

Saku Tonteri

RIVITANSSI YHTEISÖLLISENÄ ILMIÖNÄ

Rivitanssin historia, muutos ja nykymuoto Suomessa

RIVITANSSI YHTEISÖLLISENÄ ILMIONÄ

Rivitanssin historia, muutos ja nykymuoto Suomessa

Saku Tonteri
Opinnäytetyö
Kevät 2018
Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma

Tekijä(t): Saku Tonteri

Opinnäytetyön nimi: Rivitanssi yhteisöllisenä ilmiönä

Työn ohjaaja: Anni Heikkinen, Petri Hoppu

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2018

Sivumäärä: 36

Tämä työ on Oulun ammattikorkeakoululle keväällä 2018 tehty opinnäytetyö. Tutkimuksen kohteena on rivitanssin historia, muutos ja nykymuoto Suomessa. Tutkin rivitanssia yhteisöllisyyden näkökulmasta. Tavoitteeni oli tutkia rivitanssia yhteisöllisenä ilmiönä suomalaisessa tanssin kentässä ja selvittää rivitanssin käsitettä. Tarkoituksena oli kartoittaa sen olomuotoa ja kehittymisen kulkua.

Tutkimus on kvalitatiivinen ja tutkimusmenetelminä käytin teemahaastattelua sekä kirjallisuuden tutkimusta. Rivitanssista Suomessa on kirjoitettu hyvin vähän, minkä takia valitsin teemahaastatteluihin kaksi Suomen rivitanssikentän pitkän ajan vaikuttajaa. Näin sain ensikäden tietoa suomalaisten rivitanssivaikuttajien kokemuksista sekä rivitanssin historiasta ja kehityksestä Suomessa. Käytin lähteenä kirjallisuutta rivitanssin historiasta Pohjois-Amerikassa sekä yhteisöllisestä tanssista.

Rivitanssi on ensisijaisesti sosiaalinen tanssin muoto. Sen aloittamisen helppous ja lajin monipuolisuus kiehtoo harrastajia. Rivitanssi on kuitenkin edelleen sidoksissa kantrikulttuuriin, mikä aiheuttaa ennakkoluuloja ja siten vähentää harrastajamäärää. Rivitanssissa yhteisön merkitys oli sen alkuaikoina suurempi kuin nykyisin, kun rivitanssia harrastetaan muistakin kuin sosiaalisista syistä. Rivitanssi on jatkuvasti muuttuva ja kehittyvä tanssilaji, jolla on potentiaalia kasvattaa harrastajamääräänsä Suomessa.

Jatkotutkimuksessa voisi tarkastella tarkemmin estetiikan ja tekniikan muutosta rivitanssissa. Tähän voisi hyödyntää jo olemassa olevaa virtuaalista materiaalia, kuten videoita ja ylös kirjoitettuja tansseja.

Asiasanat: kantritanssi, rivitanssi, yhteisöllinen tanssi, yhteisöllisyys

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Dance Education

Author: Saku Tonteri

Title of thesis: Line Dance as Communality Phenomenon

Supervisors: Anni Heikkinen, Petri Hoppu

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2018 Number of pages: 36

The subject of this study was the history, change and current form of line dance in Finland. Line dance is studied from a communality point of view. The aim was to study line dance as a communality phenomenon in Finland and to clarify the concept of line dance. The purpose was to survey its form and development.

This thesis was a qualitative study and as a research method was used theme interview and literature. There is very little written information of line dance in Finland and therefore it was chosen two Finnish line dance instructors who have influenced the field for decades for an interview. This way it was gained firsthand knowledge of the experiences of these line dance instructors as well as the history and development of line dance in Finland. The literature used included the history of line dance in Northern America and dance in communities.

First of all, line dance is a social form of dance. The easiness to begin dancing and the diversity of the dance form fascinate the people dancing it. However, line dance is still strongly linked to country culture which creates preconceptions and decreases the number of people wanting to try it out. In the early days of line dance the role of the community was more important for the dancers than now since the reasons to begin dancing have changed into more than just social reasons. Line dance is continuously changing and evolving which gives it potential to be recognized by the major population again.

Considering more precisely the change in aesthetics and technique in line dance could be interesting to study more in the future. This could be accomplished by using the existing virtual material such as videos and dances which have been written down.

Keywords: communality, country dance, dancing communities, line dance

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -MENETELMÄT	7
	2.1 Tutkimuskysymykset	7
	2.2 Tutkimusmenetelmät	7
	2.3 Tutkimus ja lähdeaineisto	8
3	YHTEISÖLLINEN TANSSI	9
	3.1 Tanssiva yhteisö ja taide yhteisöissä	9
	3.2 Estetiikka osana yhteisöä ja taidetta	11
	3.3 Tekniikka estetiikan kehollistajana	12
4	RIVITANSSIN HISTORIAA.....	14
	4.1 Kontratanssi, kantritanssi ja rivotanssi.....	14
	4.2 Rivotanssin historiaa Suomessa.....	17
5	HAASTATTELUT.....	18
	5.1 Haastateltavien kokemukset rivotanssin alkutaipaleesta Suomessa	18
	5.2 Rivotanssiohjaajan ja -yhteisön rooli	19
	5.3 Rivotanssi lajina.....	22
6	POHDINTA	27
	6.1 Tanssiva rivotanssiyhteisö ja yhteisöllisyys rivotanssissa.....	27
	6.2 Estetiikka osana rivotanssia ja rivotanssiyhteisöä	28
	6.3 Tekniikka osana rivotanssin estetiikkaa.....	29
	6.4 Tutkimuksen validiteetti ja oman toiminnan reflektointi.....	30
7	PÄÄTELMÄT	31
	7.1 Rivotanssi ilmiönä.....	31
	7.2 Rivotanssiyhteisö muuttuvana ilmiönä.....	32
	7.3 Rivotanssi Suomessa	33
	7.4 Yhteenveto	33
	LÄHTEET.....	35

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni Oulun ammattikorkeakoulusta tanssinopettajan tutkinto-ohjelmasta on etnografinen eli laadullinen tutkimus Yhdysvalloista peräisin olevasta rivitanssin rantautumisesta ja muuttamisesta Suomen tanssin kenttään. Työni keskittyy tarkastelemaan etenkin 1990-lukua ja 2000-lukua, jolloin rivitanssin mielletään rantautuneen Suomeen ja hakeneen paikkaansa yhteiskunnassamme. Tavoitteeni on tutkia rivitanssia yhteisöllisenä ilmiönä Suomalaisessa tanssin kentässä. Tarkoituksena on kartoittaa sen olomuotoa ja kehittymisen kulkua. Tavoitteeni on selventää rivitanssin käsitettä.

Olen reilun kymmenen vuoden verran itse harrastanut rivitanssia, niin sosiaalisena tanssiharrastuksena, esiintyen, kuin myös keskittyen kilpatoimintaan. Olen toiminut koko harrastukseni ajan rivitanssiyhdistys Country Heels and Toes ry:n jäsenenä. Haluankin kiittää yhdistyksen mahdollistamasta monipuolisesta harrastamismahdollisuudesta. Olen toiminut sekä tanssijana että ohjaajana. Tutkimuslähtökohtani on siten hyvin subjektiivinen. Rakennan työni omien kokemusten, kirjallisuuden, internetin ja haastatteluiden pohjalta. Haastattelin kahta Suomen rivitanssikulttuurin vahvasti vaikuttanutta sekä vaikuttavaa pioneeria.

Aihe on mielestäni erityinen, koska rivitanssi on marginaalinen tanssilaji suhteessa Suomen koko tanssikenttään. Aiheesta ei löydy paljoakaan tutkittua tietoa. Koen rivitanssin kantavan vahvaa stereotyyppistä mielikuvaa, joka mielestäni ei täysin kuvasta lajin kokonaisuutta. Rivitanssin lähempi tarkastelu on täten aiheellista ja itselleni tärkeää.

2 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -MENETELMÄT

Tässä luvussa kerron tutkimuskysymyksistäni ja lähtökohdistani tutkimustyön tekemiselle. Aukaisen valintojani tutkimusmenetelmien suhteen ja kuvaan lyhyesti niiden käyttötarkoituksen ja tavoitteen. Kerron aiheeni tutkimushistoriaa.

2.1 Tutkimuskysymykset

Valitessani rivitanssin aihepiirikseni, aloin miettimään tutkimuksen kohdennusta. Ongelmaksi kuitenkin muodostui, ettei rivitanssista ole hirveästi tutkittua tietoa. Päätin siis suunnata tutkimukseni määrittämään rivitanssin olomuotoa. Tutkimuskysymyksiksi muodostuivat seuraavat kysymykset:

Mitä rivitanssi on?

Kuinka rivitanssi on rantautunut Suomeen?

Kuinka rivitanssi on muuttunut Suomessa vuosituhaten vaihteessa?

Millaisia ovat rivitanssiyhteisön roolit?

Miten ne ovat muuttuneet vuosien varrella?

Näiden kysymysten avulla pyrin tuomaan rivitanssia tutummaksi ihmisille, joille rivitanssi on tuntematon. Pyrin selkeyttämään rivitanssin historiaa itselleni, jotta voin toimia ammattitaitoisempana pedagogina tulevassa opetuksessani. Tavoitteeni on lisäksi ymmärtää paremmin rivitanssiyhteisöä, jotta voin soveltaa opetustani yhteisölle sopivammaksi. Hypoteesini on, että rivitanssi on kokenut muutosta sen olemassaolon aikana Suomessa.

2.2 Tutkimusmenetelmät

Hyödynnän empiiristä lähtökohtaa tutkimuksessani, eli kerään konkreettisia havaintoja tutkimusaiheesta ja analysoin sitä (Jyväskylän yliopisto 2015, viitattu 27.3.2018). Tässä tutkimuksessa kerättyä aineistona toimivat tutkimushaastattelut, joissa tuon esiin haastattelemini henkilöiden kokemuksia. Tutkimuksesta tekee kvalitatiivisen eli laadullisen se, että tutkimusaineisto on kokemuspohjaista ihmisten elämisen ilmiöiden havainnointia (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, viitattu 27.3.2018).

Tutkimushaastattelun tavoitteena on saada tietoa haastateltavalta, joka edes auttaa tutkimusta. Tieto koostuu ajatuksista, käsityksistä, kokemuksista ja tunteista. Tiedon keruu voi olla epäsuoraa tai suoraa. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 41). Minä lähestyin tutkimuksessani suorasti toteuttaessani keskustelupohjaisen teemahaastattelun haastateltaville.

Haastattelulla ja vuorovaikutteisella keskustelulla on paljon yhteistä. Haastattelu voidaankin mieltää keskusteluksi, jolla on jokin ennalta tiedossa oleva päämäärä. Molemmissa, sekä haastattelussa että keskustelussa on osana kielellinen ja ei-kielellinen kommunikaatio. Näiden välityksellä välittyvät ajatukset, asenteet, mielipiteet, tiedot ja taidot. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 41). Molemmissa haastatteluissa keskustelu laajeni haastatteluaihion ulkopuolelle. Tämän myötä sain myös itselleni uutta tietoa, jota en osannut haastatteluja suunnitellessani ajatella.

2.3 Tutkimus ja lähdeaineisto

Rivitanssista kirjoitetun materiaalin vähäisyyden takia päädyin valitsemaan haastattelun tutkimukseni tueksi. Valitsin haastateltavakseni kaksi Suomen rivitanssientällä pitkään ja vahvasti vaikuttanutta tanssin tekijää. Näin sain ensikäden tietoa suomalaisen rivitanssin historiasta ja kehityksestä. Lisäksi käytin lähteenä aiempaa kirjoitettua tietoa rivitanssista. Kirjallisuutta löytyi jonkin verran rivitanssin historiasta, mutta se käsitti lähinnä historian Pohjois-Amerikassa. Koska rivitanssia Suomessa ei ole tutkittu, suomalaisen rivitanssin historiasta kerätyt tiedot on haastateltavien omien kokemusten ja suomalaisten rivitanssiseurojen lyhyiden kuvausten perusteella koostettu. Tutustuin kirjallisuuteen yhteisöllisestä tanssista voidakseni kertoa rivitanssista yhteisöllisenä ilmiönä.

Teemahaastattelu johdattelee haastattelun kulkua, mutta antaa haastateltavalle ja haastattelijalle mahdollisuuden ajautua laajempaan keskusteluun. Tällä tavoin haastateltava voi kertoa asioita, joita haastattelija ei ole ottanut huomioon sekä antaa haastattelijalle tilaisuuden syventyä haastateltavan kokemuksiin ja esiin tuomiin aiheisiin. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 47.) Tähän tutkimukseen haastattelut toteutettiin Helsingissä joulukuussa 2017.

3 YHTEISÖLLINEN TANSSI

Tässä luvussa paneudun tanssiin ja taiteeseen, taiteen estetiikkaan ja sen merkitykseen yhteisöissä sekä tanssin tekniikkaan ja sen yhteyteen tanssin tallentamisessa ja yhteisöjen analysoinnissa. Tanssi on osa kulttuuria ja edistää yhteisön laajempaa ajattelua. Kaiken muun taiteen lailla tanssi sisältyy sosiaalisiin järjestelmiin eli yhteisöihin, ja niin ollen se on olemassa ekonomisissa ja poliittisissa rakenteissa. Tanssi muodostuu sen tekijöiden ja katsojien ajatuksista, tekniikoista ja instituutioista. Kuten kaikki taide, tanssi on sekä esteettistä että sosiaalista. Tästä näkökulmasta katsottuna tanssiesitys on aina myös kulttuurin esitys. Tanssi muodostaa tarkoituksen ja toiminnan ollen kaiken kulttuurin lailla moniäänistä ja joustavaa. Tanssi voi luoda suhteita yksilöiden ja yhteisöjen välille. Se voi ilmentää sellaisia tilallisia kuvioita tai ilmaisuja, jotka koetaan esteettisiksi. Lisäksi tanssi voi olla jäseneltyä ja teknistä: se hyödyntää rytmiä, dynamiikkaa ja ajallista rakennetta, muovaa liikettä käyttäen hyväksi tilallista suunnittelua, volyyymia, painoa ja tekstuuria. (Novack 1990, 13–15.)

3.1 Tanssiva yhteisö ja taide yhteisöissä

Yhteisöt tanssivat. Tanssi kertoo olemassa olollaan sosiaalisesta voimasta, kulttuurisesta runoudesta ja viestinnällisestä rakenteesta, joka luo yhteisön sisällä jaettavaa identiteettiä, solidaarisuutta ja muistoja. (Hamera 2007, 1.) Tanssille ja kulttuurille ominaista on, että molempien määrittäminen konkreettisesti voi olla vaikeaa. Molempia yhdistää kuitenkin yhteisö: kulttuuri tarvitsee yhteisön, jossa se voi toteutua, eikä myöskään tanssia voi kovin helposti irrottaa sen sosiaalisesta ulottuvuudesta. Tanssi ei vain kuvasta yhteisön ja kulttuurin tapahtumia tai toimi tietynlaisena toimintana, vaan on itseilmaisun keinona usein oleellinen osa sosiaalisuutta. Tanssilla on potentiaali paljastaa henkilökohtaisen kokemuksen ja sosiaalisten suhteiden alueita, jotka jäävät pelkän verbaalisen keskustelun taakse piiloon. Tanssi luo tarkoitusta, mutta eri tavalla kuin puhe. Keholliset liikkeet antavat toiminnalle tulkinnallisen laadun, joka jättää pois sanalliset ilmaisut, mutta ei koskaan ole erillään kielellisten tekijöiden luonteesta, voimavaroista tai valmiuksista. (Neveu Kringelbach & Skinner 2018, 2.)

Tanssi yhdistää ihmisiä yhteisöiksi, joilla ei tanssin ulkopuolella välttämättä ole juurikaan yhteistä. Niin ammattiesiintyminen kuin harrastustoimintakin toimivat hyvinä testialustoina sille, miten erot

sukupuolissa, seksuaalisuudessa, etnisessä taustassa, yhteiskuntaluokissa ja kulttuurissa toimivat suhteessa keskenään ja miten tanssi tuo ihmisiä yhteen. Molemmat alustat tarjoavat enemmänkin kuin yhteisöllisyyttä: tanssi paljastaa myös esteettisiä tiloja ja käytänteitä sosiaalisina ja kansankielisinä, paikkoina joissa osallistujat aktiivisesti kohtaavat ja sitoutuvat perinteeseen, auktoriteettiin, kehollisuuteen ja redusoimattomaan eroavaisuuteen. Tuloksena näistä kokeista toimii itse prosessi, ei mikään konkreettisesti mitattava asia. Tanssivat yhteisöt saavat vaikutteita tanssin tekemisestä, näkemisestä, oppimisesta, puhumisesta, kirjoittamisesta ja kuvittelemisesta. (Hamera 2007, 1–2.)

Yhdyskuntasuunnittelijat ja esiintymistutkijat näkevät nykyaikaisen suhteen esitysten ja kaupunkielämän välillä niin ekonomisena kuin väestötieteellisenäkin. Hamera hyödyntää Susan Bennettin kommenttia siitä, kuinka merkittävää on se, miten yleisö identifioi itsensä osaksi taiteen tilaa. Tämän väitteen laajuutta rajoittavat muutamat oletukset: merkittävän urbaanin taiteen tekeminen tapahtuu julkisten, kaupallisten tilojen sisällä tai lähellä. Uraanin taiteen arvo tulee tietynlaisen tuotteen luomisesta sen mukaan, miten osallistuja on tottunut kuluttamaan – yleisö on urbaanin taiteen ensisijainen kuluttaja ja edunsaaja. (Hamera 2007, 2.)

Nämä oletukset ovat järkeviä mutta ongelma ilmenee, kun mietitään miten, missä ja kenelle kaupunkitaide toimii. Tällöin taiteen muuntautumispotentiaali rajoittuu. Hamera viittaa Ash Aminin ja Nigel Thriftin *Cities* teoksessa (2002, 137) esitettyyn väitteeseen, että tämä ekonomisen ja väestötieteellisen näkökulma esiintymiseen ja yleisesti kaupungissa asumiseen korostaa toleranssin ja seurallisuuden tiloja ja mahdollisia kokoontumisia tietyissä tilaisuuksissa. Yhteisöjen uudet järjestelyt vaativat merkityksellisen ja toistuvan yhteyden kokemuksen muiden kanssa olemisesta ja elämisestä sekä jokapäiväisen fuusioitumisen kulttuureissa, joissa kulutetaan, nähdään, matkustetaan, eletään ja toimitaan. Se voi tarkoittaa tiettyä sitoutumista tiettyyn esiintyjään tai ensembleen lavalla. Se selkeästi sisältää päivittäisen sosiaalisen, emotionaalisen ja poliittisen työn, joka saa tanssin siirtymään lavalta osaksi muuta elämää. Näin ollen tulisi pohtia uudelleen tanssin estetiikkaa yleisesti osana jokapäiväistä elämää. (Hamera 2007, 2–3.)

3.2 Estetiikka osana yhteisöä ja taidetta

Estetiikka on luonnostaan yhteisöllistä. Sen ulkoiset ominaisuudet sekä taiteen ja tuotannon kuluksen ennakkoluulot ovat viestinnällistä valuuttaa taiteilijoiden, katsojien ja kriitikoiden välillä. Estetiikka sitoo taiteen tekijät, kuluttajat ja arvostelijat yhteen toimien perustana julkiselle ja yksityiselle keskustelulle taiteen relationaalisesta, poliittisesta ja affektiivisesta olemisesta. Estetiikka tarjoaa sanastoa sille, miten tutkia taiteen toimivuutta ja miten taide synnyttää tarkoituksen. (Hamera 2007, 3.) Estetiikka on kuitenkin aina subjektiivista ja kokemuksellista, koska estetiikan tarkastelua hallitsee vahva subjekti-objekti-suhde, jossa tarkkailijan subjektiivinen tunnetila määrittää taiteen estetiikkaa (Monni 2004, 66). Estetiikan käytänteet, arvot ja sanasto määrittävät ennen kaikkea sen, missä taide toimii ja tuottaa tarkoitusta sosiaalisessa ajassa ja paikassa. Estetiikka on kiinteä osa valmista taidetta, mutta myös niitä lukuisia toissijaisia yhteisöjä, jotka eivät koskaan saa jalansijaa parrasvaloissa. (Hamera 2007, 3.)

On ymmärrettävä, että kun estetiikka nähdään sen historiaan jättämästä jäljestä, on nähtävä myös, kuinka se elää tekijöidensä rutiineissa, naapurustoissa, aineellisissa mahdollisuuksissa sekä yksityisenä että julkisena. Estetiikan sosiaalinen työ on keskeistä erityisesti esityksissä, joissa luominen on tehty yhteisöllisesti ja kehollisesti ja kehollisuus ja yhteisöllisyys ovat sidoksissa tilaisuuden ulkoasuun. Tässä tapauksessa taiteen normit ja nautinnot on paljastettu tietyllä avoimuudella. Ne on kirjaimellisesti kehollistettu, omaksuttu ja kyseenalaistettu tiettyjen kehojen avulla tiettyssä paikassa tiettyyn aikaan. (Hamera 2007, 3). Tällaisissa tapauksissa estetiikkaa ei voida ajatella kaikkialla vallitsevana, ajattomana asiana, vaan se on sekoitettu valtaan, alistamiseen ja rajoittamiseen (Matthews & McWhirter 2003, xxvi), koska se herättää kysymyksen siitä, kuka saa luoda, kuluttaa, tuomita, sekä sosiaalisen epävarmuuden näiden oikeuksien sitomisesta yhteen (Hamera 2007, 3).

Hamera tuo esiin Arthur C. Danton (1983) esittämän väitteen siitä, että tavallisuudesta tehdään taidetta todeten, että esitysten estetiikka suhteessa tavanomaisuuteen ei ole yksiselitteinen. Hamera korjaa että estetiikan muoto on ennemminkin kiertävää. Esitykset yleensä muovautuvat niitä esittäessä. Kun yksilöt tai yhteisöt työstävät todellisuutta, hienoutta ja kauneutta esityksessä, he määrittävät itsensä uudelleen, usein kirjaimellisen kehollisesti. Myös läheisyyden mahdollisuudet uusiutuvat. Esiintyjät muovaavat aikaa ja paikkaa, ohjaavat tai määrittelevät uudelleen sukupuoli-normeja, muodostavat tapoja ilmentävät tai olla ilmentämättä henkilökohtaista ja kulttuurillista historiaa. He hyödyntävät taidetta, kuten tanssia, kuvaamaan sanoinkuvaamatonta, käsityksen ulkopuolelle jäävää mahdollisuutta hetkessä olemisesta. (Hamera 2007, 3–4.)

3.3 Tekniikka estetiikan kehollistajana

Tekniikka, joka voidaan mieltää taiteilijan taidoksi, on estetiikan perinteestä lähtöisin. Estetiikan mielletään ilmenevän muovattuna aineena ja valmistettuna tarvikkeena. Tämä muovattava aine tai ihmisen keho voidaan laskennallisin ja kausaalisin keinon muokata tehokkaaksi, tuottavaksi paikasta ja ajasta sekä lopulta materiaalista riippumattomaksi tekniikaksi. (Monni 2004, 213.)

Tanssissa tekniikka muotoilee estetiikkaa. Kun estetiikka on hyvin fyysinen, tekniikan jättämä leima on voimakas ja siihen kuuluvat vahvasti tietty sanasto, retoriikka ja rituaalit. Jos ajatellaan esityksen olevan paras katsaus läpi yhteisön esteettisen käsityksen, niin tanssi tuo sen selkeästi ja fokuroidusti esiin. Tanssijoille ajattomat estetiikat on sisällytetty rutiineihin päivittäisen itsekurin vaatimana tietynä tekniikkana. Tekniikka on sekä estetiikan elävä periaate että sisin epävarmuus, jota jokainen opettaja, koreografi ja esiintyjä muokkaa. Se on sekä johtaja että tekijä, hallitsija ja vapauttaja. Se vaatii toistuvuutta mutta samaan aikaan sen tulee kehittyä. Tekniikka koostuu kehollisesta tulkinnasta, mutta se on aina suhteessa yhteisöön. Tekniikka, kuten estetiikkakin, on käytännöllinen tutkimusväline, joka liittyy esiintyjät tiettyyn subjektiivisuuteen, historiaan ja käytänteisiin, mutta myös toisiinsa. Näiden yhteyksien avulla pystytään tutkimaan monimutkaisia suhteita tanssitekniikan ja yhteisöjen rakentumisen välillä. Tekniikka muokkaa tanssijan liikkeen puheeksi tarjoten yhteisen kielen, jonka kautta tutkia, kuvailla ja muokata yhteisöjä. Tekniikka on samanaikaisesti liikkeen sanakirja, kielioppi ja retoriikka. Se muodostaa sisäisiä ja ulkoisia suhteita samaan aikaan kun se muokkaa kehoja. (Hamera 2007, 4–5.)

Kehollisuuden ja kielen väliset suhteet esitetään joskus erityisinä, jopa ainutlaatuisina, tanssin toimiessa niiden rajapintana. Tämä oletamus kuitenkin ohittaa todellisuuden, jossa kaikki esiintyminen, myös tanssi, on sotkettu kieleen, lukemiseen, kirjoittamiseen, retoriikkaan ja ääneen. Askelilla ja asennoilla on nimet: on olemassa kirjoitettuja opetussuunnitelmia tanssin opettamiseen. Liikkeet kertovat tarinoita, joista osa on abstrakteja ja osa miimisiä. Liikettä myös opetetaan niin pyhien kuin arkistenkin tarinoiden kautta. (Hamera 2007, 5.)

Lukemisen ja kirjoittamisen protokollat on aluksi muodostettu tekniikassa itsessään. Ne ovat aktiivisia olleessaan kehollistettuna luokkatilassa, harjoitussalissa ja esityksessä. Ne ovat koodeja hallitsemaan ja standardisoimaan tanssiharjoituksia: missä on kehon keskusta, mitkä ovat keskeiset liikkeet ja asennot, mitä ovat sellaiset normit, joita ei saa rikkoa. Ne ilmentävät sitä, miten tekniikan kautta organisoituneet yhteisön jäsenet analysoivat ja ymmärtävät uudelleen määritettyjä kehojaan. Protokollat aktivoituvat uudelleen katsojien tulkitessa esiintyjien kehoja ja liikettä. Protokollat tekevät kehosta helposti luettavan ja ymmärrettävän ja mahdollistavat näin tulkinnan ja kritiikin. Kehon lukemisen ja kirjoittamisen protokollat ovat yhtä aikaa tulevaisuuden ja menneen katsomista. Tästä näkökulmasta katsottuna tekniikka on arkisto. (Hamera 2007, 6.) Tanssitekniikat kuljettavat tiedostamatonta viestiä liikkeen luomisen problematiikasta, jonka jokainen tekniikan kehittäjä on kohdannut ja ratkaissut. Tekniikoista näkyy tanssin yleinen kieli ja taustalle jää liikkeellisen tutkimuksen prosessi. (Monni 2004, 216.)

Tanssin historialliset tekniikat ovat aina yhteydessä siihen, miten ihmisen keho nähdään, miten keho, ihminen tai yhteiskuntajärjestelmä luodaan ja miten niitä hallitaan kehotekniikoiden avulla. Kehotekniikalla tarkoitetaan ihmisen kulttuurisidonnaista tapaa käyttää ja hallita kehoaan. Kehon kulttuurista aspektia määrittävät kehon hallinta ja koordinaatio, kehon kulttuurisesti, sosiologisesti ja historiallisesti määrittelevät tavat eli tyylit, kehon ulkoinen habitus, sekä kehon muokkautuminen asentojen ja tapojen mukaisesti. Tanssitekniikassa kysymys ei olekaan vain se, miten tanssitekniikka asettaa tanssin ja tanssijan kehon vaan myös se, miten kehotekniikat asettavat ihmisen. Kaikki kehotekniikan aspektit ovat löydettävissä myös estetiikan perinteen sisäisistä tanssitekniikan tyyleistä. (Monni 2004, 214.)

Rivitanssi tapahtuu yhteisöissä ja tuo yhteen ihmisiä, joilla ei välttämättä ole tanssin ulkopuolella mitään yhteistä. Se kuvastaa yhteisöjen historiaa ja esteettisiä käsityksiä tanssin kautta, luo merkityksiä ja toimii yhteisöjen jäsenten henkilökohtaisena ilmaisumuotona. Jokaisella rivitanssiyhteisöllä on oma esteettinen käsityksensä, joka on kuitenkin sidonnainen julkiseen kulttuuriin sekä yhteiskunnallisiin normeihin ja rajoitteisiin. Sidonnaisuus julkiseen kulttuuriin antaa rivitanssin katsojille mahdollisuuden ymmärtää tanssia paremmin, mutta myös tehdä tulkintoja yhteisöstä. Myös rivitanssin tekniikka muotoilee sen estetiikkaa paljastaen yhteisön historiaa. Rivitanssin kieli auttaa yhteisöjen jäseniä ja myös ulkopuolisia tanssin tekijöitä määrittelemään ja standardisoimaan sen oleellisimpia asioita.

4 RIVITANSSIN HISTORIAA

Olennaista tutkimuksen ymmärtämisen kannalta on käsittää rivitanssin muovautumisen lähtökohdat sekä sidonnaisuus Suomeen. Tässä luvussa erittelen rivitanssin historiaa kontratanssin ja kantritanssin kautta. Rivitanssin eroaminen kontra- ja kantritanssista omaksi tanssilajikseen ei ole tarkasti tiedossa. Kontratanssi, kantritanssi ja rivitanssi elävät kulttuurillisesti sidoksissa toisiinsa, mutta ne voidaan lukea omiksi tanssilajeikseen.

4.1 Kontratanssi, kantritanssi ja rivitanssi

Kantritanssiksi mielletään Pohjois-Amerikassa syntynyt tanssin muoto. Kantritanssi muodostui siirtokuntien myötä 1600- ja 1700-lukujen sekä 1800-luvun siirtolaisten kulttuurien sekoittuessa, kun muualta maailmasta, etenkin Euroopasta muutti ihmisiä uuden elämän toivossa Pohjois-Amerikkaan. Englantilaisten, irlantilaisten ja saksalaisten muuttajien ymmärretään tuoneen mukanaan karrilli, menuetti ja polkka. Näitä tansseja voidaan pitää osana perustaa kantritanssin muodostumiselle. 1800-luvun valtavassa siirtolaisten muutossa amerikkalainen kontratanssimuoto syntyi. (Driver 2000, 216–217.)

Kontratanssi luetaan kansantansseihin, joihin kuuluu useita eri tyyliä. Kontratanssiksi ei voida määrittellä vain yhtä ainoa muotoa, vaan sen ominaispiirteisiin kuuluu, että se on elänyt vuosikatojen ja sukupolvien aikana tanssijoiden tarpeen mukana. 1700-luvun puoleen väliin mennessä kantritanssit oli kansan kielessä jo synonyymi ilmaisuille "progressive longways formation" ja "longways for as many as will" eli rivissä tapahtuville maalaistansseille. Tanssien neliö- ja piirimuodostelmat olivat hävinneet muodin mukana. 1780-luvusta eteenpäin pohjoisamerikkalaiset kutsuivat sekä alun perin englantilaisia maalaistansseja että kontratansseja yhteisnimityksellä kontratanssit. (Hast 1993, 21–32.)

1800-luvulla työläisiä matkusti halki Pohjois-Amerikan töiden perässä. Tämän suuren muuttoaallon mukana matkustavat yhteisöt viihtyivät matkalla laulaen, soittaen ja tanssien siirtäen kantritanssikulttuurin länteen. Tämän maantieteellisen siirtymän aikana laji päätyi rivimuodostelmaansa. (Driver 2000, 216–217; Nurminen 1994, 8). Tuohon aikaan rivitanssit olivat paikallisia ilmiöitä. Sovit

askelsarjat kulkivat perimätietona sanallisesti ja lihasmuistiin opittuina. Tavan mukaisesti illanvietossa joku otti roolikseen nimikkeen ”caller”, jonka tehtävään kuului askelsarjojen ennalta huutaminen, jotta uudetkin tanssijat pysyivät mukana tanssissa (Nurminen 1994, 8). Tämä mahdollisti yhteisen illanvieton tanssien kaikille halukkaille. Miellän ”caller”-henkilön ohjaajaa vastaavaksi henkilöksi.

1800-luvulla kontratanssien suosio hiipui erityisesti kaupunkikeskitymissä ja rikkaan väestön keskuudessa johtuen paritanssien tulemisesta muotiin. Esimerkiksi valssi ja polkka syrjäyttivät kontratanssit kaupungeissa (Hast 1993, 21–32). 1800-luvun loppupuolella Euroopassa pyrittiin kuitenkin säilyttämään alkuperäiset kansantanssit ja etsittiin kuumeisesti niiden osajia, kun taas Pohjois-Amerikassa eli vahvana vastakkainen liike, joka pyrki tuomaan eurooppalaisia kansantansseja kaikkien tietoisuuteen sen sijaan, että olisi etsinyt omien kansantanssiensa juuria (Foster Damon 1952, 88–92). Kontratanssit liitettiin tähän niin sanottuun neliötanssien liikkeeseen (Hast 1993, 21–32).

Kantritanssi eli nimensä mukaisesti maaseuduilla kyläyhteisöissä. 1920-luvulla aikansa suuri vaikuttaja Henry Ford lanseerasi ”square dance revival” -ohjelman, joka perustui valtamedian, radion, sanomalehtien ja kirjojen, voimaan. Ohjelman tarkoituksena oli nostaa neliö- ja kontratanssien, sekä Fordille henkilökohtaisesti tärkeän viulunsoiton suosiota. Ohjelmaa pidetään vastaiskuna 1920-luvun nousseille muoti-ilmiöille, kuten charlestonille, jazzille ja tangolle. Ford pyrki tuomaan perinteisen kulttuurin jälleen muotiin, mikä osoittautui erityisen hyödylliseksi kantrimusiikille. Ohjelmaa vastasi Benjamin Lovett työryhmineen. (Hast 1993, 21–32.)

1930-luvulla coloradolainen tanssinopettaja Lloyd Shaw, joka oli opettanut yläkouluikäisille oppilailleen perinteisiä eurooppalaisia tansseja, kiinnostui vanhoista cowboy-tyylisistä tansseista ja alkoi opettaa niitä oppilailleen. Oppilaiden esitykset saivat laajan kiinnostuksen leviämään maaseudulla, ja Shaw päätyi julkaisemaan aiheesta jopa kirjan. Toinen maailmansota kuitenkin yhdisti maaseudun ja kaupungin mielipiteet tansseista jälleen yhtenäisiksi ja kontratanssit nousivat uuteen suosioon. (Foster Damon 1952, 96–98.) Vuoteen 1948 mennessä oli julkaistu jo viisi Hollywood-elokuvaa, joissa voi nähdä osia neliötansseista. Eteläinen Kalifornia olikin tanssien kehittymiselle tärkeä maantieteellinen alue. Suosion kasvettua neliötansseissa alettiin organisoitua paremmin. (Hast 1993, 21–31.) 1970-luvulla kontratanssit alkoivat jälleen erottua erillisenä tyylinä neliötansseista. Muutoksen aikaan harrastajakunta koostui lähinnä nuorista, valkoisista ihmisistä. Vuoden

1992 jälkeen kontratanssit ovat muuttuneet selvästi varttuneemman väestön harrastukseksi. (Hast 1993, 21–32.)

Kun pohjoisamerikkalaiset tulivat tietoisemmiksi omista kansantansseistaan, kävi ilmi, että jokaisella pienellä yhteisöllään oli omanlaisensa tapa tanssia. Kulttuuri oli siis vahvasti elossa, mikä merkitsi jatkuvaa kehitystä. Yhteisöjen eri tyylit voidaan jakaa karkeasti kolmeen alaluokkaan: eteläiseen, koilliseen ja läntiseen tyyliin. Eteläiselle tyylille ominaista ovat piirimuodostelmat ja juoksevat askelet. Koillisen tanssit perustuvat swing-liikkeelle ja ovat edelleen hyvin edustettuina eri seuroilla koillisessa Pohjois-Amerikassa. Lännessä tanssit ovat nopeampia ja monimutkaisempia. (Foster Damon 1952, 96–98.)

On vaikea sanoa täsmällisesti, milloin rivitanssi erosi neliö- ja kontratansseista omaksi tanssilajikseen, koska sen kirjoitettua historiaa on vähän. Rivitanssin rivimuodostelma ja tanssiminen rivissä yksin olematta fyysisessä kontaktissa toiseen tanssijaan voidaan kuitenkin jäljittää 1800-luvun kontratansseihin. Rivitanssi, kuten USA muutenkin, onkin sulatusuuni, jossa eri kulttuurit ovat vaikuttaneet toisiinsa luoden täysin uuden tanssin muodon. (Walker 2005, viitattu 13.1.2018.) Ensimmäiset rivitanssin nimellä kulkevat tanssit olivat vasta 1980-luvulla tunnetuksi tulleet Tush Push ja Four Corners. Tätä ennen kuitenkin jo 1900-luvun alkupuolella Broadwayn koreografioista voi löytää rivitanssimaisia elementtejä ja 1940- ja 1950-luvuilla jotkut kontratanssit alkoivat jo selvästi muistuttaa nykypäivän rivitansseja. Näitä tansseja olivat esimerkiksi The Stroll ja Hully Gully. (Powell 2003, viitattu 13.1.2018.) Elokuvakulttuurilla oli myös valtava vaikutus rivitanssin kehitykseen erityisesti 1970-luvun diskon aikakaudella. Rivitansseja tanssittiin jo kantrikubeilla ympäri maan, mutta elokuvat kuten Saturday Night Fever vuonna 1977, Urban Cowboy 1980 ja Grease 1992 toivat rivitanssin kaikkien tietoisuuteen. Näiden elokuvien pääroolissa toiminut John Travolta lukeutuu tämän ajan suurimpiin tähtiin Hollywoodissa. Tunnettavuutensa takia hänen roolinsa on merkittävästi vaikuttanut katsojien mielipiteisiin niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassakin. Suurimpana yksittäisenä rivitanssin esiintuojana voidaan kuitenkin pitää Billy Ray Cyrusin kantrikappaletta Achy Breaky Heart, joka valtavalla suosiollaan sai yleisöjen massat tanssimaan rivitanssia kantrimusiikkiin. (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017; DancePoise 2018, viitattu 13.1.2018.)

Achy Breaky Heartin myötä rivitanssi alettiin vahvasti liittää nimenomaan kantri-tyyliin musiikkiin. 1990-luvun puolivälin jälkeen rivitanssi alkoi kuitenkin tehdä eroaan tähän musiikkityyliin (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017; Powell 2003, viitattu 13.1.2018). Noin vuodesta 1999 lähtien rivitanssin

koreografioita on voinut etsiä internetistä erilaisilta rivitanssille omistautuneilta nettisivuilta (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017). 2000-luvulla rivitanssia on alettu kantrimusiikin lisäksi tanssia lähes mihin tahansa eri musiikkityyleihin. (Powell 2003, viitattu 13.1.2018.)

4.2 Rivitanssin historiaa Suomessa

Suomeen rivitanssi levisi kahta reittiä (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017). Leitzinger muistelee myös kolmatta väylää rivitanssin rantautumisväylää ilmeisesti Turun kautta (Leitzinger, haastattelu 29.12.2017). Yleisesti rivitanssin Suomeen tuojana pidetään Mika Nurmista, joka oli tutustunut lajiin Kanadassa ja toi sen Suomeen aloittaen country-iltamat Nashville Country Cafe -nimisessä ravintolassa Helsingissä. Pian tämän jälkeen Nurminen perusti Wild West Country Dancers -ryhmän, joka oli ensimmäinen suomalainen rivitanssiryhmä. (Nurminen 1994, 3.) Nurminen järjesti rivitanssiopetusta pääkaupunkiseudulla ja vei sitä eteenpäin Turkuun, Kymenlaaksoon ja Tampereen seudulle. Samoihin aikoihin Ouluun muodostui oma rivitanssiyhteisö, täysin tietämättömänä Etelä-Suomen tapahtumista. Oululainen Mari Vähäkuopus oli tutustunut rivitanssiin Hollannissa ja tuonut sen mukanaan Suomeen vuonna 1995. Vähäkuopus perusti Ouluun North-Hill Country Dancers -yhdistyksen vuonna 1997. (North-Hill Country Dancers, viitattu 25.4.2018.) Tämän vuoksi oululainen rivitanssi oli aluksi hyvin erilaista kuin muualla Suomessa tanssittu rivitanssi. Yhteisöt kuitenkin laajenivat ympäri Suomen ja sekoittuivat jo 1990-luvun puolella. (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017.)

Suomalaisessa rivitanssissa suuria muutoksia tapahtui vuosien 1999 ja 2004 välillä, kun rivitanssiin tuli mukaan kilpailutoiminta, uusi musiikkityyli ja suomalaisten rivitanssiohjaajien yhdistys. Perinteikäs kantrikulttuuri alkoi jakaantua. Kilpailutoiminta alkoi jakaa rivitanssiyhteisöjä, kun joidenkin mielestä oli väärin sekoittaa kantrikulttuuria ja uutta populaarimusiikkia. Yhteisöt alkoivat hajaantua, kun osa jatkoi vahvasti kantrityylin tanssimista ja osa alkoi kehittää rivitanssin kilpailtavaa muotoa ja arvostaa tanssitaitoa ja tekniikkaa hauskanpidon ohella. (Leitzinger, haastattelu 29.12.2017.)

5 HAASTATTELUT

Haastattelin kahta rivotanssialan pitkänajan vaikuttajaa, joille toteutin teemahaastattelun joulukuussa 2017. Valitsin tämän menetelmän saadakseni tietoa suomalaisen rivotanssin historiasta. Rivotanssin muodon ja historian kirjallinen tallentaminen on Suomessa hyvin vähäistä, joten tämä menetelmä vaikutti toimivimmalta. Haastattelin Ari Ahrapaloa ja Jorma Leitzingeriä, jotka ovat toimineet rivotanssin parissa Suomessa sen alkuaajoista asti esimerkiksi rivotanssiohjaajina, -tanssijoina ja tapahtumajärjestäjinä. Tässä luvussa tiivistän haastatteluista saamani aineiston teemojen alle.

5.1 Haastateltavien kokemukset rivotanssin alkutaipaleesta Suomessa

Haastattelemani ohjaajat olivat saaneet ensi kosketuksensa rivotanssiin Pohjois-Amerikassa käydessään ennen rivotanssin rantautumista Suomeen. Ari Ahrapalo oli vuonna 1979 löytänyt lajin sanantoniolaisesta saluunasta Texasista, kun taas Jorma Leitzinger oli nähnyt matkallaan televisiossa rivotanssia vuonna 1992. Suomessa Leitzinger aloitti harrastamisen Mika Nurmisen aluille pänemissa tanssi-iltamissa Nashville Country Cafessa Helsingissä vuonna 1993. Ahrapalo palasi lajin pariin vasta kun se levisi Hämeenlinnaan 1990-luvun puolivälin jälkeen. Molemmat alkoivat ohjaamaan lajia hyvin pian aloittamisensa jälkeen.

Ahrapalon ensikokemuksen mukaan rivotanssi oli 1970-luvun lopulla hyvin epämääräistä. Silloin samoja askeleita tanssittiin jokaiseen artistin soittamaan kappaleeseen. Tanssiaskelleilla ei ollut tiedettävää koreografiaa. Tansseja kuitenkin tehtiin rivissä ja suurin piirtein samaan suuntaan. Ahrapalon mielestä lajissa sekä kiehtoo että on ominaista sen aloittamisen helppous. Leitzingerin huomion rivotanssi sen sijaan herätti vaatteiden, musiikin ja yksin tanssimisen elementit. Leitzinger oli jo valmiiksi kiinnostunut amerikkalaisesta kulttuurista, kuten autoista ja musiikista. Tanssi ei ollut mitenkään osana hänen intressejään ennen rivotanssin näkemistä. Musiikki toimi Leitzingerille tärkeimpänä motiivina aloittaa tanssiminen.

Molemmat haastateltavat näkevät rivotanssin historiassa Suomessa samankaltaista karkeata ajankulkua. 90-luvun alussa rivotanssi rantautui Suomeen, 90-luvun loppua kohden rivotanssin harras-

taminen kiihtyi ja alkoi muuttua. Leitzingerin mielestä voidaan puhua ajasta ennen ja jälkeen Pulkisen vuonna 2001. Pulkkinen oli 1990- ja 2000-lukujen vaihteessa televisiossa esitetty sketsisarja, jossa nähtiin rivitanssisketsi. Sketsissä esiintyi Western Dancers -rivotanssiryhmä, joka esitti sarjaa varten tehdyn tanssin nimeltä Pulkkinen. Tämä johti rivitanssin suosion hurjaan nousuun. Ahrapalon mukaan ensimmäisen vuosikymmenen aikana 2000-luvulla rivitanssin suosio alkoi hiipua tai toisin sanoen normalisoitua. Hän kutsui rivitanssin suosion kasvua buumiksi, joka räjähdysmäisesti kasvoi ja sitten vakiintui normaaliksi.

Rivotanssille ominaista 90-luvulla oli Pohjois-Amerikan, etenkin Yhdysvaltojen, yhteiskunnalliset vaikutteet, kuten sidonnaisuus country-kulttuuriin. Sitä tanssittiin lähes yksinomaan kantrimusiikkiin ja rivitanssiohjaajat olivat hyvin country-henkisiä. Suomessa country-kulttuuri on voimakkaasti Hollywoodin elokuvatuotannon, western-kirjallisuuden ja sarjakuvien luomien mielikuvien, eli kuivalla aavikolla seikkailevien villin lännen lehmäpaimenten, ihannoitua. Myös yhdysvaltalaisen stereotyyppisten arvojen, amerikkalaisen unelman, ihannoiti yhdisti monia rivitanssiharrastajia. Yhteisiä piirteitä rivitanssin lisäksi oli kiinnostus Amerikan autoihin, kantrimusiikkiin ja pukeutuminen yhdysvaltalaisiin tuotemerkkeihin. Rivitanssin harrastaminen tapahtui lähinnä ravintoloissa osana illan viettoa.

Molemmat haastateltavat tutustuivat rivitanssiin Pohjois-Amerikassa, mutta alkoivat aktiivisesti harrastaa lajia vasta sen tultua Suomeen. Rivitanssissa kiehtoi sen aloittamisen helppous sekä siihen liittyvä musiikki ja kulttuuri. Suomessa rivitanssia tekivät ensin ihmiset, jotka harrastivat Yhdysvaltalaista kulttuuria ja villiä länttä jo ennen tanssiin tutustumista. Myöhemmin rivitanssin suosio kasvoi, mutta sen kansallisen suosion oli lyhyehkö piikki ja sen jälkeen tanssiharrastajien määrä vakiointui.

5.2 Rivitanssiohjaajan ja -yhteisön rooli

Suomen rivitanssiohjaajien yhdistys perustettiin rivitanssin rantauduttua Suomeen 1990-luvun puolivälissä. Haastattelemani rivitanssiohjaaja Arhapalo oli mukana perustamassa yhdistystä ja toimi rivitanssiohjaajana ja rivitanssin eteenpäin viejänä täyspäiväisesti lähes 15 vuotta. Yhdistys järjesti ja järjestää edelleen rivitanssiohjaajien koulutusta ja jatkokoulutusta, jota Ahrapalo on ollut perustamassa ja vetämässä rivitanssiuransa ajan. Hän on yksi suomalaisen rivitanssin vaikuttajista ja on ollut mukana vaikuttamassa siihen, miten rivitanssi ja sen suosio on kehittynyt vuosien aikana.

Ahrapalo on myös ollut järjestämässä erilaisia tapahtumia, kutsumassa Suomeen ulkomaisia koreografeja, tanssijoita, ohjaajia ja kilpailijoita edistämään rivotanssin kehitystä. Ulkomaisten opettajien ja koreografien vierailuminen Suomessa on ollut rivotanssin edistykselle äärimmäisen tärkeää.

Suomalaiselle rivotanssille tärkeää on ollut rivotanssikirjallisuus, jota Leitzinger on ollut kirjoittamassa 1990-luvun alusta. Tästä kirjallisuudesta Leitzinger toteaa sanoneensa kollegalleen, että he olivat luomassa jotain suurta, joka tulee jättämään jäljen. Leitzinger on ollut mukana perustamassa kantritanssiryhmää Western Dancers vuonna 1995. Myös Leitzinger oli perustamassa rivotanssiohjaajien yhdistystä ja kehittämässä sen toimintaa. Hän on toiminut rivotanssiohjaajana yli 20 vuotta ja järjestää tapahtumia ja on ollut kehittämässä kilpatoimintaa.

Ahrapalo ei koe, että rivotanssin olisi pitänyt kokea jonain tiettyä aikana tiettyä muutosta, vaan rivotanssi on enemmänkin sulautunut niihin muutoksiin, joita maailma on tuonut mukanaan. Osittain muuntautumiskykynsä ansiosta rivotanssi nousi maailmanlaajuisesti ilmiöksi. Ahrapalo ei kuitenkaan koe muuttaneensa omaa rooliaan rivotanssin parissa radikaalisti uransa aikana. Hänen tapansa oli matkustaa paljon erilaisissa tapahtumissa ulkomailla ja kerätä siten uusia opetettavia tansseja Suomeen tuotavaksi. Näin ohjaaja pysyy rivotanssin muutoksen mukana. Toinen tapa kehittää rivotanssia eteenpäin on ohjaajana luoda uusia tansseja, joita opettaa tapahtumissa.

Rivotanssiohjaajan suhde tanssijoihin on yhtä lailla muuntautumiskykyä vaativaa. Koska rivotanssiryhmittymät ovat jakautuneet melko vahvasti eri koulukuntiin, esimerkiksi perinteisen kantritanssin harrastajiin ja tavoitteellisesti harjoitteleviin kilpailijoihin, on ohjaajan osattava muuntautua ja muokata opetustaan tanssijoille sopivaksi.

Rivotanssiohjaajan rooli suomalaisen rivotanssin kehityksessä on valtava, koska juuri ohjaaja päättää, mihin suuntaan rivotanssia kehitetään. Ohjaaja voi päättää viedä rivotanssiseuraa enemmän kilpailevaan suuntaan, ja perinteisestä kantrikulttuurista kiinnostuneet tanssijat todennäköisesti jäävät harrastuksesta pois, tai vastaavasti päinvastaiseen suuntaan pelkkiä kantritansseja opettavaksi seuraksi, joten harrastajakunta jää suhteellisen pieneksi. Ohjaajan on kuitenkin myös mietittävä, miten rivotanssikulttuuri voidaan pitää elossa, ja siihen suurin apu on tanssien vaihtuvuus ja monipuolisuus musiikissa ja tansseissa. Ohjaajan rooli on kaksijakoinen, koska toisaalta hänen on päätettävä, mihin suuntaan rivotanssia haluaa viedä, mutta myös kuunneltava harrastajien mielipiteitä, jotta tanssilaji pysyy Suomessa olemassa. Ohjaajalla on siis suuri merkitys siinä, ketkä rivotanssia tanssivat ja miten sitä missäkin tanssitaan.

Ohjaajan tehtäväksi voi lukea myös sen, miten tämä asettaa rivotanssin kantrikulttuurin sisään. Ahrapalo toteaa itse asettaneensa aina edelle rivotanssin, ei siihen liittyvää kulttuuria tai musiikkia. Näin rivotanssi on useampien harrastajien ulottuvilla, kun pääasia harrastustoiminnassa on hauskanpito ja sosiaalinen kanssakäyminen. Esiintyvän kantritanssin ongelmaksi muodostuu tanssiyhteisöjen ulkopuoliset katsojat, jotka eivät välttämättä miellä rivotanssiksi jotain, mikä ei ole perinteiseen kantrikulttuuriin sidottua. Tällöin esiintyvän ryhmän on harkittava, millaisena he haluavat rivotanssin esittää. Nämä stereotyyppit ja ennakkoluulot, joita rivotanssi kohtaa, estävät sen kehitystä ja leviämistä yhteisöissä. Rivotanssin ongelma on se, ettei se ole kovin tunnettu tanssin muoto Suomessa.

Suomalaisten rivotanssiharrastajien yhteisö on tarkemmin muuttunut melko huomattavasti. Kun rivotanssia alettiin tanssia Suomessa, lähes kaikki tanssijat olivat jollain tavalla kytköksissä kantrikulttuuriin tai kiinnostuneita siitä. Nykyään rivotanssijat pitävät itseään enemmän tanssiharrastajina kuin villin lännen kulttuurin harrastajina. Aiemmin sosiaalisuus, yhteenkuuluvuus ja sidonnaisuus tiettyyn kulttuuriin oli tärkeämpää kuin nykyisin. Tanssia harrastetaan enemmän liikunnan ja yhteisen tekemisen vuoksi. Alkuaikoina lähes kaikki harrastajat myös tunsivat toisensa, koska he olivat tutustuneet toisten kantrikulttuuriin liittyvien harrastusten kautta. Nykyään harrastajat tuntevat toisensa suureksi osaksi tanssin kautta, joten yhteisö ei ole yhtä tiivis. Rivotanssiyhteisöjä on myös enemmän ja laajemmin koko Suomen alueella, joten kaikki harrastajat eivät enää tunne toisiaan.

Harrastajien halu oppia uusia tansseja ei ole muuttunut mihinkään. Kuitenkin tanssien opetteleminen on muuttunut jonkin verran, sillä enää ei välttämättä ole tärkeää, osaako harrastaja tanssia opetellun tanssin enää tunnin jälkeen, vaan enemmän hauskanpito ja liikkumisen ilo tunnin aikana. Yhteisöjen merkitys on myös hälventynyt. Ei ole enää niin tärkeää olla osa tiettyä yhteisöä, vaan rivotanssia voi harrastaa pelkästään tanssina muiden harrastusten ohessa.

Rivotanssin kultavuosina 2000-luvun alussa, kun harrastajia oli paljon, oli rivotanssiohjaajille paljon kysyntää. Rivotanssiopetukseen ilmoittautui hurjia määriä harrastajia. Rivotanssiohjaajien kesken valitsi kilpailu siitä, kuka pääsee opettamaan uudet tanssit ensimmäisinä. Nykyisin tansseja on niin paljon, ettei kukaan pysty opettamaan tai opettelemaan niitä kaikkia. Rivotanssiohjaajan rooli on muuttunut siinä mielessä, että uusiin tansseihin on paneuduttava eri tavalla kuin alkuaikoina, jotta pystyy valitsemaan kaikkien tarjolla olevien tanssien seasta opetettavat tanssit niin, että ne sopivat harrastajaryhmälle. Leitzinger toteaa, että alkuaikoina rivotanssiohjaajilla oli kova into opetella uusia

tansseja, mutta niitä ei juurikaan ollut tarjolla. Musiikin monipuolistumisen myötä ohjaajan rooli on vaikeutunut, koska ohjaajan on hallittava yhä enemmän uusia tyyliuuntauksia.

Ominaista rivotanssiohjaukselle on aina ollut se, että ohjaajaksi voi lähteä kuka vain, jolla riittää kiinnostusta ja motivaatiota. Nämä ihmiset haluavat valtavan innon kautta kehittää itseään aina vain paremmiksi ohjaajiksi.

Haastateltavat ovat molemmat olleet olennaisena osana kehittämässä rivotanssia Suomessa sekä tanssijan että ohjaajan rooleissa. He ovat järjestäneet erilaisia tanssitapahtumia ja osaltaan vaikuttaneet siihen, mihin suuntaan rivotanssi Suomessa on lähtenyt kasvamaan. Rivotanssiohjaajan rooliin kuuluukin oleellisesti kehittää rivotanssia, mutta toisaalta myös kuunnella rivotanssiyhteisön toiveita ja mieltymyksiä tanssissa, jotta laji säilyy elävänä sen pienen harrastajamäärän sisällä. Ohjaajan roolia on muuttanut merkittävimmin tanssien määrän huima kasvu. Rivotanssiyhteisön rooli on pienentynyt tanssijoiden keskuudessa. Aiemmin tiivis yhteisö oli olennaisempi osa tanssiharrastusta kuin nykypäivänä, kun tanssia harrastetaan kasvavissa määrin liikunnan ja hauskanpidon vuoksi.

5.3 Rivotanssi lajina

”Country dance”, suomennettuna kantritanssi, on Yhdysvalloista peräisin oleva tanssilajikokonaisuus. Country dance -termin sisään mahtuu laajempi kokonaisuus eri tanssimuotoja ja niiden välisiä sekoituksia. Näihin lajeihin luetaan muun muassa kontratanssit, neliötanssit, rivotanssit sekä paritansseja kuten two step, waltz, cha cha, polka, east coast swing, west coast swing ja nightclub two step. Suomessa puhuttaessa kantritanssista puhutaan rivotanssista, joka on tehty kantrimusiikkiin. Rivotanssista puhuttaessa kyseessä voi olla laajemminkin käsitettävä tanssilaji. Rivotanssi on oletettavasti muuttunut vuosien varrella monimuotoisemmaksi.

Rivotanssi voitiin profiloida kantrimusiikin kanssa yhteen silloin kun se rantautui Suomeen. Rivotanssi käsitteenä on avoin tai tulkinnallinen. Rivotanssiksi voidaan ajatella kaikki tanssi, jossa tanssitaan rivissä samoin askelin ja samaan suuntaan. Rivotanssi voidaan myös sitoa tiettyyn yhteisöön, joka itse mieltää tanssivansa rivotanssia. Rivotanssiksi voidaan siis mieltää kaikki tanssi, jota tanssitaan rivissä.

-- Jos opetat vaikka jonkun koreografian, millä esiinnytte, niin silloinhan otat ne ihmiset riviin. Laitat ne liikkumaan samaan suuntaan samoilla askelilla, mitä siinä sun

tekemässä koreografiassa on. Mitä ne silloin tanssii? Rivitanssia, koska se opetaan, sitten se esitetään. -- koska se, että rivitanssia tanssitaan sosiaalisesti opeustilanteiden välissä ja jälkeen --, sehän on nimenomaan sitä esiintymistä.

Ahrapalo jatkaa, että ihmisillä on yleensä niin vahvat stereotypiat rivitanssista, etteivät miellä tanssivansa rivitanssia ilman että ”ensimmäisenä menee ne peukalot sinne taskujen liepeille ja bootsin kannat käy maassa ja heilutetaan lassoa ja huudetaan jiihaata”. Olennaista kuitenkin on yhteisön oma määrittely tanssille – jos yhteisö kokee tanssivansa rivitanssia, voidaan puhua rivitanssista. Jos taas yhteisö kokee tanssivansa jotain muuta tanssin lajia, ei voida puhua rivitanssista, vaikka tanssi tapahtuisi rivissä samoilla askelilla samaan suuntaan ja samaan aikaan.

1990-luvun käännteentekevien elokuvien ja kaupallisen musiikin, kuten Saturday Night Feverin ja Achy Breaky Heartin jälkeen rivitanssi kehittyi siihen muotoonsa, joka nykypäivänä tunnustetaan rivitanssiksi. Sosiaalisen tanssin muotona oli hyvin mullistavaa, että yhdessä voitiin tanssia olematta fyysisessä kontaktissa toiseen tanssijaan, kun aiemmin sosiaalisen tanssin muodoiksi oli käsitetty lähinnä paritanssit.

Ahrapalo erittelee rivitanssin selkeästi omaksi lajikseen country- ja western-tansseista sillä perusteella, että rivitanssin askelikot sopivat mihin tahansa musiikkiin, eli sidonnaisuus kantrimusiikkiin ei ole välttämättömyys. Tämä alkoi valjeta yhteisöille 1990-luvun loppupuolella, jolloin rivitanssi ei enää ollut vain kantriharrastajien laji, vaan tanssimuoto aukesi myös suuremmille yhteisöille.

Rivitanssi on sosiaalisena tanssina matalan kynnyksen harrastus aloittaa, koska siihen ei tarvitse paria. Vaikka rivitanssi voi olla haastavaa ja teknisestikin vaativaa, tanssiharrastus on siitä huolimatta melko helppo aloittaa. Muissa sosiaalisen tanssin lajeissa on opittava tiettyjä teknisiä asioita ja periaatteita, mutta rivitanssia aloittaessaan tärkeää on tietää suurin piirtein, että tanssii samaan aikaan samaan suuntaan kuin muut tanssijat.

Rivitanssille ominaista on symmetrisyys. Tiettyyn kappaleeseen tanssitaan samaa lyhyttä tanssiaskelikkoa toistaen. Riippuen koreografiasta tanssi voi kääntyä tilassa neljäsosakäännöksiä, puolikkaita käännöksiä tai olla kääntymättä lainkaan. Yleisesti tanssiaskelikko aloitetaan aina alusta käännöksen jälkeen kohti uutta ”seinää”. Ahrapalon mukaan kääntyminen on ollut osa tansseja alusta asti ja käännösten määrä ja suunta on riippuvainen tanssin tekijöistä, eikä sille ole mitään kirjoitettua sääntöä.

1980-luvulla ja vielä 1990-luvun alussa tanssiaskelikot siirtyivät tanssijoilta perimätietona kokemuspohjaisesti eteenpäin. Tansseja ei kirjoitettu ylös, joten samasta tanssista saattoi olla kymmeniä eri versioita. 1990-luvun alun jälkeen rivitanssit on alettu kirjoittaa ylös niin sanotuille tanssilakanoille, joita löytyy internetistä erilaisilta rivitanssisivustoilta. Ennen internetin aikaa Yhdysvalloissa vierailleet rivitanssin harrastajat ja ohjaajat toivat mukanaan lindsay-vihkosia, joihin oli kirjoitettu ylös yleensä 5–10 tanssia. Näitä vihkosia ilmestyi noin muutaman kuukauden välein. Suomalaisten rivitanssijoiden yhdysvaltalaiset ystävät lähettivät vihkosia postissa, jotta suomalaiset pysyisivät mukana rivitanssin kehityksessä. Nykyisin uusia tansseja tulee päivittäin kymmeniä, eikä käytännössä kukaan pysty opettelemaan niitä kaikkia. Ennen internetin aikaa yhdistystoiminta rivitanssin puolella oli hyvin tärkeää, koska yhdistykset olivat yhteisöjä, joissa rivitanssia oli mahdollista nähdä, kokea ja tanssia sekä oppia uusia tansseja.

Rivitanssin termistö on Suomessakin englanninkielistä. Kun rivitanssi oli Suomessa vielä uutta eikä sen termistöä ollut määritelty, saattoivat eri paikkakuntien ohjaajien termit poiketa hyvinkin paljon toisistaan. Jotkut ohjaajat saattoivat suomentaa kaikki termit, kun taas toiset puhuivat englanninkielisillä termeillä. Tämä hankaloitti rivitanssijoiden siirtymistä paikkakunnalta toiselle tanssimaan. Vasta kun rivitanssi-ohjaajien koulutus alkoi yhdistystoiminnan kautta, termistö vakiintui.

Ennen termistön vakiintumista myöskään askelkuviot eivät olleen vakiintuneet. Pikkuhiljaa 1990-luvun puolivälin jälkeen askelikot pystyttiin vakioimaan ja kirjoittamaan selkeästi ylös tanssilakanoihin. Tanssilakanoiden merkitys kasvoi heti, kun tanssi alkoi levitä eri paikkakunnille. Haasteena oli askelien kuvaileminen kirjoitetussa tekstissä. Myöhemmin täytyi myös alkaa miettiä, mitä kädet tekevät tanssin aikana ja miten niiden liikkeitä voidaan kuvata kirjoitetussa tekstissä. Tanssilakanoiden kehityksessä oli ensin vaihe, jolloin tehtiin hyvin suurpiirteisiä kuvailuja tansseista ja tulkinnanvaraa oli liikaa. Tämän jälkeen tehtiin äärimmäisen tarkkoja kuvauksia, joita oli hankala lukea. 2000-luvun vaihteen jälkeen tanssilakanoiden termistö ja muoto vakiintuivat.

Rivitanssi on monijakoinen tanssin muoto. Sen oleellisena osana on sosiaalinen lähtökohta, mutta toisaalta siihen liittyy myös esiintyvää ja kilpailevaa toimintaa. Suurelle osalle harrastajista oleellinen asia on nimenomaan tanssin sosiaalinen aspekti ja tapahtumat, ei välttämättä edes mahdollisimman monen tanssin opettelu. Rivitanssin ominaisimpia asioita on sen aloittamisen helppous ja ajan hermolla pysyminen. Rivitansseja tulee uusia yhtä tiheään tahtiin kuin uutta musiikkia ilmestyy. Hyvin tärkeä asia on myös, että sosiaalisista syistä tanssia harrastavien ei voi ajatella tekevän tanssiessaan virheitä.

Olennaista rivotanssissa on sen vapaan liikkumisen ja tekemisen periaate. Tanssissa on hyvin vähän asioita, joita tanssijan "pitäisi" tehdä, vaan jokainen tanssii omalla tavallaan. Tanssiminen on yhdessä tekemistä, yhdessä tanssimista samoin askelin. Rivotanssiin liittyy tietty vapaus, ja sen tulee olla helppoa ja hauskaa. Sosiaalisesti rivotanssin tekee tanssiminen muiden kanssa. Rivotanssin määritelmä voisikin olla yksin tanssiminen yhdessä. Soolotanssia rivotanssi ei sosiaalisessa muodossaan voi olla, koska yksi ihminen ei voi muodostaa riviä. Jokainen tanssiva ihminen on osa tanssivaa ryhmää ja sidoksissa ryhmän jokaiseen tanssijaan.

Esiintyvässä rivotanssissa voidaan myös rikkoa perinteinen rivotanssin samaan suuntaan samoilla askeleilla -asetelma. Henkilökohtaisesti olen törmännyt rivotanssiyhteisöjen sisällä myös kontratanssin tyyliseen muotoon. Tällöin samaa historiaa omaavien lajien välillä on tapahtunut jonkinlaista fuusioitumista.

Kilpailtavassa muodossa rivotanssi on yleistynyt Suomessa vasta 2000-luvun puolivälissä, vaikka sitä on alettu ajaa jo 1997. Maailmalla on ainakin kolme isoa organisaatiota, jotka järjestävät kilpailuja rivotanssin puolella. Suomessa rivotanssikilpailuja järjestettiin aluksi osin siksi, että kynnys lähteä kilpailemaan ulkomaille madaltuisi. Kilpailtava rivotanssi eroaa sosiaalisesta ja esiintyvistä rivotanssista erityisesti kilpailun järjestävän organisaation säädösten kannalta. Sosiaalisessa ja esiintyvässä rivotanssissa halutaan korostaa helposti lähestyttävyyttä, eikä tiettyä liikkeellistä estetiikkaa välttämättä ole. Kilpailevassa rivotanssissa on aina järjestävän tahon määrittelemän estetiikan rajat. Kilpaileva rivotanssi myös kehittää rivotanssia, koska kilpailu tuo elementin tietoisesta tanssitekniikan kehittämisestä, fuusioitumisesta muihin lajeihin ja tanssitekniikoihin. Kehitys ja eri tanssitekniikat näkyvät myös sosiaalisessa rivotanssissa, mutta muutos sen sisällä on hitaampaa ja yhteisön oman estetiikan mieltymysten mukaista. Kilpailevassa rivotanssissa haastavaa on, että tanssijan on hallittava useiden rivotanssin ulkopuolisten tanssitekniikoiden perusteita.

Rivotanssi kohtaa edelleen paljon ennakkoluuloja sen tuntemattomuuden vuoksi. Suuri yleisö ei ole ollut mukana rivotanssin kehityksessä kantritanssista nykymuotoiseen rivotanssiin, joka pitää sisällään sosiaalisen, esiintyvän ja kilpailevan rivotanssin. Sen jälkeen, kun rivotanssi vakioitiin termistön suhteen, se on muuttunut paljon järjestäytyneemmäksi. Rivotanssille ominaista on symmetrisyys, vapaa tulkinnallinen tanssiminen ja yhdessä oleminen tanssin keinoin. Ennen kaikkea rivotanssi on sosiaalista ja yhteisöllistä tanssia. Kilpaileva rivotanssi eroaa sosiaalisesta tanssista sen tarkemmin

määritellyn tekniikan vuoksi, eli se ottaa vaikutteita muista tanssitekniikoista. Nämä vaikutteet näkyvät myös sosiaalisessa rivotanssissa.

6 POHDINTA

Tässä luvussa keskustelen teoreettisen viitekehyksen ja aineiston välillä vuorovaikutteisesti. Vertaan ja rinnastan aineistoa viitekehyksen luomaan teoriapohjaan. Analysoin tutkimuksen validiteettia sekä omaa toimintaani tutkijana.

6.1 Tanssiva rivitanssiyhteisö ja yhteisöllisyys rivitanssissa

Suomalainen rivitanssikulttuuri oli aluksi hyvin vahvasti sidoksissa kantrikulttuuriin ja sen harrastajat olivat lähinnä kantrikulttuuria harrastavia yhteisöjä, jotka ottivat tanssin osaksi sosiaalista toimintaansa (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017; Leitzinger, haastattelu 29.12.2017). Näin tanssi oli sosiaalinen voima, kulttuurinen olemus ja viestinnällinen rakenne, luoden yhteisön sisällä yhteistä identiteettiä, solidaarisuutta ja muistoja (ks. Hamera 2007, 1). Rivitanssi tapahtui urbaaneissa ympäristöissä, kuten ravintoloissa, ja oli osa sosiaalista illanviettoa. Lähes kaikki harrastajat tunsivat toisensa muun kantriharrastamisen myötä ja jakoivat jo sitä kautta yhteistä identiteettiä. (Leitzinger, haastattelu 29.12.2017.)

Tanssi ei aina kuvasta vain yhteisön ja kulttuurin tapahtumia, vaan toimii itseilmaisun keinona oleellisena osana sosiaalisuutta (Neveu Kringelbach & Skinner 2018, 2). Rivitanssiyhteisöt ovat muuttuneet, eivätkä yhteinen tausta, identiteetti ja muistot ole enää yhtä oleellinen osa tanssiharrastusta. Nyt tanssia harrastetaan liikunnan ja yhteisen tekemisen vuoksi eli sosiaalisena toimintana, ja harrastajat ilmaisevat itseään tanssin kautta. Harrastajien yhteinen identiteetti liittyy lähinnä tanssiin, ei enää niin vahvasti yhteiseen kantrikulttuurin ihannointiin. Näin rivitanssi on tullut useampien harrastajien ulottuville, ja pääasiana harrastuksessa voi olla hauskanpito ja sosiaalisuus. (Leitzinger, haastattelu 29.12.2017.) Rivitanssiin ei tarvitse paria, joten sen on sosiaalisena tanssina matalan kynnyksen harrastus aloittaa (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017). Tanssi luo tarkoitusta, mutta eri tavalla kuin puhe (Neveu Kringelbach & Skinner 2018, 2), joten yhteisöllisyyden tunne rivitanssissa ei vaadi verbaalista ilmaisua, vaan voi muodostua yhteisestä tanssimisestä jokaisen ilmaisessa itseään omien lähtökohtiensa mukaisesti. Rivitanssitapahtumissa jokainen tanssiva ihminen on osa tanssivaa ryhmää ja siten sidoksissa muihin tanssijoihin (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017).

Nykyisin rivitanssijat pitävät itseään enemmän tanssiharrastajina kuin kantrikulttuurin harrastajina (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017). Koska uudet sosiaaliset yhteisöt tarvitsevat merkityksellisen ja toistuvat yhteyden ja kokemuksen hitaasta yhteisöllisyyden muodostumisesta (Hamera 2007, 2–3), eivät rivitanssiyhteisöt ole enää yhtä tiiviitä kuin ne olivat rivitanssin alkuaikoina Suomessa. Rivitanssi on yhä useammille yksi harrastus muiden joukossa, eivätkä yhteisöt siten ehdi muodostua yhtä tiiviiksi kuin ennen. (Leitzinger, haastattelu 29.12.2017.)

6.2 Estetiikka osana rivitanssia ja rivitanssiyhteisöä

Estetiikka on luonnostaan yhteisöllistä (Hamera 2007, 3). Se elää yhteisöjen sisällä muodostuen yhteisön mieltymyksistä. Rivitanssissa ohjaaja on suuressa roolissa siinä, mihin suuntaan rivitanssi kehittyy. Toisaalta rivitanssihajaajan on otettava huomioon myös harrastajien esteettiset mieltymykset, jotta laji pysyy elossa Suomessa (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017). Estetiikka elää teki- jöidensä rutiineissa ja mahdollisuuksissa sekä yksityisenä että julkisena (Hamera 2007, 3).

Tarkkailijan subjektiivinen tunnetila määrittää tanssin estetiikkaa, koska estetiikan tarkastelua hallitsee vahva subjekti-objekti-suhde (Monni 2004, 66). Kun rivitanssia viedään tarkkailtavaksi sen esiintyvässä muodossa, kohtaa se usein ennakkoluuloja, jotka johtuvat tarkkailijoiden subjektiivisesta kokemuksesta ja kokemattomuudesta suhteessa rivitanssiin. Tämä hidastaa rivitanssin estetiikan kehittymistä sen tekijöiden haluamaan suuntaan. (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017.) Olen- naista on kuitenkin aina yhteisön oma määrittely tanssille. Mikäli yhteisö kokee tanssivansa rivi- tanssia, ei tarkkailijan subjektiivisella määrittelyllä ole merkitystä tanssijoiden kokemukseen.

Yksilöt ja yhteisöt määrittävät itsensä uudelleen työstäen todellisuutta esityksissä. Tanssijat muo- vaavat aikaa ja paikkaa, ohjaavat ja määrittelevät uudelleen sukupuolinormeja sekä ilmentävät henkilökohtaista ja kulttuurillista historiaa. (Hamera 2007, 3–4.) Esiintyvä rivitanssiyhteisö pyrkii tuomaan esiin omaa estetiikkaansa ja henkilökohtaista historiaansa tarkkailevan yleisön rajoitta- essa tätä. Usein esiintyvä rivitanssiyhteisö ilmentää rivitanssin kulttuurista historiaa. (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017.) Kilpailevalle rivitanssille ominaista on, että sitä määrittävät järjestävän or- ganisaation normit (Leitzinger, haastattelu 29.12.2017). Näin kilpailevat rivitanssijat joutuvat mu- kauttamaan oman tanssikäsityksensä organisaation luomiin raameihin. Se eroaa sosiaalisesta ri- vitanssista, jossa tanssijat voivat itse määrittää tanssikäsityksensä ja ilmentää henkilöhistoriaansa tanssien.

6.3 Tekniikka osana rivitanssin estetiikkaa

Jos tanssin estetiikka on hyvin fyysinen, tanssitekniikan jättämä jälki on voimakas ja siihen kuuluu vahvasti tietty sanasto, retoriikka ja rituaalit (Hamera 2007, 4–5). Vaikka rivitanssi voi olla haastavaa ja myös teknisesti vaativaa, sille on yleisesti ominaista sen helppous (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017). Jokainen askelikko on mahdollista muokata jokaiselle tanssijalle sopivaksi, eikä näin ollen tekniikan jättämä leima ole voimakas. Rivitanssin estetiikka ei olekaan kovin fyysinen, mutta siihen liittyvät silti tietty sanasto, retoriikka ja rituaalit. Tiettyä liikkeellistä estetiikkaa ei välttämättä ole. Olennaisempaa on vapaan liikkumisen ja tekemisen periaate, eikä tanssissa ole juurikaan asioita joita tanssijan ”pitäisi” tehdä. (Leitzinger, haastattelu 29.12.2017.) Kilpailevassa rivitanssissa haasteeksi muodostuu tanssitekninen osaaminen, kun tanssijan on hallittava useiden rivitanssin ulkopuolisten tanssitekniikoiden perusteita. Tämä tekee tanssista fyysisempää ja se on myös helppompi yhdistää muihin tanssilajeihin niiden tekniikoiden jättämän leiman takia.

Tanssiminen on aina yhteydessä kieleen, lukemiseen, kirjoittamiseen ja retoriikkaan. Tanssitekniikat ovat koodistoa, jotka auttavat määrittämään sitä, mikä tanssille on ominaista. Ne ilmentävät yhteisöjen jäsenten tapaa analysoida tanssiaan. (Hamera 2007, 5–6.) Rivitanssin liikkeet ja kieli on vasta niiden standardisoimisen jälkeen selkiytyneet Suomessa yhteiseksi. Tanssin kodifioiminen auttaa yhteisöjä tunnistamaan itsensä ja toisensa rivitanssin yhteisöiksi sekä mahdollistaa tanssijoiden levittäytymisen ympäri Suomea, kun kaikki yhteisöt käyttävät samaa termistöä (Ahrapalo, haastattelu 29.12.2017).

Tanssissa tekniikka on arkisto (Hamera 2007, 6). Ahrapalon ensikokemusten mukaan rivitanssi on aluksi hyvin epämääräistä: samoja askelia samaan suuntaan ilman tiedettyä koreografiaa tai tiettyä musiikkikappaletta, tanssien kuitenkin rivissä. Leitzingerin mukaan tanssiaskelikot siirtyivät kokemuspohjaisesti eteenpäin vielä 1990-luvullakin, jolloin tansseista saattoi olla kymmeniä eri versioita. Tanssin tekniikan ja sanaston standardisoitumisen ja kehittymisen kautta voi tutkia rivitanssin kehitystä ja nähdä, mitä se on ollut. Fuusioituminen muiden tanssitekniikoiden kanssa näkyy erityisesti tämän päivän kilpailevassa rivitanssissa. Vasta tanssiaskelikkojen ja tanssin kielen standardisoimisen jälkeen ja internetin aikakauden alettua kuka tahansa on voinut opetella minkä tahansa ylös kirjoitetun tanssin (Leitzinger, haastattelu 29.12.2017). Nykyään voidaan lukea ja katsoa tuhansia tansseja rivitanssille omistautuneilta internetsivustoilta. Se toimii arkistona, josta voi seurata rivitanssin kehitystä.

6.4 Tutkimuksen validiteetti ja oman toiminnan reflektointi

Tutkimukseni osoittautui haastavaksi, koska rivitanssista on vähän tutkittua tietoa. Siihen nähden tutkimukseni on laaja ja suomalaista rivitanssin historiaa, kehitystä ja muotoa hyvin ilmentävä. Teemahaastatteluilta saamani aineisto on parasta laatuaan Suomessa, sillä molemmat haastateltavat ovat merkittävimpiä tekijöitä suomalaisessa rivitanssikulttuurissa. Teoreettisesta viitekehystä sai hyvän tuen aineistojen analysoinnille. Täytyy kuitenkin muistaa subjektiivinen lähtökohtani ja oletamus tutkimuksen lopputuloksesta, jotka ohjasivat tutkimuksen kulkua.

7 PÄÄTELMÄT

Tässä luvussa muotoilen vastaukset tutkimuskysymyksiini. Teen päätelmiä pohjautuen tutkimusaineistoon ja analysoin rivitanssin muotoa, historiaa ja kehitystä. Tiivistän tutkimuksen kokonaisuu- den ja mietin jatkotutkimusmahdollisuuksia.

7.1 Rivitanssi ilmiönä

Rivitanssi on ennen kaikkea sosiaalinen tanssin muoto. Rivitanssissa yhdistyy yksin ryhmässä tanssiminen, yhteisön osana oleminen, musiikin kuuntelu ja yhteinen tekniikka. Tanssin estetiikka riippuu yhteisöstä ja näin ollen se vaihtelee lajin sisällä monipuolisesti. Rivitanssin vahvuus on sen soveltuvuus kaikille tanssista kiinnostuneille, koska askelikoja voi mukauttaa jokaisen tanssijan kykyjen mukaan. Lajista tekee helposti lähestyttävän myös musiikin käytön rajoittamattomuus – rivitanssia tanssitaan nykyään laajasti eri musiikkigenreihin.

Tekniikka ja estetiikka ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa ja elävät koko ajan osana yhteisöä. Sovitut askelikot ovat osa rivitanssin tekniikkaa. Ne ovat muovautuneet koreografien tanssila- kanoiden luomisprosessin sekä yhdistystoiminnan vakioimisen myötä. Jokaisella ohjaajalla on suuri osuus yhteisön muovautumiselle sekä ryhmän toiminnan eteenpäin viejänä. Ohjaaja suodat- taa aina ryhmänsä kokemuksia valitsemalla opetettavia tansseja, jotka koostuvat askelikoista. Oh- jaajan työ on vastuullista ja rivitanssin muodon kehittymiseen nähden oleellista. Ohjaajayhdistys on mainio organisaatio, jonka myötä on mahdollista löytää valtakunnallinen tavoitteellinen yhteinen linja.

Tanssista puhuessa liikkeitä sanallistetaan. Niin myös rivitanssissa on tyypillistä, että tanssiliikkeille on luotu termistö. Termien yhteys liikkeille on hyvin sidonnainen yhteisön ymmärrykselle liikkeistä. Osa termeistä on lainattu tai yritetty lainata toisista tansseista. Lainaamisessa piilee tulkinnan mah- dollisuus, joka saattaa luoda lajien välisille yhteisille termeille samoja tai eriäviä liikkeitä.

7.2 Rivitanssiyhteisö muuttuvana ilmiönä

Sosiaalisessa rivitanssitapahtumassa ihmiset kerääntyvät tanssilattialle kuullessaan tuntemansa musiikin tekemään yhteisiä askelia. Tässä on jotain vahvaa yhteenkuuluvuuden tunnetta, joka ilmenee sanattomana viestintänä. Näin tanssi luo henkilökohtaisia kokemuksia ja täyttää tarpeen sosiaalisille suhteille. Tanssivat yhteisöt rakentavat yhteistä identiteettiä, solidaarisuutta ja muistoja toistuvilla kokoontumisilla. Rivitanssia voi harrastaa iästä, sukupuolesta, etnisestä taustasta sekä yhteiskuntaluokasta riippumatta omien fyysisten liikkumarajojen sallimana. Nykyään rivitanssi yhdistää myös ihmisiä, joilla ei ole tanssin ulkopuolella juurikaan yhteistä, joskin rivitanssin alkuaikoina oli tyypillisempää, että harrastajat tunsivat toisensa jo entuudestaan kantrikulttuuriin liittyvien harrastusten kautta. Ihmisillä oli tavoite mukautua ihannoimaansa kulttuurin ajanjaksoon eläytymällä kantrikulttuurin tyyliseen liikkumiseen rivitanssin avulla. Jotta harrastaja pystyi kokemaan hakemansa roolin villin lännen ajanjaksosta, hän pyrki liikkumaan sen ajan estetiikan omaisesti. Yhteisöstä riippuen harrastajat ovat voineet organisoida tekniikan kautta tietoisesti tai tietämättään, mutta he silti toteuttavat ihannoimaansa estetiikkaa. Kantrikulttuuri elää edelleen osana rivitanssia.

Rivitanssiyhteisöjen tanssikäsitys ja sitä kautta estetiikan sekä tekniikan ymmärrys elää heidän sisäisessä ja ympäristön ulkopuolisissa kanssakäymisissään. Tanssivat yhteisöt saavat vaikutteita tanssin tekemisestä, näkemisestä, oppimisesta, puhumisesta, kirjoittamisesta ja kuvittelemisesta. Kilpailevat rivitanssiyhteisöt ottavat vaikutteita muiden tanssilajien estetiikoista ja tekniikoista, ja tämä näkyy myös sosiaalisen rivitanssin kehityksessä, kuitenkin hitaampana kuin tavoitteellisessa harjoittelemisessa. Sosiaalisella puolella muutos on aina suhteessa yhteisön omaan käsitykseen estetiikasta, kun taas kilpailevat yhteisöt joutuvat mukautumaan kilpailun järjestävän organisaation esteettisiin ihanteisiin.

Kilpailutoiminnan alettua rivitanssin sisälle tuli mukaan myös tanssitekniikan huomiointi muokattavana mahdollisuutena. Sitä ennen tekniikka oli muovautunut Suomessa yhdysvaltalaisen lajin kaupallistamisen luoman kuvan myötä. Kilpailutoiminnan ja käytettävien musiikkityylien laajetessa erilaiset tekniikat otettiin käyttöön yhdistettynä muista jo toimivista tekniikoista, niin kantritanssin sisältä kuin ulkopuoleltakin. Esimerkiksi cha cha -tekniikkaan haettiin vaikutteita kilpatanssipuolelta.

Suomessa rivitanssi yhdistetään vahvasti kantrikulttuuriin. Esiintyvän rivitanssiyhteisön oletetaan esiintyvän kantriteemaisena, vaikka yhteisön estetiikka olisikin jotain muuta. Katsojan subjektiiv-

nen mielikuva rajoittaa täten esiintyjän vapautta toteuttaa avointa taiteen estetiikkaa. Tällainen asetelma herättää kysymyksen siitä kuka taidetta saa luoda, kuluttaa ja arvostella. Esiintyvälle rivitanssiyhteisölle ongelmaksi voi muodostua rivitanssin kyseenalaistamisen kohtaaminen, joten täytyy pohtia, voivatko katsojat samalla kuluttaa ja arvostella taidetta vai määrittelevätkö taiteen tekijät itse sen arvon. Ihmiset yhteisön sisällä ja ne jotka esitystä tai toimintaa näkevät, värjäävät omaa ymmärrystään niin rivitanssin estetiikasta kuin sen sisällä piilevistä normeista.

7.3 Rivitanssi Suomessa

Rivitanssin suuri ongelma on sen tuntemattomuus. Jos rivitanssia pystyttäisiin tuomaan vahvemmin urbaaneihin ympäristöihin, voisivat ihmiset nähdä harrastuksen hyödyt. Kun kantritanssista kiinnostuneet henkilöt toivat rivitanssin Suomeen 1990-luvulla, tanssi tapahtui ensin urbaaneissa ympäristöissä, joissa potentiaaliset harrastajat pääsivät näkemään ja kokemaan rivitanssia itselleen mielekkäässä ympäristössä. Myöhemmin laajempaa näkyvyyttä rivitanssille toi televisiosarja Pulkkinen vuonna 2001. Kantri-ilmiö sai huomiota ja rivitanssi uusia harrastajia. Suosio kuitenkin normalisoitui ajan myötä. Yhteisöjen kasvaessa ja monipuolistuessa niillä on tapana muuttua uusien kulttuurisidonnaisuuksien myötä. Ohjaajien, koreografien, tanssijoiden sekä kilpailuorganisaatioiden musiikkivaatimusten ja -ihanteiden myötä rivitanssin muoto muuttuu pikku hiljaa.

7.4 Yhteenveto

Rivitanssi on suhteessa yhteisönsä ja ympäristön estetiikkaan, eli rivitanssi elää koko ajan riippuen tekijästään, katsojastaan sekä kokijastaan. Rivitanssi voi olla huoletonta harrastamista, esiintymistä tai tavoitteellista, itsekuria vaativaa kilpailamista. Laji on suhteellisen tuntematon, mikä luo vahvoja stereotyyppioita, jotka liittyvät kantrikulttuuriin. Rivitanssiin Suomessa kuuluu laajalti eri tyyplejä, joista kantritanssi on yksi osa. Rivitanssin monimuotoisuudesta huolimatta rivitanssijoita yhdistävät yhteiset askeleet.

Vaikka rivitanssiyhteisön rooli ei ole enää yhtä merkittävä kuin sen alkuaikoina Suomessa, on yhteisöllä silti valtava rooli tanssilajin kehittäjänä. Erityisesti rivitanssiohjaaja on suuressa roolissa siinä, mihin suuntaan suomalainen rivitanssi kehittyy. Vahvat stereotyyppiat kuitenkin hidastavat rivitanssin muutosta suuren yleisön silmissä, kun esimerkiksi esiintyviltä rivitanssijoilta usein toivotaan

tietyntaista estetiikkaa, vaikka esiintyvä yhteisö haluaisi tuoda esiin toisenlaisen puolen rivitanssista. Kantrihenkiyys elää kuitenkin edelleen vahvana rivitanssiyhteisöissä, mikä pitää lajin lähellä juuriaan.

Rivitanssin suuri potentiaali päästä takaisin suuren yleisön suosioon perustuu juuri sen monimuotoisuuteen. Rivitanssi hyödyntää populaarikulttuurin jatkuvaa muutosta ja siten sen sisältä löytyy lähes jokaiselle jotakin. Jos rivitanssia pystyttäisiin tuomaan vahvemmin urbaaneihin ympäristöihin, tietoisuus sen nykymuodosta kasvaisi ja harrastajat saattaisivat löytää uudelleen rivitanssin pariin.

Jatkotutkimuksena voisi lähteä tarkastelemaan tarkemmin estetiikan muutosta rivitanssissa vuosien varrella. Esitysmateriaalia on onneksi videotaltioitu, ei vain yleisölle kohdistetussa esitystilanteista vaan myös yhteisön harjoittamista rutiineista ja toiminnasta. Näitä videoita voisi hyödyntää tässä mahdollisessa jatkotutkimuksessa. Myös rivitanssin tekniikkaan voisi syventyä jatkotutkimuksessa hyödyntäen taltioitua arkistoa kirjoitetuista tansseista.

LÄHTEET

Ahrapalo, A. 2017. Rivotanssihoaja. Haastattelu 29.12.2017. Tekijän hallussa.

Dancepoise. 2018. History of Country Line Dancing That You Probably Didn't know. Viitattu 13.1.2018, <<https://dancepoise.com/history-of-country-line-dancing>>.

Driver, I. 2000. A century of dance. London: Hamilyn.

Foster Damon, S. 1952. The History of Square-Dancing. American Antiquarian Society. Viitattu 12.1.2018, <<http://www.americanantiquarian.org/proceedings/44807230.pdf>>.

Hamera J. 2007. Dancing communities. New York: Palgrave Macmillan.

Hast, D. 1993. Dance Research Journal, Vol. 25, No. 1. Viitattu 11.1.2018, <http://my-site.du.edu/~lavita/ExpCult/_Docs/hast_performance_contra_dance.pdf>.

Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2008. Tutkimushaastattelu. Helsinki: Gaudeamus.

Jyväskylän yliopisto 2015. Empiirinen tutkimus. Viitattu 27.3.2018, <<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/metetelmapolkuja/metetelmapolku/tutkimusstrategiat/empiirinen-tutkimus>>.

Leitzinger, J. 2017. Rivotanssihoaja, Country lines. Haastattelu 29.12.2017. Tekijän hallussa.

Matthews, P. & McWriter, D. 2003. Aesthetic Subjects. Introduction: Exile's return? Aesthetics Now. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Monni K. 2004. Olemisen poeettinen liike. Helsinki: Yliopistopaino.

Nadel, M. 2014. The dance experience. New Jersey: Princeton Book Company.

Neveu Kringelbach H.; Skinner J. 2018. The Movement of Dancing Cultures. Viitattu 13.3.2018, <https://www.berghahnbooks.com/downloads/intros/NeveuKringelbachDancing_intro.pdf>.

North-Hill Country Dancers. Viitattu 25.4.2018, <<http://www.nhcd.fi/>>.

Novack C. 1990. Sharing the dance. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Nurminen, M. 1994 Wild West Country Dancing. Helsinki: KIRJA-LEITZINGER.

Powell, D. 2003. What is Line dancing? - Line dance Sydney. Viitattu 13.1.2018, <<http://sydney.dancesheets.net/history.html>>.

Saaranen-Kauppinen A. & Puusniekka A. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Viitattu 28.3.2018, <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L1_2.html>.

Walker A. 2005. Line Dancing - How Did We Begin? Viitattu 13.1.2018, <https://www.sportandme.com/docs/sports/dancing/line_dancing_how_did_it_begin.html>