

ARTIKKELI

SITÄ KYLVÄT, MITÄ NIITÄT

Suomenkielinen improvisoitu rap ja komposition strategiat¹*Venla Sykäri*

Improvisoitu rap, *freestyle-rap* tai räpistä puhuttaessa vain *freestyle*, on räpäten esitettyä, esityshetkellä luotua lyriikkaa. Freestyle on osa Yhdysvalloissa 1970-luvulla syntynyttä urbaania nuorisokulttuuria, *hiphopia*, ja sen piiristä yhdeksi populaarimusiikin valtalajiksi kasvanutta musiikin muotoa, räppiä². Hiphop-kulttuuri omaksuttiin Suomeen nuorison alakulttuuriksi jo 1980-luvun alkupuolella, mutta suomen kieli vakiintui hiphop-lyriikan kieleksi vasta 1990-luvun loppupuolella. Suomenkielinen freestyle on kuitenkin jo vajaan kahdenkymmenen vuoden aikana kehittynyt täysimittaiseksi improvisoidun runontuottamisen kieleksi. Improvisoijalle freestyle tarjoaa moninaisia polkuja kieleen, rytmiin ja mieleen. Suuri osa esityksistä toteutuu alakulttuurisissa yhteyksissä, mutta yleisö on voinut seurata freestyleä paikallisradiossa, YouTubessa, kadulla tai kilpalaulu- eli

¹ Tämän tutkimuksen on mahdollistanut haastattelemini artistien taito analysoida keskustelussa omaa henkilökohtaista taiteellista ja kulttuurista pääomaansa. Osa haastateltavista on täydentänyt tietoja eri vaiheissa ja Jodarok on lukenut koko käsikirjoituksen ja kommentoinut sitä. Kiitos! Kaikki virheet ja puutteet ovat luonnollisesti vain omalla vastuullani. Kiitän myös nimettömiä vertaisarvioijia tuesta ja tärkeistä, yksityiskohtaisista kommentteista ja toimittajaani Karina Lukinia korvaamattomasta yhteistyöstä artikkelin viimeistelyssä.

² Kirjoitusasu *rap* on vakiintunut Suomessa kansainvälisen musiikkityylin nimenä, mutta taivutetut muodot, kuten räpätä, esitetään yleensä suomenkielisissä kirjoitusasuissa. Käytän tässäkin sanan perusmuodosta kirjoitusasua *rap*, mutta kaikista sen taivutusmuodoista suomalaisen ääntämyksen mukaisia muotoja, kuten räppiä, räppääjä, räpätä, samoin käytän vakiintunutta ilmaisua *suomiräp* räpistä Suomessa. Sanoista *battle* ja freestyle käytän sen sijaan niiden englanninkielistä perusmuotoa myötäileviä taivutusmuotoja, koska äänneasut ovat vakiintuneet yhteisön kielenkäyttöön sellaisenaan. Poikkeuksena freestylen tuottajasta käytän sanaa *friistailaaja*, koska haastateltavien mukaan esimerkiksi harrastaja-sana ei kuvaa pitkään asialle omistautunutta tekijää, jolle freestyle ei ole pelkkä harrastus, mutta ei yleensä pääasiallinen ammattikaan.



battle tapahtumissa. Joukko kokeneita friistailaajia on tuonut improvisoidun räpin viime vuosina myös improvisaatioteatterin kaltaisiin konteksteihin, joissa räppääjät ovat vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Nuorin ikäluokka voi siten jo omaksua improvisoinnin tekniikkaa ja tyyleyä sekä pelkästään suomenkielisten esikuvien avulla että yhä laajemmasta tyylikategoriasta.

Tässä artikkelissa tarkastelen, millaisia resursseja suomenkielinen freestyle tarjoaa verbaaliseen improvisointiin ja miten näitä resursseja käytetään. Ymmärrän freestylen erityisenä runomuotoisena *ilmaisukielenä*, jonka ominaispiirteet muodostavat esitystä ja lyriikan muotoa ja tuottamista säätelevän kokonaisuuden. Ilmaisukielen puitteissa kukin improvisoija muodostaa oman persoonallisen esitystyylinsä, ja esittäjät ja kuulijat kokevat ja ymmärtävät lyriikan ja esityksen juuri freestylenä. Suomenkielinen freestyle noudattaa sekä musiikillisten tekijöidensä että riimittelyn perusteiden osalta suurelta osin rap-musiikin ja -lyriikan yleisiä konventioita. Suullisen lyriikan tuottamisen tapansa puolesta freestyle poikkeaa kuitenkin merkittävästi kirjoitetusta, valmiina kappaleina esitettävästä ja levytetystä rap-lyriikasta. Estetiikaltaan freestyle asettuukin yhden suullisesti tuotetun runouden ikivanhan lajin, improvisoidun runouden jatkumoon.

Suomenkielisestä freestylesta on aiemmin tehty folkloristiikan oppiaineessa pro gradu -tutkielma (Palonen 2008), joka perustuu räpin vuoden 2005 SM-kisaesitysten analyysiin ja haastatteluihin. Tässä pioneerityössä on ansiokas haastatteluaineisto, ja se avaa jo hyvän näkökulman freestylen historiaan, poetiikkaan ja esityskonteksteihin Suomessa. Tämän jälkeen laji on edelleen kehittynyt ja vakiintunut ja uusia esityskonteksteja on kehitetty aktiivisesti, joten tässä artikkelissa esitän perustiedot freestylestä kompaktissa ja päivitettyssä muodossa. Jatkan freestylen komposition analyysiä havainnoimalla improvisoinnin strategioita aineistolähtöisesti erilaisissa esityskonteksteissa. Tukenani on aiempi riimillisten parisäkeiden tuntemus ja kenttätöypohjainen kokemus suullisen komposition analyysistä (ks. Sykäri 2011, 168–172). Tutkin tarkemmin freestylen rakenne- ja argumentaatioyksiköitä, argumentaation ja assosiaatioiden rakentumista sekä vastavuoroisuuden rakenteita.

Rap on musiikin ja lyriikan tuottamisen tapa, joka tarjoaa varsinkin nuorille ajankohtaisen kielen itseilmaisuuksiin ja kommunikointiin. Rappiä onkin tutkittu ja tutkitaan paljon yhteiskunnallisista ja sosiolingvivistisistä näkökulmista. Hiphopin historiasta Yhdysvalloissa on saatavilla seikkaperäisiä teoksia (mm. Toop 2000; Chang 2008; Rose 1994; Forman & Neal 2004; Morgan 2009; suomeksi Hilamaa & Varjus 2000). Musikologi Adam Krims (2000) käsittelee räpin tyylien ja *flow'n* koulukuntia. Hiphopin ja räpin omaksumista ja vakiintumista eri kieliin ja paikalliskulttuureihin on



tutkittu laajasti (mm. Mitchell 1996; Mitchell 2001; Alim et al. 2009; Terkourafi 2010; Hammou 2012). Hiphopista ja räpistä Suomessa on saatavilla muutama yleisteos (Mikkonen 2004; Paleface 2011) ja kirjoitetun suomiräpin tutkimus on suosittu aihe akateemisissa opinnäytteissä.³

Räppääminen on syntynyt ja Yhdysvaltojen ulkopuolella useimmiten omaksuttu ja kehittynyt paikallisen suullisen kulttuurin ja niiden poeettisten muotojen välityksellä (mm. Pennycook & Mitchell 2009), mutta freestylea on tutkittu pääosin vain sosiolingvivististä näkökulmista battlekontekstissa (Alim et al. 2010; 2011; Cutler 2009; ks. myös Pihel 1996). Helsingissä 13.9.2014 järjestetyssä hiphop-seminaarissa⁴ puhuneet Tony Mitchell ja Alex Perullo vahvistivat keskustelussa, että freestyle on tutkimuksessa jäänyt sivuun. Suomenkielinen improvisoitu rap puolestaan on niin monipuolista, että sen kautta voi tutustua paitsi improvisaation paikallisiin prosesseihin, myös yleisemmin niihin kognitiivisiin perusteisiin, joiden avulla runomittainen ilmaisukieli taipuu sekä argumentatiivisen että taiteellisen itseilmaisun ja kommunikaation resurssiksi suullisessa kulttuurissa.

Tutkimukseni aineisto on muodostunut etnografisessa kenttätyössä, jonka haastattelu- ja havainnointiaineistoja täydentävät vapaamuotoiset keskustelut. Esityksien analyysiin olen käyttänyt sekä itse nauhoitettuja että saatavilla olevia videoituja tallenteita. Artikkelin aineistoesimerkeiksi olen valinnut YouTubessa saatavilla olevia, mahdollisimman yleistajuisia otteita etupäässä haastateltavieni esityksistä. Haastateltavista Jodarok, Kajo, Kosola, Krister, Rivo, Solonen ja Toni ovat tunnettuja nimiä julkisissa esityskonteksteissa ja Sipuli-Jaska paikallisesti. Käytän haastateltavista edellä mainittuja MC- eli artistinimiä (*"ämsee"*, *master of ceremonies* tai *move the crowd*), mutta ilman MC-etuliitettä.

Suurin osa keskustelukumppaneistani tuottaa lyriikkaa myös kirjoittamalla, mutta kukaan ei ollut koskaan nähnyt improvisoituja puheenvuorojaan tekstualisoituna, mikä aiheutti hämmennystä. Korostan siksi, että tässä artikkelissa litteroimani tekstit ovat peräisin suullisista, paikan päällä improvisoiduista esityksistä, eikä niitä ole tarkoitettu luettavaksi sellaisenaan. Esityskontekstistaan erotetuilla teksteillä voidaan ainoastaan havainnoida improvisaation ja freestylen käytäntöjen, mahdollisuuksien ja ihanteiden *perusteita*. Kokonaisvaltainen *kokemus* improvisoinnista voi syntyä vain elävässä esityksessä.

³ Lukuisten proseminaari- ja pro gradu -töiden lisäksi väitöskirjoja ovat tekemässä Dragana Cvetanović Helsingin yliopistossa ja Inka Rantakallio Turun yliopistossa. Elina Westinen (2014) on vastikään väitellyt Jyväskylän yliopistossa.

⁴ Hip Hop Studies: Global and Local. Helsingin yliopiston sosiaali- ja kulttuuriantropologian oppiaineen ja Suomen nuorisotutkimusverkoston järjestämä kansainvälinen seminaari.



SUOMENKIELISEN FREESTYLEN VAIKUTTEET, KEHITYS JA VAKIINTUMINEN

Afroamerikkalaisten ja latinojen asuinalueella New Yorkin Bronxissa 1970-luvulla muodostunut hiphopiksi nimetty kulttuuri kehittyi aluksi DJ-toiminnan, katutanssin (*breakdance*) ja graffitien osa-alueilla. Jeff Changin (2000, 85, 131) analyysin mukaan sodanjälkeisen suuren ikäluokan varjossa kasvanut uusi hiphop-sukupolvi kaipasi näkyvyyttä ja tarttui siksi kiihkeästi katubilekulttuuriin ja graffitien maalaukseen, jotka tarjosivat keinoja erottautua ja ottaa urbaani tila haltuun. Hiphop-kulttuurin perusta on siten *performatiivisesti* tuotetussa yksilöllisessä identiteetissä, jota luodaan ja joka jaetaan samanhenkisessä yhteisössä.

Räppäämisen alkumuotona pidetään jamaikalaissyntyisten DJ:iden instrumentaalimusiikin päälle esittämiä itsekehuja ja tanssijoille osoitettuja huudahduksia. Siinä missä hiphop-musiikin vallankumous perustui uusille tavoille soittaa levyjä ja tuottaa musiikkia, verbaalinen osuus oli jatkoa sekä monimuotoiselle suulliselle perinteelle että tämän perinteen pitkäaikaiselle hyödyntämiselle viihdeteollisuudessa. Räppäämistä edeltävät riimilliset suullisen perinteen lajit käsittävät sekä pitempiä, narratiivisia muotoja (*toasts*) että lyhyitä improvisoituja satiirisen huumorin ja haastamisen muotoja (*signifying / sounding / dozens*) (mm. Pihel 1996, 252–253; Toop 2000, 29–34; Abrahams 1970; Labov 1972). David Toopin mukaan mustat DJ:t ja viihdeartistit hyödynsivät suullista perinnettä yleisesti jo 1940-luvulta alkaen esimerkiksi radiossa puheenvuoroissaan (*rap; rap attack*), joiden tavoitteena oli palauttaa elävän esityksen tuntu levymusiikkiin (Toop 2000, 38–39). Pihelin mukaan (1996, 252–253) suurin vaikutte Bronxin MC:ille oli kuitenkin kilpahenkinen, improvisoituun argumentaatioon perustuva *signifying*-perinne. Monet friistailaajat olivat spesialisteja myös *signifying*-kilvassa, jonka verbaalisuutta he freestylella jalostivat monipuolistamalla esitystekniikkaa, rytmittämistä ja riimittämistä. Hiphopin verbaalinen osuus eli ”hehkuttaminen” (*boasting*) laajeni pian sekä DJ-toiminnan teknistymisen että kilpailun kovenemisen seurauksena erityiseksi MC:n eli räppääjän rooliksi. Räppäämisen tyyli ja sanoma ovat vuosikymmenten aikana muuttuneet Yhdysvalloissa. Eri kieliyhteisöt omaksuivat räppäämisen Yhdysvalloissa jo 1980-luvun alussa ja varsin pian myös muualla maailmassa. (Mm. Chang 2008; Hilamaa & Varjus 2000; Krims 2000; Toop 2000; Mitchell 1996.)

Suomeen hiphop-kulttuuri saapui vuosien 1983–1984 vaiheilla musiikin, DJ-toiminnan, *breakdance*-tanssin ja graffitien muodossa. Räppääminen aloitettiin myöhemmin ensin englannin kielellä. Alakulttuurin parissa suhtauduttiin pääosin kriittisesti ensimmäisiin, 1990-luvun vaihteessa



suomen kielellä räppäviin artisteihin ja yhtyeisiin (Raptori, Pääkköset ja MC Nikke T) (Paleface 2011, 38). Improvisoidun räppäämisen malli omaksuttiin 1990-luvun loppupuolella, jolloin internet mahdollisti yhdysvaltalaisen esikuvien kuuntelun suorissa radiolähetyksissä. Tärkeänä vaikuttajana toimi etenkin Yhdysvaltojen länsirannikolla aktiivinen improvisoidun räpin alakulttuuri (ks. Morgan 2009; Lee 2009). Vaikka Yhdysvalloissa freestyle kattaa sekä improvisoituja että myös kokonaan tai osin valmisteltuja esityksiä eli *rutiineja*, Suomeen termi vakiintui pelkästään improvisoinnin merkityksessä. Haastattelujen ja muiden artistien kertomusten (Paleface 2011) perusteella vaikuttaa siltä, että improvisointi suomen kielellä aloitettiin vuosien 1996 ja 1997 tienoilla. Haastateltavieni mukaan suomiräpin alkuvaiheessa oli jossain määrin itsestään selvää, että räppäri osaa myös improvisoida.

Freestylen nimensä mukainen perusmuoto on ensisijaisesti vertaisyhteisössä esitetty vapaamuotoinen improvisaatio, jota sen organisoidummissa muodossa kutsutaan *cypheriksi* (myös *cipher*; mm. Lee 2009). Useimmat suomalaiset friistailaajat ovat aloittaneet improvisoinnin ala- tai yläasteiässä räppäämällä instrumentaalinauhujen päälle tai ilman musiikkitaustaa joko matkimalla yhdysvaltalaisen räpin teemoja tai keksimällä teemoja ympärillä havaituista tai ajatuksenvirran tuomista aiheista. Vaikka perustekniikan voi saavuttaa muutamassa vuodessa, vasta huomattavasti pitempiaikainen aktiivinen harrastus takaa ilmaisukielen hallinnan. Freestyle onkin monille jatkuva mielentila, jossa kokemukset, havainnot ympäristöstä, teksteistä ja puheesta poimitut sanat ja ilmaisut hakevat muotoa riimeinä – rimmaavina sanapareina sekä säkeen aihioina eli *läppinä*, osuvan merkitysisällön koodaavina ilmaisuina. Harjoittelun, yksilöllisten tekijöiden ja omien mielenkiinnon kohteiden lisäksi oma vertaisyhteisö vaikuttaa suuresti siihen, minkälaisen temaattisen toimintalan kukin räppäjä itselleen hahmottaa.

Suomenkielinen rap teki vuonna 1999 nopean läpimurron Fintelligensin levyn myötä, mikä vaikutti suoraan myös freestylen suosioon. Jo vuonna 2000 perustettiin freestyle-räpin suomenmestaruuskilpailut⁵, ja vuonna 2002 rap-artisti Eminemin tähdittämä *8 mile* -elokuva toi sanalliseen kaksintaisteluun perustuvan freestyle-battlen esityskontekstina yhä näkyvämmiin esille. Aiemman cypherin ohella tai sijaan moni harrastaja sosiaalistui siten 2000-luvulla freestylen maailmaan battle-kontekstissa. SM-kisojen ensimmäisenä vuonna (2000) kilpailtiin vain englanninkielellä. Vuodesta 2002 kisat jakautuivat suomen- ja englanninkielisiin sarjoihin. 2000-luvun kuluessa kilpailijoiden määrä englanninkielisessä sarjassa väheni, ja vuodesta 2009 alkaen SM-kisoissa on ollut vain suomenkielinen sarja (Rap SM freestyle battle). Kielen vaihtuminen vastaa tyypillistä

⁵ Yhdysvaltalainen freestyle battle rap -kilpailu Rap Olympics on perustettu 1993.



kehitystä Yhdysvaltojen ulkopuolella (mm. Androutsopoulos 2009; Mitchell 2001).

2000-luvun puolivälistä alkaen SM-kilpailuun osallistui jo varsin tietoinen ja harjaantunut kilpailijajoukko, joka oli kasvanut seuraamalle tiiviisti suomalaisia räpin mestaruuskilpailuja. SM-kisat ovat monelle artistille tärkeä väylä rohkeuden ja esiintymisvarmuuden löytämiseen, minkä lisäksi kilpailut edesauttavat vertaisverkostojen syntymistä. Vuosittaisten SM-kisojen lisäksi friistailaajat järjestävät battle-kisoja eri puolella Suomea. Uudenlaisena battle-kontekstina Kajo ja S-molli ovat tuoneet Suomeen Yhdysvalloissa ja Kanadassa nykyään suosittujen kirjoitettujen battlejen liigan, *Skriivaa Ku Riivaa*.

Joukko pitkän linjan freestyle-artistejä on nostanut battle-freestylen rinnalle uudeksi julkiseksi esityskontekstiksi aihekeskeisen ja yleisön suuntaan vuorovaikutteisen freestylen erilaisissa medioissa ja tapahtumaympäristöissä. Suomiräpin alkua ajoista alkaen osa artisteista on improvisoinut keikoilla yleensä osana ohjelmaa, joka muuten koostuu kirjoitetuista ja levytetyistä kappaleista. Artisteista Solonen ja Kosola rakentavat keikkansa pääosin improvisaation varaan. Helsingissä Jodarok ja Solonen ovat isännöineet kaksi vuotta FreeRap-klubia, jossa freestylea esitetään improvisaatioteatterin tapaan. Paikalliset radiokanavat ja kesästä 2014 alkaen myös YleX ovat toteuttaneet ohjelmia, joissa freestyle on mukana tai pääosassa.

Suomenkielinen freestyle on siten vakiintunut ainakin kolmentyyppisen kommunikaatiokehyksen puitteisiin: sitä esitetään sekä vapaamuotoisena tajunnanvirtana, kilpalauluna että aihekeskeisenä, yleisön suuntaan vuorovaikutteisena improna.

VERBAALISESTA IMPROVISOINNISTA

Runomuotoinen improvisaatio on hyvin laaja ja vanha ilmiö, jota on dokumentoitu varsinkin kilpalaulukontekstissa (mm. Armistead & Zuleika 2005; Miner 1993; Pagliai 2009; Sykäri 2014a; Anttonen 1987; Baud-Bovy 1936; Caton 1990; Herndon & Mcleod 1980; Herzfeld 1985; Laitinen 2010; Salminen 1917; Siikala 1981; Yaqub 2007). Tarkempi tutkimus osoittaa sen olleen ja olevan merkittävä kommunikaation muoto myös muunlaisissa sekä spontaaneissa että järjestetyissä konteksteissa (Sykäri 2011; Egaña 2007). Paikalliskulttuureissa improvisointi on ollut yleistä sekä rituaalisissa konteksteissa, kuten häissä, että arkisemmissä tanssi-, kiusoittelu- ja pilkkatilanteissa. Euroopassa suuri osa kansanomaisista improvisointikulttuureista on kuihtunut kaupungistumis- ja teollistumisprosessien myötä 1900-luvun aikana: Suomessa, kuten muuallakin



Pohjois- ja Keski-Euroopassa pääosin 1900-luvun alussa ja Itä- ja Etelä-Euroopassa 1970–1980 lukujen taitteessa. Improvisoituja suullisia kulttuureita voi tällä hetkellä kuitenkin yhä tavata esimerkiksi Välimeren saarilla, Italiassa, Baskimaassa, Arabimaissa, Venäjällä sekä kaikissa espanjan- ja portugalinkielisissä maissa (mm. Armistead & Zuleika 2005; Garcia et al. 2001; Munar i Munar 2008; Pagliai 2009; Scarnecchia 2012; Sykäri 2011; 2014a; Yaqub 2007; Zedda 2009; Arabic Oral Traditions Special Issue 1989; Basque Special Issue 2007).

Sekä räppäämisen taustalla olevia että yllä mainittuja yhä improvisaatiokäytössä olevia runokieliä yhdistää riimillisuus. Riimi ja säkeistörakenne yleistyivät sekä kirjalliseen että suulliseen runouteen keskiajalla (ks. mm. Asplund 1994, 13–17; Brogan 1993, 1061–1063). Improvisaatiossa tyypillisimmät säkeistörakenteet ovat joko itsenäisen argumentin sisältäviä pari- tai nelisäkeitä tai kilpalaulukulttuureissa yleisiä kahdeksan tai kymmenen säkeen säkeistöjä, jotka mahdollistavat aiheen laajemman retorisen käsittelyn. Yksittäinen puheenvuoro muodostuu näistä yksiköistä, mutta laulutilanteessa vuoroja vaihdetaan tauotta usein tuntienkin ajan. Vastustajan puheenvuorojen lisäksi useimmissa kilpalaulukulttuureissa säestävän musiikin instrumentaaliosuudet, säkeiden tai niiden osien kertaus tai laulettu melodian koristelumahdollisuudet antavat improvisojalle lisää aikaa suunnitella ja muodostaa säkeitä.

Kilpalaulu laulamisen tapana voi kiinnittyä joko todellisten ristiriitojen selvittämiseen (mm. Caton 1990), retorisiin pilkka- ja uhoamisaiheisiin, tai retoristen positioiden kautta kanavoitujen roolien avulla toteutettuun kilpailuun paremmuudesta improvisoidussa argumentaatiossa. Esimerkiksi freestyle on syntysijoillaan New Yorkissa ollut paitsi nasevaa sanailua, todellisiin jengien välisiin ristiriitoihin liittyvää taistelua performatiivisin keinoin. Todennäköisesti kilpalaulun yleisin muoto on kuitenkin freestylebattlen kaltainen retorinen pilkka- ja uhokulttuuri, jossa pilkkaa käytetään, mutta sitä ei ole tarkoitettu otettavaksi henkilökohtaisesti. Tällainen rituaalinen tai näytelmäomainen kilpalaulu on yleistä paitsi järjestetyissä kilpalaulutapahtumissa myös häissä. Myös kilpalaulu kokonaan ilman pilkkamotiiveja on yleistä. Laulutilanteessa annettuihin tai laulajien ottamiin rooleihin perustuvia, vastakkaisin retorisiin positioin järjestyviä kilpalaulukulttuureja edustaa esimerkiksi Italiassa *ottavo rima* (Kezich 1982; Pagliai 2009) sekä joka neljäs vuosi järjestettävissä loppukilpailuissa jalkapallostadionin verran yleisöä keräävä baskien *bertsolaritsa* (ks. Foley 2007; Armistead & Joseba 2005; Egaña 2007; Garcia et al. 2001).

Hiphopin muotoja Yhdysvaltain ulkopuolella kartoittaneet tutkijat (mm. Pennycook & Mitchell 2009) ovatkin argumentoineet, että hiphopin paikallisten sopeuttamisprosessien taustalla ei yleensä ole kokonaan uuden ilmaisutavan omaksuminen vaan jo olemassa olevien paikallisten



suullisen perinteen ja kulttuurin muotojen uudistaminen hiphopin vaikutteiden kautta. Oma näkemykseni on, että rap-lyriikan leviäminen on, vaikkakin ajallisesti huomattavasti nopeampi, vastaava ilmiö kuin keskiajalla kansankulttuureihin levinnyt riimillinen nelisäe, jota voitiin käyttää sekä itsenäisenä että pitemmän tarinan rakenneosasina, suullisesti ja kirjallisesti, ja jonka uutuusarvon tunnistivat esimerkiksi 1700–1800-luvun Suomessa nimenomaan nuoret (mm. Asplund 2006, 152–153; ks. myös Virtanen 1973). Myös nelisäkeissä ajanhenkinen ilmaisumalli antoi välineet juuri paikallisten sosiaalisten suhteiden ja teemojen käsittelyyn. Vaikka Suomessa nykysukupolvilla ei enää ole kosketusta tähän kansanomaiseen suulliseen perinteeseen, voidaan poeettisen ja kielellisen valmiuden taakse hahmottaa pitkä historiallinen jatkumo, joka ulottuu allitteraatioon ja parallelismiin perustuvasta kalevalamittaisesta runolaulusta riimilliseen lauluun, etenkin nelisäkeiseen *rekilauluun*. Vaikka riimitäily väistyi suullisen kommunikaation tapana jo 1900-luvun alkupuolella (Asplund 2006, 159), ovat riimi ja nelisäkeinen sisältöyksikkö pitäneet paikkansa laululyriikan keskeisinä tunnusmerkkeinä sekä työväenlauluissa, kupleteissa, iskelmämusiikissa että rokin ja popin sanoituksissa (ks. Hako 1981, 207–220; Vilén 1997; Salo 2014). Kielen sointuvuuden hyödyntäminen on laululyriikan sielu, ja riimirakenteet populaarin laululyriikan merkittävin muodon luoja ja sisällön jaksottaja.

Improvisaatio on yksi suullisen komposition muoto (tarkemmin Sykäri 2014b; ks. myös Timonen 2004, 252–303). Suullisen komposition tutkimuksen historiassa painottuvat eepisen runouden tuottamisen kysymykset, ja etenkin Albert Lordin (2001 [1960]) *formulateoria* vaikutti syvästi runomuotoisen kansanperinteen tutkimukseen. Formulateorian soveltamisessa ongelmalliseksi muodostui kuitenkin juuri se, että eepisen runouden käsitteitä *formula* ja *teema* yritettiin soveltaa perinteisiin, jotka pohjautuvat hyvin erilaisille poeettisille piirteille ja esteettisille tavoitteille (ks. Foley 1985; 1988; 1995; Harvilahti 1992). Yhdysvalloissa 1970–1980-luvuilla sosiolingvistiikan pohjalta kehittyneessä performansikeskeisessä perinteentutkimuksessa taas tutkittiin lähinnä narratiivisia ja proosamuotoisia perinteitä (ks. Bauman & Briggs 1990), minkä vuoksi esityskeskeisen paradigman aineistoista ja teorioista elävä runomuotoinen perinne jäi sivuun.

Runomuotoisten suullisten perinteiden tutkimusta kehitti etenkin John Miles Foley (mm. 1995; 2002), joka vuonna 1995 muotoili käsitteelliseksi työkaluikseen lingvisteiltä (Halliday 1978; Hymes 1989) lainatun termin *rekisteri* sekä termin *esitysareena* (*performance arena*). Foley'n rekisteri on runokielen lingvistisiin ja poeettisiin piirteisiin perustuva, mutta erityisesti koodaamiensa merkitysten kautta erottuva performanssin kieli. Rekisterin käyttö esitysareenalla, eli laulajan ja kuulijoiden jakamassa



virtuaalisessa tilassa, mahdollistaa tekstin sisällön jaetun ymmärryksen ja siten ilmaisun taloudellisuuden (*communicative economy*). Foleyn tutkimus pohjautui pääosin teksteinä säilyneiden perinteiden tulkitsemisen ongelmiin, mutta teoria sopi hyvin myös elävän perinteen tutkimukseen, koska sen keskiössä on paikallisen ilmaisukielen ymmärtäminen nimenomaan käytännössä, eli suullisessa kompositiossa ja esityksessä (mm. Harvilahti 2001; 2003; Sykäri 2011).

Rekisterin käsite on suullisen kulttuurin tutkimuksessa sittemmin lähentynyt lingvistien määritelmiä, joissa painottuvat esityksessä eksplisiittisesti esiintyvät tyylilliset piirteet (mm. Agha 2004), ja samalla runokielen ja sen kontekstisidonnaisen käytön suhteet ovat tulleet tarkemman analyysin kohteeksi. Eri kulttuureissa runokielen kielellinen ja poeettinen perusmuoto voi esimerkiksi (1) olla sidoksissa vain tiettyyn esityskontekstiin, kuten itkukielessä (Stepanova 2014), voi (2) aktivoida käytöllään esityksareenan hyvin erilaisissa puhekonteksteissa, kuten riimillisten nelisäkeiden spontaanissa esityksessä (Sykäri 2011). Kielellinen ja poeettinen perusmuoto voi myös (3) mahdollistaa puheen tai laulun erilaisissa genreissä ja konteksteissa, joilla on selvästi erottuvat kontekstispesifit piirteensä, kuten kalevalamittaisen runouden piirissä (Kallio 2013). Vastaavasti yhden rekisterin puitteissa voidaan käyttää useita tyyliltään, säkeistorakenteiltaan ja metrisiltä piirteiltään poikkeavia runokieliä, kuten esimerkiksi kilpalaulussa Arabimaissa (Yaqub 2007) ja Baskimaassa (mm. Egaña 2007). Kaksitasoinen käsitteistö on siten tarpeen kuvaamaan runokieltä tai ilmaisukieltä ja esityskontekstia tarkemmin määrittävän ilmaisukielen käytön muotoa ainakin silloin, kun ne eroavat toisistaan.

Tässä artikkelissa käytän termiä *ilmaisukieli* tarkoittamaan sitä kieltä, jolla suullista kompositiota tuotetaan (kuten suomenkielinen improvisoitu rap) ja rekisterillä ilmaisukielen käyttäjien erottamaa tarkemmin määräytyvää kontekstisidonnaista ilmaisukielen muotoa (kuten battle). Myös klassinen genre-termi on hyödyllinen ylikulttuurisena kategoriana (kuten kilpalaulu). Kieli-metaforalla viitataan tässä ilmaisun välineen järjestelmällisyyteen. Ilmaisukieli ei siten rajoitu pelkästään kielellisiin ja poeettisiin piirteisiin, vaan kattaa myös rytmiset, musikaaliset ja muut esitykselliset ominaisuudet.

Suullisen komposition näkökulmasta kuitenkin juuri ilmaisukielen lauseenmuodostusta ohjaavat ominaisuudet ovat erityisen merkittäviä. Runomuotoisen ilmaisukielen ominaispiirteet noudattelevat kunkin kielen rakenteita ja perustuvat sen lisäksi esimerkiksi runomittaan, rytmiin, muihin poeettisiin keinoihin, kuten riimiin, allitteraatioon tai parallelismiin, joiden tehokeinoja kompositio hyödyntää. Kaikissa ilmaisukielissä komposition tuottajan näkökulmasta ilmeisen keskeistä on työmuistin kerralla



käsittelemä kognitiivinen yksikkö, kuten säe, rivi tai argumentaatioyksikkö.

Suullisen komposition mahdollistavia kognitiivisia prosesseja on tutkittu pääosin epiikan piirissä. Tutkijat ovat olleet kiinnostuneita etenkin muistista ja perinteen tuottamisjärjestelmästä, jolla hallitaan säetason ohella laajempia kerronnallisia juoni- ja / tai teemojen kokonaisuuksia, kuten *skeemoja* tai *rankoja* (Harvilahti 1992, 87–95, 141–147; ks. myös Honko 1998). Improvisoinnissa kognition kysymykset liittyvät säetason komposition lisäksi rakenne- ja sisältöyksiköiden muotoon, assosiaatio- ja argumentaatorakenteisiin sekä puheenvuoron suunnittelun ja vastavuoroisuuden strategioihin (jälkimmäisistä ks. Egaña 2007). Tässä artikkelissa jatkan suullisen improvisaation teorian kehittämistä tarkastelemalla freestylen eripituisia puheenvuoroja niiden kulun ja vuorovaikutteisuuden kannalta sekä etenkin paikantamalla freestyle-komposition argumentointirakenteita.

Suullisen improvisaation tavat ja strategiat ovat todennäköisesti sekä jossain määrin yleisinhimillisiä että käytetyn ilmaisukielen ja rekisterin mukaan erilaisia. Artikkelin otsikko, tutusta sananlaskusta kääntäen muodostettu kielikuva, on lainattu Jodarokin FreeRap-klubilla Helsingin Cafe Mascotissa esittämästä kertosäkeenomaisesta riimittelystä: *friiräp – sitä kylvät, mitä niität – no niinpä* (ks. aineistoesimerkki 5:R6). Riimittely johdattelee improvisaation keskeisimpään edellytykseen, luovaan lauseenmuodostukseen. Runokielisessä improvisaatiossa esittäjän on osattava muodostaa lauseita nopeasti siten, että sopivat sanat asettuvat runokielen määreiden mukaisiin asemiin. Freestylessä, kuten muissakin loppusoinnullisissa ilmaisukielissä, tämä tarkoittaa sitä, että sopiva riimisana on sijoitettava säkeen loppuun, tai että hetken assosiaatiosta muodostunut riimisana saadaan loogisesti upotettua lauserakenteeseen. Jodarokin mukailemassa sananlaskussa myös sen alkuperäinen normatiivinen, ojentava sävy muuttuu. Mukaelmassa korostuu argumentatiivisen improvisaation metodi: onnistunut *punchline* eli *iskulaini* seuraa pohjustusta, joka suunnitellaan iskulainin jälkeen, mutta esitetään sitä ennen.

Oma kiinnostukseni improvisaatiota kohtaan juontaa aiemmasta kenttätöystäni Kreetalla, jossa tutkin parisäkeiden esityskulttuuria ja kompositiota. Tuolloin puhe improvisaatiosta yhtenä suullisen komposition tapana ja estetiikkana toistui usein, vaikka se ei Kreetalla enää ole niin yleistä kuin vielä kolme vuosikymmentä sitten (Sykäri 2011). Improvisaation näennäisen kepeyden ja hetkellisyyden käänköpuolena korostui sen vahva kokemuksellisuus: kaikki esityksistä jälkikäteen spontaanisti kerrotut tarinat koskivat osuvia ja poeettisia tilanteessa improvisoituja kommentteja. Kun ensimmäistä kertaa tutustuin battleen seuraamalla *Freestyle Overdose* -tapahtumaa syyskuussa 2012, kokemuksellisuus aktivoitui



konkreettisesti. Esimerkiksi otan omaan mieleeni piirtyneet säkeet kahden MC:n, Tonin ja Ällän, puheenvuoroista. Molemmat puheenvuorot ovat pituudeltaan noin 16 säettä, ote on ensimmäisen vuoronvaihdon tienoilta:

Esimerkki 1.

A.

- Ällä: 1 Mä tuun idästä, sä tiput *hau-taan*
2 ei noi jätkät muut osaa ku sulle *nau-raa*
3 ku sä oot nii vitun saatanan *tyh-mä*
4 mä heitän räpit *kyl-mät* mut me ei olla koskaan *yh-tä*
5 mä oon räppi, sä oot pel-le,
6 mä oon sunshine, mä oon hel-le
7 mut kaveri sä oot pelkkä jää-tä-vä
8 räppisi säälit-tä-vä et pitäs pää kii/

B.

- Toni: **1 Sä oot helle, ja voit mennä ko-tiin**
2 nyt on syyskuu, ja kesä on o-hi
3 ja muutenki tää *simpans-si*
4 ei voi muuta ku mun taustalla *tans-sii...*

(Ällä vs. Toni, Freestyle Overdose, 15.9.2012)

Improvisaatio on assosiaatioiden virtaa, josta terävät kiteytymät ja vastaiskut nousevat. Tässä Ällä päätyy kylmä-kuuma-adjektiiveilla assosioidessaan argumentoimaan oman paremmuutensa puolesta aurin-gonpaiste- ja hellemetaforin. Heti oman puheenvuoronsa aloituksessa Toni käyttää vastustajansa kielikuvaa hyödykseen tuottamalla säeparin, jossa toisen kehu kääntyy tätä itseään vastaan. Toni panettelee eli *dissaa* vastustajaansa varsin poeettisesti todeten, että kesä ja helle ovat esitys-hetkellä, syyskuun puolivälissä, auttamattomasti ohi menneitä ilmiöitä. Vastaisku tarjoaa kuulijalle improvisoinnin parasta antia eli sitoo hetkessä läsnä olevia, nopeasti tunnistettavia mutta silti yllätyksellisiä elementtejä poeettisesti ja kielellisesti oivaltavaan ilmaisuun.

Improvisointi ei kuitenkaan ole vain yleisölle näkyvää kielellistä tuotosta. Haastatteluissa on puhuttu paljon intohimoisen suhtautumisen ja sinnik-kyden sekä terveen itsetunnon löytämisen suhteesta improvisointitaitoon ja esiintymiskykyihin. Haastateltavat ovat myös tuoneet esiin, että oma mielentila ja sen kautta säätyvä energia vaikuttavat ratkaisevasti siihen, miten he pystyvät tuottamaan tekstiä ja esiintymään. Nämä seikat liittyvät tietysti kaikkeen esittämiseen, mutta saattavat improvisaatiossa korostua. Improvisaatiossa mielen ja yleisön suhde on kovin paljas: tukena ei ole ulkoista tuotantovälinettä, kuten instrumenttia, valmiita sanoja, joita tulkita, tai kerronnallista juonta, johon tarttua.



FREESTYLE ILMAISUKIELENÄ

Suomenkielinen improvisoitu rap on kielellisiin, poeettisiin, kompositioteknisiin, musiikillisiin ja esityksellisiin tekijöihin ja konventioihin perustuva ilmaisukieli. Freestyle ilmaisukielenä jakautuu kahteen rekisteriin, joita määrittävät tarkemmat kontekstikeskeiset tekijät: kaikki haastateltavani erottavat puheessa battlen ja muun freestylen. Siten freestyle on Suomessa yhtäältä yleistermi improvisoidulle räpille, toisaalta freestyle erotellaan battlesta: improvisoitu rap jaetaan kilpahenkiseen, afroamerikkalaisen perinteen mukaisia aggressiivisiä pilkka- ja kerskailumotiiveja sisältävään kaksintaisteluun sekä ei-kilpahenkiseen, erilaisissa yksityisissä tai julkisissa esityskonteksteissa esitettävään improvisaatioon. Vastaava käsitteiden päällekkäisyys on suullisessa kulttuurissa yleistä, sillä tarkempi viittauskohde selviää aina puheyhteydestä.

Freestylea kuten muutakin räppiä luonnehtii ensinnä esitystapa, *räppääminen*, joka on rytmistä puhelaulua. Musiikin ajallisena pohjarakenteena on 4/4-tahtilaji, jota kutsutaan biitiksi. Esiintyjä räppää puheenvuoronsa joko musiikin antaman biitin päälle, beatboksauksen (suulla tuotettuja perkussiomaisia ääniä) tahtiin tai ilman musiikkitaustaa *a cappellana*. Räppäämiseen jokainen räppääjä kehittää yksilöllisen prosodisista tekijöistä muodostuvan flow'n, eli tavan, jolla sanat lausuu, laulaa, rytmittää ja asettelee suhteessa musiikin iskuihin. Flow voi esimerkiksi olla lähempänä melodista laulua tai tavallista puhetta, tai se voi olla nopeaa, lähes tauotonta tai hidasta ja harkitusti rytmitettyä räppäystä. Flow on nimenomaan esityksen piirre, jota voi havainnoida vain pieneltä osin tekstuaalisoiduissa esimerkeissä.

Tekstin säe vastaa usein yhtä musiikin tahdin mittaista jaksoa ja päättyy loppusointusanaan. Räpäessä säkeet esitetään lähes tauotta, mikä tuo muuten säännöiltään joustavalle improvisoidulle räpille oman leimallisen luonteensa ja erityisen haasteensa: säkeitä ja riimejä on tuotettava jatkuvasti. Tavujen lukumäärän vaihteluväli säkeessä on iskujen nopeuden, yksilöllisen flow'n ja tilannekohtaisen painotuksen ja rytmityksen mukaisesti noin 6 ja 20 tavun välillä, keskivertobiitissä (noin 2,5 – 3,5 sekuntia/ tahti) ja tasaisessa flow'ssa tyypillisesti 12–16 tavua tahdissa.

Koska räppäys mahdollistaa hyvin vaihtelevalla prosodisella rakenteella tuotetun ilmaisun, ei säkeenloppuiseksi tarkoitettu riimisana freestylella osu kuitenkaan aina täsmällisesti biitin loppuun. Loppusointusanojen osumista musiikin tahdin rajoihin havainnollistaa battle-esimerkissä (esimerkki 4) kollegani Heidi Haapojan toteuttama tahtien mukaan jakautuva transkriptio. Tämän esimerkin perusteella voi todeta, että myös freestylella räppäjillä on selkeä pyrkimys esittää tahdin rajoissa yksi loppusointusanaan päättyvä semanttinen yksikkö. Uuden säkeen aloitus



edellisen tahdin lopussa tai tahdin rajalla (kohotahdilla) samoin kuin pienet tahdin ylitykset kuuluvat kuitenkin freestylen ilmaisukielen normaaliin vaihteluun. Friistailaajien yksilöllisessä flow'ssa samoin kuin kompetenssissa on paljon eroja. Improvisoinnissa räppääjän verbaaliset ja sosiolingvistiset taidot painottuvat, ja freestylea esitetään myös a cappellana, jolloin räppäyksen rytmitys on vapaampaa. Haastateltavat kertovat, että keskittyminen sisältöön verottaa teknistä taituruutta, ja että vastavasti tekniikkaan keskittyminen köyhdyttää sisältöä. Freestylella siten sekä "biittiin meno" että loppusointu ja lause (tai useampi) semanttisena kokonaisuutena toimivat säkeen määrittelyn periaatteina. Aina ne eivät käytännössä kohtaa, ja tekstualisoinnissa joudutaan päättämään, kumpaa painotetaan (vrt. Palonen 2008, 88). Battle-esimerkkiä lukuun ottamatta käytän artikkelissa säetranskriptiota, jossa säkeet määräytyvät biittiä noudatellen mutta kokonaisten sanojen ja ajateltujen lauseyhteyksien mukaan jakautuen.

Rap on riimillistä lyriikkaa ja riimitykselle on sekä tunnusomaisia että mahdollisia toteutumistapoja. Käytän riimityypeistä jatkossa pääosin Inka Vilénin pro gradu -työssään (1997) ehdottamia käsitteitä. Vilénin tavoin viittaan termillä *riimisana* sekä yksittäisiin riimittyviin sanoihin että jaksoihin, jotka voivat koostua sanan osista tai useista sanoista. Koska tarkastelen improvisaatiota etupäässä tekijän näkökulmasta, käytän riimiparin tai -sarjan osista sekaannuksien välttämiseksi pääosin järjestykselukuja (ensimmäinen, toinen, jälkimmäinen), sillä improvisoinnissa *agentti* ja *vaste* muodostuvat yleensä päinvastaisessa järjestyksessä kuin kuulija ne kuulee.

Suomenkielisessä freestylella riimi on *vokaaliriimi*, ja riimiksi lasketaan riimisanat, joiden vähintään kahden viimeisen tavun vokaalit ovat samantyyppisiä. Vokaalit esiintyvät riimisanoissa siten samassa järjestyksessä, mutta konsonantteja ei huomioida. Diftongin muodostavat vokaalit voivat jakautua riimivasteessa eri tavuihin ja kaksoisvokaali voi toistua vain yhtenä ja päinvastoin (*hir-veel-tä - il-met-tä - tie-dän - kir-vel-lä*). Pääasiallinen riimiasema on säkeen lopussa ja tyypillisimmin riimisanat asettuvat säkeen loppuihin riimiparein (*hautaan-nauraa; pelle-helle; kotiin-ohi*). Riimiparin tai laajemman riimisarjan muodostavia riimisanoja voi kuitenkin olla myös säkeen sisällä ja lopussa (*sisäriimi*), säkeen sisällä peräkkäin (*jonoriimi*), ja useamman kuin kahden säkeen välillä (*riimisarja*). Esimerkissä A riimisarja on kahden rivin lopussa ja yhden rivin sisällä: *tyhmä-kylmät-yhtä*. Seuraavassa esimerkissä riimisarjaan kuuluu yhteensä kuusi riimittyvää riimisananaa:



Esimerkki 2.

- C.
Toni:
1. Se on MC Toni, Suomen *e-te-vin*
 2. heittää sitä kunnon *me-te-lii* täällä *E-ner-gil*
 3. mä rokkaan niinku Public *E-ne-my*
 4. tä bätlen jälkeen Krister on kuollu niinku John F. *Kennedy*
 5. sul ei oo mikrofonin kanssa mitää *te-ke-mist*

(Toni vs. Krister @ NRJ 22.10.2013 (11.15))

Monitavuiset riimit (esim. *nolla viisi-pollaritki*; *Mikserii uhoaa-Michelin-ukolta*; *Jopolokki-homokokki*), joita suomalaiset räppärit kutsuvat joko *tuplariimeiksi* tai *multiriimeiksi*⁶ ovat myös tavoiteltuja tehokeinoja. Tuplariimit ovat vakiintuneet osaksi sanallista ilottelua, ja useat kokeneet friistailaajat tuottavat niitä melko automaattisesti, mutta itsetarkoituksellisina niitä myös kritisoidaan. Tekniikkansa kehittämisestä kiinnostuneet räppärit voivat lisätä vaatimustasoansa lähes loputtomasti yksilöllistä rytmittämistä ja soinnullista ilmiä monipuolistamalla tavoilla, jotka eivät ole sääntöjä.

Säkeistöstä käytetään nimeä *verse*, ja kirjoitetussa räpissä sen pituudeksi on vakiintunut 16 tahtia, joka puolestaan jakautuu neljän ja kahdeksan tahdin sisältöyksiköihin, kuten populaarimusiikki yleensäkin. Taustarytmi etenee neljän tahdin jaksoissa, joita myös improvisoija myötäilee. Vapaamuotoisessa freestylessä puheenvuoron pituus määräytyy esittäjien omien mieltymysten mukaisesti ja kilpatilanteessa annetun ajan mukaan. Puheenvuoron pituus on freestylessä kuitenkin pääsääntöisesti melko pitkä, esimerkiksi *battlessa* yleisesti 16–22 säettä (40 sekuntia – yksi minuutti). Myös impro-rap esityksissä puheenvuoron pituus muodostuu varsin tavallisesti noin 16 tahdin jaksoksi, mutta vuoroa voidaan vaihtaa myös tiiviimmin. Neljän ja kahdeksan tahdin yksiköt näyttävät selvästi olevan vakiintumassa.

Vaikka kaikki säkeen ja säkeistön pituuteen sekä riimittelyn tapaan liittyvät räpin yleiset piirteet on omaksuttu ja osin yhä omaksutaan amerikkalaisen räpin perinteestä, on piirteet varsin lyhyessä ajassa sopeutettu suomenkieliseen ilmaisuun. Sanastoon on sulautettu merkittävä määrä sanoja ja ilmaisuja hiphopin ja räpin amerikanenglannista,

⁶ Tuplariimi määritellään yleisesti "kahden sanan" riimiksi. Multiriimi on "useampitavuisien sanojen" riimi (mm. Paleface 2011, 189), joka friistailaajien käytössä (esim. Kajo 132510a) tarkoittaa käytännössä samaa asiaa kuin tuplariimi. Taustalla on englanninkielinen termi *multi-syllable rhyme*, josta tulevat lyhenteet *multirhyme* tai *multi* (mm. Learn about multi-syllable rhymes – Floccabulary). Englanninkielisessä räpissä perusriimi on yksitavuisen, ja monitavuisuus voi siten tarkoittaa jo kahden tavun pituisia riimejä, mutta suomessa vasta neljän–viiden tavun sanoja.



mutta suomenkielistä freestylea leimaa nimenomaan äidinkielen soinnillisten ja rytmisten ominaisuuksien hyödyntäminen ja arvostaminen. Tämä näkyy etenkin riimisanojen painotuksessa. Englanninkielessä (äännettäessä) yksitavuisia sanoja on paljon, joten myös riimisanat ovat usein yksitavuisia ja sanapaino siten säkeen viimeisellä tavulla. Suomen kieleen tämä rytmitys sopii huonosti, sillä suomessa sanat ovat pääosin kaksi-, kolmi- tai nelitavuisia. Freestylella sanapaino vastaa yleensä suomen kielen painotusta. Sointuva jakso alkaa siten joko sanan pääpainolliselta eli ensimmäiseltä tavulta tai sivupainolliselta, useimmiten nelitavuisen sanan kolmannelta tavulta (riimityksestä suomen kielellä tarkemmin Vilén 1997). Esimerkin 1:B kaltainen riimipari *simpanssi – tanssii* on aineistossa poikkeus, eikä tässäkään sanan ymmärrettävyys kärsi. Muut edellä mainitut riimisanat noudattavat kaikki suomenkielen painotussääntöjä.

VAPAA TYYLI – VAPAATA TAJUNNAVIRTAA VERTAISYHTEISÖSSÄ

Kuten aiemmin on mainittu, yksi freestylen tärkeimpiä esitysmuotoja on riimitely vertaisyhteisössä. Tällainen yksittäisten esiintyjien sananvaihto tai cypher-rinki voi syntyä spontaanisti, sovitusti tai esimerkiksi harrastajien tavatessa keikkapaikkojen tai festivaalien yhteydessä. Battle-kilpailut päättyvät usein *open mic* -tapahtumaan, jossa lava on vapaa kaikille. Helsingissä vapaamuotoista freestylea ovat esittäneet myös kadulla, Mikonkadun ja Aleksanterinkadun risteyksessä, jo 2000-luvun alkuvuosina ensin Ceebrolistics-yhtyeen jäsenet RoopeK ja Pijall ja jatkossa muun muassa Jodarok, Ruudolf, MC Särre ja Aksim. Vertaiskommunikaation tunnelman tavoittaa hyvin myös seuraavassa Ruudolfin Basso-radiolle tekemässä Asfalttisoturi-ohjelmassa, jossa pitkään keskenään friistailaneet Ruudolf ja Jodarok (alussa myös MC Särre) vuorottelevat. Pitempien puheenvuorojen lisäksi he vaihtavat hetken aikaa vuoroa neljän tahdin välein, mistä esitän oheisen litteraation. Kokoneiden esiintyjien ilmaisu on todennäköisesti keskivertoa tiiviimpää, mutta tiiviys kohdistaa hyvin huomion assosiaatioiden lähteisiin. Aineistoesimerkki kuvaa siten tilannetta, jossa myöhemmin käsiteltäville battlelle tai yleisön kanssa vuorovai- kutteisille esityksille tyypillisiä retorisia rakenteita tai aihekeskeisyyttä ei ole mukana.



Esimerkki 3.

- D.
Ruudolf: 1. Mä en haluis tehdä tätä, tää mulle tosi epämiellyttävä
ret-ki on
2. ja mukana tietysti pasuunansoittajat sekä viulusek-ti-o
3. mut tää ei oo mikään lyrikaalinen loboto-mi-a
4. MC Ruudolf joutuu mikrofonin välil *o-mi-maan*
- E.
Jodarok: 5. Jou kaikki *mammarit USAn*, tää on *kammarimusaa*
6. eli perinteistä *folkkii, pomppii*, joka *konttiin*
7. pistää basson, koko *radion*
8. hommat hoituu silti, Ruudolf in the *stadion*
- F.
Ruudolf: 9. Sä latsit ihan täyslaidallisen
10. ja sä et ikin löydä Ruudolfii *paidallisen'*
11. yleensä se on pois täysin *revitty*
12. ja tää biitti on supersupersuper *hevi nyt*
- G.
Jodarok: 13. Jep, sanon siihen että *enkä*
14. Rudi repii paidan ja meikä repii *kengän*
15. eli vähän kovempaa, kovempaa ku *nahka*
16. Run D.M.C., mullon siinä *tatska*
- H.
Ruudolf: 17. Ei tuu riimiä, kunpa mulla riimivi-hot ois
18. jos ei oo paitaa revittäväänä, mä revin *i-hon pois*
19. niinku siin ois tosi ruma *tatu-oin-ti*
20. Ruudolf in the place to be, nyt loppuu *speku-loin-ti*
- I.
Jodarok: 21. Spekulointi, ja alkaa kaikennäkönen *ma-tu-roin-ti*
22. eli kypsyminen, hommat hoituu, mitään *ka-tu-poi-kii*
23. ei olla, eikä olla sun illan *rat-to-na*
24. henkipat-to-na, tätä ei tarvi enempää *vat-vo-a*
- J.
Ruudolf: 25. Ou me kypsytään niinku *juus-tot*
26. jengi kuuli kumman laulun, ne luuli se on Whitney
Hous-ton
27. mut ei Whitney tullukkaa vielä *ta-ka-si*
28. MC Ruudolf lavalta heittää yleisöön jotai *sa-ta-sii*
- K.
Jodarok: 29. Jep, ja niitä sinne *lin-koo i-ha*
30. te ette tiedä tätä, tää on Beethovenin 16 *sin-fo-ni-a*
31. taikka 14 en nyt suoraan *muis-ta*
32. hommat *luistaa* silti, kunnes tieltä Lincolnin *suis-taa*
- L.
Ruudolf: 33. Oo, mä yritin mieltii tuplariimiä mutten *kek-si-ny-kään*
34. MC Ruudolf, älä ihmettele, jos ei tuu *teks-tii yh-tään*



35. tai ei tuu *teks-ta-rii*, mä oon edelleen *mes-ta-ri*
36. kerran mua sattuu tosi pahasti ku jäi väliin *vets-ka-rin*

(Asfalttisuorituksen aamushow freestyle (Joda, Rudy & Särre),
15.10–17.15)

Alussa Ruudolf ja Jodarok kommentoivat Ruudolfin valitsemaa musiikkikappaletta ja molemmat viittaavat myös esitystilanteeseen. Ruudolfin aloittama aihe *paidasta* ja sen *repimisestä* vie Jodarokin paidasta *kenkään*, josta assosiaatiot jatkuvat *nahkaan* ja viitteeseen Run D.M.C. -yhtyeen levyyn *Tougher than Leather*, josta on tehty myös samanniminen elokuva (ks. Hilamaa & Varjus 2000, 158, 170), sekä nahasta edelleen *tatuointiin*. Ruudolf lisää omassa puheenvuorossaan sanan *iho* ja kokoaa paita-, repimis- ja tatuointiaiheet esittämällä uuden syy-seuraus-suhteen sanojen välille. Jodarok jatkaa Ruudolfin mainitsemasta *spekuloinnista* äänteellisen assosiaation kautta *maturointiin*, jonka synonyymien *kypsymisen* hän esittää seuraavaksi. Riimin muodostus vie sitten uuteen aiheeseen *katupojista*. Ruudolf taas poimii kypsymisen aiheen ja sitoo sen repliikkinsä metaforassa *juustoihin* ja jatkaa siitä riimiassosiaation kautta Whitney *Houstoniin*. Houstonin kuolemasta oli uutisoitu saman vuoden (2012) helmikuussa, mihin Ruudolf seuraavassa säkeessä viittaakin. Uusi aihe *yleisöön heitetyistä satasista* muodostuu jälleen riimisanan valinnan kautta. Jodarok sanoo asian välittömästi toisin sanoin (*niitä sinne linkoo ihan*), muodostaessaan riimiparia sanalle *sinfonia*, jolla hän palaa musiikkikappaleen kommentointiin. Lopussa Ruudolf kommentoi jo aiemmin mainitsemaansa teemaa *riimin* ja *tekstin* tuottamisesta, siirtyy tekstistä sisäriimillä sanaan *tekstari*, jonka hän säkeen lopussa riimittää toteamalla olevansa yhä *mestari* (Ruudolf on voittanut räpin SM-kisat vuosina 2001 ja 2005). Näiden riimisanojen kanssa viimeisen säkeen lopussa riimittyy sana *vetskarin*, jonka perustelemiseksi Ruudolf muodostaa loppuun humoristisen kommentin sisältävän elliptisen lausekkeen.

Assosiaatiot seuraavat tiivistä toistaan ja aiheet vaihtuvat nopeasti. Assosiaatiot kumpuavat sekä välittömästi aiemmin mainituista sanoista ja aiheista, äänteellisen yhtäläisyyden kautta, etenkin riimisanojen valinnan myötä, muodostuneista sanoista, tilannekontekstissa läsnä olevista aiheista (musiikki, studio) sekä tilannekontekstin ulkopuolisista viitteistä, jotka tässä esimerkissä liittyvät oletettavasti molempien esiintyjien tuntemiin tapahtumiin hiphopin ja musiikin historiassa. Osa esimerkin puheenvuoroista alkaa toisen puheenvuoron viimeisen sanan välittömällä kertauksella tai vastauksena tai jatkeena viimeisen rivin aiheeseen. Osa puheenvuoroista taas poimii edellisessä puheenvuorossa tai aiemmin esitetyn aiheen, idean tai sanan. Kun puheenvuoroja vaihdetaan neljän



tahdin välein ja dialogia jatketaan saman tien, assosiaatioiden kohteet löytyvät pääosin hyvin läheltä.

Riimitys etenee täsmällisesti riimiparein eli rakenneyksikkönä on säännöllisesti säepari. Ruudolfin aloitussäepari ja lauseen "tää must tosi epämielilyttävä *ret-ki on*" käännetty lausejärjestys on malliesimerkki siitä, miten riimiparin ensimmäinen säe ja sen riimivaste muodostetaan vastaamaan jälkimmäisen säkeen riimiagenttia (sektio > retki on), joka on siis ajateltu ensin. Samanlainen selvä esimerkki argumentaatorakenteesta, jossa jälkimmäinen säe on tuotettu ensin ja edeltävä vasta sen jälkeen, on Jodarokin toisessa puheenvuorossa riveillä G13–14. Sen sijaan esimerkiksi viimeisessä repliikissään Ruudolf todennäköisesti muodostaa viimeisen säkeen sisältävän humoristisen kommentin vasta, kun edeltävä säe on jo aloitettu ja säeparin riimisana valittu. Kommentti muodostuu prosessissa, jossa hän muodostaa loppuun valittuun vetskari-riimisanaan sopivan lauseen. Molemmat taktiikat vaihtelevat esityksessä.

Riimi sitoo riimiparin semanttiseksi argumentaatioyksiköksi tässä esimerkissä vain harvoin: useimmiten puheenvuoron ensimmäisen riimiparin ensimmäinen säe riimittyy säkeen kanssa, joka on edellisestä semanttisesti täysin irrallinen. Jälkimmäisen säkeen ajatus tai virke jatkuu sen sijaan seuraavan riimittyvän parin ensimmäisellä säkeellä. Neljän säkeen yksikön viimeinen säe on taas irrallinen edellisestä säkeestä. Riimittelystä korostuu siten odotusten mukaisen kaavan rikkominen: riimillä ei pyritä luomaan semanttista yksikköä. Sen sijaan riimittelystä kuvaa antautuminen joko jo lausutun tai suunnitellun riimisanan herättämille assosiaatioille samoin kuin tarttuminen edeltävän puheenvuoron herättämiin aihe- ja sana-assosiaatioihin. Kielellä leikkiminen on merkittävä osa freestylen viehätystä, ja kuten tässä, se voi sisältää hyvin tiheän ja monitasoisen viitteiden verkoston.

BATTLE ELI KILPALAULU

Freestyle-battle on järjestetty kilpalaulutapahtuma, jossa on kilpailijoiden lisäksi juontaja, tuomarit, DJ tai taustabändi ja yleisö. Battlessa on useita kierroksia, joilla arvotut tai etukäteen sovitut parit kilpailevat. Kilpailu on yleensä pudotuspeliä: kahdesta parempi pääsee joko tuomarien tai yleisöäänestyksen päätöksellä jatkuun. Kierrokset jatkuvat, kunnes viimeisestä kahdesta paras voittaa. Esiintyjäpareilla on alkukierrosten aikana yleensä kaksi vuoroittaista 40 sekuntia kestävästä jaksosta aikaa tuottaa puheenvuoronsa, ja viimeisellä kierroksella kaksi tai useampi minuutin kestävä jakso. Tämän lisäksi tasaväkisille pareille annetaan lisää aikaa joko biitin kanssa tai ilman taustamusiikkia esitettäviin a cappella



-osuuksiin. Kilpailun aloittajan määrittelevät joko tuomarit tai järjestäjät, tai kilpailija, joka on voittanut kivi-paperi-sakset-arvonnan.

Kuva 1:



Kajo vs. Toni, Freestyle Overdose, 15.9.2012. Kilpailu alkaa kivi-paperi-sakset-arvonnalla, taustalla tuomarit, juontaja ja taustabändi.

Battlen kilpailuasetelmassa räppääjät asettuvat vastakkaisiin retorisiin asemiin, joiden kautta energia kanavoidaan. Pilkkaamisen ja uhoamisen diskurssi ja kielenkäyttö korostavat kilpalaulun argumentatiivista asetelmaa ja tukevat näyttämöegon syntymistä. Paitsi sanoillaan, esiintyjät luovat vastakkainasettelua myös eleillä, ilmeillä ja ruumiinkielellä. *Tuplaamista*, kilpailijan seuraavan riimin arvaamista ja sen lausumista kilpailijan puheenvuoron päälle käytetään myös psykologisena keinona nöyryyttää kilpakumppania liian helpoista, ennalta arvattavista riimeistä.

Keskeisimmät teemat battlesissa ovat vastustajan riimittelystä ja esitystaidon, tyylin, ulkoasun, seksuaalisen identiteetin ja muiden todellisten tai kuvitteellisten henkilökohtaisten ominaisuuksien pilkkaaminen ja vastavasti oman paremmuuden uhoaminen. Battlen maailma on vahvasti heteronormatiivinen ja se sisältää Suomessakin usein esikuviansa, nuorten mustien amerikkalaisten miesten katuelämän ja jengitappeluiden maailmaa heijastelevia stereotyyppisiä panettelu- ja itsekehuaiheita, seksistisiä naiskuvia ja kuvitteellista väkivaltaa. Vaikka osa aloittelijoista saattaa omaksua yhdysvaltalaisen räpin aiheita sellaisenaan, selvästi suomalaiseen kulttuuriin sopimattomat aiheet, kuten puhe aseista ja elämästä ghetossa, suodattuvat pois.



Stereotyyppiset formulaiset syytökset koostuvat etenkin homo- ja inses-tisyytöksistä, moitteista rytmitajuttomuudesta ja *jäätymisestä* eli kyvyt-tömyydestä tuottaa säkeitä ja riimejä tai henkilökohtaisiin ominaisuuksiin, kuten pukeutumiseen, tyyliin, lihavuuteen tai laihuuteen liittyvistä aiheis-ta. Tämän lisäksi viitekenttänä toimii hyvin yksityiskohtainenkin jaettu tieto ja kokemus muun muassa aiemmista performansseista ja toisen henkilöhistoriasta. Freestyle-battlessa esityksen tulee olla improvisoitu, eikä siinä tulisi siten olla selvästi erottuvaa ennalta valmisteltua materiaa-lia. Improvisoinnin kategorisuus on battlessa niin korostunutta, että kukaan kilpailija ei myönnä tekevänsä valmiita riimejä.⁷ Toisaalta teksteis-tä näkyy ja kaikki myöntävät sen, että monesti kuultua vakioainesta tulee "alitajunnasta" heti, jos mitään hyvää läppää ei synny: pahinta on, jos jäätyy.

Battleen mennään pitämään hauskaa, mutta silti tavoitteena on voittoa. Taistelua käydään sanallisin ja psykologisin keinoin, ja lähes kaikki verbaaliset keinot oman itsevarmuuden nostamiseksi ja toisen epävarmuuden lisäämiseksi ovat sallittuja. Taistelua on kuitenkin käytävä kunnioittavasti. Vastustajaa ei saa esimerkiksi töniä tai muuten osoittaa todellista aggressiota. Osallistujien piiri on, vaikkakin hajanainen, silti hyvin pieni yhteisö, jossa jaetaan solidaarisuuden tunne yhteistä ilmaisu-kieltä ja esityskulttuuria kohtaan. Siten myös suuri osa henkilökohtaisista ja esityshistoriaan liittyvistä viitteistä aukeaa vain pienelle piirille esiintyjä ja aktiivisia seuraajia. Keskustelin Kristerin ja Rivon kanssa siitä, miten henkilökohtaiseksi battlen voi viedä. He olivat sitä mieltä, että battlessa voi ottaa aiheeksi lähes mitä tahansa toisen elämästä tiedossa olevaa, mutta selvänä rajana näyttäisi olevan kuitenkin todellisen läheisen, esimerkiksi tyttöystävän, mainitseminen nimeltä.

Keskeisintä battlessa on kuitenkin retorinen vastakkainasettelu ja argu-mentatiivisuus, ja kokeneemmat riimitelijät voivat toteuttaa näitä tavoitteita myös ilman väkivaltametaforia oivaltavalla sanankäytöllä. Battle-freestylen laadun määreiksi haastateltavani Kajo, Toni, Krister ja Rivo mainitsivatkin ensimmäisenä juuri kekseliäisyyden eli sen, että puheenvuorossa on "hyviä läppiä", että kilpakumppanin argumentteihin vastataan ja että läpät ovat aidosti improvisoituja eivätkä ennalta valmis-teltuja. Persoonallisten tyylien vaihteluskaala battlessa on kuitenkin varsin laaja. Myös tapahtumakonteksti vaikuttaa tunnelmaan: SM-kisoissa taistelun tunnelma on todellisempi kuin monissa freestylen harrastajien järjestämissä tapahtumissa.

Seuraava esimerkki on vuoden 2009 SM-kisojen loppuottelusta, jossa Kajo ja Kosola kohtasivat, ja Kajo voitti mestaruuden. Loppuottelussa

⁷ Vrt. Laitinen 2003, 266: "Kuulija on muusikon armoilla. Improvisaatio jää muusikon salaisuudeksi."



tuomaristo testaa kilpailijoiden kestävyyttä eli *staminaa* ja tarjoaa samalla yleisölle tapahtuman huipennuksen.

Kuva 2:



Kyseisessä ottelussa oli yhteensä neljä kierrosta, josta litteraatio käsittää kaksi ensimmäistä. Kollegani, etnomusikologi ja folkloristi Heidi Haapoja, on näiden kierrosten osalta jakanut alustavan säetranskriptioni tekstin riveille musiikin tahtien mukaisesti, jotta tekstisäkeen ja taustabiitin suhdetta voi seurata täsmällisesti. Biitti kulkee kahdeksan tahdin jaksoissa, ja jakson loppua merkitsevä musiikillinen lisä, "filli", on osoitettu säkeen perässä merkillä #. Lisäksi olen käyttänyt isoa alkukirjainta jokaisen neljän tahdin yksikön alussa. Lisäksi olen käyttänyt isoa alkukirjainta jokaisen neljän tahdin yksikön alussa. Epäselvät kohdat on merkitty kysymysmerkeillä (???)

Esimerkki 4.⁸

M.

- Kosola:
1. Jou, Kajo lähettää mulle *fanipostii*
 2. sen levy on täynnä paskaa niinku *roskis*
 3. sä näytätki ihan *hampuusilt* kenen
 4. muun mielestä Kajon pitäs leikkaa parta tai mennä *parturii*

⁸ Loppuottelu on katsottavissa viralliselta SM-videolta (Rap SM 2009 Dvd, Kool Kat Records) tai myös YouTubessa (Rap SM 2009 finaali: Kosola vs. Kajo).



5. No ainaki mun *mielestä* mä en vittu
6. viitti seisoo näin lähellä tai tän jäbän *vieressä*
7. se tulee tänne jotai mestariks *tekeytymää*
8. mullon sulle vinkki voitsä käydä tuol *peseytymäs #*
9. Sä haiset *hirveeltä* oikeesti mä
10. katon nyt koko ajan vaa sun pelokasta *ilmettä*
11. koska joo, se on se et mä oon kuolettava ja Suomen
12. paras, *tiedän*, tällanen faktaki saattaa *kirvellä*
13. Jou, mä tiedän et kyl se *sattuu*
14. koska must tuntuu et tää menee Pasin *laskuun* se et
15. meikä *spittaa* eli käytännössä sut on
16. servattu ja mä saan tästä vielä tonnin *likkaa #*
17. Jou, älä siis vittu jaksa *vaivautuu*
18. voisitko takas johku Kaarinaa *kaivautuu*
19. sul ei oo mitä *vaaditaa*, mee takas *Kaarinaa*,tällanen
20. kettupredatori tollasii äpärii *saalistaa #*

N.

- Kajo:
1. Kyl huomaa ettei oo omii *staileja* ku toi
 2. äijä rupee hädäs (lainaamaa) Rudin *laineja*
 3. jos jengi muistaa vuodelta *nolla vii-*
 4. *si*, jee mä kutsun koht mestoille *pollarit-*
 5. *ki*, Jee, mee takas *Mikserii /ukko/ uhoaa* eiks
 6. Kosola näytäki ihan *Michelin-ukolta*
 7. a, ainaki mun silmien *edessä*
 8. mä lähen täält tonnin kaa, sä lähet himaan *spedenä #*
 9. Mä voitän sut - vai mitä *Jopolokki?*
 10. lopeta räppi, sust vois tulla telkkarin *homokokki*
 11. a, ainaki päätellen sun *tyylistä*
 12. sun tyyliis on paskaa, mulla on sentää vittu *lyyristä*
 13. a, Miks sun nimi on *Kossu K* ku
 14. piposta päätellen sen pitäis olla *Kortsu I K*
 15. (K) tsiigatkaa ny *vähä*
 16. no nii nyt nöyrytettiin taas tää jäkeläinen *jäbä #*
 17. a, Jos haluutte kuulla *lisää*
 18. nii vittu nyt koko Nosturi tän jälkeen ääntä *pitää*

O.

- Kosola:
1. (Tuu?ii) *sarviin*
 2. oikeesti mua ei kiinnosta noi sun paskat *varvit* et
 3. räppäät siitä kuinka lyön sua *naamaa* toi seteli
 4. sun paidas on ainut seteli minkä sä tuut *saamaa*
 5. Oikeesti, älä siis rupee täs ny *juhlii* ku
 6. Kossu K, sä oot mun seuraava krusifiksi-*uhri*
 7. mä oon läski, mä kokkaan, se vetoo *naisiin*
 8. Kajo vie muijat (??) syömään hampurilaisii *#*
 9. Jou, sä oot vaa *vitsi* koska
 10. Kajon hampurilaisessa on Suomen paskin *pihvi*
 11. oikeesti, se ei mulle *maistu* on se salet-
 12. ti et tollane harakka saadaan lavalla kyl *taipuu*
 13. Oikeesti, tällon vaa hoppii takas *kaipuu* ne
 14. fiilaa mua, eikä oota et mikki edes *vaihtuu*
 15. sä puhut vaa pelkkää *paskaa* ne kattoo ja
 16. oottaa eikä haluu et sulle enää mikkii *passaan #*
 17. Oikeesti, kato tota *tukkaa*



18. no ei täs mitää muuta puuttunukkaa ku oikees-
19. ti, servaan täst katulapsen tää saa
20. kylmät väreet sillon ku mä vokalskrätsään et sakset
21. Tää ei oo käyny suihkussa *kyllä näkee*
22. suihku-sana saa miehelle *kylmät väreet* oikees-
23. ti, tän setit *varmaa putoo* vaik mä oon
24. *tukeva*, kuulostan *upeelta*, (???) *alfauros* #

P.

Kajo:

- [check it check it jou]
1. Älä tuu vikisemään mikis *ikin enää* et oo
 2. *gangsteri* koolostat *hamsterilt* joka *pirii vetää*
 3. a, mite voit saada *propsit* sen
 4. lisäksi oot hamsteri ku säilöt ruokaa sun *poskii*
 5. a, Kaikki dissaa sua *läski-läpil* onks se
 6. ihmekkää ku pidät mikkiiki niinku *jätskii käsii* #
 7. a, /Kajo fanittaa/ eiku jengi
 8. Kajoo fanittaa *hitosti*, mee takas *tivolii*
 9. a, mä kuulin et se on sun oikee *työpaikka* vaik
 10. sä oot iso suupala, silti sut *syön aina*
 11. Sä et ite halua palaa tästä *biiffistä* toi
 12. yrittää vokalskrätsää mut se ei mene edes *biitissä*
 13. eli ku toi heittää biitboksii eli *is-ku-*
 14. *laa-tik-koo*, se vaan *ikkunat rikkoo* #
 15. a, Ja korvat *vuotaa verta*
 16. joten servataan nyt tollane vittu *huorakersa*
 17. a, mitä muuta täs vois *mainita*
 18. Kosola vois lopettaa räpin siit vois tulla *sumopainija*
 19. a, Se ois *parempi juttu* je-
 20. a, kyl tää tyyli o teillekii *salettii tuttu*
 21. a, ku musta ei oo enää *tervettä* et äijä
 22. yrittää saada vaa haippii nuolemal Solosen *persettä* #

(Rap SM 2009 Dvd, Kool Kat Records)

Molemmat kilpailijat ottavat johdonmukaisen retorisen aseman profiloimalla toisensa: Kosola profiloi Kajon laihaksi ja epäsiistiksi (hampusi, harakka, katulapsi, luuta, äpärä), ja Kajo profiloi Kosolan lihavaksi ja homoksi (Michelin-ukko, homokokki, hamsteri, sumopainija, tyhmä läski). Sen lisäksi itsekehun ja toisen dissaamisen retoriikka liittyy yleisiin battle-aiheisiin, kuten räppäämiseen, biitissä pysymiseen, jäätymiseen, toisilta kopioitujen lainien esittämiseen, kisan voittamiseen, sekä toisen kotipaikkaan (Järvenpää; Kaarina).

Valitun retorisen linjan ohella puheenvuorot ovat myös konkreettisen dialogisia. Kajo reagoi heti ensimmäisen puheenvuoronsa alussa (N1-4) Kosolan aloituspuheenvuoron lopussa (M19) esittämään säkeeseen syyttämällä tätä Ruudolfin vuoden 2005 kisoissa räppäämien säkeiden kopioimisesta (Ruudolf: *Mee takas sinne Kaarinaa, sulla ei oo sitä mitä tänne vaaditaa* (RapSM 2005 DVD, 02.04.19)). Kajo vastaa rivillä N8 (*mä*



lähen täält tonnin kaa, sä lähet spedenä) myös Kosolan esittämään *mä saan tästä vielä tonnin liksaa* -säkeeseen (M16). Kosola tarttuu edelleen Kajon esittämään voitonvarmuuteen seuraavan puheenvuoronsa alussa (O4: *toi seteli sun paidas on ainut seteli minkä sä tuut saamaa*). Seuraavaksi (rivit O7–8) hän jatkaa itseironisesti kääntämällä Kajon läskisyytteen edukseen: hän on läski, koska kokkaa, mikä vetoaa naisiin – toisin kuin Kajo, joka vie naiset syömään hampurilaisia. Kosolan seuraavien säkeiden maininta siitä (rivit O10–11), että *Kajon hampurilaisessa on Suomen paskin pihvi*, toistuu Kajon seuraavan puheenvuoron keskivaiheilla, Kajon käsiteltyä ensin ”läski-läppiin” syitä entistä yksityiskohtaisempien kielikuvien avulla (P4–6, 10). Kajo vastaa myös Kosolan puheenvuoron loppupuolella esittämään (rivi O20) mainintaan ”vokalskrätsäyksestä” (P12–14). Toisen puheenvuoron ”läppiin” vastaaminen toteutuu siten sekä puheenvuorojen alussa että keskivaiheilla. Puheenvuorojen loppuun molemmat kilpailijat panostavat mahdollisimman erottuvalla, performatiivisesti korostetulla säeparilla.

Puheenvuorojen rakenteiden tarkastelu osoittaa säännönmukaista persoonallista vaihtelua. Sekä Kosolan että Kajon haastattelussa mainitsema tapa tuottaa puheenvuoroa neljän säkeen yksiköissä näkyy Kosolalla osin myös selvinä neljän säkeen rakenneyksikköinä. Suurin osa riimeistä toteutuu säeparein, mutta Kosola esittää kilpailun aikana myös (etenkin kolmannessa puheenvuorossaan, jota ei ole litteroitu, mutta myös esimerkiksi 4:M9–12) neljän säkeen yksikköjä, joissa riimitys menee kuviolla a, a, b, a, eli säkeiden 1, 2 ja 4 loppuissa on sama riimi. Ensi näkemältä poikkeavilta vaikuttavat säkeet asettuvat siis säännönmukaiseen omaperäiseen riimittelytyyliin. Iskulaini osuu Kosolalla näissä jaksoissa neljännelle säkeelle, jota siten pohjustaa kolme edellistä säettä.

Kajon esityksessä riimit ja iskulainit sijoittuvat pääsääntöisesti riimipareiksi. Riimittävän parin ensimmäinen säe pohjustaa sanomaa ja toisella säkeellä esitetään argumentti. Kajo käyttää tyylikeinona lisäksi rytmitystä, jossa iskulainia seuraavan säkeen alkuun jätetään pieni tauko. Tämä lisää iskulainin painokkuutta ja jättää yleisölle aikaa reagoida siihen. Riimeistä noin kolmasosa on tuplariimejä, joista Kajo erityisesti tunnetaan.

Keskinäisen dialogisuuden lisäksi *battlessa* viitataan usein jollain tavalla tilannekontekstiin tai muihin toimijoihin, kuten tuomareihin tai juontajaan sekä puhutellaan yleisöä: Kosola viittaa palkintorahojen (tuhat euroa) menevän Pasiin laskuun (kisan järjestäjä Pasi Palonen), Kajo puhuttelee suoraan kisan tuomarina toiminutta Jodarokia (alias Jopolokki) ja ensimmäisen puheenvuoronsa lopussa pyrkii nostattamaan tunnelmaa vetoamalla yleisöön. *Battle*-esitys on tiedostetusti yleisölle suunnattua viihdetä, mutta vuorovaikutuksen ensisijainen kohde ja tekstin assosiaatioiden lähde on vastustaja. Puheenvuoron suunnittelussa on havaittavissa sekä



toisen puheenvuoron aikana suunniteltuja osuuksia, nopeita reaktioita toisen puheenvuorossaan esittämiin iskulaineihin että puheenvuoron edetessä assosioituja osuuksia.

IMPRO-RAP: VUOROVAIKUTTEISTA FREESTYLEA YLEISÖN AIHEISTA

Jodarok ja Solonen yhdistivät voimansa vuonna 2012 ja perustivat Helsingissä noin kerran kolmessa kuukaudessa järjestettävän FreeRap-klubin. Klubilla improvisoinnin tilannesidonnaisuutta hyödynnetään improvisaatioteatterin kaltaisissa sketseissä. Vieraana vetäjillä on vaihtuvasti kaksi muuta kokenutta friistailaajaa. Esitys on vuorovaikutteista yleisön kanssa: yleisö saa ehdottaa erilaisten sketsien rooleihin henkilöitä ja tapahtumia. Seuraavassa erittelen 2.4.2014 Café Mascotissa esitettyä show'ta, josta Moon-televisiokanava on tuottanut koosteen. Litteroituna on aluksi vetäjien ensimmäiset puheenvuorot. Kautta illan aiheissa toistui tuolloin käydyt talvi-olympialaiset, ja alkupuheenvuoroissa aiheena oli myös flunssa-aalto, jonka vuoksi sekä Solonen että Kajo esiintyivät kuumeisena, ja jota etenkin Solonen kommentoi:

Esimerkki 5.

- Q.
- Solonen:
1. Anteeksi, anteeksi, MC Solosella on *yskä*
 2. sen jälkeen ku mä räppään ni jokaisen hedelmä on *kypsä*
 3. katotaa mitä se ikinä täällä vittu *keksii*
 4. tääl on ihmisii jotka on vittu tullu Kokkolasta, vittu ootteko te menny *metsii*
 5. en tiiä miten pystyy *auttaan*
 6. MC Solosella on vähän flunssaa, voi mua *raukkaa*
 7. (???) selkään, saako raapia *mahaa*
 8. MC Solonen mulla on nykyään iha vitun saatanasti *rahaa*
 9. alan siitä jakamaan keikan jälkeen kaikille *ilmaseksi*
 10. joskus mä räppään niin kauan et mä menen *hijaseksi*
 11. neljä keikkaa viikos yhteen vitu *putkeen*
 12. MC Solonen, mä oon ku Mika Myllylä, mut multa puuttuu *sukset*
 13. en tiiä mitä sattuu, kaikkea saattaa *tapahtua*
 14. MC Solonen tykkää mikrofoonista yleisöön *rakastua*
 15. oi ja kaikenlaista tilannetta on tullut *luotua*
 16. – susta ei oo mihinkään, vasta alle puolet *juotuna!*
 17. (???) mut pistin palaa *kynttilän*
 18. MC Solonen, mä käytän mun lääkitykseen *yrttiä*
– tuu Joda sisään sieltä...FreeRap!
- R.
- Jodarok:
1. Solonen on kipee, sitä on *liikkeellä*
 2. ite oon niin *viileä*
 3. etten koskaan sairastu edes *talvella*



4. enkä maksa kaljoistanikaan mitään *alveja*
5. vaan kaikki on ilmasta, se on *FreeRap*
6. sitä kylvät, mitä *niität*, no *niinpä*
7. eikä siitä enempää muuta, Fat Joe, *Lean back*
8. Pää kenoon, Majakka, *riitä*
9. iha itse menee *ohitse*, hommat hoituu
10. tästä voidaan tehdä teille kaikille vielä *tosite*
11. eli räpit kirjoittaa *kuitteja*
12. ettei tarvii tarkistaa teidän *muisteja*
13. ja jälkeensä ei mitenkään *auteta*
14. Solonen räki teidän laseihin *tauteja*
15. niinku *Shotsissa*, jengi on *shokissa*
16. monta *shottia*, sitte *korista*
17. talviurheilu kiinnostaa vähemmän ku urheilu
18. ja urheilu ei kiinnosta yhtään..
19. FreeRap, FreeRap
20. Mikä se on? – FreeRap, FreeRap...

(FreeRap 2.4.2014 (1.45))

Solosen ja Jodarokin flow on hyvin erilainen, minkä näkee jo visuaalisesti transkriptiosta: Solonen räppää omankin kuvauksensa mukaan niin paljon ja niin nopeasti kuin mahdollista ilman, että ymmärrettävyys kärsii, kun taas Jodarokin flow on harkittua ja biittiin tarkasti osuvaa rytmitystä. Solonen pyrkii usein interaktiivisuuteen puhuttelemalla tai viittaamalla konkreettisesti yleisöön, kuten rivillä Q16, jossa hän viittaa eturivissä istuneen miehen puolillaan olevaan olutlasiin. Jodarokin puheenvuoroon taas sisältyy tapahtumakehyksen tunnuksena toimivan kertosaäkeen sitominen esitykseen riveillä R5–6 ja alkaen R19. Jodarokin mukaan inspiraatio kertosaäkeeseen on peräisin Fat Joen kappaleesta *Lean back*, josta on otettu esityksen alkuosion instrumentaalitausta, ja johon on viite rivillä seitsemän. Kertosäe *lean back* muuttui muotoon *freerap*. Rivillä kahdeksan on puolestaan viite samasta kappaleesta tamperelaisen räppäri Majakan (nykyinen Majuri) tekemään käänöskappaleeseen *Pää kenoon*. *Sitä kylvät, mitä niität* taas on intertekstuaalinen muunnelma räpissä tiuhaan käytetystä *You reap what you sow* -sananparresta.⁹ Tematiikallaan molemmat esiintyjät sitovat alkavan show'n monitasoisesti illan tapahtumaan ja sen läsnä oleviin elementteihin sekä ajankohtaisiin tapahtumiin.

⁹ Hakupalvelu rap.genius.com antaa 11,234 tulosta haulle *reap+what+you+sow* (haettu 21.11.2014). Ks. myös Shusterman 1997, 150–175.



Kuva 3:



Alkupuheenvuorojen jälkeen lavalle kutsuttiin vierailijat Kajo ja Rölli Kuopiosta, joille annettiin solo-osuudet kuvitteellisten bändien kuvitteellisten kappaleiden esittäjinä. Tämän jälkeen ensimmäisessä sketsissä "vierailtiin" Shotsin olympiakylässä: räppärit asettuivat Kai Kunnaksen (Rölli); Teemu Selänteen (Solonen); Putinin (Kajo) ja Bruno Bananin (Jodarok) rooleihin. Olympiakyläsketsin jälkeen siirryttiin niin sanottuun *tavara-friistailiin*, josta Solonen on erityisen tunnettu ja jonka esikuvaksi hän on nimennyt yhdysvaltalaisen improvisoivan MC Supernaturalin (ks. myös Pihel 1996, 257–268). Tavara-freestylella yleisö saa antaa esiintyjille taskusta löytyviä tai varta vasten tuotuja esineitä, joista esiintyjät improvisoivat. Seuraavassa sketsissä roolihahmot istutettiin samaan taksiin. Yleisön ehdotuksista valittiin Solosen esittämälle kuljettajalle rooliksi Alexander Stubb, etupenkillä istuneelle Röllille Anneli Auer, ja takapenkillä Kajo Uno Turhapurona / Spede Pasasena sekä Jodarok Rick Rossina. Henkilöehdotusten tulee olla kaikkien tuntemia, mutta ei julkisuudessa loppuun kaluttuja hahmoja. Toisessa osuudessa tilanneimprovisaatiota jatkettiin kisastudiolla, jossa improvisoitiin kankaalle heijastetun naisten kelkkailukilpailun päälle kiertävästi niin, että ensin räpäyttiin muutama kierros neljän tahdin puheenvuoroin, sitten kahden ja lopuksi yhden. Tässä korostui friistailaajien nopeus tarttua edellisen puheenvuoron tarjoamiin assosiaatioihin tai jatkaa siitä. Klubi-illan päätti *Hall of Fame* -kilpailu, jossa halukkaat friistailaajat pääsevät lavalle suosiotaan mittaamaan. Yleisö arvioi esitykset huutoäänestyksellä, ja jatkoon pääseen on onnistuttava neljä kertaa päästäkseen Hall of Fameen. Kilpailun



tarkoitus on antaa friistailaajille tilaisuus esiintyä yleisön edessä, sillä battle-kisojen lisäksi julkisia esiintymiskokeilumahdollisuuksia ei juuri ole.

Kesällä 2014 Solonen ja Kosola alkoivat luoda viihteellisestä freestylesta populaaria esityskonseptia myös koko Suomessa kuuluvalla YleX-radiokanavalla. Musiikin ja puheosuuksien ohella he improvisoivat kuuntelijoilta saamista aiheista. Vaikka Solonen ja Kosola tuottivat puheenvuoronsa tiiviisti vuoroa vaihtaen ja toisiltaan vaikutteita saaden, näissä studiossa toteutetuissa puheenvuoroissa korostuivat aiheista henkilökohtaisten assosiaatioiden kautta muodostuneet mielleyhtymät ja tarinat. Radioesityksiä seurattessani huomasin myös, että kahdeksan säkeen yksiköt yleistyivät molemmilla esiintyjillä. Erityisesti Kosolan osuudet olivat lähes kauttaaltaan kahdeksan tahdin mittaisia, ja Solosella ne vaihtelivat kahdeksan ja 16 (tai yli) välillä. Molemmat vahvistivat jälleensä, että vaikka he eivät sopineet vuorojen vaihdosta etukäteen, juuri kahdeksan säkeen yksiköt alkoivat tuntua luontevilta jaksoilta. Jatkossa onkin mielenkiintoista nähdä, vievätkö nämä aihekeskeiset, yleisön kanssa interaktiiviset esityskontekstit freestylea muun muassa kohti lyhyempiä ja sisällöltään koherentimpia puheenvuoroja.

ARGUMENTAATIOTA JA VAPAATA ASSOSIOINTIA

Improvisoitu esitys perustuu käytetyn ilmaisukielen perusteiden ja kompositio- ja esitystavan niin vahvaan hallintaan, että esitys voidaan tuottaa esityshetkessä tilannekohtaisia aineksia ja assosiaatioita hyväksikäyttäen. Suomenkielinen freestyle on lyhyen olemassaolonsa aikana kehittynyt monipuoliseksi ilmaisukieleksi, jonka muokkaajina ja vakiinnuttajina toimineen sukupolven edustajat ovat taitavia improvisoijia. Improvisointi on sekä lyriikan pintatasolla (sanojen, äänteiden) että semanttisella tasolla (teemat, sanoma, argumentointi) assosioivaa runontuottamista, ja estetiikaltaan se sitoutuu voimakkaasti esitystilanteeseen ja vuorovaikutukseen. Freestyle on esityksen eri rekistereissä eri tavoin vuorovaikutteista esiintyjien kesken ja yleisön kanssa. Kontekstikohtaisesti cypherissa korostuu vuorovaikutus esiintyjien kesken, battlessa kilpakumppanin kanssa ja impro-esityksissä yleisön kanssa.

Improvisoidun puheenvuoron tuottaminen nojaa sekä yksilön verbaalisiin, kognitiivisiin ja sosiolingvistisiin taitoihin että rytmisiin ja muihin esityksellisiin valmiuksiin. Tärkeitä esityksen osa-alueita ovat improvisointikyky, vuorovaikutteisuus, persoonallisuus, kekseliäisyys, nokkeluus, kyky tuoda esille tuoreita riimejä ja aiheita, hyvä rytmitaju, kiinnostava flow sekä etenkin battlessa esiintymisvarmuus ja -kestävyys ja impro-räpissä kyky improvisoida aiheesta kuin aiheesta. Esityksen onnistumisen ratkaisee kuitenkin kokonaisuus: onnistumisen ja vaikuttavuuden taustalla on



esitykseen onnistuneesti ladattu energia, joka voi avautua yleisölle vakuuttavasti millä tahansa edellä mainitulla osa-alueella.

Improvisoitua puheenvuoroa sävyttää usein retorinen ja argumentatiivinen ote. Battle-rekisterissä improvisoinnin argumentatiivisuus toteutetaan kilpalaulu-genrelle ominaisten retoristen positioiden kautta. Viihdyttävissä konteksteissa vapaiden puheenvuorojen ohella esiintyjä eläytyy yleisön valitsemien aiheiden tai roolien maailmaan, joita hän kuitenkin kommentoi omasta näkökulmastaan ja omaa ja oletettavasti yleisönkin arvomaailmaa noudatellen. Freestylella puheenvuoro on normaalisti pitkä, tyypillisesti 16 säettä tai enemmän. Vaikka koherenttius ei pitkissä freestyle-puheenvuoroissa ole merkittävä tavoite, näyttäisivät myös lyhemmät, kahdeksan ja neljän säkeen yksiköt olevan yleistymässä konteksteissa, joissa pyritään aihekeskeiseen, viihdyttävään ja yleisön kanssa vuorovai- kutteiseen ilmaisuun.

Freestylen rakenteellinen perusyksikkö muodostuu useimmiten kahdesta säkeestä, joita yhdistää riimi. Riimittyvä rakenneyksikkö voi olla myös pitempi: kolmen, neljän tai useamman säkeen mittainen. Argumentoidessa rakenneyksikkö on myös argumentointiyksikkö, jonka painopiste on yksikön jälkimmäisellä säkeellä, iskulainilla, edeltävän säkeen tai edeltävi- en säkeiden toimiessa pohjustuksena. Näin esitykseen luodaan jännite, jossa pohjustus johdattelee sanomaan. Argumentoidessaan kokenut improvisoija miettii pääosin näitä iskulaineja. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että hän valmistaa mielessään ensin jälkimmäisen säkeen ja sen riimin ja vasta sen jälkeen pohjustuksen, jossa iskulainin riimiagentti toistuu riimivasteena: komposition järjestys on siten päinvastainen kuin kuulijan kokemus. Joskus pohjustus on silmiinpistävän neutraali ja yleisluontoinen, mutta usein se sitoutuu sisällön painoarvon kannalta loogiseksi pariksi jälkimmäisen säkeen kanssa, johdannoksi argumenttiin. Kompositiota voi ohjata myös hyvän riimiparin tai -sarjan keksiminen, jolloin iskulainin asema ei ole niin hallitseva.

Freestyle-räppäreiden kanssa tehty kognitiotieteellinen aivotutkimus (Liu et al. 2012) kertoo osaltaan, että kokeneella improvisoijalla kompositio automatisoituu ja valmiin tekstin esitykseen verrattuna eri aivojen osiot aktivoituvat, esimerkiksi puheen normaali kontrolli ohittuu. Haastatelta- vieni mukaan argumentaatioyksiköiden muodostaminen on säännönmu- kaista, mutta ei silti orjallista ideaalin noudattamista. Jo sanotusta voi tulla mieleen lisää sopivia riimisanoja tai jotain välittömästi lisättävää edelliseen, jolloin argumentaatioyksikkö kasvaa yhdellä tai useammalla perään lisätyllä säkeellä. Freestyle tarjoaa improvisoijalle myös erilaisia lähestymistapoja improvisaatioon: hän voi argumentoida tiiviisti riimipa- rein tai riimisarjoin muodostuvien argumentaatioyksiköiden avulla tai tietoisesti jättäytyä riimivirran kuljetettavaksi, edeten assosiaatioiden



varassa säe säkeeltä. Battle-rekisterissä argumentatiivisuus korostuu, kun taas muussa freestylessä mahdollisuuksia sivupolkuihin on enemmän.

Työmuistin kapasiteetti on kuitenkin rajallinen. Ei liene sattumaa, että pari- ja nelisäe on niin yleinen riimittyvä rakenneyksikkö sekä yksittäisen improvisoidun puheenvuoron mittana että pitemmän ketjun kompositioyksikkönä. Freestylen tuottamisen haasteena on erityisesti nopea tempo, jolla säkeitä tuotetaan, noin 2,5–3,5 sekuntia / säe (40 sekunnissa noin 16 säettä, verrattuna esimerkiksi baskien 8–10 säkeeseen, ks. Egaña 2007, 127). Säkeitä tuotetaan ilman minkäänlaisia taukoja, jotka useissa suullisissa kulttuureissa antavat improvisoijalle mietintätauon. Työmuistissa tapahtuu siten lähes yhtä aikaa tekstin suunnittelu, prosessointi säkeiksi ja esityksen reaaliaikainen toteutus. Tästä johtuen argumentointi ei aina haluttaessakaan toteudu edellä mainitulla tavalla, vaan improvisoija joutuu työkapasiteetin ollessa kovilla selviytymään erilaisista haasteista. Varsin usein energiatason putoamisen ja puheensuunnittelun hitaampien jaksojen aikana kokeneenkin improvisoijan on edettävä rivi riviltä ja keksittävä riimi edelliseen, jo sanottuun säkeeseen. Riimisana, jolle säepari on mielessä rakennettu, voi myös ”pudota ulos” liian aikaisin, jolloin yksikkö on suunniteltava nopeasti uudelleen; samoin esiintyjä voi joutua muuttamaan suunnitelmaa syntaktisen tai morfologisen lipsahduksen, kuten väärän taivutusmuodon, jälkeen (vrt. esim. 4:P7–8).

Työmuistin kapasiteetti vaikuttaa myös koko puheenvuoron suunnittelun strategiaan. Pitkään puheenvuoroja vaihdettaessa tai pitkää puheenvuoroa improvisoitaessa improvisoijan on arvioitava, kuinka pitkälle eteenpäin hän voi keksimänsä riimit, ideat tai säkeet jättää ilman, että ne häviävät mielestä matkan varrella. Battlen suhteen haastateltavilla on tähän kahdensuuntaisia kuvauksia: Krister toteaa, että sijoittaa edellisen puheenvuoron aikana syntyneet vastaukset tai vastaiskut heti puheenvuoron alkuun, jotta ne eivät unohdu, sillä eniten harmittaa hyvän läpän unohtuminen. Kajo ja Rivo kertovat, että battlessa yleensä toisen puheenvuorosta muodostuu pari–kolme vasta-ajatusta, jotka he ripottelevat omaan puheenvuoroonsa. Edellisessä Kajon ja Kosolan battlessa toisen puheenvuoroa eksplisiittisesti kommentoivat säkeet sijoittuivat sekä alkuun että keskivaiheille. Hyvin yleistä on, että vastaiskut, etenkin toisen puheenvuoron loppua kommentoivat, sijoittuvat heti puheenvuoron alkuun. Tämä on luontevaa, koska vastustajan edeltävät säkeet ovat työmuistissa päällimmäisinä. Vastustaja pyrkii yleensä lopettamaan puheenvuoronsa nasevasti, joten se luo myös välittömän tarpeen vastata. Battle-esimerkin kaikissa puheenvuoroissa lopussa on joko sanallinen tai performatiivinen loppuhuipennus. Oma havaintoni katsojana on, että etenkin tasaväkisessä battlessa onnistunut loppuun sijoitettu iskulaini vaikuttaa usein ratkaisevasti tuomarien ja yleisön arvioon.



Vaikka säepareittain eteneminen yleensä luonnehtii improvisointia, riimin sitomat rakenneyksiköt eivät ole välttämättä semanttisia kokonaisuuksia tai harkittuja argumentointiyksikköjä. Riimittävän parin epäjohdonmukaisuus, jopa absurdus, voi olla vapaamuotoisen tajunnanvirtaa hyödyntävän improvisaation lähtökohta: katsotaan mihin assosiaatiot johtavat. Näissä assosiaatioissa riimiparien muodostamisella on keskeinen rooli. Kekseliäisyys näkyy ja huumori syntyy prosessissa, jossa riimisanaa lausuttaessa tai jo lausutun riimisanan suunnitelluksi pariksi mielessä muodostuu jäljessä tulevaan riimisanaan sopiva lauseke.

Assosiaatiot voivat punoutua improvisoijan mielessä hyvin monenlaisista tilannekohtaisista vaikutteista tai tilanteen ulkopuolisista lähteistä. Esittäjän kokemus, persoona ja mielenvire vaikuttavat merkittävästi improvisaation temaattisen skaalan laajuuteen, viitteiden monipuolisuuteen sekä ilmaisun sävyjen, kuten huumorin, syntyyn. Aiemmin esille tulleet teemat ja sanat vaikuttavat usein joko suoraan tai välillisesti seuraaviin assosiaatioihin ja aiheisiin.

Vaikka samojen esiintyjien improvisointia pitempään kuunnellessa alkaa helposti erottaa ilmaisun stereotyyppisiä teemoja, formulaista ainesta ja henkilökohtaisia suosikkirakenteita ja -sanastoa, kokeneiden esiintyjien freestylella on melko vähän toistoa. Etenkin persoonallisten ”läppien” ja riimien toistoa pyritään välttämään uusissa esityksissä. Battlessa tilannekohtaiset avainsanat toistuvat vastaiskuissa ja muussa freestylella on yleistä, että puheenvuoro aloitetaan toistamalla edellisen puhujan viimeinen riimisana vuorovaikutuksen osoituksena. Tämän lisäksi esityksissä toistuvat elementit ovat pääosin henkilökohtaisia täytesanoja (esimerkiksi tässä artikkelissa Jodarokilla *hommat hoituu*; Ruudolfilla *MC Ruudolf*; Solosella *MC Solonen*; Kosolalla *oikeesti*; Kajolla a-äänne). Koska freestylella improvisoijalla ei ole mietintäaikaa antavia taukoja, on juuri näiden toistuvien ilmausten pääasiallinen tehtävä todennäköisesti jakaa työmuistin kuormitusta. Kuten edellä on todettu, improvisoijan työmuistissa tapahtuu yhtä aikaa parhaimmillaan sekä seuraavan läpän tai iskulinjan suunnittelu, riimisanojen ja pohjustuksen valinta että reaaliaikainen räppäys, joten sekunnin tai sen murto-osankin tauko antaa tärkeän lepohetken. Verbaalisessa improvisoinnissa vaikuttavat siten yksilöllisten edellytysten ja kokemuksen antaman perustan, kulttuurikohtaisten esityskontekstien, retoristen positoiden, temaattisten preferenssien ja riimittelyn ja säemuodon konventioiden ohella yleisinhimilliset kognitiiviset tekijät.

Improvisointi on assosiaatioiden virtaa, josta terävät, osuvat ja mieleen jäävät kiteytymät nousevat esiintyjän kompetenssin, mielentilan ja esiintyjien sekä esiintyjän ja yleisön välisen vuorovaikutuksen tuloksena. Aina ei voi onnistua, mutta onnistunut esitys on vahva todiste ihmismielen



luovasta intuition ja läsnäolon kyvystä. Jokainen esitys ja kokemus vahvistaa kuitenkin esiintyjien ja yleisön osallisuutta esityksareenalla, jolla ilmaisukielen rekisterien käyttöä arvostetaan sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä ja jolla rekisterien ja ilmaisukielen rajoja ja mahdollisuuksia testataan, vahvistetaan ja kehitetään. Freestyle on monipuolinen resurssi, joka mahdollistaa hyvin erityylisten sekä alakulttuuristen että suurelle yleisölle suunnattujen puheenvuorojen tuottamisen. Verrattuna improvisoinnin asemaan eri maiden hiphop-kulttuureissa suomenkielinen freestyle on ilmeisesti jo nyt kehittynyt poikkeuksellisen monipuoliseksi ilmaisukieleksi, ja uudet esitysmuodot sekä dialogi eri rekisterien välillä voivat laajentaa sen mahdollisuuksia edelleen.

Elävänä kulttuurina freestyle mahdollistaa monien folklorististen aiheiden pitkäjännitteisen kenttätutkimuksen: tärkeän yksilöllisten rytmisten ja esitysteknisten elementtien variaation jatkotutkimuksen lisäksi oma kiinnostukseni suuntautuu etenkin improvisaation vuorovaikutteisuuden ja assosiaatioiden synnyn syvempään ymmärtämiseen samoin kuin suomalaisen hiphop-kulttuurin performatiivisuuden ja paikallisen sosiokulttuurisen taustan tutkimukseen. Tutkimus yksilöiden roolista suomenkielisen freestylen kehityksessä, kuten yksilöllisten tyylien ja kompetenssin muodostumisessa, hiljaisen tiedon siirrosta ja yhteisöjen synnyssä, on ainutlaatuinen lähtökohta paikallisen kieli- ja kulttuurisidonnaisen suullisen ilmaisukielen syntyä ja kehittymistä ymmärtämiseksi.

AINEISTOT

Tutkimusaineisto

Haastattelut

Haastattelijana Venla Sykäri. Aineisto tekijän hallussa.

131310: 13.10.2013, MC Sipuli-Jaska, Porvoo.

132510a: 25.10.2013, MC Kajo, Helsinki.

132510b: 25.10.2013, Pasi Palonen, Helsinki.

133110: 31.10.2013, MC Toni, Espoo.

132611: 26.11.2013, MC Kajo, Helsinki.

142002: 20.02.2014, MC Krister & MC Rivo, Forssa.

141803: 18.3.2014, MC Jodarok, Helsinki.

140704: 7.4.2014, MC Solonen, Helsinki.

140608: 6.8.2014, MC Solonen & MC Kosola, Helsinki.



Freestyle-esitykset

- Asfalttisoturin aamushow freestyle (Joda, Rudy & Särre) 5.10.2012.
[online]. <https://www.youtube.com/watch?v=UFEgB-O1_ig>
[25.11.2014.]
- Rap SM 2009 finaali: Kosola vs. Kajo: RAP SM 2009. Kool Kat Records.
<<https://www.youtube.com/watch?v=aNjh31UbgUA>> [25.11.2014.]
- Toni vs. Krister @ NRJ 22.10.2013. [online].
<<http://www.youtube.com/watch?v=JqJzV-lbBLY>> [25.11.2014.]
- FreeRap 2.4.2014: FreeRap 2.4.2014 Cafe Mascot, Helsinki. [online]
<http://moontv.fi/ohjelmat/fresh-420/freerapmascot?fb_action_ids=10151961615311316&fb_action_types=og.likes> [25.11.2014.]
- Ällä vs. Toni, Freestyle Overdose, 15.9.2012. (Tekijän hallussa).

Kuvakaappaukset

- Kuva 1:** Kajo vs Toni @ Freestyle Overdose. [online].
<<https://www.youtube.com/watch?v=8ZQZhYZxtk>> [25.11.2014.]
- Kuva 2:** Kosola vs. Kajo: RAP SM 2009. [online].
<<https://www.youtube.com/watch?v=aNjh31UbgUA>>
[25.11.2014.]
- Kuva 3:** FreeRap 2.4.2014 Cafe Mascot, Helsinki. [online].
<http://moontv.fi/ohjelmat/fresh-420/freerapmascot?fb_action_ids=10151961615311316&fb_action_types=og.likes> [25.11.2014.]

KIRJALLISUUS

- Abrahams, Roger D.** 1970: *deep down in the jungle...Negro Narrative from the Streets of Philadelphia*. New York: Aldine Publishing Company.
- Agha, Asif** 2004: Registers of language. – Alessandro Duranti (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology*. Malden: Blackwell. 23–45
- Alim, Samy H. & Lee, Jooyoung & Mason Carris, Lauren** 2010: "Short Fried-Rice-Eating Chinese MCs" and "Good-Hair-Havin Uncle Tom



Niggas": Performing Race and Ethnicity in Freestyle Rap Battles. – *Journal of Linguistic Anthropology* 20(1): 116–133.

Alim, Samy H. & Lee, Jooyoung & Mason Carris, Lauren 2011: Moving the crowd, 'crowding' the emcee: The coproduction and contestation of black normativity in freestyle rap battles. – *Discourse & Society* 22(4): 422–439.

Androutsopoulos, Jannis 2009: Language and the Three Spheres of Hip Hop. – H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (eds.), *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge. 43–62

Anttonen, Pertti 1987: *Rituaalinen pilkka länsi-inkeriläisissä kylähäissä*. Julkaisematon kansanrunoustieteen (folkloristiikan) pro gradu -työ. Helsingin yliopisto.

Arabic Oral Traditions Special Issue 1989: *Oral Tradition* 4(1–2). [online]. <<http://journal.oraltradition.org/issues/4i-ii>> [26.11.2014.]

Armistead, Samuel & Zuleika, Joseba (eds.) 2005: *Voicing the Moment. Improvised Oral Poetry and the Basque Tradition*. Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada.

Asplund, Anneli 1994: *Balladeja ja arkkiveisuja. Suomalaisia kertomaeläyksiä*. Helsinki: SKS.

Asplund, Anneli 2006: Runolaulusta rekilauluun. – Anneli Asplund ym. (toim.), *Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY. 108–165.

Asplund, Anneli & Hako, Matti 1981: *Kansanmusiikki*. Helsinki: SKS.

Basque Special Issue 2007: *Oral Tradition* 22(2). [online]. <<http://journal.oraltradition.org/issues/22ii>> [26.11.2014.]

Baud-Bovy, Samuel 1936: *La chanson populaire grecque du Dodecanèse. Les textes*. Thèse à l'Université de Genève. Genève: Imprimerie A. Kundig.

Bauman, Richard & Briggs, Charles L. 1990: Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. – *Annual Review of Anthropology* 19: 59–88.

Brogan, T.V.F. 1993: Rhyme. – Alexander Preminger and T.V.F. Brogan (eds.): *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press. 1061–1063.

Caton, Steven C. 1990: *"Peaks of Yemen I Summon". Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.



- Chang, Jeff** 2008: *Can't stop won't stop. Hiphopsukupolven historia*. Helsinki: Like.
- Cutler, Cecilia** 2009: "You shouldn't be rappin', you should be skateboardin' the X-games": The Coconstruction of Whiteness in an MC Battle. – H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (eds.), *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*: New York: Routledge. 79–94.
- Egaña, Andoni** 2007: The Process of Creating Improvised Bertsoes. [online]. – *Oral Tradition* 22(2): 117–142.
<<http://journal.oraltradition.org/issues/22ii/egana>> [27.11.2014]
- Learn about multi-syllable rhymes – Flocabulary.** [online].
<<http://www.flocabulary.com/multies/>> [26.11.2014.]
- Foley, John Miles** 1985: *Oral-Formulaic Theory and Research: an Introduction and Annotated Bibliography*. New York: Garland.
- Foley, John Miles** 1988: *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foley, John Miles** 1995: *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foley, John Miles** 2002: *How to Read an Oral Poem*. Urbana: University of Illinois Press.
- Foley, John Miles** 2007: Basque Oral Poetry Championship. [online]. – *Oral Tradition* 22(2): 3–11.
<<http://journal.oraltradition.org/issues/22ii>> [26.11.2014.]
- Forman, Murray & Neal, Mark Anthony** (eds.) 2004: *That's the Joint: the Hip-hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Garcia, Joxerra & Sarasua, Jon & Egaña, Andoni** 2001: *The art of bertsoaritza. Improvised Basque verse singing*. Donostia: Bertsozale Elkarte.
- Hako, Matti** 1981: Murrosajan kansanlaulut. – Anneli Asplund & Matti Hako, *Kansanmusiikki*. Helsinki: SKS. 207–220.
- Halliday, M. A. K.** 1978: *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold Ltd.
- Hammou, Karim** 2012: *Une histoire du rap en France*. Paris: Éditions La Découverte.
- Harvilahti, Lauri** 1992: *Kertovan runon keinot. Inkeriläisen runoepiikan tuottamisesta*. Helsinki: SKS.



- Harvilahti, Lauri** 2001: Substrates and Registers. Trends in Ethnocultural Research. – Wolf-Knuts, Ulrika & Kaivola-Bregenhøj, Annikki (eds.), *Pathways. Approaches to the Study and Teaching of Folklore*. Turku: Nordic Network of Folklore. 67–76.
- Harvilahti, Lauri** 2003: *The Holy Mountain. Studies on Upper Altai Oral Poetry*. In collaboration with Zoja Sergeevna Kazagaceva. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Herndon, Marcia and McLeod, Norma** 1980: The Interrelationship of Style and Occasion in the Maltese *Spiritu Pront*. – Norma McLeod and Marcia Herndon (eds.): *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions. 147–166.
- Herzfeld, Michael** 1985: *The Poetics of Manhood. Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton: Princeton University Press.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo** 2000: *Musta syke. Funkin, diskon ja hip hopin historia*. Helsinki: Like.
- Honko, Lauri** 1998: *Textualising the Siri Epic*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Hymes, Dell** 1989: Ways of Speaking. – Richard Bauman and Joel Sherzer (eds.), *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press. 433–451.
- Kallio, Kati** 2013: *Laulamisen tapoja: esitysareena, rekisteri ja paikallinen laji länsi-inkeriläisessä kalevalamittaisessa runossa*. [online]. <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-9566-5>> [26.11.2014.]
- Kezich, Giovanni** 1982: Extemporaneous Oral Poetry in Central Italy. – *Folklore* 93: 193–205.
- Krims, Adam** 2000: *Rap music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Labov, William** 1972: Rules for Ritual Insults. – Thomas Kochman (ed.), *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press. 265–314.
- Laitinen, Heikki** 2003: *Iski sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Helsinki: SKS
- Laitinen, Heikki** 2010: Runolaulajien kantele. – Pekka Jalkanen, Heikki Laitinen ja Anna-Liisa Tenhunen, *Kantele*. Helsinki: SKS. 77–99.
- Lee, Jooyoung** 2009: Open mic: Professionalizing the rap career. – *Ethnography* 10(4): 475–495.
- Liu, Siyuan & Chow Ho Ming & Xu, Yisheng & Erkinen, Michael G. & Swett, Katherine E. & Eagle, Michael W. & Rizik-Baer, Dan-**



- iel A. & Braun, Allen R.** 2012: Neural Correlates of Lyrical Improvisation: An fMRI Study of Freestyle Rap. – *Scientific Reports* 2: 834. [online].
<http://www.nature.com/srep/2012/121115/srep00834/full/srep00834.html?WT.ec_id=SREP-20121120> [25.11.2014.]
- Lord, Albert B.** 2001 [1960]: *The Singer of Tales*. Second edition. Edited by Stephen Mitchell and Gregory Nagy. Cambridge: Harvard University Press.
- Mikkonen, Jani** 2004: *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphop musiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Miner, Earl** 1993: Poetic Competitions. – Alexander Preminger and T.V.F. Brogan (eds.): *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press. 925–927.
- Mitchell, Tony** 1996: *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press.
- Mitchell, Tony** (ed.) 2001: *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press
- Morgan, Marcyliena** 2009: *The Real Hip-hop. Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*. Durham: Duke University Press.
- Munar i Munar, Felip** 2008: *Jo vull esser glosador*. Mallorca: Edicions Documenta Balear.
- Pagliai, Valentina** 2009: The Art of Dueling with Words: Toward a New Understanding of Verbal Duels across the World. – *Oral Tradition* 24(1): 61–88.
- Paleface** 2011: *Rappiotaidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Palonen, Tuomas** 2008: *Vapaata mielenjuoksua. Suomenkielisen freestyle-rapin ilmenemismuodot, estetiikka ja kompositio*. Julkaisematon folkloristiikan pro gradu -työ. Helsingin yliopisto.
- Pennycook, Alastair & Mitchell, Tony** 2009: Hip Hop as Dusty Foot Philosophy: Engaging Locality. – H. Samy Alim & Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (eds.), *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge. 25–42.
- Pihel, Erik** 1996: A Furified Freestyle: Homer and Hip Hop. [online]. – *Oral Tradition* 11(2): 249–269.
<<http://journal.oraltradition.org/issues/11ii/pihel>> [27.11.2014]
- Rap SM freestyle battle**. [online]. <<http://www.rapsm.fi/>> [15.9.2014.]



- Rose, Tricia** 1994: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Salminen, Väinö** 1917: *Länsi-Inkerin häärinot. Synty- ja kehityshistoriaa*. Helsinki: SKS.
- Salo, Heikki** 2014: *Kahlekuningaslaji. Laululyriikan käsikirja*. Helsinki: Like. [2006]
- Scarnecchia, Paolo** 2012: Poetar cantando nel Mediterraneo. [online]. – *Cuadernos de Etnomusicología* 2: 5–16.
<<http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-2.pdf> - page=5> [15.12.2014.]
- Siikala, Anna-Leena** 1981. – Pekka Laaksonen (toim.), *Pelit ja leikit. Kalevalaseuran vuosikirja* 61. Helsinki: SKS. 82–88.
- Stepanova Eila** 2014: *Seesjärveläisten itkijöiden rekisterit. Tutkimus äänellä itkemisen käytänteistä, teemoista ja käsitteistä*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Sykäri, Venla** 2011: *Words as Events. Cretan Mantinádes in Performance and Composition*. Helsinki: SKS.
- Sykäri, Venla** 2014a: Creating Communities with Song Competitions. – Janika Oras, Andreas Kalkun, Mari Sarv (toim.), *Regilaulu kohanevine ja kohandajad*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
- Sykäri, Venla** 2014b (tulossa): Improvisation as a Singer's Concept in Oral Poetry. – *Song and Emergent Poetics: Oral Traditions in Performance*.
- Terkourafi, Marina** (ed.) 2010: *Languages of Global Hip-Hop*. London: Continuum.
- Timonen, Senni** 2004: *Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanlyriikkaan*. Helsinki: SKS.
- Toop, David** 2000: *Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop*. London: Serpent's Tail.
- Vilén, Inka** 1997: *Riimittyminen ja riittäminen iskelmä- ja rocksanoituksissa*. [online]. Suomen kielen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. <<https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/11837>> [26.11.2014]
- Virtanen, Leea** 1973: Kannakseläinen laulukoulu. – Hannes Sihvo (toim.) *Karjala. Idän ja Lännensilta*. Kalevalaseuran vuosikirja 53. Porvoo: WSOY. 146–158.



Westinen, Elina 2014: The discursive construction of authenticity: resources, scales and polycentricity in Finnish hip hop culture. [online]. University of Jyväskylä. <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-5728-5>> [15.12.2014.]

Zedda, Paulu 2009: The Southern Sardinian Tradition of the Mutetu Longu: A Functional Analysis. [online]. – *Oral Tradition* 24(1): 3–40. <<http://journal.oraltradition.org/issues/24i/zedda>> [15.12.2014.]

Yaqub, Nadia G. 2007: *Pens, Swords, and the Springs of Art. The Oral Poetry Dueling of Palestinian Weddings in Galilee*. Leiden: Brill.

Filosofian tohtori Venla Sykäri on folkloristiikan tutkijatohtori Helsingin yliopistossa. Artikkelin on toteutettu Suomen Akatemian kolmivuotisen tutkijatohtorin rahoituskaudella projektissa *Rhymed registers, oral composition and the aesthetics of improvisation. End rhyme and stanzaic form in the Finnish and European oral poetry.*

Filosofian tohtori Venla Sykäri on folkloristiikan tutkijatohtori Helsingin yliopistossa. Artikkelin on toteutettu Suomen Akatemian kolmivuotisen tutkijatohtorin rahoituskaudella projektissa *Rhymed registers, oral composition and the aesthetics of improvisation. End rhyme and stanzaic form in the Finnish and European oral poetry.*