhteyttä paikallisuuteen, liittyi se sitten sanoitusten sisältöön tai kielivalintaan eli räpätäänkö omalla äidinkielellä vai englanniksi, tai paikallisten musiikkivaikutteiden omaksumista (esim. Mitchell 2001). Vaikka paikallisuuden korostaminen nähdään usein keskeisenä aitoudelle, kyse ei ole pelkästään paikkaan identifioitumisesta, vaan siihen kytkeytyviä ihmisiä koskevan tiedon ja ideoiden välityksestä (vrt. Morgan 2009, 72). Pennycookin (2007b, 112) mukaan aitous on aina paikallinen ilmaisu ja konstruktio: vaikka aitoutta voidaankin rakentaa myös suhteessa ”alkuperäiseen” afrikkalaisamerikkalaiseen hiphopiin, se on silti ensisijaisesti diskursiivisesti ja kulttuurisesti välittynyt tapa edustaa ja rakentaa nimenomaan paikallisuutta.



AITOUDEN KULTTUURIS-HISTORIALLISET JA YKSILÖLLIS-KOKEMUSPERÄISET ARGUMENTIT

Yllä esitellyn aiemman tutkimuksen pohjalta on mahdollista hahmottaa kaksi pääkategoriaa rap-artistien aitoutta koskeville argumenteille: 1) *kulttuuris-historialliset* ja 2) *yksilöllis-kokemusperäiset*.² Käänteisesti ajatellen myös jonkun syyttäminen epäaidoksi menee usein jompaankumpaan näistä kahdesta kategoriasta.

Kulttuuris-historiallista autenttisuutta rakennettaessa argumentointi perustuu siihen, että aitous lähtee artistin luomasta yhteydestä hiphopin ilmaisuun, paikalliseen ja/tai globaaliin yhteisöön, yhteisön historiaan ja kokemusmaailmaan. Artisti voi autentikoida itsensä osaksi hiphopin sosiaalisia, kulttuurisia tai historiallisia piirteitä esimerkiksi ottamalla tyyllillisiä vaikutteita yhdysvaltalaisesta hiphopista ja osoittamalla kunniaa muille artisteille, esimerkiksi sämpläämällä tai muuten viittaamalla edeltäjiin – joskin liian suoraa kopiointia pidetään epäaitona. Erityisesti rap-musiikin historian, soundin ja tyylin tuntemuksen osoittaminen on tässä keskeistä. Itsenäisyys musiikinteossa (vrt. underground yllä) on usein aitouden merkki, jota perustellaan hiphopin historialla alakulttuurina: hiphop on syntynyt paikallisena katukulttuurina (ks. teoksen johdanto), ei suuryritysten luomana tuotteena, vaikka niilläkin on ollut osansa kulttuurin levittämisessä.

Yksilöllis-kokemusperäistä autenttisuutta rakennettaessa argumentointi perustuu siihen, että artistin aitous syntyy ikään kuin yksilön omasta henkilöhistoriasta, omista kokemuksista ja taiteellisesta luovuudesta, eli kyseessä on ”henkilökohtainen” aitous. Totuudellinen ja vilpitön omista kokemuksista puhuminen sekä omaperäisyys ilmaisussa muiden mielipiteistä liikaa välittämättä nähdään autenttisena. Samalla kulttuuris-historiallisen aitouden säilyttäminen kuitenkin usein edellyttää, ettei artisti ajaudu liian kauas räpistä musiikillisesti – tällöin häntä voidaan syyttää epäpäteväksi tai vaikkapa ”pop-räppäriksi”.

Kun jokin sisältö muotoutuu yleisemmin alakulttuuria määrittäväksi piirteeksi, autenttisuus muuttuu yksilöllisestä yhteisölliseksi (ks. Thornton 1995, 30). Esimerkiksi paikkaan ja paikallisuuteen liittyvät

2 Tarkemmin näistä kategorioista ks. Rantakallio tulossa 2019.

aitousperustelut ovat olleet alun perin yksilölliseen ilmaisuun ja omaperäisyyteen liittyviä, mutta niistä on sittemmin tullut osa hiphopin globaaleja aitousdiskursseja. Yllä oleva karkea jaottelu auttaa hahmottamaan autenttisuuskurssien laajuutta ja kontekstisidonnaisuutta. Kategoriat voivat kuitenkin myös sekoittua: yksilöt toimivat osana hiphop-yhteisöä, ja siten heidän yksilöllinen tarinankerrontansa ja ilmaisunsa sekoittuu osaksi yhteisön historiaa ja kulttuuria. Tämä näkyy myös Suomessa.

AUTENTTISUUS SUOMIRÄPISSÄ

1990-luvulta alkaen rap-skenet saivat ”glokaaleja” muotoja eli yhdysvaltalainen musiikkityyli oli jo siinä määrin tuttua, että sitä ryhdyttiin tekemään ja esittämään ympäri maailmaa, ja yhden tai kahden artistin lyödessä läpi musiikkityyli yleensä vähitellen vakiintui osaksi paikallista musiikkiskeneä (ks. Androutsopoulos & Scholz 2003, 464). Näin kävi myös Suomessa suomeksi räppäävien artistien kuten Fintelligensin menestyksen myötä vuosituhannen vaihteessa. Fintelligensin suomenkielistä räppäämistä sekä kiiteltiin että arvosteltiin: englannin kieli, nimenomaan afrikkalaisamerikkalainen vernakulaari eli kansankieli, oli ennen tätä nähty aitona ja alkuperäisenä räppikielenä ja suomi puolestaan rap-ilmaisuun taipumattomana ja joustamattomana kielenä³ (esim. Mikkonen 2004; Kalliokoski 2006). Pohjaa suomalaiselle räpille rakensivat 1980-luvulla kotimaisessa hiphop-alakulttuurissa nimenomaan englanniksi räpänneet tekijät (mm. The Master Brothers, Damn the Band, Definite Four) sekä pääosin alakulttuurin ulkopuolella toimineet, suomeksi räpänneet niin sanotut huumoriräppärit (mm. Raptori, Pääkköset). 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa tehdyn suomenkielisen räpin humoristisen otteen on tulkittu johtuneen siitä, että välimatka ”aitoon” ja alkuperäiseen pääosin afrikkalaisamerikkalaiseen hiphop-kulttuuriin koettiin liian suureksi, eikä suomalaisella kulttuurilla ollut juurikaan yhtymäkohtia tähän. Siksi tuohon aikaan suomeksi räpänneet artistit eivät välttämättä edes yrittäneet tehdä musiikkia ”tosissaan”, vaan hyödynsivät huumoria (Hilamaa &

3 Osa kritiikistä kohdistui myös kielten sekoittamiseen tai englannin sanojen muokkaamiseen suomalaiseen kirjoitus- ja/tai ääntämisasuun.



Varjus 2004, 195; Kärjä 2011, 88). Raptoria ja muita huumorirap-artistejä vasten myöhempiä rap-artistejä alettiinkin peilata uskottavammiksi ja ”autenttisemmiksi” (esim. Paleface 2011, 38–40; Kärjä 2011, 78).

Lisäksi aitoukeskustelu on Suomessa keskittynyt esimerkiksi pop rap vs underground -asetelmaan. Tämänkaltaiset kysymykset aitoudesta vaikuttavat nousseen pintaan juuri Fintelligensin ja samanaikaisesti yhteiskuntakriittistä sanomaa räppävien artistien, kuten Avain ja Paleface, esiintulon myötä vuosituhannen alussa (Kuivas 2003, 24). Myöhemmin tämä asetelma on noussut esiin esimerkiksi Cheekin valtavirtamenestyksen yhteydessä (ks. Westinen 2014; Rantakallio tulossa 2019). Suomalaista rap-musiikkia kuunneltaessa vaikuttaisi siltä, että Suomessa aitoutta on arvotettu etenkin suhteessa omien ja paikallisten kokemusten välittämiseen, maskuliinisuuden korostamiseen ja yhdysvaltalaisen räpin musiikillisten tyylien jäljittelyyn (esim. boom bap, trap), kun taas verrattuna Yhdysvaltoihin erityisesti rotu- ja luokka-aspekti on jäänyt taka-alalle valtaosan suomiräppäreistä ollessa valkoisia, keskiluokkaisia miehiä. Siinä, missä Yhdysvalloissa hiphop-autenttisuuteen on liitetty erityisesti köyhyys ja työväenluokkaisuus sekä rotu (esim. McLeod 1999; Ogbar 2007), Suomessa on keskitytty enemmän yksilöllis-kokemusperäiseen aitouteen ja tyyliin autenttisuudesta keskusteltaessa. Ei siis voida ajatella, että Yhdysvalloissa ilmenevät aitous-argumentit ja -piirteet olisivat sellaisenaan sovellettavissa esimerkiksi Suomen kontekstiin, koska suomalainen yhteiskunta, väestörakenne ja historialliset, poliittiset ja maantieteelliset olot ovat niin erilaisia.

Suomessa on vasta viime aikoina alettu keskustella rodusta tai etnisyydestä hiphop-kulttuurin yhteydessä, mikä liittyy juuri siihen, että suomalaisessa yhteiskunnassa valkoisuus on yhä vallalla oleva normi ja itsestäänselvyys (esim. Rastas 2005). 2010-luvulta lähtien suomalainen hiphop-kuvasto on kuitenkin vähitellen alkanut monimuotoistua ja myös ei-valkoisia räppäreitä, joista osa on syntynyt muualla ja osa Suomessa, on tullut tunnetuksi niin mainstream- kuin underground-puolella. Tummaihoisten räppäreiden kohdalla ihonväri saatetaankin liittää alkuperäiseen, ”aitoon” yhdysvaltalaiseen hiphop-kulttuuriin lähes automaattisesti, sekä artistien itsensä että kuuntelijoiden ja fanien toimesta (Westinen 2016; 2017; 2018; Westinen & Lehtonen 2016; ks. Westinen tässä teoksessa; ks. myös Himma 2016).

METODOLOGISET LÄHTÖKOHDAT

Tutkijoina edustamme kulttuurin-, musiikin-, uskonnon- ja kielentutkimuksen aloja. Lähestymme tässä artikkelissa käyttämäämme aineistoa luonteeltaan monitieteisen diskurssintutkimuksen ja diskurssianalyysin näkökulmasta. Diskurssi yleisessä merkityksessään ja yksikössä viittaa kielenkäyttöön sosiaalisena toimintana. Tämä on koko diskurssintutkimuksen kentän teoreettinen lähtökohta. Kielen avulla luomme käsityksiä itsestämme, toisistamme, ympäröivästä maailmasta sekä ihmisten välisistä suhteista (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 14–15, 27). Diskurssit, määreisenä ja monikossa, viittaa puolestaan historiallisesti suhteellisen pitkäkestoisiin, vuorovaikutustilanteesta toiseen käytettyihin ja tunnistettavissa oleviin tapoihin merkityksellistää ja kuvata asioita, ilmiöitä ja tapahtumia tietystä näkökulmasta (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 27).

Diskurssianalyysissä ollaan kiinnostuneita siitä, miten ja millaisia diskursseja tuotetaan sosiaalisessa kanssakäymisessä ja miten ne rakentavat todellisuutta ja samalla ideologioita ja valta-asetelmia (ks. Foucault 1972; ks. Fairclough 2003). Diskurssien hahmottamisessa analysoitavassa tekstissä on tärkeää olla herkkä kontekstille, aiemmalle tutkimukselle ja sen löydöksille. Diskursseja voidaan rakentaa kirjoitetun tai puhutun tekstin ohella myös musiikin ja visuaalisen materiaalin avulla (Heinonen 2005, 6–8; Foucault 1972, 28, 100; Fairclough 2000, 4). Tässä artikkelissa keskitymme kuitenkin kielenkäyttöön, esimerkiksi sanavalintoihin, kielikuviin, kontrasteihin, toistuvuuteen ja argumentteihin sekä ylipäätään siihen, miten artistit representoivat maailmaa ja autenttisuutta juuri rap-artisteina (ks. Pietikäinen & Mäntynen 2009). On syytä myös korostaa, että laadullista diskurssintutkimusta tehtäessä lopullinen tulkinta on aina tutkijoiden omaa ja vääjäämättä osittain subjektiivista. Havaintojen tulee kuitenkin perustua aineistoon.

Alimin (2009, 5) tapaan näemme kielen yhtenä hyödyllisimmistä tavoista lukea ja ymmärtää hiphop-kulttuuria, sillä sen kautta kulttuurisia tapoja, artistien esityksiä ja identiteettejä ilmaistaan, rakennetaan, kontekstualisoidaan ja niistä neuvotellaan. Tässä prosessissa artistit hyödynävät aiempia diskursseja ja samanaikaisesti luovat uusia. He rakentavat itsestään kuvia tietynlaisina henkilöinä, jotka kuuluvat tiettyihin sosiaalisiin ryhmittymiin. Yleisesti ottaen rap-musiikki painottuu verbaaliseen



ilmaisuun verrattuna moniin muihin musiikkigenreihin, sillä sen muoto ja ilmaisutapa mahdollistaa usein suuren määrän tekstiä ja sisältöä (ks. esim. Forman 2002; Nieminen 2003; Alim 2009). Formanin (2002, 9) mukaan hiphop-autenttisuuden kontekstissa on tärkeää tutkia juuri diskurssia, koska diskurssissa yhdistyvät kulttuurisen autenttisuuden kuvitelmat ja sitä ilmaisevat eletyn elämän käytännöt sekä kohtaavat autenttisuuden ideaalit ja ”todelliset” näkökulmat.

Haastatteluaineistomme on siis *diskurssia*, kielenkäyttöä sosiaalisessa ympäristössään ja sosiaalisena toimintana. Lisäksi aineistossa rakentuu erilaisia *diskursseja*, diskurssin realisoitumia. Tässä artikkelissa olemme erityisesti kiinnostuneita siitä, minkälaisia autenttisuuskursseja artistien puheenvuoroissa rakentuu, toisin sanoen miten autenttisuutta rakennetaan diskurssissa (artistien puheenvuoroissa) ja diskursseissa (artistien tietyissä tavoissa rakentaa ja hahmottaa maailmaa). Hyödynnämme yllä eriteltyä aiempaa hiphop-kulttuuriin liittyvää autenttisuus-tutkimusta hahmottaessamme seuraavaksi, millaisia diskursseja rakentuu itse haastattelemiemme artistien vastauksissa. Aiempi tutkimus toimii tulkintoja ohjaavana mutta ei niitä rajoittavana kehikkona.

AINEISTO JA ARTISTIT

Aineistomme koostuu Cheekin, Pyhimyksen, Stepan, Julma Henrin ja DJ Kridlokin haastatteluista, jotka on tehty vuosina 2012 ja 2015. Artistit edustavat suomalaisen rap-kentän eri puolia niin genren, tyylin, aiheiden, maantieteellisen alkuperän kuin artistikokemuksenkin puolesta. Artistit ja lainaukset haastatteluaineistosta ovat osa kummankin kirjoittajan väitöskirjatutkimusta.⁴ Artikkelimme ilmeisenä puutteena voidaan pitää sitä, että tutkimuksiin valikoituneet artistit eivät edusta nykyisen suomiräpin monimuotoisuutta esimerkiksi sukupuolen tai etnisyyden puolesta (ks. tässä teoksessa Ruohonen & Horn sekä Westinen,

4 Kyseessä ovat ensimmäiset pelkästään suomalaista rap-musiikkia koskevat väitöstutkimukset (Westinen 2014, Rantakallio tulossa 2019), ja tämä artikkeli toimiikin yhteenvetona kyseisten väitöskirjojen yhdestä keskeisestä tutkimustuloksesta, eli artistien ajatuksista koskien räpin autenttisuuskursseja.

jotka käsittelevät marginaalisempia positioita suomalaisessa hiphop-kentässä).

Cheek on kotoisin Lahdesta mutta asuu nykyään Helsingissä. Hän on yksi Suomen menestyneimmistä ja samalla kiistanalaisimmista rap-artisteista. Cheek edustaa pop/bilerap-genreä, ja hänen albuminsa ovat olleet suuria kaupallisia menestyksiä myös rap-yleisön ulkopuolella, mikä osaltaan johtuu osallistumisesta *Vain elämää*-tosi-tv-sarjaan. Marraskuussa 2017 hän ilmoitti lopettavansa uransa elokuun 2018 Lahden suurkonsertin jälkeen. Cheekillä on oma, vuonna 2011 perustettu levy-yhtiö, Liiga Music. Hänestä on tehty myös omaelämäkertakirja (*Musta lammas*, Aaltonen 2016) ja -elokuva (*Veljeni vartija*, Siili 2017).

Pyhimys on kotoisin Helsingistä, jossa hän edelleen asuu. Hän on yksi suomalaisen hiphop-kulttuurin monipuolisimmista ja kokeneimmista tekijöistä: hän on osa erilaisia rap-ryhmiä, kuten Teflon Brothers ja nyt jo lopettanut Ruger Hauer. Hän myös toimii Yellowmic Records -levy-yhtiön toimitusjohtajana ja Johanna Kustannuksen tuotantopäällikkönä. Lisäksi hän sanoittaa tekstejä muille artisteille. Omassa musiikissaan hän yhdistelee erilaisia ”ääniä” tai hahmoja ja vaikutteita useista eri genreistä.

Stepa on suomalaisen räpin nuorempaa sukupolvea. Hän on kotoisin Sodankylästä ja asuu nykyään Oulussa, jossa hän opiskelee luokanopettajaksi. Hän edustaa suomalaisen rap-musiikin marginaalia ja periferiaa monessakin merkityksessä. Stepan genre on leppoisa gangsta-funk, jonka kautta hän toisinaan ottaa kantaa myös sosiaalisiin ja poliittisiin asioihin, kuten syrjäseutujen autioitumiseen ja päihteiden käyttöön. Stepan levy-yhtiö oli aiemmin Joku Roti Records ja nykyään Monsp Records.

Julma Henri (myös Julma H) on Oulusta kotoisin oleva räppäri, joka tunnetaan erityisesti syrjäytymistä, päihteiden käyttöä ja yhteiskuntaa käsittelevistä sanoituksistaan. Hän on musiikissaan puhunut myös henkisydestä sekä kritisoinut valtavirtamusiikkiteollisuutta; esimerkiksi ”Kuka Muu Muka 2” -kappale (Julma H 2016) kommentoi erityisesti Cheekin asemaa valtavirtaräpin huipulla. Julma Henri on myös osa Euro Crack -duoa, ja hän levyttää omalle Mörssi-levy-yhtiölleen.

Helsinkiläinen DJ Kridlokk, joka tunnetaan myös Khid-aliaksestaan, on puolestaan yksi Suomen tunnetuimpia underground-räppäreitä, jonka Memphis-vaikutteinen tummasävyinen musiikki gangsteriparodioineen mutta myös osuvasti kulutusyhteiskuntaa ja sen pinnallisuutta kritisoivi-



ne sanoituksineen on herättänyt monen mielenkiinnon. Muun muassa Eevil Stöön, RPK:n ja Paperi T:n kanssa yhteistyötä tehnyt DJ Kridlokk levyttää Katakombi-levy-yhtiölle.

NÄKEMYKSIÄ AUTENTTISUUDESTA: OMANA ITSENÄ PYSYMINEN, YLEISÖN ODOTUKSET JA KOODISTO/NORMISTO

Analysoimme alla kunkin rap-artistin näkemyksiä autenttisuudesta: mitä autenttisuus merkitsee heille ja miten he hahmottavat sen roolin laajemmin hiphop-kulttuurissa. Kaikissa esimerkeissä tutkija on kysynyt autenttisuudesta tai aitoudesta suoraan, joten aihetta käsitellään meta-tasolla. Tutkiessaan yhdysvaltalaista räppiä myös McLeod (1999, 138) kysyi haastattelemiltaan artisteilta suoraan autenttisuudesta, esimerkiksi: ”Mitä fraasi *‘keepin’ it real* merkitsee sinulle?” ja ”Mikä tekee jostakusta aidon hiphopissa?” Kuten McLeod, keskitymme esimerkeissämme siihen, mitä artistit autenttisuudesta sanovat ja miten ja minkälaisia diskursseja vastauksissa voi nähdä rakentuvan: minkälaista kieltä, minkälaisia sanoja, metaforia, vertauksia ja/tai toistoja he käyttävät, ja miten ne rakentavat kuvaa autenttisuuksista ja hiphop-maailmasta.

Elinan väitöskirjan esimerkit (Cheek, Pyhimys ja Stepa) ovat sähköpostitse tehdyistä haastatteluista, Inkan esimerkit (Kridlokk ja Julma Henri) ovat kasvotusten tehdyistä haastatteluista.⁵ Vastaukset eriyvät toisistaan siinä, että tutkijalle annettuja sähköpostivastauksia on voitu miettiä ja editoida ajan kanssa (vastaukset tulivat sähköpostiin joko seuraavana tai sitä seuraavana päivänä), kun taas kasvokkain tehdyssä haastattelussa vastaukset ovat usein spontaaneja ja polveilevampia. Laadulliselle tutkimukselle tyypillisesti tarkoituksena on analysoida yksityiskohtaisesti pienestä aineistosta erilaisten artistien näkökulmia autenttisuuteen suomalaisessa rap-kentässä.

5 Tässä artikkelissa hyödynnetyt haastattelut olivat kestoaltaan 1–2 tuntia. Tarkemmat yksityiskohdat kaikista väitöstutkimuksien yhteydessä tehdyistä haastatteluista ks. Westinen 2014; Rantakallio tulossa 2019.

CHEEK: SITÄ ELÄÄ, MITÄ SPITTA

Aloitamme autenttisuuskurssien analyysin esimerkillä Cheekin haastattelusta.

Elina: aitous/autenttisuus-käsite? miten näet/koet sen hiphopissa? ja omalla kohdalla?

Cheek: Aitous ja autenttisuus on erityisen tärkeää nimenomaan hiphop musiikin kuuntelijoille. Se johtuu siitä että tää on musaa, joka kumpuaa alunperin kadulta. Myös siitä, että puhemusa personoituu vahvasti sen esittäjään. Jos räppäri sanoo jotain sen on oltava aitoa omista kokemuksista kumpuavaa ja itse kirjoitettua tekstiä. Tällä genrellä on tosi omistautuneita ja perehtyneitä kuuntelijoita, joille on tärkeää digaila kamaa joka ei ole valtavirtaa. Sitä aitoa juttua, jota jokainen radion kuuntelija ei hypetä. Se jollain tavalla kuuluu tällaisten alakulttuurien digailuun ja on mun mielestä ihan ymmärrettävää [*sic*], mutta ei avarakatseista eikä nimenomaan kovin AITOA käytöstä.

Mullekin aitous ja autenttisuus on tärkeitä. Koskaan ei saa tehdä sellasta musaa, jota ei pysty allekirjoittamaan ja jonka takana ei pysty ylpeänä seisomaan. Bisnespuolellakaan en o tehnyt isoistakaan rahoista koskaa sellasia valintoja, jotka ei o tuntunu itsestä hyvältä. Tärkeintä on siis olla aito itselleen. Mä oon myös aina pitänyt kovaa kiinni siitä, että kaikki mitä mä sanon on totta ja aitoo. Mottona: ”Sitä elää mitä spittaa ja spittaa mitä elää”.

(Cheek 6.7.2012.)

Cheek näkee aitouden ja autenttisuuden lähinnä tärkeinä asioina yleisölle ja faneille, sillä rap-musiikki ”kumpuaa kadulta” eli urbaanista todellisuudesta ja identifioituu vahvasti kyseiseen musiikin tekijään, jonka täytyy kirjoittaa omat sanoituksensa omista kokemuksistaan. Rap-sanoituksille onkin tyypillistä juuri minä-muotoisuus ja omeaelämäkerallisuus (Rose 2008). Cheekin mukaan omistautuneet fanit eivät halua ”digaila” mainstream-musiikkia, vaan jotain ”aitoa”, eli underground-tyyliä. Vaikka Cheek ymmärtääkin tämänkaltaista ajattelua, ei se hänen mukaansa ole kovinkaan ennakkoluulotonta tai aitoa. Mahdollisia syitä tälle aitouden puutteelle Cheek ei eksplisiittisesti avaa. Tämänkaltaista yleisölle ”sysättyä” autenttisuus-diskurssia on nostettu esille myös muussa musiikintutkimuksessa (Moore 2002, 210).

Yleisön lisäksi Cheek näkee autenttisuuden ja itselleen aitona pysymisen tärkeinä asioina myös itselleen. Tässä hän mainitsee erityisesti sen,



että artistin tulee seistä tekemänsä musiikin takana ja että isojenkaan taloudellisten voittojen takia ei kannata tehdä kompromisseja. Cheekiä on usein syytetty siitä, että hän tekee musiikkia rahan takia, mitä hän käsittelee muun muassa ”Orjantappuraa”-kappaleessa (ks. Westinen 2014). Samankaltaisia syytöksiä kohtaavat myös lukuisat muut mainstream-artistit (ks. myös Ogbar 2007).

Itselleen aitona pysymisen diskurssi on yksi yleisimmistä näkökulmista ja fraaseista autenttisuuteen liittyen. Omassa yhdysvaltalaiseen räppiin keskittyvässä tutkimuksessaan McLeod (1999, 140) mainitsee tämän yhtenä rap-autenttisuuden rakentamisen kuudesta ulottuvuudesta ja nimeää sen sosiaalipsykologiseksi ulottuvuudeksi, missä itselleen aitona pysyminen on jatkumon yhdessä päässä ja valtavirtatrendien seuraaminen toisessa. Cheekin rap-maailmassa kaiken, mitä hän sanoo ja räppää, pitää olla aitoa ja totta. Vastauksessaan hän nostaa esille oman, ”Orjantappuraa”-kappaleessakin hyödynnetyn sloganinsa: ”sitä elää mitä spittaa ja spittaa mitä elää”. Sanoitusten voidaan nähdä heijastavan hänen omaa elettyä elämäänsä ja hän elää sanoitustensa mukaisesti (vrt. Shusterman 2005, 61). Cheekin rakentama artistikuva on siis koherentti, ja se läpäisee kaiken, mitä Cheek alalla tekee. Cheekin asema suomiräpissä sekä tutkimuksen teon että tämän artikkelin kirjoittamisen aikana on hyvin näkyvä ja keskellä mainstreamia. Hänen vastauksestaan rakentuu näkemys, jonka mukaan artisti voi hyvinkin olla suosittu valtavirrassa, ja silti autenttinen ja aito itselleen tuossa positiossa.

PYHIMYS: IHMINEN ON YKSI SUURI RISTIRIITA

Lisää näkökulmia aitous-keskusteluun tulee ilmi Pyhimyksen haastattelusta.

Elina: aitous/autenttisuus-käsite? miten näet/koet sen hiphopissa? ja omalla kohdallas?

Pyhimys: Aitoudesta vähän jo tuolla mainitsinkin, että en pidä sen korostamisesta siinä mielessä, että olisi olemassa jotkut kriteerit ”aidolle hiphopille”, ja sitten jollain testillä voitaisiin todeta onko joku aitoa vai ei. Aitous on toki tärkeää, mutta siinä mielessä että on aidosti oma itsensä. Tämä ei päde vain hiphoppiin, vaan myös ihan normaaliin elämään ja vaikka sen rinnalla olevaan internetminään.

Arvostan sitä, että ilman tarpeetonta itsekorostusta, voi esittää omat näkemyksensä ja seistä niiden takana. Paradoksaalisesti omalla kohdallani aitous on monesti sitä, että sanoitusten välillä on keskenäisiä ristiriitaisuuksia, koska koen, että ihminen on yksi suuri ristiriita tunteineen/vaistoineen ja toisaalta kulttuureineen/moraaleineen. Monelle se on epäaitouden merkki, että ei pidä jääräpäisesti kiinni jostain näkemyksestä, vaan pystyy samaistumaan joissakin asioissa molempiin näkökantoihin, ja jää pysyvästi ”toisaalta ja taas toisaalta” -tilaan. (Pyhimys 7.7.2012.)

Pyhimys ei pidä autenttisuuden tai aitouden korostamisesta – itse asiassa hän välttelee mainitsemasta hiphop-autenttisuuden kriteerejä tai mittoja tai jopa kiistää sellaisten olemassaolon. Hän kuitenkin pitää aitoutta tärkeänä ”itselleen aitona pysymisen” -diskurssin merkityksessä. Tämä ei kuitenkaan koske pelkästään hiphop-maailmaa, vaan myös hänen omaa henkilökohtaista elämäänsä niin fyysisissä kuin digitaalisissakin ympäristöissä. Pyhimys tähdentää arvostavansa sitä, että ilmaisee omat mielipiteensä ja seisoo niiden takana, korostamatta itseään kuitenkaan liikaa.

Oman elämänsä kannalta hän pitää sanoituksiaan paradoksaalisina, sillä ne ovat usein konfliktissa keskenään. Tämä johtuu siitä, että hän näkee ylipäätään ihmisen ristiriitaisena hahmona – tunteiden ja vaistojen ja toisaalta kulttuurin ja moraalin välimaastossa. Vaikka monelle muulle tämä ehkä kieli epäaitoudesta, Pyhimys kertoo ymmärtävänsä tällaista paradoksaalisuutta: sitä, ettei ihmisellä välttämättä ole yhtä, selkeää kantaa tiettyyn asiaan, vaan hän voi ymmärtää useita näkökantoja. Tässä vastauksessa Pyhimys rakentaa itsestään ja musiikistaan kuvaa ei-kategorisoitavissa olevina asioina. Hänelle tärkeää tuntuu olevan persoonan ja musiikin monimuotoisuus, lokeroimattomuus ja muuttumiskyky. Pyhimyksen vastauksesta huokuu monimerkityksisyys ja täten hän tulee myös marginalisoineeksi ennakkoon määritellyn ja kahtiajakoisen autenttisuus-diskurssin (vrt. McLeod 1999; Wermuth 2001).



STEPA: ANTAA IHMISTEN YOUTUBESSA MIETTIÄ

Stepa puolestaan jättää artistien autenttisuuden arvioinnin erityisesti yleisölle.

Elina: aitous/autenttisuus-käsite? miten näet/koet sen hiphopissa? ja omalla kohdallasi?

(Stepa 5.7.2012.)

Stepa: Aitous on nykypäivän aihe musiikkifoorumeille ja Youtube-komenttiosioon. Ei sen kummempaa minun mielestä. Aitous on kai omana itsenä olemista jos sitä haluaa pyöritellä. Tuskin kukaan tekee epäaitoa musiikkia eli sellaista jota ei halua. Ne yleensä jää pöytälaatikkoon jos ne ei kuulosta hyvältä. Mulla on oma musiikkimaku ja periaatteet omaan musiikintekoon, mutta niin on onneksi muillakin. En minä (tai muutkaan) ole oikeasti se sama jätkä lavalla, kun tässä ja nyt kirjoittaessa vastausta sulle bokserit jalassa ja kahvikuppi kädessä. Se on vain räppiä ja räpit pitää vain räpätä. Antaa ihmisten Youtubessa mieltä mikä sinä olet miehiäs. (Stepa 6.7.2012.)

Cheekin tapaan Stepa käsittelee aitoutta faneja ja yleisöä koskevana diskurssina, sellaisena puhe- ja ajattelutapana, mitä he artisteista lukevat ja arvioivat (vrt. Mooren 2002 yleisölle sälytetty ja/tai yleisön arvioima autenttisuus). Stepa mainitsee tässä kohtaa erityisesti internetin keskustelupalstat ja YouTube-videopalvelun. Yleisesti ottaen rakentuu vaikutelma, ettei aitous ole Stepalle asia, jota hän aktiivisesti pohtii tai josta hän huolehtii: ”[a]itous on kai omana itsenä olemista jos sitä haluaa pyöritellä”. Stepan sähköpostivastauksen perusteella saa vaikutelman, että hänen asenteensa aitouteen on hyvin rento. Hänen vastauksensa myös korostaa tiettyä vaatimattomuutta: hän ei halua tuoda itseään esiin tai tehdä itsestään tärkeää tässä suhteessa. Hän tarjoaa musiikkinsa yleisölleen ja antaa heidän arvioida sen.

Stepa viittaa autenttisuuteen ”omana itsenä olemisena”, kenties odotetustikin, sillä se on autenttisuuden stereotyyppisin määritelmä ja siihen liittyvä diskurssi (esim. McLeod 1999). Autenttisuus tarkoittaa hänelle sellaisen musiikin tekemistä, jota itse haluaa tehdä omien makujensa ja periaatteidensa mukaisesti. Tässäkin löytyy siis yhtymäkohta Cheekin yllä esittämiin näkemyksiin. Lisäksi Stepa rakentaa kuvaa itsestään suvaitsevaisena muidenkin artistien mauille ja tyyleille (”niin on onneksi

muillakin”). Lopuksi Stepa tekee vastauksessaan eron ”arki-Stepan” ja ”artisti-Stepan” välille (vrt. Auslanderin [2004] performoitu artistipersoona vs yksityishenkilö sen takana). Edellä mainittu vastailee tutkijan autenttisuuskysymyksiin boksereissaan ja juo aamukahvia, kun taas jälkimmäinen räppää räppinsä lavalla ja tulee arvioiduksi yleisön toimesta YouTubessa. Autenttisuuden kohdalla Stepa tekee siis eroa kahden roolinsa ja positionsa välille ja ehkä näin ollen haluaa myös jättäytyä autenttisuuskeskustelun ulkopuolelle (vrt. myös Pyhimys yllä).

DJ KRIDLOKK: AUTENTTISUUDEN NORMISTO

Suomessa yksi tyypillinen nimitys autenttisuuskurss(e)ille on ”räppi-aitous”. Aihe herätti DJ Kridlokkissa huvittunutta ärtymystä.

Inka: [...] Mitä mieltä sä oot räppiaitoudesta?

Kridlokk: No, ihan vitun ärsyttävää.

I: [naurahtaa]

K:[naurahtaa] Tai siis ku, mun mielest, kaikki aitous on ihan super ärsyttävää koska mun mielest aitoudella pyritään ilmaisemaan muille mitä itse ollaan. Ja aitoudella pyritään mun mielestä liian usein myös ilmasee sitä kuinka muut on väärässä [...]. Mun mielest tavallaan aitous on niin kulunu ja ylikäytetty juttu [...] et on olemassa joku sääntö, tai normisto, ja sitten sitä tulee noudattaa [...] Ni sit sellanen räppiaitoilu mä ymmärrän sen, mä oon iteki ollu sellanen, mut sitte. Se on mun mielestä ihan helvetin tylsää koska mun mielest se ois niin outoo että et, et jos pitää räppiaitoilla niin sit pitäis myös mun mielestä yhteiskunta-aitoilla, joka on taas sitä et, et jos me eletään yhteiskunnassa, joka sanoo meille et pitää hankkia kaks ja puol lasta ja näin paljon kuukausituloja, ja kaks autoo ja omakotitalo, ni sehän on tavallaan [...] ulkopuolisten paineiden määrittämää, elämää. Joka kuulostaa mun mielest ainaki kauheen, kauheen pelottavalta [...] Ku siin on mun mielest myös se paradoksi, et, et jos sä aitoilet ni siin on vahvasti semmone, yleensä ihmisillä, jotka aitoilee paljon ni ne, se on, tosi sidoksissa niiden identiteettiin ja niiden eksistentiaaliin silleen että, et mä oon tää tyyppi. Mut sitten, se mitä sä oot, koostuu siitä mitä tämä sääntökirja sanoo et sun tulee olla. Niin tavallaan se et sä oot aito, ja samaan aikaan sä oot jotain mitä joku muu sanoo. (DJ Kridlokk 29.10.2015.)



Kridlokk määrittelee aitousdiskurssin tai -ideologian ”säätökirjaksi”, joka painostaa käyttäytymään tietyllä ennalta määrättyllä tavalla. Tätä Kridlokk nimittää kuluneeksi ja ylikäytetyksi tavaksi määritellä, mitä aitous on tai ei ole. Hän ei tässä kuvaa aitoutta niinkään itseilmaisun apuna tai underground-räpin erottautumisen välineenä, vaan ensisijaisesti ihmisten tapana todistaa muiden olevan väärässä. Tästä syntyy käsitys aitoudesta normistona, jonka mukaan on väärää ja oikeita tapoja olla aito. Tästä huolimatta Kridlokk ei aseta itseään autenttisuusajattelun yläpuolelle, vaan myöntää itsekkin joskus olleensa ”räppiaitoilun” kannattaja. Kuten Pyhimys yllä, Kridlokk kuitenkin kyseenalaistaa tällaisen normatiivisen näkemyksen edustavan oikeaa autenttisuutta.

Kridlokk rakentaa myös ajatusta siitä, että hiphop-aitoutta noudattavat henkilöt seuraavat orjallisesti muitakin yhteiskunnallisia normeja, joista hän antaa esimerkin yllä: keskiluokkainen kahden lapsen perhe kuvastaa normeihin mukautumista ilman itsenäistä harkintaa tai ajattelua. Aitous-ideologia on siis johdonmukaista aitoutta vain, jos se ulottuu elämän muillekin osa-alueille – hieman kuten Cheek yllä sanoo (”sitä elää, mitä spittaa”). Kiinnostavaa on myös Kridlokin luoma verbimuoto ”aitoilla”, joka korostaa aitous-ideologian syntyvän nimenomaan tietoisesta tekemisestä, rakentamisesta ja toiston kautta.

Yhteenvedonä tämän perusteella voidaan sanoa, että aitous-ideologia on Kridlokin mukaan autenttisuuden vastakohta, koska se perustuu ulkoapäin saneltuihin aitouden ehtoihin, ei ihmisen omaan ajatteluun tai persoonaan. Kridlokk on kertonut myös, että Khid-nimellä tekemänsä *Ei*-levy (Khid x RPK 2014) ilmaisi angstia tätä aitousideologiaa kohtaan ja ylittää ”semmosta filosofiaa vastaan et asiat ois vaan yhdellä tavalla oikein” (DJ Kridlokk h2015). Siten ”oikean” autenttisuuden voidaan tulkita tässä määritettyä kyseisen ideologian vastakohtana eli omaehtoisena, moniulotteisena ajatteluna ja ilmaisuna, joka ei ole muiden määrittelemää (vrt. Speers 2014, 153). Usein diskurssien rakentamiseen kuuluu vastakohtaisuuksien korostaminen kuten tässä.

JULMA HENRI: UHOAMISMOODISTA SUORASELKÄISEEN ILMAISUUN

Julma Henri puolestaan liittää aitousdiskurssin amerikkalaiseen räppiin eikä näe, että se olisi sellaisenaan sovellettavissa suomalaiseseen skeneen.

Inka: [T]iedätte varmasti keskustelun räppiaitousesta. [...] Niin mietteet tästä? [...]

Julma Henri: Ysi neljä tuli hyvää tuotantoa mutta nyt ku kuuntelee niitä sanoituksia, siis mä puhun nyt semmosesta valtavirtaräpistä, kuitenkin UG räpistä mutta valtavirta nii, ihan vitun huonoja sanoituksia. Mää oon kuunnellu jotaki Mobb Deepiä ja kaikkea, ne on mulla autossa ku mä yritin mennä johonki nostalgiafilikseen, mutta ne sanotukset on vitun huonoja. Tai ne on niinkö nuorten pojankoltiaisten semmosta, vaahtoamista. [...] Mutta ehkä se on sitä se keep it real, juttu että pitäs olla semmosessa tiettyssä moodissa [...] en mä oo ennää yhtään sammaa mieltä niinkö semmosen arvomaailman kanssa mitä se siihen aikaan oli, yheksänkytluvun alun, niinkö, räpissä [...] jos sen kääntää suomenkielelle vaikka sen jutun ni ei, ei, ei ollenkaan. (Julma Henri (Euro Crack) 27.5.2015.)

Yllä Julma Henri kuvailee aitousajattelun olevan erityisesti tietyyntyyppisen, 1990-luvulla tehdyn yhdysvaltalaisen räpin piirre, ja pikemminkin jääne kyseisen ajan arvomaailmasta kuin osa nykypäivän rap-kulttuuria. Tyyllillisesti Julma Henri liittää aitousdiskurssin underground-räppiin, jonka tunnetut nimet (kuten yllä esimerkkinä Mobb Deep) ovat hänen mukaansa viljelleet aitoutta osana ilmaisuaan ja sanoituksiaan, ja siihen liittyvää uhoamista (”vaahtoamista”). Huomattavaa on myös, että hän liittää sen erityisesti nuoriin miesräppäreihin (”nuoret pojankoltiaiset”): aitous-ideologian ylläpitäminen näyttäytyy tällöin paitsi vanhentuneelta, myös sukupuolittuneelta ja jopa hieman lapselliselta. Tällainen ideologinen aitouden korostaminen on Julma Henrin sanoin ”moodi”, mikä niin ikään on todelliselle aitoudelle vastakohtainen asenne (ks. Kridlokk yllä). Toisten artistien ikään liittyvä argumentointi johtuu todennäköisesti osaltaan artistin omasta ikääntymisestä: päälle kolmekymmenvuotiaan Julma Henrin oma elämäkokemus ei enää tässä tapauksessa vastaa 1990-luvun teini-ikäisten tai parikymppisten artistien näkemyksiä, ja siksi heidän ”juttunsa” omaksuminen omaan ilmaisuun olisi Julma Henristä mahdotonta, koska kulttuurinen ja sosiaalinen etäisyys on liian suuri (vrt. Forman 2014).



Julma Henri korostaa myös, ettei aitous-ideologiaa voida soveltaa sellaisenaan suomenkieliseen rap-musiikkiin. Tämä rakentaa ajatusta siitä, että paikallisuus on tärkeää rap-ilmaisuudessa, vaikka Yhdysvallat toimisi-kin esikuvana (vrt. kulttuuris-historiallinen autenttisuus yllä; vrt. myös Pennycook 2007). Kieli- ja sanavalinnat tässä esimerkissä kertovat myös paikallisuuden tarinaa. Murteelliset piirteet, kuten geminoituneet eli kahdentuneet konsonantit (”ennää”, ”sammaa”) tässä vastauksessa (kuten myös alla olevassa vastauksessa) korostavat hänen oululaista alkuperäänsä, mikä entisestään, joskin vaivihkaa, tukee tätä paikallisuus-argumenttia.

Julma Henri täydensi vielä vastaustaan ylläolevaan kysymykseen puhumalla yksilön vilpittömyydestä musiikinteossa.

Julma Henri: Ja [...] vaikka joku tekkee semmosta paskaa, joka on mun mielestä aivan helevetin huonoa, niin mä voin kuitenkin niinkö nähhä siinä jonku, tason siinä jutussa jota mä arvostan. [...] [J]os joku tekkee semmosta musiikkia josta mä en diggaa, tai niinkö välitä, tää ehkä liittyy siihen aitouteen, et jos mä nään et se *aiosti* on tuommone tyyppi, joka tekkee tuommosta musiikkia, ni mä arvostan sitä. Se niinkö ilmasee itseensä, ja se on tuommonen ja se tekkee tuommosta paskaa, jotenki mä arvostan sitä. Mut sitä mä en arvosta jos se on semmosta teennäistä. Niinkö että siin on teeskentelyä jotenkin, ja semmosta, päälleliimattua juttua, ni semmosta on hankala niinku arvostaa. (Julma Henri (Euro Crack) 27.5.2015.)

Julma Henri korostaa vilpittömyyttä painottamalla yllä (murre)sanaa ”aiosti”. Simon Frith (1996, 71) on todennut, että populaarimusiikin kuluttajilla on tapana kuvata autenttisuutta puhumalla musiikissa havaittavasta vilpittömyydestä ja omistautumisesta, mikä kytkeytyy tapamme arvostaa ja arvioida ihmisten rehellisyyttä ja luotettavuutta ylipäätään (vrt. Pyhimys yllä). Julma Henri rakentaa tässä vastaavankaltaista diskurssia puhuessaan artistin luonteesta (”se on tuommonen”) ja suoraselkäisyydestä sekä sen välittymisestä musiikissa. Kuten esimerkiksi Michael P. Jeffries (2011, 145) korostaa, aitous- tai autenttisuuskurssi hiphopissa liittyy usein ajatukseen siitä, että autenttisuus heijastaa ihmisen hyvää luonnetta ja luotettavuutta. Aitous itselle rehellisenä pysymisenä sekä musiikin tekeminen omista lähtökohdista ja oman näkemyksen mukaan sopii yllä mainittuun yksilöllis-kokemusperäisen autenttisuuden kategoriaan, ja on yksi aiemmin mainituista McLeodin (1999) erottelemista autenttisuuden

ulottuvuuksista, toisin sanoen sosiaalispsykologinen ulottuvuus (engl. *staying true to yourself*). Tämä ajatus aitoudesta artistin vilpittömyytenä ja rehellisyytenä on kenties yleisin tapa rakentaa autenttisuuskurssia, joka esiintyy enemmän tai vähemmän jokaisessa populaarimusiikin genressä (ks. esim. Frith 1996; Moore 2002; Weisethaunet & Lindberg 2010, 471).

LOPUKSI: JAETTUA JA OMAEHTOISTA AITOUTTA

Autenttisuudesta on kiistelty ja neuvoteltu musiikkikulttuureissa ja erityisesti hiphopin ja räpin parissa jo vuosikymmeniä. Kuten artikkelin alussa mainittiin, autenttisuus käsitetään usein tiukan kahtiajaon kautta: olet joko aito tai feikki tiettyjen tiukkojen, ennalta määriteltyjen kriteerien perusteella. Autenttisuutta on myös tutkittu paljon, erityisesti yhdysvaltalaisen ja afrikkalaisamerikkalaisen hiphopin kontekstissa. Suomessakin hiphopin autenttisuus-tutkimus on ollut esillä 2010-luvulla, mistä kertovat aiheesta tehdyt ja tekeillä olevat väitöskirjat (Westinen 2014; Rantakallio 2019 tulossa) sekä lukemattomat mediahaastattelut, joita myös tämän artikkelin kirjoittajat ovat aiheesta antaneet.

Tässä artikkelissa tutkimme sitä, miten viisi räpin eri alagenrejä edustavaa suomalaista artistia (Cheek, Pyhimys, Stepa, Kridlokk ja Julma Henri) puhuvat autenttisuudesta: minkälaisia puhe- ja ajattelutapoja eli diskursseja autenttisuuteen liittyy ja minkälaisen diskurssien kautta juuri nämä artistit autenttisuutta(an) hahmottavat. Heidän vastauksissaan rakentuvia erilaisia autenttisuuskurssseja ovat: *autenttisuus omana itsenä olemisena / pysymisenä, autenttisuus yleisön odotuksena / vaatimuksena* sekä *autenttisuus koodistona / normistona / ideologiana*. Näistä ensimmäinen ja viimeinen asettuvat osaksi aiemmin esiteltyjä yksilöllis-kokemusperäisiä autenttisuusargumentteja, eli ”oikean” aitouden kriteerinä on ”henkilökohtainen” aitous, ei muiden ulkoapäin määrittelemä tapa olla aito. Toinen diskurssi (autenttisuus yleisön odotuksena / vaatimuksena) sen sijaan linkittyy lähemmin kulttuuris-historialliseen argumentointiin: se, mitä yleisö on artisteilta tottunut odottamaan niin teemojen, muodon, tyylin kuin käytöksenkin osalta, on muotoutunut paikallisissa, kulttuuris-historiallisissa yhteisöissä.

Näistä ensimmäinen diskurssi, aitous itselleen aitona pysymisenä, on yksi tyypillisimmistä tavoista hahmottaa ja käsitteellistää autenttisuutta



(vrt. McLeodin [1999] sosiaalispsykologinen ulottuvuus). Se liitetään myös vilpittömyyteen ja rehellisyyteen (Frith 1996; Moore 2002). Sitä korostavat artisteista Cheek, Stepa, Julma Henri ja Pyhimys, joskin viimeksi mainitulle omana itsenä oleminen on usein keskenään ristiriitaista eikä niinkään ”yhden itsen” toteuttamista. On tärkeä huomata, että itselleen aitona pysyminen merkitsee eri asioita kullekin artistille, heidän omista (genre)positioistaan katsottuna ja heidän henkilöhistorioidensa pohjalta.

Autenttisuus yleisölle säilytettynä diskurssina korostuu erityisesti Cheekin ja Stepan näkemyksissä. Heidän näkemyksensä mukaan autenttisuuden määritelmä ja sen arvioiminen on tärkeää varsinkin yleisölle ja faneille. Erityisesti Stepa pyrkii myös irrottautumaan autenttisuuskeskusteluista kokonaan ja jättämään autenttisuuspohdinnat esimerkiksi YouTuben kommenttiosioihin. Cheek puolestaan nostaa esiin sen, että hänen edustamaansa genreä (eli pop- tai bileräppiä) ei yleisesti pidetä aitona räppinä; sitä edustaa useimmiten valtavirralla vastakkainen underground rap (vrt. McLeodin [1999] poliittis-taloudellinen ulottuvuus).

Autenttisuus koodistona, normistona tai ideologiana on aineistomme perusteella hyvin moniulotteinen diskurssi, jossa nousee esille monta eri näkemystä. Pyhimys korostaa vastauksessaan, ettei hän pidä ajatuksesta, että ”oikeanlaiselle” hiphopille olisi jotkut valmiit kriteerit. Hän siis rakentaa negatiivista kuvaa tällaisesta kategorisesta ja stereotyyppisestä ajattelutavasta. Autenttisuus tietynlaisena normistona tai ideologiana rakentuu myös Kridlokin vastauksessa: ennaltamäärättyjen autenttisuussääntöjen seuraaminen on aitouden vastakohta. Kridlokk perustelee tällaisen normatiivisen ajattelun, jossa on vain yksi tapa olla aito, vääristävän todellisuutta ja ihmisten monimutkaista luonnetta. Julma Henri puolestaan näkee autenttisuusideologian rakentuvan erityisesti yhdysvaltalaisen räpin niin sanotulla kultakaudella 1990-luvun puolivälissä. Tämä maantieteellisesti, ajallisesti ja kielellisestikin kaukainen, erityisesti nuoriin (afrikkalaisamerikkalaisiin) miehiin liitetty autenttisuusideologia ei Julma Henrin mukaan sovi Suomeen ja suomalaisiin räppäreihin, saati sitten suomen kieleen.

Tämän pohjalta voidaan pohtia myös mahdollisia syitä sille, miksi artistit hyödynsivät, rakensivat ja kierrättivät erityisesti yksilöllis-kokemusperäisen aitouden diskursseja kysyttäessä aitoudesta suoraan: kulttuuris-historialliset aitousargumentit kytkeytyvät usein nimenomaan

yhdysvaltalaisen hiphopin historiaan ja yhteisöön. Suomalaisten artistien on kenties helpompi rakentaa yksilöllistä aitoutta, jos suomalaisen hiphop-kulttuurin katsotaan olevan itsenäinen yhdysvaltalaisesta ”alkuperäisestä” hiphop-kulttuurista. Tällöin artistin on mahdollista rakentaa itsestään aito, vaikkei hän vastaisi stereotyyppistä kuvaa räppäristä urbaanina, työväenluokkaisena, maskuliinisena afrikkalaisamerikkalaisena miehenä. Toisaalta Stepa vihjasi suomalaisen yleisön ja hiphop-yhteisön mahdollisesti luomiin paineisiin olla aito, mikä niin ikään vältetään turvautumalla yksilöllistä autenttisuutta korostaviin diskursseihin.

Sen lisäksi, että teimme huomioita siitä, mitä kukin artisti autenttisuuteen liittää, on mielenkiintoista tarkastella myös, mitä jätetään sanomatta. Kukaan artisteistamme ei esimerkiksi maininnut (omaa) sukupuolta(an), seksuaalista suuntautumista(an), etnisyyttä(än) tai yhteiskuntaluokkaa(nsa) – lukuunottamatta Julma Henrin mainintaa nuorista pojankoltiaisista, jotka tosin hekin olivat yhdysvaltalaisia. Esimerkiksi McLeodin (1999) tutkimuksessa nämä teemat nousevat esiin: autenttisuudesta yhdysvaltalaisesta räppäristä piirtyy kuva työväenluokkaisena, mustana, maskuliinisena heteromiehenä. McLeod (1999) toteaa, että aitousdiskurssin tarkoitus on erityisesti ehkäistä hiphop-kulttuurin sulautuminen valkoiseen valtakulttuuriin. Suomessa valtaosa räppäreistä on lähiötaustaisia, usein keskiluokkaisia valkoisia heteromiehiä – eli monella tapaa valtakulttuurin edustajia. Voidaan olettaa, että ainakin osa näistä edellä mainitun kaltaisista identiteettikategorioista on niin sanottuja näkymättömiä normeja joko hiphop-kulttuurissa yleisesti tai suomalaisessa hiphop-kulttuurissa tai yhteiskunnassa erityisesti. Siksi niitä ei ehkä ole tarpeen tuoda esille eikä niitä (ja niiden tuomia etuuksia) toisaalta osata välttämättä edes huomioida omassa elämässä. Olisikin erittäin tärkeää jatkossa tutkia Suomen kontekstissa, miten hiphopin stereotyyppiset Toiset, eli naiset ja muunsukupuoliset, seksuaalivähemmistöt, ei-valkoiset ynnä muut näkevät autenttisuuden omassa elämässään ja yleisesti hiphop-kulttuurissa.

Toisaalta, kuten analyysimme yllä osoittaa, artistin positio yhteiskunnassa tai hiphop-kulttuurissa ei aina väistämättä tarkoita, että artisti rakentaisi käsityksiä autenttisuudesta täysin eri tavoin kuin muut, eritaustaiset artistit. Esimerkiksi marginaalisemmat artistit Julma Henri ja Stepa osoittavat perusteluissaan selkeitä samankaltaisuuksia verrattuna valtavirran artisteihin



Cheekiin ja Pyhimykseen. Tämä saattaa johtua artikkelin alussa kuvatusta autenttisuuskurssin keskeisyydestä hiphop-kulttuurissa laajemminkin, jolloin yksittäiset artistit ovat toisaalta samaan aikaan tietoisia aiemmista autenttisuuteen liitetystä piirteistä (vrt. esim. Julma Henri yllä) ja toisaalta omaksuneet niitä osaksi omaa ajatteluaan oltuaan pitkään mukana hiphop-kulttuurissa. Artistin positio tai tausta ei yksinään kerro tämän suhteesta tai ajatuksista autenttisuuskurssihin, joten empiirinen tutkimus ja se, ettei tutkija tee tietynlaisia ennakko-oletuksia autenttisuuksista tietynlaisten artistien kohdalla, on jatkossakin tarpeen.

Miksi rap-artistit sitten korostavat aitouttaan niin paljon? Kun koko genre nojaa vahvasti tällaiseen rehellisyyden ja vilpittömyyden arvostukseen, on kenties vaikeaa päästää kokonaan siitä irti. Tästä huolimatta haastatteluaineistossamme on havaittavissa pyrkimystä juuri tähän. Tällaiset rajojen määrittelykysymykset siitä, mikä ylipäätään hyväksytään autenttiseksi ja siten ”oikeaksi” rap-musiikiksi, muut rajanvedot esimerkiksi valtakulttuuriin kuuluvan räpin ja marginaalisempien rap-alakulttuurien välille sekä artistin musiikillisen ansiokkuuden (tai ansiottomuuden) korostaminen ovat aina olleet olennaisia räppiin liittyvässä keskustelussa. Tähän ei ole näköpiirissä muutosta. Voikin todeta, että autenttisuuskurssit eivät nouse tyhjältä, vaan uusintavat ja toisintavat aiempia puhetaipoja aiheesta. Silti näitä puhetaipoja myös haastetaan, sillä jokaisella artistilla on myös oma, ainutlaatuinen näkemyksensä autenttisuuteen ja siihen, mikä juuri hänelle itselleen on aitoa käytöstä ja aitoa rap-musiikkia.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Haastattelut

Cheek (h2012). Haastattelijana Elina Westinen. Sähköposti. 6.7.2012.

DJ Kridlokk (h2015). Haastattelijana Inka Rantakallio. Helsinki. 29.10.2015

Julma Henri (Euro Crack) (h2015) Haastattelijana Inka Rantakallio. Helsinki. 27.5.2015.

Pyhimys (h2012) Haastattelijana Elina Westinen. Sähköposti. 7.7.2012.

Stepa (h2012) Haastattelijana Elina Westinen. Sähköposti. 6.7.2012.

Kirjallisuus ja muut lähteet

- Aaltonen, Mikko (2016) *JHT - Musta Lammas*. Helsinki: Otava.
- Alim, H. Samy (2009) Introduction. Teoksessa H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York, NY: Routledge, 1–22.
- Androutsopoulos, Jannis & Scholz, Arno (2003) Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society* 26 (4), 463–479.
- Anttonen, Salli (2017) *A Feel for the Real: Discourses of Authenticity in Popular music Cultures Through Three Case Studies*. Väitöskirja. Suomen kieli ja kulttuuritieteet, Itä-Suomen yliopisto.
- Armstrong, Edward G. (2004) Eminem’s Construction of Authenticity. *Popular Music and Society* 27 (3), 335–355.
- Auslander, Philip (2004) Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review* 14 (1), 1–13.
- Barker, Hugh & Taylor, Yuval (2007) *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*. New York: W. W. Norton.
- Cutler, Cecelia (2009) “You Shouldn’t Be Rappin’, You Should Be Skateboardin’ the X-games”. The Co-construction of Whiteness in an MC battle. Teoksessa H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge, 79–94.
- Dutton, Denis (2003) Authenticity in Art. Teoksessa Jerrold Levinson (toim.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 258–274.
- Fairclough, Norman (2000) *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, Norman (2003) *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Forman, Murray (2002) *The ‘Hood Comes First. Race, Space and Place in Rap and Hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Forman, Murray (2014) Ice/Age: Experience, Achievement, and Transformations of an O.G. Teoksessa Will Turner & Josephine Metcalf (toim.) *Rapper, Writer, Pop-Cultural Player: Ice-T and the Politics of Black Cultural Production*. Farnham, Surrey: Ashgate, 19–41.
- Foucault, Michel (1972) *The Archaeology of Knowledge*. New York: Harper and Row.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Frith, Simon (2007) *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate.
- Heinonen, Yrjö (2005) Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa. *Musiikin suunta* 27 (1), 5–17.
- Hess, Mickey (2005) Hip-Hop Realness and the White Performer. *Critical Studies in Media Communication* 22 (5), 372–389.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (2004) Hiphop: Pohjoinen ulottuvuus. Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Helsinki: Tammi, 193–203.



- Himma, Lauri (2016) Me asutaan Suomessa, dude. Maahanmuuton ja hip hopin suhde maahanmuuttajataustaisten rap-artistien elämässä. Pro gradu. Helsingin yliopisto.
- Jeffries, Michael P. (2011) *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago: University of Chicago Press.
- Julma H (2016) Kuka Muu Muka 2. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HpTTmYAveWo> (Viitattu 28.1.2019.)
- Kalliokoski, Jyrki (2006) ”Omaa panosta omasta vokabulaaristosta.” Rap-tekstit stadin slangin kuvina. Teoksessa Kaisu Juusela & Katariina Nisula (toim.) *Helsinki kieliyhteisönä*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 299–317.
- Khid x RPK (2014) Ei. [Albumi.] Monsp Records.
- Kuivas, Saija (2003) Avainkokemuksesta Avaimeen. Suomalaisen hiphop-genren manheimilainen sukupolvianalyysi. *Nuorisotutkimus* 1, 21–36.
- Kärjä, Ville-Antti (2011) Ridiculing Rap, Funlandizing Finns? Humour and Parody as Strategies of Securing the Ethnic Other in Popular Music. Teoksessa Jason Toynbee & Byron Dueck (toim.) *Migrating music*. London: Routledge, 78–92.
- McLeod, Kembrew (1999) Authenticity within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. *Journal of Communication* 49 (4), 134–150.
- Mikkonen, Jani (2004) *Riimi riimistä: Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Mitchell, Tony (toim.) (2001) *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Moore, Allan (2002) Authenticity as Authentication. *Popular Music* 21 (2), 209–223.
- Morgan, Marcyliena H. (2009) *The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*. Durham/London: Duke University Press.
- Nieminen, Matti (2003) Ei ghettoja. Ei ees kunnon katuja. Teoksessa Kimmo Saaristo (toim.) *Hyvää paha rock’n’roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 168–190.
- Nitzsche, Sina A. & Grünzweig, Walter (toim.) (2013) *Hip-Hop in Europe*. Münster: LIT Verlag
- Ochmann, Matthäus (2013) The Notion of Authenticity in International Hip-Hop Culture. Teoksessa Sina A. Nitzsche & Walter Grünzweig (toim.) *Hip-Hop in Europe*. Münster: LIT Verlag, 423–446.
- Ogbar, Jeffrey O.G. (2007) *Hip-Hop Revolution - The Culture and Politics of Rap*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Paleface (2011) *Rappioidetta – Suomaläpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Pennycook, Alastair (2007a) *Global Englishes and Transcultural Flows*. New York: Routledge.
- Pennycook, Alastair (2007b) Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity. *Journal of Language, Identity and Education* 6(2), 101–115.
- Perkins, William Eric (1996) The Rap Attack. An Introduction. Teoksessa William Eric Perkins (toim.) *Droppin’ Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1–48.
- Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne (2009) *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.

- Rantakallio, Inka (tulossa 2019) *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Väitöskirja. Musiikkitiede, Turun yliopisto.
- Rantakallio, Inka (2018) Sana ylös: riimittely suomenkielisessä räp-lyriikassa. Teoksessa Siru Kainulainen & Liisa Steinby & Susanna Välimäki (toim.) *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 361–386.
- Rastas, Anna (2005) Racialising Categorization Among Young People in Finland. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research* 13 (2), 147–166.
- Rose, Tricia (2008) *Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – and Why It Matters*. New York: Basic Civitas Books.
- Shusterman, Richard (2005) Rap Aesthetics. Violence and the Art of Keeping It Real. Teoksessa Derrick Darby & Tommy Shelby (toim.) *Hip hop and philosophy. Rhyme 2 reason*. Chicago: Open Court, 54–64.
- Siili, JP (2017) *Veljeni Vartija*. [Elokuva.] Helsinki-filmi Oy.
- Solomon, Thomas (2005) "Living Underground is Tough": Authenticity and Locality in the Hip-Hop Community in Istanbul, Turkey. *Popular Music* 24 (1), 1–20.
- Speers, Laura (2014) *Keepin' It Real: Negotiating Authenticity in the London Hip Hop Scene*. Väitöskirja. Department of Culture, Media & Creative Industries, King's College London.
- Theodossopoulos, Dimitrios (2013) Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas. *Anthropological Quarterly* 86 (2), 337–360.
- Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Weisethaunet, Hans & Lindberg, Ulf (2010) Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real. *Popular Music and Society* 33 (4), 465–485.
- Wermuth, Mir (2001) Rap in the Low Countries. Global Dichotomies on a National Scale. Teoksessa Tony Mitchell (toim.) *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 149–170.
- Westinen, Elina (2018) "Who's Afraid of the Dark?" – The Ironic Self-Stereotype of the Ethnic Other in Finnish Rap Music. Teoksessa Andrew Ross & Damian Rivers (toim.) *The Sociolinguistics of Hip-hop as Critical Conscience: Dissatisfaction and Dissent*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 131–161.
- Westinen, Elina (2017) "Still Alive, Nigga": Multisemiotic Constructions of Self as the Other in Finnish Rap Music Videos. Teoksessa Sirpa Leppänen & Elina Westinen & Samu Kytölä (toim.) *Social Media Discourse, (Dis)identifications and Diversities*. New York: Routledge, 335–360.
- Westinen, Elina (2016) Multiscalarity and Polycentricity in Rap Artists' Social Media Communication: Multisemiotic Negotiations of Otherness and Integration. Teoksessa Jaspal Naveel Singh & Argyro Kantara & Dorottya Cserző (toim.) *Downscaling Culture: Revisiting Intercultural Communication*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 280–310.
- Westinen, Elina (2014) The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture. Väitöskirja. Englannin kieli, Jyväskylän yliopisto.
- Westinen, Elina & Lehtonen, Sanna (2016) Mustan miehen etninen toiseus ja vastapuhe suomalaisessa populaarimusiikissa. *Kulttuurintutkimus* 33 (3–4), 15–28.