

SUOMALAINEN KANSANTANSSI NÄYTTÄMÖLLÄ -

Suomalaisen kansantanssin rakentuminen ohjelmanumeroista näyttämötaiteenlajiksi

PIIA SEMERI

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

Etnomusikologian pro gradu – tutkielma

Huhtikuu 2012

TAMPEREEN YLIOPISTO

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

SEMERI, PIIA: SUOMALAINEN KANSANTANSSI NÄYTTÄMÖLLÄ – Suomalaisen kansantanssin rakentuminen ohjelmanumeroista näyttämötaiteenlajiksi

Pro gradu – tutkielma, 78 s., 3 liites.

Tanssintutkimus

Ohjaaja: Petri Hoppu

Huhtikuu 2012

Tutkin suomalaista näyttämökansantanssin kehitystä muotoon asetelluista, kanonisoiduista seurantansseista teatteritanssinlajiksi ja siten osaksi näyttämötaiteita. Tutkielman aiheen lähtökohtana on havainto, jossa näyttämökansantanssissa on nähtävissä tänä päivänä kaksi erilaista näyttämökansantanssin esitysmuotoa.

Tutkimusasetelmana tässä työssä on selvittää, miten suomalainen näyttämökansantanssi rakentuu nykymuotoonsa. Perehdyn näyttämökansantanssin määrittelyssä sen kehitysvaiheisiin pääasiallisesti kirjallisen aineiston kautta. Aineistona tässä on aikaisemmat tutkimukset näyttämökansantanssista sekä tanssintutkimuksen kirjallisuus, jota en ole rajannut pelkästään kansantanssin alalle, vaan laajentanut muiden näyttämötanssinlajien kirjallisuuteen. Käytän näyttämökansantanssin analysoimiseen kirjallisen aineiston analysoimisen lisäksi fenomenologisia sekä etnografisen tutkimuksen menetelmiä. Aineistona jälkimmäisessä on perinteisen näyttämökansantanssin uranuurtajan, koreografi Helvi Jukaraisen haastattelut, julkaisu hänen tuotannostaan sekä nykykansantanssiteoksesta tekemäni analyysi. Viimeisenä alaongelmana perehdyn näyttämökansantanssin estetiikkaan suomalaisuuden näkökulmasta.

Kokoamalla suomalaisen näyttämökansantanssin historian kehitysvaiheita, tarkastelemalla näyttämökansantanssin estetiikkaa ja sen vaikuttajia sekä analysoimalla nykypäivän näyttämökansantanssin muotoja tulen siihen tulokseen, että näyttämökansantanssin esitysmuoto on muuttunut jatkuvan lajinomaisen kehittymisen ansiosta. Suomalaisuuden rakentuminen vaikuttaa kansantanssin estetiikkaan sen molemmissa esitysmuodoissa edelleen. Aikaisemmin kanonisoitujen tanssien sovittamisessa näyttämölle käytetään nykypäivänä useammin toisistaan poikkeavia, monipuolisia, laajentavia tekijöitä. Näyttämökansantanssia määrittää tälle tanssinlajille ominainen muuntumiskykyisyys ja jatkuva tanssinlajin kehitys. Tämä vahvistaa näyttämökansantanssin asemaa teatteritanssinlajina edelleen.

avainsanat:

Suomalaisuus, näyttämökansantanssi, teatteritanssi

## Sisällys

1 JOHDANTO .....	1
2 TUTKIMUSASETELMA.....	3
2.1 Tutkimusongelmat .....	3
2.2 Näkökulmia kansantanssin määrittelyyn .....	4
2.2 Näkökulmia näyttämökansantanssin aineistoon .....	7
3 TANSSIHISTORIALLINEN TUTKIMUS .....	13
3.1 Postpositivistinen näkökulma .....	13
3.2 Tanssihistorian ongelmia .....	16
4 SUOMALAISEN KANSANTANSSIHISTORIAN NARRAATIO .....	18
4.1 Suomalainen kansantanssi ennen näyttämökansantanssia .....	19
4.2 Kansantanssi näyttämöllä ja harrastustoimintana .....	22
4.3 Narration tarkastelua .....	30
5 KANSANTANSSIN KOREOGRAFISET LÄHTÖKOHDAT.....	33
5.1 Helvi Jukaraisen koreografisen työn alku .....	34
5.2 Koreografiat ja musiikki .....	36
5.3 Helvi Jukaraisen tanssi.....	37
5.4 Helvi Jukaraisen koreografinen tyyli .....	42
5.5 Laajennettu liikkeistö.....	44
5.6 Koreografioiden rakenteesta .....	47
5.7 Perinnöksi nykypäivään .....	48
6 NYKYKANSANTANSSIN ANALYYSI.....	50
6.1 Onnellisten kulkureiden kuvaus.....	51
6.2 Musiikin suhde tanssiin ja teoksen rakenteeseen .....	54
6.3 Fenomenologisen kuvauksen käyttö teosanalyysiin .....	55
7 SUOMALAISUUS NÄYTTÄMÖLLÄ.....	58
7.1 Kansantanssin identiteetti .....	58
7.2 Kansantanssi kehon kulttuurina .....	59
7.3. Etnisyys ja nationalismi kansantanssissa .....	61

8 KAHDENLAISTA KANSANTANSSIA .....	64
LÄHTEET.....	67
LIITE.....	74

## 1 JOHDANTO

Tutkimukseni kohde on suomalainen kansantanssi näyttämöllä. Viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana on tapahtunut paljon muutoksia kansantanssin kentällä sekä kansantanssin diskurssissa. 1990-luvun alussa Oulun konservatoriossa aloitettiin ammatillinen kansantanssin koulutus, mikä on osaltaan vaikuttanut muutokseen kansantanssiryhmien esityksissä ja muussa toiminnassa. Toiminnan ammattilaistuminen on laajentanut kansantanssia harrastavien ryhmien repertuaaria. Se on lisännyt keskustelua kansantanssin sisällöstä. Diskurssin keskiössä on kysymys siitä, mikä on kansantanssia.

Kansantanssia pidetään yleisesti sosiaalisen tanssin lajina. Kansantanssin perusteena ovat historialliset seuratanssimuodot. Eri aikakausien muistiin merkityt ja ohjeiksi muokatut seuratanssin muodot ovat säilyneet edelleen kansantanssin esityksissä ja harrastustoiminnassa. Sosiaalisen tanssin taustaa näkyy edelleen kansantanssin liikemateriaalissa ja repertuaarissa. Se näkyy mm. kontakteissa, kuvioiden käytössä ja siinä, että kansantanssia tanssitaan harvoin yksin näyttämöllä. Myös nykyisiä kansantanssiin rinnastettavia seuratanseja (humppa, tango) pidetään sosiaalisina tanssimuotoina. Kansantanssiryhmät hyödyntävät näitä tansseja tanssiteatterillisissa teoksissaan. Nykyisin kansantanssi on myös osaksi teatteritanssia. Sitä harrastetaan tavoitteellisesti samaan tapaan kuin esimerkiksi balettia. Tavoitteena harrastamisessa on omien tanssitaiteiden kartuttamisen lisäksi myös esiintymiset ja niissä kehittyminen. Kansantanssi tehdään yleisölle, mikä tekee kansantanssista näyttämötaidetta. Tämä on keskeinen lähtökohta työssäni.

Kuten muihinkin tanssinlajeihin ja taiteisiin yleensä, myös kansantanssin diskurssiin kuuluu aitouden ja olemuksen sekä nykyään myös tekijänoikeuksien määrittely. Kun rajataan kansantanssi-ilmiö pelkästään esittävään kansantanssiin ja siellä ammatilliseen lähtökohtaan, aitous ei ole enää diskurssin keskiössä, vaan keskiöön tulee tällöin tanssinlajin kehitys ja pysyminen ajassa.

Kansantanssi on käsitteenä laaja ja monimuotoinen, ja sen merkitysulottuvuuksiin sisältyy runsaasti stereotyyppisiä ennakko-oletuksia. Ennakko-oletukset ohjaavat voimakkaasti sitä, miten kansantanssia haluttaisiin esitettävän. Kansantanssiin esimerkiksi oletetaan usein kuuluvan kansallispuken käyttö.

Edellä mainittujen ennakkoluulojen ja -odotusten vastustaminen on kannustanut etenkin nuoria kansantanssin koreografeja ja ohjaajia uusimaan ryhmien ohjelmistoa lisäämällä kansantanssiin elementtejä esimerkiksi muista tanssinlajeista. Samalla osa kansantanssijoista toteuttaa edelleen esityksiä näyttämölle vakiintuneiden mallien mukaisesti. He säilyttävät esitysten muodon samankaltaisena kuin aikaisemmalla vuosituhanella oli tapana. Tämä näkyy kansantanssiesityksissä kahtena erilaisena näyttämökansantanssin esitysmuotona. Nimitän näitä esitysmuotoja tässä työssä perinteiseksi näyttämökansantanssiksi ja nykykansantanssiksi.

Aloitan tutkimukseni määrittelemällä kansantanssia tanssinlajeina. Analysoin näyttämökansantanssin rakentumista ja nykymuotoa kappaleissa 5 ja 6. Seitsemännessä luvussa tutkin suomalaisuuden rakentumista kansantanssissa. Tavoitteeni tässä työssä on tutkia näyttämökansantanssin rakentumista teatteritanssilajina. Pyrin tutkielmassani ottamaan selville tasapuolisesti sekä perinteisen esittävän kansantanssin että nykykansantanssin historiaa, kehitystä ja niiden tämän hetkistä muotoa.

## 2 TUTKIMUSASETELMA

Analysoin esittävää kansantanssia teosten ja koreografioiden kautta sekä päivitän määritelmää suomalaisesta kansantanssista näyttämöllä. Tutkimusongelmani on: Miten suomalainen näyttämökansantanssi rakentuu nykymuotoonsa? Tutkimusongelmastani voidaan johtaa kolme termiä, joita määrittelemällä ja tutkimalla vastaan tutkimuksen kysymykseen. Nämä ovat suomalainen, näyttämö ja kansantanssi. Kansantanssilla viitataan nimenomaan esittävään kansantanssiin, eli näyttämökansantanssiin.

### 2.1 Tutkimusongelmat

Aloitan työni määrittelemällä seuraavaa: Mitä näyttämökansantanssilla tarkoitetaan? Olen käyttänyt aineistona valmiita määritelmiä kansantanssista sekä etsin vastauksia kansantanssin historiasta. Uusia kysymyksiä muotoutuu kansantanssikäsitteen moninaisuudesta. Kansantanssista puhuttaessa ei eroteta näyttämökansantanssia ja sosiaalista kansantanssia toisistaan. Kansantanssi on sosiaalinen tanssilaji, mutta se on myös teatteritanssilaji, jonka voi Suomessa rinnastaa tanssitekniikkana esimerkiksi jazztanssiin. Mielenkiinto kohdistuu tässä tutkielmassa nimenomaan jälkimmäiseen, eli teatteritanssilajiin. Johdan siitä kysymyksen: Miten kansantanssi tuli näyttämölle ja esityksiin? Suuri osa näyttämökansantanssin historiallisesta aineistosta on kirjoitettu postpositivistisen tieteen käsityksen mukaisesti. Perehtyessäni kansantanssin historiaan, perehdyn myös tiedon ja tieteen käsitykseen, postpositivismiin. (Metsämuuronen 2001a, 11.)

Näyttämökansantanssia ympäröivästä diskurssista nousevat esiin perinteinen esittävä kansantanssi ja nykykansantanssi, joita käsittelen luvuissa viisi ja kuusi. Näissä kahdessa luvussa tutkin sitä, miten suomalainen kansantanssi on näyttämöllä tänään? Tästä kysymysasettelusta johdan kaksi tarkentavaa kysymystä: Mitä yhtäläisyyttä näillä kahdella esittävän kansantanssin muodoilla on keskenään? Edustavatko molemmat esitysmuodot suomalaista näyttämökansantanssia vai jotain muuta?

Tutkin suomalaista näyttämökansantanssin historiaa pääosin aikaisemmin julkaistun tutkimusmateriaalin, kansantanssin ohjekirjojen ja tanssintutkimuksen kirjallisuuden pohjalta. Työni teoreettisena kehyksenä on konstruktivismi. Konstruktivismin mukaan totuus ja todellisuus ovat suhteellisia. Totuus ja todellisuus rakentuvat tiedon tulkinnoista. Jari Metsämuurosen mukaan konstruktivismista

liitettyinä kriittiseen teoriaan voi käyttää myös termiä eksistentiaalis-fenomenologis-hermeneuttinen tieteen filosofia. Käyttämäni tutkimusmenetelmät vaihtelevat kulloisenkin osan mukaan, riippuen kysymyksen asetelusta kyseiseen osaan nähden. (Metsämuuronen 2001a, 12.)

Viimeisimpänä kysymyksenä työssäni on: Miten suomalaisuus rakentuu kansantanssissa? Pohtiesani pohjoismaisen ja suomalaisen kansantanssin eroavaisuuksia alaongelma tarkentui kysymyksestä: Mikä määrittää näyttämökansantanssin suomalaiseksi? Lähtökohtana on löytää vastauksia suomalaisuuden rakentumiseen kansantanssissa. Tutkin kansantanssin suomalaisuutta kirjallisuuden ja aikaisempien aiheeseen liittyvien tutkimusten pohjalta. Kansallisuus on olennainen osa nykyihmisen identiteettiä ja tätä kautta myös olennainen osa tanssi(ja)n identiteettiä. (Peltonen 1998, 20–22.) Ihmisen identiteetti muodostuu tiedosta, joka koskee ihmisen henkilökohtaista historiaa sekä fyysisiä ominaisuuksia. Lisäksi identiteetti muodostuu ammatista, joka vaikuttaa ihmisen elämisen ympäristöihin sekä toimintoihin vapaa-ajalla. Yksilöt voivat kuulua rajoittamattomaan määrään kategorioita, jotka määrittelevät heidän identiteettiään. (Grau 2007, 189–191; Jääskeläinen 1998, 41–44.)

Perinteisiksi kutsuttujen kansantanssien katsotaan näyttämöllä lähtökohtaisesti edustavan suomalaisuutta. ”Kuviteltu”, 1900-luvun alun tanssiva suomalainen mielletään arkipersonana vakavaksi, ujoiksi ja vetäytyväksi. Riemu näkyy hillittynä hymynä ja vaimeina hihkaisuina. (Ks. Hoppu 2011, 40–41.) Nämä voidaan nähdä tanssikasvatuksen yhteydessä välitettävänä viesteinä, jotka ovat postmoderni tapa lujittaa ja vahvistaa esteettistä näkemystä uusille toimijoille. (Peltonen 1998, 22–23.)

Esittävän taiteen ja identiteetin rakenteen yhdistelmä on monimutkainen muodostuma. Sillä on pitkä historia liittyen tanssin ja kehonkulttuurin (käsitys kehosta ja estetiikasta) ymmärrykseen ja osallisuuteen ihmisten identiteetteihin. Esimerkkinä Grau käyttää valssia, joka oli englannissa moraalittoman roskaväen tanssi ensin ja muuttui sitten yläkulttuurin elegantiksi ja viehkeäksi tanssimuodoksi. (Grau 2007, 192–194.)

## 2.2 Näkökulmia kansantanssin määrittelyyn

Määrittelen näyttämökansantanssia etsimällä sille valmiita määritelmiä ja tutkimalla sen historiaa. Jokaisesta näyttämökansantanssin ilmiöstä on tällä hetkellä olemassa monta historiallista tulkintaa. Mitä ja mikä suomalainen näyttämökansantanssi on? Keskityn työssäni suomalaisen esittävän kan-



santanssin historiaan. Pohjaksi haen tietoa siitä, mitä kansantanssi on ollut ennen esittävää kansantanssia. Perinteisen kansantanssin tyyliä määrittivät erityisesti nationalistiset esteettiset ihanteet ja tiukka professio, eli tanssinopettajat. Toinen kansantanssityyli, jota kutsun nykykansantanssiksi, esitetään monesti teosten muodossa. (Ks. Hoppu 2011.)

Lähtökohtana kansantanssin määrittelyyn on J. L. Hannan tunnettu tanssimääritelmä: ”Tanssi on inhimillistä käyttäytymistä, joka koostuu tanssijan kannalta tarkoituksellisista, tahallisen rytmikkäistä ja kulttuurisesti muotoutuneista jaksoista nonverbaaleja ruumiinliikkeitä, jotka eivät ole tavanomaisia motorisia toimintoja vaan liikkeellä on luontaista ja esteettistä arvoa.” Tanssi on globaali ja yleisinhimillinen ilmiö, joka esiintyy irrallisena ilmiönä muista kulttuurisista ilmiöistä vain länsimaissa. Tämän lisäksi tanssi on jokaisen kulttuurin aktiivinen osa, joka kytkeytyy tiiviisti muihin kulttuurisiin ilmiöihin. (Hoppu 2003, 19–52.)

Sondra Horton Fraleigh`n mukaan tanssi koetaan aina subjektiivisesti. (Fraleigh 1999, 3–5.) Osalle tanssi on ajanvietettä, osalle tanssi on työtä. Yhteistä tanssin määrittelemisessä on luovuus. Tanssi-liike on aina luotu johonkin tarkoitukseen. Joskus tarkoitus voi olla puhtaasti esteettinen, jolloin liikkeen tarkoitus on henkilökohtainen eli tarkoitus määrittyy tanssijan mukaan. Sosiaalisessa tanssissa liikkeen tarkoitus määrittyy monesti sosiaaliseen kanssakäymiseen edellisen lisäksi. Kun sosiaalisesti rakentuneet liikkeet tuodaan näyttämölle, tulee liikkeen tarkoitukselle useita päällekkäisiä merkityksiä. Näyttämötaiteenlajin asettamat liikkeen tarkoitukset sekoittuvat sosiaalisen tanssin liikkeen tarkoituksiin. Tästä syystä näyttämökansantanssissa jonkin tietyn liikkeen tarkoitusta on vaikea löytää. Edellisten lisäksi tanssilla on aina tyyli. Fraleighin mukaan tyyli tanssissa näkyy tarkoituksesta. Tyyliissä puolestaan näkyy tanssin kulttuurisidonnaisuus. (Fraleigh 1999, 5–14.)

Päivyt Niemeläisen (Niemeläinen1983, 20–22) mukaan kansantanssi on sosiaalista tanssia, jota tanssitaan pääosin ryhmässä. Miehet ja naiset tanssivat samoja tansseja. Kansantanssin askelikot ovat helpohkoja perusaskelikkoja, joita tanssitaan eri kuvioissa pareittain tai ilman paria. Valtaosa suomalaisesta kansantanssista on kuitenkin paritansseja, joista valta-asemassa on polkka. Polkan askel sisältyy moneen vanhempaan kuviossa tanssittavaan kansantanssiin. Suomalaisessa kansantanssissa näkyvät monet eurooppalaiset muotitanssit. Suomalaiseen kansantanssiin kuuluu piirteitä, joilla on näkymättömästi juuri määrättyyn kulttuuriin sisältyvä merkitys. On selvää, että myös kansantanssit eroavat toisistaan ja niillä on omia erityispiirteitä, koska suomalaisten tapa ilmentää itse-

ään tilassa liikkeellä, eroaa esimerkiksi espanjalaisten tavoista samaiseen ilmaisuun. (Ks. Tarasti 1983, 69; Niemeläinen 1983, 22–26.)

Kansantanssin määrittelyyn auttavat myös harrastajakentän ”säännöt”. Suomen Nuorisoseurojen Liitto järjestää säännöllisin väliajoin kansantanssiluokitteluja. Kansantanssiluokittelut ovat katselmuksia, joissa määritellään kansantanssiryhmien osaamista. (Liite 1). Sain keväällä 2011 mahdollisuuden nähdä valtakunnallisessa kansantanssiluokittelussa laajan skaalan suomalaista kansantanssia. Tapahtumassa näkyi hyvin selvästi suomalaisen esittävän kansantanssin kaksi eri tyyliä. Toista kutsutaan harrastajien keskuudessa uudeksi eli nykykansantanssiksi ja toista perinteiseksi kansantanssiksi, joka täsmällisemmin ilmaistuna on folkloristinen kansantanssi. Folkloristista kansantanssia nimityksenä, ei kuule käytettävän suomalaisen kansantanssin käytännöissä. Siksi käytän nimitystä perinteinen esittävä kansantanssi tai perinteinen näyttämökansantanssi. Näitä molempia kansantanssin muotoja on nykyään kansantanssin harrastaja- ja ammattilaiskentän esityksissä. Molemmat kansantanssin esitysmuodot luokitellaan samojen arvioinnin kohteiden ja kriteerien mukaisesti kansantanssiluokitteluissa.

Jako perinteiseen ja nykykansantanssiin heijastaa eroja niin diskursiivisella kuin toiminnankin tasolla. Perinteinen kansantanssi tässä tutkielmassa tarkoittaa valmiiden muistiinmerkittyjen tanssien sommittelemista tai koreografian tekemistä olemassa olevien tanssien kaavoille. Perinteisen näyttämökansantanssi-tyylisuunnan ”äiti” on edesmennyt opetusneuvos Helvi Jukarainen. Tutkin ja analysoin Helvi Jukaraisen työtä löytääkseni tyylipiirteitä, jotka määrittävät edelleen suomalaista kansantanssia sen perinteisessä esittämismuodossa. (Helvi Jukaraisen haastattelu 9.3.1995.)

Kansantanssin opetuksessa termistön käyttö on hyvin vaihtelevaa. Kansantanssin opettajat ja ohjaajat nimeävät variaatioita, askelikkoja ja tansseja suhteellisen vapaasti. Suomalaisessa teatteritanssissa, erityisesti tanssiteatterissa on luettavissa saksalaisen tanssiteatterin vaikutteita. Tämä kansantanssille ominaisiin piirteisiin, kuten kontaktiin, rytmisyyteen ja äänenkäyttöön suuntautuminen, antaa teoksille mahdollisuuden olla juonellisia fyysisen teatterin ja tanssiteatterin kombinaatioita, joiden tutkiminen pelkästään tanssin ilmiönä on vaikeaa, mutta mahdollista. Tutkin näitä ilmiöitä selvittääkseni, miltä kansantanssi näyttää. Tämä vastaa kysymykseeni: Miten kansantanssi on? (Miettinen 2006.)

Opetan tanssia Lapin Urheiluopiston tanssialan perustutkinnossa Rovaniemellä. Oppilaitoksessa on liikunta–alan perustutkinto ja tanssialan perustutkinto. Saadakseni ajoittain kommentteja muiltakin kuin tanssialan ihmisiltä, kysyn palautetta esityksistä liikunta–alan opettajakollegoilta. He erottavat nykykansantanssiteoksen nykytanssiteoksesta. Yhteistä molemmille esittävän kansantanssin lajeille (sekä perinteiselle että uudelle kansantanssille) on, että toiminta on opetusjohtoista. Ohjaaja, koreografi tai opettaja neuvoo, ohjaa tai opettaa askelikkoja, tansseja tai kehohallintaa. Esityksissä näkyy siis aina opettajan, ohjaajan tai koreografin kädenjälki. Tämä on yhteinen tekijä myös suhteessa muihin näyttämötanssinlajeihin. (Marja Immonen, Suullinen tiedonanto, 30.5.2011; Ritva Pekkala suullinen tiedonanto, 19.8.2011.)

Kansantanssi ei ole pelkästään esittämistä, vaan myös sosiaalista tanssimista. Esimerkkinä mainittakoon kansantanssin tanssitalot, joissa voi tanssia ja oppia tanssimaan vanhoja seuratanseja, kuten polkkaa tai masurkkaa. Näitä tansseja myös kutsutaan kansantansseiksi. (Hoppu 2007e, 573–574.) Myös sosiaalisessa tanssissa tanssiminen opitaan joltain toiselta, joka opettaa tanssimaan kyseessä olevan tanssin. Kansantansseille ja sosiaaliselle tanssille aikaisemmin ominainen seuraamalla oppiminen on nykyään yhä harvinaisempaa.

## 2.2 Näkökulmia näyttämökansantanssin aineistoon

Tutkin perinteistä kansantanssia Helvi Jukaraisen tuotannon näkökulmasta. Jukaraisen tyyli tehdä koreografiaa suomalaiseen kansantanssiin edusti samankaltaista tyyliä ja estetiikkaa kuin aikaisemmat, perinteiset kansantanssit olivat. Tässä yhteydessä perinteisillä esittävillä kansantansseilla tarkoitan kanonisoitua kansantanssiperinnettä eli folkloristista kansantanssia. (Helvi Jukaraisen haastattelu 9.3.1995; ks. Rausmaa 1977, 24–27.)

Kun tarkastellaan yhteisöä ja ihmisen toimintaa ja kulttuureja, voidaan puhua antropologisesta tutkimuksesta. Antropologinen tutkimus on perinteisesti ollut sitä, että tutkija matkustaa kauas, toiseen yhteisöön vähintään vuodeksi tutkimaan ihmisten elämää osallistuvan havainnoinnin kautta. Nykyään antropologinen tutkimus mielletään laajemmin. Tutkimuksen kohde voi löytyä tutkijan läheltä. Olen ollut osallinen näyttämökansantanssin yhteisöön jo pienestä lapsesta asti. Lisäksi olen saanut koulutukseni tanssinopettajaksi kansantanssin alalta sekä toiminut ammattitanssijana kansantanssiteatterissa. Tanssin antropologisessa tutkimuksessa, kuten muussakin antropologisessa tutkimuksessa, itse tutkimus on pääasiallisesti kenttätöitä. Kenttätöitä tehtäessä on otettava huomioon neljä

osatekijää, jotta tutkimus on ”luotettava.” (Kaepler 1999, 17–22.) Ensimmäinen osatekijä on osallistuva havainnointi. Ulkopuolisena tanssista saa vain ohuen käsityksen ja merkitykset liikkeillä ovat hyvin tulkinnanvaraisia. Osallistumalla itse tanssiin tulkitsemisvara pienenee. Toinen osatekijä kenttätöissä on käytetyn kielen omaksuminen tai ymmärtäminen. Tämä on tärkeää kommunikaation kannalta sekä sosiaalisten rakenteiden ymmärtämisen kannalta. Kolmas osatekijä on tiedon ja datan taltioiminen eri muotoihin, jotta tulkinta ei ole ”näkemistä yhden linssin läpi.” Neljäs osatekijä on analyysien monimuotoisuus. Tutkijan kuuluisi tehdä analyysyjä omista havainnoistaan. Hänen tulisi tehdä analyysia myös esiintyjien sekä yleisön havainnoista. (Metsämuuronen 2001a, 47–56; Kaepler 1999, 23–24.)

Drid Williams puolestaan pohtii kenttätöyön lähtökohtaa eri tavoin. Hän kritisoi antropologien kenttätömatkoja ”eksoottisiin paikkoihin” kauas länsimaisesta kulttuurista. Tavallaan hän puhuu paikallisuuden sekä monimuotoisen paikallisen kulttuurin puolesta. Kenttätö ei tarvitse olla muuttamista vieraisiin kulttuureihin. Vieraat kulttuurit löytyvät monesti ihan läheltä. Jos itse edustat jotain ikäryhmää ja olet akateemisesti koulutettu, voi eksoottista kulttuuria löytyä menemällä teollisuuskorttelin työväen perinteisiin illanistujaisiin. Toinen kriittinen lähtökohta kenttätöille ovat teoriat kenttätöyön takana. Valitaanko etukäteen teoria tulevan kenttätöyön tutkimuksen tulkinnalle vai etsitäänkö kenttätöyön jälkeen teorioita, joiden kautta saadaan teoreettinen kehys tutkimuksen tuloksille? Teoria, jolla tutkimuksen tuloksia tulkitaan, vaikuttaa luonnollisesti siis tutkimuksen tulokseen. Kriittisyyttä vaaditaan kaikissa tutkimuksen vaiheissa suhteessa omaan tulkintaan sekä teorioihin. Kuitenkin ilman sosiologisia ja muita teorioita ei Williamsin mukaan olisi antropologista kenttätöyötä ja sitä kautta antropologista tutkimusta. Teoriat ja filosofia määrittelevät tätä kautta koko tutkimuksen. (Williams 1999, 28.)

Kaepler korostaa artikkelissaan yleisönäkökulmaa liikkeen ja tanssin tutkimuksessa. Toisaalta hän korostaa eri kulttuurien erilaisia yleisöjä. Joitakin tansseja tanssitaan itselle, toisille, jumalille ja laajoille yleisölle. (Kaepler 1999, 22–24.) Tämä erilaisten yleisöjen näkökulma tuo mukanaan haasteita tanssin tutkimukseen, mutta myös auttaa tutkijaa löytämään yhden näkökulman lisää tutkimukseensa. Susan L. Foster määrittelee teoksen tyylin johtuvan suoraan koreografian valitsemasta presentaation tyylistä. Tämä käy ilmi esimerkiksi Susan Leigh Fosterin kirjan *Reading dance* alkusanoista. Foster halusi työkalun, jolla voi tutkia ja ymmärtää lähtökohtia koreografisesta työstä ja esittävästä tanssista. (Foster 1986, 4–10.) Tämä menetelmä istuu myös suomalaisen kansantanssi-ilmiön Helvi Jukaraisen tuotannon tutkimiseen. (Foster 1986, 58–186.)

Etnokoreologinen tutkimus on eurooppalainen versio tanssiantropologiasta. Egil Bakka on tutkinut Norjalaista kansantanssia. Artikkelissaan ”Or shortly they would be lost forever” Egil Bakka kertoo menneen tulkitsemisesta eri lähtökohdista. Kansantanssin ystävänä hän kokee norjalaisen kansantanssin elvyttämisen olleen etnokoreologinen prosessi, jossa kenttätyön tulosten (haastattelut ja filmimateriaali) tarkan analysoimisen perusteella saatiin norjalainen kansantanssi elvytettyä. Etnokoreologia perinteisesti vastaa kysymyksiin mitä ja miten. Myöhemmin etnokoreologia joutuu vastaamaan kysymykseen miksi. Egil Bakka valottaa tekstissään autenttisuutta ja sen suhdetta perinteisiin. Autenttisuuden käsite ei poista perinteiden elvyttämisen merkitystä nykyisen kulttuurin ja kulttuurisen jatkumon ymmärtämiselle. (Bakka 1999, 78–80.)

Vuonna 1995 tein tutkielman aiheesta Helvi Jukaraisen tuotanto ja sen vaikutus suomalaiseen kansantanssiin. Käyttäessäni tätä aiemmin tekemääni tutkielmaa yhtenä lähteenä, tavoitteeni oli tulkita uudelleen kirjoittamaani tekstiä ja tästä näkökulmasta saada syvennettyä tietoa aiheesta. Lisäksi käytin tätä tutkimusta varten tekemääni haastattelua lähteenä työlleni. Näiden lisäksi valitsin lähteeksi löytämäni kansantanssin ohjevihkosen Kisapirtti, vuodelta 1947. Tätä lähdettä käytin syventämään ymmärrystäni kolmanteen alkuperäiseen tiedon lähteeseen, joka oli Helvi Jukaraisen minulle luovuttama kirjeenvaihto hänen ja asiantuntijatahon välillä. Jukarainen ei laskenut itseään kuuluvaksi kansantanssin auktoriteetteihin tai asiantuntijoihin. Kirjeenvaihdossa kritisoiitiin Jukaraisen tekemää julkaisua ja ohjaustyötä vuosina 1945 - 1948. (Jukarainen 1995)

Edellä mainitsemani kirjeenvaihtoaaineisto sai minut tuntemaan itseni nöyräksi. Törmäsin etnografisen tutkimuksen eettisiin ja käytännön ongelmiin. Koin suurimmaksi ongelmaksi sen, miten käsitteiden edesmenneiden henkilöiden välistä kirjeenvaihtoa, jota en tuonut aikaisemmassa tutkielmassani esiin. Toinen iso ongelma oli kokemattomuuteni haastattelijana. Paljon tietoa jäi tallentamatta vuorovaikutustilanteissa ennen ja jälkeen haastattelun. On turhauttavaa kuunnella tallennetusta haastattelusta viittauksia edelliseen päivään, jolloin muistini mukaan keskustelimme kaksi tuntia aiheesta. Sain haastattelusta materiaalia ja vastauksia asettamiini kysymyksiin liittyen Helvi Jukaraisen koreografiseen tuotantoon.

Näyttämökansantanssia analysoivassa osassa keskityn kysymyksiin, onko nykykansantanssiteos kansantanssia ja voiko nykykansantanssia analysoida samoin kuin perinteistä näyttämökansantanssia. Valitsin analyysin kohteeksi Lapin Urheiluopiston tanssialan perustutkinnon esittämän tanssiteatteriteoksen Onnelliset kulkurit. Koreografi tässä teoksessa on Matti Paloniemi, ja musiikki- ja

äänisuunnittelu on Jukka Hannulan. Tarkastelen sitä, mikä tekee tästä teoksesta kansantanssia ja voiko sen nähdä jatkumona Helvi Jukaraisen aloittamalle perinteiselle kansantanssin koreografioimiselle.

Ensimmäisenä nykykansantanssin aineistossa tarkastelen liikekieltä. Suomalaista kansantanssia on tutkittu enimmäkseen etnokoreologisen suuntauksen mukaisesti. Tällöin tutkimuksen keskiössä ovat tanssien rakenteelliset seikat. Tutkimus keskittyy tällöin tanssiin, eikä tanssijaan. Tanssija edustaa sitä, mitä kyseinen tanssi edustaa. Oletan suomalaisen kansantanssin edustavan suomalaisuutta, kansantanssia ja teatteritanssia. Etnokoreologiassa keskitytään myös liikkeen määrittämiseen. Tätä varten on kehitetty erilaisia liikenotaatiojärjestelmiä. (Hoppu 2003, 19–52; Bakka 1999, 76–77.)

Suomalaisen kansantanssin askelikot ja kuviot ovat yhdistettävissä tanssinhistoriallisesti eurooppalaisiin kansantanssitraditioihin. Esimerkiksi katrillin kuvio neliö on yleinen jokaisessa katrillia tanssineessa maassa. Kävely- ja juoksuaskeleet ovat samanlaisia, vaikka pieniä tyylieroja löytyy. Rakenteellisia eroja eurooppalaisten yksittäisten tanssien välillä ei ole. Suomalaisesta kansantanssista tekee suomalaiseksi tyyli, jolla tanssia tanssitaan. Uudeksi työni kysymykseksi määrittyikin suomalaisen kansantanssin tyyli. Tyylin tutkiminen on mahdollista esimerkiksi presentaation menetelmien avulla. (Jaffe 1990, 15–35; Foster 1986, 4–10.)

Brenda Farnell (1999) kirjoittaa artikkelissaan ongelmista tehdessään tanssintutkimusta Nigeriassa: ”Kirjoitin ylös sen, mitä luulin heidän tekevän - minulla ei ollut keinoja selvittää mitä he mielestään tekivät.” Farnell pohtii artikkelissaan toiseuden käsitettä. Kulttuurin ulkopuoliselle katsojalle ei avaudu sen hetkisen tanssin/liikkeen merkitykset, koska hänellä ei ole samaa kulttuurista kokemusta kuin kulttuurin jäsenellä (tanssijalla) on. (Farnell 1999, 145–161.) Samankaltainen toiseuden kokemus tutkimuksessa käy ilmi Maarit E. Ylösen artikkelissa Reflektiivinen ruumis: tanssin rajapintoja. Hän koki toiseuden konkreettisenä haastatteluissaan. Näissä haastatteluissa hän edusti selkeästi eri kulttuuria kuin haastateltavat. Maarit Ylönen edusti ulkopuolista ja eri kansallisuutta. Vaikka hän tutkikin tanssia osallistumalla siihen, toiseuden kokemus säilyi. (Ylönen 2003, 53–67.)

En koe työssäni mahdolliseksi tutkia yksittäisiä liikkeitä löytääkseni niistä tyyllistä ilmaisua. Yksittäiset liikkeet muodostavat liikekielen, mutta yksittäiset liikkeet eivät eroa juurikaan muiden kansallisuuksien tekemistä vastaavista liikkeistä, joten liikeanalyysistä tuskin löydän vastausta siihen, miten tanssitaan. (Ks. Ylönen 2003.) Tanssiantropologiassa yksittäisellä tanssilla tai liikkeellä ei

usein ole itseisarvoa, vaan tanssi nähdään osana laajempaa kulttuurista kontekstia. Osana kontekstia tanssia voidaan tulkita ja sanallistaa. Helena Saarikoski (2003) tuo tämän mahdollisuuden esille toteamalla, että ”tanssi ei ole ilmaisujärjestelmänä yksioikoisesti rinnastettavissa verbaalikielen, eikä jäännöksittä käännettävissä tai kuvatessa verbaalikielille, mutta ei yritys ole täysin toivonkaan.” (Helena Saarikoski 2003a, 11.)

Tanssi jaetaan usein taidetanssiin ja muuhun tanssiin. Tanssintutkimuksessa tämä jako ei ole niin selvä kuin esimerkiksi musiikin tutkimuksessa. Ehkä juuri tämä jako taidetanssin ja muun tanssin välillä on aiheuttanut sen, että tanssia usein tutkitaan irrallisena ilmiönä, jolla ei ole selkeää yhteyttä ympäröivään yhteiskuntaan. Tämä puolestaan aiheuttaa sen, että tutkimuksessa korostuu tanssin ja tanssiteoksen itseisarvo. Sosiaalisuus ja sosiaalinen ruumiillisuus nähdään jopa kielteisenä ilmiönä. Tämä voi olla ongelmallista tutkittaessa kansantanssia, jolla on sosiaalinen tausta. (Hoppu 2003, 24.)

Analysoin työssäni Lapin Urheiluopiston tanssialan perustutkimuksen teosta *Onnelliset kulkurit*. Teos on tekijänsä, Matti Paloniemen mukaan, ei-juonellista tanssiteatteria. Tämän vuoksi en analysoi teosta pelkästään kronologisesti ja rakenteellisesti, kuten tarinalähtöistä teosta analysoidessa on tapana. Lähestyn analyysissäni teosta ja etenkin sen viimeistä kohtausta fenomenologisen filosofian teoriapohjalta. Tanssija on tanssi. Tanssijaa ei eroteta tanssistaan. Tätä lähtökohtaa tutkimukseeni tukee myös se tieto, että jokainen tanssija teoksessa on osallistunut liikemateriaalin ja liikekielen tekemiseen improvisaation, tekstien kirjoittamisen ja ilmaisunsa keinoin. Jotta voisin määrittää teosta myös liikekielen lähtökohdasta, tarvitsee analyysini myös semioottista ja strukturalistista näkökulmaa. (Ks. Hoppu 2003, 34–36.)

Taidetanssin tutkimuksessa käytetään usein fenomenologista filosofiaa teoriapohjana tutkimukselle. Jaana Parviaisen mukaan fenomenologian perustaja Edmund Husserl kehottaa meitä pysymään uskollisena välittömälle kokemukselle. Husserl kutsuu ensimmäistä kokemusta intuitioksi. Intuitio husserlaisittain tarkoittaa välitöntä havaintoa, johon usein liittyy paljon sellaista, johon emme havaintotilanteessa kiinnitä huomiota. Havaitsemme monia asioita intuitiivisesti, mutta arkipäivän asenne peittää ne yleensä alleen. Arkipäivän asenne tarkoittaa mielipiteistä tai havainnointiin liittyvien tapojen kiinnittämistä. (Parviainen 2008, 136–137.)

Husserlin mukaan voimme myös omaksua toisenlaisia asenteita maailmaan, vaikka emme voi koskaan luopua kokonaan arkipäivän asenteesta. Jos tutkija omaksuu ”teoreettisen asenteen”, tarkastelee hän ilmiötä koettaen saada näkyviin lainalaisuuksia, joiden mukaan tutkittava ilmiö toimii. Toinen arkipäivän asenteesta poikkeava asenne on fenomenologinen asenne, jossa tutkija pyrkii kyseenalaistamaan sekä arkipäivän asenteen että teoreettisen asenteen tutkittavaa ilmiötä kohtaan. Fenomenologisen asenteen toteuttaminen vaatii seikkaperäisesti etenevää metodia. (Parviainen 2008, 137–139.)

Metodin tärkeä käsite on epookki, joka tarkoittaa arkiasenteen ja teoreettisen asenteen sulkemista pois. Epookissa jokapäiväinen ymmärrys, tietämys ja arvostelu jätetään sivuun ja ilmiötä tarkastellaan tuoreesti, ilman ennakko-oletuksia. Fenomenologinen epookki siis valaisee uuden havaitsemisen tavan. Sen avulla havaitsemme sen, mitä on ja kuvaamme sen siten, miten se meille ilmenee. Fenomenologinen kuvaus pyrkii pitämään ilmiön elävänä, valottaen ilmiön eri puolia ilman teorian läsnäoloa. (Parviainen 2008, 137–139.)

Tanssiteatteria ja sen liikekieltä voi tutkia semioottisesti tai fenomenologiselta pohjalta. Tämä tutkimuksen lähtökohdan valinta voi tapahtua nähtyämme esityksen. Monessa tanssiteatteri-esityksessä liikkeillä on sekä symbolista merkitystä että itseisarvoa. Liikkeen itseisarvoa emme voi tutkia semioottisesti. Tällöin fenomenologinen lähestymistapa on parempi. Tutkiessani nykykansantanssisteosta sen kaikessa monimuotoisuudessaan valitsen fenomenologisen lähestymistavan päästäkseni mahdollisimman paljon irti omista ennakko-oletuksistani. (Preston - Dunlop & Sanchez - Colberg 2002, 109–111.)



### 3 TANSSIHISTORIALLINEN TUTKIMUS

Määrittelen tutkielmassani näyttämökansantanssia historian näkökulmasta. Aikaisemmin tanssihistoriaan yhdistettiin luonnontieteille ominainen, positivistinen, eksakti näkökulma. Tällä tarkoitetaan sitä, että tutkimalla kohdetta löydetään yksi totuus. Tutkittaessa esimerkiksi liikuntalääketieteen näkökulmasta vammautumisia tanssissa, eksakti lähtökohta tutkimukselle pätee myös tanssintutkimukseen. Moneen muuhunkin tanssintutkimuksen teemaan tämä positivistinen, totuutta etsivä tutkimuksen lähtökohta on erittäin sopiva. Tällä tavalla saadaan aikaiseksi yleistyksiä ja teorioita, joiden avulla voidaan estää tanssijoita vammautumasta. Kun tutkitaan ihmistä kulttuurissa sosiaalisena yksilönä ja tanssia sosiaalisena ilmiönä, ei puhtaasti positivistinen lähtökohta ole tutkimukselle paras. (Green & Stinson 1999, 91–92.)

Moderneissa ihmistieteissä, kuten kulttuurintutkimuksessa, postpositivistinen tapa tutkia ilmiötä antaa enemmän vastauksia. Postpositivistiseen ajatteluun pohjautuva tutkimuksellinen lähtökohta on tapa tarkastella esimerkiksi tanssinhistoriaa. Postpositivistisen tutkimuksen metodeilla ei pelkää vastata kysymykseen, mitä tapahtui. Löydämme myös vastauksia kysymyksiin miksi ja miten tapahtui? Positivistisessa tutkimuksessa totuus on kaiken perusta. Tutkimusta tehdään, kuten empiirisessä tutkimuksessa yleensä, pyrkien objektiivisuuteen ja kaiken perinpohjaiseen todistamiseen. Postpositivistisessa tutkimuksessa puolestaan ymmärretään totuuden ja tiedon rakentuvan aina yhteydessä sosiaaliseen yhteyteen ja rakenteisiin. (Metsämuuronen 2001a, 11; Green & Stinson 1999, 92–93.)

#### 3.1 Postpositivistinen näkökulma

Käytän suomalaisen kansantanssin historian tutkimisessa lähteitä, jotka on kirjoitettu postpositivistisessä hengessä. Tästä syystä tutustun postpositivistiseen tieteen teoriapohjaan syvemmin. Keskiössä on postpositivistisen tutkimuksen alusta asti ollut tutkimuksen validiteetti. Validiteetti riippuu postpositivistisessä tutkimuksessa siitä, miten oikeutamme itsemme tietoon nähden. Koska postpositivistisessä tutkimuksessa ei pyritä yleistämään asioita, on löydetty uusia tapoja mitata validiteettia. Postpositivistisessä tutkimuksessa validiteettia mitataan tutkimusmenetelmissä, itse tutkimustyössä. Validiteettia ei määritellä postpositivistisessä tutkimuksessa tulosten mittaamisessa tai yleistämisessä. (Green & Stinson 1999, 96–98; Metsämuuronen 2001b, 41.)

Postpositivistisen tutkimuksen rajoitukset ovat Green & Stinson mielestä kategorisoinnin aiheuttama liikkuvuuden vähentyminen kategorioiden välillä. (Green & Stinson 1999) Toinen rajoitus on postpositivistisen tutkimuksen verrannollistaminen. Emme voi verrata näitä positivistisia tutkimuksien tuloksia postpositivistisen tutkimuksen tuloksiin. Jotta nämä tutkimuksen haarat tukisivat toisiinsa ja tuottaisivat yhdessä uutta tietoa, on meidän asetettava esille tutkimuskysymykset ja tutkimuksen tarkoitus valittaessa metodeja. (Metsämuuronen 2001a, 12.)

Green & Stinson:n (1999, 93) artikkelissa on taulukko, joka muodostuu postpositivistisen tutkimuksen jaosta tutkimuksen tarkoituksen mukaisesti. (Patti Lather, *Getting smart: Feminist Research and Pedagogy With/In the Postmodern*, 1991.)

<i>predict</i>	<i>understand</i>	<i>Emancipate</i>	<i>Deconstruct</i>
positivism	interpretive	critical	poststructural
	naturalistic	neo-marxist	postmodern
	constructivist	feminist	post-paradigmatic
	phenomenological	praxis-oriented	diaspora
	hermeneutic	educative	
		Freirian	
		participatory	
		action research	

Tässä jaossa, validiteettiin viitaten, jaetaan metodologinen lähestymiskohta sen mukaisesti, mitä tutkitaan. Jos meillä on ennakko-oletus, tutkimme positivistisesti kohdetta. Jos tutkimuskysymyksessä on kyseessä jonkin asian ymmärtäminen, selittävä lähtökohta, käytämme tulkinnallista, naturalistista, konstruktivistista, fenomenologista tai hermeneuttista metodologiaa tutkimuksessamme. Green & Stinson nostavat kolme eri esimerkkiä esille postpositivistisen tutkimuksen lähtökohtia tarkastelevasta taulukosta. (Green & Stinson 1999, 93–98.)

Ensimmäisenä esimerkkinä mainitaan *interpretive researcher*, joka tarkoittaa tulkitsevaa tutkijaa. Tässä metodologisessa lähtökohdassa tutkija pitää tutkimustaan etnografisena tutkimuksena. Tutkimuksessa käytetään monenlaisia lähteitä. Joitain määrällistä dataa käytetään myös, mutta pääasiassa käytetään laadullista dataa. Laadullisen datan keräämisessä käytetään havainnointia ja haastattelua. Esimerkkinä havainnoinnista on tutkijan osallistuminen tunneille. Tutkija tekee havainnointia osallistumalla. (Green & Stinson 1999, 100–104.) Kriittisesti tarkasteltuna, tutkijan asema on on-

gelmallinen suhteessa muihin tunneille osallistuviin. Laajemmassa kontekstissa tämä sama ongelma ilmenee esimerkiksi kansantanssin tutkimuksissa. Jotta tutkimuksella on validiteettia, täytyy tutkijan määritellä ja tiedostaa asemansa tässä kontekstissa. 1800-luvun lopulla tehdyt kansantanssien keruumatkat ja tuloksien tarkastelu vaatii ottamaan huomioon, että muistiinmerkitsijä on kenties edustanut täysin erilaista yhteiskunnallista asemaa kuin hänelle tanssineet ihmiset. Arkistomateriaalia käytettäessä täytyy tutustua aina tanssin muistiinmerkitsijän taustoihin ja siihen, mikä tilanne kussakin muistiinmerkinnässä oli. Toinen tulkinnallisen tutkimuksen metodi on haastattelut. Tulkinnallisessa tutkimuksessa haastattelija kysyy eri ihmisiltä eri kysymykset, toisin kuin perinteisessä etnografisessa tutkimuksessa tehdään. Tavoitteena on saada mahdollisimman laaja laadullinen data tutkimusta varten. Laadullisen datan analysointi on haastavin osa tätä tutkimusta. Analysointi tehdään myös luovasti. Tämä tutkimustapa on kaikkein antoisin, jos halutaan määritellä tai järjestää tutkimuksen kohteelle sitä, mitä he ovat tekemässä. Tämän tutkimustyylin raporttia luettaessa on syytä muistaa, että raportin tulokset ovat vain yksi vaihtoehto lukuisista tulkinnoista, joita samasta datasta voi tehdä. (Green & Stinson 1999, 100–104.)

Emansipatorinen tutkija käyttää samoja menetelmiä kuin tulkitseva tutkija, mutta kiinnittää erityisesti huomiota poliittiseen tai vallankäyttöisiin kysymyksiin ja vaikutuksiin tutkittavassa. Tutkimukseen ja dataan tuodaan kysymyksiä jotka liittyvät sukupuoleen, rotuun tai yhteiskuntaluokkaan. Kriittisissä teorioissa yleensä peräänkuulutetaan yksilöllistä vapautta ja sosiaalista sekä taloudellista oikeudenmukaisuutta. Lopullinen raportti sisältää juuri näiden periaatteiden mukaista tulkintaa. Tanssikasvatukseen liittyvät tutkimukset ovat monesti kriittisiä tutkimuksia. Tutkimuksen emansipatorisia ulottuvuuksia käytetään tanssin estetiikan tutkimuksissa, tanssivaan kehoon liittyvissä ja tanssin historian tutkimuksissa. ( Green & Stinson 1999, 104–108.)

Kolmantena on dekonstruktivistinen tutkija. Dekonstruktivismi ei varsinaisesti ole metodi, se on pikemminkin ajattelutapa. Dekonstruktivismi on usein kirjallisessa muodossa oleva postmodernien ajatusten yhdistelmä, jossa haastetaan universaalit totuudet ja niiden teorit. Dekonstruktivismiin tavoite ei ole yhtenäinen kokonaisuus eikä myöskään ratkaisuun johtava väittäely. Dekonstruktivismiin tavoite on pitää diskurssin prosessi jatkuvana sekä kyseenalaistaa totuudet, joita koko ajan luomme lisää. Toisin sanoen tavoitteena on tuoda esille useita ja monenlaisia totuuksia. Nämä totuudet tuodaan esille historiallisessa konseptissa ja tarkoituksena on tutkia olettamuksia kääntämällä koko konteksti nurin. Tämän tyyppisen tutkimuksen suurin kompastuskivi on useista eri lähteistä saatavien totuuksien tasa-arvoinen, totaalinen tutkiminen. Totuus ajatellaan rakentuneeksi. Esi-

merkinä tanssiluokan tutkimus, jossa monen tutkittavan kaiken kattavat totuudet on erittäin vaikea saada paperille. Jokaisella tutkittavalla ja tutkijalla on oma totuus. (Green & Stinson 1999, 108–112.)

Postpositivistinen tutkimus, kuten konstruktivismiin perustuva tutkimus, ei ole yhtenäinen rakenne. Suurin osa postpositivistisesta ja konstruktivistisesta tutkimuksesta sisältää kaikkia toisistaan poikkeavia, tutkimuksen lähtökohdasta ja tarkoituksesta riippuvia metodeja ja teorioita. Postpositivistinen tutkimus on työvaltaista tutkimusta. Tutkimuksen tarkoitus antaa tietyn skaalan metodien valinnalle. Näin määrittelen aikaisemman tietoni pohjalta kysymyksiä, joihin yritän löytää uudelleen vastauksia. (Metsämuuronen 2001a, 11–12.)

### 3.2 Tanssihistorian ongelmia

Samoista lähteistä on tehty aina useita tulkintoja. Historian tutkimuksessa on läsnä fakta, jota ei voi kiistää. Kukaan ei voi palata historiaan ja kokea historiaa samoin kuin koetaan nykyhetkeä. Tutkimuksen kehitys ja oivallus hetkellisyydestä on tehnyt myös historian tutkimuksesta alati muuttuvan ja kehittyvän tieteenalan. Kriittisyys lähteisiin tulee olla koko ajan läsnä historian tutkimuksessa. Jokainen lähde tulee sijoittaa sille kuuluvaan kontekstiin. Se tarkoittaa esimerkiksi, että 1800-luvun kaunokirjallisuudessa kuvatun tanssiaisten tanssikuvaus ei vielä sellaisenaan ole hyvä lähde. Kuvaus täytyy sijoittaa tietoon, mitä on käytettävissä kuvauksen ajan tapakulttuurista sekä kirjoittamisen kulttuurista. Kaunokirjallisuudessa ei aina ole voinut kirjoittaa kaikkea, mitä näkee ja kokee tai kuvittelee. Jokaisessa ajassa on omat yhteiskunnalliset, moraaliset sekä henkilökohtaiset vaikuttimensa. (Berg 1999, 225–229)

Perpender pohtii kriittisesti tanssintutkimusta. Tarkasteltaessa esimerkiksi afroamerikkalaisten tansseja ja niiden historiaa, täytyy määritellä, tarkastellaanko tansseja ja niiden historiaa yksittäistapauksina. Tutkitaanko afroamerikkalaisten tansseja ja tanssien historiaa vähemmistön edustajana vai tutkitaanko niitä laajemmassa kontekstissa. Oletettavaa on, että eri vähemmistökulttuurit vaikuttavat valtakulttuuriin ja päinvastoin. Marginaalisilla ryhmillä on uusien tutkimusmenetelmien kautta ilmennyt niillä olleen suuri vaikutus Amerikkalaiseen taiteeseen. Monet ovat edellisen perusteella tutkineet vähemmistökulttuureja ja sen ilmiöitä. Näin on saatu uutta historian tietoa valtakulttuurista. Tutkimisen lähtökohta tulee tiedostaa, jotta löydetään entistä kattavampia tapoja tutkia tanssin historiaa. Perpender käyttää esimerkkinä Nancy Smith-Fichterin asettamaa kahta näkökulmaa, jossa

tanssia tutkitaan kulttuurisena ilmiönä. (Perpender III 1999, 334–335.) Ensimmäinen on multikulttuurinen lähtökohta, jossa eri kulttuurit ovat onnistunutta rinnakkaiseloä useiden itsenäisten kulttuuristen kokonaisuuksien välillä. Toinen lähtökohta on interkulttuurinen. Siinä erilaiset kulttuurit yhdyvät kokonaisuudeksi. Molempien katsantotapojen äärimmäisyyteen viemisessä on riskinsä. Interkulttuurinen tapa voi johtaa kulttuuriseen kulumiseen. Sulatusuuni voi olla uhka kulttuurien monimuotoisuudelle. Multikulttuurinen tapa puolestaan loitontaa. Pahimmillaan äärimmäinen multikulttuurinen tapa tuo rasistisia piirteitä tutkimukseen. Perpenderin mukaan teatteritanssin kentällä on olemassa omia päällekkäisiä kulttuureja. Esimerkkinä hän käyttää tutkimusta, jossa tutkittiin afroamerikkalaista teatteritanssia. Teoksia tutkittiin afroamerikkalaisten niistä kirjoitetun kritiikin avulla. Tutkimuksissa perehdyttiin vertailevasti afroamerikkalaisten ja valtakulttuurin ”valkoihoisten” tekemiin teoksiin. Afroamerikkalaista teatteritanssia kritisoitiin ”etnisenä tai naturalistisena”. (Perpender III 1999, 338–344.) Useissa tapauksissa teoksia ei pidetty tanssitaiteen edustajina lainkaan. Aikalaisten, valkoihoisten tekemiä teoksia kritisoitiin silloisen taidemaailman kuumien keskusteluaiheiden mukaisesti. Tämä antaa aiheen kyseenalaistaa tietyt lähteet afroamerikkalaisten teoksia tutkittaessa tai vaihtoehtoisesti tutkijan täytyy vaihtaa katsantokantaa. Painettuun sanaan on siis tuolloin vaikuttanut hyvin paljon sekä kirjoittajan että teoksen tekijän kulttuurinen asema ja status. (Perpender III 1999, 338–348.) Kansantansseja ei pidetty 1700 – luvulla tanssimisena. Tästä syystä suomalaisesta kansantanssista ei ole merkintöjä kansantanssia tai tanssia tutkivien tai havainnoivien taholta. Esimerkkinä asennoitumisesta suomalaiseen tanssiin mainittakoon Giuseppe Acerbin muistiin merkinnät suomalaisista kylistä, joissa hän vieraili 1799 (Hoppu 2007f, 67–68).

Tietoa löytyy näyttämökansantanssin historiasta etsittyä muualta kuin varsinaisista muistiinpanoista tanssiin liittyen. Kuvauksia suomalaisen kansantanssin näyttämölle viedyistä versioista löytyy eri seurojen juhlaohjelmista ja esimerkiksi teatterikappaleiden käsikirjoituksista. Edellä mainittu, samankaltainen asenne näyttämökansantanssiin toistuu historiassa. Kansantanssia ei pidetty teatteritanssina vielä 1970-1980 vuosikymmeninä. Kansantanssin koreografit vierailivat erilaisissa musiikkiteatterikappaleissa koreografeina, mutta heidän koreografioita ei mielletty kansantanssiksi tai niitä ei pidetty erillisinä tanssikohtauksina. Käsikirjoituksissa mainittiin illanvietosta, johon kuului tanssia. Kohtauksessa saattoi olla kansantanssia tai koreografioitua kansantanssin liikemateriaaliin pohjautuvaa liikettä. Sitä nimitettiin tällöin tanssiksi. Yleisesti hyväksyttynä tanssitekniikkana 1980-luvulla teatteritanssissa oli baletti ja nykytanssi, joita nimitettiin ja nimitetään joissakin yhteyksissä edelleen taidetanssiksi. Tämä jako taidetanssin ja muun tanssin välille vaikutti myös kansantanssin arvostukseen yleensä. (Hoppu 2007b, 258–262.)

## 4 SUOMALAISEN KANSANTANSSIHISTORIAN NARRAATIO

Tanssihistoria, kuten muukin historia ja sen tutkimus, on tutkijan tulkintoja löydettyistä, eri muodossa olevista tiedoista, jotka koskevat ihmisen elämää. Nämä tiedot menneisyydestä voivat olla esimerkiksi muistiin merkintöjä tai kertomuksia. Joissakin tapauksessa tutkija tutkii aikaisempia tutkimuksia ja on tekemässä näin uudelleen tulkintoja jo tutkitusta ja tulkitusta tiedosta. Tämä vahvistaa olettamuksen, että ymmärtääkseen historiaa, joka liittyy omaan koettuun tutkimuksen kohteeseen, täytyy kyseenalaistaa ja tutkia kohdetta omasta näkökulmasta. Tutkimuksen seurauksena syntyy tutkijalle oma historian kertomus, jolla on narratiivinen luonne ja joka syventää vähintään henkilökohtaisella tasolla tietämystä aiheesta.

Tanssikokemuksina siirtyneet perinteet ovat aikojen kuluessa muovautuneet kansan niitä tanssiessa. Tanssi ei ole kirjoitettuna sama kokemus kuin tanssittuna. Nykyiset, perinteisenä pidetyt kansantanssit ovat tulkintoja ja ohjeita muistiinmerkitystä tanssiperinteestä. (Hoppu 2008a, 216–219.) Kansantanssin historian tutkimuksessa oma mielenkiintoni kohdistuu lähinnä kirjoitetun tanssiperinteen esittämiseen, jota nimitän tässä yhteydessä näyttämökansantanssiksi. Kansantanssiin, kuten muuhunkin tanssiin, vaikuttavia tekijöitä on tanssia ympäröivä kulttuuri, se mihin kansantanssi kuuluu. Ympäröivään kulttuuriin vaikuttavat kulloisenkin ajan ilmiöt, joista esimerkkinä mainittakoon elinkeinot, kulkuyhteydet, kaupankäynti, sodat ja muuttaminen. (Jaffe 1990, 1–15.)

Kulttuuriin vaikuttavat tekijät jatkavat vaikutustaan, vaikka kansantanssi siirtyikin näyttämölle ja kansantanssiin tuli lisää vaikuttavia tekijöitä. Hovien merkityksen heikennyttyä näyttämölle tai esityksiin tuotu kansantanssi toimi samassa roolissa kuin hoveihin tuodut kansantanssit. Hovitantsseilla ja kansantansseilla on määrittelemätön vuorovaikutussuhde. Hovien tanssimestarit eivät pelkää opettaneet kansantansseja sovitettuna ja karakterisoituna hoveissa, vaan kansa omaksui hoveissa muotoiltuja tansseja itselleen. Sama vuorovaikutus pätee näyttämölle tai esityksiin tuotuun kansantanssiin. Näitä tansseja opettivat esiintyjille joko tanssinopettaja tai kansatanssija ennen esiintymistä. (Bakka 2007b, 80.) Oletan, että joidenkin tanssien kuviot, kuten neliö, omaksuttiin näyttämölle viedyistä tansseista takaisin kansan sosiaaliseen tanssiin.

Kronologia kuuluu länsimaisen historian tutkimuksen perinteeseen. Historian tutkimuksen narratiivinen luonne tulee kronologisesti esitettynä helpommin näkyville. Sisältö ymmärretään paremmin, jos asiat esitetään aikajärjestyksessä. Kulttuurin ilmiöitä tutkiessa vaikuttavia tekijöitä on useita.

Tämä vaikuttaa historian kerronnan näkökulmaan. Osa tapahtumista on ajallisesti rinnakkaisia, joten täyttä kronologiaa tuskin pystyy historiaa tutkittaessa saamaan aikaiseksi. Kertomuksesta pitäisi jättää joitakin päällekkäisyyksiä huomiotta, mikä tarkoittaisi näkökulman valintaa tapahtumien merkittävydestä. (Jaffe 1990, 1–15.)

#### 4.1 Suomalainen kansantanssi ennen näyttämökansantanssia

Mitä suomalainen kansantanssi oli ennen esittävää kansantanssia ja mitä ilmiöitä siihen liittyi? Jos kansantanssia tutkitaan perinteenä, viihteeksi tarkoitettuja tansseja määrittää usein anonyymisyys. Tansseilla ei ole tekijää. Tanssin yleistyessä, tai kansanomaistuessa käyttöön yksilön merkitys pienenee. Sama pätee myös naapurimaiden tanssiperinteeseen. Usein tanssi on asetettu välittäjäksi, joka on opettaja tai muistiinmerkitsijä, nimiin. Jos kansantanssia tutkitaan kansantaiteena, halutaan määrittellä tanssin tekijä. (Aronen 2003, 91–118.)

Lähdeaineistona minulla on pääasiassa Eurooppalaista kansantanssin historiaa käsittelevä teos, joka on toteutettu hyvinkin postpositivistisessä hengessä. Kirjoittaja myöntää olemassa olevan tulkinnan ja tekee omia tulkintoja ”todistetusta” tiedosta. Ajan määreet olen tarkoituksella jättänyt vähäiseksi, jotta kronologiset päällekkäisyydet eivät hämmäntäisi kertomusta. Vaikka näyttämökansantanssin toiminta alkoi, jatkui kansantanssien kehitys samanaikaisesti uuden esitysmuodon rinnalla. (Ks. Jaffe 1990, Introduction xii.)

Oletuksenani on, että suomalainen kansantanssi kuuluu osaksi eurooppalaista kansantanssia. Tämän voi yksinkertaisesti selittää maantieteellisesti ja tietonsa voi pohjata arkeologisiin tutkimuksiin. Suomi on hyvin pitkään kuulunut osaksi jotain muuta kansallisuutta. Nationalismin aikoihin muotoutui kuva siitä, mikä Suomi on ja missä suomalaiset asuvat. Nationalismin edesauttamien kansanliikkeiden synty on puolestaan edesauttanut Suomalaisia tunnistamaan itsensä suomalaisiksi. (Anderson 2007, 278–279.)

Mitä aiempaan aikakauteen mennään historian tarkastelussa, sitä selvemmin erottuu tanssimisessä ja tansseissa paikallisuus. Kaikissa, paikallisissa, pohjoiseurooppalaisissa kansantansseissa löytyy yhteneväisyyksiä toistensa kanssa. Yhteneväisyyksiä löytyy eniten tanssien isoissa rakenteissa ja tilaisuuksissa, mihin tanssi liittyi. Toisin sanottuna: Matkustaminen oli hidasta ja ihmiset liikkuivat

pienemmillä alueilla, joten joka ”kyläyhteisöllä” tai pikemminkin heimolla oli omia tansseja. Samaan aikaan, isommassa mittakaavassa katsottuna, jokaisella kyläyhteisöllä oli yhteneväisyyksiä esimerkiksi siinä, milloin ja missä yhteydessä tanssittiin. (Jaffe 1990, 1–15; Bakka 2007a, 16–17.)

Tanssiminen liittyi erilaisiin rituaaleihin ja riitteihin. Oletettavaa on, että metsästyksen liittyi tanssillisia rituaaleja. Niiden ”jäänteitä” löytyi vielä 1700-luvun lopussa. Esimerkkinä mainittakoon Torniojokilaaksosta ”karhuntutanssi”. (Hoppu 2007f, 68.) Häissä ja hautajaisissa on tanssittu. Tanssi on kuulunut myös sotaretkien valmisteluritualeihin sekä voitonjuhliin. (Malmi 2005, 42–46; Jaffe 1990, 34–50.) Suomalaisen kansantanssin juuret ovat siis pohjoiseurooppalaisessa perimässä, jos asiaa tarkastellaan etniseltä kannalta. Euroopassa ei varsinaisesti ole olemassa puhdasta etnisyyttä. Eurooppalaiset ovat geeniperimältään sekoitus monesta eri etnisyydestä.

Sosiaalisia tansseja tanssitaan ihmisjoukossa eli ryhmässä. Ihmisryhmät muodostavat tanssissaan kuvioita. Nämä kuviot ovat siirtyneet sosiaalisesta tanssista myös osaksi näyttämötanssia. Piiritanssien katsotaan olevan vanhin kansantanssin muoto. Luonnon uskonnon aikaisiin ihmisjoukon rituaaleihin piirimuodostelma kuului olennaisena osana. Piiri säilyi ihmisillä, vaikka kristinuskon levittyä piirissä suoritettavat rituaalit vähenivät. Piirin käyttömuoto muuttui sosiaaliseksi ja sitä käytettiin erityisesti tanssiessa. Vanhimpiä piiritansseja säestettiin laululla ja tanssia rytmitettiin poluilla. (Jaffe 1990, 34–50.) Piiri- ja ketjutanssien kehitys Euroopassa on edennyt tiettyä kaavaa noudattaen. Uusien tanssimuotojen noustessa suosioon, on niiden tanssien elementtejä siirtynyt vanhaan. Esimerkiksi paritanssien elementtejä on siirtynyt piiritansseihin. Piiritanssien variaatioiden säilymistä ja monipuolistumista voi selittää Lázlo Felföldin kirjoitus kognitiivisesta antropologiasta, jossa tanssi nähtynä ja koettuna on tanssijan aikaisempien tanssikokemusten summa emotionaalisesti, mentaalisesti ja kinesteettisesti. Tämä sisältää myös muutoin kuin tanssimalla koetut tanssikokemukset. Esimerkiksi kansantanssien omaksuminen eli tanssitaito siirtyi sukupolvelta toiselle. Omaksutuista tanssimuodoista ei luovuttu kristinuskon vaikutuksesta ja otettu suoraan uusia ”muoti-ilmiöitä” tanssiin. Vanhat tanssien muodot siirtyivät uusien tanssien muassa sukupolvelta toiselle. (Jaffe 1990, 1–14; Felföldi 2002, 13–18.)

Kansantanssissa olennainen ”yksikkö” on tanssipari. Ihmiset asettuvat pareittain erilaisiin kuvioihin. Paritanssien syntymäajankohtaa on vaikea määritellä. Jo esihistoriassa arvellaan olleen paritanssien kaltaista tanssia liittyen ”äiti maan” palvontaan. Palvontaan liittyi seksuaalisia tansseja ja jopa akteja. Kristinuskon on kahden tuhannen vuoden aikana saanut poistettua paritansseista eroott-



simmat elementit näkymättömiin. Paritanssien tarkoitus on muuttunut rituaalisesta tanssista huvitukseen. Jo ennen kristinuskon leviämistä Eurooppaan, on kansa tanssinut sosiaalisia tansseja huvikseen. Vanhimpien paritanssien vuorovaikutusteema on lyhyesti esitettynä: Mies kosiskelee naista ja nainen torjuu kosiskelua. Paritanssien alkuperä on oletettavasti eri kuin piiritanssien alkuperä. Paritanssien alkuperä katsotaan olevan luonnon uskonnon aikaisissa seksuaalisuuteen ja parisuhteen liittyvissä rituaaleissa. (Jaffe 1990, 51–139.)

Englantilainen, William Coxe kertoo matkakokemuksistaan kirjassaan: ”Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark” (1784-1790). Hän osallistui Helsingin kuvernöörin järjestämiin tanssiaisiin ja kertoi siitä kirjassaan lyhyesti. Siellä tanssittiin menuetteja ja englantilaisia tansseja. (Hoppu 2007f, 67.) Tällöin Suomi oli osa Ruotsia ja uudet ”muoti-ilmiot” levisivät Suomeen lähinnä länsireittiä. Länsireittiä tuli suurin osa niin kutsutuista kontratansseista Suomeen. (Niemeläinen 1983, 33–35.)

Suomalainen kansantanssi on ilmennyt sosiaalisen tanssin muotona ja huvituksena 1700-luvun alkupuolelta lähtien. Kansantansseja myös opetettiin 1800-luvulta lähtien ammattiopettajien toimesta. 1800-luvun alkupuolelta on tietoja vanhoista paritansseista, joista yleisimmät olivat nimeltään masurkka ja poloneesi. Tanssien nimet viittaavat puolan ja itäeurooppalaiseen vaikutusalueeseen. Saksalaista alkuperää olevasta ”Grossvatertanz” - tanssista on mainintoja. Valtaosa tanssituista tansseista kuului kontratansseihin. Kontratanssit levisivät Suomeen ja yleisesti Skandinaviaan 1700-luvun loppupuolella. (Urup 2002, 211–216.)

Suomalaisten tanssiperinteen kerääminen aloitettiin 1800-luvun alkupuoliskolla nationalismin aatteiden levitessä Suomeen ja Skandinaviaan. Suomalaisen kirjallisuuden seura perustettiin 1831. Suomalaisen kirjallisuuden seura on alusta asti kerännyt ja arkistoinut suomalaista kansanperinnettä. Ensimmäisiä matkastipendiaatteja oli Elias Lönnrot, joka keräsi karjalaista runoutta matkoillaan. Jo 1835 Lönnrot julkaisi ensimmäisen, lyhyemmän version Kalevalasta, josta tuli suomen kansallisepos. Suomalaisen kirjallisuuden seuran aikaisimmissa muistiinpanoissa ei juurikaan kansantansseilla ollut osuutta. Sitä ei laskettu kansanperinteeksi. Friedrich Ruh kirjoitti 1827, että suomalaisille tanssi on tuntematon käsite. Hänen mielestään tämä voi johtua siitä, että suomenkielessä ei ole vastinetta sanalle tanssi. Sen sijaan esimerkiksi tanhu tai hyppy merkitsee suomen kielessä lähestulkoon samaa kuin tanssi. (Rausmaa 2007b, 93–97.)

Varhaisesta suomalaisesta kansantanssista löytyy tietoa kertomakirjallisuudesta. 1800-luvun kertomuksissa ei usein ole yksityiskohtaista tietoa tansseista. Kertomakirjallisuus antaa tietoa siitä, missä yhteyksissä tanssittiin tai milloin tanssittiin. Esimerkkinä mainittakoon koulunjohtaja Mikko Ilkka, joka vapaa-ajallaan kirjoitti artikkeleita ja kirjoja kansan elämästä. Mikko Ilkka julkaisi vuonna 1906 kirjan ” Karhunpeijsat Ikaalisissa 28.p:nä maaliskuuta 1833”. Kirja kertoo Ikaalisten kirkonkylässä järjestetyistä kekkereistä. Järjestäjänä oli vanha upseeri. Kirja sisältää kuvauksia tansseista. Tanssien kuvauksiin täytyy suhtautua tämän tyyppisissä lähteissä varauksella. Osa tanssin kuvauksista perustuu kirjoittajan mielikuvitukseen ja omiin tanssikokemuksiin toisessa yhteydessä. Toisena esimerkkinä mainittakoon Samuli Paulaharju, joka teki etnografisia kuvauksia Suomesta. Hän teki kuvauksia Lapista ja Karjalasta ja Pohjanmaalta. Paulaharjun kuuluisa kirja on ”Härmän aukeilta”. Kirja on kirjoitettu vuonna 1932. Kirjassa on kuvaus tanssista eteläiseltä Pohjanmaalta. Paulaharju kirjoitti tavallisimmista tanssitilaisuuksista, tyttöjen ja poikien tanssimisestä ja lauluista, joita he lauloivat yhdessä ja tanssin yhteydessä. Kolmas merkittävä lähde on Heikki Klemetti, joka kirjoitti Kopukka- nimisestä tanssista vuonna 1942 kirjassaan. Siinä hän kertoo Kopukka- tanssista, sen temposta ja kertoo, miten Kopukkaa tanssittiin. (Hoppu 2007c, 157–162.)

Lähteistä käy selvästi ilmi, että suomalainen kansantanssi on läheisesti yhteydessä muiden Pohjoismaiden kansantanssiin. Yhteys Pohjoismaisiin kansantansseihin oli jo ennen nationalismin aikakautta. Kaikissa pohjoismaissa tanssien keruu ja kiinnostus kansantanssiin ajoittuu nationalistisen ajattelun leviämiseen. Suomalaiseen kansantanssiin on vaikuttanut ruotsalainen tanssikulttuuri lähes koko ajan. Suomalaisen kansantanssin yksittäisiä tapauksia tulkitsemalla löytyy merkityksiä enemmän sekä suomalaisten luonnonuskonnon (suomalais-ugrilaisten kansojen kulttuuri) että ortodoksisen kirkkokunnan vaikutuksesta. Aiemmat kulttuuriset vaikutukset tekevät suomalaisesta kansantanssista erilaisen suhteessa muiden Pohjoismaiden kansantansseihin. Tanssien keruutoiminta on vaikuttanut kansantanssin kanonisoitumiseen. Kansantanssiin muodostui auktoriteetteja, jotka rakensivat ja pitivät yllä kuvaa ”oikeasta kansantanssista”. (Bakka 2007b, 80.)

#### 4.2 Kansantanssi näyttämöllä ja harrastustoimintana

Miten kansantanssi siirtyi näyttämölle? Nationalismi alkoi herätä Suomessa 1800-luvun alkupuoliskolla. Tämän seurauksena tietoa löytyy suomalaisista ja suomenkielisistä lähteistä enemmän. Kansallisen heräämisen jälkeisenä aikana näkökulmana on nationalismin ja valistuksen synnyttämät

kansanliikkeet mukaan lukien kansantanssiliikkeet sekä niiden arvot ja ihanteet. (Hoppu 2011, 46–49.)

Kansantanssin historiassa on paljon yhteneväisiä tekijöitä Pohjoismaiden välillä 1880-luvulta lähtien. Pohjoismaiden keskinäinen kanssakäyminen oli vilkasta. Kansallisromantiikka alkoi tuolloin levitä koko Skandinavian taiteisiin. Kansallisromantiikan päälinja oli erillisten ja itsenäisten kansojen ihannoiti. Yleisesti ihannoitiin maalauskulttuuria. (Hoppu 2008b, 74–75.)

Ensimmäinen versio näyttämökansantansseista olivat pukutanssit, joissa tanssittiin huolellisesti aseteltuja, osittain koreografioituja tansseja etnisyyteen viittaavissa asuissa. Pukutanssit tulivat romantiikan ajalla osaksi baletteja. Esimerkkinä mainittakoon Gisellen Tarantella, joka viittasi italialaiseen maalaistanssiin. Pukutansseilla haettiin eksotiikkaa esityksiin. Eksotiikkaa tuotiin esityksiin korostamalla eri yhteisöjen ”ominaispiirteitä” pukeutumisessa ja musiikissa. Baletti stilisoi eri kansallisuuksien kansantansseja oman liikkeistönsä avulla. Maalaistansseja stilisoimalla saatiin sosiaalista alkuperää olevilla tansseilla juonta tukeva merkitys kohtauksiin. Näyttämöllä esitetyissä juhlissa tanssittiin kuten juhlissa tanssittiin kansankulttuurissa. Suomalaiset taiteilijat kiinnostuivat kansan elämästä 1800-luvun alkupuolella. Taiteessa kiinnostuttiin myös kansanomaisesta, rahvaan pukeutumisesta. Kansanomainen pukeutuminen väritti sivistyneistön seuraelämää erotessaan eurooppalaisista muotivirtauksista. Esimerkiksi 1820-luvulta löytyy maininta naamiaisista, joissa nainen oli pukeutunut ”maalaisneidoksi pohjanmaalaisessa puvussa”. Naamiaisasuna alun perin ilmennyt puku sai pian kansallispuvun arvon. Kansallispuvua käytettiin tanssi- ja teatteriryhmien esityksissä 1840-luvulla ilmaisemaan kansallisuutta. Kansallispuvuissa tanssittuja tansseja alettiin kutsua nimellä ”kostymdanser” (pukutanssit). (Biskop 2007a, 224–230.)

Seuratanssien esittäminen juhlissa oli 1800-luvulla tavallista. 1820-luvulla eri tanssikoulut esittivät kurssin päätteeksi yleisölle aikaansaannoksensa. Esimerkkinä mainittakoon tanssinopettaja Cecilia Rylanderin kurssin loppunäytös Kuopiossa. Oppilaat esittivät poloneesin, lancier-katrillin, vanhan franseesin, polska-masurkan, polkkaa ja sottiisia. Seuratanssit vietiin myös näyttämölle. Merkintöjä löytyy muun muassa Helsingistä, jossa Domenico Rosettin balettiseurue esitti seuratansseja. Samoihin aikoihin alettiin esittää kansallistansseja. Nämä esitykset olivat pääosin vierailevien tanssiseurueiden esityksiä. Tästä esimerkkinä mainittakoon Espanjalainen bolero tai Pariisilainen polkka. Vuodelta 1857 löytyy merkintä Lydia Thompsonin vierailusta Helsingissä. Hän esitti El Aldeane; espanjalaisen kansallistanssin ja Cracovienne; puolalaisen kansallistanssin. Tivoliteatterissa,

Helsingissä esitettiin vuonna 1858 enenevässä määrin pantomiimin, tanssin ja akrobatianumeron yhdistelmiä. Näistä mainittakoon Venäläinen maalaistanssi tai Englantilainen merimiestanssi. (Biskop 2007a, 222–223.)

Suomalaisiksi ymmärrettyjen kansantanssien esittäminen alkoi suomessa 1860-luvulla. Tämä tapahtui vuosia ennen varsinaisen kansantanssitoiminnan alkua. Ensimmäiset esitykset olivat niin kutsuttuja pukutansseja. Suomalaiset kansantanssit tekivät tulonsa 1866. Vuodelta 1866 on merkintä taiteilijakillan vuosijuhlasta, jossa nuoret opiskelijat esittivät yleisölle maalaistansseja pukeutuneena maalaisasuihin. Esityksellä haluttiin kiinnittää yleisön huomio isänmaallisiin juuriin esittämällä kotimaista perinnettä. Vuosijuhlalla ja sen ohjelmistolla oli suuri merkitys jatkossa perinteen hyväksikäyttämiseen esityksissä. (Biskop 2007a, 223–224.)

Uutta taiteilijakillan esityksessä vuonna 1866 oli, että esitettyjä kansantansseja ja musiikkia tanssitiin yhä aktiivisesti kansan keskuudessa. Muutaman opiskelijan perhetausta oli ”maalaisväestössä”. Tästä johtuen ryhmät pääsivät kokemaan ajankohtaista maalaistanssia autenttisena. He muunsivat tanssia esityksiin säilyttäen alkuperäisestä muodosta ison osan. Ryhmien ohjelmistoon kuului tanssi nimeltään Koiviston polska. Koiviston Polskan alkuperä miellettiin sijoittuvan Viipurin lähistölle. Myöhemmin on käynyt ilmi Koiviston Polskan olevan nimeltä mainitsemattoman tanssiopettajan tekemä ”kansallistanssi” teatterikappaletta varten. (Biskop 2007a, 224.)

Tekijänoikeudet ja autenttisuus tulivat ensimmäisiä kertoja 1870-luvulla diskurssiin. Näyttämökansantanssit olivat pääsääntöisesti elävää perinnettä ollessaan samanaikaisesti osana näyttämötaiteita. Kansantanssien otaksuttiin kuuluvan kansalle, eikä niillä ole tekijää. Koska suomalaisuus, niin kuin muutkin kansallisuudet, ovat keksittyjä, ei vastausta tekijänoikeuskysymykseen voinut löytyä. Ajan henkeen kuului tanssinopettajien järjestämässä näytöksissä esellä tanssit osaksi aitoa, eksoottista perinnettä. Näin esimerkiksi espanjalaisen tanssin yhteydessä esiteltiin tanssi yleisölle. Tanssinopettaja oli oletettavasti sovittanut tanssia esittäjille sopivaksi, ellei jopa ”alkuperäisestä” intoutuneena kehitellyt kokonaan omaa versiota tanssista. Ongelma tekijänoikeuksista ja autenttisuudesta on ollut tanssinhistoriassa jo 1800-luvulla ja jatkuu edelleen. (Bakka 2002, 71–77.)

Kansantanssien näyttämölle sovittamisen seurauksena tekijänoikeudet saivat huomiota diskurssissa. Diskurssin painopiste 1900-luvun alkupuolella oli esitettävien tanssien aitoudessa. Kansantanssi oli aito, jos se oli asianmukaisesti perinteenkeruun yhteydessä muistiinmerkitty. Diskurssi heijastui

kansantanssitoimintaan siten, että muistiinmerkittyjä tansseja pidettiin perinteenä. Perinnettä ei saanut muuttua. Muistiin merkityt tanssit tuli tanssia, kuten ne oli kirjoitettu. Tämä oli ongelmallista, koska muistiin merkintöjen eli ”ohjeiden tulkitseminen” täytyi opetella erikseen, jotta tanssia ei opetettaisi ja tanssittaisi väärin. Tanssinopetuksessa tehtiin tietoinen valinta oikeasta ja väärästä tiedosta sekä oikeasta ja väärästä tanssimisesta. Kansantanssit valikoitiin jo tanssien keruuvaiheessa, jonka jälkeen tanssit kanonisoitiin. Tämä vaikutti siten, että kansantanssin askelikoita, kuvioita ja otteita pystyttiin vakioimaan. (Hoppu 2011, 37–49.) Kansantanssin kehittyminen teatteritanssinlajiksi baletin ja nykytanssin rinnalla alkoi kanonisoimisesta ja vakioimisesta.

Egil Bakka määrittelee aitouskeskustelun norjalaisesta tanssiperinteestä keskusteluksi kansantanssiliikkeiden ja populaarikulttuurin välillä. Hän määrittelee kansantansseista omaan luokkaan ne tanssit, jotka ovat säilyneet kansan suosiossa tanssiin sisältyvistä elementeistä johtuen ja toiseksi luokaksi ne, joiden eteen ovat kansantanssiliikkeet, kuten Suomalaisen kansantanssin ystävät, tehneet töitä tiettyjen tanssien säilyttämiseksi. Suomessa esimerkkinä itsestään ”säilyneestä” kansantanssista mainittakoon paritanssi jenkka. Säilytetty paritanssi on esimerkiksi masurkka. Molempia tanssitaan edelleen tanssilavoilla, mutta toisen katsotaan säilyneen vain tanssinopetuksen ansiosta. Aidoimmillaan tanssi on koettuna ajassa ja tilassa. Me emme voi palata 1700-luvun loppuun, ajassa taaksepäin. Tästä syystä kansantanssien tietynlainen aitous on aina kyseenalaistettava. Autenttista kansantanssia ei tämän väittämän mukaan ole olemassa. Tanssi voidaan tanssia kansantanssiliikkeen tukemien esteettisten ja moraalisten ideaalien mukaisesti, jos tanssi ajatellaan osaksi kansantanssiliikkeen historiaa. Silloin kansantanssi on autenttista kansantanssiliikkeen kansantanssia. (Bakka 2002, 71–77.)

Nykyisin tiedetään ainakin kolmen perinteiseksi luullun tanssin olevan tanssiopettajien käsialaa. Nämä ovat Koiviston Polska, Sappo ja Niittotanssi. Nämä osoittavat, että kansantansseja on alusta lähtien sovitettu esitettäväksi yleisölle. Vuonna 1871 oli ensimmäinen kokonainen folklore-esitys Suomessa. Se järjestettiin Helsingin yliopiston salissa Emil Nervanderin toimesta. Esityksen ohjelma koostui kansanlauluista sekä kansantanssisävelmistä. Ohjelmistoa pidettiin outona. Turussa järjestettiin tämän tyyppisiä kansanmusiikkikonsertteja vuosina 1871-1874. Kansanmusiikkikonserttien ohjelmistoon kuului opiskelijoiden esittämiä kansantansseja. Nervander esitteli konserteissa maalaishäät yhtenä perinteen osa-alueena. Näyttämökansantanssin hääpotpuriperinteen oletetaan alkaneen Nervanderin konserteista. Konserttien tarkoitus oli herättää arvostusta ja kunnioitusta isänmaalliseen perinteeseen. (Biskop 2007a, 222–229.)

Teatterikappaleet olivat yleensä yksinäytöksisiä 1800-luvulla. Teatterikappaleet sisälsivät kolmesta neljään kohtausta. Runebergin syntymäpäiväjuhlassa Suomalaisessa Teatterissa esitettiin ”Älgskyttarne” (Hirvenmetsästäjät), jonka viimeisessä näytöksessä oli kansantanssia. Viimeisessä näytöksessä olleesta Kolmen miehen enkeliskasta kerrotaan, että yleisö osoitti suosiotaan niin, että tanssi esitettiin toistamiseen. Keisari Aleksanteri II:n 25-vuotisen vallan aikana tämän tyyppisiä esityksiä esitettiin sekä suomalaisessa että ruotsinkielisessä teatterissa. Suomalaisen Teatterin juhlallisessa ohjelmassa viimeisenä numerona esitettiin näytelmä Saimaan rannalla, joka oli näytelmä yhdessä näytöksessä. Näytelmässä oli laulua ja tanssia. Teatterikappaletta esitettiin satoja kertoja kiertueella. Teattereissa esitetyt näyttämökansantanssit levisivät kansan keskuuteen. Ne sulautuivat osaksi perinteeksi miellettyä kansantanssia. (Biskop 2007a, 230–231.)

Uppsalassa kokoonnuttiin vuonna 1880 perustamaan tanssiyhdistys Philochoros. Philochoros kävi kiertueella Suomessa 1887 vuoden alkupuolella. Ryhmä esiintyi useissa kaupungeissa Suomen kiertueellaan. Philochoroksen vaikutus näkyy erityisesti suomenruotsalaisten kansantanssiliikkeiden tanssirepertuaarissa. Suomenkielisiin kansantanssiliikkeisiin Philochoros ei aluksi vaikuttanut ohjelmistollisesti. Ryhmä vaikutti suomalaisen kansantanssin estetiikkaan. Sen tanssit toimivat esteettisenä esikuvana suomalaiselle kansantanssille. (Biskop 2007c, 319–323.)

Nuorisoseuroja perustettiin 1880-luvulta alkaen ympäri Suomen maaseutua. Nuorisoseurojen tavoite oli kasvattaa kunnan kansalaisia ja tarjota heille ”kunnollisia harrasteita.” Yleisillä tanssi-iltoilla oli alusta asti toiminnassa iso merkitys, vaikka tanssi sinänsä ei ollut näiden yhdistysten tarkoitus. Vuosisadan vaihteessa kohdistui yleisiin tanssi-iltoihin eniten kritiikkiä. Joissakin seuroissa tanssi-iltojen kiellettiin kokonaan. Niiden tilalle tarjottiin piirileikkejä, joiden katsottiin olevan vähemmän turmiollista nuorisolle. Kansantansseista tuli osa hyväksytyä ajanvietettä nuorison keskuudessa. (Hoppu 2008a, 213.)

Suomessa kansantanssiliikkeet alkoivat muodostua 1890-luvulla. Ympäri Suomea muodostettiin, erityisesti nuorisoseurojen alaisuuteen ryhmiä, jotka ottivat ohjelmistoonsa oman paikkakuntansa tansseja. Vuonna 1901 perustettiin kaksikielinen kansantanssiyhdistys Suomalaisen kansantanssin ystävät (SKY). Pian perustamisen jälkeen ruotsinkielinen jäsenistö siirtyi Föreningen Bragen yhteyteen. SKY:n perustajajäsenenä ja taustavoimina toimi useita merkkihenkilöitä. Heistä mainittakoon J.R. Aspelin, joka toimi SKY:n ensimmäisenä puheenjohtajana. Vähitellen johtohahmoiksi nousivat

Anni Collan ja Asko Pulkkinen. Molemmat olivat merkittäviä suomalaisen tanssiperinteen kerääjiä. (Hoppu 2008a, 213.)

Suomalaisen kansantanssin ystävät-järjestön tavoitteet olivat seuraavat: Katoavan tanssiperinteen kerääminen ja julkaisu, kansallisen tanssikulttuurin luominen muotitanssien paikalle tai rinnalle sekä tanssikulttuurin juurruttaminen kansan keskuuteen. Yhdistysten tavoitteita ei voi pitää puhtaasti poliittisina, vaan pikemminkin ideologioina, jotka toimivat poliittisten tavoitteiden takana. Yhteiskunnallinen tavoite oli arvostaa isänmaallista kulttuuriperintöä. Näin pyrittiin vahvistamaan käsitystä suomalaisuudesta omana kansallisuutenaan. (Rausmaa 2007b, 443.) Kun puhutaan politiikasta tanssin yhteydessä, puhumme tanssin vallasta vahvistaa ja heikentää identiteettiä. (Franko 2006, 3–18.)

Ajatus kansallisen tanssirepertuaarin laatimisesta syntyi 1900-luvun alkupuolella erilaisten kansanliikkeiden ansiosta. Kansanomaisia tansseja ei voinut valita kansalliseen tanssirepertuaariin sellaisenaan. Tansseja alettiin muokata kansallisuuteen sopivaksi ja kansallisaatetta tukevaksi. Sivistyneistö loi kansallisuuden, aitouden, moralismin ja esteettisyyden ihanteet kansantanssiin 1900-luvun alussa. Sivistyneistö halusi antaa kuvan suomalaisuudesta suomalaisille itselleen. Suomen kansa on ahkera, terve ja arvokas. Kuva suomalaisuudesta vaikutti estetiikkaan, jota nähtiin näyttämölle tai muihin esityksiin viedyissä kansantansseissa. Tanssit olivat selkeitä, rytmikalta tarkkoja ja puhdaslinjaisia. Kuvioilla oli seuratanseista jalostunut, siistitty muoto ja tansseilla oli kaava, johon sisältyi määritelty määrä vuorojen toistoja, askeleita sekä otteita. (Hoppu 2008a, 216–219; Hoppu 2011, 37–43.)

Nationalismi ja kansallisuusaatteet vahvistuivat Euroopassa ja myös itänaapurissamme Venäjällä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Venäjällä tapahtui vallankumous 1917 ja Venäjästä tuli Neuvostoliitto. Venäjää pidettiin tanssin ja baletin kultamaana jo ennen vallankumousta. Tanssia arvostettiin siellä yhteiskunnallisesti ja poliittisesti. Ennen toista maailmansotaa tanssille suotuisen ilmapiirin seurauksena syntyi Neuvostoliittoon vahva, valtiollinen kansantanssiesitysten ja ammattikansantanssiryhmien aalto. Valtiolliset ammattikansantanssiryhmät omalta osaltaan vaikuttivat globaalisti käsityksiin tanssista ”poliittisena” vaikuttimena. Neuvostoliittolainen kansantanssi, joka piti sisällään useiden kansallisuuksien vakioitua liikemateriaalia, alkoi saada muotoaan. Muiden kansallisuuksien kansantanssien muotoa tarkennettiin tämän seurauksena. (Shay 2002, 57–80.)

Pohjoismainen yhteistyö kansantanssissa tehostui 1900-luvun alussa ja vuodesta 1920 lähtien yleisten massatapahtumien määrä lisääntyi. Tapahtumissa esitettiin yleensä kenttäohjelmia, jotka mahdollistuivat juuri kansantanssien ”karakterisoimisen” ansiosta. Kenttäohjelmissa suuri määrä ihmisiä urheilukentällä tekivät liikkeitä ja tansseja samalla tavalla. Kansantanssin kenttäesityksiä käytettiin kansallisesti, myös pohjoismaisesti, lujittamaan kansallisen identiteetin lisäksi pohjoismaista identiteettiä. (Hoppu 2008b, 74–75.)

Massatapahtumien yhteydessä, 1900-luvun alkupuoliskolla, alettiin järjestää kilpailutoimintaa kansantanssin esittämisessä. Kilpailujen teemana saattoi olla esimerkiksi tanssi kuten Viistoista (näyttää likkaa) tai Lantti. Tanssit piti esittää juuri niin kuin ne olivat muistiinmerkittyjä ja ohjeistettu. Lisäksi Suomen Nuorisoseurojen Liiton kansantanssiryhmiä alettiin luokitella taidon perusteella 1900-luvun puolivälissä. Kilpailutoiminta vaikutti suoraan kansantanssin repertuaariin ja sitä kautta siihen, mitä kansantanssia näyttämöllä nähtiin.

Helvi Jukarainen ja Jenny-Maija Alppiranta olivat Nuorisoseurojen merkittävimpiä kansantanssin asiantuntijoita 1900-luvun alkupuoliskolla. Jukarainen vaikutti erityisesti Hämeessä ja Lahden alueella. Näyttämökansantanssi oli jatkanut kehitystään ”säilyttävässä hengessä” 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Näyttämökansantanssin esityksien muoto ja esittäminen kehittyivät kansallisromanttisten ideaalien mukaiseksi. 1930-luvulla kansantanssilla oli jo olemassa tietty muoto ja kaava esityksissä. Kansantanssiliikkeet ja järjestöt pitivät kansantanssia tiukassa kontrollissa. Kansantanssiryhmät eivät saaneet esittää koreografioita, vaan heidän kuului esittää ”oikeaa” kansantanssia. Oikeiksi tansseiksi laskettiin kuuluvaksi ne kansantanssit, joita tanssien kerääjät olivat keruumatkoiltaan ”löytäneet”, muistiin merkinneet ja ohjeistaneet. Järjestöt järjestivät kansantanssikilpailuja ryhmille, jotta motivaatio harrastaa ja esittää kansantansseja säilyisi. Kansantanssikilpailuissa kilpailtiin siitä, mikä ryhmä osasi tanssia kanonisoidun ohjelmiston parhaiten. 1940-luvun loppupuolella tanssinopettajat lisäsivät ohjelmistoon omia koreografioita. Tanssinopettajien piti pitää salassa koreografioiden alkuperä ja he esittelivät koreografiansa perinteisenä suomalaisena kansantanssina. (Jukarainen 1995; Hoppu 2011, 27–34.)

Voimistelunopettaja Anni Collan keräsi laululeikkejä ja kansanlaulutansseja 1904 ja julkaisi 1907 kokoelman ”Kansanlaululeikkejä”. Julkaisija oli Raittiuden Ystävät. Ohjevihkosessa Anni Collan ei maininnut laululeikkien ja laulutanssien alkuperää. Vihkosessa ohjeistettiin esilaulaja laulamaan ensimmäisen osan laulusta ja kertosäkeessä muut yhtyivät lauluun. ”Kansanlaululeikkejä” on omal-



ta osaltaan vaikuttanut esitettyjen, laulusäesteisten kansatanssien muotoon. Vihkosessa julkaistuja tansseja tanssittiin ja esitettiin raittiusseuran sekä naisvoimistelijoiden tapahtumissa. Vuosien 1910–1914 välillä SKY esitti näitä laulutansseja joka kesäsunnuntai Korkeasaarella. Päivällä esitettiin lasten ja nuorten laululeikkejä ja illalla esitettiin aikuisille kansanlaulutansseja. (Biskop 2007b, 399.)

Toisen maailmansodan jälkeisessä suomessa kansantanssilla oli merkittävä rooli harrasteena ja laajalle levinneenä esittävän tanssin muotona. Jos suomalaisessa näytelmässä oli tanssikohtaus, oli sen ehdottomasti oltava kansantanssia. Tästä esimerkkinä mainittakoon Aleksis Kiven kirjoittama Nummisuutarit, jonka Pidot–kohtauksessa on nähty erilaisia tansseja, katrillia, kikaria tai polkkatanssia. Kansantanssin suosio ja aktiivinen harrastustoiminta jatkuin 1960-luvulle asti, jonka jälkeen suosio isojen massojen harrastuksena lähti laskuun. (Hoppu 2007e, 571–574.)

Siirryttäessä 1970-luvulle suomalainen kansantanssi sai uusia tuulia 1977 julkaistun kansantanssin ohjekirjan, Tanhuvakan ansiosta. Vaikka Tanhuvakka on puhtaasti ohjekirja, on siinä tietoa esimerkiksi muistiinmerkitsijöistä ja paikkakunnista, mikä aikaisemmissa julkaisuissa oli harvinaisempaa. Kirjan toimittajat Pirkko-Liisa Rausmaa ja Esko Rausmaa ottivat siihen mukaan myös aikaisemmin julkaisemattomia tansseja. Käsitys kansantanssista muuttui laajemmaksi. Kansantanssin muistiinmerkityn liikemateriaalin pohjalle voi rakentaa uutta kansantanssia. (Hoppu 2007e, 571–574.)

Sosiaalisessa tanssissa, seurataanssissa unkarilainen tanssitaloliike levisi Suomeen 1980-luvulla. Tanssitalo- liike toi suomalaiseen kansantanssiin uuden ulottuvuuden. Suomessa alettiin kehittää tanssitaloliikkeen mukaisia yleisiä tanssitilaisuuksia. Tanssitalot eivät vielä 1980-luvulla menestyneet, mutta 1990-luvun lopulla ne saivat suurempaa suosiota ja huomiota. Tanssitaloissa tanssittiin vanhoja paritansseja ja joitakin uudempia kansan seuratansseja, kuten tango tai fokstrotti. (Hoppu 2007e, 573–574.)

Uudet tuulet puhalsivat myös näyttämökansantanssin puolella. 1970-luvulla Sirkka Viitanen ja ballettitanssija Doris Laine perustivat kansantanssiryhmän nimeltä Katrilli. Ryhmän tarkoituksena oli kehittyä ammattikansantanssiryhmäksi kehittämään näyttämökansantanssia. Ryhmä sai tähän tarkoitukseen valtion tukea 1990-luvulle asti. Ryhmän vaikutus kansantanssiin alkoi vähentyä 1990-luvulla. Tällöin nousi muita kansantanssiryhmiä ammattilaiseksi, tehtävänään jalostaa näyttämökansantanssia. Ensimmäisenä ammattilaisryhmäksi nousi, Tervolasta lähtöisin oleva ryhmä, Rimppa-

remmi. Rimpparemmi käytti teoksiinsa koreografeja muista tanssinlajeista. Esimerkkinä mainittakoon professori Marjo Kuusela Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitokselta. Hänen tanssinlajinsa on nykytanssi. Rimpparemmiin ja Helsinkiläisen Tsuumin esitykset saivat kritiikkiä kansantanssin asiantuntijoilta ja yleisöltä. Epäiltiin, oliko esitetty materiaali kansantanssia. Näyttämökansantanssiin liittyvään diskurssin keskiöön tuli keskustelu aitoudesta ja kansantanssin muodosta. Uusien teosten myötä esimerkiksi puvustus muuttui. Päivyt Niemeläinen kirjoittaa kritiikissään siitä, saako masurkkaa tanssia Inarin puvuissa tai saako joikata laatokan karjalan kansallispuvuissa. (Hoppu 2007b, 260–262.)

#### 4.3 Narraation tarkastelua

Suomalaisen kansantanssin historia sosiaalisena tanssin muotona yhdistää suomalaisen kulttuurin osaksi eurooppalaista kulttuuria ja tanssinhistoriaa. Erityisesti yhteneväisyydet Pohjoismaiden kesken ovat suuria. Tieto kansantanssista sosiaalisena tanssinlajina löytyy erilaisista lähteistä. Kiinnostavaa on, ettei tansseja voi asettaa kronologiseen järjestykseen erilaisten perinteiden päällekkäisyyksien vuoksi. Vanhojen seurataanssimuotoisten kansantanssien kuviot ovat olleet alusta asti keskeinen osa näyttämöille ja esityksiin vietyä kansantanssia. Kansantanssin kuvioiden yksikkönä piiri ja pari periytyy suoraan kansantanssin sosiaalisesta muodosta näyttämökansantanssiin. Suomalaisen kansantanssin historian yhteneväisyys muiden Pohjoismaiden kansantanssiin näkyy esityksiin ja näyttämölle viedyssä kansantanssiperinteessä selvemmin kuin kansantanssissa seurataanssin muotona.

Suomalainen kansantanssi siirtyi näyttämölle jo 1866. Tällöin on tiettävästi ensimmäisen kerran esitetty kansantanssia Suomen Taiteilijaseuran vuosijuhlassa Helsingissä. Vähitellen kansantanssi siirtyi näyttämölle, kun samanaikaisesti kuvioissa tanssiminen alkuperäyhteisössä väheni. Kansantanssi on näyttämötaiteen lajina Suomessa yhtä vanha kuin muutkin näyttämötanssinlajit. Perinteisten tanssien siirtyessä näyttämölle niiden yhteys alkuperäiseen muotoonsa katkesi. Tämä puolestaan aiheutti sen, että tanssien merkitys muuttui. Tavoitteena näyttämökansantanssissa oli estetiikan mukainen ”oikeaoppinen” esitys tai tulkinta kansantanssista.

Kun kansantanssi siirtyi näyttämölle, haluttiin kansantanssiesityksissä pyrkiä estetiikassa autenttisuuteen ja aitouteen. Diskurssiin nousi tanssien muuttumattomuuden ihannointi. Ohjekirjojen, ku-

ten Kisapirtin kirjallista tulkintaa puolustettiin kiihkeästi, koska kirjallista ohjeistusta pidettiin tanssiperinteenä. Tällä haluttiin taata perinteen säilyminen ja vahvistaa kansallista identiteettiä.

P. Niemeläisen toimittamassa (1983) teoksessa mainitaan kansantanssinohjaajien määrittelevän hyvin itsenäisesti, mitä kansantanssi on. Sen seurauksena määritellään myös, kuinka kansantanssia esitetään oikeaoppisesti. Näyttämökansantanssin kritiikki perustuu ”oikeaoppisuuteen”. Unohdetaan, että esityksessä näkyy yleisölle ohjaajan oma näkemys tanssiperinteen pohjalle rakennetusta koreografiasta. Koreografi toteuttaa taiteellista näkemystään koreografiassaan. Taiteilijalla on oikeus puolustaa omia tekijänoikeuksiaan liittyen teokseen. Diskurssi aitoudesta ja oikeaoppisuudesta ei saisi liittyä näyttämökansantanssin koreografioihin. (Niemeläinen 1983, 41–46.)

Tanssien (kulttuurisen) taustan valaiseminen yleisölle vaatii, että myös tanssijat ovat selvillä tanssien taustaan liittyvistä vaikuttajista. Kansantanssi on sitä tanssia, mitä kansa tanssii. Tämä kansantanssin määritelmä tarkoittaisi siis kaikkia mahdollisia tanssinlajeja, mitä kansa harrastaa seurataksena, rave:ssa, diskoissa, yökerhoissa, tanssilavoilla tai harrastusmuotona tanssikouluissa ja harrastajaryhmissä. (Niemeläinen 1983, 19–46.)

Juha-Matti Arosen versio kansantanssin määrittelyksi omassa tutkimuksessaan on seuraava: ”Kansantanssina ei pidetä nykyaikaisen kansantanssiharrastuksen kaikkia ilmiöitä, vaan sitä osaa tanssista, joka kuuluu folkloren kenttään.” Perinteen koko elämänkaareen liittyy yhteisöllisyys. Yhteisöllisyydestä nousee etuliitteeksi noussut kansan käsite. Kansa tarkoittaa vanhemmalta merkitykseltään lähinnä maaseutuväestöä. Nykyisin kansa voisi olla pikemminkin synonyymina ryhmälle. (Aronen 2003, 91–118; Hoppu 2007a, 626–628.)

Kansantanssi on laaja käsite, joka pitää sisällään monenlaisia ilmiöitä liittyen rytmiin ja liikkumiseen. Mitä varhaisempaa historiaa tarkastellaan, sitä vaikeampaa on kansantanssista erottaa musiikki, rytmi, miimi ja tanssi toisistaan. Jos historian tarkasteluun otetaan yksittäinen tanssi-ilmiö tai muistiinmerkitty tanssi, voi sen kautta hahmottaa erilaiset historialliset ”kerrostumat”. Tässäkin tapauksessa kerrostumien tarkkaa aikamäärettä on vaikea saada selville. Kansantanssi sosiaalisen tanssin ilmentymänä ei ole juonellinen, kokonainen tarina. Tarkastelun siirtyessä lähemmäs nykypäivää huomataan kansantanssin historian tiedon määrällisen kasvamisen.

Suomalaisella näyttämökansantanssilla on esittävän taiteen näkökulmasta oma, suomalaisittain pitkä historiansa. Suomalaisen kansantanssin historiassa ilmenee selkeät yhteneväisyydet pohjoismaiseen kansantanssin perinteeseen sekä teatteritanssiin. Tietyt suomalaiselle näyttämökansantanssille ominaiset piirteet voidaan johtaa suoraan sen kasvatuksellisesta ja sivistyksellisestä historiasta. Suurena näyttämökansantanssin määrittäjänä on kansallisuusaate, jonka nostaminen oli perusteena näyttämökansantanssin synnylle. Teksteistä käy ilmi muiden taidetanssinlajien historian olevan lyhyempi kuin näyttämökansantanssin historia Suomessa. Suomalaista näyttämökansantanssia voi pitää vakiintuneena teatteritanssinlajina Suomessa.

## 5 KANSANTANSSIN KOREOGRAFISET LÄHTÖKOHDAT

Perehdyn työssäni kansantanssin kahteen erilaiseen esitysmuotoon määrittääkseni näyttämökansantanssin rakentumista lähihistoriassa ja nykyään. Nämä esitysmuodot ovat näkyneet kansantanssin esityksissä jo 1980-luvulta asti. Kahden erilaisen esitysmuodon yhtäläisyydet ja eroavaisuudet ovat ajoittain myös kansantanssin diskurssin keskiössä. Toista esitysmuotoa nimitän tässä yhteydessä perinteiseksi kansantanssiksi. Tästä esimerkkinä mainittakoon Helvi Jukaraisen koreografiat. Toinen esitysmuoto puolestaan on tässä työssä nimitetty nykykansantanssiksi, jota analysoin nykykansantanssiteoksen kautta luvussa 6.

Ohjeet ovat tulkintoja nähdystä tai muistiinmerkitystä tanssista. Ne eivät edusta nykykäsityksen mukaan autenttista tanssiperinnettä. Ohjeet edustavat kanonisoitua, folkloristista kansantanssia. Muistiin merkittyjä ja ohjekirjoissa julkaistuja tansseja pidettiin aitona perinteenä viime vuosisadan puoleen väliin asti. Perinnettä ei tällöin yleisen käsityksen mukaan saanut muuttaa. Koreografioita ei saanut tehdä kansantanssissa avoimesti, koska kansantanssi miellettiin perinteeksi. Kansantanssiesityksen perustana piti olla jokin muistiinmerkitty ja ohjeistettu tanssi, jotta esitys olisi kansantanssia. Koreografiat ja uudelleen tulkinnat toivat tekijänoikeuskysymykset kansantanssin diskurssiin. 1940-luvulla tekijänoikeuskysymys liittyi perinteen kunnioittamiseen. Haluttiin säilyttää perinnettä. Perinteenä käsitettiin julkaisut, jossa tekijänä oli edesmennyt tai vielä elävä muistiinmerkittäjä. Perinnettä pidettiin yhtä aikaa yhteisenä omaisuutena ja anonyymina. (Kirjeenvaihto Collan – Jukarainen, 1947–1948.; ks. myös Hoppu 2011.)

Kansantanssikoreografi Helvi Jukarainen teki kansantanssin koreografioimisen tutuksi yleisölle ja avoimeksi muillekin kansantanssin harrastajille sekä opettajille ja koreografeille. Helvi Jukarainen ei ollut ensimmäinen suomalaisen kansantanssin koreografi, mutta hän oli ensimmäinen, joka julkaisi omia kansantanssikoreografioitaan. Aikaisemmin kansantanssin historiassa on ollut kansantanssin koreografeja ja koreografioita, kuten Koiviston Polska. Tämä koreografioitu tanssi muistuttaa kaavaltaan perinteiseksi leimattua suomalaista kansantanssia. Tässä yhteydessä perinteiseksi leimatulla suomalaisella kansantanssilla tarkoitan muistiin merkittyä, kanonisoitua suomalaista kansantanssiperinnettä eli folkloristista tanssia.

Helvi Jukarainen kävi ison taistelun koreografiseen työhönsä liittyen. Jukaraisen ja kansantanssin keskeisen vaikuttajan Anni Collanin välisestä kirjeenvaihdosta käy ilmi, että jo 1940-luvulla kiistel-

tiin tekijänoikeuksista liittyen koreografiseen työhön kansantanssissa. Aikaisemmin erilaisia materiaaleja julkaisseiden asiantuntijoiden mielipiteet olivat hänen työnsä suhteen tyrmäviä. Asiantuntijoiden mielipiteistä jaa kuva, että aikaisemmin julkaistu materiaali olisi se ainoa oikea kansantanssi, jota kaikkien harrastavien tulisi tanssia samalla tavalla. Jukaraisen tehdessä uusia koreografioita hänen työtään ei arvostettu ensin lainkaan, koska yleisen käsityksen mukaan kansantanssia ei saanut koreografoida eikä muistiin merkittyjä tansseja saanut muuttaa. Kolmekymmentäluvulla jo kaikki suomalainen julkaistu, folkloristinen materiaali oli opetettu, tanssittu ja esitetty harrastajien keskuudessa useaan kertaan. 1940 – luvulla Helvi Jukarainen teki ensimmäiset koreografiansa. Hänen ensimmäiset koreografiat oli suunnattu lapsille. Harrastajakenttä otti kiitollisena hänen julkaisemansa Suomen Nuorison Leikkejä–vihkosen vastaan. Samaan aikaan Jukarainen joutui perustelemaan koreografista työtään kollegoille sekä tanssien muistiinmerkitsijöille ja muille asiantuntijoille eli kansantanssin auktoriteeteille. (Jukarainen 1995)

Harrastajilla oli tarve saada esitettävää ohjelmistoa lisää, joten Helvi Jukarainen vastasi tarpeeseen. Aluksi Jukarainen ei kertonut ryhmille opettamansa tanssin olevan koreografiaa. Asiantuntijat eivät välttämättä erottaneet Jukaraisen koreografioita folkloristisesta kansantanssista. Jukarainen käytti folkloristisen, kanonisoidun kansantanssin kaavoja taitavasti. Folkloristisen, kanonisoidun kansantanssin kaavat määrittelevät näyttämökansantanssia laajemmassa merkityksessä. Nykyään Helvi Jukaraisen koreografioita pidetään perinteisenä esittävänä kansantanssina. Asiaan vähemmän perehtyneemmän henkilön on vaikea erottaa muistiinmerkittyjen, julkaistujen tanssien sommitelmia Jukaraisen koreografioista. (Jukarainen 1995)

Yritän löytää Helvi Jukaraisen tuotannon koreografiset lähtökohdat. Haen vastauksia kysymykseen: Vaikuttaako Helvi Jukaraisen koreografinen työ edelleen nykypäivän kansantanssin koreografeihin ja ohjaajiin sekä nykykansantanssiin? Oletan vastauksien löytyvän koreografioiden liikekielen, rakenteen ja musiikin suhteen tutkimisesta sekä Jukaraisen koreografisen työn kehittymisen tarkastelusta.

### 5.1 Helvi Jukaraisen koreografisen työn alku

Vuonna 1930 Helvi Jukarainen aloitti toimintansa Etelä–Hämeen nuorisoseurojen liikunnanohjaajana. Tällöin hän aloitti kansantanssitoiminnan monissa Etelä–Hämeen nuorisoseuroissa. Vuonna 1938 Suomen nuorison liiton kokouksen yhteydessä Artjärvellä Jukaraisen ryhmät esittivät kansan-

tanssia. Kokoukseen osallistui edustajia muista maakunnista. Maakuntien edustajat näkivät kokouksessa kansantanssiesityksiä ensimmäisen kerran näin laajassa mittakaavassa. 1938 lähtien muihin maakuntiin perustettiin esiintyviä voimistelua ja kansantanssiryhmiä. (Jukarainen 1995)

Helvi Jukarainen aloitti koreografioiden tekemisen salaa. Hänen aloittaessa koreografista työtään yleisen mielipiteen mukaan kansantanssi oli vain muistiinmerkittyjä, julkaistuja tansseja. Nämä julkaistut, muistiin merkityt ”perinteiset” tanssit sisälsivät tietyn kaavan, askelikot, tunnelman ja joskus pienen tarinan, joka ilmaistiin laulun sanoissa tai miimisillä eleillä. Ilmeisesti Jukarainen purki suomalaisen kansantanssin koodin, koska hän ei aluksi kertonut edes tanssijoille tanssien olleen hänen itse tekemiä ja tanssijat pitivät koreografioita ”perinteisenä” tanssina. Helvi onnistui ”hämäämään” myös muita tanssinohjaajia tansseillaan, mutta muistiinmerkintöihin ja aikaisempaan julkaisutoimintaan osallistuneet olivat näistä koreografioista tuohtuneita. (Jukarainen 1995)

Ensimmäiset koreografiset työt Helvi Jukaraiselta olivat suunnattuja lapsille. Aihepiirit lasten koreografioissa liittyivät läheisesti lasten omaan maailmaan. Esimerkkinä mainittakoon tutut sadut, laulut ja leikit olivat koreografioiden aiheita. Lasten koreografioissa hän ei käyttänyt pelkästään perinteistä musiikkia, vaan musiikki sävellettiin koreografioihin. Helvi Jukarainen julkaisi vuonna 1945 Suomen Nuorison Leikkejä – kirjan. Julkaisun seurauksena kansantanssin asiantuntijatahot pitivät Jukaraisen kansantanssijulkaisun sisältöä aikaisempaa kansantanssityötä halventavana. Tämä ilmenee kirjeenvaihdosta, jota käytiin Helvi Jukaraisen ja aikaisempia julkaisuja tehneiden asiantuntijoiden välillä. Jukarainen sai kritiikkiä esimerkiksi kansantanssien esittämistavasta, joka miellettiin ”vallattoman veikeäksi”. Samalla Jukaraista pyydettiin olemaan levittämättä kyseessä olevaa kansantanssin esittämistapaa kansantanssin nuorimmille harrastajille. Kirjeenvaihdosta käy ilmi asiantuntijatahon suuttumista herättävä aikaisemmin julkaistujen leikkien ja tanssien muuntelu. Suomen Nuorison Leikkejä – kirjasessa ei mainittu aikaisempien julkaisujen tekijöitä, mikä aiheutti suuttumusta lisää. Tämä herättää epäilyksen siitä, että jo aikaisemmissa julkaisuissa oli tehty koreografista muuntelua asiantuntijatahon toimesta. Kirjeenvaihto todistaa myös sen, että kansantanssilla oli tuolloin olemassa vakiintunut muoto, liikekieli ja vakioidut aihepiirit. (kirjeenvaihto Helvi Jukarainen – Anni Collan, Helvi Jukarainen – Kaarina Kari 1946–1948.)

Helvi Jukaraisen kokoama Suomen Nuorison Leikkejä–kirja synnytti kiistan, joka muistuttaa nykyaikaista tekijänoikeuskiistaa. 1940-luvun lopulla käydystä tekijänoikeuskiistasta voi päätellä, että kansantanssin siirtyessä näyttämölle on anonyymistä kansanperinteestä muovautunut julkaisuissa

tekijänoikeudellinen henkilö. Suomessa kansantanssin tekijänoikeudellinen henkilö oli muistiinmerkitsijä tai asiantuntijataho. 1940-luvun lopulla oli havaittavissa kaksi vastakkaista tahoa, jotka vaikuttivat näyttämökansantanssiin ja sen diskurssiin. Organisoitunut kansantanssin harrastajakenttä ohjaajineen edustivat toimintaan ja kehittymiseen panostavaa innokasta ja uudistavaa tahoa. Vastakkaisena tahona oli säilyttävä ja säilömiseen pyrkivä asiantuntijataho, jotka olivat osallistuneet tanssiperinteen muistiin merkitsemiseen. Artikkelissaan ”Whose dance – Whose authenticity”, Egil Bakka (Bakka 2002) pohtii kansantanssin anonyymisyyttä. Elvytetyn tai muovatun tai kanonisoidun folkloren edustajat, joihin suomalaisen kansantanssiperinteen muistiinmerkitsijätkin kuuluvat, pitävät alkuperäisyyttä tai autenttisuutta aseenaan. (Bakka 2002, 60–69.) Suomalaisen kansantanssin diskurssissa on edelleen perinteisen ja uuden näyttämökansantanssin vastakkaisasettelu. Perinteinen näyttämökansantanssi edustaa folkloristista kansantanssia säilyttävää tendenssiä ja nykykansantanssi edustaa perinnettä uudelleen tulkitsevaa tai kokonaan uusia perinteitä luovaa näyttämökansantanssia. Nykyään perinteiseen näyttämökansantanssiin katsotaan kuuluvan myös Helvi Jukaraisen luoma esittävän kansantanssin tyyli, joka imitoi aikaisempaa folkloristista kansantanssia muodoltaan ja luo esteettisesti ”perinteikkäältä” vaikuttavan kokonaisuuden. (Jukarainen 1995)

Selvitettyään tekijänoikeuksiin liittyvät ristiriidat uuden kansantanssin luomisessa, oli Jukaraisen tehtävä selkiytynyt hänelle itselleen. Hänen motivaationsa luoda uutta tanssia oli vastata harrastajakentän tarpeisiin. Harrastajat tarvitsivat uutta ohjelmistoa, jotta mielenkiinto harrastukseen säilyisi ja harrastajamäärä ei vähenisi. Jukarainen teki koreografioita, joita hän itse kutsui mielellään sommitelmiksi. Siirtyminen koreografiseen työhön oli välttämätöntä. (Jukarainen 1995)

Yleisön kommentit vaikuttivat osaltaan uusien koreografioiden luomiseen. Monissa kulttuureissa kansantanssit ovat kerronnallisia. Ulkomainen yleisö kysyi usein Jukaraiselta suomalaisten kansantanssien kerronnallisuudesta. Tämä oli yksi inspiraation lähde Jukaraisen tarinallisten tanssien synnylle. Kotimainen yleisö toivoi uusia tanseja. Julkaistujen muistiinmerkittyjen tanssien vähäinen määrä aiheutti usein sen, että esitykset olivat samanlaisia. (Jukarainen 1995)

## 5.2 Koreografiat ja musiikki

Helvi Jukaraisen koreografiat saivat usein alkunsa musiikista. Hän kertoo kuunnelleensa musiikkia ja saaneensa siitä inspiraatiota. Itse asiassa suurin osa hänen tuotannostaan on saanut alkunsa musiikista. (Jukarainen 1995) Kiinteä suhde musiikkiin on yhtenäistävä tekijä Jukaraisen tuotantoa ai-



emman, perinteisen näyttämökansantanssin kanssa. Folkloristisessa, perinteisessä näyttämökansantanssissa kaikilla tansseilla oli määrätty musiikkikappale, johon kyseessä olevaa tanssia tanssittiin. Joissakin perinteisissä tansseissa on musiikkiin liitettyä laulun sanat. (Collan 1947) Tanssilaulujen sanoista on myös julkaistu variaatioita. Kansantanssin ja kansanmusiikin yhdistelmää on tutkittu yhdessä ja erikseen. Owe Ronström kirjoittaa musiikin ja tanssin kansanomaisesta yhteydestä artikkelissaan ”It takes two – or more - to Tango: Traditional Music/Dance interrelations”. Joissakin perinteisen tanssin yhteyksissä näiden kahden, musiikin ja tanssin tarkasteleminen erikseen on mahdotonta. Esimerkkinä Ronström kertoo tapahtumasta, jossa muusikot aloittavat soittamisen, välittämättä ensin tanssijoista. Musiikki tällöin määrää ja määrittelee tanssin. Tanssijoiden ”lämmetessä” määräävä tekijä muuttuu. Tanssi saa enemmän valtaa ja muusikot seuraavat tanssijoiden solistisia osuuksia hyvin tarkasti. Tällöin tanssi määrittelee musiikin. (Ronström 1999, 134–143.) Olen kokenut suomalaisessa näyttämökansantanssissa tilanteita, joissa ryhmän tanssiessa tanssia säestetään musiikilla, mutta silti musiikki ohjaa tanssia. Solistisen osuuden alkaessa asetelma muuttuu päinvastaiseksi. Tanssisolisti määrittelee nyanssit tanssillaan ja muusikot seuraavat.

Kansanomainen asetelma, jossa tanssija vie musiikkia, on esittävän kansantanssin parissa kuitenkin harvinainen. Se vaatii ilmentyäkseen tanssijoilta ja muusikoilta paljon kokemusta. (Ronström 1999, 134–143.) Perinteisessä kansantanssin koreografioissa vaihteluvaraa musiikin ja tanssin viejänä on vähäisesti. Musiikki yleensä sovitetaan ensin ja sitten tanssi sovitetaan musiikkiin. Helvi Jukaraisen tuotannossa musiikin ja tanssin suhde on vastaava kuin perinteisessä folkloristisessa kansantanssissa. Jukarainen valitsi jonkin musiikkikappaleen, joka soitettiin tietyllä tavalla kertauksineen ja soitinnuksineen. Tällöin improvisaatiolle ei ollut sijaa tanssijalla eikä muusikollakaan. Helvi Jukaraisen tuotannossa musiikki oli koreografisena lähtökohtana määräävä. Tosin musiikkia muokattiin ja sovitettiin uudelleen koreografiaa työstettäessä. (Jukarainen 1995)

### 5.3 Helvi Jukaraisen tanssi

Tutkin seuraavaksi Jukaraisen käyttämän liikemateriaalin lähtökohtia ja esikuvia. Helvi Jukarainen kertoo kenttäkoreografiakokemuksesta, jossa Helsingin olympiastadionilla kiellettiin kenttäkoreografian harjoittelu, ettei kentän nurmikko mene pilalle. Tämä oli Jukaraisen mielestä malliesimerkki yleisestä suhtautumisesta kansantanssiin 1940 ja 1950-luvuilla. Hän ei ulkopuolisten asenteista huolimatta ole koskaan provosoitunut tekemään poliittisesti tai yhteiskunnallisesti kantaaottavia koreografioita. Hänen koreografiansa on syntynyt harrastajien ja yleisön tarpeesta. Juka-

raisen kertoman Olympiastadionin kenttäohjelmatapauksen mukaisesti ärsykeitä tehdä kanta-aottavia koreografioita tulee. Hän on kertomansa mukaan omannut itsetuntoa sen verran, ettei ulkopuolisten henkilöiden provosointi ole saanut vaikuttaa hänen työhönsä. Jukarainen ei ole tiedostaen liittänyt koreografioihinsa yhteiskunnallista sanomaa. Hänellä on ollut ainoastaan pyrkimys poistaa stereotyyppioita, jotka koskevat maalaisväestöä. Maalaisväestö kuvattiin 1950-luvulla näyttämötanssissa yleensä tyhmiksi tai yksinkertaisiksi. Jukarainen pyrki omissa koreografioissaan tuomaan toisenlaisen kuvan maalaisväestöstä. (Jukarainen 1995) Helvi Jukarainen teki tietoisesti uutta kansantanssia. Hän käytti koreografioissaan perinteisen folkloristisen kansantanssin liikkeistöä. Hänen ohjaamansa ryhmät eivät tiedostaneet tanssivansa koreografiaa.

Judy Van Zilen (1999) artikkeli ”Capturing the Dance” perustuu väittämälle: liikettä ja liikkeistöä voi tutkia tarkasti vain notaatioiden kautta. Van Zilen näkökulmasta kaikki liikeanalyysi esimerkiksi videolta tai opittuna tanssina on tavallista havainnointiin perustuvaa analyysia tulkinnanvaraisempaa. Tanssiin vaikuttaa monta tekijää. Ympäristö ja muut puitteet vaikuttavat liikkeen olemukseen. Lisäksi liikkeeseen voi vaikuttaa esimerkiksi fyysiset rajoitteet tai se, kenelle tanssia esitetään. Jos havainnointi tehdään perinteisesti, tanssijan tulkinta kyseessä olevasta liikkeestä voi olla tilannekohtaista. Osallistuva havainnointi asettaa liikkeelle toisenlaisia vaikutteita. Tutkijan tulkinta opetusta liikkeestä voi poiketa suurestikin siitä, mitä se on ollut alun perin. (Van Zile 1999, 85–94.)

Liikkeen analysointiin videolta vaikuttaa esimerkiksi kuvakulma. Vaikka yhtä liikettä toistaisi videolta monta kertaa, katsojalle ei selviä videolta liikkeen kokonaisuus. (Bakka 1999, 71–80.) Tähän tulokseen tulivat myös Rff – canterin tutkijat Egil Bakkan johdolla. He yrittivät saada aikaiseksi autenttisen taltioinnin norjalaisista tansseista ja analysoida liikettä filmimateriaalista. Tallentaminen antaa liikkeen analysoimiseen mahdollisuuden liikkeen pysäyttämistä. Laban-notaatio nostetaan parhaimmaksi tavaksi kirjoittaa tanssia Van Zilen artikkelissa. Näin saadaan dataa, joka on tutkittaessa aina sama. Notaatiossa liike on pysäytetty. ”Jäädetytty aina samaksi.” Tämän vuoksi liikkeen notaatiot ovat parasta aineistoa analysoitaessa liikettä. (Bakka 1999, 71–80; Van Zile 1999, 85–94.) Kansantanssin ohjekirjat ovat sanallista notaatiota, ja vaikka ne eivät tarkkuudessaan yllä esimerkiksi Laban-notaation tasolle. Kansantanssin ohjekirjat tarjoavat lähtökohdan 1900-luvun esittävän kansantanssin ja tässä tapauksessa Helvi Jukaraisen liikemateriaalin tarkastelulle.

Onko Helvi Jukaraisella oma liikkeistönsä vai onko liikkeistö sama kuin muistiinmerkityissä ”perinteisissä” tansseissa? Helvi Jukaraisen aloittaessa koreografisen työn, hän antoi tanssijoiden olla

siinä käsityksessä, että kysymyksessä on perinteinen tanssi. Helvi Jukaraisen ensimmäisissä koreografioissa ei ollut tanssijoille vieraita liikkeellisiä elementtejä. (Jukarainen 1995; Demster 2005, 104–110.)

Haastattelusta, jonka tein vuonna 1995, käy ilmi Helvi Jukaraisen käsitys perinteestä. Hänen mielestään jokaisen sukupolven on luotava oma perinteensä. Jukaraisen mielestä tulevien kansantanssin ammattilaisten tulisi huolehtia tekijänoikeuksista, jotka Suomessa toimivat kaikilla muilla taiteenaloilla, paitsi tanssissa. Helvi Jukarainen koki loukkaavana omien koreografioidensa muuntelua. Hän oli nähnyt omia koreografioitaan, joita oli muunneltu. Jukarainen tunnisti ne musiikista tai pienistä osasista:

”Olen monessa tilaisuudessa ollut, joissa asianomainen ohjaaja on tehnyt jonkun sarjan ja siinä on hänen nimensä sitten – ja siellä on minunkin tansseja – ja hän ei ole tietääksensä sitten siitä... En minä tarkota mitään taloudellista puolta, mutta minusta pitäis semmonen tekijänoikeus olla – jokaisella alalla.” (Jukarainen 1995)

Uuden tekemiseen Helvi Jukarainen kannusti. Hänen mielestään muistiinmerkityt tanssit edustivat tiettyä aikakautta ja hän oli niiden muuttamisesta ja muokkaamisesta vähemmän innostunut. Hän ei pitänyt muokattuja, ”perinteisiä” tansseja varsinaisena tanssiperinteenä. Jukarainen ei halunnut kansantanssin edustavan vain menneisyyttä. Tämä oli Jukaraisen mielestä yksi uusi inspiraatio uuden kansantanssin luomiselle koreografisella työllä. Uudet kansantanssikoreografiat tulisi kuvastaa omaa aikaansa. Helvi Jukarainen kannusti tekemään koreografioita uuteen kansanmusiikkiin. Hän ei pitänyt siitä, että yhteen musiikkikappaleeseen tehdään useampia koreografioita. Jukarainen pyrki välttämään koreografioissaan aikaisemmin koreografioissa käytettyjä musiikkikappaleita. (Jukarainen 1995)

Jukarainen käytti koreografioidensa aihepiirien valintaan omia kokemuksia ja havaintoja elämän varrelta. Hän valitsi aiheensa pääosin lähipiiristään, ihmisistä ja ympäristöstä. Hän ei osannut määrittellä miten hän muutti nämä kokemukset tanssiksi. Sanojensa mukaan hän ”näki” joitakin elämyksiä tanssina. Jukarainen kertoi haastattelussa mieleen painuneesta elämyksestä Lomakeskus Messilässä. Hän kävi katsomassa multimedianaäytöksen Vesien tanssi: ”Sieltä tuli Straussin valssi ja vedet alkoivat tulemaan sieltä näkösalille, näin sen tanssina. Ne värit ja liike ylös alas, minä näin sen tanssina. Jos olisin katsonut sen useampaan kertaan, se olisi ollut jo valmis tanssi.” (Jukarainen 1995)

Helvi Jukarainen jakaa tanssiperinteen läntiseen ja itäiseen osaan. Jukarainen ei koe näkevänsä läntisessä tanssiperinteessä kerronnallisuutta. Siellä hän pitää määräävänä tekijänä toistoa, joka perustuu sosiaaliseen tasa-arvoon tanssissa. Itäisessä tanssiperinteessä sukupuolten välinen kosiskelu tai sukupuolten väliset roolien erot tanssissa muodostavat tansseille kerronnallisuuden. Jukaraisen mielestä itäisen perinteen kerronnallisuus on vakio. Hänen mielestään kerronnallisuus pysyy samassa teemassa. Jukaraisen mielestä yleisö ei jaksakaan kiinnostua samankaltaisesta kerronnallisuudesta tanssissa kuten ei toistostakaan. (Jukarainen 1995)

Käytän tutkimuksen lähteenäni Collanin toimittamaa, kansantanssin ohjekirjaa *Kisapirttiä* vuodelta 1947. Kirjasta ilmenee 1900-luvun puolivälin tapa kirjoittaa suomalaisista kansantansseista. Vihkonen alkaa mielenkiintoisella osalla, jossa kerrotaan harrastajille tarkoitetusta ohjevihkosien tarpeesta. Ohjevihkonen ymmärrettiin edellytyksenä sille, että kansantansseja saataisiin kaikkien suomalaisten käyttöön.

”Jo vuosia sitten julkaistiin ensimmäinen vihkonen kansantanssikävelmiä. Pian huomattiin kuitenkin, että yksin sävelmien julkaiseminen ei riitä, jos halutaan saada tanssikäytäntöön; täytyy myös selittää liikkeet, eikä ainoastaan sanoilla, vaan kuvillakin, tai ainakin kuvioilla, mieluummin molemmilla. Tämä tehtävä on nyt suoritettu---” (Collan 1947, 6.)

Selostuksesta käy ilmi, että ohjekirja *Kisapirtti* on laadittu ruotsalaisen *Lekstugan*-kirjan mukaisesti. (Collan 1947, 5-9.) Liikkeiden selostus on ennen tanssien ohjeita *Kisapirtissä*. Liikkeiden selitykset ja kirjan lukuohjeet alkavat sivulta 10. Jokaisessa tanssissa on tässä vihkosessa siihen liittyvän melodian nuotti, jonka tahdit on merkitty numeroin. Tämä sama käytäntö on vielä 1977 julkaistussa *Tanhuvakka*-kirjassa. (Rausmaa 1977) Tämä vahvistaa jokaisen tanssin kuulumista johonkin tiettyyn musiikkikappaleeseen. Oletettavasti se on vaikuttanut nykyisten kansantanssikoreografioiden tanssin ja musiikin suhteeseen. Helvi Jukaraisen (1987) julkaisemassa kirjassa *Tanssikontti*, joka sisältää suuren osan hänen koreografisesta tuotannostaan, on kirjoittamismuoto ohjeistuksissa sama. Tiettyyn koreografiaan kuuluu tietty musiikki. Helvi Jukarainen piti musiikkia yhtenä lähtökohdina koreografian syntymiselle. Hän kuunteli paljon musiikkia ja jotkin kappaleet toivat mielikuvan tanssijan liikkeestä tai liikkeestä tilassa. Jukarainen käytti itselleen tuttua liikkeistöä ja tapaa keskustella musiikin/muusikon/säveltäjän/sovittajan kanssa tuodessaan mielikuvat tanssijan liikkeestä todeksi koreografioissaan. Hän määritteli koreografiat kirjoittaessaan niiden ohjeita. Ohjeiden kirjoittaminen oli sidottu valitsemansa musiikin nuottiin. (Jukarainen 1995; Rausmaa 1977, 31–59; Collan 1947; 5–14; Jukarainen 1987, 61.)

Kisapirtin selitykset-osio jatkuu erilaisten tanssiotteiden selostuksella. (Collan 1947, 10–14.) Määriteltyt, kanonisoidut tanssiotteet määrittelevät osaltaan sitä, miltä suomalainen kansantanssi näyttää. Suomalaisissa kansantansseissa ei tiettävästi ole tartuttu kansatanssijan vaatteisiin tai vyöhön kuten useissa makedonialaisissa tansseissa. Tanssiotteiden käyttö on osa liikkeistöä, joka määrittelee suomalaisen kansantanssin tyyliä. Nämä tanssiotteiden selostukset ja siis kansantanssin käyttämät tanssiotteet olivat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta Jukaraisen tuotannossa samat kuin ”perinteisessä” kansantanssissa. (ks. Jukarainen 1987, 86–87; Jukarainen 1995.)

Kisapirtin selitykset jatkuvat muutamalla vakio-osan selityksellä. Suomalaisessa kansantanssissa, erityisesti kansantanssien ohjaamisessa, on määritelty jo ennen Kisapirtin julkaisua kansantanssille ominaisia, tilankäytöllisiä tanssien vakio-osia eli vuoroja. Vuorot toistuvat erimuotoisina eri tansseissa. Näitä ovat esimerkiksi karkelot, kättelyt, piirivuorot, vastuu ja paikanvaihto. (Collan 1947, 11.) Nämä vakio-osat olivat Jukaraisen aikaisemmassa tuotannossa varioituja. Perusteena Jukarainen käytti samaa vakio-osaa kuin ”perinteisessä” tanssissa. Tällainen vertailupari voisi esimerkiksi olla Nuotan repijäinen Kisapirtistä ja Hurjaa hoijakkaa Jukaraisen aikaisimmasta tuotannosta. Nuotan repijäisessä on paikanvaihto pareittain laukka-askeleella ja Jukaraisen Hurjaa hoijakkaa - tanssissa on paikanvaihdot pareittain (rinnakkain vyötäröotteessa) laukka-askeleella. Seuraamalla tanssin kaavaa (tanssin jakaminen vuoroihin, joita mahdollisuus toistaa) ja imitoimalla (lisäten variaatioita) Helvi Jukarainen sai tanssit näyttämään perinteiseltä kansantanssilta. (Collan 1947, 11; Jukarainen 1987, 95–97; Jukarainen 1995.)

Kisapirtti selittää myös lukuisia kansantanssin askelikkoja selitysosassaan. Suomalainen kansantanssin tekniikka keskittyy siihen, että askelikot tanssitaan oikein. Askelikot ovat vakioituneet jo varhaisessa vaiheessa. Helvi Jukarainen ei tietoisesti tehnyt omia variaatioita askelikoista varhaisemmissa koreografioissaan. Valssin askel kuului tanssia hänen koreografioissaan, kuten se tanssittiin muutenkin kansantansseissa. Tässä suhteessa Jukaraisen Tanssikontti poikkeaa Kisapirtistä ja myöhemmin julkaistusta ohjekirjasta, Tanhuvakasta. Sekä tanhuvakassa että kisapirtissä on lukuisia selostuksia siitä, miten jokin askelikko tanssitaan. (Collan 1947, 12–14; Jukarainen 1987(Johdanto); Rausmaa 1977, 38–59.)

Baletissa ja monessa eri maiden kansantansseissa on olemassa vakiintunut liikkeistö, jonka pohjalta koreografiat rakennetaan. Liikkeistö on tanssinlajeissa karakterisoitua. Tyyllillisiä eroja näkyy eritoten variaatioissa, mutta perusliikkeistö säilyy samana. Perusliikkeistö määrittää tanssinlajia ja tekee

tanssinlajista tunnistettavan. (Foster 1986, 59–64; Tawast 2008.) Helvi Jukaraisen mielestä kansantanssin karakterisoiminen on taidon lisäämistä. Pitkälle karakterisoiminen ei Jukaraisen mielestä kuulu kansatanssiin. Karakterisoiminen on hyväksyttävää niin kauan kuin kansanomaisuus tanssissa säilyy. Hänen mielestään kuitenkin on muistettava, että jokainen on oman historiansa ja aikansa lapsi. Jukaraisen mielestä kansantanssin tekijät ovat itse vastuussa siitä, mitä yleisö mieltää kansantanssiksi. Kansantanssia väheksytään laajassa yleisössä, jos esityksiin tuodaan keskeneräistä tai huonosti harjoiteltua tanssia. (Jukarainen 1995.)

#### 5.4 Helvi Jukaraisen koreografinen tyyli

Helvi Jukaraisen varhaisimmassa tuotannossa ei ollut omaa liikekieltä. Koreografioiden liikekieli ja liikkeistö perustuivat muistiinmerkittyjen tanssien käyttämään liikkeistöön. 1950-lukuun mennessä näyttämökansantanssin liikkeistö oli jo karakterisoitua. Kanonisoimisen ja karakterisoimisen perusteella ajateltiin olevan oikeita tapoja ja muotoja esittävälle kansantanssille ja sen liikkeistölle. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Helvi Jukaraisen tuotanto kuuluu tyyllisesti ”perinteiseen kansantanssiin”, jota aiemmin tässä luvussa kutsuin folkloristiseksi kansantanssiksi. Susan Leigh Fosterin kirjassa *Reading dance* (Foster 1986, 76–85.) käsitellään koreografian lukemisen/tulkittamisen (reading choreography) yhteydessä tanssin tyyleistä. Artikkelin mukaan teoksen tyyliä määrittelee kolme muuttujaa. Ensimmäisenä mainitaan tanssijan tyyli, joka tarkoittaa jokaisen tanssijan omaan esteettiseen näkemykseen sidottua tapaa ilmaista tanssia. Jokaisella tanssinlajilla on oma tyyliinsä, mitä määrittävät muun muassa monimutkaiset kerrostumat kulttuurisia ja sosiaalisia vaikuttimia. Tanssinlajin tyyliä eniten määrittää sille ominainen liikkeistö. Kolmas tanssin tyyliin vaikuttaja on koreografi itse. (Tawast 2008.)

Perinteisen suomalaisen kansantanssin esittämisen tyylistä saa Anni Collanin toimittamasta *Kisapirtin* alkulauseesta (Collan 1947). Rausmaan (Rausmaa 1977) toimittamassa kansantanssin ohjekirjassa, *Tanhuvakassa* on kokonainen kappale selostusta suomalaisen kansantanssin tyylipiirteistä. Helvi Jukarainen sai palautetta asiantuntijataholta liittyen kansantanssin tyyliin. Anni Collan väitti Jukaraisen levittäneen liian veikeää tanssin esittämistapaa maalaisnuorison keskuuteen. Collanin mielestä kansantansseille ominainen arvokkuus kärsi. Kritiikin perusteella voi päätellä kansantanssin asiantuntijatahon määritelleen kansantanssin tekniikan lisäksi kansantanssille ominaisen esittämisen tyylin. Kirjeenvaihdosta asiantuntijatahon kanssa käy ilmi myös Jukaraisen näkemys kansantanssin

esittämisen tyylistä. Jukarainen halusi tanssissa näkyvän tanssin iloa ja hymyä enemmän kuin useasti nähtiin. (kirjeenvaihto Anni Collan – Helvi Jukarainen)

Kun vertaa Tanhuvakan ja Kisapirtin tyylien määrittelyä Giuseppe Acerbin muistiin merkintään Pohjois-Pohjanmaalta 1799, voidaan huomata kansantanssin tyylin määrittelyyn jo esittävän kansantanssin syntyajoilla, jolloin nationalistiset ihanteet muotoilivat kansantaiteiden estetiikkaa.

”Heidän tanssinsa oli mitä kömpelöintä hyppelyä, vailla kaikkea viehkeyttä; välistä tehtiin jonkinlaisia keikauksia, jolloin naisten hameet lehahtivat ilmaan. Ei minkäänlaista vaihtelua ollut heidän asennoissaan, ei minkäänlaista ilmettä ainoankaan kasvoilla. He tanssivat yhtä hartaan vakavina, kuin jos olisivat uurastaneet sellaisessa työssä, jolla heidän olisi hankittava leipänsä. Ainoana vaihteluna koko tässä liikehtimisessä oli käsivarsien erilainen asento; he asettivat ne vuorotellen päällekkäin, mutta perin kankeasti, niin, ettei siinä ilmennyt kaukaisintakaan aavistusta aistista tai luonnollisesta sulosta... Niin ilottomalta tuntui koko tämä huvitilaisuus, että täytyi melkein uskoa ihmisten tanssivan pelkästä velvollisuuden tunnosta.” ( Hoppu 2008a.)

Susan Leigh Fosterin (1986) mukaan koreografinen tyyli riippuu siitä, miten kehoa käytetään suhteessa liikkeen laatuihin. Kehon käyttö ja tekijälle tyypillisen tilankäytön seurauksena syntyy koreografinen tyyli. Tyypillisesti siis kehon ja tilassa tapahtuvan liikkeen yhdistelmä on määrittävin tekijä koreografisessa tyyliässä, riippumatta siitä, missä tai minkä muotoisessa tilassa koreografia on tai esitetään. Tekstissä puhutaan kahdesta eri näyttämömallista. Tila, jossa katsojat ovat esiintymistilan ympärillä ja tila, jossa esiintyjät ovat laatikossa ja katsojat istuvat kasvot näyttämölle päin riiveissä. (Foster 1986, 76–87.)

Suomen naisten liikuntakasvatusliitto kuului Helvi Jukaraisen ammattitaustaan. Helvi Jukarainen oli jo nuorena vastuussa kotikylänsä voimisteluryhmän ohjaamisesta. Naisvoimistelu toteutti 1920- ja 1930-luvuilla valtakunnallisia voimisteluohjelmia, joiden visuaalisuus perustui isoon määrään ihmisiä sekä symmetriaan ja harmoniaan. Osallistujia jokaiseen kenttävoimisteluesitykseen oli huomattava määrä. Esiintymistilana voimistelun kenttäohjelmissa oli urheilukenttä. Jokaisella yksittäisellä voimistelijalla oli hyvin pieni tila liikkua. Kenttäohjelmista saatiin tilan puutteesta huolimatta liikkeellisesti vaikuttavia. Voimisteluohjelmat suoritettiin yhtäaikaaisesti, yleensä avoriveissä. Ohjelmat perustuivat kuvioinniltaan symmetriaan. Helvi Jukaraisen mielestä massoja liikuteltaessa on tärkeää pitää liikkeet yksinkertaisina. Tämä tekee kokonaisuudesta visuaalisesti yhdenmukaista ja harmonista. Jukaraisen mielestä edellytys tanssille on kyky ja taito liikkua. Hän pitää omaa voi-

mistelutaastaansa perusteena kaikelle tekemiselleen ja tämä vaikuttanee myös hänen koreografiseen tyyliinsä. (Jukarainen 1995.)

Symmetrian ja harmonian tavoittelu näkyy Helvi Jukaraisen kansantanssikoreografioissa. Monet myöhemmässä tuotannossa käytetyt liikkeet ovat pieniä, mutta tehtynä samanaikaisesti ja symmetrisesti, isolla määrällä ihmisiä, liike saa ison merkityksen. Esimerkkinä mainittakoon päänkääntö ja katseen suunta. Helvi Jukaraisen symmetrinen tyyli rikkoutui koreografisesti vain tahallisesti. Jukaraisen alkaessa toteuttamaan juonellisia koreografioita hän rikkoi usein teoksen symmetrian sooloparin liikkumisen avulla. Erottamalla sooloparin liikkeet ja liikkumisen tilassa muista tanssijoista hän korosti teoksen kerrontaa. Esimerkkinä tästä voisi mainita koreografian *Kylänkosijat*. Julkaistuissa perinteisissä näyttämökansantansseissa ei ollut solistisia osuuksia. Jukaraisen sooloparin liikkeellistä erottamista muista tanssijoista kerronnan vahvistamiseksi voi käsittää yhdeksi Helvi Jukaraisen koreografisen tyylin määrittäjäksi. (Jukarainen 1987, 163–167.)

Helvi Jukarainen ei omasta mielestään ole tietoisesti tavoitellut tiettyä koreografista tyyliä. Hän peräänkuuluttaa aitoutta sekä tanssijoiden ilmaisussa, että koreografisessa ilmaisussa. Jukarainen on yrittänyt välttää yliampuvaa tyyliä. Katsojan kosiskeleminen on hänen mielestään tyyliä. (Jukarainen 1995.)

### 5.5 Laajennettu liikkeistö

Helvi Jukarainen teki uransa myöhemmässä vaiheessa useita työtä kuvaavia tansseja, joista mainittakoon Pellavaballadi ja Heinävään tanssi. Näissä tansseissa Helvi käytti miimisiä, rytmisiä, työtä kuvaavia liikkeitä, joita ei löytynyt perinteisestä, julkaistuista kansantansseista. Hän käytti tansseissaan välineitä kuten viikate ja harava. Hän loi perinteisen askelikon, vakio-osien ja kuvioden käytöllä näyttämölle tarinan tanssin esittämään työhön liittyen. Joskus hän käytti tarinan ilmaisun apunaan musiikin sanoitusta. Helvi Jukarainen käytti miimiä osana kerrontaa Lasten koreografioissa sekä myöhemmissä juonellisissa koreografioissa. Eleet ja miimi yhdistettynä liikkeeseen tekee Jukaraisen teoksista kerronnallisia. (Jukarainen 1987, 178–179; Tawast 2008.)

Foster määrittää esittämisen tavat erääksi koreologian tavaksi lukea tai kirjoittaa/tehdä/tulkita koreografiaa. Esittämisen tavat (modes of representations) ovat Fosterin mielestä jaettavissa neljään eri luokitukseen. Ensimmäinen niistä on Resemblance (muistuttava). Koreografi voi tehdä liikkeen,



joka muistuttaa jotakin. Esimerkkinä hän käyttää tekstissään jokea. Kun koreografiassa haetaan jotakin joka muistuttaa jokea, on valinnanvaraa paljon. Joen kiemurteleva reitti voi olla liikkeellinen elementti, jota koreografian liike muistuttaa. Liikkeen voi toteuttaa siten, että tanssija seuraa kiemurtelevaa reittiä lattialla tai käden kiemurtelevalla liikkeellä. Katsoja voi sekoittaa tämän liikkeen helposti kiemurtelevaan käärmeseen tai johonkin muuhun. Käytettäessä muistuttavaa esittämistapaa, katsojalle tulevilla ”virheellisellä” mielikuvalla ei ole juurikaan merkitystä. Oletettavaa on, että tanssin jatkuessa merkitykset kirkastuvat. Toinen koreografinen esittämisen tapa on Imitation (imitaatio). Tässä tapauksessa edellä mainittu joki on tarkasti imitoitu. Joen väri, koostumus, leveys, nopeus tehdään joen mukaiseksi, huomioiden ihmisen kehon ja tilan edellytykset. Tavoitteena on mahdollisimman selkeä katsojan tulkinta. Tavoitteena on myös, että katsoja näkee joen koreografiassa. Kolmas esittämisen tapa on Replication (toisinne tai vastine). Tässä esittämisen tavassa esimerkin joki on orgaaninen kokonaisuus, joka koostuu useasta eri osasta. Vaihtoehtoisesti joki voidaan ajatella dynaamiseksi systeemiksi, jolla ei ole kiinteää muotoa, vaan se koostuu pienistä toiminnallisista osasista. Liike edustaa silloin esimerkiksi näiden pienten osasten yhteyttä. Liike voi keskittyä myös erottelemaan osaset. Liike voi ilmaista joen virran ja pienen saaren suhdetta. Yksittäinen replikaatio/vastine jättää katsojalle avoimeksi, mitä liikkeellä yritetään ilmaista. Yleisön halutaan keskittyvän liikkeiden tai tanssijoiden väliseen suhteeseen. Viimeiseksi esittämisen tavaksi Foster mainitsee Reflection (heijastus). Tässä esittämisen tavassa liike tarkoittaa vain liikettä. Esimerkkimme jokea ei tässä esittämisen tavassa ole tarkoituksellista edes ilmaista. Juoksu näyttämön läpi on vain juoksu näyttämön läpi. Se saattaa joillekin tuoda mielikuvan joesta, mutta tanssin tulkitsemiseen ja ymmärtämiseen tätä mielikuvaa ei tarvita. (Foster 1986, 65–75.)

Jukaraisen valitsema tapa ilmaista tarinaa muistuttaa romantiikan balettien kerronnallista tapaa. Romantiikan aikaiset koreografit käyttivät pääsääntöisesti liikkeellistä imitaatiota ja heijastusta esittämisen tapana. Joutsenlammessa Odette pyytää prinssiltä, ettei hän tappaisi joutsenia. Odette viitto: ”*Pyydän, älä ammu minun joutsenia.*” Käyttäen viittomia, jotka ovat johdettuja arkieleistä. Liikkeellinen imitaatio tapahtuu seuraavasti:

”*Pyydän*” on eleenä kädet yhdessä ojennettuna prinssiä kohti. ”*Älä*” on eleenä käsien viittomista edestakaisin vertikaalisuunnassa. ”*Ampua*” on miiminen, kuvaava liike, jossa kädet piirtävät jännitetyn jousen. ”*Minun*” on ele, jossa kädet asetetaan sydämelle. ”*Joutsenia*” Odette viittaa suoraan höyheniin puettuihin joutsenhahmoihin.

Kerronnallista jaksoa seuraa tanssi, jossa on abstrakteja muotoja ja kuvioita. Tarkastellessa koko kohtausta kokonaisuutena, on se liikkeellistä imitaatiota. Jaettaessa kohtaus osiin, näkyy osissa esittämisen tavoista sekä imitaatio että heijastus. (Foster 1986, 65–75; Tawast 2008.)

Joissakin Jukaraisen työtä kuvaavissa tansseissa kokonaisuudesta saa vaikutelman, jossa esittämisen tapa on imitaatio. Tanssissa on työtä imitoivia liikkeitä. Tarkastellessa pienempiä osia tanssista, imitaatio ja heijastus vuorottelevat esittämisen tapana. Koreografioissaan Jukaraisella on määrittelemänsä tarkoitus. Teoksellaan Juhlavalssi Jukarainen tavoittelee juhlanan tunnelman välittymistä yleisöön. Juhlavalssi ei ole juonellinen tanssi. Esittämisen tavaksi määrittyy Juhlavalssissa heijastus. (Jukarainen 1995; Foster 1986, 65–75.)

Jukarainen käyttää koreografioidensa esittämisen tapana myös muistuttavaa esittämisen tapaa. Esimerkkinä käytän Pellavaballadia, jossa tanssin rytmitys poluilla ja taputuksilla vahvistaa mielikuvaa pellavan työstämisestä. Toisena esimerkkinä erityispiirteestä tanssin rytmittämisessä on tempon vaihtelu. Tempo vaihtelee samanaikaisesti esittämisen tapana imitaation ja muistuttavan esittämisen välillä. Tästä esimerkkinä on Kun kävelin kesäillalla koreografia. Siinä musiikin tempo vaihtelee ja tempon vaihteluiden kanssa yhtäaikaaisesti esittämisen tapa vaihtelee imitaation ja muistuttavan välillä. (Jukarainen 1987, 191–194.)

Helvi Jukarainen käyttää miimiä osana tanssillista kerrontaa. Tämä liikkeellinen ilmaisutapa ei selvästi erotu koreografian muista liikkeistä. Miimi täydentää tanssillista kerrontaa. Jukaraisen kertoman mukaan hän näkee kaiken liikkeen tanssina. Esimerkkinä liikkeistä mainittakoon järven laineet tai kosken kuohut. Jukarainen kertoo Kukonkosken Myllyballadi- koreografian syntyneen lapsuuden muistoista Kukonkosken rannalla. Hän istui ja kuunteli kosken ääniä. Paikan tunnelma jäi hänen mieleensä ja hän toteutti siitä mielikuvasta ja tunnelmasta koreografian. Kukonkosken Myllyballadissa Jukarainen käyttää esittämisen tapana vastinetta ja imitaatiota. Vasta kokonaisuudesta käy ilmi Jukaraisen tavoittelema tunnelma. (Jukarainen 1995; Foster 1986, 76–85.)

Kertoessaan juonellisista koreografioistaan Helvi Jukarainen mainitsee esimerkkinä Pestuumarkkinat. Pestuumarkkinat oli Jukaraiselle itselleen merkittävin juonellinen teos. Pestuumarkkinoita Lahden kylässä oli pidetty jo 1700-luvulta lähtien. Lahden messut jatkoivat pestuumarkkinaperinnettä. Lahden messut oli tapahtuma, jonne tilattiin Lahden tanssialan tuki ry:ltä avajaisohjelma. Avajaisohjelmakokonaisuuden toteuttajaksi valittiin Helvi Jukarainen. Jukarainen mietti kertomansa mu-

kaan tanssilliseen kokonaisuuden toteutukseen liittyviä puitteita. Hän suunnitteli avajaisohjelman tanssillista toteutusta myös yleisön näkökulmasta, millaista ohjelmaa sinne toivottiin. Ennen koreografista työtä tapahtuva vaihe määritti teokselle Jukaraisen mukaan raamit, joiden kautta koreografiaa voi työstää. (Jukarainen 1995; ks. Foster 1986, 59–64.)

## 5.6 Koreografioiden rakenteesta

Toisto kuuluu kansantanssin liikekieleen. Kansantanssissa toisto ilmenee esimerkiksi musiikin fraasien mukaisena toistona, mikä tarkoittaa puolestaan esimerkiksi tiettyjen vakio-osien toistoa tietyn musiikin osan mukaisesti. Jukarainen käytti toistoa koreografioissaan tyylikkäästi. Koska monen koreografian suunnitteluun vaikutti musiikki, oli musiikki hänellä määräävä tekijä liittyen liikkeeseen toistoon. Jukaraisen koreografioissa mikään liike ei tapahdu musiikin fraasitusta vastaan. Musiikin A-osan variaatiossa myös tanssissa on variaatio aikaisemmasta vuorosta. Myöhemmässä tuotannossa Helvi Jukarainen käänsi työskentelytavan toiminnan toisinpäin. Hän muokkasi musiikin osia koreografian osia vastaaviksi. Samankaltainen työskentelyn lähtökohta oli modernissa tanssissa esimerkiksi Grahamilla, joka ensin teki koreografiset, liikkeelliset teemat ja sovitti/valitsi sitten musiikin niihin. Koreografian rakenteellinen työstäminen on säilynyt työskentelytapana myös nykypäivän koreografeille. Edelleen moni kansantanssikoreografi valitsee ensin musiikit tai saa niistä inspiraation, tekee koreografian ja pyytää muusikkoa, säveltäjää, sovittajaa tai äänisuunnittelijaa muokkaamaan valittua musiikkia koreografiaa tukevaksi. (Jukarainen 1995; Jukarainen 1987, 198–199; Tawast 2008.)

Kansantanssin liikkeen sitominen musiikin fraasitukseen on ilmeisesti ollut käytäntö kansantanssiohjeiden ensimmäisistä julkaisemisista lähtien. Vahva liikkeen sitominen musiikkiin opitaan kansantanssiharrastuksessa jo heti harrastamisen alkuvaiheessa. Jokaisen musiikin osan alkaessa, alkaa myös uusi tanssivuoro ja sama pätee päinvastoin. Tanssin vahva sitominen musiikkiin on vaikuttava tekijä kansantanssin koreografioiden rakenteessa. Kansantanssin liikkeistöä voi verrata kielen sanastoon. Sanasto vaikuttaa kyseessä olevalla kielellä. Lisäksi puhumiseen vaikuttaa lauseoppi, eli lauseiden (tanssien) rakenteet. Lauseoppi on suomalaisen kansantanssin tapauksessa sidottu musiikin fraaseihin. Osa kansantanssien rakenteesta muovautuu tilankäytöllisistä muuttujista kuten kuvioista, jotka ovat osittain suomalaisen kansantanssin liikkeistöä ja osittain rakennetta. (Rausmaa 1977, 28–30; Collan 1947, 17–19; ks. Hoppu 2011, 37–41.) Kuvioiden käyttö liittyy Jukaraisen koreografioiden aiheeseen. Kuviointi rakentuu yleisölähtöisesti. Haluttaessa korostaa tanssillista ker-

rontaa, täytyy myös kuvioinnin palvella kerrontaa. Esimerkiksi Heinäväen tanssissa niittoa on turha tehdä yleisöstä poispäin. Silloinhan yleisö ei näe työtä kuvaavaa liikettä, eikä siksi voi ymmärtää tanssin kerrontaa. (Jukarainen 1995; Jukarainen 1987, 233.)

### 5.7 Perinnöksi nykypäivään

Jukarainen nosti esiin tekijänoikeudet kansantanssissa. Kansantanssiin liittyvissä tekijänoikeuskysymyksissä on kysymys koetusta omistussuhteesta kansantanssiin. (Bakka 2002) Asiantuntijataho koki 1900-luvun puolivälissä omistussuhteen suomalaisen kansantanssiin. Toisesta näkökannasta katsottuna tekijänoikeuskysymys on sama kuin yleisesti tanssissa, miten varmistetaan tekijänoikeudet koreografioissa. Kopioston toimintaa laajennetaan tanssiin. Tanssiala ei ole vielä päässyt yksimielisyyteen siitä, mitä Kopiosto valvoo.

Jukarainen vahvisti perinteisen tanssin vakiintumista luomalla uutta kansantanssia. Käyttämällä olemassa olevaa liikekieltä, hän vahvisti samalla kansantanssin tekniikkaa ja muotoa. Hän vahvisti myös näyttämökansantanssin asemaa teatteritanssinlajina. Kansantanssin tanssitekniikalla ja liikekielellä voi kertoa tarinoita, luoda tunnelmia ja antaa tanssillisen elämyksen yleisölle. Jukaraisen koreografista työtä voi analysoida samoilla menetelmillä kuin baletti- tai nykytanssiteoksia, joita tässä yhteydessä kutsun teatteritanssiksi.

Kolmas Helvi Jukaraisen jättämä perintö on kansantanssin liikkeistön ”uusiminen” lisäämällä liikkeistöön osia, jotka perustuvat joko miimiin tai arkieleisiin tai työtä kuvaaviin liikkeisiin. Jukarainen ei tietoisesti tahtonut muuttaa kansantanssin ”kansanomaista” liikkeistöä. Tekemällään koreografisella työllään hän antoi suuntaa tuleville kansantanssikoreografeille, mistä liikekielen uudistamisessa voi olla kysymys. Lukuisat variaatiot kuvioissa ja askelikoissa, otteissa ja vakio-osissa antoivat tuleville sukupolville suuntaa, miten perinteinen kansantanssi koreografioitunakin voisi pysyä sille ominaisessa, tunnistettavassa muodossa. Jukarainen käänsi kanonisoidulle kansantanssiperinteelle ominaisen kuvioinnin yleisöä kohti avatakseen tanssin tarinaa ja mahdollista juonellisuutta selkeämmin yleisölle. (Ks. Hoppu 2011, 47–51.)

Helvi Jukarainen on merkittävä persoona esittävän kansantanssin kehityksessä. Hän toi kanonisoidun perinteen tyylin ja sen mukaiset uudet tanssit näkyväksi. Jukarainen kehitti koreografisella työ-

lään näyttämökansantanssia. Hän laajensi esittävän kansantanssin liikkeistöä varioimalla tunnettuja askelikkoja, kuvioita ja otteita. Helvi Jukarainen toi kansantanssin esityksiin ilmaisullisia elementtejä, kuten miimi ja eleet sekä työtä kuvaavat liikkeet. Uusi liikkeistö oli määriteltynä hänen tanssien ohjeisiin. (Jukarainen 1987, 191.)

## 6 NYKYKANSANTANSSIN ANALYYSI

Kansantanssityyli, jota työssäni kutsun nykykansantanssiksi, esitetään usein teosten muodossa. Nykykansantanssiteoksille on ominaista, että teosta tehdessä ei pitäydytä tanssinlajille ominaisessa kanonisoidussa tekniikassa ja tyyliässä. Koreografiaprosessissa liikemateriaalia ja ilmaisua halutaan tutkia uudelleen. Prosessissa mahdollisesti rikotaan tiettyjä lajinomaisia piirteitä liikemateriaalissa ja ilmaisussa. Tutkin nykykansantanssia analysoimalla yhtä nykykansantanssia edustavaa teosta erillisenä tapauksena.

Teen nykykansantanssiteoksen analyysini Lapin Urheiluopiston tanssialan perustutkinnon ensimmäisen valmistuneen vuosikurssin taiteellisesta lopputyöstä *Onnelliset kulkurit, Happy Tramps*. Koreografian on tähän teokseen tehnyt Matti Paloniemi. Hän myös ohjasi teoksen. Musiikista ja äänimaailmasta vastasi musiikin opettaja Jukka Hannula, joka myös osittain sävelsi teoksen. Teos esitettiin 2006. Koreografi Matti Paloniemi on taustaltaan kansantanssija, joka on opiskellut koreografiksi Teatterikorkeakoulussa. Musiikista vastaava, Jukka Hannula on opiskellut kansanmusiikin opettajaksi. Edellä mainituin perustein voisi olettaa taiteellisen lopputyön olevan kansantanssia, mutta esityksestä on vaikea päätellä, miksi teos on kansantanssia. Asetan analyysiini kysymykset: Mikä tekee *Onnellisista kulkureista* kansantanssia? Voiko teosta tarkastella samassa valossa kuin perinteistä, esittävää kansantanssia?

Lapin Urheiluopiston ko. tanssialan perustutkinnon suuntautumisvaihtoehtona on kansantanssi, jota opiskellaan yhteensä 20 opintoviikkoa. Opiskelijat ovat pääasiallisesti taustaltaan kansantanssijoita. Kahdella opiskelijan tanssitausta on nykytanssissa ja baletissa. Lapin Urheiluopiston tanssialan perustutkiinnossa opiskellaan kansantanssin lisäksi nykytanssia, balettia, street- ja showtansseja, sekä karakterisoituja ja etnisiä tansseja.

*Onnelliset kulkurit* kuvaa käsiohjelman mukaisesti jokaisen valmistuvan tanssijan oppimisen, tiedon ja taidon matkaa koulun ajalta. Teoksessa on seitsemän kohtausta, jotka on sidottu novellimaiseksi kokonaisuudeksi. Näissä kohtauksissa näytetään seitsemän eri opiskelijan näkökulmia tanssiin ja omaan ”matkaansa”. Näkökulmat erottuvat selvästi heidän solistisissa osuuksissaan. Liikkeellisen analyysini kohteeksi valitsin viimeisen kohtauksen yhteisen tanssiosan. Mielestäni tässä kohtauksessa kootaan koko teoksen sisältämää liikemateriaalia. Viimeisen osuuden musiikki on Jukka Hannulan teokseen säveltämä.

## 6.1 Onnellisten kulkureiden kuvaus

Teoriana teosta analysoidessani on fenomenologinen ajattelu. Käytän fenomenologisesta ajattelusta johdettavia metodeja työssäni. Teen fenomenologisen kuvauksen teoksen viimeisestä kohtauksesta. Valitsin tämän lähtökohdan päästäkseni irti aikaisemmista olettamuksistani. Pyrin kuitenkin olemaan tulokselle avoin antaakseni myös aikaisemmille olettamuksilleni mahdollisuuden.

Käytän yleisölle suunnattua kyselymallia hyväkseni kuvatessani ensin koko teosta. Tätä kyselymallia käytän Onnellisten kulkureiden viimeisen kohtauksen kuvauksessa, jossa mielestäni näkyy teoksen liikemateriaali laajimmin. Seuraavaksi kuvaan fenomenologisen kuvauksen mukaisesti koko teosta, koska yhden kohtauksen irrottaminen kontekstista irrottaa myös sen sisällön kontekstistaan. Pyrin fenomenologisessa kuvauksessani karsimaan ennakkokäsitykseni kokonaan pois ja keskittymään teoksen kuvaukseen ilman parempaa tietämystä tai ennakoasenteita. Käytän tätä kuvausta hyväkseni analysoidessani nykykansantanssiteosta kokonaisuutena. (Parviainen 2008, 138–141; Pavis 2006, 31–52.)

Onnelliset kulkurit esitettiin Rovaniemellä, Wiljami - kulttuuritalon näyttämöllä. Esitystila on neljänmuotoinen näyttämö, vanhanaikaisen luukkunäyttämön edessä. Muusikot ovat koko ajan luukkunäyttämöllä läsnä, mutta eivät ole varsinaisessa näyttämökuvassa. Muusikoiden rajaaminen varsinaisesta näyttämökuvasta on toteutettu valoilla. Näyttämön lattia on valkoinen ja sivuverhot sekä näyttämön tausta on musta. Lavastuksena on käytetty tuoleja, jotka ovat koko ajan läsnä näyttämöllä. Jokaiselle tanssijalle on yksi tuoli. Lisäksi näyttämöllä on malja, jossa on kirsikkatomaatteja. Tanssijat syövät kirsikkatomaatteja esityksen aikana.

Tanssijoita on näytöksessä seitsemän. Jokaisella tanssijalla on oma roolihahmonsa esityksessä. Roolihahmot säilyvät suhteellisen muuttumattomana koko esityksen ajan. Tanssijat ovat taustaltaan suhteellisen homogeeninen ryhmä. He kaikki ovat opiskelleet kansantanssia pääaineenaan Lapin Urheiluopiston tanssialan perustutkinnossa. Teos rakentuu kohtauksista, joissa ensimmäistä ja viimeistä kohtausta lukuun ottamatta on solistisia osuuksia. Teoksessa on myös puhetta ja laulua. Kokonaisuudesta vastaa koreografi, mutta liikemateriaalin tuottamisesta ovat vastuussa myös tanssijat.

Ensimmäinen kohtaus alkaa tanssijoiden istuessa tuoleilla ja äänimaailma vastaa liikkuvan junan ääntä. Juna pysähtyy. Sitä seuraa ensimmäinen ryhmätanssi, jonka musiikki on reipasta suomalaisen

polskan tyyliin soitettua, kolmijakoista musiikkia. Tanssi on askeliltaan suomalaisen polskan variaatioita ja niiden liikkeellisiä kehittäjiä. Tanssijat tanssivat ryhmänä, mutta yksin. Tilan käyttö ei perustu kuvioihin.

Tämän jälkeen seuraa ensimmäinen solistinen osuus, joka alkaa ensin tekstistä ja muotoutuu tekstin kautta tanssiksi. Ensimmäinen solistinen osuus on tunnelmaltaan ahdistunut, määrittelee tanssijan syrjäytyneeksi, hieman masentuneeksi yksilöksi. Musiikki ei ole perinteistä, pikemminkin musiikkista jää mielikuva äänimaailmana. Liikemateriaali on pakonomaista, tiettyä kaavaa toistavaa. Solistisen tanssin lopuksi toinen tanssija auttaa ”syrjäytyneen” solistin takaisin ryhmään.

Toisessa solistisessa osuudessa on kaksi tanssijaa pääroolissa, mutta ajoittain myös koko ryhmä tanssii. Ensin toinen pääroolissa olevista tanssijoista tanssii yksin, perinteisellä tavalla, hambon paritanssin askelikoja ja sen liikkeellisiä variaatioita. Hänen osuutensa käsittelee iloa ja helpotusta. Kaunis, rauhallinen musiikki luo ilon ja helpotuksen tunteen jo ennen tekstiä. Tekstin aikana toinen tämän kohtauksen pääroolissa oleva tanssija kiertää ensimmäisen ympäri hambon askelikoilla. Tämän jälkeen he tanssivat dueton, johon lopuksi koko ryhmä liittyy. Tämän jälkeen pääroolitanssijat tanssivat hamboa paritanssina tilassa. Sitten toinen pääroolitanssija puhuu kuuntelemisen taidosta. Viimeiseksi tässä kohtauksessa koko ryhmä tanssii vielä saman hambon liikevariaation, mikä aikaisemmin on jo nähty solistisesti kahden pääroolitanssijan tanssivan.

Seuraava kohta alkaa miimisesti. Liikekieli muistuttaa flamencon liikekieltä. Solisti on yksin spotissa ja tunnelma on ”koomisen tulinen”. Lavalle tuodaan hetkessä rytmillistä eloa ensin flamencon muodossa. Ryhmän lähtiessä liikkeelle rytmisyys muuttuu karjalaisiksi poluiksi. Samalla säilytetään flamenco- tanssille tyypilliset kädenliikkeet osana liikettä. Rytmisen tausta muuttuu polkujen kautta karjalaiseksi kansantanssiksi muuttaen yleisön näkökulmasta sen kuitenkin yllätyksellisesti yhdeksi suomalaiseksi kontratanssiksi, muistiinmerkityssä muodossaan. Ryhmä tanssii perinteistä tanssia uskollisena näyttämökansantanssille, mutta solistin riehaantuessa tekemään omia rytmikuvioita, tanssin musiikki sammuu ja ryhmäkin lopettaa tanssin. Solisti puhuu rytmistä, joka on tanssijan peruselementti. Tänä aikana ryhmä asettuu kuoroksi ja sen jälkeen esittää moniäänisesti kuorossa olevansa samaa mieltä. Kuorolaulun aikana solisti korostaa poluillaan kuorolaulun rytmiiä. Solistin jatkaessa puhetta rytmistä, ryhmä vetäytyy toiseen laitaan näyttämöä, havainnollistaen erimielisyyttä. Tämä kuvainnollisesti keskeyttää pohdiskelun rytmistä. Eriävä mielipide esitetään kuorossa, mutta sävelmaailmaltaan kakofonisena. Solisti autetaan pois spotista.



Seuraava solistinen kohtaaminen käsittelee itsekuria, päättämättömyyttä ja poikkeavuutta. Alussa solisti häätää toiset tanssijat pois näyttämöltä olemuksellaan. Hänen selkänsä on yleisöön päin. Käännyttyään yleisöön solistilla on ”pellena” kasvoillaan. Kohtauksen musiikki kuulostaa positiivilla soitetulta sirkusmusiikilta. Kohtauksen liikemateriaali poikkeaa jyrkästi edellisestä kohtauksesta. Liike on miimistä ja symbolista, miimisesti estettyä liikettä tilassa. Esteet liikkumiselle tekee tanssija itse. Repliikin jälkeen liike vapautuu pikkuhiljaa esteellisestä liikkeestä soljuvaksi, pyöreäksi valssin askeleeksi, jota tanssija tanssii yksin pyörien tilassa. Solisti pysähtyy laulamaan lyhyen lauluosueen, jonka jälkeen liike palautuu takaisin alun liikemateriaaliin.

Viimeistä edellinen solistinen kohtaaminen alkaa repliikillä. Solisti luettelee erilaisia fobioita nopeaan tempoon ensin istuen. Sen jälkeen solisti lähtee yleisöä kohti selittäen fobioiden taustaa. Pian teksti muuttuu luennonomaiseksi esittelyksi, jolloin solisti käyttää toisia tanssijoita elävinä esimerkkeinä. Tämän jälkeen solisti hakee vastentahtoisen miestanssijan mukaansa ja yhdessä he alkavat tanssia suomalaista tangoa duettona. Lyhyen paritanssin jälkeen naissolisti alkaa laulaa mikrofonin ylidramaattisesti yksinäisyydestä ja yksinäisyyden pelosta. Samaan aikaan ryhmä ryhtyy tanssiin ja tavallaan monistaa tunnelmaa, jossa miestanssija joutuu tanssimaan tangoa. Liikkeet ovat kulmikkaita ja hieman pakonomaisia. Ensimmäisen laulusäkeistön jälkeen solisti pakottaa miestanssijan uudelleen mukaansa ja tanssii pidemmän dueton suomalaista tangoa. Samaan aikaan muu ryhmä tanssii pakonomaisesti ja kulmikkaasti tilassa. Tämän jälkeen miestanssija tuo naissolistille mikrofonin. Miestanssija hakee tuolin itselleen, johon istahtaa murjottamaan. Muiden tanssijoiden tanssi muuttuu enkelikuoromaiseksi säestäväksi tanssiksi. Muut naistanssijat laulavat kuorona moniäänisesti jatkaen tanssia. Kappaleen loppuessa naissolisti kävelee näyttämökuvasta pois kuiskaten mennessään istuvan miestanssijan korvaan jotakin.

Edellinen kohtaaminen johtaa suoraan teoksen viimeiseen, miestanssijan solistiseen osuuteen. Kohtaaminen alkaa, miestanssija istuu tuolissaan ja keikuttaa sitä. Äänimaailmana kohtauksen alussa on metronomin tikitys, joka muistuttaa seinäkellon tikitystä. Tämä luo vaikutelman miestanssijan syvästä pohtimisesta. Solisti pysäyttää tuolin liikkeen äkisti, mistä syntyy vaikutelma hänen ”älynväläyksestään”. Tämän jälkeen tanssija alkaa tärinästä tuolillaan, jolloin nopea tempo, ”etukainen” musiikki alkaa. Tämän jälkeen kohtauksessa on levoton tunnelma. Ikään kuin tanssija yrittäisi päästä pakoon jotain tai päästä karkuun ajatuksiaan. Tanssissa on tuoli mukana staattisesti. Liikemateriaalissa on erilaisia hyppyjä ja akrobatiaa mukana, tuolia hyväksi käyttäen. Tanssin liike kasvaa ja

kiihtyy koko ajan, kunnes se näyttää hallitsemattomalta. Solisti pysähtyy ja lausuu koiranäyttelyn tuomariston palautteen, kuin se koskisi häntä itseään.

Onnellisten kulkureiden viimeinen kohtaaminen alkaa suoraan viimeisen solistisen osuuden jälkeen. Naistanssijat yhtyvät miestanssijan repliikkiin osoittamalla repliikin koskevan miestanssijaa. Tämän jälkeen eräs naistanssijoista antaa muusikoille merkin ja kiihkeätempoinen, karjalaistyylinen musiikki alkaa. Musiikin ensimmäisessä osassa tanssijoilla on kaikilla omat liikkeelliset variaationsa, jotka liittyvät omiin tai toisten solistisiin osuuksiin. Musiikin ensimmäisen osan kertauksessa tanssijat tanssivat kaikki yhdessä liikemateriaalia, jota on ollut aikaisemmin esimerkiksi tango-soolossa ja rytmiä käsittelevässä soolossa. Musiikin B-osassa tanssijat asettuvat vastakkaisrivisiin, jossa A-osan liikesarjat toistuvat varioituna. Tämä osa toistetaan toisen suuntaisessa vastakkaisrivissä, mutta liikesarja muuttuu. Uusi liikesarja on rytmistä ja liikkeellistä variaatiota karjalaistyyllisestä liikemateriaalista, jota oli rytmiä käsittelevässä soolossa. Tämän jälkeen A-osan toistuessa tanssijat liikkuvat piirissä puolijuoksua. Piirin asetuttua paikalleen, askelikoissa on vaikutteita polskan askelikoista tasajakoisena, sekä karjalaisesta jalkojen rytmikuvioista. Lisäksi liikesarjassa on vartalon ja käden liike, mikä oli toisessa solistisessa osuudessa. Piirikuvio päättyy kisa-askeleeseen. Musiikin C-osassa tanssijat laulavat. Laulun alkaessa liike ensin pysähtyy. Tämän jälkeen tanssitaan kuin kohtaamisen alussa, musiikin ensimmäisessä osassa. Kaikilla on omat liikkeelliset motiivinsa, jotka ajautuvat yhteen seuraavassa musiikin B-osassa. Seuraavaksi musiikin B-osassa liikesarja tanssitaan vastakkaisrivissä. Kertauksessa muodostuu liikkeellisesti ”pakonomainen” sarja. Tämä sarja on sama kuin tango-kohtaamisen ryhmän tanssissa. Sarja liikkuu diagonaalissa takaoikealta kohti vasenta etunurkkaa. Musiikin viimeisessä C-osassa ryhmä liikkuu ensin piirissä. Tämän jälkeen piiri hajoaa vähitellen ja liike muuttuu ryhmän liikkeestä omaksi liikkeeksi tilassa. Musiikin viimeisessä osassa tanssijat laulavat liikkueensa koko ajan. Teoksen viimeisellä kohtauksella on kokoava, yhdistävä voima. Viimeisessä kohtauksessa ryhmä tanssii omia ja toisten tanssijoiden soolojen liikemateriaalia. Teoksen rakenteessa se toimii ikään kuin epilogina. (Pavis 2006, 31–52; Parviainen 2008, 136–141.)

## 6.2 Musiikin suhde tanssiin ja teoksen rakenteeseen

Onnellisten kulkureiden viimeisen kohtaamisen musiikki kuulostaa hyvin etniseltä, karjalaisen katrilin ja mustalaismusiikin sekoitukselta. Valitsemani kohtaamisen musiikki on tiukkatempoista. Kohtaamisen musiikissa on A, B1, B2 ja C-osa. Musiikin A-osa on symmetrinen, josta löytyy kontratans-

sien musiikin perinteinen muoto, 8 tahtia. B1-osan kesto on 8 tahtia ja B2-osan pituus on 6 tahtia ja C-osan pituus on 6 tahtia. Musiikin rakenne tässä kohtauksessa on AAB1B2/AACC/AAB1B2CC. Tanssikohtauksen kesto on 2 minuuttia 30 sekuntia. Koreografiaa tanssitaan tiiviisti musiikkiin ja etenkin rytmiin. Koreografian rakenne ei seuraa kuitenkaan musiikin rakennetta. (Tarasti 1983, 67–80.)

Musiikin on tarkoitus edesauttaa esityksen ilmaisua, mikä määrittelee tätä teosta suomalaisen tanssiteatterin muotoon kuuluvaksi. Jos teos jaetaan pienempiin osiin musiikillisesti, huomaa, että musiikkia käytetään samoin keinoin kuin perinteisessä näyttämökansantanssissa. Liikkeiden rytmi muoto sekä osittain kohtaukset tehdään suoraan musiikin muodon mukaisesti. Tässä teoksessa musiikin käyttö on samankaltaista kuin perinteisessä näyttämökansantanssissa sekä tanssiteatterissa. (Miettinen 2006; Renvall 2008; Tawast 2009)

Musiikin ja tanssin suhteesta ei ole olemassa kaiken kattavaa tutkimusta. Kysymyksessä on heterogeeninen tutkimuksen kohde. Ongelmaksi aiheen tutkimiselle muodostuu kohteen rajaaminen. Sparshott Francis (1995) mainitsee musiikin ja tanssin suhteen tutkimuksen kohteiksi neljä erilaista lähestymistapaa kohteiden selvittämiseen. Näistä kohteista kansantanssin osalta pidän olennaisimpana musiikin ja tanssin rakenteellisten suhteiden tutkimisen. Kansantanssissa tiettyä musiikin osaa vastaa tietty liike. Esimerkiksi paripyörinnällä voi olla oma osansa musiikissa. Musiikin ja tanssin suhteen tutkimisen osa-alueena on musiikin rakenteen ja tanssin rakenteen välinen yhteys. Musiikki ja tanssi voivat tukea rakenteellisesti toisiaan esimerkiksi tarkoitusperiä tai merkityksiä korostaen. Toinen musiikin ja tanssin suhteen tutkimuksellinen lähestymistapa on musiikin ja tanssin metriisyys. Rytmisyys on molemmille tärkeä elementti. Kansantanssille on ominaista rytmisen tarkkuus ja musiikin odotetaan tukevan tätä. (Paukkunen 2004, 168–170; Banes 1994, 310–326; Sparshott 1995, 215–241.)

### 6.3 Fenomenologisen kuvauksen käyttö teosanalyysiin

Teoksessa näkyy monta eri kansantanssin tasoa. Teoksen kuvauksesta huomaa liikemateriaalin pohjautuvan esittävän kansantanssin perinteeseen. Onnelliset kulkurit-teoksessa käytetään liikemateriaalin perustana kanonisoidun kansantanssin tekniikkaa. Teoksessa on perinteisen näyttämökansantanssin paritansseja ja kontratansseja niiden perinteisessä muodossaan sekä varioituna. Kansantanssille ominaiset piirteet kuten sosiaalisuus kansantanssissa, kontaktit ryhmässä ja pareittain, kontakti

yleisöön, tanssitekniikka, tilan käyttö ja liikemateriaali kiinnittävät huomiota. Koko liikemateriaali ja tilankäyttö sekä liikkeellinen estetiikka perustuvat kansantanssiin tässä teoksessa. Kansantanssin ominaispiirteet näkyvät teoksessa selvästi ja ne erottavat tämän teoksen nykytanssiteoksesta. (Aronen 2003, 91–118 ; Tawast 2009)

Jukaraisen koreografioita ja niiden vaikutuksia tutkiessani totesin toiston kuuluvan kansantanssin liikekieleen ja liikemateriaaliin. Toistoa käytetään myös autenttisuudessa, sosiaalisessa kansantanssissa. Kansantanssissa toistolla on tasa-arvoa korostava merkitys. Kaikki saavat tehdä samaa. Esittävässä kansantanssissa toistolla on moninainen merkitys, jossa yleisölle annetaan mahdollisuus nähdä samasta asiasta useampi tulkinta. Nykykansantanssiteoksessa koreografille ominaisella toiston käytöllä on määrittävä vaikutus teoksen tyyliin. Onnellisissa kulkureissa toiston käyttö muistuttaa Jukaraisen, perinteisen näyttämökansantanssin toiston käyttöä. Teoksen rakenteessa toiston käyttö on kansantanssille ominaista. (Jukarainen 1995; Foster 1986, 76–85; Jukarainen 1987, 155–158.)

Matti Paloniemi käyttää Onnellisissa kulkureissa kaikkia Fosterin määrittämiä esittämisen tapoja vaihdellen kohtausten välillä. Viimeisessä kohtauksessa käytetään kaikkia neljää presentaatioiden lajeja samassa kohtauksessa. Klovni imitoi posetiivin pyöräyttämistä, heti seuraavassa hänen liikkeensä korostaa tekstiä heijastamalla tätä liikkeellisesti. Siitä seuraavassa liikkeessä klovnihahmo vain liikkuu. Itse liikkeellä ei tunnu olevan ilmaisullista tarkoitusta suhteessa yleisöön. Seuraavaksi taas klovnin liike muistuttaa alun posetiivin pyöräytystä. (Foster 1986) Jukaraisen teoksessa Heinävän tanssi (Jukarainen 1987) siirrytään imitoivasta liikkeestä toiston kautta reflektiiviseen liikkeeseen. Tämä hyvin yksityiskohtainen ja lyhyt vaihteluväli presentaatioiden välillä on mielestäni ominaista esittäville kansantanssille. Verrattaessa nykykansantanssiteosta nykytanssiteokseen kansantanssille ominainen toisto korostuu. Nykytanssissa kokonainen kohtaus on usein rakennettu yhdelle presentaation tavalle. (Foster 1986, 65–75; Demster 2005, 104–111; Jukarainen 1987, 81.)

Nykyisin harva tanssiteos tai tanssiteatteriteos edustaa puhtaasti yksittäistä tanssitekniikkaa. Tanssiteatterissa kerronta ja ilmaisullisuus ylittävät tanssiteknisen toteutuksen. Onnelliset kulkurit ei yksiselitteisesti ole kansantanssia tanssiteknisesti tarkasteltuna. Onnelliset kulkurit ei ole juonellinen teos. Siinä on silti draamallisesti narratiivinen luonne. Teoksen kerronta vaatii kansantanssin liikkeen lisäksi tukea vapaasta liikkeestä, nykytanssista sekä mimiikasta ja tanssijoiden replikoinista. (Miettinen 2006; Renvall 2008)

Onnelliset kulkurit -teoksen suhde musiikkiin on kansantanssille ominainen suhde musiikkiin. Musiikki tukee tanssia rytmisesti ja korostaa nyansseja tanssissa ja ilmaisussa. Teoksesta on todella vaikea työryhmän ulkopuolisen määrittellä, tehtiinkö tanssi musiikkiin vai musiikki tanssiin. Teoksen tanssin tiivis suhde musiikkiin mahdollistaa myös teoksen rakenteellisen analysoimisen. Viimeisen kohtauksen kuvauksessa käytän rakenteellista analysointia. Rakenteellinen analyysi paljastaa tilankäytön ja liikkeistön muistuttavan perinteisen näyttämökansantanssin tilankäyttöä ja liikkeistöä. Kaikki Onnelliset kulkurit - teosta kansantanssiksi määrittävät elementit löysin tekemäni fenomenologisen kuvauksen perusteella. Samalla havaitsin yhteneväisyyksiä kansantanssin genreen kuulumisen lisäksi suomalaiseen, saksalais-syntyiseen tanssiteatteritraditioon kuulumisesta.

## 7 SUOMALAIUUS NÄYTTÄMÖLLÄ

### 7.1 Kansantanssin identiteetti

Dempster (2004) kirjoittaa identiteetistä liikkeessä. Hänen kirjoittamansa mukaan yleisö täytyy totuttaa uuteen näyttämölliseen estetiikkaan, jotta se hyväksyisi ja löytäisi samaistumistavan näyttämöllä nähtyyn tanssiin. Prosessi esimerkiksi Release- tanssitekniikassa kesti n. 30 vuotta. Näyttämökansantanssin muotoa, nykykansantanssia alettiin esittämään 1990-luvulla. Oletettavaa on, että laajan yleisön hyväksynnän nykykansantanssi saa vasta lähitulevaisuudessa. (Demster 2004, 104–111.)

Kansantanssin estetiikan ja identiteetin määrittelyssä vaikuttaa suhde musiikkiin, kuten muidenkin tanssinlajien määrittelyssä. Taidetanssissa tanssin itseisarvo korostuu ja se on määritelty tanssin suhdetta musiikkiin. Suhdetta on haluttu myös muuttaa aikojen saatossa. (Banes1994, 310–326; Tawast 2009.) Taidetanssin alalla tanssijoiden tekeminen ei välttämättä liity musiikkiin millään tavalla. Musiikilla ja äänisuunnittelulla tuntuu olevan oma, rinnakkainen maailmansa. Diskurssi musiikin ja tanssin suhteesta jatkui ainakin myöhään 1980 ja 1990-lukujen taitteeseen, joka varmasti vaikuttaa edelleen nykytanssin ja musiikin suhteeseen. Perinteisen näyttämökansantanssin suhde musiikkiin oletetaan olleen alusta asti samankaltainen. Kansanmusiikki on tietävästi läpikäynyt samankaltaisen ”siistimisen” nationalismin tavoitteiden saavuttamiseksi kuin kansantanssikin. Musiikista poikkeamista käytetään perinteisessä näyttämökansantanssissa vain tehokeinona. Nykykansantanssissa ja perinteisessä kansantanssissa musiikin rytmiä käytetään hyväksi varioiden. (Banes1994, 310–326; Hoppu 2011, 40; Peltonen 1998, 19–34.)

Tanssin suhde musiikkiin on ollut jo ennen ”kansantanssin” syntymää. Tanssimista on säestetty laulaen tai alkeellisilla soittimilla. Monissa kulttuureissa tanssia ei voi erottaa musiikista. Länsimaiden ulkopuolella, kuten Senegalissa, tanssille ei välttämättä ole omaa sanaa, vaan termi lähinnä tanssia tarkoittaa laulun, rytmin ja tanssin yhdistelmää, joita ei voi erottaa toisistaan. Tässä valossa tanssin tekeminen musiikkiin on eräs kansantanssia ja kansantanssijan identiteettiä määrittelevä tekijä. (Paukkunen 2004, 168–170.)

Tanssi ja laulu liittyvät kiinteästi toisiinsa suomalaisessa kansanperinteessä. Kansantanssi vaatii rytmillisen ja yhteisöllisen luonteensa vuoksi säestyksen. Säestyksenä suomalaisessa kansantanssis-

sa on ollut laulu tai pelimannisäestys. (Aronen 2003, 91–118.) Pelimannimusiikissa yhteisöllisyys näkyy tyyliässä, johon soittava yksilö antaa lisämausteensa. Soittotyöli määrittää osaltaan soittajan kuuluvan yhteisöön. Säestyksellä on yhteisöllinen merkitys. Sosiaalisella kansantanssilla ja musiikilla on suuri merkitys eri yhteisöille vielä nykypäivänäkin. Petra. M. Autio (2003) kiribatialaista kulttuuria koskevassa tutkimuksessa: ”Tanssi oli myös asia, jonka kautta minut ymmärrettiin ihmisenä.” Kiribatialaisen tanssin säestyksenä oli laulu. Tämä vahvistaa käsitystäni siitä, että kansantanssissa on aina säestys. Säestys antaa tanssille yhteisöllisen merkityksen. (Autio 2003, 147–190.)

Kansanmusiikin ja kansantanssin yhteydestä mainitaan myös kansallisepoksen kokoajan, Lönnrotin tanssitilaisuuteen osallistuneena kuvailemaa tapausta. Kuvauksen mukaan tanssitilaisuudessa laulettiin *mitä lie pajatusta ja tanssittiin sen mukaisesti*. ”Joskus kun kaikki olivat jo hoilottaneet äänensä käheäksi, ennen kuin jalat olivat vielä väsyneet, tanssitaan vallan ilman laulua tai soittoa.” Tästä voi päätellä seuraavaa: Kun tanssijat ovat säestäneet itseään laulaen, ei laulun teksteillä ole ollut kovinkaan suurta merkitystä. Suurin merkitys oli rytmillä. (Saarikoski 2003b, 125–127.)

Perinteisellä näyttämökansantanssilla ja nykykansantanssilla on kiinteä suhde musiikkiin. Musiikin käytössä on nähtävissä vaikutteita taidetanssin musiikin käytöstä. Molemmissa näyttämökansantanssin lajeissa musiikkia käytetään osana teoksen ilmaisua. Kuten aiemmissa työni kansantanssin analyseissä tuli ilmi, musiikin ja tanssin suhde on näyttämökansantanssissa tasa-arvoista vuorovaikutusta. Tämä on yksi kansantanssia ja sen identiteettiä määrittävä tekijä.

## 7.2 Kansantanssi kehon kulttuurina

Merkittävämpiä tanssin teorioita 1900 – luvulla on Suzanne Langerin teoria, jossa hän pitää tanssin teoriaa symbolisena muotona kulttuurista. (Thomas 1995, 10.) Tanssi on ”hyväksytty” tavaksi tutkia ja ymmärtää kehollisuutta ja kehoa kulttuuriteorioissa. Helen Thomas tutkii tanssia kokonaisena ilmiönä, ei pelkästään tanssia näyttämöllä, vaan myös lukuisia tanssin sosiaalisia muotoja. Keho kertoo omaa tarinaansa ja avaa uusia ulottuvuuksia kulttuurin ja ihmisen ymmärtämiselle. (Thomas 2003, 173–176.)

Tanssin kehollisuudesta ja kehon sanomasta kirjoitetaan esimerkiksi Brenda Farnellin tekstissä ”It goes without saying but not always”. *Sosiaaliset perusarvojärjestykset ja merkitykset liitoksissa*

*aikaan ja tilaan, kuten ne ilmenevät tietyssä kulttuurisessa kontekstissa ja historiallisesti, ovat ole-massa tietyn henkilön toimesta.* (Farnell, 1995b, 2.) Osassa näyttämölle tuotua tanssia tanssin sisäiset merkitykset ja sanoma on tarkoitettu ymmärrettäväksi, kuten joissakin tanssiteatterin muodoissa tai näyttämölle tuotujen koreografioiden muodossa. Tällöin käytetään keinona yleistyksiä. Esimerkkinä käytän asetelmaa, jossa nainen ja mies ovat näyttämöllä harmonisessa asetelmassa. Länsimainen katsoja intuitiivisesti liittää tämän asetelman symbolisoivan parisuhdetta. Jos alkuasetelmassa halutaan tuoda esiin naisen ja miehen välinen, muu kuin parisuhde, esim. isän ja tyttären välinen suhde, täytyy alkuasetelmaan lisätä jotain muuta kuin tasapainoinen harmoninen asettelu näyttämölle. (Wilson 1994, 45–74.)

Michael Foucault'n (Foucault 1980, 185–265.) mukaan kehollinen kurinpito oli 1600-luvulta lähtien tehokas vallankäytön väline. Talonpojasta tehtiin sotilaan näköinen kehollisella kurilla. Kurinpito kohdistettiin ihmisruumiiseen hienovaraisina ja usein huomaamattomina pakkokeinoina. Ruumiista tuli vallan kohde. Kehoa manipuloitiin, muokattiin ja koulutettiin. Modernisaation myötä tarkkailu ja kurinpito laajenivat kaikkialle yhteiskunnan ilmiöihin. Kurinpito ulottui myös tanssiin ja tanssiin ihmisiin. Tanssista on tullut länsimaissa erillinen, omat esteettiset ihanteensa ja käyttäytymissääntönsä sisältävä kulttuuri-ilmiö. Tanssi ei ole irrallaan yhteiskunnasta, vaan se on rakentamassa yhteiskuntaa ja heijastaa yhteiskunnan kehitystä. Kansantanssien synty kuuluu tähän kurinpidon, itsekurin ja kehon manipuloinnin kehitykseen. Kansantanssi on sekä maantieteellisesti että yhteiskunnallisesti poikkeuksellisen laaja ilmiö verrattuna muihin tanssimuotoihin. Kansantanssin muotoutuminen ei ole pelkästään kansalta tallennettujen ja käytöstä poistuneiden tanssien käyttöönottoa vaan siihen on liittynyt erilaisia ihanteita ja aatteita. Yhteistä kaikille kansantansseille on jonkinasteisen kurinalaisuuden ja teknisen osaamisen ihannoinnin pohjalta syntynyt esteettinen näkemys. (Hoppu 2008a, 216–219; Foucault 1980, 185–265.)

Nämä intuitiiviset, estetiikkaan liittyvät ennakkokäsitteet periytyvät hiljaisena tietona sukupolvelta toiselle. ”History does not belong to us, but we belong to it. Long before we understand ourselves in a self-evident way in the family, society and state in which we live. The focus of subjectivity is a disorienting mirror.” (Gadamer 1975, s.245.) Edellä mainittu lainaus liittyy suoraan kulttuurin tutkimiseen, mutta se pätee myös estetiikan ja esteettisten näkemysten selittämiseen.

Helvi Jukaraisen koreografioissa näyttämökansantanssin estetiikka määrittyi uudelleen. Arvokkuus oli ennen Jukaraisen koreografista työtä tärkeimpiä esteettisiä arvoja näyttämökansantanssissa. Ju-



karaisen koreografioissa arvokkuus ei enää ollut tavoiteltavin esteettinen arvo ja ilmaisullinen tyyli. Hän toi työhönsä esteettiseksi arvoksi tanssin ilon ja riemun. Edellisen jatkeena nykykansantanssi hakee teoskohtaisesti uusia esteettisiä arvoja, jotka puolestaan uudistavat kansantanssia. Sekä perinteisessä näyttämökansantanssissa että nykykansantanssissa säilytetään osin muuttumattomana tilan käyttöön liittyvää estetiikkaa. Tästä esimerkkinä mainittakoon vähäinen lattiataason käyttö teoksissa, joka voi johtua esimerkiksi kansantanssin estetiikan vanhimmista arvoista, arvokkuudesta. Lattiataason liikkeellä on vahva symbolinen merkitys näyttämöllä tässä kontekstissa.

### 7.3. Etnisyys ja nationalismi kansantanssissa

Suomalaiset tanssit eivät ole keskenään samantyyliä. Muistiinmerkityissä tansseissamme on olemassa alueellisia eroja. Suomalaisen kansantanssin ohjekirjassa, Tanhuvakassa tanssialueet on muistiin merkitsemisen perusteella jaettu maakunnallisesti. Maakunnallisia identiteettejä määrittävät mm. elinkeinot. Tämän käsityksen mukaan Saarijärvellä muistiinmerkitty tanssi edustaa keski-suomalaista tanssiperinnettä, Iisalmella muistiinmerkitty edustaa puolestaan savolaista tanssiperinnettä. (Rausmaa 1977, 397–399.) Etnisyyttä ja sen tunnusmerkkejä käytettiin valtiollisten tanssiryhmien esityksissä kahdella eri tapaa. Valtiolliset tanssiryhmät toivat esiin etnisiä piirteitä kansallisuuden sisällä. Samaan tapaan jotkut valtiolliset kansantanssiryhmät välttelivät aihetta. Välttelemällä eri etnisyyksien esilletuomista haluttiin luoda kansallisuudesta eheämpi kuva ulospäin kuten Neuvostoliiton kansantanssiryhmissä. (Shay 2002,1–12.)

Suomessa korostettiin maakunnallisia eroja ja eri etnisyyksiä esimerkiksi puvustuksen avulla. Esimerkiksi karjalaisia tansseja tanssittiin alueen puvuissa. Yhtenäistämällä esimerkiksi askelikkujen tanssiteknistä suorittamista vahvistettiin tanssialueiden kuulumista kansallisuuteen. Nationalismi on uudempi ilmiö kuin etnisyys. Etnisen identiteetin ydin muodostuu kielestä, uskonnosta, paikallisista tavoista ja historiasta. Maakunnallinen, elinkeinon perustuva etnisyys on alun perin kuviteltua, kuten kansallisuuskin. Nationalismissa tavoitteena oli napata kansallisuuden eri etnisistä ryhmistä ydin ja tuoda se esille ”isompana kokonaisuutena”, kansallisuutena. (Shay 2002,1–12.)

Yhteiskunnan modernisoituessa estetiikan keinoja eli taidetta alettiin käyttää poliittisena vaikuttamisen keinona. Suomessa virisi useita nationalismin ideaaleja tukevia kansanliikkeitä. Näyttämökansantanssiin kansanliikkeet vaikuttivat suuresti. Vaikutuksen keinona oli kasvatus. Kansantansseja opittiin ja opetettiin laajalti suomalaiselle nuorisolle. Kansantanssin kasvatus tavoitti sekä yle-

piä että myöhemmin myös alempia yhteiskuntaluokkia. Nationalistisen ajattelun tavoitteena oli 1900-luvun alussa korostaa kansallisia symboleja ja vahvistaa kansakunnan yhtenäisyyttä. (Anderson 2006, 223–227; Peltonen 1998, 19–34.)

Nationalistiset ideaalit olivat otollisimpia poliittiseen vallan käyttöön 1900-luvun alun autonomi-  
sessa suomessa. Kansallistuntoa haluttiin kohottaa kaikin mahdollisin eri keinoin. Haluttiin, että suomalainen tuntee itsensä suomalaiseksi. Estetiikan eettinen merkitys korostuu nationalismiin yhteydessä. Haluttiin, että suomalaiset olisivat korkeamoraalinen kansa. Ylempien luokkien ja kansantanssiauktoriteettien taholta kritisoitiin joitain tanssiliikkeitä erittäin rivoiksi. Kritisoijien mielestä ne olivat myös epäesteettisiä. (Varto 2008, 13–30; ks. Hoppu 2008a, 207–224.)

Anthony Shayn (2002) mukaan kansallisten eli valtiollisten kansantanssiryhmien esitykset ovat aina olleet määriteltävissä taiteen ja populaarikulttuurin risteykseen. Vaikka suomalaista virallista valtiollista ryhmää ei ole ollut, on suomalaisten kansantanssiryhmien toiminta ollut edellä esitetystä risteyksessä aina. Keskustelua käydään lähinnä siitä, onko populistinen taide taidetta vai viihdettä. Populistisesta ja viihteellisestä tanssista esimerkkinä on nykyinen tanssiohjelmaformaatti Dance. Aikaisemmin kansantanssille ominaisessa toimintaympäristössä eli taiteen ja populaarikulttuurin risteyksessä toimivat nyt siis muutkin tanssinlajit. Keskustelua käydään siis koko tanssin alalla. Tekeminen kansantanssissa on edelleen yleisölähtöistä, ei niinkään tekijälähtöistä, kuten taidetanssissa usein on. (Shay 2002, 224–230.)

Mainoksessa kuulee sanottavan, että me suomalaiset olemme suorittajakansaa. Suorittaminen ja sitoutuminen asialle ovat stereotyyppioissa suomalaiskansallinen ilmiö. Työhön suhtaudutaan vakavasti. Sitoutuminen harrastukseen ja tavoitteellinen harrastaminen tekevät harrastamisesta työtäkin vakavampaa. Harrastaminen on vapaaehtoista, mutta silti tulostavoitteellista. Harrastaminen on *sydämen asia*. Harrastaminen on vakavaa, tanssiminen on siis myös vakavaa. ”Teenkö oikein?” on yleisin kysymys tanssin harrastajalta. Kansantanssissa tanssija hakee hyväksynnän omalle liikkeelliselle ja kokonaisvaltaiselle ilmaisulle. Edellä mainittu kysymys kertoo ristiriidasta tanssillisessa ilmaisussa. Ristiriita tanssillisessa ilmaisussa kiteytyy kysymykseen kansantanssin estetiikasta. Kansantanssin estetiikka perustuu kansallisromantiikkaan ja nationalistiseen ideologiaan. Nykyihminen on vieraantunut nationalismista ja kansantanssin estetiikasta. Perinteisen näyttämökansantanssin tarkat estetiikan raamit vaativat tekijöiltään yhä enemmän perehtymistä ja jatkuvaa esteettisten arvojen tarkistamista. (Varto 2008, 13–30; Hoppu 2008b, 71–76.)

Kansantanssin estetiikka ja näin myös identiteetti periytyy tekemisen yhteydessä sukupolvelta toiselle hiljaisena tietona. Silloin on kysymys elävästä perinteestä, vaikka perinteen alkuperä on kuviteltu yhteisö, suomalaiset. Perinteen aitous ei ole enää diskurssin keskiössä. Keskeiseksi on määritynyt tekijän oikeudet tanssissa. Tekijänoikeuskysymys koskee myös muita tanssinlajeja sekä tanssia teatterissa. Anonyymissä perinteessä erilaiset tulkinnat eli tyyli ovat osa tekijänoikeusdiskursia. Kansantanssissa tyyli ovat siirtyneet sukupolvelta toiselle aktiivisten tanssinopettajien, kansantanssin auktoriteettien toimesta. Kansantanssiauktoriteettien ansiosta on suomalainen kansantanssi saanut mahdollisuuden kehittyä itsenäiseksi näyttämötanssi lajiksi. (Jukka Hannula suullinen tiedonanto, 21.10.2011; Peltonen 1998, 19–34; Tarasti 1983, 67–80.)

Suomalaisuudella on tänä päivänä jo pitkä historia ja sitä kautta muovautuneet perinteet, vaikka suomalaisuus on alkuperältään keksittyä tai kuviteltua. Suomalaisella näyttämökansantanssilla ilmiönä on myös oma, pitkä perinne. On muistettava laittaa näyttämökansantanssi tanssinmuotona oikeaan yhteyteen historiassa. On myös muistettava perinteisen näyttämökansantanssin merkitys kansantanssin kehitykselle teatteritanssin lajina. Folkloristisen kansantanssin ansiosta näyttämökansantanssi on tanssiteknisesti mahdollista rinnastaa muihin teatteritanssinlajeihin. Suomalaisen näyttämökansantanssin voi erottaa esimerkiksi ruotsalaisesta kansantanssista. Suomalaisessa näyttämökansantanssissa on vakioituja askelikkoja, vuoroja, kuvioita ja otteita sekä kansantanssiauktoriteettien määrittämiä tyyllillisiä piirteitä. Nämä tyyllilliset piirteet näkyvät molemmissa näyttämökansantanssin esitysmuodoissa.

## 8 KAHDENLAISTA KANSANTANSSIA

Pohdin työssäni sitä, miten suomalainen näyttämökansantanssi rakentuu nykymuotoonsa. Esityksissä näkyy kahdenlaista kansantanssia, jotka voidaan tyyllillisesti jakaa perinteiseen kansantanssiin ja nykykansantanssiin. Näiden kahden kansantanssin tyyllilajien erot ja yhtäläisyydet ovat kansantanssin diskurssin keskiössä.

Olen pohtinut tutkimuksessani kansantanssin rakentumista käyttäen avainsanoinani kansantanssia, näyttämöä ja suomalaisuutta. Tarkensin kansantanssin määrittystä pohtimalla mitä kansantanssilla tarkoitetaan sekä Miten kansantanssi tuli näyttämölle ja esityksiin. Suomalaisella kansantanssilla oli jo ennen nationalismin aikakautta paljon yhteneväisyyksiä pohjoismaalaiseen sekä eurooppalaiseen kansantanssiin, joita voidaan luokitella kuuluvan sosiaaliseen tanssiin eli seurataansseihin. Seurataanssimisen aikaan kansantanssit olivat hyvin alueellisia ja paikallisia. Sosiaalisen kansantanssin perustalle on valikoitunut ja rakentunut suomalainen kanonisoitu tanssiperinne ja myös näyttämökansantanssi.

Romantiikka taiteessa yleisesti sekä näyttämötanssissa vaikuttivat erityisesti pohjoismaissa yhdessä nationalismin kanssa esittävän kansantanssin syntyyn. Esimerkiksi baleteissa esitettiin kaukaisia kansallisuuksia. Esittävän kansantanssin kehittymiseen vaikuttivat olennaisesti myös 1800 – luvun loppupuolen kansallistunteen vahvistaminen ja kansanperinteen kerääminen. Näyttämökansantanssin syntyyn vaikutti myös kerättyjen tanssien julkaiseminen. Näyttämökansantansseja on alusta asti ohjeistettu ja ohjattu. 1900-luvun alussa julkaistiin ohjevihkosia suomalaisista kansantansseista. Julkaisutoiminta teki suomalaiselle esittävälle kansantanssille kanonisoidun muodon. Pohjoismaiset vaikuttajat, kuten ruotsalainen kansantanssin esitystoiminnan alku ja tiivis yhteistyö vaikuttivat suomalaisen näyttämökansantanssiin sen alkutaipaleella. Erityisesti ruotsalaisen Philochoros– ryhmän vaikutus näkyy näyttämökansantanssin esittämisen muodossa.

Tärkeä tekijä esittävän kansantanssin kehityksessä on ollut opettajajohtoisuus, joka korostui harrastajamäärän lisääntyessä. Tämä tiukka, ammatillinen professio säilytti kansantanssin omana lajinaan. Opettajajohtoisuus on vakiinnuttanut kansantanssin kehittyessä kansantanssin liikekielen omanlaisekseen. Toisen maailmansodan jälkeen kansantanssin harrastustoiminta oli jo laajaa. Ryhmät tarvitsivat ohjelmistoa lisää. Tanssinlajilla oli jo oma vakiintunut liikekielensä. Uuden ohjelmiston tarve ja valmis liikekieli johtivat näyttämökansantanssin koreografioimisen aloittamiseen ja tanssin-

lajin aseman vahvistumiseen osana suomalaista näyttämötaidetta. Kansantanssin oma liikekieli on suonut kansantanssille näyttämötaiteen kentällä oman, suhteellisen tasa-arvoisen aseman muihin teatteritanssinlajeihin kuten balettiin nähden. Nykyään kansantanssia voi opiskella ammattiin asti.

Kansantanssin esitykset ovat tyyllisesti jaettavissa kahteen osaan. Toinen osa eli perinteinen kansantanssi perustuu tanssijan kannalta tarkasti määrättyyn liikekieleen, askelikkoihin ja tanssien osaamiseen. Toinen tyyliuunta eli nykykansantanssi korostaa ilmaisullisuutta ja kehonhallintaa yleisemmällä tasolla. Helvi Jukaraisen tuotanto kehitti suomalaista perinteistä, näyttämökansantanssia näyttämöllisempään suuntaan. Jukarainen loi uusia tansseja liittäen koreografioihin tarinoita ja uusia liikkeitä. Uudet liikkeet olivat arkiliikkeen johdannaisia tai miimisiä. Näistä liikkeistä esimerkkinä mainittakoon niittämistä kuvaavat liikkeet. Jukaraisen perintö musiikin kerronnallisessa käytössä on yleistä sekä perinteisessä näyttämökansantanssissa että nykykansantanssin koreografioissa. Teatterillisten elementtien, kuten miimin lisääminen koreografioihin on yleistä nykyisessä perinteisessä näyttämökansantanssin esittämisen muodossa ja nykykansantanssissa. Jukaraisen uudistukset näyttämökansantanssiin ovatkin yksi tärkeä vaikuttaja nykykansantanssin synnylle. Nykykansantanssi syntyi narratiivisten kansantanssikokonaisuuksien luomalle pohjalle. Nykykansantanssin kehittymiseen vaikutti suuresti myös vuonna 1990 alkanut ammatillinen tanssinopettajakoulu, jossa tulevat tanssinopettajat opiskelivat kansantanssin lisäksi myös muita näyttämötanssinlajeja.

Kansantanssi teatteritanssinlajina muodostuu kahdesta näyttämökansantanssin esitysmuodosta. Muodoilla on perusteiltaan yhteinen liikemateriaali. Perinteisessä esittävässä kansantanssissa liikemateriaalia laajennetaan tanssin kaavat säilyttäen, nykykansantanssissa liikemateriaalia laajennetaan tanssin kaavat rikkomalla. Molemmissa esitysmuodoissa käytetään kansantanssin ulkopuolisena pidettyjä elementtejä osana esityksiä. Tämä piirre on yhteneväistä muihin teatteritanssinlajeihin nähden.

Euroopassa 1800-luvulla vallinnut nationalismi ajattelussa vaikuttaa edelleen siihen miten määrittelimme suomalaisuutta ja siihen liittyvää identiteettiä. Suomessa on 1800-luvun alkupuoliskolta lähtien luotu ideaalit sille, miltä suomalainen näyttää ja miten suomalainen on. Suomalaisuuden estetiikka toistuu musiikissa ja kuvataiteessa samalla tavalla kuin tanssissakin. Nationalistinen estetiikka määrittää suomalaista kansantanssin estetiikkaa vielä nykyään. Esteettinen näkemys näyttä-

mökansantanssissa eroaa muista näyttämötanssinlajeista ja korostaa näyttämökansantanssin asemaa itsenäisenä näyttämötanssinlajina.

Näyttämökansantanssi on läpi historiansa ollut osana muita esityksiä. Teatterikappaleisiin on tehty tiettävästi kansantanssin ensimmäiset koreografiat. Kansantanssiauktoriteettien tiukasta kanonisoinnista huolimatta kansantanssi on muuttunut tarpeen mukaan. Kansantanssi kehittyy eli muuntuu koko ajan. Muuntumiskykyä, joka on ollut osana kansantanssin kehitystä jo pitkän ajan, voi pitää näyttämökansantanssin vahvuutena. Ammattilaisnäkökulmasta tarkasteltuna tanssinlajin jatkuva kehitys takaa myös lajin parissa työskenteleville jatkuvan mahdollisuuden monipuolistaa osaamista tanssillisten, musiikillisten ja ilmaisullisten vaatimuksien kasvaessa. Kansantanssin diskurssia tulisi ohjata tulevaisuudessa kansantanssin rohkean uudistamisen suuntaan. Rohkea uudistaminen on edellytys näyttämökansantanssin jatkuvalla kehittymiselle kuten lajin rakentuminen sen osoittaa.

## LÄHTEET

Anderson, B. (2007) *Kuvitellut yhteisöt – Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere, Vastapaino. Alkuteos Anderson Benedict (1983,1991,2006) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London,

Aronen, J. (2003) Kangasalan tanssit yhteisön perinteenä. Teoksessa Saarikoski, H. (toim.) *Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Tietolipas 186*. Helsinki: SKS, 91 – 118.

Autio, P. (2003) Nostan tanssini kovaan lyöntiin. Teoksessa Saarikoski, Helena (toim.) *Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Tietolipas 186*. Helsinki: SKS, 147 – 190.

Bakka, E. (1999) “Or shortly They would be lost forever”. Teoksessa Buckland , T. (toim.) *Dance in the field*. London Macmillan, New York: St. Martins Press, 71 – 81.

Bakka, E. (2002) “Whoses Dances, whose authenticity”. Julkaisussa Felföldi & Buckland (toim.), *Authenticity: Whose Tradition?* Budapest: European Folklore Institute, 60 – 69.

Bakka E. (2007a) *Lokalhistoria Innledning*. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) *Norden i Dans*. Oslo: Novus, 16 – 17.

Bakka E. (2007b) *Folktraditioner Innleing*. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) *Norden i Dans*. Oslo: Novus, 80.

Banes, S. (1994) “Dancing with/to... the Music”. Teoksessa Banes *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. University Press of New England, Hanover, 310 – 326.

Berg, S. (1999), “The Sense of The Past: Histiography and Dance.” Teoksessa Horton - Fraleigh & Hanstein (toim.) *Researching Dance*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 225 – 248.

Biskop, G. (2007a) *Dans och folkliv på tiljorna I Finland*. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) *Norden i Dans*. Oslo: Novus, 222 – 237.

Biskop, G. (2007b) Folkvisedans och publikationer i Sverige, Finland och Danmark. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 394 – 403.

Biskop, G. (2007c) Philochoros i Finland och den svenska repertoaren. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 319 – 323.

Collan, A. (toim.) 1947, Kisapiritti. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo-Helsinki.

Demster, E. (2004) Identities in Motion. Julkaisussa International Dance Conference Proceedings, Taiwan, 104 – 111.

Farnell, B.(1999) “It goes without saying, - But not always”. Teoksessa Buckland (toim.) Dance in the field. London Macmillan, New York: St. Martins Press, 145 – 160.

Felföldi, L. (2002) To Cognitive Approach in Folkdance research. Julkaisussa Folk Dance research, in 6<sup>th</sup> NOFOD conference proceedings, 13 – 20.

Foster, S. (1986) Reading Dancing, University of California, Berkeley, Los Angeles.

Foucault, M. (2000) Tarkkailla ja rangaista. suomennos Eevi Nivanka, II painos 2000. Alkuteos Surveiller et punir, Naissance de la prison, Editions Gallimard, 1975. Helsinki: Otava.

Franko, M.(2006) Dance and the Political: States of Exception”. Julkaisussa Dance Research Journal 38/1 & 2 (Summer/Winter 2006): 3–18.

Grau, A. (2007) “Dance, Identity and identification precesses in postcolonial world”. Teoksessa Franco & Nordera (toim.) Dance Discourses – Keywords in Dance research. Routledge, 189 – 207.

Green & Stinson (1999) “Postpositivist research in dance”. Teoksessa Horton - Fraleigh & Hanstein (toim.) Researching Dance. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1999, 91 – 114.



Hoppu, P. (2003) Tanssintutkimus tienhaarassa. Teoksessa Saarikoski, H.(toim.) Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Tietolipas 186. Helsinki:SKS, 19 – 52.

Hoppu, P. (2007a) Dansforskning och folkdans I den högre utbildningen I det finska Finland. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 626 – 628.

Hoppu, P. (2007b) Folkdans på scen I det finska Finland. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 258 – 262.

Hoppu, P. (2007c) Folklivsskildningar I det finska Finland. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 154 – 156.

Hoppu, P. (2007d) Nationalistiska och moraliserande diskussioner I det finska Finland. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 343 – 345.

Hoppu, P. (2007e) Nya riktningar I det finska Finland. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 571 – 574.

Hoppu, P. (2007f) Två utländska resenärer I Finland: William Coxe och Giuseppe Acerbi. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 67 – 68.

Hoppu, P. (2008a) Auttakoon Terpsichore! Kansantanssit, tanssi-ihanteet ja kontrollointi. Teoksessa Knuutila & Piela (toim.) Kansanestetiikka. Kalevalaseuran vuosikirja 87, 207 – 224.

Hoppu, P. (2008b): Mobile Aesthetics. Julkaisussa 9<sup>th</sup> NOFOD conference proceedings, 71 – 76.

Hoppu, P. (2011) National dances and Popular Education – The Formation of Folk Dance Canons in Norden. Teoksessa Karen Vedel (toim.) Dance and Formation of Norden- emergences and struggles. Trondheim: Tapir, 27 – 56.

Horton Fraleigh, S.(1999) “Family Resemblance”. Teoksessa Horton - Fraleigh & Hanstein (toim.)Researching Dance. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 3 – 21.

Jaffe, N. (1990) *Folkdance of Europe*. Folk Dance Enterprises, North Yorkshire, England.

Jukarainen, H. (1987) *Tanssikontti*. Jyväskylä: Atena.

Jääskeläinen, A.(1998) *Kansallistava kansanrunous*. Teoksessa Alasuutari & Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa*, Tammer – Paino Oy, Tampere, 41 – 73.

Kaeppler, A.(1999) "The Mystique of Fieldwork". Teoksessa Buckland, T.(toim.) *Dance in the field*. London Macmillan, New York: St. Martins Press, 13 – 25.

Malmi, V. (2005) *Elämäni tanssi*, ("The Dance of My Life"). *Virrat*:Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusasema.

Metsämuuronen, J.(2001a) *Laadullisen tutkimuksen perusteet*. Metodologia – sarja 4., 2.painos, Viro.

Metsämuuronen, J. (2001b) *Metodologian perusteet*, Metodologia – sarja 1., 2.painos, Viro.

Niemeläinen, P. (1983) *Suomalainen kansantanssi*. Teoksessa Päivyt Niemeläinen (toim.) *Suomalainen kansantanssi*. Helsinki: Otava, 19 – 46.

Parviainen, J. (2008) *Towards Phenomenological method in the Body`s movement analysis*. Teoksessa Pakkanen & Sarje (toim.), *Finnish Dance Research at the Crossroads*. Taiteen keskustoimikunta, 136 – 142.

Paukkunen, E. (2004) *Dance as music – Music as dance*. The interaction of Dance and music in the sabar tradition of the Wolof people in Senegal. Julkaisussa *Dance Heritage: Crossing Academia and Physicality; Proceedings 7<sup>th</sup> NOFOD Conference 2004*, 168 – 172.

Pavis, P.(2006) *The Tools of Analysis*, Julkaisussa *Analysing Performance*, The University of Michigan Press, 31 – 52.

- Peltonen, M.(1998) Omakuvamme murroskohdat. Teoksessa Alasuutari & Ruuska (toim.) Elävänä Euroopassa. Tampere, 19 – 34.
- Perpener III, J. (1999) “Cultural Diversity and Dance History Research”. Teoksessa Horton - Fraleigh & Hanstein (toim.) Researching Dance University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 334 – 351.
- Preston-Dunlop, V. & Sanchez-Colberg, A. (2001) Dance and the Performative. London: Verve Publishing. 109 – 111.
- Rausmaa, P. (2007a), Folkloristik insamling och utgivning I det finskspråkiga Finland. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 93 – 97.
- Rausmaa, P. (2007b) Suomalaisen kansantanssin ystäväät – insamling och publicering. Teoksessa Bakka & Biskop (toim.) Norden i Dans. Oslo: Novus, 443 – 452.
- Rausmaa, P. & E. (toim.). (1977) Tanhuvakka. Helsinki: WSOY.
- Ronström, O. (1999) “It takes two or more – to tango; researching Traditional music/dance interrelations”. Teoksessa Buckland, T.(toim.) Dance in the field. London Macmillan, New York: St. Martins Press, 134 – 144.
- Saarikoski, H. (2003a) Ruumiin tekniikoista tanssien antropologiaan. Teoksessa Saarikoski (toim.) Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Tietolipas 186. Helsinki: SKS, 9 – 17.
- Saarikoski, H.(2003b) Taian tanssiin ruveta. Teoksessa Saarikoski (toim.) Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Tietolipas 186. Helsinki: SKS, 119 – 146.
- Shay, A. (2002) Choreographic Politics: State Folk Dance Companies. Representation and Power. Wesleyan; 1st edition.
- Snyder, A. (2004) Affirming community identity through dance. Julkaisussa International Dance Conference Proseedings, Taiwan, 235 – 240.

Sparshott, F. (1995) *Dance and Music*. Julkaisussa *A Mesured Pace*, University of Toronto Press, London, 215 – 241.

Tarasti, E. (1983) *Pelimannimusiikin taiteellisuudesta*. Teoksessa Päivyt Niemeläinen (toim.) *Suomalainen kansantanssi*. Helsinki: Otava, 67 – 80.

Thomas, H. (1995) *Dance, modernity and culture*, Routledge, London.

Thomas, H. (2003) *The body, dance and cultural theory*, Palgrave Macmillan.

Urup H. (2002) *History of Dance in Nordic Countries 1800 to 1850, The dance forms of the period: Social dance and Dance on Stage*. Julkaisussa 6th NOFOD conference Trondheim proceedings, 211 – 217.

Van Zile, J. (1999) “Capturing dancing; Why and how?”. Teoksessa Buckland (toim.) *Dance in the field*. London Macmillan, New York: St. Martins Press, 85 – 94.

Varto, J. (2008) *The Art and Craft of Beauty*. University of Art and Design Helsinki.

Williams, D. (1999) “Fieldwork”. Teoksessa Buckland (toim.) *Dance in the field*. London Macmillan, New York: St. Martins Press, 26 – 37.

Wilson, G. (1994) *Psychology for performing Artists*, Whurr Publishers, London.

Ylönen, M. (2003) *Reflektiivinen ruumis; tanssin rajapintoja*. Teoksessa Saarikoski (toim.) *Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Tietolipas 186. Helsinki: SKS, 53 – 90.

Muut lähteet:

[www.danceinfo.fi](http://www.danceinfo.fi) / Tanssin tiedotuskeskuksen julkaisuja:

Miettinen, J. (2006) *Carolyn Carlson, suomalaisen nykytanssin kummitäti*.

Renvall, H. (2008) Voiko hiipiminen olla tanssia? Julkaisussa Tawast & Ahonen (toim.) Opas tanssitaiteen katsomiseen.

Tawast, M. (2009) New Theatre and Movement. Julkaisussa Tawast (toim.) Finnish Dance in Focus 2009 - 2010.

[www.nuorisoseurat.fi/toiminta/tanssi/kansantanssiluokittelut](http://www.nuorisoseurat.fi/toiminta/tanssi/kansantanssiluokittelut) :

Aikuisten kansantanssin luokittelujen säännöt ja kriteerit

#### Äänitalenne:

Helvi Jukarainen, 9.3.1995. Avoin haastattelu Helvi Jukaraisen kotona Lahdessa. Haastattelijana Piia Keskimäunu. Äänitetty sanelukoneella c-kasetille.

#### Kirjeenvaihto:

Tohtori Kaarina Kari 16.12.1946 – Helvi Jukarainen 21.1. 1947

Tarkastaja Anni Collan 29.12.1947 – Helvi Jukarainen 3.1. 1948

#### Suulliset tiedonannot:

Jukka Hannula, musiikin opettaja, suullinen tiedonanto, 21.10.2011

Marja Immonen, liikunta-alan opettaja, Lapin Urheiluopisto; Suullinen tiedonanto, 30.5.2011

Ritva Pekkala: koulutuspäällikkö, Lapin Urheiluopisto, suullinen tiedonanto, 19.8.2011

LIITE

Liite 1

## **AIKUISKANSANTANSSIRYHMIEN LUOKITTELU**

### **TAVOITTEET, OHJEET, SÄÄNNÖT JA ARVIOINTIPERUSTEET 2011**

#### **TAVOITE**

Luokittelun keskeisin tavoite on kansantanssin harrastajien tukeminen. Luokittelut toimivat foorumina kansantanssia harrastavien ryhmien kohtaamiselle, yhdessä tekemiselle ja yhdessä oppimiselle. Kantavana ajatuksena on, että harrastaja ja ryhmät voivat osallistua sellaisena kuin ovat, itsessään arvokkaina ihmisinä. Palautteessa asiantuntijat keskittyvät ryhmän kehitystä tukevaan arviointiin. Luokittelussa tehty arvio ryhmien liikunnallisesta ja tanssillisesta tasosta helpottaa ryhmän koulutuksen suunnittelua. Arvioinnin pääpaino on esityksen tanssillisessa toteutuksessa. Tavoitteena on myös kartoittaa ryhmät kansallisiin ja kansainvälisiin edustustehtäviin.

#### **SÄÄNNÖT**

1. Ikäsarjat: yleinen sarja  
yli 35-vuotiaat  
yli 55-vuotiaat
2. Luokitteluohjelman esitysaika on 8 -15 minuuttia, ja se saa koostua yhdestä tai useammasta osasta.
3. Yleiseen sarjaan ei ole ikärajoja. Muissa sarjoissa 1/3 ryhmän jäsenistä voi poiketa ikäsarjasta.
4. Musiikkiryhmän tai muusikon käyttö on suositeltavaa. Jos tämä ei ole mahdollista, voi käyttää myös äänitteitä. Mestaruussarjaan voidaan luokitella vain ryhmä, jolla on oma musiikkiryhmä tai muusikko.
5. Luokittelutulos on voimassa kaksi (2) vuotta.
6. Ryhmät luokitellaan harrastus-, taito-, valio- ja mestaruussarjoihin.
7. Aikuisten ryhmät luokitellaan joka toinen vuosi.

Luokitteluohjelman tulee olla suomalaisen perinteen pohjalle rakennettu ohjelmakokonaisuus, joka voi sisältää eri perinnealueilta muistiinmerkittyä ja sovitettua kansantanssia, piiri- ja laululeikkejä sekä leikkejä, loruja, hokemia tai uusia suomalaiseen kansantanssiperinteen pohjalle rakennettuja kansantanssikoreografioita. Musiikkina voi käyttää sekä perinteistä että sovitettua ja sävellettyä musiikkia, laulua ja äänitehosteita. Esiintymisasuina saa käyttää kansallispukua, kansanomaista tai muuta kokonaisuuteen sopivaa asua.

## TALIOINTI

Suomen Nuorisoseurojen Liitto pidättää oikeuden luokitteluohjelmien taltioimiseen kuvanauhoille ja niiden käyttämiseen tuomarityöskentelyssä sekä alan koulutus- ja esittelytehtävissä. Kuvanauhoja voi ostaa luokittelujen jälkeen.

## ARVIOINTIPERUSTEITA

Arviointiperusteissa pääpaino on tanssitaidossa, ilmaisutaidossa ja vuorovaikutuksessa.

### 1. Tanssitalo

- ohjelmaan kuuluvien tanssityylien hallinta
- vartalon hallinta ja tanssiasento
- askelpuhtaus
- rytmisyys

### 2. Ilmaisun ja vuorovaikutus

- tunnelman välittyminen yleisölle
- kontaktit ryhmässä ja yleisöön
- luontevuus
- keskittyneisyys
- persoonallisuus

### 3. Ohjelmakokonaisuus

- esityksen kaari (dramaturgia)
- monipuolisuus ja mielenkiintoisuus
- kuviointi, tilankäyttö, siirtymiset
- omintakeisuus, uudet oivallukset
- vaikeusaste
- puvustuksen ja rekvisiitan soveltuvuus ohjelmakokonaisuuteen

### 4. Musiikki

- musiikin tanssittavuus ja soveltuvuus esitykseen

- laulun käyttö esityksessä
- muusikoiden yhteistyö keskenään ja tanssijoiden kanssa
- kansanomaisen soiton tyylipiirteiden hallinta ja musiikin mielenkiintoisuus

Luokittelun tavoite, säännöt ja arviointiperusteet on hyväksytty liittojen tanssitoimikunnan kokouksessa 20.8.2011.

## **AIKUIKANSANTANSSIRYHMIEN LUOKITTELUN KRITEERIT 2011**

Luokittelun tasosarjoille luodut kriteerit tukevat luokittelutuomariston työskentelyä ja ohjaavat ryhmien sijoittamista eri tasosarjoihin. Kriteerien tavoitteena on lisäksi edesauttaa luokitteluun osallistuvia ryhmiä oman osaamistasonsa ennalta arvioimisessa suhteessa luokittelussa käytettäviin arviointiperusteisiin.

Arvioinnin pääpaino on ryhmän tanssillisessa osaamisessa.

Luokitus valio-, taito- ja harrastussarjaan tapahtuu suhteessa mestaruussarjan kriteereihin. Tarkemman arvion kehittämisalueistaan ja eri arvioinnin osa-alueista ryhmät saavat tuomariston suullisessa ja kirjallisessa palautteessa. Määritelmiä sovelletaan ikäsarjat huomioon ottaen.

## **MESTARUUSSARJA**

### **Tanssitaito, ilmaisu ja vuorovaikutus**

Ryhmä hallitsee esitettävän kokonaisuuden erinomaisesti ja tanssiminen näyttää luontevalta, vaivatonta ja kuhunkin tanssityyliin sopivalta. Vuorovaikutus ryhmän sisällä on luontevaa ja yleisökontakti on hyvä. Esityksen dramaturgia ja tunnelma välittyy katsomoon hyvin. Ryhmä hallitsee suomalaisen kansantanssin perusaskeleet hyvin. Tanssijoiden vartalon hallinta on jäsentynyttä ja hyvin sisäistettyä. Tanssiasennot ovat puhtaita ja esityksen tyyliin sopivia. Tekninen osaaminen on hiottua ja loppuun asti ajateltua. Tanssijat kykenevät käyttämään musiikin vaihteluita hyväkseen tiedostaen erilaisten rytmi- ja tempovaihteluiden vaikutuksen liikelaatuun. Esitys on tasapainoinen kokonaisuus, joka koostuu hyvästä teknisestä osaamisesta ja luontevasta ilmaisusta. Ryhmä osaa asiansa ja on keskittynyt tekemiseensä. Ryhmälle on hioutunut persoonallinen tyyli, josta välittyy myös tanssijoiden oma tulkinta ja ilmaisu.

### **Ohjelmakokonaisuus**

Ohjelmakokonaisuus on monipuolinen ja mielenkiintoinen. Kuvioden ja tilankäyttö on rikasta. Siirtymiset sekä tanssista että tunnelmasta toiseen ovat loppuun asti mietittyjä ja toimivia. Esitys on tyyllisesti selkeä kokonaisuus ja riittävän haastava ryhmän taitotasoon nähden. Puvustus on tarkoituksenmukaista ja soveltuu hyvin ohjelmakokonaisuuteen. Rekvisiitan käyttö on perusteltua ja sitä osataan käyttää monipuolisesti.



## Musiikki

Ryhmällä tulee olla muusikko tai musiikkiryhmä. Musiikki ja tanssi muodostavat selkeän kokonaisuuden. Musiikki on tanssittavaa ja sovitukset tukevat esitystä. Muusikoiden yhteistyö keskenään ja tanssijoiden kanssa on saumatonta musiikin ja liikkeen tukiessa toinen toisiaan. Kansanomaisen soiton tyylipiirteiden hallinta on hyvää. Musiikkiryhmä on myös ulkoiselta olemukseltaan osa kokonaisuutta.

## VALIOSARJA

Ryhmä täyttää pääosin mestaruussarjan kriteerit, mutta **osaamisen jollain osa-alueella** kuten teknisessä osaamisessa, ilmaisussa, ohjelmakokonaisuudessa tai musiikin ja tanssin yhteensovittamisessa on vielä kehitettävää.

## TAITOSARJA

Ryhmä hallitsee kansantanssin perustaidot hyvin, mutta **usealla osaamisen eri osa-alueella** kuten teknisessä osaamisessa, ilmaisussa, ohjelmakokonaisuudessa tai musiikin ja tanssin yhteensovittamisessa on vielä kehitettävää.

## HARRASTUSSARJA

Ryhmä hallitsee kansantanssin perustaidot, mutta **usealla osaamisen eri osa-alueella** on vielä runsaasti kehitettävää.

Osaamisessa olevat puutteet voivat ilmetä esimerkiksi *jollakin* seuraavista tavoista:

- Ryhmän tekninen osaaminen on heikkoa
  - tanssiminen on epävarmaa
  - ryhmällä on vaikeuksia muistaa kokonaisuutta
  - tanssijoilla on ongelmia vartalonhallinnassa ja epätarkkuuksia koordinaatiossa
- Ilmaisuu on vaisua
  - kontaktit tanssijoiden kesken ja yleisöön ovat puutteellisia
  - ”tilanteesta putoamisia” tapahtuu usein
  - ilmaisu on osin jäykkää ja tyyliin sopimatonta
  - ryhmän persoonallisuus ei tue esitystä
  - esityksen sanoma ei välity yleisölle
- Ohjelmakokonaisuus ei ole toimiva
  - kuviointi on turhan yksipuolista

- erilaisia tyylejä on yhdistelty liikaa ja sekavasti
- siirtymiset ovat ontuvia, niitä ei ole loppuun asti mietitty
- ohjelma on ryhmän taitotasoon nähden liian helppo tai liian haastava
- Musiikki ei tue esitystä
  - yhteistyö tanssijoiden ja soittajien kesken on minimaalista tai ontuvaa tai CD-musiikki ei tue tanssia
  - sovituksellisuus puuttuu
  - musiikki ei tyyllillisesti sovellu esitykseen

## **MUUTA HUOMIOITAVAA**

Muun muassa seuraavat osa-alueet voidaan laskea erityisiksi lisäansioiksi sarjoihin luokiteltaessa

- laulu (äänenmuodostus, puhtaus, äänissä laulaminen)
- valojen käyttö (riittävä, tarkoituksenmukainen; tyyliin, tunnelmaan ja dramaturgiaan sopiva)
- juonellisuus (ei pakollinen; antaa mahdollisesti lisämaustetta esitykseen)
- yllätyksellisyys (juonenkäänteet tai muut yllätykset)
- rytmittäminen ym. tehokeinot (päristelyt, polut, taputukset, muu rytmisen virtuositeetti)
- soolot (liittyen tanssiin, lauluun, soittoon)