

TAMPEREEN YLIOPISTO

Hiphop-artistien käsityksiä artistina kasvuun vaikuttavista tekijöistä

Kasvatustieteiden yksikkö
Kasvatustieteiden pro gradu -tutkielma
Angelika Myllylä & Lauri Tolonen
Kesäkuu 2015

Tampereen yliopisto
Kasvatustieteiden yksikkö
ANGELIKA MYLLYLÄ & LAURI TOLONEN: Hiphop-artistien käsityksiä artistina kasvuun vaikuttavista tekijöistä
Kasvatustieteiden pro gradu -tutkielma, 64 sivua, 2 liitesivua
Kesäkuu 2015

TIIVISTELMÄ

Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää hiphop-artistien käsityksiä hiphop-artistiudesta ja hiphop-artistina kasvuun vaikuttavista tekijöistä. Ammatillisen kehityksen tutkiminen hiphop-kulttuurin yhteydessä nähdään aiheelliseksi varsinkin, kun artistiuteen ei ole tarjolla siihen johtavaa formaalia koulutusta. Tutkimukseen on haastateltu teema-haastattelun avulla viittä kokenutta suomalaista ja tällä hetkellä julkaisevaa hiphop-artistia. Tutkimuksen teoriapohjana käytetään aikaisempaa ammatillista kasvua käsittelevää kirjallisuutta. Hiphop-kulttuuria taustoitetaan aikaisemman tutkimuksen ja populaarikirjallisuuden mukaan. Artistiuden määrittäminen hiphop-kulttuurin kontekstissa on koettu ongelmalliseksi ja sitä määritelläänkin sekä kirjallisuuden että haastateltavien artistien näkemysten mukaan.

Saadut tutkimustulokset hiphop-artistien ammatillisesta kehittymisestä ovat samansuuntaisia aiemman ammatillista kasvua koskevan teorian kanssa. Menestymisen taustalla tärkeiksi tekijöiksi koetaan intohimo, itseluottamus ja halu kehittyä. Ennen varsinaisen uran alkua muiden ihmisten kannustuksella ja tuella koetaan myös olevan merkitystä. Ilman muiden ihmisten apua ei yksilön nähdä artistien mukaan menestyvän. Kodilla, kasvuympäristöllä, samanhenkisillä ihmisillä ja esikuvilla sekä koululla nähdään myös olevan yhteyttä artistina kasvuun.

Tutkimustulosten perusteella voidaan pohtia, ovatko artistien mainitsemat tekijät vain vaikuttaneet artistiuteen vai ovatko ne myös kasvattaneet ammatillisesti. Artistina kasvun määrittäminen onkin haasteellista: millä mittareilla mitata artistina kasvua? Vaikka kaikkien tutkimustuloksissa artistina kasvuun liitettävien tekijöiden ei voida välttämättä selkeästi osoittaa johtavan ammatilliseen kasvuun, voidaan tutkimustulosten perusteella kuitenkin erotella sellaisia tekijöitä, jotka ovat myönteisesti tai kielteisesti vaikuttaneet artistien kehittymiseen.

Hiphop-artistiuden kaltaisten uusien ammattien synnyn voidaan nähdä aiheuttavan haasteita formaalille koulutukselle. Toisaalta uusien ammattien huomioimisen voidaan ajatella rikastuttavan formaalia koulutusta, kun tarjottaisiin valmiuksia näihin ammatteihin suuntautumiseen tai niissä kehittymiseen. Voidaan pohtia antaisiko hiphop-artistiuteen tähtäävä formaali koulutus mitään uutta hiphop-kulttuurille vai veisikö se siltä jopa jotain pois? Helpon saavutettavuuden vuoksi hiphop tarjoaa väylän kenelle tahansa osallistua ja toteuttaa itseään. Formaali koulutus voisi mahdollisesti rajata kulttuurin parissa toimijoita ja muuttaa sen sisältöjä. Esimerkiksi kilpailun tarpeellisuus arvostuksen hankintaväylänä jää tarpeettomaksi koulutuksen tarjotessa pätevyyttä ja arvostusta.

Avainsanat: Ammatillinen kasvu, hiphop, kokemus, huippuosaaminen, informaali koulutus, formaali koulutus, itseohjautuvuus, yhteistoiminnallisuus, intohimo, kilpailu

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 AMMATILLINEN KEHITTYMINEN	8
2.1 Ammatillinen kasvu	8
2.2 Ammatillinen huippuosaaminen	10
2.3 Osaaminen ja kokemus	12
3 HIPHOP-KULTTUURI	15
3.1 New Yorkin kaduilta maailmankulttuuriksi	15
3.2 Hiphop Suomessa	19
4 TUTKIMUKSEN TOTEUTUS	24
4.1 Tutkimuskysymykset	24
4.2 Tutkittavat henkilöt	25
4.3 Laadullinen tutkimus	28
4.4. Fenomenografinen lähestymistapa	29
4.5 Teemahaastattelu	30
4.6 Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys	32
5 TUTKIMUSTULOKSET	36
5.1 Artistina kasvuun vaikuttavia tekijöitä	36

5.2 Hiphop-artistius	38
5.3 Intohimo tekemisen perustana	43
5.4 Artistiuteen suuntaavia tekijöitä ennen uraa	45
5.5 Uran aikaiset tekijät	49
6 JOHTOPÄÄTÖKSET JA YHTEENVETO	56
LÄHTEET	60
LIITTEET	

1 JOHDANTO

”... pelkkä oma jengi tukena,

Saatiin aikaan jotain, mitä kirjoista voit lukea.”

Hiphop on räjähtänyt aikamme yhdeksi valovoimaisimmista ilmiöistä. Alun perin nuorison alakulttuuriksi syntynyt hiphop nähdään edelleen pitkälti nuoruuteen liitettävänä toimintana, mutta toisaalta sen tekijät ja yleisö ovat ikääntyneet yhdessä kulttuurin mukana. Nykyään taiteen eri osa-alueilla, vauvojen ja vaarien pukeutumisessa tai päivän politiikassa näkyvät hiphopin elementit ovat parinkymmenen vuoden aikana sulautuneet globaalisti osaksi valtakulttuuria. Musiikillisesti alun perin rytmikkäin ja funkah-tavin taustoin erottunut hiphop voi nykypäivänä näyttäytyä sulavana osana mitä tahansa musiikkityyliä iskelmästä rockiin ja sen perinteisiä tunnusomaisia erityispiirteitä on vaikea enää erottaa.¹ Tunnistettavin piirre puhelaulu eli rap on kuitenkin helpoimmin erotettava yksittäinen tekijä, joka jatkuvasti uusissa konteksteissa näyttäytyen kertoo hiphopin elementtien sulautumisesta muihin taiteen lajeihin symbioosin tavoin.

Hiphopin tavoittaessa miljoonia nuoria on siitä muodostunut perustavanlaatuinen väylä oman identiteetin tunnistamiseen ja itseymmärryksen kehittämiseen nuorilla ympäri maailman (Alim 2009, 5). Hiphop-kulttuurilla ja rap-musiikilla lyriikoineen sen lippulaivana on erityinen rooli osana aikamme nuorisokulttuuria. Lyriikoista vastaavat hiphop-artistit esittäytyvät nuorille koko samaistuttavan kulttuurin esikuvina ja näin heidän vaikutusta kuuntelijoiden mielikuviin ja yksilöiden asenteisiin voidaan pitää merkittävänä. Myös artistit, usein vielä itsekin nuoria, ovat saaneet hiphopin kautta väylän toteuttaa ja ilmaista itseään sekä muodostaa identiteettiään globaalisti ymmärrettävän ja merkittävän kulttuurin kautta. (Alim 2009, 5.)

Tutkimuksen tarkoitus on selvittää hiphop-artistien käsityksiä artistina kasvusta. Haastatteleamme suomalaisia hiphop-artistejä, jolloin luonnollisesti hiphopin elementeistä

¹ Ks. esim. YLE 13.05.2015 Rap tyhmyreille: bilemusiikkia ja politiikkaa.

korostuu eniten musiikillinen puoli eli rap. Hiphop-artisteja on yleisesti kutsuttu rappa-reiksi. Ero (hiphop-)artistin ja laulajan tai muusikon välillä on yksi tämän tutkimuksen keskeisistä sisällöistä ja tarkoituksena onkin luoda käsitystä hiphop-artistiudesta sekä aikaisemman kirjallisuuden että haastateltavien artistien näkemysten perusteella.

Artistina kasvu on verrattavissa ammatilliseen kasvuun ja haastateltaviksi valittuja artisteja voidaan pitää alansa ammattilaisina. Ammatilliseen kasvuun liittyen hiphop-artistius voi erota paljonkin perinteisistä ammateista ja niissä kehitymisestä. Suurena erona voidaan pitää formaalin koulutusjärjestelmän tarjoamia valmiuksia perinteisille ammanteille.

Aiemmin formaalin koulutuksen ajateltiin tarjoavan yksilölle ne valmiudet, joita hän tarvitsee tulevan työuransa aikana. Tällöin oppijan ja kasvatuksen tavoitteiden oletettiin kohtaavan myös formaalisen oppimisen eli koulutusjärjestelmän kontekstissa. (Poikela 2005a, 11.) Nykyaikana on kuitenkin ammatteja, joissa ammatillinen menestyminen, huippuosaaminen sekä työn kautta taloudellinen menestyminen eivät vaadikaan välttämättä formaalia koulutusta. On mielenkiintoista pohtia, mitä yksilön aikaisempi formaali koulutus, kuten peruskoulu tarjoaa tällaisille ammattilaisille ja toisaalta mitä se ei tarjoa. Mistä nämä ammattilaiset saavat alansa oppeja jopa ekspertiyteen saakka? Millaisia haasteita uusien ammattien synty aiheuttaa formaalille koulutukselle vai ovatko uudet ammatit ja niiden huomioiminen formaalissa koulutuksessa niitä tekijöitä, joiden voidaan ajatella rikastuttavan formaalia koulutusta, kun se tarjoaisi valmiuksia tämän ajan monimuotoiseen ammatilliseen kehittymiseen.

Tässä pro gradu -tutkielmassa tutkitaan suomalaisten menestyvien hiphop-artistien käsityksiä niistä tekijöistä, jotka ovat vaikuttaneet heidän ammatilliseen kasvuunsa. Toiseksi selvitetään, miten haastateltavat henkilöt määrittelevät artistiuden. Tutkimuksessa artistius määritellään siis osaksi haastateltavien näkemysten pohjalta, osaksi aikaisempaa kirjallisuutta apuna käyttäen.

Kiitos Brädi, Heikki Kuula, Ideali, Paperi T ja Ruudolf tämän tutkimuksen mahdollistamisesta.

2 AMMATILLINEN KEHITTYMINEN

Luvussa käsitellään ammatillista kehittymistä ammatillisen kasvun, ammatillisen huippuosaamisen sekä osaamisen ja kokemuksen näkökulmasta. Nämä kolme lukua luovat teoriapohjan artistina kasvun tutkimukselle ammatillisen kehittymisen näkökulmasta. Lisäksi artistina kasvun ja koulutuksen yhteyttä käsitellään aiemman teorian pohjalta.

2.1 Ammatillinen kasvu

Oppimisessa voidaan nähdä olevan kaksi metataitoaluetta. Toinen liittyy oppijan itseohjautuvuuteen ja toinen yhteistoiminnallisuuteen oppimisprosessissa. Oppimista edistävien taitojen hallinta ennustaa myös lopullista oppimistulosta. Itseohjautuvuus on yksilön oman toiminnan tietoista suuntaamista, arviointia sekä itsensä ymmärtämistä ja tuntemista. Yhteistoiminnallisuus oppimisprosessissa liittyy niihin sosiaalisiin tekijöihin, jotka vaikuttavat oppimiseen. Yhdeksi keskeisimmäksi oppimista ja kehittymistä ennustavaksi tekijäksi on osoittautunut henkilön luottamus omaan osaamiseen. Tämä ominaisuus vaikuttaa keskeisesti siihen, millaisia tavoitteita ja päämääriä oppija asettaa omalle oppimiselle ja kehitymiselleen. Muita itseohjautuvaa oppimista edustavia tekijöitä ovat muun muassa opiskelun ja tehtävän merkitys oppijalle, ajanhallintataidot sekä sitkeys. Vuorovaikutukselliseen oppimiseen vaikuttavia tekijöitä ovat avun pyytäminen ja antaminen, ryhmäsuhteet ja roolit. (Nevgi & Niemi 2007, 64–68.) Konstruktivistisen tutkimusotteen mukaan ihmiset muodostavat tiedon ja itsensä kertomusten kautta ja vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa (Heikkinen 2001, 119). Siten oppimista ei voida ajatella tapahtuvan ainoastaan itseohjautuvuuden kautta vaan oppiminen vaatii aina myös vuorovaikutusta muiden ihmisten kanssa.

Tässä pro gradu -tutkielmassa tutkitaan, miten haastateltavat suomalaiset hip hop-artistit tuovat esille edellä mainittuja oppimiseen ja kasvuun vaikuttavia metataitoalueita.

Hiphop-kulttuurissa kappaleiden sanoitusten on ollut tapana liittyä rap-artistien omaan kokemusmaailmaan (Westinen 2014, 12). Siten on mielenkiintoista ja mielekästä tutkia, millaisina tutkittavat artistit kokevat itseohjautuvuuden ja yhteistyön merkityksen heidän artistina kasvamiselle.

Itseohjautuvuudella tarkoitetaan itsensä ymmärtämistä, tuntemista ja oman toiminnan tietoista suuntaamista kyseessä olevaan tehtävään. Oppija voi tietoisesti vaikuttaa lukuisiin tekijöihin oppimisprosessissa. Oppijan itseohjautuvuutta tarvitaan suuntaamaan toimintaa kohti tavoitteiden saavuttamista. Kuitenkin jo ennen tehtävän aloittamista tulee esille oppijoiden erilaisuus. Luottamus omaan tehtävästä selviytymiseen on yksi itseohjautuvuutta määrittävä tekijä. Toisilla oppijoilla on selkeä käsitys annetusta tehtävästä selviytymisestä ja toiset taas tehtävästä riippumatta ennakoivat epäonnistumista. Luottamus omiin kykyihin onkin nähty yhdeksi tärkeimmäksi menestyksellisyyttä ennustavista tekijöistä. Suoritusepävarmat opiskelijat pitävät useammin valmiiksi jäsennellyistä tehtävistä, sillä heidän itseohjautuvuutensa on heikkoa. (Nevgi & Niemi 2007, 68–69.)

Toinen itseohjautuvuutta kuvaava tekijä on opiskelun ja tehtävän arvo oppijalle. Omaan elämään, minään, tulevaisuuteen tai johonkin laajempaan merkittävään kokonaisuuteen liittyvät tehtävät lisäävät oppijan kiinnostusta kyseiseen tehtävään. (Nevgi & Niemi 2007, 69.) Opittavan asian mielekkyys on tärkeää oppimisen kannalta ja se voidaan jakaa kolmeen aspektiin, jotka ovat saavutus-, mielenkiinto- ja hyötyarvot. Saavutusarvo kuvaa tehtävän vaikeustasoa ja tehtävästä suoriutumista. Mielenkiintoarvo kuvaa oppijan sisäistä kiinnostusta tehtävään ja korkeana se lisää myös oppijan motivaatiota tehtävään. Hyötyarvo viittaa tehtävästä saatavaan hyötyyn. (Ruohotie & Honka 2003, 98.)

Sinnikkyydellä nähdään olevan yhteyttä oppijan itseohjautuvuuteen. Sinnikäs oppija keksii keinoja motivoida itseään, vaikka tehtävä ajoittain ei kiinnostaisikaan oppijaa. Sinnikkyyttä kuvaa myös oppijan kyky asettaa itselleen tavoitteita tehtävän suorittamiseksi. (Nevgi & Niemi 2007, 70.) Oppijalta vaaditaan myös itsehillintää pitkäaikaisen tarkkaavaisuuden säilyttämiseksi ja tavoitteiden saavuttamiseksi (Ruohotie & Honka 2003, 89). Itsehillinnän kohdalla on puhuttu myös impulssikontrollista (ks. Kuhl

& Fuhrmann 1998) eli tehtävän tekemisen aikaisten kiusauksien ja houkutusien vastustuskyvystä. Oppijan onnistuessa vastustamaan kiusauksia, jää tehtävän suorittamiseen enemmän aikaa ja resursseja.

Oppimisprosessista suoriutuminen vaatii oppijalta myös käsitystä tehtävän tekemiseen tarvittavasta ajasta. Oppija jolla on realistinen käsitys omista kyvyistään, osaa paremmin aikatauluttaa tehtävään tarvittavan ajan. Epärealistiseen kuvaan omista kyvyistä liittyy usein myös ajanhallinnan vaikeus.

Lähes kaikessa ammatilliseen kasvuun liittyvässä lähdekirjallisuudessa kirjoitetaan työnantajan, valmentajan, opettajan tai muun mentorin vaikutuksesta oppimisprosessissa. Esimerkiksi Korpelaisen ym. (2009, 11) artikkeli Ammatillisen huippuosaamisen mallintaminen on tutkimushanke, jossa tutkitaan ammatilliseen huippuosaamiseen vaikuttaneita tekijöitä. Tutkimuksen tutkittavat ovat ammattitaitokilpailuihin valmentautuvia tai osallistuvia henkilöitä. Tutkimuksessa on tutkittu niitä ominaisuuksia, joita valmentajalta vaaditaan. Tutkimuksen mukaan hyvä valmentaja on sisäisesti motivoitunut työhönsä ja on aidosti kiinnostunut työstään. Näistä tekijöistä johtuen hyvä valmentaja on valmis käyttämään korvauksetontakin aikaa valmennukseen. Muita hyvien valmentajien ominaisuuksia olivat ammattitaitoisuus, kehityshalu sekä hyvät sosiaaliset taidot. Pintrich ja Ruohotie (2000, 24) ovat tutkineet opiskelijan itseohjautuvuutta kehittäviä asioita. Heidän mukaansa opettajan tulee esitellä opiskelijoille itseohjautuvia malleja, opiskelijan itseohjautuvuuden kehittämiseksi.

2.2 Ammatillinen huippuosaaminen

Ammatillisten taitojen kehitystä on kuvattu neliportaisena jatkumona: 1) Ammattiin tutustuminen (ensiaskeleet lajin parissa: pääroolissa informaali oppiminen), 2) Ammattiin opiskelu (ammattissa tarvittavien valmiuksien hankkiminen ja kehittäminen: pääroolissa formaali ja informaali oppiminen), 3) Ammatissa toimiminen (ammatin itsenäinen harjoittaja: pääroolissa informaali oppiminen) ja 4) Eksperttinä toimiminen (ammatin vaativimmatkin sovellukset hallitseva osaamistaan päivittävä ammattilainen: pääroolissa formaali, nonformaali ja informaali oppiminen). (Professional Growth, ks.

Korpelainen ym. 2009.) Ammatillisten taitojen mallia on sovellettu pääasiassa manuaalisten kädentaitojen kehityksessä mutta mallin voidaan nähdä toimivan myös muunlaisen ekspertiyden kohdalla. Kaikilla edellä mainituilla ammatillisten taitojen kehityksen tasoilla voi esiintyä oppimista sen eri muodoissa. Formaali oppiminen on organisoitua ja tapahtuu koulutusjärjestelmän puitteissa (esim. peruskoulun musiikin opetus), nonformaali oppiminen puolestaan viittaa koulutuksen ulkopuoliseen organisoituun koulutukseen (esim työssäoppimisjakso peruskoulutuksessa) ja informaali oppiminen tarkoittaa jokapäiväisessä elämässä tapahtuvaa oppimista (esim. tietokonepelejä harrastamalla voi oppia englannin kieltä).

Tässä tutkimuksessa ammatillisen huippuosaamisen mallia sovelletaan hiphop-artistien artistina kasvun kuvaamisessa. Vaikka kaikki tutkimusta varten haastattelemamme henkilöt ovat iältään lähes saman ikäisiä (29–36v), ovat he ammatillisen kehityksen mallilla kuvaten kuitenkin uransa eri vaiheissa. Ikä tai työkokemus eivät yksin tee työntekijästä alansa huippuosaajaa, vaan huippuosaamiseen liittyy kiinteästi yksilön halu ja kyky oppia uusia asioita. Koska ammatillinen huippuosaaminen vaatii yksilön halua ja kykyä oppia uusia asioita, ammatillisella huippuosaajalla tulee olla motivaatiota ja taitoa toiminnan jatkamiseen sekä itsensä ja oman työnsä kehittämiseen. (Nokelainen 2010, 2–3.) Tutkimusta varten haastateltujen hiphop-artistienkin elämässä voidaan ajatella olleen monenlaisia mahdollisuuksia suunnata toimintaansa useisiin eri asioihin tai olla suuntaamatta hiphop-musiikkiin ja omaan artistiuteen. Tässä tutkimuksessa mielenkiinnon kohteena ovat ne tekijät, joiden hiphop-artistit kokevat suunnanneen heidän kiinnostustaan artistiuteen sekä vaikuttaneen uran aikana artistina kasvamiseen.

Oppiminen vaatii oppijalta aktiivista osallistumista oppimisprosessiinsa, sillä sosiaalinen ympäristö ei voi pakottaa tai estää oppijan ajattelua (Rand 1988, 102). Oppijan aktiivisesta osallistumisesta omaan oppimisprosessiinsa käytetään termiä itsesäätely. Itsesäätelyn voidaan myös nähdä tarkoittavan kykyä oppia opettajasta riippumatta (Ruohotie & Honka 2003, 79). Oppiminen opettajasta riippumatta liittyy olennaisesti tämän tutkimuksen tutkimusongelmaan, sillä hiphop-artisteille ei ole heidän työhönsä tähtäävää formaalia koulutusta. Toki formaali koulutus voi tarjota artisteille eväitä artistiuteen. Lisäksi artisteilla voi uriensa aikana olla mentoreita, jotka tukevat ammatillista kehittymistä. Itsesäätelyn osina ovat oppimisprosessin suunnittelu, yksilöllisten oppimistavoitteiden asettaminen, opittavan jäsentely, itsetarkkailu, jatkuva harjoittelu

sekä henkilökohtaisten taitojen ja toimintamallien hiominen (Ruohotie & Honka 2003, 79).

Myös elinikäisen oppimisen ajatuksen taustalla on ajatus ihmisestä aktiivisena tiedon etsijänä. Ihminen määrittelee itse opintojensa tavoitteet sekä vaikuttaa opiskeluprosessinsa suunnitteluun ja arviointiin. Erityisesti neljällä tekijällä on todettu olevan vaikutusta oppilaiden autonomiseen käyttäytymiseen. Näitä ovat 1) oppimisprosessiin liittyvät tekniset tiedot, 2) aiheen tuntemus, 3) tietämys omasta oppimiskäsityksestä sekä 4) sitoutuminen oppimiseen. Autonomisen minän lisäksi on puhuttu homonymian käsitteestä. Homonymialla on yksi ihmisen minuutta täydentävä osa. Kun autonomia tarkoittaa ihmisen itsenäisyyttä, on homonymia ihmisen kokemus kuulua osaksi jotakin mielekästä sosiaalista kokonaisuutta. Sosiaalisella ryhmällä voidaan tarkoittaa perhettä, harrasteryhmää, kulttuuria tai muuta kokonaisuutta. Nämä molemmat vaikuttavat ihmisen motivaatioon sekä osallistumiseen oppimista mahdollistavissa tilanteissa. (Ruohotie & Honka 2003, 36–37.) Yksilön ajattelua ei voida pakottaa tai estää sosiaalisen ympäristön toimesta. Mutta ajattelun kannustaminen tai lannistaminen voi tukea yksilön rationaalista ajattelua. (Rand 1988, 102.) Kasvatustieteellisestä näkökulmasta tarkasteltuna tässä tutkimuksessa on merkityksellistä tarkastella, miten erilaiset kasvatusinstituutiot ja kasvuympäristöt ovat vaikuttaneet hiphop-artistien artistina kasvuun ja ovatko kasvuympäristöt kannustaneet tai lannistaneet artistien toimintaa.

2.3 Osaaminen ja kokemus

Ammattiin ja teolliseen työhön tähtäävä koulutusjärjestelmä on rakennettu sen oletuksen varaan, että kerran koulussa opittu tieto riittää koko elämänikäiseen työuraan. Ennen teollistunutta yhteiskuntaa työhön tai ammattiin oppiminen on tapahtunut usein työtä tehdessä kisälli-oppipoikaperiaatteella. Koulutusjärjestelmän kontekstissa oppijan tavoitteiden sekä koulutuksen antamien valmiuksien oletetaan kohtaavan. (Poikela 2005a, 9–11.) Yksilön koulutus ja ammatti eivät kuitenkaan aina vastaa toisiaan. Erityisesti tällöin kokemuksen voidaan ajatella olevan keskeinen osaamiseen, oppimiseen ja kehitykseen vaikuttava tekijä.

Artistius sekä muusikon ammatti ovat toisistaan erillisiä termejä. Artistius on tässä tutkimuksessa määritelty musiikkia tekevän henkilön artistipersoonaa kuvaavaksi termiksi. Artistius on hyvin yksilöllistä eikä siihen ole selkeää koulutusta, joka antaisi artistiksi kasvamiseen tarvittavat valmiudet. Siksi artistina kasvamisessa voisi ajatella yksilön kokemusten vaikuttavan oppimiseen, osaamiseen ja kehittymiseen.

Työssä oppimisessa olennaisinta on omaan työhön ja oppimiseen kohdistuva reflektointi. Onkin todettu, että kokemus sinällään ei riitä aiheuttamaan muutosta oppijan ajattelussa tai toiminnassa. Oppiminen nähdään kognitiivisena prosessina, seurauksena oman toiminnan älyllisestä itsereflektiosta. Kun reflektion kohteena on toiminnasta hankittu kokemus, tuloksena on toiminnan parantamista, mutta ei välttämättä työprosessien kehittämistä. (Poikela 2005, 14.) Ruohotie & Honka (2003, 41) puhuvat toiminnan aikaisesta ja jälkeisestä reflektiosta. Toiminnan aikaisessa reflektiossa ihminen muokkaa tehdessään uudelleen toimintaansa. Toiminnan jälkeinen reflektio on tietoista menneisiin tapahtumiin paluuta ja niiden pohdintaa. Toiminnan jälkeisen reflektion avulla ihminen voi pohtia uudelleen niitä asioita, joita hän voisi tehdä toisin eli muokata toimintaansa. (Ruohotie & Honka 2003, 41.)

Kognitiivisen prosessin toteutumisen kannalta on tärkeä ottaa huomioon myös tunteiden merkitys yksilön oppimisessa. Vaikka yksilö pystyisikin tunnistamaan tunteiden tärkeyden omalle oppimiselleen, toisinaan niiden verbaalinen käsitteellistäminen on haastavaa. Yksilöt voivat kuitenkin reflektoida omien tunteidensa merkitystä oppimiselleen, hankkia uutta ymmärrystä sekä lopulta kehittää ajattelua ja toimintaansa, oppia. (Nissilä 2008, 400–410.) Ihminen voi reagoida esimerkiksi palautteenantotilanteissa myös ei-tietoisiiin tunteisiin (Tiuraniemi 2002, 9).

Ihmisellä on sellaista tietoa, jonka alkuperää hän ei pysty määrittämään. Tiedostamatonta tiedettyä tietoa kutsutaan intuitioksi. Henkilön omakohtaista tietoa kutsutaan hiljaiseksi tiedoksi. Tiedostamatonta hiljaista tietoa kerääntyy elämämme joka sekunti. Kun reflektiossa tiedon alkuperä on yksilölle selvitetävissä, on intuitio alitajuista ja ennakoivaa tietämistä. Intuition tuomaa tietoa ei ihminen pysty järjellisesti jäljittämään, sillä se on muodostunut alitajunnassa tunteiden ja järjen yhteisvaikutuksesta. Kyse ei ole arvauksesta vaan tiedostamatta alitajunnassa työstyöstä prosessista. (Nikkanen & Kantola 2007, 80.) Hiljainen tieto opitaan kokemuksen kautta ja useimmiten sellaisessa

ympäristössä, jossa kokeilu ja oppiminen ovat mahdollisia. Aina samankaltaisena toistuvat tilanteet eivät anna yksilön ongelmanratkaisulle ja hiljaisen tiedon kehittymiselle tilaa. (Paloniemi 2004, 28.)

Kokemuksellinen oppiminen tapahtuu muistikuvien uudelleen kokoamisen ja käsitteellistämisen, reflektion, merkitysten antamisen ja muuttamisen sekä tarvittavan emotionaalisen työskentelyn kautta. Niiden kautta oppiminen on tehokasta ja ammatilliset sekä yksittäiset identiteetit kehittyvät, saavat uusia sävyjä ja mahdollisesti muuttuvat. (Nissilä 2007, 410.) Kokemus on merkityksellistä silloin, kun se tuottaa laajenevaa oppimista eli kokonaan uusien merkitysten antamista sekä vanhoille ja uusille kokemuksille (Ruohotie & Honka 2003, 24).

3 HIPHOP

3.1 New Yorkin kaduilta maailmankulttuuriksi

Ymmärtääksemme suomalaista hiphop-kulttuuria ja suomirapin kehitystä on kiinnitettävä huomiota koko hiphop-kulttuurin alkulähteisiin. Tutustuminen afroamerikkalaiseen Bronxista alkunsa saaneeseen kulttuuriin auttaa ymmärtämään mistä hiphopin rytmi, kieli ja diskurssit ovat peräisin ja mistä tekijöistä hiphop ilmiönä koostuu. (Westinen 2014, 29.) Suomalainen hiphop-kulttuuri on lokaali osa laajempaa globaalia maailmankulttuuria, josta on muodostunut yritysmonopoliin miljoonabisnes (Chang 2008, 489). Tämän kulttuurin näkyvimpiä edustajia Suomessa ovat hiphop-artistit.

Hiphop kulttuurin globalisoituessa kehittyi myös Suomessa pelkistä nuorista (pääosin jenkki-)hiphopin kuluttajista todellisia hiphopin tuottajia. Westinen (2014, 36) viittaa samantyyliiseen kehitykseen myös muualla maailmassa hiphopkulttuurin leviämisen kohdalla. Kasvavan tutkimustiedon mukaan Yhdysvaltojen ulkopuolella hiphop-kulttuurin synty ja kehittyminen uusissa maissa ja kulttuureissa eroaakin alkuperäisestä amerikkalaisesta kehityksestä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö globaali hiphop olisi enää samaistettavissa alkuperäiseen afroamerikkalaiseen kulttuuriin. Sitä tuotetaan vain globaalisti lokaalein tekijöin sekä edelleen originaalista afroamerikkalaisesta kulttuurista vaikutteita saaden. (Androutsopoulos 2008, 43.)

Yleisesti hiphopin ajatellaan koostuvan neljästä tekijästä, jotka ovat DJ, MC, breakdance ja graffiti² (ks. esim. Chang 2008, 11–12; Hilamaa & Varjus 2000, 139–152 tai Alim 2009, 2). Hiphopin alkuperäiset piirteet eivät kuitenkaan ole osana valtakulttuuria sen jatkuvassa muutoksessa enää välttämättä tunnistettavissa. Neljän yleisen hiphopin kokonaisuuden lisäksi hiphopin nähdään vaikuttavan useisiin kulttuurisiin sisältöihin kuten muotiin, kieleen, tyyliin, tietoon ja politiikkaan (Westinen 2014, 11).

² Graffiti, usein katukuvaan liitetty tussi- ja spraymaalitaide, lasketaan usein hiphop-kulttuurin osaksi, vaikka sen kehitys olikin erilainen ilmiö. Graffitista lisää ks. esim. Hilamaa & Varjus 2000, 146–147 tai Mikkonen 2004, 29–43. Breakdancing ja breikit ks. esim. Hilamaa & Varjus 2000, 148–151.

Yhdysvaltalainen musta musiikki on ollut jatkuvassa muutostilassa koko 1900-luvun ja sen viimeisimpänä aaltona syntyi bluesista, soulista ja funkista kehittynyt hiphop. Kuten aiemmin uusien soittimien ja musiikkityylien mullistaessa tumman musiikin kenttää, yhdisti myös hiphop 1970-luvulla uudet tyylit vanhaan perinteeseen. Se haki vaikutteita sekä perinteisistä etelän orjalauluista että mainituista 1900-luvun tyyllilajeista. (Hilamaa & Varjus 2000, 139.)

Hiphop on lähtöisin New York Cityn Etelä-Bronxista, joka 1970-luvulla oli etnisten vähemmistöjen täyttämä rappiokaupunginosa (Mikkonen 2004, 30). Hiphop ilmiönä on monitulkintainen, mutta niin se on myös terminä. Ennen kuin sanaa hiphop edes tunnettiin, pidettiin New Yorkin Bronxissa katujuhlia, joissa tanssittiin ja riimiteltiin DJ:n soittamien levyjen tahtiin joidenkin tehdessä graffiteja (Westinen 2014, 30). Hiphop musiikkina on alun perin mustaa musiikkia ja lähtökohtiinsa sopien kapinallinen hiphop on ilmaissut yhteiskunnasta vieraantumisen aiheuttamaa turhautuneisuutta sekä seksuaalisuutta (Mikkonen 2004, 31).

Syntyessään hiphop on ollut pitkään katujuhlia pitävien DJ:den erityislaatuista työskentelyä levysoittimien kanssa yhdistäen samaan kappaleeseen osia useista raidoista. DJ:den esiintyessä vokaaliosuudet eli rapit ovat olleet korkeintaan DJ:n jamaikalais-taustaista suunsoittoa levarisoiton päälle. DJ:n taitojen kehittyessä ja levarityöskentelyn monimutkaistuessa muutamat DJ:t ovat ottaneet esityksiinsä mukaan seremoniamestareita eli MC:tä, joiden tehtävänä on ollut luoda tunnelmaa sekä pönkittää esiintyjien suosiota ja mainetta. (Hilamaa & Varjus 2000, 139–142.) Lisäksi MC:den tehtävä on ollut rauhoitella yleisöä tunteiden kuumetessa tanssin pyörteissä tai kilpailevien jengien jäsenten kohdatessa katujuhlien tungoksessa (Mikkonen 2004, 34).

MC:den mukaantuloa DJ:den pitämiin katujuhliin voidaan pitää alkukohtana hiphop-artistiuden synnylle. Sana hiphop on syntynyt kuvaamaan tätä esiintymistyyliä ja sitä on sanottu New Yorkilaisten DJ:den keksimäksi (Hilamaa & Varjus 2000, 142).³ Pidemmälle kuljettaessa näiden MC:den rooli on alkanut kasvamaan ja alun perin DJ:n kokoamien teosten päälle tarkoitetut boostaamiset ovat kehittyneet yhä monipuolisemmiksi riimitteilyiksi. Tämä kehitys on luonut syntyneille DJ:n ja MC:n komboille,

³ Sana hip kuvaa muodikasta, aallon harjalla olemista (vrt. hipsteri) hop sanan tarkoittaessa liikettä tai hyppyä (ks. esim. Mikkonen 2004, 6–7 tai YLE 13.05.2015 Rap tyhmyreille: bilemusiikkia ja politiikkaa).

hiphoppareille mahdollisuuden kilpailla ”oikeiden” bändien kanssa. (Hilamaa & Varjus 2000, 139–142, 145.)

Erilaiset puhutut jaksot ovat kuuluneet mustaan musiikkiin aina. Blues-laulajien laulu muistuttaa välillä puhetta. Jazzissa on käytetty scat-puhelaulua ja 1960-luvulla on puhuttu ”soul rapista”, hitaasta puheesta, joka on ennakoanut vaikkapa Isaac Hayesin levytyksen huippukohtaa. (Hilamaa & Varjus 2000, 145–146.) Bluesin tarinankerronnan ja asenteen sekä jazzin rytmisyyden ja uhmakkaan viileän asenteen on myös nähty olevan sukua hiphopille (Mikkonen 2004, 32).

1970-luvun lopulla on syntynyt kuitenkin rappaamisen tyyli, joka on pysynyt suhteellisen muuttumattomana, vaikka taustalla soiva syke ja musiikki ovat muuttuneet. Useista raidoista koostuvien kokonaisuuksien päälle rappaaminen on ollut välttämättömyyttä lopullisten hiphop-kappaleiden luomiseksi. Rap⁴ on sitonut eri kappaleista irrotetut osat ja antoi kokonaisuudelle merkityksen. Pikkuhiljaa ne MC:t, jotka hallitsivat esiintymisensä ja suunsoittonsa parhaiten, alkoivat erottumaan ja amerikkalainen rap-musiikki sai alkunsa. Samalla hiphopista oli kehittynyt levytyskelpoista musiikkia. (Hilamaa & Varjus 2000, 145–146.)

1990-luvulta lähtien hiphop on hallinnut soittolistoja ympäri maailmaa ja sen jatkuvasti muuntautuva luonne on mahdollistanut muiden musiikkityylien hyödyntämisen ja genrejen yhdistelyt. Toisaalta hiphopista on kehittynyt yhä vaikeammin määriteltävä taiteen laji. Vaikka hiphop on nykyään osa valtakulttuuria, on se tähän päivään asti säilyttänyt sisällään osan vastakulttuurin luonteestaan (Mikkonen 2004, 30).

Hiphopin synnylle on esitetty myös vaihtoehtoisia teorioita. Länsi-Afrikasta Amerikan eteläosiin kulkeutunut tummien orjien suullinen ja rytmisen perintö on nähty eräänä rapin lähteenä (ks. esim. Westinen 2014, 33; Bozza 2004, 179). Westinen mainitsee myös Bumerangi-teorian (ks. lisää Westinen 2014, 33–34) rapin kulusta afrikasta Yhdysvaltoihin ja globaalina takaisin *kotiin* afrikkaan. Teoria ei kuitenkaan sovi esimerkiksi suomirapin yhteyteen, koska Suomesta ei ole lähtöisin samantyylistä alkulähdettä.

Rapin sisällöt ovat vaihdelleet hiphopin kehityksen aikana. Alkuaikoina Bronxissa MC:n tehtävät olivat edellä mainitut kehua ja markkinoida DJ:tä sekä luoda tunnelmaa.

⁴ Rap, rappaaminen: afroamerikkalaista slangia, kiihtyneessä tilassa puhumista (YLE 13.05.2015 Rap tyhmyreille: bilemusiikkia ja politiikkaa) tai juttelua, pulinaa, puhelaulua (Mikkonen 2004, 6–7).

Hiphopin kehittyessä aidoksi radio- ja albumivalmiiksi musiikiksi riimirakenteet ja rappien sisällöt ovat jatkaneet monipuolistumistaan. Kulttuurin alkulähteiltä Bronxin katujuhlilta on kuitenkin säilynyt tiettyjä hiphopille ominaisia elementtejä, kuten vaatimus rapparin riimien omaperäisyydestä ja autenttisuudesta, rappaamistyylistä, sekä tietynlaisesta itsekehusta ja -mainonnasta kilpailullisen aspektin lisäksi (ks. esim. Westinen 2014, 12 & Androutsopoulos 2003). Hiphopin lyriikat ovat käsitelleet alun perin yhteiskunnasta vieraantuneisuutta, seksuaalisuutta ja juhlimista, mutta nykyään hiphop näyttää monipuolisena nuorisokulttuurina, jonka sisällöt vaihtelevat väkivaltaisesta gangstarapista kevyisiin r&b-balladeihin ja älykköhiphopista rapmetalliin (Mikkonen 2004, 30-31). 2010-luvulla ei ole jäljellä musiikki-genreä, jota ei olisi lainattu tai yhdistetty hiphopiin.

Westinen (2014, 12) on suomi-hiphopia käsittelevässä väitöstyössään kuvannut hiphop-kulttuuria Androutsopoulosen (2003) laatimilla viidellä erityispiirteellä. Näitä ovat hiphop-kulttuurin – breakdancen, rappaamisen, graffitimaalaamisen ja DJ-toiminnan – 1) *helppo saavutettavuus* ilman vaadittavaa formaalia koulutusta, 2) *esitettävä luonne*, jossa yhteisön jäsenet luovat kulttuuria osallistumalla ja tekemällä, 3) *yksilöllisen tyylin merkitys*, joka syntyy aina ainutlaatuisesta yksilöllisestä luovuudesta, 4) näiden yksilöllisesti rakennettujen tyylien johdosta syntyvä *kilpailullinen aspekti* sekä lopulta aikaisemmat kohdat huomioon ottaen 5) *lokaali aspekti*, jonka kautta muut hiphopin elementit tuodaan eloon lokaaliin kokemukseen ja esitykseen sidottuina.

Hiphopin lyödessä läpi musiikkigenrenä, se on mullistanut sen parissa kasvaneen nuorison ja ihmisten elämän kaikilla osa-alueilla pukeutumisesta ja sosiaalisista malleista uuden musikaalisen kielen luomiseen pelkän musiikillisen aspektin lisäksi. Hiphopilla on alusta asti ollut omia radiokanavia ja lehtiä, mutta 1990-luvun aikana se on Yhdysvalloista lähtien raivannut tiensä oman alan julkaisuista osaksi valtavirran radioita ja mediaa globaalisti. (Westinen 2014, 32.) 1990-luvun kuluessa se on kehittynyt tasaisesti lokaalista nuorison alakulttuurista globaaliksi menestyväksi valtavirran ilmiöksi (Chang 2008, 445). New yorkilaisen DJ-pioneeri DJ Kool Hercin mukaan hiphop on luonut maailmaan työpaikkoja sekä kuronut kiinni kulttuurieroja ympäri maailman. Hiphop on myös paljon enemmän kuin pelkkä musiikki, se on kokonainen kulttuuri ja elämäntapa. Hiphop on kuronut yhteen kulttuurien välisiä eroja ja tuonut yhteen valkoiset, tummat, ruskeat ja keltaiset nuoret. (Chang 2008, 11.)

2010-luvulle tultaessa hiphop on vallannut radiokanavat, mullistanut musiikkivideoteollisuuden ja hallinnut esimerkiksi Spotifyn ja Youtuben kaltaisia verkkosivustoja. Menestyneimmistä hiphopartisteista on tullut superrikkaita liikemiehiä, kuten Shawn ”Jay-Z” Carter tai Sean ”Diddy” Combs, jotka omine levy-yhtiöineen ovat sekä koko musiikkialan, mutta myös muiden alojen, kuten urheilumanageroinnin tai vaateeteollisuuden guruja (Westinen 2014, 32; Chang 2008, 462). Useat hiphop-supertähdet toimivatkin suoranaissina mannekiineina vaateyhtiöille, kun heitä seuraavat fanit alkavat matkimaan idoliensa pukeutumista (Lommel 2001, 102–111).

Hiphop näyttäytyy nykyään musiikin lisäksi kokonaisena elämänasenteena. Se on eetos, joka pitää sisällään pukeutumisen, puhe- ja kävelytyylin, poliittisen ja usein jopa filosofisen asenteen uskaltaa esittää vaikeita kysymyksiä ja haastaa vakiintuneita näkökulmia ja arvoja. (Shusterman 2005, 61.) Tämä näyttäytyy ihmisen koko elämässä ja muodostaa kulttuurisen ilmiön, jota kutsumme hiphopiksi. Se on sidottu useisiin globaaleihin ja paikallisiin havainnollistamisen prosesseihin, kuten kielen valintaan (englanti, suomi, slangi), diskursseihin, kulttuuriin ja moniin muihin tekijöihin. (Westinen 2014, 12.)

3.2 Hiphop Suomessa

Suomen hiphop-kulttuuria ei tule käsitellä erillään muusta globaalista hiphop-kulttuurista, vaikka sillä omat lokaalit kehitysaskeleensa voidaan erottaa. Yhdysvaltojen ulkopuoliselle hiphopin kehitykselle on löydetty useita yhtäläisyyksiä ja samankaltaisia kehityslinjoja. Näitä kehityslinjoja on tutkinut esimerkiksi Androutsopoulos Saksassa (2003 & 2008).

Hiphop-kulttuurin rantautumisen sanotaan tapahtuneen Suomessa 1980-luvun alussa, kun Helsingissä ja muutamassa muussa kaupungissa pienehköt porukat nuoria ovat löytäneet breakdancen, graffitin ja hiphopmusiikin samoihin aikoihin (Mikkonen 2004, 29). Hiphopkulttuurin sanotaan graffitin lisäksi ottaneen paikkansa ensimmäiseksi myös taivaskanavien kautta (Paleface 2011, 22). Hiphop musiikkina on tullut Suomeen

lähinnä juuri breakdancen ja graffitin kautta, kun kyseisissä piireissä on kuunneltu taustalla ja tapahtumissa ulkomaalaisia hiphop-levyjä muun uuden aallon popmusiikin ohella (Mikkonen 2004, 42). Kuten Yhdysvalloissa myös Suomessa punkin ja hiphopin alakulttuurit ovat olleet yllättävän lähellä toisiaan punkin anarkismin ja hiphopin itseenäisen katuasenteen muistuttaessa toisiaan. Nämä kulttuurit elämäntapana eivät olleet myöskään sidottuna yksilön sosioekonomiseen taustaan. Suomessa hiphop on ollut kuitenkin vielä 1990-luvun puolivälissä – puhumattakaan 1980-luvusta – kapinallista alakulttuuria (Mikkonen 2004, 25).

Suomirapin ensimmäistä levytettyä aaltoa ulos pienen piirin alakulttuurin tapahtumista on leimannut 1980–1990-lukujen vaihteessa huumori ja parodia. Yhdysvalloissa pääosin tummien artistien kaduilta nousevassa ja katu-uskottavassa rapissa parin (usein valkoihoisen) artistin itseironiset hämmennykset ovat jääneet nopeasti unholaan. Suomessa esimerkiksi hyvin menestyneillä Raptorilla tai Batmanilla ja Ryydmanilla on ollut peruuttamattomimmat vaikutukset Suomirapin kehitykselle. Vaikka huumoribändit – Paleface (2011, 38) mainitsee esimerkkeinä Irwinin ja Jaakko Tepon – ovat myyneet levyjä samaan aikaan myös popmusiikin puolella, on suomirappia jäänyt pitkäksi aikaa kuvaamaan vitsikkyys, naurettavuus ja itseironia; se on ollut musiikkia, jota ei ole tarvinnut ottaa tosissaan. ”*Yhteiskunta ei ollut valmis puhumaan asioista mistä me oltiin haluttu puhua.*” – kuvaa aikaa Raymond Ebanks (Bomfunk MC’s). (Mikkonen 2004, 49–50, 52.)

Pääosin humoristisia piirteitä sisältäneen suomalaisen hiphop-musiikin ei voida vielä sanoa luoneen todellista hiphopkulttuuria Suomeen. Hiphopkulttuuri Suomessa on ollut vielä pienten piirien juttu ja suurella yleisöllä ei ollut vielä käsitystä kulttuurin todellisesta alkuperästä ja sisällöistä (Westinen 2014, 36). Lisäksi suomalaisella ja afroamerikkalaisella kulttuurilla vastoinkäymisineen ei ole nähty olevan hirveästi yhtäläisyyksiä. Suomen kieli on nähty kankeana eikä sulavasti sopivana rapmusiikin vaatimiin tarpeisiin englannin kielen tavoin (Hilamaa & Varjus 2004, 196).

Suomirap on ollut vuosikausia marginaalissa vain pari vuotta kestäneen huumorirapin aikakauden jälkeen, joka päättyi 1990-luvun alussa (Mikkonen 2004, 52). Vaikka 1990-luku on ollut suomihiphopin levymyynnin ja radioiton kannalta hiljainen, on amerikkalainen hiphop ollut suosittua ja elänyt niin sanottua kulta-aikaa (*Golden Era*), mikä on vaikuttanut genren pysyvyyteen myös Suomessa. Hiphop-musiikkia on kuultu

enemmän kuin koskaan ennen hiphopin laajentuessa nuorten klubeilta isoille klubeille, tosin aluksi pääosin Helsingissä (Westinen 2014, 39). Hiljaisen 1990-luvun aikana uusi sukupolvi nuoria suomirappareita on kirjoitellut riimejä uusien ja parempien laitteiden tuottamien kotistudiobiittien päälle amerikkalaisesta ja vanhemmasta suomirapista saaduista vaikutteista (Mikkonen 2004, 57). Tätä vaihetta on kutsuttu niin sanotuksi Makuuhuonevallankumoukseksi (*Bedroom Revolution*, ks. esim. Westinen 2014, 39). Kiitos uuden teknologian, käytännössä kuka vain on pystynyt tekemään riimejä omien biittien päälle missä tahansa, vaikka makuuhuoneessa (Paleface 2011, 39). 2000-luvun taitteessa onkin saanut alkunsa uusi suomihiphopin vaihe: suomenkielinen silti itsevarma ja uskottava suomirap, joka kehittyi hiljaisen 1990-luvun aikana (Mikkonen 2004, 63).

2000-luvun alussa suomalaisia ja kansainvälisiä levylistoja on hallinnut englanninkielinen rapmusiikki ja artistit, kuten Eminem tai Bomfunk MC's. Soittolistojen rappia oli totuttu jo pitämään englanninkielisenä. Uuden aallon suomirappareilla onkin ollut edessään suuri työ uskottavuuden ansaitsemisessa, ei vaan itsellensä, vaan koko suomenkieliselle raptyylille kotimaisella musiikkikartalla. Uudenlainen suomirap on lähtenytkin lentoon osaksi pyrkimyksestä kunnioittaa hiphopin perinteitä. Kappaleiden taustoissa on käytetty tarkoin valittuja sampleja ja uusia soundeja on etsitty harkiten. Amerikkalaisia esikuvia on kunnioitettu suomentamalla hyvää itsetuntoa ja katutarinoita omiin biiseihin. Tiedostamatta on otettu välimatkaa 1990-luvun vaihteen huumorirappiin. (Mikkonen 2004, 68.)

2000-luvun vaihteessa hiphop kykeni jo kilpailemaan muiden musiikkigenrejen kanssa myyntilukujen kasvaessa roimasti. Vuosituhannen alussa suomihiphopin voidaan sanoa jopa ylikuumentuneen: levy-yhtiöiden herätessä hyvin myyvään hiphopilmiöön sai kuka tahansa uusi rapartisti levytyssopimuksen taitotasosta riippumatta, jolloin sekä artisteista ja albumeista syntyi ylitarjontaa. (Westinen 2014, 41.)

Rap on joutunut käymään samantyyllisen kielellisen kamppailun Yhdysvaltojen ulkopuolella myös muualla maailmassa hiphopkulttuurin saapumisen alkumetreillä. Westinen (2014, 39–40) käyttää prosessista nimitystä ”kielellinen paikallistaminen (suom.).” Alkumetrieni rapyrytykset ovat usein englanninkielisiä, mutta ajan kuluessa rapartistit alkavat kokemaan omalla äidinkielellään rappaamisen yhä sujuvammaksi ja varmemmaksi. Esimerkki suomenkielen arvostuksen nousemisesta löytyy vertailtaessa ensimmäistä (1998) ja toista (2001) Suomi hiphop -nimistä kokoelmalevyä. Ensimmäisellä

levyllä suomenkielisiä kappaleita on vain viisi loppujen ollessa englannin kielisiä. Toisella levyllä englannin kielisiä kappaleita on enää kolme loppujen viidentoista ollessa suomen kielisiä. (Westinen 2014, 40.)

Hiphopin maailma on alun alkaen ollut hyvin miehinen, mikä ei toisaalta eronnut paljoa sitä edeltäneen funkkin asenteista (Hilamaa & Varjus 2000, 166). Vaikka hiphopin historian aikana on alusta alkaen esiintynyt menestyneitäkin naisartisteja, kuten moninkertainen Grammy-voittaja Lauryn Hill tai 2010-luvun supertähti Nicki Minaj, voi hiphopin edelleen nähdä enemmän miehisenä pelikenttänä. Etenkin suomalaisessa hiphopkulttuurissa voidaan naisrappareiden kohdalla nähdä suuri aukko, minkä on nähty johtuvan esimerkiksi roolimallien puutteesta tai taloudellisuuteen, tuotannollisuuteen ja vähäiseen motivaatioon liittyvistä syistä (*Lack of Female*, ks. esim. Westinen 2014, 43–44). Usein machoilevan miesrapin naisia esineellistävät ja alistavat sanotukset ovat voineet lannistaa rap-urasta haaveilleita tyttöjä. Moni menestynyt hiphopnainen voi tämän takia profiloitua perinteikkäämmiin laulajaksi. (Mikkonen 2004, 115.) Näin ei ole käynyt ainoastaan isoille kansainvälisille laulajille, kuten Lauryn Hill tai Mary J. Blige, vaan Suomessakin kolme rap-albumia julkaissut Mariska on kääntynyt iskelmä- ja poplaulajaksi (Westinen 2014, 43).

Tänä päivänä suomalainen hiphop kulttuuri ja suomirap ovat luoneet oman paikkansa ja muodostaneet itsellensä omat tulkinnan raamit. Suomihiphop kokonaisuudessaan on niin itsenäistä, omaperäistä ja ainutlaatuista, että *jenkkirappiin* vertailua, muistelua tai hyväksi käyttöä ei enää tarvita. Suomalainen hiphop on monikäyttöisempää ja vaihtelevampaa kuin ikinä ja kehittyä alati uusiin omaperäisiin suuntiin ainutlaatuisessa suomalaisessa sosiokulttuurisessa kontekstissa. Tämä voidaan nähdä esimerkiksi useiden genrejen, kuten rapin ja popin/iskelmän/jazzin/etc., yhdistelynä kappaleen sisällä tai artistien välillä sekä aiheiden ammentamisena omasta lokaalista kulttuurista. Rapmusiikki sisältää myös yhä enemmän liveinstrumenttien käyttöä ja laulua rappaamisen rinnalla. Suomirapin sisältäessä yhä enemmän yksilöllisiä aspekteja sekä underground että mainstream tasoilla voidaan sanoa, että suomirapin tekemiseen ei ole löydettävissä yhtä oikeaa tapaa. (Westinen 2014, 44–45.)

Hiphop kokonaisuudessaan on osa suomalaista kulttuurikenttää ja rap jatkaa edelleen sen näkyvimpana ja suosituimpana elementtinä sekä fanien että median silmissä. Itu-

nes-lataukset, radiosoitto ja keikkamäärät stadionilta erilaisille klubeille kertovat suomirapin vuonna 2015 olevan suosituempaa kuin koskaan. (Westinen 2014, 34 & 42–45.) Yhdysvaltalaisesta rapista lainaaminen ja hyötykäyttäminen eivät ole enää tarpeellista, sillä rakennuspalikat löytyvät omasta kansallismaisemasta. Palefacen (2011, 18) mukaan Suomessa oli vuonna 2011 satoja harrastusmielisiä rappareita noin sadalla artistilla ollessa säännöllistä julkaisutoimintaa ja keikkoja. Päätoimisesti rapparina toimi kourallinen tekijöitä. Neljä vuotta myöhemmin harrastus- ja julkaisumäärät ovat varmasti vielä korkeampia.

Aikaisempaa tutkimusta suomalaisen hiphop-kulttuuriin liittyen on suhteellisen vähän verrattuna ilmiön räjähdysmäiseen laajentumiseen osaksi valtakulttuuria. Kansainvälistä tutkimusta on paljon Yhdysvalloista, mutta myös merkittävästi muualta maailmasta. Merkittävin ja eniten hiphopia Suomessa käsitellyin tutkimus on tuore Westisen (2014) autenttisuutta käsitellyt väitöstyö, mihin iso osa tämän tutkimuksen teoriasta perustuu. Westinen käytti sosiolingvistisen tutkimuksensa aineistona suomirappareiden lyriikoita, haastatteluita sekä keikka- ja festivaalihavaintoja. Autenttisuutta, yhtä hiphopin tärkeimpää käsitettä ja arvoa, rakennetaan monisyisesti sekä jaetuin ja uniikein keinoin. Sanoituksissa valittu kieli murteineen ja slangeineen sekä kerrotut tarinat kulttuurisine viittauksineen osoittautuivat tärkeiksi autenttisuuden luomiskeinoiksi. Autenttisuus merkitsi haastatetuille artisteille itselle aitona pysymistä, mutta toisaalta eri asioita jokaiselle haastatetulle.

4 TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

Tässä pro gradu -tutkielmassa haastatellaan viittä suomalaista omalla alallaan menestyvää rap-artistia. Tarkoituksena on selvittää heidän käsityksiään artistiudesta sekä niitä tekijöitä, jotka voivat johtaa menestyksekkääseen artistina kasvuun. Haastatteluaineisto on kerätty teemahaastattelulla. Tutkimuksen eettisyydestä ja luotettavuudesta kerrotaan tämän luvun lopussa.

4.1 Tutkimuskysymykset

Tutkimuksen tarkoituksena on tutkia suomalaisten hiphop-artistien käsityksiä artistiudesta sekä artistina kasvuun vaikuttavista tekijöistä. Tutkimus painottuu artistina kasvun tutkimiseen. Koska hiphop-artistiudesta on vähäisesti suomalaista tutkimustietoa, on yhdeksi tutkimuskysymykseksi lisätty, miten hiphop-artistit itse käsittävät artistisuuden. Hiphop-artistien artistina kasvuun vaikuttavat tekijät ovat perusteltu tutkimuskohde useastakin syystä. Ammatillista kasvua ei ole tutkittu Suomessa lainkaan artistien näkökulmasta. Merkittäväksi tutkimusongelman tekee myös se, että tästä tutkimuksesta saatavan uuden tutkimustiedon valossa voidaan pohtia tukeeko esimerkiksi peruskoulutus tällä hetkellä niiden valmiuksien kehittymistä, joita nykyajan monimuotoinen ammatillinen kirjo vaatii. Hiphop on verrattain nuori, mutta sitäkin vaikutusvaltaisempi genre, joka on noussut ja sekoittunut osaksi valtaväestön musiikkia. Siitä syystä artistina kasvun tutkiminen on suunnattu tähän musiikkigenreen.

Tutkimuskysymyksiä on kaksi:

1. Miten hiphop-artistit määrittelevät artistisuuden?
2. Minkä tekijöiden suomalaiset menestyneet hiphop-artistit kokevat vaikuttavan artistina kasvuun?

Tutkimuskysymyksiin pyritään saamaan vastaukset teemahaastattelulla, jotta vastauksissa käsiteltäisiin samoja kasvuun mahdollisesti vaikuttaneita tekijöitä, kuten lapsuuden kasvuympäristöä sekä koulutuksen merkitystä. Teemahaastattelun avulla halutaan mahdollistaa tilaa myös artistien omille käsityksille, jotta mahdollisimman monet kasvuun vaikuttavat tekijät tulisivat esille tutkimusaineistossa.

4.2 Tutkittavat henkilöt

Tutkimuksen haastateltavat ovat suomalaisia hiphop-artisteja. Haastattelimme viittä tunnettua, menestyvää ja levyttävää hiphop-artistia. Kerättävän haastatteluaineiston avulla muodostamme hiphop-artistien käsityksistä kuvaa tekijöistä, jotka haastateltavien mielestä vaikuttavat tai ovat heidän kohdallaan vaikuttaneet artistina kasvuun. Haastateltavia henkilöitä valittaessa, rajaavina tekijöinä hiphop-genren lisäksi olivat levyttäminen, menestyminen ja kokemus. Tutkimuksen liittyessä ammatilliseen kasvuun, tuli hiphop-artistiuden olla tutkittaville myös ammatti.

Hiphop-kulttuuriin liittyy vahva itse tekemisen filosofia (ks. luku 3.1) ja useat harrastajat tekevätkin musiikkiaan kotonaan ja levittävät sitä internetin avulla, omakustanteina tai eivät välttämättä ollenkaan. Koimme, että artistiutta ja siinä kehittymistä tutkiaksemme, tulee haastavien kuitenkin olla levyttäviä ja julkaisevia artisteja, jotta voidaan puhua ammatillisesta artistina kasvusta. Ammatillinen puoli hiphop-artistiudessa olisi jäänyt saavuttamatta, jos olisimme haastatelleet ainoastaan harrastajia tai omakustanne-artisteja, joita etenkin hiphop-genren ollessa kyseessä teknologian kehitys on mahdollistanut (*Bedroom Revolution* ks. luku 3.2). Tutkimusaineiston kannalta ammatillisuuden mukanaan tuomat tekijät tuottavat tutkimustuloksiin monipuolisempaa syvyyttä. Hiphop-kulttuurille kuvaavaa on se, että osa haastateltavistamme on kuitenkin aloittanut uransa omakustanteilla. Tällöin saadaan näkemyksiä myös heidän omakustanneajoistaan artistiajan lisäksi.

Juuri hiphopille ominainen aloittelevasta omakustanne-artistista levyttäväksi studioartistiksi kehittyminen antoi meille mahdollisuuden valita hyvän kokemuksen omaavan

artistijoukon. Haastateltaviin mahtuu sekä useita studioalbumeita julkaisseita artisteja että vähemmän julkaisseita kuitenkin paljon esimerkiksi keikkailun saralla kokeneita vähemmän levyttäneitä artisteja. Kokeneimmat haastateltavat ovat tehneet musiikkia 15 vuotta, vähemmän kokeneetkin noin kymmenen vuotta. Kaikki artistit haastateltiin kasvotusten ja he esiintyvät tutkimuksessa omasta tahdosta taiteilijanimillään.

Sukupuolen perusteella tarkasteltaessa haastateltavien joukko on muodostunut lopulta täysin vinoutuneeksi. Kaikki viisi haastateltavista artisteista ovat miehiä. Tämä ei kuitenkaan ole täysin ainutkertaista ja erikoista hiphop-kulttuurin ollessa kyseessä. Naispuolisten rap-artistien puute (*Lack of Female*, ks. luku 3.2) on noteerattu kansainvälisissäkin julkaisuissa. Hiphop-kulttuuri ja eritoten rap sen osana on kulttuurin alusta lähtien nähty nuorten miesten pelikenttänä. Vähäisemmän naisrapparien määrän on nähty johtuvan esimerkiksi esimerkin ja samaistuttavien idolien puutteesta (Westinen 2014, 44). Ei ole kyse siitä, etteikö naispuolisia rap-artisteja olisi ollut pinnalla Suomessa tai ulkomailla, mutta usein he ovat syystä tai toisesta menestyneet vain vähän aikaa, eikä ura ole kestänyt useampaa albumia. Suomessa tunnettuja naispuolisia rap-artisteja 2000-luvulla ovat olleet esimerkiksi Mariska ja Kwan-yhtyeen Mariko, jotka ovat molemmat lopettaneet tai viettäneet hiljaiseloa hiphoprintamalla jo vuosia. Toisaalta tällä hetkellä hiphopin ollessa osa valtavirtaa, on maailmalla vakiinnuttanut paikkansa supermenestynyt Nicki Minaj, jonka tosin voidaan sanoa menestyneen yli genererajojen. Suomessakin pinnalle on noussut uusia naispuolisia rap-artisteja, kuten Sini Sabotage ja Mercedes Benzo, joiden julkaisumäärät, kokemus ja suosion pysyvyys jäävät kuitenkin vähemmäksi verrattaessa tutkimuksessa haastateltaviin artisteihin.

Brädi on lahtelainen 36-vuotias hiphop-artisti, joka on julkaisemiensa kolmen sooloalbumin lisäksi esiintynyt rapryhmä Herrasmiesliigan yhtenä MC:nä. Brädi on tullut tunnetuksi myös toisen lahtelaislähtöisen rapparin Cheekin rinnalta 2000-luvulla. Lisäksi hän on vierailnut useiden muiden suomalaisartistien radoilla ja albumeilla, kuten teinisenatio Robinin tai soullaulaja Sami Saaren. Uransa Brädi on aloittanut 2000-luvun vaihteessa ollessaan mukana perustamassa Lahtelaista 5th Element -ryhmää, joka on koonnut lahtelaiset hiphop-skenen harrastajat yhteen. Rapparin ura on kestänyt yli kymmenen vuotta sisältäen useita kiertueita ja lukemattomia keikkoja. (www.rahina.com.)

Heikki Kuula on 32-vuotias helsinkiläinen hiphop-artisti ja tuottaja, joka Brädin tavoin on julkaissut useita sooloalbumeita. Erityisesti Kuula tunnetaan yhtenä kolmesta menestyneen Teflon Brothers yhtyeen jäsenestä. Levyttävänä artistina Kalliosta kotoisin oleva Kuula on toiminut 2000-luvun puolivälistä lähtien. Koulutukseltaan Heikki Kuula on graafinen suunnittelija ja taiteen maisteri sekä viestinnän medianomi. (www.raminvalitys.fi.) Kuula tekee musiikkia myös hiphop-genren ulkopuolella esimerkiksi sanoittaen kappaleita muille artisteille.

Ideaali on 29-vuotias lahtelaislähtöinen hiphop-artisti. Hän on osa veljensä kanssa esiintyvää Ideaali & Jay Who? -rapduoa. Vuodesta 2000 rapin parissa toiminut Ideaali on ehtinyt julkaista sekä soolo- että duoalbumeita ja hän on vierailut useiden muiden artistien levyillä sekä kokoelmalevyillä. Kesää 2015 lähestyttäessä Ideaali & Jay Who? ovat julkaisseet useita menestyneitä singlejä ja heidän uusimmat kappaleensa viihtyvät radioiden soittolistojen kärjessä.. (www.kaikuentertainment.fi.)

Paperi T on 29-vuotias Porvoosta kotoisin oleva rap-artisti ja DJ. Nykyisin helsinkiläinen Paperi T on ollut osa Ruger Hauer -nimistä rap-yhtyettä esiintyen ryhmän julkaisemilla albumeilla ja keikoilla sekä keväällä 2015 julkaistulla omalla debyyttisooloalbumillaan. Paperi T on debyyttialbumin julkaisunsa myötä nauttinut suurta suosiota saatuaan näkyvyyttä internetin sekä radio- ja lehtihaastatteluiden kautta. (www.nyt.fi.)

Ruudolf on Helsingistä kotoisin oleva 31-vuotias rap-artisti ja tuottaja. 15-vuotisen uransa aikana Ruudolf on julkaissut neljä studioalbumia ja useita omakustanteita. Hän on voittanut rapin Suomenmestaruuden kahdesti ja tehnyt musiikkia muille artisteille, kuten Mustalle Barbaarille ja Karri Koiralle. Hän on myös tehnyt paljon yhteistyötä muiden artistien kanssa ja ollut osana erilaisia kokoonpanoja artistikollegoidensa kanssa. Ruudolf on tullut tunnetuksi vitsikkäistä lyriikoistaan, soul- ja funksampleista sekä avoimesta kristinuskostaan. (www.raminvalitys.fi.)

Haastateltavat hiphop-artistit ovat 29–36-vuotiaita. Vaikka he ovat iältään melko samaa sukupolvea, voidaan heidät nähdä ammatillisen kehityksen mallilla kuvaten olevan kuitenkin uransa eri vaiheissa (ks. luku 2.2). Vaikka pari vuotta nuoremmat Ideaali ja Paperi T ovat keikkailleet ja toimineet hiphop-piireissä jo vuosia, ovat he laajemman suosion alkumetreillä verrattaessa muihin haastateltuihin artisteihin. Toisaalta vaikka Brädi

vanhimpana haastateltavana omaa pisimmän kokemuksen hiphopista, julkaisi hän ensimmäisen soololevynsä vasta 10 vuoden keikkailun jälkeen.

Ikiensä puolesta kaikki haastateltavat ovat kiinnostuneet hiphopista 1990-luvun aikana ja aloitelleet rap-harrastuksen vuosikymmenen loppupuolella tai vuosituhannen vaihteissa. 2000-luvulla artistit ovat kasvaneet ja kehittyneet harrastuksensa tai *ammattiksi muuttuneen* harrastuksensa parissa. Hiphop-kulttuuri ja etenkin musiikki sen osana on muuttunut merkittävästi 1990-luvun alusta nykypäivään ja haastateltavien artistien voidaan nähdä kasvaneen hiphop-kulttuurin kanssa yhdessä.

Haastateltavien ollessa suunnilleen samaa ikäluokkaa voi tämä näkyä tutkimustuloksissa, koska haastateltaviksi ei ole päätynyt joko selvästi nuorempia rap-artistejä, niin sanottuja 2000-luvun lapsia, tai vastaavasti yhtä ikäluokkaa vanhempia tekijöitä, jotka olisivat toimineet hiphop-kulttuurin parissa esimerkiksi jo 1980-luvulla. Näiden kahden puuttuvan joukon haastattelut olisivat voineet antaa erilaista aineistoa artistina kehitymisestä. Haastateltava ikäluokka on kuitenkin tällä hetkellä menestyvä ja hiphop-artistin ammatissa toimiva ikäluokka, jolloin ammatillista kasvua on otollista tutkia.

4.3 Laadullinen tutkimus

Kvalitatiivisessa eli laadullisessa tutkimuksessa pyritään tutkimuskohteen ja todellisen elämän kokonaisvaltaiseen kuvaamiseen (Hirsjärvi ym. 2009, 161). Tavoitteena on aina uuden löytäminen, millä tarkoitetaan merkityksien, jäsennyksien tai tapojen löytämistä ympäröivän todellisuuden ymmärtämiseen (Ruusuvuori ym. 2010, 16). Tosiasioiden löytäminen onkin laadulliselle tutkimukselle ominaisempaa kuin jo valmiiden väittämien todentaminen. Laadulliselle tutkimukselle ominaista on myös suhteellisen rajatun joukon tutkiminen. (Hirsjärvi ym. 2009, 161.) Tutkittavien määrän sijasta oleellista on keskittyä analysoimaan kohdetta mahdollisimman perusteellisesti (Eskola & Suoranta 1998, 18). Ilmiön laajuuteen keskittymisen sijaan kvalitatiivisessa tutkimuksessa keskitytään siis ilmiön syvyyden tarkempaan analysoimiseen (Syrjälä 1996, 11).

Kvalitatiivinen sisällön analyysi vaatii aineiston kuvailevaa analyysiä (Krippendorff 2004; Schreier 2014). Tutkimuskohteena olevien enemmistön ja vähemmistön näkemysten kuvaaminen ei ole kuitenkaan laadulliselle tutkimukselle ominaista, sillä mahdollisimman yleistettävän tiedon tuottaminen ei ole kvalitatiivisen tutkimuksen tarkoituksena (Ruusu vuori ym. 2010, 16). Tämän tutkimuksen luonteeseen sopiikin paremmin laadullinen kuin määrällinen tutkimus, sillä tutkimuksen tarkoituksena on selvittää muutaman hiphop-artistin asioille antamia merkityksiä, ei koota tilastollista tietoa Suomen kaikista hiphop-artisteista, mihin kvantitatiivinen lähestymistapa sopisi varmasti paremmin.

Laadullista tutkimusaineistoa analysoidessa on huomioitava rajaus, jotta aineiston käsittely ei jää pintapuoliseksi (Eskola & Suoranta 1998, 19). Tässä tutkimuksessa aineiston analysointi helpottuu etukäteen laadittujen teemojen avulla. Aineiston tulisikin kulkea laadullisessa tutkimuksessa käsi kädessä tutkimus-ongelman kanssa (Ruusu vuori ym. 2010, 13). Teema-alueiden avulla tutkimuksen tutkimusongelmat ovat pysyneet koko analysoinnin ajan kiinteässä vuorovaikutuksessa aineiston kanssa.

4.4 Fenomenografinen lähestymistapa

Fenomenografia on empiirinen, aineistolähtöinen ja teoriaa luova laadullisen tutkimuksen suuntaus (Häkkinen 1996, 14). Fenomenografialla tarkoitetaan ilmiön (phainomenon kreik.) kuvaamista (graphein kreik.). Tutkimuskohteena ovat ihmisen arkipäivän ilmiöitä koskevat käsitykset ja niiden ymmärtämisen tavat. Käsitusten erilaisuus riippuu ihmisten erilaisista kokemustaustoista. (Ahonen 1996, 114.) Fenomenografisen lähestymistavan avulla saadaan tässä tutkimuksessa ymmärrystä hiphop-artistien käsityksistä artistiudesta sekä artistina kasvuun vaikuttavista tekijöistä.

Fenomenografisen tutkimuksen taustalla on tietty ajatus ilmiöiden ja ihmisen ajattelun suhteesta ja tiedonmuodostuksen ehdoista. Ilman ajattelua ei ilmiöitä ole olemassa. Ilmiö ja käsitys ovat fenomenografiselle tutkimukselle saman asian kaksi ilmentymää. Ilmiö on ihmisen ulkoisesta tai sisäisestä maailmasta saama kokemus, josta hän rakentaa aktiivisesti käsityksen. Ilmiö ja käsitys ovat samanaikaisia ja sen vuoksi kuuluvat

yhteen. Fenomenografian erottaa muusta käsitystutkimuksesta sen kiinnostus käsitysten sisällöllisiin eroihin. Käsitys on näin rakentuen subjektiivinen ja objektiivinen kokonaisuus ja se on intersubjektiivinen. (Ahonen 1996, 115–117.) Hiphop-artistien kohdalla tutkittavina ilmiöinä ovat artistius ja heidän käsityksensä artistina kasvamisesta.

Fenomenografisessa tutkimuksessa kiinnittyy huomio ensiksi sellaiseen asiaan tai käsitteeseen, josta näyttää esiintyvän hämmentävän erilaisia käsityksiä. Artistiuden käsitteen ollessa vaikeaselkoinen, muodostuu tässä tutkimuksessa artistiuden käsite osaksi haastateltavien näkemyksistä hiphop-artistiudesta. Artistien käsityksistä muodostettavan määritelmän lisäksi tutkijat ovat perehtyneet tutkittavaan käsitteeseen teoreettisesti ja kuvailleet sitä ennen tutkimusaineiston keräämistä. Näiden pohjalta tutkimuksessa määritellään artistiuden käsitettä. Fenomenografisen lähestymistavan mukaan aineistonkeruussa käytetään haastattelua, jotta haastateltavien yksilölliset käsitykset voivat tulla esiin (Marton 1986, 180–190).

Tämän tutkimuksen aineisto kootaan teemahaastattelun avulla, jotta hiphop-artistien subjektiiviset käsitykset tulevat esille. Kieli ihmisen ajattelun ja sen ilmaisun välineenä on haastattelututkimuksen keskeisin sisältö. Tutkijan on tiedostettava omat lähtökohdansa ja tunnustettava se, että ne voivat vaikuttaa aineiston hankintaan esimerkiksi tutkimuskysymyksiä muodostettaessa. Lisäksi hallittu subjektiivisuus johtopäätöksiä kirjoitettaessa on merkityksellistä tutkimuksen luotettavuutta tarkasteltaessa. (Ahonen 1996, 121–122.)

4.5 Teemahaastattelu

Tutkimusaihe jakautuu sopivasti eri teemoihin, joten teemahaastattelu on luonteva valinta. Teema-alueet muodostuvat lähinnä kahden oppimisen metataitoalueen mukaan (ks. luku 4.2). Toinen liittyy oppijaan itseohjautuvuuteen ja toinen yhteistoiminnallisuuden oppimisprosessissa. Molemmat metataitoalueet sisältävät useampia eri alateemoja, kuten yksilön sisäiseen ja ulkoiseen motivaatioon tai kasvatukseen ja koulutukseen liittyviä kysymyksiä. Teemat ja haastattelurunko löytyvät tutkimuksen liitteestä 1.

Teemahaastattelua kutsutaan puolistrukturoiduksi haastatteluksi tutkimuksen teema-alueiden ollessa kaikille haastateltaville samat. Rakentamalla haastattelu tiettyjen teemojen varaan pyritään antamaan tilaa tutkittavien äänelle. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 48.) Valituista teemoista huolimatta kysymysten tarkka muoto ja esittämisjärjestys eivät ole yhtä tarkkoja kuin strukturoidussa haastattelussa (Eskola & Vastamäki 2001, 26). Kysymyksillä on kuitenkin merkitystä haastattelun toteutuksen kannalta, sillä niiden avulla tutkija pystyy varmistamaan haastattelun etenemisen (Hirsjärvi & Hurme 2001, 103).

Haastattelu on yksi laadullisen tutkimuksen yleisimpiä tiedonkeruumenetelmiä, sillä siinä tutkija pääsee suoraan kielelliseen vuorovaikutukseen haastateltavan kanssa. Tällöin haastattelija itse voi kysymyksillään suunnata tiedonhankintaa haastattelutilanteessa ja selvittää haastateltavan motiiveja. Toisaalta ei-kielellisten vihjeiden vastaanottaminen vuorovaikutustilanteessa auttaa tutkijaa ymmärtämään haastateltavan vastauksia ja merkityksiä. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 34.) Tutkijan onkin oltava aktiivinen kuuntelija, joka tekee seuraavat kysymyksensä haastateltavan aikaisempien vastausten perusteella, ennemmin kuin ennalta tekemiensä suunnitelmien perusteella (Ahonen 1996, 137).

Tutkimuksen aineistona on viiden eri hiphop-artistin teemahaastattelut. Kaikissa haastatteluissa ei ole kysytty täysin samoja strukturoituja kysymyksiä, mutta jokaisessa haastattelussa haastateltavat ovat vastanneet ennalta suunniteltujen teema-alueiden kysymyksiin. Näin pyritään muodostamaan teemahaastatteluille vaadittava keskustelunomainen tilanne, joka mahdollistaa haastateltavan vapaan omien näkemysten esille tuomisen haastattelutilanteessa (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Avoimessa ja puoli-strukturoidussa haastattelussa kysymysten muoto ja sisältö ovatkin tutkijan valittavissa tutkittavan henkilön ja keskustelun kulun mukaan (Ahonen 1996, 138). Kysymysten tarkka muoto ja järjestys voivat vaihdella, mutta tutkijan tulee varmistaa, että kaikkien haastateltavien kanssa käydään kaikki teemat läpi (Eskola & Vastamäki 2007, 27–28).

Hiphop-artistiutta käsittelevät kysymykset ovat tutkimuksessa kaikille haastateltaville samat. Niiden avulla pyrimme muodostamaan kuvaa artistiuden käsitteestä. Artistina kasvuun liittyvät kysymykset taas vaihtelevat haastattelujen välillä keskustelujen ete-

nemisen mukaan. Useissa haastatteluissa haastateltavat sivuavat tietystä teemasta puhuttaessa myös muita teemoja. Toiset haastateltavat siirtyvät itsestään teemasta toiseen, jolloin on jatkettu haastateltavan valitsemassa teemassa. Joskus toisesta teemasta voikin riittää enemmän keskusteltavaa kuin toisesta (Eskola & Vastamäki 2001, 35). Välillä kuitenkin on palattu edelliseen teemaan, jos sen käsittely on jäänyt kovin pintapuoliseksi. On vältetty saman teeman käsittelyä liian pitkään, jos haastateltavalla ei ole vaikuttanut olevan siitä enempää sanottavaa. Eihän tavallisessakaan keskustelutilanteessa ole soveliasta jatkaa samasta asiasta, johon keskustelukumppani ei enää keksi lisättävää (Eskola & Vastamäki 2001, 36).

Kvalitatiivisessa tutkimuksessa tutkijan rooli ei voi koskaan olla täysin objektiivinen, sillä hänen arvonsa vaikuttavat ymmärrykseen tutkittavasta ilmiöstä (Hirsjärvi ym. 2009, 161). Kysymysten laadinta ja aineiston tulkinta ovat aina riippuvaisia tutkijan subjektiivisuudesta ja hänen ymmärryksestään (Hirsjärvi ym. 2009, 160). Tutkimuksen objektiivisuuden toteutuminen edellyttääkin tutkijalta oman subjektiivisuuden tunnistamista (Eskola & Suoranta 1998, 17). Tämän tutkimuksen tutkijoiden tekemiä valintoja ja mahdollista vaikutusta saatuihin tuloksiin esitellään paremmin seuraavassa luvussa 4.6 Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys.

4.6 Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys

Kaikessa tutkimuksessa tulee arvioida tutkimuksen luotettavuutta. Ihmisten yksilöllisiä käsityksiä tutkittaessa tutkimustulosten toistettavuutta merkityksellisempää tutkimuksen luotettavuuden kannalta on tutkimusmenetelmän kyky mitata juuri tutkimuksessa haluttua asiaa sekä tutkimuksen tarkkaa kuvaamista tutkimuksen lukijoiden arvioitavaksi. Mittarin ja tutkimusmenetelmän luotettavuutta kuvaava termi *validius* on alun perin kytketty myös kvantitatiiviseen tutkimukseen. Laadullisessa tutkimuksessa *validius* merkitseekin kuitenkin enemmän kuvauksen ja siihen liitettyjen selitysten ja tulkintojen luotettavuutta. Tällöin tutkija antaa myös tutkimuksen lukijoille mahdollisuuden arvioida tutkimuksen luotettavuutta. (Hirsjärvi ym. 2007, 226–227.)

Tässä tutkimuksessa tutkimuksen luotettavuutta on pohdittu tutkimuksen aiheenvalinnasta lähtien ja nämä asiat on kirjoitettu myös tähän tutkimukseen. Tutkimuksen luotettavuudesta kerrotaan läpi leikkaavasti kaikissa luvuissa mutta erityisesti tämän luvun tarkoituksena on kertoa tutkimuksen aikana tekemistämme valinnoista. Tutkimusaihetta valittaessa on pohdittu, miten hiphop-artistien artistina kasvu eroaa ammatillisesta kasvusta ja toisaalta ihmisen persoonan kasvusta. Tutkimusongelmassa olemme päätyneet määrittämään kasvun kuitenkin artistina kasvuna.

Aiempaan aiheeseen liittyvään tutkimukseen ja teoriaan tarkka tutustuminen on keskeistä tutkimuksen luotettavuuden kannalta. Aiempi teoria voi tuoda esille tutkittavan ilmiön monimutkaisuuden mutta se antaa myös selityksiä ja yhteyksiä joillekin ongelmille. (Hirsjärvi ym. 2007, 138.) Tässä tutkimuksessa myös tutkimuskysymykset on pohdittu aiemman ammatillista kasvua koskevan teorian pohjalta. Ennen tutkimusaineiston keräämistä olemme tutustuneet aiempaan ammatilliseen kasvua koskevaan teoriaan. Myös haastattelujemme teema-alueet ovat suunniteltu aiemman ammatillisen kasvun teoriaan peilaten. Haastatteluissamme on tarkoitus huomioida kaksi oppimisen metataitoaluetta, joista Nevgi ja Niemi (2008, 64) puhuvat.

Muiden tutkijoiden tekemää työtä tulee kunnioittaa ja heidän tekemänsä saavutukset tulee ottaa huomioon omassa työssä asian mukaisella tavalla (Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2012, 3). Tämä vaatii etenkin lähdekirjallisuuden luotettavaa käyttöä. Lainattavan tutkijan näkökulmia ja aineistoa ei saa väärentää omaan tarkoitukseen sopivaksi. Lainatessamme aiemmilta tutkijoilta olemme yrittäneet ylläpitää mahdollisimman hyvin tiedon alkuperäisen sisällön.

Tutkittavien henkilöiden valintaa on perusteltu jo tarkemmin luvussa 4.2. Yksi keskeisimmistä luotettavuuden kannalta pohdittavista aiheista tässä tutkimuksessa on sukupuoli kaikkien haastateltavien artistien ollessa miehiä. Hiphop-genre on kuitenkin hyvin miehinen ja Suomessa ei tällä hetkellä ole yhtä monitahoisesti menestyneitä (esim. julkaisumäärät, keikkailu, levymyynti ja kokemus) naisrappareita, kuin tutkimuksemme miesartistit ovat. Suomessa on toki ollut myös naispuolisia hiphop-artistejä, mutta tutkimuksen haastateltavat eroavat näistä esimerkiksi pitkän uran tai ammatillisuuden suhteen. Syynä naisartistien vähyyteen on nähty esimerkiksi hiphop-genren naisille tarjoamien esikuvien puute, mikä saattaa olla vain yksi syy sukupuolijakaumaan.

(ks. lisää luku 3.2 tai 4.2.) Tutkimustuloksia lukiessa tutkimuksen tekijöiden on ollut hyvä pitää mielessä kaikkien haastateltavien sama sukupuoli.

Tutkimuksen lukijan tulee varmistua tutkimusta lukiessaan, että aineiston hankinnan prosessi on ollut asianmukainen ja saatuun aineistoon voi luottaa (Ahonen 1996, 152). Tämän tutkimuksen haastatteluja toteuttaessa tutkijat ovat pyrkineet jättämään tutkittavien omille ajatuksille riittävästi tilaa. Haastattelijat ovat pyytäneet haastateltavia kertomaan lisää ajatuksistaan. Lisäksi haastattelijat ovat varmistaneet haastatteluja tehdessään, että ovat tulkinneet oikein tutkittavien henkilöiden ajatukset. Haastatteluympäristö on pyritty järjestämään mahdollisimman luontevaksi keskustelunomaiseksi tilanteeksi, jotta haastattelutilanteesta ei muodostuisi haastateltaville henkilöille kuulustelunomainen. Haastattelut ovat siten toteutettu ruokaillen tai kahvitellen julkisissa tiloissa. Tämä järjestely on ollut myös kaikille haastateltaville mieleinen. Paperi-T:n haastattelua tehdessä haastattelutilanteessa on hänen ja haastattelijoiden lisäksi ollut Heikki Kuula. Nämä tutkittavat henkilöt ovat läheisiä tuttuja ja Heikki Kuulan läsnäolo tilanteessa on ollut Paperi T:n suostumuksen mukainen. Heikki Kuula ja muut haastateltavat on haastateltu erikseen.

Tutkimuksessa viitataan artisteihin heidän artistinimillään. Kaikki haastateltavat henkilöt ovat antaneet suostumuksensa esiintyä tutkimuksessa omalla nimellään. Tässä tutkimuksessa tutkijoiden valinta käyttää artistien nimiä on perusteltua. Humanistisissa ja yhteiskunnallisissa tutkimuksissa, esimerkiksi asiantuntijahaastatteluiden kohdalla, on eettisesti perusteltua julkaista haastateltavien henkilöiden nimet (Tampereen yliopisto: Yksityisyys ja tietosuoja, www.uta.fi). Tässä tutkimuksessa hiphop-artistit voidaankin nähdä hiphop-kulttuurin eräänlaisina asiantuntijoina. Vaikka artistinimiä ei olisi käytetty, tutkittavien henkilöiden aiempi julkisuus olisi todennäköisesti saattanut paljastaa tutkimusaineistossa annetuissa vastauksissa tutkittavien henkilöiden identiteetin. Tutkimuksemme ei myöskään käsittele arkaluontoisia henkilökohtaisia asioita, joten henkilöllisyyksien salaaminen ei tässä tutkimuksessa ollut perusteltua tästäkään syystä.

Tutkijan tulee julkaisussaan osoittaa tutkimusaineistonsa aitous (Ahonen 1996, 153). Tässä tutkimuksessa aitoutta lukijalle pyritään osoittamaan kertomalla haastattelutilanteista sekä tutkijan ja tutkittavien välillä olevasta luottamuksesta. Lisäksi tutkimustuloksissa on suoria lainauksia litteroidusta aineistosta. Näissä riittävän pitkissä lainauksissa tulee ilmi, että haastateltavat ovat puhuneet tutkijoiden puhumista ilmiöistä eikä

tutkittavien sanoja ole irrotettu väärästä asiayhteydestä. Tutkittavat henkilöt ovat myös saaneet tutustua tutkimuksen valmistuttua tutkimustuloksiin. Siten heille on haluttu tarjota mahdollisuus korjata tutkijoiden mahdollisia väärinymmärryksiä.

Tutkijat ovat tässä tutkimuksessa varmistaneet tutkimuksen luotettavuutta vielä johtopäätöksiäkin tehdessä. Johtopäätöksissä tutkimuksesta saadut tulokset ovat edelleen sidottu aiempaan teoreettiseen tietoon ja johtopäätökset ovat perusteltuja tutkimustuloksia lainauksiakin silmällä pitäen. Vaikka tutkimuksessa on pyritty luotettavuuteen, tulee myös tutkijoiden tiedostaa, että tutkijoiden tekemät tulkinnat ovat riippuvaisia myös tutkijoiden omasta kokemusmaailmasta. Asioiden täyttä ymmärrystä tutkimuksen ei voida koskaan odottaa tuottavan (Eskola & Suoranta 219). On muistettava, että tutkimustulokset ovat viiden haastateltavan tässä tutkimuksessa esille tuomia ajatuksia tutkittavasta aiheesta.

5 TUTKIMUSTULOKSET

5.1 Artistina kasvuun vaikuttavia tekijöitä

Tutkimustulosten teoreettiseksi viitekehyyksi valikoitui Petri Nokelaisen (2010) kehittämä neliportainen Ammatillisen kehittymisen malli. Sen vaiheet ovat: 1) Ammattiin tutustuminen, 2) Ammattiin opiskelu, 3) Ammatissa toiminen sekä 4) Eksperttinä toiminen (ks. luku 2.1). Teoreettinen viitekehys valikoitui haastateltavien näkemysten sekä aiemman ammatilliseen kasvuun ja huippuosaamiseen liittyvän tutkimuksen perusteella. Koska ammatillisen kehittymisen mallia on sovellettu aikaisemmin lähinnä kädentaitoihin liittyvillä aloilla, sovellamme mallia myös luovalle alalle hiphop-artistien kehitykseen sopivaksi.

Hiphop-artistius voidaan nähdä aikamme työelämän vaatimuksia kuvaavana ammattina. Artistina kasvun voidaan nähdä olevan jatkuvaa koko työiän ajan, mitä pidetään ihanteena myös aikamme työntekijällä. Aikamme uranäkemyksessä korostaa horisontaalista kasvua, mikä muodostuu osaamisen jatkuvasta laajenemisesta tai monipuolistumisesta sekä työhön liittyvästä vuorovaikutuksesta muiden ihmisten kanssa (Ruohotie 2005, 200). Tällaisissa ammateissa – kuten hiphop-artistius ilman ammattiin johtavaa formaalia koulutusta – ammatillinen kasvu ja kehitys koostuvat suurilta osin työtilanteisiin sidoksissa olevasta oppimisesta. Ammatissa kehittyminen perustuu yksilön ja toimintaympäristön vuorovaikutukseen.

Tutkimusaineistossa on nähtävissä artistina kasvuun vaikuttavia tekijöitä, joita kuvaamme alla olevassa kuviossa 1. Kuviossa artistina kehittymiseen vaikuttaneet tekijät on jaettu ennen uraa artistiuteen sekä uran aikaiseen kehitykseen vaikuttaviin tekijöihin. Artistiuden keskiössä on pysyväksi yksilöllinen artisti ja hänen persoonansa. Kaikki taulukossa olevat elementit ovat toinen toisiinsa vaikuttavia tekijöitä, vaikka termit eivät ole toisiinsa yhdistettyinä.

ENNEN URAA		URAN AIKANA
KOTI	ITSEREFLEKTIO	JULKAISEMINEN
KOULU		PALAUTE JA ARVIONTI
LOKAALIUS	INTOHIMO	YHTEISTYÖ
MUSIIKKI		KOLLEGAT
MUU TAIDE	ITSELUOTTAMUS	KILPAILU
SAMANHENKISET IHMISET		MUSIIKKI & MUU TAIDE
YHDESSÄ MUSIIKIN TEKEMINEN	LUONTEENPIIRTEET	YLEISÖ
TEKEMINEN		KOKEILEMINEN
ESIKUVAT	KILPAILUVIETTI	TEKEMINEN
HARRASTUKSET		KOKEMUKSET
KOKEMUKSET	LUOVUUS	KOULUTUS
KOKEILEMINEN		VASTOINKÄYMISET
UNELMAT	AKTIIVISUUS	MEDIA
TAVOITTEET		TAVOITTEET
PALAUTE		MUSIIKIN FILOSOFIA
		LEVY-YHTIÖ

Kuvio 1.

Taulukon keskiössä on kuvattu artistipersona ja ne keskeisimmät persoonaan liitettävät tekijät, jotka haastateltavat tuovat esille artistiuteen merkittävästi liittyvinä tekijöinä. Tekijät ennen varsinaista artistiutta, jotka vaikuttavat artistina kehittymiseen, ovat kuvattu artistipersonan vasemmalla puolella. Näitä tekijöitä ovat muun muassa koti, lapsuuden kasvuympäristö sekä esikuvat ja kuunneltu musiikki. Uran aikana artistiuteen vaikuttavat tekijät ovat kuvattu taulukossa artistipersonan oikealla puolella. Uran aikana artistiuteen vaikuttavia tekijöitä ovat muun muassa kollegat sekä heiltä saatu palaute, ahkera tekeminen, elämäkokemukset sekä julkaiseminen. Taulukossa kuvatut termit eivät ole välttämättä tulleet esille kaikkien haastateltavien vastauksissa ja erityisesti niiden painotus eri vastauksissa on jakautunut. Haastateltavien vastauksissa on kuitenkin joidenkin tekijöiden kohdalla havaittavissa myös selkeää samansuuntaisuutta näiden tekijöiden kohdalla. Erityisesti intohimo tai suuri kiinnostus musiikin tai sanoitusten tekemiseen tulevat esille kaikkien artistien vastauksissa.

Ammatillista kehitystä on aiemmissa tutkimuksissa kuvattu neliportaisena mallina: ammattiin tutustumisena, ammattiin opiskeluna, ammatin harjoittamisena sekä ekperttiytensä. Koska haastattelemamme hiphop-artistit eivät ole käyneet formaalia ammattiin

johtavaa koulutusta, sovellamme mallia tähän tutkimukseen sopivaksi. Ammattiin tutustumisena ja ammattiin opiskeluna voidaan pitää niitä tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneet artistien kehitykseen ennen heidän varsinaista uraa ja uran alkumetreillä. Uran aikana artistien voidaan pääosin olevan ammatin harjoittamisen sekä eksperttiyden tasoilla. Uran aikana artistit voivat kuitenkin olla useammilla eri tasoilla samanaikaisesti esimerkiksi opetellessaan jotakin entuudestaan tuntematonta asiaa tehden samalla jo tuttuja asioita (vrt. Nokelainen 2010).

Ammattiin tutustumisen vaiheena voidaan tässä tutkimuksessa pitää lapsuuden kasvuympäristöä, jossa haastateltavat ovat saaneet ensimmäisiä kertoja kosketuspintaa hiphop-musiikkiin tai -kulttuuriin sekä kirjoittaessaan ensimmäisiä riimejä ”pöytälaatikkoon.” Haastateltavien vastauksissa nousee esiin musiikilliset harrastukset kuten koulun kuorot, joskaan musiikilliset harrastukset tai perheen musikaalisuus eivät ole olleet osa kaikkien haastateltavien elämää. Artistit eivät osaa selkeästi määrittellä varsinaista artistiuden alkamishetkeä, mutta oman musiikin julkaisemista muiden ihmisten kuultavaksi pidetään esimerkkinä siitä hetkestä, milloin oma artistius on alkanut tuntumaan todelliselta. Seuraavissa luvuissa on esitelty tarkemmin tutkimuksesta saatuja tuloksia.

5.2 Hiphop-artistius

Suomalaisesta hiphopkulttuurista on vain vähän tutkimustietoa. Westinen (2013) tutki väitöstyössään autenttisuutta hiphop-kulttuurissa. Suomalaista hiphop-artistiutta on aikaisemmin tutkittu vähän, vaikka aihetta sivuavia populaariteoksia aiheesta tosin löytyy. Tässä tutkimuksessa artistiuden käsite määritellään tutkittavien henkilöiden näkemysten pohjalta ja hiphop-artistiuden määrittäminen onkin toinen tämän tutkielman tutkimuskysymyksistä.

Haastateltavat hiphop-artistit näkevät artistiuden käsitteen ytimessä luovuuden ja julkaisemisen. Luovuuteen liittyviä tekijöitä tulee esiin jokaisen artistin vastauksien kohdalla. Haastateltavat näkevät hiphop-artistien luovan taidetta, mutta artistiuden käsitettä

määritellessään yhdistävät he artistiuden myös muihin taiteen aloihin. Luovan tuotoksen julkaiseminen nähdään vastauksissa merkittävänä artistiutta määrittävänä tekijänä. Juuri luovan teoksen julkaiseminen, hiphopin sisällä etenkin autenttisen sisällön julkaiseminen nähdään erottavana tekijänä artistin ja harrastelijan välillä. Autenttista luovaa aspektia eräänä hiphop-kulttuurin tekijänä ovat painottaneet myös Westinen (2014, 12) ja Androutsopoulos (2003 & 2008).

Artistiuteen liittyy etenkin nykyaikana paljon enemmän kuin pelkkä lopullinen luova tuotos. Haastateltavat näkevät artistiuden muodostuvan myös ulkomusiikillisten tekijöiden kautta etenkin korostuneen visuaalisuuden aikakautena. Toki vahva visuaalinen elementti sekä esiintyminen ovat pysyneet oleellisina osina hiphop-kulttuurissa läpi sen historian. Kiteyttäen Heikki Kuula määrittelee kuitenkin artistiksi henkilön, joka tekee luovan teoksen.

Hiphop-kulttuuriin yhdistetään sen alkuperään ja kehitykseen liittyen tiettyjä piirteitä, kuten pukeutuminen, kieli ja muu ulkoinen olemus (Chang 2008, 12). Näiden lisäksi hiphopille on nähty ominaisina esimerkiksi autenttisuus, kilpailullisuus, lokaalius sekä helppo tavoitettavuus (esim. Westinen 2014, 12). Haastateltavat henkilöt näkevät hiphop-kulttuurin monitahoisena, jatkuvasti elävänä ja muuttavana ilmiönä. Esimerkiksi Brädin mukaan hiphop-kulttuuri on ennen ollut silmiinpistävämpää, vaikka hiphop-artistin voi ja saa hänen mielestään nykypäivänäkin tunnistaa katukuvasta.

Suomalaista hiphop-musiikkia tehdään edelleen perinteisen tunnistettavan hiphop-tyylin mukaan, mutta hiphopin tultua osaksi valtaväestön kulttuuria, ovat sen tekeminen ja musiikin sisältö muuttuneet. Hiphop-genre elää jatkuvasti ottaen vaikutteita muista musiikkigenreistä muiden genrejen muuttuessa samaan tapaan hiphopin vaikutuksesta. Vaikka hiphop-musiikki on edelleen hiphop-musiikkia, voi Heikki Kuulan mukaan rap-artisti tehdä minkä tahansa tyylilajin musiikkia. Paperi-T mainitsee haastattelussa erilaisia artistityyppejä, kuten perinteenjatkajat ja hänen mielestään mielenkiintoiset genererajojen rikkojat. Hänen näkemys kuvaa hyvin hiphop-musiikin nykyistä tilaa, joka samoin myös Ideaalin mukaan on pirstoutunut. Uusien tekijöiden musiikkiin mukanaan tuomat elementit eivät täysin muuta hiphop-genreä – eikä muitakaan genrejä – vaan *pirstouttavat* sitä. Rappi pysyy Ideaalin mukaan kuitenkin edelleen rappina. Kulttuurin

muuttuessa on rap erityispiirteensä nähty muutoksesta huolimatta edelleen hiphopin tunnistettavimpana elementtinä (YLE 13.05.2015 Rap tyhmyreille: bilemusiikkia ja politiikkaa).

Hiphop musiikkityylinä voidaan nähdä taiteena muiden taidealojen ja -tyylien tavoin. Hiphopin – kuten muunkin taiteen – tekemiselle on ominaista luovuus (Westinen 2014, 12). Uuden luominen lähtee taiteilijasta itsestään ja kaikki haastatellut mainitsevatkin jollain tavalla luovuuden merkittävyyden artistiutta määriteltäessä. Hiphop-artistin tekemällä luomuksella voidaan nähdä olevan suora yhteys tekijän omaan kokemusmaailmaan, mutta välttämättä artistin tekemä tuotos ei kerro hänestä itsestään. Heikki Kuula muotoilee tämän näin:

”... monesti mulle on tultu sanomaan jotain tosi ihme juttuja ja sit mä vaan et ”Aijaa, toi on vaa tarina.” Jos mun kaikki biisit laittais tällee vierekkäin, niin ei ne o mitenkään selkeesti, eikä ne voikaan olla saman tyyppin tai saman todellisen tyyppin tarinoita.”

Brädin mukaan tällainen omaperäinen itsestään lähtöisin oleva taide muodostaa artistiuden ytimen silloin, kun tuotos saatetaan muiden ihmisten kuuluville tai nähtäville. Oman taiteen julkaiseminen nähdään toisena merkittävänä artistiutta muodostavana piirteensä tutkimuksessa. Esimerkiksi Korpelaisen ynnä muiden (2009) voidaan myös nähdä puhuvan ammatillisesta huippuosaamisesta ja ekspertiydestä vain julkisen toiminnan, kuten kilpailutilanteen tai työelämän yhteydessä.

Useat haastateltavat toivat esiin hiphopin tekemisen niin sanotusti pöytälaatikkoon joko yleisestä näkökulmasta tai omakohtaisesta kokemuksesta. Tällaisen harrastusmaisen toiminnan muuttuminen ammattimaisemmaksi ja näin artistimaisemmaksi vaatii Paperi-T:n mukaan etenkin uskallusta. Ennen omaa artistiksi kasvuaan hän näkee merkittäväksi sen, että on uskaltanut asettaa omat tuotoksensa ulkopuolisten kuultavaksi.

Yleisölle esiintyminen on ollut keskeinen osa hiphop-kulttuuria sen kehityksen alusta lähtien. Katujuhlista lähtöisin oleva kulttuuri on pitänyt tanssimisen ja graffitin lisäksi sisällään voimakkaan visuaalisen elementin DJ:n ja rapparin esiintyessä ja kilpaillessa omilla tuotoksillaan. (Hilamaa & Varjus 2000, 141.) Esiintyminen ja kilpailu ovat oleellisia hiphop-kulttuurin tunnusmerkkejä. Kilpailuvietti hiphop-artistiuteen kuuluvana piirteensä tulee esiin esimerkiksi Heikki Kuulan ja Brädin haastatteluissa. Heikki

Kuula näkee, että hänen urallaan ei ole ollut yhtä kokoaikaista mentoria ehkä siksi, koska oma jo lapsuuden jalkapallopeleissä näkynyt kilpailuvietti olisi saanut hänet yrittämään olemaan parempi kuin mentorinsa. Brädi taas näkee etenkin useampien artistien yhteisbiiseissä korostuvan leikkimielisen artistien välisen kilpailun, jossa kilpailuaspekti syntyy artistien itsetehtyjen riimien välille (vrt. luku 3.1 & Androutsopoulos 2003). Muiden artistien töitä kuunnellaan myös sellaisella korvalla, että mitä hienoja juttuja kaveri tekee ja miten saan itse tehtyä paremmin. Brädi näkee tietyn kilpailullisen aspektin tulleen hiphop-kulttuuriin Bronxin kaduilta sen historiallisen kehityksen kautta (vrt. luku 3).

Esiintyminen ja kilpaileminen ovat alun perin kulkeneet hiphop-kulttuurissa käsi kädessä. Esiintyvien artistien näkeminen on toiminut myös inspiraationa tuleville artisteille. Fintelligensin ja Asan vahva esiintyminen ja visuaalinen tyyli ovat esimerkiksi vaikuttaneet Heikki Kuulan artistiuden kehittymiseen uran alkuvaiheissa. Haastateltavien näkemysten mukaan visuaalisuuden merkitys on muuttunut ja korostunut sosiaalisen median kehittymisen myötä.

Sosiaalisen median välityksellä sekä levy-yhtiöiden toimesta voidaan kuulijoille muodostaa tai voi muodostua artistista jonkinlaista kuvaa. Ruudolf korostaakin median luoman kuvan merkitystä kysymällä haastattelussa:

"Kuin monta artistia on tänä päivänä, mistä joku ei tiedä minkä näkönen tai mitä vaatteita se käyttää? Tai et mitä sen instagramissa tapahtuu. Sillee ainaki nykyartisteist..."

Myös Brädi pohtii haastattelussa median vaikutusta artistiuteen tai artistista muotoutuvaan kuvaan samoin tavoin.

"Kyllä se saattaa olla kääntymässä siihen, että image ja ulkonen kuva painaa entistä enemmän ja enemmän."

Myös muiden haastateltavien näkemykset ovat samansuuntaisia, vaikka useat heistä toivovat artistien tekemän taiteen olevan merkittävin artistiutta määrittävä tekijä. Ruudolfin näkemyksen mukaan on valitettavaa, ettei nykyaikana pelkkä musiikki riitä. Medialla nähtiin kuitenkin olevan artistiudelle myös myönteisiä vaikutuksia sosiaalisen median tehtyä musiikin tuomisesta suurten yleisöjen tietoisuuteen aiempaa helpompaa.

Ruudolf näkee uransa alkuvaiheen omakustanneaikana koko filosofiansa musiikista olleen erilainen. Ideaali taas kertoo aiemmin kiertäneensä viemässä omaa musiikkia kaupasta toiseen. Hän kertookin median myönteisistä vaikutuksista seuraavasti:

”Nykyään on niin paljon helpompi saada ihmisten kuuluviin se musiikki. On toi teknologian kehitys selkeesti helpottanu. Ja media itsessään, sosiaalinen media musiikin markkinointia ja tälleen näin.”

Hiphop-artistin käsite on kokonaisuus, joka muodostuu yksilön omasta kokemusmaailmasta ja tämän tuottamasta taiteesta, vaikkei artisti töissään kertoisikaan itsestään. Lisäksi artistiuteen liittyy musiikillisten asioiden – miten ja millaista musiikkia artisti tekee – ohella koko artistin olemus ja ulkomusiikilliset tekijät, kuten pukeutuminen, puhetyyli sekä artistin näkyvyys sosiaalisessa mediassa. Artistikuva on aina näistä tekijöistä koostuva vastaanottajan yksilöllinen kokemus esiintyvistä hiphop-artistista. Ruudolf kiteyttää vielä aikamme artistista muotoutuvaa kuvaa näillä sanoin:

”On tietenki sääli, että pelkkä musiikki ei riitä [...] Sit jos kattoo rapis, tulee niin paljo samaa rytmii, samaa kamaa ja samoi äänii. Rapataa samal tyylil samoi juttui. Tietenki sul pitää olla Instagrami et sä voit näyttää et sun naama on erilainen ku sen toisen naama. Et sä ees jotenki eroot.”

Yllä Ruudolf tarkoittaa, että Instagram tai muut sosiaalisen median palvelut voivat tuoda yhden erottavan tekijän artistiuteen, jos musiikillisten puolten kautta eroja ei löydy. Hän sanoo tämän kuitenkin pieni pilke silmäkulmassaan todeten samalla, että on hieman muokkautunut nykypäivän menoon. Hän yrittää ymmärtää, vaikka välillä *”hammasta purren.”*

5.3 Intohimo tekemisen perustana

Haastateltavat artistit näkevät luonteenpiirteillä ja yksilön persoonalla yhteyden artistina kasvuun. Tiettyjä tekijöitä tai piirteitä ei nähdä pelkästään poissulkevana tai täysin mahdollistavana artistin luonteenpiirteinä. Intohimolla ja halulla kehittyä nähdään olevan merkittäviä kasvua tukevia tekijöitä. Myös Nevgi & Niemi (2007, 69) ja Ruohotie & Honka (2003, 87–94) ovat puhuneet intohimon ja yksilön halun merkityksestä. Artistien mukaan esimerkiksi yksilön heikkouksien ei nähdä haittaavan, kun ne opitaan itsereflektion kautta tunnistamaan ja artistilla on halu kehittyä. Parhaiden työskentelytapojen löytäminen, tekeminen ja pitkäjänteisyys nähdään tärkeinä artistiuteen vaikuttavina tekijöinä.

Lahjakkuus ei ole artistien mukaan tärkein artistina kasvuun tai menestymiseen vaikuttava tekijä. Esimerkiksi Paperi-T puhuu lahjakkaista ihmisistä, jotka eivät uskalla tuoda itseään esille ja toisaalta lahjattomammista ihmisistä, jotka menestyvät uskaltaessaan tuoda itseään esiin. Artistien mukaan artistina kasvua tapahtuu tahdon, itseluottamuksen ja itsereflektion avulla. Artistina kasvun määritelmä koetaan kuitenkin vaikeaselkoiseksi. Artistit pohtivat paljon haastatteluissaan, mitkä tekijät mittaavat artistina kasvua. Onko artistina kasvu suosiota kuulijoiden keskuudessa vai omaa tyytyväisyyttä tuotoksiin? Artistina kasvun problematiikasta huolimatta kaikki hiphop-artistit näkevät kuitenkin intohimon erittäin keskeisenä tekijänä omalle artistiudelle sekä menestymiselle.

Intohimoa kuvaavat esimerkiksi ne useat tekijät, jotka ovat jo ennen varsinaista uraa johtaneet artisteja hiphop-musiikin ja sen tekemisen äärelle. Samanhenkisten ihmisten kanssa työskentely kerrotaan haastatteluissa hauskaksi ja inspiroivaksi ajanvietoksi. Samoista asioista kiinnostuneiden ihmisten seuraan artistien mukaan on hakeuduttu jo nuorena. Intohimo näyttäytyy tärkeänä tekijänä luovalla alalla myös uran aikana. Inspiraatiolle ja luovuudelle sopivimmat hetket yritetään sitoa parhaiten yhteen muun arjen kanssa. Esimerkiksi Brädi sanoo kokeilleensa kirjoittaa biisejä kahdeksasta neljään -metodilla, jolloin työpäivän lisäksi jäisi aikaa muuhunkin. Hän ei kuitenkaan kokenut tällaista järjestelyä toimivaksi ja työskenteleekin nykyään niin sanotusti inspiraation ehdoilla, usein myöhään iltaisina.

Samoin Ruudolfilla on ollut aikanaan ongelmia uran ja arkielämän yhdistämisen kanssa. 2000-luvun puolivälin jälkeen hän on käynyt jonkin aikaa päivätöissä yrittäen näin yhdistää kirjoittamisen ja hiphopin ulkopuolisen työn teon. Hän on kokenut tämän kuitenkin hankalaksi, minkä lisäksi intohimo rapin tekemiseen on ollut niin suurta, että hän on tehnyt päätöksen ryhtyä *hiphop-artistiksi* täyspäiväisesti. Taloudellisesta epävakaudesta aiheutuvat tekijät ilmenevät myös muiden artistien haastatteluissa. Ne lisäävät menestymispaineita, kun muun siviilielämän taloudelliset asiat ovat riippuvaisia hiphop-uralla edistymisestä.

Paperi T näkee, että luovuus ja taiteellisuus eivät kestä ikuisesti, mikä artistin tulee osata hyväksyä mahdollisesti myös omalla kohdalla. Hän ei tarkoita, että inspiraatio ja luovuus olisivat mahdollisia ainoastaan nuorille artisteille. Yksi voi tehdä parhaat tuotoksensa ensimmäisellä levyllään, toisen pystyessä samaan yhä uudestaan pitkänkin uran aikana. Kolmas voi ajatella kolmekymmentävuotiaana tehneensä todella hienon tuotoksen ja kokevan, ettei jäljellä ole enää mitään annettavaa. Paperi-T kyseenalaistaa myös artistien mielenkiintoisuuden ja relevanttiuden:

"En mä nää, et kaikki artistit pystyisivät olemaan artisteja, ainakaan mielenkiintoisia, relevantteja ikuisesti. Mun mielest se on myös kohtalo mikä pitää hyväksyä, et se voi käydä myös itelle."

Heikki Kuula pohtii nuoruuden ja hiphop-artistiuden yhteyttä etenkin Youtube-ajalla visuaalisuuden ollessa korostuneempaa kuin ennen. Perinteisesti nuoruuteen liitetty musiikkigenre on uudessa tilanteessa, kun genren kanssa samaan tahtiin ikääntyneiden rap-artistien videoita Youtubesta katselevat pikkutyöt eivät välttämättä samaistu paljon ikäistään vanhempien pappojen selitykseen:

"Ketkä pikkutyöt halua kattoo jotain videoo mis joku pappu selittää...?"

5.4 Artistiuteen suuntaavia tekijöitä ennen uraa

Lapsuuden ja nuoruuden kasvuympäristö sekä sosiaaliset tekijät ilmenevät merkittävinä tekijöinä haastateltujen hiphop-artistien vastauksissa artistina kasvun kannalta ennen uraa. Juuri hiphopin maailmasta kiinnostumiseen näyttää vaikuttaneen vahvasti lapsuuden kasvuympäristö ja 1990-luvun alun tarjoamat mahdollisuudet saada kosketuksia kyseiseen kulttuuriin. Jokainen haastateltavista näkee tärkeäksi mainita milloin on konkreettisesti kuullut hiphop-musiikkia ensi kerran ja mitä kautta siihen on saanut mahdollisuuden. Se nähdään merkittävänä yksittäisenä hetkenä kiinnostuksen heräämiselle ja tulevaisuuden uran mahdollistamiselle. Merkittäviksi tekijöiksi ennen uraa nähdään myös muu musiikki ja taide, samanhenkinen porukka sekä erilainen tekeminen ja kokeilu. Koululla ja kodilla nähdään olevan merkitystä näiden tekijöiden mahdollistajana sekä tukijana lapsuuden ja nuoruuden eri vaiheissa. Myös mentoreiden ja esikuvien tuen ja avun merkitys tulee esille erityisesti tekemiseen tutustuttaessa sekä musiikin teon alkuvaiheissa.

Heikki Kuulalla hiphop-kulttuuri saapui lapsuuden kalliolaiseen pihapiiriin Yhdysvalloista muuttaneen pojan mukana. Yhdysvaltalainen rap-musiikki, graffitit ja skeittauskulttuuri tulivat tutuksi Kaliforniasta muuttaneen vanhemman pojan vaikutuksesta vielä muuten hiphop-kulttuurin kannalta hiljaisessa Suomessa. Ruudolfilla ensimmäinen yhteys hiphop-kulttuuriin muodostui yhdysvaltalaisen isän kautta, kun taas Brädi kertoo hiphopin kuuluneen vahvasti lahtelaiseen koripallokulttuuriin idolien, pukeutumisen ja pihapeleissä mankasta soitetun musiikin kautta. 1990-luvulla kuunneltu rap-musiikki on ollut suureksi osaksi yhdysvaltalaista, koska Suomessa on elely lyhyen huumorirap-aikakauden jälkeen hiljaista 1990-lukua suomirapin suhteen (Westinen 2014, 38–39). Artistit puhuvat hiphop-musiikin kuuntelun lisäksi myös muun musiikin kuuntelemisesta ennen oman artistiuden alkua. Heikki Kuula on sitä mieltä, että kaikki nähty tai kuultu taide vaikuttaa hänen omaan artistiuteensa. Samaan tapaan Paperi T näkee, että vaikutteita on tullut yli genre- ja taiderajojen, mutta hiphop-vaikutteet ovat omansa.

Kasvuympäristöstä puhuttaessa tutkimustuloksissa tulee useasti esille samanhenkisten ihmisten merkitys. Useat haastateltavat kertovat viettäneensä aikaa tai hakeutuneensa samanhenkisten ihmisten seuraan hiphop-artistiuden alkumetreillä tai jo aikaisemmin. Esimerkiksi Brädi kertoo samanhenkisten kavereiden löytäneen toisensa vähän kuin it-

sestään, kun Lahden kokoisessa kaupungissa samoista asioista kiinnostuneet ovat voineet hakeutua toistensa seuraan tai tutustuneet esimerkiksi koripalloharrastuksen kautta. Heikki Kuula taas sanoo hakeutuneensa samanhenkisten ihmisten seuraan ja tykkää edelleen tehdä yhteistyötä samanhenkisten ja -tyylisten ihmisten kanssa. Paperi T ei peruskoulussa ollut kiinnostunut enemmistöikäistensä kiinnostuksen kohteista, kuten jääkiekosta, mopoista tai paskasta musasta. Musiikista ja taiteesta kiinnostuneelle nuorelle samanhenkisten kavereiden löytäminen on ollut vaikeaa ja hän onkin viettänyt paljon aikaa omissa oloissaan. Vähän vanhempana hän on kuitenkin löytänyt samanhenkisiä ihmisiä, mistä lopulta muodostuivat omat sosiaaliset ympyrät.

Haastateltujen hiphop-artistien kasvuympäristöissä voidaan nähdä korostuvan lokaaliuden merkitys. Juuri tietyllä eleyllä kasvuympäristöllä ja helposti erikseen eriteltävillä tekijöillä voidaan nähdä olleen vaikutusta artistina kasvulle. Aikatekijät huomioon otettaessa lokaalisuus eli paikallisuus korostuu 1990-luvun alussa Suomessa vielä nuoren hiphopkulttuurin kohdalla. Kasvuympäristön tekijöissä juuri lokaalit kosketusmahdollisuudet hiphop-kulttuuriin ilmenevät haastateltavien vastauksissa ensimmäisistä hiphop-kokemuksista Suomessa. Pääkaupungin kalliolainen pihapiiri, johon on saapunut amerikkalainen nuori tai Lahden koripallopiirit voidaan nähdä koko Suomen mitta-kaavassa lokaaleina mahdollisuuksina hiphop-kulttuuriin tutustumisen ja sen toteuttamisen kannalta. Ruudolfilla hiphop-kulttuuri tai samanhenkiset henkilöt eivät kuuluneet lapsuuden kasvuympäristöön, mutta isän kanssa tehtyjen Yhdysvaltojen matkojen jälkeen pääkaupunkiseudulla asuminen ja lähipiirin apu ovat mahdollistaneet kiinnostuksen kohteiden perään hakeutumisen.

Lokaalia rajoittavana tai mahdollistavana tekijänä ei voida kuitenkaan yleistää. Haastateltavista Brädi pohtii lokaalisuuden merkitystä hiphop-artistiuden kehittymiselle käyttäen esimerkkinä The Megaphone State -hiphopduon kehitystä. Brädi näkee ulkomaa-laistaustaisen Tampereen takaa metsästä kotoisin olevan tumman kaverin ponnistaneen unelmansa perässä ”*keskeltä ei yhtään mitään.*” Brädi näkee kuitenkin vaikeaksi ilman minkäänlaista tukiverkostoa hiphop-artistiksi ponnistamisen. Ekowin ja The Megaphone Staten kohdalla hän näkee mainittujen artistien lähteneen unelmiensa perässä toteuttamaan liekkiään: hakeutuneen samanhenkiseen ympäristöön, jossa saa paremmin

tukea omalle kehitykselle. Tämän näkemyksen kohdalla ei negatiivista lokaalia vaikutusta voida nähdä artistiutta rajoittavana tekijänä, jos artisti omaa mainitussa ympäristössä vain tarpeeksi paloa ja intohimoa omaan asiaansa.

Erityisesti artistiuden kehittymisen alkumetreillä kokeneemmilla musiikin tekijöillä koetaan olevan merkittävää vaikutusta oman artistiuden kehittymiselle. Valmentajien, mentorien ja kokeneempien tekijöiden merkityksellä on todettu olevan vaikutusta oppijan kehittymiselle aiemmissakin tutkimuksissa. Myös Korpelainen ym. (2009, 37) ovat todenneet, että valmentajilla on merkitystä erityisesti kiinnostuksen heräämisessä uran alkuvaiheissa. Uran alkuvaiheessa kokeneemmat musiikin tekijät nähdään inspiraation lähteenä sekä esimerkkinä omalle tekemiselle. Vaikka kollegoiden ja erityisesti artistien arvostamien kollegoiden palautteella nähdään olevan merkitystä vielä tälläkin hetkellä, suoranaisten esikuvien merkitys uran myöhemmissä vaiheissa on vähentynyt. Esimerkiksi Ruudolf kertoo edelleen katsovansa ylöspäin häntä eteenpäin vieneitä vanhempia kotimaisia artisteja, mutta sanoo näkevänsä ja ymmärtävänsä nykypäivän artisteja ja artistimaailmaa sisältäpäin sen verran enemmän ettei enää idolisoi ketään, vaikka pitäisi heidän musiikistaan.

Kaikki haastateltavat tuovat esille kodin merkityksen omalle artistiuden kehittymiselle. Kotoa saatu tuki, kannustus, kasvatus sekä kokemukset mainitaan merkittävänä tekijöinä omalle artistiudelle sekä artistiuden mahdollistumiselle. Kotikasvatus ja -ympäristö sekä vanhempien tuki mainitaan kaikkien haastateltavien vastauksissa. Vanhemmat ovat tukeneet artistien harrastusta niin henkisellä kuin materiaalisella tavalla. Henkisenä pääomana vastauksissa tulee esiin esimerkiksi Brädin äidiltään perimät moraalikäsitteet sekä Ideaalin vanhemmilta saama kannustus. Paperi-T kokee, että kotoa ei ole tullut ainakaan painostusta mihinkään suuntaan elämässä. Materiaalisen pääoman kohdalla Ruudolf puhuu äitinsä antamasta taloudellisesta tuesta, kun musiikin tekeminen on ollut vielä harrastusvaiheessa:

"Mun mutsi tuki itse asiassa mun harrastusta sillain, et se oli yksinhuoltaja mut silti se laitto kuitenkin rahaa ku mä ruikutin et mä haluisin jonku levarin tai sämplerin ja aina välil jotain."

Kotoa saadun tuen lisäksi artistit kokevat – Ruudolfia lukuun ottamatta – koululla olleen myönteistä merkitystä heidän artistiuden kehittymiselleen. Myös Ruudolf näkee

koulun tarpeellisena yleissivistävien asioiden oppimiselle, mutta artistiutensa kehittymiseen hän ei koe formaalilla koulutuksella olleen merkitystä. Muut haastateltavat kokevat koululla olleen vaikutusta. Artisteista Brädi sekä Ideali kertovat nuorena laulaneensa koulun kuorossa. Ideali kokeekin koulussa musisoinnin kehittäneen myönteisesti muun muassa sävelkorvan ja laulutaidon kehittymistä.

Vaikka formaali koulu ja koulutus eivät ole tarjonneet artisteille valmiita työssä tarvittavia valmiuksia, on koululla selkeästi ollut merkitystä useiden artistien kehitykselle. Artisteilta on kysytty myös olisivatko he toivoneet koululta joitain sellaisia valmiuksia, joita olisivat mahdollisesti itse jääneet kaipaamaan. Brädin ajatus kiteyttää monien muiden artistien samansuuntaiset ajatukset seuraavassa vastauksessa:

”Kyl mä sanon joka paikassa, että koulusta on hyötyä ja on hyvä opiskella. Ja ei mulle sille meidän Suomen peruskoulutukseen oo oikeen mitään sanomista. Mutta totta kai sitä niinku toivois, että lasten ja nuorten luovuutta ja itsensä toteuttamista jollain tapaa enemmän ruokittais. Lapset soittamaan ja muuta.”

Näkemyksessään Brädi toivoo, että peruskoulussa tuettaisiin lasten ja nuorten luovuutta ja itsensä toteuttamista jollain tapaa nykyistä enemmän. Yleinen näkemys haastateltavilla on, että koulun ei tulisi ainakaan rajoittaa lahjakkaiden lasten itsensä toteuttamista. Heikki Kuula näkee eräänlaisena haittapuolena lahjakkuuden ja oman itsensä toteuttamiselle sen, miten koulussa monet asiat tehdään aina samalla tavalla koko luokan kesken, vaikka kaikki tekisivät kuitenkin eri tavalla. Itsensä kohdalla hän näkee, että toimivampaa olisi ollut esimerkiksi antaa erilaisia vaihtoehtoja ja aiheita tekemiseen, joista oppilas voisi valita ja ottaa selvää. Tällaisesta eriyttämisestä on puhunut esimerkiksi Marja-Aho (2003).

Oppilaan luovuuden ja itsensä toteuttamisen tukemisessa erityinen merkitys nähdään opettajalla (myös Kiviluoma & Leogrande 2009, 65). Opettajan ja oppilaan kohtaaminen tulee esiin muutamilla haastatelluista artisteista. Paperi-T puhuu opettajien merkityksestä aikuisina auktoriteetteina, jotka ymmärtävät jollain tasolla oppilasta ja ovat tämän kanssa samaa mieltä. Hän pukee ajatuksensa sanoiksi seuraavasti:

”On tosi tärkeätä, et siel on se yks maikka joka hiffaa sut [...]Et sä löydät sen jonku etenki siin iäs, ku sä oot viel kauheen vastaanottavainen nuori ja epävarma ittestäs,

niin siel ois se joku tyyppi joka on sillee et 'Joo, jatka tätä.' Se on varmasti tosi tärkeätä. Se on tärkeempää ku se, et sä valmistut sielt koulust. Mul nyt ei o suoranaisestä sellast ollu koskaa, mut ehkä jotain semmost pientä ois kaivannu. [...] Mut emmä tiää pitäääks peruskoulun alkaa mitää artistiutta opettamaan."

Poikkeuksetta kaikille haastateltaville ensimmäiset kokemukset rapista ovat olleet amerikkalaista rappia. Suomenkielistä rappia on ollut vähemmän saatavilla 1990-luvulla (Westinen 2014, 39) ja siitä saadut vaikutteet nähdäänkin eri tavalla. Kun amerikkalainen rap-musiikki on esitelty kokonaan uuden mielenkiintoisen kulttuurin, on suomi-rap vaikuttanut myöhemmin eri tavoin haastateltavien artistina kasvuun. Suomenkielisen rapin lyödessä läpi vuosituhaten vaihteessa näkee Heikki Kuula esimerkiksi Fin-telligensin tai Asan visuaalisen vahvuuden vaikuttaneen jollain tavoin omaan käsitykseensä artistiudesta.

5.5 Uran aikaiset tekijät

Useat haastateltavista artisteista kokevat artistiuden alkamisen ajankohdan olevan vaikeasti määriteltävä, sillä hiphop-musiikin tekeminen on useimmilla lähtenyt harrastustoiminnan kautta. Ruudolf kokee oman artistiutensa alkaneen siitä hetkestä, kun hän itse on alkanut tehdä musiikkia. Useimmat haastateltavat sanovat yleisölle musiikin julkaisemisen olleen sellainen hetki, kun oma artistius on alkanut tuntumaan konkreettiselta. Myös Brädi kertoo oman musiikin julkaisemisen merkittäväksi artistin alkutekijäksi ja varmuus omasta artistiudesta on tullut kokemuksen kautta. Hän muotoilee asian seuraavasti:

"Mä muistan elävästi ensimmäisessä oikeessa studiossa. Se oli vuonna -98 ja silloin ei todellakaan siellä kopissa ollu hiphop-artisti vaan pieni pelokas poika. Semmonen ihan eka oma kuva ja mitä haluaa olla tääl suomirapin genrellä tuli viimeistään sit, kun virallisii omii soololevyi... 2010 tuli ensimmäinen Rähinän julkasema mun debyytti niin sitten kun sitä omaa keikkaryhmää veti."

Artistit kokevat että musiikillinen kasvu ja artistina kasvu eivät välttämättä kulje käsi-kädessä. Heikki Kuula ajattelee artistina kasvun olevan lineaarista mutta artistiuden kehittyessä musiikilliset tai muut taiteelliset tuotokset voivat olla heikompia kuin artistiuden alkuvaiheessa. Kuula ei kuitenkaan näe tarpeelliseksi vertailla eri aikoina tehtyjä teoksia, koska ne ovat aina omanlaisiaan erillisiä taideteoksia. Kuula muotoilee artistiuden ja musiikillisen kasvun lineaarisuutta seuraavasti:

”Periaatteessa vois ajatella, että se (artistina kasvu) on lineaarista koko ajan artistina. Jos on semmost tietotaitoo niin ei voi mennä takapakkii. [...] Tavallaan jos sitä mitatais sitä musiikin onnistumista, niin tottakai se voi välillä olla huonompaa ja välil parempaa.”

Myöskään Ruudolf ei koe musiikin kehittyvän aina lineaarisesti. Hänen vastauksessaan luovuus korostuu yksittäisenä erottavana tekijänä artistin työn ja esimerkiksi kädentaitojen välillä. Artistin tuottamaan tuotokseen ei vaikuta ainoastaan artistin omat tiedot ja taidot vaan myös luovuus, joka vaatii haastateltavien mukaan artistilta luovaa tilaa. Ruudolfin mukaan hän on tehnyt omasta mielestään parhaimmat albuminsa 2000-luvun alussa, samoihin aikoihin uskoon tulemisen kanssa. Ruudolfin artistina kasvu ei ole ollut tasaista nousua. Onnistuneimmista levyistään hän puhuu näin:

”Parhaat levyt tuli varmaan 2003–2004. Ei silleen parhaat et mä mieluiten kuuntelisin niitä nyt, vaan mä tiedän et ne on ollu ehkä puhtaimmat mun sydämen tuotokset, mitä mä oon ikinä tehny musiikin saralla. Mä onnistuin purkaa sen hetkisen minän parhaiten siihen levylle.”

Vaikka hyvien artistien tulee uransa aikana oppia myös paljon musiikkiin liittyviä teknisiä taitoja, ei huippuartistia voida verrata esimerkiksi kädentaitojen huippuosajaan, joita muun muassa Nokelainen (2010) on tutkinut. Artistin kehityksessä ei välttämättä pystytä siis tunnistamaan yhtä erotettavia kehitysaskelleita, kuin kädentaitojen ammateissa. Esimerkiksi maalarin ottaessa käyttöön oppimiaan uusia tekniikoita, ei kaikki artistina kasvun tuoma kehitys näy musiikissa.

Artistit pohtivat millä heidän menestymistään mitataan. Heikki Kuulan aiempi määritelmä artistien työstä taiteena, jota ei voi verrata, on saanut nykyaikana lukuisia eri arvioinnin tapoja. Hän kertoo artistin saavan Spotify-klikkien kautta artistitulojen lisäksi

palautetta biisin vastaanotosta, kun tovi sitten Youtube-katselukerrat ovat vielä merkinneet enemmän. Artistit näkevätkin tällaiset teknologian ja median synnyttämät palauteväylät eräänlaisina suosion mittareina. Tämän lisäksi median kehittyminen on tuottanut useita helppoja musiikin julkaisemisen ja mainostamisen väyliä, mutta toisaalta sosiaalisen median kontrolloimattomuus aiheuttaa artistille myös haasteita. Heikki Kuulan mukaan kontrollointi omasta julkisuuskuvasta on ollut ennen helpompaa:

”Ainakin some vaikuttaa siihen, että sitä (artistista julkaistavaa kuvaa) ei voi kontrolloida niin paljoa. Ennen sä oot voinu et ’Mä laitan nää kuvat, nää kolme kuvaa jakoo itestäni tän musiikin yhteydessä.’ Nyt kun kaikilla on kamerat tuol, sä et voi kontrolloida jotain tekstei oikein et miten sua filmataa ja tälle.”

Julkaistessaan musiikkia artisti altistaa taiteensa myös muunlaiselle arvioinnille ja palautteelle. Yleisön palautteella on merkitystä artistille, vaikka artistien näkemykset yleisöltä saatavasta palautteesta poikkeavatkin jossain määrin toisistaan. Yhteisenä näkemyksenä koettiin toive siitä, että oma musiikki löytäisi kuulijan. Kappaleiden ja albumien uppoaminen yleisöön on ensisijaista palautetta, joka saadaan musiikkipalveluiden, soittolistojen, levymyynnin ja esimerkiksi keikkakokemusten kautta. Esimerkiksi Ideaali näkee palkitsevaksi fanien suoran palautteen keikoilla, kun on kuullut musiikkinsa koskettaneen faneja henkilökohtaisella tavalla. Tällainen palaute on positiivista palautetta, joka auttaa artistia jaksamaan ja muistuttaa eräällä tavalla, miksi artistin työtä tekee. Samantyylliseksi eteenpäin vieväksi palautteeksi voidaan nähdä Brädin mukaan, kun artistin tärkeäksi kokema sanoma on koettu merkitykselliseksi myös kuulijan kannalta.

Musiikin tavoittaessa kuulijat sen uppoaminen yleisöön on ensisijaista palautetta. Merkittäväksi palautteeksi nähdään myös esimerkiksi Paperi T:n mukaan kaikenlainen musiikkikritiikki ja -journalismi, millä on pelkän arvionnin lisäksi tärkeä rooli jo pelkästään musiikkikulttuurin kannalta. Paperi T puhuu kuitenkin myös paljon turhasta palautteesta, millä ei ole artistina kasvulle juuri annettavaa. Tämmöistä on muun muassa keikoilla humalaiselta yleisöltä tuleva palaute tai neuvot miten jokin olisi tullut tehdä. Paperi T ja Heikki Kuula pohtivatkin sitä, miten kaikilla on jokin mielikuva tietystä artistista ja tämän tekemästä musiikista ja miten tämän mielipiteen julki lausuminen tuntuu olevan paljon helpompaa, kuin esimerkiksi kassatyöntekijälle palautteen antaminen. Artistit pohdiskelevatkin tällaisen palautteen merkitystä seuraavasti:

Paperi T: *"Jengi tulee et 'Sä teet ihan paskaa musaa!' Mä muistan miten mä oon jun-
nuna kelan jostain, jotka mun mielest on tehny väärin tai ollu epäaitoi, ni mä oon ollu
sillee et 'Vittu jos sen jätkän näkisin ni mä sanoisin sille, et haistappa jätkä vittu.' Sillee,
ihan ku sit jäbää kiinnostas, mitä joku 13-vuotias Henri Pulkkinen sust..."*

Heikki Kuula: *"Kyl sit varmaan kiinnostas, jos joku 13-vuotias Henri Pulkkinen tulis
sulle Porvoosta avautuu. Se on viel pahint, et se oikeesti varmaan sit artistii kuitenkin
aina vähän kiinnostaa."*

Paperi T: *"Siin kiinnostaa se, et joku toinen ihminen tulee yhtäkkii sulle randomist ker-
tomaa kuinka perseest sä oot..."*

Heikki Kuula: *"Nii ketä et tunne..."*

Paperi T: *"Niih, se on kyl sairas juttu."*

Yllä oleva Paperi-T:n ja Heikki Kuulan keskustelu kuvaa, miten artistit ymmärtävät työnsä aiheuttavan mielipiteitä jokaisessa ja miten julkisuuden henkilöstä on helpom-
paa laukoa suoraakin palautetta. Vaikka tällainen palaute ei ole mitenkään rakentavaa,
artisteja näyttää aina vähän kiinnostavan kaikenlaiset mielipiteet, jopa 13-vuotiaalta
porvooolaispojalta. Rakentavana palautteena artistit kokevat ensisijaisesti muilta artis-
teilta ja kollegoilta saatavan vertaispalautteen, vaikka kuuntelijoidenkin palautetta
kuunnellaan ja arvostetaan. Haastateltavien mukaan kollegat kiinnittävät artistien tuo-
toksissa huomiota oleellisiin seikkoihin. Brädi kertoo haastattelussaan, että suomalaisia
musiikin kuuntelijoita koskettavat ensisijaisesti sanat. Kollegat taas huomaavat esimer-
kiksi musiikillisesti tai sanoituksellisesti taitavia teknisiä valintoja, joiden eteen artisti
on tehnyt töitä. Brädi sanoo haastattelussa seuraavasti:

*"Maallikko suomalainen kuuntelee suomirappia ja suomihiphopia semmosel korval, et
mitä toi jätkä sano. Mihinkään perehtymättä, et onks toi nyt teknisesti vaikka taitava tai
onks sillä hyvä flow tai tekeeks se jotai siistei juttui."*

Palaute nähdään siis hyödyllisenä oman kehittymisen kannalta. Palautteen laadun ja sen
antotavan on nähty vaikuttavan palautteen saajan halukkuuteen muuttaa toimintatapo-
jaan. Lisäksi palautteen luotettavuudella on nähty olevan merkitystä palautteen saajalle.
Arvioinnin ja palautteen seurauksena voi myös tapahtua itsereflektiota. (Berlin 2008,

25–27.) Nykypäivän muuttuvassa työelämässä pärjätäkseen tuleekin omata kyky, halu ja tahto oppia jatkuvasti (Ruohotie 2005, 200). Tämä ajatus sopii toisaalta artistien mainitsemaan intohimoon mutta toisaalta myös itsereflektioon, josta artistit puhuvat.

Kaikki artistit kertovat reflektoivansa omaa työtään sekä toiminnanaikaisesti että toiminnan jälkeen. Kaikkien artistien mukaan oman työn tarkastelulla eli reflektoinnilla on merkitystä omalle kehitymiselle. Esimerkiksi Brädi kertoo kuuntelevansa omaa musiikkiaan sen työstämisen aikana hyvin yksityiskohtaisesti, jotta pienetkin yksityiskohdat hioutuisivat omaa korvaa miellyttäväiksi. Ideaali taas sanoo toisinaan kuuntelevan esimerkiksi pitkillä ajomatkoilla omia levyjä ja pohtivan, mikä niissä on ollut onnistunutta ja mitä voisi parantaa. Artistien itsereflektiota kuvaavat myös heidän melko tarkka itsetuntemus ja omien vahvuuksien ja heikkouksien tunnistaminen. Muun muassa Ruudolf tunnistaa uransa ajalta hetkiä, jolloin hän kokee onnistuneensa musiikillisesti parhaiten:

”Mä olin myös semmosen niin avoimes tilas et mulla ei ollu mitään filterii siinä. Siinä hetkel yhdisty parhaiten se rehellisyys, huumori ja nuoruuden into.”

Vaikka Ruudolf mainitsee edellisessä kommentissa parhaiden levyjensä tulleen hyvin varhain, nähdään kokemuksella ja tekemisellä olevan valtavaa merkitystä artistina kehitymiselle. Kaikki artistit puhuvatkin tekemisen ja kokemuksen myötä tulevasta oppimisesta ja kehitymisestä. Erityisesti sosiaalisen median helpotettua musiikin levittämistä nopeasti suuren yleisön tietoisuuteen, on nykyaikana äkillinen valtaisa menestyminen mahdollista ilman pidempää kokemusta ja sen mukanaan tuomaa tietotaitoa. Artistit näkevätkin äkillisen menestymisen usein artistille vaarallisena ja kuvaavat äkillisesti saatavan menestyksen jäävän usein lyhytlentoiseksi. Pitkän kokemuksen omaava Brädi kertoo äkillisestä menestymisestä seuraavasti:

”...Et ei sinne voi tost noin vaan heittää, vaikka sä tekisit kotona yhtäkkiä biisin, mikä on joku Youtube-ilmio ja levy-yhtiö poimii sut siitä. [...] Jossain kohtaan tulee karahaan kiville ja sit harmittaa, ku ei ookkaan sitä pohjaa. Tosi kasvattavaa hommaa ja mones vaihees muokannu muaki moneen suuntaan tai toiseen. Ja sit joskus on pitäny ottaa takapakkia, et tää ei ehkä oo se tyyppi mikä mä haluisin peillis olevan. Et sitten on väännetty taas pari piiruu toiseen suuntaan.”

Yllä olevassa sitaatissa Brädi myös kuvailee, miten vastoinkäymisten hetkellä omaa toimintaa on täytynyt hieman tarkastella ja muuttaa. Jälkeenpäin katsottuna myös vastoinkäymiset nähdään kasvattavina ja myös oma itsetuntemus on parantunut:

"Kyl se vaan niin on, et ku kilsoi tulee ja ikää tulee niin on vaan vakiintunu se, että mikä jätkä tää oikeestaan onkaan."

Kuitenkaan työkokemuskaan ei riitä yksistään tekemään ammattitaitoisesta henkilöstä eksperttiä vaan siihen vaaditaan lisäksi jatkuvaa itsensä kehittämisen taitoa ja tahtoa (Nokelainen 2009, 6). Myös tutkittavat artistit ovat kokeneet tärkeäksi halun kehittää omaa toimintaansa vastoinkäymisiä kohdatessaan. Esimerkiksi Ideaali näkee jo pitkältä omakustanneajalta tulevan kokemuksen kautta vastoinkäymiset peiliinkatsomisen paikoina ja itsensä kehittämisen mahdollisuuksina. Veljensä Jay Who?:n kanssa musiikkia levyttävä Ideaali kokee heidän musiikkinsa kehittyneen myös luovista konflikteista ja yhteenotoista veljesten välillä:

"... aikanaan julkasin omakustanteena musiikkia soolona. Silloin oppi siihen, että pitää olla selkeet deadlinet. Sit taas Janne haluaa viilata studiolla ja mä huudan vieressä, että tää biisi on valmis jo. Tavallaan ilman Jannen viilausta biiseistä tulis hyviä edelleen, mutta varmaan jotain niistä jäis puuttumaan. Jos en ite potkis siin omal asenteel sitä, ei ikinä saatais julkaistua mitään."

Yllä olevan Ideaalin sitaatin tavoin pitkän kokemuksen kautta nähdään löytyvän omat parhaat työtavat ja oman itsetuntemuksen nähdään kehittyvän. Kokemuksen ja itseluottamuksen kautta myös itsetuntemus paranee, kun tietää voittaneensa aiemmat vastoinkäymiset ja kehittyneensä niistä. Itseluottamus ja rohkeus nähdäänkin oleellisiksi jaksamisen kannalta. Ilman luottamusta omaan tekemiseen eivät artistit usko menestymisen olevan mahdollista.

Kokemuksen kautta saatavien tekijöiden lisäksi koululla ja koulutuksella nähdään olevan merkitystä artistina menestymisessä. Vaikka koulutus ei vastaisikaan täysin omaa ammattia, nähdään siitä olevan hyötyä ehkä joillakin muilla tavoin. Brädi näkee oman talousalan BBA-koulutuksensa hyödylliseksi kaupalliseksi osaamiseksi musiikkibisneksessä:

”Kyllä tää on pitkälti kaupan ala kuitenkin. Tuol ku näkee vanhoi opettajii, niin sanon että kyl sielt hemmetin kuivalt kansantaloustieteentunnilt jotain jäi, et näyttää miten noi rattaat pyörii. Oon ihan varma et koulutuksel on vaikutus ja paikkansa tossa.”

Heikki Kuula taas näkee taiteen, grafiikan ja viestinnän alojen opinnoista olleen hyötyä omalla urallaan. Kuula on musiikin tekemisen lisäksi kokenut saaneensa kyseisistä opinnoista työkaluja esimerkiksi musiikkivideoiden, albuminkansien ja muiden visuaalisten elementtien suunnitteluun ja laatimiseen. Artistiksi kehittävän koulutuksen puuttuessa haastateltavat artistit näyttääkin saaneen ammattiin liittyviä tietoja ja taitoja muun koulutuksen ja tekemisen kautta.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET JA YHTEENVETO

Tämä tutkimus on lähtenyt liikkeelle kiinnostuksesta hiphop-artistien ammatilliseen kasvuun vaikuttavista tekijöistä työssä, johon ei ole olemassa formaalia koulutusta. Saadut tutkimustulokset hiphop-artistien ammatillisesta kehittymisestä ovat samansuuntaisia aiemman ammatillista kasvua koskevan teorian kanssa. Hiphop-artisteilla kokemuksen ja informaalin koulutuksen merkitys voidaan nähdä korostuvan perinteistä ammatillista kehittymistä enemmän. Yksilöön liitettävillä tekijöillä, kuten intohimolla ja itseluottamuksella on tulosten mukaan iso merkitys artistien kehitykselle. Erittäin tärkeänä tekijänä artistit tuovat esiin myös esikuvien tai muiden arvostamiensa vanhempien tekijöiden merkityksen etenkin uran alkuvaiheessa. Lisäksi kasvuympäristöllä voidaan nähdä olevan keskeinen rooli artistin uralle suuntautumiseen. Tämän tutkimuksen tuloksissa tulee kuitenkin ilmi artistina kasvun määrittämisen haasteet: millä mittareilla mitata artistina kasvua?

Haastateltavat artistit pohdiskelivat artistina kasvun mittareita. Mittaako artistina kasvua parhaiten Spotify- tai Youtubemenestys, rapparin oma tyytyväisyys levyihinsä vai muu palaute ja suosio? Haastateltavien pohdinnoissa artistina kasvun mittaamisesta tuli esiin myös muita tekijöitä, kuten musiikkikritiikki ja -journalismi tai levymyynti. Tässä tutkimuksessa artistina kasvun mittareita ei ole selkeästi määritelty, vaikka kaikkien haastateltujen artistien voidaan nähdä olevan omalla alallaan menestyviä. Tutkimustulosten perusteella voidaankin pohtia, ovatko artistien mainitsemat tekijät vain vaikuttaneet artistiuteen vai ovatko ne myös kasvattaneet artistia ammatillisesti. Vaikka kaikkien tutkimustuloksissa artistina kasvuun liitettävien tekijöiden ei voida välttämättä selkeästi osoittaa johtavan artistina kasvuun, voidaan tutkimustulosten perusteella kuitenkin erotella sellaisia tekijöitä, jotka ovat myönteisesti tai kielteisesti vaikuttaneet artistien kehittymiseen.

Erityisen myönteisenä vaikutuksena omalle artistina kasvulle haastateltavat henkilöt kokivat etenkin uran alkuvaiheissa jonkun kokeneemman tekijän esimerkin, palautteen sekä kannustuksen. Yksilöön liitettävistä tekijöistä myönteisenä artistiudelle koettiin intohimo sekä itseluottamus. Aiemmassa ammatilliseen kasvuun liitettävässä teoriassa oppiminen on jaettu kahteen metataitoalueeseen. Niistä toinen liittyy oppijan itseohjautuvuuteen ja toinen yhteistoiminnallisuuteen oppimisprosessissa (ks. luku 2.1). Yhdeksi keskeisimmäksi itseohjautuvuuteen liittyväksi oppimista ennustavaksi tekijäksi on todettu oppijan luottamuksen omiin kykyihin. (Nevgi & Niemi 2008, 64–68.) Tämä tulos tuli esille myös tässä tutkimuksessa. Luottamus omiin kykyihin saattaa jopa korostua formaalin koulutuksen puuttuessa.

Kuten aiemmin on mainittu, tällä hetkellä hiphop-artistille ei ole artistiksi suuntaavaa formaalia koulutusta. Lisäksi artisteilla ei ole ollut ainakaan koko uran aikaista mentoria tai valmentajaa, joka opettaisi artistin työssään tarvitsemia valmiuksia. Tutkimustulosten pohjalta on syytä pohtia onko artistilla muuta mahdollisuutta kehittyä kuin itse-reflektion sekä muilta saatavan palautteen kautta. Kaikki haastateltavat hiphop-artistit kokivat muilta saatavan palautteen merkitykselliseksi erityisesti uran alkuvaiheissa. Tällöin oman suunnan hakeminen artistina on todennäköisesti ollut vasta aluillaan.

Tässä tutkimuksessa muodostuva käsitys suomalaisesta hiphop-artistiudesta tukee täysin Androutsopouloksen (2003) laatimaa viiden erityispiirteen mallia (ks. luku 3.1). Helppoon saavutettavuuteen, esitettävään luonteeseen, kilpailulliseen aspektiin ja lokaaliuden merkitykseen liittyviä tekijöitä tulee kaikkia esiin haastateltujen artistien vastauksista. Yksilöllisen tyylin merkitys on myös oleellinen osa suomalaista hiphop-kulttuuria, mutta se ei tässä tutkimuksessa painottunut muiden neljän erityispiirteen tavoin, koska tutkimuksessa käsiteltiin artistina kasvua. Vastauksista tulee kuitenkin ilmi selvä ymmärrys siitä, miten esimerkiksi artistien välinen kilpailu hiphop-kulttuurin sisällä myös Suomessa muodostuu ensisijaisesti juuri itse tehtyjen riimien ympärille (vrt. myös Androutsopoulos 2003).

Kilpailu on oleellinen osa hiphop-kulttuuria globaalisti ja olisikin mielekästä pohtia syitä, mistä se johtuu tarkemmin. Esimerkiksi artistien kilpailuvietti (vrt. esim. Heikki Kuula, Brädi) voi olla yhtenä kilpailullisuuden muodostajana, mutta toisaalta formaalin koulutuksen puuttuessa hiphop-artistille ei ole tarjolla tietyn koulutuksen tarjoamia pätevyyskykyjä ja arvostusta, jolloin tästä arvostuksesta kilpaillaan kulttuurin sisällä sen

omin keinoin, esimerkiksi riimein. Formaalin koulutuksen seurauksia Androutso-pouloksen (2003) mallille ja etenkin helpolle saavutettavuudelle on syytä pohtia. Antaisiko hiphop-artistiuteen tähtäävä formaali koulutus mitään uutta hiphop-kulttuurille vai veisikö se siltä jopa jotain oleellista pois? Juuri helpon saavutettavuuden vuoksi hiphop tarjoaa väylän kelle tahansa osallistua ja toteuttaa itseään. Formaali koulutus voisi mahdollisesti rajata kulttuurin parissa toimijoita ja muuttaa sen sisältöjä. Kilpailu arvostuksesta jäisi myös tarpeettomaksi koulutuksen tarjotessa pätevyyttä ja arvostusta.

Tutkimuksen tulokset ovat saatu 29–36-vuotiailta kokeneilta ja tällä hetkellä menestyviltä miesartisteilta. Artistien urat painottuvat vuosituhannen vaihteen jälkeiselle ajalle, jolloin heidän uransa ovat hiphopin kulttuurisen kehityksen suhteen samalta ajalta, kun suomihiphop on vihdoinkin lyönyt läpi (ks. esim. Mikkonen 2004, 63 & 68). He ovat myös kasvaneet niin sanotun hiljaisen 1990-luvun aikana, jolloin kuulijoiden saatavilla on ollut pääosin yhdysvaltalaisista rap-musiikkia. Selvästi jo 1980-luvun alakulttuurin parissa toimineilta hiphoppareilta tai hiljaisen 1990-luvun aikana levyttäneiltä, mutta silti edelleen pinnalla olevilta artisteilta olisi voinut saada erilaisia tuloksia. Tulevina vuosina voi olla mielenkiintoinen mahdollisuus kerätä käsityksiä artistina kasvusta nuorilta 2000-luvun lapsilta, ympäröivän hiphop-kulttuurin oltua osa valtakulttuuria koko heidän elämänsä ajan. Tällä hetkellä tällaisia artisteja ei vielä nähty olevan saatavilla.

On syytä pohtia, miten tutkimuksen sukupuolijakauma vaikuttaa tuloksiin. Luvussa 4 on tuotu enemmän esiin vinon sukupuolijakauman mahdollisia syitä, mutta tuloksien suhteen on mielenkiintoista miettiä, olisivatko naisartistit tuoneet jotakin lisää tutkimukseen. Hiphop-kulttuuri kirjoittamattomine sääntöineen ja ilman artistiuteen johtavaa formaalia koulutusta tarjoaa jo ilman neutraalia sukupuolijakoa ainutlaatuisia tuloksia. Perinteisesti miehisenä nähdyssä hiphop-kulttuurissa kulttuurin muotoutumiseen on varmasti ollut vaikutusta sillä, että tekijät ja tuottajat ovat pääsääntöisesti olleet miehiä. Tällaisen kulttuurin sisällä sukupuolten välisen artistina kasvun ei kuitenkaan voida varmuudella sanoa eroavan varsinkaan, kun tutkimuksessa selvenivät artistina kasvun määrittämisen haasteet. Jotain kertoo kuitenkin se, että haastateltavien tarjonta sukupuolen suhteen on ammatillisin kriteerein jo valmiiksi vino.

Uran aikana artistiuteen ja artistina kasvamiseen voidaan ajatella tulosten pohjalta vaikuttavan kaikki artistin kokemukset. Artistius on monen tekijän myötä kehittyvää. Sii-

hen vaikuttavat artistin yksilöllisten tekijöiden lisäksi sekä ennen artistiutta että artistiuran aikana koetut asiat. Artistipersoonaan kuuluvat tekijät sekä artistin kokemukset ovat jatkuvasti toisiinsa liittyviä tekijöitä. Artistimatkan varrella kohdattujen vastoin käymisten voittaminen ja niistä kasvaminen ei tuskin olisi ollut mahdollista ilman itsetuottamusta, rohkeutta ja intohimoa. Itseluottamuksen ja rohkeuden lisäksi artistilla tulee kuitenkin olla perustavanlaatuisen halu ja tahto kehittyä ja tulla paremmaksi. Tämä voidaan nähdä kumpuavan intohimosta kulttuuriin ja sopivasta kulttuuriin liitetävistä vietistä, kilpailusta.

LÄHTEET

Ahonen, Sirkka. 1996. Fenomenografinen tutkimus. Teoksessa Syrjälä, Leena, Ahonen, Sirkka, Syrjäläinen Eija & Saari Seppo (toim.) *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. 1–3. Painos. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.

Alim, H. Samy. 2009. Introduction. Teoksessa Alim, Samy H., Awad Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global linguistic flows – Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. 1–22. Taylor & Francis, New York. Viitattu 26.05.2015.

<https://books.google.fi/books?id=9xWOAgAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Androutsopoulos, Jannis. 2003. Hiphop: Globale kultur – Lokale praktiken. Bielefeld: Transcript Verlag.

Androutsopoulos, Jannis. 2008. Language and the Three Spheres of Hip Hop. Teoksessa Alim, Samy H., Awad, Ibrahim & Alastair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows - Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. 43–62. Taylor & Francis, New York.

<https://books.google.fi/books?id=9xWOAgAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Berlin, Satu. 2008. Innostava, lannistava, helpottava palaute – Alaisten kokemuksia esimiehen ja alaisen välisestä palautevuorovaikutuksesta. Vaasa: Vaasan yliopisto.

Bozza, Anthony. 2004. Eminem. Suomenkielinen käännös Lipponen, Kaj & Lipponen, Tarja. Helsinki: WSOY.

Chang, Jeff. 2008. Can't Stop Won't Stop – Hiphopsukupolven historia. Helsinki: Like.

Eskola, Jari & Suoranta Juha. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.

Eskola, Jari & Vastamäki, Jaana. 2001. TEEMAHAASTATTELU: OPIT JA OPE-
TUKSET. Teoksessa Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodei-
hin 1. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä:
PS-kustannus.

Eskola, Jari & Vastamäki, Jaana. 2007. Teemahaastattelu : opit ja koetukset. Teoksessa
Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin : 1, Metodien va-
linta ja aineiston keruu : virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-Kustannus.

Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo. 2000. Musta syke – Funkin, Diskon & Hiphopin
historia. Helsinki: Like.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 2001. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teo-
ria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.

Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula. 2009. Tutki ja kirjoita. 15. uud.
painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Häkkinen, Kirsti. 1996. Fenomenografisen tutkimuksen juuria etsimässä: teoreettinen
katsaus fenomenografisen tutkimuksen lähtökohtiin. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kaiku Entertainment. Viitattu 28.05.2015. [http://www.kaikuentertainment.fi/#levy-
merkki-section](http://www.kaikuentertainment.fi/#levy-
merkki-section)

Kiviluoma, Terhi & Leogrande, Laura. 2009. Luokanopettajien käsityksiä luovan toi-
minnan ohjaamisen haasteista. Tampereen yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta, Hä-
meenlinnan opettajankoulutuslaitos. Pro gradu -tutkielma. Viitattu 01.06.2015.
<http://urn.fi/urn:nbn:fi:uta-1-20070>

Korpelainen, Kari, Nokelainen, Petri & Ruohotie, Pekka. 2009. Ammatillisen huippu-
osaamisen mallintaminen – Huippuosaajaksi kasvamisen ja kasvun edellytykset: laa-
dullisen aineiston yhteenveto. Ammattikasvatuksen aikakauskirja 11 (1). 33–47. Hel-
sinki: OKKA-säätiö.

Krippendorff, Klaus. 2004. Content Analysis: an Introduction to its Methodology. Sec-
ond Edition. Sage, Thousand Oaks.

Lommel, Cookie. 2001. *The History of Rap Music*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

Marja-aho, Marita. 2003. *Eriyttämisen tavoitteet ja todellisuus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Opettajankoulutuslaitos. Pro gradu -tutkielma. Viitattu 01.06.2015.
<http://urn.fi/URN:NBN:fi:ju-2003904184>

Marton, Ference. 1986. Phenomenography – A research approach to investigating different understandings of reality. *Journal of thought*, 21 (2), 28–49.

Mikkonen, Jani. 2004. *Riimi riimistä – Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja tuho*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Nevgi, Anne & Niemi, Hannele. 2007. Metataitoja oppimiseen – Itseohjautuvuutta ja yhteistyötä. Teoksessa Saari, Seppo & Varis, Tapio (toim.) *Ammatillinen kasvu*. 64–76. Hämeenlinna: Tampereen yliopisto, Ammattikasvatuksen tutkimus- ja koulutuskeskus.

Nikkanen, Pentti & Kantola, Jouko. 2007. Hiljaisen tiedon tekeminen näkyvämmäksi. Teoksessa Saari, Seppo & Varis, Tapio (toim.) *Ammatillinen kasvu*. 78–91. Hämeenlinna: Tampereen yliopisto, Ammattikasvatuksen tutkimus- ja koulutuskeskus.

Nissilä, Säde-Pirkko. 2007. How Can We Learn from Experiences? Teoksessa Saari, Seppo & Varis, Tapio (toim.) *Ammatillinen kasvu*. 400–410. Hämeenlinna: Tampereen yliopisto, Ammattikasvatuksen tutkimus- ja koulutuskeskus.

Nokelainen, Petri. 2010. Mistä on ammatilliset huippuosajat tehty? Pääkirjoitus. *Ammattikasvatuksen aikakauskirja* 12 (2). Helsinki: OKKA-säätiö.

Paleface. 2011. *Rappiotaidetta – Suomirapin tekijät*. Helsinki: LIKE.

Paloniemi, Susanna. 2004. *Ikä, kokemus ja osaaminen työelämässä – Työntekijöiden käsityksiä iän ja kokemuksen merkityksestä ammatillisessa osaamisessa ja sen kehittämisessä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Pintrich, Paul & Ruohotie, Pekka. 2000. (toim.) *Conative Constructs and Self-Regulated Learning*. Research Centre for Vocational Education. University of Tampere.

Poikela, Esa. 2005a. Työ ja kokemus oppimisen lähtökohtana ja tavoitteena. Teoksessa Poikela, Esa. (toim) *Osaaminen ja kokemus – Työ, oppiminen ja kasvatus*. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy.

Poikela, Esa. 2005b. Työssäoppimisen prosessimalli. Teoksessa Poikela, Esa (toim) *Osaaminen ja kokemus – Työ, oppiminen ja kasvatus*. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy.

Ramin välitys Oy. Viitattu 28.05.2015. <http://www.raminvalitys.fi/artistit/heikki-kuula>

Ramin Välitys Oy. Viitattu 28.05.2015. <http://www.raminvalitys.fi/artistit/ruudolf>

Rand, Ayn. 1988. Our Cultural Value-Deprivation. Teoksessa Peikoff, Leonard (toim.) *The Voice of Reason*. New York: New American Library.

Rap tyhmyreille: bilemusiikkia vai politiikkaa. 2015. YLE. 13.05.2015. Viitattu 26.05.2015. <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/05/13/rap-tyhmyreille-bilemusiikkia-ja-politiikkaa>

Ruohotie, Pekka. 2005. Urakehitys ja kehittävä vuorovaikutus. Teoksessa Poikela, Esa (toim.) *Osaaminen ja kokemus – työ, oppiminen ja kasvatus*. 200–218. Tampere: Tampereen yliopisto.

Ruohotie, Pekka & Honka, Juhani. 2003. Ammatillinen huippuosaaminen – Kompetenssitutkimusten avaama näkökulma huippuosaamiseen, sen kehittämiseen ja johtamiseen. Hämeenlinna: Hämeen ammattikorkeakoulu.

Ruusuvuori, Johanna, Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti. 2010. Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna, Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (toim.) *Haastattelun analyysi*. 9–38. Tampere: Vastapaino.

Rähinä Records Oy. Viitattu 28.05.2015. <http://rahina.com/artist/bradi/>

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Viitattu 26.4.2013. <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>

Schreier, Margit. 2014. Qualitative content analyses. Teoksessa *The Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*. SAGE Publications Ltd. CA. 170–183.

Shusterman, Richard. 2005. Rap aesthetic. Violence and the Art of Keeping It Real. Teoksessa Darby, Derrick & Shelby, Tommie (toim.) *Hip hop and Philosophy. Rhyme 2 Reason*. 54–64. Chicago, IL: Open Court.

Suomiräppäri Paperi T ei ota räppiskenen todistelua vakavasti, ja se ärsyttää monia. 2015. HS. 28.03.2015. Viitattu 28.05.2015. <http://nyt.fi/a1305942112987>

Syrjälä, Leena. 1996. Tapaustutkimus opettajan ja tutkijan työvälineenä. Teoksessa Syrjälä, Leena, Ahonen, Sirkka, Syrjäläinen Eija & Saari Seppo (toim.) *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. 1–3. Painos. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.

Tampereen yliopisto. Tutkimusetiikka. Eettiset periaatteet: Yksityisyys ja tietosuojat. Viitattu 11.06.2015.

<http://www.uta.fi/tutkimus/etiikka/periaatteet/yksit.html>

Tiuraniemi, Juhani. 2002. Reflektiivisyys asiantuntijan työssä. Teoksessa Niemi, Pekka & Keskinen, Esko (toim.) *Taitavan toiminnan psykologia*. 165–195. Turku: Turun yliopiston psykologian laitoksen julkaisuja.

Varantola, Krista, Launis, Veikko, Helin, Markku, Spoof, Sanna Kaisa & Jäppinen Sanna (toim.) 2012. Tutkimuseettinen neuvottelukunta. Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje. Helsinki. Viitattu 04.06.2015.

http://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/htk_ohje_verkko14112012.pdf

Westinen, Elina. 2014. The Discursive Construction of Authenticity : Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip hop Culture. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Liite 1(1)

HAASTATTELUKYSYMYKSET JA TEEMAT

HIPHOP -ARTISTIUS

1. Mikä on mielestäsi artisti?

- Mitä eroa on muusikolla ja artistilla?
- Miten rap-artistit eroavat muista artisteista?

2. Mitä rap-artistius hip hop-genren sisällä?

- Muuttavatko uudet artistit genreä vai määrittääkö genre artistinsa?
- Millaisia vaikutteita olet itse saanut aikaisemmilta hiphopartisteilta (genreltä) ja miten ne ovat vaikuttaneet oman artistiutesi kehittymiseen?
- Vaikuttavatko Hiphopissa mielestäsi lyriikat vai artistin imago (artistius??) enemmän artistista muodostuvaan kuvaan kuuntelijan/vastaanottajan mielessä?

3. Milloin koet oman artistiutesi alkaneen?

JOHDATTELU OMAAN ARTISTIUTEEN

4. Mitkä tekijät ovat vaikuttaneet artistiutesi kehittymiseen ennen varsinaista uraa?

5. Mitkä ovat olleet omasta mielestäsi merkittäviä uraasi vaikuttaneita tekijöitä urasi aikana?

ITSEOHJAUTUVUUS; LUONNE, ITSETUNTEMUS

6. Minkä persoonaasi liittyvien piirteiden koet vaikuttaneen artistiutesi kehittymiseen?

- Onko itsetuntemuksesi muuttunut artistiutesi aikana? Ovatko parhaimmaksi koetut työskentelytapasi muuttuneet vai pysyneet samoina urasi aikana?

YHTEISTOIMINNALLISUUDEN MERKITYS

7. Millaisena koet muiden ihmisten vaikutuksen artistiutesi kehittymiseen?

KOTIKASVATUS, KASVUYMPÄRISTÖ

8. Miten koet kasvatuksen vaikuttaneen artistiutesi kehittymiseen?

- Millainen on ollut lapsuuden kasvuympäristön vaikutus artistiuteesi?

KOULUTUKSEN MERKITYS

9. Miten koet koulutuksesi vaikuttaneen artistiutesi kehittymiseen?

10. Mitä tietoja tai taitoja olisit koulutuksen toivonut tarjoavan artististiutesi kehittymiselle?

PALAUTE JA ARVIOINTI

11. Miten koet arvioinnin tai palautteen vaikuttaneen artistiuteesi?

KEHITYKSEN LINEAARISUUS

12. Koetko artistina kasvamisen vaikuttaneen kehittävästi musiikkiisi tai menestykseesi?

13. Koetko artistina kasvusi olleen lineaarista vai onko tullut takapakkeja?

- Onko jokainen levy ollut edellistä parempi?

ITSETUNTEMUS, MEDIAN VAIKUTUS

14. Koetko muiden luoman kuvan vaikuttaneen omaan kuvaan itsestäsi?

- Onko sinulla omasta mielestäsi erilainen kuva itsestäsi kuin sinusta luodaan?**
- Sekoittuuko oma kuvasi itsestäsi muiden luoman kuvan seurauksena?**
- Miten koet median vaikuttaneen artistina kasvuusi?**
- Onko kaikki sinuun liittyvä julkisuus artistijulkisuutta?**