

Arkkiveisuajan naisten soolotanssikarnevaali

Vanhapiika-tanssi kolmatta sukupuolta luomassa

Jaana Kari
Tampereen yliopisto
Musiikintutkimuksen pro gradu
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö
Toukokuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

KARI, JAANA: Arkkiveisuajan naisten soolotanssikarnevaali. Vanhapiika-tanssi kolmatta sukupuolta luomassa

Pro gradu –tutkielma, 61 s. + liite (2 s.)

Musiikintutkimus

Ohjaaja: Petri Hoppu

Toukokuu 2015

Tutkimukseni aiheena ovat suomalaiset naisten historialliset soolotanssit, joista erityisesti keskityn Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkiston lähdeaineistokorteissa näiden joukossa useimmin mainittuun Vanhapiika-tanssiin. Kyseinen tanssi herätti mielenkiintoni poikkeuksellisen humoristisen liikekielensä kuvailun takia, mikä johdatti etsimään vastausta tutkimuskysymykseeni, keiden tanssimasta tanssista oli kyse entisajan agraariyhteisössä. Tutkin arkistoaineiston uudelleenarvioinnin kautta, millaisen merkityksen yhteisö antoi tanssitapahtumalle ja millaista sukupuolen kategoriaa tanssilla mahdollisesti rakennettiin osana potentiaalisesti kollektiivista identiteettiä.

Vanhapiika-tanssia käsitteleviä valtaosaltaan suomenkielisiä arkistokortteja on Kansanrunousarkistossa yhteensä 31 kappaletta yli sadan vuoden ajalta 1800-luvun alusta 1900-luvun alkupuolelle maantieteellisesti laajalta alueelta Etelä-, Keski- ja Itä-Suomesta. Vanhapiika-laulu on julkaistu kolmesti arkkiveisuna ilman melodianuottinosta tai tanssiohjeita. Laajalti suositusta tanssilaulusta arkkiveisuksi päätyessään Vanhapiika edustaa populaarikulttuuria paritanssien syntymisen ajalta ja sitä ennen, joten tanssin eri toisintojen laulunsanojen ja piirteiden keskinäinen samankaltaisuus arkistolähteissä on täten osin ymmärrettävissä. Teoreettisena kehyksenä Judith Butlerin performatiivien ja performatiivisuuden käsitteet tuovat uutta näkökulmaa naisten historiallisiin soolotansseihin, joissa sosiaalinen keho ruumiillistuu Mihail Bahtinin groteskin ruumiin kautta.

Jaan analyysini kolmeen osaan: liikeanalyysiin, toimija-analyysiin ja skemaattiseen analyysiin. Ensimmäisessä vaiheessa tutkin Vanhapiika-tanssin liikemateriaalia, joka sisältää paljon näytelmällisiä ja improvisatorisia elementtejä. Toiseksi luokittelen aineiston solo-, pari- ja yhteistansseihin. Kolmannessa vaiheessa hyödynnän kertomuksen skemaattisen analyysin mallia, jonka avulla on mahdollista nostaa esiin aineiston sisällössä toistuvia piirteitä.

Tanssin käsite on varsin laaja yhteisnimitys monelle esteettis-intentionaalille kineettiselle toiminnalle, mutta sen merkitys vaihtelee ajasta, paikasta ja tilanteesta riippuen. Ruumiillisena kommunikaationa tanssi rakentaa kaksisuuntaista vuorovaikutusta ympärilleen, jolloin sen on mahdollista uusintaa yhteisönsä arvoja kommentoimalla sitä, mitä pidetään normaalina ja mitä taas suljetaan sen ulkopuolelle. Karnevalistinen Vanhapiika-tanssi valottaa todellisuuden käsityksiä, jotka sisältävät kannanottoja naisuudesta ja sukupuolinormeista, siviilissäytyjen ja sosiaalisten luokkien eriarvoisuudesta sekä soolotanssijan rajojen ylittämisestä niin fyysisenä suorituksena kuin henkisenä irtiottona arjen odotuksista.

Asiasanat: naisten soolotanssi, ruumiillisuus, performanssi, performatiivisuus, arkkiveisu, sukupuoli, Butler, Bahtin, karnevaali.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Tutkimuskysymys.....	2
1.2 Aikaisempi tutkimus.....	2
2 VANHAPIIKA PERFORMANSSINA: TEOREETTISIA NÄKÖKULMIA.....	3
2.1 Performatiivinen sukupuoli.....	4
2.2 Tulkintojen varassa: ruumiillisuudella mennyttä maailmaa hahmottamassa.....	5
2.3 Kulttuurisesti opittu ruumiillisuus.....	8
2.4 Vanhapiikkuus ”kolmantena sukupuolena”.....	11
2.5 Tanssin performatiivisuus karnevaalina.....	15
2.6 Rituaalinen tanssi.....	18
3 TUTKIMUSAINEISTO JA –MENETELMÄT.....	21
3.1 Toisintojen tallenteet.....	21
3.2 Aikansa suullista ja painettua populaarikulttuuria.....	24
3.3 Aineiston keruun historia ja historiallinen tanssintutkimus.....	26
3.3.1 Arkistolähteiden luotettavuuden problematiikka.....	27
3.3.2 Tanssiantropologia erityispiirteitä.....	28
3.4 Analyysimenetelmät.....	30
4 ANALYYSI.....	31
4.1 Liikeanalyysi.....	32
4.2 Toimija-analyysi.....	34
4.2.1 Sääksmäen solistit.....	34
4.2.2 Joukkotanssi.....	35
4.2.3 Paritanssien vaikutusta.....	38
4.3 Skemaattinen analyysi.....	41
4.3.1 Vanhan piian valitusvirsi.....	41

4.3.2 Sooloesityksestä paritanssiin.....	47
4.3.3 Kolme paritanssia.....	49
4.3.4 Skemaattisen analyysin yhteenveto.....	52
5 PÄÄTELMÄT.....	52
5.1 Transformatiivisesta sooloperformanssista paritanssiksi.....	53
5.2 Tanssin arvosidonnaisuus.....	53
5.3 Vanhapiika-tanssi kolmannen sukupuolen luojana.....	54
5.4 Kollektiivisen identiteetin ja luvattoman erotiikan mahdollisuus.....	55
5.5 Tanssitilanteen kineettinen karnevaali.....	56
6 LOPUKSI.....	57
LÄHDELUETTELO.....	59
LIITE 1	

1 JOHDANTO

Tutkimukseni kohdistuu Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkiston tanssimuistiinpanojen yhteen tanssiin, joka on luokiteltu naisten solistiseksi kaksiosaiseksi tanssiksi. *Vanhapiika*-tanssi on tunnettu monella paikkakunnalla eri aikoina, ja sen nimi, säestystyyli sekä tapa tanssia on vaihdellut vuosien kuluessa. Tässä työssä käytän kaikista arkistomuistiinpanoista yhteisnimitystä *Vanhapiika* läpi aineiston, vaikka alkuperäisiä kutsumanimivariantteja on lukuisia. Tanssista on useita toisintoja ja toisiaan kuvaukseltaan lähemmin muistuttavia redaktioryhmiä, joita tyypittelen analyysiosuudessa. *Vanhapiika* on ollut Suomessa erityisen suosittu eri muodoissaan 1800-luvulla ja viime vuosisadan alkupuolella, jolloin paritanssit tulivat vähitellen vallitsevaksi tanssityyliksi sosiaalisissa vapaa-ajanviettoilaisuuksissa.

Vanhapiika-tanssi sisältää runsaasti mimiikkaa, ja sen aloittaa solisti, joka laulaen ja näytellen kuvailee leikin mukaista sosiaalisesti vaikeaa asemaa naimattomana naisena yhteisössä. Tanssin luonne on humoristinen, sillä solistin liikehdintä huvittaa katsojia, vaikka naimattomuus oli vaikea asia erityisesti neitoiän ohittaneelle naiselle. Esi-merkkitanssi saattaa karnevalismillaan alleviivata muutenkin yleisen pilkanteon kohteena elävien oletettavasti ylempisäätyisten neiti-ihmisten eräänlaista hykiöasemaa sekä samalla peilata patriarkaalista perintäjärjestystä ja sukulaisuuskäsitettä, jotka heijastavat maaseudulla asuvan väestön maailmankuvaa.

Useimmat arkiston tanssimuistiinpanoista ovat ylimalkaisia ja varsin lyhyitä. Tanssissa on silti yleensä erotettavissa ensimmäinen osa, joka kertoo yksin jääneen naisen surusta. Toisessa nopeammassa osassa leikkiin saavat osallistua muutkin sukupuolesta riippumatta yhdessä. Tanssin soolo-osuuden kuvailu ja toisaalta mahdolliset paritanssilliset piirteet vaihtelevat lähteestä toiseen. Analyysini olen jakanut liike-, toimija- ja skemaattiseen analyysiin, joiden avulla pyrin rekonstruoimaan tanssin nykysuomeksi sekä samalla kurkistamaan talonpoikaiskulttuurin komiikan keinoihin käsitellä erästä vaikeata yhteisöllistä aihetta, naimattomuutta. Teoriaosuudessa perehdyn naiseuden kategorioiden yhteisölliseen rakentamiseen sekä Butleria mukaillen sukupuolen sosiaaliseen luonteeseen. Avioliittoinstituution asema yhteiskunnassa on ollut varsin merkittävä, joten sen problematisointi tanssin kautta herätti tutkimuskysymykseni.

1.1 Tutkimuskysymys

Tutkimukseni kohdistuu Vanhapiika-tanssin arkistomuistiinpanojen sisältöön ja niiden antamaan informaatioon tanssiin sisältyneestä liikekielestä ja sen vaihteluista tanssin sisällä, eri muistiinpanojen kesken toisilla paikkakunnilla ja eri aikoina. Tarkastelen, keiden tanssista on kyse, ketkä tanssia tanssivat ja missä yhteyksissä. Pyrin myös selvittämään, millaisen merkityksen yhteisö antaa tanssitapahtumalle, johon saattoi osallistua sekä tanssijana että katselijana, tekijänä ja kokijana.

Tutkimuskysymykseni ovat:

Keiden tanssista on kyse? Mikä merkitys tanssi-iloittelulla on performanssiin osallistuville tanssijoille ja katsojille sekä koko yhteisölle? Millaista sukupuolen kategoriaa Vanhapiika-tanssilla rakennetaan kyseisen tanssillisen performatiivin kautta?

1.2 Aikaisempi tutkimus

Petri Hoppu avaa väitöskirjassaan Symbolien ja sanattomuuden tanssi (1999) sekä Suomen musiikin historia -kirjasarjan osassa Kansanmusiikki (2006) merkittäviä näkökulmia ruumiillisuuteen. Hopun toimittama Suomen kansan oudot tanssit (2006) kokoaa yksiin kansiin improvisatoriset ja imitaatiota sisältävät soolo- ja taitotanssit. Juha-Matti Arosen (2000) pro gradu -tutkielmassa Kangasalan tanssit - Tutkimus läntisen Sisä-Suomen kansanomaisista tansseista 1700-luvun lopusta toiseen maailmansotaan hän esittää Vanhapiikasta olevan ainakin kolme redaktiota eri aikakausilta, jotka poikkeavat jonkin verran toisistaan.

Pirkko-Liisa Rausmaan (1992, 62–69) artikkeli käsittelee ritualistisia tansseja ja leikkejä merkittävänä osana suomalaisia kalendaarisia juhlia. Seppo Knuutila (1992) osoittaa kaskututkimuksellaan, että kansanhuumorin mielikuviutus ei tunne rajoja: Niin pyhää auktoriteettia ei ole, jolle ei olisi naurettu ja jonka vallasta ei voisi elämyksellisesti irtautua. Kansanhuumorin valottama maailmankuva esittelee joukon todellisuutta koskevia käsityksiä, joita yhteisöllisesti voidaan tarkastella ja vahvistaa.

2 VANHAPIIKA PERFORMANSSINA: TEOREETTISIA NÄKÖKULMIA

Judith Butler ravisteli tieteellistä kenttää vuonna julkaistulla 1990 teoksellaan *Hankala sukupuoli*, jonka "postfeministinen" käsitys osoitti jonkin yhteisen naiseuden luokan puuttumisen ja sukupuolen olevan sosiaalinen konstruktio. Hänen esiin nostamansa teemat performanssista ja performatiivisesta käytöksestä ovat innoittaneet monia kehollisuuden ja ruumiillisuuden tutkijoita myös tanssiantropologian piirissä. Butler näki sukupuolen rakentamisen allegoriana yhteiskunnan kokoamiselle kulttuuria edeltävänä toimintana.

Kulttuurinen ehdollistuminen monenlaisille merkityskartoille alkaa jo syntymästä ja jatkuu läpi elämän. Kommunikatiivisen tanssin kautta voidaan symbolisesti vahvistaa ja uusintaa näitä karttoja varsinkin vakiintuneiden yhteiskuntaryhmittymien etujen ja aseman vahvistamiseksi. Toisaalta tanssiareena on suonut mahdollisuuden ylittää konventionaaliset rajat sosiaalisessa maisemassa karnevalistisen groteskin ruumiin avulla. Sooloperformanssin ajaksi objektista tulee subjekti, joka transformatiivisen taitotanssin kautta puhuu kehollaan todeksi oman statuksensa ja toiseuden kategorian.

Tässä luvussa tarkastelen sosiaalisen sukupuolen, performatiivisuuden ja ruumiillisuuden käsitteiden kautta sosiaalisen maailmankuvan rakentumista osana kulttuurista vaikutuspiiriämme. Butlerin sukupuolen tietoista rakentamista koskevien ajatusten kautta siirryn tanssiin läheisesti liittyvään ruumiillisuuteen sekä kehomme kautta luotujen merkitysten tulkinnanvaraisuuteen sosiaalisessa todellisuudessamme. Douglasin rajanvetoanalyysi alaluvussa 2.3 Kulttuurisesti opittu ruumiillisuus liittyy tanssin keinoihin hyödyntää kehollisuutta merkityskarttojen piirtäjänä, vahvistajana ja uudistajana. Pohjola-Vilkunan tutkimukset entisajan agraariyhteiskunnasta ovat tärkeitä aineistoa kontekstualisoitaessa arkistolähteiden alkuperää. Bahtinin groteski ruumis avaa karnevalismin tunnusmerkkien kautta uuden näkökulman tanssiliikkeiden huumorin tutkimiseen vieraassa tai ajallisesti etäisessä kulttuurisessa kontekstissa.

2.1 Performatiivinen sukupuoli

Butler (1990, 55) väittää, että sukupuoli on sosiaalisesti rakennettu, eikä biologisen sukupuolen, jonka hän myös kyseenalaistaa annettuna ja muuttumattomana rakennelmana, välttämätön ja pysyvä rakenteinen seuraus, kuten usein ajattelemme. Näin voimme tapauskohtaisesti tulkita sukupuolta biologisen sukupuolen eri versioina, sillä sukupuoli on myös muuttuvainen ja joustava konstruktio (Butler 1990, 54). "(S)ukupuoli on toimintaa, joka voi potentiaalisesti monimuotoistua näennäisesti kaksinapaisen biologisen sukupuolen asettamien rajojen tuolle puolen. Sukupuoli voisikin olla eräänlaista kulttuuris-ruumiillista toimintaa," Butler (1990, 196) kirjoittaa, mutta näkee sukupuolella myös sisäänrakennetun mysteerin: "Sukupuoli on rakennelma, joka säännönmukaisesti salaa oman muodostumisensa" (Butler 1990, 234).

Sukupuolisuus liittyy erottamattomasti myös performatiivin ja performatiivisuuden jakoon, joka on Butlerin problematisoimia teemoja. Performatiivin muodostavat ne arjen käytännöt, jotka saavat meidät käyttäytymään normien mukaan, esimerkiksi sukupuolemmme edellyttämällä tai oletettavalla tavalla: "(I)dentiteetti muodostuu performatiivisesti juuri niillä "ilmauksilla", joiden sanotaan olevan seurausta siitä" (Butler 1990, 80), ja "vaikutelma sukupuolen substanssiluonteesta on performatiivisesti tuotettu ja sitä pakottaa sukupuolisen koherenssin sääntelevä käytäntö. Siispä sukupuoli osoittautuu substanssien metafysiikan perityssä diskurssissa performatiiviseksi - toisin sanoen sen identiteetin muodostajaksi, joka sen väitetään olevan," Butler (1990, 79) kirjoittaa. Tanssintutkija Anu Laukkanen (2003, 198) korostaa traditioita performatiivien synnyssä: "Performatiivien voima onkin toistossa, jossa jäljitellään ja siteerataan aikaisempia diskursiivisia käytänteitä."

Performanssin käsitteellä voidaan viitata moninasiin merkityksiin, varsinkin arkikielissä, mutta myös teatterin ja esittävien taiteiden maailmassa. Andrew Parker ja Eve Kosofsky Sedgwick (1995, 16) ovat kiteyttäneet performanssin kahteen sanaan: "being something". Marja Kaskisaari (2000, 77–78) toteaa omaelämäkertoja koskevassa tutkimuksessaan performanssin olevan "rakennettu kokonaisuus", ja hänkin liittyy siihen heteroseksuaalisen järjestyksen odotuksen. Butlerille (1990) performanssia ovat kuitenkin ne aktiiviset päätökset toiminnassa, joita teemme käyttäytyessämme

valitsemallamme tavalla. Butler on tosin saanut osakseen kritiikkiä jakonsa ehdottomuudesta (esim. Lloyd 1999, 198) ja asian voi nähdä toisinkin.

2.2 Tulkintojen varassa: ruumiillisuudella mennyttä maailmaa hahmottamassa

Tutkimuksessani käytän ruumiillisuuden käsitettä hahmotellessani sukupuolten konstruointia menneen ajan agraariyhteiskunnan kontekstissa. Petri Hoppu (1999, 23) avaa ruumiillisuuden käsitettä: "Lähtökohtanani on se, että ruumiillisuus on ihmisen olemus. Jos me emme olisi ruumiillisia olentoja, emme olisi olemassa. Ihmisen ruumista ei voi erottaa mielestä, vaan ne muodostavat kokonaisuuden." Hän näkee ruumiillisuuden osana yhteiskuntaa ja sosiaalisen todellisuuden syntyvän ruumiillisuudesta.

Yleisesti tunnettu ja universaalisuutta tavoitteleva tanssin määritelmä löytyy Judith L. Hannan (1979) teoksesta *To Dance is Human*:

Tanssi on inhimillistä käyttäytymistä, joka tanssijan näkökulmasta katsoen koostuu merkityksellisistä, tai tarkoituksenmukaisesti rytmitetystä ja kulttuurin muokkaamista sanattomista kehonliikkeiden jaksoista, jotka poikkeavat liiketoiminnoista siinä, että liikkumiseen on sisäinen ja esteettinen tarve (Hanna 1979, 19).

Petri Hoppu toteaa (1999, 37), että "(t)anssi on ruumiillisuudessaan keskeinen elementti yhteiskunnassa", mutta tutkimuskohteena se on haastava, sillä "sitä on vaikea pukea sanoiksi, koska se on ennen kaikkea liikettä ja kosketusta". Tanssi on aina primaarisesti tulkinnanvarainen viesti, joten sen merkityksiä voidaan tutkia sekä viestin lähettäjän että vastaanottajan näkökulmasta. Ideaalitapauksessa molemmat osapuolet ymmärtävät tilanteen ja kehollisen viestin samalla tavalla, ja käyttävät tätä esimerkiksi uusintaessaan yhteisönsä arvoja. Soolotanssiksi voidaan erotella tanssi, jonka tuottaja on riippumaton muista tanssijoista, vaikka ei välttämättä sosiaalisesta tapahtumatilanteesta.

Mikko Lehtonen (1996) on kartoittanut merkitysten muodostumista. Hän toteaa, että syntymästämme alkava kulttuurinen ehdollistuminen erilaisille merkityskartoille on elämänikäinen prosessi, jossa me sekä tuotamme merkityksiä että olemme niiden tuottamia itsekin. Lisäksi hän muistuttaa, että kulttuuristen ilmiöiden todentamiseen tarvi-

taan vähintään kaksi subjektia, ilman kahta osapuolta niitä ei ole. (Lehtonen 1996, 18.) Tanssi on symbolista toimintaa ja sitä kautta kommunikointia, jonka mahdollistaa tanssin oman "kieliopin" ja sääntöjärjestelmän hallinta. Symboleilla välitetään tanssisakin monenlaisia viestejä, joita tulkitsemalla ja mm. tanssin rakennetta analysoimalla tanssimisen sisältämä "tieto pyritään saattamaan rationaalisen tarkastelun alaiseksi", Hoppu (1999, 41) kirjoittaa. Objektivisen tiedon ihanne on kenties hylättävä heti alkuun, kun etsii tulkintaa sanalliseen muotoon saatetulle liikesuoritukselle, mutta jotain liikkeen suorittajien pyrkimyksistä voi olettaa jälkeensäkin hahmottavansa performanssin edetessä paperilla.

On oletettavaa, että sosiaalisin ja uskonnollisinkin perustein joillain alueilla aikuisen naisen normaali status oli olla aviovaimo, kaikki muu olisi ollut poikkeavaa ja epänormaalia. Pia Mero (1995) on tutkinut tätä tematiikkaa eteläitalialaisen pikkukylän ja sen sosiaalisen ilmapiirin kautta. Hänen oivalluksensa merkitysten maailmassa liittyvät nykyisen latinalaisen maailman saippuasarjoihin, telenoveloihin, jotka muodostavat kuin kulttuurisen sillan alkuperämaan Väli-Amerikassa ja vastaanottajien Etelä-Euroopassa välille, joita molempia yhdistää vahvan katolinen elämänmuoto. Meron (1995, 108–109) mukaan telenoveloitten menestys perustuu niiden tunnistettavuuteen. Niiden aktiivinen seuraaminen ja niistä sosiaalisissa tilanteissa keskustelu on tapa käsitellä mm. kulttuurista muutosta ja osa nuorten naisten identiteetin muodostumista.

Tapakulttuurin ja moraalisen normiston läpikäyminen yhdessä fiktiivisten tilanteiden keinoin on verrannollinen tanssitapahtumaan, joka saattoi entisaikaan olla ainoita sosiaalisen kanssakäymisen muotoja ihmisten kesken työtapatumien ja –tilanteiden lisäksi. Etelä-Italiassa on keskusteltu ja keskustellaan edelleen paljon, mutta entisaikojen Suomessa pakonomainen ja yhteisön ytimen muodostava kontaktinotto on saattanut tapahtua juuri tanssilattialla. Voi nimittäin varmasti yleistää, että kaikki kykenevät osallistuvat ja tanssivat tavallisia tansseja, eikä siihen liittynyt erityisyyttä sinänsä, paitsi jos kyseessä oli solistinen tai erityistä taitoa vaativa tanssi.

Seppo Knuutilan (1994, 24) mukaan historiallisessa preesensissä kirjoitettaessa on vaara etnografisen tutkijan asennoitua ylivaltaisesti aineistomateriaaliinsa nähden. Asenne lähentelee jonkinlaista ylitietämystä siitä, mitä kohteelle tuleman pitää. Tämä korostuu varsinkin funktionalistisessa tutkimusperinteessä, jossa tutkimuskohteen

oletetaan toimivan rationaalisesti suljetussa todellisuuden palapelikompleksissa. Samoin tutkija yrittää tietyissä puitteissa asettaa palaset paikoilleen, jolloin hän ja kohteensa lähestyvät toisiaan kuin vastakkaisista suunnista. Siten Knuutilan mukaan tyhmän kansan kollektiivinen subjekti on konstruoituna tutkimuskohteena valmis.

Kuten television, tanssin katselu on subjektiivinen tapahtuma, vaikka yleisö ja solisti lähtökohtaisesti jakaisivatkin samankaltaisen kokemusmaailman. Mero (1995, 197) on vakuuttunut, että katsomistapahtuman myötä konventionaaliset ja yhteisölliset sisällöt siirtyvät henkilökohtaisen kokemuksen osaksi, mikä mahdollistaa yksilöllisen tulkinnan yhteisöllisistä käsityksistä. Lisäksi sosiaalisessa tanssitilanteessa varmasti myös ulkokohtaiset tekijät, kuten ikä ja sukupuoli, saattavat ohjailta tulkintaa, mutta joka tapauksessa kyseessä lienee aina merkittävä tilanne siihen osallistuville ihmisille. Tyhmä kansa -oletuksessa unohdetaan yksilön vaikutus omaan toimintaansa, mutta myös kaikenlaiset muut poikkeamat yleisestä säännöstä. Niitä onkin varsin hankala hahmotella vaikkapa juuri tässä kyseisessä solistisen soolotanssin ongelmassa, jossa olisi tärkeää ensin selvittää tilanteen erityislaatuisuus suhteessa muihin aikakauden tansseihin. Tyhmän kansan -teoriaan voi helposti lipsahtaa päättyneen ja siten sulkeutuneen historiallisen ajanjakson tutkija (Knuutila 1994, 26), kun tapaus vaikuttaa liian kaukaiselta selitettäväksi nykyajasta käsin ja korkeakulttuurista johdettavaksi. Toisaalta tanssia tutkiessa on hyvä pitää mielessä, että tanssiminen sinällään on jo merkityksellistä toimintaa, eikä aivan kaikkea siihen liittyviä ulottuvuuksia, kuten fyysisyyttä ja aistien kokemuksia, pysty läpivalaisemaan tai liittämään ulkopuolisiin merkityksiin (Hoppu 1999, 41).

Jos uskomme, että nykyaika on tieteellisyytensä ja rationaalisuutensa vuoksi yliassessassa menneisyyteen nähden, olisi Seppo Knuutilan (1994, 23) mielestä siinä tapauksessa syytä pystyä ongelmitta kuvaamaan ja selittämään tarkasti sellaisiakin perinnekulttuurin muotoja, jotka näyttävät merkityksellisiltä ainoastaan menneisyyden kontekstissa. Usein emme pystykään sanomaan mitään asiantilan suhteen, mikä pätsi edelleen. Knuutilan mukaan juuri tämä onkin normaalia. Vieraan kulttuurin, olivatpa sen syntysijat lähellä tai kaukana maantieteellisesti tai historiallisesti, käytänteistä ei ole yksinkertaista vetää johtopäätöksiä, jotka kertoisivat jotain meidän omasta kulttuuristamme. On usein kuultu väite, että historian tunteminen on nykyisyyden ymmärtämisen ehto. Knuutilan (1994, 21) tulkinnan mukaan tätä näennäisen yksinkertaista

teesiä lähemmin tarkastellessa havaitaan epäselvyyden mahdollisuus siinä, kenen ehdoilla määritettyä menneisyyttä nykyään julistetaan, mitä merkityksiä historiasta poimituille ilmiöille on ylipäätään annettu ja kenen toimesta.

Knuuttila (1994, 27) muistuttaa teoriallaan, ettemme unohtaisi sitä kieroä mahdollisuutta, että tutkisimme sellaista mennyttä maailmaa ja kansaa, jonka todellisuudessa ovat luoneet aiemmat tutkijat ja jota me nyt uusinnamme. Tämänkaltaisten varoitusten kuunteleminen auttaneé selventämään entisaikojen ihmisten rationaalisuutta heidän omista lähtökohdistaan. Kansanhuumorin mieli -teoksessaan Knuuttila (1992, 55–56) täsmentää, että maailmankuvan muodostumista on lähestyttävä aktiivisena tapahtumana, jossa ympäristö vaikuttaa sen syntyyn vahvasti, mutta tiedonhankinta on jatkuva prosessi, jonka tulokset ohjaavat valikoitua käytöstämme. Kaikkialla kautta historian puolustuskyvyttömät heikompisaiset ovat saaneet osansa pilkanteosta, vaikka on myös tavallista, että sosiaalisessa maisemassa pilkan kärjet osoittavat alhaalta ylöspäin (Knuuttila 1992, 145–146).

Sosiaalinen todellisuus syntyy siis ruumiillisuudesta, jota on haastavaa koota sanoiksi paperille. Tilanne mutkistuu entisestään, kun tarkastelun kohteena on vieras kulttuuri etäällä joko maantieteellisesti tai ajallisesti. Tanssin ollessa kyseessä on mahdollista tutkia sen sisältämiä tulkinnanvaraisia viestejä sekä lähettäjän että vastaanottajan näkökulmasta, koska kaksisuuntainen kommunikaatio tarkoituksellisesti tähtää tiedonjakoon koskien alati muutoksen kohteena olevaa maailmankatsomusta.

2.3 Kulttuurisesti opittu ruumiillisuus

Käsityksemme maailmasta vaihtelee ajan ja paikan mukaan sekä sen johdosta, miten olemme ympäriltä saamamme vaikutuksen alaisina oppineet näkemään sen ja millaiset raamit mahdollisesti kollektiivinen identiteetti asettaa katsantokulmallemme. Kirsi Pohjola-Vilkuna (1995, 13) mukaan 1900-luvun vaihteessa seksuaalisuus oli piilotettu kaikilla elämän alueilla, ainakin sivistyneistön parissa. Hän lainaa Thomas Ziehea, jonka mielestä sukupuolimoraalin ja seksuaalikäyttäytymisen muutos oli yksi keskeisimmistä yhteiskuntaa muovanneista kulttuurisista tekijöistä.

Mary Douglasin v. 2000 suomennettu klassikkoteos¹ Puhtaus ja vaara kiinnittää huomion asioiden väärissä paikoissa olemiseen. Douglas näkee useimmissa kulttuureissa ritualistista taipumusta välttää tekemästä vastoin normeja, sillä se yleensä tulkitaan vaaralliseksi kulttuurin tabualueelle astumiseksi. Jos kuitenkin vahinko tapahtuu, on hyvä lepytellä jumalia tai suorittaa muita toimenpiteitä tilanteen korjaamiseksi. Tästä hyvä esimerkki länsimaissa on vaikkapa nykyihmisten taikauskaisuus olanylisylykemisineen mustan kissan juostua tien yli.

Jos tanssitaan yleisesti tunnettua tanssia, on syytä tanssia se oikein, sääntöjen mukaan, sillä muuten suoritusta pidetään virheellisenä. Mutta jos tanssii oikeassa kohdassa tai tilanteessa ns. väärin ja hassutellen, se on hyväksyttävää ja toisinaan jopa odotettavaa. On kyse rajanvedosta taitavuuden osoituksen ja kömpelön esiintymisen välillä. Douglasin (2000, 86) mukaan teemme eron saman materiankin kohdalla riippuen sen sijaintipaikassa esimerkiksi kodissamme: kypsentämätön ruoka keittiön pöydällä on normaalia, mutta kylpyhuoneen matolla se on kuvottavaa likaa. Epätyypillinen tanssisoolo yllätyksellisine käänteineen on onnistuessaan menestys, mutta voi kääntyä noloksi tilanteeksi ja rumaksi liikkeeksi ilman ymmärrystä sen tarkoituksesta tai merkityksistä. Petri Kauppinen (1995) käsittelee improvisaatiota opinnäytetyössään ja kirjoittaa siihen viitaten, että: "Tanssin rakenteellinen perusmuoto vakioituu ajan mittaan yhteisön totuttujen menettelytapojen pohjalta. - - - Vaikka improvisoitu tanssi on luovaa ja syntyy hetkellisten tuntemusten pohjalta, se on silti oman yhteisön liikerytmisanastojen kyllästävä" (Kauppinen 2006, 16). Kauppinen toteaa tutusta liikemateriaalista ammentavan improvisaation olevan tae yhteisön hyväksynnälle ja sille, että yleisö ymmärtää esityksen viestin.

Ted Polhemus (1993, 4) vakuuttaa artikkelissaan *Dance, Gender and Culture* olevan yhteisösidonnaista, miten tulisi seisoa, kävellä, kannatella kehoa ja niin edelleen. Hänen mielestään nopeasti muuttuvassa yhteiskunnassa nämä lisäksi vaihtelevat alueelta toiselle. Me kuvittelemme helposti kaiken kehollisen (ihmiselle) luonnolliseksi käyttäytymiseksi, vaikka kyse olisikin opitusta. Judith Butlerin (1990) ajatuksia mukaillen keho oppiikin symbolisen olemisen ”sosiaalisena kehona” yhteisössä (vrt. Douglas). Myös Margaret Mead ajattelee, ettei kulttuuri vain sisällä fyysisistä ulottuvuutta, se on

¹ alk.per.teos *Purity and Danger* vuodelta 1966, suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard

itse asiassa fyysinen tyyllisysteemi, joka ilmaisee, mitä on kuulua tiettyyn yhteisöön. Petri Hoppu (2006, 29) on todennut, että "kansanomainen tanssi on osa ruumiillisesti rakentunutta kulttuuria. Kulttuuri ei ole vain aivoissamme, mielissämmme, vaan ennen kaikkea toiminnoissamme, myös tanssissa."

Kirsti Pohjola-Vilkuna väittää, että ruumiillisuus vaikuttaa tilaan ja tila ruumiillisuuteen. Ihmiset nukkuivat ennen pääasiassa samassa tilassa, tuvassa, joka hänen mukaansa foucaultlaisittain vaikutti myös seksuaalisuuden tapakulttuuriin. Tilan merkityksestä Pohjola-Vilkuna on löytänyt muiltakin viitteitä:

Asumistavat muokkaavat myös sosiaalisen sukupuolisuuden sisältöä. Tilan ja genderin vuorovaikutusta voidaan selvittää ruumiillisuuden käsitteellä. Ruumiillisuus ei rajaudu vain ihoon (samaa tapaan kuin tila ei ole vain rakennettua, vaan jatkuu esimerkiksi talon ulkopuolelle pihaan ja poluille), vaan se yltää ympäröivään tilaan. Ruumiillisuus rakentuu vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden ja tilan kanssa. Tämä ruumiin ja tilan välinen suhde ei ole pysyvä, vaan se on jatkuvassa muutoksen tilassa (samaa tapaan kuin asuminen on prosessi); se on yhteiskunnallinen, historiallinen ja ylipäätään kulttuurisidonnainen. --- Sosiaalinen sukupuoli, naisten ja miesten kulttuuri, määräytyy pitkälle tästä vuorovaikutuksesta. (Pohjola-Vilkuna 1995, 85–86.)

Kirsti Pohjola-Vilkuna (1995, 115) pohtii ajan yleistä ruumiillista olemista ehdottamalla, että arkeen olisi kuulunut erilainen eroottinen virittyneisyys kuin (jälki)modernissa Suomessa. Hänen mukaansa vuosisadan vaihteen asumista luonnehtivat parhaiten käsitteet julkisuus ja läheisyys. Totaalisen erilaista nykypäivään verrattuna olivat yksityisyyden puute ruokakunnissa ja yksityisasioiden julkisuuden kiusallisuus. Voidaan jopa kysyä, oliko palvelusluokan naisten yksityisyyttä olemassakaan. Yhteisöllisyys ei kuitenkaan ollut ongelma, vaan pikemminkin vallitseva olotila.

Dance, Gender and Culture -teoksen toimittanut Helen Thomas (1993, 81) päättelee tekemiensä haastattelujen perusteella Beauvoirin hengessä, että tanssi on tarjonnut naisille ainakin mahdollisuuden itseilmaisuun julkisilla areenoilla kulttuurissa, jossa naisten on traditionaalisesti oletettu jäävän yksityisyyteen. Tosin länsimaisessa kulttuurissa, josta jostain syystä käyttää yksikkömuotoa, kehoa on kohdeltu osana luontoa (eli kulttuurin vastakohtana), jota pitää kuten muitakin luontoaspekteja kontrolloida.

Naiset on silloin sijoitettu ”luonnon” puolelle kulttuuri/luonto –vastakkainasettelussa ja heidän kehonsa tai paremminkin he ovat kehossaan ikään kuin lähempänä luontoa. Tanssi, jota voitaisiin karakterisoida kehoon liittyvänä lähinnä sen sanattoman ilmaisutavan kautta, saattoi tarjota naisille äänen murtaa heidän toiseutensa ja purkaa dominoiva (julkinen, miehinen) diskurssi, joka heidät on vaientanut ja johon heiltä on ollut ennen pääsy kielletty.

Vielä 1900-luvun vaihteessa Pohjola-Vilkunan (1995, 127) mukaan rahvaan seksuaalisuus oli ainoa alue, johon sivistyneistön valta ei vielä ylettynyt. Hän kutsuu tätä ”valkoiseksi saarekkeeksi”, jolla vielä maaseudulla ihmiset määräsivät omilla kompleksisilla sisäisillä säännöillään, jotka turvaverkoksi mielletty kollektiivinen identiteetti tarjosi. Poikkeaminen siitä olisi pikemminkin ahdistanut.

Pohjola-Vilkuna (1995, 134) lainaa Mikko Lehosta: ”Järjen voitto ruumiista on analoginen maskuliinisuuden voitolle feminiinisydestä.” Tämä tarkoittaa, että siveelisyysdiskurssia tarvittiin siihen murrosvaiheeseen, jolloin uudenlainen kehittynyt kulttuuri teki tuloaan ja jolloin hengenvoimaisen miehisyyden symbolisen maailmanjärjestyksen ylläpitävä asema oli vaarassa minkä tahansa kategorisen takia, joten naisesta ja etenkin hänen seksuaalisuudesta oli tehtävä valtion ja Jumalan vastainen paha ja pelottava asia. Tämä oli siveysdiskurssin tavoitteena, jotta elämä olisi edelleen hallittavissa. Sivistysliikkeen vaikutuksen jälkeen vartalot verhoiltiin entistä peittävämmiin, eikä saunominenkaan ollut enää soveliasta eri sukupuolten kesken yhtäaikaaisesti. Nämä kaikki muutokset ovat vaikuttaneet keholliseen olemiseemme, liikkumiseemme ja tanssimiseemme tavalla, jota emme voi päätellä siitä, miten asiat ovat nyt.

2.4 Vanhapiikuus ”kolmantena sukupuolena”

Judith Butler (1990, 55) väittää, että sukupuoli on sosiaalisesti rakennettu, ja jopa, että perinteisesti erilliseksi mielletyt mies- ja naissukupuoli biologisina sukupuolina saattavat nekin olla kulttuurin tuottamia. Hän jopa arvelee eron biologisen ja sosiaalisen sukupuolen välillä olevan illuusio. Itämaisen tanssin tutkija Anu Laukkanen (2003, 217) yhtyy tähän väitteeseen toteamalla, että sukupuolta voidaan ajatella normina, jota ei voida sisäistää koskaan täysin: ”Kukaan ei edusta täydellistä naista tai miestä, aina on jossain liikaa tai liian vähän naisellisuutta tai miehekkyyttä, liian pehmeitä tai avo-

naisia liikkeitä. - - - Tällöin jokainen yritys esittää sukupuolta on tuomittu epäonnistumaan ja samalla paljastamaan sukupuolet epäuskottaviksi."

Butlerille sukupuolien rakentaminen on yhteiskunnan rakentamista ja kulttuuria edeltävää toimintaa. Kulttuuri perustuu siis keinotekoisien ja (sanattomien) sopimustenvaaraisten sukupuolikategorioiden pohjalle. Laukkanen (2003, 198) jatkaa tästä ajatuksesta ja toteaa myös etnisyyden olevan epänormatiivinen, toistamalla luotu identiteetti. Esimerkkinä hän mainitsee juuri tanssimisen identiteettiä konstruoivana tekona, joka on "olemassa olevien etnisyyttä ja sukupuolta käsittelevien diskurssien siteeraamista".

Olennaista on Butlerin (1990, 50) havainto, ettei sukupuoli aina muodostu yhtenäisesti tai johdonmukaisesti eri historiallisissa ympäristöissä. Näin ollen sosiaalista sukupuolta ei voi käsitellä irrallaan siitä maailmasta, jossa se on luotu ja jossa sitä uusinnetaan. Butler on vahvasti yhteiskuntamme heteronormatiivisuutta vastaan, mutta ns. kolmantena (tai neljäntenä) sukupuolena voisimme yhtä hyvin esittää naimattomien ihmisten ryhmän - varsinkin sellaisessa kaksinaismoralistisessa yhteiskunnassa, jossa naimattomuuteen ei oletettavasti kuulunut seksuaalisuus, vaan sen nimenomainen kieltäminen (naisilta).

Sosiaalisesti tunnustettua jälkikasvua tuottaville naimisissa oleville miehille ja naisille seksuaalisuus sen sijaan kuului, jolloin ero korostui. Butler (1990, 69) kirjoittaa: "Ymmärrettävissä olevat' sukupuolet perustavat ja pitävät tiettyssä mielessä yllä koherenssin ja jatkuvuuden suhteita biologisen sukupuolen, sosiaalisen sukupuolen, seksuaalisen käytännön ja halun välillä." Kaikki muut vaihtoehdot kielletään ja tuotetaan niillä vaihtoehdoilla, jotka on yleisesti yhteiskunnassa hyväksytty. Naimattomuus oli entisaikoina jätetty näiden hyväksytyjen normien ulkopuolelle (Utrio 2006, 263). Naimattomuus on kuitenkin voimakkaasti arkipäiväistynyt ilmiö, joka merkitsi eri asiaa erilaisessa yhteiskunnassa kuin nykyään.

Vaikka naimaton nainen olisi ollut perheen oma tytär, hän oli sosiaaliselta statukseltaan lähellä palvelijan asemaa 1800-luvun talonpoikaisyhteisössä. Länsi-Suomessa vanhin poika peri vanhempien koko omaisuuden, eikä nuoremmilla veljeksillä ollut yleensä varaa edes mennä naimisiin ilman viljeltävää tilaa. He saattoivat jäädä taloon

setämiehiksi tekemään tilan töitä, vaikka olisivatkin asuneet omassa ruokataloudestaan. Tyttölasten ainoa toivo oli päästä naimisiin, miniäksi ja tulevaksi emännäksi johonkin toiseen talouteen. Ilman avioliittoa nuoret naiset joutuivat esimerkiksi asumaan yhdessä piikojen, renkien ja isäntäperheen pienten lasten kanssa tuvassa, kun isännällä emäntineen ja jopa vanhimmalla tyttärellä saattoi olla varakkaissa talouksissa omat makuukamarinsa. Tämä poikkesi ratkaisevasti itäsuomalaisesta suurperhelaitoksesta. (Valonen & Vuoristo 1994, 138.)

Butler (1990, 63 ja 68) kritisoi aiempia ajattelijoita (mm. Descartesista lähtien), ettei ruumista ja sielua voida erottaa toisistaan, eikä identiteettiä ole olemassa ennen sosiaalisen sukupuolen määrittelyä. Sukupuolen rakentaminen on kuitenkin jatkuvaa työtä, liikettä. Butler vetoaa jo Beauvoirin lausahdukseen, jonka mukaan naiseksi ei synnytä, vaan tullaan. Nainen (tai mies) on aktiivinen tekijä rakentaessaan omaa sukupuoltaan ja olemustaan. Butler (1990, 195) näkee Beauvoirin tarkoittaneen, että naisten kategoria on muunneltavissa oleva kulttuurinen suoritus, merkitysten sarja, joka omaksutaan kulttuurisella kentällä: "Kukaan ei synny sosiokulttuurisen sukupuolen kanssa, vaan sosiaalinen sukupuoli aina hankitaan." Koska naimattomaksi ajautui vasta iän myötä, ns. naimaiän ohitettuaan ja neitoaikojen jäätyä taa, naisen elämänkaaresa myös sosiaalinen sukupuoli muuttui statuksen mukana ajan kuluessa.

Pohjola-Vilkuna (1995, 92) lainaa Carlssonia (1977), joka määritteli piika-nimityksen epämääräisemmäksi tarkoittaen yleensä rahvaan tyttäriä, eikä aina ammattinimikettä. Näin piika-nimityksestä tulee siinä mielessä erottelukyvyltään ongelmallinen, että myös talollisten naimattomia naispuolisia lapsia on saatettu nimittää piioiksi. Toisaalta Pohjola-Vilkuna (1995, 107) otsikoi yhden kirjansa luvun vanhan sanonnan mukaan: "Särki ei ole kala, eikä piika ihminen: orjan ja vapaan subjektin välissä" viitaten palvelusnaisten pieneen itsemääräämisoikeuteen seksuaalisuudessaan. Tosin vuoden 1873 elinkeinonvapauden myötä palkollinenkin saattoi tahtoessaan muuttaa pois paikkakunnalta ja hallita tällä tavoin edes ruumistaan.

Pohjola-Vilkuna (1995, 104) viittaa tässä yhteydessä myös niin kutsuttuun "käyttöoikeuteen", joka liittyi isännän suhteeseen naispuoliseen palvelijaansa, ja jonka Pohjola-Vilkuna yhdistää tosiasiaan, että useimmiten piian avioton raskaus sai alkunsa ensimmäisenä palvelusvuonna. Viettelyn ilman avioitumisaikeita hän väittää useimmi-

ten tapahtuneen epäsäätyisissä suhteissa, sillä 70% lapsenelatusriidoista oikeudessa nainen on ollut lapsen isän palkollinen. Piit hakivat oikeudesta materiaalisia elineh-toja ilman, että heidän seksuaalisuutensa olisi materialisoitunut. (Pohjola-Vilkuna 1995, 54 ja 90–92). Kysyä voikin Douglasin rajanvetoanalyysin hengessä, oliko nai-mattomuus tai piikuus jonkinlainen statuksellinen välitila, josta nuoren naisen oli py-rittävä mahdollisimman pian pois. Tähän toki viittaavat taloudellisetkin pakotteet useimmissa tapauksissa. Taloudellista itsenäisyyttä harva nainen koskaan saavutti.

Pohjola-Vilkuna kokee viime vuosisadan vaihteen naisasian nousukautena, johon Martta-järjestö ja raittiusliike vaikuttivat vahvasti. Myös näiden molempien yhdistys-ten näkemyksen mukaan esiaviollinen sukupuoliyhteys oli aina tuomittavaa, olosuh-teista riippumatta. Pohjola-Vilkunan mukaan yhteisön kontrolli oli kuitenkin tehok-kaampaa samansäätyisissä kuin epäsäätyisissä suhteissa. Johtopäätöksensä hän pohjaa tuon ajan tapaoikeuteen, joka oli kuin yhteisöllinen kontrolli oikeasta ja väärästä, ja jonka mukaan jälkien korjaaminen oli miehelle kunniaakasta. Tämä tarkoitti avioitu-mista naisen kanssa, joka odotti miehelle lasta. Näin ollen Pohjola-Vilkuna näkee yksilöiden (äiti, isä, lapsi) ja yhteisön häpeän poistetuksi, vaikkakin epäsuhtaisissa tilanteissa alempisäätyisillä ei mahdollisuutta painostaa ylempiään kunnianpalautus-toimiin. Erisäätyisten seurustelu ei ollut harvinaista, vaikka avioon astumiseen ei yleensä ollutkaan aikeita Pohjola-Vilkunan (1995, 93) mukaan. Niinpä hän päättelee, että maaseudun seksuaalisuutta leimasi epäsäätyisten naimissuhde, joka sekä johti että ei johtanut avioon. Pohjola-Vilkuna (1995, 94-95) kirjoittaa: "Yhteisö hyväksyi epä-säätyisen erotiikan, mutta ei suvainnut epäsäätyistä avioitumista" taloudellisten, ei moraalisten, syiden takia.

Sukupuoli on siis sosiaalisesti konstruoitu ja pidetty yllä mm. rajaamalla siitä muut vaihtoehdot pois. "Naisena *oleminen* on - - - naiseksi *tulemista* - - -, mutta koska tämä prosessi ei ole lukkoon lyöty, on mahdollista tulla myös olennoiksi, jota sen paremmin termi *mies* kuin *nainenkaan* ei tarkalleen onnistu kuvaamaan," kirjoittaa Butler (1990, 216). Butlerille lesbous oli kolmas sukupuoli ja kategoria, joka haastaa kaksi perintei-seksi miellettyä (biologista) sukupuolta: "Lesbo ei ole nainen eikä mies. - - - Lesbolla ei ole sukupuolta, vaan hän on sukupuoliluokitusten ulkopuolella" (Butler 1990, 197). Naimaton nainen entisaikoina sopi myös hyvin tuohon kuvaukseen ja kyseenalaisti yhtäläisesti ihmisten kuvaamisen luokat.

2.5 Tanssin performatiivisuus karnevaalina

Mielenkiintoista on, kuinka tiiviisti Butler (1990, 91) sitoo sukupuolisuuden rakentamisen ruumiillisuuteen, joka tanssissa ja sen tutkimuksessa on luonnollisesti keskiössä: "Sukupuoli on toistuvaa kehon tyylittelyä, joukko toistettavia toimia äärimmäisen jäykästi säännellyssä kehyksessä, joka jähmettyy ajan mittaan ja tuottaa vaikutelman substanssista, luonnollisenkaltaisesta olemisesta." Hänelle vaikutelma sukupuolen pysyvyydestä tai säännönmukaisuudesta on performatiivisesti tuotettu, ja sukupuoli on itsessään performatiivinen, jonka pitää jatkuvasti tuottaa itsensä uudelleen ääneen lausumattomien käyttäytymissääntöjen mukaan (Butler 1990, 79). "Samoin kuin muissakin rituaalisissa sosiaalisissa näytelmissä sukupuolen tekeminen vaatii esitystä, joka toistetaan. Tässä toistossa sosiaalisesti jo vakiinnutettujen merkityksiä esitetään ja koetetaan uudelleen; toisto on myös näiden merkitysten oikeuttamisen arkinen ja ritualisoitu muoto," Butler (1990, 235) kirjoittaa.

Butlerin performatiivin käsitettä ovat sekä hyödyntäneet että kritisoineet monet tutkijat, erityisesti naistutkimuksen ja tanssintutkimuksen parissa. Pyörätuolitanssiin perehtynyt Hanna Väätäinen (2003, 84) tulkitsee Butlerin tarkoittavan sukupuolen performatiivisuudella sitä, että sukupuoli on olemassa vain niinä tapoina, joina se esitetään: "Performatiivit ovat tapoja, joilla sukupuoli nimetään." Itämaiseen tanssiin Suomessa perehtynyt Anu Laukkanen (2003, 198) toteaa: "Naisellisuus ei ole valinnan tulosta, vaan normin pakonomaista siteeraamista."

Toisaalta, yhteisössä yleisesti tunnistetut ja maneereiksikin kutsutut eleet ja kehonkieli, joka liitetään tiettyyn sukupuoleen, ovat aina olleet oivallinen rakennusaine parodiinneille tyyliteltyinä ja "ylilyötyinä" piirteinä parodian kohteesta. Ylittämällä ns. normaalina pidetyn kehollisen ilmaisun rajat, on mahdollista piirtää fyysinen ilmiäsu epänormaalille olemiselle, jollekin muulle.

Keho on aina jo kulttuurinen merkki, ja sellaisena se asettaa rajoja toteuttamilleen imaginaarisille merkityksille. Keho ei kuitenkaan ole koskaan vapaa imaginaarisista rakennelmista. Kuviteltua ruumista ei koskaan voi ymmärtää suhteessa todelliseen ruumiiseen; se voidaan ymmärtää vain suhteessa toiseen

kulttuurisesti jo vakiinnutettuun fantasiaan, joka väittää olevansa "kirjaimellinen" ja "todellinen". (Butler 1990, 140.)

Naimattomuutta ja vanhuutta voidaan esittää ainakin parodiassa ruumiillisesti siten, että se tehdään erilaiseksi, kuin naimisissa olevien ja nuorten kehollinen oleminen tai tyyppillinen tanssiminen.

Anu Laukkanen (2003, 203) analysoi tanssiasentoja: "Paitsi, että liikkeiden ajatellaan heijastavan naiseutta, huomataan myös, että liikkeitä tekemällä voi tulla naiselliseksi." Olettaa sopii, että myös liikkumalla tietyllä tavalla, voi tulla epä-naiselliseksi eli joksin muuksi, kuin mikä mielletään kulloisessakin kontekstissa naiselliseksi liikkeeksi. Laukkanen (2003, 217) mukaan itämainen tanssi antaa nykypäivänä naisille luvan kokeilla ruumiidensa rajoja, mikä tekee sukupuolinormit hyvin läpinäkyviksi. Hän viittaa suoraan Butleriin: "Epäsopivat asennot tuovat esiin erityisen sukupuolen fiktiivisen luonteen. Tanssiteot eivät muodostakaan koherenttia pysyvää identiteettiä, vaan juuri epäjatkuvuudessaan paljastavat identiteetin ja sukupuolen fiktiivisen luonteen."

Inka Välipakkakin toteaa butlerlaisittain, että "performatiivin esityksellinen ulottuvuus on avuksi siinä, että koreografia voidaan nähdä sukupuoli- ja kulttuurisidonnaisena" (Välipakka 2003, 18) sekä "(tanssi-)esitykset elävät, muuttuvat ja merkityksellistyvät aina myös vastaanottajissa, jotka liittävät näkemänsä omiin elämäkokemuksiinsa" (Välipakka 2003, 11). Eräät tanssintukijat ovat karttaneet performatiivin käsitettä soveltumattomana tanssintutkimukseen, mutta Välipakka suosittelee performatiivin käsitteen soveltamista tanssija- sekä nimenomaan sukupuolilähtöiseen tanssiesitysanalyysiin, koska performatiivi ei anna kulttuuriselle esitykselle valmiita vastauksia. Tosin hän muistuttaa myös performatiivin vaativuudesta käsitteenä, joka pitää sisälttää niin materiaalisen kuin näkymättömän ilmaisun tasot. (Välipakka 2003, 20–21.) Niitä on toisinaan haastavaa sanoittaa.

Pyörätuolitanssin maailmaa tutkinut Hanna Väätäinen (2003, 31) näkee, että Butlerin performatiivisuuden anti vammaistutkimukselle on se, että sukupuolen lisäksi myös vammaisuus on tekemistä, ei olemista. Poikkeavuudestaan huolimatta ihmisellä on lupa toimia ja liikkua, miten tahtoo. Väätäinen kritisoi aiempia yksinkertaistettuja patriarkaalisia tulkintoja tanssiasennoista. Hän viittaa Judith Lynne Hannan väitte-

seen tangosta naista alistavana tanssina, mutta kumoo sen muistuttamalla, että myös miehet tanssivat alunperin keskenään. Klassisessa baletissa naista on verrattu miehen käsivarsilla kelluvaan fetissiin. Väätäinen siteeraa myös Christy Adairia, jolle post-moderni tanssi edustaa edistyksellistä tanssimuotoa feministisestä näkökulmasta, samoin kuin Tuija Nykyrin väite diskotanssin omaehtoisuutta suosivasta vapaudesta. Väätäinen (2003, 88) muistuttaa, että mikäli tutkijat tyytyvät näihin huomioihin, jää (nais)tanssijan ruumiillisuuden analyysi keskeneräiseksi, eikä nainen useinkaan koreografoiduissa tanssilajeissa seuraa niinkään miestä, vaan koreografiaa. Historiallisten soolotanssien osalta tutkimus painottuu koreografiaan vain tanssietnologiassa tanssiliikkeiden tutkimuksena kontekstin kautta, kun taas tanssiantropologisessa tutkimuksessa pyritään tanssia ympäröivää kontekstia koskeviin havaintoihin. Väätäinen (2003, 39–40) täsmentää: "Tanssin analyysi toimii siis tienä joidenkin tiettyjen piirteiden ymmärtämiseen koko siinä kulttuurissa ja yhteiskunnassa, jossa tanssi elää."

Väätäinen (2003, 52) nostaa myös Mihail Bahtinin (2002) groteskin käsitteen tanssianalyysin välineeksi, sillä Bahtinin kuvailema groteski ruumis pilkkaa sopivaisuussääntöjä ja kauneusihanteita, koska se on klassisen ruumiin vastainen ja siihen kuuluu kaikenpuoleinen liioittelu ja pyrkimys sulautua johonkin toiseen. Karnevalismiin kuuluu myös pyrkimys kaksiruumiisuuteen. Väätäinen (2003, 119) kirjoittaa: "Bahtinin kuvaamalle kansanomaiselle karnevaalinaurulle oli tyypillistä se, että se kohdistui muiden naurun kohteiden lisäksi naurajaan itseensä," kaikkeen ja kaikkiin. Karnevaalinauru on universaalia, yhteistä yhdessänaurua, joka ambivalentin luonteensa vuoksi samalla kertaan sekä iloitsee ja uudistaa että pilkkaa ja tuhoaa (Bahtin 2002, 13).

Mihail Bahtin (2002) tutki eurooppalaista keskiajan ja renessanssin kulttuuria, jossa karnevalistisilla juhlilla oli merkittävä osa ihmisten ritualistista elämää, niin maallisten kuin feodaalivaltiollisten tai kirkollisten merkkipäivien yhteydessä. Bahtin näkee siinä tiettyä kaksimaailmaisuuutta, kun kontrasti oli suuri nauruun perustuvien rituaalinäytelmien ja vakavien valtiollisten kulttien välillä. Asetelma oli niin merkittävä, että ilman sen huomioimista koko käsityksemme historiankulusta vääristyy. Nauruun perustuvat seremoniat "antoivat ihmisille ja inhimillisiin suhteisiin aivan toisen, korostuneen epävirallisen, ei-kirkollisen ja ei-valtiollisen näkökulman maailmaan; tavallaan ne loivat kaiken virallisen tuolle puolen toisen maailman ja toisen elämän, johon kaikki keskiajan ihmiset enemmän tai vähemmän osallistuivat," Bahtin kirjoittaa.

Mielenkiintoista on, että Bahtin esittää luokkia ja valtioita edeltävissä yhteiskunnissa olleen ns. virallista naurua ja voittajan (esim. kilpailuissa) tai surrun vainajan pilkkaa, joka kuului asiaan yhtä olennaisesti kuin kohteen ylistäminenkin, mutta yhteiskuntien kehittyessä "kummankin aspektin samanarvoisuus kävi mahdottomaksi". Syntyivät naurultaan mutkistuneemmat karnevalistiset juhlat, joista tuli "kansan maailmantuntemuksen, kansankulttuurin ilmaisemisen perusmuotoja". (Bahtin 2002, 7–8.)

Karnevaalissa ei voida jaotella esityslavaa ja katsomoa, osallistujia, katsojia ja esittäjiä erikseen, vaan se levittäytyy kaikkialle säästämättä ketään. Kyse on siis eri asiasta, kuin taiteellisesta teatterinäytöksestä. Bahtin (2002, 9) kuvailee: "Karnevaalia ei katsella, siinä *eletään* ja sitä elävät *kaikki*" ja "se koettiin elävästä tavallisen (virallisen) elämänjärjestyksen rajojen tilapäiseksi ylitykseksi". Karnevaali on kansan nauruun perustuvaa elämää, vastapainoa ja toinen todellisuus arjen rinnalla, eräänlaista "juhla-elämää" Bahtinin näkemyksen mukaan. "Karnevaalissa leikistä tulee joksikin aikaa elämä itse," hän (2002, 10) kiteyttää.

Toinen Bahtinin merkittävä käsite on groteski realismi, jolla hän tarkoittaa kosmisesti, sosiaalisesti ja ruumiillisesti yhtä elävää, iloista ja hyväntahtoista kokonaisuutta (Bahtin 2002, 19), jossa kaikki materiaalis-ruumiillinen ulottuvuus on hedelmällisesti ja kasvusuuntaisesti suurta, positiivisesti liioiteltua ja myönteisesti yletöntä. Bahtin (2002, 20) kirjoittaa: "Groteskin realismin pääpiirre on alentaminen, siis kaiken ylevän, henkisen, ideaalisen, abstraktin kääntäminen materiaalis-ruumiilliselle tasolle, maan ja ruumiin sekä niiden erottamattomuuden tasolle." Sekä: "Nauru alentaa ja materiaalistaa" (Bahtin 2002, 21), mutta toisin kuin parodian genressä, joka myös alentaa, mutta täysin negatiivisessa mielessä, sillä siitä puuttuu kaikki uudelleen synnyttävä ambivalenssi, joka on läsnä groteskissa realismissa (Bahtin 2002, 22). Kuten groteskin ruumiinkuvan esittämiseen kuuluu (Bahtin 2002, 23 ja 29), myös Vanhapiikantanssissa kohtaavat uusi ja vanha ruumis, syntyvä ja kuoleva, kun nuori nainen esittää iäkästä, rujoa ja rumaa ihmistä, joka on tuomittu yksinäisyyteen ja eristykseen.

2.6 Rituaalinen tanssi

Pirkko-Liisa Rausmaan (1992, 67) mukaan "tanssi liittyi erottamattomana osana erilaisiin uskonnollisiin - - - menoihin," joissa oli tärkeätä suorittaa tanssirituaali tai tans-

siesitys tietyllä tavalla, jotta maagisesti pystyttiin vaikuttamaan tulevaisuuden tapahtumiin ja kääntämään onni itselle myötä. Rausmaa (1992, 64) valottaa hedelmällisyystansseihin liittyneen yksinkertaista liikkeellistä symboliikkaa: "esimerkiksi mitä korkeammalle hypitään, sitä korkeammaksi vilja kasvaa".

Timo Leisiö (1992) jakaa tanssiesitykset kahteen tyyppiin: fylogeneettiseen ja transformatiiviseen tanssiin, joista jälkimmäinen kuvaa Vanhapiikaakin. Fylogeneettisessä tanssissa yksilö esittää ja esittelee itseään, mikä Leisiön mukaan on ennustettavaa viestintää kehon avulla. Transformatiivisessa tanssissa taas yksilö omaksuu toisen olennon roolin tanssissa, mikä edellyttää korkeaa abstraktiokykyä. "Muututtuaan toiseksi - - - tanssijalla on aivan toinen yhteiskunnallinen rooli ja asema kuin fylogeneettisen tanssin toteuttajalla," Leisiö (1992, 14) kirjoittaa. Tämänkaltainen radikaali jako ei ole ongelmaton, ja Leisiö muistuttaakin, että tanssi on aina arvosidonnaista ja transformoitua todellisuutta (Leisiö 1992, 2 ja 18). Kartesiolaisuuden kumoavan eksistentiaalisen fenomenologian mukaan ihminen on enemmän, kuin eletyn kehonsa kokemusten summa, jolloin tanssistakin tulee taidetta, "jonka ilmaisukeinona on liike ja ilmaisuvälineenä ihminen - ei ainoastaan hänen kehonsa" (Leisiö 1992, 16).

Tanssiminen kuuluu olennaisesti juhlintaan, jonka Bahtin (2002, 10) näkee olennaisesti inhimilliseen kulttuuriin kuuluvaksi perustarpeeksi. Timo Leisiö (1992, 11) määrittelee juhlinnan sosiaalisesti kuvitelluksi, ritualisoiduksi leikiksi, joka puolestaan on sekä rituaalin lähtökohta että tulos. Bahtin (2002, 10) kirjoittaa: "Juhlinnalla on aina ollut olennainen ja syvämerkitys, maailmankatsomuksellinen sisältö." Se selittyy juhlinnan aikaan sidotun luonteen kautta, sillä juhlinta on liittynyt aina murroskohtien ja kriisien yhteyteen (Bahtin 2002, 11).

Pirkko-Liisa Rausmaa (1992, 64–65) mainitsee vuodenkiertoon liittyvät juhlat suomalaisia rituaalitansseja käsittelevässä artikkelissaan. On tiedossa, että moniin kalendariin juhla-aikoihin sekä maanviljelysseremonioihin, kuten elonkorjuujuhlaan, liittyy olennaisena osana tanssimistakin. Tanssilla ja leikillä oli osansa seremonioissa, jotka tähtäsivät hyvän onnen turvaamiseen tulevaisuudessakin.

Jane K. Cowan (1990) on tutkinut pohjoiskreikkalaista hääperinnettä ja -juhlaa, jonka hän kokee fyysisenä ja konseptuaalisena paikkana ja tilana osallistujille. Häät ovat

Kreikassakin avainrituaali molemmille sukupuolille täydellisen aikuisuuden ja statuksen saavuttamiseen yhteisössä. Naimisiinmenossa on kyse sukupuolisuudesta ja seksuaalisuudesta sekä näiden organisoimisesta perheenperustamiseen, yhteisön ja valtion uudelleenluomiseen. Näin ollen kehot voidaan mieltää "tanssiviksi merkeiksi", joita ei voida lukea toisista irrallaan, päinvastoin. (Cowan 1990, 89.) Samansuuntaisesti Petri Hoppu (1999, 53) vahvistaa: "Tilanne ei ole erillään tanssimisesta, vaan tanssiminen ja ruumiillisuus vaikuttavat siihen, miten tilanne rakentuu."

Cowan (1990, 226–227) näkee tanssitapahtuman nykykreikkalaisille naisille hyvin vapauttavana paikkana ja tilanteena, jossa heidän kykynsä, kauneutensa, naisellisyytensä ja kehollisuutensa on ainoastaan sallittua näyttäytyä julkisesti, sillä myös itse tanssiminen sekä tanssin seuraaminen katsomon puolelta on erilaista mies- ja naissubjekteille. Näin ollen tanssitilaisuuksien ilmaiseva diskurssi on myös moraalinen diskurssi (Cowan 1990, 234).

Kuten Cowan, samoin Petri Hoppu (1999) ottaa seremoniallisesta tanssitilanteesta esimerkiksi häät, mutta 1800-luvun talonpoikaiskulttuurin kontekstissa, jossa "häiden seremonialliset tanssit sisälsivät hyvin paljon selkeästi eksplikoitavia merkityksiä, joten tanssitilanne pystyttiin määrittelemään hyvin ennakkoon ja se pysyi hyvin kontrollissa". Häät toki aina sisältävät myös vapaamuotoista juhlintaa, jonka tarkkaa käsi- kirjoitusta ennakkoon on vaikea laatia. (Hoppu 1999, 53–54.) Myös Rausmaalle (1992, 67) häät merkitsevät siirtymäriittien rypästä, jotka sisältävät ritualistisia funktioita, kuten siviilisäädyn vaihdoksen (esimerkiksi polskapiireissä), hedelmällisyyden ja onnen turvaamisen pahaa karkottamalla sekä puhdistautumisen tanssimalla.

Millaista naiseutta Vanhapiika-tanssilla näin ollen rakennettiin ja miksi se oli varsin suosittu kaikissa kansankerroksissa? Hoppu (1999, 55) kirjoittaa: "tanssi muokkaa yhteiskunnallista todellisuutta vaikuttamalla siihen, kuinka aika ja tila koetaan: sitä kautta muodostuvat vallan ja manipulaation muodot ja kategoriat". Arkistomuistiinpanoista jää epäselväksi oliko Vanhapiika nimenomaan talollisten tanssi. Sitä tanssivat ilmeisesti kaikki luokat, muttei ole yksiselitteistä kenen suosituksesta tai kuka siitä erityisesti piti. Jos se oli varsinkin talollisten naisten suosima tanssi, emäntien siveyskasvatustehtävä toistuisi naimattomuuden ja statuksettomuuden pilkkaamisena. Toi-

saalta tanssi saattaa olla talollisten ja palkollisten yhteistä pilkkaa ylempiä kansankeroksia kohtaan, sillä Kaari Utrio (2006, 263) väittää, että vanhapiikuus eli naimattomuus oli ongelma vain sivistyneistön piirissä. Alempisäätyisten tanssijoiden naiseuden rakentajana Vanhapiika-tanssin suosio on vaikeammin hahmotettavissa kunniallisuuden käsitteen kautta. Muita syitä tietenkin on oltava, kun kyseessä on selvästikin hyvin poikkeuksellinen ilmiö tanssien parissa.

3 TUTKIMUSAINEISTO JA -MENETELMÄT

Tutkimusaineistoni koostuu Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkiston soolotansseja käsittelevän osuuden yhdestä naisten tanssista. Vanhapiika-tanssia käsitteleviä arkistokortteja on SKS:n Kansanrunousarkistossa yhteensä 31 kappaletta. Se on suuri määrä naisten yksintanssien joukossa. Niitä on yleisesti syystä tai toisesta tallennettu vähemmän, kuin miesten solistisia osuuksia sisältäviä tansseja suomalaisessa kansantanssiperinteessä (Kauppinen 1995, 16). Arkistotallenteet on kirjoitettu kirjoituskoneella paperikortteille, ja niitä on tutkijoiden mahdollista tarkastella tilauksesta etukäteen sopimalla tutkimuksenteon ajankohdasta.

3.1 Toisintojen tallenteet

Kansanrunousarkistossa Vanhapiika-tanssista on merkintöjä 136 vuoden ajalta, vanhin vuodelta 1817 (H. A. Reinholm MV 35-42: 3. 261.) ja nuorin vasta vuodelta 1953 (Orivesi. Hugo Hörtsänä 661. 1953. < A. Aronen) aineiston painottuessa pääosaltaan 1900-luvun alkuun (kts. liite 1). Maantieteellisesti löytöpaikat sijoittuvat laajalle alueelle Etelä- ja Keski-Suomessa Ydin-Hämeestä ja Länsi-Uudeltamaalta rannikon kautta Tampereen seudulle ja sieltä edelleen ensin suoraan kohti Jyväskylää ja sen pohjoispuolen järviolueita. Koska hatarat muistiinpanot seurailevat niinkin tarkasti nykyistä pääväylää Pirkanmaalta kohti Savoia valtatie yhdeksän varteen sijoittuvilla paikkakunnilla, voi kyseessä olla systemaattisen keräyksen tulokset, jotka ovat sijoittuneet juuri tuolle tarkkaan rajatulle alueelle siitä poikkeamatta. Jos toiset olisivat tehneet harvat muistiinpanot toisaalla, voisivat ne kohdentaa huomion jonnekin muualle, eikä voida saada varmuutta siitä, etteikö tanssi olisi jossain muuallakin ollut tunnettu. Mahdollinen vääristymä on siis otettava huomioon maantieteellisiä kartoituksia

tehtäessä. Muistiinpanojen paikkakunnista voidaan todeta varmasti ainoastaan, missä kerääjät ovat liikkuneet tai kuten Heikki Laitinen (1991, 72) sen kiteyttää: "Arkisto ei olekaan varsinaisesti kansanhistoriaa, vaan enemmänkin tallentajien ja tallennuksen historiaa".

Ahkerimpia Vanhapiian tallentajia oli H. A. Reinholm, joka tosin valitettavan harvoin merkitsi vuosilukua muistiinpanoihinsa. Hänen kirjoittamiaan muistiinpanoja on aineistosta yhteensä 14 kpl, jotka sisältävät mainintoja kahdeltatoista eri paikkakunnalta. Sääksmäki mainitaan hänen aineistossaan viisi kertaa, Pöytyä kahdesti ja muut lähdepaikat kertaalleen. Yhdessä arkistokortissa lähdealueena lukee vain "Tampereen tienoilla" (H. A. Reinholm MV 35–42:4. 385 f).

Toinen lähes yhtä monta muistiinpanoa kirjoittanut, ja ilmeisesti laajemmalta alueelta, on Vanhapiikaan tutustunut Toivo Salonen, jonka toimialuetta näyttää olleen Tampereen-seudun lisäksi erityisesti Keski-Suomi. Salosen nimi löytyy yhdestatoista arkistokortista, joissa mainitaan yhteensä jopa parikymmentä paikkakunnan nimeä, jossa tanssi on ollut tunnettu. Tosin puolet niistä paikannimistä esiintyvät yhdessä yksittäisessä arkistokortissa luettelonomaisesti.

Koska Reinholm on aktiivisesti tallentanut eri puolilta maata perinnemateriaalia Kansanrunousarkistoon, on mielenkiintoista tarkastella lähemmin hänen Vanhapiikatanssin osalta suosituinta keruupaikkaansa arkistomuistiinpanojen lukumäärän perusteella. Sääksmäen vanhasta mahtipitäjästä on tallennettu paljon muutakin perinnemateriaalia myös muiden perinteenkerääjien toimesta kenties alueen poikkeuksellisen vahvan historiallisen imagon takia. Alueella on edelleen rautakautisen Rapolan linnavuoren lisäksi keskiaikainen kivikirkko ja aktiivisia kyläyhteisöjä osana nykyistä Valkeakosken kaupunkia. Henrik Meinander valottaa kylien välisiä eroja Ritvalan Helkajuhlista kertovassa artikkelissaan (AL 5.6.2001), jossa hän kertoo paikallisen kyläjuhlan muuttumista elvytyksen jälkeen koko kansan omaisuudeksi ja harvinaiseksi relikiksi kalevalaisen kulttuurin ajoilta. Mielenkiintoista tutkimukseni kannalta on ritvalaisten jääräpäisyys 1760-luvulla isojakoneuvotteluissa, kun he vain muutaman kilometrin päässä kirkonkylältä seurasivat pappilaa läheisempää Huittulan kylää uudessa mallissa vasta monen vuosikymmenen jälkeen. Meinander pitää tätä riippumattomuutta korostavaa linjaa tyypillisenä monelle muullekin kirkonkylän varjossa elävälle pai-

kallisyhteisölle ja tässä tapauksessa vielä Ritvalan nuorsuomalaisuutta Helkajuhlien jälleensyntymisen mahdollistajana vuonna 1904. Monet itsenäisyydestään taistelevat kansat ovat varsin kiinnostuneita historiastaan ja käyttävät sitä yleisen henkisen ilma-
piirin vahvistamiseen. Vaikka emme kaikista sääksmäkeläisistä arkistomuistiinpanois-
ta voi päätellä tarkkaa tallennuskylää tai taloa, on mahdollista, että tämä materiaali
heijastelee jotain tallennusajankohtien varsin voimakkaasta me-hengestä ja kenties
jopa resistanssista vallanpitäjiä tai yleensä ulkokyläläisiä kohtaan.

Vanhapiika-tanssin informanteista viitteitä ei löydy juuri ollenkaan. Ainoastaan kol-
messa aineistokortissa mainitaan muistiinmerkitsijän lisäksi hänelle tiedon antaneen
ihmisen nimi ja jopa ikä. Nämä ovat Rautalammella Asko Pulkkiselle vuonna 1914
tanssikuvauksen antanut Aatu Jalkanen (n. 70-vuotiaana), Hausjärvellä Anni Collanil-
le seikkaperäisen selostuksen kertonut Maria Hörst, joka oli oppinut tanssin itse noin v.
1842, sekä Orivedellä Hugo Hörtsänän muistiinpanemana tanssilaulun sanat muista-
nut A. Aronen v. 1953.

Sen sijaan Vanhapiikaa käsittelevissä arkistokorteissa mainitaan yhteensä 36 suoma-
laista paikkakuntaa, joissa tanssi olisi ollut tunnettu ja käytössä. Paikat ovat tässä aak-
kosjärjestyksessä, ja sulkeissa on maininta, mikäli paikkakunta mainitaan useammassa
kuin yhdessä arkistokortissa: Enon Taipale, Hauho, Hausjärvi, Ilomantsi, Jämsä, Kal-
timo, Karstula, Kivijärvi, Konginkangas, Korpilahti, Kuhmalahti, Kuhmoinen, Kuo-
revesi, Lampis (suom. Lammi), Laukaa, Luopioinen, Längelmäki, Nastola, Orivesi,
Petäjavesi, Pihtipudas, Pusula, Pöytyä, Rautalampi (3 muistiinpanoa), Ryökkylä, Saa-
rijärvi, Sahalahti (2 muistiinpanoa), Sumiainen, Sääksmäki (7 muistiinpanoa), Turku,
Uvila, Uurainen, Uusikirkko, Vihti ja Viitasaari. Voidaan todeta, että suurin osa ai-
neistoista on kerätty Länsi- ja Keski-Suomesta, mutta myös joitain pohjoiskarjalaisia
mainintoja on (Eno ja Kaltimo, Ilomantsi ja Ryökkylä) sekä rajantakaisesta Karjalasta
yksi (Uusikirkko) ja Pohjois-Savosta kolme muistiinpanoa (Rautalampi).

Tanssin nimestä esiintyy arkistokorttien otsakkeina erilaisia variaatioita. Ehdottomasti
yleisin muoto tanssin nimestä on "Vanhaa piikaa" (13 muistiinpanoa), mutta nimi on
kirjoitettu lisäksi 12 muullakin tavalla, joista toiseksi yleisin versio on "Vanha piika"
eli "Vanha Piika" (yht. 6 muistiinpanoa) tai "Wanha piika". Joukossa on myös pari
laulunsanoilla alkavaa arkistokorttia ("Voi, minua ja piikaa" sekä "Voi, petit") ja esi-

merkiksi murteellinen "Vanhoo piikoo". Muita genetiivisiä tanssin kutsumanimiä ovat "Vanhaa Piikaa" tai "Vanhaapiikaa", "Vanha piikaa", "Vanhapiikaa" ja "Vanhaapiikaa". Yhdessä Reinholmin Tampereen seudulla kirjoittamassa muistiinpanossa tanssin nimi on ytimekkäästi "Vanhapiika".

Arkistokorttien kirjoituskieli on suomi, lukuun ottamatta yhtä Reinholmin merkintää Pusulasta, mikä on pääosin ruotsiksi, mutta tanssin nimi on siinäkin suomeksi. Parissa muussakin arkistomuistiinpanossa on ruotsin kielen sanoja, ja ne molemmat ovat Reinholmin peruja, mutta niissä ruotsiksi on ilmoitettu vain tanssin muoto tai tyyppi (Ringdans, Längelmäeltä) tai käyttöaikakausi (för omkr 30 år sedan, Lampis) eli ikään kuin taustatietoja kuvaukselle.

3.2 Aikansa suullista ja painettua populaarikulttuuria

Vanhapiika tunnetaan myös arkkiveisuna. Arkkiveisu tarkoittaa yleensä noin puolen painoarkin laajuista julkaisua, jossa on sanat joko yhteen tai useampaan lauluun tai virteeseen. Laajalevikkisiksi aiotuiksi arkkiveisuihin painettiin yleensä vain jo ennalta jonkinlaisen vankan suosion saavuttaneita kansanlauluja tai pilkkalauluja. Suomi sai useimmat arkkiveisunsa joko käännöksen sekä mahdollisen muokkauksen jälkeen tai suoraan Ruotsista, kirjoittaa Tuija Laine (1997, 220) arkkiveisututkimusta käsittelevässä artikkelissaan.

Liisi Huhtala (1996, 238–239) esittää, että 1800-luvun lopun maaseudulla eli kaksi rinnakkaista suomenkielistä kulttuuria: iltamakulttuuri, jota kansakoulu ylläpiti ja edisti, sekä markkinakulttuuri sivistyspyrkimysten ja voimistuvan autonomiaestetikan ulottumattomissa, johon myös kansanrunouden kerääjien usein ohittamat ja ylenkatsomat arkkiveisujen populaari aiheiset massapainokset kuuluvat. "Kansanvalistuksen näkökulmasta oli kyse tunteiden kontrolloimattomasta lietsomisesta ja kansanrunoudesta, joka ei ollut kansanrunoutta," Huhtala selventää väheksynnän syytä ja arkkien retoriikan melodramaattisuuden vastustusta.

Arkkiveisujen väheksyntä on kirjallisuudentutkijoiden mielestä nykyäänkin tarpeeton, sillä arkkien edullisuuden ja helpon saatavuuden vuoksi "almanakkojen ja uskonnollisen peruskirjallisuuden ohella ne olivat rahvaan yleisimmin omistamia painattei-

ta", Laine (1997, 221) kirjoittaa, ja jatkaa: "Monien, erityisesti maallisten arkkiveisujen, tarinoista tuli koko kansan yhteistä omaisuutta. Niistä omaksuttiin jokapäiväisessä elämässä käytettäviä sananparsia." Ei ole epäilystäkään, etteikö Vanhapiian tematiikalle olisi käynyt juuri näin.

Vanha piika –niminen laulu on julkaistu arkkiveisuna kolmena vuonna: 1817, 1848 ja 1853 (Rausmaa 1997). Julkaisumäärän vuoksi ei olekaan sattumaa, että silmiinpistävä yhdennukaisuutta voi havaita kaikissa niissä arkistokorteissa, joihin on kirjoitettu tanssia säestäneen laulun sanoja. Arkkiveisussa ei kuitenkaan ole ollut ohjeita laulun säestyksellä tanssimiseen, eikä hyvin harvojen osaamia nuottejakaan, mutta yleensä sanojen yhteyteen laitettiin suositus, millä aiemmin yleisesti tunnetulla melodialla ne voidaan laulaa (Huhtala 1996, 240). Tanssin ohjeita ei liioin painettu arkkiveisuun, mikä johtaa ajattelemaan, että Vanhapiika-tanssi olisi ollut laajalti tunnettu ja suosittu jo ennen arkkiveisun painamista.

Yleensä laulun sanoista on arkistoitu vain ensimmäinen tai kaksi säkeistöä, mutta on löytynyt viitteitä myös huomattavasti pidemmistäkin lauluista. Lähes kaikki kokonaiset laulut ja muistiinpanot alkavat sanoilla ”Voi minua piikaa!” tai vanhimmassa muistiinpanossa Turusta ”Woi minua flicka!”, jossa ruotsin kielen sana on ymmärrettävä joko muistiinmerkitsijän oman kotikielen takia tai ympäristön vahvan vaikutuksen johdosta.

Voi minua ja piikaa
pr. Turuss 1817 Univ. Fennica

Woi minua flicka!
Ett olen vanhax ja hyljätyx jäännu,
Miestä odottais wanhuuteen näännu,
Voi minua flicka!
(laulussa on 10 säkeistöä, jätetty kopioimatta; kaikki säkeistöt alkavat ja loppuvat: Voi minua flicka)

(SKS. H. A. Reinholm MV 35-24:3. 261.)

Piika-sanaa on kuitenkin suomen kielessä käytetty yleisesti tarkoittamassa palvelijattaren lisäksi tavallista tyttöä tai naimatonta naista (SSA II 1995, 353). Edelleen ylei-

sesti käytössä on käsite ”vanhapiika”, jolla nykyihmiset tarkoittavat nimenomaan naimatonta naista. Laulutekstejä leimaa tanssija-laulajan oman vanhan olemuksen surkuttelu ja kuvailu sekä taaksejääneen nuoruuden haikailu. Usein toistuva säepari lauluissa on niin ikään ”nuoren en kestänyt/huolinnu, vanhan en kelvannu” (esim. SKS, H. A. Reinholm 7:38. Sääksmäki).

3.3 Aineiston keruun historia ja historiallinen tanssintutkimus

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkiston historia on kiinteä osa Suomen kansallista historiaa. Arkisto on folkloristisen tutkimuksen keskusarkisto, joka erkani omaksi osastokseen Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa vuonna 1934. Kansanrunousarkisto kerää perinne- ja muistitietoaineistoja eri menetelmin, ja ohjattu keruutoiminta on nykyisin painottunut valtakunnallisten perinnekeruiden järjestämiseen. Kansanrunousarkiston perinne- ja muistitietokokoelmat ovat karttuneet 1800-luvun alusta lähtien, ja maantieteellisesti sen kokoelmat ovat pääasiassa suomalaiselta ja karjalaiselta kulttuurialueelta. Ne sisältävät suullista perinnettä, kansanmusiikkia, kansatieteellisiä kuvauksia, elämäkertoja ja muistitietoa. (<http://www.finlit.fi>, 08.04.2003.)

Tanssimuistiinpanot löytyvät Kansanrunousarkistossa suhteellisen helposti kirjoituskoneella kirjoitetuilta korteilta, jotka ovat muun arkistomateriaalin tavoin vetolaatikoissa aiheittain. Kaikkien suomalaisten soolotanssimuistiinpanojen kopioimiseen omalle tietokoneelleni vei ainoastaan pari päivää, mutta suurin savotta tässä työssä ei ole ollutkaan tekninen vaan sisällöllinen. Kansantanssia koskevat muistiinpanot ovat hajanaisia ja niitä on varsin vähän, ja vain muutamassa kymmenessä on joitain viitteitä solistisista osista. Merkinnät ovat joskus varsin suppeita, ja kortit saattavat sisältää ainoastaan muutaman sanan tai lauseen, josta kirjoittajan tulkinnan astetta on lähes mahdotonta jäljittää. Tanssin kuvaukset ovat kaikkien mittapuiden mukaan yleensä epätarkkoja, koska kerääjien tietämys aiheesta, asenteet ja motivaatio ovat vaihdelleet suuresti.

Arkiston korteista saattaa täysin puuttua keräyspaikkakunta, sillä toisinaan kerääjät eivät kokeneet kollektiiviseksi kansallisomaisuudeksi luokittelemiansa tietojen eksaktin maantieteellisen määrityksen olevan välttämätöntä. Silti alkuperäisten muistiin-

merkitsijöiden käyttämä suomen tai ruotsin kieli on murteista tai vain vanhaa, ja ne sisältävät outoja sanoja. Olenkin saanut joissain tapauksissa avun suomen etymologiasta sanakirjasta. Vanhapiika-tanssi kiinnitti huomioni suhteellisen laajan, noin 30 korttia, aineistomääränsä lisäksi myös mielenkiintoisilla humoristisilla viittauksilla, jotka voivat paljastaa jotain taustayhteisön arvoista. Pilkanteko voi antaa vihjeitä ihmisten sosiaalisista suhteista ja aikakauden ilmapiirin konventioista.

3.3.1 Arkistolähteiden luotettavuuden problematiikka

Arkistoaineistolla on kenttämatoilta kerättyyn aineistoon verrattuna erityisiä ominaispiirteitä, joita Pirkko-Liisa Rausmaa (1977, 8) listaa Tanhuvakan esipuheessa. Ensinnäkin arkistomuistiinpanot ovat usein sangen puutteellisia, sekavia, epäjohdonmukaisia ja toisinaan jopa virheellisiä. Aikalaisille tyylliseikat eivät olleet yhtä merkittäviä, kuin tanssintallentajille tänä päivänä. Näinpä niitä harvemmin kirjattiin muistiinpanoihin. Lisäksi aineiston luonteeseen kuuluu satunnaisuus, sillä se antaa useimmiten vain fragmentaarisen kuvan kustakin keruupaikkakunnasta, tyylialueesta ja toisaalta yksittäisestä informantista (Laitinen 1991, 71).

Heikki Laitinen (1991, 73) huomauttaa, ettei aineistomuistiinpanoista käy ilmi, kuinka hyvin tai olennaisesti ne ovat onnistuneet tallentamaan taiteellisen viestin esittäjän mielestä. Arkistotallenteet ovat raporteja lähinnä tallentajan ja informatin kohtaamisesta esitystilanteessa, jossa joko on muitakin kuulijoita läsnä sosiaalisessa tapahtumassa tai, kuten useimmissa tapauksissa, tilanne on varta vasten rakennettu esityksen tallentamista varten. Siksi olisikin äärettömän tärkeää, mikäli mahdollista, selvittää miksi, milloin, missä ja millaisessa asemassa ja asetelmassa arkistomuistiinpano tai tallenne on tehty ja kenen toimesta (Laitinen 1991, 74).

Käsitykseni mukaan tämänkaltainen arkistoaineiston taustan selvittäminen on poikkeuksellista. "Erityisesti Foucault'n ajatukset luovat helposti kuvan siitä, että tutkimus on automaattisesti manipulaatiota, jossa tutkija käyttää suvereenia valtaansa tutkittavia kohtaan," Hoppu (1999, 69) kirjoittaa, mutta lainaa Järviluomaa, joka hänen mukaansa ei näe tilannetta niin toivottomana. Tutkija pääsee kuitenkin aina vuorovaikutustilanteeseen kohteensa kanssa. Näin informantista tulee samalla tilanteen aktiivinen osapuoli ja toinen tekijä. Siitä huolimatta Laitinen (1991, 78) pitää arkistoaineiston

tutkimusta osana sivistyneistön mentaalihistoriaa, jolloin tämän tulkintojen historian tutkimuksen merkitys korostuu tutkijantyössä aineiston uudelleenarvioinnin ohella.

Tunnettuudestaan huolimatta Vanhapiika-tanssista on lukuisia keskenään erilaisia toisintoja elävän kansanperinteen osoituksena eri puolilta maata. Muistiinpanot ovat hajanaisia, eikä laulujen sanoituksia ole niihin läheskään aina kirjattu. Toisinaan on myös epäiltävissä, että tekstejä on jollain tavalla karsittu joko aivan keräysvaiheessa tai viimeistään arkistoitessa. Mahdollista suoranaista sensuuria lienee säännelty kunkin tallentamisajankohdan moraalinen ja henkinen ilmapiiri. Arkistolähteet lienevät hajanaisia myös sen takia, ettei tanssin tallentamista tekstimuotoon ole helppo suorittaa pelkällä perinteenkerääjien pyhällä hengellä, innolla ja tuurilla tai muiden taiteenkaan alojen asiantuntemuksella, vaan tanssin perusteellinen ja aukoton muistiinmerkitseminen vaatii erityistaitoja, joita on haasteellista saavuttaa ilman paneutuvaa perehtymistä. Lähdekritiikki onkin olennainen osa ilmiön tarkastelua (Hoppu 1999, 67).

3.3.2 Tanssiantropologisia erityispiirteitä

Laajalti suositusta tanssilaulusta arkkiveisuksi päätyessään Vanhapiika edustaa populaarikulttuuria paritanssien syntymisen ajalta (Hoppu 2006, 342) ja sitä ennen. Arkkiveisuista muodostui koko kansan omaisuutta ja niistä omaksuttiin arjen lausahduksia (Laine 1997), jotka osin saattavat elää edelleen. Tanssilaulu eli yhteiskunnassa, jossa tilalliset ja maattomat elivät fyysisesti lähekkäin kiinteässä yhteydessä toisiinsa. Kaikki osallistuivat fyysisesti raskaaseen työntekoon kukin omissa tehtävissään.

Myös työnteon lomassa laulettiin ja vapaa-ajalla järjestetyt tanssitilaisuudet kokosivat yhteen maaseudun lähitieneon lähes koko väestön. Perinteenkerääjät harvemmin osallistuivat työnteon lomassa tapahtuneisiin laulu- tai tanssihetkiin varsinkaan naisten arjen osalta, vaan lähtemme painottuvat juhliin ja rituaaleihin. Kaupunkeja oli tuohon aikaan harvassa, ne sijaitsivat kaukana ja yhteydet niihin olivat yleensä vaivan takana. Kaupunkilaisten sosioekonominen kirjo oli suurempi verrattuna maaseudun väestöön, jonka keskuudesta Vanhapiikan toisinnot on tallennettu.

Kuten Hoppukin, Rausmaa (1977, 8) painottaa tanssin sosiaalista ja elävää luonnetta: tanssin tavat ja tyylit vaihtelivat eri seuduilla ja eri aikoina jatkuvasti muuntautuen muotien mukaan. Ennen kaikkea arkistoihin päätyneet tanssiohjeet eivät olleet näytöstanssien ja esitysten kuvauksia, vaan seurustelumuodon kuvausta, joka tapahtui tanssilattialla liikkeessä ja useimmiten sävelten säestyksellä. Hoppu (1999, 67) muistuttaa, että tanssia tutkiessa "dokumenttien takana on enemmän, kuin mitä ne sanovat." Hermeneutiikan periaatteiden mukaan meidän on tavoiteltava tietoa lähteiden takaa, eikä tyytyä vain pintaraapaisuun usein suppeiden lähteiden äärellä. "Tanssimuistiinpanot ovat kuvauksia tietyssä hetkessä ja paikassa, mutta tanssillinen todellisuus on paljon avoimempi ja muuttuvaisempi," Hoppu selventää.

Tanssia ympäröivää sosiaalista tilaa Inka Välipakka (2003-2, 183) nimittää metonymiaksi Washabaughia lainaten. Liikkeen metonymisyys tarkoittaa suhteita, jotka ylittävät tanssiliikkeen itsessään sisältämät ja synnyttämät merkitykset, ja myös ei-tanssilliset tavat käyttää ihmiskehoa luetaan metonymioihin. Näistä mielenkiintoisista rajapinnoista tanssillisen ja ei-tanssillisen liikkeen välillä saadaan valitettavan vähän vihiä Vanhapiian arkistomuistiinpanoista. "Metonymisessä tulkinnassa ei haeta autenttista totuutta, vaan pyritään operoimaan jonkin osa-alueen kuvauksessa," Välipakka (2003-2, 195) kirjoittaa. Hänen (2003-2, 185) tutkimuksessaan obinugrialaisten karhunpeijaisista keskeiseksi metonymiksi nousee naisten tanssiensa käyttämä huivi, joka toimii aktiivisena kehon verhoamisen ja tilan haltuunoton välineenä pyhäsidonnaisia merkityksiä luotaessa. Sen avulla Välipakka tulkitsee tietoisesti uudelleen aiempia historiallisten peijaisien rekonstruktioita koskevia tulkintoja, jotka ovat motivoituneet mieslähtöisestä tutkijapositionista ja sivuuttaneet äitiyden yhteisöllisen statuksen hanteilla ja manseilla. (2003-2; 183, 185 ja 190.)

Heikki Laitinen (1991, 60) vertaa tutkijan (laulun)opiskelua vieraan kulttuurin opiskeluun. Eräitä seikkoja on ulkopuolelta vaikea ymmärtää ja oppia, jollei niitä kokeile ja sitkeästi yritä itse tehdä, joten hänen mukaansa pitkäaikainen harjoittelu opettaa näkemään asiaa sisäpuolelta. Hoppu näkee Laitiseen viitaten erinomaisen mahdollisuuden tutkijalle hyödyntää arkistomateriaalia historiallisessa tanssintutkimuksessa sekä itse tanssien että toisaalta rakentaen mennyttä maailmaa lähteiden avulla. Tällä tavoin "tutkija pystyy saavuttamaan ainakin jossain määrin samankaltaista kokemuksellista ja ruumiillista tietoa kohteestaan, kuin kenttätyön kohdalla aina tapahtuu," Hoppu

(1999, 77) päättelee. Näin ollen tanssikuvauksen ajankohdan kontekstualisointi on merkittävää, mutta yhtäläillä palkitsevaa on pyrkiä tutkijana kokemaan samankaltaista liikekieltä, kuin mistä arkistot antavat viitteitä. Tanssin, kuten Vanhapiian, uudelleen rekonstruointi on tässä verraton työkalu.

3.4 Analyysimenetelmät

Analyysini olen jakanut kolmeen osaan: liikeanalyysiin, toimija-analyysiin ja skemaattiseen analyysiin. Ensimmäisenä tutkin Vanhapiika-tanssin liikemateriaalia, joka on mahdollista rekonstruoida fragmentaarista muistiinpanoista. Jälleen on todettava, etteivät perinteentallentaja-kerääjät olleet tanssin ammattilaisia, eikä heillä ollut työkaluja merkitä tanssiliikkeitä muistiin välttämättä todellisuutta vastaavassa muodossa. Toimija-analyysikappaleessa jaan aineiston solo-, pari- ja yhteistansseihin, kun erotelen saman tanssin eri toisinnot sen mukaan, miten monta ihmistä on oletettavasti suorittanut yhdenmukaisia liikkeitä lattialla yhtä aikaa.

Tanssiesityksen rakenteen analyysissa hyödynnän Annikki Kaivola-Bregenhøjen (1988, 35–38) Walter Kintschin (1977) ajatusten pohjalta hahmottamaa kertomuksen skemaattisen analyysin mallia, jonka avulla on mahdollista nostaa esiin aineiston sisällössä toistuvia piirteitä. Tanssin toisintojen muistiinmerkinnöistä on hahmoteltavissa kolme pääjaksoa: alkutilanne, ristiriita ja tulos. Skemaattinen analyysi pohjautuu alkutilanteen, ristiriitakliimaksin ja lopputuloksen tarkasteluun draaman kaaren toistuvana rakenteena läpi koko lähdeaineiston.

Kaivola-Bregenhøjen (1988) määrittelyn mukaan "skeema on niiden odotusten joukko, joita sekä kuulijalla että kertojalla on kertomuksesta". Skeemojen avulla yleisö tunnistaa lajityypin välittömästi ja samalla "odottaa, että esityksellä on tietty genrelle tyypillinen episodinen rakenne, että tapahtumat jaksottuvat temporaalis-kausalisesti, että kertomuksella on päähenkilö, ja että kerrotut tapahtumat ovat mielenkiintoisia". (Kaivola-Bregenhøj 1988, 29.) Skemaattisen analyysin mukaisesti tanssikuvausaineistoa voidaan tarkastella rakenteellisesti sarjana episodeja. Jokainen niistä pitää sisällään jaksoja, joista voidaan käyttää nimitystä alkutilanne, ristiriita tai tulos. (Kaivola-Bregenhøj 1988, 35.) Kaivola-Bregenhøjen aineisto koostui tarinakertomuksista, mutta myös tarinallisia tanssin kuvauksia voidaan tarkastella samalla metodilla. Kertojal-

la, tai soolotanssijalla, joka kertoo tarinaa laulunsanoillaan ja mimiikallaan, on tarve alussa orientoida yleisönsä karakterisoimalla tanssikertomuksensa henkilöahmo antamalla lisätietoja kontekstista. Lopputuloksen tapahtumat ovat seurausta ristiriidasta, joka ensin tuo kiinnostavia sisältöaineiksia esitykseen. (Kaivola-Bregenhøj 1988, 37–38.)

Tanssillisen liikkeen kuvaamiselle on tyypillistä, että se vie paljon tilaa paperilla ja vaatii monta lausetta ilmentämään tarkasti lyhyttäkin ajallista kestoa. Seuraavassa analyysikappaleessa lähestyn Vanhapiian variantteja niiden sisällön näkökulmasta ja keskityn liikekielen purkamisen lisäksi tanssin tekijöiden pohtimiseen sekä lopulta skemaattisen mallin hahmottelemiseen.

4 ANALYYSI

Vanhapiika-tanssin eri muistiinpanot poikkeavat joskus toisistaan suuresti, eikä kyse ole siten yhtenäisestä tanssista eri keräysalueilla ja aikoina. Ilmeisesti tämä tanssi vain yhdistää saman nimen alle joukon erilaisia näytelmällisiä tanssileikkejä, joilla on ehkä jonkinlainen yhtenäinen teema, mutta jotka ovat saattaneet esiintyä aiemmin monenlaisina tansseina samasta tematiikasta. Vastausta tutkimuskysymykseen tanssin merkityksestä tilanteeseen osallistuville henkilöille voi hakea monesta kulmasta.

Kiinnitän tässä työssä huomioni erityisesti tanssin solistiseen alkuosaan, jonka suoritustapa saattaa olla ennalta jossain määrin, ainakin paikallisesti, sovittu tai katsojille muuten tuttu, mutta jossa kiistatta on enemmän tai vähemmän improvisatorisia elementtejä mukana. Tämän kaltainen suoritus saattaa olla sosiaalisesti hyvin paljastava, toisin kuten esimerkiksi kaikki paritanssit, joihin liittyy yleensä selkeät ja usein kattavasti tunnustetut säännöt yhdistellä mielen mukaan eri tavoin vakio-osia tai askelikkoja. Joka tapauksessa itsensä niin sanotusti kokonaan likoon laittava nainen on kiistatta hyvin rohkea tanssitilanteessa, jossa hiukan hulluttelemalla hän uhmaa sosiaalisia konventioita. Tosin katsojat tietävät, ettei tilanteessa esiinny tanssijan arki-minä, vaan tämä näyttelee, ja rooli-minän taa onkin jonkin verran helpompi piiloutua. Ihmiset ovat kautta aikojen pyrkineet käsittelemään vakavia aiheita parodioimalla niitä (Bah-

tin 2002, 6). Vanhapiika-tanssissa lienee kyse samasta asiasta, eikä niinkään todesta otettavasta tilanteesta tai tanssijan todellisesta kohtalosta.

4.1 Liikeanalyysi

Muistiinpanoja Vanhapiika-tanssin toisinoista on yhteensä 31 kappaletta, joista jonkinlaista liikkeen kuvausta on yli puolessa muistiinpanoja (17 arkistokorttia), kun taas neljässätoista muistiinpanossa ei mainita mitään liikekielestä. Enemmistö tanssin kuvauksen pois jättäneistä muistiinpanoista on tallennettu Toivo Saloselta, jolta lähinnä on tietoja tanssin levinneisyydestä, kun taas pisin tanssikuvauus on Hausjärveltä Anni Collanilta informantinaan Maria Hört, jonka kerrotaan oppineen tanssin noin vuonna 1842.

Tunnusomaisia liikkeitä Vanhapiian solistiselle osalle ovat yleensä muistiinpanojen perusteella kaikenlaiset valittavat huojunnat, päivittelyt, surkuttelut, vanhojen ihmisten liikkeiden matkiminen, kumarat askeleet tai kyykkyasento. Yleisesti ottaen tanssiin liittyy solistin valitteluosion lisäksi myös lyhyt nopeatempoisempi keskiosa, jonka jälkeen vauhti jälleen hidastuu. Tanssin dynamiikkaa voisi useimmissa tapauksissa graafisesti kuvata kaarella, jonka korkeimmalla kohdalla eli laulun keskiosassa on nopeatempoisempi ja lataukseltaan voimakkaampi soolon huippukohta, jossa toisinaan tanssija laulaa nopeasti ja liikkuu epäsovinnaisen laajaa tilaa ja räjähtävää voimaa käyttäen. Näin on esimerkiksi Reinholmin eräässä Sääksmäellä tallentamassaan tanssikuvauksessa. Toisista muistiinpanoista ei tosin tällaista pysty pääättelemään, vaikka ne olisivatkin samasta pitäjästä (esim. SKS, A. O. Heikel: Ritvalan helkatansseja ja leikkejä Sääksmäellä. Uusi Suometar 1881 n:o 168).

Vanhapiika-tanssin muistiinpanoissa yhteensä eri liike-elementit jakautuvat seuraavanlaisesti taulukon osoittamalla tavalla.

TANSSILIIKE	ESIINTYVYYS AINEISTOSSA
yksinään hyppimistä, keikuttelua, taivutuksia, käsien huitomista, pyörimistä, juoksentelua ym. yksintanssia	ainakin 8 muistiinpanoa

erilaisia näytelmällisiä aineksia: kuurullaan olemista, kyykistelyä, iäkkään ihmisen liikkeiden imitointia, täin tappamista, keskustelua yleisön kanssa, miehen etsimistä ym.	ainakin 7-8 muistiinpanoa
tanssijat kulkevat peräkanaa, vanhapiika edessä	3 muistiinpanoa
"karkelon" tapainen kuvio: kaksi tanssijaa kulkee toisiaan vastaan ja etäännyy	2 muistiinpanoa
paritanssiaineksia: pyörintää käsikkäin tai muussa otteessa, pannukakkupyörintää, laukkaa sivuttain	4 muistiinpanoa
lattiaan kädellä lyömistä	1 muistiinpano

Taulukosta käy ilmi, että paritanssille tunnusomaisia vakio-osia, kuten karkeloita tai pannukakkupyörintöjä on vähemmän, kuin näytelmällisiä sooloesitysaineksia, kuten vanhan ihmisen liikekielen imitointia tai keskustelua muiden osallistujien kanssa.

Selvennykseksi, Tanhuvakan määritelmän mukaan laukka-askel suoritetaan näin: "askel sivulle ja ponnistus hyppyyn, ilmalennon aikana jalat yhteen, alastulo toiselle jalalle" (Rausmaa 1977, 51). Karkelossa kaksi ihmistä vaihtaa paikkaa kädet vapaina (Rausmaa 1977, 57) ja pannukakkupyörinnässä yhdessä tanssiva pari kädet käsissä kääntyvät yhtä aikaa kumpikin itsensä ympäri samaan suuntaan, toki eri puolen kyljet edellä, irrottamatta otettaan. Nämä ovat edelleen käytössä olevia, sosiaalisten tanssien vakiintuneita osia, joiden näyttämöllepanon tausta lienee globaalisti kansantansseissa.

Eriyisen mielenkiintoinen liikkeellinen erikoisuus liittyy Pusulasta tallennettuun Vanhapiika-tanssin toisintoon, jossa mainitaan (ruotsiksi) tanssia toteutetun polvillaan tanssien: "De hoppa i kring på knä med ena foten..." (H. A. Reinholm MV 35-42:3. 247.) Sääksmäen-toisunnoissa puolestaan toistuu sekä laulun sanoissa että tanssin kuvailuissa nilkuttaminen ja jalkojen kipuilu: "Nuoren´ en huolinnu, vanhan´ ei huolittu, vanhan´ vaan potkittiin" (H. A. Reinholm MV 35-42:4. 41 d). Eräässä muistiinpanossa jopa vanhapiikahahmon dialogi kuuluu: "Se hakkasi jalkani poikki; Kuka sen soi?" (H. A. Reinholm MV 35-42:3. 260.) Aukotta ei pysty todistamaan, liittyykö tanssin liikekieli kyseiseen dialogin väitteeseen samassa yhteydessä.

Vanhapiika-tanssi sisältää paljon näytelmällisiä aineksia, joiden suoritustapa on vaihdellut alueen ja erityisesti soolo-osan esittäjien taitojen ja taipumusten mukaan, vaik-

ka liikkeellistä yhdenmukaisuuttakin on mahdollista löytää läpi aineiston. Tämän lisäksi varsinkin useamman henkilön tanssiessa on erotettavissa selkeitä vakio-osia, joiden esiintymisjärjestys on mahdollisesti sekin improvisoitu tanssitilanteen mukaan.

4.2 Toimija-analyysi

Vanhapiika on yksintanssi, mutta lattialla voi myös olla useampia tanssijoita yhtäkaaa. Soolotanssijan lisäksi voi olla muita tanssijoita piirissä, jotka jossakin vaiheessa osallistuvat tanssiin. Vanhapiika voi myös hakea tanssiparin itselleen yleisön joukosta tai tanssi voidaan myös aloittaa eräiden toisintojen mukaisesti parin kanssa kuviossa.

4.2.1 Sääksmäen solistit

Reinholmin muistiinpanoista pisimpiä on seuraava, Ilokkaan käsikirjoituksessa oleva teksti, jonka esimerkissä pääosan esittäjä istuu aluksi kumarassa penkillä, kuten vanha nainen, ja siirtyä sitten yksin lattialle tanssimaan vaikean oloisesti².

Vanhaa piikaa

Pöytyältä. Sääksm.

Vaimoihminen, akka taikka tyttöki, vanha heitetty olevinaan, kuurullaan nousee penkiltä laattialle yksin hyppimään koukkimaan, ja laulaa surkeimmalla äänellä kahdesti seuraavan laulun alkusanat. Aloittaessaan sanoja: ”Minua vaivaista”, hyppii hän yhtäkkiä pois paikaltaan laattialle vikuroittelemaan niin kuin mielipuoli, ja laulu käy myös pikaisesti, mutta sanasta ”Leukani” mieli taas on muuttuvinaan surullisemmaksi, ääni lankeaa ja vähenee vähenemistään.

Voi minua vanha! ;,;

Minua vaivaista vanhaa piikaa,

Vanhaksi olen minä joutunut täällä,

Rypyt on laskent poskeni päällä,

Leukani keikkuu ;,;

Kuivannut!

[SKS. H. A. Reinholm MV 35-42:4. 41a) = 385a)]

² ”koukkimaan”; *koukkia* ~ *koukku* `hiilikoukku, jolla hiilet vedetään uunista; raskas työ´ (Suomen sanojen alkuperä, osa 1, s.414)

Useimmiten lähteinä käyttämäni arkistomuistiinpanot ovat kuitenkin sirpalemaisempia ja huomattavasti lyhyempiä kuin yllä oleva esimerkki antaa ymmärtää.

Toisenkin Reinholmin (SKS. H. A. Reinholm MV 35-42:3. 260) Sääksmäellä muistiinmerkitsemän tanssin alun solistinen osuus on varsin värikäs kansanparodia, jossa leikinomaisesti haetaan paria. Kolmannessa variaatiossa solisti pyytää miehiä tanssiin kanssaan vanhan naisen tyyliin. Lopulta solisti saa parin itselleen, jonka kanssa tanssii kuin vanha pariskunta, vaikka olisivatkin olleet nuoria molemmat. Alun yksin suoritettava ja yhteisöä selvästi huvittava leikinomainen tanssiinhaku-osuus vaihtuu lopussa kahden eri sukupuolta olevan ihmisen tanssilliseksi näytelmäksi ja esitykseksi hahmoista, joita he eivät arjessa edusta.

(Vanhaa piikaa)

Rautalammilla ja Sääksmäellä tämä myös on tuttu. Sääksmäen tapa on näin:

Vaimoihminen, akka taikka tyttö, vanha heitetty piika olevinaan, on ensin penkillä kuurullaa nnuunkuin mainittiin. Penkiltä hän nousee laattialle yksin hyppimään (horjuttelemaan) koukkimaan, pyytän miestä kanssansa hypylle. Viimein hän saaki jonkun kohjon tähän suostumaan, (tulee kököttää), taikka jos nuorempi mies tulee, niin se on olevinaan vanha jaarikka, niinkuin vanha piika itse. Laulusanat ja laulanto ovat samanlaiset.

(SKS. H. A. Reinholm MV 35-42:4. 385 e.)

Näissä kolmessa saman seudun tanssissa silmiinpistävää on solistin voimakas parodia karikatyyristä, jonka kaikki läsnäolijat tunnistavat, mutta jota ohjelmansuorittaja ei itse edusta arjessa. Roolin turvin soolotanssija pystyy esittämään omalle olemukselleen epätyypillistä kehonkieltä tanssin kontekstissa ja saa vielä mukaansa lopulta parin, joka tukee roolileikkiä.

4.2.2 Joukkotanssi

Joissakin tapauksissa tanssiin on voinut aktiivisesti osallistua varsinaisen solistin lisäksi muitakin henkilöitä, jotka esimerkiksi imitoivat vanhoja koukkuselkäisiä ihmi-

siä. Orivedeltä on tieto (SKS. Hugo Hörtsänä 661. 1953. < A. Aronen), ettei muiden osallistuminen ollut välttämätöntä, muttei poissuljettuakaan. Tampereen seudulta olevassa humoristisessa tanssikuvauksessa on puolestaan maininta ”apumiehestä”, mutta tämän tarkempi rooli jää hämärän peittoon.

(Vanha piika)

Tampereen seudulla hän ensin käsiänsä kokottaen ensin juoksentelee kanan (?) askelilla taapäin, sitten taas kokotettuun käsin eteenpäin mainittua laulua laulaen. Apumies on täälläki saapuvilla.

[SKS. H. A. Reinholm MV 35-42:4. 385 f]

Pusulassa (SKS. H. A. Reinholm MV 35-42:3. 247) ja Vihdissä (SKS. H. A. Reinholm MV 35-42:4. 385 b) on tanssiin osallistunut kaksi solistia, mutta kyseessä ei liene varsinainen paritanssi, sillä kuvailun mukainen tanssin suorittaminen vaikuttaa varsin vapaamuotoiselta ilman paritanssille ominaisia otteita tai kuvioita. Ulvilan toisinnossa kaksi ihmistä pitää käsiään eräänlaisessa polskaotteessa, jota ei tarkemmin määritellä, huojutellessaan alkuosan aikana kehojaan samaan tahtiin. He myös laulavat valittavalla äänellä. Loppuosan aikana he pyörivät ympäri kuten ”Viron valssissa”, jota ei myöskään kuvailla tarkemmin. (SKS. H. A. Reinholm MV 35-42:4. 385 c.) Muistiinpanosta ei silti selviä, kuinka vakiintunut kyseinen tapa oli tanssia Ulvilassa, laajemmin Porin alueella tai edes informantin omasta toimesta, joka nähtävästi esitti kuitenkin tavan ainoana mahdollisuutena, kuten normaalia on.

Toisinaan saattoi jopa neljä ihmistä tai enemmän seurata solistia jonossa valittaen ja vanhojen ihmisten liikkeitä imitoiden. Seuraavassa esimerkissä Vanhapiika olikin tanssina enemmän vanhempien ihmisten suosiossa muistiin merkitsemisen aikaan, jolloin nuoremmat jo tanssivat pareittain Euroopasta tulleita uusia muotitansseja, kuten valssia ja katrillia.

Vanhaa piikaa Lampis

(för omkr. 30 år sedan)

Vaikka uudenuutuiset tanssit tulevat vahvaksi (?), niin 40vuotiset ja vanhemmat tapansa pitävät. Kun nuoret viulun jälkeen hyppäsivät valssia katrillia ym.toisessa tuvassa, niin vanhat sillaikaa oman laulunsa jälkeen vanhanaikaista hyppyänsä, esim. Vanhaa piikaa. Se olikin oikeas-

taan vanhoilt hypittävä. Nelin tai useemmiin peräkkänä ympäri tuvassa,
Vanhapiika etupäässä laulellen:

1. Voi minua ja piika :,:

40 vuoden vanha piika

2. Kyöpin vuorelle

Santasäkki seljässä -----

(SKS. H. A. Reinholm 35-42:3. 256.)

Tämä muistiinpano on ajalta, jolloin paritanssit olivat uudenaikaisia ja joita tanssi nuoriso pelimannimusiikin säestyksellä. Vanhemmat ihmiset säestivät omaa tanssiaan itse perinteisesti laulaen. Vanhapiika-hahmo johdatteli ensitanssijana neljää tai useampaa muuta tanssijaa perässään ympäri tupaa, joka toimi näyttämönä hyvin vanhalle riittimimiikkaan pohjautuvalle kansantanssiperinteelle.

Myös Nastolassa jonon muodostavat solistin perään kumarassa kulkevat ihmiset, jotka hauskuuttavat mahdollista yleisöä, ja jotka kaikki liikkuvat yksin ilman paria.

Vanhapiikaa Nastola

Vaimopuolet vaikka monta peräkkänaa, vanhapiika etupäässä; miespuolet myös niin. Vanhapiika ja kaikki muut ovat ”kumarraisissa” ja kyykytellien ovat tappavinaan täitä jne niink.hyljätyt vanhatpiiat nähdään tekevän sekä muuta hepsutusta. Laulusanoista: ”Minua vaivaista” virkistyy se heidän hyppynsä. Mies- ja vaimopuoliset näyttää siinä olevan toisihinsa yhtymättä.

(SKS. H. A. Reinholm MV 35-42:3. 246.)

Naimattomien naisten ulkomuotoon yhdistettiin tässä esimerkissä likaisuus loiseläinten muodossa sekä täiden tappaminen yksin eristyksissä tehtävänä ajanvietteenä. Viimeinen lause puoltaa olettamusta, ettei kyse ole paritanssista.

Hausjärveläinen versio (SKS. Anni Collan 91. 1908. < Maria Hört, joka oppi sen noin 1842) lienee helpoin rekonstruoida. Siinä valittava solisti liikkuu tarkoin kuvatuilla erikoisilla askeleilla piirin keskellä, josta hän jatkaa ja poimii esiliinasta vetämällä yhden jonoon peräänsä, joka puolestaan ottaa yhden itsensä taakseen tanssimaan ja

niin edelleen, kunnes kaikki piirin jäsenet ovat mukana. Tanssin loputtua solistia vaihdetaan ja tanssi voidaan aloittaa alusta. Solistisuus liittyy tässä esimerkissä jokaisen jonossa liikkuvan persoonalliseen tapaan ilmentää ahdinkoa kehollaan.

Längelmäellä vanhapiika aluksi valittaa surkeana piirin keskellä kohtaloaan ja laulaa ”Vanhan piian suruvirttä”, jonka lopetettuaan kuuntelee vuorostaan hiljaa muiden laulua. Soolo-osuuden jälkeen seuraa siis yhteisöllinen osuus, jossa yleisöstä tuleekin toimija ja avustaja solistin liikkeiden tauotessa. Tanssiin kuuluu, että lopuksi pojat tanssittivat solistia ilmeisesti vuorotellen, mutta tyylistä tai tarkemmasta tavasta ei ole tietoa. (SKS. H. A. Reinholm MV 35-42:3. 254.)

Nämä joukkosoolotanssiesimerkit ovat kaikkein monitulkintaisimpia Vanhapiika-tanssin toisintoja, koska niiden variointi muodossa ja toimijoiden roolissa on loputon. Kyse on selvästi solistisesta yksintanssista, mutta yleisön voimakas osallistuminen tanssin kulkuun tai sen seuraamiseen omassa roolissaan tuo esiin tanssin sosiaalisen luonteen: tanssin toteuttamisella on merkitys yhteisössään ja siihen on haluttu osallistua sukupuoleen katsomatta. Vanhapiika-hahmo on kuitenkin aina nainen.

4.2.3 Paritanssien vaikutusta

Juha-Matti Arosen mukaan Vanhapiiasta on ainakin kolme redaktiota, joista vanhimpaan kuuluu arkhiveisun mukainen laulusäestys. Toiseen kerrostumaan hän lukee Raitikkona Suomessa tunnetun pohjoiseurooppalaisen polkkatanssin ja kolmanteen piirileikkinä tunnetun puuhun kiipeämisen teeman. (Aronen 2000, 174.) Paripolkan vaikutuksen voi todellakin havaita muutamassa muistiinpanossa, mutta niissäkin solisti aloittaa tanssin, eikä ole varmuutta siitä, että tanssin kaikki osat olisivat iältään yhtä vanhoja. Sahalahdella tanssi on saatettu koostaa monestakin vanhasta osasta fuusioksi. Tämä varsin yksityiskohtainen kuvaus pareittain tanssittavasta tanssista, joka voidaan aloittaa aina alusta ja sen voi varsin selkeästi rekonstruoida muistiinpanon pohjalta.

Vanhaa piikaa

Voi minua ja piikaa!

Voi minua ja piikaa!

Nuoren en huolinu,

Vanhan en kelvannu.

Voi minua ja piikaa!

”Vanha piika” on jo kauvan ollut tunnettu Sahalahdella, mutta yksinkertaisuutensa ja kankeutensa tähden on se jo 10-20 vuotta takaperin jäänyt muistojen joukkoon.

Kaksi henkilöä asettuu lattalle vatakkain seisomaan. Laulun ensi säkeen aikana peräytyvät he tahdin mukaan noin 4 metrin päähän toisistaan. Toisen säkeen aikana astelevat he toisiansa kohti kädet ojennettuina ja asettavat kumpikin oikean kätensä toistensa lanteille ja vasemman kätensä oikealle olkapäälle. Sitten pyörivät he kolmannen ja neljännen säkeen ajan polkan askelilla oikeaan päin ja viidennen säkeen ajan vasempaan päin. Seuraavan säkeen alussa peräytyvät he taas ja jatkavat samalla tavalla kuin leikin alussakin.

(SKS. Sahalahti. Toivo Salonen 252. 1902.)

K. Jalkanen on lähettänyt yli sata vuotta sitten Keski-Suomesta kaksi keskenään samankaltaista muistiinpanoa Vanhapiikasta. Molemmissa muistiinpanoissa on kaksi henkilöä tanssimassa ja tanssin kulku on hyvin näytelmällinen, kuten monessa muusakin arkistotiedossa, mutta tanssiin ei sisälly varsinaisten paritanssien tunnusmerkkejä, vaikka pari osallistuukin tanssiin.

”Tanssipari piti toisiaan käsistä kiinni ja polki tahdin mukaan jalkoja, mutta sitte ku tultiin laulussa sanoihin, voipa minua ja piikaa, niin erottiin kyykisteltiin ja kurkisteltiin toisiaan silmiin, kuunneltiin korvaan sekä tehtiin kaikellaista pilaa ja viimeksi kun tultiin sanoihin, kitkut, kitkut möhöö, niin alkoivat tanssijat hyppiä harakkata ja räpytellä käsiään.

Voipa minua ja piikaa,:

Kun kyöpin vuorelle mennä täytyy

Voipa minua ja piikaa.

Kitkut, kitkut möhöhöö.” (Jalkanen 111.) (Rausmaa & Kari, 2003.)

Rautalammilaisessa muistiinpanossa kuvailtava tanssi poikkeaa kaikista muista siten, että siihen osallistuvat ilmeisesti sekä tytöt että pojat pareittain, mutta ilman määrättyä kuviota. Tanssin alkuosassa väljästi mainitaan hakkailtavan ja kosiskeltavan partneria,

jälleen keskiosassa poljettavan vuorotellen oikeata ja vasenta jalkaa, ja loppuosassa liikuttavan pareittain jonkinlaisessa tanssiotteessa.

Vanhoo piikoo

Voi minua ja piikoo

Voi minua ja piikoo,

Nuorra en kestant'

Vanhana en kelevant

Kitkut, katkut, kitkut, katkut

Myhyhyhyhyhyhy.

Parien asento sekava kuin edellä.

- a) riataan
- b) ”Kitkut jne” silloin poljetaan tahtia vuoroin oikealla vuoroin vasemmalla jalalla.
- c) Kun ”myhytetään”, s.o. nouseaan kyöpelin vuorta vievät pojat tyttöjä ”siipkanassa” – nähtävästi tanssiote – tuvan toiselle puolelle.

N. 50 vuotta sitten katosi käytännöstä.

(SKS. Rautalampi. Asko Pulkkinen 214. 1914 < Aatu Jalkanen, n. 70v.)

Tämä on jälleen esimerkki pareittain suoritettavasta tanssista, jossa on jonkinlainen selkeä toistettava rakenne, mutta jonka improvisatorisuudesta osien sisällä ja vakiintuneisuudesta on väljien muistiinpanojen takia mahdotonta vetää pitäviä johtopäätöksiä. Paritanssillisia osuuksia sisältävät toisinnot ovat kaikkein kaavamaisimpia muistiin merkittyjen tietojensa osalta. Näin ilmeisesti on ollut myös käytännössä, että tietyn paikan tyyli tanssia tietynä aikakautena Vanhapiika-tanssia on vakiintunut siten, että se voidaan kirjoittaa paperille vuoro kerrallaan. Tästä emme voi kuitenkaan päätellä tanssin suorittamistavan yleisyyttä tai suosion laajuutta. Miesten ja naisten tanssissa parina keskenään ei voi olla ajattelematta sen sosiaalistavaa vaikutusta varsinkin, kun tanssi tukee kontaktia. Seuraavassa luvussa avaan tanssitoisintojen draaman kaaren tanssin sisällön skemaattisen analyysin avulla.

4.3 Skemaattinen analyysi

Seuraavassa aineistoa tarkastellaan kolmesta näkökulmasta solistisena tanssina, murrosvaiheen soolo- ja paritanssin välimuotona sekä paritanssina skemaattisen analyysin avulla. Taulukoita luetaan ylhäältä alaspäin ja vasemmalta oikealle, ja niiden tekstit on litteroitu suoraan SKS:n kansanrunousarkiston tanssimuistiinpanoista. Arkistolähteiden laulunsanojen lainaukset on taulukoissa kursivoitu.

4.3.1 Vanhan piian valitusvirsi

Enemmistö Vanhapiika-laulun toisinoista alkaa jonkin muotoisella voivottelulla. Seuraavana solisti laulaa usein selityksen valitukselleen (ristiriita) ja peilaa mennyttä nykyisyyteen (tulos). Näin on myös aineistoni vanhimman muistiinpanon kohdalla, joka on Reinholmin tallentama Turusta vuodelta 1817. Aineistokortin tekstissä on maininta, että yhteensä kymmenestä säkeistöstä "kaikki säkeistöt alkavat ja loppuvat: Voi minua flicka". Tanssikuvausta ei ole.

ALKUTILANNE	RISTIRIITA	TULOS
<i>Woi minua flicka! ;,:</i>	<i>Ett olen vanhax ja hyljätyx jäännny,</i>	<i>Miestä odotais wanhutteen näännny, Voi minua flicka!</i> H.A.Reinholm MV 35- 42:3. 261.

Alkutilanteessa esitellään muille solistin hahmo ja esityksen luonne sekä laulaen että miimisesti, ristiriita kuvailee vanhanpiian hahmoa tarkemmin ja tuloksena tilanne purkautuu joko pari- tai yhteistanssin muodossa. Usein solistiset osuudet sekoittuvat yhteistanssiin joko piirissä tai vapaammassa muodostelmassa. On selvää, ettei soolo-performanssia ole ilman katsojia ja kokijoita eli yleisöä, joka yleensä osallistuu esityksen tukemiseen jotenkin.

tanssia saattoivat tanssia erikseen yhdessä useampikin nainen tai jopa mies, jotka "näyttää siinä olevan toisihinsa yhtymättä" eli ilman paritanssille tunnusomaista kehokontaktia (H.A.Reinholm MV 35-42:3. 254).

Anni Collanin muistiinpano Hausjärveltä vuodelta 1908 ei sisällä laulunsanoja juuriin, mutta sitäkin yksityiskohtaisemman tanssikuvauksen. Sanat ja tanssikuvio mainitaan löytyvän käsikirjoituksessa ja osanottajia tässä tanssissa olevan "epämääräinen luku", solisti keskellä piiriä. Askelikkona on hidas kävelyaskel sekä kaksi peräkkäistä juoksuaskelta niin, että "oikea jalka seisoo etummaisena", minkä tulkitseen tehtävän siten, että oikea kylki on menosuuntaan.

ALKUTILANNE	RISTIRIITA	TULOS
<p>Alkukuvio: Osanottajat seisovat piirissä kääntyneinä piirin keskustaan päin, yksi tyttö, vanha piika seisoo piirin keskellä. Kuvio käsikirjoituksessa.</p> <p>Vanha piika kulkee eteenpäin kumartuneena kahdeksan hidasta askelta vastapäivään piiriä, veltosti alas riippuvat kätensä huitovat sormet haralla sivutla toiselle tahdissa askelten kanssa (vasemmalle, kun vasen jalka ottaa askeleen ja päinvas-toin) (1-4) ja sitten hän hyppää eteenpäin kahdella ylläkerrotulla askeleella</p>	<p>Kun hän tällä tavalla on tanssinut läpi kaikki värsyt, laulaa hän vielä kerran "Voi minua piikaa" ja alkaa sen jälkeen rallattaa soiton tahdissa, koppaa kiinni jonkun piirissä seisovan esiliinaan ja vetää tämän perässään piiriin, tämä taas koppaa kiinni toiseen ja niin yhä edelleen kuinka monta tahansa peräkkäin ja tanssivat nämä ylläkerrotulla askeleilla hurjasti huoneen ympäri, niin kauan kuin haluvat. Pusulassa tätä tanssia on tanssittu polvillaan.</p>	<p>Tanssi kerrataan alusta, jolloin on uusi vanha piika piirin keskellä.</p>

(6-8).		Hausjärvi. Anni Collan 91. 1908. < Maria Hört, joka sen oppi noin 1842.
--------	--	---

Tässä hausjärveläisessä esimerkissä alkutilanteen sooloaskelikko on tarkasti määriteltä, vaikkei siitä voidakaan päätellä, ollaanko samaa askelsarjaa hyödynnetty muissakin yhteyksissä samalla seudulla tai eri puolilla maata. Joka tapauksessa laulettuaan "kaikki värssyt" eli säkeistöt, joita lienee useampi soolona, tulee yhteisöllinen lauluprovisaatio-säestäinen osuus (rallatus soiton tahtiin), jonka aikana esiliinasta kiinni ottaen pääsevät muutkin sivustaseuraajat vuorotellen mukaan vauhdinhurmaiseen tanssiin haluamukseen ajaksi. Leikinomainen tanssi saa päätöksen yhden syklin sulkeutuessa, kun vanhapiikasolistihahmo vaihtaa esittäjää.

Mielenkiintoista tässä arkistomuistiinpanossa on maininta, että Pusulassa tätä tanssia on tanssittu polvillaan, minkä voi päätellä olleen väistämättä fyysisesti vaativa suoritus. Luonnollisesti silloin askelikot eivät voi olla samankaltaiset, kuin jaloilla seisten, mutta Reinholmin tallentama muistiinpano Pusulasta ruotsinkielellä vahvistaa tiedon polvillaan tanssimisesta:

"Dansat af 2 personer, some föreställa gamla pigor. De hoppa i kring på knä med ena foten, sjungande vanhan piian valitusvirttä, då och då bultande i golfvet med händerna." (H.A.Reinholm MV 35-42:3. 247.)

("Tanssia on tanssinut 2 henkilöä, jotka esittävät vanhoja piikoja. He hyppäävät joka puolella / sinne tänne ympäri polvillaan yhdellä jalalla / yhden polvensa varassa laulaen vanhan piian valitusvirttä silloin tällöin takoen lattiaa käsillä." Suom. J. K.)

Tässä Pusulan-tanssissa kaksi henkilöä, sukupuolta erittelemättä, esittää vanhoja piikoja. Ilmi ei käy, onko heillä keskenään kosketuskontaktia paritanssityyliin vai imitoivatko he roolimalliaan yksin erillisinä tanssijoina, vaikkakin yhtäaikaisesti.

Myös Oriveden-esimerkissä kyseessä on yksintanssi, jota "montakin henkeä voi tanssia yhtäaikaa". Tanssiohjeena on, että "kädet lanteilla huojutellen kumarrellen hyvin syvään eteenpäin" lauletaan "Nuorena en kestänyt / Vanhana en kelvannut" kerraten

sekä "hypitään pyörien ympäri ja taas huojutellen kumarrellen kuten alussakin ja lauletaan: Voi minua ja piikaa" jne. (Orivesi. Hugo Hörtsänä 661. 1953. < A. Aronen) Aukottomaksi ei jää tämäkään tanssiohje, mutta päätellä voi, että liikekielessä vuorottelevat sekä hitaampi osio huojuen ja eteenpäin kumarrellen että nopeampitempoinen esityksen osa, joka sisältää hyppyaskelia itsensä ympäri pyörien. Tarkemmin askelia ei valitettavasti kuvata.

Reinholmin mustiinpano Vihdistä kertoo: "Sitä hyppää yhthaavaa pari kolmekin vaimoimista, enimmästi vanhat muijat. Kääntelevät ittensä ja käsiään eteensä ja sivu puoliin levittäin." (H.A.Reinholm MV 35-42:4. 385 b.) Kyse on siis yhtäaikaan suoritetusta soolotanssista, jota esittävät enimmäkseen iäkkäämmät naiset. Tanssin voidaan nähdä sisältävän pyörintää ja käsien heilutuksia eteen ja sivulle.

Niukin arkistoviite tämän tyylin suuntaan on A. O. Heikelin artikkeli Ritvalan helkantsseja ja leikkejä Sääksmäellä Uusi Suometar -lehdessä vuonna 1881 (n:o 168), jossa mainitaan vain, että "(w)anha piika tanssii yksitelleen wiululla ja laululla: "voi minua ja piikaa, nuorena en kestänyt, vanhana en kelvannut" jne." Mielenkiintoista tässä onkin, että soolotanssia siis säestää sekä viulumusiikki että solistin laulu, jonka sanoituksista alku on tallennettu. Sana "yksitelleen" viittaa roolin vaihtuvan yksitellen soolonumeron esittäjien keskuudessa: solistivuoro kiertää.

Yleisön voimakkaasti osallistava näytelmällinen toisinto on samoin Sääksmäeltä. Siinäkin on vain vähän laulunsanoja ylöskirjoitettuna, mutta dialogi on rehevää.

ALKUTILANNE	RISTIRIITA	TULOS
Yksi vaimoväestä menee v.piiaksi, sanoo: <i>Suotkos mulle äijää.</i>	<i>En, sanotaan. V.P. suuttuu ja kääntää persettä. Taas kysyy toiselta ja toiselta: Suotkos mulle äijää? Sillä välillä laattialla laula:</i>	Viimein sanovat: <i>Suon.</i>

	<p>-----</p> <p><i>nuoren en kestänyt,</i> <i>v. en kelv.</i></p> <p>väliin valittaa toisille äijänsä sanoen: <i>Se hakkasi jalkani poikki; Kuka sen soi?"</i> Pahan suovan hän töysyttää (?).</p>	<p>H. A. Reinholm MV 35-42:3. 260.</p>
--	--	--

Tässä esimerkissä on poikkeuksellista sen nykysilmin värikäs kieli ja runsas näytelmällinen sosiaalisuus. Kysymysmerkki sulkeissa on alkuperäisestä arkistomuistiinpanosta, joka antaa viitteen siitä, ettei muistiinmerkitsijälle välttämättä ollut selvää, mitä ilmeisesti murteellinen ilmaisu "töysyttää" merkitsee. Tekstuaalista sisältöanalyysiä on vaikea tehdä, mutta leikki kulkee siten, että vanhapiikahahmo ottaa kontaktia puhumalla toisiin ja kysyy, voisiko saada aviomiehen. Aikansa kierrettyään ja esitettyään leikillään suuttunutta kieltävien vastausten johdosta saa lopulta yleisöltä myöntävän vastauksen. Mitä sen jälkeen tapahtuu, voi vain arvailla. Kenties kyselyvuoro siirtyy seuraavalle "vanhallepiialle" tai vanhapiika pariutuu "äijänsä" kanssa: muihin arkistomuistiinpanoihin viitaten voi olettaa tanssin alkavan.

Vanhan piian roolihahmoa rakennetaan karikatyyrisen kehollisen ja kielellisen kuvaston kautta. Rooli on varattu naisille, jotka eivät kuitenkaan ulkoisesti itse täytä esittämänsä hahmon tunnusmerkkejä, vaan lisäävät ulkoiset elementit tanssin alussa omaan liikekieleensä ja lauluäänensä väriin luodakseen tietyn draamallisen jännitteen, jota tunnetun arkkiveisun ja tanssinsäestyskappaleen sanoitus tukee. Tanssin rakenteen ristiriitavaiheessa soolotanssija ottaa voimakkaan kontaktin yleisöönsä ja joko haastaa sen edustajia vaihtelevan määrän mukaan kanssaan tanssiin tai saa tanssiparin itselleen. Lopputuloksena useat tilanteen osallisista tanssivat yhdessä.

4.3.2 Sooloesityksestä paritanssiin

Eräissä Reinholmin niinikään Sääksmäeltä tallentamassa verrattain yksityiskohtaisessa tanssikuvauksessa on erotettavissa ensin selkeä solistinen yksintanssiesitys, jonka jälkeen tulee paritanssiosuuden vuoro. Tanssikuvauksessa on lisätty seuraavaan taulukkoon kursivoitujen laulunsanojen alle.

ALKUTILANNE	RISTIRIITA	TULOS
<i>Voi minua vanha! ;,:</i>	<i>Minua vaivaista vanhaa piikaa Vanhaksi olen minä joutunut täällä Rypyt on laskenut poskeni päälle Leukani keikkuu ;,: kuivannut.</i>	<i>Nuoren' en huolinnu (yliviiv. kestänyt) Vanhan' ei huolittu Vanhan' vaan potkittiin.</i>
Vaimoihminen, akka taikka tyttö, vanha heitetty olevinaan, nousee kuurullaan penkiltä laattialle yksin hyppimään koukkimaan ja laulaa surkeimalla äänellään kahdesti seuraavan laulun alkus sanat.	Alottaessaan sanoja: "Minua vaivaista", hyppii hän yhtäkkiä pois paikaltaan laattialle vikuroittelemaan niinkuin mielipuoli, ja laulu myös käy pikaisesti, mutta sanasta: "Leukani" mieli taas on muuttuvinaan surullisemmaksi, ääni lankeaa ja vähenee vähenemistään.	Sääksmäellä pyytää hän miestä kanssansa hypylle. Viimein saakin jonkin kohjon tähän suostumaan; taikka jos nuori mies suostuu, niin se on olevinaan vanha jaarikka, niinkuin "vanha piika" itse. H.A.Reinholm 7:38.

Yllä olevassa esimerkissä vanhapiika-hahmo, joka muistiinpanon ohjeen mukaan voi olla joko naimaton (tyttö) tai naimisissa oleva (akka) naispuolinen esiintyjä, "nousee penkiltä laattialle yksin" tanssimaan säestäen itseään valittavalla äänensävyllä. Kont-

rasti on suuri, kun ensimmäisen ikään viittaavan säälittelevän laulusäkeen jälkeen esiintyjä vaihtaa nopeatempoiseen ja esittäjän arkiolomukselle epätyypillistä liikekieltä hyödyntävään improvisaatioon, joka imitoi "mielipuolen" liikehdintää. Anomalian yhdistäminen butlerlaisittain kolmannen sukupuolen fyysiseen ilmiasuun siviilisäädyltään naitujen tai ei vielä naimisissa olevien neitoikäisten naisten toimesta tanssilattialla tekee eron tavallisen ja epätavallisen naiseuden kehollisen rakentamisen välillä. Miesten statistinen rooli "vanhan jaarikan" näytelmällisessä esittämisessä vanhapiikahahmon tanssiparina tukee ja vahvistaa naisten tekemää erottelua naiseuden eri muotojen välille.

Reinholmin muistiinpano Uusikirkolta kuvailee yhdellä lauseella laulunsanojen lomassa sooloesityksen muuttuvan paritanssiksi liikekieltä avaamatta. Tämän alla olevan muistiinpanon otsikko arkistokortissa on "Voi, petit".

ALKUTILANNE	RISTIRIITA	TULOS
Neito piirissä laulaa: <i>Voi, koira, likan petit, Voi, koira, tänne jätit.</i>	<i>Luulit minua vanhaksi, Kun jätit tänne nauruksi, Emmä ole niinkään vanha Kuin sinä luulet'.</i>	(Toisen paremman pojan havaitsevinaan, ottaa sen, laulaen:) <i>Tuoll tulepi Juvan Jussi, Karvahattu matkamies, Tässä yötä oltanee, Tässä maata pantanee, Tässä leikkii lyötänee, Tässä leipää syötänee.</i> Uusikirkko. MV. H.A.Reinholm 35-42:4. Ilokas I 23 = Ilokas II 366.

Muistiinpanosta voimme päätellä, että muodostelma on piiri, jonka yksi jäsen (neito) laulaa yksin. Ei voida varmistaa, laulaako hän jollekin tietylle miespuoliselle henkilölle piirin kehällä, vaikka teksti viittaakin siihen: "toisen paremman pojan havaitsevi-

naan, ottaa sen" eli nimeämällä pojan "Juvan Jussiksi" ottaa kontaktin tähän ja tälle tai tämän kanssa laulaa laulun loppuun. Sanojen kuvaillessa kaavamaisesti passiivissa tekemistä (yöpymistä, yhdessä nukkumista tai makaamista sekä työntekoa ja huvittelua) voi helposti kuvitella niiden inspiroineen myötäilemään miimisesti tai muuten tanssiliikkeellisesti tekstisisältöä edes mies-naistanssiparin yhteisessä tanssileikissä, vaikkei tätä Reinholm vahvistakaan.

Vanhapiika-tanssin muodoista voidaan erottaa malli, jossa näytelmällinen alkuosa vaihtuu loppuleikin ajaksi paritanssiosuuteen. Miesten osuus naisten soolotanssin pari-suudessa tukee draamallisuudellaan naisen rakentamaan kuvaa kolmannesta sukupuolesta, epä-naiseuden mallista.

4.3.3 Kolme paritanssia

Arkistolähteistä kolme muistiinpanoa sisältää selkeästi pelkästään paritanssin tunnusmerkkejä kuten tanssioitteen ja kuvioliikkeen kahden ihmisen välillä. Toivo Salosen muistiinpano Sahalahdelta vuodelta 1902 mainitsee ko. tanssin "yksinkertaisuutensa ja kankeutensa tähden" jääneen "muistojen joukkoon" jo 10-20 vuotta aiemmin. Paripyörinnän askelikkona mainitaan jopa nuorta kansantanssiperinteen kerrostumaa edustava polkanaskel (ns. polskaotteessa).

ALKUTILANNE	RISTIRIITA	TULOS
<i>Voi minua ja piikaa!</i>	<i>Voi minua ja piikaa! Nuoren en huolinu, Vanhan en kelvannu. Voi minua ja piikaa!</i>	
Kaksi henkilöä asettuu lattialle vatakkain seiso- maan. Laulun ensi säkeen aikana peräytyvät he tah- din mukaan noin 4 metrin päähän toisistaan.	Toisen säkeen aikana aste- levat he toisiansa kohti kädet ojennettuina ja aset- tavat kumpikin oikean kätensä toistensa lanteille ja vasemman kätensä	Seuraavan säkeen alussa peräytyvät he taas ja jat- kavat samalla tavalla kuin leikin alussakin.

	oikealle olkapäälle. Sitten pyörivät he kolmannen ja neljännen säkeen ajan polkan askelilla oikeaan päin ja viidennen säkeen ajan vasempaan päin.	Sahalahti. Toivo Salonen 252. 1902.
--	---	--

Tanssikuvauksesta ei käy ilmi askelikko, jolla alkutilanteessa pari perääntyy ja läheee toisiaan, kumpikin parin osapuoli noin kahden metrin matkalla. Tämän esimerkin rekonstruointi näyttämölle houkuttelisi tekemään tästä parinvaihtotanssin piirissä, jonka muotoa ei voi kuitenkaan alkuperäisestä kirjallisesta esityksestä päätellä.

Ulvilalaisessa esimerkissä "2 henkee" tanssii polskaotteessa taivutellen itseään puolelta toiselle laulaessaan Vanhapiikaa "vaikeesti". Askel jää kuitenkin meille arvoituksiksi, koska siitä mainitaan tuntematon valssi: "kiertävät ympäri siihen tapaan, kuin Viron valssissa mainitaan". (H. A. Reinholm MV 35-42:4. 385 f.)

Kolmas paritanssi on Savosta nimeltään Vanhoo piikoo. Siinä askeleista annetaan paremmat ohjeet, kuin tanssiotteessa, joka ilmaistaan murreosanalla. Myös termi "riiataan" on monitulkintainen. Pareja on useita yhtä aikaa lattialla tanssimassa.

ALKUTILANNE	RISTIRIITA	TULOS
<i>Voi minua ja piikoo Voi minua ja piikoo, Nuorra en kestänt' Vanhana en kelevant</i>	<i>Kitkut, katkut, kitkut, katkut</i>	<i>Myhyhyhyhyhyhy.</i>
Parien asento yhtä sekava kuin edellä. a) riiaataan	b) "Kitkut jne" silloin poljetaan tahtia vuoroin oikealla, vuoroin vasemmalla jalalla.	c) Kun "myhytetään", s.o. noustaan kyöpelin vuorta vievät pojat tyttöjä "siipskanassa"

		<p>- nähtävästi tanssiote - tuvan toiselle puolelle. Noin 50v. sitten katosi käytännöstä.</p> <p>Rautalampi. Asko Pulkki- nen 214. 1914. < Aatu Jalkanen, n. 70v.</p>
--	--	--

Tanssin lopussa miehet vievät naisia tietyssä tanssiotteessa "tuvan toiselle puolelle", kun muistiinpanossa mainitaan Kyöpelinvuori osana laululeikkiä, vaikka sitä ei kuitenkaan ole litteroitu osaksi laulujen sanoituksia. Jalkojen polkemista lattiaan sitä ennen ei pysty todentamaan tekstin pohjalta tehdyn vuorojaloin tai useamman kerran lattiaan samalla jalalla perätysten koputtaen.

Sekä "kitkut, katkut" että "myhytyksen" äänneilmiasua ei aukottomasti voi päätellä kirjoitetusta versiosta: emme voi päätellä tekstistä laulettiinko, huudettiin vai kenties kuiskattiinko lauluun kuuluvat sanat, joilla kuitenkin on liikkeellisesti dynaaminen vaikutus. Tanssin kliimaksi saavutetaan näiden sanojen myötä.

On todettava, että samankaltaisia sanoituksia on tallennettu pohjoisempaakin, mutta valitettavasti ilman tanssikuvausta. Vanha Piika -sävelmästä on Enon Taipale, Kaltimo sekä Ilomantsi, Ryökkylä -alueelta K. Collan merkinnyt vuonna 1854 muistiin vain kolme säettä:

"Kitkut, kitkut, vanha piika,

Kitkut k.vanha piik'.

Voi voi! sitä vanhaa piikaa! möh - öh- -"

Tästä emme voi päätellä muuta, kuin laulunsanojen kirjoitusasun silmiinpistävästä samankaltaisuudesta johtuen kyse lienee ollut laajemmaltikin tunnetusta laulun toisinnosta, jossa ainakin Rautalammilla on tiettyihin laulunsanojen kohtiin liittynyt yllä kuvatut paritanssilliset vakio-osat.

Paritanssilliset vanhapiika-tanssin tosinnot vaikuttavat vakiintuneilta, kanonisoituneilta kansantanssin muodoilta, joita voidaan pitää nuorempana kansantanssiperinteenämme (Hoppu, Kansanmusiikin historia). Vaikka arkistolähteistä ei voisikaan rekonstruoida yksityiskohtaista tanssikuvausta, näissä paritanssiversioissa se on kaikkein helpoiten hahmotettavissa ilman monitulkintaisempaa soolotanssiin liittyvää improvisaatiota ja lukemattomia variointimahdollisuuksia.

4.3.4 Skemaattisen analyysin yhteenveto

Kuten edellä jo toimija-analyysissä on esitetty, Vanhapiika-tanssin tosinnot voidaan luokitella kolmeen toisintoryhmään niiden sisällön perusteella: selkeimmin soolotansseihin, joita voi kuitenkin esittää useampi solisti yhtäaikaisesti, kaksiosaisiin tansseihin, joista ensimmäinen on solistinen ja toinen paritanssillisia elementtejä sisältävä osio sekä alusta asti paritanssina toteutettaviin toisintoihin.

Näiden kaikkien kolmen variantin muoto noudattelee samaa kaavaa alkutilanteineen, ristiriitoineen ja tuloksineen, jotka yksityiskohtiensa osalta vaihtelevat muistiinpanosta toiseen. Alkutilanteessa tehdään yleisölle tietäväksi kaikkien tunteman tanssin aloitus, ristiriita tuo jonkin uuden elementin tanssiin esim. tempon kiihtymisen tai kontaktin oton muodossa ja tuloksena vanhapiikasolisti voi saada tanssiparin tai hänen rooli-hahmonsa voi siirtyä seuraavalle esittäjälle ja leikki alkaa alusta.

5 PÄÄTELMÄT

Tässä tutkielmassani halusin selvittää Vanhapiika-tanssin toisintojen arkistomuistiinpanot lähteenäni, millaisesta tanssista liikkeellisesti ja tapahtumana oli kyse. Mielenkiintoni kohdistui sekä liikeanalyysin että toimija-analyysin lisäksi skemaattiseen tutkimukseen, ja halusin selvittää, ketkä tanssia suosivat ja miksi. Ilakoiva performanssi valottaa todellisuuden käsityksiä, jotka sisältävät kannanottoja naiseudesta ja sukupuolinormeista, siviilisäätysten ja sosiaalisten luokkien eriarvoisuudesta sekä groteskin ruumiin kautta esitetystä tanssijan rajojen ylittämisestä niin fyysisenä suorituksena kuin henkisenä irtiottona arjen odotuksista.

5.1 Transformatiivisesta sooloperformanssista paritanssiksi

Aineistoa kokonaisuudessaan tarkastellessa voi havaita, että kehitys on kulkenut yksintanssista ja sen näytelmällisistä aineksista ensin ryhmätanssin ja sen jälkeen paritanssin suuntaan. Leikinomainen improvisoitu näytelmä, vanhanpiian surkeuden ja mieskipeyden esittäminen, johon päähenkilön lisäksi ovat muutkin paikallaolijat voineet tavalla tai toisella osallistua, on muuttunut vähitellen säännellymmäksi, tietyt tanssikuviot ja jopa –askeleet käsittäväksi tanssiksi. Johdonmukainen ei tämä kehitys ole ollut niiden sadan vuoden aikana, jolta muistiinpanoja on olemassa, vaan tanssinomaisia elementtejä sisältäviä muistiinpanoja on aivan vanhimmissakin aineistoissa, ja taas esittäviä, imitoivia elementtejä aivan myöhäisimmissäkin tiedoissa. (Rausmaa & Kari 2003.)

Kyöpelinvuori-tematiikka ei muutoin juuri nouse Vanhapiika-muistiinpanojen yhteydessä, paitsi Asko Pulkkinen Rautalammelta muistiinmerkitsemässä toisinnossa sekä Lammilta (Lampis). Varsinkin tämä Lammin-muistiinpano antaa viitteitä siitä, että säilyttyään kauan tunnettuna ja suosittuna tanssina, myös Vanhapiika-tanssin on täytynyt muuntua vuosien kuluessa uusien muotivirtausten myötä siten, että sen viehätys on säilynyt, vaikka jossain vaiheessa nuori polvi onkin sen jo kokonaan hylännyt vanhanaikaisena. Uskallankin aineistoni pohjalta esittää, että alunperin solistinen tanssi on enenevässä määrin ottanut aikojen kuluessa katselijoitaan ja yleisöään osalliseksi tanssisuoritukseen. Näin se paritanssien vallankumouksen aikakauden (Hoppu 2006, 342) myötä olisi lopulta muovautunut paritanssimuotoon, jolloin vanhasta mahdollisesta parinhakuriitistä on vielä saatu iloa uudella tavalla.

5.2 Tanssin arvosidonnaisuus

Leisiön (1992) esittämä jako fylogeneettiseen ja transformatiiviseen tanssiin ei häivyttä sitä tosiseikkaa, että tanssi on arvosidonnaista vuorovaikutusta osallistujien kesken, esittipä tanssija ennustettavasti itseään tai transformoiduttuaan toiseksi hahmoksi jostain muuta, kuten tässä tapauksessa. Ruumiillisena kommunikaationa tanssi rakentaa kaksisuuntaista vuorovaikutusta ympärilleen (Hoppu 1999), jolloin sen on mahdollista uusintaa yhteisönsä arvoja kommentoimalla sitä, mitä pidetään normaalina ja mitä taas suljetaan sen ulkopuolelle (Laukkanen 2003). Performatiivisuus on tapa nimetä

näitä elementtejä tietyssä tilanteessa tai tapahtumassa, ja niiden pakonomainen siteeraus useiden toistojen avulla luo käsityksen pysyvyydestä, jonka varaan jopa yhteiskunnat Butlerin (2006) mukaan rakentuvat.

Temaattisesti parinhakuriittiin kenties liittyvät Vanhapiian soolotanssiosuudet ovat näytelmällisiä ja yleisöä osallistavia. Ne sisältävät mielikuvituksellisten tulkintojen muodossa liikkeellisesti taitavia tanssisuorituksia, joilla on erotettu lukuisia vastakohtapareja, kuten arki ja viihde, nuori ja vanha, naitu ja naimaton, terve ja vahva erotuksena heikkoa ja huonommuutta kuvaavasta anomaliasta naiseuden groteskina muotona. Vanhapiika onkin varhainen taidetanssi, koska solisti on aikansa ja yhteisönsä prima ballerina, mikäli voimme todella olettaa kyseessä olleen vaativan solistisen tanssisuorituksen. Saattaa olla mahdollista, että Vanhapiika siirtää perinnettä hyvin vanhasta universaalista hedelmällisyysmagiasta osana Skandinavian alueen tansseja, mutta varmempien perustelujen puuttuessa siihen ei voida palata enempää tässä työssä, vaan aihe kaipaa jatkotutkimuksia.

5.3 Vanhapiika-tanssi kolmannen sukupuolen luoja

Syitä naimattomuuteen oli varmasti useita myös entisaikoina. Kuten nykyaikainen "sinkkuuskin", saattoi status olla vapaaehtoisesti valittu tai pakon sanelema, väli-iästä tai elinikäistä. Useimmissa tapauksissa naimattomuus oletettavasti todella jäi naiselle loppuelämän määrääväksi sosiaalisesti statukseksi. Butler (2006) näkee, ettei biologista sukupuolta ole olemassa siinä mielessä, miten sosiaalinen sukupuoli määrittelee ihmisen käytöstä ja toimintaa, koska puhdasta naiseuden tai miehisyyden normia ei toteuta kukaan. Kulttuuri perustuu kategorioille, joita Beauvoiria mukailleen rajanvedot pitävät yllä jatkuvan toiston ja huolellisesti opetellun kehonkielen avulla. Näin syntyvä naiseuden kategoria on merkityssarja ja kulttuurinen suoritus, joka jättää tietyssä yhteydessä aviosäädyltään naimattomat ja homoseksuaalit sen ulkopuolelle.

Butler (2006, 91) huomioi: "Silloinkin, kun sosiaalinen sukupuoli näyttää jähmettyvän kaikkein kivettyneimpiin muotoihinsa, "jähmettyminen" itsessään on itsepäinen ja salakavala käytäntö, jota tuetaan ja säännellään monin sosiaalisin keinoin." Vanhapiika-tanssi toteuttaa juuri tuota "jähmettämisen" tavoitetta omana aikanaan paradoksaalisen sukupuolisysteemin ylläpitäjänä ja vahvistajana sulkemalla ulos muut sukupuoli-

suuden (sukupuolettomuuden) mahdollisuudet. Monista syistä johtuen seksuaalisuus liitettiin aikanaan kaikkiin muihin aikuisiin, paitsi "vanhoihinpiikoihin". Heteronormatiivisuus sisältää butlerlaisittain uhan ja paradoksin mahdollisuuden, joka käy toteen yritettäessä vahvistaa perinteistä sukupuolijakoa. Tanssimalla Vanhapiikaa tullaan samalla tahattomasti yhtä aikaa luoneeksi kolmas sukupuolikategoria, joka ei sovellukaan normeihin, vaan on syytä pitää pilkan avulla kurissa perinteiselle kaksinapaiselle sukupuolijärjestykselle vaarallisena ja kontrolloitavana seksuaalisuuden, tai sen kieltävänä, alueena.

5.4 Kollektiivisen identiteetin ja luvattoman erotiikan mahdollisuus

Vanhapiika-tanssi ei nimestään huolimatta välttämättä kerro naispuolisten palvelijoiden, eikä edes naimattomien naisten elämästä. Sitä oletettavasti tanssivat yhdessä sekä talolliset että palkolliset, joten se kosketti ja kiehtoi jollain tavalla kaikkia agraariyhteisön arvohierarkian tasoja. Näitä on eriteltävä yleisen ilmapiirin hahmottamiseksi, joka ei perustunut agraariyhteiskunnan oletetulle yhtenäiskulttuurille, vaan eroja oli paljon niin säätyjen kuin alueidenkin kesken. Pohjola-Vilkuna (1995, 124) varoittaa-kin kritiikittömästä suhtautumisesta termien "maalainen" ja "talonpoikainen" yleisesti oletettuun sisältöön. Sumea terminologinenkin yleistäminen on riski tutkimustyön luotettavuuden takaamiselle.

Cowan (1990) näkee naimisiinmenon globaalisti yhteiskunnallisena keinona organisoida varsinkin naisten seksuaalisuus. Piika-termiin sisältyy elementti luvattomasta erotiikasta, koska sosiaalisen arvon mukaisesti talollisen naisen kunnia tai palvelusväellä sen puute materialisoitui seksuaalisuuden yhteydessä (Pohjola-Vilkuna 1995). Vanhapiika-tanssin Längelmäen-toisinnossa mainitaan, että "(p)ojat lopuksi vanhapiikaa hypittävät", ilmeisesti vuorotellen, jolloin jokaisen miespuolisen oikeus oli tanssittaa arvotonta naista. Arvostuksen puute todistetaan samassa muistiinpanossa laulamalla hänet lopulta muiden kaltaistensa tavoin vietävän suolle "(s)ammakoita syömään". (Reinholm MV 35-42:3. 254.) Sosiaaliselta statukseltaan alhaisen naisen käyttöarvon materialisoituminen tanssin kontekstissa voidaan nähdä allegoriana palveluspiikojen olemattomaan seksuaaliseen itsemääräämisoikeuteen arkitodellisuuden yhteydessä (Pohjola-Vilkuna 1995), vaikka tanssitilaisuuden kontekstissa nautinto oli oletettavasti osapuolten yhteinen.

Agraariyhteisön verrattain ahdas yhteisasuminen johti kaikenlaisen yksityisyyden pulaan, josta seurauksena voidaan nähdä kollektiivisen identiteetin omaksuminen sosiaalisesta statuksesta riippumatta sekä fyysiseen ilmiasuun purkautunut vapauden kaipuu arjen ikeestä karnevalistisen tanssitilanteen suoman hetken ajaksi. Vanhapiikasoolo tarjosi naisille mahdollisuuden ylittää rajansa sekä tanssijana että persoonana.

5.5 Tanssitilanteen kineettinen karnevaali

Vanhapiika-tanssin esitys Knuuttilan (1992, 97) termillä humoristisena naurutilanteena liittyy syrjintäkomiikkaan kylmiä sävyjä epäonnesta, kuten kaskut jotenkin viallisista morsiamista tähdentävät nuorille miehille, mihin ominaisuuksiin heidän puolisoaan valitessaan tulee kiinnittää huomiota (Knuuttila 1992, 147). Pilkka vahvistaa normia (Mero 1995), kun huumorin varjolla konkretisoidaan maailmankuvan syntymiseen johtava vuorovaikutus ja tanssitaan todeksi yhteisön erottelu suotavaan naiseuteen ja sen irvikuvaan. Tähän viittaavat kuvaukset vanhojenpiikojen ajanvietteiden sisältävän todellisuuden peilinä tanssin kontekstissa hyödyttöä puuhastelua, kuten täiden tappamista "sekä muuta hepsutusta" (Reinholm MV 35-42:3. 246), verrattuna pystyvien ja kykenevien naisten hyödylliseen työhön.

Sopivaisuussääntöjä uhmaten karnevalistinen nauru kohdistuu kaikkiin groteskin realismin pyrkimyksessä kaksiruumiisuuteen (Bahtin 2002), jota nuoren ihmisen vanhaa kehoa ilmentävä kineettinen ilottelu ilmentää. Reinholmin (7:38) eräässä muistiinpanossa Sääksmäeltä kirjataan, kuinka naispuolinen soolotanssija esittää mieleltään sairasta vanhusta: "akka taikka tyttö, vanha, heitetty olevinaan, - - - hyppii hän yhtäkkiä pois paikaltaan laattille vikuroittelemaan niinkuin mielipuoli". Toisen arkistomuistiinpanon (Reinholm MV 35-42:3. 247) mukaan tanssia ovat solistit tanssineet polviltaan, minkä voi olettaa olleen fyysisesti hyvin raskasta ja siten ehdottomasti taidonnäytteeksi luettava suoritus. Samoin Hausjärven-versiossa (Collan 91. 1908) kuvailtu taitoteknisesti vaativalta vaikuttava hyvin "pikaisten" ja lyhyiden askelten vuorottelu tavallisten askelten kanssa eri puolia vaihdellen todistaa kyseessä olleen karnevaaliin puetun omien tanssijankykyjen esittelyn omalle yhteisölle.

6 LOPUKSI

Kirjoitin tätä opinnäytetyötä useassa eri jaksossa yli kymmenen vuoden aikana, jolloin henkilökohtaisessa elämässäni tapahtui suuria muutoksia. Näin ollen koen olleeni erilainen ihminen prosessin käynnistymisvaiheessa, kuin sen päättyessä. Ajatteluni ja jopa arvoni ovat käyneet läpi erilaisia vaiheita, mikä ei voi olla heijastumatta kielenkäyttöni ja tapani tuottaa myös tieteellistä tekstiä. Aloitin tutkimustyöni kansantanssin aktiiviharrastajana kautta koko siihenastisen elämäni, mutta huomaan nyt tanssin jääneen edelleen osaksi vapaa-ajanviettotapojani, vaikkakin eri muodoissa, kuin aiemmin. Näin näkökulmani tanssin tieteelliseen tarkastelemiseen on laajentunut, minkä huomaan selvästi auttavan opinnäytetyöni loppuunsaattamista ja sen tutkimustulosten syvempää ymmärrystä. Tanssin käsite on varsin laaja yhteisnimitys monelle esteettis-intentionaalille kineettiselle toiminnalle, mutta sen merkitys vaihtelee ajasta, paikasta, tavasta ja kokijoista riippuen valtavasti.

Oma työskentelyni, vaikkakin kenties hieman kärsi pitkästä prosessista, sai pontta elämäkokemuksestani, jota keräsin opinpolkuni varrella naisena ja äitinä. Uskon nimittäin, että lähdeaineistoni muistiinpanojen teksteistä voimme lukea jotain olennaista entisaikojen naisten sosiaalisesta mielenmaisemasta, vaikka se ehkä näyttäytyykin osin vieraana nykyajan perspektiivistä. Pelkkä tutkijan biologinen tai sosiaalinen sukupuoli ei sentään yksin pätevöitä ymmärtämään mennyttä todellisuutta, mutta omakohtainen kokemus elinaikanamme konstruoiduista erilaisista sosiaalisista statuksista luo uskoa siihen, että niiden rinnakkaiselo on toisessakin kontekstissa mahdollista ajasta ja paikasta riippumatta. Ihminen luo todellisuutensa monin eri keinoin, ja niiden havainnointi aikakaudella ennen omaa kokemusta on kiehtovaa.

Suomalaisia historiallisia soolotanssinomaisia naisten esityksiä ei olla aiemmin tutkittu, joten sarkaa riittää tulevillekin tutkijoille näkökulmia vaihdellen. Olen tosin aineistoni rajoittuneisuuden johdosta tutkimukseni edetessä toisinaan miettinyt enemmän tallentajien tarinoita kuin kertomusten kohteiden. Moni onkin päätenyt kysymään, onko ylipäätään mahdollista ymmärtää menneisyyttä nykyisyydestä käsin. Jos luovummekin täydellisen ymmärtämisen tavoitteesta, voisivat arkistojen hyödyntämättömät viitteet tutusta poikkeavista toiminta- ja tanssitavoista inspiroida enemmänkin myös nykytanssin ja kansantanssin koreografeja, ryhmiä, tanssijoita ja katsojia niin

ammattilais- kuin harrastajakentällä, tulevista tutkijoista puhumattakaan. Kulttuurihistoriallisen uuden tutkimuksen aihepiiri on lähes täysin hyödyntämättä, mutta sen anti mahdollistaa lukemattomia raikkaita tutkimuskohteita, jotka voivat paljastaa uusia näkökulmia talonpoikaisesta sukupuolisuudesta sekä eksotismista, jota oudoksuttu naimattomuus talonpoikaisyhteiskunnassa edusti. Kolonialismin jälkimainingeissa vellova länsimainen maahanmuuttokeskustelukin saattaisi aueta uudella tavalla, jos ymmärtäisimme syvemmin menneisyyden tapoja käsitellä toiseutta yhteisössä.

LÄHDELUETTELO

Arkistolähteet:

SKS: Suomalaisen Kirjallisuuden seuran kansanrunousarkisto

MV: Museovirasto

SKS, H.A. Reinholm MV35-42:3. 261. Turku

SKS, H.A.Reinholm 7:38. Sääksmäki.

SKS, A.O.Heikel: Ritvalan helkatansseja ja leikkejä Sääksmäellä. Uusi Suometar 1881 n:o 168.

SKS, Hugo Hörtsänä 661. 1953. < A.Aronen. Orivesi

SKS, H.A.Reinholm MV 35-42:4. 385 f). Tampereen seutu

SKS, H.A.Reinholm MV 35-42:3. 24. Pusula

SKS, H.A.Reinholm MV 35-42:4. 385 b). Vihti

SKS, H.A.Reinholm MV 35-42:4. 385 c). Ulvila

SKS, Toivo Salonen 252. 1902. Sahalahti

SKS, H.A.Reinholm MV 35-42:3. 256. Lampis

SKS, H.A.Reinholm MV 35-42:3. 246. Nastola

SKS, Hausjärvi. Anni Collan 91. 1908. < Maria Hört, joka oppi sen noin 1842. Hausjärvi

SKS, H.A.Reinholm MV 35-42:3. 254. Längelmäki

SKS, Rautalampi. Asko Pulkkinen 214. 1914 < Aatu Jalkanen, n. 70v.

SKS, H.A.Reinholm MV 35-42:4. 385 e). Sääksmäki.

SKS, H.A.Reinholm MV 35-42:3. 260. Sääksmäki

SKS, H. A. Reinholm MV 35-24:3. 261

SKS, H. A. Reinholm MV 35-42:4. 41a) = 385a)

Painetut lähteet:

Bahtin, Mihail (2002) Francois Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like.

Butler, Judith (2006) Hankala sukupuoli (alkuteos: Gender Trouble 1990). Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

- Cowan, Jane K. (1990) *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Douglas, Mary (2000) *Puhtaus ja vaara, Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Hanna, Judith Lynne (1979) *To Dance is Human, A Theory of Nonverbal Communication*. Chigago: Chigago University Press.
- Hoppu, Petri (1999) *Symbolien ja sanattomuuden tanssi, Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan*. Vammala: SKS.
- Hoppu, Petri (2006) *Ryssää ja mustalaista*. Teoksessa Petri Hoppu (toim.) *Suomen kansan oudot tanssit*. Helsinki: Kansanmusiikin ja tanssin edistämiskeskus, 24-29.
- Hoppu, Petri (2006) *Suomalainen tanssikulttuuri ja vanhimmat tanssimuodot*. Teoksessa Anneli Asplund & Petri Hoppu & Heikki Laitinen & Timo Leisiö & Hannu Saha & Simo Westerholm: *Suomen musiikin historia - Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Huhtala, Liisi (1996) *Arkiveisuus kirjallisuuden tutkimuksen näkökulmasta*. Teoksessa Tuija Laine (toim.) *Kirjahistoria*. Helsinki: SKS.
- Kaivola-Bregenhøj, Annikki (1988) *Kertomus ja kerronta*. Helsinki: SKS.
- Kaskisaari, Marja (2000) *Kyseenalaiset subjektit*. Jyväskylä: SoPhi.
- Kauppinen, Petri (2006) *Improvisaatiota sisältävät paritanssit*. Teoksessa Petri Hoppu (toim.) *Suomen kansan oudot tanssit*. Helsinki: Kansanmusiikin ja tanssin edistämiskeskus, 15-23.
- Knuuttila, Seppo (1992) *Kansanhuumorin mieli - Kaskut maailmankuvan aineksina*. Helsinki: SKS.
- Knuuttila, Seppo (1994) *Tyhmän kansan teoria, Näkökulmia menneestä tulevaan*. Helsinki: SKS.
- Laine, Tuija (1997) *Arkiveisut*. Teoksessa Tuija Laine (toim.) *Vanhimman suomalaisen kirjallisuuden käsikirja*. Helsinki: SKS.
- Laukkanen, Anu (2003) *Luonnollista liikettä, epäsopivia asentoja*, teoksessa Helena Saarikoski (toim.) *Tanssi, tanssi*. Helsinki: SKS.
- Leisiö, Timo (1992) *Rituaali ja tanssi, Antropologinen näkökulma*. *Musiikin suunta* 14(4), 2-30.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Lloyd, Moya (1999) *Performativity, Parody, Politics*. Teoksessa Vikki Bell (toim.) *Performativity and Belonging*, Sage Publications, 195-213.

- Meinander, Henrik (2001) Paikallisjuhlasta kansallisperinteeksi. Aamulehti 5.6.2001. Alakerta.
- Mero, Piia (1995) Ruudun takaa, Kulttuurin kuvia Etelä-Italiassa. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Pohjola-Vilkuna, Kirsi (1995) Eros kylässä - Maaseudun luvaton seksuaalisuus vuosisadan vaihteessa. Helsinki: SKS.
- Polhemus, Ted (1993) Dance, Gender, and Culture. Teoksessa Helen Thomas (toim.) Dance, Gender, and Culture. London: Macmillan, 3-15.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa (toim.) (1977) Tanhuvakka. Porvoo: WSOY.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa (1992) Rituaalitanssit Suomessa, Musiikin suunta 14(4), 62-69.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa (1997) Uusi Tanhuvakka. Helsinki: SKY.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa & Kari, Jaana (2003) Vanhaapiikaa. Friiti 4/03.
- Suomen sanojen alkuperä, Etymologinen sanakirja, osa I (2001). Helsinki: SKS & Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Suomen sanojen alkuperä, Etymologinen sanakirja, osa II (1995). Helsinki: SKS & Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Thomas, Helen (1993) An-other Voice: Young Women Dancing and Talking. Teoksessa Dance, Gender, and Culture. London: Macmillan, 69-93.
- Valonen, Niilo & Vuoristo Osmo (1994) Suomen kansanrakennukset. Helsinki: Museovirasto.
- Välipakka, Inka (2003) Tanssien sanat - Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Väättäin Hanna (2003) Rumbasta rampaan - Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa. Turku: Åbo Akademis förlag.

Painamattomat lähteet:

- Aronen, Juha-Matti (2000) Kangasalan tanssit - Tutkimus läntisen Sisä-Suomen kansanomaisista tansseista 1700-luvun lopusta toiseen maailmansotaan. Pro gradu-tutkielma, Helsingin yliopiston Kulttuurien tutkimuksen laitos, toukokuu 2000.

Internet:

- Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kotisivu. <http://www.finlit.fi>. Viitattu: 08.04.2003

Liite 1

Vanha piika -tanssin toisintojen alkuperät

KERÄÄJÄ	PAIKKAKUNNAT	VUOSILUVUT	INFORMANTIT / LÄHDE	TANSSINIMI
H. A. Reinholm	Turku	1817	Univ.Fennica	Voi, minua ja piikaa
	Pöytyä & Sääksmäki			Vanhaa piikaa
	Ulvila			Vanhapiikaa
	Tampereen tienoo			Vanhapiika
	Pusula			Vanha piika
	Längelmäki			Vanhaapiikaa
	Sääksmäki			Vanha-piikaa
	Vihti			Vanhaa piikaa
	Sääksmäki			
	Lampis			Vanhaa piikaa
	Nastola			Vanhapiikaa
	Rautalampi			
	Uusikirkko			Voi, petit
O. A. J. Carlenius	Sääksmäki			Vanhaa piikaa
A. Aronen	Orivesi	1953	Hugo Hörtsänä	Vanhaa Piikaa
Anni Collan	Hausjärvi	1908	Maria Hört	Vanha piika
A. O. Heikel	Sääksmäki	1881		Vanha piika
Asko Pulkkinen	Rautalampi	1914	Aatu Jalkanen	Vanhoon piikoo
K. Collan	Enon Taipale, Kaltimo sekä Ilomantsi, Ryökkylä	1854		Vanha Piika
Toivo Salonen	Sahalahti	1902		Vanhaa piikaa
	Sahalahti	1903		Vanhaa piikaa
	Kuhmalahti	1903		Vanha piika
	Längelmäki	1903		Vanha piika
	Kuorevesi	1903		Vanhaa piikaa
	Jämsä	1903		Vanhaa piikaa
	Korpilahti	1903		Vanha piika
	Kuhmoinen	1903		Vanhaa piikaa
	Luopioinen	1911-12		Vanhaa piikaa
	Hauho	1911-12		Vanhaa piikaa
	Rautalampi, Petäjävesi, Laukaa, Sumiainen, Konginkangas, Viitasaari, Pihtipudas,			

	Kivijärvi, Karstula, Saarijärvi, Uurainen			
--	--	--	--	--