

Anna-Maria Nurmi & Hannu Itkonen

Nuorisokulttuurista liikettä: hiphop-tanssin rantautuminen Suomeen (ref.)

Nuorison yhteiskunnallinen asema muuttui ratkaisevasti toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä (Itkonen & Nurmi 2008, 17). Perinteen merkitys nuorison elämän jäsentäjänä ja suuntaajana oheni ratkaisevasti 1960-luvulta alkaen. Nuorisokulttuurin läpimurto jo 1950-luvulta alkaen merkitsi sitä, että populaarimusiikki tuotteineen ja tyyleineen jäseni aiemmasta poiketen nuorten elämänmenoa (Kaarninen 2006, 9–13). Television yleistyminen ja nuorille suunnatun populaarikulttuurin laajeneminen johti puolestaan kulttuuristen virikkeiden kulkeutumisen nopeutumiseen. Etenkin nuorisokulttuurin eriytyessä 1970- ja 1980-luvuilla rock ja muut musiikkityylit muodostuivat yhä keskeisemmiksi nuorten ryhmiä erottaviksi tekijöiksi (Puuronen 2003, 385). Muutoksen myötä myös nuorison liikkumisen muodot ja ruumiillisuuden tulkinnat ovat olleet jatkuvassa käymistilassa.

Yksi nopeimmin ja laajimmin levinnyt nuorisokulttuurin muoto on ollut hiphop, elämäntyyllinen kokonaisuus, johon sisältyy niin ruumiillista toimintaa kuin muutakin kulttuurista merkityksenantoa.

Artikkelimme päätavoitteena selvitämme hiphop-kulttuurin rantautumista Suomeen. Tarkennettuina tutkimuskysymyksinä esitämme: 1) Millaisia vaiheita hiphopin Suomeen rantautuminen piti sisällään? 2) Keitä olivat ne pioneerit, jotka toivat hiphopin Suomeen? 3) Miten hiphop-kulttuuri muuttui rantautuessaan Suomeen? 4) Miten hiphop-tanssi akkulturoitui koulukulttuuriin?

Tarkastelumme painopiste on hiphop-kulttuurin ruumiillisuudessa eli erityisesti tanssissa. Jotta hiphop-kulttuurin merkitystä voisi ymmärtää paremmin, on tunnettava ne vaiheet, joiden kautta se on siirtynyt yhdeksi populaarikulttuurin ilmiöksi. Tästä johtuen käsittelemme myös jonkin verran hiphop-kulttuuria kokonaisuutena.

Selittäessämme hiphopin rantautumista Suomeen hyödynnämme akkulturaatiopohdintoja, joita on käytetty tutkittaessa musiikkituotteiden leviämistä. Oletamme, että akkulturaatiotarkastelu soveltuu hyvin hiphopin kaltaisen monimuotoisen kulttuurituotteen leviämisen jäljittämiseen. Akkulturaatiotarkastelun ohessa katsahdamme lyhyesti myös niihin yhteiskunnallisiin reunaehtoihin, jotka vaikuttavat kulttuurien kulkeutumiseen. Tämän jälkeen esittelemme artikkelimme menetelmälliset ratkaisut. Tutkimusaineistomme koostuu hiphopin vaiheita käsittelevästä kirjallisesta dokumentaatiosta, Aira Samulinin haastattelusta sekä lukion hiphop-kerhoon ja -kurssille osallistuneiden lukiolaistytöjen esseistä. Esiteltyämme hiphopin kansainvälisen synty- ja laajenemishistorian käymme tarkastelemaan hiphopin rantautumista Suomeen. Tulososiossa käsittelemme oppilaiden muistelmista nousseita merkityksiä. Lopuksi esitämme tulkinnat ja pohdinnat.

Kulttuurien kulkeutuminen

Akkulturaation käsitteellä on pitkä historiansa. Alun perin käsitettä hyödynsivät antropologit. Robert Redfield, Ralph Linton ja Melville J. Herskovitz käyttivät akkulturaation käsitettä tutkimuksissaan jo 1930-luvun puolivälissä. Antropologien tulkitsemana akkulturaation avulla tutkittiin eri kulttuureihin kuuluvien ihmisten keskinäistä kohtaamista. Olennaista akkulturaatiossa on ryhmien jatkuva kulttuurinen

ja psykologinen kohtaaminen. Akkulturaation seurauksena ryhmien kulttuurit muuttuvat, jolloin myös ihmisten toiminnat alkavat poiketa alkuperäisestä.

Lähtökohtaisesti akkulturaation käsite tarjoilee sangen yleistasoisen näkemyksen kulttuurien kohtaamisesta. Tulkintamme mukaan tästä seuraa ainakin kolme asiaa. Ensinnäkin käsitettä on käytetty kuvaamaan sekä ryhmä- että yksilötason ilmiöitä. Ryhmätasolla akkulturaatio merkitsee niitä muutoksia, joita tapahtuu taloudellisissa, sosiaalisissa ja kulttuurisissa käytännöissä. Yksilötasolla on kyse ihmisten henkilökohtaisen käyttäytymisen ja asenteiden muutoksesta. Toiseksi akkulturaatiota on sen laaja-alaisuuden vuoksi käytetty hyvinkin erilaisten yhteiskunnallisten ilmiöiden tutkimisessa. Suomessa akkulturaatiota hyödyntäen on tutkittu muun muassa maahanmuuttajien sopeutumista, urheiluseuratoiminnan muutosta ja musiikkikulttuurin muotojen leviämistä (Laitila 2006; Itkonen 1991; Jalkanen 1989). Kansainvälisessä tutkimuksessa akkulturaation käsite on löytänyt tiensä muun muassa urheilukulttuurien antropologiseen tarkasteluun (Blanchard & Cheska 1985).

Kolmanneksi akkulturaatiokäsitteen yleisyydestä johtuen sitä on käytetty varsin tutkimuskontekstuaalisesti. Tämä tarkoittaa sitä, että kussakin tapauksessa on pitänyt tarkemmin määritellä käsitteen istuttaminen tutkimuksen palvelukseen. Artikkelissamme tunnemme syvää sukulaisuutta Pekka Jalkasen tutkimukseen, jossa selvitettiin suomalaisen jazzkulttuurin murrosta 1920-luvun Helsingissä (Jalkanen 1989). Jalkasen linjaukset ovat suunnanneet pohdintojamme hiphopin rantautumisen jäljitystyössä.

Jalkanen korostaa akkulturaation käsitteeseen sisältyvää kulttuurien kohtaamisen vuorovaikutuksellisuutta. Kun alkuaikoina käsitteellä oli diffuusiopainotus eli korostettiin kulttuurien leviämistä, on etenkin 1950-luvulta alkaen käsitettä käytetty pitkäaikaisemman ja välitöntä molemminpuolista kontaktia vaativan tapahtuman kuvaamiseksi. Herskovitsin akkulturaatioteoretisointiin tukeutuen Jalkanen näkee akkulturaation tuloksena syntyvän kolmenlaista kehitystä: hyväksyntää, omaksuntaa ja torjuntaa. (Jalkanen 1989, 9–10.)

Hiphopin Suomeen kulkeutumisen kannalta on kiinnostavaa myös Jalkasen esiin nostama Peter Murdock'n etnomusikologinen teoretisointi, jonka mukaan kulttuurin muutos etenee neljänä tapahtumana: in-

novaationa, sosiaalisena hyväksyntänä, valikoivana eliminointina ja integraationa (Jalkanen 1989, 11). Myös etnomusikologi Wolfgang Laade (1971) näkee kulttuurien kulkeutumisessa tietyt osaprosessit. Hänen akkulturaatioteoretisointinsa viisi osaprosessia ovat valikointi, omaksunta ja liittäminen, kompensatio, poisjätö ja yhdistyminen. Kyseisten tapahtumien ja osaprosessien mielessä pitäminen on hyödyllistä kartoitettaessa niitä valintoja, joita hiphopin Suomeen kuljettajat ovat tehneet.

Nostamme esiin vielä yhden Jalkasen käyttämän käsitteen eli kulttuurifuusion. Antropologisena alakäsitteenä kulttuurifuusiolla tarkoitetaan ”eräänlaista valikoivaa akkulturaatiota, jossa vanhojen ja uusien ainesten välille luodaan tasapaino ja syntyy tavallaan uusi kulttuurityyppi”. Omassa tutkimuksessaan Jalkanen osoittaa, että suomalaisen jazzkulttuurin murroksen ydintapahtuma oli kulttuurifuusion muodostuminen, kun kansallisen ja afroamerikkalaisen populaarimusiikin välisen valikoivan sulautumisen tuloksena syntyi erään pääkaupunkiseudun osakulttuurin piirissä uusi kansallinen jazzkulttuurityyppi eli haitarijazz. (Jalkanen 1989, 12–13.)

Akkulturaation kriitikot ovat syyttäneet käsitteen käytön johtaneen usein mekaanisiin tulkintoihin. Arvostelu on kohdistunut erityisesti siihen, että kahden kulttuurin kohtaaminen on nähty irrallisena muista yhteiskunnallisista tapahtumista. Akkulturaatiota ei tule tarkastella yhteiskunnallisessa tyhjiössä hiphopinkaan osalta. Andy Bennett (2000, 138–150) on osoittanut, kuinka nimenomaan hiphop on tyyppillisesti ja samanaikaisesti globaali ilmiö, jota tuotetaan lokaalissa todellisuudessa. Hiphopin rantautuessa paikalliseen toimijat tekevät tulkintaa kansainvälisestä, jolloin syntyy glokaali kulttuurimuodostuma. Esimerkkinään Bennett käyttää vertailua, jossa hän osoittaa hiphopin poikkeavan lokalisoitumisen Frankfurt am Mainissa ja Newcastlella. (Mt.) Hiphop on saanut erilaisen sisällön myös maiden välisessä vertailussa. Esimerkiksi itävaltalainen hiphop muodostui sisällöltään poliittisemmaksi kuin saksalainen (Verlan & Loh 2002, 317).

Kulttuurien kulkeutumisessa on olemassa tietyt ehdot ja rajoitukset. Peter Webb on tutkiessaan hiphopia globaalina kulttuuri-ilmiönä nostanut esiin Pierre Bourdieun ja David Harvey’n teoretisoinnit. Bourdieuhun tukeutuen Webb esittää, kuinka kulttuurisilla kentillä, joille uudet kulttuurituotteet pyrkivät on kyse myös vallasta. Vaikka

kulttuureilla onkin suhteellinen autonomiansa, mikä tahansa levittäytyminen ei ole mahdollista. Harvey on puolestaan esittänyt, kuinka yksilöiden on ratkaisuja tehdessään otettava huomioon oma tilanteensa kaikkine sosiaalisine, poliittisine ja kulttuurisine tekijöineen. Näihin näkemyksiin pohjaten Webb esittää, kuinka Britanniassa hiphopista kehitettiin omanlaisensa variaatio, jota kutsuttiin triptropiksi. (Webb 2007, 119–129)

Kulttuurien kulkeutumista tarkasteltaessa on tunnistettava myös siirtyvä kulttuuri. Juha Suorannan (2005, 191) mukaan hiphop ei ole mikään monoliittinen kulttuurimuoto. Yhtäältä hiphop näyttäytyykin kulttuuriteollisuuden rahantekovälineenä, tyhjentämismekanismina ja näppäränä pedagogisena rahantekoautomaattina. Toisaalta hiphop voi hyvinkin edustaa nuorison ikaikaista aikalaiskapinaa. (Mt.) Hiphopin moniaineisuus on syytä ottaa huomioon etenkin, kun tiedetään kulttuurimuodon markkinallistuneen jo kotimaassaan Yhdysvalloissa. Tämä tapahtui hiphopin siirtyessä itärannikolta länsirannikolle, jossa kulttuurimuoto markkinallistettiin osaksi kulttuuriteollisuutta. Näin ollen hiphopista oli jo ennen Suomeen kulkeutumistaan olemassa ainakin kaksi pääsuuntausta eli karkeasti ilmaisten katujen ja kaupallisuuden olomuotonsa.

Tutkimusmenetelmät

Laadulliselle aineistolle on tyypillistä ilmaisun rikkaus ja monitasoisuus (Alasuutari 1999, 84). Laadulliseen tutkimukseen kuuluu usein myös tarinallisuus, johtuen paljolti laadullisten aineistojen muodosta. Tarinallisuutta tai narratiivisuutta pidetäänkin yhtenä ihmiselle tyypillisenä tapana ymmärtää todellisuutta, sillä jäsenämme kokemuksiamme rakentamalla niistä tarinoita (Eskola & Suoranta 2000, 22). Toisaalta ihmillisillä kokemuksilla on eräänlainen esinarratiivinen luonne. Näin narratiivinen tietoisuutemme ikään kuin muokkaa tapaamme kokea elämäntapahtumia juonellisina kokonaisuuksina. Elämämme on tämän mukaan tarina, vaikka sitä ei koskaan kerrottaisikaan. Tähän perustuen tarinoita pidetään mekittävinä ja antoisina tutkimusaineistoina.

(Saarenheimo 1994, 221–222.) Tarinallisuus on sikäli osa tutkimustamme, että osa aineistoamme on tarinoiden muodossa. Lukion oppilaat ja Aira Samulin muistelevat elämäänsä ja muodostavat muistoistaan tarinoita. Oppilaiden muistelmat ovat rajatumppia niiden rajoittuessa vain hiphop-kerhoon ja lukion yksilötanssikirssiin. Samulinin tarina on omaelämäkerrallisempi keskittyen tanssiin ja omaan uraan sen parissa.

Aineistomme on muistitiedonvaraista tietoa. Esseiden kirjoitushetkellä aikaa oppilaiden hiphop-kerhosta oli kulunut vajaa kolme vuotta ja yksilötanssikirssista vajaa kaksi vuotta. Samulin puolestaan muisteli 30–60 vuoden takaisia tapahtumia. Aineistona muistitieto ei ole kuitenkaan autenttinen keino palata tiettyyn hetkeen menneisyydessä (Pöysä 1997, 51) eli muistiaineistosta voi ainoastaan lukea käsityksiä tai tulkintoja asioista ja tapahtumista (Apo 1995, 183). Muistitiedon ollessa tutkimuskohteena, tutkijan tulee pohtia kuka muistaa, kenestä ja missä tarkoituksessa (Pöysä 1997, 51).

Hiphopin alkutaipaleesta Suomessa on vain vähän kirjoitettua tekstiä, josta suurin osa on saatu taltioitua haastatteleamalla alkuaikeiden breikkareita ja opettajia. Käyttämämme historiallinen dokumentaatio on siis paljolti muistelutietoa. Aira Samulin on kiistämättä yksi hiphop-tanssin ja laajemmin koko suomalaisen tanssikulttuuriin pioneereista. Hänen muistojaan ja näkökulmiaan ei voi jättää huomioimatta puhuttaessa hiphop-kulttuurin ja erityisesti hiphop-tanssin tulosta Suomeen. Muistelutietoa hyödynnetään yleisimmin juuri lähteenä, jonka avulla saadaan tietoa ja tulkintoja todellisuudesta (Ukkonen 2000).

Aineistoa hankkiessamme haastattelimme Aira Samulinia. Oppilaiden esseiden (n=12) osalta aineistonhankinnan teki A-M Nurmi lähestymällä entisiä oppilaitaan vuoden 2007 lopussa sähköpostilla, jossa tyttöjä pyydettiin tuottamaan vapaa kirjoitelma aiheesta ”Muistoni hiphop-kerhosta ja yksilötanssikirssilta vuosina 2004–2006”. Oppilaat olivat osallistuneet lukuvuonna 2004–2005 hiphop-kerhoon ja lukuvuonna 2005–2006 yksilötanssikirssille, jossa kerhon oppilaat opettivat hiphop-tunnit pareittain. Aira Samulinia lähestyttiin kirjeitse ja haastatteluaika sovittiin puhelimesta.

Suunnittelimme yhdessä Aira Samulinin teemahaastattelun rungon. Itse haastattelutilanne eteni kuitenkin paljolti haastateltavan ehdoilla. Hänellä oli tarina, jonka hän halusi kertoa. Tuossa tarinassa sivuttiin lä-

hes kaikkia niitä teemoja, joihin olisimme teemahaastattelulla toivoneet vastauksia. Emme keskeyttäneet haastateltavan tarinaa kuin muutaman kerran, sillä tavoitteenamme oli päästä käsiksi Samulinin tulkintoihin.

Analyysimenetelmänä hyödynsimme aineistolähtöistä teemoittelua. Samulinin litteroidun haastatteluaineiston pituus oli 23 sivua (1,5 rivivälillä ja 12 fontilla). Oppilaiden sähköisesti lähettämät esseet muunnettiin yhtenevään muotoon. Pituudeltaan oppilaiden aineisto oli 18 sivua (1,5 rivivälillä ja 12 fontilla). Tekstinkäsittelyn jälkeen A-M Nurmi keskittyi aineistojen lukemiseen ja teemoitteluun. Useamman lukukerran jälkeen sekä oppilaiden esseistä että Samulinin muistelmista hahmottui teemoja, jotka laitettiin teemakortiston muotoon ja kunkin teeman alle lisättiin tutkittavien suoria lainauksia.

Oppilaiden muistelmista hahmottui kolme akkulturaatioon kytkeytyvää teemaa: ruumiillisuus ja identiteetti, elämäntyyllilliset ilmiöt ja yhteishenki. Samulinin haastattelun laajuudesta johtuen osa hänen muistelmistaan esiin nousseista teemoista tullaan sisällyttämään myöhemmin julkaistavaan artikkeliin. Tässä artikkelissa Samulinin haastatteluaineistoa on käytetty valaisemaan hiphop-kulttuurin tuloa Suomeen.

Monenkirjavaa, kansainvälistä

Hiphop-kulttuurin monenkirjavuuteen ovat sen maantieteellisten juurien ohella vaikuttaneet hiphopin varhaisaikojen toimijat, joiden etniset taustat ovat varsin värikkäät. Esimerkiksi Bronxin katujen toimijoista valtaosa oli lähtöisin Puerto Ricosta. Niinpä hiphopiin kulkeutui erilaisia kulttuurisia aineksia ja kulttuurimuotoa voidaan jo lähtökohdiltaan pitää monikulttuurisena ilmiönä.

Katukulttuurina hiphopin juuret löytyvät jengien toimista 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun New Yorkin köyhässä Bronxissa (Szwed 1999, 3–11). Sinällään jengien historia yltää aina 1800-luvulle asti, jolloin jengit täyttivät nuorten sosiaaliset tarpeet ja toimivat välittävänä ”perheenä”, jota kaikilla ei ollut. (Price 2006, 8). Jengien tarkoituksena oli usein myös suojella naapurustoa – erityisesti lapsia ja vanhuksia – vandaaleilta ja huumeiden välittäjiltä. Väkivalta alkoi vähitellen kuulua

jengien toimintaan sekä itsepuolustuksen että koston merkeissä. 1970-luvulle tultaessa väkivalta oli kiinteä osa jengien toimintaa. Samalla jengien määrä kasvoi räjähdysmäisesti ja niiden olemassaolosta tuli rikollisuuden myötä kasvava haitta. (Fricke & Ahearn 2002, 3–4). Yli sataan muodostuneeseen jengiin kuului yli 11 000 jäsentä, joista 70 % oli pueritorialisia ja loput mustia (Chang 2006, 50).

Jengien toimintaan liittyi oleellisena osana tagit, joita tuotettiin territorialismin nimissä. Tagit olivat nimimerkkejä, joista jalostui taitavien piirtäjien käsissä taideteoksia – graffiteja. Vuotta 1973 pidetään taitekohdantana, jolloin kirjaimet seinillä muuttuivat isommiksi ja taiteellisemmiksi. Tuotoksia saattoi useimmiten ihailta metrovaunujen kyljissä. (Castleman 2004, 21; Fricke & Ahearn 2002, 3–20.) Graffititaiteen pioneerina pidetään 17-vuotiasta poikaa, joka käytti nimimerkkiä Taki 183. Hänestä tehty lehtiartikkeli innosti muita nuoria tämän uniikin ja kiehtovan harrastuksen pariin. Alkoi kilpailu graffitien koosta ja hankalimmasta sijainnista. (Castleman 2004, 21; Cooper 1987, 14, 17.) Junavaunut saavuttivat erityisen suosion maalauskohteina, koska liikkuvat junat levivittivät tageja tehokkaimmin maanlaajuisesti. Isojen pintojen käsittely loi yhteisöllisyyttä ja nuoret graffititaiteilijat alkoivat muodostaa ryhmiä. (Hilamaa & Varjus, 146–147.)

Samoihin aikoihin jamaikalaisyyntyinen Clive Campbell aka Kool Herc, joka muutti New Yorkiin 1970-luvulla, kiinnostui levyjen soittamisesta. Hän kehitteli oman tyylinsä soittaa levyjä miksaten kappaleiden alut ja loput yhteen niin, että varsinaista siirtymäkohtaa kappaleesta toiseen oli vaikea erottaa. Tätä siirtymää alettiin kutsua break-kohdaksi. Näin Kool Hercistä tuli ensimmäinen DJ (disc jockey). (Driver 2000, 231; Price 2006 21–22.) DJ:n soittaessa levyjään alkoivat tanssijat kerääntyä hänen ympärilleen tekemään niin sanottua jalkatyöskentelyä (footwork). Tanssijat saivat nimityksen b-boy, jonka merkitys oli joko break-boy, beat-boy tai bronx-boy. Myöhemmin nimityksiin lisättiin vielä b-girl. (Fricke & Ahearn 2002, 23.) DJ otti avukseen myös MC:n (master of ceremonies), jonka tarkoituksena oli innostaa ihmisiä tanssimaan ja samalla tukea myös DJ:n toimintaa. MC toimi eräänlaisena tunnelmanluojana. (Price 2006, 34–36.)

1960-luvun lopulla mustat ja hispananuoret aloittivat breikkauksen leikkimielisenä kilpailuna (Banes 2004, 13). Breakdancen juurien voi-

daan katsoa ulottuvan aina 1700-luvun Afrikkaan asti, jolloin afrikkalaiset ja eurooppalaiset tanssityylit sekoittuivat orjuuden myötä toisiinsa. Orjien tanssissa ympyrämuodostelmassa heidän liikkeissään toistuivat tulevalle breakdancelle ominaiset hyppy, loikat, piruetit, pudotukset ja eri rytmitykset. Orjien omistajat järjestivät usein kilpailuja, battleja, joissa paras tanssija palkittiin. (Holman 2004, 32–33.) Breakdancen edeltäjänä voidaan pitää lindyhop nimistä tanssityyliä, joka on amerikkalainen swingmusiikkiin tanssittava paritanssi. Lindyhop alkoi 1920-luvulla New Yorkin pohjoisosassa Harlemissa. Tanssiin kuuluivat heitot, hyppy, kärrynpyörät ja nopeat pyörähdykset. Monet tanssijoista kuuluivat jengeihin ja myös jengielämä tuotiin osaksi tanssilattioita, jolloin kilpailtiin paremmuudesta. (Craine & Mackrell 2000, 300; Driver 2000, 136–140.) 1930-luvulla lindyhop levisi Savoy-teatterin ulkopuolelle valkoisten tanssijoiden tietoisuuteen. Valkoiset muuttivat lindyhopin nimen jitterburgiksi ja se sai suuren suosion 1980–1990-luvuilla muun muassa Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa. (Craine & Mackrell 2000, 300; Driver 2000, 140–141.)

Breakdancen atleettinen ja kilpailullinen luonne kiehtoi nuoria, ja myös Bronxin jengien kiinnostus heräsi (Banes 2004, 13; Driver 2000, 231). Breakdancesta tuli jenginuorten keskuudessa vähitellen vaihtoehto väkivallalle ja samalla batlauksen traditio sai alkunsa (Fricke & Ahearn 2002, 3–4). Jenginuoret alkoivat haastaa toisiaan väkivaltaisten tappe-lujen sijaan. Breikkareiden harjoittelussa battleja jengi-nimitys muuttui crew:ksi. (Driver 2000, 231.)

1970-luvulla breikkaus muodosti katujen ja yökerhojen välisen linkin, mikä vaikutti merkittävästi hiphop-kulttuurin siirtymiseen katu-kulttuurista valtakulttuuriksi. Breakdance sai median huomion 1970-luvulla voimakkaiden, näyttävien ja vaativien liikkeiden ansiosta. (Driver 2000, 230; Forman 2004, 10.) Newyorkilainen Village Voice -lehti teki 1980-luvulla breakdancesta artikkelin, jossa ensimmäisen kerran yhdistettiin hiphop-kulttuurin elementit. Näin median kiinnostus hiphopiin oli herännyt ja samoihin aikoihin media keksi nimet breakdance ja hiphop-kulttuuri. (Price 2006, 21.) Pian hiphop -kulttuuri valloitti myös valkokankaan. Ensimmäisen kerran breakdancetta nähtiin vuonna 1983 elokuvassa Flashdance. Seuraavana vuonna elokuvateattereihin ilmestyi hiphop -kulttuurista kertovia elokuvia kuten Beat Street. (Forman

2004, 10.) Myös graffiti sai huomiota osakseen valkokankaalla elokuvissa *Style Wars* ja *Wild Style* (Fernando 1994, 18). 1980-luvun puolivälissä Amerikassa hiphopin tanssiliikkeet ilmestyivät musiikkivideoille ja katuritanssi alkoi syrjäyttää b-boyille ominaisen breakdancen (Driver 2000, 230–234). Samaan aikaan graffitien suosio hiipui ja vähitellen graffitien kohtalo oli sama kuin breakdancen; molempia harrastettiin innokkaammin Atlantin itäpuolella kuin niiden synnyinmaassa (Hilamaa & Varjus 2000, 147–149).

Hiphop-kulttuurin neljä eri taidon lajia fuusioituivat samanaikaisesti. MC:n, DJ:n ja b-boy:n taidot sekä graffitit muodostuivat hiphop-kulttuurin elementeiksi. (Fricke & Ahearn 2002, 3–5; Price, 2006, 21.) Hiphop-kulttuuri opetti Bronxin köyhille nuorille yksilöllisyyttä, erilaisuuden kunnioittamista ja ylpeyttä omasta itsestä. Hiphop-kulttuurista syntyi jotakin nuorten omaa ja he tunsivat olevansa osa ympäristönsä yhteisöllisyyttä. Samankaltaista tunnetta hiphop-kulttuuri voi tuottaa nykynuorille ympäri maailmaa.

Hiphopin tulo Suomeen

Nuorisokulttuurisena ilmiönä hiphopin rantautuminen Suomeen näyttäisi käynnistyneen 1980-luvun loppupuolella. Tanssi toimi jäänmurtajana koko hiphop-kulttuurille samaan tapaan kuin se oli toiminut Yhdysvalloissa. Lähes kaikki ensimmäisen sukupolven suomihopparit aloittivat breikkaamalla, vaikka moni löysikin oman juttunsa nopeasti graffitien tai musiikin puolelta. (Tuittu & Isomursu 2005, 22.)

Vuonna 1985 ilmestyneessä Ilkka Heiskanen ja Ritva Mitchellin suomalaisia nuorisokulttuureja erittelevässä tutkimuksessa hiphopista ei puhuta vielä mitään. Tutkimuksen aineisto oli kerätty vuosikymmenen alun vuosina. (Heiskanen & Mitchell 1985.) Jani Mikkonen esittää kirjoittaessaan suomalaisen hiphop-kulttuurin vaiheista, että juuri 80-luvun alussa Helsingissä ja parissa muussa suomalaisessa kaupungissa muutamat kymmenet nuoret löysivät breakdancen, graffitin ja hiphop-musiikin samoihin aikoihin. Yksi kyseinen Mikkosen mainitsemista nuorista oli Lontoossa syntynyt Raymond Ebanks, joka oli asettunut

Kontulaan jamaikalaisen isänsä ja suomalaisen äitinsä kanssa. Raymond sai vaikutteensa erityisesti elokuvista. Ebanksin keskeinen havainto oli kulttuurimuodon jakautuminen old school -tyyppiseksi aidoksi hiphopiksi ja toisaalta kaupallistetuksi median välittämäksi muoti-ilmiöksi. (Mikkonen 2004, 29–30.)

Hiphopin tietä muoti-ilmiöksi Suomessa siivitti elokuva Flashdance, jossa nähtiin Suomessakin ensimmäisen kerran breakdancea. Elokuvassa tanssinut Rock Steady Crew innosti nuoria ympäri maailman kokeilemaan breakdancea. Flashdancen jälkeen seuraavana vuonna ensi-iltansa Suomessa sai Beat Street -elokuva ja syksyllä 1984 Helsingin Tanssiopistolla alkoi breikin opetus. Opettajana toimi amerikkalainen electric boogien tanssija Charles Salter. Breakdance oli Tanssiopistolle onnistunut keino saada lisää poikia tanssin pariin. Elokuvat ja tiedon muruset muusta mediasta varmistivat sen, että Salterin tunnit tulivat täyteen. Ne, jotka eivät tunnille mahtuneet, istuivat salissa kuunteluoppilaina. Järjestely loppui lyhyeen, sillä kuunteluoppilaita syytettiin pukuhuoneiden sotkemisesta graffitein. (Tuittu & Isomursu 2005, 22–23.)

Myös Aira Samulinin koulu aloitti breakdancen opetuksen. Samulin oli perustanut ensimmäisen tanssikoulunsa 18-vuotiaana, mutta vaihtoi ympäristön painostuksesta pian tekstiilialalle. Myöhemmin Samulinin toinen tanssikoulu syntyi ikään kuin vahingossa Rytmikkäiden mannekiinien muotinäytöskoreografoiden siivittämänä. Samulin kävi säännöllisin väliajoin New Yorkissa kouluttautumassa, toisin kuin muut Suomen tanssinopettajat, jotka yleisimmin hakivat oppinsa Euroopasta. Poikkeuksellista tuohon aikaan oli se, että New Yorkissa breakdance oli vielä katujen kulttuuria, kun taas Suomessa sitä alettiin opettaa tanssikouluissa. Samulin kokosi New Yorkissa mustat lapset kaduilta yhteen ja harjoitteli heidän kanssaan. (Aira Samulinin haastattelu 12.2.2010.)

Samulinin koululla oli sunnuntaisin vapaatreeni-aika, jossa breikkioppilaat kävivät harjoittelemassa. Koulussa järjestettiin myös tanssikilpailuja ja erilaisia tanssiesityksiä kuten Rytmikkäiden muotinäytöksiä. (Aira Samulinin haastattelu 12.2.2010.) Salterin ja Samulinin tulkinnat samasta ilmiöstä olivat varsin poikkeavat. Afroamerikkalaisen kulttuurin keskellä kasvanut Salter näki breakdancen ghettolähtöisenä nuorisokulttuurina, kun taas Samulinille se oli enemminkin showmaailmaa ja tanssia. Isomursun haastattelemat breikkarit totesivatkin, että ensimmä-

mäiset breikin SM-kisat olivat heidän mielestään vasta vuonna 1987, kun Samulin Marco Bjurströmeinen oli jäänyt pois tuomaristosta. (Tuittu & Isomursu 2005, 23–24.)

Hiphop-kulttuuri näyttää jo alun alkaen jakautuneen kahdenlaisen toimintaympäristön toimeliaisuudeksi. Tanssikoulujen poikkeavien tulokintojen lisäksi syntyi myös tietynlainen hiphopin suomalainen katu-kulttuuri. Helsingin Tanssiopistossa ja Samulinin kouluissa opetettiin breikkausta. Toinen tärkeä miljöö tanssikoulujen ohella oli Helsingin rautatieaseman lähistön City-käytävä, jossa kokoontuivat graffitimaalarit esitellen myös breikkaustaitojaan. Monet hoppers harrastivat sekä hiphop-musiikkia, graffiteja että breikkiä. Yksi ensimmäisistä graffitipioneereista oli Kimmo Hela-aro alias Spinner, joka koristeli 1984 Huopalahden aseman lähellä sijainneen ”pulutunnelin”. (Mikkonen 2004, 36.)

Tärkeä hiphopin levittämisen tila oli Helsingin Ruoholahden Lepakko, jossa järjestettiin ensimmäiset hiphop-jamit vuonna 1986. Seuraavana vuonna organisoitiin sekä breikin että Helsinki graffitin ensimmäiset SM-kisat. Kilpailut huipentuivat isoihin jameihin, joista tuli vuotuinen perinne ja joissa graffititaiteilijoille ja breikkareille tarjoutui tilaisuus hankkia mainetta omiensa parissa. Jameissa arveltiin olleen jopa 600–700 osanottajaa. Lepakon jameissa oli vierailijoita myös Turusta, Tampereelta, Jyväskylästä, Hämeenlinnasta ja jopa Rovaniemeltä. (Mikkonen 2004, 38–39; Tuittu & Isomursu 2005, 25.)

Suomalaisen hiphop-kulttuurin ensimmäinen aalto oli elivomaisinta vuosina 1986–1989. Vielä 1990-luvun alussa järjestettiin jameja, mutta vuosi vuodelta ilmapiiri niissä alkoi olla lähinnä nostalginen. Viranomaiset käynnistivät tositoimet graffiteja vastaan, eikä kyseinen ilmaisumuoto enää houkuttanut uusia harrastajia. (Tuittu & Isomursu 2005, 25.) Suomen hiphopin toinen aalto sijoittuu vuoteen 1997, jolloin B-boy hypnotic palasi Suomeen Yhdysvalloista ja alkoi opettaa breikkiä Tanssivintillä. Tämän aallon harjalla suomalainen hiphop-tanssi edelleenkin ratsastaa.

Alakulttuureita ja nuorisoryhmiä

Vuonna 1989 ilmestyneessä helsinkiläisnuorten kulttuureja kartoittaneessa tutkimuksessa Jaana Lähteenmaa osoittaa, kuinka jengit olivat pienentyneet ja alakulttuurit vähentyneet sekä muuttaneet muotoaan. Alakulttuuristen ryhmien väheneminen merkitsi ennen kaikkea tedin, rokkareiden, punkkareiden ja hämyjen katoamista selkeästi erotettavina ryhminä. Aiempaa vankempaa jalansijaa nuorten harrastuksissa näyttivät tuolloin saaneen sekä rockharrastus että graffitien maalaus. (Lähteenmaa 1989, 57–58.)

Vuonna 1991 Lähteenmaa julkaisi helsinkiläisiä nuorisoryhmiä jäljittävän raportin, jonka pääotsikko on jo tapahtuneesta muutoksesta viestivä: Hiphoppareita, lähiöläisiä ja kultturelleja. Lähteenmaa nimitää tutkimuksessaan hiphoppareita bombaajiksi ja tulkitsee heidän toimintaansa graffititaiteilun, rap-musiikin ja breakdancen yhteenkietoutumaksi. Hiphopin alkuaskeleita otettiin Suomessa 1980-luvun puolivälin paikkeilla, jolloin virisi kiinnostusta breakdancea kohtaan. Toisena vaiheena Lähteenmaa pitää bombaamisen eli tagien ja graffitien maalailun yleistymistä. Etenkin vuoden 1987 jälkeen tagit ja graffitit lisääntyivät pääkaupunkiseudulla. Kesällä 1989 sekä nuoret itse että nuorisotyöntekijät arvioivat pääkaupunkiseudulla olevan parisen sataa hiphopparia. (Lähteenmaa 1991, 50.)

Lähteenmaan jäljittämistä hiphoppareista suurin osa oli poikia. Iältään he olivat pääasiassa 10–15-vuotiaita. Hiphopin ”läpilyöntivaiheessa” kulttuuriin vihkiytyneet hiphopparit tulivat ylemmän keskiluokan kodeista. Vuosien 1987–88 alkuvaiheen hiphoppareiden etujoukko kävi samaa helsinkiläistä luovuutta korostavaa erityiskoulua. Hiphoppariksi hakeutuminen näytti tapahtuneen pääsääntöisesti kavereiden kautta. Etenkin bombaamiseen oli saatettu innostua ulkomailta nähtyjen tagien ja graffitien innoittamana. Vaikutteita hiphopista oli saatu myös elokuvista, joita näytettiin 1980-luvun puolivälin tietämissä Helsingin kaupallisissa elokuvateattereissa. (Lähteenmaa 1991, 51–52.)

Helsinkiläisiä hiphoppareita tutkittuaan Lähteenmaa esittää tulokintanaan, että kulttuuri oli sekä vasta- että alakulttuurin yhdistelmä. Erityisen korostuneesti hiphoppareiden ideologiassa nousi esiin suvait-

sevaisuus ja antirasismi. Myös kapinaulottuvuus on löydettävissä, jolloin kyseessä oli ylempään keskiluokan nuorten kapinointi oman kulttuurisen asemansa menettämistä vastaan. Yleisemminkin kyseessä saattoi olla nuorison kapinointi omien itsensä toteuttamisen mahdollisuuksien puolesta. (Lähteenmaa 1991, 67–68.) Hiphop-kulttuuri voi olla myös alakulttuurista, luovaa sopeutumista uuteen yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Tulevaisuuden haaveiden epävarmaa toteutumista ei jääty odottelemaan, vaan haaveet toteutettiin omalla kulttuurisella toiminnalla tässä ja nyt. (Lähteenmaa 1995, 36–37.) Samalla tavalla omalla kulttuurisella toiminnalla toteutettiin haaveita hiphop-kerhossa ja yksilötanssikursseilla.

Osaksi lukujärjestystä

Tyttöjen muistot hiphop-kerhosta ja yksilötanssikursseista liittyivät ruumiillisuuteen ja identiteettiin, elämäntyyllisiin ilmiöihin ja yhteishengen. Ruumiillisuus ja identiteetti teemaan kuuluivat oman kehon kokonaisvaltainen liikuttaminen sekä erilaiset onnistumisen kokemukset, joita tanssi ruumiillisena toimintana oppilaissa sai aikaan. Akkulturoituminen hiphop-tanssiin tapahtui oman ruumiillisuuden kautta ja niiden kokemusten ja elämysten kautta, joita ruumiillisuuskokemukset tytöissä synnyttivät.

Elämäntyylliset ilmiöt oli selkeästi laajempi sisältö tyttöjen muistoissa, joihin lukeutuivat musiikki, yhteinen vaatetus, kerhon ja kurssin ei-koulumaisuus sekä oman tyylin löytäminen. Hiphop-kulttuuriin kiinteästi liittyvät elämäntyylliset ilmiöt olivat keskeisiä tekijöitä, jotka mahdollistavat osaltaan akkulturoitumisen kulttuuriin ja tanssiin. Yhteishenki-teema sisältää mainintoja sekä positiivisesta yhteishengestä ja ryhmään kuulumisesta että kilpailusta ja vertailusta, joita ryhmän sisällä joidenkin oppilaiden mielestä esiintyi. Kilpailu kuuluu yhtenä elementtinä hiphop-kulttuuriin ja hiphop-tanssiin. Kilpailu oli oleellinen osa breakdancea sen alkuaikoina ja on sitä edelleen tänäkin päivänä. Sen sijaan vertailu ei ole hiphop-kulttuurin arvojen mukaista.

Ruumiillisuus ja identiteetti

Ruumiillisuus on keskeistä paitsi tanssissa (Hanna 1979, 3–7) myös nuorisokulttuureissa, joissa ulkonäkö, asennot ja pukeutuminen ovat keskiössä (Hebdige 1988, 31–32). Ruumiillisuus ja identiteetti ovat sidoksissa toisiinsa, sillä nuoret työstävät identiteettiään nimenomaan ulkoisen olemuksensa kautta (Wilska 2001). Oppilaille hiphopin muodot ja sisällöt antoivatkin välineitä oman identiteetin prosessointiin ja samalla oma ruumiillisuus alkoi avautua. Oppilaat löysivät uusia puolia itsestään. ” (...) opin paljon ja ennen kaikkea nautin siitä, että sain tanssia ja tehdä kunnolla töitä kropallani, koska en koskaan ole ollut erityisen liikunnallinen ihminen.” (Aada.) Oppilaat suhtautuivat sekä omaan tanssimiseensa että yleisemminkin itseensä kriittisesti. Yksi oppilaista muisteli oman kehonsa sopimattomuutta hiphopiin pitkien raajojensa takia. Esseessään hän kuitenkin paikansi aiempaa tulkintaansa oivallisesti: ”(...) Ehkä se johtui osittain siitäkin, että murrosikä oli vasta siirtymässä taka-alalle, ja oman vartalon hyväksyminen vielä vaiheessa.” (Nelli.)

Oman vartalon hyväksyminen on tanssissa oleellista. Tanssiin kuuluu peilin edessä harjoittelu ja peilin kautta saa palautetta omasta edistymisestään. Peili on kuitenkin monelle nuorelle ahdistava ja vieras elementti koulun tanssitunnilla. Yksi oppilaista kuvasikin peiliin suhtautumistaan näin: ”Ei se [oma tanssi] koskaan näyttänyt hyvältä peilissä mielestäni, mutta en itseäni paljon seurannutkaan (jos olisin, en olisi viihtynyt tunneilla enää kauan!), vaan nautin liikkeestä itsestään, se tuntui hyvältä, tanssiminen oli kivaa.” (Liisa.)

Oppilaiden identiteetin prosessoinnissa onnistumisen kokemukset olivat tärkeitä. Monelle oppilaalle esitykset toivat mukanaan jännitystä. Kaikki oppilaat kokivat esityksen lopulta palkitsevana ja tärkeänä tapahtumana. ”(...) Yläasteella itsetuntoni heikkeni, enkä tuntenut enää koskaan pystyväni esiintymään yleisölle. Luokan edessä pidetyt esitelmat olivat tarpeeksi kauheita. Tanssiesitys oli mahdollisuus esiintyä kohtuullisen isolle yleisölle, eikä minun tarvinnut puhua, enkä ollut yksin. (...) Tunsin taas, että uskallan esiintyä enkä pelkää virheitä kaikkien edessä.” (Liisa.)

Onnistumisen tunteisiin liittyi myös se, että oppilaat kokivat hiphop-kerhon täysin vapaaehtoisena ja sellaisena, jossa tavoitteisiin pystyi vaikuttamaan. ”Mielestäni oli kuitenkin kivaa, ettei kerhosta tehty ihan täydellistä koulukurssia. Tai en muista saatiinko siitä kurssinnumero, mutta normaalilta liikuntatunnilta se ei tuntunut. Tavoitteet sai asettaa ihan itse, tai paremminkin, jokainen tanssi oman asenteensa mukaan. -kerho oli täysin vapaaehtoinen. Ja sen huomasi kyllä tunnelmasta! Eikä kenenkään tarvinnut olla huippu ollakseen hyvä.” (Nelli.)

Elämäntyylliset ilmiöt

Elämäntyyliä ovat symbolisia ja niillä ilmaistaan persoonallista makua ja elämäntapaa. Elämäntyyliä liittyvät muun muassa ulkomuotoon, esiintymiseen ja puhetapaan. (Förnäs 1998, 121–140.) Musiikki on tärkeä osa monen nuoren elämäntyyliä ja se on myös oleellinen osa tanssissa; liike syntyy ja lähtee musiikista. Musiikista oppilaat muistelivat hyviä kappaleita ja hiphopista tyypillisesti erottuvia rytmityksiä. ”Eritoten muistan edelleen tietyt biisit joiden kuuntelusta tulee mieleen Annan hiphop-tunnit ja se tajuton meininki mikä tunneilla oli. Hymy tulee vieläkin kasvoille kun muistelee tapahtunutta.” (Vilma.)

Yhteinen vaatetus oli monelle tytölle tärkeä ryhmään kuulumisen symboli: ”(...) Olin aina ollut kateellinen cheerleadereiden jne. yhteisistä paidoista, ja vihdoinkin sain itsekkin kuulua johonkin vastaavaan (eikä haitannut vaikka joidenkin mielestä paidat olivat muka noloja! :D).” (Hilla.) Ryhmään kuulumisen haluttiin tehdä selväksi myös liikuttaessa ryhmän ulkopuolella: ”Pruhujousujahan käytti monet siihen aikaan. Mutta sehän oli sitten hienoo kun oli ne omat esiintymishupparit. Monet sitä ylpeenä piti päällensä tanssituntien ulkopuolellakin, itse kuuluin siihen porukkaan=”. ”(Meri.)

Yhteinen vaatetus ja ryhmään kuulumisen saivat aikaan sen, että oppilaat kokivat sosiaalistuneensa uudenlaiseen kulttuuriin: ”Ensimmäinen lukukausi meni lajiin tutustuessa, ja siihen kiinnostuessa. Niihin aikoihin kolusin kovasti hiphop-aiheisia nettisivuja, ja myös

koko koulussamme alkoi vallita jonkinlainen hiphop-kulttuuri. Löysät housut, "lökärit", ym. yleisty tosi vauhdilla." (Nelli.) Nämä "lökärit" ja muutenkin hiphopille ominainen löysä vaatetus antoi mahdollisuuden toteuttaa omaa tanssiaan ikään kuin muiden katseilta piilossa.

Vaikka hiphop-kerho ja yksilötanssikurssi toteutettiin koulukulttuurin sisällä, se ei tuntunut tytöistä koululta. "Hiphop-kurssien tunnit oli aina päivänpiriste, ja ne mielsi enemmän harrastuksena kuin koululiikuntana. (...) Kaikki halusivat edetä eteenpäin ja oppia uutta. Mun mielestä hiphop kurssien kautta kaiken tanssin suosio ja arvostus nousi (...), ja hopista tuli vähän niinku 'muoti-juttu'. Aikasemmin se oli (...) melko tuntematon laji." (Siiri.) Monelle tytölle kerhon ja kurssin ei-koulumaisuus toimivat tervetulleena vastapainona muun koulun sisällä. Samalla kyse oli uudenlaisen kulttuurimuodon tunkeutumisesta perinteiseen koulukulttuuriin. "Tunneilla oli rento meininki, ei liian koulumainen, mikä oli vain hyväksi koska paineita ei ollut niin paljon mitä muilla tunneilla lukiossa. Hiphop-tunteja odotti todella paljon, koska ne olivat sopivan rento päätös rankalle koulupäivälle, joskus jopa kouluviikolle. Se antoi muutenkin puhtia jaksaa pakertaa koulussa ja lisäintoa muuhun liikuntaan." (Vilma)

Into hiphopin tanssimiseen alkoi vähitellen näkyä useamman oppilaan kohdalla oman tyylin löytymisenä. Monien uusien oivalluksien kautta tytöt tunnistivat itsestään uusia puolia. "Aloin pitää tanssimisesta yhä enemmän ja enemmän, itsetuntokin kasvoi kun sain rohkaisua ja kannustusta sekä kavereilta että opettajalta. Tajusin, että koko tanssimisen idea ei ole se, että tekee jokaisen liikkeen täsmälleen oikein, vaan se, että löytää oman tyykinsä (mitä korostettiinkin koko ajan;) ja tykkää siitä mitä tekee." (Aada.)

Yhteishenki

Yhteishenki muodostuu ryhmän henkilöiden keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Kun yhteenkuuluvuuden tunne on vahva, ihminen kokee olevansa hyväksytty ja pystyy toimimaan ryhmässä aktiivisesti (Aho 1997, 53). Yhteishengen voi ajatella olevan kiinteyden, ilmapiirin ja yh-

teenkuuluvuuden summa, joka muodostuu kun ryhmä tuntee toisensa ja luottaa toisiinsa (Schmuck & Schmuck 1997, 105).

Yhteishenki oli hiphop-kerhossa erityisen hyvä. Ryhmä oli tanssi-taustaltaan ja – taidoiltaan hyvin homogeeninen, joka varmasti osaltaan lisäsi yhteenkuuluvuuden tunnetta. Yksilötanssikurssilla kokemukset yhteishengestä jakoivat mielipiteitä. Oppilaat kokivat yhteishengen hyvin eri tavalla. Monelle oppilaalle kumpanakin vuonna yhteishenki oli kuitenkin erityisen hyvä. ”Vain harvat varsinaiset liikkeet jäivät mieleeni tunneista. Lähinnä muistan vain yhdessäolon ja liikkumisen ilon. Oli mahtavaa kokeilla tanssiharrastusta, sillä olin aina halunnut tehdä niin.” (Hilla.) Ryhmässä toimiminen ja siihen kuuluminen olivat uusia asioita muutamalle oppilaalle. ”Tanssi oli ihan uus ja – erilainen juttu – mulle – verrattuna muihin harrastuksiin ja jotenkin – löysin kaikenlaista uutta taitoa ja rohkeutta itestäni. Taisi hiphop olla myös ensimmäinen harrastamani laji, jossa toimitaan ryhmänä. Ja esiintymisenhän olikin sitten ihan mahtavaa – Tuntuu jotenki tärkeeltä ja olin kovin ylpee omasta ja koko ryhmän esiintymisestä. – En siis todellakaan voi vähätellä sitä, kuinka paljon uusia kavereita tanssiminen toi mukanaan.” (Meri.)

Muutamalle oppilaalle tanssiminen toi mukanaan kilpailun ja jopa vertailun: ”Kuitenkin (...) huomasi välillä, – että toisinaan oli ehkä jonkinlaista kilpailua tai vertailua tms, mikä taas oli ihan väärin, koska kaikilla oli ihan erilaiset taustat tanssin suhteen.” (Siiri.) Yksilötanssikurssilla tähän vaikutti apuopettajien mukaantulo ja se, että osa oppilaista oli osallistunut edellisellä vuonna hiphop-kerhoon. Näin ollen lähtökohdat yksilötanssikurssille olivat erilaiset ja tuntui siltä, että nämä uudet, eriarvoiset roolit aiheuttivat kilpailua ja vertailua ryhmän sisällä.

Yhteenveto ja tulokset

Artikkelimme tavoitteena oli selvittää hiphop-kulttuurin ja erityisesti hiphop-tanssin rantaautumista Suomeen. Halusimme kartoittaa niitä mahdollisia vaiheita, joita hiphop-kulttuurin tulossa Suomeen esiintyi. Lisäksi halusimme tarkastella niitä pioneereja, jotka olivat mukana tuo-

massa hiphop-tanssia Suomeen ja toisaalta myös pohdii sitä, miten kulttuuri muuttui tullessaan eri mantereelle. Viimeiseksi halusimme myös tarkastella hiphop-tanssin akkulturoitumista kouluun oppilaiden muisteluksista aineistona hyödyntäen..

Hiphop-kulttuurin rantautuminen Suomeen tapahtui kymmenkunta vuotta myöhemmin kuin moniaineksisen kulttuurimuodon katsotaan syntyneen New Yorkin Bronxissa. Suomeen rantautumisen aikoihin hiphop oli paitsi toiminnoiltaan monimuotoista, se myös omasi moninaisen sosiaalisen kontekstuaalisuuden, jonka ääripäinä olivat auktoriteettien vastainen katukulttuuri ja toisaalta markkinallistettu kulttuurituote. Niinpä hiphopin leviäminen Suomeen toteutui kahta valtaväylää pitkin. Yhtäältä muutamissa suomalaisissa kaupungeissa syntyi katukulttuurista hiphopia, joka sisälsi kaikenlaista kulttuurimuodon toimeliaisuutta. Tällaisessa nuorisokulttuurisessa tulkinnassa tanssi oli ainoastaan yksi osa hiphopin kokonaisuutta. Toisena keskeisenä hiphopin rantautumisen väylänä toimivat tanssikoulut. Eri tanssikouluissa synnytyistä poikkeavista hiphopin tulkinnosta riippumatta toiminta oli lähtökohdiltaan aikuisjohtoista. Tanssikoulujen osalta voisimmekin puhua aikuisten organisoimasta nuorisokulttuurista. Esimerkiksi Aira Samulinin tuodessa tanssimuotoja Yhdysvaltain vierailuiltaan hän toimi samalla yhdenlaisena akkulturaatioagenttina, jonka tekemät tulkinnat vaikuttivat hiphopin muotojen ja sisältöjen Suomeen rantautumiseen.

Aineistomme ei anna mahdollisuuksia osoittaa yksiselitteisen tarkasti, kuinka kansalliset hiphopin toimijat ovat akkulturaatioprosessissa tuottaneet omaa hyväksyntäänsä, omaksuntaansa tai torjuntaansa. Hiphop-tanssin osalta voimme kuitenkin todeta, että globaalit hiphopin muodot toimivat ilmiönä, joista osa hyväksyttiin sosiaalisesti, osalle suoritettiin valikointia ja osa integroitiin vallitseviin käytäntöihin lokaleissa yhteyksissään. Etenkin lukuvuonna 2004–2005 hiphop-kerhosta kerätty tutkimusaineisto osoittaa koulun ja nuorisokulttuurin kohtaamisen vaiheet: valikoinnin, omaksunnan ja liittämisen, kompensaaion, poisjätön sekä yhdistymisen. Viime kädessä oppilaat muodostivat oman kulttuurinsa kerhon ja opettajan määrittämissä puitteissa. Yhteinen puukeutumistyylituki muodostunutta yhteisöllisyyden tunnetta ja oppilaat tunsivat kuuluvansa johonkin. (vrt. Nurmi & Hirvensalo 2007; Nurmi 2008.) Tämä sama tulos oli luettavissa myös tyttöjen muisteluksista.

Niin kuin hiphopissa hyvin usein käy, jokainen löytää oman hiphopinsa eri kautta ja sen sisältö muodostuu eri asioista (Nieminen 2003). Oppilaiden muistelmista selviää, että tyttöjen kohdalla voidaan myös puhua Jalkasen (1989) nimeämästä kulttuurifuusiosta. Tytöt muokkasivat olemassa olevista ja uusista aineksista oman hiphop -kulttuurinsa, joka toimi virallisen koulukulttuurin sisällä ja ohessa. Tyttöjen oma kulttuurityyppi ei edustanut puhdasta katujen kulttuuria, mutta ei ollut myöskään puhtaasti kaupallista kulttuuria. Tyttöjen muistoista selviää, että se oli jotakin siltä väliltä; jotakin samanaikaisesti organisoitua ja samalla jotakin heidän itsensä tuottamaa.

Tyttöjen tanssikerho merkitsi hiphop-kulttuurin ja perinteisen koulukulttuurin kohtaamista. Liikunnanopettaja teki valinnan siitä, mitä muotoja ja sisältöjä hän hiphop-kulttuurista kouluun toi. Ensimmäinen valinta oli tanssi, joka toi mukanaan myös musiikin. Sen sijaan löysän vaatetuksen oppilaat löysivät itse. Löysä vaatetus oli monelle oppilaalle se tekijä, joka alensi peiliin katsomisen kynnyksiä. Oppilaiden vaatetukseen eivät kuuluneet kalliit merkit ja viimeisimmän muodin mukaiset tossut, vaan sellainen vaatetus, jossa oli mukava tanssia ja jossa liike näytti hyvältä. Oppilaat tarttuivat hiphop-tanssissa nimenomaan liikkeeseen, sen ruumiillisuuteen ja sen kautta tuotettuihin elämyksiin. Osa elämystä oli myös hiphopin mukanaan tuoma ei-koulumaisuus, joka koettiin muussa koulutyössä jaksamista edistävänä yhteisöllisyytenä. Yhteishenki syntyi kuin huomaamatta hiphop-tanssin, musiikin ja yhteisen pukeutumistyylin kautta.

Samoja elementtejä Aira Samulin painotti arvioidessaan hiphop-kulttuurin merkityksiä nuorille. Samulinin mukaan hiphop on "liike, musiikki ja pukeutumistyyli" (Aira Samulinin haastattelu 12.2.2010). Samulinin tulkintaa hiphop-kulttuurista on sanottu kaupallisemmaksi show-puolen tulkinnaksi, joka on vain tanssia (Tuittu & Isomursu 2005, 23–24). Vaikka aineistomme ei kykene antamaan vastausta kysymykseen, missä määrin ja millä intensiteetillä tytöt olivat vuorovaikutuksessa koulun ulkopuolisen hiphop-kulttuurin eri muotoihin ja sisältöihin, hiphop-tanssi oli kuitenkin juuri se, joka synnytti lukion tyttöjen keskuuteen yhteishenkeä, erilaisuuden sietämistä sekä musiikin, vaatetuksen ja ennen kaikkea tanssin tulkintoja.

Hiphop -kulttuuri, ja erityisesti breakdance, koki valtavan muutoksen siirtyessään mantereelta toiselle; breakdancesta tuli osa tanssikoulujen lukujärjestystä. Tanssikoulujen tehtävänä on ensisijaisesti tehdä toiminnastaan taloudellisesti kannattavaa ja se tarkoittaa sellaisten tuntien tarjoamista, jotka myyvät. Tässä tullaan siihen ristiriitaan, että kulttuurimuoto, joka on syntynyt kadulla, ei voi pysyä samanlaisena sen siirtyessä aikuisten hallinnoimiin tiloihin. Hiphop-kulttuurin Suomeen tulossa oli selvästi nähtävissä kaupallisen ja ei-kaupallisen kulttuurimuodon välinen asetus.

Tässä asettelussa kaupallisuus tarkoitti ennen kaikkea sitä, että tanssikoulujen lukujärjestyksessä breakdance ja sittemmin hiphop-tanssi tavoitti todennäköisesti enemmän nuoria kuin se olisi katujen kulttuurina tavoittanut. Aira Samulin halusi tarjota nuorille mahdollisuuden harrastaa tanssia ikään, kokoon ja sukupuoleen katsomatta. Samulin näki breakdancessa tilaisuuden saada pojat tanssimaan. Breakdance osana tanssikoulua irrotti sen ikään kuin muusta hiphop-kulttuurista ja nuori saattoi harrastaa breakdancetta tietämättä hiphopin muista elementeistä mitään. Tänäkin päivänä moni nuori, joka harrastaa hiphop-tanssia/breakdancetta ei ole lainkaan tietoinen hiphop-kulttuurin historiasta. Hän harrastaa sitä nimenomaan tanssin itsensä takia. Ja olisiko hiphop-kulttuuri voinut edes olla Suomessa tai missään muualla maailmassa sitä samaa katujen kulttuuria, mitä se oli aikanaan New Yorkissa?

Tyttöjen kokemuksia analysoidessamme voimme yhtyä Niemisen (2003) näkemykseen siitä, että jokaisella on lopulta oma hiphopinsa ja jokainen omaksuu siitä niitä asioita, joita hän kokee itselleen tärkeiksi ja ominaisimmiksi. Lukion tyttöjen oma kulttuuri koulussa syntyi heidän oman toimintansa kautta ja he akkulturoituivat hiphop-kulttuurin niihin muotoihin ja sisältöihin, joihin he halusivat ja joihin oli mahdollista akkulturoitua formaalissa kouluympäristössä.

Hiphop-tanssin Suomeen rantautumisen lisäksi olisi kiinnostavaa tutkia, kuinka kulttuurimuoto on levinnyt muissa maissa. Selvittämisen arvoista olisi esimerkiksi se, onko aikuissukupolvi ollut muissa maissa yhtä aktiivisessa roolissa hiphopin levitystyössä. Kannattaisipa tutkia myös sitä, kuinka hiphopin kaltaiset muut nuoriso- ja ruumiinkulttuurin ilmiöt ovat rantautuneet Suomeen.

Lähteet

- Aho, Sirkku. (1997). "Mini", teoksessa S. Aho & Kaarina Laine (toim.) *Mini ja muut. Kasvaminen sosiaalisen moniäkkätyksen*. Helsinki: Otava, 16–67.
- Alasuutari, Pertti. (1999). *Laatullinen tutkimus*. Jyväskylä: Gummerus.
- Apo, Satu. (1995). *Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisen kansanmuusikon kulttuurista ja ajattelusta*. Helsinki: Hanki ja jaa.
- Banes, Sally. (2004). "Breaking", teoksessa Murray, Forman & Mark, Anthony, Neal (toim.) *That's the joint. The hip-hop studies reader*. New York: Routledge, 13–20.
- Bennett, Andy. (2000). *Popular music and youth culture. Music, identity and place*. New York: Macmillan Press.
- Blanchard, Kendall & Cheska, Alyce Taylor. (1985). *The Anthropology of Sport. An Introduction*. Bergin & Garvey: South Hadley.
- Castleman, Craig. (2004). "The politics of graffiti", teoksessa Murray, Forman & Mark, Anthony, Neal (toim.) *That's the joint*. Eri nro., 21–29.
- Chang, Jeff. (2008). *Can't stop won't stop. Hip-hopin sukupolven historia*. Suomentanut Lauri Harvisto. Helsinki: Like.
- Cooper, Martha. (1987). *Sediment art*. London: Thames and Hudson.
- Craibe, Debra & Mackrell, Judith. (2000). *The Oxford dictionary of jazz*. New York: Oxford University.
- Driver, Ian. (2000). *A century of jazz. A hundred years of musical movement, from swing to hip hop*. London: Hamlyn.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha. (2000). *Johdatus laatuulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fernando, S.H. (1994). *The new beat. Exploring the music, culture and attitudes of hip-hop*. New York: Doubleday.
- Forman, Murray. (2004). "Hip hop ya don't stop: Hip-hop history and historiography", teoksessa Murray, Forman & Mark, Anthony, Neal (toim.) *That's the joint*. Eri nro., 9–20.
- Hebdige, Dick. (2004). The New York connection. Teoksessa Murray, Forman & Mark, Anthony, Neal (toim.) *That's the joint. The hip-hop studies reader*. New York: Routledge, 223–232.
- Holman, Michael. Breaking and the New York City breakers. [viitattu 10.2.2008]. Saatavilla [www.muodosse URL: http://www.msu.edu/user/okumurak/styles/pop.html](http://www.msu.edu/user/okumurak/styles/pop.html)

Fricke, Jim & Ahearn, Charlie. (2002). Yes yes y'all. Oral history of hip hop's first decade. USA: Da Capo.

Förnis, Johan. (1998). Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia. Tampere: Vastapaino.

Hanna, Judith Lynne. (1979). To dance is human: a theory of nonverbal communication. Texas University of Texas.

Heddlige, Dick. (1988). *Hiding in the light*. Lontoo & New York: Routledge.

Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo. (2000). *Miestä Syke. Frotein, diskon ja hip hopin historia*. Helsinki: Like.

Itkonen, Hannu (1991). "Tammouppa pekkä olikaa!" – Tutkimus suomalaisen rahkäläisyyden muutoksesta. Joensuu yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia. Nro 35. Sosiologia, Joensuu.

Itkonen, Hannu & Nummi, Anna-Maria (2009). "Ruumiillisuuden ja liikkumisen monet muodot ja tulkinnat – Tapauksina skeittaus ja hip hop." *Läksentä & Tiede* 45(4), 16–19.

Jallanen, Pekka (1989). *Alaska, Bonken ja Billy Boy. Jazzkulttuurin nousu Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusiikologisen seuran julkaisu 2. Helsinki.

Kaaminen, Mervi. (2006). "Nuorisokulttuurin lipimurto", teoksessa Häggman, Kai (toim.) *Täällä tulee nuorisot 1950–79*. Helsinki: WSOY.

Laade, Wolfgang. (1971). *Gegenwartigen der Musik in Afrika und Asien eine grovologiske Bildegang*. Baden-Baden: Koerner.

Laitila, Anna. (2006). *Huostattelu tutkimus korkeasti koulutettujen maahanmuuttajien sopeutuskokemuksista Tampereella*. Sosiologian pro gradu – tutkimus. Tampereen yliopisto. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos. Tampere.

Szwed, John, F. (1999). "The real old school", teoksessa Alan Light (toim.) *The rite history of hip hop*. New York: Three rivers press.

Lähtenmä, Jaana (1989). *Kotisi helsinkiläisiä nuorisokulttuuria. Esitutkimus*. Helsingin kaupungin tilastokeskuksen tutkimuksia ja selvityksiä 1989:1. Helsinki.

Lähtenmä, Jaana (1991). *Hip-hipparit, kitaristit ja kulttuurit. Nuorisoryhmiä 80-luvun lopun Helsingissä*. Helsingin kaupunki. Nuorisosiainkeskus. Julkaisuja 1991:1. Helsinki.

Lähtenmä, Jaana (1995). *Pestunormit virtaukset ja helsinkiläinen nuorisokulttuuri*. Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia 1995:4. Helsinki.

Mikkonen, Jani (2004). *Rämiä rämiä. Suomalaisen hip hopin musiikin nousu ja tulo*. Otava. Keuruu.

Nieminen, Martti. (2003). "Ei ghettoja, ei ces kunnan katuja. Hip hop suomalaisessa kontekstissä", teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.) *Hytää palaa näköni näl. Sosiologisia kirjalluisia tekstejä ja rokkokulttuuria*. Helsinki: SKS, 168–190.

- Nurmi, Anna-Maria (2008). "Populaarikulttuuri koulussa: hip hop sillanrakentajana nuorten kokemusmaailmassa", teoksessa Maija Lanas, Hanna Niinistö & Juha Suoranta (toim.) *Kriittisen pedagogiikan kysymyksiä 2*. Tampere: Tampereen yliopiston kasvatustieteiden laitos, 149–166.
- Nurmi, Anna-Maria (2009). "Ruumiskokemus voimaantumisen lähteenä – kaksi erilaista tarinaa koulun hiphop-kerhosta." *Nuorisotutkimus* 27(2), 29–41.
- Nurmi, Anna-Maria & Hirvensalo, Mirja (2007). "Hip hop -kerho lukion liikunnanopetuksessa – silta nuorisokulttuurista koulukulttuuriin." *Läheisyys & Tiede* 44 (6), 38–42.
- Price, Emmet, G III. (2006): *Hip hop cultur*. USA: ABC-Clío.
- Puuronen, Vesa (2003). "Pihasaakeista alakulttuureihin. Nuorten ryhmätoiminta Suomessa 1900-luvun jälkipuoliskolla", teoksessa Sinikka Aapola & Mervi Kaaminen (toim.) *Nuoruden muistoja. Suomalaisen nuorisoi historian*. SKS, Jyväskylä, 373–395.
- Pöysä, Jyrki (1997): *Jääkään synty. Tutkimus sosiaalisen kategorian muodostumisesta suomalaisessa kulttuurissa ja itäsuomalaisessa metsäyöpöytäperinteessä*. Helsinki: SKS.
- Saarenheimo, Marja. (1994). Muisti ja kertominen. *Gerontologia* 8(4), 221–226.
- Schmuck, R. & Schmuck, P. (1997). *Group processes in the classroom*. 7. painos. Boston: McGraw-Hill.
- Suoranta, Juha (2005). "Hiphopin poliittinen epäpuhtaus", teoksessa Tommi Hoikkala, Sofia Laine & Jyrki Laine (toim.) *Mitä on tekävää? Nuorisoi keskeisen teorian ja käytännön*. Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 52. Helsinki: Loki, 183–203.
- Tuirtu, Nina & Isomursu, Anne. (2005). *Brävekas on minni elämäntapa*. Helsinki: Maahenki.
- Ukkonen, Taina. (2000). "Muistitieto tutkimuksen kohteena ja aineistona." *Elon* 7(2). Muodossa: http://cc.joensuu.fi/~loristi/2_00/ukk200.html (luettu 2.4.2010 klo 17.30).
- Verlan, Sascha & Loh, Hannes (2002). *20 Jahre Hip-Hop in Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Webb, Peter (2007). *Exploring the Networked Worlds of Popular Music*. New York: Routledge.
- Wilska, Terhi-Anna. (2001.) "Tuotteistettu nuoruus kulturyhteiskunnassa", teoksessa Anne Puuronen & Raili Välimaa (toim.) *Nuori nuoris*. Helsinki: Gaudeamus, 60–70.
- Haastattelu: Samulin, Aira 12.2.2010.