

SAVONIA

ammattikorkeakoulu

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO
KULTTUURIALA

KESKUSTELUA KARAKTERITANSSISTA

Näkökulmia suomalaiseen ja venäläiseen balettikulttuuriin

TEKIJÄ: Eliisa Nenonen, DT20SP, 20.4.2023

Koulutusala Kulttuuriala	
Tutkinto-ohjelma Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma	
Työn tekijä(t) Eliisa Nenonen	
Työn nimi Keskustelua karakteritanssista – näkökulmia suomalaiseen ja venäläiseen balettikulttuuriin	
Päiväys	20.4.2023
Sivumäärä/Liitteet	50/52
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Savonia-ammattikorkeakoulu	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tämän opinnäytetyön keskiössä on karakteritanssi ja sen asema suomalaisessa ja venäläisessä balettikulttuurissa. Työn tarkoituksena oli saada selville näkemyksiä karakteritanssin asemasta, merkityksestä, maineesta ja suosiosta nykyaikana, millainen asema sillä on balettikulttuurissa sekä siitä, millaista karakteritanssi on nykyään Suomessa ja Venäjällä. Opinnäytetyön toissijaisena tavoitteena oli herättää keskustelua sekä esitellä uusia näkökulmia karakteritanssista.</p> <p>Kyseessä on laadullinen tutkimus, joka toteutettiin tekemällä seitsemän asiantuntijahaastattelua, joita analysoitiin fenomenografisella analyysimenetelmällä. Tutkielmassa perehdyttiin karakteritanssin syntyyn ja kehitykseen 1800-luvulta eteenpäin nykyaikaan saakka. Tätä tanssilajia tarkasteltiin niin itsenäisenä tanssimuotona kuin myös osana klassista balettia sekä eri näkökulmista, kuten esimerkiksi orientalismin ja eksotismin näkökulmasta. Opinnäytetyön tekijä avasi myös omia kokemuksiaan ja ajatuksiaan tanssilajiin liittyen. Ennen analysointivaihetta venäjänkieliset haastattelut käännettiin suomen kielelle ja kaikki haastattelut litterointiin ja anonymisoitiin. Puolistrukturoidut tutkimushaastattelut toimivat aineistonkeruumenetelminä kirjallisen lähdeaineiston lisäksi. Tutkimuskysymyksiä olivat:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mikä yhdistää ja erottaa suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin toisistaan? 2. Millainen asema niillä on balettikulttuurissa? 3. Mitkä tekijät ovat vaikuttaneet suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin muovautumiseen? <p>Tutkielman myötä saatiin selville tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneet karakteritanssin nykyiseen tilaan. Niitä ovat tietyt aikakaudet aatteineen ja trendineen, kulttuurikohtaiset erot ja yhtäläisyydet, taloudelliset tekijät sekä muutokset ajankuvassa ja maailmankatsomuksessa yleisellä tasolla. Keskustelua herättivät erityisesti yhteiskunnallista ulottuvuutta sisältävät käsitteet, kuten eksotismi, orientalismi, kulttuurin omiminen ja kulttuurisensitiivisyys. Haastateltavien käsityksissä ja mielipiteissä ilmeni niin yhtäläisyyksiä kuin erojakin. Tutkielman aihe on melko harvinainen, joten jatkotutkimukselle ilmeni kysyntää ja karakteritanssin tunnettavuudelle ja levittämislle osoitettiin kiinnostusta sekä kannustusta.</p>	
Avainsanat tanssi, karakteritanssi, baletti, kulttuuri, Suomi, Venäjä, tutkimushaastattelu, fenomenografia	

Field of Study Culture	
Degree Programme Degree Programme in Dance Pedagogy	
Author(s) Eliisa Nenonen	
Title of Thesis Discussion about character dance – perspectives on Finnish and Russian ballet culture	
Date April 20, 2023	Pages/Appendices 50/52
Client Organisation /Partners Savonia University of Applied Sciences	
<p>Abstract</p> <p>The focus of this thesis is character dance and its position in Finnish and Russian ballet culture. The aim of the work was to find out information about the position, meaning, reputation and popularity of character dance in modern times, what kind of a position it has in ballet culture and what is character dance nowadays in Finland and in Russia. The secondary purpose of the thesis was to provoke conversation and to present new ideas about character dance.</p> <p>This was a qualitative research which was made by doing seven specialist interviews that were analysed by phenomenographic analysis method. The study examined the origin and the progress of character dance from 19th century until present times. This style of dance was reviewed both as an independent form of dance and as a part of classical ballet, also from other perspectives such as for example from the point of view of orientalism and exotism. The author of the thesis wrote about her own views, experiences and thoughts about the dance genre. Before the analysis phase interviews made in Russian were translated into Finnish and all interviews were transcribed and made anonymous for the analysis. Semi-structured research interviews were used to collect data and answer research problem and questions. The main questions of the research were:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. What combines Finnish and Russian character dance, and what separates them from one another? 2. What kind of a position do they have in ballet culture? 3. Which factors have affected in the formation of the Finnish and Russian character dance? <p>Thanks to the study, factors that have affected the current status of character dance were discovered. They are particular eras with their own ideas and trends, changes in views of times and worldview in general. Cultural differences and similarities, and financial factors have also affected the current state of character dance. Concepts with a social dimension such as exotism, orientalism, cultural appropriation and cultural sensitivity evoked discussion in particular. There were both similarities and differences amongst the conceptions and opinions of the interviewees. There has been very little study on this subject, therefore interest and encouragement to increase knowledge about character dance, as well as its presence on the dance scene, have been received during the research.</p>	
<p>Keywords dance, character dance, ballet, culture, Finland, Russia, research interview, phenomenography</p>	

ESIPUHE

Edessäsi on opinnäytetyö ”Karakteritanssi osana suomalaista ja venäläistä balettikulttuuria”. Olen koulutukseltani ammattitanssija ja uraansa aloittava tanssinopettaja. Kiinnostukseni karakteritanssiin syntyi yli 15 vuotta sitten ja se on sittemmin vain vahvistunut. Kaksikielisyyteni on mahdollistanut minulle kyseisen tanssilajin opiskelun myös venäläisten asiantuntijoiden johdolla. Tämän myötä motivaationi on vain kasvanut entisestään.

Tanssinopettajaopintojen aikana opinnäytetyöni aiheen valinta oli minulle lähes itsestäänselvyys. Olin varma, että haluaisin kirjoittaa opinnäytetyöni karakteritanssista, pitkäaikaisesta intohimostani ja siihen liittyvien arvoitusten ratkaisusta.

Aloitin tutkimustyöni syksyllä 2022. Tutkimus oli minulle haastava, sillä en ole tehnyt vastaavaa työtä koskaan aikaisemmin. Onneksi opinnäytetyöni ohjaaja, Eeri Pihlajakari on neuvonut ja tukenut minua koko prosessin ajan. Lisäksi haluaisin kiittää opponenttipariiani, Clara Raatikaista arvokkaista neuvoista ja ehdotuksista.

Suuri kiitos kuuluu Suomen Kulttuurirahastolle sekä Cultura-säätiön hallinnoimalle Valtiopäivätoiminnan 150. merkkivuoden juhlarahastolle, joilta olen saanut apurahat tutkimustyötäni varten. Haluan kiittää tanssitaiteilija Jutta Mustakalliota motivoinnista, kannustuksesta ja loputtomasta inspiiraatiosta. Koin suurta iloa ja hyötyä opiskelusta venäläisten karakteritanssin opettajien Jelena Šerstnevan, Vadin Sirotinin ja Polina Rassadinan johdolla Vaganovan Balettiakatemian mestarikursseilla. Haluan myös kiittää kaikkia haastattelemani henkilöitä, jotka ovat osallistuneet ensimmäiseen tutkielmaani sekä minua vuosien varrella opettaneita baletin- ja karakteritanssinopettajia. Kiitokset kuuluvat myös minun perheelleni ja ystäväilleni, jotka ovat osoittaneet minulle jatkuvaa tukea ja kannustusta koko työskentelyprosessin ajan.

Kuopiossa 20.4.2023

Eliisa Nenonen



JUHLARAHASTO  150

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	6
2	TYÖN TAUSTA JA TAVOITTEET	8
3	KARAKTEERITANSSEI JA KATSAUS SEN HISTORIAAN.....	10
3.1	Romantiikka	10
3.2	Baletin kulta-aika ja Marius Petipa	10
3.3	Sosialistinen realismi, Neuvostoliitto ja Igor Moisejev.....	13
3.4	Venäläisen baletin vaikutus suomalaiseen balettiin ja karakteritanssiin	16
3.5	Nyky aika ja viime vuosikymmenet	18
3.6	Yhteiskunnallista ulottuvuutta sisältävät käsitteet: eksotismi, orientalismi, kulttuurin omiminen ja kulttuurisensitiivisyys.....	19
4	TUTKIELMAN METODIT JA TUTKIMUSMENETELMÄT	22
4.1	Kirjallinen lähdeaineisto	22
4.2	Laadullinen tutkimus	22
4.3	Fenomenografia ja fenomenografinen analyysimenetelmä	23
4.4	Tutkimushaastattelu: puolistrukturoitu teemahaastattelu ja asiantuntijahaastattelu aineistonkeruumenetelmänä	25
5	TUTKIMUKSEN KULKU	27
5.1	Aiheen valinta, siihen perehtyminen ja tutkimuskysymysten valinta	27
5.2	Tutkimusmetodin ja aineistonkeruumenetelmän valinta	27
5.3	Teema- ja asiantuntijahaastattelujen pohdinta.....	27
5.4	Teema- ja asiantuntijahaastattelut: niiden toteutus, litterointi, translitterointi ja anonymisointi.....	28
5.5	Fenomenografinen analyysi, hierarkkinen ja horisontaalinen kuvauskategoria.....	30
6	TUTKIMUSTULOKSET JA YHTEENVETO	31
7	POHDINTA	44
	LÄHTEET.....	47
	LIITE 1: HAASTATTELUKYSYMYKSET	52
	LIITE 2: LITTEROINTIMERKINNÄT	53

1 JOHDANTO

Karakteritanssi on kiehtova, kaunis ja monipuolinen tanssilaji, joka yhdistää kansantansseja ja balettia. Tämä tanssin muoto koskettaa sekä katsojia että esiintyjiä. Karakteritanssilla on erityinen rooli klassisissa balettiteoksissa, kuten esimerkiksi Joutsenlammessa, Don Quijotessa, Pähkinänsärkijässä, Bajadeerissa, Raymondassa, ja myös uudemmissa baleteissa kuten esimerkiksi Sheherazade, Gayaneh, Laurencia ja Carmen. Venäjällä karakteritanssi on tärkeä osa balettikasvatusta ja tänäkin päivänä se näkyy lukuisten teattereiden klassisen baletin ohjelmistoissa ympäri maailman. Olen seurannut karakteritanssia Suomessa ja Venäjällä jo kauan toisaalta kiinnostuneena mutta myös huolestuneenakin. Sen asema, maine, merkitys ja suosio ovat mielestäni heikentyneet merkittävästi Suomessa sekä muualla länsimaissa. Opinnäytetyöni päällimmäisenä tarkoituksena oli arvioida mahdollisimman konkreettisia tekijöitä karakteritanssin aseman, suosion, tilan, arvostuksen sekä maineen eroihin Suomessa ja Venäjällä.

Karakteritanssia ei liiemmin ole tutkittu aiemmin tästä näkökulmasta. Tästä syystä aiempaa tutkimusaineistoa aiheesta ei ole ollut juurikaan saatavilla. Suomenkielisessä kirjallisuudessa käsitellään pääasiassa klassista balettia ja karakteritanssi on toistaiseksi saanut huomattavasti vähemmän huomiota. Venäjänkielisessä kirjallisuudessa puolestaan materiaalia on paljon enemmän suhteessa suomalaiseen kirjallisuuteen. Karakteritanssia on käsitelty historiallisesta sekä pedagogisesta näkökulmasta ja osassa töistä karakteritanssin roolia tarkastellaan osana venäläistä balettikulttuuria.

Olen tutkinut käsityksiä karakteritanssista suomalaisessa ja venäläisessä balettikulttuurissa kvalitatiivisella tutkimusmenetelmällä. Olen haastatellut työhöni seitsemää asiantuntijaa, jotka ovat taustaltaan ammattitanssijoita ja tanssipedagogeja. Tutkimusaineistoani eli puolistrukturoituja teemahaastatteluja analysoidessani olen käyttänyt fenomenografista analyysimenetelmää. Haastattelut toimivat myös tiedonantona yleisemminkin, jonka vuoksi käytin niitä myös työn taustaluvuissa. Työni keskeiset tutkimuskysymykset ovat:

1. Mikä yhdistää ja erottaa suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin toisistaan?
2. Millainen asema niillä on balettikulttuurissa?
3. Mitkä tekijät ovat vaikuttaneet suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin muovautumiseen?

Työni koostuu johdannon lisäksi kuudesta luvusta. Luvussa 2, Työn tausta ja tavoitteet, avaan ja pohdin lähtökohtiani, tutkielman tarkoitusta ja syitä sen takana. Tätä seuraa historiallinen yleiskatsaus karakteritanssista, joka löytyy luvusta 3. Kyseisessä luvussa esittelen tähän taidemuotoon vaikuttaneita tekijöitä 1800-luvulta nykyhetkeen. Sen jälkeen siirryn metodilukuun eli lukuun 4, jossa esittelen työssä käytettyjä tutkimusmenetelmiä eli laadullista tutkimusta, fenomenografista analyysiä ja puolistrukturoituja teemahaastatteluja. Pohdin myös eettisiä kysymyksiä, litterointia, venäjän kielen translitterointia ja niiden vaikutusta tutkimukseen. Tämän jälkeen kuvailen tutkimuksen kulkua sekä sen eri välivaiheita luvussa 5.

Luvussa 6 esittelen tutkimustuloksia, joista teen yhteenvedon ja pohdin niitä lopuksi luvun 7 Pohdinta -kappaleessa. Lisäksi reflektoin tutkielman lopussa omia ajatuksiani sekä kiteytän ajatukseni tulevaisuuden näkymiä koskien. Tämän opinnäytetyön myötä olen saanut selville

karakteritanssiin vaikuttaneita tekijöitä ja kulttuurikohtaisia eroavaisuuksia suomalaisen ja venäläisen balettikulttuurin välillä. Pohdin myös sitä, miten tutkimustuloksia voidaan hyödyntää balettipedagogiikassa sekä tanssialalla tulevaisuudessa. Työn keskeisimpinä tuloksina olen saanut selville, että karakteritanssi on usein niin katsojalle kuin esiintyjällekin mieleenpainuva osa balettiteosta, mutta siihen vaikuttaa hyvin paljon tanssijan tiedollinen ja taidollinen osaaminen sekä koreografin kädenjälki. Tähän liittyy myös koreografin, asiantuntijan ja esimerkiksi harjoittajan koulutustausta kuin myös esimerkiksi tanssikoulujen resurssit, tanssiteattereiden taloudellinen tilanne ja taiteellisen johdon näkemykset sekä linjaukset. Suomessa ja Venäjällä näkökulmat sekä näkyvyys karakteritanssin suhteen ovat nykyaikana eriäviä. Karakteritanssin pohja ja suurin osa tyylin periaatteista sekä ominaispiirteistä ovat säilyneet kuitenkin samoina. Tulevaisuudessa niin tanssivaikuttajien kuin myös tanssintekijöiden teoilla ja toiminnalla on todennäköisesti ratkaiseva vaikutus karakteritanssin asemaan, maineeseen, merkitykseen ja suosioon. Tällöin teot ja toiminta vaikuttavat yleisesti myös karakteritanssin tasoon, näkyvyyteen sekä tämän myötä näkemysten sekä mieltymysten muodostumiseen.

2 TYÖN TAUSTA JA TAVOITTEET

Olen taustaltani ammattitanssija ja pian valmistuva tanssinopettaja. Kiinnostus karakteritanssiin on syntynyt jo lapsuudessani ja sittemmin vain vahvistunut. Olen kaksikielinen, sillä venäjä on toinen äidinkieleni. Kaksikielisyyteni on mahdollistanut minulle paljon erilaisia kokemuksia ja elämyksiä, joista karakteritanssin saralla olen muun muassa päässyt oppimaan kyseistä lajia venäläisten karakteritanssin mestareiden johdolla. Kaksikielisyys on myös avannut oven venäjänkieliseen kirjallisuuteen, mistä on ollut välitöntä hyötyä opinnäytetyön kannalta. Pystyn myös keskustelemaan venäjäksi karakteritanssista venäläisten tanssipedagogien ja tanssijoiden kanssa. Tällainen kommunikaatio edesauttaa syvällistä ymmärrystä karakteritanssin perinteestä Venäjällä.

Aloitin tanssiharrastuksen nelivuotiaana Helsingin Tanssiopiston tanssileikissä ja satubaletissa. Sain ensikosketuksen karakteritanssiin, kun silloinen Helsingin Tanssiopiston erikoiskoulutusluokan tanssiryhmäni esitti yhtenä lukukautena kaksi karakteritanssia: puolalaisen masurkan ja venäläisen tanssin nimeltä "Trepak". Myöhemmin opiskellessani Suomen Kansallisoopperan ja -baletin Balettioppilaitoksen nuorisoasteella, ammatillisessa koulutuksessa sekä Ruotsin Kuninkaallisessa balettikoulussa, Kungliga Svenska Balettskolanissa, suhde karakteritanssiin syventyi entisestään. Opiskeluvuosien jälkeen tanssin solistina Bukarestissa, Lasten Koomisessa Oopperassa, Opera Comică Pentru Copii -balettiryhmässä. Ensimmäinen tanssinumero, jonka esitin kiinnitykseni aikana edellä mainitussa teatterissa, oli unkarilainen tanssi nimeltä "Csárdás" baletissa Coppélia. Se on ollut yksi urani alkuvaiheen mielekkäimpiä ja mieleenpainuvimpia kokemuksia. Syynä siihen on se, että karakteritanssin tuntemukselle ja tietämykselle tuli heti käyttöä balettitanssijan työssä enkä osannut odottaa tätä etukäteen ulkomaille töiden perässä muuttaessani.

Tutkielmani aihio on siis saanut alkunsa omista kokemuksistani jo nuoruudessa. Seurasin ja pohdin silloisen tanssiharrastukseni, eli klassisen baletin sivuaineena tanssittua karakteritanssia. Olen pohtinut hyvin pitkään ja perinpohjaisesti omaa suhtautumistani kyseiseen tanssilajiin sekä kiinnittänyt huomiota toisten ihmisten suhtautumiseen ja käsityksiin sitä kohtaan. Muiden ihmisten mielipiteiden kirjo karakteritanssin suhteen oli mielestäni suuri jo uteliaan teini-ikäisen itseni mielestä. Omat kokemukseni karakteritanssista ovat olleet suurimmaksi osaksi positiivisia ja mielekkäitä. Niihin on vaikuttanut useimmiten pätevä ja motivoitunut opettaja, hänen pyrkimyksensä niin tanssitaiteilijana kuin pedagogina sekä musiikki.

On useita syitä, miksi tartuin tähän aiheeseen. Karakteritanssi on ollut intohimoni sekä mielenkiinnon kohteeni usean vuoden ajan. Olen opiskellut sitä suomalaisten, virolaisten ja venäläisten karakteritanssinopettajien ja -pedagogien opissa niin baletin opintojeni lisänä lukukausittain, erilaisilla mestarikursseilla intensiivisesti lyhyiden jaksojen sisällä kuin myös säännöllisesti tanssinopettajan opintojeni ohessa viimeisen lukuvuoden aikana. Olen kohdannut ja tutustunut erinomaisiin ja inspiroiviin suomalaisiin tanssinopettajiin, jotka ovat vieneet tätä tanssilajia eteenpäin Suomen tanssin kentällä. Toinen tärkeä syy on se, että karakteritanssista on melko niukasti tutkimusmateriaalia Suomessa ja suomen kielellä. Esimerkiksi vertailevaa tutkimusta karakteritanssin roolista suomalaisessa ja venäläisessä balettikulttuurissa ei ole vielä juurikaan tehty.

Minua olisi kovasti kiinnostanut tehdä mahdollisimman laaja taiteellinen tutkimus, jossa tutkisin mahdollisimman eri taustaisten ihmisten mielipiteitä ja mieltymyksiä, uskomuksia ja näkemyksiä karakteritanssista kansainvälisemmällä tasolla. Jouduin kuitenkin hyväksymään sen tosiasian, että opinnäytetyössä on tärkeää osata rajata aihepiiri sekä tutkimuskysymykset. Koska kyseessä on ensimmäinen tutkielmani, päätin lähteä tutkimaan ihmisten erilaisia näkemyksiä sekä käsityksiä karakteritanssista osana suomalaista ja venäläistä balettikulttuuria. Mikä erottaa ja yhdistää karakteritanssikulttuuria näissä maissa? Mikä on vaikuttanut tällaiseen ilmenemiseen ja muovaantumiseen? Millainen asema karakteritanssilla on edellä mainittujen maiden balettikulttuurissa?

Opinnäytetyö on laadullinen tutkimus, joka pohjautuu fenomenografiaan. Valitsin laadullisen tutkimusotteen, sillä halusin keskittyä yksityiskohtaisesti yhden asian ja kontekstin selvittämiseen, joka on ollut minulle pitkään omanlaisensa mysteeri ja arvoitus. Olettamani oli, että laadullisen tutkimuksen kautta voisin saada yksityiskohtaista ja konkreettista tietoa tutkimusongelmaani koskien, kuin myös konkretiaa ja monipuolisia vastauksia tutkimuskysymyksiin. Määrällinen tutkimus eli kvantitatiivinen tutkimus olisi voinut toimia myös hyvänä tilastoinnin mahdollistajana ja menetelmänä, mutta koin, että opinnäytetyöni tulisi entistä merkityksellisemmäksi laadullisen tutkimuksen myötä. Jo pohjustustyötä tehdessäni valitsin tutkielmani analyysimenetelmäksi fenomenografisen analyysin. Koin, että tutkimusongelma ja -kysymykset linkittyvät fenomenografian ydinajatuksen, eli eri ajatusmallien ja käsityksien tarkasteluun jotain tiettyä asiaa tai ilmiötä koskien (ks. luku 4.3). Tästä syystä valinta oli hyvin luonnollinen ja selkeä opinnäytetyöni suunnitteluvaiheen alusta alkaen.

Yhtenä lähtökohtanani tutkimukseen on oletukseni siitä, että karakteritanssin asema, maine, merkitys ja suosio ovat muuttuneet Suomessa viime vuosikymmenien aikana. Sinä aikana, kun olen toiminut niin tanssinopiskelijana, ammattitanssijana ja nykyään myös tanssinopettajana sekä -opiskelijana, olen jo huomannut muutoksia karakteritanssissa itsessään samoin kuin siihen suhtautumisessa nykyajan yhteiskunnassa. Ajattelen, että jos olen huomannut selkeitä muutoksen merkkejä jo viimeisen vuosikymmenen aikana karakteritanssissa, niin miten kokonaisvaltaisia muutoksia on voinut tapahtua viimeisen kolmenkymmenen tai neljänkymmenen vuoden aikana? Mistä muutokset ovat saaneet alkunsa ja mikä niihin on vaikuttanut? Kenen näkökulmasta muutokset ovat myönteisiä? Kenen näkökulmasta muutokset ovat puolestaan kielteisiä? Millaiset arvot ovat muutoksen taustalla? Mikä on yhteistä suomalaisessa ja venäläisessä balettikulttuurissa? Millainen asema karakteritanssilla on nykyään balettikulttuurissa Suomessa ja Venäjällä?

3 KARAKTEERITANSSI JA KATSAUS SEN HISTORIAAN

3.1 Romantiikka

Karakteritanssi, toisin sanoen luonnetanssi suomeksi, syntyi romantiikan aikakautena. Se pohjautuu alun perin 1700-luvun tanssijoiden hierarkkiseen jaotteluun. Tyyliuuntauksena romantiikka ulottui tanssin lisäksi myös musiikkiin ja kuvataiteeseen. Taideliikkeenä romantiikkaa pidetään vallankumouksellisena, sillä se muovaantui vastaliikkeenä aiemman vuosisadan, eli 1700-luvun klassiselle taiteelle. (Makkonen julkaisuaika tuntematon, 3.) 1700-luvun baletin keskiössä oli tanssitekniikan kehittyminen ja leviäminen Pariisista muualle Eurooppaan, kuuluisat tähtitanssijat kuten Auguste Vestris (1760–1842) ja erityisesti miestanssijoiden tanssিতaituruus sekä toimintabaletti, *ballet d'action*, synty (Greskovic 2005, 29; Makkonen julkaisuaika tuntematon, 2). Toimintabaletti on merkittävä tekijä baletin historiassa, sillä sen myötä tanssista tuli itsenäinen taidemuoto (Makkonen julkaisuaika tuntematon, 2). *Tour de force* -aate jakoi mielipiteitä sen voimakkuuteen, mahtipontisuuteen, tekniseen taituruuteen ja temppujen merkitykseen liittyen. Toimintabaletti on merkittävä vaihe baletin historiassa myös siitä syystä, että tanssijoiden luokittelu silloisessa maailmankuvassa synnytti pohjan karakteritanssille. Tanssijat jaoteltiin kolmeen kategoriaan, joista *danseur demi-caractère* eli suomeksi luonnetanssija, esitettiin keskiluokkaisena ja -kokoisena, hienostuneena ja samanaikaisesti ilmaisuvoimaisena esiintyjänä. (Makkonen julkaisuaika tuntematon, 2.)

Romanttinen baletti syntyi romantiikan aikakauden loppupuolella. Tarkalleen ottaen karakteritanssi tuli osaksi klassisia balettiteoksia 1800-luvun lopussa. Sitä edeltänyt 1700-luvun tyyliuuntaus toimintabaletti vaihtui Euroopassa 1800-luvulla romanttiseksi baletiksi, jossa korostuu mielikuvitus, tunteet, luonto, yliluonnollisuus sekä erilaiset satumaiset tarinat ja henkilöt. Ihmiset olivat siihen aikaan kiinnostuneita itselleen kaukaisten maiden kulttuureista ja elämäntavoista ja taiteilijat tuottivat katsojille taidetta omien näkemyksiensä sekä mielikuviansa pohjalta. Eksotiikka eli uteliaisuus ja kiinnostus kaukaisia kansallisuuksia sekä maita kohtaan oli suosiossa. Näiden teemojen sekä aihealueiden pohjalta luotiin myös taidetta. 1800-luvun romanttinen baletti mielletään nykyään niin sanotuksi klassiseksi baletiksi. (Makkonen julkaisuaika tuntematon, 3; Bart 2006, 348-350.)

3.2 Baletin kulta-aika ja Marius Petipa

”Klassisen baletin isänä” tunnettu ranskalainen balettitanssija ja koreografi Marius Petipa (1818–1910) hyödynsi karakteritanssia klassisen balettitekniikan vastapainona. Hän on yksi tunnetuimpia koreografeja ja tanssivaikuttajia tanssin historiassa kautta aikojen. Marius Petipan ura Mariinski-teatterin balettimestarina alkoi hänen ensimmäisen kokoillan balettinsa, Faaraon tyttären, menestyttyä Pietarissa vuona 1862 (Vasiljeva 2006, 12). Petipa nimitettiin niin sanotuksi ensimmäiseksi balettimestariksi eli pääharjoittajaksi keisarilliseen Mariinski-teatteriin Arthur Saint-Léonin jälkeen vuonna 1869 (Makkonen julkaisuaika tuntematon, 3). Uransa aikana Petipa työskenteli sekä Pietarin Mariinski-teatterissa että Moskovan Bolšoi-teatterissa erityisesti 1860-luvulla (Surits 2006, 46). Hän loi omia tanssiteoksiaan, harjoitutti niitä sekä teetti rekonstruktioita eli uusia versioita koreografiensa, kuten Jules Perrotin, Jean Corallin ja Arthur Saint-Léonin baletteista (Bart 2006; 349; Greskovic 2005, 41–43; Suhonen 2016, 13).

Mariinski-teatterin nimi muuttui Kirov-teatteriiksi vuonna 1919 ja vaihtui jälleen Mariinski-teatteriiksi vuonna 1992 (Mariinsky Theatre julkaisuaika tuntematon). Tulen kutsumaan kyseistä pietarilaista teatteria työssäni pääasiassa nimellä Mariinski-teatteri. Syynä tähän on se, että tutkimustyössäni esittelemäni historialliset kaudet ja henkilöt ajoittuvat pääosin ajanjaksolle, jolloin teatteri oli nimeltään Mariinski-teatteri.

Venäläisen baletin varsinaisena kultakautena pidetään 1890-lukua, jolloin Petipa sekä hänen Pietariin tuomansa vierailevat italialaiset ballerinat vaikuttivat voimakkaasti klassisen baletin kehitykseen ja suosioon. Kuuluisimpia sen ajan italialaisia balettitähtiä olivat muun muassa Virginia Zucchi (1849–1930), Carlotta Brianza (1867–1930) ja Pierina Legnani (1863–1923). (Greskovic 2005, 43–45.) Balettia arvostettiin Pietarissa ja Moskovassa ja sitä pidettiin itsessään tärkeänä taiteen muotona. Myös keisarillinen perhe osoitti kiinnostusta balettia sekä keisarillista balettikoulua kohtaan ja he osoittivat tukeaan saapumalla esityksiin. Samanaikaisesti Ranskassa baletilla oli toissijainen asema oopperoihin nähden. (Bart 2006, 350.)

Jo 1800-luvun puolivälissä moskovalaisen ja pietarilaisen tyylin välille oli muodostunut merkittäviä eroavaisuuksia. Toisin sanoen jo lähes kahden vuosisadan ajan Pietarin ja Moskovan väliset tyylliset erot ovat vaikuttaneet baletin ja karakteritanssin kehitykseen. Pietarissa arvostettiin hillittyä, yksityiskohtaista ja aristokraattista tanssin liikekieltä, kun taas Moskovassa yleisö arvosti enemmän näyttävyyttä ja ilmaisukykyä, ketteryyttä, taidonnäytteitä ja kansantanssin vaikutteita baletissa eli karakteritanssia (Surits 2006, 46). Robert Greskovic (2005, 40–41) kuvailee tyyllisiä eroja kyseisen kahden kaupungin välillä näin:

The public in Russia's older and less westernized capital expressed a taste different from that of audiences in the more European westward metropolis. Moscow showed preferences for broad, colorful, and comedic theatrics; Petersburg for more formal, dance-based effects. A kind of cultural rivalry sprang up. Muscovites saw the ballet art practiced by Petersburg as cold; Petersburg looked at those in Moscow as circusy and coarse.

Näiden kahden kaupungin väliset tyylierot vaikuttivat siihen, että Petipa joutui teettämään monesta teoksestaan erilliset versiot Moskovaan ja Pietariin. Esimerkiksi Petipan baletti *Don Quijote* syntyi siten, että vuonna 1867 Petipata kaavailtiin harjoittajaksi Bolšoi-teatteriin. Suunnitelma ei kuitenkaan toteutunut ja työpaikan vaihtamisen sijaan hän päätti teettää moskovalaiselle ryhmälle nimikkoteoksen, joka oli *Don Quijote*. (Surits 2006, 46–47.)

Don Quijote

Baletti sai ensi-iltansa 14. joulukuuta 1869 ja kaksi vuotta myöhemmin kyseisen teoksen pietarilainen versio sai ensi-iltansa vuonna 1871 (Demjanovitš 2006, 54). *Don Quijote* -baletista tekee erityisen se, että alkuperäisessä Moskovan versiossa oli vain yksi kohtaus kokonaan klassista balettia. Tämä kohtaus oli unikuvaelma Dulcinean puutarhasta (Surits 2006, 49). Suurin osa balettiteoksesta oli *demi-caractère* -tyyliä, eli oman tulkintani mukaan klassisen baletin liikekieleen pohjautuvaa, mutta karakteritanssia muistuttavaa tyyliä. Alkuperäinen, Bolšoi-teatterille omistettu versio sisälsi myös paljon painotusta mimiikkaan sekä miimisiin rooleihin (Surits 2006, 52-53). Ennen balettimestarin ja harjoittajan työtä Pietarissa Petipa oli asunut jonkin aikaa Madridissa ja oppinut

siellä paljon erilaisia espanjalaisia kansantansseja (Bart 2006, 353). Espanjalaiset tanssit olivat Petipan vahvuus karakteritanssissa ja Suritsin (2006, 49) mukaan hän kokosi Don Quijote -baletin parhaiten tunteimiensa espanjalaisten tanssien pohjalta.

Karakteritanssilla on oma selkeä tehtävänsä Petipan baleteissa: hän rakensi balettinsa niin, että karakteritanssi oli useimmiten *corps de ballet*-osuus, eli kuorotanssijoiden ryhmänumero. Tällä tavalla hän korosti eroa solisteihin, jotka tanssivat klassista balettia. Marius Petipa osasi liikuttaa suuria esiintyjäjoukkoja näyttämöllä. Hänen baleteissaan tyypillistä on 3- tai 4-näytöksen mittaiset esityskokonaisuudet sekä ryhmätanssien erityispiirteinä asetelmien ja asemoinnin symmetriset sekä geometriset kuviot. (Makkonen julkaisuaika tuntematon, 3.) Kuorotanssijoiden eli *corps de ballet*:n lisäksi myös pääosia esittävät ballerinat tanssivat karakteritanssia yhtä lailla klassisen balettitekniikan lisäksi (Loeffler-Gladstone 2020). Balettitanssija Jean-Guillaume Bart kuvailee kyseistä koreografia kekseliääksi, lahjakkaaksi ja rohkeaksi isojen kohtausten luojaksi. Suurkohtaukset koostuivat usein yksinkertaisten liikkeiden toistosta erilaisissa kokoonpanoissa ja vaihtuvissa muodostelmissa. Karakteritanssi- ja solistiosuuksia seurasi *Grand pas de deux*. (Bart 2006, 354.) *Pas de deux* tarkoittaa solistiparin duettokokonaisuutta, joka on Petipan luoma kaksintanssin konsepti. Se on mies- ja naisoletetun tanssijan tanssinumero, joka koostuu ensimmäisestä adagioksi kutsuttavasta hitaammasta yhteistanssista, miestanssijan soolosta, naistanssijan soolosta ja viimeisestä *coda*-osuudesta, jossa korostuu tanssijoiden yhteiset sekä omat taidonnäytteet (Bart 2006, 355-356; Makkonen julkaisuaika tuntematon, 3). Petipa osasi korostaa jokaisen roolin merkitystä, tulkita sekä kuljettaa tarinan juonta eteenpäin ja täten teettää kokoillan balettiteoksia. (Bart 2006, 352.)

Petipata edeltäneet koreografit eivät kokeneet, että musiikilla olisi suurta merkitystä tai vaikutusta balettiteoksen lopputulokseen ja menestymiseen. Petipa suhtautui asiaan toisin, sillä hänen mukaansa musiikilla oli merkittävä rooli tanssiteoksissa. Ludvig Minkuksesta, joka oli alun perin Bolshoi-teatterin viulisti, tuli Marius Petipan luottosäveltäjä Don Quijoten myötä. (Bart 2006, 357.) Heidän yhteistyöhönsä vaikutti balettimestari ja koreografin Arthur Saint-Léonin lähtö Mariinski-teatterista vuonna 1869 sekä balettisäveltäjä Cesare Pugnin menehtyminen vuonna 1870. Minkus työskenteli Petipan tavoin sekä Moskovassa että Pietarissa ja päätyi säveltämään lukuisat Petipan baletit. (Surits 2006, 48.) Pjotr Tšaikovski teki aikanaan myös tilaustöitä Petipalle. Koreografi lähetti säveltäjälle tarkat määrät musiikin tarvittavista kestoista, kaavoista, tahtilajeista, tempoista sekä tyylistä (Kraus 1969, 94). Maailmankuullut baletit Joutsenlampi (1877), Prinsessa Ruusunen (1890) ja Pähkinänsärkijä (1892) ovat Petipan ja Tšaikovskin yhteistuotantoa (Makkonen julkaisuaika tuntematon, 3). Heidän yhteistyötään pidetään tärkeänä osana venäläisen balettikulttuurin kultakautta. Erityisesti Prinsessa Ruusunen, joka oli ensimmäinen sinfoniaorkesterin soittama balettiteos, avasi uuden mahdollisuuden balettimusiikin tuottamiselle, käyttämiselle ja esittämiselle. (Bart 2006, 358; Greskovic 2005, 44; Makkonen julkaisuaika tuntematon, 3.)

Elämänsä aikana Marius Petipa loi yli 50 balettia Venäjällä (Makkonen julkaisuaika tuntematon, 3; McCormick & Reynolds 2003, 37). Osa hänen aikalaisistaan koki hänen teoksensa vanhanaikaisina ja samankaltaisina toisiinsa nähden (Bart 2006, 358; Greskovic 2005, 48; Makkonen julkaisuaika tuntematon, 61). Tästä huolimatta Petipasta tuli kuuluisa ja tärkeä baletin historian vaikuttaja erityisesti Venäjällä. Hän toimi suorastaan vallankumouksellisesti uudistamalla sen aikaisia

venäläiseen balettiin iskostuneita perinteitä (Morrison 2016, 234). Bartin (2006, 359) mukaan Petipa onnistui istuttamaan venäläiseen keisarilliseen balettiin sekä tyyliinsä ranskalaisen koulukunnan tietämyksensä, italialaisen virtuositeetin että slaavilaisen energian ja temperamentin. Petipan baletit ovat nykypäivänäkin balettiteattereiden sekä -koulujen ohjelmistoissa, tosin lukuisina ja erilaisina versioina, sillä alkuperäiset versiot eivät ole säilyneet (Bart 2006, 349–350).

1800-luvun lopulla klassisen baletin asema vahvistui yleismaailmalliseksi harjoittelumenetelmäksi (Loeffler-Gladstone 2020). Toisin sanoen karakteritanssi ja klassinen baletti jakaantuivat erillisiksi tanssimuodoiksi eikä niitä enää pidetty yhtenäisenä tanssityylinä, vaikka niitä nähtiin samoissa teoksissa. Karakteritanssi nähtiin omana tanssilajinaan, mutta baletista tuli yleisempi, laajempi ja tunnetumpi tanssityyli. (Loeffler-Gladstone 2020.)

3.3 Sosialistinen realismi, Neuvostoliitto ja Igor Moisejev

Vuonna 1917 tapahtunut Venäjän vallankumous sai aikaan suuren murrosvaiheen myös tanssitaiteen parissa. Venäjän vallankumous tunnetaan kaksivaiheisena vallankaappauksena, jonka ensimmäisenä vaiheena pidetään väliaikaisen ja valitsemattoman hallituksen perustamista 23.–27. helmikuuta 1917 (Morrison 2016, 200–201). Tätä seurasi tsaari Nikolai II painostettu vallasta luopuminen 2. maaliskuuta 1917 (Morrison 2016, 200). Toiseksi vaiheeksi kutsutaan sosialististen kiihkoilijoiden valtaannousua poliittisen aktivistin, Vladimir Leninin, johdolla 25. ja 26. lokakuuta 1917 välisenä aikana. Monarkiaa vastustanut, alkuperäiseltä nimeltään Vladimir Iljitš Uljanov, joka vaihtoi sukunimensä Leniniksi, toimi valta-asemassa Venäjän sosialistidemokraattisen työväenpuolueen bolševikkien keskuudessa. Bolševikeilla tarkoitettiin siihen aikaan puolueen enemmistöä. (Morrison 2016, 201.)

Sosialistidemokraattisen työväenpuolueen nousun myötä syntyi sosialistinen realismi. Sosialistinen realismi oli aikakausi ja tyylisuuntaus, jossa korostetaan kommunismia sekä työläisten elämää. Sen keskeisiä aatteita ja arvoja olivat isänmaallisuus, vallankumouksellisuus, kansanomaisuus, perinteisyys, työläisten asema sekä muut sosialismiin ja kommunismiin kuuluvat periaatteet. 1920-luvulla syntynyt sosialistinen realismi vaikutti voimakkaasti karakteritanssin, klassisen baletin ja erityisesti kansantanssin näkyvyyteen ja asemaan (Makkonen julkaisuaika tuntematon, 7; Shay 2019, 69). Kansantanssin sekä kansanmusiikin asema muovautuivat aiempaa merkityksellisemmäksi Neuvostoliitossa. Taiteellisen ja kulttuurillisen panoksen lisäksi niitä käytettiin poliittisina välineinä ulkomailla.

Leninin valtakauden aikana klassinen baletti oli uhan alla hävitä Neuvostoliitosta. Poliitikoilla ja bolševikeilla oli eriäviä mielipiteitä baletin suhteen. Monet heistä eivät kannattaneet ajatusta baletin ylläpitämisestä. Heidän mielestään baletti ei vastannut sen aikaisia sosialistisia periaatteita eikä arvomaailmaa, vaan aristokraattisuutta ja porvarillisuutta. Tätä mieltä oli myös Lenin itse, joka vuosina 1920–1921 yritti lakkauttaa Bolšoi- ja Mariinski-teatterin toiminnan. Kulttuuritaustainen poliitikko Anatoli Lunatšarskij puolestaan kannatti balettien, kuten Bolšoi- ja Mariinski-teattereiden ylläpitämistä. Hänen mielestä kyseiset teatterit olivat tärkeä osa Neuvostoliiton edustusta kansainvälisellä tasolla. Lunatšarskij sai vakuutettua Leninin sekä monet muut poliitikot taiteen tärkeydestä ja näin balettiryhmät saivat jatkaa toimintaansa. (Shay 2019, 111–113.)

McCormick ja Reynolds (2003, 242–243) kirjoittavat, että tuohon aikaan Mariinski-teatteria kutsuttiin Petrogradiksi ja se menetti neljäkymmentä prosenttia henkilökunnastaan. Teatteri kävi lähellä lakkauttamista, kun lähes puolet henkilöstöstä joutuivat maanpakoon tai menettivät henkensä. Näinä pahimpina ja vaikeimpina aikoina Lunatšarskij onnistui rahoittamaan silloista Mariinski-teatteria, jotta teatteri pystyisi jatkamaan toimintaansa ja jotta teatterin ovet pysyisivät auki. (McCormick & Reynolds 2003, 242–243.) Bolšoi-teatterin kohdalla tilanne oli toisenlainen. Vallankumouksen myötä teatteritalo joutui muiden teattereiden kaltaisesti valtion alaiseksi, mutta siellä kuitenkin säilytettiin keisarillinen ohjelmisto, vaikka teatteritalo ei ollut enää itsessään keisarillinen. (Morrison 2016, 206.) 1920-luvulla Neuvostoliitossa ryhdyttiin juhlistamaan venäläisiä ”kulttuurisankareita”. Kulttuurisankareiksi kutsuttiin erityisesti ihmisiä, jotka olivat aiemmin vastustaneet keisarillista sensuuria ja henkilöitä, jotka olivat olleet tsaarivankilassa, niin kuin esimerkiksi Lenin itse. (Morrison 2016, 201 & 207.) Toisin sanoen kansallismielisiä venäläisiä ihannoitiin ja muu toiminta tai ajattelu oli hyvin rajoitettua sekä tuomittavaa. Rankat elinolot ja toivo sananvapaudesta olivat syitä monien ihmisten maanpakoon Neuvostoliitosta. Mihail Baryšnikov, Natalia Makarova ja Rudolf Nurejev ovat kuuluisimpia balettitähtiä, jotka pakenivat länteen parempien olosuhteiden sekä uramahdollisuuksien perässä.

Iosif Stalin, Neuvostoliiton seuraava hallitsija Leninin jälkeen, koki Adolf Hitlerin valtaannousun Saksassa 1930-luvulla uhkana. Tämä motivoi Stalinia nostattamaan venäläistä nationalismia kokonaisvaltaisesti Neuvostoliitossa. Kansantanssiryhmien kasvu tuona aikana oli huomattava: klassisen baletin lisäksi kansanmusiikin sekä -tanssin koettiin edustavan hyvin neuvostoliittolaista ideaalia ja kansallisidentiteettiä, mikä sopi nimenomaan Stalinin tavoitteeseen (Shay 2019, 66). Neuvostoliiton muiden kansojen tanssit, kuten georgialaiset, armenialaiset, tataarilaiset ja baškiralaiset tanssit, yleistyivät karakteritanssin opetuksessa osana klassista balettia (Vastaaja 4 2022). Vuonna 1928 hän loi viisivuotissuunnitelman, jonka tarkoituksena oli keskittää taideinstituutiot ja -keskukset valtion vaikutuksen alaisiksi. Näin tanssille tuli uusi tehtävä ja tarkoitus, mikä oli valtion palveleminen (”to serve the state”) (Reynolds & Cormick 2003, 253–254). Venäläisen kansantanssikulttuurin nostattaminen oli siis poliittinen veto ja osa strategiaa Neuvostoliiton turvaamisessa 2. maailmansodan aikana.

Stalinin hallitessa Neuvostoliittoon perustettiin kulttuurikeskuksia, joista puhuttiin nimellä *dvortsi kulturi* tai *doma kulturi*. Suora käänös suomen kielelle olisi kulttuurin palatsit tai kulttuuritalot. Asiantuntijahaastattelussa nousi erityisesti esille, että joka kunnassa oli oma *dvorets kulturi* tai *doma kulturi* eli kulttuurikeskuksensa, jossa opetettiin useimmiten kansantanssia, kilpatanssia ja klassista balettia (Vastaaja 2 2022). Yhteisöllistä taideohjelmaa oli tarjolla kaikenikäisille veloituksetta. Muuta vapaa-ajan aktiviteetteja tuohon aikaan ei ollut, joten kulttuurikeskusten ja -kerhojen toiminta oli tärkeä osa ihmisten vapaa-aikaa (Vastaaja 7 2023.) Klassiseen balettiin suhtauduttiin kuitenkin varoen, sillä kulttuurikeskusten opetus painottui yhtä lailla kaikkien edellä mainittujen lajien opetukseen ammattiin tähtäävän koulutuksen sijaan (Vastaaja 1 2022). Suomalaisessa kulttuurissa tällainen opetus vastaisi taiteen perusopetusta. Monilla kulttuurikeskuksilla oli omat kansantanssiryhmänsä, jotka esiintyivät erilaisissa kulttuurikeskusten järjestämissä tilaisuuksissa sekä tanssikilpailuissa (Vastaaja 2 2022; Vastaaja 7 2023).

Neuvostoliiton aikana kulttuurikeskukset olivat hyvin suosittuja ja erityisesti tanssi oli yleinen lasten sekä nuorten harrastus. Opetus oli ilmaista, sillä valtio rahoitti kulttuurikeskusten toimintaa. Ilmainen taidekasvatus vaikutti korkeaan tanssinopetuksen ja osaamisen laatuun, suosioon sekä osallistujien motivaatioon. Suosio kuitenkin laski Neuvostoliiton hajotessa ja valtion rahoituksen loppuessa (Vastaaja 2 2022). Nykyaikana tanssikasvatus niin harrastuksena kuin ammattiin tähtäävänä toimintana on jälleen suosittua Venäjällä. Opetusta järjestetään taide- ja kulttuurikerhoissa, kulttuurikeskuksissa, akatemoissa, instituuteissa, tanssikouluissa ja -oppilaitoksissa niin julkisella kuin yksityisellä puolella. Kansantanssi on edelleen suosittua Venäjällä: sekä opetus että taitotaso ovat hyvin korkealla ja monet nykyiset venäläiset kansantanssiryhmät kilpailevat menestyksekkäästi sekä valtakunnallisissa että kansainvälisissä kilpailuissa. Vastaaja 1 (2022) uskoo, että kansantanssi pysyy Venäjällä suosittuna, sillä siitä on muodostunut sukupolvelta toiseen siirtyvä vahva kulttuuriperinne. (Vastaaja 1 2022; Vastaaja 2 2022; Vastaaja 7 2023.)

Igor Moisejevin kansantanssiin tai toisin sanoen karakteritanssiin erikoistunut tanssiryhmä kuuluu tunnetuimpiin 1900-luvun tanssiryhmiin sekä vaikuttajiin tanssialalla. Kiovassa syntynyt Moisejev (1906–2007) toimi Moskovan Bolšoi-teatterin balettikoreografina ennen oman tanssiryhmänsä perustamista vuonna 1937 (Shay 2019, 103–104). Tämä näkyy myös hänen ryhmänsä tanssijoiden koulutuksessa: baletti on vahva Moisejevin tyylin sekä tanssijoiden tekniikan perusta. 1930-luvun alusta alkaen Igor Moisejev toimi monipuolisena tanssitaiteen tekijänä ja hän suunnittelikin erilaisia suurille esiintyjäjoukoille suunnattuja kulkueita, baletteja ja festivaalinumeroita oman ryhmänsä esityksien lisäksi (Shay 2019, 123). Igor Moisejev tunnetaan värikkäistä speaktaakkelimaisista esityksistään, taidokkaista tanssinumeroistaan sekä näyttävistä ja tarkasti harjoitetuista kokonaisuuksistaan.

Baletin suurena ystävänä tunnettu Stalin tykästy Moisejevin ryhmään. Shayn (2019, 7) mukaan Igor Moisejevin tanssiryhmästä tuli Stalinin suosikki ja hänen aloitteestaan Moisejevin tanssiryhmä alkoi matkustaa ensimmäisenä Neuvostoliiton aikaisena tanssiryhmänä suurkiertueilla ulkomailla. Yhdysvaltoihin järjestettiin 1960-luvun taitteessa kaksi kiertuetta: ensimmäinen oli vuonna 1958 ja jälkimmäinen toteutettiin vuonna 1961 (Shay 2019, 82). Moisejevin ryhmän Yhdysvaltojen kiertueiden järjestäjänä sekä managerina toimi venäläistaustainen Amerikassa asuva impressaari Sol Hurok. Hänelle kyseinen ryhmä oli Itä-Euroopan taloudellisesti kannattavimpia esiintyjiä ja amerikkalaisyleisö reagoi ja vastaanotti Moisejevin tanssityylin paljon paremmin, kuin klassisen baletin (Shay 2019, 82 & 96). Tanssiryhmä esiintyi Euroopassa, Ranskassa ja Englannissa ensimmäisen kerran vuonna 1955 (Shay 2019, 79). Vuoteen 1999 mennessä Moisejevin ryhmä oli esiintynyt Yhdysvalloissa 11 kertaa, ennen ja jälkeen Neuvostoliiton hajoamisen (Shay 2019, 82).

Moisejevin ominaistyylistä ja tanssin liikekielestä on käyty paljon keskustelua. Jo tanssiryhmän nimi herättää keskustelua ja vaihtelee kielestä riippuen. Suomessa käytetään nimitystä Igor Moisejevin tanssiryhmä tai balettiseurue, Venäjällä puolestaan Igor Moisejevin baletti (venäjäksi Balet Igorja Moiseeva/Балет Игоря Моисеева). Englanniksi tanssiryhmän alkuperäinen nimi on State Academic Ensemble of Folk Dances of the Peoples of the USSR (Shay 2019, 133). Shay (2019, 17) kirjoittaa, että Yhdysvalloissa ryhmää kutsuttiin nimellä The Igor Moiseyev Dance Company, mutta nykyään se tunnetaan nimityksellä The Igor Moiseyev Ballet.

Moisejevin tyyliä ei luokitella baletiksi, kansantanssiksi eikä aina edes karakteritanssiksikaan. Se on kansantanssista vaikutteita ottanut, mutta balettiin pohjautuva tanssityyli, joka pohjautuu Moisejevin omaan tulkintaan sekä koreografisiin valintoihin ja näkemyksiin. Shayn (2019, 161) mukaan karakteritanssi on ensisijainen ja merkittävä osa Moisejevin tyyliä, jossa on myös kansantanssia, balettitekniikkaa sekä vaikutteita voimistelusta sekä yleisurheilusta. Vastaaja 4 (2022) mukaan Moisejevin ryhmän repertuaari lähti liikkeelle Neuvostoliittoon kuuluvien kansojen tanssien tulkinnasta. Myöhemmin se laajeni muiden kansallisuuksien, kuten esimerkiksi argentiinalaisen tanssin tulkintaan (Vastaaja 4 2022). Tämä ei ollut kuitenkaan Moisejevin oma päätös. Kyseiset kansantanssit tanssiryhmän repertuaarissa oli Neuvostohallituksen ehto tanssiryhmän perustamiselle vuonna 1936, kun Moisejev esitti valtiolle ehdotuksen oman tanssiryhmän perustamisesta, joka toisi kansantanssin näyttämölle. Tämän hyväksyi Vjatšeslav Molotov, joka oli aikanaan taiteesta vastaavan valtion viraston johdossa. Neuvostoliiton hallitus vaikutti myös Moisejevin tyylin rinnastamiseen kansantanssin kanssa. Se vaati kutsumaan molempia tyyliä kansantanssiksi, sillä se halusi luoda ja välittää maalaisromanttista kuvaa erityisesti venäläisestä kansantanssista. (Shay 2019, 120–121.)

Anthony Shay on käsitellyt teoksessaan *The Igor Moiseyev Dance Company: Dancing diplomats* (2019) Moisejevin tapaa elää ja pärjätä Neuvostoliiton aikaisessa maailmassa. Moisejev käytti taidokkaasti, kekseliäästi ja monipuolisesti hyödyksi erilaisia tilanteita ja mahdollisuuksia uuden tanssityylinsä muovautumiseen, tanssiryhmänsä menestymiseen sekä tanssijoiden kuin myös oman henkensä turvaamiseen vaikean maailmantilanteen aikana (Shay 2019, 142–148). Hän osasi ottaa huomioon sosialismin vaikutuksen yhteiskunnassa, vaikka toi näyttämölle eri kansallisuuksien tanssiesityksiä ja numeroita. Hänellä ei ollut muuta vaihtoehtoa, kuin luoda tanssitaidetta Neuvostoliiton poliittisten prioriteettien ja määräyksien alla. Kansantanssin ja -musiikin käytön suhteen tuli olla hyvin varovainen, sillä Neuvostohallitus saattoi pahimmassa tapauksessa tuomita taiteilijoita sen väärinkäytöstä. Shay (2019, 122) pohjaa ajatuksensa Fullerin näkemyksiin sanomalla, että säveltäjät, jotka joutuivat kokemaan tämän, olivat Aram Hatšaturjan, Sergei Prokofjev ja Dimitri Šostakovitš. (Shay 2019, 122.)

Moisejevin tyylin vaikuttavuus syntyy erityisesti monen tanssijan tanssiessa samoja liikkeitä synkronoidusti ja yksityiskohtaisesti muodostelmien vaihtuessa saumattomasti yhdestä toiseen. Lisäksi esitysten vaativat ja näyttävät soolo-osuudet ovat olennainen osa Moisejevin teoksia. Esitysten energisyys ja tunnelma, yleisöön vaikuttaminen, esiintyjien karismaattisuus, hyvin suunnitellut sekä toteutetut puvut sekä visuaaliset efektit näkyvät selkeästi Moisejevin tanssiryhmän esityksissä. Osa hänen koreografioistaan koetaan sen verran uskottavina, että tänäkin päivänä osa venäläisistä luulee Igor Moisejevin luovan perinteistä ja niin sanottua ”oikeaoppista” ja todellista venäläistä kansantanssia, vaikka se ei sitä ole (Shay 2019, 122).

3.4 Venäläisen baletin vaikutus suomalaiseen balettiin ja karakteritanssiin

Venäläinen balettikulttuuri vaikutti suomalaiseen klassiseen balettiin monella tavalla. Jo 1800-luvulla helsinkiläinen yleisö tutustui venäläistanssijoihin lyhytaikaisten tanssivierailujen yhteydessä. Näitä järjestettiin osana muita, suurempia teatteriesityskokonaisuuksia (Suhonen 2016, 13). Perinne jatkui ja autonomian ajan loppupuolella 1906–1917 vierailevien tähtitanssijoiden sekä Mariinski-teatterin

tanssiesityksiä näytettiin Helsingissä melkeinpä vuosittain. Autonomian jälkeisiä Venäjän Keisarillisen baletin vierailuja järjesti impressaario Edvard Fazer (1861–1943) (Suhonen 2016, 13). Fazer oli baletin asiantuntija, mesenaatti, Suomen Kansallisoopperan balettikoulun perustajana pidetty henkilö sekä yksi suomalaisen baletin perustajista, kenestä tuli myöhemmin myös Kansallisoopperan johtaja (Korppi-Tommola 2021, 14).

Tanssitaiteilija ja balettipedagogi Liisa Palin (2018, 12 & 15) kirjoittaa, että hänen aloittaessaan balettiopinnot Suomalaisen Oopperan balettikoulussa vuonna 1954 (nykyinen Suomen Kansallisoopperan ja -baletin Balettioppilaitos) opettajat olivat useimmiten opetelleet pedagogiset taidot itse. Syynä tähän oli se, että tuohon aikaan Suomessa ei ollut vielä balettipedagogisia opintoja. Monet pedagogit sekä tanssitaiteilijat menivät jatkokoulutukseen Leningradiin eli silloiseen Pietariin. (Palin & Tuohimaa 2018, 15.) Lisäksi venäläiset vierailevat balettitanssijat opettivat suomalaisia tanssijoita näytösten taukojen aikana Helsingin vanhassa oopperatalossa, nykyisessä Aleksanterin teatterissa (Palin & Tuohimaa 2018, 19). Kytös Suomen ja Venäjän välillä on siis mahdollistanut pohjan balettipedagogiikalle Suomessa. Palinin (2018, 18) mukaan Suomen sijainti Venäjän naapurimaana vaikutti Vaganova-metodin käyttöönottoon ja sitä sovellettiin Suomen tanssijakoulutukseen sopivaksi.

Venäläisen balettitradition vaikutuksesta suomalaisen baletin alkuvaiheisiin ovat kirjoittaneet muun muassa Tiina Suhonen (2016) ja Riikka Korppi-Tommola (2021). He ovat nostaneet esille venäläiset *balettipakolaiset* sekä heidän merkityksensä suomalaisen baletin kehitykselle. Balettipakolaisiksi on kutsuttu balettitanssijoita ja opettajia, jotka olivat lähteneet Venäjän vallankumousta ja sisällissotaa pakoon ja jotka sittemmin työskentelivät Helsingin Tanssiopistossa vuosina 1917–1923 (Korppi-Tommola 2021, 14; Suhonen 2016, 15). Venäläiset opettajat ovat siirtäneet venäläisen balettiperinteen, toisin sanoen Marius Petipan luoman muun muassa italialaisesta ja ranskalaisesta koulukunnasta vaikuttuneen balettityylin, suomalaisille tanssinopiskelijoille. Tämä johti siihen, että 1920-luvun alussa Suomalaisen Oopperan balettitanssijat olivat alun perin Helsingin Tanssiopistosta (Suhonen 2016, 14–15). Lisäksi Kansallisbaletin kaksi ensimmäistä balettimestaria, George Gé ja Alexander Saxelin, olivat saaneet pietarilaisen balettikasvatuksen (Suhonen 2016, 12). Seuraavien venäläisten opettajien nimet toistuvat molemmissa lähteissä: Natalia Suvorova, Ljubov Jegorova, Jekaterina Ljutikova ja Anna Oblakova (Korppi-Tommola 2021, 14; Suhonen 2016, 15). Balettipakolaisia oli niin Pietarin Keisarillisesta Marian teatterista eli Mariinski-teatterista, kuin myös Moskovan Bolšoi-teatterista. Heistä Boris Strukov Moskovasta oli todennäköisesti erikoistunut karakteritanssiin ja opetti sitä Helsingin Tanssiopistolla. (Suhonen 2016, 15–16.)

Venäläisen balettikulttuurin vaikutus ulottui myös karakteritanssiin Suomessa. Venäläisestä koulukunnasta välittyy ja periytyy roolien tulkinnan ohessa karakteritanssin osaaminen, jonka ymmärrys ja osaaminen siirtyi myös suomalaisille balettikoululaisille (Palin & Tuohimaa 2018, 20 & 22). Karakteritanssi on tärkeä osa venäläistä balettiperinnettä ja näitä tansseja on sovitettu lavalle elegantin hovitanssin mukaiseksi (Palin & Tuohimaa 2018, 22). Palin (2018, 22) kirjoittaa karakteritanssista, että terminä se on laaja-alainen ja ”tämän tanssityylin omaava taiteilija on koreografien ja varmasti myös yleisön lemmikki.”

Venäläisen baletin vaikutus on ollut havaittavissa suomalaisen baletin myöhäisemmissäkin vaiheissa. Riikka Korppi-Tommola (2016, 26–28) omassa artikkelissaan kuvailee, miten Suomen Kansallisoopperan Joutsenlampien ensi-illoista vuosilta 1953, 1957, 1966 ja 1976 näkyy vaikutteita Pietarin Mariinski-teatterin (siihen aikaan Kirov-teatteri) ja Moskovan Bolšoi-teatterin versioista. Nämä esitykset toteutuivat Kylmän sodan aikana, jolloin Neuvostoliitto lähetti Moskovan Bolšoi-baletin ja Kirov-baletin kiertueille länsimaihin (Korppi-Tommola 2016, 28). Tämä sai luonnollisesti aikaan taiteellista kansainvälistä vuorovaikutusta ja yhteistyötä, mikä vaikutti suomalaisen balettikulttuurin ohjelmistoon, tyyliin ja tanssiteknisiin suuntauksiin. Gorskin versiossa karakteritanssien osuus kasvoi, vapaus esittää luontevia kansallisia piirteitä lisääntyi sekä ilmaisun merkitys ja käyttö korostui (Korppi-Tommola 2016, 33).

On mielenkiintoista huomata, että venäläisiä balettitanssijoita tanssii edelleen Suomen Kansallisbaletissa. Viimeisen vuosikymmenen aikana siellä ovat vierailleet kuuluisat koreografit ja ballerinat, kuten esimerkiksi Svetlana Zaharova vuonna 2016, Maria Kochetkova vuonna 2020 sekä Natalia Makarova, joka on koreografoinut Kansallisbaletissa viimeisempänä versiona esitetyn Bajadeeri -baletin (Helsingin Sanomat 2015; Suomen kansallisooppera ja -baletti julkaisuaika tuntematon). Tuoreimpana esimerkkinä on Raymonda -baletti, joka sai ensi-iltansa Kansallisoopperassa 24.2.2023. Tämän balettiteoksen karakteritanssien koreografina ja harjoittajana toimi pietarilaisen Vaganova-balettiakatemian karakteritanssin lehtori Vadim Sirotin. Ennen vuotta 2022 Suomessa on järjestetty baletin intensiivikursseja yhteistyössä Vaganovan balettiakatemian kanssa. Karakteritanssia kursseilla ovat opettaneet kyseisen akatemian opettajat Polina Rassadina, Jelena Šerstneva ja Vadim Sirotin.

3.5 Nykyaika ja viime vuosikymmenet

Nykyaikana karakteritanssin näkyvyys ja asema on muuttunut verrattuna aiempiin aikakausiin ja vuosikymmeniin. 1800-luvulla karakteritanssilla koettiin olevan merkityksellinen asema klassisissa baleteissa (Makkonen 1996, 3; Loeffler-Gladstone 2020). Loeffler-Gladstonen mukaan (2020) karakteritanssit nähdään nykyaikana useimmiten vain täyttämässä balettiteoksia solistien työn keventämiseksi. Karakteritanssi, jonka tähtäimenä oli aikoinaan kuvata vieraiden kansojen kulttuureja, saattaa näyttäytyä ja tuntua vieraalta sekä pienimuotoiselta nykypäivänä. Tämä johtuu siitä, että 1800-luvulla ei ollut samanlaisia mahdollisuuksia matkustamiseen, mitä nykyään. Karakteritanssia sisältävät balettiklassikot saivatkin ensi-iltansa juuri tuohon aikaan Euroopassa. (Loeffler-Gladstone 2020.)

1900-luvulla karakteritanssi -nimitys vakiintui. Karakteritanssiksi alettiin kutsua nimenomaista tyyliä edustavia tansseja, joita nähtiin klassisissa balettiteoksissa. Karakteritanssiksi kutsuttiin myös tanssitunteja, joissa korostui eri maista ja kulttuureista vaikuttanut tyyli. Karakteritanssiin ja karakteritanssitunteihin alettiin suhtautumaan toissijaisena opetuksena korkeatasoisen balettitekniikan rinnalla. (Loeffler-Gladstone 2020.) Samanlainen suhtautuminen karakteritanssiin pätee tänäkin päivänä: karakteritanssin asema ja merkitys itsessään lajina on pieni. Se tunnetaan pääasiallisesti osana klassisia balettiteoksia, useimmiten ja parhaassa tapauksessa myös osana balettikasvatusta.

Suomessa tanssin kentällä karakteritanssin asema on melko suppea. Karakteritanssia saatetaan ottaa osaksi baletinopetusta esimerkiksi esitysnumeron muodossa tai lisäämällä tyyllisiä yksityiskohtia viikoittaisiin tuntisarjoihin (Vastaaja 6 2023). Suomen Kansallisoopperan ja -baletin balettioppilaitoksessa karakteritanssia opetetaan kurssikohtaisesti (Vastaaja 2.1 2023; Vastaaja 5 2022; Vastaaja 6 2023). Karakteritanssinopetusta lukuvuoden ympäri tarjoavat muun muassa Helsingin ja Lappeenrannan Tanssiopisto (Vastaaja 2.1 2023; Vastaaja 3 2022; Vastaaja 6 2023). Myös muissa oppilaitoksissa, kuten esimerkiksi Espoon ja Jyväskylän Tanssiopistoissa, Turun Seudun Tanssioppilaitoksessa, Tampereen Dance Up Academy:ssä sekä Virtain Merikanto-opistossa on tarjolla karakteritanssinopetusta (Lukujärjestys, Espoon Tanssiopisto 2022; Jyväskylän Tanssiopisto 2023; Turun Seudun Tanssioppilaitos julkaisuaika tuntematon; Dance Up Academy julkaisuaika tuntematon; Virrat 2023). Suomen tanssioppilaitosten liiton STOPP ry:n keväällä 2022 järjestetyn kyselyn mukaan karakteritanssin opetuksen määrä on 27 prosenttia niissä oppilaitoksissa, jotka kuuluvat kyseiseen liittoon (Malmberg 2022). Karakteritanssinopetusta on useimmiten tarjolla käsitykseni mukaan sivulajina baletinopiskelijoille tai tanssikoulukohtaisesti myös itsenäisenä lajina kaikille halukkaille.

Vaikka karakteritanssiin vaikuttaneista murrosvaiheista 1800-luvulta eteenpäin ei ole vielä tarkkaa tilastoitua faktatietoa, niin siitä huolimatta on mahdollista ottaa selvää alkuperäisestä historiallisesta kuin myös nykyisestä kansantanssista (Loeffler-Gladstone 2020). Loeffler-Gladstone (2020) korostaa karakteritanssin tärkeää roolia balettiteoksessa kertomalla, että karakteritanssi nostaa balettiteoksen arvoa ja siten se on rikastavaa niin esiintyjille kuin katsojillekin. Kun puhutaan historiasta, on olennaista muistaa ja tiedostaa, että mikä tahansa tanssi on luotu ja kehitetty tiettyssä paikassa tiettyyn aikaan, tietyn ihmisen tai ihmisten toimesta (Loeffler-Gladstone 2020).

3.6 Yhteiskunnallista ulottuvuutta sisältävät käsitteet: eksotismi, orientalismi, kulttuurin omiminen ja kulttuurisensitiivisyys

Tässä kappaleessa käsittelen kulttuurikohtaisia käsitteitä, jotka ovat nousseet esille nykyaikana ja joiden kautta on kyseenalaistettu niin baletin historiaa kuin myös karakteritanssiakin. Baletin historiaa on kritisoitu tuomalla esille käsitteet eksotismi, orientalismi sekä kulttuurin omiminen (Järvinen 2022, 2). Pääasiallisena lähteenäni käytän Teatterikorkeakoulun julkaisemaa tanssin historian oppimateriaalin *Näkökulmia tanssitaiteen historiaan ja nykypäivään* osion 2 *Baletin ylisukupolvinen jatkumo* kirjoitusta *Orientalismi baletissa*. Kyseisen osuuden kirjoittajana sekä koko oppimateriaalin toimittajana toimii Hanna Järvinen.

Eksotismin taustalla on eurooppalainen imperialismin aikakausi, joka vaikutti baletin ja kolonialismin suhteeseen. Eurooppalaisen imperialismin myötä balettiteosten tarinat ja kertomuksen alkoivat sijoittua entistä enemmän Euroopan ulkopuolelle (Järvinen 2022, 2). Toisin sanoen eksotiikka yleistyi klassisessa balettikulttuurissa. Balettiteoksen eksoottisiin hahmoin liitettiin stereotyyppioita 1800-luvun paheellisuudesta. Niitä olivat esimerkiksi väkivalta ja seksuaalisuus, jotka olivat tuohon aikaan tabuja ja toisin sanoen julkisesti kiellettyä. Roolihahmot stilisoitiin vähäpukeisiksi ja heihin liitettiin usein arkaluontoisia teemoja. (Järvinen 2022, 2.) Tämä tehtiin Järvisen (2022, 2) mukaan eksotismiin liittyvän toiseuden ajattelumallin kustannuksella. Toiseus tarkoittaa sitä, että muut ympäröivät ihmiset nähdään erilaisessa maailmassa ja heidät havainnoidaan eriarvoisesti itselleen

toisen ja vieraan myötä. Kun puhutaan toiseuden liittämistä eksotismien kanssa, saadaan aikaiseksi toinen yhteiskunnallinen käsite, orientalismi. Orientalismi on toisin sanoen eksoottisen toiseuden ajattelumalli. (Järvinen 2022, 2.)

Järvinen (2022, 2) kirjoittaa, että orientalismi välittyy rasistisina piirteinä vielä tänäkin päivänä balettiteoksissa. Tällä tarkoitetaan sitä, että joidenkin kansojen ja heidän kulttuurien ilmaiseminen on tehty keinoin, joka saattaa loukata kyseisen kansallisuuden omaavia ihmisiä. Yhtenä syynä tähän on baletin valta-asema taidetanssien keskuudessa, mikä on vaikuttanut muiden tanssityylien *baletillistämiseen* (Järvinen 2022, 2). Järvisen (2022, 2) mukaan karakteritanssia ei voi ammentaa tietyn kansallisuuden pohjalta ja että karakteritanssia tekevän ja luovan koreografin työ mahdollistaa kulttuurin omimisen. Kulttuurin omiminen eli kulttuuriappropriaatio tarkoittaa johonkin tiettyyn kulttuuriin liittyvän asian, kuten esimerkiksi eleen tai perinteen käyttöä sille vieraassa kontekstissa (Tieteen Termipankki 2022).

Poikkeustapauksia kuitenkin on. Nimittäin Suomen Kansallisbaletissa 24.2.2023 ensi-iltansa saanut Raymonda -baletti on Helsingin Sanomien (Miettinen 2023) mukaan onnistunut esimerkki nykyaikaisesta klassisen balettiteoksen rekonstruktioista, jossa on otettu huomioon kulttuurikohtaiset yhteiskunnalliset periaatteet ja käsitteet. Kyse on uudistetusta, vahvasti karakteritanssia sisältävästä klassisesta balettiteoksesta, jossa Helsingin Sanomien tanssikriitikon, Jukka O. Miettisen (2023) mukaan, on onnistuttu poistamaan orientalistinen rasismi. Tamara Rojon Suomeen tuoman Raymondan version alkuperäinen juoni on säilytetty, vaikka teoksen teemat ovat ajankohtaisia ja balettiosuuksia sekä karakteritansseja on nykyaikaistettu. Lisäksi baletin keskeiset miespääosat, Raymondan brittiläinen sulhanen John ja turkkilainen kilpakosija Abdur, on kuvattu yhdenvertaisina keskenään sekä liittolaisina. (Miettinen 2023.)

Kulttuurin omimiseen ja toisintamiseen viitataan myös, kun puhutaan 1900-luvun alussa tapahtuneesta ilmiöstä, jolloin eurooppalaiset tanssitaiteilijat opettelivat siirtolaisten kotimaisia tansseja. Baletin ja modernin tanssin tekijöille tällainen tanssi oli uutta ja erilaista. Näin heräsi kiinnostus uutta liikekieltä kohtaan, mutta sen aikaisten eurooppalaisten koreografiensa tapaa sisäistää ja opetella siirtolaisten kulttuurikohtaisia tansseja kyseenalaistetaan ja kritisoidaan nykyaikana. (Järvinen 2022, 2.) Tämä herättää ristiriitaisia mielipiteitä ja ajatuksia: mitä voi kutsua monikulttuurisuudeksi nykyajan tanssitaiteessa ja milloin? Onko enää mahdollista vaikuttaa muista kulttuureista kaikille tahoille hyväksyttävällä ja sopivalla tavalla? Miten kyseiset käsitteet, kuten orientalismi, eksotismi ja kulttuurin omiminen tulevat peilaamaan tulevaisuudessa karakteritanssiin?

Kulttuurin omimisen ja sen huomioimisen myötä puhutaan myös usein kulttuurisensitiivisyydestä. Kulttuurisensitiivisyys määritellään ajattelutapana, jossa havainnoidaan kulttuurit sekä niiden merkitykset omassa elämässä ja kykyä kohdata ihmisiä yksilöllisesti ilman ennakkoluuloja tai -käsityksiä. Kulttuurisensitiivisyyteen vaikuttaa se, millä tavalla näkee oman kulttuuritaustansa ja miten sen suhteuttaa muihin, itselleen niin sanotusti tuntemattomiin kulttuureihin. (Terveystieteiden tutkimuskeskus 2021; Tyttöjen Talo julkaisuaika tuntematon.) Kulttuurisensitiivisyys on käsitteenä vahvasti kytköksissä kulttuurin omimisen käsitteen kanssa. Nämä molemmat käsitteet otetaan nykyaikana puheeksi myös tanssitaiteeseen sisältyvissä monikulttuurisuuteen sekä rasismiin liittyvissä keskusteluissa.

4 TUTKIELMAN METODIT JA TUTKIMUSMENETELMÄT

4.1 Kirjallinen lähdeaineisto

Sitä mukaa, kun kiinnostuin karakteritanssista enemmän ja syvällisemmin, aloin etsimään kirjallisuutta karakteritanssista. Karakteritanssista on kirjoitettu huomattavasti vähemmän kuin baletista tai muista tanssilajeista. Varsinaista tutkimustietoa karakteritanssista ja sen roolista suomalaisessa balettikulttuurissa en ole juuri löytänyt. Tähän tutkimukseeni olen saanut apua Tiina Suhosen (2016) artikkelista, jossa sivutaan karakteritanssiopetusta Suomessa. Lisäksi minua on auttanut Riikka Korppi-Tommolan artikkeli (2016), joka tarkastelee sitä, kuinka neljän Joutsenlammen suomalaisversioiden juuret johtavat Venäjälle ja Neuvostoliittoon sekä muun muassa sitä, miten karakteritanssin rooli oli kasvanut klassikkobaletissa. Lotta Hämäläinen käsittelee pedagogisessa opinnäytetyössään karakteritanssin hyödyntämistä baletinopiskelussa, jota hän tutki empiirisen tapauskyselytutkimuksen keinoin (Hämäläinen, 2014). Englanninkielistä kirjallisuutta aiheesta löytyi, mutta sielläkin karakteritanssi on yleensä mainittu lyhyesti ja pääpiirteittäin osana klassisen baletin historiaa balettianssija, koreografi ja harjoittaja Marius Petipan yhteydessä. Onnistuin löytämään karakteritanssiin liittyvää kirjallisuutta venäjän kielellä. Suurin osa lähteistä on kirjoitettu vuosikymmeniä sitten, mutta aiheesta löytyy myös tuoreempia julkaisuja, kuten Anastasia Vasiljevan väitöskirja (2015), joka kertoo karakteritanssin asemasta Pietarin balettikulttuurissa ja Boris Illarionovin artikkeli (2019) karakteritanssin roolista Petipan baleteissa. Kuitenkaan vertailevaa tutkimusta karakteritanssin roolista suomalaisessa ja venäläisessä balettikulttuurissa ei ole vielä tehty. Tästä syystä kiinnostuin entistä enemmän nykyajan käsityksistä ja mielipiteistä karakteritanssia kohtaan.

4.2 Laadullinen tutkimus

Laadullinen, eli toisin sanoen kvalitatiivinen tutkimus, on tutkimuskäytäntöjen kooste, jota yhdistää tulokinnallisuus. Koska laadullisella tutkimuksella ei ole sille ominaista tiettyä teoriaa, paradigmaa tai metodeja, sen tarkka luonnehtiminen ja määrittely on haastavaa. (Metsämuuronen 2005, 198.) Kvalitatiivinen tutkimus perustuu siihen, että havainnoidaan ja kuvaillaan sitä, miltä todellisuus näyttää elämässä. Tavoitteena on kokonaisvaltainen asian tai ilmiön tutkiminen (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 161).

Laadullisessa tutkimuksessa korostuu myös tutkijan oma arvomaailma sekä tapa tarkastella ja nähdä asioita. On mahdotonta saavuttaa täysin puolueeton tai niin sanotusti objektiivinen perspektiivi tutkimuskohdetta analysoidessa. Tämän vuoksi sen sijaan, että todistettaisiin ennestään ilmeneviä olettamuksia, tuloksia tai väitteitä, niin kvalitatiivisessa tutkimuksessa jäljitellään ja paljastetaan faktoja. (Hirsjärvi ym. 2010, 161.) Alasuutari (2018, 50) kirjoittaa, että laadullinen tutkimus koostuu kahdesta vaiheesta. Ensimmäinen niistä on havaintojen pelkistäminen ja toinen on arvoituksen ratkaiseminen, joita voidaan kutsua yhdessä lyhyemmin havaintojen tuottamiseksi sekä selittämiseksi (Alasuutari 2018, 50). Havaintojen pelkistämisen voi jaotella vielä kahteen osioon: teoreettis-metodologisesta perspektiivistä toteutettuun aineiston arviointiin ja yhdistelyn kautta tehtyyn havaintojen karsimiseen (Alasuutari 2018, 40). Arvoituksen ratkaisemisella tarkoitetaan sitä, että vihjeiden ja johtolankojen mukaan tulkitaan tutkittavaa asiaa tai ilmiötä (Alasuutari 2018, 44).

4.3 Fenomenografia ja fenomenografinen analyysimenetelmä

Fenomenografia keskittyy ihmisten käsityksiin tulkita tai nähdä joku tietty ilmiö tai asia maailmassa. Sana fenomenografia merkitsee ilmiön havainnointia, sen kuvailua ja siitä kirjoittamista. (Metsämuuronen 2005, 210.) Se koostuu kahdesta kreikankielisestä sanasta: "fainemon" (appearance) ja "graphein" (description). Terminä fenomenografia tarkoittaa etymologisesta näkökulmasta jonkun tietyn ilmiön tapaa näyttäytyä jollekin. (Niikko 2003, 8.) Niikon (2003, 10) mukaan tämä termi on näyttäytynyt ensimmäisen kerran jo vuonna 1954, kun fenomenografia mainittiin Ulrich Sonnemanin tutkimustekstissä, joka pohjautui fenomenologiaan ja eksistentiaaliseen analyysiin.

Fenomenografia syntyi, kun Ference Marton tutki opiskelijoiden eriäviä oppimiskäsityksiä Göteborgissa 1970-luvulla. Fenomenografia pohjautuu ajatukseen yhdestä maailmasta, josta ihmisillä on toisistaan eriäviä mielipiteitä ja vaikutelmia. (Metsämuuronen 2005, 210–211.) Esimerkiksi samallakin tavalla koetulle asialle saattaa muodostua erilaisia merkityksiä ja tätä kutsutaan fenomenografiassa "vaihtelun arkkitehtuuriksi" (the architecture of variation) (Niikko 2003, 23).

Tälle tutkimustyyppille on siis olennaista käsitykset jostain tietystä asiasta tai ilmiöstä sekä niiden vaihtelevuus ihmisen taustasta riippuen. Tämä synnyttääkin helposti kritiikkiä sekä fenomenografian kyseenalaistamista: milloin ja miten voidaan todeta, että on löydetty yleisin käsitys, joka on oikea tai esimerkiksi väärä? Käsityksistä tulisi huomioida myös se, että käsityksiä on monenlaisia ja ne saattavat vaihdella ajan kuluessa sen sijaan, että pysyisivät jatkuvasti samoina. Myös ihmisten henkilökohtaisten käsityksien kontekstisidonnaisuus vaikuttaa siihen, että niitä ei voi liittää suoraan käytäntöön tai käytännön esimerkkeihin. (Metsämuuronen 2005, 212.)

Avoin yksilöhaastattelu on yleisin tapa kerätä aineistoa fenomenografisessa tutkimuksessa. Tutkijan rooli korostuu haastattelutilanteessa, sillä haastattelutilanteessa olisi optimaalista saavuttaa vapaa diskurssio, jonka myötä haastateltava kuvailee erilaisia kokemuksiaan ja käsityksiään tutkimuskohteeseen liittyen mahdollisimman luonnollisesti ja rehellisesti. Haastattelukysymykset on suunniteltu etukäteen ja ne ovat ikään kuin tutkimusongelmien sekä niiden pohdinnan summa. Kysymykset eivät välttämättä ole täysin spesifejä, mikä antaa tuloksin varaa haastateltavalle ja paremman mahdollisuuden reflektoida omia ajatuksia tutkittavaan ilmiöön liittyen. (Niikko 2003, 31.) Hirsjärven ja Hurmen (2000, 168) mukaan fenomenografinen tutkimushaastattelu eroaa tavallisesta haastattelusta. Heidän mukaansa haastattelija yrittää saada haastateltavan tiedostamaan tutkimuskohteen tai ilmiön ennenkuulumattomalla tai -näkemällä tavalla ja sen myötä jakamaan kokemuksiaan. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 168.)

Fenomenografiassa oleellista on toisen asteen näkökulma. Toisen asteen näkökulmassa on kyse toisen ihmisen tavasta käsittää ja käsitellä tutkittavaa asiaa tai ilmiötä. Tällöin asiaa tai ilmiötä tarkastellaan ikään kuin toisen ihmisen kautta. Ensimmäisen asteen näkökulma tarkoittaa tutkittavan asian tai ilmiön tulkintaa omien kokemusten pohjalta. (Niikko 2003, 24.) Tällöin tutkija käsittelee aihetta ainoastaan omien käsityksiensä sekä kokemusien kautta. Kun verrataan ensimmäisen ja toisen asteen näkökulmaa keskenään, niin toisen asteen näkökulma on menetelmänä epäsuora. Syynä toisen asteen näkökulman käytettävyyteen fenomenografiassa on se, että tarkoituksena on

löytää mahdollisimman monipuolisia ja keskenään erilaisia tapoja käsittää ilmiötä sekä se, että jokaisen ihmisen henkilökohtainen todellisuuden hahmotus on tärkeää ja arvokasta tutkimuksen kannalta. (Niikko 2003, 25.)

Kun perehdyin fenomenografiseen analyysimenetelmään, niin löysin erilaisia määritelmiä prosessin jaottelulle. Analyysin vaiheiden jaottelu on vaihdellut kahdesta neljään eri välivaiheeseen. Minulle tuli tästä kuva, että fenomenografista menetelmää hyödyntävä voi halutessaan valita suhteellisen vapaasti itselleen mieluisimman tavan analysoimiseen. Osoittautuikin, että siihen ei ole itsessään konkreettista ohjetta tai määritelmää (Haapaniemi 2013, 38–39). Jaana Kettunen (Kettunen julkaisuaika tuntematon) jaottelee analyysin tekemisen kahteen pääasialliseen osaan. Tutkijat Kirsti Häkkinen ja Michael Uljens jakavat analyysivaiheet kolmeen osaan (Haapaniemi 2013, 38). Niikko (2003, 33–37) jakaa vaiheet puolestaan neljään eri vaiheeseen. Välivaiheet ovat seuraavanlaiset:

1. Fenomenografisen analyysin ensimmäinen vaihe aloitetaan siten, että kerätty aineisto luetaan ja käydään läpi useaan otteeseen. Aineistossa syvennyttään ilmausten tarkasteluun, jolloin analyysiyksiköksi tutkija voi valita minkä tahansa määrän koko kappaleesta erillisiin sanoihin. Ilmaukset suhteutetaan niiden alkuperäiseen kontekstiin, joita ovat haastattelu tai kirjoitelma. (Niikko 2003, 33–34).
2. Toisessa vaiheessa on kyse valittujen ilmauksien ryhmittelystä erilaisiin kategorioihin. Ryhmitellyt ilmauksia vertaillaan toisiinsa. Tämän tavoitteena on löytää niiden välisiä yhteneväisiä ja eriäviä tekijöitä. Vertailun myötä ilmauksista saattaa löytyä myös harvinaisempia tai esimerkiksi toisia ilmaisuja tärkeämpiä tai merkityksellisempiä ilmauksia. Tutkijan on huomioitava määrittämänsä tutkimusongelmat samaan aikaan, kun hän tulkitsee valitsemiaan ilmauksia. Tulkinnassa painottuu tutkijan eläytyminen ja heittäytyminen tutkittavan tilanteeseen ja elämään sekä pyrkimys nähdä tutkittava ilmiö tutkittavan perspektiivistä. (Niikko 2003, 34–35).
3. Kolmas analyysivaihe määrittellään siten, että siinä suhteutetaan koottuja kategorioita sekä niiden rajoja kaikesta aineistosta nouseviin eri merkityksiin. Tässä vaiheessa on tärkeää muistaa ja huomioida taso, jolla tutkittavaa ilmiötä hahmotetaan ja kuvaillaan. (Niikko 2003, 36).
4. Neljäs vaihe koostuu laadittujen kategorioiden yhdistämisestä yleisemmiksi kuvauskategorioiksi, joita kutsutaan ylätason kategorijoukoiksi. Kuvauskategoria on kuin tutkijan selvitys hänen näkemyksistään tutkittavilta kerätystä tiedosta sekä heidän tavoistansa käsittää todellisuus. Kuvauskategoria muodostuu yhdistävistä ja eriävistä tekijöistä sekä laadullisista käytännöistä ja keinoista, joilla pystytään reflektoimaan, avaamaan ja tiedostamaan tutkittavaksi valittu ilmiö. (Niikko 2003, 36–37).

Niikko (2003, 37) kirjoittaa kolmesta eri kuvauskategoriasysteemistä, joita voidaan käyttää fenomenografisessa analyysimenetelmässä. Horisontaalinen kuvauskategoriasysteemi kuvaa luokat yhdenvertaisina ja -arvoisina keskenään, mutta luokkien asiasisällöt ovat erilaisia. Vertikaalinen kuvauskategoriasysteemi puolestaan muodostaa luokat jonkun tietyn aineistosta löytyvän yhdistävän tekijän, kuten esimerkiksi ajan tai yleisyyden, kautta. Hierarkkisessa kuvauskategoriasysteemissä taas luokittelu perustuu siihen, että osa käsitteistä ilmenee niin

sanotusti kehittyneempinä toisiin verrattuna niin sisällön kuin rakenteenkin perusteella. (Niikko 2003, 37.)

4.4 Tutkimushaastattelu: puolistrukturoitu teemahaastattelu ja asiantuntijahaastattelu aineistonkeruumenetelmänä

Tutkimushaastattelu on keskustelutilanne, jossa korostuvat osapuolten eri roolit sekä tietty tutkimuksellinen tarkoitus (Hirsjärvi ym. 2010, 207; Ruusuvaori & Tiittula 2017, 80).

Tutkimushaastattelu ja sen eri muodot ovat yleistyneet nykyaikana. Toisen maailmansodan aikana ihmisten mielipiteet, käsitykset ja kokemukset alkoivat kiinnostamaan tutkijoita ja näitä tuntemuksia tutkittiin kontrolloiduilla kyselyhaastatteluilla (Hyvärinen 2017, 14). Tämän myötä tutkimushaastattelun käyttö on yleistynyt ja tullut monipuoliseksi aineistonkeruumenetelmäksi niin kvantitatiivisen kuin kvalitatiivisen tutkimuksen parissa (Hirsjärvi ym. 2010, 210–212).

Tutkimushaastattelut voidaan jaotella nykyään monella eri tavalla: strukturoimattomiin eli avoimiin haastatteluihin, puolistrukturoituihin tai strukturoituihin haastatteluihin, syvä-, teema- sekä muun muassa uudempiin virike-, kävely- ja puhelinhaastatteluihin (Hyvärinen 2017, 21–24; Ikonen 2017, 270–271).

Teemahaastattelu on haastattelutyyppi, jonka kysymykset perustuvat nimensä mukaisesti tietyn teeman tai aihealueen ympärille. Sitä pidetään lomakehaastattelun ja avoimen eli strukturoimattoman haastattelun yhdistelmänä, joka sopii kvalitatiivisen eli laadullisen tutkimuksen periaatteisiin sekä edellytyksiin. (Hirsjärvi ym. 2010, 208.) Haastattelun myötä haastateltavan kanssa pystyy useimmiten kohtaamaan kasvotusten, mikä johtaa suoraan vuorovaikutukseen, mahdollisuuteen esittää jatko- tai lisäkysymyksiä sekä siihen, että haastateltava voi antaa ennalta arvaamattoman laajan kuvauksen käsiteltävästä aiheesta (Hirsjärvi ym. 2010, 204–205).

Haastateltavan henkilön laaja ja kattava tutkimusaiheen kuvaaminen on myös yksi asiantuntijahaastattelun piirteitä. Asiantuntijahaastattelu on samanaikaista tutkimusaineiston keräämistä ja analyysia sisältävä tilanne. Haastateltavalla on ikään kuin kaksoisrooli tutkimuskohteena sekä tutkimuskohteen asiantuntijana. Ajatus haastateltavan asiantuntijuudesta on tutkijan oletus henkilön perehtyneisyydestä tutkittavaa ilmiötä tai asiaa koskien. Vaikka asiantuntijahaastatteluja huomioidaan nykyään aiempaa vähemmän, niitä toteutetaan lukuisilla eri tieteenaloilla, erityisesti empiirisen tutkimuksen maailmassa. (Alastalo & Åkerman 2019, 373.)

Alastalon ja Åkermanin (2019, 374) mukaan ainutkertaisuus korostuu asiantuntijahaastattelussa. Aineistonkeruun tarkoituksena erityisesti asiantuntijahaastatteluissa on mahdollistaa kuvaus ainutlaatuisesta ilmiökentästä tai historiallisesta ajankulusta. Näkemys poikkeaa tavanomaisesta kulttuuritutkimuksen ajatuksesta, jossa jokainen haastateltava on oman elämänsä sekä kulttuurinsa asiantuntija. Toisena yleisenä asiantuntijahaastattelujen tarkoituksena on haastattelujen käyttöönotto kirjallisen aineiston analyysissä. Kyseisillä haastatteluilla on merkittävä vaikutus tutkimukseen, mikäli niitä hyödynnetään tausta-aineistona. Näiden esimerkkien lisäksi asiantuntijahaastatteluja on mahdollista käyttää tutkimuksissa lukuisin eri tavoin ja keinoin. (Alastalo & Åkerman 2019, 374–375.)

Vieraskielisen aineiston käyttö on nykyään entistä yleisempää laadullisessa tutkimuksessa. Tähän on vaikuttanut muun muassa lisääntynyt kansainvälinen toiminta sekä tutkijoiden liikkuvuus. Terminä vieraskielinen aineisto sisällyttää nimensä alle monta tapaa ja tilannetta käyttöä ja hyödyntää vieraskielistä aineistoa. (Pietilä 2019, 411.) Pietilän mukaan (2019, 411) vieraskieliseksi haastatteluaineistoksi voi kutsua esimerkiksi tilannetta, jossa haastattelu käydään molemmille osapuolille tutulla kielellä, joka on joko haastateltavan tai haastattelijan äidinkieli. Vaikka tällaisen haastattelun analyysivaiheessa kielen ymmärtäminen on ensisijaista, on tutkijan tärkeää tietää kyseisen kieleen liittyvästä kulttuurista sekä sen historiasta, sillä niillä on vahva yhteys keskenään (Pietilä 2019, 412). Muun muassa kielikohtaiset sananlaskut, kielikuvat, huumori, sarkasmi ja ironia saattavat tuoda haasteita aineiston tulkitsemiseen, mutta tämä voi olla toisaalta olla tutkijalle eduksi. Haastateltavat voivat parhaimmassa tapauksessa selkeyttää yksityiskohtaisemmin asioita ja käsityksiä, josta tutkija voi hyötyä. Tiedon tuottamiseen vaikuttaa myös tutkijan oma osuus haastattelijana sekä se, millä tavalla ja kuinka paljon pyrkii luomaan vuorovaikutusta. (Pietilä 2019, 413-416.)

Litteroinniksi kutsutaan aineiston käsittelyn alkuvaihetta, jossa tallenne muutetaan tekstiksi. Tutkimuksen metodinen lähestymistapa sekä tutkijan laatimat tutkimusongelmat vaikuttavat siihen, minkä tason tarkkuudella aineisto litteroidaan. (Ruusuvuori 2019, 424.) Esimerkiksi keskusteluanalyysin kohdalla vaaditaan yksityiskohtaista litterointia, koska kyseessä on keskustelun analysointi. Mikäli tavoitteena on saada selville asiasisällöt, ei ole välttämätöntä toteuttaa tarkkaa litterointitarkkuutta. (Ruusuvuori 2019, 425.)

5 TUTKIMUKSEN KULKU

5.1 Aiheen valinta, siihen perehtyminen ja tutkimuskysymysten valinta

Karakteritanssi on kiehtonut minua pitkään. Minulla on ollut niin suomalaisia kuin venäläisiäkin karakteritanssinopettajia, joiden tunneilta olen saanut paljon erilaisia kokemuksia. Erilaisia baletteja sekä niiden rekonstruktioita katsoessani olen kiinnittänyt huomiota ja pohtinut karakteritanssin asemaa ja merkitystä. Itselleni tärkeänä havaintona on ollut se, että karakteritanssilla on erilainen rooli venäläisessä ja suomalaisessa balettikulttuurissa. Eron tuovat esille eritoten tanssijat, joiden kehonkielestä, tulkinnasta ja ilmaisusta on pystynyt helposti päättelemään karakteritanssin vaikutuksen. Halusin tarkistaa havaintoni perehtymällä kirjallisuuteen ja pedagogiikkaan sekä haastattelemalla asiantuntijoita. Havaintojeni perusteella muodostin opinnäytetyöni tutkimuskysymykset.

5.2 Tutkimusmetodin ja aineistonkeruumenetelmän valinta

En ole tähän mennessä löytänyt edustavaa kokonaisuutta, jossa suomalaista ja venäläistä karakteritanssikulttuuria olisi vertailtu keskenään samassa taiteellisessa tutkimuksessa. Koska kyseistä aiheparia ei ole vielä tutkittu, tutkimusaineistoa ja lähdemateriaalia on ollut rajoitetusti saatavilla. Siksi olen päättänyt käyttää aineistonkeruumenetelmänäni tutkimushaastattelua (ks. 4.4).

Opinnäytetyön suunnitteluvaiheessa ajattelin, että tutkimushaastattelu saattaa olla yksi parhaimmista aineistonkeruumenetelmistä, jotta voisin saada selville yksityiskohtaisia ja moninaisia vastauksia karakteritanssin näkemyksiin liittyen. Koen, että henkilöhaastattelujen avulla sain paljon uutta tietoa, ajatuksia ja mielipiteitä koskien karakteritanssia osana suomalaista ja venäläistä balettikulttuuria. Puolistrukturoitujen teemahaastattelujen pohjalta olen koonnut tutkimustulokset ja jaotellut ne viiteen taulukkoon. Niitä ovat karakteritanssin erot suomalaisessa ja venäläisessä tanssikulttuurissa, karakteritanssia yhdistävät tekijät edellä mainituissa maissa, karakteritanssin osuus balettikulttuurissa, karakteritanssi itsessään ja siihen liitetyt käsitteet sekä tulevaisuuden näkymät ja sitä koskevat ajatukset.

5.3 Teema- ja asiantuntijahaastattelujen pohdinta

Valitsin tutkimushaastattelun alalajeista teemahaastattelun, sillä se tuntui sopivimmalta opinnäytetyöni toteutukseen. Asiantuntijoiden puolistrukturoidut teemahaastattelut pidettiin joko suomen tai venäjän kielellä, riippuen haastateltavalle ominaisemmasta ja luonnollisemmasta kielivaihtoehdosta. Jo haastatteluvaiheessa aloin pohtimaan sitä, millä tavalla kieli vaikuttaa vastauksiin sekä omaan tulkintaani vastauksesta. Olen pohtinut myös sitä, että pystynkö täysin kääntämään esimerkiksi venäjänkielisen haastattelun sisältöä suomenkieliseksi, vai muuttuuko sisältö pakostikin jollain tavalla? Aloin myös miettimään haastatteluja analysoidessani sitä, mihin itse kiinnitän huomiota vastauksissa ja miten eri kielellä toteutettujen haastattelujen sisältö saattaa vaihdella keskenään. Näin ollen haasteekseni tuli myös vieraskielisen haastattelun analyysi ja käsittely. Kirjoitan vieraskielisestä haastattelusta itsessään tarkemmin luvussa 4.4 sivuilla 24 ja 25.

Haastettuihin osallistuvia ja minua yhdistää tanssitausta sekä vahva kytkös tanssiin, erityisesti karakteritanssiin, klassiseen balettiin ja suomalaiseen balettikasvatukseen. Opinnäytetyöni

aihepiirien lisäksi minua ja haastateltavia yhdisti suomen ja/tai venäjän kieli. Aloin miettimään mahdollisia haastateltavia nimenomaan siitä näkökulmasta, kenellä olisi mahdollisesti kosketuspintaa molempiin kulttuureihin niin kielen kuin tanssitaiteen ja -kasvatuksen kannalta. Lopulta päädyin seitsemään haastateltavaan henkilöön, joilta sain tärkeitä sekä monipuolisia näkemyksiä, ajatuksia, kokemuksia ja tietoa tutkimustyötäni varten.

Koen, että haastatteluihin osallistuvien ihmisten tunteminen entuudestaan vaikutti myös rennompaan tapaan lähestyä heitä viestintäpalveluiden kautta haastatteluun pyytäessä. Sama koskee myös eettisten kysymysten puheeksi ottamista ennen haastattelua. Jälkeenpäin olen pohtinut, että olisin voinut vielä selkeämmin ilmaista jokaiselle osallistujalle, että hänellä on oikeus kieltäytyä opinnäyteyöhöni osallistumisesta milloin vaan. Pohdin myös, että olisiko ollut virallisempaa ja omalla tavallaan oikeaoppisempaa lähestyä kaikkia haastateltavia esimerkiksi sähköpostitse. Minulla oli kuitenkin jo jossain muodossa olemassa haastateltavien yhteystiedot ja siksi päädyin käyttämään minulla jo ennestään olevia henkilöiden yhteystietoja.

Minulla ei ole entuudestaan paljoa kokemusta haastattelujen toteuttamisesta, joten suhtauduin haastattelujen suunnitteluun, järjestämiseen ja toteuttamiseen vakavasti. Valmistauduin puolistrukturoituihin haastatteluihin käymällä kysymysten aihepiirit ja konkreettiset kysymykset läpi perusteellisesti useaan otteeseen ja tarkistutin tutkimuskysymykseni lopulta opinnäytetyöni ohjaajalla. Haastattelijan roolissa minulle oli tärkeää mahdollistaa jokaiselle haastatteluun osallistuvalla turvallinen, rento ja miellyttävä tilanne sekä ilmapiiri. Tulevana tanssinopettajana ajattelen, että turvallisen tilan mahdollistaminen on yksi ratkaisevista tekijöistä myös onnistuneen tutkimushaastattelun suhteen. Sen kautta toteutuu avoin, rento ja luonnollinen keskustelutilanne, joka on fenomenografisen analyysimenetelmän kannalta mielestäni tärkeää. Haastatteluillani pyrin saamaan selville haastatteluun osallistuvien henkilöiden rehellisiä ja omakohtaisia näkemyksiä ja kokemuksia opinnäytetyön aiheeni, eli karakteritanssin suhteen osana balettikulttuuria Venäjällä ja Suomessa. Koen, että teemahaastattelujen kautta sain selkeitä ja konkreettisia vastauksia tutkimuskysymyksiini:

1. Mikä yhdistää ja erottaa suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin toisistaan?
2. Millainen asema niillä on balettikulttuurissa?
3. Mitkä tekijät ovat vaikuttaneet suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin muovautumiseen?

5.4 Teema- ja asiantuntijahaastattelut: niiden toteutus, litterointi, translitterointi ja anonymisointi

Haastattelut toteutettiin marraskuun 2022 ja helmikuun 2023 välisenä aikana. Tarkkoja haastattelujen ajankohtia olivat 1.11.2022 (kaksi haastattelua saman päivän aikana), 3.11.2022, 14.11.2022, 2.12.2022, 1.2.2023 ja 9.2.2023. Osalta haastateltavista halusin vielä kysyä lisäkysymyksiä, jotka järjestettiin 4.2.2023, 7.2.2023 sekä 9.2.2023. Haastattelut kestivät enimmillään noin 2 tuntia, lisäkysymyksiin meni vähintään 0,5 tuntia. Viikkoon 6 (6.-12.2.2023) mennessä sain tehtyä kaikki suunnittelemani haastattelut lisäkysymyksineen ja koin eteneväni aikataulussa.

Jokaisen haastattelun ja mahdollisten lisäkysymysten toteuttamisen jälkeen käänsin kaikki haastattelut samalle kielelle. Tällä tarkoitan sitä, että käänsin ensiksi venäjänkieliset haastattelut suomen kielelle, jonka jälkeen ryhdyin litteroimaan teemahaastatteluja. Aikataulutin litteroimisen sekä mahdollisen haastattelujen kääntämisen suomen kielelle siten, että saisin litteroidun haastattelun valmiiksi viimeistään kaksi viikkoa haastattelun pitämisestä. Koin, että venäjänkielisten haastattelujen kääntäminen ja kaikkien haastattelujen litterointi onnistui parhaiten siten, kun ne olivat vielä itselläni tallessa tuoreessa muistissa. Käytin paljon aikaa litteroimiseen ja pyrin parhaani mukaan kirjoittamaan auki kaikki haastatteluissa käytyt aihealueet kysymyskohtaisesti. Litterointitarkkuudekseni määritin vähemmän tarkan litteroinnin, sillä kyseessä ei ole kielikohtainen analyysi vaan asiasisällön analyysi. Vähemmän yksityiskohtaisen litteroinnin takia en merkinnyt haastatteluaineistoon naurua, puheen nopeutta, äänensävyä, äänenvoimakkuuteen tai hengitykseen liittyviä merkintöjä. Tein litterointia Hyvärisen, Nikanderin ja Ruusuvuoren (2019, 460–461) litterointiohjeiden sekä -merkkien mukaan (ks. LIITE 2). Kiinnitin huomiota haastateltujen henkilöiden tapoihin ilmaista asioita ja täten yritin parhaani mukaan nähdä ja kuvitella karakteritanssin ja sitä koskevat tutkimuskysymykseni jokaisen vastaajan henkilökohtaisesta maailmasta ja näkökulmasta. Litterointivaiheessa anonymisoin myös joitain haastatteluissa sanottuja tietoja sekä yksityiskohtia, joista haastateltavat saatettaisiin suorasti tai epäsuorasti tunnistaa. Muuten yritin pitää haastatteluvastaukset mahdollisimman alkuperäisinä, sillä se on olennainen osa fenomenografista tutkimusta ja analyysimenetelmää. Haastattelun säilyttäminen mahdollisimman autenttisenä liittyy myös tutkimuksen eettisiin periaatteisiin sekä kysymyksiin.

Otin huomioon haastateltavien pyynnöt ja toiveet haastatteluaineiston käyttöön sekä julkaisuun liittyen. Tarkistutin kaikki suorat lainaukset haastateltavilla. Tässä yhteydessä osa haastateltavista pyysi lainausten muuttamista puhekielestä kirjakieleen. Näin ollen asiantuntijoiden anonymisoinnin lisäksi tein päätöksen muuttaa kaikki työssä käytettävät suorat lainaukset ja sitaatit kirjakieleen. Lisäksi sain pyynnön yhden vastaajan henkilötietojen turvaamisesta sekä anonymisomisesta ja otin tämän käyttöön kaikkien vastaajien kohdalla. Loin vastaajille nimimerkit, jotka ovat Vastaaja 1, Vastaaja 2, Vastaaja 3, Vastaaja 4, Vastaaja 5, Vastaaja 6 ja Vastaaja 7. Lisäksi kysyin neljältä henkilöltä lisäkysymyksiä alkuperäisten asiantuntijahaastatteluiden lisäksi. Lisäkysymyksiä koskevat haastattelut olen merkinnyt lisänumerolla 1. Esimerkiksi Vastaaja 2 haastattelun lisäkysymykset merkitsin muotoon "Vastaaja 2.1". Näin mahdollistui myös entistä vahvempi sekä varmempi haastateltavien yksityisyyden ja henkilötietojen suojaus.

Haastattelujen litteroinnin sekä venäjänkieliseen lähdeaineistoon perehtymisen myötä tutustuin myös venäjän translitterointiin. Translitterointi eli siirtokirjoitus on tietyn kirjaimiston muuntamista toisen kirjaimiston muotoon. Tämän työn kohdalla se on ollut kyrillisten kirjainten muuntamista latinalaisiin aakkosiin, eli toisin sanoen sanojen erilaista kirjoitusmuotoa, jossa näkyy esimerkiksi erikoismerkkien vaihtelevuus ja merkitys. (Korpela 2023.) Koska venäjän ja suomen aakkoset ovat hyvin erilaiset, translitteroinnin on tarkoitus helpottaa sanojen lukemista, tulkintaa ja lausumista. Translitteroinnissa on olemassa erilaisia tyylejä erilaisia käyttötarkoituksia varten. Valitsin translitterointityyleistä SFS 4900 -standardin, jota kutsutaan toisin sanoen Suomen kansalliseksi standardiksi (Korpela 2023). Tätä translitterointimenetelmää käytetään pääasiallisesti Suomessa paria poikkeusta lukuun ottamatta. Tieteen parissa voidaan käyttää myös kansainvälistä standardia,

eli ISO 9 -translitterointityyliä. (Korpela 2023.) Koska opinnäytetyöni on suomenkielinen laadullinen tutkimus, päätin käyttää Suomen kansallista standardia myös omassa tutkimustyössäni venäjänkielisten nimitysten kirjoittamisessa.

5.5 Fenomenografinen analyysi, hierarkkinen ja horisontaalinen kuvauskategoria

Olen käsitellyt fenomenografiaa ja sen analyysin pääpiirteitä luvussa 4.3. Päätin noudattaa tutkimustyössäni Niikon (2003, 33–37) nelivaiheista analyysimenetelmää. Syinä valintaani ovat menetelmän selkeys, yksityiskohtaisuus sekä se, että tämä menetelmä on muihin fenomenografisen analyysin menettelytapoihin nähden päivitetyn.

Jälkeenpäin katsottuna ajattelen, että asiantuntijahaastattelujen analysointi alkoi minulla jo haastatteluja litteroidessa. Panin jo silloin merkille tiettyjä haastattelujen yksityiskohtia, joiden ajattelin olevan analyysin kannalta huomioitavia näkökulmia. Fenomenografisen analyysin ensimmäinen vaihe alkoi varsinaisesti kuitenkin siten, että luin ja tarkastelin perusteellisesti haastatteluaineistoa. Luin haastateltavien vastauksia perinpohjaisesti ja yksityiskohtaisesti ja poimin niistä keskeisimpiä merkityksiä ja ilmaisuja. Tein tätä käytännössä siten, että merkitsin oleellisia ilmaisuja ja merkityksiä lihavoituina, leipätekstistä erottuvina osioina tiedostoihin, joihin olin tallentanut litteroidut haastattelut. Analyysiyksiköksi määrittelin lauseet. Haastattelujen vastausten sisältöä tarkastellessa koin kuitenkin, että monien merkitsemieni lauseiden sisältö liittyi vahvasti sitä edeltäneeseen tai seuraavaan lauseeseen. Näin ollen saatoin merkitä ylös myös merkittäviä merkityksiä tai ilmauksia sisältäneet edeltäneet ja seuraavat lauseet, jotka liittyivät alkuperäiseen merkitsemääni lauseeseen. Näin analyysiyksikkö saattoi välillä näyttäytyä kappaleena lauseen sijaan.

Analyysin toisessa välivaiheessa aloin kategorisoimaan keskenään niitä valitsemiani lauseita, jotka sisälsivät tutkimuskysymyksiini liittyviä merkityksiä ja ilmaisuja. Lajittelin lauseita erilaisiin ryhmiin ja näin pääsin vertailemaan niitä sekä niiden merkityksiä keskenään. Koin, että vertailun ansiosta sain käsityksen erilaisista tekijöistä, jotka mahdollistivat tai vaikuttivat vastauksista keräämiini eri ilmaisiin. Oli myös kiinnostavaa havainnoida ilmausten yleisyyttä ja harvinaisuutta. Toisin sanoen oli mielenkiintoista huomata ja tulkita enemmistön tai vähemmistön yhtenäisiä mielipiteitä ja sitä kautta ilmausten sekä merkitysten esiintymistä aineistossa.

Ajattelen, että oma roolini, otteeni ja positioni tutkielman tekijänä vaikutti aineiston tulkintaan. Tällä positiolla tai äänellä tarkoitan esimerkiksi sitä, että aineiston tulkitsemiseen vaikutti muun muassa oma kulttuuritaustani puoliksi venäläisenä ihmisenä. Suomen ja venäjän kielen osaaminen sekä kosketuspinnat molempiin kulttuureihin muutenkin kuin tanssin näkökulmasta olivat minulle eduksi. Uskon, että näiden ominaisuuksien myötä pystyin samaistumaan astetta luontevammin haastatteluissa esitettyihin näkökulmiin ja perspektiiveihin, kun kyseessä oli karakteritanssi osana suomalaista ja venäläistä balettikulttuuria. Taustani eduista huolimatta yritin parhaani mukaan aina asettua haastateltavien asemaan ja lähestyä ennestään määrittämiäni tutkimusongelmia heidän näkökulmistaan.

Analyysin kolmannessa vaiheessa tarkoituksena oli määritellä ja rajata kategoriat niin, että niitä ja niissä esiintyviä merkitysyksiköjä voisi vertailla kaikkien aineistossa nousevien merkityksien kanssa (Niikko 2003, 36). Kategoriat ikään kuin konkretisoituivat tässä analyysivaiheissa ja vaihtelivat

selkeämmin riippuen niiden kontekstista. Tutkijana minulle oli tärkeää muistaa kontekstissa pysyminen ja yritin kiinnittää siihen erityistä huomiota tässä välivaiheessa. Tein aineiston vertailua tutkimuskysymyskohtaisesti, minkä myötä huomioin kysymyksiin liittyvät tutkimusongelmat. Otin huomioon tarkkuustason: spesifin tutkimusaiheeni, -kysymyksien ja -ongelmien vuoksi päätin valita tutkimukseeni myös suhteellisen tarkan kuvailun ja hahmotuksen tason, jolla halusin alun perinkin käsitellä tutkimusaiheeni.

Neljännessä ja viimeisessä analyysin välivaiheessa laadin kategoriat kuvauskategoriasysteemeiksi. Tämä tapahtui siten, että laadin kolmannessa vaiheessa rajatuista kategorioista laajempia ja yhdistettyjä kokonaisuuksia. Tässä vaiheessa kategoriat ja niiden merkityssisältö osoitti, että on relevanttia käyttää niiden kuvaamiseen sekä hierarkkista että horisontaalista kuvauskategoriasysteemiä. Tuloksissa ilmeni selkeästi eri tasoisia aihealueita ja asioita, joista osa mahdollisesti tietyllä tapaa toisia ilmenneitä käsitteitä. Koin tutkimuksen kannalta tärkeäksi ilmaista tulokset mahdollisimman kattavasti ja kokonaisvaltaisesti, sillä jokaisessa vastauksessa ilmaistu näkemys oli minulle ja tutkimukselleni tärkeää tietoa.

Näin ollen tein päätöksen siitä, että kuvaisin karakteritanssia erottavia tekijöitä Suomessa ja Venäjällä hierarkkisella kuvauskategoriasysteemillä. Siinä näkyy eri tasoisia, toisiin tekijöihin vaikuttavia ja osan vastauksista mahdollistavia asioita ylä- ja alakäsitteittäin. Muita kategorioita kuvasin horisontaalisena kuvauskategoriataulukkona, jossa näkyisivät samanarvoiset käsitteet ja tiedot, mutta joissa saattaisi olla huomattavan paljon keskinäistä eroavaisuutta. Pyrin laatimaan mahdollisimman kattavan koosteen kaikista haastattelijoiden vastauksista ja niistä saaduista tietoista, joista näkyisi, millä tavalla karakteritanssia tulkitaan ja havainnoidaan todellisuudessa.

6 TUTKIMUSTULOKSET JA YHTEENVETO

Tässä luvussa ovat tutkimukseni tulokset, jotka olen saanut laatimieni tutkimusongelmien, tutkimuskysymysten ja tutkimusta varten toteutettujen puolistrukturoitujen teemahaastattelujen

pohjalta. Suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin eroavaisuutta koskevat tutkimustulokset esittelen hierarkkisena kuvauskategoriasysteeminä, sillä oman käsitykseni sekä tulkintani mukaan tietyt saamani vastaukset mahdollistavat osaa annetuista vastauksista. Näin ollen tähän kysymykseen löytyi vastauksina sekä ylä- että alakäsitteitä, jotka korreloivat keskenään. Vastaukset, joita kuvailen hierarkkisessa kuvauskategoriassa (TAULUKKO 1) alakäsitteiksi, ovat mielestäni tärkeitä ja halusin kuvata ne erikseen niiden yläkäsitteeseen yhdistämisen sijaan. Muut tulokset on kuvattu horisontaalisella kuvauskategoriasysteemillä. Hierarkkisesta sekä horisontaalisesta kuvauskategoriasta olen kirjoittanut jo luvussa 4.3 sivulla 23.

Jokaisella kuvauskategoriolla on oma teemansa, joista hierarkkisen sekä horisontaalisen kategorian käsitteet on merkitty aakkosittain. Enimmillään kategorioita löytyy kaksitoista, eli kategorioita on maksimissaan kirjaimesta A kirjaimen L. Pyrin selkeyttämään jokaista teemaa tai aihealuetta aineistoperäisellä suoralla lainauksella, joka on litteroitu sekä anonymisoitu. Teemakohtaiset lainaukset tulevat tutkimustuloksissa jokaisen sitä käsittelevän vastaustaulukon jälkeen.

Koska litterointitarkkuutenani oli vähemmän tarkempi litterointi, en ole merkinnyt lainauksiin erikseen naurua, puheen nopeutta, äänensävyä, äänenvoimakkuuteen tai hengitykseen liittyviä merkintöjä. Litterointitarkkuutta sekä sen syytä olen pohtinut enemmän sivulla 28 ja 29 luvussa 5.4. Olen noudattanut litterointimerkkejä Hyvärisen, Nikanderin ja Ruusuvuoren (2019, 460–461) mukaan, jotka löytyvät liitteestä 2 (LIITE 2). Merkintää [---] olen käyttänyt, jos olen jättänyt lainauksesta pois lauseen alun, lopun tai osan kappaleesta.

TAULUKKO 1. Erottavat tekijät suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin välillä (Nenonen 2023)

A. Arvostus ja kunnioitus	B. Historia, termistö ja kulttuurisidonaisuus	C. Asiantuntijoiden ja opetuksen laatu & määrä	D. Resurssit
Erityisesti Suomen kohdalla nostettu käsitteet kulttuurin omiminen, kulttuurisensitiivisyys, eksotismi ja muiden tanssilajien suosio. Arvostus ja kunnioitus liittyy vahvasti myös tarjontaan ja näkyvyyteen.	Esimerkki: Venäjällä karakteritanssista monta eri nimitystä (<i>harakternij-</i> ja <i>harakternij-</i> , <i>narodnij-</i> , <i>narodno-stsenicheskij-</i> , <i>folklornij tanets</i>), Suomessa <i>karakter-</i> , <i>karakteeri-</i> tai <i>karaktääritanssi</i>	Tanssinopetuksen tarjonta ja laatu	Rahoitus, aikapula sekä opetussuunnitelman vaikutus opetustuntien määrittämiseen sekä kokoamiseen

A. Karakteritanssin arvostus, merkitys, suosio ja kunnioitus on hyvin erilaista Suomen ja Venäjän välillä. Haastatteluissa syiksi mainittiin muun muassa *kulttuurin omiminen*, *kulttuurisensitiivisyys* ja

eksotismi ja muiden tanssilajien suosio Suomessa, mikä vaikuttaa karakteritanssin tarjontaan ja näkyvyyteen.

[---] *Suurin ero on varmaan määrä. Myöskin se kunnioitus ja (.) Venäjällä ei ole olemassa sellaista henkilöä, joka ei tietäisi, mitä on karakteritanssi. [---]. Venäläinen kansanluonne rakastaa tanssia. Rakastaa taidetta, rakastaa musiikkia, niin se on jotenkin niin siinä perusluonteessa. Sitä ei missään vaiheessa kyseenalaisteta. Suomessa ihmiset ei välttämättä edes tiedä, mitä on karakteritanssi. [---]. Että suurin ero on varmasti se määrä ja myöskin tiedettävyys. Siis kaikki tuntee ja kaikki tietää, mitä karakteritanssi on Venäjällä. Suomessa ei. Osa tietää ja sitten ne, jotka tietää niin ne tykkää. Et kyllähän tässä on se myöskin, että ihmiset ovat innostuneita, kun he saavat jonkun kosketuskohdan karakteritansseihin. (Vastaja 5)*

Kiinnostus karakteritanssia kohtaan ei ole kovin korkealla Suomessa. Näkemyseni mukaan se on perinteinen laji, joka yrittää pysyä mukana tanssituntitarjonnassa, kun uusia trendilajeja tulee jatkuvasti lisää. (Vastaja 6)

Venäjällä se on iso asia ja iso osa tanssikulttuuria ja balettikulttuuria(.) Suomessa sillä on tosi pieni rooli ja sitä ei oikeastaan tämän takia kunnolla opeteta ja opiskella. Ei ole tarjontaa, Venäjällä taas on paljon tarjontaa. Sitä voi opiskella ihan missä tahansa paikallisessa pikkukulttuuritalossa. Kuka vaan menee ja opiskelee ja tanssii ja Suomessa pitäisi olla melkeinpä jossakin eliittikoulussa, kuten Suomen Kansallisoopperan Balettioppilaitoksessa, jotta saa hyvää karakteriopetusta. Tai sitten joku masterclass, että menee ulkomaille tai sitten kutsutaan ulkomaalaisia opettajia [---]. Minusta tässä on suuri ero. (Vastaja 7)

Karakteritanssi -nimitys on myös usealle tanssioppilaille vieras, eikä ehkä houkuttele. (Vastaja 6)

Ja nyt kun puhutaan myöskin kulttuurisesta omimisesta [ja sensitiivisyydestä], niin tavallaan mihin ne karakteritanssit muuttuu myöskin tästä syystä (.) Mikä on minun mielestäni harmi, koska ollaanko nyt ymmärretty ihan oikein tämä kulttuurinen omiminen sillä tavalla? Koska karakteritanssihan on nimenomaan se muoto, jossa on vain viitteitä jostain folk dance:stä, eli kansantanssista ja se on tehty näyttämölle baletilliseen muotoon. Se on tavallaan karakterisoitua balettia niin sanotusti. Että onko siinä jotain väärää [---]. (Vastaja 3)

Kyllä minä uskon, että Venäjällä ei ole puhetta tämmöisestä asiasta ollenkaan. [---]. Siksi Venäjällä saattaa olla helpompi toteuttaa karakteritansseja, koska ei tarvitse ajatella tämmöistä asiaa, että loukkaako tämä nyt jotakuta vai ei [---]. Venäjällä ollaan ehkä niin paljon enemmän kiinni perinteissä. Ja se mitä on tehty 1800-luvulla, nähdään hienona asiana, mistä halutaan pitää kiinni. (Vastaja 6)

Jos haluaisin tehdä balettiesityksen johonkin kansallisuuteen pohjaten, niin en lähtisi lisäämään siihen tämän kansallisuuden historiallisia yksityiskohtia. Näyttäisin mieluummin oman näkemyseni tämän kansallisuuden tansseista. Koska en ole itse tätä kansalaisuutta, niin se olisi oma tulkintani. Nykyään tämä on aika vaikeaa ja siksi tulisi menetellä harkitusti. (Vastaja 2)

B. Historia, termistö ja kulttuurikohtaisuus on vaikuttanut erojen syntymiseen ja muodostumiseen. Venäläisellä karakteritanssilla on huomattavasti pitempi historia ja vahvoja perinteitä.

Harakternij ja harakternij. Kyse on siitä, että tämän aihealueen suhteen on paljon kaikenlaisia mahdollisia kiistoja (.). Ihmiset ovat muun muassa kirjoittaneet väitöskirjoja terminologian vaihtelevuudesta. Yksi kollegani käyttää työssään nimitystä harakternij, moskovalaiset asiantuntijat käyttävät nimitystä narodno-stsenicheskiĭ tanets [---]. Tämä kaikki on lopulta kansantanssia, jota jotkut koreografit ovat käsitelleet ja siihen (nimitykseen) vaikuttaa muokkauksen aste. (Vastaaaja 4)

Suomessa se ei ole rakastettu tanssi minusta, se on hyvin marginaaliasemassa. Se on sellainen "pakkopulla" ja se on liitetty balettiharrastukseen ja baletin opiskeluun vähän niin kuin sellainen sivuaine, joka on tosi pieni. [---]. Ehkä se johtuu siitä, että suomalaiset ovat paljon rauhallisempia ihmisiä kuin venäläiset ja eivät ole ehkä niin emotionaalisia. Tämän takia kansantanssit, tai siis karakteritanssi ei ole niin suosittu. (Vastaaaja 7)

Toinen asia, mikä on vaikuttanut siihen, että karakteritanssista on tullut tietynlainen Venäjällä ja Suomessa on se, että Venäjällä ajatellaan, että karakteritanssi on venäläinen keksintö. (Vastaaaja 7)

Venäjällähän on esimerkiksi Moiseyev Dance Company. Ohjelmisto on kokonaan karakteritanssia. Semmoistahan Suomessa ei ole. Karakteritanssi on paljon pidemmälle vietyä Venäjällä. Täällä Suomessa karakteritanssi on harvinainen sivulaji, josta tanssioppilailta ei ole juurikaan tietämystä. Ja jotenkin musta tuntuu, et hyvin monet tanssinopettajat vähän vierastaa eikä uskalla tarttua karakteritanssiin. (Vastaaaja 6)

Ja nyt tuli mieleen: ehkä yksi asia, joka myöskin vaikutti, on se, että tämä Moisejevin teatteri on syntynyt monta vuotta sitten, 30-luvulla, silloin se oli ennen toista maailmansotaa. Sitten oli sota, sen jälkeen oli rajat kiinni. Silloin Venäjä, tai Neuvostoliitto, oli aika eristyksissä maailmalta. Ja siinä oli yksi ryhmä, joka esitti koko maailman tansseja. Niin se tavallaan toi sitä eri maiden kulttuuria Venäjälle ja näytti, minkälaista se on. Oli mahdotonta matkustaa ja mennä jonnekin katsomaan itse, joten tällaista tanssia tuotiin paikan päälle. (Vastaaaja 7)

C. Asiantuntijoiden ja opetuksen laatu sekä määrä vaikuttaa karakteritanssinopetuksen tarjontaan sekä saatavuuteen.

Ei ole fundamentaalia koulutusta. [---]. Suomalainen karakteritanssi on kuin venäläisen karakteritanssin lapsi. (Vastaaaja 1)

Suomessa balettiteoksiin kytköksissä oleva karakteritanssi ei ole kehittynyt Petipan ajoilta, vaan se on tuotu ja se on harjoitettu näyttämölle. (Vastaaaja 2)

Sitten Kansallisbaletin suhteen, mikä on tietysti ainoa (.). Niin siellähän ei satsata, se ei kuulu [---] niiden ohjelmaan pitää karakteritanssia yllä. Sehän tulee aina niiden tilattujen tai sovittujen teosten myötä. (Vastaaaja 3)

Ja tietysti siinä tulee Venäjä: siinä tulee Vaganovan balettiakatemia ja siinä tulee vahvasti se, mitä olen saanut sieltä. Miten upeaa se karakteritanssin opetus ja kaikki muukin opetus on. Varsinkin karakteriopetus, joka ei lännessä ole niin hääppöistä. (Vastaaaja 5)

D. Rahoituksella, valtion määrittelemällä opetussuunnitelmalla ja muilla yhteisillä linjauksilla on suuri vaikutus tanssin esiintyvyyteen ja määrään.

[---] Silloin, kun opiskeltiin 60- ja 70-luvulla, niin silloinhan ei ollut karakteritanssia Balettioppilaitoksella, tai se oli Balettikoulu. Että otettiin karakteritanssin tunteja Tanssitaiteilijain Liiton kursseilla. [---]. Ei ollut kuin klassista balettia ja pas de deux:tä siellä. Että sitten saattoi tulla joku henkilö kurssimuotoisesti tekemään karakteritanssia, mutta sitä ei ollut varsinaisesti siinä opetusohjelmassa. (Vastaja 5)

Sanotaan, että siinä on hyvät puolet(.) Yhteinen ja yleinen opetussuunnitelma toisen asteen tanssialalle, että se varmistaa, että siellä toteutuu kaikki näkökulmat, mitä tarvitaan, että kehitytään monipuolisesti ammattilaisiksi. Mutta se myös rajoittaa jonkun verran, eli se vaatii aika paljon jonglööraamista. Miten saisit asiat tapahtumaan niin, että saadaan esimerkiksi näinkin spesiaalain lajin, kuin baletin osalta asioita toteutumaan. (Vastaja 3)

TAULUKKO 2. Yhdistävät tekijät suomalaisessa ja venäläisessä karakteritanssissa (Nenonen 2023)

A. Pyrkimys säilyttää osana balettia	B. Venäläinen koulutus pohja	C. Kasvavat vaatimukset ja taso tanssialalla	D. Muuttunut aika, muuttuneet käsitykset
--------------------------------------	------------------------------	----------------------------------------------	------------------------------------------

A. Karakteritanssi liitettiin osaksi klassista balettia ja repertuaaria.

Yhdistävänä tekijänä on ehkä pyrkimys säilyttää sitä osana balettia. (Vastaja 7)

Koreografian, joka työskentelee klassisessa teoksessa, on tärkeää varmaan välittää tietyn karakteritanssin tyylin henki. Millä tavalla, niin se on hänen päätöksensä, käyttääkö hän kansantanssia enemmän tai vähemmän. Hän voi käyttää enemmän ekonomisempia liikkeitä karakteritanssista, mutta nyt puhutaan vain Mariinski-teatterista. Ja kun puhutaan siitä, onko tämä oikein vai eikö ole, niin se on oikein sitä tiettyä näyttämöä varten ja muita esityksiä koskien, joita siellä nähdään. (Vastaja 4)

B. Molempien maiden karakteritanssin pohjana on venäläinen koulutusjärjestelmä ja opetussuunnitelma.

Petipan oppilas, Shiraev, joka tanssi todella hyvin pääosin venäläisiä karakteritansseja näyttämöllä. Niin kun hän lähti teatterilta, hän oli yksi ensimmäisistä, joka otti puheeksi tarpeen lanseerata oma opetussuunnitelma (karakteritanssia varten). Hänen toimestaan rakennettiin oma koulun teatteri ja heti ensimmäiseksi Shiraev halusi koota karakteritanssille rakenteen, jota opiskelijat pääsisivät esittämään. [---]. Sen sijaan, että karakteria harjoiteltaisiin tanssisaleissa peilien edessä, karakteria harjoiteltaisiin myös näyttämöllä. Tämä koulun teatteri (Vaganova) on nimetty Shiraevin mukaan. (Vastaja 2)

Viime vuosisadan alussa ja ennen vallankumousta tuli tarve kehittää oma "systeemi", rakenne opetukseen. Ennen tuota aikaa ei ollut minkäänlaisia "syllabus" opetussuunnitelmia, jokainen opetti kuin halusi. Vaganova alkoi kirjoittaa baletin metodologiaa, muut aloittivat työstämään samaa karakteritanssin sekä pas de deux:n suhteen ja tällöin kaikki ikään kuin saatiin järjestykseen. Alettiin

tarkasti jäsentelemään, mitä opetetaan minäkin vuonna, kehityksen takaamiseksi helpoista vaikeisiin liikkeisiin. Ja joskus 1930-luvulla tämä rakenne oli jo käytössä ja julkaistiin kirja. (Vastaaaja 1)

Karakteritanssi Suomessa liittyy vahvasti siihen, mitä sieltä Venäjältä on tullut. Luulen, että meillä ei olisi karakteritanssikulttuuria ilman sitä venäläistä pohjaa. [---]. Meidän karakteritanssikulttuuri pohjautuu vahvasti siihen. (Vastaaaja 6)

Voisin kuvitella, että Suomessa karakteriopetus on ollut aivan samanlaista. Se on sitä karakteria tavallaan, mikä mielletään tällaisina karakteritansseina ennen vanhaan. (Vastaaaja 3)

C. Tanssin taso ja vaatimukset ovat nousseet maailmalla merkittävästi.

[---] opetuksen kehityksessä on tapahtunut huikea muutos siitä, mitä se oli 80-luvulla. [---]. Ylävartalon käytössä ja nimenomaan ääriasentojen käytössä, on tapahtunut se suurin muutos. (Vastaaaja 3)

D. Nykyaika on tuonut mukanaan uudenlaisia näkökulmia, jotka ovat vaikuttaneet myös tanssialaan.

Pietarissa kun puhutaan klassisesta baletista, niin on kyseessä Vaganovan balettiakatemia ja Vaganovan tyyli. Mutta muutosprosessi on nyt meneillään (.). Tällä hetkellä se kehittyy hyvin paljon ja jopa liikkeiden nimitykset eivät enää vastaa niiden alkuperäisiä merkityksiä [---]. (Vastaaaja 4)

Esimerkiksi se, miten klassinen tanssi on tullut myös urheiluun, voimisteluun ja rytmiseen voimisteluun. Se kehitti sitä paljon ja nyt tapahtuu myös vastakkainen ilmiö(.). Urheilu tuli tanssiin ja kehittää sitä. Kaikki kehittää klassista balettia. Nyt on eri aika ja jopa erilainen informaatio. (Vastaaaja 4)

TAULUKKO 3. Karakteritanssi ja siihen liitetyt käsitteet (Nenonen 2023)

A. Kehittää ja tukee muita ominaisuuksia ja tanssiopintoja	B. Opettajat, pedagogit ja heidän vaikutus	C. Koreografit ja koreografiat	D. Musiikki ja musikaalisuus	E. Tanssillisuus	F. Vuorovaikutus yleisöön
G. Oppilaan parempi itsetunto	H. Persoonallisuus, ilmaisutaito ja tulkinta	I. Myötähäpeä	J. Kulttuurikohtaisuus	K. Voimakas yhteys balettiin	L. Kansantanssi vahvana elementtinä

A. Karakteritanssi koettiin monipuolisena tanssilajina, joka kehittää ja tukee muita tanssilajeja sekä ominaisuuksia.

Lapsen yleisen kehityksen kannalta koen kansan- tai karakteritanssin olevan kannattavampaa musiikin kuuntelun ja rytmittäjän, koordinaation ja tilanhahmotuksen kehittämisen kannalta.

Karakteritanssi tukee (.) Erilaisten liikesarjojen ja erilaisten vaikeiden kombinaatioiden kautta saadaan liikelaajuutta klassiseen balettiin, ensiarvoisen tärkeää kannatusta. Myöskin oman kehon hallinta, eli kädet tekevät eri asiaa kuin vartalo ja jaloilla tehdään jotain erittäin vaikeita koputussarjoja. Tämä kaikki auttaa klassiseen balettiin. (Vastaja 1)

Karakterissa saa jotenkin enemmän irti kehonkäytöstä, sen monipuolisuudesta. Siellä tulee niin nopeasti kaikki pään erilaiset pääasennot, ylävartalon asennot, käsien asennot. Jalkatekniikka ei ole niin pitkälle vietyä kuin balettitekniikassa. Silloin pääset tekemään jo yksinkertaisia tansseja helposti, jolloin siellä sitten voi korostua se ylävartalon käyttö enemmän, katseiden suunta ja päänkäyttö. Se on niin jotenkin rikasta tavallaan heti alusta lähtien verrattuna balettiin. Olin siis ihan fani, rakastin sitä yli kaiken. (Vastaja 3)

- B. Opettajat ja pedagogit ovat jääneet monelle haastateltavalle mieleen karakteritanssista.

Eryityisesti itse tämä opettaja oikeastaan: hän oli se hahmo, joka sai muut innostumaan. Hänen koko se energia, karisma, kaikki sieltä tunnilla oli jotenkin semmoista ammattitaitoista, että se vaan vei mukanaan. Joka tunti ihan sama. (Vastaja 3)

- C. Koreografit ja heidän työnjälkensä, eli koreografiat, ovat tärkeä osa karakteritanssia.

[---] minä sytyn aina karakteritanssista silloin, kun niitä tehdään tiedätkö ammattitaidolla ja tyyllillä. Ylipäättänsä kansantanssitkin, kun tehdään oikeasti hirveän hyviä koreografioita, niin niissä on vaan sitä jotain. Siellä lähtee se energia heti paikalla liikenteeseen sillä lailla, että olen ihan myyty. (Vastaja 3)

Ei tänä päivänä koreografioita välttämättä edes tunnista karakteritanssiksi, koska kun balettikoreografioita on uudistettu, niin koreografeina toimii karakterimusiikkiin mahdollisesti se balettikoreografi. Eli hän tekee kaiken: hänellä ei ole välttämättä tietotaitoa karakterista, jolloin hän tekee siitä oman mielikuvansa mukaan jonkun näköisen, muka karakteritanssin. (Vastaja 3)

- D. Karakteritanssissa korostuu musiikin merkitys.

Se on yksinkertaisesti vaan makeeta. Kaikki musiikit ja kaikki, mitä käytetään karakteritanssissa on valtavan mukaansatempaavaa. Ihan jokaisesta musiikista, mitä siinä käytetään, löytyy persoonallisuutta. (Vastaja 5)

- E. Tanssillisuus välittyy karakteritanssista jo heti opintojen alkuvaiheessa klassiseen balettiin verrattuna.

[---] mikä karakteritanssissa on juuri parasta, koska sinä koet pääseväsi tanssimaan heti. Eli sarjat jo itsessään on ikään kuin tanssia. (Vastaja 3)

- F. Karakteritanssilla halutaan vaikuttaa yleisöön ja tätä vuorovaikutusta pidettiin tärkeänä.

Ihmisen tulisi antaa kaikkensa näyttämöllä. Jossain mielessä ikään kuin kuolla lavalle, jotta katsoja myötäeläisi ja kokisi kaikki samat tunteet. Niin minä olen sen puolesta. [---]. Haluan häkellyttää nimenomaan siinä taiteellisessa ja ilmaisullisessa mielessä. Että ei olisi kyse pelkästään harjoitteista tai kuntoon liittyvästä. Siellä nähtävästi väsyttään myös, treenataan lihaksia ja hikoillaan, mutta sillä ei välitetä itsestään mitään. Minä niin kuin haluan sanan kaikessa hyvässä merkityksessä, että yleisö häkeltyisi. Että se olisi hämmästynyt. (Vastaja 4)

- G. Karakteritanssin koettiin olevan jalostetumpi sekä edesauttavampi tanssilaji oppilaan itsetunnon kannalta balettiin verrattuna.

Karakterin kautta minä uskon, että lapsetkin saa jotenkin(.) Kun puhutaan paljon itsetunnosta, niin baletti on siinä mielessä vähän raaempi, kuin esimerkiksi karakteri. Karakterin kautta nekin, jotka balettitunnilla saattaisivat kokea omassa mielessään jotain, että "en saa tehtyä tätä yhtä hyvin, kuin tuo", niin itse rupeavat kehittämään itselleen esteitä siinä balettitunnilla. [---]. Osa saa baletista sen itsetunnon kohotuksen, osa pystyisi saamaan paremmin, jos se karakteritanssi olisi intensiivisemmin mukana. (Vastaja 3)

- H. Karakteritanssi yhdistettiin lisäksi myös ilmaisuun, tulkintaan sekä persoonallisuuteen.

Karakteritanssi on minulle oikeastaan itsensä ilmaisemista äärimmilleen musiikin mukaan. Jokaisen tanssijan oma keho on instrumentti, jolla ilmaistaan jotain. Karakteritanssissa ilmaistaan asioita tietyn kansan luonteen mukaan, joka on tulkinta siitä kansan luonteesta. [---]. Siitä päästään siihen, että karakteritanssi tarkoittaa minulle tulkintaa. Karakteritanssi on enemmän sitä, että pystyy vapaammin tulkitsemaan. Karakteritanssin sisällä pystyy tanssin sisällä tulkitsemaan vielä täydemmin niitä omia tunteita. (Vastaja 5)

Siinä on paljon enemmän tunteita, mitä pystyy ilmaisemaan. Ja tekniikan lisäksi ikään kuin kokonainen lisäkerros ilmaisua. (Vastaja 1)

- I. Myötähäpeän tunnetta on koettu epäonnistuneen karakteritanssin myötä.

Mutta siinä oli niin hirvittävän mauttomat puvut ja liikkeet, joilla ei ollut mitään tekemistä karakterin kanssa. Sen piti olla karakteria, mutta se ei ollut. Se oli joku kalpea varjo, tai oikeastaan irvikuva. Se oli semmoinen karikatyyri ja minä tunsin suurta myötähäpeää, kun istuin siellä salissa ja katsoin näitä niin sanottuja venäläisiä tansseja. (Vastaja 7)

- J. Karakteritanssi tuo balettimaailmaan sekä balettiteoksiin kulttuurista näkyvyyttä sekä monipuolisuutta.

Tanssijat, jotka balettiryhmässä tanssivat normaalisti jotain klassisen baletin variaatioita ja osia voivat saada sen karakteriroolin täällä Suomessa. Mutta Venäjällä on omia karakteritanssijoita, omia karakterisolistejä ja heillä on siis tietynlainen oma suuntautuminen siellä teatterin sisällä. (Vastaja 7)

- K. Karakteritanssilla painotettiin olevan voimakas vaikutus balettiin.

Eli jos ajatellaan venäläisiä klassisia baletteja, joissa on karakteritanssia, ne ovat siellä laadukkaita. Kun karakteritanssi on hienosti toteutettu, se on koko baletin helmi ja timantti ja sitä muistetaan parhaiten. Ja tällaiset tanssit saavat kymmenen kertaa enemmän aplodeja.
(Vastaja 7)

Koen, että kaikille, jotka harrastaa balettia, jossain määrin tulisi opettaa myös karakteritanssia [---]. Koska se on niin balettiin sitoutunut laji, että kyllä minun mielestäni balettioppilaiden ja erityisesti tanssinopettajaopiskelijoiden täytyy tietää, mitä on karakteritanssi ja heillä täytyy olla jonkunlainen näkemys ja kokemus siitä, edes pieni. (Vastaja 6)

- L. Kansantanssi yhdistettiin myös karakteritanssiin. Karakteritanssin asiantuntijat, -pedagogit ja -opettajat voivat ottaa eri tavoin vaikutteita kansantanssista.

Heidän opettamallaan karakteritansseilla ei ollut minkäänlaista kytköstä venäläiseen akateemiseen karakteritanssityyliin. Heillä oli aivan oma karakteritanssinäkemyksensä, mikä pohjautui hyvin paljon enemmän kansantansseihin. Venäläinen tyyli on selkeästi paljon klassisempi ja siihen vaikuttaa klassinen baletti hyvin vahvasti. Vierailivat ulkomaalaiset opettajat, opettivat hyvin kansantanssityylisiä tansseja verrattuna venäläiseen akateemiseen karakteritanssiin. (Vastaja 6)

TAULUKKO 4. Karakteritanssi osana balettikulttuuria (Nenonen 2023)

A. Venäjällä karakteritanssin asema paljon vahvempi kuin Suomessa	B. Yhteydet Suomen, muiden länsimaiden ja Venäjän välillä ovat vähentyneet	C. Tanssikoulujen resurssit	D. Merkittävä lisä balettiteoksia, -kasvatusta ja -opintoja	E. Karakteritanssin vähentynyt huomioiminen koreografiiden ja harjoittajien osalta
-------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------	-----------------------------	-------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------

- A. Karakteritanssilla on paljon vahvempi asema Venäjällä, kuin Suomessa.

Venäjällä karakteritanssilla on varmasti monin kerroin vahvempi asema, mikä on vähäsen hassua, koska Suomessa kuitenkin [---]. Ohjelmistossa on kaikki suuret baletit ainakin jossain määrin, vaikka ei niin laajassa mittakaavassa esitettynä kuin Venäjällä. (Vastaja 6)

- B. Yhteydet ja sen kautta muodostuva yhteistyö on vähentynyt merkittävästi Suomen ja Venäjän välillä. Tämä on vaikuttanut muun muassa osaamisen vähenemiseen, koreografiiden ja harjoittajien työhön sekä koreografioiden lopputulokseen.

Osaajien määrä on radikaalisti vähentynyt. Johtuu varmasti osin siitä, että yhteydet itään ovat vähentyneet. Sieltä ei tule niitä opettajia ja niitä koreografeja, jotka ovat itse käyneet sitä koulutusta. Koska siis kaikki, jotka siellä idässä ovat olleet tanssijoina, koreografeina, balettimestareina – ne ovat käyneet kaikki saman koulun, missä nelosluokalta lähtien ruvetaan opiskelemaan karakteria. He lähtökohtaisesti osaavat karakteria, jolloin heidän on ollut helppo opettaa joku karakteritanssi tyyliltään oikein, harjoittaa se tyyliltään oikein. Tänä päivänä paikallista osaamista ei ole menetetty, mutta kaikki mahdollinen yhteistyö tuo uutta lajin kehittymiseen. Näin minä sen näkisin. (Vastaaaja 3)

- C. Tanssikoulun sekä balettiteattereiden resursseilla ja ohjelmistolla on vaikutusta siihen, miten karakteritanssia päästään toteuttamaan ja käyttämään.

Oma näkemykseni siitä ajasta suhteessa opetussuunnitelmaan on se, että oli valitettavan rajalliset mahdollisuudet toimia. Koska opetussuunnitelma määritteli niin tarkkaan sen toteuman. [---]. Karakterin osalta mahdollisuudet ovat olleet todella minimaaliset, se on valitettavaa. Mutta kaikki se tehtiin, mikä oli mahdollista. (Vastaaaja 3)

Jotta pystyttäisiin parantamaan mitä tahansa tasoa, niin tulisi pitää tunteja. Mutta tässä törmätään jälleen vastakkain teatterin repertuaarin kanssa. Jos näyttämöllä nähdään niitä esityksiä, joissa esiintyy karakteritanssia niin kuin sanoin jo aiemmin, samankaltaisesti Petipan romanttiseen aikakauteen nähden, niin silloin on järkevää opetella sitä, ymmärrätkö? Koska monet harjoittajat eivät itsekään ymmärrä tätä ja se (karakteritanssi) häviää. (Vastaaaja 4)

- D. Vastauksissa painotettiin karakteritanssin tärkeyttä osana balettiteoksia, -kasvatusta sekä – opintoja.

Karakteritanssi on ollut siinä sitten kuitenkin sellainen innostava tekijä. Ja sitten kun näin niitä, niin kuin Joutsenlampi on hyvä esimerkki(.) Jos olisit karakteritanssija, niin innostuin niistä kaikkein eniten. (Vastaaaja 5)

Voisiko klassinen baletti pärjätä ilman karakteritanssia? Luulen, että voisi. Klassinen baletti ilman karakteritanssia ei kuitenkaan olisi yhtä värikästä, yhtä kirkasta, yhtä juhlallista. Karakteritanssi syntyi muun muassa siitä syystä, että pystyttäisiin selkeämmin korostamaan kyseisen balettiteoksen värejä, ilmapiiriä, tyyliä ja tunnelmaa, häivyttämään ja korostamaan erilaisia yksityiskohtia. Toisena syynä ovat tietenkin kauniit tanssinumerot ja kaunis musiikki. Ilman karakteritanssia baletti menettää tietynlaista kauneuttaan. (Vastaaaja 4)

- E. Karakteritanssin huomiointi on vähentynyt nykyaikana erityisesti koreografien sekä harjoittajien keskuudessa.

Nykyään, vaikka vastaan kysymykseen vähän kierrellen ja kaarrellen, niin haluan sanoa, että nykyään kansantansseja ja karakteritansseja huomioidaan vähemmässä määrin. (Vastaaaja 4)

[---] Asema on hyvin hankala (.) Koska teattereissa ei ymmärretä sen (karakteritanssin) merkitystä, sitä ei pidetä yllä ja sen takia se häviää. Asiantuntijoita on jatkuvasti vähemmän ja vähemmän. Venäjälläkään monet eivät ymmärrä sen merkitystä. Venäjällä se ehkä pysyy mukana sen myötä, että sitä opetetaan [koulussa] sääntöjen mukaisesti koulussa. (Vastaaaja 2)

Syy ei ole pelkästään tanssijoiden, anteeksi kun sanon näin. Vaan myös monet koreografit eivät osaa nykyään: heillä ei ole sellaista kykyä, jolla pystyisivät koota ja yhdistellä liikkeitä. (Vastaaaja 1)

TAULUKKO 5. Ajatukset tulevaisuudesta sekä ehdotuksia karakteritanssin suhteen (Nenonen 2023)

A. Käsitteiden kulttuurisensitiivisyys, kulttuurin omiminen ja eksotismi vaikutukset nykyään ja tulevaisuudessa	B. Monipuolinen näkyvyyden lisääminen ja ylläpitäminen	C. Karakteritanssili njan tai -ryhmän perustaminen	D. Resurssien merkitys ja määrä	E. Kulttuuriperinnön käsite ja sen ymmärtäminen	F. Toivota paremista
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------	----------------------------------------------------	---------------------------------	-------------------------------------------------	----------------------

- A. Yhteiskunnallisilla käsityksillä on vaikutusta karakteritanssiin ja ne saattavat määritellä hyvinkin paljon sen tulevaisuutta.

Varmasti kulttuurisensitiivisyyden osalta koko aika mennään eteenpäin. Minä en ainakaan osaa hahmottaa ja tiedostaa, että mihin suuntaan ollaan menossa. Että käykö jossain vaiheessa sillä lailla, että tullaankin tavallaan niin kuin takaisinpäin. Minä ehkä toivoisin, että niinkin päin kävisi, koska [---] nimenomaan karakteritanssin kannalta olisi tärkeää muistaa se, että tässä on nimenomaan tarkoitus tuoda niitä hyviä puolia esille. (Vastaaaja 6)

En muista, kerroinko sinulle siitä palautteesta, jonka sain tanssikilpailusta? [---]. Ja tästä asiasta tuli sitten palaute, että hiuskiehkurat olivat sillä rajalla, että onko se kulttuurillista omimista. [---]. Tämä aiheutti pienen pelon siitä, mitä jatkossa uskaltaa tehdä. (Vastaaaja 6)

- B. Karakteritanssin aseman nostattamisen kannalta painotettiin laaja-alaisempaa opettamista, esilläoloa sekä aiheesta puhumista ja kirjoittamista.

Ja miten eri balettien karakteriosuudet tulevat näkymään tulevaisuudessa, sillä todennäköisesti on myös vaikutusta siihen, miten karakteritanssi ylipäättensä tulee menestymään. (Vastaaaja 3)

Minusta tuntuu kuitenkin siltä, että sitä tulisi opettaa laajemmin kapean ja ammattiin tähtäävän opetuksen sijaan. [---]. Ja tiedätkö, on monia koreografeja, jotka hyödyntäisivät omassa produktioissaan mielellään osaa klassisista tanssijoista, osaa demi-karakteritanssijoista täysin tanssinumeroista koostuvista osuuksia varten ja osaa puhtaasti näyttelyrooleihin tarvittavia esiintyjä esimerkiksi kuninkaiksi ja kuningattariksi. (Vastaaaja 2)

- C. Karakteritanssiryhmän ja -linjan perustamista ehdotettiin mahdollisiksi kehittämisideoiksi.

Ihmisiä saattaisi kiinnostaa, jos esimerkiksi Helsingin Tanssiopistolla kehitettäisiin kansantanssitaikarakteritanssilinja. Siihen voisi sisällyttää hyvin erilaisia tansseja suomalaiset kansantanssit mukaan lukien. (Vastaaaja 2)

Pitää olla oma tanssiryhmä. Jospa löytyisi joku tekijä, joka voisi sellaisen perustaa, niin sille voisi olla kysyntää. (Vastaja 7)

- D. Karakteritanssin tulevaisuus määriteltiin resurssikysymykseksi.

Se on valitettavasti taas resurssikysymys: varsinkin nyt koronan jälkeen harrastajamääristä on varmasti huutava pula, että voidaan täysipainoisesti pyörittää tanssikoulua. Kaikki kustannukset nousee, lapsimäärät vähenee. (Vastaja 3)

Suomalaisissa tanssikouluissa varmasti haluttaisiin laajemminkin tarjota karakteritanssia, koska sitä kautta saadaan lapsi näyttämö-. Hirveän paljon nimittäin suomalaiset tanssikoulut ovat eri rahoitus pohjaisia, mutta suurin tekijä niiden pyörittämiseen on se, että saadaan sitä oppilasmateriaalia, jotka haluavat lavalle. Siis oppilaat tai vanhemmat haluavat nähdä lapsensa lavalla (.). Ja karakteritanssi on ihana helppo muoto saada lapsi lavalle. (Vastaja 3)

Ja vielä, minä tiedän, että tämä asia on erittäin vaikea ja kaikki riippuu tosi paljon opetussuunnitelmista. Opetussuunnitelmissa on hyvin vähän karakteritanssia, ja silloin on aika vaikeaa tehdä jotakin. Jospa baletintekijät Suomessa pystyisivät vaikuttamaan tähän asiaan, niin se olisi hyvä juttu. (Vastaja 7)

- E. Historian, menneisyyden ymmärrystä sekä ajatusta "kulttuuriperinnöstä" korostettiin.

Minusta tuntuu, että ongelma on siinä, että ihmiset sekoittavat erilaisia käsityksiä keskenään. Minä en lähtisi puhumaan yhden tai toisen kansallisuuden halventamisesta tai siitä, mitä tapahtui ennen vanhaan tai nykyään ja että sitä ei saisi tuoda näyttämölle. Koska klassiset teokset on luotu aikanaan ja se on nykyään kulttuuriperintöömme. Samalla tavalla, kun menisit katsomaan museoon jotain maalauksia, en tiedä (.). esimerkiksi Louvreen, Prahaan tai vielä jonnekin Eremitaasiin. Voi olla, että siellä näkemämme taide ei ole nykyaikaan eettistä eikä vastaa meidän näkemyksiämme maailmankatsomuksesta. Mutta se on jo kirjoitettu ja tiedostat tätä historiana, se on tapahtunutta. Tulee tietää, millaista on ollut eikä se tarkoita sitä, että nykyinen hallinto kannattaisi tätä. Suhtaudun samalla klassiseen balettiin (.). Se, mikä koskee kasvojen värjäämistä, kiinalaista tanssia sun muita tansseja, se on vakiintunutta, joten näe se vakiintuneena. Jos ihmiset tanssivat jonkin kansallisuuden tanssia, ei se tarkoita sitä, että halveksuttaisiin jotain väestöä. Tämä on minun henkilökohtainen näkemykseni. Minusta tuntuu, että tällainen tulkinta johtuu jonkinmoisesta ihmisten sivistymättömyydestä. (Vastaja 1)

Me, ketkä teemme taidetta, emme saa heittää pois kulttuuriperintöömme, kääntää selkäämme ja kieltäytyä kaikesta historiallisesta. Le Corsairesta, Merirosvosta, ei tulisi kieltäytyä, koska siinä on rabbeja. Joutsenlammesta ei tulisi kieltäytyä, koska valkoinen ja musta taistelevat keskenään. Lapsille tulisi opettaa, että ei ole mitään väärää tanssia eri kansallisuuksista vaikuttuneita tansseja: esimerkiksi venäläisen tanssin esittämisen ei pitäisi olla sidoksissa poliittiseen näkemykseen. (Vastaja 2)

- F. Vastauksissa ilmaistiin toiveet karakteritanssin aseman parantumisesta, vaikka tulevaisuus vaikuttaa tällä hetkellä synkältä.

Mutta minä oikeasti toivon ihan vilpittömästi, koska se on kuitenkin tanssia rikastuttava laji ja minä toivon isosti, että se kokisi uuden tulemisen. (Vastaaaja 3)

No tulevaisuus riippuu täysin siitä, kuka sen tekee. Jos Suomesta löytyisi sellaisia oikein hyvin innostuneita ihmisiä, intohimoisia karakteri-ihmisiä, tanssijoita ja opettajia, niin sillä voisi olla oikein hyviä seurauksia. Mutta tällaisia ihmisiä pitäisi saada, jotenkin etsiä ja löytää hyviä tanssinopettajia. Minä olen aika varma, että jos hyvä tanssinopettaja, tosi innokas ja itse karismaattinen ja upea esiintyjä menee opettamaan tanssikouluun, niin kyllä oppilaatkin innostuvat. Eli pitää olla hyvät opettajat ja hyvin intohimoiset karakteritanssin fanit, jotka vievät asiaa eteenpäin. (Vastaaaja 7)

No, siihen voi vaikuttaa siten, että puhuu siitä, on esillä. Eliisa tekee siitä hyvän kirjan [---]. Siinä täytyy olla, kun opettaa, niin sinun täytyy puhua innostavasti siitä omasta alastasi ja minun täytyy niin kuin viedä eteenpäin sitä, koska minä sanon, että se on karakteritanssin ilosanoma. Että minun täytyy viedä eteenpäin sitä semmoista iloa ja rakkautta ja tuommoista hyväksyntää(.) Ja ainoastaan sillä omalla esimerkillä sinä saat myöskin muut innostumaan. (Vastaaaja 5)

7 POHDINTA

Työni tavoitteena oli selvittää karakteritanssin asemaa, suosiota, tilaa, arvostusta sekä mainetta suomalaisessa ja venäläisessä balettikulttuurissa sekä tarkastella, mitkä tekijät ovat vaikuttaneet suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin muovautumiseen. Aloitin työni tutkimalla, miten karakteritanssia käsitellään kirjallisuudessa. Tämän jälkeen laadin ja analysoin asiantuntijahaastattelut. Seuraavassa vaiheessa yhdistin analyysin tulokset taustaluvussa esitettyyn materiaaliin ja kategorisoinnin perusteella havaitsin niissä samantyyppisiä ilmiöitä, joista kerron seuraavaksi.

Tärkeimmät syyt löytyvät historiasta, etenkin venäläisen tanssin historiasta (ks. luku 3.2). Karakteritanssi kehittyi ja nousi suosioon Marius Petipan ansiosta. Petipa oli hyvin produktiivinen ja luova balettitanssija, harjoittaja ja koreografi, jolla oli oma erityinen tyyliinsä. Karakteritanssin perinne jatkui ”kansallisena” perinteenä Petipan aikakauden jälkeen myöhemmille vuosikymmenille. Neuvostoliiton aikana kansantanssin ja karakteritanssin suosio koki suuren nousun osittain poliittisista syistä, sillä se edusti sosialistisen realismin keskeisiä arvoja kuten isänmaallisuutta, kansanomaisuutta ja perinteisyyttä (ks. luku 3.3). Toisena syynä on ollut hyvä saavutettavuus, koska koko maassa valtion tukemana toimintana karakteritanssia sekä kansantanssia tarjottiin laajasti ja ilmaiseksi. Neuvostoliitto oli suljettu maa ja karakteritanssi tarjosi mahdollisuuden tutustua maailmaan ja sen eri kulttuureihin olosuhteissa, jolloin tavalliset kansalaiset eivät saaneet matkustaa. Igor Moisejevin ryhmän tanssijat toimivat ”kulttuurilähettiläinä” länsimaissa, joiden tarkoituksena oli osoittaa erinomaista osaamista ja taiteellisuutta erityisesti Neuvostoliiton ulkopuolella.

Kaikki syyt eivät liene poliittisia. Kirjallisuuden sekä haastateltavien mukaan karakteritanssi saa yleisöltä erinomaisen vastaanoton muun muassa tanssilajin edukseen erottuvan ominaistyylin vuoksi. Karakteritanssin erityispiirteet, kuten värikkyyys, energisyys, tunnelma, esiintyjien taiturinmainen osaaminen, karismaattisuus sekä taidokkaasti tehdyt puvut tekevät suuren vaikutuksen yleisöön (ks. luku 3.3).

Suomalaisella ja venäläisellä karakteritanssilla näyttää olevan merkittävimpänä yhdistävänä tekijänä venäläinen balettipohja (ks. luku 3.4). Se määrittelee paljon karakteritanssin ominaisuuksia, erityispiirteitä sekä yksityiskohtia ja toimii täten ikään kuin tanssilajin perustana. Yhtenäisissä piirteissä palataan niinkin kauas ajassa taaksepäin kuin 1800-luvulle romantiikan aikaan ja sen aikaisiin käsityksiin. Romanttista balettia leimasi Marius Petipan taiteellinen tulkinta sekä maailmankuulut kokoillan balettiteokset, kuten Bajadeeri, Don Quijote, Joutsenlampi, Prinsessa Ruusunen ja Pähkinänsärkijä. Muita venäläistä ja suomalaista karakteritanssia yhdistäviä tekijöitä olivat pyrkimys säilyttää karakteritanssi osana balettikulttuuria yleisellä tasolla sekä jatkuvasti uudistuvan ja muuttuvan ajan haasteet, jotka tuovat mukanaan muun muassa tanssiteknisen tason nousun ja urheilullisen näkökulman tanssiin.

Toisaalta suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin välillä on havaittu eroavaisuuksia. Yhtenä suurena erona on kulttuurisidonnainen arvostus ja kunnioitus, mikä vaikuttaa karakteritanssin vaihtelevaan esiintyvyyteen sekä suosioon Suomessa ja Venäjällä. Arvostus ja kunnioitus heijastuvat

nykyajan balettikasvatuksessa sekä balettiteattereiden ohjelmistoissa, erilaisten tanssintekijöiden kuten esimerkiksi koreografien, harjoittajien, pedagogien ja ammattitanssijoiden työnjäljessä. Kulttuurikohtaisuus näkyy myös asiantuntijoiden, kuten tanssin opettajien ja tanssipedagogien määrässä sekä opetuksen laadussa, mikä vaikuttaa tanssin harrastajien ja opiskelijoiden oppimiskokemuksiin sekä mieltymysten muodostumiseen. Karakteritanssin tarjonnan, vaikutuksen ja lajia harrastavien määrässä on havaittavissa huomattavia eroja.

Nykyajan yhteiskunnallisten kulttuurikäsitteiden esiin ottaminen Suomessa ja länsimaissa on vaikuttanut myös ihmisten suhtautumiseen karakteritanssia kohtaan. Eksotismi, orientalismi ja esimerkiksi kulttuurin omiminen otetaan huomioon eri tavalla Suomessa ja Venäjällä. Suomessa ilmiö on vaikuttanut varautuneeseen, heikentyneeseen ja negatiivisempaan suhtautumiseen karakteritanssia kohtaan.

Teoriassa karakteritanssin asema on kiistattoman tärkeä. Myös kaikki haastateltavat korostavat sitä. Mutta samalla raportoidaan ristiriidasta teorian ja käytännön välillä. Esimerkiksi kerrotaan, että karakteritanssin laatu on heikentynyt eikä se ole enää näyttävä osa balettia. Haastatteluista on myös tullut ilmi erilaiset suhtautumistavat ja lähtökohdat karakteritanssia kohtaan Suomessa ja Venäjällä. Kaikkien haastateltavien kohdalla korostettiin huomattavan suurta eroa suomalaisen ja venäläisen karakteritanssin välillä. Tulevaisuuden näkymistä puhuttaessa haastatteluista välittyi huoli karakteritanssin asemasta sekä sen käytettävyydestä niin itsenäisenä lajina kuin myös osana balettikulttuuria.

Kun yhdistin asiantuntijahaastattelujen vastaukset käyttämäni kirjalliseen lähdeaineistoon, niin koin, että monet haastateltavat olivat samaa mieltä kirjallisen lähdeaineiston kanssa. Olen kuitenkin sitä mieltä, että sain paljon enemmän yksityiskohtaista tietoa haastatteluista kirjalliseen lähdemateriaaliin verrattuna. Koin, että tämä johti syvällisempään käsityksiä ja erilaisia mielipiteitä erottelvaan analysointiin. Oli mielenkiintoista ja silmiä avaavaa saada haastattelujen kautta uudenlaista näkökulmaa karakteritanssiin kirjallisuuteen verrattuna. Kirjallisuudessa sisältö ilmaistiin usein hyvin neutraalilla tavalla. Haastatteluihin osallistuneet ilmaisivat rehellisesti mielipiteitään karakteritanssista sekä sen tilasta. Haastatteluissa välittyi herkkyyttä sekä niin positiivisia kuin negatiivisiakin tunteita. Haastateltavat eivät epäröineet kritisoida karakteritanssiin liittyviä epäkohtia, kuten näkyvyyttä, koreografioita, osaamista, taiteellisia tulkintoja sekä tanssikoulujen tilannetta. Havaitsin haastateltavien vastauksissa vaihtelevaa suhtautumista työssäni mainitsemaan yhteiskunnallisiin käsitteisiin, kuten kulttuurisensitiivisyyteen, kulttuurin omimiseen, eksotismiin ja orientalismiin. Suomalaiset osallistujat ottivat luonnollisesti puheeksi eettiset kysymykset, osoittivat pyrkimystä käsitteiden huomioimiseen ja olivat kaikin tavoin kulttuurisensitiivisiä. Venäläisille osallistujille aihe on vieraampi ja heidän vastauksissaan korostui enemmän tanssiperinteen ylläpitäminen ja arvostaminen.

Tämä on ensimmäinen tutkielmani koskaan ja tämä on ollut minulle samalla hyvin opettavainen kokemus. Ajattelen, että onnistuin saamaan kattavaa aineistoa haastattelujen kautta niin suomen kuin venäjän kielellä. Koen, että onnistuin tuomaan esille mielenkiintoisia ja tärkeitä yksityiskohtia ja ajatuksia karakteritanssista niin menneeseen, nykyhetkeen kuin tulevaisuuteenkin liittyen. Olen pyrkinyt ottamaan parhaan kykyni mukaan huomioon eettisiin kysymyksiin liittyvät käytännöt.

Mielestäni olen saanut koottua materiaalin, jota voi pitää käyttökelpoisena ja luotettavana aineistona. Tutkimustani voitaneen hyödyntää tanssin kentällä niin tanssin tutkimuksen kuin myös tanssipedagogiikan kannalta. Se nivoo historiaa, nykyaikaa ja tulevaisuutta. Työni voisi olla mielenkiintoinen kaikille tanssin kentän toimijoille, kuten esimerkiksi tanssinopettajille ja -pedagogeille, opiskelijoille ja oppilaille, harrastajille ja katsojille.

Olisin voinut haastatella enemmän eri taustaisia ihmisiä opinnäytetyötäni varten. Tanssinopettajien, -pedagogien sekä ammattitanssijoiden lisäksi olisin voinut haastatella myös alan opiskelijoita sekä yleisöä, joka tuntee baletin ja karakteritanssin. Minulla on jo kehittämissideoita mielessä jatkon kannalta. Haluaisin toteuttaa jatkotutkimuksen karakteritanssiin liittyen. Tällä hetkellä olen ideoinut tutkimuskyselyä, joka olisi suunnattu baletin harrastajille sekä opiskelijoille, jotka ovat murrosikäisiä ja nuoria aikuisia. Minua kiinnostaisi kuulla heidän mielipiteitä, kokemuksia sekä näkemyksiä karakteritanssista tanssijan näkökulmasta. Kyseessä olisi niin kvalitatiivinen eli laadullinen kuin kvantitatiivinen eli määrällinen tutkimus, jossa keräisin tietoa näkökulmista karakteritanssia kohtaan nuorison ja nuorten aikuisten piirissä.

Oma käsitykseni karakteritanssista on se, että tämä tanssilaji on varsin monipuolinen, ekspressiivinen ja erityisesti balettia tukeva tanssin muoto. Karakteritanssin kautta tanssija pääsee aidosti ilmaisemaan itseään tiettyjen tyyliuntauusten ja vaikutteiden kautta. Esiintyminen, lavakarisma, musikaalisuus, tilan haltuunotto sekä yleisön ja esiintyjän välinen vuorovaikutus korostuvat ainutlaatuisella tavalla karakteritanssissa. Nykyään karakteritanssi on kuitenkin harvinainen ja uniikki tanssityyli, jonka tarjonta vaikuttaa kuntakohtaiselta erityisesti Suomessa. Asiantuntijoiden vähyyden etenkin Suomessa herättää kysymyksiä ja on yleisesti mielestäni valitettavaa.

Tulevaisuuden näkymät tutkielman aiheen suhteen näyttävät minulle sellaisina, että niihin on tarpeen vaikuttaa. Karakteritanssin perinne on arvokas, mutta sen laajempi opetus ja jonkin tason päivittäminen nykyaikaan voisi olla paikallaan. Karakteritanssin perinteen säilyttämisen ja tulevaisuuden näkymien yhteydessä voidaan puhua myös kulttuurisesta kestävydestä. Kulttuurinen kestävyys merkitsee kulttuuria muodostavien asioiden, kuten kielen sekä erilaisten perinteiden ja tapojen säilyttämistä (Pääjoki 2023). Oman näkemykseni mukaan karakteritanssin perinteen ja osaamisen ylläpitämisessä välittyvät monipuolinen taidekasvatus sekä kestävä kehityksen osa-alueista nimenomaan kulttuurinen kestävyys. Linkitän karakteritanssiperinteen säilyttämisen myös Unescon maailmanperintösopimukseen, jonka tavoitteena on maailman kulttuuri- ja luontoperintökohteiden turvaaminen, painottaminen ja säilyttäminen (Pääjoki 2023). Maailmanperintösopimuksen kahtena osa-alueena määritellään vuorovaikutus ja osallisuus. Vuorovaikutuksella viitataan yhteyksien, kokemusten ja merkityksellisyyden lisäämiseen toiminnan kautta sekä yhteistyön ja mahdollisen arvostuksen lisäämiseen yhteiskunnassa. Osallisuudella tarkoitetaan sen vaikutusta elämään yhdessä yhteisöllisyyden kanssa ja muun muassa eri sukupolvien merkitystä toimintaan. (Pääjoki 2023.) Näitä periaatteita haluan seurata ja noudattaa tulevana tanssinopettajana ja taidekasvattajana. Haluan omalla esimerkilläni, karakteritanssista kirjoittamisella sekä sen opettamisella edesauttaa myös kestävä kehitykseen periaatteita, kuten kulttuurista kestävyttä, kansallista ja kansainvälistä yhteistyötä, oikeudenmukaisuutta ja rauhaa.

Toivoisin karakteritanssin pysyvän osana balettikasvatusta sekä tanssikoulujen opetustarjontaa. Toivon myös, että karakteritanssia pystyttäisiin opettamaan jatkossa nykyistä kokonaisvaltaisemmin, jotta pystyttäisiin edesauttamaan tanssin opetuksen tuottavuutta ja että mahdollisimman moni saisi positiivisen, mielekkään ja itselleen merkityksellisen kosketuspinnan karakteritanssiin. Haluan myös painottaa karakteritanssinopetuksen aseman parantamista niin itsenäisenä lajina kuin myös osana balettikasvatusta ja -koulutusta, jonka myötä olisi mahdollista parantaa molempien edellä mainittujen tanssilajien määrää, laatua, näkyvyyttä ja niistä muodostuvia kokemuksia. Kokemuksista ensimmäisenä esimerkkinä tulee mieleen kenen tahansa tanssivan henkilön, kuten harrastajan, opiskelijan, ammattiin tähtäävän opiskelijan, ammattilaisen, koreografin tai myös esimerkiksi harjoittajan tanssitekninen, musikaalinen sekä ilmaisullinen osaaminen, itsetunnon parantuminen sekä tietysti nautinto, eli tanssin ilo ja riemu. Olen vahvasti sitä mieltä, että jokainen tanssilaji tuo jotain erityistä tanssin kentälle. Täten myös tunteita herättävä, monipuolinen, inspiroiva ja samaan aikaan niin perinteinen kuin raikas karakteritanssi, joka on lähellä sydäntäni.

LÄHTEET

- Alastalo, Marja & Åkerman, Maria 2019. Asiantuntijahaastattelun analyysi: faktojen jäljillä. Teoksessa Johanna Ruusuvaara, Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen (toim.) Haastattelun analyysi. Turenki: Hansaprint Oy, 372–392.
- Alasuutari, Pertti 2011. Laadullinen tutkimus 2.0. 4. painos. Tampere: Vastapaino.
- Bagadaeva, Anastasia, Balinskaja, Olga, Bart, Jean-Guillaume, Belova, Julia, Bobrova, Ekaterina, Boglatšev, Sergei, Boglatševa, Irina, Borisova, Irina, Britvina, Julia, Demjanovitš, Elena, Fedorotšenko, Olga, Filimonova, Elena, Gurova, Janina, Iljitševa, Marina, Ivanov, Lev, Jakovleva, Julia, Juzenkov, Sergei, Karsavina, Tamara, Kotova, Natalia, Kulagina, Veronika, Kuzovleva, Tatjana, Linkova, Ljudmila, Mihailova, Evgenia, Petrova, Luiza, Ryleeva, Maria, Šmakova, Elizaveta, Sokolov-Kaminski, Arkadi, Štager, Marina, Surits, Elisaveta, Svešnikova, Alisa, Vasiljeva, Natalia, Vasiljeva, Tatiana, Vedehina, Olga & Žukova, Tatiana 2006. Baletmeister Marius Petipa. Statji, issledovanija, razmishlenija. Moskova: Foliant.
- Bart, Jean-Guillaume 2006. Zаметки о Мариусе Петипа и его творчестве. Teoksessa Anastasia Bagadaeva, Olga Balinskaja, Jean-Guillaume Bart, Julia Belova, Ekaterina Bobrova, Sergei Boglatšev, Irina Boglatševa, Irina Borisova, Julia Britvina, Elena Demjanovitš, Olga Fedorotšenko, Elena Filimonova, Janina Gurova, Marina Iljitševa, Lev Ivanov, Julia Jakovleva, Sergei Juzenkov, Tamara Karsavina, Natalia Kotova, Veronika Kulagina, Tatjana Kuzovleva, Ljudmila Linkova, Evgenia Mihailova, Luiza Petrova, Maria Ryleeva, Elizaveta Šmakova, Arkadi Sokolov-Kaminski, Marina Štager, Elisaveta Surits, Alisa Svešnikova, Natalia Vasiljeva, Tatjana Vasiljeva, Olga Vedehina & Tatjana Žukova, Baletmeister Marius Petipa. Statji, issledovanija, razmishlenija. Moskova: Foliant, 348–359.
- Dance Up Academy julkaisuaika tuntematon. Tanssinopetus. Verkkojulkaisu. <https://danceup.fi/courses>. Viitattu 2.3.2023.
- Demjanovitš, Elena 2006. Peterburskaja redaktsija baleta Don Quijote. Teoksessa Anastasia Bagadaeva, Olga Balinskaja, Jean-Guillaume Bart, Julia Belova, Ekaterina Bobrova, Sergei Boglatšev, Irina Boglatševa, Irina Borisova, Julia Britvina, Elena Demjanovitš, Olga Fedorotšenko, Elena Filimonova, Janina Gurova, Marina Iljitševa, Lev Ivanov, Julia Jakovleva, Sergei Juzenkov, Tamara Karsavina, Natalia Kotova, Veronika Kulagina, Tatiana Kuzovleva, Ljudmila Linkova, Evgenia Mihailova, Luiza Petrova, Maria Ryleeva, Elizaveta Šmakova, Arkadi Sokolov-Kaminski, Marina Štager, Elisaveta Surits, Alisa Svešnikova, Natalia Vasiljeva, Tatjana Vasiljeva, Olga Vedehina & Tatjana Žukova, Baletmeister Marius Petipa. Statji, issledovanija, razmishlenija. Moskova: Foliant, 54–61.
- Lukujärjestys, Espoon Tanssiopisto 2022. Espoon Tanssiopisto jatkoloukat Piispanportti 2022–2023. Pdf-tiedosto. Julkaistu 8.8.2022. https://espoontanssiopisto.fi/files/355/lukujarjestys_jatko_2022_2023_v2_08082022.pdf. Viitattu 2.3.2023.
- Greskovic, Robert 2005. Ballet 101: a complete guide to learning and loving the ballet. 2. painos. New Jersey: Limelight Editions.
- Haapaniemi, Pia 2013. Fenomenografinen analyysi - Fenomenografisen analyysin lähtökohdat ja esimerkki aineiston analyysistä sosiaalityön tutkimuksessa. Sosiaalityön pro gradu-tutkielma. Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö. Tampereen yliopisto. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201310081465>. Viitattu 28.1.2023.

- Helsingin Sanomat 2015. Bolšoi-baletin tähti Svetlana Zakharova vierailee Kansallisbaletissa tammikuussa. Verkkojulkaisu. Julkaistu 10.12.2015 <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-200002871957.html>. Viitattu 27.2.2023.
- Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 2010. Tutki ja kirjoita. 15.–16. painos. Hämeenlinna: Kariston Kirjapaino.
- Hyvärinen, Matti (toim.), Nikander, Pirjo, Ruusuvoori, Johanna 2019. Haastattelun analyysi. Turenki: Hansaprint Oy.
- Hyvärinen Matti 2017. Haastattelun maailma. Teoksessa Matti Hyvärinen, Pirjo Nikander & Johanna Ruusuvoori (toim.) Tutkimushaastattelun käsikirja. Tampere: Vastapaino, 11–45.
- Hyvärinen, Matti, Nikander, Pirjo, Ruusuvoori, Johanna (toim.) 2017. Tutkimushaastattelun käsikirja. Tampere: Vastapaino.
- Hämäläinen, Lotta 2014. Karaktääritansseja baletin opettamisen tueksi. Opinnäytetyö. Tanssinopettajan koulutusohjelma, kulttuuri. Oulun ammattikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201405096969>. Viitattu 21.2.2023.
- Ikonen, Hanna-Mari 2017. Puhelinhaastattelu. Teoksessa Matti Hyvärinen, Pirjo Nikander & Johanna Ruusuvoori (toim.) Tutkimushaastattelun käsikirja. Tampere: Vastapaino, 270–283.
- Illarionov, Boris A. 2019. Strukturno-dramaturgitseskije funktsii harakternogo tantsa v baletah Petipa. Teatr. Živopis. Kino. Muzyka. 2, 105–116. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-105-116. <https://cyberleninka.ru/article/n/strukturno-dramaturgicheskije-funktsii-harakternogo-tantsa-v-baletah-petipa/viewer>. Viitattu 9.2.2023.
- Järvinen, Hanna 2022. 2 Baletin ylisukupolvinen jatkumo. Orientalismi baletissa. Opetusmateriaali. Näkökulmia tanssitaiteen historiaan ja nykypäivään. <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/orientalisimi-baletissa/>. Teatterikorkeakoulu. Viitattu 20.2.2023.
- Jyväskylän Tanssiopisto 2023. Lukujärjestykset. Verkkojulkaisu. Päivitetty 6.2.2023. <https://jyvaskylantanssiopisto.org/tanssin-opetus/lukujarjestys/>. Viitattu 2.3.2023.
- Kettunen, Jaana julkaisuaika tuntematon. Fenomenografia. Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen verkkoarkisto. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/teoreettis-metodologiset-viitekehukset/fenomenografia/>. Viitattu 7.2.2023.
- Koivisto, Juhani, Korppi-Tommola, Riikka & Niiranen, Hannele (toim.) 2021. Balettioppilaitos – sata vuotta suomalaista balettikoulutusta. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Korpela, Jukka 2000. Venäjän muiden slaavilaisten kielten translitterointi. Nykyajan kielioapas. Tampereen teknillinen yliopisto. Päivitetty 28.5.2022. <https://jkorpela.fi/iso9.html#main>. Viitattu 13.3.2023.
- Korppi-Tommola, Riikka 2016. Joutsenlampien kansainvälinen verkosto. Idäntutkimus, 23(3), 26–43. <https://journal.fi/idantutkimus/article/view/77842>. Viitattu 19.2.2023.
- Kraus, Richard 1969. History of the Dance. USA: Prentice-Hall, Inc.
- Loeffler-Gladstone, Nicole 2020. Building Character: What Happened with the Popularity of Character Dance? Verkkojulkaisu. Dance Spirit -verkkopalvelu tanssista. Julkaistu 17.11.2020. <https://dancespirit.com/what-happened-popularity-character-dance/>. Viitattu 1.3.2023.
- Makkonen, Anne julkaisuaika tuntematon. II Baletin synty. Opetusmateriaali. Länsimaisen taidetanssin historiaa. <http://web.uniarts.fi/etanssi/index.htm>. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Viitattu 14.4.2023.

- Makkonen, Anne julkaisuaika tuntematon. III Baletti 1800-luvulla. Opetusmateriaali. Länsimaisen taidetanssin historiaa. <http://web.uniarts.fi/etanssi/index.htm>. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Viitattu 14.4.2023.
- Makkonen, Anne julkaisuaika tuntematon. VII Kansalliset baletit ja nykkykoreografeja. Opetusmateriaali. Länsimaisen taidetanssin historiaa. <http://web.uniarts.fi/etanssi/index.htm>. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Viitattu 14.4.2023.
- Malmberg, Milla 2022. Tanssinopettajana erilaisissa tanssioppilaitoksissa Suomessa. Luento. Päättöharjoittelu. Savonia-ammattikorkeakoulu 21.9.2022.
- Mariinsky Theatre julkaisuaika tuntematon. About the theatre. Verkkojulkaisu. <https://www.mariinsky-theatre.com/theatre/>. Viitattu 31.1.2023.
- McCormick, Malcolm & Reynolds, Nancy 2003. No fixed points: dance in the twentieth century. USA: Edwards Brothers, Inc.
- Metsämuuronen, Jari 2005. Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Miettinen, Jukka 2023. Raymonda-baletin vauhdikas uustulkinta nostaa keskiöön rohkean naisen. Tanssiarvostelu. Helsingin Sanomat -verkkolehti 25.2.2023. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009378068.html>. Viitattu 3.3.2023.
- Monni, Kirsi, Riikka Laakso, Hanna Järvinen (toim.). 2022. Näkökulmia tanssitaiteen historiaan ja nykypäivään. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 75, URN:ISBN:978-952-353-061-4.
- Morrison, Simon 2016. Bolshoi Confidential: secrets of the Russian ballet from the rule of the tsars to today. USA: W. W. Norton & Company, Inc.
- Palin, Liisa & Tuohimaa, Merja 2018. Illuusio näyttämöllä. Jyväskylä: Docendo Oy.
- Pietilä, Ilkka 2019. Vieraskielisten haastattelujen analyysi ja raportointi. Teoksessa Johanna Ruusuvoori, Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen (toim.) Haastattelun analyysi. Turenki: Hansaprint Oy, 411–423.
- Pääjoki, Tarja 2023. Kestävä elämäntapa taidekasvatuksessa. Luento. Puhu minulle tanssista -seminaari, Savonia alumnifoorumi. Savonia-ammattikorkeakoulu 14.4.2023.
- Ruusuvuori, Johanna 2019. Litteroijan muistilista. Teoksessa Johanna Ruusuvoori, Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen (toim.) Haastattelun analyysi. Turenki: Hansaprint Oy, 424–431.
- Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa 2017. Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus. Teoksessa Matti Hyvärinen, Pirjo Nikander & Johanna Ruusuvoori (toim.) Tutkimushaastattelun käsikirja. Tampere: Vastapaino, 46-83.
- Shay, Anthony 2019. Igor Moiseyev Dance Company: Dancing Diplomats. 1. painos. Bristol & Chicago: Intellect Ltd.
- Suhonen, Tiina 2016. Ensimmäinen Joutsenlampi ja venäläinen traditio. Idäntutkimus, 23(3), 10–25. <https://journal.fi/idantutkimus/article/view/77841>. Viitattu 20.2.2023.
- Suomen kansallisooppera ja -baletti julkaisuaika tuntematon. Bajadeeri. Verkkojulkaisu. <https://oopperabaletti.fi/ohjelmisto-ja-liput/bajadeeri/>. Viitattu 27.2.2023.
- Surits, Elizaveta 2006. Moskovskaja redaktsija baleta Don Quijote. Teoksessa Anastasia Bagadaeva, Olga Balinskaja, Jean-Guillaume Bart, Julia Belova, Ekaterina Bobrova, Sergei Boglatšev, Irina Boglatševa, Irina Borisova, Julia Britvina, Elena Demjanovitš, Olga Fedorotšenko, Elena Filimonova,

Janina Gurova, Marina Iljitševa, Lev Ivanov, Julia Jakovleva, Sergei Juzenkov, Tamara Karsavina, Natalia Kotova, Veronika Kulagina, Tatiana Kuzovleva, Ljudmila Linkova, Evgenia Mihailova, Luiza Petrova, Maria Ryleeva, Elizaveta Šmakova, Arkadi Sokolov-Kaminski, Marina Štager, Elisaveta Surits, Alisa Svešnikova, Natalia Vasiljeva, Tatjana Vasiljeva, Olga Vedehina & Tatjana Žukova, Baletmeister Marius Petipa. Statji, issledovanija, razmishlenija. Moskova: Foliant, 45–54.

Terveyden ja hyvinvoinnin laitos 2021. Kulttuurisensitiivinen työote. Verkkojulkaisu. Terveyden ja hyvinvoinnin laitoksen verkkopalvelu. Päivitetty 8.7.2021. <https://thl.fi/fi/web/maahanmuutto-ja-kulttuurinen-moninaisuus/tyon-tueksi/hyvia-kaytantoja/kulttuurisensitiivinen-tyoote>. Viitattu 17.4.2023.

Tieteen termipankki 2022. Kulttuurin omiminen. Verkkojulkaisu. Päivitetty 15.11.2022. https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kulttuurinen_omiminen. Viitattu 3.3.2023.

Turun Seudun Tanssioppilaitos julkaisuaika tuntematon. Tanssilajit. Verkkojulkaisu. <https://tanssioppilaitos.fi/tanssilajit/>. Viitattu 2.3.2023.

Tyttöjen Talo julkaisuaika tuntematon. Kulttuurisensitiivisyys. Verkkojulkaisu. <https://tyttojentalo.fi/tyttojen-talo/monikulttuurinen-tyttotyö>. Viitattu 3.3.2023.

Vasiljeva, Anastasia L. 2015. Harakternyi tanets v Peterburgskoi baletnoi kulture. <https://www.dissercat.com/content/kharakternyi-tanets-v-peterburgskoi-baletnoi-kulture>. Avtoref. Diss. kand. kulturologii: 24.00.01 / Sankt-Peterburg SPb.: RGPU. Viitattu 10.2.2023.

Vasiljeva, Natalia 2006. Dotš Faraona. Teoksessa Anastasia Bagadaeva, Olga Balinskaja, Jean-Guillaume Bart, Julia Belova, Ekaterina Bobrova, Sergei Boglatšev, Irina Boglatševa, Irina Borisova, Julia Britvina, Elena Demjanovitš, Olga Fedorotšenko, Elena Filimonova, Janina Gurova, Marina Iljitševa, Lev Ivanov, Julia Jakovleva, Sergei Juzenkov, Tamara Karsavina, Natalia Kotova, Veronika Kulagina, Tatiana Kuzovleva, Ljudmila Linkova, Evgenia Mihailova, Luiza Petrova, Maria Ryleeva, Elizaveta Šmakova, Arkadi Sokolov-Kaminski, Marina Štager, Elisaveta Surits, Alisa Svešnikova, Natalia Vasiljeva, Tatjana Vasiljeva, Olga Vedehina & Tatjana Žukova, Baletmeister Marius Petipa. Statji, issledovanija, razmishlenija. Moskova: Foliant, 12–25.

Virrat 2023. Tanssi. Verkkojulkaisu. Päivitetty 5.1.2023. <https://www.virrat.fi/varhaiskasvatus-ja-koulutus/merikanto-opisto/opiskelu/tanssi/>. Viitattu 2.3.2023.

Vastaaja 1 2023. Asiantuntija. Haastattelu 1.11.2022.

Vastaaja 1.1 2023. Asiantuntija. Haastattelu 7.2.2023.

Vastaaja 2 2023. Asiantuntija. Haastattelu 1.11.2022.

Vastaaja 2.1 2023. Asiantuntija. Haastattelu 7.2.2023.

Vastaaja 3 2023. Asiantuntija. Haastattelu 14.11.2022.

Vastaaja 3.1 2023. Asiantuntija. Haastattelu 27.1.2023.

Vastaaja 4 2023. Asiantuntija. Haastattelu 3.11.2022.

Vastaaja 5 2023. Asiantuntija. Haastattelu 3.12.2022.

Vastaaja 5.1 2023. Asiantuntija. Haastattelu 9.2.2023.

Vastaaja 6 2023. Asiantuntija. Haastattelu 1.2.2023.

Vastaaja 7 2023. Asiantuntija. Haastattelu 9.2.2023.

Haastattelijana Eliisa Nenonen. Tallenteet ja litteroinnit ovat kirjoittajan hallussa.

LIITE 1: HAASTATTELUKYSYMYKSET

Karakteritanssi:

- Henkilökohtainen merkitys ja näkemys
- Kokemuksia ja niiden jakamista, merkittävä hetki karakteritanssin parissa
- (Suomi) Millaiseksi koet tanssimaailman karakteritanssin näkökulmasta?
- (Venäjä) Как Вы воспринимаете танцевальный мир с точки зрения характерного танца?

Balettikulttuuri:

- Karakteritanssi osana balettia Suomessa ja Venäjällä: mitkä tekijät ovat vaikuttaneet, miten ja milloin

Suomi ja Venäjä:

- (Suomi) Mitkä tekijät ovat mielestäsi vaikuttaneet suomalaisen ja venäläisen karakteritanssikulttuurin muovautumiseen?
- (Venäjä) Какие факторы, по вашему мнению, повлияли на формирование характерной танцевальной культуры финнов и русских?
- Yhdistävät ja erottavat tekijät karakteritanssissa Suomessa ja Venäjällä: niiden kuvailu, erittely ja pohdinta

Tulevaisuus:

- (Suomi) Miltä tulevaisuus näyttää mielestäsi karakteritanssin näkökulmasta? Mitä sen eteen voi tehdä?
- (Venäjä) Как Вы думаете, как выглядит будущее характерного танца? Как на это можно повлиять?

LIITE 2: LITTEROINTIMERKINNÄT

Sävelkulku

- . laskeva intonaatio
- , tasainen tai lievästi laskeva intonaatio
- ? nouseva intonaatio
- heti painotus tai sävelkorkeuden nousu muualla kuin sanan lopussa

Päällekkäisyydet ja tauot

- [päällekkäispuhunnan alku
-] päällekkäispuhunnan loppu
- (.) mikrotauko: 0.2 sekuntia tai vähemmän
- [---] poistettu osuus

Muuta

- näyttämö- sana jää kesken

(Hyvärinen, Nikander & Ruusuvuori 2019, 460–461)