

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Tanssin suuntautumisvaihtoehto

17.6.2013

Mikko Makkonen

HIP HOP ON TOTTA

– omakohtainen näkökulma Hip Hop -kulttuuriin ja sen mahdollisuuksiin tanssikasvattajan työssä



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma | Tanssin suuntautumisvaihtoehto

Kevät 2013 | 26

Ohjaava opettaja: Tarja Yoken

Mikko Makkonen

HIP HOP ON TOTTA – OMAKOHTAINEN NÄKÖKULMA HIP HOP -KULTTUURIIN JA SEN MAHDOLLISUUKSIIN TANSSIKASVATTAJAN TYÖSSÄ

Tämä tutkielma on kirjoitettu osana tanssinopettajan tutkinnon (AMK) taiteellista opinnäytetyötä. Taiteellinen osa opinnäytetyöstä on koreografia maIDEa kolmelle tanssijalle. Teos lukeutui toukokuussa 2013 Turun Taideakatemian Köysiteatterissa järjestetyn Köydet Irti! -festivaalin ohjelmistoon.

Tutkielma pohjautuu kirjoittajan omakohtaisiin kokemuksiin Hip Hop -kulttuurin parissa kasvamisesta, sekä pohtii Hip Hopin ja katutanssilajien mahdollisuuksia tanssikasvatuksellisina työkaluina. Tutkielman tarkoituksena on antaa realistinen ja faktapitoinen kuvaus Hip Hopista alakulttuurina ulkomailla ja Suomessa, sekä tarjota tietoa aihealueeseen laajempaa perehtymistä varten. Yksi lähteistä on Jeff Changin kirjateos Can't Stop Won't Stop, jota kirjoittaja käyttää täydentääkseen henkilöhistoriastaan ammennettua tietoa.

Tutkielma jakautuu neljään osaan. Ensimmäisessä osassa avataan Hip Hopin syntytekijöitä, historiaa ja sen kehitystä maailmanlaajuisesti kulttuuri-ilmiöksi. Toinen osa avaa kirjoittajan suhdetta Hip Hop -kulttuuriin ja peilaa subjektiivisesti katu- ja taidetanssien luonteita. Kolmannessa osassa raportoidaan MIMO, Moving In, Moving On! -hankkeen VALMO -ryhmässä toteutettu Hip Hop -lähtöinen tanssityöpajaprojekti keväältä 2012, jonka tarkoitus on havainnollistaa Hip Hopin mahdollisuuksia nuoriso- ja sosiaalityössä.

ASIASANAT:

Tanssi, kasvatus, katutanssi, Hip Hop, MIMO, ala- ja vastakulttuurit, nuorisotyö

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Department of Dance

Spring 2013 | 26

Instructor: Tarja Yoken

Mikko Makkonen

HIP HOP IS HERE TO STAY – FIRST-HAND PERSPECTIVE ON HIP HOP –CULTURE AND ITS POSSIBILITIES IN DANCE EDUCATION

This study is written as a partial fulfillment of the Dance Teacher Degree / Bachelor of Dance, at the Turku University of Applied Sciences. The artistic choreographic part of the degree is a performance work for three dancers - "manIDea" - performed at the Köydet Irti!-festival May 10 – 19, 2013 at the Turku Arts Academy's Köysiteatteri.

The study is based on the author's personal experiences growing up in the world of Hip Hop and of Hip Hop's possibilities as a dance form along with street dance, especially breakdance as educational tools in dance pedagogy. The purpose of this study is to provide a realistic and a factual view of Hip Hop as an underground and a counter culture in Finland as well as abroad and furthermore give insight for a more intense survey of the subject. One of the main reference texts in study is Jeff Chang's book Can't Stop Won't Stop from where the author has articulated his personal knowledge of the culture.

The study is divided into four chapters including a short introduction and an epilogue. The first chapter offers insight to the birth of Hip Hop and its development to a global phenomenon. The second chapter illustrates the author's personal relationship to Hip Hop and reflects subjectively the nature of street dance and dance forms in performing arts such as classical ballet and contemporary dance. The third chapter consists of a report about the EU Central Baltic Program supported Moving In, Moving On! / MIMO project's Hip Hop workshops and lectures held during the spring of 2012. These community based activities demonstrate Hip Hop's possibilities in education and social work.

KEYWORDS:

Dance, education, MIMO, street dance, Hip Hop, subculture, youth work

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 HIP HOPIN HISTORIA JA KEHITYS	8
2.1 Hip Hopin perusta ja kehitys 1970-luvun Yhdysvalloissa	8
2.2 Globalisaatio ja kaupallistuminen	10
2.3 Hip Hop Suomessa	11
3 ANALYYSI HIP HOP –KULTTUURISTA	14
3.1 Breikin liikekieli	14
3.2 Naisten asema breikkiyhteisössä	16
3.3 Hip Hopin kulttuuripiirteitä	17
3.4 Hip Hop tanssikasvatuksessa	18
4 ESIMERKKINÄ MIMO-HANKKEEN VALMO-RYHMÄ	20
5 POHDINTA	25
LÄHTEET	28

1 JOHDANTO

Aloitin tanssin baletin parissa käymällä lasten satubalettitunneilla alle kouluikäisenä. Nyt valmistun tanssinopettajaksi, joka hallitsee baletin, nykytanssin sekä jazzin. Eniten kosketusta minulla on kuitenkin katutansseihin ja erityisesti breikkaamiseen. Se on vienyt minut ulkomaille, antanut mahdollisuuden työskennellä tanssijana sekä ennen kaikkea opettanut minulle ihmisten välisestä vuorovaikutuksesta. Kulttuurina Hip Hop on ei-hierarkkinen, avoin ja sosiaalinen foorumi, joka hälventää muun muassa rasistisia raja-aitoja. Se opettaa tervettä kilpailuhenkeä ja antaa ainutkertaisen mahdollisuuden kasvaa persoonalliseksi taiteilijaksi.

Tanssiharjoittelu tapahtuu usein omaehtoisesti ilman dogmaattisuutta tai pyrkimystä miellyttää aiempaa taiteen jatkumoa. Tanssijat jakavat hiljaista tietoa yhdessä epämuodollisen harjoittelun kautta. Vaikka liikekielellä on selkeät perusteet, pohja ja muoto, ammentaa se kuitenkin oman tyylin ja tekemisen persoonalähtöisestä liikkeen löytämisestä. Hip Hopin voittokulku perustuu sen improvisoivaan luonteeseen ja liikkeelliseen kommunikaatioon kuitenkin tanssin alkuperäisliikkeitä kunnioittaen. Jokainen valitsee omat esikuvansa ja rakentaa omaa tyyliään. Se on kulttuurina yksilöllisyyden sallivaa, mutta erittäin vahvasti yhteisöstä ammentavaa.

Koko kulttuuri on yhteisen tekemisen kautta liikkuvaa ja vuorovaikutuksellista. Perusasioiden jälkeen jokainen voi toteuttaa itseään vapaasti ja omaperäisyyttä arvostetaan. Perusmuoto on alkukantainen rinki, jossa tanssijat yhdistävät tulkintojaan tai räppärit vuorottelevat dialogiaan riimitellen (Chang 2005, 114-117). Afrikan tasangoilla alkunsa saanut ihmisen kulttuuri viestii samoilla keinoilla kuin Hip Hop. Plié on aina plié, mutta six stepin voi jokainen tehdä itsensä näköisesti. Hip Hop ei nojaa kurinalaisesti tiettyyn muotoon, vaan ajatukseen yhteisestä perinteestä ja luovuuden kunnioittamisesta. Yhdestä lähiöstä kotoisin oleva Hip Hop on muutaman ihmisen innoittama ja alkuun panema. Nykyaikana se on globaali kulttuuri ja toisaalta myös valitettavasti osa teollisuutta. Hip Hop tulkitsee ajan henkeä, sen kieltä puhuvat lähes kaikki maailman lapset ja nuoret, tai

ainakin tiedostavat Hip Hopin olemassaolon. Tämän kulttuurin menestys ja voitokulku perustuvat samaistuttavuuteen. Se lähti liikkeelle äärimmäisen kurjista urbaaneista oloista ja on nyt tavoittanut niin sodan keskellä olevat israelilaiset kuin Afrikan kurjuudesta kärsivät nuoretkin sekä heidän länsimaiset ja hyväosaiset vertaisensa.

Hip Hopin juuret ammentavat erityisesti afrikkalaisesta perinteestä niin rytmillisesti kuin liikekieleltäänkin. Eteläisessä Afrikassa eräällä heimolla on käsite Tassou eli tapa puhua riimitellen, ja tätä voidaan verrata tajunnanvirta räppiin eli vapaatyylisiin. Muotona rinki on jo alkuihmisille tuttu, ja siinä on myös Hip Hopin voima. Me tanssijat emme tuomitse toisiamme, vaan koemme yhdessä musiikin ja olemme kiitollisia rikkaista tulkinnoista ja ajatuksista, joita vaihdamme maanläheisesti kehojemme välityksellä.

Yksittäisille katutanssiliikkeille voidaan löytää samankaltaisuuksia esimerkiksi vanhoista afrikkalaisista tansseista, mutta niitä voi löytää myös kamppailulajeista kuten Kung Fun tai Capoeiran parista sekä ennen Hip Hopin syntymää vaikuttaneiden jazz-, rhythm 'n blues- ja soulviihdyttäjien tanssinumeroista. Eräs Hip Hopin ikoni, seremoniamestari KRS-One, toteaa ympyrän liikkeen olevan universaalia: planeetat, galaksit, atomit ja miksi emme myös me ihmiset ole tai olisi jatkuvassa vuorovaikutuksessa muodostaen rinkejä, jotka samalla ovat yksi piste yhteisessä liikkeessä (The Freshest Kids 2002). Kehon kautta kokeminen ja eläminen Hip Hopin kontekstissa on ennakkoluulotonta, voimauttavaa ja innostavaa. Kunnioitus kulttuurin luoja kohtaan säilyy, mutta oman persoonallisen otteen ja uuden luomisen katsotaan olevan välttämätöntä Hip Hopille. Jos saa työkaluja ja resursseja yhteisestä kulttuurista, on jotain annettava sille myös takaisin. Yksinkertaisimmillaan esimerkki tästä voi olla kaksi balettianssijaa harjoittelemassa samaa klassista variaatiota metrien päässä toisistaan välittämättä toistensa tekemisestä. Verrattuna tähän kaksi katutanssijaa punnitsee ja peilaa taitojaan tanssimalla toisiaan vastaan ringissä säilyttäen kuitenkin jatkuvan dialogisuuden nostoen näin koko lajin kehitystä. Kärjistetysti voidaankin sanoa,

ettei Hip Hop olisi maailmanlaajuinen miljoonabisnes ilman tervettä kilpailuhenkeä ja koska siinä ei ilmene varsinaista mestari-oppilas asetelmaa.

Tanssituntien ja -salien tunnelmat voivat vaihdella, ja varsinkin ammattilaiselle taiteen tekeminen voi olla hyvin raakaa. Itse Hip Hopin parissa kasvaneena koken, että ero korkeakulttuurin ja katukulttuurin välillä on ratkaiseva. Tarvitsemme aitoa taiteellista monikulttuurisuutta. Vain siten taide voi toimia ajankuvana edelleen ja rikastuttaa ihmiseloa. Rakastan tanssijana baletin tai nykytanssin haasteellisuutta, niiden ideaaleja ja vahvoja traditiota, mutta vähintään yhtä läheistä on minulle rinki, jossa tanssijat improvisoivat yhteisistä lähtökohdista käsin. Hip Hopin kanssa tunnen olevani kotona missä tahansa, tanssin sitten kotona Suomessa tai Koreassa tuhatpäisen ihmisjoukon edessä.

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on opastaa tanssipedagogeja ja muita kasvattajia Hip Hopin ja erityisesti breikkaamisen pariin, jotta he osaisivat suhtautua ymmärtäen ja kunnioituksella nuorten intresseihin ja ajankuvaan, joka tästä vastakulttuurista välittyy. Lisäksi työ on väline minulle itselleni jäsentää omaa opettajuuttani, sillä refleктоimalla esimerkiksi MIMO – Moving In, Moving on! -hankkeen VALMO-ryhmää, kykenen siirtämään pedagogista osaamista tanssin kentästä toiseen. MIMO -kappaleessa pyrin tuomaan esiin sen, millaisia mahdollisuuksia katutanssikasvatuksella on käytännössä sekä miten voi yhdistää katu- ja taidetanssia. Työn on tarkoitus tukea myös MIMO- hankkeessa tarvittavaa monialaista työtettä. Jotkin breikin piirteet voivat soveltua toisten tanssilajien opetukseen. Katutanssien substanssin, arvojen ja erityispiirteiden esittely muille kasvattajille ja samalla niiden omakohtainen reflektointi tukevat ammattilista kasvua ja pedagogista identiteettiäni.

2 HIP HOPIN HISTORIA JA KEHITYS

Hip Hop –kulttuuri syntyi 1970 –luvun murroksessa Yhdysvalloissa. Murroksen keskiössä olivat muun muassa rodulliset sekä talouteen tai muuhun yhteiskunnalliseen lokerointiin liittyvät ongelmat. Se yhdisti neljä eri katutaiteen elementtiä yhden kehyksen alle. Nämä olivat b-boying eli breikkaaminen, dj-toiminta eri osa-alueineen, räppääminen sekä graffitit. Voimme todeta, että esimerkiksi seinäkirjoituksia (lat. graffiti) on ollut olemassa jo ihmiskunnan alkuhämäristä luolien seiniin maalatuissa kuvissa. Hip Hop kulttuurina syntyi 70- ja 80-luvun vaihteen ihmisten tarpeisiin ja ammensi jostakin paljon vanhemmasta, afrikkalaisista juurista (Chang 2005, 232–233).

2.1 Hip Hopin perusta ja kehitys 1970-luvun Yhdysvalloissa

Bronxiin muuttanut dj Kool Herc eli Clive Campbell oli kotoisin Jamaikalta ja järjesti omassa korttelissaan New Yorkin vähäosaisten alueella ulkoilmajuhlia, joissa hän soitti musiikkia aivan uudella tavalla. Herc toi Jamaikalta dj Selektan roolin osaksi omaa esiintymistään soittamalla kahdella levysoittimella saman kappaleen rytmikkäimpiä osioita (eli niin sanottuja breikkejä/breiksejä) sen ajan funk- ja diskohiteistä. James Brownin synnyttämä ääni antoi toivoa mustille ja köyhälle työväenluokalle eli asuttamispolitiikan uhreiksi joutuneille lähiöihin ahdetuille latinoille, tummille ja köyhille valkoisille. Hercin, James Brownin ja entisen jenginuoren Afrika Bambaatan voidaan todeta olevan Hip Hopin kummisetiä ja synnyttäjiä. The Last Poets -nimisen ryhmän musiikki yhdisti funkia ja aggressiivista, yhteiskunnallisesti tiedostavaa puhemusiikkia, joka vaikutti räpin syntyyn. Myös James Brownin levy the Big Payback oli aikaansa edellä oleva funkteos, joka korosti jammailun ja puhemusiikin merkitystä melodisuuden tai teknisen taitavuuden yläpuolelle (The Freshest Kids 2002).

Vuonna 1975 Campbell käytti hänen soittamansa musiikin innoittamista tanssijoista nimitystä Breakboy, koska he tanssivat Hercin pidentämiin rytmiosioihin eli ”breikseihin”. Termi b-boy yleistyi pian tuon jälkeen ja tanssimuoto sai nimen

b-boying eli suuren yleisön tuntemana medianimeltään breakdance. Lisäksi Herc otti lupaavan nuoren Dj -kyvyn Grand Master Flashin eli Joseph Saddlerin mukaan toimintaan. Samaisena vuonna Saddler kehitti ennenkuulumattoman tavan miksata musiikkia hyödyntäen kahta levysoitinta ja mikseriä. Rytmiosoiden jatkamisen lisäksi hän alkoi sekoittaa kahden eri kappaleen ääniraitoja tai niiden osia yhteen luoden näin täysin uuden levyjensoittotekniikan, joka sai nimekseen miksaaminen (Chang 2005, 111-113). Tämä vaikutti ratkaisevasti elektronisen musiikkiin ja nykyaikaiseen musiikin tuottamiseen, joka on mahdollistanut nykyaikaisten musiikkilajien synnyn, joista esimerkkinä triphop, dubstep ja house. Levyjen raapiminen eli ”skrättsäämisen” kehittäjänä pidetään Theodore Livingstonea, joka ilmeisesti puoli vahingossa keksi liikuttaa levyä neulan ollessa sen pinnalla ja syntynyt ääni oli hänestä kiehtova.

Musiikki synnytti uuden tavan tanssia, ja jo vuonna 1973 ensimmäinen breaktanssijoiden sukupolvi oli havaittavissa. Tunnetuin esimerkki oli Rock Steady Crew, joka on perustettu vuonna 1977. Hip Hop -musiikin pioneereja olivat edellä mainittu Afrika Bambaataa, joka vaikutti myös poliittisesti ”mustissa pantteissa” eli afroamerikkalaisten poliittisessa ääriyhmässä. Dj Bambaataa tutustui graffitimaalariin Fab 5 Freddieen, joka oli jo tiiviisti Hip Hopissa kiinni. Pian tämän jälkeen Bambaataa perusti Zulu Nationin, jonka toiminnan myötä neljä elementtiä vakiintuivat yhden yhteisöllisen ala- ja vastakulttuurin alle (Chang 2005, 89–107). Nimen Hip Hop kehitti Lovebug Starski -niminen taiteilija. Varhainen Hip Hop viesti mustien tasavertaisuudesta, esimerkiksi James Brownin sanoin: ”Say it loud, I’m black and I’m proud”, ja puolestaan graffiteissa otettiin kantaa esimerkiksi kokaiinin yleistymiseen iskulauseella: ”crack is wack”. Rap-levyjä alettiin tuottaa vuonna 1977, kun The Crash Crew oli ensimmäinen mc-kollektiivi, jonka musiikkia levytettiin. Tämä vaikutti Hip Hopin ja räpin kehitykseen, sillä nyt tunnelma oli koettavissa myös kotona äänitteiden muodossa, eikä pelkästään tapahtumissa (Digitaldreamdoor 2013).

Ihmiset kokoontuivat puistoihin tai mahdollisuuksien salliessa sisätiloihin, jossa ensimmäiset räppärit huusivat musiikin päälle houkutellessa ihmisiä tanssimaan, juhlapaikat olivat graffitein koristeltuja, ja väki saapui hyvin tyylieltyinä paikalle

edustamaan kukin omia asuinalueitaan. Alkuperäinen Hip Hop -kulttuuri vastusti väkivaltaa, sillä monet nuoret olivat jengiläisiä. Lisäksi päihteisiin tai ainakin moniin niistä suhtauduttiin kielteisesti. Hip Hop tarjosi terveen vaihtoehdon rikollisuudelle ja jengiytymiselle, sillä se oli nuorison ääni sekä luovuuden foorumi kasvavissa köyhien kortteleissa. Nämä alkuperäiset syntytekijät on tärkeä hahmottaa, sillä ne eroavat vahvasti 2000-luvun Hip Hopin ilmeestä. Kuvat ja musiikkivideot 70- ja 80-luvulta antavat maanläheisemmän käsityksen koko kulttuurista verrattuna sen pop-henkiseen ja trendikkääseen maailmaan nykypäivänä. (Chang 2005, 191-194.)

2.2 Globalisaatio ja kaupallistuminen

Elokuvat *Beat Street* (1984) ja *Flashdance* (1983) auttoivat Hip Hop -kulttuurin leviämässä ympäri maailman, sillä varsinkin elokuva *Beat Street* muodosti selkeän kokonaiskuvan toiminnasta Hip Hop -kulttuurin parissa ja yhdisti Hip Hopin hyvän alkuperäissanoman tunteisiin vetoavaan käsikirjoitukseen. Ei siis ole ihme, että suomalaiset ensimmäisen sukupolven breikkaajat katsoivat elokuvaa useita kertoja peräjäälkeen. 80-luvulla Eurooppaan rantautunut Hip Hop alkoi kasvaa räjähdysmäisesti ja myös eurooppalainen media kiinnitti siihen huomiota. Eurooppalainen nuoriso oli nälkäinen Hip Hopin elementtien luovalle energialle ja kansainvälisiä tapahtumia sekä kilpailuja alettiin järjestää vuosittain. Ranska ja Saksa olivat eurooppalaisen Hip Hopin edelläkävijöitä. Yhdysvalloissa ja Euroopassa järjestettävien tapahtumien lisääntyvät kävijämäärät sekä huomio mediassa lisäsivät yritysten halukkuutta sponsoroida ja tukea uutta alakulttuuria. Tämä johti yritysten keskinäisen kilpailun kasvuun sekä myöhemmin katutanssikulttuurin arvojen vääristymiseen kilpailusuuntautuneemmiksi. (The Freshest Kids 2002.)

Alkuperäisten Hip Hopin aatteiden ja arvojen voidaan katsoa vääristyneen viimeistään 90-luvulla, kun media sekä markkinatalous hyväksikäyttivät sen nuorta ja tuoretta ilmettä kansainvälisesti. Hip Hop oli vakiintunut käsite kotitalouksissa ja se näkyi kaikkialla kuten urheilustadioneilla, kansainvälisten tuotemerk-

kien mainoskampanjoissa sekä aikakauslehdissä. Erityisesti vaate- ja musiikki-teollisuus ymmärsivät Hip Hopin markkina-arvon ja olivat näin rakentamassa sen globalisoitumista.

Rap-musiikista tuli yksi kaupallisimmista ja laajimmin levinneistä musiikinlajeista hetkessä. Siirtymä 80-luvulta 2000-luvulle synnytti miljardibisneksen musiikin, vaatteiden ja elämäntavan muodossa. Hip Hopin alkuperäisillä synnyinalueilla lisääntynyt huumausainerikollisuus ja selviytyminen tulivat julki, kun Hip Hopin uusi sukupolvi kertoi tarinaansa rap-musiikin kautta. Gangsta rap –musiikki oli vahvasti sidoksissa muuttuneeseen käsitykseen Hip Hopista, joka sisälsi aggressiota ja karun todellisia kertomuksia amerikkalaisesta katukuvasta. 90-luvun tunnetuimpia ja vaikutusvaltaisimpia artisteja olivat Tupac Shakur sekä Christopher ”Notorious B.I.G.” Wallace, jotka edustivat Hip Hoppia tuottavia nuoria afroamerikkalaisia levy-yhtiöitä. Heidän kaltaisensa rap-muusikot edustivat sorrosta selviytyneitä sukupolvia, jotka nousivat köyhyydestä menestyjiksi. (The Freshest Kids 2002.)

Raha, maine ja menestys alkoivat ohjata Hip Hop –taitelijoita sekä kansainvälisiä yrityksiä. Tämä johti ilmiön nopeaan loppuun palamiseen, mutta mahdollisti nuorten sukupolvien työllistymisen kansainvälisesti. 90-luvulle saavuttaessa olivat monet köyhäinkortteleista ponnistaneet onnistuneet luomaan pitkäjänteistä liiketoimintaa erityisesti muodin ja musiikin aloilla.

Nykyajan ”graffaajat” visualisoivat levyjen kansitaidetta, mainoksia ja internet-sivustoja. Monet maalarit, jotka pääsivät junien maalaamisesta ja katugallerioidensa varjoista varsinaisiin näyttelyihin, työllistyivät sittemmin mainosalalle ja muotisuunnittelun puolelle. (The Freshest Kids 2002.)

2.3 Hip Hop Suomessa

Hip Hoppia teki tutuksi suomalaisille Charles E. Salter, taiteilijanimeltään Max C, muusikko ja tanssija, joka vaikutti muun muassa 3rd Nation -yhtyeessä. Salter muutti Suomeen ja hän johti katutanssilajien saattamista suosioon. Hänen myönteisestä vaikutuksestaan Suomen toisen aallon katutanssijat pääsivät vauhtiin ja alkoi-

vat opettaa osaamistaan eteenpäin. Ensimmäinen selkeästi suomalainen Hip Hop -yhtye oli Damn the band. Suomeen breikkaaminen rantautui median lisäksi myös 80-luvulla ruotsalaisten merimiesten matkassa.

Ensimmäisen sukupolven b-boyt näkivät esimakua tanssista Helsingin satamassa. Musiikkia oli tietenkin 80-luvulla saatavilla levykaupoista ja musiikin merkitys ja arvostus taiteilijoille itselleen oli tämän päivän ”hoppipäitä” suurempaa. Esimerkiksi De La Soulia ei ladattu netistä tai kuunneltu iPadilla, vaan viinyylien ja c-kasettien ostaminen yhdisti ihmiset kuuntelemaan musiikkia toistensa kanssa. Graffitit Suomessa ovat kansainvälisesti arvostettuja, eivätkä välttämättä niinkään esteettisistä kuin rangaistuksellisista syistä. Aiheesta on painettu Matti Pyykön kustantama ja Anne Isomursun sekä Tuomas Jääskeläisen kirjoittama teos Helsinki graffitti –kirja, joka ilmestyi 1998.

Jesse13-niminen taiteilija oli ensimmäisiä breikkaajia Suomessa, ja hänen aikalaisiaan olivat myös Ces 500, Spinner ja Mikko Ahlgren. Tunnetuin suomalainen ryhmä oli kahden helsinkiläiskollektiivin fuusio Electro Dynamics, mutta pinnan alla oli paljon liikettä. Aira Samulinin tanssikoulun kisoissa eivät todelliset Hip Hop -henkilöt mitanneet osaamistaan, vaan esimerkiksi Helsingissä järjestetyissä Lepakon jameissa punnittiin Suomi-bboyn puntti (Taukojalka 2013). Ensimmäinen aalto ajoittui 80-luvulle ja innostus laantui hetkeksi. Toinen aalto saapui 90-luvun lopulla, kun esimerkiksi yhtye Bomfunk MC's sai kansainvälistä huomiota, ja heidän tanssiryhmänsä Savage Feet antoi kipinän uuden sukupolven tanssijoille. Tässä vaiheessa voitiin nähdä jo maanlaajuisesti Hip Hopin juurtuneen Härmälän perukoille ja tanssijoita löytyi tuolloin jopa Lapista.

Nykyisin Suomi Hip Hop on kasvava liike, joka työllistää eri alojen tekijöitä sekä inspiroi laajaa kansainvälistä yleisöä. Musiikkia tuotetaan paljon ja erityisesti suomalainen katutanssi on saanut tunnustusta ja jalansijan jo kansainväliselläkin tasolla, sillä ovathan suomalaiset bboyt arvostettuja vieraita tuomareina ja esiintyjinä ulkomailla. Esimerkkeinä voidaan mainita Dennis ”Ata” Nylund ja Jussi ”Focus” Sirviö, joista jälkimmäinen luotsaa Suomen menestyneintä Breakryhmää Flow Mo Crew:ta. Kyseinen ryhmä tekee parhaillaan esimerkillistä ja uraauurtavaa työtä kotimaisen katutanssikasvatuksen eteen, sillä ryhmä pyörit-

tää Saiffa-katutanssikoulua Helsingissä. Koulun toiminta tarjoaa katutanssikoulutusta alkeistasosta syventäviin erikoiskoulutusryhmiin saakka. Suomalaisia katutanssijoita toimii säännöllisesti eri tanssikoulujen opettajina, johtajina sekä esiintyjinä tai koreografeina televisiossa ja näyttämötaiteen alueella.

3 ANALYYSI HIP HOP –KULTTUURISTA

Minulle hip hop on ennen kaikkea tanssia, vaikkakin olen joskus maalannut, laillisesti tietenkin, sekä kokeillut räppäämistä ja levyjen soittoa. Aloitin breikkaamisen kymmenvuotiaana ja se on siitä lähtien ollut minulle hyvin merkittävässä roolissa. Suhteeni breikkiin on muuttunut, mutta toisaalta laji itsessään on kokenut muutoksia, joita esittelen tarkemmin pohdinnassa.

3.1 Breikin liikekieli

Alussa teknisyys, rikas dynaamisuus ja näyttävät tai vaativat liikkeet olivat harjoittelussa huomion keskipisteenä. Kuitenkin oman tekemisen ja puhtaasti omasta itsestä ja sisimmästä lähtevän ilmaisun merkitystä ei ole syytä väheksyä, sillä epämuodollisessa harjoittelussa persoonallinen tekeminen korostuu – meillä kaikilla oli oma ilmeemme. Elimme aikaa, jolloin internet oli vasta yleisty- mässä, ja olen jälkeinpäin huomannut, että sama liike näyttää ilahduttavan eri- laiselta eri tanssijoiden toteuttamana. Saimme vähän tietoa ja kuten alkuperäis- ten breikkaajienkin liikkeet, meidän tanssimmekin syntyi reaktioina musiikkiin. Persoonallisuus ja yksilöllinen tapa reagoida musiikkiin ovat suurinta antia breikkaamisessa. Laajemmin voidaan ajatella, että varsinkin alkaville tanssin harrastajille break on loistava keino rohkaistua tanssimaan.

Breikissä keskeistä on ”battlaaminen” eli taitojen vertailu ryhmien ja tanssijoiden kesken. Ulkoisesti tämä näyttää hyvin aggressiiviselta, mutta kisailun loputtua kätellään reilusti. Usein yleisön reaktiot ovat lopputuloksen mittari, joten harvemmin hampaan koloon jää kaivettavaa. Katutanssikilpailuissa yleisö on osa tanssiyhteisöä ja se otetaan huomioon tanssin aikana. Tanssijat saavat yleisön reaktioista energiaa ja kannustusta. Tämä tervehenkinen kilpailu on äärimmäi- sen kasvattavaa ja opettaa myös sosiaalisia taitoja. Kuten kamppailulajitkin, se edistää parhaimmillaan terveen itsetunnon kehittymistä. Aamulehden haastatte- lussa tanssija Jimi Kettunen toteaa: ”Breakdance on hyvää fiilistä. Kilpailuissa- kin tärkeintä on tanssi, ei menestys.” (Tuohiniemi 2009)

Breikissä suurin osa tanssista on improvisoitua, ja pedagogisesti ajatellen sille ominainen harjoittelu tukee musiikkiin eläytymistä sekä esiintyjän rohkeutta olla esillä. Paikkakuntalehti Sinun Savon haastattelema Miika Kaukonen kertoo breikkaamisen olevan hänen mielestään esimerkiksi luovempaa tekemistä kuin jääkiekon pelaaminen (Hänninen 2004).

Läsnäolo ja musiikin kuuntelu ovat tyypillistä varsinkin breikki-ringissä. Esitykset ovat asia erikseen. Kuten muissa katukulttuureissa, joista esimerkkinä voidaan mainita rullalautailu ja parkouring, puhutaan flow-kokemuksesta sekä liikkeen virtaavuudesta. Jos ei ole itse kokeillut jotakin edellä mainituista lajeista voi tuntea uskomattomalta verrata niitä zeniin ja zen-henkisyyteen, mutta empiirisesti kokemalla jokainen voi tuntea saman ajattomuuden ja eheyden, jota varmasti tavoitetaan musiikin, teatterin ja esimerkiksi nykytanssinkin parissa. Hengittämällä ja liikkumalla niin sanotusti tyhjyydestä käsin, ilman suuria ennakoaseksia tai ennalta sovittuja askelia ihminen vaipuu parhaimmillaan flow-kokemukseen ja voi tuntea olevansa yhtä maailman kanssa. Tämänkaltaiset kokemukset voivat olla ratkaisevia pysähtymisen hetkiä nykyajan levottomassa maailmassa eläville nuorille, vaikka tanssi itsessään voi näyttää ulkopuoliselle rajulta ja levottomalta, kuitenkin kuten mikä tahansa harjoittelu se auttaa keskittymään ja hahmottamaan omia rajoja. Irti päästäminen, tilanteeseen heittäytyminen ja jo fysiologisestikin liikkumisen tuottama hyvän olon tunne yhdistyvät kokonaisvaltaisessa tanssikokemuksessa.

Liikkeen suunta on breikissä usein lattiaa kohti. Lukuisat tekniikat vaativat hengityksen ja tasapainon lisäksi paljon oivaltamista onnistuakseen. Alussa oli vaikea oppia opiskelemaan tanssia ilman strukturoitua harjoittelua, mutta hitaasti opin ajattelemaan mitä ja miten teen, jolloin tanssin oppiminen helpottui huomattavasti. Suoritusten purkaminen osiin ja vaiheittain harjoittelu kasvattavat kärsivällisyyttä, ja juuri tasojen ja tekniikoiden monipuolisuus tekee breikistä niin palkitsevan kuin se on. Itsensä voittaminen ja haastaminen ovat hyvin palkitsevia. Sinun Savon artikkelissa katutanssija Panu Auvinen analysoi: ”Kilpailut, eivät sinänsä ole merkittäviä B-boy-filosofiassa. Ne toki motivoivat jatkamaan

harrastusta ja parantamaan omaa suoristusta, mutta tärkeämpää on harrastuksen tuoma itsevarmuus, luovuus ja yhdessäolo” (Hänninen 2004).

3.2 Naisten asema breikkiyhteisössä

Breikki on valitettavan maskuliinisvoittainen, ja varsinkin nykyajan rap-musiikki (etenkin Gangsta Rap -alagenre) on naisia halventavaa. Onneksi voimme todeta, että räppi ei ole sitä varsinaista breikkaajien musiikkia, vaan funk ja soul sekä breakbeat ovat keskeisiä inspiraation lähteitä sekä kanvaasi, jonka tanssija kehollaan värittää.

Naistanssijoita on vähemmän kuten naispuolisia räppääjiäkin. Tästä huolimatta ei osaamista tai taituruutta eritellä sukupuolen mukaan. Monille alkaville nais-harrastajille fyysisesti vaativat liikkeet voivat tuntua alussa turhauttavilta, mutta todellisuudessa fyysinen voima ei ole ratkaisevaa, vaan ymmärrys liikkeen jatkuvuudesta ja oman kehon linjoista sekä tasapainosta. Nykyisin onneksi Hip Hopista etenkin tanssin alueella välittyy vahva naiskuva, sillä ovathan monet tytöt ja naiset joutuneet raivaamaan tilaa itselleen. Tästä esimerkkinä suomalaiset naistanssijat Anniina ”B-Girl AT” Tikka Flow Mo –ryhmästä ja hänen kilpasisarensa Taija ”T-Flow” Hinkkanen samasta kokoonpanosta, jotka ovat koko maailmassa kärkijoukkoa bgirlien joukossa.

Omien kokemusteni mukaan taidetanssin puolella monet naiset kärsivät, ehkä jo tyttöinä alkaneista, monimuotoisista itsetunto-ongelmista tai väärityneestä kehonkuvasta. Uskoisin vahvojen kehoideaaliin nojaavien taidetanssin arvojen, kilpailullisuuden sekä hierarkkisen luonteen olevan osasyynä tähän. Nämä näkyvät esimerkiksi jatkuvana kehonkuvan tarkkailuna sekä liikemateriaalin ulko-kohtaisuutena tanssinopettajan johdolla. Vastaavasti suurin osa katutanssikulttuurin parissa tutustumistani naisista ovat erittäin tervehenkisiä ja kykenevät taidetanssisariaan paremmin ryhmätyöhön.

3.3 Hip Hopin kulttuuripiirteitä

Kulttuurisia piirteitä, joita itse arvostan eniten hip hopissa, ovat kansainvälisyys ja ennakkoluulottomuus. Nuorena matkustimme Euroopan maissa tanssimassa ja ystävystyimme eri kulttuureista tulevien taiteilijoiden kanssa. Eräs tärkeimmistä esimerkeistä tästä oli Tampereella järjestämämme tapahtuma, johon saimme ammattitanssijoita vieraaksi Espanjasta ja Ranskasta. Lisäksi monikulttuurisuudesta kertoo myös se, että vanhin osallistuja oli yli kuusikymmentävuotias rouva Ruotsista.

Tanssimme nuorena yhteistyössä paikallisen tanssikoulun tyttöjen kanssa ja mielestäni yhdistämällä nykytanssia, jazzia ja breikkiä loimme yhdessä jotain hyvin harvinaista. Mietin usein vaikuttajia ja vaikuttimia, jotka liittyvät omaan tämän hetkiseen tekemiseen esimerkiksi nykytanssin parissa.

Olen vakuuttunut, että nuo yhteisprojektit ovat antaneet pohjaa yhdistää myöhemmin breikkiä ja nykytanssia, mistä selkeä esimerkki on opiskelun aikana tekemäni solo sekä ammattikorkeakoulun opinnäytetyökokonaisuuden taideteke kolmelle miestanssijalle. Mielestäni juuri se breikkaajan taustasta johtuva ennakkoluulottomuus johdatteli minua aivan uudenlaisen liikekielen äärelle.

Zulu Nationin eittämättä keskeisiä ajatuksia ovat tieto, viisaus ja ymmärrys, joihin luova Hip Hop tarjoaa välineet (Zulu Nation 2013). Näitä arvoja tukevat Hip Hopin kummisedäksi kutsutun Afrika Bambaataan viljelemät periaatteet, joita ovat rauha, rakkaus, yhteisö ja hauskan pito. Jokainen oppii toisiltaan, ja vaikka tanssijat kisailevat rajusti, on toisten kunnioittaminen tärkeää. Kunnioitus syntyy avoimesta harjoittelusta ja yleisön äänistä kisailun ratkaisijana, mistä voi päätellä koko toimintakulttuurin olevan breikissä hyvin avointa. Omaperäisyyttä arvostetaan myös paljon, ja esimerkiksi toisten liikkeiden tai ideoiden kopioiminen tai varastaminen sellaisenaan on erittäin paheksuttavaa.

3.4 Hip Hop tanssikasvatuksessa

Yhdessä oppimisen korostuminen ja avoin toimintakulttuuri ovat vaikuttaneet opettajuuteeni. Ne ovat Hip Hopin ja breikkaamisen parasta antia minulle tanssikasvattajana, sillä ne ohjaavat pois autoritäärisestä opettajuudesta. Tämä suuntaa minua kohti monialaista ja sosiokollaboratiivista työtettä. Tällä hetkellä kotimaisella taidetanssikentällä ovat korostumassa yhteisö- ja yleisötyön merkitys sekä katsojaa lähestyvä tekemisen tapa. Tästä hienona esimerkkinä toimii vaikkapa vastaanottokeskuksissa ja seniorikansalaisten parissa työskennellyt koreografi Hanna Brotherus. Taidetanssille Hip Hopin parasta antia on se, ettei olla alisteisia estetiikan vaatimuksille. Yksilölähtöisyyttä sekä erilaisuuden arvostamista voidaan pitää hallitsevana ja katutanssitunteja leimaavana pedagogisuutena, jota haluan itse opettajana siirtää yli tanssilajien.

Katutanssien kautta saatu ymmärrys ja tieto sallivat sen, ettei ole yhtä ainoaa totuutta, vaan ryhmäkeskeisempi ote on tällöin mahdollinen. Hip Hop on tilansidonnaista ja erittäin hetkittäistä, joka ilmenee varsinkin katutanssiringeissä. Hip Hopin mahdollistama mukautuminen ja kyky reagoida muutoksiin ovat vaikuttaneet minuun niin tanssijana kuin opettajanakin, onneksi olen saanut elää Hip Hop -kulttuurin parissa.

Toinen merkittävä seikka on luovuuden korostuminen ja tee se itse -henki, joka katutansseissa vallitsee keskeisenä. Jatkuva luova prosessi sekä harjoittelun että esitysten tai kisojen ympärillä johtuneen siitä, ettei keskustelempaa tanssia löydy. Kokemukseni mukaan monissa taidetansseissa suunnittelu ja sisällön tuottaminen on opettajakeskeistä. Yksittäisen tanssijan ei välttämättä tarvitse osata kaikkia breikin osa-alueita ollakseen silti arvostettu. Baletin ja nykytanssin vaatimukset saattavat aiheuttaa monille riittämättömyyden tunnetta. Voidaan jopa ajatella ainakin ammattitasolla olevan täysin mahdotonta esiintyä ilman kaiken kattavaa osaamista eri osa-alueilta. Katutanssi rohkaisee alusta asti tekijäänsä omaperäiseen ilmaisuun. Niin katutanssin kuin taidetanssin parissa arvostetaan taituruutta, mutta katutansseissa ei eritellä kuoroa ja sooloa, vaan se on tasa-arvoista ja aidosti yhteisöllistä tekemistä. Omien kokemusteni mukaan

perinteisten taidetanssilajien harjoittelulle ovat tyypillisiä jatkuva samojen liike-mallien, tekniikan ja tuntirakenteiden opettelu opettajan johdolla. Tästä johtuen luoville, omaa liikeilmaisua korostaville harjoituksille jää usein vähän aikaa. Tämän vuoksi luovat harjoitukset voivat helposti tuntua irrallisilta tai tarkoituksettomilta, eivätkä ne välttämättä yhdisty luonnollisesti aiemman osaamisen kanssa. Katutanssilajien syvin olemus piilee juuri improvisaatiossa, eli ”free style” –tanssissa. Sitä harjoitetaan, vaikka kullekin lajille ominainen tanssitekniikka ei olisi vielä täysin hallussa. Tämä edesauttaa heittäytymisen ja itseluottamuksen löytymisessä sekä jo aiemmin opitun uudenaikaisessa hyödyntämisessä. Katutanssilajeille ominainen harjoittelemisen ja oppimisen mentaliteetti voisi soveltua myönteisesti myös taidetanssilajien opetuksessa.

4 ESIMERKKINÄ MIMO-HANKKEEN VALMO-RYHMÄ

Turun AMK:n Taideakatemiaan tanssinopettajaopiskelijat ovat olleen aktiivisesti mukana toteuttamassa EU-rahoitteista Moving In, Moving On! –hanketta, joka on suomalais-virolaisten partnereiden tutkimus- ja kehitystyöprojekti kohti monialaista työtettä ja taidelähtöisten menetelmien soveltamista nuoriso- ja sosiaalityöhön (Turun AMK 2013). Hankeen kohderyhmänä ovat 13-17 -vuotiaat syrjäytymisuhan alla olevat nuoret. Yksi hankkeeseen teemoista erityisesti erilaisissa tanssityöpajoissa on ollut Hip Hop. Tanssinopettajaopiskelijat ovat saaneet alan erikoisosaajilta tiiviskursseja ja tekniikkatunteja, sekä ohjeistusta opitun hyödyntämiseen ensikertalaisten sekä erityisryhmien, kuten liikuntarajoitteisten nuorten ja maahanmuuttajien kanssa toimimiseen.

Pidimme työparini tanssinopettajaopiskelija Suvi Niemisen kanssa kolmen tunnin mittaisia tanssityöpajoja Valmo-ryhmälle joka maanantai turkulaisen nuorisotalo Vimman tiloissa. Työskentelyn ajankohta oli tammi-huhtikuu keväällä 2012. Valmo-ryhmän oppilaat koostuivat 13-17 -vuotiaista maahanmuuttajanuorista, joista suurin osa oli pakolaisia ja he asuivat Suomessa ilman lähiomaisia tai sukulaisiaan. Ryhmään kuului sekä tyttöjä että poikia. Nuoret tulivat erilaisista etnisistä taustoista ja kulttuurialueilta, kuten Afganistanista, Iranista, Irakista, Somaliasta, Virosta ja muutamasta muusta Afrikan valtiosta. Heistä suurin osa oli käynyt koulua vain hajanaisia ajanjaksoja elämästään ja osa vain koraanikoulua. Kaksi oppilaista kykeni kommunikoimaan englanniksi sujuvammin, toiset ymmärsivät vain joitain sanoja suomea ja/tai englantia. Kolonialismin perintönä osa oppilaista puhui ranskaa, mutta meidän kielitaitomme ei sitä katanut. Kielimuuri oli siis ilmeinen ja yksi isoimmista haasteistamme.

Tarkoituksenamme oli lähestyä tanssityöpajojen pitämistä ja niiden sisältöä Hip Hop –kulttuurin sekä sen tanssilajien näkökulmasta. Suvilla ja minulla on kummallakin katutanssitausta ennen taidetanssikoulutukseen astumista, joten olimme oivallinen työpari kyseisen teeman pariin. Työryhmäämme kuului myös sosiologiopiskelija Sari Ojuva, ja hänen osallistumisensa edesauttoi ryhmäytymisessä ja esti mahdollisia tunnilla tapahtuvia syrjäytymistilanteita. Emme Suvin

kanssa olleet aiemmin opettaneet yhdessä katu- ja taidetanssimaailmoja yhdistelemällä. Uuden opetuksellisen lähtökohdan ja erikoislaatuisen kohderyhmän vuoksi lähtötilanne tuntui meistä haastavalta, vaikka olimme saaneet tanssinopettajaopinnoista työkaluja vastaavia tilanteita varten.

Vaihtelimme tuntien sisältöjä ajan myötä ja myös ryhmän toiveiden mukaan. Työpajojen alussa tehtiin usein kunkin omilla Hip Hop liikkeillä maustettu nimi-piiri, jossa kaikkien tuli muistella ja kokeilla toisten tarjoamia liikkeitä. Vaihtoehtoisesti saatoimme tehdä yhteisenä lämmittelynä tanssin perusrytmejä ja askeleita käyttäen, kuten eri kehonosia erittelemällä, niitä joustamalla ja askeltamalla viereltä vierelle sekä varioimalla näitä.

Työpajojen keskiosan rakensimme usein joko luovien harjoitusten tai niin sanotun tekniikkaosion ympärille. Parhaimmillaan ehdimme tekemään molempiakin. Tekniikkaosio tarkoitti sitä, että harjoiteltiin yhteisesti Hip Hopin eri tanssilajien perusteita joko tilassa liikkuen, avoriveissä tai hyväksi koetussa ringissä. Suvi ja minä demonstroimme materiaalia ja annoimme rytmiin ja kehon painon siirtämiseen tarvittavaa informaatiota, jonka jälkeen tehtiin toistoja tai kukin harjoitteli omalla ajoituksellaan. Näitä asioita päästiin usein heti kokeilemaan jo käytännöllisemmin, sillä hetken harjoittelun jälkeen menimme pieniin rinkeihin, joissa tarkoituksena oli tanssia omaa free styleä hyödyntäen aiemmin opittua. Näistä vapaista rinkisessioista nousi usein alkuperäisten liikkeiden lisäksi hienoja omia versioita ja uusia persoonallisia mahdollisuuksia varioida liikkeitä. Ringissä tanssiessa kaikki näkevät toisensa, jolloin liike ja sen mahdollisuudet kulkeutuvat toisille eteenpäin. Tanssijat voivat tarttua toisilta poimimiinsa liikkeisiin kehittellen niitä omikseen.

Luovissa harjoituksissa pyrimme ehkäpä eniten yhdistelemään katu- ja taide-tanssien harjoittelulle ominaisia maailmoja. Teimme yksilö-, pari- sekä ryhmätyöskentelynä tilassa liikkuvia tai paikkasidonnaisia harjoitteita, joiden tarkoituksena oli viedä nuorten ajattelua tanssimisestä esityksellisempään suuntaan. Käytimme Hip Hop liikkeisiin tai perusliikuntataitoihin, kuten kävelyyn tai juoksuun, kohdistuvaa liikkeen manipulointia, joissa annoimme tehtäväksi kehitellä ajallisia tai tilallisia uusia ratkaisuja liikkumiselle. Näistä esimerkkejä ovat vaik-

kapa parin tai ryhmän kanssa hidastetut etenemiset, nopeat pysähdykset ja tasojen vaihtelut, joihin tuotiin mukaan Hip Hopin liikekieltä. Lisäksi pyrimme kehittämään nuorten keskittymiskykyä ja kineettisen empatian taitoa muun muassa pareittain tehtävän liikepeilin tai seuraa johtajaa -harjoituksen avulla. Näissä pyrittiin löytämään kaikki toisen liikkumisesta löytyvät ominaisuudet. Teimme myös harjoituksia, joissa yksi kerrallaan liikuttiin tyhjäan tilaan, eli ”näyttämökuvaan”, paikkansa ottaen. Mitä enemmän väkeä tilaan siirtyi sen mielenkiintoisempia asetelmia ja kokonaiskuvia nuoret muodostivat. Tehtävään kuului varioida tilaan siirtymisessä käytettävää liikkumista tai tilassa otettavia pysäytettyjä hetkiä. Tarkoitus oli olla vahvasti suhteessa toisiin ja havainnoida toisten valintoja kokonaisuudessa.

Yleensä työpajojen lopussa nuoret toivoivat oppivansa uusia askeleita, liikkeitä tai pidempiä liikesarjoja, ja lisäksi ringissä tanssimisen halu oli palava. Jäsenteimme yksittäisiä liikkeitä liikkeen ketjuuntumisen tai musiikin metrisyyden kautta oppimista helpottaaksemme. Kun jotain pientä oli enemmän tai vähemmän halussa niin jatkoimme liikettä pidemmiksi sarjoiksi. Reilun toistojen määrän jälkeen avattiin koko tila kaikille yhteiseksi, johon muodostimme joko pieniä tanssirinkejä tai yhden kaikille yhteisen ringin. Osa oli innokkaampia, kun taas toisista huomasi selvän kiinnostuksen, mutta ujous tai kulttuurierot saattoivat tuntua alkutaipaleella esteiltä. Kaikki nuoret kuitenkin kävivät ringeissä tanssimassa ja parhaimmillaan heistä näkyi aitoa läsnäolon, tanssimisen ja yhteisön tuomaa nautintoa ja turvallisuuden tunnetta. Suurimmalla osalla myös nälkä kasvoi syödessä, jolloin rinkituokioista ei meinannut tulla loppua, kun liikkeitä tunnuttiin kehiteltävän loputtomiin. Ringeissä tanssimisen lisäksi nuoret usein itse toivoivat joko yksilö- tai ryhmäbattleja, eli tervehenkisiä vastakkainasetteluja tanssin keinoin. Battle-tilanteissa nuoret syventyivät seuraamaan vastapuolen tanssijoiden liikettä ja reaktioita, jotka kulminoituivat tanssituokioiksi, joissa heittäydettiin uutta ja vanhaa kokeillen. Näissä battleissa nuoret kehittivät aina mitä erikoisimpia tansseja ja yksittäisiä liikkeitä haastaakseen ja hämmentääkseen vastapuolta. Jatkuva vuorovaikutteisuus ja tasa-arvoisuus olivat käsin kosketeltavissa. Käytimme monenlaista musiikkia etnisistä maailmanmusiikeista Hip Hoppiin

ja hiljaisempiin äänimaisemiin, mutta palkitsevimpia ja voimakkaimpia reaktioita nuorissa herätti usein funk-, Hip Hop-, ja soulmusiikki.

Kevään alussa koko ryhmän käytös toisiaan sekä meitä ohjaajia kohtaan oli huomattavasti aristelevampaa ja etäisempää. Ryhmän keskinäiset kaveriporukat olivat vähemmän kontaktissa toisiinsa ja nauruakaan ei juuri kuulunut, muuta kuin ehkä toisten aliarvioinnin merkeissä. Kevään aikana tapahtui kasvua ja kehitystä niin yksilöiden kuin ryhmänkin tasolla. Ryhmän yhteistyötaidot, ryhmäidentiteetti ja tasa-arvoisuus kasvoivat huomattavasti työpajojen myötä. Projektin alussa ryhmän hallinta ja organisointi olivat myös vaikeampia, sillä nuoret eivät ehkä olleet olleet vastaavanlaisissa tunteilanteissa ennen. Jo kevään puolivälissä puheenvuoron pyytäminen viitaten, toisten puheenvuoron kuunteleminen sekä muut käytöstavat tunteilanteessa alkoivat tulla jo luonnostaan. Toisen tanssijan kunnioittaminen lisääntyi niin teatteritilassa kuin sen ulkopuolellakin. Käsitteet kuten nolo, häpeä ja virhe näyttäytyivät erilaisessa valossa, kun yhteisen tekemisen myötä nuoret uskalsivat olla rohkeammin omana itsenään erilaisissa tilanteissa. Itsensä ilmaiseminen ja oman äänen esiin tuominen kehittyivät erityisesti liikkeellisin keinoin saaduista kokemuksista sekä kielimuurista huolimatta käydyistä keskusteluista. Vastakkaiseen sukupuoleen suhtautuminen ja käyttäytyminen edistyivät, sillä nuoret pääsivät toimimaan yhdessä sukupuolirooliin katsomatta. Aluksi se oli huomattavasti vaikeampaa tanssijoiden kulttuuritaustasta johtuen. Sen vuoksi mekään emme pakottaneet sekoittelemaan pareja ja ryhmiä, mutta rohkaisimme ja se toimi.

Näin jälkikäteen ajateltuna olisi ehkä ollut viisasta tuoda projektiin mukaan suomalaisia nuoria osallistujia. Tämä olisi entistä paremmin ehkäissyt kohde-ryhmää syrjäytymisen riskiltä sekä lisännyt monikulttuurisuutta. Uskon, että Hip Hopin primitiivisiä reaktioita herättelevä ja kapinahenkinen rytmimusiikki, sekä yksilöstä itsestään lähtevään liikkumiseen rohkaiseminen yhdessä yhteisön vuorovaikutteisuuden kanssa ovat ensiarvoisia tanssikasvatuksellisia työkaluja vastaavassa työskentelyssä. Mielestäni Hip Hopin toimivuus erityisesti ensiker-
talaisten, erityisryhmien, nuorten ja tanssinharrastajien parissa piilee ennakkoluulottomuudessa, asennoitumisessa ja ei-muotolähtöisessä liikekielessä. Ke-

honkieli ja kehosta piilevä tieto välittyy urbaaniin heimotradition hurmoksessa, kun tanssitaan villisti ringeissä. Tekemistä ja virheitä ei siis tarvitse pelätä, vaan ollaan turvallisesti yhteisen asian äärellä.

Ensimmäiseksi kokeiluksi VALMO -ryhmän kanssa toteutettu kevät oli molemmin puolin palkitseva ja kehittävä. Kirjoittamattomien tuloksien lisäksi lopputuotoksena syntyi noin viiden minuutin mittaisen tanssilyhytelokuvan kuvaaminen ja taltiointi, joka tehtiin yhdessä nuorten ja ohjaajien ideoiden pohjalta. Materiaalina käytettiin kevään aikana löytyneitä harjoitteita ja tilanteita. Nuorissa heräsi myönteisiä reaktioita ja positiivisuutta, kun he näkivät yhteistyönsä tuloksia tanssilyhytelokuvassa. Jokaisen oppilaan omat onnistumisen kokemukset työpajojen aikana olivat opettajille palkitsevia.

5 POHDINTA

Konkreettisia välineitä, joita olen saanut katutanssista fyysisten valmiuksien lisäksi ovat ennakkoluulottomuus, itsetunto, itseohjautuvuus, luonnollinen vuorovaikutteisuus, virheiden hyväksyminen sekä heittäytyminen ja sen tärkeyden ymmärtäminen.

Muistellessa omia tanssinopettajiani Hanna Pohjola ja Mikko Ahlgren ovat jääneet vahvasti mieleeni, kumpikin oman alueensa vahvoina osajina, mutta toisaalta myös erilaisina persoonina ja opettajina. Hannan tunnit olivat nykytanssille tyypillisiä analyttisesti sekä pedantisti rakennettuja. Mikon persoonalähtöisyys sekä innostava oma esimerkki olivat energisen tunnin takeita.

Kirjassa Opetus, oppiminen, vuorovaikutus vertaillaan erilaisia opettajuuden malleja (Julkunen 1997, 197). Behavioristinen palkitsija- rankaisija opettaja on etäinen ja tietoa ei juuri kritisoida, jolloin opettaja on opetuksen suorittaja. Toinen ääripää on kasvuun ja oppimisprosessiin ohjaaja, jolle ominaista ovat tiedon rakentaminen yhdessä sekä reflektointi, tällöin kyseessä on humanistinen opettajaluonne. Näiden välillä on tiedonsiirtäjä, jolle tärkeintä on yksittäisten määrällisesti ilmaistavien taitojen opettelu ja ulkoa oppimisen merkitys. Toinen kahden edellä mainitun opettajatyypin välimuoto on myös oppimaan kasvattaja ja saattaja, joka kykenee pedagogisessa ajattelussaan sekä behavioristiseen että humanistiseen, mutta on kuitenkin suorituspainotteinen (Julkunen 1997, 197).

Mikko Ahlgren oli oppimaan ja kasvamaan saattaja. Tähän tietenkin vaikuttaa hänen Hip Hop taustansa. Mikko ei ollut autoritäärinen ja pohdimme yhdessä tunnilla tekemistämme. Se, että tanssinopettaja on itse ollut tanssiringissä, vaikuttaa hänen tapansa toimia. Kokemuksellisuus leimaa opetusta, jos opettaja on battlannut ja uskaltaa terveellä tavalla luopua egostaan ja ottaa vaikka oppilailtaan haasteita vastaan.

Vastaavasti Hanna oli tiedonsiirtäjä ja oppimisen kontrolloija, hänen tuntinsa olivat selkeästi opettajakeskeisempiä. Painotus oli enemmän tekniikoissa kuin

tunnelmassa, vaikkakin Hanna persoonana kykeni ottamaan haasteita vastaan ja oli tyyliään hyvin avoin. Kummatkin opettajat ovat monipuolisia ja menestyneitä, tavallaan he ovat minulle tanssinopettajina esikuvia.

Opettajan ammatillista kasvua voidaan tutkia esimerkiksi kolmen ulottuvuuden kautta, joita ovat professionaalinen-, persoonallinen- ja prosessiulottuvuus. Ensimmäisessä keskeistä ovat tieto ja tunteiden hallinta, tämän tunnistan selvästi Hannasta. Persoonallisessa ulottuvuudessa tärkeintä ovat itsensä ja muiden ymmärtäminen sekä kehitystarpeiden ja oman opetustavan tiedostaminen ja kehittäminen. Jälkeenpäin ajatellen juuri tässä ulottuvuudessa Mikko Ahlgren operoi katutanssijan taustastaan johtuen, hänen tuntinsa olivat persoonallisia, mutta eivät niin hallittuja kuin Hannan kun ajatellaan esimerkiksi ajankäyttöä. Itse toivon tulevaisuudessa edustavani prosessiulottuvuutta, opettajuutta jossa hetkessä on kyettävä yhdistämään erilaisia pedagogisia periaatteita ja hahmotamaan laajoja kokonaisuuksia asettuen eri perspektiiveihin. Samalla opettajan omakohtaisesti sisäistetyn tieto- ja tiedepohjan tulisi yhdistyä monimuotoiseen vuorovaikutteisuuteen. Koska minussa yhdistyvät katu- ja taidetanssi haluan ajatella, että kykenen tälle ulottuvuudelle ominaiseen abstraktiin ja kriittiseen ajatteluun sekä avarakatseisuuteen (Julkunen 1997, 245).

Tähän mennessä Hip hop on esitelty lähinnä positiivisessa mielessä, mutta koska tämän työn tarkoitus on auttaa muita kasvattajia, tulee heidän olla tietoisia myös katutanssiin suunnatusta kritiikistä. 90-luvulta 2000-luvulle siirryttäessä musiikin puolella gangsta -rap ja sen ihannoiti muuttivat alkuperäistä räppiä ja vastaavaa tapahtui tanssin puolella kun persoonallisuus ja ilmeikkyys uhkasivat jäädä yhden tunteen valtaan tai alle, sillä kaikilla tanssijoilla tuntui olevan ainoastaan pyrkimys olla mahdollisimman ”cool”. Kilpailujen voittamisen tärkeys korostui.

Laajemmin tämä näkyi koko kentässä juuri olemattomana yhteistyönä ja vahvana vastakkainasetteluna esimerkiksi eri ryhmien tai kaupunkien välillä. Varsinkin Suomessa kenttä oli 2000-luvun vaihteessa tässä asetelmassa, sillä olihan Hip Hop kotimaassaan Yhdysvalloissa kymmenen vuotta edellä muuta maailmaa.

Hip hopin teollistuminen on vastaavasti saattanut yhteisöllisyyden kokemisen vaaraan, sillä yksilöt erottuvat sponsoreiden ja julkisuuden takia, ja tämä johtaa monien nuorten arvomaailman vääristymiseen. Useat alkavat harjoitella vain yleisön ja tuomarien takia saadakseen palkintoja ja mainetta, josta alkuperäisessä Hip Hopissa ei ollut kyse.

Työssään menestyvän opettajan piirteitä ovat henkinen tasapaino, itseluottamus ja kyky tulla toimeen muiden kanssa (Julkunen 1997, 248). Juuri näitä edellä mainittuja ominaisuuksia Hip Hop on minussa kehittänyt. Vastaavasti taidetanssin puolelta olen oppinut abstraktia ajattelua, analyttisyyttä, havainnointia sekä reflektointia, anatomiaa ja liikeanalyysia. Nyt pyrin yhdistämään työssäni näitä molempia ja uskon, että se tuottaa hedelmällisiä tuloksia muillekin kasvattajille. Käytännössä tämä on jo toteutunut ainakin osittain VALMO-ryhmän kanssa.

Viimeaikaisissa tutkimuksissa on korostettu opettajan työn ammatillisuuden ja persoonallisuuden välistä kiinteää yhteyttä (Julkunen 1997, 252). Tanssinopettajan koulutusohjelmasta olen saanut ammattiin tarvittavaa professionaalisuutta, mutta elämällä Hip Hopin parissa olen kasvanut persoonana ja minusta on tullut juuri sitä mitä olen. Koen olevani monikulttuurinen tanssija sekä opettaja. Tanssikasvattajan on hyvä tiedostaa, että tärkeintä eivät ole saavutukset, vaan yhdessä tekeminen ja yksilötasolla vastaavasti tärkeintä ei ole olla ”cool”, vaan oma itsensä. Tässä on Hip Hopin suurin anti, sillä se tarjoaa terveen itseilmaisun kanavan, kyse on mentaliteetista, jolle ominaista ovat yhteisöllisyys ja vahva läsnäolo, eivätkä tekniikka tai muodollisuus

LÄHTEET

Chang, Jeff. 2005. Can't Stop, Won't Stop. New York: Picador St. Martn's Press.

Digitaldreamdoor 2013. Hip Hop Timeline. Viitattu 16.6.2013. http://www.digitaldreamdoor.com/pages/best_rap-timeline1.html

Hänninen, Tero.18.12.2004. Varkaus City B-Boys voittivat Helsinki Bsttle 2004 ryhmäkilpailun. Varkaus: Sinun Savo.

Israel. 2002. The Freshest Kids – a history of the b-boy generation. Chatsworth: Brotherhood films.

Julkunen, Marja-Liisa. 1997. Opetus, oppiminen, vuorovaikutus. Juva: WSOY.

Taukojalka 2013. www.taukojalka.com > Haastattelut > Jesse13. <http://tauojalka.com/blog/2005/02/jesse13/>

Tuohiniemi, Mari. 8.2.2009. Pää edellä elämään. Tampere: Aamulehti.

Turun AMK 2013. Home. Viitattu 15.6.2013. mimo.turkuamk.fi

Zulu Nation 2013. Home. Viitattu 10.6.2013. www.zulunation.com/home.html