

# Äänet yhteiskunnan marginaaleista: hip hop -kulttuuri vastajulkisuutena

Kandidaatintyö  
Viestintä  
Valtiotieteellinen tiedekunta  
Helsingin yliopisto  
Toukokuu 2018

# Sisällys

1 Johdanto .....	3
2 Teoria ja keskeiset käsitteet .....	5
2.1 Julkisuus ja vastajulkisuus .....	5
2.2 Julkiset ja piilotetut transkriptiot.....	7
2.3 Kulttuuri .....	8
2.3.1 Populaarikulttuuri ja alakulttuurit .....	8
2.3.2 Kulttuurin ja julkisuuden suhde .....	9
3 Hip hop: historia, kehitys ja globalisaatio .....	10
3.1 Äänet jälkiteollisen Amerikan marginaalista – hip hopin syntykonteksti .....	10
3.2 Kaupallistuminen ja globalisaatio .....	11
4 Hip hop ja Yhdysvallat – afroamerikkalainen vastajulkisuus .....	13
4.1 Eri näkökulmat, eri kanavat, eri yleisöt – hip hop rinnakkaisena keskusteluareenana .....	13
4.2 Hip hop ja vastajulkisuudet ristiriitaisina areenoina .....	15
4.3 Vastajulkisuus vuotaa valtajulkisuuteen .....	16
5 Globaali hip hop ja marginalisoidut äänet .....	18
5.1 Hip hopin globalisoitumisen prosessit .....	18
5.1.1 Viestintäteknologian kehittyminen.....	18
5.1.2 Vastustuksen diskurssi .....	18
5.1.3 Kaupallistuminen ja popularisaatio .....	19
5.2 Globaali hip hop – jaetut kokemukset marginalisaatiosta.....	19
6 Hip hop ja julkisen keskustelun tavat .....	21
6.1 Rapmusiikki ja julkisuus .....	21
6.2 Pirstaloitumista vai pluralismia? Julkisen keskustelun kehitys modernilla aikakaudella.....	21
6.3 Julkisuus ja erilaisen kommunikaation tavat.....	22
6.4 Case N.W.A – esimerkki hip hopin argumentaatiosta ja sen julkisesta tulkinnasta .....	24
7 Johtopäätökset ja diskussio .....	26
7.1 Yhteenveto .....	26
7.2 Diskussio .....	27
Kirjallisuus.....	29

# 1 Johdanto

1970-luvulla New Yorkin kaupunki aloitti niin kutsutun graffitin vastaisen sodan. Valtava operaatio, jonka aikana puhdistettiin tuhansia metro- ja junavaunuja maalauksista sekä pidätettiin graffitimaalareita, maksoi kaupungille lähes 300 miljoonaa dollaria (Huffington Post 24.3.2013). Noin kaksi vuosikymmentä graffitin vastaisen sodan alkamisen jälkeen losangelesilainen levy-yhtiö Priority Records sai kirjallisen varoituksen Yhdysvaltojen keskusrikospoliisilta, FBI:ltä. Varoitus koski yhtiön alaisuudessa toimineen rap-yhtye N.W.A:n *Straight Outta Compton* -nimistä albumia, joka FBI:n mukaan kannusti moraalittomasti väkivaltaan erityisesti viranomaisia kohtaan (Washington Post 4.10.1989).

Yllä mainitut tapaukset ovat esimerkkejä hip hop -kulttuurin ja julkisuuden monimutkaisesta suhteesta. Alakulttuureille tyypilliseen tapaan hip hop (joka pitää sisällään hip hop -musiikin, breakdancen ja graffitin) on koko olemassaolonsa ajan herättänyt keskustelua rappiosta, moraalittomuudesta, laittomuudesta, rajoista ja representaatiosta. Siinä missä hip hopia on kritisoitu voimakkaasti, on sen puolustaminen ollut vähintään yhtä intensiivistä: näkökulmasta riippuen hip hopia on kuvattu sekä rappion symbolina (esim. Huffington Post 17.2.2017) että kulttuurina, joka voimaannuttaa ja antaa äänen heikommille (esim. The Conversation 27.7.2017).

Tässä tutkielmassa tarkoitukseni on tutkia hip hop -kulttuurin ja julkisuuden suhdetta. Julkisuusnäkökulma on nuorella ja monitieteisellä hip hopin tutkimuksen alalla suhteellisen vähäisesti tutkittu (Nærland 2015, 19), mutta avaa tästä huolimatta mielestäni ainakin kolme mielenkiintoista näkökulmaa julkisuuden ja kulttuurien suhteen tarkasteluun.

Ensinnäkin, hip hopin syntykontekstin ja sille ominaisen marginalisoitujen äänten korostamisen (ks. esim. Motley & Henderson 2008) huomioiden hip hop -kulttuuri näyttäytyy vaihtoehtoisena keskustelufoorumina, jossa julkisuudessa kenties vähäiselle huomiolle jäävät äänet ja näkökulmat nousevat keskiöön. Tämä korostuu erityisesti Yhdysvalloissa, jossa hip hop -kulttuurilla on keskeinen rooli afroamerikkalaista näkökulmista kumpuavana keskusteluareenana (Rose 1994). Näin hip hopia voidaan ajatella omanlaisena vastajulkisuutenaan.

Toiseksi, hip hop ei ole vain julkisen keskustelun ulkopuolinen alakulttuuri, vaan samanaikaisesti merkittävä osa populaarikulttuuria. Vuonna 2017 hip hop -musiikki nousi musiikkipalvelu *Spotify*n kuunnelluimmaksi genreksi, ja pelkästään Yhdysvalloissa se muodosti 24,5 prosenttia kaikesta musiikin kulutuksesta (Billboard 3.1.2018). Populaarikulttuuri ei ole pelkkää viihdettä, vaan sillä on vankka asema julkisuudessa ja julkisessa keskustelussa: näin ollen populaarikulttuuri – ja hip hop –

eivät ole muodosta muusta yhteiskunnallisesta ja poliittisesta keskustelusta erillisiä areenoita, vaan ovat olennainen osa demokraattista julkisen keskustelun prosessia.

Kolmanneksi, hip hop on kaupallistumisen lisäksi myös voimakkaasti globalisoitunut. Hip hop on levinnyt afroamerikkalaisista yhteisöistä ympäri maailmaa lähinnä populaarikulttuurin ja kuluttamisen kautta. Kaupallisesta aspektista huolimatta globaalia hip hopia ei voida typistää pelkäksi kaupalliseksi kulutushyödykkeeksi: hip hop on lokalisoitunut eri konteksteihin aidosti merkityksellisenä koettuna kulttuurina (Baker & Hare 2017).

Hip hop on siis kulttuuri, joka muodostaa oman erillisen keskusteluareenansa, mutta toisaalta globaalina populaarikulttuurin ilmiönä vaikuttaa myös laajempaan julkiseen keskusteluun. Tämän lähtöasetelman perusteella tutkimuskysymykseni ovat seuraavat:

- Millaisen vastajulkisuuden hip hop -kulttuuri muodostaa Yhdysvalloissa?
- Miten hip hop -kulttuuri on globalisoitunut ja lokalisoitunut eri konteksteihin?
- Miten hip hop -kulttuurille ominaiset argumentaation tavat suhteutuvat länsimaisen julkisen keskustelun perinteeseen?

Seuraavassa luvussa esittelen tutkielmani teoreettisen viitekehyksen sekä keskeiset käsitteiden määritelmät. Kolmannessa kappaleessa käyn lyhyesti läpi hip hop -kulttuurin synnyn ja kehityshistorian. Neljännessä kappaleessa käsittelen hip hopin asemaa erillisjulkisuutena, viidennessä globaalina hip hop -kulttuurin muodostumista ja kuudennessa sen suhdetta länsimaiseen valtajulkisuuteen. Päätösluvussa yhteenvedon lisäksi pohdin tutkielman vahvuuksia, heikkouksia ja suhdetta laajempaan kontekstiin.

## 2 Teoria ja keskeiset käsitteet

Tarkastelen tutkielmassani hip hop -kulttuurin ja julkisuuden suhdetta, joten työni kannalta erittäin keskeisiä ovat *kulttuurin* ja *julkisuuden* käsitteet. Lisäksi olen täydentänyt teoreettista viitekehystäni *julkisten ja piilotettujen transkriptioiden* käsitteellä, jolla kuvataan eri valta-asemissa olevien ryhmien välistä poliittista vuorovaikutusta.

Julkisuus ja kulttuuri ovat erittäin monimutkaisia termejä, eikä eri ryhmien välisen poliittisen vuorovaikutuksen rakentumistakaan voida määritellä lyhyesti ja yksiselitteisesti. Pyrkimyksenäni ei olekaan tarjota tyhjentävää kuvausta edellä mainituista käsitteistä ja ilmiöistä, vaan määritellä tutkielman kannalta keskeisimmät termit ja havainnollistaa niiden suhdetta sekä toisiinsa että tutkimuksen kohteena olevaan hip hop -kulttuuriin.

### 2.1 *Julkisuus ja vastajulkisuus*

Julkisuudella voidaan käyttökontekstista riippuen tarkoittaa hyvin erilaisia asioita. Arkikielessä julkisuudella viitataan usein mediaan, valtion ylläpitämiin palveluihin tai fyysisiin tiloihin, joihin kansalaisten pääsyä ei ole rajoitettu. Viestinnän tutkimuksessa julkisuus käsitetään usein kuitenkin abstraktina tilana, jossa demokraattisen keskustelun prosessit tapahtuvat. Jürgen Habermas (2004, 10–12) on määritellyt julkisuuden sosiaalisen elämän alueena, jossa tapahtuu julkisen mielipiteen muodostamisen prosessi. Julkisuus on siis paljon laajempi kokonaisuus kuin pelkkä media tai julkiset tilat: se ei ole tarkasti määritelty paikka, alue tai tila, vaan sillä viitataan koko siihen prosessiin, jossa yksilöt ja ryhmät sekä hankkivat että jakavat informaatiota yhteiskunnan sosiaalista, kulttuurisista ja poliittisista tapahtumista sekä osallistuvat julkiseen elämään (McKee 2004, 5).

Julkisuus on Habermasin mukaan (2004, 10) kansalaisyhteiskunnan areena ja vastavoima julkiselle vallalle. Julkisuuden toimijoita ovat siis yksityiset tahot, niin kutsuttu *julkiso*, joka keskustelee julkisista eli yhteisesti kaikkia kiinnostavista asioista. (ibid. 21–22). Julkisen keskustelun on oltava Habermasin mukaan myös älyllisesti haastavaa: sitä ei saa ”tyhmentää” kansalaisia varten, vaan kansalaisten kuuluu itse kehittää itseään ja pyrkiä osallistumaan keskusteluun universaaleilla, rationaaliseen argumentaatioon ja logiikkaan perustuvilla keinoilla (McKee 2004, 14). Julkisuus on myös taloudesta erillinen areena: sen sisäiset suhteet ovat markkinasuhteiden sijaan keskustelusuhteita (Fraser 2009, 9). Tämän vuoksi julkisen keskustelun ei tulisi olla sensaationhakuista tai kaupallisesti motivoitunutta (McKee 2004, 14).

Habermasin teoretisoima ideaalijulkisuus edellyttää sitä, että kaikilla kansalaisyhteiskunnan jäsenillä on tasa-arvoiset mahdollisuudet osallistua keskusteluun. Habermas on teoretisoinut tätä *ideaalin*

*puhetilanteen* (ideal speech situation) käsitteessään. Ideaalissa puhetilanteessa keskustelu lähtee tilanteesta, jossa kaikilla osallistujilla on samanlainen mahdollisuus aloittaa keskustelu tai jatkaa sitä; esittää väitteitä, suosituksia ja selityksiä; esittää toiveita, haluja ja tuntemuksia; ja että dialogin sisällä puhujien on oltava vapaita käsittelemään valtasuhteita, jotka tavallisissa konteksteissa voisivat rajoittaa täysin vapaata mielipiteiden ja näkökulmien artikulointia. (Calhoun 1992, 89.)

Tiivistettynä Habermasin ideaalijulkisuus on siis tila, jossa kansalaisyhteiskunnan jäsenet keskustelevat avoimesti, rehellisesti ja rationaalisesti yhteisen mielenkiinnon alaisista aiheista. Mahdolliset sortavat rakenteet on poistettu, kaikki keskustelijat ovat samalla viivalla ja keskustelevat samoilla pelisäännöillä. Habermas pohjaa ideaalijulkisuutensa pitkälti valistusajan porvarilliselle julkisuudelle, jota hän pitää olennaisena osana länsimaisten yhteiskuntien demokratisoitumista (Habermas 2004, 55).

Habermasin kuvaamaa ideaalijulkisuutta ei ole koskaan ollut oikeastaan olemassa – edes valistusajalla. Tästä huolimatta Habermas ja monet muut modernistista näkökulmaa edustavat teoreetikot (ks. esim. McKee 2004, 16) ovat argumentoineet, että julkinen keskustelu on rapistunut modernilla aikakaudella. Kaupungistumisen, modernisaation ja kapitalismin nousun myötä julkisuus on ”degeneroitunut kaupallisten toimijoiden manipuloivaksi kommunikaatioksi”, jonka luoma viihteellinen populaarikulttuuri vieraannuttaa kansalaisia oikeasti tärkeistä asioista (McGuigan 1996; 21, 26). Lisäksi se on pirstaloitunut omiin kupliinsa, eivätkä keskustelun aiheet tai edes keskustelun tavat ole enää yhteisesti jaettuja (McKee 2004, 2).

Eryteisesti postmodernistit ovat kritisoineet Habermasin kuvausta modernin julkisuuden rappiosta. Thompson (1993, 180–185) on tiivistänyt Habermas-kritiikin neljään kohtaan: Ensinnäkin, se aliarvioi muiden julkisuuksien merkityksen ja arvottaa porvarillisen julkisuuden ylempiarvoiseksi esimerkiksi suhteessa proletaarijulkisuuteen ja populaarikulttuuriin. Toiseksi, se ei ota huomioon sitä, kuinka porvarillinen julkisuus on vain näennäisesti avoin kaikille: oikeasti porvarilliseen julkisuuteen pääsivät vain tietyn tulotason omaavat (valkoiset) miehet. Kolmanneksi, kritikoiden mukaan Habermasin tulkinta julkisen keskustelun rapistumisesta on liian jyrkkä: Habermasin tulkinta, jonka mukaan moderni julkisuus on pirstaloitunut kaupallisten toimijoiden dominoimaksi kentäksi, jossa kansalaiset ovat aktiivisten toimijoiden sijaan passiivisia kuluttajia, on liian yksioikoinen. Neljänneksi, kritikoiden mukaan Habermas ei ole pystynyt esittämään varteenotettavia korjausehdotuksia väitetysti rapistuneelle julkiselle keskustelulle. Näiden kritiikkien lisäksi Thompson itse kritisoi Habermasin julkisuuskäsitystä sen liiasta dialogisuuden korostamisesta, joka

Thompsonin mukaan ei huomioida tarpeeksi teknologiavälitteisen kommunikaation luonnetta (ibid. 186).

Useat akateemikot ovat Habermas-kritiikin rinnalla korostaneet porvarilliselle julkisuudelle vaihtoehtoisia julkisuuksia, joita voidaan nimittää *vastajulkisuuksiksi*. Fraserin (2009, 12) mukaan Habermasin porvarillinen ihannejulkisuus on aina ollut riitasuhteessa muiden julkisuuksien kanssa, jotka ovat vastustaneet porvarillisen julkisuuden eksklusiivisuutta ja kehittäneet ”vaihtoehtoisia poliittisia käyttäytymismuotoja ja julkisen puhunnan normeja”. Vastajulkisuudet syntyvät siis osittain epätasa-arvoistavien valtarakenteiden kautta. Vastajulkisuus voidaan siten määritellä rinnakkaisena keskusteluareenana, ”joilla alistettujen yhteiskuntaryhmien jäsenet kehittävät ja kierrättävät vastadiskursseja” sekä ”voivat muotoilla hallitseville puhetavoille vastakkaisia tulkintoja eduistaan, tarpeistaan ja käsityksistään siitä, keitä he ovat.” (ibid. 17.) Vastajulkisuudet muodostavat siis vaihtoehtoisia keskusteluareenoita, joiden olemassaolo toimii kritiikkinä valtajulkisuudelle. Lisäksi vastajulkisuuksille ominaisia ovat valtavirralla rinnakkaiset omaehtoiset jakelukanavat ja keskusteluareenat (Nærlund 2015, 22). Tällaisia voivat olla esimerkiksi rajatulle yleisölle suunnatut lehdet, televisio-ohjelmat, verkkosivut tai sosiaalisen median tilit ja alustat.

## **2.2 Julkiset ja piilotetut transkriptiot**

Teoksessa *Domination and the Arts of Resistance* (1990) James C. Scott tutkii valta-asemassa ja vallankäytön kohteina olevien ryhmien välistä dynamiikkaa ja sitä, kuinka valtasuhteet toisaalta vakiintuvat, toisaalta joutuvat haastetuiksi eri ryhmien erilaisten *sosiaalisten transkriptioiden* kautta. Sosiaalisilla transkriptioilla Scott tarkoittaa eri ryhmille ominaista poliittista käyttäytymistä, ja jakaa ne niin kutsuttuihin *julkisiin ja piilotettuihin transkriptioihin* (public and hidden transcripts). Ensimmäinen viittaa ryhmien väliseen avoimeen vuorovaikutukseen, kun taas jälkimmäisellä tarkoitetaan ”katseilta piilossa” tapahtuvaa riitasointuisempaa diskurssia (ibid. 2, 4). Scottin mukaan poliittisen toiminnan jakautuminen julkisiin ja piilotettuihin transkriptioihin tapahtuu kaikenlaisissa valtasuhteissa, mutta transkriptioiden väliset erot ovat sitä suurempia, mitä epätasa-arvoisempia eri ryhmien väliset valtasuhteet ovat (ibid. 3).

Julkiset transkriptiot heijastelevat olemassa olevia valtasuhteita, ja rakentuvat yleensä dominoivassa asemassa olevan ryhmän näkemysten perusteella, jolloin marginalisoitu ryhmä joutuu mukautumaan dominoivan ryhmän asettamiin ehtoihin. Mukautuminen on usein turvallinen poliittisen diskurssin muoto, koska se on harmoniassa olemassa olevien valtarakennelmien kanssa. (ibid. 18.)

Piilotetut transkriptiot ovat puolestaan diskursseja, jotka tapahtuvat julkisuuden ulkopuolella. Ne rakentuvat dominoinnin aiheuttaman epätasa-arvon kautta, ja haastavat ja kritisovat vakiintuneita

valtasuhteita (ibid. 27, 4). Vaikka piilotettu transkriptio nimensä mukaisesti pysyy piilossa, se vaikuttaa Scottin mukaan julkiseen transkriptioon ja sen elementtejä vuotaa julkiseen keskusteluun naamioidussa muodossa esimerkiksi vitsien, sketsien, laulujen, eufemismien ja kansantarinoiden kautta. Scottin mukaan näitä naamioituja ilmaisumuotoja voidaan pitää myös julkisen ja piilotetun transkription välissä sijaitsevana kolmantena kenttänä. (ibid. 19.) Näin piilotetun transkription käsite rinnastuu myös vastajulkisuuden käsitteeseen: se on osa valtajulkisuuden ulkopuolista poliittista keskustelua, joka tarjoaa vaihtoehtoisen areenan mielipiteiden muodostamiselle, mutta vaikuttaa myös valtajulkisuuteen.

Rosen (1994, 100) mukaan hip hop -kulttuuri on amerikkalaisessa yhteiskunnassa afroamerikkalaisen yhteisön piilotettu transkriptio. Kun määritellään piilotettu transkriptio marginalisoidun ryhmän omista lähtökohdista kumpuavaksi ristiriitaiseksi diskurssiksi, hip hopin voidaan katsoa globalisaation myötä lokalisoituneen myös muihin marginalisoituihin yhteisöihin piilotettuna transkriptiona (esim. Saeed 2006, 397).

### **2.3 Kulttuuri**

Kulttuuri on julkisuuden tavoin termi, jota on vaikea määritellä yksiselitteisesti. Williams (1983, 90: lainattu Storey 2015) on määritellyt kulttuurin kolmella eri tavalla: sillä voidaan tarkoittaa älyllisen, hengellisen ja esteettisen kehityksen prosesseja; se voi olla yksilön, ryhmän tai aikakauden tyypillinen elämäntapa; tai sillä voidaan viitata erilaisiin työskentely- ja toimintatapoihin, joita käytetään taiteen luomisessa. Nämä kolme määritelmää eivät ole toisiaan poissulkevia. Kulttuuri on siis hyvin moniulotteinen käsite, joka pitää sisällään erilaisia ideoita, käytäntöjä, tapoja, instituutioita ja valtarakenteita (Freccero 1999, 13).

Kulttuurit myös muokkaavat niitä näkökulmia ja käsityksiä, joiden kautta yksilöt, ryhmät ja instituutiot tulkitsevat maailmaa (Appadurai 1996, 3). Modernilla ajalla kulttuurien globaalit virtaukset ovat voimakkaampia, eikä yksilöiden tai ryhmien kulttuurinen identiteetti ole enää niin voimakkaasti sidoksissa välittömään ympäristöön. Tällöin kuvilla, mielikuvilla ja mielikuvituksella on entistä suurempi rooli kulttuurisen identiteetin muodostamisessa. Kulttuurit ovat myös jatkuvassa liikkeessä, ja virtaavat globaalisti medioiden, ideologioiden, teknologioiden, pääoman ja ihmisten liikkeiden kautta. (ibid. 31, 32.)

#### **2.3.1 Populaarikulttuuri ja alakulttuurit**

Storey (2015, 5–12) on tarjonnut kuusi määritelmää populaarikulttuurille. Se on kulttuurista toimintaa, josta useat ihmiset pitävät; se on vastakohta korkeakulttuurille, ja suhteessa alempiarvoisempaa; se on kaupallista massakulttuuria; se on kansalaisten itse tuottamaa kulttuuria;



se on hegemonista dominoivan kulttuurin vallankäyttöä; tai kaiken tämän sekoitusta. Storeyn mukaan näille kaikille määritelmille on kuitenkin yhteistä se, että populaarikulttuuri on jotain, joka on syntynyt teollistumisen, kaupungistumisen ja modernisaation myötä (ibid. 12).

*Alakulttuurit* (tai *vastakulttuurit*) ovat puolestaan olemassa dominoivan kulttuurin sisällä, ja vuorovaikutuksessa dominoivan kulttuurin, kuten populaarikulttuurin kanssa (Freccero 1999, 14). Alakulttuurit voidaan tulkita dominoivien kulttuurien kritiikiksi, jotka kuitenkin heijastuvat takaisin populaarikulttuuriin esimerkiksi kaupallisen musiikin tai muiden kulttuurituotteiden muodossa. Alakulttuurit siis muokkaavat populaarikulttuuria. Hip hop on hyvä esimerkki alakulttuurista: se on syntynyt dominoivan kulttuurin vastustuksen kautta, mutta on nykyisin myös merkittävä osa populaarikulttuuria.

Modernia populaarikulttuuria ja alakulttuureita on kritisoitu homogeenisuudesta ja amerikkalaistumisesta. Appadurain (1996, 13) mukaan kulttuurit kuitenkin aina mukautuvat paikallisiin kulttuureihin. Populaarikulttuurin ja alakulttuurien ilmenemismuodot ympäri maailmaa ovat siis erilaisia hybridimuotoja.

### *2.3.2 Kulttuurin ja julkisuuden suhde*

Populaarikulttuuri ja julkisuus linkittyvät tiiviisti toisiinsa. Populaarikulttuuri heijastelee jokapäiväistä elämää ja on samalla alue, jossa luodaan kollektiivista sosiaalista ymmärrystä yhteiskunnasta sekä kamppaillaan merkityksistä (Storey 2015, 4). Populaarikulttuurin representaatiot ovat aina ristiriitaisia ja synnyttävät yhteiskunnallista keskustelua (Freccero 1999, 8). Siksi populaarikulttuuria voidaan pitää keskeisenä osana julkisuutta.

Myös laajemmassa mittakaavassa kulttuurit muodostavat kommunikatiivisia tiloja, joissa ideoita, kritiikkiä ja mielipiteitä artikuloidaan kollektiivisesti diskursiivisten prosessien kautta (Nærland 2015, 26). Näin kulttuurit vaikuttavat keskeisesti erilaisten julkisuuksien luonteeseen ja kommunikaatiotapoihin sekä aiheisiin, joista niissä keskustellaan.

### 3 Hip hop: historia, kehitys ja globalisaatio

#### 3.1 Äänet jälkiteollisen Amerikan marginaalista – hip hopin syntykonteksti

Hip hop on Yhdysvalloissa, alun perin New Yorkin Etelä-Bronxin kaupunginosassa 1970-luvun lopulla syntynyt kulttuuri, jonka yleisesti katsotaan koostuvan neljästä elementistä: DJ-työskentelystä, MC:stä eli räppäämisestä, breakdancesta ja graffitista. Hip hop täyttää myös laajemmat kulttuurin määritelmät: se on tapa ymmärtää maailmaa, ja se sisältää symbolista toimintaa ja merkityksiä, jotka ovat ymmärrettävissä ja jaettavissa yhteisön kesken. Hip hopin neljää elementtiä voidaankin pitää kulttuurin ilmaisumuotoina, joiden kautta kulttuurille keskeisimpiä symboleita, arvoja ja merkityksiä nostetaan esiin. (McLeod 1999, 135.)

Hip hop on syntynyt afroamerikkalaisen ja latinalaisamerikkalaistaustaisen yhteisön keskuudessa, ja on siten jatkumoa afrodiasporiselle kulttuuriselle ilmaisulle – siinä on vaikutteita muun muassa jamaikalaisesta *sound system* -kulttuurista sekä afroamerikkalaisista jazzin, bluesin, soulin ja rhythm and bluesin kaltaisista musiikkigenreistä. Rosen (1994, 25) mukaan hip hopissa korostuu kuitenkin aiempaa enemmän urbaanit kokemukset modernin jälkiteollisen yhteiskunnan marginaalissa. Hip hopin ytimessä on myös kamppailu julkisesta tilasta sekä identiteeteistä, joita rakennetaan kamppailun kautta (Lamotte 2014, 690).

Kokemukset urbaanin jälkiteollisen Amerikan marginaalista sekä kamppailu julkisesta tilasta konkretisoituvat, kun tarkastellaan hip hopin syntykotia, 1960-70-lukujen taitteen Etelä-Bronxia. Etelä-Bronxin elintaso ja infrastruktuuri romahtivat 1960-luvun lopulla, minkä vuoksi kaupunginosaa on pidetty leimallisesti urbaanin rappion ja toivottomuuden symbolina (Rooney 1995, 1). Bronxin romahdukseen vaikuttivat ensisijaisesti muuttoliikkeet, työllisyysrakenteen muutos sekä laiminlyövä kaupunkipolitiikka. Lisäksi rakenteellisen rasismien, systemaattisten tuhopolttojen, jengiytymisen ja rikollisuuden sekä New Yorkin ydinkeskustaa palvelemaan suunniteltujen rakennushankkeiden, joista tunnetuin lienee *Cross-Bronx Expresswayn* rakennuttaminen, voidaan katsoa vaikuttaneen kaupunginosan elintason heikkenemiseen (ibid. 41).

Toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvaltojen työllisyysrakenne alkoi muuttua maatalouden automatisoituessa, mikä johti voimakkaaseen muuttoliikkeeseen maalta kaupunkiin. Erityisesti afroamerikkalaiset muuttivat maaseudulta Etelä-Bronxin kaltaisiin urbaaneihin lähiöihin, joissa elinkustannukset olivat kaupunkien ydinalueita matalammat. Samanaikaisesti valkoinen väestö muutti alueilta pois varakkaampiin kaupunginosaan. 1960-70-lukujen taitteessa useat amerikkalaiskaupungit, New York kärkijoukoissa, ajautuivat kuitenkin taloudelliseen kriisiin, mikä

johti sosiaalipalveluiden leikkaamiseen ja vähävaraisten, pääasiassa afroamerikkalaisten ja latinalaisamerikkalaistaustaisten asuttamien alueiden köyhtymiseen (Rose 1994, 28). 70-luvun puoliväliin mennessä pelkästään Etelä-Bronxista oli hävinnyt 43 000 asuinhuoneistoa, ja kadonnut jopa 40 prosenttia teollisuusalan työpaikoista. Lisäksi kaupunginosan keskiansiot olivat pudonneet alle puoleen Yhdysvaltojen keskiarvosta ja siellä oli sytytetty lähes 70 000 asuntopaloo, joita tehtiin muun muassa vakuutusrahojen toivossa. (Chang 2008, 28–29.)

Bronxin kurjistumista korosti myös kaupungin varakkaiden alueiden jatkuva vaurastuminen: Kärjistettynä New York jakautui varakkaisiin talouselämää hallitseviin sekä työttömiin, matalasti koulutettuihin palvelu- ja teollisuusalan työntekijöihin, jotka olivat pääasiassa afroamerikkalaisia ja latinalaisamerikkalaistaustaisia (Rose 1994, 28). Kaupunkien eriytymisen lisäksi myös mediat alkoivat eriytyä, ja valtavirtamedioiden sisällöt ja representaatiot palvelivat lähinnä kaupungin vaurasta väestöä. Etelä-Bronxista ja muista urbaaneista lähiöistä muotoutui sosiaalisen ja urbaanin rappion symboleita ilman, että alueiden asukkaiden äänet ja näkökulmat olisivat päässeet kuuluviin (ibid. 29, 33.)

Bronxin laiminlyönti, turvattomuus ja rapistunut infrastruktuuri ovat vaikuttaneet vahvasti hip hop -kulttuurin syntyyn. Samanaikaisesti syntyyn ovat vaikuttaneet myös laajempi 70-luvun afroamerikkalaisia sortava sisäpolitiikka ja mustien kansalaisoikeusliikkeiden hiipuminen. Hip hop syntyi ikään kuin hiipuneen kansalaisaktiivisuuden ja rapistuneen infrastruktuurin muodostamaan tyhjiöön toimien toisaalta arkipäiväisenä viihteenä, toisaalta epäformaalina vastarintaliikkeenä vanhojen poliittisten liikkeiden raunioilla (Lamotte 2014, 687). Hip hop on ikään kuin syntynyt ”puutteen ja halun” (”lack and desire”) risteyksessä: se on yhteiskunnan marginaalissa syntynyt kulttuurisen ilmaisun muoto, jossa toisaalta hyödynnetään rikasta kulttuuriperimää, ja toisaalta myös pyritään keskustelemaan marginalisaatioon liittyvistä kokemuksista afrodiasporisen historian, identiteetin ja yhteisön näkökulmista (Rose 1994, 21). Hip hopilla on siis toisaalta merkityksellinen viihteellinen rooli, toisaalta voimakas yhteiskunnallinen painotus.

### **3.2 Kaupallistuminen ja globalisaatio**

Hip hop pysyi pitkään marginaalisena alakulttuurina, jonka ylläpitäminen ja jakaminen tapahtui lähinnä ruohonjuuritason kanavissa, kuten live-esiintymisten, itse äänitettyjen kasettien, kaduilla järjestettyjen *block partyjen* tai julkisille pinnoille maalattujen graffittien kautta (ks. esim. Chang 2008). Ruohonjuuritason kanavien kautta hip hop levisi hitaasti myös muihin amerikkalaiskaupunkeihin ja pienemmässä mittakaavassa myös ulkomaille. Mittava kaupallistuminen ja globalisaatio tapahtuivat kuitenkin vasta 1990-luvulla erityisesti mediataloissa

tapahtuneen asenneilmapiirin muutoksen kautta: hip hopin elementit, erityisesti rapmusiikki, nousivat valtavirtamedioihin ja osaksi populaarikulttuuria. Kulttuurin elementit tulivat laajemmin tunnetuiksi, ja erityisesti rapmusiikin kuluttajakunta laajeni voimakkaasti afroamerikkalaisen yhteisön ulkopuolelle. Nykyisin hip hopin voidaan katsoa sijaitsevan mielenkiintoisesti sekä kaupallisen populaarikulttuurin keskiössä että sitä vastustavana tekijänä (McLeod 1999, 136.)

Yhdysvaltojen ulkopuolelle hip hop -kulttuuri levisi ennen kaikkea kulttuuristen kulutushyödykkeiden, kuten musiikin ja *Wild Stylen* (1983) tai *Beat Streetin* (1984) kaltaisten elokuvien kautta. Nykyisin voidaan kuitenkin puhua jo globaalista hip hop -kulttuurista, joka esiintyy erilaisina lokalisoituina muotoina eri paikoissa (Motley & Henderson 2008), mutta jonka keskeisimmät merkitykset ovat yhteisesti ymmärrettyjä ja jaettuja (McLeod 1999). Hip hop voidaan määritellä myös osaksi ”globaalia imperialismia vastustavaa vastakulttuuria”, joka on arvoiltaan monikulttuurinen (Saeed 2006, 395–396).

## 4 Hip hop ja Yhdysvallat – afroamerikkalainen vastajulkisuus

Useat hip hop -artistit ovat ilmaisussaan avoimen poliittisia. Erityisesti monet rapartistit, kuten vaikkapa Public Enemy, Kendrick Lamar tai KRS-One, ovat tunnettuja kantaaottavista ja yhteiskuntakriittisistä sanoituksistaan: voidaan puhua jopa hip hopin alagenrestä, poliittisesta rapista. Eksplisiittisesti poliittinen hip hop on kuitenkin vain yksi osa-alue hip hopin poliittista merkittävyyyttä. Kaikkea hip hopin ilmaisua – myös sellaista, joita artistit itse saattavat väittää ei-poliittiseksi – voidaan pitää poliittisena, kun tarkastellaan hip hop -kulttuuria vastajulkisuutena, jolle on keskeistä kamppailu merkityksistä ja julkisesta tilasta (ks. esim. Rose 1994, 144). Tässä kappaleessa tarkastelen, millainen asema hip hopilla on vastajulkisuutena Yhdysvalloissa. Keskityn siihen, kuinka hip hop on muodostanut Yhdysvalloissa sisäisesti ristiriitaisen keskusteluareenan, joka kuitenkin priorisoi muuten julkisessa keskustelussa sivuutetut afroamerikkalaiset äänet ja näkökulmat keskustelun keskiöön.

### *4.1 Eri näkökulmat, eri kanavat, eri yleisöt – hip hop rinnakkaisena keskusteluareenana*

Fraserin määritelmän mukaan vastajulkisuudet ovat valtajulkisuudelle ”rinnakkaisia keskusteluareenoja, joilla alistettujen yhteiskuntaryhmien jäsenet kehittävät ja kierrättävät vastadiskursseja” (Fraser 2009, 17). Vastajulkisuuksien toimijat voivat haastaa hallitsevia puhetapoja ja niissä esiintyviä omaa yhteiskuntaryhmää koskevia tulkintoja, ja jopa kehittää uutta termistöä käsittelemään yhteiskunnallisia ilmiöitä omista lähtökohdista (ibid.). Fraserin määritelmä on hyvin lähellä Scottin piilotettujen transkriptioiden teoriaa: myös piilotetut transkriptiot, joilla tarkoitetaan kaikkia julkisesta transkriptiosta poisjääviä diskursseja ja käytäntöjä, syntyvät dominoinnin kautta (Scott 1990, 42). Julkinen transkriptio siis generoi piilotetun transkription, joka toimii vallitsevaa valta-asemaa kritisoiavana diskurssina (ibid). Vastajulkisuudet voidaan täten ymmärtää areenoina, joissa eri yhteiskuntaryhmien piilotettua transkriptiota toteutetaan. Lisäksi vastajulkisuuksille ovat ominaisia valtajulkisuudelle rinnakkaiset tuotantoprosessit ja keskusteluareenat (Negt & Kluge 1973; tässä lainattu Nærland 2015, 42).

Hip hop sisältää yllä kuvattuja piirteitä, jolloin sen muodostaman kommunikatiivisen tilan voi mieltää vastajulkisuudeksi. Rose (1994, 21) määrittelee hip hopin jälkiteollisessa yhteiskunnassa syntyneeksi kulttuuriksi, joka kumpuaa ensisijaisesti afroamerikkalaisten yhteisöjen kokemuksista, historiasta ja identiteetistä. Hip hop muodostaa siis keskusteluareenan, jossa yhteiskunnallisia asioita tulkitaan ensisijaisesti afroamerikkalaisen yhteisön näkökulmista (ibid. 100).

Hip hop toimii julkisena tilana, jossa on mahdollista kommunikoida ilman sellaisia rajoitteita, joita ympäröivä yhteiskunta asettaa afroamerikkalaiselle yhteisölle (Rabaka 2013, 295). Näin hip hop on afroamerikkalaisille helposti lähestyttävä areena, jossa yhteisöstä kumpuavat merkitykset ja tulkinnat yhteiskunnasta ovat keskiössä. Näiden seikkojen vuoksi Rosen (ibid. 17–18) mukaan hip hopia ja erityisesti rapmusiikkia voidaan pitää ”mustan Amerikan televisiona” – se on helposti saatavilla sekä tarjoaa valtajulkisuudelle vaihtoehtoisia tulkintoja erityisesti afroamerikkalaisen yhteisön kannalta tärkeitä aiheista ja tapahtumista. Esimerkkeinä Rose mainitsee muun muassa Persianlahden sodan, vuoden 1992 mellakat Los Angelesissa, poliisiväkivallan, jengiytymisen, perhesuhteet ja seksismin, joiden käsittely ja artikulointi rapmusiikissa muusta valtavirtajulkisuudesta poiketen korostaa afroamerikkalaisten kokemuksia ja näkökulmia kyseisistä ilmiöistä ja tapahtumista (ibid.). Rapmusiikin politiikka itsessään on ”julkisen tilan haastamista, vaihtoehtoisia merkityksiä, tulkintoja sekä musiikin ja lyriikoiden sekä kulttuurisen pääoman arvostamista ja nostamista” (ibid. 124).

Hip hopille on ominaista kuvata arkipäiväisiä kokemuksia, haasteita ja mielihyvän lähteitä kuvailevien narratiivien kautta (Saeed 2006, 396). Hip hopin tarinankertoajat ja kuuntelijat hyödyntävät hip hopin estetiikkaa ilmaistakseen yksilöllisiä käsityksiä, kollektiivisia muistoja ja poliittisia näkemyksiä ja protestoidakseen valtakulttuuria vastaan (Motley & Henderson 2008). Erityisesti rapartistit puhuvat esimerkiksi rasismista, epätasa-arvosta, afroamerikkalaisen yhteisön sisäisestä seksismistä, ryhmäpaineesta, juhlimisesta, sosiaalisesta statuksesta sekä muista jokapäiväisistä ilon ja surun lähteistä (Rose 1994, 2). Vaikka nämä narratiivit ovat usein osittain fiktiivisiä tai yhdistelmää omista henkilökohtaisista kokemuksista ja ympäristön havainnoinnista, ne koetaan valtajulkisuudesta poikkeavien näkökulmiensa vuoksi usein realistisemmiksi kuvauksiksi afroamerikkalaisesta todellisuudesta. Esimerkiksi Pough (2004, 27; tässä lainattu Nærland 2015, 25) on argumentoinut, että inhimillisimmät ja totuudenmukaisimmat kuvaukset amerikkalaisten suurkaupunkien köyhistä afroamerikkalaisten asuttamista asuinalueista on tullut nimenomaan rapmusiikin kautta, ei valtavirtajoukkoviestimistä. Hip hopin kautta käytävässä keskustelussa korostuvat näkökulmat ja narratiivit, jotka ovat kenties helpommin samaistuttavissa olevia kuin valtajulkisuudessa esiintyvät diskurssit.

Hip hopin tapa artikuloida yhteiskunnallisia ilmiöitä afroamerikkalaiselle yhteisölle relevanteista näkökulmista korostuu erityisesti rapartistien lyriikoissa. Esimerkiksi newyorkilainen rapartisti Nas kuvaa New Yorkin tunnelmaa *New York State of Mind* -kappaleessaan seuraavasti:

*Life is parallel to Hell, but I must maintain  
And be prosperous, though we live dangerous*

*Cops could just arrest me, blamin' us: we're held like hostages*

*[--] nothing's equivalent to the New York state of mind*

– Nas: N.Y. State of Mind (1994)

Nas rinnastaa kappaleessa New Yorkin helvettiin, jossa eläminen on vaarallista ja kuin panttivankina olemista. Kappaleen sanoma poikkeaa radikaalisti esimerkiksi *Sinkkuelämän* ja *Frendien* kaltaisista populaareista mediarepresentaatiosta, joissa New Yorkia kuvataan unelmien suurkaupunkina (ks. esim. Clutter 2015). Kappaleen narratiivi on kenties lähempänä New Yorkin urbaanien lähiöiden sosiaalista todellisuutta.

Vastajulkisuuksille tyypillisesti myös hip hop -kulttuurin tuotanto ja jakelu on valtajulkisuudelle rinnakkaista. Ennen hip hopin voimakasta kaupallistumista hip hop -kulttuuriin osallistuminen tapahtui ruohonjuuritason kanavien kautta, kuten esimerkiksi *block partyjen* kaltaisissa paikallisissa tapahtumissa, epävirallisesti julkisille pinnoille maalatuilla graffiteilla, live-esiintymisillä tai itse äänitetyillä musiikkitalenteilla. Hip hop -kulttuurille on omistettu myös omia printtijulkaisuja, kuten esimerkiksi *The Source*. Nykyisinkin, kun hip hop on jo merkittävä osa kaupallista viihdeteollisuutta, kulttuurin sisäistä keskustelua käydään hip hop -kulttuurille omistautuneiden kanavien kautta. Tällaisia ovat esimerkiksi sosiaalisen median tilit ja alustat sekä erilaiset keskustelufoorumit.

Hip hopin asema vastajulkisuutena korostuu myös tarkasteltaessa kulttuurin sisäistä kieltä, diskursseja ja kommunikaation tapoja. Vastajulkisuudet ja piilotetut transkriptiot tuottavat viestejä ensisijaisesti oman sisäpiirin tarkoitukseen (Scott 1990, 5). Periaatteessa kuka tahansa voi kuluttaa hip hopin kulttuurituotteita, kuten vaikkapa rapmusiikkia, mutta tuotettujen viestien merkitykset avautuvat vain kulttuuriin vihkiytyneelle. Erityisesti raplyriikalle ovat tyypillisiä erilaiset kielikuvat, kiertoilmaukset ja slangisanat, jotka omalta osaltaan erottavat hip hopin kautta käytävää keskustelua valtajulkisuudesta. Graffitien viestit, breakdancen elekieli, musiikin samplaamisen kautta tuotetut intertekstuaaliset viittaukset tai raplyriikoiden sanavalinnat ja diskurssit avautuvat niille, jotka pystyvät ymmärtämään ja jakamaan kulttuurin keskeisimmät merkitykset (ks. esim. McLeod 1999, 135). Nämä merkitykset, diskurssit ja argumentaation tavat puolestaan kumpuavat afroamerikkalaisen yhteisöön kulttuurista ja kokemuksista, mikä vahvistaa hip hopin asemaa afroamerikkalaisia ääniä priorisoivana vastajulkisuutena.

#### **4.2 Hip hop ja vastajulkisuudet ristiriitaisina areenoina**

Hip hopin kulttuurinen ilmaisu voidaan ymmärtää ympäröivän yhteiskunnan, erityisesti afroamerikkalaisia sortavien rakenteiden tulkintana, joka samanaikaisesti rakentaa yhteisön kollektiivisesti jakamaa käsitystä sortavien rakenteiden luonteesta ja sosiaalisista todellisuuksista

(Nærland 2015, 99–100). Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että hip hop edustaisi kollektiivisesti kaikkien afroamerikkalaisten näkemyksiä tai toimisi edes julkisuutena, johon kaikki afroamerikkalaiset osallistuvat. Esimerkiksi useat keskiluokkaiset afroamerikkalaiset ovat kritisoineet kulttuuria sen vulgaarista ja selkeästi julkisesta transkriptiosta poikkeavista näkökulmista, joiden katsotaan olevan ristiriidassa aiempien afroamerikkalaisten sukupolvien käymän kansalaisyhteistyön kanssa. Lisäksi feministit ovat kritisoineet hip hopia muun muassa misogyniasta ja homofobiasta. (ks. esim. Rose 2008.) Vaikka hip hop siis yhtäältä haastaakin yhteiskunnallisia valtarakenteita korostamalla marginalisoituja afroamerikkalaisia ääniä, se ei automaattisesti aseta kaikkia sortavia rakenteita kyseenalaiseksi.

Frecceron (1999, 13) mukaan yllä mainitut kritiikit ovat tyypillisiä kaikille alakulttuureille. Alakulttuurit joutuvat vanhempien sukupolvien kritiikin kohteeksi, ja toisaalta myös ympäröivät yhteiskunnan hegemoniset rakenteet suodattavat alakulttuureihin muodossa tai toisessa, jotka aiheuttavat ristiriitoja kulttuurien sisällä. Toisaalta nämä ristiriidat myös korostavat alakulttuurien asemaa keskusteluareenoina. Esimerkiksi hip hop toimii urbaanien afroamerikkalaisten kulttuurisena foorumina, jossa ja pystyvät artikuloimaan omia kokemuksiaan, huoliaan ja politiikkaansa. Erityisesti rapmusiikki toimii urbaanien afroamerikkalaisten kulttuurisena foorumina, jossa he pystyvät artikuloimaan omia kokemuksiaan, huoliaan ja politiikkaansa. Nämä huolet, kokemukset ja politiikka eivät kuitenkaan ole aina täysin samoja: hip hop on siis kiistanalainen areena, jossa erilaiset äänet ja näkemykset kohtaavat. (McGuigan 1996, 145.) Seksistisen, homofobisen ja väkivaltaa ihannoivan rapmusiikin – josta hip hopia yleensä kritisoidaan – vastapainona toimii myös misogyniaa haastavia naisartisteja, seksuaalivähemmistöjen jäseniä tai rauhan ja väkivallattomuuden puolesta puhuvia toimijoita.

Hip hop ei siis muodosta kaikkia afroamerikkalaisia yhteen kokoavaa julkisuutta tai tasapuolisesti kaikkien afroamerikkalaisten näkemyksiä edustavaa julkista mielipidettä. Sen sijaan se muodostaa osan afroamerikkalaista ja -diasporista kulttuuria, jota ei voida typistää pelkkiin kulutushyödykkeisiin: hip hopin kautta käydään aidosti julkista keskustelua yhteiskunnallisista asioista (McGuigan 1996, 143). Muista julkisuuksista poiketen hip hopin muodostamalla julkisuusareenalla painottuvat urbaanien afroamerikkalaisten äänet ja kokemukset (Rose 1994, 12).

### ***4.3 Vastajulkisuus vuotaa valtajulkisuuteen***

Vastajulkisuuksista puhuttaessa on tärkeää muistaa, ettei julkisuus ole koskaan ollut homogeeninen, vaan aina pienemmistä julkisuuksista muodostuva kokonaisuus (McKee 2004, 142). Länsimaisissa yhteiskunnissa on kuitenkin ollut ihanteena yksi yhteinen julkisuus, jossa keskustellaan yhteisillä



pelisäännöillä, minkä vuoksi jokin julkisuus nousee väistämättä virallisemmaksi ja arvostetummaksi kuin muut muodostaen niin kutsutun valtajulkisuuden. Vastajulkisuudet puolestaan ovat olemassa tämän rinnalla, toimien samalla valtajulkisuuden kriitikoina (Fraser 2009, 12). Ne toimivat samanaikaisesti tilana, jonne valtajulkisuudesta ulossuljetut toimijat voivat vetäytyä keskustelemaan yhteiskunnallisista asioista omista lähtökohdista, sekä kokonaisuutena, joka on vuorovaikutuksessa valtajulkisuuden kanssa (ibid. 18).

Yhdysvaltalaisista valtajulkisuutta voidaan pitää valkoisen väestön dominoimana. Afroamerikkalaiset äänet ovat aina olleet virallisen poliittisen keskustelun marginaalissa, ja Scottin transkriptoteoriaa mukaillen nämä näkökulmat ovat aina joutuneet mukautumaan valkoisten asettamaan agendaan (ks. esim. Scott 1990, 18). Samanaikaisesti afroamerikkalaisella kulttuurilla on ollut vahva asema yhdysvaltalaisessa populaarikulttuurissa, minkä vuoksi afroamerikkalainen poliittinen vaikuttaminen ja osallistuminen demokraattiseen yhteiskuntaan on tapahtunut pitkälti kulttuuristen areenoiden kautta (Iton 2008, 4). Monet afroamerikkalaiset artistit ovat hyödyntäneet näkyvää asemaansa tuodakseen esiin afroamerikkalaisille tärkeitä asioita ja näkökulmia. Gilroy (1987, 355) nostaa esiin esimerkiksi James Brownin ja Aretha Franklinin, jotka ovat hänen mukaansa levittäneet antirasistista sanomaa valkoisen yleisön keskuuteen yhdistelemällä afrosentrisen *Black Power*-liikkeen ristiriitaisia elementtejä musiikkiinsa. Myös monet rapartistit ovat toimineet Brownin ja Franklinin kaltaisesti afroamerikkalaisen yhteisön sisäisten diskurssien popularisoijina. Scottin mukaan onkin tyypillistä, että sorretussa asemassa olevat ryhmät osallistuvat politiikkaan kulttuurin kautta. Ryhmät, jotka alisteisen valta-aseman vuoksi joutuvat mukautumaan vallassa olevan ryhmän määrittelemään julkiseen transkriptioon, voivat kulttuurisen ilmaisun kautta tuoda esiin näkökulmia, jotka kritisoivat nykytilannetta, mutta monitulkintaisuutensa vuoksi tarjoavat myös pakoreitin suorasta kannanotosta – kulttuuri toimii siis ikään kuin välineenä, jonka kautta piilotetun transkription näkökulmat ”salakuljetetaan” julkiseen keskusteluun. (Scott 1990, 157.)

## 5 Globaali hip hop ja marginalisoidut äänet

Hip hop on toiminut Yhdysvalloissa pitkään afroamerikkalaisten äänen artikuloijana. Rosen (1994, 101) mukaan hip hopin diskurssit ovat muotoutuneet kamppailuissa instituutioita vastaan, jotka symbolisesti, ideologisesti ja materiaalisesti sortavat afroamerikkalaisia. Samankaltaisen asetelman voidaan argumentoida säilyneen myös globaalissa hip hop -kulttuurissa: Globaalia hip hop -yhteisöä ei yhdistä vain tietoisuus kulttuurin elementeistä, vaan kollektiiviset kokemukset marginalisaatiosta ja julkisesta tilasta kamppailusta (Motley & Henderson 2008). Tässä kappaleessa tarkastelen lyhyesti hip hopin globalisaatiota sekä globaalin hip hopin asemaa vaihtoehtoisena areenana keskustelulle ja identiteetin muodostamiselle.

### 5.1 Hip hopin globalisoitumisen prosessit

Hip hopin globaalia leviämistä ovat edesauttaneet sen elementtien helppo muokattavuus, viestintäteknologioiden kehittyminen, kaupallistuminen ja toisaalta myös Yhdysvaltojen hegemoninen asema kulttuurin kentällä (Rose 1995, 19).

#### 5.1.1 Viestintäteknologian kehittyminen

Sähköisten viestintäteknologioiden kehittyminen on tehnyt hip hop -aiheisen musiikin, videoiden, elokuvien, kirjojen, lehtiartikkelien ja muiden mediasisältöjen globaalista kuluttamisesta helppoa. Lisäksi kulttuuria koskevaan keskusteluun on helppoa liittyä mukaan esimerkiksi sosiaalisessa mediassa. Näin eri yksilöt eri puolilla maailmaa voivat kokea kuuluvansa hip hop -kulttuurin globaaliin yhteisöön ilman kasvokkaista vuorovaikutusta. Voidaan puhua niin kutsutusta kuvitellusta yhteisöstä, joka voi tuntua henkilökohtaisemmalta ja samaistuttavammalta kuin välittömän fyysisen ympäristön kulttuurit: modernilla ajalla yksilöt kykenevät löytämään merkityksiä ja rakentamaan kulttuurisen identiteettinsä entistä enemmän mielikuvituksen ja mielikuvien avulla (ks. esim. Appadurai 1996, 30).

#### 5.1.2 Vastustuksen diskurssi

Hip hopin globaali viehätys liittyy keskeisesti myös kulttuurin kykyyn tuoda yhteen ja näkyväksi marginalisoituja ääniä ja näkökulmia sekä vastustaa hegemonisia valtarakenteita (ks. esim. Rose 1994, 19; Motley & Henderson 2008; Saeed 2006). Esimerkiksi Saeed (2006, 395) kuvaa kokemusta muslimirapyhtye Fun<sup>^</sup>Da<sup>^</sup>Mentalin konsertissa voimaannuttavaksi: toisin kuin muualla yhteiskunnassa, konsertin pääsääntöisesti valkoinen yleisö tuntui suhtautuvan arvostavasti, empaattisesti ja kunnioittavasti muslimiryhtyeeseen ja heidän poliittiseen sanomaansa. Saeedin esimerkki korostaa myös sitä, kuinka hip hop tarjoaa henkilökohtaisten samaistumispintojen lisäksi mahdollisuuden kuulla näkökulmia, jotka jäävät muussa yhteiskunnallisessa keskustelussa

marginaaliin (ks. myös Rose 1994, 20). Sen lisäksi, että hip hop luo vaihtoehdoisen tilan oman sosiaalisen identiteetin muodostamiselle, se mahdollistaa myös tutustumisen toisenlaisiin yhteiskuntaryhmiin ja kannustaa empatiaan näitä ryhmiä kohtaan (Nærland 2015, 54).

### *5.1.3 Kaupallistuminen ja popularisaatio*

Hip hopin kaupallistumista voidaan pitää edellytyksenä sen globalisaatiolle. Toisaalta kaupallistuminen voidaan tulkita myös niin, että se on löyhentänyt hip hop -kulttuurin ilmaisumuotojen yhteyttä niiden taustalla vaikuttaviin arvoihin, ideologioihin ja merkityksiin. Tämä on johtanut myös hip hopissa niin kutsutun autenttisuuskurssin nousuun, mikä on tyypillinen selviytymiskeino alisteisessa asemassa oleville kulttuureille, jotka pyrkivät välttämään valtakulttuuriin assimiloitumista kulttuurin keskeisimpiä merkityksiä korostamalla (McLeod 1999, 134). Scottin mukaan tämä on tyypillistä myös piilotetuille transkriptioille: sorrettujen ryhmien sisäiset valtarakenteet pyrkivät kompensoimaan ylhäältä päin tulevaa dominointia ylläpitämällä ryhmäkuria (Scott 1990, 26–27).

Samaan aikaan kun joukkoviestintien kehittyminen on edesauttanut hip hopin globalisaatiota, se on edesauttanut myös kehitystä, jossa hip hopin ilmaisumuodot ovat imeytyneet populaarikulttuuriin irtonaisina hyödykkeinä, joilla ei ole vahvaa yhteyttä niiden taustalla vaikuttaneisiin arvoihin ja merkityksiin (Rose 1994, 101). Myös alakulttuureita tutkinut Hebdige (1979; tässä lainattu Rose 1994, 40) on korostanut dominoivien kulttuurien taipumusta pyrkiä ”parantumaan alakulttuurien aiheuttamista häiriöistä” muuntamalla alakulttuureille keskeiset merkitykset ja symbolit massatuotetuiksi objekteiksi sekä uudelleenmäärittelemällä kulttuurin keskeiset ominaisuudet dominoivien ryhmien näkökulmista. Toisin sanoen dominoivat kulttuurit pyrkivät häivyttämään alakulttuurien tuottaman yhteiskuntakritiikin.

Toisaalta on kuitenkin tärkeää muistaa, että alakulttuurien sisäinen kommunikaatio tapahtuu myös usein hyödykkeiden kuluttamisen kautta. Vaikka hyödykkeisiin liittyvät merkitykset olisi häivytetty ja kadotettu, alistetun kulttuurin kommunikaatio tapahtuu usein hyödykkeiden kautta (ibid. 41). Kulutushyödykkeet siis myös ylläpitävät kulttuuria.

### ***5.2 Globaali hip hop – jaetut kokemukset marginalisaatiosta***

Motleyn ja Hendersonin (2008) mukaan hip hop -kulttuuri on lokalisoitunut eri konteksteihin edustamaan marginalisoituja ääniä, heijastellen alkuperäisen yhdysvaltalaisen hip hopin asetelmia. Tutkimuksessa, jota varten haastateltiin hip hop -kulttuurin harrastajia 23 eri maasta, korostui se, että vaikka muissa maissa ei voidakaan samaistua henkilökohtaisella tasolla esimerkiksi afroamerikkalaisten kokemaan sortoon, hip hop -kulttuurin jäsenet ympäri maailmaa kokevat

empatiaa heitä kohtaan ja pystyvät jakamaan kulttuurin ytimessä olevan sorron vastustamisen, olipa tämä sorto kuviteltua tai todellista. Motleyn ja Hendersonin mukaan globaalia hip hop -yhteisöä ei yhdistä vain hip hopin elementit, vaan myös kollektiivinen marginalisoinnin tunne tai empatia marginalisaatiota kohtaan: toisin sanoen, kun hip hop on lokalisoitunut eri maihin, siinä on tyyllisten elementtien lisäksi viehättänyt yhdysvaltalaiselle hip hopille ominainen kriittinen ja vallitsevia oloja haastava viire.

Siinä missä Yhdysvalloissa hip hop syntyi vastalauseena afroamerikkalaisten kokemalle sorrolle, toisenlaiset marginalisoidut ryhmät ympäri maailmaa vastustavat muunlaisia valtarakenteita. Maahanmuuttajayhteisöissä ympäri maailmaa kritiikin kohteena voi olla samanlainen toiseutus, rasismi ja ksenofobia kuin Yhdysvalloissakin (Motley & Henderson 2008), Afrikan maissa taas Afrikan mantereeseen ja eri kansojen sorto (Osumare 2007), alkuperäiskansojen keskuudessa taas esimerkiksi kolonialismi, kuten saamelaisen hip hopin yhteydessä (Leppänen & Pietikäinen 2010). Toisaalta hip hop -kulttuuriin kuuluu myös jäseniä, jotka saattavat olla tilanteessa, joissa heihin ei kohdistu rakenteellista sortoa: näin on esimerkiksi Japanissa, Etelä-Koreassa ja Suomessa. Tällöin vastustus voi ilmetä oman identiteetin säilyttämiseen ja kaupallisen, kasvottoman massakulttuurin vastustamisena (Motley & Henderson 2008).

## 6 Hip hop ja julkisen keskustelun tavat

Vastajulkisuudet toimivat vaihtoehtoisina kommunikatiivisina tiloina, jotka kuitenkin myös muokkaavat valtajulkisuuksia tuomalla yhteiseen keskusteluun uusia ääniä ja näkökulmia (Fraser 2009, 18). Lisäksi vastajulkisuudet muokkaavat julkista keskustelua myös muokkaamalla kommunikaation tapoja. Tässä kappaleessa käsittelen hip hopille tyypillisen kommunikaation sekä länsimaisen valtajulkisuuden rationaalisen kommunikaation välistä ristiriitaa ja vaikutuksia toisiinsa. Keskityn erityisesti rapmusiikkiin, joka on näkyvin ja kenties eniten julkiseen keskusteluun vaikuttava hip hop -kulttuurin elementti.

### 6.1 Rapmusiikki ja julkisuus

Alakulttuurit ja vastajulkisuudet muodostavat kommunikatiivisia tiloja, joissa ideoita, kritiikkiä ja mielipiteitä esitetään ja artikuloidaan diskursiivisten prosessien kautta (Nærland 2015, 26). Niiden sisällä tapahtuvat piilotetut transkriptiot vuotavat toisinaan valtajulkisuuteen naamioidussa muodossa, esimerkiksi musiikin kautta (Scott 1990, 18). Musiikilla taas on vankka asema populaarikulttuurissa ja näin myös siis julkisessa keskustelussa: musiikki ja musiikista tehdyt tulkinnat ovat osa diskursiivista demokratiaan osallistumista (Nærland 2015, 25). Kappaleessa 4 esitelty afroamerikkalaisten muusikoiden tapa nostaa afroamerikkalaisen yhteisön sisäisiä diskursseja julkisuuteen musiikkinsa kautta on hyvä esimerkki tästä. Myös rose (1994, 124) onkin korostanut rapmusiikin poliittisen merkittävyyden piilevän sen kyvyssä tuoda hip hop -kulttuurin sisällä artikuloidun tiedon ja näkökulmat julkiseksi sanallisessa muodossa sekä tämän tiedon vastaanottamisessa. Rapmusiikkia voidaan pitää siis vasta- ja valtajulkisuuden – tai julkisen ja piilotetun transkription – välimaastossa toimivana välittäjänä, joka toisaalta tuo sorretussa asemassa olevia näkökulmia julkisuuteen, ja toisaalta heijastelee valta-asemassa olevien reaktiota takaisin kulttuuriin.

### 6.2 Pirstaloitumista vai pluralismia? Julkisen keskustelun kehitys modernilla aikakaudella

Julkisuus ei ole koskaan ollut homogeeninen, vaan muodostunut aina omista pienemmistä julkisuuksistaan. Habermas ja monet muut modernistit ovat kuitenkin argumentoineet, että modernilla aikakaudella julkinen keskustelu on pirstaloitunut – keskusteltavat asiat eivät ole enää yhteisesti kiinnostavia, eivätkä keskustelun tavat ole universaaleja (ks. esim. Fraser 2009, 10). Habermasin kriitikot, erityisesti postmodernistit, ovat puolestaan korostaneet, ettei kyse ole niinkään pirstoutumisesta, vaan muiden porvarilliselle julkisuudelle alisteisten julkisuuksien ja niiden edustamien näkökulmien ja keskustelutapojen tulemisesta näkyvämmäksi (McKee 2004, 19). Tätä kehitystä on edesauttanut muun muassa mediakentän murros: Joshua Meyrowitz (1985) on muun

muassa korostanut joukkoviestinten roolia vieraiden todellisuuksien tutuksi tulemisessa: niiden kautta on tullut mahdollisuus ikään kuin tirkistellä muiden yhteiskuntaryhmien todellisuuksiin (ibid. 143).

### **6.3 Julkisuus ja erilaisen kommunikaation tavat**

Modernistit ovat kritisoineet speaktaakkelimaisen populaarikulttuurin nousua, jollaiseksi hip hopiakin voi luonnehtia, ja sen vaikutusta julkisuuteen. Esimerkiksi Debord kritisoi teoksessaan *Speaktaakkelin yhteiskunta* modernia kehitystä, jonka mukaan nyky-yhteiskunnissa kansalaisille tarjotaan räiskyviä kommunikaation muotoja yksityiskohtaisen, ajatteluun kannustavan kirjallisen viestinnän sijaan, mikä ei haasta, vaan tarjoaa vain mielihyvää ja passivoi ihmisiä (McKee 2004, 107). Debordin näkökulma heijastelee myös yleisemmällä tasolla Habermasin ja muiden modernistien edustamaa näkökulmaa, jonka mukaan julkisen keskustelun tulisi olla haastavaa ja ajatteluun kannustavaa (ks. esim Habermas 2004, 245–250).

Postmodernistit ovat kritisoineet modernistien näkemystä julkisen keskustelun kehityksestä. Kriitikoiden mukaan moderni käsitys ymmärtää ihmiset liian pessimistisesti passiivisina kuluttajina, jotka eivät ole kykeneviä tulkitsemaan kriittisesti kuluttamiaan mediasisältöjä (McKee 2004, 87). Modernia käsitystä on kritisoitu myös eurosentrisyydestä: Kuten muutkin kommunikaation tavat, myös nykyisen porvarilliselle julkisuudelle pohjaavan valtajulkisuuden mukainen kommunikaatio on kulttuurisesti opittua, mikä tekee valtajulkisuudesta eksklusiivisen edellyttäessään tietynlaista sosiaalisesti ja kulttuurisesti spesifiä kompetenssia (Nærland 2015, 42).

Yhdysvalloissa afroamerikkalaisten pääsy julkisuuteen on ollut rajattua monesta eri syystä. Esimerkiksi afroamerikkalaisten orjien ei annettu opiskella, mikä on johtanut vahvan suullisen perinteen kehittymiseen kirjallisen sijaan. Hip hop, joka on syntynyt matalasti koulutetun afroamerikkalaisyhteisön keskuudessa, voidaan asettaa tähän samaan afroamerikkalaisen suullisen perinteen jatkumoon. Näin rapista ja hip hopista on muodostunut mukaan tärkeä foorumi, jossa urbaanit mustat nuoret voivat artikuloida kokemuksiaan, huoliaan ja politiikkaansa (McKee 2004, 109–110.) Myös Rosen mukaan ”rapin poliittiset tulkinnat ovat keskeisiä, jotta voidaan ylipäättään ymmärtää mustaa kulttuuripolitiikkaa” ja siten afroamerikkalaisen väestön näkökulmia (Rose 1994, 100).

Hip hopin argumentaatio perustuu affektiivisille eli tunnepitoisille ja speaktaakkelimaisille keinoille. Toisin kuin länsimaisten yhteiskuntien perustana toimivassa porvarillisessa valtajulkisuudessa, verbaalisuus ja looginen rationaalisuus on vain osa hip hopin kokonaisvaltaista argumentaatiota. Hip hopille tärkeää on myös rytmi, esiintyminen, karisma, visuaalisuus, nokkela kielenkäyttö ja ylipäättään kaikenlaiset erilaiset tavat välittää informaatiota, jotka ovat kaikki osa hip hopin taustalla vaikuttavan

afrodiasporisen kulttuurin historiaa ja käytäntöjä (Rose 1994; 124, 65). Hip hop -kulttuurin kautta tuotettua argumentaatiota ja yhteiskuntakritiikkiä ei siis voida ymmärtää esimerkiksi pelkästään rapmusiikin lyriikoita tarkastelemalla, vaan huomioon on otettava kaikki elementit, jotka liittyvät yhteiskuntakritiikin performatiiviseen esittämiseen (McKee 2004, 105–106).

Erialaisten kommunikaatiotapojen korostamista ei tule kuitenkaan ymmärtää niin, että eri yhteiskuntaryhmien ja kulttuurien jäsenten välillä olisi essentialistisia eroja. Habermasin ihanteen mukaisen julkisen keskustelun kritiikillä painotetaan ennemminkin sitä, kuinka kommunikaation tavat ovat aina kulttuurisesti muotoutuneita, eikä niitä siksi voi laittaa arvojärjestykseen (McKee 2004, 128.) Kommunikaation tapojen saavutettavuuden lisäksi monet modernistisen näkökulman kriitikot ovat korostaneet sitä, kuinka se arvottaa länsimaalaisen kulttuurin kommunikaatioperinteen muita kulttuureja arvokkaammaksi. Esimerkiksi afrikkalaisissa perinteisissä ilmaisumuodoissa suullista ilmaisua ja performatiivisuutta on pidetty korkeassa arvossa (McKee 2004, 109). Performanssit ”representoivat tärkeää kulttuurisen tuottamisen muotoa ja muodostaa yhden pääasiallisen muodon, jonka avulla ihmiset neuvottelevat ja kierrättävät heidän nykyaikaisia kulttuurisesti rakennettuja identiteettejään”. (ibid. 109–110.)

Musiikilla ja kulttuurilla on myös paremmat mahdollisuudet saada kansallisrajan ylittävää vastakaikua kuin esimerkiksi poliittisella keskustelulla. Toisin sanoen ajatukset ja näkökulmat leviävät helpommin globaalisti musiikin ja muiden kulttuuristen ilmaisukeinojen kuin pelkän asiapitoisen poliittisen keskustelun kautta. Näin ollen musiikin poliittinen merkittävyys piilee sen ”vastarationaalisuudessa” ja tunnepitoisuudessa, joiden kautta tuotetaan julkista tietoa (Nærland 2015, 20.)

Myös McGuigan (2005, 427) on argumentoinut, ettei nykyinen julkinen keskustelu huomioi tarpeeksi kulttuurin ja ekspressiivisen kommunikaation ja argumentaation roolia ja merkitystä. McGuiganin mukaan kulttuurin kentällä poliittista keskustelua, mikä tekee siitä tärkeän vastavoiman rationaalisuutta korostavalle julkiselle keskustelulle. Hip hop -musiikin integroituminen julkisuuteen on ollut merkittävä osa henkilökohtaisten ja sosiaalisten identiteettien muodostumisessa: sosiokulttuurisesti ja individuaalisesti spesifien kokemusten julkisen esittelyn kautta hip hop -musiikki tarjoaa työkalun, jonka kautta on mahdollista ”empaattisesti kuvitella toinen” (Nærland 2015, 55).

Hip hopin merkittävyys julkiselle keskustelulle korostuu myös silloin, kun ajatellaan hip hopia osana marginalisoituja ääniä edustavaa piilotettua transkriptiota sekä Habermasin kuvausta julkista keskustelua edellyttävästä ideaalista puhetilanteesta. Scottin mukaan eri yhteiskuntaryhmien

politiikasta pakenee sisäpiirille tarkoitettuihin piilotettuihin transkriptioihin, minkä vuoksi julkisen transkription alueella käytävä poliittinen keskustelu on vaillinaista. Poliitiikan pakeneminen piilotettuun transkriptioon johtuu taas epätasa-arvoisista valtarakenteista, jotka eivät saisi vaikuttaa Habermasin mukaan julkiseen keskusteluun. Näin ollen hip hopin ja muiden alakulttuurien tai vastajulkisuuksien kautta tuotujen näkökulmien ja kommunikaatiotapojen huomiotta jättäminen ei tue habermasilaista ideaa ideaalista puhetilanteesta. Piilotettu transkriptio representoikin koko marginalisoidun ryhmän kaksisuuntaista keskustelevaa vastausta, joka ei epätasa-arvoisten valtasuhteiden vuoksi esiinny sellaisenaan julkisessa transkriptiossa. (Scott 1990; 115, 38.)

#### **6.4 Case N.W.A – esimerkki hip hopin argumentaatiosta ja sen julkisesta tulkinnasta**

Fuck tha Police (1988) on rapyhtye N.W.A:n kappale, joka kritisoi poliisiväkivaltaa urbaanin köyhän afroamerikkalaisen näkökulmasta. Se on yksi ensimmäisiä gangsta rap -kappaleita: gangsta rap on hip hop -musiikin alalaji, jolle on ominaista muun muassa vulgaari ilmaisu sekä ihannoiva tai kritiikitön suhtautuminen väkivaltaan ja jengielämään. Kappaleessa korostuvat erilaiset väkivaltafantasiat. Esimerkiksi toisessa säkeistössä yhtyeen jäsen MC Ren räppää seuraavasti:

*For police, I'm saying, "Fuck you punk!" / Reading my rights and shit, it's all junk / Pulling out a silly club, so you stand / With a fake-ass badge and a gun in your hand / But take off the gun so you can see what's up / And we'll go at it, punk, and I'ma fuck you up!*

MC Ren osoittaa, ettei hänellä ole kunnioitusta poliisia kohtaan, koska poliisit eivät oikeasti kohtele heitä niiden oikeuksien mukaan, joita heillä kansalaisina pidätystilanteessa kuuluisi olla. Tämän jälkeen hän esittää kuvitteellisen tilanteen: jos hänet pidättäneeltä poliisilta otettaisiin pois virkamerkki ja ase – jotka ovat epäaitoja jo muutenkin – MC Ren olisi valmis pahoinpitelemään kyseenomaisen viranomaisen.

Fuck tha Police on kokonaisuudessaan vulgaari kappale, joka väkivallan glorifioinnin lisäksi sisältää myös halventavia ilmauksia esimerkiksi naisia ja seksuaalivähemmistöjä kohtaan, millä ei sinänsä ole mitään tekemistä kappaleen sanoman kanssa, joka on poliisien harjoittama väkivalta ja amerikkalaisen yhteiskunnan institutionalisoituneen rasismien vastustaminen. Kappale oli myös yksi keskeisimmistä syistä, minkä takia FBI päätyi lähettämään kirjallisen varoituksen N.W.A:ta edustaneelle levy-yhtiölle.

Fuck tha Police -kappaleen lisäksi koko N.W.A:n tuotantoa, toisinaan myös kaikkea rapmusiikkia, on kritisoitu väkivaltaan ja moraalittomaan käytökseen kannustavana. Toisaalta tutkimusten mukaan (Epstein, Pratto & Skipper 1990) tietyn musiikkigenren kuuntelulla ei pystytä selittämään yksilöiden ongelmakäyttäytymistä. Epsteinin, Pratto ja Skipperin mukaan N.W.A. käyttää kappaleessa



yksittäisiä viranomaisia kuvaamaan laajemmin virkavallan asemaa symbolina valkoisesta dominoinnista ja afroamerikkalaisten sortamisesta – *Fuck the Police* ei siis tarkoita, että halutaan yksiselitteisesti pahaa poliiseille (ibid. 391).

Yliampuvan kielenkäytön voi tulkita myös pyrkimykseksi keskittää ja hankkia huomiota, mikä on olennainen osa hip hopin poliittista merkittävyyttä (Nærland 2015, 25). Myös Scott (1999, 36) korostaa sitä, kuinka väkivaltafantasiat ja vihanpurkaukset ovat tyypillisiä piilotetuille transkriptioille: Piilotetuissa transkriptioissa tuotetut ”purkaukset” ovat mahdollisuus ”antaa samalla mitalla takaisin” dominoiville ryhmille ilman, että siitä koituu vakavia sanktioita (ibid. 37). Vaikka piilotetun transkription kautta ilmaistuja mielipiteitä ei tulekaan tulkita yksiselitteisesti totuudeksi, joka olisi ristiriidassa julkisen transkription valheiden kanssa, sisältävät piilotetun transkription viestit tärkeitä näkökulmia, jotka jäävät ulos julkisesta keskustelusta epätasa-arvoistavien valtarakenteiden vuoksi (ibid. 114–115).

## 7 Johtopäätökset ja diskussio

### 7.1 Yhteenveto

Hip hop muodostaa samanaikaisesti oman vastajulkisuutensa sekä vaikuttaa valtajulkisuuteen populaarikulttuurin kautta. Tässä tutkielmassa pyrkimyksenäni oli tarkastella monipuolisesti tätä suhdetta keskittymällä hip hopin asemaan vastajulkisuutena Yhdysvalloissa, hip hop -kulttuurin globalisaatioon sekä hip hopin ja valtajulkisuuden kommunikaatiotapojen suhteeseen.

Hip hop on osa afrodiasporisen kulttuurin jatkumoa, mutta sen synty jälkiteollisen amerikkalaisen yhteiskunnan marginaalissa on vaikuttanut merkittävästi kulttuurin luonteeseen ja keskeisiin merkityksiin. Hip hop on näin muodostanut oman alakulttuurinsa ja vastajulkisuutensa, joka tarjoaa valtajulkisuudelle ja -kulttuurille vaihtoehtoisen keskusteluareenan sekä tilan oman identiteetin muodostamiseen.

Hip hopin sisäistä keskustelua Yhdysvalloissa käydään ensisijaisesti afroamerikkalaisen yhteisön näkökulmista lähtien. Samanaikaisesti on kuitenkin muistettava, ettei hip hop edusta kollektiivisesti kaikkien afroamerikkalaisten näkemyksiä, vaan on sisäisesti ristiriitainen: tämä ristiriita toisaalta myös korostaa hip hopin asemaa julkisena keskustelualustana.

Hip hop on myös kaupallistunut ja globalisoitunut voimakkaasti, minkä vuoksi kulttuuri on sisäisesti entistä heterogeenisempi. Globaali hip hop -kulttuuri voi tarjota helposti samaistuttavan yhteisön modernilla ajalla, jolloin kulttuurisen identiteetin muodostuminen tapahtuu yhä enemmän kuvien, mielikuvien ja mielikuvituksen kautta. Yksi globaalia hip hop -yhteisöä yhdistävä tekijä on kollektiivinen kokemus marginalisaatiosta. Vaikka kaikki hip hop -kulttuuriin osallistuvat eivät kykene välttämättä samaistumaan henkilökohtaisella tasolla hip hopin kautta artikuloituihin kokemuksiin rakenteellisesta sorrosta ja epäoikeudenmukaisuudesta, globaalia hip hop -kulttuuria sitoo yhteen empaattinen suhtautuminen marginalisaatiota kohtaan. Näin voidaan argumentoida, että globaali hip hop -kulttuuri ja sen lokalisoituneet muodot luovat samankaltaista vastajulkisuutta ja vaihtoehtoista kommunikatiivista tilaa kuin Yhdysvalloissakin.

Hip hopin kaupallinen nousu ja samanaikainen voimakas mediakentän muutos ovat vaikuttaneet siihen, että hip hop vaikuttaa nykyisin paljon myös valtajulkisuuteen populaarikulttuurin kautta. Hip hop tuo julkiseen keskusteluun uusia näkökulmia, mutta toisaalta myös uusia ilmaisun ja argumentaation tapoja. Hip hopille ominainen ilmaisu on speaktaakkelimaista, mikä on ristiriidassa länsimaisen julkisen keskustelun perinteen kanssa. Hip hopin ja tunnepitoisen ja speaktaakkelimaisen ilmaisun ja argumentaation paikkaa on kuitenkin puolustettu: Ilmaisun ja argumentaation tavat ovat

kytköksissä kulttuureihin, minkä vuoksi erilaiset ilmaisun tavat ovat toisille paljon helpommin saavutettavissa. Esimerkiksi nykyisessä virallisessa julkisuudessa käytetyt tavat länsimaisten ja korkeakoulutettujen dominoivia, kun taas esimerkiksi monissa afrikkalaisissa kulttuureissa performatiivisuus on keskeisessä roolissa ja arvostettua. Tästä näkökulmasta erilaisten ilmaisutapojen hyväksyminen julkiseen keskusteluun ja erilaisten kommunikaatio- ja argumentaatiotapojen ymmärtäminen monipuolistaa ja demokratisoi julkista keskustelua.

## **7.2 Diskussio**

Tavat, joilla kulttuuri ja julkisuus kietoutuvat toisiinsa, ovat erittäin monimutkaisia. Kulttuuri muokkaa sekä julkisuudessa keskusteltavia aiheita että tapoja, joilla näistä aiheista keskustellaan. Samanaikaisesti julkisuus heijastuu takaisin kulttuureihin muokaten muun muassa niiden sisäisiä diskursseja tai jopa synnyttämällä uusia alakulttuureja. Tämä monimutkainen suhde tekee julkisuuden ja kulttuurin tutkimuksen yhdistämisestä sekä mielenkiintoista että haastavaa.

Tutkielmani teemat – eli hip hopin asema vastajulkisuutena, hip hop -kulttuurin globalisaatio ja hip hopin kommunikaatio- ja argumentaatiologiikan suhde valtajulkisuudelle ominaisiin keskustelutapoihin – ovat kaikki erittäin laajoja, ja olisivat yksittäänkin voineet muodostaa täysin kattavan kandidaatintutkielman. Päädyin kuitenkin ottamaan mukaan kaikki teemat, sillä pyrkimykseni oli tarkastella mahdollisimman laaja-alaisesti hip hop -kulttuurin ja julkisuuden suhdetta. Koen onnistuneeni tässä, vaikkakin samanaikaisesti eri osa-alueiden erittely on jäänyt pintaraapaisuksi. Toisaalta yksittäisiin teemoihin on mahdollista syventyä esimerkiksi pro gradu -tutkielmassa.

Tutkielmani teoreettinen viitekehys on myös laajahko, mutta muodostaa silti mielestäni sopivan kompaktin kokonaisuuden. Kulttuurien ja globalisaation teoreettinen käsittely on tutkielmassani suhteellisen pintapuolista, mutta koska halusin säilyttää painopisteen nimenomaan julkisuuden tutkimuksessa, on tämä mielestäni perusteltua. Kulttuurin ja globalisaation teorioiden poisjättäminen kokonaan olisi taas ollut mielestäni ongelmallista, sillä tarkastelen kuitenkin julkisuutta globalisoituneen hip hop -kulttuurin näkökulmasta.

Tutkielmani teoreettista viitekehystä olisi toisaalta voinut täydentää ideologian käsitteellä, joka toistui useissa sekä julkisuutta että kulttuuria käsittelevissä lähdeteoksissa (esim. Habermas 2004; Appadurai 1996; McKee 2004; Rose 1994). Koen kuitenkin, että ideologian teoretisoinnin lisääminen olisi todennäköisesti laajentanut tutkielmaani kohtuuttoman pitkäksi.

Käyttämäni lähteet ovat mielestäni työni kannalta relevantteja. Hip hop -kulttuuria käsittelevässä lähdeaineistossa painottuu rapmusiikki, sillä se on hip hop -kulttuurin osa-alueista kenties eniten tutkittu.

Toisaalta tärkeää on myös pohtia lähteiden julkaisuajankohtien vaikutusta: useat käyttämäni lähteistä on julkaistu 1990-luvun lopulla tai 2000-luvun alussa, minkä vuoksi niissä ei käsitellä juurikaan hiljattain tapahtuneen mediakentän muutoksen vaikutuksia julkiseen keskusteluun. Myös hip hop -kulttuuri on kehittynyt valtavasti viime vuosikymmenien aikana: esimerkiksi Rose myöhemmissä teoksissaan (ks. esim. Rose 2008) pohtinut kriittisesti hip hop -kulttuuria ja aiempia teoksiaan.

Hip hop on kulttuuri, joka ymmärretään usein helposti väärin. Aiheeseen perehtymättömille hip hop merkitsee helposti vain väkivaltaa, päihteitä ja seksismiä. Keveiden, radiosoitossa olevien hip hop kappaleiden yksinkertaisia sanoituksia käytetään usein myös esimerkkinä musiikin ja populaarikulttuurin rappiosta. Vaikka väkivallan ja päihteiden ihannointi, misogynia sekä kaupallistuminen ovat toki eittämättä ongelmallisia osia hip hop -kulttuuria, ne eivät kuitenkaan muodosta koko kokonaisuutta. Eräs tavoitteeni tässä tutkielmassa onkin ollut tarjota syvällisempi kuva hip hop -kulttuurista ja tuoda esiin kulttuurisen ilmaisun taustalla piileviä arvoja ja merkityksiä. Samankaltainen tutkimus myös muista alakulttuureista voisi olla myös erittäin mielenkiintoista.

## Kirjallisuus

**Appadurai, A.** (1996). *Modernity at large : cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.

**Baker, A. & Hare, S.** (2017). *Keepin' It Real : Authenticity, Commercialization, and the Media in Korean Hip Hop*. SAGE Open, 7(2). DOI: 10.1177/2158244017710294

**Buxton, R.** (17.2.2017). *Geraldo Rivera: 'Hip-Hop Has Done More Damage To Black And Brown People Than Racism In The Last 10 Years'*. Huffington Post. Noudettu osoitteesta [https://www.huffingtonpost.com/2015/02/17/geraldo-rivera-hip-hop-racism\\_n\\_6701628.html?guccounter=1](https://www.huffingtonpost.com/2015/02/17/geraldo-rivera-hip-hop-racism_n_6701628.html?guccounter=1)

**Chang, J.** (2008). *Can't stop, won't stop : hiphopsukupolven historia*. Like.

**Clutter, M.** (2015). *Imaginary Apparatus : New York City and Its Mediated Representation*. University of Chicago Press.

**Crooke, A. & Travis, R.** (27.7.2017). *The healing power of hip hop*. The Conversation. Noudettu osoitteesta <http://theconversation.com/the-healing-power-of-hip-hop-81556>

**Epstein, J.; Pratto, D.; Skipper, J.** (1990) *Teenagers, behavioral problems, and preferences for heavy metal and rap music : A case study of a southern middle school*. Deviant Behavior 11(4), 381–394, DOI: 10.1080/01639625.1990.9967860

**Fraser, N., & Pietilä, V.** (2009). *Uusi katse julkisuuteen : Vallitsevan demokratian arvostelua*. Media & Viestintä, 32(3). Noudettu osoitteesta <https://journal.fi/mediaviestinta/article/view/62979>

**Freccero, C.** (1999). *Popular Culture : An Introduction*. New York: NYU Press.

**Gilroy, P.** (1987). *'Get up, get into it and get involved' – soul, civil rights and black power*. Teoksessa Storey, J. (toim.), *Cultural Theory and Popular Culture, 4<sup>th</sup> edition* (356–364). Pearson Education Limited.

**Habermas, J.** (2004). *Julkisuuden rakennemuutos : tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Vastapaino.

**Harrington, R.** (4.10.1989). *THE FBI AS MUSIC CRITIC*. Washington Post. Noudettu osoitteesta <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/10/04/the-fbi-as-music-critic/3f9abdb7bed1-45b2-83ca-7a6e7da59fa9/>

**Jackson, O. & Patterson, L.** (1988). *Fuck tha Police* [äänittänyt N.W.A]. Albumilta *Straight Outta Compton* [CD-levy]. Los Angeles: Priority Records.

**Lamotte, M.** (2014). *Rebels Without a Pause: Hip-hop and Resistance in the City*. International Journal of Urban and Regional Research, 38(2), 686–694. DOI: 10.1111/1468-2427.12087

- Leppänen, S. & Pietikäinen, S.** (2010). *Urban rap goes to Arctic Lapland: Breaking through and saving the endangered Inari Sámi language*. Teoksessa Kelly-Holmes, H. & Mautner, G. (toim.), *Language and the market* (148–158). Lontoo: Palgrave MacMillan.
- Mansbach, A.** (24.3.2013). *New York City's War on Graffiti*. Huffington Post. Noudettu osoitteesta [https://www.huffingtonpost.com/adam-mansbach/nyc-graffiti\\_b\\_2527074.html](https://www.huffingtonpost.com/adam-mansbach/nyc-graffiti_b_2527074.html)
- McGuigan, J.** (2005). *Cultural Public Sphere*. *European Journal of Cultural Studies*, 8(4), 427– 443. DOI: 10.1177/1367549405057827
- McGuigan, J.** (1996). *Culture and the public sphere*. Routledge.
- McKee, A.** (2004). *The public sphere : an introduction*. Cambridge University Press.
- McLeod, K.** (1999). *Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation*. *Journal of Communication*, 49(4), 134–150. DOI: 10.1111/j.1460-2466.1999.tb02821.x
- Motley, C, & Henderson, G.** (2008). *The global hip-hop Diaspora : Understanding the culture*. *Journal of Business Research*, 61(3), 243–253. DOI: 10.1016/j.jbusres.2007.06.020
- Nasir, J. & Martin, C.** (1994). *N.Y. State of Mind* [Äänittänyt Nas]. Albumilta *Illmatic* [MP3tiedosto]. New York: Columbia Records.
- Nærland, T.** (2015). *Music and the public sphere : Exploring the political significance of Norwegian hip hop music through the lens of public sphere theory*. Väitöskirja, Bergenin yliopisto.
- Nærland, T.** (2014). *Rhythm, rhyme and reason : hip hop expressivity as political discourse*. *Popular Music* 33(3), 473–491. DOI: 10.1017/S0261143014000361
- Osumare, H.** (2007). *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop : Power Moves*. Palgrave Macmillan.
- Rooney, J.** (1995). *Organizing the South Bronx*. State University of New York Press.
- Rabaka, R.** (2013). *The hip hop movement : from R&B and the civil rights movement to rap and the hip hop generation*. Lexington Books.
- Rose, T.** (1994). *Black noise : rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan U.P.
- Rose, T.** (2008). *The hip hop wars : what we talk about when we talk about hip hop – and why it matters*. Perseus Books Group.
- Saeed, A.** (2006). *Musical Jihad*. Teoksessa Storey, J. (toim.), *Cultural Theory and Popular Culture, 4<sup>th</sup> edition* (395–401). Pearson Education Limited.
- Scott, J. C.** (1990). *Domination and the arts of resistance : hidden transcripts*. Yale University Press.
- Storey, J.** (2015). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London, UNITED KINGDOM: Routledge.

**Thompson, J.** (1993). *The Theory of the Public Sphere*. *Theory, Culture & Society* 10(3), 173-189.  
DOI: 10.1177/026327693010003008